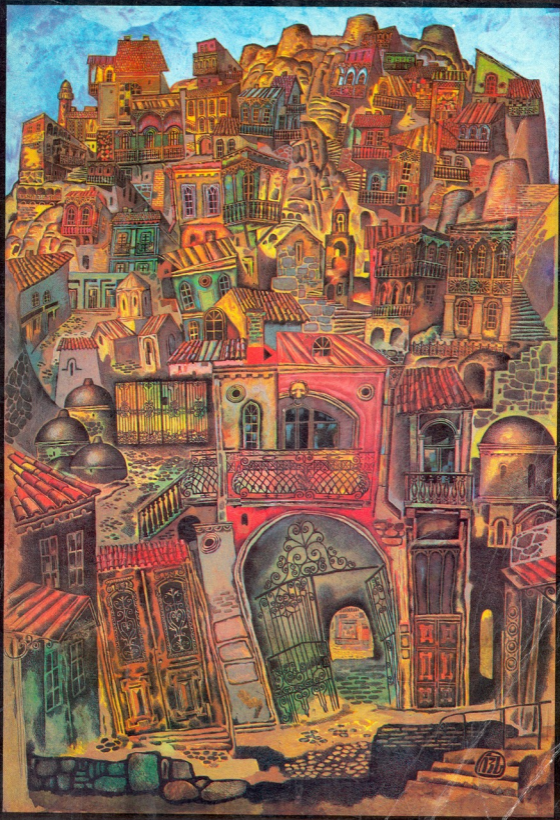


სტატუთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

2

1987





ს ა გ ჭ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

2 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქვეყნულ-საბჭოთაო ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ ბურაკბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

- აკაკი ბაქრაძე,
- ვახტანგ ბერიძე,
- ნოდარ ბაბუნია,
- მერაბ გეგია
- (პასუხისმგებელი მდივანი),
- ვანო კვიციანი,
- ნოდარ მგალობლიშვილი,
- ჭურბუ ნიჭარაძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- რევაზ ჩხეიძე,
- ანდრონ ფულუაძე,
- ნიკო მავთულიძე,
- ნოდარ ჯანაბერიძე.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორაობა
ტელევიზია**

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

შეტვრული რედაქტორი პავლე შიშინაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987

ქუმბერ პატიაშვილი —

წარსული — თანამედროვეობას, თანამედროვეობა — მომავალს . . . 3

თეატრი

დიდი რეჟისორის იუზილი 131

შერაბ გეგია —

ოთხი თეატრის ერთი სატიკვარი 14

ნათელა ურუშაძე —

იმედის და რწმინის ხმა 22

რაისა სკალი —

დაუცხრომელი მთაგობი 107

ალბერ კამიუ —

კალიბულა (პიესა) 134

პერა (ვიკრიკო) ივლიანეს ასული ანჯაფარიძე (ნეკროლოგი) 157

მხატვრობა

შემოქმედის მხატვრული საყვარო 65

მარინე მაისურაძე —

შემოქმედი და მკვლევარი 70

მზია მუჭირი —

ლადო ზუღიაშვილის წიგნის ბრძანების ზოგადი თეორიული თეორიული . . . 77

ირინა ძუცოვა —

ფიროსმანის უკვდავება 105

გიორგი ხუბაშვილი —

აღმნიანობისა და სიყვარულის სიმღერა 28

მუსიკა

ვიზრუნეთ ქართული ისტორიის გვალინდელ დღეში 36

სულხან ნასიძე —

მემორიის ხსოვნა 42

ედითერ გარაყანიძე —

ბორჯომის კონფერენციის 43

კინო

აკაკი დვალიშვილი —

ხელოვანი, მოკალაქი 48

მ. კოკიაშვილი, ლ. სიგუა —

ხმის რული თანამედროვე კინემატოგრაფი 51

მუსიკალური ილუსტრაცია თუ კინომუსიკა? 57

გიორგი გვახარია —

კინო თუ ბალეტი? ანუ როგორც ბინამოთ 60

არქეოლოგია

ელდარ ნადირაძე —

უნიკალური ძეგლები 119

ესთეტიკა

მიხეილ ბახტინი —

ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რი- 86

ნისანის ხალხური კულტურა 86

პანორამა 47

**ს ა ტ ჭ ო თ ა
ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა**

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: იოსებ სამსონაძის ნამუშევრები: „ძველი ქალაქი“, „ესაიში მულტფილიმისათვის „ეშმაკის ოინები“, „ომი და მშვი- დობა“.

№ 2 1987 წ.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 93-93-59.



დ. ნოდია

თბილისის თავზე წითელი დროშა ფრიალებს



საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის სახზოგადოების VII ყრილობა

გასული წლის 20 დეკემბერს გაიწვირა საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების VII ყრილობა. საანგარიშო მოხსენება გააკეთა საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების რესპუბლიკური საბჭოს თავმჯდომარემ, პროფესორმა **ი. ციციშვილმა**. კამათში მონაწილეობდნენ: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი **ვ. ზერიძე**, აფხაზეთის ასსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველი მოადგილე, ძეგლთა დაცვის საზოგადოების აფხაზეთის საოლქო საბჭოს თავმჯდომარე **შ. შაკიაი**, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კათედრის გამგე **მ. ლორთქიფანიძე**, აჭარის ასსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველი მოადგილე, ძეგლთა დაცვის საზოგადოების აჭარის საოლქო საბჭოს თავმჯდომარე **ნ. გუგუნიავა**, პარტიის კასპის რაიკომის პირველი ზღვიანი, ძეგლთა დაცვის საზოგადოების კასპის რაიონული საბჭოს თავმჯდომარე **ჭ. ჭავჭავაძე**, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის აღმასკომის თავმჯდომარის მოადგილე, ძეგლთა დაცვის საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის საოლქო საბჭოს თავმჯდომარე **ა. შავლიხიძე**, მწერალი **ი. ბოგომოლოვი**, რესპუბლიკის არქეოლოგიური ცენტრის ჩრდილოეთ კავკასიის არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელი **გ. ღამბაშიძე**, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის ზღვიანი **თ. კილაძე**.

ყრილობაზე სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მოვიანმა **ჯუმბერ პატიაშვილმა**.

წარსული—თანამედროვეობას, თანამედროვეობა—მომავალს

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის

პირველი მდივნის **ჯ. ი. პაჭიაშვილის** სიტყვა

მხანაგებო!

დღეს ამ დარბაზში ჩვენ ვხვდავთ სახელოვანი მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხების, ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს, მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეებს, პარტიულ, საბჭოთა, სამეურნეო მუშაკებს, სამინისტროებისა და უწყებათა ხელმძღვანელებს, ჩვენი რესპუბლიკის ღირსეულ ადამიანებს. რაოდენ სასიამოვნოა ასეთი ერთხულოვნება, ასეთი ერთიანი ძიება იმისა, უკეთ როგორ დავიცვათ და შევიწარმოოთ

ერის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული ცხოვრების ყველაზე ცოცხალი და უტუყარი მტკიანი — მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლები, როგორ მივცეთ მათ ახალი სიცოცხლე, როგორ გავამდიდროთ მათი შინაარსი და ფუნქციები. უოველივე ეს იმის მტკიცე საწინდარია, რომ უფოოდ განხორციელდება დღევანდელი ურილობის გადაწყვეტილებანი. წარსული თანამედროვეობისათვის უნდა მუშაობდეს, თანამედროვეობა — მომავლისათვის. ეს არის არსი, დიალექტიკა თაობათა კავშირის უწყვეტობა

წიგნი: საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების VII ყრილობა



ნება, ერის საუკეთესო იდეალების მემკვიდრეობითობისა. თანამათა უწულები კავშირისაღმი, ხალხის საუკეთესო იდეალების მემკვიდრეობითობისაღმი ნამდვილი ლენინური, შემოქმედებითი მიდგომის მაგალითი მოგვცა პარტიის XXVII ყრილობამ. ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების უკეთესი ღრმა თვისებრივი გარდაქმნის სტრატეგია საბჭოთა ხალხის დიდ რევოლუციურ, შრომით და საბრძოლო გამოცდილებას ემყარება.

გარდაქმნა-დაჩქარების ამოცანა თითოეულ ფაბრიკ-ქარხანას, სამინისტროს, უწყებას, სახელმწიფო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციას შეეხება. რა თქმა უნდა, იგი რელით დაცვის საზოგადოებას, მის უკეთეს პირველად ორგანიზაციას შეეხება. უფოლდ უნდა ჩავაენით გარდაქმნა-დაჩქარების, საბჭოთა ადამიანების პატრიოტული, ინტერნაციონალური, ზნეობრივი და ინსტიტუტური აღზრდის სამსახურში ჩვენი მდიდარი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობა.

მემკვიდრეობითობის უკეთეს ცოცხალი გამოხატულება ხალხის ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლები — ჩვენი ფასდაუდებელი ეროვნული საუნჯე, წარსულის სატიკარისა და გამარჯვების ფაქტისა და მრწამსის უტყარნაო მატარე. ჩვენ პრემიერად, არც თავის მისაწონებლად და არც ხალხად, მკვლარი, მსხვერპლი ისტორიის. ერის ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობა თანამედროვეობას, მომავალს, ჩვენი და ჩვენი მომავალი თაობების პატრიოტულ და ინტერნაციონალურ აღზრდას, საზოგადოების ზნეობრივ გაჯანსაღებას, სოციალური კლიმატის გაუმჯობესებას უნდა ემსახურებოდეს.

კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს უპირველესი საზრუნავი მუდამ იყო და იქნება ხალხის წარსულთან თუ საბჭოთა ქვეყნის ისტორიასთან დაკავშირებული მატერიალური და სულიერი კულტურის ისტორიის, რევოლუციური, საბრძოლო და შრომითი დღეების ძეგლების დაცვა, მოვლა-პატრონობა, შენარჩუნება და მათი ახალი შინაარსით გატარება.

ქვე კიდევ 1918 წლის აპრილი ვ. ი. ლენინის ხელმოწერილი გამოცემა დეკრეტი ისტორიული ძეგლები და კულტურული ფასეულობათა დაცვისა და პატრონობის შესახებ. „სიძველეთა უკეთეს ძეგლი, ხელოვნების უკეთეს ნაწარმოები, რომელთაც თავს იქცევდნენ მფევეები, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — ჩვენს საუფრობად იქცა. ჩვენ მათ არავის მივცემთ და შევინახავთ ჩვენთვის და ჩვენი მემკვიდრეობისათვის, კაცობრიობისათვის, რომელიც მოვა ჩვენს შემდეგ და მოისურვებს გაიგოს, როგორ და რით ცხოვრობდნენ ადამიანები მანამდე“.

ამ მიმართულებით ნაყოფიერი მუშაობა მიმდინარეობს ჩვენს რესპუბლიკაში. 1959 წელს პირველად ჩვენს ქვეყანაში საქართველოში ჩამოყალიბდა ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება. 1978 წელს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან შეიქმნა ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვისა და გაუმჯობესების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო. 1981 წელს რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ დაამტკიცა დებულება ამ სამმართველოს შესახებ.

მავე წელს ქვე საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ, ხოლო შემდეგ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს ერთობლივი დადგენილება რესპუბლიკაში ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გაუმჯობესების შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ. გამოავლინებულა ადამიანთა დონისძიებათა შემუშავება სამეცნიერო-სარესტავრაციო და სპაროქტო სამუშაოთა მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შემდგომი განმტკიცებისათვის.

უფოლდე ამან კიდევ უფრო მეტი, სახელმწიფოებრივ ნიადაგზე დააყენა ჩვენი ხალხის ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და მოვლა-პატრონობის საქმე. განხორციელდა მნიშვნელოვანი ღონისძიებანი მატერიალური და სულიერი კულტურის დაცვისთვის, დოკუმენტური, საარქივო და სალუწუშო ფასეულობათა აღწერის, ფიქსაციის, აღდგენა-რესტავრაციის, დაცვის, პოპულარიზაციისა და ახალი შინაარსით გამდიდრებისათვის. სარესტავრაციოდ შეიჩრა 118 ძეგლი, აღდგენილი სამუშაოები შესრულდა 97 რელიზე (ასპინძის ციხე, ზარზმა, გუდარების არქიტექტურული კომპლექსი, კუმურდო, ბებრის ციხე და სხვ.).

ძეგლთა შესწავლას, პროპაგანდას, მოვლა-პატრონობას და მათ გაუმჯობესებას მიეძღვნა რამდენიმე ასეული ლექცია, საშენიერო ხესია, ნორჩ მხარეთმცოდნეთა რესპუბლიკური დათვალეობა-კონსერვების, ლაშქარბა-ექსკურსიები, ქართული ხალხური მატერიალური რეწვის ტრადიციების შესწავლისა და წარმოებაში დანერგვის მიზნით მალაშითან რაიონებში მოწეწო სამეცნიერო ექსპედიციები, გამოვიდა ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურის ისტორიის საკითხებისადმი მიძღვნილი ალბომები („კარაია“, „უფლისციხე“, „უჯრმა“ და სხვ.), საზოგადოების აქტიური ჩარევით დაღუპვას გადაურჩა ბევრი ძეგლი.

მნიშვნელოვანი სამუშაოები განხორციელდა საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული მოძვე ხალხთა კულტურის ძეგლების აღდგენისა და მოვლა-პატრონობის გაუმჯობესებისათვის. მიმდინარეობს ამალიცხეში რაბათისა და მერდესის, სამშვილდეში, თბილისსა და თლავეთა — სომხური ეკლესიების აღდგენითი სამუშაოები, მხატვარ ნესტორიკის ფრესკების რესტავრაცია აბასთუმნის რაბათში და სხვ. ევროპეისკის რაქტატის 200 წლისთავთან დაკავშირებით დიდი სამუშაოები ჩატარდა საქართველოს სამხედრო გზაზე.

უფოლდე ამან ხალხის დიდი სიყვარული და პატივისცემა, ნდობა და მხარდაჭერა მოუპოვა ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებას. იგი ღრეს ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელთა ერთ-ერთი უფოლდე მასობრივი, ფართოდ განსტოებული, პოპულარული და აქტივობითი ორგანიზაცია, რომელიც, როგორც ვე უკვე აღნიშნა ამ საზოგადოების თავმჯდომარემ, პროფესორმა ი. ციციშვილმა, თავის რეგებში თითქმის ერთ მილიონამდე ადამიანს აერთიანებს.

რასაკვირველია, საზოგადოების ინიციატივით, უმუშალო მონაწილეობითა და თანადგომით უკანასკნელ წლებში დიდად დაწინარება რესპუბლიკაში ძეგლთა დაცვისა და მოვლა-პატრონობის საქმე. ამის არდაწახ-

ვა არც სწორი იქნებოდა და არც სამართლიანი. მაგრამ არც ისაა დასაძალი, რომ კიდევ უფრო მეტია დასაკეთებელ-მოსაგვარებელი. ამიტომ უფრო მეტს მოვიზიოთ, უფრო მეტს მოვივლით ჩვენ საზოგადოებისაგან. აღსანიშნავია, დამეთანხმებით, ის, რაც გაკეთდა, მხოლოდ დასაწყისად, მხოლოდ პირველ ნაბიჯებად უნდა მივიჩნიოთ.

ჩვენ ვვანარებ, რომ საზოგადოებას, რომლის ჩამოყალიბების სათავეებთან იდგნენ ჩვენი ეროვნული კულტურის დიდი მოქრინახელები და პროპაგანდისტები — გიორგი ჩუბინაშვილი, ბეჟან ლორთქიფანიძე, ლევან გოთუა, ნიკო კეცხოველი, ლონგინოზ სუმბაძე, გიორგი ჩიბრაი და სხვები, დღესაც მზარში უდგანან და მის მუშაობას აქტიურად მონაწილეობენ ქართული კულტურის მოამაგნი, სახელმწიფოებრივი მეცნიერები, რესტავრატორები, ხელოვნებათმცოდნეები, ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეები, სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის ადამიანები.

ახლა ამოცანა ისაა, აქტიურად გამოვიყენოთ ეს დიდი ძალა ზღლის განსწავლულობის, მისი კულტურული ღონის ამადლებისათვის, მაღალ მორალურ, ზნეობრივ და ესთეტიკურ იდეალებზე აღზრდისათვის, უფრო მიზანშეწონილი და თანმიმდევრული ხასიათი მივიჩქოთ მთელს ამ მუშაობას.

სამწუხაროდ, ამ ბოლო დროს იგრძნობა საზოგადოების აქტიურობის, მისი მოქალაქეობრივი პათოსის ერთგვარი დაქვეითება. იგი თანდათან ქარგვს თავის ფუნქციებსა და დანიშნულებას, ხდება ქველების დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამართლებლის ერთგვარი დამხმარე, ხელშეწყობი ორგანო. საზოგადოებას იშვიათად გამოაქვს საერთო-სახალხო სამსჯავროვნე მომწოდებელი მასშტაბური საკითხები: ასეთი საკითხები კი საქმიად დაგვიგრძობდა, იგრძნობა ფორმალისმისა და უნაყოფო ქაღალდ-მთხვეულობის ელემენტები.

გააქტიურებს მოითხოვს საზოგადოების, მისი პირველადი ორგანიზაციების კონტაქტები ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტთან, მუზეუმებთან, უმაღლესი სასწავლებლების კათედრებთან, მწერლებთან, მხატვრებთან, ხელოვნებისა და კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეებთან. ამ კონტაქტებს ხშირად აკლავთ სიღრმე, საკითხებისადმი კომპეტენტური მიდგომა, მასშტაბურობა, თანმიმდევრულობა და უმეტესად წერილობრივი ღონისძიებებითა და სალიტერატურო-პაენადისტული მუშაობით შემოიფარგლება, რაც, რასაკვირველია, არასაქარისია.

სრულიად სამართლიანია პროფესორ მ. ლორთქიფანიძის მოსაზრება მის შესახებ, რომ არ არის საჭირო და არცაა გამართლებული ყველა ძველის პირვანდელი სახით სრულად აღდგენა. სხვა რომ არ აღდგინო ვიწვით, არც ვეკუჭს ჩვენ ხაამისო საშუალებები, არც არსებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა იძლევა ამის შესაძლებლობას. ამიტომ მკაცრად უნდა დავიცვაო საზრტავრაციო ძველების რიგითობა, დროულად უზრუნველყოთ ზოგიერთი მთავრის საიმედო კონსერვაცია. არსებული საშუალებანი კი მაქსიმალურად უნდა გამოვიყენოთ იმისათვის, რათა ახვევ დროულად აღდადგინოთ აღსადგენი ძველები. შეუძლებელია და

არცაა საჭირო ზოგიერთი ძველის ისეთი სახით აღდგენა, როგორც ამას ამა თუ იმ პროექტის ავტორი გვთავაზობს. აქ მეტი დაუქრება, საეციადისტა ფართო წრის მოსაზრებათა უფრო გულდასმით გათვალისწინება გვმართებს.

მეტად უნდა ვიზრუნოთ იმაზეც, რომ უფრო სისტემური და თანმიმდევრული ხასიათი მივცეთ მუშაობას ძველების აღდგენა-რესტავრაციისათვის. საზოგადოების ფართო მონაწილეობით უნდა განისაზღვრებოდეს პირველი რიგის ობიექტები. სამუშაო უწინარეს ყოვლისა იმ ძველებზე უნდა ტარდებოდეს, რომელთა აღდგენა-რესტავრაცია მიმავალში შეუძლებელი იქნება. უფრო გვეგზაუბრებოდეს და უარიათიანად უნდა გამოვიყენოთ საზოგადოების შესაძლებლობანი, უზრუნველყოთ სახსრებისა და ძალების კონცენტრაცია. არაფრით არ არის გამართლებული ის ფაქტი, რომ საქართველოში ამჟამად წლის განმავლობაში აღდგენა-რესტავრაციის სამუშაოები საშუალოდ 130 ძველზე ზორციელდება, საშუალო სახარტაორციცხო ღირებულება ერთ ობიექტზე გაანგარიშებით კი 110 ათას მანეთს არ აღემატება, ხოლო რესტავრაციის ხანგრძლივობა 4 წელს უდრის. ერთი ძველის აღდგენაზე ჩვენში საშუალოდ ათი კაცია დასაქმებული.

სამუშაო ძალებისა და სახსრების მრავალ ობიექტზე დაქსავსვის შედეგია ის, რომ ბევრი ძველის აღდგენა-რესტავრაცია წლების განმავლობაში კიანურდება. მაგალითად, თოქმის ათ წელიწადს გრძელდებოდა ზარბის ეკლესიის რესტავრაცია. დღემდე არ დაწყებულია ბოპორმის არქიტექტურული კომპლექსის რესტავრაცია-აღდგენის სამუშაოები, თუმცა მისი პროექტი ეთოლახებენა დიდი ხნის წინათ უსასყიდოდ შეასრულეს. უკვე თქვა გულსტეკივლით, რომ აქამდე ვერ მოხერხდა გელათის უნიკალური მოზაიკის აღდგენა.

განსაკუთრებით მწვავედ დგას სარესტავრაციო სამუშაოს ხარისხის გაუმჯობესების ამოცანა. ბევრი ძველი აღდგენილად ითვლება, თუმცა საროექტო და სამშენებლო სამუშაოთა უზარისხოდ შესრულების გამო ისინი კვლავ კატასტროფულ მდგომარეობაშია და სასწრაფოდ აღსადგენია. მაგალითად, ბოლნისის სიონში ისევ ჩამოღის წვიმა, შესაკეთებელია აპარის თადოვანი ხიდები და სხვა ძველები.

ყოველ ასეთ ფაქტს სათანადო შეფასება უნდა მიეცეს, მაკარად მოეითხოთ სამინისტროებსაც და უწყებებსაც, პროექტის ავტორებსაც და მშენებლებსაც, პარტულ და სამეურნეო ხელმძღვანელებსაც ადგილებზეც და ცენტრშიც. დაუშვებელია ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძველების აღდგენა-რესტავრაციისადმი ასეთი გულგრილი დამოკიდებულება. რა თქმა უნდა, ამაში მეტი პრინციპულობა უნდა გამოიჩინოს თვით საზოგადოებამ, ხამაღლა უნდა თქვას ნან თავისი ავტორიტეტული სიტყვა. ყოველივე ამის იმიტომ ვამბობთ, იმიტომ გავიხსენეთ ეს ფაქტები, რათა უფრო გვეგზაუბრებოდეს და მოფრტებელი გავხადოთ ჩვენი მუშაობა, ძალებისა და სახსრების დაქსავსვა, საქმის მიფრტეგება, უსულგულო, უზარისხო ნუშაობა სათანადო შედეგს ვერ მოგვიტანს. დასახული გეგმები, პროგრამები ქაღალდე კი შესრულ-

დება, მაგრამ მთავარი არ იქნება ზღწეული — კვლავ მოგვიხსენება პაი-პარად აღდგენილ-რესტავრირებული ძეგლების აღდგენა-რესტავრაცია.

ქართული ხალხს მრავლად უკნ თვისი მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლები რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც — ჩვენს ქვეყანაშიც და უცხოეთშიც. აქ სახვებით სწორად აღნიშნა ც. ცამბაშიძემ, რომ საზოგადოების თვალთახედვის არეში უნდა იყოს თითოეული მთავანი, საზოგადოება უნდა ქირაოსულობდეს ქართველი კაცის ნაამაგარს ყველგან — ჩვენშიც და უცხოეთშიც.

სამუშებაროდ, გერ კიდევ საქმარის მუშაობას არ ვეწყვიტო ჩვენი ქვეყნის სხვა რესპუბლიკებში არსებული ქართველი ხალხის მდიდარი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლის, შენარჩუნებისა და მოვლა-პატრონობისათვის. რაც შეეხება უცხოეთში მიმოხილულ ქართული კულტურის კერებს, ისინი ფაქტობრივად მოკლებულია საზოგადოების მხრუნელობას. ნაქლებად გამოყენება, ან საერთოდ არ გამოყენება მათი შესწავლის, ფიქსაციისა და პოპულარიზაციისათვის საზღვარგარეთის ქართველოლოგიურ ცენტრებთან, საქართველოს ისტორიითა და კულტურით დაინტერესებულ უცხოელ მეცნიერებთან, სხვა გამოჩენილ ადამიანებთან კონტაქტები.

სწორედ ამის შედეგია ის, რომ დღემდე აღურცხავია რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ მდებარე ძეგლები.

ვიმედოვნებთ, საზოგადოება მჭიდროდ ითანამშრომლებს კულტურის საბჭოთა ფონდთან, მის რესპუბლიკურ და სხვა რეგიონალურ რგოლებთან ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, განსაკუთრებით უცხოეთში არსებული ქართული კულტურის ძეგლებზე კონტროლის დაწესებისათვის. იქ დაკული ლიტერატურისა და ხელოვნების ნიმუშების, არქივებისა და სხვა ღირსებულელებში ქართული კულტურის ფასეულობათა გამოვლენის, აღრიცხვისა და სამშობლოში დაბრუნებისათვის.

სერიოზულ საყვედურს იწვევს ისიც, რომ რესტავრაციის დანთავრების შემდეგ საზოგადოება ნაკლებად ინტერესდება მისივე სახსრებით აღდგენილი ძეგლის შემდგომი ზედ-იზბლით, იგი თითქმის ქრება მისი თვალსაწიერიდან. ჩვენი აზრით, რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდგომაც საზოგადოება უნდა იყოს ძეგლის მხრუნეული ბატონ-პატრონი. იგი უნდა განსაზღვრავდეს მშრომელთა ფართო მონაწილეობით აღდგენილი ძეგლის ხალ დანიშნულებას, ფუნქციას, მკაცრად მოკითხავდეს იმ წარმოება-დაწესებულებებს, რომლებიც უდიერად, უსულგულოდ ეყიდეზიან რესტავრატორთა ურთულესი შრომის შედეგებს.

გარდაქმნა, უწინარეს ყოვლისა, საქმისადმი ახლებურ მიდლომას გულისხმობს. ალბათ, საქირთა ძეგლების აღდგენა-რესტავრაციის დარღვივ ვიფიქროთ მუშაობის ხლებური ფორმების დანერგვავზე. ჩვენი აზრით, სარესტავრაციო სამუშაოების ვადების შემოიძღვრობასა და ხარისხის ამაღლებას უთუოდ შეუწყობდა ხელს ბრივადულ იჯარაზე ვადასლა, სეზონის ნაცვლად, სამუშაოების მთელი წლის მანძილზე ჩატარება.

ურთიკ არ იქნებოდა, აგრეთვე, საზოგადოებასთან ჩამოყალიბებულიყო სარემონტო უბანი, ან სახელოსნო, რომელიც მცირე მოცულობის ოპერატულ სამუშაოებს შეასრულებდა. მსგავსი გამოყილება აქვს რუსეთის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებას, სადაც დიდი ხნის წინათ შეიქმნა ასეთი სახელოსნო.

საზოგადოების ურადლების გარეშე არ უნდა რეზობოდეს არც ერთი საკითხი, რომელიც ჩვენი მატერიალური თუ სულიერი კულტურის ძეგლებს შეეხება. მაგალითად, ახლა რესპუბლიკაში ყველას აწუხებს ტრანსკავკასიის რკინიგზის მაგისტრალის მშენებლობასთან დაკავშირებით ჩვენი არქეოლოგიური, ისტორიულ-კულტურული თუ ბუნების ძეგლების დაცვა-შენარჩუნების პრობლემა. ეს კარგად იგრძნობოდა ტრადიციის დელეგატების გამოსვლებშიც. ცხადია, წარსულთან, ბუნებასთან შეხების გარეშე მეტად ძენელი იქნება ასეთი დიდი ნაებობის, ასეთი გრანდიოზული მშენებლობის განხორციელება. ეს იმიტომაც გაძნელებდა, რომ მშენებლებს მეტად მიიქე პირობებში, რტად რთულ ხეობებში მოუწყვთ მუშაობა.

ყოველივე ეს დიდ და საპასუხისმგებლო ამოცანებს აუფენებს საზოგადოების წინაშე. საქირთა ყოველმხრივ შევისწავლოთ ეს მხარე, რომელიც მდიდარია უნიკალური ისტორიული ძეგლებით: ყველაფერი უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რათა სრულად შევიწარმოოთ მისი კულტურული მემკვიდრეობა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული, ლანდშაფტთან შერწყმული ისტორიის, კულტურისა და ბუნების შესანიშნავი ძეგლები.

ამ მხრივ დიდად უნდა გაისარჯოს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოს საგანგებო გადაწყვეტილებით შექმნილი კომისიაც. მან სპეციალისტების, ფართო საზოგადოებრიობის აქტიური მონაწილეობით კორინდიანაცა უნდა გაუწიოს მთელი იმ მუშაობას, რომელიც უნდა განხორციელდეს როგორც რესპუბლიკის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ მშენებარე მაგისტრალის მიმდებარე ტერიტორიაზე არსებული ძეგლების შემსწავლად, აღწერა-ფიქსაციისა და დუშაინებების სახით შენარჩუნებისათვის. მაქსიმალური ეფექტიანობით უნდა გამოყიეუნოთ ყველა ის საშუალება და სახსრები, რომლებიც გამოყოფილია ამ მიზნით და, რაც მთავარია, ამ მუშაობას არ უნდა გამოადენს ერთგვარად, კამპანიური ხასიათი. დადებითი გადაწყვეტა უნდა მოივოს ყველა იმ საკითხმა, რომელიც ამ მაგისტრალის მშენებლობის პროცესში წამოიჭრება. ასეთივე მზარუნველ დამოკიდებულებასა და გაფორთხილებას მოითხოვს ხევი და მისი შემოგარენი, სოფელი ქერქეთი, საქართველოს ბუერის სხვა სოხივ და დასახლებული პუნქტი. ამის შესახებაც კახებით სწორად ითქვა დღეს ყრილობაზე.

უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობის საქმეა ქალაქ-მშენებლობითი თვალსაზრისით უნიკალური კულტურული ცენტრების (თბილისი, მცხეთა, თელავი, სიღნაღი, ქუთაისი, ბათუმი, ფოთი, სოხუმი, გორი, ახალციხე, ქალაქი-კურორტები: გავრა, პორჯომი და ა. შ.) ისტორიულად ჩამოყალიბებული იერსახის, მათი განუმეორებელი კოლორიტის შენარჩუნება. ქალაქების რეკონსტრუქციისა და კეთილმოწყობის, სოციალური

გარემოს განახლების ურთულესი გლობალური საკითხების გადაწყვეტისას უოუოდ უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი თანამედროვე მხოლოდ მაშინ მოგვიწოდებს მშობლიური ქალაქის განახლებისათვის გაწეულ მუშაობას, თუკი ყოველმხრივ იქნება გათვალისწინებული თანამართა მამკონტროლირება, პარტონიულად შეაფასება პრინციპული წარსული და თანამედროვეობა, არ ღირდაცვა მხატვრულად და მატერიალურად ღირებული, ისტორიულად ჩამოყალიბებული განახლებისა, ამორტიზებული შენობა-ნაგებობათა შეკვლისას არ გვიღალატებს ტაქტი და ზომიერება, შენარჩუნებული იქნება ქალაქის არქიტექტურული სახე, განუმეორებელი სილუეტები, ქუჩების, უბნების, მოედნების ძირითადი გეგმარებითი საბუტტურა. ჩვენს ქალაქებს, მათ განუმეორებელი სახეს არა ერთი და ორი თაობა არა ერთი და ორი საუკუნის განმავლობაში ქმნიდა. ამიტომ არ შეიძლება ერთ ან ორ კაცს, გარკვეულ ჭკუებს, თუნდაც ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ დაწესებულებას მივანდოთ მათი რეკონსტრუქციარეგენერაციის საკითხების გადაწყვეტა. ამ საქმეში მთელ ჩვენს საზოგადოებრიობასთან ერთად უყველამ შეიღროდ უნდა თანამშრომლობდნენ ძველთა დაცვის საზოგადოება, ძველთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო, სამშენი, რამდელი, სამწნახაროდ, ნაღებს უურადღებს აქცებს ამ საკითხებს, ქარსული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, მასთან არსებული რესპუბლიკური არქეოლოგიური ცენტრი, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, თბილისის სამხატვრო აკადემია, და, რასაკირველია, მთლიანად რესპუბლიკისა და ქალაქის საზოგადოებრიობა, ვისთვისაც ძვირფასია თავისი ერის ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობა.

ბევრი ეთოლი სიტყვა უქმუნდა ამ ბოლო დროს ძველი თბილისის აღდგენა-განახლების მიზნით ჩატარებულ სამუშაოთა არქიტექტურულ-მხატვრულ ღირსებებზე. ამ მაღალი შეფასების გამოხატულება ისიცაა, რომ იგი წარდგენილია სახელმწიფო კომისიას, მაგრამ შექებამ არ უნდა შეუქმნას ამ საქმის თავკაცებს თვითდაქრებულობისა და შემოქმედებითი უცოდველობის გრძნობა.

პარტული პრინციპებზე, უწინარეს ყველისა, ხალხური პრინციპებზე, ხალხური შემოქმედებებზე, ხალხის ხულისა და მრწამსის გამოხატულება. ამიტომაც საქარო რეკონსტრუქციარეგენერაციასთან დაკავშირებულ თუნდაც ყველაზე უმნიშვნელო საკითხების გადაწყვეტისას აქტიურად მოვიწოდებ საზოგადოებრიობა, ყოველმხრივ გაეთვალისწინოთ მათი აზრი, გამოვქვნივთ შემოქმედებით პროცესში მოხახლეობის ფართო მონაწილეობის ეფექტიანი ფორმები, არ შეიძლება მშრომლები აქტიური მონაწილეობიდან უხივარ მომხმარებლებად, უბრალო მეთვალყურეებად გადავაქციოთ.

დღეს უადრესად გაფართოვდა თვით ცნების — „ძველი“ — შენარსი. ყველაფერი, რაც ხალხს შეუქმნია, ხალხის ისტორიის, მისი კულტურის, მისი მრწამსისა და მსოფლმხედველობის მატერიალური გამოხატულებაა, მხოლოდ და მხოლოდ მისი კუთვნი-

ლება. სახელმწიფო იცავს ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის უწყვეტ სონსამარს მონუმენტური ნაგებობებიდან დაწესებული ეისტოლარული მემკვიდრეობით დამთავრებული. ეროვნული მემკვიდრეობის თითოეული ნიშნუნი სათუთ მოპყრობას მოითხოვს. არავის არა აქვს უფლება შეზღუდოს მისი პირველხარის პირიქით, ჩვენი ცოდნა, მაღალი პროფესიონალიზმი, სიყვარული წარსულისადმი უნდა მოვიმარკვით იმისათვის, რათა ძველი გაგათავისუფლოთ მისთვის უცხო, ისტორიის ნახსილზე დამატებული უცხო შეიებისაგან. ყველა, ვისაც კი რაიმე კავშირი აქვს ჩვენს კულტურულ მემკვიდრეობასთან, ვალდებულია ახვარიში გაუწიოს საცოდველბას. საწნუხაროდ, ქალაქმშენებლობის თუ არქიტექტურის, ლიტერატურისა თუ მუსიკის სფეროში ჭერ კიდევ ვხვდებით ამ უადრესად პრინციული მოთხოვნის უგაფრებულბების შემთხვევებს, რასაც საზოგადოებრიობამ, შემოქმედებითმა კავშირებმა, ყველამ, ვისთვისაც ძვირფასია ერის კულტურა, პრინციული ბრძოლა უნდა გამოუცხადოს. აქ ყოველგვარი კომპრომისი ღალატს ნიშნავს. სახვებით სწორად შენიშნა ეს ჩვენს ყრილობაზე თქილაქმედა.

ჩვენ არ გინდა ამა თუ იმ სახალხო დღესასწაულისათვის სახელდახელოდ შექმნილი, გარეგნულად ბრწყინვალე ბუტაკორიები. რომელ პატრიოტიზმსა და მამულიშვილურ გარჯაზე შეიძლება ღაპარაკი, თუკი „თბილისისი“ დღესასწაულისათვის ისევ აღსადგენი და შესაკეთებელი ზედა რესტავირებული თუ რეგენერებული ქუჩები და ნაგებობები, როცა ძველი თბილისის ორგანიზმი ჩნდება უცხო იერის. ე. წ. თანამედროვე ნაგებობები და ქუჩები. განა დასაშვებია, რომ ფართოდ რეკლამირებულ ე. წ. სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა ჩატარების შედეგად ძველ თბილისის თითქმის არ შემტებია არც ერთი ისეთი ბინა, ქუჩა, უბანი თუ კვარტალი, სადაც დადულია რეკონსტრუქციარეგენერაციის უპირველესი მოთხოვნა — შენარჩუნებულია ისტორიულად ჩამოყალიბებული მატერული სახე და განახლებულია მოსახლეობის საცხოვრებელი პირობები.

საქართველოს სამშენმა, ძველთა დაცვისა და გამოყენების მთავარმა სამმართველომ, თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომმა, სხვა დაინტერესებულმა უწყებებმა უნდა დაჩაქარონ დედაქალაქის ცენტრისა და ძველი ქალაქის დადგმარების საპროექტო სამუშაოები, რაც მიუტყვებლად ჭიანჭრდება. ამის გარეშე შეუძლებელი იქნება ქალაქის განვითარების გენერალური გეგმის რეალიზაცია. ამის თაობაზე წარნად გვეწონა საუბარი სსრ კავშირის სამშენისა და საქართველოს სამშენის კოლეგიების გაერთიანებულ სხდომაზე, მაგრამ საქმეს სასიკეთო პირი ჭერ კიდევ არ უჩანს. უნდა აღკვეთოს თვითნებობის, ადრე მიღებულ დადგენილებათა და გადაწყვეტილებათა იგნორირების შემთხვევები. ყოველი ასეთი ფაქტი მკაცრი პარტიული შეფასებისა და საზოგადოებრივი მსჯელობის საგანი უნდა ვახდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქის ისტორიული ნაწილის დასაცავად შექმნილია საგანგებო ინსპექცია, სულ ახლახან დაანგრეს შაბაღის, ივრის, თუშა-



ნიანის, გერცენის, დუშეთის, ჩალაუნის ქუჩებზე არქიტექტურული და ისტორიული ღირებულების მქონე შენობა-ნაგებობანი. მედიცინის მუშათა სახლის მშენებლობის შედეგად XIX—XX საუკუნეების ხუროთმოძღვრების საინტერესო ნიმუში — ხეთაგუროვის ქუჩაზე მდებარე სახლი.

ისე ხომ არ გამოდის, ერთი ხელით ვაშაღებთ დიდგნილებებს, მეორეთი კი ვანგრავთ ისტორიულ შენობებს.

ისტორიულ-არქიტექტურული ძეგლებით, რომელთა საერთო რიცხვი 20-თან ადრეა, ზედიერა ჩვენი რესპუბლიკა, თითოეული ქალაქი, რაიონი, სოფელი. ადგილობრივი ძალებით, მშრომელთა ინიციატივითა და მსდელთა ბევრი ძეგლი იქნა რესტავრირებული, გაყვანილია მათენ მისახველი გზები, კეთილმოეწყო მიმდებარე ტერიტორია. ქუთაისში თითქმის მთელი ქალაქის მოსახლეობა მონაწილეობდა ფართო მასშტაბის არქეოლოგიურ და სარესტავრაციო სამუშაოებში. იგივე იქმნის კასპის, წალენჯიხის, საგარეოს და ზოგიერთ სხვა რეგიონზე. სამწუხაროდ, ყველა როდი ერკვევა კარგად მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების დანიშნულებაში. მათ აღდგენა-შენარჩუნებაზე ზრუნვა მეორეხარისხოვან საქმედ შეიჩინათ. იქ, სადაც ადგილობრივი პარტიული, საბჭოთა, კომკავშირული ორგანოები ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობისადმი გულგრილდამოკიდებულებას იჩენენ, არ ინტერესდებიან ძეგლთა დაცვის საზოგადოების, სხვა იდეოლოგიური დაწესებულებების მუშაობით, მოსახლეობის მონაწილეობა კართული კულტურის ძეგლთა მოვლა-პატრონობაში მხოლოდ საწევროს გახადით შემოიფარგლება, თუმცა სრულყოფილად ყველგან ამასაც კი ვერ ახერხებენ.

ზოგჯერ, ადგილობრივი ორგანოების გულგრილობით, უპატრონოდ მიტოვებული ძეგლები უსაქმურთა თავარილობის ადგილად იქცევა. ამით თითქოს უნიკალური სასწიკა გაიკემა მათი დაზიანებისა და განადგურებისათვის. რამდენიმე ხნის წინათ დაუდგენელმა პირებმა სოფელ შინდისში ცეცხლი გაუჩინეს XVIII საუკუნის ნაგებობას — ნიკოლოზ ბარათაშვილის მამისეულ სასახლეს, სადაც განრჩახული იყო ამ დიდი პოეტის მუცენის ფილიალის გახსნა. ისტორიული ძეგლებისა და სხვა კულტურულ მემკვიდრეობათა შენარჩუნებისათვის ზრუნვა სსრ კავშირის საკავშირეო კონსტრუქციის 48-ე მუხლით. სწორედ ამ კონსტრუქტორ მოთხოვნას ემყარება კანონი ძეგლების დაცვის შესახებ.

ყოველივე ეს ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანოებისაგან, უწინარეს ყოვლისა, სამართლდამსჯელი ორგანოებისაგან მოიხივება მკაცრი პარტიული და ადმინისტრაციული რეაგირების გარეშე არ დატოვინ ხალხის მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების ხელყოფის არც ერთი ფაქტი, უფროდ უნდა გამოვადგინოთ და მკაცრად დავსაჯოთ ისინი, ვინც შთამომავლობას უკარგავს ისტორიულ-კულტურულ მემკვიდრეობას.

ამ ბოლო დროს რესპუბლიკის ზოგიერთ რეგიონ-

ში ერთმა დამაფიქრებელმა უცხო გავლენამაც იჩინათი. ფართოდ გაიდა ფეხვი ახალი ფსევდოისტორიული ძეგლების მშენებლობის პრაქტიკამ. ჩვენი არქიტექტორებისა და მხატვრების ხელშეწყობით, ზოგიერთი ხელმძღვანელი რაღაც ახალ „ძველებურ“ კონსტრუქციას, რაღაც ახალ ფსევდოისტორიულ ნაგებობებს აშენებს. ვის სჭირდება პატრიოტული გრძობების ასეთი ხელფენური, იაფფასიანი საშუალებებით გაღვივება? განა ძენილა იმის გაგება, რომ არ შეიძლება სწორი კონსტრუქცია (უფრო სწორად, მისი იმიტაციის), ანდა კიდევ სხვადასხვახარისხი ფაქტის სხვადასხვა რაიონში მშენებლობა, თბილისური აივნების XIX საუკუნის ქუთაისისათვის დამახასიათებელ საცხოვრებელ სახლებზე მუშენება. განა ძენილა იმის გაგება, რომ ყოველივე ეს ძეგლთა დაცვისა და პროპაგანდის კეთილშობილური იდეის გაყვანებაა? სამწუხარო ისაა, რომ ამასი ინარჩუნება დიდი სახსრები, ილანანება დრო და ენერგია, მიზანი კი მიუღწეველი რჩება.

მთელი საზოგადოებრიობა ხედავს რაოდენ დიდ და საშვილიშვილო საქმეს აკეთებს ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამმართველო, რომელსაც წლების განმავლობაში უნარიანად უძღვება ჩვენი სახელმწიფო მოქალაქე, ყველასათვის საყვარელი ადამიანი, საბჭოთა კავშირის გმირი, პროფესორი ი. ციციშვილი. შეიძლება ითქვას, რომ სამმართველოს სახით ჩვენი ხალხის ისტორიულ-კულტურულ მემკვიდრეობას დღეს ჰქავს დიდი შთამბეჭ და ჰირსულფალი, ძეგლთა დაცვისა და აღდგენის საქმედ დაუენებულია სწორ სახელმწიფოებრივ დონეზე. ახლა უკვე არავის ეპარება ექვი იმაში, რომ დრომ გააშართლა არსებობა ასეთი ორგანიზაციისა, რომელიც ჩვენს ქვეყანაში პირველად საქართველოში შეიქმნა. მთავარი ისაა, რომ ამით შესაძლებელი გახდა სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ძალისხმევით უფრო მკიდრად გაერთიანება. ინტერგაცია. მომავალი, ალბათ, უფრო წარმოიჩინებს ასეთი ნაბიჯის როგორც დადებითი, ისე უარყოფით მხარეს. ერთი კი ფაქტია — ასეთი ორგანიზაციის შექმნით ძეგლების აღდგენა, მათი მოვლა-პატრონობა როგორც სპეციალური სახელმწიფო ორგანოს, ისე ფართო საზოგადოებრიობის ზრუნვის საგანი გახდა. ამის შესახებ კარგად იცის ჩვენმა საზოგადოებრიობამ. ამიტომ, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს საკირო გაკეთებულ საქმეებზე დაწვრილებით საუბარი. უკეთესი იქნება უფრო მეტი ყურადღება სამომავლო ამოცანებზე დაუფოთო.

უწინარეს ყოველისა, უფრო გვეგაშობიერი, სისტემური ხასიათი უნდა მიეცეს სამმართველოს საქმიანობას. შესაბამისი სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებებთან, დაინტერესებულ სამინისტროებთან და უწყებებთან, ადგილობრივ პარტიულ და საბჭოთა ორგანოებთან მკიდრით თანამშრომლობით უნდა შემუშავდეს ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლების, მატერიალური და სულიერი კულტურის სხვა ფსევდოლობათა აღწერის, პასპორტიზაციის, აღდგენა-რესტავრაციისა და გამოყენების პერსპექტივისათვის გათვალისწინებული გრძელვადიანი პროგრამა. ეს ზედს შეუწყობს მუშაობაში სტიქიურობის, შემთხვევითობის ელემენტების დაძლევის. ასეთი ფაქტები კი, სამ-

წესაროდ, ჭრჭრებით ხაქმოდ გვაქვს. 20 თაზზე მეტი ძველიდან დღემდე პასპორტიზებული არ არის მამო ძველი, უფრო მეტიც, მოუგვარებელია თვით რესტავრირებული ძეგლების აღრიცხვის საქმეც.

სამმართველოს მართებს გააძლიეროს სახელმწიფოებრივი კონტროლი და მოძიხონელობა ქალაქში ნებლობით ხასიათის ძეგლების ხელყოფისათვის, აღდგენა-რესტავრაციის ჩატარებისას მათი პირვანდელი ხაზის დამახინჯისათვის. იგი უფრო მეტად უნდა ზრუნავდეს ძეგლების აღდგენა-რესტავრაციისათვის სახელმწიფოს მიერ გამოყოფილი ხაზსრების რაციონალურად და სრულად გამოუენებაზე. საქორა ამ საქმეში დამყარდეს მკაცრი სახელმწიფო დისციპლინა. უკანასკნელ სამ წელიწადში სამმართველოს 514 თაზი მანეთის სახელმწიფო კაპიტალური დაბანდება გამოეყო, მაგრამ ამ თაზის მხოლოდ 77 პროცენტით იქნა ათვისებული, ხოლო მთლიანად მეთვე ხუთწლიეში სამშენებლო-სამორეკონსტრუქციო სამუშაოებისათვის გამოყოფილი ხაზსრების ათვისების მაჩვენებელი 25 პროცენტს არ აღემატებოდა. შეშფოთებას იწვევს ის, რომ ეს მაჩვენებელი უკანასკნელ წლებში არაოთ არ უმჯობესდება, აკამდე უარესდება კიდევ.

რესტავრაციაში იგრძნობა რესტავრატორთა კვალიფიციური კადრების ნაკლებობა. ამის თაზაზე დღეს უკვე ითქვა ურილობაზე. მართალია, ერთ-ერთ პროფტექნიკურ სასწავლებელში სპეციალურად ამზადდებიან ახლგაზრდა რესტავრატორები, მაგრამ მათ შორის ცოტაა ხალხურ ხელოვნებას დაუფლებული ქვისმთელელები, კლატორები, დურგლები, შექმდელები და სხვ. არ აქმაყოფილებს გზრდილი მოთხოვნების სამშენებლო-აკადემიის შესაბამისი სპეციალობის კურს-დამთავრებულთა პროფესიული მომზადების დონე, ყოველივე ამაზე აკადემიის, შესაბამისი პროფესიულ-ტექნიკური სასწავლებლის ხელმძღვანელობასთან ერთად, უნდა ვითვიტო რვეც და, რასაკვირველია, სამმართველობა და მთელმა საზოგადოებრიობამაც.

ფართოდ უნდა დაინერგოს, კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით, ჩვენი ქვეუნის ცნობილ ცენტრებში, აგრეთვე საზღვარგარეთ სპეციალისტთა მივლინება-სტავირების პრაქტიკა. ეს საკითხი აქ სავეცებით სწორად დააყენა პროფესორმა ვ. ბერიძემ. ამ მიზნით, ალბათ, საჭირო იქნება შევქმნათ რესტავრატორთა სპეციალური ჯგუფები, მოვავაროთ საზღვარგარეთ მათი მივლინების საკითხი. ეს საშუალებას მისცემს ჩვენს რესტავრატორებს გაეცნონ თავიანთ უცხოელ კოლეგებს, დაუფლონ მათ გამოცდილებას, მსოფლიოში მოწინავე ტექნოლოგიას.

მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების აღდგენასა და რესტავრაციაზე დასაქმებული მშრომელები დიდ საშვილიშვილო საქმეს აკეთებენ. ასეთი გარჯა კი შესაბამის მატერიალურ და მორალურ სტიმულირებას მოითხოვს. გადასახედა სხვა მრავალი საკითხიც. მაგალითად, რითაა გამართლებული, რომ ჩვეულებრივ მშენებლობაზე მომუშავე ქვისმთელის საქენსიო ასაკი 55 წლით განისაზღვრება, ხოლო სა-რესტავრაციო-აღდგენითი სამუშაოებზე დასაქმებულისა — 60 წლით. ჩვენი აზრით, ეს პირიქით უნდა იყოს. თუკი ნამვილიად გვიანდა ამ დარგის წინა

პლანზე წამოწევა, უკეთესად, მეტი ოდენობით შრომას სწორედ ძეგლების აღდგენა-რესტავრაციაზე მომუშავე ადამიანებს უნდა ვუნაზღაურებდეთ.

საჭიროა უფრო ფართოდ გამოვიყენოთ მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების დაცვისა და რესტავრაციის საქმეში საზოგადოებრივი ინიციატივა, საზოგადოებრივი ენერჯია. რა თქმა უნდა, აქ სრულიად უნდა გამოირიცხოს რაიმე შემთხვევითობა, სუბიექტივიზმი. წარმატების თავი და თავი მხოლოდ ენთუზიაზმი როდია. დაუშვებელია უკონტროლოდ მივანდეთ ეს დიდი ეროვნული საქმე უკონტროლოდ დელტანტს, საქმის არმყოფად ადამიანებს. ამან შეიძლება აუნაზღაურებელი ზიანი მოგვიტანოს.

მუშაობა სისტემურ საფუძველზე უნდა ადგამვიდროთ. ეს კი ძველთა დაცვის საზოგადოების, სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოს უპირველესი მოვალეობაა. განა არ შეიძლება უფრო აქტიურად და ფართოდ მოიწოდოთ ძეგლების რესტავრაციისა და აღდგენის საქმეში შემოქმედებითი ინტელიგენციის გამოჩენილი წარმომადგენლები, მხატვრები, არქიტექტორები, სხვა დარგის სპეციალისტები. ეს ხომ თითოეული ჩვენი თაგანის მოქალაქეობრივი, კეთილშობილური და საპატრიო მოვალეობაა.

ჩვენი წარსულიც, თანამედროვეობაც და მომავალიც უწინარეს ყოვლისა მინამხალ თამბა — ახალგაზრდობას მამუშენის. ამიტომაც უნდა ვილაწყოთ უფრო აქტიურად ყველამ — საზოგადოებამაც და სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველომაც, პარტიულმა და საბჭოთა ორგანოებმაც იმისათვის, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა უფრო მეტი სიყვარულით განიმსვენლოს ძეგლებისადმი, გამოუმუშავდეს ჩვენს სახელოვან წინაპართა ხსენისა და ნაღვანისადმი ღრმა პატივისცემის გრძნობა, უფრო ახლოს მივიდეს ჩვენს ისტორიულ წარსულთან, შეიგნოს მისი არსი, მისი მნიშვნელობა თანამედროვეობისა და მომავლისათვის. ეს გუნუთარებს მათ კუშმხარტი ეროვნული სიამუის გრძნობასაც, რომლისთვისაც უტყობა ნაციონალიზმი, ვიწრო კარჩაკეტილობა და კუთხობობა.

ჩვენ გვაზარებს, რომ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის, პოლიტექნიკური, სამედიცინო და სხვა ინსტიტუტების სტუდენტები, პროფესიულ-ტექნიკური სასწავლებლების მოსწავლეები გულმოდგინედ მუშაობენ ძეგლების აღდგენაზე. მაგრამ დღეს არც ეს არის საქმარისი. კიდევ უფრო მეტად უნდა წავაბახილოთ ახალგაზრდობის ენთუზიაზმი, შევქმნათ მათ ადგილზე ნორმალური შრომისა და დასვენების პირობები, აქტიურად დაუეკავშროთ იგი შრომითი, პატრიოტული და ინტერნაციონალური აზრების ამოცანებს.

საწესზაროდ, ყოველთვის სრულად არ ვითვალისწინებთ ამ უცილოდელ მოთხოვნას. ამაზე მეტყველებს ჩვენი ყროლობის შემადგენლობაც. ალბათ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვი, რომ დღეს აქ უფრო ფართოდ უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილი ჩვენი სტუდენტები, ახალგაზრდა მეცნიერ-მუშაკები, მოსწავლეები, მუშა და კოლმეურენე ახალგაზრდობა, ჩვენი მომავალი თაობა, ისინი, ვინც უნდა ეზიაროს ჩვენს ისტორიულ-კულტურულ მემკვიდრეობას, ვინც უნდა აღადგინოს

რი, ეგოისტური და კერძომესაკუთრული გამოვლინებებისაგან. თანამიმდევრულად უნდა განვამტკიცოთ და გავამდიდროთ სიმართლის, კეთილშობილების, პატიოსნების, სამართლიანობის და სიეთის იდეალები, აქტიურად გამოვიყენოთ ხალხის ისტორიული და არეკლუციური ტრადიციებით მიღებული დიდი მემკვიდრეობა, ყველაფერი ის, რაც წინა თაობებს შეუძენია.

ეროვნული სიამაყისა და პატრიოტიზმის გრძნობა უპირველესად ყოვლისა ნიშნავს ქვეშარტი ინტერნაციონალიზმს, ერების ურთიერთგამდიდრებას, საერთო საკაცობრიო იდეალებისაკენ სწრაფვას. არა ლიტონი სიტყვებით, არამედ საქმით უნდა ვაძრავლებდეთ საზოგადოებრივ დოვლას, უზრუნველყოფდეთ ეკონომიკისა და კულტურის აღმავლობას, ვზრდიდეთ ჩვენს წვლილს სამშობლოს კეთილდღეობაში, ვამაღლებდეთ რესპუბლიკის, მისი ავტონომიური ფორმირების ავტორიტეტს. ამის აუცილებლობაზე შეტყველებს წარსული საუკუნეების ბრძოლასა და ძიებებში დაკრძვილი გამოცდილება. არ შეიძლება არც ერთი წუთით იმის დავიწყება, რომ მარქსველი ტრადიციების მომხმარებელი, მათ ცხოველურიანობას სწორედ მანამდე რეკომენდებენ მარქსს საფუძვლის სიმტკიცესა და სიწმინდეზე დამოკიდებული ხალხის ეკონომიკური და სოციალური პროგრესის, მისი აზრისა და შრომის აღმაფრენა. ამასთან დაკავშირებით მინდა დიდი ვაჟა მოვიშველიო.

იგი ამბობდა: „პატრიოტიზმი უფრო გრძნობის საქმეა, ვიდრე ქვეა-გონებისა, თუმცა კეთილგონიერება მუდამ უოფილა და არის მისი მათაყვანებელი და პატივისცემელი. კოსმოპოლიტიზმი მხოლოდ ქუის ნაყოფია, ადამიანის კეთილგონიერებისა, მას ადამიანის გულთან საქმე არა აქვს, იგი სახსარია იმ უბედურობის ასაცილებლად, რომელიც დღემდის მთელს კაცობრიობას თავს დასტრიალებს.“

ამიტომ კოსმოპოლიტიზმი ასე უნდა გავსმოდეც: გიყვარდეს შენი ერი, შენი ქვეყანა, იღვაწე მის საკეთილდღეოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმითვის ბედნიერება“.

რასაც ვაჟა ვახტანგ, აქვე მინდოდა ორიოდ სიტყვა შეთქვა ჩვენს პოეზიაზეც. ისტორიისა და კულტურის ძეგლები ყოველთვის იყო და იქნება შოაგონების წყარო ჩვენი პოეზიისა. შეუძლებელია ქართული პოეზიის, ქართული ლექსის ჩვენი მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების გარეშე წარმოადგენა. ალბათ, ყველას გახსოვთ — ნიკორწმინდის ტაძრის შესასვლელ კარებს ამშვენებდა ქართული ხუროთმოძღვრების ამ ხელთუქმნელი ძეგლისადმი მიძღვნილი გალაკტიონის უკვდავი სტრიქონები. ბევრ ჩვენთაგანს ნანახიც არ გვქონდა ნიკორწმინდა, მაგრამ, როცა ვკითხულობდით გალაკტიონის ლექსს, მთელი სიღადაით წარმოგვიდგებოდა თვალწინ ეს ბუმბერაზი ძეგლი. ამიტომ იყო, რომ ნიკორწმინდის პირველი ბილივისას გვეუფლებოდა ისეთი გრძნობა, თითქოს იგი დიდი ხნის წინათ არაერთგზის გვქონდა ნანახი.

აი რას ნიშნავს ნამდვილი ხელოვნება, აი რას ნიშნავს ორი დიდი ხელოვანის — ხუროთმოძღვრისა და პოეტის ქვეშარტი შემოქმედებითი პაქრობა. ეს დასტურია იმისა, რომ არ შეიძლება ქვეშარტი ხელოვნება დროებითი, წარმავალი იყოს. იგი მარად ცოცხალია, მარად ჩვენთანაა, ერთიანი და განუყოფელია.

არაერთ ქართულ მწერალს — პოეტს თუ პროზაიკოსს მოუნიჭებია ის ესთეტიკური სიამოვნება, რასაც ყოველ ადამიანზე ახდენს სვეტიცხოველი თუ ვარძია, ნიკორწმინდა, ოსკო თუ ზარზმა. განა ამის შესანიშნავი მაგალითი არ არის კონსტანტინე გამსახურდიას, ლევან გოთუას, ირაკლი აბაშიძის, გრიგოლ აბაშიძის, ანა კლადაძისა და სხვა სიტყვის ოსტატთა ქმნილებები.

ჩემი აზრით, ურიგო არ იქნებოდა, თუ ჩვენი რომელიმე გამოცემლობა დასტამბავდა ქართული პოეზიის ანთოლოგიას, მიძღვნილს ეროვნული ხუროთმოძღვრების ძეგლებისადმი, ვფიქრობთ, ამით დიდი პატრიოტული საქმე გაკეთდებოდა. ეს კიდევ უფრო გააღვივებდა საუკეთესოსა და ერთგულეებს იმ ისტორიულ-კულტურული ტრადიციებისადმი, რომლებიც ადამიანის ზნეობის ერთ-ერთი უმთავრესი საყრდენია.

დაბოლოს, ძვირფასო ამხანაგებო, შეგობრებო, კიდევ ერთხელ მინდა დიდი მადლობა მოვახსენო თითოეულ თქვენთაგანს — ჩვენი ისტორიისა და კულტურის ძეგლების მომვლელებს, პატრონებს, საზოგადოების თითოეულ წევრს, ვინც დღენიადაც იბრძვიტ ჩვენი რესპუბლიკის, მისი ისტორიის, მისი დღევანდელის, მისი ზვალინდელი დღის ნათლად და სრულად წარმოჩენისათვის. დიდი მადლობა მინდა ვუთხრა სტუმრებს, რომლებმაც დაამშვეს ჩვენი ყრილობა.

დარწმუნებული ვართ, რომ მომავალი ყრილობა, რომელიც ოთხი წლის შემდეგ გაიმართება, უფრო მტკიცე, უფრო გამართული ნაბიჯებით შემოადგამს ფეხს ჩვენი პროფკავშირების, ჩვენი სახელოვანი მუშათა კლასის ამ შესანიშნავ სასახლეში და ჩვენს ხალხს, ჩვენს ერს, ჩვენს პარტიას უპატიკებს იმას, რომ საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებამ ახალ საინფორმაციო პერიოდშიც დირჩეულად იღვაწა თავისი დიდი და კეთილშობილური მოვალეობის შესასრულებლად.



ოთხი თეატრის ერთი სატკივარი

მერაბ გეგია

პერიფერიული თეატრი კულტურის ფა- სულულობის თვალსაზრით რაიმე კომპრომისს არ გულისხმობს. უფრო მეტიც, მსოფლიოს მრავალ მაღალგანვითარებულ ქვეყანაში შე- ინიშნება ტენდენცია (ან იქნებ ეს თავისთა- ვად მოხდა) ქვეყნის პერიფერიაში საუკე- თესო შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდა- ციისა. თუ დედაქალაქში თავმოყრილია ძი- რითადად ეროვნული მნიშვნელობის, ტრადი- ციული, კონსერვატული ორიენტაციის თე- ატრები, პერიფერიაში უფრო თანამედროვე, ხშირად ექსპერიმენტული თეატრებია. სამა- გალითოდ პოლონეთიც კმარა, სადაც საუ- კეთესო შემოქმედებითი ძალები, დედაქალა- ქის გარეთაა.

რა მდგომარეობა გვაქვს, ამ მხრივ, საქარ- თველოს პერიფერიულ თეატრებში? საი- დუმლოს არ გავთქვამთ, თუ ვიტყვით, რომ საქართველოში, თბილისს გარეთ არსებული თეატრები, უბრალოდ, მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებიან.

ამ თეზისს, შესაძლოა, მოკამათეც გამო- უჩნდეს. როგორ? — იტყვიან ისინი, — მაშ რითი ავხსნათ პრემიების სიუხვე, რაც თითქ- მის უოველწლიურად ენიჭება პერიფერი- აში შექმნილ სპექტაკლებს თუ ცალკეულ როლებს?

ეს პრემიები სხვა არა არის რა, თუ არა ცუდად შენიღბული ფიასკო, რომელსაც დღითიდღე განიცდიან პერიფერიის თეატრე- ბი. ქართულ თეატრში ნიჭიერებას რა გა- მოლევს. ყველა თეატრში შეიძლება შეიქ- მნას სეზონის ერთი კარგი სპექტაკლი და ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული სახე. მაგრამ ეს არაფერს გვეუბნება მთლიანად თეატრალურ ორგანიზმზე, მის ყოველდღი- ურობაზე, მის აწმყოსა და მომავალზე. უბ-

რალო შუშაც შეიძლება აბრწყინდეს, როცა მას მზის სხივი დაეცემა (ტენესი უილიამ- სი), მაგრამ მარგალიტაო, მასზე ვერ ვიტ- ყვით.

პერიფერიაში მყოფი თეატრების პრობ- ლემა შემთხვევით არ აღგვიძრავს. ფაქტია, ამ თემაზე წინათაც ბევრჯერ გვისაუბრია. საქართველოს კვ ცენტრალურმა კომიტე- ტმა სპეციალური დადგენილებაც კი მიიღო სარაიონო და საქალაქო თეატრების მუშაო- ბის გაუმჯობესების შესახებ, მაგრამ დღეს, როცა მთელ ქვეყანაში მიმდინარეობს ცხოვ- რების და აზროვნების სტილის გარდაქმნა, როცა თეატრალურ სამყაროში რეფორმების დრო დადგა, არაჩვეულებრივი ნიადაგი შე- იქმნა იმისათვის, რომ სიტყვა საქმედ ვაქ- ციოთ.

შესაძლოა ვცდები, ან ვაჭარბებ, მაგრამ ღრმად მწამს, ვინც ამ სიახლეებს ფეხს ვერ აუწყობს, ვინც ამ ვითარებაშიც ვერ იპოვის გამოსავალს, მას თეატრის ხელმძღვანელობის უფლება უნდა ჩამოერთვას. პო, ჩვენ ვამა- ყობთ იმით, რომ საქართველოში ყველა აე- ტონომიურ რესპუბლიკას თუ ოლქს თავისი თეატრი აქვს და თანაც არაერთი. ვამაყობთ იმით, რომ საქართველოს მრავალ რაიონულ ცენტრში და დიდ სამრეწველო ქალაქში, სა- ხელმწიფო თეატრია. მაგრამ იქნებ დადგა- დრო (ის კი ნამდვილად დადგა), ისე რი- გორც ყველგან და ყველაფერში, რაოდენო- ბაზე კი არა, ხარისხზე ვიზრუნოთ. ვფიქ- რობ, დროა მივხედეთ, რომ ციფრობრივი მაჩვენებელი ჩვენი ფორმალისტური წარ- სულის ანაბეჭდია, და არა ვითარების რეა- ლური სურათი.

საქართველოში პერიფერიული თეატრების მძიმე მდგომარეობის მიზეზი არ არის ერთ-

ნიშნადი. იგი კომპლექსურია. ეს მიზეზები უნდა შევისწავლოთ და შესაბამისი დასკვნების შემდეგ დაუყოვნებლივ უნდა ვიმოქმედოთ.

სწორედ ამ მიზნით (და არა სპექტაკლების სარეცენზიოდ) მოინახულე დასავლეთ საქართველოს ოთხი თეატრი: სოსხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის, ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის, ზუგდიდის შალვა დადიანის სახელობის და ქიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის დრამატული თეატრები. შევხვდი ამ თეატრების ხელმძღვანელებს, დასის წევრებს, ვესაუბრე შემოქმედების და პრაქტიკის საჭირობოტო საკითხებზე.

ნურგინ გაიკვირებებს. თუკი წინამდებარე წერილში სუ.ხიან სტრიქონებს შეხვდებოდა. ნურგინ იფიქრებს, რომ ეს სტრიქონები საკუთარი ინტელუგენციისთვისაა დაწერილი. მოდით ვლიბროთ, ყველანი და მეც მათ რიცხვში. დამნაშავენი ვართ იმ თეატრების წინაშე, რომელზეც საუბარი გვექნება. უკვე დიდი ხანია ყველასთვის ცნობილია იქ შექმნილი ვითარება. მაგრამ რაკი გამოსავალს ვერ ვხედავდით, ყველამ, როგორც ერთმა, პირი შევეკარით და განგაშს დემილი ვაპრობინეთ. ახლა კი, როცა ამ თეატრების წინაშე სრულიად ახალი პერსპექტივები გადაიშალა, დემილი საზოგადოებრივი ამორალობის ტოლფასია.

„წჰალში ვღგემარ, ცეცხლი მიპიღია“

სრულიად შემთხვევით, მოხდა ისე, რომ პირველად იმ თეატრს ვესტუმრე, სადაც ყველაზე მეტია კონტრასტები, სადაც თეატრალური ცხოვრება აღმაფრენითაც ხასიათდება და ჩავარდნებითაც, სადაც ერთ ფოკუსში თავი მოიყარა დედაქალაქის გარეთ არსებული თეატრების საწუხარმა. არ დავფარავ, ამ შეხვედრამ მძიმე კვალი დამამჩნია და ლამის ჩამიკლა კიდევ ახლად გავლიძებული ოპტიმიზმი.

სოსხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის გოგი ქავთარაძის მოსკოვში დამფუძნებელ ყრილობაზე ყოფნა, გარკვეულწილად აფერხებდა ჩემს მიერ დასახული ამოცანის შესრულებას. ბუნებრივია, მერჩინა მასთან მესაუბრა შემოქმედებით პრობ-

ლემებზე. მაგრამ, მეორეს მხრივ, თვით თეატრი ისეთ მდგომარეობაში დამხვდა, რომ არა მგონია, მხოლოდ შემოქმედებაზე ლაპარაკი. ვანსაკუთრებით ამ ეტაპზე, მიზანშეწონილი იყოს. თეატრის დირექტორ-განმარტულებელმა ვახტანგ სალაყაიამ და დირექტორის მოადგილემ დავით კვაჭაძემ პირდაპირ საქმეზე გადასვლა მირჩიეს და ჩვენც გაქვით შენობის დასათვალიერებლად.

თეატრალური ნაგებობის დათვალიერება. ჩვეულებრივ, სცენიდან იწყება. სცენაის ცენტრალური მოედანი, საიდანაც ყოველივე უნდა ათავალოს. აპიტომ გაჩიკვირდა, როცა სცენის ნაცლად, სარდაფში აღმოჩნდით. აქ, ჩენს თვალწინ, მძიმე სურათი გადაშლა. მთელი სარდაფი, დაახლოებით თხუთმეტი სანტიმეტრის დონეზე წყლით იყო დაფარული. თვითვე განსაჯეთ, ისედაც ნესტიან ზღვისპირა ქალაქში, წყლით სავსე სარდაფი, რას უქადის ჯერ შენობას, მერე კი ამ შენობაში მყოფთ.

ქალაქის ხელმძღვანელობას გულთან ახლოს მიუტანია შექმნილი მდგომარეობა და თეატრისთვის წყლის სუაჩი ტუმბოები გადაუცია. მხოლოდ ამან იხსნა თეატრი სრულ „ნაძირისგან“.

როგორც ვახტანგ სალაყაიამ ამიხსნა, წყალი მიწის ქვეშოდან ამოხეთქილა. საინტერესოა, დაპროექტებისას შეისწავლეს ნიადაგი, რომელზეც შენობის აგებას აპირებდნენ, თუ ასეთი გამოკვლევებით თავი არ შეუწუხებიათ? შეცდომა ყველას შეიძლება მოუვიდეს, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ყოველ შეცდომაზე რეაგირება (და პასუხის მოთხოვნა) ამაღლებს პასუხისმგებლობას? როგორც ამიხსნეს, ამ შეცდომის გასწორება სახელმწიფოს იგივე დაუჭდება, რაც მთლიანად შენობის აგებას დასჭირდა.

როგორც იტყვიან, უნებლიე დანაშაული მიტევების ღირსიათ. მაგრამ არიან თუ არა მიტევების ღირსნი ისინი, ვინც იცის რა მდგომარეობაა თეატრში (წყალში მდგარი თეატრის სეზონი რა ხანია დაიწყო), თეატრს კი გათბობა არ აქვს და ამ საქმეს არც საიმედო პირი უჩანს?*

სარდაფის დათვალიერებას მოვრჩით და ახლა სცენას მივადექით. ვაქას სიტყვება

* წერილი დასაბუქდად მზად იყო, როცა შევიტყვეთ, რომ მდგომარეობის გამოსასწორებლად ენერგიული ზომები მიღებული (რედ.).



„გზას ვამბობ, თორემ რა გზაა, ვიწრო ბი-
ლიკი კლდეზედა“, ამ სცენის შემყურემ.
შეიძლება ასე გადასხვაფეროს: „სცენას ვამ-
ბობ, თორემ რა სცენაა, ვიწრო ბოგირბანია
ორ კედელს შუა“. მართალია, ამის მოქმელს
პოეტობას ვერ დავებრალებთ, მაგრამ სიმარ-
თლეს რომ ამბობს, ეს აშკარაა.

შენობა, თურმე, თავდაპირველად გათვა-
ლისწინებული იყო საკონცერტო-საესტრადო
წარმოდგენებისათვის. ამიტომ, ბუნებრივია,
არავის უზრუნია მისთვის სიღრმე მიეცა,
„ჩიბებში“ მოედგა, სცენის „სარკე“ შეექმნა.
ორმო კი, სადაც ორკესტრი უნდა განლაგ-
დეს, შექმნეს (ცოტა არ იყოს, ეს ფაქტიც
გაუგებარია. საორკესტრო ორმოს ხომ,
ჩვეულებრივ, მუსიკალურ თეატრებში ქმნიან).
კიდევ კარგი, რომ ასეთი ორმო არსებობდა.
თეატრმა არქიტექტორების დაბნეულობით
ისარგებლა და ორმოს ფიქრები გადააკრა,
რამაც ვრცელი პროსცენიუმი წარმოშვა.
მკითხველი ადვილად წარმოიდგენს ამით გა-
მოწვეულ დისპროპორციას.

აქ მომუშავე მხატვარი, როცა დეკორაციას
აგებს, ცხადია, იძულებულია სცენის „სარკე“
თვითონ შექმნას. ამას ბუნებრივია, მოჰყვა
შტამპი — ყველა სპექტაკლი ჩარჩოშია ჩას-
მული.

ამვე მიზეზით, სპექტაკლები ფარდის გა-
რეშე თამაშდება, ეს კიდევ არაფერი. მაყუ-
რებელი უფარდობას კარგახანია მიეჩვია,
მაგრამ რა ქნას რეჟისორმა, როცა სცენაზე
არ არის მბრუნავი წრე, რომელსაც ნაწი-
ლობრივ შეეძლო უფარდობის კომპენსაცია.
ბუნებრივია, იგი ვერ მისცემს გასაქანს თა-
ლის ფანტაზიას.

სცენიდან მაყურებელთა დარბაზში გადაე-
დივართ. ეს ერთადერთი კომპონენტია, რო-
მელიც შეიძლება დამაკმაყოფილებლად ჩაით-
ვალოს. აქედან ფოიეში გადავიხილავთ. ბუ-
ფეტი თუ გავითვალთვალოთ? ვეკითხები ჩემს
მეგზურებს. არაო, მასახუბონენ, ვცადეთ.
მაგრამ უშედეგოდო, ბუფეტს წყალზე სჭირ-
დება, ეს საკითხი კი მოუგვარებელიაო. რა
თქმა უნდა, ასეთი ფოიე ვერ გადაიქცევა
მაყურებელთა თავშეყრის ადგილად.

ფოიეს დათვალეირებას მოვრჩით და ახ-
ლა საგრიმორო ოთახებს მივადექით. თავად
ოთახებს არაუშავდა. ამით წახალისებულმი-
ვკითხე — მსახიობებს ცხელი წყალი ხომ
აქვთ-მეთქი? ცხელი კი არა, ზოგჯერ ცივიც
გვენატრებაო, შიშასუხეს. კი მაგრამ, აბა

გრომს როგორ იშორებენ-მეთქი? ცხელი
წყალი თერმოსით დააქეთო. რას ერჩი, ხონ
უპოვნიათ გამოსავალი?

საგრიმორო ოთახების დათვალეირებას
მოვრჩით და სარეპეტიციო ოთახში შევიხე-
დეთ. დიან, ოთახში და არა დარბაზში. აქ
სამაგილო პერიოდს თუ გაივლის რეჟისორი,
სხვა მხრივ კი იგი სარეპეტიციოდ არ გამო-
დგება. სახელოსნოებად ქვეულ ვიწრო ოთა-
ხებს ჩაუვარეთ და ეზოში გავედით. გარეთ
დაყრილ დეკორაციაზე ვიკითხე — ეს რა
არის-მეთქი? სათავსოები არ გვაქვს და ამი-
ტომ დეკორაციას ვერ ვინახავთო, იყო მოყ-
ლე პასუხი. „საითყენაც გავიქეცი, იქითყენაც
წავექეციო“ — სწორედ ასეთ ვითარებაზეა
თქმული.

ვინაიდან სპექტაკლის ნახვაც მქონდა გა-
დაწყვეტილი, მასპინძლებს დროებით და-
ვეშვიდობე და ქუჩას დავუყევი. ერთადერ-
თი, რამაც დამამშვიდა, თვით ნაგებობის
გარეგნული მხარე და მდებარეობა აღმოჩნ-
და (შენობა ქალაქის ცენტრშია, გარეგნუ-
ლად არ არის ურიგო და მშვენივრად არის
ჩაწერილი სოხუმის სანაპიროს უაღრესად
ლამაზ პანორამაში). ნუთუ ყოველივე ამ
სირთულის თავიდან აშორება შეუძლებელი
იყო-მეთქი, გავიფიქრე. რა უჭირდათ იმ, თე-
ატრის ცოდვით სასვე არქიტექტორებს, ნა-
გებობა მაინცდამაინც წყალზე რომ არ აე-
შენებინათ? თუ ქალაქის მესვეურებმა ახა-
ლი შენობა გამოუყვეს თეატრს, ნუთუ მისი
რეკონსტრუქცია ასეთი ძნელი საქმე იყო?
მართალია, თეატრს უახლოეს ხანში რეკონ-
სტრუირებას უპირებენ, მაგრამ ეს პერიო-
დი (ვინ იცის რამდენიმე თვე თუ რამდე-
ნიმე წელი) მან სად უნდა გაატაროს?

მეგონა წუხილი ამით დამთავრდებოდა,
მთავარი კი, თურმე, წინ მელოდა.

საღამოს, დათქმულ დროზე თეატრში მი-
ველი სპექტაკლის სანახავად. ფოიეშივე ვიგ-
რბენი დამაბული ატმოსფერო. თურმე, ჩე-
მი წასვლის შემდეგ ელექტროდენი გამორ-
თულა და არავინ იცოდა, სინათლეს დაუბ-
რუნებდნენ თუ არა. როგორც გაირკვა, ეს
შიშიც და ელექტროდენის გამორთვაც, ქრო-
ნიკული „დაავადება“ ყოფილა. საბედნიეროდ,
ელექტროდენი მოვიდა. აფიშებზე ჩეხვის
„თოლია“ იყო გამოცხადებული, მაგრამ ამის
ნაცვლად, „საბრალებო დასკენის“ წარმო-
სადგენად ემზადებოდა თეატრი. „თოლის“



ერთ-ერთი მთავარი შემსრულებელი ავად გამხდარა და წარმოდგენაც შეცვალეს.

ამის გამო ჩემი გულისტკივილი გამოთქევი. არ გაიკვიროთო, მითხრეს. დასის ნახევარი ლოგინშია, ნახევარს კი ფეხზე გადააქვს გაციების სხვადასხვა სინდრომებით.

„საბრალდებო დასკვნა“ სოხუმის ქართული თეატრის რეპერტუარში ნეცაქვეტე სეზონს ითვლის. საგულისხმო რეკორდია. ღუმბაძის ამ ნაწარმოებში აღმნიშვნელი ინტერესი თათბებს გადაეცა.

დარბაზი სანახევროდ ივსება მაყურებლით. პალტებით სხედან. ცივა. მიკვირს ასეთი დასწრება. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ვარაუდს, რომ სარაიონო და საქალაქო თეატრებში მაყურებელმა თეატრისკენ პირი იბრუნა.

სპექტაკლი დაიწყო. მაყურებელი აიყო-ლია მოქმედების მსვლელობაში. მსახიობთა შემადგენლობის ხშირი ცვლის მიუხედავად, წარმოდგენას შენარჩუნებული აქვს სიმწყობრე და მთლიანობა. თუმც, სამსახიობო მიღწევების თვალსაზრისით იგი მეტისმეტად არათანაბარია. მაგრამ რა კრიტერიუმით შეიძლება გავსჯომოთ მსახიობთა ნაშუშეგარი, როცა თეატრის ხელმძღვანელობა, გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი, იძულებით, ხელოვნურად ცვლის მათ შემადგენლობას.

ხვდება თუ არა მაყურებელი, რომ თეატრი მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო ვაჭირვებაში იმყოფება? ხვდება თუ არა, რომ ამ პირობებში მათი აქ მოსკლა უდიდესი მხარდაჭერაა?

სპექტაკლი, როგორც მოსალოდნელი იყო, მრავალი ტექნიკური შეფერხებით ჩატარდა: ხან შუქი გამოირთო უადგილოდ, ხან რადიოდანადგარებმა ატეხეს ხმაური. ერთ-ერთ ხანდაზმულ მსახიობს (რომელიც თურმე, სიციხიან თამაშობდა სპექტაკლს) ხმა ჩაუწყდა, ხელა აუტყდა. და მხოლოდ არაჩვეულებრივი ძალისხმევის წყალობით შესძლო წარმოდგენის გაგრძელება.

მოუხედავად ამისა, მაყურებელი ტავით ეგებებოდა ყველა ეპიზოდის დასასრულს და მსახიობებს არც ბოლოში დააკლო თავისი სიყვარულის და მოწონების გამოხატვა.

საარტისტო ფოიეში გასულს თეატრი კვლავ აფორიაქებული დამხვდა. ხანდაზმული მსახიობი (რომელმაც ენერჯის გმირული დაქაბებით ჩამათვრა სპექტაკლის თამაშში), ვეფქრობ, სავსებით სამართლიანად გა-

მოთქვამდა პროტესტს არსებული უმსგავსეობის გამო. ქვემოთ ვლიან ვაცხარებით საყვედურობდა ელსადგურის მორიგეს ელემტროდენის გამოთვას. დანარჩენები სდუმდნენ. მხოლოდ თვალეზი ამხელდა მათ აღელვებას. ფოიეში ნამდვილი ცეცხლი იყო დანთებული. სწორედ ამან გამახსენა იქნებ ასეთი მდგომარეობისათვის (რა დროს იუმორია) შეუფერებელი, მაგრამ ზუსტი სტრიქონები: „წყალში ვდგეარ, ცეცხლი მიკილია“.

იმიდი ჩვენი იალქნები

ვალერიან გუნიას სახელობის ფოთის დრამატული თეატრი ქალაქის შუაგულში მდებარეობს. აქ ყველა გზას მისკენ მიიყვართ. ბოლო ხანებში ფოთის თეატრის ცხოვრება სავსებით გამოცოცხლდა. ლევან მირიხილავას სამხატვრო ხელმძღვანელობა დაინიშნა. სულ ახლახანს კი, ახალგაზრდა რეჟისორის ალექო ჩანელიძის დირექტორად მოვლინებამ მისი პოტენციალი შესამჩნევად გააძლიერა.

სამწუხაროდ, ფოთში სპექტაკლის ნახვა არ მოხერხდა (დასი ვასკლით წარმოდგენას მართავდა). თუმც, საფუძვლიანად დავათვალიერე შენობა და რაც მთავარია, დირექტორს თითქმის ყველა კარდინალურ საკითხზე ვესაუბრე.

ალექო ჩანელიძემ პირველივე შეხვედრისთანავე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა. ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ იგი კარგი მეურნეა, ერკვევა თეატრის ირგვლივ არსებულ პრობლემებში, აქვს სიძლიის გრძნობა და თეატრის კულტურის კერად გადაქცევის დიდი სურვილი. ამ თვალაზრისით დასის წინაშე თართო პერსპექტივა გადამოლილი. შესანიშნავი შენობა, სამი სთამაშო მოედანი, სარეპეტიციო დარბაზები, მშენიერი ფოიე და ბარი, კეთილმოწყობილი სათავსოები — ყოველივე ეს. შეიძლება ითქვას, მსოფლიო სტანდარტებს უახლოვდება.

დირექტორმა თეატრის სარდაფი გაანთავისუფლა წლების განმავლობაში დაგროვილი ბალესტისაგან. შექმნა იქ სხვადასხვა სახელოსნოები და საკუქნოები. მთლიანად ახლით შეცვალა ძველი რადიოაპარატურა. ის აპარატურა შექმნილი ყოფილა რამდენიმე წლის წინ, მაგრამ ვერ გამოინახა ოსტატი. ვინც მას დაამონტაჟებდა. დირექტორმა თა-

საქართველოს
საქ. საბ. რესპუბ.



ნამშრომლებს შორის იპოვნა ასეთი ძალები, ნდობით მოეკიდა აქ მომუშავე ელექტრომექანიკოსებს. მათაც გაუმართლეს იმედი, განსაკუთრებული ნიჭი და უნარი გამოამჟღავნეს. დირექტორის რწმენით, ასეთი რეზერვების დაძებნა ყოველთვის შეიძლება.

დირექტორს, ფინანსური და მასურებელთა დასწრების გეგმის თვალსაზრისით, ცუდი შემკვიდრეობა დახვდა. წლის მიწურულს (ივლისისხმება 1986 წელი) ამ სფეროში, უიმედო მანქანებლებმა მოიყარა თავი. ალექსანდრე ჩანელიძეს ფარ-ხმალი არ დაუყრია. ესაოდა, მე არ დამბრალდება, პასუხს მე არ მაგებინებენო, საქმე გვერდზე არ გადაუდია. მან მთელი ძალით ამოქმედა ქალაქში და მთლიანად რაიონში არსებული რეზერვები. ქალაქის მმართველობასთან მჭიდრო კონტაქტში გამოხატა თეატრში მასურებლის მიზიდვის საშუალებანი, მოაწყო ბავშვთა თეატრალური კვირეული, მცირე დარბაზში მოიწვია თოჯინების თეატრი.

კვირეული თეატრალური შეხვედრების დღესასწაულად იქცა. როცა შენობას ვათვალიერებდით, ჩემი ყურადღება კინოსაბროექციო დანადგარმა მიიპყრო. როგორც გამორჩეული, დირექტორს განზრახული აქვს თოჯინების თეატრის პროგრამასთან ერთად, ბავშვებს მულტიპლიკაციური ფილმები ანახოს. და საერთოდ, თუკი თეატრი კულტურის კერად გვიანდა ვაქციოთ, ნუთუ იქედან უნდა განვდევნოთ ხელოვნების ისეთი პოპულარული სახეობა, როგორც კინემატოგრაფია? მასურებლის მოსაზიდად მარტო კინოლექციებიც კმარა. ესეც მასურებლის აღზრდის და მისი თეატრში დაკვალიანების ეფექტური საშუალებაა.

ფოტის თეატრს შორს გამიზნული გეგმები აქვს დასის ახალგაზრდებით დაკომპლექტების საკითხშიც. საქალაქო კომიტეტმა უკვე გამოყო საბინაო ფონდი. როგორც გაირკვა, ქალაქში შესაძლებელია მსახიობთა პარალელური დასაქმება (ივლისისხმება რიტერატურულ-დრამატული წრები), რაც შესაძენეად გაუმჯობესებს მათ მატერიალურ მდგომარეობას.

ყველაზე მთავარი შეკითხვა ბოლოსთვის მქონდა შემონახული. აპირებს თუ არა თეატრი რაიმე რეფორმის გატარებას? აპირებს თუ არა „დადგეს ექსპერიმენტზე“? რაც კლინებებია მოსალოდნელი მთელ ქვეყანაში მიმდინარე გარდაქმნების ფონზე?

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, თეატრს კიდევ არა აქვს შემუშავებული მყარი პროგრამა. ჩანს, იგი უნდა შემუშავდეს სამხატვრო საბჭოს, სამხატვრო ხელმძღვანელის და დირექტორის ერთობლივი გადაწყვეტილებით. დარწმუნებული ვარ, ახლო მომავალში თეატრი წარმატებით გადაჭრის მის წინაშე არსებულ ყველა პრობლემას.

სიახლე, მხოლოდ სიახლე

ულამაზეს ქალაქ ზუგდიდში წვიმდა. დრამატულ თეატრში გამოკრული აფიშების მიხედვით, ნავარაუდები იყო გ. ნახუციროშვილის „კომბლეს“ წარმოდგენა, რომლის დადგმა განახორციელო ლეო პაქსაშვილმა. ამ დადგმის შესახებ ბევრი რამ მსმენოდა და, ბუნებრივია, გამახარა ჩემს წინაშე გადაშლილმა პერსპექტივამ — მენახა ამ თეატრის სეზონის ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა. და რაოდენ დიდი იყო ჩემი გაკვირება, როცა გაირკვა, რომ ამ სპექტაკლის თამაში (ისევე როგორც საერთოდ რაიმე სპექტაკლის თამაში) შეუძლებელი იყო თეატრში ელექტროდენის გამოტოვის გამო. თეატრი დღესასწაულია და თეატრში მოსულ მასურებელს სწორედ სადღესასწაულო განწყობილება უნდა შეუქმნას. აფიშიდან მოყოლებული, თეატრში ყველას და ყველაფერს განსაკუთრებული, განსხვავებული იერი უნდა ჰქონდეს. თეატრში გატარებული საღამო სამუდამოდ უნდა აღიბუქდოს მასურებლის მეხსიერებაში. იგი არ უნდა ჰგავდეს სხვა მასობრივ ღონისძიებებს, მასურებელს უნდა ვაგრძობინოთ, რომ უნიკალურ ხელოვნებასთან აქვს საქმე. ეს ხელს შეუწყობს მასში მოწიწების გრძობის გამოუმუშავებას, ყურადღების მობოლიზებას. ნუ დავივიწყებთ, რომ მასურებელი თეატრში, ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, შემოქმედებით პროცესის აქტიური მონაწილეა.

როგორც შემდგომ გაირკვა, ეს შემთხვევები გამოჩალიკის როდია. მომხდარა ისე, რომ ელექტროდენი წარმოდგენის დროს გამორთულა, ზოგჯერ კი თეატრში მოსულ მასურებელს ქუჩაში მოუწია ლოდინა და ეს ლოდინი საათზე მეტ ხანს გაგრძელებულა. ეს ყოველად გაუმართლებელი და დაუშვებელი ფაქტებია. მერე აღარ უნდა გავიკვიროთ, თუკი ასე გაწამებულმა მასურებელმა თეატრს ზურგი შეაქცია,



თეატრის მთავარი რეჟისორი შალვა ჩერ-ქეზიშვილი შეუძლოდ იყო, ამიტომ მასთან გასაუბრება არ მოხერხდა. ვერც რიგით რეპერტიციას დავესწარი. რეჟისორი ანზორ გვაძაბია სცმაგიდო მუშაობას ეწეოდა. ეს პერიოდი კი, როგორც ცნობილია, წმინდად ლაბორატორიულია და უცხო თვალი, აქ, როგორც წესი, ზედმეტია.

გაეცანი თეატრის დირექტორს ანზორ გვარამიას. ეს მუდამ პირპირად, საქმის ერთგული და გამპირიახი ადამიანი, დროს და ენერჯიას არ იშურებს თეატრის საკეთილდღეოდ. თუმცა დღემდე მრავლად აქვს გადაუტრეკელი პრობლემები. დღეს, საქალაქო თეატრების ყველაზე დიდი დეფიციტი შეიმჩნევა დებიოთი ძალეობა. ჯერ კიდევ ვერ გამოიჩინა გზები და საშუალებები დედაქალაქიდან საუკეთესო ძალების მოზიდვისათვის.

დავთვალე რეთ თეატრის შენობაც. იგი, ძირითადად, დამაკმაყოფილებლად შეიძლება ჩაითვალოს. ოღონდ ესაა, აკლიათ ოთახები, სათავსოები, შენობაში შემოიხზნულნი არიან სხვა დაწესებულების წარმომადგენლები. სასურველია, რომ ქალაქის მმართველობამ გამოიხატოს ამ პრობლემის გადაჭრის გზები.

აქვე უნდა ითქვას, რომ დირექტორმა მადლიერებით მოიხსენია რაიონის ხელმძღვანელობა. ისინი ყოველმხრივ დახმარებას უწყვენ თეატრის კოლექტივს (ამ თვალსაზრისით, ჩემს მიერ ნანახი ოთხივე თეატრი თანაბრად მაღლივი გამოდგა ადგილობრივი ხელისუფლების მიმართ). ამის ერთ-ერთი გამოხატულება იყო ზუგდიდის რაიონის ხელმძღვანელობის მიერ თეატრისათვის ავტობუსების გამოყოფა, რომლებსაც ზუგდიდის სხვადასხვა რაიონებიდან ჩამოყავთ მასურებელი სპექტაკლების საჩვენებლად. ვფიქრობ, ეს პრაქტიკა უფრო სწორია (და მომგებიანია), ვიდრე ე. წ. „გაცვლითი წარმოდგენების“ პრაქტიკა, როცა მსახიობები იძულებულნი არიან, თეატრისთვის ყოველად შეუფერებელ კლუბებში უჩვენონ თავიანთი ხელოვნება. თუნდაც ამ ერთი მაგალითით შეიძლება ვირწმუნოთ, რომ ყველა პრობლემას ეშვება, თუკი შესაფერის გზას გამოვჩნავთ. საამისოდ კი ახლა ისეთი პირობები იქმნება, როგორც არასოდეს ჰქონია თეატრს. მხოლოდ სიახლეებმა შეიძლება იხსნან რაიონული თეატრები მწვეავე კრიზისისაგან.

აფიშის მიხედვით, ჭიათურის თეატრიც სასიამოვნო სიურპრიზს მპირდებოდა. მოხდა ისე, რომ აქაც იმ სპექტაკლის ჩვენება იყო დაგეგმილი, რომელიც ყველაზე მეტად მინტერესებდა — „ყარყვარე თუთაბერი“, დადგმული მიმდინარე სეზონში თეატრის მთავარი რეჟისორის ლევან სევანძის მიერ, რომელმაც სულ მოკლე ხანში შესძლო აელაპარაკებინა ჩვენი თეატრალური სამყარო. მაგრამ ჩემი სიხარული ნაადრევი გამოდგა. სპექტაკლი შეცვალეს (მსახიობების ავადმყოფობის გამო) და მის ნაცვლად გამოიხატა ო. იოსელიანის „ურემი გადაბრუნდა“.

ამ ვითარების გარკვეულ კომპენსაციად მომევიწინა სცენაზე მიმდინარე რეპერტიციები, რომელსაც წარმართავდა თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტი ივრო საბო.

ცხადია, რეპერტიციის მიხედვით სპექტაკლს ვერ იწინასწარმეტყველებ. მაგრამ ერთი რამ მტკიცედ შეიძლება ითქვას, რომ დებიუტანტი მსახიობსაც იცნობს, სცენის კანონებსაც, და რამაც განსაკუთრებით მომხიბლა, ეყრდნობა რეჟისურის დემოკრატიულ პრინციპებს. რაც შეეხება პიესას, რომელსაც იგი დგამდა (ავტორის გვარს შეგნებულად არ ვასახელებ), არათუ პიესა, ძნელია მას საერთოდ რაიმე თხზულება უწოდო, რომ იტყვიან, სრული აბდაუბაა, პლუს გაცვეთილი დრამატურგიული შტამპები. ვფიქრობ, თეატრი ყოველმხრივ უნდა ეცადოს, რომ ასეთი პიესები რეპერტუარში არ შეიტანოს.

სალამოს შესაძლებლობა მომეცა მენახა ო. იოსელიანის „ურემი გადაბრუნდა“.

კვლავ განმაცვიფრა დასწრების კოეფიციენტმა. თუმცა ის სპექტაკლი უკვე კარგა ხანია რეპერტუარშია, პარტერი თითქმის მთლიანად შეივსო. ეს ნიშნავს, რომ მასურებელთა შეგნებაში რაღაც გარდატეხა მოხდა, რაც თავისთავად ძალზე სასიკეთო მოვლენაა.

ტექნიკური თვალსაზრისით, სპექტაკლი ნორმალურად ჩატარდა. მაგრამ კურიოზი აქაც მოხდა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს გამოირთო სინაღლე. სიბნელეში ყოფნა სულ რამდენიმე წუთს გაგრძელდა, ეს წუთები კი ყველას საუკუნედ გვეჩვენებოდა. ადგილიდან არაფერს დაძრულა, ყველა მორჩილად ელოდა სინათლის მოსვლას, ჩემთვის



აშკარა გახდა, რომ ასეთი ფაქტები ჰიათუ-რელათივის იშვიათობას არ წარმოადგენს.

მეორე დღეს შევხვდი და გავესაუბრე თეატრის მთავარ რეჟისორს ლევან სვანაძეს. ახალგაზრდა კაცს, რომელმაც უკვე ამდენს გაკეთება მოასწრო.

ჩვენი საუბარი თავიდანვე შეეხო თეატრის უმთავრეს პრობლემას — შემოქმედებით კადრებს. აღმოჩნდა, რომ ამ მხრივ, ჰიათურის თეატრი, ისევე როგორც მრავალი სხვა თეატრი საქართველოში, მძიმე მდგომარეობაში იმყოფება. მთავარმა რეჟისორმა გაამაცნო შექმნილი უითარების გამოსასწორებლად დასახული გეგმები. ყველა ნიშნის მიხედვით ჩანდა, რომ მას საძირკველი უკვე ჩაყრილი აქვს ამ გეგმების განსახორციელებლად. კერძოდ: მკიდრო კავშირშია ახალ შემოქმედებით ძალებთან. საქმიანი, ახლო კონტაქტები აქვს რაიონის ხელმძღვანელებასთან, იცის რა უნდა დადგას და რატომ. როცა ყოველივე ამას მიაბობოდა, მასში იგრძნობოდა აღსრულების ძალა და ტემპერამენტი. ჩვენ ცალ-ცალკე განვიხილოთ ყველა მნიშვნელოვანი პუნქტი. ბაასი დამთავრებული არ გეჟონდა, როცა ჩვენს საუბარს შემოესწრნენ ჰიათურის რაიონის კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელი მუშაკები. აღმოჩნდა, რომ ისინი მოსულნი არიან გასარკვევად, თუ როგორ სრულდება თეატრის წლიური გეგმა. როგორც გაირკვა, თეატრს აკლია სპექტაკლების რაოდენობაც და ფინანსური გეგმის შეუსრულებლობის საშიშროების წინაშეც იდგა. აქვე, ჩემი თანდასწრებით „დაიგეგმა“ ამ საშიშროების აღმოფხვრის ღონისძიებანი.

თავისთავად ფაქტი, რომ რაიონის ხელმძღვანელობა დაინტერესდა თეატრის ბეადით, უთუოდ მისასალმებელია. მაგრამ განა გეგმის მხოლოდ ფორმალური შესრულება კმარა? ან რა ხარისხი ექნება ასე ნაძალადევად წარმოდგენილ სპექტაკლებს? ვის სჭირდება გეგმის ასეთი შესრულება? ნუთუ ძნელია იმის მიხვედრა, რომ დრო შეიცვალა, რომ პარტია და მისი ლიდერები დღეს ჩვენგან სულ სხვა რამეს მოითხოვენ, საქმისადმი სხვა დამოკიდებულებას მოელიან.

ხელმძღვანელი მუშაკების წასვლის შემდეგ, ჩემი გულისტკივილი მთავარ რეჟისორსაც გავანდე. ძნელი, ძალზე ძნელი დასამლევაია ათეული წლებით განმტკიცებული პრაქტიკა, მაგრამ შეუძლებელი არაფერია.

დავათვალიერე თეატრის შენობა. თუ-მხსნ დველობაში არ მივიღებთ სახელოსნოების ნაკლებობას. ეს თეატრი სავსებით აკმაყოფილებს თანამედროვე მოთხოვნებს.

გზიბი და პირსპექტივიბი

მოკემულ ეტაპზე, ჩვენი თეატრების ყველაზე დიდი მტერი — ფორმლიზმია. სწორედ იგი წარმოშობს სტანდარტულ აზროვნებას, სწორედ იგია დამნაშავე, რომ თეატრებს საშუალება არ აქვთ, საქმე ელასტიურად აწარმოონ. დაიწყეთ სრულიად ელემენტარული საკითხიდან — სახელმწიფო თეატრის დასის დაკომპლექტიბიდან.

თეატრი სახელმწიფო ობტაციაზე იმყოფება (ეს, თავისთავად, უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია და კულტურისადმი ჩვენი ხელისუფლების დიდ მზრუნველობაზე მიუთითებს), აქვს საშტატო ერთეულები და ხელფასის მკაცრი განაკვეთი. სწორედ ამის გამო ხდება პარადოქსალური რამ, მატერიალურად უზრუნველყოფილი თეატრის სიმძლავრე. მისსავე სისუსტედ იქცევა და აი, რატომ: მკაცრი განაკვეთის გამო თეატრს არ ძალუძს მატერიალურად დაინტერესოს მისთვის საჭირო მსახიობი, ხოლო თავისუფალი საშტატო ერთეული, ურჩევნია, შეესებულები ჰქონდეს. ბოლოს და ბოლოს, ათ მსახიობში, იქნებ ერთმა მაინც გაამართლოს. როცა თეატრი ვერ იწვევს თავისთვის საჭირო პროფესიონალ მსახიობს, მიდის კომპრომისზე, პროფესიონალის ნაცვლად მოყვარული მოჰყავს. ეს კი, ბუნებრივია, მაშინვე იწვევს მხატვრული დონის დაქვეითებას. !

ამ მოვლენას კიდევ ერთი ასპექტი გააჩნია. საკითხავია, რა საჭიროა თეატრში ამდენი მსახიობი? და ეს მაშინ, როცა ხარისხის რაოდენობა არათუ არ განსაზღვრავს, პირიქით, აქვეითებს.

მეორეს მხრივ, ნოყვარულთა საწინააღმდეგო რაღერი მკვეს. თეატრის მთელი ისტორია იმაში გვარწმუნებს, რომ მსახიობთა დაყოფა მოყვარულებად და პროფესიონალებად, პირობითია და მხოლოდ და მხოლოდ მათ შემოქმედებით უნარს გულისხმობს.

ის, ვინაც დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი, ჟერ კიდევ არ არის გარანტირებული

ლი, რომ პროფესიონალ მსახიობად იქცევა. ხოლო ის, ვისაც სწავლების არავითარი სპეციალური კურსი არ გაუვლია, უშუალოდ სცენაზე მიღებული პრაქტიკით, დიდ პროფესიონალად შეიძლება იქცეს. მსახიობები ხომ იბადებიან...

მოყვარული მსახიობი, რომელიც რეჟისორმა თეატრში მოიწვია, შრომის ანაზღაურების მიხედვით არ შეიძლება პროფესიონალს (შემოქმედებითი გაგებით) გაუტოლოს. რა თქმა უნდა, აშკამად მათ განაკვეთში არის განსხვავება, მაგრამ არა არსებითი.

იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მატულობს მისი ხედვითი წონა თეატრში, მოიმატებს მოწვეული მოყვარულის შრომის ანაზღაურებას. დროა მათ, ვინც დაიმსახურა, დამსახურებისამებრ მიეგოს.

ყველამ ვიცით, რომ მსახიობის ხელფასი სახელმწიფოს მიერ არის განსაზღვრული. თუ თეატრს (ჩემი აზრით, დედაქალაქს გარეთ მყოფ ყველა თეატრს) საშუალება არ აქვს ამ ხელფასით, დედაქალაქში მოღვაწე პროფესიონალი დაინტერესოს. „დადგეს ეს სპერიმენტზე“. გადავიდეს სამეურნეო ანგარიშზე. დაიყვანოს დასი იმ რაოდენობამდე, რაც გარდაუვალად სჭირდება. შრომის ანაზღაურება კი, თითოეულის დამსახურების მიხედვით მოახდინოს. აი მაშინ შეიქმნება ის პროფესიული დონე, რაც აუცილებელია შემოქმედებისათვის. მატერიალური ბაზა კი საშუალებას მისცემს ხელშეკრულების მაღალი სტანდარტით დედაქალაქიდან მოიწვიოს მისთვის საჭირო მსახიობი.

ეს საკითხები ერთპიროვნულად არ უნდა გადაწყდეს. გადამწყვეტი სიტყვა სამხატვრო საბჭომ უნდა თქვას.

ათი პროფესიონალი მსახიობი, ხუთი ნახევარპროფესიონალი და ამდენივე მოყვარული, ვანა არ არის საყმარისი თეატრის შესაქმნელად? თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ასეთ თეატრს ხელუწიფება დადაქალაქიდან ხელშეკრულებით მსახიობის მოწვევა, ადვილად წარმოსადგენია, რა შესანიშნავი პირობები შეიქმნება შემოქმედებითი საქმიანობისათვის.

თუ თეატრმა, ყველა ამ მონაცემების მიუხედავად, თავისი არსებობა ვერ გაამართლა, იგი უნდა დაიხუროს. შენობა, ცხადია, დარჩება, ყველა თავისი ატრიბუტით. ქალაქს (რაიონს) შეუძლია იგი გამოიყენოს სხვა

კულტურული ღონისძიებებისათვის. თეატრი კვლავაც აღორძინდება მას შემდეგ, როცა წინამორბედთა ადგილს უფრო ღირსეულნი დაიკავენ.

ახლა რაც შეეხება სპექტაკლების რაოდენობას.

პრემიერა აცოცხლებს ისეთ თეატრს, სადაც მაყურებელთა კონტინგენტი შეზღუდულია. რეპერტუარის მრავალფეროვნება წარმატების საწინდარია. რაიონულ და საქალაქო თეატრში, სავსებით რენტაბელია კვირაში სამი სპექტაკლის „ანშლაგით“ თამაში. ვიდრე კვირაში ექვსი სპექტაკლის გამართვა ოცდახუთ პროცენტის დანართით. თუ ეს ვარაუდი არ გამართლდა, თეატრს შეუძლია თავის გეგმებში კორექტივები შეიტანოს.

უთუოდ უნდა გაიზარდოს ბილეთების ფასი საპრემიერო სპექტაკლებზე და აგრეთვე იმ სპექტაკლებზე, რომელზეც დიდი მოთხოვნილებაა. სპექტაკლი, რომელმაც თეატრის იმედები არ გაამართლა, მასზე დახარჯული თანხის ანაზღაურების შემდეგ, დაუყოვნებლივ უნდა მოიხსნას რეპერტუარიდან.

ეგზისმიერ სახელმწიფო თეატრს, სადაც ოცი და მეტი მსახიობია, უნარი შესწევს აწარმოოს პარალელური რეპერტიციები. ეს გაზრდის პრემიერების რაოდენობას.

ცხადია, პრემიერების სიხშირე არ შეიძლება გახდეს თვითმიზანი. აუცილებელია ზრუნვა ხარისხზე და არა რაოდენობაზე. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ თეატრში მინიმუმ სამი რეჟისორია, თითოეული მათგანისათვის სამ თვეში ერთი სპექტაკლის შექმნა, სირთულეს არ უნდა წარმოადგენდეს.

შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ჩემს მიერ შექმნილი სქემა ყველასთვის თანაბრად სასარგებლო იქნება. წინამდებარე წერილს ის დანიშნულა აქვს, რომ შემოქმედებთად, მეურნის და მოღვაწის თვალთ შევხედოთ დედაქალაქს გარეთ მყოფ თეატრებს, გადავაცქიოთ ისინი საამაყო კულტურის კერად და მათი რაოდენობა ხარისხს ვავუტოლოთ.

იველის და რხენის ხმა

ნათელა ურუშაძე

რისთვის მივდივართ თეატრში? რას ვეძებთ იქ? რომელ მაწვალელებელ კითხვაზე ველით პასუხს?

ვისაც აღუღვებს დღევანდელი ადამიანის, განსაკუთრებით თანამედროვე ახალგაზრდის ცხოვრება, მისი საფიქრალი, წუხილი და ოცნება, ის ვერ დარჩება გულგრილი შ. შამანაძის პიესისადმი „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“, რომელიც ახლახან დაიდგა რეჟისორ გ. თოდაძის მიერ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში.

ეს პიესა ახალგაზრდა დრამატურგის რიგით მეორე ნაწარმოე-

ბია. პირველივე მისი ნაწარმოები „ლია შუშაბანიძე“ აშკარად ცხადყოფდა, რომ შ. შამანაძის მწერლური ნიჭი თავისი ბუნებით წმინდა დრამატურგიულია: ყოველი ეპიზოდი ეფუძნება კონფლიქტს, რადგან მოვლენაში ჩართული ადამიანები ურთიერთგამომრიცხველი სურვილებით არიან ამოძრავებულნი. ამიტომ არიან აქტიურები და იბრძვიან, ცდილობენ გადალახონ მათ წინ აღმართული დაბრკოლებები ხან სიტყვით, ხან მდუმარებით, ხან მოულოდნელი „სვლით“. ერთი სიტყვით, ერთმანეთზე განუწყვეტლივ ზემოქმედებენ.



სცენა
სპექტაკლიდან

კონფლიქტურ ვითარებაში ჩართული აქტიურად მოქმედი ადამიანის სიტყვა იმდენად ტევადია, რომ არავითარ სხვა რამ დამხმარე საშუალებას, ან განმარტებას არ საჭიროებს. მასში ყველაფერია ჩაქსოვილი — მისი მთქმელის ხასიათიც, განწყობილებაც, მოვლენისა თუ მეორე ადამიანისადმი დამოკიდებულებაც. ასეთია შ. შამანაძის პიესების სიტყვიერი ქსოვილი.

ეს ქსოვილი იმდენად ახლოა სინამდვილესთან, რომ შეიძლება ვინმემ იფიქროს — დრამატურგმა ცხოვრებისეული ეპიზოდი მავნიტურ ფირზე ჩაიწერა და შეუცვლელად შეიტანა პიესაშიო. სინამდვილეში კი ყოველი ეპიზოდი ბოლომდეა გააზრებული, აქვს კონკრეტული დანიშნულება, ხოლო მათ მდინარებას ბეჯითად მიეყავართ ნაწარმოების დედაზრის შეცნობამდე. არა პერსონაჟთა სიტყვებს, არამედ სწორედ მათი ცხოვრების მდინარებას, როგორც ეს ჭეშმარიტი დრამატურგისათვისაა დამახასიათებელი, რადგან იგი უთუოდ არის დანაღმული მიზნების, სურვილებისა და ემოციების ფარული „ფონდით“. ეს იზიდავს რეჟისორებსა და მსახიობებს შ. შამანაძის პიესებში. ალბათ ამიტომ, ორივე მისი ნაწარმოები ჯერ კიდევ მათ დაბეჭდვამდე დაიდგა სცენაზე.

შ. შამანაძის გმირთა ცხოვრების მეტისმეტმა მართლმავარობამ იქნება აფიქრებინოს ვინმეს, რომ მისი პიესის დადგმა და თამაში ადვილია. მართლაც და, მოვლენებიც ნაცნობია, ადამიანებიც, მათი ურთიერთობებიც, ლექსიკაც... ყველაფერი ნაცნობი... მაშასადამე, არაა ძნელი ირწმუნო იმის ნამდვილობა, რაც პიესაში ხდება. მცდარია ამგვარი შეხედულება. ჩვეულებრიობა ხილული გარსია მხოლოდ, ზედაპირი. ის მთავარი კი, რისთვისაცაა წარმოჩენილი ასე

ნაცნობი ჩვენი ყოფა, ნაწარმოების სიღრმეშია და თავისი ბუნებით სრულიად საწინააღმდეგო პიესის გარეგნული, სიტყვიერი მხარისა — რომანტიკულია იგი. აბა, დავაკვირდეთ შ. შამანაძის ორივე, ასეთი „მიწიერი“ პიესის გმირებს. ვინ არიან ისინი? რიგითი, ჩვეულებრივი, პატიოსანი, წესიერი ადამიანები. თავისებურად, მაგრამ ყველას უჭირს. მიუხედავად ამისა, ზნეობრივ ზღვარს არ გადალახავენ. არც იმას ფარავს ავტორი, რომ ამგვარი ღირსების შენარჩუნება სულაც არაა ადვილი — გარშემო იმდენი ცდუნება გიბიძგებს სინდისთან კომპრომისზე! და იწყება ადამიანის ბრძოლა საკუთარ თავთან, რასაც თან სდევს გაღიზიანება, ნერვიულობა, უხეშობა, ზოგჯერ ლამის უხამსობაც... ასეთ წუთებში უსიამოვნო შეგრძნება ვუფლდება ხოლმე, მაგრამ ცოტა ხნით, ვინაიდან მალე ირკვევა, თუ რა იწვევს მოქმედი პირის ამგვარ გამოვლინებას. გამომწვევი მიზეზი კი არასოდეს არაა არც უხეში და არც უხამსი—

სცენა სპექტაკლიდან





დარჯანი — ნინო კობერიძე,
თამარიკო — ნანა ჩიქვინიძე

სულის ტკივილია, და მანც, სუსტნი მათ შორის არ არიან. არიან მეოცნებენი. ყველა თავისებურად: ზოგი ოჯახურ სიმშვიდეზე ოცნებობს, ზოგი — სამართალზე, ზოგი სიყვარულზე, შეილებზე, საინტერესო ცხოვრებაზე, ძლიერ, საიმედო მეგობარზე... სიმდიდრესა და კარიერაზე შ. შამანაძის გმირები არ ოცნებობენ. ყოველდღიური ყოფისა და ოცნების გადაკვეთაზე იხატება დრამატურგის ინდივიდუალობა.

სცენა სპექტაკლიდან



ასეთი ავტორის დაწერილი პიესის დადგმაც ძნელია და თამაშიც. თუ არ მოხერხდა მისი რომანტიკული სულის წვდომა, ტექსტის ზედპირზე იტივტივებს და პატიოსანი, კეთილი მეოცნებენი სხვადასხვა ასაკის გაბოროტებულ უიღბლოებად მოგვევლინებიან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ავტორის ჩანაფიქრი მრუდე სარკეში აისახება.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის უპირველესი ნიშანდობლობა ისაა, რომ მთელი დამდგმელი ჯგუფი — რეჟისორი გ. თოდაძე, მხატვარი ნ. მეტრეველი, მსახიობები: ნ. ჩიქვინიძე (თამარიკო), ნ. დუმბაძე (ქეთევანი), ნ. კობერიძე (დარჯანი) და ლ. ქობულაძე (თინათინი) თავის უმთავრეს ამოცანად მიიჩნევენ ავტორის წვდომას, გმირის სულის ამოხსნას და სცენურ საშუალებათა იმგვარ შერჩევას, ამ მწერლის ლიტერატურული სახეობრიობისთვის რომ იქნება შესატყვისი. რადგან ეს მოხერხდა, რადგან მოიძებნა ყოფისა და ოცნების შეხების წერტილები, მარჯანიშვილის თეატრში განჩნდა კიდევ ერთი „საკუთარი“ ავტორი. შედგა წარმატება ე. წ. ავტორისეული თეატრისა, რაც ძალზე რთული მისაღწევია და ამის გამო, ძალზე იშვიათი.

აქ არ არსებობს წამყვანი და მეორეხარისხოვანი როლები, ამიტომ ერთ მსახიობს არ შეუძლია იტვირთოს დედააზრის მოტანა და ამით სხვა როლების შემსრულებელთა სისუსტე მიჩქმალოს. დედააზრის ტვირთს შ. შამანაძე ყველა მოქმედ პირს უნაწილებს, მაშასადამე, მრავალხმიანი სიმღერის პრინციპზე აგებულ სცენურ განხორციელებას მოითხოვს.

პიესაში მოქმედი ოთხივე ქალი ერთ ოთახშია მომწყვდეული, ოთხივე მოლოდინითაა აღვსილი: სამი ექსტრასენს ელოდება, ერთი — გულის ტოლთან შეხვედრას. მაგ-

რამ ყველა ელოდება სასურველს. რა ვეუთო, რომ ზოგმა უკვე იწვინია დარტყმაც, ტკივილიც, განზიზღვის სიმწარეც, ზოგს კი ეს ყოველივე ახლა, სპექტაკლის მსვლელობის დროს ჩვენს თვალწინ დაატყდება თავს.

სცენაზე მოქმედ გმირთა ცხოვრების ხაზები განსხვავებულადაა ვამოხატული მსახიობთა მიერ. ყველა დინამიურია, აუცილებელი ტეხილით, მწვერვალებით, ისინი ხან თამარის გამწარებულ ცეკვაში იფეთქებენ, ხან შინ დამწყვდელი ქეთის ისტერიკაში, ხან ზუმარა დარეჯანის ცრემლიან აღსარებაში იმის შესახებ, თუ როგორ ენატრება, ბავშვმა დედა დაუძახოს, ხან გულუბრყვილო თიკას მოულოდნელ გულახდილობაში, როცა გაირკვევა, რომ ოჯახური ბედნიერება თურმე გამოიგონა, რადგან უნდა, რომ სინამდვილე იყოს ასეთი... ყველა ეს მოულოდნელი შემობრუნება ლოგიკურადაა შემზადებული მსახიობთა მიერ მთელი წინარე ცხოვრებით, რის გამოც აღმოცენდება ბუნებრივად, ეს გარწმუნებს მის სიმართლეს.

ამ სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობი რთულ მდგომარეობაშია, რადგან არაფერი ეხმარება: არც საინტერესო ავტორისეული სიუჟეტური სვლები, არც სამიჯნურო ურთიერთობანი, არც კომიკური ვითარებანი, მოქმედების ადგილიც კი არ იცვლება. მათ ხელშია მხოლოდ ერთი შესაძლებლობა — ზუსტად გაიკვალონ სცენური ცხოვრების მთელი გზა და სიმართლით გაიარონ იგი გმირის სულიერი სამყაროს თანდათანობითი წარმოჩინებით, რათა ბუნებრივად ჩართონ იგი ნაწარმოების საერთო დინებაში იმისთვის, რომ დასასრულ ნათელი იყოს მაცურებლისთვის — რისთვის მოუხმონ მას თეატრმა.

ეს მსახიობები თავისი შემოქ-



ქეთონი — ნინო დუმბაძე,
თიკა — ლია ქობულაძე

მედებითი ცხოვრების გარკვეულ მონაკვეთში შეხვდნენ შ. შამანაძის პიესის გმირებს. მათ მიერ მანამდე განვლილი გზები, ცხადია, არაა ერთნაირი — მონაცემებიც განსხვავებული აქვთ, გამოცდილებაც. ზოგს უკვე შეუქმნია შესანიშნავი სცენური სახეები, ზოგისთვის, მაგალითად, ლ. ქობულაძისთვის, თიკას როლი არსებობდა, დებიუტია მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. მაგრამ არის რაღაც ისეთიც, რაც ყველას აერთიანებს — ოთხივეს უყვარს თავისი გმირი, თანაუგრძნობს მას, განიცდის და აზროვნებს მისებურად, არ იშურებენ ძალას იმისათვის, რომ ჩაგვახედონ ადამიანის სულის ისეთ სიღრმეში, სადაც ის ყველაზე ძვირფას განძს ინახავს. ოთხივე უხვად გაიღებს სპექტაკლზე ყველა ძალას, რაც გააჩნია. იშვიათია დღეს თეატრში ემოციების ასეთი დაუზოგავი ხარჯვა.

ყოველი მათგანის სცენურა ცხოვრების სტრუქტურა შეიძლება გახდეს საგანგებო ანალიზის საგანი, იმდენად საინტერესოა იგი როგორც ჩანაფიქრის, ისე მისი რეალიზაციის თვალსაზრისით, ხი-



სცენა სპექტაკლიდან

ლულის და უხილავის, ჩვეულისა და უჩვეულოს დაკავშირებით. ასეა ეს სპექტაკლის პირველივე წუთიდან, როდესაც ტახტზე პირქვე დამხობილი ქეთი კი არ ისვენებს, გულის ფანცქალით ელოდება გურამის ზარს; როცა დარეჯანი შეიტყობს, რომ გურამმა ქეთი მისი დედის დაბადების დღეზე მიიწვია. ის სიტყვები, ამ დროს რომ აღმოხდება დარეჯანს, ქეთის ეკუთვნის თითქოს, სინამდვილეში კი მისი წარსულის ამბავია; როცა თამარიკოს მტკიცე გადაწყვეტილებას — არ გაუშვას ქეთი გურამთან, ტირილით ნათქვამი ქეთის ერთი სიტყვა შეაცვლევინებს — „დედა, დედიკო“, როცა თეკა ხელს გაუშვებს იმ ხავსს, აქამდე რომ ეჭიდებოდა და ველარ დაფარავს თავის უღიდეს გულისტკივილს იმის

სცენა სპექტაკლიდან



გამო, რომ ვისაც მთელი წელი ელოდებოდა, ცოლთან ერთად გამგზავრებულა დასასვენებლად. კიდევ მრავალი ამგვარის გახსენება შეიძლება, მაგრამ სპექტაკლის ზემოქმედების ძალა მაინც არის არა ცალკეული მოქმედი პირის თუნდაც შესანიშნავ განხორციელებაში, არამედ მათ ურთიერთობათა იმ შენაერთში, მთლიანი წარმოდგენის მხატვრულ სხეულს რომ შეადგენს.

თანამედროვე თეატრში სპექტაკლის სხეული მისი დამდგმელის კუთვნილებაა. რეჟისორი გ. თოდაძე თავის ახალ დადგამაში მოულოდნელი წახნავით შემობრუნდა ჩვენკენ, როგორც ფსიქოლოგიური თეატრის სპექტაკლის ავტორი. უკუაგდო თანამედროვე თეატრის ხელთ არსებული სადადგმო საშუალებების მთელი არსენალი და მთლიანად მიეცა დღევანდელი ადამიანის ფიქრსა და წუხილს, მის ცრემლსა და სიხარულს, იმედსა და ოცნებას. და შექმნა სცენაზე ოთხი თანამედროვე ახალგაზრდა ქართველ ქალის საათნახევრიანი ცხოვრების ამბავი, რომელსაც წუთითაც ვერ მოწყვეტ თვალს. ვინაიდან წუთითაც არ წყდება სცენაზე მოქმედ პირთა მღელვარე ცხოვრება.

ამ ცხოვრების ყოველ ეპიზოდს საფუძვლად უდევს სრულიად გარკვეული წინააღმდეგობრივი გარემოება, რის გამოც აუცილებლად კონკრეტული „ორთაბრძოლა“ აღმოცენდება. ამ ბრძოლაში ხან ერთია წამყვანი, ხან მეორე. გააჩნია ამბავს, რომელიც ხდება. რასაკვირველია, არც მათი მნიშვნელობაა ერთნაირი, არც ხერხები და არც მათი სახეობრივი გამოვლინების დონე. სპექტაკლის სუსტი წერტილებიც სწორედ იქაა, სადაც იკარგება სიღრმე და სახეობრიობა: სცენოგრაფიის გაუგებარ სიმბოლიკაში, რომელიც შორსაა შ. შამანაძისთვის ასე ჩვეულ

და აუცილებელ ყოველდღიურად ნაცნობ საოჯახო გარემოვან, სადაც უნდა აღმოცენდეს მისი სრული წინააღმდეგობა — რომანტიკული სწრაფვა განსაკუთრებულის, უჩვეულოსა და პოეტურისაკენ. ნატურალურ კვამლში. რომელიც თავის თავის მეტს არაფერს გამოხატავს, მაშასადამე არც სახეობრივი შინაარსი აქვს. გმირთა ცხოვრების იმ წუთებში, როდესაც სიტყვა მხოლოდ წარმოითქმის და არ იბადება როგორც აუცილებლობა. მაგრამ ბრძოლა მაინც ყველა ეპიზოდშია და ამიტომ სპექტაკლის სიცოცხლე არ წყდება.

დიდი ტაქტით, ყოველგვარი ხაზგასმისა და ძალდატანების გარეშე, მახვილების ზუსტი განაწილებით და მიზანსცენის ფაქიზი ნახატით წარმართავს რეჟისორი ამ ცხოვრებას იმნაირად, რომ ნათელი ვახდეს სათქმელი, რომელიც ამოიკითხა მან პიესაში, რისთვისაც დადგა იგი: არ შეიძლება ასე ცხოვრება, ადამიანი ძლიერია, იგი სჭირდება სხვა ადამიანს. უნდა ეძიო და მონახო შენი ადგილი

ცხოვრებაში, რათა გაიღო სულში დაბუდებული მშვენიერი ძალები, ვილაცას რომ ასე სჭირდება, ვინც ისევე მოგელის, როგორც შეხელი მას. ადამიანმა თვითონ უნდა მოიპოვოს საკუთარი სულის სიმდიდრის სხეილთვის გაღების შესაძლებლობა, ამაში დარწმუნებულია ავტორიც და თეატრიც. ხმა ექსტრასენაისა ანუ ადამიანისა, რომელიც ბუნების მიერ დაჯილდოებულია განსაკუთრებული, მაგრამ სწორედ ადამიანური ძალით — იმედის და რწმენის ხმაა. სულ არაა შემთხვევითი, რომ პიესის გმირები მაინც ელიან მას, თუმც ამჯერად არ მოვიდა იგი... შ. შამანაძის გმირთა ცხოვრება გრძელდება.

გრძელდება სპექტაკლის ცხოვრებაც. წარმოდგენა, სადაც ძლიერია მსახიობის შემოქმედება. დროის მანძილზე უმჯობესდება და ამის გამო სიცოცხლევ ხანგრძლივი უწერია. არ შეიძლება ხანმოკლე იყოს სიცოცხლე იმ ოთხი წყვილი მშვენიერი თვალისა, რომელთა მზერაც თან მოგვეყვება ჩვენ სპექტაკლიდან ცხოვრებაში.



სენა
სპექტაკლიდან



ადამიანობისა და სიყვარულის სიმღერა

გიორგი ხუბაშვილი

დავინწყებ დასასრულიდან. ამჟამად დასასრული არ გულისხმობს სექტაკლის ჩვეულებრივ დამთავრებას, დროში და სივრცეში ზღვარის დადებას, წერტილის დასმას. უპირველეს ყოვლისა, ეს პარამონიული მთლიანობის დასრულებაა, ბოლო შტრიხია, რომლის გარეშე არ არსებობს მთლიანი სურათი, ადამიანთა ცხოვრების ის მონაკვეთი, რომელსაც ორსაათ ნახევარი მიგჩრტობდით სუნთქვაშეკრულნი. „მევილინე სახურავზე“ უკვე ჩვენს წინაშე არსებობს, ჩვენში არსებობს და პირობითად დაშვებული უარდა მხოლოდ სიმბოლურად თიშავს ერთმანეთისგან სცენას და ცხოვრებას. სექტაკს და დარბაზს. ადამიანები ასეთ წუთებში თავიანთ სახეებს ვერ ხედავენ, ისინი სცენურ ცხოვრებას შეერთებთან, უნებლიე ცრემლი თუ ღიმილი რაღაც ზებუნებრივი მუქით ანათებენ იმათ თვალებს, თანაგრძნობისა და აღფრთოვანების მღვდლვარება იპურობს შეძრულ ადამიანებს. აღტაცებულნი, ამალღებულნი და სულიერად განწმენდილი ეს ღმებთან აუანსცენისაყენ დაძრულ მსახიობებს. ისინი გამოდიან სცენური სამყაროდან, ჭერ კიდევ გრიშითა და სექტაკლის ჩაცმულობით ტოვებენ ცხოვრებას, რომელიც წარმოადგინეს. გრძობენ ბედნიერ დღელილობას და თავს უჩრიათ

იმათ, ვინც დარბაზიდან უბრალო ცნობისმოყვარეობით კი არ შეპყრებად ხელოვნებას, მთლიანად შეერთებოდ სულიან-ხორციანად. მოწმე კი არ იყო მხოლოდ ყველაფერი იმისა, რაც სცენაზე დატრიალდა, მონაწილედ შეიქნა, იგრძობა როგორ გახდა სულ ორიოდ საათში ერთი ცრემლითა და ღიმილით იმაზე მეტი, ვიდრე თეატრში მოსვლამდე იყო. ამგვარი ფინალის გარეშე ჩემთვის არ არსებობს თეატრის ქაღალსური სამყარო, მისი ზემოქმედების განუწმეული იდუმალება, ის, რაც ერთდამივე დროს ცხოვრებაზე არის და ცხოვრებაზე რაღაცით მეტიც, როცა შენც, ადამიანი, უველაფერ ამის განმცდელი, მეტი გახდი საკუთარ თავზე. ამგვარი მთლიანობის განცდა ნამდვილი თეატრის უქცნობი მშვენიერების დადასტურება. და ის ორიოდ საათში სცენური ცხოვრებისა, სცენაზე მომხდარი ცხოვრებისა, ბევრად მეტია ტევალობით, ვიდრე ჩვეულებრივად ორი საათი ჩვენს ყოფაში. რადგან თეატრში სულ სხვაგვარა ტევალობისაა, სულ რამდენიმე მეტრი სიგრძე სიგანისა სცენური სივრცე. და რადგან სულ სხვაგვარად მიცდინება დრო, როცა ხელოვნების სული, თავისუფალი და მშვენიერი, იპურობს ყველას და ყოველივეს, ადამიანებს აღარ ჭირდებათ დიპლომატიური

სცენა სექტაკლიდან





ტყევი — თ. შაისურაძე
გოლა — თ. შერკვილაძე

თუ სწოებისტური თავშეყავება, ერთმანეთს არ შეპყურებენ, ვინ როგორ გამოხატავს თავის აღტაცებას, ყელში მოხტენილ სიხარულსა და სიამაყეს. უველაფერი ხდება ერთბაშად, აუზომავ-აუწონლად. და რა მშვენიერია ამ წუთებში აღმინანი! და რა ზედნიერები არიან ისინი, ვინც სცენიდან დარბაზში დაატრიალდა თეატრის მარადიული მშვენიერების კიდევ ერთი საკვირველება. ეს უველაფერი იყო ფინალში სპექტაკლისა „მევილინე სახურავზე“, და ამ შემთხვევაში, ნაღები მნიშვნელობა აქვს იმას, რა ენარისა თუ სტილის იყო სპექტაკლი, ვუყურებთ მუსიკალურ კომედიას, მიუზიკლსა, თუ დრამას. ეს უველაფერი მეტრ მოხდება, როცა პროფესიული ჩვევები არ მოგასვენებს, როცა საათს ნაწილებად დაშლი, უველა დეტალი შენს წინაშე იქნება უკლებლივ, მაგრამ არ იქნება ის, უველაში მოცემული, მაგრამ მაინც უჩინარი და იღუმალი, როგორც არის დრო საათის მექანიზმთან მიმართებაში. მე ახლაც განვიცდი დასასრულის იმ წუთებს, არ მაკრთობს ჩემი განწყობილების მიშვებულად, სტიქიურად გამოხატვის თავშეუყავებლობა. თეატრი უოველთვის როდი გვაჩლიდოვებს ამგვარი ბედნიერი წუთებით ჩვენი მისაღმი ერთგულენებისა და რწმენის სახეაურად. ისიც ვიკით: მუსიკალური კომედიის თეატრში ვართ. კომედია მუდამ ბედნიერ დასასრულს გულისხმობს, ტრადიციულ „მეი ენს“. ამჟამად კი სპექტაკლის ფინალს წინ უშლოდა ტრაგიკულად შემძვრელი ეპიზოდი, როცა ანათემკელებს ურიადნიკის პირით, ფანდარმის ქედმაღლობით გამოუცხადეს: ამ მიწიდან უნდა აივართ და თუნდაც ჩანდა ზღაპრად გზა გქონიათო. და ვინ უნდა განიცადოს მიწიდან აუტის სიმწარე, თუ არა ებრაელებმა, ანათემკელმა ებრაელებმა, რომელთაც ეს „დაწვევლილი ანათემკა“ უსაზღვროდ უყვართ, რადგან თავიანთ მკვიდრ სახლად მიანიათ იგი. სახლი კი ადამიანებს მარტო იმიტომ კი არ უყვართ, რომ შივცხოვრობენ, სადილ-ვახშამს შეეცევიან ან ღამეს

ათევენ. ეს სახლი მათი შექმნილია, კედლებითაა შექმნილი შემოზღუდულ საცხოვრებელში ისინი ოჯახად აქცევენ თავიანთ ურთიერთობებს. ოჯახი კი უბრალოდ არც მარტო სახლია და არც თავშეუყრილი რამდენიმე ადამიანი, ის ერი და ცხოვრებაა, მთელი კოცობრიობა ერთ ჭერქვეშ. ამ აზრით ამბობს ტყევი დასაწესისშევი: ანათემკა ჩვენი სახლიაო. და ამიტომაც უნდა ეს „დაწვევლილი ანათემკა“ უსაზღვროდ წრფელი და მართალი სიყვარულით წრფელსა და მართალ კაცს, ანათემკელ ტყევი მერძვეს. ამიტომ უცხადებს იგი ბრძოლას იმით, ვისაც სურს მიწიდან აივაროს ეს მრავალტანჯული ხალხი და კვლავ მოხეცილი დასდერებად გაღატაკოს დედამიწაზე. და არა მხოლოდ იმიტომ, მიუზიკლი თუ მუსიკალური დრამა კეთილად დამთავრდეს, არამედ ამ ხალხის წიაღში ისტორიულად განმტკიცებული სიცოცხლის რწმენის გაუტყველი იმედიაობის გამო ისინი სიმღერად აქცევენ თავიანთ ტკივილებს და სიცოცხლისკენ აღამიანს მარადიულ ღტოლვას გამოხატავენ. ეს უფინამდე მიღწეული სიცოცხლის დაუმცხრალი ძახილია. ამ ცხოველმყოფელი სასიცოცხლო ენერჯის, ღტოლვის, იმედის მოკვლა და დამარცხება შეუძლებელია. აუფინებელი სიცოცხლის რწმენით და მხნეობით გვიახლოვდებიან ისინი და ჰმნივით ამოტყმულ ამ სახალხო მონოლოგს დარბაზში ნატურცინ ებრაული სიტყვით ასრულებენ: „ლებ აიშ! აზრით ეს სიტყვა გამოხატავს ქართულად: „მრავალთმიერ თქვენი სიცოცხლე“. ახე! ხალხი, რომელმაც რაც უფრო მეტი იტანჯა, უფრო გაუმტკიცდა სიცოცხლის სიყვარული და ბედნიერებისკენ სწრაფვის სულისკვეთება და ამას მაშინ იგრძნობ, როცა შენი ხალხის უღრმესი სიყვარულიდან და მრწამსიდან ზედავ სხვა ხალხის ტანჯვასა და სიუვარულს, როცა იგრძნობ რამდენი რამ აერთიანებს შრომელ, პატიოსან ადამიანებს ამ ჩვენს ერთადერთ ჰლანეტაზე, სადაც ქვეჩეობით ჩვენგან მიღწეულ ჰლანეტაოვან ერთადერთზე არსებობს სამუაროს უველაზე დიდი საკვირველება — სიცოცხლე, ლეხ აიშ! ასე სწამდა უბრალო და მართალ კაცს. ტყევი მერძვეს, ბრძენსა და პატიოსან თერაღს რაბინებს, რომელმაც ფსევდონიმად დაირქვა „შალომ ალიებში“ — მშვიდობა თქვენდა. და ასე წამდა სიცოცხლე და ადამიანი დიდ მაქსიმ გორკის, რომელმაც გალიციელი ებრაელი მწერალი შალომ ალიებში თავის ღირსეულ თანამოკალმედ და

ტყევი — ბ. ბეგალიშვილი
გოლა — ი. ბოჭორიძე





თანამომედ აღიარა მთელს რუსეთში, და ვინ, თუ არა ქართველმა ხალხმა თელის გულიდან უნდა შეაგეოს მრავალფამიერი ამ ბევრის დამტვევ სიტყვას: „ლეს აიშ“ და როგორ ერთხარად ფიქრობენ და სჯერათ სიცოცხლე და ადამიანი იმათაც, ამერიკელ კომპოზიტორ ჯერი ბოქსა და ლობრეტოს ავტორს ჯოზეფ სტაინს, რომელთაც შექმნეს მიუზიკლი „მევილინი სახურავზე“. ამგვარ ფინალში გიგა ლორთქიფანიძე კიდევ უფრო ამძაფრებს ჰუმანისტური იდეალის გამოხმატველ პიმნსა თუ სიმღერას, მეორულად ამაღლებს და აწვავადებს. ეს იმ ხალხის შველი გრძნობის მძლავრად „ლეს აიშის“ მარადიულ აზრს, რომელსაც რუსის არსებიდან ასევე წრფელად და ბრძნულად შეუძლია ამოიძახოს მრავალტანჯული „ქართლის ცხოვრებიდან“: „ეს იმ ბედნიერ დღეს გაუმარჯოს, როცა ჩვენ გავჩნდით ამ ქვეყანაზე“, ან: „სიცოცხლე, მხოლოდ სიცოცხლე გვინდა, სიცოცხლე უველგან ასი, ათასი, შორი ალბების წყაროზე წმინდა, სამხრეთის მზეზე უდაოდისი“. ან: „მაშ გავარჩევა ტკბილი სიცოცხლე, დავარჩებით მარად ჩვენ განურული“. და, ვინ იცის, რამდენ ომსა და დავიდარებაში, ინკვიზიციებსა და ფაშისტურ საკონცენტრაციო ბანაკებში, ტანჯვა-წამებასა და ბალანის დანახვით მოზღვაებულ სიხარულშია გამოტარებული თუნდაც ეს ორად ორი, რამდენის დამტვევი სიტყვა „სიცოცხლე“ და „ლეს აიშ“.

აქ ხსნის გიგა ლორთქიფანიძე სპექტაკლის აზრს, ავლენს ხალხის სულიკეთებას, რომელიც უდაბნოს ქვიშაზე ცქელი ფეხის ჯვლებით ღაწეროდ ისტორიას ანათემამდე მოუყვანია, აქაც გასჩენია თამირგუნველად მფეფ და უანდარბი, და მინც, მისი ბუხტბიდან სახურავზეც კვამლივით ამოდის სიცოცხლის მარადიული სიმღერა, და მას ჯერა: თუ სახურავზე მევილინი გამოჩნდება და უკრავს, ეს ბედნიერების ნიშანია. „ლეს აიშ“ სპექტაკლის შუა ნაწილში მღერის ან რევიე (ბ. ბეგენაშვილი, თ. მისურაძე) და მისი ანათემკელი მესობელ-მეგობრები, მღერის „ტრახტირში“, სადაც გადაწყვიტა ხელმოყვანე მერძვემ თავისი ქალიშვილის ციტილის გათხოვება მდიდარ უახსაბ ლაიწერ კოლფზე — (ნ. ვასაძე). და არა მხოლოდ იმითა, რომ ეს ერთ-ერთი ძლიერი, მასშტაბური და პათეტური სცენა სპექტაკლში, არამედ იმითა, რომ აქ ვლინდება ნაწარმოების როგორც

მუსიკალური, ისე აზრობრივი მთავარი თემა, მისი შერუქვეელი ოპტიმიზმისა და სიცოცხლისუნარიანობის უმოავრესი ქვეტექსტი, ლაიტმოტივი — ადამიანთა ბუნებრივი სწრაფვა ბედნიერებისა და სიხარულისკენ, ამ ღარიბულ დუქანში მყოფ ადამიანებს თავისი ბედი და საქმიანობა ამოძრავებს. მრულედ მოწყობილ წუთისოფელში კვლავ არსებობს მდიდარი და ღარიბი, ფულის ძალა სატანურად უპირისპირებს ერთმანეთს ადამიანებს და მინც უველა მათგანს აერთიანებს ბედნიერებისკენ მარადიული ღტოლვა და სიხარულის წყურვილი — ცოცხალ არსებათაგან მხოლოდ ადამიანი გამოხატავს სიცოლით და ღიმილით თავის ხალისსა თუ აღტაცებას, და მათ უცებ, როცა ტვეი ამცნობს ქორწილს ვაიარბო, ჩემს ქალიშვილს ცვიტლს ვათხოვებო, ღარიბი მერძვეს სიხარულით უველას სიხარულად იქცევა, და ერთბაშად აღმობდებათ ამ ადამიანებს სიცოცხლის სიმღერა „ლეს აიშ“. თითქოს მთვლემარე, მოწყენილ ცხოვრებაში მიმინებული სასიცოცხლო ენერგია უცებ იღვიძებს, ეს ხალხი მღერის ჩაცოცხლებზე თავისი ტანჯვა-ვაიებისა და გარჯა-განსაცდელის უშორესი წიაღებიდან. სიტყვა, პანგი თუ მელოდია ცეკვაში გადასული, მთელი სხეული სიხარულში გამჟღავნებული სიცოცხლის რწმენა და იმედო ამობრწყინდება „ტრახტირში“ თავმყარილთა სხეულებისა და ხმების ქაოსიდან. ღარიბულ სამსხელში უცებ ათასჯერ მომხიბლავად გამოჩნდება ნაარწარული ღველფვით მწველი და მანათობელი მშვენიერება. რა ღამაშა ადამიანი სიხარულის რასს! თუმცა ეს ბედნიერება ტვეივითის არამყარი და რამდენადმე ილუზორია, იგი ავლენს მის ღრმა ადამიანურ ბუნებას და წუთისოფელში მიზანსწრაფული ტკბილ-მწარე ცხოვრების არსს, და კიდევ უფრო შემცვრცლია, ხალხის და ალამარათალი სიხარულით აღსავსე, როცა ადამიანური ბედნიერება სიწრფელითა და სიპარულით სახიერდება ციტილისა და ხელმოყვლე თერძის ხაიმეს (გ. კემერტილაძე, ჯ. ტანკალაშვილი) კომპინენაში. აქ ბრწყინავს ტრადიციული ეროვნული რიტუალის მშვენიერება, ადამიანთა სიუყარულის ბიბლიური მარადისობა თავისი უწრფელისი და უწმინდესი დღესასწაულის მომხიბლავობითა და ელვარებებით. ასეთი სიხარული იმ ხალხმა იცის, რომელსაც არც ცრემლების ღვრა და შექირება დაჰკლებია, ეს საქარწილო ლოცვა-კურთხევა;



სოფიური და წინეობრივი აზრით იგი სიმბოლოა იმ ტვირთისა, რომელიც ადამიანმა სიწიფეს ლოდვიით უნდა წიღოს თავის ცხოვრებაში. მარტო იმით კი არა, რომ ამ საწილარში შებმულან სხვადასხვა დროისა და ყოფის ადამიანები, თუნდაც ანატოლ ფრანსის კრეციებილი ან ბერტოლტ ბრეტანის დედა ყურაფი. ასეთივე სიმბოლური დატვირთვა ეძლევა სპექტაკლში „მევიოლინე სახურავზე“ თუნდაც ქას, რომელიც სცენაზე გამოჩნდება მეორე სურათში, ლუმელს, რომელიც ნატურალური ზომითა და სიწესტით არსებობს ტევიეს ოჯახში. მაგრამ ამ სიმბოლო-დეტალებს უპირველეს ყოვლისა მაინც რეალური ყოფის ბუნებრიობითა და სიმართლით გამოხატვის გააზრებული ფუნქცია ეკისრებათ. მხატვარი იური გეგეშიძე შეგნებულად ემიჯნება თუნდაც მარკ შაგალის მეთაფორულ-სიმბოლიკურსა და რამდენადმე ფანტასმაგორულ სამუაროს, იგი უგულუბელ-ყოფს „ოპერეტულ სიკრელესაც“ და გარეგნულ ბრწყინვალეობასაც, მაგრამ მისი ნახევარ რკალად შემოწლუდული სცენური გარემო აშკარა ყოფით მინიშნებებთან ერთად, ვერტკალური თუ პარალე-

ლური ხაზების და ფერების განზრახ განელეზულ ერთფეროვნებაში ა.ვ.წეკავებულად გადმოაცემს ერთგნული ყოფის ნიუანსებსა და იმავე დროს მეთაფორულ-სიმბოლურ შტრიხებს. თავისი ფიცარნაგებით, სახურავებითა და ვერანდებით „დაბშული“ ეს სცენური გარემო სიღრმეების გახსნისა და მრავალპლანიანი თუ მრავალ საფეხურიანი კომპოზიციების შექმნის შესაძლებლობებს ქმნის, როგორც ჩანს, ეს გარემო რევისორთან ერთად არის ჩაფიქრებული და თავიდანვე გულისხმობს ადამიანთა ცხოვრების არა პირობითად ზოგადი, არამედ კონკრეტულ-ყოფითი აღმოსფეროს შექმნას. აქ თავს იჩენს რევისორის მისწრაფება, გაექცეს ოპერეტული გარემოს მაქსიმალურ პირობითობას და სცენური სამუარო აქტიურად დაუახლოვოს ცხოვრებას, თითქოს მიუზიკლის პირობითი მუსიკალური ამეტუველება მას საფიქრალსაც უჩინს და რეალურის პირობითთან ღრმად შერწყმის მოუსვენარი სურვილიც არ ასვენებს. მუსიკალური კომედიის და რამდენადმე მიუზიკლის სტილისტიკა მას განუენებული სცენური ზოგადობისკენ უბიძგებს და „უადვილური“ სიმსუბუქე აკრ-

სცენა სპექტაკლიდან



თბილის... პირობითა და კომედიურს არ მიიჩნევს. არასერიოზულ შედეგად აღიქვამდა, რაც გულახდილად თუ ვიტყვი, მუსიკალური კომედიისა და ნაწილობრივ მიუზიკლის ტანრებს ახასიათებს. მისი ამოცანა სრულიადაც არ არის მარტივად შეაერთოს ერთმანეთთან მუსიკალური, დრამატული და უოფთი ელემენტები. მაგრამ ერთს იგი აშკარად და კატეგორიულად ესწრაფვის: უველაფერმა ერთად პარმონიულ მთლიანობაში შექმნას რეალური ცხოვრების, ადამიანთა ურთიერთობების მიწიერი სიმაართლის შთაბეჭდილებები. მან უნდა შექმნას ცხოვრება სცენაზე. სხვაგვარად არ წამს არც თეატრი და არც ცხოვრება. ეძიებს და პოულობს სამივე განზომილების მთლიანობას კანონიერ პედანტიზმსა და ეკლექტიკურ უწესრიგობას შორის. ამ მხრივ იგი კატეგორიულად ემიჯნება ამ მიუზიკლის იმ ინტერპრეტაციას, რომელიც აშკარად ახასიათებდა ებრაული კამერული თეატრის სპექტაკლს, რომლის რეპერტუარი თბილისში ითამაშა ამ თავისებურმა და ნიჭიერმა დასმა. გიგა ლორთქიფანიძე ურიადება მუსიკალურ-კორეოგრაფიული ელემენტების განზრახვან ელემენტულ ელვარებას, მკვეთრ თეატრალიზებას და ესთეტიკურ ეფექტს. უველაფერს სცენური ცხოვრების სიმაართლის უშორიალტებს. ამიტომ მისი „მეკლინიე“ არც მიწიერი ლოღივით მძიმეა და არც ლავფარდღვანი ნისლივით მსუბუქი. სიმღერის გამოხატული ფიქრსა და ჩვეულებრივ უოფთი დიალოგში ნათქვამ ფრანს შორის იგი შინაგანი კავშირის განმტკიცებას ესწრაფვის. დრამატულ-უოფთი სცენის იხვევ ამეღავნენ ხასიათებსა და ურთიერთობებს, როგორც მუსიკალური მონოლოგები და კორალები. და მათ შორის „შეუთავსებლობის“ ძალდატანება არ დამჩნევია სპექტაკლის მთლიანობას. მუსიკალურისა და დრამატულის შექვერვლის მომენტები თუმცა ზოგჯერ ღია დარჩენილი კარბებივით არის, მაგრამ მათი სინთეზი უტყუარია და გამძლე.

„მეკლინიე ხახრავზე“ სტრუქტურულად თვითონ ტრევის მიერ მოთხრობილი თავისივე თავგდასახლის ფორმით არის განსახიერებული სპექტაკლში. ბრძენი და მარალი კაცი თავის ცხოვრებას უყვება უბრალოდ, უყვალვარი თეატრალიზის გარეშე შემოღის იგი და ხის უბრალო სკამზე ჩამოქმადარი გვიამობს თავისა და თავისიანთა ცხოვრებას. ეს მისი წარმოსახვა მოუზნობს სცენაზე უველაფერს, ადამიანებს, საგნებს, ხბებს, და პირველივე სცენაში ადათ-წესებზე მსქელობით იბადება წარმოდგენის ზნეობრივი და რამდენადმე სოკალურ-ფილოსოფიური პრობლემა. ეს კითხვები ადათ-წესების შექმნისა ბიბლიური დროიდან დღემდე მოუყვება ადამიანთა ცხოვრებას. იგი არც წარსულს განკუთვნივბა მხოლოდ, არც ანათემკას და მის მკვიდრობა ცხოვრებას. შეიძლება ითქვას, რომ ზოგადაკობრიულია და რამდენადმე საყოველთაოდ საგულისხმო, ტრევის ცხოვრებაში გამოვლენილი. იგი ერთი შეხედვით ირონიულია, უმტკიუნელო, უფორმი გახვეული, თითქმის ძნელად, ტკივილით განცდილი და იოლად ნათქვამი. ტრევი გამოჩენისთანავე ხდება ჩვენთვის საიბტერესო. ამ უბრალო კაცმა მარტო საღვთო წერილის სიბრძნით კი არა, საკუთარი გამოცდილებით ბევრი რამ საგულისხმო იქცა ადამიანთა ცხოვრებაზე. ტრევი არ არსებობს მისი ხალხის გარეშე. ამიტომ შექპრმაგებული, მრავალჭირნახული ანათემკელი მერქმევის ფიქრებში, პროლოგ-



ტრევი — თ. მისურაძე
ლაიხერ ვლფი — ი. ვასაძე

შევე ერთბაშად გამონდებიანი მის მახლობელ ადა-მანთა სახეები. ეს გამოჩენა იმდენად რიტმულია და ეფექტური, რომ გასაღებს იძლევა ტრევისა და მისი ხალხის ურთიერთობებისა, ცხოვრებისამი ერთიანი ფილოსოფიური დამოკიდებულებისა და ზნეობრივი მრწამსის გამვლავნებისათვის. ეს არ არის ზოგადად გაკებული მასა, ხალხია თავისი აყვარგი, მძაფერი კითხვებითა და ძნელდ მოპოვეული პასუხებით ადა-მანთა ცხოვრებაზე. პროლოგში ერთბაშად გამოჩენილი ხალხი მღერის შემონახულ ადათ-წესებზე. ჩვენს წინაშეა გმირი და კორა, რომელიც ერთნაირად გამოცდის და ანსოგადებს ადამიანური ცხოვრების განცდილებებს, ორივენი აღიარებენ ადათ-წესების მაგიურ ძალას, რომელიც ბიბლიური დროიდან დღემდე ინახავს ხალხის მთლიანობას. მაგრამ იგივე ადათ-წესების ბორკავს და გადაუტრელ თუ ძნელად დასაძლევ წინააღმდეგობებს წამოჭრის ტრევისა და მისი ხალხის წინაშე. და უოველი დამაფიქრებელი მოვლენა ტრევისა და მისიანების ცხოვრებაში კორად ქვეული თანამომქმების ერთიან გამოძახილად იქცევა. ისინი ერთბაშად იხსენებენ ადამიანურ და ასრულბენ ერთმანეთს. ტრევი — ეს მისი ხალხია თავისი ისტორიული გამოცდილებით, ბედით, ეროვნული, ზნეობრივი, სოკიალური პრობლემებით. და ტრევის ცხოვრებაში წესად ქცეული, ჩვეულებად დამკვიდრებული საღვთო წერილის სიბრძნე მის თეოლოგიურ განსწავლას კი არ ადასტურებს, ადამიანის ბედობლას ისტორიულ გამოცდილებებთან. მრავალსაუკუნოვან, საერთო ზვედრით ცხოვრებასთან აკავშირებს. და მარადული კითხვები: რატომ უნდა ჩაგზავდეს მლიდარი ღარიბს, რატომ უნდა იყოს საერთოდ ძლიერი და სუსტი, ყოლისშემძლენი ამა ქვეყნისა და განუკითხველი მხოვარნი, უსამართლობა და სამართალი, სიბრძნე და ქვეუსტობა, გულუხვობა და მითუნე, სიუვარული და სიძულვილი, სიკეთე და ბოროტება და ბოლოს არანაკლებ ამათიგან მწარე და რამდენადმე უპასუხო კითხვა: ებრაელი და არაებრაელი? გიგა ლორთქიფანიძე ამ კითხვებსა და მათი პასუხების ძიებაზე აკებს ტრევისა და მისი ხალხის კავშირურ-თიერთობას. იგი არა მხოლოდ ეურდნობა, იშვიათი სიუსტიკითა და ორგანულობით მთლიანობაში აქცევს მიუზიკლის მუსიკალურსა და დრამატულ პარტიკურას. სპექტაკლის უმთავრესი თემა — ადამიანი და ცხოვრება, ძნელად მისაღწევ სცენური განსახიერების მთლიან ფორმად ვლინდება. ამგვარი აზრობრივი



სცენა სპექტაკლიდან

დატვირთვა თითქოს არ უნდა ეგუებოდეს მიუზიკლის „მსუბუქ“ ბუნებას. „მევიოლინე სახურავზე“ უოველგვარი გამართობელი, ზერელე სანახაობის საპირისპიროდ, თეატრში ადამიანის გულისა და გონების, ვნებათა ღელვისა და ინტელექტის გაუთიშველობას ეწრაფვის. ამიტომ სპექტაკლის ვოკალური, ქორეოგრაფიული და დრამატული ელემენტები ფილოსოფიური და ზნეობრივი აზრის მატარებელი არიან. ეს შეგნებული სერიოზულობა სრულიადაც არ „შეუტყუოვს“ ქანრის მუსიკალურსა და სანახაობრივ ბუნებას. პირიქით, ნათელი აზრითა და მრწამსით, ჰუმანისტური იდეის მშვენიერებით აბრწყინებს სპექტაკლს. აქ უარყოფილია იოლად გამართობელი, ბალაგანური კომედიურობა და სტერეოტიპად ქცეული, თვითმიზნური სიცილისთვის გამიზნული იუმორი. „მომერული ხარხარის“ ნაცვლად დარბაზში ჩნდება აზრიანი ღიმილი და ზოგჯერ თანაგრძნობის წრფელი ცრემლიც, რაც მხოლოდ ნამდვილი ხელოვნების მაღალადამიანურ დანიშნულებას ადასტურებს. ტევიე თავის ფიქრებში ხშირად მიმართავს ბიბლიას, გამჩენს, რომელმაც საუკუნეთა ხილრმეში ადათ-წესები დაუდგინა ხალხს, შთააგონა მისი ერთგულება მამებს, დედებსა და შვილებს, თაობიდან თაობას. ცხოვრების ქაპანწვეტაში გონებაგაფხიზლებული, კირთათმენას შერვეული, პატოსანი და ჭკვიანი ტევიე ხშირად

ეკამათება გამჩენს, დაწუებული იმითი, დლოცივლო რალა ახლა მოვინდა ჩემი ცხენის ტორზე ნაღის აგ-ლეკვა, როცა შაბათი შემოდის და შინ მერქარებაო, გათავებული იმითი, რალა შენ რჩეულ ერს უგზავ-ნი ამდენ ტანჯვა-წამებასო. ტევიე — ადამიანი განირ-ჩევა რაბინის ორიოდოქსული, რამდენადმე სქოლას-ტიკური დოგმებით ტრადიციული აზროვნებისაგან. მისი ცოცხალი, ნათელი ჭკუაგონება ზოგჯერ უფალ-საც არ ებუება, რადგან ყველას და ყველაფერზე სა-კუთარი აზრი გაჩნია. ტევიე ღმერთთან მორკინალი იაკობი არ არის, მაგრამ არც მონურად ქედმობრილი მორწმუნეა. თუ ყოველივე ქვეყანაზე ღმერთის ნე-ბით ხდება, ღმერთისაგანვე ითხოვს იგი პასუხს მრ-ავალ უპასუხოდ დარჩენილ კითხვაზე. იმავე დროს ადათ-წესებში ტევიე აღიარებს ზნეობრივ ნორმებს, უფლისაგან დადგენილ საყოველთაო კოდექსს, მის ათ მცნებას. ამ ცნებათა შორის უფლისესულსა და კიდევ უფრო ადამიანისეულს. ამ ვაგებით ადათწესები მისთვის ეროვნული და ოჯახური სიწმინდეა. და ისიც ქედწაბრილი მორჩილებს თავისი ხალხის ის-ტორიულ ზნეობრივ ტრადიციებს. ამ როლის ორივე შემსრულებელს წრფელად და ნათლად შოაკვე ტევიეს ხასიათის ეს ორმხრივობა, მისი ტრადიციულობაც და ბუნტარულობაც. რაც ოჯახის ზნეობას ებება, იგი თავის ხალხთან წილნაყარია. ოდითგანვე მომდინარე რიტუალების აღსრულება მარტო ღვთისმშობიშობა კი არ არის, საკუთარი სულის სიწმინდეზე მარადმოუს-ვენარი ფიქრია და ადამიანური თვითგანწმენდის ზნე-ობრივი მაგალითი. ამ გაგებით ტევიეს ოჯახში შაბ-ათის შემოსვლისა და უფლისადმი აღვნილი ღოცვის აზრი სულიერი ამაღლების, ადამიანის შინაგანი სის-პეტაკისა, ზნეობრივობისა და მოყვასური სათნოების უმშვენიერესი რიტუალია. მის ჭერქვეშ დანთებული სათალებს შუკი და გალობა სცენურ სივრცეში, მთელ ქალაქში ერთბაშად ანთებული სათალებით ვარს-კვლეებით მოკედილი ცის თალივით გაბრწყინებულ რელიგიური ფანატიზში კი არა, სიკეთის, სათნოების, კაცთმოყვარეობისა და ადამიანური იმედის წრფელი ღალადისია. ამიტომ არის ეს სცენა ისოდენ ამაღლე-ბული, განზოგადებული თვისი ზნეობრივი აზრით.

სცენა სპექტაკლიდან



თავის ხუთი ქალიშვილის მშობალ ბედობაზე ღრმად დაფიქრებულ ტყვე უნებურად გვაგონებს მებრეთის სოფლებში თავის კარონათი სასიძო სა- შოვნელად გადაჯებულ დარისხანს. ეს გარეგანი მსგავსება კი არ არის, იმაზე მეტყველებს, თუ რო- გარი გულიხსმოსს უკვდილვე ღრმა ეროვნული ზო- გადკაცობრიობის. და როცა უველაფერი ეს ქართული თეატრის სპექტაკლში ასე გრძობიერად და ნათელ- გონიერულად იკითხება, ადამიანურობის თბილი ცრემ- ლი უნებურად გადავსა თვალზე, ეს ხდება ჩვენი საუფროსი მრავალი წინააღმდეგობით გათმულ სამ- უაროში, სადაც ესოდენ ძვირფასი და სასიცოცხლოდ აუცილებელია ადამიანთა სულიერი სახილავე.

წარმოდგენის გული, მისი ეპიცენტრი ტყვეა, ეროვნული ტრეკლებიდან და პირადი საზრუნავიდან იგი მალდება „მსოფლიო მოქალაქის“ ზოგადობამდე. მაგრამ არახოდეს მოითხოვს ამგვარი ამალღებისთვის კვარცხლებს. უბრალო და კეთილი ბძენი ისეთივე აუცილებლობად მიიჩნევს ადამიანურ ფიქრს, როგორც ცხენისთვის თივას, ხალახისთვის შუტს, ქალიშვი- ლისთვის სიყვარულს და გათხოვებას. მას ხშირად ისეთი არჩევანის ვაკეთება უხდება, მისავე ორთო- დოქსალურ რწმენას და ზნეობრივ პრინციპებს რომ ეწინააღმდეგება. ტყვეს სიმღერა-მონოლოგი — „მე რომ ბედი მქონდეს“, რეისორს ოჯახურ ატმოსფე- როში გადააქვს. ამგვარი უყოფითობა მონოლოგს ან- რობრივად და ბედიურად განვარცობს. ადამიანი სა- უთარო ოჯახის დედნიერებისთვის იღვწის და ოც- ნებობს. მთელ სპექტაკლში ეს მისი დრამატურგიუ- ლი არსი მუსიკალურ ინტერმედიებში მალდება და ტყვეს ნატრას: მდიდარი რომ ვიყო, სოლომონ ბედიწივით ჭკუას უყვალა მე დადგეიხებოდაო, უარ- უყოფილია მისივე მორალით, როცა ეციტლს (ე. ლორ- თქიფანიძე, კ. ჩიკვაძე) მდიდარი უახბის, ლაზერ ვოლფის ნაცვლად ხელმოკლე თერბს ზამის მიათხოვებს. შემთხვევითი არც ის სიტუაციაა, როცა ტრაქტირში ტყვე დაიწერს ისე ელანარაკება, თო- ტქოს ეს უკანასკნელი ქალიშვილს კი არა, ნაცარა ძროხის მთიადავაჲ ევარცობოდეს. „უფული მქონდეს და მე ვიცი, როგორც მოვიმარადიო“,—ამბობს ტყვე- მაგრამ ამ სადაზნას, ოქროს მონეტას ქედს არ უხრის, იმ კაცს ვერ ჩაისძიებს, რომელსაც პირტუციუს უიდე- ვასავით შეუძლია ქალის თხოვა. არც რევოლუცია ესმის ტყვეს, მაგრამ თავის ერთ ქალიშვილს რეო- ლუციონარს, მისი აზრით ქვეყნიერების ამრევე. პე- რჩიეს (ა. ბახუაშვილი, ი. ფოფხაძე) არს მიათხოვებს. ეროვნული სარწმუნოებაში პრინციპით უერცხვარ რჯუ- ლის კაცს მიათხოვებს ტყვე ქალიშვილს. მაგრამ ბოლოს მისვე თანხლება მისე ხავა ცოლად გაჰყვებს რუსს, ფედკას. საღეთი წერილში იმაზეც ამბობს: თევზს და ჩიტს შეიძლება ერთმანეთი შეუყვარდეთ, მაგრამ საქმე ის არი, ბუღდეს სად და როგორ გაიკე- თებნო. ასე იბრძვის ტყვენიც ცხოვრობის დაწე- რილი და დაუწერელი კანონები. ამ გამკრიახ კაცს უნდაური სიზმრის გამოგონებაც კი უხდება, რათა თავის ერთოვულ მეუღლეს გოლდას (თ. მერკვილაძე, ი. ბოქორიძე, ე. გურაშვილი) შთააგონოს, დემბრთა მარჩია ჩვენი ცეცხლი (მ. ლორთქიფანიძე, კ. ჩიკვაძე) ლაზერ ვოლფს კი არა, თერბ ზამის გავაყოლო ცო- ლდაო. სანახაობითად შთაბეჭდვად და ირონიული განწყობით დადგმული ეს ეპიზოდი ზუსტად თავსდება რეალისტური ხედვით დანახულ და გააზრებულ წარ-

მოდგენაში. იუმორი აქ არ ესეხება სიცილს ჭკურა- ოზულ მოჩვენებებს და ბუფონადურ იაფფასიან ფარსს. ტყვე ეთანხმება რაბინს: ბიბლია ხელმწი- ფის აუგად ხსენება კრძალავს, მაგრამ ბრძოლის უტყუადებს მეფეს, რომელმაც გაუგებარი მიზეზით ანა- თემკელი ებრაელების მიწიდან აურა და გადასახლე- ბა მონადოდა. ამ წინააღმდეგობებში იკვთება უაღ- რესად თავისთავადი, დემოკრატიული, ხალხური ხასია- თი, რომელიც თავის მასშტაბითა და სისახსით მსოფ- ლო ლიტერატურასა და სცენის უყვავადამიანური ხასიათის ენათესაება. დროში და სივრცეში შემო- ფარგლული ცხოვრება ტყვეები და მისი ხალხისა სიცოცხლისკენ და ბედნიერებისკენ სწრაფვის მარა- დნოსებას ასხივებს, ჰუმანიზმის უშუწინიერეს იდეალს ანსოვავებს. ტყვეს ცხოვრება წარსული არ არის, უყვე ჩაღვლილი და ამდენად დაიწყებულე. თავის სა- ზიდრით იგი დროსთან ერთად მოდის ჩვენამდე, მოაქვს ადამიანური ბრძოლის, კაცთოყვარებისა და ზნეობ- რივი სამართლიანობის, სოციალური თავისუფლებისა და ქეშმარტივი მორალის დამკვიდრების ბრძნული იდეები. და თუ მისი სცენური ცხოვრება სიცილ- თან, კეთილ ლიმოლთან და სიხარულთან ერთად ფიქ- რსაც გვიწერავს და ზოგჯერ თანაგრძნობის ცრემლ- საც გვგვრის, ეს ნუ შეგარტობს თანამედროვე მიუ- ზიკლის „კანონმდებლებს“. ხელოვნება ხშირად არღ- ვევს ხოლმე იმავე კანონებს, რომელსაც თვითონვე ამკვიდრებს. ნურც ის შეგაკრთობს, თუ „წმინდა მუ- სიკალურ სცენებს“ ვაკალური და ქორეოგრაფიული ბრწინავალდება თან არ ახლავს (თამაგმეო ბალეტმეის- ტერი გ. ოლიკაძე). მთავარი ისაა, რომ ამრეწილად ვერ დაუწუნებს ამ ქორეოგრაფიას კულტურას და გე- მოვნებს. ორქებრცი (დირაგორს ა. ვაითაშვილი), ქორც და ინდივიდუალური შემსრულებლები ისეთ მუსიკალობას და პოფენსიულ ხარისხს ამეღვენებენ, ეს ისეთი დონეა, რომ თეატრის მომავალი ცხოვრე- ბის უეთესი პერსპექტივა მორჩნს სრულიყოფილების- კენ და მაღალი ოსტაბოზისკენ მიმავალ ძნელსავალ გზაზე. ეს არ ნიშნავს თეატრის განვლილი გზის ხელ- აღებით უარყოფას, თითქოს უველაფერი მის ცხოვრე- ბაში ნოლიდან იწყებოდეს. მაგრამ „მევილინე სა- ხურავაზე“ ის სპექტაკლია, რომელიც თეატრს შთა- აგონებს სტერეოტიპული ფორმების გაბედულ უკუგ- დებას და განწყობს მას ახალ შესაძლებლობათა გახს- ნის რწმენითა და იმედით. ტრადიცია ერთიდაიმავე დროს გამოცილებდაც არის და შემობრკავე ბოე- კილებიც. მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე ამაღლებულ სახურავებზე შთაგონებული მოქონდინე უყრავს და ეს არის სასიკეთო მომავლის მშენსწავდიე- ლი ნიშანი. იქნებ უყვალე ერთად ასე არც ირწმუნებს „მევილინე სახურავზე“, სადავოც და სამოთიროც იპოვოს, სპილო ვერ დაინახოს და თვალში ბეწვი შენიშნოს. მთავარი ის არის, რომ ჩვენ უველანი გულ- გრილი სიზნახით არ უყვარავთ ტაშს სპექტაკლს, ხუ- ლიან-ბორცვიანად შეძრული ვარძნობთ, განვიციდო, გფქრობთ მოუსვენრად უველაფერს იმაზე, რაც მოგვა- ნიჭა „მევილინემ სახურავზე“. და ერთმანეთის გვერ- დიგვერდ სავარძლებიდან ფეხზე წმომდგარნი გულ- წრფელი აღფრთოვანებით ვარძნობთ ერთიმეორის მხარს. ამ შინაგან ერთხულოვნებას და თვითგანწყნდის ერთუანტლს, მდღეღვარე ფიქრს და არხებობის სიხარულს მხოლოდ ნამდვილი თეატრი გვანიჭებს...

ვიზუალური ქართული ენგრაფის ხვადინდელ ღლუზა

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს კულტურის სამინისტროს თაოსნობით ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში ჩატარდა საესტრადო სიმღერის ფესტივალი „თბილისი — 86“. ეს იყო ფრიალ სერიოზული დათვალეობა, რომელშიც მონაწილეობდა 18 საესტრადო კოლექტივი.

მსმენელთა წინაშე ერთგვარი შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდგნენ საქართველოს ფილარმონიის ეოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები: „ორგრა“, „ივერია“, „75“, „ელადა“, „ნატერის ხე“, „პირამიდა“, „მწვანე პლანეტა“, „სინთეზი“, „აისი“, როკ-ჯგუფები „არგო“ და „ბლიცი“.

ფესტივალზე გამოვიდნენ საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს საესტრადო ორკესტრი, მარჯანიშვილის თეატრის როკ-ანსამბლი „თეატრონი“, სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრი „ერო“, თვითმოქმედი კოლექტივები „ჯუბ-ბოქსი“, „მზე და მიწა“ და სხვ.

საფესტივალო პროგრამებში შეტანილი იყო პროფესიონალთა და თვითმოქმედ ავტორთა ნაწარმოებები, ქართული ხალხური სიმღერები, ძველებური რუსული რომანსები, საბჭოთა და საზღვარგარეთული მუსიკის ნიმუშები.

ფესტივალი ათ დღეს გაგრძელდა და მთელი სიმწვავეით წარმოაჩინა თანამედროვე ქართული საესტრადო ხელოვნების მდგომარეობა. ერთეული მუსიკალური კულტურის ამ ძალზე მნიშვნელოვან სფეროში რომ მძიმე მდგომარეობაა, იქიდანაც ჩანს, რომ ფესტივალის ეიურში არ გასცა საქართველოს კულტურის სამინისტროს მიერ დაწესებული არც ერთი პრიზი,

გარდა ამისა. გადაწყდა რამდენიმე ეოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის („პირამიდა“, „ბლიცი“, „სინთეზი“, „მწვანე პლანეტა“, „აისი“) დაშლა, რაც განპირობებულია ამ ანსამბლების შეტისშეტად დაბალი მუსიკალურ-საშემსრულებლო დონით.

საქართველოს კულტურის სამინისტროში გამართულ დისკუსიაზე პირუთენელად შეჯამდა ფესტივალის შედეგები. ჩვენი ყურნალის ფურცლებზე ვაქვეყნებთ ამ დისკუსიის მასალებს. დისკუსიას წარმართავდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე **ი. ზამრამელი**:

საბჭოთა საესტრადო სიმღერის ფესტივალმა — აღნიშნა მან — ცხადად დაგვანახა, რომ ეს იყო დროული, საჭირო და სასარგებლო ღონისძიება. საფესტივალო კონცერტებზე წარმოჩნდა ქართული საესტრადო ხელოვნების მდგომარეობა, დაიხატა საკმაოდ მძიმე, დამაფიქრებელი სურათი.

ფესტივალის შედეგებს შეაჯამებენ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, გამოვა ერთობლივი დადგენილება, რომელშიც დაისახება ქართული საესტრადო ხელოვნების შემდგომი განვითარების გზები.

დღეს კი, ჩვენი დისკუსიის მონაწილეებს ეთხოვ გამოთქვან აზრი ფესტივალზე წარმოდგენილი კოლექტივების შესახებ. საჭიროა ყურადღების გამახვილება თანამედროვე ქართული საესტრადო ხელოვნების წინაშე მდგარ პრობლემებზე. გამომსვლელებს ევალუბათ შემოიტანონ კონკრეტული წინადადებები. მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს ქართული საესტრადო ხელოვნების ყველა ასპექტი: სარეპერტუარო პოლიტიკა, მუსიკა-

ლტი და ლიტერატურული მასალა, საშემსრულებლო ხელოვნების დონე, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა და ა. შ.

ს. ნახრევი (საქართველოს ფილარმონიის სამხატვრო ხელმძღვანელი): თავიდანვე უნდა მოგახსენოთ, რომ საკონცერტო პროგრამები, რომლებსაც საესტრადო ანსამბლები ფილარმონიის სამხატვრო საბჭოზე ვვაცნობენ, ძირეულ ცვლილებებს განიცდიან კონცერტებისა და გასტროლების დროს. ამის გამო თითქმის შეუძლებელი ხდება მათი გაკონტროლება, განსაკუთრებით გასტროლებზე მყოფი კოლექტივებისა, რომელთა თვითნებობა ფრთხვს შლის სამშობლოდან მოშორებთ.

ჩვენს საესტრადო ხელოვნებაში არსებულ ტენდენციებს სამ ჯგუფად დავყოფდი. პირველ ჯგუფში შემავალი კოლექტივები ცდილობენ მხარი აუბან ქართული საესტრადო მუსიკის ტრადიციებს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს კოლექტივები ფესტივალზე მოძველებულად, პროვინციულად გამოიყურებოდნენ.

მეორე ჯგუფის კოლექტივები ცდილობენ, დასავლური მუსიკის ვაკლენით, გააფართოვონ და გაათანაზმდროვონ ეს ტრადიციები, მაგრამ ეს ცდაც წარმატებას ვერ აღწევს, მხარს ვერ უბამს რეალურ სინამდვილეს. ჩვენთვის უცხოა მუსიკა, რომელსაც ამ ტიპის ანსამბლები პროპაგანდას უწევენ.

მესამე ჯგუფს მივაკუთვნებ თანამედროვე ქართული მუსიკიდან აღმოცენებულ მიმდინარეობას, რომელიც უნდა აპირობებდეს ეროვნული საესტრადო ხელოვნების ინდივიდუალურ სახეს, მისი განვითარების პერსპექტივებს. მაგრამ ფესტივალზე ვერ შეეხვდით ამ მიმდინარეობის ნიმუშებს. ეს ძალზე სამწუხარო, დამაფიქრებელი ფაქტია.

ფესტივალზე წარმოდგენილი სიმღერების უმრავლესობამ დასტოვა ერთი ავტორის მიერ დაწერილი ნაწარმოებების შთაბეჭდილება. უეგმოვნობით სცოდავენ ამ სიმღერათა; ტექსტები.

დღეს ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებში მომძლავრდა ერთი ტენდენცია — მათ რეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობა საკუთარი ძალებით შეთხზულ სიმღერებს, რაც წარმოქმნის შაბლონს, იწვევს თვით ქანრის გაუფასურებასა და სტანდარტიზაციას. ამ პროდუქციასთან ბრძოლაა საჭირო.

ფესტივალის დღეებში საგანგებოდ ვადევნებდი თვალყურს მსმენელთა აუდიტორიას, რომელთა შორის ვერ შეგხვდი ჩვენი მოწინავე ახალგაზრდობის წარმომადგენლებს. ისინი ასეთ კონცერტებს არ ესწრებიან. მათ აქტიურად არ მოსწონთ ჩვენი საესტრადო კოლექტივების დონე, მათი პროდუქცია.

ფესტივალზე წარმოდგენილი ანსამბლები ესტრადაზე თავისუფლად იქცეოდნენ. ეს მოსაწონია, ჩოცა თავისუფლება ნიჭიერებიდან მოდის. სხვა შემთხვევაში კი თავისუფალი ქცევა ადვილად გადადის უხამსობაში, ამის მაგალითები უხვად იყო ჩვენს ფესტივალზე.

ჩემის აზრით, დასასწულთა კოლექტივების გარკვეული ნაწილი. ახალი ანსამბლებისათუ საესტრადო პროგრამების მიღება უნდა ხდებოდეს კომპეტენტური კომისიის მიერ და არა ოთხი-ხუთი ადამიანის ნება-სურვილის მიხედვით. საჭიროდ მიმაჩნია ამ შინაურული დამოკიდებულების აღკვეთა. უნდა გავაძლიეროთ კონტაქტები საქართველოს მწერალთა კავშირთან. ფილარმონიის მუშაობაში აქტიურად უნდა მონაწილეობდეს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის საესტრადო მუსიკის სექცია.

ვ. აზარაშვილი (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის საესტრადო მუსიკის სექციის თავმჯდომარე): დიდი ხანია ჩემს გულსწყრომას იწვევს საესტრადო ქანრში შექმნილი მდგომარეობა, რაც გამოვხატე გაზეთების „ახალგაზრდა კომუნისტის“ და „მოლოდიოჟ გრუზიის“ ფურცლებზე.

ამ ფრიად მნიშვნელოვანი ქანრის განვითარების გზები დასახული იყო საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში, რომელშიც კრიტიკულად შეფასდა არსებული ვითარება და დაისახა მისი განვითარების გზები. მიუხედავად ამისა, კვლავინდებურად მძიმე მდგომარეობაა საესტრადო ხელოვნების სფეროში. უფრო მეტიც, დღეს ეს ქანრი აშკარა დეგრადაციას განიცდის. არადა, საესტრადო ხელოვნება ყველზე დემოკრატიული ქანრია, იგი უადრესად დინამიკურიცაა, ცვალებადიც. ამ თვისებებს მხარს ვერ უბამს ქართული საესტრადო ხელოვნება, რომელიც ამ ბოლო დროს აღმოჩნდა არაპროფესიონალი, მოყვარული ავტორების ხელში. ეს მაშინ, როცა საქართველოს ტელევიზიაში ხელუხლებლად დევს ქართველ კომპოზიტორთა მრავალი სიმღერა. ჩაწერილი არ არის ამ პროდუქციის დიდი ნაწილი. ამასვე მოწმობს ანსამბლი „75“,



რომლის რეპერტუარში ვერ შეხვდებით პროფესიონალ კომპოზიტორთა სიმღერებს. თითქმის ყველა სიმღერის ავტორია ზ. მანავაძე. ძალზე ერთფეროვანია ამ კოლექტივის საკონცერტო პროგრამა, რომელსაც არ გააჩნია ეროვნული ნიშნები. ანსამბლი „75“ ჩვენს ესტრადაზე უსახურ პროდუქციას ამკვიდრებს. სამწუხაროდ, პროფესიონალ ავტორებთან არ თანამშრომლობს ისეთი ნიჭიერი მუსიკოსი, როგორცაა, ანსამბლ „ივერიის“ ხელმძღვანელი ა. ბასილაია. შემფოთებას იწვევს თვითმოქმედი ანსამბლის „ჯოკ-ბოქსის“ რეპერტუარი. იგი ბრმად, ყოველგვარი შემოქმედებითი გააზრების გარეშე, ბაძავს დნავალური პოპ-მუსიკის ნიმუშებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს ანსამბლი რომელიღაც სხვა პლანეტაზე ცხოვრობს. საჭიროა ამ ყმაწვილებთან საუბარი, მუშაობა. შესაძლოა ამ გზით „ჯოკ-ბოქსისაგან“ წარმოიშვას მზარდი კოლექტივი.

ფესტივალზე შედარებით კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს ვ. ლომსაძის ანსამბლმა და მარჯანიშვილის თეატრის როკ-ანსამბლმა „თეატრონმა“. უკეთესად გამოიყურებოდა ვ. ლომსაძის პროგრამის პირველი ნაწილი, რომელიც სხვადასხვა ავტორთა სიმღერებს შეიცავს.

„თეატრონი“ მაძიებელი კოლექტივია, მის შემოქმედებაში ბევრი რამ სადავო და საყამათოა. მთლიანობაში კი „თეატრონის“ პროგრამას ეტყობა ნიჭიერი მუსიკოსის მაჭარაშვილის ხელი.

მოდებულად მეჩვენება ანსამბლ „ბლიცის“ რეპერტუარი. ეს ანსამბლი უკეთეს შთაბეჭდილებას დასტოვებდა, მადრეკელი რომ არ იყოს ხმაბალაი, ხმაურიანი ჟღერადობისაკენ.

ანსამბლმა „ივერიამ“ ამჯერადაც გამოავლინა მსმენელებთან კონტაქტის დამყარების უნარი. რა თქმა უნდა, „ივერია“ კარგი კოლექტივია. სამწუხაროდ დაბალია მისი პროგრამის ლიტერატურული დონე.

„ორერამ“ დიდი ხანია მოიპოვა ფართო პოპულარობა და სიყვარული, მისასალმებელია, რომ ეს სახელოვანი კოლექტივი არ ღალატობს თავის გზას, არ იცვლება, კლავინდებურად ეროვნულ ტრადიციებზე დგას.

ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლ „არგოს“ ჰყავს ნიჭიერი მომღერალი თ. დავითაშვილი, მალღლია მისი საშემსრულებლო დონე.

მაგრამ ვერავითარ კრიტიკას ვერ ვმალავს ამ ანსამბლის რეპერტუარი.

ანსამბლმა „ნატურის ხემ“ წარმატებით შეასრულა აღიარებული სიმღერები. ახალმა ნაწარმოებებმა კი სუსტად გაიფლავა. ჩემის აზრით, ეს კოლექტივი სწორ გზას არ ირჩევს, როცა მთელ პროგრამას აგებს ერთი შემსრულებლისათვის. „ნატურის ხის“ ხელმძღვანელი რ. რაცხლაძე ეძებს სუბტილურ ანსამბლია. კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა ანსამბლმა „ელადამ“. „რეროს“ პროგრამაში კი ყველაზე მეტად ყურადღება მიიპყრო შესაყვირის ნომერმა. თავის დროზე კ. პევენიერმა დიდი სამსახური გაუწია ქართულ ესტრადას და სახელდობრ „რეროს“. მაგრამ დღეს სხვა მდგომარეობაა — „რერო“ სერიოზულ ცვლილებებს მოითხოვს. საქართველოს სახელგერადის ორკესტრმა კვლავ გამოავლინა ქართველი კომპოზიტორების „ავადმყოფობა“. ეს კახლავთ ნელი ლორთქილა სიმღერების სიჭარბე. დღეს ეს აღარ იწვევს ინტერესს. თუმცა ორკესტრი უკეთ ჟღერს, ვიდრე უწინ.

ჩემის აზრით, კარგ ნაყოფს გამოიღებდა ყველა კოლექტივთან ფესტივალის შედეგებზე მსჯელობა. უნდა გაცხოველდეს კონტაქტები საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის საესტრადო სექციასა და ფილარმონიას შორის.

მ. კორძია (მუსიკისმცოდნე): ამ სამი წლის წინ საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ვაშართა კონკურსის საუკეთესო საესტრადო სიმღერაზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ კონკურსში მონაწილეობა არ მიიღო არც ერთმა პროფესიონალმა კომპოზიტორმა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ სახლში დაეგზავნათ საკონკურსო პირობები...

გ. კანდელაკი (საკავშირო ფირმა „მელოდიის“ საქართველოს განყოფილების დირექტორი): მოგახსენებთ, რომ ფირმა „მელოდიის“ გადაწყვეტილი ჰქონდა ფირფიტის „ქართული ესტრადა — 86“ გამოშვება. გვინდოდა ეს რუბრიკა ყოველწლიური ყოფილიყო. წელს ეს ჩანაფიქრი ვერ განვახორციელეთ. ვინაიდან ძალზე დაბალია ჩვენი საესტრადო კოლექტივების საერთო დონე.

გამოთქვამ კონკრეტულ აზრს ცალკეულ კოლექტივზე. ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლ „აისს“ პროვინციალიზმის დაღი აზის.

მისი პროგრამა წარმოადგენს ფოლკლორული მასალით სპეკულაციას. დაშტამპულია ფესტივალზე წარმოდგენილი საკონცერტო ნიმურები. ჩემის აზრით, ასეთი კოლექტივის არსებობა გამართლებული არ არის. მძიმე შთაბეჭდილება დასტოვა ანსამბლმა „მწვანე პლანეტამ“ თავისი უსახურობით. „სინთეზი“ საოჯახო ანსამბლით იყო წარმოდგენილი. ვერ აღმოვაჩინე ვერც ნიჭი და ვერც მუსიკალობა იმ ახალგაზრდა მომღერალ ქალში, ვიზედაც ეს ანსამბლი მთელ თავის პროგრამას აგებს. „ბლიცი“ ადრე მუსიკალური კომპიზიტებით იყო ვატაცებული, აძვირად მან წარმოადგინა საკუთარი სიმღერები, მაგრამ ამ სიმღერებში არ ჩანს ცოცხალი შემოქმედების ნასახივი კი. „ბლიცს“ რეპერტუარში არ უნდა ჰქონდეს ქართული სიმღერები, რადგან ანსამბლის წევრები ვერ დაიტრამახებენ ქართული ენის ცოდნას. მიუხედავად ამისა, ისინი წერენ საკუთარ ტექსტებს. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ „ბლიცს“ გააჩნია გარკვეული საშემსრულებლო დონე. „შუბ და მიწა“ უბრეტენზიო ანსამბლია. „ჭუკ-ბოქსმა“ კი წარმოადგინა უინტერესო პროგრამა. დღეს ამ სიმღერებს უკვე აღარაფერს მღერის. ამ ანსამბლის წევრებს აკლიათ ხასიათობრივი სიმკვეთრე. ისინი რატომღაც სულ პატარა ბიჭუნებს „თამაშობენ“. ანსამბლი „75“ უკან-უკან მიდის. მძიმე მდგომარეობაა ანსამბლში „რერო“. იგი შეიდი წელია სულ ერთსა და იგივეს უქრავს. ორკესტრში სიმებიანი ჯგუფი საერთოდ არ ღლერს. დაბალია საერთო მუსიკალური დონე. საქართველოს სახტელურადიოს ორკესტრში გამოყოფილი დეჟასილენდს და კვიტელაშვილის ნომერს. ყველაფერი დანარჩენი ვერ უძლებს ვერავითარ კრიტიკას. არადა, ამ კოლექტივის ბევრი მოეთხოვება. უვარგის მდგომარეობაშია ვალიუტაზე ნაყიდი ძვირფასი აპარატურა.

დადებით შეფასებას იმსახურებს ანსამბლი „ნატურის ხე“. ოლონდ სასურველი არაა მხოლოდ ერთ სოლისტზე მთელი პროგრამის აგება. საჭიროა ამ ანსამბლის შემადგენლობის გაზრდა.

ყოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლ „თეატრონს“ ჯახური საფუძველი აქვს. მომწონა ამ კოლექტივის მუსიკალური მასალაც. მაქარაშვილი ნიჭიერი ინსტრუმენტალისტია. ჩემის აზრით, „თეატრონი“ პერსპექტიული კოლექტივია. „ჯადოსნური გზებიც“ კარგ

შთაბეჭდილებას სტოვებს. პროფესიული თვალსაზრისით გამოყოფილი ანსამბლ „არგონტი“ სოლისტს თ. დავითაშვილს. იგი ჩამოყალიბებული მომღერალი და მსახიობია.

გ. ყანჩელი (საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი): როგორც ჩანს, დღეს ქართული ესტრადა მძიმე მდგომარეობაში იმყოფება. უმჯობესია ვილაპარაკოთ იმ საშუალებებზე, რომლებიც დაგვეხმარება შექმნილი მდგომარეობის გამოსწორებაში...

ი. გამრეკელი: ასეთი მდგომარეობაა არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში, არამედ მთელს საბჭოთა კავშირში. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ეს ყანრი ჯერაც არ ჩამოყალიბებულია. მაღალმახტერული ნიმუშები, ჭეშმარიტი მწვერვალები შექმნილია სერიოზული მუსიკის ყველა სფეროში. ესტრადას კი ასეთი სიმაღლეები არ გააჩნია.

ფესტივალმა საშუალება მოგვცა ჩაგვეხედა ყოველი ანსამბლის, წამყვანი სოლისტების ცხოვრებაში. დამაფიქრა მეცნიერებათა აკადემიის ანსამბლმა „ჭუკ-ბოქსმა“, რომელსაც ძმები ჭილაშვილები ხელმძღვანელობენ. ეს ანსამბლი მსმენელთა წინაშე წარსდგა „გაყინულ“ მდგომარეობაში. მის პირველ სიმღერასაც „სიზარმაცე“ ერქვა. ფესტივალის დროს შეეხვდით ჭილაშვილებს, რომელთა ლაპარაკიდან იგრძნობოდა ჩვენი ახალგაზრდობის პრეტენზია: „თქვენ ჩვენს სურვილებს არ იცნობთ“. როგორც ჩახს, სწორად არ მუშაობდა საზოგადოებრივი აზრის შემსწავლელი საფესტივალო ცენტრი. ჩვენ უნდა ეიპოვნოთ ახალგაზრდა თაობის სულისკვეთების შემსწავლელი უფრო ეფექტური ფორმები.

ყველამ ერთხმად აღნიშნა ფესტივალზე წარმოდგენილი მუსიკალური ნაწარმოებების დაბალი დონე. ახლა შევეცადოთ განვსაზღვროთ თუ რა არის კარგი და მოსაწონი, რას უხდა მივანიჭოთ ეტალონური მნიშვნელობა. ჩემის აზრით, ეტალონად ვერ გამოვადგება საქართველოს სახტელურადიოს ორკესტრის რეპერტუარი, რომელიც პროფესიონალ კომპოზიტორთა შემოქმედებას ეყრდნობა. ძალზე მოსაწყენი იყო ამ კოლექტივის კონცერტი. შემსრულებლები თხოულობენ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც პასუხობენ დროის მოთხოვნებს. პირდაპირ უნდა ითქვას: ჩვენი კომპოზიტორები ვერ აკმაყოფილებენ მათ სურვილებს.

ახლა მოგახსენებთ ჩემს აზრს ცალკე-
ულ კოლექტივზე: „ივერიას“ ნაპოვნი აქვს
თავისი სახე. მისი კონცერტები ყოველთვის
საინტერესოა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგი-
ერთი ნომერი სცოდავს უგემოვნებობით, მაგ-
რამ მთლიანობაში ეს კოლექტივი ქმნის სათა-
ნადო საესტრადო განწყობილებას. ანსამბლი
„ორერა“ — მთელი ეპოქაა, მაგრამ უნდა
შედეგს ამ კოლექტივთან სერიოზული პრო-
ფესიული ლაბარაკი მის მომავალ შემოქმე-
დებით ცხოვრებაზე. არ დავმალავ, შემამ-
ფოთა „ორერას“ პირველმა კონცერტმა. ბო-
ლო კონცერტი უკეთესი იყო. შესაძლოა,
ეს კანონზომიერიცაა — გავიდა სამი ათეუ-
ლი წელი, სადღეისოდ მათი რეპერტუარიდან
ბევრი რამ მოჰველდა და გაცვდა. საჭიროა
ფიქრი პოზიციების გადასინჯვაზე, განახლე-
ბაზე, შემდგომ წინსვლაზე.

სრულიად მიუტეველებელია ანსამბლ „ბლი-
ტის“ სითამამე — ქართული ენის უცოდინა-
რობის მიუხედავად, ისინი თვითონ წერენ
ქართულ სასიმღერო ტექსტებს. ბევრი ნაკლი
აქვს ანსამბლ „სინთეზს“ — აქ საერთოდ არ
არსებობს რეჟისურა, დაბალია მუსიკალური
და ლიტერატურული ტექსტების დონე, ამ
კოლექტივის პროგრამაში ადგილი აქვს აშ-
კარა უხამსობას. ამაში ჩანს, საქართველოს
ფილარმონიის საესტრადო სამმართველოს
და საქართველოს კულტურის სამინისტროს
ერთგვარი დაუდევრობა. „რერო“ კი უკვე
რამდენიმე წელიწადია ადგილიდან არ იძე-
რის. მრავალი ანსამბლი ბაჰავს „ივერიას“. სა-
ერთოდაც, ფესტივალმა წარმოაჩინა მიმბაძ-
ველობა, „საერთო ადგილების“ სიჭარბე.

ყოველივე ზემოთქმულიდან უნდა გამოვი-
ტანოთ სამწუხარო, მაგრამ სამართლიანი და-
სკვნა: ჩვენ ვერ ვახერხებთ საესტრადო ხე-
ლოვნებაში მიმდინარე პროცესების მართვას,
ჩვენ არ ვმუშაობთ საესტრადო კოლექტი-
ვებთან, ვერ ვუწევთ მათ სათანადო ხელმ-
ძღვანელობას. ამ დარგში სრული უკონტრო-
ლობა სუფევს. სწორედ ასეთ უგულსყურო
დამოკიდებულებას მსხვერპლია ნიჭიერი სა-
ესტრადო მომღერალი თ. დავითაშვილი, რო-
მელსაც სჭირდება პროფესიული დახმარება.
უმჯობესი ხომ არ იქნებოდა, ერთ ანსამბლ-
ში გაერთიანებულიყო სხვადასხვა კოლექტივ-
ში დაქსაქსული ნიჭიერი ძალები. ამაზე უნ-
და ვიფიქროთ.

ა. რაქვიაშვილი (კომპოზიტორი): ჩემის
აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია პროფესიო-

ნალ და არაპროფესიონალ კომპოზიტორთა
ურთიერთობის პრობლემა. არაპროფესიონა-
ლი ავტორები ამ ეპოქაში „იხარშებიან“, მათ
ციან მისი ენა. ჩვენ კი — პროფესიონალი
კომპოზიტორები — ნაკლებად ვიცნობთ სა-
ესტრადო ეპოქის სპეციფიკას. სწორედ ამი-
ტომ წერენ არაპროფესიონალი ავტორები
საკუთარ ნაწარმოებებს, მაგრამ შეცდომებს
უშვებენ პროფესიული მოუშაადებლობის
გამო. ჩვენ ან უნდა დავეხმაროთ მათ და
გამოვწინაოთ მათთან საერთო ენა, ან საფუძ-
ვლიანად უნდა შევიწვავლოთ ამ ეპოქის
ბუნება, მისი ამოცანები. არაპროფესიონალ
ავტორებს ვურჩევდი მუსიკალური განათლე-
ბის მიღებას, მაგრამ უმრავლესობა გამოსუ-
ლია ამ ასაკიდან. ნაყოფიერად შესახება მათ-
თან ცემინარული მუშაობის ჩატარების ფორ-
მა. სემინარები შეიძლება ჩაეტაროთ კომ-
პოზიტორთა შემოქმედებით სახლებში, ბორ-
ჯოხასა თუ სოხუმში, მთავარი ამოცანაა რო-
გორმე ავწიოთ ამ ეპოქაში შექმნილი მუსი-
კალური პროდუქციის დონე, რომელზეც
მსმენელთა თაობები იზრდებიან. ჩვენ დაე-
კარგეთ საესტრადო ეპოქის მართვის საქმე,
რომელიც ხელთ უნდა ეპყროთ საქართვე-
ლოს კომპოზიტორთა კავშირსა და ფილარ-
მონიას. ჩვენ ვერავითარ ხელმძღვანელობას
ვერ ვუწევთ ვერც ავტორებს, ვერც კოლექ-
ტივებს. ფესტივალზე შესრულებული სიმ-
ღერების 90% ეკუთვნით არაპროფესიონალ
ავტორებს. ფილარმონიამ ფინანსური კონტ-
როლიც უნდა დააწესოს იმ პროდუქციაზე,
რომელსაც ექსპლუატაციას ვუწევთ. ახლა
კი რა გამოდის? ავტორები თვითონ წერენ
სიმღერებს, თვითონ ეძებენ სარეპეტიციო
დარბაზებს, თვითონ იძენენ აპარატურას,
ჩვენ კი „ნაჩუქარ ცხენს კბილებს ვუსინჯავთ“.
როცა ავტორებს დავაფინანსებთ, მაშინ ისი-
ნი მეტ პასუხისმგებლობას იგრძნობენ და
შესაძლოა, უკეთეს პროდუქციასაც გამოუშ-
ვებენ.

გ. ყანჩელი: დარწმუნებული ვარ, რომ
ფესტივალზე შესრულებული ნაწარმოებების
დიდი ნაწილი არ იყო მიღებული ფილარმო-
ნიის სამხატვრო საბჭოს მიერ. სასურველია,
რომ სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობაში
კომპოზიტორებიც შედიოდნენ. ეს განზრა-
ხული ჰქონდა კომპოზიტორთა კავშირს, მაგ-
რამ, ამას ჯერ ვერ მივალწიეთ. ჩვენი ამო-
ცანაა — შევუქმნათ ბარიერი ხალტურას. ყო-

ველ სიმღერას საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის სანქცია უნდა ახლდეს.

საესტრადო ჟანრს ვერ გავუტოლებთ სერიოზული მუსიკის ჟანრებს. საქმე ისაა, რომ არაპროფესიონალები სერიოზული მუსიკის სფეროში ვერ იმუშავებენ. „მსუბუქი“ მუსიკაში კი ბევრია ამის ფრიალ წარმატებული ნიმუში.

ჩვენ ბევრს ვლაპარაკობთ (სამწუხაროდ, მხოლოდ ვლაპარაკობთ), რომ კონსერვატორიაში უნდა ისწავლებოდეს საესტრადო სპეციალობის დისციპლინები. ცხადია, ამ საგნების სწავლებას ყველა ვერ შესძლებს. მაგრამ ჩვენ გვყავს საამისოდ რამდენიმე კანდიდატურა. ისინი ახალგაზრდების აღზრდას უთუოდ შესძლებენ.

თუ იცით პედაგოგთა რამდენი საშტატო ერთეულია დაშვებული თბილისის საესტრადო-საციკო სასწავლებელში? იმ 130 პედაგოგი ასწავლის. ვინ არიან ეს პედაგოგები? რას წარმოადგენენ ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულები? ძნელია ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა.

არ ვიზიარებ კომპოზიტორთა პრეტენზიებს. უმრავლესობა, ვინც ესწრება ჩვენს დღევანდელ შეკრებას, 50 წელს მიღწეულია. ახალგაზრდებისათვის კი საესტრადო სიმღერებს ახალგაზრდა კომპოზიტორები უნდა წერდნენ...

მ. მილორაჯა (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი): ჩვენ კომპოზიტორმა-პროფესიონალებმა შეფასება უნდა მიეცეთ თანამედროვე საესტრადო მუსიკის მოვლენებსა და პროცესებს. მაგრამ პირადად მე ასეთ პასუხს-სმეგებლობას ჩემს თავზე ვერ ავიღებ, ვინაიდან არა ვარ ამ სფეროში კომპეტენტური. (და მაინც, დადებითად ვაფასებ ანსამბლს „მზე და მიწა“, აგრეთვე ა. მაჭარაშვილის მუშაობას ანსამბლში „თეატრონი“). ვერ ვხედავ ისეთ სპეციალისტს, რომელიც უხელმძღვანელებს ახალგაზრდობას, სახელდობრ, მშები ჭილაშვილების ანსამბლს.

სრულიად დაუშვებელია სასიმღერო ტექსტების სფეროში შექმნილი მდგომარეობა. რატომ არ ესწრებოდნენ საფესტივალო კონცერტებს საქართველოს მწერალთა კავშირის წარმომადგენლები?

ე. მაქავარიანი (საქართველოს ფილარმონიის დირექტორის მოადგილე): ჩემის აზრით, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის

აესტრადო მუსიკის სექცია დროდადრო მაინც უნდა ისმენდეს თვითომქმედ ავტორთა ნაწარმოებებს, რაც დადებით შედეგებს გამოიღებს და საფუძველს ჩაუყრის პროფესიონალ და არაპროფესიონალ ავტორთა თანამშრომლობას.

საესტრადო ჟანრში შექმნილ მდგომარეობაში გარკვეული ბრალი მიუძღვის საქართველოს ფილარმონიასაც. მხედველობაში მქვს, პირველ რიგში, მუშაობის სტილი. საქმე ისაა, რომ ჩვენ, ხშირად, კოლექტივებს ვუსმენთ გასტროლების წინ — ერთი-ორი დღით ადრე. ცხადია, ასეთ პირობებში შეუძლებელია რაიმე ცვლილებების შეტანა. ახლაც რამდენიმე ანსამბლი ისე გაემგზავრა გასტროლებზე, რომ ვერ დაელოდა ფესტივალის შედეგებს. მძიმე მდგომარეობაშია ტექნიკური ბაზაც, აპარატურაც, საესტრადო კოლექტივები მწვავედ განიცდიან სარეჟიტციო დარბაზების ნაკლებობას...

ი. გამრეკელი: ყოველწლიურად საქართველოს კულტურის სამინისტრო ფილარმონიისთვის იძენს აპარატურას — „ვერმონას“, „მეტრონომს“. მაშ რაზეა ლაპარაკი?

რ. ჩერნოვი (საქართველოს ფილარმონიის დირექტორის მოადგილე): ეს აპარატურა უკვე აღარ აკმაყოფილებს დღევანდელ მოთხოვნებს. ანსამბლები ამ აპარატურას აძლიერებენ თავისი სახსრებით შექმნილი უფრო მძლავრი და სრულყოფილი დანადგარებით...

რ. კაუილოტი (კომპოზიტორი): მიზანშეწონილია ერთი საესტრადო კონცერტის ჩატარება საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმის ფარგლებში. გარდა ამისა, კოლექტივების დაშლა უნდა განხორციელდეს მაქსიმალური სიფრთხილით, რათა არ ჩაეარდეთ მეორე უკიდურესობაში...

გ. ყანჩელი: თუ გვიჩნდა, რომ ოდნავ მაინც გამოსწორდეს საესტრადო ჟანრში შექმნილი მდგომარეობა, დღის წესრიგში უნდა დაეყენოთ კონსერვატორიაში საესტრადო დისციპლინების სწავლების საკითხი. უნდა ვიფიქროთ თბილისის საესტრადო-საციკო სასწავლებლის ბედზედაც...

როგორც ვხედავთ, დისკუსიაზე დაისვა სერიოზული საკითხები, რომელთა გადაწყვეტა მოითხოვს რადიკალური ზომების მიღებას, პრაქტიკული ნაბიჯების გადადგმას.



მეგობრის ხსოვნას

სულხან ნასიძე

ბარდანიცვალა გოგი ცაბაძე...
ეს თევზარდამცემი ცნობა ელ-
ვისებური სისწრაფით მოედო
ჩვენს საზოგადოებრიობას და
დიდი გულისტკივილი გამოიწ-
ვია.

სულ რამდენიმე დღით ადრე
იგი საქართველოს კომპოზიტორ-
თა კავშირში მოვიდა და ჩვეული
სიყვარულითა და სითბოთი
შეხვდა კოლეგებს.

იმ დღეს ის განსაკუთრებით
მიმზიდველი და მომხიბვლელი
იყო. ყველა გადაყოცნა, ყველას
მოეაღერსა. თურმე სამუდამოდ
გვემშვიდობებოდა.

ვინ იფიქრებდა, რომ ეს უკა-
ნასკენელი შეხვედრა იყო.

სიკვდილმა ზღვარი გაავლოჟ
წერტილი დაუსვა ჩვენს პირად
მეგობრობას, რომელიც ოთხი ათე-
ული წელი გრძელდებოდა.

მწუხრის დღეებში მასზე
ბევრს ვფიქრობდით, ბევრს ვლა-
პარაკობდით. ტკბილი სიზმარივით

ვიგონებდით მასთან გატარებულ
წლებს. მის პიროვნებაში, მის მო-
ქმედებაში ვერ აღმოვაჩინეთ ვე-
რაეითარი ხინჯი, ვერაეითარი ლა-
ქა.

ბუნებისაგან უხვად ჰქონდა
მომადლებული ნიჭიერება, გუ-
ლისხმიერება, სიკეთე, ზნეობრი-
ვი სიწმინდე, მხოლოდ მისთვის
დამახასიათებელი სიღარბისლე
და ვაჟკაცური სისადავე.

რა ლამაზად, როგორი რაინ-
დული კდემამოსილებით იცხოვ-
რა!

სიმღერით გაიარა ცხოვრების
გზა და ამ ცხოვრებიდან სიმღე-
რითვე წავიდა. არასოდეს დაჰკ-
ლებია ხალხის სიყვარული, სი-
ცოცხლის უკანასკნელ წუთებშიც
ამ დიდი სიყვარულით იყო გარე-
მოცული.

წავიდა და დაგვიტოვა დიდი
სევდა, გულისწუხილი. სანუგე-
შოდ დაგვრჩა მისი სიმღერები,

რომლებიც კვლავაც იცოცლებენ და მომავალ თაობებს მოაგონებენ, რომ ამქვეყნად ცხოვრობდა ვიორგი ცაბაძე — შესანიშნავი პიროვნება, მოქალაქე, კომპოზიტორი.

დიდმა მწუხარებამ თითქოს ყველა გააერთიანა — მისი ახლო მეგობრები და უცნობი თაყვანისმცემლები.

შეუძლებელია იგი გცნობოდა და არ გყვარებოდა, ღრმა პატივისცემით არ გამსჭვალულიყავი მისი პიროვნების მიმართ. შეუძ-

ლებელია, მისი სიმღერა მოგესმინა და სულში არ ჩაგწვდომოდა.

ვიორგი ცაბაძის სიმღერები, მუსიკალური კომედიები, მის მიერ გაფორმებული კინოფილმები ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი შენაძენია.

იგი მშობლიურ მიწას ეტრფოდა, მთელი არსებით უმღეროდა. ამაშია საიდუმლო იმ დიდი, ჭეშმარიტად სახალხო სიყვარულისა, რომელიც მან ღირსეულად მოიპოვა.

ბორჯომის კონფერენციაზე

ელიშერ გარაყანიძე

1986 წლის 10—15 ნოემბერს ბორჯომში, კომპოზიტორთა შემოქმედებით სახლში, მიმდინარეობდა ხალხური მრავალხმიანობის საკითხებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია. ამ ფორუმის ორგანიზატორები იყვნენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრა.

კონფერენციას რესპუბლიკური ერქვა, მაგრამ მის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდა მრავალი საბჭოთა და უცხოელი სპეციალისტი. მონაწილეთა გარდა ბორჯომში ჩამოვიდა არაერთი სტუმარიც, დაწყებული საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის ფოლკლორული კომისიის წარმომადგენლებით და დამთავრებული საქართველოს სხვადასხვა ქალაქების სამუსიკო სასწავლებლების პედაგოგებით. აქვე იყვნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტები, ძირითადად მუსიკისმცოდნეები და კომპოზიტორები. კონფერენციაზე დასწრება მათთვის სარგებლობის მომტანი იყო. მით უფ-

რო, რომ ბორჯომში შექმნილი იყო შესანიშნავი სამუშაო პირობები.

კონფერენცია გახსნა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ სულხან ცინცაძემ. მან ილაპარაკა ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიაზე, კონფერენციის დიდ მნიშვნელობაზე.

საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა საგანგებოდ აღნიშნა ქართული ხალხური მუსიკისადმი გაძლიერებული ინტერესი, ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ საბჭოთა კავშირში ფოლკლორზე ზრუნვა სახელმწიფოებრივ საქმეს წარმოადგენს.

მუსიკისმცოდნე ნიკოლოზ კაუფმანი ბულგარელი ხალხის სახელით მიესალმა კონფერენციის მონაწილეებს და ბორჯომის კონფერენციას დიდი მოვლენა უწოდა.

ჩეხოსლოვაკიის წარმომადგენელმა, ცნობილმა ეთნომუსიკოლოგმა — ოსკარ ელშეკმა იმედი გამოთქვა, რომ ამ წარმომადგენლობით ფორუმზე წამოიჭრება მრავალი მეცნიერული პრობლემა და რომ მსგავსი

შეხვედრები დიდად უწყობს ხელს ხალხების დაახლოებას.

იუგოსლაველმა რადმილა პეტროვიჩმა ილაპარაკა ბორჯომის კონფერენციის მეცნიერულ მნიშვნელობაზე.

დასასრულს, სიტყვით გამოვიდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივანი გია ყანჩელი, რომელმაც ილაპარაკა იმ დიდ სარგებლობაზე, რომელიც ამ კონფერენციამ უნდა მოუტანოს ქართველ მკვლევარებს, საერთოდ ფოლკლორისტიკას, აღნიშნა ის სიძნელები, რომელიც თან ახლავს ესოდენ მნიშვნელოვანი ღონისძიების პირველად ჩატარებას და იმედი გამოთქვა, რომ შემდეგი კონფერენცია ჩატარდება უფრო მაღალ დონეზე.

ამის შემდეგ ბორჯომის კონფერენცია მუშაობას შეუდგა.

პირველი გამოვიდა ცნობილი ლენინგრადელი ფოლკლორისტი იხალი ზემცოვსკი. მან ილაპარაკა მუსიკალური დიალოგიის საკითხზე — ანტიფონსა და დიაფონიაზე. ეს მოხსენება კიდევ ერთი დასტური იყო ავტორის ინტერესთა მრავალმხრივობისა და მაღალი მეცნიერული დონისა.

თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის გამგის — კუკური ჭოხონელიძის მოხსენება „ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის ზოგიერთი პრობლემის შესახებ“, ვფიქრობ, მრავალმხრივ საინტერესო იყო არა მარტო ჩამოსულთათვის, ვინც პირველად ეზიარებოდა ქართულ ხალხურ მუსიკას და მეცნიერულ აზრს ქართული ფოლკლორის შესახებ, არამედ ქართველი მსმენელისთვისაც. მოხსენებაში განხილული იყო ქართული მუსიკის მრავალი საკითხი, მათ შორის — ხალხურ მუსიკაში საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარე პროცესები, დილექტების წარმოქმნის წინაპირობები, მრავალხმიანობის ტიპები და ფორმები, კლოპარმონიული სისტემები, აკორდების წარმოქმნის გზები. აქვე ნაჩვენები იყო ქართული და სხვა ერების მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური მსგავსების შესაძლო მიზეზები.

ამ მოხსენებამ ერთგვარად შეამზადა არაქართველი მსმენელი ქართული ხალხური მუსიკის მოსმენისა და აღქმისათვის, დაეხმარა ქართული მრავალხმიანობის ჟენიკალონის არსის გარკვევაში.

კ. ჭოხონელიძეს თავისი დებულებების საილუსტრაციოდ ფონოჩანაწერები არ გამო-

უყენებია. ქართული ხალხური სიმღერები შეასრულა ფოლკლორის კათედრის ახალგაზრდა თანამშრომლებისა და სტუდენტებისაგან შემდგარმა იმპროვიზებულმა ანსამბლმა. ეფექტი იმდენად დიდი იყო, რომ შემდეგ დღეებში თითქმის ყველა გამომსვლელი ცდილობდა თავისი მოხსენების ილუსტრაცია აოცხალი შესრულებით მოეხდინა და ამისათვის თავის კოლეგებს შორის ეძებდა შემსრულებლებს.

კონფერენციის თემატიკა არ ყოფილა შეზღუდული. ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები სრულიად სხვადასხვა რაკურსით იყო წარმოჩენილი.

ჩვენთვის, ქართველი მუსიკისმცოდნეებისათვის, განსაკუთრებით საინტერესო იყო ის მოხსენებები, რომლებიც გვაცნობდნენ სხვა ხალხთა მრავალხმიან კულტურას. დიდი გულსყურობით ვუსმენდით ნ. ალმევეას (რომელიც მონათლულ თათართა მრავალხმიანობას ეხებოდა), ო. გერასიმოვს (მარფთის ხალხური მრავალხმიანობა), ნ. კუფემანს (ბულგარული მრავალხმიანობა), ზ. მოყეიკოს (ბელორუსული მრავალხმიანობა), ა. რახაევს (ბალყარული მრავალხმიანობა), თ. ბლავეას (ადიღური მრავალხმიანობა), დ. რიხტმანს (პოლიფონიური სიმღერა ბოსნიასა და ჰერცეგოვინაში), ო. ელშეკს (სლოვაკური მრავალხმიანობა), დ. რაჩუნაიტეს (ლიტუური მრავალხმიანობა). ფრიად საინტერესო და ბევრის მომცემი იყო ამგვარი „მოგზაურობა“ მსოფლიოს ხალხთა მრავალხმიან კულტურებში. კონფერენციის მსვლელობამ დაგვანახა, რომ ჩვენს შორის არ იყო ისეთი სპეციალისტი, რომელიც ზედმიწევნით იცნობს მსოფლიოს ხალხთა მრავალხმიანობის ყველა კერის არამცთუ ნიუანსებს, არამედ ზოგად შტრიხებსაც კი.

არანაკლებ საინტერესო იყო მოხსენებები, რომლებშიც განხილული იყო სხვადასხვა ხალხთა მრავალხმიანობის ურთიერთმიმართების საკითხები (ო. ელშეკი, ვ. ბენდორფი). ფრიად საყურადღებო იყო ვ. კარცოვნიკის (ლენინგრადი) გამოსვლა, ავტორმა გაავაცნო ბიზანტიური მრავალხმიანობის შესახებ შემორჩენილი ცნობები.

ერევნელი ანაიდ ბალდასარიანის მოხსენებაში ლაპარაკი იყო მრავალხმიანობის ელემენტების შესახებ სომხურ მონოდიურ მუსი-



კაში. დასმულმა საკითხმა ცხოველი მსჯელობა და კამათი გამოიწვია. როგორც ჩანს, სხვადასხვა მუსიკალური კულტურის წარმომადგენლებს ზოგჯერ სხვადასხვანაირად გვესმის მრავალხმიანობის ცნება. ალბათ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს იმის გარკვევას, თუ რა სხვაობა არსებობს მრავალხმიანობის გარეგნულ და შინაგან გამოვლინებებს შორის, მრავალხმიანობის განვითარების რა პოტენცია გააჩნია სიმღერაში არსებულ ებიზოდურ ორხმიან შეხამებას.

სტუმართა გამოვლენებიდან ყველაზე შთამბეჭდავი, ვფიქრობთ, ლენინგრადელი იგორ მაციევსკის გამოხსენება იყო. მის მოხსენებაში „ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების გზების შესახებ აღმოსავლეთ სლავებთან და ბალტებთან“ აშკარად იგრძნობოდა ავტორის ფართო ერუდიცია არჩეული პრობლემატიკის სფეროში. ნიშანდობლივი იყო ის ფაქტიც, რომ თავისი მოხსენების ილუსტრაციას მაციევსკი ახდენდა სხვადასხვა საკრავებზე შესრულებით. ჩვენ ვიცნობთ მას, როგორც შესანიშნავ მუსიკოს-პრაქტიკოსს, რომელიც ხელმძღვანელობს ლენინგრადულ ფილკლორულ ანსამბლს; როგორც ჩანს, ცოცხალი მუსიკირების პრაქტიკა ხელს უწყობს ამ ნიჭიერ მეცნიერს თეორიული საკითხების გადაჭრაშიც.

მრავალფეროვანი იყო ქართული მუსიკისმცოდნეების მოხსენებათა თემატიკა. მათი მოხსენებები ეხებოდა თანამედროვე ფოლკლორისტიკის განსხვავებულ პრობლემებს — მრავალხმიანი სიმღერების რიტმს (გ. გვარჯალაძე), მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის რეკონსტრუქციას (ვ. მაღრაძე), შუა საუკუნეების ქართული ფილოსოფიური ნაზხრევის მიმართებას ქართული მრავალხმიანობის საწყისებთან (მ. იაშვილი), ინსტრუმენტული და ვოკალური მრავალხმიანობის ურთიერთგანპირობებულობის საკითხს (ქ. ნიკოლაძე), სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფების მრავალხმიან ტრადიციათა ასიმილაციას (ქ. ბაიაშვილი), ახალი ფორმის წარმოქმნას ქართულ მრავალხმიანობაში (ნ. ქორდანია), მრავალხმიან აკენის სიმღერებს (ნ. კალანდაძე), ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპებსა და ტიპებს (თ. ვაბისონია), ქართული სამხმიანობისა და იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების ურთიერთკავშირს (ნ. ფირცხალავა), ქართველ ქალთა მრავალხმიანობას (ნ. ზუმბაძე), მუსიკალური დიალექტიკის საკითხებს (ე. გარაყანიძე), ეთნოგენეზისა და მრავალხმიანობის ურთიერთდამოკიდებულებას (ი. ქორდანია).

„შეიძლება ითქვას, რომ კონფერენციის „ქართული ნაწილი“ საინტერესოდ იქნა წარმოჩენილი. უფროს კოლეგებთან ერთად გამოსულ ახალგაზრდა ფოლკლორისტებს, ვფიქრობ, თავი არ შეუტრცხვენიათ. ოღონდ აქ არ შემოძლია არ გაეიხსენო კონფერენციის მოსამზადებელი პერიოდი, როცა კომპოზიტორთა კავშირშიც და კონსერვატორიაშიც დადგა საკითხი ახალგაზრდა ფოლკლორისტთა ნაშრომების დაწერილებითი განხილვისა.

შესაძლოა, ზოგს ეს ზედმეტად მოეჩვენა, მაგრამ ახლა, როცა კონფერენცია წარსულს ჩაბარდა, აშკარაა, რომ თუ არა გამოცდილი სპეციალისტების საქმიანი რჩევები და მითითებები (რაც მთლიანად იქნა გათვალისწინებული ჯერ მოხსენებათა თეზისებში და შემდეგ თვით მოხსენებებში), ჩვენი მოხსენებლების გამოხსენებები გაცილებით უფრო უფერული იქნებოდა. ჩვენ, ახალგაზრდა თუ დაშწყებ მუსიკისმცოდნეებს, მათ მიმართ მაღლობის მეტი არაფერი გვეთქმის.

აქვე დავძენ, რომ კარგად ჩატარებულ კონფერენციაში მაინც გაიპარა მცირე „ლაფსუსები“. ზოგიერთი პრობლემა გადაჭრა უშეალოდ კონფერენციის მსვლელობისას გვიხდებოდა. როგორც ჩანს, მომავალში ახალგაზრდებმა მეტი გულსყურით უნდა შევისმინოთ უფროსი კოლეგების რჩევები.

ერთი თვითკრიტიკული შენიშვნაც: კ. ჭოხონელიძის მოხსენების გარდა, ფაქტიურად, არ იყო არც ერთი ისეთი მოხსენება, რომელიც სტუმარ მუსიკისმცოდნე — ფოლკლორისტებს ცოტად თუ ბევრად ამომწურავ ინფორმაციას მიაწვდიდა ქართული ხალხური მუსიკის რომელიმე უმნიშვნელოვანესი მხარის შესახებ. ორი-სამი ასეთი მოხსენებაც რომ ყოფილიყო, საქმე უთუოდ მოიკვებდა. ჩვენ ვცდებით, როცა გვკვნია, რომ ქართულ მუსიკას ყველა სპეციალისტი კარგად იცნობს. არაქართველ მეცნიერებს ზომითი თქმის არაფერი აქვთ წასაკითხი ჩვენს მუსიკაზე! რამდენადაც მდიდარია და მრავალფეროვანი ჩვენი ხალხური მუსიკა, იმდენად მცირედ არის დამუშავებული მეცნიერული ინფორმაცია.

მაღლიერების გრძნობით მოვიხსენიებ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ორგ-



მდივანს გია თევზაძეს, კონფერენციის მონაწილეებმა მასში დავინახეთ საქმისათვის თავდადებული, ენერგიული, უანგარო ადამიანი. ძნელია ჩამოთვალო ის მრავალრიცხოვანი პრობლემები, რომლებიც მის წინაშე წარმოიშვება, მაგრამ, როგორც ჩანს გია თევზაძისთვის გადაუჭრელი პრობლემები არ არსებობს. ბორჯომის კონფერენციაც დიდადა დავალებული ამ პიროვნებისაგან.

კონფერენციის დღეებში ყურადღების ცენტრში იყო ფოლკლორული კონცერტები, რომლებშიც მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კოლექტივებმა. (სხვათა შორის, ამ კონცერტებს იწერდნენ დასავლეთგერმანელები — კიოლენის რადიოს წარმომადგენლები). ეს იყო ნამდვილი ფოლკლორული ზეიმი, რომელმაც წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა დამსწრეებზე. უცხოელები გაოცებულნი იყვნენ ქართული მრავალხმიანი ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობით. მათი სიტყვებით, ასეთი რამ მათ პირველად აქ, ბორჯომში ნახეს.

სხვადასხვა დღეს გამოდიოდნენ ცხავაიის, ონის, სამტრედიის, ვანის რაიონის სოფელ დუცხუნის, თელავის რაიონის სოფელ ართანის, მესტიის რაიონის სოფელ ნაკრის, ჩოხატაურის, მახარაძის რაიონის სოფელ ნატანების მომღერლები.

ჩვენ არ შევუძლებით თითოეული კონცერტის ცალ-ცალკე განხილვას. ოღონდ აღვნიშნავთ, რომ კონფერენციის მონაწილენი საკმაოდ გამოცდილი, ფართო ერუდიციის მქონე სპეციალისტები იყვნენ და კარგად არჩევდნენ ავსა და კარგს. ამიტომ მათ ყურს არ გამოჰპარვია ზოგიერთი გადახვევა აუთენტიკური ფოლკლორიდან, რასაც იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდნა ადგილი კონცერტებზე. ჩვენი რაიონების ანსამბლების საყურადღებოდ მინდა ვთქვა, რომ სხვადასხვა ჯურის საფანდურო „სატრფილოები“ (რომლებიც რატომღაც მთიულურ ხალხურ სიმღერებად ხანდდება, სინამდვილეში კი უკანასკნელ ხანებში ავტორთა მიერ შექმნილი ნაწარმოებებია) თუ ქალაქური სიმღერები თავისთავად შეიძლება ძალიან კარგია, მაგრამ ფოლკლორულ კონცერტებს ეს სრულებით არ უხდება, მით უფრო რაიონის ანსამბლის შესრულებით, როცა მისგან წმინდა რაჭულ, მეგრულ თუ იმერულ სიმღერას მოვლიან.

დიდი წარმატება დუცხუნელთა „ნაღებრას“ ხედა — სიმღერას, რომელშიც ყოველი ბგერა პირველადია, შეურყენელი, რომელშიც გამორიცხულია ყოველგვარი დამუშავება თუ „შელამაზება“.

სამწუხაროდ, დასკვნით კონცერტზე, 14 ნოემბერს, ყველა ანსამბლის გამოყვანა ვერ მოხერხდა (ამ დროს ანსამბლების ნაწილი უკვე წასული იყო). მაგრამ ენით აუწერელი იყო დამსწრეთა აღფრთოვანება საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების ერთად მოსმენის შემდეგ.

აქ არ შემოიღია არ აღენიშნო ერთი საინტერესო ფაქტი: დასკვნით კონცერტზე ჩოხატაურელთა ანსამბლში კრიმანჭულის „შემსრულებელი“ შეუძლოდ კვდა. მაშინ ჩვენ ხუმრობით შეეთავაზებთ საქართველოს ტელევიზიის ხალხურ გადაცემათა რედაქციის მთავარ რედაქტორს თემურ ჭკუასელს „ხასანბეგურაში“ კრიმანჭულის პარტია ემოღრა. ჩვენდა გასაოცრად, იგი დაგვთანხმდა. ჩვენდა გასაოცრად-მეტეი, იმიტომ ვამბობ, რომ „ხასანბეგურას“ კრიმანჭული ერთ-ერთი ურთულესია გურულ სიმღერებში. მისი შესრულება წინასწარი მომზადების გარეშე, თანაც „უცხო“ კოლექტივის შემადგენლობაში, უაღრესად დიდ სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მაგრამ თემურ ჭკუასელმა იმ დღეს ისე კარგად იმღერა, რომ აღტაცებულმა მაყურებელმა არ გაუშვა იგი სცენიდან და ანსამბლმა „გურიაში“ მასთან ერთად „ხასანბეგურა“ ხელმეორედ შეასრულა.

კონფერენციის დღეებში ნაჩვენები იქნა სოსო ჩხაიძის ფილმი „ძველი ქართული მაგალობლები“. თითქმის ყოველ საღამოს უჩვენებდნენ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის — „ჯიხ“ თითო სერიას. ამ ფილმებმა სტუმართა შორის დიდი მოწონება დაიმსახურეს. გვეკონა, რომ „ჯა“ მხოლოდ ქართველი მაყურებლისათვის იქნებოდა გასაგები და ახლობელი. აღმოჩნდა, რომ არა. როცა ერთ საღამოს სტუმართა ზედმეტი გადღლის შიშით, ფილმი არ ვუჩვენეთ, ჩვენთან მოდიოდნენ კონფერენციის მონაწილენი და მოითხოვდნენ ფილმის გაშვებას.

ბორჯომში იმყოფებოდა ამ ფილმის გადაძლები ჯგუფი, რომელიც ქართული მუსიკის ისტორიისადმი მიძღვნილ ფილმზე მუშაობს. ბატონი მერაბი თვით თარგმნიდა ფილმის ტექსტს. კონფერენციის მონაწილეებსა და კინემატოგრაფისტებს შორის მეტად



თბილი ურთიერთობა დამყარდა. ყველა ცდილობდა, გადაძვლები ჯგუფის ერთი წევრი მაინც თავისკენ „გადადებოდა“. „ჩემმა ჯგუფმა“ კინოოპერატორ გივი მელქაძის „გადადებოდა“ მოახერხა. „შთაბეჭდილებებით დახუნძილული დღის შემდეგ მასთან ერთად ბერს ვლაპარაკობდით ქართული ხალხური მუსიკის, ქართული მუსიკისმცოდნეობის, ფოლკლორისტიკის შესახებ. იგი საინტერესოდ გვიამბობდა გურამ პატარაიასთან დაკავშირებულ ამბებს. მათ მჭაველი ფილიმი გადაუღია ერთად. გ. მელქაძის მონაყოლმა მრავალი შტრიხი შემატა ამ სულმნათი კაცის პორტრეტს, კაცისა, რომელმაც ამდენი გააკეთა ქართული კულტურისათვის. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ბორჯომის კონფერენციაზე მის მიერ „ოსმალეთის საქართველოში“ ჩაწერილი სიმღერებიც ძღერდა.

ჩვენს სტუდენტებს, ალბათ აუცილებლად დაამახსოვრდებათ კიდევ ერთი რამ: თამაზ გაბისონია თავის მოხსენებაში ლაპარაკობდა გურულ ნაღურზე. ამ სიმღერის ფონოჩანაწერი ბორჯომში არ ვაგვაჩნდა. მაშინ სტუდენტების დახმარებით მაგნიტოფონზე ჩაიწერეთ ნაღურის ის მომენტი, რომელიც მომხსენებელს სჭირდებოდა. არც თუ ურიცხვად ჩანაწერი გამოვიდა. დარწმუნებული ვარ, რომ ერთი ასეთი ფაქტი, უფრო შთაბეჭდავია სიმღერის აღსაქმელად, ვიდრე ამ სიმღერაზე წაკითხული ერთსაათიანი ლექცია. საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო ფოლკლორისტ

სოსო ჟორდანიას დამსახურება. იგი ამ კონფერენციის ნამდვილი სულისჩამდგმელი იყო. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მთავარმა სიმძიმემ სწორედ მის მხრებზე გადაიარა, ყველაზე მეტი მუშაობა (ვგულისხმობ როგორც შემოქმედებით, ასევე „შავ სამუშაოს“) სწორედ მან გასწია.

რა შეიძლება ითქვას კონფერენციის შედეგებზე?

ჩემის აზრით, ბორჯომის კონფერენციამ ყველას დაანახა, რომ აუცილებელია მჭიდრო კონტაქტები მრავალმხიანობის შემსწავლელ სპეციალისტთა შორის. ამ კონტაქტების გარეშე ჩვენ არა მარტო მოკლებულნი ვიქნებით ერთმანეთის მეცნიერული მიღწევების გაცნობის საშუალებას, არამედ მეტად ზერულე და ბუნდოვანი წარმოდგენა გვექნება სხვა ხალხების მრავალმხიანობაზე.

ხალხური მრავალმხიანობის შესახებ მეცნიერული აზრის კოორდინაცია — აი, რა არის დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი! ბუნებრივად ისმება საკითხი მრავალმხიანობის შემსწავლელი ცენტრის შექმნის შესახებ. და, ვფიქრობთ, ასეთი ცენტრის არსებობა ყველაზე მეტად მიხანსწეონილია სწორედ საქართველოში — მრავალმხიანობის კლასიკურ ქვეყანაში. ამას არც სხვები უარყოფენ.

რაც შეეხება კოორდინაციას, ეს როლი ერთგვარად მაინც შეასრულა ბორჯომის კონფერენციამ.

პანორამა

„ამერიკული გზა“ კანადაში

მეათე „ფილმების მსოფლიოს ფესტივალი მონრეალში“, რომელიც კვებეკის დედაქალაქში ჩატარდა, თანდათანობით გადაიქცა მნიშვნელოვან საერთაშორისო ღონისძიებად კულტურის სფეროში და „დიდი ფესტივალების პატარა ოჯახში“ თავისი ადგილი დაიკავა. ათი დღის მანძილზე მონრეალის კინოთეატრებში უჩვენებდნენ 160 ფილმს, რომელთაგან უმეტესობა ჯერ კიდევ არ გამოსულა ეკრანებზე. კონკურსზე 19 ფილმი დაუშვეს. მონრეალის ფესტივალზე, სადაც კვებეკურ სტუმართმოყვარეობას ერწყმოდა ულტრა-პროფესიული ორგანიზაცია, თავი მოიყარეს კინოს უთვალსაჩინოესმა მოღვაწეებმა, რომელთა შორის, ადგილობრივი პრესა განსაკუთრებით აღნიშნავდა კანისა და დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალების დირექტორებს ვიოსა და დე პადელნს.

ფესტივალმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა კანა-

დელ მაყურებელთა შორისაც, ზოგიერთ ფილმზე ბილეთები კარგა ხნით ადრე გაიყიდა. ყველაზე მეტი აურსაური გამოიწვია ინგლისელი რეჟისორის მორის ფილიპის „ამერიკულმა გზამ“. ეს არის პირველი სურათი რეჟისორისა, რომელიც კინოში როკ-ნ-როლთან მოვიდა. ფილმში მოთხრობილია ვიქტორიის ომის ექვსი ვეტერანის თავგადასავალი. ახალგაზრდაში გადატანილი კატასტროფის შედეგად ისინი ტრავმირებულნი არიან. ცხოვრების მიზნად მათ ახალი სისხლისმღვრელი ომის თავიდან აცილება გაუხდიათ. ყოფილი ჯარისკაცები ქმნიან საკუთარ ტელესადგურს ძველი ბომბდამშენის „1320“-ის ფუჭელიაჟში. ეს თვითმფრინავი რეგულარულად დაფრინავს ამერიკის ტერიტორიაზე და თვალუურს ადევნებს სხვადასხვა ტელესტუდეოების გადაცემებს. თუ ეკრანზე ნაჩვენებია ფილმი და ტელე-კამერის წინ საუბარი, ანდა როკ-

(გაგრძელება 50 გვ.)



ხელოვანი, მოქალაქე

აკაკი დვალისვილი

60 წელი შეუსრულდა რეზო ჩხეიძეს — ქართველ კინორეჟისორს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, ლენინური პრემიის ლაურეატს, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრს, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორს. საყოველთაოდ ცნობილი ფილმების („მაგდანას ლურჯა“ (თ. აბულაძესთან ერთად), „ჩვენი ეზო“, „ჯარისკაცის მამა“, „ლიმილის ბიჭები“, „ნერგები“, „მშობლიური ჩემო მიწა“) ავტორს.

ანკეტური მონაცემების ამ მცირე ნაწილის მიღმა გასაოცარი ენერჯის შემოქმედი, საზოგადო მოღვაწე, ყოველმხრივ ღირსეული მამულიშვილი დგას.

რეზო ჩხეიძის შემოქმედებითი ცხოვრება 30 წელზე მეტ ხანს მოიცავს. მისი ფილმების მხატვრული ანალიზი კინომცოდნეების საქმეა და მათთვის მიგვიწვდია. აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ პერიოდში შექმნილი სურათები არაერთხელ გამხდარა კრიტიკოსებისა და ფართო საზოგადოებრიობის განსჯის საგანი, ხოლო „ჯარისკაცის მამამ“ რეზო ჩხეიძეს ხელოვნებაში საკუთარი ადგილი დაუმიკვიდრა, მსოფლიო აღიარება მოუპოვა.

მასშტაბურობა, ინტერესი თანამედროვეობის სოციალური და ზნეობრივი პრობლემების მიმართ. ტრადიციის, ეროვნული კულტურის ერთგულება, სიკეთე, რომანტიკული პათოსი და რაც მთავარია, მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია — ყველაფერი ეს დამახასიათებელია რეზო ჩხეიძის ხელწერისათვის.

უკვე 10 წელზე მეტია, რაც რ. ჩხეიძე კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ უდგას სათავეში. ეს პერიოდი ქართული კინოს მრავალი მიღწევით აღინიშნება. ამ მიღწევებს ბევრად ვანაპირობებს რ. ჩხეიძის, როგორც ხელმძღვანელის, მრავალ თვისებათა შორის ერთი თვისება — უშურველობა. სხვათა შემოქმედების ღრმა პატივისცემა და მხარდაჭერა. ეს თვისება შეაძლებინებს მას ისე უხელმძღვანელოს კინოსტუდიის შემოქმედებითი ცხოვრებას, რომ არ შეზღუდოს კოლეგები და თანამშრომლები, არ შეცვალოს მათი ჩანაფიქრი, მისწრაფება, მხატვრული ხედვისა და აზროვნების თავისებურება, სტილის თავისთავადობა. ცხადია, ეს ხელს უწყობს კს „ქართულ ფილმს“ შეინარჩუნოს მხატვრული აზროვნების მრავალფეროვნება, ამან განაპირობა,

ის, რომ უკანასკნელი ათწლეულის განძილზე შექმნილი ყველა ღირებული ფილმი ინდივიდუალობითა და ორიგინალობით გამოირჩევა და ისიც, რომ რ. ჩხეიძის წყალობით მრავალი ნიჭიერი შემოქმედი დაიბადა.

უკანასკნელი 14 წლის მანძილზე მნიშვნელოვანი ძვრები მოხდა ქართული კინემატოგრაფიული კადრების მომზადებისა და დამკვიდრების საქმეში. თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტი დაარსდა. რომელიც რეჟისორებს, ოპერატორებს, კინოსცენარისტებს, კინომცოდნეებს ამზადებს და ამით ქართული კინოს მომავალს უყრის საფუძველს.

გაიხსნა კინოსახიობის თეატრი, რომელზეც თაობები ოცნებობდნენ. ამ თეატრმა საუკეთესო, ახალგაზრდა მსახიობებს მოუყარა თავი, რომლებიც დღეს მტკიცედ არიან დაფუძნებული ქართულ კინოში.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, ერთ-ერთ პირველთაგან საკავშირო რესპუბლიკებს შორის, შეიქმნა ექსპერიმენტული გაერთიანება „დებიუტი“, სადაც ახალბედა რეჟისორები იწრთობიან და სწავლობენ რთული შემოქმედებითი და საწარმოო პრობლემების გადაწყვეტას.

ყველა ზემოხსენებული წამოწყების განხორციელებაში შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული თვალსაზრისით სახკინოსთან ერთად რეზო ჩხეიძემ, როგორც მოღვაწემ, პიროვნებამ და როგორც კისტ. ქართული ფილმის დირექტორმა, გადამწყვეტი როლი შეასრულა.

ჩვენს რთულ დროში, როცა საჭიროა ხელმძღვანელი ყოველწერილმანში ჩახედული და გარკვეული იყოს — ხელმძღვანელობა უზარმაზარ ფიზიკურ და სულიერ ენერჯიას ითხოვს. რ. ჩხეიძე ამ მხრივაც სანიმუშოა. იგი სრულ-

ლიად თავდაუზოგავია შემოქმედებით და საწარმოო საქმიანობაში. მართალია, რ. ჩხეიძეს ადმინისტრატულ საქმიანობაში დიდად ეხმარება მისი, როგორც შემოქმედის, მაღალი ავტორიტეტი, მაგრამ ეს არ იქნებოდა საკმარისი მისი თავდაუზოგავობისა და დიდი ენერჯიის გარეშე. ვინც რ. ჩხეიძეს პირადად იცნობს, მან იცის, რომ იგი საოცრად მკაცრიც არის და უსაზღვროდ ღმობიერიც, თუმცა ხასიათის ამ პოლარულ გამოვლინებათა მიღმა ყოველთვის დიდი კაცთმოყვარეობაც ჩანს. სწორედ კაცთმოყვარეობა, ქართული ხელოვნების ფანატიკური სიყვარული, ქართული კულტურის ერთგულება არის ის ძალა, რომელიც რ. ჩხეიძეს ჩვენი სულიერი ცხოვრების შუაგულში ამყოფებს და მას ერთ-ერთ ალიარებულ ლიდერად ხდის. რ. ჩხეიძის პიროვნებაც და შემოქმედებაც ორგანულად და ბუნებრივად აერთიანებს მაღალბარტიულ და მოქალაქეობრივ პოზიციას.

რ. ჩხეიძე სიცოცხლის სიყვარულის მრავალფეროვანი ნიჭითაც არის დაჯილდოებული. მას ყველაფერი აინტერესებს, ყველაფერი ეხება, ყველაფერისათვის იცლის და ყველაფერს ასწრებს. უფუოდ ამამიც არის მისი პიროვნების მომხიბველულობა.

კრიტიკისა და ფართო მასურების ინტერესი, საკავშირო და საერთაშორისო ალიარება რეზო ჩხეიძის შემოქმედების ყველა ეტაპს სდევს, რისი გამოხატულებაცაა სხვადასხვა პრიზი და ჭილდო.

ჯერჯერობით კისტ. „ქართულმა ფილმმა“ მხოლოდ ორჯერ მოიპოვა ლენინური პრემია და ორივეჯერ რ. ჩხეიძის ფილმის წყალობით. პირველად მაშინ, როცა „ჩარისკაცის მამაში“ მთავარი როლის შემსრულებელს ს. ზაქარაიძეს მიენიჭა ეს მაღალი ჭილდო და მეორედ, ამ ცოტა ხნის წინათ, როცა რ. ჩხეიძის და მისი კოლეგების

ს. ჟღენტის, ლ. ახვლედიანის, თ. ჩხეიძის — შექმნილი ფილმი „მშობლიური ჩემო მიწავ“ დაჯილდოვდა ლენინური პრემიით. ეს არ არის მხოლოდ „ქართული ფილმის“ გამარჯვება. ეს მთელი ქართული ხელოვნების საერთო გამარჯვებაა.

ამჟამად რეზო ჩხეიძე წლების მანძილზე ნანატრ ჩანაფიქრს ახორციელებს — ესპანელ კინემატოგრაფისტებთან ერთად, სერვანტესის „დონ კიხოტის“ მიხედვით მრავალსერიანი სატელევიზიო მხატვრულ ფილმს იღებს. ეს ცდა უნიკალურია მისთვის — ხელოვანი, რომლის შემოქმედებას ძირითადად თანამედროვე თემატიკა ასაზრდოვებდა, ამჯერად ლიტერატურული კლასიკის ეკრანიზაციას შეეცადა. თან აირჩია უცხოური ლიტერატურის ნიმუში, ესპანური და საკაცობრიო კულტურის შედეგრი. ეს რეჟისორს და მთელ ქართულ კინოხელოვნებას დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს.

ვეფქრობთ, რომ ეს ცდა წარმატებით დაგვირგვინდება. ამის საფუძველს იძლევა რ. ჩხეიძის შემოქმედება, მისი პიროვნება და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. 60-წლიანი ცხოვრების გზა მან დღემდე სახელოვნად განვლო. იმედი გვაქვს, ასე იქნება მომავალშიც.

60 წელი ბევრიც არის და ცოტაც. ბევრია, თუ შემოქმედებითი პოტენციალი ამოიწურა. ცოტაა, თუ ხელოვანი საესეა ახალ-ახალი გეგმებით, ოცნებებით, მისწრაფებებით. რაკი რეზო ჩხეიძის შემოქმედებითი ცხოვრება საესეა საინტერესო გეგმებით, 60 წელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების შუა გზად შეიძლება ჩაითვალოს.

ვულოცავთ ქართული კინოს თავკაცს დაბადების მე-60 წლისთავს, ვუსურვებთ კიდევ ბევრი სასახლო ფილმით გაეხარებინოს ქართველი მაყურებელი და მტკიცედ დაეცვას, როგორც მას სჩვევია, ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების თვითმყოფადობა.

პანორამა

იხ. 47 გვ.

მუსიკის რომელიმე ვარსკვლავის გამოსვლა ვეიპაეშა ერთობ ძალიანძვირად მიიჩნია, მაშინვე ახშობენ მილიტარისტულ პროგრამას და ტელეობომბდამშენი იწყებს თავის გადაცემებს, რომელიც მონტაჟებულია საარქივო ფირების გამოყენებით. ფილმის გმირი ებრძვის მძლეთამძველ დიაცს, აშშ-ის პრეზიდენტობის უყვლაზე ნადლ კანდიდატს (სახელად ვილა ვესტინგ-მაუსს). ეს დიაცი შეპყრობილია ცენტრალური ამერიკის კომუნისტების განადგურების იდეით. იგი მზადაა გარისკოს და გამოიწვიოს „კლანტარული კატასტროფის“ პროვოცირება.

მთავარ როლს ასრულებს ცნობილი ამერიკელი მხახიბი დენის ჰოპერი (სახელი დაითქვა ფრენსის კოპოლას ფილმში — „ახალი აპოკალიპსი“ — მონაწილეობით. რედ.). კინოკრიტიკოსების აზრით ამ ახალნამუშევარში მან შექმნა გაცისკროვებული, მომაქადოვებელი სახე ადამიანისა, რომელიც თავის თანამოაზრეთა ცენტრში იმყოფება და ერთადერთი იდეალს ემსახურება. ეს იდეალია — შვიდობა.

მ. ფილიპსმა აღიარა: ისეთი სურათის შექმნა მსურდა, რომელიც თანაბრად მოეწონებოდა, როგორც მონიანი წლების თაობას, ასევე დღევანდელ ახალგაზრდაებს, ამიტომაც „ამერიკული გზა“ საესეა „ბოევიკების“ სტილისათვის შესაფერი დინამური სცენებით.

ამ ტრაგიკულ თემაზე აგებულ ფილმში ბევრია კომიკური ეპიზოდი, მზიარული ტრიუკი. რეჟისორს სჯერა, რომ „იუშორი — მრისხანე იარაღია“. სიცილი მის ნაწარმოებში ატარებს ფილოსოფიურ აზრს: მაყურებელი დასცინის ბოროტებს და ამით თავისუფლდება მისი ზეგავლენისაგან. მ. ფილიპსი ზახს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ეს პაციფისტური ფილმი არა მხოლოდ ვეიტნამის ომს, არამედ უყვლა სხვა ომებსაც ეხება.

პორნო-ინფუსტრიის ცინე-ცხელეაა

პორნობრძვიმ, პროსტიტუცია და სექსუალური სიმხინჯე ისეთ დონეს მიაღწია დიდი ბრიტანეთსა და ამერიკაში, რომ ხელისუფალნი იძულებულნი გახდნენ გადამტრელი ღონისძიებებისათვის მიემართათ.

აშშ-ის იუსტიციის სამინისტრომ და სხვადასხვა საზოგადოებრივმა ორგანიზაციამ მრავალრიცხოვანი დადგენილება და გაფრთხილება გაუგზავნა წამყვან სავაჭრო კორპორაციებს, ფურნალების რედაქციებს, კინოსტუდიებს და განსაკუთრებით ჰომოსექსუალისტებს, რომლებიც ამერიკის „თავისუფლების“ კანდაციების 100 წლისთავის საიუბილეო ზეიმზე

(გაგრძელება 56 გვ.)

ხმის როლი თანამედროვე კინემატოგრაფში

ჩვენს ურნალში პერიოდულად ქვეყნდება მასალები, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით განიხილავენ ფილმის ხმოვანი სახიერების პრობლემებს.

გთავაზობთ კინომცოდნე ლიანა სიგუას საუბარს საქართველოს სახალხო არტიტთან, კინორეჟისორ მირაბ კოკოჩაშვილთან.

ლიანა სიგუა: ბატონო მერაბ! ჩვენი საუბრის თემა იქნება ხმა თანამედროვე კინემატოგრაფში, როგორც ერთ-ერთი მძლავრი საყრდენი კონკრეტულ და ზოგად მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტისას...

მერაბ კოკოჩაშვილი: დიდი სიამოვნებით მივიღებ მონაწილეობას ამ საუბარში, მითუმეტეს, რომ ეს თემა არც ისე ხშირადაა განხილვის, მსჯელობისა და კვლევის საგანი. ჩემის აზრით, აუცილებელია მასალის დაგროვება, რაც, ცხადია, ისტორიისაკენ მიბრუნებასაც გულისხმობს.

ჯერ კიდევ „მუნჯ პერიოდში“ კინემატოგრაფი ხმისკენ მიისწრაფოდა, რასაც თვით მისი არსი განაპირობებდა: მოძრავი ფოტოგრაფიის ხელოვნება მუდამ მჭიდრო კავშირში იყო მოძრაობასთან და ხმასთან.

სიმუნჯე კინემატოგრაფის ხელოვნური და დროებითი შეზღუდვა იყო, მაგრამ ამ შეზღუდვამ უდიდესი მხატვრული შედეგი მოგვცა. ახალი ხელოვნების შემოქმედთა ენერგია მიმართული იყო სრულყოფილი კინემატოგრაფიული ორგანიზმის შექმნისაკენ, სახვით-პლასტიკური და მონტაჟური კანონების შეცნობისა და დამუშავებისაკენ, რასაც უხმობის კომპენსირება უნდა მოეხდინა...

ლ. ს. თქვენ გულისხმობთ იმას, რასაც ეიხენშტეინი „უღერად გამოსახულებას“ უწოდებდა?..

მ. კ.: დიახ, სწორედ „უღერად გამოსახულებას“. წაშყვან ოსტატთა ექსპერიმენტებმა „უღერადი გამოსახულების“, „პლასტიკური მუსიკის“ სფეროში ხელი შეუწყო ახალი ხელოვნების ჩამოყალიბებას. მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ მათი ფილ-

მების დემონსტრირება მუსიკის თანხლებით ხდებოდა, რაც მნიშვნელოვნად აძლიერებდა ემოციურ აღქმას. მუსიკა იქცა ფილმის აუცილებელ თანამგზავრად გაცრელებით ადრე, ვიდრე კინემატოგრაფი ხმოვანი ვახდებოდა.

ლ. ს.: სხვათა შორის, სწორედ „თაბიორებმა“ ჩაუყარეს საფუძველი ფილმის მუსიკალურ გაფორმებას.

მ. კ.: რა თქმა უნდა. დაგროვდა გარკვეული გამოცდილება, რომლის გარეშე განვითარება წარმოუდგენელია.

ლ. ს.: მაგრამ პირველ ხმოვან ფილმებში შეიმჩნეოდა მუნჯი კინემატოგრაფის მიერ მოპოვებულ პლასტიკურ-მონტაჟური ნოვაციათა ნგრევა. კინემატოგრაფი ხმის რეალურობისაკენ მიისწრაფოდა, რომელიც, ამასთანავე საკმაოდ მიახლოებით გაიაზრებოდა.

მ. კ.: მართალს ბრძანებთ, მაგრამ სულ მალე ნიჭიერი რეჟისორები მიხვდნენ, რომ ყოფითი ხმის მიმბაძველობისაგან საჭიროა გადასვლა სახიერ აზროვნებაზე, რაც ხმის გამოყენების სულ სხვა პრინციპებს გულისხმობდა. თანდათან ცხადი გახდა, რომ ხმა ისეთივე მნიშვნელოვანი კომპონენტია, როგორც გამოსახულება. დღეს ამაზე აღარავინ კამათობს. და თუკი ამ პრინციპს შეცნიერული კვლევის საფუძველად მივიჩნევთ, შესაძლებელი გახდება კინემატოგრაფის განვითარების ამა თუ იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებების დადგენა, თანამედროვე ეტაპთან მიახლოება და ამ ეტაპზე მოღვაწე რეჟისორთა ყველაზე საინტერესო ნაწარმოებების გაანალიზება.

ლ. ს.: ვფიქრობ, ახლა ჩვენ შეგვიძლია გა-



დავიდეთ კონკრეტულ საკითხზე და ვისაუბროთ მუსიკაზე თანამედროვე კინოში.

მ. კ.: პირადად ჩემთვის მუსიკა ფილმის ხმოვანი კომპლექსის ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტია. ამიტომ არ შემოსილია ცალკე გამოყოფა მუსიკა, მეტყველება ან ხმაური. ყოველივე ეს ჩემთვის განუყოფელ მთელს, ერთიან ხმოვან პარტიტურას წარმოადგენს. ამიტომ უკეთესი იქნება, თუკი მას სხვა კომპონენტებთან ურთიერთმოქმედებაში განვიხილავთ (ცხადია, იმ პირობით, თუ ფილმი მუსიკალური არ არის). ჩემის აზრით, ხმა კინოში უნდა იყოს ერთ-ერთი გამომსახველობითი საშუალება, რომელიც გვეხმარება გამოვხატოთ ის, რასაც სხვა საშუალებებით ვერ გამოვხატავთ.

ლ. ს.: ყველა ამ კომპონენტის ორგანული ურთიერთკავშირი, ვააზრებელი ურთიერთშეფარდება გვაძლევს სწორედ ხმა-ხედვითი კინემატოგრაფის სასურველ დონეს.

მ. კ.: კომპოზიტორთან და ხმის ოპერატორთან ერთად ხმოვან პარტიტურას ფილმზე მუშაობის ყველაზე ადრეულ ეტაპზე ვამუშაუებთ: გავიზრებთ მთელ ფონოგრამას, ვქმნით სქემას, სადაც გამოსახულების აღმნიშვნელი სვეტის გვერდით მითითებულია, თუ როგორი უნდა იყოს ხმოვანი რიგი — ბუნებრივი, სახიერი, ასოციაციური და ა. შ. ცხადია, მუშაობის პროცესში ხმა გამოსახულების შესაბამის ცვლილებებს განიცდის, მაგრამ ძირითადი ხმოვანი გადაწყვეტა უკვე ამ ეტაპზევეა განსაზღვრული.

ლ. ს.: კინემატოგრაფში შემოქმედებითი წონასწორობის კანონები ძალზე რთული და მკაცრია. რაღა თქმა უნდა, დასაშვების საზღვრებსა და მუშაობის სტილს განსაზღვრავს ერთი ადამიანი — რეჟისორი. და მაინც, საინტერესო მხატვრული მშენებლის მისაღწევად საჭიროა დიალოგი, ასე არ არის? დიალოგი მსახიობთან, ოპერატორთან, კომპოზიტორთან.

რა მოსაზრებებით ხელმძღვანელობთ კომპოზიტორის არჩევას? დაკავშირებულია თუ არა თქვენი არჩევანი მის ძირითად მუსიკალურ შემოქმედებასთან?

მ. კ.: რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია. კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის შემოქმედებას დიდი ხნის წინ გავეცანი. მოვისმინე მისი კამერული ნაწარმოებები, რომლებმაც კონკრეტული მხატვრული სახეები შეამავალეს. შემდეგ მომეჩვენა, რომ

ამ კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნება ახლობელია კინემატოგრაფისათვის. ასე დაიწყო ჩვენი შემოქმედებითი თანამშრომლობა, რომელიც დღესაც გრძელდება. გვაქვს ერთობლივი მუშაობის საკმაო გამოცდილება, ამიტომაც სრულ ურთიერთგაგებას მივალწვიეთ.

ლ. ს.: რას მოითხოვთ კომპოზიტორისაგან? როგორია თქვენი ერთობლივი მუშაობის ძირითადი პრინციპები?

მ. კ.: ნოდარ მამისაშვილი თავის შემოქმედებით ინტერესებს ფილმზე მუშაობისას კინემატოგრაფს უმორჩილებს, ქმნის შესანიშნავ ხმოვან გარემოს თავისი ლაიტთემებითა და რიტმებით. არ ეშინია ექსპერიმენტისა, ეძებს არა მარტო მუსიკისა და გამოსახულების ურთიერთშეთანხმების გზებს, არამედ ხმოვან-მუსიკალური გადაწყვეტის ახალ ფორმებს. უფრო კინემატოგრაფიულსა და მოქნილს, უფრო გამომსახველს, რომელსაც შესწევს უნარი იყოს ავტორისეულ იდეათა მატარებელი.

სწორედ ესაა ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი. კომპოზიტორისათვის ამოსავალი ყოველთვის მის წინაშე დასმული ამოცანა უნდა იყოს. იგი ემოციურად უნდა გამოხატავდეს იმ აზრს, იმ იდეას, რომელსაც კარნახობს ეპიზოდი, სცენა, კადრი.

მოვიყვან ფილმ „ცხელი ზაფხულის სამ დღეზე“ მუშაობის ერთ მაგალითს.

ფილმის გმირია ადამიანი, რომელიც თავისი არც ისე ხანგრძლივი, მაგრამ შინაარსიანი, პატიოსანი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე ხელმძღვანელობდა პრინციპით: „კაცი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს“. ასეთი ადამიანის სიკვდილი მის საქმეთა დასასრული ვერ გახდება. ის სულიერი ფასეულობები, რომელსაც ფილმის გმირი ატარებდა, უკვალოდ არ გაქრება, რადგან სწორედ ესაა მისი ხალხის სიმდიდრე, მისი მაღალი სული. როგორ გამოვხატოთ ეს ეკრანზე?

გადაწყვიტეთ გმირის სიკვდილის ეპიზოდში გეჩვენებინა დავით-გარეჯის პეიზაჟი. ის სამყარო, რომელშიც გმირი ცხოვრობდა, მუშაობდა, რომელსაც მფარველობდა და იცავდა და რომელშიც მოკვდა.

ამ ეპიზოდში უარი ვთქვი მუსიკაზე — აქ ის სრულიად ზედმეტი იქნებოდა. სამაგიეროდ, გამიჩნდა სურვილი გამეგო ტრაგიკული ელერადობის მქონე, ყვირილის მსგავსი ხმები. შევეცადე ამეხსნა ეს ნოდარ



რისათვის. დაიწყო ძიება. ნ. მაისისაშვილი განსხვავებული, თითქოს შეუთავსებელი ხმების გამოლიანების დიდი ოსტატია. მალე მან იპოვა, უფრო სწორად, შექმნა ეს ჟღერადობა — მავნიტოფონზე დაამახინჯა საყვირის ძალზე მალალი ტონალობის ხმა და დაადო მას ფრინველთა გნისი.

ასე გაისმა ფილმის ფინალში ყვირილი, რომელიც გამოხატავდა სასოწარკვეთას აუნაზღაურებელი დანაკლისის გამო, იმის გამო, რაც სამუდამოდ წავიდა, რის გარეშეც ასე ჩნდებოდა ცხოვრება.

ლ. ს.: საინტერესოდ და მრავალფეროვნად არის გამოყენებული ხმები თქვენს ფილმში „ზზა“.

მ. კ.: საქმე ის არის, რომ საქართველოს ისტორიის ადრეული ხანის შესახებ სახვითი მასალა ძალიან ცოტაა. ძირითადად ეს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული მასალაა. ამიტომაც გაჩნდა ხმოვანი სახეებით გამოსახულების შექმნის აუცილებლობა. კომპოზიტორის წინაშე დაისევ ამ სახეების შექმნის რთული ამოცანა. ნ. მაისისაშვილმა არა იმდენად მუსიკალური, მელოდიური, ჰარმონიული საშუალებებით, რამდენადაც ხმოვანი შეფარდებებით შეავსო, ვაიმახვილა აზრი, შესაგრანობი გახადა სახის ხასიათი. ხმა ამ ფილმში ის აუცილებელი დამხმარე კომპონენტია, რომელიც გამოსახულებასთან და სიტყვასთან ერთად აყალიბებს მხატვრულ სახეს. ხმისა და სახვითი რიგის ურთიერთმოქმედება იმდენად ორგანული აღმოჩნდა, რომ როდესაც ფილმი თავდება, აღარც კი გახსოვს, იყო მასში მუსიკა თუ არა.

ასეთია ჩვენი მუშაობის ძირითადი პრინციპები.

ლ. ს.: თქვენს მიერ მოყვანილი მაგალითები მაფიქრებინებს, რომ თქვენ ფილმების ხმაურ-ხმოვანი ვაფორმების მიმდევარობრივობა... მაშინ რა ვუყოთ მუსიკას, მის პოეტურ სახეებს, მელოდიას, ინტონაციას?

მ. კ.: კიდევ ერთხელ მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ მუსიკას ხმოვანი რიგიდან არ გამოვეყოფ. მესამუშება კიდევ, როდესაც ამბობენ „მუსიკა კინოში“. მაგრამ „ხმა კინოში“, რომელიც მუსიკასაც მოიცავს, კინემატოგრაფის ბუნებრივი და ორგანული შემადგენელი ნაწილია. სიმღერა, მელოდია ფილმში, ჩემის აზრით, კინემატოგრაფისათვის უკვე განვლილი ეტაპია. ვგულისხმობ სიმღერას,

როგორც გმირის დახასიათების საშუალებას. დღეს უკვე სასაცილოა, როდესაც გმირი მოულოდნელად იწყებს სიმღერას და ძისი საშუალებით გამოხატავს თავის აზრებს. ხდება კინემატოგრაფში ხელოვნურად შემოტანილი ჟანრების აღრევა.

მაგრამ ზემოთ თქმული სულაც არ ნიშნავს, რომ მე საერთოდ გამოვრიცხავ მუსიკის, მელოდიური თემების გამოყენებას. მუსიკორგანული უნდა იყოს ფილმისათვის, ჟანრი-სათვის.

ამ საქმეში შეუძლებელია „რეცეპტების გამოწერა“. ყოველი ფილმი განსაკუთრებულ სამყაროა, რომელიც ინდივიდუალურ მიდგომას, ინდივიდუალურ გადაწყვეტას მოითხოვს.

მაგალითად, ფილმში „მწვერვალი“ დაგვიჭირდა სიმღერა, რომლის თანხლებითაც უნდა დაწყებულიყო ინგლისელ მთამსვლელთა ზედასვლა. ამ სიმღერის პოვნა ძალიან გაგვიჭირდა. მაშინ ნ. მაისისაშვილმა თავად დაწერა ეს სიმღერა. მან გამოიყენა ძველი ინგლისური სავალობლები და მათ საფუძველზე შექმნა შესანიშნავი სიმღერა, რომელიც ყველას ინგლისური ჰგონია.

ფილმისათვის „მიხა“, ასევე დაიწერა სიმღერა, რომელიც თავისი ხასიათით იმდენად გაუდა ხალხურს, რომ ავტორს თავიდან პოხორარიც კი არ გამოუწერეს, რადგან ეს სიმღერა ხალხურად მიიჩნეეს.

იმის დასამტკიცებლად, რომ საქიროების შემთხვევაში ჩვენ მუსიკალურ თემებსაც ვიყენებთ. მოვიყვან მაგალითს ჩვენი პირველი ერთობლივი ნამუშევრიდან ფილმში „მიხა“.

ამ ფილმში რამდენჯერმე მეორდება ფლეიტის უმშვენიერესი თემა. ეს მოკლე მუსიკალური ფრაზა ამალღებულნი და წმინდა სიყვარულის თემაა. ამ სიყვარულის დასაცავად ფილმის გმირები ქორწინების იღუმენტებს შთელი სოფლის დასანახად აღასრულებენ, თავისას გაიტანენ, მაგრამ მათი სიხარული ჩამწარებულია. ისმის ფლეიტის ხმა, მაგრამ მელოდია უკვე მოკლებულია ჰარმონიას, სიწმინდესა და სიღამაზეს...

მოკლე მუსიკალური ფრაზა, ზოგჯერ, მთელ სიმფონიურ ეპიზოდზე გამოძსახველია. მაგალითად, ე. შენგელაის ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (კომპოზიტორი გ. ყანჩელი) ძალიან ცოტაა მუსიკა, მაგრამ ეს მუსიკა საოცრად ზუსტად

„მუშაობს“, გადმოსცემს ფილმში ასახული სამყაროს ყოფის უცვლელობის, მასში გამეფებული გულგრილობის შეგრძნებას. მუსიკალური თემის პერიოდული გამეორება ხელს უწყობს გაუცხოებას, ფილოსოფიურ განზოგადებას, მუსიკას ნაწარმოების იდეის მთავარ გამომხატველად აქცევს.

ეს არის კინონაწარმოებში მუსიკის შემოყვანის ერთ-ერთი ხერხი. მუსიკა აქ თითქოს დამოუცილებელიცაა და ამავე დროს, ზუსტად ეწერება ფილმის კინემატოგრაფიულ სტრუქტურაში.

ლ. ს.: მართლაც, ხმის შესაძლებლობები ამოუწურავია. თანამედროვე კინოში სულ უფრო ხშირად ვაწყდებით ახალ-ახალ ექსპერიმენტებს, ხელოვანთა ცდას გამოავლინონ ხმის ჯერ კიდევ გაუთვალისწინებელი პოტენცია.

ამასთან დაკავშირებით მახსენდება საინტერესოდ გადაწყვეტილი ეპიზოდი ფილმიდან „გზა“. წამყვანი მაყურებელს მოუთხოვს საქართველოს ისტორიის ტრაგიკულ პერიოდზე, როდესაც ტყვე ქართველი სულთორ დინარად ფასობდა. კადრში ვხვდებით თანამედროვე თბილისის ხედს, რომლის ფონზე სახელგანთქმული მოქალაქეების — მეცნიერების, მსახიობების, მუსიკოსების, საზოგადო მოღვაწეების სახეები იკვეთება. გამოსახულებას ახლავს აზდაკის სიმღერა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „კავკასიური ცარცის წრე“ რამაზ ჩხიკვაძის შესანიშნავი შესრულებით... გამოსახულება, ტექსტი და მუსიკა ქმნის ხმა-ხედვით სახეს, რომელიც საქართველოსა და მის ნიჭიერ შვილთა ტრაგედიის შეგრძნებას ბადებს.

მ. კ.: ხმა-ხედვითი სახიერებითაა შექმნილი ჩემის აზრით ძალზე მნიშვნელოვანი ეპიზოდი ფილმისა „დიდი მწვენი ველი“. კადრშია ფართოდ გაშლილი პეიზაჟი, რომელიც თავისი პირველქმნილი სილამაზით გვხობლავს. უკიდევანო მინდორში მოდის ფილმის გმირი — მწყემსი, რომელსაც ნახირო მოჰყვება. ისმის ზანზალაკების ხმა, რომელიც პატრიარქალურობის შეგრძნებას ბადებს. ახლოვდება და თანდათან ძლიერდება განგამის მომგვრელი გუგუნე. სადღაც შორს გამოჩნდება ტექნიკა — მანქანები, ტრაქტორები და სხვ. თანდათან ხდება ამ ხმის კონკრეტობა — ეს ბომბდამშენი თვითმფრინავის ხმაა. მას ედება ქარხნის საყვირის ხმე-

ბი. თანდათან იბადება მოახლოებულად დაუვალი ბრძოლის შეგრძნება, მისი მხატვრული სახე, რომლის შექმნაც (ამ შემთხვევაში) მხოლოდ გამოსახულებით შეუძლებელი იქნებოდა.

ლ. ს.: ყველა ეს მაგალითი კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს ხმოვანი რიგისადმი სრულიად გააზრებულ დამოკიდებულებას, თავისებურ ხმოვანი პარტიტურის შექმნას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დღესდღეობით ერთი რანცხადია: ხმის — ხმაურისა და მუსიკის გააზრებული და ეკონომიური გამოყენება იძლევა მხატვრული ზემოქმედების უფრო დიდ ეფექტს. შეიძლება თუ არა იგივეს თქმა მეტყველებაზე? როგორია დღეს მისი ფუნქცია?

მ. კ.: ძალზე რთული კითხვაა. კინემატოგრაფი იცვლება. შესაბამისად იცვლება დამოკიდებულება ყველა მისი კომპონენტის მიმართ. ამ ცვლილებებისთვის თვალის გადახედვა საკმაოდ რთულია, მაგრამ საინტერესო.

მაგალითად, 30-იანი, 40-იანი და 50-იანი წლების ფილმები გადატვირთულია მეტყველებითა და მუსიკით, 60-იან წლებში კი მათი ფუნქცია გართულდა, უფრო კონკრეტული გახდა.

დღეს ფილმში რომელიმე კომპონენტის უპირატესობას განაპირობებს რეჟისორის მიდრეკილება ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობისადმი. ერთისთვის უფრო ახლობელია სახვითი ხელოვნება, მეორესთვის — ლიტერატურა, მესამისათვის — მუსიკა. მაგრამ ამა თუ იმ კომპონენტის არაფუნქციონალური გამოყენება იწვევს მხატვრული ნაწარმოების ჰარმონიის რღვევას.

ლ. ს.: უკანასკნელი დროის სხვადასხვა ფილმებში აქცენტი გაცეთებულია ხმოვანი კომპლექსის სხვადასხვა შემადგენელ ელემენტებზე.

მ. კ.: მართალი ბრძანდებით. მაგალითად, ოთარ იოსელიანი უფრო მეტად ეყრდნობა ფილმის ხედვით სტრუქტურას, ამასთანავე, მისი ფილმები საოცრად მუსიკალურია. ხმოვანი რიგის კომპონენტთა დატვირთვის გადანაწილებით, ულერადი სიტყვისაგან განსაკუთრებული ინფორმაციის მოშორებით იგი ქმნის უფაქიზეს ხმოვან-მუსიკალურ ქსოვილს, რომელიც მთელ ნაწარმოებს მსჭვალავს. მოქმედების აზრი იკვეთება ხმოვან და სახვით სტრუქტურათა შესაყარზე, ავტორისეულ კონცეფციაში. ამიტომაც ო. იოსელიანის ფილმების ნახვა უთარგმანოდაც შეიძლება.

სიტყვისადმი სულ სხვა დამოკიდებულება აქვს ელდარ შენგელიას. მის ფილმებში არამარტო ფრაზა და დიალოგი, არამედ მათი წარმოთქმის ხასიათიც კი არსებითია კონფლიქტის ასახვად, პერსონაჟის დასახსიათებლად, მოქმედების გასავეითარებლად. ხმოვანი რიგის ყველა კომპონენტის ფუნქციონირი მკაფიოდ არის განსაზღვრული. რეჟისორი ყველაფერს მკაცრად უმორჩილებს ეანრის კანონებს და ფაქიზად გრძნობს მის საზღვრებს. ამიტომაც ე. შენგელიას ფილმები ასე ზუსტადაა აგებული სიუჟეტის, დრამატურგიის თვალსაზრისით, ასეთი მკაცრი და თავშეკავებულია. ეს ქეშმარიტად ხალხური და ქეშმარიტად ინტელექტუალური კომედიებია. (

ლ. ს.: რა მიმდინარეობას მიაკუთვნებდით საკუთარ თავს?

მ. კ.: მიჭირს ამ კითხვაზე კონკრეტული პასუხის გაცემა. ვფიქრობ, ჩემს შემოქმედებაში მიმდინარეობს ერთგვარი ტრანსფორმაციის პროცესი. პირველ ფილმებში მერტყველებას „დიდი დატვირთვა“ ჰქონდა. „დიდ მწვანე ველში“ ელერადი სიტყვის როლი რამდენადმე შემცირდა. „ცხელი ზაფხულის სამ დღეში“ ხმოვანი კომპლექსის ყველა ელემენტი ტოლფასოვანია.

რაც შეეხება ჩემს ბოლო ფილმს — „გზას“, აქ საერთოდ ბევრი ტექსტია, მაგრამ მას „გვერდს უმაგრებენ“ ფონოგრამის სხვა კომპონენტებიც.

ლ. ს.: თქვენს ფილმებში კლასიკური მუსიკაც ელერს. რა შემთხვევაშია გამართლებული, თქვენის აზრით, მისი ფილმში გამოყენება?

მ. კ.: როდესაც კლასიკური მუსიკის ნიმუში გარკვეულ ამოცანას ემსახურება და ნაწარმოების ჩანაფიქრით არის გამართლებული.

რეჟისორი სოსო ჩხაიძე იღებს ფილმს ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებლებზე, ჩვენგან წასულ იმ შესანიშნავ ადამიანებზე, რომლებმაც შეაგროვეს და დაიცვეს ეროვნული საუნჯე, ჩვენამდე მოიტანეს ხალხური შემოქმედების ქეშმარიტი შედეგები.

ფილმი აღსავსეა ქართული სიმღერით. სხვა მუსიკა აქ არ არის. სრულიად მოულოდნელად ფილმის ფინალში აედერდება ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონია. ეს ნაწარმოები ელერს არა როგორც დაპირისპირება, არამედ

როგორც ერის ნიჭის სადიდებელი ჰიმნი. კლასიკური და ხალხური მუსიკის ეს შედარება ამასთანავე ქმნის მათი ერთიანობის შეგრძნებასაც, ვინაიდან ერთიცა და მეორეც სიდიადითაა აღსავსე.

„დიდ მწვანე ველში“ არის ეპიზოდი, სადაც საჭირო იყო იდილის ჩვენება, სიმშვიდის, ცივილიზაციისა და ერთგვარი ნოსტალგიის შეგრძნების შექმნა. მიემართე კუბერენის მუსიკას, რომელიც ამ ეპიზოდში რადიორეპროდუქტორიდან ელერს. ჩემთვის ეს მუსიკა ცივილიზაციის საუკუნეში გამეფებულ ნოსტალგიურ სიმშვიდეს განასახიერებს. ფილმის გმირი გრძნობს ამ ნოსტალგიას, მაგრამ მისთვის მიუღებელია ეს ახალი სამყარო, რომელიც მის პატრიარქალურ ყოფას უტყვის. ამ შეგრძნების ჩასაკლავად იგი მთიდან უზარმაზარ ლოდს დაავორებს, რომელიც დიდხანს გრიალით მიექანება ძირისაკენ, ბანაკის იდილიას არღვევს და ამ ნოსტალგიურ მუსიკას ახშობს.

კლასიკური მუსიკის საშუალებით ხმახედვითი სახის შექმნის შესანიშნავი მაგალითია ო. იოსელიანის „პასტორალის“ ერთი ეპიზოდი, სადაც სოფლად ჩამოსული მუსიკოსების მიერ შესრულებული მშვენიერი, ამაღლებული მუსიკა ხაზს უსვამს ადამიანთა სულიერად ღატაც ყოფას. რაღაც მომენტში ამ მუსიკაში შემოიჭრება პატარა ბიჭუნას სიმღერა: „ერი გულადი, პურადი... ერი გულადი, პურადი... ერი გულადი...“ ყალბად ნამღერი მელოდია და ადამიანთა სულიერად დაცილილი ყოფა ამაღლებული მუსიკის ფონზე ქმნიან განგაშის მომგვრელ შეგრძნებას იმისა, რომ ასე ცხოვრება შეუძლებელია.

ლ. ს.: ამგვარად, კლასიკური მუსიკა საშუალებას აძლევს ხელოვანს არა მარტო განაზოგადოს თავისი, ავტორისეული სიტყვა, არამედ შესძინოს ნაწარმოებს სიტყვიერად და სახვითად გამოუთქმელი აზრი, ფილოსოფიური იდეა, რომელიც უფრო ზოგად ფორმულირებას მოითხოვს.

მ. კ.: ხმისა და გამოსახულების ურთიერთშეთანხმების ყოველი ხერხი ფართო შესაძლებლობებისა და სავარაუდო მხატვრულ შედეგთა სრულიად განსხვავებული ვარიანტების მომცველია.

საინტერესო ძიებებით ამ მხრივ აღნიშნულია თ. აბულაძის, რ. ჩხეიძის, ლ. ლოდობე-



რძის, გ. კანდელაკის, გ. ლევაშოვის, ლ. სიხარულძის და სხვა ქართველ რეჟისორთა ფილმები.

ამჟამად კინემატოგრაფში რთული პროცესები მიმდინარეობს, ამიტომ რაიმე საბოლოო დასკვნების გაკეთება რთულია და ალბათ არც არის საჭირო.

პანორამა

იხ. 50 გვ.

გამოვიდნენ ტრანსპარანტებით ხელში „დავდგეთ ფარისველებზე მაღლა!“

ფრანგული ყოველკვირეული „სუენი“ ირონიით შეხვდა ხელისუფალთა ამ დონისძიებებს: „რა საზღვრებს უნდა უწიოს სახელმწიფო ძალაუფლებამ, რომელიც თავის დებსპოტურ მიზნებს ფარავს სასოჯადოებრივი კეთილდღეობისა და ჩანმრთელობის დაცვის ღირსეულობებით?“

„სუენის“ ცნობით, სულ ახლახან აშშ-ის იუსტიციის სამინისტრომ გამოსცა ოფიციალური ნებართვა, რომელიც მეწარმეებს უფლებას აძლევს სამუშაოდან დაითხოვონ ის მოსამსახურენი, რომელთაც „სმილ“-ის წინშე შეამჩნევენ. დაახლოებით 10 ათასმა მაღალმა, რომლებიც ეკუთვნოდნენ „ნ. ელვერ“-ს, „რაიტ ეიდ“-ის გაერთიანებებს, თავიანთი ვიტრინებიდან ამოიღეს „პლეიბოი“ და „ქენტკაუზი“, ფრთხილად შეინარსის შემცველი ღია ბარათები და პლაკატები. იუსტიციის სამინისტროს ორტიომიანი საბრალდებულო მოხსენება, იუსტიციის მინისტრის ედვინ მისის „ბესტსელერად“ იქცა და მასზე მოთხოვნილება დღითიდღე იზრდება, როგორც ყველაზე მოდური რომანის გამოვლის შემდეგ ხდება ზოლემ.

დოკუმენტების ეს კრებული პირდაპირ უჩიარისპირდება 1970 წლის ანალოგიურ დოკუმენტს, თავისი ხასიათით სრულიად უწყინარსა და კონიუნქტურულს. დაიწყო „სურტიანული ქვაროსნული ომი“ ბიჭიერების წინააღმდეგ, 80-იანი წლების დასასრულის ცინობილი ღირსეულობა „მეიცით თავი სიყვარულს და არა ომს“ — ახლა, თითქოსდა, უკუღმა წასაკითხი გახდა.

1970 წლის მოხსენება მხოლოდ მცირეწლოვანთა პორნოგრაფიას გმობდა, კრძალავდა ძალადობის ჩვენებას. 1986 წლის კომისია კი უფრო მკაცრი გამოდგა. მან შემოიარა პორნო-მაღაზიები, ღამის კლუბები, დაესწრო სტრიატიზების მრავალნაირ წარმოდგენებს, ნახა უამრავი ყველაზე ეგზოტიკური ეროტიზმით სავსე ფილმი და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ არც სემოს პირდაპირი კავშირი „ეროტიზმის თავაშვებულობასა“ და პორნოგრაფიის განსაზღვრულ სახეობებთან აშშ-ში. „მორალიზმის სიმბოლიური წყაღდილობაში“ დაიძრა „მხიარულთა“ (ანუ უწოდებენ თავიანთ თავს პომოსექსუალისტები) „თავისუფლების“ დამცველთა და ჰეიგ ჰეფენრის (უფროსად „პლეიბოის“ მენაქტრენე, „პლეიბოი“ 1972 წელს 7 მილიონი ტირაჟით გამოდგოდა. 1986 წელს — 3 მილიონი) მეგობართა საპროტესტო ხმები.

1986 წლის ნოემბერში გაიმართა ტელერეჟერენდუმი, რომლის მთავარი კითხვა იყო: უნდა მოვხ-

რაც უფრო მრავალფეროვანი იქნება სხვადასხვა გამომსახველობით საშუალებათა ფუნქციები, მით უფრო საინტერესო იქნება ეს პროცესი. მთავარია გვახსოვდეს, რომ ყოველი ფილმი განსაკუთრებული სამყაროა, რომელიც ზედმიწევნით გააზრებულ და ინდივიდუალურ გადაწყვეტას მოითხოვს.

დინოთ თუ არა სმილ-ის ვირუსის მატარებელთა იზოლაცია! ლოს-ანჯელესის სრულწლოვანთა მოსახლეობის 17%-მა — რელიგიური ტელეგადაცემების ზეგავლენით — განაცხადა, რომ „სმილ“-ის სახელია, რომელიც ღმერთმა თავს დაატეხა პომოსექსუალისტების მათი ცხოვრების წესის გამო“.

ლონდონშიაც შეუტეეს და ბრძოლა გამოუცხადეს ყველაზე „ცხელ“ კვარტალს — სოხო. ვესტმინსტერის მუნიციპალიტეტმა განიზრახა მოსპოს აქ პრესბიტერია და მინიმუმამდე დაიყვანოს პორნოგრაფიული ინდუსტრია (პორნო-ფილმები, ვიდეოკასეტები, პორნო-ალბომები და ა. შ.).

1985 წლის ბოლომდე უნდა დაეკტილიყო თითქმის ყველა პორნო-მაღაზია, სპეშოუები და ე. წ. „მწვრთნელთა ბარები“. მაგრამ ამგვარი ხასიათის 10 დიდ დაწესებულებას მაინც დართეს „მოღვაწეობის“ უფლება. სოხო — ნამდვილი ნავცის უყოთ, ბიძმური და ზმურბანი, დამნაშავეებისა და ნარკომაგნების თავშეყრის ცენტრი იყო ყოველთვის. უცნაური დასკვნა გააკეთა გარემოს დაცვის მუნიციპალური კომისიის თავმჯდომარემ. ეს დასკვნა, სტერეოტიპის საპირისპიროდ, მორალს კი არ ეტება: „ამგვარი კლიმატი ხელს უშლის ჩვენს საქმეებსო“. „პორნომწარმოებლები“ სულაც არ მისცემიან სასოწარკვეთას და აგრძელებენ მუშაობას სავსებით კანონიერი საფანელით: ბარები და კლუბები მათ გადააკეთეს „სამრეცხავებად“ და საყოფაცხოვრებო მომსახურების სხვა დაწესებულებებად, სადაც მსურველებს შეუძლიათ ისარგებლონ მკითხავეების, მასაჟისტების და ცოლქმრული ურთიერთობის განსაკუთრებულად რთული საკითხების კონსულტანტთა მომსახურებით.

ელეპტორენული ტინი და ანტიპარი ხელმოწენება

ჯერ კიდევ 1946 წელს ლონდონის უნივერსიტეტის უორბურგის ინსტიტუტის თანამშრომლებს გადაწყვეტილი ჰქონდათ იმგვარი „სუბიერკაროთიკის“ შედგენა, სადაც მოხვედებოდნენ აღორძინების ეპოქაში აღმოჩენილი, აღწერილი და მოხსენიებული ინსტიტუტის ხანის ხელოვნების ძეგლები და ნაწარმოებები.

კომპიუტერულმა ტექნიკამ შექმნა იმის შესაძლებლობა, რომ „მონსტრაციებულო“ ევროპული ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიმართულება.

(გაგრძელება 59 გვ.)

მუსიკალური ილუსტრაცია თუ კინომუსიკა?

ცნობილი ჟურნალისტის ლობა პინენარის საუბარი სახელგანთქმული „სამგროშიანი ოპერის“ ავტორთან, კომპოზიტორ პაბლო პაილთან მუსიკის როლზე ფილმის სახიერ სტრუქტურაში, 1927 წლის 18 ოქტომბერს ჟურნალ „ფილმ-კურიერის“ დამატებაში გამოქვეყნდა. აისწავინათვის საუბრის ამოსავალი იყო პანს ერდმანისა და ჯუზეპე ბეკას წიგნი „ფილმის მუსიკა“ და ედმუნდ მაიწელის უფერტიურა, რომელიც მან რეჟისორ ვალტერ რუტმანის ფილმისათვის „ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია“ დაწერა. ეს საუბარი ჟურნალმა „ფილმ უნდ ფერნჰეინ“ თითქმის 60 წლის შემდეგ კვლავ გამოქვეყნა, რადგან მასში წაოჭრილ პრობლემებს დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა. პუბლიკაცია მიმდევნა ლობა პინენარის ხმოსან (იგი გარდაიცვალა 1988 წელს) და კურტ ვაილის დაბადების 85 წლისთავს.

პუბლიკაციის ავტორი იწარმენ შემპარა შესავალ წერილში აღნიშნავს:

„ლობა პინენართან საუბარში ოცდაშვიდი წლის კომპოზიტორი კინომუსიკის კონცეფციის ჩამოყალიბებას ცდილობს. თავად მას კინოში ბედი არ წყალობდა, ამ დარგში მუშაობის შესაძლებლობა სულ რამდენჯერმე მიეცა.“

1933 წლამდე კურტ ვაილი გერმანიაში ცხოვრობდა. ძირითადად მუსიკალურ თეატრში მუშაობდა და მუდამ მისთვის საინტერესო საქმით იყო დაკავებული 1925 წლიდან იგი სისტემატურად თანამშრომლობდა ჟურნალთან „გერმანიის რადიომაუწყებლობა“, დაინტერესებული იყო მასობრივი ინფორმაციის ნაკადში ხელოვნების ადგილის პრობლემით. ბერტოლდ ბრეხტთან ერთად რადიოსათვის შექმნა „ბერლინური რეკვიემი“, და „ლინდბერგფლიოკი“. როდესაც 1931 წელს „სამგროშიანი ოპერის“ მიხედვით ფილმი გადაიღეს, ბრეხტმა და ვაილმა პროტესტი განაცხადეს და ავტორები მათი ჩანაფიქრის დამახინჯებაში დაადანაშაულეს. ფილმის ფრანგულმა ვერსიამ 1933 წლიდან საფრანგეთში მცხოვრებ კომპოზიტორს წარმატება მოუტანა, რასაც მოჰყვა საინტერესო დავებები ფრანგული თეატრებიდან. მაგრამ ფრანგული კინო ვაილით არ დაინტერესებულა.

1935 წელს კურტ ვაილი სხვა გერმანელ ემიგრანტებთან ერთად ამერიკის შეერთებულ შტატებში დასახლდა და ძალია პოლიფუნქსი სცადა, მაგრამ ეს ცდა საკმაოდ მტკივნეული მარცხით დამთავრდა. ფრიც ლანგის ფილმის „შენ და მე“ ფინალში ვაილის ორი სიმღერა უნდა აეღერებულყო. მაგრამ რეჟისორმა ეს სიმღერები არ გამოიყენა. შემდეგ ისინი გადამუშავებული სახით ბრეხტის პიესის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „ქალათებიც კვდებიან“ (1943) ჩასვეს.

რამდენიმე წლის უშედეგო მუშაობის შემდეგ კურტ ვაილი ბროდუეის კომპოზიტორებს დაუკავშირდა და მათი აღიარებაც კაოვა. მალე პოლიფუნქციანად მიიღო შეყვთა, მაგრამ მის ნაწარმოებს უსულგულოდ მოექცნენ და თვითნებურად შეამცირეს. დაუმახინჯებელი სახით ვაილის მუსიკა პოლიფუნქციის მხოლოდ ორ ფილმში დარჩა.

კურტ ვაილი მონაწილეობდა პოლიფუნქციის ანტიფაშისტური პროდუქციის შექმნაში, კერძოდ, 1944 წელს მუშაობდა უან რენუართან ფილმზე „სალამი საფრანგეთის“, მისი სიმღერების ტექსტის ავტორი იბა გერშვინი — კომპოზიტორ ჯორჯ გერშვინის ძმა იყო.

იმავე წელს შეიქმნა მუსიკალური ფილმი „საით წავალთ აქედან“, რომელიც, ბანალური სიუჟეტის მიუხედავად, შეიცავს დახვეწილ მუსიკალურ სცენებს, რომლებსაც დღემდე არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა.

კურტ ვაილის გარდაცვალებიდან 18 წლის შემდეგ ვოლფგანგ შტაუდტემ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში განმეორებით გადაიღო „სამგროშიანი ოპერა“, ხოლო 1974 წელს აშშ-სა და კანადალში კინემატოგრაფისტებმა ვაილის უკანასკნელი ნაწარმოების მიხედვით შექმნეს მუსიკალური ფილმი-ტრაგედია „ვარსკვლავის მოწყვეტა“. ეს მუსიკა ვაილმა 1949 წელს დაწერა.

როგორც იქნა კინოს კაბადონზე აკოფდა კურტ ვაილის ვარსკვლავი. მისი და ბერტოლდ ბრეხტის შემოქმედებითი ცხოვრება გარკვეულად ემსგავსება ერთმანეთს. ორივე ძლიერი, თავისთავადი ხელოვანი იყო, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ შეძლო კინოკომერცისთან ბრძოლა.“

ლობა პინენარი: რუტმანის ფილმის მუსიკა ორიგინალური ნაწარმოებია, მაგრამ არის თუ არა ის კინომუსიკის იდეალი? როგორი უნდა იყოს კინომუსიკა? როგორი არ უნდა იყოს იგი? თქვენ, ავტორის ოპერებისა „პროტაგონისტი“ და „მეფის სასახლე“ სულ ახლახან წარმატება მოგვიტანათ ახალმა საოპერო ნაწარმოებმა „მეფე ნებას რთავს ფოტოსურათი გადაუღონ“ (გეორგ კაიზერის ლიბრეტო). ახლა მით უფრო საინტერესოა თქვე-



ნი დამოკიდებულება კინომუსიკისადმი, როგორც თქვენთვის უცნობი ყანრისადმი.

კურტ ვაილი: ფილმს პირველ რიგში განვიხილავ როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს. ბუნებრივია, ვგულისხმობ კარგ ფილმებს, როგორცაა „ბიჭუნა“, „ოქროს ციებ-ციხელება“, „გაუჩინარებული მარგალიტის კოლიე“ ან „მოწმეთა გარეშე“.* ხელოვნების რა კანონებს უნდა ექვემდებარებოდეს კინომუსიკა? ძირითადი კანონები ხელოვნების ყველა დარგში ერთია, ამიტომაც ფილმის და მისი მუსიკის ფორმები ურთიერთმესატყვისი უნდა იყოს.

კინომუსიკის შესაქმნელად ავტორმა ფილმის შინაგანი კანონები უნდა ამოიკნოს, უნდა გადალახოს ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის საზღვრები და ყოველმხრივ მოიკვას ფორმა.

ლ. აისნერი: და მაინც, თქვენ ყოველგვარი ილუსტრაციის წინააღმდეგი ხართ?

კ. ვაილი: რა თქმა უნდა. მართალია, ილუსტრაცია თვალსაჩინოდ მომხდარ ამბავს ესადაგება, მაგრამ სინამდვილეში ეს ავნებს ფილმს. მუსიკამ ლიტერატურული ხერხებით არ უნდა იმოქმედოს მაყურებელზე, არც მოქმედების მონურ იმიტაციას არ უნდა წარმოადგენდეს და არც ეფექტებისაკენ მიისწრაფოდეს. მუსიკამ ის კი არ უნდა განვიმარტოს, რაც ისედაც ცხადია, არამედ თანდათან უკანა პლანზე გადავიდეს და ფილმის დრამატურგიის ელემენტად იქცეს.

ლ. აისნერი: როგორ ფიქრობთ, შეიძლება მუსიკა ფილმის საყრდენი გახდეს?

კ. ვაილი: ამის თქმა ძნელია. შესაძლოა ეს ცხადი გახდეს მაშინ, როდესაც ფილმს ჭერ მუსიკის თანხლებით ნახავ, შემდეგ კი — მუსიკის გარეშე. კინომუსიკის კანონებით თუ ვიმსჯელებთ, ფილმია მუსიკისათვის ბრმა საყრდენი. ფილმში სცენები სიუჟეტის მიხედვით იცვლება, ასევე იცვლება განწყობილებაც. თუ მუსიკა წმინდად გარეგნულ ფაქტორს წარმოადგენს და ჩვეულებრივი მუსიკალური ილუსტრაციაა, მაშინ ის ფილმის საერთო ტემპის შეფერხებას იწვევს და ნაწარმოების დრამატურგიული ქსოვილი საბოლოოდ ირღვევა.

ლ. აისნერი: თქვენის აზრით, როგორი მუ-

სიკის საშუალებით შეიძლება ფილმის სრულყოფილების მიღწევა?

კ. ვაილი: მუსიკა ფილმის ტემპს იპყრობს, იგი შეიცავს ფილმის შინაგან კულმინაციას, რომელიც გარეგნულად გამოხატულ კულმინაციას არ უნდა ემთხვეოდეს. მოვლენის თითოეული ფაზის მუსიკალური ადექვატის პოვნა გააღიზიანებს ნებისმიერ მუსიკოსს. საჭიროა შინაგანი რიტმის დაჭერა, კინონაწარმოების შინაგანი აქცენტების გამოყოფა, მუსიკალური განმარტების ერთ მთლიანობად მოქცევა ფილმის გარეგანი მხარეების გათვალისწინებით. მოვლენები უნდა „ჩაისვას“ შესაბამის მუსიკალურ ფორმაში, მუსიკის შინაგანი დრამატურგიიდან გამომდინარე.

ლ. აისნერი: მაშინ მიზეზის მუსიკა რუტმანის ფილმისათვის „ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია“ არ უნდა მოგწონდეთ...

კ. ვაილი: ამ ფილმის ილუსტრაციული მუსიკა იმ წარმატებების მაჩვენებელია, რომელსაც დღეს კინომუსიკამ მიაღწია. წინსვლას მე თვალნათლივ ვხედავ. თუმცა საუბარი კინომუსიკის პრობლემებზე ისეთი მუსიკით, რომელიც თავის გამოსახატავად დიდ დროს საჭიროებს, ჩემის აზრით, არ უნდა დაგვეწყვი. მიზეზის მუსიკა ვერისტული სტილის მელიოდრამატულ ნაწარმოებს უფრო მოუხდებოდა, ვიდრე თანამედროვე ეპიკურ ფილმს. ყალბი დრამატიზმი არღვევს ფილმის დინამიკას და ზოგჯერ გაუგებრობასაც კი იწვევს. მაგალითად: ფილმის დასაწყისში მატარებელი ბერლინისაკენ მიჰქრის. მიზეზის ილუსტრაციული მუსიკა არასაჭირო დაძაბულობას ანიჭებს ამ ეპიზოდს, ყოველ წუთას რაღაც უბედურ შემთხვევას ველით, მაგრამ არაფერი არ ხდება. ასეთი სიტუაცია იქმნება მაშინ, როდესაც ერთი კომპოზენტის განწყობილება მეორეს გადაეცემა. გარეგნული ხერხებით ხელოვნების ნაწარმოების ინტენსიურობის გაზრდა შეუძლებელია. ჩვენ გვჭირდება ფილმის შთაბეჭდილებით შექმნილი საქმიანი საკონცერტო მუსიკა და არა ლიტერატურული ილუსტრაცია, სხვათა შორის, „ბერლინის...“ მსგავსი ფილმის „Rien que les heures“* მუსიკა, თუ არ ვცდები, პარიზში დაიწერა და როგორც ვიცი, ფილმის შესატყვისიკ აღმოჩნდა. ბადენ-

* იგულისხმება ამერიკელი კინორეჟისორის დევიდ უორც გრაფიტის ფილმი „დიაცი როლი“ (1926) (რედ.).

** ალბერტო კავალკანტის ფილმი „მხოლოდ საათები“ (1926), რომლის მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ ივ დე ლა კაზინიეს. (რედ.).

ბადენში, კამერული ორკესტრების ფესტივალზე აღინიშნა კინომუსიკის მიღწევები და გამოითქვა იმედი, რომ სულ მალე ნამდვილი კინომუსიკის ნიმუშები შეიქმნება.

გაინტერესებთ, რა აზრისა ვარ ინსტრუმენტირებაზე?

სიმართლე გითხრათ, მეცინება, როდესაც ფილმის ერთ პატარა მუსიკალურ ფრაგმენტს 70 კაცი ასრულებს. დიდი ორკესტრი, მისი ბუნების გამო, მიუღებელია კინემატოგრაფისათვის, რომელიც თავისი წარმოშობითა და დემონსტრირების საშუალებებით მექანიკურ მომენტებზეა დამოკიდებული. შესაძლოა მოგეჩვენოთ, რომ ჩემი ეს განცხადება ორკესტრის მუსიკოსების წინააღმდეგ არის მიმართული, მაგრამ მექანიკური ფილმი მოითხოვს მექანიკურ ინსტრუმენტებს, მექანიკურ ორლანს, მექანიკურ პიანინოს... კინოფირმები ფილმებს უკვე მუსიკასთან ერთად

იღებენ, დემონსტრირების დროს კი გამოსახლებიან ფირს უსადაგებენ იმ ფირს, რომელზეც მუსიკაა ჩაწერილი და ამით ქმნიან სახვით და მუსიკალურ მთლიანობას. სანამ ამას მივალწევდეთ, კომპოზიტორებმა მაქსიმალურად უნდა მოარიდონ თავი ძლიერ გამომსახველ საშუალებებს.

ლ. აისნერი: ფილმის „ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია“ მუსიკა შეიძლება სხვადასხვაგვარად შეფასდეს, მაგრამ კურტ ვაილის განმარტებანი ყოველთვის ძალიან საინტერესოა. იგი ინტენსიურად მუშაობს, სერიოზულადაა გატაცებული კინომუსიკის პრობლემებით, მზად არის ნებისმიერი რისკისათვის. საინტერესოა, რატომ არ ამყარებს კინოინდუსტრია მასთან კონტაქტს? ნუთუ იმ ექსპერიმენტისა ეშინია, რომელსაც დიდი გამარჯვების მოტანა შეუძლია?..

გერმანულიდან თარგმნა გულიკო არბაშიძემ

პანორამა

იხ. 56 გვ.

ახლა, ამ „პრესტიჟული პროექტის“ განხორციელება ერთბაშად ორ ადგილას სწავლიათ: ჟორბურგის ინსტიტუტსა და შაკს პლანკის სახელობის დასავლეთ-გერმანული ინსტიტუტის ფილიალს, რომში — ხელოვნების ისტორიის გერმანულ ინსტიტუტში („პერციანის ბიბლიოთეკა“).

წუარობიდან ამოღებული ცნობები ეძლევა კომპიუტერებს, რომლებიც ინფორმაციას, ეკრანზე უკვე დაბეჭდილს, შიდაწვდიან მკვლევარებს. პარალელურ ეკრანზე ერთდროულად იქნება წარმოდგენილი ათეულობით ნახატი, გამოსახლება ან ფოტოები, ის, რაც მოიხვეჭება ვიდეოთეკის ფონდებში. „შიგნიდან ციხის გამტახი“ კრიტიკოსები ამტკიცებენ, რომ კომპიუტერი მხოლოდ იმითაა კარგი, რომ „უფრო ზუსტად სცდება“. „პერციანის ბიბლიოთეკის“ ხელოვნების ისტორიკოსი ა. ნესელრატი დარწმუნებულია თავისი მუშაობის კარგ შედეგებში: „წიგნებიც სცდებიან ხოლმე, მაგრამ დაბეჭდილი შეცდომები უფრო ხანგრძლივად ცოცხლობენ“. წიგნის დაუყოვნებლივი შესწორება შეუძლებელია. იგი ან ხელახლა უნდა გამოისცე ან ხელახლა უნდა დაწეროს. ჩვენს კომპიუტერში ცალკეული შეცდომები ადვილად სწორდება და ჩვენ ამას ვაკეთებთ კიდევ. ჩვენ ვახდენთ მანქანაში უკვე ჩადებული მასალის ცნობების სწორებასაც“. პროფესორის აზრით, ამ სიახლის მიმართ გერმანია ნაკლებ ინტერესს იჩენენ, მაშინ როცა, სხვა ქვეყნები წინ წავიდნენ.

1986 წლის პირველი ნახევარი პროექტი „პერციანის“ დაფინანსა პოლ გეტის კალიფორნიულმა ფონდმა, შემდეგ რა მოხდება არავინ იცის.

ელექტრონულმა ტვიზმა უნდა აითვისოს ანტიკური ხელოვნების და ძეგლთა დაახლოებით 10 000 ნაწარმოებზე, 40000 დოკუმენტი. ეს სამუშაო, რო-

მელიც ეყრდნობა 120 000 ტომიან გამოკვლევას (რომში) და 150 000 ტომს (ლონდონი), ოთხი წლის შემდეგ დასრულდება. გადაწყვეტილია, რომ პირველი რიგში გაირკვეს, რომელი ანტიკური მონუმენტები, ნაგებობანი, სკულპტურები იყო ცნობილი რენესანსის ეპოქაში და აღბეჭდილი ნახაზებში, აღწერილობებში, წიგნებში, აქტებში, ხელშეკრულებებში, ციტატებში, XV—XVI საუკუნის სიგელებში, დაგეგმილი 50 000 ინფორმაციული ერთეულიდან უკვე დამუშავებულია 5 000. მანქანაში ინფორმაცია იდება ინგლისურ ენაზე (მისი გამოყენების უნივერსალურობის მიზნით), მაგრამ დასახლებიანი მოყვანილი იქნება ორიგინალის ენაზეც — ბერძნულ, ლათინურ, იტალიურ და სხვა ენებზე.

„ამერიკელი მონა ლიზა“

როგორი უნდა იყოს „შალი“ ხელოვნება, რათა მან მთელს ამერიკაში დაიკუთოს? რა უნდა მოხდეს ისეთი ამ ქვეყანაში, რომ პოპულარულმა „ტაიმმა“ და „ნიუსვიკმა“ მას თავიანთი პირველი სვეტება მიუძღვნან? იქნებ სადმე, პარალს რომელიმე ძველი სახლის ხეხვენ იპოვნონ კაცყას გამოუქვეყნებელი ხელნაწერი — ირონიული ტონით შენიშნავს „ფრანკ-ურტერ ალგემანის“ მიმოხილველი. არა, საკმე ამჟამად ეხება ევროპაში თითქმის უცნობ, 49 წლის მხატვარს ენდრეუ უაიტს, რომელიც აშშ-ში კლასიკოსად ითვლება. მისი ტილო „ქრისტინას საყვარელი“ (1948 წ.), — „ამერიკელი მონა ლიზა“, საპატო ადგილზეა გამოფენილი ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში, ხოლო უაიტის რეტროსპექტივა (ერთადერთი დღეს ცოცხალ მხატვართა შორის) დიდი ყოყმანის შემდეგ გაიმართა მეტრო-

(გაგრძელება 64 გვ.)

კინო თუ ბალეტი? ანუ როგორც გენებოთ

გიორგი გვანარია

„მეთორმეტე ღამე, ანუ როგორც გენებოთ“

სცენარის ავტორები — ბ. ეიფმანი, დ. აგიაშვილი, ქორეოგრაფი — ბ. ეიფ-
მანი, რეჟისორი — ზ. კაკაბაძე, ოპერატორი — პ. შნაიდერი, მხატვარი —
პ. ასქურავა. გატანო დონიციეტის საოპერო მუსიკის მიხედვით. საქართველოს ტე-
ლევიზიის სტუდია. 1986.

დიდი ხანი არ არის, რაც ტელევიზიით უჩვენეს ზაალ კაკაბაძის ფილმი „პრომეთეოსი“, რომელსაც ავტორმა ტიტრებშივე კინო-ბალეტი უწოდა. ამით ხაზი გაუსვა, რომ მისი სურათი არ არის ტრადიციული ფილმი-ბალეტი, არამედ ერთგვარი ექსპერიმენტია, რომელიც კინოსა და ბალეტის გამომსახველობითი საშუალებების თანაბარ გაერთიანებას ექვემდებარება. მოსალოდნელი იყო, რომ კინომცოდნეებსა და მუსიკის მცოდნეებს „პრომეთეოსის“ პრემიერის შემდეგ გაუჭირდებოდათ ჩვენთვის ახალ ენაში გადაღებული ფილმის შეფასება. ფილმის ავტორმა თითქოს წინასწარ გასცა პასუხი სურათის ოპონენტებს: თქვენ ფილმ-ბალეტზე წერთ. ჩვენ კი კინო-ბალეტი გადავიღეთო. მაგრამ ასე არ მოხდა. კინო-ბალეტის სპეციფიკაზე უკვე იყო საუბარი ჩემს წერილში „ცეკვა ეკრანზე“ („საბჭოთა ხელოვნება“ 1984, № 3), მუსიკალური ტელეფილმების განხილვაზე საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში („საბჭოთა ხელოვნება“ 1986, № 4). ჩვენ შევეცადეთ „პრომეთეოსი“ სწორედ კინო-ბალეტის ბუნების გათვალისწინებით შეგვეფასებინა. რის შედეგადაც დავასკვნით, რომ ერთის მხრივ კინო-ბალეტი, როგორც ენარი მაინცდამაინც არ განსხვავდება ფილმ-ბალეტისგან და თავად ტერმინის

„კინო-ბალეტი“, ცოტა არ იყოს, ხელოვნურია. მეორეს მხრივ, ზაალ კაკაბაძის ძიება კინოსა და ბალეტის სინთეზის თვალსაზრისით საინტერესოა და მხარდაჭერასაც მოითხოვს. მაგრამ „კინო“ — „პრომეთეოსში“ — ჯერ კიდევ თვალს გვეპრის თავისი ტექნიკური (და არა მხატვრული) არსენალით და ხელს უშლის ბალეტის სრულფასოვან აღქმას.

„პრომეთეოსის“ ნაკლოვანებები მაშინ ზაალ კაკაბაძის სურათის ექსპერიმენტული ბუნებით აიხსნა. ამიტომაც ძიება გაგრძელდა ზაალ კაკაბაძის მომდევნო ფილმში „მეთორმეტე ღამე ანუ როგორც გენებოთ“. ახალ სურათს „პრომეთეოსის“ ოპონენტებისთვის, უნდა დამტკიცებინა, რომ ფილმის ავტორები სწორ გზას აღდგან (და სწორ გზაზე იღდგენ, როცა „პრომეთეოსს“ იღებდნენ), რაც შესაძლებელი გახდებოდა მხოლოდ მაშინ, როცა ახალი ფილმი გაამართლებდა თავად ტერმინს „კინო-ბალეტი“, როცა კინო და ქორეოგრაფია ორგანულად დაუკავშირდებოდა ერთმანეთს.

ცნობილი საბჭოთა ქორეოგრაფის ბორის ეიფმანის ბალეტის „მეთორმეტე ღამის“ პირველივე დადგმას დიდი წარმატება ხვდა. თავის დროზე ეს სპექტაკლი საკავშირო პრესამ ღირსეულად შეაფასა. ცხადია, უფ-

რო ბუნებრივი იქნებოდა, რომ ეიფმანის ბალეტი ფირზე აესახა უპირველესად ლენინგრადის ტელევიზიას, რომელსაც ფილმ-ბალეტის გადაღების მდიდარი ტრადიცია აქვს. მაგრამ ასე არ მოხდა. ეიფმანის ბალეტის „ეკრანიზაცია“ საქართველოს ტელევიზიამ ითავა. თავიდანვე ნათელი გახდა, რომ ახალი ფილმი („პრომეთეოსისგან“, და მითუმეტეს „მწირისგან“ განსხვავებით) მოკლებული იქნებოდა ეროვნულ მხატვრულ ფორმას, ეროვნული ქორეოგრაფიისა და მუსიკის თავისებურებებს. მაგრამ ამის გამართლებაც შეიძლებოდა, ლენინგრადელი ქორეოგრაფის ბალეტს ეკრანზე რალაც ახალი, განსაკუთრებული სიციცხლე რომ შეეძინა, კინემატოგრაფს, ეიფმანის ბალეტის „მსხვილი პლანი“ ასახვის შემდეგ, მასში რალაც ახალი რომ დაენახა.

ზაალ კაკაბაძის ფილმში არის ამის ცდა. არის ავტორის სურვილი „სუფთა“ კინოს ხერხებით გაამდიდროს ეიფმანის ბალეტი. ასეა აგებული, უპირველესად, ფილმის დრამატურგია. სუენარის ავტორებმა ბორის ეიფმანმა და დავით აგიაშვილმა გაითვალისწინეს ბალეტის პირობითი ბუნება და ხელოვნურობის თავიდან აცილების მიზნით მიმართეს „პირობითობის გაშიშვლების“ ნაცად ხერხს, როცა მსაყურებელს თავიდანვე უხსნიან ხოლმე, რომ ეკრანზე ასახული ამბავი თამაშია, გართობაა. ...ახალგაზრდა შეყვარებულები რომელიღაც ზღვისპირა კურორტის დისკოთეკაზე ხვდებიან. მოულოდნელად ჯამბაზი (მსახ. გ. ძნელაძე) მოცეკვავე წყვილების ყურადღებას ითხოვს და შექსპირის „მეთორმეტე ღამის“ წარმოდგენაზე იწვევს. იხსნება ფარდა და იწყება საბალეტო დანატაზია.

ამგვარად, თავიდანვე ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ორი სამყარო: რეალური (ზღვისპირა კურორტზე ღია ცის ქვეშ მოწყობილი დისკოთეკა) და ზღაპრული, მოგონილი (ფარდის უკანა სამყარო). როგორც დრამატურგიული ხერხი, ფილმის ავტორების ეს მიგნება გონებამახვილურია, რადგანაც ფარდის მიღმა, ბუნებრივ გარემოში (და არა თეატრის სცენაზე ან სტუდიაში) მონეტარულ საბალეტო დანის წარმოდგენა ამართლებს თავად ეიფმანის ბალეტის რეალურ გარემოში გადატანის იდეას და თეატრალური პირობითობის თავიდან აცილების საშუალებას იძლევა. მეორეს მხრივ, ეს ხერხი გამართლებულია თავად

შექსპირის პიესის ხასიათით. შექსპირის „მეთორმეტე ღამეში“ ხომ წამყვანი ადგილი სწორედ კარნავალს, კარნავალურ სამყაროს ეთმობა. კარნავალი კი ზღაპრული, „თეატრალური სასწაულის“ თავად ცხოვრებაში შემოჭრას გულისხმობს.

ზღაპრული სამყაროს რეალურ ცხოვრებასთან ამგვარი დაკავშირება ქმნის ცხოვრების ერთგვარი რიტუალიზაციის მოტივს, დამახასიათებელს შექსპირის, როგორც აღორძინების ხანის ჰუმანისტის კომედიებისათვის. ეს მოტივი კინო-ბალეტის სიუჟეტით კიდევ უფრო მეტად არის გამძაფრებული.

ახალგაზრდა შეყვარებულები ტოვებენ ღია ცის ქვეშ მოწყობილ მსაყურებელთა დარბაზს და სცენაზე აღიან, ბალეტის სამყაროში შედიან. ასე იქცევიან ისინი შექსპირის კომედიის გმირებად — ვიოლად და სებასტიანად. შეყვარებულები სამუდამოდ რჩებიან ამ სამყაროში. შექსპირის მოლოდინო კი პირიქით, ფილმის ბოლოს სცენიდან ცხოვრებაში „გადმოდის“ — თითქოს კარგავს ზეიმის, დღესასწაულის სამყაროში ცხოვრების უფლებას.

ამრიგად, ფილმის დრამატურგია უპირველესად ეყრდნობა გადაცემის, ნიღბების შენაცვლების კარნავალურ მოტივს, დამახასიათებელს შექსპირის კომედიისთვის. ლიტერატურულ პირველწყაროსთან ასეთი კავშირი ზაალ კაკაბაძის ფილმის მთავარი ღირსებაა. ამას ემატება ბორის ეიფმანის შესანიშნავი ქორეოგრაფია, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, ბალეტის სპეცილისტებმა მალაღალი შეფასება მისცეს. დავუმატებ მხოლოდ, რომ ეიფმანის ბალეტი ძალზე კინემატოგრაფიულიცაა. მასში ცოტაა მაგალითად, პანტომიმა, რომელიც ეკრანზე, კიდევ უფრო მეტად გამოიყოფება, როგორც „ცარიელი ადგილი“ — შინაარსის გამომხატველი ზედმოწვევით პირობითი ხერხი. ეიფმანის ქორეოგრაფიაში შინაარსსაც და გმირის ხასიათსაც მხოლოდ ცეკვა გამოხატავს. თანაც, ღიდი მნიშვნელობა ენიჭება გარემოს, ატმოსფეროს, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება.

ფილმის გადაღების წინ არსებობდა შესანიშნავი ბალეტი და საინტერესო კინოსცენარი, რომელიც ბალეტის კინოს ენაზე ახლებურ ამტყვევლებას ისახავდა მიზნად, მაგრამ მთავარი მაინც ის იყო, თუ როგორ



გამოიხატებოდა ეკრანზე დრამატურგისა და ქორეოგრაფის ჩანაფიქრი.

შექსპირის პიესაში ილარია — ადრიატიკის ზღვის პირის ვაშლილი ქვეყანაა, რომანტიკული, ზღაპრული სამყაროა, სადაც ადამიანები მხოლოდ გრძნობებით ცხოვრობენ — უყვართ და სძულთ, მეგობრობენ და მტრობენ. ამიტომაც ეს სამყარო და ამ სამყაროს მკვიდრთა ურთიერთობები ხაზგასმით: პირობითია, „კარნავალურია“. მით უფრო გამართლებული ხდება შექსპირის ამ პიესის ბალეტის ენაზე ამტყვევლება, ილარიის ზღაპრული სამყაროს ქორეოგრაფიული გააზრება. ამას დაემატა დონიციეტის რომანტიკული მუსიკაც (კომპოზიტორისა და დირიჟორის თემურ კოვანის ტრანსკრიფციით) და ეიფმანის ბალეტაც ჭეშმარიტ დღესასწაულის გამოხატულება გახდა. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირის ტექსტი დაიკარგა. პიესის ატმოსფერო, მისი ხასიათი ეიფმანის ბალეტმა მთლიანად შეინარჩუნა.

ზაალ კაკაბაძის ფილმში, როგორც კი ჯამბაზია თავისი შესავალი ტექსტი დაასრულა და ფარდა გაიხსნა — ფარდის მიღმა ასახული „ცოცხალი ილარია“ (და არა საბალეტო სპექტაკლის პირობითი დეკორაციებით შექმნილი ილარიის ატმოსფერო), ნამდვილი ზღვის ტალღებითა და კავკასიონის ნამდვილი მთებით, შემდეგ კი ყველაასათვის ნაცნობი ალუპკის, პეტროდვორეცის სასახლეთა ინტერიერებითა და ექსტერიერებით, უპირველესად ბალეტის პირობით ბუნებასთან მოექცა კონფლიქტში (თავის დროზე ქორეოგრაფიის პირობითობა და გარნის ტაძრის პეიზაჟის ნატურალურობა ვერ დაუკავშირდა ერთმანეთს „პრომეთეოსშიც“, რამაც საგრძნობლად დაასახიჩრა ფილმის სტილისტური მთლიანობა).

ფილმში „მეთორმეტე ღამე“ კინომ კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე „პრომეთეოსში“, დისონანსი შეიტანა ბალეტში. უფრო მეტიც, მაყურებლისთვის თავიდანვე ნათელი გახდა, რომ ალუპკისა და პეტროდვორეცის ინტერიერები არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ზღაპრული (ხაზს ეუსვამ ზღაპრულს!) ილარია — რომანტიკული სამყარო. ამიტომ ფილმში ეიფმანის ქორეოგრაფია, რომელიც ზუსტად გამოხატავს შექსპირის ნაწარმოების ბუნებას, და მეორეს მხრივ, ზაალ კაკაბაძის კინემატოგრაფი, რომელიც ვერა და ვერ უშკლავდება „ღამაზი პეიზაჟების“ ასახვის

ცდუნებას (ასე აშკარად რომ იჩინა თავი მისსავე „კინო-ესტრადაში“ — ფილმებში „სიყვარული, ივერია და...“, „მღერის ირმა სოხაძე“ და სხვ.) არა მხოლოდ კონფლიქტში ექცევია, არამედ ხელსაც კი უშლიან ერთმანეთს.

ასეთი კინემატოგრაფი (რომლის პლასტიკურ რიგს ნატურალური „ფაქტურა“ შეადგენს, ხოლო ოპერატორი თითქოს განზრახ მიმართავს ისეთ განათებას, რომ მაქსიმალურად ბუნებრივი, ნაცნობი გახადოს გამოსახულება) — თავად შექსპირის პიესასთან ექცევა კონფლიქტში. ილარიის ზღაპრული სამყარო მოითხოვდა ჩვეული მასშტაბების რღვევას, ჭეშმარიტად ზღაპრულ კოლორიტსა და განათებას, უარის თქმას პირდაპირ პერსპექტივასა და სივრცის ტრადიციულ აგებაზე. სანახაობის ეფექტის გამძაფრებისთვის ფილმის დრამატურგიაც და ეიფმანის ქორეოგრაფიაც თავისუფლებას ანიჭებდა რეჟისორს, მხატვარსა და ოპერატორს. მათ საშუალება ეძლეოდათ მაქსიმალურად გამოეხატათ თავიანთი ფანტაზია, უარი ეთქვათ შეზღუდვებზე, რომელსაც ტრადიციული, რეალისტური კინემატოგრაფი უქმნის ხოლმე კინემატოგრაფისტებს. ფილმის ავტორებს საშუალება ეძლეოდათ გამოეხატათ კარნავალური სამყარო, სადაც ლოკაც და ცივი გონება ვერას გახდება, სადაც ზეიმობს მოძრაობა, თავისუფლება, მრავალფეროვნება. კინოს გამომსახველობითი საშუალებები, კინემატოგრაფის მთელი მხატვრული არსენალი სწორედ აქეთიკენ უნდა წარმართულიყო.

„მეთორმეტე ღამის“ ავტორებს თავისუფლება ეძლეოდათ. მათ კი თავად თქვეს ან თავისუფლებაზე უარი და ეიფმანის ქორეოგრაფია ერთგვარ „კინემატოგრაფიულ სატუსალოში“ მოაქციეს.

მართალია, ფილმის ავტორები სივრცეს „ნატურალური დეტალებით“ არ ტვირთავენ (მაშინ ბალეტის მსახიობებს უყვე ეცქევას შეეშლებოდათ ხელი), მაგრამ ამ განტვირთულ გარემოში კიდევ უფრო აშკარად იპყრობს ყურადღებას სასახლეთა ოქროსფერი ჩუქურთმები, ფსევდოროკოკოს სტილის სკამები და სავარძლები, ან კიდევ კავკასიონის დათოვლილი მთები და ალუპკის პეიზაჟი სახელგანთქმული „ლომებით“ — არაერთგზის რომ გვინახავს მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებში.



„კინემატოგრაფიული სატუსაღოს“ შთაბეჭდილება განსაკუთრებით მძაფრდება, როცა ფილმის ავტორები კინოს ტექნიკურ შესაძლებლობებს მიმართავენ და ამ გზით ცდილობენ ცეკვის ეკრანზე გამოხატვას.

ბალეტი სამგანზომილებიანი ხელოვნებაა და მისი ორგანოზომილებიანი ეკრანზე გადმოტანა გარკვეულად ასუსტებს მხატვრულ შთაბეჭდილებას — თითქმის უკარგავს ბალეტს სკულპტურულობას, ნაკლებად გამოხატულს ხდის მოძრაობის სხეულის კონტურს და სხვ. ქორეოგრაფიის მხატვრული ეფექტი კინოში არ იკარგება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ფილმის რეჟისორი და ქორეოგრაფი ცდილობენ შექმნან ერთგვარად „ორგანოზომილებიანი ქორეოგრაფია“, ე. ი. ბალეტი, რომელიც უშუალოდ ეკრანისთვის იქნება განსაზღვრული (სწორედ მას ვუწოდებდი მე ფილმ-ბალეტს, ან კინო-ბალეტს).

მართალია, „მეთორმეტე ღამეში“ ცეკვების დადგმის ხასიათში იგრძნობა ხედვის ერთ წერტილზე ორიენტაცია, რაც მიზანსცენებს ორგანოზომილებიანობას ანიჭებს, მაგრამ მოქმედება ხაზგასმულად სამგანზომილებიან სივრცეში, ნატურალურ გარემოში ხდება (ცხადია, პირობითი დეკორაციები, ჩვეული მასშტაბების რღვევა სამგანზომილებიანობის შთაბეჭდილებას შეასუსტებდა). ეკრანი კი ასახავს ცეკვას, რაც სულ უფრო მეტად უკარგავს ეიფმანის ბალეტს იმ თავისებურებებს, რომელიც დახმარებით ქორეოგრაფი სადღესასწაულო, საზეიმო სამყაროს ქმნიდა.

მაგრამ ზაალ კაკაბაძე ბალეტის მხოლოდ ასახვით არ კმაყოფილდება. ის კვლავ (როგორც „პრომეთეოსში“) მიმართავს რაბიღს, მკეთორ რაკურსებს, რაც რეჟისორის აზრით, კინო-ბალეტის ეანრისთვის დამახასიათებელ ეფექტებს უნდა ქმნიდეს ეკრანზე. კინო განუწყვეტლივ ცდილობს „თავი გაგვახსენოს“, რაც ფილმის მსვლელობისას სულ უფრო თვითმიზნური ხდება.

ფილმის ერთ-ერთ პირველ ეპიზოდში სურათის ავტორები შეჩერებულ კადრებს მიმართავენ — კინო მოცეკვავეს დროებით „აჩერებს“ თავად ცეკვის პროცესში, ჯამბაზი კი გვიხსნის — ვინ ვინ არის, გვაცნობს ფილმის გმირებს. ჯამბაზის ასეთი დამოკიდებულება თავად ცეკვასთან და მისი კომენტარები მოქმედების გაგებაში კი გვეხმარება, მაგრამ თავად ბალეტს რაღაც მეორად,

ილუსტრაციულ როლს ანიჭებს. არადა, ეიფმანის ქორეოგრაფია კომენტარებს, თხრობას არ საჭიროებს. ამ ბალეტის ღირსება სწორედ ისაა, რომ ცეკვის ენით გამოხატულია გმირთა ხასიათი და მაცურებელიც, ცხადია, თუ შექსპირის პიესა წაკითხული აქვს, მალე ამოიცნობს მოცეკვავეებში ოლივიასა და ორსინოს, ტობისა მოლვოლიოს. კინო თითქოს არ ენდობა ქორეოგრაფიას — რეჟისორს დაკონკრეტება სურს. ეს კი ილირიის ფანტასტიკური სამყაროს ზღაპრულ ბუნებას კიდევ უფრო ნაკლებად წარმოაჩენს.

ქორეოგრაფიისადმი უნდობლობა განსაკუთრებით ცლინდება იმ მრავალრიცხოვან რაკურსებში, რომელთაც მიმართავენ ფილმის ავტორები. განსაკუთრებით ხშირად არის გამოყენებული რაკურსი ქვევდიდან ზევით, რომელიც ვითომცდა აღმოდგენის შთაბეჭდილებას უნდა ქმნიდეს, სინამდვილეში კი აღიქმება როგორც ხელოვნური ხერხი, უხეშად რომ გამოყოფს მოცეკვავეს მთლიანობიდან, აქუსტყვებს ქორეოგრაფიას და მოძრაობის დინამიკის შთაბეჭდილებას ანელებს. იგივე შეიძლება ითქვას ზღაპრულ „გადაფრენის“ ეპიზოდზე (ორმაგი ექსპოზიციის ეფექტი), რომელიც საეჭვოა გემოვნების თვალსაზრისითაც.

ავტორთა გემოვნება ჩანს ეპიზოდებში, როცა უკვე დრამატურგის მოთხოვნით ისინი იძულებულნი ხდებიან უარი თქვან რეალურ, ნატურალურ პეიზაჟებსა და ინტერიერებზე, და გმირთა წარმოდგენებისა და ხილვების გამოსახატავად მიმართონ პირობით გარემოს. ესაა, თუნდაც, ვარიეტეს სტილში გადაწყვეტილი ეპიზოდი ბრჭყვილა ფარდებიან დეკორაციაში, რომელიც საოცრად მოგვაგონებს საესტრადო კონცერტებისთვის მოწყობილი სტუდიების სტანდარტულ გაფორმებას.

ქორეოგრაფიას ხელს უშლის მონტაჟურ წყობაც. განსაკუთრებით კი მაცურებლის ხედების ჩართვა მოქმედებაში. ფილმის ავტორებს მაცურებლის რეაქციის გამოხატვა სურთ, სინამდვილეში კი კვლავ ვითიშავენ ცეკვას. ეს უფრო მეტად წარმოაჩენს ერთგვარ დაუღებლობას, მხატვრული სისტემის უწყესრიგობას, დამახასიათებელს ზაალ კაკაბაძის კინო-ბალეტისათვის. გარდა ამისა, შეიძლება მაცურებელთა დარბაზიდან არ ჩანდა ეიფმანის ბალეტის მოცეკვავეთა კოსტიუმების ფაქტურა, არ იგრძნობოდა მათი



უსახობა, მაგრამ კინოკამერა ახლოს მივიდა მსახიობებთან და ახლოდან დაგვიანახა, თუ რაოდენ უსუსურია კოსტიუმების მხატვრის ნამუშევარი.

კინოკამერა ახლოს მივიდა... „მეთორმეტე ლამის“ ეპიზოდები კი იმის შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ ფილმის ავტორებს და ავიწყდათ კინოს ეს უნარი — მიუახლოვდეს გარემოს, რომელიც ეკრანზე უნდა აღიბეჭდოს, მიუახლოვდეს ადამიანებს.

ასეთი მიახლოვება განსაკუთრებით საშიშია ბალეტისათვის, რადგან მან შეიძლება გააშოშვლოს, დაგვიანახოს ბალეტის პირობითი ბუნება — მსახიობთა გრიმი, ხედვის შორი წერტილისათვის განსაზღვრული მოძრაობა. ასეთმა მიახლოვებამ ქორეოგრაფიას შეიძლება მთლიანობა დაუყარავს.

ამიტომ ბალეტის „ეკრანიზაცია“ (რაც არ უნდა ვუწოდოთ მას — ფილმი-ბალეტი თუ კინო-ბალეტი) განსაკუთრებულ ნიჭს მოითხოვს — არა მარტო კინოსა და ბალეტის ცოდნას, არამედ სიერცის განსაკუთრებულ გრძნობას, ტაქტს, გემოვნებას. ზაალ კაკაბაძე ერთადერთია, ვინც ჩვენში ამ უნარში მუშაობს. ამდენად, ბუნებრივია ჩვენი სურვილი, რომ მის მომავალ ფილმ-ბალეტებში დაუდევრობას ადგილი აღარ ჰქონდეს.

აქ შეიძლებადა რეცენზია დაგვესრულებინა. მაგრამ მკითხველი უთუოდ გაგვასხენებს გაზეთ „თბილისში“, 1986 წლის 22 ნოემბერს გამოქვეყნებულ, თეატრმოცდნე ლარისა ნადარევიშვილის რეცენზიას სახელწოდებით „სიცოცხლის სიყვარულის პოემა“.

წერილის ავტორი არ არის კომპეტენტური; როგორც კინოს სპეციალისტი. მიუხედავად ამისა, და ეს გაკვირვებას იწვევს, ის ნაკლებად ეხება ქორეოგრაფიას, მაგრამ არ იშურებს ეპითეტებს რეჟისურის მიმართ. თურმე ზაალ კაკაბაძის ნაწარმოებებში „ერთმანეთს ერწყმის კინომოთხრობა და ფაქიზი პლასტიკის სასწაული“ (?), ხოლო პავლე „მწიადრის კამერა „სიყვარულით აღბეჭდავს პლასტიკური სილამაზის, ქოლვის უსწრაფესი ენერჯის, სხეულის თავბრუდამხვევი ტრიპლის განუმეორებელ წამებს“... და ბოლოს, თურმე, „მჩქეფარე, სწრაფი საცეცვაო სტიქიის ნაკადით ვაზავებული მუსიკის, პლასტიკური გარდასახვის და კინოკადრის ერთობლივი რიტმული სუნთქვა ფილმში ისეთ ემოციურ სურათს ქმნის, როგორც ჩვენ, ალბათ, მხოლოდ ვერომ რობინსის ცნობილ სურათში „ვესტსაიდის ამბავში“ გვინახავს“...

ზაალ კაკაბაძემ უკვე მესამე კინო-ბალეტი გადაიღო. გამოსახვის ხერხები კი იგივე რჩება. ცხადია, „თბილისში“ გამოქვეყნებული რეცენზია მეოთხე კინო-ბალეტის გადაღებას შეუწყობს ხელს, რადგან ისეთ შთაბეჭდილებას შექმნის, თითქოს „მეთორმეტე ლამეში“ ყველაფერი უმძლეს დონეზეა გადაწყვეტილი.

მეოთხე კინო-ბალეტის წინააღმდეგ არავინაა. მაგრამ ჩვენ პროგრესს უნდა მოვიტხოვდეთ რეჟისორისგან, რჩევას უნდა ვაძლევდეთ. ეს კრიტიკის ვალია. ამ მიზანს ისახავდა ჩემი რეცენზიაც.

პანორამა
ნ. 59 გვ.

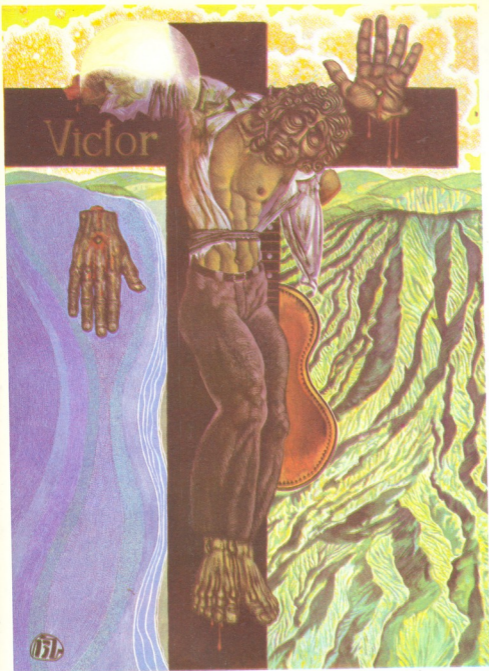
პოლიტექ-მუზეუმში, 1976 წელს. ამ გამოფენამ გამოიწვია დიდი ნოსტალგიური ინტერესი, რაც მით უფროა დირსშესანიშნავი, რომ მრავალმა ვაჟლენიანმა კრიტიკოსმა ინტერესი დაკარგა განცალკევებით მცხოვრები, ინტრიგებს და კულტურული სცენის ქართა ქროლეტს გარიდებული მხატვრის მიმართ. მხატვრისა, რომელიც იშვიათი თანამოდევრობით გამოხატავს თავის „ფოტორეალისტურ“ ნამუშევრებში „აარაფერქტირებულ“ ბუნებას, პოეზიას და სოფლის ცხოვრების მეღანქოლიას. ამ კრიტიკოსებმა უაიეტს მიაკრეს ილუსტრატორის, უოველგვარი წარმოსახვისაგან თავისუფალი მხატვრის იარლიუვი.

მხატვრულ ბაზარზე უაიეტს 40 სურათისა და 200 ჩანახატის გამოჩენამ გამოიწვია „საშუალო სიძლიერის მიწისძვრა“; უველია ეს ნამუშევარი ეძღვნებოდა ანტიტურ, ხშირ შემთხვევაში გაშიშვლებულ

ქერა ღამაზმანს, გერმანულ ჰელგა ტესტორფს, რომელიც, როგორც უოვლისმცოდნე რეპორტიორებმა გამოიკვლიეს, მხატვრის დასთან შინაშინსახაურად მუშაობდა.

მხატვრული პრობლემა, რომელმაც ერთობ ააღელვო ამერიკული პუბლიკუმის პურიტანული წარმოდგენა, ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: „ეძინა თუ არა მხატვარს მშვენიერი სქესის ამ მადისაღმძვრელ არსებთან?“ თანამემამულეთა ინტერესს ცეცხლი წაუკიდა უაიეტის მეუღლემ, რომელმაც უურნალისტებს კითხვაზე — რატომ ხატავდა თქვენი მეუღლე მთელი 15 წლის მანძილზე ამ ერთ ქალსო — განაწყენებული ტონით მიუგო: საკრამენტალური — „Love“. შემდეგ გაიკვია, რომ თურმე ქ-ნი უაიეტი, რომელიც უოველთვის წარმართავდა ქმრის ფინანსურ საქმე-

(გაგრძელება 69 გვ.)





ნახატი სერიიდან
„აღამიანის ვნებათა ხე“
ექსლიბრისი
ესკიზი შმულტფილისთვის



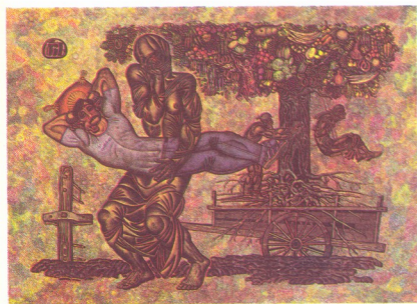
ესკიზი მულტფილმისთვის
ნახატი სერიიდან „აღამიანის ვნებათა ხე“



ივაროსებს
ეთერ მგალობლიშვილის
პორტრეტი



კომპოზიცია რუსთაელის
ფორიზმის მოტივზე:
„მიწნურობა არის ტურფა,
საცოდნელად ძნელი გარი,
მიწნურობა სხვა რამეა,
არ სიძვისა დასადარი...“



„კამეჩი ზეგს და იცონის...“



ნახტი სერიიდან „ილაშიანის ვნებათა ხე“
ექსლიბრისები



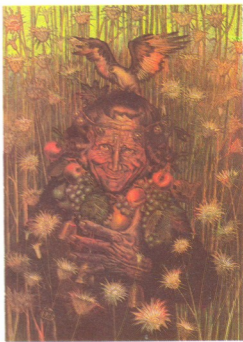
ესკიზი შულტფელმისტვის
„ეშმაკის ოინები“

ნახატი სერგიდან „აღ-
მიანის ვნებათა ზე“





„მონუმენტი“
კაკობაძე



შეშორების მხატვრული სამყარო

მხატვრულ-შემოქმედებითი იდეებითა და სტილისტიკით იოსებ სამსონაძის შემოქმედება მკაფიოდ გამორჩეული მოვლენაა ქართულ მხატვრობაში. საკუთარი ხელწერა გააჩნია გრაფიკოს მულტიმედიატორ კინოშიც, სადაც იგი უკვე თითქმის ოცდაათი წელია მოღვაწეობს. ი. სამსონაძის ნამუშევრებს იცნობენ არა მხოლოდ საქართველოში — პერსონალური თუ კოლექტიური გამოფენებიდან, მხატვრის ნაწარმოებთა გამოფენები გაიმართა მოსკოვში, კიევში...

გთავაზობთ ახალგაზრდა ხელოვნებამცოდნის ირმა მათიაშვილისა და იოსებ სამსონაძის საუბარს.

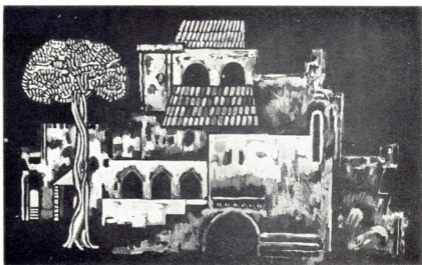
პატივცემულო იოსებ! რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, თქვენ დამთავრებული გაქვთ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტი ფსიქოლოგიის განხრით და მოგვიანებით სამხატვრო აკადემიაც. ცხადია, ამას ჰქონდა თავისი წინამძღვრები...

რა თქმა უნდა. უნივერსიტეტში ჩემი ბაბუის რჩევით შევედი. იგი ქართული ტექნიკური ინტელიგენციის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი და ფართოდ განათლებული კაცი იყო. ჩემთვისაც დიდი ავტორიტეტი გახლდათ. მიუხედავად იმისა, რომ ხატვა სულ პატარობიდანვე მიზიდავდა და

არც არასოდეს შემიწყვეტია. უნივერსიტეტის დამთავრებისას ვიგრძენი, რომ პროფესიულ მხატვრობაში უფრო ეიპოვიდი საკუთარ თავს, ჩემს ნამდვილ საქმიანობას მოვეკიდებოდი.

რას გაიხსენებდით სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდიდან?

თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ჩემი სწავლა არ იყო, ასე ვთქვათ, სწორხაზოვანი. ჯერ ვსწავლობდი ფერწერის ფაკულტეტზე. მინდა გავიხსენოთ ჩემი პედაგოგი ფერწერაში შალვა მამალაძე — ყოველთვის მშვიდი და კორექტული ადამიანი, ვასილ შუბაგვი — ნახატის ბრწყინვალე ოსტატი... ორი



ესკიზი მულტიმედისათვის

წლის შემდეგ გადავიდი გრაფიკის ფაკულტეტზე. რა დამავიწყებს ლადო გრიგოლიას... დიდად მქვერმეტყველი ის არ გახლდათ, მაგრამ ჰქონდა მეტად თავისებური საუბრის მანერა. მისი საუბრებიდან სტუდენტები ბევრ საინტერესოს ვითვისებდით. მხატვრული ოსტატობისა და, საერთოდ, სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა პრობლემების ირგვლივ. არ შეიძლება არ გავიხსენო, აგრეთვე. შოთა კუპრაშვილი და თეიმურაზ ყუბანეიშვილი, რომლის ხელმძღვანელობით დავამთავრე წიგნის ილუსტრაციის სახელოსნო.

თქვენი დაზღუბი შემოქმედება ძალზე თავისთავადია მხატვრული იდეებით, სახვითი ენით, პირობით-სიმბოლური და ალეგორიული ხერხების ფართოდ გამოყენებით. ეს ნაწარმოებები ხშირად ქვეტექსტებით გველაპარაკება, ღრმა დაკვირვებას საჭიროებს. საერთოდ, თქვენი შემოქმედებითი მიზნები, მხატვრულ ჩანაფიქრთა ფართო წრე, ძირითადად, ზოგად ფილოსოფიურ სათქმელს მოიცავს. ამ სათქმელში შედის ადამიანური მოღვაწეობის ავ-კარგის განსჯა მხატვრული სახეებით. ჰქონდა თუ არა გარკვეული მნიშვნელობა იმას, რომ ფილოსოფიის ფაკულტეტი დამთავრეთ, განაპირობა თუ არა ამ გარემოებამ თქვენი ნაწარმოებების შინაარსობრივი მიმართულება?

ალბათ ამასაც მნიშვნელობა ჰქონდა. ყოველ შემთხვევაში ჩემი შემოქმედებითი ინ-

ტერესების ჩამოყალიბებას ფილოსოფიით დაინტერესებამაც შეუწყო ხელი.

თქვენი ნაწარმოებები ხშირად ასოციაციას იწვევს ძველ ქართულ ხელოვნებასთან. რას გვეტყვით ამის თაობაზე?

ეროვნული ფორმა ეროვნულ ხასიათში ელინდება. ნაწარმოები იმდენადაა ეროვნული, რამდენადაც მასში ნათლადაა გამოვლენილი ხასიათი, რომელიც არ ჰკავს სხვას. ცხადია, სავალდებულო არ არის, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ისტორიული ფორმები მეორდებოდეს. მხატვარს თავისი სახე უნდა ჰქონდეს, მაგრამ მსაყურებლისათვის ექვეგარეშე უნდა იყოს მისი წარმომავლობა.

ჩემი ხელოვნების ძირი ეყრდნობა შუა საუკუნეების საქართველოს ფრესკებს, მინიატურას, ქედურ ხელოვნებას, რელიეფს, ბუროთმოძღვრებას, მეორეს მხრივ, ჩემთვის მუდამ შთამაგონებელი იყო ანტიკური და ალორძინების ეპოქის ნიმუშები. სათქმელის გამოხატვის უდიდესი ძალით რომ გვატყუებენ. ყოველივე ის კი, რასაც შემოქმედი ეტალონად მიიჩნევს, ეხმარება მას საკუთარი ჩანაფიქრის გამოხატვაში, ოსტატობის დაუფლებიასკენ შეუხელებელ სწრაფვაში, ეროვნული სახის შენარჩუნებასა და გამოკვეთაში.

ნახატის, ხაზის ოსტატური ფლობა, ურთულესი კომპოზიციების თხზვა და თავისუფალი აგება, ფერადოვანი, რიტმული წო-



ესკიზი მულტფილმისათვის

ნასწორობა და შესრულების იშვიათი სინატიფე გამოარჩევს თქვენს ნამუშევრებს, რომლებშიც ყოველი დეტალი — ცალკე თუ მთლიანობაში, აღბეჭდილია ფაქიზი გემოვნებით, ფერთა და ხაზთა ჰარმონიის იშვიათი გრძნობით. თითოეულ ნახატში თვალნათლივია თუ რა შრომატევადი შემოქმედებითი სამუშაოა გაწეული ჩანაფიქრის გამოსახატავად. აქ ვერ შეხვდებით სულ მცირე ხინჯსაც კი. ჩანს, ჰარმონიისაკენ სწრაფვა თქვენი შემოქმედებითი ბუნების კიდევ ერთი ნიშანდობლივი თვისებაა. ალბათ დიდ დროს ანდომებთ თითოეული სურათის შექმნას.

ღიბს, დაახლოებით ერთ თვეს მაინც. ვმუშაობ რთული შერეული ტექნიკით. არასოდეს მიტაცებდა ფორმალური ხერხები გარკვეული შინაარსის გამოხატვის გარეშე. გამოხატვის საშუალებებით ცალმხრივად გატაცება აკნინებს ხელოვნებას. ნაწარმოები ადამიანის გრძნობათა სიმებს უნდა ეხებოდეს. სამისოდ კი მასში, პირველყოვლისა, აზრი უნდა იდოს. ხელოვნების ქმნილება აზრითაც და ფორმითაც ლამაზი უნდა იყოს. მახსოვს, როცა მოსკოვში ჩემი ნამუშევრების ექსპოზიციას ვაწყობდი, ერთმა დამხმარე მუშამ დიდხანს ათვალიერა სურათები, მერე მითხრა: შეიძლება ხელოვნებაში ბევრი არაფერი გამეგებოდეს, მაგრამ თქვენი სურათები ძალიან ლამაზიაო. რა თქმა უნდა, გამიხარდა, რომ ნამუშევრებმა მაყურებელზე ემოციური ზეგავლენა მოახდინა.

თქვენი სურათების წაკითხვას გულისყურიანი მაყურებელი სჭირდება, ვინაიდან დაკვირვებას, ამოცნობას მოითხოვს. სანახაობითი ეფექტი კი, რაც არ უნდა მაღალი იყოს იგი, მაღე წარმავალია...

ღიბს. ჩემს ნაწარმოებებს ნაჩქარევად ვერ დაათვალიერებ. ისინი მრავალმნიშვნელოვანია. ბევრი მაყურებლის აზრი მომისმენია, — განსხვავებული აზრები, მაგრამ, ასე თუ ისე, ჩანაფიქრი მაინც ამოუკითხავთ. ყოველთვის ვისწრაფვი სურათში შევქმნა საერთო განწყობილება, მუსიკასავით მღერადი, რათა ამ მუსიკამ ჩაითრიოს მაყურებელი.

ვერ ვიტყვოდი, რომ ყოველთვის ვაღწევ ჩაფიქრებულის ნათლად გამოხატვას, ვინაიდან გზა, რომელსაც ავირჩევ ხოლმე, რთულია. შემოქმედებით პროცესს სიტყვებით ვერ ახსნი. ამ შემთხვევაში, — თუ ჩემი მუშაობის მიმდინარეობაზე ვისაუბრებ, — იგი,



ნახატი სერგიდან „ადამიანის ენებათა ხე“

ერთგვარად, ფენოვანია... ფენოვანია შესრულების ტექნიკაც და აზრობრივი მხარეც.

კერძოდ, მხატვრულ საშუალებებზე, ტექნიკაზე რას გვეტყვოდი?

მისათვის, რომ მივალწიო ქალაქზე ფერთა ელერადობას, თავდაპირველად ტუშით ან ფერადი ფანქრით ეხატავ, ვიყენებ მათეთრას, — მქრქალი ტონალობის. მისაღწევად, გუაშს, აქვარელის ფენას — გამჭვირვალეობისა და ჰაეროვნების ეფექტისათვის. ყოველი კონკრეტული ამოცანა ამგვარი შერწყმისა და შერევის თავისებურ ვარიანტებს წარმოქმნის.

თქვენს სურათებს საფუძვლად უდევს განსხვავებული, მაყურებლისთვის მოულოდნელი შინაარსი, რაც განსაზღვრავს მის თავისებურ მხატვრულ ფორმას. შესატყვი-



სი ფორმა, ალბათ, ხანგრძლივი ძიების შედეგად უალიბდება...

თვით იდეა, რომელიც შეიძლება შემთხვევითმა გარემოებამაც კი გიკარნახოს, დიდხანს მწიფდება. მის განხორციელებამდე ხანგრძლივ დროს ითხოვს. სანამ იდეა ჩემში გარკვევით არ გამოიკვეთება, ხელს არ ვკიდებ ჩანაფიქრის ხორცშესხმას. შესრულების პროცესში მხატვრული აზრი განიცდის ტრანსფორმაციას და საბოლოო შედეგი ზოგჯერ რამდენადმე არც ჰგავს პირვანდელ იდეას.

როგორ განმარტავდით თქვენი სურათის „ვიქტორის“ ჩანაფიქრს?

სურათი ეძღვნება ვიქტორ ხარას, ჩილელ ანტიფაშისტს, ადამიანის თავისუფლების მომღერალს, რომელიც აწამეს, ჯვარზე გააყარეს, მაგრამ არ მოდრეკილა, იგი გამარჯვებული დარჩა. ხარას ხელგამოღობი ფიგურა გამოსახულია შავ ჯვარზე გაკრული, ხედვის ზედა წერტილიდან დანახული მისი სამშობლოს პეიზაჟის ფონზე. ჩილეს გეოგრაფიული მდებარეობა ზომ ძალზე თავისებურია — იგი ზღვის სანაპიროს გასწვრივ სიგრძეზეა გაწოლილი. სურათზეც ასეა — მარჯვნივ

მზით განათებული ქედის გრებილია, მარცხნივ — ლურჯი ოკეანე. ჯვარცმული გიტარიოთა გამოსახული. ზევით, მის უკან მზე ანათებს მოკვეთილ ხედებს... ჯვარს ლათინურად აწერია „ვიქტორ“. ისევე, როგორც ჩემს ბევრ სხვა სურათში, ხედვის წერტილი არც აქ არის ერთადერთი. მასშტაბების, პერსპექტივის, ხედვის წერტილების ნებისმიერი შერჩევა როგორც ხედავთ, ჩემი ნამუშევრებისთვის საერთოდ სახასიათოა.

თქვენი შემოქმედების დიდ ნაწილს მოიცავს მულტიპლიკაცია. ცხრა ნახატ ფილმზე გიმუშავიათ. როგორც დამდგმელ მხატვარს და რეჟისორს („უინულის პაპის საჩუქარი“ — 1974 წ., „ქვასანაყი“ — 1976 წ., „ბრძენი და ვირი“ — 1978 წ., „ეშმაკის ოინები“ — 1979 წ., „ხმელი წიფელი“ — 1980 წ., „ბეჰემოტი და სიზმარი“ — 1981/82 წწ., „ახლა გამოფრინდება ჩიტი“ — 1982/83 წწ., „შემთხვევა გზაში“ — 1984 წ., „კერკეტი კაკალი“ — 1986 წ.), 51 მულტფილმის საავტორო კოლექტივის წევრი ბრძანდებით. რას გვეტყვით მულტიპლიკაციაში თქვენს პირველ დამოუკიდებელ ნაბიჯებზე?

მულტგაერთიანებაში მუშაობა დავიწყე



ნახატი სერგილდამ ადამიანის ენებათა ხე

1958 წლიდან, სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პარალელურად, როგორც მხატვარმა ფაზიორმა. დამოუკიდებელ ნაბიჯად შეიძლება მივიჩნიოთ ფილმი, რომელზეც ვიმუშავე როგორც რეჟისორმა და მხატვარმა ერთდროულად. ეს იყო ნახატი ფილმი „ყინულის პაპის საჩუქარი“, რ. ინანიშვილის სცენარის მიხედვით.

როგორც მხატვრისათვის რით არის თქვენი საინტერესო მულტიპლიკაციაში მუშაობა?

ნახატ ფილმებზე მუშაობა თუნდაც მართო იმითაა საინტერესო, რომ ყოველთვის განსხვავებულ მასალასთან გვაქვს საქმე და ახალი ამოცანების გადაწყვეტის წინაშე ვდგებით. მე მითანამშრომლია არაკადი ხინთიბაძესთან, ვახტანგ ბახტაძესთან, ოთარ ანდრონიკაშვილთან, მიხეილ ჭიაურელთან, ბორის სტარიცკისთან, გაბრიელ ლავრელაშვილთან და ბევრ სხვასთან. ვმუშაობდი და ვმუშაობ როგორც დამდგმელი მხატვარი. ან მხატვარი-მულტიპლიკატორი, მხატვარი-ამომხატველი, ასისტენტი, ფაზიორი, ფინების მხატვარი... კოლექტიური თანამშრომლობის პროცესში ურთიერთგავლენა გამოირიცხებული არ არის, მაგრამ ჩვენს მულტგაერთიანებაში იმდენი ხელწერაა, რამდენი

რეჟისორი და მხატვარიცაა. ეს უდავოდ დედაბითი მოვლენაა. საკვალალო მხოლოდ, რომ ჩვენი შემოქმედებითი კონტაქტები შემთხვევით, სპონტანურ ხასიათს ატარებს. კოლექტივი თითქოს ფენებადაა დაყოფილი და თვით ამ ფენებშიც არ არის სასურველი ერთობა. მიზენი ბევრია, მათი ჩამოთვლა შორს წყაგვიყვანდა.

როდის და სად მოეწყო თქვენი ნამუშევრების პირველი პერსონალური გამოფენა?

საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლში მოეწყო 1974 წელს, მერე კი კიევსა და მოსკოვში. გამოფენებისადმი ინტერესმა როგორც ჩვენში, ისე სხვაგან, სიხარული მომიტანა. კიევში გამოფენის ორგანიზატორები იყვნენ კიეველი არქიტექტორები — გიორგი და ნატალია რავოჟინები, ექსპოზიცია არქიტექტორთა სახლში გაიმართა და დამთვალელებს არ მოკლებია. ამ ორი წლის წინ გამოფენა კვლავ გაეძარბო თბილისში, კინოს სახლში.

ამჟამად ვეზადები უფრო ვრცელი, ახალი ნამუშევრებისგან შედგენილი პერსონალური გამოფენისთვის. მაყურებელმა უნდა განსაჯოს წავიდა თუ არა წინ ჩემი ხელოვნება და ეხმარება თუ არა იგი ჩვენს დღევანდელობას.

პანორამა
იხ. 64 გვ.

ებს, ჩემზემად, თანდათანობით ჰყვიდა „პელგას ციკლს“ და ახლა, როგორც ჩანს, მას იმდენად შეღებული გრძობები კი არ ალაპარაკებდა, რამდენადაც შორს გამიზნული სტრატეგიული ჩანაფიქრი.

ვიდრე პელგას 16 წლის ვაჟიშვილი ფერწერის მოყვარულთა შემოტყევისაგან იცავდა სახლს, სადაც დედაპისი იყო ჩაქტილი, ვაშინგტონის ეროვნულმა გალერეიამ მიიღო გადაწყვეტილება, რომ 1987 წლის ზაფხულში, 4 თვის მანძილზე, გამოაფინოს მხატვრის უველი ნამუშევარი. გაცხოველებული ინტერესების ამ ფონზე, უქვევლია, რომ მუზეუმის სავაქრო დახლებს დაამშვენებს მაისურები — პელგას გამოსახულებით.

...მე შემიძლია გავუგო ამერიკულ პრესას — კვლავ არ ეშვება ირონიის „ფრანკფურტერ ალემანის“ მიმოხილველი — პოლიტიკოსები შეეხუდებანში წავიდნენ, კადაფის თემამ ჭერჯერობით ამოსწერა თავისი თავი, ვალდაპიმი და სპიღ-ი მოსაწყენი გახდნენ, ხოლო ლახნის ურჩხულს ამ წელიწადსაც არ ამოუყვია წყლიდან თავი...“

ბროდვანი „სისხლმღვს“ თეატრალურ იდეებს

ამერიკული თეატრი გარდატეხის მომენტს განიცდის. არახელსაყრელი ეკონომიკური ვითარება და კულტურული სტანდარტების ცვლილებები ცოცხალ თეატრალურ წარმოდგენას ერთგვარ სტერეოტიპად აქცევს. ბევრ თეატრალურ მოღვაწეს შეგნებული აქვს, რომ თეატრმა თვითშემეცნების იმ კრიტიკულ წერტილს უწია, როცა მან უნდა გაიაროს თავისი არსებობა ეროვნული კულტურის კონტექსტში.

სტატისტიკური მონაცემები მეტად პირქუს ხერათს ხატვენ. უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე კომერციული თეატრების ხარჯები სამჯერ გაიზარდა. გასულ სეზონში ბროდვეიზე მხოლოდ 33 პრემიერა შედგა (1988 წელს — 48). დადგმის ხარჯების ზრდას უზარმაზარი ზარალი მოჰყვა. ამიტომ, რომ რამოდენიმე სეზონის მანძილზე ხდება ერთი რომელიმე სპექტაკლის უმოწყალო ექსპლუატაცია (ბროდვეიზე, მიუზიკლის ერთ დადგმაზე საშუალოდ იხარჯება 5 მილიონი დოლარი, დრამატული სპექტაკლების მხოლოდ 20%-ს და მიუზიკლების 25%-ს მოაქვთ მოგება).

(გაგრძელება 76 გვ.)

შემოქმედი და მკვლევარი

მარინე მაისურაძე

ზაქარია მაისურაძე ქართველ კერამიკოსთა იმ თაობას მიეკუთვნება, რომელმაც საბირკველი ჩაუყარა ქართული საბჭოთა კერამიკის ჩამოყალიბებას, წარსულის მდიდარი მემკვიდრეობის საფუძველზე ააღორძინა იგი და შთაბერა ახალი სიცოცხლე. ზაქარია მაისურაძის შემოქმედება აღსავსეა სიცოცხლის სიყვარულით, ხალისით, მომავლის რწმენით და, რაც მთავარია, თანამედროვეობის გრძნობით, გამოირჩევა საკუთარი ხელწერითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით.

ქართული ისტორიული კერამიკა, ერის უტყუარი მემკვიდრე, ნათლად გამოსახავს ქართველი ხალხის ცხოვრებას, მის სულიერ სამყაროს და ეკონომიკურ მდგომარეობას. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ამ დარგ-

ფიროსმანი



ში ჯერ კიდევ შეინიშნებოდა ძველი ტრადიციების კვალი, ბოლო საუკუნის ბოლოსათვის რუსეთიდან შემოსულმა ქარხნულმა ნაწარმმა მთლიანად შთანთქა ხალხური ხელოვნება.

რევოლუციამდე იყო ცდა ქართული მხატვრული კერამიკის აღდგენისა, მაგრამ ეს აღმოსავლურ-სპარსული ან დასავლეთ ევროპის ნაწარმის მიბაძვას უფრო ჰგავდა, ეკლექტიკური იყო და ეროვნულ მხატვრულ კერამიკასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. ქართული კერამიკა მხოლოდ წვრილ ხელოსნობაში შემოინახა, როგორც გამოყენებითი, პრაქტიკული მნიშვნელობის დარგი.

1928 წელს, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გაიხსნა კერამიკის ფაკულტეტი, რომლის პირველი დეკანი იყო გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკე და კერამიკული ხელოვნების დიდი პატრიოტი იაკობ ნიკოლაძე.

გერმანიაში, კოეტენის უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ალექსანდრე ფიცხელაურმა აკადემიის კერამიკულ სახელოსნოში დაიწყო მუშაობა, შეადგინა პროგრამა, რომელიც ხუთწლიან კურსს ითვალისწინებდა და საფუძველად დაედო კერამიკულ ფაკულტეტზე სწავლებას. ბუნებრივია, სწავლებაში დიდი ადგილი დაიკავა ტექნოლოგიურმა დისციპლინებმა, საჭირო შეიქმნა ქიმიურ-სილიკატური ლაბორატორიის ჩამოყალიბება, რაც გერმანიიდან ახლად ჩამოსულ მიხეილ ხანანაშვილს მიენდო. ფაკულტეტმა უფრო ტექნიკურ-საინჟინრო ხასიათი შეიძინა და სტუდენტთა პირველი თაობებიც ამ მიმართულებით იღებდნენ ცოდნას:

: 1929 წელს, როგორცინაზიციასთან დაკავშირებით, აკადემია შეუერთდა პედაგოგიურ

ინსტიტუტად რეორგანიზებულ უნივერსიტეტს სახეთი ხელოვნების ფაკულტეტის სახით, ხოლო კერამიკის ფაკულტეტი შეუერთეს ქიმიურ-ტექნოლოგიური ინსტიტუტის ახლად დაარსებულ სილიკატურ კათედრას. ორი წლის შემდეგ, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ისევ გაიხსნა კერამიკის ფაკულტეტი. წამყვანი ადგილი კვლავ ტექნოლოგიურმა დისციპლინამ დაიკავა. მაგრამ ამ დროიდან მოყოლებული მხატვრულ დისციპლინებსაც უკვე სათანადო ყურადღება მიექცა.

კერამიკული სახელოსნოს ხელმძღვანელობა დაეკისრა ბორის შებუევის, რომელსაც დამთავრებული ჰქონდა სტროგანოვის სამ-



ირმები



მოცეკვავე ქალი

ხატვრო სამრეწველო სასწავლებელი და იცნობდა კერამიკულ წარმოებას.

კერამიკის კათედრის გამგე იყო ალექსანდრე ფიცხელაური. სტუდენტთა სათანადო მომზადების მიზნით მას ყოველწლიურად შეჰქონდა სასწავლო გეგმაში ცვლილებები. დიდი ყურადღება ექცეოდა სადიპლომო თემების შერჩევას, მათ აქტუალობას და პრაქტიკულ გამოყენებით დანიშნულებას.

კერამიკის ფაკულტეტის მეთორე — 1938 წლის გამოშვების დიპლომანტებმა (გარდა

ზ. მაისურაძისა) ფაიფური აიღეს სადიპლომო თემად. ზ. მაისურაძემ ტერაკოტისაგან შეასრულა კედლის ბუხარი, რომლის ფორმისა და მხატვრული სახის შექმნაში ქართული თბილისური აივნის არქიტექტურული მოტივები გამოიყენა. აი, რას წერს ზ. მაისურაძის სადიპლომო ნამუშევრის შესახებ მიხეილ ხანანაშვილი: „მომავალ სპეციალისტთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა სტუდენტი ზაქარია მაისურაძე. განსაცვიფრებელი იყო მისი სადიპლომო შრომა — ეოვხული ჩუქურთმებით მორთული „ქართული ბუხარი“. ამ შესანიშნავ ნაშრომს წილად ხედა სავამოცდო კომისიის საუკეთესო შეფასება. ნიჭიერი მხატვარი კერამიკოსი ზ. მაისურაძე კათედრაზე დატოვეს ასპირანტად“. (მ. ხანანაშვილი. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1971, № 10, გვ. 88).

პირველმა ორმა გამოშვებამ ნათელჰყო კერამიკის ფაკულტეტის სწორად აღებული გეზი სტუდენტთა ტექნოლოგიურ მომზადებაში.

ზ. მაისურაძემ აკადემიაში სწავლის პერიოდშივე გამოამქლავა დახვეწილი გემოვნება, კომპოზიციური აგების უნარი და ფერის კარგი გრძნობა, რაც მთავარია, თავისი საქმის დიდი სიყვარული.

ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ მუშაობა დაიწყო ხელოვნების მუზეუმ „მეტეხში“, ქანდაკების განყოფილების გამგედ. ამავე დროს მიწვეული იყო სამხატვრო აკადემიაში ლექტორად. კერამიკის ფაკულტეტზე



პერსონაჟები
ციკლიდან „ბერიკობა“

აგი კითხულობდა კომპოზიციის კურსს, დღევანდით ციციშვილთან ერთად. ამ დროს უკვე ყურადღება გამახვილდა მხატვრული დისციპლინების სწავლებაზე.

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დაარსების შემდეგ, ზ. მაისურაძემ ამ ინსტიტუტში დაიწყო მუშაობა. გ. ჩუბინაშვილთან ურთიერთობამ შეუწყო ხელი მისი, როგორც მკვლევარის და როგორც მხატვრის, ჩამოყალიბებას.

დიდმა სამამულო ომმა მოწყვიტა იგი თავის საყვარელ საქმეს. მაგრამ უკვე ჰოსპიტალში, შიშველ დაჭრილი, იგი ძერწავს სხვადასხვა ზომორფულ კომპოზიციას, ხოლო გამოჩანართელების შემდეგ კვლავ განაგრძობს შემოქმედებით და მეცნიერულ მოღვაწეობას.

1936—1937 წლებში, აკადემიკოს ივანე გაეზიშვილის ხელმძღვანელობით, ლევან მუსხელიშვილი აწარმოებდა ნაქალაქარ დმანისის საცდელ არქეოლოგიურ გათხრებს. კვლევა-ძიებაში ზ. მაისურაძეც მონაწილეობდა. ამ კვლევის შედეგი იყო ზ. მაისურაძის საკვალდეკაციო ნაშრომი „ქართული მხატვრული კერამიკა“, რომელიც წიგნად გამოვიდა ქართულ ენაზე 1953 წელს, ხოლო რუსულ ენაზე 1954 წელს. ნაშრომში შესწავლილია დმანისის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ქართული (ე. წ. დმანური) კერამიკის ნიმუშები. იმ დროისათვის ეს მეტად მნიშვნელოვანი შრომა იყო, რადგან შუასაუკუნეების განათხარი კერამიკის შესახებ ჩვენში თითქმის არაფერი არ იყო გამოქვეყნებული. ნაშრომში განხილულია ნაქალაქარ დმანისის კერამიკული მონაპოვარი. შესწავლილია მისი ტექნოლოგია და მოცემულია კერამიკულ ნაკეთობათა მხატვრული ანალიზი. განათხარი ანგობიანი კერამიკა მხატვრულ სახეთა და დეკორატიულ შემკულობათა თავისებურებებით XI—XIII საუკუნეებით თარიღდება. „როგორც მკვლევარი, ის იყო პიონერი შუასაუკუნეების ქართული კერამიკის შესწავლისა“. — აღნიშნავს ზ. მაისურაძის შესახებ თავის „მოგონებებში“ აკადემიკოსი ვ. ბერიძე. (ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 3, 1985 წ.).

შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურულ კერამიკას ეხება სტატია „ქართული შორენკეების საკითხისათვის“, რომელიც ზ. მაისურაძემ გამოაქვეყნა „ქართული ხელოვნების“ II ტომში 1950 წელს. მასში განხი-



ლულია სამწევრისის მახლობლად მდებარე მცირე ზომის ნაგებობის კერამიკული შორენკეები, მოცემულია მათი მხატვრული ანალიზი და დადგენილია თარიღი — XVI საუკუნე. ეს ტერაკოტის რელიეფები საინტერესოა იმ მხრივ, რომ ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურაში ძალზე იშვიათად გვხვდება.

ზ. მაისურაძის შრომებში ძველი ქართული კერამიკის შესახებ დიდი ადგილი ეთმობა მის ტექნოლოგიას. ამ საკითხის ნათლად გაშუქების მიზნით ავტორი წლების მანძილზე აწარმოებდა ცდებს. ამ ცდების შედეგად დადგენილი იქნა სამთავროს სამაროვანის ორმოსამარხების შავკრიალა კერამიკის ტექნოლოგიაც, რომელმაც შემდგომ ასეთი დიდი პოპულარობა მოიპოვა თანამედროვე ქართულ კერამიკაში.

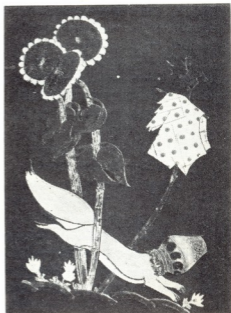
1952 წელს ზ. მაისურაძემ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბის“ მეოთხე ნომერში გამოაქვეყნა სტატია — „სამთავროს ორმოსამარხების შავი და რუხი კრიალა ჭურჭლის ტექნოლოგია“ (ქართულ და რუსულ ენებზე). ხოლო მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბის“ 1957 წლის პირველ ნომერში — „სამთავროს სამაროვანის ორმოსამარხების შავი და რუხი კრიალა ჭურჭლის მხატვრულად შექმნის ტექნიკური ხერხების შესახებ“ (ქართულ და რუსულ ენებზე). დღეს, როდესაც დიდი რაოდენობით იქმნება შავკრიალა ჭურჭელი, მისი შესრულების ტექნოლოგია ზუსტად ისეთია, როგორც იგი აღწერილი და დადგენილი აქვს ზ. მაისურაძეს.

საინტერესოა ავრთვე ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული ზ. მაისურაძის წერილი — „ქართული საბჭოთა მხატვრული კერამიკის საკითხისათვის“, (1955 წ. № 4), სადაც ავტორი აღწერს კერამიკის პანოების ტექნოლოგიას, გამოცდილე-

ბას უზიარებს დაინტერესებულ მკითხველს. ცნობილია, რომ კერამიკული პანოები ძირითადად ოთხკუთხედი ბრტყელი ფილები-საგან კეთდება. რაგინდ ოსტატურად არ უნდა იყოს მორგებული პანოს ფილები, — წერს ზ. მაისურაძე, მნახველს თვალში ხედება ამ ფილებისაგან შექმნილი ბადე, რაც ხელს უშლის მხატვრული ნაწარმის მთლიანად აღქმას. წერილში მოცემულია პანოს აგების ხერხები, გამოყენებული ავტორის მიერ, რითაც შიღწეულია კომპოზიციური მთლიანობა.

ამავე წერილში ავტორი მკითხველებს აცნობს მის მიერ ჩატარებულ ექსპერიმენტს ჭიქურსზედა კერამიკული საღებავებით. ცდამ დაადგინა, რომ ეს საღებავები შესაძლოა გამოყენებულ იქნას ჭიქურის ქვეშ

ხალხური ზღაპრის ილუსტრაცია



დნობის დაბალი ტემპერატურის დროს. ის საღებავი კი, რომელიც ვერ უძლებს ჰიქტურის ზეგავლენას, უნდა ჩაიძიროს მასში. ზოგიერთი საღებავი ჰიქტურში იხსნება და იცვლის ფერს, ზოგი ინარჩუნებს, ზოგიც კი სრულიად ქრება. ზ. მაისურაძემ გამოიმუშავა ამ საღებავების გამოყენების ხერხები, რის შედეგადაც მიიღო ჰიქტურქვეშა და ჩაძირული საღებავები. ამ ფერებმა შეიძინა სიღრმე, გამკვირვალება და გამდიდრდა ნიუანსებით.

ზ. მაისურაძის მეცნიერული კვლევა-ძიებანი მხოლოდ ძველი ქართული კერამიკით არ შემოიფარგლებოდა. მას ეკუთვნის შრომები თანამედროვე ქართული კერამიკისა და ქანდაკების, რუსული საბჭოთა ფაიფურის შესახებ. საინტერესოა მისი წიგნი „კოტე მერაბიშვილი“, რომელიც ეძღვნება ცნობილი ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებას. (გამოიც 1958 წელს რუსულ ენაზე).

60-იან წლებში თითქმის ყოველ ზაფხულს, სიცოცხლის ბოლომდე, ზ. მაისურაძე მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. იმიტომ და შეისწავლიდა ამა თუ იმ კუთხისათვის დამახასიათებელ ხალხურ შემოქმედებას. ამ ექსპედიციების შედეგად გამოვლენილ იქნა მრავალი თუშური საფენი, წინდები, ხევისრული ფარდაგები, სევადიანი ვერცხლის ნაკეთობანი, ხის ტაგრუცები. ხევისრუთში მიკვლეული თითქმის ყოველი წინდა და საფენი ხელოვნების ნიმუშია, რომელთაც გამოარჩევს ფერთა არაჩვეულებრივი შეხამება, ორნამენტის უშრეტო ვარიაციები, თითოეული ნაწარმის განუმეორებლობა და ქსოვის მაღალი ტექნიკა. იგივე ითქმის თუშურ წინდებსა და საფენებზეც. ამ ქსოვილების შესახებ ზ. მაისურაძეს გამოქვეყნებული აქვს წერილები „ძეგლის მეგობარში“ (1965 № 5, 1970 № 22).

ექსპედიციების შედეგად ზ. მაისურაძემ დიდძალი მასალა შეაგროვა ქართული საფლავის ქვების შესახებ და წერილი გამოაქვეყნა „ძეგლის მეგობრის“ 1970 წლის მე-20 ნომერში.

1958 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემლობამ გამოსცა ზ. მაისურაძის წიგნი „ფრასიაბის კერამიკა“ რუსულ ენაზე. ნაშრომი განიხილავს შუა აზიის შუა საუკუნეების მხატვრულ კერამიკას ამავე პერიოდის ქართულ კერამიკასთან მიმართებაში. ავტორი აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების ეროვნული თავისებურებების დადგენაში აუცილებელია გათვალისწინებული იქნას მეზობელი ხალხების ხელოვნებაც. ამ ნაშრომით ზ. მაისურაძემ გარკვეული წვლილი შეიტანა შუა აზიის კერამიკული წარმოების შესწავლის საქმეში. გარდა ამისა, ეს გამოკვლევა მნიშვნელოვანია ჩვენი კერამიკული მემკვიდრეობის კვალიფიკაციისათვისაც.

1959 წელს ზ. მაისურაძემ გამოაქვეყნა ნარკვევი ოზანის ამაღლების ეკლესიის იატაკის კერამიკული შემკულობის შესახებ. ეს მეტად საინტერესო არქიტექტურული ძეგლი არაერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გამხდარა. იგი შეისწავლა აკად. გ. ჩუბინაშვილმა, რომელმაც მისი არქიტექტურა IX—X საუკუნეების მიჯნით დაათარიდა. რ. შმერლინგმა გამოაქვეყნა ოზანის ეკლესიის კანკელი, დათარიღებული მის შიერ XI საუკუნით; ე. პრივალოვამ შეისწავლა ამ ეკლესიის XII—XIII სს. კედლის მხატვრობის ფრაგმენტები. ზ. მაისურაძემ კი თავის მკითვე ზომის წიგნში — „ოზანის კერამიკა“ განიხილა საკუროთხევლის იატაკის კერამიკული შემკულობა. ეს იყო ერთადერთი ძეგლი, ჩვენს დრომდე შემორჩენილ იატაკზე დაფენილი კერამიკული ფილებით. ავტორი ოზანის კერამიკას XII საუკუნით ათარიღებს. სამწუხაროდ, დღეს ეს კერამიკა აღარ არსებობს.

„ძეგლის მეგობრის“ 1967 წლის მე-9 ნომერში გამოქვეყნდა ზ. მაისურაძის წერილი — „VIII—IX საუკუნეების ქართული არქიტექტურული კერამიკა“. ნაშრომში განიხილულია კერამიკული ფილები, რომლებზედაც გამოხატულია სიუჟეტური კომპოზიციები და წმინდანთა სახეები. ეს ფილები მოპოვებული იყო 1952-53 წლებში ქსნის ხეობის არქიტექტურულ ძეგლთა — ყანჩაეთის კაბენისა და წირქოლის ტაძრების — გამაგრებისა და აღდგენითი სამუშაოების წარმოების დროს.

1967 წელს აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილის რჩევით ზ. მაისურაძე შეუდგა მცხეთის ჯვრის ერთ-ერთი რელიეფის — ადრნერსე ვიპატოსის თავის აღდგენას. ამ რელიეფის არჩევა განპირობებული იყო იმით, რომ სხვა რელიეფებთან შედარებით აქ უფრო მეტად იყო შემორჩენილი თავისა და სახის ნაწილები. აღდგენის შედეგებზე ზ. მაისურაძე

მოგვიხსრობს „ძეგლის მეგობრის“ 1969 წლის მე-18 ნომერში.

მეოთხედ საუკუნეზე მეტი ხანი მუშაობდა ზ. მაისურაძე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში. სიცოცხლის ბოლომდე იგი ხელმძღვანელობდა მცირე და გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილებას, ეწეოდა ნაყოფიერ სამეცნიერო-კვლევით მოღვაწეობას, მაგრამ იგი მთელი თავისი არსებით, პირველ რიგში, უფრო შემოქმედი იყო, ვიდრე მკვლევარი.

ზ. მაისურაძის შემოქმედება დაახლოებით მეოთხედ საუკუნეს მოიცავს. მოყოლებული 1940-იანი წლების ბოლოდან 60-იანი წლების ბოლომდე. მის მიერ შექმნილია ოთხმოცზე მეტი მხატვრული ნაწარმოები. აქედან ათი-ოდე თაი, — შემოქმედების დასაწყისში, ხოლო ნაწარმოებთა უმეტესობას კი პანოები და მცირე ზომის კერამიკული პლასტიკა წარმოადგენს.

ძველი კერამიკის კვლევა-ძიება, მისი ტექნოლოგიის აღდგენა-დადგენა ხელს უწყობდა მხატვარს თვითონ ეცადა შეექმნა ამა თუ იმ ტექნიკით მხატვრული ნაწარმოებები. ასე მაგალითად, მხატვრის ადრეული ნაწარმოებები, რომლებიც 1942 წლითაა დათარიღებული, წარმოადგენენ მცირე ზომის მოხატულ თასებს, რომლებიც თავისი მხატვრული თუ ტექნოლოგიური ნიშნებით ძალზე გვაგონებს დმანისში გათხრილ, შუა საუკუნეების მხატვრულ კერამიკას.

ასევე, როდესაც მხატვარი სამთავროს ორბისამარტების შავ და რუხ კრიალა კერამიკას იკვლევდა, ცდების დროს აკეთებდა მცირე ზომის ჯამებს. მხატვარს არასოდეს აინტერესებდა ამა თუ იმ დანიშნულების კერამიკული ჭურჭლის შექმნა. სხვა თანამედროვე ქართველ კერამიკოსებისაგან განსხვავებით, რომელთა შემოქმედებაში მთავარ ადგილს დეკორატიული ჭურჭელი იკავებს, ზ. მაისურაძე ძირითადად ქმნიდა მცირე ზომის ქანდაკებას და კერამიკულ პანოებს. გამონაკლისს წარმოადგენს ირმის ფორმის დეკორატიული სასმისები, რომელთა გამოსახულება ლეიტმოტივად მიჰყვება მთელ მის შემოქმედებას.

ადრეულ პერიოდში — 1952-1955 წლებშია შექმნილი ქართული ხალხური ზღაპრების თემებზე მრავალფიგურიანი პოლიქრომული კერამიკული ქანდაკებები — რვა კომპოზიცია „ჩიტო-ჩიტო ჩიორა“, „ყვავი და

მელა“, „მელია და მწყერჩიტა“ და სხვ. ნაოცრად ფაქიზად ნაძერწ ამ ქანდაკებებში ლაკონურადაა გადმოცემული ამა თუ იმ ზღაპრის ფაბულა, ყოველი მათგანი გამსჭვალულია იუმორით და დიდი სიყვარულითაა შესრულებული. ;

ხალხური ზღაპრები, თქმულებები, ადათჩვევები — აი, ის, რითაც საზრდობდა მხატვარი მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე.

1950-იან წლებში მცირე ზომის კერამიკული ქანდაკებების სახით შექმნილია ქართული ხალხური ზღაპრების პერსონაჟებმა 1960-იან წლებში უკვე პანოზე გადაინაცვლეს. ნათლად ჩანს ის ევოლუცია, თუ წინამორბედ ნაწარმოებებში მეტი ყურადღება ექცეოდა დეტალებს, შემდგომში ნაწარმოები უფრო განზოგადებულ, უფრო მთლიან და მონუმენტურ ხასიათსაც იძენს.

ზ. მაისურაძის შემოქმედების ყველაზე ნაყოფიერი ხანაა 1957-1968 წლები. ეს ის ათწლეულია, როდესაც მხატვარი ქმნის თავის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებს — „ბერიკაობას“. ათი ცალკეული პანოსაგან შემდგარი ნაწარმოები, ათი სხვადასხვა ბერიკას პორტრეტულ სახეს წარმოსახავს. ამ ნაწარმოებში ნათლად აისახა მხატვრის შესაძლებლობები. „ბერიკაობა“ ზ. მაისურაძის შემოქმედების მწვერვალია.

ამავე პერიოდშია შექმნილი მრავალი პანი. ზოგი მათგანი კვლავ ქართული ხალხური ზღაპრების სახეებს აცოცხლებს, ზოგი ვაჟა-ფშაველას გმირებს გეაცნობს, ზოგიც პორტრეტებია. „სტუმარ-მასპინძელი — ზვიადური და ალაზა“ (1963 წ.), „ჩვენი ახალგაზრდობა“ (ათი პორტრეტი, 1962 წ.), „არსენა და ვოგო“ (1963 წ.), ფიროსმანის პორტრეტი (1960-იანი წლები), „ირმის ყივილი“ (1965 წ.) და მრავალი სხვ.

შემოქმედების ბოლო პერიოდში ზ. მაისურაძემ რამდენიმე კომპოზიცია შეასრულა შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების მიხედვით. ეს ნაწარმოებები გამოირჩევა უფრო თავშეკავებული ფერადოვანი გამოით, რითაც ავტორი ხაზს უსვამს ორიგინალის ბუნებას. ვინაიდან ეს ქვის რელიეფები გადატანილია სხვა მასალაში, ზოგ მათგანში მიჩნე შეტანილია ფერი, ოღონდ ძალზე ზომიერად.

ფერს ზ. მაისურაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება. ძალზე ნათელი, ინტენსიური და ხალისიანი ფერები დიდ



როლს ასრულებს საერთოდ მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მკაცრი განწყობილების შექმნაში, კომპოზიციური აქცენტების გამოვლენაში.

ზ. მაისურაძის ნაწარმოებები აღბეჭდილია მხატვრის ინდივიდუალური ხედვით, რაც განსაზღვრავს მათ თვითყოფადობას და განუმეორებლობას.

დასასრულს, მოვიტანთ მცირე ნაწყვეტს ვახტანგ ბერიძის „მოვონებებიდან“:

„...როგორც შემოქმედი, თავისი ძირებით დაკავშირებული იყო ქართულ ფოლკლორთან, ხალხურ ზღაპრებთან, რომელთა მოქმედი პირები მისი მთავარი პერსონაჟებიც იყვნენ. ჩვენმა კერამიკამ შემდეგ სულ სხვა გზით დაიწყო განვითარება და ზაქრო, თავისი თემატიკით და ნაწარმოებთა ხასიათით, მიმდევარს ვარეშე, განმარტებული დარჩა. მით უფრო საყურადღებო და დასაფასებელია ის, რაც მან თანამედროვე ქართულ კერამიკას შესძინა“.

პანორამა

ნ. 69 გვ.

ახლა პროდიუსერები სხვა გზას დაადგნენ. ისინი „სესხულობენ“ კარგ სპექტაკლებს ან არაკომერციული თეატრებიდან, ან ლონდონიდან, სადაც სადადგმო ხარჯები ორჯერ მცირეა.

წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როცა კომერციული თეატრი აწრთობდა ტენესი უილიამსისა და იუჯინ ო'ნილის ნიჟს. ამის გამო, ბროდვეი უკვე აღარ მონაწილეობს ეროვნული კულტურის დიალოგში.

ასევე შიმში მდგომარეობაა არაკომერციული. ე. წ. რეგიონალურ თეატრებში, თუმცა მათ მაყურებელი არ აკლიათ და შემოსავალიც გვარიანი აქვთ. მაგრამ სახელმწიფომ ამ თეატრებს შეუწყვიტა დოტაცია, რამაც არაკომერციული თეატრი აიძულა წახულიყო არასასურველი გზით — მან გაზარდა ბილეთების ფასი (უკანასკნელი 5 წლის მანძილზე 50%-ით.) ამის გამო დაახლოებით 30 რეგიონალური თეატრი დაიხურა. დარჩენილებშია სხვა გზა აირჩიეს — თავისი საუკეთესო დადგმები მიჰყიდეს ბროდვეის. მაგრამ ასეთი თეატრების რიცხვი ძალზე მცირეა. ეს სიტუაცია, სავსებით ბუნებრივად წამოჭრის კითხვას: ხომ არ უნდაის ძირს ეს პროცესი არაკომერციული თეატრების მხატვრულ მიზნებს? დიახ, სამწუხაროდ, ანა. მთელი უსრადღება მიმართულია არა მხატვრული ამოცანებისაკენ, არამედ ფინანსური წყაროების ძიებისაკენ. ეს კი მწვავე კონფლიქტის მიზეზი ხდება.

სულ ახლახანს „გატრი ტეატრის“ (მინეაპოლისი) მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ლივ ჩულიემ დასტოვა თავისი პოსტი. ამ „მხატვრული დეფიციტის“ გამო წამოჭრილ მწვავე დისკუსიაში თავისთავად დაისვა კითხვა ამერიკული თეატრის მომავლის გამო: დაისვა საკითხი მხატვრული ფორმის გამო, რომელიც „2,5 ათასი წლის მანძილზე ემსახურებოდა სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს, რომელიც, როგორც ხელოვნების ცოცხალი ფორმა უპირისპირდებოდა კულტურის გაუსახურების დღევანდელ ტენდენციებს, სადაც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებიანი გაბატონებულან“ — წერს გაზეთი „კრისჩენ საიენს მონიტორი“. „კულტურაში, სადაც აშკარაა მასობრივ ბაზარზე ორიენტაციისა და ტექნიკური მიღწევების გამოყენების ტენდენციები, ტრადიცია-

ლი ცოცხალი თეატრი დგას ფინანსური და მხატვრული ანაქრონიზმის საშიშროების წინაშე. ახლანდელი თაობა, როგორც მაყურებელი და როგორც შემსრულებელი, თავის ენერჯიას და ენთუზიაზმს უპირატესად კინოსაკენ, ტელევიზიისაკენ, ვიდეო და როკ-მუსიკისაკენ მიმართავს, ვიდრე თეატრისაკენ“.

რევისორთა და მსახიობთა ფართო წრის გამოკითხვამ ცხადყო საერთო აზრი, რომ თეატრმა ამერიკაში უნდა იპოვოს ახალი კრიტერიუმები, რათა მართლაც ხელოვნების სიცოცხლისუნარიან ფორმად გადაიქცეს, რათა იმოქმედოს კულტურის ძირითადი მიმართულების ჩარჩოებში და არ დაქდეს ელიტარისმის შეჩენაზე, რათა არ მოხდეს, რომ სტივენ სპილბერგი (ფანტასტიკური კინოსურათების რეჟისორი, რომელიც უახლოეს ტენიკას იუენებს, რედ.) ჩვენი დროის შექსპირად გამოაცხადონ.

„თეატრმა ხელახლა უნდა აღმოაჩინოს თავისი თავი უცვლელ ახალ თაობასთან ერთად — ამბობს კენედისა და ვაშინგტონის სახელობის ცენტრების ამერიკული ეროვნული თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი პიტერ სელარსი — ახლა, როცა განსაცვიფრებლად განვითარდა ელექტრონიკა, თეატრიც უნდა გარდაქმნას ელექტრონიკის პოზიციების გათვალისწინებით“. ამ გზით ახალი თაობის რევისორები ცდილობენ დასძლიონ „ტრადიციული“ თხრობითი თეატრი. სიტუა. მეტყველება, ვიზუალურ და / აკუსტიკურ ეფექტებთან შედარებით მეორადი გახდა. ეს უფრო მეტია ვიდრე სტილისტიკური ცვლილებები, იგი მნიშვნელოვან სოციალურ ცვლილებებს ადასტურებს. ამიტომაცაა, რომ შესუსტდა პოლიტიკური თეატრის პოზიციები. კემბრიჯის ამერიკული რეპერტუარული თეატრის ხელმძღვანელის რობერტ ბრუნშტეინის აზრით „ავანგარდიზმი, როგორც წესი, იბადება აუცილებელი სოციალური კონფრონტაციისაგან. ასეთი რამ ახლა უკვე აღარ არსებობს, რის შედეგადაც ავანგარდიზმი პოლიტიკური ძალა კი არ არის, არამედ ესთეტიკური და მეტაფიზიკური“.

ლადო გუდიაშვილის წიგნის გრაფიკის ზოგირითი თავისებურება

მზია მუჯირი

ლადო გუდიაშვილის წიგნის გრაფიკა ისევე როგორც მთელი მისი შემოქმედება, გამორჩეული მხატვრული თავისებურებითაა აღბეჭდილი. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ და სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ პირველსავე ილუსტრაციებში (სეპია, აკვარელი, 1931-33) ნათელიყოფილია ოსტატის ინდივიდუალობის ზოგი არსებითი მხარე სახვითი ენის ექსპრესიულობა ნახატის სტილიზაციითა და გაბედული დეფორმაციით ამ დასურათებთან მკვეთრად სახასიათო ნიშნებითა.

გუდიაშვილს აინტერესებს არა პლასტიკური ქმედების ფსიქოლოგიური მხარე, არამედ საკუთარ, სუბიექტურ განცდათა გარკვეული მისადაგება ლიტერატურული ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდის ემოციურ შინაარსთან. ოსტატი თავისებურ „რიტმულ“ შესატყვისობას ეძებს ხაზთა ერთგვარად მუსიკალურ სელაში საზეიმო ან ფეერიული სცენის ასახვისას („თინათინის გამეფება“, „ხოროსნელი მეფე“, „ქოსა და ყადი“) მკაფიოდ გამოისახველ პოზებსა და ვესტებში გმირთა მღელვარე განცდების გადმოსაცემად („ტარიელის და ნესტანის შეხვედრა“, „მეფე, ლეონი და რუქა“). ფერადოვანი სილუეტების დაძაბულ დინამიზმში, კონფლიქტურ განწყობილებას

რომ განსაზღვრავს („ტარიელის ვეფხვთან ბრძოლა“).

აკვარელით შესრულებული ილუსტრაციებიდან რიგი ნახატებისა საგნობრივი მოდელირებით ფერწერულ სურათთან იწვევს ასოციაციას. კერძოდ, „ჯიზი-გურგენის“ დასურათება საინტერესოა სხვა მხრივაც. აქ მოქმედება, ერთგვარად, დინამიკაშია დანახული: მანდილოსნის სვლა ჭაჭვზე გამოძმული თავის ქალით, ფრამენტული არქიტექტურული კომპონენტების ფონზე, — ერთსა და იმავე დროს, დასრულებულიცაა და დაუსრულებელიც, როგორც გარდამავალი სასცენო ეპიზოდი სპექტაკლში. სიუჟეტიდან რამდენადმე უხვევს მხატვარი და მომენტს განზოგადებულ-მეტაფორულ ხასიათს ანიჭებს. კომპოზიცია შეიძლება აღვიქვათ, როგორც სივრცის მარადიული საწყისის — ქალის სახის კონტრასტული დაპირისპირება მის მდევნელ, მაგრამ დამარცხებულ სიკვდილის სიმბოლოსთან. და მაინც, ილუსტრაცია არ არის მაყორული ხასიათის, პირიქით, მრუმე და ჩამქრალი ფერები კომპოზიციას ივანის შინაარსის შესატყვის და რამატულ ილუმალეებას ანიჭებს.

სახვითი პრინციპის ერთიანობის მიუხედავად (პირობითობა, დეკორატიულობა, მეტაფორული აზროვნება), გუდიაშვილის ამ

ადრინდელ ინტერპრეტაციებში უკვე ჩანს რამდენადმე განსხვავებული ორი „მანერა“ — „ხაზოვანი“ და „ფერადოვანი“, რაც ადასტურებს მის მისწრაფებას მხატვრულ საშუალებათა მრავალფეროვნებისკენ. პირველი ხასიათდება კომპოზიციური სტრუქტურის და გამარტივებული ნახატის სიმბრტყობრიობით, ხაზის ორნამენტული მეტყველებით, მეორე — მეტი მოცულობითობით, ფერის დეკორატიულობით. ორივე „მანერაში“ მელანდრება სცენური აგების ოსტატობა, ხაზის ან სილუეტის, პოზა-ექსტიკულაციის განსაკუთრებული გამომსახველობა, კომპოზიციათა დეკორატიული წყობა ძველქართულ ფრესკებსა და მინიატურებთან შინაგან სიახლოვეზე მიუთითებს.

რუსთაველის და სულხან-საბას ქმნილებათა ვრცელი სერიები განხილულ მცირე სერიათა

„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება



თავისებური გაგორქმლებათა. ვეფხისტყაოსნის“ მომღვენო დასურათება (ქ. ტუში, 1934) ეროვნული მინიატურების მსგავსადაა სტილიზებული. წიგნს გუდიაშვილი ისე აფორმებს, როგორც ძველი ოსტატი — მანუსკრიპტს (განყენებული ორნამენტული მოტივებიდან მთლიან კომპოზიციამდე). მინიატურების ანალოგიურია საკმაოდ მრავალკომპონენტანი, ნაკლებმდგრადი, ურთიერთმიდევნებული პლანების პრინციპზე აგებული სცენები, მცირე ზომის ფიგურების სიმბრტყობრიობა, ფორმის შექმნა შექ-ჩრდილის გარეშე, ნახატის უკიდურესი პირობითობა, გამარტივებამდეც კი.

თუ ძველი მინიატურის კომპოზიცია წინასწარ შექმნილი ნიმუშის, კანონიკური წესების საფუძველზე იქმნებოდა, გუდიაშვილისეული ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება სტილიზაციის მეტისმეტად თავისუფალ ვარიაციულობაშია.

მინიატურისტის მისწრაფება — მოქმედების განვითარებასთან მაქსიმალური მიახლოებით წარმოსახოს სიუჟეტი, გუდიაშვილისთვის უცხოა. მასთან, დასასურათებელი ეპიზოდების შერჩევა თავისუფალია, შესრულება კი გამოირჩევა გამოთქმის სიძუნწით და მეტი განზოგადებით. ამიტომ, მოქმედებაც უფრო კონცენტრირებულია, რაშიც დიდი როლის ფორმის ლაკონიური პირობითობისა და კონტრასტის პრინციპის როლი.

მხატვრისთვის არ არსებობს კომპოზიციური სირთულეები. იგი ნებისმიერ სცენას თავისუფლად აგებს და, ამავე დროს, ცალკეული კომპონენტისთვის ლოგიკურად გამართლებულ ადგილს პოულობს. სახვითი აქცენტები სიზუსტით და გამომსახველობით

გამოირჩევა. ხაზოვან-რიტმულ წყობას ემორჩილება კომპოზიციური განსაზღვრულობა და დომინანტის გამოკვეთა. „თინათონის გამეფების“ ილუსტრაციაში, ერთი შეხედვით, კომპონენტთა განლაგება ძალზე თავისუფალია. რიტმული პარალელები მათორგანიზებლის ფუნქციას ასრულებენ. ფიგურათა კონტურების მოძრაობები განმეორებულია გამარტივებული არქიტექტურული ელემენტების ხაზებში. წინა პლანის პოდიუმის რკალისა და ფონზე გამოსახული მოაჯირის მრუდის აბრისებს მიჰყვება ჯარის სვლა, რაც კრებს, აჩარჩობს მთავარ სცენას, გამოკვეთს თინათონის ფიგურას. ეს ფიგურა ისედაც აქცენტირებულია ცენტრში წარმოსახვით, თაღით და სხვა პერსონაჟთა გარემოცვით. პირველ პლანს ხაზს უსვამს ფონის განყენებული ორნამენტიც, რომელიც ისევე, როგორც თინათონის „ვედრების“ პოზა და საერთოდ, ნებისმიერი სტილიზებული ელემენტი, ორგანულად, რიტმულად იწერება კომპოზიციაში. ძველი მხატვრული მოტივების თავისუფალი პარაფრაზები გუდიაშილის მთელ შემოქმედებაში ახლოსაა იმპროვიზაციასთან. ნახატის გამარტივებას, მინიატურისტიკისგან განსხვავებით, ძალზე თავისებური ხედვის ოსტატი შეგნებულად მიმართავს, — ხაზოვან-პლასტიკური და ორნამენტული გამომსახველობის გასაძლიერებლად. სწორედ ხაზის ნიუანსირება ანიჭებს ილუსტრაციას სხვადასხვა ემოციურ ტონუსს. მკვეთრი ან წყვეტილი დიაგონალები დინამიკურ წყობას ქმნის ბრძოლის, ნადირობის სცენებში. რამდენადმე „ალეგროს“ ტემპს „უახლოვდება“ გაფანტულ პარალელთა სვლა ტარიელის დევნის ეპიზოდსა და „ავთანდილის სიმღერაში“. წრიული მოხაზულობა კომპოზიციის დინჯ ორგა-



„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება

ნიზაციას შეესაბამება, ვთქვათ, დღესასწაულის გამომხატველ სცენებში. ფიგურის ჩაწერილობა

„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება



მრუდში ერთგვარად განმეორებად, თითქმის მუსიკალური რონდოს მსგავს რიტმს ქმნის („ტარიელის და ნესტანის ქორწილი“). ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეულ ასოციაციას აღძრავს მელოდიურ აკორდთან, რადგან სახელით ექვივალენტი ლიტერატურული ეპიზოდის თავისებური „ინტონაციური“ თანმხლებია; უფრო ზუსტად, პლასტიკური მეტაფორა პოემის სტრიქონს „მისდევს“, ვით მუსიკალური ტაქტი. ცნობილია რუსთაველისეული ლექსის განუმეორებელი მუსიკალობა. გუდიაშვილის ილუსტრაციები, ერთგვარად, მასთან მიახლოების ორიგინალური ცდაა, თუმცა პოემის კონცეფციური არსიდან ძალზე ბევრი რამ მნიშვნელოვანი დასურათების მიღმა რჩება. გვირი, მისი გრძობები და გაცდები, ეგზომ ცოცხალი და მრავალმხრივი რუსთაველთან, აქ არ ჩანს, და ზემოიღნიშნულიდან გამომდინარე, გახაგვებიცაა, მაგრამ სწორედ „თავისუფალმა“ ინტერპრეტაციამ მიიყვანა შემდგომში მხატვარი სიტყვიერი ხელოვნების მეტად ღრმა და მრავალფეროვან ხედვამდე.

„სიბრძნე სიცრუისას“ ვრცელი სერია (ჭ. სეპია, 1938) გამოირჩევა ლიტერატურული ნაწარმოების უფრო კონცეფციური აღქმით, კულმინაციური ან ფინალური მომენტების წარმოსახვით. „ხაზოვან“ ილუსტრაციათა კონტურულ-პლასტიკური პრიმატი შენარჩუნებულია. ფორმის მეტი მოცულობითობით კი მიახლოებაა „ფერადოვან“ ილუსტრაციებთან. ამით, იგავთა ამ სერიაში რამდენადმე გაერთიანებულია „ორი მანერის“ ნიშნები, მაგრამ მოქმედება უფრო კონკრეტულადაა გამოსახული. თუ აქამდე კომპოზიციის საერთო დეკორაციულ ქლერადობას თითქმის წამყვანი მნიშვნელობა ენ-

იჭებოდა, აქ მეტი ყურადღება ეთმობა რეალურ ქმედებას.

პირველად „სიბრძნე სიცრუის“ სეპიის სერიაში შემოდის გუდიაშვილის შემოქმედებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ტიპები („მდიდარი სპარსელი“, „მეფე და ექიმი“, „ჯიზი-გურგენი“, „მდიდარი და ღარიბი“, „არაბეთის ხელმწიფე“). ელინდება ქანრული მხარეც, მაგრამ გუდიაშვილის კომპოზიციებს, უბრალოდ ქანრულს ვერ უწოდებ, რადგან მათში ყოფითი მომენტები პირობით პლანშია დანახული. მეტაფორული ელემენტები აქ ბევრნაირი სახით გვხვდება. და არა მხოლოდ ხაზის რიტმულ-მუსიკალურ და დეკორატიულ ხასიათში იხატება, არამედ ალგორითულად („მელა-ხუცისის“, „არაბეთის ხელმწიფის“, „ადამიანი და გველის“ ილუსტრაციებში ანთროპომორფული საწყისები ნაჩვენებია ძალზე ბუნებრივი „პერსონიფიკირებით“), სიმბოლურად („ქურდი მკერვალის“ სახვით გადაწყვეტაში სიზმრის ირეალური სცენა ცოდვილი გვირის ტრავიკომიკურ ბედს წარმოსახავს)... დასურათებაში შემოდის მსუბუქი იუმორის, ირონიისა და სატირის ელემენტები („მისანი ყვავი“, „ორი მონადირე და დათვი“, „ადამიანი და გველი“, „მდიდარი სპარსელი“, „მეფე და ექიმი“, „არაბეთის ხელმწიფე“). ამრიგად, არა იმდენად კომპოზიციურად, გარეგნული მხატვრული საშუალებებით, არამედ შინაარსობრივად და ქანრულად გართულდა ილუსტრაცია, ლიტერატურულ პირველწყაროსაც უფრო მიუახლოვდა. ეს შეიძლება აიხსნას გუდიაშვილის შემოქმედებითი მოტივების გარკვეული ნათესაობითაც ორბელიანის პროზასთან.

მხატვრისთვის ასევე ახლობელია ხალხური შემოქმედება. „არსენას ლექსის“ ვაფორმებაში



„ქვეფხისტყაოსნის“ დასურათება

(ქ. სეპია, 1939) სახვითი ენა გარკვეული სისადავით, ნახატის სირბილით და ხაზის ლალი მდინარებით გამოირჩევა. კომპოზიცია

„ქვეფხისტყაოსნის“ დასურათება



5. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1987.

თეთრი ფურცლის და მუქი კონტურის უშუალო დეკორატიული კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. ცალკეულ ილუსტრაციას გარკვეულ რეფრენად გასდევს მშვიდი, დინჯი განწყობილება, რაც პირველწყაროს შესატყვის ემოციურ ტონუსს ქმნის. განზოგადებული, ლაკონური ფორმა, დაბალი ხედვის წერტილი, მთავარის „დიდი პლანი“ წარმოდგენა, მასშტაბური ფიგურები და ნელი რიტმი კომპოზიციებს (ამაღლებულ ღვერადობას ანიჭებს. იქნება ეს კონფლიქტური (კაზაკებთან ან კეჭატნელთან ბრძოლები, „შეპყრობა“), თუ იდილიური („შეყვარებულნი“) სცენები. ერთ-ერთ ილუსტრაციაში ცხენზე ამხედრებული არსენას ფიგურა მონუმენტურ სკულპტურას ემსგავსება, რითაც ეპოსის გმირულ სულს პასუხობს, მომენტის მნიშვნელოვანებას გვაგრძობინებს ციხეში წერილის წერის ეპიზოდიც.

ჩვეულებისამებრ, მხატვარი არ ისწრაფვის გადმოსცეს ადამიანის რთული სულიერი სამყარო. მას სურს, პირველყოვლისა, ხაზი აამეტყველოს და ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურებებს დაუკავშიროს. „არსენას ლექსის“ თავისუფალი სახვითი ინტერპრეტაცია გარკვეულად პასუხობს ამ პოეტური ქმნილების ხასიათს და, ამავე დროს, ასე ორგანულია გუდიაშვილის ილუსტრაციების პრინციპისთვის.

ნათელია, რომ ოსტატი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს მის შემოქმედებასთან რამდენადმე მონათესავე ლიტერატურული პირველწყაროსადმი. ამიტომ, მოულოდნელი და გაუგებარიც კია მის მიერ ლეო ქიაჩელის პროზის დასურათება (ქ. სეპია, 1931). არადა, ეს დასურათება თავისებურ „პროლოგს“ წარმოადგენს გუდიაშვილის წიგნის გრაფიკაში.

თავიდანვე ხაზი იქცა ძირითად, სახვით საშუალებად. მხატვარი განსაკუთრებული დრამატული სიმძაფრის, კულმინაციურ მომენტებს წარმოსახავს. „ალმასგირ კიბულანის“ და „თავადის ქალი მაიას“ გრძობათა და ემოციათა არაჩვეულებრივი დამუხტულობა ხაზის სიმრავლესა და მრავალსახოვნებაშია ხორცმესხმული. პირველი ნოველის ილუსტრაციაში კომპოზიცია ლამის წაუღეკავს ხაზოვან მაგიას. წახნაგოვან-ზიგზაგისებური, ალაგ-ალაგ ძარღვებით დაქსელილი, შტრიხისებრი კონტურები ქმნის ნერვიულ დინამიზმს და გადმოსცემს უბედურებისგან შეშლილი მამის გაცდებს. მეორე ილუსტრაციაში კლაკნილ ხაზთა მთრთოლვარება ქალის შინაგან წუხილს მიანიშნებს.

30-იანი წლებისთვის უკვე ჩამოყალიბდა გუდიაშვილისეული

„სიბრძნე სიცრუისა“. დასურათება



წიგნის გრაფიკის მთავარი სახასიათო ნიშნები: ლიტერატურული პირველწყაროსადმი სათუთი და, ამავე დროს, თამამი დამოკიდებულება, პირობითი სახვითი კონცეფცია, ეროვნულ ტრადიციასთან შემოქმედებითი მიმართება. აშკარაა ხაზოვანი „მანერის“ პრიმატი. ამ წლების ყველაზე გვიანდელ ნამუშევარში („სიბრძნე სიცრუისა“) ერთგვარად თავი მოიყარა სტილისტურ თავისებურებათა ბევრმა ნიშანმა.

ბუნებრივია, მხატვარი აგრძელებს ძიებებს სახვითი მრავალფეროვნების მისაღწევად. მართალია, „ვეფხისტყაოსნის“ აკვარელურ ვერსიაში აღმოსავლური ორიენტაციის მინიატურათა რემინისცენციები მკლავნდება, — პლანების აღრევა, ფიგურების მცირე მასშტაბი, კომპოზენტთა პირობითობა, ფურცლის ორნამენტული მოჩარჩოება, მაგრამ ბევრი სიახლეცაა. მხატვარი კულმინაციურ მომენტებს ირჩევს, ილუსტრაციებს მერტ გარკვეულობას ანიჭებს. შავ-თეთრი სერიის ხაზოვან-რიტმული წყობა, როგორც დომინანტი, იცვლება პირობითი ფერის და სილუეტის ერთობლიობით. ნახატი ხასიათდება მოცულობითი მოდელირებით, ამასთან, ჩვეული ლაკონიურობით.

მხატვარს აინტერესებს საგნის არა კონსტრუქციული სტრუქტურა, არამედ მისი უფრო ასოციაციური წარმოსახვა ექსპრესიული ხასიათით. მაგალითად, მთები ფერითლ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხეთა მოხაზულობანი ორნამენტულ სახეებს ემსგავსება. ამიტომაც „გარემო“ მკვეთრად ირეალურია.

თბილი და ცივი ფერების შეხამებაზე აგებული კოლორიტის მკაფიო ქღერადობის მიუხედავად, გუდიაშვილისთვის ამოსავლად რჩება პლასტიკური მეტყველება. ვთქვათ, „ვეფხვთან

ბრძოლის“ დასურათების სამ ვერსიაში მსგავსია კომპოზიციური სქემა: მიზანსცენათა აგება, ფონის გადაწყვეტა. ორ ადრინდელ ილუსტრაციაში უფრო მთავარია ფიგურათა მოძრაობების გეომეტრიული ფორმები, საერთო დეკორატიულობა. მათში არ ჩანს კეთილსა და ბოროტს შორის მარადიული კონფლიქტის ასახვისაკენ სწრაფვა. ეს მიზანი უკვე ხატოვან სახვით მეტაფორას ქმნის აკვარელური ციკლის ილუსტრაციაში.

მხატვრულ საშუალებათა, კომპონენტთა ურთიერთდამოკიდებულება პირველწყაროს იდეასთან მეტი თანხმიერებით საცნაურია ლერმონტოვის ქმნილებათა გუდიაშვილისეულ ინტერპრეტაციაში (1941). კომპოზიციის გამომსახველობას მარტოოდენ ნახატი არ განსაზღვრავს. აქ მატერიალურობა მიღწეული მოცულობითი ფორმისა და კოლორიტის მეტი დამაჯერებლობით. ფერი კარგავს ნეიტრალურ ხასიათს, ფონი — რიტმული აქცენტის თუ მეორეხარისხოვანი ელემენტის როლს და ორივე ლიტერატურული ეპიზოდის აზრობრივ გამომსახველობას ექვემდებარება. „დემონის“ აკვარელურ ილუსტრაციებში ლოკალურ ფერთა სუფთა აკორდები, ნათელისა და შუქის მონაცვლეობით, სიმბოლურად გამოხატავს რეალურ-ირეალურის, იდილიური სიმშვიდისა და დრამატული დამაბულოლის ერთიანობას. „აშიკ-ქერბის“ დასურათებაში ფაქიზადაა შეგრძნობილი აღმოსავლური ატმოსფერო, მინიატურებთან ბუნებრივი ასოციაციით (პლანთა განლაგება, დაბალი პროპორციების არქიტექტურული ფორმები, მომცრო ფიგურების თავისებურ კონსტრუქციასა და მოძრაობასთან ერთად, გუაშის კონტრასტული, მკლერი ფერები). ამ მხრივ გან-



„სიბრძნე სიცურისა“. დასურათება



„სიბრძნე სიცურისა“. დასურათება

საკუთრებით გამოირჩევა ცეკვის ფინალური სცენა.

ფრესკული ტრადიციის რემინისცენციები ორგანულია „დემონის“ ინტერპრეტაციაში (ფერის, პლასტიკის, კომპოზიციური წყობის მხრივ). გმირთა სახეების განსაკუთრებული მნიშვნელოვანება გუდიაშვილის დასურათებებში აქამდე უცნობ ემოციურ გამომსახველობას იძენს, რასაც ამჟღავნებს სახვითი დიალოგის კონტრასტის პრინციპზე აგება. ტიპაჟი განზოგადებულ-ეროვნული ხასიათისაა. თამარის ნაზი, გუდიაშვილისეული მარადიული ქალურობის გამოხატველ და დემონის ძლიერ, სევდიან სახეებში ლიტერატურული პროტოტიპების ბუნება იკითხება.

მთავარი გმირისა და ანგელოზის შეხვედრის ეპიზოდი პოემაში გარემოს არ წარმოსახავს. მხატვარი განზოგადებულად ხა-

ტავს არქიტექტურულ ფონს, ალურის მსგავსს, ეროვნული ხუროთმოძღვრების ელემენტთა თავისუფალ კომბინაციაზე აგებულს. ქართულ ბაზილიკასთან ასოცირებს ნაგებობა, საიდანაც გამოსულა მშვიდი ქერებიძი. იგი იარაღითა და ჯავშნითაა აღჭურვილი. ეს კი ტექსტიდან „დასამშვებ“ გადახვევად მიგვანჩნია, რადგან სიყეთის მაცნე ქართველ მეომარსაც გვაგონებს და ძველ ეროვნულ მხატვრობაში წარმოსახულ წმინდა გიორგისაც, ანგელოზი ბოროტების მოციქულთან საბრძოლველად ემზადება.

ეროვნულ, ამჯერად, ყოფით დეტალთა ლაკონიური დამაჯერებლობა კვლავ საცნაურია სხვა ილუსტრაციაში, რომელზეც ქართული კაბით მოსილი, მძინარე ქალი გამოსახული. მოულოდნელად შემოჭრილი დემონის ირეალურ, მწუხარე სახეს დრამატული ნოტა შეაქვს თითქოსდა იდილიურ, ენარულ სცენაში.

ორგვარი ვანწყობილება სუფევს „დაცემული ანგელოზისა“ და თამარის შეხვედრის კომპოზიციაშიც. გარეგნულად უმფოთველი ქალი ყურს მიაპყრობს დემონის ყოვლისწამლეკავი გრძობის გამოხატველ სიტყვებს. პოემაში სიყვარულის ახსნის სცენა მონასტერში მიმდინარეობს. ილუსტრაციაში სამოქმედო არე ძალზე ძუნწადაა მინიშნებული. ქართული ეკლესიის რამდენიმე, მაგრამ მეტყველი დეტალი სალოცავ ადგილს გამოხატავს. ფონზე ფრესკა წმინდანთა გამოსახულებებით თითქმის ესკიზურადაა მოცემული. განსაკუთრებით ზირველი პლანის მთავარ სცენასთან შედარებით. იგი აღიქმება, რა როგორც მოხატულობა, არა-ზედ ასოციაცია: წმინდანები თითქოს პროცესიის სახით, უწყვეტი ნაკადით ჩაივლიან ქალის წარმოსახვაში, როგორც გამოძახილი ზმანებებზე, მოგონება მოვალეო-

„დემონის“ დასურათება



ბაზე, ღირსებასა და პატიოსნებაზე...

„ღემონის“ ილუსტრაციებში პირველად რელიეფურად იკვეთება გუდიაშვილის შემოქმედების ლაიტმოტივი — საგნობრიობის, პლასტიკური მატერიალურობის და ზოგადპოეტური, რომანტიკული გაცდის. როგორც რეალურ-ირეალურის ერთიანობა. მხატვრისათვის ჩვეული სახეითი ჰიპერბოლიზაცია ორგანულად დაუკავშირდა ლიტერატურული ატმოსფეროს შეგრძნებას. რადგან თვით ლერმონტოვის ეპიკურ პარტიტურაშია მოცემული იდეალურად ამალეებულისა და მიწიერი კონკრეტულობის თანაბრება. თუ ადრინდელი დასურათებანი წინაპირობას იძლეოდა ორი პლანის (რეალურ-ირეალურის) ერთდროული წარმოსახვისთვის, ახლა ყოველი ილუსტრაცია თითქმის სურათოვან ხასიათს იძენს ნაწარმოების მეტაფორული აზრის გახსნით მთელ სერიაში.

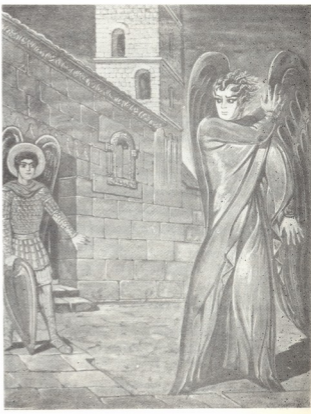


„ღემონის“ დასურათებ:

„ღემონის“ დასურათება

სულხან-საბა ორბელიანის იგავთა აკვარელურ ციკლში (1958) კიდევ უფრო ჰარმონიულადაა წარმოჩენილი რეალური და ილუზორული. ფორმა მეტი სიკოცხლით, დახვეწილობით, კომპოზიციური სტრუქტურის ელასტიკურობით გამოირჩევა. ფერადოვანი გამა ნათელი, მაჟორულად მელოდირია. ამით, ილუსტრაციები ლიტერატურული ქმნილების შესატყვისი ოპტიმისტური სულსიკვეთებითაა გამსჭვალული. ქართული მოტივები „სიბრძნე სიკრუს“ ამ ვერსიაში ზოგადამალეებული ხასიათისაა. ამავე დროს, საერთო განწყობილება მომხიბლავი იდუმალეებითაა აღსაყვ. მხატვრის ფერწერული შედეგების — „ბედს მინდობილისა“ და „წყნეთური სერენადის“ მსგავსად.

საერთოდ, ორი პლანის წარმოსახვა ძალზე ბუნებრივია სულ-



ხან-საბას პროზის სახვით ენაზე „სათარგმნელად“ (როგორც ლერმონტოვის პოეტური ნაწარმოების), თუნდაც ქართულ თავისებურებათა გახსნისათვის...

წიგნის გრაფიკა გუდიაშვილის უმიდრესი მხატვრული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი საინტერესო სფეროა. რამდენიმე ნიმუშის ძალზე მოკლე მიმოხილვამაც კი დაგვანახა ილუსტრირების ზოგი არსებითი მომენტი, ნახატებს სა-

ფუძვლად უდევს მკაფიოდ გამოკვეთილი ერთიანი მხატვრული პრინციპი, რომლის სახესხვაობას კერძო შემთხვევაში განსაზღვრავს ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურება. ამავე დროს, პირველწყაროსადმი თამამი მიდგომა ოსტატის ძალზე ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნებითაა განპირობებული და თავისუფალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის სალხური კულტურა*

მიხეილ ბახტინი

ბროტმსკაული რეალიზმის უგულვებელყოფა აძნელებს არა მარტო რენესანსული რეალიზმის, არამედ რეალისტური განვითარების შემდგომი სტადიების არაერთი მნიშვნელოვანი მოვლენის სწორი გაგების შესაძლებლობას. რეალისტური ლიტერატურის განვითარების ბოლო სამი საუკუნის მთელი გზა პირდაპირ მოფენილია გროტესკული რეალიზმის ნანგრევებით, რომლებიც ხან მხოლოდ ნანგრევები როდია, — ისინი ახალი ცხოველმოქმედების აშკარა უნარს ავლენენ. ეს ყველაფერი უმრავლეს შემთხვევაში გროტესკული სახეებია, რომლებსაც ან სრულიად და-

კარგული, ანდა შესუსტებული აქვთ თავიანთი დადებითი პოლუსი, თავიანთი კავშირი ქმნადი სოფლის უნივერსალურ მთლიანობასთან. ამ ნანგრევების თუ ამ ნახევრადცოცხალი წარმონაქმნების ნამდვილი მნიშვნელობის გაგება შესაძლებელია მხოლოდ გროტესკული რეალიზმის საფუძველზე.

გროტესკული სახე ახასიათებს მოვლენას მისი ცვალებადობის, ჭერ კიდევ დაუსრულებელი მეტამორფოზის მდგომარეობაში, სიკვდილისა და დაბადების, ზრდისა და ჩამოყალიბების სტადიაში, **დროის, ქმნადობა-ჩამოყალიბების** მიმართ დამოკიდებულება გროტესკული სახის უცილობელი განმსაზღვრელი თვისებაა. მეორე, ამასთან დაკავშირებული უცილობელი მისი თვისებაა **ამბივალენტურობა**: მასში ამა თუ იმ ფორმით მოცე-

* დასასრული. დასაწყისი იხ. „საბუთა ხელოვნება“ № 1.

მულია (ან მოხაზულია) ცვილებს ორივე პოლუსი — ძველიც და ახალიც, მომაკვდავიც და შობადიც, მეტამორფოზის დასაწყისიც და დასასრულიც.

დროისადმი დამოკიდებულება, რაც საფუძვლად უდევს ამ ფორმებს, მისი შეგრძნება და შეცნობა, ამ ფორმების განვითარების ათასწლოვანი პროცესის მანძილზე, რასაკვირველია, ევოლუციას განიცდიდა და იცვლებოდა. გროტესკული სახის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, ეგრეთ წოდებულ გროტესკულ არქაიკაში, დრო მოცემულია როგორც განვითარების ორი ფაზის — დასაბამისა და დასასრულის: ზამთარ-ზაფხულის, სიკვდილ-გაჩენის — მიჯრილობა (არსებითად, ერთდროულობა). ეს, ჯერ კიდევ პრიმიტიული სახეები, ბუნებრივი და კაცობრიული სანაშენო ცხოვრების ფაზათა ციკლური ცვლის ბიოკოსმოსურ წრეში მოძრაობენ. ამ სახეთა კომპონენტებია წელიწადის დროთა ცვლა, მოთევვა, ჩასახვა, კვდომა, გაღივება და ა. შ. დროის გაგება, რომელიც „implicite“ იყო ამ უძველეს სახეებში, არის ბუნებრივი და ბიოლოგიური ცხოვრების ციკლური დროის გაგება. მაგრამ გროტესკული სახეები, რასაკვირველია, განვითარების ამ პრიმიტიულ საფეხურზე არა რჩებიან. დროისა და დროის ცვლის გრძნობა, რაც ამ სახეებს ახასიათებს. ფართოვდება, ღრმავდება, თავის წრეში აქცევს სოციალურ-ისტორიულ მოვლენებს, კარგავს ციკლურობას და ისტორიული დროის შეგრძნებამდე აღის. და აი, გროტესკული სახეები დროის ცვლასთან მთელი თავიანთი არსებითი დამოკიდებულებით და თავიანთი ამბივალენტურობით ისტორიული ცვლის იმ მძლავრი გრძნობის მხატვრულ-იდეოლოგიური გამოხატვის ძირითად საშუალებად იქცევიან, რომელმაც გრძნობამაც განსაკუთრებული ძალით გაიღვიძა აღორძინების ეპოქაში.

მაგრამ გროტესკული სახეები, თავიანთი განვითარების ამ სტადიაზეც, მეტადრე რაბულეს თხზულებაში, ინარჩუნებენ თავისებურ ბუნებას, მზა, დასრულებული ყოფიერების სახეებისაგან მკვეთრ განსხვავებას. იხინი ამბივალენტურნი და წინააღმდეგობრივი არიან; „კლასიკური“ ესთეტიკის ანუ მზა დასრულებული ყოფიერების ესთეტიკის თვალსაზრისით ყველა ეს სახე მახინჯი, შემზარა-

ვი და საზიზღარია. ახალი ისტორიული შეგრძნება, ამ სახეებს რომ მსჭვალავს, ახლებურ გააზრებას ანიჭებს მათ, მაგრამ უნარჩუნებს ტრადიციულ შინაარსს, მატერიას: აღრევა, მუცელქმნილობა, სამშობიარო აქტი, სხეულის განრღვევა, ნაწილ-ნაწილ დაწვევება მისი და ა. შ., მთელი თავისი უშუალო მატერიალურობით, გროტესკულ სახეთა სისტემაში ძირითად მომენტებად რჩებიან. გროტესკული სახეები უპირისპირდებიან მზა, დასრულებული, მოწიფული ადამიანის სხეულის, დაბადებისა და განვითარების ყოველგვარი ხინჯისაგან თითქმისავე განწმენდილი სხეულის კლასიკურ სახეებს.

ცნობილ ქერჩის ტერაკოტებს შორის, ერმიტაჟში რომ ინახება, არის მუცელქმნილი ბერდედების თავისებური ფიგურები, რომელ ბერდელათა საზიზღარი სიბერე და ფეხმძიმობა ხაზგასმულია გროტესკულად მიდგომილი დედაბერები ამასთანავე იცინიან. ეს მეტად დამახასიათებელი და გამომსახველი გროტესკია. იგი ამბივალენტურია: ეს ორსული სიკვდილია, რომელიც სიკვდილსა შობს. მიდგომილი დედაბრის სხეულში არაფერია დასრულებული, მყარად მშვიდი, მასში ერთმანეთს შერწყმია ბებრულად ხრწნადი, უკვე დეფორმირებული სხეული და ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი, ჩანასახი სხეული ახალი სიცოცხლისა. აქ ცხოვრება წარმოჩენილია თავის ამბივალენტურ, შინაგანად წინააღმდეგობრივ პროცესში. აქ არაფერია მზა; ეს თვით დაუსრულებლობაა. და სწორედ ასეთია სხეულის გროტესკული კონცეფცია.

ახალი დროის კანონებისაგან განსხვავებით, გროტესკული სხეული არ არის დანარჩენი სამყაროსაგან გამიჯნული, არ არის დახშული, დასრულებული, მზა, ის თავის თავს ასწრებს ზრდაში, თავისი საზღვრებიდან გამოდის...

სხეულის გროტესკული სახის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენცია ის არის, რომ ერთ სხეულში ორი სხეული წარმოაჩინოს: ერთი, რომელიც ბადებს და კვდომის პირას არის მისული, მეორე, რომელიც ისახება, მუცელშია, უნდა დაიბადოს. ეს მიწყვიტ მუცელქმნილი და მშობიარე სხეულია, ანდა მზად არის ჩასახვისა და განაყოფიერებისათვის



— განსაკუთრებული ფალოსით თუ საშვილიერო სასირცხოთი. ერთი სხეულიდან ამა თუ იმ ფორმითა და ხარისხით მუდამ აშკარად მოჩანს მეორე, ახალი სხეული.

და კიდევ, ამ სხეულის ხანი — ასაკიც, ახალი კანონებისაგან განსხვავებით. უპირატესად რაც შეიძლება მიახლოებულია დაბადებასთან ანდა სიკვდილთან: ეს არის ყრმობა და სიბერე, და მკვეთრად ხაზგასმულია ორივეს სიახლოვე მუცელთან და სამარხთან. დამბადებელ და მშთანთქმელ წიაღთან. მაგრამ ტენდენციით (ასე ვთქვათ, ზღვარსმილწეულნი) ორივე ეს სხეული ერთში ერთიანდება. ინდივიდუალობა აქ გადადნობის სტადიაშია, უკვე მომაკვდავია და ჯერ მზად არ არის; ეს სხეული ერთდროულად სამარის ზღურბლზეც დგას და აკვნის ზღურბლზეც; უკვე ერთი აღარ არის, მაგრამ ჯერ არც ორია; მასში მუდამ ორი

მაჯა სცემს: ერთ-ერთი დედისაა — მიმკვდარებული.

და კიდევ, ეს დაუმთავრებელი და შიშველი სხეული (მომაკვდავი-დამბადებელი-შობადი) სამყაროსაგან მკაფიო საზღვრებით არ არის გამოყოფილი: იგი შერეულია სამყაროსთან, შერეულია ცხოველებთან, შერეულია საგნებთან. იგი კოსმოსურია, იგი წარმოადგენს მთელ მატერიალურ-ხორციელ სამყაროს ყველა მისი ელემენტით (სტიქიით). ტენდენციით სხეული წარმოადგენს და თავის თავში შეიცავს მთელ მატერიალურ ხორციელ სამყაროს როგორც აბსოლუტურ ძირს, ქვენას, როგორც მშთანთქმელ და დამბადებელ საწყისს, როგორც ხორციელ საფლავსა და წიაღს, როგორც თერძულს, ანუ ხნულს, რომელსაც თესავენ და რომელშიც მალე ჭეჯილი ამოჩუხჩუხდება.



ასეთია სხეულის ამ თავისებური კონცეფციის ტლანქი და ფრიად გამარტივებული ხაზები. რაბლეს რომანში ეს კონცეფცია ყველაზე უფრო სრულად და გენიალურად დაგვირგვინდა. რენესანსული ლიტერატურის სხვა ნაწარმოებებში იგი შესუსტებული და შერბილებულია. ფერწერაში ამ კონცეფციას ვხვდებით ჰიერონიმ ბოსხთანაც და ბრეიველ უფროსთანაც. მისი ელემენტების პოვნა შეიძლება ადრეც იმ ფრესკებსა და ბარელიეფებში, რომლებიც ამშვენებდნენ ტაძრებს და სოფლის ეკლესიებსაც კი XII და XIII საუკუნეებიდან მოცილებული.

განსაკუთრებით დიდად და არსებითად განვითარდა სხეულის ეს სახე შუა საუკუნეების ხალხურ-სადღესასწაულო სანახაობრივ ფორმებში (მასხარა-პამპულების დღესასწაული, კარნავალები, სოტი, ფარსები და სხვ.). შუა საუკუნეების მთელი ხალხურ-სანახაობრივი კულტურა სხეულის მხოლოდ ამ კონცეფციას იცნობდა.

ლიტერატურის დარგში მთელი შუასაუკუნოვანი პაროდია ეფუძნება სხეულის გროტესკულ კონცეფციას. ეს კონცეფციავე აყალიბებს სხეულის სახეებს იმ უამრავ ლეგენდასა და ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რომლებიც დაკავშირებულია როგორც „ინდურ საოცრებებთან“, ისე კელტური ზღვის დასავლურ საოცრებებთან. ეს კონცეფცია განსაზღვრავს ბუმბერაზთა ლეგენდების სახეებსაც, მის ელემენტებს ვხვდებით ცხოველთა ეპოსში, ფაბლიოში, შვანკებში.

დაბოლოს, სხეულის ეს კონცეფცია უდევს საფუძვლად ლანძღვა-გინებას, წყევლა-კრულვასა და ფიცის, რომელთა მნიშვნელობა გროტესკული რეალიზმის ლიტერატურის გაგებისათვის განსაკუთრებულად დიდია. ეს ლანძღვა-გინება, წყევლა-კრულვა და ფიცილი პირდაპირ მთორგანიზებულ ზეგავლენას ახდენდა ამ ლიტერატურის მთელ მერყვეობაზე. სტილზე, სახეთა აგებულებაზე. ისინი იყო გულწრფელი სიმართლის ერთგვარი ფორმულები, რომლებიც ღრმად ენათესავებოდა (გენეზისის და ფუნქციების მიხედვით) გროტესკული და რენესანსული რეალიზმის „დამდაბლებისა“ და „დაქვეითების“ ყველა დანარჩენ ფორმას, თანამე-

დროვე უხამს გინებასა და წყევლა-კრულვაში შემორჩენილია სხეულის ამ კონცეფციის მკვდარი და პირწმინდად უარყოფითი გადმონაშთები. ისეთი გინებები, როგორც ჩვენი „სამსართულიანი“ (მთელი თავისი მრავალფეროვანი ვარიაციებით), ანდა ისეთი გამოთქმები, როგორც არის „არ შეგადვირო...“. შეგინებულს გროტესკული მეთოდით ამდაბლებენ. ესე იგი აგზავნიან აბსოლუტურ ტოპოგრაფიულ ხორციელ ქვეანში, დამდაბებულ, შემქმნელ ორგანოთა ზონაში, ხორციელ სამარეში (ანდა ხორციელ ქვესკნელში) შესამუსრავად და ახლად დასაბადებლად. მაგრამ ამ ამბივალენტური ამლორძინებელი აზრისაგან თანამედროვე გინებაში თითქმის აღარცა შემორჩა, გარდა შიშველი უარყოფისა, წმინდა წყლის ცინიზმისა და შეურაცყოფისა... რაბლეს ეპოქაში გინება და კრულვა ხალხური ენის იმ სფეროებში, რომლებიდანაც ამოიზარდა მისი რომანი, ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა თავის მნიშვნელობას და უწინარეს ყოვლისა ინარჩუნებდა დადებით ამლორძინებელ პოლუსს. ისინი ღრმად ენათესავებოდა დამდაბლების ყველა ფორმას, გროტესკული რეალიზმისაგან მემკვიდრეობით მიღებულს, ხალხურ-სადღესასწაულო კარნავალური ტრავესტიების ფორმებს, დიბალურიების ფორმებს, ქვესკნელის სახეებს მიმოსვლის ლიტერატურაში, სოტის სახეებს და ა. შ. და ამიტომაც შეასრულეს არსებითი როლი მის რომანში.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სხეულის გროტესკული კონცეფციის ძალზე მკაფიო გამოხატულება შუასაუკუნოვანი და რენესანსული ხალხური ბალაგანური და საერთოდ უშვერი კომიკობის ფორმებში. ამ ფორმებმა ყველაზე უფრო დაცული სახით გადმოიტანეს სხეულის გროტესკული კონცეფცია ახალ დროშიც: XVII საუკუნეში იგი ცოცხლობდა ტაბარენის „პარადებში“, ტიურლუპენის კომიკობაში და სხვა ანალოგიურ მოვლენებში. შეიძლება თქმა, რომ გროტესკული და ფოლკლორული რეალიზმის სხეულის კონცეფცია ცოცხალია ჯერ კიდევ დღესაქამომდის (რა ვეყოთ, რომ შესუსტებულია და დამახინჯებული) ბალაგანური და საციროკო კომიკობის მრავალ ფორმაში.



გროტესკული რეალიზმის ჩვენს მიერ წინასწარ მოხაზული სხეულის კონცეფცია, ცხადია, მკვეთრ წინააღმდეგობაშია „კლასიკური“ ანტიკურობის ლიტერატურულ და სახვითს კანონთან, რომელიც საფუძვლად დაედო რენესანსის ესთეტიკას და სრულებითაც უმნიშვნელო რამ არ ყოფილა ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ყველა ეს ახალი კანონი სხეულს ხედავს სრულიად სხვაგვარად, მისი ცხოვრების საესეებით სხვაგვარ მომენტებში, გარე (სხეულგარეშე) სამყაროსთან სრულებით სხვარგ დამოკიდებულებაში. ამ კანონთა სხეული უწინარესად მკაცრად დასრულებული, საესეებით მზა სხეულია, რომელიც, შემდგომ, მარტოა, ერთია, გამოიწვლია სხვა სხეულთან, დასშულია. ამიტომ ჩამოშორებული აქვს არამზაობის, ზრდისა და გამრავლების ყველა ნიშანი: შვერილი რამ თუ ამოხეჩილი თუ ამობურცული ადგილი (ახალი ამონაყრის, დაკვირტვის მნიშვნელობისა), არ ეტყობა არცრა ნახერტი. სხეულის მარადიული არამზაობა თითქოსდა დაფარულია, დამალულია: ჩასახვა, ორსულობა, შობა, აგონია ჩვეულებრივ არ არის წარმოჩენილი. ასაკი ისეთია შერჩეული, როცა ის მაქსიმალურად დაშორებულია დედის მუცელსა და სამარეს, ესე იგი როცა ის მაქსიმალურად შორს არის ინდივიდუალური ცხოვრების „ზღურბლისაგან“. ყურადღება გამახვილებულია ამ სხეულის დასრულებულ თვითკმარ ინდივიდუალობაზე. წარმოჩენილია გარე სამყაროში სხეულის მხოლოდ ისეთი მოქმედებანი, რომელთა დროსაც სხეულსა და სამყაროს შორის არ არის დარღვეული მკაფიო და მკვეთრი საზღვრები: სხეულშიდა მოქმედებანი თუ შთანთქმის და ამოფრქვევის პროცესები არ მკლავნდება, არ ამკარავდება. ინდივიდუალური სხეული წარმოჩენილია მშობიარე ხალხურ სხეულთან მისი დამოკიდებულების უჩვენებლად.

ასეთია ახალი დროის კანონთა ძირითადი მთავარი ტენდენციები. სრულიად გასაგებია, რომ ამ კანონთა თვალსაზრისით გროტესკული რეალიზმის სხეული წარმოგვიდგება რაღაც გონჯ, შესაზარ, ფორმადაკარგულ სხეულად. ახალ დროს ჩამოყალიბებული „მშვენიერების ესთეტიკის“ ჩარჩოებში ეს სხეული არ თავსდება.

სხეულის გამოხატვის გროტესკული კლასიკური კანონების დაპირისპირებისას ჩვენ ერთი კანონის უპირატესობას კი არ ვამტკიცებთ მეორის მიმართ, არამედ ვადგენთ მათ შორის მხოლოდ არსებით განსხვავებას. მაგრამ ჩვენს გამოკვლევაში წინა პლანზე, ბუნებრივია, გროტესკული კონცეფციაა, ვინაიდან სწორედ ის განსაზღვრავს ხალხური სასიცილო კულტურისა და რაბლეს სახეობრივ კონცეფციას: ჩვენ გვინდა გავიგოთ გროტესკული კანონის თავისებური ლოგიკა, მისი განსაკუთრებული მხატვრული ნებელობა. კლასიკური კანონი ჩვენთვის მხატვრულად გასაგებია, გარკვეულწილად ჩვენ თვითონ ჯერ კიდევ ამ კანონთს ვცხოვრობთ, გროტესკული კი დიდი ხანია აღარ გვესმის, ანდა დამახინჯებულად გვესმის. ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიკოსებისა და თეორეტიკოსების ამოცანაა ამ კანონის რეკონსტრუირება მისი ნამდვილი აზრის თვალსაზრისით. დაუშვებელია, რომ მას განვმარტავდეთ ახალი დროის ნორმების სულსკვეთებით და მასში მხოლოდ ამ ნორმათაგან გადახრას ვხედავდეთ. გროტესკულ კანონს თავისი საკუთარი საზომით უნდა მივუღებდეთ.

აქ აუცილებელია კიდევ რამდენიმე განმარტება. სიტყვა „კანონი“ აღამიანის სხეულის გამოსახვაში შეგნებულად დადგენილი წესების, ნორმებისა და პროპორციების განსაზღვრული ერთობლიობის ვიწრო გაგებით როდი გვესმის. ასეთი ვიწრო მნიშვნელობით ლაპარაკი კიდევ შეიძლება კლასიკურ კანონზე მისი განვითარების ზოგიერთი განსაზღვრული ეტაპისა და მიხედვით. სხეულის გროტესკულ სახეს კი მსგავსი რამ კანონი არასოდეს ჰქონია. თავისი ბუნებით ის არაკანონიკურია. აქ სიტყვა „კანონი“ ვხმარობთ სხეულისა და ხორციელი ცხოვრების გამოსახვის „განსაზღვრული, მაგრამ დინამიკური და განვითარებადი ტენდენციის უფრო ფართე აზრით. წარსულის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ვამჩნევთ ორ ასეთ ტენდენციას, რომლებსაც პირობითად აღვნიშნავთ როგორც გროტესკულსა და კლასიკურ კანონებს: ჩვენ აქ განსაზღვრეთ ეს ორივე კანონი თავ-თავის წმინდა, ასე ვთქვათ, ზღვრულ გამოხატულებაში, მაგრამ ცოცხალ ისტორიულ სინა-



მდილეში ეს კანონები (კლასიკური) არასოდეს არ ყოფილა რაღაც გაყინული და უცვლელი რამ, პირიქით, ისინი მუდამ ვითარდებოდნენ და წარმოშობდნენ კლასიკისა და გროტესკის სხვადასხვაგვარ ისტორიულ ვარიაციებს. ამასთანავე, ამ ორივე კანონს შორის ვხვდებით ურთიერთმოქმედების სხვადასხვა ფორმას — ბრძოლას, ურთიერთგავლენას. შეჯვარდინებას, შერევას. განსაკუთრებით ეს ამბავი დამახასიათებელია აღორძინების ეპოქისათვის (რახეც უკვე მივუთითეთ). თვით რაბლესაც კი, რომელიც იყო სხეულის გროტესკული კონცეფციის ყველაზე უფრო წმინდა წყლის და თანამიმდევრული გამომხატველი, მოეძევება კლასიკური კანონის ელემენტები, მეტადრე პონოკრატეს მიერ გარგანტუას აღზრდის ეპიზოდში და თელემის ეპიზოდში. მაგრამ ჩვენი გამოკვლევის მიზნისათვის მნიშვნელოვანია უწინარესად არსებითი განსხვავებანი ამ ორ კანონს შორის მხოლოდ და მხოლოდ გამოხატვის თვალსაზრისით.

* * *

ხატოვნების სპეციფიკურ ტიპს, ხალხურ სასიცილო კულტურას რომ ახასიათებს გამოვლენის ყველაწიერ ფორმაში, პირობითად „გროტესკული რეალიზმი“ ვუწოდეთ. ახლა ჩვენს მიერ არჩეული ტერმინოლოგიის დასაბუთება მოგვიწევს.

უწინარესად ტერმინ „გროტესკზე“ შევ-

ჩერდეთ. მივმართოთ ამ ტერმინის ისტორიას როგორც თვითონ გროტესკის, ისე მისი თეორიის განვითარებასთან დაკავშირებით.

ხატოვნების გროტესკული ტიპი (ესე იგი სახეთა აგების მეთოდის) უძველესი ტიპია: ვხვდებით ყველა ხალხის მითოლოგიასა და არქაულ ხელოვნებაში. მათ შორის, რასაკვირველია, ძველი ბერძნებისა და რომაელების კლასიკურამდელ ხელოვნებაში და არც კლასიკურ ეპოქაში კვდება გროტესკული ტიპი, მაგრამ, დიდი ოფიციალური ხელოვნების საზღვრებს გარეთ გამოდევნილი, სიცოცხლესა და განვითარებას განაგრძობს ამ ხელოვნების ზოგიერთ „დაბალ“ არაკანონიკურ დარგში: აი თუნდაც სასიცილო პლასტიკის, უმეტესად წერილ დარგში. — ასეთია, მაგალითად, ჩვენს მიერ ნახსენები ქერჩის ტერაკოტები, კომიკურ ნიღბთა, სილენეთა, ნაყოფიერების დემონთა პაწაწა ფიგურები, გონჯ ტერისტეს ძალზედ პოპულარული პაწაწინა ფიგურები და სხვ. სასიცილო სავაზო ფერწერის დარგში — მაგალითად, სასიცილო დუბლიორთა სახეები (კომიკური პერაკლესი, კომიკური ოდისევსისა), პატარ-პატარა სცენები კომედიებიდან, იგივე ნაყოფიერების დემონები და ა. შ.; დაბოლოს, ამა თუ იმ ფორმით კარნავალური ტიპის დღესასწაულებთან დაკავშირებული სასიცილო ლიტერატურის დიდ-დიდ დარგებში — სატირთა დრამა, ძველი

ანტიკური კომედია, მიმები და სხვა. გვიანში ანტიკურობის ეპოქაში აყვავებული და განახლებული ხატოვნების გროტესკული ტიპი ხელოვნებისა და ლიტერატურის თითქმის ყველა სფეროს იპყრობს. აქ, ყომოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების არსებითი ზეგავლენით, იქმნება გროტესკის ახალი სახესხვაობა. მაგრამ ანტიკურობის ესთეტიკური და სახელოვნო აზრი კლასიკური ტრადიციის კალაპოტით ვითარდებოდა, და ამიტომ, ხატოვნების გროტესკულმა ტიპმა ვერ მიიღო ვერც მყარი საზოგადო სახელდება ანუ ტერმინი, ვერც თეორიული აღიარება და გააზრება.

ანტიკურ გროტესკში მისი განვითარების სამთავე ეტაპზე — გროტესკულ არქაიკაში, კლასიკური ეპოქის გროტესკში და გვიანანტიკურ გროტესკში — ყალბდებოდა რეალიზმის არსებითი ელემენტები. არ არის სწორი მასში (ანტიკურ გროტესკში) მხოლოდ „ტლანჯი ნატურალიზმის“ (როგორც ეს ზოგჯერ ხდებოდა) დანახვა, მაგრამ გროტესკული რეალიზმის ანტიკური ეტაპი ჩვენი ნაშრომის საზღვრებს სცილდება. მომდევნო თავებში ანტიკური გროტესკის მხოლოდ იმ მოვლენებს შივებებით, რომლებმაც ზეგავლენა მოახდინა რაბლეს შემოქმედებაზე.

გროტესკული რეალიზმის გაფურჩქნა-აყვავება — ეს შუა საუკუნეების ხალხური სასიცილო კულტურის სახეობრივი სისტემაა, ზოლო მისი მხატვრული მწვერვალ აღორძინების ლიტერატურაა. აქ, აღორძინების ეპოქაში, ჩნდება პირველად ტერმინი გროტესკი, მაგრამ თავდაპირველად მხოლოდ ვიწრო მნიშვნელობით. XV საუკუნის ბოლოს, რომში, ტიტუსის თერმების მიწისქვეშა ნაწილის გათხრებისას აღმოჩნდა რომაული ფერწერული ორნამენტის მანამდე უცნობი სახეობა. ორნამენტის სწორედ ამ სახეობას შეარქვეს იტალიურად *la grottesca*. წარმოქმნილი იტალიურად სიტყვა „grotta“—საგან, გროტი კი მღვიმე, ეხი, გამოქვაბულია. ცოტა უფრო მოგვიანებით ანალოგიური ორნამენტები აღმოჩნდა იტალიის სხვა ადგილებშიც, რა არის ამ სახეობის ორნამენტის არსი და რაობა?

ახლანდამოგენმა ორნამენტმა განაცვიფრა თანამედროვენი მცენარეთა, ცხოველთა და

ადამიანთა გამოსახვის ფორმების უჩვეულო, უცნაური და ლალი თამაშით — ეს ფორმები ისე გადად-ვადმოდიან ერთმანეთში, თითქოსდა ერთმანეთს ქმნიანო. არა ჩანს ის მკვეთრი და ინერტული საზღვრები, რომლებიც ყოფენ ამ „ბუნების სამეფოებს“ სამყაროს ჩვეულებრივ სურათში: აქ, გროტესკში, ეს საჭკვრები თამამად ირღვევა. არ არის აქ არც სინამდვილის ასახვაში ჩვეული სტატეკა: მოძრაობა მზა ფორმების (მცენარეთა და ცხოველთა) მოძრაობა კი აღარ არის მზავე და მდგრად სამყაროში, არამედ თვითონ ყოფიერების შინაგან მოძრაობად გადაქცეულა. ეს შინაგანი მოძრაობა კი გამოხატულია ერთი ფორმის მეორეში გადასვლით, აგრეთვე ყოფიერების მარადიული **არამზაობით**. ამ ორნამენტულ თამაშში იგრძნობა მხატვრული ფანტაზიის განსაკუთრებული თავისუფლება და სიმსუბუქე, თანაც ეს თავისუფლება შეიგრძნობა როგორც **მხიარული**, როგორც თითქმის **მოკისკეს სილაღე**. ახალი ორნამენტის ეს მხიარული ტონი სწორად გაიგეს და გადმოსცეს რაფაელმა და მისმა მოწაფეებმა გროტესკის თავიანთებულ მიზანქვეშა ვატეკანის ლოკიების მოხატვისას.

ასეთია ძირითადი თავისებურება იმ რომაული ორნამენტისა, რომელსაც პირველად მიუყენეს სპეციალურად მისთვის გაჩენილი ტერმინი „გროტესკი“. ეს იყო უბრალოდ ახალი, ანუ, როგორც მაშინ ეგონათ, ნარტეკი რამ მოკლენისათვის, და თავდაპირველი მნიშვნელობა მისი ძლიან ვიწრო იყო, რომაული ორნამენტის ახლანდამოგენ სახესხვაობას აღნიშნავდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ეს სახესხვაობა გროტესკული ხატოვნების უზარმაზარი სამყაროს პატარა ნაკუწი (ნატეხი) იყო, რომელიც ანტიკურობის ყველა საფეხურზე არსებობდა და განაგრძობდა არსებობას შუა საუკუნეებში და აღორძინების ხანაშიც. და ამ ნაკუწში ასახული იყო უზარმაზარი სამყაროს დამახასიათებელი თვისებები. ეს ამბავი კი უზრუნველყოფდა ახალი ტერმინის შემდგომ ნაყოფიერ სიკოცხლეს — გროტესკული ხატოვნების მთელ, თითქმის თვალშეუდგამ სამყაროზე მის თანდათანობით გავრცელებას.



მაგრამ ტერმინის მოცულობის გაფართოება ხდება ძალზე ნელა და გროტესკული სამყაროს თავისებურებისა და მთლიანობის ზუსტი თეორიული შეცნობის მიღმა. გროტესკის თეორიული ანალიზის, უფრო ზუსტად — უბრალოდ აღწერის და შეფასების პირველი ცდა ეკუთვნის ვაზარის-რომელიც ვიტრუვიუსის (ავგუსტუსის ეპოქის ხუროთმოძღვრისა და ხელოვნებათმცოდნის) დასკვნებზე დაყრდნობით უარყოფითად აფასებს გროტესკს. ვიტრუვიუსი — ვაზარი მას თანაგრძნობით იშველებს მსჯელობაში — გმობდა იმ ახალ „ბარბაროსულ“ მოდას, რომლის მიხედვითაც „ყველგან ურჩხულთ ახატავდნენ ნაცვლად იმისა, რომ ცხადად აესახათ თვალდასაჩინო სამყარო“, ანუ გმობდა გროტესკულ სტილს კლასიკური პოზიციებიდან. როგორც „ბუნებრივი“ ფორმებისა და პროპორციების უხეშ დარღვევას. ამ პოზიციაზევე დგას ვაზარიც. და ეს პოზიცია, არსებითად, გაბატონებული დარჩა ხანგრძლივი დროის განმავლობაში. გროტესკის უფრო ღრმა და გაფართოებული გაგება გაჩნდება მხოლოდ XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში.

XVII და XVIII საუკუნეების ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგში კლასიციკური კანონის ბატონობისას გროტესკი, ხალხურ სასიცილო კულტურასთან დაკავშირებული. ეპოქის დიდი ლიტერატურის გარეთ აღმოჩნდა: მდარე კომიკურობამდე დაეშვა ან არადა ნატურალისტურ ხრწნას მიეცა.

ამ ეპოქაში (საკუთრივ, XVII საუკუნის მეორე ნახევრიდან) ხდება ხალხური კულტურის საწესჩვეულებო-სანახაობითი კარნავალური ფორმების თანდათანობით დავიწროების, დაქუცმაცებისა და გაჯარიბების პროცესი. სადღესასწაულო ცხოვრება, ერთის მხრივ, **გასახელმწიფოებრივდა და პარადული** გახდა, მეორეს მხრივ — **ყოველდღიურ** ყოფაში გაითქვიფა, თუ შეიძლება თქმა, **გაყოფიერდა**: ანუ კერძო, შინაურ, ოჯახურ ყოფაში გადავიდა. სადღესასწაულო მოედნის წარსული პრივილეგიები სულ უფრო და უფრო შეიზღუდა. განსაკუთრებული კარნავალური მსოფლშეგრძნება თავისი საყოველთაო-სახალხოობით, შეუფასებლობით, უტოპიურობით, მომავლისაკენ

სწრაფვით უბრალოდ სადღესასწაულო წყობილებად იწყებს გადაქცევას. დღესასწაული **თითქმის** აღარ იყო ხალხის მეორე ცხოვრება, მისი დროებითი აღორძინება და განახლება. ჩვენ ხაზი გავუსვით სიტყვა „თითქმის“ იმიტომ, რომ ხალხური-სადღესასწაულო კარნავალური საწყისი, არსებითად, შეუძმესვრელია. დავიწროებული და შენელებული, იგი მაინც ანაყოფიერებს ცხოვრებისა და კულტურის ხან ერთსა და ხან მეორე დარგს.

ჩვენთვის აქ მნიშვნელოვანია ამ პროცესის განსაკუთრებული მხარე. აღნიშნულ საუკუნეთა ლიტერატურა თითქმის ყოველგან განიცდის დაქინებული ხალხური სადღესასწაულო კულტურის უშუალო ზეგავლენას. კარნავალური მსოფლშეგრძნება და გროტესკული ხატოვნება უკვე როგორც ლიტერატურული ტრადიცია, უმთავრესად, როგორც რენესანსული ლიტერატურის ტრადიცია, ისე განაგრძობენ სიცოცხლეს და ისე გადადიან ერთი დროიდან მეორეში.

ხალხურ სამოედნო კულტურასთან კავშირი რომ დაკარგა და წმინდა წყლის ლიტერატურულ ტრადიციად იქცა, გროტესკი თანდათან გადაგვარდა. მოხდა კარნავალურ-გროტესკულ სახეთა ცნობილი ფორმალიზაცია, რამაც შესაძლებელი გახდა ამ სახეთა გამოყენება სხვადასხვა მიმართულებით და სხვადასხვაგვარი მიზნებისათვის. მაგრამ ეს ფორმალიზაცია არ ყოფილა მხოლოდ გარეგნული, და თვით კარნავალურ-გროტესკული ფორმის შინაარსიანობა, მისი მხატვრულ-ეგზისტისტიკული და განმარტოვებელი ძალა შემორჩა იმ დროის (ანუ XVII და XVIII საუკუნეების) ყველა ნიშანდობლივ მოვლენას: „კომედია დელ არტე“-ს (იგი ყველაზე უფრო მეტად ინარჩუნებდა კავშირს თავის წარმომშობ კარნავალურ წიაღთან); კომიკურ რომანს და XVII საუკუნის ტრავესტიებს, ვოლტერი-სა და დიდროს ფილოსოფიურ მოთხრობებს („საჩოთირო საუწყენი“, „უაჟ-ვატალისტი“), სვიფტის თხზულებებს და ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებს. ყველა ამ მოვლენაში, თუმცა ისინი ხასიათითაც განსხვავდებიან და მიმართულებებითაც — კარნავალურ-გროტესკულ ფორმას მსგავსი ფუნქციები აკისრია: აბუნებრივებს გამოწავლის სილამეს, ერ-

თმანეთს უხამებს ყოველივე ნაირგვარო-
ვანს და აახლოებს შორეთულს, ხელს უწყ-
ობს ადამიანს, რომ განთავისუფლდეს ამა
სოფლის შესახებ გაბატონებული თვალსაზ-
რისისაგან, ყოველგვარი პირობითობისაგან,
მოარულ ჭეშმარიტებათაგან, ყოველივე
ჩვეულებრივისაგან, შეჩვეულისაგან, რაც
საყოველთაოდ მიღებულია, იმისაგან; ხელს
უწყობს, რომ წუთისოფელს ახლებურად
შეხედოს, იგრძნოს ყოველივე არსებულის

თანაფარდობა და სრულიად სხვა მსოფლ-
წესრიგის შესაძლებლობა.

მაგრამ, რა მოვლენებსაც გროტესკი მო-
იკავს, ყველა ამ მოვლენის ერთიანობასა
და მათი მხატვრული სპეციფიკის ცხადი და
მკაფიო თეორიული შეცნობა ძალზე ნელა
ხდებოდა. და თვითონ ტერმინსაც ენაცვ-
ლებოდა ტერმინები „არაბესკა“ (უპირატე-
სად ორნამენტთან გამოყენებით) და „ბურ-
ლესკი“ (უპირატესად ლიტერატურასთან





გამოყენებით). ესთეტიკაში კლასიციზტური თვალსაზრისის ბატონობის პირობებში ასეთი თეორიული შეცნობა ჯერ კიდევ შეუძლებელი იყო.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში არსებითი ცვლილებები ხდება როგორც თვითონ ლიტერატურაში, ისე ესთეტიკური აზრის დარგში. გერმანიაში იმეამად ლიტერატურული ბრძოლა ჩაღდებოდა არლყინის ფიგურის გარშემო, რომელიც მაშინ ყველა თეატრალური წარმოდგენის (ყველაზე სერიოზულსაც კი) მონაწილე იყო. ვოლტშედი და სხვა კლასიციზტები მოითხოვდნენ არლყინის გაძევებას „სერიოზული და წესიერი სცენიდან“, რასაც მიაღწიეს კიდევ დროებით. ამ ბრძოლაში არლყინის მხარეს მონაწილეობა მიიღო ლესინგმაც, არლყინის ვიწრო საკითხის მიღმა იდგა უფრო ფართე და პრინციპული პრობლემა — დაეშვათ თუ არა ხელოვნებაში ის მოვლენები, რომლებიც არ უპასუხებდნენ მშვენიერის და ამჟღავნების ესთეტიკას, ესე იგი დაეშვათ თუ არა გროტესკი, სწორედ ამ პრობლემას მიეძღვნა იუსტუს მოზერის მცირე მოცულობის ნაშრომი — „არლყინის, ანუ გროტესკულ-კომიკურის დაცვა“, რომელიც 1761 წელს გამოვიდა. გროტესკის დაცვა აქ თვითონ არლყინის პირით ხდება. მოზერის ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ არლყინი ნაწილია იმ განსაკუთრებული სამყაროსი, (ძალიან პაწაწინასი), რომელსაც ეკუთვნის კოლომბინაც, კაპიტანიც, დოქტორიც და სხვ., ანუ კომედია დელ არტეს სამყაროსი. ეს სამყარო ერთი მთლიანია, თავისი განსაკუთრებული ესთეტიკური კანონზომიერებით და სრულყოფილების თავისი განსაკუთრებული კრიტერიუმით, რომელიც არ ემორჩილება მშვენიერისა და ამჟღავნების კლასიციზტურ ესთეტიკას. მაგრამ ამავედროულად მოზერი ამ სამყაროს „მდაბალ“ ბალაგანურ კომიკურობასაც უპირისპირებს და ამით ავიწროებს გროტესკის გაგებას. შემდგომ მოზერი ხსნის გროტესკული სამყაროს ზოგიერთ თავისებურებას: იგი მას უწოდებს „ქიმერულს“, ანუ თავისთავში უცხო რამ ელემენტების შემცველს, აღნიშნავს ბუნებრივი პროპორციების რღვევას (ჰიპერბოლურობას) კარიკატურული და პარადიული ელემენტის არსებობას.

დაბოლოს, მოზერი ხაზს უსვამს გროტესკის სასიცილო საწყისს, ამასთანავე სიცილს სათავედ უდებს სიხარულისა და მხიარულების კაცობრიულ სულისმიერ მოთხოვნილებას. ასეთია გროტესკის პირველი, ჯერ კიდევ საკმაოდ ვიწრო აპოლოგია.

1788 წელს გერმანელმა მეცნიერმა ფლიოგელმა, რომელსაც უკვე გამოცემული ჰქონდა კომიკური ლიტერატურის ოთხტომიანი ისტორია და წიგნი — „ქარის ტაკიმასხარების ისტორია“, გამოსცა „გროტესკული კომიკობის ისტორია“, ფლიოგელი არც ისტორიული და არც სისტემატური თვალსაზრისით არ განსაზღვრავს და არ ზღუდავს გროტესკის გაგებას. ის გროტესკს მიაკუთვნებს ყველაფერ იმას, რაც მკვეთრად სცილდება ჩვეულებრივ ესთეტიკურ ნორმებს და რაშიც მკვეთრად ხაზგასმულია და გაზვიადებულია მატერიალურ-ხორციელი მომენტი. მაგრამ ფლიოგელის წიგნის უმეტესი ნაწილი ეძღვნება სწორედ შუასაუკუნეობრივ გროტესკს. ფლიოგელი განიხილავს შუასაუკუნეობრივი ხალხურ-სადღესასწაულო ფორმებს („ჰამპულების დღესასწაული“, „სახედრის დღესასწაული“, უფლისა ზორციელად შობის დღესასწაულის ხალხურ-სამოედნო ელემენტები, კარნავალები და სხვ.), გვიანი შუა საუკუნეების ტაკიმასხარულ ლიტერატურულ საზოგადოებებს („ბაზოზის სამეფო“, „დარდმანდი ბიჭები“ და სხვ.), სოტის, ფარსებს, საყველიერო თამაშობებს, ხალხურ-სამოედნო კომიკობის ზოგიერთ ფორმას და ა. შ. საერთოდ, გროტესკის მოცულობა ფლიოგელს მაინც რამდენადმე შევიწროებული აქვს: გროტესკული რეალიზმის წმინდა ლიტერატურულ მოვლენებს სრულებით არ განიხილავს (მაგალითად, შუასაუკუნეობრივ ლათინურ პაროდისას). ისტორიულ-სისტემატური თვალსაზრისის უქონლობამ განსაზღვრა ერთგვარი შემთხვევითობა მასალის შერჩევაში. თვითონ მოვლენების აზრის გაგება ზერელეა — არსებითად, არავითარ გაგებაზე არ შეიძლება ლაპარაკი: იგი მოვლენებს აგროვებს უბრალოდ როგორც კურობებს. თუმცა ფლიოგელის წიგნი თავისი მასალის მიხედვით დღევანდლამდე ინარჩუნებს მნიშვნელობას.



მიოზერიც და ფლიოგელიც იცნობენ მხოლოდ გროტესკულ კომიკობას, ანუ მხოლოდ ისეთ გროტესკს, რომელიც ორგანიზებულია სიცლის საწყისით. ამასთანავე ამ სასიცილო საწყისის ისინი იაზრებენ როგორც მხიარულს, სასიხარულოს, ასეთი იყო ამ მკვლევართა მასალა: მიოზერისათვის კომედია დელ არტე და ფლიოგელისათვის გროტესკი.

* * *

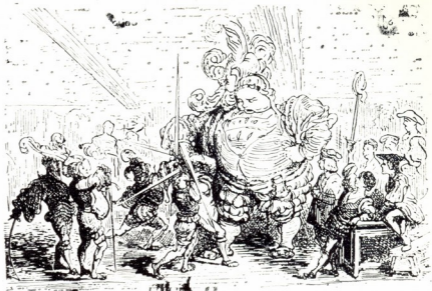
მაგრამ სწორედ იმხანად, როდესაც გამოჩნდა მიოზერისა და ფლიოგელის შრომები, რომლებიც მიმართული იყო გროტესკის განვითარების თითქოსდა უკვე ჩველილ-განვლილი ეტაპებისაკენ, თვითონ გროტესკი თავისი ჩამოყალიბების ახალ ფაზაში შევიდა. წინარეომანტიზმში და ადრეულ რომანტიზმში ხდება გროტესკის აღორძინება, მაგრამ ძირფესვიანად ახლებური გააზრებით, გროტესკი ხდება სუბიექტური, ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნების გამოხატვის ფორმა, რომელიც ძალზე შორს არის წარსული საუკუნეების ხალხურ-კარნავალური მსოფლშეგრძნებისაგან (თუმცა ამ უკანასკნელის ზოგი რამ ელემენტი კია შიგ ჩარჩენილი). ახალი სუბიექტური გროტესკის პირველი და ძალზე მნიშვნელოვანი გამოხატულებაა სტერნის „ტრისტამ შენდი“ (რომელიც რაბლესეული და სერვანტესისეული მსოფლშეგრძნების თავისებური გადაღება-გადატანაა ახალი ეპოქის სუბიექტურ ენაზე). ახალი გროტესკის სხვაგვარი ნაირსახეობაა გოთიკური ანდა შავი რომანი. გერმანიაში სუბიექტური გროტესკი უნდა ვიფიქროთ, რომ ყველაზე უფრო მძლავრად და ორიგინალურად განვითარდა. ეს არის „ქარი-შხლისა და შეტყვის“ დრამატურგია და ადრეული რომანტიზმი (ლენცი, კლინგერი, ახალგაზრდა ტიკი). გიპელისა და ეან-პოლის რომანები, დაბოლოს, ჰოფმანის შემოქმედება, რომელმაც უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა შემდგომი დროის მსოფლიო ლიტერატურაში ახალი გროტესკის განვითარებაზე. ახალი გროტესკის თეორეტიკოსები გახდნენ ფრ. შლეგელი და ეან-პოლი.

რომანტიკული გროტესკი ძალზე მნიშვნელოვანი და გავლენიანი მოვლენაა მსოფ-

ლიო ლიტერატურაში, გარკვეულწილად ის იყო რეაქცია კლასიციზმისა და განათლების იმ ელემენტებზე, რომლებიც წარმოშობდნენ ამ მიმდინარეობათა შეზღუდულობასა და ცალმხრივ სერიოზულობას: ვიწრო გონებრივ რაციონალიზმზე, სახელმწიფოებრივ და ფორმალურ-ლოგიკურ ავტორიტარულობაზე, მხამხარეულობისაკენ, დასრულებულობისაკენ და ერთმნიშვნელობისაკენ სწრაფვაზე, განმანათლებელთა დიდაქტიზმზე და უტილიტარიზმზე, მიაშიტურ ანდა ფორმალურ ოპტიმიზმზე და ა. შ. ყოველივე ამას რომ უარყოფდა, რომანტიკული გროტესკი ეყრდნობოდა უწინარესად აღორძინების ხანის ტრადიციებს, განსაკუთრებით შექსპირსა და სერვანტესს, რომლებიც იმხანად ხელახლა აღმოაჩინეს და რომელთა მიხედვითაც ხდებოდა ინტერპრეტირება შუასაუკუნეობრივი გროტესკისაც. არსებითი ზეგავლენა რომანტიკულ გროტესკზე მოახდინა სტერნმა, რომელიც გარკვეული აზრით მის დამსაძირკველბადაც კი შეიძლება რომ ჩათვალოს...

ყველაზე უფრო მეტად რომანტიკულ გროტესკში გადასხვაფერდა სასიცილო საწყისი. სიცილი, რასაკვირველია, დარჩა: მონოლითური სერიოზულობის პირობებში ხომ ყოველგვარი — თვით ყველაზე უსუსური გროტესკიც კი შეუძლებელია. სიცილს რომანტიკულ გროტესკში რედუქცია მოუვიდა და იუმორის, ირონიის, სარკაზმის ფორმა მიიღო. ის მხიარული და მოზეიმე სიცილი აღარ არის. სასიცილო საწყისის დადებითი ამაღორძინებელი მომენტი მინიმუმამდეა შესუსტებული.

სიცილის თობაზე მეტად დამახასიათებელ მსჯელობას ვხვდებით რომანტიკული გროტესკის ერთ-ერთ უშესანიშნავეს ნაწარმოებში — ბონავენტურას (უცნობი ავტორის, ეგების ვენცელის ფსევდონიმი) „ლამის მზირში“. ეს არის ლამის დარაჯის ნაუბარი და ფიჭები. ერთ ადგილას მთხრობელი ასე ახასიათებს სიცილის მნიშვნელობას: „განა არის ამქვეყნად სიცილზედ უფრო რე ძლიერი რამ საშუალება იმისა, რომ კაცი წუთისოფლისა და ბედის ჩირღვას წინაუღუდგეს! ამა სატირული ნიღბის წინაშე შიშითა თრთის უძლიერესი მტერი და თვით უბედურება იხვეს უკან, უკეთუ



დაცინვას ვავუბედავ! და ანდა დაცინვის მეტსა აბა სხვას რას იმსახურებს სოფელი ესე თავის გულჩვილ თანამავალთან — მთვარესთან ერთად!..

აქ გამოცხადებულია სიცილის მათვლ-მჭკრეტელობითი და უნივერსალური ხასიათი — ყოველგვარი გროტესკის უცილობელი ნიშანი — და განდიდებულია მისი გამათავისუფლებელი ძალა, მაგრამ ვადაკრულადაც არაფერია ნათქვამი სიცილის ამადორძინებელ ძალაზე, და ამიტომ კარგავს იგი თავის მხიარულ და სიხარულით აღსავსე ტონს.

ავტორი (თავისი მთხრობლის — ღამის დარაჯის პირით) თავისებურად ხსნის ამას (იმისათვის, რომ გვიჩვენოს, თუ როგორ გაჩნდა სიცილი, მითის ფორმას მიმართავს). სიცილი თავად ეშმაკს გამოუგზავნია დედამიწაზე. მაგრამ იგი — სიცილი — ხალხს სიხარულის ნიღბით მოვლენია, და ხალხსაც გულით მიუღია, და აი მაშინ სიცილს ჩამოუტყვის თავისი მხიარული ნიღბი და წუთისოფლისა და ადამიანებისათვის როგორც ღვარძლიან სატირს, ისე დაუწყია ცქერა.

გროტესკის მათვლანობელი სასიცილო საწყისის გარდაქმნა-ვადაგვარება, ამ გროტესკის მიერ თავისი ამადორძინებელი უფლის დაკარგვა, რომანტიკულ გროტესკს მრავალი რამით განასხვავებს შუასაუკუნოებრივი და რენესანსის გროტესკისაგან. ეს

განსხვავებანი ყველაზე უფრო მეტად მკლავდება საშინელისადმი დამოკიდებულებაში. რომანტიკული გროტესკის სამყარო ადამიანისათვის მეტნაკლებად საშინელი და უცხო სამყაროა. ყველაფერი რაც კი რამ ჩვეულებრივია, წესად შემოდებულია, ყოველდღიურია, ფეხმოკიდებულია, საყოველთაოდ მიღებულია, უცებ უაზრო, საეჭვო, უცხო და მტრული ხდება ადამიანისათვის. შენეული სამყარო უცაბედად უცხო სამყაროდ გარდაიქმნება. ჩვეულებრივსა და არასაშინელში უეცრად საშინელი რამ იჩენს თავს. ასეთია რომანტიკული გროტესკის ტენდენცია (ყველაზე უფრო უკიდურეს და მკვეთრ თორმეზში)... შუასაუკუნოებრივი და რენესანსული გროტესკი კი, რომელიც დაკავშირებულია ხალხურ სასიცილო კულტურასთან, საშინელს იცნობს მხოლოდ სასაცილო საფრთხობელას ფორმით, ანუ მხოლოდ სიცილისგან უკვე დამარცხებულ საშინელს. ეს საშინელი რამ მუდამ სასაცილო და მხიარული რამ ხდება...

რომანტიკული გროტესკის სახეები ამა სოფლის წინაშე შიშის გამოხატულებაა და ამ შიშს უნერგავენ ისინი მკითხველსაც („აშინებენ“). ხალხური კულტურის გროტესკული სახეები სრულიად უშიშარნი არიან და თავიანთი უშიშრობის თანაზიარსა ხდიან ყველას. ეს უშიშრობა დამახასიათებელია აღორძინების ლიტერატურის უდიდესი ნაწარმოებებისათვისაც. მაგრამ ამ

მხრივ ნამდვილი მწვერვალია რაბლეს რომანი: აქ შიში შემუსვრილია თავისსავე ჩანასახში და ყველაფერი მხიარულებას მოუცავს. ეს მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე უფრო უშიში ნაწარმოებია.

სიცილში ამალორძინებელი მომენტის შესტეტბასთან დაკავშირებულია რომანტიკული გროტესკის სხვა თავისებურებანიც. სიგიჟის მოტივი, მაგალითად, დამახასიათებელია ყოველგვარი გროტესკისთვის, იმიტომ, რომ იგი სხვა თვალს უჭლს ადამიანს — საშუალებას აძლევს, რომ სხვაგვარად შეხედოს ამქვეყანას და არა „ნორმალური“ ანუ საყოველთაოდ აღიარებული წარმოდგენებითა და შეფასებებით დაბინდული თვლით. მაგრამ ხალხურ გროტესკში სიგიჟე ოფიციალური გონების, ოფიციალური „სიმართლის“ ცალმხრივი სერიოზულობის მხიარული პაროდიაა. ეს **სახეიმო** სიგიჟეა. რომანტიკულ გროტესკში კი სიგიჟე იქნის ინდივიდუალური განცალკევებულობის პირქვე ტრაგიკულ ელფერს.

კიდეც უფრო მნიშვნელოვანია **ნიღბის** მოტივი. ეს ხალხური კულტურის ურთულესი და უმრავალმნიშვნელოვანესი მოტივია. ნიღბი დაკავშირებულია ცვლა-გარდაქმნისა და გარდასახვა-გადასხვაფერების სიხარულთან, მხიარულ თანფარდობასთან, იგივეობისა და ერთმნიშვნელობის მხიარულსავე უარყოფასთან, საკუთარ თავთან ბრძოლვით დამთხვევის უარყოფასთან, ნიღბი დაკავშირებულია გადაქცევა-გადახალისებასთან, სახეცვალბასთან, ბუნებრივი საზღვრების რღვევასთან, თავსიცილთან, თიკუნთან, ანუ მეტსახელთან (სახელის ნაცვლად), ნიღბში ხორცშესხმულია სიცილ-ცხლის სასიერო საწყისი, ნიღბს საფუძვლად უდევს სინამდვილისა და სახის სრულიად განსაკუთრებული ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც დამახასიათებელია უძველესი, საწესჩვეულებო-სასახიობო ფორმებისათვის. ნიღბის ფრიად რთული და მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლიკის ამოწურვა, რააკვირველია, შეუძლებელია. საქორა აღწევენა, რომ ისეთი მოვლენები, როგორც არის პაროდია, კარიკატურა, გრიმასა, მანჭვა-გრება, ღრეჭა და მისთანანი, თავიანთი არსებითი ნიღბის დერივატები, ნიღბში ძალზე მკაფიოდ იხსნება გროტესკის თვით არსი (აქ ლაპარაკია ნიღბზე

და მის მნიშვნელობაზე უკვე ანტიკურობისა და შუა საუკუნეების ხალხურ-სადღესასწაულო პირობებში და არ ვეხებით მის უძველეს საკულტო მნიშვნელობებს).

რომანტიკულ გროტესკში ნიღბი, რომელიც მოწყვეტილია ხალხურ-კარნავალური მსოფლშეგრძნების ერთიანობას, ღარიბდება და არაერთ ახალ მნიშვნელობას იძენს, რომელი მნიშვნელობებიც უცხოა მისი თავდაპირველი ბუნებისათვის: ნიღბი რაღაცას მაღავს, ფარავს, იტყუება და ა.შ. მსგავს მნიშვნელობათა ქონა, რასაკვირველია, სრულიად შეუძლებელია, როცა ნიღბი ხალხური კულტურის ორგანულ მთელში მოქმედებს. რომანტიკულში ნიღბი თითქმის მთლიანად კარგავს თავის ამალორძინებელ და განმახლებელ მომენტს და პირქვე ელფერს იძენს (ნიღბის მიღმა ხშირია საშინელი სიცილი, „არა“, ეს მოტივი ძალიან ძლიერად არის დამუშავებული ბონავენტურას „ღამის მზირში“). ამასთანავე ხალხურ გროტესკში ნიღბის მიღმა ცხოვრება მუდამ ამოუწურავია და მრავალსახივანი.

მაგრამ ნიღბი რომანტიკულ გროტესკშიც ინარჩუნებს რაღაცას თავისი ხალხურ-კარნავალური ბუნებისაგან. ეს ბუნება წარუვლია მასში. ნიღბი ჩვეულებრივი თანამედროვე ცხოვრების პირობებშიც კი მუდამ რაღაც განსაკუთრებულ ატმოსფეროშია გახვეული, აღიქმება როგორც რომელიც სხვა სამყაროს ნაწილი. არასოდეს არ შეიძლება, რომ ნიღბი უბრალოდ საგნად იქცეს სხვა საგანთა შორის.

რომანტიკულ გროტესკში დიდ როლს თამაშობს მარიონეტის, თოჯინის მოტივი. ეს მოტივი, რასაკვირველია, უცხო არ არის არც ხალხური გროტესკისათვის. მაგრამ რომანტიკულისათვის ამ მოტივში წინ იწევს წარმოდგენა **უცხო** არაადამიანურ ძალაზე, რომელიც მართავს ადამიანებს და თოჯინებდა აქცევს მათ, ეს წარმოდგენა კი სრულეობით არ არის დამახასიათებელი ხალხურის სასიცილო კულტურისათვის. მხოლოდ რომანტიკულს ახასიათებს **თოჯინის ტრაგედიის** თავისებური გროტესკული მოტივიც.

მკვეთრად იჩენს თავს რომანტიკულის განსხვავება ხალხური გროტესკისაგან ეშმაკულის სახის ვაგება-ვააზრებაშიც. შუა საუკუნეების დიამლერიებში, სასიცილო იმ-

ქვეყნიურ მოჩვენებებში, პაროდულ ლეგენდებში, ფაბლიოებში და სხვ. ეშმაკი არაოფიციალურ თვალსაზრისთა, გადაბრუნებული წმინდანობის მხიარული ამბივალენტური მატარებელია, მატერიალურ-ხორციელი ქვენობის წარმომადგენელია და ა. შ. მასში არაფერია საშინელი და უცხო (რბალესთან ეპისტემონის იმქვეყნიურ ხილვაში „ბიჭობა დილაცა ეშმაკი უნდა დაიტრაბახონ“). ხან ეშმაკი და თვით ჯოჯოხეთიც მხოლოდ „სასაცილო საფრთხობელებია“.

რომანტიკულ გროტესკში კი ეშმაკი რაღაცა საშინელების, მელანქოლიურის, ტრაგიკულის ხასიათს იძენს. ინფერნალური სიცილი ბნელი, ღვარძლიანი სიცილი ხდება.

საჭიროა აღნიშვნა, რომ რომანტიკულ გროტესკში ამბივალენტურობა გადაიქცევა მკვეთრ სტატიკურ კონტრასტად, ანდა გაქვევებულ ანტითეზად. ზემოხსენებულ „ღამის მზირში“ მთხრობლის (ღამის დარჯის) მამა ეშმაკეულია, დედა კი — წმინდანად შერაცხული; თვითონ იმას ჩვეულებად აქვს ტაძრებში სიცილი და მხიარულების ჰერქვეშ (ანუ გარყვნილთა ბუნავში) ტირილი. ასე და ამგვარად, ღვთაების ძველი საერო-სახალხო რიტუალური თავსაცილი და შუასაუკუნეობრივი სიცილი ტაძარში მასხარა-პამპულების ღღესასწაულის ეამს XIX საუკუნის მიჯნაზე გადაიქცევა მარტოსული შერეკილის ეკლესიაში ატეხილ ექსცენტრულ სიცილად.

აღნიშნავთ, დასასრულ, რომანტიკული გროტესკის კიდევ ერთ თავისებურებას: ეს უპირატესად **ღამის** გროტესკია (ბონავენტურას „ღამის მზირი“, ჰოფმანის „ღამეული ამბები“), მისთვის საერთოდ დამახასიათებელია წყვდიადი, ოღონდ არა ნათელი, ხალხურ გროტესკს, პირიქით, ახასიათებს ნათელი: ეს გაზაფხულისა და დილის, განთიადის გროტესკია (უფრო ზუსტად: ხალხური გროტესკი ასახავს თვითონ იმ მემენტს, თუ როგორ იცვლება წყვდიადი ნათლით, ღამე — დლით, ზამთარი — გაზაფხულით).

ასეთია რომანტიკული გროტესკი გერმანულ ნიადაგზე. რომანტიკული გროტესკის რომანულ ვარიანტს ქვემოთ განვიხილავთ. აქ კი მოკლედ შევჩერდებით გროტესკის რომანტიკულ თეორიაზე.

ფრიდრიხ შლეგელი თავის „საუბარში

პოეზიის შესახებ“ (1800 წ.) ეხება გროტესკს, თუმცა ტერმინოლოგიურად მკაფიოდ არ აღნიშნავს (ჩვეულებრივ იგი გროტესკს არაბესკას უწოდებს). ფრ. შლეგელს გროტესკი „არაბესკა“ მიაჩნია „ადამიანის ფანტაზიის უძველეს ფორმად“ და „პოეზიის ბუნებრივ ფორმად“. იგი გროტესკს უძებნის შექსპირს და სერვანტესს, სტერნს და ჟან-პოლს. გროტესკის არსს იგი ხედავს სინამდვილის უცხო, გარეშე ელემენტების უცნაურ ნარევში, წუთისოფლის ჩვეულებრივი წესრიგისა და წყობის ნგრევაში, სახეთა თავისუფალ ფანტასტიკურობაში და „ენ-თუზიანისა და ირონიის ცვლაში“.

უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს სწორედ რომანტიკული გროტესკის თავისებებს ჟან-პოლი თავის „ესთეტიკის შესავალში“. თუმცა არც ის იყენებს აქ ტერმინ გროტესკს და მას განიხილავს როგორც „გამაცამტვერებელ იუმორს“. ჟან-პოლს გროტესკი („გამაცამტვერებელი იუმორი“) საკმაოდ ფართედ ესმის და არა მარტო ლიტერატურისა და ხელოვნების ფარგლებში: გროტესკს მიაკუთვნებს იგი მასხარა-პამპულების ღღესასწაულსაც, სახედრის ღღესასწაულსაც („სახედრის წირვები“). ანუ შუა საუკუნეების სასიცილო საწესჩვეულებო-სასახიობო ფორმებს. აღორძინების ხანის ლიტერატურული მოვლენებიდან იგი საკმაოდ ხშირად მიმართავს რაბლესაც და შექსპირსაც. იგი ლაპარაკობს, კერძოდ, როგორ „იღვებს მთელ ქვეყნიერებას მასხარად“ შექსპირი, გულისხმობს რა მის „მელანქოლიურ“ ტაქიმახარებასა და ჰამლეტს.

ჟან-პოლს ჩინებულად ესმის გროტესკული სიცილის უნივერსალური ხასიათი. „გამაცამტვერებელი იუმორი“ მიმართულია არა სინამდვილის ცალკეული უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ, არამედ მთელი სინამდვილის წინააღმდეგ. ჟან-პოლი ხაზს უსვამს ამ იუმორის რადიკალიზმს: ეს იუმორი მთელ ქვეყნიერებას გადააქცევს რაღაც უცხო, საშინელ და **გაუმართლებელ** რამედ, ფეხქვეშ ნიადაგი გვეცლება, თავბრუ გვესხმის, ვინაიდან ირგვლივ ვერაფერს მყარსა და მდგრადს ვერ ვამჩნევთ. ყოველგვარი ზნეობრივი და სოციალური საფუძვლების ნგრევის ასეთივე უნივერსალიზმსა და რადიკალიზმს ხედავს ჟან-პოლი

შუა საუკუნეების სასიცილო საწესჩვეულებო-სასახიობო ფორმებში.

ქან-პოლი გროტესკა და სიცილს ერთმანეთს არ აცილებს. მას ესმის, რომ თუ არა სასიცილო საწყისით, ისე გროტესკი შეუძლებელია. მაგრამ მისი თეორიული კონცეფცია სცნობს მხოლოდ რედუცირებულ სიცილს (იუმორს), რომელიც მოკლებულია სასიკეთო ამაღორძინებელ და განმაახლებელ ძალას, და ამიტომაც უსიხარულო და მწარეა. ქან-პოლი თვითონ უსევამს ხაზს გამაკამტვერებელი იუმორის მელანქოლიურ ხასიათს და აღნიშნავს, უდიდესი იუმორისტი ეშმაკი იქნებოდაო (ცხადია, მისი რომანტიკული გავებით).

ქან-პოლი იშველიებს კიდევ შუასაუკუნოვანი და რენესანსული ხანის გროტესკის

მოვლენებს (რაბლესაც კი), იგი, არსებითად, აყალიბებს რომანტიკული გროტესკის მხოლოდ თეორიას და ამ თეორიის პრიზმით უყურებს გროტესკის განვითარების წარულ ეტაპებს, თანაც ამ ეტაპების „რომანტიზირებას“ ახდენს (უშთავრესად რაბლეს და სერვანტესის სტერნისეული ინტერპრეტაციის სულისკვეთებით)...

მნიშვნელოვანად უფრო გვიან (XIX საუკუნის ოციანი წლების ბოლოდან მოკიდებული) ხდება საზოგნების გროტესკული ტიპის აღორძინება ფრანგულ რომანტიზმშიც.

ფრანგული რომანტიზმისათვის საინტერესოდ და ძალზე დამახასიათებლად დააყენა გროტესკის პრობლემა ვიქტორ ჰიუგომ, თავდაპირველად „კრომველის“ წინასიტყ-



ვაზაში, შემდგომ შექსპირზე დაწერილ წიგნში.

ჰიუგოს სახელების გროტესკული ტიპი ძალიან ფართოდ ესმის. ამ ტიპს პოულობს იგი კლასიკურ ანტიკურობამდე (ჰიდრა, ჰარპიები, ციკლოპები და გროტესკული არქაიკის სხვა სახეები), შემდეგ კი ამ ტიპს მიაკუთვნებს მთელ ანტიკურობისმერმინდელ ლიტერატურას. შუა საუკუნეების ლტერატურით მოკიდებული. „გროტესკი. — ამბობს ჰიუგო, — ყველგან არის: ერთის მხრივ იგი ქმნის უფორმოსა და საშინელს, მეორეს მხრივ — კომიკურსა და ბუფონურს“...

გროტესკული სახელების, და, კერძოდ, სასიცილო და მატერიალურ-ხორციელი საწყისის უფრო საინტერესო და კონკრეტულ ანალიზს ჰიუგო ახდენს შექსპირზე დაწერილ წიგნში. მაგრამ ამაზე შემდგომ შევეჩერდებით, ვინაიდან ჰიუგო აქ ანვითარებს რაბლეს შემოქმედების თავის კონცეფციასაც.

გროტესკისა და მისი განვითარების წარსული ეტაპებისადმი ინტერესს სხვა ფრანგი რომანტიკოსებიც იჩენდნენ, ამასთანავე, ფრანგულ ნადაგზე გროტესკს აღიქვამდნენ როგორც ეროვნულ ტრადიციას...

ასეთია გროტესკისა და მისი თეორიის განვითარებაში რომანტიკული ეტაპი. დასასრულ საჭიროა ორი დადებითი მომენტის აღნიშვნა: ჯერ ერთი, რომანტიკოსები ეძებდნენ გროტესკის ხალხურ ფესვებს და, მეორეც, ისინი არასოდეს არ მიაწერდნენ გროტესკს წმინდა სატირულ ფუნქციას.

რომანტიკული გროტესკის ჩვენი ანალიზი, რასაკვირველია, სრულებითაც არ არის სრული. გარდა ამისა, რამდენიმე ცალმხრივი და პოლემიკური ხასიათიც კი აქვს. ეს იმით უნდა ავსხნათ, რომ ჩვენთვის აქ მნიშვნელოვანი იყო რომანტიკული გროტესკის მხოლოდ განსხვავება შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურის გროტესკული სახეებისაგან.

XX საუკუნეში ხდება გროტესკის ახალი და მძლავრი აღორძინება, თუმცა სიტყვა „აღორძინება“ უახლესი გროტესკის ზოგიერთი ფორმისათვის სრულად გამოსაყენებელი არ არის.

უახლესი გროტესკის განვითარების სურათი საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობ-

რივია. მაგრამ, საერთოდ, შესაძლებელია, რომ გამოვეყოთ ამ განვითარების ორი წახშირ. პირველი ხაზია **მოდერნისტული** გროტესკი (აღფრედ ეარი, სიურრეალისტები, ექსპრესიონისტები და სხვ.) ეს გროტესკი დაკავშირებულია (სხვადასხვაგვარად) რომანტიკული გროტესკის ტრადიციებთან. ამჟამად იგი ვითარდება ეგზისტენციალიზმის ამა თუ იმ მიმდინარეობის გავლენით. მეორე ხაზია **რეალისტური** გროტესკი (თომას მანი, ბერტოლტ ბრეხტი, პაბლო ნერუდა და სხვ.). იგი დაკავშირებულია გროტესკული რეალიზმისა და ხალხური კულტურის ტრადიციებთან, ხან კი საკარნავალო ფორმების უშუალო ზეგავლენასაც იმჩნევს (პაბლო ნერუდა).

უახლესი გროტესკის თავისებურებათა დახასიათება სრულებით არ განეკუთვნება ჩვენს ამოცანებს...

* * *

გროტესკისა და მისი ესთეტიკური არსის პრობლემის სწორად დასმა და გადაწყვეტა შესაძლებელია მხოლოდ შუა საუკუნეების ხალხური კულტურისა და აღორძინების ლიტერატურის მასალაზე, თანაც რაბლეს მანათობელი მნიშვნელობა აქ განსაკუთრებით დიდია. ცალკეული გროტესკული მოტივების ნამდვილი სიღრმის, მრავალმნიშვნელობისა და სულის გაგება შესაძლებელია მხოლოდ ხალხური კულტურისა და კარნავალური მსოფლშეგრძნების ერთიანობაში; ამ ერთიანობისაგან მოწყვეტილად კი ყოველი ეს გროტესკული მოტივი ხდება ერთმნიშვნელოვანი, უბრალო და არაფრისმთქმელი.

* * *

ის თავისებურებანი, რომლებიც ასე მკვეთრად განასხვავებენ შუა საუკუნოვან და რენესანსულ გროტესკს რომანტიკული და მოდერნისტული გროტესკისაგან, — და უწინარესად ყოფიერების სტიქიურად მატერიალისტური და სტიქიურად დიალექტიკურ გაგება, — ყველაზე უფრო ადეკვატურად შეიძლება რომ განისაზღვროს როგორც **რეალისტური** თავისებურებანი. გროტესკულ სახეთა ჩვენი შემდგომი ანალიზი დასაბუთებს ამ დებულებას.

რენესანსულმა გროტესკულმა სახოვნე-
ბამ, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებუ-
ლია ხალხურ კარნავალურ კულტურასთან
(რაბლე, სერვანტესი, შექსპირი); განმსაზღ-
ვრელი გავლენა მოახდინა მომდევნო საუ-
კუნეების მთელ დიდ რეალისტურ ლიტერ-
ატურაზე. დიდი სტილის რეალიზმი (სტენ-
დალის, ბალზაკის, ჰიუგოს, დიკენსის და
სხვ. რეალიზმი) ყოველთვის დაკავშირებუ-
ლი იყო (პირდაპირ ან არაპირდაპირ) რენე-
სანსულ ტრადიციასთან, ხოლო ამ ტრადი-
ციასთან კავშირის გაწყვეტას აუცილებლად
მოსდევდა რეალიზმის დაკნინება და ნატუ-
რალისტურ ემპირიზმად გადაგვარება.

უკვე XVII საუკუნეში იწყება გროტეს-
კის ზოგიერთი ფორმის სტატიკურ „დამახა-
სიათებლობად“ და ვიწრო ჟანრიზმად გა-
დაგვარება. ეს გადაგვარება დაკავშირებუ-
ლია ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის
სპეციფიკურ შეზღუდულობასთან. უტყუარ-
ი გროტესკი ყველაზე უფრო ნაკლებ სტა-

ტიკურია: ის დიხაც იმას ესწრაფვის, რომ
თავის სახეებში მოაქციოს ყოფიერების
თავად ჩამოყალიბება, ზრდა, მარადი უსრუ-
ლობა, არამზაობა; ამიტომ, თავის სახეებში
იგი მოაქცევს ჩამოყალიბების ორივე პო-
ლუსს, ერთდროულად — წარმავალს და
ახალს, მომავლევას და შობადს; იგი ერთ
სხეულში წარმოაჩენს ორ სხეულს, ცხოვ-
რების ცოცხალი უჭრედის დაკვირტვას და
დაშლას. აქ, გროტესკული და ფოლკლო-
რული რეალიზმის სიმალეზე, როგორაც
ერთუჭრედიანი ორგანიზმების სიკვდილის
დროსაც, არასოდეს ნეშტი არა რჩება
(ერთუჭრედიანი ორგანიზმის სიკვდილი ემ-
თხვევა მის გამრავლებას, ანუ ორ უჭრე-
დად, ორ ორგანიზმად დაშლას, ყოველგვა-
რი „სიკვდილის ნარჩენის“ დაუტოვებლად).
აქ სიბერე ორსულია, სიკვდილი მუცელ-
ქმნილია, და ყოველივე, რაც შეზღუდული
ხასიათისაა (შეზღუდულად დამახასიათებ-
ლია), გაყინულია და მზაა, ხორციელ ქვე-





ნობში ინთქმება, რათა გადადნეს და ხელ-
ახლა დაიბადოს. გროტესკული რეალიზმის
გადაგვარებისა და დაშლის პროცესში კი
დადებითი პოლუსი, ანუ ჩამოყალიბების
მეორე ნორჩი რგოლი იკარგება (ამ რგოლს
ცვლის მორალური სენტენცია და განყენე-
ბული ცნება): რჩება ცარიელი ნეშტი, რჩე-
ბა არამუცელქმნილი, ცარიელი. გათიშული
სიბერე, მოწყვეტილი იმ მზარდ მთლიანო-
ბას, სადაც იგი (ეს სიბერე) შეერთებული
იყო განვითარებისა და ზრდის ერთიან ჯაჭ-
ვში მომდევნო ნორჩ რგოლთან. ხელთ გერ-
ჩება შემუსვრილი გროტესკი, ნაყოფიერე-
ბის დემონის ფალსიმოჭრლი და მუცელ-
ჩავარდნილი ფიგურა. სწორედ აქედან
ჩნდებიან „დამახასიათებლის“ უნაყოფო,
ცვედანი სახეები, ვექილების, ვაჭრების,
მაჰანკალი ქალების, ბერკაცებისა და დე-
დაბრების „პროფესიული“ ტიპები და ა. შ.
დაკნინებისა და გადაგვარების გზაზე შემდ-
გარი რეალიზმის ყველა ნილაბი და გარე-
საფარველი. ყველა ეს ტიპი გროტესკულ
რეალიზმშიც იყო, მაგრამ იქ მათგან მთელი
ცხოვრების სურათი არ იქნებოდა, იქ ისინი
იყვნენ ჯერ კიდევ მხოლოდ მომავლადი ნა-
წილი იმ ცხოვრებისა, რომელიც ის-ის იყო
იბადებოდა. საქმე ის არის, რომ რეალიზმის
ახალი კონცეფცია სხვაგვარად ავლებს საზ-
ღვრებს ყველა სხეულსა და საგანს შორის,
ეს კონცეფცია შუაზე ჰრის ორსხეულიან
სხეულთ და ჰკვეთს ყველაფერს, თუ რამ
გროტესკული და ფოლკლორული რეალიზ-
მისეულია სხეულთან შეხორცებული, იგი
(ეს კონცეფცია) ესწრაფვის ყოველი ინდი-
ვიდუალობის დასრულებას იმ უკანასკნელ
მთლიანთან კავშირგარეშე, რომელსაც უკვე
დაჰკარგვია ძველი სახე და ჯერ კიდევ ვერ
უპოვნია ახალი, არსებითად შეიცვალა
დროის ვაგებაც.

XVII საუკუნის ეგრეთ წოდებული „ყო-
ფითი რეალიზმის“ ლიტერატურა (სორელი,
სკარონი, ფიურეტიერი) ნამდვილ საკარნა-
ვლო მომენტებთან ერთად უკვე სასევა
შეჩერებული გროტესკის ამგვარი სახე-
ებთ, ეს კი ისეთი გროტესკია, რომელიც
თითქმის ამოღებულია დიდი დროიდან,
ჩამოყალიბების ნაკადიდან, და ამიტომ ან
გაყინულია თავის გაორებულობაში, ანდა
ორად არის გათიშული, ზოგიერთი მეცნიე-
რი (მაგალითად, რენიე) ამას განმარტავს

როგორც რეალიზმის დასაწყისს, როგორც
მის პირველ ნაბიჯებს. ნამდვილად ეს ყვე-
ლაფერი მძლავრი და ღრმა გროტესკული
რეალიზმის მხოლოდ გახვევებული და ხა-
ნაც თითქმის აზრდაკარგული ნატეხებია,

* * *

ჩვენი შესავლის დასაწყისში უკვე
ვთქვით, რომ შუა საუკუნეების ხალხური
სასიცილო კულტურის როგორც ცალკე-
ული მოვლენები, ისე გროტესკული რეა-
ლიზმის გამოჩენული ეანრები შესწავლი-
ლია საკმაოდ სრულად და საფუძვლიანად,
მაგრამ, ცხადია, იმ ისტორიულ-კულტურუ-
ლი და ისტორიულ-ლიტერატურული მე-
თოდების თვალსაზრისით, რომლებიც გაბა-
ტონებული იყო მეცნიერებაში XIX და XX
საუკუნის პირველ ათწლეულებში, შეისწავ-
ლებოდა, რასაკვირველია, არა მარტო ლი-
ტერატურული ნაწარმოებები, არამედ ისე-
თი სპეციფიკური მოვლენებიც, როგორიც
„მასხარა-პამბულების დღესასწაულია“ (ფ.
ბურკელი, ჰ. დრევისი, ვილტარი და სხვ.),
„სააღდგომო სიცილია“ (ი. შმიდი, ს. რაი-
ნახი და სხვ.), „წმინდა პაროლია“ (ფ. ნო-
ვატი, ე. ილვონენი, პ. ლემანი) და სხვა მო-
ვლენები, რომლებიც, არსებითად, ხელოვ-
ნებისა და ლიტერატურის საზღვრებს ვა-
რეთ არსებობდნენ. შესწავლილია, ცხადია,
ანტიკურობის სასიცილო კულტურის სხვა-
დასხვაგვარი გამოვლინებანიც (ს. დიტერი-
ხი, რაიხი, კორნფორდი და სხვ.), ცოტა რო-
დი აქვთ გაკეთებული ფოლკლორისტებსაც
იმ ცალკეული მოტივებისა და სიმბოლოე-
ბის ხასიათისა და გენეზისის გასარკვევად,
რომლებიც ხალხური სასიცილო კულტურის
შედგენილობას განეკუთვნებიან (საკმარის-
ია ფრეზერის მონუმენტური შრომის და-
სახელება — „ოქროს ხბოშერი“). საერთოდ,
სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელიც კავ-
შირშია ხალხურ სასიცილო კულტურასთან,
ძალიან დიდია (საბჭოთა ნაშრომებიდან ენ-
სანიშნავია ო. ფრეიდენბერგის წიგნი —
„სიუჟეტისა და ეანრის პოეტიკა“ —
1936 წ.)...

მაგრამ მთელი ეს ლიტერატურა, იშვი-
თი გამოკლებით, მოკლებულია თეორიულ
პათოსს. ეს ლიტერატურა არ ესწრაფვის
რამდენადმე ფართე და პრინციპულ თეო-
რიულ განზოგადებას. ამის შედეგად, თით-

ქმის განუსაზღვრელი, საგულდაგულოდ შეკრებილი და ხშირად ზედმიწევნით შესწავლილი მასალა გაუერთიანებელი და გაუახრებელი რჩება. რასაც ხალხური სასიცილო კულტურის ერთიან სამყაროს ვეწოდებთ, აქ გამოიყურება როგორც განკერძოებული კუროსების რაღაც ზედანობა, გროვა, რომლის ჩართვა ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის „სერიოზულ“ ისტორიაში, ამ გროვის უზარმაზარი მოცულობისდა მიუხედავად, უნდა ითქვას, რომ, არსებითად, შეუძლებელი ხდება. იგი — ეს კუროსებისა და უხამსობების გროვა — იმ „სერიოზული“ პრობლემების წრის გარეთ რჩება, რომელ პრობლემებსაც წყვეტდა ევროპული კაცობრიობა. სავსებით გასაგებია, რომ ამგვარი მიდგომის დროს თითქმის მთლიანად ამოუხსნელი რჩება მთელ მხატვრულ ლიტერატურაზე, კაცობრიობის თვით „ხატოვან აზროვნებაზე“ ხალხური სასიცილო კულტურის მძლავრი ზეგავლენაც.

* * *

ასე ვაყენებ ჩვენს პრობლემას. მაგრამ ჩვენი კვლევის უშუალო საგანია არა ხალხური სასიცილო კულტურა, არამედ ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება. ხალხური სასიცილო კულტურა, არსებითად, განუსაზღვრელია და, როგორც დავინახეთ, მეტისმეტად ნაირგვაროვანია თავის გამოვლინებებში. მასთან კავშირში ჩვენი ამოცანა წმინდა თეორიულია — უნდა ნათელი გავხადოთ ამ კულტურის ერთიანობა და დედააზრი, მისა საერთო-იდეოლოგიური — მსოფლმკვრეტელობითი და ესთეტიკური არსი. ამ ამოცანის გადაწყვეტა ყველაზე უკეთ იქ არის შესაძლებელი, ანუ ისეთ კონკრეტულ მასალაზე, სადაც ხალხური სასიცილო კულტურა თავმოყრილია, კონცენტრირებულია და მხატვრულად შეცნობილია თავის უმაღლეს რენესანსულ ეტაპზე — სწორედ რაბლეს შემოქმედებაში. ხალხური სასიცილო კულტურის სიღრმისეული არსის შიგნიშვიან შესაღწევად რაბლე შეუცვლელია. მის შე-

მოქმედებითს სამყაროში ამ კულტურას ყველა ნაირგვაროვანი ელემენტის შინაგანი ერთიანობა განსაკუთრებული სიცხადით აშკარავდება. მისი ნაწარმოები ხომ ხალხური კულტურის მთელი ენციკლოპედიაა.

მაგრამ, რაბლეს შემოქმედებას ხალხური სასიცილო კულტურის არსის ამოსახსნელად რომ ვიყენებთ, სრულებითაც არ ვაქცევთ მას მხოლოდ იმის საშუალებად, რომ მივალწიოთ ამ შემოქმედების გარეთ გამოკიდებულ მიზანს, პირიქით, ღრმად ვართ დარწმუნებული, რომ მხოლოდ ამ გზით, ანუ მხოლოდ ხალხური კულტურის შექმნის შესაძლებელი ნამდვილი რაბლეს ახსნა, რაბლეში რაბლეს ჩვენება. დღესაქამომდის მას მხოლოდ ამოდერწიხებდნენ, ათანადროულდებდნენ, ახალი დროის თვალთკითხულობდნენ (უპირატესად XIX საუკუნის თვალთ, რომელიც ხალხური კულტურის მიმართ ყველაზე უფრო ნაკლებად იყო გამჭრიახი) და რაბლეში მხოლოდ იმას პოულობდნენ, რაც თვითონ მისთვის და მის თანამედროვეთათვის — და **ობიექტურად** — ყველაზე ნაკლებად იყო არსებითი. რაბლეს გამორჩეული ხიზლი (ამ ხიზლს კი ყოველი წამკითხველი გრძნობს) დღემდის აუხსნელი რჩება. ამისათვის უწინარესად საჭიროა რაბლეს განსაკუთრებული ენის, ესე იგი ხალხური სასიცილო კულტურის ენის გავება.

ამით შეგვიძლია ჩვენი შესავლის დამთავრება. მაგრამ ყველა მის ძირითად თემას და მტკიცებას, აქ რამდენადმე აბსტრაქტულად და ხან დეკლარაციული ფორმით გამოთქმულს, კიდევ დაეუბრუნდებით თვითონ ნაშრომში და სრულ კონკრეტიზაციას მოვახდენთ, როგორც რაბლეს ნაწარმოების მასალის მიხედვით, ისე შუა საუკუნეებისა და ანტიკურობის იმ სხვა მოვლენათა მასალისდა მიხედვით, რომელმა მოვლენებმაც პირდაპირი თუ არაპირდაპირი წყაროება გაუწიეს მწერალს.

თარგმანი გურამ გოგიაშვილმა.

ირინა ძუცოვა

მოსკოვში, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ორი თვის მანძილზე შეუწელებელი ინტერესით სარგებლობდა ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევართა გამოფენა. მხატვრის აქ წარმოდგენილი 50 ტილო მანამდე იაპონიაში მოგზაურობდა: ტოკიოსა და ოსაკაში, ცნობილ საგამოფენო ცენტრებში. სამი თვის მანძილზე ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას უდიდესი წარმატება ახლდა. გამოიქცა ნამუშევართა კატალოგი, კედლის კალენდარი, პლაკატები და აფიშები შოკლე ანოტაციებით. გამოფენა ფართოდ გააშუქა იაპონურმა პრესამ. საგამოფენო დარბაზებში უჩვენებდნენ რეჟისორ ჯ. შენგელაიას მიერ გადაღებულ მხატვრულ ფილმს „ფიროსმანი“, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი თ. სანიკიძე დამთვლიე-

რებლებს მოეთხოვრებდა ქართული კულტურასა და ხელოვნებაზე, ფიროსმანაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, უჩვენებდა სლაიდებს. იაპონურ პრესაში დაიბეჭდა ოცამდე სტატია და წერილი, რომელთაგან რამდენიმე ცნობილ მკვლევართ ეკუთვნის. ტოკიოს ტელევიზიამ ფიროსმანაშვილს სპეციალური გადაცემები უძღვნა. დამთვლიერებელთა ტრადიციულმა გამოკითხვამ ნათელჰყო, რომ ტოკიოში მოწყობილ ასეულ გამოფენათა შორის ერთსულოვანი აღიარება მხოლოდ ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებს ხვდა.

მოსკოვში ექსპონირებულმა გამოფენამ დედაქალაქის ფართო საზოგადოების იმდენად დიდი ინტერესი გამოიწვია, რომ აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების მუზეუმის მეცნიერ თანამშრომელთა (საბჭოთა აღმოსავლეთის განყოფილების გამგე ს. ხრომიჩენკო) და საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ინიციატივით გადაწყდა გამართულიყო ფიროსმანის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია. კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ მო-



სკოველი და თბილისელი სპეციალისტები, რომელთა მოხსენებებში ახალი ასპექტებით, ახალი ფაქტებითა და ვარაუდებით გაშუქდა მხატვრის ხელოვნება. ღრმა ინტერესი აღძრა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელთა მოხსენებებმა: ქ. ბაგრატიშვილის — „ფიროსმანის გამრთა პროტოტიპები“, ნ. ბერუჩაშვილის — „ფიროსმანისეული სახეები თანამედროვე ქართულ ქანდაკებაში“, ი. ტუცოვას — „ფიროსმანი და მსოფლიო გულუბრყვილო ხელოვნება“, ნ. ელიზბარაშვილის — „პაბლო პიკასოს მიერ შექმნილი ფიროსმანის პორტრეტი“.

ფართო დისკუსია გამოიწვია მოხსენებებმა: ა. სტრიგალიოვის „მიხეილ ლე-დანტიუს კავკასიური დღიური“, ლ. ტანანაევას — „ქართული საფლავის ქვები, როგორც ფიროსმანაშვილის სტილის ერთერთი წყარო“, მ. ბესსონოვას — „რუსოს წინამორბედები და ფიროსმანი“ და სხვ.

კონფერენციის მონაწილენი გაეცნენ მხატვრების — ა. ტროიანკერისა და თ. მირზაშვილის მიერ მომზადებულ ორტომეულის მაკეტს, რომელიც ყოველმხრივ მოიცავს ფიროსმანაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზას, თბილისის იმ სოციალურ-კულტურულ ფონს, მის ხელოვნებას რომ ასაზრდოვდა.

კონფერენციამ ცხადყო ის დიდი ინტერესი, ფიროსმანის შემოქმედება რომ იწვევს დღეს, კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი მის ადგილს მსოფლიო კულტურის საგანძურში.

კონფერენციის მნიშვნელობა იმაშიც იყო, რომ მან კვლავაც განსაზღვრა ფიროსმანაშვილი, როგორც მხატვარი, რომელმაც შეიმუშავა საკუთარი მხატვრული სისტემა, სრულიად განსხვავებული როგორც ფიროსმანამდელი,

5月17日土 6月30日月

西武美術館

ニコ・ピロスマニ展

ニコ・ピロスマニ

ისე მის ღროს არსებულისაგან; სისტემა — მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული სულით, მნიშვნელოვანი შინაარსითა და ცხოვრებაზე, ბუნებასა და ადამიანზე ამალღებული წარმოდგენით.



5月17日土 6月30日月

西武美術館

ニコ・ピロスマニ展

ニコ・ピロスマニ



დაუცხროველი მეამბოხე- ლეს კურბასი



რაისა სკალი

ათას ცხრაას ცხრამეტამ წელმა ნანატრი განახლება მოუტანა მრავალტანჯულ კიევს. ორი საშინელი წლის შემდეგ (პეტრუ-ლერები, გერმანელები, გეტმანელები, დირექტორია, ცენტრალური რადა) წითელმა არმიამ ნ. შჩორსის მეთაურობით ძლიერი ზვირთით გადალექა ინტერვენტები და კონტრევოლუციონერები და ქალაქის თავზე ოქტომბრის დროშა ააფრიალა. რევოლუციურმა ტალღამ არა მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრება ააბოოქრა, არამედ ხელოვნება და, რასაკვირველია, თეატრიც. ახალი რევოლუციური თეატრის შესაქმნელად მოხმობილი იქნენ ყველაზე ნიჭიერი, ყველაზე მაძიებელი მხატვარი-მეამბოხენი. მათგან საუკეთესონი შეიკრძნენ მთავრობის მიერ შექმნილ სრულიად უკრძანის თეატრალურ კომიტეტში. ამ კომიტეტში მთავარ როლს ასრულებდა დაუცხრომელი კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც სოლოვევის ყოფილ თეატრს (მაშინვე ეწოდა ამ თეატრს ლენინის სახელი) ჩაუდგა სათავეში და ამავე დროს დაინიშნა კიევის ყველა თეატრის ნაციონალიზაციის კომისიის თავმჯდომარედ, ხოლო, სულ მცირე ხნის შემდეგ, დედაქალაქის თეატრების მთავარ რეჟისორად და კომისრად. მისი სახელი გარდაქმნის სიმბოლოდ იქცა. ჭარბველი რეჟისორის დანიშვნა ამ უმნიშვნელოვანეს პოსტებზე შემთხვევითი არ ყოფილა. ჯერ კიდევ ათი წლის წინ (1907-1908 წ. წ. სეზონში) იგი იყო სოლოვევის თეატრის ხელმძღვანელი და უკვე მაშინ შეაზანზარა კიევის გაყინული თეატრალური რუტინა. დაუცხრომელი ტემპერამენტის, მოუთოკავი შემოქმედებითი ენერგია-

ს, ამოუწურავი ფენტაზიის რეჟისორი გახელებით ებრძოდა ყველაფერს ძველსა და დროვასულს. თავისი დადგმებით (ჩეხოვის „სამი და“, შექსპირის „ჰამლეტი“, ჰ. იბსენის „ექიმი სტოკმანი“, „ტახტისათვის ბრძოლა“, „მოჩვენებანი“, ვ. შილერის „დონ კარლოსი“ ევრიბიდეს „იპოლიტი“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, გ. პოფმანსტალის „ზობეიდას ქორწინება“ და „ელექტრა“, ა. მიუსეს „ლორენზაჩო“) მან ააფორიაქა მხარის მთელი თეატრალური საზოგადოებრიობა.

ჯერ კიდევ მაშინ, იგი იყო მკვეთრი და გაბედული თეატრალური გამომსახველობის მესიტყვე, იბრძოდა ელვარე, ზეიმური ხელოვნებისათვის, ცდილობდა თეატრის რევოლუციურ გარდაქმნას, მოქალაქეობრივი პათოსის ამღლებას, ოცნებობდა სინთეტურ თეატრზე, მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოვებულ, მოაზროვნე, გონიერ, პლასტიკურად მეტყველ, მუსიკალურ მსახიობზე, რომელსაც თანაბარი ძალით შეეძლებოდა ოპერაში, ოპერეტაში, დრამაში, ტრაგედიაში, პანტომიმაში გამოსვლა. ჯერ კიდევ 1907 წელს მარჯანიშვილმა გააოცა საზოგადოება სცენის რეკონსტრუქციის პროექტით (მბრუნავი სცენა). მან სპექტაკლები აავსო მუსიკით, რაც მოქმედების ხმირ ფონად აღიქმებოდა. მარჯანიშვილის ყოველი დადგმა მძაფრ კამათს იწვევდა, მწვავე კრიტიკას ან აღფრთოვანების გამომხატველ შეფასებებს პრესაში.

მისი აზრით, თეატრი არა მხოლოდ ამა თუ იმ პიესის ინტერპრეტაციის ადგილი იყო, არამედ კათედრა, ტაძარი, რომელიც ანთოლებს, სწმენდს, აღამალებს ადამიანის სულს, და ამიტომაც ამ ტაძრისაკენ მოუხ-

მოზღა არა მხოლოდ უფროს თაობას, არამედ ახალგაზრდობას (მან დაიწყო სპექტაკლების გამართვა მოსწავლე ახალგაზრდობისთვის. სპექტაკლები იწყებოდა ლექციებით: ხელოვნებაზე, ლიტერატურაზე. ამ მიზნით იგი იწვევდა გამოჩენილ მეცნიერებს, კრიტიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს. მწერლებს).

1919 წლის რევოლუციურ კიევში, მარჯანიშვილს ახალი ძალა მიეცა. მისმა მჭეტყარე მოღვაწეობამ თითქოს არ იცოდა საზღვარი. იგი კეტავდა კაფე-შანტანებს, მინიატურების და პანტომიმის გასართობ თეატრებს და მათ ნაცვლად ხსნიდა ახალ სახელმწიფო თეატრებს. სადაც ნიჭიერ, მაძიებელ ახალგაზრდობას იწვევდა. მისი კეთილისმყოფელი გავლენა განიცადეს ს. იუტკევიჩმა, გ. კოზინცევიმა, ა. კაპლერმა, ი. რაბინოვიჩმა, ნ. შიფრინმა, ი. ერენბურგმა და სხვებმა.

კ. მარჯანიშვილს ჰქონდა იშვიათი უნარი ახალი ნიჭის აღმოჩენისა. იგი არა მარტო კიევის ყველა თეატრის სტუდიის იყო, არამედ დადიოდა სტუდიებში (რომლებიც მაშინ სოკოვნიციით ამოდიოდნენ) და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ბ. ლანგეს, ნ. ნიეინსკის, გამოჩენილი პოლონელი ტრაგიკოსი მსახიობ ს. ს. ვისოცკის ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიებს.

და ბოლოს, რაც მთავარია: რევოლუციურ კიევში მან შექმნა ერთ-ერთი თავისი საუკეთესო სპექტაკლი, რომელიც ლეგენდად იქცა: ლოპე დე ვეგას „სეზრის წყარო“ („ფუნტე ოვებუნა“), რეჟისორი ცდილობდა გადმოეცა უძლიერესი, მეცხრე ტალღა რევოლუციისა, მისი განმასახლებელი, განმწმენდი ძალა და ამ მიზნით თავისებურად გაიზარა ესპანელი დრამატურგის ეს პიესა და, როგორც კარგად შენიშნა კრიტიკოსმა გ. კრიეციკიმ — მან ყველაფერი ააბოძოქრა, მონარქისტული ფინალი შეცვალა სახალხო აჯანყების სცენებით და სპექტაკლს ახალი რევოლუციური ელერადობა მიანიჭა. ეს დადგმა მარჯანიშვილის ნამდვილ ტრიუმფად იქცა. მან მასურებლისა და პრესის აღფრთოვანება გამოიწვია. სპექტაკლის იდეა რეჟისორმა რამოდენიმე სიტყვით გამოხატა, რაც შემდეგ ფრთიან გამოთქმად იქცა: „მე მივხდებ, რომ მას შემდეგ, როცა მსახიობები რამპისაკენ დაიძვრებიან, მასურებლები ფრონტისაკენ დაიძვრენ“.

კიევის კვლავ შემოუტიეს კონტრევოლუცი-

ურმა ძალებმა (ამჯერად დენიკინელების გარეშე), რომცდაორი საღამოს განმავლობაში მიდიოდა ზედიზედ ეს სპექტაკლი და ყოველი წარმოდგენა მთავრდებოდა მსურველ ევაციებით და „ინტერნაციონალის“ სიმღერით. მასურებელთა შორის იყო ახალგაზრდა ვსევოლოდ ვიშნევსკი, რომელმაც შემდგომ ავგიწერა ამ სახელგანთქმული სპექტაკლისაგან შიღებული შთაბეჭდილებანი.

ალტალებით მიიღო „ფუნტე ოვებუნა“ ლეს კურბასმაც, რომელიც კიევში მარჯანიშვილის ჩამოსვლის დროს „ახალგაზრდა თეატრის“ ხელმძღვანელი იყო. მალე ეს ორი ხელოვანი დიდად დამეგობრდა და თანამოაზრეებად იქცა.

არც შეიძლება რომ არ დამეგობრებულიყვნენ, რადგან ორივე ერთ მრწამსს ემსახურებოდა, ორივენი შეამბოხე რეჟისორები, რევოლუციონერ-რეფორმატორები, ნოვატორები, მაძიებელი, ტემპერამენტისანი შემოქმედნი იყვნენ.

ალექსანდრე სტეფანეს ძე კურბასი (საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში იგი შევიდა ლეს კურბასის სახელით) კიევში 1916 წელს მიიწვია მიკოლა სადოვიკიმ თავის თეატრში, პირველ როლებზე, როგორც მაშინ იტყოდნენ — გმირ-შეყვარებულთა როლებზე, ამ დროისათვის დასავლეთ უკრაინის თეატრებში კურბასი დიდი წარმატებით გამოდიოდა.

კიევში ჩამოსულ კურბასს თან ჩამოჰყვა მნიშვნელოვანი გამოცდილება, გარკვეულ მსოფლმხედველობა, თავისი შეხედულებანი ხელოვნებაზე და მისი განვითარების გზებზე. იგი დაიბადა 1887 წლის 25 თებერვალს ქალაქ სამბირში (ლუოვის ოლქი), დასავლეთ-უკრაინის ცნობილი მსახიობების სტეფანე და ეანდა კურბასოვების (სცენაზე იანოვიჩები) ოჯახში. სწავლობდა ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე, სადაც ეუფლებოდა გერმანისტკას და სლავისტკას. შემდეგ სწავლა განაგრძო ვენისა და ლუოვის უნივერსიტეტებში. სცენურ ხელოვნებას დაეუფლა არა მხოლოდ თეატრ „რუსკა ბესიდა“-ში, სადაც ძისი მშობლები მუშაობდნენ, არამედ ვენის კონსერვატორიასთან არსებულ დრამატულ სკოლაში, სადაც თეატრის მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს უსწავლია, მათ შორის მაქს რეინჰარტსაც.

კურბასი მრავალმხრივ დაჯილდოებული, უჩვეულო პიროვნება იყო. შესანიშნავად



უკრავდა ფორტეპიანოზე, ეწეოდა იმპროვიზაციას, ხშირად უკრავდა სპექტაკლის თანმხლებ მუსიკას და თვით არჩევდა მუსიკას მრავალი დადგმისათვის. ხატავდა, ქმნიდა გაფორმების ესკიზებს და კოსტუმებს თავის მიერვე ინტერპირებული პიესებისათვის. ადვილად ითვისებდა უცხო ენებს, მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე სწავლობდა მათ, სრულყოფილად ფლობდა, არა მხოლოდ უკრაინულ და რუსულ ენებს, არამედ პოლონურს, გერმანულს, იტალიურს, ფრანგულს, ინგლისურს. შესანიშნავად იცოდა ლათინური, ძველბერძნული, ანტიერესებდა ძველსლავური, სანსკრიტი. ლაპარაკობდა ებრაულ ენაზე, ორიგინალში კითხულობდა იბსენს. თარგმნიდა პიესებს და პროზას პოლონური, გერმანული, ფრანგული და ინგლისური ენებიდან.

ძალიან ადრე მოსინჯა ძალები ლიტერატურაში, ჯერ კიდევ 1906 წელს გამოაქვეყნა მოთხრობა „ციებ-ცხელება“. დაწერა ნოველა „სიზმრები“. მოგვიანებით ქმნიდა ინსცენირებებს და სცენურ კომპოზიციებს: „გაასცენიურა ტ. შევჩენკოს ლექსები, მისი პოემა „გაიღამაეები“, პ. ტიჩინას პოეზია. „ბერეხოლში“ მისი ხელმძღვანელობით შეიქმნა კომპოზიცია „ოქტომბერი“. „რური“, სცენისათვის გადმოაკეთა ამერიკელი მწერლის ე. სინკლერის „ჯიმი ბერისი“ (ინსცენირებას ძალიან დიდი წარმატება ხვდა. მისით დაინტერესდა მეიერჰოლდი და თავის თეატრშიაც კი უნდოდა დადგმა).

ბავშვობიდანვე იყო თეატრით გატაცებული. გიმნაზიაში განსწავლის წლებში მონაწილეობდა კონცერტებში, როგორც მკითხველ-დეკლამატორი. ლეოვის უნივერსიტეტში შექმნა დრამატული წრე, სადაც დადგა ე. ჩონიკოვის „ებრაელები“ და დაფნის გვირგვინიც კი დაიშასაზრა. 1912 წელს გუცულების თეატრის (ხელმძღვანელი ვნატ ხოტკევიჩი) მსახიობი გახდა. მაგრამ მალე გადავიდა თეატრ „რუსკა ბესიდა-ში“, სადაც უმაღლესი მთავარი როლების თამაში ყველა სპექტაკლში: პოტაპი („ოი, ნუ წახვალ, გრიციუე“), ასტროკი („ძია ვანია“), ადვოკატი („სოცხალი ლეში“), ვასკა პეპელი („ფსკერხე“), ჭოქაული („ვიი“), მიხაილი („მოპარული ბედნიერება“) და სხვ. 1915 წლის ზაფხულში ჩამოაყალიბა დასავლეთ უკრაინაში პირველი სტაციონარული თეატრი

„ტერნოპოლის თეატრალური საღამომეობა“, სადაც დირექტორიც, რეჟისორ-დამდგმელიც, პედაგოგიც, ბალეტმამისტერიც იყო. ამ თეატრის სცენაზე მან განახორციელა 30 სპექტაკლამდე, სადაც მთავარ როლებს თვითონ თამაშობდა.

კურბასის მოღვაწეობას ისეთი დიდი მასშტაბი ჰქონდა, რომ მისი პიროვნებით დაინტერესდა წინარედნეპრის უკრაინის ერთ-ერთი გამოჩენილი ოსტატი მიკოლა სადოვსკი. მშვენიერი გარეგნობის კურბასი, სახის ნატიფი ნაკეთებით, სხივიანი თვალებით, რომელთაც მშვილდივით შემორკალვით მუდამ გაოცების გამომხატველი წარბები, არა მარტო თავისი სილამაზით, იშვიათი პლასტიკურობით ხიბლავდა მაყურებელს, არამედ ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომითაც. მაღალი კულტურა, ინტელიგენტურობა, მიდრეკილი ფილოსოფიური მსჯელობისაყენ, ნაწარმოების ქვეტექსტებში ღრმად წვდომის, აღზნების უნარი, ცეცხლოვანი დრამატული ტემპერამენტი, მსახიობური მომზიბველობა — კურბასის ინდივიდუალობის ყველა ეს ნიშანი, ერთბაშად იპყრობდა გემოვნებაგანსნილი კიეველი მაყურებლის ყურადღებას. ყოველ მხატვრულ სახეს თავისებურად ხსნიდა, ათავისუფლებდა მათ შტამისა და ტრაფარეტისაგან. მაყურებლის განსაკუთრებული აღფრთოვანება გამოიწვია კურბასის მიერ ნათამაშებმა გნატმა („ბედშავი“), ზიგნევემა („მაზეპა“), ვაგნერმა („ძველი წისქვილის ზღაპარი“), რომანმა („რაზე მღეროდა ვაციწვერა“) და ხლესტაკოვმა („რევიზორი“). ხლესტაკოვის როლს კრიტიკა დეტალურად ანალიზებდა, სხვა შემსრულებელთა ტრაქტოვკას უღარებდა.

მ. სადოვსკის თეატრში დიდხანს არ გაჩერებულა კურბასი. ამ თეატრის კედლები ეციწროებოდა. ამ დროისათვის თეატრის კოლექტივი დაცემას განიცდიდა. ჰკარგავდა თავდაპირველ პოზიციებს. მრავალი წლის მანძილზე ცარილში უკრძალავდა უკრაინულ თეატრს თარგმნილი ლიტერატურის დადგმას, უშლუდავდა საკუთარი დრამატურგიის თემატიკას (მხოლოდ ყოფითი პრობლემების ასახვა შეიძლებოდა). ერთი და იგივე თემატიკის ჩარჩოებში ჩაყვტილი თეატრი ყოველმხრივ, ცხადია, ვერ განვითარდებოდა. 1905-07 წ.წ. რევიოლუციის შემდეგ ეს სამარცხვინო უშლუდებები მოიხსნა. სადოვს-



კომ დაუყოვნებლივ ისარგებლა ამით, გააერთოვა რეპერტუარი რუსული და ევროპული დრამატურგიის ნიმუშებით, მაგრამ შეზღუდულ ყოფით რეპერტუარზე აღზრდილი მსახიობები უძლურნი იყვნენ აეწიათ ახალი დრამატურგიის პლასტები. ახალი რეპერტუარი ვერ ჰპოვებდა შესაბამის სცენურ განხორციელებას. სადოესკის სპექტაკლები კრიტიკის ქარცეცხლში მოხვდნენ, კოლექტივი იშლებოდა, მას სტოვებდნენ მაძიებელი, ახალგაზრდა მხატვრები.

ლ. კურბასს კარგად ესმოდა, რომ ძველ ქურჭელში ახალი ღვინის ჩასხმა ვერ არის კარგი საქმე, რომ უკრაინული თეატრის კორიფთა წარსული დიდების აღორძინებისათვის აღუკლებელია ძირითადი რეფორმების და გარდაქმნების ვატარება, სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა სხვადასხვა სტილის, ენარების, მემართულებების ნაწარმოებების საინტერესო განხორციელება.

მიუხედავად იმისა, რომ არსებობის სახსარი არ მოეპოვებოდა, მიატოვა სადოესკის თეატრი, სადაც პრივილეგირებული ადგილი ეკავა და თანამოაზრეთა ჯგუფთან ერთად, რომელშიც შედიოდნენ მ. ლისენკოს სახელობის მუსიკალურ-დრამატული სკოლის სტუდენტები, შექმნა თეატრი-სტუდია. მიიზიზიანი იყო ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდა, სხვადასხვა ეპოქის და ხალხის მიერ შექმნილი თეატრალური სისტემების მხატვრული ხერხებით აღჭურვილი მსახიობებისა, რომლებიც შექმნიდნენ ახალ უკრაინულ თეატრს, ნებისმიერი შემოქმედებითი ამოცანის მძლეველს, მოწინავე იდეების პროპაგანდისტს.

დაიწყო ისე, როგორც ეს შეამბოხებებს შეეფერებათ, ომი გამოუცხადეს ნატურალიზმს, ეპოზოგრაფიზმს, ძველი უკრაინული თეატრის ყოფითობას. მათ გაილაშქრეს მართოდენ ემოციებზე, გრძნობებზე აღმოცენებულ „მინავან“ თამაშზე, რაც გონებისმიერ საწყისებს გამოირიქავდა. დაგმეს შტამპები, ტრაფარეტები ხელოვნებაში. იმ მიზნით, რომ შეესწავლათ სხვადასხვა მხატვრული საშუალებანი და სხვადასხვა ეპოქისა და ხალხის თეატრალური ხერხები, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეზე“ დაიწყო მუშაობა. ეს ტრაგედია აღრე არასოდეს არ დადგმულა უკრაინულ სცენაზე. ანტიკური თეატრის პრინციპების შესწავლასთან ერთად, ჩაიფიქრეს შექსპირის პიესების ციკლის განხორციელება.

ბა. ცილობდნენ დაუფლებოდნენ მსაშინ მოდად ქცეულ სიმბოლიზმის ხერხებს და დადგეს ოლესისა „ეტიუდები“, გრილპარცერის „ვაი მატყუარას“, ჰაუპტმანის „დაქირული ზარი“, ეულავსკის „იოლიუ“, რეალისტური: იბსენის „ექიმი სტოკმანი“, ლესია უკრაინკას „უორანში“.

როგორც კი კ. მარჯანიშვილი კიევის თეატრების კომისარი გახდა, „ახალგაზრდა თეატრის“ კოლექტივი შეუერთდა ტ. შევჩენკოს სახ. უკრაინის პირველ თეატრს. სწორედ ამ თეატრის სცენაზე განხორციელა ლ. კურბასმა, 1920 წელს, „გაიდამაკები“, რომელიც რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრების თვალსაჩინო მოვლენა იქცა. ეს იყო დიდებული, მონუმენტური ნაწარმოები, ხალხური ჰეროიკო-რომანტიკული დრამა, ნოვატორული სპექტაკლი, სადაც გამოყენებული იყო ახალი სადადგმო ხერხები. ტრაგიკული ძღერადობის სიმალემდე ასწია რეჟისორმა შევჩენკოს გმირების ხასიათი (თვით თამაშობდა გონტის როლს).

კურბასმა ახლებურად გაიზარა ანტიკური თეატრის პრინციპები, მთავარ მოქმედ პირად აქცია მასა, ქორო, რომელნიც კოზზარის ფიქრებს, აზრებსა და მისწრაფებებს გამოხატავდნენ. ამას კურბასმა უწოლა „პოეტის ათი სიტყვა“. ათი ქალიშვილი, გამოწყობილი ნაცრისფერ სამოსში (ფარდის, ვაფორების ფერის შესაბამისად), გრძელ, დაშვებულ, სტილიზირებულ კაბებში, ფერადი ქამრებით წელშეკრულნი, ბაფთებით დამშვენებული, მოგვითხრობდნენ კოლიეფშინაში მომხდარი ამბების გამო. სიტყვებს ასურათხატებდნენ მიმიკით, ექსტიო, რიტმული მოძრაობებით, თვალს გამუდმებით ადევნებდნენ მთავარი გმირების მოქმედებას. ნოვატორული იყო სპექტაკლის ვაფორმებაც. დეკორაციები არ მოუხატავთ. მხატვარმა გამოიყენა დაზგები, საფეხურები, რის მეოხებითაც შესაძლებელი გახდა მასების განლაგება სცენაზე. იკვთებოდა მოხდენილი მიზანსცენები, დინამიურობის მიზნით რეჟისორმა გამოიყენა ორი კულისა და შექმნა თამაშის რამოდენიმე პლანი. ასევე ნოვატორულად იყო გამოყენებული სინათლეც (პროექტორის სხივი ბნელ სცენაზე, ფერადი ფორფიტები, სცენის ცალკეული ნაწილების ჩაბნელება). უჩვეულოდ ისმოდა მუსიკაც, განსაკუთრებით იმ სცენაში, როცა გონტი, მის მიერვე მოკლულ შვილებს მარხავდა.



ტრაგიკულ მელოდის მოულოდნელად ენაც-
ვლებოდა „კოზაჩკას“ მხიარული ხმები —
გაიღამაკები ზეიმობდნენ თავიანთ გამარჯვე-
ბას, სწორედ მაშინ, როცა მათგან მალულად
გამოპარული გონტი დაღუპულთა შორის
თავისი შვილების გვამს ეძებდა. ეს კონტ-
რასტული ხერხი (ტრაგიკულისა და კომიკუ-
რის შერებება) ძალიან აძლიერებდა სცენის
ემოციურ ზემოქმედებას.

სპექტაკლის რიტმულმა და მუსიკალურმა,
პარტიტურამ, დეკორატიულმა და სინათლით
გაფორმებამ, ანტიკური თეატრის, პანტომი-
მის პრინციპების გამოყენებამ, ნიჭიერად და-
მუშავებულმა მასობრივმა სცენებმა, ღრმად
რეალისტურმა, მთავარი გმირების მოწმუნ-
ტურმა სახეებმა სპექტაკლს კლასიკის ნი-
მუშადა აქცია. „გაიღამაკებს“ ისეთი წარ-
მატება ხვდა წილად, რომ მალე იგი რესპუბ-
ლიკის თითქმის ყველა თეატრმა დადგა და
ყველგან იგი მიდიოდა ლ. კურბასის ინს-
ცენირებითა და მიზანსცენებით. ამ დადგმას
პრესა უტოლებდა კ. მარჯანიშვილის სპექ-
ტაკლს „ფუენტე ოვეხუნას“. ამ დროს კიე-
ვის მისადგომებს უახლოვდებოდა პილსუდს-
კის არმიის ნაწილები. „გაიღამაკები“ აღფ-
რთოვანებდა მაყურებლებს (რომლებიც უპირ-
ატესად წითელარმიელებისაგან შედგებო-
და) მტრის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის. ისე-
ვე როგორც „ცხვრის წყარო“, ასევე „გაი-
ღამაკებიც“ ინტერნაციონალის სიმღერით
მთავრდებოდა და აქაც, მრავალი, დარბა-
ზიდან პირდაპირ ფრონტზე მიეშურებოდა.

პილსუდსკის მიერ კიევის ოკუპაციაში აძი-
ულა კურბასი დაეტოვებინა ქალაქი. მსახიობ-
თა ჯგუფთან ერთად ბელაია ცერკოვში ჩამო-
აყალიბა ახალი კოლექტივი — კიევის დრა-
მატული თეატრი („კიილდრამტე“). მისი პირ-
ველი მაყურებლები იყვნენ 45-ე დივიზიის
წითელარმიელები, რომელთაც უფროსობ-
და ი. იაკირი. „კიილდრამტემ“ უპირატესად
თანამედროვე პიესებს მიიპყრო ყურადღება,
დადა კროპოვენიკის „ტყვე“ და „სულუე-
ბა და გადაქცევა“, ბორინსკის „ბიუროკრატი-
ების ცეკვა“, გოგოლის „რევიზორი“ და „ქორ-
წინება“, მაგრამ თეატრის ისტორიაში ყვე-
ლაზე მნიშვნელოვან მოვლენად მიჩნეულია
„მაკბეტის“ დადგმა (თვით კურბასი თამაშობ-
და მაკბეტის როლს). ეს იყო შექსპირის ტრა-
გედის პირველი დადგმა უკრაინულ სცენაზე.
შემთხვევით არ აღრჩევიდა ეს ტრაგედია
კურბასს. პიესაში, როგორც ცნობილია, გან-

კიცხულია ხელისუფლებისაკენ პათოლოგი-
ური მისწრაფება, მისი სისხლიანი უზურპა-
ცია. ეს ყოველივე ეხმაურებოდა იმ მოვ-
ლენებს, რომლებიც იმ წლების უკრაინაში
ხდებოდა, როცა სხვადასხვა ყაიღისა და ჯუ-
რის გეტმანები თუ ატამანები ხელისუფლე-
ბის ხელში ჩაგდებას ცდილობდნენ. პიესის
იდეის გამო კურბასი ამბობდა: „ჩვენ უბრა-
ლოდ კი არ ვდგამთ შექსპირის ტრაგედიას.
ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ეს მაღალმხატვრუ-
ლი პიესა ჩვენი დღეების თანახმიერად სპექ-
ტაკლის შესაქმნელად. თეატრის საშუალებე-
ბით ვიბრძვით ტირანების, ხელისუფლებისა
და ძალაუფლების მოყვარულთა წინააღმდეგ-
ყველა ეს დენიკინელები, ვრანგელები, პეტ-
რულერები, მთელი ხროვა „ბატკო-ატამანე-
ბისა“ ხელისუფლებისაკენ მიისწრაფვიან,
სიხლის ფასად სურთ მისი ხელში ჩაგდება.
ჩვენი სპექტაკლით თანამედროვე მოვლენე-
ბის ასოციაციები უნდა გამოვიწვიოთ, თანა-
მედროვეობისათვის საპირო აზრი უნდა გავ-
ცახოველოთ“.

კურბასის „მეოთხე პირშო“ იყო თეატრი
„ბერეზილი“, რომელმაც 1922 წლის მიწუ-
რულს დაიწყო მუშაობა. თეატრს ეს სახელ-
წოდება კურბასმა უწოდა იმ წლებში პო-
პულარული ნორვეგიელი მწერლის ბერნსო-
ნის ლექსის ზეგავლენის შედეგად. „ბერეზი-
ლი“ — ნიშნავს მარტს. „ჩვენს პირველ
მხატვრულ გაერთიანებას ვაზაფხულის პირ-
ველი თვის სახელი მივეცი. ვაზაფხული ხომ
თრგუნავს ზამთარს, მოაქვს განახლება, აღორ-
ძინება“ — ამბობდა კურბასი. დიან, ეს
იყო მხატვრული გაერთიანება — „ბერეზი-
ლი“ — და არა უბრალოდ თეატრი. ეს იყო
იშვიათი მოვლენა — კურბასის და მისი
თანამოაზრეების მჩქეფარე ფანტაზიის და
დაუცხრომელი ენთუზიანზის ნაყოფი. ამ
მხატვრული გაერთიანებით კურბასს სურდა
შექმნა ლაბორატორია — ინსტიტუტი, რო-
მელიც კადრებს მოუშაადებდა არა მხოლოდ
უკრაინის ყველა რევოლუციურ თეატრს,
არამედ ქალაქის, სოფლის და წითელარმი-
ელთა თვითმოქმედებასაც, აღზრდიდა ქოხ-
სამკითხველოებისა და ბიბლიოთეკის საქმის
მცოდნეებს. ამ მიზნით შეიქმნა სწორედ 15
კაციანი რეჯისორული ლაბორატორია (ანუ
„რეჟშტაბი“), რომელიც უხელმძღვანელებ-
და ყველა სახელოსნოს. ამ ლაბორატორიის
მიზანი იყო ყოველმხრივ განათლებული რეჟი-
სორების აღზრდა, აგრეთვე ექსპერიმენტა-



ლურ-კვლევითი მუშაობის ჩატარება ხელოვნების ყველა სფეროში. „რეჟიზიტობან“ მუშაობდა ათზე მეტი შემოქმედებით-ექსპერიმენტალური ჯგუფი და კომისია. გამოცდილების ფიქსაციისა და სისტემატიზაციის ჯგუფი ანზოგადებდა და ამუშავებდა მეცნიერებას თეატრზე; საკლუბო ჯგუფი ამზადებდა რეჟისორ-ინსტრუქტორებს კლუბების და სოფლის კულტურის სახლებისათვის, რეპერტუარული — ახალ რევოლუციურ რეპერტუარს ამზადებდა და თარგმნიდა კიდევ პიესებს; სოფლის თეატრის ჯგუფი — სოფლად თეატრების გახსნისათვის ზრუნავდა, დრამატურგი ხელს უწყობდა დამწერებ დრამატურგებს, ქმნიდა საკლუბო ინსცენირებებს; ლიტერატურული — კავშირს ამყარებდა რესპუბლიკის მწერლებთან, სწავლობდა ლიტერატურული სტილების, მიმართულებების, ეანრების სახეობებს, ამზადებდა მთარგმნელთა კადრებს; სამაკეტო — თეატრის მხატვრებს ამზადებდა, დადგმებისათვის ქმნიდა დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზებს. ამის გარდა, იყო აგრეთვე ენისა და თეატრალური ტერმინოლოგიის, შრომის მეცნიერული ორგანიზაციის, სტატისტიკის, საანკეტო, პრეს-ბიურო, სამუზეუმიო ჯგუფები. ამ უკანასკნელთა მოღვაწეობის საფუძველზე აღმოცენდა ახლანდელი უკრაინის „თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი“. გამოცემის საქმეც აღელვებდა კურბასს. მისი ხელმძღვანელობით არსებულმა კომისიამ აქტიური მუშაობა გაშალა ხელოვნების თეორიისა და ისტორიისადმი მიძღვნილი ჟურნალების, ბროშურების, წიგნების, აგრეთვე რევოლუციური თეატრებისათვის ინსცენირებისა და პიესების გამოცემისათვის. „ბერეზილის“ მიერ გადადგმული ნაბიჯი ამ მიმართულებით იყო ჟურნალი „თეატრის ბარიკადები“.

„გაერთიანებას“ გაზარახული ჰქონდა თავისი გავლენა მთელი რესპუბლიკის ტერიტორიაზე გავერცელებინა. ამ მიზნით შეიქმნა ათეულობით სტუდია-სახელოსნოები. სამი მათგანი მუშაობდა კიევიში. პირველი სტუდია „გაერთიანების“ ავანგარდად იქცა. აქ, უშუალოდ კურბასის ხელმძღვანელობით, მიმდინარეობდა ექსპერიმენტები, ახალი, რევოლუციური ეპოქისათვის შესატყვისი ფორმების ძიებანი. სწორედ აქ დაიდგა „ოქტომბერი“, „რუტი“, „გაზი“, „უაკერია“. მეორე

სახელოსნოს ამოცანა იყო ბავშვთა სპექტაკლი, ლური თეატრის შექმნა (რევოლუციამდე ასეთი თეატრები უკრაინაში არ ყოფილა). მეორე სტუდიამ წარმოადგინა სპექტაკლები „ახლები მოდიან“, „გამოსულელდენ“. კიევის მეთბზე სახელოსნომ „ბერეზოლის“ საუკეთესო ძალები გააერთიანა. ყველა სახელოსნოს მიღწევათა გამოყენებით იგი უნდა გადაქვეულიყო ფართო მასებისათვის ხელმისაწვდომ მუდმივ რევოლუციურ თეატრად. ეს სახელოსნო „ჯიმი ჰიგინის“ დადგმით გაიხსნა. აქვე აჩვენეს „მეკეტეტი“, „კაცი-მასა“. მესამე სახელოსნო ბელაია ცერკოვში გაიხსნა. კურბასს მისი მეშვეობით უნდა გავერცელებინა რევოლუციური ხელოვნება უკრაინის სარაიონო ცენტრებში და სოფლად იგი უნდა შებრძოლებოდა პროვინციაში გაბატონებულ თეატრალურ მეშჩანობას და ხალტურას.

„ბერეზოლის“ თეატრალური სახელოსნოები გაიხსნა აგრეთვე ოდესაში, ბორისპოლში, ჩერკაშინისა და კიევიშინის მრავალ სოფელში.

კურბასის მიერ წამოწყებული და ფუძეჩაყრილი საქმეების ეს ზერელე ჩამოთვლაც კი („გაერთიანებამ“ შეწყვიტა არსებობა კურბასის ხარკოვში გადასვლის შემდეგ), მოწმობს მისი ინტერესების მასშტაბურობას, მის სურვილს — მოეცვა უსაზღვრობა. აშკარაა, იგი იყო განხორტორი მრავალი იდეისა, რომელთა განხორციელება უშაღვე ეწადა, რათა ოქტომბრით შობილი ახალი თეატრის საქმეში ჩაება რაც შეიძლება მეტი ადამიანი. მისი ხელმძღვანელობით არსებული „რეჟიზიტობი“ და სხვადასხვა ჯგუფები გადაიქცნენ საბჭოთა თეატრის გამოჩენილი მსახიობებისა და რეჟისორების უზარმაზარი პლეადის აღზრდის სკოლად. მთავარი ყურადღება ექცეოდა საერთო კულტურის, ინტელექტის, მსახიობის ტექნიკური შესაძლებლობის აღზრდას, თანამოაზრეთა თეატრის შექმნას. „სად უნდა მიგვიყვანოს ერთი განსაზღვრული სისტემით აღზრდამ?“ — კითხულობდა კურბასი — „მან უნდა შეგვაქმნევინოს ერთიანი სკოლა, რის შედეგადაც გვაქნება ერთნაირი შემოქმედებითი ჩვევები, ერთნაირი მსოფლმხედველობა“.

„ბერეზილი“ ასეთ სკოლად იქცა სწორედ. თეატრის არც ერთ ხელმძღვანელს არ აღუზრდია ამდენი ნიჭიერი მოწაფე, არ დაუტო-



ვებია ასეთი ბრწყინვალე ცვლა. როგორც ეს კურბასმა შესძლო. აი, „ახალგაზრდა თეატრში“, „კიოდრამტეში“, „ბერეზილში“ აღზრდილნი — ვ. ჩისტიაკოვა, ნ. ნიატკო, ნ. უევი, პ. სამილენკო, ა. ბუჩმა, ო. სერიუკი, მ. კრუშელნიცკი, მ. ტერეშჩენკო, ვ. ვასილკო, ლ. გაკებუში, დ. ანტონოვიჩი, ფ. ლოპატინსკი, მ. ჩერკაშინი, გ. ივანტოვიჩი, ი. ბორტნიცი, ი. შევჩენკო, პ. მასახა, პ. დოლინა, დ. მილიუტენკო — შეუძლებელია ჩამოთვლა თვით ამ პირველი კოლონიისა, რომელსაც კურბასის გრძნული ხელი შეეხო: ამის გარდა იყო მეორე. მესამე თაობა — ყველა ესენი იქცნენ არა მარტო მრავალი თეატრის, არამედ რესპუბლიკის კინოსტუდიის ძირითად ბირთვად.

„გაერთიანება“ იყო უკრაინის ერთ-ერთი ინსტიტუტი, რომელიც ცდილობდა ფართოდ მოეცვა თეატრალური პროცესის ყველა პრობლემა, მაღლა აეწია თეატრალური საქმიანობის დონე. „ბერეზილის“ მოღვაწეობის სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა იყო უზარმაზარი — აქ მარტო ახალგაზრდები როდი სწავლობდნენ, „ბერეზილს“ მიმართავდნენ შემოქმედებითი კოლექტივები. კურბასის სისტემას, მის გამოცდილებას იყენებდა რესპუბლიკის მრავალი გამოჩენილი რეჟისორი და მსახიობი, რაღაც ყოველი მისი წამოწყება ნოვატორული იყო.

„ბერეზილი“ კურბასმა ჩაიფიქრა როგორც ძიებათა და ექსპერიმენტების თეატრი. „ექსპერიმენტი ის საყრდენი წერტილია, ინსტიტუტის ის სრულყოფაა, რომელსაც გერარდ ვერ აუვლის ის თეატრი, რომელსაც სურს იაროს წინ, იყოს მრავალი შემოქმედებითი კოლექტივისათვის სამაგალითო“ — ამბობდა იგი.

ამგვარი ექსპერიმენტალური დადგმა იყო კაიზერის „გაზი“. აქ იგრძნობოდა კურბასის გატაცება ექსპრესიონიზმით — იმდროინდელი მოდური მიმდინარეობით. ეს იყო პირობითი დადგმა, სადაც მთავარი ყურადღება ექცეოდა პლასტიკურ კომპოზიციებს, მოძრაობებს. სხეულთა საგანგებო ვანლაგებით იქმნებოდა ამუშავებული მანქანის შთაბეჭდილება, სპექტაკლის ბოლოს, როცა გაზი ფეთქდებოდა. ადამიანის სხეულთაგან აგებული პირამიდა ინგროვდა და ძირს ენარცხებოდა, რაც განსაზღვრულ ასოციაციებს იწვევდა. ეს იყო საწყისი ე. წ. კურბასის ცდებისა, რომლებმაც შემდგომი განვითარება

სხვა სპექტაკლებშიც ჰპოვეს. იგი გაიტაცდა სცენური მასალის ახლებურმა ინტერპრეტაციამ, სცენური კოლოფის გაფართოებამ, მივიწყებული ხერხებისა და მეთოდების აღდგენამ და ამ მიზნით მიმართა მეტაფორის, ალუგორიის, იგავის ფორმებს, რომელსაც მან უწოდა „პერეტეგორენიე“ (ამ ტერმინის ადექვატური თარგმანი არა გვაქვს (რ. ს.) ამ ცნებაში იგი გულისხმობდა განსაზღვრულ სიმბოლოს, რომელიც არა მხოლოდ რეჟისორს, არამედ მსახიობს, მხატვარს მიეხმარებოდა მოვლენის არსის ღრმად წვდომაში.

„პერეტეგორენიე“, — ამბობდა კურბასი — ეს განსაზღვრული მხატვრულ-თეატრალური „ნიშნების“ ძიებაა. ამ „ნიშნების“ მიხედვით შეგვიძლია უფრო ღრმად გამოვავლინოთ მოვლენის სოციალურ-ფსიქოლოგიური არსი.

მოვლენა, კონფლიქტი, პრობლემა სცენურად იმგვარ იგავად უნდა გარდაიქმნას, ისეთ კომბინაციად, რომელიც ყველაზე დაძაბულ ასოციაციებს გამოიწვევს. — ასე მაგალითად. „მაკეტის“ ფინალი დამუშავებული იყო უსიტყვოდ. პანტომიმა — ეპილოგის სახით: მაკედონს გამოჰქონდა მახვილზე წამოტყდული მაკეტის თავი და ახალი მეფის სადიდებელ ჰიმნს აღავლენდა. სცენაზე გამოდიოდა ეპისკოპოსის ტანსაცმლით მოსილი მასხარა და გვირგვინი მოჰქონდა. ა. ბუჩმა — ეპისკოპოსი გვირგვინს ადგამდა მის წინ მუხლებზე დაჩოქილ მალკოლმს. ახალი მეფე ფეხზე დგებოდა და გვირგვინს გადაცემოდა. მას თავს ესხმოდა სამეფო ტახტის ახალი პრეტენდენტი, ხმლით ჰკლავდა მას, ართმევდა გვირგვინს, უახლოვდებოდა ეპისკოპოსს, უჩოქებდა და მასხარა-ეპისკოპოსს ახლა ამ ახალ მკვლელს ადგამდა გვირგვინს. ახალი მეფე დგებოდა ფეხზე და ტახტის კიდევ ერთი პრეტენდენტი გამოჩნდებოდა სცენაზე — კვლავ მეფედ კურთხევა, მკვლელობა, ჩაბნელება... ფარდა.

ექსპერიმენტალური ძიებანი ახალგაზრდა თაობის შემოქმედებაშიაც გაგრძელდა. „რეესტაბილიან“ გამოსული რეჟისურა, თავის სპექტაკლებში „ახლები მოდიან“, „მანქანების მსხვერვა“, „გასულელება“ (რეჟისორი ფ. ლოპატინსკი) „დაკი-მასა“ (რეჟ. გ. ივანტოვიჩი) „პროფკავშირების მდივანი“ (ბ. ტიაგნო), „ორი კურდღლის მადევაო“ (რეჟ. ვ. ვასილკო), სწორედ ამ გზას მისდევდა.

ყველაზე დიდი ინტერესი მიიპყრო კურბასის მიერ დადგმულმა „ჩიმი ჰიგინმა“, სადაც



კონსტრუქტივიზმით მისი გატაცება გამოჩნდა. |

პირობითი თეატრის პრინციპების — კონსტრუქციების, კინოს (ეკრანზე პროექტირებული იყო კაიზერის ჯარისკაცების მარშის ამსახველი კადრები, გაქსუებული ბურჟუეზის ბანკეტი, რუსეთის სამოქალაქო ომის დროინდელი ქუჩის ბრძოლები), აქტიორული ტექნიკის (პლასტიკა, რიტმი, მოძრაობა) გამოყენებით კურბასი ცდილობდა დიდი ემოციური დაძაბულობისათვის მიეღწია. ისევე როგორც ადრეულ დადგმებში, დიდი ადგილი ეკავა მასობრივ სცენებს, როგორც ყოველთვის, ისე აქაც, ინდივიდუალიზირებულს. „ჯიმი ჰიგინსში“ კი მან მსახიობს საშუალება მისცა სავესებით გამოეჩინა თავისი ნიჭი. ა. ბუჩმას მიერ ჯიმის როლის შესრულებამ ყველანი გააოცა თავისი პლასტიკური გამომსახველობით, ფაქიზი ნიუანსირებით და, რაც მთავარია, გრძნობათა იმ სიღრმით, რითაც გადმოცემული იყო უბრალო მუშის განცდები, მუშისა, რომელიც თავიდან ქედმოდრეკილი, გაჩუმებული იყო, მაგრამ შემდეგ აუჯანყდა ამა ქვეყნის ძლიერთ. ამ დადგმამ სათავე დაუდო კურბასის შემობრუნებას რეალიზმისაკენ, მის ახალ შეხედულებას მსახიობის ადგილზე შემოქმედებით პროცესში. კურბასმა მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც რეჟისორმა-დიქტატორმა, რადგან მაშინ მიაჩნდა, რომ მთავარი ფიგურა თეატრში რეჟისორია. „როგორც ჩვენში, უკრაინაში, ასევე საზღვარგარეთ რეჟისორის თეატრის წარმოქმნა, მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ უკანასკნელი საუკუნის ცხოვრების ფორმამ მოაშთო მსახიობი. ვინაიდან იმარჯვებს ის, ვინც ძლიერია, ხოლო უფრო მდიდარი შესაძლებლობების მქონენი — რეჟისორები არიან. ამიტომაც „ახალგაზრდა თეატრი“ ინტუიტურად და შეგნებულად თავიდან იშორებს, ხშირად ნიჭიერ, მაგრამ ე. წ. „მზა“ მსახიობებს“ — ამბობდა იგი 1919 წელს. მაშინ, კურბასის ამ პოზიციის გამო დასი ორ ბანაკად გაითიშა. კურბასს ჩამოშორდნენ ისინიც კი, რომლებიც მასთან ერთად ჰყრიდნენ „ახალგაზრდა თეატრის“ საძირკველს. ძიებთა, ექსპერიმენტების, აღმფრენისა და დაცემის ხუთი წელი დასჭირდა კურბასს, რათა ასეთი რამ ეღიარებინა: „...ცალმხრივი ბიომექანიკისაკენ გადახრა უნიჭო მსახიობებს გვაძლევს, რომელთაც

არ შეუძლიათ სპექტაკლის სიმძიმე იტვირთონ. რეჟისორული ექსპერიმენტების დრო გადის. ერთადერთი, რაც მარად იქნება თეატრში, ეს არის ცოცხალი მსახიობი, „მომხიბლავი“ გარეგნობითა და თავისი ნიჭიერებით. თუ სპექტაკლში არიან ილინსკი ან ბუჩმა, მაშინ იგი ძალიან ივებს. თუ სპექტაკლში მხოლოდ რეჟისორია, მაშინ მას დიდი ხნის სიცოცხლე არ უწყრია“.

ეს გატაცების კაცი, რომელსაც ყველაფრის წვდომა, ყველაფრის მოსიწვევა სურდა, თეატრში მუშაობის პარალელურად, მისი მეგობრის ა. დოვეჟენოს ზეგავლენით, ცდილობდა კინემატოგრაფის პოზიციები დაეღაშქრა. 1924-25 წ.წ. მან „ვეუფის“ სტუდიაში (ოდესა) დადგა „ვენდეტა“ („თვალი თვალისა წილ“). „მაკდონალდის თავგადასავალი ანუ ერთი გარიგების ისტორია“ (თვით იყო სცენარის ავტორი), „არსენალელები“.

1925 წელს, პარიზში დეკორატიული ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენაში „ბერეზილის“ მიერ წარმოდგენილი ექსპონატებს ოქროს მედალი მიეკუთვნა. ამგვარად, „ბერეზილის“ მოღვაწეობამ საერთაშორისო აღიარება ჰპოვა.

1925 წლის აგვისტოში, ლეს კურბასს, მეორეს, მარია ზანკოვეცკაის შემდეგ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა. უკრაინის სახალხო კომისართა საბჭომ „ბერეზილის“ მუშაობა მიიჩნია „უკრაინული კულტურის უაღრესად ძვირფას მიღწევად“. ერთი წლის შემდეგ მთავრობამ გამოიტანა გადაწყვეტილება თეატრ „ბერეზილის“ (როგორც უკრაინაში „ყველაზე მოწინავე და ყველაზე სრულყოფილი თეატრი, როგორც რეპერტუარით, ასევე ტექნიკით, თავისი თეატრალური მიმართულებით“) ხარკოვეში — უკრაინის მაშინდელ დედაქალაქში — გადაყვანის თაობაზე. ხელისუფლებას სურდა მისი უკრაინის ცენტრალურ თეატრად გადაქცევა.

ხარკოვეში კურბასმა განახორციელა „ოქროსკიბა“, „პროლოგი“, „ოქტომბრის დათვლიერება“, „სახალხო მალაქია“, „მინა მახაილო“, „დიქტატურა“, „მაკლენ გრასი“. ამთავან ყველაზე მეტად საინტერესო იყო „სახალხო მალაქია“, „პროლოგი“, „დიქტატურა“ და „მაკლენ გრასი“. „პროლოგში“ ეფექტურად იყო გამოყენებული სინათლის შესაძლებლობანი, რისი მეოხებითაც მსახიობთა სხეული მრავალგზის აირეკლებოდა

უზარამაზარ ჩრდილებად და მრავალრიცხოვანი მასის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. სპექტაკლი მიდიოდა უფარდოდ. ნახევრად ჩაბნელებული სცენის სხვადასხვა ადგილას ფანრები იდგა, რომლებიც, ქვევიდან ანათებდნენ იმათ, ვისაც დიალოგი მიჰყავდა, ან მონოლოგს წარმოქმნიდა, ხოლო უკან ფარდა-ეკრანზე ირეკლებოდა მათი მოძრაობა. განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა ის სცენა, როცა მღვდელი გაპონის წინამძღოლობით დაძრული ხალხის მასა ქმედისაგან გაემართებოდა. ხატებით, ბიარლებით, მეფის პორტრეტებით ხალხის მასა პირდაპირ მყურებელთა დარბაზისაკენ მიდიოდა. ამ დროს, დარბაზის სიღრმეში გამოჩნდებოდა ოფიცერი, ჯარისკაცებთან ერთად, და იწყებდა ყვირილს: „უკან დაიხიეთ!“ „დიშაღეთ!“... მაგრამ ხალხი მოდიოდა და მოდიოდა... ოფიცრის ბრძანების (ეს ოფიცერი მყურებელთა ზურგს უკან იდგა) თანახმად, ჯარისკაცები ჩახმახს აახხაკუნებდნენ, სცენა თანდათან ბნელდებოდა და ტრაგიკული მუსიკის ფონზე მხოლოდ ის ჩანდა, თუ როგორ მოედინებოდნენ ხატები და მოცეცილი ადამიანები ძირს ეცემოდნენ...

კურბასის ძიებანი გამომსახველი და მკვეთრი თეატრალური ფორმების სფეროში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა „დიქტატურაში“. ამ სპექტაკლმა, მსგავსად კურბასის ყველა სხვა ექსპერიმენტული დადგმებისა, გამოიწვია მღელვარე დისკუსიები, დავა, დისპუტები. ერთნი მას „ნოვატორულ მოვლენად“ მიიჩნევდნენ, „უკანასკნელი ხუთი წლის საუკეთესო დადგმად კავშირის მასშტაბით“. მეორენი ამბობდნენ — „ჩავარდნააო“. აზრთა ასეთი სხვადასხვაობა გამოიწვია იმან, რომ კურბასმა „დიქტატურა“ დადგა როგორც ოპერა. ამის გარდა, სიტყვიერი მასალის ინტერპრეტაციისას, რეჟისორმა გამოიყენა შეწყვეტილი დიალოგები, დიალოგები „მოსაუბრეთა თავს ზევით“, ანუ პირდაპირი დიალოგი კი არა, არამედ დარბაზში „გადასროლილი“ ტექსტი. გამოიყენა აგრეთვე მსახიობთა „შემოყვანა“ სცენაზე, საგანთა და არა მსახიობთა მოძრაობა. მსახიობთა მოძრაობა კი არა მარტო ჰორიზონტალურად, არამედ ზევით და ქვევით — ყველა ეს ხერხი ახლა წარმატებითაა გამოყენებული ჩვენი ქვეყნის მრავალ თეატრში, მაგრამ მაშინ ეს იყო ნოვატორობა და აი, სწორედ ამიტომაც, კონსერვატორული მა-

ყურებისა და პრესის გარკვეულმა ნაწილმა იგი არ მიიღო.

სწორედ ამ ხანებში ხარკოვეში გაიმართა მეორე ქართული დრამატული თეატრის გასტროლები კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. თეატრს თან ახლდა მხატვრებისა და მწერლების ჯგუფი, რამაც ეს გასტროლები ქართული კულტურის მიღწევების თავისებურ დემონსტრაციად აქცია. ორი მოძმე რესპუბლიკის კულტურის მოღვაწეების შეხვედრა საზეიმო იყო — 8 აპრილს, სადღესასწაულოდ მორთულ სადგურზე ჟამრამემა ხალხმა მოიყარა თავი, აქ იყო სამხედრო ნაწილების სასულიერო ორკესტრიც. ლესკურბასი გულმხურვალედ გადაეხვია თავის ძველ მეგობარს. ბევრი რამ ჰქონდათ მათ ერთმანეთისათვის სათქმელი და გასანდობი. კოტემ გააცნო თავისი თანამოაზრენი, მწერლები, მსახიობები.

გასტროლები 13-დან 20 აპრილამდე გაგრძელდა. ქართველმა მსახიობებმა ხარკოვეში წარმოადგინეს შ. დადიანის „კაკალ გულში“, „ცხვრის წყარო“, ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, კ. კალაძის „ხატიკე“, კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის პანტომიმა „ხანძარი“.

სტუმრები არა მხოლოდ სპექტაკლებს თამაშობდნენ, არამედ გამოდიოდნენ კონცერტებით, ხედებოდნენ მწერლებს, მხატვრებს, შემოქმედებით ინტელიგენციას. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო შეხვედრა ბლაკინის სახელობის ლიტერატურათა სახლში „ქართული და უკრაინული კულტურის მოღვაწეების შეხვედრა“ — ასე ეწოდა ამ საღამოს — გადაიქცა ორი კულტურის დიდ ზეიმად. ლიტერატურათა სახლის ერთ დარბაზში ქართული თეატრის მხატვრების თ. აბაყელიას, დ. კაკაბაძის, პ. ოცხელის, ე. ახვლედიანის დეკორაციების, ესკიზების და სხვა ნამუშევრების გამოფენა იყო.

ქართველი მხატვრების ნამუშევრები გამოფენილი იყო აგრეთვე კრასნოზავოდსკის კლუბში.

სტუმრებს მხურვალედ მიესალმნენ ლ. კურბასი, ი. მიკიტენკო, მ. კულიკო, ვ. ვასილიკო. მ. კულიშმა წამოაყენა წინადადება ორიგინალური პიესების გაცვლითი დადგმების თაობაზე უკრაინასა და საქართველოში, რასაც დამსწრენი მხურვალე მოწონებით შეხედნენ. ვ. ვასილიკომ, მაშინ კრასნოზავოდსკის უკრაინული თეატრის მხატვრულმა ხელმძ-



ღვანელმა, წამოჭრა იდეა — ქართველებს თავიანთი პიესა დაედგათ კრასნოზავოდსკის თეატრში, ხოლო უკრაინელებს — ქუთაისის თეატრში, შეხვედრა დამთავრდა ნაერთი კონცერტით, რომელშიც ხარკოვის ოპერისა და ქართველი თეატრის ოსტატები მონაწილეობდნენ.

არანაკლებ საინტერესო იყო „ორი მოძმე კულტურის სოლიდარობის საღამო“, რომელიც 22 აპრილს „ბერეზილმა“ გამართა. შენობის ფონტონზე ქართულ ენაზე ეკიდა ლოზუნგი „გაუმარჯოს საბჭოთა საქართველოს თეატრალური კულტურის მშენებლობის მოწინავე კადრებს“. ამ საღამოს ქართულ სპექტაკლებზე თავიანთი აზრი გამოთქვეს ლ. კურბასმა, ი. მიკიტენკომ, ვ. ვასილკომ. ქართველმა მსახიობებმა წარმოადგინეს ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან „უროელ აკოსტა“ „როგორც“, „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ბერეზილელებმა კი „სახალხო მალაქიას“ სცენები.

ქ. მარჯანიშვილმა ეურნალ „მისტეცკა ტრიბუნაში“ (№ 5, 1930 წ.) გამოაქვეყნა სტატია. „გვაოცებს, გვანცვიფრებს უკრაინული პროლეტარული კულტურის მიღწევები და ზრდა. ამ სფეროში უკრაინელმა მშრომელებმა კოლოსალური წარმატებებს მიაღწიეს, დაუჩერებელია, რომ ათი წლის მანძილზე ამდენი რამის გაკეთება შეიძლებოდა“.

ქ. მარჯანიშვილმა მხოლოდ ორი თეატრის „ბერეზილისა“ და კრასნოზავოდსკის სპექტაკლები ნახა. „გავეცანი რა მხოლოდ ამ ორი თეატრის მუშაობას, შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ უკრაინას შეუძლია იამაყოს თავისი ოსტატებით, რომლებმაც ხელოვნება ძალიან მაღალ სიმაღლეზე ასწიეს და გადააქციეს იგი მშრომელებზე ჭეშმარიტი ზემოქმედების ფაქტორად. უპირველესად მე მინდა ხაზი გავუსვა, რომ უკრაინას აქვს ძალიან ძლიერი დრამატურგია და საოცარია პირდაპირ, რომ სსრ კავშირის მხოლოდ რამდენიმე თეატრში იდგმება უკრაინული პიესა, მაშინ როცა ამ დრამატურგიის მასშტაბი გაცილებით დიდია. „ბერეზილის“ თეატრში მე სამი დადგმა ვნახე. „სახალხო მალაქია“, „მინა მაზეილო“ და „გაიდამაკები“, კრასნოზავოდსკის თეატრში მიკიტენკოს „დიქტატურა“. ყველა ამ დადგამს, როგორც რეჟისორული, ასევე მსახიობური შესრულების თვალსაზრისით, ჩემზე უდიდე-

სი შთაბეჭდილება დასტოვა, არა მარტო ჩემზე, არამედ ყველა ჩემს ამხანაგზე“.

ქ. მარჯანიშვილის აზრით კრასნოზავოდსკის თეატრი აღსანიშნავია „თავისი რევოლუციური სისავსით, რეჟისურისა და მსახიობური ხელოვნების მაღალი ოსტატობით... „ბერეზილი“ კი სტოვებს ერთიანი სულსკვეთებით, ერთი სკოლითა და მიმართულებით გაერთიანებული თეატრის შთაბეჭდილებას. რეჟისორი კურბასი, მხატვარი მელერი წარმოადგენენ იშვიათი მნიშვნელობის ოსტატებს ჩვენი ხელოვნების მწვერვალებზე. ასევე შეიძლება ითქვას თეატრის მთელ აქტიურულ შემადგენლობაზე, უპირველესად კი კრუშელნიციზე, ვირნიაცზე, ჩისტიაკოვაზე. პერსონალურად ჩვენთვის ძალიან ახლობელია თეატრი „ბერეზილი“ თავისი შემოქმედებითი მიმართულებით და სკოლით, მაგრამ შინაარსით და იდეური მიმართულებით ჩვენთვის უფრო საინტერესოდ მიგვაჩნია კრასნოზავოდსკის თეატრი. ხარკოვიდან მივემგზავრებით უკრაინული თეატრის ძვირფასი მიღწევებით გამდიდრებულნი და ყოველივე ამას ჩვენ გამოვიყენებთ კიდევ. ძალზე სასიამოვნოა, რომ საბჭოთა უკრაინის დედაქალაქში, მის მოღვაწეთა შორის ჩვენ შევხვდით ჭეშმარიტ თანამოძმეებს ნამდვილი რევოლუციური თეატრის ძიებაში“.

მარჯანიშვილს განზრახული ჰქონდა ქუთაისში განეხორციელებინა მ. კულიშის „სახალხო მალაქია“ („ბერეზილის“ თეატრის რეპერტუარიდან) და ი. მიკიტენკოს „დიქტატურა“ ან „კადრები“ (კრასნოზავოდსკის თეატრის რეპერტუარიდან).

1930 წლის ივნისში ხარკოვში კიდევ ერთი ქართული თეატრის, ამჟამად რუსთაველის სახ. თეატრის გასტროლები გაიმართა სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით. მათ საგასტროლოდ ჩამოიტანეს ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ბ. ლავერნიევის „რღვევა“, და „ლაშარა“. თეატრმა მანამდე დიდი წარმატებით მიიღო მონაწილეობა მოსკოვში გამართულ საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაში. მაყურებლებმა და კრიტიკამ რუსთაველელთა გამოსვლა ისევე გულთბილად და აღტაცებით მიიღეს, როგორც ქ. მარჯანიშვილის თეატრის ხელოვნება. ეურნალი „გარტი“ წერდა — „ეს თეატრი იმით გამოირჩევა, რომ ბრწყინვალედ ახორციელებს ეროვნული ხელოვნების ბოლშევიკურ ფორმულას, ფორმით



ნაციონალური და შინაარსით ინტერნაციონალური, პროლეტარული ხელოვნების შესახებ. თეატრმა იპოვა ორიგინალური ეროვნული ფორმები, რათა საკუთარი სტლი განეფიქრებინა“.

ქართველმა ოსტატებმა „ბერეზილის“ თბილისში ხილვის სურვილი გამოთქვეს, მოიწვიეს აგრეთვე უკრაინელი მწერლები, რათა საქართველოს მშრომელებს უკრაინული კულტურის გაცნობის შესაძლებლობა მისცემოდათ.

1931 წლის ივნისის ბოლოს თბილისში გაიმართა უკრაინული ხელოვნების დეკადა, რომლის პროგრამაში იყო თეატრი „ბერეზილი“. საქართველოს მიწაზეც ასევე თბილი და გულითადი შეხვედრები გაიმართა. 27 ივნისს ვაგზლის პერონზე გამართულ დიდ მიტინგზე უკრაინელებს მიესალმნენ საქართველოს გამოჩენილი ადამიანები, მათ შორის კ. მარჩანიშვილი და ს. ახმეტელი. საპასუხო სიტყვა ქართულ ენაზე წარმოსთქვალეს კურბასმა. რამაც ერთობ განაცვიფრა არა მხოლოდ ქართველები, არამედ მეგობრებიც. თუმცა, გასაოცარი არც უნდა ყოფილიყო: კურბასი იყო პოლიგლოტი, თავისუფალ დროს მუდამ ენების შესწავლას ახმარდა. ამას გარდა მას მრავალი მეგობარი ჰყავდა კიევის ქართველთა კოლონიაში. კიევში ჩამოსვლისთანავე დაუახლოვდა, ხოლო შემდეგ დაუმეგობრდა ქართველებს. ისიცაა აღსანიშნავი, რომ ქართულ სათვისტომოსთან არსებულ ქართული დრამატული წრე 1918 წელს მუშაობდა იმავე შენობაში (ახლანდელი კინოთეატრი „კომსომოლცე უკრაინი“), სადაც კურბასის „ახალგაზრდა თეატრი“.

„ჩვენ დიდი სიხარული გვერგო წილად — ამბობდა კურბასი — საქართველოსა და ამიერკავკასიის დედაქალაქში უნდა წარმოვადგინოთ ჩვენი ახალგაზრდული, რევოლუციური ხელოვნება. გასულ წელს ბედნიერება გვხვდა ხარკოვში გავცნობილთ ქართული თეატრების უბრწყინვალეს მიღწევებს. ჩვენ თან ჩამოვიტანეთ ალტაელებისა და სიხარულის დიდი გრძნობები, რაც უფრო მეტად განამტკიცებს ჩვენს მეგობრობას საქართველოს მშრომელებთან. ცარისტული რეჟიმის საუკუნეობრივი ჩაგრა მეგობრობის გრძნობებს აღვივებდა ჩაგრულ ხალხთა შორის. პარტიის ლენინური ეროვნული პოლიტიკის მეოხებით ამ მეგობრობას ახლა თვალუწყვდენელ სიმაღლეზე ძალუქს ატყორცნა. წარ-

სულში ყველა ჩაგრული ხალხი ახლა აქტიურად ქმნის თავის ეროვნულ კულტურას და ჩვენ ყველანი, მხარდამხარ ვმოწაწილებით კაცობრიობის ისტორიაში ჯერარნახული, სოციალიზმის დიად მშენებლობაში. ამ შეხვედრას ჩვენ ვაფასებთ როგორც ორი ხალხის სოციალისტური კულტურების ინტერნაციონალური სოლიდარობის გამოხატულებას“.

2 ივნისიდან 13-მდე „ბერეზილმა“ 11 სპექტაკლი წარმოადგინა თბილისში, მათ შორის „გაიდამაკები“, „მინა მახალი“, „დიეტატურა“, „კადრი“, „პროლოგი“.

კ. მარჩანიშვილი წერდა „ზარია ვოსტოკაში“: „დღეს ჩამოდის თეატრი „ბერეზილი“, ჩამოდინს ბერეზილები, ჩამოდის ბუჩქა, კრუმელნიცი, ჩისტიაკოვა, გირნიაკი, უყვი და ხელოვნების სხვა მრავალი ოსტატი, რომელთაც ძალუქთ შექმნან მაყურებლისათვის დიდხანს დასამახსოვრებელი სახეები... ფოლადივით კუნთები. მახვილი თვალი, ფაქიზი სქენა... ამ შესანიშნავი თეატრის ყოველმა მუშაკმა ზუსტად იცის ყოველი ნოტი, ყოველი ფერის ადგილი. დღეს ყველა ისინი ჩამოდინს, რომლებიც თავიანთი სიტყვით ქმნიან ახალი ცხოვრების ახალ აზრს, დღეს ჩამოდინს ლეს კურბასი — თეატრის ტვინი... მაგრამ დღეს ჩამოდინს აგრეთვე ჩვენი ძმობილების გულები, რომლებმაც ფიცი დასდეს გამოსუქვდინ ახალი თეატრი, საბჭოთა თეატრი, ახალი აზრის, ფორმის, შინაარსის თეატრი“.

ამავე გაზეთში აღფრთოვანებით მიესალმა ბერეზილებებს სანდრო ახმეტელი: „ბერეზილის“ თეატრთან ჩვენ გვეერთიანებს საერთო შემოქმედებითი ხაზი, საერთო რევოლუციური გზა. ამ გზაზე ურთიერთს გადაჭდობილი ჩვენი ორმხრივი მისწრაფება, რათა ეროვნულ ფორმებში ვუჩვენოთ დიდი სოციალისტური მშენებლობა. აი, რატომ მოვიწვიეთ „ბერეზილის“ თეატრი საქართველოს დედაქალაქში. კურბასის პირთ ბერეზილები ჩამოსვლას შეგებობდნენ. დღეს მათ შესარულეს თავიანთი დანაპირები — ისინი თბილისში ჩამოდინს უკვე. ჩვენ ბედნიერნი ვართ, რომ გვეძლევა საშუალება, რათა ჩვენთვის ძვირფასი თეატრის „ბერეზილის“ ყველა წევრს და მის ხელმძღვანელს, ამხანაგ კურბასს დავუდასტუროთ ჩვენი პატივისცემის უღრმესი გრძნობები და გამოვხატოთ ძლიერი სურვილი ჩვენი სოციალურ-შემოქმედებითი კავშირის განმტკიცებისა, რათა ერ-



თიანი ნაბიჯით გავეშუროთ ახალ-ახალი გამარჯვებებისაკენ“.

თეატრის გამოსვლას ფართოდ და დაწვრილებით ეხმანებოდა პრესა, თვალსაჩინო კრიტიკოსები, მწერლები. ისინი ღრმად აანალიზებდნენ თეატრის ისტორიულ ვხას, მის ძიებებს, ექსპერიმენტებს. ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ ეს კოლექტივი შექმნა და შეაკავშირა ნიჭიერმა, დიდი ფანტაზიის, ტემპერამენტის, ენერჯის, ორიგინალური აზროვნების ხელმძღვანელმა. ბერეზილელებმა გადაწყვიტეს თავიანთ რეპერტუარში შ. დადიანის „თეთნულდის“ შეტანა. იმისათვის, რომ ახლოს გასცნობოდნენ სვანების ყოფა-ცხოვრებას იმავე წლის ავგუსტო-სექტემბერში ლ. კურბასი, ვ. მელერი, ვ. სკლიარენკო და მ. ვერხაკი, რეჟისორ ო. ლოლობერიძის თანხლებით, სვანეთს გაემგზავრა. „თეთნულდის“ პრემიერა შედგა 1930 წლის 15 ივლისს. იგი რეჟისორულად დამუშავა ლ. კურბასმა, ხოლო დადგმა განახორციელეს რეჟისორმა ვ. სკლიარენკომ და მხატვარმა ვ. მელერმა. სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ ნ. უყვი, ა. ბუჩმა, ა. სერდიუკი, გ. კობაჩენკო.

კურბასის უკანასკნელი სპექტაკლი თეატრ „ბერეზილში“ იყო კულიშის „მაკლენა გრასა“, სადაც მან პირობითი თეატრის ხერხების გამოყენებით გააგრძელა პუბლიცისტურ-ფილოსოფიური, პოეტური სახიერების ძიებანი. ამავე დროს ეს ეს დადგმა ნაბიჯი იყო რეალიზმისაკენ. რეჟისორი და მსახიობებმცდილობდნენ ღრმად გაეხსნათ პერსონაჟების ფსიქოლოგიური ხასიათები. ყველა, ვისაც კი ეს სპექტაკლი უნახავს — აღნიშნავდა მასობრივი სცენების საგულდაგულო დამუშავებას, მათ საინტერესო მიზანსცენირებას, რაც საერთოდ იყო დამახასიათებელი კურბასისათვის. „მაკლენა გრასა“ კურბასის იშვიათი ნიჭის კიდევ ერთი დადასტურება იყო. მაგრამ ისეთი ვითარება შეიქმნა, რომ პრემიერიდან ერთი თვის შემდეგ სპექტაკლი მოიხსნა რეპერტუარიდან, ხოლო კურბასი გადააყენეს „ბერეზილის“ ხელმძღვანელობიდან.

მიხოვლისს მიწვევით კურბასი მოსკოვს გაემგზავრა და ებრაულ თეატრში შეუდგა „მეფე ლირის“ დადგმას. მაგრამ ამ დადგმის განხორციელებაც ვერ შესძლო. სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე იგი თეატრის ერთგული

დარჩა. განახორციელა პოვოდინის „კრიტიკოკრატები“, სლავინის „ინტერვენცია“, სუხოვო-კობილინის „არქინსკის ქორწინება“, შოუს „ეშმაკის მოწაფე“, რუბინშტიეინის ოპერა „დემონი“.

რთული, მძიმე, ტრაგიკული იყო ლეს კურბასის ცხოვრებისა და შემოქმედების. მისწრაფებათა და ძიებათა გზა. ხშირად ასეთი ბედი აქვთ ხოლმე ყველაზე ნიჭიერებს, ყველაზე თვალსაჩინო, არაორდინარულ პიროვნებებს, რომლებიც კოლოსალური ნაბიჯებით შემოდინ ხელოვნებაში, წინ გაიჭრებიან ხოლმე და ამიტომაც ხშირად ვერ უვებენ თანამედროვენი. მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ შეაფასეს საკადრისად ლეს კურბასი. „მასში იყო ძალა არა მხოლოდ ისეთი შემოქმედისა, რომელიც ხელოვნების ერთ დარგს განასახიერებდა, არამედ ძალა გარდამქმნელისა, ეს ძალა თავს იჩენს ხოლმე ორი ეპოქის გარდატეხის მიჯნაზე, ურთიერთდაპირისპირებულ დროთა მონაკვეთში“. — წერდა პ. ტიჩინა 1965-66 წლებში. მსგავსი მოსაზრება გამოსთქვა ი. სმოლიჩმი: „...სულ მოძრაობაში იყო კურბასი, თვით იყო მოძრაობა, თვით იცვლებოდა განუხრევლად: ტიპიური მაძიებელი, მოაზროვნე, ნოვატორი იყო. მაგრამ ისეთი ნოვატორი კი არა, რომელიც რაიმე მიზანს დაისახავს და შემდეგ დარწმუნებული მიეშურება მისკენ და ბოლოს, როცა მიადწევს, გამარჯვებული, განცხრომას ეძლევა. კურბასი იმათთანაა უო, რომელნიც არასოდეს არ ცაყოფილდებიან მიღწეულით. მას განიხილავენ როგორც ახალ ძიებათა და მიღწევათა საფეხურს“. თავისი მჩქეფარე ენერჯით, ყოვლისმოცვის სურვილით, ჩანაფიქრთა უსაზღვროებით, მაღალი ინტელექტით და ერთუდიციით ლეს კურბასი მავნიტივით იზიდავდა ყველაფერს ცოცხალს, მოაზროვნეს, ნიჭიერს, იგი მთელი რესპუბლიკის შემოქმედებითი ცხოვრების ეპიცენტრში იყო, მის ირვლივ იკრიბებოდნენ არა მხოლოდ სცენის ოსტატები, თეატრალური ახალგაზრდობა, არამედ ხელოვნების ყველა დარგის წარმომადგენლები: მხატვრები, კომპოზიტორები, მწერლები. უსაზღვრო იყო მისი მოღვაწეობის ასპარეზი, ბუნებით ექსპრესიული, ენერგიული, ქმედითი შემოქმედი გამუდმებით სრულყოფდა თავის ნიჭს, სწავლობდა, ცდი-

ლობდა თავის პოზიციაზე დაეყენებინა ყველა. თავს არ იფარგლავდა მხოლოდ თეატრში შემოქმედებითი მუშაობით — ხშირად გამოდიოდა პრესაში მწვავე, პრობლემური, უმეტესად დისკუსიური სტატიებით, ეწეოდა დიდ საზოგადოებრივ საქმიანობას. მას ირჩევდნენ, ნიშნავდნენ სხვადასხვა კომისიებში, კომიტეტებში, იგი აქტიურად ებმებოდა შემოქმედებითი კოლექტივების ორგანიზებაში, საიუბილეო საღამოებისა თუ დღესასწაულების ჩატარებაში. არც ერთი შემოქმედებითი ღონისძიება — თეატრალური იქნებოდა ეს თუ ლიტერატურული — მის გარეშე არ ეწყობოდა: იგი გამოდიოდა კრებებზე, კონფერენციებზე, დისპუტებზე, რომლებზედაც მაშინ ყველაზე საინტერესო, მწვავე პრობლემები ირჩეოდა.

იგი ნიჭიერი პედაგოგიც იყო. მის მიერ დარსებულ ყველა კოლექტივთან სტუდიებს ხსნიდა. 1922 წლიდან ხელმძღვანელობდა სწავლებას. ხოლო შემდეგ დეკანობდა მ. ლისენკოს სახელობის კიევის მუსიკალურ-დრამატული ინსტიტუტის დრამატულ ფაკულტეტს. ხარკოვში „ბერეზილთან“ დააარსა სამწლიანი თეატრალური ტექნიკუმი.

მისი სახელი დღეს მოიხსენიება სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის, თაიროვის, მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ბრეჰტის, კრეჯის, პისკატორის, გვერდით.

გადაიარა ქარიზმაში, ჰეჰა-ჰუხილიმა გადიგრილა მის თავზე და მერე ცარგვალზე მთელის ფერადოვნებით აკიაფდა ცისარტყელა — ლეს კურბასის სახელი ოქროს ასოებით ჩაიწერა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. — „ვე ვიცი, სულერთია, მაინც გავიმარჯვებთ“ — ამბობდა ხოლმე თავისი ცხოვრების ყველაზე ტრაგიკულ წუთებში. სამართლიანობის რწმენა არასოდეს დაუკარგავს.

ეს რწმენა ამაო არ გამოდგა — ალექსანდრე სტეფანეს ძე კურბასის დაბადებიდან 100 წლისთავი იუნესკოს გადაწყვეტილებით მთელს მსოფლიოში აღინიშნება 1987 წელს.

ლეს კურბასი დღეს ჩვენს შორისაა. მისი წყაროდან ჩვენ ვიღებთ ამოუწურავსა და მარადიულს: მოძრაობას, თვითსრულყოფისაკენ ლტოლვას, უხილავ გზათა მოძიების, ახალ მწვერვალთა დაპყრობის სურვილს.

უნეკალური ქებლები

ელდარ ნადირაძე

საშპსწმმბის მანძილზე ზემო და ქვემო ქართლი გამუდმებული ბრძოლების ასპარეზს წარმოადგენდა. მიწა ვაველურდა, ხალხი გადაშენდა. ბუნებით მდიდარ მხარეში მდუმარებამ დისადგურა, ვიდრე აქ არ დამკვიდრდა თავიანთი ქვეყნებიდახ უკეთესის საძებნელად წამოსული სხვადასხვა ტომის ხალხი და არ დაეპატრონა ქართველთა ყოფილ საცხოვრებელ ადგილებს.

ნ. ბერძენიშვილის ვარაუდით მარტო ჯავახეთში ისტორიულ წარსულში 240-250 ცოცხალი სოფელი მაინც უნდა ყოფილიყო, „თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ თითო სოფელში საშუალოდ 30 კომლი ცხოვრობდა, ხოლო თითო კომლზე 10 სულს ვიანგარიშებთ, მაშინ ჩვენ მივიღებთ 75.000 სულ მოსახლეობას, რაც გადაჭარბებულად არ შეიძლება ჩაითვალოს“. ასე კომპაქტურად დასახლებულ მხარეს თავისი მკვეთრად გამოხატული სოციალური და კულტურული პროფილი ჰქონდა, რომლის წაშლა ვერ მოახერხა ვერც დრომ და ვერც ისტორიის ბედუკულმართობამ. ნაშთი სიძველეებისა, რომლის მიხედვითაც ისტორიის რეკონსტრუქცია ხდება, საკმაოდ უხვად შემორჩა საქართველოს ამ უძველეს მხარეს და მათი ქართული თვითმყოფადობა ძალზე მკვეთრადაა გამოხატული. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთ სამეცნიერო ლიტერატურაში ტენდენციურადაა წარმოდგენილი ზემო და ქვემო ქართლის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ზოგიერთი საკითხი, განსაკუთრებით კი ეთნოგრაფიისა, რადგან ამ დარგის შინაგანი სტრუქტურის ძირითად ჩონჩხს ხალხის ყოფისა და კულტურის წარმოჩენა წარმოადგენს და



მისი საბუთიანობა მით უფრო მყარია, რაც უფრო უშუალოდ — ხალხის ცხოვრებიდან, მისი საუკუნეობრივი ემპირიული ცოდნის მარაგიდან იქნება აღებული. მართალია, ამ მხარის ქართული მოსახლეობა მინიმუმამდე შემცირდა და ზოგან მთლიანად განადგურდა, მაგრამ ეს მაინც არ მოასწავებს მათი ხანგრძლივი კულტურული მოღვაწეობის ნაკვალების წაშლას, მხოლოდ დროული შესწავლა და წარმოჩინება სჭირდება იმას, რათა გუშინდელი ქეშმართება დღეს საკამათო და სადავო არ გახდეს.

1933 წელს ჯავახეთში მოგზაურობის დღიურში ნ. ბერძენიშვილი აღნიშნავდა, რომ აქაური კუთხის გამოსაკვლევად საჭიროა „ისტორია-ეთნოგრაფიის ერთიანი შეთანხმებული მუშაობა“, საკითხი, რომელსაც ამ წერილში ვიხილავთ საკმაოდ აქტუალური გვეჩვენება და, ჩვენი აზრით, უკავშირდება საქართველოს ისტორიის საკითხების შესწავლას, კერძოდ, საქმე ეხება ძირითადად, ზემო და ქვემო ქართლში გავრცელებულ მატერიალური კულტურის ძეგლებს — საფლავის ქვის ზომომორფულ ძეგლებს.

„სასაფლაო ცალ-ცალკე და მთლიანად შესასწავლი ფრიად საინტერესო და საგულისხმო მასალა შეიძლება იყოს საზოგადოების მეურნეობის, ყოფა-ცხოვრების, ხელოვნების და რელიგიის ისტორიისათვის, საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური აღნაგობაც საინტერესო თვალსაჩინოებით არის ხოლმე წარმოდგენილი ამ სხვადასხვა ხარისხის და სახის ძეგლებზე“. სამწუხაროდ, მრავალი ძეგლი განადგურდა და მრავალმა ველარ მოაღწია თავისი პირვანდელი სახით. ნ. ბერძენიშვილის თქმით, „ჩვენ დღემდე არც კი გვიფიქრია ამ ისტორიული მასალის შეგროვება და მისი განადგურების გულგრილ მოწმეებად ვრჩებით“, ეს სიტყვები კონკრეტულად ეხება საფლავის ქვის ზომომორფულ ქანდაკებებს, რომლებმაც დღემდე ძალზე მცირერიცხოვნად მოაღწიეს, იმ მიზეზთა გამო, რომელთაგან ძირითადი, შემოსევებისაგან გამოწვეული ნგრევა-განადგურებაა. ჩვენს დროშიც მიიტანეს მათზე იერიში, რაც შეუნიშნავი არ დარჩენილა მესხეთ-ჯავახეთის მატერიალური კულტურის მკვლევარს პროფესორ თ. ჩიქოვანს, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ასეთი ძეგლები (ცხენისა და ცხვრის ქანდაკებანი — ე. ნ.) კატას-

ტროფულად მიკრძება, მათ ანგრევენ, დებიან სხვა რესპუბლიკაში, და თუ ასე გაგრძელდა, ალბათ შორს აღარაა ის დღე, როცა ქართველი ხალხის გენით შექმნილი ეს უნიკალური ძეგლები აღიგებებიან მიწისაგან პირისა“.

ცხვრისა და ცხენის სკულპტურული გამოსახულებანი ყურადღების გარეშე არ დარჩენია ექვთიმე თაყაიშვილს, რომელმაც სხვადასხვა წლებში რამდენიმე არქეოლოგიური ექსპედიცია განახორციელა ზემო ქართლში, რასაკვირველია, თაყაიშვილის ძირითად მიზანს ქართული ეკლესია-მონასტრების შესწავლა შეადგენდა. მაშინდელ პირობებში ეს საქმე ყველაზე საშუაოდ მიაჩნდა მეცნიერს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, საფლავის ძეგლები მაინც მოექცა მისი ინტერესის სფეროში და მან თავისი მოგზაურობის ანგარიშში აღნიშნა ისინი. თაყაიშვილს იმეხმად არ შეეძლო და არც საამისო დრო აქონდა. ძეგლების შესახებ თავისი აზრი გამოეთქვა, საგანგებო კვლევა-ძიების გარეშე ეს არ იქნებოდა მიზანშეწონილი და ამიტომაც დაკმაყოფილდა აღნუსხვით.

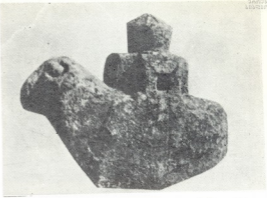
როგორც ცნობილია, 1907 წელს თაყაიშვილმა განახორციელა ექსპედიცია კოლაოლისსა და ჩანგლში. ძირითადად კი, ზემო ქართლის იმ ნაწილში, რომელიც ადრე თურქებს ჰქონდათ მიტაცებული და 1878 წ. ბერლინის ტრაქტატით რუსეთის იმპერიას გადაეცა. სწორედ აქ, ისტორიული მესხეთის უძველეს მიწაზე, ცხენისა და ცხვრის ქანდაკებანი დაუმოწმებია სოფლებში — ოკამში, კალკოსში, ორთულში, პეტრუსში, სისხურში, ტარმუტში, ბალჩალი — ყიშლაში, ჯუჯურუსში.¹ ძირითადი, რაც თაყაიშვილის ჩვენთვის საინტერესო მასალას ახასიათებს, ისაა, რომ მათზე მკვლევარს უნახავს „ქართული ხრმალი“ ჯვარი, სამიწათმოქმედო და სხვა სახის სამეურნეო იარაღები. ასეთი „ნიშნები“ მეცნიერს თვალში არ ხვდება და არსად გაკვრითაც კი არ მიგვიანიშნებს, რომ ისინი შესაძლებელია არ ეკუთვნოდნენ ქართულ მოსახლეობას. ქანდაკებები, რომლებიც ძველი ქართული ეკლესიების ეზოებში იყო, არავითარი დაქუცების საბაბს არ აძლევდა მას და სავსებით სამართლიანად მიაჩნდა ქართველთა საფლავის ძეგლებად.

მსგავსი შეხედულებისა იყო არქეოლოგი ლ. მუსხელიშვილი, რომლისთვის, ისევე როგორც თაყაიშვილისათვის, ზომომორფულ

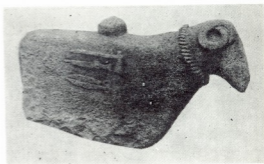
ქანდაკეზაო კვლევა არ წარმოადგენდა ძირითად საქმიანობას. მაგრამ ამ ძეგლებს იგი ქართულ სიძველეთა რეგში მოიხსენიებდა და ცდილობდა მათი შექმნის მიხსნობითი თარიღის დადგენას. აქედან გამომდინარე, საინტერესოა მისი დაკვირვება დმანის — ქალაქის შიგნით „კურტნიანი და გრეხილსა-ყურებიანი ვერძის“ შესახებ. რომლის ქართულ წარწერას, პალეოგრაფიული ნიშნის მიხედვით, იგი „ადრეულ პერიოდს“ მიაკუთვნებს. მკვლევარი ამას არ დასჯერდა და ძეგლთა ქვეშ მდებარე საფლავები გათხარა. აქ ქრისტიანული წესით დაკრძალული მიცვალებული ნახა. „ძნელია იმის თქმა, თუ რა ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს ეს საფლავები, მაგრამ, ჩემი აზრით, ისინი საკმაოდ ძველი უნდა იყოს. საფლავის ქვები ძეგლის შთაბეჭდილებას ახდენს. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ასეთი ქვები დაედგათ თავისი მკვდრებისათვის იმ გაღატაკებულ სოფლებს, რომლებიც ჩვენ აქ გვხვდებოდა XVIII ს. დამდეგს“. ლ. მუსხელი-შვილს მიაჩნია, რომ ძეგლი საფლავში დამარხული ქრისტიანისაა, ოღონდ არა ამ საუკუნისა, არამედ იმდროინდელი, როცა დმანის-ქალაქის ძლიერება ყვაოდა, როცა მის შემდგომ მთქალაქებს მდიდრულად ჰყავდათ გაბატონებული მიცვალებული. ისიც აღსანიშნავია, რომ სტატია დაბეჭდილია კრებულში, რომელსაც „შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა“ ეწოდება.²

სხვა საკითხთან კონტექსტში საფლავის ძეგლთა ასეთ ტიპს შეეხო აკად. გ. ჩიტაია, რომელსაც ზემო ქართლში მოგზაურობისას მსგავსი მასალები დაუდასტურებია სამშვილდეში, ქსოვრეთში, ვაკეში, დიდ-დაღეთში, ტაშბაშში, მესხეთში და აგრეთვე სომხეთში. გ. ჩიტაია თავის ნაშრომში სათანადოდ შეფასებას აძლევს ასეთ ძეგლებს, ყურადღებას ამახვილებს მათი შესწავლის აუცილებლობაზე, მაგრამ დათარიღების თაობაზე თავს იკავებს, იგი იმ სიფრთხილზე მიუთითებს, რომელიც უნდა გამოიჩინოს მეცნიერმა მსგავსი ძეგლების შესწავლისას და აცხადებს, რომ „ამ ხასიათის ძეგლების წარმოშობის სათავეს მისაყვლევად უსაათუოდ საჭირო იქნება მათი გავრცელების შესწავლა როგორც საქართველოში, ასევე მის მეზობლებშიაც“.³

ნ. ბერძენიშვილი მოხიბლული იყო ჯავახეთის ცხენ-ვერძებით და მისი მოგზაუ-



საფლავის ქვა ტბისიდან

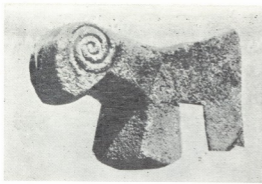


საფლავის ქვა ტაშბაშშიდან



საფლავის ქვა ტაშბაშშიდან

რობის შთაბეჭდილებებში ასეთი სახის მასალას დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. გარდა ისტორიული მნიშვნელობისა, მკვლევარი მათში ხალხური ხელოვნების გამოხატულებას პოულობდა და აღნიშნავდა, რომ „ხელოვნების განყოფილება დიდ საქმეს გააკეთებდა, თუ ჰქმნარიტად ხალხური ხელოვნების ამ ძეგლებს შეავროვებდა, შეისწავლოდა და გამოჰფენდა. „უინ იცის, ფიროსმანაშვილი სამიკიტნოს აბრების სარბიელს გარეთაც აღმოჩნდეს... განა სასაფლა-



ბ. ბრუნის მიკლეული ძეგლები

ობები ნაკლები სარბიელი იყო მხატვარ მოქანდაკეთათვის“⁴; თაყაიშვილისაგან განსხვავებით, ბერძენიშვილი ძველ სასაფლაოებს საგანგებოდ ეძებდა და ამის შედეგია იმ ცხენ-ვერძთა სიმრავლე, რომელიც მას დაუმოწმებია ხულგუმოში, მურჯახეთში, კონდურაში, ხარაბაში, სათხაში, ეშტიაში, საღამოში, დიგაშენში, დილისკარში, ვარდიციხეში. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ასეთი ძეგლები მას ქართულ ეკლესიებთან ან მათ ნანგრევებთან ახლოს ხვდება და ბუნებრივად მიაჩნია ეს. უკიდურეს შემთხვევაში, ისეთი ფართო დი-აპაზონის ისტორიკოსი, როგორც ნ. ბერძენიშვილი იყო, აუცილებლად აღნიშნავდა მათ არაქართულობას.

ასეთივე ნიშნით ახასიათებს თ. ჩიქოვანი ჭავჭავურ ცხენ-ვერძებს, რომლებიც „ძირითადად ძველქართულ სასაფლაოებსა და ეულად მდგარ საყდარ-ნასაყდრალებთანაა“⁵, მეცნიერს მიაჩნია, რომ ჭავჭავთი მათი გავრცელების ერთ-ერთ ყველაზე მძლავრ კერას წარმოადგენდა საქართველოში, რომ ისინი ერთდროულად ფეოდალური ხანის სამხრეთ საქართველოს სამეურნეო ყოფი-

სა და მატერიალური კულტურის ამსახველ ფაქტიურ მონაცემებს შეიცავენ. ასე რომ, აღნიშნული ძეგლები, რომლებსაც ჩვენი წინაპრები მიცვალებულის სახელის უკვდავსაყოფად იყენებდნენ, წარსული ცხოვრების შესწავლის ერთ-ერთ თავისებურსა და უტყუარ წყაროს წარმოადგენენ“.

როგორც ცნობილია, ქვემო ქართლის საფლავის ქვების შესახებ ნაშრომი გამოაქვეყნა ლ. ბოჭორიშვილმა⁶, რომელმაც მასალები ძირითადად მოიძია ხრამისა და ალგეთის ხეობაში, მაგრამ, ავტორისავე თქმით, ისინი ქვემო ქართლის საერთო ისტორიულ ტრადიციას გამოხატავენ. 1948—49 წლებში, ე. ი. ექსპედიციის მსვლელობისას ლ. ბოჭორიშვილს დაახლოებით 30-მდე ზომორფული ქანდაკება უნახავს სხვადასხვა სოფელში თუ ნასოფლარებში გაბნეული, რომელთაგან უმრავლესობას ყელის არეში რელიეფური ჯვრები ჰქონია გამოხატული.

1982 წ. მუზეუმის „მოამბეში“ გამოქვეყნდა მ. სინაურიძის სტატია, რომელშიც განხილულია საქართველოში გავრცელებული საფლავის ძეგლთა ზომორფული ქანდაკებანი. უნდა ითქვას, რომ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში (ამ ხასიათის ძეგლებს რომ შეეხება და რომელთა შესახებ ჩვენ ზემოთ მოკლე ცნობები წარმოვადგინეთ) ეს პირველი ნაშრომია ასეთი ძეგლების წარმომავლობისა და დათარიღების შესახებ, (თუმცა მკვლევარის მოსაზრება, გამოთქმულია უფრო ადრე, რუსულ ენაზე დასტამბულ ნაშრომში (1977 წ.). სადაც გაშუქებულია ბოლნისის რაიონში მიკლეული ზოგიერთი არქეოლოგიური ძეგლის გათხრის შედეგები და აქვე მცირე ადგილი აქვს დამოუკიდებელი ზომორფული ძეგლების განხილვასაც), სადაც მ. სინაურიძე ქანდაკებების შექმნას უკავშირებს მომთაბარე თურქმანული ტომების აღ-ყოინლუს, ანუ თეთრბატკნიანთა და ყარა-ყოინლუს, ანუ შევბატკნიანთა სახელს, ხოლო რუსულ რეზიუმეში კვითხულობთ, რომ «Изучаемые надгробия являются памятниками тюркских племен и лишь в последствии были вторично использованы Грузинскими поселениями.»

სხვა რომ არაფერი, აქ ცოტაოდენი უხერხულობა იქმნება იმის გამო, რომ ქვემო ქართლის ქართველობა ძალზე რბილად რომ ითქვას, საფლავის ქვების მიმთვისებლად



იხსენება. „ქვემო ქართლში ამ ქანდაკებებს ზოგჯერ მთელი სასაფლაოები უჭირავთ“, — ვკითხულობთ ნაშრომში და, ჩვენ ცხადად წარმოვიდგება ის გაცხოველებული წარმობა, რომელსაც მისდევდნენ ქვემო და ზემო ქართლის ქვის სამტეხლოებში თურქმანი (ხელოსანი) მომთაბარენი (თუ შეიძლება ასეთი ტერმინი ვინმაროთ). თუ XVI — XVII ს. ზომომორფული ქანდაკებების უმრავლესობა აშკარად ქართული ხასიათისაა (რომ არაფერი ვთქვათ ქართულ წარწერათა შესახებ), მაშინ „მეორადი გამოყენების“ ფაქტის მიხედვით აქაურ ქართველობას კარგი სიმაჩვევ გამოუჩენია, რომ თურქმანთა სიძლიერის ხანაში მათთვის, მათივე ხელოსნებისაგან დამზადებული ქვეები მოუტაცნიათ და ამ ქვეებით თავიანთი გარდაცვლილი გაუპატიოსნებიათ.

რა წინამძღვრები არსებობს ასეთი დასკვნების გამოტანისათვის? საკითხი უფრო ნათელი რომ გახდეს, საჭიროდ მიგვაჩნია მთელი ნაშრომის განხილვა, მით უფრო, რომ იგი

საფლავის ქვის ზომომორფული ძეგლები სომხეთიდან



მცირე მოცულობისაა და გამოთქმული მხოლოდ საზრებანიც მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული. უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა ის, რომ ავტორი აღიარებს ცხვრის კულტის არსებობას საქართველოში, კერძოდ, ქართული ეკლესია-მონასტრების ქედებზე ასეთ ქანდაკებათა სიხშირე მას არ ეხამუშება და აღნიშნავს, რომ „თავისთავად ამ ელემენტის გამოყენება სრულიად ბუნებრივი უნდა იყოს ქართველი ხალხისათვის, რომლისთვისაც მესაჭონლეობა და, კერძოდ, მეცხვარეობა მეურნეობის ერთ-ერთი წამყვანი და უმნიშვნელოვანესი დარგი იყო, მაგრამ სასაფლაოზე აღმართული ცხვრის ქანდაკებანი, რომელიც საქართველოს გარეთ გვხვდება, ავტორივე სხვა ქვეყნებშია, ჩვენი აზრით, სხვა ასპექტში უნდა განვიხილოთ“. რა ასპექტს გულისხმობს მკვლევარი, სასურველი იყო ნაშრომში ამის შესახებ აღნიშნა. თუ მომთაბარეობას და მეცხვარეობას ამ ძეგლთა გაჩენის ძირითად პირობად მივიჩნევთ და ამ მხრივ თურქმანულ ტომებს პრიორიტეტი ენიჭებათ, ასეთივე პრიორიტეტი რატომ არ უნდა გააჩნდეს ხალხს, ვისთვისაც ავტორისავე თქმით „მეცხვარეობა ერთ-ერთი წამყვანი დარგი იყო“, თანაც წინაქრისტიანული, და ქრისტიანული ცხოვრების ნორმები კარნახობდა ამ ცხოველისადმი პატივისცემას. ჩვენ, რა თქმა უნდა, ძალზე შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ საფლავის ქვის ზომომორფულ ქანდაკებათა წარმოშობა ქართულ ნიადაგს დაუკავშიროთ, მაგრამ თურქმანთათვის ხსენებული არგუმენტის წყალობით ასეთი კულტურის მიკუთვნება მაშინ უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა, თუკი მ. სინაურიძე ამ ხალხის ხელოსნური (ქვის დამუშავების) ტრადიციების შესახებ რაიმე არსებით ცნობას მოგვაწვდიდა. ცხადია, ისინი აღიარებდნენ ცხვარს, როგორც მატერიალური კეთილდღეობის წყაროს და პატივს სცემდნენ მას. როგორც ტოტემს და, შესაბამისად, ამათ რელიგიურ ჩვევებში და დაკრძალვის რიტუალშიც იჩინა თავი, მაგრამ ზომომორფულ ქანდაკებათა შესაქმნელად მარტო ეს არგუმენტი არ კმარა. კიდევაც რომ ვაღიაროთ მათი ხელოსნური ტრადიციები (თუმცა საამისოდ ჩვენთვის ხელმისაწვდომი არავითარი ცნობა არ არსებობს), აღ-ყოინლუსა და ყარა-ყოინლუს ტომებს, რომლებიც ძირითადად XV ს. გამოჩნდნენ საქართველოში, არ ჰქონდათ ხანგრძლივი



საფლავის ქვის ზომორფული
ტყვლები აზერბაიჯანიდან

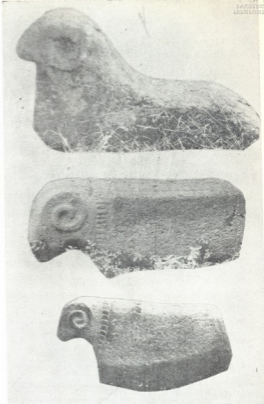
ლოვი ხელოსნური პროცესების წარმოების პირობები. შავბატკნიანთა ტომის გამოჩენა და ბრძოლები ემთხვევა საქართველოში ენერგიული და ჭკვიანი მეფის ალექსანდრე დიდის მეფობის პერიოდს. ამ დროს საქართველო თითქმის გაერთიანებული იყო და ალექსანდრე „ორთავ სამეფოს მტკიცედ მპყრობელად ითვლებოდა“. დაახლოებით იმავე ხანებში, საქართველოს შეთხლებული მოსახლეობის გაზრდის მიზნით, გარკვეულ ღონისძიებად უნდა ჩაითვალოს საქართველოს განმგებლობაში ძველად ნამყოფი მოსაზღვრე მხარეების დაბრუნება. მაგ. სივნიეთისა (ახლ. ყარაბაღი) და მისი მეზობელი თემების შემოერთებით საქართველოს მაშინ შემოემატა 60000-ზე მეტი ქრისტიანული მოსახლეობა. გამოდის, რომ XV ს. ქართველებმა არათუ ჩაისახლეს თავიანთ ძირძველ ტერიტორიაზე სხვა ტომის ხალხი, არამედ საგარეო ბრძოლებიცი უწარმოე-

ბოით. მართალია, შავბატკნიანთა ტომის შეთავრებმა: ჯეჰან შაჰმა, უზუნ ჰასანმა და იუსუბი ხანმა რამდენიმეჯერ ილაშქრეს და დაარბიეს საქართველოს სამხრეთ და სამხრეთ დასავლეთ პროვინციები, მაგრამ ვერცერთმა მათგანმა ფეხი ვერ მოიკიდა დიდი ხნით და სამკვიდროდ და საბინადროდ ვერ მოეწყვნენ აქ. ზომორფული ქანდაკებების კვეტას კი მიწაზე „დაჯდომა“ ევაჭიროება არა ერთი და ორი თვით, არამედ წლობით, ამასთან მისი გამკეთებელი კარგად უნდა იყოს დაუფლებული ქვეითხრობის პრაქტიკული და ემპირიული ცოდნის მარაგს.

მ. სინაურიძე სხვაგან აღნიშნავს, „რომ ამგვარი ძეგლები საზღვარგარეთულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ყარა-ყონღუს თურქთა ტომების სამარხებად არის მიჩნეული“. სამწუხაროდ, ავტორი არ უთითებს, თუ რომელ უცხოურ ლიტერატურას გულისხმობს. მაგრამ ეს გარემოება უფრო გაღრმავებული აქვთ თავიანთ ნაშრომებში აზერბაიჯანელ მეცნიერებს მ. ნეიმატოვას და რასიმ ეფენდის.

ბუნებრივია, რომ მ. სინაურიძე ქვების გავრცელების ზედა თარიღს უკავშირებს ხსენებული ტომების გამოჩენას საქართველოს ტერიტორიაზე და იმწმებს აკად. გ. ჩიტაიას, რომელიც თითქოსდა „სამუშაო ჰიპოთეზის“ სახით ამ ძეგლებს XV—XVIII ს. უკავშირებს. ჯერ ერთი, XV—XVIII საუკუნეთა შორის საკმაოდ დიდი პერიოდი და ისეთი კონკრეტული საკითხის გარკვევისათვის, როგორც თებრბატკანიანთა და შავბატკანიანთა ტომების მოსვლისა და მათ მიერ დამკვიდრებული კულტურის საკითხის კვლევა, ასეთი გრძელი მონაკვეთი არაფრის მთქმელია. მეორეც, გ. ჩიტაიას ამ წერილში არ აქვს აღნიშნული, რომ ცხენისა და ცხვრის ქანდაკებათა წარმოშობის თარიღად ხსენებული საუკუნეები უნდა ვივარაუდოთ. მეცნიერი აქ საერთოდ ლაპარაკობს წალკის რაიონის საფლავის ქვების შესახებ. მათი დათარიღებისათვის ეყრდნობა საფლავის ქვებზე თოფის გამოხატვის ფაქტს და აღნიშნავს, რომ „ამის მიხედვით ჩვენს ძეგლებზე გამოსახული ეთნოგრაფიული დეტალები რელატიური დათარიღებისათვის (XV-XVIII სს) გარკვეულ საფუძველს პოულობს“. ნაშრომში მ. სინაურიძე მოიხილიავეს საკითხთან დაკავშირებულ, მისთვის ხელშესახებ მასალას, რომელთაგან უმრავლესობა მას საქართველოს ხელოვნების

მუზეუმსა და საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში უნახავს. ამ ქანდაკებათა უმრავლესობას ქართული სინამდვილისათვის და მახასიათებელი ნიშნები აქვს. მაგრამ მათ შესახებ არ აღნიშნავს. მაგალითად, ცხვრის ქანდაკების წარწერას, რომელიც აღწერა და ამოიკითხა ლ. მუსხელიშვილმა („ქ. შაპუცს შეუნდვენ ღმერთო“). იგი უადგილო ადგილას ამოკვეთილად მიიჩნევს. საინტერესო ისაა, რომ ლ. მუსხელიშვილს წარწერისათვის ასეთი ნათალლითარი არ შეუმჩნევეია. მან მხოლოდ აღნიშნა, რომ რაკი წარწერა ძუნწია, იგი ადრეულ პერიოდს უნდა დაუკავშიროთ. მ. სინაურიძე კი სხვაგვარ ინტერპრეტაციას უკეთებს ლ. მუსხელიშვილის გამონათქვამს ცხვრის ქანდაკებისა და მის ქვეშ მდებარე საფლავის შესახებ. ზემოთ აღვნიშნეთ და ახლაც ვიმეორებთ, რომ ლ. მუსხელიშვილს ცხვრის ქანდაკება მის ქვეშ დამარხული პირის საკუთრებად მიაჩნდა. ოღონდ აღნიშნავდა, რომ ეს უნდა ეკუთვნოდეს უფრო ადრეულ პერიოდს, როცა დმანისის მოსახლეობა კულტურულად და ეკონომიურად ყოფილა დაწინაურებული. გადატაკებულ ხალხს, რომლებიც აქ XVIII ს. სახლობდნენ, ასეთი ძეგლის შექმნა არ შეეძლოთ. აი ძირითადი აზრი, რაც მკვლევარს ძალზე ნათლად აქვს გადმოცემული. მ. სინაურიძე კი „ამ გადატაკებული სოფლების“ ნიადაგზე პოულობს ამოსავალ წერტილს და ასკვნის, რომ „არც გათხრილ საფლავს (მუსხელიშვილის მიერ ე. ნ.) და არც წარწერას ქანდაკებაზე არაფერი აქვთ საერთო ვერძის ქვის თავდაპირველ დანიშნულებასთან... რაც შეეხება წარწერას, იგი უადგილო ადგილასაა ამოკოდილი“.



საფლავის ქვის ზომორფული ქანდაკებანი საქართველოდან

წარწერა ამოკვეთილი ყოფილა „კურტანსა და საყელურს შორის“, ე. ი. ზურგზე — უფრო წინა ფეხებისაკენ (რაკი ასეთ ძეგლებს ეს „კურტანი“ ზურგის შუა ნაწილს ადგას). მაგრამ რატომ მიაჩნია იგი სინაურიძეს უადგილო ადგილას, გაუგებარია. საერთოდ, ქართული სინამდვილისათვის წარწერა ზურგზე ჩვეულებრივი მოვლენაა. ამას ადასტურებს ახალციხის მუზეუმში არსებული ცხვრის ქანდაკება, რომლის ზურგის მოყვანილობა სწორედ წარწერისათვისაა განკუთვნილი და მისი სამსტროფიანი წარწერა ახლაც კარგად იკითხება. აქვე უნდა შევნიშნოთ ე. წ. „კურტნის“ შესახებ, რომლის დანიშნულება დღემდე სწორად არის

განსაზღვრული. ეს სახელწოდება პირობითია, თუნდაც იმის გამო, რომ გაუგებარია, რატომ უნდა ედგეს იგი ზურგზე ქანდაკებას. საქმე ის არის, რომ ეს „კურტანი“ კი არა, ქართული ეკლესიის მინიატურული გუმბათია. ტაშ-ბაშიდან ჩამოტანილ ორ ძალზე დახვეწილ ქვის ქანდაკებას (რომლებიც ხელოვნების მუზეუმის ქვის ფონდში ინახება), სწორედ ასეთი გუმბათები ადგათ, რომელსაც მ. სინაურიძე კურტანს უწოდებს, ალბათ იმის გამო, რომ ეკლესიის გუმბათ დადგმული ვერძის ქანდაკება ძნელია აღ-ყოინლუსა და ყარა-ყოინლუს სახელს დაუკავშიროს. საგულისხმოა, რომ ეს ცხვრები ყველაზე დახვეწილია საქართველოში დღემდე მიკვლეულ ცხვრის ქანდაკებებს შორის. მათი კვეთის სტილი, რომელიც სისადავით გამოირჩევა, ძალზე უახლოვდება XI — XII ს. ს. ქართულ არქიტექტურაში გამოყენებულ ცხვრის ქანდაკებებს (მაგალითად, რკონის ეკლესიაში). აქვე შევნიშნავთ, რომ ქართული ცხენ-ვერძებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია სი-



სადავე, რაც მათ განასხვავებს ამ რიგის სომხური და აზერბაიჯანული ძეგლებისაგან. ტაშ-ბაშის ვერძთა გუმბათების სახურავები სწორედ ისეა დაღარული, როგორც შეჭვერის გადახურვას, და ძეგლის ავტორის სურვილი — შეგვიქმნას შთაბეჭდილება მთლიანი ეკლესიის შესახებ, ოსტატურადაა მიღწეული. ამ მხრივ სანიმუშო მასალას წარმოადგენს ვერძის ქანდაკება სოფ. ტბისიდან (ძეგლი ამჟამად ინახება ღია ცის ქვეშ მუხუდუმში), ზურგზე მას ჯვრის ტიპის ისეთი ეკლესია ადგას, რომლის მსგავსაც ქართველები VI საუკუნიდან აშენებდნენ. საერთოდ, საფლავის ქვის ტაძრად ან სახელად გამოკვეთა მიღებული იყო ქრისტიანულ მოსახლეობაში, საქართველოში ასეთი ძეგლები ამჟამადაც თითქმის ყველგან გვხვდებოდა. ეს ტრადიცია დაკანონებული იყო რომსა და საბერძნეთში, შემდგომ ქრისტიანობამ იგი თავის სასარგებლოდ გამოიყენა.

როგორც ქრისტიანული სიმბოლიკის მკვლევარი ა. ს. უფაროვი აღნიშნავდა «Символ, связанный с течением жизни, есть дом, изображение которого христиане также заимствовали у древних... Для христиан изображение дома осталось связанным с идеєю о гробнице, вероятно, на основании псалма «(XI, VIII, 12)», И гробы их жилища их во век»..., В скором времени первоначальное символическое значение дома изменилось в более определенное... Начали толковать изображение дома в значении церкви».

ეკლესიის ფორმის გამოყენება საფლავის ძეგლებად ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და მიღებული წესი იყო საქართველოში. ამ წესის გავლენა უნდა დავინახოთ ტბისურსა და ტაშ-ბაშიდან ჩამოტანილ ვერძებზე, და უნდა ვაღიაროთ მათი ქრისტიანული ხასიათი. სინაურბიდის მიერ ნახსენები კურტნები სხვა არაფერია, თუ არა ეკლესიები, მათი გუმბათი ან სახურავი, რომელთა ღირსება ამ შემთხვევაში იმაშია, რომ ისინი პირდაპირ მიუთითებენ ამ ცხენ-ვერძთა ქართულ ხასიათზე. აღსანიშნავია, რომ აზერბაიჯანულ ძეგლებს ასეთი ნიშანი არ გააჩნიათ.

გვსურს გავიმეოროთ, რომ პატივცემული მ. სინაურბიდის დასკვნა ზოომორფულ ქანდაკებათა თურქმანულობისა და მათი ქართველებისაგან ხელმეორედ გამოყენების შესახებ (აქვე აღნიშნავ, რომ ჩვენ პრინციპულად,

მხოლოდ ამ მოსაზრების წინააღმდეგ ვართ) ძირითადად ეყრდნობა არგუმენტებს: I. „XIV—XV სს-ში (თურქმანებში — ე. ნ.) საქართველოს საბოლოოდ ჩამოგლიჯეს ქრისტიანული ქვეყნები სომხეთი და ალბანეთი და მრავალ ქართულ რაიონში მიწის მფლობელები ვახდნენ, რასაც საბოლოოდ მოჰყვა ამ მიწების ქართული მოსახლეობისაგან დაცლა“.

II. ქანდაკებათა აღწერილობას, სადაც ივნორირებულია ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ელემენტები.

III. ლ. მუსხელიშვილის გამონათქვამის არასწორ ინტერპრეტაციას.

IV. გ. ჩიტაიას აზრს, რომლის მიხედვით თითქოს მსგავსი ძეგლების გავრცელების პერიოდი XV—XVIII ს. შემოიფარგლება და იგი ემთხვეოდეს თურქმანთა შემოსვლა-დამკვიდრების ხანას.

ამ ოთხი „არგუმენტის“ საფუძველზე ქართული ცხენ-ვერძების გამოცხადება აღყონილუსა და ყარა-ყონილუს კულტურულ მემკვიდრეობად ჩვენ დაუშვებლად მიგვაჩნია.

ამასთან კავშირში უნდა ითქვას იმ არაქართველ ავტორთა ნაშრომებზე, რომლებიც ეხებიან ქვის ზოომორფულ ქანდაკებებს. პირველ რიგში, როგორც უცხოელს და, აშდენად, მიუკერძოებელსაც, მოვისხენიებ ინგლისელ მეცნიერს ბარტონ ბრაუნს, რომელმაც გათხრები ჩაატარა აზერბაიჯანში გუშ-თეფეზე და აქ მიაკვლია ჩვენივეის საინტერესო რამდენიმე ფიგურას¹⁰, რომლებიც დაათარიღა A პერიოდით. A პერიოდს იგი საზღვრავს თითქმის ისევე, როგორც რკინის ხანის დასაწყისს კვიპროსზე და საერთოდ ახლო აღმოსავლეთში ე. ი. არა უგვიანეს 1200 წ. ძვ. წ. ა. ბრაუნის მიერ ზოომორფულ ქანდაკებათა ასეთი შორეული ხანით დათარიღება ეწინააღმდეგება იმ მეცნიერთა მოსაზრებებს, რომლებიც ძეგლთა წარმოშობას თურქმანთა სახელს უკავშირებენ. სწორია თუ არა ეს თარიღი, ამჟამად ამის განსჯას არ შეეუდგებით, ჩვენთვის მთავარი ის არის, რომ ბრაუნმა, როგორც არქეოლოგმა, ხელოვნებათმცოდნემ და სწავლულმა, შეისწავლა ეს ფიგურები, გამოთქვა თავისი შეხედულება და აზრად არ მოსვლია მათი წარმომავლობა თურქმანული ტომებისათვის მიეკუთვნებინა.

ზომორფული ქანდაკებანი საკმაოდ ბევრია აზერბაიჯანში და, ბუნებრივია, ისინი ყურადღების გარეშე არ დარჩენიან აზერბაიჯანელ მეცნიერებს. ასეთი სახის ძეგლები ძირითადად გავრცელებულია მილის სტეპებში, მულანში, ყარაბახის ვაკეზე, მთიან ყარაბახში, ნახჭევანის ავტ. რესპუბლიკაში, განჯის, ქელბაჯარის, ქედაბეკის, კადამის, ტაუზის, ლაჯინის და ლერიქის რაიონებში¹¹. როგორც წესი, ამ ნაშრომებში ზომორფული ქანდაკებანი მიჩნეული არიან თურქული მოდგმის ხალხების ხელოვნებად და მათ გავრცელებას ამიერკავკასიაში მათსავე სახელს უკავშირებენ, მართალიაო, — აღნიშნავს რ. ეფენდი, რომ,

«Аналогичные изваяния обнаружены в различных частях ближнего востока, средней и центральной Азии... в Иране... в Турции, магарам Арел распространения фигур каменных баранов в Закавказье связан с районами сосредоточения азербайджанцев»¹². ზომორფულ ქანდაკებათა მკვლევარი მ. ნეიმატოვა აღნიშნავს, რომ აზერბაიჯანულ ძეგლებზე გამოსახული ეპიგრაფიკული მონაცემები დამადასტურებელია იმ მოსაზრებისა, რომლის მიხედვითაც ეს მოტივები უკავშირდება ძველი თურქული ტომების რელიგიურ რწმენებს. ამ მოსაზრების დამადასტურებლად იგი განიხილავს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არმაზის ქვის ფონდში დაცულ ცხენის ფიგურის ერთ დეტალს, რომელსაც იგი დამდას უწოდებს. «Подобная тагма имеется и на трех фигурах лошадей, датированных XV—XVI вв. из села Мольбей, Лачинского р-на Азерб. ССР. Несомненно, это говорило о принадлежности этих покойников к одному и тому же роду племенного общества»¹³.

ერთი სიტყვით, ნეიმატოვა აცხადებს, რომ არმაზში დაცული ქანდაკება თურქმანის საფლავის შემამკობელი ყოფილა და ამას ამტკიცებდა ისეთი დეტალით, რომელიც ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების განუყოფელ ელემენტს წარმოადგენს, და გვხვდება, როგორც სასულიერო, ასევე საერთო ნაგებობებზე, ამასთან ერთად, დგამაეჭვზე, ტანსაცმელზე, ჭურჭელზე და, ბოლოს, საფლავის ქვებზე საქართველოს ყველა კუთხეში. სახელდობრ, ეს არის მზის, ანუ



საფლავის ქვის ზომორფული ქანდაკება საქართველოდან (ცხენის გამოსახულებით)

ბორჯღალას გამოსახულება, ასე ცნობილი და ვათავისებული ქართველი ხალხის მიერ მრავალფეროვანი სახით. შესაძლებელია ასეთი დეტალი თურქმანული ტომების მატერიალური კულტურის დამახასიათებელ ელემენტსაც შეადგენს. მაგრამ ამით გამორჩევა და მისი არგუმენტად გამოყენება ამ შემთხვევაში არავითარ ეფექტს არ იძლევა.

ნეიმატოვას შეხედულებას თავის მხრივ, ემთხვევა რ. ეფენდის მოსაზრება ამ ძეგლთა აზერბაიჯანულობის შესახებ, რომელიც ავტორს გამოთქმული აქვს სხვადასხვა ნაშრომში სხვადასხვა დროს. რა თქმა უნდა, იმ ძეგლებში, რომელიც აზერბაიჯანშია დადასტურებული (რამდენიმე გამონაკლისის გარდა) არავინ აპირებს ეჭვი შეიტანოს და არ მიიჩნის ისინი ადგილობრივი ქვეითხრობის პროდუქტად (ან ნაწარმად). მაგრამ ეს საკითხი ჩვენში იმდენად არ არის გამოკვლეული, რომ მსგავსი კულტურის წარმოშობად ერთი რომელი-

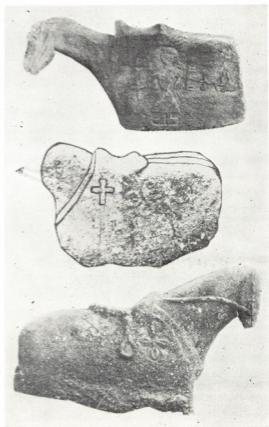
მე ხალხი ან ტომი ვადიროთ, საამისოდ დი- შრომა ჩასატარებელი და მისი გამოკ- ვლევა მომავლის საქმედ რჩება. მარცვლი, ანუ იდეა ფრაგმენტული სახით, შესაძლე- ბელია ოდესღაც ერთ რეგიონში ჩაისახა, მაგრამ შემდგომში ვინ როგორ განავითარა, ჩვენთვის ამას აქვს ძირითადი მნიშვნელობა. სამი რესპუბლიკის — საქართველოს, სომ- ხეთისა და აზერბაიჯანის ზოომორფულ ქან- დაკებათა შედარება სავსებით გვარწმუ- ნებს იმ ჭეშმარიტებაში, რომ ეს ძეგლები სხვადასხვა კულტურის ნაყოფად მივიჩნი- თ. რ. ეფენდი აღნიშნავს, რომ «Среди над- могильных изваяний Азербайджана са- мым популярными в XV—XVI вв были фигуры барана и лошади, так-как эти животные с древнейших времен играли огромную роль в хозяйстве страны» ცხადია, ამირკავკასიის ყველა ხალხისათვის ცხენი და ცხვარი სასიცოცხლო სახსარი იყო და მათ მითოლოგიასა და რელიგიას შე- სისხლხორცებული ყავს ამ ცხოველთა ხატი. ამიტომ განსაკუთრებული გამოჩენულობისა- თვის ასეთი პირობა არ ემარა.

ცხვისა და ცხენის ქანდაკებანი ხალხუ- რი ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს წარ- მოადგენენ. შეიძლება ითქვას, რომ ზოგი- ერთი მათგანი მაღალი ესთეტიკური ღირე- ბულებისაა. ამ ქანდაკებათა მნიშვნელობა დიდია თვით ხალხური ქვითხურობის თვალ- საზრისით. ბუნებრივია, მსგავსი დარგის გან- ვითარება და გაღრმავება შეუძლია ისეთ პირს, ვისაც საამისო ტრადიცია გააჩნია, ვინც იცის ქვის შერჩევა, მოტეხვა დამუ- შავება-დახვეწა. დაუფლებულია დასამუშავე- ბელი იარაღის შექმნას და უამრავ სხვა ძირითად საშუალებას. ასეთი ცოდნა კი შე- იძინება საუკუნეების მანძილზე დაგროვი- ლი გამოცდილების წყალობით, მუდმივი ძიებით. ძველ ქართულ არქიტექტურაში ბევრი რამ სწორედ ხალხური ხელოსნობის ბაზაზეა შექმნილი. ისტორიულ წყაროებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამის საბუთად იკ- მარებდა ზემო და ქვემო ქართლის ოთხივე კუთხით გაფანტული სიძველეების ნაშთე- ბი, რომელთაგან უმეტესობა ქვითხუროს მარჯენითაა შექმნილი და ტრადიციული ქართული ხელობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ეს კი თავისთავად მიუთითებს უამრავ ქვის საბადოთა არსებობაზე, საიდანაც აწარმოე- ბდნენ და ამუშავებდნენ საქირო მასალას.

ნატურსა და დახვეწილ ხელოვნებას ^{ნიშნის} გარდა, დახვეწილი იარაღი ესაქიროება და ეს იარაღი ვერ შეიქმნებოდა. თუ განვითა- რების გრძელი გზა არ იქნებოდა გამოვ- ლილი. ჩვენ არ ვცდილობთ იმის მტკიცებას, თითქოს საქართველოში გავრცელებული ზოომორფული ქანდაკებანი ქართული წარ- მოშობისაა: რომ მათს წარმოქმნას აქ დაედო საფუძველი, მაგრამ ხალხს, ვისთვისაც უკვე XI—XII საუკუნეებში ტაძრებზე ცხვის ქანდაკებათა ჩართვა სავსებით ბუნებრივ მოვლენას წარმოადგენდა, რატომ უნდა გაი- ნელებოდათ. დავუშვათ, XV—XVI საუკუ- ნეებში თითქმის მსგავსი (უფრო მთლიანი) ძეგლის შექმნა და ისინი უცხო საფლავები- დან არ მიეთვისებინათ. ქართულ ცხენ-ვერ- ძებს თურქმანული კულტურის რა ნიშნე- ბი გააჩნიათ, ამის დამაჯერებელი არგუმენ- ტი ჯერჯერობით არაფერი ჩანს.

ჰქონდათ თუ არა რაიმე წინაპირობა აღ- ყოინლუსა და ყარა-ყოინლუს ტომებს, საქართველოში მოსვლისთანავე ასეთი

ზოომორფული ქანდაკებანი საქართველოდან (ცხენების გამოსახულება სახენელითა და ჯვრებით)





გრანდიოზული ქანდაკებები ეყეთებინათ თავიანთი მიცვალებულის უკვდასაყოფად? როგორც აღნიშნეთ, მათ საამისო პირობები არ ჰქონიათ, ისინი გზადაგზა, გამუდმებული ლაშქრობის პირობებში ასეთ ქანდაკებებს ვერ ათრევდნენ აქეთ-იქით. სავარაუდოა, რომ სადაც მივიდოდნენ, იქ იწყებდნენ მათ დამზადებას, მითუმეტეს, სახელოვანი მიცვალებული არასდროს გამოეყოფოდათ ნიადაგ ბრძოლებში ჩაბმულთ, მაგრამ ესეც ძალზე სათუთაა, რადგან მათი გამაერთიანებელი თემურ ლენგი, კულტურის ქვეყნების განადგურებისას, განურჩევლად ხოცავდა ყველას, ვარდა ხელოსნებისა, სწორედ ისინი ჰირდებოდა და აკლდა ყველაზე მეტად დიდ მბრძანებელს თავისი სახელმწიფო ძლიერებისათვის, და რომ შეემჩნია ხსენებულ ტომთა ასეთი მიდრეკილება, პირველ რიგში მათი ბინადარი ცხოვრების მოწყობაზე იფიქრებდა.

იმისათვის, რომ შეძლებისდაგვარად გამოგვეჩვენოთ თურქმანთა დასაფლავების რიტუალთან დაკავშირებული წესები, გავეცანით ს. პოლიაკოვის ნაშრომს,¹⁴ სადაც განხილულია ყველა ტიპის საფლავის ძეგლი თურქმანებისა, რომლებიც ამჟამად ცხოვრობენ აღნიშნულ ტერიტორიაზე. მკვლევარი ცდილობს იმ თურქმანთა საფლავის ძეგლთა გამოჩვენებას, რომლებიც აქედან გადასახლებულან ადრეულ პერიოდში. როგორც პოლიაკოვი აღნიშნავს, ცხვრის მოტივი „на пирамидках“ ძალზე მოულოდნელად ჩნდება. მას არა აქვს ანალოგი სხვა საფლავის ძეგლებთან, ვარდა უდევს სისაფლაოსი, აქ რქები გამოსახულია მხოლოდ 5 ძეგლზე, სამაგიეროდ, ორ ყაზახურ სისაფლაოზე, ერაღიევის მახლობლად, არის ცხვრის სკულპტურული გამოსახულება, რომელიც კარგადაა შენახული და თარიღდება XX ს. დასაწყისით. განსხვავება ამ ქანდაკებასა და საქართველოში გავრცელებულ მსგავს ძეგლებს შორის საკმაოდ დიდია, ყოველ შემთხვევაში, XX ს. ძეგლი ვერ გამოდგება XV ს. და მომდევნო საუკუნეების ძეგლების დასათარიღებლად. მითუმეტეს მათ წინააღმდეგ. ხსენებულ წიგნში, სადაც დაწვრილებითაა განხილული ყველანაირი ტიპის სისაფლაო და მათ რიცხვში ისეთე-

რც, სადაც საფლავის ძეგლებად მხოლოდ ჯოხები გვევლინება, არსად არ გვხვდება ჩვენთვის საინტერესო მასალა. ზომორფული ქანდაკებების გავრცელების არეალის (ირანი, სომხეთი, აზერბაიჯანი, საქართველო) მოხაზვა და ამ ქანდაკებათა ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშების დადასტურება უფრო მეტ საბუთს გვაძლევს იმისათვის, რომ მსგავსი კულტურის აღმოცენება წინა აზიის დაეუკავშიროთ, ხოლო ცალკეულ რეგიონებში ამ ქანდაკებებმა შეიძინეს თავისი თვითმყოფადი სახე, რისი გამორჩევა არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს. სურათებზე, რომლებიც აქ არის მოცემული, წარმოდგენილია ქართული, სომხური და აზერბაიჯანული ზომორფული ქანდაკებანი პირველ რიგში, თვალსაჩინოა ძეგლებს შორის განსხვავება სისადავის მხრივ.

გამოსახულების მხრივაც განსხვავდება აზერბაიჯანული და ქართული ძეგლები. სახილდობრ, არც ერთ აზერბაიჯანულ ძეგლს არა აქვს გამონახტული ჯვარი და გუთანა. შესაძლებელია, რომ „მეორადი გამოყენების ფაქტის მიხედვით“ ეს დატალები შემდეგდროინდელ „დანამატებად“ მივიჩნიოთ, თუმცა ისინი არც უადგილო ადგილასაა „ამოკოვნილი“ და არც ზედმეტნი ჩანან. ამასთან ერთად, ისეთი ღრმა რელიეფები, როგორიც ქართულ ზომორფულ ძეგლებზე გვხვდება, ქანდაკების კვეთის პარალელურადაა შესრულებული. ქვის დამუშავების პრაქტიკაში არსებობს წესი, როცა უკვე დასრულებულ ურელიეფო ქანდაკებაზე შეუძლებელია ღრმა რელიეფის ამოყვანა, ე.წ. ამობერვა, რომელიც სრულდება მთლიან, ზედაპირის დაშვებით, გამოიწვევს ქანდაკების პროპორციების დამახინჩებას იმდენად, რომ ეს ყოველმხრივ თვალსაჩინო იქნება. ჩვენ აქ ისეთ საგანზე ვიხილება საუბარი, რაც ნათელია ისედაც და, რასაკვირველია, არც დიდ „მტკიცებას“ მოითხოვს, მაგრამ ამის აღნიშვნა მაინც საჭიროდ მიგვაჩნია. რადგან ქართული ელემენტების შეუნიშნობას რომ თავი დავენებოთ, ამ ელემენტების ხელოვნურად გაჭრობის საშიშროებაც წარმოიშვა. სახელდობრ მხედველობაში გვაქვს ცნობილი სამშვილდის ცხენი, რომლის შესახებ არაერთი ცნობა არსებობს.



ცხენის ქანდაკება ამჟამად დგას ძველი ნაქალაქარის ტერიტორიაზე, ეკლესიასთან ახლოს და ყველა მნახველს შეუძლია არა მარტო შეამჩნიოს, არამედ ხელითაც შეეხოს მასზე რელიეფურად ამოკვეთილ საკმაოდ მსხვილი ფორმის ტოლმკლავიან ჯვარს. სამწუხაროდ, ეს ჯვარი გამქრალია (ყურნ. „ძეგლის მეგობარში“ თ. ცაგარეიშვილის მიერ გამოქვეყნებულ სამშვილდისეული ფიგურიდან. რა თქმა უნდა, ეს ფაქტი თ. ცაგარეიშვილს ტექნიკურ შეცდომად უნდა ჩაუთვალოთ, რასაც ვერ ვიტყვით ფიგურის დამხატვლის მიმართ, რომლის ავტორისეული ფაქსიმილეს ამოკითხვა ნახატზე არ ხერხდება. მსგავსი დეტალი ასევე გამოჩენილია აბულბუგის ცხვარზე, რომლის ნახატი გამოქვეყნებულია მ. სინაურძის მონოგრაფიის XXIV ტაბულაზე. ეს ცხვარი ამჟამად დგას რუსთაველის გამზირზე სანაყინეს წინ და ყველას შეუძლია მისი ნახვა. საქმე ისაა, რომ ჯვარი ქრისტიანულ იერს უსვამს ხაზს, ამასთან, ფიგურაზე გამოხატული გრძელ რქებიანი ჯვირანი, კომბალი, მაკრატელი, წყლის სასმელი ჭურჭელი, შეკაზმული ცხენი, ქალისა და მამაკაცის ფიგურები, რომელიც ზოგიერთ მკვლევარს თურქმანული სამყაროს დამახასიათებლად მიაჩნია, ამ ჯვრით ქრისტიანულად ცხადდებიან, ჯვრის გამოსახვის თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს ხელოვნების მუზეუმის კოლექციის ცხენის ქანდაკება, რომლის სხეულზე გამოსახულ მამაკაცს ხელში უჭირავს ჯვარი. ასეთი სიუჟეტი დამახასიათებელია ქართული სინამდვილისათვის, ხოლო საფლავის ქვაზე იგი შეუმჩევია ექვთ. თაყაიშვილსაც. გარდა ამისა, ხელოვნების მუზეუმის ფიგურას ამშვენებს სახენელიც, მსგავსი ამ ტიპის ქართული სამეურნეო იარაღისა.

ერთი სიტყვით, სიუჟეტური ქარგით, გამოსახულებათა თავისებურებით, ქანდაკებათა ლაკონიური ფორმით, ექსპრესიულობით, ქართული რწმენა-წარმოდგენებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით, ადგილობრივი სამეურნეო საგნების გამოხატვით და

კიდევ მრავალი ხელშესახები მოტივიდან, სხვათა შესაძლებელი ხდება ქართულ ცხენვერძთა გამოცალკავება ამ რიგის აზერბაიჯანული და სომხური მასალისაგან. ამასთან ერთად, ეკლესიის გუმბათები, რომელიც ტბისიდან და ტაშ-შაბიდან ჩამოტანილ ვერძებს ადგათ ზურგზე, ექვემოტანლად ამტკიცებს მათ ქართულ ხასიათს.

ამრიგად, საქართველოში გავრცელებული საფლავის ქვის ზომორფული ქანდაკებანი დამხატვლია ქართველი ხელოსნების მიერ თავიანთი საჭიროებისათვის და მათში ძალზე გამოკვეთილადაა წარმოდგენილი ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ელემენტები.

შენიშვნები

- 1 ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში. პარიზი, 1907 წ. გვ. 14, 35, 43, 52, 77, 78.
- 2 ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა. თბ. 1938 წ. გვ. 397
- 3 გ. ჩიტაია, გულდარებისა და პიტარეთის საფლავის ქვები, საქ. მუზეუმის „მოამბე“ ტ. III, 1927 გვ. 110.
- 4 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი I, თბ. 1964, გვ. 92.
- 5 თ. ჩიქოვანი, ჯვახეთი თბ. 1982 გვ. 34, 35.
- 6 ლ. ბოჭორიშვილი, ქვემო ქართლის ისტორიული ეთნოგრაფიიდან მ ს ე VIII თბ. 1956 გვ. 174-192.
- 7 მ. სინაურძე, საფლავები ცხვრისა და ცხენის სკულპტურული გამოსახულებით მუზ. მოამბე XXVI—B, 1982 გვ. 75—82.
- 8 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III. 1979 გვ. 729.
- 9 А. Уваров, Христианская символика, М., 1908, стр. 170—171.
- 10 Т. Burton Brown, Excursions in Azerbaijan 1918, London, გვ. 267.
- 11 Р. Эфендиев, Каменная пластика, Баку, 1983, стр. 24.
- 12 Р. Эфенди, О средневековой скульптуре Азербайджана. Журн. «Искусство», 1975, № 4.
- 13 Нейманова, Мемориальные памятники Азербайджана, Б., 1981, гв. 6.
- 14 С. Поляков, Этническая история северо-западной Туркмении в средние века, МГУ, 1973, стр. 5—196.



საიუბილეო პლაკატები

დიდი რეჟისორის იუბილა

მართული თეატრის დღეს — 14 იანვარს, რუსთაველის სახ. თეატრის განახლებულ-რეკონსტრუირებულ შენობაში გაიმართა დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის დაბადებიდან 100 წლისთავის იუბილე.

იუბილე, რომლის რეჟისორი იყო რუსთაველის სახ. თეატრის

სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა — გააზრებული იყო როგორც ერთი მთლიანი წარმოდგენა. მას ჰქონდა თავისი სცენური დრამატურგია, რომელიც ეყრდნობოდა დისპუტს, მოგონებათა მძაფრ ეპიზოდებს, მსჯელობას რეჟისორის ხელოვნებაზე

საიუბილეო საღამოს ფრაგმენტი





საიუბილეო ექსპოზიცია
სამხატვრო გალერეაში

ნელად. ეს ბრძოლა სავსებით პერიპეტეებით, აზრთა კიდილით, ვნებათა ღელვით და არც ამის ჩვენებას მორიდებია თეატრი.

საიუბილეო საღამოს ჩარჩოში ძალდაუტანებლად მოთავსდა „მეფე ლირის“ რეპეტიციის ერთი დიდი მონაკვეთი, რამაც საიუბილეო საღამოს განსაკუთრებული აზრი მიანიჭა (ს. ახმეტელს ზომ „მეფე ლირის“ ოთხ ათეულზე მეტი რეპეტიცია ჰქონდა ჩატარებული).

კულმინაცია ფინალის სცენას დაემთხვა. ახმეტელის სარეპეტიციო ზარის წყრიალი (ეს პატარა ზარი თამარ წულუკიძემ აჩუქა რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრის ასი წლის იუბილეზე) აიტაცეს თეატრის ზარებმა და მათი აგუგუნებული ხმებთანსლებით სცენიდან დარბაზში გაკვიმულ ტიროსზე ნელა გასრილდა თეთრ ტილოზე დახატული ახმეტელის პორტრეტი. (ეს ამ საღამოს რეჟისორის მშვენიერი ას-

და მის ადგილზე თეატრის ცხოვრებაში.

პირველივე ეპიზოდი, რომელიც აგებული იყო სანდრო ახმეტელის ცნობილ სტატიასზე „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“ — თავისი სიმძაფრით და ანტითეზური კონფლიქტებით უკვე იძლეოდა „სცენის“ დრამატურგიული და დინამიური გაშლის შესაძლებლობას.

რეჟისორმა და ამ საღამოს მონაწილე მსახიობებმა შესძლეს გადმოეცათ იმ ეპოქის სული და ატმოფერო, სადაც ს. ახმეტელს უხდებოდა მოღვაწეობა. ამ საიუბილეო საღამოს წარმართავდა ერთი ძირითადი მოტივი — რეჟისორის ბრძოლის მოტივი ახალი ეროვნული თეატრის შესაქმ-

ს. ახმეტელის ბუსტა
მანაბლის ქუჩაზე
(მოქ. მ. ბერძენიშვილი)



ოციაციური სვლა იყო: ახმეტელის სახელგანთქმულ სპექტაკლში „რღვევა“ დარბაზის თავზე გადაჭიმულ ოოჯზე ზემო იარუსიდან სცენისკენ წითელი დროშა ეშვებოდა).

საიუბილეო საღამოს ესწრებოდნენ: ჯ. ი. პატიაშვილი, ვ. ი. ალავიძე, ო. გ. ვარძელაშვილი, პ. გ. გილაშვილი, გ. ნ. ენუქიძე, ბ. ვ. ნიკოლსკი, ო. ე. ჩერქეზია, ზ. ა. ჩხიძე, გ. გ. გუმბარაძე, ჯ. ე. მარგველიძე, თ. ი. მოსაშვილი, ნ. რ. საჯაია.



ს. ახმეტელის სახლ-მუზეუმი ანაგაში

14 იანვარს, დილით, რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში გაიმართა სანდრო ახმეტელისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, ხოლო სამ საათზე მაჩაბლის ქუჩის ლამაზ სკვერში საზეიმოდ გაიხსნა მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შესრულებული ახმეტელის ბიუსტი.

საღამოს ხუთ საათზე კი სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიხსნა საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის მიერ მოწყობილი დიდი, შესანიშნავი საიუბილეო გამოფენა (მხატვრები გ. მესხიშვილი, დ. ბერიძე და გ. აბაკელია).

სტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელსწრის წახიზნებმა.

საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ დასტამბა საიუბილეო გაზეთი „სანდრო ახმეტელი — 100“, ილუსტრირებული ალბომი „სანდრო ახმეტელი“ (ქართულ და რუსულ ენებზე), ხოლო გამოცემლობა „ხელოვნება“ — ვ. კიკნაძისა და მ. ვალანდარიშვილის მონოგრაფიები.

15 იანვარს, ს. ახმეტელის მშობლიურ სოფელ ანაგაში საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა რეცისორის სახლ-მუზეუმი, რომელიც, იმედი უნდა ვქონიოთ, სიღნაღის რაიონის ერთ-ერთ კულტურულ ცენტრად გადაიქცევა.

სახლ-მუზეუმის გახსნის ცერემონიალის შემდეგ იქვე, სახლის უკან გაშლილ სტადიონზე, გაიმართა სახალხო კონცერტი-დღესასწაული (რეცისორი ლერი პაქსაშვილი), რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს რაიონის თვითმოქმედმა კოლექტივებმა, სახალხო მიტმელებმა, სპორტსმენებმა და კინო-

სახლ-მუზეუმის ექსპოზიცია



საბჭოთავო ხალხმწივან № 2 1987 წ.

ალბერ კამიუ

კალიგულა

პიენს ოთხ მოქმედებად

მოქმედი პირნი

- კალიგულა
- ცეზონია
- მელიკონი
- სციპიონი
- ხერეა
- სენექტუსი, მოხუცი პატრიციუსი
- მეტელუსი
- ლუპიდიუსი
- ოქტავიუსი
- ინტენდანტი
- მერეა
- მუციუსი
- პირველი მცველი
- მეორე მცველი
- პირველი მსახური
- მეორე მსახური
- მუციუსის მეუღლე
- პირველი პოეტი
- მეორე პოეტი
- მესამე პოეტი
- მეოთხე პოეტი
- მეხუთე პოეტი
- მეექვსე პოეტი

მოქმედება ხდება კალიგულას სასახლეში. პირველ და მომდევნო მოქმედებათა შორის 3 წლის ინტერვალია.

I მოქმედება

სენას პირველი

სასახლის ერთ-ერთ დარბაზში თავი მოუყრიათ პატრიციუსებს. მათ შორისაა ერთი ხანშიშესული პატრიციუსი. როგორც ჩანს, ღელავენ. პირველი პატრიციუსი. ისევ არაფერი.

ხნიერი პატრიციუსი. დილით არაფერი, საღამოსაც არაფერი. მეორე პატრიციუსი. უკვე სამი ღღეა არაფერი ვიცი.

ხნიერი პატრიციუსი. შიკრიკები მიდიან, შიკრიკები მოდიან, თავს მდაბლად ზრიან და გაიძინან: „არაფერი“.

მეორე პატრიციუსი. საღ ადარ ვეძებთ მაგრამ ამაოდ.

პირველი პატრიციუსი. არ ვიცი, ღმერთმანი, რა გვაფორიაქებს. მოვითმინოთ. როგორც წავიდა, ისე მოვა კიდეც.

ხნიერი პატრიციუსი. მე დავინახე, როგორ გავიდა ის სასახლიდან. მეტად უცნაური გამოშტაბებულია ჰქონდა.

პირველი პატრიციუსი. მაგ ღროს მეც იქ ვიყავი და, ვკითხე კიდეც, რა დაგემართა მეთქი.

მეორე პატრიციუსი. რა გიპასუხა?

პირველი პატრიციუსი. ერთადერთი სიტყვა „არაფერი“.

ცოტა ხნის შემდეგ შემოდის პელიკონი, ხახვის ღეჭვით.

მეორე პატრიციუსი (შეშფოთებული). ძალიან მაწუხებს ეს ამბავი.

პირველი პატრიციუსი. კარგით, რა, რით ვერ გაიგეთ, რომ ყველა ახალგაზრდა ასეთია.

ხნიერი პატრიციუსი. ხანში შევა და ყველაფერი გაუვლის.

მეორე პატრიციუსი. თქვენ ასე გგონიათ?

პირველი პატრიციუსი. ოღონდ, დრუზილა უნდა დაივიწყოს.

ხნიერი პატრიციუსი. რა თქმა უნდა, ეგრეთი. და სხვა მრავალი.

მელიკონი. რა შუაშია სიყვარული?

პირველი პატრიციუსი. აბა, სხვა რა უნდა იფიქროს კაცმა?

მელიკონი. როგორ თუ რა? იქნებ კაცს ღვიძლი აწუხებს. ანდა, იქნება, აღარ შეუძლია ყოველდღე თქვენი ყურება, განა უფრო არ გაგვიადვილდებოდა ერთმანეთის ატანა, შიგადაშიგ გარდასახვა რომ შეგვეძლოს. მაგრამ ნურას უკაცრავად, კერძოდ რჩება. სულ ჩახობილი და ჩახობილი...

ხნიერი პატრიციუსი. მე მირჩენია, სიყვარულს დაბრალდეს კალიგულას გადასხვაფერება. ხალხსაც უფრო აუჩუყდება გულა.

მელიკონი. უფრო სწორად კი — ხალხი მაგას უფრო დაიჭრებს, არა? სიყვარული ზომ ის სენია, კვიანასაც და სულელსაც ერთნაირად რომ მიეძალება ხოლმე.

პირველი პატრიციუსი. ასე თუ ისე, სამუდამო ტყვეილი არ არსებობს. თქვენ რა, შეგიძლიათ ერთ წელიწადზე მეტხანს იტანოთ?

მეორე პატრიციუსი. მე, არა.

პირველი პატრიციუსი. ეს არავის შეუძლია. ვინ მოგვცა მაგის ძალი!

ხნიერი პატრიციუსი. სხვანაირად, ცხოვრება შეუძლებელი იქნებოდა.

პირველი პატრიციაუსი. სავსებით გუთნ-
ხმებით. გასულ წელს მეუღლე გარდაემკვალა. ვიგ-
ლოვე, ვიგლოვე, შერე ე, დამვიწყდა. ზოგჯერ ბო-
ღმა შემომავლება ხოლმე. ეგ არის და ეგ...
ხნიერი პატრიციაუსი. მართლაც რომ დიდი
შემოქმედია ბუნება.

მელიკონი. თქვენ შემხედვარეს მგონია, რომ
ბუნებასაც რაღაც ეშლება ხოლმე.

შემოდის ხერეა.

პირველი პატრიციაუსი. არის რამე ახალი?
ხერეა. არა და არა.

მელიკონი. დამწვიდღით ბატონებო, დამწვი-
დღით. თავდაპირველად გემართება. ჩვენ ხომ რომის იმ-
პერიას წარმოვადგენთ. ვაჟუფრთხილდით გარეგნულ
იერს, თორემ თუ სახეს დავაჩვენებთ, იმპერია თავს
დაკარგავს. თუმცა, რა დროს ამაზე ლაპარაკია. მო-
დით, წავისაუზმობთ და იმპერიაც უკეთ იგრძნობს
თავს.

ხნიერი პატრიციაუსი. სწორია, მეტისმეტად
დავფრთხიობ.

ხერეა. არ ვნა, არ მომწონს ეს ამბავი. აუსუსს,
რა კარვად მიდიოდა საქმე, რა ყოვლად შემკული
იმპერატორი გვაქვდა!

მეორე პატრიციაუსი. უკეთესს ვერც ვინა-
ტრებიდით: ის იყო წესიერი და გამოუცდელი.

პირველი პატრიციაუსი. რა დაგეშართათ?
რა ვაწუწუნებთ? რატომ გგონიათ, რომ ის შეიცვლე-
ბა. კი ბატონო, ვიცით, რომ მას დრუზილა უყვარ-
და, საკუთარი და. ჭერ მარტო ის, რომ საკუთარი და
მკვდა საუვარლად, უკვე მეტისმეტად, ხოლო ის,
რომ ცოელი რომი ვადარია დრუზილას სიცილიის
გამო, ყოველ ზღვარს სცილდება.

ხერეა. მე მაინც არ მომწონს ეს ამბავი, მისი
გაქცევა ვერაფრით ვერ ამისხნია.

ხნიერი პატრიციაუსი. მართალი ბრძანებაა.
უმიზნოვად არაფერი ხდება.

პირველი პატრიციაუსი. სახელმწიფო წინა-
აღმდეგობა სისხლის აღრევისა და თუ ეს მაინც ვარ-
დულვალა, ფარულად უნდა ხდებოდეს და არა ყვე-
ლას დასანახად.

მელიკონი. მოგხსენებათ, რომ მრუშობა, გი-
ნდა თუ არა, ყოველთვის მდღავდება. უკაცრავი პა-
სუსხია და, საწოლი კრაქუნებს. მაგრამ, რატომ ფი-
ქრობთ, რომ მაინც და მაინც დრუზილას მიზნები
ხდება ეს ყველაფერი.

მეორე პატრიციაუსი. მაშ, სხვა რა მიზნი
შეიძლება იყოს?

მელიკონი. ეცადეთ, გამოიცნოთ. არ დაგვიწ-
უდით, რომ უბედურებაც ქორწინებასავითაა. გგონია,
თვითონ ირჩევ ცხოვრების თანამგზავრს, სინამდვი-
ლეში კი თურმე შენ ამოგარჩივს. რას იზამ, ასეა.
ჩვენი კალიგულა უბედურია, თვითონ კი შეიძლება
არც კი იცის რატომ, ალბათ იგრძნო, რომ ჩიხში მო-
ექცა და ამიტომაც გადაიკარგა. მის ადგილზე ყველა
ასე მოიქცეოდა. მე, პირადად, სულ არ დავიზადებო-
დი, ჩემზე რომ ყოფილიყო მაშის ამორჩევა.

შემოდის სციპიონი

სცენა II

ხერეა. რა ამბავი მოგაკვს?
სციპიონი. ისევ არაფერი. გლენებს თვალი მო-

უკრავთ მისთვის გუშინდამ. იმ გრავინვა-ქეპაში სე-
დლაც ვარბოდა თურმე.

(ხერეა სენატორებთან მიდის. სციპიონიც მიყვება).
ხერეა. სციპიონ, სამი დღეა, რაც წვიდა, არა?
სციპიონი. დიახ, იმ დღესაც თან ვახლდი. მახ-
სოვს, დრუზილას გვამთან მივიდა, ორი თითო შეე-
ხო, ჩაფიქრდა და აქვე გაეცალა არე-მარეს. იმ დღის
მერეა, რომ დავიქმებთ.

ხერეა. (თავს გადააქნევს). კალიგულას ძალიან
უყვარდა ლიტერატურა.

მეორე პატრიციაუსი. ასაკის ბრალია.
ხერეა. მაგრამ, ეს ხომ დაუშვებელია მისი წო-
დებისათვის. ვის გაუგია ხელოვანი იმპერატორი. თუ-
მცა ასეთებიც გყოლია. ქუციაან ცებრებს რა გამო-
ლევს. თუმცა, სხვებს ქუცა ჰყოფნიდათ და მოხელეე-
ბად მაინც რჩებოდნენ.

პირველი პატრიციაუსი. ასე უფრო მშვი-
დად გრძნობდნენ თავს.

ხნიერი პატრიციაუსი. ყველა თვითონ ირ-
ჩივს თავის ზღას.

სციპიონი. როგორ მოვიქცეთ, ხერეა?
ხერეა. არ ვიცი.

მეორე პატრიციაუსი. მოვიცადოთ. თუ არ
მობრუნდება, სხვა დავაყენოთ მის ადგილზე. იმპე-
რატორებს რა გამოლევს ჩვენში!

პირველი პატრიციაუსი. სამაგისო ძალა
ვინ მოგვცა.

ხერეა. თუ ცუდ გუნებაზე დაბრუნდა, მაშინ?
პირველი პატრიციაუსი. მაშინ ის, რომ არ
უნდა ვაგვიჭირდეს კალიგულას ქუცაზე მოყვანა, ის
ჭირ კიდევ ბევრია.

ხერეა. თუ უფრო არ დაგვიგლო, მაშინ?
პირველი პატრიციაუსი. (სიცილით). დიდი
ამბავი. ავი მე თვითონ დავწერე ტრაქედიტი სახელ-
მწიფო გადატრიალების შესახებ.

ხერეა. შენი ნაშრომის გახსენება არ დაგვიკი-
დება: ჩემი წიგნები ბევრად უკეთესი მგონია.

სციპიონი. გხოვო, მამაკობი. (გადის).
ხერეა. კალიგულა ვაზარბუღლია.

ხნიერი პატრიციაუსი. კალიგულა ჭერ კი-
დევ უმწიფელია. ამ ასაკში ყველა ერთსულოვანია.

მელიკონი. ერთსულოვნება ვერ უშველის საქ-
მეს, ერთ მშვენიერ დღეს ყველა დაბერდება.

შემოდის მცველი და აცხადებს: „კალიგულა უნაბეთ
სასახლის ბაღში“. ყველა გადის.

სცენა III

სცენა ერთხანს ცარიელია. მარცხენა მხრიდან ფეხ-
კრეფით შემოდის კალიგულა. დაბნეული აქეთ-იქით
იყურება, თმა სველი აქვს და ჭუჭყიანი, ფეხები ამ-
ოსკრილი. პირზე რამოდენიმეჯერ ხელს მიიფარებს,
მიუახლოვდება სარკეს და როგორც კი თავის თავს
დაინახავს, გაჩერდება, რაღაც გაუგებარს სიტყვებს
ბუტბუტებს, მერე ჯდება მარჯვნივ, მუხლებში თავ-
ჩარგული. მარცხიდან პელიკონი შემოდის. კა-
ლიგულას დანახვაზე შეჩერდება, უჩუმრად აკვირ-
დება. კალიგულაც შეამჩნევს პელიკონს. დუმბილი.

სცენა IV

მელიკონი. (სცენის ერთი ბოლოდან მეორეში).
გამარჯობა, კაიუს!



კალიგულა. (ძალადუტანებლად). გავიშარჯოს, ჰელიკონ (სიჩუმე).

ჰელიკონი. დადლილი ხარ?

კალიგულა. ბევრი ვიარე.

ჰელიკონი. ჰო, ლილი ხანია, რაც წასული ხარ, (სიჩუმე).

კალიგულა. გამიძნელდა პოვნა.

ჰელიკონი. რისი პოვნა?

კალიგულა. იმისი, რაც მინდოდა.

ჰელიკონი. მერედა, რა გინდოდა?

კალიგულა. (ისევ ძალადუტანებლად). მთვარე.

ჰელიკონი. რა?

კალიგულა. მთვარე.

ჰელიკონი. ოჰ! (სიჩუმე, ჰელიკონი უახლოვდება). რატომ?

კალიგულა. რატომ და... მთვარე ის არის, რაც არ გამაჩნია.

ჰელიკონი. მართალია. ეხლა როგორ არის საქმე?

კალიგულა. ვერ შევქელი მთვარის მოპოვება.

ჰელიკონი. დასანანია.

კალიგულა. ამიტომაცა ვარ დაქანცული. (სიჩუმე). ჰელიკონ!

ჰელიკონი. გისმენ, კაიუს.

კალიგულა. შენ ალბათ ფიქრობ, რომ მე გავგუდო?

ჰელიკონი. კარგად იცი, რომ მე არაფერს არ ვფიქრობ. იმდენი ჭკუა კი მაქვს, რომ არ ვფიქრო.

კალიგულა. არა, მე გიფი არა ვარ. პირიქით, ასეთი ჭკვიანი არასოდეს ვუფილვარ. უცებ, შეუძლებლის მოთხოვნილება გამიჩნდა (სიჩუმე). არსებული საგნები აღარ მაქმყოფილებენ.

ჰელიკონი. ასეთი შეზეფულება დადი ხანია არსებობს.

კალიგულა. დაახ, მაგრამ წინათ მე ეს არ მესმოდა. ეხლა კი ვიცი, რომ (ისევ ძალადუტანებლად) ეს სამყარო თავისი ჩვეული სახით ჩემთვის აუტანელია. ამიტომაც მჭირდება მთვარე, ბედნიერება, ან თუნდაც უკვდავება, ანდა შეიძლება, რაღაც გიჟური, მაგრამ არაამქვეყნიური.

ჰელიკონი. სწორი მსჯელობაა, მაგრამ ბოლომდე ვერ გაიზიარებ მაგ აზრს.

კალიგულა. (წამოაღგება და ისევ ბუნებრივად განაგრძობს). შენ ამისი არაფერი გავგებება. ბოლომდე რომ ვერ იზიარებენ ამ აზრს, იმიტომაც ჭერ ვერაინ ვერაფერს მიაღწია. იქნება, ლოგიკური საქციელი იყოს საქმარის რამის მისაღწევად. (უყურებს ჰელიკონს). ისიც იცი, რას ფიქრობ ჩემზე, რა აურზაური ავტებე, არა, ერთი ქალის სიკვდილას გამო! სიკვდილი არაფერ უფაშია. დაახ, მახსოვს, რომ რამოდენიმე დღის წინ გარდაცვალა ის აღამიანი, რომელიც მიყვარდა. მაგრამ რა არის სიყვარული? მცირე რამ. საყვარელი ქალას გარდაცვალებაც არაფერია, გედვიტები, მხოლოდ ესაა, რომ მთვარის სურვილი გამიჩინა, ეხლა მთვარე ჩემთვის აუცილებელია. ეს ნათელი და მარტივი ჭეშმარიტებაა, ოდნავ სულელურიც კი, რომელიც ძნელად მისაგნებია და მხოვე ტვირთით სატარებელი.

ჰელიკონი. რას წარმოადგენს ეს ჭეშმარიტება? კაიუს?

კალიგულა. (ვულგაროდ), იმას, რომ კაცი კვდება, მაგრამ ბედნიერი არ არის.

ჰელიკონი. მაგ ჭეშმარიტებას უველა ეგუება. ახა, ერთი, შენს ირგვლივ გაიხედ-გამოიხედ. როგორც ჩანს, ეს შენი ჭეშმარიტება არავის უშლის ხელს — თუნდაც პურის ქამში.

კალიგულა. (უცებ აფუჟდება). ეს იმიტომ, რომ ჩენს ირგვლივ მხოლოდ ტუფილია, მე კი მინდა, რომ უველამ სიმათლიო იცხოვროს! მე მაქვს უნარი, ხალხს ჭეშმარიტება შევაგნებინო. ვიცი, რაც აკლია ხალხს, ჰელიკონ. გონიერება აკლია ხალხს! და ისეთი მასწავლებელი, რომელსაც ეცოდინება თავისი სათქმელი.

ჰელიკონი. არ გეწყინოს კაიუს, მაგრამ შენ დასვენება გჭირდება.

კალიგულა. (წინარად ქდება). ეს შეუძლებელია, ეს უკვე შეუძლებელია.

ჰელიკონი. კი მაგრამ, რატომ?

კალიგულა. მე რომ დავიძინო, მთვარეს ვინ მოიპიტანს?

ჰელიკონი. (ცოტა ხნის შემდეგ). მართალია. (კალიგულა ძალისძალად დგება).

კალიგულა. ჰელიკონ, ნაბიჯების ხმა ისმის. სიტუა არ დაკედეს იმაზე, რაც გითხარი და დავიწყე, რომ შეგხვდით.

ჰელიკონი. გახავებია. (კალიგულა გადის, მერე მოიბრუნავს).

კალიგულა. და თუ შეიძლება, დღეის იქით, დამეხმარე კიდევ.

ჰელიკონი. უარს არ გეტყვი. მაგრამ იცი რა? მე ბევრი ვიცი და ცოტა რამ მაინტერესებს. რით შემძლია დაგებმარო?

კალიგულა. შეუძლებლის გაკეთებაში დამეხმარე.

ჰელიკონი. ძალიან ეცადე.

კალიგულა გადის. სწრაფად შემოდიან სკიპიონი და ცეზონა.

სცენა V

სკიპიონი. აჰ არავინა. ჰელიკონ, ხომ არ გინახავს?

ჰელიკონი. არა.

ცეზონა. ჰელიკონ, მართლა არაფერი დაგიბარა გაქცევაზე?

ჰელიკონი. მე მისი მესაიდუმლე კი არა, მარტობელი ვარ. ეს უფრო ჭკვიანურია.

ცეზონა. გთხოვ, მართალი მითხრა.

ჰელიკონი. ძვირფასო ცეზონა, კალიგულა რომ იღუბლებოდა, უველამ იცის, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჭერ ვერაფერი გაუგო ამ წუთისოფელს. ჩემთვის კი ამ ქვეყანაზე გაუგებარი უკვე არაფერია, ამიტომაც აღარაფერი მაინტერესებს. მაგრამ ჩემგან განსხვავებით, თუ კაიუსი გონს მოეგო, მისი გულის ამბავი რომ თქვი, ალბათ უველაფერს მიაწვდენს ბელს. ეს კი რა ფასად დაგვიქდება, ერთმა ღმერთმა იცის. ეხლა მშაპტით, უნდა წავიდე, საუზმის დრო მოსულა. (გადის).

ცეზონია უხალისოდ ჭვებდა.

ცეზონია. რომელიღაც მცველს უნახავს. თუმცა, რა გასაკვირაა, მას ხომ მთელი რომი ხედავს, ხან სად და ხან სად. კალიგულა კი მხოლოდ თავის იდეას ხედავს.

სციპიონი. რა იდეას?

ცეზონია. აბა, მე რა ვიცი? სციპიონ?

სციპიონი. დრუზილა ხომ არ არის ეს იდეა?

ცეზონია. ვინ იცის. თუმცა, რატომაც არა, მას ხომ ძალიან უყვარდა დრუზილა. ო, რა ძველია და... არგო ის, ვისაც გულში იკრავდი ჭერ კიდევ გუშინ. სციპიონი. (მორცხვად). აბა, შენ ვინაა გამოიღებარ?

ცეზონია. ვინ მე! მე მისი ძველი საყვარელი ვარ.

სციპიონი. ცეზონია, ჩვენ უნდა გადავარჩინოთ კალიგულა.

ცეზონია. მაშ, შენ გიყვარს კალიგულა?

სციპიონი. მიყვარს. კალიგულა მე ყოველთვის კეთილად შექცეოდა ხოლმე, მამხნევებდა. დღესაც მახსოვს ზოგიერთი მისი გამონათქვამი. კაიუსს არაერთხელ უთქვამს ჩემთვის, რომ ცხოვრება რთულია, და რომ მასთან გამკლავება შეიძლება მხოლოდ რელიგიით, ბელოვნებით დახმარებით და სიყვარულით წყალობით. კაიუსს ამბობდა ხოლმე, რომ სხვისი დატანჯვით, მხოლოდ თავს მოიტყუებს კაცი. კაიუსს უნდოდა, მართალი უფილიყო.

ცეზონია. (წამოღებდა). კალიგულა ჭერ კიდევ ბავშვია. (მოდის სარკესთან და ტკბება საკეთარი თავის უურბლო). მე დემეტრად ყოველთვის ჩემი სხეული მიმაჩნდა და დღეს სწორედ ამ დემეტრის შევსოვ კაიუსის დაბრუნებას.

შემოდის კალიგულა. ცეზონიას და სციპიონის დანახვაზე შეყოყმანდება და უკან იხევს. ამ დროს შემოვლენ პატრიციუსები და სასახლის ინტენდანტი. ისინი სახტად რჩებიან. ცეზონია მოხედავს და სციპიონთან ერთად გარბის კალიგულასკენ. კალიგულა ხელის აქწევით აჩრებს მათ.

ინტენდანტი. (ყოყმანით). ჩვენ.. ჩვენ გვიძვლით, ცეზონია.

კალიგულა. (მოკლედ და შეცვლილი ხმით). ვნება.

ინტენდანტი. ჩვენ... ეს იგ...

კალიგულა. (უჩუხად). რა ვნებავთ?

ინტენდანტი. ჩვენ ვვლავდით, ცეზონია.

კალიგულა. (მისკენ დღის). რა უფლებით?

ინტენდანტი. მშ... (უცებ აზრი დაებადება), ხომ იცი, რამდენი რამ არის მოსაგვარებელი სახელმწიფო ბაზინაში.

კალიგულა. (სიცილით იგულება). ბაზინაში? მართალია, მართალია, მთავარია ბაზინა!

ინტენდანტი. რა თქმა უნდა, ცეზონია.

კალიგულა. (სიცილით, ცეზონიას). ბაზინა ხომ ყველაზე მთავარი, ძვირფასო?

ცეზონია. არა, კაიუსს, ბაზინა მეორეხარისხოვანია.



კალიგულა. იმიტომ, რომ შენ ამაში ეჭვს გვიკვირ. ბაზინა ურიალ საინტერესო რამ არის. და არა მარტო ბაზინა, ფინანსებიც, ზნეობაც, სავაჭრო პოლიტიკა, ამოიის შეიარაღება, მეურნეობა, ყველაფერი ძალიან მნიშვნელოვანია! ეს ყველაფერი მთავარია, გეუბნებით, და ყველაფერი ერთ ღერძს ეყრდნობა: რომიც და შენი ანტირისის შეტყუებით. დიახ, ყველაფერს უნდა მივხედოთ. ცოტა ხანი მომისმინეთ, ინტენდანტი.

ინტენდანტი. გისმენთ. (პატრიციუსები წინ წამოვლენ.)

კალიგულა. შენ ხომ ჩემი ერთგული ხარ! ინტენდანტი. (ნაწყენი ხმით). ცეზონია! კალიგულა. მაშ, მომსმინე, ერთი გვემა მაქვს. ჩვენ მთლიანად უნდა დავანგრეთ პოლიტიკური ექონომია, ეხლავე ავიხსნი როკორ... ოღონდ პატრიციუსები უნდა გავიღინე.

კალიგულა ჭდება ცეზონიასთან. კალიგულა. კარგად დამიგდეთ უური. თავდაპირველად ყველა პატრიციუსმა, იმპერიის ყველა მცხოვრებმა, თუკი ვინმეს რამე აბადია, ცოტა თუ ბევრი, სულერთია, უნდა შეიღებს წაართვას და სახელმწიფოს გადასცეს.

ინტენდანტი. კი მაგრამ, ცეზონია! კალიგულა. მე შენთვის ლაპარაკის უფლება ჭერ არ მომიცია. საჭიროებისა კვალბაზე ჩვენ ყველას მოვაკლევინებთ, წინასწარ შედგენილი სიის მიხედვით. სიის გადახალისება ნებისმიერ დროს შეიძლება, თუ მოგვინდება, და ჩვენ მემკვიდრები გავხდებით.

ცეზონია. (გაიწყებს). რას ამბობ? კალიგულა. (წარბშეუხრულად). სულერთია რა თანამედროებით დავსჯით ხალხს. ანუ, ვის როდის დაესჯით. სულერთია, მამსადამე, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს თანამედროებას. სხვათა შორის, ეს ადამიანები მინც ერთნაირად დამნაშავეები არიან, იმასაც მოაქციეთ უურადლება, რომ უფრო ზნეობრივია მოკლაქეთა აშკარა ძარცვა, ვიდრე პროლეტების ფასებით ჩუმად მომატება, რამეთუ ყველამ კარგად უწყის, რომ მმართველობა ძარცვა-გლეჯვაა. თუმცა, გააჩნია ფორმას. მე მირჩევინა გულახდილად ვიჭერო. წვრილი ხელოსნები მოისპოვან. (უბეშად ინტენდანტს). შენ ამ ბრძანებას დაუყოვნებლივ შესარულეებ. რომის მცხოვრებნი ამ საღამოსვე მოაწერენ ხელს ანდერძებს, ხოლო პროვინციულად ერთი ოვეცი ცუფათ საამისოდ. სასწრაფოდ დაგზავნე შიკრიები.

ინტენდანტი. ცეზონია. შენ დაუფიქრებლად. კალიგულა. კარგად მისმინე, სულელო. შენთვის თუ ბაზინა მთავარი, ადამიანთა სიცოცხლეს მნიშვნელობა აღარ უნდა ქონდეს. გასაგებია? შენნაირები სიცოცხლეს არაფრად არ უნდა აგდებდენ, თუკინთვის ხომ ფულია ყველაფერი! მე გადავწყვიტე ლოგოკურად ვიმოქმედო, და რადგან ხელისუფლება ჩემს ხელშია, ნახავთ რა ფასად დაგიჭვებთ ლოგოკა. მე ამოვწყვეტ ჩემს მოწინააღმდეგეებს და ამოვუხვებო წინააღმდეგეობებს. და თუ საჭირო გახდება, შენით დავიწყებ.

ინტენდანტი. ცუზარ, გეფიცები, მე არაფერ
შუაში ვარ.

კალიგულა. არც მე, დამერწმუნე. ამის დასა-
მტკიცებლად ისიც იკამრებს, რომ ვიზიარებ შენს
აზრს და სახალხო ხაზინაზე ვიწყებ ოცნებას. ბოლ-
ოს და ბოლოს, მადლობა მაინც მოთხარი, რომ შენს
თამაშში შემოვდივარ. (პაუზა, მერე მშვიდად). ჩემი
გეგმა ზაფხულის სისხდავით გენიალურია, მორჩა და გა-
თავდა. სამ წამს გაძლევ გასაქრობად. ვითვლი. ერთი...
(ინტენდანტი ვაღის).

სცენა IX

ცეზონია. მე შენ ვეღარ გცნობ! ალბათ ხუმ-
რობ, ხომ?

კალიგულა. არც მთლად მსება, უფრო ვებე-
გვავობ.

სციპიონი. შეუძლებელია, კაიუს!

კალიგულა. მართლაც რომ!

სციპიონი. არ მესმის შენი.

კალიგულა. მართლაც, ლაპარაკია შეუძლებელ-
ზე, უფრო სწორად კი, შეუძლებლის შესაძლებლად
ქცევაზე.

სციპიონი. მაგ თამაშს ბოლოს არ ექნება. ეგ
უფრო გიყის ვართობას ემგავნება.

კალიგულა. არა, სციპიონ, გიყის ვართობას კი
არა, იმპერატორის ქველმოქმედებას... (გადაქანდება
დაღლილი სახით.) ბოლოს და ბოლოს, გავიგე ძალა-
უფლების სარგებლიანობა. ძალაუფლება შეუძლებ-
ლის შესაძლებლად აქცევს. დღეიდან ჩემმა ძალაუ-
ფლებამ არ იცის საზღვარი.

ცეზონია. (სევდიანად.) არ ვიცი, რამდენად სა-
სიხარულოა ეს, კაიუს.

კალიგულა. არც მე ვიცი. მაგრამ მგონია, რომ
დღეიდან სხვანაირი ცხოვრება აღარ შემიძლია (შემო-
დის ხერეა.)

სცენა X

ხერეა. გავიგე დებრუნებულხარ. მე ვლოცულ-
ობდი შენი ჩანმართულობისათვის.

კალიგულა. ჩემი ჩანმართულობა მადლობას გი-
ხდის. (პაუზა, მერე უცებ). ხერეა, წადი, არ მინდა
შენი დანახვა.

ხერეა. მივირს, კაიუს.

კალიგულა. ნუ გიკვირს. მე არ მიყვარს ლიტე-
რატორები და ვერ ვიტან მათ მონაჩმასს. ლიტე-
რატორები მართო იმითომ ლაპარაკობენ, რომ საკუ-
თარ თავს უფრო არ უგდონ. მოსმენა რომ შეძლებო-
დათ, ალბათ მიხვდებოდნენ, რომ არაფერს წარმოა-
დგენენ და ლაპარაკსა ვეღარ შესძლებდნენ. წადი,
მეგვრება უაღბლო მოწმებზე.

ხერეა. ლიტერატორები თუ ვტყუით, ანგარიშ-
მიუცემლად. მე ვაცხადებ, რომ უდანაშაულო ვარ.

კალიგულა. ტყუილს უკავალთვის ცოდვა ახ-
ლდეს თან. თქვენნი სიცრუე დადამიანებს და საგნებს
მნიშვნელობას ანიჭებს. აი, რისი პატიება არ შემიძ-
ლია.

ხერეა. და მაინც, წინ არ უნდა გადავედობოთ
სამუაროს, ჩვენ უნდა გავფერთხილდეთ სამუაროს თუ
გვსურს ამ ქვეყანაზე ცხოვრება.

კალიგულა. არ ჭირდება სამუაროს შვნი გამო-
ქომაგება. მისი საქმე უკვე გადაწყვეტილია. ეს ქვე-

ყანა უმნიშვნელოა. ვინც ამას შეიგნებს, თავისუფ-
ლებასაც ის მოიპოვებს. (დგება). მე თქვენ შეზღ-
დებით, იმითომ, რომ მონური სული გამოძრავებთ.
მითელ რომის იმპერიაში მართო მე გახლავართ თა-
ვისუფალი. გიხაროდეთ, როგორც იქნა, გელირსათ
ისეთი იმპერატორი, რომელიც თავისუფლებას შეგა-
სწავლით. წადი, ხერეა, შენც, სციპიონ, მეგობრობა
სიცილს გვჭირს. წადით, მოახსენეთ რომს, რომ მას
თავისუფლება დაუბრუნდა. ამასთან ერთად, დიდი
გამოცდისათვის მოგიწევთ მზადება. (გაღიან). (კალი-
გულა მოტრიალდება).

სცენა XI

ცეზონია. შენ ტირი?

კალიგულა. ვტირი, ცეზონია.

ცეზონია. ბოლოს და ბოლოს, რა შეიცვალა?
მართალია, შენ დრუშოლა გიყვარდა, მაგრამ მაშინ
ხომ მეც გიყვარდი და კიდევ ბევრი სხვა. მე მგო-
ნია, რომ მართო დრუშოლას სიკვდილის გამო არ
იყავი სამი დღით დაკარგული. ან ეგ შენი მტრული
გამომეტყველება რას ნიშნავს?..

კალიგულა. (მოტრიალდება). ვინ გითხრა, რომ
დრუშოლას გამო მოხდა ეს ყველაფერი, სულელი?
ნუთუ, არ შეგიძლია წარმოადგინო, რომ კაცს მარ-
ტო სიყვარულზე კი არა, სხვა რამეზეც შეუძლია
იტიროს?

ცეზონია. მასატიე, კაიუს. მე ვცდილობ, რომ
მიახვდება.

კალიგულა. კაცი იმითომ ტირის, რომ საგნები
არ არიან ისეთები, როგორებიც უნდა ყოფილიყვნენ.
(ქალი მისკენ წაიწეხს). თავი დამანებე, ცეზონია.
(ქალი უკან იხევს) თუმცა, დარჩი ჩემთან ახლოს.

ცეზონია. როგორც შენ გინდა, ისე მოვიქცევი.
(ვდება). ჩემს ასაკში ყველამ იცის, რომ ცხოვრება
დიდი არაფერია. მაგრამ თუ სიბოროტე ისედაც არ-
სებობს დედამიწაზე, რატომ დავუშვებთ მას რამე?

კალიგულა. მაინც ვერ გავიგე. არაუშავს. შეი-
ძლება მოვინახო გამოსავალი, მაგრამ, მე ვგრძობას, რო-
გორ ირვებიან ჩემში უსახელო არსებები. რა ვუყოთ
ამ უსახელო არსებებს? (მოტრიალდება ცეზონიას.)
ომ, ცეზონია, მე ვიცი, რომ არსებობდა სასოწარ-
რკვეთა, მაგრამ არ მესმოდა ამ სიტყვის მნიშვნე-
ლობა. მეც სხვებიც ვფიქრობდი, რომ ეს სულის
ტივილი იყო. მაგრამ არა, შევეცი, თურმე სხეულ-
ის ტივილი ყოფილა. ყველაფერი მტკივა: კანი, ხე-
ლები, ფეხები, გულმკერდი, თავი დამიკარილდა, გუ-
ლი მერევა. პირში საზიზღარი გემო მაქვს. ეს არც
მართო სისხლისღვრაა, არც მართო სიკვდილი, არც
ციებ-ციებლება, — ყველაფერი ეს ერთად ახლავს
ჩემს სასოწარრკვეთას. საკმარისია ენა მოვატრიალო
პირში, რომ ყოველივე შავბნელი გახდეს და აღა-
მიანები შემოხვლდნენ! რა მძიმეა და რა ძნელი კა-
ცად გახლობა.

ცეზონია. შენ უნდა დიდი ხნით დაიძინო, მო-
ეშვა და ფიქრს თავი დაანებო. მე, ჩემდა თავად, ვე-
ცდიები, რომ შენი ძლიე უშფოთველი იყო. როცა
გამოიღვიძებ, ქვეყანა ძველებურ იქნის მიღებს შე-
ნთვის. მაშინ კი უნდა ეცადო, რომ მთელი ძალაუ-
ფლება ჭეშმარიტად არსებულს მოახმარო. შესაძლე-
ბელსაც ხომ უნდა მიეზღოს თავისი წლიე იღბალი.



ოქტავიუს, შენ ცოლი მოგტაცა და ხაროსკიოში გააქანა. ლეპიდუს, შეილი მოგიკლა. კიდევ აპირებთ მოთმენას? მე, პირადად, უკვე გვაჯიკეთ არჩევანი. ვიცი, საფრთხე მომელის, მაგრამ ამ შიშითა და უძლურებით სავსე ცხოვრებას რომ ვუყურებ, უოუშანი აღარ შემიძლია.

ს ც ი კ ი ო ს ი. მამა მომიკლა და ამით უპირატესობა მომიანიჭა.

პირველი პატრიციუსი. თქვენ კიდევ ვერ გადაგიწყვიტებთ?

მესამე პატრიციუსი. უველანი შენთან ვართ. უველა სიკეთესთან ერთად, ჩვენი ადგილები ამფითეატრში ხალხს დაურჩია, გვაძულა პლებეებს შეკვებოდით, აი, რა სასტიკი გამოვივინა.

ხნიერი პატრიციუსი. ღაწარი!

მეორე პატრიციუსი. უტიფარი!

მესამე პატრიციუსი. სამკულა.

ხნიერი პატრიციუსი. ცვედანი.

მეოთხე პატრიციუსი. სამი წელია უკვე პარაშობა!

გაურკვეველი ხმაური. იარაღისხმული ხალხი. ჩირაღდანი ვარდება. მაგია ვირავდება. ყველა გასასვლელისკენ გარბის. შემოდის ხერვა მშვიდი სახით და ყველას აშოშინებს.

სცენა II

ხერვა. საით გარბოდით?

მესამე პატრიციუსი. სასახლისაკენ.

ხერვა. მიხვდით. როგორ გგონიათ, შეგიშვებენ სასახლეში?

პირველი პატრიციუსი. ნებათთვის ადუბას არც ვაპირებდი.

ხერვა. ეს საქმე არც ისე ადვილია, თქვენ რომ გგონიათ, ჩემო მეგობრებო: ჭერ ერთი, ძალიან ხართ დაშინებული, სიმამკედ და ნებისყოფა თქვენ არ გააჩნითა. შიში მათ მაგივრობას ვერ გაგიწევთ.

მესამე პატრიციუსი. შენ თუ ჩვენ მხარეზე არა ხარ, გავეცადე მაინც, ოღონდ, ენას კბილი დააპირე.

ხერვა. მე კი მგონია, რომ თქვენსკენ ვარ მხოლოდ არა იმავდ მიწეხით, თქვენ რომ შეგაკავშირათ.

მესამე პატრიციუსი. გვეოს სიტყვების რაბარუხი!

ხერვა. (წამოდგება). მართალია, კმარა ლაყობა. მე მინდა, ბოლომდე გავარკვიო უველაფერი. თქვენ ჩიარჩი კი ვარ, მაგრამ არ გემზობრბით. მეოთხე არ მომწონს. თქვენ ჭერ ვერ შეგიცინიათ ტუმარატი მტერი. მცირედზე საუვედურობით, მის დიდ ნაკლებე კი თვალს ხუჭავთ. აშკარად თავს ილუპავთ. ჭერ შესწელით მიხი სწორად დანახვა, მერე კი შეებრძოლეთ.

მესამე პატრიციუსი. ისეთხა ვხედავთ, როგორც არის — ტირანთა შორის უველაზე გივი.

ხერვა. არც მასეა. გივი იმპერატორებს კარგად ვიცნობთ. კალიგულა მთლად გივიც არ არის. მე უველაზე უფრო ის მძულს მასში, რომ იცის რა უნდა.

პირველი პატრიციუსი. მას ჩვენი სიკვდილი უნდა.

ხერვა. ეს არ არის მთავარი. მთავარი ის არის,

რომ კალიგულა თავის ძალაუფლებას ძალიან მამად და სიკვდილივით ძლიერ გრანობას უმორჩილებს. ეს ჩვენ ადამიანურ სიღრმეებს უფრო ემუქრება. პირველად არ ხდება, რომ კაცს უსახლვრო ძალაუფლება გააჩნია, მაგრამ ნამდვილად პირველად არის, რომ ამ ძალაუფლებას უსახლვროდ იყენებენ. და ამიტომ კაცს და სამუაროც უარყოფილია. აი, რა მაშინებს კალიგულაში და რას მინდა შეეებრძოლო. სიცოცხლე მიზადაც არ მიღირს, და, როცა კი საჭირო გახდება, მინად ვარ შეველიო კიდევაც. აღუბნელია უყურო, როგორ ევარება სიცოცხლეს აზრი და როგორ ქრება ჩვენი ყოფნის არსი. არსებობას აზრი უნდა მქონდეს.

პირველი პატრიციუსი. შურისძიება დაბადებს აზრს.

ხერვა. სწორა და მეც მონაწილე ვიქნები მაგ შურისძიებისა. მაგრამ ვახსოვდეთ, თქვენი წერილმანი დამცირების სახლური არ უნდა იყოს. მე მინდა შეეებრძოლო დიდ იდეას, რომლის გამარჯვებაც ქვეყნიერების აღსახარების მომასწავებელი იქნებოდა. შემიძლია დაფუშვა, რომ თქვენ დაგცინონ, იმას კი ვერ დაფუშვებ, რომ კალიგულამ თავისი ოცნებები აისრულოს. მან ფილოსოფია ცხედრად აქცია. ჩვენ და საუბედუროდ მისი ფილოსოფია შეუვალია. დარტყმას მაშინ უნდა მივმართოთ, როცა სხვანაირად შეუძლებელია მტრის უკუგდება.

მესამე პატრიციუსი. მამ ვიმოქმედოთ.

ხერვა. ვიმოქმედოთ. მაგრამ თუ პირდაპირ იერიშს მიიტანთ, ამ უსამართლო ძალაუფლების დამხობას ვერ შეძლებთ, რადგან ის საკმაოდ ძლიერია. ტირანის დამხობა შეიძლება, ოღონდ მოქნილობა საჭირო. კალიგულას უნდა მიეცეს გასაქანი, და მანამდე უნდა ვიცადოთ, სანამ მისი ლოკიურობა უფინობაში არ გადაიზრდება. გულწრფელად გეუბნებით, თქვენთან მხოლოდ დროებითა ვარ. მომავალში თქვენს ინტერესებს ვეღარ გავიზარებ. მე მსურს მოვიპოვო სიმშვიდე ხელშეორედ გაწონსწრობებულ ქვეყნიერებაზე. არ იფიქროთ, რომ პატივმუყარეობა მამოძრავებს, არა, მე ძლიერ შემინია იმ არაადამიანური რომანტიკისა, რომლის გვერდითაც ჩემი ცხოვრება აზრს კარგავს.

პირველი პატრიციუსი. (წინ წამოვა). მგონი პავიგე. ან თითქმის გავიგე. მთავარი ის არის, რომ ჩვენი არ იყოს, შენც მიგანია, რომ ამ სასოვალეობებს ძირი მოერვა. ჩვენთვის ეს პირველ რიგში წენობაში გამოიხატა. ოჯახი შეირყა, საქმის პატივისცემა დაიკარგა, სამშობლო გაკილვის სანაღ იქცა. სიკეთეს გადარჩენა პირდება. გვაქვს უფლება წაურუების? შეუქმულნი, კიდევ ირბენთ ხალამოშით ცეზარის ტახტრევის გარშემო?

ხნიერი პატრიციუსი. კიდევ მისცემთ უფლებას, რომ დედაკაცი გვიწოდონ?

მესამე პატრიციუსი. რომ ცოლები მოგტაცონ და ბავშვები წავგართვან?

მეოთხე პატრიციუსი. რომ ფული წავგვლიქონ?

მეცხუთე პატრიციუსი. არა!

პირველი პატრიციუსი. ყოჩად ხერვა, კარგად ილაპარაკე. ისე კარგად, რომ უველა დამშვიდდა. მართლაც ნაადრევია მოქმედება. ხალხი ჩვენი წინააღმდეგე იქნება. მოდი, გინდა, ერთად დაუტყალოთ ხელსაყრელ მომენტს?



ხერეა. თანახმა ვარ. მიუღწევთ თავის ნებაზე კალიგულა. ვუცადოთ, რომ არჩეულ გზას არ გადაუხვიოს, ხელი შეუწყოთ მის გაგვიებას. ერთ მშვენიერ დღეს კალიგულა მართო აღმოჩნდება გვაგებობა და გვაგებებს ჰირისულგებობა ავსებული იმპერიის პირისპირ.

საერთო ყვირილ-ხვილი. საყვირების ზმაური. სიჩუმე. შემდეგ კი საითთაოდ წარმოთქმული სიტყვა — კალიგულა!

სცენა III

შემოდან კალიგულა და ცეზონია ჰელიკონისა და ჯარისკაცების თანხლებით. მუწურის სცენა. კალიგულა უყურებს შეთქმულებს. საითთაოდ ჩერდება მათ წინაშე. ერთს დალაღს გადაუწევს, შეიდეგ უკან იხივს და ყველას ერთად აუჯრებს, თვალებს მოიფშვინებს და სიტყვის უთქმელად გადის.

სცენა IV

ცეზონია. (ირონიით). კვილობდით? ხერეა. კვილობდით. ცეზონია. (ივრე ტონით) რატომ? ხერეა. ისე. ცეზონია. ცრუობ! ხერეა. რატომ ცრუობ? ცეზონია. არ კვილობდით. ხერეა. მაშასადამე, არ ვკვილობდით. ცეზონია. ხომ არ აჯობებდა, ოთახი დაგვლავებინათ? კალიგულა იქრ იტანს არეულობას. ჰელიკონი. (ხანშიშესულ პატრიციუსს). იმდენს იხამთ, კალიგულას მოთმინებიდან გამოიყვანო! ხნიერი პატრიციუსი. რა დავუშავებ? ჰელიკონი. საქმეც ისაა, რომ არაფერი. პირდაპირ წარმოუდგენელია თქვენი უსახურობა. ბოლოს და ბოლოს, აუტანელი ხდება თქვენი საქციელი. აბა წარმოიდგინეთ თავი კალიგულას ადგილზე. (პაუზა). შეთქმულებას ხომ არ აპირებდით? ხნიერი პატრიციუსი. თქვენ სცდებით. კალიგულას როგორ ჰგონია? ჰელიკონი. კი არ ჰგონია, იცის. მაგრამ მგონი, სულის ხილვებში თვითონაც ასე უნდა. მოდიხ დავალაგოთ აჯაურობა. საქმიანობენ, კალიგულა შემოდის და უყურებს.

სცენა V

კალიგულა. (ხანშიშესულ პატრიციუსს). გამარჯობა, ლამაზო კალი. (სხვებს): ხერეა, გადაწვავდით შენს ბინაში წავისაუფლო, მუციუს, თავს უფლება მივეცი, შენი ცოლი მომეწვია. (ინტენდანტი ტაშს შემოქრავს. შემოდის მონა, კალიგულა აჩვენებს). გაჩერდით ერთ წამს, ბატონებო, მოგვხებენება, რომ სახელმწიფო უმინანებთ ინერციითა არსებობს. იძულებული ვარ სასახლის პერსონალი შევამცირო. მსხვერპლად გაიღე სასახლის ხელგაშლილობა, რასაც, იღედა, აფასებთ. დავითხოვე რამოდენიმე მონა და თქვენ გდებთ პატივს მომემსახუროთ. შეგიძლიათ გაშალოთ მაგადა. (სენატორები ერთმანეთს გადახედავენ.) ჰელიკონი. აბა, ბატონებო, მეტი მონდომებით.

თქვენ ნახავთ, რომ სოციალურ კიბეზე დაშვება უფრო ადვილია, ვიდრე ასვლა. (სენატორები ყოყმანობენ.)

კალიგულა. (ცეზონიას). რა სასჯელია ზარმაცი მონებისათვის დაწესებული?

ცეზონია. მე მგონი, მთარახი. (სენატორები გაქანდებიან და მოუხერხებლად შლიან მაგიდას.)

კალიგულა. მეტი მონდომება გმართებთ. აზრიაანდ, აზრიაანდ იმოქმედეთ, ბატონებო. (ჰელიკონს) ხელები ხომ არ მოქრათ ამ ბატონებს?

ჰელიკონი. მართალი თუ გნებავთ, ამთ ხელუბი არასოდეს ჰქონიათ. მართკ დასარტყმელად და ბრძანების გასაცემად უნდებოდათ ლოლმე ხელუბი. დიდი მოთმინება საჭირო. სენატორად გახდომას თუ ერთი დღე ჰირდება, მუშად ქცევის კარგა ათი წელი უნდა.

კალიგულა. მე კი მგონია, ოცი წელია საჭირო, სენატორიდან მუშა რომ დადგეს.

ჰელიკონი. ამთ უყურე, ასე თუ ისე, მოახერხეს მათილი ააშლა. ჩემი აზრით, რადაც მისწრაფებუც კი ჰქონიათ ამ საქმეში. მსახურობა შედგამოქრილი ყოფილა მათათვის. (ერთი სენატორი ოფლს იწმინდის). შეხედეთ, ოფლის სუნიც კი უღიბთ. ჭერ სადა ხართ.

კალიგულა. კმარა. ნეტამეტკაც ნუ მოვიხიზოთ, არც ისე ცუდად იმუშავებს. წამიერი სამართლიანობა, სხვა თუ არაფერი, კარგი საქმეა. მართლა, ხგენებაზე, ვიჭკროთ. სიკუდილით დასჯას უნდა მოხედოთ. რუფიუსს ბედი ჰქონია, რომ ასე მალე მომშვიდა. რუფიუსი ის ბატონი ვახლავთ, რომელიც უნდა მოკვდეს. (პაუზა) არ მტეითხებით, რატომ უნდა მოკვდეს? (სიჩუმე. ამსობაში მონებმა საქმელი მოიტანეს, კალიგულა მხიარულად განაგრძობს): ვხედავ თქვენ თანდათან დაქცეიანებულხართ. (ღუქავს ზეთისხილს). როგორც იქნა, მიხვდით, რომ სიკუდილით დასჯისათვის აუცილებელი არ არის რამე დასაშავო. ჯარისკაცებო, მე თქვენით კმაყოფილი ვარ. არა, ჰელიკონ? (თავს ანებებს ზეთისხილს და დამკინაიად უყურებს სტუმრებს).

ჰელიკონი. რა თქმა უნდა! ჯარიც ასეთი უნდა! მაგრამ, თუ ჩემი აზრი გაიხტერესებთ, შედმტად დაქცეიანდენ შენი მეომრები, მეტს აღარ მოინდომებთ ბრძოლას. ასე თუ განაგრძებ, იმპერია დაემხოება!

კალიგულა. კეთილი. შევისხვებით. მივინდობ ბელს. არ გვინდა ყველფურის აღნუსხვა. არა, ამ რუფიუსს მართლა ბედი ჰქონია. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ის ამ პატარა შეუფრენებას ვერ აფახებს. თუშკა, ნამდვილად დიდი რამ არის, რომ სიკუდილს რომელიღემ საათი მოჰმარო. (კალიგულა ჰქამს. სხვებიც დაჰყვიან. კალიგულა უტრფრად იქცევა სუფრასთან. ზეთისხილს კურკებს მეზობლის თუფშვებში ყრის, ხორცის ნარჩენებს თაფრითხება, კბილებს ფრჩხილებით ისუფთავებს და თავს იქეჰავს, ყველა ფერს ამას ბუნებრივად აყეთებს. უცებ გაჩერდება და დავინებთ მიამტერდება ლეზიდუსს.) (უხეშად): ცუდ გუნებაზე ხარ? იმიტომ ხომ არა, რომ შენი შვილი მოვაკლებინებ?

ღეკიღელი. (ღაბაბული) არა, კაიუს, პირიქით. კალიგულა. (გაბადრული) პირიქით! როგორ მომწონს, როცა სახე გულის დარღებს არ იმინებს.



შენი პირისაზე ნადვლიანია. გული? გული კი პირი? კით, არა, ლეპიდუს?

ლეპიდუსი. (გალაჰრიტ) პირიკით, ცეზარ.
კალიგულა. (უფრო ბედნიერი) ოჰ, ლეპიდუს, შენებარ ძვირფასი არავეა მუავს. ერთად ვიცინოთ, გინდა? მოუყვი რამე კარგი ამბავი.

ლეპიდუსი. (ვერ ზომავს თავის ძალებს) კაიუს! კალიგულა. კარგი, კარგი, მაშინ მე მოგაყუევები. შენ კი გაიცინე... კარგი? ლეპიდუს, (ბოროტი მხერით) შენი მეორე ვაჟის ხათრიო (იციხის). მაშასადამე, შენ ცუდ ხასიათზე არა ხარ (სევამს, მერე კრანახობს) ჰი... ჰი... მდიდ, ლეპიდუს.

ლეპიდუსი. (დაღლილი) პირიკით, კაიუს.
კალიგულა. ძლივს! (სევამს). მომისმინე (მეოცნებე იერიო): იყო ერთი საწუალი იმპერატორი, რომელიც არავის უყვარდა. ლეპიდუსის სიყვარული რომ ამოეღო გულიდან, იმპერატორმა მოაკვლევინა მისი უმცროსი ვაჟი. (იციხის ტონს) ცხადია, ეს ტყუილია. სახაცილოა, არა? შენ კი არ იცინი. არავინ იცინის? მაშ მომისმინეთ (ძლიერი რისხვით)! მე მინდა ყველა იცინოდეს. შენც, ლეპიდუს, და სხვებიც. ადექით და გაიცინეთ. (მაგიდაზე აბრახუნებს). მე მინდა, გესმით თუ არა, მე მინდა, გაიცინოთ. (ყველა დგება. ამ სცენაში, კალიგულას და ცეზონას გარდა, მსახიობებმა შეიძლება ითამაშონ თოქნიბივით. კალიგულა ლოკინზე გადავარდება და სიცილისგან ივუდება), შეხედე ამათ, ცეზონია, ამაზე უკეთესს ვერაფერს ნახავ. აღარც პატრიონებს, აღარც ლირსებას და ერის გონებას ჰქონია აზრი. შიშის პირისპირ ყველაფერი ქრება. შიში, ცეზონია, მშვენიერი, გამორჩეული გრძნობაა, სუფთა და უანგარო, უიშვითისი გრძნობა, რომელსაც მუცლიდან დაჰყვება კეთილშობილება. (მუბლზე ხელს გადაისვამს და სევამს. შემდეგ შინაურულად განაგრძობს), ეხლა სხვა რამეზე ვილაპარაკოთ. ბერეა, შენ რაღაც ჩუმად ხარ.
ბერეა. შნად ვარ, ხმა ამოვიღო, კაიუს, როგორც კი ნებას დამრთავ.

კალიგულა. ძალიან კარგი. მაშ, გაჩუმდი. შირჩენია შენს მეგობარ მუციუსს ვუსმინო.

მუციუსი. (ძალდატანებით). ბატონო ბრძანდებით, კაიუს.

კალიგულა. მაშ, რაე ასეა, შენს ცოლზე გველაპარაკე. მანამდე კი უბრძანე, მარცხნივ დამიჭედს. (მუციუსის ცოლი მდის კალიგულასკენ). დაიწე, მუციუსი გისმენთ!

მუციუსი. (ოდნავ დაბნეული). მე მიყვარს ჩემი ცოლი. (სიცილი)

კალიგულა. გიჟვარს, მეგობარო, მაგრამ ეგ ისეთი გაცვეთილი გრძნობაა... (ხელს მოხვევს მუციუსის ცოლს და მხარზე ლოშნის). შირ რომ შემოველი, თქვენ შუთქმულეხას აწყობდით, არა? ინიღბებოდით?

ხნიერი პატრიციუსი. კაიუს, რას ამბობ...

კალიგულა. შენ გაჩუმდი, ლამაზო ქალო, აზრი არა აქვს შენს ლაპარაკს. რა ბერებების საქმეა შუთქმულეხა. თქვენისთანა მიხრწნილებს სადა აქვთ გმირობის თავი! კინაღამ დამავიწყდა, რომ სახელმწიფო საქმეები მაქვს მოსავარებელი, მანამდე კი, თავისი მივავით ბუნებრივ მოთხოვნებებს. (დგება და მუციუსის ცოლი გაჰყავს მერბობელ ოთახში).

ცეზონია. (თავაზიანად) მუციუს, კიდევ მინდა ეს საუცხოო ღვინო.

(მუციუსი მღუმარედ მიართმევს, ყველა უბერხულად გრძნობს თავს. ისმის სკამების კრაჰუნე).

ცეზონია. ხომ არ მეტყვი, რაზე ჩხუბობდით, ამ ცოტა ხნის წინ?

ბერეა. (ცუვად) ყველაფერი იმით დაიწყო, ძვირფასო ცეზონია, რომ ვკამათობდით პოეზიაზე. გვანტერენებდა: მოზაკვინებელი უნდა იყოს თუ არა პოეტისა.

ცეზონია. ძალიან საინტერესოა.

ბერეა. კალიგულას ხშირად უთქვამს ჩემთვის, რომ არ არსებობს დიდი გრძნობა დაუნდობლობისა და გულწკარობის გარეშე.

მელიქონი. არც სიყვარული — გაუპატურების გარეშე.

ცეზონია. (ჰვამს) მაგ ნათქვამში არის ხიმართლის ნიშნუწაული. სხვები როგორღა ფიქრობთ?

ხნიერი პატრიციუსი. კალიგულა დიდი ფსიქოლოგია.

პირველი პატრიციუსი. მკვერმეტყველურად გველაპარაკე მამაცობაზე.

მეორე პატრიციუსი. კალიგულა ფასდაუღებელ საქმეს გაყეთებს, თუ ყველა თავის იდეას შევრებს.

ბერეა. თან გაერთობა კიდევ. ეს ხომ აშკარაა, რომ კალიგულას გართობა ჰირდება.

ცეზონია (განავრობს ჰვამს) გიხაროდეთ, კალიგულამ უყვე იფიქრა ამაზე და წერს კიდევაც დიდ ტრაქტატს.

სტენა VII

შემოდან კალიგულა და მუციუსის ცოლი.

კალიგულა. მუციუს, გიბრუნებ ცოლს. უყვე შეუძლია, შენთან წამოვიდეს. ბოდიშს ვიხდი, უნდა დაგტოვოთ, რაღაც მითითება მაქვს მისაცემი. (სწრაფად გადის, მუციუსი გაფითრებული დგას).

სტენა VIII

ცეზონია (ფეხზე მდგარ მუციუსს) კალიგულას ტრაქტატი რომ ყველა ცნობილ შრომას აჯობებს, ჩვენ ამაში ევევი არ გვეპარება მუციუს. (მუციუსი იქით ყურება, საიდანაც კალიგულა გავიდა.)
მუციუსი. რაზე წერს ტრაქტატში?

ცეზონია (გულგრილად) ტრაქტატის აზრს მე ბოლოზე ვერ ჩავწევდი.

ბერეა. როგორც ირავია, პოეზიის მომავლინებელ ძალაზე უყოლიდა ეგ ნაშრომი.

ცეზონია. მეც მასე გოწნა.

ხნიერი პატრიციუსი. (მხიარულად). მაგას რა სჯობს, ბერეას თქმისა არ იყოს, ტრაქტატის წერა კალიგულას გართობს.

ცეზონია. დიან, ლამაზო, მაგრამ წიგნის სახელწოდება აღმათ შეგაძრწუნებთ.

ბერეა. მაინც რა სათაური აქვს ამისთანა?

ცეზონია. „ხმელი“.

სტენა IX

სწრაფად შემოდის კალიგულა.
კალიგულა. მამადეთ, სასწრაფო საქმეები

ქმონდა მოსაგვარებელი. ინტენდანტო, უნდა დაახუ-
რინო სახელმწიფო ბელელი. დეკრეტს უკვე მოვაწი-
რე ხელი. ჩემს ოთახშია.

ინტენდანტი კი მაგრამ...

კალიგულა. ზვალიდან იწყება შემშილი.

ინტენდანტი. ხალხს რომ გაწერებს?

კალიგულა. (ხმაშალა და გადაპრით) მე ვთქვი,
რომ ზვალ შემშილი იწყება. ყველამ იცის, რა არის
შემშილი, შემშილი არის უბედურება. ზვალიდან
იწყება უბედურება... ამ უბედურებას მამის შევჩე-
რებ, როცა მომპირანება. (სხევისაკენ განუმარტავს)
არც ისე ბევრი საშუალება გამჩინია თავისუფლების
დასამტკიცებლად. თავისუფლება მხოლოდ სხვის
ხარჯზე მოიპოვება. საწუნია, მაგრამ ასეა (მეციუსს
გახედავს). მიუყენეთ ეს აზრი ექვიანობას და მიზ-
ნდებით (ჩაფიქრებული), თუ რა უწნო გრძნობაა ექ-
ვიანობა! ექვიანობა არის ტანჯვა პატივმოყვარეობისა
და ოცნების გამო! წარმოიდგინე ცოლი... (მეციუსი
ფიქრდება და პირს ალბს. კალიგულა განავრძობს!)
— გამოთ ბატონებო. იცით რა დაუღალავად ვშრო-
მობთ მე და ჰელიკონი? ჩვენ ვამთავრებთ ერთ პა-
ტარა ტრაქტატს სიკვდილით დაჯის შესახებ. აზრის
გამოთქმა თქვენზეა.

მელიკონი. ისე ლაპარაკობ, თითქოს ესენი აზ-
რის გამოთქმასა გთხოვდნენ.

კალიგულა. დიდსულოვნება გვმართებს, ჰე-
ლიკონი ხალხს უნდა გავანდოთ ზოგიერთი მცირე
ჩანაფიქრი. მაშ ასე, განყოფილება მესამე, პარაგრაფი
პირველი.

მელიკონი. (დგება და ლაპარაკობს) „სიკვდი-
ლით დასჯა შევებას ჰვერის და ანთავისუფლებს ადა-
ნიანს. სიკვდილით დასჯა თავისი აზრითა და დანიშ-
ნულებით მხენიანობის მომგვრელი და სამართლიანია.
კვდება ის, ვინც დამნაშავეა. დამნაშავეა ის, ვინც
კალიგულას ქვეშევრდომია. ანუ ყველა მოკვდება,
დრო და მოთმინებაა მხოლოდ საკირო“.

კალიგულა. (სიცილით). რას იტყვით? მოთმი-
ნება, მართლაც რომ კარგი მიგნებაა ეს სიტყვა! გა-
მოგატყდებით, რომ სწორედ თქვენს მოთმინებას
მოკვავარ აღტაცებაში. ესლა, ბატონებო, შეგიძლიათ
მიზრძანდეთ. აღარ სჭირდებათ ხერებას. თუმცა არა,
(ეჭონია, დარჩეს! ლუბიდუსი და ოქტავიუსი) მერ-
ტყა: მე მინდა, თქვენთან ერთად ჩემს საროსკიპო-
ზე ვიმსჯელო. საროსკიპოს ამბავი ძალიან მარწუხებს.
(სხევი ნელა გადიან. კალიგულა თვალებით აცოლებს
მეციუსს).

სცენა X

ხერეა. შენი უმორჩილესი მონა გეციოხები, კა-
იუს, რა ხდება, მომსახურე პერსონალი არ ვარგა?
კალიგულა. პერსონალი კი არა, შემოსავალი
არ ვარგა.

მერეა. მოდა, ნიხრი უნდა გავზაროთ.

კალიგულა. მერეა, იმის მაგივრად, რომ ხმას არ
იღებდე... შენი ხმის კაცს რა ხელი აქვს ასეთ საქ-
მესთან. მე შენთვის აზრი არ მიკითხავს.

მერეა. მაშ, რად დამტოვე?

კალიგულა. იმიტომ, რომ ამ საქმეში მიუყერ-
ძობებულ აზრის გამოთქმა იქნება საჭირო (მერეა
განედლება).

ხერეა. მე კი მიყერძობით შემძლია ვთქვა, რომ
ხელი არ უნდა ვახლოთ ნიხრს.

კალიგულა. სრული კეშმარიტებაა, მაგრამ ცი-
ფრებს როგორღა მოვერითო? ჩემი გეგმა უკვე გა-
ვაცანი ცეზონიას, ყველაფერს მისგან შეიტყობთ. მე
კი, წავალ, წავუძინებ, ბევრი დავლიე. (წევა და
თვალს ხუჭავს).

ცეზონია. კალიგულამ ახალი ორდენი დააარსა.
ხერეა. რა საშუაია ორდენი.

ცეზონია. ეხლავე მიხედვით. ეს გახლავთ სა-
ხალხო გმირის ორდენი. ამ ჩილდოს მიიღებენ ის მო-
ქალაქები, რომლებიც ყველაზე ხშირად ივლიან კა-
ლიგულას საროსკიპოში.

ხერეა. ბრწყინვალე აზრია.

ცეზონია. მეც ასე მგონია. კინაღამ დამავეწყდა,
დაჩილდობა მოხდება ყოველთვისორად, შესაძლებელი
ბილეთების შემოწმების შემდეგ. ის მოქალაქე, რო-
მელიც თორმეტი თვის მანძილზე ვერ მიიღებს ორ-
დენს. ან გადასახლებული იქნება, ან სიკვდილით და-
ისჯება.

მესამე პატრიციუსი. რატომ „ან სიკვდილი-
თ ოისჯება“.

ცეზონია. იმიტომ, რომ ამას კალიგულასთვის
არა აქვს მნიშვნელობა. მთავარია, არჩევანი ჰქონდეს.

ხერეა. ყოჩაღ, მაშ, სახალხო ხაზინის დაულწევია
თავი გასაპირისხავან.

მელიკონი. თანაც, ზნეობრივი გზით, გთხოვთ
მიიღოთ მხედველობაში. ბოლის და ბოლოს, სჯობია
ფასი დაედოს გარყვნილებას და არა სათნოებას, რო-
გორც რესპუბლიკურ საზოგადოებაში მიღებული.

კალიგულა თვალს ახელს და უყურებს მოხუც მერ-
ტყას. რომელიც აიღებს პატარა ბოთლს და ერთ
ყლუბს გადაკრავს.

კალიგულა. (წამოწოლილი) რას სვამ მერეა?
მერეა. ასთიმის წამალს, კაიუს.

კალიგულა მიღის მერეასავე, ყველას მისწი-მოს-
წევს და პირს დაეწიოსაქვს.

კალიგულა. არა, ეს არ არის ასთიმის წამალი.
მერეა. როგორ არა, კაიუს, შენ აღბათ მეხუმე-
რები. დამამაბობთ ღამისა დადობირჩო. უკვე კარჯა
ხინია, ამ წამლით ვმურჩავლობ.

კალიგულა. მაშ, გეშინია მოწამლის?

მერეა. ჩემი ასთიმა...

კალიგულა. კმარა. დავარქვათ საგნებს თავისი
სახელები: შენ გეშინია, რომ მოგწამლავ. ექვი გაქვს
და მიოვალთვალვებ.

მერეა. ღმერთებს ვფიცავ, არა!

კალიგულა. ექვი გაქვს და არ შენდობი.

მერეა. კაიუს!

კალიგულა. (ტუხუშლ) იმართლე თავი. (მთიერ-
მატიკური სიზუსტით) შენ სვამ საწამლავის გამაბათ-
ილებელ სითხეს, ამიტომ, მიჩენ სურვილს, რომ მო-
გწამლო.

მერეა. დაბ, მე მინდოდა მეოქვა... არა.

კალიგულა. ხოლო მას შემდეგ, რაც შენ ირ-
წმუნე, რომ მე მსურს მოგწამლო, ყველა ღონეს ხმა-
რობ, რომ წინ აღუდგე ჩემს ნებას... (სიტყვით. ცეზო-
ნია და ხერეა სიღრმისაყენ მიდიან. მხოლოდ ლუბი-
დუსი უსმენს ნაღვლიანად ამ დიალოგს). ესეც უკვე
ორი დამაშაული. ყველა გზა მოჭრილი გაქვს. თავს
ვეღარ დაიძვრენ: არადა, არ მინდოდა შენ სიკვდა-



ლი, შენ კი უსამართლო ექვი გაგინდა ჩემზე, იმპერატორზე, ანდა პირიქით, მინდოდა შენი სიკვდილი და შენ, ქიანკველა, წინააღმდეგობა გამიჩიე. (პაუზა, კალიგულა ეძიოფილი შეკურებებს მოხუცს). როგორია ჩემი ღოგია, პა? მერეა?

მერეა. რკინისებური, კაიუს. მაგრამ ჩემ ამავეს არ ლეღა.

კალიგულა. ესეც მესამე დანაშაული. სულელიცა გგონივარ. ამ სამი დანაშაულიდან მეორე უკვლახე ღირსეულია შენთვის — რამეთუ შენს მამბოხე სულს გამოზატავს. შენ გამოღებარ ხალხის წინამძღოლი, რველუციონერი (ნაღვლიანად) ძალიან მიუყარხარ, მერეა. ამიტომ, შენ მხოლოდ მეორე დანაშაულისათვის დაისჯები. მოკვდები ვაჟეაცურად, როგორც მამბოხე. (ამის გაგონებზე, მერეა სულ უფრო და უფრო იკურება თავის სკამზე). მადლობას ნუ მტყუი, სხვათადად არც შეიძლებადა მომხდარიყო. მოიცა. (თავაზიანად უწევს ფილას) დღიე საწამლაი. (მერეა ტირის, თავს აქნევს უარის ნიშნად). მიდი, მიდი. (მერეა ცდილობს გაიქცეს. მაგრამ კალიგულა ერთი ნახტომი წამოეწევა. იჭერს შუა სცენაზე, დასვამს დაბალ სკამზე, წინააღმდეგობის მიუხედავად, კბილებში ჩასტენის ფილას და პირზე ამსხვრევს, მერეა იკურნებება სახედისისხლიანებელი და დღემორთული კვდება. კალიგულა დგება და ხელს იწმენდს, ფილის წამსხვრევებს კი ცეზონას აძლევს.) რა არის ეს? საწამლაის საწინააღმდეგო?

ცეზონია. (წუნარად) არა, კალიგულა, ასთმის წამლაი.

კალიგულა უყურებს მერეას, მერე სინემეში — არაფერია. განა ხუღერთი არ არის, ცოტა ადრე თუ ცოტა გვიან... გაღის უტბად, საქმიანი სახით, ხელების წმენდილ.

სცენა XI

ლეიადუსი. (გაქვებულა) რა ვნათ? ცეზონია (უბრალოდ) ჭერ გვამი გავიტანით, რა უშნია!

ხერეას და ლეიადუსს კულისებში გააჭთ გვამი. ლეიადუსი. (ხერეას) ჩქარა მივხედით საქმეს. ხერეა. ორახი კაცი გვირდება.

შემოდის ახალგაზრდა სციპიონი. ცეზონიას დანახვებ მოუწდება უკან წასვლა.

სცენა XII

ცეზონია. მოდი აქ. ახალგაზრდა სციპიონი. რა გინდა?

ცეზონია. მოდი მეთქი. (ნიკასს აუწევს და თვალებში უყურებს. პაუზა. შემდეგ განაგრძობს ცოვად) კალიგულამ მამაშენი მოკლა?

ახალგაზრდა სციპიონი. დიახ.

ცეზონია. შენ ის გძულს?

ახალგაზრდა სციპიონი. დიახ.

ცეზონია. მისი მოკლა გინდა?

ახალგაზრდა სციპიონი. დიახ!

ცეზონია. (ვაუშვებს) მე რატომ მეუბნები ამას?

ახალგაზრდა სციპიონი. იმიტომ, რომ

არავისი არ მეშინია. ან ის უნდა მოკვლა, ან მე უნდა მოკვდებ, ორი გზალა დამჩრენია. შენ კი მე ვერ გამცემ.

ცეზონია. მართალი ხარ, მე შენ ვერ გაგცემ. მაგრამ, მინდა, რალაც გიხიბო: უფრო სწორად კი, შენ კი არა, თუკი რამ ძვირფასი არსებობს შენში, ის მინდა გამოვიწვიო საუბარში.

ახალგაზრდა სციპიონი. ჩემში ძვირფასი სიძულელია.

ცეზონია. მისმინე. ის, რაც მე უნდა გიხიბო, აშკარა და მძიმე. ეს რომ მართლა ვინმემ შეისმინოს, ქვეყნიერება ერთბაშად და სამუდამოდ გადატრიალდება.

ახალგაზრდა სციპიონი. მიდი, თქვი.

ცეზონია. ვერ გეტყუი. ჭერ გაიხსენე. როგორი იყო მამაშენის სახე, როცა ენა ამოგაღოქვს, გაიხსენე მისი სისხლით მოსვრილი პირი და დაპრილი ნადირივით ღრიალი.

ახალგაზრდა სციპიონი. ვეცდები.

ცეზონია. ახლა კი კალიგულაზე იფიქრე.

ახალგაზრდა სციპიონი. (ზიზლით) კარგი.

ცეზონია. ახლა მისმინე: ეცადე, გაუგო.

გაღის. სციპიონი გაოგნებული რჩება. შემოდის ჰელიკონი.

სცენა XIII

ჰელიკონი. კალიგულა ბრუნდება. ხომ არ ისაუშვებდით პოეტო?

ახალგაზრდა სციპიონი. ჰელიკონ, მიშველე!

ჰელიკონი. შეეღა საშინია, ჩემო მტრედო! მე არაფერი გამეგება პოეზიისა.

ახალგაზრდა სციპიონი. შეგიძლია ჩემო შეეღა. შენ ხომ ბებერი რამ იცი.

ჰელიკონი. მე ვიცი, რომ დღეები გარბიან და რომ უნდა მოვასწრო კამა. უციც ის, რომ შენ შეგიძლია კალიგულას მოკვლა... და რომ კალიგულას სულაც არ ეწეინებოდა ეს...

შემოდის კალიგულა. ჰელიკონი გაღის.

სცენა XIV

კალიგულა. ომ! შენა ხარ? (ჩერდება. თითქოს ფიქრობს რა გუნებაზე დადგეს). დიდი ხანია, არ მიწახიხარ. (ნელა უახლოვდება). რას აკეთებ? ისევ წერ? გინდა, მაჩვენო შენი ბოლო პიესები?

ახალგაზრდა სციპიონი. (ორცეცხლშუა, მისთვის რალაც უტბო გრძნობა აწუხებს) მე ლექსები დაეწერე, ცეზარ.

კალიგულა. რაზეა შენი ლექსები?

ახალგაზრდა სციპიონი. არ ვიცი. ცეზარ, მგონი, ბუნებაზე.

კალიგულა. (უცეც გრძნობს თავს) საუცხოო თემა. თან ვრცელი. რა ზემოქმედებას ახდენს შენზე ბუნება?

ახალგაზრდა სციპიონი. (გონს მოკვება და დამკინავად ეუბნება) მანუეუმებს, რომ ცეზარი არა ვარ.

კალიგულა. როგორ გგონია, მე კი მანუეუმებს ცეზარი რომ ვარ?

ახალგაზრდა სციპიონი. ეგ რაა, უარესი კრილობებიც განუყურავს ბუნებას.

კალიგულა. (ძლიერ თავმდაბლრად) კრილობები? ლეარძლი ისმის მავ ნათქვამიდან. იმიტომ ხომ არა, რომ მამა მოვიკალი? რომ იცოდე, რა ზუსტი



სიტუა იპოვე, კრილობა. (ტონს იცვლის). როგორც ჩანს, მხოლოდ ზიზღს შეძლება ადამიანის დაბრძენება.

ახალგაზრდა სციპიონი. მე ბუნების თანაზრე მოვახსენე.

კალიგულა ჭდება. უყურებს სციპიონს, შემდეგ უბნად ჩაალებს ხელს და ძალით დაისვამს ფეხებთან. მერე სახეზე კედლებს ხელს.

კალიგულა. მითხარი შენი ლექსი.

ახალგაზრდა სციპიონი. ვერ ვიტყვი, ცეზარ, ვერა.

კალიგულა. რატომ?

ახალგაზრდა სციპიონი. თან არა მაქვს.

კალიგულა. ზეპირად არ გასოხვ?

ახალგაზრდა სციპიონი. არა.

კალიგულა. ის მინც მითხარი, რა შენაარსიხა.

ახალგაზრდა სციპიონი. (ისევ დაძაბული, სინანულით) მე ვწერ...

კალიგულა. რაზე?

ახალგაზრდა სციპიონი. არ ვიცი, არა...

კალიგულა. შეეცადე გაიხსენო...

სციპიონი. მე ვწერ იმაზე, რომ დედამიწა თანახმა აიტანოს...

კალიგულა. (შეაწყვეტინებს და განაგრძობს ფიქრებში წასული). მასზე დადგმული ფეხის სიმძიმე.

ახალგაზრდა სციპიონი. დიახ, დაახლოებით.

კალიგულა. განაგრძე.

ახალგაზრდა სციპიონი. ...აგრეთვე რომის მთებზე და იმ მალულად შემოპარულ გასოცარ სიმშვიდეზე. იქაურ საღამოებს რომ ახლავს ხოლმე.

კალიგულა. გვრიტების კიკიკიზე მწვანე ცაში.

ახალგაზრდა სციპიონი. (თანდათან თავისუფლდება დაძაბულობისაგან) დიახ, ამაზეც.

კალიგულა. მერე?

ახალგაზრდა სციპიონი. იმ მოუხელთებელ წაშზე, როცა ჭერ კიდევ შუის ოქროთი დახუნძლული ცა ფეცრად შეტორტმანდება და თავის სხვა სახეს წარმოაჩენს ხოლმე — მბრწყინავი ვარსკვლავებით ვადაჭინილს.

კალიგულა. ხეების, წულისა და კვამლის სურნელზე, მიწიდან ზემოთ რომ მიიღტვის ხოლმე ასეთ ღამეში.

ახალგაზრდა სციპიონი. (თავდაიწყვებით) ...ქრიკინების ქრიკინზე, მხოთავ სიხეზე, ძალღებზე, ეტლების ჩაქჩაქზე, გლეხების მოძახილზე...

კალიგულა. ...ზეთისხილიხა და ფშტის ხეების ჩრდილში ჩანთქმულ გზებზე.

ახალგაზრდა სციპიონი. დიახ, დიახ. მართლაც ასე, საიდან იცი?

კალიგულა. (გულში ჩაიკრავს სციპიონს) რა ვიცი, ალბათ იმტომ, რომ ორივეს ერთი და იგივე ნამდვილე გვიყვარს.

ახალგაზრდა სციპიონი. (კანკალით მალავს თავს კალიგულას მერდში) თუმცა ამას რა მნიშვნელობა აქვს. ჩემში უკვე ყველა გრძნობამ სიყვარულიხს სახე მიიღო!

კალიგულა. (აღერსიანად) შენი გულიც ისევე სათნოა, როგორც ყველა დიდსულოვანი ადამიანის გული... სციპიონ, ოჰ, რატომ არ შემოძლია შენი გამ-

კვირვებების აღქმა! ზედმიწევნით კარგად ვიცი, ჩემ სასიცოცხლო ვნებას, მისი დაქმყოფილება მართო ბუნებას არ შეუძლია. თუმცა შენ ამას ვერ გაიგებ. შენ სხვა ცაიც ხარ. შენ საყეთეში ხარ სუფთა, ისევე როგორც მე — ზოროტებაში.

ახალგაზრდა სციპიონი. მე შემოძლია ვაგება.

კალიგულა. არა, შენ ვერ გაუგებ ჩემში არსებულ სიწუმის ტბას და ტბის დამაშლ მცენარეებს. (ტონს იცვლის). შენი ლექსი ალბათ დამაზია. მაგრამ თუ გაინტერესებს ჩემი აზრ...

ახალგაზრდა სციპიონი. (იგივე განწყობით) დიახ.

კალიგულა. შენს ლექსს სისხლი აკლია. სციპიონი უკან გადაქანდება და ზიზღით შეხედავს კალიგულას. უყრ ხმით დილაპარაკებს. კალიგულა დაფინებით ყურებს.

ახალგაზრდა სციპიონი. ოი! ურჩხულო, დამაშლო ურჩხულო, ისევე თვალთმაქცობდი? მამ ილალოთმაქცე? კმაყოფილი ხარ?

კალიგულა. (ოდნავ ნაღვლიანად) არც უმაგილობაა, ვითვალთმაქცე.

ახალგაზრდა სციპიონი. (იგივე ტონით) როგორი საზიზღარი და სისხლით გაუმადლარი გული უნდა გქონდეს! ალბათ, როგორ გტარჩავს ეს ღვარძლი და ზოროტება!

კალიგულა. (მშვილად) ახლა კი გაწმდი! ახალგაზრდა სციპიონი. როგორ მებრძლები და როგორ მძულხარ!

კალიგულა. (გაბრაზებული) გაწმდი!

ახალგაზრდა სციპიონი. ალბათ რა ჭოჩოხეთურია შენი სიმატოვე!

კალიგულა. (საყელში სწევება და ანგრევს) სიმატოვე! იცი მინც, რა არის მარტოხა? მოეტებისა და დავრდომილების გარიყულობა გეცოდინება ალბათ. სიმატოვე? რომელ სიმატოვეზე შელაპარაკებ? არა გეცოდნია, რომ მარტო ყოფნა არ არსებობს! არა გეცოდნია, რომ ადამიანს უყველთვის თან ახლავს წარსულისა და მომავლის სიმძიმე! ჩვენს მიერ დაზოცილები ხომ განუყრელად ჩვენთან არიან, რადგან ეს მათთვის ძალზე იოლია. იმაზე რაღას იტყვი, ვინც გვიყვარდა, ან არ გვიყვარდა, მაგრამ ვუყვარდით: სინანული, სურვილი, სიმწარე თუ სიტკობება, როსკია ქალები, ღმერთების ძახილი, განა ოდენმე გვტოვებენ ჩვენ? (ხელს გაღმებს და თავისი სკამიკენ წვავს). მარტო ხარ! ო, რომ შეიძლებოდას ამ ჩემი მოწამულული სიმატოვის ნაცვლად ნამდვილი სიმატოვის განცდა, სიწუმისა და ხის შრიალის მოსმენა! (უცებ, დაღლილი განაგრძობს). ჩემი სიმატოვე! არა, სციპიონ. ჩემი სიმატოვე სასევა ცბილების ღრქიალით, გამაყრუებელი ხმაურით. დამით, საყვარელ ქალთანაც იცი, როცა მგონია, რომ დაქმყოფილებულ ზორცს ვეყრები და სიკვდილ-სიცოცხლეს შუა ვარ, ჩემი სიმატოვე გვერდით მწოლიარე ქალის იღლიების მამაფრსუნინი ვნებათღვლით იცხება.

კალიგულას გატანული სახე აქვს. ჩამოვარდება სიწუმე. ახალგაზრდა სციპიონი ზურგიდან მოუვლის, გაუბედავად მიუბალოვდება, ხელს გაუწოდებს და

მხარზე დაადებს. კალიგულა შემოუბრუნებლად შე-
აგებებს თავის ხელს.

ახალგაზრდა სციპიონი. ცხოვრებაში უვე-
ლა ადამიანს აქვს თავისთვის რაღაც სანუკვარი, რაც
უადვილებს არსებობას. სწორედ მისკენ მიილტვის
უველა გადაღლილობის ეპოს.

კალიგულა. მართალია, სციპიონ.

ახალგაზრდა სციპიონი. განა შენ კი არა
გაქვს ასეთი მუხდრო თავშესაფარი?

კალიგულა. როგორ არა.

ახალგაზრდა სციპიონი. რა არის შენი
ნუგეში?

კალიგულა. (ხანტად) სიძულვილი.

ფარდა

III მთავარი

სენა I

ფარდის ახლამდე ისმის წინწილების და დოლის
ხმა. ცენტრშია ფარდული, სადაც ცეზონია და ჰე-
ლიკონი დგანან. ბაზრობის სცენა. მთ გვერდით წინწი-
ლებზე დამკერვლთ დაუკავებიათ აფილი. ხოლო
წინ, მალურბელებისაკენ ზურგით სხედან პატრიციუ-
სები და ახალგაზრდა სციპიონი.

ჰელიკონი. (საზეიმო ხმით) აქეთ, აქეთ. (წინ-
წილების ხმა). ღმერთებმა კვლავ ინებეს მიწაზე ჩა-
მობრძანება. კიუსმა, ცეზარმა და ღმერთმა, კალი-
გულად წოდებულმა, ადამიანთა სახე შესძინა ღმერ-
თებს. აქეთ, აქეთ, უბადრუკო მოკვდავნი. თქვენ
მოწვევ გახდებით წმინდა სასწაულისა. კალიგულას
კურთხეული მეფობის წყალობით, თქვენ წინ გაცხა-
დებდა ღვთიური საიდუმლო. (წინწილების ხმა).

ცეზონია. აქეთ, ბატონებო! დაიჩქოეთ და გა-
იღეთ მოწაულება. ზეცის საიდუმლო დღეს თქვენი
ქისებისათვის მისაწვდომი ხდება. (წინწილება).

ჰელიკონი. თქვენს წინაშეა ოლიმპი, თავისი
საიდუმლო ტალანებით, თავგადასავლებით, შინაურ-
ული ამბებით და ცრემლებით. აქეთ, აქეთ! აქეთ! თქვენ
გაიკონებთ სიმაღლეს ღმერთებზე! (წინწილების
ხმა).

ცეზონია. დაიჩქოეთ და გაიღეთ ფული, აქეთ
ბატონებო, წარმოდგენა იწყება. (წინწილების ხმა.
მონებს შემოაქვთ სხვადასხვა საგნები და შემადლებ-
ულ ფიკარნაზე აწყობენ).

ჰელიკონი. იხილეთ სინამდვილის არნახული გან-
სახიერება, იხილეთ აქამდე არარსებული თამაში. შე-
ხედეთ როგორ არის განსხვავებული მიწაზე ჩამო-
ტანილი ღვთიური ძლიერება. თქვენ გელით უჩვეუ-
ლო და უზომო გართობა.. თქვენ ნახავთ ელვას
(მონები ანთებენ ბიზანტიურ ცეცხლს)*, გაიკონებთ
ქუხილს, (მონები დააგორებენ ქვით სავსე კასრს),
პირისპირ შეხედებით გამარჯვებულ ბედისწერას. მო-
ბრძანდით და დატკბით.

ჰელიკონი გადაწეებს ფარდას, გამოჩნდება კალი-
გულა ვენერას სასაიკლო ჩაცმულობაში.

კალიგულა. (თავუხიანად) დღეს მე ვარ ვენერა.
ცეზონია. თაყვანი ეცით ვენერას. დაიჩქოეთ

(ველა იჩიქებს სციპიონის გარდა) და გაიმეორებ
ჩემთან ერთად წმინდა ლოცვა კალიგულა-ვენერასა-
დმი „ტკივილისა და ცეცხის ღმერთქალო...“

პატრიციუსები. „ტკივილისა და ცეცხის ღმერ-
თქალო...“

ცეზონია. „შენ, ტალღებიდან გაჩენილო, ტანს-
ხლებილო, მწარე, ზღვის ქაღში ამოვლებული და
ამოღიანო“.

პატრიციუსები. „შენ, ტალღებიდან გაჩენილო,
ტანსხლებილო, მწარე, ზღვის ქაღში ამოვლებული
და მარღიანო“.

ცეზონია. „შენ, თან სიცილო და თან სინანუ-
ლო...“

პატრიციუსები. „შენ, თან სიცილო და თან
სინანულო...“

ცეზონია. „თან სიმწარე და თან აღტაცება...“
პატრიციუსები. „თან სიმწარე და თან აღ-
ტაცება...“

ცეზონია. „მოგვეც გულგრილობა, რომ გულ-
გრილობამ კვლავ შეას სიუვარული...“

პატრიციუსები. „მოგვეც გულგრილობა, რომ
გულგრილობამ კვლავ შეას სიუვარული...“

ცეზონია. „გვასმინე ამ ქვეყნის სიმაღლეთ, რო-
მელიც არ არსებობს...“

პატრიციუსები. „გვასმინე ამ ქვეყნის სი-
მაღლეთ, რომელიც არ არსებობს...“

ცეზონია. „მოგვმადლე ძალა, რომ შევწვდეთ ამ
შეუღარებელ კემარტიკებს...“

პატრიციუსები. „მოგვმადლე ძალა, რომ
შევწვდეთ ამ შეუღარებელ კემარტიკებს...“

ცეზონია. „პაუზა!“

ცეზონია. „გავაყვ შენი ნიჭით, მოგვეცი შენი
მოსუსიდავი უღმობელობა, შენი მართალი სიძულვი-
ნი. შენივე ხელით გადმოგვაყარე ყვაილები და სიყ-
ვილი“.

პატრიციუსები. „...ყვაილები და სიყვილი“.

ცეზონია. „ჩაიბარე შენი გზაბნეული შვილებ-
ი. მივიღებ შენს ცივ, მტკიან და უსიხლო თავ-
შესაფარში. გვარგუნე შენი უმისწო გრძნობები, უა-
ზრო ტკივილები და უღდეური სიხარული“.

პატრიციუსები. „...უღდეური სიხარული“.

ცეზონია. (ძალიან ხმაილი) „შენ, ასე ფშუტ-
ევ და ვენიანი, უკაცრო და თან მიწიერი, დაგვა-
თვრე შენი კეშნის ღვინით, დაგვაძლე შენი ღამე-
ული და მძაღე გულით“.

პატრიციუსები. „დაგვათვრე შენი კეშნის
ღვინით, დაგვაძლე შენი ღამეული და მძაღე გულით“.

ბოლო ფრაზას რომ გაიმეორებენ პატრიციუსები,
მანამდე გაუწმრველად მდგარი კალიგულა შეირბევა
და რიხიანად დაიწყებს:

კალიგულა. თანაბნ ვარ, შვილნი ჩემნი, აღ-
სრულდეს ნება თქვენი.

კალიგულა გდება ფიკარნაზე. პატრიციუსები სა-
თითოდ იჩიქებენ, იხდიან ფულს და ქრებიან. ბო-
ლო პატრიციუსი შემწრუნებისაკენ ავიწყდება ფულს
გადახდა. კალიგულა უმაღ წამოხტება.

კალიგულა. ეი! ეი! მოდი აქ. ბიჭი, თაყვანის-
ცემა კარგია, მაგრამ გამდიდრება კიდევ უკეთესი.
გამდლობ. კარგია. ღმერთებს მოკვდავთა სიუვარუ-
ლის გარდა სხვა სიმდიდრეც რომ არ მქონდეთ, ხომ

* ბიზანტიური ცეცხლი — ჩირადანი, რომელსაც
ბიზანტიელები ომში იყენებდნენ. (მთარგმნელის შენი-
შენა).



ესითივე ღარიბები იქნებოდნენ, როგორც საწვალთ კალიგულა. ახლა, ბატონებო, შეგიძლიათ წაბრძანდეთ და უცლას უამბობო სასწაულზე, აქ რომ იხილეთ: თქვენ ხომ საკუთარი თვალით ნახეთ ვენერა, თქვენ გელაპარაკათ ვენერა, მიბრძანდით ბატონებო. (პატრიციუსები შეიშუშუნებიათ). წამით შეჩერდით, მარცხენა დერეფნიდან გაბრძანდით, მარჯვენა დერეფანში მცველები დავუშენ თქვენს მოსაკლავად.

პატრიციუსები თავგანაპიერულნი გარბიან, მონები და მუსიკოსები ქრებიან.

სცენა II

პელიკონი თითოთი ემუქრება სციპიონს.

პელიკონი. შენ ისევ ანარქისტობ, სციპიონ! სციპიონი. (კალიგულას) შენ ყველაფერი წაბილწე, კაიუს.

პელიკონი. რისი თქმა გინდა?

სციპიონი. ჭერ დედამიწა მორწყე სისხლით, ეხლა კი ცასაც სვრი. (სციპიონი დივანზე წვება).

პელიკონი. ამ ახალგაზრდას მალაღფარდოვანი სიტყვები უვარებია (დივანზე წამოწვება).

ცეზონია. (მშვიდად) შენ, ჩემო ბიჭო, ზედმეტი პირდაპირობა ხომ არ გელაპარაკებს? ხომ არ გავიწყდება, რომ ამ წუთსაც კი სიყვდილით სჯიან რომში იმ ხალხს, რომლებმაც შენზე ნაკლები თქმა გაბედეს.

სციპიონი. მე გადავწყვიტე, სიმართლე მეთქვა კაიუსისთვის.

ცეზონია. ეხეც ასე, კალიგულა, შენს მეფობას მარტო ზნეობის მქადაგებელია აკლდა.

კალიგულა. (ინტერესით) მაშ, გწამს ღმერთების, სციპიონ?

სციპიონი. არა.

კალიგულა. აბა ვერ გამოგია, რატომ ცდილობ სიბილქის გამოაშკარავებას?

სციპიონი. მე პირადად, როცა რამეს უარყოფ, ისე ვიქცევი, რომ სხვა არ გავსვარო და რწმენა არ დავუპარგო.

კალიგულა. შენ თავმდაბლობა გელაპარაკებს, ნამდვილი თავმდაბლობა, ომ, სციპიონ, როგორ მიხარია და როგორ მშურს შენი... იცი, თავმდაბლობა ერთადერთი გრძნობაა, რომელიც მე არასოდეს არ შექნება.

სციპიონი. შენ ჩემი კი არა, ღმერთების გშურს.

კალიგულა. თუნდაც ასე იყოს, ეს ჩემი მეფობის დიდ საიდუმლოდ დარჩება. ჩემთან სასაყვედურო ის ექნება. რომ ძალაუფლებისა და თავისუფლების მოყვარულ კაცს კი — აღიწაინებს ღმერთების მუტუქობა. ამიტომაც მოგსმე მე ეს მუტუქობა. მე დავუმტკიცე გამოგონილ ღმერთებს, რომ თუ ადამიანი მოინდობებს, დიდი ცდის გარეშეც შეძლებს ღმერთების სასიცილო ზღაპრის დაუფლებას.

სციპიონი. სწორედ ეს არის წაბილწვა, კაიუს.

კალიგულა. არა, სციპიონ, ეს მხოლოდ ნათელმხილველობაა. მე მიხვდი, რომ მხოლოდ ერთი რამ არის საჭირო იმისთვის, რომ ღმერთებს გაუთანაბრდე, უნდა იყო მათსთვის უღმობიელი.

სციპიონი. მაშ, საქმარისი ყოფილა ტირანობა.

კალიგულა. რა არის ტირანი?

სციპიონი. ბრმა სული.

კალიგულა. არც მანცა, სციპიონ. ტირანი ის კაცია, ვინც თავისი იდეებისა და პატივმოყვარეობისათვის ხალხს სწირავს. მე კი აღარ გამაჩნია იდეები, არც პატივი მაქვს მოსახვეჭი და არც ძალაუფლება მოსაუფლებელი. და თუ ძალაუფლება გამაჩნია, ეს იმიტომ, რომ სამაგიეროს ვუხდი...

სციპიონი. რას?

კალიგულა. ღმერთების სისულელეს და ზიზღის გრძნობას.

სციპიონი. ზიზღი ზიზღს სამაგიეროს ვერ გადაუხდის. ძალაუფლება გამოსავალი არ არის. მე მარტო ერთი რამ მეფულება, რასაც შეუძლია ამ ქვეყნის მტრობა გააწონასწოროს.

კალიგულა. მაინც რა არის ეგ ერთი რაღაც?

სციპიონი. სიღარიბე.

კალიგულა. (მედიკერით გაბრუნდა) ერთი ეს-ვე უნდა ვცადო.

სციპიონი. ამასობაში კარგა ბლომად ხალხი დაიხოცება შენს ირგვლივ.

კალიგულა. ხალხი ძალიან ცოტა იხოცება, სციპიონ. რამდენ ომზე ვთქვი უარი?

სციპიონი. არ ვიცი.

კალიგულა. სამწუხაროა, იცი რატომ ვთქვი უარი?

სციპიონი. იმიტომ, რომ რომის დიდებას მი-აფურობე.

კალიგულა. არა, იმიტომ, რომ ადამიანის სიცოცხლის ვეცი პატივი.

სციპიონი. შენ მე დამცინი, კაიუს.

კალიგულა. მე სიცოცხლეს უფრო ვაფასებ, ვიდრე ომში მიღწეულ იდეალურ გამარჯვებას. მაგრამ სხვების სიცოცხლეს ისევე არად მიღირს, როგორც საკუთარი. და თუ მიაფილდება ხოცვა, იმიტომ, რომ არ მიძნელებდა სიყვდილი. არა, რაც უფრო მეტს ვფიქრობ, მით უფრო ვრწმუნდები, რომ ტირანი არა ვარ.

სციპიონი. მერე რა, შენი არატირანობა ისევე ძვირი გვიღებდა, როგორც ტირანობა.

კალიგულა. (მოუთმენლად) ანგარიში რომ იცოდე, მიხვდებოდი, რომ სულ მცირე რამეც კი ტირანს უფრო ძვირი უქდება, ვიდრე მე ჩემი ახირება.

სციპიონი. ტირანის საქციელი უფრო გასაგებია. მთავარი კი გაგებაა.

კალიგულა. ბედისწერის გაგება არ შეიძლება! აი, ამიტომ, მე თვით შევიქმენი ჩემი ბედისწერა... მივიღე თუ არა ღმერთების გაოგნებული და შტერული სახე, შენმა მეგობრებმა მაშინვე ისწავლეს ჩემი თაყვანისცემა.

სციპიონი. სწორედ ეგ არის სიბილწე, კაიუს.

კალიგულა. არა, სციპიონ, ეს დამატული ბედლოვნება გახლავს! ხალხს შეეცდომა ის არის, რომ არ სჯერა თეატრის. ეს რომ არა, ხალხს ეცოდინებოდა, რომ ადამიანს უფლება აქვს ითამაშოს ზეციური ტრაგედიები და ღმერთადაც იქცეს. მხოლოდ გულის გამარგებაა ამისთვის საჭირო.

სციპიონი. შეიძლება, ასეც იყოს, კაიუს, და თუ ეს სიმართლეა, მაშინ მჭერა, რომ შენ ყველაფერი იღონე იმისთვის, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ღმერთების ლეგიონები დაეხვიოს და სისხლში ჩაახრჩონ შენი წამიერი ღვთიურობა.

ცეზონია. სციპიონ!

კალიგულა. (უხეზად) თავი დაანებე! ცეზონია,



ვერ წარმოიდგენ, რა კარგად თქვი, სცივიონ, მე
სართლად ყველაფერი გავაყვით. თუმცა ძნელად წა-
რმოიბოდინება ის დღე, შენ რომ ახსენე. ცოტა ვო-
ცნებოვ კიდევაც, მაგ დღეზე. ზოგჯერ წარმოვიდგენ
ხოლმე სიხნელთან გამოსულ, აღადითა და ზისლით
გადაგვარებულ სახეებს, და მათი დანახვისას აღტა-
ცებით შევიცნობ ხოლმე ერთადერთ ღმერთს, რო-
მიელსაც წე ეუთუყანებოდი — სანარკოსო და ლაჩარს
აღამიანს ხელთიდა. (ზირლით) ახლა კი წადი, მეტი-
სმეტი არ მოგივიდეს. (ხმას იცვლის). ფეხის ფრჩხილე-
ბზე ლაქი მაქვს წასახმელი. ძალიან საჩქარო საქმეა.
ყველა გადის ჰელიკონის გარდა, ის გარს უვლის
კალიგულას და მისი ფეხების მოვლით არის დაკა-
ვებული.

საქნა III

კალიგულა. ჰელიკონი!
ჰელიკონი. რა იყო?
კალიგულა. როგორ არის შენი საქმე?
ჰელიკონი. რომელი საქმე?
კალიგულა. დაგვიწყებია... მთვარე!
ჰელიკონი. საქმე წინ მიდის. მოთმინებაა სა-
ჭირო. ოღონდ მინდა მოგელაპარაკო.
კალიგულა. მოთმინება აღმათ მეყოფა, მაგრამ
ღროს არა მაქვს. ჩქარა კენი, ჰელიკონი!
ჰელიკონი. ერთხარე, ღვეცდები-მეთქი. მაგრამ,
ჯერ ერთი მნიშვნელოვანი ამბავი უნდა გითხრა.
კალიგულა. (თითქოს ვერ გაიგო) არ დაგავი-
წყდეს, რომ მე ის ერთხელ უკვე მოვიპოვე.
ჰელიკონი. რა ის?
კალიგულა. მთვარე.
ჰელიკონი. დიახ, მაგრამ, იცი თუ არა, რომ შე-
ნი სიცოცხლე საფრთხეშია?

კალიგულა. იცი, ის მოლიანად მე მეკუთვნოდა.
მართალია, სულ ერთი-ორჯერ, მაგრამ მაინც მეკუთ-
ვნოდა.
ჰელიკონი. დიდი ხანია, ვცდილობ დაგელაპა-
რაკო...
კალიგულა. გასულ წაზებულს მოხდა ეს. იმ
დროს, როცა მე მას ვუყურებდი და ვეფერებოდი
ბაღის კოლონებზე, ის ყველაფერს მიმიხვდა.
ჰელიკონი. გეყოფა თამაში, კაიუს. გინდა არ
გინდა, ჩემი ვალია, დაგელაპარაკო. მით უარესი შე-
ნთვის, თუ არ მომისმენ.

კალიგულა. (გართული ლაქის წასმით) არ ვა-
რგა ეს ლაქი. რაც შეეხება მთვარეს, ავგისტოს ერთ
ლამპა ღამეს მოხდა ეს ამბავი. (ჰელიკონი ნაწყენი
მიტრიალდება და ვაწყობდება) ჯერ ცოტას გაიპარაწა.
მე უკვე ვიწყებ. სისხლმდებარე მოჩანდა ზედ პორი-
ზონტის თავზე. მერე, მადლა ახვლა დაიწყო მსუბუ-
ქად და ნაჩქარევად. რაც უფრო ზემოთ ადიოდა, მით
უფრო კაშკაშა ხდებოდა. მერე რძისფერ ტბას და-
ეშვებოდა. მოშარიშურე ვარსკვლავთან ღამეში. ბოლოს
მოვიდა ააღებული. მშვიდი, მსუბუქი და შიშველი.
შემოაღწია ჩემს ოთახში და ზანტად მოუახლოვდა
საწოლს, ჩაიდვარა შგ და გამაზნა თავისი ღმილით
და სიკაშკაშით. — ეს ლაქი მართლა არ ვარგა. შე-
დის, ტრბახში ნუ ჩამომართევ და, შემძლია
ვთქვა, რომ ის მე მეკუთვნოდა.
ჰელიკონი. გაინტერესებს თუ არა, რა გემუქ-
რება? გინდა თუ არა მოისმინო?

კალიგულა. (ჩერდება და თვალს უსწორებს)
მე მხოლოდ მთვარე მინდა, ჰელიკონ. წინასწარ ვიცი,
რაც ნომოვლავს, მაგრამ, ჯერ არ ამომიწერია ჩემი
სასიცოცხლო ძალი. ამტომაც მინდა მთვარე. იყო-
და, აღარ დაგინახო აქ, სანამ მთვარეს არ მომიტან.
ჰელიკონი. მე მაინც აღვასრულებ ჩემს მოვა-
ლეობას და გეტყვი სათქმელს. შენს წინააღმდეგ შე-
თქმულება მზადდება. ხერცა მეთაურობს. მე ვიპოვ-
ენ ეს ფირფიტა.* წაიკითხე და მთავარს მიხვდები. ფი-
რფიტას აქ ვტოვებ.
ჰელიკონი ფირფიტას სკამზე დებს და გადის.
კალიგულა. ჰელიკონ, სად მიდიხარ?
ჰელიკონი. წავალ, მთვარეს მოვიტან.

საქნა IV

წინა კართან ისმის ფხაკუნე. კალიგულა უმაღლეს მო-
ტრიალდება და ხანწიშესულ პატრიციუსს დინახავს.
ხნიერი პატრიციუსი. (ყოყმანით) შეიძლე-
ბა, კაიუს?
კალიგულა. (მოუთმინლად) კარგი, შემოდი.
(უყურებს) ისეუ მოგიწინა ვენერას ნახვა, ღამაში?
ხნიერი პატრიციუსი. არა, სულ სხვა რამემ
მომიყვანა. ჩუ! ოჰ, მათხტიე, კაიუს... შენ იცი, როგ-
ორ მიყვარხარ... შე მინდა, სინშეიღეში გავლიო წუ-
თისოფელი.
კალიგულა. ჩქარა თქვი, რა გინდა!
ხნიერი პატრიციუსი. კარგი... მო. (ანჩქარე-
ბით) სერიოზული ამბავია.
კალიგულა. არა, არ არის სერიოზული.
ხნიერი პატრიციუსი. რაზე ამბობ კაიუს?
კალიგულა. რაზე ვლაპარაკობთ, ჩემო სიყვარ-
ულიო?
ხნიერი პატრიციუსი. (აქეთ-იქით იყურე-
ბა) იმაზე, რომ... (უკირს თქმა, ბოლოს ამოღერდავს).
შენს წინააღმდეგ შეთქმულდება.
კალიგულა. ხომ ზედად, მართალი ვყოფილვარ,
ეგ სულაც არ არის სერიოზული.
ხნიერი პატრიციუსი. კაიუს, მათ შენი მო-
კვლა სურთ.
კალიგულა. (მივა და მხრებში წყდება) იცი,
რატომ არ მჭერა შენი?
ხნიერი პატრიციუსი. (ფიცის ევსტს აქე-
თებს) ღმერთებს ვფიცავ, კაიუს...
კალიგულა. (მშვიდად თუბიძგებს კარისაკენ) ნუ
იფიცავ, არ გინდა. მომისმინე. თუ მართალია, რასაც
შენ ამბობ, გამოდის, რომ მეგობრებს ღალატობ. არა?
ხნიერი პატრიციუსი. (დაბნეული) ეს იმას
ნიშნავს, რომ ჩემი შენდამი სიყვარული, კაიუს...
კალიგულა. (რხევე) მე კი არ მინდა, ეს დაეუ-
შვა. ისე მძულს ღამარი ხალხი, რომ ეტრასკოდეს შე-
ვიკავებ თავს მოვალატის დასჯისაგან. ვიცი, შენ
დაც ღმრხარ; არც ღალატს მოინდომებ, არც სიყ-
ვლილს.

ხნიერი პატრიციუსი. ზუსტად ახეა, კაიუს!
კალიგულა. ხომ ზედად, მართალი ვყოფი, რომ
არ მჭერდა შენი, შენ ხომ არა ხარ ღამარი?

*ფირფიტა — ლათინურად ტაბელა — თხელი,
ცეკლწასმული ფიცარი, რომელსაც საწერად იყენებ-
დნენ ძველ რომში (მთარგმნელის შენიშვნა).



ხნიერი პატრიცია იუსი. არა...
 კალიგულა. არც მოვალაბე?
 ხნიერი პატრიცია იუსი. რა თქმა უნდა, არა,
 კაიუს.
 კალიგულა. მამასადამე, არც შეთქმულება უყო-
 ფლია, იხუმრე?
 ხნიერი პატრიცია იუსი. ვიხუმრე, უბრალოდ
 ვიხუმრე...
 კალიგულა. ჩემი მოკვლა არავის უნდა, გაიგე?
 ხნიერი პატრიცია იუსი. არავის, რა თქმა უნ-
 და, არავის.

კალიგულა (ქერ აღევლებული, მერე მშვიდ-
 აღ) მაშინ, მოშორდი აქურობას, ლამაზო ქალო,
 ღირსეული კაცი ისეთი იშვიათი ცხოველია ამ ქვე-
 უანაზე, რომ მისი დიდხანს ყურება არ შეიძლება.
 საჭიროა მარტო დავრჩე, რათა დავტყბე ამ დიდი მო-
 ვლენით, შენმა ხილვამ რომ განმაცდევინა.

სცენა V

კალიგულა კითხულობს ფირფიტას. სუნთქვა უხში-
 რდება და მცველს ეძახის.
 კალიგულა. შემოიყვანე ხერეა. (მცველი გადის).
 მოიკა. (მცველი ჩერდება). უპატივცემულოდ არ
 მოქექი, იცოდე: (მცველი გადის, კალიგულა ბოლთას
 სცემს. მერე სარკისკენ მიდის) ლოგია მოინდომე,
 იდიოტო? ნეტავ სადამდე მიხვალ. (ირონიით) მთარე
 რომ მოტანათ შენთვის, ყველაფერი შეიცვალბოდა,
 არა? შეუძლებელი შესაძლებელი გახდებოდა და ერ-
 თი დარტყმით ყველაფერი გადასხვაფერდებოდა. რა-
 ტომაც არა, კალიგულა? ვინ იცის, იქნებ ასეა? (იუ-
 ჯანება აქეთ-იქით). თანდათან აშლა შემეშინებდა,
 საინტერესოა. (ყრუ ხმით მიმარბება სარკეს). რა-
 დაც შეტისმეტად ბევრი ცხედარია ირგვლივ, მების-
 მეტად ბევრი, სიცარიელე მატულობს, მთარეც რომ
 მოტანათ ჩემთვის, უკან მაინც ვეღარ დავიხვევი.
 მისი აღერსმა დახოცილები რომც გააცოცხლოს,
 მკვლელობა მაინც ვერ ჩაიმარბება მიწაში. (გაბრა-
 ზებული). ლოგიას მიჰყევი კალიგულა, ლოგიას,
 ბოლომდე ვეპურას ძალაუფლება, ბოლომდე მიჰყე-
 ვი თავდავიწყებას! უკან ნუ დაბრუნდები, საჭიროა
 ბოლომდე მიხვლა! (შემოღის ხერეა).

სცენა VI

მოსასხამში გახვეული კალიგულა სკამზეა გადა-
 წოლილი. დაქანცული სახე აქვს.
 ხერეა. ჩემი ნახვა გინდობა, კაიუს?
 კალიგულა. (მისთვისებელი ხმით). დიახ, ხე-
 რეა. მცველებო, ჩირადნენბი (სიჩუმე).
 ხერეა. რამე განსაკუთრებული გავს სათქმელა?
 კალიგულა. არა, ხერეა. (სიჩუმე).
 ხერეა. (ოდნავ გაღრმავებული) ჩემი აქ უყოფნა
 ნამდვილად აუცილებელია?
 კალიგულა. ნამდვილად, ხერეა. (სიჩუმე, მერე
 აჩქარებით განაგრძობს). მაპატიე, დანებული ვარ და
 ცუდად მივლივ. დაქვიე, მეგობრულად ვისაუბროთ.
 მოთხოვნილბა მაქვს, ვინც კვეციანს ვესაუბრო.
 (ხერეა ჯდება. მთელი პისის მანძილზე, მარტო
 აშლა აქვს ბუნებრივი გამომეტყველება).
 კალიგულა. ხერეა, გჯერა, რომ სულითა და
 სიმაჟიფით თანასწორი ორი კაცი, ცხოვრებაში ერთ-
 ხელ მაინც შეძლებს გულითად ლაპარაკს, იმ პირო-

ბით, თუ წინასწარი აზრებისა, ინტერესებისა და
 ტყუილებისგან განთავისუფლდებიან და როგორც
 იდელები, ისე წარუდგებიან ერთმანეთს?
 ხერეა. ვფიქრობ, რომ ეს შესაძლებელია, კაიუს,
 მაგრამ, მე მგონი, შენ ამის თენარი არა გავს.
 კალიგულა. მართალია. მე მხოლოდ მინდობა
 გამეგო, შენც ჩემსავით ფიქრობდი თუ არა. ისევ
 ავიფაროთ ნიღბები. მოვიშველიოთ ტყუილები. ვი-
 ლაპარაკოთ ისე, თითქმის თვით ფტებამდე აღძუ-
 რივლები ვიყოთ და ერთმანეთს ვეომებოდეთ. რა-
 ტომ არ გიყვარვარ, ხერეა?

ხერეა. იმიტომ, რომ საყვარელი არაფერი გავს,
 კაიუს. თანაც სიყვარული შეკეითთ არ მოდის. იმი-
 ტომ, რომ ძალიან კარგად გიცნობ, ხოლო ის სახე,
 რომელსაც კაცი საყუთარ თავსაც კი უშალავს, სხვი-
 სთვის დიდი ვერაფერი მოსაწონია.

კალიგულა. რატომ გწუღვარ?
 ხერეა. აქ კი ცდები, კაიუს, არ მეჭავრები. მე
 შენ მავნედ და უღმობილად მიმარჩინარ. შენ ხარ
 თავკერძა და პატივმოყვარე. მაგრამ არ მძულხარ,
 იმიტომ, რომ ბედნიერი არა ხარ. ხოლო არ მეზო-
 ზდები, იმიტომ, რომ ლაჩარი არა ხარ.

კალიგულა. მამ რატომ გინდა ჩემი მოკვლა?
 ხერეა. უკვი გიბარბი: შენ ხარ მავნე და საშე-
 ში. მე კი ვაფასებ უშიშროებას და მჭირდება იგი,
 როგორც ადამიანთა უმრავლესობას. ამ უმრავლესო-
 ბას არ შეწევს ძალა იცხოვროს ისეთ სამყაროში,
 სადაც უცნაურზე უცნაური აზრი წამში სინამდვი-
 ლედ იქცევა და ეს ისე სწრაფად ხდება, როგორც
 დანის ჩარტყმა მკერდში. არც მე მიყვარს ასეთი
 სამყარო. მიჩვენია, თავად ვიყო საყუთარი თავის
 ბატონ-პატრონი.

კალიგულა. უშიშროება და ლოგია როგორდაც
 ვერ ეწყობიან ერთმანეთს.

ხერეა. მართალია, მაგრამ, სამაგიეროდ, უფრო
 ჯანსაღია ასეთი ქმედება.

კალიგულა. განაგრძე.
 ხერეა. მე დავამთავრე. არ მსურს შენი ლოგი-
 კის გაგება. მე სულ სხვანაირად მესახება ჩემი კა-
 ცური მოვალეობა. შენი ქვეშევრდომთა უმრავლე-
 სობაც ჩემნაირად ფიქრობს. შენ ყველა შეაწუხე და,
 ბუნებრივია, უნდა გაქრე.

კალიგულა. ეს ყველაფერი ნათელია და კანო-
 ნიერი. ხალხისთვის კი ხომ ცხადზე უცხადებია. შე-
 ნთვის კი არ უნდა იყო ასე: იმიტომ, რომ იქვიანი
 ხარ, კეუა კი ან ძვირად ფასობს, ან უარყოფა. მე
 ძვირად მიქდება კეუა, შენ კი არც მისი უარყოფა
 გინდა და არც საფასურის გადახდა?

ხერეა. იმიტომ, რომ მინდა ვიკრუო და ბედნი-
 ერი ვიყო. ცხოვრება და ბედნიერება შეუძლებელი
 იქნება, თუ უაზრობა შედეგს გამოიღებს. მეც ისე-
 თი ვარ, როგორც ყველა. იმისთვის, რომ თავისუ-
 ფლად ვიგრნო თავი, ზოგჯერ სწორედ იმათ სიყ-
 ვდილს ვნატობ, ვინც მიყვარს, ისეთ ქალების
 მიმართ აღმძებრება ხოლმე სურვილი, რაც ოჯახისა
 და მეგობრების მხრივ მეტრძალბება. ლოგიკური რომ
 წყვილილიყავი, ან უნდა მემოცა ხალხი ან დამემორ-
 ნილებინა. მაგრამ, მე მგონი, ეს ბუნდოვანი აზრები
 ძალიან უშიშვნელია. ყველა რომ ცდილობდეს ამ აზ-
 რთა განხორციელებას, მაშინ ვერც ვიცხოვრებდით

და ვერც ბედნიერი ვიქნებოდით. აი, რა არის ჩემთვის მთავარი.

კალიგულა. მაშასადამე, საჭიროა, რომ შენ რომელიმე ზემალალი იდიისა გჯეროდეს.

ხერეა. მე მჭერა, რომ არსებობს ერთიმეორეზე უკეთესი საქციელები.

კალიგულა. მე კი მჭერა, რომ ყველა საქციელი ერთნაირია.

ხერეა. ვიცი, კაიუს, ამიტომაც არ მეგაფრები. მაგრამ შენ მაწაფხებელი ხარ და უნდა გაქრე.

კალიგულა. სწორაა, მაგრამ რატომ მეუბნები ამას და რატომ იგდებ საფრთხეში სიცოცხლეს?

ხერეა. იმიტომ, რომ მე თუ აღარ ვიქნები, ვინმე სხვა შემცვლის, ტყუილის თქმა კი არ შემძლია. (სიჩუმე).

კალიგულა. ხერეა!

ხერეა. გისმენ, კაიუს!

კალიგულა. გჭერა, რომ ორი ერთნაირი სული და ღირსების კაცს ცხოვრებაში ერთხელ მაინც შეუძლიათ გულითადი საუბარი?

ხერეა. მე მგონი, გულითადად ვსაუბრობდი.

კალიგულა. დიახ, ხერეა, შენ კი გეგონა ამის უნარი არ მქონდა.

ხერეა. შევდი, კაიუს. ვალაირებ შეცდომას და მადლობას გიხდი. ესლა დავუცდი შენ განაჩენს.

კალიგულა. (დაბნეული) ჩემ განაჩენს? ოჰ, შენ გინდა თქვა... (ამოიღებს ფირფიტას მოსასხამიდან) იცნობ ამ ნაწერს, ხერეა?

ხერეა. ვიცი, რომ ხელთ გქონდა.

კალიგულა. (გატაცებით) დიახ, ხერეა, შენი გულწრფელობა მოჩვენებითი იყო. ორ კაცს შორის გულითადი საუბარი ვერ შედგა. თუმცა, არაფერია შევწევით გულწრფელობის თამაში და ძველებურად ვანგაძრძობი. შეეცადე, გაიგო, რასაც ახლა გეტყვი. შენ უნდა შეძლო ჩემგან შეურაცხყოფისა და ჩემი ხასიათის ატანა. ეს ფირფიტა ერთადერთი საბუთია.

ხერეა. მე წავედი, კაიუს, დავიღალე ამდენი მანჯიობით. მშვენივრად ვიცი ეს ფირფიტა, მეტი დაცდა აღარ შემძლია.

კალიგულა. (სივე გატაცებით) მოიცა, ეს ფირფიტა მართლაც ერთადერთი საბუთია!

ხერეა. არა მგონია, საბუთი გპირდებოდეს კაცის მოსაკლავად;

კალიგულა. მართალია. ამჭერად ვუღალატებ საკუთარ თავს. ეს არავის შეაწუხებს. იცი, რა კარგია ხოლმე ზოგჯერ პირიქით მოქცევა. პირიქით მოქცევა შევბას მგერის. მე კი დასვენება მჭირდება, ხერეა.

ხერეა. არ მესმის, რას ამბობ, და არც მიყვარს მიაკიბულ-მოკიბული ლაპარაკი.

კალიგულა. აბა რა, შენ ხომ ჭანხალი კაცი ხარ. არაფერი არაჩვეულებრივი არ გსურს. (იციანის) შენ ეს სურს იცხოვრო და იბედნიერო. მართო ეს გინდა!

ხერეა. აღარ გვინდა მეტი ლაპარაკი.

კალიგულა. მოიცა. ცოტა მოითმინე. კარგი? ნახე, მე ხელში მაქვს საბუთი. მე მინდა მეგონოს, რომ ამის გარეშე ვერ მოვაკვლევი შენს თავს, ეს არის ჩემი აზრი და ჩემი მოსვენებაც. აბა, შეხედე, რა ემართება საბუთებს იმპერატორის ხელში. (ფი-

რფიტას ჩირაღდანთან მიიტანს, ხერეა ციკავაფილად ფრტა დნება). ხედავ, კონსპირატორი დნება ფირფიტა. და მის გაქრობასთან ერთად სახეზე უღანაშაულობის სხივი გეფენება. სუფთა კაცის შესანიშნავი შუბლი მაქვს, ხერეა, რა ლამაზი სანახავია, უღანაშაულო კაცი, რა ლამაზი! დაფასე ჩემი ძალაუფლება. ღმერთებსაც კი არ ძალუძთ უღანაშაულობა და უბრუნონ კაცს დასჯის გარეშე. შენი იმპერატორისთვის კი ცეცხლის ალია ლამაზისი, რომ გაგამართლოს და გაგამხდევოს. განაგრძე, ხერეა, დაასრულე შენი შესანიშნავი მსჯელობა. შენი იმპერატორი დასვენების ელის. აი, როგორია მისებური ცხოვრებისა და ბედნიერების წესი.

ხერეა გაშტრებული უყურებს კალიგულას. მერე ხელს ჩაიქნევს, იმის ნიშნად, რომ მიხვდა და უცებ გადის. კალიგულას კი ისევ უჭირავს ფირფიტა ცეცხლზე და მზერას აყოლებს ხერეას.

ფ ა რ დ ა.

IV მ ო მ ე მ ე ლ ე ბ ა

ს ც ა ნ ა I

ნახევრად ჩაბნელებული სცენა. შემოდიან ხერეა და სციპიონი. ხერეა ჯერ მარჯვენე მიღის, მერე მარცხენე, ბოლოს ბრუნდება სციპიონთან.

ს ც ი პ ი ო ნ ი. (შუბლშეკრული) ჩემგან რა გინდა?

ხერეა. დრო არ იომენს. ჩვენ მტკიცედ უნდა გვწამდეს ის, რის გაკეთებასაც ვაპირებთ.

ს ც ი პ ი ო ნ ი. საიდან მოიტანე, რომ სიმტკიცე მაქლია?

ხერეა. თუნდაც იქიდან, რომ გუშინდელ შეკრებაზე არ მოხვედრი.

ს ც ი პ ი ო ნ ი. (შებრაღდება). სწორე ხარ, ხერეა. ხერეა. სციპიონ, შენზე უფროსი ვარ და ჩვეუდაც არა მაქვს დახმარების თხოვნა. მაგრამ, რაც მართალია, მართალია, ახლა შენი შევლა მჭირდება. კალიგულას სიკვდილზე პატოსაცემმა პირებმა უნდა აგონ პასუხი. ამდენ თავმოყვარეობაშემახუღდა და შიშით შეპურობილ ხალხში კი მხოლოდ შენ და მე გვაქვს ნადლი მიზნში სამოქმედოდ. ვიცი, რომც მიგვატოვო, მაინც არ გვიღალატებ, მაგრამ ეს ჩემთვის სულერთია. მე მთელი არსებით მსურს, რომ ჩვენს ვერდიტთ დარჩე.

ს ც ი პ ი ო ნ ა. მესმის შენი, მაგრამ გეფიცები, არ შემძლია.

ხერეა. მაშ, მის მხარეზე ხარ?

ს ც ი პ ი ო ნ ი. არა, მაგრამ არც წინააღმდეგი ვარ მისი. (პაუზა, მერე ყრულ). რომც მოვკლა, ჩემი გული მაინც მისკენ იქნება.

ხერეა. აკი მამა მოვიკლა მან!

ს ც ი პ ი ო ნ ი. სწორედ აქედან იწყება ყველაფერი და აქვე მთავრდება.

ხერეა. ის ხომ უარყოფს შენს აზრებს და დასციინის ყველაფერს, რასაც შენ პატვის სცემ.

ს ც ი პ ი ო ნ ი. მართალი ხარ, ხერეა, მაგრამ მაინც არის ჩემში რაღაც ისეთი, რაც მას მგავს; შენ წარმოიდგინე, ორივეს ერთი ცეცხლი გვიხრუავებს ვულს.

ხერეა. დგება ხოლმე ფაში, როცა კაცმა გადამწვევტი არჩევანი უნდა გააკეთოს. პირადად მე, თუ-



კი რამე გამარნდა მისი მსგავსი, ერთბაშად დავი-
ორგუნენ.

ს ც ი პ ი ო ნ ი. მე კი არ შემიძლია არჩევანის გა-
კეთება, რადგან ორმაგად ვიტანჯები. ცალკე ჩემი
თავი მტანჯავს და ცალკე ის. უბედურება იმაშია,
რომ მე ყველაფერი მესმის.

ხ ე რ ე ა. მაშ შენ არჩიე მისი გამართლება?
ს ც ი პ ი ო ნ ი. (ყვირილით) გაჭურდი, ხერეა, გთხოვ,
ჩემს თვალში, არასოდეს არავინ არ იქნება მართა-
ლი! (პაუზა, ერთმანეთს უყურებენ).

ხ ე რ ე ა. (აღელვებული უახლოვდება სციპიონს)
იცი, მე ის კიდევ უფრო მეზიზღება, იმიტომ, რომ
შენ ასეთად გადაგაქცია!

ს ც ი პ ი ო ნ ი. დიახ, ხერეა, მან მე მომთხოვნელია
მასწავლა.

ხ ე რ ე ა. არა, სციპიონ, კალიგულამ შენ სასოწარ-
კვეთილბამდე მიგაყვანა. ახალგაზრდა კაცის უმიე-
ლო მდგომარეობაში ჩავდება, მის მიერ ჩადენილ
ყველა დანაშაულს აპარბებს. მარტო თუნდაც ამი-
ტომ, დიდი სიამოვნებით მოვკლავდი მას. (გადის.
შემოდის ჰელიკონი.)

სცენა III

ჰ ე ლ ი კ ო ნ ი. სწორედ შენ გეძებდი, ხერეა. კა-
ლიგულა აქ პატარა მეგობრულ თავშეურას აწყობს
და უნდა მოუტარო. (მოუბრუნდება სციპიონს.) შენ
არ გვიპრდები, ჩემო მტრედო, შეგიძლია, წახვიდე.
ს ც ი პ ი ო ნ ი. (გასვლამდე ხეივანს მიუბრუნდება)
ხერეა!

ხ ე რ ე ა. (შშვიდალ) გისმენ, სციპიონ.
ს ც ი პ ი ო ნ ი. ეცადე, გაიგო.
ხ ე რ ე ა. (ძალზე შშვიდალ) ვერ გავიგებ, სციპიონ.
სციპიონი და ჰელიკონი გაიდან.

სცენა IIII

ვლსისებიდან ისმის იარაღის ელარუნი. მარჯვნივ
ორი მცველი გამორნდება, მოჰყავთ ხანშიშესული პა-
ტრიციუსი. ყველა შემინებულია.

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. (მცველს, მოჩვენ-
ებითი სიმტკიცით) რა გინდათ ამ შუალამისას?

მ ც ვ ე ლ ი. იქით დაქეპი. (მოუთითებს მარჯვენა
სკამზე).

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. თუ ჩვენი მოკ-
ვლა გაქვთ განზრახული, სხვებისა არ იყოს, რა სა-
ჭიროა ამდენი ამბავი.

მ ც ვ ე ლ ი. იქით დაქეპი, ბებერო ვირო.

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. დავსხდეთ. ჩანს ამ
კაცმა არაფერი იცის.

მ ც ვ ე ლ ი. არაფერი, ლამაზო ქალო. (გადის).

სცენა IV

ხ ე რ ე ა. (ღინჯად ჭდება) რა ხდება?
პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი და ხ ნ ი ე რ ი პ ა-
ტ რ ი ც ი უ ს ი. შეთქმულება გამოააშკარავეს.
ხ ე რ ე ა. მერე?

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. (კანკალით) მერე ის,
რომ დიდი ტანჯვა-წამება მოგველის.

ხ ე რ ე ა. (აღელვებულად) მახსოვს, კალიგულამ
ოთხმოცდარობი ათასი სესტერცია* უბოძა ერთ

ჭურდ მონას, რაკი მან წამების მიუხედავად არაფე-
რი აღიარა.

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. მაგ იმედზე ვყოფთ?
ხ ე რ ე ა. არა, უბრალოდ აქედან ჩანს, რომ კალი-
გულას მოსწონს ვაჟკაციური საქციელი. გაითვალის-
წინეთ. (ხნიერ პატრიციუსს) არ შეგიძლია შეწყვიტო
კბილების კაქაქაი? ვერ ვიტან კაქაქას.

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. ეს იმიტომ...

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. კმარა მანჭვა-გრე-
ხა. ჩვენი სიცოცხლე საფრთხეშია.

ხ ე რ ე ა. (წარბშეუხებლად) იცით, რომელია კა-
ლიგულას საუვარელი სიტუვა?

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. (სატირლად გამზადე-
ბული). ვიციო. სიტუვა, რომელსაც ჯალათს ეუბნება
ხოლმე: „ნელა მოკალი, რომ იგრძნოს სიკვდილიო“.

ხ ე რ ე ა. არა, უფრო უკეთესი გამოთქამაცა აქვს. სი-
კვდილით დაქსის შემდეგ ამქნარებს და სერაიოზუ-
ლად ამბობს ხოლმე: „ყველაზე უფრო მეტად აღბა-
ცდაში საკუთარ უგრძობლობას მოვეყვარო“.

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. გესმით? (იარაღის
ელარუნი).

ხ ე რ ე ა. ასეთ სიტუვას მარტო სუსტი აღამაინი
თუ იტყვის.

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. არ შეგიძლია ფილო-
სოფის გარეშე რომ იცოდე, როგორ მძულს ფი-
ლოსოფია. (სცენის სიღრმეში შემოევა მონა, ია-
რალს შემოიტანს და სკამზე დააწყობს).

ხ ე რ ე ა. (იარაფერი დაუნახავს). მაგრამ, რაც მარ-
თალია, მართალია. ამ კაცს დიდი ვაგლინა აქვს ყვე-
ლაზე. ის გვაიძულებს, დავფიქრდეო. დიახ, ყველას
გვაიძულებს, ვიფიქროთ. ფიქრამდე კი საფრთხეს
მიჰყავს კაცი. იმიტომაცა, ასე რომ სძულთ კალიგუ-
ლა.

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. (კანკალით) გაიხედე.
ხ ე რ ე ა. (იარაღის დანახავზე ფერი ეცვლება) შე-
იძლება, შენ მართალი იყავი.

პ ი რ ვ ე ლ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. ჩქარა უნდა მოგ-
ვეხდინა მოსახდენი. აი, რა შეიძლება მოჰყვეს ზო-
ზინს.

ხ ე რ ე ა. დიახ, გავეთილია ეს ჩემთვის, მაგრამ
ვაი რომ დაგვიანებული.

ხ ნ ი ე რ ი პ ა ტ რ ი ც ი უ ს ი. რა უაზრობაა! მე არ
მინდა სიკვდილი.

აღგება. გაქცევას დაპირებს, ორი მცველი დაიჭერს
და სილას გაწვიანს. პირველი პატრიციუსს საკუთარ
სკამზე დაეხეთქება. ხერეა რაღაცას ბუტბუტებს.
უცებ გაისმის უცნაური, უსიამო, წყვეტილი პანგი
წინწილებისა და სისტრისა.* პატრიციუსები ჩემდე-
ბიან. სცენის სიღრმეში დაიკლულ ფარდის მიღმა გა-
მოჩნდება კალიგულა მოცეკვე ქალის მოკლე კა-
ბაში. თავზე ყვავილებით. გააკეთებს რამდენიმე
უნვეულო საცეკვაო ელეთს და ქრება. ერთი მცველი
საზეიმოდ აცხადებს „წარმოდგენა დამთავრდა“. ამ-
ასობაში შემოდის ცეზონია მაყურებლისკენ ზურგ-
შექცეული. ლაპარაკობს უფულოდ და უსახურად.
მისი ხმის გაგონებაზე პატრიციუსები შერბობიან.

* სესტერცია — ფულის ერთეული ძველ რომში.
(მთარგმნელი)

* სისტრი — ძველევგვიპტური საყრავი. (მთარ-
გმნელის შენიშვნა).

ცეზონია კალიგულამ დამავალა, გიხობათ, რომ თუ ის აქამდე სახელმწიფო საქმეებისთვის გიბარებდათ ზოლზე, აჩერად გადაწყვიტა, რომ მასთან ერთად გაიზიაროთ ხელოვნებათ ადრული ემოცია. (პაუზა, მერე ისევ გაიანჯრობს) კალიგულა ამბობს, რომ ვინც უარს გაბედავს, თავი გაეპობა შუაზე. (სიჩუმე) მამაკითხე, რომ ასე ჩავაცივდიო. მაგრამ მაინც უნდა გიხობოთ, ლამაზია თუ არა ეს ცეცვა.

პირველი პატრიციუსი. (ყოყმანის შემდეგ) ლამაზია, ცეზონია.

ცეზონია. შენ რას ფიქრობ, ხერცა?

ხერცა. (ცეცვა) ეს იყო დიდი ხელოვნება.

ცეზონია. ძალიან კარგი. ახლავ შევასწავნებ კალიგულას.

სკანა VI

შემოდის ჰელიკონი.

ჰელიკონი. მართალი თქვი, ხერცა, კალიგულას ცეცვა დიდი ხელოვნებაა?

ხერცა. გარკვეული გაგებით, კი.

ჰელიკონი. გასაგებია. შენ ძლიერი კაცი ხარ, ხერცა, მაგრამ პატიოსანი კაცივით უაღბო. მართლა ძალიან ძლიერი ხარ. შენოდენა ძალა შე არ გამანია, მაგრამ მაინც არ მოგცემ უფლებას, რომ კაიუსს შეეხებო, თვით კაიუსმაც რომ ინდომოს ეს.

ხერცა. ვერაფერი გავიგე შენი ნათქვამიდან. მაგრამ, მაინც მივეხალმები შენ თავდადებას. მიყვარს კარგი მსახურები.

ჰელიკონი. თავი მოგაქვს არა? მართალია, მე გითვის მსახური ვარ, მაგრამ, შენ, შენ ვიღაცა ემსახურები? სიკეთეს? ახლავ მოგახსენებ ჩემს აზრს სიკეთეზე. მე მონად დავიხადე, მასხადამე, პატიოსანო კაცო, მაგ თქვენი სიყვარის მანჯზე, პირველად მართახის ქვეშ ვიცეცევი. კაიუსს ბევრი არ უღაპარაია, გამართოსი უფლა და სასახლეში წამოიყვანა. ასე მოვახერხე თქვენაირი სიკეთის მსახურების გაცნობა.

მე დავინახე, რომ გქონდათ ქუტუანის სახეები და უხადრუჯი, მდარე სუნი, ტანჯა რა არის არ იცოდით და თავიც არასოდეს გაგიწირავთ. დავინახე თქვენი კეთილშობილური ჩაცმულობა, გაცვეთილი გულეები, ძუნწი სახე და დაუნდობელი მკლავი. თქვენ და სამართალი...? თქვენ, ვინც სათნოებით ვაჭრობთ, და სიმშვიდევით ოცნებობთ, როგორც ქალი სიყვარულზე. თქვენ, ვინც ისე მოკვდებით, რომ ვერ გაიგებთ მთელი სიცოცხლე რომ ტუუოდით, თქვენ, თქვენ ბედვით იმის გასამართლებას, ვინც მთელი სიცოცხლე იტანება, და რომელსაც უკვლავლე სისხლი სდის ათასობით ახალი კრილობიდან? მირჩევნია, უწინ შე დამარტყაო დაე, გძულდეს მონა, ხერცა! მონა შენ სიკეთეზე მალდა დგას, რადგან მას შენსწვებს უნარი თავისი საბრალე პატრონის სიყვარულისა, რადგან ის დაციავს თავის პატრონს თქვენი კეთილშობილური ტუულებიდან, და თქვენი მოვალეობა ენისაგან...

ხერცა. ძვირფასო ჰელიკონ, შენ რადაცა ლაპარაკის სადრდელი აგშლია, გულწრფელად გიტყვი, უწინ უყეთესად მსჯელობდი.

ჰელიკონი. ძალიან ვწუხვარ. ეს იმის ბრალია, რომ ხშირად მიწევს თქვენთან შეხვედრა. ხომ გავი-

გონიათ, თურმე ხანშიშესული ცოლ-ქმარი იმდენად ემსგავსებიან ერთმანეთს, რომ ყურში თანაბრობის აღდგომით ამოსდით ბაღანი. ჩემი ფიქრი ნუ გაქვია, შეგებლბ თავის ხელში აყვანას, მაგრამ, შეხედე ჩემს სახეს? კარგად შეხედე. ძალიან კარგი. იცოდენ, ეს შენი მტრის სახეა. (გაღის).

სკანა VII

ხერცა. ახლა კი უნდა ვიქიაროთ. ორივენი აქ დარჩით. სადამოს უყვე ასნი ვიქნებით.

ხნიერი პატრიციუსი. დარჩით, დარჩით! მე კი აქედან წასვლა მინდა. (რწყებს ხამამლა ყნოსვას) სიკვდილის სუნი მცემს.

პირველი პატრიციუსი. ან სიცრუის. (ნადვლიანად) მე ხომ ვთქვი, რომ კალიგულამ ლამაზად იცეცვა.

ხნიერი პატრიციუსი. (ნადვლიანად) გარკვეული გაგებით, ლამაზად იცეცვა. (ქარივით შემოიჭრებიან პატრიციუსები და მხედრები).

სკანა VIII

მეორე პატრიციუსი. რა ხდება? ხომ არ იცით რა ხდება? იმპერატორმა გამოგვიძახა.

ხნიერი პატრიციუსი. ალბათ ცეცვის გამო დავიძახათ.

მეორე პატრიციუსი. რა ცეცვის გამო?

ხნიერი პატრიციუსი. ანუ, ხელოვნებით ადრული ემოციის გამო.

მესამე პატრიციუსი. მე კი მიიხრეს, რომ კალიგულა ძალიან ავად ყოფილა.

პირველი პატრიციუსი. მართალია.

მესამე პატრიციუსი. რა დამართა? (გახარებული) დმერთებო, ნეტავ თუ კვდება?

პირველი პატრიციუსი. არა მგონია. მისმა ავადყოფობამ სხვა შეიძლება მოკლას მხოლოდ.

ხნიერი პატრიციუსი. ასეა ბატონებო, ასე.

მეორე პატრიციუსი. მესმის შენი, თუმცა, რა იცი, იქნებ მისთვის საშოში და ჩვენთვის ხელსაყრელი ავადყოფობა სჭირს?

პირველი პატრიციუსი. არა, მისი ავადყოფობა არ შეიძლება ორასროვანი იყოს, ნება მიბოძეთ, წვაიდე. ხერცა მუავს სანახავი. (გაღის. შემოდის ცეზონია, სიჩუმე.)

სკანა IX

ცეზონია. (გულგრილად) კალიგულას კუჭი აწუხებს. სისხლს ამოარწვია. (პატრიციუსები მივარდებიან).

მეორე პატრიციუსი. ო! უკვლადმღიერო დმერთებო, აღქმას გაძლევთ, თუ ის გამოჩანრთელდება, ორას ათას სხტერციას შევიტან სახელმწიფო ხაზინაში.

მესამე პატრიციუსი. (უაღბო პათეტიკრობით) იუპიტერო, მიიდე ჩემი სიცოცხლე მის ნაცვლად.

კალიგულა. (შემოვა და უსმენს. მერე, მოდის მეორე პატრიციუსთან და ეუბნება:) ვდებულობ შენ შესაწირავს, ლუციუს, დიდი მადლობა. ჩემი ხაზინადარი ხვალვე მოვა შენთან. (მოდის მესამე პატრიციუსთან და ეხვევა) ვერ წარმოიდგენ როგორ ამიჩუე გული (სიჩუმე). მამ, გიყვარვარ?



მესამე პატრიოტისი. (გაბაძრული) ოო, ცეზარ, შენს გამო მზად ვარ უველფერი გავლო. ახლავ.

კალიგულა. (ისევ ეხვევა) გეუფა, კასიუს, არ დამიხსახურებია ასეთი სიყვარული. (კასიუსს ჭიუტობს) არა, არა, მე უღირსი ვარ. (ეძახის მცველებს) წიუყანეთ. (კასიუსს, ტუბილად), წადი, მეგობარო. გახსოვდეს, რომ კალიგულამ თავისი გული გიძღვნა. მესამე პატრიოტისი. (შეშფოთებული) სად მიუყვარ მცველებს?

კალიგულა. სიკვდილთან. შენ ხომ სიცოცხლედ გაიღე ჩემთვის. მე უკვე უკეთ ვგრძნობ თავს. პირში სისხლის საწონღარი გემო ადარა მაქვს. შენ მე განმკურნე. ბედნიერი ხარ, კასიუს, რომ შენი სიცოცხლედ სხვისთვის გაიღე, იმ სხვისთვის, კალიგულა რომ ქვია სახელად. მე უკვე ქვიფიც შემიძლია.

მითარევენ მესამე პატრიოტისს, რომელიც წინააღმდეგობას უწევს მცველებს და ღრიალებს.

მესამე პატრიოტისი. გამიშვით. ეს ხომ ხუმრობა იყო.

კალიგულა. (შეოცნებეს იგრით) მალე, საზღვაო გზები მიმოვებით დაიფარება, ქალღმერთი ჩაიკვამენ მხოუქუქ კაბებს. ცა იქნება დიდი და სუფთა, კასიუს! სიცოცხლედ გაიღიმებს! (კასიუსს გასვლას აპირებს). ცეზონია მსუბუქად წაყარავს ხელს. კალიგულა მოტრიალდება და სერიოზულად განაგრძობს. შენ რომ სიცოცხლედ გუყვარებოდა, მეგობარო, ახე თამამად არ გაათამაშებდი მას. (კასიუსს გაათრევენ. კალიგულა მაგდისსკენ შემობრუნდება).

...და როცა ავებ, უნდა ვადაიხადო კიდეც. (პაუზა). ცეზონია, მოდი აქ. (მერე სტევისად მიმართავს.) ერთ ღამისო აზრი დამებნა და მინდა, თქვენც გავადიდოთ. დღემდე ბედნიერი მეფობა მქონდა. არც შავი კირი გაჩენილა, არც დაუნდობელ რელიგიას შევუწუხებიათ, არც სახელმწიფო გადატრიალება მომხდარა. მოსულედ, არაფრისთვის არ დაღუპულან თქვენი შვილები. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტე, ბედნიერებისთვის სამაგიერო გადამეხადა, ესე იგი.. არ ვიცი, რომიხვდით თუ არა. (ოდნავი სიცილით), ბევრი რომ არ გავგრძელო, მე ვარ კირის მაგიერი. (ხმას იცვლის) ჩუამდე. ხმა არ გავიგო, აი, ხერვაც, ახლა კი შენი ჭერია, ცეზონია.

გაღის. შემოდინ ხერვა და პირველი პატრიოტისი.

სცენა X

ცეზონია მკვირცხლად გაიბრუნს ხერვასკენ. ცეზონია. კალიგულა მოკვდა. (შეტრიალდება. თითქოს ტირისო, და მიამტერდება გაჩუმებულ პატრიოტისებს. ყველა დაღვრემილია, მაგრამ სხვადასხვა მსუხუთი.)

პირველი პატრიოტისი. შენ დარწმუნებულ ხარ, რომ ეს უბედურება მოხდა? კი მაგრამ, სულ ახლა არ იყო, რომ ცუკავდა?

ცეზონია. სწორედ ამ ცუკავ იყო, რომ მოინდულა. (ხერვა მიდი-მოდი პატრიოტისებს შორის, მერე უახლოვდება ცეზონიას, ყველა ჩუმადაა).

ცეზონია. (ნელ-ნელა განაგრძობს) შენ არაფერს ამბობ, ხერვა?

ხერვა. ეს რა დიდი უბედურება დაგვატყდა, ცე-

ზონია. (ჭიქერ შემოიჭრება კალიგულა და ხერვასთან მივა).

კალიგულა. რა კარგად გაითამაშე როლი, ხერვა! (შემოტრიალდება და სხვებს შეხედოს, მერე ხუმრობით განაგრძობს.) რას იზამ, ჩიშალა. (ცეზონიას) არ დაგაფიქედს, რაც გითხარი. (გაღის.)

სცენა XI

ცეზონია ჩუმად უთვალთვალებს მის გასვლას.

ხნიერი პატრიოტისი. (ოდნავ იმედნარევი ხმით) ავად ხომ არ არის, ცეზონია?

ცეზონია. (ზიზილით) არა, ღამისო ქალო, შენ ალბათ არც კი იცი, რომ ამ კაცს დამეშო ორი საათი სძინავს, და რომ დანარჩენ დროს სასახლის შუამბანდებში ხეტიალს ანდომებს. იმიტომ, რომ ვერ ისვენებს. რატომ არ დაფიქრებულხარ იმაზე, თუ რა აწუხებს ამ კაცს საუა დამიდან მზის ამოსვლამდე ამ მომკვდინებელი საათების განმავლობაში. ავად ხომ არ არის? არა. თუმცა, იქნებ შენ გამოიგონო სახელი და წამლები იმ წყლულუებისათვის, რითაც მისი სულია მოფენილი.

ხერვა. (ვიტომ ღელავს) მართალი ხარ, ცეზონია, მაგრამ ჩვენ არ გამოგვპარვია, რომ... კასიუს...

ცეზონია. (სოუტრის) მართალია, არ გამოგპარვით, მაგრამ თქვენ სული არ გაგაჩნიათ და, ახა როგორ აიტანთ იმით, ვისაც ქარბადა აქვთ სული მომადლებული. კარბი სულის ხალხი, აი, ვინ ვაწუხებთ თქვენ, ამიტომ მოუფიქრო კალიგულას ავადმყოფობა: ამით გამართლებსაც ნახულობთ, თავხედებო, და ქმაყოფილებიცა ხართ. (შეცვილი ხმით). შენ ოდენზე თუ გუყვარებია ვინმე, ხერვა?

ხერვა. (ტივე ტონით) საამისოდ ჩვენ უკვე დავხერდიო, ცეზონია. კალიგულაც არ მოგვცემდა ამის დროს, რომც გვინდოდეს.

ცეზონია. (თავშეკავებული) მართლა, (ჭდება), კინაღამ დამავიწყდა კალიგულას დანაბარები. მოგვხსენებია, რომ დღევანდელი დღე ხელმოყვანას ეძღვნება.

ხნიერი პატრიოტისი. კალენდარში წერია? ცეზონია. არა, კალიგულამ ისურვა ახე. მან რამდენიმე პოეტი უკვე მოიწვია. ამ პოეტებმა ლექსი უნდა შეთხზან კალიგულას მიერ შეთავაზებულ რაიმე თემაზე. კალიგულას ნებავეს, რომ ვინც თქვენში პოეტიცა, ყველამ მიიღოს მონაწილეობა, განსაკუთრებით კი, სციპიონისა და მეტელუსით არის დაინტერესებული.

მეტელუსი. ჩვენ რომ მზად არა ვართ? ცეზონია. (თოქოს არც გუფგონიო, გულგრილად განაგრძობს) მერე მოხდება დაჩილოვებაც და დასჯაც. (გრძნობს, პატრიოტისები უკან იხვევენ) მაგრამ, უნდა გამოგატყდეთ, რომ დასჯა არ იქნება სერიოზული. (შემოდის კალიგულა, პირმოღუშული).

სცენა XII

კალიგულა. ყველაფერი მზად არის?

ცეზონია. ყველაფერი. (მცველს) — შემოიყვანეთ პოეტები.

შემოდის ორ მწკრივად დაწყობილი პოეტები. სულ, თორმეტიადღე... მწკობრი ნახეჯებით ჩაივლიან მარჯვენა.

კალიგულა. სხენი სად არიან?



ცეზარი. სციპონი, მებელუსი
 ორივენი უერთდებიან პოეტებს, კალიგულა შეაშო
 ჯდება — ცეზარისა და პატრიციუსებს შორის. სი-
 ჩემე.

კალიგულა. თემა: სიკვდილი, მოფიქრებისათ-
 ვის — ერთი წუთი. (პოეტები იწყებენ წერას ფირ-
 ფიტებზე).

ხერი კატრიციუსი. ეიურში ვინ იქნება?
 კალიგულა. მე. განა საქმარისი არ არის?
 ხერი კატრიციუსი. დიახ, სავხებით სა-
 მარისია.

ხერი. შენც მონაწილეობ კონკურსში, კაიუს?
 კალიგულა. აზრი არა აქვს. მე უკვე კარგა ხა-
 ნია შევხსნე ჩემი ლექსი ამ თემაზე.
 ხერი კატრიციუსი. (გაეხანინა) სად
 შეიძლება ამის წაიხსნება?

კალიგულა. მე ყოველდღე ჩემებურად გვიტო-
 ხავთ ლექსს სიკვდილზე.
 (ცეზონია შეწუხებული შეხედავს).

კალიგულა. (უხეშად) რა იყო, არ მოგწონვარ?
 ცეზონია. მამაკბე.

კალიგულა. ოო! რა საჭიროა ამდენი მორჩი-
 ლება? უამისოდაც უკვე ძალიან მიჭირს შენი ატანა!
 (ცეზონია ნელ-ნელა აღის ზეით. კალიგულა ამჯერად
 ხერვას მიმართავს.) ოო, ზემოხსენებული ქმნილება
 ჩემი ერთადერთი ნაწარმოებია. და, ამ ერთადერთმა
 ნაწარმოებმა დადასტურა, რომ ჩემნაირი ხელოვანი
 რომს არა ჰყოლია. თანაც, მე ის ერთადერთი კაცი
 ვარ, ხერვა, რომლის არანაირი ჩანაფიქრი ვანუხორ-
 ციედებელი არ ჩნდება.

ხერი. იმბტომ, რომ შენს ხელშია ძალაუფლება.
 კალიგულა. მართალია. სხვები იმბტომ ქმნიან
 ნაწარმოებებს, რომ ძალაუფლება არ გააჩნიათ. მე კი
 სულაც არ მჭირდება ნაწარმოებების შექმნა, იმბტომ,
 რომ მე უამისოდაც ვცხოვრობ. (უხეშად) თქვენ, იე,
 მზადა ხართ?

მებელუსი. დიახ.
 უველა. დიახ.

კალიგულა. მამსახე, თქვენ წინ დადგებით.
 ჩემს დასტვენაზე, პირველი თქვენთაგანი დაიწყებს
 კითხვას. როცა მეორედ დავუსტვენ, გაჩერდებით და
 შემდეგი დაიწყებს კითხვას. და ასე შემდეგ. გაიმარ-
 ჩვებს, რა თქმა უნდა. ის, ვისაც არ დავუსტვენ. მოემ-
 ზადით. (მეუბრუნდება ხერვას და ნდობით მიმარ-
 თავს) ხომ იცი, უველაფერს პატრონობა სჭირდება,
 ხელოვნებასაც კი. (სასტვენის ხმა).

პირველი პოეტი. მოკვდა, შვე ნაპირს მიღმა...
 სასტვენი. პოეტი ჩადის მარცხნივ. სხვებიც იგი-
 ვეს აყვებენ მექანიკურად.

მეორე პოეტი. მღვიმეში მჭდარი სამივე პა-
 რკა...* (ასატვენი)

მესამე პოეტი. გიხმობ, სიკვდილო...
 მეოთხე პოეტი წარსდგება წინ, ხელოვნურად გვი-
 გვიმბება. სასტვენი მანანდ ვაისმის, სანამ ის ხმას
 ამოიღებდეს.

* სამი პარკა — კლოტო, ლაშვილისი და ატროპო-
 სი. ლათინური მითოლოგიით, ჯოჯობეთის ქვლმერ-
 თება, ბერძნული მითოლოგიით, მოიკრები. სამი პარ-
 კა აღამაინს ბედისწერას ქსოვდა. (მთარგმნელის შენიშ-
 ვნა).

მეხუთე პოეტი. როცა ვიყავი პატარა...
 კალიგულა. (ღრიალით) არა! ვილდა სტერას
 ბავშვობას რა კავშირი უნდა ჰქონდეს მოცემულ თე-
 მასთან?

მეხუთე პოეტი. კაიუს, ჯერ ხომ არ დამიმთა-
 ვრებია... (გამყინავე სტვენა).

მეექვსე პოეტი. (შთავონებით) ო, იდუმალო.
 ბუნდოვანი ლოცვა...

მეშვიდე პოეტი. (იდუმალი ხმით) ამოუცნო-
 ბო და დაფანტული ლოცვა (სტვენა. სციპონი მოდის
 ფირფიტის ვარემე).

კალიგულა. შენი ჯერია, სციპონი. ნაწერი არა
 გაქვს?

სციპონი. არ მჭირდება.

კალიგულა. დაიწყე. (სასტვენს პირში ატრია-
 ლებს. სციპონი არც კი გაიხედავს კალიგულასკენ,
 ისე დაიწყებს დადლილი ხმით):

სციპონი. „ბედნიერებაზე ნადირობა, რაცა
 განწმენდს ადამიანს. ცა, სადაც მზე მოედინება, ვე-
 ლური და ერთადერთი ნადირობა, ჩემო უიმედო...
 ბოღდა.“

კალიგულა. (გულბობილად). შეჩერდი. შენ ძა-
 ლიან ახალგაზრდა ხარ იმისთვის, რომ მართლა გქო-
 ნდეს ნაგრძლობის სიკვდილი.

სციპონი. (თვალს თვალიში გაუყურის). მამა
 რომ მომიყვდა, მაშინაც ძალიან ახალგაზრდა ვიყავი.

კალიგულა. (შემოტრიალდება) აბა, უველამ
 დაიკავოს თავისი ადგილი. ჩემი გემონების კაცის-
 თვის უველაზე დიდი საჩველი უაღბო პოეტია. დღე-
 მდე ვცუნებობდი, რომ თანამოაზრებეად მყოლოდით
 და მეგონა, რომ საბოლოოდ ჩემი დამცველები
 თქვენ იქნებოდით. თურმე ვცდებოდი. ამიერიდან
 თქვენ ჩემი მტრების რიგებში გადაგისვრით. პოეტე-
 ბი ჩემს წინააღმდეგ გამოდიან, მამასადამე, აღსას-
 რულიც კარგა მომდგარი. აბა, მწკრივში მოეწყეთ!
 თქვენ ახლა გაყოლით ჩემს წინ და აღოკავთ თქვენი
 ფირფიტებს, რომ წაიშალოს თქვენივე უნიათობის
 ცვალი! უწარადდება! წინ! (ისმის რიტმული სტვენა.
 პოეტები მწყობრად გადიან მარჯვნივ და ლოკვენ
 თავიანთ უკადვს ფირფიტებს).

კალიგულა. (ჩემუბნ) უველა გავიდეს.
 კართან ხერვა დაიჭერს პირველ პატრიციუსს.

ხერი. ხელსაყრელი მომენტია.

ახალგაზრდა სციპონმა გაიგონა ხერვას ნათქვამი,
 შეჩერდა კართან და მივიდა კალიგულასთან.

კალიგულა. (ბორბტად) არ დამანებებ თავს?
 მიიამე მამაშენს.

სცენა XIII

სციპონი. არ გინდა, კაიუს. ნუ იზამ მაგას.
 ვიცი, რომ შენ არჩევანი უკვე გაკეთებული გაქვს.

კალიგულა. თავი დამანებე.

სციპონი. მართლა განებებ თავს, იმბტომ,
 რომ უველაფერს მიგიხვები, აღარც შენთვის და აღ-
 არც ჩემთვის — შენნაირისთვის, გამოსავალი აღარ
 არსებობს. მე წავალ შორს, რომ გავიარო ყოველი-
 ვე ეს. (პაუზა. შეხედავს კალიგულას და ხახგასმო-
 ეტყვის): მშვიდობით, კაიუს, როცა უველაფერი დამ-
 თავრდება, არ დაგავწყუდეს, რომ მე შენ მიყვარდი.
 გადის. კალიგულა უყურებს, რაღაცას ანიშნებს,
 მაგრამ ბოლოს მაინც ცეზონიასთან მივა.



ცეზონია. რა გითხრა?

კალიგულა. შენი გონება ამას ვერ მიხვდება.

ცეზონია. რაზე ფიქრობ?

კალიგულა. მასზე, შენზეც, თუმცა ეს ერთი და იგივეა.

ცეზონია. რა მოხდა?

კალიგულა. (უყურებს) სციპიონი წაიდა. მაშ ასე, მეგობრობასთანაც ვაწყდა კავშირი. მართლა, აქ რას უდგებინა?

ცეზონია. იმას, რომ შენ მე მოგწონდარ.

კალიგულა. არა, მაგბომ არა. თუ შენს თავს ენიშნავ მოვალეუნიებდარ, მაშინ მიხვდებოდი ყველაფერს.

ცეზონია. კარგი გამოსავალია. მაშ, რატომღა არ აკეთებ ამას? ერთი წუთით მინც არ შევიძლია, თავისუფალი იყო?

კალიგულა. ზე უკვე რამდენიმე წელიწადია, რაც თავისუფლად ვცხოვრობ.

ცეზონია. შე სულ ხვანაირად მესმის თავისუფლება. გთხოვ, კარგად გაიფიქრო. ჩემი აზრით, ეს არის ცხოვრება და გულწრფელი სიყვარული ერთად აღებული.

კალიგულა. გულწრფელობა და სიწმიდე ყველას თავისებურად ესმის. ჩემთვის მთავარის ძიებაა სიწმინდე; თუმცა, ეს სულაც არ მიშლის ხელს ხალხის ხოცვაში. თუნდაც შენს მოკლავში. (იციხის). ეს კი მართლაც ჩემი კარიერის გვირგვინი იქნებოდა.

(კალიგულა დგება, ატრიალებს სარკეს, თვითონაც წრემი ტრიალებს, მკლავები უმოძრაოდ კილია.) შეიძლება ვაგეინოს, მაგრამ როცა არავის ვკლავ, თავს მარტო ვგრძნობ. ჩანს, მარტო ცოცხლები ვერ ავსებულ სამყაროს და ვერ ერთვინ სვდას. მე თქვენში ენდებოდი უსასრულო სიყვარულს. მე თავს კარგად მხოლოდ მიცვალელებს შორის ვგრძნობ. (მაყურებულთა წინ დგება და ოდნავ ვადმოიხრება. ცეზონია დროებით ავიწყდება.) მხოლოდ მიცვალელებში არიან ჩემსავით ჰუმანიტარნი. ისინი მე მიცვალენ და მაჩაგრებენ. (თავს აქნებენ). მე დაუსრულებელი დიალოგები მაქვს გამართული იმ ხალხთან, ვინც უოკუბაო სიზოცა წეწუალება, წე კი ენა ამოვადლებენ.

ცეზონია. მოდი აქ. გვერდით მომიწექი. თავი მუხლებზე დამადე. (კალიგულა ემორჩილება) ხომ კარგად ხარ. ცუდოფერი მიწყნარდა.

კალიგულა. როგორ თუ მიწყნარდა. რატომ აზვიადებ? განა არ ვესმის რკინების ჩხარული? (მოსიძის რკინის ჩხარული). ვერ გძნობს ჩემ ხმაურს, ჩასაფრებულ სიძულელს რომ ეგამცნობს? (ხმაური).

ცეზონია. ვერაფერს ვაბედავს.

კალიგულა. როგორ ვერ ვაბედავენ, სისულელე ვააბედავენებს.

ცეზონია. სისულელე კი არ ჰქვავს, პირიქით, აკვიანებს.

კალიგულა. მაგრამ სისულელე მომიკვდინებელი ხდება მაშინ, როცა შურაკცუყოფილია. ოო! ის ხალხი კი არ მომიღებს ბოლოს, რომელსაც შეილი ან მამა მოკლავდა. არა, ისინი უკვე აზრზე მოვიდნენ და ჩემსენ არიან. მათაც ჩემნაირი გემო აქვთ პირში. მე თუ მომკლავენ, მხოლოდ ისინი, ვინც აბუჩად ავიღებ და გავვახსნარავ. მათ პატავიყვარობას ვერსად ვაქვეყნებ.

ცეზონია. (აღგზნებულ) ჩვენ დაგიკავთ... შენ, ჭერ კიდევ ბევრს უყვარხარ.

კალიგულა. თქვენი რიგები თანდათან კლებულობს. ამაში დიდი რეზი წვლილი. თანაც, სიმართლე რომ ვთქვა, არა მარტო ხალხის სისულელეა ჩემს წინააღმდეგ, არამედ სიმართლეც და სიამაყეც იმათი, ვისაც ბედნიერება სურთ.

ცეზონია. (ისევ იგივე შემართებით.) არა, ისინი შენ არ მოკლავენ. სანამ ხელს შევახებდნენ, ციდან მოვინიღო ცეცხლი გაქრობის მათ.

კალიგულა. ცა! არ არსებობს ცა, უბედურო, (ჭდება.) რად გინდა, რატომ მიმტყიცებ ამდენ სიყვარულს, ჩვენ განა ასე ვიყავით შეთანხმებულნი?

ცეზონია. (წამოდგება და სიარულს დაიწყებს.) ის არ მყოფა, რაც შენს მიერ ხალხის ელტვას შეცესწარი, რომ ახლა შეი მოკლავ ენახო? განა საცმარისი არ არის, რომ ჩემი ხბეული ყოველთვის გდებულობდა შენ — უღმობელსა და განადგურებულს, სიკვდილის ხუნთი აქოთებულს? იცოდა, ყოველდღე შენში რაღაც კაცური კვდება. (მიტრიალებს) ვიცო, რომ ხნიერი ვარ და სულ მალე დავუშნოვდები კიდევაც, მაგრამ შენზე ზრუნვაა ჩემი სული ისე გარდაქმნა, რომ უკვე აღარა აქვს მნიშვნელობა, გვევარები თუ არა. ძალიან მინდა, რომ განიკურნო. შენ ხომ ჭერ ისევ ბავშვი ხარ. წინ მთელი ცხოვრება გაქვს. ცხოვრებაზე დიდი არის განა რამე ამ ქვეყანაზე.

კალიგულა. (დგება და უყურებს) შენ უკვე დიდი ხანია, აქა ხარ.

ცეზონია. მართალია. ხომ დამტოვებ შენს გვერდით?

კალიგულა. არ ეციო, რატომ ხარ ჩემს გვერდით? ცხადია, იმ დამებების გამო, როცა ძლიერ და უსიხარულო სიამოვნებას განიკებდი ხოლმე და კიდევ იბიტომაც, რომ შენ მე მიცნობ. (ხელს მოკვევს და თავს გადაუწყვეს.) მე ოცდაცხრა წლისა ვარ. ცოტაა. ამ წუთში ჩემი ცხოვრება ხანგატლივი და ბოლომდე სრულყოფილი მერყენება, შენ კი გამოიღებარ ჩემი საბოლოო მოწმე. მე ვერ შევძლებ თავის დაწვებას იმ სამარცხიერო სინაზისაგან, რომელიც ალბათ მაშინ დამეუფლება, როცა დაბერებულს დაგინახავ.

ცეზონია. მითხარი, რომ მტოვებ შენს გვერდით!

კალიგულა. არ შემიძლია. ვიცო, ეს სათაქლო სინაზე იქნება ის ერთადერთი სუფთა გრძნობა, რაც ცხოვრებას ჩემთვის მოუცია. ეს ხომ საშინელებაა. ცეზონია ხელიდან დაუსხლტება. კალიგულა გაეკიდება. ქალი მიუხალვოვდება და ზურგით მიეყვრნობა. კალიგულა გახევა.

კალიგულა. ხომ არ გზობია, რომ ჩემი უყანასკნელი მოწმე გაქრეს?

ცეზონია. მე იმითაც ბედნიერი ვარ, რაც მითხარი. მაგრამ, რატომ არ შეიძლება, რომ ეს ბედნიერება შენც ვაიხარო?

კალიგულა. მერედა ვინ გითხრა, რომ მე ბედნიერი არა ვარ?

ცეზონია. ბედნიერება კეთილმოილოდურ გრძნობაა, ის არ შეიძლება ნგრეთით საზრდოობდეს.

კალიგულა. ჩანს ბედნიერებაც ორგვარი ყოფილა. მე, ეტყობა, მკვლელის ბედნიერება ამირჩევია,



რადგან მართლა ბედნიერი ვარ. ცოტა ხნის წინ მე-
გონა, რომ ტკივილის მწვერვალს მივაღწიე. თურმე
ვცდებოდი, თურმე ჭირ კიდევ შემძლებია შორს წა-
ვსა. ამ მანძილის ბოლოში კი, ცარიელი და შიშვე-
ლი ბედნიერება მელოდებოდა. აბა, შემომხედე. (ქალი
შეხედავს). ცეზონია, მე მეციხებმა იმის გახსენებაზე,
რომ წლების მანძილზე მთელი რომი ერიდებოდა
დრუზილას სახელის წარმოთქმას, რომი წლების მან-
ძილზე ცდებოდა. აი, მაშინ მიხვდი, რომ მე მართლ
სიყვარული არ მაკმაყოფილებდა.

შენ რომ გიყურებ, დღესაც იგივე აზრი მინდებოდა.
თუ აღამიანი გიყვარს, მისთან ერთად დაბერება უნ-
და გინდოდა. მე კი ამჯერად სიყვარული არ შემოი-
კლია. ჩემთვის ბებერი დრუზილა უფრო საზარელი
სანახავი იქნებოდა, ვიდრე მეცდარი დრუზილა. ზო-
გჯერ ჰგონიათ ხოლმე, რომ კაცის ტანჯვის ნაწიზე,
ზოლოდ საყვარლის სიკვდილი შეიძლება იყოს. კაც-
ის ნაწილად სატანჯველი ის უყოფია, რომ თურმე
არც დარდაა მარადიული. ტკივილსაც კი არა ჰქონია
აზრი.

ხედავ, მე არ გამაჩნდა არავითარი გასამართლებელი
საბუთო, არც სიყვარული. არც დარდის ნახაბი. დღე-
საც კი არ გამაჩნია არავითარი აღბიძგ, მაგრამ ასე თა-
ვისუფალი, დღეს რომ ვარ, ჭერ არასოდეს ვყოფილ-
ვარ. ეს იმიტომ, რომ არც მოგონება და არც წარმო-
დგენები არ მაწუხებენ. (ციქონის) თან, ისიც ვიცი, რომ
ხანგრძლივი არაფერია იგი, რად ღირს ამის ცოდნა!
ისტორიაში ორი, ან სამი კაცი თუ ვიქნებოთ, რომ-
ლებმაც საკუთარ თავზე გამოცდადეთ და ბოლომდე
ამოქურთხეთ ასეთი იგივერი სიყვარული. ცეზონია, შენ
ბოლომდე გაქვს ნანახი ერთად უცნაური ტრაგედია.
უკან დროა, შენთვისაც დღეშაბ დარდა. (ქალიდან მი-
უხსოვრდება ცეზონიას და მკლავს მოხვევს ყელზე.)

ცეზონია. (შეშინებული) მაშ, ბედნიერებას მო-
აქვს ეს საშინელი თავისუფლება?

კალიგულა. (თანდათან ყელში უჭერს ხელს)
აბა, აბე, ცეზონია. ასე რომ არა, კმაყოფილი კაცი
ვიქნებოდი დღეს. თავისუფლების მოყოფებამ მხო-
ლოდ სულის ღვთიური ნათელმზილველობა ჩამავდებ-
ინა ხელში. (კალიგულა თანდათან აღვიწინება და
წელ-ნელა აღჩიობს ცეზონიას. ქალი წინააღმდეგო-
ბას არ უწყევს, ხელზე წინა აქვს გამოწვედილი, კა-
ლიგულა ყურში ეჩერჩქლება). ვცხოვრობ, ვფიქვ,
ხელთა მაქვს ჭეშონის დამაქციველი ძალაუფლება,
ისეთი ძივრი, რომ მის გვერდით ღმერთის ძალა
უხადრუტე შამშულაობას ემსგავსება. აი, რა არის
ბედნიერება. ბედნიერება ასეთი ამაზრზენი თავისუ-
ფლება, ასეთი საყოველთაო სიძულვილი, ბედნიერე-
ბაა სისხლისღვრა, სიძულვილი, ბედნიერებაა არა-
თავისუფლებრივი სიმატრევე კაცისა, რომელაც მთელი
თავისი ცხოვრების მანძილზე დასჯავენა შეკვდილის
სიხარულით ხარობს; ბედნიერება ეს დღუნდობე-
ლი ლოგიაც, რომლის სრულყოფისათვის ამსხვრევე
ადამიანთა სიცოცხლეს და შენს სიცოცხლესაც. და
ბედნიერება ის სამარადისო მარტოობა, რომელიც
მე მისობს.

ცეზონია. (ოდნე შეეწინააღმდეგება) კაიუს!

კალიგულა. (უარესად გაღიზიანებული) სინაზე
არ გამაგონო. დროა, ყველაფერს ბოლო მოედოს, მე-
ჩქარება, ძვირფასო ცეზონია! (ცეზონია ხრიალებს).

კალიგულა ლოგინზე გადათრევს. დაბნეული შეხედ-
ავს და ხრინწიანი ხმით ამბობს: შენც დამნაშავე რა-
ავი, მაგრამ მოკვლა არ ყოფილა გამოსავალი.

სცენა XIV

კალიგულა. (შფოთავს და მიღის სარკესთან.)
შენც დამნაშავე სარ, კალიგულა, რა მნიშვნელობა
აქვს, ცოტად თუ ბევრად ვინ გაბედავს ამ უმსაქუ-
ლო ქვეყანაში ჩემს დასჯას. აქ ხომ არავინაა უღანა-
შაული! (შეწუხებული აფეთება სარკეს.) ხომ ხედ-
ავ, პელიკონი არ მოვდა. ესე იგი, მე არ მექნება
მთვარე. რა მწარეა, მართალი იყო და მაინც აღსას-
რულადმდე მიხვდა. როგორ მეშინია აღსასრულის.
იარაღის ჩხარუნი ისმის მაშ, უყოფილვობა ემზად-
ება გამარჯვებისათვის! აფსუს, რატომ მათ ადგილას
არა ვარ! მეშინია. რა საზიზღრობაა სულის სიღარბე,
მე თვითონ ვერ ვიტანდი ღაჩარ ხალხს, ეხლა კი
დავფრთხი. თუმცა არაფერია. არც შინაა მუდმივი.
დაე სიკარბელს შევეფარებოდა და გულიც დამიშვე-
დებოდა. (უკან დაიხვევს. შერე ისევ სარკესთან მივა.
შევიდებოდა. იწყებს ლაპარაკს, მაგრამ უფრო ხმდაბ-
ლა და უფრო აზრიანად.)

ერთი შეხედვით ყველაფერი როული ჩანს, არადა,
ყველაფერი ძალზე მარტივია. მე რომ მთვარე მქო-
ნოდა და სიყვარულს დავემყოფილებინე, ყველაფ-
ერი შეიცვლებოდა. მაგრამ, სად შეიძლება ამ ჩემი წყუ-
რვილის დაოკება? რა გულს ან რა ღმერთს შეუძლია
ტბის სიღრმე მქონდეს? (ჩამიხელებს და ტირის).
არც ამ ქვეყანაზეა და არც იმ ქვეყანაზე რაზე ტირის-
თი, მე რომ გამწვდეს. მეც კარგად ვიცი და შენც, რომ
ამისათვის 'ფეხლებელი' შესაძლებელი უნდა ყოფილ-
ყო. (სარკისკენ გაიწვივს ხელს ტირილით.) 'შეუ-
ფლებელი' ად აღარ ვიყავი, საკუთარ თავსაც კი გა-
დავაპირებ ძებნაში. ხელზეგაწვდილი დავდიოდი, (ყვი-
როს) კიდევაც ვიწვდი ხელსა და, ვაი, რომ 'უნ-
გბვდები ჩემს წინ, მე შენ მეზაზღობი, მე სწორი
გზით არ მივდივარ, ჩემს გზას არა აქვს ბოლო. ეს
ჩემი თავისუფლებაა ვერაფრის მაქნისია. პელიკონი
არაფერი ისევ არაფერი! რა მძიმე დამეა. პელიკონი
არ მოვა. ჩვენ სამუდამო დანაშაულებად ვრჩებით!
ეს დამე ადამიანის ტკივილით მძიმეა. (ისმის ია-
რადის ხმა და ჩურჩული)

პელიკონი. (გამოჩნდება სიღრმეში) თავს უშ-
ენდებ კაიუს! თავს უშვდე! (უხილავი ხელი ხან-
ტალხ ჩასცემს პელიკონს. კალიგულა დგება, იღებს
ტაბურეტს და რის ვიე-ვაგაზით მიღის სარკესთან.
უყუთავ საკუთარ გაბოხლებებს. ვითომ ნაქტომს
აქეთებს წინ, მოისვრის ტაბურეტს და ღრიალებს.)
კალიგულა! ნაბარდი ისტორიას, კალიგულა! (სარ-
კე იმსხვრევა. ამ ღროს ყოველი მხრიდან შემოდიან
'აოქმელები'. კალიგულა წიხ დაუდგება მათ და გი-
ფერი სიცილი უტყვება. ხნიერი პატრიციუსი ზურ-
გში ჩასცემს მახვილს, ხერვა კი, სახეში. კალიგულას
სიცილი სლოკად იქცევა. ყველა უტრყამს. ბოლოს
ხრიალი აღმოხდება; მაგრამ მაინც დაღრიალებს.)
მე ისევ ცოცხელი ვარ!

ფ ა რ ა

ფრანგულიდან თარგმანა სიმონა გელაძემ.



**ვერა (ვერიკო) ივლიანეს ასული
ანჯაფარიძე**

საბჭოთა თეატრალურმა ხელოვნებამ იცვალა სოციალისტური შრომის გმირი, სსრ მძიმე დანაკლისი განიცადა. 89 წლისა გარდა- კავშირის სახალხო არტისტი, სსრ კავშირისა

და საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი ვერა (ვერიკო) ივლიანეს ასული ანჯაფარიძე.

წავიდა ჩვენგან დიდი მსახიობი, ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, რომელმაც უდიდესი ღვაწლი დასდო სოციალისტური კულტურის განვითარებას.

ვ. ი. ანჯაფარიძის შემოქმედება მჭიდროდ უკავშირდებოდა მრავალეროვნული საბჭოთა თეატრის ტრადიციებს. მის ხელოვნებას ახასიათებდა მოქალაქეობრივი მგზნებარება, ჭეშმარიტი ხალხური თავისთავადობა, ნოვატორობა, საუცხოო საშემსრულებლო ოსტატობა. მის სახელთან არის დაკავშირებული საქართველოს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მრავალი დადგმა. ამ კოლექტივში მუშაობის სამოცი წლის მანძილზე ვ. ი. ანჯაფარიძემ შექმნა მაღალმხატვრული სახეები ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილში“, ა. ოსტროვსკის „უმზითოში“, უ. შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრაში“ და მრავალ სხვა სპექტაკლში, რომლებიც სამართლიანად შევიდა სცენური ხელოვნების ოქროს ფონდში.

ვ. ი. ანჯაფარიძემ დიდი წვლილი შეიტანა საბჭოური კინემატოგრაფიის განვითარებაში. მისი მონაწილეობით გადაღებული კინოფილმები „გიორგი სააკაძე“, „შეხვედრა წარსულთან“, „ოთარაანთ ქვრივი“ სხვადასხვა თაობის მილიონობით მაყურებლის ხსოვნაში დარჩა.

ვ. ი. ანჯაფარიძე მუდამ დაუცხრომელი იყო შემოქმედებითს ძიებებში, უაღრესად მომთხოვნი იყო საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ. იგი ყურადღებით ეკიდებოდა ახალგაზრდა თაობის ბედს, გულუხვად უზიარებდა თავის მდიდარ გამოცდილებას, ეწეოდა აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას.

კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ დიდად დააფასეს ვ. ი. ანჯაფარიძის დამსახურება, მიანიჭეს მას სოციალისტური შრომის გმირის წოდება. იგი დაჯილდოებულია ლენინის ორდენებით, შრომის წითელი დროშის ორდენებით.

შესანიშნავი მსახიობის, თვალსაჩინო თეატრალური მოღვაწის ვერა ივლიანეს ასულ ანჯაფარიძის ხსოვნა მარად დარჩება საბჭოთა ალაპიანების გულში.

- მ. ს. ზორბაიოვი, ა. ა. ალიევი, ა. ა. გრომიკო, ი. კ. ლიზაიოვი, ნ. ი. რიჟკოვი, ე. ა. შვპარდნაძე, პ. ნ. დეშიჩევი, ა. ნ. იაკოვლევი, ჯ. ი. პაბიაშვილი, პ. პ. გილაშვილი, თ. ე. ჩერაჟია, ი. პ. ვორონოვი, ი. ა. სპლინაროვი, ა. ნ. აპსიროვი, ვ. პ. ზახაროვი, ა. ი. კაშხალოვი, ვ. ი. მირონენკო, ი. კ. არხიოვა, ვ. რ. ახათიანი, ა. ა. ბალიაევი, ი. კ. გორისოვა, ე. ნ. ზოგოლვა, ი. თ. ზორბაიოვი, პ. ნ. პეშკოვი, თ. ნ. ეფრემოვი, ე. ვ. ზაიციევი, მ. ი. თუშინიშვილი, ვ. ვ. კარაკოვი, ე. პ. კლიშკოვი, კ. ი. ლავროვი, პ. დ. ლორთქიფანიძე, პ. მ. მარკოვი, ი. ა. ნაუმენკო, ს. ვ. ოგრაბოვი, ნ. ა. კონოპარიოვი, ე. რ. სიმონოვი, ა. ი. სებასტოპოვა, რ. რ. სტურუა, პ. ა. ტოვსტონოვოვი, მ. ა. ულიანოვი, თ. ნ. ჩხეიძე, რ. დ. ჩხეიძე, ე. ნ. შენგელაია, მ. ი. ცარიოვი, ტ. ნ. ხრანიოვი, ნ. უ. ჯანაბრიძე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 2, 1987

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Джумбер Патиашвили

**ПРОШЛОЕ — СОВРЕМЕННОСТИ,
СОВРЕМЕННОСТЬ — БУДУЩЕМУ**

Печатается выступление первого секретаря ЦК КП Грузии Д. И. Патиашвили на VII съезде Общества защиты памятников истории и культуры республики (стр. 3).

Мераб Гегия

ОДНИ И ТЕ-ЖЕ ПРОБЛЕМЫ

Автор побывал в четырех городах Грузии — в Сухуми, Поти, Зугдиди и Чиатура с целью изучить работу местных государственных театров, понаблюдать в каких условиях им приходится работать. Автор выявляет те трудности, с которыми приходится сталкиваться этим театральным коллективам (стр. 14).

Натела Урушадзе

ГОЛОС НАДЕЖДЫ И ВЕРЫ

Рецензируется спектакль театра им. Марджанишвили «Однажды, и то во сне». Автор оценивает достоинство и недостатки как пьесы молодого драматурга Ш. Шаманадзе, так и ее сценического воплощения. (стр. 22).

Георгий Хухашвили

**ПЕСНЯ О ЧЕЛОВЕЧНОСТИ, ВЕРЕ,
НАДЕЖДЕ И ЛЮБВИ**

Тбилисский театр музыкальной комедии осуществил постановку мюзикла Дж. Бока и Дж. Стайна «Скрипач на крыше». Автор статьи положительно оценивает эту постановку (стр. 28).

**ПОДУМАЕМ О ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ
ГРУЗИНСКОЙ ЭСТРАДЫ**

В Большом зале Грузинской филармонии в течение 10-и дней проходил фестиваль эстрадной песни «Тбилиси-86», организованный Министерством культуры ГССР. В

фестивале участвовали 18 коллективов республики. О низком уровне современной грузинской эстрады громогласно было сказано на дискуссии, которая состоялась в Министерстве культуры ГССР. Публикуем материал этой дискуссии, в которой, наряду с представителями Министерства культуры республики участвовали композиторы и музыковеды (стр. 36).

Сулхан Насидзе

ПАМЯТИ ДРУГА

Статья посвящена памяти недавно ушедшего из жизни замечательного грузинского композитора Георгия Цабадзе (стр. 42).

Эдигер Гаракинидзе

НА БОРЖОМСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Осенью прошлого года в боржомском Доме творчества композиторов состоялась научная конференция, посвященная вопросам народного многоголосия. Наряду с грузинскими фольклористами в работе конференции принимали участие специалисты из разных республик нашей страны и из-за рубежа. Автор статьи знакомит читателей с работой конференции (стр. 43).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 47).

Акакий Двалишвили

ГРАЖДАНИН, ХУДОЖНИК

Известному кинорежиссеру, народному артисту СССР, лауреату Ленинской премии Ревазу Чхеидзе исполнилось 60 лет. Этой дате посвящена статья председателя Госкино ГССР А. Двалишвили (стр. 48).

**РОЛЬ ЗВУКА В СОВРЕМЕННОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ**

О проблемах звуко-зрительной образности беседуют киновед Лиана Сигуа и народ-

ный артист ГССР, кинорежиссер Мераб Кочава (стр. 51).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЛИ КИНОМУЗЫКА?

Беседу известного журналиста Лотты Айснер с композитором Куртом Вайлем о роли музыки в образной структуре фильма, опубликованную 13 октября 1927 года в дополнении к журналу «Фильм-курьер», журнал «Фильм унд Феризеен» вновь напечатал спустя 60 лет, так как затронутые в ней проблемы не утратили актуальность. Публикация посвящена памяти Лотты Айснер и 85-летию со дня рождения Курта Вайля (стр. 57).

Георгий Гвахария

КИНО ИЛИ БАЛЕТ? ИЛИ КАК ВАМ УГОДНО

В статье рецензируется новый кинобалет «Двенадцатая ночь», созданный на Грузинской студии телефильмов балетмейстером Б. Эйфманом и режиссером З. Какабадзе по одноименной комедии Шекспира (стр. 60).

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТВОРЦА

В номере печатается диалог молодого искусствоведа Иры Матнашвили с художником-графиком Носифом Самсонадзе, а также цветные и черно-белые репродукции работ этого самобытного мастера (стр. 65).

Марина Маисурадзе

ХУДОЖНИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Статья о творчестве талантливого художника-керамиста и исследователя древней грузинской керамики Захарии Маисурадзе (стр. 70).

Мзия Муджири

НЕКОТОРОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

В статье анализируется книжная графика выдающегося грузинского художника, многогранного мастера Ладо Гудиашвили, рассматривается стилистическое своеобразие его иллюстраций к «Витязю в тигровой шку-

ре» Руставели, «Мудрости вымысла» Саха-Саба Орбелиани, «Демону» Лермонтова. (стр. 77).

Михаил Бахтин

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

Печатается окончание первой главы («Постановка проблемы») из книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» в переводе Г. Гогнашвили. (стр. 86).

Ирина Дзуцова

БЕССМЕРТНЕ ПИРОСМАНИ

В статье речь идет о прошедших с большим успехом в Японии и Москве выставках картин Нико Пироманашвили, а также о научной конференции, проходившей в Музее народов Востока (стр. 105).

Раиса Скалий

НЕИСТОВЫЙ БУНТАРЬ

Автор статьи знакомит грузинского читателя с жизнью, деятельностью и творчеством известного украинского режиссера Лес Курбаса и рассказывает о его дружбе с режиссерами и актерами грузинского театра (стр. 107).

Эльдар Надиралзе

УНИКАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ

Научная статья исследует древние надгробия, зооморфные скульптурные изображения овцы, автор выявляет их местное, грузинское происхождение (стр. 119).

ЮБИЛЕИ ВЕЛИКОГО РЕЖИССЕРА

Журнал дает информацию о юбилейных празднествах, посвященных 100-летию Александра Ахметели (стр. 131).

Альбер Камю

КАЛЛИГУЛА

Печатается пьеса известного французского писателя и драматурга А. Камю «Каллигула» в переводе С. Геладзе (стр. 134).

გადაეცა წარმოებას 26. 12. 86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16. 02. 87 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საალრიცხო-სავაჭრო-საგადასაღწელო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2968. უკ 08309. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვიძის
და ი. კვაკაციაშვილის ფოტოები.



659/50

ფანდი 1 მან. 70 კპპ.

