

# საბჭოთავ ზელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული  
ბიზლირთვა

# 1

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველთვიური ჟურნალი

# 1988







## შინაარსი

საქართველოს სსრ  
კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

გამოდის 1921 წლიდან

**თეატრი**  
**მუსიკა**  
**მხატვრობა**  
**კინო**  
**არქიტექტურა**  
**ქორეოგრაფია**  
**ტილავიზია**

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გუგუშვილი

სარედაქციო კოლეგია:  
**ჯურაბ აბაშიძე**  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
**აკაკი ბაბრძიძე**,  
**ვახტანგ ბერიძე**,  
**ნოდარ გუგუშვილი**,  
**ლილი გვარამია**,  
**ვასილ კიკნაძე**,  
**ნოდარ მალაქიძე**,  
**ჯურაბ ნიჭიერაძე**,  
**ნათელა ურუშაძე**,  
**რევაზ ჩხეიძე**,  
**ანტონ წულუკიძე**,  
**ნიკო შავთავაძე**,  
**ნოდარ ჯანაშია**.

მხატვრული რედაქტორი  
პავლე შავთავაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა  
თბილისი

**მუსიკა**

ნანა ქავთარაძე — ილია შავთავაძე და კომპოზიტორული ავტორების კრებისათვის . . . . . 2

მადეა გიგინეიშვილი — ოთარ თაქთაქიშვილის მოკალწური ციკლები კუზნიჩის ლეგატორაზე . . . . . 28

ლია ახათიანი — მხატვრული სინამდვილე ელისო ვირსალაძის ინტერპრეტაციით . . . . . 36

ესმა კოკოქერია — ერთი რიგითი სპექტაკლის გამო . . . . . 39

მირა ფიჩხაძე — ღრუბლიანი მღერის და მუსიციკობის . . . . . 41

ნინო მახარაძე — ახალი ფოლკლორული ანსამბლი . . . . . 79

სირა კუიჩაძე — პიანისტი და ანსამბლისტი . . . . . 119

ნატო ჭუმბაძე — ქართველ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების ზოგირითი თავისებურება . . . . . 131

**თეატრი**

ზინა ლორთქიფანიძე — 60 . . . . . 13

ლერი კაქაშვილი — რაღა იგი სინათლე (დისკუსია) . . . . . 22

ნოდარ გუგუშვილი — პიესა „ბათუმის“ ავტორი მიხეილ ბუღალაძე და მისი ზოგირითი წერილი . . . . . 47

მიხეილ ბუღალაძის წერილი . . . . . 54

მადლიერების ხანგრძლივი ტაქტი (არგენტინის პრესა რუსთაველის შეტრეზე) . . . . . 83

გიორგი ჩარკიანი — სპილოები (პიესა) . . . . . 137

რედაქციისათვის . . . . . 158

**მხატვრობა**

მანანა რობაქიძე — მატყვლი სკულპტურული სხეილები . . . . . 17

ვანდა ხახუტაშვილი — ბუნების წამიერი სუნთქვა . . . . . 26

მერაბ გეგია — დილოზი ბასაუბრების ბარეში . . . . . 65

მუხრან ფრეზი — შუპინის სიგოლირა შუა საუკუნეების სკოლის მომდებრებელი . . . . . 72

აკაკი ცანავა — „ნომდელაი ხის“ ოსტატი . . . . . 77

სერგო გორბენაძე — გიორგი ჩუბინაშვილი და საქართველოს კულტურის და ისტორიის ძეგლთა დაცვის კანონმდებლობა . . . . . 81

ჯანა ხიტიანი — ქართული ფრესკის კირვალი გამოფენა . . . . . 105

**კინო**

გიორგი გვარამია — ქართული კინო და ეროვნული კლასიკური ტრადიციები . . . . . 86

**მსთეობა**

ბოეთის საუბრები ეპერმენტად . . . . . 123

გარეკანის პირველ, მეორე, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: თ. გოცაძე — „გაზაფხული“, ქალის პორტრეტი, ქალის პორტრეტი, „ჩემი ხალკუნე“.

# ილია ჭავჭავაძე

## და კომპოზიტორული აზროვნების პრობლემა

ნანა ქავთარაძე

დიდი ილიას „არამუსიკალურობის“ შესახებ მოართული აზრი ჩვენ თაობასაც გადმოეცა. ამ აზრის დამკვიდრებას ბევრი რამ უწყობდა ხელს. უპირველესად თვით პოეტის განცხადება: „არა მარტო ტკბილ ხმებისთვის გამოგზავნა ქვეყნად ცამა“. და მუსიკისადმი დამოკიდებულების საჯარო აღიარება: „ჩვენ მუსიკობაში თავს არა ვსდებთ იმიტომ, რომ ამ ხელოვნებისა არა ვიცით რა“. ასევე აღინიშნება ხოლმე ილია ჭავჭავაძის პოეტური ხელოვნებაში „მუსიკად წილობის“ სიმცირის განცდა, რაც ძლიერდება ამ ასპექტით მისი მეტყველების შედარებისას აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას „მელოდიურ ლექსებთან“, დაბოლოს, აზრს ილიას „არამუსიკალურობაზე“ ადასტურებენ მისი შემოქმედების მკვლევარები, მის პოეტურ სისტემაში ღრმად ჩახედული ადამიანები.

„ილია ჭავჭავაძეს მკმუნვარე და ვნებიანი სული ჰქონდა, მისი პოეტური ტემპერამენტი იმდენად სტიქიონისებრ ძლიერი იყო, რომ მკითხველი ადვილად ვერ ამჩნევს მის ნაკლს, მუსიკალური სმენის სისუსტეს“ (გერონტი ქიქოძე).

„ილია ჭავჭავაძე არ იყო „ტკბილზმოვანი“ მელოდიების პოეტი. მისი შთაგონება უფრო პლასტიკურ პოეტურ ფორმებში პოულობდა გამოხატულებას. „აჩრდილის“ ავტორს არ ახასიათებს ლექსის ეგრეთფონდებული ლირიკული მღერადობა, მელოდიური ხმოვანება. ეს თვისება, რომელიც თავის დროზე აკაკი წერეთელმა აიყვანა მაღალ დონეზე, ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში არ იყო მთავარი“. (სიმონ ჩიქოვანი).

„დამახასიათებელია, რომ ილია ზოგჯერ სრულიად შეგნებულად უარყოფდა ლექსში ყოველგვარ გარეგნულ საშუალებას — მეტაფორისტიკას, ლექსის კეთილზმოვანებას“... (გურამ ასათიანი).

მეორე მხრივ მუსიკისადმი ილიას დამოკიდებულებაში საპირისპირო მხარეც ჩანს. სახელდობრ, ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფიკობტა აფხაზი გადმოგვცემს როგორ გრძნობდა პოეტი ხალხური სიმღერის ფასს: „ილია ჰკრეფავდა და აგროვებდა ზღაპრებს, ანდაზებს, გამოცანებს, უყვარდა მესტიერეები და სიამოვნებით უგდებდა ყურს მათ სიმღერას“.

ილია, თურმე, იმასაც ამბობდა, რომ პატარა ლირიკული ლექსი ისეთი უნდა იყოს, რომ ადვილად იმღერებოდესო. ცნობილია, რომ მან რამდენიმე ლექსი, მართლაც, საგანგებოდ მუსიკისათვის დაწერა. გავიხსენოთ თუნდაც „გახსოვს ტურფავ“, ზოგიერთი მისი ლექსი კი ხალხურ სიმღერებს დაედვა საფუძვლად („მერთალი ნათელი სავესე მთვარისა“, „ტყემ მოისხა ფოთოლი“, „ტურფავ; მოდი“, „მესმის, მესმის“ და არაყიშვილის მიერ დაშუშავებული „ნანა“ და სხვა).

საინტერესოა პოეტ სიმონ ჩიქოვანის აზრი ილიას პოემების სტრუქტურის შესახებ. სადაც ემოციური ეპიზოდების შეპირისპირება მასში მუსიკალური ტალღების მიმოქცევის ასოციაციას იწვევს.

ამ პარადოქსებზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ აღვნიშნო, რაოდენ შორს დგას მათგან ქართული მუსიკისათვის ილია ჭავჭავაძის — პოეტის, მწერლის და საზოგადო მოღვაწის მნიშვნელობა, რაოდენ არ მიეცუთვინება ილია იმ კატეგორიის პოეტებს, რომელთაც ლექსების მუსიკალობა და მელოდიურობა კომპოზიტორის ნაწარმოების შექმნის ერთადერთი იმპულსი ხდება. ქართული პროფესიული მუსიკის მიერ განვლილმა გზამ დავარწმუნა, რომ მხატვრულად ღრებული მუსიკალური ნაწარმოები მაშინ იზადება, როდესაც კომპოზიტორული აზროვნების პროცესებში ესთეტიკურის გარდა



ილიას პოეტური სამყაროს სხვა კატეგორიებშიც მონაწილეობს.

მუსიკისადმი ზემოთხსენებული „სიმწყარალის“ მიუხედავად ილია ჭავჭავაძე ქართულ მწერლობაში დღემდე ერთადერთი და განუყოფელია, ვინც გასაოცარი შინაგანი ალღოთი შეიგრძნო ქართული ხალხური სიმღერის ეროვნული თვითმყოფადობა, მისი განსაკუთრებული თვისებები მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური აზროვნების სისტემებს შორის, მისი ესთეტიკური და საზოგადოებრივ-აღმზრდელი მნიშვნელობა და ამიტომ ფიქრი ქართულ ხალხურ სიმღერაზე თავის ეროვნული კონცეპციის წრეში მოაქცია.

ილიას ეროვნული კონცეპციის არსი, როგორც ცნობილია, ამოიზარდა ქართველი ხალხის კულტურული აღორძინების აუცილებლობიდან. ერის კულტურის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების წარმოჩენას, მისი ისტორიული მნიშვნელობისა თუ მხატვრული თვითმყოფადობის შემეცნებას ილია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამარჯვების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად მიიჩნევდა. ერის აღორძინების ურთულესი პროცესები XIX საუკუნეში მსოფლიო მასშტაბით მიმდინარეობდა. ამ რთული მიჯნის გადალახვისათვის აღსდგნენ დიდი თუ მცირე ერები. ილიამ კარგად იცოდა, რომ თავად ამ „დროების ქერქში“ იყო ჩამყდარი და აკი ითვისაწინებდა კიდევ მსოფლიოს პროგრესულ მოაზროვნეთა მონაბოვარს. გარიბალდის, მანჩინისა და ვერდის თანამედროვეს არ შეიძლება არ სცოდნოდა იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში რა უდიდესი პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა მუსიკას, ან მცირე ერთ-ერთი დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში როგორ აქტიურ როლს ასრულებდა მათი ხალხური სიმღერები. ალბათ, ეს ეპოქალური ატმოსფერო იყო თავი და თავი იმ აუცილებლობისა, მუსიკალურ ხელოვნებაში ნაკლებად ჩახედული ილია ჭავჭავაძე მოკრძალებით რომ მოახედა მუსიკისაკენ და მისი ფიქრი ჩაღრმავა ქართული ხალხური სიმღერის თვითმყოფადი სამყაროს შესაცნობად. მხედველობაში გვაქვს ილიას ერთადერთი წერილი მუსიკაზე — „ქართული ხალხური მუსიკა“, რომლითაც იგი გამოეხმაურა ლადო აღნიაშვილის „ქართული ხორის“ კონცერტს 1886 წელს გამოქვეყნებული ეს წერილი

დღესაც გვაოცებს ილიას აზროვნების უფართოესი მასშტაბებით, მოვლენათა არსში ღრმა წვდომით, ნათელგონიერებით და მთავარია, ეროვნული მუსიკალური კულტურის სამომავლო გზების განჭვრეტით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ერთი წერილით ილიას ფიგურა ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე ისეთსავე მნიშვნელობას იძენს, როგორც აქვთ დიდ ფრანგ განმანათლებლებს — ჟან ჟაკ რუსოსა და დენი დიდროს ფრანგული მუსიკალური კულტურის მიმართ.

ილია, როგორც ჭეშმარიტი განმანათლებელი, ქართულ მუსიკასაც მოევიწიე. ილია ჭავჭავაძის წერილს „ქართული ხალხური მუსიკა“ შეიძლება ეწოდოს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მუსიკალური ხელოვნების მანიფესტი. წერილში გამოთქმული ილიას შეხედულებები ეროვნული მუსიკალური კულტურის აღორძინების ისეთი პროგრამაა, რომლის განხორციელებასაც ქართველ კომპოზიტორთა მთელი თაობის ენერჯია სჭირდებოდა. XIX საუკუნის დამლევს სწორედ ამ ენერჯიით გამოვიდნენ შემოქმედებითს სარბიელზე ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებლები: მელიტონ ბალანჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, ნიკო სულხანიშვილი, ვიქტორ დოლიძე და მათი თაობის სხვა ქართველი მუსიკოსები, რომლებიც ილიასა და აკაკის მხარდამხარ დიდ მამული-შვილურ საქმეს აკეთებდნენ და ეროვნული მუსიკალური კულტურის მძიმე ტვირთს ეზიდებოდნენ. ხოლო ილია და აკაკი ამ თაობის კომპოზიტორთა სულეირი მოძღვარის როლს ასრულებდნენ.

ქართულ მუსიკაზე დაწერილი წერილის მთავარი პათოსი ილიას ეროვნული კონცეპციის იმ ღერძის ირგვლივ ტრიალებს, რომელიც სხვა ერთა შორის საკუთარი ადგილის შენარჩუნებასა და ეროვნული თვითმყოფადობის გზით საკუთარი მეობის განმტკიცებას ისახავს მიზნად. სიმღერა, რომელშიც ხალხი „გამოთქვამს თვისის სულის მოძრაობას და თვისის გულის ძგერას“, ილიასთვის ამ მიზნის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა. ამდენად, თვითმყოფადობის ცნება ქართულ ხალხურ მუსიკაზე გამოთქმულ შეხედულებებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და მწერლის ლოგიკური მოდელის ლაიტთემად გვესახება.

თვითმყოფადობა, ანუ როგორც ილია ამბობს — „თვით-მყოფობა“, „თვით-ნაჩენობა“, „თვით-მოარულობა“ გამორჩეულზე ითქმის. ამიტომ ილიას კვლევის პროცესში კიდევ ერთი პრინციპი — შედარება-შეპირისპირების პრინციპი მოქმედებს. მას მწერალი განსაცვიფრებელი ოსტატობით იმარჯვებს, რათა მკითხველი ძალდაუტანებლად შეიყვანოს წერილის ემოციურ ატმოსფეროში და თავის თანამაზრდელ გაიხადოს.

ილია მსჯელობს ასე: თუ სიმღერა კაცის გულისთქმაა, „როგორც ცალკე კაცის გული. ისე გული ერისა ბევრში სხვა ცალკე ერის გულს არ ჰგავს. ამის გამო გულის-თქმაც, გულის გამომეტყველებაც სულ სხვა არის ხოლმე და ყოველ ერს თავისი კილო, თავისი ჰანგი აქვს ამ სხვადასხვაობისათვის“.

ქართულ ხალხურ მუსიკაზე გამოთქმული მოსაზრებები ერთ-ერთი სფეროა იმ დიდი საფიქრალისა, დღე და ღამ მოსვენებას რომ არ აძლევდა ილია ჭავჭავაძეს — პოეტსა და მწერალს. ამიტომ ქართული სიმღერის გენეზისზე ილიას მსჯელობა ასოციაციას იწვევს მისსავე შეხედულებებთან, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე რომ გამოუთქვამს. საკითხია ამ წრეში განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ევროპეიზმის“ ის იდეა, რომლითაც ილია აღნიშნავდა ქართული პოეზიის განთავისუფლებას აღმოსავლურის ზეგავლენისაგან და ევროპულზე მის ორიენტაციას. ქართული პოეზიის ეს ახალი გზა დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელებთან და სამოციანელთა შემოქმედებით ძიებებთან რომ არის დაკავშირებული, ილიას აზრით ქართული პოეტური აზროვნების იმ დიად წარეს ჰკავს, რომელსაც შარავანდედად ეფინება „შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანის“ ეროვნული სული. ასე ასაბუთებს ილია ქართული „ევროპეიზმის“ წმინდა ეროვნულ საფუძველს და გამოორიცხავს ევროპულის ზეგავლენას, მის მიბაძვას. სხვათა შორის, „ევროპეიზმის“ ტენდენციის ამგვარი გამოხატულების მაგალითებია ილიას ლექსებზე შექმნილი ხალხური სიმღერები „გახსოვს ტურფავ“, „ელეგია“, „ტყემ მოისხა ფოთოლი“, „ტურფავ, მოდი“, „მესმის, მესმის“, „ნანა“. ძველი თბილისის მუსიკალური ყოფაში დაბადებული ეს სიმღერები კვლევითრად გაემიჯნენ აღმოსავლურ ინტონაციურ სამყაროს და ქაოქაური ფოლკლორის იმ

ნაკადზე აღმოცენდნენ, რომელიც ქართულ ფუძეზე ასიმილირებულ ევროპულ განსაკუთრებით კი იტალიურ საოპერო მუსიკალურ ბრუნვებს შეიცავს. წერილში ქართულ ხალხურ სიმღერაზე ილიას მსჯელობის მთავარი მომენტი სწორედ ამ პრობლემას ენასკვება.

ილია მთელი სიმძაფრით სვამს საკითხს: „ქართული სიმღერა ხომ ევროპულს სრულებით არა ჰგავს, ჰგავს კი აზიურსა?!” — და ვიდრე პასუხს ვასცემდეს ამ საკითხს, იგი, როგორც ჭეშმარიტი დემოკრატი, აღნიშნულ კულტურათა ურთიერთმიმართებაში საკუთარ პოზიციას გვაცნობს. ესაა ამ კულტურათა თანასწორუფლებიანობის იდეა და მათი მონაკვეთი სავალი გზების დამოუკიდებლობის განპყრეტა ჭეშმარიტად ბრძენი ადამიანის ინტუიციით. „არა გვგონია, — წერს ილია — ერთმა მეორეს ოდესმე სძლიოს და გზა დაათმობინოს. აზიური მუსიკაც — იმ რიგადვე თავის გზაზე იდგება და ივლის, როგორც ევროპული თავის გზაზე მდგარა და უფლია“. თუმცა აქვე ილია აღიარებს ევროპულის „დიდად დახელოვნებას“.

ასე უარყო ილიამ საუკუნეთა მანძილზე ფესვგადგმული ევროპოცენტრიზმის მცდარი ტენდენცია. ამ პოზიციის პროგრესულობა დღეს გაოცებას არ იწვევს, რადგან დრომ ორივე კულტურას თანაბრად მიუჩინა თავისი ადგილი კაცობრიობის სულიერ ფასეულობათა საგანძურში და კულტურათა ისტორიული თუ მხატვრული მნიშვნელობის შესწავლა მეცნიერულ საფუძველზე შეაყენა. გასაოცარია მხოლოდ ის, თუ როდის წამოაყენა ილიამ ეს კონცეპცია და როგორი პერსპექტიული აღმოჩნდა იგი თანამედროვე ფოლკლორისტიკისა და კომპოზიტორული შემოქმედების განვითარებისათვის. კულტურის ისტორიის ასე ღრმა განცდით, განპყრეტით და ფართო ორიენტაციით ილია ჭავჭავაძემ მართლაც რომ გადაფარა დენი დიდროს ცნობილი წინასწარმეტყველება ფრანგულ საოპერო სცენაზე გლუკის ლირიკული ტრაგედიის დაბადების შესახებ.

აღსანიშნავია ილია ჭავჭავაძის მიერ ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების „თვითნაჩენობის“ კვლევა პრობლემების სხვადასხვა ქრისტიანულ განფენით: კულტურის ისტორიის, მხატვრულ-ესთეტიკურის, ფსიქოლოგიურის. მხოლოდ ამათ თავმოყრის შემდეგ აძლევს იგი თავის თავს უფლებას პასუ-



ხი გასცეს კითხვას, თუ კულტურის რომელ ჯგუფს ეკუთვნის ქართული სიმღერა და დასძინს: „ჩვენ აქ სახეში გვაქვს ქართული საერო, თუ საეკლესიო, ბანით სავალობელნი და არა მარტოდ სათქმელნი“. ამით ილიამ ხაზი გაუსვა ქართული ხალხური სიმღერის თვითმყოფადობის უპირველეს ნიშანს — მრავალზნაობას, როგორც ერის მუსიკალური აზროვნების უმაღლეს კატეგორიას, რომლის შეპირისპირება-შედარება აღმოსავლურ და დასავლურ მუსიკალურ კულტურებთან კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მის განსაკუთრებულობას.

ქართული სიმღერის აზიასთან მიმართებას ილია საქართველოს აღმოსავლეთთან ისტორიული ურთიერთობების გათვალისწინებით იკვლევს: „საქართველო უფრო აზიას, — წერს ილია — მისი ისტორია უფრო აზიის კულტურისა და ცივილიზაციის გავლენის ქვეშ იყო უკაჟანგელ საუკუნემდე. მისვლამოსვლა, ისტორიული დამოკიდებულება, ისტორიული მეზობლობა უფრო აზიის ერთა თანა ჰქონია და რა საფიქრებელია, რომ ყოველს ამას არ ემოქმედნა აქაურს სიმღერათა მწყობრობაზე და აგებულებაზე“. მიუხედავად ამისა, ილია მკვეთრ ზღვარს ავლებს ქართული სიმღერის მრავალზნაობასა და აზიურის მონოდიურობას შორის. ამის გამოა, ილიას აზრით, რომ „სპარსელს ჩვენი ბანით სათქმელი სიმღერა სულ არ მოსწონს, იმიტომ, რომ არ ესმის. რომ ესმოდეს, ეგ იმის ნიშანი იქნებოდა, რომ ძირი ან ფერი ერთი აქეთ იქაურს და იმათ სიმღერებს, ან თუნდა აზიის სხვა ერი აიღეთ, — განა აქაური სიმღერები ჰგვანან რომელიმე ერის სიმღერას აზიაში?“

აღმოსავლურ კულტურასთან მიმართებაში ილიას ასეთი დასკვნა გამოაქვს: „არ ვიცი, თეორია ამაზე რას იტყვის, ხოლო რაოდენადაც ეს სხვადასხვაობა გასარჩევია ყურისათვის, იმოდენად მართალი ვიქნებით ვსთქვათ, რომ აზიის არა — რომელსამე ერის სიმღერას არა ჰგავს აქაური ბანით სათქმელი სიმღერა“. ამგვარად, ქართული ხალხური სიმღერის აღმოსავლური გენეზისის უარყოფაში ძნელი არ არის ამოვიკითხოთ სწავლით ილიას მიერ ქართული პოეტური აზროვნების სისტემაში აღმოსავლურობის დაძლევის ცდასთან. ტენდენციასთან, რომლის ნიშნითაც წა-

რიმარია XIX საუკუნის დამლევის მიხედვით ქართული კულტურის განვითარება.

არანაკლებ საინტერესოა ილიას მიხედვით ზრისი ქართული სიმღერის ევროპულთან მიმართებაზე. იგი ითვალისწინებს აზრს ქართულ საეკლესიო ვალობაზე ბერძნული მუსიკის ზეგავლენის შესახებ, განსაკუთრებით ქრისტიანობის მიღების შემდეგ, რადგანაც ილიას თქმით „ყოველისფერი იქიდან მივიღეთ“. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს აზრი ილიასათვის არ არის კომპეტენტური, რადგან თავის ღრმა რწმენას ქართული სიმღერის განსაკუთრებულობაზე მუსიკის მცოდნეთა აზრით განამტკიცებს: „რომ ქართული სიმღერა და ვალობა ევროპულს არა ჰგავს, ეგ აშკარაა და ამას არავითარი დამტკიცება არ სჭირია, როგორც ვაგარქმუნებზე მცოდნე კაცები... მცოდნე კაცთა თვალში ქართული სიმღერები სრულს ახალს ამბავს უნდა წარმოადგენდეს მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის. არიან ჩვენში მუსიკის მცოდნე უცხო ქვეყნის ორი-ოდე კაცი, რომელნიც ამ აზრით დაჰკვირვებიან ჩვენს სიმღერებს, სცილიან მისი ვითარება, თვისება, ხასიათი ზედმიწევნით და ღრმად ემცნოთ და იმათაც ფიქრად მოსდით იგივე, რაც ჩვენა ვსთქვით ქართული სიმღერის თვით-ნაჩენობასა და თვით-მყოფადობაზე...“

სტატიაში „აკაცი წერეთელი და ვეფხისტყაოსანი“ ილია ჰაკვაძეაქემ ერთი საგულისხმოს აზრი გამოთქვა ეროვნული თვისების განსაკუთრებულობის თვალსაჩინოებისათვის: „ვიწრო მოედანი მარტო პატარა ფალავანის სარბიელია და არა იმისთანა გოლიათისა, როგორც შექსპირია და თუნდაც ჩვენი რუსთაველიცა. რუსთაველის ტიპებს იმ პაწია ჭურჭუტანიდან სინჯვა კი არ უნდა, საიდანაც მარტო ქართლელი, კახელი, იმერელი და სხვა ცალკე სახელ-წოდებული კაცი დინახება, არამედ იმ უშველებელ სარკმლიდან, რომ მთელს კაცდაკაცობას თვალი გადაეკლებოდეს მის სრულს სიგრძე-განესა და სიღრმე-სიმაღლეზე“. ილიას დამოკიდებულება ქართული ხალხური სიმღერისადმი, აზრი ამ სიმღერის უნიკალური თავისთავადობის შესახებ, რაშიც ერის განსაკუთრებული მუსიკალური აზროვნებაა გაცხადებული, სწორედ ასეთ დიდ სარბიელზეა გატანილი, ზოგადაკობრიული კულტურის მასშტბითაა გა-

ზომილი, უდიდესი კულტურის ტიპებთანაა შედარებული და შეფასებული.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასთან კომპოზიტორული აზროვნების კავშირი ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის პირველივე ნაბიჯებიდან მყარდება და დღემდე უწყვეტია. ქართული პროფესიული მუსიკის ხანმოკლე ისტორიამ დაგვანახა, რაოდენ რთული, მრავალმხრივი, ცვალებადი და არათანაბარგანვითარებადი მოვლენაა კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები, რაოდენ არის მასთან დაკავშირებული ეროვნული მუსიკის სხვადასხვა ქანრისა და ფორმის, მხატვრული საშუალებების დამკვიდრება, როგორ წარმართავენ ეს პროცესები მუსიკალური ენის, ფორმის განახლებას, მუსიკის შინაარსობრივ დატვირთვას, სახეობრივ-ემოციური სამყაროს გამდიდრებას, საკომპოზიტორო ტექნიკის ამაღლებას და სხვა, რასაც საბოლოო ჯამში მიყვავართ კომპოზიტორის პიროვნების თვითგამოხატვისაკენ. ილია ჭავჭავაძის პოეზიასთან კომპოზიტორული აზროვნების მიმართებაში ინტერესს იწვევს ან ურთიერთობის რამდენიმე წახნაგი: სახელდობრ, კომპოზიტორული აზროვნების რა პროცესებში მონაწილეობს ილიას პოეტური ქმნილებები, რამდენად შესძლეს ქართველმა კომპოზიტორებმა ილიას პოეტურ სამყაროსთან დაახლოვება და როგორია ამ ურთიერთობის მხატვრული შედეგები.

რა პასუხს ვეძღვევს ამ კითხვებზე კლასიკური მემკვიდრეობა?

უპირველესად უნდა ითქვას, რომ მ. ბალანჩივაძემ, დ. არაყიშვილმა, ზ. ფალიაშვილმა, ნ. სულხანიშვილმა, ვ. დოლიძემ და მათი თაობის მუსიკოსებმა ქართულ კლასიკურ პოეზიასთან კავშირში გადაჭრეს ისეთი დიდ პრობლემები, როგორცაა მუსიკალური ენის ეროვნულობა, ხალხურობა და დემოკრატიზაცია. თავი დაადგეს ისეთ რთულ პროცესებს, როგორცაა ევროპული და რუსული მუსიკის მდიდარ ტრადიციებთან ეროვნული აზროვნების სპეციფიკის შერწყმა, ამ კულტურათა მიერ მოპოვებული ქანრების, ფორმების, კომპოზიციური პრინციპების, ჰარმონიული და პოლიფონიური სისტემების კანონზომიერებათა ეროვნულ ნიადაგზე აღმონერგვა-ასიმილირება და ეპოქის ინტონაციური ლექსიკის ეროვნული ნორმების დადგენა.

კომპოზიტორთა იმ თაობას ილია ჭავჭავაძისთან სულიერი სიახლოვის მრავალი საყრდენი გააჩნდა, მათ შორის, ცხოვრებისა და შემოქმედებითი გზების დამთხვევის მომენტებიც. ილიასავეთ ამ თაობის კომპოზიტორებიც პროფესიულ განათლებას რუსეთში იღებენ, რუსული მუსიკალური ხელოვნების მდიდარ ტრადიციებსა და რუს დემოკრატიულ პროგრესულ შეხედულებებს ნაზიარებნი სამშობლოს მოაშურებენ, რათა ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე მოიხადონ თავისი მამულშვილური ვალი. ადექვატურია სამოციანელთა და იმ თაობის ქართველ კომპოზიტორთა პროფესიული თუ საზოგადოებრივი საქმიანობა. მათ სულს, როგორც ილია იტყოდა, მშობლიური ქვეყნის „დვრიტა“ ედოთ საფუძვლად. ამიტომ სავსებით მართებულია ის (ვ. დონაძეს ეკუთვნის), რომ მ. ბალანჩივაძეს, დ. არაყიშვილს და ზ. ფალიაშვილს ქართული მუსიკის „თერგდალეულებს“ ვუწოდებთ.

სიახლოვის კიდევ ერთ ნიშანდობლივ მომენტს აღვნიშნავ: ილია ქართული სალიტერატურო ენის განახლების პროცესს ხალხური შემოქმედების თვითმყოფადობის საფუძვლზე წარმართავდა. მისი ამ მიმართებით მოღვაწეობა და ქართულ ხალხურ სიმღერაზე გამოთქმული შეხედულებები საქართველოში მუსიკალური ფოლკლორისტიკის აღზევების ძლიერი სტიმული გახდა. ეს პროცესი პარალელურად მიმდინარეობდა კომპოზიტორული აზროვნების სფეროშიც. ქართული ხალხური მუსიკის თვითმყოფადობა ზაქარია ფალიაშვილის თაობამ პროფესიული მუსიკის პირველსათავედ სცნო და ეროვნული სტილის ნიშნების მოძიების უშრეტ წყაროდ მიიჩნია. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ პროფესიული სკოლის ჩამოყალიბება ხალხური მუსიკალური აზროვნების თავისებურებათა შესწავლით დაიწყო. ამ საფეხურის გავლის აუცილებლობამ კომპოზიტორთა ის თაობა შემოატარა საქართველოს ყველა კუთხე, შეასწავლა, შეაგროვებინა და შემოქმედებითად გარდააქმნევინა ეთნიკურად უმდიდრესი მუსიკალური ფოლკლორი და რაც მთავარია, კომპოზიტორულ აზროვნებასა და ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებას შორის ურთიერთობის ახალი გზები გააყავინა.

ქართული მუსიკის ისტორიის ვერც ერთ



ეტაჲს ვერ დავასახელებთ, კომპოზიტორული აზროვნების პროცესებში რომ არ მონაწილეობდეს პოეტური სიტყვა. მწერლის აზრი და პოეტური სამყაროს ემოციურ-სახეობრივი სისტემა. არის რაღაც სიმბოლური იმაში, რომ იმ თაობის კომპოზიტორული აზროვნების პირველი ნაბიჯები „სადებიუტო ყანაში“ — რომანსში ილიასა და აკაკის სახელებს უკავშირდება. 1889 წლის 25 მარტს, „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ სასარგებლოდ გამართულ საღამოზე, რომელშიც თავად ილია ჭავჭავაძე იღებდა მონაწილეობას, შედგა ქართული რომანსის ფუძემდებლის მელიტონ ბალანჩივაძის დებიუტი — „შესრულდა მისი სამი რომანსი, რომელთაგან ერთ-ერთი, „ნანა შეილო“. ილიას ლექსზეა დაწერილი. ამას მოჰყვა მისი ვოკალური დუეტი „გაზაფხული“ და ილიას ლექსებზე შექმნილი დიმტრი არაყიშვილის რომანსი „ტყემ მოისხა ფოთოლი“, მის მიერ დამუშავებული ხალხური „ნანა“, ზაქარია ფალიაშვილის რომანსები „ქართული ნანა“, „რისთვის მიყვარხარ“ და საქორწილო საგუნდო სიმღერა „აბესალომ და ეთერს“ II მოქმედებაში „ქართველო ხელი ხმალს იყარ“ და ნ. სულხანიშვილის „გუთნური“.

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის პოეზია იმ პირველ ეტაპზე მონაწილეობს კომპოზიტორული აზროვნების ორ დიდ სივრცეში განფენის პროცესში: პოპოფონიურში (რომანსი) და მრავალხმიანობაში (საგუნდო სიმღერა). თუ იმასაც ვიტყვი, რომ უპირატესად სწორედ ამ ორ ყანაში იჭედებოდა ქართული კომპოზიტორული ხელოვნების საკუროთხეველი, ყალიბდებოდა იმ თაობის კომპოზიტორთა მუსიკალური აზროვნების ინდივიდუალური ნიშნები, პოეტური სიტყვის ინტონირების ნორმები, ხალხური საგუნდო სიმღერის საგანძურში მხატვრული კატეგორიების აღმოჩენის უნარი, ნათელი ვახდებდა ამ პროცესებში ილია ჭავჭავაძის პოეზიის მონაწილეობის მნიშვნელობა.

ქართულ ხალხურ მუსიკაზე დაწერილ წერილს ილია ლესინგთან პაექრობით იწყებს. სახელდობრ, არ ეთანხმება გერმანელი კლასიკოსის ცნობილ გამონათქვამს: „მუსიკა არის უტყვე პოეზია და პოეზია — მეტყველი მუსიკა“. ილიას ალტერნატივა ასეთია: „სიმღერა, გალობა, სხვა არა არის რა, გარ-

და ბედნიერად შექსოვილის პოეზიისა და მუსიკისა. აქ, სიმღერაში, გალობაში, მწერარი ხმა ჰმეველის წყობილ სიტყვებში და წყობილ-სიტყვაობა მწყობრს ხმას, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თვისის სულის მოძრაობა და თვისის გულის ძარღვის ცემა. ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმიდამ ამოზიდონ იგი სხეული და წერილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის, როცა ან სევდა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვაწებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას“. ამით ილია ჭავჭავაძემ იმ თაობის ქართველ კომპოზიტორებს, თითქოს, ერთგვარი პროგრაამა მისცა მათ შემოქმედებაში პოეტური სიტყვისა და მუსიკის შეკავშირებისათვის და ამ ურთიერთობის გარკვეულ მხატვრულ კატეგორიაზეც მიუთითა. რაც მთავარია, ილიას ნააზრევში ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენლებმა თეორიულად დასაბუთებული ის მხატვრული პრინციპი დინახეს, რაზეც იყო აგებული ევროპული და რუსული სარომანსო ლირიკის საუკეთესო მიღწევები და რისი პრაქტიკული განხორციელებაც უპირველეს ამოცანად იღვა მათს შემოქმედებით გზაზე. ამ ამოცანის გადაჭრაში ქართველმა კომპოზიტორებმა მოკავშირედ სწორედ ილიასა და აკაკის „წყობილ-სიტყვაობა“ აირჩიეს.

ამ კავშირმა ქართული სარომანსო მუსიკიდან განდევნა მეტად მგრძობიარე სალონური ლირიკის ნიშნები, შემოიტანა „მიწიერების პოეზია“, ხალხური მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სისადავე და კეთილშობილება. ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის პოზიციასთან კავშირმა კომპოზიტორული აზროვნება წარმართა მუსიკალური ლირიკის თემატურ-სახეობრივი საზღვრების გაფართოებისაკენ. სარომანსო ლირიკის სამყაროში შემოდის მოქალაქეობრივი მოტივი, სამშობლოს თემა და მასთან დაკავშირებული დედის სახე — ილიას პოეზიის ეს ერთ-ერთი უძლიერესი ხატი. ილიას პოეტური ტემპერამენტის ზეგავლენით იმ დროის რომანსის ყანაში სატრფიალო ლირიკის დრამატიზაციის გზაც მოინიშნა და შესაბამისად იმ დროისათვის უჩვეულო მეტყველებითი

ინტონაციებიც დაიბადა (დ. არაყიშვილის რომანსი „ტყემ მოისხა ფოთოლი“).

კომპოზიტორული აზროვნების ძალზე მნიშვნელოვანი პროცესები იკითხება ილია ჭავჭავაძის ლექსებზე დაწერილი ორი დიდი კლასიკოსის საგუნდო სიმღერებში: ზ. ფალიაშვილის გუნდში „ქართველო, ხელი ხმალს იყარ“ და ნ. სულხანიშვილის აკაველა გუნდში „გუთნური“. მიუხედავად იმისა, რომ ეს გუნდები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან თავისი მუსიკალური მასალით, ემოციურ-სახეობრივი წყობით და მხატვრული განსახიერების ხერხებით, აქ ეანრულ საფუძველზე ორივე კომპოზიტორი ფაქტობრივად ილიას პოეზიაში ხაზგასმულ ერთსა და იმავე ეროვნულ თვისებას წარმოაჩენს — სულის შინაგან ძლიერებას, იმპტიციესა და გაუტეხელ ძალას. ფალიაშვილის გუნდში ეს საწყისი გმირულ-პატრიოტული შინაარსით იმსჯელება და „ეანრული ჰეროიზმის“ (ა. წულუკიძის განსაზღვრება) ნიშნები შეაქვს საქორწილო რიტუალის ამაღლებულ ატმოსფეროში. სულხანიშვილის გუნდში კი იგივე საწყისი სოციალური შინაარსით იტვირთება და, პირობითად რომ ვთქვათ, „ეანრული დრამატიზმის“ გაშუალებული ნიშნები შეაქვს შრომის რიტუალში. ფალიაშვილის გუნდი ვაჟაკობისა და მამულიშვილობის ჰიმნია, რომლის ელერადობაში ფრესკული სიდიადე და შინაგანი მონუმენტულობა გამოსჭვივის. სულხანიშვილის გუნდი კი დინამიური ეანრული სცენაა, რომელშიც თეატრალიზებული კოლექტიური შრომის პროცესი. ეს გუნდიც შრომის ერთგული და სიღრმეში გამძლე ქართველი გლეხკაცის სადიდებლად დაწერილი სიმღერაა.

ეს, რაც შეეხება ამ გუნდებში ჩვენს მიერ დანახულ ემოციურ-სახეობრივ წყობას და ეანრულ საფუძველს. მაგრამ გაცილებით უფრო დიდია ამ ნაწარმოებების მნიშვნელობა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან კომპოზიტორული ხელოვნების დამოკიდებულების თვალსაზრისით. მარტო „გუთნური“ მთელი სკოლაა იმისა, თუ ხალხური მუსიკალური აზროვნების სამყაროდან კომპოზიტორის როგორ შეუძლია ახალი მხატვრული კატეგორიების ამოზიდვა, გათავისება, გათანამედროვეება და იმის გაცნობიერება, თუ რა ამოუწურავი სიმდიდრეა ქართული ხალხური სიმღერა კომპოზიტორული აზროვნების ეველ-

უტყის გზაზე. ფალიაშვილი და სულხანიშვილი ამ საკითხში ილია ჭავჭავაძის როგორც ქართული მხატვრული სიტყვის რეფორმატორისა და მისი განვითარების დიდ მომხმარებელს თანამდგომლები არიან. ილიას ენის წყაროც ხომ გუთნის დღის ენა, ხალხური ლეგენდების, თქმულებების, ხალხში დაბადებული ცილობისა და გამოთქმების ენაა. ილიას ამ მიმართულების ანალოგიურია ქართულ კლასიკურ მუსიკაში მიმდინარე პროცესი — კომპოზიტორული ენის, ტექნიკის და საზოგადოებრივი სისტემის ჩამოყალიბება ხალხური სიმღერის ხატოვან საშუალებათა ახალ კატეგორიაში აყვანის საფუძველზე. სწორედ ფალიაშვილისა და სულხანიშვილის საგუნდო სიმღერებში იკვალება ის გზა, რომელსაც მიყვავართ ილია ჭავჭავაძის დაბადებიდან 150 წლისთავისადმი დაწერილ იოსებ კეჭყავაძის საგუნდო ციკლისა და ნოდარ მამისაშვილის საგუნდო პოემისაკენ.

ილიას ლირიკასთან მიმართებაში კომპოზიტორული აზროვნების ახალი წახნაგები ჩნდება გ. ჩუბინიშვილის სიმღერების სახით („რისთვის მიყვარხარ“, „სატრფო“, „სევდა“, „ხმა გულისა“ და სხვა.) ქალაქური ფოლკლორის წიაღში დაბადებულმა ამ სიმღერებმა ქართულ კამერულ-ვოკალურ მუსიკაში კვლავ შემოიტანეს სუბიექტური ლირიკის დამახასიათებელი ნიშნები: კამერული ინტიმის სიბრტე, აღსარების სიწრფე, მსმენელთან გულგანად დამოკიდებულების, მიმდრობი ტონი. ამ ვოკალურ მინიატურებში ხალხური სასიმღერო ლირიკის პოეტური სული და იმ თაობის თბილისური ინტელიგენტური სინატივე ტრიალებს. საოცრად ენათესავენა ჩუბინიშვილის სიმღერები ილიას სიტყვებზე ქალაქშივე დაბადებულ სიმღერებს. ხალხური აზროვნების ამ კავშირს წარმოაჩენს ის კატეგორიები, კომპოზიტორის მელოდიების დემოკრატიულ ხასიათში რომ არის გაცხადებული და რაჟა ხელი შეუწყო საზოგადოდ ამგვარი სიმღერების გამსიურებას — პროცესს, რომლის სათავეში დგას გიორგი ჩუბინიშვილი და რომლისგანაც მიემართება გზა ილიას ლექსზე შექმნილ პატრიოტული ლირიკის მშვენიერი ქმნილებისაკენ, რევაზ ლალიძის სიმღერა „ჩემო ტყბილო სამშობლოსაკენ“.

კითხვას, თუ საბჭოთა პერიოდის ქართული პროფესიული მუსიკის როგორ მხატვრულ პროცესებში მონაწილეობს ილია ჭავჭავაძის



პოეზია და როგორია მხატვრული შედეგები, შეიძლება ერთადერთი სწორი პასუხი გაცეს: ილიას პოეტური ქმნილებების მონაწილეობას ყოველთვის სასურველ მხატვრულ შედეგებამდე არ მიყავართ. ასეთი პასუხის ობიექტობა ეჭვმიტანილი იქნება იმ შემთხვევაში, თუ გავითვალისწინებთ საბჭოთა პერიოდის ქართული პროფესიული მუსიკის რთული და წინააღმდეგობრივი გზის დიალექტიკას, შემოქმედებაში „მოგებისა“ და „წაგების“ კანონზომიერ მომენტებს, ახალ-ახალ მხატვრულ პროცესებში კომპოზიტორული აზროვნების ადაპტირებისათვის საჭირო ნიჭს, დროს, გამოცდილებას და ილია ჭავჭავაძესთან მიმართებაში კიდევ ერთი აუცილებელი პირობის დაცვას — მის სულიერ და გონიერ სამყაროში შეღწევის უნარს.

ქართული სიმფონიური მუსიკის კავშირი ილია ჭავჭავაძის პოეზიასთან მყარდება ამ სფეროს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. აღვნიშნავ გ. კილაძის სიმფონიურ პოემას „განდეგის“ (1937), აზმაიფარაშვილის სიმფონიურ პოემას „ყვარლის მთებს“ (1939), რ. ლალიძის სიმფონიურ პოემას „სამშობლოს“ ილიას პოემის „დიმიტრი თავდადებულის“ მიხედვით, ე. ლომდარიძის სიმფონიას „განდეგის“ (1966). ნაწარმოებთა ჩამოთვლაც კი ნათელს ჰგენს ილიას პოეზიის მონაწილეობას ქართული სიმფონიური მუსიკის სხვადასხვა პროცესში. ერთ-ერთია რომანტიკული სიმფონიური პოემის ენარის სპეციფიკური ნიშნების ეროვნულ ნიადაგზე მოდელირების ცდები (გ. კილაძე „განდეგის“), მეორეა — ილიას ფილოსოფიური კონცეპციის გამოხატვა სიმფონიზმის, როგორც განზოგადებული აზროვნების კატეგორიის გზით (გ. კილაძისა და ე. ლომდარიძის ნაწარმოებები), მესამე პროცესი კი უკავშირდება სიმფონიურ მუსიკაში სურათოვნების პრობლემას (აზმაიფარაშვილის „ყვარლის მთებს“).

სიმფონიური მუსიკის ყველაზე მძლავრი საშუალება იდეის განზოგადების უნარი და მისი განხორციელების ფართო შესაძლებლობებია. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ქართული სიმფონიური მუსიკა რამდენჯერმე მიუბრუნდა და ალბათ კვლავც მიუბრუნდება ილიას „განდეგის“, მასში ფილოსოფიურად გახსნილ ზოგადკაცობრიულ იდეას, რომელიც, ჩვენის აზრით, ქართულ მუსიკაში ჯეროვანი

სიღრმით არ გამოხატულა. ამ თემაზე შექმნილ არც ერთ მუსიკალურ ნაწარმოებში არის ნაპოვნი ფილოსოფიური ჩაღრმავებები ათვის აუცილებელი სულიერი მნიშვნელობა და მასშტაბი, რომელიც უფრო გადამწყვეტია, ვიდრე საკომპოზიტორო ტექნიკის დონე. ამიტომ ვხედავთ კილაძის „განდეგის“ და ლომდარიძის ამავე სახელწოდების სიმფონიაში დიდ დისტანციას პოეტურ პირველსათავესთან. ორივე შემთხვევაში კომპოზიტორული აზროვნების სისტემაში ილიას პოემიდან მომდინარე სიუჟეტური იმპულსები უფრო მოქმედებენ, ვიდრე ფილოსოფიური საწყისები. ილიას „განდეგის“ ხომ დიდებულ ნიმუშია ხელოვნის პიროვნების დამოკიდებულებისა ზოგადკაცობრიულსა და მისი თანამედროვე ცხოვრების პრობლემებთან. სიმფონიურ მუსიკაში „წაგების“ მომენტი, ვფიქრობთ, ამგვარი დამოკიდებულების უკუღებებელყოფამ განაპირობა.

ილია ჭავჭავაძის პოეზიასთან მიმართებაში სახარბიელო სურათს ვერც საოპერო ეპოქაში ვხედავთ. თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების თვალსაწიერიდან 40-იანი წლების ოპერები: ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“ (1940), ა. მაჭავარიანის „დედა და შვილი“ (1944), კრიტიკას ვერ უძლებენ. დღეს მათი შეფასება შეიძლება მხოლოდ როგორც იმ დროის ესთეტიკური მრწამსით გაპირობებული ნაწარმოებებისა, რომელთა მხატვრული მნიშვნელობა მათი სცენური სიცოცხლისათვის განკუთვნილმა დრომ ამოსწურა. და მაინც, როგორც ქართული მუსიკის ისტორიის ერთ-ერთი დოკუმენტი, მაგალითად, ა. მაჭავარიანის „დედა და შვილი“ საკითხის სხვაგვარ დაყენებას მოითხოვს. სახელდობრ, ილია ჭავჭავაძის პოეზიასთან კავშირმა რა სასიკეთო იმპულსები შესძინა კომპოზიტორის შემოქმედებას ან მთლიანად ქართულ მუსიკას. ენარის სპეციფიკის თვალსაზრისით ქართული მუსიკალური თეატრის სფეროში ამ კავშირმა ხელი შეუწყო პირველი საბჭოთა ქართული კამერული ოპერის დაბადებას, ენარიისას, რომელსაც ქართული ოპერა გაჰყავს 60-70-იანი წლების საბჭოთა საოპერო ხელოვნების სფეროში მიმდინარე პროცესების ერთ-ერთ ხაზზე. ხოლო თვით მაჭავარიანის — იმ დროს ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემდგომი პროფესიული სრულყოფის გზაზე მას გარკვეული წვლილი შეაქვს. ოპერის საფუძვლად

აღებულ ილიას „ქართველის დედას“ პავლე ინგოროყვა მოხდენილად უწოდებს „პოემამოწოდებას ბრძოლისაკენ საქართველოს თავისუფლებისათვის და არა ისტორიული წარსულის სურათს, წარსულის რომანტიკას“. სამამულო ომის მძვინვარე დღეებში გაცდილმა დედის პატრიოტულმა მოწოდებამ, მომაკვდავი დედისა და ომში მიმავალი შვილის გამოთხოვების სცენამ და დედაშვილობის საოცრად სათუთმა მოტივმა გარკვეულწილად ნიადაგი მოუშხადა მაჭავარიანის ვოკალური ლირიკის ისეთი მონაპოვრის დაბადებას, როგორცაა რომანის „არ დაიდაროდ, დედაო“. იგივე ითქმის ოპერის ქართული სცენების კოლორიტულობაზე, რამაც განვითარება პპოვა მომდევნო, უფრო მნიშვნელოვან მხატვრულ ამოცანებთან დაკავშირებით და სხვადასხვა ქანრების საფუძველზე (ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“, ბალეტი „ოტელო“).

40-იანი წლების ოპერებთან შედარებით გაცილებით უფრო მაღალი საფეხურია ს. ცინცაძის ოპერა „განდევილი“ (1972), როგორც XX საუკუნის ერთ-ერთი პოპულარული საოპერო ქანრის — მონოოპერის პირველი ნიმუში ქართულ მუსიკაში. თუ წინა ოპერების დაბადების სტიმული უშუალოდ ილიას პოეზიიდან მოემართებოდა, ცინცაძის „განდევლის“ შექმნას სრულიად სხვა იმპულსმა შეუწყო ხელი — პარიზში პულენკის მონოოპერის „ადამიანის ხმის“ ნახვით მიღებულმა ძლიერმა შთაბეჭდილებამ. კომპოზიტორის გადმოცემით, მას უკვე პარიზშივე გაუჩნდა სურვილი ეროვნულ მწერლობაში ისეთი ნაწარმოების მოძიებისა, მონოოპერის შექმნის შესაძლებლობას რომ მისცემდა. არჩევანი ილიას „განდევლზე“ შეჩერდა (ლობრეტოს ავტორია პ. გრუზინსკი). ამგვარად, არა ილიას პოემის მხატვრულმა სამყარომ და ფილოსოფიურმა არსმა, არამედ წმინდა კომპოზიტორულმა ამოცანამ გადაჭრა ოპერის შექმნა წინასწარ არჩეული საოპერო მოდელის მიხედვით. აქედან ის მოდელიკაციები, რომლებიც განიცადა ილიას პოემის სიუჟეტმა, სტრუქტურამ, კომპოზიციამ, ფილოსოფიურმა კონცეპციამ. შეიკვეცა ტექსტი, გადაადგილდა ეპიზოდები (მეინვარის დიდებული სურათი ოპერის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს), გაჩნდა ახალი აზრობრივი მახვილები. მაგრამ მთავარია ის სხვაობა, რომელიც

პოეტისა და კომპოზიტორის სააზროვნო სისტემებს შორის გაჩნდა, ილიას ფილოსოფიური კონცეპცია, ასე დიდებულად დაკავშირებული შერწყმული მის პოეტური აზროვნების, ოპერაში ფსიქოლოგიური დრამის კანონზომიერებებით შეიცვალა. ის სახე-სიმბოლოები, მუსიკაში რომ იკითხება, ფსიქოლოგიურ სამყაროშია განფენილი. მათი ურთიერთობის „ფილოსოფია“ კი ლაპიდარული და მიწაზე დაშვებულია.

ოპერაში ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი გარემოება — სხვაობა პოეტურსა და კომპოზიტორული აზროვნების მასშტაბებს შორის. ილიას პოემაც და ოპერაც მცირე ყალიბის ნაწარმოებებია. მაგრამ თუ ილიასათვის დამახასიათებელია პოეტური სამყაროს შინაგანი საზღვრების ვაფრთხოება ოპერაში მხატვრული სამყაროს შემქმნელი სახეები კამერულობის საზღვრებს ვერ სცილდება. საზოგადოდ, სახეობივი წყობის შინაგან მონუმენტულობას მხატვრული ნაწარმოების მრავალპლანიანობა, მოტივებისა და სახეთა სამოქმედო შრეების სიმრავლე განაპირობებს. კამერული ოპერა კი ამ მასშტაბს ზღუდავს.

ტრადიციული ოპერისაგან განსხვავებით მონოოპერას თავისი მახასიათებელი სტრუქტურა და კანონზომიერებანი აქვს. თუ ტრადიციულ ოპერაში იდეის სიმფონიური განზოგადების მრავალი საშუალება არსებობს, მონოოპერისათვის ამ საშუალებათა ხელმომჭირნობაა დამახასიათებელი. ყოველივე ამან გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ოპერა „განდევლის“ მხატვრულ კონცეპციაზე: ილიას შემოქმედების მკვლევარები მართებულად აღნიშნავენ, რომ დღევანდელი ჩვენი ცხოვრების თვალსაწიერიდან „განდევლში“ გამოხატული მართო სულის შინაგანი მეტყეობა და ბრძოლა უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც მძაფრი კონფლიქტებით აღსავსე ჩვენი ცხოვრება, რომელიც ერის მარადიული ბრძოლის ერთ-ერთი საფეხურია. ადამიანს არა აქვს უფლება განზე გადგეს, ვერაფრის ამ პროცესს. ილია მოგვიწოდებს შევარსულოთ ჩვენი „მიწიერი ვალი“. ამიტომაც მისი პოემა გამსჭვალულია ადამიანის დანიშნულების გაცნობიერების პათოსით. ცინცაძის მონოოპერაში კი ყურადღების ცენტრში დგას განდევლის, როგორც ღვთის მსახურის მსოფლზღვდვის მსხვერვის ტრაგედია. ოპერის საზღვრებს მიღმა დარჩა ილიას პოემის ფი-

ლოსოფიური ასპექტი და ალევგორიული ფორმით გამოხატული ეროვნული და სოციალური პრობლემატიკა.

ოპერა „განდევილი“ საინტერესოა მონოსახის განსნის თავისებური მეთოდი, რომელიც გარკვეული დრამატურგიული მოდელის პირობებში მოქმედებს. ეს მოდელი შექმნილია არიოზული მღერადობისა და რეჩიტატიულ-დეკლამაციური წყობის მქონე მაკროსცენების მონაცვლეობით, რომლებსაც შინაგანად ამთლიანებს ლაიტმოტივები. მათ ოპერაში მნიშვნელოვანი დრამატურგიული და ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვთ. განდევლის სახის განსნაში მონაწილეობს ორი განსხვავებული ლაიტმოტივი: ერთი — მძაფრი, მკაცრი და შეუვალა, მას კომპოზიტორი ბედისწერის ლაიტმოტივად მიიჩნევს და ოპერის მანძილზე უცვლელად ტოვებს. მეორე ლაიტთემა წარმოსახავს განდევლის — ღვთისმოსავის სახეს. ესაა ქორალური წყობის თემა, რომელსაც ხალხური საგალობლის „შენ ხარ ვენახის“ საწყისი ინტონაციები უდევს საფუძვლად. აღნიშნული ლაიტთემა მუდმივი გარდაქმნის პროცესშია ჩართული და პირველ ლაიტთემასთან შეპირისპირებით განდევლის სულიერ სამყაროში გაორების, მერყეობისა და ძრწოლის განზოგადებას ემსახურება.

ილიას „განდევილი“ მინიმუმამდე დაყვანილი აღწერის მეთოდის სამოქმედო არეიგი მხოლოდ ბუნების სახეს უკავშირდება და მეორე პლანს ჰქმნის. ოპერაში კი ეს მეთოდი რამდენადმე აქტიურია და მას კომპოზიტორი მნიშვნელოვან დრამატურგიულ და ფსიქოლოგიურ როლს ანიჭებს. ბუნება პოემავიცი და ოპერავიცი ორსახოვანია: სტატიური, მშვიდი და ზეიადი მყინვარი უპირისპირდება აბოზოქრებულ, მძვინვარე, წამლუკავ თერგს. თუ ილიას პოემაში მყინვარისა და თერგის შეპირისპირება ალევგორიულად გამოხატავს მიწიერისა და ზეციერის ანტითეზს, საქართველოს წარსულსა და აწმყოში, ცინცაძის ოპერაში ეს სახე — სიმბოლოები განსხვავებულ კონტექსტს ჰქმნიან. დიდებული მყინვარის სურათის ფინალში გადატანამ სხვა გააზრება მისცა ამ სახე-სიმბოლოს. ეს არის ცხოვრებისგან დამარცხებული, მარტოსულის კათარსისი, ხალხური ლეგენდის მარადიულობის სიმბოლური გამოხატულება, რაც ცინცაძემ ამაღლებული წყობის ქორა-

ლური საორკესტრო კლერადობით გამოხატა. ოპერის დამთავრება ამ თემით, რომელსაც ეროვნის დრამატული მსახიობის ხედავლემის შესვლის ტექსტს რომ ახმოვანებდა, ოპერაში აზრობრივი მახვილების გადაადგილებაზე მიგვივითებს. აბოზოქრებული ბუნების სურათი კი, რომლითაც ოპერა იწყება, აღიქმება, როგორც განახლების სახე-სიმბოლო, რომელიც ამსხვრევს სიცოცხლის დამთრგუნავ ძალას. ოპერის დასაწყისში იგი არღვევს განდევლის მყუდრო საგანის სიმშვიდეს, ხოლო ოპერის კულმინაციურ მომენტში ამ სახის ზელმორედ შემოჭრა უკვე თვით განდევლის სულის მყუდროების დანგრევაა. იგივე მუსიკალური მასალის ფონზე განდევნილი ექსპრესიონისტული სცენა განდევლის სულის გაორებისა (განდევლისა და სცენის შიღმა გუნდის დრამატული დიალოგი), რომელიც მისი საპირისპირო საწყისების „დეულს“ ჰკავს და „განკითხვის დღის“ შთავგონებითა დაწერილი.

საოპერო ქანრის გამოცილებამ დაადასტურა, რომ ინტერესი კამერული ოპერის მიმართ იღვიძებს მაშინ, როდესაც ამა თუ იმ ეროვნულ კულტურაში ან კომპოზიტორულ შემოქმედებაში იბადება მობილური ფორმისა და სიტყვის ზუსტი ინტონირების მოთხოვნისება. ს. ცინცაძის „განდევლი“ ამ თვალსაზრისითაა საინტერესო. მონოოპერის ქანრის დრამატურგიული მოდელის ათვისებასთან ერთად კომპოზიტორის შემოქმედებაში ამ ნაწარმოებმა მელოდიური აზროვნების ახალი კატეგორია მოიტანა, რაც რეჩიტატიულ-დეკლამაციური სტილისა და არიოზული მღერადობის სინთეზში სიტყვის ინტონირების კიდევ ერთი ფორმის — *sprechstimme*-ს ჩართვან შექმნა. „განდევლი“ მოპოვებულმა მელოდიური ენის განახლების იმპულსებმა გარკვეული ზემოქმედება მოახდინეს ს. ცინცაძის კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა თემატიკაზე (24 პრელუდია ჩელოსათვის, ბოლო კვარტეტები).

საბჭოთა პერიოდში კვლავ გრძელდება ქართული რომანსის ქანრში ილიას ლექსების საფუძველზე ახალ-ახალი ნაწარმოებების შექმნის პროცესი. კომპოზიტორთა ერთი ნაწილი იმ სტერეოტიპს მისდევს, რომელიც ილიას პოეტურ მტყველებასთან მიმართებაში შექმნეს კლასიკოსმა კომპოზიტორებმა,



მეორენი კი უფრო ახალ ურთიერთობებს ეძებენ პოეტურ სიტყვასთან, პოეტური მეტყველების მუსიკალობასთან, რიტმთან და მეტროსთან. ილიას პოეზიას ჰოვო ავტორი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ეწაფება. ზოგჯერ კი ეს კავშირი მყარდება მოიფიქვლ ოსტატობის დონეზე. პირველის მაგალითია მაკავეარიანის რომანსები: „ელეგია“, „ტყეწ მოისხა ფოთლო“, „გასოვს ტურფავ“ და საფორტეპიანო პიესა „ბაზალეთის ტბა“. ეს ის მინიატურებია, რომლებშიც ილიას ლირიკასთან კავშირი გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს სტილის ჩამოყალიბებაზე. ძნელ არ არის ამ პიესების ლირიკული სახეების ფაქიზი, სადა, პოეტურად ამაღლებულ მილოდიაში ა. მაკავეარიანის მომავალი დედებული ქმნილებების („ცისა ფერს“ და „მზეთა მზის სახე“) გენეზისის დანახვა. ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის პოეზია მონაწილეობს ერთი კომპოზიტორის სტილის ევოლუციაშიც და ამ სტილის შინაგანი გამოლიანების პროცესშიც.

ილია ჭავჭავაძის 150 წლის საიუბილეო თარიღმა უდიდესი სტიმული მისცა ქართველ კომპოზიტორთა სხვადასხვა ეანრის ახალი ნაწარმოებების შექმნას. მათ შორის აღვნიშნავ გ. კოკელაძის, ნ. გუდიაშვილის, ს. მირიანაშვილის, დ. ჩხეიძის, კ. როსებაშვილის, შ. დავიდოვის, მ. თქელის, თ. შავლობაშვილის რომანსებს, მ. ხატელიშვილის, გ. ბუჯანელის საგუნდო სიმღერებს. რაღა თქმა უნდა, ამ კომპოზიტორთა განსხვავებული მხატვრული ხედვა და პროფესიული ალლო ერთ დონეზე არ აყენებს აღნიშნულ ნაწარმოებთა მხატვრულ ღირებულებას. ამის უტყუარი მსაზღვრელი დრო და მსმენელია. ჩვენ კი ჭერჯერობით მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ქართულ მუსიკაში ილიას ლექსებზე დაწერილ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებთან ერთად შემოვიდა ახალი სახეები, განწყობილებები, სურათები, გაფართოვდა მუსიკალური მეტყველების საზღვრები, ამაღლდა პოეტურ სიტყვასთან ურთიერთობის ოსტატობა. მაგრამ ამ მოვლენას თავისი უკუპროცესიც ახლავს: ესაა მასალის ინტონაციური სიღარიბე, ინტონაციური სტერეოტიპის მოძალდება, რაც ილიას პოეტურ სამყაროში შეღწევას აფერხებს.

ჩვენი დაკვირვებით საიუბილეოდ დაწარმულ ნაწარმოებებს შორის ყურადღებას უფ-

რო იმსახურებენ მასშტაბური საგუნდო ნაწარმოებები. მათი კლავირში გაცნობის მიხედვით თუ ვრმსჯელებთ. შეიძლება ვთქვათ, რომ საგუნდო მუსიკის სეროში ჭავჭავაძის პოეზია მონაწილეობს სხვადასხვა სახის პროცესებში: 1 — საგუნდო მუსიკის იმანენტური საშუალებების სტაბილიზაციაში, მისი სიწმინდის დაცვაში, 2 — საგუნდო მუსიკის სამყაროში, ინსტრუმენტალური საწყისების შემოტანაში და 3 — ორივე ტენდენციის სინთეზირებაში. ამ პროცესებთან არის დაკავშირებული რ. კაჟილოტის საგუნდო პოემა „ქართლის დედა“, ნ. მაქისაშვილის საგუნდო პოემა „და განანთლა კიდენი სოფლისანი“ და ი. კეჟაყმაძის საგუნდო ციკლი. ყოველი ეს ნაწარმოები დამოუკიდებელ კვლევას იმსახურებს. ზოგად კი შეიძლება აღინიშნოს რ. კაჟილოტის მღვლელობა საგუნდო პოემაში მაგნიფიკატის სპეციფიკური ნიშნების შემოტანისა, ნ. მაქისაშვილის საგუნდო პოემის უაღრესად საინტერესო მხატვრული კონცეპცია და დრამატურგიული მოდელი, რომელიც ასახავს ილიას მოწამეობრივ გზას, მის ერისკაცობას, ილიასა და ჩვენი დროის დიალოგს. და ი. კეჟაყმაძის საგუნდო ციკლი, რომლის ამოსავალი საწყისია ილიას ზნეობრივი და მსოფლმხედველობითა არსი, მისი სულის სისპეტაკე.

მ. ბალანჩივაძემ, დ. არაყიშვილმა, ზ. ფლიაშვილმა, ნ. სულხანიშვილმა ილიას შემოქმედებასთან კავშირში ყურად იღეს ერთი გარემოება: ილიას პოეზიასთან დაახლოება არ შეიძლება მხოლოდ სიტყვისა და მუსიკალური ბგერის ურთიერთობით შემოისაზღვროს. ეს კავშირი კომპოზიტორისაგან მოითხოვს უპირველესად სულიერ სიახლოვეს ამ პოეტური სამყაროს უკან მდგომი უზარმაზარი ენერჯის მოაზროვნებასთან, ზნესრულ და ნათელი მოფენილ პიროვნებასთან. კლასიკოსმა კომპოზიტორებმა ეს აუცილებელი პირობა მომავალ თაობებს უანდერძეს. და თუ ილია ჭავჭავაძის მიხედვით დღემდე შექმნილ ნაწარმოებთა მხატვრული ღირებულება მხოლოდ იმის უფლებას გვაძლევს, რომ ისინი განვიხილოთ როგორც ილიას ფენომენთან მიახლოების ერთ-ერთი საფეხური, ეს მხოლოდ იმითომ, რომ ქართულ პროფესიულ მუსიკას ჭერჯერობით არ აქალუძს ამ ამოცანის სრული გადაჭრა.

## გიგა ლორთქიფანიძე—60

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია მხურვალედ ულოცავს გამოჩენილ ქართველ რეჟისორს გიგა ლორთქიფანიძეს დაბადების 60 წლისთავს.

დიდაა გ. ლორთქიფანიძის დამსახურება ქართული თეატრის, ქართულა კინემატოგრაფის, საერთოდ ქართული კულტურის წინაშე.

მის სახელთან დაკავშირებულია ჩვენი თეატრის მრავალი, ჭეშმარიტად ღირსშესანიშნავი, წარმატება. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე მან რთული და უკომპრომისო გზა აირჩია. მისი უპირველესი მიზანი იყო და დღესაც რჩება ჩვენი ხალხის ცხოვრების, მისი სიხარულისა და ტკივილების, ფიქრისა და მისწრაფებების თეატრალური წარმოსახვა.

გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში მრავალმხრივ აისახა ქართველი კაცის ხასიათი, მისი ეროვნული თავისებურებანი — სიცოცხლის სიყვარული, იუმორი, ჭირთა თმენა, დიდსულოვნება, გონიერება, ტემპერამენტი...



მან ორგანულად შეითვისა, უფრო სრულად: მთელის არსებით შეიწოვა ეროვნული კულტურის ტრადიციები და თანამედროვეობა, ქართული სცენური კულტურის გამოცდილება და მისი ორგანულობა. ამავე დროს მისი ინტერესები სფერომ დაიტია რუსული და ევროპული კულტურის მიღწევები თეატრალური სელოვნების სფეროში, სხვადასხვა თეატრალური პროგრამიდან მან მიიღო და გაიაზრა ყოველივე ის, რაც მის წარმოსახვაში აგებული თეატრის იდეალებს შეეფარდებოდა.

ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა შეებრძოლა იმ შტამპებსა და სტერეოტიპებს, რომლებიც ქართული დრამატურგიის განვითარებას აფერხებდა. მრავალი ბრძოლა გადაიხდა, მრავალ ცხარე პოლემიკაში მიიღო მონაწილეობა თავისი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების დასაცავად.

ამ პრინციპებს საფუძვლად უდევს სცენური სიმართლის თანდაყოლილი გრძნობა, შემდგომ გამდიდრებული და გაღრმავებული თეატრის სელოვნების ინტუიციური წვდომით და შემეცნებით. დრამის მხატვრულ-ესთეტიკური სამყაროს, მისი იდეის, შინაგანი ბრძოლის გადმოცემისას იგი უპირატესობას ანიჭებს მსახიობის განცდას, მისი თამაშის რეალიზმს, ცხოვრების შეგრძნებისა და გააზრების საფუძველზე აღმოცენებულ გრძნობების სიმართლეს. მაგრამ, ამგვარ თეატრალურ კრდოს აღიარებს მრავალი სხვა ეროვნების რეჟისორიც, და ხომ არ არის აქ საფრთხე ეროვნული თავისებურების ერთგვარი ნივთიერებისა?

საქმე სწორედ ისაა, რომ გ. ლორთქიფანიძე უაღრესად ეროვნული რეჟისორია. მის სპექტაკლებში მსახიობთა ქცევა, მათი აღქმა, რეაქცია, სიტყვიერი თუ პლასტიკური „პასუხი“ სცენურ ამოცანებზე, გრძნობის სიწრფელე და ტემპერამენტი, ემოციური დაძაბულობა, შინაგანი თუ გარეგანი მოქმედების რიტმი სწორედ ქართველი კაცის თავისებურ ხასიათში იღებს სათავეს, მის სცენურ ადექვატს წარმოადგენს. გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურაში სცენურ მეტაფორას, პირობით თეატრალურ სახეს ავტონომია წართმეული აქვთ. ისინი მხოლოდ იმდენად და იმგვარადაა გამოყენებული, რამდენადაც ეს საჭიროა მსახიობის შემოქმედების, მისი თამაშის იმპულსისათვის, განცდის სიმძაფრის გაზრდისათვის. მის საუკეთესო სპექტაკლებში ვერცერთ თვითმიზნურ დეტალს ვერ ვიპოვით — ყველაფერი ემორჩილება მთავარი იდეის გამოხატვას, სწორი განწყობილების შექმნას, რაც უპირველესად მსახიობის შემოქმედებია: მიიღწევა.

პირობითობა და მეტაფორულობა უცხო რომ არ არის მისთვის, ეს ნათლად გამოჩნდა მის მიერ დადგმულ პ. კაკაბაძის „კანაბერის ხმალში“, სადაც ე. წ. „გაუცხოვების ეფექტი“ იყო გამოყენებული, როგორც საწყისი პიესის თეატრალური იმპროვიზაციისათვის. ბერიკების თეატრის ორიგინალური და, რაც მთავარია, ორგანული, პრინციპების აღორძინებით მან შექმნა თეატრალური თამაშის, წარმოსახვის, მოულოდნელი მეტამორფოზების სამყარო — სადაც ხასიათი-ნიღბების მოქმედება ეყრდნობა ცხოვრების რეალიზმსაც, ცხოვრებისეულ განცდებსაც და ამ განცდების პაროდიულ-გროტესკულ გაზვიადებებსაც. მაგრამ სპექტაკლის ამ პირობით ჩარჩოში მანაც ცოცხალი ადამიანები მოქმედებენ.

იგი ვერ ეგუება მსახიობის მიერ როლის მექანიკურ შესრულებას, მსახიობის მარიონეტად გადაქცევას (თუმცა ამისათვის მას ყოფა ნებისყოფა, ფანტაზიაც და აგრესიულობაც). მსახიობი მისი ნების და ჩანაფიქრის გამოხატველია ისე, რომ ამ ნებას და ჩანაფიქრს ერწყმის მსახიობის მთელი შინაგანი სამყარო. ამიტომაც მის სპექტაკლებში მსახიობი თავისუფლად გრძნობს თავს, მას არ ზღუდავს წინასწარ შემუშავებული რაიმე სქემა და „ნახაზი“. ყოველივე ეს, ალბათ, იმასაც განაპირობებს, რომ თვით ყველაზე „ჩავარდნილ“ საქმე-



ტაკლებშიც კი არ შეიძლება, რომ რომელიმე როლმა არ გაიბრწყინოს. უბრალოდ მას ასეთი სპექტაკლი არა აქვს. გ. ლორთქიფანიძე დაჯილდოებულია სხვისი ნიჭიერების შეცნობის განსაკუთრებული უნარით. რამდენი ნიჭიერი კომპოზიტორი, მხატვარი, ქორეოგრაფი შემოიყვანა მან ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში. უმთავრესი — მან გაუსხნა ქართულ თეატრში გზა (აქედან — საერთოდ თეატრალურ ხელოვნებაში და კინემატოგრაფიაში) ნოდარ დუმბაძეს, მის შემოქმედებაზე დაყრდნობით სცენაზე გვაჩვენა სრულიად განსხვავებული გმირების სამყარო — გარდაქმნილი თეატრალურ სამყაროდ.

სრულიად „უბრალოა“ გ. ლორთქიფანიძის მიერ ინსცენირებული ეს მოთხრობები და რომანები. შემდეგ, მრავალგზის შეიქმნა სხვა ინსცენირებანიც, მაგრამ ის უშუალოა, სილამუ, ვიტყვით, სპონტანურობა, რაც ამ „პირველ აღმოჩენას“ ახლდა, დაიკარგა. ამ უბრალოებაში, სისადავეში იმალება ის იდუმალება, რომელმაც ნ. დუმბაძის შემოქმედებას სცენისათვის სპეციალურად შექმნილის შთაბეჭდილება შეუქმნა.

სულ მოკლე რეესტრიც კი რომ შევადგინოთ მისი დამსახურებისა, უეჭველია, ესეც შთაბეჭდავი იქნება.

მისი ინიციატივით შექმნილ რუსთავის თეატრს, სადაც უნიჭიერესმა მსახიობებმა მოიყარეს მაშინ თავი, ქართული კულტურის ისტორიაში თავისი განუყოფელი ადგილი უჭირავს. ეს იყო ფეიერვერკული ამოფრქვევა ნიჭიერების, მოქალაქეობრივი პათოსის, გაბედული, ერის გამოამაფხიზლებელი სიტყვის. რა მნიშვნელოვანი სპექტაკლებიც არ უნდა შეიქმნას მომავალში, გ. ლორთქიფანიძის მიერ რუსთავის თეატრში დადგმული „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ფსკერზე“, „ახის წლის შემდეგ“, მარად დარჩება როგორც მაღალი, შთაგონებული ხელოვნების ნიმუშები.

პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგმის მნიშვნელობა შორს სცილდებოდა ერთი, თუნდაც ბრწყინვალე სპექტაკლის მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროს და იძენდა წარუვალ ღირებულებას სხვადასხვა მოვლენის ბედნიერი დამთბევვის გამო. ჯერ ერთი, მან ქართული თეატრის რეპერტუარს დაუბრუნა პ. კაკაბაძის ეს შედევრი; მეორე — ამ დადგამში ბუნებრივად გაჩნდა და გარდასახული სახით წარმოდგა ქართული ხალხური თეატრის ის ყველაზე დემოკრატიული და სანახაობრივი სისტემა, რომელსაც „ბერიკების თეატრი“ შეიცავდა — თავისი იმპროვიზაციით, ნიღბებით, გადაცემით, რიტუალურ-კარნავალური წყობით... დაბოლოს: — ქართული ნიღბების, ქართულა, ღრმად ეროვნული რეალიების საფუძველზე აქვე აღმოცენდა სანახაობა-თამაშობის სინთეზი რეალისტურ წარმოსახვასთან.

ყოველი მხატვრული მოვლენა, თუ მას განვლილი ისტორიული გზის სიშორიდან შევხედავთ, მნიშვნელოვანია არა მარტო მისი პერსპექტივის თვალსაზრისით, არამედ იმიტაც, თუ რა სიტუაციაში გაჩნდა იგი და კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში რა როლი ითამაშა. ახლა ამ თვალთ შევხედოთ გ. ლორთქიფანიძის მიერ განვლილ გზას — მან იმ დროს დადგა ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“ და ვ. ვაბესკირიას „უფსკრული“, როცა ქართულ თეატრს რეპერტუარში ქართული ფსიქოლოგიური პიესა არ ჰქონდა, უფრო მეტიც: იმდროინდელი დრამის სიყალბისა და პომპეზურობის ფონზე (რაც თავის კვალს ამჩნევდა, უეჭველია, თეატრალურ ხელოვნებასაც) ეს პიესები და მასზე შექმნილი სპექტაკლები სცენურ სიმართლეს, ადამიანურ გრძნობებს ამკვიდრებდნენ. მან იმ დროს შემოიყვანა ქართულ თეატრში ნოდარ დუმბაძე, როცა ჩვენს სცენას ჰაერივით სჭირდებოდა ცოცხალი, ოპტიმისტური, სიცოცხლითა და ცხოვრების მოძრაობით, ცხოვრების დრამატიზმით და იუმორით, თანამედროვე ადამიანების სულის მოძრაობით აღბეჭდილი ახალი სამყარო.

მან იმ დროს შექმნა რუსთავის თეატრი, როცა მთელი ქართული თეატ-

რალური ცხოვრება მდორედ, თავდაჯერებით, გაკვალილი გზით მიდიოდა (ამ გზაზე ცალკეულ წარმატებებს არ გამოვრიცხავთ). მას ესაჭიროებოდა აფეთქება, გამოღვიძება, შეჯახება, ახალგაზრდული სულისკვეთება, თვითღამკვიდრება და ეს გააკეთეს ზემოსხენებულმა სპექტაკლებმა. ეს დაუცხრომელი შემოქმედი, რომელსაც არავითარი სიძნელე არ აკრთობს, რომელიც ხშირად დაპირისპირებია არა მხოლოდ თავის კოლეგებს, არამედ ამა ქვეყნის ძლიერთაც — იღვწის, ლელავს, სიცოცხლეს დებს ქართული თეატრის კეთილდღეობისათვის. მას აქვს თავისი პოზიცია, თავისი თეატრალური კრედი, რომლისადმი ერთგულება აიძულებს, რომ სუბიექტურიც კი იყოს. თავის ამ სუბიექტურობას — დრო და მომავალი განსჯის, სწორია თუ არა იგი — არ მალავს, მოკრძალებულ, რბილ ფრაზებს არ ეძებს მის შესალამაზებლად. იგი ყოველთვის მკვეთრია, მძაფრი თავის მოსაზრებებში და როგორც ჩანს, აქ უკანასკნელ როლს არ თამაშობს მისი ხასიათი და ტემპერამენტი. იგი სრულიადაც არ ცდილობს „გაეკეცეს“ საკუთარ თავს, სურს იყოს ისეთი, როგორიც სინამდვილეშია. მიმიკრისა და ნიღბის ტარების ოსტატთა გარემოცვაში ეს ერთგულება საკუთარი პიროვნებისადმი — ზნეობრივ გმირობას უდრის.

ქართული კინემატოგრაფი ყოველთვის იამაყებს გ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი მრავალსერიიანი სატელევიზიო ფილმით „დათა თუთაშხია“, სადაც საუკუნის დასაწყისის მთელი საქართველოს საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების უმძაფრესი სურათებია გაშლილი.

საერთოდ რომ არ იცნობდეს კაცი ქართულ თეატრს, ქართულ სამსახიობო სკოლას, ამ ფილმის მიხედვით იგი იხილავდა უბრწყინვალეს გალერეას, სავსეს განუმეორებელი სახეებით.

საერთოდ რომ არ იცნობდეს კაცი ქართველის ეროვნულ იერს, ამ ფილმის მიხედვით მას შეუძლია იმსჯელოს ქართულ ჯიშზე, მის ეროვნულ ფესვებზე, მის ფიზიკურ და სულიერ მომხიბვლელობაზე.

სხვას ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ — თუნდაც ეს ორი მომენტი აღვნიშნოთ, განა საკმარისი არ არის, რომ გ. ლორთქიფანიძის ნიჭის გაქანება შევაფასოთ?! ათობით მილიონმა ადამიანმა ნახა ეს ფილმი ცენტრალური ტელევიზიის და კინოეკრანების მეშვეობით. გავითვალისწინოთ ეს ყველაფერი და შევაფასოთ ამ ფილმის მნიშვნელობა თუნდაც მხოლოდ ეროვნული ფიზიონომიის გაცნობის ამ კოლოსალური მასშტაბით.

განვლილი სამოცი წლიდან ორმოცი წელი ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფს, თეატრალურ ინსტიტუტსა და იმ საზოგადოებრივ ტრიბუნას ეკუთვნის, საიდანაც მას მრავალგზის წარმოუთქვამს მგზნებარე სიტყვა, არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ ქვეყნის სატკივარზე.

ვუსურვოთ მას წარმატება არა მარტო როგორც თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს, არამედ უპირველესად, როგორც თეატრალს, რეჟისორს, რომლისგანაც ქართველი საზოგადოება ახალ სპექტაკლებს მიეღვას.

# მეცხველი სულკბურული სახეები

მანანა რობაქიძე

დღეს, ალბათ, ველარავის წარმოდგენია თბილისის უნივერსიტეტის პირველი კორპუსის ბაღი ივანე ჯავახიშვილის ბრინჯაოში ჩამოსხმული ქანდაკების გარეშე. ბევრმა, ალბათ, არც იცის, რომ ამ ძეგლის ავტორი იმ დროისათვის სრულიად ახალგაზრდა მოქანდაკე, სამხატვრო აკადემიის დიპლომანტი, თენგიზ ლვინიაშვილია. სადიპლომო ნა-

მუშევრით დაინტერესებულან გიორგი ჭუბინაშვილი და ნიკო კეცხოველი, მოწონებით ნამუშევარი და 1953 წელს ძეგლის დადგმაც ვანხორციელებულა (არქ. კ. ნახუცრიშვილი.)

ივანე ჯავახიშვილი გამოსახულია სავარძელში მჯდომი, ღრმად ჩაფიქრებული, ცალ ხელში გრაგნილით. მეცნიერის სახე გარკვეულად განზოგადებულია, ამა-

ელენე ახვლედიანი



გიორგი ლვინიძე





დათოს პორტრეტი

ვე დროს, კონკრეტული, ინდივიდუალური, სულიერებით აღსავსე, რასაც განაპირობებს პლასტიკურ ფორმათა ძერწვა.

პირველმა თვალსაჩინო გამარჯვებამ თ. ღვინიაშვილის მაღალი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი ცხადყო.

\* \* \*

...ზაფხულობით ოჯახი გომბორზე ისვენებდა. აქ წყაროთა სიმრავლეა და პირველად თენგიზმა აქ მიაქცია ყურადღება თიხის შრეებს. პირველი ცდებიც აქედან დაიწყო... თიხამ აზიარა პლასტიკას, გარდასახვის საიდუმლოებას... ერთ-ერთი პირველი გაცოცხლებული პერსონაჟი ჰავშვობისდროინდელი სამყაროდან „კახელი გლეხია“, რომელიც დღესაც მისი სახელოსნოს ბინადაა.

1943 წელს დაამთავრა საშუალო სკოლა. 1945 წელს მამილამ, მწერალმა ანა ღვინიაშვილმა მისი ნამუშევრები უნა ჯაფარიძესა და კორნელი სანაძეს უჩვენა. მათ დაულოცეს გზა სამხატვრო აკადემიაში შესასვლელად.

კონსტანტინე მერაბიშვილის სტუდენტი, სტალინური სტიპენდიანტი თენგიზ ღვინიაშვილი მეოთხე კურსიდან სწავლას იაკობ ნიკოლაძის სახელოსნოში აგრძელებს.

ქართულ ქანდაკებას იმ დროისათვის ორი განსხვავებული ინ-

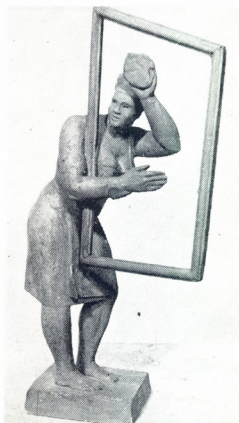
დივიდუალობის დიდი მოქანდაკედგა სათავეში: ნიკოლოზ კანდელაკი — ცნობილი რუსი მოქანდაკის — მატვეევის სკოლის წარმომადგენელი და იაკობ ნიკოლაძე — როდენის მოწაფე და იმპრესიონისტული სკოლის პრინციპების მოზიარე.

შემოქმედებითმა პაექრობამ გარკვეულად შეუწყო ხელი ქართული ქანდაკების ფართოდ და მრავალმხრივ განვითარებას, მომავალ მოქანდაკეთა ინდივიდუალური ხელწერის ჩამოყალიბებას.

თენგიზ ღვინიაშვილიც ამ დროის პირშია. მისმა შემოქმედებამ აითვისა კანდელაკისეული სკოლის მოძღვრებაც და, მეორე მხრივ, კამერულობაც, რაც ნიკოლაძის შემოქმედებითი მრწამსის გამოძახილია.

მოქანდაკე იმთავითვე ნაყოფიერად მუშაობს მონუმენტურ და დაზგურ ქანდაკებაში, ქმნის პორტრეტებს, ასრულებს ბარელიეფებსა და დეკორატიულ კომპოზიციებს, საკუთარ შესაძლებლო-

ფანჯრის წმენდა





ბებს ცდის კერამიკაშიც. ბევრს ეძებს, იღვწის თავდაუზოგავად. დღეს უკვე კარგად იცნობს მარტინის სიმწვევესაც და გამარჯვების სიხარულსაც.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან სიახლოვემ გარკვეულად განაპირობა მოქანდაკის ინტერესი ამ დარგების წარმომადგენელთა სახეებისადმი.

მონუმენტურ, მასშტაბურ ძეგლებზე მუშაობისას, იგი ორგვარ გზას ირჩევს: ერთი მხრივ — სადა, განზოგადებული ფორმები, მონოლითურობა, სტატიკურობა, გადაწყვეტის ლაკონურობა, მეორე მხრივ, სახვითი ენის უფრო ლირიკული წყობა, ცხოველხატულად დამუშავებული ფორმები, სივრცობრივი ქანდაკებები. ძირითადი მიზანი ყველგან ერთია, — ამა თუ იმ სახის შინაგანი გახსნა, ინდივიდისათვის დამახასიათებელი იმ ძირეული ნიშან-თვისების წარმოჩენა, რაც მას ყველასაგან გამოარჩევს.

ლირიკული ინტონაციის სივრცობრივ ქანდაკებებს მივყავთ-

ჩაიკოვსკის ძეგლი ბორჯომში



ბალერინის ტორსი

ნებდით პეტრე ჩაიკოვსკისა და ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლებს ბორჯომში, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლს — გორში.

1971 წელს გამოცხადდა კონკურსი ზ. ფალიაშვილის ძეგლზე. ელურბ სამი ძეგლი მოიწონა და განხორციელდა კიდევ მათი დადგმა: თბილისში — მ. ბერძენიშვილის ნამუშევარი, ქუთაისში — ლ. მხეიძისა, ბორჯომში — თ. ლვინიაშვილისა.

ბორჯომის ძეგლში (არქ. კ. ნახუცრიშვილი) ზაქარია ფალიაშვილი წარმოსახულია ქვის ლოდზე ჩამომჯდარი, პალტომოსხმული, მარცხენა ხელით თითქოს რაღაც მელოდის აპყოლიათ...

შემოქმედის შინაგანი სამყარო ფაქიზადაა გახსნილი პეტრე ჩაიკოვსკის ძეგლშიც (1976 წ. ბრინჯაო). კომპოზიტორის ფიგურაში, შთაგონებული სახის გამომეტყველებაში, მოძრაობაში იკითხება გენიალური მუსიკოსი. დაბალ კვარცხლბეკზე აღმართული ქანდაკება ორგანულად ერწყმის გარემო პეიზაჟს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფიგურა მოგვძო კვარცხლბეკზე დგას. ამ ძეგლიდან (1968 წ. არქ. კ. ნახუცრიშვილი), უპირველეს ყოვლისა, ერთგვარი სევდიანი მელიდია იღვრება. პოეტის ოდნავ გადახრილი სხეული, ხელის მოძრაობა მიუსაფრობისა და მარტოობის მიმანიშნებელია. სახის მიმი-

კა, თვალების გამომეტყველება ამჟამადრებს ამ შეგრძნებას და ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება სულიერად აფორიაქებული პოეტის სახე.

მონუმენტურ ქანდაკებათა შორის გამოირჩევა აგრეთვე ბორჯომში აღმართული ვ. ი. ლენინის ძეგლიც (1976 წ. ბაზალტი. არქ. კ. ნახუცრიშვილი). ბელადის ფიგურა, წელამდე გამოსახული, მაღალ კვარცხლბეკზე დგას. პალტო გადახსნილი, იგი წინ მიისწრაფვის. ქვის მასალა, მისი ფაქტურულ-პლასტიკური დამუშავება ხელს უწყობს სახის მნიშვნელოვანებას, ხაზს უსვამს მის ძალასა და სიმტკიცეს.

ნიკოლოზ მუსხელიშვილის ძეგლი თბილისში (1983 წ. არქ. გ. ჯაფარიძე, ბაზალტი) აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ქვის ბლოკიდან ამოზრდილი მეცნიერის ფიგურა გარეგნულად სტატიკური, მაგრამ შინაგანად დიდებულა. პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად ხელოვანი აღწევს სახეობრივ განზოგადებას. ქმნის მკვლევარის დამაჯერებელ გამოსახულებას.

ქართული ქანდაკების დიდოსტატის იაკობ ნიკოლაძის მეტყველი სკულპტურული სახე შექმნა თენგიზ ლვინიაშვილმა ქუთაისში დადგმული ძეგლის სახით. ქართველ მოქანდაკეთა მრავალი თაობის აღმზრდელი, თვითმყოფადი, მსოფიანი ხელოვანი მოქანდაკემ გამოსახა ჩამოძვარი, წუთიერი შესვენების დროს, ხელში საჭრეთლითა და ჩაქუჩით. თავის პედაგოგთან მრავალწლიანი ურთიერთობა, მისი ხასიათის, შემოქმედებითი ძალუბის შეცნობა მოქანდაკეს დაეხმარა შეექმნა იაკობ ნიკოლაძის მართალი პორტრეტული სახე.

სილიადე, მონუმენტურობა, რაც გამოჩენილ მოღვაწეთა სახეებს გამოარჩევს, ვლინდება შემორიალურ ძეგლებშიც, განსა-

კუთრებით საჩხერის მემორიალში. რომელიც დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გმირობას ეძღვნება.



სრულიად განსხვავებულია თემის გადაწყვეტა საჩხერესა (1968 წ. ბრინჯაო, არქ. კ. ნახუცრიშვილი) და უზბეკეთში, კასპადარის რაიონში (1984 წ. რკინა-ბეტონი, არქ. კ. ნახუცრიშვილი) აღმართულ მემორიალურ ძეგლებში. საჩხერის კომპოზიცია დედასა და ჯარისკაც შვილს წარმოგვიდგენს. ფიგურების მონოლითური ფორმები, მათი მტკიცე პოზა, პირდაპირ მიმართული მზერა, ჩამოშვებული, მუშტად შეკრული ხელები ერთიან მიზანზე იუთითებს, ხაზს უსვამს ამ ადამიანთა ხასიათის სიმტკიცეს, შეუპოვრობას. ფიგურების მასიურ, ბლოკისებურ მოცულობებს კარგად შეესატყვისება მკაცრი სწორ-

ნიკო ფიროსმანაშვილი



კუთხოვანი პოსტამენტი, რომლის პროპორცია და ზომა ხაზს უსვამს ფიგურების სიმამისა და ძალას.

უზბეკეთის მემორიალში კომპოზიციის ცენტრში მდგომი დედა ჩვილი ბავშვით ხელში, სიბოლოური გამოსახულებაა კაცობრიობის უკვდავებისა. ქალს ფიგურა შეუპოვრად მიაბიჯებს წინ, მისი სახე მკაცრია და მიზანმიმართული. ერის მომავალი, სიცოცხლე უპყრია ხელთ და პას გაფრთხილება სჭირდება. ქვემოთ ფიგურას ფარავებიანი და ჩაჩქანიანი ჯარისკაცები შემორტყმიან იარაღით ხელში. ისინი თითქოს შეჩერებულან, მაგრამ ეს უძრაობა კი არ არის, არამედ მზადყოფნაა შეტევისათვის სიცოცხლის გადასარჩენად.

თუ საჩხერის ძეგლი, იდეური შინაარსის შესატყვისად, სტატიკურობით, დინჯი დიდებულებით ხასიათდება, უზბეკეთის მემორიალში უკვე მეტი ექსპრესია, მეტი დინამიკაა.

მძაფრი ექსპრესიულობით ხასიათდება ქანდაკება — ალევორიული ფიგურა „1905 წელი“ (1980 წ. თაბაშირი). მამაკაცის ფიგურა მყარად დგას დაბალ პოსტამენტზე. ცალ ხელში ურო უჭირავს, მეორეში ნამგალი. იგი განასახიერებს მეგრძოლ და მშრომელ აღამიანს, რომელიც სიცოცხლეს, მთელ თავის ძალეებს არ დაზოგავს გამარჯვებისათვის.

თენგიზ ლვინიაშვილის შემოქმედების კიდევ ერთი საინტერესო სფეროა მცირე ზომის კომპოზიციები. ელენე ახვლედიანის სკულპტურულ ფიგურაში მან კარგად მიაგნო ხელოვანის ხასიათის თავისებურებას. ერთ ვარიანტში მხატვარი ქუჩის ფანარს მიყრდნობია, ალბომით ხელში. ყელსახვევმოხვეული იგი დაკვირვებით გასცქერის სივრცეს. ელენესათვის დამახასიათებელი პოზა, სადა სამოსი პორტრეტულ სა-

ხიერებას ანიჭებს ქანდაკებას. მეორე ვარიანტში მხატვარი ხის საშუალო სკამზეა ჩამომჯდარი, რომი გადაუშლია და ხატეაწყობა ყებს. ნამუშევარი აქაც ცხოველხატულადაა დამუშავებული, ემოციურია შუქ-ჩრდილთა თამაშის ეფექტები.

„ნინოწმინდა... პალატები მეფეთა“... თითქოს გიორგი ლეონიდის ხმის ტემბრი ჩაგვსმით თ. ლვინიაშვილის ნამუშევრის შემხედვარეს. პოეტი მიიმედ, მყარად მიაბიჯებს. ერთი ხელი პალატის ჯიბეში აქვს, მეორე — გადაწყული პალტოდან კოსტიუმის ჯიბეში. სახასიათო შტრიხთა მიგნება, ფორმათა ზოგადად დამუშავება გამოსახულებას შთამბეჭდაობას მატებს.

ყოფით თემაზე შექმნილი მცირე პლასტიკა — „ფანჯრის წმინდა“ — ორიგინალური კომპოზიციანაა. ფეხშიშველი, საშინაო კაბაში გამოწყობილი, თავზე წაკრული მოსახვევით ქალი ფანჯრის მინას წმენდს. ადამიანური სითბო გამოსჭვივის აგრეთვე ჟანრულ კომპოზიციაში „ბებიცა და შვილიშვილი“.

დეკორატიული ხასიათის ნამუშევარია „ზღვა“. ზღვის ნიჟარიდან ამოზრდილ ქალის ფიგურას ზემოთ აპყრობილ ხელეში იალქნიანი ნავი უყავია. თხელი ქსოვილის ქვეშ ნაკადიოდ იკითხება სხეულის ნაკეთები.

სხვადასხვა დროს გამოფენებზე ექსპონირებული იყო თ. ლვინიაშვილის მცირე ზომის ქანდაკებები: „ბექა ოპიზარი“, „ხორუმი“, „ჩუროჩხელების ამოვლება“, პორტრეტული ბარელიეფები — „ივანე ჯავახიშვილი“, „ნიკო კეცხოველი“, „კოტე მარჯანიშვილი“, „ნიკო მუსხელიშვილი“...

თენგიზ ლვინიაშვილის მრავალრიცხოვანი პორტრეტული ნაწარმოებები ნათლად მეტყველებს

მის დიდ ოსტატობაზე ამ რთულ  
ქანრშიც.

ამ პორტრეტებში ისევ და ისევ ხასიათია წინა პლანზე, ადამიანთა შინაგანი სულიერი სამყაროს ძვრათა ფიქსაცია, ფსიქოლოგიური სახეთა შექმნის ცდებ... თენგიზ ღვინიაშვილის სკულპტურული პორტრეტების ძალზე ვრცელი და მრავალფეროვანი გაღერება მისი მაღალი შემოქმედებითი ოსტატობის დასტურია. ამ ნამუშევართა შორის ბევრმა სახემ მიიპყრო ყურადღება. ჩვენი თანამედროვენი თუ ისტორიული პიროვნებანი გაცოცხლდნენ ქანდაკების სხვადასხვა მასალაში. გავიხსენოთ ალექსანდრე წუწუნავას, აკაკი შანიძის, ელისო ვირსალაძის, კოტე ფოცხვერაშვილის, დოდო ანთაძისა და მრავალი სხვა მეტყველი პორტრეტი.

შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად თენგიზ ღვინიაშვილი ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების კათედრის პროფესორი, იგი ახალგაზრდებთან ურთიერთობას საინტერესოდ და სასარგებლოდ თვლის, მაქსიმალურ თავისუფლებას ანიჭებს სტუდენტებს მათი ინდივიდუალური მონაცემების გამოვლენაში.

მოქანდაკის სახელოსნო უხვადაა დასახლებული ესკიზებით, დაუსრულებელი და დასრულებული ნამუშევრებით, ავტორის სისხლსავსე ცხოვრებას რომ მიანიშნებს და მომავალშიც მრავალ ახალ ქმნილებას პირდება ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებას.

## „რალაა იბი სინათლე“...

„თუ სიწმინდისათვის კიდევ მაღლია  
საკირო, მაშინ იესო ქრისტეს სიკვდილს  
რა აზრი ჰქონდა?“

დანი დიდრო

### ლერი პაქსაშვილი

დღემანდელ ქართულ თეატრალურ რუკაზე ზოგან მსუყე და ზოგან თხელი კონტურებით გამოიკვეთა რამდენიმე თეატრი, რომელთა შემოქმედება გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს. ვინმეს, ალბათ, ოცდაათიოდ წლის წინ რომ ეთქვა ქართული თეატრის აფიშები საბჭოთა კავშირის ქალაქებში, ევროპის, ამერიკის და ავსტრალიის ქვეყნებში ასეთი რაოდენობით იქნება გაკრულიო, მას, სულ ცოტა, უტოპისტად მონათლავდნენ. დღეს კი ეს ფაქტი ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ისიც, რომ ქართული თეატრები, მისი ფლაგმანის — რუსთაველის თეატრის მეთაურობით, ყველგან წარმატებით გამოდიან. ამ წარმატების მიზეზები მრავალი კუთხით განიხილება. ზოგი სოციალურში ეძებს საწყისებს, ზოგი ეროვნულში, ზოგი პიროვნულში. იქმნება კრებითი მოდელებიც, სადაც აზრთა სხვადასხვაობა რადიკალურად საწინააღმდეგოა, მაგრამ კონტრაპუნქტში ყველანი თითქმის იზიარებენ მოსაზრებას, რომ „...თანამედროვე ქართულმა დრამატულმა სათეატრო ხელოვნებამ საერთაშორისო ასპარეზზე ავტორიტეტი მოიპოვა...“ მე დავუმატებ: ამავე ასპარეზზე იკვეთება და საკმაოდ მყა-





რადაც ე. წ. ქართული თეატრის ფენომენი არსებობენ სკეპტიკოსებიც, რომლებიც საკითხს ასე სვამენ: ნამდვილია თუ მოჩვენებითი ეს წარმატება? მე მიმაჩნია, რომ ასე საკითხის დასმა მკრეხელობაა, რადგან ნორმალური ადამიანისთვის ყოველი საქმე, რომელსაც მისი ერისათვის პატივი და სახელი მოაქვს, სიზარულს უნდა ანიჭებდეს. ჩემი აზრით, ქართველი მაყურობელი ისე მიეჩევა უცხოეთში ჩვენს გამარჯვებებს, რომ ნებისმიერი კარგი თეატრალური მოვლენა თუ სხვისი თვალითაც არ დაინახა, მისი ქვეშაირიტი ღირებულება აღარაფრად უღირს. ქართული თეატრი, ისევე, როგორც ქართული კინო, საერთაშორისო ასპარეზზე თანდათან ხდება ისეთივე ფენომენი, როგორც ჩვენი უძველესი არქიტექტურა, პოეზია, პლასტიკა და სიმღერა.

ახლა კი მოდით გადავწიოთ ამ წარმატებების ლამაზად მოხატული ფარდა და უფრო ღრმად, კულისებში შევიხედოთ, მაგრამ შევიხედოთ არა იმისათვის, რომ გავარკვიოთ, ნამდვილია ეს წარმატება თუ მოჩვენებითი. ჩემთვის ეს არ არის მთავარი, რადგან ზემოთაც ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ, რომ მე ღრმად მჯერა ქართველი კაცის ნიჭიერებისა და აქედან გამომდინარე, ეს წარმატებები ერთი წამითაც არ მაეჭვება. მე სხვა მაწუხებს! ვუთხარ თქმის არ იყო:

„სხვა რამ მაშინებს, ისა ვსთქვათ, დამხშობი მშის და მთვარისა სამშობლოს დამამხობელი და გამომჯრელი კარისა...“

„სამშობლოს დამამხობელი“, „თეატრის დამამხობლად“ შეეცვალო მინდა და ამ პრობლემაზე გამოვთქვა ჩემი მოსაზრებები. ოღონდ სათავეებით დავიწყებ.

გასაბჭოების პირველსავე წლებში ქართული მუდმივმოქმედი დასი სახელმწიფო რესპეზზე შედგა. გვეღირსა, როგორც იქნა, სახელმწიფო ინსტიტუტი ქართული კულტურის იმ დარგისა, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე „ეროვნების საჯარო ნიშნის“ ყველაზე უტყუარ ბარომეტრად მიიჩნევდა. ყველამ კარგად ვიცით 20—30-იანი წლების ქართული თეატრალური რენესანსის მიზეზი. ეს რენესანსი მსოფლიოს ბევრ ცივილიზებულ ერს შეშურდებოდა, რადგან იგი ორი ტიტანის, ორი

უდიდესი გაქანების რეჟისორის წინაშე მოხდა. მათ მხრებზე შემდგარი ქართული თეატრალური ხელოვნება ლეგენდარული ამირანივით წლობით კი არა, თვეობით იზრდებოდა. კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ის ღმერთები იყვნენ, რომლებმაც ქართულ „თეატრალურ ამირანს“ დაანათლეს დიდი შემოქმედებითი ძალ-ღონე და გამარჯვების გზით სიარული. ჰოდა, „თეატრალური ამირანი“ რატომ უნდა ჩამორჩენოდა ლეგენდარულ ამირანს. გაძლიერდა თუ არა, იგრძნო თავისი ძალ-ღონე, გავიდა გამარჯვების გზებზე თუ არა... მასაც მოუნდა თავის „ნათლიასთან“ დაჭიდება. თუმცა ლეგენდარული სავან განსხვავებით „თეატრალური ამირანი“ დაეჭიდა კიდეც, წააქცია კიდეც და...

კოტე მარჯანიშვილი... გულმა ვეღარ გაუძლო! სანდრო ახმეტელი.. საფლავიც კი არ ვიცით, უფრო მეტიც — ისიც კი არ ვიცით, საერთოდ ეღირსა თუ არა მიწა ქართული თეატრის ამ „დიდ ნათლიას“! აქაც აღმოჩნდებიან სკეპტიკოსები და იტყვიან: ეგ რა ამერიკა აღმოაჩინე, განა მარტო თეატრში ვიქცევით ასეო?! განა ილია ჭავჭავაძე უფრო დიდი „ნათლია“ არ იყო, რომ არაფერ დაინდო?! მეც სწორედ მანდა ვარ, მაგრამ, „თეატრალური ამირანის“ შემთხვევაში ერთი დიდელ განსხვავებული ნიუანსია დამაფიქრებელი. დიდი ილიას ფიზიკური მკვლევები საქვეყნოდ დაისაჯენ, ნამდვილი მკვლევების მიკვლევა კი დღემდე გრძელდება და დღეს თუ არა, ხვალ შეაჩვენებენ მათ. ალბათ ეს იქნება გარანტია იმისა, რომ შემდგომი თაობები, დარწმუნებული იმაში, რომ ბინტური მკვლევობა მხოლოდ „ფურთხის ღირსია“, მეტად მოუფრთხილდებიან ერის ღირსეულ შვილებს. ქართული თეატრის „ამირანმა“ კი ვერავითარი გაკვეთილი ვერ მიიღო, რადგან არც ფიზიკური მკვლევები ვერავინა და დაგვისჯია და ფაქტობრივად ხომ საერთოდ არა ვიცით რა. თუ ვიცით, ისიც მხოლოდ ჭორის დონეზე. დიახ, „ნათლია“ მიწას მიუბარებელი დავგრჩა, ხოლო „ნათლებლები“ რკინის პალოზე მიჯაჭვის მაგიერ, ვინ იცის, რა პატივითა და დიდებით დავსაფლავეთ. ეტყობა სწორედ ასეთ შემთხვევაზე გვარიგებდა ილია: „ადამიანის გარეთ ცოდვა და მადლი

არ არის, და რადგანაც ადამიანი ყველგან ადამიანია, მაშასადამე, რაც ერთგან და ერთისთვის ცოდვა და ბოროტი, მეორისთვისაც ცოდვა და ბოროტი უნდა იყოს ყველგან, ყოველთვის და ყველა შემთხვევაში... დიახ, ასე უნდა იყოს, თორემ როგორც „ნათლულებმა“ დანიახეს, რომ: „...რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების რიგში წინაურდება“... „უნდა შევისწავლოთ ქართული თეატრის განსაკუთრებული შემოქმედება“... „ჩემს წინ სრულიად ახალი სამყარო გადაიშალა“... „ის ეძებს კლასიკურ, რუსულ და მსოფლიო დრამატურგიაში იმ ნაწარმოებებს, რომელიც უპასუხებს თანამედროვეებს და გამოეხმაურება ჩვენს ეპოქას“... „აუცილებლად მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა აკვირდა და გაიფურჩქნა არა მსოფლიო „თეატრალურ მექაში“, არამედ საღდაც მოშორებით...“ „მას შეუძლია ღრმა, პრინციპული გავლენა მოახდინოს მთელს საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაზე...“, გადაწყვიტეს: ყველაფერი ეს შეიძლება ერთ-ორ კაცს მიეწეროს და ხელად გამოიყენეს „ნათლიების“ შემოქმედებით ჭიდილში ჩაგარდნილი პირადული ნაღვერდანი და იმის მაგიერ, ჩანასახშივე ჩაქროთ, სული შეუბერეს, ფიჩხი შემოუწყვეს, ზედ ნავთიც გადაასხეს და ისეთი კოცონი გააჩაღეს, რომ მარტო „ნათლიები“ კი არა, ბევრი პატიოსანი და ნიჭიერი „ნათლულიც“ ამობუგეს ამ ცეცხლში.

„მერე როცა მაგ ცილობით ერთმანეთი ჩვენ დავლუპეთ, ერთმანეთის მტრობით ჩვენს სახლს ცეცხლი ჩვენვე უაუჯდეთ, — რა ვაკეთეთ? რას ვშვრებოდით? ჰკვიანურად ამ სახლის წინ ვისხედით და ხელს ვითბობდით“.

დიახ, ასე დაგვემართა, რადგან შემდგომ 15-20 წელი საძირკველდამწვარი ქართული თეატრის ფენომენზე ხელს ვითბობდით, ახალს ველარაფერს ვქმნიდით, წოდებებს და ჩინ-მედლებს ვიძენდით და... ხელებს შუა გაგვიქრა „მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში დაწინაურება“.

დრო ყველაფრის მკურნალიაო, უთქვამს ქართველ კაცს. ალბათ ასეც არის. ომის შემდგომ წლებში კვლავ გამოჩნდნენ ქართულ თეატრში „ნათლიები“. მათაც მთელი თავისი შესაძლებლობით დაიწყეს დამწვარი საძირ-

კვლის აღორძინება, ძიება, ბრძოლა ქართული თეატრალური ფენომენის მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში დაწინაურებასაკება, მაგრამ: „დღეს დედის ძუძუს ვერსის და თუ ჩვეულებრივი ადამიანის ძუძუთი გაიზარდა, ის დევი აღარ იქნება, თუმცა კი არც ჩვეულებრივ ადამიანს ეგვანება“ — გვეუბნება დიდი ილია და ასეც მოხდა. ამ პერიოდის „ნათლიებმა“ დევობა ვერ შესძლეს, მაგრამ ქართულ სცენაზე იმდენად მუხლგონიერი სპექტაკლები გაჩნდა, რომ კვლავ ალაპარაკდნენ ქართულ თეატრალურ ფენომენზე: „მე ღრმად ამდღეღვა დიდი ძალის სპექტაკლი“... „ეს წარმოდგენა ღრმად ეროვნული და მაღალი კულტურის სპექტაკლია“... „თიღობის“ იმ სპექტაკლთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელშიც თეატრი ავლენს დიდ ოსტატობას და მაღლდება მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენამდე“... „ამ სპექტაკლში მ. თუმანიშვილი აღწევს ბრწყინვალე წარმატებას“... „მარჯანიშვილელთა ეს სპექტაკლი ნამდვილი შემოქმედებითი მიღწევაა“... „სპექტაკლი „როჩარდ III“ წარმოგვიდგა როგორც მხატვრულად ნათელი, პოლიტიკურად მახვილი, ღრმად ტემპერამენტური და თამამი წარმოდგენა“... „ეს თეატრი ყოველთვის ცდილობს ფეხი აუწყოს და გაასწროს დროს“... და კვლავ გაჩნდა საშიშროება ვინმეს არ დაესაკუთრებინა „დაფნის გვირგვინი“ და ამოქმედნენ „ნათლულები“, რომლებმაც 30-იანი წლების „დრამატურგიიდან“ კარგად იციან, რომ მათთვის ყველაფერი კეთილად თავდება. კვლავ იწყებენ ნაღვერდალის ირგვლივ ფიჩხის შემოწყობას, კვლავ ასხამენ ნავთს და... „ნათლიები“ იძულებული არიან დატოვონ თეატრები, რომლებშიც მოვიდნენ და წლების განმავლობაში ცხოვრობდნენ, დატოვონ თეატრები, რომლებიც თვითონ შექმნეს, გადადიან ქალაქიდან ქალაქში, პერიფერიაში, მიდიან რესპუბლიკიდან... მართალია, ამ პერიოდში სასიკვდილოდ არავინ გაუწირავთ, მაგრამ რამდენი სულიერი ტრავმა, რამდენი დათრგუნვილი ნიჭი, რამდენი განუხორციელებელი ჩანაფიქრი, რამდენი ჩაქნეული ხელი, რამდენი უღიმღამო სეზონი და დაკარგული წლები, დაკარგული ინერცია... |

საბედნიეროდ, მკურნალი დროის ფაქტორი აქ უფრო ხანმოკლე აღმოჩნდა და ალბათ ეს იმიტომ, რომ ამ „ფუბულის“ ფინალში

ადამიანის სიცოცხლე არ შეწირულა. კვლავ გამოჩნდნენ ქართულ თეატრში „ნათლიები“, გამოჩნდნენ და თან მოიყოლეს სწორედ ის, რაზეც წერილის დასაწყისში ვილაპარაკე. ალბათ დრომ მოიტანა და ბედნიერად უნდა ვიგობნოთ თავი, რომ ქართულ თეატრალურ ფენომენს ასეთი მყარი საფუძველი არასოდეს ჰქონია, მისი საერთაშორისო აღიარების თვალსაზრისით. მაგრამ „ნათლულები“ კვლავ დაიძაბნენ, კვლავ ჩნდება „საშიშროება“ იმისა, რომ დაფნის გვირგვინი ვილაკას, ერთს ან ორს დაედგმება თავზე და... დაიწყო ნაღვერდის გაღვივება, ფიჩხის შეგროვება, ნავთის მომარაგება, ქართული თეატრის სამომავლო ბედის მზრუნველის პოზიციაზე შემდგარნი კმნიან რეცეპტებს, სთავაზობენ წამლებს, თანაც ამას ყველაფერს ისე აკეთებენ, თითქოს ეს წამლები თაროზე დევს და ეს ურჩხული „ნათლიები“, რომლებსაც ამჟამად „ტოტალური რეჟისურა“ შეარქვეს, განგებ თვალებს იბრმავეებენ, ხელს არ ატოკებენ მის ჩამოსაღებად. აბა დავაკვირდეთ რა მეთოდით ხდება ნაღვერდალის გაღვივება?

„რეჟისურამ მსახიობის მიერ მიტოვებული რომანტიკული მანტია თვალის დახამხამებაზე უსწრაფესად ტანზე მოიხსნა და მსახიობს, ამ „ნიჟიერ მარიონეტს“, დიდების კვარცხლბეკიდან მოწყალედ გადმოხვდა, რეჟისორი თეატრის ერთადერთ ფასეულად იქცა“...

„მსახიობის უძველეს პროფესიას, მის დაფნის გვირგვინს, საბოლოო ლახვარი „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ჩასცა“... „მსახიობს აიძულებენ სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე გაიმეოროს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული შაბლონი...“ „თუკი რეჟისორები უკვე აღიარებულ კერპებს არად დაგიდევენ, რას უნდა ელოდნენ ახალბედები?...“ „როცა მსახიობს არ ესმის რას თამაშობს, მართლაც საგანგაშოა“... „თეატრალური ცხოვრების პრაქტიკაშიც, რატომღაც ჩვეულებად იქცა, რომ აუცილებლად რეჟისორი უნდა იყოს სამხატვრო ხელმძღვანელი, რაც ჩემთვის კატეგორიულად მიუღებელია...“ „დადგა დრო, როცა თეატრმცოდნეს უნდა ჰქონდეს იმის

აშუალება, რომ თუ არა სამხატვრო ხელმძღვანელის, სამხატვრო კონსულტანტის უფლებით მაინც უნდა იყენენ თეატრში...“ „თეატრსორმა თავიდან მოიშორა თავისი უმეტესი წყარო — დრამატურგია...“ „თუ ტოტალურმა რეჟისურამ მსახიობი აშკარად „დაჩაგრა“, „დრამატურგი საერთოდ შთანთქა“... „დაუშვებლად მიამჩნია ის, რომ რეჟისორს ჩვენთან ამდენი უფლებები აქვს...“

მართალია, 30-იან წლებში ჩამოყალიბებული „დრამატურგის“ დღევანდელ ფაბულას გლობალური ფინალი არ მოჰყოლია, და არც მოჰყვება (სხვა დროა ახლა!), მაგრამ არსებობს „ნაკლებმასშტაბიანი“ შუალედური ფინალები, სადაც ფაბულა ზუსტად მეორდება, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხდება: „გალაშქრება კაცზედა, გაუპატურება, მისის ღირსებების აქეთ-იქით თრევა, მისის პატიოსნების წაბილწვა და თელვა, მისის განზრახვის, სინდისის და გულისნადების თავისებურად ჩხრეკა და აქოთება“..

მაგალითები? მეტეხის თეატრი! ვერ მოასწრეს ჩანაფიქრის განხორციელება, რადგან მაშინდელ კულტურის მინისტრს საციხედ გაუხდა საქმე.

მესხეთის თეატრი?

ჩანაფიქრი განხორციელდა!

ქუთაისის თეატრი! შედეგი ყველასთვის ცნობილია. პანტომიმის თეატრი! ჭერჭერობით მეტეხის თეატრივით ისიც გადარჩა, მაგრამ ვერ გადარჩა ე. წ. „გლდანის“ თეატრი — სადაც ყველაფერი ძველი სტერეოტიპული ფაბულით წარიმართა! მართალია, ამ თეატრზე ლაპარაკი ჩემთვის ძნელია, მაგრამ „ნათლულების“ დაუსჯელობის ფენომენი, მათი „რწმენა“, რომ ყველაფერი ქართული თეატრის სასიკეთოდ კეთდება, ჭერჭერობით ბოლო შუალედური ფინალია ქართული საბჭოთა თეატრების არსებობის ციკლში.

დასკვნა?.. საყოველთაო რა გვაქვს? ჩვენში არის: „მე თუ შენ, შენ თუ მე, და ორივენი ერთად კი არაო“ — ილია.

ბ  
უ  
ნ  
ე  
ბ  
ი  
ს



ბუნების უმშვენიერესი ლირიკული სურათები წარმოადგინა რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა ალექსი ბალაბუევმა პერსონალურ გამოფენაზე, რომელსაც ამასწინათ საქართველოს სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმის ერთი დარბაზი დაეთმო. გამოფენის გახსნაზე აქ თავი მოიყარეს შემოქმედებითი დარგების წარმომადგენლებმა, მხატვრობის თაყვანისმცემ-

ლებმა, მათ, ვინც ალექსი ბალაბუევის შემოქმედებას გაეცნო ამ რამდენიმე წლის წინ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში მოწყობილ პირველ პერსონალურ გამოფენაზე. დამსახურებული წარმატება და აღიარება ზედა აქ გამოფენილ, აკვარელით შესრულებულ პეიზაჟურ მოტივებს, უაღრესად მრავალფეროვანს თავისი განწყობილებით, ემოციური ტონალობით, შინაგანი რიტმი-





# წამიერი სუნთქვა



თა და ცოცხალი ფერადოვანი ექსპრესიით.

პეიზაჟების ეს ახალი ციკლი მხატვრის აღმასვლად, უდავო შემოქმედებით წინსვლად უნდა მივიჩნიოთ. ფაქიზი სახვითი ოსტატობა და აკვარელის სპეციფიკური ენის ფლობა, რაც ალექსი ბალაბუევს შესაძლებლობას აძლევს ქალაქზე ალბეჭდოს ბუნების ღრმა სულიერება, მისი წამიერი სუნთქვა, ამ ნამუშევრებში თითქოს კიდევ უფრო დაიხვეწა. კიდევ უფრო ამაღლებულ პოეტურ სახეებად წარმოგვესახა პეიზაჟის ესა თუ ის მოტივი. ასე მახვილად შეგრძნობილი და დანახული შემოქმედის მიერ. ცისა და მიწის ცოცხალი დიალოგით ამეტყველებული ბუნების ნაირგვარი მდგომარეობა ხან სევდიანსა და ილი-

ღიურ სურათებს გადაშლის ჩვენს თვალწინ. ხანაც მზით გასხვიოსნებულსა თუ ქარიშხლის მოლოდინში განაბულს წარმოგვისახავს.

ამ პეიზაჟური მოტივების ემოციური გამომსახველობის საწყისია ხატოვანი კომპოზიციური წყობა, განტვირთული ყოველგვარი ზედმეტობისაგან, ხოლო ფერადოვან ორკესტრირებას, ფაქტურულ ნიუანსებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ამა თუ იმ თემის აყვარებაში. ღრმა მხატვრული სიმართლის წყალობით იბადება ცოცხალი თანაგანცდა, რომელიც დიდხანს მიჰყვება მაყურებელს და სურვილს უტოვებს კვლავ დაუბრუნდეს ამ სამყაროს.

ვანდა ხახუბაშვილი



# ოთარ თაქთაქიშვილის პოქალური სიკლავი

## პუშკინის ლექსებზე

### მედვა გიგინეიშვილი

რუსული კლასიკური პოეზიის შედეგები, სახელდობრ, პუშკინისა და ლერმონტოვის ლექსები, წარმოადგენს ქართველი კომპოზიტორების შთაგონების წყაროს. „პუშკინის ყოველ გრძნობას ყოველთვის ახასიათებს რაღაც განსაკუთრებით კეთილშობილი, სათნო, ნაზი, სურნელოვანი და გრაციოზული — წერდა ბელინსკი — ამ თვალსაზრისით, მისი ქმნილებების კითხვით მშვენივრად შეიძლება შენს თავში ადამიანი აღზარდო. მისი პოეზიის განსაკუთრებულ თავისებურებებს ისიც წარმოადგენს, რომ მას შეუძლია ადამიანებში განავითაროს სინატიფის შეგრძნება, პუშკინის გრძნობა. ამ სიტყვებში იგულისხმება ადამიანის ღირსების უსაზღვრო პატივისცემა“.

დმიტრი არაყიშვილი პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელმაც მიმართა რუსული პოეზიის მოტივებს. მან თავისი შემოქმედებით და მოღვაწეობით დიდი სამსახური გაუწია რუსი და ქართველი ხალხების მუსიკალური კავშირების გაღრმავების კეთილშობილურ საქმეს. განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს პუშკინის ლექსებზე შექმნილი დ. არაყიშვილის ვოკალური ლირიკის ორი ნიმუში: „ნუ მღერო ლამაზო“ და „საქართველოს მთებზე“.

პუშკინის პოეზიისადმი ინტერესს მომდევნო თაობის ქართველი კომპოზიტორებიც იჩენენ. მრავალრიცხოვანია დიდი პოეტის ლექსებზე შექმნილი ქართული რომანსების სია, რომელიც მოიცავს საკმაოდ ფართო

თემატურ-სახეობრივ სფეროს. ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში ახმოვანდა სატრფიალო ლირიკაც, მოქალაქეობრივი პათოსით თუ სოციალური ქლერადობით გამსჭვალული ლექსებიც.

პუშკინის პოეტურ სახეებზე მუშაობისას ქართველი ავტორები ეყრდნობიან რუსი კომპოზიტორების გამოცდილებას. მათთვის სანიმუშო იყო როგორც კლასიკოსთა, ისე საბჭოთა ავტორების შემოქმედებაც, უმეტესწილად კი ვ. შებალინის, გ. სვირიდოვის, ი. შაპორინის, ან. ალექსანდროვის, ი. კაჩუროვისა და სხვათა ელევები. აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა რომანსში სწორედ ამ ჟანრის საშუალებით შემოიჭრა ფილოსოფიური თემატიკა, ფიქრები ცხოვრების არსზე, მხატვრის როლსა და მოვალეობაზე. თავის დროზე ელევია, ისევე როგორც სუფრული სიმღერები, სერენადები, ესპანური რომანსები და სხვა ჩამოყალიბდა კლასიკოსთა შემოქმედებაში. ამ ჟანრების ტრადიციებს საფუძველი ჩაუყარეს გლინკამ და დარგომიესკიმ. რუსული ვოკალური ლირიკის ეს ხაზი ვითარდებოდა რიმსკი-კორსაკოვის შემოქმედებაშიც. ამ ჟანრების მაღალმხატვრულ ნიმუშებს წარმოადგენენ „მე აქ ვარ ინეზილია“, „ზამთრის გზა“, „მერის სადღეგრძელო“, „ადელი“ და სხვა. 30-იანი წლების მეორე ნახევრის საბჭოთა ვოკალურ ლირიკაში აღინიშნება ამ ტრადიციების აღორძინება.

საბჭოთა მუსიკალური პუშკინიანა ახალი ნიმუშებით შეივსო მომდევნო წლებშიც. პუ-



შეინის პოეზიას დაეწაფნენ მომე რესპუბლიკების კომპოზიტორები, რომლებმაც მოგვეცეს ამ დიდი თემის ორიგინალური გადაწყვეტის მაგალითები. მათ შორის გამოირჩევა ოთარ თავთაქიშვილის ვოკალური ციკლი, რომელიც 1963 წელს შეიქმნა და რომელსაც საფუძვლად დაედო პუშკინის შვიდი ლექსი. ესაა მასშტაბური ნაწარმოები, მან მოიცვა პუშკინის პოეზიის საკმაოდ ფართო ემოციურ-ფსიქოლოგიური სფერო. კომპოზიტორი გვაძლევს პუშკინის ლექსების თავისუფალ, თუმცა კი მოტივირებულ გააზრებას. ამ ციკლს მსკვალავს ო. თავთაქიშვილის მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი ღრმად ეროვნული კოლორიტი, რომელსაც ფაქიზად და ორგანულად ენაცვლება პუშკინის ლექსებიდან წარმოქმნილი რიტმული ინტონაციური საწყისები, რაც აპირობებს მუსიკალური მასალის ორიგინალობას, მთარუსულ-ქართულ ხასიათს.

ციკლში შესულ შვიდ რომანსს საფუძვლად უდევს პუშკინის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი ლექსები, რომლებშიც გამოხატულებას პოულობენ სიკაბუჯის დროინდელი გრძნობებიც და პოეტური სიმწიფის პერიოდისათვის დამახასიათებელი განცდებიც. შესაბამისად ამისა, განსხვავებულია ამ ქმნილებების თემატიკა, ფორმა, ლექსთაწყობის ტიპიც.

ო. თავთაქიშვილი ამ ციკლზე მუშაობას მაშინ შეუდგა, როცა უკვე შექმნილი ჰქონდა ვოკალური ციკლები ქართული პოეტების ლექსებზე და ოპერა „მინდია“, ამ ნაწარმოებებში გამოვლინდა კომპოზიტორის შესანიშნავი მელიოდირი ნიჭი და აქვე იჩინა თავი მისი ხელწერის ისეთმა მნიშვნელოვანმა თვისებამ, როგორიცაა აშკარად გამოხატული ვოკალური ხასიათი, რაც მრავალ თემს ეტყობა და ვლინდება თვით სიმფონიებშიც. ო. თავთაქიშვილი ღრმად გრძნობს მელიოდირი ინტონაციის საფუძველში ჩადებულ ვოკალურობას, ამიტომაც ასეთი სახოვანი და მნიშვნელოვანიც მისი ნაწარმოებების ინტონაციური წყობა.

ო. თავთაქიშვილის მუსიკალური ენის ხალხური საწყისები სათავეს იღებენ ფშავ-ხევსურული, სვანური, ქართლ-კახური, გურული დიალექტებიდან. აქედან იღებს კომპო-

ზიტორი ძირითად გამომსახველურ ნიშნებს.

როგორც ცნობილია, ბევრი რამა აქვთ საერთო ხევსურთა და ფშაველთა სიმღერებს. ამას ცხადპყფხს მელიოდის რეჩიტატიულ-იმპროვიზაციული წყობა, რომელსაც ახასიათებს დამოავალი სვლები, მკაცრი კილოური დიატონიზმი, თავისუფალი რიტმული ნახაზი, კვარტული კადანსური მიმოქცევები, რაც წარმოადგენს ქართული ხალხური სიმღერის სპეციფიკურ თავისებურებას. ამ ტრადიციების მყარ ფუნდამენტზე აღმოცენდა ო. თავთაქიშვილის შემოქმედება, რომელმაც ასევე ორგანულად შეიწოვა თანამედროვე ქართული მღერადობის კომპონენტებიც.

შემოთ აღნიშნული დიალექტების თავისებურებათა განზოგადება განსაზღვრავს ო. თავთაქიშვილის კამერულ-ვოკალური ლირიკის, აგრეთვე საოპერო და ვოკალური-სიმფონიური ნაწარმოებების საფუძველს.

ეს ტენდენცია დამახასიათებელია ბოლოდროინდელი ქართული საბჭოთა მუსიკისათვის, რომელმაც გააფართოვა ხალხური სიმღერების გამოყენების ხერხები, მოიზიდა ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის ის სიღრმისეული პლასტები, რომლებსაც არ მიმართავდნენ ქართველ კომპოზიტორთა წინა თაობების წარმომადგენლები.

პუშკინის ლექსებზე შექმნილ რომანსებში სწორედ ვოკალური ინტონაცია განსაზღვრავს მხატვრულ სახეობა არსს, იგია დამახასიათებლის მთავარი საშუალება. ინსტრუმენტული პარტია ანვითარებს ვოკალური ხაზის შინაარსს, ხშირად აღადგენს მის კონტურებს ან გამოდის აქტიური ფონის როლში, რითაც აღრმავებს მუსიკალური ხაზის საერთო განწყობილებას.

აღნიშნულ ციკლში კომპოზიტორი მიმართავს კლასიკური რომანსის ჩამოყალიბებულ, დადგენილ ქანრებს. ასეთებია რომანსი-ფლეგია, რომანსი-მონოლოგი, რომანსი-სიმღერა, აგრეთვე საცეკვაო საწყისის საფუძველზე შექმნილი რომანსიც. ო. თავთაქიშვილი ოსტატურად ფლობს ამ ქანრების თავისებურებებს. ამავე დროს იგი გადმოსცემს პეიზაჟური ლირიკის ნატიფ სახეებსაც („ზამთრის გზა“, „სოფელი“) და ფსი-

ქოლოგიური ჩაფიქრების მომენტებსაც, რომლებსაც ახასიათებს ყოფიერების ფილოსოფიური განჭვრეტაც („სევდამ შემოიპყრო“, „ნუ დარდობ, ნუ ჯავრობ“), სულიერი სისაყვისის შეგროვებაც, რაც მაღლიერებისა და პათვისციემის გრძნობითაა ნაკარნახევი („უუკოვისის პორტრეტს“), მაღალი მოქალაქეობრივ-სოციალური პრობლემატკაც („ჩაადაევს“, „წინასწარმეტყველი“).

ცოცლის ლირიკული სტრიქონებიდან გამოირჩევა ფაქიზად შესრულებული მუსიკალური აკვარელი — რომანსი-სიმღერა „ზამთრის გზა“, რომელიც გვიხატავს რუსული ბუნების სურათს. რომანსში ცოცხლდება ზამთრის პეიზაჟი, რუსული „ტროიკა“, მეეტლის ნაღვლიანი სიმღერა და მგზავრის სევდიანი ფიქრები. კომპოზიტორმა ადგილები შეუცვალა პუშკინის ლექსთა სტროფებს, რის შედეგადაც ორი მთავანი («Грустно. Ниша...» და «Скучно, грустно») გაერთიანდა, რამაც წარმოშვა რომანსის ფსიქოლოგიური ცენტრი. აქ ვოკალური მელოსის რეჩიტატიულ სტრუქტურას ახლავს თავდაპირველი აკორდული თანხლება. სამნაწილიანი ფორმის კიდურა ნაწილებში კი, სადაც ფართოდ იშლება ვოკალური პარტიის სასიმღერო მასალა, საფორტეპიანო პარტია გამოხატავს თანახმოებ, სინკოპირებულ რიტმო-ინტონაციურ მოძრაობას. აქვეა ბგერათსახეითი ელემენტები — ისმის ეფენების მსუბუქი ყლარუნა.

სწორედ ეს ფართოდ და ლაღად ვაშლილი სასიმღერო ინტონაცია ქმნის ზამთრის პეიზაჟის ხატოვან სახეს, მთვარის შუქით განათებული ზამთრის გზის სურათს. ეს ინტონაცია ტევადიცაა, მასში იგრძნობა ჩაფიქრებაცა და მსუბუქი სევდაც. წამყვანი მელოდიური სახე ოქტავის ფარგლებშია მოცემული, მას ახლავს რუსული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ოქტავურ-სეკუნდური მიმოქცევები. საინტერესო მიგნებებით მთავრდება კულტურული ნაგებობანი. მხედველობაში მათებს მოძრაობის „შეჩერება“ ჯერ ძირითადი ტონალობის (g-moll) ტონიკურ, შემდეგ კი დომინანტურ ბგერაზე, საფორტეპიანო თანხლება გამოხატავს გარემომცველი სინამდვილის ერთფეროვნებით გამოწვეული დალილობისა და მოწყენილობის გრძნობას.

სხვაგვარადაა გააზრებული ცოცლის მეორე ლირიკულ-პეიზაჟური მინიატურა „სოფელი“;

აქ კომპოზიტორი ძალზე თამამად და თავისუფლად მიუდგა პუშკინის ლექსს, რომელშიც პოეტი მრისხანედ ჰკიცხავს რუსულ-სოციალურ წყობილებას, თანაგრძნობას უცხადებს მშობელ ხალხს. ო. თაქთაქიშვილმა არ გამოიყენა ამ ლექსის პირველი სტროფები, უუკავადო სოციალური მოტივი და მთელი ყურადღება გადაიტანა რუსული ბუნების სურათებზე, აღფრთოვანებით რომაა აღქმული პუშკინის მიერ.

ამ რომანსში ო. თაქთაქიშვილი ქედს იხრის ბუნების მშვენიერებისა და სრულყოფილების წინაშე. აქ სწორედ ეს განწყობილება სუფევს.

ამ სამნაწილიან ვოკალურ მინიატურაში ყურადღებას იპყრობს ყოველი ფრაზის მუსიკალური ინტონირების პრინციპი — მელოდიის მშვიდი მოძრაობა მთავრდება დაღმავალი პლასტიკური სვლით — კილოს ტონიკით. ეს ამრგვალებს ვოკალურ ხაზს, არხილებს დინამიკას, კილოური წყობის სიუხადე (ეოლიური, დორიული) კი, „უტცხო“ ტონალური მიმოქცევების ფაქიზი გამოყენებით, დამაჯერებლად გადმოსცემს ნაწარმოების ძირითად ემოციურ განწყობილებას, რასაც აძლიერებს ოღნავ შესამჩნევი ფსიქოლოგიური ჰერა შუა ნაწილში. აქაც გამოყენებულია რუსული მინამდვილები. რუსულ ხალხურ მუსიკალურ მეტყველებასთან სიახლოვეზევე მეტყველებს კილოური წყობაც. (იგივე თვისებები თავს იჩენს ლირიკულ-ფილოსოფიურ მონოლოგშიც „ნუ დარდობ, ნუ ჯავრობ“, განსაკუთრებით მეორე ნაწილში. რუსული სამეტყველო ინტონაცია გაშუალდებულად გამოყენებულია ანალოგიურ რომანს-მონოლოგშიც „სევდამ შემოიპყრო“).

ასევე ემოციურ-ფსიქოლოგიურ პლანშია გადაწყვეტილი ვოკალური მინიატურა „უუკოვისის პორტრეტს“, რომელსაც ახლავს უფრო საზეიმო ტონი. აქ პუშკინის ხუთ-სტრიქონიანი ლექსი გადაიქცა 29-ტაქტთან ნაწარმოებად, რომელიც გამსჭვალულია ერთ სუნთქვით. ამავე დროს, მასში შეჭრილია ის პათეტური ინტონაცია, რომელიც წამყვან როლს ასრულებს სოციალურ-პუბლიცისტურ მონოლოგებში „ჩაადაევს“ და „წინასწარმეტყველი“.

როგორც ცნობილია, „წინასწარმეტყველი“ პუშკინმა დეკაბრისტების აჯანყების ჩახშო-



ბისთანავე შექმნა. ამიტომაც ამ ლექსს პრი-  
ნციპული მნიშვნელობა ენიჭება. აქ პუშკინმა  
მკვეთრად განსაზღვრა ხელოვნების საზოგადო-  
ებრივი როლი. პოეტ-წინასწარმეტყველს  
არა აქვს გულგრილობის უფლება. იგი ვალ-  
დებულია თანაუგრძნის საზოგადოების მის-  
წრაფებებსა და მის ტკივილს. პუშკინმა ბი-  
ბლიოთეის ხატების საშუალებით, აღეგორიუ-  
ლად, მაგრამ საოცარი სიმკვეთრით გამოხა-  
ტა ეს აზრი.

ამ აზრმა ღრმა გამოძახილი ჰპოვა ო.  
თაქთაქიშვილის რომანს-მონოლოგში, სადაც  
კომპოზიტორმა სცადა ზუსტად გადმოეცა  
პუშკინის სიტყვის ძალა. უღარესად გამო-  
სახველია ამ რომანის ვოკალური პარტია.  
მისი მღერადი დეკლარაცია ატარებს ჩაღრ-  
მავებულ ხასიათს. ვოკალური მელოდიის  
დაღმავალი სელები კვარტული დაბოლოე-  
ბებით ასოცირდება პოეტ-წინასწარმეტყვე-  
ლის ემოციურად ზეაწეულ მიტყვევებეს-  
თან. მუსიკალური მასალის თანმიმდევრული  
და დინამიკურად აღმავალი განვითარება  
რომანის ბოლო მონაკვეთში სიტყვებზე  
«и обходя моря и земли, глаголом жести  
сердца людей», ბუნებრივად აღწევს უღარ-  
ესად მკვეთრ კულმინაციას. აქ ვოკალური  
მეტყველება ლამის ჰომერო ხასიათს იძენს.  
ზეიმურია მოძრაობა, რომელშიც ხშირად მახ-  
ვილდება ბეგრები და მესხელებში აღადგენს  
ბილინურ სახეებს. საერთოდაც, მთელ ნაწა-  
რობებში იგრძნობა რუსულ ბილინებთან სი-  
ახლოვე. გაშუალებული კავშირი ბოროდი-  
ნოს შემოქმედების სტრიქონებთანაც.

შინაარსობრივმა ტევადობამ ინსტრუმენ-  
ტული ფაქტორის გააქტიურება გამოიწვია.  
მართლაც აქ საფორტეპიანო პარტია ვოკა-  
ლის ტოლფასია და გადამწვეტ როლს ასრუ-  
ლებს მხატვრული სახის შექმნაშიც და ნა-  
წარმოების ფორმის დინამიზაციაშიც. შინა-  
განი ძალის დაგროვების პროცესში საფორ-  
ტეპიანო ფაქტურა თანდათან რთულდება  
და ივსება 7-8-ბეგრეანი თანხმიერებებით.  
ნაწარმოების ბოლო სტრიქონებში იგი ასო-  
ცირდება ზარების საზეიმო გადაახილებთან.  
(ესეც დამახასიათებელია რუსული მუსიკის-  
თვის). მონოლოგს გვირგვინს ადგამს საფორ-  
ტეპიანო პოსტლუდია, რომელიც ანზოგადებს  
გმირის სულიერ განწყობილებებს, საბოლოო-  
ოდ ამკვიდრებს სიბრძნეს, სიკეთეს, სიმარ-

თლეს, „ამსხვილებს“ რა ძირითად მუსიკალ-  
ურ სახეს („ამსხვილი პლანის“ ეს ხეობა  
ხშირად გვხვდება ჩაიკოვსკთან). ვარკუნული  
გამოქმედება

სავსებით ბუნებრივია, რომ ო.  
შვილი — მხატვარი, რომელიც ფეხდაფეხ  
მიჰყვება თანამედროვეობას და ყოველთვის  
რეაგირებს ჩვენი დროისა თუ წარსულის  
სოციალურ ძვრებზე, გვერდს ვერ აუვლი-  
და „ჩაადაევს“, რომელშიც პუშკინმა მკვე-  
თრად წამოჭრა თავისუფლებისა და თვით-  
მპყრობელობასთან ბრძოლის თემა. მეგო-  
ბრული მისაღმების ფორმით დაწერილ  
ლექსში პოეტმა გამოხატა ის პოლიტიკური  
შეხედულებები და განწყობილებები, რაც  
მას ჩაადაევთან და თავისი დროის პროგრე-  
სულ ადამიანებთან აახლოვებდა. პოეტი  
მოუწოდებს თავის თანამოაზრე-მეგობარს მა-  
ჟლის სამსახურისაკენ, თავისუფლებისათ-  
ვის ბრძოლისაკენ. ლექსის ბოლოში პუშკი-  
ნი გამოაქვამს ღრმა რწმენას თვითმპყრო-  
ბელობის დამხობაში, მშობელი ხალხის გან-  
თავისუფლებაში.

რომანს-მონოლოგის „ჩაადაევს“ მუსიკა-  
ლური მეტყველება მღელვარეა. პათეტიკუ-  
რი ვოკალურ პარტიაში მკვეთრადაა გამო-  
ხატული პოეტის გრძნობები და განწყობი-  
ლებები, მისი ფიქრები საკუთარ ბედზე. ვო-  
კალური ხაზი გამოირჩევა მკაფიო რიტმი-  
კით. გამსჭვალულია აქტიური, ნებისყოფა-  
ნი საწყისით, რომელიც თანდათან გამოდის  
თავდაპირველობით აღმუქდილი პირველი ნა-  
წილის ჩარჩოდან და მეორე ნაწილის კონ-  
სტრუქტიულ მონაკვეთში მოდიფიცირებას  
განიცდის მკვეთრი, მარშული წყობის სახე-  
ში. მას ახასიათებს თამამი ორატორული  
პათოსი და შინაგანი რწმენა. მომწოდებლური  
ხასიათის კვარტული მინამღერის (რომანის  
მთავარი თემატური მარცვალი) წამყვანი  
როლი, რიტმულად გამოკვეთილი მეოთხე-  
დები, რომლებიც „ავსებენ“ მელოდიურ  
აფეთქებებს ბანების აქტიური ოსტინატური  
მოძრაობისა და ინსტრუმენტული პარტიის  
სხვა ხმათა სისხლსავსე აკორდული ელერა-  
ლობის ფონზე, ხელს უწყობენ მონუმენტუ-  
რი, პეროდიკული სახის შექმნას. ამ გზით,  
კომპოზიტორმა დინამიკური განვითარების  
პროცესშივე შექმლო პოეტური იდეისა და  
მხატვრული სახის ჩამოყალიბება, მან დამა-  
ჯერებლად გამოაყენა დროში განფენილი  
მუსიკალური ენის ბუნება.

ავტორმა არ დააჯგუფა ეს შვიდი რომანი-სი, მიუხედავად იმისა, რომ მათი სახეობრივ-ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, ერთიანი დრამატურგიული ღერძი და მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია პუშკინის პოეტური სამყაროსადმი, საშუალებას იძლევა ციკლში გავერთიანოთ ეს რომანები, რომლებიც ჩემი აზრით, შემდეგი თანმიმდევრობით უნდა იყოს განლაგებული: 1. „ზამთრის გზა“, 2. „სოფელი“, 3. „უტოვსკის პორტრეტს“, 4. „სედამ შემოხარო“, 5. „ნუ დარდობ, ნუ ჯავრობ“, 6. „წინასწარმეტყველი“, 7. „ჩადადეგს“. ამასთან ერთად, საერთო ხაზი, რომელიც მოდის ლირიკული რომანებიდან (№ 1, 2) ანუ ექსპოზიციიდან, ფსიქოლოგიური ელემენტების გაძლიერებით (№ 3, 4, 5) განიცდის დამუშავებას და კულმინაციას აღწევს სოციალურად აქტიური პრობლემების გააზრების მომენტში (№ 6, 7).

ოცი წლის შემდეგ ო. თაქთაქიშვილმა კვლავ მიმართა პუშკინის პოეტურ მემკვიდრეობას. აქედანაც ჩანს, თუ რამდენად ახლობელი, ძვირფასი და საყვარელია კომპოზიტორისათვის რუსული მხატვრული კულტურა და მისი გამოჩენილი წარმომადგენლების შემოქმედება. პუშკინის ლექსებზე შექმნილი მეორე ციკლი ო. თაქთაქიშვილმა 1985 წელს დაწერა. მართალია, ამ ნაწარმოებში გამოყენებულია ქართული მუსიკალური მეტყველების ელემენტები, მაგრამ იგი, ძირითადად, მაინც საზრდოობს რუსული კლასიკური მუსიკის სახეებით, ენრობრივი სტრუქტურებით. იგი ამიტომაც ასოცირდება ო. თაქთაქიშვილის პირველ ციკლთან. ერთ-ერთა აბლო ინტერვიუში, რომელიც პრესაში გამოქვეყნდა, ო. თაქთაქიშვილმა აღნიშნა: „მე ვთვლი, რომ ყველაზე საინტერესოა ის მუსიკა, რომელიც ჩვენამდე აღწევს სიტყვის შემწეობით და ავლენს ახალ ეროვნულ ინტონაციებს. მთავარია — ეროვნული გარკვეულობა, სიმკვეთრე და სიახლე. ჰუმბარტად ნიჭიერი ქმნილება ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ეროვნული თავისთავადობით და ჰარმონიული აზროვნების სიახლით.

ჩემი ღრმა რწმენით ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩენები კეთდება იმ მუსიკალურ ენარებში, რომლებიც მიმართავენ სიტყვას. ჩემთვის ყოველთვის მნიშვნელოვანი იქნება მუსიკა ვოკალურ მუსიკაში.

დავამთავრე ციკლი პუშკინის ლექსებზე. იგი საოცრად ადვილად დიწერა, მუსიკის პროცესში კიდეც ერთხელ გამაფრთხილებარემოებამ, თუ რა სახიერად დასრულდა. ლექსებზე ვადავლად მყარდება კავშირი სრულიად განსხვავებულ ეროვნულ კულტურებს შორის „სინტეზიერ“ მუსიკაში ინტონაციური წყობის დონეზე“ (სოვეტსკაია კულტურა“, 16 მაისი 1985 წ.).

ამ ციკლშიც კომპოზიტორი დიდ ყურადღებას უთმობს ვოკალური ინტონაციების სახეობებს, რომელიც გამოირჩევა მრავალფეროვნებითა და გამომსახველობით. სწორედ ინტონაცია ავლენს ტექსტის სახეობრივ-ემოციურ სფეროსაც და კომპოზიტორის ხელწერის ლირიკულ ნაკდასაც.

პირველ პლანზეა — ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, „სულის მოძრაობა“, რაც ვლინდება იქაც, სადაც იხატება ბუნების სურათები თუ კონკრეტული გარემომცველი სინამდვილე („ბახჩისარაის სასახლის შადრევანს“, „საქართველოს მთებზე“ — გავიხსენოთ რომსკი-კორსაკოვის, ვლასოვის, ყარა-ყარაევისა და სხვათა რომანები).

ამ ციკლში, რომელიც შედგება ხუთი რომანისისაგან („ბახჩისარაის სასახლის შადრევანს“, „უცხოელ ქალს“, „შელოცვა“, „დონი“, „საქართველოს მთებზე“), არის ლირიკულ-პოეტური პეიზაჟები, აღმოსავლური რომანსი, რომანსი-მინოლოგი, რომანსი-ელეგია. ამდენად, კომპოზიტორი კვლავ ეყრდნობა რუსულ კლასიკურ სარომანსო შემოქმედებაში ჩამოყალიბებულ საოცრად სიკოცხლისუნარიან ენრობრივ სახეობებს. ეს მეტყველებს კომპოზიტორის გარკვეულ შემოქმედებით მისწრაფებებზე.

ციკლში შემავალ რომანსებს შორის არ ჩანს სიუჟეტური ან თემატური კავშირები და მაინც ეს მთლიანი ნაწარმოებია. ასეთ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის წინა პლანზე წამოწეული ვოკალური კანტილენა. თუმცა აქ არც საფორტეპიანო პარტიაა დაყვანილი უბრალო თანხლების დონეზე. იგი აქტიურია და სხვადასხვაგვარად მონაწილეობს მუსიკალური სახის შექმნაში. ამ თვალსაზრისითაც ო. თაქთაქიშვილი კლასიკური ტრადიციების გამგრძელებლად გვევლინება.

ციკლში აშკარად ჩანს კომპოზიტორის მისწრაფება უბრალო, ლაკონიური და ამავე დროს, ემოციურად ტევადი და გამომსახვე-

ლი სამუშაოებებისაკენ, რომელთა საფუძველზე იგი გამოხატავს პოეტურ სტრიქონებში გაცხადებულ გრძნობებსა და განწყობილებებს.

უკიდურესად უბრალოა ამ რომანების ფორმა, ინსტრუმენტული თანხლების ფაქტურაც, მაგრამ, მთლიანობაში, რომანების მუსიკა, გარეგნული უბრალოების მიუხედავად, ძალზე ფაქიზად ავლენს არა მარტო პოეტური სახის არსს, არამედ ცალკეული სიტყვის აზრსაც ზუსტად მოძებნილი ინტონაციით, ჰარმონიული ხერხით, ტემბრული ფერების სწრაფი ცვლებადობით.

ციკლის ზოგად დრამატურგიულ ნაგებობაში ვადაწყვეტ როლს ასრულებს კონტრასტულობის პრინციპი: ასე მაგალითად, აღმოსავლურ რომანის სცენის რომანსი-ელეგია, ტრაგიკულ მონოლოგს „შელოცვა“ კი ენაცვლება „დონი“ — პეიზაჟური ლირიკის ნიმუში.

ძალზე თავისებურია მუსიკალური ვადაწყვეტა ლექსისა „ბახჩისარაის სასახლის შადრევანს“. კომპოზიტორი თავისუფლად ეპყრობა ლექსის ტექსტს, ადგილს უცვლის სტროფებს, ზოგიერთ სტრიქონს უკუაგდება კიდევ. ასე მაგალითად, მეორე კუპლეტის ბოლო ორი სტრიქონი („Ах, лейся, лейся“) ზევითაა გადატანილი, რაც გარკვეულ გეზს აძლევს რომანის სულისკვეთებას. შემდეგ ეს სტრიქონები მეორდება რომანის შუა და დასკვნით ეპიზოდებში, როთაც იქმნება ცალკეული მონაკვეთების გამეორთიანებელი თალი.

რომანის ვოკალურ პარტიას ახასიათებს დიდი შინაგანი თავისუფლება. იგი ავლენს და ხაზს უსვამს პოეტური ტექსტის ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს. აქ ვერ შეხვდებით მელოდიის ფართო მდინარებას. ეს უფრო ვოკალური დეკლამაციაა, რომელსაც ვხვდებით პუშკინის ლექსებზე დაწერილ რუსულ რომანებში.

აღნიშნულ რომანსში აქტიურ როლს ასრულებს საფორტეპიანო თანხლება. იგი თავისებურ დიალოგს უჭმნის ვოკალურ პარტიას. საფორტეპიანო შესავლის პირველ ორ ტაქტში მოცემულია მთელი რომანის თემატური მარცვალი. შემდეგ იგივე ინტონაცია (უფრო ზუსტად, ლეიტინტონაცია გადაინაცვლებს ვოკალში (სიტყვებზე „Ах, лейся, лейся“) სწორედ ამ ინტონაციურ მარცვალშია ჩადებული მთავარი აზრი, თემატიკური დაკლავნილი, ქრომატიზმის ელემენტების შემცველი კონტურებით იგი ახასიათებს ლექსის ხასიათს, გვაგონობინებს აღმოსავლური კოლორიტის სურნელებას. ამას ხელს უწყობს საფორტეპიანო თანხლების ფაქტურაც, რომელიც ანსახიერებს ფერადოვანი შუქჩრდილების ფაქიზ სრიალს, რაც მიღწეულია ტონალურ-ჰარმონიული საფუძვლის (ძირითადი ტონალობა es-moll) მერყეობით, შეუწყვეტელი ქრომატული სვლებით. ამ ხერხებით გამოიხატება გმირის მეხსიერებაში გაცოცხლებული სახეებისა და მოვლენების სიმორე, მათი მოჩვენებითობა.

რომანის მომდევნო ნაწილი ბუნებრივად აგრძელებს იმავე ლირიკულ განწყობილებას, ოდნურ აქ ზემოაღნიშნულ მელოდიურ ნაგებობას ვოკალში ეფერება ახალი ლირიკული თემა. ამ მონაკვეთში კომპოზიტორი იყენებს პუშკინის ლექსის პირველ სტროფს, თითქოს სურს დააფიქსიროს მსმენელის ყურადღება მარიას პოეტურ სახეზე. რიტმულად ნელდება საფორტეპიანო პარტიის მოძრაობა, ნათდება ჰარმონიული ფერები, მყარდება წამიერად გაშლილი ვოკალური ხაზი, რომელიც დრამატული კულმინაციისაკენ მიისწრაფვის. რიტმული სუნთქვის აჩქარების, საფორტეპიანო ქლერადობის სიმდიდრის მიუხედავად, ვოკალური ხაზი არ გამოდის ადრევე ჩამოყალიბებული ჩარჩოებიდან (მხედველობაში მაქვს ექსპოზიციური მონაკვეთის დიაპაზონი). იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ძირითადი აზრი მომწყვდეულია ვიწრო სივრცეში, რაც მას არ აძლევს გაშლისა და განვითარების საშუალებას. ესეც ავლენს პირდაპირ კავშირს პოეტური პირველწყაროს ჩანაფიქრთან. ეს სახეები „წამიერი ხილვების“, წარმოსახვის რომანტიკული თამაშის ნაყოფია. ისინი ქრებიან წარმოქმნისთანავე, მხოლოდ „სიყვარულის შადრევანი“ რჩება ლექსისა და რომანის გმირის თვალთახედვის წინაშე. ამაზე მკაფიოდ მეტყველებს შემქმნირებელი რეპრიზა, რომელიც ნაწარმოების საწყის ხატებასთან გვაპარუნებს.

რომანის „უცხოელი ქალი“ ყურადღებას იპყრობს მელოდიური ხაზების სინატიფით და დასრულებულობით, ფორმის მთლიანობით, აქაც ზუსტადაა მიგნებული ვოკალურ-

რო ინტონაცია, რომლის წყალობითაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რომანსში აქედრებული ყოველი სიტყვა. პუშკინის ლექსის სამი სტროფი გამოხატულებას პოელობს უბრალო სამნაწილიან ნაგებობაში, სადაც სწორედ მელოდია ანსახიერებს პოეტური სახის ძირითად არსსა და განვითარების ეტაპებსაც. ეს რომანსი წარმოადგენს ლირიკულ აღსარება-მომართვას. ტექსტის შინაგანი ემოციური მოძრაობა ვლინდება ვოკალური მელოსის ფაქიზი ვარიანტების გზით.

საწყისი ნახევრადრეგისტრული ფრაზა, რომელშიც ჩაქსოვილია რუსული მელოსის ელემენტები (სიტყვებზე «На языке тебе невятно») თანდათან ფართოვდება და იძენს მღერადობას. ყურადსაღებია ოქტავური ნახტომი, რასაც მოსდევს მელოდიის დაღმავალი სვლა (ორი პატარა სეკუნდა ფრაზის ბოლოს ალტერირებული სუბდომინანტის ფონზე) ეს წარმოქმნის დაუსრულებლობის შთაბეჭდილებას. ეს ხერხი, რომელიც გამოყენებულია ჯერ კიდევ რომანსის პირველივე ფრაზაში, გარკვეულ კანონზომიერებად იქცევა მუსიკალური მასალის შემდგომი განვითარების პროცესში. იგი ხელს უწყობს პოეტური და მუსიკალური აზრის ერთიან მდინარებას, ქმნის ფსიქოლოგიური განწყობილების ერთიან დინამიკას. კომპოზიტორმა ფაქიზად წაიკითხა პუშკინის არც თუ ფართოდ ცნობილი ლექსი, რომელიც გვატყვევებს თავისი წრფელი, მიმდინამო ტონით, გრძნობების უშუალო გამოხატვით.

საფორტეპიანო პარტია აქ არსებითად ასრულებს პარმონიული ფონის ფუნქციას, რბილად მისდევს ვოკალური პარტიის მელოდიურ ხაზს. მაგრამ რომანსის ბოლო მონაკვეთში ვოკალის საწყისი თემის მასალაზე საფორტეპიანო პოსტლუდია ასევე რბილად ანზოგადებს განვითარების შედეგს.

ეს რომანსი წარმოადგენს ელევგის ყანრობრივი ტრადიციების შემოქმედებითი გადამუშავების თვალსაჩინო ნიმუშს, ტრადიციებისა, რომლებიც ვითარდებოდნენ რუს კლასიკოსთა და ზოგიერთი საბჭოთა ავტორის შემოქმედებაში.

რომანსი-მონოლოგი „შელოცვა“ ერთგვარად განცალკევებით დგას ციკლის დანარჩენი რომანსებისაგან. პუშკინის ლექსში გაცხადებულმა სიყვარულისა და სიყვდილის

თემამ, სამუდამო განშორების მოტივმა მოითხოვა სხვაგვარი მუსიკალური განსაზღვრება. აქ კომპოზიტორი ცდილობს განსაზღვრება ზუსტად მიიყვანოს მსმენელამდე ტექსტის ყოველი დეტალი, მისი ფაქიზი ფსიქოლოგიზმი. ამიტომაც დრამატუზებულია რომანსის მუსიკალური ენა. აქედან მოდის ხშირი მოდულაციები, რაც აძლიერებს მუსიკალური განვითარების დაძაბულობას. ამას ხელს უწყობს მელოდიური ხაზის გაშლას კვარტაზე, კვინტაზე და რიტმული ნახაზის ხშირი ცვლაც (დიდი როლი ენიჭება პუნქტირებულ რიტმს).

საფორტეპიანო პარტიაში, გაბმული ბანის ფონზე, პირველქმნილი სამეტყველო ინტონაციიდან თანდათან კრისტალდება მელოდია. დასაწყისში რეგისტრული მელოდიის საფეხუროვანი სვლა არ სცილდება კვინტას, შემდეგ კი მოულოდნელი ტრიტონული ნახტომი და ოქტავური „აღმაფრენა“ ერთგვარად აშიშვლებს პოეტური სტრიქონებში შეფარულ დრამატუზმს.

განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა რომანსის მუსიკალურ ქარგაში ეძლევათ სიტყვებს «сюда, сюда», ხაზგასმულია ამ სიტყვების ფსიქოლოგიური აზრი. კომპოზიტორი რომანსის სამ ნაწილს ერთმანეთთან ადუღაბებს პირქუში ხასიათის ლეიტმოტივით (პირობითად მას შეიძლება ვუწოდოთ „გატრებული იმედის“ ლეიტმოტივი), რომელიც აგებულია დაღმავალ სეკუნდურ-ტერციულ მოძრაობაზე. იგი განიცდის შეუწყვეტელ მოდიფიკაციას და ვლინდება როგორც ვოკალში, ისე ინსტრუმენტულ პარტიაში.

რომანსის ყოველი ნაწილი აღიქმება როგორც განვითარების ახალი ტალღა, როგორც აღმავალი მოძრაობის სვლა კულმინაციისაკენ. რომანსის მესამე ნაწილში, სადაც ვოკალური ხაზი იძენს განსაკუთრებულ ინტონაციურ, რეგისტრულსა და დინამიკურ სიმწკვავეს, საფორტეპიანო პარტიაში თავს იჩენს ლაკონური ოსტინატური მოტივი, რომელიც ხელს უწყობს ფაქტურის პოლიფონიზაციას და აძლევს ნაწარმოებს დრამატულ ძღერადობას. ასეთი დრამატურგიული გადაწყვეტის საშუალებით იქმნება ემოციურად უაღრესად დაძაბული მუსიკალური პლასტი, რომელიც შეესაბამება პუშკინის ლექსის ანალოგიურ პლასტს.




მთავრდება რომანსი სიტყვა-ინტონაციის «сюда, сюда» გატარებით. იგი აქ მესამედ ჩნდება სტაბილურად უცვლელი სახით. ზუსტად არის დაცული ინტონაცია, პარმონიული ფერი და „გაცრუებული იმედის“ ლეიტ-მოტივთან შეკავშირების ეს ძალზე წარმატებული ხერხიც.

რომანსი „დონი“, ისევე როგორც ლიტერატურული პირველწყარო, თავიდან ბოლომდე ენერგიული, ნათელი და უდრტვინველია. ყველაზე მეტად სწორედ ამ ნაწარმოებში იგრძნობა რუსული კლასიკური რომანსის სული. პირველი მოსმენისთანავე მესხიერებაში ცოცხლდება გლინკასა და დარგომი-ესკის რომანსების გარკვეული ჯგუფი, რომანსებისა, რომლებსაც გააჩნიათ დამახასიათებელი მუსიკალური ფაქტურა — ვოკალური პარტია ვითარდება გარკვეული ტიპის საფორტეპიანო თანხლების ფონზე — გაშლილი პარმონია, არპეჯირებული აკორდიკა, აქტიური რიტმული მოძრაობა.

მეორეული კილო (აღსანიშნავია, რომ წინამორბედი რომანსები დაწერილია მინორულ ტონალობებში) ამ რომანსს განსაკუთრებულ სიხალისეს სძენს. ლექსის ოთხი კუპლეტი განაწილდა სამნაწილიან მუსიკალურ ფორმაში, სადაც პირველი მონაკვეთი და შუა ეპიზოდის ვარიანტები.

ფორტეპიანოს ენერგიული რიტმული პულსაციის ფონზე ეპიკური ძალით შემოიჭრება მღერადი ხასიათის მელოდიური ხაზი, რომელსაც ერთგვარი მედიდურობა ახასიათებს. აქ კომპოზიტორი არ მისდევს პოეტური ტექსტის დეტალიზებას, პირიქით, იგი უფრო განზოგადებისაკენ მიისწრაფვის. თამამად, მკვეთრად „იღვრება“ ვოკალი, ესაა აღფრთოვანებული ჰიმნი მდინარე „დონისა“, უფრო ფართოდ კი მამულისა.

რომანსის შუა ნაწილშიც სილადე და სიხალისე სუფევს, ოღონდ მელოდია კიდევ უფრო ფართოვდება, დეკლამაციაში თავს იჩენს სიტყვის მკვეთრი წარმოთქმის ტენდენცია. ამავე ყიდისაა რეპრიზული ნაწილი, რომელშიც ვოკალური პარტია მცირეოდენ ვარიაციულ სახეცვლას განიცდის. აქ კომპოზიტორს შემოაქვს დამატებითი ფრაზა «Заветный Дон», რათა უფრო მკვეთრად გამოხატოს რომანსის ძირითადი გან-

წყობილება. მთელი ნაწარმოები  ლულია ერთი სუნთქვით.

ციკლს ავკირგვინებს რომანსი „მშვენიერების მთებზე“. პუშკინის ამ შედევრისადმი ინტერესი შემთხვევითი არაა. ეს შესანიშნავი ელევგია იპყრობდა სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა ყურადღებას.

ო. თაქთაქიშვილის რომანსი გვიბლავს სიწმინდითა და გრძნობების სიხალისით. ეს მიღწეულია, პირველ რიგში, შინაგანად გაწონასწორებული, მშვიდი ჰასიათის მელოდიით, რომელსაც რბილი კონტურები, მოქნილი რიტმული ბუნება აქვს. მრავალფეროვანი და დახვეწილია რომანსის პარმონიული საფუძველი, რისი მეშვეობითაც დაძლეულია საფორტეპიანო თანხლების ერთგვარი სტატიურობა. მუსიკა ფეხდაფეხ მიჰყვება პოეტურ ტექსტს. იგი თანდათან აყალიბებს ლირიკულ სახეს, რომელიც ერწყმის რა ბუნებას, სულიერ ამაღლებას განიცდის და ყოფითობისაგან იწმინდება.

ამ რომანსის კომპოზიცია ეყრდნობა ერთი მუსიკალური თემა-ინტონაციის ვარირებას, რითაც გამოხატულია პოეტური განწყობილებები. სატრფოს გახსენების მომენტში მელოდიის თანაზომიერი მდინარება ოდნავ ირღვევა ფაქიზი ქრომატიზმით, ინტონაციის უჩვეულო გარდატეხით.

ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ლირიკა, მისივე სხვა ქანრების ნაწარმოებებთან ერთად, წარმოადგენს თანამედროვე მუსიკალური კულტურის მნიშვნელოვან ფურცელს. ზემოთ განხილული ორი ვოკალური ციკლი კი მუსიკალური პუშკინიანას თვალსაჩინო შენაძენია.



## მხაგვრული სინამდვილა ელისო ვირსალაძის ინჟერკრეატივით

ლია ასათიანი

ელისო ვირსალაძის ხელოვნება მუსიკის მოყვარულთა დიდ ინტერესს იწვევს როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე მის ფარგლებს გარეთ, ქართველ მსმენელს კი განსაკუთრე-

ბულ სიხარულს ჰგვრის შეხვედრა ამ შესანიშნავ მუსიკოსთან, რომლის ყოველი საკონცერტო გამოსვლა საშემსრულებლო სტილის სრულყოფის ნიმუშს წარმოადგენს. ამას

მოწმობს გასულ წელს თბილისში გამართული საფორტეპიანო საღამოც, რომლის პროგრამა ბეთჰოვენისა და ლისტის ფართოდ ცნობილი სონატებისაგან შედგებოდა. ამჯერად ელისო ვირსალაძემ არჩევანი შეაჩერა ნაწარმოებებზე, რომლებსაც მსმენელი ისეთი პიანისტების კლასიკურად აღიარებული ინტერპრეტაციების სახით იცნობს, როგორცაა რიხტერი, სოფრონიცი, ვილელსი... ეს კი შემსრულებლის წინაშე განსაკუთრებულ ამოცანებს სახავს.

წინასწარ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამჯერადაც ელისო ვირსალაძემ თავისი ტალანტის უმნიშვნელოვანესი მხარეები წარმოაჩინა.

ელისო ვირსალაძის საკონცერტო მოღვაწეობა ცხადყოფს, რომ პროგრამის შერჩევისას იგი ყოველთვის მიზნად ისახავს გარკვეულ მხატვრულ-საშემსრულებლო ამოცანას. ამ კონცერტზე პიანისტმა წარმოადგინა სონატური ფორმის ევოლუცია კლასიკური ოთხნაწილიანი ციკლიდან — რომანტიკულ ერთნაწილიან კომპოზიციამდე.

ბეგრების პლასტიკურობამ, ფრაზის დახვეწილობამ და საშემსრულებლო ექსტრის სიზუსტემ განაპირობა სტილურად გამართლებული მხატვრული სახეების შექმნა ბეთჰოვენის IV სონატაში (op. 7), რომელიც ვენის კლასიკური სტილის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს. კომპოზიტორის გვიანდელი ქმნილებიდან განსხვავებით ეს სონატა მოკლებულია განვითარების ექსპრესიულობას, რის გამოც ზოგიერთი პიანისტის შესრულებით იგი გაუმართლებლად „კამერულ“ ხასიათს ატარებს. ელისო ვირსალაძის ინტერპრეტაციაში კი ამ სონატამ ბეთჰოვენის გმირულ-დრამატული სტილის დამახასიათებელი ნიშნები შეიძინა. ასეთი გააზრება უდავოდ მართებულია, მითუმეტეს, როცა იგი ეკუთვნის ისეთ გამოჩენულ საშემსრულებლო ინდივიდუალობას, როგორცაა ელისო ვირსალაძე, თუმცა, ჩემი აზრით, განაპირა ნაწილებს აკლდა სიმკვეთრე, ჩანაფიქრის ვადმოცემის თვალსაზრისით, რის გამოც სონატის ინტერპრეტაციამ სათანადო გამოხატვას ვერ მიაღწია.

აჩიან პიანისტები, რომლებსაც შეს-

წევთ მხოლოდ გარკვეული მხატვრული მართულების ან ცალკეული კომპოზიტორების ნაწარმოებთა მაღალ დონეზე ინტერპრეტაციის უნარი. მსგავს მაგალითებს ხელოვნების სხვა სფეროებშიც ვხვდებით. ასეთი „ვიწრო“ პროფილის მქონე შემსრულებლისათვის განსაკუთრებით ახლოებულია ამა თუ იმ კომპოზიტორის იდეურ-ემოციური საზომი, რაც მას საკუთარი შესაძლებლობების უკეთ გამოვლენის საშუალებას აძლევს. ელისო ვირსალაძე კი ისეთ პიანისტებს მიეკუთვნება, რომლებსაც ნებისმიერი სტილის ზუსტი აღქმა ახასიათებთ. მისი ტალანტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა კომპოზიტორის იდეური და სულიერი სამყაროს მაქსიმალური წვდომა (რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია). რასაკვირველია, წარმოდგენილია, რომ შემსრულებლისათვის ყველა ნაწარმოები ერთნაირად მისაღები აღმოჩნდეს, მაგრამ ასეთ მრავალპლანიან ხელოვნათათვის დამახასიათებელია შემოქმედებითი ობიექტურობა, რისი საშუალებითაც მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები დამაჯერებელია კომპოზიტორისა და შემსრულებლის ინდივიდუალობების გარკვეული შეუთავსებლობის შემთხვევაშიც კი.

რაც უფრო მდიდარია შემსრულებლის ინტელექტუალურ-ემოციური სამყარო, რაც უფრო ფართოა ობიექტური ცოდნისა და ასოციატური აზროვნების დიაპაზონი, მით უფრო მეტია კომპოზიტორის მიერ ჩანაფიქრის დაფიქსირების გარკვეული პირობითობის ვადალახვის შესაძლებლობა და შესაბამისად, უფრო ღირებულია შედეგი, ანუ შესრულება.

ელისო ვირსალაძის სწრაფვა სტილური სიმკვეთრისაკენ განსაკუთრებულ სიზუსტეს აღწევს კლასიკოსებისა და რომანტიკოსების ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციებში. ამის დადასტურებაა ბეთჰოვენის სონატის № 23 (op. 57) და ლისტის li-moll სონატის ბრწყინვალე შესრულება.

„პასიონატა“, რომელიც პიანისტმა მონუმენტური ფორმით წარმოადგინა, ბეთჰოვენის დრამატული სტილის კლასიკური ნიმუშია. ელისო ვირსალაძემ „პასიონატის“ სიმფო-

ნიურობის განმსაზღვრელი მხატვრული ჩანაფიქრის სიღრმე, სახეთა კონფლიქტურობა და განვითარების დინამიზმი განახორციელა ამ ქმნილების ქუმარაბიტი არსის სწორი შეცნობის საფუძველზე. „აპასიონატის“ შესრულებაში ორგანულად ერწყმოდა ერთმანეთს კეთილშობილება და მგზნებარება, ნებისყოფა და სინატივე, სიბრძნე და ემოციათა თავისუფლება.

პიანისტი სტილურ სიმართლეს მაშინ აღწევს, როცა იგი მაქსიმალურად იცავს კომპოზიტორის მხატვრული გამომსახველობის ტიპურ საშუალებებს. ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა, ვინაიდან ეპოქის დამახასიათებელ ზოგადი სტილური კანონზომიერებების მიუხედავად, მუსიკალური ენის შემადგენელი ელემენტები განსხვავებულია არა მარტო ერთი მიმართულების კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, არამედ მათ ცალკეულ ნაწარმოებებს შორისაც. ამდენად, შემსრულებლის ინდივიდუალობა, მისი პიროვნება მნიშვნელოვნად განაპირობებს ინტერპრეტაციის სტილურ სისწორეს.

მდიდარი ფანტაზია და უტყუარი ალლო, არტისტული ტემპერამენტი და უზალო გემოვნება, მძლავრი ინტელექტი და ამასთან ერთად უნატიფესი ემოციურობა — ელისო ვირსალაძის შემოქმედებითი პიროვნების დამახასიათებელი თვისებებია. შესაძლოა, ისინი ასეთივე მასშტაბის სხვა შემსრულებელსაც ახასიათებდეს, მაგრამ ელისო ვირსალაძის პიანისტის უდიდესი ღირსება იმაშია, რომ იგი ამ თვისებებს ყოველთვის ზუსტი „ღოზირებით“ ავლენს.

სწორედ ასეთი სიზუსტით იქნა გადმოცემული აზრის კონცენტრაცია ბეერაში, რამაც განაპირობა სონატური ციკლის ნელი ნაწილების უბადლო შესრულება. აქ აზრის ინტენსივობა და სახეთა გახსნის სიღრმე ხელს უწყობდა კომპოზიტორის მხატვრული კონცეფციის გადმოცემის ლაკონიზმს. „აპასიონატის“ II ნაწილში, ისევე როგორც IV სონატის *largo, con gran espressione*-ში, პიანისტმა კიდევ ერთხელ დააჩქარა მსმენელი, რომ ბგერის ხარისხია აზრის ძირითადი მატარებელი და რომ ბგერა არ წარმოადგენს მხოლოდ „საორკესტრო“ ქლერადობის მისაღწევ საშუალებას.

„აპასიონატის“ მეორე ნაწილში (თემა ვარიაციებით), გარეგნული სიმშვიდის მიუხედავად, ტრაგედიის ფინალის მოახლოების

მაუწყებელი შინაგანი დაძაბულობა სუფთად, რამაც ხელი შეუწყო განაპირა ნაწილების შეკავშირებას.

კომპოზიციური მოტივების მიხედვით ელისო ვირსალაძე დიდ მნიშვნელობას ანაქტებს მეტრო-რიტმულ მხარეს. იდეალური სიზუსტით იქნა დაცული პულსაცია „აპასიონატის“ პირველ ნაწილში, სადაც მას თითქმის მოლიანად ეკისრება ფორმის შემქმნელი ფუნქცია.

მუსიკაში დროის ფაქტორი გამომსახველ საშუალებად გვევლინება. ამდენად, მხატვრულად გამართლებულ ინტერპრეტაციას შემსრულებლის მიერ დროის სწორი განაწილება განაპირობებს, რაც არა მარტო ტემპის ზუსტ განსაზღვრას გულისხმობს, არამედ ფრაზის, თითოეული ბგერის და პაუზის ხანგრძლივობასაც.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ელისო ვირსალაძის პიანისტის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება — დროის არაჩვეულებრივად გამაფრებელი შეგრძნება, რაც უპირველეს ყოვლისა იდეალურად მოწესრიგებულ მეტრო-რიტმში ვლინდება.

საშემსრულებლო დროის ასეთი ზუსტი შეგრძნების გარეშე ძნელია მოლიანობაში წარმოადგინო სტრუქტურულად ისეთი რთული კომპოზიცია, როგორცაა ლისტის სონატა *h-moll*. ეს ქმნილება კომპოზიტორის შემოქმედების ტიპურ სახეთა მხატვრულად სრულყოფილ ხორცშესხმას წარმოადგენს და გადმოცემულია რომანტიკული პოემის ფორმით. *h-moll* სონატა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობათა უსაზღვრო სიმრავლეს შეიცავს — ადამიანის სულის უხილავი თრთოლვიდან — უკიდურეს ენებათაღელვამდე.

თემატური მასალის სტრუქტურული განვითარების ლოგიკის მიხედვით, თემები, ვანიცილიან რა მეტამორფოზას, არც თუ იშვიათად დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მნიშვნელობას იძენენ. ასე მაგალითად, სარკასტული ირონიით აღსავსე მეფისტოფელის თემა დამხმარე პარტიაში სიყვარულის თემად გარდაისახება. ელისო ვირსალაძის შესრულებით იგი ნათლად და ამაღლებულად ქლერდა. გმირის შინაგანი გაორების იდეა, რომელიც საფუძველად უდევს ნაწარმოებში ძირითად მხატვრულ სახეს, პიანისტმა მთავარი პარტიის შემადგენელ თემებს შორის მკვეთრი ბგერითი განსხვავებით გამოხატა. ხოლო შესავლის თემაში ელისო ვირსალაძემ ფორ-



ტეპიანოზე რეალურად განუხორციელებელ შედეგს მიაღწია: ბგერის წარმოქმნის ნატიფად დამუშავებული ტექნიკის საშუალებით მან ბგერის შიდასივრცის გაფართოების შეგროვება შექმნა და სწორედ ამ ხერხით წარმოაჩინა „ბედისწერის“ თემის ფატალური ხასიათი.

ლისტის სონატის შესრულება იმდენად დამაჯერებელი იყო, რომ კომპოზიტორისა და პიანისტის სულიერი და ფსიქოლოგიური მდგომარეობების მჭიდრო სიახლოვის შთაბეჭდილება წარმოიქმნა.

ერთი საფორტეპიანო საღამოს ფარგლებში ისეთი საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოებების შესრულებას, რომლებიც საკონცერტო ესტრადაზე არც თუ იშვიათად საცქაოდ მაღალ საშემსრულებლო დონეზე ჟღერს, სტანდარტების უნებლიე დაქვემდებარების საშიშროება ახლავს. ელისო ვირსალაძის ინტერპრეტაცია კი წარმოადგენდა დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნების ისეთ ნიმუშს, როგორც მხოლოდ ჭეშმარიტად თვითმყოფადი შემოქმედის ცნობიერებაში შეიძლება დაიბადოს.

ინტერპრეტაციის ღრმა რწმენა, რითაც ყოველთვის გამოირჩევა ელისო ვირსალაძის შესრულება, მისი პიანოზმის დამაჯერებლობას განსაზღვრავს და განაპირობებს პიანისტის კოლისალურ სცენურ ნებისყოფას. რა თქმა უნდა, ასეთი ძლიერი არტისტული ინდივიდუალობა მხოლოდ მხატვრულად გამართლებული ბგერითი შედეგით ამყარებს მჭიდრო კონტაქტს აუდიტორიასთან. ასე მოხდა ამ კონცერტზეც, როდესაც პიანისტმა პირველივე ტაქტებიდან საშემსრულებლო ჩანაფიქრის თავისებურებათა სწორი აღქმის საშუალება მისცა მსმენელს, რომელიც შეუზღებელიყო ყურადღებით გაჰყვა შესრულებას. თანაგანცდის ეს ატმოსფერო უცვლელად სუფევდა მთელი კონცერტის განმავლობაში.

შემსრულებელი, რომელსაც განსხვავებულ ეპოქაში შექმნილი აზრობრივი სიღრმით აღბეჭდილი ნაწარმოებების დამოუკიდებელი და მაღალმხატვრული ინტერპრეტაციის უნარი შესწევს, სცილდება ეპოქის, სტილის, გავლენის ფარგლებს, ვინაიდან ავლენს რა თავის ინდივიდუალობას, ამავე დროს ინარჩუნებს ნაწარმოების ობიექტურ თვისებებს. სწორედ ამაშია ჭეშმარიტი ხელოვანის მაღალი სამეცნიერებლო კულტურა.



# ერთი რიგითი სპექტაკლის გაეო

ესმა კოკოსკერია

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბაზაზე მრავალი წელია მოღვაწეობს საოპერო სტუდია. ამჟამად მის სცენაზე იღმეება ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, ვერდის „ტრაფიატა“, ჩაიკოვსკის „ევენი ონგინი“, რახმანინოვის „ალეკო“, ვ. გოკიელის „წითელქუდა“. ამას წინათ შედგა როსინის „სველიელი დალაქის“ პრემიერა. ილია ჭავჭავაძის სათუბლოდ სტუდიამ წარმოადგინა ს. ცინცაძის „განდევლის“ დადგმა. მზადდება მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“. როგორც ვხედავთ, საოპერო სტუდიას საცქაოდ სერიოზული რეპერტუარი გააჩნია. ასეთ სპექტაკლებს თავისუფლად შეუძლია აღმზრდევლობით მისიის შესრულება.

საოპერო სტუდიის სპექტაკლები განკუთვნილია კონსერვატორიის სტუდენტებისათვის. ისინი აქ უნდა გადიოდნენ პროფესიულ წრეთნას, სასცენო ხელოვნების სკოლას. მაგრამ, სამწუხაროდ, საოპერო სტუდია ყოველთვის ვერ აღწევს თავის მიზანს. ამ კერაშიც თავს იყრის მრავალი გადასაჭრელი პრობლემა. ამას ცხადყოფს გასული წლის 28 ოქტომბერს წარმოდგენილი ერთი რიგითი სპექტაკლი — რახმანინოვის „ალეკო“, რომლის დადგმა განახორციელა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა, პროფესორმა ნ. ჯაფარი-

ძემ, მხატვრულად გააფორმა ვ. ასკურავამ, ქორმეისტერია ა. ბუეანიშვილი, სადირიჟორო პულტთან იდგა ვ. შუბლაძე.

ვუყურებდი ამ სპექტაკლს და ვფიქრობდი: რა აზრი აქვს ისეთ დადგმას, რომელსაც არ გააჩნია არავითარი ესთეტიკური დატვირთვა? ცხადია, შემსრულებლებს იგი ვერ მოუტანს რაიმე სარგებლობას, ვერ განაცდევინებს მათ შემოქმედებით სიხარულსა და მღელვარებას.

არც კი ვიცი, საიდან დავიწყო ამ სპექტაკლის განხილვა. საქმე ისაა, რომ ყველა კომპონენტი ერთნაირად პასიურია, უსახური. ყოველივეს ფორმალობის დაღი აზის. და მაინც, არჩევანი უნდა გაკეთდეს და მეც რეჟისურით დავიწყებ.

შესაძლოა, გუუცნაურთო ჩემი განცხადება, მაგრამ მაინც უნდა ვთქვა, რომ ამ სპექტაკლში საერთოდ არ არსებობს რეჟისურა. დაძვრწმუნეთ, ეს ასეა. გაიხსნა ფარდა: გუნდი გაუნჩრევლად ზის და მღერის. ასე ჩაიარა პირველი მოქმედების ნახევარმა. „ხალხი“ ოდნავ მხოლოდ მაშინ გამოცოცხლდა, როცა ბოშამ გაანდო მას თავისი ტრაგიკული ხვედრი. ერთნაირი იყო გუნდის წევრთა რეაქცია: ყველას ერთდროულად აღმოხდა ოხვრა, ყველამ ერთი მიმართულებით გაიშვირა ხელი. ცხადია, ამას ვერ ვუწოდებთ სცენურ მოქმედებას. სიტყვებს არ ძალუძს ამ მოსაწყენი ერთფეროვნების გამოხატვა. წარმოუდგენელია, რომ ბოშათა ბანაკში ასეთი უსიცოცხლო ატმოსფერო სუფევდეს.

სოლო ნომრებიც ერთ პოზაში სრულდებოდა, მომღერლები მხოლოდ მაყურებელთა დარბაზში იყურებოდნენ. უმეტესად გაუნჩრევლად იდგნენ. უჭირდათ მოძრაობა, ღიმილს იწვევდა მათი მოუქნელი მიხვრა-მოხვრა. რეჟისორის მახვილ თვალს მხედველობიდან არ უნდა გამორჩეს ასეთი თვალსაჩინო ხარვეზები.

თანავუგრძნობდი დირიჟორს, რომელიც ძალზე აზარტულად და დინამიკურად მოქმედებდა, აშკარად ავლენდა თავის ემოციებს. მაგრამ მან, სამწუხაროდ, მაინც ვერ მიიპყრო სპექტაკლის მონაწილეთა მხერგა. თაფაჩინდრული ორკესტრანტები არ რეაგირებდნენ მესტროს მითითებებზე. ამის შედეგად ვიოლინოები პიციკატოს თუთუხისნორი სურვილის თანახმად ასრულებდნენ ნებისმიერ ტონამბონიკ ასევე შეუთანხმებლად უკმარის ფლეიტა კი თავის საქმეს მშვიდად შეუდგანახევარი ტაქტის დაგვიანებით. ვიოლონეტოებიც ერთმანეთისაგან იმდენად გათიშულები იყვნენ, რომ თავისუფლად შეიძლებოდა მათი დათვლა. ეტყობა მათთვის მიუწყდომელ ამოცანას წარმოადგენს უნისონში დაკვრა.

იგივეს ვიტყოდი გუნდზეც. ზედმეტია ლაპარაკი საგუნდო მღერის კულტურაზე, ხმების ბალანსირებაზე, ინტონაციის სისუფთავეზე. არაფერს ვამბობ უფრო რთულ მხატვრულ ამოცანებზე. მაგრამ პროფესიონალებს უნდა შეეძლოთ აკორდის ერთდროული აღება და მოხსნა.

შედარებით უკეთესად ყლერდნენ სოლისტები. რიგიანად შეასრულა ზემფირას პარტია კონსერვატორიის კურსდამთავრებულმა, ახალგაზრდა მომღერალმა ნაირა დვალმა, თუმცა დაბალ რეგისტრში მისი ხმა თითქმის არ ისმოდა. ენერგიულად შეასრულა ახალგაზრდა ბოშას როლი კონსერვატორიის სტუდენტმა ნუგზარ გამგებელმა, კარგა შთაბეჭდილება მოახდინა მეოთხე კურსელმა ლალო ათანელაშვილმა (ბარიტონი), რომელიც ალექოს როლს ასრულებდა. იგი აშკარად პერსპექტიული ვოკალისტიკა. მას აქვს ძლიერი, ლამაზი, ფერსაცხე ხმა და გარკვეული წარმოდგენაც საშემსრულებლო კულტურაზე. სამწუხაროდ, თავისი შესაძლებლობები სრულად ვერ გამოავლინა მოხუცი ბოშას შემსრულებელმა ახალგაზრდა მომღერალმა ოთარ კუნჭულიამ (ბანი), რომლის წინაშე წმინდა ტემბრალოური პრობლემები დგას. არათანაბრად უჭედერს ხმა სხვადასხვა რეგისტრში. მაგრამ ეს თვალმისაცემი არ იყო სპექტაკლის საერთო სურათის ფონზე.

მთავარი საქმე მაინც გაკეთდა — სპექტაკლი შედგა. მუსიკოსებმა გულგრილობა ბოლომდე შეინარჩუნეს — აულელებლად დაიშალნენ. თხუთმეტობიდე მსმენელმაც გულგრილად დატოვა დარბაზი.

## მირა ფიჩხაძე

ბასულ წელს 10 წელი შეუსრულდა დრეზდენის საერთაშორისო მუსიკალურ ფესტივალს. მის დამაარსებლებს — გამოჩენილ გერმანელ მუსიკოსებსა და თეატრის მოღვაწეებს შთაავონებს სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვანთა დაკავშირების იდეა. ამიტომაც მუსიკის ეს შესანიშნავი დღესასწაული უამრავ მონაწილესა და სტუმარს იზიდავს — თეატრალურ დასებს, სხვადასხვა პროფილის ანსამბლებს, ცალკეულ შემსრულებლებს.

ორი კვირის განმავლობაში გერმანიის ეს უძველესი ქალაქი ფესტივალთ ცხოვრობს, მასში ჩაბმულია მთელი მოსახლეობა, რომელიც ხალისით ეგებება სტუმრებს.

წლებანდელი ფესტივალი მრავალფეროვანი იყო როგორც პროგრამით, ისე მონაწილეთა შემადგენლობით. დრეზდენში ჩამოსული იყო რომის საოპერო დასი, ბი-ბი-სის სიმფონიური ორკესტრი, ჰალეს საქალაქო თეატრი, ლონდონის სამეფო ბალეტი, პრალისა და ვარშავის კამერული ოპერა, ლოდის მუსიკალური თეატრი, იაპონური კამერული ორკესტრი, ზალცბურგის „მოცარტეუმის“ სიმფონიური ორკესტრი, თოჯინების მუსიკალური თეატრი.

ჩვენი ქვეყნიდან ფესტივალში მონაწილეობდნენ კიევის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი, მთავარი დირიჟორის ს. ტურჩაკის ხელმძღვანელობით და ლენინგრადის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრი, რომელ-

საც უკვე დიდი ხანია და, სავსებით სამართლიანად, მრავინსკის ორკესტრს უწოდებენ.

ფესტივალის მთავარი მოქმედი პირნი იყვნენ თვით გერმანელი მუსიკოსები; განსაკუთრებით დიდი დატვირთვა აიღეს თავის თავზე სახელგანთქმულმა დრეზდენის ზემპერ-ოპერამ და შტაატსოპერეტამ ანუ ქსახელმწიფო საოპერო თეატრმა.

ფესტივალის მუშაობაში მონაწილეობდა საბჭოთა დელეგაცია, რომელშიც შედიოდნენ მუსიკოსები და თეატრის მოღვაწეები მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან, თბილისიდან. საშუალება მოგვეცა მოგვესმინა და გვეჩილა ბევრი კლასიკური ნიმუში, თუ უცნობი ნაწარმოები, შევხვედრილიყავით, გვესაუბრა, კონტაქტები დაგვემყარებინა უცხოელ კოლეგებთან. ფესტივალზე სუფევდა უაღრესად საკმიანი ატმოსფერო. მისი ორგანიზატორები უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ თავიანთ საქმეს.

დრეზდენის ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური „პერსონაჟი“ მუსიკალური თეატრია. მსოფლიოს საუკეთესო მუსიკალური თეატრები ცდილობენ წარსდგანენ იშვიათი რეპერტუარით და ამასთან ერთად, კლასიკაში გამოავლინონ მაღალი საშემსრულებლო ხელოვნება.

რომის საოპერო დასმა უზარმაზარი აუდიტორია მიიზიდა. მისი ორი სპექტაკლი — „სევილიელი დღალაქი“ და „მადამ ბატერფლი“ — მოსასმენად დრეზდენ-

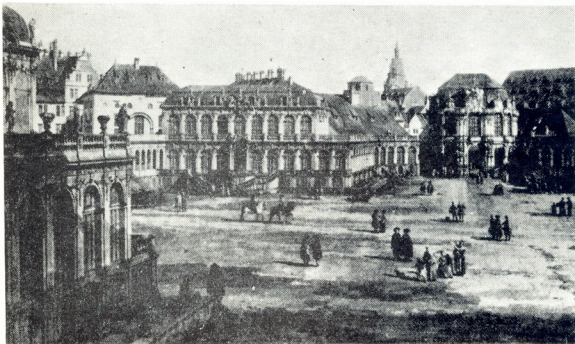
ში ჩამოვიდნენ ბერლინიდან, ლაიფციგიდან, ფედერაციული გერმანიის ქალაქებიდან.

იტალიელთა ვოკალური ოსტატობა კვლავაც აღტაცებას იწვევს. იტალიელები სათუთად იცავენ ტრადიციებს, ამავე დროს ფართოდ უღებენ თავისი თეატრის კარს ყველა ქვეყნის ცნობილ მომღერალს. ასე, პუჩინის ოპერაში „მადამ ბატერფლაი“ ჩიოჩიო-სანის როლს ასრულებდა იაპონელი მომღერალი ისუკო ჰაიაში, რომლისთვისაც განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა ეს როლი. მისი პარტნიორები იყვნენ იტალიელი და ბულგარელი მომღერლები. სცენაზე პირველივე ტაქტიდან საფინალო აკორდამდე სისადავე და უშუალობა სუფევდა, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს იმ საღამოს ყოველივე სინამდვილეში ხდებოდა. მღეროდნენ ისე ლაღად, ბუნებრივად, ისე არა „ოპერულად“, რომ ვაქა საოპერო პირობითობა. სწორედ ამით გაიტაცა „მადამ ბატერფლაიმ“ უზარმაზარა დარბაზი. მსმენელმა ღირსეულად შეაფასა რომის თეატრის მაღალრეალისტური ვოკალური ხელოვნება.

როსინის „სევილიელ დალაქში“ მოგვაჯადოვა შესრულების სიმსუბუქემ, ჰაეროვნებამ. საორკესტრო რიტურნელები თავისუფლად ეხამებოდნენ ვოკალურ პარტიებს, არ არსებობდა ზღვარი ვოკალსა და ორკესტრს შორის, აქ ბატონობდა იმპროვიზაციული სიმღერის სტიქია.

დრეზდენის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრი, რომლის სცენაზე იმართებოდა საფესტივალო სპექტაკლები, გერმანელების ერაყული სიამაყეა. თეატრი მდებარეობს ქალაქის შუაგულში, დრეზდენის სამხატვრო გალერეის მახლობლად. მას ზემპერ-ოპერა დაარქვეს გამოჩენილი ხელოვანისა და მოღვაწის გოტფრიდ ზემპერის საპატივცემულოდ. ზემპერმა უდიდესი როლი შეასრულა საოპერო თეატრისა და დრეზდენის გალერეის დაარსებაში. ევროპის ერთ-ერთი უღამაზესი თეატრი ზემპერ-ოპერა განადგურდა სამამულო ომის წლებში, როდესაც ამერიკელებმა და ინგლისელებმა ამ უღამაზეს ქალაქს ყუმბარები დაუშინეს. ამ რამდენიმე ხნის წინ თეატრი აღსდგა დრეზდენის მოსახლეობის

ქველი დრეზდენი



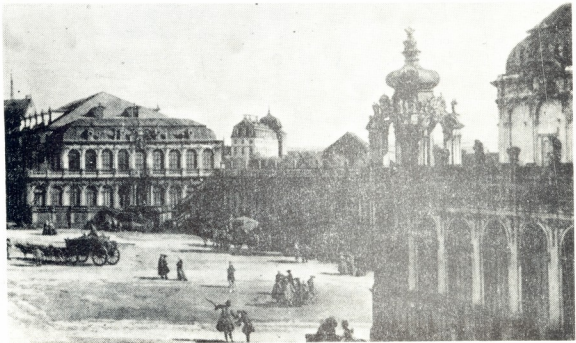


მატერიალური დახმარების წყალობით.

ფესტივალის პროგრამაში შეტანილი იყო ზემპერ-ოპერის ოთხი სპექტაკლი: ვერდის „ტრავიატა“ და „ოტელო“, შტრაუსის „ელექტრა“, ბერგის „ვოცეკი“. ვერდის ოპერებმა ვერ მოახდინა შთაბეჭდილება ვერც ვოკალური შესრულებით და ვერც რეჟისორული გადაწყვეტით. „ტრავიატას“ მოქმედება გადმოტანილია ჩვენს სინამდვილეში. ეს ცნა ნაკლებად დამაჯერებელი აღმოჩნდა — მოხდა გათიშვა მუსიკალურ დრამატურგიასა და სცენურ განსახიერებას შორის. „ოტელომ“ გაკვირვება გამოიწვია, განსაკუთრებით თავისი სცენოგრაფიით. სპექტაკლი სტილისტურად ჭრელია — სხვადასხვა ეპოქის ჩამულობა და რეკვიზიტი არ ეთვისება ერთმანეთს. სამაგიეროდ, ბრწყინვალედ უკრავდა ორკესტრი. ძალიან გერმანელების ინსტრუმენტულ-საშემსრულებლო კულტურა, ეს ბუნებრივიცაა — მათ ხომ უზარმაზარი ტრადიციები გააჩნიათ. ამიტომაც მოუთმენლად ველოდი რიპარდ შტრაუსის „ელექტრას“. მოლოდინიც აავსებით გამართლდა. სპექტაკლის მთავარ

მოქმედ პირს წარმოადგენდა სცენაზე განლაგებული ორკესტრი — რომელსაც ეძოვილებოდა მღერელები, რეჟისორი, მხატვრული სცენაზე ერთმანეთს ერწყმოდა ანტიკურობა და მოდერნი. ორკესტრმა წარმოაჩინა შტრაუსის პარტიტურის სიღრმე და ძასტაბურობა. „ელექტრასა“ და „სალომეს“ სამართლიანად უწოდებენ სიმფონიურ პოემებს სიმღერით.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში შექმნილია ალბან ბერგის ექსპრესიონისტულმა ოპერამ „ვოცეკმა“ ნამდვილი გადატიალება მოახდინა თანამედროვე მუსიკალურ თეატრში, როგორც თემატიკით, ასევე თავისი მუსიკალური ნოვაციებით. დღეს ბერგის „ვოცეკი“ კლასიკაა. ბევრი რამ მსძენია ჩვენი დროის გამოჩენილი რეჟისორის ჰარი კუბფერის დადგმის შესახებ. მან ჯერ კიდევ 30-იან წლებში „ვოცეკის“ დადგმა განახორციელა ლენინგრადის საოპერო სცენაზე. დიდი იყო ამ სპექტაკლის შემოქმედების ძალა — რეჟისორმა ნილაბი ჩამოხსნა გერმანულ სინამდვილეს და ამხილა პეტრის უსასტიკესი ძალა, რომლის მსჯერპლნი გახდნენ პატარა ადამიანები — ვოცეკი და მისი



მეუღლე მარია. სწორედ პ. კუპფერის სადადგმო სტილია გადმოტანილი დრეზდენის საოპერო თეატრის ახალ სპექტაკლში.

დრეზდენის ზემპერ-ოპერას იშვიათი ტექნიკური შესაძლებლობები გააჩნია, სცენა უზარმაზარ სივრცეს ქმნის და დამდგმელს ფანტაზიის გამოვლინების საშუალებას აძლევს. აკადემიურად, მწყობრად, დიდი პასუხისმგებლობის გრანობით მუშაობს ტექნიკური პერსონალი.

დიდხანს დამრჩება მესხიერებაში სპექტაკლ „ოტელოს“ პირველი ეპიზოდი — „ქარიშხლის“ სცენამ საშუალება მისცა სადადგმო ჯგუფს წარმოესახა განრისხებული სტიქიის შთაბეჭდავი სურათი.

ზემპერ-ოპერას მცირე დარბაზიც აქვს, ესაა ცენტრიდან მოშორებული პატარა, ლამაზი შენობა, რომელიც ქალაქის მეორე მხარეს, ბუნების წიაღში მდებარეობს. აქ უმთავრესად ახალგაზრდული სპექტაკლები იდგმება — კონსერვატორიის, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისა და კურსდამთავრებულების მონაწილეობით. ახალგაზრდები ერთნაირი ხალისით ეტანებიან კლასიკასაც და თანამედროვე რეპერტუარსაც. აქ წარმოდგენილი სპექტაკლები (ჩიპაროზას „ფარული ქორწინება“ და დონიკეტის „გაუმარჯოს დედას“) ცხადყოფენ, თურა დიდი მონდომებით ეუფლებიან ახალგაზრდები ვოკალურსა და სცენურ ოსტატობას. მათი წარმოდგენები საესეა ხალასი იუმორით, გამსჭვალულია თავბრუდამხვევი დინამიკით.

აქვე გავეცანით თანამედროვე ავტორის, გერმანიის ერთ-ერთი წამყვანი კომპოზიტორის — უდო ციმერმანის ანტიფაშისტურ ოპერას „თეთრი ვარდი“. ესაა რეალურ ამბავზე შექმნილი ერთ-მოქმედებიანი მუსიკალური დრა-

მა, რომელშიც სულ ორი გმირი მონაწილეობს. ჩხალგაზრდა პატრიოტებმა დაუძინებელი ბრძოლა გამოუცხადეს ჰიტლერის ხელისუფლებას, დააარსეს ანტიფაშისტური ორგანიზაცია პოეტური სახელწოდებით „თეთრი ვარდი“, რომელშიც მრავალი თავისი ტოლი ჩააბეს. ჯგუფის ყველა მონაწილე დააპატიმრეს, ისინი ტრაგიკულად დაიღუპნენ ციხეში. ოპერის მუსიკალური დრამატურგია აგებულია ორი ხაზის, ორი ლაიტმოტივის პარალელურ განვითარებაზე. ერთი ხაზის ინტონაციურ სამყაროს შეადგენს ნათელი, ლირიკული, მელოდიური ბიროთი — მოგონება წარსულზე. ხოლო მეორე — სასტიკი სინამდვილის გამოხმატველი, მშრალი, გაქვავებული, მოკლე და ზედმიწევნით კონკრეტული ლაიტთემა.

უდო ციმერმანი თანამედროვედ მოაზროვნე ხელოვანია. ის ფართოდ იყენებს მეოც საუკუნის მუსიკალური სტილებისათვის დამახასიათებელ ხერხებსა და საშუალებებს. ამასთან ერთად იგი ოპერას უნარჩუნებს თავის შინაგან ბუნებას. ამას მოწმობს „თეთრი ვარდი“. ორი საათის განმავლობაში მსმენელი სულგანებული უსმენს ამ ოპერას, ემოციურად აღიქვამს მის მუსიკას. ფინალში კი განსაკუთრებით მძაფრია მსმენელის რეაქცია — მთელი დარბაზი ფეხზე ამდგარი, შეძახილებით — „ავერძალოთ ომი!“ — ესალმება მომღერლებს, კომპოზიტორს, სადადგმო ჯგუფს.

პროფესორი უდო ციმერმანი დრეზდენის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარეა, ამჟვე დროს მსოფლიოში ცნობილი მუსიკალური გამომცემლობის „პეტერსის“ დირექტორი. ამ ბოლო დროს ეს გამომცემლობა ყოველწლიურად მართავს კამერული მუსიკის კონცერტების ციკლს, სრუდება თანამედროვე კომპოზი-

ტორების საუკეთესო ნაწარმოებები. ამ კონცერტებზე ავტორებსაც იწვევენ. ციმერმანს შევხვდი მის ვილაზე, ძალზე საინტერესო მოსაუბრე აღმოჩნდა. იგი დაინტერესებულია, რაც შეიძლება მეტი ნიჭიერი კომპოზიტორი მიიზიდოს. მოვასმენინე სულხან ცინცაძის მეთექვსმეტი კვარტეტი და 24 პრელუდია ჩელოსათვის, ვუამბე ზოგი რამ ამ ნაწარმოებთა შესახებ. ციმერმანმა მაღალი შეფასება მისცა ქართველი კომპოზიტორის თხზულებებს და განაცხადა, რომ მომავალ წელს ს. ცინცაძეს დრეზდენის კონცერტებზე მიიწვევს.

დრეზდენის მუსიკალურ ფესტივალზე ჟღერდა სიმფონიური მუსიკა საუკეთესო ორკესტრების შესრულებით. ყოველ მეორე



ულა ციმერმანის ოპერა „თეთრი ვარდის“ აფიშა



ენდრიუ ლიდ ვებერი

დღეს იმართებოდა საინტერესო სჯა-ბაასი მუსიკოსებს შორის. ერთხმად იქნა აღიარებული საბჭოთა საშემსრულებლო ხელოვნების მაღალი დონე. მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ევგენი მრავინსკისა და მისი ორკესტრის ოსტატობას, რომელმაც აქ ჩაიკოვსკის მეტუთე სიმფონია დაუკრა. აგრეთვე ვენადი როჟდენსტვენსკის მიერ შესრულებულ შოსტაკოვიჩის მეცხრე სიმფონიას. დიდი ხანია, რაც რუსულმა სიმფონიუ-

რმა მუსიკამ ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა მსოფლიო საკონცერტო ესტრადაზე. ბი-ბი-სის სიმფონიური ორკესტრის საგასტროლო აფიშაზე ამოკითხე ჩაიკოვსკისა და შოსტაკოვიჩის გვარები. ვერ ვიტყვოდი, რომ ამ ორკესტრის მიერ შესრულებულმა ყველა ნაწარმოებმა ერთნაირი ზემოქმედება მოახდინა. ყველაზე დამაჯერებელი აღმოჩნდა ინგლისელების ინტერპრეტაცია შოსტაკოვიჩისა და გერშვინის პარტიტურებისა. ჩემი აზრით, ბოლომდე არ იყო გახსნილი ჩაიკოვსკის „პათეტისკური“ სიმფონიის ფილოსოფიური სიღრმე, ტრაგიკული იდეა.

ფესტივალის აქტიური მონაწილე გახლდათ დრეზდენის სახელმწიფო ოპერეტა. მომეცა საშუალება შევხვედრილიყავი და მესაუბრა თეატრის შეფ-დრამატურგთან ჰანს იოჰანი პენცერთან, შემდგომ კი დასის წამყვან ჯგუფთან. აღმოჩნდა, რომ დღეს ბევრი საერთო პრობლემა დგას როგორც საოპერეტო თეატრების, ასევე თავად ქანრის წინაშე. დრე-

ზდენის საოპერეტო თეატრს ორ-  
დასი ჰყავს: ერთი კლასიკური რე-  
პერტუარის შემსრულებელია, მე-  
ორე კი, რომელიც თითქმის სულ  
ახალგაზრდა მსახიობ-მომღერლ-  
ებისაგან შედგება, განსაკუთრ-  
ებით ეტანება თანამედროვე მუ-  
სიკალური თეატრის ნიმუშებს.  
ისინი ადვილად ითვისებენ მიუ-  
ზიკლების ინტონაციურ წყობას,  
რთულ რიტმიკას, თანამედროვე  
ქორეოგრაფიის ილეთებს, ვოკა-  
ლური ფორმების შესრულების  
უჩვეულო მანერას. სხვათა შორ-  
ის, ასეთივე სურათია ბუდაპეშ-  
ტის ცნობილ საოპერეტო თეატ-  
რშიც — მათი შეხედულებითაც  
თანამედროვე საოპერეტო თეატრს  
დღეს ორი დასი ესაჭიროება.

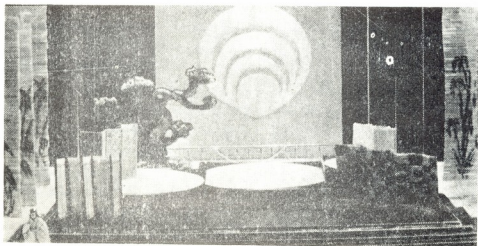
იმ ახალ მიუზიკლებს შორის,  
რომლებიც ღრეზდენის საოპერე-  
ტო სცენაზე იდგმება და რომლ-  
ებსაც უამრავი მსმენელი ჰყავს,  
„ანსაკუთრებით მინდა გამოვყო  
„ვეიტა“, იგი „სუპერვარსკვლა-  
ვის“ ავტორს ენდრიუ ლოიდ ვე-  
ბერს ეკუთვნის. „ვეიტამაც“ უდ-  
იდესი პოპულარობა მოუტანა  
კომპოზიტორს. „სუპერვარსკე-  
ლავის“ შემდეგ ვებერი ქმნის ორ  
ღირსშესანიშნავ მიუზიკლს —  
„კატები“ და „ვეიტა“ — ეს ნა-  
წარმოებები აღიარებულია ამ ქა-  
ნის უდიდეს მიღწევად და იდ-  
გმება ამერიკისა და ევროპის მრავ-  
ალ სცენაზე. „ვეიტას“ საფუძ-

ვლად უდევს ერთ-ერთი ეპიზო-  
დი არგენტინის პრეზიდენტის პე-  
რონის პირადი ცხოვრებიდან. ხა-  
ლხის წიაღიდან გამოსული ევა  
(ევეიტა) პრეზიდენტის მეუღლე  
განდა და მთელი თავისი ცხოვ-  
რება მშობლიური ენის კეთილ-  
დღეობას შესწირა. ამ ნაწარმოე-  
ების მუსიკა — მელოდიური,  
ელვარე, ხასხასაა. მასში კომპო-  
ზიტორმა დიდი გემოვნებითა  
და ზომიერების გრძნობით შეურ-  
წყა ერთმანეთს ამერიკული და  
ინგლისური პოპ-მუსიკის რიტმე-  
ბი და არგენტინული მგზნებარე  
ფოლკლორული მელოდიები.

უზარმაზარი აუდიტორია ჰყავს  
ტეო ადამის დილის კონცერტებს,  
რომლებიც თითქმის ყოველ კვი-  
რას იმართება ზემპერ-ოპერას  
სცენაზე. ამ კონცერტებს ცენტ-  
რალური ტელევიზია უჩვენებს  
ხოლმე. ტ. ადამი მაღალი კლასის  
მომღერალია. იგი მომზიბველურ  
მოსაუბრება, უშუალო კონტაქტს  
ამყარებს მსმენელთან. საუცხოო-  
დ ასრულებს კამერულ რეპერ-  
ტუარს. ამასი კიდევ ერთხელ და-  
ვრწმუნდით, როცა მისი შესრუ-  
ლებით მოვისმინეთ შუბერტის,  
შუმანის ვოკალური ციკლები.

ღრეზდენის მუსიკალურმა ფეს-  
ტივალმა დიდ ხელოვნებას გვა-  
ზიარა და ხელი შეუწყო ინტერ-  
ნაციონალური კავშირების გაღ-  
რმავებას...

სცენა რომის საოპერო თეატრის ანტიკალიდან „მადამ ბატერფლაი“





# პიესა „გათუმის“ ავტორი მიხეილ გულგაკოვი და მისი ზოგირეკთი წიკილი

უპანახსნელ ხანს საბჭოთა პერიოდიკაში დაიბეჭდა და საბჭოთა თეატრის სცენაზე დაიდგა მრავალი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები, რომელთაც აქამდე დღის სინათლე და რამაის შუქი არ მოჰფენია.

შეიხვედრისა და მკურნალობის განსაკუთრებით მძლავრი ინტერესი გამოიწვია რუსული პროზისა და სიტუაციების დიდოსტატების მიხედვით ბულგაკოვისა და ანდრეი პლატონოვის აქამდე დაუსტამბავმა და დაუდგმელმა პროზამ თუ დრამამ. მოსკოვის ორ თეატრში (მოზარდ მკურნალებლთა თეატრი, კ. სტანისლავსკის სახ. დრამატული თეატრი) დადგმული მ. ბულგაკოვის „ძაღლის გული“ სეზონის ერთ-ერთ საყურადღებო მოვლენად იქცა. ინტერესი აღძრა აგრეთვე ა. პლატონოვის „ოთხმეტრი წითელი ქოხის“ მიხედვით დადგმულმა სპექტაკლმა (თვით ფაქტმა, მხოლოდ) სარატოვის თეატრში. ეს სპექტაკლები ნაჩვენები იქნა დიდი ოქტომბრის 70-ე წლისთავისადმი მიძღვნილ თეატრალურ ფესტივალზე, რომელიც „მეგობრობის თეატრის“ ეგიდით გაიმართა მოსკოვში (აქვე დავძენთ, რომ ეს ფესტივალი გაიხსნა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლით „მეფე ლირი“, რაც უადრესად საპატრო იყო თავის თავად და დაავირგვინა კონსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლმა „წუთისოფელი ასეა“).

მ. ბულგაკოვისადმი ჩვენი ინტერესი იმიტომ არის გაპრობებული, რომ იგი დაინტერესებული იყო საქართველოს მუშათა კლასის რევოლუციური მოძრაობით და თავისთვის პიესის ჩონჩხიც კი ჰქონდა მოფიქრებული. ამ იდეას ხელი ჩასვლია მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა, მისმა ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკომ და დრამატურგს სიხოვა პიესის დაწერა ახალგაზრდა სტალინზე. ვ. ვილენკოის თავის შესანიშნავ წიგნში „მოგონებები კომენტარებით“ (წიგნის ერთი თავის თარგმანის იხ. შურნაღ „საბჭოთა ზღოვანებაში“ № 10, 1982 წ.) წერს: „ის ამავი, რომ ეს თემა ბულგაკოვს შევთავაზეთ, წინასწარ გულისხმობდა პიესის ტონალობას: არავითარი „ლაკროკა“, არავითარი სპეკულაცია, კმევა გუნდურთა. დრამატული პათოსი უნდა წარმოქმნილიყო უკუშპარტიკ მას: ლის სიმართლისაგან... თუკი, რასაკვირველია, ამ საქმეს ისეთი დიდი მასშტაბის დრამატურგი მოჰკიდებდა ხელს, როგორც მ. ბულგაკოვი იყო.

მ. ბულგაკოვის მეუღლის (მეორე ქორწინებიდან) ელენა ბელოზერკოვას დღიურის ჩანაწერის მიხედვით (1936 წლის 7 თებერვალი) ირკვევა, რომ: „მიზამ საბოლოოდ გადაწყვიტა სტალინზე პიესის დაწერა“. ეს ამბები ხდებოდა 1936 წელს, მაშინ, როცა მ. ბულგაკოვის მდგომარეობა უკიდურესად დრამატული იყო, როცა მისი ნაწარმოებები არ იბეჭდებოდა, ხოლო ახალი პიესები სცენაზე არ იდგმებოდა. აი, მაშინ დაიჩნა ხმა მოსკოვის ლიტერატურულ წრეებში, რომ მ. ბულგაკოვი საბოლოოდ „გასტეტხვო“, საკუთარ თავს უღალატა, წავიდა მისთვის უჩვეულო კომპრომისზე, რათა „ბელადის“ ველი [ოცეო და ამით საკუთარი ნაწარმოებებისათვის გზა გაეხსნა პრესასა და თეატრში.

ვ. ვილენკოი შეეღის კატეგორიულობით ამტკიცებს, რომ ეს არის შეთხზული ლეგენდა. „მე ვამტკიცებ სრულიად საპირისპიროს: — ამის მსგავსი რამ ბულგაკოვს აზრადაც არ მოსვლია. მას იტაცებდა ახალგაზრდა რევოლუციონერის, თანდაყოლივი წინამძღოლის, გმირის (ეს მისი სიტყვებია) სახე — რევოლუციური მოძრაობის დასაწყისის და ამიერკავკასიის ბოლშევიკური იტაკვეშეთის რეალურ ვითარებაში... ცენტრალური ფიგურა მას სურდა ისტორიული სარწმუნო უოფილიყო... და ამავე დროს იგი ესახებოდა როგორც რომანტიკული (ესეც მისი სიტყვაა) გმირი“ (იხ. ურნალი „საბჭოთა ზელოვნება“, 1982 წ. № 10, გვ. 104-105).

პიესას თავდაპირველად ერქვა „წინამძღოლა“ (სტალინის ერთ-ერთი პარტიული სახელი). შემდგომ მას აუტორმა უწოდა „გათუმი“, რომელიც სამხატვრო თეატრში აღარ დადგმულა, თუმცა როლიც კი იყო განაწილებული: ნ. ხმელიოვს უნდა ეთამაშა ახალგაზრდა სტალინის როლი, ვ. კაჩალოვს — ქუთაისის გუბერნატორისა, ნ. ტოპორკოვს — ნიკოლოზ მეორისა...

ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე კ. რუდნიცკი ა. ხმელიანსკის წიგნისადმი („მიხედვით ბულგაკოვი „სამხატვრო თეატრში“) მიძღვნილ რეცენზიაში წერს: „ბულგაკოვისა და სტალინის ურთიერთობა განსაკუთრებული თემაა, რთული თემა (მრავალნი ცდომილები ამის გაუზრდოლებას, მეტრამ აქედან არაფერი გამოდის) და სმულიანსკი ამის შესახებ მიუღის გულახდილობით წერს, სამართლიანად მიამჩნია, რომ არავალწრფელობა, სიტყუე, დანაშაული იქნებოდა...“

თუმცა ბულგაკოვი ამტკიცებდა: „...არანაირად, ფიზიკურადც შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ, რომ ადამიანი, რომლის ყოფიერება სილატაკისა და უნიამოვნის ამბებისაგან შედგება, უცებ ოღას აღუდგენს ვინმეს და მინც, მან ეს ოდა ადავინა — დაწერა პისე „ბათუმი“. დაწერა საკუთარი სურვილისამებრ, თავისი კეთილი ნების კარნახით და არა სამხატვრო თეატრის დაძალებით და მის პისესა შორის ეს პისე უცვლად სუსტია, მაგრამ მან ამავე დროს გადაჭრით უარ თქვა სტალინის მითითებების თანახმად „სბროლის“ გადამშუებაზე“ (იხ. „ოგონიოკი“, 1957 წ. № 19, გვ. 24).

ახლა ვნახოთ თუ რას წერს ამის თაობაზე თვით ა. სემილიანკო ზემოხსენებულ წიგნში: „ბათუმის“ შექმნის ისტორია თვითული დღის მიხედვითაა დოკუმენტირებული. საშუაო საჩქარო იყო. სამხატვრო თეატრის სექტაციი უნდა გამოეშვა 1939 წლის 21 დეკემბრისათვის... თუ რაღამ დაწერა ბულგაკოვმა „ბათუმი“, ამის შესახებ საკითხი სხვადასხვა მხრიდან იხილება. და. მემუარისტები — კერძოდ ვ. ვილენკინი და ს. ერმოლინსკი — ბულგაკოვთან იმ ხანად ერთობ დაახლოებული — ურთიერთისწინააღმდეგე ვერსიებს გვთავაზობენ. მწერალი სრულიად განსხვავებული სახეებით წარმოვიდგებოდა. ვ. ვილენკინი უარყოფს „საკმაოდ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ ვერსიას“, თითქოსდა ბულგაკოვი, „ბათუმთან“ დაკავშირებით „აგატდა“, უღალატა თავის თავს სხვადასხვა გარემოებათა ზეგავლენით.

ს. ერმოლინსკი ამ სიუჟეტს თავის მოგონებებში საწინააღმდეგო ფერებში ზატყვს. „მისი დაყოფილება სწამდათ. მას არწულებდნენ ის ადამიანები — საუვარელი ადამიანები — რომელთათვისაც მისი ბედ-იღვარევი განურჩეველი არ იყო. ოპ, ეს საწოდოშიანი, საუვარელი ადამიანები! უწყევლია, ისინი თავგამოდებით იბრძოდნენ საკუთარი თეატრის აუჯვებებისათვის, ტანჯვა-წვალებით აგებდნენ რეპერტუარს“..

მოკლედ რომ ვთქვათ, სამხატვრო თეატრი აქ მაცდუნებლის როლში გამოდიოდა, მ. ბულგაკოვი კი ცდუნებულ მხატვრის როლში. ორმოცდაათი წლის შემდეგ უარსობა ამ საკითხის რიტორიული განხილვა. ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს დოკუმენტურად გავიჯეროთ როდელი სიუჟეტი, რომელიც უარესად ისტორიულ მიდგომას მოითხოვს...

მოიხილავს რა ამ დოკუმენტებს ა. სემილიანკო, დაასკვნის: „მხატვლები“ პიესის მოუთმენლად ელოდნენ, აჩქარებდნენ ბულგაკოვს, მაგრამ „ბათუმი“ არავის კარნახით არ დაუწერია. ეს იყო თავისუფალი, სასახუნებელი და შეუქცევადი გადარწმუნებელი მწერლისა და მისთვის დამამკირებელი იქნებოდა, რომ მისი არჩევანი, სხვისი, ვიღაც „საუვარელი ადამიანების“ მზრებისთვის აგვეკიდა. ადამიანისა, რომელთაც სურდათ საკუთარი პრობლემა დრამატურის მშეულობით გადაეწვივათ. ე. ს. ბულგაკოვას დღიურში აღნიშნულია ის დღე, როცა ავტორმა „ბათუმი“ თავის მეგობარს ს. ერმოლინსკის წაუკითხა. ს. ერმოლინსკი აღტაცებული იყო პიესით, ამბობდა: „ისეა დაწერილი გმირის სახე, რომ როცა იგი გადის სცენიდან, სულ მოუთმენლად ელოდები მის ზელმეორედ გამოჩენას“. საერთოდ, ს. ერმოლინსკი ბევრს ლაპარაკობდა, აღტაცებული იყო როგორც პროფესიონალი, რომელ-

საც ესმოდა ამოცანის მთელი სირთულე და შესაძლებლობის ვირტუოზულობა“.

პიესის დაწერის იდეა სამხატვრო თეატრის წინააღმდეგ იყო, ეს იქნადა ჩანს, რომ პიესის პირველი რედაქციის თავფურცელს აწერია „წინამძღოლი“, „მასალეები სტალინზე პიესისათვის და ოპერისათვის“ (10. IX. 1938). ცხადია, რომ „ოპერა“ ამ შემთხვევაში, სრულიად გამორიცხავს დრამატული თეატრის ინიციატივას.

საკულისხმოა პიესის სათაურის ვარიანტების ძიების პროცესი. ხელნაწერის ერთ-ერთ ფურცელზე ჩამოწრილია ეს სათაურები: „უცვლადება“, „ბრძოლა“, „დღეობის დაბადება“, „არგონავტობა“, „მესაქე“. „შტურმანის სიკაბუე“, „ასე იყო“, „კომეტა ენისოა“, „კონდორი“, „შტურმანს მიჰყავდა ხომალდი“, „კომანდორის სიკაბუე“, „ბაბუა შტურმანი“, „მესაქის სიკაბუე“, „ოსტატი“, „ეს იყო ბათუმი“. ა. სემილიანკო დაასკვნის, რომ ამ ჩამონათვლიდან ჩანს, რომ „ბულგაკოვის ფიქრი დროის სიტყვიერი კლიშეების საერთო ნაიალში მიედგინოდა“ და შემდეგ — „ერთადერთი სათაური, რომელზედაც თვითი ჩრედება ეს არის „ოსტატი“. შევახსენებთ, რომ ჭერ კიდევ 1938 წელს ბულგაკოვის ცნობიერებაში უკვე დამკვიდრდა მისი რომანის სათაური. მით უფრო მტ იბრტებს იწვევს რომანის გმირის სახელი შემთხვევით დამთხვევით კო უქანასწელი პიესის გმირთან“ (იხ. А. Смельянский, «Михаил Булгаков в «Художественном театре» М., «Искусство», 1986, стр. 320—322).

პიესა „ბათუმი“ არ დადგურა სამხატვრო თეატრის სცენაზე. ვ. პეტლინის თავის წერილში „მ. ა. ბულგაკოვი და „ტურბინთა დღეები“ („ოგონიოკი“, № 11, 1969, გვ. 25-27) — მოჰყავს ე. ს. ბულგაკოვას ერთი ჩანაწერი: „1939 წლის 3 ივლისი. გუმნი დღილით ტელეფონით დარეკა ხმელიოვმა, გვთხოვს მოგვასმენინეთ პიესაო („ბათუმი“). ლაპარაკობდა ამაღლებული ტონით, ხალისიანად — როგორც იქნა, მ. ა. ბულგაკოვის პიესა თეატრშიაო!

სადავოს ჩვენთან მოვიდნენ ხმელიოვი, კალიშინი (მხატვის დირექტორი. რედ.), ოლგა (ბაკშანსკია ო. ს.— ნემბროვიჩი-დანჩენკოს მდივანი). მიშამ რამდენიმე სურათი წაიკითხა. შემდეგ ვივახშმეთ და დიდხანს ვისხედით ერთად. ვლაპარაკობით მხატვრ. სისტემაზე (სტანისლავსკის სისტემა. რედ.). დავიშალეთ შიის ამოსვლის შემდეგ.

ხმელიოვის მონათხრობი. სტალინის ერთხელ უთქვამს მისთვის: „კარგად თამაშობ ალექსეის. დავიწყებდა არ შემძლია“.

„ბათუმი“ მ. ბულგაკოვის პიესა ახალგაზრდა სტალინზე და ხმელიოვის იქ უნდა ეთამაშნა სტალინის როლი. ბულგაკოვი პიესაზე მუშაობდა გაცატებით და მხატვრული ვენიანობით. მაგრამ შემდეგ სტალინმა თქვა: „უყელა ბავშვი და უყელა კაბუი ერთ-მართა, არ არის საჭირო პიესის დადგმა ახალგაზრდა სტალინზე“ („ოგონიოკი“ № 11, 1969, გვ. 27).

მართლაც, მ. ბულგაკოვისა და სტალინის ურთიერთობა მრავალ უმაჟურეს დრამატულ პერიპეტას შეიცავს. ცნობილია, რომ უშუალოდ სტალინის ჩარევით შემდეგ მიიღეს მ. ბულგაკოვი სამხატვრო თეატრში რეჟისორად. მისივე ჩარევის შემდეგ მოხდა „სექტად „ტურბინთა დღეების“ აღდგენა 1932 წელს (დაიგდა 1926 წელს, აიკრძალა 1929 წელს). ამ ურთიერ-

თობას ერთგვარად ნათელს შვეს მ. ბულგაკოვის პირადი წერილები (იხ. ურნალი „ნოვი მირ“, № 2, 1987), აგრეთვე მისი მიმართულები საბჭოთა მთავრობისა და უშუალოდ სტალინისადმი (დაიბეჭდა ურნალ „ოქტაბრი“ 1987 წლის № 6-ში).

ვიქრობთ, ქართველი შოთხველისათვის ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს ეს წერილები. აქ მოჩანს მწერლის მდგომარეობის მთელი ტრაგიზმი, მისი უკომპრომიზობა, მისი ზნეობრივი სიბრძნე.

1929 წელი განსაკუთრებით (და შემდგომი წლებიც) მძიმე იყო მ. ბულგაკოვისათვის. მას მძინვარე გააფთრებით ეხმობდნენ თავს დრამატურგები და კრიტიკოსები — ვ. კირშინი (სხვათაშორის, მისი პიესები „ლიანდაგი ჯუგუნებს“ და „ქართა ქალაქი“ დაიდგა რუსეთის სახ. თეატრის სცენაზე 1928 წ. და 1929 წელს. „ქართა ქალაქი“ თვით ს. ახმეტელმა დადგა), ი. ლიტოვსკი, ვ. ბლუმი (30-იანი წლების რუსეთის თეატრის შემოქმედებაზე საინტერესო წერილებს ავტორები), ი. ბაჩელინი, ლ. ავერბახი, განსაკუთრებით აქტიურობდა ფ. რასკოლნიკოვი. ეს ის ვ. რასკოლნიკოვია, რომელიც საფრანგეთიდან წერდა „ლიანდაგი“ სტალინის და ბრძანების დაბრუნება მწერლების რეპრესიებში. „თქვენს მიერ მარწუხებში მოქცეული ხელოვნება იხრჩობდა და თანდათან კვდება. თქვენს მიერ დაშინებული ცენზურის გააფთრებამ და გახატვამ სიმხადლემ რეაქციორებისა, რომლებიც ველოფერზე საკუთარი თავით აგებენ პასუხს, საბჭოთა ლიტერატურის განაჩაცვა და დაბლა გამოიწვია. მწერლის თავისი ნაწარმოები ვერ დაუბედავს, დრამატურგს თავისი პიესა ვერ დაუდგამს სცენაზე, კრიტიკოსს თავისი საკუთარი აზრი ვერ გამოუთქვამს...“ (იხ. ურნ. „ოგონიკი“, № 26, 1987, გვ. 6).

მთავარი ისაა, რომ სწორედ იმ პერიოდში, როცა თვით ფ. რასკოლნიკოვი იყო „გლავრეტარკომის“ მხატვრულ-პოლიტიკური საბჭოს თავმჯდომარე (ანუ იმ უწყებისა, რომელიც პიესას დასადგმელ ვიზას აძლევდა და თეატრის რეპერტუარში ამტკიცებდა. ნ. გ.) იქარბადა მ. ბულგაკოვის (და არა მარტო მ. ბულგაკოვის) პიესები. 1928 წლის 9 ივნისის „ვეჩერნიაა მოსკვას“ მოჰყავდა ფ. რასკოლნიკოვის სიტყვები: „ვხატანგოვის სტუდიის რეპერტუარიდან გამოირიცხა „სოიას ბინა“, ამავდროულად 15 ნოემბერის „კომსომოლსკაია პრავდაში“ ფ. რასკოლნიკოვი მოუწოდებდა „ფართოდ გავშალოთ კამპანია „სრბოლის“ წინააღმდეგ“.

ჩვენი მიზანი სრულიად არ არის ის, რომ რაიმე ჩრდილი მივაყენოთ გამოჩინულ რევოლუციურ და სახელმწიფო მოღვაწეს ფ. რასკოლნიკოს და ვუთენოთ, რომ სწორედ მისმა „აქრატავამ“ მიყენა მოუთხმებელი კრიტიკები მ. ბულგაკოვს (ეს რომ ასე იყო, კარგად ჩანს მწერლის მიერ მეგობრისადმი მიწაწერ წერილებში). ეს ჩვენს მიზანსა და კომპეტენციას სცილდება. საერთოდ ისტორიულ-კულტურული ვითარება იყო რაული: 20-30-იანი წლები იდეოლოგიურ ფორმებზე უმთავრესი წინააღმდეგობებით აღინიშნებოდა. ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ სხვადასხვა ლიტერატურული დაჯგუფების, „მემარცხენენი“ და რაპკლები, თვით ამ დაჯგუფებათა შორის მძაფრი წინააღმდეგობა შეიცნობოდა. მ. ბულგაკოვის წინააღმდეგ მიმართული უყოველივე დემარში ზნობრად არა მხოლოდ მისი შემოქმედების იდეურ-ფილოსოფიური შინაარსით იყო გა-

პარობული, არამედ მისი მხატვრული მსოფლ-აღქმით, მხატვრული ფორმის თავისებურებით, მხატვრული მეთოდითაც. მ. ბულგაკოვსა და სახმხატვრ თეატრს ელაგებოდნენ ვ. მაიაკოვსა და ვ. შტერნსკის „Белая гвардия“ — („ტურბინთა დღეების“ სერია-

ნაწილი სახელწოდება ნ. გ.) — ამბობდა ვ. მაიაკოვსკი კომუნისტურ აკადემიაში გამართულ განხილვაზე (მოხსენებულმა ა. ლუნარსკიმ ძირითადად მხარის დაუჭირა პიესასა და სექტაკლს) — правильное логическое завершение: начали с тети Маши и дядей Ваней и закончили «Белой гвардией». სექტაკლ „ტურბინთა დღეების“ წინააღმდეგ მკვეთრი და ილაშქრებდნენ ვს. მიეიროლი და ა. თაროვი. (თავის მხრივ მ. ბულგაკოვი უკიდურესად გესლიან პაროიდებს წერდა მიეიროლიდის სექტაკლებზე).

ისეთი პრინციპული და სექტაცი კომუნისტი, როგორც იყო „ოპტიმისტიური ტრავედიის“ ავტორი ვს. ვიშნევსკი, რომელსაც არავითარი მტრობა არ ამოძრავებდა მ. ბულგაკოვის მიმართ, ისიც კი შეურიგებელ მოზიციანზე იდგა და მისი (და მხოლოდ მისი) უფროსად აქტიური მოქმედების შედეგად აიქცა უკან „მოლოდინი“ ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე. ტკივილით გვეუქმება გული, როცა მ. ბულგაკოვის წერილის (პ. შპოვისასდმი 10. 03. 32) ამ ტრიტიკებს ვკითხულობთ:

«Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писатели пристрелили, а тогда его нашли тяжелой пушечной рану. Когда через сто лет будут раздвигать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спиче» (ე. „ნოვო მირ“, № 2, 1987, გვ. 164).

20-იანი წლების დასასრულში „მემარცხენენებმა“ თავიანთ ლიტერატურულ მოწინააღმდეგეებზე მიიტანეს პირდაპირ მომუკდენიველი, განაზღვრებელი იერიში. ბრძოლის არავითარ საშუალებებს არ ერიდებოდნენ ვ. კირშინი, ვ. ბლუმი („აბრუნდაგოფური გუნდის პირველი ტენორი“ — ა. სმელანსკის თქმით), ე. ბესკინი. „მემარცხენენი“ უპირატესად მთელი პარტიისა და საბჭოთა საზოგადოებრიობის სახელთი გამოიღოდნენ. „ტურბინთა დღეების“ „ლიოლობისა“ და „პრინციპულობის“ ხასიხკ ჯვად იქცა, ხოლო ამ ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულება — უთანხმოების სათავედ. ბრძოლა, როგორც ვთქვით, უკიდურეს ფორმებს დებულობდა. უყოველი ოპონენტი აღიქმებოდა როგორც მტერი. ეს მაშინ, როცა ჯერ კიდევ 1925 წელს რკ (ზ) ცკ-მა მიიღო დადგენილება „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრულ ლიტერატურაში“, რომელიც მთელი თავისი სტრასკეციებით მიმართული იყო „შვიდობიანი ორგანიზატორული მუშაობის“ გაჩაღებისათვის, „მემარცხენეთა“ და „თანამჯავროთა“ გაერთიანებისათვის.

„მემარცხენენებს“ — განსაკუთრებით ამ გაერთიანების დრამატურგებს, პირდაპირ აცოფებდათ, რომ 1926-27 წწ. ბულგაკოვის სამი პიესა მიიღოდა მოსკოვის თეატრში: — „ტურბინთა დღეები“ — სახმხატვრო თეატრში, „სოიას ბინა“ — ვახტანგოვის თეატრში, „მეწაფელი კუნთლი“ — კამერულ თეატრში. მოწინააღმდეგეთა შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც გულწრფელად, რაიმე მტრობის გარეშე პრინციპულად არ დებულობდნენ მ. ბულგაკოვის დრამა-

ტურგიულ შემოქმედებას. პოეტმა ა. ბუჩინმა გამოაქვეყნა „კომსომოლსკია პრადვანი“ გამოქვეყნა სამხატვრო თეატრის მიმართული წერილი, გამსჭვალული გულწრფელი აღფრთხილებით, ხოლო პროფესიული ჯიბრით აღგზნებულმა ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკიმ წერილი მისწერა სტალინს — რატომ იდგმება ასე ხშირად მ. ბულ-გაკოვის პიესები, რასაც მოყვება სტალინის საპასუხო წერილი.

### ბესუხი ბილ-ბელოცერკოვსკის

აშხ. ბილ-ბელოცერკოვსკი

გწერთ დიდი დავიანებით, მაგრამ სჯობს გვიან, ვიდრე არასოდეს.

1) მე არასწორად მიმაჩნია თვით დაუენება საკითხისა „მემარჯვენეთა“ და „მემარცხენეთა“ შესახებ მხატვრულ ლიტერატურაში (და, მანამდე, თეატრშიც). ცნება „მემარჯვენე“ თუ „მემარცხენე“ ამჟამად ჩვენს ქვეყანაში პარტიული, უფრო ზუსტად — შინაპარტიული ცნებაა, „მემარჯვენე“ თუ „მემარცხენე“ ის აღმანებელი არიან, რომლებიც წმინდა პარტიული ხაზიდან ამა თუ იმ მხარისაკენ იხრებიან. ამიტომ უცნაური იქნებოდა ამ ცნებების შეფარება ისეთი არაპარტიული და გაცილებით უფრო ფართო დარგინადმი, როგორცაა მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და სხვ. ეს ცნებები კიდევ შეიძლება შეუფარდოთ ამა თუ იმ პარტიულ (კომუნისტურ) წრეს მხატვრულ ლიტერატურაში. ასეთი წრის შიგნით შეიძლება იყვნენ „მემარჯვენე“ და „მემარცხენე“. მაგრამ ან ცნებების გამოყენება მხატვრულ ლიტერატურაში მისი განვითარების ახლანდელ ეტაპზე, სადაც ყველა და ყოველგვარი მიმდინარეობა, თვით ანტისაბუქოთა და პირდაპირ კონტრაკციოლუსორიკი კი,—ნიშნავს ყველა ცნების თავადიარა დაუენებას. ყველაზე სწორი იქნებოდა გამოგვეყენებინა მხატვრულ ლიტერატურაში კლასობრივი ხასიათის ცნებები, ანდა ისეთი ცნებებიც კი, როგორცაა „საბუქოთა“, „ანტისაბუქოთა“, „რევოლუციური“, „ანტირევოლუციური“ და ა. შ.

რატომ დავმენ ასე ხშირად სტენაზე მ. ბულგაკოვის პიესებს? ალბათ იმიტომ, რომ ჩვენი პიესები, რომლებიც დასადაგმულად გამოსადევი იყოს, არ გვეოფნის. სულ არაბოძან „ტურბინთა დღეებიც“ კი სჯობია. რა თქმა უნდა, ძალიან იოლი საქმეა „გაკორიტიკო“ არაპროლეტარული ლიტერატურა და მოითხოვო მისი აკრძალვა. მაგრამ ყველაზე იოლი არ შეიძლება ყველაზე უკეთესად ჩაითვალოს. საქმე აკრძალვა კი არ არის, არამედ ის, რომ თანდათანობით გავაყრიო სტენიდან ძველი და ახალი არაპროლეტარული მკვლავატურა შეკიბრების გზით, იმ გზით, რომ შევქმნათ საბუქოთა ხასიათის ნამდვილი, საინტერესო, მხატვრული პიესები, რომელთაც შეეძლებათ ამ მკვლავატურის შეცვლა. შეკიბრება კი დიდი და სერიოზული საქმეა, ვინაიდან მხოლოდ შეკიბრების ვითარებაში იქნება შესაძლებელი მივაღწიოთ ჩვენი პროლეტარული მხატვრული ლიტერატურის ჩამოყალიბებასა და კრისტალიზაციას.

რაც შეეხება თვითონ პიესას „ტურბინთა დღეები“, იგი არც თუ ისე ცუდია, ვინაიდან სარგებლობას მტკნოდ იძლევა, ვიდრე ზიანს. ნუ დავივიწყებთ, რომ ძირითადი შთაბეჭდილება, რომელიც ამ პიესის რეაქტორებს რჩება, ბოლშევიკებისათვის ხელსაყრელი შთაბეჭდი-

ლებაა: „თუ ტურბინებისთანა აღმანებოც კი ირგულე ბული არიან იარალი დაუარონ და ხალხის ნებს დეკორირილონ, საბოლოოდ წვაებულად სტენს თვანანთა საქმე, — ეს იმას ნიშნავს, რომ ბოლშევიკები უძლველი არიან, მათ, ბოლშევიკებს, ვერაფერს უზამთ“ „ტურბინთა დღეები“ ბოლშევიზმის ყოვლისმძლე ძალის დემონსტრაციაა..

რა თქმა უნდა, ავტორს ოდნავადაც არ მიუძღვის „ბრალო“ ამ დემონსტრაციაში. მაგრამ ჩვენ რა გვესაქმება ამასთან?

ი. სტალინი

1929 წ. თებერვალი

სამხატვრო თეატრის ანალებიდან ცნობილია სტალინის განსაკუთრებული დამოკიდებულების ამბავი „ტურბინთა დღეების“ მიმართ. მან ეს სპექტაკლი თხოთმეტკერ (თხოთმეტკერ!!!) ნახა.

ვ. პეტელინი წერს: „როცა სტალინი „ტურბინთა დღეების“ სანახადა მოდიოდა (სამხატვრო თეატრის მუზეუმში ოქმითაა გაფორმებული სტალინის მიერ ამ სპექტაკლის ნახვა), ყოველთვის კითხულობდა: „როგორ არის ბულგაკოვი? რას აკეთებს? ძალიან ნიჭიერი კაცია...“ („გოგნიოკი“, № 11, 1969 წ. გვ. 27).

მუხუხდავად იმისა, რომ მ. ბულგაკოვს მხარს უჭერდნენ მ. გორკი და ა. ლუნაჩარსკი, მუხუხდავად იმისა, რომ მწერალს ისეთი მაღალი რანგის მფარველები ჰყავდა, როგორც იყვნენ სტალინი და ა. ენუქიძე, „მემარცხენეებმა“ მაინც მიაღწიეს პიესის აკრძალვის (1929 წ.) და სამი წლის მანძილზე თეატრის რეპერტუარიდან გააქრეს — ვიდრე 1932 წლამდე — როცა, როგორც ვთქვით, სტალინის ჩარევის შედეგად ხელახლა აღადგინეს.

აი, რა მისწერა მ. ბულგაკოვმა თავის მეგობარსა და ბიოგრაფს პ. ს. პოპოვს, მას შემდეგ რაც „ტურბინთა დღეების“ აღდგენის ნებართვა მიიღო (25. 01. 32): „ჩემთვის უსიამოვნოა ამის აღიარება: ამ ცნობილ მე გამხრბის... მე ფორსურად ცუდად ვახვდი. იტოქა სიხარულმა და მასთან ერთად ჩემმა ნაწილმაც. გულ, გული! (იხ. უტრ. „ნოვი მირ“, № 2 1987 წ. გვ. 116).

მავე პ. პოპოვისადმი მიწაწერ სხვა წერილში კი შემდეგია თქმული: „1932 წლის შუა იანვარში, ჩემთვის უცნობი საბაბით, რომლის განსჯა არ შემიძლია, სსრკ-ის თავიერობა სამხატვრო თეატრისადმი შესენიწნავი განკარგულება გასცა: აღდგენილ იქნას პიესა „ტურბინთა დღეები“. ამ პიესის ავტორისათვის ეს იმას ნიშნავს, რომ მას, ავტორს, მისი სიცოცხლის ნაწილი დაუბრუნეს...“ (უტრ. „ტეტარ“, № 9, 1966 წ. გვ. 83).

მაგრამ 1929 წლამდეც, მრავალგზის სცადეს „ტურბინთა დღეების“ აკრძალვა. 1926-27 წწ. თეატრალური სეზონის მწურულს პიესა ამოიღეს თეატრის რეპერტუარიდან, შემდეგ ისევ დაუშვეს. ფრად საინტერესოა კ. სტანისლავსკის წერილი ა. ენუქიძისადმი: „მერყეობა ყველაზე დიდი მტერია თეატრალურ საქმიანობაში. იგი აქვეითებს მსახიობთა ინერგიას და ყოველწამს იწვევს სიმწიფელსა და შეფერხებებს. ყოველივე შემოქმედულიდან გამომდინარე მოგმართავთ თხოვნით იზრუნეთ, რაჟა „ტურბინთა დღეებისა“ და „კავშირისი მატარებლის“ დადგმის ნება დაგვტორონ“ (იხ. ა. სენილიანსკის დღს. წიგნი, გვ. 144). 1927 წ. 11 ოქტომბერს განათლების სახალხო კომისარიატის კოლეგიის



პრეზიდენტმა დაამტკიცა სექტაკლის ჩვენების ნებართვა. ამის შესახებ პ. ლუწარასკომ უშუალოდ აცნობა სტანისლავსკის. 1928 წლის გაზაფხულზე კვლავ დადგა „ტურბინთა დღეების“ მოხსნის საკითხი და კ. სტანისლავსკი იძულებული გახდა კიდევ ერთხელ შეეწყობინა ა. ენუქიძე. ამჯერადაც მოხერხდა სექტაკლის შენარჩუნება. მაგრამ, როგორც კი პრესაში გამოჩნდა ცნობა, რომ სამხატვრო თეატრმა, მიუხედავად აკრძალვისა, მ. ბულგაკოვის ახალი პიესის „სობოლის“ რეპეტიციები დაიწყო (დაიღვა მხოლოდ 1957 წელს). აი, მაშინ კი ახალი, ყოველწინამდებარე ძალით იფეთქეს „შემატებულებები“ და პიესის აკრძალვის მიღწეის კიდევ მ. ბულგაკოვმა რევანში მიიღო იმით აიღო, რომ თავის მოწინააღმდეგეებს წირვა გამოუყვანა თავის სატირულ პიესა-პამფლეტში „მეწამული კუნძული“. რომელიც ასევე აიკრძალა მერე).

ამგვარად, 1929 წელს გლავრეტერტომმა (მთავარმა სადრეპტივაო კომიტეტმა) ოფიციალურად შეატყობინა მ. ბულგაკოვს, რომ ყველა მისი პიესა დასაღმგმელად აკრძალულია.

მიუხედავად ასეთი თავზარდამცემი სიტუაციისა, 1929 წელს მ. ბულგაკოვმა მანძი დაწერა პიესა „მოლიერი“, ხოლო რაც მოხდა განსაკუთრებულად, გააგრძელა მუშაობა თავის შედევრზე „ოსტატი და მარგარიტა“ (ინფორმაცია ქართული მითხველისათვის: „მოლიერი“ ანუ „ფარსიველთა კაბალა“ დაიდა რუსთაველის სახ. თეატრში 1971 წელს, „ფარსიველთა შეთქმულების“ სახელწოდებით. რეჟ. ლ. მირცხულავა დაიბეჭდა უფრანდ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ № 9, 1984 წ.).

1930 წელს გლავრეტერტომმა კიდევ ერთხელ შეატყობინა მწერალს, რომ მისი ახალი პიესაც („მოლიერი“) დადგმის ნებართვას ვერ მიიღებდა. (დაიღვა მხოლოდ 1936 წელს 15 თებერვალს, 400 რეპეტიციით, მაგრამ მოხსნა შვიდი წარმოდგენის შემდეგ, მას მერე, რაც „პრავდის“ მოწინავეში იქნა გაკრიტიკებული).

აი, სწორედ ამ ამბების შემდეგ გადაწყვიტა მ. ბულგაკოვმა წერილი გაეგზავნა საბჭოთა მთავრობისა (1930 წ. 28 მარტი) და სტალინისადმი (1931 წლის დასაწყისი, 1931 წლის 30 მაისი, 1934 წლის 10 ივნისი).

1930 წლის 18 აპრილს სტალინმა (ე. ი. მას შემდეგ, როცა გაეცნო საბჭოთა მთავრობისადმი გაგზავნილ მ. ბულგაკოვის წერილს) ბინაზე დაურეკა მ. ბულგაკოვს, სწორედ მაშინ, როცა მწერალი უმამარეს სულიერ დარღვისას განიცდიდა.

ლ. ე. ბელოჯერსკაიას მოგონებით:  
„ჩვერ სტალინთან ტელეფონით ლაპარაკი გამო. უფრამილი მე ავიღე. პარტიის ცენტრალური კომიტეტიდან რეკავდა სტალინის მიღიანი ტრავსტუბა. მე დავუძახე მ-ს და ჩემს საოჯახო საქმეებს მივღბრუნდი. მიშამ აიღო უფრამილი და მალე ისე ხმაშაღდა და ნერვიულად მიყვირა — „ლიუბაშა!“ — რომ თავკუდ-მოკლეილი ვეცი ტელეფონის (ტელეფონთან სასმენი აპარატურა გვქონდა მიგრთებული). მე ვარ ერთადერთი, ვინც ამ ლაპარაკს უსმენდა. ხაზზე იყო სტალინი, იგი ლაპარაკობდა დაბალი, დახშული ხმით, აშკარა ქართული აქცენტით და თავის თავს მესამე პირში იხსენებდა. მან შესთავაზა ბულგაკოვს: — იქნებ თქვენ გსურთ სახლვარგარეთ გამგზავრება?

ე. ს. ბულგაკოვს მოგონებითან:  
„სტალინი შემდეგ მიშა, ჩვეულებიისამებრ, დასასვერებულად მიწვა. მაგრამ მალე გაიხმა ტელეფონის ზარის ხმა და ლიუბამ დაუძახა — ცეკადან გთხოვრებენი ბენო.  
მ. ბულგაკოვმა არ დაიჭრა, ეგონა მემასხრებთანო (მაშინ ასეთი რამეები ხდებოდა ხოლმე) და აფორიკებულმა, გაღიზიანებულმა აიღო მილი. ტელეფონში გაიხმა.  
— მიხიელ ბულგაკოვი ხართ?  
— დიახ, დიახ!  
— ახლა თქვენ ამხანაგი სტალინი დაგელაპარაკებათ.  
— რა? სტალინი? სტალინი?  
— და მაშინვე გაიგონა ხმა — აშკარად ქართული აქცენტი.  
— დიახ. თქვენ გელაპარაკებთ ამხანაგი სტალინი, გამარჯობათ, ამხანაგო ბულგაკოვ.  
— გაგიმარჯოთ, იოსებ ბესარიონოვიჩ.  
— ჩვენ თქვენი წერილი მივიღე (იგულისხმება 1930 წლის 28 მარტის წერილი. ნ. გ.). წვიკითხეთ, აქ ამხანაგებმა. თქვენ მასზე გეკენებთ დადებითი პასუხი... იქნებ, მართალია და თქვენ სახლვარგარეთ წასვლას თხოვრებოთ...  
რა, ძალიან მოგაბეჭრეთ თავი?  
(მ. ბ-მა თქვა, რომ იგი იმდენად არ ელოდა ამგვარ შეკითხვას — და საერთოდ არც ამ ტელეფონის ზარს — რომ დაიბნა და კარვა ხნის შემდეგ უპასუხა):  
— მე ძალიან ბევრს ვფიქრობ ამ ბოლო დროს: — შეუძლია თუ არა რუს მწერალს საშობოლოს გარეთ ცხოვრება და მე მგონია, რომ არ შეუძლია.  
— თქვენ მართალი ხართ. ჩვენც ასე ვფიქრობთ, თქვენ სად გინდად მუშაობა? სამხატვრო თეატრში?  
— დიახ. მე მინდოდა, მაგრამ უარი მითხრეს.  
— თქვენც ადვილთ და შეიტანეთ იქ განცხადება მე მგონია, რომ ისინი უარს არ გეტყვიან. საქირია, ალბათ, ჩვენი შეხედვრა, თქვენთან დალაპარაკება.  
— დიახ. დიახ, იოსებ ბესარიონოვიჩ, მე ძალიან შესაქირება თქვენთან საუბარი.  
— დიახ, უნდა მოვნახოთ დრო და შევხედეთ ერთობ ნეთს! ახლა კი ყოველივე არგს ვისურვებთ — (რ. უფრანდი „ოქტიბრ“, 1987 წ. № 6, გვ. 189).

რა მოჰყვა ტელეფონით ამ საუბარს?  
მ. ბულგაკოვმა მუშაობა დაიწყო სამხატვრო თეატრში რეჟისორად. 1931 წელს მიიღეს დასაღმგმელად მისი „მოლიერი“, ხოლო 1932 წელს სამხატვრო თეატრში აღადგინეს „ტურბინთა დღეები“. სამხატვრო თეატრში იმხანაც ამბობდნენ, რომ ერთ-ერთი სექტაკლის სანახავად მოსულმა სტალინმა იკითხა თურმე: „რატომ არ ჩანს ამდენხანს სცენაზე „ტურბინთა დღეები“?“  
„ამ ტელეფონის სერამა — წერს — ვ. პეტლინი — ბულგაკოვი შემოქმედებით ცხოვრებას დააბრუნა. ბულგაკოვი თავის საყვარელ საქმეს აკეთებდა, მუშაობდა შხატო რეჟისორ-ანსიტენტად, ხელახლა წერდა რომანს „ოსტატი და მარგარიტა“, რომლის ხელნაწერი სასოწარკვეთის ემს დაწვა, მუშაობდა „თეატრალურ რომანზე“ („ოგონიოკი“ № 11, 1969 წ. გვ. 27).  
თვით მ. ბულგაკოვი უშეყოფილო ყოი სტალინთან თავისი საუბრით: ჩემი განვლილი ცხოვრების მანძილზე დაშვებული ხუთი საბედისწერო შეცდომიდან

„აწვეული იმ ორ შედგომას, რომელიც დავუშვი სიმბ-  
დლის გულშემაღლანებელი შეტვის დროს“, ხოლო აქ  
ორი შედგომიდან ერთი სწორედ სტალინთან ლაპარაკი  
მიანდა (იხ. ჟურ. „ნოვ მირ“, № 2, 1987 წ. უფრო  
დაწვრილებით სმ. «Художественное творчество»,  
М., 1978 გ., სტ. 228).

სახელგანთქმული რუსი მწერალი ვ. კავერინი წერს:  
„სტალინმა დაურეკა მას. შემდეგ რაც მოხდა, ცნობი-  
ლია. დავუმატებ მხოლოდ იმას, რაც მე მითხრა ელენ-  
სა სერგეევსა ბულგაკოვამ: „ეს იყო სიკვდილია და  
სიცოცხლე შორის არჩევანი. ბულგაკოვს რომ არ ეთ-  
ქვა, „რუს მწერალს სამშობლოს გარეთ ცხოვრება არ  
შეუძლია...“ მან აღარ დაინაჟავა ფრანკა, კარგად  
ემსობა, რომ ჩემთვის ნათელი იყო, თუ რა მიხდებოდა  
მ. ბულგაკოვს საზღვარგარეთ წასვლაზე თანხმობა რომ  
განცხადებინა“ (ჟ. „ტეატრ“, № 9, 1987. გვ. 161).

ბ. ბულგაკოვის ბიოგრაფი, მისი უმდიდრესი არქივას  
ზედმწვევით მცოდნე და დამმუშავებელი მ. ჩუღაკოვა  
(ფრანგ საინტერესოა მისი «Жизнеописание  
Михаила Булгакова». жур. «Москва» № 6, 7  
8. 1987 წ.). ტელეფონით ამ ლაპარაკის გამო შენიშ-  
ნავს: „ეს ლაპარაკი შედგა ვნების კვირას, პარასკევს.  
რაც აისახა, როგორც ეს უკვე გვიჩვენებს „ოცნობა და  
მარგარიტას“ მკვლევარებმა, რომ მისი სტრუქტურის  
ფორმირებაში“ (იხ. ჟურ. „ნოვ მირ“, № 2, 1987 წ.  
გვ. 147.).

მაგრამ, როგორც ვნახეთ, მთავარია ის, რომ სტალინ-  
თან ტელეფონით ლაპარაკმა მ. ბულგაკოვი შემოქ-  
მედებით ცხოვრებას დაუბრუნაო (იხ. პეტელინ В. «Память сердца неистребима», М., 1970, სტ. 47.  
Бэзла И. «Контекст — 1978», М., 1978, სტ. 229).

მოსკოვისა და ლენინგრადის ლიტერატურულ წრე-  
ებში ლაპარაკობდნენ მ. ბულგაკოვისა და სტალინის  
„მეგობრობაზე“. ეს ამბავი თავისებულად მოსწონდა  
კიდევ მ. ბულგაკოვს და ამ „მეგობრობაზე“ ზეპირა  
მოთხრობების მთელი ციკლიც იმ შექმნა. ერთ-ერთი  
მათგანი მოხდა კიდევ კ. პაუსტოვსკის ნაწარმოებში  
„მოთხრობა ცხოვრებაზე“.

ბ. ბულგაკოვას მოგონებებიდან:

1934 წ. 27 მარტი: „...დღეს დღისით სამხატვრო თე-  
ატრში შევიარე. მ. ბ-ს ველოდებოდი. მომახლოვდა  
რ. ვ. ევგოროვი (თეატრის დირექტორის მოადგილე-  
რად) და მითხრა, რამდენიმე დღის წინ ჩვეთან იყო  
სტალინი და, სხვათაშორის, ბულგაკოვი მიკითხა, თუ  
მუშაობსო თეატრში!

— მე თქვენ გარწმუნებო, მთავრობის წევრთა შო-  
რის მიანიათ, რომ „ტურბინთა დღეები“ საუკეთესო  
იქნება“.

და ბოლოს, კიდევ ერთი ნაწყვეტი ე. ს. ბულგაკო-  
ვას მოგონებიდან (1956 წელს ჩაწერილი): „გამახსენ-  
და ალექსანდრე ნიკოლაევიჩ ტიხონოვის (ხერაის ЖЗЛ-  
ის გამოცემულ-რედაქტორი. გ. ა.) მონათხრობი. იგი  
და გორკი ერთხელ ეახლნენ სტალინს ერდმანის პიე-  
სის „ფილიპელიის“ გამოსარჩელებს მიზნით. სტა-  
ლინმა უთხრა გორკის: «Да что! У меня против  
не имею. Вот Станиславский тут пишет,\* что пье-

са нравится театру. Пожалуйста, пусть ставят,  
если хотят. Мне лично пьеса не нравится». Эр-  
дман мелко берет, поверхностно берет. Вот Бул-  
гаков! Тот здорово берет! Против шерсть берет!  
(Он рукой показал, — интонационно)  
Мне это нравится» (ჟურ. „ოკთაბრ“, № 8, 1987 წ.).

ამ ფაქტების მიუხედავად, კვლავ არსებობს აზრი  
იმის თაობაზე, თითქმის „ტურბინთა დღეების“ რეპერ-  
ტუარიდან მოხსნაში სტალინს მიუძღვის ბრალი.

ვ. კავერინმა უფრნალ „ტეატრ“-ში (№ 9, 1987 წ.  
გვ. 159-161) მოათავსა რეცენზია ვ. სმელანსკის წიგნ-  
ზე, სადაც სხვათაშორის, ნათქვამია:

„პიესა „ტურბინთა დღეები“... დაიდა 1926 წელს  
შემოგებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ მას თავს და-  
ატყდა შემოხალხული კრიტიკული მხკავრი (რაც სასა-  
ცილოდ აიგდო მ. ბულგაკოვმა თავის პამფლეტში „რე-  
წამული კუნწული“). პიესას მხარს უჭერდნენ ლენა-  
ჩარსკი და გორკო.

იგი ცამეტჯერ თუ თოთხმეტჯერ ნახა სტალინმა.  
მაშ როგორ მოხდა, რომ 1929 წელს პიესა მოუ-  
ლოდნელად მოიხსნა რეპერტუარიდან? რატომ აიკრძა-  
ლა პირველხარისხიანი პიესა „სბროლა“, რომელსაც  
თამაშად შეეგვიძინა ვუწროლო გენიალური პიესა?

როგორც ცნობილია, პიესა შედგება რვა „სიზმრისა-  
გან“, სადაც განსაცვიფრებელი სიღრმითაა ნაჩვენები  
თეთრი მოძრაობის გარღვევალი კახი. სტალინმა წა-  
იკლეს პიესა და ავტორს შესთავაზა მეცხრე სიზმარი —  
ბოლშევიკების გამარჯვების შესახებ. თუმცადა, მისი  
ლიტერატურული გემოვნების ამბავი ცნობილია, მან  
ახეთი მიანწერი გაუკეთა გორკის საშუალო ღირსების

От Алексея Максимовича Горького Вы уже  
знаете, что Художественный театр глубоко за-  
интересован пьесой Николая Эрдымана, в которой  
театр видит одно из значительнейших произве-  
дений нашей эпохи. На наш взгляд, Николаю  
Эрдыману удалось раскрыть разнообразные про-  
явления и внутренние корни мещанства, которое  
противится строительству страны. Прием, кото-  
рый автор показал живых людей мещанства и  
их уродство, представляет подлинную новизну,  
которая, однако, вполне соответствует русскому  
реализму в его лучших представлениях, как Го-  
голь и Щедрин, и близок традициям нашего те-  
атра.

Поэтому, после того, как пьеса была закон-  
чена автором, Художественному театру показало  
важным применить свое мастерство для  
раскрытия общественного смысла и художест-  
венной правдивости комедии. Однако в настоя-  
щее время эта пьеса находится под цензурным  
запретом.

И мне хочется попросить у Вас разрешения  
приступить к работе над комедией «Самоубий-  
ца»... в той надежде, что Вы не откажете нам  
посмотреть ее до выуска в исполнении наших  
актеров. После такого показа могла быть реше-  
на судьба этой комедии. Конечно никаких зат-  
рат на постановку до ее показа Вам художе-  
ственный театр не произведет...» («Театр», 1987,  
№ 10, სტ. 33).

\* «Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!  
Зная Ваше всегдашнее внимание к художе-  
ственному театру, обращаюсь к Вам со следу-  
ющей просьбой.

ზღაპარს „ქალიშვილი და სიკვდილი“ — „Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гёте». მაგრამ ამ შემთხვევაში მიზეზი მის ლიტერატურულ გემოვნებაში არ არის“ (გვ. 160).

მას რაშია მიზეზი? გამოდის, რომ რაჟი ბულგაკოვმა არ მიიღო სტალინის ჩრევა მეცხრე სიზმრის დამატების გამო, განაწყენებულმა სტალინმა „ტურბინთა დღეები“ ამოაღებინა სამხატვრო თეატრის რეპერტუარიდან.

ძალიან უნდა მოგწონდეს, უფრო მეტიც, უნდა გიყვარდეს სპექტაკლი, რომ იგი ამდენჯერ ნახო (როგორც ვიცით, 15-ჯერ ნახა იგი სტალინმა), ცუდი გემოვნება არ უნდა ჰქონდეს კაცს, რომელსაც სენეკური შედევი (ასეა შეუხახებელი ეს სპექტაკლი სამხატვრო თეატრის ისტორიაში) ასე რიგად იჩივავს. გამოდის, რომ მიუხედავად ამისა, სტალინმა მაინც აკრძალვინა „ტურბინთა დღეები“, ხოლო შემდეგ ზრუნავდა მის აღდგენაზე (თითქოს არ ყოფილა რაპკულთა და „მემარცხენეთა“ თავდასხმები ბულგაკოვზე. აჟი თვით ვ. კავერინი წერს იქვე, რომ — რაპსი და ვიღაც ბლიუმუში და ორლანდები წლების მანძილზე „ახრჩობდნენ“ («Топили») ბულგაკოვს. გვ. 161).

ჯერ პარტი, სანამ სტალინი წაითხავდა ბულგაკოვის „სტროლას“ (1929 წ.), ანუ სანამ „განაწყენდებოდა“ მწერალს, ხანამდე 1926-27 წწ. თეატრული სეზონში და მომდევნო 1928 წელსაც, უსხტიცესი დემარშები იმართებოდა „ტურბინთა დღეების“ ასაკრძალვად და მხოლოდ ა. ენუქიძის და შთავრების სხვა წევრების ჩარევის შედეგად შეინარჩუნა თეატრმა სპექტაკლი რეპერტუარში.

მორბა: „განაწყენებულმა“ სტალინმა სამხატვრო თეატრში მიადგინა მ. ბულგაკოვი.

მსსამბ: 1939 წელს ტელეფონით ელაპარაკა ბულგაკოვს და ამ საუბარმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა მწერლის ცხოვრებაში (ა. სემილიანსკის თავის წიგნში მოიპკვ ცნობა, რომ ამ ლაპარაკის შემდეგ მ. ბულგაკოვმა, რომელიც თავის მოკლას აპირებდა — მოსკოვის ერთ-ერთ ტბაში გადაიხრა რეოქსერკი).

და ბოლოს, ძალიან ხანმოკლე წუენა სცოდნია სტალინის, ძალიან მიმტვევებელი ყოფილა თუ 1929 წელს „ტურბინთა დღეების“ ჩვენება აკრძალა, ხოლო 1932 წელს იძულებული გახდა უშუალოდ მიეთითებინა — აღადგინეთ, შეცვლიო...

სტალინის სახე კიდევ ერთხელ გამოჩნდება მ. ბულგაკოვის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ მოვლენებში. აი, რას იგონებს თეატრალური კრიტიკოსი კ. რუდნიკი: „1973 წლის 4 სექტემბერს მ. პარკოვმა (გამოჩენილი რუსი თეატრმკოდნე, რეჟისორი, სამხატვრო თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე. ნ. გ.) მიამბო: (მე მაშინვე ჩავიწერე მისი მონათხრობი) „ტურბინთა დღეების“ აღდგენაზე ნებაბოვა, 1932 წელს სტანისლავსკის ზრუნვის შედეგი იყო. როგორც ჩანს, იგი მოქმედებდა ენუქიძისა და რიკოვის ხელშეწყობით, რომელსაც ძალიან უყვარდა ჩვენი თეატრი და, უძეკვლია, სტალინის თანხმობის გარეშე ეს საქმე არ გამოვიდოდა. ერთხელ სტანისლავსკიმ გამაჩერა კორიდორში და მკითხა:

— რას იტყვით „ტურბინთა დღეების“ აღდგენის შეხებზე?

და შეთქმულივით გაიღიმა. მე, რასაკვირველია, ძა-

ლიან გამეხარდა. ხოლო რაც შეეხება „სტროლას“, რომელსაც გორკი „ნათემურ წარმატებას“ უწინასწარმეტყველებდა, მის შესახებ სტალინმა თქვა: „მისი „ანტისაბჭოთა მოვლენა“ და მისი დადგმა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი, თუკი ბულგაკოვი ამ პიესას კიდევ ერთ ან ორ სურათს მიუმატებოს“ (იხ. უფრ. „როგონიკი“, 1987 წ. № 19, გვ. 24).

სხვათაშორის, ბილ-ბლოკერკოვსისადმი გაგზავნილ სტალინის პასუხში „სტროლაზე“ არის ლაპარაკი:

„ანდა, მაგალითად, ბულგაკოვის „სტროლა“, რომელიც აგრეთვე არ შეიძლება ჩაითვალოს არც „მემარცხენე“ და არც „მემარცხენე“ საფრთხის გამოვლინებად. „სტროლა“ იმის დანივ გამოვლინებაა, რომ გამოცვივის შებრალდება, თუ სიმპათია არა, ანტისაბჭოთა ემგრანტების ზოგიერთი ფენის მიმართ. — მაშასადამე, თიერგვარდიული საქმის გამართობის ან ნახევრად გამართლების ცდაა. „სტროლა“ იმ სახით, როგორც იგი ამჟამად არის, ანტისაბჭოთა მოვლენას წარმოადგენს.

თუმცადა, მე არაფერი შექნებოდა იმის საწინააღმდეგო, რომ „სტროლა“ დაიდგას, ბულგაკოვი თავის რვა სიზმარს კიდევ ერთ ან ორ სიზმარს რომ მიუმატებდეს და იქ გამოხატავდეს სსრ კავშირში სამოქალაქო ომის შინაგან სოციალურ მამოძრავებელ ძალებს, რათა ზურგზე გაიგოს, რომ ყველა ეს, თავისებურად „პატიოსანი“ სურათები და უყოფენარი პრივატიზაციები, რუსეთიდან განდევნილი აღმოჩნდნენ ისინი ბოლშევიკების უნიანობით, არამედ იმით, რომ ისინი ზურგზე ასხდნენ ხალხს (მიუხედავად თავიანთი „პატიოსნების“), რომ ბოლშევიკები, როცა ერთგუოდნენ ექსპლოატაციის ამ „პატიოსან“ მომხრეებს, მუშათა და გლეხთა ნების ახორციელებდნენ და ამიტომ ხსენებენ სწორად იქეთდნენ“. (იხ. ი. ბ. სტალინი. თხზულებანი. ტ. 11. 1950 წ. გვ. 362—365). სამუხაროდ, სტალინის ამ შეუხახებამ სახედისწერო როლი ითამაშა პიესის შემდგომ ბედ-ილაღში: იგი ძალიან დიდხანს იყო აკრძალული (დაიდგა მხოლოდ 1957 წ. პირველად დაიბეჭდა 1962 წ.).

1936 წლის 5 ოქტომბერს („ტურბინთა დღეების“ ათწლიანი იუბილის დღეს) მ. ბულგაკოვმა წერილი გაუგზავნა თავის მეგობარს ი. ლეონტიევს, სადაც ერთგვარად შეაჯამა სამხატვრო თეატრთან თავისი ურთიერთობის ისტორია. მე შინ ველოდებოო საბუბილი დებუტაციას თეატრისად: «С кажим-нибудь ценным подношением, которая будет выражено в большой кастрюле какого-нибудь благородного металла (например, меди), наполненной той самой кровью, которую они выпивали из меня за десятки лет».

ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ვ. ლაკშინი გადმოვცემს საინტერესო ამბავს, რომელიც მ. ბულგაკოვის მეუღლეს ე. ს. ბულგაკოვს უამბინა მისთვის. „1946 წელს ე. ს. ბულგაკოვს ერთი ნაცნობი მეტრავი ქალისგან, რომელიც მთავრობის ატელიეში მუშაობდა, შეუთვლია, რომ სტალინის მდივანი ა. პოსკრე-ბიშვიე ყოფილა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლზე „პუშკინი“ („უხანასენელი დღეები“) და მ. ბულგაკოვის ეს პიესა მოსწონებია: იგი თანაგრძნობით ლაპარაკობდა

მწერალზეო. ამ ქალმა შესძლო მოსკოვშიშევიხათვის გადაეცა ე. ბულგაკოვას ბარათი, სადაც იგი სთხოვდა პირადად სტალინისათვის გადაეცათ წერილი, სადაც ლაპარაკი იყო მ. ბულგაკოვის გამოუქვეყნებელ მემკვიდრეობაზე. [მ. ჩუდაკოვამ გამოაქვეყნა. იხ. უურ. „მოსკოვ“ № 6. 1987. ვვ. 8. ნაწყვეტი ამ წერილიდან. ნ. გ.).

...ბულგაკოვის სიკვდილის შემდეგ 1940 წელს მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის გადაწყვეტილებით შეიქმნა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის კომისია. ამ კომისიას არაფერი არ გაუთეობია... „ტურბინთა დღეები“, პიესა... რომელმაც უზარმაზარი როლი შეასრულა სამხატვრო თეატრის ისტორიაში, პიესა, რომელიც ამ თეატრში თითქმის ათასჯერ წარმოადგინეს, — მოხსნილია და მისი განახლება აკრძალულია.

...სამხატვრო თეატრმა ორჯერ დაიწყო „სრბოლის“ რეპეტიციები და ორჯერვე რეპეტიციები აიკრძალა შუა მუშაობაში...

მთელი მისი დიდი ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან:

თოთხმეტი პიესა, რომანები, მოთხრობები, ნოველები, საოპერო ლიბრეტოები... არაფერი არ იბეჭდება...

ბულგაკოვს 1926 წლიდან სიკვდილამდე, მთელი თხოთმეტი წლის მანძილზე, ხელში არ სჭერია თავისი ნაწარმოებების ანაბეჭდები...

მე გთხოვთ დასძრათ სიტყვა მწერალ ბულგაკოვის

დასაცავად... ამ შემთხვევაში მას მეთი ვერაფერი უშველის.

მწერალ ბულგაკოვის ძეგლის აღწერა

ბულგაკოვის ძეგლი

მოსკოვი. 7 ივნისი, 1946 წელი

ერთი თვის შემდეგ დაურეკეს ე. ს. ბულგაკოვას: „თქვენი წერილი წაიკითხულ იქნა, მიეცა დადებითი რეზოლუცია. ორი კვირის შემდეგ დაურეკეთ ჩავინს („გოსლიტიზდატის“ მამინდელი დირექტორი. ვ. ლ.). იგი საქმის კურსში იქნება. „იმ დღეებში მე კი არ დავდიოდი, ჰაერში დავფრინავდი“ — მიამბობდა ე. ს. იგი აგარაკზე წავიდა, რათა იქ გადაეტანა ამ ორი კვირის მოლოდინი და, აი, სწორედ მაშინ გაზეთებში გამოქვეყნდა დადგენილებანი ურნალეებზე „ზევლანსა“ და „ლენინგრაღზე“. „მე მაშინვე მივხვდი, რომ ყველაფერი დამთავრდა. ისე, მოვალეობის მოხდის მიზნით, მაინც დავრეკე გამომცემლობაში. მიპასუხეს: ახლა მაგის დრო არ არისო“ („ოგონიოკი“, № 19. 1987 წ. გვ. 23).

საბედნიეროდ, ეს დროც დადგა. ახლა მ. ბულგაკოვის თითქმის ყველა ნაწარმოები დაბეჭდილია, ყველა პიესა დადგმულია სცენაზე.

საქარობის, შემოქმედებითი თავისუფლების უკეთესი მაგალითის მოყვანა შეუძლებელია.

ნოდარ ბურბანაძე

## მიხეილ ბულგაკოვის წერილები

### სსრ კავშირის ცაპის მდივანს ახელ სოფრინის ძე ენუქიძეს

იმის გამო, რომ საბჭოთა საზოგადოებრიობისათვის ჩემი ნაწარმოებების მიზანშეუწონლობა აშკარაა-

იმის გამო, რომ სსრკ-ში ჩემი ნაწარმოებების უკვე სრული აკრძალვა ჩემი დასალუპავად გაწირვაა,

იმის გამო, რომ ჩემს, როგორც მწერლის, განადგურებას, უკვე მოჰყვა მატერიალური კატასტროფა (არა მაქვს დანაზოგი, არ შემიძლია გადასახადის გადახდა, და, უკვე შემდეგი თვიდან მოკიდებული, დოკუმენტურად შეიძლება დადასტურდეს, რომ ვერ ვიარსებებ),

უსაზღვროდ დაქანცული,

ყოველგვარი ცდის უნაყოფობით სასოწარკვეთილი,





საქართველოს  
კომუნისტური  
პარტია

მივმართავ კავშირის უმაღლეს ორგანოს სსრკ ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტს

ვითხოვ,

მე და ჩემს მეუღლეს, ლიუბოვ ევგენის ასულ ბულგაკოვას, მოგვცემთუხუცხოეთში იმ ვადით გამგზავრების უფლება, რამდენი ხნითაც ამას კავშირის მთავრობა ჩემთვის საჭიროდ ჩათვლის.

**მიხეილ ათანასეს ძე ბულგაკოვი**

(„ტურბინთა დღეების“, „სრბოლისა“ და სხვა პიესების ავტორი)

3. IX. 1929 წ. მოსკოვი.

**სსრკ მთავრობას**

მე, მიხეილ ათანასეს ძე ბულგაკოვი, მივმართავ სსრკ მთავრობას შემდეგი წერილით:

**1.**

იმის შემდეგ, რაც ყველა ჩემი ნაწარმოები აიკრძალა, ბევრი მოქალაქე, ვინც მე მწერლად მიცნობს, ერთსა და იმავე რჩევას მაძლევს:

შევთხოვა „კომუნისტური პიესა“ (ბრჭყალებში ციტატებს ესვამ), ამას გარდა, მივმართო სსრკ მთავრობას მონაწიეების წერილით, რომლითაც უარს ვიტყვოდი ჩემს მიერ ჩემს ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გამოთქმულ უწინდელ შეხედულებებზე და პირობას დავდებდი, რომ ამას იქით ვიმუშავებდი როგორც კომუნისმის იდეის ერთგულა მწერალი-თანამგზავრი.

მიზანი: დენისკან, სილატიკისგან და საბოლოოდ გარდუვალი დაღუპვისაგან გადარჩენა.

მე ამ რჩევას არ დავყვევი. არა მგონია, სსრკ მთავრობის თვალში სახარბიელო სახით გამოვჩენილიყავი, თუ მას მივწერდი ცრუ წერილს, რომელიც ჭუჭყიანი და, ამასთანავე, მიაიმტური პოლიტიკური სვლა იქნებოდა. კომუნისტური პიესის დაწერა კი არც მიცდია, რაკი უეჭველად ვიცოდი, რომ ასეთი პიესა არ გამოიშვიდოდა.

მწერლური წამების შეწყვეტის ჩემში მომწიფებული სურვილი მაიძულებს სსრკ მთავრობას გულმართალი წერილით მივმართო.

**2**

გაზეთებისა და ჟურნალების პუბლიკაციების თავმომყრელი ჩემი ალბომების განალიზების შედეგად აღმოჩნდა, რომ სსრკ პრესაში ჩემი ათწლის ლიტერატურული მუშაობის მახილზე ჩემზე 351 გამონმართება გამოქვეყნებულია. მათგან: მაქებარია — 3, მტრულ-მლანძღავი — 198.

უკანასკნელი 198 სარკისებრ ასახავს ჩემს მწერლურ ცხოვრებას.

ჩემი პიესის, „ტურბინთა დღეების“ გმირს ალექსეი ტურბინს დაბეჭდილ ლექსში „ძალიშვილს“ უწოდებდნენ, პიესის ავტორს კი — ძალის სიბერის „შეპყრობილად“ რაცხდნენ. ჩემზე წერდნენ, როგორც „ლიტერატურულ დამლაგებელზე“, რომელიც ნარჩენებს კრავს იმის შემდეგ, რაც „დღეის სტუმარს გულ-მუცელი აედღვია“.

ასე წერდნენ:

„...მიშკა ბულგაკოვი, ჩემი ნათლიმამა, ეგვიც, უკაცრავად სიტყვა და, მწერალია, აშშორებულ ნაგავში იქექება... ვეკითხები, ძამია, რა ღრანჯი გაქვს-მეთქი მე დელიკატური კაცი ვარ, უნდა ადგე და ჩააფარო ამას სიფათში ...ობივატელისთვის უტურბინებოდ ჩვენ ისღა ვართ, რაც ძალისთვის ბიუსტ-ჰალტერია... გამოჩნდა, რალა, ეგ ძალიშვილი, გამოჩნდა ტურბინი და დღემოკლე ყოფილიყოს და წარუშატებელი მის ამქვეყნად ყოფნა...“ („იქნის ის-კუსსტეა“, № 44—1927 წ.).

წერდნენ „ბულგაკოვზე, რომელიც რაც იყო, ის დარჩება — ახალბურთე უკრაინული ჯილაგი, ვინც მოშხამული, მაგრამ უძლური ნერწყვიტ ნერწყვით მუშათა კლასსა და მის კომუნისტურ იდეალებს“ („კომს. პრავდა“, 1926 წ.).

იუწყებოდნენ, რომ მე მომწონს რომელიღაც ძმაკაცის წითური ცოლის ირგვლივ შექმნილი „ძალღური ქორწილის ატმოსფერო“ (ა. ლუნახარსკი, „იზვესტია“ 8. X. 1926 წ.), და რომ ჩემს პიესა „ტურბინთა დღეებს“ „მყრალი სენი“ ასლის (ავტორიზის 1927 წ. მისის თათბირის სტენოგრაფია) და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ...

ვჩქარობ ვაცნობთ, რომ ეს ციტატები სრულიადაც იმისთვის არ მომაქვს, თითქოს კრიტიკას ვუჩიოდე ან რაიმე პოლემიკაში ვებმებოდე. ჩემი მიზანი ვაცილებით უფრო სერიოზულია.

დოკუმენტებით ვამტკიცებ, რომ სსრკ მთელი პრესა, მასთან ერთად კი ყველა დაწესებულება, რომლებსაც რეპერტუარის კონტროლირება აქვთ დაკისრებული, ჩემი ლიტერატურული მუშაობის ყველა წლის მანძილზე ერთხმად და არაჩვეულებრივი მძინვარებით ამტკიცებდა, რომ მიხეილ ბულგაკოვის ნაწარმოებები სსრკ-ში ვერ იარსებებენ.

და მე ვაცხადებ, რომ სსრკ პრესა სავსებით მართალია.

### 3

ამ წერილის ამისავალ წერტილად გამოდგება ჩემი პამფლეტი „მეწამული კუნძული“.

სსრკ მთელი კრიტიკა, უკლებლივ, ამ პიესას შეხვდა იმის განცხადებით, რომ ის „უნიჭო, უბილო, უბადრუკი“ რამაა და წარმოდგენს „პასკვლს რევოლუციანზე“.

სრული ერთსულოვნება იყო, მაგრამ ის მოულოდნელად და სრულიად განსაცვიფრებლად დაირღვა.

„რეპერტ. ბიულს“. № 12-ში (1928 წ.) დაიბეჭდა პ. ნოვიცკის რეცენზია, რომელიც იუწყებოდა, რომ „მეწამული კუნძული“ „საინტერესო და გონება-მახვილური პაროდიაა“, რომელშიც „წარმოდგება ავბედითი ლანდი დიდი იხკვიზიტორისა, რომელიც თრგუნავს მხატვრულ შემოქმედებას, ნერგავს მსახიობისა და მწერლის პიროვნების გამჭრობ მონურ მლიქვნელურ—უაზრო დრამატურგიულ შტამებს, რომ „მეწამულ კუნძულში“ ლაპარაკია „ავბედით შავბულ ძალაზე, რომელიც ზრდის „ვირის მუშებს, მლიქვნელებსა და პანეგორიკოსებს...“

ნათქვამი იყო, რომ „თუ ასეთი შავბნელი ძალა არსებობს, მაშინ ბურჟუაზიის მიერ ქებაშესხმული დრამატურგის გულისწყრომა და გაავებული გონებაშახვილობა გამართლებულია“.

ნება მიბოძეთ ვიკითხო — სადაა ჭეშმარიტება?

ბოლოსდაბოლოს, რაა „მეწამული კუნძული?“ — „უბადრუკი, უნიჭო პიესაა“ თუ „გონებაშახვილური პამფლეტი?“

ჭეშმარიტება ნოვიცკის რეცენზიაშია მოქცეული. მე ვერ განვსჯი, რამდენხად გონებაშახვილურია ჩენა პიესა, მაგრამ ვაღიარებ, რომ მასში ნამდვილად წარმოსდგება ავბედითი ლანდი და ესაა ლანდი მთავარი სარეპერტუარო კომიტეტისა. ისაა, რომ ზრდის ლაქიებს, პანეგორიკოსებსა და დამფრთხალ „მსახურებს“. ისაა, რომ შემოქმედებით აზრს ჰკლავს. ის ლუპავს საბჭოთა დრამატურგიას და დაღუპავს კიდევ.

მე ზურგსუკან ჩურჩულით კი არ ვამომიხატავს ეს მოსაზრებები, მე ისინი დრამატურგიულ პამფლეტში ჩავაქსოვე და ეს პამფლეტი სცენაზე დავდგი. საბჭოთა პრესამ, გამოექომაგა რა მთავარრეპერტუარს, დაწერა, რომ „მეწამული“

მული კუნძული“ პასკვილია რევოლუციაზე. ეს არასერიოზული ლელულაა. პასკვილი რევოლუციაზე ამ პიესაში ბევრი მიზეზის გამო არაა. ამ მიზეზთაგან, ადგილის უკმარისობის გამო, ერთს აღვნიშნავ: რევოლუციაზე პასკვილის დაწერა, რევოლუციის არაჩვეულებრივად გრანდიოზულობის შეუძლებელია, პამფლეტი პასკვილი არაა, და არც მთავარპერტკომია რევოლუცია.

მაგრამ როცა გერმანიის პრესა წერს, რომ „მეწამული კუნძული“ „საბჭოთა კავშირში ბეჭდვითი სიტყვის თავისუფლებისკენ მოწოდებელი პირველი პიესაა“ („მოლოდიაი გვარდია“, № 1 — 1929 წ.) — ის სიმართლეს წერს. აქას ვაღიარებ. ბრძოლა ცენზურასთან, როგორც უნდა იყოს ის და რომელ ხელისუფლებასთანაც უნდა არსებობდეს, ჩემი მწერლური მოვალეობაა, ისევე, როგორც ბეჭდვითი სიტყვის თავისუფლებისკენ მოწოდებები. მე ამ თავისუფლების გულმხურავლე თაყვანისმცემელი ვარ და მიმაჩნია, რომ თუ რომელიმე მწერალი განიზრახავს იმის დამტკიცებას, რომ მას ბეჭდვითი სიტყვის თავისუფლება არ სჭირდება, ის იმ თევზს დაემსგავსება, რომელიც მოპყვებოდა საჯაროდ იმის მტკიცებას, წყალი არ მჭირდებათ.

4

აი, ჩემი შემოქმედების ერთ-ერთი თვისება, რომელიც სავსებით საკმარისია იმისთვის, რომ ჩემი ნაწარმოებები სსრკ-ში არ არსებობდნენ. მაგრამ პირველ თვისებასთან კავშირშია ჩემს სატირულ ნაწარმოებებში გამოკვეთილი ყველა სხვა თვისებაც: შავი და მისტიკური საღებავები (მე მისტიკური მწერალი ვარ), რომლებითაცაა გამოსახული ჩვენი ყოფის აურაცხელი სიმახინჯე, შაპია, რომლითაც ნასაზრდოებია ჩემი ენა, ღრმა სკეპტიციზმი ჩემს ჩამორჩენილ ქვეყანაში მიმდინარე რევოლუციურ პროცესთან მიმართებაში, და იმ პროცესისათვის ამჩრმებულად საყვარელი და დიადი ევოლუციის დაპირისპირება, და, რაც მთავარია, გამოსახვა ჩემი ხალხის საშინელი თვისებებისა, იმ თვისებებისა, რომლებიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდე საშინლად ტანჯავდნენ ჩემს მასწავლებელს მ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინს.

იმაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, რომ სსრკ პრესას არც უფიქრია სერიოზულად აღვნიშნა ყველაფერი ეს. რაკი იმის გაცხადების წარმოჩენაში იყო გამეცდიანებული, თუ რაა მ. ბულგაკოვის სატირაში „ცილისწამება“.

მხოლოდ ერთხელ, ჩემი სახელის განთქმის პირველ პერიოდში აღვნიშნა ერთგვარი ქედმაღლური გაცხადების იერით:

„მ. ბულგაკოვის სურს გახდეს ჩვენი ეპოქის სატირიკოსი“ („მეწიგნე“, № 6 1925 წ.). ვაი, რომ ზნა „სურს“ ტყუილუბრალოდ დგას აწყო დროში, ის პლიუსკამპერფექტუმში უნდა გადავიდეს: მ. ბულგაკოვი **გახდა სატირიკოსი** და სწორედ იმ დროს, როცა რაიმეგვარი ნამდვილი (აკრძალულ ზონებში შემღწევი) სატირა სსრკ-ში აბსოლუტურად წარმოუდგენელია.

ამ კრიმინალური აზრის ბეჭდვით სიტყვაში გამოხატვის პატივი მე არ მხედომია წოლად. ის ცხადზე უცხადესადაა გამოხატული ვ. ბლიუმის სტატიაში („ლიტ. გაზ.“ № 6) და ამ სტატიის აზრი ჩინებულად და ზუსტად ექცევა ერთ ფორმულაში:

**ნებისმიერი სატირიკოსი სსრკ-ში საბჭოთა წყობილებას ხელყოფს.**

დავიშვები კი მე სსრკ-ში?

და, დასასრულ, უკანასკნელი ჩემი თვისებები, რომლებიც გამოვლინდა ჩაფლავებულ პიესებში „ტურბინთა დღეები“, „სრბოლა“ და რომან „თეთრ გვარდიაში“: შეუპოვარი გამოსახვა რუსი ინტელიგენციისა, როგორც ჩვენს ქვეყანაში საუკეთესო ფენისა; კერძოდ, „ომისა და მშვიდობის“ ტრადიციით გამოსახვა ინტელიგენტურ-თავადაზნაურული ოჯახისა, რომელიც გარდუვალი ისტორიული ხვედრის ნებამ სამოქალაქო ომის წლებში თეთრი გვარდი-

ის ბანაკში გადაისროლა; ასეთი გამოსახვა საეხებით ბუნებრივია ინტელიგენციასთან სისხლხორცეულად დაკავშირებული მწერლისთვის.

მაგრამ ამგვარ ასახვებს იქამდე მივყავართ, რომ მათი ავტორი სსრკ-ში მისი გმირების თანაბარწილად, იღებს — თავისი დიდი ძალისხმევის მიუხედავად, რომ **დადგეს წითლებსა და თეთრებზე მაღლა** — თეთრგვარდიელის — მტრის ატესტატს, და მისი მიღების შემდეგ, როგორც ყველასთვის გასაგებია, შეუძლია თავისი თავი სსრკ-ში ბოლომოღებულ ადამიანად ჩათვალოს.

## 6

ჩემი ლიტერატურული პორტრეტი დასრულებულია, და იგივეა ჩემი პოლიტიკური პორტრეტიც. არ ვიცი, რა სიღრმის კრიმინალი შეიძლება დაიძებნოს მასში, მაგრამ ერთსა ვთხოვთ: მის გარეთ ნურაფერს ეძიებენ. პორტრეტი საეხებით კეთილსინდისიერადაა შესრულებული.

## 7

ახლა მე განადგურებული ვარ.

ამ განადგურებას საბჭოთა საზოგადოებრიობა უაღრესი სიხარულით შეხვდა და მას „მიღწევა“ უწოდა.

რ. პიკელმა, ჩემი მოსპობის აღნიშვნისას („იზვ.“ 15. XI—1929 წ.), ლიბერალური აზრი გამოთქვა:

„ამით ჩვენ იმის თქმა არ გვინდა, რომ ბულგაკოვის სახელი საბჭოთა დრამატურგების სიდიან ამოშლილია“.

და ყელგამოჭრილი მწერალი იმით ანუგეშა, რომ „აქამომდე დრამატურგიულ ნაწარმოებებზეა საუბარი“.

მაგრამ ცხოვრებამ, მთავარრეპერტომის სახით, ნათელყო, რომ რ. პიკელის ლიბერალიზმი არაფერს ემყარება.

1930 წლის 18 მარტს მთავარრეპერტომიდან მივიღე იმის ლაკონურად მაუწყებელი ქალაქი, რომ არა ჩემი ადრინდელი, არამედ ახალი პიესის „ფარისეველთა კაბალის“ („მოლიერი“) დადგმა აიკრძალა.

მოკლედ ვიტყვი: უსულგულო ქალაქის ორი სტრიქონით დამარხებული ჩემი მუშაობა წიგნთსაცავებში, ჩემი ფანტაზია, პიესა, რომელსაც მრავალი კვალიფიციური თეატრის სპეციალისტი გამოეხმაურა — ბრწყინვალე პიესაა.

რ. პიკელის ეშლება. დაღუპულია ჩემი არა მარტო ადრინდელი, არამედ დღევანდელი და მომავალი ნაწარმოებებიც და პირადად მე ჩემი ხელით შეეყარე ღუშქელში ეშმაკზე დაწერილი რომანის შავი, კომედიის შავი და მეორე რომან „თეატრის“ დასაწყისი.

ყველა ჩემი ნაწარმოები უიმედოდაა გაწირული.

## 8

საბჭოთა მთავრობას ვთხოვ მხედველობაში მიიღოს, რომ მე პოლიტიკური მოღვაწე კი არა, ლიტერატორი ვარ და ყველა ჩემი პიესა საბჭოთა სცენისთვის შეეჭმენი.

ვთხოვთ ყურადღება გამახვილდეს საბჭოთა პრესაში ჩემს შესახებ გამოქვეყნებულ ორ გამოხმაურებაზე.

ორივე გამოხმაურება ჩემი ნაწარმოებების მტრებს ეკუთვნის და ამითაა ძალზე ფასეული.

1925 წელს დაიწერა:

„ჩნდება მწერალი, რომელიც თანამგზავრის ფერსაც კი არ ურიგდება“ (ლ. ავერბახი, „იზვ.“, 20. XI. 1925 წ.).

1929 წელს კი:

„მისი ტალანტი ინდენადვე თვალსაჩინოა, როგორც მისი შემოქმედების რეაქციულობა“ (რ. პიკელი, „იზვ.“ 15. IX. 1929 წ.).



გთხოვთ მხედველობაში მიიღოთ, რომ წერის შესაძლებლობის წართმევა ჩემს ცოცხლად დამარხვას უდრის.



9.

ვთხოვ სსრკ მთავრობას, სასწრაფოდ მიბრძანოს სსრკ საზღვრების დატოვება ჩემი მეუღლის ლიუბოვ ვეგენის ასულ ბულგაკოვას თანხლებით.

10

მაქვს საბჭოთა ხელისუფლების ჰუმანურობის იმედი და გთხოვთ მწერალი (მე), რომელსაც არ ძალუძს სარგებლობა მოიტანოს შინ, თავის სამშობლოში. სულგრძელად მოიცილოთ და გაუშვათ თავის ნებაზე.

11

და თუ ესეც, რაც დავეწერე, დამაჯერებელი არაა და სსრკ-ში სამუდამო დღეობისთვის გავიწირები, საბჭოთა მთავრობას ვთხოვ მომცენ სამუშაო სპეციალობით და მიმავლინონ თეატრში შტატიან რეჟისორად.

სახელდობრ და ზუსტად და ხაზგასმულად ვითხოვ **კატეგორიულ ბრძანებას, მივლინებას**, რადგან ყველა ჩემმა ცდამ, რომ მომეძებნა სამუშაო ერთადერთ სფეროში, სადაც კი შეიძლებოდა სსრკ-ში სასარგებლო ვყოფილიყავი, როგორც კვალიფიციური სპეციალისტი, სრული უიასკო განიცადა. ჩემი სახელი იმდენად ოდიოზური გახდა, რომ ჩემს თხოვნას ყველგან **შიშით** შეხვდნენ, იმის მიუხედავად, რომ მოსკოვში უამრავ მსახიობსა და რეჟისორს, მათთან ერთად, ბევრ დირექტორსაც კარგად მოეხსენება ჩემგან თეატრის ვირტუოზულად ცოდნა.

სსრკ-ს ვთავაზობ ძალზე პატიოსან, იოტისოდნავადც უვნებელ, სპეციალისტ-რეჟისორსა და მსახიობს, რომელიც კისრულობს კეთილსინდისიერად დადგას ნებისმიერი შექსპირით დაწყებული და მთლად დღევანდელი ნიმუშებით დამთავრებული — პიესა.

გთხოვთ დამნიშნონ ლაბორანტ-რეჟისორად I სახეობის თეატრში — საუკეთესო სკოლაში, რომელსაც ოსტატები კ. ს. სტანისლავსკი და ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო ხელმძღვანელობენ.

თუ მე რეჟისორად არ დამნიშნავენ, გთხოვთ შტატიან სტატისტად განმაწესონ. თუ არც ეს შეიძლება — ჩემი თხოვნა იქნება სცენის მუშად ამიყვანონ.

და თუ ესეც შეუძლებელია, საბჭოთა მთავრობას ვთხოვ ისე მომეჭქეს, როგორც ამას საჭიროდ ჩათვლის, მაგრამ როგორმე კი მომეჭქეს, რადგან მოცემულ შემთხვევაში ხვედრი ჩემი, დრამატურგისა, ვინც 5 პიესა დავეწერე, ვ-საც მიცნობენ სსრკ-ში და საზღვარგარეთ, — სილატაქე, ქუჩა და დაღუპეა.

**მ. ბულგაკოვი**

მოსკოვი, 1930 წლის 28 მარტი.

**სპ. კვ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის ბენერალურ მდივანს ი. ბ. სტალინს.**

О, музыка! Наша песня спета...  
И музе возвращу я голос,  
И вновь блаженные часы  
Ты обретишь, собирая колос  
С своей несжатой полосы.

ნეკრასოვი

დაახლოებით წელიწადნახევარი გავიდა მას შემდეგ, რაც მე დავდუმდი. ახლა, როცა ძალზე მძიმე ავადმყოფად ვგრძნობ თავს, მინდოდა მეთხოვა თქვენთვის ყოფილიყო ჩემი პირველი მკითხველი...

(1931 წ. დასაწყისი)

### სპ. კვ (ბ) ცა ბენერალურ მღივნანს, იოსებ ბესარიონის ქვ სტალინს

დიდად პატივცემულ იოსებ ბესარიონის ძე!

„რაც დრო გადის, მით უფრო ძლიერდებოდა ჩემში სურვილი ვყოფილიყავი თანადროული მწერალი. მაგრამ იმავდროულად ვხედავდი, რომ თანადროულობის ასახვისას, შეუძლებელია დარჩე იმ მალად და მშვიდ განწყობილებაზე მომართული, რომელიც აუცილებელია დიდი და მწყობრი მუშაობისათვის.

აწმყო მეტისმეტად ცოცხალი რამაა, მეტისმეტად გვარბევს, მეტისმეტად გვაღიზიანებს, მწერლის კალამი თავისდაშუუშნეველად გადადის სატირაზე.

„...ყოველთვის მეჩვენებოდა, რომ ჩემს სიცოცხლეში რაღაც დიდი თავგანწირვა მომელოდა და სწორედ მაშულის სამსახურისთვის უნდა აღვზრდილიყავ საღაც მისგან შორს.

...მხოლოდ ის ვიცოდი, რომ სამშობლოდან უტეხ მხარეებით დასატკობად კი არ მივდიოდი, არამედ უფრო იმისთვის, რომ თითქოს წინასწარ ვგრძნობდი რუსეთის ფასს მხოლოდ რუსეთს გარეთ გავიგებდი და მისი სიყვარულით მისგან შორეთში აღვივებოდი“.

### ნ. გოგოლი

გულმხურვალედ ვთხოვთ მიშუამდგომლოთ სსრკ მთავრობის წინაშე, რათა საზღვარგარეთ მიმავლინონ 1931 წლის 1 ივლისიდან 1 ოქტომბრამდე.

გაუწყებთ, რომ წლინახევრის მანძილზე დუმილის შემდეგ დაუოკებელი ძალით ავენთე ახალი შემოქმედებითი განზრახვებით, ეს ფართო და ძლიერი განზრახვებია და მე ვთხოვ მთავრობას მომცეს მათი განხორციელების შესაძლებლობა.

1930 წლის მიწურულიდან დღემდე ავადმყოფობ ნევრასტენიის მძიმე ფორმებით, მაქვს შიშის შეტევები და შეპყრობილი ვარ გულით სიკვდილისწინა ნაღველით, და ამჟამად მოსპობილი ვარ.

განზრახვები მაქვს, მაგრამ დაცლილი ვარ ფიზიკურ ძალთაგან, მუშაობისთვის საჭირო არავითარი ჰერობა არა მაქვს.

ჩემი ავადმყოფობის მიზეზი გარკვეულად ცნობილია:

რუსული სიტყვიერების ვრცელ ველზე სსრკ-ში ერთი-ერთადერთი მგელი მე ვიყავი. ტყავის შეღებვას მირჩევდნენ. ახირებული, უაზრო რჩევაა. მგელი, შეღებილი იქნება ის, თუ გაკრეჭილი, პუდელს არ დაემგვანება.

მეც ისე მომქეცნენ, როგორც მგელს ექცევიან და რამდენიმე წელიწადს ლიტერატურული საფარიდან მიტევდნენ შემოხლუდულ ეზოში მომწყვდეულს.

გულღვარძლიანი არა ვარ, მაგრამ ძალიან დავიქანცე და 1929 წლის ბოლოს დავეცი. ნადირიც ხომ შეიძლება დაიღალოს.

ნადირმა განაცხადა, რომ ის უკვე მგელი არაა, ლიტერატორი არაა. ის უარს ამბობს თავის პროფესიაზე. დუმდება. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ეს სულმოკლეობაა.

არ არსებობს ისეთი მწერალი, რომ დადუმდეს. თუ დადუმდა, გამოდის. რომ ნამდვილი მწერალი არ ყოფილა.

მაგრამ თუ ნამდვილი მწერალი დადუმდა — ის კვდება.

ჩემი ავადმყოფობის მიზეზი მრავალწლიანი დევნით დღეგამწარებაა, შემდეგ — ღუმელი.



უკანასკნელ წელიწადში, აი, რა გავაკეთე: დიდზე დიდი სიძნელეების მიუხედავად, ნ. გოგოლის პოემა „მკვლარი სულები“ გავაპიესე.

რეჟისორად ვმუშაობდი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ამ პიესების რეპეტიციებზე.

ვმუშაობდი მსახიობად, ამავე რეპეტიციებზე ვცვლიდი დაავადებულ მსახიობებს.

რეჟისორად ვიყავი დანიშნული მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ამა წლის ყველა ლამაზონისა და რევოლუციური დღესასწაულის დღეებში.

ვქსაშურობდი მოსკოვის ტრამ-ში — დღისით მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობიდან სტამბის ტრამ-ში მუშაობაზე გადართვით.

ტრამ-იდან წავედი 31 წლის 15. III, როცა ვიგრძენი, რომ გონება აღარ მემორჩილებოდა და ტრამ-ისთვის სარგებლობა ვერ მომქონდა.

დადგმას მოვიკიდე ხელი სანგათლების თეატრში (და მას ივლისისთვის დავამთავრებ).

ღამობით კი წერა დავიწყე.

მაგრამ ჩამოვწყდი.

გადაქანცული ვარ.

ახლა ჩემი ყველა შთაბეჭდილება ერთფეროვანია. პირქუში, მრუმე ზრანვები მსკვალავს და ნაღვლითა და ჩვეული ირონიითა ვარ მოწამლული.

ჩემი მწერლური მუშაობის წლებში ყველანი, — უბარტო მოქალაქეებიცა და პარტიულნიც — იმ დღიდან მოკიდებულნი, როცა პირველი სტრუქტურები დაეწერე და დაბეჭდეს, მინერავდნენ იმ აზრს და ჩამინერგეს კიდევ, რომ სიცოცხლის ბოლომდე ვერასოდეს ვნახავდი სხვა ქვეყნებს.

თუ ეს ასეა — დღიდან ჩემთვის დახშულია ჰორიზონტი, დარჩენილი ვარ უმაღლესი მწერლური სკოლის გარეთ, მოსპობილი მაქვს ჩემთვის უსარმაზარი საკითხების გადაჭრის შესაძლებლობა. ვამომიმუშავებ პატიმრის ფსიქოლოგია.

როგორ ვუმღერებ ჩემს ქვეყანას — სსრკ?

ვიღრე თქვენ მოვწერდით, ყველაფერი ავწონ-დავწონე, მე სამყარო უნდა ვნახო და, როცა მას ვნახავ, დავბრუნდე. თავიდათავი ესაა.

გაუწყებთ, იოსებ ბესარიონის ძე, რომ მე ძალზე სერიოზულად ვარ გაფრთხილებული უცხოეთში არაერთგზის ნამყოფი დიდი ხელოვნების მოღვაწეების მიერ, რომ ჩემი იქ დარჩენა არ იქნება.

მე მითხრეს, რომ, იმ შემთხვევაში, თუ მთავრობა კარს გამიღებს, ძალზე უხდა ვიფრთხილო, რომ რაიმე უცაბედი შემთხვევით არ მოვიხურო ზურგს უკან ის კარი, უკან დასაბრუნებელი გზა, არ მოვიჭრა და ჩემი პიესების აკრძალვაზე დიდი უბედურება არ დაეიტეხო თავს.

იმათი საერთო შეხედულებით, ვინც სერიოზულად იყო დაინტერესებული ჩემი მუშაობით, ჩემი არსებობა შეუძლებელია სხვა, თუ არა ჩემს მიწაზე — სსრკ-ში, რადგან 11 წელიწადი ის მასაზრდოებდა.

ასეთ გაფრთხილებებს გულისხმიერად ვეკიდები, მათგან კი ჩემთვის ყველაზე დამაჩერებელი იყო გაფრთხილება საზღვარგარეთ ნამყოფი ჩემი მეუღლისა, რომელმაც, როცა სსრკ-დან გასახლებას ვითხოვდი, განმიცხადა, რომ ის საზღვარგარეთ დარჩენას არ ისურვებდა და მე იქ ნაღველი ერთ წელიწადზე ადრე მომკლავდა.

(თავად მე არასოდეს ვყოფილვარ საზღვარგარეთ. დიდი საბჭოთა ენციკ-

ლოპედის ცნობა, თითქოს მე საზღვარგარეთ ნამყოფი ვარ, მართალი არაა).

„ასეთი ბულგაკოვი არ სჭირდება საბჭოთა თეატრს“, დამრიგებლურად დაწერა ერთმა კრიტიკოსმა, როცა მე ამკრძალეს.

არ ვიცი, საბჭოთა თეატრს ვჭირდები თუ არა, მაგრამ მე საბჭოთა თეატრი ჰაერივით მჭირდება.

ვთხოვ საბჭოთა მთავრობას შემოდგომამდე გამიშვას საზღვარგარეთ და ჩემს მეუღლეს ლაუბოვ სერგეის ასული ბულგაკოვის მისცეს ჩემი თანამგზავრობის უფლება — ამას იმიტომ ვითხოვ, რომ სერიოზულად ავადმყოფობ. მე ახლობელი ადამიანი უნდა მახლდეს, მარტო დარჩენილი შიშის შეტევებით ვიტანჯები.

თუ ეს წერილი რაიმე დამატებით განმარტებებს საჭიროებს, მე მათ მივცემ იმ პირს, ვისთანაც გამომიძახებენ.

მაგრამ, ვამთავრებ რა წერილს, მინდა მოგახსენოთ თქვენ, იოსებ ბესარიონის ძე, რომ ჩემი მწერლურა ოცნებაა, გამომიძახონ პირადად თქვენთან.

მერწმუნეთ, არა მარტო იმიტომ, რომ ამაში ყველაზე ხელსაყრელ შესაძლებლობას ვხედავ, არამედ იმიტომ, რომ **თქვენმა** საუბარმა ჩემთან ტელეფონით 1930 წლის აპრილში ჩემს მეხსიერებაში ძლიერი კვალი დატოვა.

თქვენ მითხრობთ: „შესაძლოა, თქვენ, მართლაც, უნდა გავმგზავროთ საზღვარგარეთ...“

საუბრებით განებივრებული არა ვარ. ამ ფრაზით აღელვებული, ეს წელი ჩე за страх ვიმუშავე სსრკ თეატრებში.

**მ. ბულგაკოვი.**

30. V. 1931 მოსკოვი

## **ამხანაბ სტალინს**

გორკის სახელობის მოსკოვის დრამატულისა და სამხატვრო-აკადემიური თეატრის რეჟისორ მიხეილ ათანასეს ძე ბულგაკოვისგან

დიდად პატივცემულო იოსებ ბესარიონის ძე!

ნება მომეცით გაუწყოთ თქვენ, თუ რა გადამხდა:

### **1**

ამა წლის აპრილის მიწურულს სამხატვრო თეატრის მმართველი სახელმწიფო კომისიის თავმჯდომარეს გავუგზავნე განცხადება, რომლითაც ვითხოვდი ჩემი მეუღლის, ელენა სერგეის ასული ბულგაკოვის თანხლებით საზღვარგარეთ ორი თვით გამგზავრების ნებართვას.

ამ განცხადებაში აღნიშნული იყო ჩემი მოგზაურობის მიზანი — მინდოდა დამეწერა წიგნი დასავლეთ ეჭროპაში მოგზაურობაზე (რათა იგი დაბრუნების შემდეგ სსრკ-ში დასაბუქდოდ შემომეთავაზებინა).

მაგრამ რამდენადაც მე ნამდვილად ვიტანჯები ნერვული სისტემის დასუსტებით, რაც მარტო ყოფნის შიშთანაა დაკავშირებული, ვითხოვდი იმის ნებართვასაც, რომ ჩემი მეუღლეს მხლებოდა თან. მას აქ უნდა დაეტოვებინა ჩემს კმაყოფაზე მყოფი და ჩემი გასაზრდელი ჩემი შვიდი წლის გერი.

განცხადება გავაგზავნე და ველოდი ორიდან ერთ-ერთ პასუხს, ანუ გამგზავრების ნებართვას ან უარს, და ვფიქრობდი, რომ სხვა, მესამე პასუხი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო.

მაგრამ მოხდა ის, რაც მე ვერ განვეჭვრიტე, ანუ მესამე პასუხი მივიღე.

17 მაისს ტელეფონით დამირეკეს და, აი, როგორი საუბარი გაიმართა.

— საზღვარგარეთ გამგზავრების თაობაზე განცხადება თქვენ შემოიტანეთ?

— დიახ.

— მიდით მოსკუბალმასკომის უცხოეთის განყოფილებაში და შეავსეთ თქვენი და თქვენი მეუღლის ანკეტები.





— როდის უნდა გავაკეთო ეს?

— რაც შეიძლება ჩქარა, რადგან თქვენი საკითხი 21-ში ან 22-ში განიხილება.

უსაზღვროდ გახარებულს ისიც კი არ მიკითხავს, ვინ მელაპარაკებოდა და უყოვნებლივ გამოვეცხადე აღმასკომის უცხოეთის განყოფილებაში და განვაცხადე, ვინც ვყავი. თანამშრომელმა, როცა გაიგო, რომ მე ტელეფონით გამომიძახეს, მოიცადეთო, მითხრა და მეზობელ ოთახში გავიდა და, შემობრუნებულმა განკეტების შევსება გვთხოვა.

როცა შევავსეთ, ჩამოგვართვა, მათ ორ-ორი ფოტოსურათი მიაკრა და გვითხრა: ფული არაა საჭირო, პასპორტები უფასოა.

საბჭოთა პასპორტები არ გამოგვართვა:

— ამას მერე გამოვართმევთ, როცა საზღვარგარეთის პასპორტებზე გავიცილოთ.

შემდეგ კი სიტყვა-სიტყვით ეს დასძინა:

— **პასპორტებს ძალზე ჩქარა მიიღებთ, რადგან თქვენზე განკარგულება უკვე გაცემულია. თქვენ მათი მიღება დღესაც შეგიძლიათ, მაგრამ უკვე გვიანია.** თერამეტში დილით დამირეკეთ.

მე ვუთხარი:

— მაგრამ თერამეტი დასვენების დღეა.

მან მიპასუხა:

— მაშინ, ცხრამეტში დამირეკეთ.

19 მაისს დილით ჩვენი ზარის პასუხად ასე გვითხრეს:

— პასპორტები ჯერ არაა მზად. დღის ბოლოს დარეკეთ, თუ მზად იქნება პასპორტი, ქალი გადმოგვცემთ.

დღის ბოლოს რომ დავრეკეთ, გამოირკვა, რომ პასპორტები არ იყო და გვითხრეს, 23-ში დარეკეთო.

23 მაისს მე და ჩემი მეუღლე პირადად მივედით უცხოეთის განყოფილებაში და გავივეთ, რომ პასპორტები ამჯერადაც არ იყო. თანამშრომელმა დაიწყო ტელეფონით რაღაცების გამოკითხვა, შემდეგ კი გვითხრა, 26-ში ან 27 დარეკეთო.

ახლა კი რამდენადმე დავიძაბე და თანამშრომელს ვკითხე, ზუსტად ჩემსე თუა განკარგულება გაცემული და ეს 17 მაისს ხომ არ მომეყურა-მეთქი?

ამაზე ასე მიპასუხეს.

— თავად მოგესვენებათ, რომ არ შემიძლია გითხრათ, ვისი განკარგულებაა, **მაგრამ თქვენზე და თქვენს მეუღლეზე განკარგულება გვაქვს,** ისევე, როგორც მწერალ პილინიაკზე.

ახლა უკვე ყოველგვარი ეჭვი გამიქრა და უსაზღვროდ გავიხარე.

მალე კიდევ ერთხელ დადასტურდა ჩემთვის უცხოეთში გამგზავრების ნებართვის არსებობა. თეატრიდან მაცნობეს, რომ ცაკის სამდივნოში ითქვა:

— ბულგაკოვების საქმე გვარდება.

ამ დროს მილოცავდნენ, რომ მრავალწლიანმა ოცნებამ მოგზაურობაზე, რაც ყველა მწერალს აუცილებლად სჭირდება, ხორცი შეისხა.

არადა, აღმასკომის უცხოეთის განყოფილებაში პასპორტების თაობაზე პასუხი ყოვსდებოდა, რაც უკვე არ მადარდება, რაკი ვფიქრობდი, რომ რამდენიც არ უნდა გადაედოთ, პასპორტებს მაინც მივიღებდი.

7 ივნისს სამხატვრო თეატრის შიკრიკმა უცხოეთის განყოფილებაში იმ მსახიობების სია წაიღო, რომლებსაც საზღვარგარეთის პასპორტები უნდა მიეღოთ. თეატრმა მე და ჩემი მეუღლეც გულისხმიერად შეგვიტანა იმ სიაში, თუმცა მე განცხადება თეატრისგან დამოუკიდებლად შევიტანე.

დღისით შიკრიკი დაბრუნდა და მე უკვე მისი დაბნეული და შემფოთებულის სახის დანახვისთანავე გავიგე, რომ რაღაც მოხდა.

შეკრიბა გვაუწყა, რომ მსახიობებს პასპორტები მისცეს და ისინი მსახიობების ქიბეში ეწყო, ჩემზე და ჩემს ცოლზე კი თქვა, რომ პასპორტებზე უარი გვექცა. მეორე დღესვე, რაიმე დაყოვნების გარეშე, მივიღეთ ცნობა უცხოეთში განყოფილებაში იმაზე, რომ მოქალაქე ბულგაკოვ მ. ს.-ს საზღვარგარეთ გამგზავრებაზე უარი ეთქვა.

ამის შემდეგ, რათა არ მესმინა წუხილის, გაკვირვებისა და სხვა ამისთანა ვაჰოხატვები, შინისკენ გავწიე, გავწიე და მხოლოდ ის მესმოდა, რომ მძიმე, სასაცილო, ჩემი ასაკისთვის შეუფერებელ ვითარებაში აღმოვჩნდი.

2

მოსოლქალმასკოვის მიერ ჩემთვის მოყენებული შეურაცხყოფა მით უფრო სერიოზული ამბავია, რომ მხატში ჩემი ოთხწლიანი მუშაობა ამის არავითარ საბაზს არ იძლევა, რის გამოც გთხოვთ გამოსარჩლებას.

(1934 წ. 10 ივნისი)

**იოსებ ბესარიონის ძე სტალინს**

**დრამატურგ**

მიხეილ ათანასეს ძე ბულგაკოვისაგან

ღრმად პატივცემულო იოსებ ბესარიონის ძე!

ნება მომეცით მოგმარაოთ თხოვნით — ის შეეხება დრამატურგ ნიკოლოზ რობერტის ძე ერდმანს, რომელმაც მთლიანად მოიხადა ქალაქებში ელისეისკში და ტომსკში გადასახლების სამწლიანი ვადა და აშკამად ქ. კალინინში ცხოვრობს.

რაკი დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენს სამშობლოში ლიტერატურული ნიჭი დიდად ფასობს, ხოლო ლიტერატორი ნ. ერდმანი აშკამად მოკლებულია თავისი უნარის ხორცშესხმის საშუალებას მის მიმართ აშკარად უარყოფითი დამოკიდებულების გამო, რაც მკვთრად გამოიხატა პრესაში, თავს ნებას ვაძლევ თქვენი ყურადღება მიექციო მის ბედ-იღბალზე.

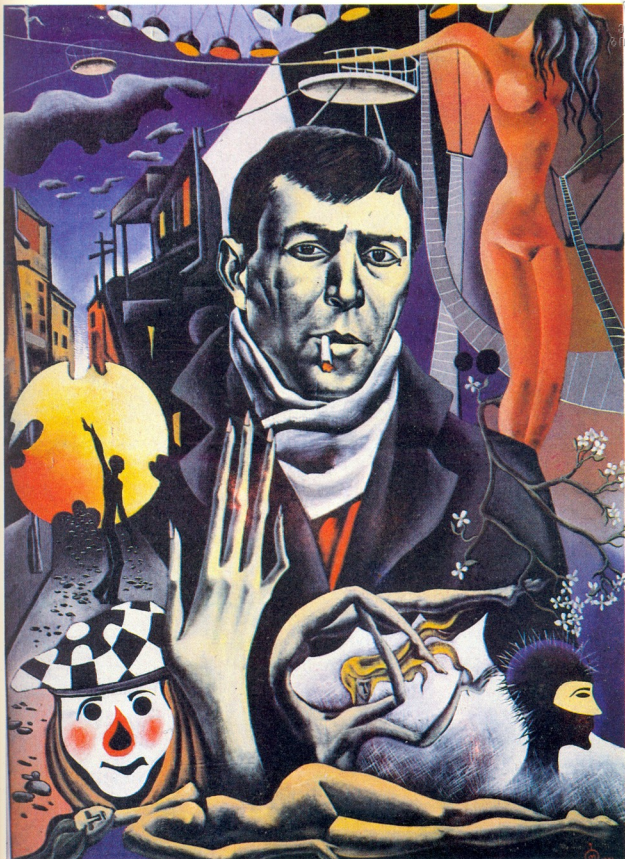
ვიმედოვნებ რა, რომ ლიტერატორ ნ. ერდმანის ხვედრი შემსუბუქდება, თუკი თქვენ საჭიროდ ჩათვლით ამ თხოვნის გათვალისწინებას, გულმხურვალედ გთხოვთ, რომ ერდმანს მიეცეს მოსკოვში დაბრუნების, ლიტერატურაში დამოუკიდებლად დწვის, მარტობისა და სულიერი შევიწროვების ვითარებიდან გამოსვლის შესაძლებლობა.

**მ. ბულგაკოვი**

მოსკოვი, 1938, წლის 4 თებერვალი.

ჟურნალი „ოქტაბრ“ 1987 წ. № 6.

თარგმნა **ჯ. შაჰარ თითხერიამ.**



ოქტომბრის გაცემა

ოთარ კელაძის პორტრეტი



სერჟიძის „ქართული კლასიკა“

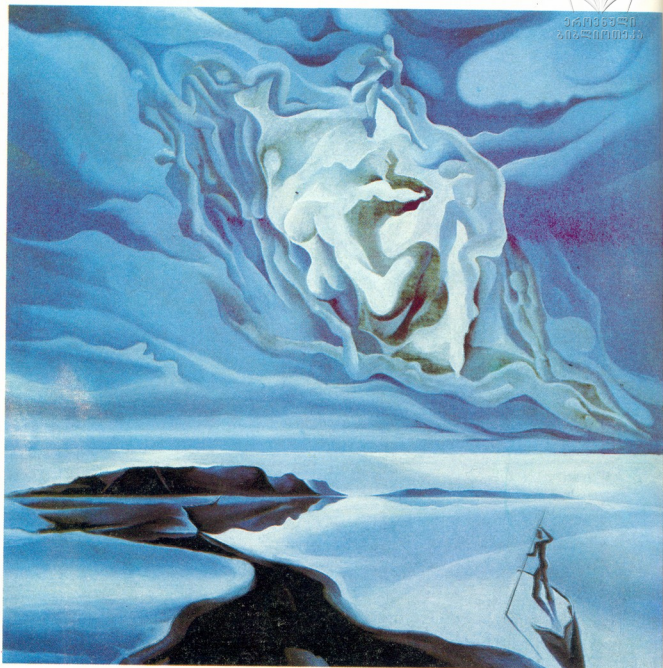




მშვილობა მოსულს



აქტივობის  
ანალიტიკა

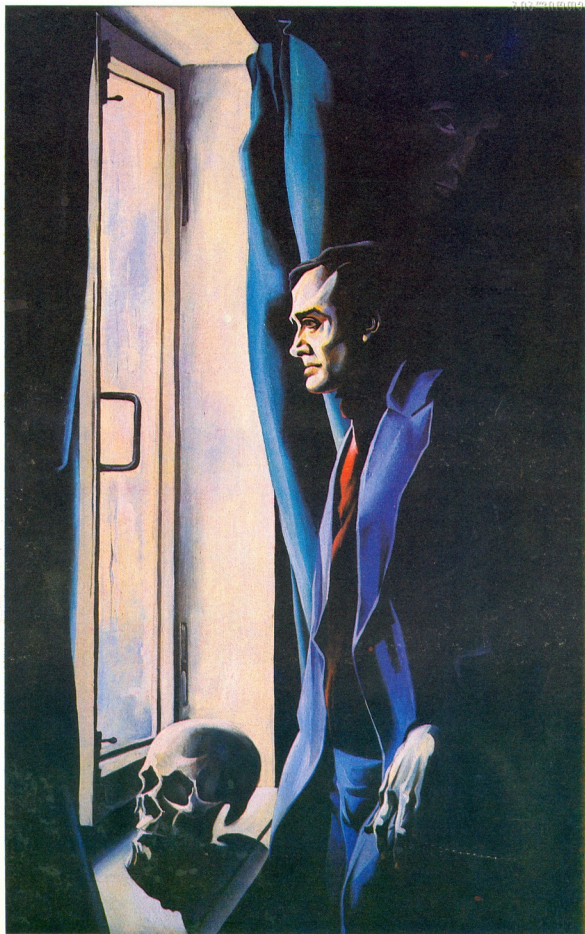


მიხაილ შუხოვიძის



რეკვიამი





ლევან ახვიდიანის პორტრეტი



საქართველოს  
სამხრეთ-აღმოსავლეთი  
საგარეო ურთიერთობების  
სამსახური



ქალის პორტრეტი



მხაბიძე მარინე განაშენა პორტრეტი

### მერაბ გვია

ედმონდ დე გონაპური მკითხველისადმი მიმართულ წინასიტყვაობაში წერდა: „თავს ვიღეთ, კვალში მივყოლოდით ადამიანის ცვალებად, დენად ბუნებას და მოგვეხელთებინა ყოველ ცალკეულ წამს გამოცხადებული მისი ჭეშმარიტი სახე.“

ხშირად დავეპყებულვარ, ჩვენთვის ახლობელი და ჭირფასი ადამიანების იერცვლას ხომ არ იწვევს-მეთქი ჩვენში მომხდარი ცვლილებანი.

ვაღიარებ, რომ ეს საესებით შესაძლოა.

არ მაქვს პრეტენზია, რომ შევეხები იმ ერთადერთს, იმ არაცვალებად სიდიდეს, რაც თემო გოცაძის შემოქმედებით ფენომენს ქმნის. იგი ხომ ჩემთვის არც მხოლოდ მხატვარია, არც მხოლოდ პიროვნება, და არც მხოლოდ ცოცხალი არსება, რომლის ცხოვრებისა და შემოქმედების უნებლიე მოწმედ ვიქეცი ათეული წლების განმავლობაში. და ახლა, როცა შევეცადე გარკვეულწილად შემეჩამებინა ნანახი და განცდილი, უკმარიისობის გრძნობა დამეუფლა, რადგან მიეხვდი, რომ მხატვრის სულიერ ლაბირინთში შესვლა შესაძლებელია, ამ ლაბირინთიდან გზის გამოკვლევა კი შეუძლებელი. და ამიტომაც, მგონია, რომ სადღაც შუალედში ვარ დადგენილსა და დაუდგენელს შორის. და თუ მაინც ვბედავ ვილაპარაკო მასზე, მხოლოდ ერთი განზრახვით — თუ თავად ვერ შევქმელი, ნიადაგი მაინც შევამზადო იმ შემოქმედებითი პორტრეტისათვის, რომელიც მასზე, ადრე თუ გვიან, მაინც დაიწერება.

ჩემს გადაწყვეტილებას ზურგს ისიც უმაგრებს, რომ ახლა იგი ჩემს გვერდითაა, და თუმცა ჩვენი ლილოგი არ შეიცავს გასაუბრებას, მას შეუძლია ჩემს ნათქვამში ნებისმიერი კორექტივები შეიტანოს.

მიუხედავად იმისა, რომ თემო გოცაძის მხატვრად მომწიფება ბევრად უფრო გვიან მოხდა, მე მას მაინც სამოციანელთა პლეადას მივაკუთვნებ.

თ. გ. — 60-იანი წლები მართლაც გასაოცარი წლები იყო ჩემთვის. სწორედ ამ წლებში მოხდა ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს დაახლოება; საკვირველად გაიზარდა ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა ხდებოდა მსოფლიოში და ჩვენც, ჩვენდა შეუცნობლად, ამ პროცესებს დავეუახლოვდით.

ყოველი წუთი, ყოველი წამი რაღაც ახლის შემეცნებას ჰქონდა დათმობილი. სპექტაკლები, გამოფენები, კონსერვატორიის დიდი დარბაზი, და, საერთოდ, ჩვენი ქალაქური ყოფა — თავის ღრმა ანაბეჭდს ტოვებდა ჩვენში.

ვისმენდით შალვა ნუცუბიძის, კოტე ბაქრაძის, აკაკი გაწერელიას, ვახტანგ ბერიძის ლექციებს. ჩვენი თაობა, რომელმაც ის-ის იყო ფეხი აიდგა, არა მხოლოდ ძიების სულისკვეთებით იყო განმსჭვალული, არამედ ამ ძიებათა გარეშე თავს არაარად თვლიდა. ახლა, როცა ვისხენებ იმ დროს, არც კი ვიცი, რა უფრო ძლიერ გავლენას ახდენდა ჩემზე — გალაკტიონის პოეზია, კლასიკური

ჯანი, თუ სტრავინსკისა და ბელა ბარტოკის მუსიკალური ოპუსები. ან კი, როგორ ვანიზომოს ზეგავლენა, რომელიც ჩემზე იქონია გრიგოლ რობაქიძის საოცარმა ესეებმა და ექსპრესიონისტულმა პოეზიამ.

მ. გ. — ჩვენ ვკამათობდით, ძალიან ბევრს ვკამათობდით. კამათი არ იყო ჭეშმარიტების დადგენის ან რაიმე მოვლენის გამორკვევის ცდა, კამათი — ეს იყო ჩვენი თვითგამორკვევა დაგროვილი ინფორმაციისაგან განტვირთვის სურვილი და სწორედ ამიტომ, იგი წმინდა იმპროვიზაციას ეყრდნობოდა. კამათი, ეს იყო ჩვენი ცხოვრება და ამ კამათს, ერთი შეხედვით აბსურდულს, თუმცა ჩვენთვის მთლიანად გასაგები შინაარსით აღსავსეს, თემო გოცაძის ხმა განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა. და თუ მაინც შედარებას მოვიწადინებ, ეს იყო გახელებული მარტორქის შეტაკება უხილავ ცნებებთან, რაც, ბოლოს და ბოლოს, საკუთარ თავთან დაპირისპირებაში გადაიზრდებოდა ხოლმე. და რაოდენ საკვირველია, რომ ეს ვითარება მის ფერწერულ ტილოებშიც ადვილად ამოიკითხებოდა.

თ. გ. — არ არის სწორი მოსაზრება, თითქოსდა მე არავისგან არაფერი მისწავლია.

თ. გოცაძე

ქალის პორტრეტი



თუმცე შინაგარევი და ვალიზიანებული იყო, მაგრამ განსაკუთრებული გულსუბიერი ვისმენდი ჩემი პირველი მეტრის, ჩემი თათელაძის ყოველ რჩევას. თუმცე შინაგარევი ვისმენდი მხოლოდ იმიტომ, რომ მე რე დაეპირისპირებოდი მას. ჰო, ასეთი იყო ჩემი სწავლის მანერა და იგი, ვფიქრობ, თუმცე პრინციპულად განსხვავდება კლასიკურისაგან, მაინც სავსებით მისაღებად შეიძლება იყოს მიჩნეული.

თუმცე ვჯიუტობდი, მაგრამ მაინც ვსწავლობდი ფერწერის ანბანს. და საკმაოდ გვიან მივხვდი, რომ კანონებისგან განთავისუფლება მხოლოდ მათი ბოლომდე დაუფლების გზითაა შესაძლებელი.

მ. გ. — „გამონათქვამი, რომ სტილი ადამიანია, საყოველთაოდაა ცნობილი. ეს ისეთი აფორიზმია, რომელიც იმდენს ამბობს, რომ ბევრს არაფერს ნიშნავს. სად ვეძიოთ გოეთე — ადამიანი? მის ჩიტივით მოჭლურტულე ლირიკაში თუ მოუხეშავ პროზაში? ვფიქრობ, თუ კაცს არეული გონება აქვს, ნაწერიც არეული ექნება, თუ ჭირვეული ხასიათი აქვს, ნაწერიც ასევე უცნაური გამოუვა, ხოლო თუ სწრაფი და გამჭრიახი გონება გააჩნია, რომელიც მას ათას სხვა საგანს გაახსენებს ერთი დანახვისას, ეს კაცი თავის ნაწერს დატვირთავს მეტაფორებითა და შედარებებით, თუკი დიდი თავდაჭერის უნარი არ აღმოაჩნდა“.

თუ ვირწმუნებთ სომერსეტ მოემის ამ მოსაზრებას, ერთი რამ ცხადი ვახდება: თემო გოცაძის შემოქმედება უეჭველად ცალმხრივია იქნებოდა, მასში მხოლოდ ერთ, რომელსავე საწყისს რომ გაემარჯვა. დღეს კი თავისუფლად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მასზე, როგორც ყველა კომპონენტით აღჭურვილ ხელოვანზე. ეს კი, უნდა ვაღიარო, სულაც არ იყო მოსალოდნელი.

თ. გ. — მხატვრობა დიდად არის დამოკიდებული შინაგან ენერჯიაზე. ადვილი არ არის იმეტყველო იმ ენით, რომელიც ყველაზე მეტად მოგწონს. არც თემატისის მოპოვებაა ადვილი. თემა, რომელიც ნამდვილად მალეღვებს, პირადად მე მხოლოდ ტანჯვის გზით მეძლევა. ყოველივე ეს, რის რეალიზებასაც ვაპირებ, რაღაც გარემოებითაა ნაკარნახევი. მაგრამ რამდენია ასეთი გარემოება და



როდის ან რის გამო უნდა შეაჩერო ერთ-ერთ მთვანზე არჩევანი? იყო დრო, როცა ჩემს წინაშე არ იდგა არჩევანის პრობლემა, ვხატავდი ყველაფერს, რისი ასახვის სურვილი მომივიძლია. და ახლა, როცა შევეყურებ თუნდაც იმავე ნი-იან წლებში შექმნილ ჩემს ნამუშევრებს, ნატურმორტებს, პეიზაჟებს, პორტრეტებს, ვგრანობ, თუ რაოდენ გულუბრყვილო იყო ჩემი დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი. ვნანობ, მართლა ვნანობ, რომ დავკარგე ეს გულუბრყვილობა. მაგრამ მიხარია, რომ ბორბლის ხელახლა გამოგონება არ დამჭირდა, რომ გზა ხელოვნებაში, ჩემს მიერ არჩეული, მტკაველებით ვერ გაიზომება, მიუხედავად იმისა, აღიარებენ მას თუ უარყოფენ.



ქალის პორტრეტი

**მ. გ.** — „ტომრები აიკიდეს და ზღაპრით გაუდგნენ გზას წითელი ეგვიპტელები. აკაპიწებულნი შარვლის ტოტებიდან გამოყოფილ გალურჯებულ ფეხებს სველ სილაში შლაპა-შლუპი გაუდიოდათ, ბანჯგვლიან კისერზე მოწითალო-აგურისფერი კაშნე ჰქონდა წაკრული. ქალი ქალური ნაბიჯებით მისდევდა: მაწანწალა და მისი ხასა. ნადავლი ზურგზე ეკიდა ქალს. ფხვიერი სილა და ნიკარების ხრეში შიშველ ფეხებზე ეკვროდა. თმა ჩამოშლილია ქართი გაკრეცილ სახეზე“ ..

ჩემს ჯიშმა „ულისეს“ ამ ეპიკურ პასაჟში ყველაფერი ერთბაშად გადმოსცა ისე, რომ ყურადღება არ გაუმახვილებია არც სულიერ მდგომარეობაზე, არც რიტმზე და არც მოვლენის ფერწერულ რაობაზე.

პარალელად ნუ ჩამეთვლება, მაგრამ რაღაც მიახლოებულს ამდაგვარ მოვლენასთან თემო გოცაძის ფერწერაშიაც ვხედავ. იგი არასოდეს აუხსტებს მოვლენათა კონტურებს, არ ცდილობს იაზროვნოს თანმიმდევრულად. და, მიუხედავად ამისა, ჩვენში აზრისა და გრძნობის იდენტურობას აღწევს, რაც, თითქოსდა, მხოლოდ გამოკვეთილი რეალობის აღქმის დროსაა შესაძლებელი. და უნებლიედ კვლავ მახსენდება „ხელოვნების ნესტრით დაჭრილთა“ ჩვენი დიდი წრე, რომელთა შორის თემო გოცაძე იქნებ ერთადერთი აღმოჩნდა, ვინაც პირდაპირი ხაზი გაავლო ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის და თავისი წრებრუნვის წიაღში პოლარული ცნებების ურთიერთშეთანხმება შეძლო. მისი მსოფ-

მხედველობითი რელიატივიზმი საკმაოდ მყარ მხატვრულ კრედოდ ჩამოყალიბდა.

**თ. გ.** — მასწავლებლენ ყურადღების გადატანას ასახვის ობიექტის ნაწილებზე, კომპოზიციის ცალკეულ კომპონენტებზე, მე კი მთელზე მსურდა ფიქრი. მხატვრობა ჩემთვის არ იყო განკერძობული მოვლენების ასახვის საშუალება. მას ჩემი თვითგამოხატვის საშუალებად ვთვლიდი და იქნებ არაცნობიერადაც, მთელი არსებით მძულდა დაწესებული საზღვრები. არ ვიცი, იქნებ მეტიმეტი სითამამისა თუ თავდაჯერებულობის გამო, მსურდა მეფიქრა გლობალურზე, იმაზე, რასაც ადამიანების უმთავრეს სულიერ ფასეულობად ვთვლიდი.

**მ. გ.** — ეს სრულიადაც არ გამოირიცხავს დეტალების მნიშვნელობას თემო გოცაძის შემოქმედებაში. ვავიხსენოთ, თუნდაც, ოთარ კილაძის, ან, გნებავთ, ენრიკო ეგაძის პორტრეტები. თემო გოცაძის მიერ ნაპოვნი დეტალები არიდეს არის ემპირიული, მაგრამ რაოდენ ზუსტად გადმოსცემს ზოგად აღმოსვლეროს, რაოდენ უწყობს ხელს საერთო განწყობილების შექმნას.

მისი ნამუშევრები ძნელად, ძალზე ძნელად მიიკვლევდნენ გზას. ცხადია, სამხატვ-



ქალის პორტრეტი

რო აკადემიის კედლებში იგი არ შეიძლება და აღიარებული ყოფილიყო, თუნდაც იმიტომ, რომ მთლიანად უგულვებელყოფდა და წესებულ ნორმებს. ყოველივე ფასეული რაც მან შექმნა, სამხატვრო აკადემიიდან წასვლის შემდეგ განხორციელდა, და მინც, მიუხედავად ამისა, მისი სტუდენტობის წლების ნამუშევრები უკვე იწვევდნენ ცხოველ ინტერესს, შეუცნობელი ძალით იზიდავდნენ მნახველს, და, რაც მთავარია, ერთხელ და სამუდამოდ რჩებოდნენ მნახველის ფსიქიკაში. მისი ყველა ნამუშევარი, თუნდ ყველაზე სუსტიც კი, რალაციტ სენსაციური იყო.

თ. გ. — ჩემთვის მხატვრობა აროდეს ყოფილა დაყოფილი მიმდინარეობათა მიხედვით. მხატვრებს, მიუხედავად მათი წვლილისა და მსოფლიო აღიარებისა, ვყოფდი და ახლაც ვყოფ ორ კატეგორიად — მოაზროვნე და არამოაზროვნე მხატვრებად. არ ვიცი რატომ. მაგრამ აზროვნება, სამყაროს ხილული თუ უხილავი შინაარსის გადმოცემა, ჩემთვის უმთავრესი მიზანი იყო მუდამ. ამ თვალსაზრისით, მიქელანჯელო უფრო თანამედროვედ მესახება, ვიდრე თუნდაც, მოდერნისტები, რომელთა თვალსაწიერი იმდენად შეზღუდული აღმოჩნდა, რომ ოდნავდაც კი ვერ გასცდა ტილოში მოცემულ თემას.

რაიმე საგანში, მოვლენაში მშვენიერების

აღმოჩენა მხატვრის უდიდესი პრერეკვიზიტია. მაგრამ მე არ ვთვლი ამ უნარს დამუყოფილებლად. საერთოდ, მშვენიერებაზე მე ჩემი შეხედულება მაქვს და ჩემთვის მთავრად მხოლოდ ნატივის ცნებაში. ჩემთვის განსხვავებული ხარი ისეთივე მშვენიერია, როგორც მოქუფრული ზეცა, და ყოველდღე უშვებლად მიმანია მშვენიერებათა შორის რაიმე ტოლობის ნიშნის დასმა. გალაკტიონს უპირავი მეტაფორა აქვს, მაგრამ ერთი მთავანი ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასია: „სულს სწყურია საზღვარი, ისევ ეფემერული, სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“. აი, თუ გნებავთ, მშვენიერების სრულიად ახალი ნიმუში.

მ. გ. — იგი ყველაფერს ახალს ისრუტავდა, როგორც საშუალებას, რათა ოდნავ მაინც დაეკმაყოფილებია ძიების წყურვილი. დღემდე ინტერესს იწვევს მისი კუბისტური და აბსტრაქციონისტული ფერტილოები. ცხადია, ამ ძიებებში მას არ უტედა ბოლომდე ჩაპყოლოდა ამ სიახლეს, ალბათ ამის სურვილი, უბრალოდ, არ ჰქონდა, მაგრამ გატაცების პერიოდში, თავდავიწყებით ქმნიდა მათ.

სწორედ ამ პერიოდში მოხდა მისი ზიარება ბოსხთან და ბრუიგელთან, კავკასთან და ჯოისთან, ფრანგ ეგზისტენციალისტებთან — სარტრთან და კამუსთან. ამავ პერიოდს უკავშირდება გატაცება ბენედიტო როჩეს და ორტეგა-ი-ვასეტის თეორიებით. ყოველივე ამან შეადგინა იქნებ რამდენადმე ქაოტური, მაგრამ მკაცრად ინტეგრირებულ სამყარო, შემდგომ უკვე მის თავისებურებად ცნობილი.

თ. გ. — ამ ატმოსფეროში მწიფდებოდა რალაც ისეთი, რასაც სახელი ვერც მაშინ ვუპოვნე და არც ახლა ვიცი, რა დავარქვა. ფანტასტიკური რეალიზმი? თუ იქნებ, რეალიზმი საერთოდ საზღვრების გარეშე?

ხშირად, როცა ცდილობენ განსაზღვრონ ჩემი მუშაობის სტილი, ამა თუ იმ მიმდინარეობას მიმაკუთვნებენ ხოლმე. იქნებ ვცდები კიდევ, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ეს განსაზღვრებანი მხოლოდ ცალკეულ გავლენაზე მიუთითებს. ან კი, საერთოდ, რა აუცილებელია განვსაზღვროთ მოვლენები ხელოვნებაში. განა მათი კონსტრუქცია საკმარისი არ არის?

**მ. გ.** — ირაციონალური საწყისი ყოველთვის ძალზე ძლიერი იყო მასში, მაგრამ ირაციონალურ საწყისს ყოველთვის პოზიციებს უმაგრებდა გონისმიერება. ამდენად, როცა მის შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ, ეს ორი საწყისი მუდმივად უნდა ფიგურირებდეს. და რაოდენ საკვირველია, რომ ურთიერთგამომრიცხავ საწყისთა ერთობლიობა მის ტექნიკურ თავისებურებასაც შეადგენს.

**თ. გ.** — 60-იან წლებში ძალზედ პოპულარული იყო ერთი ტენდენცია, რომლის მიხედვით ტილოზე ყოველი სანტიმეტრი ფერადოვანი ინფორმაციით უნდა ყოფილიყო დატვირთული. ასპარეზზე უკვე გამოსული იყვნენ ჯიბსონ ხუნდაძე და ედმუნდ კალანდაძე. ამდენად, ფერწერული აზროვნების ასეთი საშუალებები აღარ იყო უცხო ხილი ქართული მხატვრობისათვის.

მუშაობის ასეთი მანერა არა მარტო პოპულარული, პრესტიჟულიც კი იყო. მეც შექმენი რამდენიმე ასეთი ნამუშევარი, მაგრამ არ ვიცი რატომ, თვით მუშაობის ასეთი სტილი აღმაფრენას არ იწვევდა ჩემში. სწორედ ამ დროს, ჩემდა შეუცნობლად, დამებადა სწრაფვა მონუმენტური ფერწერისაკენ. ახლა ჩემთვის ღიმილისმომგვრელი ფაქტია ის, რომ ჩემი ტილოების ზომა ნელ-ნელა სულ უფრო დიდდებოდა და, ბოლოს, ტილოდან კედელზე გადავიწვდი. ასეთივე პროპორციით იხვეწებოდა ჩემი ტექნიკაც, და მე უამრავი სირთულის დაძლევა მომიხდა.

კედლის მხატვრობამ მიბიძგა ფერწერის იმ გაგებისაკენ, რომლითაც დღესაც ვმუშაობ. ეს არის დიდი ფერადოვანი ლაქების ტონალური ფერწერა. მაგრამ ეს გზა არ აღმოჩნდა ერთტიპური. ასე მგონია, რომ ამ ხასიათის ჩემს ?-რველ ნამუშევარსა და ბოლო ნამუშევარს შორის კოლოსალური განსხვავებაა. სითამამით შეპყრობილს, პირველ ხანებში ფერისადმი გარკვეულწილად ნიჰილისტური განწყობილება ჩამომიყალიბდა. ფერს მხოლოდ გარკვეული ფუნქციის მატარებლად ვთვლიდი და მისი შემოქმედების არეალი საოქმელის გადმოცემამდე დამყავდა. ამ მხრივ, მონუმენტური ფერწერა შეუზღუდავ ასპარეზად მეჩვენებოდა. ფერის მნიშვნელობისა და ღირსების შეგნება ოდნავ გვიან მოვიდა და მოვიდა მამინ, როცა შეიცვალა ჩემი დამო-



ქალის პორტრეტი

კიდებულება მთლიანად ფერის მნიშვნელობისადმი. |

**მ. გ.** — ჩემს თვალწინ იწერებოდა თემო გოცაძის „მზის ნარქენი“ და „ლურჯა ცხენე-ბი“, „დაბადება“ და „ქალის პორტრეტი“. გამოფენის მიღმა დარჩა „ხიროსიმა“, რომელიც შემდგომ სხვა ჩანაფიქრში გადაიზარდა. ეს იყო მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი, აღსავსე შინაგანი ექსპრესიით და დაუოკებელი მხატვრული ჟინით. ამ ნამუშევრებში უკვე მოცემული იყო მხატვრის საწყისი მიდრეკილებები, ინტერესთა სფერო, მაგრამ ეს მხოლოდ გზის დასაწყისი იყო, უკვე ყველა თვისებით გარემოცული, მაგრამ მაინც გზის დასაწყისი. თითქოსდა თავისთავად მოვა მიდრეკილება ირეალური სამყაროს იდეალური ჰერეტიკისა, ხმოვან, ალტკინებულ ინტონაციას ფილოსოფიური მედიტაცია შეცვლის. სწორედ ამ დროს შეიქმნება ავტობიოგრაფიული სემ განზომილებათაში.

**თ. გ.** — არ ვიცი, რა ცვლილებები იწვევს მხატვრის შინაგან განვითარებას. ჩემში სრულიად შეუცნობლად მოხდა სახვითი ამოცანების კონსტალობაცია. ასე მაგალითად, „ლურჯა ცხენები“ ჩემთვის, უპირველეს ყოვლისა, სულისკვეთებით იყო მნიშვნელოვანი. მსურდა ამესახა აჩქარება, რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და მხოლოდღა გიჟური

წრებრუნვით იფარგლება. ვერ ვიტყვი, რომ „ლურჯა ცხენების“ თემა გალაკტიონის პოეზიით არის ნაკარნახევი. სრულიადაც არა. მაგრამ რაღაც ერთი მომენტი, რომელიღაც ერთი პოეტური კამარა, უთუოდ ჩემს იმპულსად იქცა, მაგრამ შემდგომ მან რთული გზა გაიარა, რის გამოც საგრძნობლად დაშორდა პირველწყაროს.

დღეს, როცა შეეყურებ ამ ნამუშევარს, უკმარისობის გრძნობა მიპყრობს, თუმც ვიცი, რომ ბევრი რამ, უკვე განხორციელებული მასში, დღეისათვის ჩემთვის იქნებ ხელმიუწვდომელიც იყოს. მაგრამ პალიტრამ, რომლითაც შექმნილია „ლურჯა ცხენები“, საკვირველი ცვლილება განიცადა. ძალიანაც რომ მოვიხილომ, დღეს ასე ელარ ვიშუშავებ. ფერთა შეზავება ხომ წმინდად ემოციურ პროცესია, და იგი ყოველ პერიოდში სრულიად თავისებურად მიჰდინარეობს.

**მ. გ.** — დიდი, ძალზე დიდი ავიოტაჟი მოჰყვა თემო გოცაძის პირველ პერსონალურ გამოფენას. ამ გამოფენაზე უკვე თავმოყრილი იყო ყოველივე ის, რაც წლების განმავლობაში დაგროვდა მის აქტივში. ძირითადად მისი შემოქმედების ორი პერიოდი იყო წარმოდგენილი. არის რაღაც გამოუცნობი იმ ლტოლვაში, რომელიც საზოგადოებრიობას ჰქონდა ამ გამოფენისადმი და უთუოდ, შეფასებათა ნაირგვარობის მიუხედავად, ყოველი ინტელიგენტი თავს ვალდებულიად თვლიდა გასცნობოდა ამ მოვლენას.

**თ. გ.** — როგორც არ უნდა იყოს მხატვრის მრწამსი, როგორც არ უნდა იყოს მისი მსოფლგაგება და მსოფლგანცდა, ერთი რამ აშკარაა, — ტილოზე მას მხოლოდ ის გადააქვს, რაც ამწამიერად აინტერესებს. წამიერი ინტერესი, ეს უმაღლესი მამოძრავებელი ძალაა. ჩემს ცხოვრებაში არცთუ იშვიათად მქონია შემთხვევა, როცა საჭიროების შეგნებით აღვსილი მივსულვარ ტილოსთან, მაგრამ უეტრად მიგრძენია, რომ აბსოლუტურად ცარიელი ვარ და, ერთი მოწასში რაა, ამ მოწასშიმის ვაკეთებაც კი არ ძალმიძს. ეს იმიტომ, რომ ყოველივე აბსოლუტურად არაცნობიერად ხდება — ლტოლვაც თემისაკენ, მისი რეალიზების წყურვილიც და ის წამიერი ნდომაც, ურომლისოდაც ხელოვნება ხელოსნობაა და სხვა არაფერი.



ქალის პორტრეტი

**მ. გ.** — თემო გოცაძის შემოქმედების მესამე ფაზა, ჩემი აზრით, ჯერ არ შეიძლება დამთავრებულად ჩაითვალოს. ცხადია, საუბარი იმის შესახებ, თუ რამ განაპირობა მისი შემობრუნება კერძო თემიანობისაკენ, უაზრობა იქნებოდეს. ეს უშუალოდ მხატვრის საქმეა, მაგრამ ერთი რამ კი აშკარაა: თემო გოცაძის მიერ არჩეული გზა ხელოვნებაში, ეს მისი პირადი გატაცების შედეგია და მე, ცხადია, თავს უფლებას ვერ მივცემ ამ გატაცებათა განმსჯელი ვიყო.

**თ. გ.** — და მაინც, ყოველივე ირაციონალურის მიუხედავად, ჩემთვის სურათის კეთება პროცესია. ჯერ ზუსტი მოდელი კეთდება და მერე იგი გადადის ტილოზე. საკმაოდ ძველი და ნაცადი რამხია. ასეთივე ძველი და ნაცადი ლაქური ფერწერის პრინციპი, მიუხედავად იმისა, თუ რა მასშტაბის სურათთან გვაქვს საქმე. ამრიგად, თითქოს ყველაფერი დაგეგმილია და წინასწარ მოფიქრებული. და მაინც, მუშაობის პროცესში ყველაფერი თავიდან იწყება. ერთხელ მიგნებული პალიტრა



ათსაგზის მეტამორფოზას განიცდის. და ის ქილილი, რომელიც წარმოებს დაგვეგმოსა და წამიერად ნაპოვნს შორის, ჩემი შემოქმედების ძირითადი მასაზრდოებელი წყაროა. ალბათ ამიტომ არ მიყვარს ეტიუდების კეთება. სპონტანურობა, რომელიც არაფრით არ არის გამავრებელი, ჩემში არ ბადებს მუშაობის ხალისს. ჩემი სურათი იწერება ისე, როგორც იგი ჩაფიქრებული მაქვს და მხოლოდ ფერის სპექტრალურ დაშლას მიყვარ ფერწერის ჩემულ ვარიანტამდე. სურათი ფერი მატყვევლებით უნდა გაკეთდეს. ერთი ფერი რომ დაშალო, რომოცდაათამდე ქვეტონია, მეტი თუ არა. საკმარისი არ არის მხატვრობის ტექნოლოგიური ცოდნა. ცოდნის ეს სახეობა მექანიკური არ შეიძლება იყოს. სამწუხაროდ, ჩვენი აკადემიის სწავლების უმთავრესი ნაკლი მხატვრობის ტექნოლოგიისადმი სწორედ ასეთ მიდგომაში მდგომარეობს.

ჩემთვის უცნობი იყო ცნება „მრავალფენიანი ფერწერა“, რომლის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი წარმომადგენელი იყო სერგო ქობულაძე. იგი ისე წავიდა ამქვეყნიდან, რომ ეს ცოდნა არავისთვის გაუზიარებია. და არა იმიტომ, რომ ამისი სურვილი არ ჰქონდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ტექნოლოგიის შესწავლით არც ერთი ღირსეული მხატვარი არ იყო დაინტერესებული. ახალბედისათვის კი მრავალფენიანი ფერწერის შესწავლა იგივეა, რაც ჩვილისთვის გაუხედნავ ცხენზე შეჭდომა.

არადა, უკმარისობის განცდა, როგორც ჩანს, ჩვენი შემოქმედების უმთავრესი ზედამხედველია. სწორედ უკმარისობის განცდამ მიმიყვანა სიბრტყის უფრო სრულყოფილად დამუშავების იდეამდე. და სწორედ ამ გზით დაიბადა ჩემში მრავალფენიანი ფერწერის გამოყენების აუცილებლობა.

მ. გ. — თემო გოცაძის ნამუშევრებში თემის რეალიზაცია ინტუიციასზე დაყრდნობით მიმდინარეობს. აქ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ირაციონალურ პლასტს, — სწორედ ირე-

ალურის, არაცნობიერის ასახვას მიჰყავს სიურრეალისტურ აქცენტებამდე. ამავე დროს, ირეალურის და რეალურის შეპირისპირება ინტელექტუალურ ვაჟრებად გადასვნილი, რაც, თავისთავად, მისი შემოქმედების ნებისმიერი ფაზისთვის თუ პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი.

როცა შევეყრებით მის ნამუშევრებს, სულის ყოვილი გვესმის. ზოგჯერ ეს ყოვილი შორეულ ექოში ვადაიზრდება. წმინდა პლასტიკის თვალსაზრისით, აქ მოძრაობა იმ ანახიდულ წამამდეა დაყვანილი, როცა მოქმედება ერთი უკიდურესი მდგომარეობიდან მეორეში უნდა გადაიზარდოს. პლასტიკური მოქმედებისა და სულიერი ამოძახილის ეს ერთობლიობა ქმნის იმ განსაკუთრებულ სტილს, რომელიც მხოლოდ თემო გოცაძის ნამუშევრებისთვისაა დამახასიათებელი.

მეორე მხრივ, მხატვრის შემოქმედების ჩემული აღქმა, იქნებ არც იყოს ერთადერთი. არ არის გამორიცხული, რომ ამ წმინდა გარეგანი კონტურების მიღმა, ქვეცნობიერ იმპულსებზე შემოქმედება უკიდურესად სუბიექტურად მიმდინარეობდეს. ასეა თუ ისე, ერთი რამ აშკარაა: თემო გოცაძის ფერტილოების ხილვა თავისთავად რთული ესთეტიკური ფაქტია. ყოველი ხელოვანი თავის სამყაროს ქმნის. რაოდენ დიდი არ უნდა იყოს მხატვრის ტალანტი, იგი ვერავითარ კვალს ვერ დატოვებს, თუ მისი შემოქმედება არ ასახავს მის სულიერ ცხოვრებას. ხოლო თუ სულის ეს ბიოგრაფია, ამასთანავე, საინტერესოა როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, მაშინ იქნება ხელოვნების ის ნიმუშები. რომლებიც დროის ყოველგვარ გამოცდას უძლებენ. თემო გოცაძე დღეს თავისი შემოქმედების ზენიტშია და, ბუნებრივია, მისი შემოქმედების ხვალინდელ დღეზე მხოლოდ ხვალ შეიძლება საუბარი. ხოლო დღეს, ყოველივე ის, რაც იქნება, იქნებ მხოლოდ შტრიხებია იმ კონტურებისა, რასაც თემო გოცაძის მხატვრობა ჰქვია და ამჯერად მისი სილუეტის ამ კონტურებს დავეჯრდეთ.

# სურთომოქვრებაში

(პართულ მახალითვაზე დაქრდნობით)

## ჰუბერტ ფენზენი

1983 წლის მაისში თბილისის სახელმწიფო უნი-  
ვერსიტეტში გამართულ, ქართული ხელოვნებისადმი  
მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ  
მოსხენებებს შორის ერთ-ერთი საყურადღებო იყო  
პროფესორ ჰუბერტ ფენზენის ნაშრომი, რომელიც  
ჩვენი თხოვნით, ავტორმა გამოგვიგზავნა პუბლიკა-  
ციისთვის. გამოკვლევა ჭერჭერობით დაბეჭდილი არ  
ყოფილა.

მთარგმნელი.

როზმრც კი შუა საუკუნეების ეკლესიაში  
ფეხს შედგამს, ადამიანის თვალი შუქს მიუ-  
ბრუნდება. სივრცის შთაბეჭდილება ვიზუა-  
ლურად აქედან გამომდინარეობს. საგანთ-  
დებინიკია, სიმაღლის, სიგანის, სიგრძის, სი-  
ვრცისეული საზღვრების მთლიანობაში გან-  
საზღვრა, ურთიერთობის დადგენა ერთიანად  
პრაგმატულ ფუნქციას ისახავს მიზნად: რომ  
კლირიბა და მრეველის ურთიერთობა მოაწეს-  
რიგოს ღვთისმსახურების დროს. ამასთან,  
ყურადღების შუაგულში ექცეოდა ზიარების  
ადგილი, საკურთხეველის სივრცე. მას სარ-  
კმელთა შუქი ანათებდა, ამომავალი მზის  
მხარეს რომ იღებოდა. ტაძარს ანათებდა ავ-  
რეთვე ურცხვი სანთელი და ლამაზი. დღის  
შუქი და ხელოვნური შუქი, წირვის ლოცვის  
მკითხველთა (ეკლერბანტის) გარშემო თა-  
ვისებურ ზემოქმედებას ახდენდა. მრეველის  
უბირი ხალხი, საერთონი ამ შუქს მხოლოდ  
პასიურად აღიქვამდნენ, ნაოსიდან (ნავიდან)  
ჩამოსული შუქი მლოცველებს პირდაპირ ზე-

მოდან ეცემოდით და ესეც თავისებურ ზე-  
გავლენას ახდენდა.

ასეთი იყო დაახლოებით საკულტო სამ-  
სახურთან შუქის კავშირის საქმე ეკლესიის  
მთავარ სივრცეში. წმინდა საიდუმლოს, ზი-  
არებას, რელიქვიებს, წმინდა ნაწილებს შუა  
საუკუნეებში უაღრესად დიდი მნიშვნელო-  
ბა ენიჭებოდა. ჭურჭელს, წიგნებს, სივრცის  
საკულტო მონაკვეთებს, ცერემონიას, რაც  
მორწმუნეებს უშუალოდ მისტერიასთან აზ-  
იარებდა, უფრო დიდი ძალა ჰქონდა, დაგო-  
ბერტ ფრანს აზრით, ვიდრე სურათებით მდი-  
დარ გარემოს. შუქის მეტაფიზიკა, უშუალო  
გარემო ღვთისმსახურებისა გარკვეულ მიზან-  
დასახულობასთან იყო დაკავშირებული, თვით  
ღვთისმსახურება სიმბოლიკით იყო დატვირ-  
თული, და მისი საძირკველი ბიბლიურ წარ-  
მოდგენებშია ჩაყრილი. რიგითმა მორწმუნენ  
მისი ღრმა გააზრება არც იცოდა, მხოლოდ  
კულტის პრაქტიკას ხედავდა. ეკლესიის ყო-  
ველდღიური, საკვირაო თუ წლის ციკლები

მკიდროდ იყო დაკავშირებული ყოველდღიურობასთან, ქმნიდა თავისებურ სოციალფსიქოლოგიას. იოანეს სახარება, გამოცხადება (აპოკალიფსი), პავლეა ეპისტოლეები და მრავალი სხვა მომდინარეობდა გვიან ანტიკური იმპერატორების კულტიდან და მზის თაყვანისცემიდან, რაც ახალ რიტუალში თავისებურად დამკვიდრდა. შეიკრა ღმერთისა და შუქის კავშირი. მესას წირვაზე, მწუხრის ღოცვაზე, საეპისკოპოსო ცერემონიალზე, ქრისტეს დიდ დღესასწაულებზე — შობა, ნათლობა, აღდგომა, ცადამალეობა, ფერივალეობა — ადამიანთა ცნობიერებაში მუდამ ამაღლებულად წარმოიდგინება. ეკლესიის აფსიდის, საკურთხეულის ზემო კამარული სივრცე, ყოველივე ამის შედეგად, წარმოდგენილია როგორც მისტიკური „შუქის მღვიმე“. ღმერთის შობისა და ცადამალეობის ადგილი, ხსენისა და მარადიული სამოთხის სიმბოლო, რაც ჩვეულებრივ მოკვდავთა სამყოფელზე ამაღლებულია. ამრიგად, შუქი მარტო სივრცეში ორიენტირების საშუალება არ არა, არამედ ვაზარბული ფენომენიცაა, სივრცესთან შეხამებული. ის ასრულებს სემანტიკურ ფუნქციას, რაც პრაგმატული ფუნქციისაგან განსხვავდება.

ოპტიკისა და შუქის სიმბოლიკის ურთიერთიმპარტების ინტერპრეტაციის დროს ბიზანტიური თვალსაზრისი, რომაულ კათოლიციზმთან შედარებით, სხვა გზით წავიდა. ისევე, როგორც ღვთისმსახურება ეკლესიის სივრცეში უნდა იყოს ციური წირვის რეფლექსი და განსახიერება, სადაც ქრისტე ანგელოზთა და წმინდანთა შორის ზეიმობს, განათებაც განდობილთათვის ციური შუქის ემანაცია და მსგავსებაა, პირველი შუქის სიმბოლოა ეკლესიის თვალსაზრისით. მაღლა განხმული ფანჯარა ითვლება „სოლო ინვიტქუსის“, „უძლიველი მზის“ ნიშნად და გამოხატავს იმ პერიოდს, როცა კონსტანტინემ ქრისტე იწაბა. ის შუქი იტყყება ციურ ხსენს, ამაღლებას, ღამის წყვილიან განქარვებას. თვითონ სურათებიც იმ შუქის ფონზე ბევრად უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენენ. განათება თავისი ტრანსცენდენტალური ბუნებით იძენს „რეალობას“. ამ შუქის მეოხებით ღვთაებრივის წარმოდგენა აღემატება ბუნების მშვენიერებას.

აღმოსავლეთში სხვაგვარი გაგება განვითარდა. „ლიბრი კაროლინი“ მოგვითხრობს ბიბლიურ ამბავს, შეგონებას „გაუნდობელთათვის“, შუქის სარგებლობაზე სხვადასხვა-

გვარი განმარტება ეძლევა ნეოპლატონური თვალსაზრისითა და „წმინდა მოვალეობის“ მქადაგებელ ბერთა განმარტებით. <sup>ერეკუნული</sup> <sup>ხელოვნება</sup>

ღვთისმსახურების სიმბოლიკამ ხელოვნებაში უწყობი საშენებლო, განათებისა და სურათების მოტივთა განვითარებას, რასაც საკულტო სამსახურს უფარდებდნენ. პირამიდულად აზიდული იერარქიული კიბის თავზე მეუფებას ეცილებოდნენ ერთიმეორეს საერო და სასულიერო დიდკაცთა მესვეურები და ყველაფერს აგებდნენ, აკეთებდნენ ძალაუფლების განსაღიდებლად, დიდმშენიერებაც ამაზე იყო აგებული და სინათლის განლაგებაც. ბოროტისა და კეთილის ბრძოლას ასახავდა საეკლესიო მწერლობაც და ღვთისმსახურებაც, წირვაც და საკულტო ცერემონიალიც. ვანცდას აძლიერებდა კონტრასტი, გავალისწინებული იყო ისიც, რომ ღვთისმსახურთა და პრაფანთა შორის მიჯნა გაეფლეთ, თანაც მორწმუნეება არ განეცადათ მავნე ზეგავლენები. კედლები, მასიური გამყოფი მიჯნები, ვიწრო სამზიხრები საკურთხეველსა და სამრველო სივრცეთა შორის, — ყველაფერი კეთილბოდა იმ თვალსაზრისითაც, რომ განათების მისტიკური აზრი, შუქის მაღალი ხარისხი უზრუნველყოთ. ტრანსპარანტების და სხვა საშუალებათა წყალობით შუა საკურთხეველთან იქმნებოდა განათების გარეშე გამოხსივებული დიფუზიური შუქი. დღის სინათლე მქრქალად თუ აღწევდა, ადამიანთა ჩრდილები ბუნდოვანი მოხაზულობით თავისებურ მისტიკურ განწყობილებას ქმნიდნენ. ვოლფგანგ შონე ასეთ ხელოვნურ განათებას განასხვავებდა „განათების შუქისაგან“ („განათება ფერწერაში“, ბერლინი, 1954-43-64). სანთლებსაც ასეთი დანიშნულება ეძლევათ თავიანთი ვაზრებულ განლაგებით. აფსიდის შუქი კიდევ განსხვავდება სხვა სივრცეთა განათებისაგან. ის მაღლით თვინება მლოცველებს, ვითარცა „შუქი ციური“, გამორჩეული „მიწიერი შუქისაგან“. ძლიერი ფეოდალები თავისებურად აშენებდნენ; ძლიერი კლირიც როგორც „ციური მეუფების“ წარმომადგენლობა, თავისი ინტერესების შესაბამისად მდიდრულ და თავისებურად განათებულ ტაძრებს აშენებდა. კლირი ნათელ აღმოსავლეთში, ხოლო მლოცველნი უფრო ბნელ დასავლეთში იკავებდნენ ადგილს, დიდკაცობი ან ზემოთ, უფრო ნათელ ადგილზე, ან დაბლა შუა ალაგას იდგა.

ახლა განემარტოთ ეს თეორიული მოსა-

ზრებანი ზოგიერთი მაგალითით, რაც XI საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებიდან გამომდინარეობს. ეს იყო ბაგრატიონთა წარმატებული ბრძოლის ქამი ქვეყნის თავისუფლებისა და ცენტრალური ძალაუფლებისათვის. უწინარეს ყოვლისა, სამეფოს გაერთიანებისათვის, ეროვნული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მზარდი აღმავლობის, გაფორმებისა და იმავე დროს, კულტურული კავშირისა ბიზანტიასთან. ეს ურთიერთობა ორმხრივია და გაორებული ხასიათისა: ერთის მხრივ ხელახლა მომძლავრებული მაკედონიის დინასტიის ზეგავლენისაგან თავდაცვის, მეორე მხრივ კი ძლიერი მუსულმანური სამყაროს მოძალდებისაგან ორთოდოქსიის დაცვის თვალსაზრისით, ქვეყნის თავისუფლებას რომ ეშუქებოდა.

იმ დროის ვაბატონებული ტიპი საეკლესიო შენობებისა, რომელთა აგებაშიც დიდი იყო ფეოდალთა მონაწილეობა, გუმბათოვანი ეკლესიაა, ასხლეტილი გუმბათის ყელით, ჭვრითა და სივრცითი ღერძით. შეიხიშნება ზოგი მსგავსება კონსტანტინეპოლის კარის გუმბათოვან ეკლესიასთან და აგრეთვე სამკონქანს ზოგ ნაგებობასთან, ოღონდ არა ზეგავლენის თვალსაზრისით; დამოუკიდებელი ეროვნული გაფორმებაა. დიდი მზარდი მასშტაბით ნაგებ ტაძარს აქვს ვერტიკალური პროპორციებისაყენ მისწრაფება, ნათელი დიფერენცირებითაა ატყორცნილი სიმაღლეში, სპეციფიკურია მრავალი სარკმელი, მაღალი გუმბათის ყელი, შიდა სივრცის სილაღე და სიფართოვე. განსაკუთრებით საგულისხმოა შუქის სიმბოლიკა.

ალავერდის წმ. გიორგის კათედრალის სიმაღლე (XI ს. პირველი მეოთხედი) სახურავის კენწერომდე 50 მეტრია. ვ. ბერიძე მას თვლის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ყველაზე უფრო შთამბეჭდავ ტაძარდ. XV საუკუნის ბოლოს მოხდა ტაძრის განახლება — გუმბათის ყელისა და სხვ. ფანჯრებში მეტი შუქი შეიჭრა და დიდებული ტაძარი უფრო განათდა (16 სარკმელი). ჭვრის ფორმა მიწის დონეზე კი არ იწყება, არამედ სივრცეში გვესახება მძლავრი კორპუსის მოხაზულობაში, და საერთოდ იქმნება გრანდიოზული შთაბეჭდილება. შუქიც მალლით ჩამოდის და მალლა ახედებს მაყურებელს, რათა დატკბეს ნათელი მთლიანობით, ამ დიდებული ტრიკონქით.

არქიტექტონიკური სახლვრები, რაც მთე-

ლი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის ტიპიურია, მოხსნილი კი არაა, არამედ აქტიურად ამაზეა გადატანილი. ისრისებურად ატყორცნილი ბუმბერაზი შენობებისაგან წარმოიშობა, კედლები, კუთხეების ჰარმონიული შეხამება ქმნის ერთიან სანახაობას. აღსანიშნავია ამ ტაძრის მრავალი ღირსება. რომანულ ეკლესიებს აკლიათ შესაბამისი რიტმი იზოლირებული კომპაქტურობისა. მაგრამ ეს გამომდინარეობს არა ადრეული ბიზანტიური ბაზილიკებისათვის დამახასიათებელი სივრცის ილუზიონური გადაწყვეტიდან, როცა შუქი მოდიოდა „არკადების ღობის“ (ორმაგი კედლის) კორელატიურად (თანაშეფარდებითი ვხით) და უსასრულო-მეტაფიზიკური, მოჩვენებითი იერით ეფენება ცენტრალურ სივრცეს, ისე რომ შენობის სიმძიმისა და საყრდენის განცდას ხელოვნურად ფარავს. ასევე ნაკლებად შეუძლია შეთხზვნილი ეკლესიებში შექმნილი მისტიკური, სპირიტუალისტური შთაბეჭდილებას, რომ იერარქული დაყოფის, სივრცობრივი დანაწევრების, ფორმების თვალწინ გადაშლილი მიჯნების, შუქ-ჩრდილის თამაშის ამბივალენტობის (კონტრასტის) გარჩევა-გამოყოფა შეეძლო. საქართველოში უკანა კედლის, სვეტებს, თაღებს ეაკვირდებით ან პირდაპირ უშუალოდ სხეულის სახით, ან მსუბუქად შებურვილებს, იდუმალებით მოცულ მწუხრში, ან ატექტონიკურად გვშორდებიან ზეგრძნობიერ — ტრანსცენდენტალურში. მასიური მიჯნა, განკერძოება, დასრულებული ფორმა გარედანვე საგრძნობია. მაგრამ ამასთან ერთად ჩანს მონუმენტულობა, სიმაღლე, სიმოწე და მთლიანობა დარბაზის სივრცისა, ასევე შუა საუკუნეების სარკმელთა ასეთი წყობა, რომ განათების სრულყოფა პილწეულია. მათი შეხამება სივრცესთან საქართველოში ჰარმონიულ თანხმობას ქმნის. სივრცის ნაწილების განმარტება სემანტიკას განეკუთვნება.

ქართული გუმბათოვანი ეკლესიები, როგორც ყველგან, აღმოსავლეთისაკენ პირაქეტიული შენდებოდა. საყურთბეგლის ფასადი ამოვალდი მზის მხარეს ვასექტრის და განსაკუთრებული ზრუნვითაც არის შემკული უფრო აშკარად დომინირებული მოტივთა მრავალფეროვნება ოპტიკური ეფექტისა როგორც მცხეთის სვეტიცხოველი (სიცოცხლის მომნიჭებელი, ცხოველი ხე, 1010-1029) გვიჩვენებს, მთელი ჰარმონიული კორპუსი, სამი აბსილით, დიდი გუმბათქვეშა



სვეტებით, აღმოსავლეთისაკენ ფართოდ მომდინარე დასავლეთის ნაგით, გადაბურული გუმბათის ყელით, ღრპა ნიშებით, გვირგვინიდან დაწყებული ხატოვანი დინამიკითა და მძლავრი საძირკვლით დამთავრებული, ერთიანი დიდი ნათელი „სვეტია“. მრავალი ძნელმდობით დაზიანებული, თემურლენგის ბილწი ხელით ნაწილობრივ დაქცეული, კვლავ აღდგენილი და ეროვნულ სიმბოლოდ მდგარი, როგორც შუქის ტაძარი. რელიეფის მორთულობა, ვახისა და სხვა მცენარეთა გამოსახულება აღმოსავლეთის მხარეს ძლიერ მოგვაგონებს გოთიკურ როზეტებს. აღმოსავლეთის ზოგი მოტივი დასავლეთისას ემსგავსება, მაგრამ განსაკუთრებით შემკულობა სამხრეთი, თუმცა ჩუქურთმის სახეები დასავლეთის სარკმლის ირგვლივ ყველა სამკაულს აღმატება სიმბოლიკის ძალითაც და შესრულებითაც. საუფლო კულტის გამოხატველი ზოგი მოტივით და შემკულობით მსგავს მაგალითს ვხედავთ ნიკოლოზის ეკლესიის შენობაზე (ნიკორწმინდა, 1010-1014). სარკმელთა და შესაბამის რკალთა არასიმეტრიული განლაგება ზემოთ არა ხუროთმოძღვრის უძღურების ნიშანია, არამედ ორიგინალური სტილური გააზრების ნაყოფი. ფრონტონის (შუბლედის) დას. ფასადის წვეროსთან არსებული გამოსახულება კოსმიური ხასიათისაა. ქრისტეს ცაღამაღლება, მისი დაბრუნებისა და განკითხვის დღის მანაშნებელი სიმბოლიკა. გამოხატული ციურ სიმალეში გამოსახვით. უკვე იერონიმეც ხედავდა შუქის სიუხვესა და ივთის მოწყალე დაცვას შორის მსგავსებას. „ქრისტეს ფერიცვალება“ აღმოსავლეთის ფასადზე და გამოსახულება (პანტოკრატორი) დასავლეთისაზე აწესრიგებენ სურათის პროგრამულ შუქის მეტაფიზიკას.

ამ ორიოდვე მაგალითიდან გამომდინარეობს:

1. შუქის ნათელ რეგულირებას შიდა სივრცეში, რითაც ასე ვთქვათ, ხილვისა და შეხების თანხმობა ხდება დაკვირვებისას; ნიშებით დამშვენება, დანაწევრება და მთავარი პლასტიკა XI საუკუნის ქართულ გუმბათოვან ტაძართა ფრონტონებზე და სხვა მონაკვეთებში ქმნის ერთიანი მოძრაობის ოპტიკურ სიუხვეს, სისავსეს, რაც უსასრულობაში მიემართება. ეს ხდება შუქის თამაშით. გამოწვეულია არა ტექტონიკური საზღვრების მიზიდულობით, არამედ საქართველოსათვის

დამახასიათებელი მზისა და დღის მუქი ტიპური შენაცვლებით, ეს იგი გეოგრაფიულ-კლიმატური მოტივების ურთიერთგავლენის ბუნების სპეციფიკური ნიშნების გამოყენებით.

2. შინაგანი სივრცის შუქის სიმბოლიკათვის გამოხატულებას პოულობს ფასადების მორთულობაში (დეკორში). გადატანა ხდება არა უშუალოდ ხელოვნურად და ერთობლივად, როგორც გოთიკური კედლის სტრუქტურაშია. აღრეული ფეოდალური ხუროთმოძღვრების ტრადიცია საქართველოში — ერთიანი მასიური სხეულის ქმნილებისა, მრავალფერადი პოლიქრომული ქვის მასალის გამოყენება შესაბამისად ვითარდება დროთა განმავლობაში. მაგრამ X-XI საუკუნეებში ბუნებრივად შემოჭრილ სხივს მტკიცედ აღიქვამდნენ და შესაბამისად იყენებდნენ. აღმოსავლეთისა და სამხრეთის წინ წამოწევა, სარკმელთა გარშემო მდიდრული ორნამენტირება ქმნის საკუთარი აღქმის ცერემონიას. ბუნებრივი შუქი რომ ტაძარში იჭრება, ეს იძლევა დეკორატივ ენერჯის გამოსხივების იმიტაციას და ეს ორი შუქი ერთიანდება.

3. ფასადების სკულპტურა შიდა სივრცის სიმბოლიკებს სესხულობს მოზაიკებისა და ფრესკების მოტივებიდან. ისევე როგორც რომანიკი (რომანული ხელოვნება) „განკითხვის დღეს“ იღებს შიდა დასავლეთი კედლის მონახტულობიდან პორტალის პლასტიკისათვის და გარე შემოსასვლელისათვის იყენებს, ასევეა საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში შუქის იკონოგრაფიის მოტივები სათანადო კონტექსტში. თანაც აქ იმდენად ფიგურების გამოსახულება კი არაა მთავარი, არამედ სიმბოლიკები, რომელთაც ახლახან ერთმა მკვლევარმა „ღმერთის დაიწყოებული სიმბოლიკები“ უწოდა და შუა საუკუნეების დასავლეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებში იყენებდნენ. რაც მან აქ ერთეულების სახით აღმოაჩინა, საქართველოს პროგრამას წარმოადგენდა. ესაა ჯვრის იკონოგრაფიულ მოტივებთან დაკავშირებული კონტექსტი, ცხოვრებისეული და კოსმიური კავშირი, რაც პოლისემანტიკურად აიხსნება. დამახასიათებელია გაფურჩქნილ მცენარეულობისა და ამომავალი მზის ნახევარწრის შეერთება სვეტიცხოველის აღმოსავლეთის ფასადზე. ზოგჯერ სიმბოლიკურად გამოჩნდება აღმშენებელიც, რომელსაც ხელში ტაძრის მოდელი უჭირავს.

მოტივის გადატანისას საყურადღებოა ეკონოგრაფიული დამოკიდებულება შუქის შემოჭრასა და სურათს შორის, რომელსაც ბიზანტიური და რომანული სამშენებლო ხელოვნება შიდა სივრცეში წარმოსახავდა, საქართველოში კი მეორედბოდა ფანჯრის მორთულობასა და ფასადის მორთულობას შორის დამოკიდებულებაში. მაგრამ გარეგნულად შეიძლება თავდაპირველი მნიშვნელობა დაეკარგა. ასე ვხედავთ სვეტიცხოველის აღმოსავლეთის ფასადზე სამ, ორნამენტულად, მკიდრულად შემოვლებულ სარკმელს, რომელნიც შიდა სივრცის განათებაში ეერანაირად ვერ მიიღებენ მონაწილეობას, — ეს ფუნქცია დაკარგული აქვთ. შუქის სიმბოლიკას აქ მივყავართ ისეთ მოტყვამდე, რომელსაც ახალ ადგილსა და დროსთან კავშირში შეიძლება მხოლოდ სემანტიკური ახსნა მივცეთ, არა პრაგმატულ-გამოყენებითი.

ფანჯრის ჩარჩოების ფილიგრანული შემკულობა ერთგვარად მოგვაგონებს ისლამურ და ირანულ-ოსმანური ხუროთმოძღვრების მდიდრულ მორთულობას; ფორმების სიუხვითა და დიდმშვენიერებით გამორჩეული ქართული ორნამენტი მაინც ორიგინალური ქრისტიანული მოტივითაა სხვიმოსილი. არც ერთ სხვა არქიტექტურაში არაა ეს გამოსახულება ისე შესრულებული, როგორც საქართველოში. უმაღლეს დონეზეა შესრულებული აღმოსავლეთის ფასადი სამთავისისა (1030) და სამთავროს მაცხოვრის ეკლესიისა (დაახლოებით XI საუკუნის ნახევარი). ერთიმეორეში გადახლართული მცენარეთა სიმბოლიკა, ჭვრები და სიცოცხლის ხის მოტივები, ვსაა ღმერთის კოსმიური სიმბოლოს უმაღლეს დონეზე წარმოსახვა. მზის წრისებური (დისკოსებური) მონახულობა, მერეცისა, სამყაროსა, ვარსკვლავებისა, ნახევარგოლები ჭვრებით, მზის დისკოთი თუ გლობუსით, მცენარეთა ხეულებით, ოთხი ნახევარწრისაგან შემდგარი კვადრატია, რომლის თავზეც ისევ კვადრატია, ეს რიცხვი — ოთხეკუთა კვადრატია, მერე რომში, ნიშანი ქვეყნის ოთხი მხარისა, ციური მიმართულებანი, წლის დროთა გამოსახულებანი, სამოთხის ნაკადი, სიმბოლური ელემენტებია. ზოგჯერ ადგილს პოულობენ ცხრა და რვაკუთხედებიც, უნივერსალური სიმშვიდისა და სრულყოფილების სიმბოლოები; დედამიწა და სხვა ცთომილები, კვირისა და საეკლესიო წლიური ციკლის გამოსახულებანი, რომელშიც მორწმუნე ხედავს შემოქმედის ქმნილების ღვთაებრივ მშვენიერებას, უფრო ველოვთ ეს სრული სხივისანი სიმბოლიკის სახით გამონატულია ქართულ ხუროთმოძღვრებაში.

სიო წლიური ციკლის გამოსახულებანი, რომელშიც მორწმუნე ხედავს შემოქმედის ქმნილების ღვთაებრივ მშვენიერებას, უფრო ველოვთ ეს სრული სხივისანი სიმბოლიკის სახით გამონატულია ქართულ ხუროთმოძღვრებაში.

ქართულ ტაძართა შიდა სივრცე შუქს იღებს ღიობის, სიოს, სარკმლის საშუალებით, ბუნებრივად თუ ხელოვნურად ეს სიმბოლური შუქის წყაროები უმაღლეს დონეზეა შემკული. ასეთივე მოტივი თვალსაჩინო ხდება აივნებსა და საკურთხევლის კარადებში, ასევე პორტალებში (კარნიქებში). უთუღა ამ მოვლენასთანავე დაკავშირებული X-XI საუკუნეებში ნეოპლატონური ფილოსოფიის წარმომადგენელთა, მაგალათად, პლოტინისა და პროკლეს ქართულად თარგმნილი თხზულებების ახლებური ინტერპრეტაციები, ფსევდოდიონისეს შუქის მეტაფიზიკის თეორია, რასაც ზოგი მცენიერი პეტრე იბერის სახელე უკავშირებს (მათი იდენტიფიკაცია, ქრისტიანული აღმოსავლეთის მცირე ლექსიკონში, 1975, და სხვ.). ტაძრის სხვა რეგიონებშიც განათების რეგულირებას დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა.

დასასრულ მინდა ყურადღება ისევ დარბაზული ტიპის ეკლესიებზე შევაჩერო. როცა უბრალო სამრევლო ან სატაძრო ეკლესიებს აშენებდნენ, ყურადღება გამახვილებული იყო იქით, რომ საკულტო სამსახურის შესაბამისად გაეწყობთ ყველაფერი. საერთოდაც ხუროთმოძღვრება ვითარდებოდა უბრალოდან რთულისაკენ, პატარიდან დილისაკენ. ხელოვნური სრულყოფა არც მაშინ ყოფილა უკანა პლანზე და არც გუმბათოვანი ეკლესიების მშენებლობაში. მაგრამ მთავარი მაინც არქიტექტურული ნაგებობის უფლის სახლებში იყო არქიტექტონიკული ქმნილება. არტიტული სილამაზე კი არ იყო გადაწყვეტი, არამედ იდეა, რომ სახლი ღვთისმსახურებისთვის გამოსადეგი და მოხერხებული ყოფილიყო, მრევლის ყოველდღიურ მომსახურებას გამოსდგამოდა. შუა საუკუნეების საზოგადოებრივი ყოფის დამახასიათებელი დაპირისპირება „ლიტერატურებსა“ და „ოლიტერატურებს“ შორის, მცოდნეთა და პროფანთა გარჩევა დამოკიდებული იყო არა მარტო სოციალურ განსხვავებაზე, ხალხურისა და ოფიციალური სარწმუნოების



# „მომღერალი ხის“ ოსტატი

დიფერენციაზე, რასაც ღვთისმეტყველებას, თეოლოგიას უწოდებენ. უბირი მორწმუნეები ცალკე უბრალო სივრცეს იკავებენ, ვარემოც ნაკლებად იყო მორთული იმ ინტიმურ ვარემოში. ცხადია, აქ მომჭირნობა იყო აუცილებელი, ხოლო თავმოყმონე ფეოდალთა სამლოცველოები ამალეებულები იყო და მდიდრულად შემკულიც. შუქიც მდიდრული ელფერებათ უნდა ყოფილიყო განწილებული, რომ მთელი მორთულობა მისტიკურ საბურველში გაეხვია და თანაც ლამაზი სანახაობა ყოფილიყო. კლირიც მოწადინებული იყო, რომ მდიდრულად მოემარაგებინათ ლიტურგიული (წირვის) მოწყობილობა, ჭურჭელი. საკულტო პრაქტიკა და სიმბოლიკა რთულ ასპექტებს ითხოვდა.

მთავარი გუმბათოვანი ეკლესიებიც და უბრალო დარბაზოვანი ეკლესიებიც, ორივე სახე საყდრებისა ითხოვდა სივრცის განსაზღვრას და სივრცის შესაფერისობას, თუნდაც განსხვავებული აქცენტებით. ორივე სახის ქართულ ეკლესიებში სტილიც თავისებურია, მორთულობაც და დიდმშვენიერებაც ვითარდებოდა და იხვეწებოდა, გრძნობაზე ზეგავლენის მოხდენის ხარისხთან და საერთო წინსვლასთან ერთად. შუქიც რთული ვარიაციებით თავის როლს თამაშობდა. შუქის მეტაფიზიკის ნაირნაირ სფეროში ჰქონდა მოთხოვნილება. შენობაც, სივრცის წესრიგიც და განათებაც იღებდა ციური იერუსალიმის ანალოგიას, ღვთაებრივ სამყაროს წყობას და მის ინტერესებს ემსახურებოდა. ბერები და სხვა ღვთისმსახურნიც მკაცრი გამიზნული ცხოვრებით აარულეებდნენ წესს. სიმდიდრე და საეკლესიო-სამონასტრო განქულებული უფლის სადიდებლად, მისდა სამსახურად იყო ნავარაუდები. ყოველი დიდმშვენიერი ტაძარი მშენებელ-შემამკობელთა დიდებაც იყო და ხელოვნების ქართველთა მსახურებმა ხეროთ-მოძღვრულ ხელოვნებაში შენების თუ შემკობისა და განათების საქმეშიც თავიანთი ვალი უმაღლეს დონეზე მოიხადეს.

გერმანულიდან თარგმნა  
აბრამ თურნავაძე.

პართული ხალხური სახვითი ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გამგრძელებელთა შორის ერთ-ერთი საინტერესო, თვითმყოფადი შემოქმედია კაპიტონ ცანავა (1904-1979), რომელმაც მთელი ცხოვრება ხის მხატვრობის დამუშავებისა და ინკრუსტაციის ხელოვნებას მოახმარა. 1930 წლიდან მოკიდებული მისი ნახელოვები მრავალჯერ იყო ექსპონირებული ხალხური შემოქმედების რაიონულ, რესპუბლიკურ, საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებსა და დათვალიერებებზე, სადაც ყოველთვის დიდ ყურადღებას იმსახურებდა. ამას მოწმობს პრესაში გამოქვეყნებული მრავალრიცხოვანი პასალა, რეცენზიები, ინფორმაციები.

კ. ცანავა დახელოვნებული იყო ხალხური მუსიკალური საკრავების (ჩონგური, ფანდური, ჩანგი, ჭუნირი, ლარჭემი), აგრეთვე ნარდის, ტროსის, სათუთუნეს და სხვა ნაკეთობათა შექმნაში. ოსტატი ძირითადად კაკლის ხის, თუთისა და მუხის მერქანს არჩევდა, ინკრუსტაციისათვის კი ურთხელს, ბზას, შავ და წითელ ხეს, აგრეთვე კამეჩის ძვალს, სპილოს ძვალს

იყენებდა. ამასთან, ხშირად მის მიერვე გამოგონილ თვითნაკეთ ხელსაწყო-იარაღებს ხმარობდა.

ოსტატის გაწაფული ხელი ადვილად ძლევდა დასამუშავებელი მასალის „სიჭიუტეს“ (ბოჭკოს მიმართულება, ხის ტენიანობა, მერქნის „ძარღვები“), რაშიც თვალნათლივ გვარწმუნებს მისი ნახელავი სამკაულები — შავი თუ წითელი ძვლისაგან გამოთლილი, ქაღალდით თხელი ფირფიტები, ძვალზე ამოტვიფრული ორნამენტები, მსუბუქად გამოყვანილი აუთრული ნაყშები, მავარ მერქანზე ფაქიზად ამოჭრილი ჩუქურთმები.

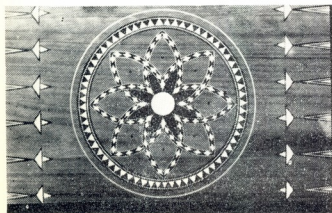
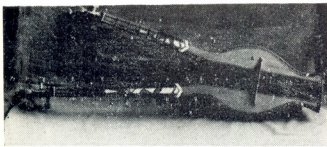
მხატვრულ შემოგონებასა და ფანტაზიასთან ერთად, კ. ცანავას თანდაყოლილი მუსიკალური ნიჭიც ჰქონდა, რაც შესაძლებლობას აძლევდა შეუცდომლად მიეგნო ხის მუსიკალური ელვადობისათვის. მის მიერ შექმნილი საკრავები მოწონებას იმსახურებდა არა მხოლოდ გარეგნული მხატვრული იერით, არამედ გამოყე-

ნებითი თვალსაზრისითაც. ამას ცხადყოფს 1977 წელს ვილნიუსში გამართულ მუსიკალურ საკრავთა საკავშირო გამოფენა-კონკიუმზე ა. ცანავას ნამუშევართა მაღალი შეფასება. ამ კოლოკიუმს ოსტატი თვითონაც ესწრებოდა. ვილნიუსის ნაციონალურმა მუზეუმმა კაპიტონ ცანავას თავისი მემორიალური გუჯარი უბოძა, ხოლო საკავშირო ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტმა — ოქროს მედალი.

ა. ცანავას ნამუშევრები დაეუღლია „ერმიტაჟში“, ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში, საქართველოს ხალხური და გამოყენებით ხელოვნებისა და ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში.

ხალხური ხელოვნების ხვალისდელი დღის ინტერესები მოითხოვს ტრადიციებს ჰყავდეს ასევე სახელოვანი გამგრძელელები. ვფიქრობთ, მიზანშეწონილი იქნება კაპიტონ ცანავას ნამუშევრების სათანადო შესწავლა შესრულების ტექნიკის, ინკოუსტაციის მეთოდებისა და ზერხების, ოსტატობის სხვა საიდუმლოებებში ჩაწვდომის თვალსაზრისით. ეს ხელს შეუწყობს ამ დარგით დაინტერესებული ახალგაზრდების დაოსტატებას და, ვინ იცის, რამდენ ხელმარჯვეს აღუძრავს სურვილს დაეუფლოს ამ ძალზე რთულსა და საინტერესო ხელოვნებას.

აკაკი ცანავა



ჩონგურ-ფანდური  
ნარდის შიდა ხედიან დეტალი



# ახალი ფოლკლორული ანსამბლი

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრასთან (კათედრის გამგე ე. ჭოხონელიძე) ჩამოყალიბდა ქალთა ფოლკლორული ანსამბლი. მასში გაერთიანებული არიან კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები, მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტები — ქეთევან ბაიაშვილი, ნატო ზუმბაძე, ქეთევან ნიკოლაძე, ნინო შველიძე, ნინო კალანდაძე და ნანა ვალიშვილი. მათ შემოვიღილი აქვთ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხე, საკუთარი თვალით უნახავთ ბევრი ხალხური რიტუალი, ჩაწერილი და გაშიფრული აქვთ მრავალი სიმღერა. ყველა მათგანი პროფესიონალი მკვლევარია და აქტიურად მონაწილეობს როგორც რესპუბლიკურ, ისე საკავშირო კონფერენციებში. ეს ყოველივე კი, ცხადია, ხელს უწყობს მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების შქონე ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უკეთ შეცნობასა და წარმოჩენას.

ამგვარი ჯგუფის შექმნის იდეა უკვე კარგა ხანია არსებობდა, მაგრამ საბოლოო გადაწყვეტილება 1986 წლის აპრილში იქნა მიღებული, როცა გოგონებმა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში გამართულ ახალგაზრდა ფოლკლორისტთა მორიგ სამეცნიერო სესიაზე მოისმინეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკის ქალთა ფოლკლორული კოლექტივები.

როგორც ვიცით, ქართულ

ხალხური მუსიკალური კულტურის ძირითად, წამყვან პლასტს მამაკაცთა სიმღერები შეადგენს. ჩვენ მიჩვეული ვართ, რომ ქართული ფოლკლორული ანსამბლი ძირითადად მამაკაცებისაგან შედგება. ქალები სიმღერების განსაზღვრულ რაოდენობას, უმეტესად თანამედროვე ლირიკულ სიმღერებს ასრულებენ ხოლმე და მათი რეპერტუარი ერთგვარად იზრდებოდა მამაკაცთა მალღაგანიობის რეზერვუარის საფუძვლზე ხელისაყვანილობით. არადა, სიმღერა თან ახლდა ქართველი ქალის ყოველგვარ საქმიანობას. როგორც აღმოჩნდა, მათ შემოქმედებაშიც გვაქვს შემონახული ქართული ფოლკლორის მრავალფეროვანი უნარული სისტემის სხვადასხვა ფორმა: მარტივი, სტადიალურად ძველი და შედარებით გვიანდელი, დახვეწილი მალღაგანიობის ნიმუშები; სამწუხაროდ, ბევრი მათგანი მხოლოდ სპეციალისტთა ვიწრო წრისათვის არის ცნობილი და საკონცერტო ესტრადაზე არასდროს აქვთ შესრულება.

თავისი შემოქმედებითი პრინციპებით გოგონები აგრძელებენ საქართველოს პოლიგრაფისტთა კულტურის სახლთან არსებულ ვაჟთა ანსამბლ „მოთიბის“ მიერ დასახულ ხაზს: ცდილობენ მაქსიმალურად მიუახლოვდნენ ხალხურ საშემსრულებლო მანერას, დაეუფლონ საკრავებს, თვითონვე იცეკვონ; სხვადასხვა დიალექტის სიმღერების უნარული ბუნება, მათი ფუნქციური დატვირთვა გვიჩვენონ ამა თუ იმ წეს-ჩვეულებასთან, კონკრეტულ ქმედებასთან ერთად. ამ ორი კოლექტივის

მუშაობის მიმართულებათა ერთიანობას უთუოდ ისიც განსაზღვრავს, რომ „მთიების“ ხელმძღვანელი, კონსერვატორის ფოლკლორის კათედრის ახალგაზრდა მეცნიერ-თანამშრომელი ედ. გარაყანიძე გოგონების ჯგუფის კონსულტანტიც არის და საკონცერტო პროგრამის შერჩევა-მომზადება მისი აქტიური ჩარევით მიმდინარეობს.

შემეცნებით ტელეგადაცემაში და აკ. შანიძის იუბილეზე „მთიებთან“ ერთად გამოსვლის შემდეგ, მიმდინარე წლის აპრილში ლენინგრადში შედგა ანსამბლის პირველი დამოუკიდებელი კონცერტი. მას ესწრებოდნენ ცნობილი საბჭოთა ფოლკლორისტები, რომლებმაც მაღალი შეფასება მისცეს გოგონების ხელოვნებას და ერთხმად აღნიშნეს, რომ წარმოდგენილი მასალა ავსებს და ამდიდრებს ცოდნას ქართველ ქალთა სასიძღვრო კულტურაზე, ერთხელ კიდევ აღასტურებს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უდიდეს სამეცნიერო და ესთეტიკურ ღირებულებას.

ივნისის ბოლოს გაიმართა ანსამბლის დებიუტი თბილისში. ხელოვნების მუშაკთა სახლის სცენაზე ერთგანყოფილები პროგრამაში შესრულდა ოცზე მეტი ნიმუში: ბავშვის დაძინების პროცესში დასაღლინებელი ლაზური, სვანური, ხევსურული, ფშავეური და მოხევეური „ნანა“; აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში შემორჩენილი ძროხის დასაშოშინებელი შელოცვები; „დატირების“ თუშური, შავშური და ფშავეური ვარიანტები, გურული სამკურნალო „საბოდიშო“ და ძეობაზე შესასრულებელი „მზეშინა“; მეგრული „ჩელა“ და ლიბიკული აკვნის სიმღერა „ვეენგარა ნანასქლა“; აჭარული „ხერტლის

ნადური“ და აჭარულ-შავშური საქორწილო „ვინ მოგითრია“ ხელმძღვანელი სვანური საფერხულო „დალაკოკო“ ჯას ხელღვაჟალე“; კახური „შაირები“; საცეკვაოები ფანდურის „თანხლებით. ყვარლის რაიონში სხვადასხვა დროს ჩაწერილი ამინდის მართვის მაგიური რიტუალის თანხლები „გონჯა“ და „გუთანზე დატირება“; საგაზაფხულო დღესასწაულების ციკლი „დიდება“; მშვიდობისა და ხალხის კეთილდღეობის სავედრებელი, ღვთის კარზე სათქმელი „იავნანა“.

თითოეული სიმღერის „აღმოჩენას“ და შესწავლას თავისი ვრცელი ისტორია აქვს. საკონცერტო პროგრამის მომზადებას თან ახლდა დამატებული შრომა, საექსპედიციო ფონოჩანაწერების მოსმენა, კარიანტების შედარება, ნოტებზე გადატანა, შეხვედრები ეთნოფორებთან თუ ხალხური სიმღერისა და ქორეოგრაფიის სპეციალისტებთან; კოსტიუმების, რეკვიზიტის შერჩევა, რიტუალების სცენური ინტერპრეტაციის გააზრება, შესატყვისი განწყობილებისა და ყოფითი ატმოსფეროს შექმნა, ერთიანი დრამატურგული კომპოზიციის სრულყოფა.

დარბაზის რეაქციათა და ფოლკლორის სპეციალისტთა შეფასებით თუ ვიმსჯელებთ, გოგონებმა კარგად გაართვეს თავი რთულ ამოცანას. მართალია, დასახვეწი და გასაკეთებელი კიდევ ბევრია, მაგრამ მთავარია, რომ გადაიდგა ძალზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ქალთა მუსიკალური ფოლკლორის შესასწავლად.

ამგვარად, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებელთა რიგებს კიდევ ერთი საინტერესო კოლექტივი შეემატა.

# გიორგი ჩუბინაშვილი და საქართველოს კულტურისა და ისტორიის კვლელთა დახვის პანონელოგია

სერგო ჯორბენაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის მოღვაწეობა დასაუღებელია ისტორიისა და კულტურის მეცნიერების დაცვისა და საქართველოში ახალი სამუშეო აღმშენებლობის წარმართვაში. იგი იდგა ამ დიდმნიშვნელოვანი საქმის კანონმდებლობათა სათავეებთან. სამი-სამი წელიწადი მას უკვე რუსეთშივე დიდი გამოცდილება ჰქონდა შეძენილი.

პირველმა მსოფლიო ომმა დიდი საფრთხე შექმნა კულტურულ ფასეულობებს. მეცნიერები, მხატვრები, მათ შორის ნიკო მარი, როსტოვევი, ვ. ლატიშევი, ვ. ბარტოლომი, ნ. რერხი იღვწიან კულტურის ძეგლთა დასაცავად და გადასარჩენად.

1917 წელს პროფ. მ. როსტოვევის თავდაპირველი მოქმედ, ძეგლებისა და სამუშეო საქმის შესწავლისა და დაცვის კომისიაში, ი. ორბელთან ერთად, გ. ჩუბინაშვილი კითხულობს მოხსენებას სიძველეთა დაცვის ორგანიზაციის შესახებ კავკასიაში.

1917 წლის ბოლოდან, ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად, იგი მოღვაწეობს კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიურ ინსტიტუტში. კითხულობს მოხსენებებს ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე. ინსტიტუტის არქივი მეცნიერებს იმაზე, თუ რა მნიშვნელოვანი თეორიული და პრაქტიკული საკითხებს ამუშავებს მკვლევარი. უკვე ამ დროიდან მიმართავენ მას, როგორც შესანიშნავ სპეციალისტ-ექსპერტს.

1918 წელს გიორგი ჩუბინაშვილს დაევალა თავად ნიკოლოზ მიხეილის ძის კონფისკაციამწინი ბორჯომის მამულის ისტორიული, არქეოლოგიური და მხატვრული ღირებულებათა გამოვლენა. 1918 წელსვე მკვლევარ-

მა ჟურნალ „ხელოვნებაში“ გამოაქვეყნა სტატია ამის თაობაზე (გავიხსენოთ, რომ ამ დროს საქართველოს თურქთა ჯარი ემუქრებოდა).

კულტურულ და ისტორიულ ფასეულობათა დაცვის საკითხს აყენებს გიორგი ჩუბინაშვილი სწორედ მაშინ, როცა ქვეყანაში აგრარული მოძრაობის ახალი აზვირთება იყო.

1918 წლის 17 თებერვალს „კიას“ (კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიური ინსტიტუტის) სამეცნიერო საბჭოზე იგი კითხულობს მოხსენებას „კავკასიის იმ მიწის ნაკვეთების შესახებ, რომლებზეც არქეოლოგიური და ისტორიული ძეგლებია“.

გიორგი ჩუბინაშვილი გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ კავკასიაში კულტურის ძეგლთა დაცვა არ არის უზრუნველყოფილი. ახლანდელი, გარდამავალი ხანისა და საერთო ნგრევის პირობებში მათ ემუქრებათ დაღუპვა, — დატაცების, განიევებისა და დაზარებისაგან. „ამ პირობებში სამხარეო სახელმწიფოებრივ ხელისუფლებას ეკისრება საკანონმდებლო წესით — ცალკეულ ეროვნულ საბჭოებთან ერთიანობით — უზრუნველყოს კავკასიის უფლება, დაიცვას კულტურული ფასეულობანი იმით, რომ აღიაროს შესაბამისი ნაკვეთები ხელმუშეებლად, როგორც საერთო სახელმწიფო ღირებულებანი“.

ვინაიდან არ არსებობს საკანონმდებლო დაცვა — აღნიშნავდა იგი — დღემდე ძეგლები უმასუხისმგებლო მფლობელების ვანკარგულებაშია, სულერთია, საერო პირებია ისინი თუ სასულიერო, მათ შორის არიან გლეხებიც. ყველა ისინი თავისუფლად სარგებლობენ ძეგლებით სხვადასხვა მიზნისა-

თვის, როგორცაა ბოსელი, ბედელი, სამენი მასალის საწყობი, ზოგჯერ კი როგორც თავისებური ქვისამბტენლო. დაზარალდა კავკასიის მრავალი ძეგლი, ქვით მოპირკეთებულ მრავალი ძეგლი გაიძარცვა ადგილობრივი მოსახლეობის მიერ. ასეთი ბედი ზედა მრავალ შეობას ანისში. დიუბუას ცნობით, 20-იან წლებში გაიძარცვა თამარის სასახლე გეგუთში. ზოგჯერ თლილ ქვებს იყენებდნენ მთლიანად სახაზინო შენობათა ასაგებად, როგორც ეს მოხდა მანგლისში, ანდა ჭულფს რკინიგზის სადგურის აგების დროს.

გაუნათლებელი არქეოლოგები, სიძველეთა მოყვარულები, მტაცებლურად ანგრევდნენ და აფუჭებდნენ მათ. ხდება ისეც, რომ ნაქალაქარი ფართოდ გამოიყენება, როგორც სამოვარი, რამაც არ შეიძლება უარყოფითად არ იმოქმედოს ძეგლთა შენარჩუნებაზე.

დასკვნა: „ყოველივე ამის გამო აუცილებლობად გვესახება არქეოლოგიურად და ისტორიულად ძვირფასი ნაკვეთები ვიცნოთ სახელმწიფოს ხელუხლებელ კუთვნილებად“.

გიორგი ჩუბინაშვილი მართებულად აღნიშნავდა, რომ რევოლუციური ქართველთა ეპოქაში, მათ შორის ბურჟუაზიული რევოლუციებისა, როცა მასები ისწრაფვან რელიგიური ჩაგვრისაგან განთავისუფლებისაკენ, შეიძლება დიდი ზომის ხელოვნების მნიშვნელოვანი ძეგლები. სწორედ პირველ ამგვარ ანტირელიგიურ აფეთქებას ადგილი ჰქონდა ჩვენში 1917-18 წლებში. ქართული უნივერსიტეტის პროფესორები ამას გულგრილად როდი შეხვდნენ და მართა აღმოფთვების გამოთქმით როდი შემოიზღუდნენ. 1919 წლის 9 აპრილს უნივერსიტეტის პროფესორთა საბჭო სავანეებოდ იხილავს ისტორიულ-არქიტექტურული და ხელოვნების ძეგლების მოვლა-პატრონობის საკითხს, აღნიშნავს მონასტრების ძარცვისა და ისტორიულ-არქეოლოგიური მნიშვნელობის ნივთების დაკარგვა-დაღუპვის განშირების ფაქტებს.

საბჭო ადგენს: „მიღებულ იქნას ფიცხელი და საჭირო ზომები ჩვენი წარსულის ძეგლების გადასარჩენად და დასაცავად“.

უნივერსიტეტის პროფესორთა წარმომადგენლები სასწრაფოდ გაემგზავრნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. გიორგი ჩუბინაშვილი ამ დიდი საქმის შუაგულშია. ამავე დროს, ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად,

მუშაობს ისტორიისა და კულტურის ძეგლების დაცვის კანონპროექტზე. 1919 წლის ივლისის იგი აქვეყნებს შესანიშნავი შრომა „ქართული ხელოვნების ძეგლთა დაცვის სახებ“.

გიორგი ჩუბინაშვილის მოღვაწეობა საქართველოში დიდ მასშტაბს იძენს საბჭო ხელისუფლების პირველსავე წლებში. საპირდაპირი ეს არ იყო, რომ 1921 წლის აპრილში იგი განათლების სახალხო კომისარატის ხელოვნებისა და სიძველეთა ძეგლებს დაცვის სექციის გამგეა, — გიორგი ჩუბინაშვილი იმათ რიცხვს მიეკუთვნებოდა, რომელთა მოღვაწეობა სცილდება მისი ოფიციალური თანამდებობრივი მოვალეობის ფარგლებს.

გიორგი ჩუბინაშვილი აღტაცებული იყო იმით, რომ საბჭოთა ხელისუფლების მიმთავითვე „გარკვეულ აქნა მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების უძველესი ძეგლებსა — ეკლესიებისა, ციხესიმაგრეებისა, ქარვასლებისა და ხიდებისა, ფრესკებისა, ხელნაწერთა მინიატურებისა, რთვე კერამიკული თუ კეთილშობილური ლითონის ნაწარმისა, ჭედური და ფერწერული ხატებისა“.

გიორგი ჩუბინაშვილის ამ დროის მოღვაწეობას ჰაბუკური აღტიკნება ახლავს. იგი ქართველოს ყველა კუთხეშია, არ უშინდის სიძნელეებს. მისი ბიოგრაფიის ეს მონაკვეთი სავანეებო აღწერას ითხოვს.

გ. ჩუბინაშვილი იწონებდა საბჭოთა ხელისუფლების გადაწყვეტილებას საეკლესიო მნიშვნელობის სეკულარიზაციის შესახებ და ძვირფას ისტორიულ და მხატვრულ სიმდიდრეთა თბილისსა და ქუთაისში ევაკუაციას. თუმცა ამ პროცესის უაქტიურესი მონაწილე იყო, მაგრამ ყოველთვის ხაზს უსვამდა, რომ ეს ყველაფერი შეიძლება სრულად განხორციელდეს ფართო მასების შეგნების დონეზე. იგი ფიზიკობდა, ანტირელიგიური გამოსვლების დროს ადგილი არ ჰქონდა კულტურის ძეგლთა დაღუპვას, მით უფრო, რომ ბევრი ეკლესია დაიხურა. მისი მედი ეკლესიების მსახურთაგან როდი ხელაღვდა ის, რომ საეკლესიო ქონება ახლა მხოლოდ სარგებლობისათვის“ ჰქონდათ დაცემული.

1922-1923 წლებში ანტირელიგიური მოძრაობის აფეთქების ტალღამ მთელ საქართველოში



მაღლიერების

ხანმრძლიში ტაში

(პრეზინის პრესა რუსთაველის სხ.  
თეატრის ბუნის პირისში  
გასტროლიის ბაში)

რუსთაველის თეატრის გასტროლე-  
ბი არგენტინის დელაქალაქ ბუნის აი-  
რესში დაიწყო 1957 წლის 24 ივლისს  
და გასტრანა 8 აგვისტომდე.

არგენტინული პრესა, თეატრალური  
საზოგადოება მხურვალედ გამოეხმურა  
ორივე საგასტროლო სექტაკლს.

სან მარტინის მუნიციპალური თეატ-  
რის დარბაზს უოველ საღამოს ავსებდა  
სხვადასხვა სოციალური ფენისა და ინ-  
ტელექტუალური დონის მაყურებელი.  
რაც დრო გადიოდა, მით უფრო იზრდე-  
ბოდა მაყურებლის დაინტერესება ქარ-  
თული თეატრით. გასტროლების დასას-  
რულ უკვე ტევა აღარ იყო დარბაზში.

არგენტინა არ არის დიდი თეატრალ-  
ური ტრადიციების ქვეყანა. იგი ჭერ-  
ჭერობით ვერც ისეთ ვრცელ საერთა-  
შორისო თეატრალურ ფესტივალებს აწ-  
ყობს, როგორსაც, თუნდაც მასსავით  
თეატრალურ ტრადიციებს მოკლებული  
ისეთ ქვეყნები, როგორიცაა მექსიკა  
ან ავსტრალია.

შესაძლოა სწორედ ამიტომაც ანიქე-  
ბდნენ ადგილობრივი კულტურული წრე-  
ები მსოფლიოში სახელგანთქმული თეატ-  
რის გამოსვლას გადამწვეტ მნიშვნე-  
ლობას ამ კოლოსალური ქალაქის სუ-  
ლიერ ცხოვრებაში.

არგენტინული პრესის გაცნობის შემ-  
დეგ, ჩვენი მკითხველი თავად დარწმ-  
უნდება იმაში, თუ რა მაღალი შეფასე-  
ბა დაიმსახურა თეატრმა მთლიანად და  
მისმა რეჟისურამ, სცენოგრაფიამ, სამ-  
სახიობო ხელოვნებამ და მუსიკალურმა  
გაფორმებამ, დაკვირვებული მკითხვე-  
ლის თვალს არც ის გამოეპარება, რომ

თველოს გადაუარა. ზოგიერთ ადგილას, რო-  
გორც მავალითად ხონში, ახმეტაში, ჯუმათ-  
ში და სხვაგან, დაიღუპა ცალკეული საეკლე-  
სიო სიძველენი. უნივერსიტეტის პროფესო-  
რთა ენერგიული მოქმედებით განათლების  
სახალხო კომისარიატის შეცნირებების გან-  
ყოფილებამ კომისიები დაგზავნა ადგილებ-  
ზე. სხვადასხვა რაიონში მათ შეარჩიეს ის-  
ტორიული და მხატვრული ღირებულებანი  
და, მცირე გამოხაკლისის გარდა, ჩამოიტანეს  
თბილისში. მთელი საქმიანობის სული და  
გულია გიორგი ჩუბინაშვილი. იგი იგონებს:  
„თბილისში ჩამოტანილ ძვირფასეულობა-  
საც საფრთხე შეექმნა, აქ არსებული არც ერთ-  
თი მუზეუმში არ თანხმდებოდა ამ ძვირფასე-  
ულობის მიღებას. დირექტორები ფორმა-  
ლურად იმიზეზებდნენ ფართობის სიმცირეს,  
დაცინვით წერდნენ სიძველეთა გადარჩენი-  
სათვის მზრუნველ პროფესორებზე, რომ  
მათ „უნივერსიტეტი ეკლესიებისა და მონას-  
ტრების საგამოკვლევო დაწესებულებად  
გადაქციეს და თავიანთი მიზანი ტაძრებისა  
და ეკლესიების სიველ-გუჯრების ქექვით  
ამოწურეს“.

გიორგი ჩუბინაშვილისავე სიტყვებით,  
მთელი ეს ძვირფასეულობა სხვადასხვა და-  
წესებულებაში ელავა, მათი მიღების აქტე-  
ბის გარეშე.

1924 წლის აპრილში გიორგი ჩუბინაშვი-  
ლი საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზო-  
გადოების სამეცნიერო საბჭოს წინაშე (ამ  
დროს მისი თავმჯდომარე იყო უნივერსიტე-  
ტის რექტორი ივანე ჯავახიშვილი) საკითხს  
აყენებს უნივერსიტეტის მესამე სართულზე  
საწყობად ქცეული ოთახების მუზეუმისათვის  
გამოსაყენებლად. ივანე ჯავახიშვილი ისე  
სწრაფად იღებს გადაწყვეტილებას, რომ  
სხდომის ოქმშიაც არ შეუტანიათ იგი.

პირველად ასე შეიქმნა თბილისის უნივე-  
რსიტეტის შენობაში ქართული ხელოვნების  
მუზეუმი 2500-ზე მეტი ექსპონატით.

გიორგი ჩუბინაშვილის არქივის წინასწარი  
ანაწერი, რომელიც გაგვაცნო დიმიტრი თუ-  
მანიშვილმა, ნათლად გვიდასტურებს იმას,  
თუ რა მდიდარი გამოცდილება და წინადა-  
დებებია მასში კულტურისა და ისტორიის  
ძველთა სარგებლობის კონკრეტული საკი-  
თნების გადაწყვეტისას.

არ შეიძლება არ შევეცნოთ გიორგი ჩუბინა-  
შვილის საგანგებო როლს სვანეთის კულ-

რეცენზიების პროფესიული დონე არ არის ისეთი მაღალი, როგორც ახასიათებს ინგლისურ, ფრანგულ, იტალიურსა და გერმანულ თეატრალურ კრიტიკას, მაგრამ ეს სრულდებით არ ამცირებს აქ გამოქვეყნებული მასალის მნიშვნელობას ჩვენი თეატრის ისტორიისათვის. ერთი რამ კი შეიძლება ითქვას გარკვევით: არგენტინის პრესაში გამოქვეყნებულ წერილებს არ აკლია გულწრფელობა, კულტურული სიღრმის წვდომის სურვილი და მიუდგომელი დაინტერესება.

პოლიტიკური კონიუნქტურა აქ ან ერთოდ არ არის, ან, თუ არის, ყოვლად უმნიშვნელოა.

ჩვენი თეატრის, ცხოვრების პერიპეტეციებს გამო, ხშირად ისე ხდება, რომ რომელიმე მსახიობის „სახლდარგარეთული პრემიერა“ ამგვარი გასტროლების დროს შედგება ხოლმე: ავსტრალიაში, უნგრეთსა და არგენტინაში ელი-საბედ დედოფლის („რიჩარდ III“) როლში ჩვენგან ნაადრევად წასული სალომე უანჩელის ნაცვლად გამოვიდა ლიკა ქავაჯავაძე, უნგრეთში და არგენტინაში სიმონ ჩაჩავას („აკაკასიური ცარცის წრე“) როლში — აკაკი ხიდაშელი, მესტინგის როლში — გურამ საღარაძე (მრავალხრიანი სატელევიზიო ფილმში — „დონ კიხოტი“ — კახი კავსაძის მონაწილეობის გამო). არგენტინაში ნათელა აბაშვილის როლს რიგრიგობით თამაშობდნენ მარინე თბილელი და ლია გულაძე.

ამას იმიტომ შევნიშნავთ, რომ მკითხველმა იცოდეს ვინ რა როლს ასრულებდა ამ გასტროლების დროს.

წერილები იბეჭდება მცირე კუპურებით, რადგან ის, რაზედაც აქაა ლაპარაკი, ქართველი მკითხველისათვის კარგადაა ცნობილი.

(რედ.).

„კლარინ“ — ბუენოს აირესი. 28.7.87  
ქლიერი „რიჩარდ III“

სან მარტინის თეატრის შენობაში ქართველები უჩვენებენ „რიჩარდ III“-ის ერთადერთსა და განუმეორებელ ვარიანტს, რომლის დედააზრიც შემდეგია: ყოველი ხელისუფლება, რომელიც ერთიანობას ძირშივე სპობს, სივრცეს შეუპყრია და მარცხისათვის არის განწირული. შექსპირის პიესაში არა მარტო ახსიათება დახატული გამოკვეთილად, არამედ ეპოქის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებიც..

ტურულ სიმდიდრეთა დაცვის ნორმატიულ შემუშავებაში. საყოველთაოდ ცნობილია ის განსაკუთრებული სიყვარული, რაზეც გულგრილი ჩუბინაშვილი ჭაბუკობიდანვე ამტკიცებდა სვანეთისა და მის კულტურულ ფასეულობათა მიმართ. ეს სიყვარული ეხმარებოდა ამ მართლაც „წმინდა გიორგის“, როგორც მას სვანები ეძახდნენ, მკაცრი და შეუვალი ყოფილიყო, როცა საქმე ეხებოდა ზოგადკაცობრიულ კულტურულ ფასეულობათა დაცვას, სვანეთი რომ ინახავდა.

გიორგი ჩუბინაშვილი ღრმად აანალიზებს საბჭოთა კანონმდებლობის მოქმედების თავისებურებას ამ რეგიონში.

საქართველოს ბარისაგან განსხვავებით, პირველი 10-15 წლის მანძილზე საბჭოთა ხელისუფლება არ ერეოდა სვანეთის მოსახლეობის რელიგიურ საკითხებში. „სვანი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას იჩენდა ხატების, ჯვრების და სხვა საეკლესიო, მოქპროვილი ინვენტარისადმი. ყველა ეს საგანი მისთვის სიცოცხლისა და სიკვდილის წყარო იყო. ამიტომაც სვანი ხელშეუხებლად მიიჩნევდა ამ საგნებს. ასეთი ვითარების გამო, იმ ხანებში სვანეთის სიძველეები საიმედოდ იყო დაცული“.

შემდგომ ვითარება იცვლება. „ტორგსინის“ პერიოდში გამოჩნდნენ „ვაჟაკები“, რომელთაც არაფრად უღირდათ საეკლესიო ნივთების „ტორგსინებში“ ჩაბარება. მათი აზრით, ეს იყო რელიგიის წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლის გამოვლინება. ამიტომ მათ არც სსსრ-ისა ეშინოდათ.

ქვემო სვანეთში ნაძარცვი ნივთების გარკვეული ნაწილი ქუთაისის მუზეუმის იმეამინდელი დირექტორის ტრიფონ ჯაფარიძის წყალობით გადაურჩა დაღუპვას. მან ეს ძეგლები „ტორგსინიდან“ დაიხსნა და მუზეუმს გადასცა.

რაც შეეხება ზემო სვანეთს, აქ მხოლოდ ლაგურკის მძარცველები დააბატიმრეს (ერთი მათგანი, სვანი, მოსახლეობამ ჩაქოლა კიდევ), ხოლო ნივთები თითქმის უკლებლივ ადგილზე დააბრუნეს.

ძეგლები კი, რომლებიც ფსოტრერიდან და უშგულთან გაიტაცეს, დღემდე არ არ-

ის აღმოჩენილი. ამიტომაც, ზოგ სოფელში ახლაც საიდუმლოდაა გადანახული არა ერთი და ორი ნივთი.

როცა 1965 წელს გიორგი ჩუბინაშვილი ბოლო პერიოდის ვითარებას ეხებოდა ძეგლთა დაცვის საქმეში, აღნიშავდა, რომ მოსახლეობის ფსიქოლოგიაში მოხდა ძირეული ცვლილებები. მოხუცები, განსაკუთრებით ქალები, ბავშვებიც, კვლავინდებურად იცავენ „თავის საგვარეულო ეკლესიაში“ შენახულ ნივთებს — როგორც პირად საკუთრებას. მოსახლეობის მეორე ნაწილი სიძველეებისადმი კვლავ სრულ ინდიფერენტულობას იჩენს. ამას მოჰყვა ფასეულობათა დაკარგვა და გიორგი ჩუბინაშვილი გვაფრთხილებდა კიდევ მეტი საშიშროების შესახებ.

გარდა ამ ორი — რელიგიური და ანტი-რელიგიური — ნაკადისა, გასათვალისწინებელია ის, რომ სვანეთი გაცხოველებულ ტურიზმის კუთხეა და სიძველეთა დაკარგვის საფრთხეს ესეც აძლიერებს, — აღნიშნავდა იგი.

გ. ჩუბინაშვილი იწონებს 1947 წელს საქართველოს მინისტრთა საბჭოს მიერ მიღებულ დადგენილებას იმის თაობაზე, რომ მესტიის მუზეუმსა და მის ადგილობრივ ფილიალებში გადატანილ იქნას კულტურულ ფასეულობანი. ის არ მოითხოვს ყველაფრის თავმოყრას მესტიაში, მით უფრო თბილისში ჩამოტანას, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1973 წლის მაისის დადგენილებაში აისახა გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ შემოთავაზებულ ფასეულობათა დაცვის ზონალური პრინციპი.

უკომპრომისობა, შეუპოვრობა, მაღალი პრინციპულობა გამოარჩევდა მუდამ გიორგი ჩუბინაშვილს, როგორც მეცნიერსა და როგორც მოქალაქეს.

წ. კიკნაძის მიერ თარგმნილი შექსპირის პიესით რუსთაველის თეატრმა: **ოვერლანთლივ დაგვანახა ისტორიის ცვალებადობა...**

რ. სტურუა თავის დადგმაში ხაზს უსვამს სიმულაციას, რომელსაც ამდღევანდენ გვირგვინის — ძალაუფლების სიმბოლოს — ხელში ჩასაგდებად. თუ რიჩარდს სივთემდე სურს ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, არც მისი მოწინააღმდეგენი არიან მასზე უკეთესნი. ამ ჩანაფიქრში, რომელიც მსახიობთა სრულყოფილ მხარდაჭერასაც გამოხატავს, ჩანს პიესისადმი განსხვავებული მიდგომაც და ამავე დროს კრიტიკული ხილვაც...

მირიან შველიძის მხატვრობის მიხედვით სცენა წარმოადგენს ბლინდავს, რომელსაც ამ საოცარი კონტრასტების სექტაკლში შეუძლია ცირკის არენობაც გასწოოს, თვითონ მეფეს რაღაც ცეკვების გამრიგისა თუ ცერემონიალიმისტერის, სულაც ცირკის დირექტორის მოვალეობა აკისრია თითქოს, სტურუა უპირატესობას ანიჭებს შესტს (შიშვას, გამომეტყველებას) და იგი მსახიობებს თავისუფლებას აძლევს, თვითონ თავინათი შემოღებისა და მიხედვით შემატონ როლს ნიუანსები. ამ ბრწყინვალე სექტაკლში მუსიკას და რიტმს თავისი საგანგებო დანიშნულება აქვთ და შესრულებით მხრიავე უმაღლეს დონეზეა..

...რუსთაველითა „რიჩარდ III“ შორს არის სქემატურობისაგან და სწორედ ეს არის მისი ღირსება: შექსპირის დროინდელი პრობლემები მარადიული და უცვლელია და დღესაც თანადროულად უფერს პიესაში.

„ელ პერიოდისტა დე ბუენოს აირეს“ 30.7.87.

ბაპასნიელი ლოურენს ოლივიე

ევროპაში მას იცნობენ, როგორც „კავკასიელ ლოურენს ოლივიეს“. ეს შედარება სულაც არ არის გაზვიადებული. რ. ჩიკვაძე, როგორც ყველა დიდი მსახიობი, როგორც თვით ოლივიე, ღრმად ინდივიდუალური, თავისთავადი და გამორჩეული მსახიობია. სცენაზე მას განსხვავებული ხასიათის როლები აქვს შექმნილი (მეფე ლიარი, პიტტიერი, რიჩარდი, აზდაკი და სხვ.) და როგორც აქ ჩამოტანილი ვიდეოფირების საშუალებით ვნახეთ, ყოველი მათგანი სავსეა მოულოდნელი შტრიხებით, რომლიც ღრმა წვდომით. იმ წუთში ის ის არის,

# ქართული კინო და პოპკულტურა

## კლასტიკური ტრადიციები

გიორგი გვახარია

1978 წელს ჟურნალ „ისკუსტეო კინოს“ ფურცლებზე გამართა დისკუსია, რომელიც კინოხელოვნებაში სტილის საკითხებს ეძღვნებოდა. ქართულ კინოს იმხანად მოწინავე პოზიციები ეკავა საბჭოთა კინემატოგრაფიაში, ამიტომ ბუნებრივია, რომ დისკუსიის მონაწილეებმა დიდი ადგილი დაუთმეს ჩვენს ეროვნულ კინოხელოვნებას. უფრო მეტიც, დისკუსია დასრულდა და ჟურნალმა გამოაქვეყნა კინოკრიტიკოს იური ბოგომოლოვის წერილი „ქართული კინო: სინამდვილესთან დამოკიდებულება“, რომელიც დისკუსიის საბაზი გახდა... და, რაოდენ მიეკრძებულადაც არ უნდა აღერდეს, ჭეშმარიტებამდე ეს დისკუსია მივიდა მხოლოდ მაშინ, როცა მასში ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა მიიღეს მონაწილეობა. აქ არამც და არამც არ გვინდა ეჭვქვეშ დავაყენოთ ჩვენი რუსი კოლეგების ცოდნა და კინოპროცესის თეორიული შეფასების მათი უნარი. ცხადია, დისკუსიაში მონაწილეებმა (მათ შორის ი. ბოგომოლოვმაც, რომლის წერილში არაერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრება გამოითქვა) კარგად იცოდნენ ქართული კინოს ისტორია, ერიკვეოდნენ თანამედროვე ქართული კინოს ტენდენციებში. მაგრამ, როგორც ჩანს, სტილის საკითხების შესწავლისათვის არ კმარა კინოფილმის მხატვრული სისტემის მხოლოდ „კოსმოპოლიტური“ შეფასება, საჭიროა ამ სტილის „გენების“ ცოდნა, იმ ტრადიციების შიგნიდან დანახვაც, რაც კვებავს თანამედროვე ქართულ კინოხელოვნებას.

სწორედ ქართველ კინემატოგრაფისტთა მონაწილეობამ შეიტანა ერთგვარი სიცხადე დისკუსიის ერთ-ერთ ყველაზე „გაორბეულ“ საკითხში; დისკუსიაში მონაწილე კინომცოდნეებს შორის ზოგი დაბეჯითებით მიუთითებდა ქართული კინოს პოეტურობაზე, მეტა-

ფორული ენის მნიშვნელობაზე ქართულ კინოში. როგორც ცნობილია, იური ბოგომოლოვმა სწორედ პოეტურის ანალიტიკურზე ძალაობაში დასდო ბრალი ქართულ კინოს; კინომცოდნე ი. რუნიანი კი პირიქით, ხაზგასმით აღნიშნავდა: „პოეტური კინო“ მართლაც ყველაზე ღირშესანიშნავი მოვლენაა, თუნდაც მოლდავეთში, ყაზახეთში, ამიერკავკასიის რესპუბლიკაში, შუა აზიაში. მაგრამ ამ მხრივაც ყველაფერი მარტივად როდია. რატომღაც, 70-იანი წლების ქართული კინოსთვის ეს სტილი სრულიად არ არის დამახასიათებელი“<sup>1</sup>. მართალს ამბობდნენ როგორც ერთნი, ისე მეორენი. მაგრამ უკიდურესობამ მსჯელობაში ჭეშმარიტებამდე ვერ მიგვიყვანა. ამ უკიდურესობათა, ამ წინააღმდეგობათა შერიგება კი შესაძლებელი გახდებოდა მხოლოდ მაშინ, როცა ცნობილი იქნებოდა შერიგების „საფუძველი“, როცა კინოს თეორეტიკოსები თავიდან აიცილებდნენ ვიწრო, ლოკალურ მსჯელობას სტილის საკითხებზე, როცა ამ პრობლემას უფრო ფართოდ მიუდგებოდნენ.

მაშინ შეიძლებოდა გაგვერკვია, თუ რატომ ინარჩუნებს ქართული კინო პოეტურ ბუნებას თავისი განვითარების ნებისმიერ სტადიაზე და ამ პოეტურობის მიუხედავად რატომ არასდროს წყვეტს კავშირს რეალურობასთან, სინამდვილესთან, რით შეიძლება ავსხნათ ეს რაღაც სიმბოლური ფაქტი, რომ პირველი ქართული ფილმი — ვასილ ამაშუექლის სურათი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ ეძღვნება პოეტს და თანაც, პოეტის მოგზაურობის ამბავი გადმოცემულია უაღრესი დოკუმენტული სიზუსტით, რეალური ცხოვრებისეული ყოფისადმი „ნდობით“. ეს შეიძლება უბრალო დამთხვევა იყოს. მაგრამ როგორ ავსხნათ ქართული ფილმების ყან-



რობრივი თავისებურებანი (თუნდაც ტრაგიკომიკური მოტივები ქართულ ფილმებში), ქართული ფილმების სტილისტური გადაწყვეტის ანტინომიური ბუნება პირველი ქართული ფილმებიდან დღემდე?

ნებისმიერი ხელოვნების შესწავლა ადრეულ გვიან მიგვიყვანს იმ ზეგავლენის პრობლემასთან, რომელიც ამ ხელოვნებამ თავის საწყის ეტაპზე (და შემდგომშიც) განიცადა. კინოხელოვნებისათვის ეს საკითხი გაცილებით მნიშვნელოვანია, რადგან კინემატოგრაფი სინთეზური ხელოვნებაა და ხელოვნების განსხვავებული დარგები კინოფილმის სტრუქტურაში გარკვეული გამოცდილებით, გარკვეული «ფესვებით» ერთიანდება. ამ სინთეზის პროცესში ხელოვნების განსხვავებული დარგები არა მარტო „იფილტრება“ თავად კინოხელოვნების სპეციფიკური ბუნების ზემოქმედებით, არამედ უკავშირდება კიდევ ერთმანეთს იმ „მარადიული“ თვისებებით, რასაც ამა თუ იმ ერის ხელოვნება თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მუდმივად ინარჩუნებდა. სინთეზის პროცესში განმსაზღვრელი ხდება ეროვნული გენიცი, ეროვნული ფსიქოლოგია, ეროვნული მხატვრული ფორმის თავისებურებანი.

ეროვნული მხატვრული ფორმა სინთეზის პროცესში ხელოვნების ნებისმიერ დარგში იჩენს თავს, მაგრამ, ცხადია, მისი ძირითადი თვისებები თვალსაჩინოა ხელოვნების იმ დარგში, რომელიც ყველაზე აქტიურად მოქმედებს სინთეზის პროცესში.

კინოხელოვნებისთვის ასეთი დარგი პლასტიკური ხელოვნებაა. ამის დასამტკიცებლად ახლა არ მოვიყვანთ კინოს ცნობილ თეორიტიკოსთა, 20-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა, მოსაზრებებს. საკმარისია გავისხელოთ მანანა ანდრონიკოვას ძალზე უბრალო დავიერება — შეიძლება წარმოვიდგინოთ ფილმი მუსიკის, ლიტერატურული პირველწყაროს, მსახიობის გარეშე, მაგრამ ვერ უარყოფთ, რომ ფილმის აღქმა მხოლოდ მისი ნახვით შეიძლება, კინემატოგრაფში ვერ გამოვრიცხავთ პლასტიკის პირველადობას.

მოქმედების პლასტიკური ასახვის პრინციპი ეკრანსა და სასურათე სიბრტყეზე (ეკრანი, ამ მხრივ, შეიძლება განვიხილოთ

ვიხაც თამაშობს, მთელი არსებით ცხვერობს თავისი გმირის ცხოვრებით...

...ბრეტის პიესაში გამოყენებულია პანტომიმის, საოპერო და კაბარეს ელემენტები. ქართველები იშვიათი მუსიკალური და მოძრაობა ხალხია და ამიტომაც დაამუშავა რუსთაველის თეატრმა ასეთი ზერხით ბრეტისესული პიესა. „ვუიქრობ, თვითონ ბრეტისეც კმაყოფილი დარჩებოდა მისი პიესის ამდაგვარი წაიკითხვით, უცვლელი დარჩა ავტორის ფილოსოფიური მარცვალი, მაგრამ ჩამოშორდა ცვი ინტელექტუალში, — თქვა რ. ჩხიკვაძემ. — თანაც, პიესაში განვითარებული ამბავი ჩვენს ქვეყანაში ხდება. და თუმცა არ ვიცი, მართლა მოხდა ეს ამბავი თუ არა ჩვენში, მაგრამ ჩვენ მაინც მოვალენი ვიყავით ისე გვეთამაშა, თითქოს მართლა მოხდა“...

.....რჩარდ III-შიც“ არის შეტანილი ცვლილებები, განსაკუთრებით გამოირჩევა დედოფალ მარგარიტას სახის სცენური გადაწყვეტა, რომელსაც თითქოს ბერძნული ქოროს მოვალეობა ეკისრება. ასევე მესამე მოქმედებაში შემოჰყავთ მახხარა, რომელიც შექსპირის პიესაში არ არის და რომელსაც ევალება დროდღრო კომენტარი გაუკეთოს მომხდარ ამბებს. ჩხიკვაძის რიჩარდი თითქმის ჰუმანური კაცია, რომელსაც ცოტაოდენი იუმორის გრძნობაც გააჩნია. „ჩემთვის მთავარი გლოსტერისა მხდელი კაცია, რომელმაც შესძლო შეენიღბა თავისი სიმხდალმე, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ ახერხებს ამას“.

რ. ჩხიკვაძე ჩარლზ ლოუტონისა და ჩარლი ჩაპლინის თაყვანისმცემელია.

„კლარინ“-ბუნენოს აირესი. 30.7.87.

### რუსთაველის თეატრმა გაიზარდინა ბრეტისი

(შინაარსი პიესისა, გარჩევა ლიტერატურული).

ქართული თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუას მიერ დადგმული ბრეტის „კაკასიური ცარცის წრე“ არის განსხვავებული, თეატრის კანონთა უგულვებლყოფელი, თამამი და ამავე დროს ბევრის დამტევი და საკამათო სექტაკლი.

სექტაკლის ყველა ელემენტი შეთანხმებულად ექვემდებარება ერთ ძლიერ, თავიდან ბოლომდე წესრიგში მოყვანილ პარტეტურას. მაგრამ ეს იხას არ ნიშნავს, რომ შეზღუდულია მისი მოქმე-

დება (სწორედ ეს არის ქართული და-  
სის მთავარი ღირსება), პირიქით, ყვე-  
ლა ელემენტი ნიმუშია სცენური სრულ-  
ყოფილებისა.

სტურუა თავისი ჩანაფიქრის განსახო-  
რცილებლად თავიდან ბოლომდე იყ-  
ნებებს მიუზიკლს, ასევე იყენებს ხერხებს  
დაწყებული ბიზანტიური ხელოვნების  
„გაცოცხლებული სურათებიდან“ დამ-  
თავრებული მარიონეტებითა და ხალი-  
სიანი ნახაზით. ერთსა და მეორე შემ-  
თხვევაში პერსონაჟები გამოიღან სცენ-  
ის სიღრმიდან და ისე მოემართებიან ავ-  
ანსცენისაკენ, თითქოს ისტორიიდან მო-  
წივედ საკუთარი ამბის მოსაყოლადო.  
სპექტაკლის წამყვანი — იგივე გაცო-  
ცხლებული ბრეხტი — ავანსცენაზე გა-  
მოდის და იწყებს „შოუს“ და ვიდრე  
ამაზე უკეთა, მსახიობები მბრუნავი,  
ციკლის მაგვარი სცენის დახმარებით  
გამოიღან სცენაზე და გადიან სცენი-  
დან... ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც  
„რიჩარდ III-ში“, რეჟისორი თავის  
მსახიობებს მიზნად უსახავს იმპორაონ  
ქვიანურად, მოქნილად, პლასტიურად,  
სცენაზე დატრიალებული ამბის შესაფე-  
რისად, ზოგჯერ ონავრულად, ზოგჯერ  
ორაზროვნად. „კავკასიური ცარცის  
წრის“ ამ ვარიანტში ბრეხტი თავისი სი-  
ტყვებითა და მოქმედებით გასამხედრო-  
ბულია. აქაც, როგორც შექსპირის პი-  
ესაში, ჩანს რუსთაველელთა წარმატე-  
ბის არის: გამრავალფეროვნება, შეცვა-  
ლა ნაწარმოებისა, ძიება გზებისა, რათა  
წინაწარ განსაზღვრულ ადგილს მიად-  
წიონ ზუსტად...

პახინა 12 ბუენოს აირესი. 30.7.87.

### რუსთაველელთა თეატრალური ბაკავითილი

რომერტ სტურუას მიერ დადგმული  
„რიჩარდ III“ ახლებური და საკამათოა,  
ირონიითა და იუმორითაა შეზავებული.  
იგი ლალი, თამაში და არატრადიციული  
თეატრალიზებული დადგმაა. გამოკვეთი-  
ლად ჩანს თანხმობა თამაშში, შეუ-  
ნელებელი კავშირი ავტორსა და პერ-  
სონაჟებს შორის, განსხვავებული ტე-  
ვალი ხერხი დადგმისა, სხვადასხვა მუ-  
სიკალური პარტიტურების ჩართვა, ყო-  
ველგვარი ჩუქურთმებისაგან გამარცხ-  
ული მიზანსცენები. ამრიგად ჩამოყალიბ-  
ებულ სტილს შეიძლება „პოლიფონი-  
ური თეატრალიზა“ უწოდო, ტექსტს  
ჩამოშორებული აქვს თავისი ისტორიუ-

როგორც სურათი, ჩარჩოს გარეშე განსა-  
თრებით ახლოვებს კინოს ფერწერასა  
გრაფიკასთან. კამერის სივრცეში მსახიობის  
პრინციპი და ფილმის აღქმის პროცესი  
უჩვეულოდ ახლოა ხუროთმოძღვრებასთან  
— შენობის აღქმის, მისი სივრცეში „დათ-  
ლიერების“ პროცესს ჰგავს.

ამიტომ ჭეშმარიტებასთან ახლოს იყ-  
ის მკვლევარები, რომლებიც კინოს სახე-  
ხელოვნების ერთ-ერთ ახალ დარგად მი-  
ნევენ. ბუნებრივია, რომ ასეთი მჭიდ-  
ნათესაობა სახვით ხელოვნებასთან თავისი  
ვად გვაძლევს საშუალებას კინოხელოვნ-  
ბის „გენეტიკურ ძირებს“ პლასტიკურ ხე-  
ლოვნებაში მივაკვლიოთ.

ამ პრობლემას დაწვრილებით შევხვო სე-  
გეი ეიზენშტეინი. ევროპაში გამოიცა ან-  
ლემეტრის ძალზე საინტერესო წიგნი Le la-  
gage du cineme“, ჩვენში — მანანა ანდრ-  
ნიკოვას «СКОЛЬКО ЛЕТ КИНО?» ერო-  
ნულ პლასტიკურ ხელოვნებასთან ქ-  
თული კინოს გენეტიკური კავშირისა  
კინოსა და სახვით ხელოვნებაში ეროვნუ-  
მხატვრული ფორმის „მოდმიობის“ პი-  
ლემია ქი ჭერ კიდევ შეუსწავლელი რჩე-  
არადა, ქართული კინემატოგრაფისათვის  
პრობლემა შეიძლება რომელიმე სხვა ქე-  
ნის კინემატოგრაფზე უფრო მნიშვნელო-  
ნი იყოს. ამ მნიშვნელოვნებას განაპირობ-  
არა მარტო ქართული ფილმების მდიდ-  
პლასტიკა, ქართული კინოსთვის ტრადი-  
ული სახვითი გადაწყვეტის გამომხატველ-  
არამედ ის ფაქტიც, რომ ქართული კინე-  
ტოგრაფი (რაც ძალზე ზუსტად შენიშნა  
რა წერეთელმა) იქმნებოდა შესანიშნ-  
ქართული მხატვრების — დაეთ კაკაბა-  
ვალერიან სიღამონ-ერისთავის, ლადო გუ-  
აშვილის, დიმიტრი შევარდნაძის, ელენე  
ვლედიანისა და სხვათა უშუალო მონაწი-  
ობით. ამ მხატვრებმა — რომლებიც მე-  
მივად იკვლევდნენ ეროვნული მხატვრუ-  
ფორმის თავისებურებებს. — თითქოს  
იტანეს“ კინოში სახვითი ხელოვნების ტ-  
დიციები. ამიტომაცაა 20-იანი წლების ქ-  
თული კინო თავისი სტილისტიკით ესოდ  
ეროვნული, ამიტომაც უახლოვდება ქარ-  
თული მუწვი ფილმების სახვით გადაწყვეტა-  
თავისი პრინციპით, თავისი ხასიათით (და არა  
მექანიკური განმეორებით) ქართულ სახვით  
ხელოვნებას უფრო მეტიც, ქართული სახე-

თი ხელოვნების ისტორიას თუ გავისვენებთ, თვალნათლივ შევნიშნავთ, რომ კინემატოგრაფი, როგორც მოძრაობის ილუზიის გამომხატველი ხელოვნება, ჯერ კიდევ თავის „დაბადებამდე“ ვაცილებით ადრე ყალიბდებოდა ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში.

მიუხედავად სტილთა ისტორიული ცვლილებისა, ერთგვარი შინაგანი მოძრაობის მიღწევის ტენდენცია ყოველთვის იყო დამახასიათებელი, მაგალითად, ქართული არქიტექტურისათვის. სივრცეში თანმიმდევრული მოძრაობის ილუზია იქმნებოდა ფასადების კომპოზიციებშიც და ტაძრის ცალკეულ მასათა „უროთიერდამოკიდებულებაც“. როცა ვისვენებთ ოშკისა და ხახულის კათედრალებს, ბაგრატი ტაძარს, სამთავისს, პირველ რიგში თვალში გვხვდება მათი საფეხურებობობა, აზიდული მასების მოძრაობის თანმიმდევრული გამაფრება, ერთგვარი „კრეშინდოს“ მოტივი. ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებში, ამ პერიოდის რომანული ტაძრებისგან განსხვავებით, შიდა სივრცე იგება არა ცალკეულ ელემენტთა რიტმული გამეორებით, რაც მოძრაობის ერთგვარ მონოტონურობას განაპირობებს, არამედ სიმულტანურად, როგორც ერთი მილიანობა. ამ ტაძრების ინტერიერებისა და ექსტერიერებისთვის დამახასიათებელია დეცენტრალიზებული ელემენტების უარყოფა, უარის თქმა მონოტონურობაზე, რომელიც ამ შეუჩერებელ მოძრაობას შეაფერხებდა და ამავე დროს, საერთო აგების ტექტონიკურობა და კლასიკური სიცხადე.

მოძრაობის ასეთი ხასიათი და საერთო გადაწყვეტის „ანტინომიურობა“ ნათლად ჩანს ფასადების კომპოზიციებშიც. გავისვენოთ თუნდაც სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადის კომპოზიცია, რომელშიც ყოველი ფორმა თავისი მოძრაობის პრიციპში თითქოს ახალ ფორმას ბადებს, აგრძელებს უწყვეტ მოძრაობას. ჩვენი თვალი მიჰყვება დეკორატიულ თაღების დენად ხაზს და თითქოს თანდათან უერთდება მას. ფასადის მთელ კომპოზიციას ხუროთმოძღვარი აგებს რიტმული მრავალფეროვნების, მოულოდნელობის პრინციპზე. მაგალითად, ცენტრალური დეკორატიული თაღის პილასტრები მოულოდნელად „წყდებან“, რაც ქმნის დაძაბულობას მოძრაობაში. მაგრამ აქვე ხუროთმოძღვარი სვამს აქცენტს უწყვეტი მოძრაობის შთაბეჭდილების აღ-



ლი პირობითობა და ირონიითა და გომონაგონის ელფერითაა გადმოცემული (მასხარა, თავისი კომენტარებით, უმაღლესი აღმოჩენა). ასლებური წყითების მიხედვით წინა პლანზე წამოწეული ამბიციებით შეპყრობილ მოქიშეთა ბრძოლა ძალაუფლებისათვის და ამით ყურადღების ამახვილებენ სექტაკლის დიდაქტაკურ მხარეზე...

...ყოველი სცენა აღსავსეა რიტმით, დაძაბულობით, ყოველი მოქმედება მტკიცედ მისდევს შემოთავაზებულ სტილს. რამაზ ჩხაკაძის თამაშს თანახლავს თეატრალურობა, განსხვავებული მანერა, სხეულისა და ხმის გასაოცარი ფლობა, დიდი ექსპრესიული დატვირთვა.

არგენტინელი მსაუბრელებისთვის დაუწყებარა ავთო მასხარაძის მიერ შექმნილი ელდარა IV და მასხარა.

რუსთაველეთა სექტაკლს ბუნენოს აირესში შეიძლება ვუწოდოთ სასცენო გაკვეთილი.

„ლა ნასიონ“ — ბუნენოს აირესი. 30.7.87.

### შანბანის სიხვე და ბრწყინვალე თეატრალური დღესასწაული.

...ვის შეუძლია ამტკიცოს, რომ მნიშვნელოვანი რამ მხოლოდ საეროოხულად უნდა ითქვას? განა ჩალონის ფილმებსა და დაღის ნახატებში ერთმანეთის გვერდიგვერდ არ დგანან ცრემლი და სიცოლი, ფილოსოფიური განსჯა და იუმორი?

დიდმა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ პირველი სცენადანვე გვიჩვენა გარემო, სადაც იუმორი მეფობს მოძრაობაში, ლაპარაკში. მაყურებლისკენ მიმართულ თვალის ჩაკრაშიც კი. სექტაკლში იუმორი მსახიობთა ხელოვნების გამოშვებუბნასაც ემსახურება. ეს არის თამაში, მაგრამ სერიოზული თამაში. მთელი სექტაკლი ეს არის დიდი სიცრუე, მაგრამ სიცრუე სიმართლზე დაფუძნებული. იგი მშვენივრად, ობიექტურად გვიჩვენა რუსთაველის თეატრმა, მისმა შესანიშნავმა მსახიობებმა, რომლებსაც ერთნაირად ხელეწიფებთ ცეკვა, სიმღერა და გონივრული მოქმედება. განსაკუთრებით გამოირჩევა რამაზ ჩხაკაძე. მშვენივრით მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია. რუსთაველეთმა ნამდვილ დღესასწაულს გვაწაირეს.

„რევისტა ექსპრესო“ — ბუენოს აირესი. 31.7.87.

### „რინარდ III“ — ზარბაღლია ფარსად.

საქართველოდან ჩამოსული რუსთაველის თეატრის თვალით დანახული შექსპირი ისეთი უცხო და გაუგებარია, როგორც შორეული კასპიის ზღვის სანაპიროები.

თუ ვინმეს სურს წარმოდგენა ჰქონდეს ნამდვილ რინარდზე, უნდა იხილოს ამ როლში ქართველი მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. ისევე როგორც მთავარი გლოტერიის არაერთ სიცოცხლესა და ვით სემეფოს ბედნიერებასაც სურვილისამებრ ატრიალებს თავის გარშემო, ასევე რამაზ ჩხიკვაძეც ქარიშხალსა ჰგავს, რომელიც თავისი ტალღანის გარშემო ატრიალებს რუსთაველის თეატრის ოცდარვა მსახიობს.

იგი ორ უფსკრულზე გადებული ხილველად გადის თითქოს, მაყურებელსა და სცენას შორის გადებულ ხილზე, იმ მაყურებელს შორის, ვისაც თეატრმა გაოცება და სნობიზმი მოუტანა. ერთი უფსკრული ეს არის შექსპირი — შექსპირი უტექსტოდ. ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, შექსპირი ქართულად. ვისი კულტურაც ბუენოს აირესელებსთვის ისეთივე უცხოა, როგორც შავი ზღვისა და კასპიის ზღვის სანაპიროები. მეორე უფსკრულია ის, რომ ტრაველია ფარსად უჩვენებს და იგი ომადელ გერმანულ კაბარეს უფრო ჰგავს, ვიდრე დედოფალ იზაბელას თეატრის წარმოდგენას.

რ. ჩხიკვაძის მიერ განახიერებულმა ძლიერმა რინარდმა ვერ უშველა უფსკრულზე გადებულ ხილებს და მოხდა ის, რომ ჭერ კიდევ პირველი მოქმედების შემდეგ დარბაზში დაახლოებით ათი იგი მინც შეთხელდა, მესამის დაწყებისას კიდევ მიატოვა მაყურებელმა დარბაზი, მაგრამ ბოლომდე ვინც დარჩა, ფეხზე წამომდგარი უკრავდა ტაშს რუსთაველებს იმ მძიმე შრომისა და დიდი სურვილებისათვის, — რაც კარგად ჩანდა განათების წყალობით, — რათა ეჩვენებინათ თავიანთი შესაძლებლობები.

„ლა პრენსა“ — ბუენოს აირესი. 1.8.87.  
ბრეხბი — გრეფინგალბაიტი და ნიჰარბაიტი

ბერტოლდ ბრეხტს თავის „კავკასიურ ცარცის წრეში“ სურს ერთმანეთს დაუპირისპიროს „მართლმსაჭულების ორი კონცეფცია“. ერთ-ერთი გმირი გამოვლ-

ადგენად: პილასტრებზე „დაკიდებული“ ბროწეულის დეკორატიული მოტივი, რომელიც თავისი სიმძიმით თითქოს ქვევით სწევს პილასტრის ღერძს და ქმნის შერწყმულ „კადრს“ ჯარეთ გადაზრდის ილუზიას. ფასადის კუთხეებში განლაგებული პილასტრები აგრეთვე არ „ემორჩილებიან“ წონასწორობის პრინციპს — დეკორატიული ღერძის საერთო მოძრაობაში ისინი მოულოდნელად იგრძობიან ცენტრის საწინააღმდეგო მიმართულებით — ფასადის კომპოზიციის „გარეთ“.

ამრიგად, „საზეიმო სიმეტრიის“ ეპოქაში X-XIII ს-ში შეიგრძნობა მოძრაობის მიღწევის ცდა, შეჩერებულობის უარყოფა. და მაინც, რასაც განსაკუთრებით უნდა გავუსვათ ხაზი, ქართული ხუროთმოძღვრება ამ „ბაროკოს“ ეპოქაშიც კი ინარჩუნებს სიმშვიდეს. კლასიკურ სიმკაცრობას. სწორედ ეს ეპოქა აძლევს საშუალებას ქართველ მხატვარს გამოხატოს ანტინომიათა სინთეზის რალაც თანდაყოლილი უნარი, ერთმანეთს დაუკავშიროს მარადიული და წარმავალი, ამოღებული და „ცხოვრებისეული“.

დინამიკურისა და მშვიდის, „თხრობითი“ დეკორატიულისა და მონუმენტურის ამ მუდმივ ერთიანობას ქართულ ხელოვნებაში, როგორც წესი, ხსნიან საქართველოს გეოგრაფიული ადგილმდებარეობით და ქვეყნის ისტორიული მდგომარეობით, იმით, რომ X-XIII ს-ის ქართულ კულტურაში (ეს კი ქართული ხელოვნების განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი) შეიმჩნევა, ერთი მხრივ, ბიზანტიურ ხელოვნებაზე ორივეტირება, მეორე მხრივ კი, ქართული ხელოვნების კავშირი აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებასთან. მხატვარი სულ მუდამ ცდილობს მიაღწიოს სინთეტიკურ სახეს — გაერთიანოს ფორმისა და ნახატის დენადობა — ხაზობრივთან, ფიგურებისა და დეკორატიული ელემენტების ცხოველხატულება — შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბებულ სიბრტყობრიობასთან.

ქართული ეროვნული მხატვრული ფორმის ანტინომიურობა ჩვენი ხელოვნების მარადიული თვისება რომ არის, იმითაც ჩანს, რომ ყველაზე მძიმე ისტორიულ ვითარებაში — XVI-XVIII საუკუნეებში, ირანულ-თურქული ძალადობის პერიოდში ქართველი მხატვრები ინარჩუნებდნენ ამ თვისებას თვით



მინიატურის ხელოვნებაშიც კი, სადაც ყველაზე მეტად გამოიხატა ირანული ხელოვნების ზეგავლენა.

ამჟამად თავაქარაშვილისეული „ვეფხისტყაოსნის“ (1646) ილუსტრატორი თუმცა იმდროელულია მიმართოს ირანული სკოლის ტრადიციულ ხერხებს, მაგრამ ამავე დროს ადგილობრივი ტრადიციების „ფარულ“ გამოყენებასაც ცდილობს. მაგალითად, „ავთანდილისა და ტარიელის შეხვედრის კომპოზიცია“ ხაზგასმულად სიბრტყობრივია, დეკორატიულია, როგორც ამავე პერიოდის ირანული მინიატურები, მაგრამ საერთო კომპოზიციური სტრუქტურა თავისებურებათა მთელი რიგით გამოირჩევა. ირანული ხელოვნების ხალიჩისებურობისაგან განსხვავებით (მთავარისა და მეორეხარისხოვანის ერთნაირი აქცენტრირება), აქ მხატვარი წინა პლანზე გამოყოფს მთავარს, ძირითადად — ავთანდილისა და ტარიელის ფიგურებს, რომლებიც გამოსახულია ცენტრში, ნეიტრალურ ფონზე. ამასთან, დამოუკიდებელი სურათის ილუზია (ასბოლუტურად უტყბო ირანული ხელოვნებისათვის) არ ქმნის სტატიკურობის, დასრულებულობის შთაბეჭდილებას. ფონის დეტალები ხაზგასმულად გადაჭრილია; რაც ქმნის სივრცის სასურათო სიბრტყის გარეთ გადაზრდის ილუზიას და კომპოზიციას დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს. საერთოდ, თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის თითქმის ყველა ილუსტრაციაში კომპოზიციის ჩარჩო ფორმალურ როლს ასრულებს. თავისუფალი ნახატი (რაც აგრეთვე არ არის დამახასიათებელი ირანული მინიატურისათვის) ხშირად თამამად გადადის სცენის საზღვრებიდან და ქმნის მაყურებლის სასურათო სივრცესთან თითქმის რეალური კონტაქტის ილუზიას. ფიგურები თითქოს „ვერ ეტყვიან“ კომპოზიციის სივრცეში და ჩვენს სივრცეში „ვადმოდიან“ (იქმნება ლიუმინერების მატარებლის მაყურებლის დარბაზში „შემოსვლის“ წმინდა კინემატოგრაფიული ეფექტი).

ცხადია, გახსნილი კომპოზიციის ტრადიცია დამახასიათებელია სხვა ხალხების ხელოვნებისათვისაც (გავიხსენოთ თუნდაც ჩრდილო-რენესანსის ფერწერა, გამორჩეული ამავე პერიოდის იტალიური ფერწერისაგან თავისი გახსნილობითა და „ცხოვრებისეულობით“). მაგრამ უწყვეტი მოძრაობის გამოხატვის ტენდენცია ქართულ ხელოვნებაში მუდმივად შე-



ნილი მოსამართლე, აზღაი, წარმუხად...  
გენს „მართლმსაჯულების ხანმოკლე ოქროს ხანას“. პიესის პროლოგში დრამატურგი ლაპარაკობს თანამედროვეობის პრობლემებზე, სამსჯავროზე გამოქვავს პიტლერი და ერთმანეთს უპირისპირებს ორ კოლმეურნეობას. ეს ყველაფერი მს სპირდებოდა გრუსებსა და აზღაის ამის ფონად. 1979 წ. ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა (რონალდ გრემი) გამოთქვა აზრი, რომ შესაძლებლად მიაჩნია პიესიდან ამოღებული იქნას პროლოგიც და ეპილოგიც; „ამბავი“ უამისოდაც საკმარისი დრამატურგიული ღირებულებისა და დამოუკიდებლადაც იკითხებაო. უნდა ითქვას, რომ ბრეტის ასეთი ვარიანტი რუსთაველის თეატრმა ჭერ კიდევ 1975 წ. ჩაიფიქრა.

სტურუამ წინა პლანზე წამოსწია ბრეტის ჩანაფიქრი, მისი შეხედულებები და ამით კიდევ ერთხელ გაგვახსენა, რომ „ბრეტის პიესების უმრავლესობა კომიკურია“. რეჟისორმა მცირეოდენი შეცვლით მიადწია იმას, რომ მუსიკის, მხატვრობისა და საერთოდ, პლასტიკის საშუალებებით გადალახა ენის ბარიერი — სპექტაკლი ხომ ქართულ ენაზე მიდის! — და არა მარტო გადალახა, არამედ მაყურებელიც თანამონაწილედ გახიზნა ამ უშეფერხებელ „ირეალურ სამყაროში“. ბრწყინვალე ჩანაფიქრი, ტექსტის ახლებური წაკითხვა, რეჟისორის პოზიცია ჩანს ანაქრონულ ტანსაცმელსა და მთავარ პერსონაჟებში — ნიღბებში. სტურუას მიერ შემოთავაზებული „თამაში“ დროსთან ეკვიპოში ხდება. ზოგიერთი სცენა თითქმის კინემატოგრაფიული სიჩქარით მიდის, ზოგიერთი კი პირიქით, შენელებულია.

მოქმედების ადგილად გამოყენებულია თითქმის მთელი სცენა თავისი ტექნიკური აღჭურვილობით. ვიორტი მესხიშვილი მარმონიულად, ეკვიფერ ტონებში აქვს გადაწყვეტილი მთავარი ფარდა, ტანსაცმელი, ხის მახალა, გააყენა ჩელის რიტმული მუსიკა დარბაზში გულგრილს აჩავის ტოვებს.

ის, რაც განძარცვული ხერხით არის შემოთავაზებული, წარმოსახვაში ივსება და ყალიბდება, პიესისეული ყოველი ელემენტი თავის ხმასა და არსებობის უფლებას იძენს. „განსაკუთრებულის“ გადმოსაცემად ბევრი „აღმოჩენა“, თანაც იუმორისტული შეფერილობისა. ჭერ მარტო ის სურათები რად ღირს, რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებულ მიზანსცენას რომ ემსახურებინა. რუსთაველის თე-

ატრში არ არიან საუკეთესო და ცუდი მსახიობებები. აქ ყველას უკლებლივ ნიჭიერებისა და თეატრის სიყვარულის მაღლი სცხია.

სპექტაკლის წამყვანი უანრი ლოლაშვილი არა მარტო კარგად მღერის, არამედ პირველ ყოვლისა შესანიშნავად ამყარებს კონტაქტს მაყურებელსა და სცენას შორის.

ოვა გიგოშვილმა გრუშეს დაუვიწყარი სახე შექმნა, რამაზ ჩხიკვაძემ გვიჩვენა, რა შეუძლია ჭეშმარიტად დიდ მსახიობს.

გურამ საღარაძემ ბრწყინვალედ დაგვიხატა ორი სხვადასხვა ხასიათი. ბ. ბრეხტმა და რ. სტურუამ დაამტკიცეს, რომ რუსთაველის თეატრი არის ნიმუში იმ თეატრისა, სადაც ნიჭი და პროფესიონალიზმი პიესაზე მაღლა დგას.

„ლა ნასიონ“ -- ბუენოს აირესი. 2.8.87.

### პართული შამსადინი ბრეხტის გაველინი

...როგორც ცნობილია, ბრეხტი საგნებს ისევე აღწერს, როგორც არიან ისინი სინამდვილეში. თავის „არტურო უის კარიკრაში“ მან ზუსტი პარალელი გაავლო პიტლერსა და რიჩარდ III-ს შორის და გაავლო ყოველგვარი მიმატება-გამოკლების გარეშე. იგი არ ისწრაფვის თავისი გმირი შეურაცხყოფს, არამედ სუბს გვიჩვენოს ისეთი, როგორც არის სინამდვილეში, სტურუა კი ამ შემთხვევაში გროტესკს მიმართავს რისკის ხარჯზე. სანახაობრივად სპექტაკლი მიმზიდველია, მაგრამ ცივი, რაც ესადაგება რეჟისორის ჩანაფიქრს. ქართული სიტყვა ზუსტად მოერგო პიესას. მხატვრობა ახსტრაქტულია, მაგრამ მეტყველი. ტანსაცმელი გემოვნებითა და ორიგინალით გამოირჩევა.

რაც შეეხება როლების შესრულებას, სადაც პატარა ექვი მაინც არსებობს, რომ რამაზ ჩხიკვაძემ თავისი როლი ერთ სტილში ჩამოაყალიბა და ამავე დროს ჩამოაყალიბა ინტელექტუალური მაყურებლის მოთხოვნათა გათვალისწინებით. იმ მაყურებლისა, რომელსაც ძალუძს ჩაწვდეს დრამის არსს. მედეა ჩახავამ ნამდვილად შეძლო მაყურებელსავე მიეტანა თავისი როლი, და კიდევ ერთი: ნამდვილად ყოველმხრივ გასაოცარი იყო წარმოდგენა.

ნარჩუნებულია და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, ეს პრინციპი არასოდეს გადაზრდილა, ვთქვათ, სომხური ხელნაწილების დაძაბანაითებელ „ბაროკალურ“ ექსპრესიულობაში. ქართული ხელოვნება თავისი განვითარების თითქმის ყოველ ეტაპზე ინარჩუნებდა სიცხადეს, ერთგვარ „კლასიკურ“ დასრულებულობას.

ანტიონიათა სინთეზი, ეროვნული მხატვრული ფორმის „მრავალმნიშვნელობა“ სხვა მხრივაც იჩენს თავს ქართულ ხელოვნებაში. მაგალითისთვის მივმართოთ ყველაზე პოპულარულ ქართულ ძეგლს, გავიხსენოთ მცხეთის ჯვარი, რომლის მხატვრული გადაწყვეტა მართებულად არის მიჩნეული ერის სულის გამომხატველ, ქართული ხასიათის ტიპურ ნიმუშად. ჯვრის ხუროთმოძღვარი ცდილობს არა მარტო ორგანულად დაუკავშიროს შენობის შიდა სივრცე მის გარეგულ იერს, არამედ სვამს ფასადის მხატვრული გაზრების ამოცანასაც. იგი ცდილობს შენობის არქიტექტურას მინიჭოს მიწიერი, ადამიანური სახე: აფორმებს ფასადებს რელიეფური ქანდაკებით (ე. ი. მიმართავს იმ პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნებისათვის უცხო ხერხს) და, მართალია, ეს გაფორმება ძალზე თავშეკავებულია, მაინც შენობის კედლების სიმძლავრისა და „ლონიერობის“ მიუხედავად, არსად იქმნება სიმძიმისა და მისტიკური მოღუშულობის შთაბეჭდილება. რელიეფური ქანდაკება იკითხება როგორც კედლის ორგანული ნაწილი. სწორედ ქანდაკება ანიჭებს ამ ასექტურ კედლებს „ცხოველხატულობას“, ადამიანურობას. ამას დავეუმატოთ შენობის თავისებური პროპორციებიც: ისინი იმდენად გაშლილია სივარში, „ზევით სწრაფვის“ ხაზგასმის გარეშე, რომ შენობა არაჩვეულებრივად ეწერება ბუნებაში, ასრულებს იმ მთის „ნახატს“, რომელზედაც ძეგს.

ასე უქმნის ქართველი ხუროთმოძღვარი ტაძრის მონუმენტურ სახეს ერთგვარ „მიწიერებას“ და ამით აღწევს სიმკაცრისა და ემოციურობის, რომანტიკულობისა და უბრალოების სინთეზს.

ანალოგიური ტენდენცია შეინიშნება შუასაუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერაშიც. ზემო-კრიხის, ატენის, ყინწვისის, ვარძიის, ბერთუბნის მონატულობის „ქვედა“ რეგისტრში (სცენათა განლაგების იერარქიის შესაბამისად) ქართველ საერო პირთა



„ამბიტო ფინანსიერო“ — ბუენოს აირესი, 3.8.87.

ორი სარედაქციო სპეციალური

ქართულმა თეატრმა შემოგვთავაზა შექსპირის ლამის თავდაური დაყენებულნი, ვასილიკარი სიძლიერის „რიჩარდ III“. თუმცა ამ პიესას თავისი ავტორი პუაეს, ქართველებმა დადგმას შემტობტე მეტი ექსპრესიულობა, სილაღე, სითამამე, ფერადოვნება, რომელიც აღსავსეა გროტესკით, კომიზმით, დრამით. თეატრმა ამით დაგვარწმუნა, რა ღრმად ჩაწვდა იგი პიესის არსს, რა ახლოს არიან ისინი შექსპირთან.

როგორც პრესკონფერენციე ითქვა: „ისინი სცენაზე ექსპერიმენტებს არ ატარებენ“, მაგრამ მაინც გვაოცებს მათი გამოკვეთილად გამორჩეული ინდივიდუალიზმი.

მსახიობები მთელი არსებით არიან ჩართული სექტაკლში, შესაშური სიმსუბუქით მოძრაობენ სცენაზე და ხლართავენ ინტრიგებს. თუმცა სხვადასხვა ეპოქისთვის დამახასიათებელი ტანსაცმელი აცვიათ, ისინი მაინც თანამედროვენი არიან.

საუურადღებოა დადგმის სტილიზაცია ქორეოგრაფიული ელემენტების ჩართვით. რუსთაველიეები მერაბპოდის ღრსულური მემკვიდრეები არიან. უხვად იყენებენ პლასტიკას, რიტმიკას, ვოკალურ მონაცემებს.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი გროტესკულია და მჭვინვარე. იგი ტურასავით უღლის გარს თავის მსხვერპლთ, ცდილობს ამოიცნოს მათი სიმღბლე და სიბილწე, ხოლო როდესაც ამოიცნობს, იგი უკვე ძალაუფლების მქონე კაცად გარდაიქმნება. რამაზ ჩხიკვაძეს თავიდან ბოლომდე ბრწყინვალედ აქვს გააზრებული თავისი როლი.

გ. გეგეჭკორი და კ. კავსაძე (მსახიობის ასახელებს პრეკაპის მიხედვით. უნდა იყოს გ. ხალარაძე. რედ.) დიდებულად ქმნიან ბუენოსაისა და მასტინგის სახეებს. მედია ჩახავა ციხეაშუკრილივით დაქრის გვაუმებით სავსე სცენაზე.

მთელი დასი საათის მექანიზმით მუშაობს.

მირიან შველიძის მშვენიერი სცენოგრაფია საოცრად ზუსტი და მეტყველია. შთამბეჭდავია სცენა, როცა მოქიშეთა ხელები და თავები ქანაობენ, თითქოს მიწა იძრა და დასაყრდენი გამოეცალათ ადამიანებსო.

გია ყანჩელმა ბახისა და მოცარტის მუსიკას პარმონიულად შეუთავსა „რეგატიმები“.

პორტრეტები თითქოს მორწმუნეთა შორის იმყოფებიან წირვაზე, მათ უკავშირდებიან, როგორც ცოცხალი, რეალური პერსონაჟები. ისინი ოდნავ „აწეული“ არიან კედლებზე, „მოდლებიან“ მორწმუნეებზე, ზომებით სკაზობენ მათ და ერთგვარად აერთიანებენ რეალურსა და ამალღებულს, მიწიერსა და ღვთაებრივს. ეს შთაბეჭდილება ხაზგასმულია იმითაც, რომ თავად პორტრეტებში რეალური ნიშნები (კოსტიუმები, თმის ვარცხნილობა, მორთულობა) უკავშირდება პოზების, ქესტების მნიშვნელობას, მათი განლაგების რიტუალურ ხასიათს.

ეროვნული მხატვრული ფორმის ამ დიალექტრობაში გამოხატულია ქართველი ხალხისათვის დამახასიათებელი ორბუნებოვანი წარმოდგენა ადამიანზე, მისი მიწიერი და სულიერი საწყისების ერთიანობაზე.

თავის წიგნში „სათავეები“ გურამ ასათიანი განუწყვეტლივ მიუთითებდა ქართველი ხალხის ამ არაჩვეულებრივ თვისებაზე, ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ჩვენი ბუნება — თვით ქართული ისტორიის ყველაზე მძიმე პერიოდებშიც კი ყოველთვის გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ძალით, ოპტიმიზმით, იუმორის გრძნობითა და სიმსუბუქით... და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ეს თვისებები ორგანულად უკავშირდებოდა ქართული ხასიათის სიღრმეს, მნიშვნელოვნებას“. ხასიათის სიმსუბუქე არასდროს ეწინააღმდეგებოდა „მიწიერებას“, რომანტიკულობა — რეალურობის მუდმივ გრძნობას.

ეს წინააღმდეგობები ბუნებრივად უკავშირდებოდა ერთმანეთს, და ეს ბუნებრივი კავშირი, თავის მხრივ, მუდმივად ირეკლებოდა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ქართული ხასიათის ამ თვისებამ თითქოს გააერთიანა ხელოვნების განსხვავებული დარგები, მათ შორის კინემატოგრაფიც. ამიტომ შეიძლება მისაღებად ჩაითვალოს, ზოგჯერ ყველაზე მოულოდნელი, პირდაპირი პარალელი სახვით ხელოვნებასა და კინოს შორის, რომელიც ეროვნულ ხასიათს გამოხატავს.

სიმონ ფრელიზი „ჯარისკაცის მამის“ ანალიზის პროცესში წერდა, რომ ფილმის სტილისტიკა და ფიროსმანაშვილის გროტესკები აღიქმება როგორც ერთი და იგივე მოვლენა.

რამდენად უხეშადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ეს შედარება, მასში უთუოდ არის ჭეშ-

ეს ყველაფერი ნტიკედ და უშუალოდ უპირა ხელა რევისორ რბერტ სტურუას. მან ღორცი შეასა თითქმის საოპერო ღადემას, სცენა ავსო კონტრასტებით, შექმნა ინტიმურობისა და ამავე დროს ციხის გარემოც.

ბრეტის „კავასიურმა ცარცის წრემ“ გააოგნა მაყურებელი უმდიდრესი ფანტაზიითა და გამომსახველობით. ქართულმა დანამ გვიყენა სინაზით, გულგულალობითა და ოპტიმიზმით აღსავსე სექტაკლი. „სტურუას სტილი“ აქ მთელი ძალით გამოვლინდა. უსაზღვროა მისი წარმოსახვის უნარი, შემოქმედებითი გაქანება.

ეს არის სანახაობითი, სასიამოვნო სექტაკლი, ეს არ არის ის სექტაკლი, რომელსაც „სექციალისტი ელოდება“. მაყურებელი მიენჯა თვლი აღვენოს „თავის მიმდევრების მიერ ძალაგამოცლილ ბრეტს“, ამიტომ რუსთაველის თეატრმა „მაყურებელთა გასართობად“ შემოგვთავაზა ჯაღონური ფაბულა, რომელსაც ქართული მსახიობები გადმოსცემენ დიდი მონდომებით და სიმართლით. ისინი „ბექსტს ეპარობიან თავიანად, მაგრამ არა დოგმებით და ბრწყინვალე შედეგსაც აღწევენ. ბედნიერ აღმოჩენათა ფიგურებით მაყურებლის სულს კმაყოფილებითა და სინათლით ავსებენ. რუსთაველელთა ამ ვერსიის შემდეგ აუცილებელია მოინახვოს გერმანული დრამატურგის ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციის ასალი გზები.

იზა გიგოშვილის გრუსე ცეცხლოვანი და ამავე დროს სინაზით სავსე ემაწვილი ქალია. ძნელა მისი დავიწყება.

სექტაკლის წამყვანს უ. ლოლაშვილს და მუსიკოსს ლ. სიუმაშვილს ელევანტურობა და სიღაღე შეაქვე სცენაზე.

გ. საღარაძე და ჯ. ღაღანიძე ოპერის სოლისტებს არ ჩამოუვარდებიან და მსურველ ტაშსაც იმსახურებენ. კ. სკანდელიძის ბერეკავი წარმოუდგენლად ნამდვილია.

რაც შეეხება რამაზ ჩხიკავძეს, ეს არის უდავოდ დიდი მსახიობი, მისი ლოთიფოთი და ქოთქოთა აზღაკი დაუფიქარი და შეუღარებელია.

გიორგი მესხიშვილის მშენიერ სცენოგრაფიას ავგაროზივით ახლავს ლეონარდოს რეპროდუქცია და მხედრობის ცხენიც კლავებს ნახატადან გადმოსულსა ჰგავს. ვია ყანჩელის ხალისიან მუსიკას მთელი დაბაზი აყოლებს ტაშს.

ესპანურიდან თარგმნა  
ილვა ახვლედიანმა.

მართება. თუ გავისხნებთ, რომ ფიროსმანი ავითარებდა რა ეროვნული ხელმძღვანელის ტრადიციებს, თავისი „მიწიერი“ გმირის სტრუქტურ გამოხატვაში აღწევდა, ანუ იმდენდებრივ შინაგან სერიოზულობას, სიბრძნეს, ზოგჯერ გმირულ ხასიათსაც ანიჭებდა მთ უპირველეს ყოვლისა გამომსახველობით საშუალებათა სიზუსტითა და სიძუნწით, ფიგურის განსაკუთრებული კომპოზიციური გამოყოფით (ძირითადად დაბალი ჰორიზონტის ხაზგასმით), ერთმანეთს უჯავშირდებდა გროტესკსა და სიმართლეს, ტრაგიკულსა და ღმილის მომგვრელს, უბრალოებას და შინაგან ძალას.

ქართული კინოს სტილისტიკის შეფასება უთუოდ გაუადვილებოდათ „ისკუსტო კინოს“ დისკუსიაში მონაწილეებს, ისევე და ისევე ფიროსმანი რომ გახსენებოდათ, გაუადვილებოდათ ჩვენი კინემატოგრაფის უარულ თავისებურებათა ანალიზიც (მაგ., იგივე „ჯარისკაცის მაისი“ ან ელდარ შენგელაის „შერეკილებისა“ და „არჩვეულებრივი გამოფენის“ უარის გარკვევა). თუნდაც ფიროსმანის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სურათი „მეგზოვე“ რომ გავხსენებინათ. „მეგზოვე“, სადაც იუმორი ერთდროულად მელანქოლიას, სევდას შეიცავს, ამ წინააღმდეგობას კი „პოეზიისა“ და „პროზის“ თავად ცხოვრებისეული კონფლიქტი ქმნის, როცა მეგზოვე ერთდროულად ღმილის ბადებს თავისი მოუხერხებელი პოზით, გულუბრყვილობით, დაჰყვებილი თვალებითა და ბავშვური უშუალებით (რაც შესრულების მანერით — განზოგადებული და გამომხატველი წერის მანერით არის ხაზგასმული) და თანაც ტრაგიკული თავისი მარტობით, რაღაც აღუვებელი შეჩერებულობით, სევდიანი მწერით. იქმნება ქართული ეროვნული კინემატოგრაფისთვის ჯერ კიდევ 20-იანი წლებიდან დამახასიათებელი ქეშმარტად ტრაგიკომიკური სახე.

სწორედ პოლიფონიის ეროვნულ ტრადიციებს მოჰყვება ელდარ შენგელაია თავის „არჩვეულებრივი გამოფენაში“, რომელშიც უარყოფილია ცალკეული კონტრასტები, მთლიანობის დაყოფა, დანაწევრება, როგორც თავად ფილის პლასტიკურ გადაწყვეტაში, ასევე ავტორთა დამოკიდებულებაში გმირის მიმართ. მოგონილი სტრუქტურა თავის ძირებს ჰპოვებს რეალურ სინამდვილეში.



რომელიც, მთლიანობაში ადღებენღი, მოიცავს რეალური ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობებს, მათ შორის იუმორისა და სევდის დაპირისპირებასა და ამ დაპირისპირების ერთიანობას, და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, კინოსახის დიალექტიკური ხასიათი მთლიანად შეესაბამება კინემატოგრაფიული მხატვრული სახის სპეციფიკას. „გონიერი იუმორის“ ფენომენი იბადება დროთა განმავლობაში, „ნაცნობი“ ყოფის თანმიმდევრული, „საფეხურებრივი“ განზოგადებით, გამოსახულებისა და გიორის „შიგნით“ შედწვევით. „კინოსახე ფაქტიურად მაყურებლის თვალწინ, მის ცნობიერებაში ყალიბდება. სახე მისივე სახვითი ფორმის გარდამქმნელი მხარეა, ახალ მხატვრულ ხარისხში აყვანილი ფორმასა.“<sup>5</sup>

მარლენ ხუციევის ფილმი „ოცი წლისა ვარ“ ანალოზის დროს ალექსანდრე მაჩრეტი იხსენებდა ვალენტინ კატაევის „მივიწყებულ ბალახს“, რომელშიც მწერალმა თავისებურად დაახასიათა პოეზიის არსი: „უცებ მივხვდი — წერს კატაევი — გულით შევიგრძენი პოეზიის მარადიული არსებობა ყველაზე უბრალო ნივთებში, რომელთაც ადრე გვირდს ვუვლიდი, ისე რომ არც კი დაფიქრებულვარ, რომ თითოეული მათგანი ყოველ წაშს შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოებად იქცეს, საჭიროა მხოლოდ ყურადღებით ჩაატკერდეს მათ კაცი.“<sup>6</sup>

მართლაც, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ა. მაჩრეტი, ხუციევისთვის სინამდვილეში იმდენად ღრმად ჩახედვია დამახასიათებელი, რომ მაყურებელმა ცხოვრების ჩვეულებრივ დინებაში ყოველდღიურობის „პოეტური სული“ შეიგრძნოს, დამახასიათებელია კამერის კონცენტრაცია უბრალოზე, არაფრით გამორჩეულზე, რათა მასში მშვენიერი დაინახოს.

ხუციევისაგან განსხვავებით ასეთი „ყურადღებიაობა“ ნაკლებად არის დამახასიათებელი ქართული ფილმებისათვის. ქართული ფილმების რეჟისორებს თითქმის „ეზარებათ“ ხანგრძლივად შეჩერდნენ ყოფაზე. მიჰყვებიან რა „კრეშენდოს“, საფეხურებრიობის ტრადიციებს—ერთი ანტინომიიდან—მეორისკენ, მიწიდან — ცისკენ, ყოფითიდან — ამაღლებულისკენ, მიწიერიდან — მონუმენტურისაკენ (თუნდაც კვლავ „ჯვარი“ გავიხსენოთ), ქართველი რეჟისორები, როგორც წესი, ცდი-

ლობენ გამოძერწონ პოეტური სახე ყოველდღიურიდან: კი არ „შევიდნენ“, არამედ „გამოვიდნენ“ ყოფითი რეალურობისგან, თქვენ ტრადიციულ თხრობაში (სქესობა) მძვინვარეობს გავიხსენოთ, რომ რუსული „პერეღვიენიკური-თხრობითი ტრადიციებისგან განსხვავებით, ქართული ფერწერა, როგორც ასეთი, მცირე გამოხაკლისის გარდა ფაქტობრივად უცნობია ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის), ამაღლდნენ ყოველდღიურზე და თანაც არ დაკარგონ კავშირი რეალურთან, არ დაკარგონ მთლიანობის რაღაც თანდაყოლილი ეროვნული თვისება.

ამის ნათელი მაგალითია გიორგი შენგელიანი ფილმი „ალაფერობა“. ალაფერდის ტაძარი — როგორც ამაღლებულის, პოეტურის სიმბოლო — აქ განუწყვეტლივ უპირისპირდება ყოველგვარ ამაღლებულობას მოკლედულ „მიწიერ“ დღესასწაულს. ფილმის ავტორებისთვის მნიშვნელოვანია, რომ ღრეობა, დოკუმენტური ასახვის პროცესში მაკურგებელმა მთლიანად შეიგრძნოს ეს უსინათლო „პროზა“ და დარწმუნდეს, რომ წმინდასა და ამაღლებულის ფენომენი კარგა ხანია მივიწყებულია ამ უახრო დროსტარებაში. ამიტომ ეროვნული ციკვის „შეჯიბრის“ გამოხატვის დროს, „შეჯიბრისა“, რომელიც როგორც მშვენიერების სიმბოლო თაობიდან თაობაზე გადადიობა, რეჟისორი ხაზს უსვამს კადრის კომპოზიციის ქაოტურობას, უწყისრივობას. აუჩქარებელ თხრობაში მხოლოდ თანდათან მატულობს ტემპი, რიტმი იცვლება და გამოსახულება თითქმის მზად ხდება „აფეთქებისათვის“. ფილმის ჩაფიქრებულობა იცვლება ერთგვარი აფეთქებით. კიბეზე ასვლის ეპიზოდში გამოსახულების „მონტაჟურობას“ კრეშენდოს მოტივი შემოაქვს და ეკრანი თანდათან თავისუფლდება ყოფითისაგან — კადრში „გაბატონდება“ ტაძრის მონუმენტური სახე — პირველი ეპიზოდების „პორიფორტალური“ კომპოზიციები ვადაის „ვერტიკალური“ პლასტიკაში, რომელიც ხაზგასმულია ტაძრის ამაღლებული პროპორციებითაც. გამოსახულება თავისუფლდება ყოფითი ელემენტების სიმძიმისაგან. პროზაულიდან იბადება ამაღლებული. შეიძლება ეს დამთხვევა იყოს, მაგრამ მაინც არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ტაძრის ფასადების გაფორმებაშიც ცალკეული თაღები გამოყენებულია ტაძრის მხოლოდ

ქვედა, „მიწიერ“ ნაწილში, კედლები თანდათან აქაც თავისუფლდება სიმძიმისაგან — ადგილი ეთმობა თავად გუმბათს, რომელიც იქვეა ტაძრის კომპოზიციის ცენტრალურ აქცენტად, თუმცა, თავისი მოზრდილი პროპორციების მიუხედავად, ის არ არღვევს ტაძრის მხატვრულ მთლიანობას.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდში პოეტური სახე თავის კულმინაციას აღწევს არა მიწაზე, არამედ ტაძრის გუმბათზე, არ არის მოწყვეტილი „პროზას“, რადგან თავადაც „პროზიდან“ და „პროზისთვის“ იბადება.

ლირიკულის ასეთი „საფეხურბრივი“ დაბადება თვალსაჩინოა „რესტორნის“ ცნობილ ეპიზოდში ოთარ იოსელიანის ფილმიდან „იყო შამში მგალობელი“. ამ სცენის დასაწყისში მსაყურებელი სულ მუდამ გრძობს ერთგვარ „მოუსვენრობას“ გამოსახულებაში. კამერის წინ შემთხვევით ვანლაგებული დეტალებია. ეკრანზე თბილისის რესტორნების ჩვეულებრივი „პროზა“ გამოხატული. თანდათან კამერა თითქოს ასევე შემთხვევით აკეთებს აქცენტს გიაზე. ყოფითი დეტალები, თავისთავად ქაოტური, „ხმაურიანი“ განლაგებით, თითქოს კარგავს მნიშვნელობას (ეს გამართლებულია თავად დრამატურგიით — რესტორანი იკეტება). ამ ეპიზოდის „ხმაურიანი“ მონტაჟი და კამერის შედარებით ნერვული მოძრაობა იცვლება ნახევრადცარიელი დარბაზის საშუალოზე მოზრდილი ხედით. გიას მუსიკა ესმის — ჩვეულებრივ ყოფაში თანდათან დაიბადა რაღაც უფრო ღრმა, ლირიკული, და აქაც პლასტიკური სახის „მელოდია“ კულმინაციას აღწევს — გიას ხედზე, გიაზე, რომელიც მუსიკის მოსასმენად ბრუნდება, თითქოს „ჩერდება“ იმაზე, რაც ამ ქაოტურ აფორიაქებულ სინამდვილეში უკვე დაკარგა, მაგრამ ღრმად დააქვს თავის სულში. იბადება პოეტური ინტონაცია, რომელიც ღრმად ახასიათებს გმირს.

ქართულ კინოში ყოფითისაგან — პოეტურის, ზოგჯერ კი — როგორც „მაგდანას ლურჯასა“ და „ჯარისკაცის მამაში“, — მონუმენტურის „საფეხურბრივი“ გამოძერწვის მრავალი მაგალითი შეიძლება გავისყენოთ. ზედმიწევნითი ყოფითობა, რომელიც ბორკავს ხელოვანს, „თორევა“ მხატვრულ სახეს (პრინციპით, „ყველაფერი ისე, როგორც ცხოვრებაში“), ამ ყოფითობის მონობა აბსოლუტურად უცხოა ქართული კინემა-

ტოგრაფისათვის... და როგორც არ უნდა გვსაყვედურობდნენ „პრობლემური“ კინოს მომხრეები — ისინი, ვინც კინოხელოვნებისგან მხოლოდ და მხოლოდ აქტიურობასა და სინამდვილის შეუღლამაზებელ გამოხატვას მოითხოვენ — შეუძლებელია ქართული ხელოვნებისთვის ამ გენეტიკური თვისების წარმართვა. ყოველ შემთხვევაში, ქართული ხელოვნება ამ თვისებას მუდამ ინარჩუნებდა — ეროვნული მხატვრული ფორმა ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებში ყოველთვის მოკლებული იყო დაწვრილმანებას, დეტალიზაციას, ზედმიწევნით დეკორატიულობას, ზედმიწევნით ექსპრესიულობას... საერთოდ, ყველაფერს ზედმიწევნით, გადაჭარბებულს, გამაძფრებულს.

როგორც აღინიშნა, მნიშვნელოვანი ევოლუციის მიუხედავად, ქართულ ძეგლებში საუკუნეების განმავლობაში შეინიშნება მიდრეკილება წონასწორობისაკენ, კომპოზიციის, კოლორიტისა და ნახატის სისტემის უბრალოებისა და ორგანიზებულობისაკენ (რაც უთუოდ ახლოვებს მათ ანტიკურ ტრადიციებთან, რომელიც, თავის მხრივ, ბიზანტიურ ხელოვნებას გადაეცა).

მაგალითად, სომხური არქიტექტურისგან განსხვავებით, რომელიც, როგორც წესი, ყოველთვის ხაზგასმულია შენობის მასების „ცხოველხატული“ ორგანიზაცია, მოულოდნელობანი ფსადის დეკორში, „სხვადასხვა დროის ქართულ ტაძართა პროპორციები, შიდა სივრცის შეგრძნება, მკაფიო ხაზებისა და სიბრტყეთა ურთიერთდამოკიდებულება ხაზს უსვამს ლოგიკური სიკვადის, არქიტექტონიკურობის შთაბეჭდილებას, რაც შენობის გარე მასების ორგანიზაციისა და დეკორატიული ელემენტების განაწილების სისტემის საფუძველი ხდება...“<sup>7</sup>

საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეები სხვადასხვა დროს წერდნენ, რომ ის რუსი ოსტატები, რომლებიც ვლადიმირის დიმიტრის ტაძრისა და იტრეევი-პოლსკის წმ. გიორგის ტაძრის ჩუქურთმებს ასრულებდნენ, კედელს აღიქვამდნენ როგორც სიბრტყეს, რომელიც განკუთვნილია დეკორით მთლიანი გაჭედვისათვის, ხალიჩისებურის შთაბეჭდილების შესაქმნელად. ცალკეული მკვლევარები — ვაგნერიც,<sup>8</sup> ლაზარევი<sup>9</sup> წერდნენ რელიეფების, „მწკარულ“ განლაგებაზე და ხაზს უსვამდნენ, რომ ასეთი კომპოზიციურა გადაწყვე-

ტა უკავშირდება რუსულ ხალხურ შემოქმედებას — ხეზე მოხატულობას, დეკორატიულ ჭრას, ქარგვას. რელიეფების მრავალრიცხოვანი რიგები ერთიანდება სიბრტყობრივ-დეკორატიული ხასიათის ხალიჩისებრი კომპოზიციებად. |

როგორც მართებულად აღნიშნავს ნ. ალადაშვილი: „ვლადიმერ-სტუხანის არქიტექტურის რელიეფური დეკორის ხასიათი მთლიანად ეწინააღმდეგება ქართულ ტაძართა ფასადების დეკორატიულ გადაწყვეტას. შუასაუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში, თვით იმ ძეგლებშიც კი, რომლებიც დეკორის სიუხვით გამოირჩევა, ყოველთვის ნათელია კედლის გლუვი სიბრტყის, ქვის წყობის სილამაზის მნიშვნელობა... ცალკეული ფიგურული რელიეფები ფასადის სიბრტყეზე გამოყოფიან როგორც ლაკონური, დასრულებული მხატვრული აქცენტები“.<sup>10</sup>

ქართული ტაძრების დეკორატიული გადაწყვეტის თავისებურება კარგად ჩანს მათი სომხური ტაძრების, მაგალითად, ახტამარისა და ირიჩის ტაძრების ფასადებთან შედარებისას. თუ ქართულ ტაძრებში რელიეფები ყოველთვის მკაფიო აქცენტებად იკითხება და ყოველთვის კედლის ტექტონიკას უკავშირდება, სომხური დეკორი გამოირჩევა სიმდიდრით, ცხოველხატულობით, რაც კედლის სიბრტყესთან კავშირში დაძაბულობის, „ბაროკალურობის“ შთაბეჭდილებას ქმნის. მკვლევარები სამართლიანად მიუთითებენ ამ „ბაროკალურობაში“, ფორმათა ხაზგასმულ ექსპრესიულობაში სომხური ხელოვნება კავშირს სირიულ ხელოვნებასთან. ქართულ ძეგლებში კი, ეროვნული ხელოვნების განვითარების ყოველ ეტაპზე, აღმოსავლეთქრისტიანული ტრადიციების გავლენა თვალსაჩინო ხდება ფორმათა გაწონასწორებულობაში, კომპოზიციათა სიცხადეში.

ხაზობრივი გამომხატველობისა და ფორმის არაჩვეულებრივი სიცხადის თვალსაზრისით ქართულ მინიატურას ხშირად უპირისპირებენ ხოლმე დასავლეთ ევროპის რომანულ ძეგლებს. როგორც გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს, „ქართულ ძეგლთა წმინდა ეროვნული თავისებურებაა ზომიერების გრძნობა, რომელიც მათ ყოველთვის გამოარჩევს რომანული ძეგლებისაგან, ამ უკანასკნელთა მიდრეკილებით ხაზგასმული დრამატულობისაგან. განსხვავება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა

ორნამენტის თვალსაზრისით. დასავლეთში ორნამენტის „დაწვის“ ხელოვნება დასრულებული წნულების ყველაზე რთულ, მკაფიო სიულ ლაბირინთებს აღწევს, მაშინ, როდესაც ქართული ძეგლების ყველაზე რთული წნულებიც კი გვაოცებს როგორც ცალკეული ელემენტების, ასევე მათი დამოკიდებულების სიცხადით“.<sup>11</sup>

უბრალოებისაგან, განტვირთულობისაგან ასეთმა ჰემმარიტად ეროვნულმა მიდრეკილებამ ნათლად იჩინა თავი ქართული ფილმების სახვით გადაწყვეტაშიც, როგორც ე.წ. „პროზალი“, ასევე „პოეტური“ სტილისტიკის ფილმებში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თუ ცალკეული ეროვნული კინემატოგრაფებისათვის ასეთი დაყოფა ხშირად გამართლებულიცაა (როდენ სქემატურადაც არ უნდა ეღერდეს, ფაქტია, რომ რუსულ ეროვნულ კინოს, თავის საუკეთესო ნამუშევრებში ყოველთვის ჰქონდა მიდრეკილება „სიმართლის“, ყოფის ზუსტი ასახვისაგან, თითქოს ლევ ტოლსტოის ლიტერატურული ტრადიციების განვითარებისაგან. უკრაინულ თუ შუა აზიის კინემატოგრაფში კი ნათელია ფერწერულ-პოეტური სტილისტიკის პირველადობა), ქართული კინოსთვის ეს დაყოფა, ისევე ეროვნული მხატვრული ფორმის დიალექტიკურობის, „მრავალხმიანობის“ გამო, აბსოლუტურად მიუღებელია. რას მივაკუთვნოთ „იყო შაშვი მგალობელი“ — „პროზას“ თუ „პოეზიას“? ან „თუში მეცხვარე“ ან „უბედურება“?

სისადავისა და „კლასიკური სიცხადის“ ტრადიციამ თითქოს გააერთიანა ეს სტილისტიკური მიმართულებები ქართულ კინოში, განსაზღვრა ქართული ფილმების პლასტიკური გადაწყვეტის თავისებურება.

კორა წერეთელმა სამართლიანად უწოდა მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმს — „დიდი მწვანე ეელი“ ფილმი-ფიქრი.<sup>12</sup> მართლაც, რაც უფრო მეტად უახლოვდება ფილმში ჰემმარიტებას სოსანა, მით უფრო ნათელია ეკრანული სივრცის განთავსუფლება სივრცების „ხედმეტი“, გარეგანი, დროში ცვალებადი პლასტებისაგან, ყოფითი სამყაროსაგან — და მით უფრო ნათლად ყალიბდება მარადიული და უსაზღვრო სამყაროს — კოსმოსის, ბუნების მხატვრული სახე. ავტორები თითქოს თანდათან უახლოვდებიან გამოსახულების „ძირს“, მის ფუნდამენტს — პოე-

ტურ საწყისს და „ასუფთავებენ“ პლასტიკის ცვალებადი „დეკორისაგან“, რაც დრამატურგიულად შეესაბამება გმირის მიახლოებას ისტორიასთან, თავის ძირებთან, მარადიულობასთან. ფილმის ფინალისკენ გამოსახულება უკვე განთავისუფლებულია „ცხოვრების მიმსგავსებისაგან, მაგრამ თავისი არსით — რეალურია, თავად ცხოვრებიდანაა აღმოცენებული. ფინალურ კადრში ხედვის ზედა წერტილიდან გადაღებული თოვლით დაფარული ველი, წერტილიდან უკვე ამ კოსმოსის ნაწილი ხდება, ორი მუქი სილუეტი — გიორგი და სოსანა კი — ამ მთლიანი, მარადიული, დაუნაწევრებელი სამყაროს ორგანული ნაწილი.

ქართული რეჟისორების ეს მიდრეკილება პლასტიკური უბრალოებისაკენ ნათლად ჩანს იმ რეჟისორთა შემოქმედებაშიც, რომელთა სტატისტიკაზე აშკარა გავლენა იქონია ექსპრესიონიზმის, სიურრეალიზმის (ერთი შეხედვით, „არაქართული“ მოვლენების) ტრადიციებმა. ეს ტრადიციები მოდის ჯერ კიდევ კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიიდან“ და საინტერესოდ არის ტრანსფორმირებული თანამედროვე ქართულ კინოში.

ალექსანდრე რეზიაშვილის ფილმ „საფეხურში“ გამოსახულება ამ რეჟისორის წინა ფილმებზე უფრო პირობითია, როგორც სასამართლიანად აღნიშნავს ტატა თვალჭრელიძე, რეზიაშვილი „არ ცდილობს ხელი შეუწყოს მაყურებელს, რათა მან ადვილად შეაღწიოს მის კინოსამყაროში...“<sup>13</sup>. გამოსახულება აბსურდულია თავისი ხასიათით, მაგრამ პლასტიკის ხაზგასმული პირობითობა აქ მიღწეულია არა დეკორატიული ეფექტებით, არამედ კადრის აბსოლუტური განთავისუფლებით ყოველივე ზედმეტისგან, ყველანაირი „მორთულობისაგან“. „საფეხურში“ მხატვრული სახე თავად სივრცეა, გამოსახულების „პაერი“.

ტ. თვალჭრელიძე აღნიშნავს, რომ „რეზიაშვილის მსახიობოში მისი ფარული მხარე აინტერესებს“.<sup>14</sup> ამას დაუფიქრებთ, რომ რეზიაშვილი, საერთოდ, თავად გამოსახულებაშიც ყოველთვის ეძებს რაღაც იდუმალ, ფარულ აზრს, და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მისი კინოსამყაროს „აბსურდულობის“ მიუხედავად, სიურრეალიზმის, განსაკუთრებით კი რენე მაგრიტის ტრადიციების პირდაპირი გამოყენების მიუხე-

დავად, გამოსახულების ეს „გასაიდუმლოებულება“ მიღწეულია სწორედ ქართული ციკლიკისათვის ტრადიციული ფორმისა და ფორმებით, „ნახატის“ უბრალოებითა და სიკეთესადაც. ასეთი პლასტიკა და ფილმის თავისებური მეტატიკური რიტმი ერთგვარი იმპულსია ფიქრისათვის, მაყურებლის თვითჩაღრმავებისთვის.

პლასტიკური სახის ასეთი სისადავის მიუხედავად რეზიაშვილის ფილმები სწორედ თავისი პლასტიკით გამოირჩევა. საერთოდ, პლასტიკის განტვირთულობა ქართულ კინოში თითქმის არასდროს გადადის გამოსახულების სიღარიბეში, სიმწირეში. აქაც ვლინდება კონტრასტებზე „აწყობილი“ ქართული ხასიათი, როგორც გურამ ასათიანი წერს: „ერთხმობაზედა, ერთფეროვნება, ერთსახოვნება საფუძველშივე მიუღებელია ჩვენი ესეთიკური მსოფლმხედველობისათვის.

ასეთია ქართული სიმღერაც, ქართული პეიზაჟიც, ქართული ხუროთმოძღვრებაც, ქართული ვერსიფიკაციაც...“

ჩვენ „სიჭრელეს“ ვერ ვიტანთ (თუ რაიმე ბოლომდე ვერ მივიღეთ აღმოსავლური კულტურიდან, პირველ რიგში, სწორედ სიჭრელის კულტი). მაგრამ ვერც ერთფეროვნებას ვეგუებთ...“

ჩვენი იდეალი ერთმანეთისგან განსხვავებულ, ერთმანეთის საპირისპირო, ერთმანეთისგან განზიდულ ერთეულთაგან შემდგარი კონტრასტუაა.<sup>15</sup>

როცა ქართულ არქიტექტურაში პლასტიკური სახის სისადავეზე, გადაჭარბებული დეკორატიულობის უპაოყფაზე, თავად კედლის სიბრტყის მნიშვნელობაზე ვწერთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჯერ კიდევ V საუკუნის ძეგლში — ბოლნისის სიონის არქიტექტურაში, რომლის ფასადზე რელიეფური დეკორი საერთოდ არ არის გამოყენებული, მაინც შეიმჩნევა კედლის „ფერწერული“ გაფორმების ტენდენცია (მხატვრულ ეფექტს აქ ეფერადი ქვა და წყობა განსაზღვრავს). ამ საკითხის განხილვისას ს. საყვარელიძე აღნიშნავს: „ამრიგად, გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება ვილაპარაკოთ ფასადების მხატვრული დამუშავების პრობლემაზე, რომლის მიმართ სულ მუდამ გულგრილი რჩებოდა ისეთი მოწინავე ქვეყანა, როგორც ბიზანტია“.<sup>16</sup>

ან კიდევ გავიხსენოთ, თუ როგორ აღწე-



დენ ქართველი მხატვრები გამოსახულების ემოციურობას ხაზობრივი დინამიკით, როცა ფიგურის გამომხატველობას განაპირობებდა თვით ხაზი, მისი გამომხატველობა, ოღონდ აქაც ეროვნული მხატვრული სახის ანტი-ნომიურობა იჩენდა თავს: ხაზის აქცენტირებასთან ერთად, ქართველი მხატვრები და მოქანდაკეები (და კინემატოგრაფისტებიც) უარყოფენ გადაჭარბებას, დამახასიათებელს, მაგალითად, რომანული ქანდაკებისათვის. როგორც აღნიშნავს ნ. ალადაშვილი, რომანულ ქანდაკებაში „ფორმის ექსპრესიულობა, პროპორციების დარღვევა და ფორმათა თანაფარდობის დამახინჯება ყოველთვის გამაფრებელია, თითქმის გამოხატავს ექსტატიკურობისკენ, სიუჟეტის ხაზგასმული დრამატულობისკენ მიდრეკილებას. რომანული რელიეფი მთლიანად დაძაბულობითაა აღსავსე. მასთან შედარებით საქართველოში შექმნილი გამოსახულებანი გამოირჩევა გარკვეული თავშეკავებულობითა და სიმშვიდით.“<sup>17</sup>

იგივე თვისებებით, ოღონდ ცხადია, ტრადიციების არა მექანიკური გადმოტანით, არამედ მათი გააზრებით, მათი ბუნებრივი მოქმედებით, გამოირჩევა ალ. რეხვიაშვილის ხელოვნებაც. მართალია, მისი ფილმების სახეობრივი სამყარო ხაზგასმით გროტესკულია. გამაფრებელი, ზოგჯერ ფანტასტიკურიც კი, ნაგრამ ეს სამყარო ყოველთვის ინარჩუნებს თავის ეროვნულობას.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ, რომ ფანტასტიკური არსებების გამოხატვა ხშირია ქართულ ქანდაკებაში. რეხვიაშვილის სიურრეალისტური პლასტიკისა არ იყოს, ეს ფანტასტიკური არსებები „შედგებიან“ სხვადასხვა ცხოველისა და ფრინველის ნაწილებისგან და ერთგვარ ბოროტ ძალას გამოხატავენ (ხახულის გრიფონები, ოთხფეხა არსება ქალის თავით ბაგრატის ტაძრის კაპიტალზე). მაგრამ როგორც შენიშნავს ნ. ალადაშვილი, „ეს ფანტასტიკური სახეები და სცენები არ ქმნიან იმ შემზარავ, შემაძრწუნებელ შთაბეჭდილებას, რაც ესოდენ დამახასიათებელია რომანული არქიტექტურის ფანტასტიკური არსებებისათვის“.<sup>18</sup>

თვით იმ ქართულ ფილმებშიც კი, რომელთა დრამატურგია იგავისებურ კონსტრუქციებს ეყრდნობა („შერეკილები“, „უბედურე-

ბა“, „გზა შინისაკენ“ და სხვა), რეჟისორები ცდილობენ „გაასულიერონ“ იგავს სქემატული ვაარმავონ ხასიათები, ვააცოცხლონ მათი ტიპები“.

ძველი ქართული ლიტერატურის თხზულებების და ამ თხზულებათა მრავალრიცხოვანი ილუსტრაციების ანალოზი გვარწმუნებს, რომ თხრობისა და გამოსახულების ზედმიწევნითი ლაკონიურობის მიუხედავად, მათში ყოველთვის საგრძნობია ხაზგასმული პირობითობისა და რეალურის სინთეზი. „ნიშვნების“ ვააცოცხლებისკენ მიდრეკილება.

როგორც წესი, ქართული ხელოვნების მკვლევარები (ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და სხვები) ამას იმით ხსნიან, რომ საერო ხელოვნება ჩვენში მუდამ ინარჩუნებდა აქტიურ პოზიციებს. საერო საწყისის თანდათანობით განმტკიცებამ X-XIII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში გადაწყვეტი როლი შეასრულა ეროვნული მხატვრული ფორმის შემდგომ განვითარებაში.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ „ვეფხისტყაოსნის“ მამუკა თავაქარაშვილისეული ილუსტრაციების ზოგიერთი თავისებურება. ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ ავტორმა განსაკუთრებით გამოყო პოემის მთავარი ეპიზოდები, რომლებშიც თითქმის კონცენტრირებულია გენიალური ნაწარმოების დედააზრი. და თან, მიუხედავად თითოეული ილუსტრაციის განზოგადებული, „იგავისებური“ ხასიათისა, მხატვარს თამამად შემოაქვს საქართველოს რეალური ყოფის დეტალები, ცდილობს „გააცოცხლოს“ სქემა, გადმოსცეს საკუთარი დამოკიდებულება. ეს მეთოდი, თითოეული კომპოზიციის „ეროვნულ“ გადაწყვეტასთან ერთად (ირანული მინიატურებისგან განსხვავებით — მთელი სასურათე სიბრტყის თანაბარ ვაკუუმის, ხალიჩისებურობის უარყოფა) მას საშუალებას აძლევს მიიღწიოს უფრო „ნაცნობ“ გამოსახულებას და თან, მაქსიმალურად გამოხატოს პირველწყაროს ხასიათი.

ქართველი რეჟისორები არა მარტო იგავისებურ კონსტრუქციაში ახერხებენ კინემატოგრაფიული სახეობის მიღწევას, ეყრდნობიან რა ეროვნული მხატვრული ფორმის პოლიფონურ ტრადიციებს. ისინი გამოიხატავენ ისეთი არაკინემატოგრაფიული, ზედმიწევნით პირობითი ქანრის ეკრანული ხორცშესხმის საშუალებას, როგორცაა პოეზია. ამ თვალსაზრისით თენგიზ აბულაძის „ვედ-

რება“ კუშმარიტად ეროვნული მოვლენაა ამ ფილმის სახვითი გადაწყვეტა კი საგრძნობლად განსხვავდება საბჭოთა „ფერწერულ-პოეტური“ კინოს სხვა ნამუშევრებისაგან.

ცნობილი უკრაინელი რეჟისორი იური ილიენკო თავის ფილმებს „სალამო ივანე კუპალას წინ“ და „შავინიშინი თეთრი ფრინველი“ სწორედ ფერწერულ-პოეტური კინოს პრინციპებით იღებდა. როგორც „ვედრებაში“, ამ სურათებშიც წინა პლანზეა წამოწეული პროგრამული ანტიფსიქოლოგიზმი, ფერწერისა და გრაფიკის (დაზგური სურათის) გამომხატვლობით საშუალებათა სიჭარბე, რაფინირებული სახვითი რიგი. ილიენკოც და აბულაძეც ყოველთვის ჩაკეტილ ხასიათს ანიჭებენ კადრის კომპოზიციას, მის ერთგვარ იზოლაციას ახდენენ. მაგამა ი. ილიენკო — უკრაინელი ეროვნული მხატვრული ფორმის ტრადიციებს უკავშირდება, აბულაძისგან განსხვავებით ის უპირველესად მხატვრული ფორმის დეკორატიული სპეციფიკიდან გამოდის. ამიტომაც მის ფილმებში კადრის დეტალები თითქოს თანაბარ დატვირთვას იძენს. საერთო დეკორატიულ შთაბეჭდილებას გამოხატავს (გავიხსენოთ სლავური ტაძრების გაფორმების პრინციპი).

თ. აბულაძე თავის „ვედრებაში“ უარყოფს კადრის ასეთ გადატვირთვას დეკორატიული და ეთნოგრაფიული ფორმებით, — ამას სხვათა შორის შენიშნავდა ფერწერულ-პოეტური კინოს, მათ შორის „ვედრების“ ოპონენტი მიხეილ ბლეიშინცი, როცა წერდა, რომ „ვედრებაში“ „მატერიალური გარემო, ს. ფარაჯანოვის, ლ. ოსიკას, ი. ილიენკოს ფილმებისაგან განსხვავებით, მოკლებულია ეთნოგრაფიულ სიჭრელეს, არ არის ინდივიდუალიზებული. ჩანაფიქრის შესაბამისად იგი ზედმიწევნით, მე ვიტყვოდი, ბიბლიურად მკაცრია და უბრალოა“.<sup>15</sup>

როგორც ცნობილია, ხევსურეთის, სვანეთის, ფშავის მკაცრმა ბუნებამ თავისი გავლენა მოახდინა ამ ხალხის ხელოვნებაზე. მტრის განუწყვეტელმა თავდასხმებმა გავლენა მოახდინა მაღალმთიანი რაიონების არქიტექტურაზე, რომლის სტრატეგიული მნიშვნელობა ძალზე დიდად და ამიტომ, ბუნებრივია, რომ გლუვი კედლის „პირველადობა“ აქ უფრო ხაზგასმულია.

ხევსურული არქიტექტურისა და ბუნების ხასიათმა უთუოდ იმოქმედა „ვედრების“

პლასტიკაზეც. ფილმის ოპერატორი კლემ სანდრე ანტიპენკო იხსენებდა: „უთუოდღეობით ვაკვირდები ფიქალით, ყურთუფლებად ღელავს გარეშე ნაგებ კედლებს, რომლებშიც მამაც ხევსურთა მრავალსაუკუნოვანი ისტორიაა ჩაიდუმალებული. ხევსურული მკაცრი მხარეა, ნაყოფიერი მიწა აქ ცოტაა. ირგვლივ მთებია, მთებია, მთებია...“<sup>16</sup>

ფილმის ავტორებმა უთუოდ მიაქციეს ყურადღება ხევსურული არქიტექტურის ძირითად თვისებას (ფილმის დიდი ნაწილი შატლის ციხე-სიმაგრის ფონზეა გადაღებული) — კედლის სიბრტყის უპირატესობას, კედლისა, რომელიც ფაქტობრივად შენობის ერთადერთი დეკორატიული მოტივია. არქიტექტურა თითქოს „ააცოცხლებს“ მკაცრ ბუნებას და შესანიშნავად ეწერება მასში. სწორედ სიმკაცრე, და არა ხალიჩისებურობა, ქმნის პლასტიკური სახის გამომხატველობას.

სიმკაცრე, როგორც ყველაფრის საფუძველი.

ანალოგიური ხასიათისაა ფილმის სახვითი გადაწყვეტაც. სურათის პლასტიკურ რიგში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფონი — თოვლიანი მიწა და ფიგურების შავი სილუეტები წინა პლანზე, გლუვი კედლის სიბრტყე და მის ფონზე კეთილისა და ბოროტის გამომხატველი ალგორითული ფიგურები.

პლასტიკური ფორმის სიმკაცრობა, სიმკაცრე და სიციხადე თავად ფილმის „დრამატურგიითაა ნაკარნახევი — რეჟისორი ხომ ცდილობს სახიერად გამოხატოს ცხოვრების ცალკეული „ლოკალური“ ეთიკური და ფილოსოფიური კატეგორიები: კეთილი და ბოროტი, ანგელოზი და ეშმაკი და ა. შ. ეს კატეგორიები კადრში იხატება ნათელი, თავის თავში ჩაკეტილი სიმბოლოებით. თითოეულ კადრში ხაზგასმული ამ ცალკეული, ალგორითული აქცენტების იზოლირება და თავად კადრის კომპოზიციის იზოლირება, დასრულებულია.

„ვედრების“ მკაფიო კონსტრუქციის კინემატოგრაფიულ ხედვებში, კამერის მოძრაობის თითქმის მთლიანი უარყოფით, კადრის განტვირთულობა და „განთავისუფლება“ ქმნის განსაკუთრებულ გამომხატველობას — გამოსახულება თითქოს შინაგანი იმპულსით ცახცახებს, აფეთქებისთვის არის მზად. დაძაბულობის შთაბეჭდილება ხაზგასმულია თავად ფიგურების სილუეტების ხასიათით ნეი-

ტრალურ ფონზე, ხაზის ექსპრესიულობით, ნახატის გამოხატელობით.

თავის წერილში „არქაისტები და ნოვატორები“ მ. ბლიმანი აერთიანებს ისეთ განსხვავებულ ხელოვანთა შემოქმედებას, როგორც არიან თენგიზ აბულაძე და სერგო ფარაჯანოვი. ეყრდნობა თავის კონცეფციას იმ მოსაზრებას, რომ „ვედრება“ და „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ ერთი მიმართულების — ფერწერულ-პოეტური სკოლის ფილმებია. მაგრამ ეს რეჟისორები კინემატოგრაფიაში განსხვავებულ ტრადიციებს, შეიძლება ითქვას — საპირისპირო ტრადიციებსაც კი ეყრდნობიან.

ს. ფარაჯანოვისა და დ. აბაშიძის ფილმი „ლეგენდა სურამის ციხისა“ გადაღებულია კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, ქართულ მასალაზე. ამ ფილმის სახვითი გადაწყვეტა პრინციპულად განსხვავდება „ვედრების“ და სერგო, ქართული ფილმების პლასტიკისაგან. ფილმის კინემატოგრაფიული კონცეფცია მიმართულია არა მარტო ლეგენდის, არამედ დ. ჭონჭაძის ნაწარმოების, როგორც ლიტერატურული საფუძვლის „დამოკიდებულებისაგან“ განთავისუფლებისაკენ. სერგო ფარაჯანოვის ერთგვარი ადრეისტორიული, გააზრებულად კოსმოპოლიტიური სამყარო, როგორც „პირელსაწყისის“ სამყარო, გამხატვლია სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნული კულტურისა და ატრიბუტების კოლაჟურ მთლიანობაში. ეს არის მრავალფეროვან ფაქტურათა სამყარო — ხაზგასმულად დეკორატიული, ჭრელი, ხალიჩისებური. მაყურებელმა უნდა „დაათვალიეროს“ ფილმის კადრები. კოსტიუმები, ტიპაჟები, როგორც „ნიშნები“ (აქ უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც წესი, ქართული ფილმები არ ექვემდებარება სემიოტიკურ მეთოდოლოგიას, კინოსტრუქტურალიზმს, მათ არ ახასიათებს ასეთი „ნიშნობრიობა“ ფილმის აღნაგობაში).

სერგო ფარაჯანოვი არც ზრუნავს კინემატოგრაფიული სპეციფიკის შენარჩუნებაზე. ის პრინციპულად უარს ამბობს ყველანაირ კინემატოგრაფიულ ტაბუზე. მის ფილმში კადრის შემადგენელი ყველა დეტალი გააზრებულად სიბრტყობრივია. კადრის შიგნით ყველაფერი გაანგარიშებულია, თითქოს ავტორი „აშენებს“ და ამჟამად დროს, თავადაც ტებზე გამოსახულების სილიამაზით. იგი უპირველეს ყოვლისა მხატვარნი კინოში, არ

ციდილობს პლასტიკური ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებების განსაკუთრებულ ტრანსფორმაციას. მისი პლასტიკური რიგი დაყოფილია ცალკეულ „ილუსტრაციებად“, ხოლო კადრი კი ფარაჯანოვისთვის — ფერწერული სურათია, რომელიც მხოლოდ „შიგნიდანაა“ დეტალიზებული. შესაბამისად მონტაჟური სქემა ყოველთვის მარტივია. აქ გამოსახულების „მელოდია“ ნაკლებ როლს ასრულებს. სტატისტიკა მოძრაობაზე დომინირებს. მთავარი „ნიშანია“ და არა მელოდია.

დეკორის ფერადოვნება სერგო ფარაჯანოვისა და დავით აბაშიძის ფილმში ქმნის გადაჭრებულ პლასტიკურ დაძაბულობის თავისებურ ეფექტს, რომელიც არ არის დამახასიათებელი ქართული ეროვნული მხატვრული ფორმისა და ქართული ფილმის სახვითი გადაწყვეტილებებისთვის. ეს უკანასკნელი ყოველთვის გამოირჩეოდა ფორმათა გაწონასწორებით, თავშეკავებულობით, კოლორისტის „ჩამქალი“ ხასიათით.

ამ მოსაზრების საწინააღმდეგოდ ხშირად აღნიშნავენ, რომ ს. ფარაჯანოვის შემოქმედებაზე უთუოდ იმოქმედა აღმოსავლურმა ტრადიციებმა, რომლის მიმართ არც ქართული ხელოვნება ყოფილა გულგრილი. როგორც წესი, მაგალითის სახით მოჰყავთ ხოლმე ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება, რომლის მხატვრულ პრინციპებს ხშირად იხსენებენ ხოლმე ფარაჯანოვის ფილმთან დაკავშირებით. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სერგო ფარაჯანოვისგან განსხვავებით, ლადო გუდიაშვილმა აღმოსავლურ-მუსლიმანური ხელოვნების აშკარა გავლენასთან ერთად გაიარა ევროპული ექსპრესიონიზმის სკოლაც (ეს ნათლად გამოიხატა ლ. გუდიაშვილის ნამუშევრებში — „დაბეჩაბებული“, „დედობა“ და სხვა). გარდა ამისა, ევროპული და აღმოსავლური კულტურის გავლენასთან ერთად, ლადო გუდიაშვილმა ბრწყინვალედ მოახერხა ქართული ეროვნული კულტურის, ქართული მონუმენტური ფერწერის (რომელსაც ის შესანიშნავად იცნობდა და ერთხანს იკვლევდა კიდევ) ტრადიციათა „გადამუშავება“, ტრანსფორმაცია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დროთა განმავლობაში, მეზობელ რეგიონთა კულტურის ზეგავლენით, ქართული კულტურა, ისევე როგორც ყველა სხვა, მუდმივად მდიდრდებოდა

ახალი ტენდენციებით, და თან არ კარგავდა თავის ძირებს. ამაშია ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობის საიდუმლო.

ქართული ეროვნული მხატვრული ფორმა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე დაპირისპირებულია სინთეზზე იგებოდა, ყოველთვის შინაგანად ეწინააღმდეგებოდა ყოველგვარ სწორხაზოვნებას, „სუფთა“ სტილს, „სუფთას“ იმ გაგებით, რომ ქართველი მხატვარი არასდროს კმაყოფილდებოდა რაღაც ერთი ტენდენციით, ის მუდამ ეძებდა საპირისპიროს, გამაწონასწორებელს. რაც შეეხება კინოს, ამ მხრივ, ვარკვეული თვალსაზრისით პარადოქსულიც კია თ. აბულაძისა და ლ. პაატაშვილის ფილმი „სხვისი შვილები“. პარადოქსული თავისი პლასტიკით.

ამ ფილმში დრამატურგიული აქცენტები განსაკუთრებით გამაფრთხილებელია, აგებულია მძაფრ კონფლიქტსა და ექსტრემალურ სიტუაციებზე. ამავე დროს, ფილმის პლასტიკურ რიგში დომინირებს სიმკვეთრე, კონტრასტულობა, ნახევარტონებისა და ნიუანსების გარეშე. მკვეთრი შუქ-ჩრდილი — განათების მთავარი პრინციპი — მთელი ფილმის მანძილზე ქმნის მკაფიო კონტრასტებს, დაძაბულ გრაფიკულ მონახაზს კადრში.

ლევან პაატაშვილი წერდა: „კომპოზიციაზე მუშაობის ძირითადი პრინციპი იყო მიდრეკილება მაქსიმალური სტატუტურობისაკენ, მკაცრი, ზუსტად გაწონასწორებული, ზოგჯერ კი კადრის ასიმეტრიული კომპოზიცია, რომელიც ჰარმონიას არღვევდა და ამით შემოაქმნდა აღღვების ელემენტი, აქტიურებად ემოციურ აღქმას.“<sup>21</sup>

ამრიგად, „სხვისი შვილებში“, „ვედრებადმდე“ უფრო ადრე, კადრი განთავისუფლებულია ყველაფრისგან, რაც გამოსახულების სიცხადესა და სიმკაცრეს დაარღვევდა. მაგრამ აქ გამოჩნდა ეროვნული მხატვრული ფორმის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება — კადრი-სურათის „ორბუნებოვნება“. თვით ნახატებშიც კი, რომლებიც გადაღებამდე კეთდებოდა, ფილმის პლასტიკური რიგის ავტორები — რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვრები ცდილობდნენ გაეერთინებინათ ცენტრალურობა, „სურათოვნება“, ყოველი კადრის ჩაკეტილობა შინაგან დინამიკასთან, დაძაბულობასთან (გავიხსენოთ თუნდაც ცნობილი ფინალური კადრები — ბავშვები ლიანდაგზე მირბიან. კადრის

სურათოვნების მიუხედავად, ეს არ არის სტატუტური „დაზგური“ სურათი. კადრის დაძაბულობას, ერთგვარ „შინაგანაგებობას“ აქ განათებაც უსვამს ხაზს (მაგალიტის „ნერვული“ კონტურებიც).

ფილმის სტილისტიკის ანტინომიური ბუნება ვლინდება არა მხოლოდ პლასტიკაში. „სხვისი შვილებში“ აბულაძე აღწევს ისეთი ანტინომების სინთეზს, როგორცაა კომიკური და დრამატული, ლირიკული და ყოფითი. ცხოვრების თითოეული ფრაგმენტი, თითქმის შემთხვევით დანახული და აღბეჭდილი ცხოვრების დინება, ამავე დროს რაღაც განსაკუთრებული პოეტიკით გამოირჩევა.

როგორც აღინიშნა, ქართული კინოპლასტიკის ეროვნული სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქართველმა მხატვრებმა. საუელისხეობა, რომ 20-იან წლებში თითქმის ყველა თვალსაჩინო ქართული მხატვარი მუშაობდა კინოში, ბევრმა მათგანმა განმსაზღვრელი გავლენა იქონია ქართული კინოპლასტიკის ჩამოყალიბებაზე.

როცა კინოკადრის ანტინომიურობაზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ დავით კაკაბაძის როლი, მისი შემოქმედების კავშირი ქართულ კინოპლასტიკასთან და ამასთან, მისი კინოშემოქმედების თავისებურება.

დავით კაკაბაძისთვის დაზგური სურათი ყოველთვის წარმოადგენდა ვარკვეულ მიკროსამყაროს, რომელიც ვანუყოფელია მაკროსამყაროსგან. ვანუყვეტილვ გადადის მასში, უეროდება მას, მთლიანობის ნაწილი ხდება. თავის „იმერული პეიზაჟებში“ კაკაბაძე ირჩევს შორ ხედებს, რომლებშიც ხაზგასმულია სიღრმისა და სივრცის ილუზია, რაც მიღწეულია ჩანწლებული და განათებული სიბრტყეების მკაფიო დაპირისპირებით. ლოკალური ფერადოვანი ლაქები თითქმის ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება უსაზღვრო სივრცით, ჰაერით და თანაც ჰარმონიულად ერთიანდება. არ ქმნის სიჭრელის შთაბეჭდილებას. მხატვარი ერთი მხრივ „ასუფთავებს“ სურათს ყოველივე ზედმეტისაგან, წვრილმანისგან. „ყოფითისგან“, რათა გვაგრძნობინოს მთავარი, დავანახოს ბუნების კონსტრუქცია. და თანაც, ის ყოველთვის რჩება ჭეშმარიტ რეალისტად. იმერეთის პეიზაჟების ხასიათი ნაკარნახევია დეკორატიული და ამავე დროს „სიტკბოს“ მოკლებული თავად ამ მხარის ბუნებით. დავით კაკაბაძის



ყველა ნამუშევარში ნათელია ცალკეულ მოტივთა თავისებური დაპირისპირება, რომლებიც არა მარტო პარამონიულად უკავშირდება ერთმანეთს, არამედ ერთ, დაუნაწევრებელ მთლიანობას შეადგენს. სივრცის სიბრტყობრივი აგება უჩვეულოდ დახვეწილად უკავშირდება სიღრმესა და სივრცობრიობას. ასევე ერთიანდება აბსოლუტური მოფიქრებულობა, შესრულების მანერის რაციონალიზმი ღრმა პოეტურობასთან, რბილ ლირიზმთან, რაც, სხვათა შორის, აგრეთვე დამახასიათებელია იმერული ბუნებისათვის. სიმკაცრე ერთიანდება საერთო გამის დეკორატიულობასთან და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ბუნების მარადიული სიმშვიდის, „სიჩუმის“ მოტივი უკავშირდება ჰაერის რაღაც ფარულ მოძრაობას ფერადოვანი ბორცვების ზედაპირზე.

დავით კაკაბაძის პეიზაჟების სტილისტიკა, მხატვარს კინოში საერთოდ რომ არ ემოღვაწევა, მაინც ვაგლენას მოახდენდა 20-30-იანი წლების ქართულ კინოზე, რადგან მისი ძირები კინემატოგრაფის ძირებს უახლოვდება. ესაა კვლავ და კვლავ — რეალისტური გამოსახულების პოეტურობა, დინამიკისა და შეჩერებული სურათოვნების კავშირი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა დავით რონდელის და დავით კაკაბაძის (ქ. ლებანიძესთან ერთად) ფილმი „დაკარგული სამოთხე“.

დასავლეთ საქართველოში მოგზაურობის დროს, — ეგონებდა დავით რონდელი, — ჩემს თვალში ცოცხლდებოდა დავით კაკაბაძის შეხანიშნავი სურათები, იმერეთის თვალუწვდენელი მთები... კაკაბაძესთან ერთად ცხენებზე ამხედრებულმა მოვიარეთ იმერეთის მთაგრეხილები... ვაკეთებდით ეთნოგრაფიულ ჩანახატებს, ვსწავლობდით ხასიათებს, მუსიკალურ ფოლკლორს... ამ მოგზაურობისას თანდათან დაიბადა მომავალი ფილმის ეროვნული სტილისტიკა. ვადალების დაწყებამდე უკვე წარმოდგენილი მქონდა მთელი ფილმი — მიმი ინტონაცია, თითოეული კადრის კომპოზიცია, ნატურის პლასტიკური გადაწყვეტა ეკრანზე“.<sup>22</sup>

ფილმის ავტორები ერთი მხრივ ირჩევენ იმერული აზნაურების ყოფის გამომხატველ ყველაზე სახასიათო დეტალებს; მეორე მხრივ კი ცდილობენ მიაგნონ ერთგვარ „კინემატოგრაფიულ“ დეტალებს, რომელთა დახმარებით თითოეულ კადრში მიღწეული იქნება

ცოცხალი მოძრაობის, სივრცობრიობის, სიღრმის შთაბეჭდილება.

მაგალითად, „დაკარგული სამოთხე“ ტორები“ ხშირად გამოყოფენ კადრში ნაწევრად ჩამოქცეულ ღობეს, რომელიც ოდესღაც იმერული აზნაურების ყრუ ჭიწკარი იყო. ეს დაწნული ღობე ერთი მხრივ „კეტავს“ კადრის სივრცეს სიღრმეში. მეორე მხრივ კი, მისი მრავალრიცხოვანი ღობეები სიღრმის ილუზიას ქმნიან.

დავით კაკაბაძე თავის კინემატოგრაფიულ შემოქმედებაში მუდამ ცდილობდა მიეგნო დეტალებისათვის, რომლებიც გამოხატავდნენ კინოკადრის რელიეფურობას, გამოსახულების დინამიკურობას. „პლასტიკურ რელიეფზე მუშაობამ და ძიებამ, — წერდა დ. კაკაბაძე, — დამარწმუნა, რომ რელიეფი სავალდებულოა არა მარტო მხატვრული სურათის სფეროში, არამედ ჩვეულებრივი კინემატოგრაფიული სურათისთვისაც. კინემატოგრაფი თანამედროვე ცივილიზაციის ერთი დიდი მოვლენაა. მაგრამ კინოსურათი, როგორც პლასტიკური სახე, დასრულებული არ არის. მას აკლია გამაცოცხლებელი, პლასტიკური რელიეფი“.<sup>23</sup>

დაწნული, სწორედ ძალზე რელიეფური ღობე, ასე ხშირად რომ ხვდება დ. რონდელის ფილმის კადრებში, გარდა იმისა, რომ სიღრმის ილუზიას ამძაფრებს, ერთი მხრივ ხსნის გამოსახულებას, გაჰყავს თავისი სახეობების ვარიანტი, მეორე მხრივ კი, ძველი ღობე თუ დაბრცილი სახლი (ძველი დეტალები, რომელთაც დრო ხრწნის, ე.ი. თავისებურ მოძრაობაში ამყოფებს) ერთგვარი, მხატვრული ხერხია — ისინი თვით კადრის კომპოზიციის საყრდენის როლს ასრულებს, თითქოს მოძრაობის რეგულაციას ახდენს, კადრის სხვა ელემენტებს აერთიანებს.

„დაკარგული სამოთხის“ გამოსახულების კომპოზიციის ორგანიზაცია მიღწეულია იქვე დეტალებით, რომელთა დახმარებითაც გაცოცხლებულია პლასტიკა. დეტალები თითქოს ორმაგ ფუნქციას ასრულებს, რაც ეხმარება ფილმის ავტორებს გადლახონ როგორც გამოსახულების სტატიკურობა, სურათოვნება, ასევე ქაოტურობა სურათის სტილისტიკაში. ე. ი. რეალური სინამდვილისა და ორგანიზებული სინამდვილის სამყარომ ერთმანეთში „შეაღწია“ და რაც მთავარია, დავით კაკაბაძის იმერული პეიზაჟებისა არ იყოს,

ორგანიზებული სინამდვილის ელემენტები, თავად იმერელი გლეხი რეალურ ცხოვრებაში იქნა მიგნებული.

დევით კაკაბაძე ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა ქართული კინემატოგრაფისა და სახვითი ხელოვნების „მემკვიდრეობა“ შორის. მის კარგად ესმოდა ეროვნული მხატვრული ფორმის შენარჩუნებისა და ახლებურად ტრანსფორმაციის მნიშვნელობა ქართულ კინოში. ფაქტიურად, სწორედ ამ პრობლემის გადაწყვეტა დაიხსნა მან მიზნად თავის დოკუმენტურ ფილმში შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების შესახებ... და მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენამდე ეს ფილმი მხოლოდ ცალკეული ნეგატივების, ფოტოსურათებისა და კადრირების სახით შემორჩა, სპეციალისტებმა მაინც შეძლეს მისი მხატვრული სახე აღედგინათ.

მ. დონაძე<sup>24</sup> ამ ფილმის იმ ფრაგმენტის ანალიზის შემდეგ, რომელზეც ფრონტალური სახით არის აღბეჭდილი ქართული ტაძრები, ყურადღებას აქცევს იმ ფაქტს, რომ ფილმში, ქართული კლასიკური არქიტექტურის ნიმუშების თანმიმდევრული კინემატოგრაფიული აღბეჭდვის პროცესში, ყოველთვის ხაზგასმულია ქართული ხუროთმოძღვრების მთავარი თვისება — მიდრეკილება მკაფიო, გაწონასწორებული კომპოზიციებისაკენ. თვით კადრირების აგებაც ამ პრინციპს ეყრდნობა — კადრის სისადავეს, განტვირთვობას.

სისადავეს, რომელიც წმინდა სახით ტოვებს სამყაროს მარადიულ ანტინომიებს: მარადიულსა და ცვალებადს, ამალღებულსა და მიწიერს, იდეალურსა და კონკრეტულს, რომანტიკულსა და ყოფითს. ეს სინთეზი ხომ ვერ კიდევ „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური სამყაროს საფუძველს შეადგენდა, „ვეფხისტყაოსნისა“, სადაც იდეალური სულ მუდამ მიისწრაფვის მატერიალური ხორც-შესხმისაკენ, მატერია კი, პირიქით, სულიერისაკენ წარიმართება. ასე ყალიბდება რთული, მრავალზმანი, „უთვალავი ფერით“ აღსავსე ჰეშმარიტად ეროვნული მხატვრული სახე, რომელიც დღემდე მთელი ქართული ხელოვნების უშრეტო წყაროა.

მართალია, ქართული ფილმების სახვითი რიგი მხოლოდ ნაწილობრივ ამტკიცებს ქართულ კულტურაში ხელოვნების განსხვავებულ დარგთა ერთიანობას, ნათესაობას, მაინც, ჩვენი აზრით, ეროვნული პლასტიკური ხელოვნების კინემატოგრაფზე გაეღუნის შეს-

წავლა საშუალებას გვაძლევს ახლებურად გავიაზროთ ეროვნული მხატვრული ფორმის ხასიათი, გამოვივლიოთ ის, რაც ქართული ხელოვნების განმავლობაში უცვლელი რჩებოდა ქართულ ხელოვნებაში, ის, რაც გამოხატავდა და გამოხატავს ხალხის ეროვნულ თავისებურებებს.

#### შ ე ბ ი შ ზ ე ნ ა ი :

- 1 ბ. რუნი, «Непременности и парадоксы стиля», «Искусство кино», № 3, 1978 г., стр. 72.
- 2 М. Андроникова, «Сколько лет кино?», М., «Искусство», 1968 г., стр. 5.
- 3 К. Церетели, «Традиции грузинского кино, как источник его новаторства» в книге «Жанрово-стилистические искания современного кинематографа республик Закавказья». М., 1982, стр. 34—44.
- 4 С. Фрейлих, «Чувство экрана», М., 1972, стр. 91.
- 5 Е. Левин, «О художественном единстве фильма», М., 1977, стр. 88.
- 6 А. Мачерет, «О поэтике киноискусства», М., 1981, стр. 80.
- 7 Г. Чубинашвили, «Разыскания по армянской архитектуре», Тб., 1967, стр. 3.
- 8 Г. Вагнер, «Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрева-Польска», М., 1966.
- 9 В. Лазарев, «Скульптура Владимиро-Суздальской Руси», в кн. История русского искусства, т. 1, М., 1953.
- 10 Н. Дзидაშვილი, «Некоторые особенности грузинской фасадной скульптуры X—XI веков», Тб., 1977, стр. 6.
- 11 Г. Алибегашвили, «Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII веков», Тб., 1977, стр. 111—112.
- 12 К. Церетели, «Современное грузинское кино» в кн. «Грузинское кино. Страницы истории», Тб., 1979, стр. 89.
- 13 ტ. თვალჭრელიძე, «აღექანსდრე რეხვიანების კინოსამყარო», «საბჭოთა ხელოვნება» № 7, 1986, გვ. 104.
- 14 იქვე.
- 15 გ. ასათიანი, «სათავეებთან», თბ., 1982, გვ. 65.
- 16 თ. სავარელიძე, «ბოლნისის სიონი», თბ., 1983, გვ. 29.
- 17 Н. Аладашвили, ук. соч., стр. 10.
- 18 Н. Аладашвили, «Монументальная скульптура Грузии», М., 1976, стр. 242.
- 19 М. Блейман, «О кино», М., 1973, стр. 519.
- 20 ა. ანტიბეკა, «როგორ ვიღებოთ „ქედრებსა“», «საბჭოთა ხელოვნება» № 10, 1983, გვ. 73.
- 21 ციტ. М. Голдовская, «Снимать, как чувствовать», «Иск. кино», № 7, 1979, стр. 82.
- 22 ციტ. Грузинское кино. Страницы истории, стр. 65.
- 23 დავით კაკაბაძე, «ხელოვნება და სივრცე», თბ., 1983, გვ. 107.
- 24 «საბჭოთა ხელოვნება» № 10, 1984, გვ. 83-91.

# ქართული ფრესკის პირველი გამოყენება

## ზაზა სპირტლაძე

მომცემი საუკუნის დასაწყისი ძველი ქართული ხელოვნებისადმი სამეცნიერო ინტერესის გაძლიერებით აღინიშნა. შუა საუკუნეების ხელოვნობის ძეგლებისა და სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გვერდით, იმხანად, ეროვნული კედლის მხატვრობის შესწავლის ისტორიაც უკვე ითვლიდა რამდენიმე ათეულ წელს, თუმცა დასახელებული პერიოდისათვის იგი არა მარტო ფართო საზოგადოებისათვის, არამედ სამეცნიერო წრეებისთვისაც ჯერ კიდევ ფაქტობრივად თითქმის უცნობ სფეროდ რჩებოდა. გრიგოლ გაგარინისეული ასლები და ჩანახატები, ა. ეისნერის აკვარალები, დიუბუა დე მონპერეს, მარი ბროსეს, პლატონ იოსელიანის, დიმიტრი ბაქრაძის, ნიკოდიმ კონდაკოვისა და სხვა რამდენიმე ავტორის შრომებში გახსენებული მწირო მსჯელობა ძველი ქართული ფრესკის თაობაზე, მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოების პუბლიკაციებში შესული მოკლე აღწერები ან მინიშნებები ამა თუ იმ ძეგლის თაობაზე — აი, არსებითად ის მასალა, რომელიც იმხანად მოიპოვებოდა შუა საუკუნეების საქართველოს მონუმენტური ფერწერის შესახებ და რომელიც განსაზღვრავდა იმეამინდელ, ზოგჯერ მეცნიერული ჰუმანიტარტებისაგან საკმაოდ შორს მდგომ წარმოდგენებს ეროვნული ფრესკის მხატვრული ღირსებებისა და საქრისტიანო აღმოსავლეთის ხელოვნებაში მისი ადგილის შესახებ.

ძველი მონუმენტური ფერწერის შესწავლის ამგვარი მდგომარეობა კარგად უწყობდა ეროვნული კულტურის იმეამინდელმა მესჯულებმა. მათთვის სრულიად ნათელი იყო დიდი სირთულე ჯერ კიდევ გამოსავლენი და საკვლევე მასალის ერთად თავმოყრისა და მათი მეცნიერული განხილვის საფუძველზე ქართული ფრესკის ისტორიის შეძლებისდაგვარად სრული სახით აღდგენისა. ცხად:

იყო ისიც, რომ წარსული საუკუნის რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე ამ მხრივ გაწეული სამუშაო არა მარტო უსასწვროდ მცირე იყო კედლის მხატვრობის თვალთა რაოდენობასა და მნიშვნელობასთან შედარებით — ყოველივე უწინ შექმნილი მეცნიერულ ჩარჩოებში მოქცევას საჭიროებდა; აშკარა გახდა კვლევის სწორი გეზის არჩევისა და მისი მასშტაბების გაზრდის აუცილებლობა. ყოველივე ამას ეროვნული სიძველეებით დაიხტრეხებულ მოღვაწეებს ეკლესია-მონასტრებში შემონახულ ფრესკულ ძეგლთა უაღრესად დიდი მხატვრული და ისტორიული ღირებულება უკარნახებდა. ამ მხრივ უთუოდ სამავალითოა გერონტი ქიქოძის სიტყვები: „ქართული ფრესკების ისტორიული და კულტურული მნიშვნელობა პირდაპირ განუზომელია. მათში წარსულ საუკუნეთა სულია განითვებული. მკვდარი ისტორია ცოცხლდება, ეროვნული გმირების სახელები ჰკარგავენ განყენებულ ხასიათს და ხელშესახებ სინამდვილედ ხდებიან. რა იქნებოდა ბაგრატ IV-ის, დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფის, ლაშა გიორგის ან ათაბაგების მშრალი მატიაზე, ისტორიული ფრესკები რომ არ შემოგვრჩენოდა? ბეთანიის, ზარზმის, საფარის, ჭულეების, გელათის ოსტატებს უნდა ვუმაღლოდეთ დღევანდელი ქართველები, რომ ჩვენი ისტორიის ფურცლები შეუღარებელი ილუსტრაციებითაა გაცხოველებული.“

სამეცნიერო პერიოდიკაში ე. თაყაიშვილის, ფ. შიშელის შრომების გამოჩენამ, ზარზმის ფრესკების სარესტავრაციო სამუშაოებმა, კიდევ უფრო შეუწყო ხელი კედლის მხატვრობისადმი ინტერესის შემდგომ გაძლიერებას, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების იმეამინდელმა მოღვაწეობამ კი მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა

კვლევისა და ფქსაციისათვის გადამკმული პირველი პრაქტიკული ნაბიჯების წარმატება. ამ საქმეს, ისევე როგორც იმდროინდელ ყველა ამგვარ წამოწყებას, სათავეში ივანე ჯავახიშვილი, ექვთიმე თაყაიშვილი და მათი თანამოაზრეები ედგნენ.

ეროვნული ხელოვნების ისტორიის კვლევასთან ერთად ივანე ჯავახიშვილის ერთ-ერთ უპირველეს საზრუნავს ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლთა მოვლა-პატრონობა წარმოადგენდა. სწორედ მისმა მოღვაწეობამ შეუქმნა მეცნიერული საფუძველი და სწორი გეზი მისცა ქართულ სიძველეთა დაცვის და მასში ფართო საზოგადოების ჩაბმის საქმეს.

1916 წელს ივანე ჯავახიშვილმა (იმხანად ხოვლეში მყოფმა) საგანგებო მოხსენება გაუგზავნა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობას. ეს დიდად საყურადღებო დოკუმენტი ფაქტიურად მთელი სამუშაო გეგმა ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვისა და შესწავლის საქმეში.<sup>2</sup> საგულისხმოა, რომ მასში მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ კედლის მხატვრობის დაცვა-პატრონობის, ფქსაციისა და კვლევის მომავალს ეხება. ეს დარგი ძველი საქართველოს სახვითი ხელოვნებისა ივანე ჯავახიშვილის საგანგებო ყურადღებას იქცევდა — მან კარგად უწყობდა ქართული ფრესკის (მათ შორის — ფრესკებზე შემონახულ ისტორიულ პირობა გამოსახულებების) დიდი მნიშვნელობა ეროვნული კულტურის ისტორიის სრულფასოვანი გაშუქებისათვის და ამავე დროს ერთობ სწულხდა კედლის მხატვრობის ძეგლთა სწრაფი განადგურების გამო.

ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლთა შესასწავლად ადრე გაწეულ მუშაობას ივანე ჯავახიშვილი იმ დროისთვის უკვე არასაკმარისად მიიჩნევდა. მისი აზრით, ეს გამოკვლევები არა სახელოვნებათმცოდნეო, არამედ უფრო მეტად ისტორიულ-არქეოლოგიური ხასიათისა იყო. ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლთა შესახებ ცოდნის შემდგომი სრულყოფისათვის საჭირო იყო აქმდე ცნობილ ნიმუშთა ხელახლა მოხილვა. უცნობთა აღნუსხვა; ამასთან, ყველა ამალგანის შეფასება როგორც მხატვრული თვალაზრისით, ისე მათი შემონახულობის მხრივ, რათა შემდგომ გადაწყვეტილიყო პირველ რიგში გადასარჩენ ძეგლთა ფქსაცია და ვაჰავრება. ამ საქმის პრაქტიკულად განმახორ-

ციელებლად ივანე ჯავახიშვილს, პირველყოვლისა, ქართველ მხატვართა საზოგადოება მიანდა: „ქ-ლ ხელოვანთა მიერ თავის მიხნად დასახული საქმე — ქ-ლი ძეგლების მხატვრობის ნაშთების გადარჩენა-გადმოღება, გადმოხატვა და შესწავლა თუმცა ქ-ლ საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებასაც აქვს თავის მთავარ მიხნად მიჩნეული, მაგრამ თუ ნაშთების შეგროვებისა და გადარჩენისათვის ყველაზე საუკეთესო ამ ორი საზოგადოების შეერთებულმა შრომა იქნებოდა, მხატვრობის გადმოღება, ან გადმოხატვა და იმ ძეგლების მხატვრული ღირსების შესწავლა, ხელოვნების მხრივ დაფასება კი — სწორედ ქ-ლ ხელოვანთა საზოგადოების წმინდა მოვალეობაა და აქ მას ვერავინ გაუწევს მეტოქეობას.“<sup>3</sup>

ივანე ჯავახიშვილის აზრით, ეს დიდი საქმე ორ ეტაპად უნდა განხორციელებულიყო: ა. პირველ რიგში უნდა გადმოღებულიყო განსაცდელში მყოფი ძეგლები; ბ. ამ გადღებულ სამუშაოს დასრულების კვალად უნდა დაწყებულიყო ფრესკების თანმიმდევრობით გადმოღება-გადმოხატვა. ამასთან, რადგან ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა დიდი ნაწილი უთარილო იყო, მხატვრობის შესწავლა შეთოდლოგიურად სწორად უნდა წარმართულიყო და თავდაპირველად ისეთი ძეგლები უნდა გამოკვლევულიყო, რომელთა შექმნის დროის, ან მომხატვათა შესახებ გარკვეული ცნობები მოიპოვებოდა; უთარილო და უცნობა ნიმუშების კვლევა, ივანე ჯავახიშვილისეული გეგმის თანახმად, მხოლოდ ამის შემდეგ არის ნაპირაუდები.<sup>4</sup>

იქვე საგანგებოდ არის ხაზგასმული ისტორიულ პირობა გამოსახულებების დიდი მნიშვნელობა და მათი აღნუსხვა-გაფრთხილებისათვის ზრუნვისა და გადმოღება-გადმოხატვის აუცილებლობა.

დასასრულ ივანე ჯავახიშვილისეული მოხსენების ტექსტში ყურადღებას იპყრობს ის მონაკვეთი, რომელშიც იგი გამოფენათა პერიოდულად მოწყობის აუცილებლობაზე საუბრობს: „სასურველია აგრეთვე, რომ დრო-გამოშვებით, როდესაც რომელიმე ძეგლის მხატვრული შესწავლა, ან მართო მხატვრობა ან ნახატები იქნება გადმოხატულ-გადმოღებული, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების საჭარო სხდომა გაიმართებოდეს, რომელზედაც ნამუშევარის ანგარიში და შესწავლა“



შესახებ მოხსენება იქნება ხოლმე წაითხუ-  
ლი, თანაც მთელი ნამუშევარის და გადმოხა-  
ტლის გამოფენა უნდა მოეწყოს ხოლმე. მა-  
შინ ქართველი ფართო საზოგადოებაც, ქარი-  
თველ ხელოვანთა საზოგადოებისა და ქარ-  
თველ ხელოვანთა დიდს ღვაწლს დააფასებს  
და ჩვენი ძველი ხელოვნების მნიშვნელობა-  
სა და მაღალ ღირსებას თავისი თვლით და-  
რჩახავს. ამ გზით ეს საქმე ეროვნულ ღირს-  
ებულებად იქცევა...“<sup>5</sup>

საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრა-  
ფიო საზოგადოების საბჭომ 1912 წლიდან  
მოკიდებული დაიწყო საგანგებო ზრუნვა  
ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებთან  
პირების გადმოღობისათვის. ამიერიდან ექს-  
პედიციები ფაქტობრივად ყოველ წელს ვე-  
ყობოდა (ხშირად ერთდროულად რამდენიმე,  
საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში) და მას-  
ში საზოგადოების წევრებთან ერთად მხატ-  
ვრები, ხუროთმოძღვრები და ფოტოხელო-  
ვანნი მონაწილეობდნენ.

ერთ-ერთი ასეთი ექსპედიცია 1913 წელს  
იერიეს გაიგზავნა — ს. გორგაძე და მხა-  
ტვარი გ. ხმალაძე აქ ტაბაყინის ეკლესიაში  
მუშაობდნენ. XVI ს-ის ამ საყურადღებო მო-  
ხატულობიდან შესრულებული იქნა მასი მო-  
მგებლის, ქუთათელი მიტროპოლიტის ვაჟ-  
სიმე ჩხეტიძის გამოსახულების ფერწერული  
პირი.<sup>6</sup>

იმვე წელს ეკუთვნის ქრ. კრიონის მიერ  
შესრულებული პირებიც ზეთანის პოპატუ-  
ლობისა. ნორვეგიელი მხატვარი ირ. სონდუ-  
ლავილითან ერთად სწევნა ძეგლს და ვაღ-  
ნოულია რამდენიმე ფერწერული ასლი მას  
მოხატულობიდან, სახელდობრ — გიორგი  
III-ის, თამარ მეფის, ლაშა-გიორგის, სუმ-  
ბატ დიდის პორტრეტები, აგრეთვე კომპო-  
ზიცია — „მარიამ მეგვიპეტელის ზიარება“;  
ქრ. კრიონის მიერვე იქნა შესრულებული სამ-  
ცხის ათაბაგების, აგრეთვე ლასურისძეთა  
პორტრეტები, ორნამენტული მოტივები სა-  
ფარის წმ. საბას ტაძრისა და წმ. მარინეს ეკ-  
ლესიის ფრესკებიდან.<sup>7</sup>

როგორც ყოველთვის, 1913 წელიც ე. თა-  
ყაიშვილისათვის ნაყოფიერი საქმესპედიციო  
წელი იყო — მან ფოტოგრაფ თ. ქიუნესთან  
ერთად შოიარა გურია-სამეგრელო. აღწერის  
გარდა, მკვლევარმა და მისმა თანამეგობრებმა  
ფრესკებისა და საეკლესიო ნივთთა უამრავი  
ფოტო გადაიღეს — მათი რიცხვი ოთხას  
ორმოცდაათს აღემატებოდა.<sup>8</sup> მომდევნო,



ბეთანია. გიორგი III და წმ. გიორგის  
ფრესკა (ქ. კრიონი, 1913 წ.)

1914 წ. თ. ქიუნემ ვანში რამდენიმე ფერწე-  
რული ასლი შეასრულა, სახელდობრ, „ვედ-  
რების“ კომპოზიცია, გამოსახულებები საე-  
რო პირებისა, მათ შორის — ვახტანგ ჩიჯა-  
ვამისა მეუღლით.<sup>9</sup>

ათიანი წლებით (1911 და 1913 წწ.) არის  
დათარიღებული ჰ. პრინცესისეული პირები,  
შესრულებული ფიტარეთში (პეტრე მოცი-  
ქულის ფიგურა) და ყინციისში (გიორგი III-  
ის, თამარის, ლაშა-გიორგის პორტრეტები).  
ამას გარდა 1914 წელს დ. შევარდნაძეს წი-  
ნარესში გადმოიღია მაღალაძეთა გამოსახუ-  
ლებები, აგრეთვე „სამოთხის სცენა“, „გან-  
კითხვის დღის“ კომპოზიციიდან და წმინდა-  
ნი ფაფურის ფრაგმენტი, ხოლო თ. ქიუნეს  
— „სამსონისა და ლომის შებმის“ სცენა და  
წმ. როფსიმეს ფრესკა გარეჯის ლავრაში,  
„ჯვარტმის“ კომპოზიცია — საფარის მონა-  
სტრის სამრეკლო-სამარხში.<sup>10</sup>

ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების და-  
არსების დროიდან (1916 წლის გაზაფხული),  
საქართველოს სიძველეთ და კერძოდ, ჩვენს  
ძველ ფრესკებს კიდევ ერთი მზრუნველი გა-  
უჩნდა. ქართველ მხატვართა ეს პირველი  
პროფესიული ორგანიზაცია, დამაარსებლისა

და მისი მუშაობის წარმართველი, დ. შვევარდნაძის თაოსნობით იმთავითვე შეუდგა მოღვაწეობას ქართული კულტურის ძეგლთა აღნუსხვისათვის, ფიქსაციისა და შემდგომი კვლევისათვის. ამ სამუშაოს საზოგადოების წესდების საგანგებო მუხლიც ითვალისწინებდა.<sup>11</sup>

1916 წელი განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა — ივანე ჯავახიშვილისა და ექვთიმე თაყაიშვილის თაოსნობით საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებამ ქართულ ხელოვნება საზოგადოებასთან ერთად მოაწყო ექსპედიცია ნაბახტევში. XV ს-ის ქართული კედლის მხატვრობის ეს საინტერესო ძეგლი ეკლესიის დაზიანების გამო (მთლიანად იყო ჩამორღვეული მისი კამარა) სრული დაღუპვის საფრთხის ქვეშ იდგა. წარსახოცად იყო განწირული აქ შემონახული პორტრეტებიც ისტორიული პირებისა, სახელდობრ ალექსანდრე მეფისა და მისი მუდლის, აგრეთვე ქუცნა ამირჯიხისა და მისი ოჯახის წევრთა გამოსახულებები. სწორედ ამიტომ გადაწყდა აქ შემორჩენილი ფრესკების შეძლებისდაგვარად სრული ფიქსაცია.<sup>12</sup> ამ მიზნით ნაბახტევს გაიგზავნა მხატვართა ჯგუფი, რომელშიც შედიოდნენ დ. შვევარდნაძე, გ. ერისთავი, ლ. გუდიაშვილი, მ. ჭიათურელი, მ. თოიძე, ი. თოიძე.<sup>13</sup> ქართველმა მხატვრებმა ზაფხულის განმავლობაში (ივნის-ივლისის თვეებში) სულ 19 ფერწერული პირი შესრულეს.<sup>14</sup> გადმოღებულ იქნა დიდი ნაწილი კამარაჩამოქცეულ ეკლესიაში იმ დროისათვის შემორჩენილი ფრესკების ფრაგმენტებისა.

ნაბახტევში ჩატარებული ექსპედიციის მნიშვნელობაზე საგანგებოდ მიუთითებდა ივანე ჯავახიშვილი: „აღფრთოვანება და საქმისადმი უნაგარო სიყვარული, რომლითაც მთელის თავის არსებით ნაბახტევში მომუშავე მხატვრები... განმსკვალულნი არიან, დაწყობილ დიად საქმის ნაყოფიერების სრული თავსმდებია. სასიამოვნოა, რომ ქ-ლ საზოგადოებას ასეთი მხნე და საქმის გულწრფელი მოტრფიალე, შეგნებული ხელოვანი ჰყავს. ეს გარემოება ნათლად გვიმოტიკეებს, რომ თუ ჩვენ მათ ხელი შევუწყვეთ, ქართულ ძველ კედლის მხატვრობის გადმოღება-გადმოხატვას მაინც შეეძლებთ და ამით მაინც ქ-ლ მეცნიერებასა და ხელოვნებას ფასდაუღებელ განძს შევუტანავთ. ქართველმა საზოგადოებამ უნდა ასეთ იშვიათ და კარგ შემთხვევით

ისარგებლოს და ყოველი ღონე იხაროს, რომ ზემოაღნიშნულ პირთა მუშაობა და ასე ჩინებულად დაწყებული საშვილიშვილო საქმე შეუფერხებლად მიმდინარეობდეს.<sup>15</sup>

ნაბახტევის ეკლესიის ფრესკების პირები ახლა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება. აქვეა დაცული 1935 წ. დ. შვევარდნაძისა და შ. აბრამიშვილის მიერ კედლიდან მოხსნილი ფრაგმენტებიც ცალკეული კომპოზიციებისა.<sup>16</sup>

1917 წელს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ინიციატივით ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ საქართველოს სამხრეთ ისტორიულ პროვინციებში მოწყობილი ექსპედიციის მნიშვნელობა დღესაც განუზომლად დიდია. ტაოს, თორთუმის, ისპირის ძეგლთა აღსანუსხავად და შესასწავლად გამიზნულ ექსპედიციაში ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად მონაწილეობდნენ ხუროთმოძღვარ ანატოლი კალკინი, მხატვრები: დიმიტრი შვევარდნაძე, მიხეილ ჭიათურელი და ლადო გუდიაშვილი, ხელოვნებათმცოდნე ილია ზდანევიჩი, აგრეთვე ვარძიის მონასტრის წინამძღვარი იპოლიტე.<sup>17</sup> სწორედ აღნიშნული ექსპედიციის წყალობითაა, რომ ამჟამად, ისტორიული ტაო-კლარჯეთის ტერიტორიის მიუღდგომლობის პირობებში, ქართული ხელოვნების მკვლევართა განკარგულებაშია არამარტო უნიკალური ანაზომები ამ რეგიონის უმნიშვნელოვანესი ხუროთმოძღვრული ძეგლებისა, არამედ მოხატულობათა აღწერები, უამრავი ლამიदारული თუ ფრესკული წარწერის გადმონაწერი და მონახაზები, ფოტოები, აგრეთვე ფრესკის ფერწერული პირები. უკანასკნელნი ექსპედიციაში მონაწილე ახალგაზრდა მხატვრებმა — დიმიტრი შვევარდნაძემ, მიხეილ ჭიათურელმა და ლადო გუდიაშვილმა შესრულეს. გადმოღებული იქნა ფერწერული ასლები ოშკის, იშხანისა და ხახულის ფრესკებიდან (ოშკში — კტიტორის პორტრეტი, იოანე ოქროპირისა და კწ. თეკლას გამოსახულებები; იშხანში — კტიტორის ფრესკა, ორნამენტული მოტივები; ხახულში — „იერუსალემად შესვლის“ კომპოზიცია, ორნამენტის დეტალები). მაშინ შესრულებული პირები, აღწერებთან და მომდევნო წლებში უცხოელი ავტორების მიერ გამოქვეყნებულ მასალებთან ერთად, დღეისთვის იმ უნიკალურ პირველწყაროდ რჩება, რომელთა საფუძველზე შესაძლებელი ხდება მეტ-ნაკლები სისრულით მსჯელობა საქარ-

თველოს ამ ისტორიული პროვინციის მონუმენტური ფერწერის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების შესახებ.

ექსპედიციის მასალები მოგვიანოდ, 1920 წელს იქნა ექსპონირებული, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ საგანგებო გამოფენაზე.<sup>18</sup>

დიდი ხანი არ არის, რაც გამოქვეყნდა საარქივო მასალები, რომლებიც კედლის მხატვრობის ასლთა გადმოსაღებად დავით კაკაბაძის მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. ჩვენამდე შემონახული დოკუმენტებიდან ჩანს, რომ ახალგაზრდა მხატვარი 1913 წ. საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას მიუვლენია ლეჩხუმს — ნაყურალეშის ეკლესიის მოხატულობის ფერწერულ პირთა შესასრულებლად.<sup>19</sup> პირობის თანახმად, დავით კაკაბაძეს იქ „რვა სურათი და სხვა მხატვრობა“ უნდა შეესრულებინა. ხელოვანმა ნაყურალეშის ეკლესიაში მართლაც რამდენიმე ასლი გადმოიღო, სახელდობრ — დადიანების წინაპრების, ჩიქოვანების გვარის წარმომადგენელთა პორტრეტები, წმ. გიორგის ვამოსახულება.<sup>20</sup>

დავით კაკაბაძესვე ეკუთვნის ერთი ასლი ნაბახტევის მოხატულობიდან — „ფხიზელი თვალს“. ცნობილია, რომ მას არ მიუღია მონაწილეობა საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებისა და ქართველ მხატვართა საზოგადოების ერთობლივ ექსპედიციაში, თუმც, როგორც ჩანს, ისიც გაიტაცა ნაბახტევის ძალზე დაზიანებული და დაღუპვის საფრთხის ქვეშ მყოფი ფრესკების შეძლებისდაგვარად სრული ფიქსაციის იდეამ და მან თავისი წვლილი შეიტანა ამ სამუშაოში.<sup>21</sup>

მოგვიანოდ, 1916 წელს, მხატვარს სვეტიცხოველშიც უმუშავია — მცხეთის კათედრალის „სვეტიცხოვლის“ მოხატულობიდან მან ქართლის მოქცევის ციკლის ერთ-ერთი სცენის ფერწერული პირი შესრულა<sup>22</sup> (ეს საქმე საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებამ მას ივანე ჯავახიშვილის რჩევით მიანდო).

საარქივო დოკუმენტებიდანვე ირკვევა, რომ ლადო გუდიაშვილი საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებისა და ქართველ მხატვართა საზოგადოების მიერ მოწყობილ ექსპედიციებში მონაწილეობის გარდა, თავადაც დამოუკიდებლად მოგზაურობდა ფრესკის ასლთა შესასრულებლად.



ბეთანია. თამარ მეფე  
(ქ. კონი, 1913 წ.)

მხატვარი ერთხანს სვეტიცხოველში მუშაობდა, სადაც მან „სვეტიცხოვლის“ მოხატულობის ორი სცენა შეარჩია და გადმოიღო.<sup>23</sup> ამას გარდა, მას სამი ფერწერული პირი გადმოუღია ნეკრესისა და გრემის მოხატულებებიდან. <sup>24</sup> ესაა „ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიცია, წმ. კობანისა და წმ. ონოფრეს გამოსახულებები,<sup>25</sup> შესრულებულნი 1917 წელს. იმავე წლითაა დათარგმნული ს. პოლტორაკის მიერ ასევე გრე-



მსა და ნეკრესში შესრულებული ფერწერული პირები, კერძოდ, კტიტორთა პორტრეტები.<sup>26</sup>

1913 წელს საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას მოსე თოიძემ მიმართა თხოვნით, მიენდოთ მისთვის ფრესკის ასლთა გადმოღება.<sup>27</sup> დღეისთვის ცნობილი არ არის, მიიღო თუ არა მხატვარმა თანხმობა თავის თხოვნაზე და შესაბამისად — შეასრულა თუ არა მან იმსანად რაიმე სამუშაო. მოსე თოიძის ასლები მხოლოდ 1916 წლის ნაბახტევის ექსპედიციასთანაა დაკავშირებული, უფრო ადრეული კი სამუშეუშო ფონდებში არაფერი ჩანს.

ამგვარად, ქართველ მოღვაწეთა — მეცნიერთა და ხელოვანთა ერთობლივი მეცადინეობით სულ რამდენიმე წელიწადში სიძველეთა საცავებში სხვა მასალის გვერდით თავი მოიყარა კედლის მხატვრობის ფერწერულ პირთა მნიშვნელოვანმა ნიმუშებმა, რომელთა რიცხვი შვიდ ათეულს აჭარბებდა (მათ შორის იყო — ყინცივისი, ტიმოთესუბნის, ბეთანიის, ბერთუბნის, საფარის, ჭულეს, ნაბახტევის, ტაბაკინის, სევეტიცხოვლის, ნეკრესის, ვანის, საბუეს, დავითის ლავრის, ნაყურალეშის ფრესკები და სხვა).<sup>28</sup> უმთავრესი კი ამ შემთხვევაში ის იყო, რომ იმ ხანებში უკვე მკაფიოდ გამოიკვეთა ძველი საქართვე-

ლოს ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ფრესკული მხატვრობის ასევე დიდი მნიშვნელობა ეროვნული კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანეს საკითხთა ნათელქმნისათვის. ეს მნიშვნელობა განსაკუთრებით ცხადი ისტორიულ პირთა — მეფეთა თუ დიდებულთა, ღმრთისმსახურთა გამოსახულებების დიდი რაოდენობით გამოვლენის შედეგადც სრულად აშკარა შეიქმნა, მასთან ერთად კი ქართული ფრესკის იმ ერთობ საყურადღებო მხატვრული თავისებურებებით, რომელიც კვლევის შედარებით მცირე დროის მანძილზეც კი თანდათან უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა.

სწორედ აღნიშნულმა გარემოებამ განაპირობა 1916 წლისათვის საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებისა და ქართველ მხატვართა საზოგადოების მესვეურთა გადაწყვეტილება — მოეწოთ ძველი ქართული ფრესკის დიდი გამოფენა, რომელიც სიძველეთამცოდნეების ხელში იმხანად არსებულ მასალებს — ამასთან, არამარტო ფრესკის ფერწერულ პირებს, არამედ ჩანახატებსა და ფოტოებს — ერთად მოუყრიდა თავს და საზოგადოების წინაშე წარმოადგენდა.

ქართული მხატვართა საზოგადოების 1916 წლის 30 ოქტომბრის სხდომაზე გადაწყდა

საფარის მონასტრის სამრეკლო-სამარხი. ლასურისძეთა გამოსახულებები (ქ. კრონა, 1913 წ.)







ძველი ქართული ფრესკების გამოფენის მოწყობა, 13 ნომბრის სხდომა კი მომავალი ექსპოზიციის უკვე ორგანიზაციულ საკითხებზე მიემდინა. შედგა კონკრეტული გეგმა, რომელიც რამდენიმე პუნქტისაგან შედგებოდა. საზოგადოების სხდომის ოქმში იგი სრული სახითაა მოტანილი: „1. გამოფენილ იქმნას ფრესკები, აგრეთვე ფოტოგრაფიული სურათები ფრესკებიდან. შედგენილ იქმნას სია. 2. შედგენილ იქმნას კატალოგები ქართულ რუსულად. 3. გამოფენის განსნის დღეს ბ-ნი ი. თაყაიშვილი იტყუას და შემდეგ ბ-ნი დ. შვეარდნაძე წაიკითხავს მოხსენებას ნაბახტევში მუშაობის წესსაზე. 4. პლაკატი გაზოთებში განცხადება. ბილეთების (გამოფენაზე შესასვლელი) დაშვადება. 5. მორიგეობის დაწესება. კასა. შემოსავალი ყოველ დღე გადაეცეს ხაზინადარს ხელოვანთა საზოგადოებისა. 6. ნიუტების გადატანა მუზეუმში. ლიკვიდაცია გამოფენისა და ფრესკების ისე დაბრუნება თავის ადგილზე. ხეშოთ მოყვანილ მუხლებს სისრულეში მოსაყვანათ არჩეული კომისია. აი მათი გვარები: პ. გ. მამარაძე, დ. ი. შვეარდნაძე, მ. ჭიაურელი, გ. კ. ერისთავი, ლ. გუდიაშვილი (ეს ხუთი მხატვართა საზოგადოების წარმომადგენელი) და ერთი ცენტროგრაფიულ მუზეუმშიდან ბ-ნი ი. სონდულაშვილი“.<sup>29</sup>

სულ ორიოდ თვის განმავლობაში გამოფენის მოწყობის მესვეურებმა თავი მოუყარეს დიდძალ მასალას — ფრესკის ფერწერულ პირებს, ფოტოებს, აქვარალებს, ექსპოსიტა გრაფიკულ ანაზომებს. ყოველივე ეს სათანადოდ იქნა მომზადებული გამოსაფენად, ისე რომ ექსპოზიციას მაქსიმალურად თვალსაჩინოდ წარმოედგინა ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერის მხატვრული და ისტორიული ღირებულება.

გამოფენის მოწყობის სამზადისი, როგორც ჩანს, საზოგადოებისათვის აღრევე იყო კარგად ცნობილი. მისი გამართვისათვის მრავალმა მოქალაქემ გაიღო შეწირულობანი, მათ შორის — არქიმანდრიტმა გერმანემ, ნოე სიხარულიძემ, გიგო კერესელიძემ, ვანო ჯაფარიძემ, იოსებ ჟღენტმა, დიმიტრი ანთელიძემ, ვანო გოთუამ, სამუილ დლონტმა, ეფროკიანმა, ხატისოვმა; შეწირულობანი მიღებულ იქნა უცნობთაგანაც.<sup>30</sup>

ქართულ ხელოვანთა საზოგადოებამ თბილისის გუბერნატორს მიმართა თხოვნით, დაეთმო გამოფენის მოსაწყობად „დიდების

ტაძარი“ (აწინდელი სამხატვრო გალერეის შენობა).<sup>31</sup> ნებართვა, როგორც ჩანს, მიღებული იქნა.

ახალი წლის 4 რიცხვში, საგანგებო <sup>ნარკვევული</sup> მანერად გადწყდა გამოფენა ოთხი დღის შემდეგ გახსნილიყო ექვთიმე თაყაიშვილის მოხსენებით ძველი ქართული ფრესკების შესახებ. დაზუსტდა საგამოფენო სამზადისის მცირე დეტალებიც კი (ექსპოზიციის დათვალიერებისათვის განკუთვნილი დრო, შესასვლელი ფასი, მორიგეობა, პლაკატი, ბილეთები, განცხადებები გაზეთში და თვით გათბობაც კი! საყურადღებოა, რომ მოღარდ ლ. გუდიაშვილი გაამწესეს).<sup>32</sup>

1917 წლის 8 იანვარს, ნაშუადღევს 12 საათზე გამოფენა საზეიმოდ გაიხსნა „დიდების ტაძარში“. გახსნისას ექვთიმე თაყაიშვილი მოხსენებით წარსდგა დამსწრეთა წინაშე. ამ მოხსენების ტექსტი ჩვენამდე შემონახა — იგი კ. კეკელიძის ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული, ე. თაყაიშვილის საარქივო მასალებში (№ 538). ტექსტი, როგორც ჩანს, არასრულია — იგი რველის რამდენიმე გვერდს მოიცავს და უცხად წყდება. მიუხედავად ამისა, ჩვენამდე შემონახული ეს დოკუმენტი მაინც გვიჩვენებს წარმოდგენას გამოფენის მოწყობის უპირველესი მოთავეის მიერ გაკეთებული მოხსენების ხასიათზე. ამასთან ერთად, იგი საყურადღებოა, როგორც ერთ-ერთი პირველი ნიმუში ძველი ქართული კედლის მხატვრობის გზის თვალის გაღვებების, მასთან ერთად კი ერთგული კულტურის ისტორიაში და საზოგადოდ — საქრისტიანო აღმოსავლეთის ხელოვნებაში მისი ადგილისა და როლის გარკვევის ცდისა. აი ამ მოხსენების ტექსტი:

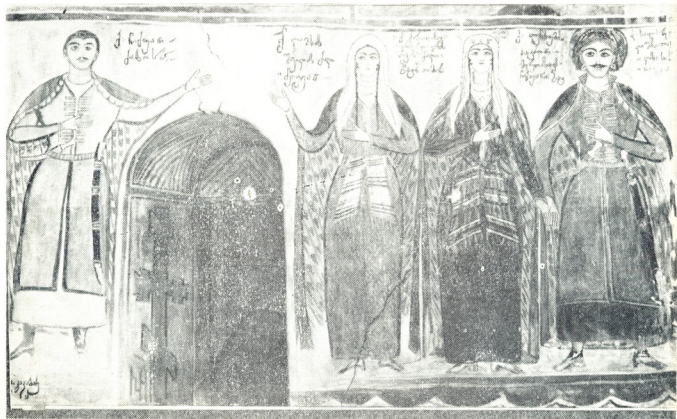
„ბატონებო! არქეოლოგია საქართველოსა და საზოგადოთ კავკასიისა ჯერ-ჯერობით საქმოდ შესწავლილი არ არის. ჯერ არ თქმულა უკანასკნელი სიტყვა ქართული ხელოთმოდგერების შესახებ, ქართული სტილის შესახებ, ქართული მინიატურების შესახებ, ქართული მილანჭრების და ოქრომჭედლობის შესახებ. მაგრამ ამა დარგებში ცოტათ თუ ბევრათ მუშაობა წარმოებდა და წარმოებს, მასალები იკრიბებოდა და იკრიბება, ზოგი რამ საქმოდ გამოირკვა და დასაბუთდა, ზოგი დასკვნანი უკვე გვაქვს. მაგალითათ ჩვენ ე-ციოთ და უკვე მიღებულა, რომ ქართველებმა ბიზანტიურის თუ სხვა სტილების გავლენით გამოიმუშავეს თავიანთი სტილი ხუ-

როთომოდგრებაში და მოფინეს მთელი საქართველო მშვენიერის ეკლესია-მონასტრებით. იმ ჩუქურთმებს და ხლართულებს, რომელნიც ასე მდიდრათ ამკობენ ჩვენი ეკლესიების კედლებს, ქართული ხლართულები ჰქვია. მილანქრის ხელობა საქართველოში ძრიელ განვითარებული იყო. ქართული მილანქარი ფერადების შეზავებით არა თუ დაბლა არა სდგა ბიზანტიურზე, არამედ ზოგჯერ კიდევაც სჭარბობს, ხოლო ტეხნიკაში ყოველთვის ვერ ედრება უქანასკნელს. მილანქრის ხელობა იშვიათათ იყო ისე განვითარებული სხვა ქვეყანაში, როგორც საქართველოში, გარდა ბიზანტიისა.

არა ნაკლებ განვითარებული იყო საქართველოში მინიატურული ხელობა ანუ გამშვენება ხელთნაწერებისა ფერადიანი სურათებით, სათაურების და ტექსტის ბოლოს შემკობილებით, საუცხოვო ნახელავის კამარებით და ასო მთავრულებით. ეს ხელობაც სირიულ და ბიზანტიურ ნიადაგზე აღმოცენდა, მაგრამ ისე განვითარდა, რომ არაფრით არ ჩამოუფარდებოდა ბიზანტიურ ხელობას ამ დარგში. გელათის, ვანის, მარტვილის, ალავერდის და სხვა მრავალი სახარებანი და ხელთნაწერები ამის მაგალითს უტყუარ ყოფენ. ხატების ჰედა და საზოგადოთ ოქრომქედლობა უაღრესად განვითარდა საქართველოში. მრავალი შენახული ნაშთები მოწმობენ თავისებურობას ამ ხელობის საქართველოში. ამაზედ მაღლად ოქრომქედულობით ბიზანტიამაც არ მდგარა. ბეშქენ და შექქაძე ზართა ნახელავებს განცვიფრებაში მოყავთ მკვლევარნი. ეგრეთვე ითქმის ქარგვა-ქსოვის და ოქრო-მკედლით ნაკერების შესახებაც. რომელთა გადარჩენილი ნიმუშები მართლ საუცხოვონი არიან და ცხადათ მოწმობენ განვითარებულ გემოს და დიდ ხელოვნებას მათი შემქმნელებისას.

ხოლო ქართული ფრესკები და საზოგადოთ ეკლესიათა კედლების მოხატულობა სრულიად შესწავლილი არ არის. არც ერთ მკვნიერს ჯერ სპეციალურად, გულდაღებით ქართული ფრესკები არ შესწავლია. ამ საგნის შესახებ არ მოიპოვება არც ერთი გამოკვლევა, არც ერთი წიგნაკი. მართალია, არქეოლოგები თავიანთ მოგზაურობაში ფრესკებსაც იხსენიებენ, ფრესკების შესახებაც მოჰყავთ ცნობები, ფრესკების შესახებაც მსჯელობენ, მაგრამ მათ აზრს, მათ მსჯელობას ქართული ფრესკების შესახებ შემთხვევითი ხასიათი აქვს, ეს სხვათა შორის არის და ამიტომაც მათი აზრი სწორი არ არის და არც სპეციალურ შესწავლასზეა დამყარებული. სწორი აზრის გამოთქმა ქართული ფრესკების შესახებ მამინ შვიძილება, როდესაც

ნაყურალეში. კტიტორთა გამოსახულებები (დ. კავთაძე, 1913 წ.)



საკმაო მასალას შეევაგროვებთ, ფრესკებს გადმოვხატავთ, ალბომებს გამოვიცემთ და მოგროვილ მასალას ქრონოლოგიურათ განვმარტავთ, ერთმანეთს შევუდარებთ. მასალა ბევრია, აურაცხელია, მაგრამ დღითი დღე იკარგება, ხელიდან გვეცლება, ისპობა და ჩვენ გულგრილათ შევსცქერით მათ მოსპობას. მიზეზი ბევრია ამ მასალის მოსპობისა: პირველათ დრო და ჟამი, ყოველთა გამქარვებელი, შემდეგ მივარდნილი და უყურადღებოთ დატოვებული, გავერანებული ჩვენი ეკლესია-მონასტრები, სინესტე, უმეცარი მოპყრობა, ჩვენი დაუღვერობა, შეუგნებლობა და გულგრილობა ჩვენი კულტურული ნაშთებისადმი. შოგახსენებათ, რომ უმეტესი ნაწილი ჩვენი ეკლესია-მონასტრებისა ნანგრევებს წარმოადგენენ, უპატრონოთ მიტოვებულს, მათ ფრესკებს აწვიმს და ათოვს და ნაშთები ჩვენს თვალწინ ნელ-ნელა ჰქრება. როდესაც ეკლესია-მონასტრების განახლებას შეუდგებიან და ასეთ ადგილებში ბერები დასახლებდნენ, ფრესკები უარეს ბედს გაიციდიან, ფრესკები სრულიად ჰქრება ძველ ადგილებთან ერთად, ან იმურვება კირით, ან ამორებენ ძველ კედელს წყაბით. თეთრათ გადაღვსვა კირით ძველი ფრესკებისა ჩვენში კარგი ხანია ჩვეულებათ შემოვიდა და ამას უწოდებენ ეკლესიის გამშვენებას, რუსულ [...] ს. ამრიგათ შეთეთრებულია ეკლესია-მონასტრები და მათი ფრესკები მრავალ ადგილს ქართლში, კახეთში, სამცხე-საათაბაგოში, იმერეთში, გურიაში, სამეგრელოში და აბხაზეთში. ფრესკებს ვანზრახ აფუჭებენ მტრები შემოსევის დროს ძველათაც, როდესაც სპარსნი, თათრები და ნამეტნავთ ლეკები ანადგურებდნენ ჩვენ ეკლესია-მონასტრებს. იქვე ხშირათ შეხვდებით ფრესკებს, რომელნიც დამახინჯებულნი არიან მახვილის წვერით, წმინდანების თვალები და სახეები ვანზრახ დასახინჯებულთა ხმლის თუ სხვა მახვილის წვერით, მაგრამ არავითარ დროს ფრესკები იმდენათ არ გაფუჭებულა და მოსპობილია, რამდენადღაც მე-XIX საუკუნის განმავლობაში. მე-XIX საუკუნეში შეათეთრეს ფრესკები მცხეთის სობოროში, ალავერდის, გრემის, საფარის, დრანდის, მოქვის და სხვა მრავალთა მონასტრები ეკლესიებში, მეცხრამეტე საუკუნეში ჩამოცივდა სურათები მრავალი ჩვენი მეფე-დედოფლების და დიდებულებისა, რომელნიც ამშვენებდნენ ეკლესიების მონასტრებს. აღარა გვაქვს აშორ

კურაპალატის პირველ ბაგრატიონის სურათი, რომელიც დ. ბაქრაძის დროს სრულიად დატული იყო ოპიზის ეკლესიის კედელში. სანახევროთ მოისპო ალექსანდრე მეექვსე მცხეთის განმანახლებლის, სურათი ნაბახტვის ეკლესიის კედელზე, გაფუჭდა ამავე მეფესთან დახატული ქუცნა ამერეჯიბის ოჯახობის სურათი, როგორც თქვენ წარმოდგენილი ფრესკებიდან დაინახავთ და სხვა.

მაგალითად ისეთ დიდ მეცნიერს, როგორც არის ნიკოლოზ პავლეს ძე კონდაკოვი, რომელსაც დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ხელოვნების შეაწვალაში, ქართული ფრესკების შესახებ ძლიერ შემეცდარი აზრი აქვს ის ამბობს, რომ ქართული ეკლესიების მონახტვა იმ რიგს მიყვება, რომელიც გამოიმუშავდა ბიზანტიის ბოლო ხანებში: ქართული ფრესკა კონდაკოვის აზრით წარმოგვიდგენს ძლიერ დაცემულ ბიზანტიის სტილს: სურათის პროპორციები დაგრძელებულია, მკვტარი მოლურჯო სიმქრალე ტანისამოსისა და პირის სახისა, ულახათო სურათი და ყველა ნაკულლოვანება შეუგნებელი გადმონახტვის მიზეზია იმისი, [რომ] ქართულ ფრესკას თვალს მოამორებს კაცი, ნამეტნავთ მამნი, როდესაც ეს ფრესკები წარმოგვიდგენენ უზარმაზარ სურათებს ქრისტესსა და მოციქულებისას. ის არ ეთანხმება შნაზეს აზრს, რომ ქართული და სომხური ფრესკა თუმცა ცხოველი არ არის, მაგრამ მაინც ისე ბნელი და მკვტარი არ არის, როგორც რუსისათ. ამას გარდა კონდაკოვი დასძენს, რომ მე არასოდეს მინახავს საქართველოში ფრესკა გუმბათის ცაში და ყელშიო. ამას სწორად კონდაკოვი 1876 წელს (Древн. архит. Грузин, стр. 52—53), როდესაც არსლები მასალა იყო შეკრებილი და მას საუკეთესო მონასტრები ნახული არ ჰქონდა. ეხლა მგონია, მან აზრი უნდა გამოიცივლოს, ვინაიდან ფაქტები სულ სხვას გვეუბნება. პირველად უნდა შევინშნოთ, რომ გუმბათის ცაში და ყელში ფრესკა ჩვეულებრივია და საკმაოდ შენახულიც არის. გუმბათის ცაში გამონახტულია ჩვეულებრივათ მაცხოვარი, ხოლო ყელში, ანგელოზები: ზოგ ეკლესიებში მაცხოვარის, მაგიერ შემკობილი ჯვარია გამონახტული გუმბათში, ხოლო ყელში ყოველთვის ანგელოზები. მაგალითად ზარხმაში და ჭულევის ეკლესიაში გუმბათის ცაში მშენიერი სურათებია მაცხოვარისა და ყელში ანგელოზებისა. ამას გარდა ის შეხედულობა,



რომ ბიზანტიის ბოლო ხანაში ფრესკის ხელობა ვითომც დაცემული ყოფილიყოს, სრულიად არ გამართლდა. ახალმა გამოკვლევამ და მათ შორის თვით ნ. კონდაკოვისამ დავკვირვებ, რომ აზრი, ვითომც ბიზანტიური ხელოვნება, რომელიც უმაღლეს მწვერვალამდის ავიდა იუსტინიანეს დროს მეექვსე საუკუნეში და შემდეგ დროში თანდათან დაეცა და მას შემდეგ აღარ აღორძინებულა, სრულიად მართალი არ არის, ბიზანტიურ ხელოვნებას თანდათან განვითარება ჰქონდა იუსტინიანეს შემდეგაც, ესე იგი ეს ხელობა ევოლუციას განიცდიდა. სამი დრო უფრო თვალსაჩინო იყო ამ ხელობის განვითარებაში პირველი იუსტინიანეს დრო მე-VI საუკუნეში, როდესაც ბიზანტიური ხელობა ყვაოდა, შემდეგ აღორძინება მე-X-XII საუკუნეებში მაკედონელთა და კომნენთა დინასტიების დროს, და უკანასკნელათ, მეორე აყვავება ხელობისა ბიზანტიაში მე-XIV საუკუნეში პალეოლოგების დროს.

თუ ჩვენ მივიღებთ ბიზანტიურ ხელობის ზედ გავლენას ქართულ ხელობაზე, და არ მივიღოთ არ შეგვიძლია, უნდა დავასკვნათ ქართული ნაწარმოები ეკლესიის მხატვრობისა სწორედ იმ ხანებს ეკუთვნის, როდესაც ეს ხელობა ყვაოდა და მაღლად იდგა ბიზანტიაში. იუსტინიანეს დროის ნაშთი ჯერ არ მოგვეპოვება გარდა ბიჭვინტის მონასტრის ნაწილისა, რომელშიაც ფრესკა არ შე-

მონახულა, ანუ ჯერ არ აღმოჩენილა. ხოლო მე-X-XII საუკუნეების და მე-XIV საუკუნის ნაშთები ბევრი მოგვეპოვება და თუ ჩვენ ეკლესიის მხატვრობა ბიზანტიური ხელოვნების გადმოხატვა-განმეორება არის, ეს ბიზანტიის დაცემის ხანას კი არ წარმოგვიდგენს: არამედ აღორძინების და გაბრწყინების. მე-X-XII საუკუნეებს ეკუთვნიან ჩვენში უძველესი შერჩენილი ფრესკები ზარზმისა, ბეთანიისა, გელათისა, მარტვილისა, ლიხნისა აბხაზეთში, ნიკორწმინდისა რაჭაში, კაცხისა და სხვა. ხოლო მე-XIV საუკუნეს ეკუთვნიან ფრესკები მოთარეთისა, ჭულევისა, ტიმოთისუბნისა, ჭალენჯიხისა და სხვა. ამ დროს ეკუთვნის უკანასკნელი აყვავება და გაფორმება ბიზანტიის ხელობისა, განსაკუთრებით ფრესკებისა პალეოლოგების დროს ბიზანტიაში. ამ დროს ეკუთვნის კახრივ-დჰამეს სოფია-კენჭის მხატვრობა კონსტანტინეპოლში. მისტრის ეკლესიის შესანიშნავი ფრესკები პელოპონოზოში და ფრესკები ძველი სერბეთის ეკლესიებისა. მისტრას ეკლესიის ფრესკები გადმოხატული და შესწავლილი აქვს ფრანგის მეცნიერს მილლეს. ამ ხელობას ძლიერ უცხოელი სული ეტყობა, საუცხოვო მოძრაობა, მშვენიერი ფერადებიანი შემკობა და რეალიზმი. მართლა რომ ქართული ფრესკა მართლ კობიო იყოს ბიზანტიის ფრესკისა, იმ შემთხვევაშიაც ეს კობიო ღირსშესანიშნავი უნდა იყოს, რადგანაც უკე-

ნაყურალეში. კტიტორები (დ. კაკაბაძე, 1913 წ.)





თეს ხანას ეკუთვნის და თვით ბიზანტიაში ამდენი ნაშთები იმ დროიდან არ შემონახულა. მაგრამ ვისაც უნახავს ატენის, ზარზმის, გელათის, მარტვილის და ქალენჯიხის ეკლესიის ფრესკები, ის ვერ იტყვის, რომ ქართული ფრესკა ულახათო არისო. მფრინავი ანგელოზის გამოხატულობა მაგალითად ატენში იდეალურ ქმნილებას წარმოადგენს თავის დარგში“.

სარქივო მასალები და იმჟამინდელი პრესა მეტ-ნაკლები სისრულით გვიქმნის წარმოდგენას ექსპოზიციის ხასიათის შესახებ.<sup>33</sup> გამოფენილ ფერწერულ პირთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს წარმოადგენდა. ეს შემთხვევითი როდია — წლების მანძილზე ძველი ქართული ფრესკის ასლთა შესრულებისას ხომ უპირატესობა სწორედ საეტიტორო პორტრეტების გადმოღებას ენიჭებოდა, რადგან მათი დიდი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის კარგად უწყობდნენ სიძველეთა მკვლევარებმა და ჩვენში ამ საქმის შესვეურებმა. გამოფენილი იყო პორტრეტები: გიორგი III-ის, თამარისა და ლაშასი — ყინცვისიდან და ბეთანიიდან; სამცხის ათაბაგთა—სარგის I-ის, ბექა I-ის, სარგის II-ის და ყვარყვარასი ქუელისა და საფარის წმ. საბას ეკლესიიდან, აგრეთვე ლასურისძეთა გვარის წარმომადგენლებისა — საფარის მონასტრისავე სამრეკლო-სამარხის მოხატულობიდან; ალექსანდრე მეფის, ქუცნა ამირეჯიბისა და მისი ოჯახის წევრთა — ნაბახტევიდან; მარიამ დედოფლისა — სეტიციხილიდან; ჩიქვანებისა — ნაყურალეშიდან. მათ გვერდით იყო ვახტანგ გორგასლის გამოხატულება მცხეთის კათედრალის „სვეტიცხოვლის“ მოხატულობიდან, მაღალაძეთა პორტრეტები წინარეხიდან, საერო პირებისა — ვანის ეკლესიიდან, ყინცვისის ტაძრის ნართექსში შემორჩენილი ფრესკა ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილისა. ისტორიულ პირთა პორტრეტებთან ერთად გამოიფინა იმ კომპოზიციების, ცალკეული წმინდანებისა თუ ფრაგმენტების ასლებიც, რომლებიც ასე მრავლად იქნა შესრულებული ბოლო წლების მანძილზე საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებისა და ქართველ მხატვართა საზოგადოების მოღვაწეობის წყალობით. განსაკუთრებით უხვად იყო წარმოდგენილი ნაბახტევის ფრესკები, აგრე-

თვე ფერწერული პირები ტიმოთესტარს, სვეტიცხოვლის, ნეკრესის, გრემის, წინაურის, ნაყურალეშისა და სხვა ეკლესიების ნაბახტევი ხატულობებიდან.

გამოფენაზე ფრესკების პირების გვერდით სხვა მასალაც ყოფილა წარმოდგენილი; პირველყოვლისა ეს იყო შედარებით მცირე ზომის აქვარალები, შესრულებულები ა. ეისნერის, ს. პოლტორაეცისა და ჰ. ჰრინეცკის მიერ, რომლებიც გარდა საკუთრივ ფრესკებისა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებსაც ასახავდნენ. შედარებით მრავლად ექსპოზიციაში ჰ. ჰრინეცკისეული ნამუშევრები გამოჰფინეს — აქ ნახავდით ბოლნისის სიონს, ბიეთს, ფიტარეთს (ფასადებთა და ფრესკებით გამშვენებული ინტერიერებით), წულრულაშენს, ერთაწმინდას, ქვეშის ციხეს.<sup>34</sup>

ექსპონატებს შორის ჩართული იყო 250-მდე ფოტო, რომლებზეც კედლის მხატვრობას ეკლესია-მონასტერთა ხედები და ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა ცალკეული დეტალები ენაცვლებოდა.<sup>35</sup>

საგამოფენო ვიტრინების ნაწილი ძველ ქართულ ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების ნიმუშთა ასლებს დაეთმო; წარმოდგენილი იყო ვანისა და მარტვილის სახარებათა მინიატურების ფერწერული პირები.<sup>36</sup>

გამოფენილ მასალებს შორის ყოფილა ანაზომები და ხედები ბანას ტაძრისა,<sup>37</sup> რომელიც 1902 და 1907 წწ. ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ საქართველოს სამხრეთ პროვინციებში მოწყობილი ექსპედიციების დროს იქნა მოპოვებული.

გამოფენის ამგვარი ხასიათი, ცხადია, საგრძნობლად ამრავალფეროვნებდა და სანახავდაც ძალზე საინტერესოს ხდიდა მას; ამასთან ერთად, ექსპოზიციაში თავმოყრილი მასალა იყო ერთგვარი ფონი ძველი ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების ეტაპების იმ დროისათვის შეძლებისდაგვარად სრული ნათელქმნისათვის; მეტიც — ერთიმეორის გვერდით წარმოდგენილი მრავალრიცხოვანი ძეგლები ხუროთმოძღვრებისა, კედლის მხატვრობისა თუ ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმებისა შუა საუკუნეების ქართული კულტურის განვითარების ფაქტიურად მთელი გზისთვის თვალის გადევნების საშუალებას იძლეოდა.

ქართული კედლის მხატვრობის კვლევისა და კერძოდ, ფრესკის კობირების დღევანდელ ეტაპზე, იმხანად შესრულებულ ფერწერულ პირთა მხატვრული ღირსებები, ცხადია, თანამედროვე მოთხოვნებს აღარ შეესაბამება — ასლები ხომ მაშინ ზეთის საღებავებით სრულდებოდა ტილოზე; არ არსებობდა კობირების ერთიანი პრინციპები, არ იყვნენ პროფესიონალი კობისტები — ძველი ქართული ფრესკის ასლთა შესრულება, როგორც ზემოთაც არაერთგზის აღინიშნა, ფერმწერებმა ითავეს, თუმცა არც ერთი მათგანი არ ყოფილა გამოცდილი ამ რთულ საქმეში.

მიუხედავად ამისა, ამ ასლთა მნიშვნელობა ძალზე დიდია: პირველყოფლისა, აქ ისაა გასათვალისწინებელი, რომ განვიღოთ ათწლეულთა მანძილზე იმხანად გადმოღებულ ფრესკათა ნაწილი დაიღუპა ან საგრძნობლად დაზიანდა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისში შესრულებული პირები ხშირად ის ერთადერთი ძალზე ფასეული საბუთია, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია მსჯელობა კედლის მხატვრობის ცალკეული ნიმუშის იკონოგრაფიული თუ მხატვრული ღირსებების თაობაზე; ამასთან ერთად, ასლთა შესრულებას იმხანად წამოწყებული საქმე შემდგომში აღარ შეწყვეტილა — სწორედ საუკუნის პირველ ათეულ წლებში დაგროვილი გამოცდილება დაედო საფუძვლად საქართველოში ფრესკის კობირების ტრადიციის შექმნას, მისი მეტოდების ჩამოყალიბებას, რომლებიც თანდათანობით, წლების მანძილზე სრულიქმნე-

ბოდა. დღეისთვის ძველი ქართული კედლის მხატვრობის კვლევის ისტორია ამ ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპის გათვალისწინების გარეშე წარმოდგენილია. დასასრულს მთავარი, დიდი გულმოდგინებით გადმოღებულმა და ერთად თავმოყრილმა პირებმა ძველი ქართული ფრესკული მხატვრობის იმდროინდელ საზოგადოებას — მათ შორის როგორც მკვლევარებს, ისე ეროვნული სიძველეებით და ქართული კულტურის ისტორიით დაინტერესებულ პირთ — თვალნათლივ უჩვენეს ეროვნული მონუმენტური ფერწერის ძალზე მაღალი მხატვრული დონე, მისი უდავოდ მნიშვნელოვანი ღირსებები და როლი საქრისტიანო აღმოსავლეთის სახეობი ხელოვნების ისტორიაში.

გამოფენამ საზოგადოებაში ძალზე დიდი ინტერესი გამოიწვია. სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ მან გათვალისწინებულზე გაცილებით უფრო დიდხანს, 19 თებერვლამდე გასტანა. თვენახევრის განმავლობაში იგი შვიდიათასზე მეტმა მნახველმა დაათვალიერა;<sup>38</sup> ბევრი დაიწერა მის შესახებ იმჟამინდელ ჟურნალ-გაზეთებშიც. ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების მიერ გაწეული მუშაობის ანგარიშში, რომელიც იროდიონ სონდულაშვილის მიერ იქნა ცოტა უფრო მოგვიანოდ შედგენილი, საგანგებოდაა ხაზგასმული, რომ „გამოფენამ უცხოელების დიდი ყურადღება მიიქცია. ეს იყო პირველი გამოფენა თავისი თავისებურობით არამარტო ჩვენი ქვეყნისათვის და რუსეთისათვის, არამედ ევროპის განათლებულ ქვეყნებისთვისაც“.<sup>39</sup>



სვეტიცხოველი. ალექსანდრე მეფე და მღვდელთმოთავარი (დ. კაკაბაძე, 1916 წ.)

გამოფენის მნიშვნელობაზე იმხანად ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის გერონტი ქიქოძის საგანგებო წერილი, გამოქვეყნებული 1917 წლის დასაწყისში გაზეთ „საქართველოში“.<sup>40</sup> ეს მოკლე ნარკვევი თავისთავად იმ მხრივაც საყურადღებოა, რომ იგი არა მარტო გამოფენის ერთგვარ ანგარიშს წარმოადგენს, არამედ იმითაც, რომ მასში მოკლულა დახასიათებული ქართული კედლის მხატვრობის ადგილი შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში, მისი მიმართება ბიზანტიის მონუმენტური ფერწერის განვითარების გეზობა. ეს ყოველივე, თავის მხრივ, სწორედ გამოფენაზე წარმოდგენილ ასლთა საშუალებით ძეგლთა ერთი ნაწილის განხილვისა და სახელოვნებათმცოდნეო თვალსაზრისით მათი შეფასების საფუძველზეა გაკეთებული. წერალის ავტორი აქვე შენიშნავს, რომ: „გამოფენა დაახლოვებით წარმოდგენას მაინც იძლევა ჩვენი ძველი საეკლესიო მხატვრობის სიმდიდრეზე. თავისთავად ცხადია, რომ მუზეუმში გამოფენილ ასლს არ შეუძლია ორიგინალის მაგივრობა გასწიოს. ფრესკა შენობის შინაგანი სამკაულია, ის შეფარებულია კედლსა, სვეტსა, თაღსა, გუმბათის ცასა და იალქანთან და მთელი არქიტექტურის ნაწილს წარმოადგენს. ამიტომ ფრესკის გამოთიშვა და ცალკე გამოფენა რამდენიმედ ცოცხალი სხეულის გაჩეხას უდრის. ამისდა მიუხედავად „დიდების ტაძრის“ გამოფენა მაინც დაიდ შეთაბუქილებას ჰქმნის, იმდენად ძლიერი და სულჩადგმულია თითოეული მხატვრული ნიმუში“.<sup>41</sup>

გერონტი ქიქოძის ამ მცირე, თუმცე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისათვის უთუოდ ფასეული წერილიდან ნათლად ჩანს ის ერთგვარი გაძლიერება ინტერესისა ეროვნული კედლის მხატვრობის მიმართ, რომელიც იმხანად გახსნილმა გამოფენამ გამოიწვია ჩვენში. ამას უშუალოდაც აღნიშნავდა ავტორი: „ქართული ფრესკის გამოფენამ „დიდების ტაძარში“ დიდძალი საზოგადოება მიიზიდა იმთავითვე და რაც დრო გადის, მით უფრო ცხოველდება ხალხის ინტერესი. საფიქრებელია, რომ გამოფენის გახსნის დღე მნიშვნელოვან თარიღად დარჩება ჩვენი ესთეტიკური კულტურის განახლების ისტორიაში“.<sup>42</sup>

ქართული ფრესკის პირველი გამოფენის დიდ მნიშვნელობაზე თავად ექვთიმე თაყაიშვილიც მიუთითებდა; ამ ექსპოზიციას, მი-



სვეტიცხოველი. მარიამ დედოფალი და უფლისწული ოტია (დ. კვახაძე, 1916 წ.)

სი თქმით, „დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და მან დიდი ყურადღებაც მიიქცია თავისი ორიგინალობით, არათუ ჩვენში, არამედ რუსეთშიც“.<sup>43</sup> გამოფენის მოწყობის უპირველესმა მოთავემ შესანიშნავად უწყყოდა ამ დიდი საქმის შემდგომი გაგრძელებისა და კიდევ უფრო გაფართოების აუცილებლობა. ამიტომაც მიუთითებდა იგი საგანგებოდ: „ეს დარგი მოქმედებისა მომავალში უფრო უნდა განვითარდეს: ნაშთები თანდათან იკარგება, ძეგლები ინგრევა, ფრესკები მოცვივა. რაც გვაქვს დღეს, ხვალ აღარ გვექნება, გადარჩენა ნაშთებისა საშურია“.<sup>44</sup>

ივანე ჯავახიშვილის, ექვთიმე თაყაიშვილისა და მათ თანამედროშთა მრავალწლიანი ზრუნვა ძველი ქართული კედლის მხატვრობისათვის არა მარტო მეცნიერული წარსულის შესაქმნელად, არამედ მომავლის დასამკვიდრებლადაც ეროვნული სახვითი ხელოვნების ამ უმნიშვნელოვანესი დარგისადმი ინტერესისა და ყურადღების შეუწყობად უნდა ზრდის საფუძველთა-საფუძველი გასადა —

ფრესკის პირველი გამოფენიდან განვლილი  
შვიდი ათეული წლის მანძილზე ქართული  
მონუმენტური ფერწერის მკვლევართა, კო-

პიისტა და რესტავრატორთა მიერ გაწეუ-  
ლი ღვაწლი ამის უპირატესი შედეგია  
ნათელი დადასტურებაა.

ერყენული  
ზნაობისთვისაა

### შენიშვნები:

1. გ. ქიქოძე, ქართული ფრესკები, წიგნში: რჩეუ-  
ლი თხზულებები. ტ. 11, თბ., 1964, გვ. 138.
2. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების  
გამგეობას — მოხსენება, „თბილისის მემკვიდრეობა“  
№ 7, 1966, გვ. 43—51.
3. იქვე, გვ. 45.
4. იქვე, გვ. 46.
5. იქვე, გვ. 49.
6. რ. ნეტრეველი, საქართველოს საისტორიო და  
საეთნოგრაფიო საზოგადოება, თბ. 1982, გვ. 52; სა-  
ქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის  
კვლევის მხატვრობის ფონდი (შემდგომში — სსსმ/მმ),  
საინგ. № 123.
7. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 78, 79, 83, 88, 118 (ბეთა-  
ნია), №№ 80, 82, 84, 85, 107, 109 (საფარა).
8. რ. ნეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 51.
9. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 55, 91, 119.
10. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 56, 86, 87, 90, 97 (პ. პრი-  
ნდევსისეული ასლები); №№ 54, 112, 113 (დ. შვეარ-  
ნაძის მიერ შესრულებული ასლები); №№ 40, 56,  
103 (თ. ქიქოძის მიერ შესრულებული პირები).
11. ვ. ბერიძე, ქართული კულტურის გამოჩენილი  
მოღვაწე „კომუნისტი“, 15. 11. 1986; დ. შვეარნაძისა  
და ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების მიერ ამ  
მხრივ გაწეული მუშაობის თაობაზე აგრეთვე იხ.: ი-  
ლორთქიფანიძე, ხელოვანი და მოქალაქე, „მნათო-  
ბი“, 1985, № 12, გვ. 163-169; ქ. ბაგრატიშვილი, ერა-  
ოვნული კულტურის დიდი მოამაგე, „თბილისი“, 15.  
11. 1986;
12. სსსმ, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების არ-  
ქივი, საქმე № 4.
13. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ.,  
1973, გვ. 8.
14. სსსმ, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების არ-  
ქივი, საქმე № 8, ფ. 1; საზოგადოების 1916 წლის  
23 სექტემბრის სხდომაზე მოსმენილ იქნა ანგარიშიც  
ნაბახტევეში მუშაობის შესახებ (იქვე, საქმე № 4).
15. ი. ჯავახიშვილი, ქართველ ხელოვანთა საზო-  
გადოებას — მოხსენება, გვ. 43, 49.
16. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 39, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49,  
58, 76, 89, 95, 100, 102, 106, 108, 110, 117, 120 ნა-  
ბახტევეში ფრესკის პირები შეასრულეს:  
დ. შვეარნაძემ — სოლომონ წინასწარმეტყველის  
ფიგურა, წმ. იოაკიმე;  
ლ. გუდიაშვილმა — წმ. გიორგის გამოსახულებ-  
ა, წმ. მეომართა ფიგურები, ქუცნა ამი-  
რეჯიბის პორტრეტი, სამოსელ წინასწარმეტყვე-

- ლის გამოსახულება, ქუცნა ამირეჯიბისა ძის ფრესკა;  
მ. ჭიათურელმა — მოციქულთა ფიგურები „განკითხვის  
დღის“ კომპოზიციიდან, „აბრაამის სტუმართმოყვარე-  
ობის“ სცენა, დმრთისმშობლის გამოსახულების ფრაგ-  
მენტი, მღვდელთმთავრის ფიგურის ფრაგმენტი, ორ-  
ნამეტნული მოტივები;
- გ. ერისთავმა — „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიცი-  
ის ფრაგმენტი, ორნამენტი;
- მ. თოძემ — მეფე ალექსანდრესა და მისი მეუღლის  
პორტრეტი, „აბრაამის მსხვერპლშეწირვის“ სცენა  
მარიამ მეგვიპეტელის გამოსახულება, „განკითხვის  
დღის“ კომპოზიციის ფრაგმენტი, ესაია და ეზეკიელ  
წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები, ორნამენტი.
17. Е. С. Такашвили, Археологическая экспеди-  
ция в южные провинции Грузии, Тб., 1952; с. 19  
и сл.; В. В. Беридзе, Архитектура Тао-Клар-  
жети, Тб., 1981, с. 12.
18. Указатель выставок древнегрузинской архи-  
тектуры, составил Д. П. Гордеев, Тифл. 1920;  
С. 4, 6, 8. Удр. სსსმ/მმ, №№ 181-184.
19. რ. ნეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 53-54.
20. ეს ასლები ახლა საქართველოს ხელოვნების  
სახელმწიფო მუზეუმში ინახება (სსსმ/მმ, საინგ.  
№№ 77, 81, 105).
21. სსსმ/მმ, საინგ. № 276.
22. იქვე, საინგ. № 127.
23. იქვე, საინგ. №№ 42, 43.
24. რ. ნეტრეველი, საქართველოს საისტორიო და  
საეთნოგრაფიო საზოგადოება, გვ. 54.
25. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 98, 111, 121.
26. სსსმ/მმ, საინგ. №№ 96, 122.
27. რ. ნეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52.
28. ე. თაყაიშვილი, მცირე უწყება საქართველოს  
საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მო-  
ღვაწეობის პირველი ათი წლის განმავლობაში (1907-  
1917), მოხსენება, წაკითხული საზოგადოების წლი-  
ურ კრებაზე 1917 წლის 16 დეკემბერს. გამოქვეყნე-  
ბულია კრებულში — „აკადემიკოსი ექვიმე თაყა-  
იშვილი, ცხოვრება და მოღვაწეობა“, თბ., 1966, გვ.  
195.
29. სსსმ, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების არ-  
ქივი, საქმე № 4, ფ. 21.
30. იქვე, საქმე № 4, ფ. 30-31.
31. იქვე, საქმე № 3, ფ. 2, 12.
32. იქვე, საქმე № 4, ფ. 32.





## სირა ჭიჭინაძე

50 წელზე მეტია ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწევა თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი თამარ დაფქვიაშვილი. 14 წლისა იყო იგი, როცა გამოცდები ჩააბარა თბილისის კონსერვატორიაში და ჩაირიცხა საფორტეპიანო განყოფილებაზე, პროფესორ ანა თულაშვილის კლასში. ეს იყო 1922 წელს, ზ. ფალიაშვილის რექტორობის დროს. მუსიკისადმი მისწრაფებას ხელს უწყობდა საოჯახო ტრადიციებიც. თ. დაფქვიაშვილის მკვიდრი ბიძა იყო ხარლამპი სეაენელი — ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, საქართველოში პროფესიული მუსიკალური განათლების ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

კონსერვატორიაში თ. დაფქვიაშვილი წარჩინებით სწავლობდა. 1925 წელს მას ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სტიპენდია მიეკუთვნა.

1927 წელს საქართველოს ესტუმრა გამოჩენილი პიანისტი ეგონ პეტრი, რომელმაც თბილისში გამართა დაუეწიყარი კონცერტები. კონსერვატორიაში ჩაატარა

საჩვენებელი გაკვეთილები. მან მოითხოვა შეხვედრა იმ სტუდენტებთან, რომლებიც მას დამოუკიდებლად შესწავლილ ნაწარმოებებს წარუდგენდნენ.

ე. პეტრის წინაშე წარსდგა თ. დაფქვიაშვილი. მან რამდენიმე დღეში გაარჩია ბეთოვენის მეხუთე საფორტეპიანო კონცერტი, პეტრიმ მასთან სამი საათი იმუშავა და კმაყოფილი დარჩა მისი მონაცემებით. გაკვეთილის შემდეგ მან ნიჭიერ მოწაფეს ნოტებზე სამახსოვრო წარწერა გაუკეთა. ეს ავტოგრაფი დღემდე სათუთად ინახება თ. დაფქვიაშვილის არქივში.

ცოტა ხნის შემდეგ თ. დაფქვიაშვილმა ბეთოვენის მეხუთე კონცერტი შეასრულა ახლად დაარსებული სტუდენტური ორკესტრის თანხლებით, ორკესტრს დირიჟორობდა კონსერვატორიის სტუდენტი, მომავალში ცნობილი კომპოზიტორი შალვა თაქთაქიშვილი. ამ ფაქტს მხურვალედ გამოეხმაურა იმდროინდელი მუსიკალური საზოგადოება.

33. И. Я. Стелецкий, Выставка грузинских фресок в Тифлисе, «Известия Кавказского музея», т. XI, вып. 1—2, 1917, с. 131—134; გ. ჭიჭოძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 139-141.

34. ჰ. პრინცესის ამ აქვარელთა დიდი ნაწილი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნახაზების ფონდში ინახება, რამდენიმე კი ექსპოზიციონა წარმოდგენილი (სსსმ/ნ, საინვ. №№ 5, 16, 115, 119, 258, 258).

35. И. Я. Стелецкий, დასახ. ნაშრომი, გვ. 134.

36. გ. ჭიჭოძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 141.

37. ეს მასალები აღრვევ გამოქვეყნდა. იხ.:

Материалы по археологии Кавказа, т. XIII, 1905, с. 88—117, Таб. XVII—XX.

38. სსსმ, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების არქივი, საქმე № 4.

39. იქვე, საქმე, № 8.

40. გ. ჭიჭოძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 135-142.

41. იქვე, გვ. 139.

42. იქვე, გვ. 139-140.

43. ე. თაყაიშვილი, მცირე უწყება საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მოღვაწეობის პირველი ათი წლის განმავლობაში, გვ. 193.

44. იქვე, გვ. 193.



თამარ დაფქვიაშვილი

1928 წელს თბილისის კონსერვატორიამ ფართოდ აღნიშნა შუბერტის დაბადების 100 წლისთავი. საიუბილეო კონცერტზე თ. დაფქვიაშვილის მონაწილეობით წარმატებით გაიქცა შუბერტის საფორტეპიანო კვინტეტმა („კალმახი“) და სონატამ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, რაც პრესაშიც აღინიშნა.

1929 წელს. თ. დაფქვიაშვილმა წარმატებით დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია, იგი აქვე დატოვეს პედაგოგად. 1932 წელს თ. დაფქვიაშვილი მიაღწინეს ლენინგრადის კონსერვატორიაში საშემსრულებლო ოსტატობის სრულყოფის მიზნით. ლენინგრადში (1932-1935 წწ) თ. დაფქვიაშვილი მეცადინეობდა გამოჩენილ პედაგოგებთან. იგი ჩაირიცხა საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის პროფესორ ლ. ვ. ნიკოლაევის კლასში; პარალელურად პროფესორ ე. ო. ბრიკ-ირადოვასთან სრულყოფდა კამერულ შემსრულებლობას.

1934 წელს თ. დაფქვიაშვილმა მონაწილეობა მიიღო ლენინგრადის კონსერვატორიის კამერული ანსამბლის კონკურსში „რომანტი-

კოს კომპოზიტორთა ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისათვის“ ამ კონკურსის ეიურში შედიოდნენ გამოჩენილი მუსიკოსები, მათ შორის ი. შტრიმერი, ვოლფ-იზრაილი, მ. ბიხტერი, ნ. ვოლუბოვსკაია, ი. ბრაუდო და სხვ.

ამ კონკურსზე თ. დაფქვიაშვილს მიენიჭა მეორე პრემია. ეიურში მაღალი შეფასება მისცა ქართული მუსიკოსის ხელოვნებას.

ლენინგრადის საკონცერტო ცხოვრებამ, გამოჩენილ მუსიკოსებთან ურთიერთობამ ხელი შეუწყო თ. დაფქვიაშვილის შემოქმედებით წინსვლას.

იმ დროს საქართველოში იშვიათად სრულდებოდა კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლები (დუეტები, ტრიოები, კვარტეტები, კვინტეტები და სხვა). თ. დაფქვიაშვილი ცდილობდა ამ ხარვეზის შევსებას. ამიტომაც მან ლენინგრადში მოამზადა დუეტები შესანიშნავ მუსიკოსთან, მევიოლინე ს. პანფილოვთან ერთად და 1935 წელს 14 ივნისს თბილისში მოაწყო „სონატების საღამო“, რომლის პროგრამა შეიცავდა — მოცარტის, ზეთოვენის, შუმანისა და რაველის ნაწარმოებებს.

თ. დაფქვიაშვილი კონცერტებზე ყოველთვის მდიდარი და მრავალფეროვანი რეპერტუარით გამოდიოდა. 1961-62 წლებში, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტთან ი. ცხომელიძესთან ერთად მან ჩაატარა კონცერტების ციკლი; ამ დუეტმა პირველად საქართველოში ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით შეასრულა სონატები (ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის) XVII საუკუნიდან XX საუკუნის ჩათვლით.

შემდეგ თ. დაფქვიაშვილმა ჩაატარა კონცერტების ციკლი, რომელიც ეძღვნებოდა დემოკრატიული რესპუბლიკების კომპოზიტორთა შემოქმედებას. ამ კონცერტებზე პირველად შესრულდა არა ერთი საინტერესო ნაწარმოები.

თ. დაფქვიაშვილის საკონცერტო მიღწევებს მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ცნობილი მუსიკოსები, მათი რეცენზიები დაბეჭდილია ჩვენი რესპუბლიკის ჟურნალ-გაზეთებში.

„...თ. დაფქვიაშვილი წარჩინებული პიანისტი და ახსამბლისტი. მშვენიერად ფლობს საფორტეპიანო შესრულების ყველა ხერხებს, აქვს მაღალი მხატვრული გემოვნება, მტკიცე და ელასტიური რიტმი, მრავალფეროვანი ბგერათა პალიტრა“... წერდა პროფესორი გიორგი ბარნაბიშვილი (გაზ. „თბილისი“, 23 იანვარი, 1970 წელი).

თ. დაფქვიაშვილი სისტემატურად მონაწილეობდა თბილისის კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებელთა კონცერტებშიც. იგი გამოდიოდა მომხმ რესპუბლიკების ქალაქებში, რადიოსა და ტელევიზიაში.

თ. დაფქვიაშვილი ღვაწლმოსილი პედაგოგია. ლენინგრადიდან დაბრუნებისთანავე (1935 წელს) იგი მუშაობას შეუდგა სპეციალური ფორტეპიანოსა და კამერული ახსამბლის კათედრებზე. აუნაზღაურებლად ამცადინებდა კონსერვატორიასთან არსებულ ნიჟიერ ბავშვთა ჯგუფს. სხვადასხვა დროს იგი კონსულტაციას უწევდა მუსიკალურ სასწავლებლებს, საქართველოს სხვადასხვა რაიონის პედაგოგებს.

1936 წ. 2 ივნისს, თბილისში პირველად ჩატარდა თ. დაფქვიაშვილის კამერული ახსამბლის კლასის კონცერტი. მისმა სტუდენტებმა წარმატებით შეასრულეს ს. პროკოფიევის, ბ. ბარტოკის, ბ. ბრიტენის, კლ. დებიუსის, ხ. ხინდემიტისა და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

თ. დაფქვიაშვილის კლასის სტუდენტებმა სხვადასხვა დროს წარმატებით ჩაატარეს კონცერტების სერია, რითაც აღნიშნეს ი. ჰაიდნის, ვ. მოცარტის, ბეთ-



ანა თულაშვილი

პოვენის, ბრამსის, რახმანინოვის, აგრეთვე თბილისის კონსერვატორიის საიუბილეო თარიღები, ორ კონცერტზე შესრულდა ბეთჰოვენის 10 სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის.

თ. დაფქვიაშვილის სტუდენტები (ლ. ნიჟარაძე, ნ. კვიციანი, გ. ბუზოლი, ლ. რჩეულიშვილი, თ. რამიშვილი, ი. ახოზაძე და სხვ.) არაერთხელ გამოსულან სოლო კონცერტებითაც.

თ. დაფქვიაშვილის პედაგოგიურ მოღვაწეობას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკოსები — ბ. გოლდენვეიზერი, კ. ქუტუმანოვი, გ. ნეიჰაუზი, ს. ფაინბერგი, ე. გუზიკოვი, ნ. გოლუმბოვსკი, ვ. ბორისოვსკი, ვ. გორნოსტაევა, რ. დავილიანი, ე. სტრახოვი და სხვები.

თ. დაფქვიაშვილი მაღალი ავტორიტეტით სარგებლობს კოლეგებსა და მოსწავლე-ახალგაზრდობას შორის. მისმა ენერგიულმა და თავდადებულმა მუშაობამ სათანადო ნაყოფი გამოიღო: მის მიერ აღზრდილია სპეციალური ფორტეპიანოსა და კამერული

ხარლამპი  
სავანელი.



ეგონ  
პეტრი

ანსამბლის კლასებში ორასამდე მუსიკოსი, რომლებიც ნაყოფიერად მოღვაწეობენ საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში. ზოგიერთი მათგანი დღეს უკვე სახელოვანი მუსიკოსია.

თ. დაფქვიაშვილი დღენიადავ ზრუნავს მომავალი თაობების აღზრდაზე. ამას მოწმობს მის მიერ უტხოურ-ქართულ ენებზე შედგენილი „მუსიკალურ ტერმინთა ლექსიკონი“, რომელიც დღეს ბიბლიოგრაფიულ იმვიათობას წარმოადგენს. მზადდება ამ ლექსიკონის მეორე გამოცემა. ეს შესანიშნავი ნაშრომი ქართული მუსიკისმცოდნეობისა და ლექსიკოგრაფიის სერიოზული შენამენია. თ. დაფქვიაშვილმა გამოსაცემად მოამზადა ნაშრომი „კამერული ანსამბლები და კამერული ნაწარმოებების შესრულების ძირითადი პრინციპები“. იგი სხვა ფრიად მნიშვნელოვანი შრომების ავტორიცაა. მას ეკუთვნის ბეთჰოვენის მეხუთე საფორტეპიანო კონცერტის ანალიზი, იგი მუშაობს ახალგაზრდობის ზნეობრივ-ესთეტიკური აღზრდის პრობლემაზე, მას ადელევის ამალეპულის იდეა, რომელსაც სხვადასხვა კუთხით სწავლობს. წერს მოგონებებს გამოჩენილ თანამედ-

როეებზე და ა. შ. თ. დაფქვიაშვილი საჯანმანათლებლო მოღვაწეობას ეწევა საზოგადოება „ოდნის“ ხაზითაც.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში თ. დაფქვიაშვილი სისტემატურად მართავდა კონცერტებს, რომელთა შემოსავალი ხმარდებოდა ფრონტელთა ოჯახებს. არაერთხელ გამოსულა იგი თავის მოწაფეებთან ერთად ჰოსპიტლებში. თავისი ხელოვნებით ანუგეშებდა დაჭრილ მეომრებს. ამ ღვაწლის გამო 1978 წელს თ. დაფქვიაშვილი დაჯილდოვდა დიპლომით „საბჭოთა კავშირის შეიარაღებულ ძალებზე კულტურული შეფთობის 60 წლისთავის აღსანიშნავად“.

თ. დაფქვიაშვილის დაუღალავ მოღვაწეობა ღირსეულად შეფასდა. 1966 წელს მას მიენიჭა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება. იგი დღესაც ენერგიულად იღვწის. თ. დაფქვიაშვილი აზილისის კონსერვატორიის კამერული ანსამბლის კათედრის პროფესორია. მან მთელი თავისი ცხოვრება შეაღია მშობლიური მუსიკალური კულტურის განვითარების საქმეს.



# ბოთის

# საუბრები ეპერმანთან

## ფრაგმენტები



სამშაბათი, 16 დეკემბერი, 1982

დღის გოეთესთან ვისადილე მის სამუშაო ოთახში, ორნი ვყავით. ვისაუბრეთ სხვადასხვა ლიტერატურულ საქმეზე.

— გერმანელები, — თქვა, ვერანაირად ვერ აღწევინ თავს ფილოსტორიას. ახლაც აქვთ ერთი განსჯა და დავიღარაბა რამდენიმე ორტაეპიან ლექსზე, რომლებიც დაბეჭდილია შილერის თხზულებებში, აგრეთვე ჩემთანაც: აქაო და ძალიან მნიშვნელოვანია გარკვევა იმისა, შილერისაა ეს დისტიქები თუ ჩემი. თითქოს ეს იყოს მთავარი, თითქოს ამით რაღაც საქმე მოგვარდება. და თითქოს არ ემაროდეს, რომ ლექსები სადმე დაბეჭდილია!

ესეთი მეგობრები, როგორც მე და შილერი გახლდით, წლების განმავლობაში მჭიდროდ შეკრულნი საერთო ინტერესებით, ერთიმეორესთან ისე ახლო ვყავით, რომ ცალკეულ აზრებზე ფიქრიც კი არ გვქონია, თუ რომელ ჩვენგანს ეკუთვნოდა. მრავალი დისტიქი დაგვიწერია ერთობლივად. ან მე ვიტყოდი და შილერი გალექსავდა, ან პირიქით ხდებოდა, ხანაც შილერი ერთ ლექსს დაწერდა, მე კი შეორებს. ახა რანაირად შეიძლებოდა აქ გაგვეჩია ჩემი და შენი! მართლაც ღრმად უნდა იყოს კაცი ფილოსტორულ სულისკვეთებაში ჩანთქმული, რომ ასეთ რამეს უმცირესი მნიშვნელობაც კი მიაკუთვნოს!

— სწორედ მსგავსი რამ უნდა ხდებოდეს ზნირად ლიტერატურულ სამყაროში, — შევნიშნე მე, — როცა რომელიმე სახელოვანი ადამიანის ორიგინალობაში ეჭვი შეაქვთ, წყაროებს ეძებენ და სურთ გაარკვიონ, საიდან უხესხებია თავისი კულტურა.

— ეს ძალიან სასაცილოა, — თქვა გოეთემ. — ასეთი შეგვეძლო გამოგვეკითხა კარგად მოვლილი კაცისათვის იმ ლარების, ცხვრებისა და ღორების ამბავი, რომლებიც მას შეუქამია, რომელთაც ის გაუსუქებიათ და ღონე მოუმატებიათ. ნიჭი და უნარი კი თან დაგვყვება, მაგრამ ჩვენს განვითარებას ვუზადლით იმ ფართო სამყაროს ათასობით განვითარებას, შთაბეჭდილებებს, რომელთაც ვითავისებთ და ვიღებთ ყველაფერს, რისი ნიღბაც შეგვიძლია, რაც ჩვენთვის შესაბამისად მიგვანჩია. მე ვუზადლი ბერძენებსა და ფრანგებს ბევრ რამეს, უსაზღვროდ დავალბუთო ვარ შექსპირის, სტერნისა და გოლდსმიტის წინაშე. მაგრამ ამით არ ამოიწურება ჩემი კულტურის წყაროები. ჩემი განვითარების წყაროები შემდეგ უსასრულოდ დამსახელებინა და შემეგოს, მაგრამ ეს არ არის საქირო. მთავარია, რომ მე მიყვარს მართალი, ჭეშმარიტი, და ამ სიყვითის სულს ვითვისებ ყველგან, ყველასაგან, სადაც კი არსებობს.

— საერთოდ, — განაგრძო გოეთემ, — ახლა ქვეყნიერება ისე ძველია და საუკუნეების განმავლობაში იმდენ ადამიანს უცხოვრია, იმდენს უფიქრია, რომ საპოვნელი და სათქმელი ახალი ბევრი არაფერია. ჩემი ფერთა მოძღვრებაც ახალი როდია. პლატონმა, ლეონარდო და ვინჩიმი და სხვა დიდმა სვებენდიერმა ადამიანებმა ჩემზე დიდი ხნით აღერ აქედან ბევრი რამ აღმოაჩინეს და თქვეს. მაგრამ მეც რომ ეს აღმოაჩინე და ახლად მითქვამს, მეც რომ დაიხენით მიცდია ჭეშმარიტებისათვის ამ დახლართულ სამყაროში შესასვლელი კვლავ აღმომიჩინა, გზა გამეკაჯა მისთვის, ეს უკვე ჩემი დამსახურებაა...

...საუბარი გაიმართა ვოლტერზე.

— ამ დღეებში, — ვთქვი მე, — ლორდ ბაირონთან

\* იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986, № 7; 1987 № 3.

წავაწევ ერთ ადგილს, რომელიც ჩემდა სასიხარულოდ მოწმობს, რადღაც პატვისსმეცემელი ყოფილა ვოლტერისა ბაირონიც, აშკარად ჩანს, რამდენი უკითხავს ვოლტერი, როგორ საგულდაგულად უსწავლია და გამოუყენებია.

— ბაირონმა, — მიპასუხა გოეთემ, — იცოდა, ვისგან შეიძლება რაიმეს აღება, და საკმაოდ კვიკიანიც იყო, რომ შუქის ამ საყოველთაო წყაროდან თავისი წილი სხვიც აეღო;

საუბარი ისევ მოლიანად ბაირონზე გადავიდა, მის ცალკეულ ნაწარმოებებზე, და გოეთეს საბაბი მიეცა გაემეორებინა თავისი ადრინდელი შეხედულებები, ამ დიდი ტალანტით გაოცებულსა და აღტაცებულს.

— მე ვიზიარებ ყველაფერს, რასაც თქვენი აღმატებულება ბრძანებს ბაირონზე, — ვუპასუხე მე, — მაგრამ რადღაც აღმატებულად არ უნდა იყოს ის პოეტი ნიჭიერებით, მე მაინც ძლიერ მეუბნება, რომ კაცობრიობის სულიერი განვითარებისათვის რაიმე არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდეს.

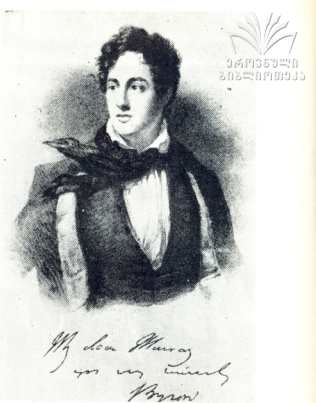
— ამაში კი ვერ დაეთანხმებით, — მოთხრა გოეთემ. — ბაირონის სითამამე, შემართება და გრანდიოზულობა — განა ეს ყველაფერი ბიძგი არ არის განვითარებისათვის? არ უნდა ვიფიქროთ, რომ თითქმის საამისოდ უთუოდ მხოლოდ გადაჭრით სუფთა და ზნეობრივად წმინდა რამ უნდა იყოს. ყოველი დიდი წინ სწევს და განავითარებს ადამიანს, ოღონდ უნდა შეგვეძლოს მისი გამოყენება.

კვირა, 13 თებერვალი, 1831  
საღილად გოეთესთან. მოთხრა, რომ მუშაობს „ფაუსტის“ მეოთხე მოქმედებაზე და დასაწყისი ისე გამოუვიდა, როგორც უნდაოდა.

— ის, რად უნდა მომხდარიყო, იქ, როგორც იყო, ჩემთვის დიდი ხანა ცნობილი იყო, მაგრამ რამდენიმე უნდა მომხდარიყო, ეს ვერ მაქმარაფილებდა. ახლა ძლიერ მსიამოვნებს, რომ კარგი ზრები მომივიდა. უკვე შემიძლია შევავსო მთელი სიყაროდ, დაწებულად ელენედაც უკვე გამაადებელი მეხუთე მოქმედებამდე. ყოველთვის ამას საგულდაგულად მივფიქრებ და შევადგენ სქემას, რათა მტკიცედ და სიამოვნებით შევძლო მუშაობა ამ სცენებზე, რომლებიც მხოლავს. ეს მოქმედებაც რაღაც სრულიად თავისებური ხასიათისა იქნება, რამდენადაც თითქმის თავისთავად არსებული პატარა ოდნავ შესამჩნევი რაღაც მშვიდი კავშირი ექნება როგორც წინარე, ისე მომდევნოსთან, მოკლედ — მოლიანობასთან.

— ამრიგად, — შევნიშნე მე, — სწორედ ამით ექნება საერთო დანარჩენ მოქმედებებთან, რამეთუ აუერბახის სარდადი, უდიანთა სამშარტული, ბლოკსბერგი, რაიხსბაგი, მესკარადი, ქაღალდის ფული, ლაბორატორია, კლასიკური ვალსურგის დამე, ელენე, როგორც ცალკეული სცენები, ასევე თავისებურად ჩაქტილი მცირე საშარტები არიან, რომლებიც ერთმეორეზე რაღაც ზემოქმედებას ახდენენ, მაგრამ ერთმანეთს ნაყოფად ეხებიან. პოეტი ცდილობს მრავალფეროვანი საშარტო დავიხატოს იმისათვის, რომ შემაკავშირებელი ძაღის მაგერ გამოიყენოს და ზედ ააწყოს ის, რაც უხალისებია. იგივე ხდება „ოდისეაში“ და „ვილ-ბლას-ში“.

— თქვენ სახეებით მართალი ხართ, — მიპასუხა გოეთემ. — ასეთ შემთხვევაში კომპოზიცია მოითხოვს მხოლოდ იმას, რომ ცალკეული ნაწილები მნიშვნელო-



ჯორჯ ბაირონი, გრევიორა  
გ. სანდერსის პორტრეტიდან

ვანი და ნათელი იყო, მოლიანს კი მაინც ვერანაირად ვერ გაზომა, მაგრამ სწორედ ამ ამოუხსნელობის გამო პრობლემა მარად ხელახლა იზიდავს ადამიანთა ყურადღებას.

სიტყვა ჩამოვარდა ახალ აღტქმაზე, ამასთან მე ვუთხარი, რომ გადავიკითხე ის სცენა, სადაც ქრისტე ზღვაზე მიანიჭებს და წინ ჰქვდა იგებზე.

— ვისაც სახარება დიდი ხანა აღარ წაუციოხავს, — თქვი, — გაოცებული დარჩება ევანგელისტებისა და მათი გმირების ზნეობრივი სიღაღით. მაღალი მოთმინებით, რასაც ისინი ჩვენს ზნეობრივ ნებისყოფას უყენებენ, თავისებურ კატეგორიულ იმპერატებს მოგვაგონებენ.

— განსაკუთრებით, — შენიშნა გოეთემ, — ესა რწმუნის კატეგორიული იმპერატევი, რაც მოგვიანებით მოჰამედმა კიდევ უფრო წინ წასწა.

— საერთოდ კი, — თქვი მე, — ევანგელისტებს რომ უფრო ჩაღრმავდებოდა, მათი წიგნები სახეა გადაღვევებითა და წინააღმდეგობებით, და ვინ იცის, რა ქარცხელი გამოიარეს მათმა ნაშრომებმა, ვიდრე იმ სახეს მიიღებდნენ, რაც დღეს აქვთ.

— ან საკითხის ისტორიული და კოიტყულა კვლევა რომ დამისხოს მიზნად, თქვა გოეთემ, — ეს იგივე იქნება, ზღვის დაღვევა რომ განიზრახო. უფრო ვინიერულად იქცევა ის, ვინც ბევრი ჩსრესის ნაცვლად ზნეობრივი კულტურისა და სიმტკიცისათვის იყენებს იმას, რაც იმ წიგნებშია. ისე კი მაინც, რასაკვირველია, ურიგო არ იქნება ვიცოდეთ დრო და ადგილი მოქმედებისა. ასეთი ლოკალიზაციისათვის ყველაზე უმაღლ მივთითებდი რერის2 შეხანიშვად წიგნს პალესტინაზე. განსხვავებული ჩვენი პერკორი ამ წიგნის ისეთი სიხარულით კითხულობდა, რომ ორჯერ იყიდა, აქედან პირველი ცალი ბიბლიოთეკას აჩუქა, მეორე კი დაიტოვა, რომ ყოველთვის გვერდით ჰქონოდა.

მე გამაკვირვა დიდი პერცოვის დაინტერესებამ ასეთი არმებით.

— ამაში, — თქვა გოეთემ, — ის დიდი იყო. ინტერესს იჩენდა ყველაფრის მიმართ, რაც რაიმეთი მნიშვნელოვანია, რა დარგიც არ უნდა ყოფილიყო. მუდამ წინ ისწრაფვოდა, და რაც კი მის დროს ახალი აღმოჩენა ან გაუჩინებელი გამოჩნდებოდა, ღამობდა ის თავის საბრძანებელშიც დაემკვიდრებინა. რაც არ განაზრდებდა მოლოდინს, იმაზე სიტყვას კვლავ აღარ ჩამოადგებდა. მხოლოდ მიფურია, თუ როგორ გამემართლებინა ის წინაშე ესა თუ ის მარცხი, მაგრამ: მათე საოცარი მხიარულებით იღებდა ხელს და რაიმე სიახლიასკენ ისწრაფვოდა. ეს იყო მისი ბუნების სიღიადე და არა განათლებით თავისებულები ხასიათი.

ნახალიმეგ ახალი ოსტატების ზოგიერთ გრავიორას ეათვლიერებდიო, სილენძე ამოკვიტილს, განსაკუთრებით პეიზაჟებს, ამასთან აღინშნა, რომ ამ ნამუშევრებში არავითარი სიყალბე არ არის.

— საეუნების განმავლობაში იმდენი კარგი რან შექმნილა, — თქვა გოეთემ, — რომ იოლად აღარ უნდა გვივირდეს, თუ ახალ-ახალი ნაწარმოებები ისევ განაგრძობენ ჩვენს ატრაცებას და ახალ-ახალ სიეთეს შობენ.

— მხოლოდ ესაა ცუდი, — ვუპასუხე, რომ ახლა ბერი ყალბი თორია ბატონოს და ახალგაზრდა ნიქიერ ხელოვანი აღარ იცან, რომელ წმინდანებს უძღვან თაოი.

— საქმისოდ მრავალი მაგალითი გვაქვს, — თქვა გოეთემ. — მიელი თაობები იღუპებოდნენ და იტანებოდნენ იმ ყალბი მოძღვრებების ზეგავლენით. ჩვენს დროში ნამ ბეჭდვითი სიტყვით სულ იოლად ქადაგებენ ყოველგვარ დაბნეულობას! თუნდაც მოხდეს ისე, რომ ხელოვნების რომელიმე მსაქულმა უფრო საღად იწყო აზროვნება და თავისი ახალი სასარგებლო მოძღვრება კიდევ გამოაქვეყნოს, სულერიცა, უწინდელი მცდარი თვალსაზრისი, წლობით რომ ქადაგებდა, უკვე ფესვაგაღებულია და ღიანასავით ხევევა გარშემო ყოველივე კარს, მხვიარასავით ხე თავს სიეთეს. მე მხოლოდ იმის ვთუევირებ, რომ დიდი ნიჭი, ქემშობილად დიდი ტალანტი ასეთ ცდუნებებს არ ჰქვება და იოლად არ დაიდუპება.

ჩვენ განვადრობდით სილიენძის თვალთვრებას.

— ეს ნაღვლიად კარგი გრავიურებია, — თქვა გოეთემ. — თქვენ ხედავთ ნიქიერ ოსტატთა ნატიფ ნამუშევრებს, ბერი რამ რომ უსწავლიათ, ხელოვნების გაგება და გემოვნება შეუსისხლობრცებიან და მაღალ დონაზე გამოუსახათ. მაგრამ ყველა ამ სურათს მინც აკლია ერთი რამ — მამაკაცი, შაშაშაშაშა. ყურადღება მიაქციეთ ამ სიტყვას და ხაზი გაუსვით მას. ამ სურათებს ნამვილიად აკლიათ სულის სიღრმემდე შემეხრელი, გამსჭვალავი ძალა, რაც გარდასული საუკუნეთა ხელოვნებაში ყველგან იგრძნობოდა, ახალს კი აკლია, თანაც არა მარტო სახეთი ხელოვნების ქმნილებებში, არამედ ყველა დანარჩენ ხელოვნებაშიც. რაღაც უსუსური, ძალას მოღებულთ თაობა გამოჩნდა და ძინელი სათქმელია, ასეთები იბადებიან თუ ურიგო აღზრდისა და ცუდი კვების შედეგია ეს.

— გარდა ამისა, — ვთქვი მე, — ყველა ხედავს, რაოდენ მნიშვნელოვანია ხელოვნებებში დიდი პიროვნების გამოჩენა, რომლებიც წარსულ საუკუნეებში ასე უხვად იბადებოდნენ. კაცი რომ ვენეციაში დგა-



ფაუსტი ზელს არამეგს მეფისტოფელს\*

სარ ტიცინის და ვერონეზეს ტილოების წინ, პირველი ცდების მიმოხილვიდან უკანასკნელ ქმნილებებამდე, ხედავ ამ ხელოვანთა ძალუმ სულს. მათი დიდი ენერგიული აქტმა ქვეყნიერებისა მთელს სურათს მსჭვალავს, და ხელოვნების ეს შემოქმედებითი ძალა ჩვენს შინაგან არსებას იწვევს, ამაღლებს, ხოლო ხელოვანთა პიროვნული ძლიერება ჩვენს საკუთარ არსებას აღიადებს, ამაღლებს ჩვენს საკუთარ თავზე, როცა ასეთ ქმნილებებს ვაკვირდებით. ის ვაყაყური ძალა, რაც თქვენ ბრძანეთ, სრულიად განსაკუთრებული სახით შეიცნობა აგრეთვე რუბენის პეიზაჟებში. მართალია, ესა მხოლოდ ხეები, მიწის ზედაპირი, წყალი, კლდეები და ღრუბლები, მაგრამ მისი მძლავრი ვაყაყური სული აქ ფორმებშია ჩაქსოვილი, და თუმცა ცნობილ ბუნებას ვუყურებთ, მაგრამ ვუყურებთ დიდი ხელოვანის ძალაუფლებით გამსჭვალულს და მისი გრძნობა-გონებოთა ახლებურად გაგებულს<sup>4</sup>.

— რასაკვირველია, — თქვა გოეთემ, — ხელოვნებასა და პოეზიაში პიროვნება ყველაფერია. მაგრამ უახლესი დროის კრიტიკოსებსა და ხელოვნების მსაქულთა შორის ბრძანდებიან სუსტი სერსონაჟები, რომლებიც ამას არ ცნობენ და დიდ პიროვნებებს თვლიან ხელოვნების ან პოეზიის ქმნილებათა რაღაც დანამატებად.

რა გაეწყობა, დიდი პიროვნება რომ ცნა, აღიარა და საკადრის პატივი სცე, სახამისოდ თვითონაც რამეს უნდა წარმოადგენდ. ყველა, ვინც კი ევრაილდეს ამაღლებული წყობა უარყო, თავად იყო სულით უმწყო და ასეთ სიმაღლეზე ავლის უნარს მოკლებული; ან კიდევ უსიარცხელი შარტატანები, რომელთაც სურდათ საზოგადოების სისუსტით ესარგებლათ და თავიანთი თავ-

\* სურათზე ასახულია მეფისტოფელის მშავკრული ფიქრი აღმინაზე: „ზეციდან უნდა ვარსკვლავები მოკავსაშენი, მიწისგან კიდევ — მიწიერი შეება-დიდება. მაგრამ ვერც ერთით და ვერც მეორით — ამ თავაშვებით — გული იმისი ვერ ძლება და ვერ მოშობდება... მე ზარ-ზეგით შევძრავ ქვეყანას, და მტერს დაუწყებს ლოკვას ლაშებით“ (თარგმანი იორამ ქემერტელისი).

ხელობით ცდილობდნენ თავი გაესაღებინათ იმაზე უკეთესად, რაც სინამდვილეში არიან, რასაც აღწევდნენ კიდევ.<sup>5</sup>

ოთხშაბათი, 2 მარტი, 1831

დღეს სუფრასთან ისევ გაიმართა საუბარი დემონურზე, და ეს ცნება რომ უფრო დაეზუსტებინა, შემდეგი დაუმატა:

— დემონური ისაა, რაც გონით, საზრისითა და გონებით ამოუხსნელია, — თქვა. ჩემს ბუნებაში ის არ არის, მაგრამ მას ვერმორჩილები.

— ნაოლეონი, ვგონებ, დემონური სულია იყო.

— საესებით, — მიასახუა გოეთემ, — უმაღლესი ხარისხით, ისე რომ სხვა ვერავინ გაუწევს მტოქეობას. განხვევებული ჰერცოგიც დემონური ბუნებისა გახლდათ, უსაზღვრო ტაქტის გრძნობითა და მოუსვენრობით, ისე რომ მისი საკუთარი სამეფო ეცოტავებოდა, მაგრამ უფართოესი სამეფოსც მისთვის ვიწრო იქნებოდა. ამ ხასიათის არსებებს ბერძნები ნახევრად ღმერთებად თვლიდნენ.

— ხომ არ ფიქრობთ, — ვითხოვ მე, — რომ დემონური არსებობს აგრეთვე მოვლენებში?

— უუკველად, — თქვა ისევ გოეთემ, და თანაც ყველაფერში, რომელთაც გონი, საზრისითა და გონება ვერ გვისწინს. საყოველთაოდ გვეკლინება ის მთელი მრავალფეროვნებით ბუნებაში — ხილულშიც და უხილავშიც. ზოგიც ქმნილება საერთოდ, მთლიანად დემონურია, ზოგიც ნაწილია დემონურის.

მეფისტოფელსაც ღია არა ექვს დემონურის ნიშნები?

— არა, — მიასახუა გოეთემ, — მეფისტოფელ მტრისმეტად უარყოფითი სახეა, დემონური კი გამოვლინდება მხოლოდ დადებითი, პოზიტიური მოქმედებით.<sup>6</sup>

იქვე ილეაქრუა

ფაუსტი და მეფისტოფელი აუერბახის სარდაფში



— ხელოვანთა შორის, — განაგრძო, — უფრო მუსიკოსებს შორის იღვრება, ნაკლებად მხატვრებს. პაკანინის სახით მაღალი რანგის დემონური ძალასთან გვაქვს საქმე, რითაც დიდ ზემოქმედებას იწვევს.

ძალიან გამაზარა მთელმა ამ განმარტებამ, რითაც უფრო გარკვევით გავიგე, რას გულისხმობდა გოეთემ დემონურზე.

შემდეგ ბევრი ვილაპარაკეთ მეოთხე ტომზე და გოეთემ მთხოვა გამეცნო, თუ კიდევ რაზე შეაჩეროს მომეტებული ყურადღება.

სამშაბათი, 8 მარტი, 1831

დღეს სადილზე გოეთემ მთხზრა, რომ კითხულობს „იივენოსას“.

— ვალტერ სკოტი დიდი ტალანტია, — მთხზრა, — რომელსაც ბადალი არა ჰყავს, და მარტლაც არა გასაკვირი, რომ მთელს მკითხველთა სამყაროზე განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენს. ბევრ საფიქრალს მიჩენს, და მე მასში აღმოვაჩინე მთელი ახალი ახალი ლოცვება, რომელსაც თავისი საკუთარი კანონები აქვს. შემდეგ ისევ ბიოგრაფიის მეოთხე ტომზე ჩამოვარდა სიტუა და ჩვენ თანდათან უნებლიედ გადავვიდეთ ისევ დემონურზე.

— პიეზიაში, — თქვა გოეთემ, — უკვე თავისთავად არის რაღაც დემონური, უფრო კი შეუცნობელში, სადაც ყოველგვარი განსჯა, გონება, საზრისი უძლურია რის გამოც ასე გვაქაღობებს ზოლმე.

მუსიკაში ეს უმაღლესი ხარისხითაა გამჭარბი, რადგან ის ისე მაღლაა, გონება ვერ მისწვდება, მიხვანი კი გამოდის ისეთი ზემოქმედება, რაც ყველაფერს ელფლებს. და რაზედაც არავს ძალუძს ანგარიშს მიცემა. ამიტომ უმისოდ არც რელიგიური საკულტო სამსახური ხდება. მუსიკა უპირველესი საშუალებაა ადამიანებზე ზემოქმედებისა.

დემონური ხალისით ისაღვრებს გამოჩენილ პიროვნებებში, მით უმეტეს თუ მათ ძალაუფლებაც უქირავთ ხელში, მაგალითად, ფრიდრიხ დიდი ან პეტრე დიდი.

განხვენილ ჰერცოგს ის იმდენად ძლიერ ჰქონდა მომადლებული, რომ ვერავინ წინ ვერ აღუდგებოდა ადამიანებს იზიდავდა უკვე თავისი მშვიდობიანი სიბალოვით, ისე რომ კეთილი და მეგობრული განწყობილების გამოვლენაც არა ესაქიროებოდა. რაც კი მისი რჩევით დამიწყია, კარგად გამომდიოდა, ასე რომ ისეთ შემთხვევებში, როდესაც რაიმეზე განსჯა და გონება არ მყოფინდა, საკმარისი იყო მისთვის მეციხა და ინსტინქტურად, ანგარიშმოუცემლად მტყუოდა ისეთ რამეს, რისი შესრულებაც ყოველთვის წარმატებას მომიტანდა ზოლმე.

დიდად სასიხარულო იქნებოდა, რომ მას შესძლებოდა დაუფლებოდა ჩემი იდეები და მაღალი მისწრაფებანი. მაგრამ როგორც კი დემონური სული მიატოვებდა და ჩვეულებრივი ადამიანი რჩებოდა, აღარ იცოდა, რა ემოქმედნა და ამაზე ბრაზი მოსდიოდა.

ბაირონიც მაღალი ხარისხით იყო დემონურა სული, რისგანაც უაღრესად ზომიბილავი პიროვნება გახლდათ და ვერავინ უწყვედ წინააღმდეგობას, ეერავის უძლებდა, პირველ რიგში კი ქალები.

— ღვთაებრივის ცნებაში, ვგონებ, არ უნდა შეიღობდეს ის მოქმედი ძალა, რასაც დემონურს ვუწო-



დებო, არა? — ვკითხე ცოტა არ იყო ცბიერი, გამოძველები თვალსაზრისით.

— ძვირფასო ბავშვო, — მითხრა გოეთემ, — რა ვიცი ჩვენ დეობაბრივის იდეისა, და რა უნდა თქვან ჩვენმა ვიწრო ცნებებმა უზენაეს არსზე? მე რომ თურქივით ასი სახელიც ვუწოდო, ვერაფერს ავხსნი და მის უსასწავრო თვისებებზე მინც არაფერი მექნება ნათქვამი.

სამშაბათი, 3 დეკემბერი, 1922

ვახშამად გოჭიქთან. წვეული საზოგადოება: ბატონები რომერო, კულდრე, გოეთეს ვაჟი და მეუღლე. იმეული სტუდენტები ჯაკაყებულოყვენ. დახამშვილად არტილერიის განყოფილება გაეწაინათ. რომერომა წავეკითხა ლექსების კრებული, რაც აკრძალული იყო და გახდა ამბოხების საბაბი თუ შიშვენი. ყველა სიმღერამ საერთო მოწონება დაიმსახურა, უმთავრესად იმის გამო, რომ ავტორი უდავოდ ნიჭიერი ჩანდა. თვითონ გოეთემაც მოიწონა და დამირიდა, დაწვრილებით გაგაცნობო.

მას შემდეგ, რაც ერთხანს სილინის რეაქციურებას და ძვირფას წიგნებს ვათვალისწინებდი, გოეთემ გავეხარა, თაღისი „ქარონი“<sup>10</sup> წავაკითხა. გამოცა მისმა ნათელმა, მკაფიო, ენერგიულმა კითხვამ. არასოდეს გამეგონა ასეთი დეკლამაცია! რა ცუცხლი! რა გამოხედვად! რა ხმა, ჭერ მხებივით მკუმბარე, შემდეგ ისევ წინასი და რბილი! მომეჩვენა, რომ ზოგან მეტისმეტად ხმაშაღლა კითხულობდა იმ თიხისათვის, რომელშიაც ჩვენ ვიყავით. და მინც მის კითხვაში არაფერი იყო ისეთი, რომ შევცადა გვეხედავო.

შემდეგ გოეთემ ილაპარაკა ლიტერატურაზე და თავის თხზულებებზე. მადამ დე სტალზე და ახე შემდეგ. ამაჟამად გოეთე გატაცებული იყო ევრაიადეს „ფეთონის“<sup>11</sup> თარგმნითა და დადგმის იდეით. ეს საქმე ერთი წლის წინ დაიწყო და ისევ მოქცედა ხელს.

კვირა, 23 თებერვალი, 1923

რამდენიმე დღის წინ გოეთე სახიფათო სნეულებამ შეიპყრო. გუშინ უიმედოდ იწვა. დღეს კრიზისმა გაიარა, მაგრამ ჭერ კიდევ საშიშია. ამ დღლით განაცხადა, თავს დაღუბულად ვთვლიდიო. მოგვიანებით, შუადღისას, იმედი ჩავესახა, რომ გადაიტანდა. საღამოს კი თქვა: თუ გადავრჩი, ყელამ უნდა აღიაროს, რომ მოხუციოთვის ეს იყო ნეტად საშიში თანაშ.

კვირა, 13 აპრილი, 1923

საღამოს ორნი ვიყავით, მე და გოეთე. ვილაპარაკეთ ლიტერატურაზე. ლორდ ბაირონის „სარდანაპალზე“ და „ვერნერზე“. შემდეგ გადავიდით „ფაუსტზე“, რაზედაც გოეთე ხშირად და ხალისით ლაპარაკობდა. ისურვა, რომ ფრანგულად ეთარგმნათ. და თანაც მაროს ეპოქის სტილზე. მაროს ის თვლიდა წყაროდ, საიდანაც ბაირონმა თავისი „მინფრედის“ მასალა აიღო. გოეთეს აზრით, ბაირონის ორი უკანასკნელი ტრაგედია წინ გადადგმული ნაბიჯია და აღემატებთან ყველა წინანდელ დრამას. რადგან მათში ნაკლებია კუსტი და მიწანსრობული სულიკეთება. შემდეგ გადავიდით „ჯადოსნური ფლეიტის“ ტექსტზე, რომლის გაგრძელებაც მან დაწერა, მაგრამ შესაფერისი კომპოზიტორი ვერ უპოვია, რომ მუსიკა დაწეროს. აღიარა, რომ პირველი ნაწილი საესტა დაუჭერებელი ამბებითა და ნაკვეთებით, რომელთა გაგება და შეფასება ყველას არ

შეუძლია. მაგრამ ყველა შემთხვევაში უნდა ვაღიაროთ რომ ავტორი უმაღლეს დონეზე ფლობს კონტრასტებითა და თეატრალური ეფექტებით მსწერელებზე ზემოქმედების ხელოვნებას.

სულშაბათი, 2 იანვარი, 1923

გამოცოცხლებული საუბარი სუფრასთან, გოეთეს სახლში.

ნასადილევს, სტუმრები რომ დიშაღუნენ, მე ისევ გოეთესთან დავრჩი, ვისხედით და ბევრი რამ საგულთსხმო მოვისმინე.

ვილაპარაკეთ ინგლისურ ლიტერატურაზე, შექსპირის სახიდანეზე და არახელსაყრელ მდგომარეობაზე, რომელშიაც სხვა პოეტები არიან იმ პოეტური ბუმბერაზის შემდეგ.

— ნიჭიერი დრამატული მწერალი შექსპირს გვერდს ვერ აუღლიდა, — განაგრძო გოეთემ, — იძულებული იყო შეესწავლა მისი ქმნილებები, და რომ შეისწავლიდა, რწმუნდებოდა, რომ შექსპირმა აღიანის ბუნებაზე თელი სიგრძე-სიგანით ამოწურა, ასხა მისი სიღრმე და სიძლიერე. ასე რომ თვითონ მას, კაცმა რომ თქვას, გასაკეთებელი აღარაფერი დარჩა. ან რანაირად უნდა აეღო ხელში კალამი წესიერ ადამიანს, რომელსაც მაღლიერებით შეუგნია, რომ ქვეყნად უკვე არსებობდა მიუწვდომელი და მიუხედავი სრულყოფილობა!

ჩემს ძვირფას გერმანაში ამ ხუთი ათეული წლის წინ მე, ცხადია, უფრო ხელსაყრელი მდგომარეობა მქონდა. მე ძალიან მოკლე ხანში გავერკვიე შექსპირ ვითარებაში, რაც განსაკუთრებულ მოკრძალებას არ ითხოვდა, და შებრკობების ლოდი არ მიშლიდა. გერმანული ლიტერატურაც და მისი შესწავლაც უკან მაღლე მოვიტოვე და შევუღლიე საქმეს. ეს იყო ცხოვრება და შემოქმედება. ასე თანდათანობით მივიწვედი წინ ჩემს ბუნებრივ განვითარებაში და აუჩქარებლად ვამზადვდი თავს ნაწარმოებებისათვის, რომლებიც დროდადრო გამოდებოდა. ჩემი წარმოდგენა კი ლიტერატურული ნაწარმოების დირსებაზე ჩემი ცხოვრებისა თუ შემოქმედების განვითარების ყოველ ცალკე საფეხურ-

ივენ დელარუ-ფაუსტი და მეფისტოფელი ველზე





დიდი პერსოჯი კარლ ავეუსტი —  
გოეთეს მეგობარი  
ლიპსის პორტრეტი 1780 წ.

ზე ბევრად არ აღემატებოდა ამას, რისი შექმნაც მე  
ამა თუ იმ საფეხურზე შემიძლო. მაგრამ მე რომ ინგ-  
ლისელად ვუზობილიყავი და ბავშვობიდანვე, როცა ცნო-  
ბიერება იღვიძებს, სრულყოფილი ნაწარმოებების მთე-  
ლი ის ნიადაგარი მომძალეობდა, დავიბნეოდი და აღარ  
მეცოდინებოდა, რა მეღონა. ასე მსუბუქად, გაბედუ-  
ლად წინ ვერ წაიწვივდი. პირიქით, აქეთ-იქით მომიხ-  
დებოდა ცქერა და თავის ტეხვა იმაზე, თუ რა გამო-  
სავალი მებოვნა.

მე საუბარი ისევ შექსირზე ჩამოვადე:  
— შექსირი რომ ინგლისური სინამდვილიდან მოგ-  
ვიწყებდა და განგეხილა, როგორც მხოლოდ გერმანუ-  
ლი მოვლენა, ისეა დაგვრჩებოდა, რომ ამ ბუმბერაზის  
სიღლე რაღაც სასწაულად ჩაგვეთვალა. მაგრამ თუ  
ისევ თავის შრობლიერ ინგლისში დავცვათ, თავის  
საუღუნის ატმოსფეროში, სადაც ცხოვრობდა, შევის-  
წავლით მის წინამორბედებსა და შემკვირებებს, უკვე  
იწყებს სუთქვას ის ძალა, რომელიც მომდინარეობს  
ბუნ ჩონსონიდან,<sup>11</sup> მენიჭირიდან,<sup>12</sup> მარლოდან,<sup>13</sup> ბო-  
მონტდან<sup>14</sup> და ფლენტერტიდან; მაშინ შექსირი თუმცა  
ისევ ისეთ ბუმბერაზად რჩება, მაგრამ მისი სულის ზო-  
გიერთი დიადი მსარე თვალწინ ნათლად წარმოგვიდ-  
გება, რადგან მისი ნამოქმედარიდან ბევრი რამ უკვე  
დაქპრდა მისი დროის ნაყოფიერ ატმოსფეროში.

— სავსებით მართალი ხართ, — მიასახუბა გოეთემ, —  
შექსირის საქმე ისეა, როგორც შვეიცარიის მთებისა.  
გადაიტანეთ მონბლანი ლუნებურგის უნაბირო ველზე,  
და თქვენ სიტყვებს ვერ იპოვით მისი სიღაღის გამო-  
სახატავად. მაგრამ ინახულით თავის ბუმბერაზთა სა-  
მეფროში, მთავრლოდით თავისი დიდი მეზობლების  
გვერდით აღმართულს, სადაცაა იუნგფრაუ. ფინსტერ-  
ა-ბორნი, აიგერი, ვეტერბორნი, ვეტბარლი და მონტე-  
როვა, — მონბლანი აქაც ბუმბერაზად რჩება, მაგრამ  
ისეთ აღტაცებას კი აღარ იწვევს.

— ხოლო თუ ვინმეს არ სჭერა, — განაგრძო გოე-  
თემ, — რომ შექსირის სიღაღისი მისი დიდი ეპო-  
ქის ძალისმბერი წილიც ურეცია, ერთხელ თავს დაე-  
კითხოს, შესაძლებელია თუ არა, რომ ეგვომ განსაც-  
ვიფრებელი მოვლენა დღევანდელ ინგლისში, 1824

წელს, კრიტიკანული და ვიომო მამხილებელი უურნაღ-  
ბის უზამს დროში გამოჩენილიყო!

ისეთი უფოთველი, სუფთა, თითქმის სონამხულის-  
ტური შემოქმედება, — რაც ერთადერთად დაიდგა/შე-  
ქმნას რომ სტიმულს აძლევს, დღისისაგან უკვე შე-  
უძლებელია. ყველა ნიჭიერი მწერალი დღეს საზოგა-  
დობრივ ლანგარებზე დამდგარი გვევლინება. ორმოც  
დაათამდე კრიტიკული ფურცელი გამოდის ყოველ  
დღე სხვადასხვა ადგილას და თავიანთი გამოხდომებით  
აქებებენ საზოგადოების მოთქმა-მოთქმას. ასეთ ვი-  
თარბეში შეუძლებელია რაიმე ჩანსალი ნერგი ამოვი-  
დღეს და გაიხაროს. ვინც დღევანდელ დღეს ასეთი  
ჩხრეკელობიდან შორს არ დადგება და თავისი შემოქ-  
მედების იზოლირება არ შეუძლია, დაღუპულია. რად-  
თქმა უნდა, ეს უგემოვნო, ავი, ცუდი, წეგატორი და  
ძირითადად უარყოფითი ესთეტიზირებული და კრი-  
ტიკული საგავეთო სტატების საშუალებებით მასებში  
რადაც სანახევრო კულტურა გადის, ხოლო გამოჩენი-  
ლი შემოქმედისათვის ეს არის ბოროტი ნისლი, დამ-  
ღუპველი მუსრის შხამი, რაც მისი შემოქმედებითი ძა-  
ლის ხეს ამბობს. დაწყებული მშვენიერი მწვენი ფო-  
ლებიდან, ურდებსი და უხილავი ბოქოების ჩათვლით

საერთოდაც, რა საცოდავი, უშწეო და უბადრუკ  
გახდა ჩვენი ცხოვრება უკანასკნელი რაღაც ორასი თუ  
სამასი წლის განმავლობაში! საიდან მოვიდეს ახლა  
ორიგინალური და შეუსულერავი ბუნების ადამიანი!  
ვიღასა აქვს ძალა, რომ გულმბარათი იუოს და თავი  
ისე გვიჩვენოს, როგორც ის არის! ამას ასახავს პოე-  
ტი, რომელმაც ყოველივე ეს თავის თავში უნდა იპო-  
ვოს, მაშინ როდესაც გარედან ყველა ზურგს აქცევს  
და გასაქირში ტოვებს.

სიტყვა „ვერტირზე“ გადავიდა.

— ეს ქმნილება, — თქვა გოეთემ, ვერხვივით სა-  
კუთარი გულის სისხლით გამოკვეთვბ. მასში იმდენი  
რამეა ჩემი ჩაღებული, იმდენი სული და გულია ჩემი  
საუთარი, იმდენი გრძობა-გონება, რომ ათიოდე ვტე-  
თი პატარა ტომისაგან შედგენილი რომანი გამოვიდო-  
და. ამის მიუხედავად, მისი გამოსვლიდან მხოლოდ  
ერთხელ მაქვს წაიკითხული, როგორც უკვე მოქცეულს,  
და მეორედ ამას ვერტირები. ეს წიგნი ხნაუორიანი ასაუფ-  
ოქმებული რაკეტებისაა დამუბტული! დაზებდავ და ცუ-  
დად ვხვდები, მეზინა ისევ იმ პათოლოგიურ მდგომა-  
რეობაში არ ჩავევარდე. საიდანაც ეს შეიქმნა.

მე ვავიხსენე მისი საუბარი ნაპოლიონთან, რასაც  
პოეტის გამოუტყვევებელი ნაწერებიდან ვიცნობდი და  
რახუნდაც ხშირად მიიხზოვია უფრო დაწერალებითი სა-  
ხით გადამუშავება.

— ნაპოლიონმა, — ვუთხარი, — თქვენ მიგითითათ  
„ვერტირში“ ერთ ადგილზე, რომელიც მისი აზრით  
ყველა დანარჩენთან შედარებით დაბალ დონეზე დგას.  
ძალიან მინდა ვაგვიკო, რომელ ადგილს გულისხმობდა.

— აბა თვითონ გამოიყვანით, — იღუმბალი ლომილით  
მითხრა გოეთემ.

— ვფიქრობ, ეს ის ადგილია, სადაც ლოტე ვერ-  
თერს დამბარებს უგზავნის, ისე რომ სიტყვაც არ  
უთქვამს ალბერტისათვის, არ გაუზიარებია მის-  
თვის თავისი ექვი და შიში. თქვენ, ცბაღია,  
ყველაფერი გააკეთეთ იმისათვის, რომ მისი ღუმული გა-  
გემართლებინათ, მაგრამ ის მაინც ვერაა საკმაოდ და-

საბუთარს სიკვდილის საფრთხის წინაშე, რაც მის მეგობარს ეშურებდა.

— შენიშვნა საქმოდ მახვილგონივრულია, — მიპასუხა გოეთემ. — არ ვიცი, ნაოლეონს ეს ადგილი ჰქონდა მხედველობაში თუ სხვა, ამაზე დღემდე ვამკობინებ, არც გავამხელ, მაგრამ მისი მოსაზრებაც რომ თქვენსავით მართებულია, ეს ცხადია.<sup>15</sup>

მე მორიდებით შევნიშნე, დროის სულსიკვებებასაც ხომ არ გამოხატავს ის დიდი წარმატება, რომ „ვერთერს“ გამოხელისთანავე ხვდა წილად-მეთქი.

— მე პირადად არ ვიზიარებ ამ საყოველთაოდ გავრცელებულ აზრს, — დავძინე თვითონვე, — „ვერთერს“ ეპოქა შექმნა იმიტომ, რომ ის გამოვიდა, და არა იმიტომ, რომ გარკვეულ დროს გამოვიდა. ნებისმიერ დროში მოიპოვება იმდენი გამოუთქმელი ტანჯვა, იმდენი ოჯახური უშეაფოფილება და ცხოვრებით მოყრატეულობა, რომ ცალკეული ადამიანები ყოველივეს ეჩახებთან გარემოს; იმდენი კონფლიქტი იჩენს თავს ადამიანის ბუნებისა მოქალაქეობრივ კანონ-წესებთან, რომ „ვერთერი“ ეპოქას შექმნიდა, თუნდაც დღეს პირველად გამოჩენილიყო.

— თქვენ მართლაც სწორს ამბობთ — მიპასუხა გოეთემ. — ეს წიგნი დღესაც საკარნობ ზეგაღწევის ახდენს გარკვეული ასაკის ახალგაზრდებზე, როგორც მაშინ ახდენდა, ამავე დროს მე არ მესაქიროებოდა ჩემი ახალგაზრდული ვნებათაღელვის გადმოდება საზოგადოების განწყობილებებიდან თუ ზოგიერთი ინგლისელი მწერლისაგან. ეს გახლდათ უმეტესად ინდივიდუალური, მახლობელი ურთიერთობანი, რომლებიც უშუალოდ მე მიეხებოდა, მაღოზიანებდა და შემოქმედებისაკენ მიიბიძგებდა, იმავე განწყობილებაში მაგდებდა, იმავე სულიერ ტკივილებს მაყენებდა, საიდანაც „ვერთერი“ გამოვიდა. მეც ხომ ვცხოვრობდი, მიყვარდა და ბევრი ვეწამე კიდევ. აი, ყველაფერი.

„ვერთერს“ ყუბადაღებული ეპოქა, თუ კაცი ახლოდან დააკვირდება, თავის არსებობას უნდა უშაღლოდეს არა მისთვის კულტურის მსვლელობას, არამედ იმ ცალკეულ ადამიანს ცხოვრების სურათს, რომლებიც თავიანთი თავისუფლების მოყვარე სულიკვეთებით იძულებული არიან შეეგონონ მოკვლევებულ სამყაროს შემზღვეველ ფორმებს. შებრკოლებული ბედნიერება, შეზღვეული მოქმედება, დაუშეაფოფებელი სურვილები არიან არა რომელიმე გამოჩენილი დროის, არამედ ცალკეულ ადამიანთა ხელმოხა, სენი და ცული საქმე იქნებოდა, ყუელი ადამიანის ცხოვრებაში არ დამდგარიყო ისეთი დრო, როდესაც კაცი იფიქრებდა, რომ „ვერთერი“ სწორედ მისთვის დაწერილა.

ვიკრა, 4 იანვარი, 1824

დღეს ნახალიყვს მე და გოეთე რაფაელის სურათების მიხედვით შექმნილ გრაფიურებს ვათვალიერებდით. ის ხშირად უბრუნდება რაფაელს, რათა იქონიოს კავშირი საუკეთესოსთან და ივარჯიშოს იმაზე, რომ ამაღლებული ადამიანის მსგავსად იაზროვნოს. ამიტომ უხარია, როცა ასეთ მსგავს საგანთა მოზიარებე მეც გამხდის ხოლმე.

შემდეგ ვილაპარაკეთ „დივანზე“, განსაკუთრებით „უშეაფოფილობის წიგნზე“, რომელშიაც მან გასაკანის მისცა თავის გულში მტრებზე დაგუბებულ ჭკარს.

— საერთოდ კი მე საქმოდ თავშეაყუებული კაცი ვიყავი, — თქვა ბოლოს.



უილიამ შექსპირი  
(სტრატფორდის მუზეუმი)

— მე რომ გადმოემეღა მთელი ბოღმა, რაც ამ მტრებმა დამიგროვეს, რაც არ მასვენებდა, ეს რამდენიმე სტრიქონი მთელ ტომად იქცეოდა.

— საერთოდ, სიმართლე რომ გითხრათ, ჩემი ენაყოფილი არასოდეს არაინ არ ყოფილა. ყველას უნდაოდ სხვანაირი ვუფიქროვებ, არა ისეთი, როგორც განგებამ შექმნა საკუთარი მიხედულობით. იმიტაც, რასაც ვწერდი, იშვიათად ვინმე ყოფილა ენაყოფილი. წლობით ვმუშაობდი, თავს არ ვიზოგავდი, რათა ხალხი გამეზარებინა ახალი ნაწარმოებებით, ხოლო ისინი კი მადლობას ითხოვდნენ ჩემგან იმისათვის, რომ ჩემს ნაწერებს როგორმე რამდენ მაინც თვლიდნენ. ითმედნენ ხოლმე თუ ზოგჯერ შემაქვდნენ, წესად ითვლებოდა, რომ მე უფლება უკარა მქონდა მშვიდად და ჩემი ღირსების შეგნებით მომემინა მათი ქება; არამედ მოვალე ვიყავი წამომესროლა რომელიმე მოკრძალებული ფრაზა, ამ დაუმსახურებელი პატივის უარყოფილი, ამასთან მორჩილად შედარებინა ჩემი ქმნილებისა თუ პირადად ჩემი არასრულფასოვნება, მაგრამ ეს არანაირად არ ეუფებოდა ჩემს ბუნებას. და უკანასკნელი არამზადა ვიქნებოდი, რომ ასეთი სიტყუე და მლოქვენლობა მქცია.

### კომმენტარები

1. გოეთეს მსჯელობა წინამორბედთა მიერ შექმნილი ღირებულების შემოქმედებებთან გამოყენებაზე მოგვეგონებს ფილოსოფიის მამის — სოკრატეს აზრს: „მე ვსინჯავ ძველ ბრძენთა საუნჯეს, რაც თავიანთი თხუტულებებში დაგვიტრევს; თუ მათში ვნახეთ რამე სასარგებლო, — ვესესხულობთ და დიდ მონაბოვრად მიგვეჩინა“.

2. რერი, როერი (Röhr) იოჰან ფრიდრიხის (1777—1848) — ვაიმარის მთავარი სუპერინტენდენტი, რომელმაც გოეთეს ნემუტთან სიტყუა თქვა. მისი ნაშ-

რომი „ოუდეველთა ქვეყნების ისტორიულ-გეოგრაფიული აღწერაობა“ 1816 და 1831 წლებში გამოვიდა.

3. ნახსენებია დიდი ჰერცოგი კარლ-ავგუსტი, საქსენ-ვაიმარის მბრძანებელი (1757—1828) 1775 წლიდან, შემდეგ გენერალ-ლეიტენანტი, მონაწილეობდა 1814-15 წლების ოპერაციებში, იყო ლიბერალურად განწყობილი, მეგობრობდა გოეთესთან (მომწერის 2 ტომი, 1863), შოლერთან, ჰერდერთან. გოეთესთან მის ურთიერთობას დიდწილად 2 ტომი უძღვნა.

4. ეკერმანის ამ და მრავალი სხვა საუბრიდან ჩანს, რომ გოეთე მას უსაფუძვლოდ როდი მიაგო მიღვნის და მეგობრის პატივი: ამქავენებს აზროვნების თვალსაჩინო უნარს, მსჯელობა მისი საღი და პროგრესულია.

5. გოეთეს მსჯელობა, „დიდი ადამიანი რომ აღიარო, თვითონაც რაიმეს უნდა წარმოადგენდეთ“ ბევრგან პულობს ადგოს და გამოხატავს მის დიდ წინამორბედთა—კინცელმანის, ლესინგის და სხვათა ანალოგიურ თვალსაზრისს, ცალმხრივად მოაზროვნე ბოროტ კრიტიკანთა უარყოფილი სტილის წინააღმდეგ მიმართულს, რასაც ჩვენს სინამდვილეში დიდი ილიაც გამოეხმაურა („უარყოფილება ჩვენში“, 1888).

6. დემონური (დემონიზმ) გოეთესთან მხოლოდ დედობის გამოვლინება და გენისის ცნებას უახლოვდება (პავანინი, ნაპოლეონი, ბაირიანი, მოცარტი). სინამდვილეში ეს ცნება ტრადიციულად დიდ, მეამბოხებოროტ ძალასაც აღნიშნავს. ბერძნულ-ლათინურად „დემონ“, „დიამონ“ ღმერთსაც ნიშნავდა, სულსაც უბედურების მომავლინებელ ძალასაც. ბიბლიაში დემონი, ასოდდოსი, „მნგოველი“ ძალა, მსგავსი ზოროასტრის ბოროტი სულისა (მარა ევატანდუს მოუწა 7 ქმარი). პლატონის დემონი კრისტოანელ ანგელოზს ჰყავს, სოკრატეს (და მისი მოწაფის პლატონის) წარმოდგენით ყოველ ადამიანს თავისი დემონი, დემონიონი ჰყავს და გადაწყვეტ მონეტში ის ურჩევს პატრონს, როგორ მოიქცეს (ამის საფუძველზე დასწამეს სოკრატეს ახალი ღმერთების შემოყვანა და ტრადიციულ ოლიმპიელთა დამხობის ქადაგება).

7. გოეთემ ვალტერ სკოტს წერდა მიწერა (127 წ. 12-1) და თვლიდა ერთ-ერთ უდიდეს შემოქმედად. ასევე აფასებდა სკოტს გოეთეს. სკოტთან, გოეთე მალა შეფასება აძლევდა ინგლისელ პოეტებს, განსაკუთრებით ბაირონს, სკოტს, ყველაზე მალა კი აყენებდა შექსპირს და ამით მის პოპულარიზაციას განსაკუთრებული ძალა მისცა.

8. რამერი, ფრიდრიხ-ვილჰელმი (1776-1846 — მასწავლებელი გოეთეს ოჯახში, 1812 წლიდან გიმნაზიის პროფესორი, ვაიმარის ბიბლიოთეკარი. გამოსცა მოგონებები გოეთეზე.

9. კუდრი (Coudray), კლემენს ვენცესლავ (1775 — 1845) — ზუროთმოდგარი, მწეწებლობის უფროსი. 1816 წლიდან ვაიმარში, გოეთეს მახლობელი.

10. „ქარონი“, ახალბერძნულ-ებრუილიდან გოეთეს მიერ თარგმნილი ლექსი (26 სტრიქონი): „მთები ესოდენ რამ გააშავა? საით მოდიან შავი ღრუბლები? გრიგალი თუა, მებრძოლი მალა, წვიმა თუ შოლტავს მათა მწვერვალებს? არც გრიგალია, მალა მებრძოლი, არც წვიმა შოლტავს მათა მწვერვალებს: ეს ქარონია, ზაოთით, ხმაურით მიერეკება მიცვალეულებს“. მოხუცი და კვაბუკები ვეფრებთან, შეგასვენ

წო, მრისხანე მწეწე ქუხს: „არა, — ბავშვები ეწობენ მშობლებს, მერე მათ ვეღარადფერი ლაშქრობენ“.

11. სამუელ ჯონსონი (1709—1784) — ინგლისელი მწერალი, აქვს მოთხრობები.

12. მესინჯერი, ფილიპე (1583—1640) — ინგლისელი დრამატურგი.

13. ქრისტოფერი მარლო (1564—1593) — ინგლისელი დრამატურგი, შექსპირის წინამორბედი (ტრაგედია: „თემურლენგ დიდი“, „დოქტორ ფალსტიხ ცხოვრებისა და სიკვდილის ამბავი“).

14. ზომონტი, ფრანსის (1584—1784) — ინგლისელი დრამატურგი, წერდა ფლეტჩერთან ერთად. წარმატებას ეფუძნებ ამაყებენ.

ჯონ ფლეტჩერი (1579—1625) — ინგლისელი დრამატურგი, 1608 წლიდან ზომონტთან ერთად მუშაობდა შექსპირისებური ენა და ექსპოზიცია აქვთ.

15. გოეთე ნაპოლეონად 1808 წლის 3 ოქტომბრისათვის დაიბარა, კარლ-ავგუსტის სასახლეში. მათ შორის გაიმართა საემიონ ხანგრძლივი და ნაქმიანი საუბარი, რასაც ესწრებოდნენ ტალირანი და გარიუ (ლათინურის სპეციალისტი, პორაციუსის გამომცემელი). ნაპოლეონმა გოეთეს ახედ-დახედა და უთხრა: „თქვენ ხართ აკი“. შემდეგ ჰკითხა, ტრაგედია თუ წერს, სიტყვა ჩამოუღო „ვერორზე“, რომელსაც საფუძვლიანად იცნობდა (თან ჰკონდა წაღებული ეგვიპტის ლაშქრობაში). მიუთითა ერთ ადგილზე, რომელიც მისი აზრით არაბუნებრივი და სუსტი იყო. გოეთეს არასოდეს გაუმხელა, რა ადგილი იყო ეს, არც ეკრემანს უთხრა. მაგრამ უთოოდ იმ ადგილზეა ლაპარაკი, სადაც ლოტეს მიჯნური თავს იკლავს: ფრანგული კლასიციზმის მიხედვით, როგორც ნ. ვილმონტიც შენიშნავს, მართლაც გაუმართლებელია თვითმკვლელობა ორი მოტივით: რომ ალბერტს შეურაცხყოფა მიაყენეს არისტოკრატთა საზოგადოებაში, და რომ მისი სიყვარული ლოტესადმი უმიღო იყო. მაგრამ გოეთე იმპერატორს არ დეთანხმა და რეალისტური თვალთახედვით მართლაც ერთ ტრაგედიას მეორე ემატება, რაც უფრო ამართლებს თვითმკვლელობას. ნაპოლეონმა, სხვათა შორის, ორჯერ უთხრა (აუდიენციაზე და ბალზე) გოეთეს: „ბედისწერა — ესაა პოლიტიკა“, რითაც აგრძნობინა, რომ სურს მისი მიღება პარიზში, სადაც უდიდესი გერმანული უდიდესი ფრანგის კარის პოეტი და მისი იმპერიის მადიდებელი უნდა გამხდარიყო, რაზედაც გოეთემ უარი თქვა.

გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო **პაპკი გელმანანა**.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



# ქართულ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერები

## ზოგიერთი თავისებურება

### ნატო ზუმბაძე

მრავალხმიანობა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია. საქართველოში დაცულია შემსრულებელთა ე. წ. „მკაცრი რეგლამენტაცია“ (ამერიკელი მუსიკისმცოდნის — ა. ლომაქის ტერმინი). მამაკაცთა და ქალთა სიმღერებზე დაყოფა განპირობებულია ყოფაში მათი მოღვაწეობის განსხვავებული სფეროებით.<sup>1</sup> შესაბამისად, მათი მღერის რეალიზაცია ხდება სხვადასხვა ეანრში: სუფრულ, მგზავრულ-მაყრულ სიმღერებს ასრულებენ მხოლოდ მამაკაცები, ქალთა რეპერტუარში კი წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება საწესჩვეულებო-საყულტო ეანრის ნიმუშებს (ამ ეანრის სიმღერები მამაკაცთა რეპერტუარშიც გვხვდება). შრომის სიმღერები შრომის სახეობის მიხედვით იყოფა და გვხვდება როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა შემოქმედებაში.

სასიმღერო ტრადიციათა მკაცრი დიფერენცირების დარღვევა, როგორც ჩანს, გაცილებით უფრო გვიან უნდა მომხდარიყო. ამას მოჰყვა მამაკაცთა გუნდებში ქალთა მონაწილეობა (სადაც ისინი, ჩვეულებრივ, მაღალ ხმაზე ასრულებენ) და ერთიმეორის სასიმღერო რეპერტუარის ზოგიერთი ნიმუშის ათვისება. შესაძლოა, ამ პროცესს ხელი შეუწყო საოჯახო მუსიკირების ტრადიციამაც.

საქართველოში განსაკუთრებით განვითარებულია მამაკაცთა მრავალხმიანობა. სწორედ ამიტომ, ძირითადად იგი იყო მკვლევართა ყურადღების ცენტრში. თუმცა, აღნიშნული ფაქტი სრულიად არ ამცირებს ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების მნიშვნელობას.

მსოფლიოს ზოგიერთ რეგიონში (ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, ბალტიისპირეთში, პოლესიეში) ძირითადად ქალთა შემოქმედებაში შემოინახა ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანობა. ამ ფონზე განსაკუთრებით საინტერესოა ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში ქალთა მრავალხმიანობის შინაგანი კანონზომიერებების, მისი ადვილისა და როლის გარკვევა.

ქალთა სიმღერები ეწყარება ქართული ხალხური მუსიკალური სისტემის ძირითად კანონზომიერებებს, თუმცა ჩამოუვარდება მამაკაცთა სიმღერებს მხატვრულ-ესთეტიკური დონით.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი ტიპებიდან ქალთა რეპერტუარში ძირითადად გავრცელებულია ბურდონი, რომელც ერთ-ერთი უძველესია მსოფლიოს მრავალი ხალხის მუსიკალურ კულტურაში. მავალითად, ბურდონული ტრადიცია და, ამასთან, სწორედ ქალთა შემოქმედებაში, შემონახულია ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, რომლის ხალხებს მრავალი ისტორიულ-კულტურული პარალელი აახლოვებს კავკასიის მოსახლეობასთან. ზოგიერთი მკვლევარი (აკად. ც. რიხტმანი, პროფ. ნ. კაუფმანი) მრავალხმიანობის ამ კერებს ნახევარკუნძულის უძველესი მოსახლეობის (თრაკიელების და ილირიელების) საერთო ტრადიციების ნარჩენებად მიიჩნევენ.

საქართველოში ქალთა სიმღერების ძველ წარმომავლობაზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ მათი უმეტესობა მიეკუთვნება მუსიკალური კულტურის ყველაზე არქაულ პლას-

ტებს, სახელდობრ, საწესჩვეულებო-საკულტო ეპარს.

ქალთა სასიძლერო შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სოლო სიმღერებს. ესეც ქალთა ყოფის თავისებურებებია განპირობებული. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება: აკვნის ნანები, ტირილები (რომლებიც, სხვათა შორის, მრავალხმიანი სახითაც გვხვდება), „ქორქალი“, „ზუზუნი“ და სხვ. წინამდებარე წერილში შემოვიფარგლებით მხოლოდ კოლექტიური საშემსრულებლო ფორმებით.

ქალთა რეპერტუარში დღემდე შემონახულია საკულტო-საწესჩვეულებო სიმღერები — „ლაზარე“, „გონჯა“, „გუთანზე დატირება“, „იავნანა“, „დიდება“, „ბანით ტირილი“, „ზრუნა“; შრომის — „მატყლის სართავი ნადური“, „ნერტალმა ხელი დამგალა“ და სხვ. ყველა ჩამოთვლილი სიმღერა კოლექტიურად სრულდება. ქალთა შემოქმედების გაცილებით გვიანდელ პლასტებს მიეკუთვნება ლირიკული სიმღერები — სოლო (საკუთვითი თანხლებით) და მრავალხმიანი (თანხლებით ან მის გარეშე), რომლებიც გამოირჩევიან მაღალი ესთეტიკური დონით. ამჯერად შევჩერდებით საკულტო-საწესჩვეულებო ეპარის ძველ ნიმუშებზე, ისინი იწვევენ განსაკუთრებულ სამეცნიერო ინტერესს. თავისი წარმოშობითა და საშემსრულებლო ტრადიციებით ეს სიმღერები უძველესი ყოფის გადმონაშთებს წარმოადგენს.

„ლაზარე“ ამინდის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერაა, რომელიც სრულდება გვალვის ან, პირიქით, ხანგრძლივი წვიმიანობის დროს, ამინდის მაგიური მართვის რიტუალში. ლაზარობის წეს-ჩვეულება,<sup>2</sup> რომელიც დრუბელთა ბატონის მსახურების ნაშთს წარმოადგენს, არაა დაკავშირებული განსაზღვრულ თარიღთან. ეს აგარული დღესასწაული ტარდება საპირობებისამებრ. რიტუალი სხვადასხვა სახელწოდებითაა ცნობილი საქართველოს თითქმის ყველა რაიონში. თვით სიმღერა კი მხოლოდ ქართლშია ჩაწერილი. „ლაზარეს“ პირველი ნიმუში პროფ. გ. ჩხიკვაძეს ჩაუწერია 1938 წ. უნისონური შესრულებით. საყურადღებოა, რომ არსებობს იგივე სიმღერის გაცილებით მეტი მრავალხმიანი ვარიანტი. აკად. დ. არაყიშვილს საუკუნის დასაწყისში „ლაზარე“ ორხმიანი შესრულებით მოუსმენია. მისი ცნობით, სიმღერაში მონაცვლეობს ორი სოლის-

ტი ვაზმული ბანის ფონზე. საინტერესოა აგრეთვე ფოლკლორისტ ე. გარაყანიძის დაკვირვებაც, რომ ქართლში „ლაზარე“ უმთავრესად ორ ხმაში სრულდება, ვინაიდან ხმებიანი ვარიანტები და უნისონური შესრულების ნიმუშები. სიმღერა „ლაზარეს“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1980 წ. ქართლში ე. გარაყანიძის მიერ.



შესაძლოა, უნისონური შესრულება, რაც არაა დამახასიათებელი ქართული ხალხური სიმღერებისათვის, ქართლში მიმდინარე განსაზღვრული ისტორიული და ეთნიკური პროცესების შედეგია. აღსანიშნავია, რომ სიმღერის მელოდიკა უნისონურ შესრულებაშიც კი აშკარად შეიცავს მრავალხმიანი წყობის შინაგან პოტენციალს.

საინტერესოა, რომ ქართული „ლაზარობის“ ერთ-ერთ ტექსტში წმ. ლაზარეა მოხსენიებული. მკვლევარები ვარაუდობენ, რომ ლაზარე ღვთაების თავდაპირველი კი არა, მოგვიანებით, ქრისტიანობის შემდგომ გავრცელებული სახელი უნდა იყოს.

აკად. დ. არაყიშვილის აზრით, ლაზარობის ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება. აი, რას წერს იგი საწესჩვეულებო სიმღერებთან დაკავშირებით: „საწესჩვეულებო სიმღერები ასახავენ წარმართული ხანის გადმონაშთებს. ისინი განსაკუთრებით საინტერესოა სამეცნიერო თვალსაზრისით. მათში არეკლილია ბუნების ძალთა ცერუწმენითი თაყვანისცემა, შელოცვათა და ძაგურ ქმედებათა რწმენა. ამ წარმოდგენებთან იყო დაკავშირებული სხვადასხვა ხალხური დღესასწაული და წეს-ჩვეულება, რომლებიც ხალხში განავრცობდნენ არსებობას ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ კიდევ მრავალი საუკუნის მანძილზე...“<sup>3</sup> მკვლევართა აზრით, ქალთა წამყვანი როლი ლაზარობის ჩვეულებაში მიუთითებს მის წარმოშობაზე მატრიარქატის ეპოქაში.

კახეთში და ასევე დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ ეთნოგრაფიულ კუთხეში (რაჭა, სვანეთი და იმერეთი) ანალოგიური რიტუალი გონჯაობის<sup>4</sup> სახელწოდებითაა ცნობილი. „გონჯას“ მუსიკალური ნიმუშები ჩაწე-

რილია მხოლოდ კახეთში. ინტონაციურად ისინი „ლაზარეს“ უახლოვდება. სრულდება ორი და სამხმიანი მხარეების მონაცვლეობით, ბურღონული ბანის ფონზე. სიმღერა „გონჯას“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1955 წ. კახეთში გ. ჩხიკვაძის მიერ:



საყურადღებოა, რომ წვიმის გამოწვევის რიტუალი შემონახულია ზოგიერთ სხვა კავკასიელ ხალხშიც. მაგალითად, ადიღელთა ყოფაში ცნობილია ამ დანიშნულების საფერხლო სიმღერა.<sup>5</sup> ლაზარობის უძველესმა წეს-ჩვეულებამ ზოგ ქართველ მკვლევარს აფიქრებინა, რომ „ლაზარე“ თავის დროზე სარიტუალო ცეკვის თანხლებით უნდა შესრულებულიყო.<sup>6</sup>

არსებობს კიდევ ერთი საინტერესო პარალელი, რომელსაც პირველად ჟერ კიდევ 50-იან წლებში მიაჩივს ყურადღება ბულგარულმა მუსიკისმცოდნეებმა — პროფ. ს. პეტროვა და შემდეგ პროფ. ვ. კრისტევა. ამ უკანასკნელის ცნობით, ბულგარეთში წარმართულ ღვთაება ლაზარს უკავშირდება. „...სავაზაფთხო სიმღერათა ციკლი. მათ შორის უძველეს სიმღერებში ლაზარე წარმოდგენილია წვიმისა და მზის ღვთაებად...“ ფოლკლორისტი ნ. ციციშვილი აღნიშნავს ქართული და ბულგარული „ლაზარეს“ რიტმო-ინტონაციური წყობის მსგავსებას. მისივე დაკვირვებით, ქართული (კერძოდ, აჭარული) „ლაზარეს“ ერთ-ერთ ვარიანტში არის ასეთი ტექსტი: „ლაზარ მოდგა კარსაო, ადუღულღებს თვალსაო“. ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, მთიან რეგიონებში წვიმის გამოწვევის რიტუალი „ვაი დუღულ“, „დუღულღ“-ს სახელწოდებითაა ცნობილი. ქართულ ენათმეცნიერებაში ამ ტერმინის მნიშვნელობა გარკვეული არ არის.<sup>7</sup>

წვიმის გამოძახების მრავალ ჩვეულებას შორის საყურადღებოა საქართველოს ზოგიერთ რაიონში გავრცელებული გუთნით წყლის მოხვნის წესი,<sup>8</sup> რომელსაც ასევე ქალები ასრულებენ. ამ მაგიურ რიტუალთაგან დაკავშირებული „გუთანზე დატირება“<sup>9</sup>. ეს ნამდვილი მოთქმაა, ტირილია. ამასთან დაკავ-

შირებით საინტერესოა თვით ეთნოფორმის გამონათქვამები: „...გუთანზე დავსვაწი ერთ/ვინმეს, დავეტირებთ და მერე წყალში დავაწი ვავადებთ...“ (კეკე ქარენაშვილი, ყვარული); ან კიდევ „...გუთანში ქალები შეეცებებით, მიგვაქვს ალაზნისაკენ ტირილით...“ (ნაბულა მქედლიშვილი, ენისელი).<sup>10</sup> „გუთანზე დატირებას“ ასრულებს ერთი ან მონაცვლეობით ორი ქალი გაბმული ბანის ფონზე.

საყურადღებოა, რომ პროფ. ვ. კრისტევის ცნობით, ბულგარეთში წვიმის გამოწვევის უძველეს წეს-ჩვეულებებში ზოგ შემთხვევაში „...სიმღერებს თან ახლდა ტირილი თავისუფალი რეჩიტატივის ფორმით.“

საწესჩვეულებო სიმღერათა კატეგორიის მიეკუთვნება მთელ საქართველოში გავრცელებული სამკურნალო „იავნანა“. როგორც ცნობილია, იგი სრულდება ბავშვთა ინფექციური დაავადებისას.

„იავნანა“ განხილულია ქართველ მკვლევართა მრავალ საინტერესო ნაშრომში.<sup>11</sup> პროფ. ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევით, ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებულმა წეს-ჩვეულებებმა შემოინახა დიდი დედის — ნანას და მისი შვილების კულტის გადმონაშთები.

ცნობილია „იავნანას“ ერთხმიანი (სოლო) და მრავალხმიანი ვარიანტები. აკად. დ. არაყიშვილის ჩანაწერებში სოლისტები ანტიფონურად მონაცვლეობენ ბურღონული ბანის ფონზე. შესრულების ასეთ ფორმას მეცნიერი ქართლ-კახური წარმართული ორხმიანი სიმღერებისათვის სახასიათოდ მიიჩნევს. გავიხსენოთ, რომ ანალოგიური იყო აკად. დ. არაყიშვილის ცნობა „ლაზარეს“ შესრულებასთან დაკავშირებითაც. ქართლში „იავნანა“ ძირითადად ორ ხმამა სრულდება, თუმცა, „ლაზარეს“ მსგავსად, აქაც გვხვდება სამხმიანი ვარიანტები. ქართლურ „იავნანაში“ სამხმიანობის გაჩენას ფოლკლორისტი ე. ვარაყანიძე სამართლიანად ხსნის მამაკაცთა გავლენით, რომლებიც ხანდახან ასევე ასრულებდნენ ამ ტიპურ ქალთა სიმღერას.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში არაერთხელ აღნიშნულა „ლაზარესა“ და „იავნანას“ მსგავსების შესახებ. განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება იგი მელიორიკის სფეროში. პროფ. გ. ჩხიკვაძე ვარაუდობს, რომ ამ სიმღერათა საფუძველს შეადგენს ერთი ძირითადი ჰანგი, რომელიც უმნიშვნელო ცვლილებებს ემორჩილება. პროფ. შ.

ასლანიშვილი „ივენანას“ ტიპის მელოდიას და მის ვარიანტებს, მათ შორის „ლაზარეს“, ქართული ხალხური მუსიკის „ძირითად ფონდად“ თვლის. მის წარმოშობას მკვლევარი უკავშირებს წინა აზიის კულტურის მატონობის იმ უძველეს ეპოქას, როცა ქართველებს მკიდრო ისტორიულ-კულტურული ურთიერთობა ჰქონდათ ხალხებთან, რომლებთანაც ასევე გავრცელებულია ამ მელოდიის ვარიანტები.

„ივენანას“ და „ლაზარეს“ სახლოვე განხორციელებულია მთელი რიგი საერთო ნიშნებით, რომელთა შორის უმთავრესია: საკულტო დანიშნულება და მაგიური სემანტიკა, ერთმანეთი და მრავალხმიანი ვარიანტების არსებობა, შესრულების ფორმა (სოლოისტთა ანტიფონური მონაცვლეობა ბანის ფონზე), ინტონაციური საფუძველი, სამწილადი ზომა, ჰარმონიული თანხლება ორი ძირითადი ფუნქციით (I-VII), მრავალხმიანობის ბურღონული ტიპი.

სიმღერა „ივენანას“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1955 წ. კახეთში, გ. ჩხიკვაძის მიერ. გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.



დასავლეთ საქართველოში სამკურნალო სიმღერები ცნობილია ასევე „ბატონბოს“ („საბოდიშოს“) ან „ბატონების ნანინას“ სახელით. მათი შემსრულებლები კი უმთავრესად მამაკაცები არიან. აღნიშნული ფაქტი მით უფრო საყურადღებოა, რომ თავისი დანიშნულებით ეს სიმღერები ქალთა სიმღერებია. მათი მუსიკალური ენის გართულება მამაკაცთა მიერ ქალთა სიმღერების შესრულებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

სამკურნალო „ივენანას“ გარდა, კახეთის ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდეა შემორჩენილი საკულტო „ივენანას“. მას ასრულებენ ქალები ეკლესიის გარშემოვლისას სხვადასხვა რელიგიურ და საკულტო დღესასწაულებზე. პროფ. ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევით, ავადმყოფისა და მისი ოთახის გარშემოვლის ჩვეულებები ერთ-ერთი უმთავრესი იყო ბავშვთა ინფექციური დაავადების დროსაც. გარდა ამისა, როგორც ცნობილია, სახადმოხ-

დილები დღესასწაულებზე ეკლესიებს მოინახულებდნენ ხოლმე წმ. ბარბარეს სახეზე, რომლის სახითაც ქართველები ექიმებსა და მღერის სცემდნენ თაყვანს. ნიკოლოზიძე

საყურადღებოა, რომ თვითონ ეთნოგორები განასხვავებენ სახადისა და „ღვთის კარზე სათქმელ“ „ივენანას“<sup>12</sup>. ამ უკანასკნელის მუსიკალური ჰანგი და სიტყვიერი ტექსტი არსებითად განსხვავდება მისი იმ ნაირსახეობისაგან, რომელსაც სამკურნალო დანიშნულება აქვს. მსგავსი „ივენანას“ პირველი ნიმუში აკად. დ. არაყიშვილმა ჩაიწერა. საკულტო „ივენანას“ ბურღონული ორხმიანობის თავისებური ნიმუშია. მელოდია წარმოდგენილია განვითარებული რეჩიტატივის სახით, რომელიც მხოლოდ მუსიკის ბოლოს იძენს სამკურნალო „ივენანასათვის“ დამახასიათებელ სამწილად ზომას და მელოდიურ ნახაზს. ჰარმონია აგებულია ორ ფუნქციანზე (I-VII).

სიმღერა „ივენანას“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1957 წ. კახეთში გ. ჩხიკვაძის მიერ. გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.



ასეთსავე საკულტო სიმღერებს მიეკუთვნება მრავალხმიანი „დიდება“, რომელიც კახეთშია დამკვიდრებული. „ივენანას“ მსგავსად, „დიდება“ სრულდება სხვადასხვა რელიგიურ და საკულტო დღესასწაულებზე, მაგალითად, „თეთრ გიორგობაზე“ და „ლაშარობაზე“. ეს დღესასწაულები წმინდა გიორგის სახელთანაა დაკავშირებული, თუმცა რიტუალი და მისი თანხმელები სიმღერა აშკარად აღბეჭდილია წარმართობის ეპოქის ნიშნებით. აკად. ი. ჯავახიშვილის გამოკვლევით, წმ. გიორგიმ ქართველთა სარწმუნოებაში წარმართული ღვთაების — მთვარის ადგილი დაიკავა და „თეთრი გიორგობის“ დღესასწაულიც მთვარის თავყანისციემის ნიშნებატარებდა. ამ მოსაზრებას ეხმარება ფოლკლორისტ ო. ჩიჯავაძის ცნობა კახეთში „ლაშარობაზე“ „დიდების“ თავისებური შესრულების შესახებ: წრიული ფერხულის ცენტრში ქალები ნახევარმთვარეს განასახიერებდნენ, სიმღერის ტექსტი კი უმთავრესად ხობტას ასხამს წმ. გიორგის. მსგავს დღესას-



წაულებზე ხდება ორი სარწმუნოების — წარმართულისა და ქრისტიანულის ელემენტების თავისებური შერწყმა.

კახეთის საექსპედიციო მონაცემების მიხედვით დასტურდება, რომ „დიდება“ სრულდება გაზაფხულზე, მისის ერთ-ერთ დღეს, როცა სოფლის დედაკაცები, რომლებიც ლეთის შესაწირავს აგროვებენ, ყველა ეზოში დაბამენ დიდების ფერხულს, თანაც აუცილებლად ფეხშიშველები. ეთნოლოგების ცნობით, წრის შიგნითაც დგებიან, რათა კალო ცარიელი არ იყოს.<sup>13</sup> „დიდება“ ასრულებს ორი სოლისტი მონაცვლობით ბურღონული ბანის ფონზე.

სიმღერა „დიდებას“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1957 წ. კახეთში გ. ჩხიკვაძის მიერ. გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.



ამჟამად, რომ ზემოთ განხილულ სიმღერთა ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება. იმასთან დაკავშირებით, რომ დღესდღეობით უკვე აღარ არსებობს ამა თუ იმ წეს-ჩვეულების გამომწვევი სოციალური პირობები, მათმა უმეტესობამ დაკარგა თავისი თავდაპირველი დანიშნულება. მაგრამ, საწესჩვეულებო-საკულტო სიმღერები მხატვრული ღირებულების წყალობით დღემდე განაგრძობენ არსებობას.

ქალთა სასიმღერო შემოქმედებაში მტკიცედაა დამკვიდრებული მიცვალებულის კულტთან და სამგლოვიარო პროცესთან დაკავშირებული სიმღერები<sup>14</sup>. მათ შორისაა ორხმიანი „ტირილები“ და სამხმიანი „ზრუნა“. „ტირილები“ ბურღონული ბანის ფონზე ვეხვდება მხოლოდ ქართლსა და კახეთში. საქართველოს ზოგიერთ რაიონში ტირილის აუცილებელ პირობად რომ ბანის თქმა მიაჩნიათ, ამჟამად საექსპედიციო დღიურებშიდანაც. მაგალითად, შილდში ერთ განთქმულ მოტირალს უარი უთქვამს ტირილზე ბანის მთქმელების ვარეშე: „...ისეთი ტირილი გავიჩალოთ, რომ თქვენც ავტიროთ, მაგრამ ბანის მთქმელები არა მყვანანო“.<sup>15</sup> ეთნოლოგების აზრით, „როგორც სიმღერა არ ვარგა უბანოდ, ისე ტირილიც არ ვარგა...“ (კეკე ქარენაშვილი, ყვარელი).<sup>16</sup>

მუსიკალური თვალსაზრისით ბანად „ტირილები“ ძალზე ჰგავს „გუთანზე დატირებებს“. ეს შემთხვევითი არცაა. ორგანიზაციულ ხვევაში საქმე გვაქვს მოთქმასთან დაკავშირებული რეჩიტატივის სახითაა გადმოცემული. განსხვავება მათ შორის ძირითადად სიტყვიერ ტექსტშია: „გუთანზე დატირება“ ლეთის სავედრებელია. ბანით ტირილი კი მიცვალებულის ცხოვრების ეპიზოდებს გადმოგვცემს. ორხმიანი ტირილში მოთქვამს ერთი ან მონაცვლობით ორი მოტირალი, დანარჩენები ბანს ეუბნებიან.<sup>17</sup>

„ზრუნა“ მხოლოდ მთის რაჭაში ვეხვდება იგი სამხმიან გლოვის სიმღერას წარმოადგენს.<sup>18</sup> მისი შესრულება მიცვალებულის სულის გასანათლებელ საქმედ ითვლებოდა. რაც შეეხება თვით ტერმინს, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, ზრუნა „გოდების ბანია“; საყურადღებოა, რომ ხევსურულ დიალექტში ამ სიტყვით აღინიშნება მსხვილფეხა საქონლის ხმადაბალი ხმიანობა;<sup>19</sup> ცნობილია ვარაუდი, რომ ტერმინი „ზრუნა“ გენეტიკურად დაკავშირებულია ზმნა „ზრუნ-ვასთან“ და ამ უკანასკნელმა თავისი შინაარსი სამგლოვიარო სიმღერადაც მიიღო.

სიმღერა „ზრუნის“ წინამდებარე ფრაგმენტი ჩაწერილია 1958 წ. რაჭაში გ. ჩხიკვაძის მიერ. გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.



როგორც ცნობილია, სამგლოვიარო სიმღერები მიეკუთვნება ხალხური სასიმღერო შემოქმედების უძველეს კლასტებს. ამიტომ მათი შესწავლა განსაკუთრებულ ყურადღებას საჭიროებს.

სამეცნიერო ლიტერატურისა და მუსიკალურ-ფოლკლორული ექსპედიციების მონაცემების მიხედვით, საქართველოს ზოგიერთ რაიონში გავრცელებული იყო ასევე ქალთა კოლექტიური შრომის სიმღერები — „ხადური“ სიმღერები.<sup>20</sup> ნადი საქართველოში, მინდვრის სამუშაოებს გარდა, ცნობილია მატყლის დამუშავების სხვადასხვა პროცესთან დაკავშირებითაც, რასაც, ჩვეულებრივ, ქალები ასრულებდნენ. სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ არსებული აჭარული ქალთა ნადური სიმღერის ორივე ნიმუში ჩაწერილია მამა-

კაცთა შესრულებით. ამის გამო, თავს შეეკავებთ ამ სიმღერების მრავალხმიანობის ფორმისა და განვითარების საერთო დონის განხილვისაგან, და ყოველივე შემოთქმულს წარმოვადგენთ რამდენიმე დასკვნის სახით:

1. მრავალხმიანობა საქართველოში არა მარტო მამაკაცთა, არამედ ქალთა სასიმღერო შემოქმედების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანიცაა, თუმცა, ქალთა რეპერტუარში გაცილებით დიდია არაკოლექტიური, სოლო ნიმუშების ხვედრითი წონა.

2. ქართველ ქალთა სასიმღერო შემოქმედებაში გვხვდება საგუნდო შესრულების როგორც მრავალხმიანი, ისე უნისონური ფორმები. ამასთან, საყოველთაოდ გვევლინება სწორედ მრავალხმიანი მღერა, რომელსაც მტკიცე საფუძველი აქვს მთელ ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, მუსიკალური აზროვნების ზოგადფროვნულ ფორმაში.

3. მრავალხმიანობის ფორმაც (ძირითადად ბურღონული ორხმიანობა) და ენარების სიძველაც (უმთავრესად საწესჩვეულებო-საკულტო) მიუთითებენ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების ღრმა ფესვებზე. ეს კი მოითხოვს მათ ყოველმხრივ სამეცნიერო შესწავლას.

4. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული პარალელები მსოფლიო ცივილიზაციის ერთ-ერთ უძველეს კერასთან — ბალკანეთის ნახევარკუნძულთან ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ ქალთა სასიმღერო შემოქმედებაში ვლინდება.

როგორც ვხედავთ, ქართველ ქალთა მუსიკალური რეპერტუარის შემდგომი შესწავლა მკვლევარებს მრავალ საინტერესო აღმოჩენას პირობდება.

### შენიშვნები:

1. შ. ასლანიშვილი. ქართული (ფშავ-ხევსურული) ხალხური სიმღერა. — ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, ტ. II, თბ., 1956. გვ. 13; თ. მესხი. ქალთა სიმღერები. — საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1962, № 6. გვ. 70.

2. ი. ჯავახიშვილი. თხზულებანი 12 ტომად, ტ. I, თბ., 1979. გვ. 117.; ს. მაკალათია. მესხეთ-ჭავჭავეთი, თბ., 1938. გვ. 110; ს. მაკალათია. თუშეთი, თბ., 1983. გვ. 196; გ. ჯალაბაძე. მემინდვრობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში, თბ., 1986. გვ. 212.

3. Д. Аракишвили. Обзор народной песни Восточной Грузии. Тбилиси, 1948, с. 21.

4. დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, თბ., 1983. გვ. 37.

5. გ. ჯალაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 215.

6. ლ. გვარამაძე. ქართული ხალხური სიმღერები, თბ., 1957. გვ. 50.

7. ნ. ციციშვილი. რამდენიმე მუსიკალური და ეთნოგრაფიული პარალელი კავკასიურ და ევროპულ ხალხურ (ბულგარულ) ფოლკლორულ ტრადიციებში. — საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასთან არსებული ფოლკლორის საკორდინაციო საბჭოს XXVI სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 1987. გვ. 53-54.

8. გ. ჩიტია. ეთნოგრაფიული მოგზაურობიდან აღბეჭდილი რაიონში. საქართველოს მეზემის მოამბე. ტ. IV. ტფილისი, 1928. გვ. 224.; ს. მაკალათია. მესხეთ-ჭავჭავეთი. გვ. 111.; გ. ჯალაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 262.

9. ე. როსტამიშვილი. ქართული ხალხური სიმღერები, თბ., 1981. გვ. 56.

10. მ. კორდანი. 1963 წ. კახეთის ექსპედიცია, ყვარული-დღიური. დღიური. რვეული I. კონს. ქართ. ხალხ. მუს. შემოქ. ლაბ.

11. В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тбилиси, 1957.

12. შ. ასლანიშვილი. „იოვანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. — ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I, თბ., 1954; გ. ჩხვიკაძე. ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა; თბ., 1948., წ. ლ. აბულაძე. „იოვანას“-ს ზოგიერთი ძანრულ თავისებურებათა საკითხისათვის. საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. ენ. და ლიტ. განვ. არს. ფოლკ. საკორდ. საბჭ. XXV სამეცნიერ. მას. თბ.; 1986; ე. გარაყანიძე, საღბ. ნაშრ.

12. მ. კორდანი. დასახ. ექსპ. დღიური. რე. I.

13. ნ. ზემბაძე, ნ. ვალიშვილი. 1987 წ. კახეთის ექსპედიცია. ყვარული. დღიური. კონს. ქართ. ხალხ. მუს. შემოქ. ლაბ.

14. ბ. ბარამიძე. ერთი საკულტო-სარიტუალო ენარი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. — საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1971. №9. გვ. 18-19.

15. გ. ჩხვიკაძე. 1952 წ. კახეთის ექსპედიცია. ყვარული. დღიური. კონს. ქართ. ხალხ. მუს. შემოქ. ლაბ.

16. მ. კორდანი. დასახ. ექსპ. დღიური. რე. I.

17. ი. ჩიკვაძე. ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები. ნაწ. I. გვ. 137.

18. ლ. ფრუიძე. მიცვალებულის სიმღერით დატვირთვა. — ყოფა და ტრადიციები, თბ., 1981. გვ. 66.; ქ. ნაკაშიძე. რაჭული სამლოცველო სიმღერა „ზრუნია“. — ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები. II, თბ., 1985. გვ. 221.

19. ა. ჭიჭინაძე. ხევსურულის თავისებურებანი, თბ., 1960, გვ. 233.

20. ვ. ახოძაძე. ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. ბათუმი, 1961. გვ. 14.; ყ. ჩხვიძე. შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში. ბათუმი, 1973. გვ. 128-130.



# საკრებულო

№ 1  
1988

გიორგი ჩარკვიანი

## სკილოები

ფანტასტიკური პიესა ორ მოქმედებად

მოქმედი პიესები

ლონ (კაკილო) კარლოს ძე ბოლოფართე — კორპორაციის დირექტორი, სამოციოდ წლის  
ლუი-ნიკოლა დავუშვილი — მისი პირველი მოადგილე, ორმოცდაათიოდ წლის  
მურად მუსტანავის ძე ვრუშიძე — პირველი მოადგილის პირველი მოადგილე, ორმოციოდ წლის

მიშიკო ნეიძე — ოცდაათიოდ წლის ფიზიკური ქალიშვილი — ცხრამეტი წლის კონსტრუქტორი — სამოცდაათი წლის ბნელი პიროვნება — უფრო ახალგაზრდა, ვიდრე ბებერი

ბოკაული  
კაკრალი  
დახლადარი  
ორი სხვა ბნელი პიროვნება

მოქმედება წარმოებს პლანეტა ვენერაზე, ანუ ასპროზე, ესე იგი მთიებზე.  
მოქმედების დრო — მარსიანული

პირველი მოქმედება

პირველი სურათი

ლონ (კაკილო) კარლოს ძე ბოლოფართეს კაბინეტი. კაკილო სავარძელშია წამოწოლილი. შემოდიან ლუი-ნიკოლა დავუშვილი და მურად მუსტანავის ძე ვრუშიძე.

კაკილო. (ნერვიულად) გვეშველა? როგორაა საქმე?

მურადი. ნუ აფორიაქდებით, გაუფრთხილები ჩანართელობას. იგი ხომ განუყოფლად ჩვენი ცხოვრების ნების მონახლეობას ეკუთვნის.

ლუი. უკლიფერა გარკვეულია.

კაკილო. თქვი მალე.

ლუი. რავარც აგენტურა გვაცნობებს, თქვენთან ტელეფონით ლანარკის შემდეგ საუბრელოაო, უწინაესი შეფის მეუღლე შუალედური შეფის ცოლს დაუკავშირდა და უკმაყოფილება გამოთქვა.

კაკილო. რაო, რა უბრძანებია?

მურადი. დამედიდით, თქვენო ბრწყინვალეებო.

ლუი. აგი ლეონ ბოლოფართე თურმე ჩემს დღეობაზე რაცხა აღმასებით მოოქვილ, ძველსძველ, ვიცხას საფლავეში ნაგდებ ოქროს გვირგვინის ჩუქებებს აპირებო. ამ ვენერაზე რა ვეღური ხალხი ცხოვრობსო — თხუთმეტი წელია სულ ოქროს და ზრილიანტებს მჩუქნიან. პირდაპირ არ ვიცი, სად წავიღო ამდენი სამაულო, კარაღებში და სკივრებში ადგილი აღარ დამჩნაო.

მურადი. ეს აღმაშფოთებელია. მოდი და გულზე ნუ გასვლები, როდესაც არსებულ კანონებს დარღვევ; ერთგვარ რისკს ვასწევ, ფეშქაშს მაირთმევ და მასზე წიხლს დაგაკარებ.

კაკილო. ხმა! კრინტი! რას რომავ და ვისზე? იქნება გაიგონოს ვინმე და იფიქროს, რომ მე ვასწავლე ამგვარი მკრებელური ლათიები. შენს გამო რატომ უნდა დამიჭიროვ? ნინო წმინდას სწორი ქალია უწინაესის მეუღლე. ის რომ არა, მე აქ ვინ დამწმინდავდა ან ვინ გამაჩერებდა.

ლუი. გაუმარჯოს უწინაესი შეფს და მის მეუღლეს!

მურადი. ამინ! სხვანაირად აღიქვით ჩემი ნათქვამი, ლეონ კარლოვიჩ. ხომ მოგეხსენებათ, რის ვიავალახით წავართვით ეგ გვირგვინი იმ გვირგვინულ პროფესორს. თოხი ათასი წლის არისო, შუმერების ნახეღავიაო... ზოგირითი მუშაკის დოკუმენტის, უილაკობის წყალბოთი (გადახედავს ლუის) საქმე იქამდე მივიდა, რომ იძულებული შევიქმენით ფულიც კი შეგვეძლია — ერთ გირვანჯაზე ერთი კრუფიერიო. არქეოლოგმა არაფრით არ ქნა — საზოგადოებრივი საუბრება გახლავითო. ჩემი განკარგულების თანახმად მაშინ მიღებულ იქნა ზომები, რომლებიც თავიდანვე უნდა ყოფილიყო მიღებული, და ოპერაცია ამდენხან არ გაჩანჯღღებოდა. პროფესორი მივაბრძანეთ შრომით-გამასწორებელ დღეებში, სადაც ბოლოსდაბოლოს ხელს მიყოფს საზოგადო-სასარგებლო შრომას, ხოლო გვირგვინის კონფისკაცია მოვახდინეთ.

კაკილო. მოკეტე. მართლაც ვის რა ჩანდავდ უნდა სხვის საფლავეში ნაგდები ნივთი. რა უკუღმართია ცხოვრება! ამ წერილმანის გამოისობით შეიძლება ორმილიონიან სკამიდან ჩამომაპანდურონ.

ლუი. დამოშინდით, თქვენო ბრწყინვალეებო! რაღვით ყველაფერი მოკვარახვინდა. რავარც იცით: უწინაესის მეუღლემ გუმინდამ ყველა პასუხისმგებელ ბიჭებს დოურეკა — სიას აღგენდა ვინ რა უნდა მომიძღვნას წმინდა ანგელოზის დღესო. გაუგებ-

რომა არ მოხდეს და ორი ერთნაირი ნივთი არ შე-  
იმარჩონო.

მურადი. მოსაკითხების შემადგენლობის კორექ-  
ტირება მოახდინა.

ლუი. აგენტურა იტყობინება, რომ ამის შემდეგ  
გული ამოვადლომა, ცრემლად დაღვრილა — არავის  
ტვინის განძრევა არ უნდა, სულ ოქროს მატენიანო.  
სახლი კი არა ოქროს საბადო მაქვსო.

მურადი. ნაძვილი კლონდოკი.

კაკილო. კიდევ რა უთქვამს?

ლუი. ბოლოფართის საჩუქარი სხვას მირჩევნიაო.  
ასეთ თუ ისეთ ვითხი ათასი წლისა და ჩვენი ჭავა-  
ირჩების ნაცოდელიარი არ არიო. მარა გასად თუ  
რაცხა ორგინადლური, უჩვეული არ მიზბაძო, თავის  
თავს დააბრალოსო. მოვბოლოთა და შრომის წიგნაც  
გავუფუჭებო.

კაკილო. რა გემო ჩაატანე მაგ სიტყვას — მოვ-  
ბოლოთავო.

ლუი. აგი სიტყვა უხმარია.

კაკილო. სხვა ეხმარა თუ გინდა, გახევა და გაფ-  
ხრეწა რამ განახსხვავ. ეს მინდოდა ახლა მე? ძილი  
უნდა გავკრიო. რესტორანში გაშლილ სუფრასთან  
იმანე უფრო ვიჯარო, რანაირი ძღვენი ვუხანავარო  
(წამოცდება) იმ ფეხმსხუბუქ ქალს (მუბღში იცემს  
ხელს). სულ ამგზნია დავიბრები, შეფო, ნუ მიწყენ,  
შეფო, შემინდე (მარცხენა ხელით პირჯვარს გადაი-  
წერს).

მურადი. ნუ ღელავთ, თქვენო ბრწყინვალეებავ.  
თქვენი ტვინი წყალბადის ბომბივით ძლიერია, ევერე-  
სტაზე უფრო მაღალი და ამ რთულ ამოცანას თავს  
გაბრძობავ. (გრძნობთ) ჩვენი კი თქვენი წამახარო,  
თქვენი, შეიძლება ითქვას, შეულობოლები — მე, მუ-  
რად მუსტანავის ძე გრუშიძე, და ლუი-ნიკოლა და-  
ვუშვილი — განა კირში მიგატოვებთ? გვიმსახუ-  
რეთ, გვიყვით, გვიმოხნეთ. მთელი ჩვენი სახელოვანი  
კოლექტივი, მთელი ჩვენი „მაყუთგაღუნეკობრაკია“,  
ანუ „ფულდენი“, როგორც მას სააღერსოდ ვეძახით,  
დარჩენილ დროს უკლებლივ იმას მოახმარს, რომ  
ამოღუროჩის და მთართავს ღირსეული არმადანი უწე-  
ნების მეუღლეს.

კაკილო. რა მივართვით, იმის დადგენაა ძნელი,  
თორემ შოვნა არ გაგვიპირდება.

ლუი. არ ვიყო მე თქვენი პირველი მოადგილე და  
აგი (მურადზე) არ იყო თქვენი პირველი მოადგილის  
პირველი მოადგილე, თუ საღამომდე არ დავადგინეთ.  
დაგენძილავები თუ გინდა, კაკილო ბატონო.

კაკილო. ვინაა, ბიუო, შენი კაკილო.

ლუი. უკაცრავად, ლენო კარლოვიჩი.

კაკილო. თანხმა ვარ, გავმასოთ, რამდენი მო-  
დის?

ლუი. ათასი ლუიდოროი. (ხელს დაკრავენ) წივი-  
დით აწი, მუსტანავოჩი (მიღიან).

კაკილო. (მარტო). ხალხს როგორ ვუყვარვარ!  
რაც თქვენ ახლა, ლიტონი სიტყვები კი არ იყო, უე-  
ჭველად მოიფიქრებენ რამეს. თუმცა რაკომ არ უნ-  
და ვუყვარდ. არ ვიბრვარ თუ? მთელი კობორა-  
ცია ავაშრე-დავაშრევენ, სამი ოფიციალური და ოხუ-  
მთები არაოფიციალური სამაქრო გავხენ, რეს-  
ტორანების სათვალავიც დაკვარავ, იმდენია, სულ  
ახლახანს მწუბრში ჩადგა თანამედროვე ექსკსართუ-

ლიანი ფეხსალავის მშვენიერი მრგვალი შენობა, ხო-  
და, მე უნდა გამავადონ აქედან ეს ამავადარი კაცი?  
ნახევარ ვერნას ვარჩენ. თუმცა ვინ დაგიფასებს —  
მოგამბობენ ხვალ და შენი მოსიყვარული ჩვენი ქალს  
გიშვლის. მოხსნის დღეს რომ წარმოვიდგენ, რანა-  
ირად მომეშამება ხასიათი... (აღწყოთებით) ოქრო  
დამიწუნა! ორიანი ნატიანი საჩუქარიო. სასულიერო  
სკოლაში მაწეპირებინებდნენ ასეთ რადაცას, გავიხ-  
დნოვო ერთი... „ნუ მისცემთ სიწმიდესა ძალთა, ნუცა  
დაღუფთ მარგაობტა წინაშე ღორთა“. (შეკრებდა)  
თუცა რას ვბოდილომი ვინ იცის, აქ სადმე მიკრი-  
ფონია გადამაღული და მისმინენ. (ხამალა) რა  
ბედნიერი ვარ, რომ უზენაისის სისცემაში ვმუშაობ.  
შეუფე და მის მეუღლესე ჭკვიანი აღმანიანი არა-  
სდროს დაბადებულან და, რასაკრეველია, არასდროს  
დაბადებთან. (რეკავს ტელეფონი) ვაიმე! (ყურმილ-  
ში) დიხა! ააა, შუაღელდრო შეფ, დილა მშვიდობისა.  
თათბირია? სიტყვი უნდა გამოვიდე? სახლა მე გავა-  
ხენდით — ქვეყნის საქმეები მაქვს. რაღამე ვიფოვ-  
რივი მნიშვნელობის საკითხი ოპერატიულად უნდა  
გადავქრა. უზენაისის მიითებება? დესწრება თვითონ?  
კარგი, კარგი. (გელეკტრონის ლილავს თითს დააქურს.  
გისმის ხმა: „გისმინეთ“) შემოდე ჩემთან, ნივთე.  
მიშიკო ნეიძე (შემოდის). რას მიბრძანებთ,  
თქვენო ბრწყინვალეებავ?

კაკილო. რაგა ჩვენი მრავალტრიაფიანი გავეთის  
საქმი?

მიშიკო. ძალიან ბევრი სიმძნელებია გვაქვს. პირ-  
ველ რიგში...

კაკილო. აა-აა-აა! არავითარი! ლაუბობისთვის  
სადა ვვცლითა. ამხელა მასშტაბის, თამამდ შეიძლება  
ითქვას, სიკვდილ-სიკოცლის პრობლემაა გადასა-  
წყვეტი და ამ დროს მოგვერდი გინდა გამიკეთო?

მიშიკო. რა პრობლემა?

კაკილო. ის შენ არ გხეხება. უყურე ამას, ყვე-  
ლაფერიც ცხვირი უნდა ჩაყო.

მიშიკო. აბა წავიდე?

კაკილო. ვინ გითბრა წადიო, შე ჭიბეგავხევი-  
ეო. ჭრ დავალბა არ მომიცია და გაქცევას აპირებ?

მიშიკო. მიბრძანეთ, ბატონო.

კაკილო. (აღღებულად). ხვალ შესდგება პასუ-  
ხისმგებელი ძმბიბების დახურული თეორიული თა-  
ბირი, რომელიც მრავალ საჭირობოტო საკითხს  
განიხილავს. მე გამოვალ სიტყვით თმაზე „ქრთამი,  
როგორც საყოველთაო კეთილდღობის აუცილებელ-  
ლი ფაქტორი“. ამ სიტყვას შენ დამიწერ. ხომ გი-  
ხარია, ამხელა უშველებელ ნდობას რომ გიცხადებ?  
ასეა, მიყვარს ახალგაზრდობასთან მუშაობა, მომავალე  
თაობის აღზრდა.

მიშიკო. მე ქრთამისტიკის არც თეორიის და არც  
პრაქტიკის არავერი გამეგება. თქვენი ფუძემდებელი  
აზრები მითხარით ან თუხისხის სახით ჩამომიწერეთ,  
რომ შემდგომ გავშალო.

კაკილო. რაო, რაო, ჩამომიწერეთ? აბუჩად მიგ-  
დებ? მამასხარავებ? მაგ სიტყვებისათვის უნდა მოგ-  
ხსნას ცაცმა სამსახურიდან და ქუჩაში გავაგდოს, აქ  
იმტომ ვაჩრებ, რომ, რასაც დავავალებ, დაწერო.  
ხეირიანი შენ ვერაფერი ისწავლ და ქვეანაზე და  
ბღაჯანს მაყუდებო? (განაჩხლდება) შენისთანა განათ-  
ლებულბიბი ბუზბიბით ირევიან ქალაქში და კარებს



მიმტრევენ — სამსახურში მოგვანყო, ლეონ კარლოვი, და ან დროს კორპორაციაში ნაწყოლომდელ მიღებულ მილიონ რასა მკადრებს მე — ერის მოქირისუფლეს, უნიფხვების შემქნეს, მოციქულთა სწორ კაცს — დაქეი და დაქაბნე რადაცაო. ხვალ ეგება ისეკ მიოხრა, ხარაზობას და თერძობას მიუე ხელიო.

მიოიკო. რა შუაშია, თქვენი ბრწყინვალეობე.  
კაკილო. ხმა ჩაიწყვიტე! (ფეხებს გამოყოფს) რა მაცვია ფეხზე?

მიოიკო. მოკასინები.

კაკილო. ვინ შეეკრა თუ იცი? ხარაზმა. მარა იმას კი არ აცვია, მე მაცვია. (კოსტუმზე მოივლებს ხელს) ეს კოსტუმი ვინ შეეკრა?

მიოიკო. თერძა.

კაკილო. მერე ვის აცვია? მე. შენი თავი იმ ხელონებზე უყეთესი ხომ არ გგონია? იმათ უნდა ჩამაცვან და დამახურონ, შენ კიდევ მეცნიერული შრომები დამიწერო, რომლებსაც მე წვითობხავ.

მიოიკო. მე გობოვით გავიშვეცაო, თქვენი აზრები გუთქვათ, რას ფიქრობთ ამ თემის ირგვლივ...

კაკილო (თანდათანობით მშვიდდება). რა ოხრად მქირდება ისეთი თანამშრომელი, ვისაც საკუთარი შეხებულებები არ გააჩნია აქტუალურ პრობლემებზე და მე შემომჩერებია პირში. სხვისი ნასუფრალით გინდა ფონს გახვიდე? ვერ მოგართვეს. აქ იმიტომ კი არ დამხვებს, რომ ვიარაგოვნი და სამუშაოს მივაჯუნდ. მე ირგვინაზორი ვარ, ესე იგი, ბრძანებები უნდა გავცე, ვილადა სამუშაოზე მივიღო, ვილადა მოვხსნა, ტელეფონით ვილაპარაკო, უფენავს შეფთან ნარდი წვაგო, როცა თამაში მოუნდება... აი, ამით ვკან პურს. აბა სად გგონილა, რომ აზროვნებით და მუშაობით დიდი ფული კეთებოლავს.

მიოიკო. თქვენზე ამბობენ, ხალხის მოსარჩელე და მოქირანახულიაო...

კაკილო. ვარ, აბა არა ვარ! შენ ის ხომ არ გგონია მოქირანახული, ვინც დღე-ღამეს ასწორებს, ჯანს თითონაც იგდებინებს და სხვასაც აგდებინებს. არა, ბუკუქალავ, არაფერი შეეგვალოს. ხალხის მოქირანახულე იგია. ვინც უყოვლ კაცს მისცემს უფლებას, რაც სურს ის აკეთოს. ჩემი დავებლები შეასრულე ოღონდ და მერე კისერი გიტეხია. თუ გინდა ქაფე, იჯობაგე, ჩაიჯიბე, ბუხე არაყი, უნასყო ქალები ლოშინე. თუ მაინცდამაინც ვერ ისებდე, კაცოე მოკალი — მაგი არ მინდავლეება. მადვიდელო კი არა ვარ, ისეთი რამე დაგიშალო, რაც ადამიანის ბუნების თანამყოლია. წუთია წუთისოფეული და ცხოვრების ლაზაით არ უნდა შეიგარძნო?! მე გამომართეთ ხელი და თუნდაც ცა დაგმობოხათ თავზე და ვენერა გაგებოქიათ. ისე რაჯა გავბრძიულები, რომ სხვის საქმეში ჩავერიო. აი სწორედ ამიტომ ვუყვარვარ ხალხს. შენც ხომ გიყვარვარ?

მიოიკო (თავს ძალას აღწას). მწყალობელი ხართ ჩემი და...

კაკილო. ხალხის სიყვარულია ჩემი ღვაწლის ერთადერთი საზღაური. ღამეებს ვტეხავ — პრეფერანსს ვთამაშობ, დილით უძილარს თავი მისვდება, მგარჯან როგორც კი გამახიენდება. რომ ხალხი მადმერთებს, გამოყოცხლები, თითქოს შხაბი მიმღოს, ვკან ხაზს და ხალხიანი ვწვები ლოგინში.

მიოიკო. შეიძლება წავიდე?

კაკილო. წადი, გენაცვალე. ის მეცნიერული ნაშრომი ორ საათში გადაეტედილი მომიტანე. დიდი ფილოსოფია არ ქირდება მაგას. ბოლომდე შეიქმნე როგორც უბადლო პრაქტიკოსი-მექრთამე ორ-სამაზრს მოგავიდე. ვთქვაო, სამსახურში ვინებდა კაცს და ის, რა ისეა უნდა, მადვილე ქრთამს. ეს მოქმედება ქმნის ჩემსა და იმ კაცის კეთილდღეობას. ჩემსას რატომ — არ უნდა ახსნა, იმისას რატომ — ახლა გეტყვი. იმას რომ ქრთამი არ მოეცა, ჩემს ფეხებს მივივლებდი სამსახურში და ოკახი შიმშილით გაუწყულდებოდა. ერთი წუთით დავუშვათ შეუძლებელი რამ — თითქოს ყველამ პირი შეიკრა და ქრთამს არავინ არ იძლევა. დაავიკრდი, რა ქირის დღე დაატყუდება ქვეყანას. პირველ რიგში ჩემმა შესანიშნავმა ცოლ-შვილმა კორპორაციის დირექტორის ნამცეცა ჯამაგირით უნდა დაიკაყოფილოს მწარდი მოთხოვნები. ვამოვა აქედან რამე? არ გამოვა... გარდა ამისა, ჩვენს საწარმოებში დადგებია, ვინაიდან უქრთამე მე პრინციპულად არავის არ მივივებ სამუშაოზე. ცხადა, ჩვენ პროდუქციას სხვა საწარმოებს ვეღარ მივაწვდიო, მაშასადამე, ისინიც დადგებია. მთელი მრეწველობა გაჩერდება, ამის გამო სოფლის მეურნეობა გაჩანაგდება და მომხმარებელი რაღაც იყიდის მაღაზიაში? ღომინოს ქვები წახანავე ერთმანეთის მიყოლებით არ დიგაწყვია? წინას რომ თითი კრა, ხომ იცი რა მოხდება? აქაც იგაფე ამბავია. ამის შემდეგ როგორ იქნება ექვი შეეგაპაროს, რომ ქრთამი არის საზოგადოებრივი პროგრესის გადამწყვეტი მამოძრავებელი ძალა.

მიოიკო (ქვეტყვის). ნათელაა ყველაფერი, წავიდე მე (მიდის).

ლუი. (შემოდის, მას მოყვება კონსტრუქტორი — ნინოი კაცი, ბაბალი. ილიაში ქალაღის გრავინილი ამოუჩრია).

კაკილო. (შემოსულებს ვერ ამჩნევს). ახეა. დაე? ლაპარაკები ფართო მასების წარმომადგენელს და ხასიათზე მოხვალ, ისიც კი დაგვიწყდება, რომ საჩუქარია ამოსარჩევი და ამ საჩუქრის ბეწვე კიდეა შენი კარიერა.

ლუი (ჩაახველებს). თქვენი ბრწყინვალეობე, ძალიან უყავრავად გახლავარ, მარა ამ კაცმა სული ამოიარჯა და რა ვუღოვო ვერ მიაზრია.

კაკილო. ვინაა, რა უნდა?

ლუი. კონსტრუქტორია. ბალახის საქრელი მანქანა გამოიგონა. თავის დროზე მოგახსენეთ.

კაკილო. ააა. მასხოვს, მასხოვს. მერე რაზეა მოსული — ხომ უთხარი ოფიციალური უბარი?

ლუი. ვუთხარი რომელია. მარა აბდალი ყურად იღებს გაგებულე ადამიანის ნათქვამს?! დოუსეთა ზემდგომ ინსტანციებში არჩევის გზავნა. ის ვერ მიწამა, რომ იგი არაზები ჩვენ გვიბრუნდებოდა ასეთი რეზოლუციით — შემამწყმეთ და არაფერა არ მოგვახსენოთ.

კაკილო. ესე იგი ინტრიგანი და ანონიმშიკია.

კონსტრ. როგორ მკადრებთ. მე სამართლიანობას მოვითხოვ...

ლუი. დაცხრი შენ, ბიძია. რა უფლება გაქვს უშუალოდ რომ მიმართავ ამოდენა თანამდებობის პირს? რაღაც სათქმელი გექქება, მე მოიხარო და გადავეცემ. იმას მოგახსენებ, ლეონ კარლოვიკი, რეზოლუციის

თანხმად ამას გავივუძახებ და შევამოწმებ, მაშასადამე, სამსახურიდან გავაპირებ. საპირველოდ ავი ვაქ- მარე, ვიფიქრე ქუას მოეგება-თქო. შენც არ მომი- კვდომ.

კაკილო. არ დაიშალა?

ლუი. სულ ბეჯნად იქცა. საოცარია, ამდენ ქა- ლდის სად შოვალობდა.

კაკილო. რაკი კონსტრუქტორობას ჩემობს, მა- შასადამე გულისხმობს, რომ ტვინი ექვს. მაგრამ თუ- კი ტვინი გაჩნდა, იმას როგორ ვერ მიხვდა, რომ თავზე ვერ გადავახტებოდა. კაცი ამისთანა უბრალო რამეს რომ ვერ მიხვდება, ის მანქანას გამოიგონებს? მეტი არ იქნა ჩემი მტერი!

კონსტრ. რე მხოვთ განიხილოთ პროექტი, ერ- თი საცდელი ეგზემპლარი დამაშალოთ, აი ნახავთ რა შედეგებს მივიღებთ.

კაკილო. გადავიტო მგ ელისონს, რომ ჩვენ მა- გის გიფორს იდეების მატერიალიზაციას არ მოვახ- დენს საზოგადოებრივი სახსრების ხარჯზე. საცდელი ეგზემპლარი მომიწოდო! (მკაცრად) ამდენი არ იც- ის, რომ სახელმწიფო სახსრების ფლანგვა არ შეიძ- ლება? თუ ვაუღლანგე, სახლში რა ჯანდაბას წაიღებ... გარდა ამისა, აუხსენით, რომ აგერ ოცდაათი წელია ვუშვებთ სათბე მანქანას.

ლუი. დიდებულ, მრავალნაცად მანქანას.

კონსტრ. ის მანქანა არაფრად არ ვარჯე, ბალახს ძირფეხიანად თხრის. სხვა თუ არაფერი, ტექნიკური პროგრესი მოითხოვს...

კაკილო. თხრის თუ ძირკვავს, მაგას არ ეგება. ჩვენ ხომ ვუშვებთ, გეგმას ვასრულებთ. და ახლა ეგ გაიხიდა ტექნიკის გამკითხველი და პროგრესის კო- მაგი. (კონსტრუქტორს) წაიღე, ბიძია, სახლში, ცალი ფეხი სამარეში გიდავას, თავკერპობას და თვითრჯუ- ლობას შვილიშვილებთან ღლაბუცი არ გირჩენია? იმათ გაუყუთ ტურბინები, რესტატები, ავტომატუ- რი სოსკები...

კონსტრ. მამამუღავევთ? მს გენებლობას!

ლუი. რაა?! მუენებლობა ისაა, რომე კაცს, ვისაც ისტორიული მნიშვნელობის საჩუქრის ამორჩევა აქ- ვენ დავალებული, ვინცა დაკუთრებული ლენჩი ამ- ლენ დროს ართობეს!

კაკილო. ოჰ, ლუი-ნიკოლა, რა გამახსენე! არ შევუვი მასლათა! კი მარა ეს კინრჩაქა, კრუხის პა- ლო კაცი ასეთი კვიპატი და თარსი რამ გამოიყვანა? უთხარი წაიდეღს, მომშორდეს!

კონსტრ. ჩემს დაკორებულ ხელებს ვფიცავარ, ამას ასე არ დატოვებ.

კაკილო. არ დატოვებ და არც მე არ დაგტო- ვებ გარეთ, წავაშავებ ვირის აბანოში, იქნა წაიგე- დებენ ფეხქვეშ, აგიკრელებენ შურგს და გაჭიდა მე- რე, თუ გული გერჩის! (მრისხანედ გათიროთ!) (ლუი ავდებს კონსტრუქტორს მიუხედავად წინააღ- მდეგობისა. ორივე ტოვებს კაბინეტს).

მურადი. (შემოდის). ნება მიბოძეთ, თქვენო ბრწყინვალეებო, ნება მიბოძეთ თქვენ ფეხთა მტვერს, არარაობას, წინაშე თქვენთა ფიანდაზად გაფენილს, არაკაცს, რომელიც ვერ ღირს ვარ მოკასინები გა- გილოკოთ, ნება მიბოძეთ რამდენიმე წუთი წაგარ- თათო.

კაკილო. რა ამბავია, მუსხანგოვიჩ?

მურადი (ხელებს იმტერებს). თუმცა იქნება

არაა საკირო თქმა? ვერა, ვერ დაგორღვევთ სამშე- დეს და მყუდროებას. ეს ოხერი ენა ისე არ გარე- ნიერდება...

კაკილო. რაიმე საოხოვარი გაქვს? (ინტონაციაში ხომ არ გინდა ვინმე უფულოდ მოაწყუ- რებო რაღი. მაგაზე როგორ შეგაწუხებდით. ამგვარ გოჭიტოლა საქმეს ჩემისთანა ხელმოცარული კაციც რამენარად მოხამდა თავს. მამას ვერა გაადრებთ, თქვენ სალოცავი ხატი ბრძანდებით ჩემთვის, და ხატს კი მხოლოდ მეტიმეტად მნიშვნელოვან საკითხს ავედრებენ ხოლმე ნამდვილი ინტელიგენტები.

კაკილო. ვიცი მორიდებული, მოკრძალებული ბიჭი ხარ და ეს ცხოვრებაში ხელს გიშლის. ისიც ვიცი გივარჯის, თუმცა მარტო შენ კი არა, მთელი ხალხი კერპად მსახავს და შემომოფოინებს.

მურადი. დიდაც, მთელი ხალხი, ერთი ლაგამ- აწყვეტილი ვირის, უმაღლური მორიელის, წუნდაცე- მული გულის გარდა.

კაკილო. (შუბლშეკუხვინით). ვის გულისხმობ? მურადი. გემუდარებით, ნუ მთხოვთ გაგიმიხ- ლოთ იმ სალახანას სახელი. მზებატონო კაკილო. უფლება არა მაქვს ესოდენ დიდ რისკზე წავიდე. აღ- შფოთებისაგან ხომ შეიძლება ტვინში სისხლი ჩაგე- ცუთო. არა, ასეთნაირი სასიფათო ექსპერიმენტი ღმერ- თმა გავაშროს!

კაკილო. სახელი და გვარი. თვარა სამელნეს გბუთქავ მაგ განემსილ თავში.

მურადი. მესროლეთ, მომკალით, მირჩენია მო- კვდომ, ვიდრე თქვენ თმის თუნდაც ერთი ღერი გა- გეკვალდებოდეთ. არა, უმჯობესია წაიდე. რა საკიროა შეიტყოთ, რომ ვილაც ვიგინდარა სამმეტრთან ორმოს გიოხრით და შუგ ვიპირებ ჩადებებს. არა, წავედი.

კაკილო. კაცი ქუდიდან გადაიყვანე, გულზე ცე- ცხელი შემომიყიდე და ახლა წასულა მოიწადინე?! სახელი, გვარი და მამის სახელი, აგრეთვე ბინის მი- სამართი.

მურადი (ხელებს აღაპრობს). რა ექნა, უფალო? შეგეწიე უმანკოსა და უცოდველს. რა ვიღონა? სი- მართლეს ვერ დავმალავ. არ იფიქროს არავინ, თი- კოს ამას ანგარებთ ჩავდიოდე. ის ვერავი ჩემი უახ- ლოესი მეგობარია, მიმიბის ჯაშუშის როლი ვიკისრო... მაგრამ თქვენი ხათრი, კაკილო მზებატონო, მზად ვარ მძაბიქები კი არა, ცოლშვილი გავუშვა სიხარუ- ლით ელექტრონის სკამზე.

კაკილო. მაშ რა ქვია?

მურადი. ლუი-ნიკოლა დავუშვილი (აქვითინდება).

კაკილო. (პაუზა. დაღირალებს): ჩამოაბრჩეთ!

მურადი. გემუდარებით, მოთოკოთ ემოციები!

კაკილო (უაზროდ, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ). მოაძრეთ!

მურადი. გილოცავთ, მძაპაცის დალუპავში ფეხს ნუ ჩამადგმევინებთ.

კაკილო (სულ დაიბნა). აბა, აბა, რა ვუყო?... და- ვაწინაურე? წყითა და ფულიან ნაშონი სკამი და- ვუთმობ? პენსიაზე გავიდე ქარმაგი კაცი?

მურადი. მგ დღეს ნუ მომასწრო გამჩენმა, ვი- ნიდან მაშინვე „პარაბელუმის“ ცხრა ტყვიით შუბლს დავიცხრავ.

კაკილო. მაშასადამე, რადიკალური ზომებია მი- სალები, არავითარი ორქოფობა და უყოყნა.

მურადი. ქემშარიტად, ძირმაგარა ლანცეტით

არის ამოსავალი, მაგრამ აჩქარება მავნა. ხსენებულ ძირმაგარას საქალოდ მაგარი ძირი და ზურგი გაჩნია. კაკილო. არ მესმის...

მურადი. ნება მიბოძეთ ავმაღლდე და ხელზე გემბორით (კონცის ხელზე). წმინდაო მშებატონო კაილო, თქვენ სულ იმის ცდაში ხართ, რომ მოყვას-სა სიყვით გაუყუთოთ და ვერც კი ამხნვეთ ინტორგე-ბის რკინის ბადეს, რომელსაც მტრები გიქსოვენ. ო, სახტა ხიმპლიციტას! მნაპტიო, მაგრამ გენიოსები ბავშვის თვალებით უცქერიან სამყაროს.

კაკილო. მაინც რა გინდოდა გეთქვა?

მურადი. ის უხსენებელი საშიში კაცია. მისი ასე ჩიქურ მოხსნა სახიფათოა. უზუნაეისს მუღულის კრატურაა.

კაკილო. კრატურა რა ოხრობაა?

მურადი. მოკლედ... ნომენკლატურა. როგორ გგონიათ, ვინ ჩაუწევთა იმ ქალს უღრმი ორიგინალური საჩუქრის იდეა? ვერ ხვდებით? ამ მსურავ-მა ასისებმა. თურმე ქალბატონმა პულედიტა...

კაკილო. თფუ, ეშმაკს! ჭვარი აქაურობას! ტბუს რად არღვევ? უზუნაეისს და მისი მუღულის სახელის ხსენება, მითუმეტეს ამისთანა კრიტიკულ მომენტში, განა დასაშვებია!!!

მურადი. მართალი ბრძანდებით. ველღავ და წა-მომცდა. ვთქვათ — მუქკალა. მუქკალას ობერფრეი-ლინა ან კობრის ხარტა და, რაღა თქმა უნდა, მტკო-ვარი გახლავთ. მუქკალა ობერფრეილინას სულში იძვრენს, მის ნათქვამს სასახლეში გასავალი აქვს, ხო-ლო ქალმა რა შეიძლება ილაპარაკოს? ის და მხო-ლოდ ის, რასაც მრუში ღამით უჩურჩულებს ეს ვ-ბობრცი მახრბრელა ანაკონდა.

კაკილო. სიზმარში ვარ თუ ცხადში? მე ასე ვი-ცოდით, რომ ობერფრეილინას შენ ეყურებოდი.

მურადი. როგორ გეპაძრებათ! თქვენი ნებარ-თვს გარეშე, მე ქალს თითს დავაკარებ? მარტოღუნ თქვენი წერილობითი ბრძანების თანახმად შეიძლება ვულვატო ცოლს.

კაკილო. მჭერა შენი, მჭერა. მაგრამ მიჩრეი. დავუშვილს რანაირათ მიეფუტო სანაცვლო ციბერე-ბისა და მუაკერობისათვის?

მურადი. ეგ ჩემზე იყოს. ისეთ რალაცას მოვწევ. რომ თავი, რომელიც არ გაჩნია, მოეჭრება საზოგა-დოებაში. კომპრომეტირებულ კაცს კი იოლად პუოფთ ექსორას.

კაკილო. რას, ბიჭო?

მურადი. კისრისტებით გააგდებთ მოუსავლეთში, კუდით ქვას ასროლინებთ ამ აღვირახსნილ გიურ-ზას.

კაკილო. და იცი ვინ იქნება ჩემი პირველი მო-ადგილე?

მურადი. (პათოსით). პირჯვარის მადლმა, ერთი წამითაც არ იფიქროთ, რომ ანგარება მამოძრავებდეს. არავინ არ გაივლოს თავში ეს ჩირქიანი ზარი. მაგრამ სალოცავ ხატს ვაჭირებებოთ ხომ ვერ მიგატოვებთ. საყვარელი მეგობრის პოსტის დაკავება ჩემთვის გოლ-გოთაა. თქვენ სახსენლად ვეცმევი ჭვარს, კაკილო მშებატონო!

კაკილო. ამდენი დავიდარაბით არაქათი გამომე-ლია. გავალ მეორე ოთახში, ცოტას წაუფიქრებ. შენ აქ ტელეფონებთან დარჩი. დამშვიდდი და საჩუქარზე

იფიქრე. დარდი ნუ გავქვ, დავუშვილი ასე აღვიღად ფრთებს ვერ შემეცეცეცავს (გაიღოს).

მურადი (გაიშლარება კაკილოს სუბტილური ვითომ მე არ დამშევენდება ეს სკამი? ააუღრჩულებო-ჯერ ის უწინგური სახედარი გამაგდებინე და მერე ნანტ, რა ქირის ღღეს გაგიოფენებ. ოპო-პო-პო, ალბათ ამ ახლოვროს მკვდარსა და ცოცხალს უფინებლს არ დამიტოვებ. სხვა რა დაგრჩება თანამდებობაწარკე-თილს. (ჩაიღებებს) ის როგორ დაჯერა, რომ ჩემ ჩაფუნთუშებელი ობერფრეილინა მუდრედ ნიკოლას ლოგინში უწევდა. აცალეთ, აცალეთ მუსტანგოვინს ჭერ ის სკამზე კანონიერად დავდე და მერე მე ვი-ცი რა ბოლს ავადენ ზურგზე ურჩხულის მოყვრებს და ნათესავებს. კაკილო ბოლოვართე. ამ სახელის პატრონს თოხი უნდა ეკირის ხელში. მურად გრუ-შიდე. ამას სკობტრა, მაგრამ მეც რომ ვინმემ ჩა-მომავდოს აქედან? ნურას უაკარავად. გონიერ არ-სებას კორპორაციას არ გავაკარებ. ფსიქიატრიული-დად მთვითვან დარტყმულებს და თანამდებობებს დავურთავებ. გთეი უწინარია. კაკილო-ურჩხულმა იძა-ხოს რამდენიც სურს, რა უმადური და გახრწნილი ახალგაზრდა შევიკედლე და დავაწინაურებო. იმას კი არ გაიხსენებს, თითონ რა უყო თავის წინამორბედს — ბეჩავ სალიცილოვინს. „უქრთამკანტონის“ გამ-გეა უწინ ღმერთის ტოლი კაცი. ჩიტის სკინტილი დო-ლაარად ეჩვენება.

მე შიკო. (შემოდის). სად არის მისი ბრწყინვალე-ბა?

მურადი. რა ამბავია?

მე შიკო. თათბირზე უნდა გამოვიდეს და სიტ-ყვის დასტავს დამავტა. აგერაა ის სიტყვა (ქალა-ღების დასტავს ღებს მაკადზე). სამი ეგზემპლარია და მუშინია მაშინდელივით არ მოხდეს.

მურადი. ჭერ პირველი ეგზემპლარი რომ წაი-კიხია, მერე სულმოუთქმელად მეორე და ბოლოს მესამე მიაყოლა? ნეტავი შენ. მაინც ვერავინ შეამ-ჩნევს.

მე შიკო. უხერხულია, რაც არ უნდა იყოს.

მურადი. ვის წინაშეა უხერხული? თათბირზე მთავარია გამოჩნდე, დაგინახონ, რომ მტრის ჭიბრზე სტამბოლის კაფიოთა ხარ. მთავარია შეინადე გტე-ვას. ხოლო ტრიბუნიდან რას იტყოფინებ, მაგას არა-ვითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ვინაიდან ვინც დარ-ბაშშია, იმათ ძინვე, დანარჩენები კი ბუფეტში არ-იან გარეფელი, კონიკას უბრაზუნებენ და ხიზილალს აყოლებენ. ერთადერთი უხერხულობა ისაა, რომ გარ-ეთ ვერ გახვალ. კარებში გუშაგები დგანან და, თუ ზამთარია, გარდებობში პალტოსაც არ მოცტევენ.

მე შიკო. ჩანს ტყუილუბრალოდ მიცოდელია.

მურადი. რას ქვია ტყუილუბრალოდ! ჩამაგირს ხომ გაძლევენ?

მე შიკო. ჩამაგირის ფასს ერთ კვირაში ვმუშაობ. რას მძლევენ? მე ხომ მეოთხედ შტატზე ვზივარ.

მურადი. ისე მუშუნები, ვითომ ჩამაგირით ცხო-ვრობდე.

მე შიკო. მე სხვა შემოსავალი არა მაქვს.

მურადი. ე. ვითომ დაჯიჭრო, ვითომ გამოვება ან-კესს?

მე შიკო. რა დავიფიცო...

მურადი. არა მოილო სახელი ღმერთისა ამოსა

ზედა, ჩე ისედაც მჭერა, მაგრამ ვაი შენ, კაკილო თუ გაიგა.

მიშვიკო. რატომ?

მურადი. მისევე გაგაძევებს როგორც კორპორაციის შინაგანაწესის უბეშ დამრღვევს. რას იტყვის იცე კაკილო? კაცი, რომელიც ჭაბაგირით ცხოვრობს, ქუათხელიაო, ხოლო ქუათხელი კაცი არ შეიძლება მრავალტერაფიანი გაზეთის რედაქტორად მუშაობდესო.

მიშვიკო. მაგ გაზეთი ქლექს გამიჩენს. ყველა ბრძანებაზეა გადასული — ეს დაბეჭდვით ის არ დაბეჭდო. ჭერ მარტო საიუბილეო თარიღებს ვერ ავუყვლი. ვილაიცის შეიღოს იცი წელი შეუსრულდა. ვილაიცის ბიძის ოთხმოცი, ვილაიცის ნათიას სამოცდაექვსი.

მურადი. ეს კარგი გამახსენდა. (ოფიციალური ტონით, ოღონდ პათოსი ოღენე ირონიულია) დაიბა, დაიბა, ბატონო ნეიძე. ერთობ უხერხულ უძღვევობს თქვენდამი დაქვემდებარებულ გაზეთს. რა ლექსები დაგისტამბავთ ბოლო ნომერში. (მაგლიდან გაზეთს იღებს) „წყალნი წავლენ და წამოვლენ, ქვიშანი დარჩებიანო“. რა წყლებზე და რა ქვიშებზეა ლაპარაკი ამ უიდეო და მწატვრულად უსუსურ სტრქონში? მე უკვე აღარაფერს ვამბობ ულოგიკობაზე. სად გინახავთ, რომ მოვარდნილმა ნილაგამა ქვიშა თან არ წაიყოლო? ვერხის ზურგით ახერხა რამე მომხდარა. საერთოდ, გადაკრული სიტყვები, საეჭვო სიმბოლიკა კარგ სამსახურს არ გაგიწევთ.

მიშვიკო. პოეტური ლოგიკა და ყოველდღიური ლოგიკა ოდნეული ცნებები არაა. მე დირექტიულ მითითებებს გაძღვეთ და კეთილინებთ ტვიწე ამოიტვიწეთ ჩემი მითითებება. სხვაგვარად ჩვენს ერთად მუშაობას წერტილი დაგეხმება. ეხლა მეროვ ლექსი ვნახობ: „კაფემი შევად სრულიად მარტო და ორს ავივინე სასწვლით ქიქას. ერთი შენი, უნდა ვიღარდო ასეც და ისეც, აქაც და იქაც“. რა არის ეს, გეკითხებით?

მიშვიკო. პოეზია.

მურადი. სუფთა წყლის მოდერნიზმი, მაგნე ფორმალნიზმი, გამხრწნელი ავანგარდიზმი და დეკადენციზმი. რა იღვას ქადაგებს ატორი? ალექსოპოლიზმის აპოლოგიას — სხვა არაფრისათვის შესტკივა გული. იმის მაგივრად, რომ ხოტბა შეასხას ჩვენს შესანოშავ ახალგაზრდობას, კუნთმავარ და სულმდიდარ კაბუტებს და ქალიშვილებს, რომელითაც უცხოა სევდა, ნაღვლი, სხვა სენტიმენტალური გამოხდომები, ატორი უმღერის ლოსტს, მემოტვრალეს, რომელიც კაფემი დასაღვევად მარტო შეიღის. მემოტვრალისათვის დამახასიათებელი შტრიხი, რომ ერთდროულად ორ ქიქას აიხლებს ღვინით.

მიშვიკო (არ იცის რა თქვას). ქვევით ხომ წერია, რომ მეროვ ქიქას ხელს არცინ ახლებსო.

მურადი. (პათოსით, უკვე თავისი სიტყვების სეკრად). ეგ აბსურდია. სად ნახული ლოთიბაშა ხავსე ქიქა და ეტორიანოს სირაჭხანაშო. შემდეგ: „და ვაფითრებულ სარკეში მცურავს მე მწუხარება ვინ დამიფასოს...“ (ხელბს გაშლის). რას ნიშნავს ეს? მცურავი, როგორც მოგეხსენებათ, ჩვენს ენაზე გველს ქიქა. სახეზეა ავადმყოფური ფანტაზიის თავაწყველი რომელია. გველი მიცოცავს სარკეში და ატორს ამის გამო მწუხარება უნდა დავუფასო. მწუხარებამდე მწუხარება რომა მწუხარება უნდა იყოსო. გინდა მწუხარება შეიძლება. მიშვიკო. ასე ყველაფერს გაზიარება შეიძლება. ხელოვნება დრამატულობას არსდროს დაკარგავს. ეს გენიალური ლექსია.

მურადი. დაეუშვათ. (ესმის რომ დემოკრატია აყვავდა, ამიტომ ოღენე ირონიულად) მაგრამ ტიპური სიტუაცია და იდეალური გმირი, რომელსაც უნდა მიბაძო, აქ არ ჩანან. მაშასადამე არაფრად გვეჩვენება ამგვარი გენიალურობა. კიდევ ვიმეორებ, რა აქვს სამწუხარო ახალგაზრდა კაცს? ვილაიც კატასეით მიქნავეულმა გომბიომ თუ უღალატა, რა ბედენაა. ვენერა ხომ არ იძრა და ატორმა იცი კოსტი ხომ არ დაკარგა? ლალატმა ხასიათი გაუფუჭა? მერე კალმისტარს კი არ უნდა ეცეს. როცა პოეტი ცუდ ხასიათზეა, ლექსი არ უნდა დაწეროს.

მიშვიკო (გაქცევაზეა). ყველაფერი გასაგებია, წავიდე მე.

მურადი. ცოტა ხანს მოითმინე. ლექსების საკითხი გავარკვეთ. ეხლა მითხარი, სად გაქრა გაზეთის ფურცლებიდან უანრული ნაირფეროვნება, სადაა მებრძოლი, შემმართებელი სიტუაცია?

მიშვიკო. მაგაზე მინდოდა მოგეხსენებინა. კრიტიკული მასალები დამიგროვდა და საშუალებას არ მაძლევდა გამოვაქვეყნო. (იღებს უბიდან ქაღალდის დასტას) აი კორექსონდენცია იმის შესახებ, რომ წყალბადის საამქროში ათასი დეკალიტრი სპირტი, არავინ იცის, სად გაქრა. უანგბადის საამქროში გაიფლანგა ჩვიდმეტი ათასი პიასტრი — ამის შესახებ ფელეტონი გავამზადეთ. კიდევ...

მურადი. მუხარამისა. არც ერთის დასტამბა არაა მიზანშეწონილი.

მიშვიკო. რატომ?

მურადი. შინაურული ამბები, რაღაც პატარა-პატარა, ცოცხალი დარღვევები მთელ ქვეყანას რად უნდა მოსული. უფრო ზოგადი, მასშტაბური თემები დამუშავეთ. ეგ წერილები კი ხსენებული საამქროების უფროსებს აჩვენე. შეაშინე, ხვალ-ზეგ დაიბეჭდებათო.

მიშვიკო. რისთვის? უაქტიურად არ დაიბეჭდება დე საამქროს უფროსის შიში მალე გაუფლის, გაზეთის ატორიტეტი უფროსებს.

მურადი (ჩაიკნებს). საამქროს უფროსმა საიდან იცის, დაიბეჭდება თუ არ დაიბეჭდება. იმისათვის, რომ არ დაიბეჭდოს, საამქროს უფროსი გიბეჭვთ გაიკრავს ხელს და მირე ხანში შენ იქნება მანქანაც იყოლო.

მიშვიკო. მაგას არსდროს ჩავიდე.

მურადი. მე მიქვამს და თუ ყურს არ იბერტუვ, იარე მასე ჩამოხეულმა. თუმცა, ბარაქადა შენ გიტი ყოფილხარ, მე კი ახლოხანში ძალიან დამპირდება გეგები.

ლუი (მემოვარდება ყვირილით). ვაშა! ვაშა! ურა! კაკილო. (შემოდის მეროვ მხრიდან. შემოფოთობით). რა გადბრალავს, რა გინახა? მოხსენებ ვინმე თუ?

ლუი. მევისაზრე. ისეთი რამ მევისაზრე, რომე წყალი არ გადინდება.



კაკილო (მკვებელ). რა მოისაზრებ?  
ლუი ი. მღვხვიდი, რა საჩუქარი ვუბოძოთ უწენაისის მეუღლეს.

კაკილო. (ცეკად). შენი გამჭირაბი ჰკუის ამბავი რომ ვიცი, კაი რამეს მოისაზრებდი. ჩამოაკაღე, რა იდეა გამოჩენა მაგ გასიებულმა ბრიშტამ.

ლუი ი. უწენაისის ცოლს ვაჩუქებთ ახლადშობილ სილოსს.

კაკილო. (არ მოელოდა). რას? გაიმეორე აბა?  
ლუი ი. ახლადდაბადებულ სილოსს. პაწაწინა ხორთუმი ექნება, კოპწინა ფეხები, წყლანის უცოდველი თვალები.

მურადი. (დაცინივით). პაწაწინა რამდენს იწონის, თუ იცი, ახლადშობილი სილო? ას კილოგრამს! ზუსტად შენი წინაა.

კაკილო. ეს წინადადება არა მგონია ხელწამოსარკვი იყოს. არის აქ ჰკუისთან მიახლოება.

მურადი ი. მასში უდავოდ იგრძნობა რაციონალური მარცვალი, მაგრამ სად ვიშოვით ახლადშობილ სილოსს. როგორც ცნობილია, იგი დუქანში არ იყიდება.

ლუი ი. გვყავს თუ არა ჩენი კორპორაციის ზოგაბრძენი სილო სახელად კურტიზანა?

მიშკო. მშვენიერი სილოა, მაგრამ არ ბანს არავინ და ჰუქიანია...

მურადი. (თავდაქრებულად, შეგონებით). დიანაც, გვყავს. გვყავს მდღერობითი სქესის ცალარსი. მაგრამ, თუკი რაიმე გამოგება ბიოლოგიაში, სილოთა მოდგმაში პარტენოგენეზის შემთხვევა არავის აღუნახავს.

კაკილო. პარტენოგენეზი? თეატრი რა სუშაია?

მურადი. სიამოვნებით შეგახსენებთ ამ ტერმინის მნიშვნელობას. პარტენოგენეზი ბუნებაში არსებული ქალწულბერივი გამრავლებაა. ესე იგი მდღერი თავისთავად მამრის გარეშე ნაყოფიერდება. ასეთი რამ ახასიათებს ზოგიერთ პეპელს და ხოჭოებს. მაგრამ სილო ხომ პეპელა არ არის.

კაკილო. (უნებლიეთ იღმეკება). მოხსენი, ბიჭო, ტყუილების გუდას თავი?

მურადი. სიუმაწვიდეს გეციცებით, კაკილო მზებატონო, რომ ჰემარიტებას ვამბობ. პარტენოგენეზი გავრცელებულია ფუტკართა შორისაც.

კაკილო. საწყლები, რავა დაუსჯია ღმერთს!

ლუი (ნიშნისმოუბნით). არავითარი პორტფელოგენეზი. უოლიფერი მისხალამდეა ნანგარიშები, ჩვენ გვყავს კურტიზანა, მაგრამ „უქრთმანგარბრაში“ სალიოლოვირის ყავს ბუღა სილო, იმას დონ-ჟუანი ნარკმევა. გვიჩვენოს ერთი რაღს დონ-ჟუანია, თვარაკურტიზანაკს ხანა უწია და უთენია ისე ბლავის, რომე არ იქნება ქრისტიან კაცს გული არ დაგეთუქოს. მურადი. სილოები ტყვეობაში არ მრავლდებიან...

მიშკო. არის შემთხვევები.

მურადი. საკმაოდ იშვიათი.

ლუი ი. არ თქვა მაგი. ციხეში აღმანსაც კი ყავს ნაბატი და სილო ვითომ ამფერი სათუთი ხვადგია, რომე ზაქები არ დაყაროს!

კაკილო. დაერთო ზარა არ დაუკის, მარა სალიოლოვიანი თავის დონ-ჟუანს ვაპრობოვებს. დანსიხლდაა ჩემთა. რატომღაც წამოიღვივნა, რომ შე გამოვუთხარე ძირი და მაგის სკამს დავეპატრონე.

ღმერთი-რჭული, პირნათელი ვარ მის წინაშე, მარა ვის ჯერავს.

ლუი ი. სალიოლოვირის რეიზა გავაგებინებთ, დავკრთამით მთავარი ზოოტექნიკოსი, წამეყუფუნოთ რეიზალო — აქნა მეტისმეტი თხოუმეტ წუთს გავაჩერებთ — და ქე დავაბრუნოთ უკან.

კაკილო. სალიოლოვირის შიშით ზოოტექნიკოსი ჩვენგან ფულს არ აიღებს.

ლუი ი. მაშინ მევიტაცოთ.

მურადი. ვინ?

ლუი ი. სილო. ოპერაციის პირობითი დასახელება იქნება „სიუვარული“.

კაკილო. (მხნედ). ვინ უნებლმძვანელებს „სიუვარულს“?

ლუი ი. ჩენი მზარდი კადრი მიშიკო ნეიძე.

მიშიკო. ოღონდ მაგას ნუ დამავალბებთ... ქალის მოტაცება გამოიგია, მაგრამ მამალი სილოს მოტაცება?

ლუი ი. რავა მიემკვდარუნე თავი! ნეტაი მანამდებობა არ მიშლიდეს ხელს, სიამოვნებით წავიდოდი. რასჯობს სილოსს მოტაცებას.

კაკილო. გამოაბი კისრში ბაწარი და წამოიყვანე.

მიშიკო. ამბობენ შლიგინი სილოაო, ერთი რომ ჩამცხოს ხორთუმი, ლურსმანივით ჩამასობს ასფალტში.

კაკილო. ვაჟკაცს რკინის გული უნდა ჰქონდეს. წამოიღე ბუღალბერიობა, ფეხის ქირას გამოავაწერინებ.

მე როგორც ვიცი — ხვარულია!

მურადი. ლუი-ნიკოლა, შენთან ძალიან სერიოზული საქმე მაქვს. საღამოს სასაუზმე „ნაძირალაში“ შევხვდეთ.

ლუი ი. იქნა რეიზა? რესტორანი „შეგერგება“ არ ნაჯობება?

მურადი. არა, „ნაძირალაში“ კარგი ხაშლამა იციან.

### მეორე სურათი

(„ნაძირალა“ ფეხზე დასადგომ სასაუზმეს წარმოადგენს. მრგვალი, მაღალი მაგილები, მარჯნივ — დახლი. მურადი და ბნელი პიროვნება)

მურადი. (აძლევს ფულს). ეს ავანსად აიღე. დანარჩენი — ოპერაციის წარმატებით დასრულების შემდეგ.

ბ. პიროვნება. შენ არხინად იყავი, ხაშინ-ჯან, სიფათი გარმონივით დავუტყუებთო, ისე რომა, მიქვრიტინში ჩაითიროს და თავი ვერ იცნოს.

მურადი. მიკვლით ნუ მოკლავთ, მაგრამ დაზოგვითაც არ დაზოგოთ. ზუსტად სიკვდილის პირამდე მიიყვანეთ, ორიოდ თვე საავადმყოფოში გაატარებინეთ.

ბ. პიროვნება. ვა, ამ საქმეში დავებრდი კაცი და მაგოდენას არჩეე არა ვარ, რომა აშშაშხანაში იგარე მოქალაქის გასაღება არ იქნება. გულში შფოთი არ გაივლო. სულს არ ამოვამრობო, მხოლოდ დღისს გავაგდებინებთ. ოღონდაც ყუაჩოები არ წამოგვადგენ თავზე.

მურადი. პოლიცია მოთაფულია. აუქჩარებლად, დარბაზულად შეასრულეთ რიტუალი. აბა ერთხელ კიდეც გაიმეორეთ ოპერაციის გეგმა. ჩვენ დავდგა-

ბით ამ მაგიდასთან, შენ კი ამფონებთანაღ მანდ, კუ-  
თხეში. როცა ნაცემი ობიექტი საქმარისად გაიბრუ-  
ება, მე ჰქვას დავანარცხებ იატაკს. ეს ნიშანი იქ-  
ნება. შემდეგ, თქვენ იცით, სახაბი გამოქმენით და  
დაუნაყო ვერებები.

ბ. პირ ოცნება. შარას მოვლება ჩემზე იყო. ეს-  
ლა წაველი — მარქაფას მოვიყვან. სუ ბაბამი ბიქე-  
ბია, მავათინი კლიენტის დაქოთება — ხურმაა.

მურაღი. (მარტო). ვგონებ უკვლავური გავი-  
თვალისწინე. ოოო. ლუი-ნიკოლა, პატრიცეშული ლუი-  
ნიკოლა, შენს ობტში კი ამოვალ დღეს ამ ჩიბიდან  
გავარდნილების დახმარებით. ვიშ, რა ნეტარებით  
ვუმწირ შენი ცხვირ-პირის დასისლიანებას! ხომ არ  
გგონია საავადმყოფოს გაღირსებ? არა. ბარაქიანად  
როცა მიგვეყვანენ, პოლიტიკა შემოვარდება. შეგა-  
დებენ სატუსაღოში ამ ჩიბიგებთან ერთად, შეიძ-  
ლება გავასმართლონ კიდევ, თუშეა საცხიოდ არ  
გაგიხდი საქმეს. დაგებმარტო, გაგანათვისებულბ, რომ  
ჩემი მადლიერი დარჩე. მაგრამ სამიკინოში აუაღ-  
მავალი ამტები ხულიგანი ხომ არ შეიძლება კორ-  
პორაციის პრეზიდენტის პირველი მოადგილე იყოს.  
მოგაძრობენ, იავარგქმინან, ალგგვიან პირისაგან სკა-  
მისა... შემდგომ წადი და მემუარები წერე. შოამო-  
მავალთა წინაშე განადიდე თავი შენი, ერისბაირა-  
ტარობა დაიწამე და აღამდარობა. (პაუზა) სხვათაშორ-  
ის მოშვივდა. შენ ეი! (დასლში კაცი გამოჩნდება)  
აბა, მიწა-წყალი. ვნახით როგორ მოგვალხენინებ. რაც  
მაზა და ნუგბარი გაქვს გადაამალული, უკვლავური  
გამოაჩინე.

დასლიდარი. ამ მინუტში მოგართმევ-ყე.  
ლუი (შემოდის). პაწა შემეგვიანდა, ძლივას და-  
ვალზე ოჩახობას თავი. ავი მინდა, იგი მინდაო. თლა  
გამოაჩინრეტა ავადმყოფობამ. გაციებენ, თუ გინდა.  
რა მითხრა იცი? (დასლოვას ბოთლები და კერძები  
შემოაქვს, მაგიდაზე ალაგებს).

მურაღი. რაო?  
ლუი. ხელი ხელზე წამავლო, ნაღვლიანად შემო-  
მანათა თვალები და სლუყუნით მკითხა — სულ აღარ  
გოყვარვარო. ამას ვეღარ გოუძელი და წამსკდა სი-  
ცილი. ანეგდოტი ქაღია.  
მურაღი. რა სჭირს? პროფესორი პენიცილინოვი  
რა სენს ვარაუდობს?

ლუი. კიბოა, არ უნდა მაგას ჩიჩინი. ერთიანად გა-  
მოფშოინდა დედაკაცი, სამი თვეა ლოგინადა ჩავარ-  
დნილი.

მურაღი. აფერუმ, შენს ვეჯაცობას და თავშე-  
კავებას. წარმომიდგენია, რა ბალღამი გიღულს გულში.  
ლუი. აბა, ბიქო! აღარ დაადგა საშველი. ჭერეო  
ისეთ რაის ხვითა ქალი და ავადმყოფი და მისიკ-  
ვლილებული რაღაა იქნება... რომ აღარ ამოხთა სუ-  
ლი!!! მისევენოს თვითონ და ჩვენც მოგვასვენოს.  
დღე პატვით დამარხავ, მიღეთის ხალხი დეესწრება.  
იმაზე მინც არ ფიქრობს, რომე ქლებზე დიდი შე-  
საწევარი შემოვა? ამაზე უკეთესი რა შეუძლია გო-  
უკეთოს ოჩახს. მარა გაგიგონია, ოჩახის კეთილდღე-  
ობა სულ ფეხებზე კიღია.

მურაღი. საწოგადოდ ქალები ეგონებები არიან...  
ლუი. სწორს უბნობ. ნახავ ჩემს ჩინაზე კიღო  
რამდენხანს იცოცხლებს. მარა გოვუძლებ, გოვუძლებ  
მაგასაც და მაგის უქიფობას. სხვა დარდი ნუ მოგ-  
ვცა მე და შენ ლმერთმა (ჰქვას იღებს). მოდი ჩვენ

პურისქვას გოუმარტოს, ჩვენ ძმობას და ზისკობას  
(სკვამს).

მურაღი. კემმარტად, ბატონო ლუი-ნიკოლა.  
გაუმარტოს ჩვენს ძუძუ-მშავაცობას, იმ ჭაჭურულ უკრ-  
კიხ გრძნობას, რომელმაც სამარადისოდ დაგვარა-  
შარა... უქარავმოვ გეტყვი — ჩემი პირის წიარება  
ხარ და უფრთმანეთოდ წყალიც ნუ დაგვექციოს  
(სკვამს). მართლია, ბევრი არამაზა და დღენიდაგ იმ-  
ის ცლანია როგორმე წავციოვოს, მაგრამ ამოდ დამ-  
ვრება. შენსთანა დადებუნოვანი კაცი მწამს ურად  
არ იღებს მამებლარების და ენატანების შესმენებს.

ლუი. მარტვე და მოხერხებულ პიროვნებას მტერს  
და დოულევს. მაი ცუნდარუტებს ქე რომ ითხოო, ვი-  
თამ ინტრიგანების ოსტებაში ხარ, დაგეშული ქოვავი-  
ვით ჩოუსაფრდი ჩემს სკამს. მასთეა აღბათ, მარა მე  
რას ვჩივი. ურებზე ხახვს ვერ დამაჭრი, ჩემო ვერი-  
ტრო და მარგალიტო. მაგას რომ ხვდები, იმიზა გავა-  
სებ (სკვამს).

მურაღი. (ვითომ აღშფოთდა, პათოსით). ნუთუ,  
ნუთუ ამისთანა სიბიღწეს მწამებენ, ო, ქონდრისკა-  
ცნო, გველის ნესტარი გაკეთ ნაცვლად ენია. შხამსა  
და გენდრს ანთვიო, რათა სტერტი და დამისხა გათ-  
ათხოო, გაბინძურით და ჩამოავდით შუღლი და გან-  
ხეთილებდა. ო, კარგად მომესხენება ვინ ამღერევს  
წყალს და ვინ ამღერეული წყალი ვის წესქივებს ატ-  
რიანებს.

ლუი. კი, თუ ძმა ხარ, მურად მუსტანგოვიჩ, ტუ-  
ილა ნერვებს რეიზა იშლი. არ მწყინს მე, ჩემი ადგი-  
ლის დაკავება ქე რომ იგინდა. აბა, არავის რომ არ  
უნდა, იმეფრი ადგილას ჩემი მტერი იქნებ. მარა შენც  
და მეც ვიცით, რომ ჩემი ჩამოგდება არ შეგიძლია  
და იმიზა ცვხოვრობთ სიამტებილობით. დალიე, მუს-  
ტანგოვიჩ.

მურაღი. მე შენ ადგილს მხოლოდ მაშინ დავი-  
კავებ, როცა შენ უფრო მაღალ პოსტს მოგვემენ  
სწორედ ამის თაობაზე მოგიატევე აქ. დროა რაღაც  
ვიღოვონ და ურჩხული, რომელიც ჩვენს შორის  
მტრობას თესავს, მოვიშორებო.

ლუი. (ვითომ ვერ ხვდება). ვიზე იძახი, მუსტან-  
გოვიჩ?

მურაღი. გველუშაზე, ვისაც ჩვენით უღვას სუ-  
ლი. სისხლის მსმელზე, ვინც ახალგაზრდობა გავვიმ-  
წარა, ხუნდები დაგვადო და გასაქანს არ გვაძლევს.  
კარგად მოგესხენება მისი მყრალი სახელი.

ლუი. იგება ვაბიველ და თქვა, რაზე მიმალავ?

მურაღი. რა შევეს გასაბდე. ჩემს ჭიარს თუ  
არ გავუსხენი გული, მაშ ვის გავუსხენი. მისი ოფიცი-  
ალური სახელია ლეონ კარლის ძე ბოლოფაროე!  
ლუი. კაილო? გაუმარტოს კაილო ბოლოფაროე!  
მურაღი. შენ ხუმრობის იმტაზე ხარ. ანდა იქ-  
ნებ არ მენდობი? ჩვენს დროში გულწრფელობა ექვს  
იწვევს, მის უყან ხაუნაგეს ექებენ.

ლუი. მურად მუსტანგოვიჩ, დევთხოვით მაგ  
ლამარკას. აქნა დასასვენებლად ვართ ჩამოსული  
და ექამოთ, ვნათ, თავი შევიქციოთ (სკვამს).

მურაღი. სხვისთვის განუთენილი საწყაოთი ნუ  
მწყავ. მე სხვაწარა კაცი გახლავარ. ორპირობას და  
ფარისებლობას ორგანულად ვერ ვიტან. ალალი და  
პირში მოქმელი ვარ. ეს მელუპავს. მაგრამ, დეე, და-  
ვილუპო, სიმაროლეს მხარს ვერ შევუქცივ, საუყუ-  
ნოდ მისი ერთგული რაინდი და პადალინი ვიქნები.

დალა, მე კვლავ ვიტყვი — დროა ცხრათავიანი გველემ- შაპი, უკვდავების წყაროსკენ რომ გზას გვიჩვენოს, მე- ვაგზარო ჩემო, ნაცარტუთად ვაქციოთ, მიწასთან გა- ვასწროთ. ეს ჩვენი წმიდათა წმიდა ვლია. ამას და- გვიფასებენ თანამედროვენი და არ დაგვიფიქრებენ მომავალი თაობები.

ლუი. რას აგვიკითხა, მუსტანგოვიჩი, ავი კვიმარტი ახრი?

მურადი ი. ვერა, ვერ მოვთმენ, რომ შენი ტლან- ტის პატრონი მოადგილედ ექდეს წვრილმან იშკილ- ბაზს, რომლის გონების არე იმდენად ვიწროა, კლიტის ჭურჭტანაში თავისუფლად გაბტევა.

ლუი. ერთი დავლიოთ და ათი იქნება. (სევამს).

მურადი თ. თუ გზას მამაზღვიერი, სიტყვას ბან- ზე ნუ მიგდებ. ხომ ხედავ წლითანი სტლში დღეიქილ აღშფოთებას გიზიარებ. როგორც მოქალაქეს მირა- ლური უფლებბა არა მაქვს ვლუმედ, როცა ჩემი მშობ- ლური კორპორაცია ლამისბა უფსერულში გადჩენობს თავსუბეულობის, უნიათობის, შემწუნადებლობის მი- ერ შემზადებულმა, მოსაწყვეტად გამსაღებულმა მე- წყერმა. მე შენგან ვაჟაყურ პასუხს ველი, ლუი- ნიკოლა.

ლუი (შეზარბოშებულ). მამაძალი რო ხარ, ქე ვიციდი, მარა თლა ამხელა მამაძალი არ მეგონე. რას ერჩი იმ უბედურს, იმან მიგილო კორპორაციაში და იმან დგაწინაურა (სევამს).

მურადი ლ. შენც, ლუი ჩეოლავ? შენც ფიქრობ, თითქოს კარიერისტული ხურუში მამოქმედებს? (შემოღის ბნელი პიროვნება ორი სხვა ბნელი პიროვ- ნების თანხლებით. ერთ-ერთი მაგიდისთან დგებთან) როგორ დავიტკიცო, რომ უანგარო ზრახვების კი- ლობანი ვარ.

ლუი. რაცხას აქ მეუბნები, გამოდი და საჯაროდ თქვი.

მურადი ი. მზად ვარ თავი ვადავლო, მხარამ ეს მხოლოდ ზიანს მოუტანს საქმეს. მე გამაგდებენ, ვი- თარება კი არ შეიცვლება. არა, ასე ხსნას ვერავის მოვუტან. ჩემის მხრივ ამგვარი საქციელი ბრძოლის ველის მიტოვებას უდრის.

ლუი. (მთვრალი). კარგა მიყურადე და რაცხას იმ- ფერს გბტევი, რაიც გულის ფიცარზე რომ ამიქერა, ჭკუას არ წააგებ, შენ გგონია, შე არ ვაჩრობ, რომე კა- კილო სრული ასი პიროვნებით შტერია? ვინა ზუს- ტად მაგია იმ კაცის ღირსება. რაში მჭირია გონიერი უფროსი. ახლა რაცხას მევიწადინებ, ყოლიანის ვა- კეთბინებ, სახელი იმისა და სახარი ჩემი. პასუხს პირველ რიგში ის აგებს, პირველ რიგში იმის მიზ- სინან და დიქტერენ. შენ კილო მაგულიანებ მოვიშო- როთო. არ არის ძნელი ამბავი, მევიშორებთ, მარა ხი- ლად იცი, ვის დაგინიშავენ? რიგა მინცდამინც შე? ვითამ გამოვსულია, რომე უნეანის ქლმა ვიცი- ზა ეშპაქის ფეხი, გაქნილი ოინბაში გამოგვიგაწავნოს? რა შერჩება მაშინ ლუი-ნიკოლას? პრასი და ნაიჭუ- რი შერჩება ლუი-ნიკოლას. ეგება ორ-სამ თვეში ერთ- ტელეფონიან თანამდებობაზე ვაღამიშვან. არა, ძა- მია, მონასტრის არევას არ ვაპირებ. შეჩვეული ჭი- რი შეუჩვევებლს გბობა.

მურადი ი. (დაფიქრდება. შემდეგ). ეს საუბარი იმედია ჩვენს შორის დარჩება. ალბათ შენ მართალი ხარ, ვინაიდან კეთილგონიერულად მსჯელობ. შენ პრაქტიკული ჭკუა მოგამაძლა ღვთაებამ, მე კი

პოტი გახლავარ, ილუზიებით ვსაზროლობ, თე- ვა მიტაცებს და დაბრკოლებებს აიწუნებიაკ არ ვაგდებ. რამდენჯერ განვიხილულვარ, ალბათ რამდენ- ჯერ კვლავც ჩამივარდება კოვზი ნაცარტუთად, ვი- ვერ ვუღალატებ ჭაბუკობისდროინდელ მისწრაფე- ბებს. მუდამაღმ სამართლიანობის, პირდაპირობის, პა- ტობისთვის მესუფრო დავრჩები. მოდი ჩვენს სიკე- ბუკეს გაუმარჯოს (სევამს და ჭიქას იატაკს ანარ- სესებს). იმ სიბილი ჩუქება მართლა ბრწყინვალე ახ- რია.

ლუი. აბა, რავა. მეიყვანს ი ბიკი სპილოს, ხომ კა- რგი, არადა — აგოს პასუხი.

I. ბ. პ. რ. ვ. (უახლოვდება მაგიდას. აღზნე- ბულად ნიკოლას). ჩვენი ძმა, აქ პაპიშენის დუქანი ხომ არა გგონია, ჭიქებს რომ ლაწა-ლუწი აუღინე.

ლუი. რა გინდა, ბიკო?

I. ბ. პ. რ. ვ. ბიკები სახლში გეყოლებბა. ხნაურს რომ გვხვად, ვერა ხეღამ ხალხი რიჯიანად პურსა ეკმათ, ჩვენთვის ვლავაფობთ. ჰაზირ მოდი და სუფრაზე და- გვიფურთხო.

ლუი. გამეცალე აქიდან, თვარა წიწილასავით წა- გაცილი თავს. შე გამოვშეიკინებულო.

I. ბ. პ. რ. ვ. რ, რუმბივით რომ გაბერილხარ, ნა- ნა ჩანიც მოგდემს. ისეთსა გდრუწამ, მაგ ცარიელ გოჯარში... (გაიწეეს ნიკოლაზე. სხვა ბნელი პიროვ- ნებები წამომგველბიან. მურადი გვერდზე დგას. ნი- კოლა სამივეს იატაკზე მოსვამს).

ლუი. (სულს ძლივს ითქვამს). დოუღნით აქიდან, მუსტანგოვიჩი, სინამ ჩაფურები არ შემოცივიდნენ (გარბის).

I. ბ. პ. რ. ვ. (ჩიფნიფებს). კბილები, ხომ აღარ ამომივა კბილები. თავი ხომ არა ვარ!

II. ბ. პ. რ. ვ. ვაიმე დედა, ყბა!

III. ბ. პ. რ. ვ. ვაი, თვალბიდან მამხალბები მცვივა!

მურადი ი. (მთელი სერიოზულობით, გაწწმბატე- ბულ). თქვე დედებო! თქვე თავლაფდასმულბეობი სამმა ვირმა ერთი ბებერი ნენხე ვერ ცემეთ?! ვის ვენედ, ვისი იმედი მქონდა...

II. ბ. პ. რ. ვ. ჩვენი წონისა არ იყო. მიმიე იყო.

მურადი ი. ავარები ვართო, დამრტყმელები ვართო. ძალიან ენამოქარგულად ლაპარაკობდით. კაცის სიტ- ყვას როგორ უნდა დაუჭერო, მითუმეტეს თუ გამო- კერებული შაფალი აცუია. არადა ეს დასაწვავი პო- ლიციაიც დროზე არ გამოინდა.

III. ბ. პ. რ. ვ. (დაძაბულად). რის პოლიცია?

მურადი ი. კიდევ კაი არ გამოინდა-მითქი. წავედ მე, თქვე გლახაკებო.

I. ბ. პ. რ. ვ. სად წახეული? ფული! ავანსი გინ- და გვავმარო? ქვეშიდან გამოდისხარ?

მურადი ი. რა სინდისით თხოულობ ფულს, შე უნამუსო!

I. ბ. პ. რ. ვ. იმის მაგივრად, ოჯახში კულტურუ- ლად ვმჭარაყოვ, ტელევიზორისთვის მეცქირა, აქ გამოვსერებულვარ, მიშუბურნია. ცხლა ფულს მი- იქერ? პირს მიტეხამ?

მურადი ი. მე დაგპირდი, თუ დაბრეგვავთ-მითქი, ნავრთ თქვენ კი არა, იმან გიზიარათ.

I. ბ. პ. რ. ვ. მითუმეტეს. რაღან წარალში ჩაგ- ვაგდი, უფრო უნდა მოგვცე. კბილებს უფასოდ კი არ გამოიკეთებენ.

მუ რ ა დ ი. არავითარ შემთხვევაში! მაღლობა თქვით, რომ ავანსს უკან არ გვიხოვო.

II ბ. პ ი რ ო ვ. გვთხოვ, თორემ მიიღებ! (მუქარი) დაუკუე მასუთი!

მუ რ ა დ ი. შეიშლით? გზა მომეციო!

III ბ. პ ი რ ო ვ. მასუთი!

I. ბ. პ ი რ ო ვ. მაშ შენ თავს დააბრალე ყველაფერი, შე უღნიჭო! (სამივენი შემოხვევიანი შურადს და ურტყამენ. შურადი დაუსხლტება და კარისაკენ მოცოცხავს. ბნელი პიროვნებები მისდევენ და ზურგში მუშტებს უბათქუნებენ).

(მიშვილი შემოიხსნა მეორე მხრიდან).

და ხ ლ ი დ ა რ ი. მაგაზნა ნათქვამი: გგონესთ, რათა სხავთ მეტსა ღვინოსა და გამხიარულდებიან გულისი თქვენი, სიხარული რამე მოსცეს თავთა თქვენთა და არა სიბილწე. მაშინ ღვინითა ოდესცა მზიარული ხარ, არათუ სიხარული რამე შესრულ არს ტვიხანად შენდა, არამედ შემავალს შევალს და სიბრძნე ივლტის და სიშმავე იგი განსცხრების და იხარებს, ამისთვის რამეთუ განაძო სიბრძნე და დაიპყრა ყოველი საღვთო სიბრძნისა სიშმავემან მან და, რაიცა ნებავს, იქმნ და გაქმნევს. და ესე არს სიხარული იგი. მი შ ი კ ო. (გაკვირებულად). საიდან იცი მაგდენი?

და ხ ლ ი დ. რაცხა წრე ჩამოგვივალბებს და იქანა დამაუთხოვბებს, რას ვამბობ, თვითონ არ მესმის.

მი შ ი კ ო. ორი ლღვი.

და ხ ლ ი დ. აი ეს მესმის (ასხამს) ხუთი გულდენი.

მი შ ი კ ო. რა ამბავია, შე კაცო.

და ხ ლ ი დ. შენ თუ გგონია მე რამე მრჩება.

მი შ ი კ ო. კი, ხულ არაფერი.

და ხ ლ ი დ. გროშები. დანარჩენი ვის აღარ მიაქვენეუ. ხაზინის, ექსპედიტორს, ინკასატორს, სანიტარულ ექიმს, მენაჟერს... ყველა ძალღს და მამაძალღს.

მი შ ი კ ო. და მიშვილი ნიემი — მეთხებ შეტატზე მყოფმა კაცმა უნდა არჩინოს ეს პატროსანი ხალხი (აძღვეს ფულს). გამომართვი, ისე კი თქვენითვის ანტიქაფვის წრე მისწრება იქნებოდა. იქ დაგაუთხოვინებდნენ, რომ ეგრეცხის-მოყარება არს უბნობელის ყოვლისა ცოდვიან, რამეთუ რომელსა აქვს საფასენი მრავალნი არა აქვს გონება სიმართლისა ზედა, არამედ შეძინებისა ფასისა თვისისათა; არა აქვს ცნობა მაღლობა განმრავლებისა, არამედ უნეტა განმრავლებისა; რამეთუ საცნობელნი მისნი მის შორის არიან და მტერ არიან ყოვლისა კუმარტებისა და მოძულენის ყოვლისა სიმართლისა; რამეთუ თხოვინა ზაკვსა და იქმან ვერავობათა, რათა მოიგონ უბნობელნი და შეძინონ ურიცხვი; ფიცვენ სიტრუთ, უბნობენ ტყუილით... აი ეს უნდა უთხრა შურად გრუშობის და მთელ მაგათ კამანას (შაქვს ჭიქები მაგიდაზე).

და ხ ლ ი დ. კაი ლაპარაკ გვცოდნის, რა ხელობის კაცი ხარ?

მი შ ი კ ო. მუქთახორა, მიწაწყალღ (დახლიდარი გაღის) მართლად რა ხელობის კაცი ვარ? რას ვიფიქრებდი თუ ოდესმე სილოების მუხერ გავცდებოდი. ვიცნობდეთ ერთმანეთს — მე გახლავართ მიშელ ნიემი, სილოების მაქანალი. უარესსაც მოესწრები, თუ ენა ჩაიკბინე და ყველაფერზე ქეციანი ცხენივით თავი დაუკარი შენ მფარველ სატანას კაცილო ბოლოფართეს. სილოების მაქანალი. ჩემს თავს ვერ ვუმაქანალღ. ვინ უხვევა ამჟამად შენ სატროს, ვის გონია, რომ ეს ქალიშვილი მისია, მთლიანად მისი, რო-

გორც ადრე მე შეგონა (სევამ). ისევე იყო ჩემი, როგორც ეს ქიქა. როცა სვამ, გეჩვენება თითოეული ეს ქიქა მხოლოდ შენთვისაა გათლილი, ვერც კი წარმოიადვენ, თუ ათი წუთის წინათ ვმარცხვარქმედაქედან სითხეს, და ნახევარი საათის შემდეგ კიდევ ვინმე ოხერი დალომნის მურადლი ლაშქრით... „კაფეში შევალ სრულიად მარტო და ორს ავიცხებ სასმელით ქიქას, ერთი შენიდა, უნდა ვიღარდო ასეც და ისეც, აქაც და იქაც. შენს საღვთებდლოს ჩუმიად ჩამახებს ქიქანუგები, სევამ — ალავერდი, მაგრამ შენს ქიქას ხელს არეინ ახლებს...“

ფ ე ბ შ ი ვ ე ლ ი ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. (შემოდის, მიდის მაგიდასთან და ქიქას კიდებს ხელს). ხომ შეიძლება? მი შ ი კ ო. რა საკითხავია. რა არის ქიქა, ქალწული. მე თქვენ მოგიტანო მაღალ ბოთლებს სასმელით სახესს, შოგ ჩაედგამ ვარდებს, ჩაის ვარდებს აცრემლებულბებს... (მიდის დასლთან, გამოართმევს ორ დიდ ბოთლს, რომელშიც თითო-თითო თეთრი ვარდღევს. მოაქვს მაგიდაზე. დახლიდარი ისევე უჩინარღდება).

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. რა ორიგინალურია — ვარდები ბოთლებში.

მი შ ი კ ო. თეთრი ვარდები, თამბაქოს ბოლი და სევედიანი ქალის თითები, ჩვენ მივატყვით შვილი და ცლო. სამიკიტნოში გავიტრტიტებით.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. თქვენ ყოველთვის ლექსად ლაპარაკობთ?

მი შ ი კ ო. მანატიო, დამავიწყღდა, რომ პოეტი კ არა, მაქანალი ვარ. სასმელის ბრალთა.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. ეს რა ტობეშა ტიპი ყოფილა (იციენის) მაქანალი თუ ხართ, გამირიგეთ ვინმე.

მი შ ი კ ო. ისევე მანატიო, მე მხოლოდ სილოების ვაქორწინებ.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. (ხარხარებს). რა გაახტურა! მერე სილოები კმაყოფილები რჩებიან?

მი შ ი კ ო. სახსები. შხითვის თაობაზე უთანხმოება არ მოხდით და ხასიათითაც ყოველთვის ეწყობან ერთმანეთს. გაუმარტოს მეორევე სილოები!

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. ნამდვილად გაუმარტოს. (სევამენ).

მი შ ი კ ო. თქვენ აქ როგორ მოხდით?

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. მე ზღვის ქაფიდან წიშვი კუნძულ კიპროსთან, მს უკან მრავალმა ათასმა ვერღმა გაიარა. არ დარჩენილა მსოფლიოს არც ერთი კუთხე, რომელიც არ მომენახულდებინოს ჩემი განუყრელი თანამგზავრებიოთურ. ნეტარება და ნაღველი, სიხარული და ტკივილი მუდამ დაწყებულდენ. მხოლოდ ამ სასაუშემში არ შემომიადგამს არასდროს ფეხი...

მი შ ი კ ო. სად არის ის ანტი ბიჭი, ოქროს ისრებით რომ გულს უგმირავს ადამიანებს, სადაა თქვენი შვილი?

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. ეროტი წესიერი ოქახის შვილია. იგი სასაუშეში შესულას ვერ გაბედავს.

მი შ ი კ ო. შვილი ვერ ბედავს და დედამ როგორ გაბედა?

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. რა მემჩანური კთხვავა. განა რა მოხდა ისეთი, თუ თანამედროვე ქალიშვილი სირაქხანაში შევიდა და სასმელი აითვისა. მომეციო სიგარეტი.

მი შ ი კ ო. (აწყველის სიგარეტს). კიპრიადა ვაბაოლებს „პირმის“?

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. არა, არა, გომი ხომ არა ვარ. მი შ ი კ ო. იქნება რაიმე მისატანებელი გსურთ.



არ მომერიდოთ — მივიღებთ ფულით მაქვს ჭიბუქი გამოტენილი.

ქალიშვილი. რა ჭაჭობაა სმის დროს ჭემა. და საერთოდ ჭამა ღუპავს ჩვენ ქალებს, ყბებს არ აჩერებენ — სულ ლექავენ და ლექავენ. ფიგურას დარღვივებს აქვს გათხოვების შემდეგ. ნურთივით დამრგვალებიან და ძლივს დაბაჩბაჭებენ. ფუა, ხაშუნი რეული კრუხები.

მიშვიკო. თქვენ ალბათ მარტო ამბროსიანს და ნექტარს მიირთმევთ.

ქალიშვილი. ხუთი წელია დღეებზე ვარ. დილით ერთი ვაშლი და ყავა, საღალობისას ცოტადენი ხაჭო და ვახშმად ორი ფინჯანი ფორთოხლის წვენი.

მიშვიკო. სად დატოვებთ სანდალები, ქალღმერთო?

ქალიშვილი. გაინტერესებთ ფეხშიშველი რატომ ვარ? ვარიანტიდან გამოვიქციე. მუსტიკო გრუშმისთან შევიკრებთ, მთელი ჩვენი „ჟულაჟა“ იქ იყო. რ, როგორ მომბეზრდა ეს ვარიანტები! ერთი-დაიგივე შეყრები, ერთიდაიგივე ცეკვები, თავდაჭერებული ხებურ მამაკაცები. დღესაც ფეხშიშველები ცეკვავდნენ და მე ვთქვი — მეთი აღარ ვემძლია, უნდა წვაიდე-მეთქი. შემოიკიანეს — გამსწორებელი არა ხარო. მე ვუთხარი, დილისორი არა მაქვს გაგისწორო-თქო. მაშინ ფეხსაცმელები დამიშალეს. ეგონათ ვერ წვაიდიდი. დავკარ ფეხი და წამოვიდე.

მიშვიკო. ძალიან კარგი ქენით.

ქალიშვილი. დღერფანში მუსტიკოს მამას შევიჩნებ, არ გაგიგონათ, არის ასეთი — მურად მუსტიკაგოფი გრუშმიძე. სახე ერთიანად დაღურჭებოდა ცხვირიდან სისხლი სილიდა. მამა, რა მოგვიდაო, მუსტიკომ კითხა. ეგ არაფერიო, უპასუხა, ბიჭო, შენ ის უნდა ნახო ამ დამთი სალიცილოფიის სამცხესთან ბნელი პიროვნებები რა დღეს დაყარაან ერთ მოპოეტო ახალგაზრდასო. დაუშვილის იდეას კრახი მოვლისო. ამ ნათქვამმა უფრო გამაღოზიანა. პოეტის ცემა რა ვუყავოზა.

მიშვიკო. (დამარცხლო). ვასაგებია.

ქალიშვილი. რას გულისხმობთ?

მიშვიკო. არაფერს. (უნდა არაფერი შეიმჩნისო) ერთი უფრო ყმაწვილია, მინც შემოიპარა აქ თავისი ძალიან მშვილიანი მშვილიანი. ყოველ შემთხვევაში ოქროს ისრით გამოიბილი მაქვს მკერდი.

ქალიშვილი. ერთი გაუგონარი ბავშვი არასდროს გახლება.

მიშვიკო. თავებობაა მისი მთავარი თვისება. არა, თქვენ არა ხართ აფროდიტე. სიყვარულის ქალღმერთთან პურის ჭემა ჩემთვის ძალიან დიდი პატივია. მე თქვენ გიწოდებთ ლორთქიანს.

ქალიშვილი. ჩამომავკეთეთ?

მიშვიკო. (შეზარბოშებულა). ჩემი თანდაყოლილი თავმდაბლობა ასე მოითხოვს. ლორთქიან ბრძანდებით. სალი კლდის თავზე მოგვიკალათებიათ, ოქროს თმას ოქროს სავარცხლით იფარცხნით და ურუანტელებისმომავკერელ სიმღერას მღერით. ჩემი ნავი რეინის ტალღებს კრის და მე თქვენც ცქერით ვერა ვძვლები. ცხვარების მინდარე დაღუპავს მიქაილს, მაგრამ ფავრტაკს არაფრად ვაგაღებ და თქვენ შემოგჩერებოდა. ვამირები, კულიანები, ალქაჩები ჩვენს წინააღმდეგ შეტეპულეები არიან (პათოსით). ჩემი ნავი კლდეს და-

ეკახება. დაიღუპება და ტალღები ოკეანისაკენ გამოიტაცებენ, თქვენ კი სუსხიანი თაღლებს შიქონ რაკანი ნება-ნება სისხლს მოგუწუნით და უსუსლო სხეულს რენში გადმოსვრის. გარდასდებთ-მეცხვიდა, მრუში კენტავრების რემა, აქ სარწყულეზლად მოსული, ბუნდოვნად გაიხსენეს, რომ ამ ადგილას კაცთა მოდგმის სიყვარულის დაუსრულებელი კომედიის ერთი უმნიშვნელო მიზანსცენა გათამაშდა.

ქალიშვილი. რა კარგად თქვით: კაცთა სიყვარულის დაუსრულებელი კომედია.

მიშვიკო. დაე, კიდევ დიდხანს გაგრძელებულიყო, ვინაიდან დასასრული ყველაფერს აქვს. წაიღებთ აქედან (ბოთლს ჭიბუში იღებს, ვარდებს ქალიშვილს გაუწვდის). წაიღებთ.

(სტევენო შემოვარდებიან ბოჭაული და კაპრალი)

ბოჭაული. ვინ ჩხუბობს, ვინ არღვევს წესრიგს?

მიშვიკო. არავინ.

კაპრალი. ლანარაჟი რას ჭემა არავინ!

მიშვიკო. ვინ უნდა იჩხუბოს — ჩვენს მეთი კაციშვილი არაა.

ბოჭაული. ბრტყელ-ბრტყელ სიტყვებს ტყუილ-ურბრალად ნუ ხარჭავ. ჭერ კიდევ დილით გვაცნობეს, რომ „ნაძირალში“ დაჯა-დაჯა მოდებდა. ჩვენი ცნობები მუდამ ზუსტია.

კაპრალი. და ვინაიდან ამით მეთი აქ არავინაა, ცხადია ამით უჩხუბიათ.

მიშვიკო. ქალთან?

ბოჭაული. აქ რომ ქალი შემოვა, იმისგან არც მუშტი-კრივია ვასკვირი და არც დანების ტრიალი. და ხლიდნარჩი. დავაგვიანდით. ვინც იჩხუბა, ისინი წაიღებენ-ყუ.

კაპრალი (დახლიდარს). კრიკა შეიკარი, შე ღუღის მატლო. როგორ შეიძლება ჩვენ დავავაგვიანდეს, ეს გამორიცხულია. (მიშვიკოს) წამოეთრიე უბანში.

ქალიშვილი. რა უფლება გაქვთ? რატომ, რისთვის?

ბოჭაული. (ვეკუცვად). თუ არა ვცდები, თქვენ ამ არამზადს ემოჯნურებით.

ქალიშვილი. მიყვარს, მაგრამ ეს თქვენი საქმე არ არის.

ბოჭაული. მეც ვუყვარვარ ჩემს ცოლს და თქვენი გულისთვის მას უღუქმასუროდ ვერ დავტოვებ. (მიკერად) დავაღებელი მაქვს „ნაძირალიდან“ დამანაშვეები უბანში მივთყვანო. ხელცარიელი თუ დავბრუნდ, ამომტარებე ქიტლახს, წაიდ უყარე კაკალი, მებტყვან. თქვენ აქ იქიფოთ და მე ოჯახი შიმშილით დამოსდეს? არა. დავაპატრებთ თქვენ წაწალს და ყველაფერი წესრიგში იქნება.

კაპრალი. (მიშვიკოს). რას გვიძალიანდები? ხომ აგისხნა ბატონმა ბოჭაულმა ვითარება. შეგნებული კაცი ჩანხარ და არ გესმის, რომ საზოგადოებრივ ადგილებში ხელკეტით ცემას ვერიდებთ? წამოგვეყუე უბანში და იქ გარკვევა ყველაფერი. თუ დამნაშვე არა ხარ, ეგება გამოვიშვან კიდევაც. (ამასობაში ბოჭაული ზურგიდან მიეპარება მიშვიკოს და ცნობილი იღითთ ხელს მოუგრებს. კაპრალი მიყიღე პორკილებს დაადებს მიშვიკოს ხელებზე ზურგის მხრიდან. ქალიშვილი საქმით გართულ ბოჭაულს ეცემა და სიღებს წაუშენს. მიშვიკო ცდილობს კაპრალს

მუცელში წილი ჩაახვიოს. ბოქაული ქალიშვილს ხელბის გაუაყვებს).

ბოქაული (აქლამინებულ). მალე, ეს აშაღ-  
ლარაც დაბორკე. (კაპრალი დაუსწრებლად მიშვიკოს და ქალიშვილს ბორკილებს დაადებს).

კაპრალი. ორი კაცი დავაკავთ გეგმით გათვა-  
ლისწინებული სამი კაცის ნაცვლად.

ბოქაული. მესამეს რა ვუყო?

კაპრალი. ქუჩაში ვინმე უპატრონო როგორ არ შეგვხვდება და ისიც წავიმძვანით.

ბოქაული. (იღებს რვეილვერს). ესენი განსაკუთ-  
რებით საშინო ბოროტმოქმედები უნდა იყვნენ. თუ გზა-  
ში გაქცევა დააპირეს, თავში ვესროლოთ. (კაპრალიც ამოიღებს იარაღს) შენ კაცი ამოიღე ნიშანში, მე ქალს მოვუვლი. (ისვრის ქერში). წავედი! (სტვენით გადაიან).

### მეორე მოქმედება პირველი სურათი

საკანი პოლიციის უბანში. ნარებზე მიშვიკო და ფეხშიშველი ქალიშვილი.

მიშვიკო. შვილი თუ გვეყოლა, ნაღდად პოლი-  
ციელი გამოვა. კიდევ კაი ამ ოხრებს მხოლოდ ერთი საკანი ჰქონიათ და კაცებს და ქალებს ერთად ათავ-  
სებენ.

ქალიშვილი (ნახად). შვილი არ გვეყოლება.  
მიშვიკო. პატივცემულმა ლუი ნიკოლამ ავტო-  
რიტეტულად განაცხადა, რომ აღამიანი ტყეებაში მრავლებოა. საკუთარი პრაქტიკიდან იცის.

ქალიშვილი. იმიტომ კი არა, უბრალოდ მე არ მინდა.

მიშვიკო. რატომ?

ქალიშვილი (ვეკლუცად). იმიტომ, რომ ორ-  
სულობა ფიგურას ამახინჯებს.

მიშვიკო. კარგი ერთი. ქალს სილამაზე იმისთვის უნდა, რომ მამაკაცები მოხიბლოს და ამ სწრაფვას კი შეგნებულად თუ ქვეშევსეულად მემკვიდრეობის გა-  
ჩინის სურვილი უღდეს საფუძვლად.

ქალიშვილი. ჩემთვის ჭერჭერობით სიყვარუ-  
ლის პროცესია მომჭადრებელი. რა ჭობია კოპწია-  
ობას, ორლებულ სიტყვებს, ფარულ პაემნებს. თითონ შედეგი — ატირებული, ჭლავანა ბავშვები მაინცდა-  
მაინც არ მიხილავს. მე ხომ ცნრამეტი წლისა ვარ.

მიშვიკო. მაშასადამე თითონ ხარ ბავშვი. რასა-  
კვირვებია, ჩვენ უნდა უგულდებდევოთ ის ფაქტი. რომ დიდდაჩემს ხსენებულ ასაკში ოთხი შვილი ჰყავ-  
და. სხვა რა საქმე ქონდა — ვარიანტებში არ და-  
დიოდა.

ქალიშვილი (აღერსით). ნუ ხარ საწილარი  
მიშვიკო. ო, მორალისტებს უხადრუკი ხვედრი განუ-  
მწადა განგებამ. წამითაც არ იფიქრო, შენს ახლებუ-  
რად აღზრდას ვაპირებდე. ცხოვრების მარწუხები —  
აი ერთადერთი ქვეშარბიტი პედაგოგი. მე უფრო მოკ-  
რძალეულ როლს დავკერდები. ვოქავთ. გასწავლი მა-  
ღალფარდოვან ლაპარაკს.

ქალიშვილი. მაგალითად?

მიშვიკო. ცოდვილი და მშვენიერო პრინცესა.  
თქვენ კენარ ტანს და საფარონ თვალებს რაოდენ

შეენს თეთრი სამოსი. იმ მუცებატუს, ვისთვისაც თქვენ ნათობთ, დასტურ ძალის ბელი ქონია

ქალიშვილი. ჩვენ „კულტოკში“ არის ერთი ბიჭი, სულ აგრე გადაპრანჭულად ლაპარაკობს. ეგაა ეგაა ხის ეგზისტენციალიტი ვარო.

მიშვიკო. იტყობა ნამეტანი გატყინილი აქვს ტვი-  
ნით თავი. თუ არ ვცდები, ეგზისტენციალიტი ქა-  
დაგებენ, რომ არსებობა არის საზრუნავი. ჩვენი საზ-  
რუნავი აქედან ვასვლა. ეს ამჟამად ფუჭი ოცნებაა მდინად სჯობს პრეგმადიზმის პლატფორმზე დე-  
დატე. ქვეშარბიტობა ისაა, რაც პრაქტიკულად სასარგებ-  
ლო შედეგს იძლევა. (იღებს ჭიბიდან ბოთლს) ამის დღევა უღდაოდ იძლევა სასურველ შედეგს. ესე იგი, ბოთლის შიგთავსი არს ქვეშარბიტობა. იმ ვინო ვერი-  
ტას (მოიყვანებს ბოთლს).

კაპრალი (შემოიყვანს ბნელ პიროვნებას). მა.  
ესეც გეგმით გათვალისწინებული მესამე ავაზაკი. ეს-  
ლა შეგვიძლია სამორიგეოში გულდაშვიდებით და-  
ვიძინოთ.

მიშვიკო. რა დაძინო, საქმელი მოგვიტანე.

კაპრალი. საქმელს რომ თხოულობ, ციხეში ხომ არ გგონია შენი თავი. დაკავებულების კვება ჩვენი ბალანსში არ არის გათვალისწინებული.

მიშვიკო. მაშ შიმშილით სული უნდა გავდაფო?

კაპრალი. მხეცები კი არა ვართ, ფულს თუ მომიცემ, შეიძლება რაიმე გავშანსო. იმას, რომ რის-  
კის საფასური მერგება, ალბათ თითონაც ხვდები.

მიშვიკო. (აძლევს ფულს). აი თხოუმეტი პესო.  
ათის სანოვავე მოიტანე.

კაპრალი. ღორები ხართ? ათის რა ამბავია! შვი-  
დის ყელამდე გეყოფათ (მიდის).

ქალიშვილი. (მიამხებებს). ფორთხლის წვენი არ დაგვიწყდეთ.

ბ. პიროვნება. მაშ გავიცნოთ ერთმანეთი —  
მე გეგმობ პიროვნება გახლავართ.

მიშვიკო. როგორ თქვი?

ბ. პიროვნება. ვა, აუფარების უბნელი თულუხ-  
ჩი გიო-ხაშლამა არ გავიგონიათ? იმის შვილი ბნე-  
ვი პიროვნებების ფარის ელქაქი გახლავართ. ვაც-ბო-  
ტი რაღა.

ქალიშვილი. გაგვიგონია, გაგვიგონია.

ბ. პიროვნება. დაუყოხავათ ქალი ლაპარაკში ნუ ჩავლამდე (მიშვიკოს). მაგ შუშაში რა გიდაგას?

მიშვიკო. სასმელი.

ბ. პიროვნება. აქ მამე (მოიყვანებს ბოთლს). ისე ვატყობ კამერაში ხოშიან დროს ატარებ. შარა-  
ფი, ქალი, პაპირიანი. ეხლა სათოხლავიც მოვა. ალბათ გასვლაც აღარ გინდა გარეთ (უთითებს ქალიშვილზე) შენი გულის მურაზია?

მიშვიკო (დაძაბული). ხო.

ბ. პიროვნება. პატარ ხანობით ჩემიც რომ გახ-  
დეს, არ იქნება?

ქალიშვილი. რას ლაპარაკობთ? არავითარ შემ-  
თხვევაში!

ბ. პიროვნება. სწორედ შენ დაგეითხები.

მიშვიკო (წამოენთება, ბოთლს დააველებს ხელს). ახა გაიმეორე, რა თქვი!

ბ. პიროვნება. (დაფაცურდება). მაიცა, მაიცა,

შარაფი არ დაგეითხები. ეგრე დამთხვევა შეიძლება? ძაან მსუქან-მსუქანი ჰოპოპონი გყოლია. მა, ბარიზანი ვქნათ. მახლას, ვიხუმრე.

მიშვიკო. (აღვნიშნულია). კარგი ხუმრობა.  
ბ. პიროვნება. ბემონი ვიყო, თუ პირი სუფ-  
ოად არ ვამედო. (ქალიშვილს) რაზე დაგაკაცეს,  
ხალჩაში პროტობადით?

ქალიშვილი. არა, სულ ტყუილებურად.

ბ. პიროვნება. თუ თქმა არ გინდა, არ გაძა-  
ბე — „ნახიდე“ არ გეგონოთ. თქვენი არ ვიცი, მე  
სულ მუქთად გამაბეს.

მიშვიკო. არაფერი დაგოშავებია, ხო?

ბ. პიროვნება. ღვიწის მადლმა, რომ ამიყვანეს  
იმ წუთას არაფერი. მოვიდიოდი, ჩემთვის ვმდებოდი.  
კაპრალი. (შემოაქვს ქალღმერთი გახვეული რა-  
ღაც და ნარბეზე დებს). ხეთქეთ, და ღმერთს მად-  
ლობა შესწერსო, ასეთი სათნო ზედამხედველი რომ  
შეგახვედრასო.

ქალიშვილი. ფორთოხლის წვენი მოიტანეთ?  
კაპრალი. (დაცინივით). კი, ფორთოხლის წვენი,  
წითხლილი, ინდის ხურმა (გადის).  
ქალიშვილი. (ხსნის ფუთას). რა მუშევლება. აქ  
მხოლოდ ძეხვი, ყველი და პური.

ბ. პიროვნება. ბილანი კაცია არ იკადრებს თი-  
თის ჭამოს და სხვა ნაგავივით ხელში შესცქეროდეს.  
ქალიშვილი. დაგვეწვიეთ. მე კი ვერაფერს ვერ  
შევქაბი.

მიშვიკო. ხო, მოდი, თქვლიფე. (ქალიშვილი).  
შენც იფი ნიხებო. რა დროს ფიგურაზე ფიქრია. მი-  
თუმეტეს, რომ გარეგნული კი არა, სულიერი სილამა-  
ზით აჯადოებ მამაკაცებს.

ქალიშვილი. საზიზარო. ესე იგი, გონჯი ვარ?  
ბ. პიროვნება. (იღუქვება). იმას ვამბობდი, ძან  
ფილბოლო დღე გამოთენდა-მეთქი. იმასონზე ვინმე  
პირიფი მომადგა კარზე, მეუბნება, რა არის  
თუ ფულს მოგცემ ერთ კაცს ცემეთ. ქებატად  
ვიყვე, ვუთხარა, შენ ოღონდ თეთრი არ დაიშუ-  
რო და ერთის კი არა ათის დაბრეგაზე დაგვაბულ-  
დები-მეთქი. როგორც პირობა დავთქვით, სადამოს  
ჩემი ამქრანა სირაქხანაში წავიდი. ვინმეამ ეგ ჩვენი  
პირიფი და საცემი პირიფი დგანან, პურს ჭამენ. დარ-  
ტყმა რომ დავუპირე, ცხენივით გაქუსლა. ეხლა ეს  
ჩვენი პირიფი გაქრობას იწყებს, ფულს აღარ იძ-  
ლევა. მაინც დაზეთილ გუნებაზე ვიყავი და რა ვხიე  
— სულ ვამიე დედა ვაყროყინებინე. დამეცა იმ წუ-  
წურაქმა ფული, მაგრამა გვიოხრა, ვამე ვივად ფო-  
ლორცებმა სამხეცედან სპილო უხდა აწიონო და ისი-  
ნი ცემეთ და დაიფრინეთო.

მიშვიკო. კიდევ დაკვირდათ ფულს?

ბ. პიროვნება. მა რა. წამოვიდი სახლში სიმ-  
დერ-სიმდერით და ყაყაროებს არ გადავიყარე. ესეც  
მესამეო, დაძახეს, გამოკეტეს და წამომამსერეს. მახ-  
ხის. დიდი-დიდი აქ ერთი საათი გამაჩერო. ბიჭები  
მოვლენ, დამხინანან და სამხეცეს გვას გაუდგებოთ.  
მიშვიკო. იმ ფლორცების თვაკაცი მე გახლავ-  
არ და ბარემლა აქვე გავასწოროთ ანგარიშები.

ქალიშვილი. მიშველ, რა უადგილო ხუმრობაა.

ბ. პიროვნება. ანგალობ, ჭიგარო?

მიშვიკო. მართლს გეუბნები. სპილო მე უნდა  
მოვტაცო იმ არიფის დავალებით, შენ რომ ვერ გა-  
ლახებ.

ბ. პიროვნება. გაიქცა თორემ... ეგ უკვე სულ  
სხვა ამბავია. შენა ხელს როგორ დაგაკარებ, ერთად  
პური გავიჭებია. ჭანდაბა და დოჯანა ფულსაც და

იმ გაქსულებურ შარფსაც. მაგაში, იუზგარ, ეციეს ნა-  
ტამალო არ შეგეპაროს. ნაუთის ქული ტყუილა კი  
არ მახურამს.

კაპრალი. (შემოდის. ბ. პიროვნებას) შენ შეგიძრ-  
ლია წახვიდე. მაგრამ სხვა დროს თუ ჩავივარდნი,  
ასე იფად, რაღაც კამაკების გულსთვის ასეთ გამო-  
ჩენილ ბოროტოქმედს ვერ გავანათავისუფლებთ.

ბ. პიროვნება. (კაპრალს). მოკეტე, შენი ქო-  
ქი არ იყოს.

კაპრალი. დამშვიდდი, მიწაწალო, ნუ შარი-  
ანობ, ვერა ხედავ გეხუმრები.

ბ. პიროვნება. (მიშვიკოს) პურ-მარილისთვის  
მადლობა მომიხსენებია. რო გამოხვიდე, პურანების  
უბანში მომიბიკეთ, სპილოს მოტაცების მოგეხმარე-  
ბი. ბიჭებსაც წამოვალავ. (ქალიშვილს) კარგად  
მეყოლე, ქალბატონო! (კაპრალი და ბ. პიროვნება გა-  
დიან).

ქალიშვილი. ეს გორსალა რა პრავილი ტიპი  
ყოფილა.

მიშვიკო. თავისზე უარესს ჭობია. ეს კი კარგი  
საქმე უქნია, თუკი მურად მუსტანგოვიჩის ნამდვი-  
ლად აღინა ცხვირიდან ძმარა.

ქალიშვილი. მუსტიკო გრუშოძის მამას იც-  
ნობ, ესე იგი.

მიშვიკო. ნეტავი არ ვიცნობდე. ჩემი უშუალო  
უფროსია.

ქალიშვილი. ძალიან განათლებული კაცია და  
რა გემოვნებით იცავს. რატომ გეჭაგრება, იგი ხომ  
ჩენტილმენია იმ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

მიშვიკო. მეჭაგრება მეტად დონდლო სიტყვა,  
როცა მეგ ნაძირადაზე დაპარაკობ. რასაკვირვებია,  
კარგად ჩაიცვამს — გაყვლიფა ქვეყანა. განათლებუ-  
ლიო. კაცილოს და დავეშვილის ფონზე წერა-კით-  
ხვის ცოდნა უკვე პიროვნებობას უფორდება.

ქალიშვილი. უშრთი ამბობ. ის მთავრე პურ-  
მარილებს შლის, შენ კი ძეხვსა და შავ პურს ჭამ სა-  
კაში.

მიშვიკო. ეს მიჩენია, იმ ბილწ ინდაურებს და  
იმორტულ სასმელებს, მუსტიკო, შენ და შენი და-  
ქალების ბუღობა რომ სასწალოდ და ყლურკავთ.

ქალიშვილი. ხო, შენ კბილებს მოგვეცის.

მიშვიკო. ჭობია სულ არ გვიორდეს კბილები, ვი-  
დრე არაიმო ლეშმა დალეკო.

ქალიშვილი. ვისაც არაფრის შნო არა აქვს,  
მაგით იმართლებს თავს.

მიშვიკო. ვისაც ვალდების შნო არა აქვს, ანე  
ცხოვრობს.

ქალიშვილი. დიდი სინდისიერი გამომიჩნდი.

მიშვიკო. დიახ, მე წმინდა სინდისი მაქვს. შანს-  
პეველა და ჩალიჩმისტიერი არასდროს გავხვდები.

ქალიშვილი. დიადე მაგადანე შენი პატიოსნე-  
ბა და დანა-ჩანგირთი ჭამე, ანდა კოვჭოთ.

მიშვიკო. არ არის ეგ შენი ჭკუის საქმე.

ქალიშვილი. ბრძენი გამომიჩნდა. რომელ პა-  
ტიოსნებაზე ლაპარაკობ. რასაც კაცილო და გრუშო-  
ძე გიბრძანებენ, უმად ასრულებ. თუ ისინი მომხვე-  
ჭელები არიან, შენ მომხვეჭელების მოჭამავირე ყო-  
ფილხარა.

მიშვიკო. კარგი, ლორილეა, სხვა რამეზე ვიმსჯე-  
ლოთ.

ქალიშვილი. (გესკლიანად). მოჭამავირე, რო-

მელსაც თავის დამჭირებულის ველური შიში აქვს. შიში და შური კი ფარულ სიძულვილს უღვივებს პატრონისადმი. ეს შიში და შური კაცს ყველაფრისადმი აბორიტებს, უმიწყოდ ანთხევიანებს შხამს. ბოლომდე ხალხი უსუსურია და ვერაფერზე ზდება, თუ საშუალება მიეცა.

მიშვიკო (შემრიგებლური ტონით). მოეხვი ჩემს განქიქებას. ისედაც გალიაში გამოგვკეტეს. დარდად სივ გავეყოფა.

ქალიშვილი. (თავისას განაგრძობს). შენ ყველა გეპაუტება, არაფერი არ გახალისებს. ზრდილობის გულისთვის ერთი ქათინაური მაინც გეთქვა ჩემთვის. ერთი სააღერსო სიტყვა წამოგცდინდა. აქ ვიფიქრე თავმჯავებული და მორცხვი არის-ბო, მაგრამ არა — გულქვა ხარ, წყალი გიდგას ძარღვებში.

მიშვიკო (შემწყნარებლად). ეს უკვე ცოლქმრული სცენაა, ლორელა.

ქალიშვილი. არაფერიც. მე ის სახარლო გოგო მეცოდება, ვისაც უყვარდი ან შეგაყვარებს. ალბათ სიგიჟედ შეიყვან შენი გულზარდობით, აუღელვებლობით, უხერხემლობით.

მიშვიკო. ვისაც ვუყვარდი, იმ წიწკვის ბედს ნუ ინაღვლებ. ისეთი კოპია, ფუნაში რომ ჩააგდო, თხანხე დაჭლებ.

ქალიშვილი. მერე ჩემზედაც ასე იტყვი, არა? მიშვიკო. როგორ გეპაუტება. შენზე ვიტყვი ალჩიზე დაჭდებათქო. საერთოდ... (ირონიით) შენი ტერმინოლოგია რომ ვიხმარო, რა მემჩანოხა, რა ჩიხეობაა სიყვარული.

ქალიშვილი. ფუქსავატი და ქარაფშუტა გგონივარ? ახია ჩემზე!

მიშვიკო. არა, ყოველთვის დარწმუნებული ვიყავი, რომ ვარიანტებში სერიოზული და ქუადამჭდარი ხალხი ცეკვავს ფესშიშვილი.

ქალიშვილი. მე რომ ვინმე მიყვარდ...  
მიშვიკო. მტლად დაედები არა? ლეონ კარლოვიჩს გადაცნობ, ჩემ შეფს. არ შეიძლება არ მოგხიბლოს.

ქალიშვილი. კლოუნად ხარ დაბადებული. მე კი ერთი წუთით მეგონა...

მიშვიკო. არ გადამრიო, ლორელა, ხომ არ გეგონა, რომ შეგიყვარდი? აუჰ, რა ამბავში გაველიდი თურქი!

ქალიშვილი. (ბრაზით). არა და არა, ვარიანტებში ვიპოე, ფესშიშვილიც ვიცეკვებ. რასაც მინდა, გავაკეთებ. ისევე როგორც შენ, მეც არავინ და არაფერი არ მიყვარს.

მიშვიკო. ვინა თქვა, რომ მე არავინ არ მიყვარს? (მოდის გისოსთან დაჯვარასთან). შეხედ ცაზე ნატურისთვალის თვითნაირად როგორ ბრწყინავს ცისკრის ვარსკვლავი — დედამიწა. ცისფერი დედამიწა, სადაც კეთილი, გულდაა აღმიაწებო ცხოვრობენ. იქ სხვანაირი გაწვლადებული განთავადები იციან და ფრუანტის მონაგვრული საღამოები. ვაჟი და ქალი თბილ ქვიშაზე სხედან და მათ ზურგსუკან ფიქვანარი ტყუა, ხოლო წინ ფართო გამოლილი, მოსვენებული ოკანე. ისინი გასცქერავენ ტანობზე ამობრწყინებულ, ერთ ცივად ვენერას და აზრადაც არ მოსდით, რომ აქ, ვენერაზე, დავდივართ, ვიტანებთ და ერთმანეთს ვტრობთ ვითომდა გონიერი არსებანი, არ წარმო-

უღვნიათ, რომ სანამ სიყვდილი კუთხეში არ მიგვიწვდება, დაუნდობლნი, უყოფრნი და მკაცრნი ვართ. არა, დედამიწაზე სულ სხვაგვარი აღმიაწებო ცხოვრობენ. ისინი არ იფიქვენ, რომ ვიღაცეები წარმავალია, რომ ხასტიკი, უდიდგანო საშარო აუღელვებულად ახდენს კოსმიურ კატასტროფებს, ვარსკვლავებსა და გალაქტიკებს ნაცარბიჭად აქცევს და სწორედ ამიტომ დედამიწის მკვიდრებს უყვართ ერთმანეთი, შუღლს, ბორბობას, სიძულვილს თრგუნავენ სიყვარულის განსამტკიცებლად და განსაღიდეზოდ. და იქ მუდამდებელი ოქროსი მოვარაუბელი განთავადები და თავანჯარა, იების სურნელით მსუნთქავი საღამოები, როდესაც ვარინდებულ, ლურჯ ოკანეში წითელი მზე ყვინთავს, სიფიფტკვეული, შეწაწული დარღვლები არ იძვრან, ხოლო ცის თალღე ყოველწუთიერ ელვარება ემატება მთავრეს და ასპიროსს.

ქალიშვილი. ეგ ლამაზი სიტყვებია. ცხოვრება — ბრძოლა.

მიშვიკო. ღიად, ბრძოლაა უხამსობისთან, ღვარძლთან, სინინურესთან.

ქალიშვილი. გამოიგონე რაიმე აპარატი და გადაჭრინდი იმ სანუყვარ პლანეტაზე

მიშვიკო. რისთვის? ოცნება რეალურად როცა იქცევა, თავისი ზღწმომწვდომობით, ჩვეულებრიობით გულს ვეიტებს ხოლმე. მე აქ, ასპიროსზე, დავიხადე და როგორც არ უნდა იყოს იგი, მაინც ყველაფერს მარჩენია. მე ასპიროსმა დამანახა ცისფერი, მოყაშკაზე ვარსკვლავი-დედამიწა.

(შემოდან ბოქალუი და კაპრალი)

ბოქალუი. ეს კაცია, ლეონ კარლოვიჩი რომ დაეძებს. გვარიც ვიხევევა, სახელიც და მამის სახელიც. მთელი ქალაქი შევაწრიალით, გაუხედავი ქუჩრტუნა და მოუნახავი კუნჭული არ დაგვიტოვებია, ამას კი შივ პოლიციის შენობაში ლათაიები გაუბია ვილაც ფესშიშვილ უმეღერთან.

მიშვიკო. გოგოს შეურაცხყოფას ვისაბო აყენებ?

ბოქალუი. კაი, თუ მძა ხარ. მაინც რატომ არა თქვი, რომ ისტორიული მნიშვნელობის ოპერატიული დაავლება გაქვს? სტეციალურად ჩაგვატენინე შენი თავი, რომ ობიექტური მიწხეების გამო დაავლება არ შეგესრულებინა?

მიშვიკო. ვთქვი, მაგრამ ყური ვინ მათხოვა.

კაპრალი. ეს კლიაუნაა. იურისტის მომავალ დილომის ფიციკარი, მე პირნათლად ვასრულებ უფროს ბრძანებას და დეკავებულებს ყოველ სიტყვას მაგნიტურ ფირზე ვიწერ. მე ძილშიაც არ მავიწყდება ჩვენი ჭუმანური დევიზი: „ბანდიტებს — გულისსმინებდა და აღერსი“. ყოველთვის მასსოვს აგრეთვე ბრძნული ანდაზა: მგლის თავზე სახარება წაიკითხე და საჭარო ბიბლიოთეკაში ჩაეწერებაო.

ბოქალუი. (მიშვიკოს). გასწი ახლავე და შეასრული, რაც ნაბრძანებო გაქვს. ჩვენ კი ვაცნობებო, სადაც საჭიროა, რომ უბადლო გამჭირაობა გამოვიჩინეთ და, თუმცა გზაკვალს ვეკბნევი, გამოგიქირეთ. ამისათვის იმედია პრემიასაც შევტყუაყუნებო.

კაპრალი. დაუღე აქიდა. არ გესმის, რას გუებუებინა?

მიშვიკო. ქალიშვილიც ჩემთან წამოვა.

კაპრალი. ნუ თავხედდები. ქალიშვილი რა შუაშია.



მიშვილი. მაშინ არც მე არსად არ წავალ.  
ბოკაელო. წაიყვანე, წაიყვანე. გზაში არავინ მოგტაცოს. ვის რა ოხრად ჰქირდება ეგ კნაქა. მე შენ გეტყვი, ეგვეც ლტარის მანქანამოგებული ბილეთია.

### მეორე სურათი

(ლენ კარლოს მის კაბინეტი. კაკილო მარტო)  
კაკილო. (მიკროფონში ლაპარაკობს). „მერცხალი“, „მერცხალი“, მე „ბაიუშუში“ ვარ. ჩემი ხმა როგორ გესმის. გადავდივარ მიღებაზე.  
მიშვილი. ხმა დინამიკიდან. მე „მერცხალი“ ვარ, თქვენს ხმა კარგად მესმის, „ბაიუშუში“, გადავდივარ მიღებაზე.

კაკილო. მომხსენეთ სიტუაცია. რა ფაზაშია ოპერაცია „სიყვარული“?

მიშვილი. ხმა. ჭრჭერებით ყველა-ფერი რიგზეა. ვუახლოვდებით დანიშნულების პუნქტის ღობეს. ავტორის გალავანი გადავლახეთ თოკებიანი კიბის გამოყენებით. უკანა გზაზე ბნელი პიროვნება აღაყაფის კარის კლიტზე გატეხავს.

კაკილო. ბაწარი თუ ვაქეთ საქმარისი სპილოს... თფუ, ობიექტს კისერში რომ გამოაბათ?

მიშვილი. ხმა. ყოველნაირად აღჭურვილები ვართ.

კაკილო. აბა, თქვენ იცით, მარჯვედ, არ მიხიანაკლოთ. ნახევარ საათში დაგიაკვირდებით.

მიშვილი. ხმა. თქვენ გაგიგეთ.

კაკილო. (თავისთვის). არც დღე გაქვს კაცს მოსვენება და არც ღამე. გაათენე ახლა სპილოების სექციონის გულსთვის!

მურადი. (შემოდის. ფერალი სათვალეები უკეთია). როგორ ვითარდება „სიყვარული“?

კაკილო. ძალიან კარგად. ამ წუთის ევლასარაკი.

მურადი. ხელი ხომ არ შეშლიათ? ვაითუ, სალიცილოვინის ჭამათი სახუნდარში ჩაუსაფრდა.

კაკილო. პირიქით, ხელგამართავენ დადაყრან გზაში. ვილაც ბნელი პიროვნება თავის დამკამებით.

მურადი (შეცბუნდება). როგორა თქვით? ბნელი პიროვნება? (მკვეთრად) ახლავე უნდა დაუუკავშირდეთ ექსპლდის მოთავსება და ვუბრძანოთ, რომ რამენარად დაუსლტენენ იმ ავარტებს. ეს წმინდა წყლის პროვოკაციაა. ოპერაციას ჩაფლავების საფრთხე ემუქრება. ვიცი ვისი ონებია. ლუი-ნიკოლა და ვუშვილის ხელწერა ადვილი ამოსაცნობია.

კაკილო. ასეთი ექვიანი და ურწმუნო რა დედამ გშობა.

მურადი. სიფრთხილეს თავი არ სტყვია, ბატონო ჩემო. ის უხიაგი კაცი კი არაფერს არ იუკადრისებს, ოღონდ ფიასკო განგაცდევინოთ.

კაკილო. ეგ სულ შენს ქლექიანი ფანტაზიაა. ვინ არჩია ნახუყარი, შენ თუ ლუი-ნიკოლა?

მურადი. მართალია, არმალანი მაგის ამორჩეულია, მაგრამ ისიც ვიციონოთ რა მიზნით. მაგ კაცის ნდობა არ შეიძლება, ინტრიგანობის ფადიშპაია, თავისირობის წარატუსტრა, თვალთმაქციობის საკია-მუნე.

კაკილო. რა ახლა-უბაღა ლაპარაკობ, ვერაფერს ვერ გაიგებს ქრისტიანი კაცი. დამახსოვრე, ლუის ორგულობას ასე იოლად ვერ ვირწმუნებ.

მურადი. (მღიქველურად). იმას როგორ გავუბედავ იუღობა დაწვამო. მესმის, რომ წარტოლ კეთილმოზღოფრი ხასიათი აქვს. ისიც ვიცი, რომ თავისებურად უყვარხართ. მაგრამ სუსტი ნებისყოფის პიროვნებაა. დაუმატეთ ამას წრეგადასული პატვიმოყვარეობა, ომერფრედიონას ურცხვი წაქეზებანი ვნევაპილოლი დაბით. ამგვარი ფაქტორები აბუნდ კანნად აქევენ, მორჩილს მემამოხედ გახდიან. დავეუშვილს კარიერისტულმა მისწრაფებებმა მისდა უნებურად ამოგავს მთადწიეს და ვშოშობ იგი იმიჩინენტს გიმწაღებთ.

კაკილო. ეს მაინტერესებს, ამ აქიაბაქია სიტყვებს შენ თვითონ იგონებ?

მურადი. მოგვსწენებათ, უნივერსიტეტი დავამთავრე, სიკაბუკეში ლექსებს ვწერდი...

კაკილო. ლექსებს წერდი? ამის შემდეგ შენ რა-მე დაგვერებება! კაცი რომ შაირობას დაიწყებს, ის სანდო აღარ არი. სხვა რამის შნო რახან არა აქვს, სხვების ტლაპოში ამოგანგვლას მიყოფის ხელს. მთავარანგელოზის ტარტაროვის კუდს გამოაბას. (მტკიცედ) ლუი-ნიკოლაზე ფაქტების მოუშევალებოლდ ერთი აუგი სიტყვა არ წამოგცდეს. იმას ვუყვარვარ მე. თუმცა მარტო იმას კი არა. მთელი ხალხი კერპად მსახავს და შემომუყუფნებს თვალბში (ისმის ტელეფონის გაბმული ზარი. დაფიქრდება, ხელს აიქნებს) აქმა, აცხა, გაერთიე გართ. ხომ ხედავ უწენახის ოჯახიდან პირდაპირი ტელეფონით მირეკვენ. (მურადი გაიძურწება. იღებს ყურმილს) სასოებით გარდებთ ყურს თქვენი პირისფარვარი, ყურმოჭრილი მოხა, ვინც თქვენი ჩემის გაწმენდას ბედნიერებად ჩათვლის. დიახ, უნეტარესო და უწენახესო. ერთი წუთით მანატით, მუხლს მოვიდრეკე, ჩვეულ მდგომარეობას მივიღებ. მუსლმოყრილი უყუთ გავცებ, რას მიბრძანებთ. სკამზე დამჭდარი აღბათ ვერც მივხედები რა გნებათ. (დაეცემა მუსლბუნზე) მზად ვარ. უნეტარესო, გულისფანქვალთ მოველი თქვენ განკარგულებას, რათა მის შესასრულებლად მწვერივით ადგილიდან მოვწყდე. (პაუზა) რა ამომწურავი სისუსტით თქვით. ჭემშარტად, ენას უქმად ვატარებ, ილიოტი ვარ. აუწმუნე მაღლობას გირავთ, რომ ბოლოსდაბოლოს მიმნათიეთ და წარმოუღვინებთ გონებაშავილობით ზედგამოჭრილი სახელი შემარკვით. დიახ, ილიოტი გახლავართ დაბადებიდან, მაგრამ თქვენს მეტმა ეს ვერაინ ამოიღო. (პაუზა). სმენად ვარ გადაცეული, უნეტარესო. (პაუზა) შეუძლებელია, რომ ჩვენი ხალხი იყოს, გარწმუნებთ, შეუძლებელია, უდავოდ პროვოკაციაა. ხომ იცით სალიცილოვინი გადამტერებულა ჩემზე და უსაფუძლოდ მდებს შარს. კოლექტივში ჭურბლს როგორ გვაჭაჭანებ, ანდა სპილო რა მოსაპარა — რაში გვეჭირდება, მაგის სუკები არ იჭმევა. (პაუზა) ყველაფერს გამოვიძიებ და, თუ ჩემი თანამშრომლობია, სანამუშოდ დავექცე. (პაუზა). არა, მოხსნას როგორ ვაჭარბებ — ეს სისხლის სამართლის დანაშაულია. მოხსნა ამ შემთხვევაში აღერსი და თავზე ხელის გადასმა. (პაუზა) არის შევასრულებ. ძილი ნებისა, უწენახესო. (დებს ყურმილს. ჯდება საფარქელში). აბა, თან ვილაცებთ

გაულახიათ, თან სილო გაუტაციათ. ყოჩაღ, ბიჭებო. ჭირ სილო მომიყვანონ, მერე მე ვიცი მაგათი დას-  
ჯა. უზუნაებს ვეტყვი, ვითომ არაფერი ვიცი. იცო-  
ცხლე, ნეიძეს ბღღვირი გავაღინო. სასამართლოში  
გადავცემ საქმეს.

მიშოკოს ხმა დინამიკიდან. „ბაიუშო“, „ბაი-  
უშო“, მე „მერცხალი“ ვარ. გადავდვიარ მიღება-  
ზე.

კაკილო. „ბაიუშო“ გისმენს, როგორ მიმდინა-  
როებს ოპერაცია?

მიშოკოს ხმა. ვიყოფებით ნეიტრალურ ტერი-  
ტორიაზე. ობიექტი ხელთა გვაყავს. მოვეშურებით და-  
ნიშნულების ბუნქტში.

კაკილო. ვინმემ წინააღმდეგობა ხომ არ გაგიწი-  
ათ?

მიშოკოს ხმა. ობიექტი ძალიან დამყოლი აღმოჩ-  
ნდა. საშიშოდ დამყუარებული დარაჯი ვეუბნებოდა —  
ნუ წაიყვანო, შედეგანია, გზში გაწაწალებითო.  
როცა ბნელმა პიროვნებამ შეუბღვირა, თვითონ გავი-  
რდეს ალაყაფის კარი. ერთ საათში იმედია სიძეს პა-  
ტარძალთან მივევკრიო.

კაკილო. თქვენ იცით. გამწირებს მოერიდეთ,  
ვიწრო-ვიწრო ქუჩებით იარეთ (გამორთავს რაციას).

ლუი (შემოდის). ლეონ კარლოვიჩი, თუუ, ეშ-  
მას, მარა „სიყვარულს“ კვი პირი უჩანს. ამ წუთას  
ვესაუბრე ნიძეს.

კაკილო. მეც ეს-ესაა დამიკავშირდა. მგონი ჩვენ  
ბედს ძალი არ დაუყვს. თუმცა საღვთისაღვინს უზე-  
ნახისთვის რაცხანაირად შეუტყობინებია, რომ ბო-  
ლოფართომ სილო მომტაცა და ხელქვეითები გამი-  
ტაცაო.

ლუი. ენას ძვალი არ აქვენ და დასამტყიცებელი  
საბუთები არაფერი გაანია, ყაროს ცოფი რამდენიც  
გოუხარდება. სულ თხოუთმეტი წუთით გვკვირდება  
იგი სილო. მერე ფარულად დავაბრუნებო.

კაკილო. თუ მინცდამინც გაქირდა საქმე, თა-  
ვი ისე დავიჭიროთ, ვითომ არაფერი ვიცოდით. ჭო-  
ხი ნიძის ზურგზე გადავტყვითო. იმნაირი კაცია, ხმას  
არ მოიოლებს.

ლუი. უმტკველად, ახლა, კაკილო ბატონო, სხვა და-  
ვალბებზე მოგახსენებ. თქვენც ქვისლის ბაღანა მოწ-  
ყობლია ინსტრუქტში. იგი ჭაგლაგი რექტორი მო-  
ლაღლოვიჩი ჭრეთ რაცხას ოჩნობდა — უფულოთ  
ვერ მივიღებო, ლექტორებს რა პირით შევხედლო. მა-  
რა შევახსენე, ჩვენს დასასვენებელ ზონაში მამული  
და აგარაკი ქე რო დაუშკვიდრეთ ამას წინებზე და  
რადღი ქონდა სათქმელი.

კაკილო. ოჩნობდა? დამიხედ ამ ფუნაგორიას!  
ვითომ ლექტორების ჭიბზე ზრუნავს.

ლუი. შემდგომ, თქვენი პირადი ორანტერის დამ-  
კვრელური მშენებლობა მოთავებულა. მოხალისე  
სტუდენტები და უფროსკლასელები მივასიეთ, ასე  
რომ ორ კვირში ეიგო ყოლოფერი. ინდის ხურმა,  
ანანასი, ქიჭოსის ნიგოზი აწი თავსაყარად გექნება.

კაკილო. საინტერესოა, რა დაჯდა?

ლუი. მაგი რა შენი სადარღებელია, კაკილო ბატო-  
ნო. მუშა ხელი მუთით იყო. მასალა უფასო. გახსნიხს  
ბანკეტი მოვაწყვეთ მოწვეული სტუმრებისათვის და  
მაგის ხარკი კულტმასობრივი ფონდებში გადავიტაც-  
ხეთ.

კაკილო. კაცო, ფასი დამიღვინე, ხაღმე ჩაქმე-  
ლი მქონდეს მტრების გულებს გასახუტად. სამ-  
დენი და ამდენი დუკატი დამიჭდა-მთქვი ორანტერეა.  
ლუი. სხაღვე დავათვლევინებ ბუღალტერებს. აჭ-  
ლა ბოლო საყითხი — თქვენი სადოქტორო დისერტა-  
ცია.

კაკილო. შეთანხმდით ბოლოს, რა საგანში ჭობია  
დავიცვა?

ლუი. საბაკალავრო დისერტაცია თუ გახსოვთ ვე-  
ნერის აებულებებზე გქონდათ. ესე იგი ვენეროლოგი-  
აში. მივეწვიე ამქრად მეცნიერება და დიდხანს ვეპო-  
ბლით, რა დარგი ამოგვერება. ასეთ თქვეს დროა ვე-  
ნერის ფარგლებს გავცდეთ და შორეთში გაავათუ-  
როთ ხელიო. (იღებს უბის წიგნაკს) მასხაღამე თქვე-  
ნი დისერტაცია იქნება ასტროფიზიკაში. იმფრანირი  
თემაა, ენას აგითოხარაკებს. (კითხულობს) „იუპიტერის  
ორბიტის ეკლიპტიკის მიმართ დახრის კუთხის  
დაზუსტებისა და იგივე იუპიტერის წითელი ლაქის  
სექტორისკოპიული ანალიზის საკითხისათვის“. დი-  
სერტაცია უფვე დამარღია. ამ დღებში წიგნად გა-  
მოიცემა. დაცვა ჩვიდმეტში. ძან შემოგვეხვეწენ მე-  
ცნიერებე — გავაპატოხონოს დაცვაზე მოზრძანე-  
ბითო.

კაკილო. თუ მოვიცაღე, დავცწრები. კალენდარ-  
ში ჩავინიშნავ, რომ არ დამაიწყვდეს. (კალენდარზე  
წერს) ჩვიდმეტში, არა?

ლუი. კი. თქვენო ბრწყინვალეობა. (პარარა დახა-  
ნების შემიღვე შენიშნავ) კარლოვიჩი, თუ არ გარყ-  
რები, ერთ რაცხას გეტყვი კილო.

კაკილო. რა მამაგია.

ლუი. დღესღამ მურადია გრუშიქიმ კაღე „ნაძირა-  
ლაში“ დამაბიჭა. სუფრა გაშალა — რა გინდა სუ-  
ლო და გულო.

კაკილო. რას ქეიფობთ სხვის დასანახად. რამ-  
დენჯერ უნდა გითხრათ — გამოიკეტეთ კუკუმა და იქ  
გამოტყვევით.

ლუი. მაგან დეიფინა. თვარა მე რექტორანი ვურ-  
ჩიე. რავარც გამოირკვა, სწორი აღმოვჩნდი. ვიცხა  
უბედური ხაღხი გადაგვეიღა და ჩხუბი გვაქვენიეს.

კაკილო. რა საქციელია მასუხისმგებელი მუშა-  
კები რომ შეუსტრში ჩავარდებიან.

ლუი. პეტრე წავიძიგიაღვეთ, იმფერი არაფერი  
ყოფიდა. მარა იქობამდის რეები ჩამომიკალა მურა-  
ღია გრუშიქიმ, იგია საყითხავი, ენდობი მაგ კაცს, კარ-  
ლოვიჩი?

კაკილო. ვისაც არ ვენდობი, სამსახურში გავა-  
ჩიერებ?

ლუი. არცაა გასაჩიერებელი, დეიწყო რაცხა მი-  
კიბულ-მოკიბული ლაპარაკი, აგოო, იგოო. თლა ბოლოს  
პირდაპირ მომხაბა — კაკილო თავიდან მევიშო-  
როთო. შევიცხადე, მარა არ დამცალდა, იმ მამაძა-  
ღებმა შემოგვიტყეს.

კაკილო. (აღეთქდება): ასე თქვა კაკილო? არც  
მამის სახელი დამატა, არც ბატონი? არა, ეს გამა-  
გებინეთ, რა გავტო ვასაყოფი, თქვე ოხრებო. შენი  
ჭამე და იმანაც ჭამოს, თვარა თუ ბევრი ვიწრიაღეთ,  
საძირკველი გამოგვეცლება და ქერი თავზე დაგვემ-  
ხობა.

ლუი. მე ხმას არ ვიღებ. ვარ ჩემთვისა. გრუშიქიმ  
ეპოტინება თქვენ ადგილს.

კაკილო, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დავადგინოთ. ვინაა დამნაშავე, ახლავე დაფუძახებ ვრუსიების და პირში წაგვიყენებ. შენ კიდევ იმას წაუღებო პირში. (სელექტორში) შემოდი ჩემთან, ვრუსიებევ.

ლუი ი. მევიდებს. ცამდე მართალ კაცს ვერ შემეპიონებს. თუმცა იმეფერი მელაკუდაა, ათას ხრაკს მიეგონებს თავის დასაძვრინათ.

კაკილო (შემოსულ მურადს). ხომ არ გშია და გწყურია, ბიძიკო?

მურადი. აი ამ წუთას ვივანხმებ.

კაკილო. არა, საერთოდ ხომ არ გიჭირს-მეთქი? გყოფნის ფული ოჯახის საჩენინად? ეგება მე არ ვიცი და შენ წილებზე ფეხს იდგამ, ხოლო შენი ბაღები მშველ-ტიტველი დაიარებიან და სამათხოვროთ სეულ აქვთ ვაშვრილი. მითხარი, ერთი, ნუ დაფიქვებ.

მურადი. ვანა შეიძლება თქვენს მიერ კალთანაფარი კაცი რაიმე გაჭირვებას განიცდიდეს. გაჭირვება კი არა, ესე მგონია, ჭალბაიანად თითქოს შიოს მარანში ცვხოვრობდე.

კაკილო. თანამდებობა ხომ არ გებატარებება?

მურადი. მეცობაებება? უფთისტომო, უპროტექციო მანწანლა ორგანიზაციაში მიმიღეთ და შეუვალ სიმადლეზე აწიხედეთ. მეცობაებება კი არა, მეემიძებება ეს ქაანია და მხოლოდ თქვენი დახმარებით გამაქვს კვალა, ნუგეშისის მომცემო ჩემდა.

კაკილო. აბა რაღას მინაღმავ შარას, რას ბოდიშალბო ჩემზე — სულს მიხუთავსო, მოვიშორათო, გავაფუროთო...

მურადი (გაწიწამტდება). ეგ ინსინუაციაა. თქვენს წინააღმდეგ ჩემთვის ინტრიგანობის ინკრინინირება — თავისთავად ბოროტმოქმედებაა. ეს ის ბლეუაა, რომელიც მის მსახობელ შუღერს მთელ ფსონს დააქარავინებ.

ლუი ი. ვერ მევიწამებ, რას ამბობს.

მურადი. იმას ვამბობ, ბატონო ლუი-ნიკოლა, რომ მწებატონ ლიონზე ძვირი სიზმარშიაც არ წამოცდენინა და ვიღაც გარეწრის ცილისწამებამ თავზე ბალანია აიად კითხია. ლიონ კარლოევანა, კითხეთ ლუი-ნიკოლას, ამოხეთ თუ ჩემი ნაენვი ოდესმე თქვენი სააუგო ყოფილა. შეუბიღწავო, მოუსყიდევლო ლუი-ნიკოლა, გვარქვი ალაღმართია სიტყვა.

ლუი ი. თლა ნუ მოიანგელოზე თავი.

კაკილო. სწორედ მაგ შეუბაღწავმა დამიფქვა, სასაუზნებო „ნაძირალაში“ რაბი გილაქლაქია.

მურადი. (ერთი წამით დაიბნევა. შემდეგ გადაიხევეა ლუის. პაოსით). მადლობოთ, კეთილო ლუი. მთელი ერის სახელით მადლობას გწირავ, სასიკადულო მამულიშვილო. ბარაქალა შენ გამტანობას და უბირობას, თუმცა სხვას არც ვეღობოდ შენგან, მაგრამ გულზე ნათელი მაინც მომეფინა. შემინდე, რომ ამგვარი გამოცდა მოგიწყებ.

კაკილო. რა გამოცდა?

მურადი. ყველაფერი მოგახსენებთ. ხომ იცით, ვისაც უყვარს, ის ექვანია, ჩემი საზრუნავი და ჭავრი თქვენი კეთილდებობაა, ლიონ კარლოევიჩი. მუდამევაშ იმის სინჯავში ვარ, ვინმე თქვენს მიმართ გულში ცუფარი ხომ არ გაიღობ. მოდა, „ნაძირალაში“ თქვენი სიყვარულით გავადინებებულმა ჩვენი უსხეტაკესი ლუი-ნიკოლა გავსინჯე. ვიფიქრე, აბა, თუ დაუმა-

ღავს ლიონ კარლოევიჩს, რასაც ვანგებ ვებუქმეთქი. ყველაფერი რომ გადმოგცათ, ისე ვამხარავა, მუტი რომ არ შეიღებება.

კაკილო. მართლა გავიხარდა? იცლავს ვინმე თქვენს მიქცევ, აღმინისტრაციულ ანათემას ვერ გადღურჩებო. (ლუის) შენ როგორ ფიქრობ, გვაკუბრებს?

ლუი ი. იქანა ნამუტანს იყლიწებოლა, აქანა ერთიანად ღღიშაქრა ენა..

მურადი. ნუთუ ჩემი სულიერი სიფაქიის არ გჭირდა...

კაკილო, ვთქვათ დავიჭირეთ, მაგრამ ის მითხარია..

მურადი. ვიცი, რაც უნდა მეთხოვო, ვიცი. მერწმუნეთ მაშინაც, როდესაც ბატონ ლუის შესახებ. ერთი შეხედვით, მის საწინააღმდეგოდ მოგახსენებო ზოგიერთი რამ, მხოლოდ მისი ინტერესებიდან გამოვლიოდი.

ლუი ი. ჩემს საწინააღმდეგოდ?

კაკილო. რა ინტერესებიდან, კაცი მიწასთან გაასწორებ, ვერაგობა დასწამებ.

მურადი (იხსნის ფერად საოვალეს). შეხედეთ, როგორა მაქვს სახე დააღლიავებული. ვისთვის გავწირე თავი, ხევათს ვისი კულისთვის არ მოვერიდე?

კაკილო. ამაჰ, როგორა დაუქოთებისართ.

მურადი. მძკაციისთვის სულს არ დავიშურებ და რევოლვერსა და ყმას გავეცეოდი? „ნაძირალაში“ ლუის ვიღაც შეიარაღებული ნაბიჭვრები შემოესიენ, ლუი გაიქცა და ეს არც გაემტყუნება. მოგახსენებთ, მეუღლე ცოტა უჭიფოდ ყავს — კიბო ჰქვია და ნაცემ-ნაბეგო რომ მამულოლა სახლში, ამით სულიერ სიმშვიდეს დაურღვევდა, მარტო შერჩი ამ ნაკატორაღლებს. ერთი-ორი მომხვდა, მაგრამ არც იმათ დაადგათ კაი დღე. ჩემი ლუისადმი სიყვარულის დამაღასტრებელი სხვა რა მამუთია საჭირო? თუკი საკინებელი რამ მითქვამს, ჩახედული კაცი მიხვდება, რომ მიხდა სასარგებლოდ ვიღწოდი მარტოოდენ.

ლუი ი. არ ვარ ჩახედული კაცი და ამიხსენი ერთი, ჩემდა სასარგებლოდ ცოცხალს საფლავს რეოვა მითხრიოდი.

მურადი. ნეტავ შემემლოს თქმა, რა ექნა სხვის საიდუმლოებას ვერ გავამუდავებ. ქალისთვის სიტყვა მაქვს მიცემული, რომ არხად კრინტს არ დაძვრავ.

კაკილო (გამოცოცხლებდა). ქალი? საიდუმლო? ახლავე ჩაიოვერც ყველაფერი.

მურადი. (მივარდება კედელს და თოფს ჩამოსწის). ლიონ კარლოევიჩი, მირჩენია ამ მუყარით გუნი ვანიგამიროთ. ვინმე ქალისადმი მიცემული სიტყვა გავტეო. თქვენ როგორც ჭინტლმენი უნდა მიმიხვდეთ... ოოო, რა შავეიანი დღე მიიუნდება. ცალკერძ თქვენი რიდი, თაყვანება, ცალკერძ დადებული ფიცი. ორ ცეცხლს შუა მოვექციე. ო, მაცხოვარო, მომიტვე ცოღვანი ჩემში, ინვიციის კოცონზე დასაწვავად ნუ გამიმეტებ!

კაკილო. სული მიმდის ისე მაინტერესებს, რას იტყვის და ამან არ გააბა ღალანდარობა?! თქვი, თორემ მართლა გბრძიავ მაგ თოფს.

მურადი (გზადაგზა იგონებს სათქმელს). რა გავწყობა... ფიცის გატება ძნელად მოსანანიებელი ცოღვავა. ლიუციფერის კლანტებში ვიგდებ თავს. საწუგე-

შო ისღა დამრჩენია, ლეონ კარლოვიჩი, რომ რომელმა წარიწყობილს სული თვისი თქვენთვის, მან პოლონი იგი. საქმე ისაა, რომ ერთმა ჩვენმა კეთილდღეობა განწყობილმა ქალმა — მის სახელს გილიოტინის შიშით ვერ მათქმევინებს — გადმომცა უზენაესის მეუღლის ნათქვამი, თითქოს ლუი-ნიკოლას უნეტარესის კაცის ნათქვამი უპირებენ — თავზარი დამეცა. ასეთი ცქაფი გონების კაცისათვის ჩინოვნიკობა დაქცევაა, მაგრამ ვიცი გაგებარდება, ლუი-ნიკოლა, პირველ რიგში ლეონ კარლოვიჩის განმრთობაზე დაფიქრდი. შენი წახველა კარლოვიჩისთვის ისეთი ღვთის რისხვა იქნებოდა, რომ შეიძლება დამბლა დასცემოდა. მოგახსენებათ უნეტარესის მეუღლე სიტუაცია არ გადათქვამს ხოლმე, რა უნდა შექნა მე უბედურს, რომელსაც თქვენ ორისადაც სიყვარული ამოძრავებს ოდენ, თქვენთვის, ლეონ კარლოვიჩი, ოდნავ მაინც რომ შემემსუბუქებინა ლუის წახვლით გამოწვეული წამება, გითხარით თითქოს გიმუხთლათ: თქოი, ხოლო ლუი-ნიკოლას თქვენთან განსორბების გამო შუბლში ტუცია რომ არ მიხვალა, ვიმკრებლემ, თქვენს ციურ სახელს ბიჭი მიცვტე. ვიცოდი ჩემი მოცალეობა ამო იყო, ერთმანეთს გაუზიარებელი ყველაფერს და ბოლოს მე გამოჩინდებოდი ბინძური და უმადური. მაგრამ ემოციებს აყუვი, გულჩელადკრეფილი ხომ ვერ დავცდებოდი, როცა ჩემს უახლოეს ადამიანებს ბედი ასეთ განსაცდელს უმზადებდა. გადაწყვიტე ჩემი თავი სამსხვერპლოზე ზვარჯალ მიმტანა.

ლუი ი. ვიქილად ხარ დაბადებულ.

მურადი. დიახ, სხვის გულისათვის თავგადადებულ, უანგარო ვიქილად. თუ დამიკრებთ, სულით თავ-ლიცაი ვარ. თუ არა და მოხდეს მოსახდენელი. (პაოლისი) მე ბავშვობიდან ჩვილი გული დამყვა, მოყვასის სიყვარულა ხატად გავიხადე. ხშირად დამცინოდნენ და მჭირდავდნენ, მაგრამ ნარეკლით ფენილი გზისათვის არ მიღალატია. ბოლოს შეგხვდით თქვენ, ლეონ კარლოვიჩი, ჩემო ხორცშესხულო იდავლო, შევხვდი მზეცავა, რომლისა არა ღირს ვარ მერ რათა განვხსნენ საბღენი ხამლთა მისთან; ვითარც შემეძლო, გემსახურეთ, თავი არ დამიზოგავა. და უკეთუ თქვენი იოტისოდენი უყმაყოფილება გამოვიწყებ, გემუდარებთ — მომხსენით, გამაგდეთ, ნაცარტუბად მაქციეთ. ცოდვების მოსანანიებლად ბერად აღვიკვებები, თქვენზე და ლუი-ნიკოლაზე ლოცვებში შემომაღამდება და დამათენდება, თქვენთან განსორბება ჩემთვის სიკვდილა, მაგრამ უყოველ განჩინეს, როგორც შეაფერის კემშარტ ქრისტანის. მორჩილად შევხვდები. უკეთუ ვერ შესაძლებელ არს სასულიო ესე თანა-წარსულად ჩემდა, რათამც არა შევხვიო იგი, იყავ ნება თქვენი.

კაკილო. (ცრემლივრეულ). კარგი, მარა. შენისთანა გულლია ბიქს მონოხნად რა უნდა. ფიქრდაც არ გავილო, რომ ოდესმე შეგველეცო.

ლუი. (მიხვდა, რომ ვერაფერს გახდება, უხალისოდ). რასაკვირველია, რასაკვირველია.

კაკილო. რაც აქამდე ვილაპარაკეთ, ვითომ არ გვილაპარაკია. ერთხელ და სამუდამოდ დავივიწყეთ. კაცო, მშვენიერი მინდორი ჩავგავადებინეს ხელში, ხოდა, ვიკუნტრუშით ზედ და ვძოვით ნოყიერი ბალა-

ხი. მე შენ გეტყვი, გამკითხავი და კონტრუტორი გეყავს ვინმე!

მურადი. მითუმეტეს, რომ სულ ასახანა ტელეფონით მახარეს -- ლუი-ნიკოლა აღარსად აღარსად დაუავთ, თქვენთან ტოვებენო.

კაკილო. მაგას ვერავინ წამართმევს. საბოლოოდ რომ მოვათავოთ ეს ინციდენტი, ერთმანეთს ხელი ჩამოართვით. (ლუი და მურადი სულ ართმევენ ერთმანეთს), აკოცეთ. (გადაუხვევანი. მურადი ვითომ აღფრთოვანებული, ლუი ვალს იხდის). ერთგულზეა მომხიციეთ.

მურადი. ვინც თქვენ გიორგულთო, უზენაესი შეფის მეუღლის რისხვა მიეცეს!

ლუი. ჩამაგირის მეთი ოქსში არაფერი შეუვიდეს! მურადი. ქრთამი არავის მიეცეს მისთვის!

ლუი. მანქანის სახელი დავიწყებოდას, სულ ფეხით ევლოს!

მურადი. ავარაკი ვერ აეშენებინოს!

ლუი. ხუთოთახანი ბინში ეცხოვროს!

კაკილო. ამინ!

მიშეიკოს ხმა. „ბაიუშო“, „ბაიუშო“, მე „მერცხალი“ ვარ. ვუახლოვდებით დანიშნულების პუნქტს. ჭერჭერობით ყველაფერი რიგზეა. გადავდივარ მიღებაზე.

კაკილო. (მიკროფონში). „მერცხალი“, ძალიან მოხარული ვარ.

მიშეიკოს ხმა. „ბაიუშო“, თქვენი ხმა არ მესმის. კაკილო. (ფეთხურებს ხელელებს აპარატურაში).

რალა ახლა მოიშალა ეს კვარძალედი

მიშეიკოს ხმა. თქვენი ხმა არ მესმის, თხოთმეტწუთში მივადრევე დანიშნულების პუნქტს.

კაკილო. პატრონი არ ყავს ამ დაწესებულებას, თორემ საჭირო მომენტში ტექნიკამ რავა უნდა გამიტყუნოს.

ლუი. რა უშავს, ობერტანის მაინც კეთილი ბოლო უჩანს.

კაკილო. მაგას უმადლოდეს რადიოინჟინერი, რომ არაფერს მოვწვე. საცაა გათენდება. მოვათავოთ ოპერაცია „სივარული“ და წავიდეთ ხაშის საქმელად. მერე ერთი გემოიანად წავიძინოთ. ხომ იცით სადამოს უზენაესის მეუღლის დღეობა და ფორმანი უნდა ვიყო.

ლუი. აბა ხაშის თადარიგს დავიკრე.

სათბავი მანქანის კონსტრუქტორი. (შემოდის, გახსნებული ფრეკი აცვია, თავზე — კოტლეოკი. გულდაგულ მოადგება კაკილოს). თქვენ ბრძანდებით ბატონი ლეონ ბოლოფაროთ?

კაკილო. ამ უთენია შენ ვინ შემოგიშვა აქ, შე ხუტუქავ. ახალი რა გამოიგონე — მავალის სათელი მანქანა თუ ჭვის დამწურავი წნენი?

კონსტრუქტორი (ოფიციალურად). მე გახლავართ ბენდქიტონ სალიცილოვიჩის ოფიციალური სეკუნდანიტი. ბატონ სალიცილოვიჩის პატივი აქვს ლუი-ნიკოლა გავიწყეთ. იარაღის არჩევა თქვენთვის მოვიინდეია. გენბავთ დამბაჩა, გენბავთ — შაგა.

კაკილო. შამფური არ შეიძლება?

კონსტრუქტორი. ასე უბიძგილად სახლში ცოლს ეხურები. რა თქმა უნდა, თუკი ოდესმე კიდევ ეღრუბები მის ნახვას, რაშიც მე ევევი მეპარება. სალიცილოვიჩი გარეთ მიცდის და პასუხს ელის.



(ზედიზედ ისმის სიროლის ხმა). აი, გესმით? სისხლი სწურავდა ბელურებზე ვარჯიშობს.

კაკილო (შემკრთალია). კი მაგრამ, რა დავუშავებ, რა მიზეზია?

კონსტრუქტორი. არ იცით არა? ჭერ იყო და ამ სკამიდან გადაყირავეთ. ეს შეგარჩათ. ახლა შევიღეთ ნაწარდი სპილო მისტაცეთ და ტყვეობაში უპირებთ გაყიდვას. სადა ვარანტია, რომ ახალმა პატრონმა უღელში არ გააპას და ვირივით არ ამუშაოს ეს ნაწი არსება.

მურადი. სახლოსათვის ჩვენ ხელი არ გვიხლია. ლუი. ბოლოსდაბოლოს სპილოს საფასურს ავიწაღაურებთ.

კაკილო. სპილოს გატაცებაში მე ბრალი არ მიმიძღვის. თუკი ვინმე ჩვენთან წილანდება მაგ ცოცხაში, სატუსალოს ვერსად გაეცევა. ვაძლევთ პატიოსან სიტყვას. სალიცილოვიჩის დასაშვინებლად კი საფასურს ვაგისტუმრებ და ბოღმსაც მოვიძიდ.

კონსტრუქტორი. ფული ყოვლისშემძლე ნუ გგონიათ. სალიცილოვიჩმა თქვა — ერთ-ერთი ჩვენთაგანი აუცილებლად უნდა მოყვდესო. მხოლოდ სისხლი ჩამორცხს შეურაცხყოფასო. როგორც ხედავთ, დუღელი გარღვეულია. (ისმის სიროლი) სალიცილოვიჩი მოუთმენლად ელის პასუხს.

კაკილო (შეძრწუნებულია). დუღელი აკრძალულია უზენაესის მიერ. მე მის განკარგულებას ვერ დავარღვევ. გარდა ამისა, ოთხმოცი წლის ბებერთან ჩხუბი რა ზრდილობაა ან რა ვეჟაცობაა.

კონსტრუქტორი. სალიცილოვიჩმა თქვა, თუ არ მიიღებს გამოწვევას, სადმე ბნელ ადგილას ჩავუსაფრდები და სულს გავაცხებინებო.

კაკილო. (თავზარდაცემული). ჩემი თანამდებობის კაცისთვის დუღელი უკადრისია. ჩემი სიცოცხლე ერს ეყუთება და მისი გამგებლობა მე არ მაბარია. (ისმის სიროლი) თუ მაინცდამაინც ვერ ისვენებს, ერთ-ერთი ჩემი მოადგილე მიიღებს გამოწვევას. (მოკიქველურად) წადი, კუდრაკავ, მოახსენე სალიცილოვიჩს ასე და ასე საქმე-თყო. მაგისტვის სულერი არაა, ვისი სისხლით ჩამოირეცხება შეურაცხყოფა.

კონსტრუქტორი. მმ, სულერთი! როგორც სეკუნდანტი ვალდებული ვიქნები თავს გადავცე თქვენ ნათქვამი, მაგრამ დარწმუნებული ვარ სალიცილოვიჩი ზიზღით უყუარდება ამ დედლურ წინადადებას. ყოველ შემთხვევაში, მე ცდას არ დავაკლებ, რომ ასე მოხდეს (მედლურად მიდის).

კაკილო. აი, ხომ ხედავთ, ბიჭებო, რა შესაძლებლობა მოგეცათ ერთგულება დამიმტკიცოთ და თავი გამოიჩინოთ. ვიცი ორაგებს მთელი გულით გსურთ თავის გამოჩენა, მაგრამ რას იზამ, ერთმა უნდა მერჩებს დაუთმოს. კინკლაობას ხომ არ დაიწყებთ.

მურადი. (ვითომ შეწუხებული). ბედი არ გინდა, როგორი ტანჯვა შემომხდა განგებამ. რა ვქნა, რა წვალში ჩავვარდი. ლუი-ნიკოლას გზაზე ხომ არ გადავუდგები. უფროსი კაცია თანამდებობითაც და ასაკითაც. ამასთან იმდენად მიყვარს, რომ ვერა. ვერ ჩავდები ამხელა ცოდვაში, ვერ წავაბრმევ სასიხარულო შესაძლებლობას მეკრდი დავიფარო მტარვალის ტყვიებისაგან, ბატონო კაკილო. ო, რა ბედნიერი ხარ, ლუი-ნიკოლა. როგორ მშურს შენი!

ლუი. ოუცილებლად დიდი ბედნიერებაა, სხვის გულმბონა რომ ჩავაძალბებდი. ხომ არ აჯობებდა, კაკილო ბატონო. თვითონ მიგელო ვაწვევია. თვარა ვვლას ყბაში ჩოუვარდები, იტყვიან დაფრთხილებულაფუასხმულ კაცს უზენაესი არც გააჩნებებს.

კაკილო. მაგას ნუ იღარბებ, გააჩნებებს. არადა სიყვდილს მოხსნა არ მიჩრენია? იმ მიტრწილ სალიცილოვიჩის რა ენაღვლება — დღეს თუ ხვალ მაინც უნდა მოვკვდეს. მე ასეთი პერსპექტივების მქონე კაცი რაზე გადავეგო (სიროლის ხმა).

ლუი (შეშლილი). კი, უმახე მიტრწილი რას აბათქუნებს მაი მამაძალი! ბელურებს არ აცდენს ტყვიას. მურადი. სიხარულმა გაგაბრუა არა, კეთილო ლუი?

მიშოკოს ხმა. „ბაიუშუო“, „ბაიუშუო“, მე „მეტრცხლად“ ვარ. ობიექტი მიყვანილია დანიშნულების პუნქტში. გზაში არაფერი შემგვინებვევია.

კაკილო. აი, ხომ ხედავთ, როგორ კარგად აეწყო ყველაფერი. ეს ბებრუხანა სალიცილოვიჩი რომ არ ჩამოვტყუარდა წინ, სადარღებელი საერთოდ არაფერი გვექნებოდა. მაგრამ არა უშავს — ლუი-ნიკოლა მოუვლის მაგას.

ლუი. ბატონო, არ იქნება ჩემი ლუემლი ვასვლა. კაკილო. რაბომ?

ლუი. ამსიხქე კაცს ტყვია, თვითონ ნამეტანიც რომ მოინდომოს, მაინც ვერ ამცდება.

მურადი. სპილოს მოტაცების იდეა შენ გეკუთვნის და პასუხი შენვე უნდა მასცე.

ლუი. ნეტავი ენა გამხმობოდა ძირში... (ისმის სიროლის გაბმული კვილი).

მურადი. ეს კიდევ რა დარღებულაა?

კაკილო. გაიხედე, ფანჯარაში, რა ხდება — ხანძარი ხომ არ გაჩენილა?

მურადი. (იხედება ფანჯარაში). არა, სასწრაფო დახმარების მანქანაა.

კაკილო. ტრავმა მიიღო ალბათ ვინმემ. აბა რა იქნება — უსაფრთხოების წესებს არ იცავენ?

კონსტრუქტორი. (შემოღობს. კაკილოს ზიზღით) თქვე მათხოვრის ქილაგო და ლაქიის ნაშეირო. თქვენი გამოისობით სამართლიანობამ კვლავ წაიფორხილა.

კაკილო (იმედით). გვეშველა? დათანხმდა?

კონსტრუქტორი. როდესაც სალიცილოვიჩს მოვახსენე, რომ ცდილობთ თავი დაიძვირინოთ და თქვენს მავერი მოადგილე გაგზავნოთ სარჩებარდ, სპეტაკ მიხუცეს სული შეეხუთა, გადაუჩინდა და ჩაიკეტა. ამ უსატიოსნეს ადამიანს ინფარქტი დაემართა და სასწრაფო დახმარების მანქანით სავადმყოფოში წაიყვანეს.

ლუი. (გამოცოცხლებულია) ეუშ, რა იღბალი ქონია — რავა გადამირჩა.

მურადი. საწყენია, საწყენია, რომ ასე დაუსჯელად დავვისხტა ხელიდან. მე მგონი სიმულაციაა. მაგრამ იმედია მალე გამოვა სავადმყოფოდან და ლუი-ნიკოლა აჩვენებს მაგას სერიას.

კონსტრუქტორი. მაგრამ არ იფიქროთ რომელიმე თქვენგანი შესძლებს სამართლიანობის მსჯავრს გაეჭყეს. საივებს დუღელში გიწვევთ. აქვე, ამ კაბინეტში, ჭერ (კაკილოს) თქვენ ვაგისტუმრებთ საი-

ქოში, აქვე ამ კაბინეტში, მერე (ლუის) თქვენ მიგაყოლებთ და ბოლოს (მურადს) თქვენ.

მურადი (შეშინდება). კი მაგრამ მე რა შუაშა ვარ. ერთი საწყალი ფილოლოგი გახლავართ, ლიტერატურის ვარდა, არაფერი მაინტერესებს.

ლუი (კონსტრუქტორს). სადუღლო წესდება თუ გაქვენ წაითხულო?

კონსტრუქტორი. ბავშვიდან ჩემი სამაგილო წინაა; ბრეტორი არასდროს ვყოფილვარ; მაგრამ სამართლიანობას, მანდალოსნის ღირსებას და საყოფარ თავიყოფარებას მუდამ იარაღით ვიცავდი.

ლუი. ასრულებ მერე იმ წესდების მოთხოვნებს?

კონსტრუქტორი (თავმოშვებულად). ყოველ მუხლს მთელი პუნქტუალითი ვიცავ.

ლუი. რა წერია იქნა მესამე მუხლში?

კონსტრუქტორი. (სიამოვნებს, რომ ერთდროის ამტკიცებს). „მდაბოთ კაცს არა აქვს უფლება დღეში გივივის მაღალი წოდების კაცს“.

კაცილო (გუხარდება). მერე შე ტყაუბა გლეხო, თავადებს და ტახტის აზნაურებს დღეში გივივებ? ნებაჲ წესდება მძძვედეს ნებას, რა სიამოვნებით დაგბრძავდით.

კონსტრუქტორი (ოდნავ ნიშნავს). მაგრამ წესდებაში წერია, რომ აზნაურს უფლება აქვს მდაბოთ გამოიწვიოს. მაშ რომელიმე თქვენგანმა გადმომიგაღოს ხელთათმინა.

კაცილო. გელა გვაქვია თავი გაგეყადროთ.

მურადი. როხი უთავაზეთ ზურგში მაგ პლებების. გაგდეთ აქედან. ხომ იცით ღორის ტილს ფეხზე რომ დაიხვამ, თავზე ავაცოცდება.

კონსტრუქტორი. რა ვნა, წესდებას ვერ დავარდევთ ვი, ჩემო სათიბავო მანქანავ ამათ პარაშუს ბოლო ადარ ედება — კვლავ გაექცნენ სამართლიანობის მსახურად ხელს (აქვითინდება) არა უშავს. სალიცილოვიჩი გამოვა საავადმყოფოდან და ყველაფერს გაწვევივნებთ (მიღის).

კაცილო. იმის გამოსვლამდე არაფერი გეტყვინოს, შე ექნებაქაქა! (იციინა).

მიშკო (შემოდის). დილა მშვიდობისა.

კაცილო. რაუა ჩვენი საქმე? ხომ მიღის გლიჯინ-გლიჯინით? ყოჩად, ნეიძე. მარათალია, სილოის მოტაცებისათვის კი დავსჯი სამაგალითოდ, მაგრამ რა ბედენა პირად უსიამოვნება ამ საყოველთაო ზეიმის ფონზე.

მიშკო. ჭრი ნუ დამსჭით. სამაქსლოდ ჩემი გაგზავნა იქნება სხვაგან მოგიწიოთ. ამტრად ჩემმაცდამ ამოვ დიარა.

ლუი. რეიზა?

კაცილო. ის არ მითხრა ეგ სილო მისი გამზრდელი სალიცილოვიჩით ბებრეკი და ცვედანია აღმოჩნდა.

მურადი (მხიარულად). ესე იგი, დონ-ჟუანი იმოტენტია?

მიშკო. ჩვენმა ზოტექნიკოსმა თქვა, დონ-ჟუანი აფრიუცი სილოაო, ხლო ჩვენი კურტიანკა ინდოეთის სილო ყოფილა. მაგათი შეჭარბება არ ხერხდება. შთამომავლობას არ იძლევიან.

კაცილო. რას ქვია არ იძლევიან? რა უფლება აქვთ! მაგათზე ზრუნვით ნერვები დავაწყდა, კინა-

ღამ ის პატიოსანი კაცი სალიცილოვიჩი შემოგაკვდა. უზენაესი დილილებით ტყუილებით გავერე და ახლა არაო, შეიღს არ ვყოფილებო. დავაზივით თავზე პროფესორები, ვუმკურნალოთ, ეგებსაშეშენსა და შეი.

მიშკო. სხვადღსხვა გვარეულობის ცხოველებია აი, ვთქათო, ძაღლი და მელა ხომ არ შეიძლება შევაჭვართ. ამ შემთხვევაში ფიზიოლოგიურ შეუთვისებლობასთან გვაქვს საქმე.

კაცილო. დედა, დედა, ამაზეა ნათქვამი უბედურ კაცს ქვა აღმართში მოეწევაო. რა ვიღონოთ ახლა, ბიჭებო. გაანძრით ტკინი.

ლუი. კუროს სხვას ვიშვით.

მურადი. სად? ქალაქში მერე არ არის, მერე რა თავში ვიხილი იხვე აღაბაოთს და გავმანაწას. ვარდა ამისა, როგორც სულ ახლახან გავიგე სილოს მაკეობა ოცდაორ თვეს გრძელდება. უზენაესის მუდღის მორიგი დღეობა კი ვანსად დღვის სწორს არის დანიშნული, თუ უფრო ახლო არ გადმოიტანეს. ამიტომ ვფიქრობ ყველაზე კარგი გამოსავალია დღესვე გადაუდებლად ვაჩუქოთ მშეჯალას დონ-ჟუანი. ვინა თქვა თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ ახლადნაშობი სილოა სწორუყოფარი არმადანი. დავაქცევებულნი, დავიწინებულნი სილო სოლიდურ შთაბეჭდილებას გატყვის. პატრინს თუ მოესურვება ზურგზე შეაჭდება, გააქენ-გამოაქენებს.

კაცილო. აბსოლუტურად სწორია. აბა, ნეიძე, ამისთანა რადაცღობი უყვე დახელოვნებული ხარ. გარეეე ახლავე ის ცვედანი სასახლეში.

მიშკო (ნიშნის მოკებით). არ გამოვა. სანამ ზოტექნიკოსს ველაპარაკებოდა, სილო ქურაში იმყოფებოდა. ამ დღის სასწრაფო დახმარების მანქანა გამოჩნდა, საშინლად კიოდა, მაგრამ დონ-ჟუანი რატომღაც მისკენ გაქანდულდა. მოხდა შეტაკება. მანქანამ ორი-სამი მალაყი გაკეთა პერში, მანურანჯ ბორბლებზე დეაუვა და გაუჩერებლოვ გაზარძო გზა. სილოს კი ფეხები დაუშინადა და სიარული არ შეუძლია.

ლუი. ამას ნარქმევა კაცის თარსობა. იგი ქიჯა სალიცილოვიჩი სიკვდილის წინაც ვერ შოშმინდება, უნდა ყველას მოუწამლოს სიცოცხლე.

მურადი. არა უშავს, ხსნა არსებობს. ჩამოყწროთ კურტიანკა, შევადგინოთ აქტი, ვითომ მგლებმა დაგლოჯეს. სინამდვილეში კი მშეჯალას ეუსახსოვრო.

კაცილო. ამას ქვა ზემთაგონება. ქუის კოლოფი ხარ. ესლავე შლანთი დაბანთი კურტიანკა, სურნელოვან საპონს ნუ დაიშურებთ და გაუყენეთ გზას.

ლუი. სილოის თავზე ის ვილაცას საფლავში ნავდები ოქროს გვირგვინი დავადგათ, გამოჩრჩეტებულმა არქეოლოგმა რომ მოგვაქვავა და ასე მივაყენოთ მშეჯალას.

კაცილო. სწორია. ნეიძე, შენი დასჯა გადადებულა. მიდი გამოიჩინე ფხა. რას მომჩერებობხარ, კუიანი კაცი არ გინახავს?

კონსტრუქტორი. (შემოდის ისტრიულად აღვრთიანებულად). ჰა, ჰა, ჰა, ჰა, ჩემი ს.ოიავი მანქანა სერიაში მოხვდება. ჰა-ჰა-ჰა-ჰა! (ხარხარებს).

მურადი. გაგითბულა ბერავი (ისმის ქექა-ქუხილის ხმა).

ლ უ ი. ოუპ, ქვეა-ქუხილია. წარღვნას აპირებენ თუ რა ამბავია.

კ ო ნ ს ტ რ უ ქ ტ ო რ ი. დიახ, წარღვნას, ბატონო ბოლოფართეც, ბატონო დავუშვალო და ბატონო გრუშიძეც. ეს გრიგალი ყველას დაგაწივებთ, მოგწვევით შეჩვეულ ტახტებს და უფსკრულისაკენ წარგიტაცებთ. ოო, ეს ღვარცოფი მეცხვეულ განწმენდს თქვენი ბინძური ცოდვებით სავსე ავგავს თვალბებს. არ გავა ერთი წელიც და ჩემი სათიბავი მანქანა მინდვრებში იგუგუნებს.

მ უ რ ა დ ი. შმაგი სიფიფის სიმბტომები აქვს: მხედველობითი და ბგერითი მალუსინაციები, ბოდვა.

კ ო ნ ს ტ რ უ ქ ტ ო რ ი. ბოდვას თქვენ დაიწყებთ ახლა. ოფიციალურად გიცხადებთ: ის ნაიდირი, თქვენ რომ უზუნაეს შეფს ეძახდით, და მისი თანამწროლი მხეცი მოხსნილი არიან. წავედი სალიტოლოგითან, ვახარებ ამ ამბავს. უწამლოდ მორჩება. ჰა-ჰა-ჰა! ჩემი მანქანა მინდვრებში იგუგუნებს. ჰა, ჰა, ჰა!!!

კ ა კ ი ლ ო. რა წამორღო ამ ყიამყარლმა ქიამ, შეფი და შეფინა გადააყენესო?

ლ უ ი. გონებადაკლული ვინცხა რაცხას წამოაყრანტალბებს, მავას რავა უნდა გოუწიო ანგარიში. (ქვეა-ქუხილი).

მ უ რ ა დ ი. ეს ქვეა-ქუხილი ავის მომასწავებელია. გუმანით ვგრძნობ ვილაცას საძირკველი ეცლება.

მ ი შ ი კ ო. დაურტყე და გაგეთ.

კ ა კ ი ლ ო. ხისხამ დილით როგორ დავურტყეო. რომ გაბრაუნდეს? მერე რა ვკითხო, ხომ არ გამოგაპანდურეს-მეთქი?

მ უ რ ა დ ი. მიუღლოცთ მეუღლის დღეობა, უთხარით არ მინდოდა ვინმეს ჩემთვის დაესწროო. ღაპარაკში შეატყობთ რა ხასიათევა.

კ ა კ ი ლ ო. დავუშვათ მოხსნილია და მავასთან ტელეფონით საუბარი მავნებლოფონის ფირზე იწერება? მერე არ იფიქრებენ ჩემზე, ამ დილაადრიანად რას ურეკავდა, თუ მავას ახლო კაცი არ არისო.

ლ უ ი. დოურტყე და დამუწღდი. ის გეტყვის „ალ-ოს“ და ხმაზე მიხვდები გოუძახებს ქუჩაში თუ ქერეთ არა.

კ ა კ ი ლ ო. (უხალისოდ იღებს ყურმილს). დიახ, ბატონო. ახლავე, ბატონო.

(შეშინებული ადგებს ყურმილს).

მ უ რ ა დ ი და ლ უ ი. რაო, რა თქვა?

კ ა კ ი ლ ო (გაოგნებული). ვილაც სხვამ მითხრა, ამ ტელეფონზე ნუ რეკავო, დედე ყურმილიო.

ლ უ ი. ვუი, უბედურო ჩემო თავო. (რეკავს ტელეფონს).

კ ა კ ი ლ ო. ალო. ახ, შენა ხარ, ქოფაკოვიჩი. ჭერჭერობით არ ვიცი როგორა ვარ. რა გავიგე? მართალია? წყალი არ გაუვა? რას იზამ, რას იზამ. აღბათ უწია ცოდვებმა. ბოლოხანებში ბევრი რამ მიქარა,

(ცრემლები წასაცდება) მიქარა, ხო, მიქარა (ღებს გურმილს).

ლ უ ი (ქვეთინით). ლენე კარლოვიჩი, ლენე კარლოვიჩი, ლენე კარლოვიჩი!

მ უ რ ა დ ი (პათოსით). იტირეთ, იტირეთ, სიბილწის ტიპკორებო. თქვენი დღეები დათვლილია. ცრემლების მერო სხვა რა ნუგეშო დაგარჩინათ. გეშმარებთ, დედა საწავვეზე გადინაცვლოთ და გზა დაუთმოთ მზარდ, ახალგაზრდა კადრებს, ვისაც აქამდე გასაქანს არ აძლევდით და ასპარეზს უკვეცავდით.

კ ა კ ი ლ ო (იკრუნჩხება). ვერ გავიგე, რა მომდის თითქოს ვიკუმშები, ვირტუბები.

ლ უ ი (წელგამართული). მეც რაცხა ვივწუნები, ვიფუშები.

მ უ რ ა დ ი. სავსებით კანონზომიერი მოვლენაა.

კ ა კ ი ლ ო (მიშეკოს). მიშველე რამე, ნეიძე. გამოიხახე სასწრაფო. ხალხს არ გააგებინოთ ოღონდ, რომ დავიჩუტე, ხომ იციოთ მაღმერთებს და შეიძლება გადარიოს დარღისაგან.

მ უ რ ა დ ი. გადარიოს კი არა, სანთლებს აუნთებს მამაწეციერს.

(კაკილო და ლუი დაპატარავებულები და მოკრუნჩხულები მიშეკოს ვაივაგლახით გაუაეს).

მ უ რ ა დ ი. აბა, ქუთით, მუსტანგოვიჩი. შენ დაგრჩა ბურთი და მოედანი. (მედიდურად სცემს ბოლთას ყვირის) ნეიძე, ახლავე აქ გამოცხადდი. (მიშეკო შემოდის) ხომ გიხიხარი, ნეიძე, ძალიან მალე დამპირდები-მეთქი?

მ ი შ ი კ ო. მე თქვენ არასდროს არ დაგპირდებით და არ გამოგადებთ.

მ უ რ ა დ ი. რას მიედ-მოედები. არ იცი, აქ ვინ გახდება უფროსი?

მ ი შ ი კ ო. თქვენ არა. ვერ ატყობთ, რომ თანდათან იკუნტებიო.

მ უ რ ა დ ი. არავითარ შემთხვევაში. (ტანზე ხელებს ისევას) თუმცა... ნუთუ მეც გამწირებს?! ვაიმე კარიერავ — ჩემო სიცოცხლევ. სული გამდის თითქოს. საცობი დამიცეო, არ დამლუპოთ უმწივილი კაცი. (იკრუნჩხება). სულ დავიფუყე. ეს უსამართლობაა. ვაი და უთო, სიკვდილი და არ გადარჩენა ჩემ ყოფილ პატრონს ბოლოფართეს (ბარბაცით და ჩოქვით გადის).

ფ ე ბ შ ი შ ვ ე ლ ი ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. (შემოდის) სადა ხარ, მიშეკო, ქვეყანა ავარიალევ, ყველგან გემდები.

მ ი შ ი კ ო. რა კარგია, რომ მოხვედი. მრავალი ათასი წელია, რაც გელოდები. ბევრჯერ მეჩვენებოდა, რომ შენ გიპოვე, მაგრამ ხელში სხვა ქალი აღმოჩინია. ახლაც არ მომატყულიო. (მიდის ფანჯარასთან) ხედავ, თავსხმამ გადაიღო და ღრუბლები გადაიყარა. ხედავ, როგორ ცისფრად ეკაშაშებს ცისყრის ვარსკვლავი — დედამიწა.



ქალიშვილი. თითქოს ობოლი ბრილიანტია ამ უსასრულო სივრცეში, იმედი და ნუგეში უყვლა მიუსაფარი და სასოწარკვეთილი არსებისა.

მიშკო. ჩვენ მისგან უნდა ვასწავლოთ სიყვარული.

ქალიშვილი. შენ დარწმუნებული ხარ, რომ იქ იდევნება შური და მტრობა, და თვით სიძულვილს სიყვარული უდევს ხარულად?

მიშკო. მე მინდა ასე იყოს... მე ასე მჯერა... მე მსურს შეგიყვარო, როგორც მიწისებულ ვაჟს უყვარს მიწისებული გოგონა საღამოს ხანს, როცა თავანკარა მკერში მაგნოლიების თავბრულამხვევი სურნელია ჩა-

ღვრილი, მეწამული მზე ზღვის ზედაპირზე ტრეტივებს და თანდათანობით ელვარება ემატება მთვარეს და ასპიროსს.

ქალიშვილი. მაშინ ჩვენ ველახავთ თქვენს შინებს? ვერც სწრაფმავალი დრო, ვერც სივრცე, ვერც კოსმიური კატასტროფები?

მიშკო. არ უნდა შეგვაშინოს...

ქალიშვილი. ამბობენ, ვისაც უყვარს, უკვლავებს ეზიარება...

მიშკო. სხვანაირად არ შეიძლება.. ასე უნდა იყოს... შეხედ, შეხედ, რა ცისფრად ბრღვევადებს...

დასასრული.

## რედაქციისაზრდები

ჩვენი ჟურნალის 1987 წლის № 1, 3, 5 და № 9-ში, რუბრიკით „ჩვენი პუბლიკაცია“, დაბეჭდილია დიდი ქართველი მსახიობის სერგო ზაქარიასის მოგონებანი.

ერთ-ერთი პუბლიკაციის (1987 წ. № 1, გვ. 94) ლიტერატურული დამუშავებისას (პუბლიკაცია მოამზადა საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის თანამშრომელმა ლედი კაპანაძემ) დაშვებულია შეცდომა, რაც მსახიობის მოგონებათა ამ პასაჟს განსხვავებულად წარმოგვიდგენს. ვბეჭდავთ ს. ზაქარიასის ჩანაწერების ამ ფრაგმენტს, ავტორის სტილისა და სინტაქსის შეუცვლელად:

„გარიყრაფე“\* მუშაობის დროს თითქმის მე ვიყავი პირველი და ლილი (რეჟისორი ლ. იოსელიანი) იყო მეტად მიმდობი, ფრთხილი და მორიდებული უადრესად (ის პირველად შემხვდა მუშაობაში, ის იყო შედარებით ახალგაზრდა და მე მასთან უფრო ავტორიტეტიანი). ამიტომ აქ პირველი ნომერი ვიყავი მე. „რაიკომის მდივანში“\*\* ჩვენ ორივე ვპირველობდით. მართალია, ერთმანეთთან მეტად

პირიდებულნი და მოყვარულნი, მაგრამ ამას, ორივეს პირველობამ, ხანდახან უსიამოვნებაც კი მოგვადგინა. ეს ნაწილობრივ გამეორდა და ზოგიერთ ადგილას კიდევ გართულდა პიკინისში.\*\*\* ამიტომ ორივე სახემ ამით ბევრი დაკარგა... პიკინსზე მუშაობა კიდევ იმით არის საინტერესო, რომ რეჟისორი უფრო საინტერესოდ ხედავდა, უფრო დახვეწილად, უფრო ოპიზარით, ვიდრე მე. მე ამას ვერ ვაკეთებდი, ვერ შევწვდი. მან მოინდომა ჩემი „მასალა“ გადაქცევა და თვითონ ძერწვა, მე ეს მანერვიულებდა და ამის გამო დაბადებული წინააღმდეგობა ხშირად ერთ და იმავე ადგილს გვატყეპნიებდა, ის თავისაკენ ეწეოდა, მე ჩემსკენ...“

(საქ. სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი, ფ. I, საქმე 115, ხ/წ 24543, საქალაქ № 17).

\* ი. ვალანის პიესა.

\*\* რ. თაბუკაშვილის პიესა.

\*\*\* ბ. შოუს „პიგმალიონის“ მთავარი გმირი.



«САВЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 1, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

**Нана Кавтарაძე**

**ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ И ПРОЦЕССЫ  
КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ**

Анализируется статья Ильи Чавчавадзе «Грузинская народная музыка», рассматриваются музыкальные сочинения, созданные по произведениям великого писателя (стр. 2).

**ГИГЕ ЛОРДКИПАНИДЗЕ — 60**

Редакция поздравляет известного грузинского режиссера театра и кино с 60-летием (стр. 13).

**Манана Робакидзе**

**ВПЕЧАТЛЯЮЩИЕ СКУЛЬПТУРНЫЕ  
ОБРАЗЫ**

Статья о творчестве скульптора — представителя грузинских художников «пятидесятников» Тенгиза Гвинишвили, который является автором целого ряда монументальных скульптурных памятников и станковых работ — портретов, жанровых произведений (стр. 17).

**Лери Паксашвили**

**КАКАЯ ЖЕ ЭТО ПРАВДА**

Журнал продолжает дискуссию о злободневных проблемах грузинского театра (стр. 22).

**Ванда Хакуташвили**

**ДЫХАНИЕ ПРИРОДЫ**

Недавно в Доме-музее Елены Ахвледiani была экспонирована выставка работ заслуженного художника Грузии Алексея Балабуева. Выполненные с тонким мастерством акварельные работы представили взору зрителя одухотворенные, полные настроения картины природы (стр. 26).

**Медия Гигиеншвили**

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ  
ОТАРА ТАКТАКИШВИЛИ НА СТИХИ  
ПУШКИНА**

В статье рассмотрены два вокальных цикла О. Тактакишвили, созданные на стихи великого русского поэта. В первый цикл

(1963 г.) вошли семь стихотворений Пушкина. В 1985 г. композитор создал второй цикл из пяти романсов (стр. 28).

**Лия Асатиани**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЙСТВИ-  
ТЕЛЬНОСТЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЭЛИСО ВИРСАЛАДЗЕ**

Автор рецензирует сольный концерт Элисо Вирсаладзе, состоявшийся осенью прошлого года. В концерте прозвучали фортепьянные сонаты Бетховена и Листа (стр. 36).

**Эсма Кокоскерия**

**ОБ ОДНОМ РЯДОВОМ СПЕКТАКЛЕ**

Под рубрикой «Мастерская молодого критика» печатается рецензия на спектакль оперной студии Тбилисской государственной консерватории им. В. Сараджишвили «Алеко» (стр. 39).

**Мира Пичхадзе**

**ДРЕЗДЕН ПОЕТ И МУЗИЦИРУЕТ**

Муzyковед М. Пичхадзе делится со своими впечатлениями о международном музыкальном фестивале, который ежегодно проходит в Дрездене (стр. 41).

**АВТОР ПЬЕСЫ «БАТУМ» И ЕГО  
НЕКОТОРЫЕ ПИСЬМА**

Публикуется перевод писем Муханла Булгакова к советскому правительству и Сталину. Публикацию предворяет статья Н. Гурабанидзе, в которой повествуется о сложной сценической судьбе драматургических произведений писателя (стр. 47).

**Мераб Гегия**

**ДИАЛОГ БЕЗ СОБЕСЕДОВАНИЯ**

В диалоге автора с заслуженным художником ГССР Теймуразом Гоцадзе выявляются особенности и своеобразие творческого мышления живописца, монументальные и станковые работы которого отмечены неповторимой индивидуальностью и художественным мастерством (стр. 65).

## Губерт Фензен

### СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ГРУЗИНСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ЗОДЧЕСТВЕ

Среди докладов, представленных на международном симпозиуме, посвященном грузинскому искусству (ТГУ, 1983 г.), одним из значительных было исследование профессора Г. Фензена. Доклад, который с немецкого перевел С. Турнава, публикуется впервые (стр. 72).

## Акакий Цанава

### МАСТЕР «ПОЮЩЕГО ДЕРЕВА»

Статья о творчестве народного мастера Капитона Цанава, который из дерева создавал музыкальные инструменты, отличающиеся не только звуковыми качествами, но и высокими художественными достоинствами (стр. 77).

## Нино Махарадзе

### ПЕРВЫЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ

Автор знакомит читателей с новым женским фольклорным ансамблем, созданным на кафедре народного музыкального творчества Тбилисской государственной консерватории (стр. 79).

## Серго Джорбенадзе

### ГЕОРГИИ ЧУБИНАШВИЛИ, ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВО ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ

В статье освещается деятельность выдающегося грузинского ученого Георгия Чубинашвили в деле защиты и охраны древних памятников Грузии, говорится об его роли в основании новых музеев и хранилищ произведений искусства (стр. 81).

### ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫЕ АПЛОДИСМЕНТЫ БЛАГОДАРНОСТИ

Печатаются материалы аргентинской прессы о гастролях театра им. Руставели в Буэнос-Айресе (стр. 83).

## Георгий Гвахария

### ГРУЗИНСКОЕ КИНО И ТРАДИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Автор исследует особенности национальной художественной формы на примере традиционных пластических искусств и кино (стр. 86).

## Заза Схиртладзе

### ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ГРУЗИНСКОЙ ФРЕСКИ

В публикуемом материале освещается история изучения древних грузинских фресок. С начала двадцатого столетия известными грузинскими учеными особенно широко развернулось системное исследование памятников культуры, в том числе древних фресок и уже в 1917 году в Тбилиси, в «Храме Славы» была организована выставка материалов целого ряда научных экспедиций (стр. 105).

## Сира Чичинадзе

### ПИАНИСТ, АНСАМБЛИСТ

В статье рассказывается о плодотворной творческой деятельности профессора Тбилисской государственной консерватории Тамары Дапквიაшвили (стр. 119).

## Иогани Петер Эккерман

### РАЗГОВОРЫ О ГЕТЕ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЕГО ЖИЗНИ

Труд немецкого мемуариста И. П. Эккермана печатается в переводе А. Геловани (стр. 123).

## Нато Зумбадзе

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРУЗИНСКИХ ЖЕНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Автор рассматривает жанровые и стилистические особенности многоголосных народных песен, исполняемых в древней Грузии женщинами (стр. 131).

## Георгий Чарквани

### СЛОНЫ

Печатается пьеса грузинского писателя Г. Чарквани «Слоны» (стр. 137).

გადაცა წარმოებას 20. 11. 87 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18. 01. 88 წ.

საბეჭდი ქაღალდი 5,25

ქაღალდის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5

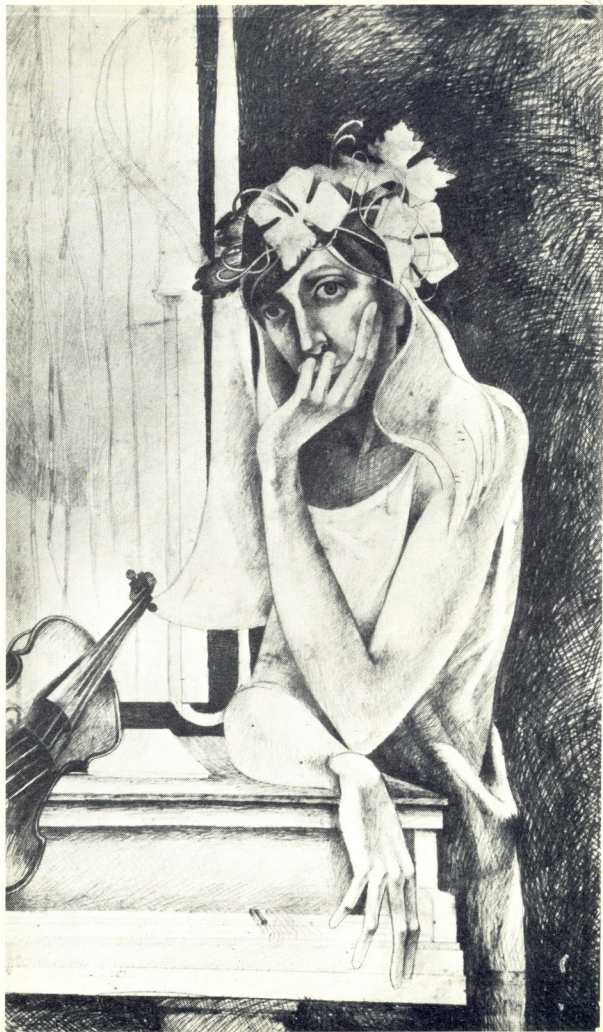
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65

შეკვეთა № 2723. უფ 01909. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის და  
ა. კვაჭავაძის ფოტოები.

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

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





5

Yuzumak

