

9-12.

ISSN 0132-1307



# სელოვნება-1.93





# ხელოვნება

ქართული საზოგადოების  
1991 წლის

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი ხელოვნება

1 • 1993

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

თავტრი  
გუსკია  
მხატვრობა  
ვინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

პასუხისმგებელი მდივანი  
ვამუკა დოლიძე

ჟურნალის თანამშრომელ-რედაქტორი პროფესორი თომას ბარბრანი (ატლანტა, აშშ)

შხატერული რედაქტორი პავლე შვიჩინაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „საშობლო“  
თბილისი, 1993

რედაქციის მისამართი: 880002 თბილისი, უწყისი ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ჟურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის  
სამინისტროს მიერ № 0739



# ნომერული:

შარლ დილი —  
ბიზანტიის იმპერიის ისტორია (თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ) . 152

## მხატვრობა

ნინო სამხარაძე —  
მეტყველი მღვთვარება . . . . . 29  
ა. იაკიშვილი —  
სიურბალიზმი და სალგადორ დალი . . . . . 38  
ელგუჯა ამაშუკელი —  
მემკვსე ბრძნობა . . . . . 66  
გურამ აბრამიშვილი —  
საქურდალბაგო ნაზრომი ტომ-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრებაზე 118

## კინო

გარი კუნცევი —  
„ხმის ოპერატორი... თანამდებობა თუ მოწოდება?“ . . . . . 32  
ეთერ ოქუჯავა —  
ქართული კინო: პრობლემები, ძიებები . . . . . 131  
კორა წერეთელი —  
რომი უნაიდარი . . . . . 140

## მუსიკა

თამარ მესხი —  
თანამედროვე ქართული საგუნდო ფოლკლორის საპი-  
თხისათვის . . . . . 2  
თეა გოგოტიშვილი —  
ქართულ-კახური ბრძნული სუფრული სიმღერების მუსიკალური  
მენის საპითხისათვის . . . . . 19  
მანანა ზეთისიაშვილი —  
ორატორიულუბის სათავეები . . . . . 48  
ახალი კონტაქტები . . . . . 93  
ნენსი მელიოზი —  
ვიპარრეალობა . . . . . 94

## თეატრი

ა. კაზინა —  
ღმერთი მკვდარი . . . . . 7  
ე. ტრეტიაკოვა —  
„მოდერნიზმი“ . . . . . 16  
თითების თეატრი (ახალი თეატრი ბათუმში) . . . . . 56  
ვასილ კიკნაძე —  
მსახიობის კორტრეტი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე 78  
ლტოლვილი თეატრის მხიარული საქმეები . . . . . 89  
ნოდარ გურბანიძე —  
ავანგარდისტული რეჟისურის კლასიკოსი . . . . . 98  
თედუშ კანტორი —  
„ნიკვილინის თეატრი“ . . . . . 109  
თამარ ბოქუჩავა —  
„კალიბულა“ (კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში) . . . . . 121  
გურამ ბათიაშვილი —  
ცინსარტყელა ანუ მიწა და საგზობლო (პიესა) . . . . . 158

## სალონება

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ვახტანგ ონიანი —  
„ლაღლერის“ დასურათება, „მარიამ მაგალინიელი“, „ლაღლერის ტრა-  
გედია“.

# თანამედროვე ქართული სამუსიკო ფოლკლორის საინტონაციო

თამარ მისხი

ქართველი ხალხის სამუსიკო შემოქმედების ათასწლოვანი ისტორია წარიმართა მრავალხმიანი საგუნდო ხელოვნების აბსოლუტური უპირატესობის მიმართულებით. ჩვენმა ერმა უხსოვარი დროიდანვე შექმნა ნაირსახოვანი განშტოებებით, უმდიდრესი მხატვრული კანონზომიერებებით აღსავსე საგუნდო მუსიკალური კლასიკა, რომელიც ეროვნული მუსიკალური კულტურის სტილური გზების განმსაზღვრელი გახდა ისტორიული ქართველებისა თუ საქართველოს ბედუკუღმართობის მიუხედავად, გარეშე მომხვედურთა ვერავითარმა ძალადობამ ვერ შეძლო თავს მოეხვია უცხო გავლენა, შეებღალა მისი შეუვალი და საუკუნეებით შედურღაბებული თვითმყოფადობა, ტრადიციული ფოლკლორის იშვიათი ორიგინალობა.

ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების მრავალსაუკუნოვან ისტორიაულ დინებას თანამედროვე ეტაპზე შეერია ორსახოვანი ნაკადი — ერთის მხრივ თანამედროვე ქალაქური ფოლკლორული ლირიკა და მეორეს მხრივ ახალი იდეოლოგიისა და თემატიკის საფუძველზე აღმოცენებული ახალი ფოლკლორი.

ქალაქური სამუსიკო შემოქმედების ორპლანიან კულტურად ჩამოყალიბებას პროცესი, როგორც ცნობილია, დიამეტ-

რალურად უპირისპირდება ქართული კლასიკური ფოლკლორული რეალობის ტრადიციული განვითარების საფეხურებს. მისი ისტორიული, სოციალური, საზოგადოებრივი ფუნქციები, თუ ესთეტიკა სხვადასხვა კულტურათა, კერძოდ კი მაინც ევროპული ორიენტაციის პროფესიული ხელოვნების საპირკველზე იქნა დაფუძნებული.

მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებულ სტილურ ნიადაგზე აღმოცენებული ამ იზოლირებული ფოლკლორული წარმონაქმნების თანამეზობლობა დროთა მსვლელობაში გადაიზარდა სპეციფიკური სტილურ-მხატვრული არქიტექტონიკის მქონე თანამედროვე ქალაქურ სიმღერაში. მისი მუსიკალური სტილის, ენის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელი გახდა და პრიორიტეტი მოიპოვა ე. წ. ქუთაისურ-ზესტაფონურმა მრავალხმიანმა ვოკალურმა კულტურამ, რომლის ნიმუშებიც შემდგომში ფართოდ გავრცელდა და ორგანულად შეესისხლხორცა აღმოსავლეთ საქართველოსა და მეტადრე დედაქალაქი მუსიკალურ ცხოვრებას.

ე. წ. დასავლური განშტოების მრავალხმიანი სიმღერები შესრულების მანერით, ხმათა აღნაგობის პრინციპებით ქართული ეროვნული სამუსიკო აზროვნებისათვის უფრო ახლობელი, განსაკუთრებით სიცოცხლისუნარიანი და

განახლება-განვითარების პოტენციის მქონე აღმოჩნდა, რის გამოც თანამედროვე ფოლკლორული ქალაქური ლირიკის ბაზისად იქცა. ასევე სტაბილურად დამკვიდრდა ქალაქური მუსიციერების პრაქტიკაში თავის დროზე დასავლეთიდან შემოტანილი ინსტრუმენტები — თავდაპირველად „რუსული ვიტარის“ ხახელწოდებით ცნობილი შვიდსიმინიანი, შემდგომ კი ექვსსიმინიანი ვიტარა, ასევე უნივერსალური საკრავი ფორტეპიანოსოფლის ყოფაში კი შედარებით შეზღუდულად, მაგრამ ფუნქციონირებას განაგრძობდა ფანდური, ჩონგური და სხვა.

თანამედროვე სამუსიკო პანორამა უაღრესად მრავალფეროვანია ნაირსახოვანი კულტურების თანაარსებობით. ესთეტიკური კომუნეკაციების ნაირგვარი ფორმებით, თუ სხვადასხვა ეპოქების მიმდინარეობათა სტილის მუსიკის თანაუღერადობით, ადგილობრივ ხალხურ მოყვარულ-შემსრულებელთა თუ ელიტარულ ვოკალურ-ინსტრუმენტალისტთა ხელოვნებით. რადიო-ესტრად-ტელევიზიიდან მომდინარე სამუსიკო ინფორმაციული ნაკადის მოზღვავეებით, ურიცხვი ხალხური თვითმომქმედი ანსამბლებისა თუ მაღალპროფესიული კოლექტივების მოღვაწეობით, თითქმის ყველა ჭერქვეშ უახლესი მუსიკალურ-ტექნიკური აპარატურის შემოჭრა-დამკვიდრებით, ერთი სიტყვით, თანამედროვე ცივილიზაციის უხვი ურბანისტული მონაპოვრით.

აქვე უნდა ითქვას, რომ კულტურულმა ეკლექტიკობამ ნაკლები ინტენსივობით მაგრამ სოფლის გარემოშიც იჩინა თავი, რითაც გარკვეული საფრთხე შეუქმნა კიდევ ჩვენს უნიკალურ საგანძურს — ხალხურ ვოკალურ კლასიკას. ეს უკანასკნელი ფაქტობრივად სოფლის საშუალო და უფროსი თაობების, ძირითადად ხანდაზმულთა სულიერ კუთვნილებად იქცა. ხოლო თანამედროვე ახ-

ალგაზრდების უდიდეს ნაწილს მუსიკალურ სამყაროსთან კავშირი, სამწუხაროდ, ფირსაკრავებისა და მავნიტოფონების მეშვეობით უფრო ეადვილება.

ჩვენს წინაპრებში საუკუნეთა განმავლობაში დანერგილი და დაკანონებული ცოცხალი შესრულების პრაქტიკა მუსიკის თანამედროვე მოყვარულ-მსმენელის პასიურმა როლმა დათრგუნა. ამ ატმოსფეროში ერთის მხრივ, პოზიტიურ ფაქტად აღიქმება საზოგადოების მუსიკალურ-ინტელექტუალური ჰორიზონტის არნახული გაფართოვება, მეორე მხრივ კი წინააღმდეგობრივ, თითქმის გადაუღალახავ მომენტად შეიძლება ჩაითვალოს შემოქმედებითი პროცესების აქტურობის მოღუწება მასებში, თუ თვით ინდივიდის ინერტულობა.

თბილისის მუსიკალურ დღევანდლობაში ქალაქების მაცხოვრებლებთან მჭიდრო ურთიერთშეხებაში იმყოფება ტრადიციული ფოლკლორი, რუსული თუ საზღვარგარეთულ მუსიკალური კლასიკა, ჯაზური თუ როკ-მუსიკა. ესტრადის ვარსკვლავთა თუ ქართული ანსამბლების, საესტრადო კოლექტივების ხელოვნება.

ამგვარი ინტერმუსიკალური ატმოსფერო ამდღერებს და აფართოვებს მუსიკალურ-შემცენებით არსენალს, რაც ეროვნული იერსახის მაქსიმალური შენარჩუნებით საფუძველი ხდება ქალაქური სიმღერის განახლების, მისი „რენესანსისა“, ანდა ახალი მუსიკალური ლექსიკური ნაკადის წარმოქმნისათვის. ეროვნულ გარემოში გადვივებულმა ახალმა ქალაქურმა სიმღერებმა გლახური სიმღერების გვერდით დაისაკუთრეს ადგილი. ორივე შემთხვევაში დაცულია ქართული სამუსიკო აზროვნებისათვის ტიპური საუნილო მოერაის პრიორიტეტი შესრულების ტრადიციული ფორმით: თავისუფალი იმპროვიზაციის პრინციპი მაღალი ხმების პარტიებში, ხანის შესრულებების გუნდურა

საქართველოს  
საგარეო ურთიერთობების  
მინისტრო

ხასიათი, ყოველი კონკრეტული სიტუაციიდან გამომდინარე, სიმღერათა ვარიანტების წარმოდგენა სოლო სასიმღერო, ლუეტური, ტრიოს, ბოლო ხანებში კი საკვარტეტო შესრულებით. ზშირად შესრულების წმინდა ვოკალურ სახეს ენაცვლება საკრავთა (გიტარა, ფორტეპიანო) მონაწილეობა. ღრმად ორიგინალურ ქართულ ხალხურ აკორდიკოს ზემოთაღნიშნულ სიმღერებში ევროპული ტონალური სისტემის მთავარი ფუნქციების (ტონიკა, სუბდომინანტა, დომინანტა) გაბატონების ტენდენცია შეენაცვლა. კილო-ტონალური ტრანსფორმაციის გარდა სასიმღერო ფაქტურისთვის ნიშანდობლივი გახდა გარკვეული ინტერვალური, ძირითადად კონსონანსური შეხამებანი. პარალელური მელოდაური სვლები, ტერცია-სექტოქტავების სიჭარბე, პირველი და მეხუთე საფეხურების დომინირებული როლი. ამგვარად, ხანგრძლივი წლების მანძილზე ქართულ მუსიკალურ-ენობრივ ლექსაკონში კოდირებულთა ტრადიციული თვისებანი განზავდა მოგვიანებით შემოერთებულ და წარმოქმნილ ინტონაციურ მიმოქცევებთან.

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებით თავსმოხვეულ საბჭოთა წყობაში ქართულმა ფოლკლორულმა შემოქმედებამ ათასეულ თაობათა კოლექტიურ თანავეტორობაში დაკრიტიკებულ კანონზომიერებათა ძირეულად საპირისპირო და საკუთრივ აღნიშნული ფაზისათვის ნიშანდობლივი თვისებები შეიძინა. უძველესი ტრადიციებისა და ისტორიის მქონე ხალხურ შემოქმედებას ე. წ. გასაბჭოების შემდეგ გვერდში ამოუდგა ახალი ფოლკლორი. შთაგონებული „ეპოქალური“, საბჭოური იდეურ-საწყისებით, რამდენადაც პოლიტიკურ-ისტორიულმა ცვლილებებმა თავადვე მოითხოვა სინამდვილის განსხვავებული გააზრება და ასახვა. წარმოიქმნა ახალი იდეურ-მხატვრული შინაარსისა თუ გამომსახველობით საშუალებათა მხრივ

პოეტურ-მუსიკალური ლექსიკის თვალსაზრისით აბსოლუტურად განსხვავებულ სასიმღერო ნიმუშთა შრე, რომელშიც აისახა „სოციალიზმის მაჯის ცემა“, ამ ისტორიული მონაკვეთის მასაზრდოებელი ინტერესები, მისწრაფება თუ ესთეტიკური გემოვნება. ახალმა პოლიტიკურ-საზოგადოებრივმა ერთობამ ტრადიციული აზროვნებისაგან განსხვავებული ახალი წარმონაქმნი ჩამოაყალიბა „სოციალისტური ფოლკლორული ექსპერიმენტის“ სახით. ახალი ფოლკლორული ნაწარმოებები ფართოდ გავრცელდა თანამედროვე სოფლის გარემოშიც და მასობრივი გავრცელება მოიპოვეს კონკრეტულ პერიოდსა თუ გარკვეულ სოციალურ ფენათა შორის

თანამედროვე ფორმაციის ფოლკლორული ნიმუშები, რომლებიც გენეტურად ეროვნული ნიჟარადან ამოიზარდა, საბჭოური ეპოქის სუნთქვამ სამწუხაროდ, უპერსპექტივო ალტერნატივის სახიფათო გზისკენ გადახარა.

დღევანდელობამ გარდაუვალი გახადა ახალი ფოლკლორული კატეგორიის ობიექტური და ახალი კუთხით შეფასების აუცილებლობა. დადგა დრ. შეიდი ათეული წლის მემკვიდრეობის მხატვრული ღირებულების გადაფასებისა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ფოლკლორის ერთეული, შედარებით გამორჩეული ნიმუშებიც კვერ უტოლდება ტრადიციული მუსიკალური საგანძურის მაღალმხატვრულ ნიმუშებს.

სამოცდაათწლიანი სოციალისტურ-კომუნისტური წყობის მორალმა ადამიანის სულიერი დეგრადაცია გამოაწვია, შეუღალა მას ზნეობა და გაუქცავა სული, თითქოს დაშრიტა მუდამ შემოქმედებით აღმაფრენასა და ექსტაზში მყოფ ქართულ ფანტაზია, მისი სიზრმე და მუსიკალური გენია.

როგორც ცნობილია, ხალხური შემოქმედება წარმოადგენს მრავალსაუკუნო

ვან და უწყვეტ შემოქმედებით პროცესს, რომელშიც მტკიცედ დაფიქსირებულ მხატვრულ პროცესებთან ერთად მკაფიოდა გამოვლენილი ევოლუციური აღმავლობის ხაზი. „ბედნიერმა“ საბჭოურმა ხანამ კი თითქმის გააცამტვერა ქართველი მშრომელი ადამიანის შემოქმედებითად დაუოკებელი ენერგია და ქართული მუსიკალური აზროვნების დინამიკური განვითარების პროცესიც საგრძნობლად დაამუხრუჭა.

გლახური სამუსიკო ფოლკლორის დაქვეითების პროცესი გარკვეულ პერიოდში კანონზომიერადაც კი იყო მიჩნეული: რუსული ხალხური სიმღერების ცნობილი შემკრები ა. ლისტოპალოვი იზიარებდა რა ვ. ლაროშის აღრინდელ შეხედულებას, წერდა:

Утрата народом старинных напевов — это явление естественное. Обесцвечивание этого быта есть необходимая жертва, приносимая цивилизацией. Каждый новый успех на поприще культуры материальной и духовной будет сопровождаться новой утратой для песенного богатства».

ხალხური კულტურულ-შემოქმედებითი ცხოვრების სტიქიური დაცემის საშიშროებას საბჭოთა ხელისუფლებამ დაუპირისპირა გარკვეულ მცდელობებზე დამყარებული კულტურული პოლიტიკა ხალხურ ნაწარმოებთა პროპაგანდის, ხალხური ინსტრუმენტული თუ ვოკალური ანსამბლების თვითმოქმედი კოლექტივების შექმნით, ძველ საკრავთა რესტავრაციით და ა. შ. მაგრამ „ღიად“ საბჭოთა თემებზე შექმნილმა ფსევდო-ეროვნულმა სიმღერებმა თავისი ყოვლისმომცველი სტერეოტიპულობით, გამაოგნებელი პარადულობით, „აქტუალური“ საბჭოთა სულსკვეთებით აკედენთილი ტექსტებით ვერ შეაჩერა ეროვნული მალალმხატვრული ფოლკლორული ტრადიციების დეკადანსის გარდევადი პროცესი.

თანამედროვე სიმღერათა სტრუქტურა ძირფესვიანად განსხვავებულ კრიტერი-

უმს დაემყარა. შეიცვალა თემატიკა, რომელიც მოიცავდა საბჭოთა სოციალისტურ სინამდვილეს, საბჭოთა ადამიანის შრომით პათოსს, გიგანტური მშენებლობების, ინდუსტრიული ქალაქების, საკოლმეურნეო სოფლის თემებს, საბჭოთა არმიის დეკემბრ მეომართა ვაჟკაცობის, რევოლუციის ბელადებისა და ჯარისკაცთა, ომისა და შრომის გმირების, ლენინ-სტალინისა და კომუნისტური პარტიის ხოტბას. აქვე უნდა ითქვას, რომ გარკვეული ადგილი დაიკავა ახალ ფოლკლორში ლირიკულმა ჟანრმაც.

შეუვალი იყო სსრკ-ს სოციალისტური სინამდვილე. ქვეყანაში გაბატონებულ მონოიდურ წყობაში ადამიანთა ცხოვრებამ და აზროვნებამ ღრმა დეფორმაცია განიცადა. ყველას მონების ერთ აზროვნებაზე მომართვამ და ოპოზიციური აზროვნების მოკვეთამ, პარტიულმა დიქტატმა დოგმატური გაზადა იდეოლოგიური ატმოსფერო. შემოქმედებითი აზრი ავტორიტარული პოლიტიკის მსხვერპლი გახდა. რევოლუციური გარდაქმნების მეოხებით ძირფესვიანად შეიცვალა საზოგადოებრივი ურთიერთობანი. კომუნისმისაკენ მიმართული „აღმშენებლობის“ გარემოში ფორმირებულ იქნა მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის მქონე პირების ახალი ტიპი, დაყრდნობილი ინტერნაციონალური სულსკვეთების, საბჭოთა პარტიოტიზმის, ათეიზმის, ბედნიერი მერმისის ურყევი რწმენისა თუ კომუნისმის იდეების ერთგულებაზე.

საბჭოთა პერიოდში აღმოცენებული შემოქმედება ინტუიტიური, უპერსპექტივიო კულტურული ავტონომიური ერთეულის, უფერული, გაღარბებული, მაქსიმალური ლაკონისმის პრინციპზე აგებული მცირე და უსუსური მუსიკალური კომპოზიციების სახით ფუნქციონირებდა მასათა შორის.

მათ აგიტაციური მნიშვნელობა ეკისრებოდათ და სოციალისტური სისტე-

მის პროპაგანდისტულ სამსახურში იყვნენ ჩაყენებულნი, თვით პოეტურ სახეთა სიახლე (არა ნოვატორული) ცხოვრებისა და ყოფის ახლებური წყობის ასახვაში კპოვებდა გამოხატულებას მათში დომინირებდა მხნე, ნათელი, ოპტიმისტური, მარშისებური, დინამიკური. ტემპიანი, სწრაფვითი ხასიათი. დამახასიათებელი გახდა რიტმული საწყისის წინ წამოწევა.

საბჭოთა ფორმაციის ფოლკლორული ღირისის ოპუსები ფაქტობრივად ფსევდო ხალხურ ნიმუშებად გვევლინებიან, რამდენადაც მათი უმრავლესობა ხალხური შემოქმედების ინერციის ნიადაგზე წარმოქმნილ თუმცა ახალ, მაგრამ უხეირო, დაშტამპულ, შაბლონურ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

სოციალიზმისა და კომუნიზმის უტოპიური იდეების ქადაგების ატმოსფეროში, საყოველთაო სწავლების კანონს, რადიოს, ფირსაკრავებისა და ბოლო ხანს ტელევიზიის ხანაში შექმნილმა სიმღერებმა დეკადანსი განიცადა და ხალხური კოლორიტის ზერედე გარეგანი მიბაძვის ნიშნებით აღიბეჭდა. ამ უკანასკნელთა ემოციური ტონი წანსწარვეა ნაკარნახევი საზეიმო პათოსით აღსავსე პოეტური ტექსტის შინაარსით. სწორედ აქედან მომდინარეობს ლექსისა და მუსიკის ემოციური ტონის იგივეობა, როგორც ვოკალური და პოეტური საწყისების სინთეზის ელემენტარული პარალელიზმი.

ქართულ ხალხურ სახოტბო პოეზიაში ისტორიულად დამკვიდრებული სენტენციური ფორმები „კაი ყმა ლაშქარმაკვდების“ ან „ვაჟაკცა გული რკინისა“ ახალ ფოლკლორში შეცვალა მზისა და მთვარის დარი ლენინ-სტალინის ხოტბამ, „ლენინიზმით მოქარგული“ წითელი დროშების ფრიალმა, შვიდი ნოემბრის განდიდება.

განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა სიმღერებმა სტალინზე („იმ შენი მშობლის ჭირიმი“).

ახალ მუსიკალურ ფოლკლორში ყველაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი საკოლმეურნეო თუ სოციალისტური სოფლის თემები. მათში შექმნილია გმირობამდე აყვანილი შრომის სიხარული, კოლექტიური შრომის ბარაკა. კოლმეურნეთა დოვლათიანი ცხოვრება, ახალი სამეურნეო ატრიბუტები — კომბაინი, ტრაქტორი. შრომის გმირები („სიმღერა ორგზის სოციალისტური შრომის გმირ სვანიძეზე“, „გაზაფხული ყაზბეგში“, „ტრაქტორისტი ქალი ვარ“, „ლილისებრო“, „მევენახე ქალისა და მეცხვარის სიყვარული“).

სამამულო ომის თემზე შექმნილი ციკლიდან („მოვსპოთ მტერი“, „ჩემო მიწა“, „ქართველ მხედრებს“, „სიმღერა სტალინგრადზე“, „ლენინგრადში ვერ შევა მტერი“) განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიმღერები ომის გმირებზე: ბუხაიძეზე, ლურსმანაშვილზე, ლესელიძეზე, ბენდელიანზე, იოსელიანზე. შალამბერიძეზე, ჯინჭარაძეზე, წურწუშიასა და სხვებზე. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ირ. აბაშიძის ტექსტზე თ. თარხნიშვილის მიერ შექმნილი სიმღერა კაპიტან ბუხაიძეზე.

თანამედროვე სიმღერის ერთ-ერთ წამყვან ჟანრად იქცა ღირიკული სიმღერა, ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი დიალოგური ფორმა („ქალო ნარინჯიანი“, „თუშური სატრფიალო“, „შირაქში ერთმა მეცხვარემ“).

ახალი ფოლკლორის საკითხი გაშუქებულია პროფ. გრ. ჩხიკვაძის მონოგრაფიულ ნაშრომში, რომელშიც სოციალისტურ-კომუნისტური ლოზუნგების ქვეყანაში შექმნილი ეს ნაკადი იმდროინდელი თვალთახედვის ჭრილშია განხილული. ამდენად, ამ შემკვიდრების ობიექტური დახასიათება და მართებული შეფასება სადღეისოდ საჭირო ნაბიჯად გვესახება.



თემურ ჩხეიძის სამხატვრო სანძღ-  
ვამტარებურობის თეატრებში

1. ღმერთი მკვლარია

ა. კახიანი

არტურ მილერის „სეილემის ჯაღოჭრები“. და-  
მდგმელი თ. ჩხეიძე, მხატვარი გ. ალექსი-  
სხიშვილი, კომპოზიტორი — გ. გაჩეჩილაძე;  
სცენური მოძრაობა — შ. სხირტლაძის. სანქტ-  
პეტერბურგი. გორკის სახ. დიდი დრამატული  
თეატრი.

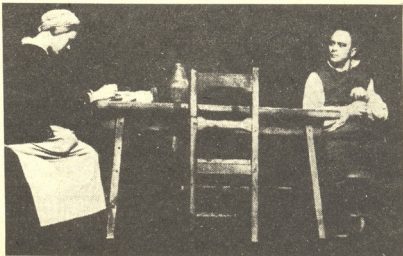
ტოვსტონოვოვის დიდ დრამა-  
ტულ თეატრში თემურ ჩხეიძის პირ-  
ველ ნამუშევარზე — „ვერაგობასა და  
სიყვარულზე“ შარშან ბევრს და სიამო-  
ვნებით წერდნენ. სანახაობას მონატ-  
რებულ გურმანთა მსგავსად კრიტი-  
კა მიესია სპექტაკლს. ნაწილი მას აღ-  
წერდა ესთეტიკური ტკობით, ზოგნი  
კი, კმაყოფილებით განერიდებოდნენ  
საზეიმო სუფრას, და, სრულიად სამარ-  
თლიანად, სპექტაკლს თეატრალურ მო-  
ვლენად მიიჩნევდნენ.

თ. ჩხეიძის მეორე დადგმის პრემიე-  
რამ ამავე თეატრის სცენაზე უფრო მო-  
რიდებულად და ჩუმად ჩაიარა. ორი  
სპექტაკლის შედარებისას, სინქარეში,

კრიტიკოსები უპირატესობას აშკარად  
პირველს მიაკუთვნებდნენ. აქ ამუშავდა  
მეორე ნაბიჯის, მეორე ცდის ეფექტო-  
რაც აპრიორულად პირველზე ცოტათი  
უფრო უარესია, ცოტათი უფრო მარ-  
ტივია და ღარიბიც. მაგრამ, ჩემის აზ-  
რით, ეს უსამართლობაა.

თუ. თ. ჩხეიძის პირველი სპექტაკლი\*  
რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლე-  
ბლობის სასარგებლო არგუმენტი გაზ-  
და, რეჟისორისა, რომელმაც ბოლო  
წლებში დაკარგა (უფრო სწორად, ფიქ-

\* იგულისხმება ამავე თეატრში დადგმული  
მილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ (რედ.).



სცენა სპექტაკლიდან  
„სეილემის ჯაღოჭრები“  
ელიზაბეტი — ე. პოპოვა,  
პროქტორი — ა. ტოლუბევი



აბიგაილი — ი. სენოტოვა,  
პროქტორი — ა. ტოლუბევი

რობდა, რომ დაკარგა) საყრდენი საკუთარ თავში თუ მშობლიურ ქართულ გარემოში... თუ პირველი სპექტაკლი ჩვენი რეჟისურის დაცარიელებულ სავრცეში (მიზეზთა მრავალთა გამო), სადაც სულ უფრო ხშირად არაპროფესიონალიზმი, დაუდევრობა ახალ სტილად ინათლება, თავის მანიფესტად აღიარებს აკადემიზმის, ძველი სკოლის, ტრადიციული რეჟისურის (თუმცა ახლა უკვე აღარავის ახსოვს სინამდვილეში, რაში მდგომარეობს იგი) დაღუპვას; თუ ჩხეიძის პირველ სპექტაკლს შეიძლება ვუწოდოთ რეჟისორის გამარჯვება დარჩეულ ხმებსა და საკუთარ თავზე, მაშინ მეორე სპექტაკლი უნდა ვაღიაროთ მის გამარჯვებად თეატრზე.

რა დასამალია და ჯერ კიდევ ტოვსტონოგოვის სიცოცხლეში მისი თეატრის შემდგომ ბედზე ნაღვლიანად ლაპარაკობდნენ. პროგნოზების მიხედვით თეატრს ჩუმი სიკვდილი ემუქრებოდა თავისი ლიდერის გარდაცვალების შემ-

დეგ იმ ქალაქში, სადაც მას არ ჰყავდა და არც შეიძლებოდა ჰყოლოდა შემკვიდრე. და სწორედ „სეილემის ჯადოქრების“ შემდეგ აშკარა გახდა, რომ ეს თეატრალური ციხე-სიმაგრე დამორჩილდა გამარჯვებულს, თ. ჩხეიძე მოერგო სასახლეს და ეს უკვე საკამათო აღარ არის.

დიდი დრამატული თეატრის აქტივობით თამაშს თ. ჩხეიძის სპექტაკლებში კვლავ დაუბრუნდა ის ანსამბლურობა, რაც ასე ანცვიფრებდა მნახველს ტოვსტონოგოვის საუკეთესო ნამუშევრებში. ამ მხრივ ბუნებრივად გამოვიყენდა თ. ჩხეიძის რეჟისურის ერთი ყველაზე ძლიერი მხარე — მოკვდეს მსახიობში, ძალზე ნატიფი, ინტელიგენტური უნარი იმისა, რომ მას შემდეგ, რაც განაღდება ფიგურებს თავთავიანთ ადგილებზე და მომართავს თავისი კონსტრუქციის მექანიზმს, ფეხაკრფით გავიდეს კულისებში. არასწორი მტკიცებაა, თითქოს ადამიანის სულიერი ცხოვრება სცენაზე სპონტანურია, მისი შეჩერება შეუძლებელია და რომ ამაში დმერთის ხელი არ ურევია. ეს მარტივი სირთულეა, ან რთული სიმარტივეა, რასაც საფუძვლად რეჟისორული ხერხი უდევს. ჩხეიძის „სიკვდილს“ მსახიობში არაფერი აქვს საერთო უსიცოცხლობასა და გაურკვეველობასთან, რასაც ზოგიერთი უნიათო რეჟისორი მიმართავს სპექტაკლის გადაწყვეტისას. იქ სადაც მსახიობმა ვერ თუ არ შეძლო რეჟისორის მოთხოვნათა შესრულება, როდი წარმოიქმნება აზრობრივი ჩანაფიქრის მომაკვდინებელი ხარვეზი. რადგან სპექტაკლში მიზანსცენების მონახაზები იმდენად კარგად მოფიქრებული და მკაცრია, ხოლო სცენური ხერხები ისე ზუსტად შერჩეული და შესაფერისად გამოყენებული, რომ თვით ფსიქოლოგიური შეფერხების დროსაც კი რეჟისორის ჩანაფიქრი მთლიანობაში სწორად იკითხება. კონსტრუქცია მყარად დგას და არ იხრება პიზას კოშკით. რეჟისორული იდეების ნგრევა დღეს ხომ ასე წამდაუწუმ გვხვდება ხოლმე.

თ. ჩხეიძის რეჟისორული მანერა არა-



სოდეს ყოფილა სკანდალური, ზედ-მეტად თვალშისაცემი, გამომწვევი. შეიძლება სწორედ ამიტომ მას ამ ცხოვრებაში ნაკლები ქაინაურები ზვდა წილად, ვიდრე სხვებს. ის არასოდეს გადადის შეტევაზე მაყურებელთა დარბაზთან, არ ეძებს თეატრალურ სიმაღლეებს. მან მთელი სიცოცხლე თვალეზი გაიწყალა ქარგვით, კალიგრაფიული ნახატით, თითებს იჩხვლელტდა ფსიქოლოგიური ნაყმის გამოყვანაში. სოციალური და პოლიტიკური კატაკლიზმების ბოლოქარ ზღვაში მისი ცნობისმოყვარეობა მიპყრობილი იყო, პირველ ყოვლისა, ადამიანური, პიროვნულ არსის ამოცანებისკენ, რომელიც იცვლება (ან არ იცვლება) ისე, რომ ვერც კი იცნობ, მაზინჯდება (ან არ მარცხდება) ჩვენი ცხოვრების მიერ. ჩხეიძის სპექტაკლი სეილემის ტრაგიკულ, ისტორიულ და ბევრ რამეში სიმბოლურ მოვლენებზე გასაოცრად წყნარია და წარმოუდგენლად ნაღვლიანი.

გ. ალექსი-მესხიშვილის მიერ მოფიქრებული ორსართულიანი კონსტრუქცია პარმონიული და გამოზომილია: მტკიცედ ნაგები ხის სახლი აღიქმება როგორც თავდაჭერილი, ღვთისმოსავი სეილემის სახე, რომელიც ვერ კიდევ გუშინ პროვინციულ ძიღში იყო ჩადირული, სახლის გადასასვლელები და კიბეები, მოჭრიალე კარები თითქოს ადამიანის სულის ლაბირინთებზე, სამრომებზე, ბილიკებსა და მიწისქვეშეთზე მეტყველებენ. მთელი კონსტრუქცია განათებულია, სინათლე აღწევს ფიგურებში ისე, ვით ადამიანის არსებაში. ასეთ სახლში უნდა იცხოვრონ ადამიანებმა და არა ჯვარს აცვან ერთმანეთი შურისძიების, რევანშის, ფანატიზმის მიზნით, სცენის ბრუნვისას (კონსტრუქცია სწორედ მბრუნავ წრეზეა აგებული) სახლი უცებ კატასტროფულად კარგავს სიმყარეს და ირხევა, ვითარცა ლერწამი ქარში. ღვთის წყალობა, რაც თითქოს იფარავს ამ სავანეს, უეცრად უკვალოდ ქრება, ვითარცა კვამლი ქარით წაღებულად. რჩება მხოლოდ სურათი დაუსრულებელი ტრიალის. სატანური

ქვაბის, ეშმაკის მორევისა, როცა ჯადოქრების სასამართლოს სცენაში აბიგაილი და მისი მეგობრები აძვრებიან სახლის დაქანებულ სახურავზე და ხელებს ქნევით ბნედიანობენ იქიდან. მათი ყვირილი ჰგავს ყფას, მოძრაობა კი — რომელიღაც ფანტასტიკური ფრინველის, ანდა სირინოზის ფრთების მოქნევას.

რეჟისორი როგორღაც თითქოს ხელით დაატარებს მაყურებელს, რომელიც ყველაფერს ამ სპექტაკლში მისი თვალთ უყურებს. ამ თვალეზიში ჩანს მთავარი გრძნობა — სინანული. სინანული ადამიანის მიმართ, რომელიც ჩაფიქრებულია რომ იყოს ღმერთი დედა მიწაზე, მაგრამ ხანდახან პიემეად იქცევა ხოლმე. ამ გრძნობებში არ არის ძალდაზღაანება. სამკლოვიარო ისტერიკა: არის სუვედიანი კონსტატაცია ფაქტისა: რა ლამაზები არიან ბავშვები, რა საშინელებები არიან ფურიები, რა უმოწყალოა ლოგიკა. სულიერ საყრდენს მოკლებულმა, ძალაუფლების სურნელეზით მთვრალმა ბავშვებმა არ უწყვიან, რასა იქმან, რამეთუ იგივეს იქმან მოზრდილებიც მათ გვერდით, აქედან დასკვნა: „თუ ღმერთი ყოველივე ამას ხედავს და ღუმს, ესე იგი, ღმერთი არ არის... ის მკვდარია!“

ვულგარული იქნება, ჩხეიძის სპექტაკლს ვუწოდოთ პოლიტიზებული, დავაიწროოთ მისი პათოსი და არსი კონკრეტულ თანამედროვე ალუზიამდე. შეასე ვიტყოდი: თანამედროვეობასთან ასოციაციები თავისთავად მოდიან, შემთხვევითი როდია, რომ ა. მილერმა მოგვათხრო 1692 წლის რეალური ისტორია (რეალური „ნადირობა ჯადოქრებზე“ რეალურ ამერიკულ ქალაქ სეილემში) 50-იანი წლების დასაწყისში. არც ისაა შემთხვევითი, რომ პიესა მაშინვე იდგმებოდა მთელ მსოფლიოში. არც ის, რომ 60-იანი წლების დასაწყისში მას ჩვენთანაც თამაშობდნენ. უცნაურა მხოლოდ ის, რომ 1991 წლამდე ჩხეიძის მეტს არავის მოუვიდა აზრად მისი ხელახალი წაკითხვა. ჩხეიძის სპექტაკლში, მილერის კვალდაკვალ, რომელ-

მაც პიესის ძირითად კონფლიქტში დაინახა ავის მომასწავებელი უსასრულობა. შეიგრძნობა დროის ატმოსფერო, სისხლისა და ტრუსის სუნით გაჟღერებული ჰაერი. თუმცა ჩრდილოეთის პალმირა და მოსკოვი, რომელთაც ჯერჯერობით თავი აარიდეს სხვადასხვაგვარ „ჯადოქრულ“ ექსცესებს, ამაზე მსჯელობენ გონებაგანჭვრეტით, წინდაუხედავად, რას იზამ, სანამ ურემი გადაბრუნდება. სწორედ ამაზეცაა თ. ჩხეიძის სპექტაკლი.

უკვე არაერთხელ გადაიკვეთა უცნაურად თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას — ორი მეგობრისა და ორი ნიჭიერი რეჟისორის ბედი. მათ რუსთაველის თეატრში კარგა ხნის წინ ერთად დადგეს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (არნახული და დაუვიწყარი შემთხვევა, როცა სპექტაკლში ჰარმონიულად თანაარსებობდა ორივე რეჟისორული მანერა) და დაცილდნენ ერთმანეთს. მთელი ამ ხნის მანძილზე აშენებდნენ ესთეტიკურად სხვადასხვა თეატრებს. ამასთან ერთად უზმოდ შემოქმედებითად — ეწინააღმდეგებოდნენ კიდევ ერთმანეთს. მაგრამ აი, კიდევ ერთი ახალი „დამთხვევა“. რ. სტურუამ დადგა „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის თეატრში 1965 წელს. თ. ჩხეიძემ კი 1991 წელს — „სეილემის ჯადოქრები“ დიდ დრამატულ თეატრში

რ. სტურუას სპექტაკლი გამსჭვალული იყო პროქტორისა და აბიგაილის საბედისწერო სიყვარულის გრძნობით, სუნთქავდა ვნებით. პროქტორ — ე. მაღალაშვილისა და დენფონტ — ს. ზაქარიაძის ორთაბრძოლა ტიპანთა შერკინებად აღიქმებოდა. შესაძლოა, ეს იყო რეჟისორის პირველი განაცხადი ძალაუფლების თემაზე, რაც ასე მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედების მსოფლმხედველობის სისტემაში, ტოტალურ ძალაუფლებაზე, რომლის გამარჯვებაც აკვირვებინებდა სპექტაკლს. თავად ა. მილერმა, როდესაც ნახა თბილისური „სეილემის პროცესი“, მას არასენტიმენტალური სპექტაკლი უწოდა. ალბათ იმ დროს იგი აღიქმებოდა, როგორც აშკარა მინიშნება იმისა, რომ იწყებოდა ადამიანის ახალი ურთიერთობა ძალაუფლებასთან, საკუთარ სულთან.

თ. ჩხეიძის „სეილემი“ 1991/92 წლების სეზონში წინასწარჭვრეტაა და არა ბოლოთქმა. რეჟისორი სწორედაც რომ (და ძირითადად!) სენტიმენტალურია, თუ შეიძლება ასე ითქვას ადამიანზე რომელიც საშინელ დასკვნებს აკეთებს სამყაროზე. იგი არ ისკრის ღოზუნგებს, არ მოუწოდებს წინააღმდეგობისკენ, არამედ წუხს იმ სენზე, რომელიც მის თვალწინ სჭამს ამ სამყაროს თავისი მეტასტაზებით. მილერის პიესა ორიგინ-

სცენა სპექტაკლიდან „სეილემის ჯადოქრები“





ნალური სახელწოდებით The Crucillé — „მკაცრი გამოცდა“ ამ შემთხვევაში შეიძლება მოგვენათლა „სელიემის სი- გიჟედ“.

ეს არ არის სპექტაკლი ვნებებზე, თუმცა შეიძლება ასე გვეფიქრა კ- დეც, რაკი ასე კარგად ვიცნობთ თ. ჩხე- იძეს, სიყვარულის მოტივი ასე თუ ისე განსაზღვრავდა მისი ყველა საუკეთესო ნამუშევრის ატმოსფეროს. მომაკვდი- ნებელი ვნების მოტივი იყო მთავარი ლორკას „ბერნარდა აღბას სახლში“, ქეთევან ახატნელის შევინებული სიყ- ვარულის მოტივი — მ. ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთში“; თავისუფალი სიყვარულის პოეზიით (რომელსაც სძულდა პირობითობა და გმირებს ამდლებდა ან- ტიკური ტრაგედიის პათოსამდე, უბრუ- ნებდა მათ სიცოცხლის აზრსა და ადამიანურ ღირსებას) სუნთქავდა იუჯიხ ონილის „სიყვარული თელებს ქვეშ“; სისხლსა და სიცრუეზე აგებული სიყვარული, კაცს გონებას რომ ართმევს, დამღუეველი ვნება, აშუქებდა მოვლენებს ლ. ტოლსტოის „ბნელეთის მუფუ- ბაში“, სიყვარული — კომეტა, სიყვარული მიზანი და აზრი ცხოვრებისა ღუპა- ვდა ოტელოს; სიყვარული — თამაში, სიყვარული — სიძულვილი, სიყვარული — ურთიერთთავუებრობა ავსებდა შხამით შილერის „ვერაგობასა და სიყვარულს“.

„სელიემის ჯადოქრები“ — არ არის სპექტაკლი საბედისწერო ვნებაზე, არამედ იმაზე თუ როგორ იბადება ადამიანებში უგუნურება, იმაზე, თუ რა საშუ- ნელებაა, როცა ეს შავი ჭირის მატარებელი ოთხთვალა ჭრიალით მიგორავს სელიემის ქუჩებში და ჭყლეტავს ადამიანებს და მისგან თავის დაღწევა პრაქტი- კულად შეუძლებელია, პროცესი შეუქცე- ვადი აღმოჩნდა. არც ისე დიდი ხნის წინათ როგორ გვახარებდა ეს ფორმუ- ლირება „წარსულში დაბრუნება შეუძ- ლებელია“, „პროცესი შეუქცევადი გაზ- და“. თავის თეატრალურ სამყაროში ო. ჩხეიძე ყოველგვარი შეუქცევადობის წინააღმდეგია, რადგან სწორედ ესაა შეურიგებლობა, რადგან მისი გამოსყი- დვა შეიძლება მოხდეს მხოლოდ დიდი

სისხლის ფასად. რეჟისორი ძალიან შე- წუხებულია მილერის პიესის პრობლე- მებისა და მოვლენების ზნეობრივი სა- რჩულით და გარკვეული აზრით, მისი სპექტაკლი მორალის მქადაგებლად აღიქმება.

მასში არ არიან მთავარი გმირები. ისე როგორც არ არის დაყოფა გმირე- ბისა მართლებად და მტყუანებად. მცირე ბოროტება და წვრილი ყოფითი სიყა- ლბე ადრე თუ გვიან შეერთდება და გა- დაიზრდება დიდ ბოროტებასა და დიდ სიყალბეში. შემდგომში ისინი ქარბორ- ბალად იქცევიან და სილას მიაყრიან თვალეში უამრავ ადამიანს. რასაკვირ- ველია, პიესის სხვადასხვა გმირის მო- რალური დანაშაული სხვადასხვაა, მაგ- რამ ცხოვრების საშინელი ლოგიკაც იმა- შია, რომ იგი მათ ბედ-იღბალს სასიკ- ვდილოდ გადააჭდობს ხოლმე და ყვე- ლას აიძულებს ასე თუ ისე გაიზიაროს პასუხისმგებლობა მომზადარ ამბავზე.

პიესის ამოსავალი მოვლენაა აბიგაი- ლის გრძნობა პროქტორისადმი, მისი დაუოკებელი ვნება, რომელიც განაპი- რობებს გმირი ქალის ქმედებებს, რეჟი- სორს არ აინტერესებს რომანტიკული რითმა „სისხლი — სიყვარული“, ჰას სურს მაყურებელმა ირწმუნოს მსახიო- ბის სიტყვა, როგორც პროქტორი უხე- შად ამბობს — ადვილი წარმოსადგენია ის, რასაც დაპირდა უღაყი ჭაკს. ვნებ- უნდა მივიღოთ, როგორც რეალური რამ, ვინაიდან არა ვნება, არამედ მისი შე- დეგი — სიძულვილი — აკავშირებს ი- სენოტოვასა და ა. ტოლუბეევის გმი- რებს. თუმცა ძნელი სათქმელია, საერ- თოდ თანამედროვე თეატრის მსახიობე- ბიდან ვინ შესძლებდა ასეთი სიყვარუ- ლის თამაშს, ამიტომ რეჟისორი პიესის სასიყვარულო სამკუთხედის (აბიგაილა, ჰროქტორი, ელიზაბეტი) ურთიერთობას განალაგებს სამ მიზანსცენაში, რომლე- ბიც მსახიობთა ოსტატობისგან დამო- უკიდებლადაც შეაფიოდ იკითხება.

„ხელებით მაგიდას ჩაფრენილი აბი- გაილი — ი. სენოტოვა, რომელსაც ეში- ნია გონება არ დაკარგოს, პირში მია- ხლის სიყვარულის სიტყვებს პროქ-



დენფორტი — თ. ბასილაშვილი,  
ჩაილს კორი — ნ. ტროფიმოვი

ტორს. ამ სცენაში არ არის პიესით გათვალისწინებული თვალთმაქცობა და არტისტიზმი; არ არის მოგონება იმაზე თუ რისთვის შეუყვარდა იგი პროქტორს. არის მხოლოდ დაუოკებელი ვნებათა დღევა და სამაგიეროს მიზღვის დაუოკებელი სურვილი. პროქტორი თითქოს ვერც ამჩნევს მტაცებლურ კბილთა ღრქენას, თავდასასხმელად მომზადებულ ჯიქის ფიგურას. იგი ისევე იქცევა, როგორც პიესის სხვა გმირები. ფუქსავატურად. მას არ ესმის და ვერც სჭვრეტს მოკლენათა განვითარებას, თვალეზზე ჩამოფხატული ქუდი ფარავს არა მიყურებულ ვნებას, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ წყენას საკუთარ თავზე, აბიზე, მომხდარ სკანდალზე. პროქტორს არ სჯერა, რომ ეს ქალიშვილი შესძლებს იმის გაკეთებას, რისი გაკეთებაც თავად უმშაკსაც კი არ მოუწია თავში. და ამიტომ ცდილობს დაამშვიდოს აბიგაილი, როგორც უბრალო სოფლის ქალი. მბრძანებლურად გადახვევს ხელს, მძლავრი მოძრაობით გადააწვენს მაგიდაზე და დაუწყებს კოცნას, თითქოს ემშვიდობებოდეს და პატიებას თხოვდეს. სწორედ ეს კოცნა პროქტორის ახალი შეცდო-

მა და ის ნაპერწყალი, რომელიც შემდეგში სეილემის კედლებთან დაანთებს. საერთოდ კი ა. ტოლუბეევის პროქტორიც ვერ არის მილერისეული გმირი, რომლის გვერდით „უგუნური თავს უცაბედად სულელად იგრძნობს“. თავადაც საკმაოდ უგუნურად მოჩანს მღვდელ პერისთან ჭიდილში. და ამასთან ფლეგმატურად იცინის იმაზე, რომ პერისს ყველგან შეთქმულება ელანდება. თითქოს მთელი მისი მოქმედება გვეუბნება — ეს იმდენად სულელურია, რომ შეუძლებელია მართალი იყოს. და ჩაშინ, როცა ყველაფერი ეს სიმართლე აღმოჩნდება, პროქტორს ერთი რამდღარჩება მხოლოდ, თითზე კბენანი და ქაღილი იმისა, რომ ზეცას დაამხოვს დედამიწაზე. სწორედ ამ, მოკლენათა გახჭვრეტის დაგვიანებულ რეაქციას თავად მოკლენათა გაგების თაობაზე დაჟინებულიად, ხაზგასმით გვიჩვენებს თ. ჩხეიძე.

პროქტორისა და ელიზაბეტის (ე. პოპოვა) სცენასაც არ დასტრიალებს თავის ძველი სიყვარულის მოგონება. სცენა დამთრგუნველია, ვახშმობისას გამართულ საუბარს თითქოს ბოლო არ უჩანს. ტექსტი აქ თითქმის კარგავს რაიმე მნიშვნელობას, ვინაიდან საუბრის პარალელურად რეჟისორი წინ წამოსწევს პლასტიკურ-აზრობრივ ქვეტექსტს. ეს ქვეტექსტი იკითხება ყველაფერში, იმაში თუ როგორ ემინიათ გმირებს ერთმანეთის თვალეზში შეხედვისა, მაგრამ მაინც წამდაუნუმ ეხლებიან ერთმანეთს სამზარეულოს სივრცეში. საჭირო სიტყვებს ვერ პოულობენ იმისათვის, რომ წყენა დაივიწყონ და სიამაყე დასძლიონ. უხერხულობა და წყენა, მომხდარის შეუქცევადობა იგრძნობა მთელ ამ სცენაში. ერთადერთი დეტალი თითქოს ამთავრებს ამ მიზანსცენას, პროქტორი შევა სახლში და ელიზაბეტისაგან მალულად კოვზს ჩაჰყოფს ქვაბში, გემოს გაუსინჯავს საჭმელს, დაიჯღანება და მარილს ჩაუმატებს. რეჟისორის მიერ მიგნებული ამ უბრალო მოქმედების მიღმა იკითხება ორივე გმირის მთელი აღრინდელი ცხოვრება; მთელი



დრამა. ამ ცხოვრებაში აბიგაილი შეიძლება საერთოდ არც კი ყოფილიყო. ელიზბეტი თავიდანვე ძალზე უფერული იყო პროქტორისათვის.

მათ უკანასკნელ შეხვედრაში სიკვდილის წინ. მათ განშორება-მიტევაში რეჟისორისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია პლასტიკური სიბოლო. დგანან ისინი ძალზე ახლოს ერთმანეთთან, მათ კოცნას ვერც კი ვხედავთ. მხოლოდ ვხვდებით სინათლის სხივი ანათებს ორ, ერთმანეთისკენ დახრილ ფიგურას, რომლებიც თანდათან თითქოს პატარავლებიან და ბოლოს თითქოს ქრებიან. იკარგებიან.. და რასაც არ უნდა აკეთებდნენ ამ წუთს მსახიობები, სულერთია, დარბაზი შეივრძნობს დაბრუნებულა. არამიწიერი სიყვარულის ნეტარებას.

თ. ჩხეიძე წყნარად მიაბიჯებს ამ ქალაქის ქუჩებში, რომელსაც მოულოდნელად თავს დაატყდა სიგიჟე და ვერც კი გრძნობს დამწვრის სუნს. არ სურს გამოფხიზლება და გულუბრყვილოდ მიაბიჯებს უფსკრულისაკენ. რეჟისორის მიერ შექმნილ ამ ქალაქში მიჩვეულნი არიან ჭორებს. მაგრამ მზად არ არიან და თავს ვერ იცავენ ვერაგობისაკენ. გონს ძალზე გვიან მოეგებიან, უაზრო ქალაქმა სეილემმა უნდა მოასწროს და მოგვაწონოს თავი, რომ უფრო საზარლად გაისმას ვანაჩენი მის მიმართ გამოტანილი გაქნილი ცინიკოსისა და ინტრიგების ოსტატის დენფორტის (ო. ბასილაშვილი) მიერ: „თქვენ საშინო თამაში წამოიწყეთ, თქვენ ჯინი გაანთავისუფლეთ“.

რეჟისორი და მსახიობები ეძებენ თბილ ფერებს, სახის ნაცნობ გამომეტყველებას, უბრალო და ჩამოყალიბებულ ხასიათებს. ორი შესანიშნავი, ყბედი მოხუცი — ჯაილს კორი (ნ. ტროფიმოვი) და ფრენსის ნერსი (ლ. ნევედომსკი), ჩამოქვნილი, დიდებული რეპეკა ნერსი (დ. მაკაროვა). მორწმუნე და გონიერი ქალი. პროქტორების მსახური, საყვარელი გოგონა მერი უორენი (დ. შიშლიაევა), რომლის არსებაში ბოლომდე იბრძვის ორი გრძნობა — სინდისისა და შიშის გრძნობა. პატნემებს ოჯახი, რომელიც გა-

ნასახიერებს ობივტელის ოდინდელ ლოგიკას, კვებავს მზარდ უგუნურებას, დასაწყისში იწვევს თანაგრძნობას, მისის პატნემი ო. ვოლკოვას შესრულებით ნამდვილი კრუხია, ჩერჩეტი, აბეზარი და მოსიყვარულე, ტრიალებს შემოთებულ მამაკაცებს შუა, აძლევს კითხვებს, მაგრამ პასუხს ვერ ღებულობს მათზე. მას შვიდი შვილი მოუკვდა და სურს მიზეზის გარკვევა. მას ზუსტი პასუხი ესაჭიროება თავისი დახოცილი შვილების გამო. ეს რთული საკითხი და მისი გონება ვერ მისწვდება იმას რომ მიზეზი საკუთარ თავში, საკუთარ სენში ეძიოს. უცნაურია, მაგრამ გაცილებით უფრო იოლია, მისი ბნელი გონებისთვის უფრო ეფექტურია სხვა ახსნა: ყველაფერში დამნაშავე არიან ბოროტი სულელები. ჯადოქრები, მტრები. ო. ვოლკოვას გმირის ამ აღსარებაში არ არის ისტერიკა, არ არის ფანატიზმი. არის მხოლოდ სიმშვიდე და რწმენა, მაგრამ საბოლოოდ ეს გაცილებით უფრო საშიში რამაა. მისტერ პატნემი (ი. მირონენკო) უფრო მიწიერი და პრაქტიკულია თითქმის სიზარულით უჭერს მზარს ჩერჩეტ მეუღლეს, იყენებს სიტუაციას იმისთვის, რომ მღვრიე წყალში თევზი დაიჭიროს. ასე ნაბიჯ-ნაბიჯ, მიამიტობა კვებავს ფანატიზმს, ხოლო ფანატიზმი არ თავილობს ხელის მოთბობას.

ტოტალური შიშით შეპყრობილი, დაბნეული ქალაქი, უბრძოლველად ნებდება, თუმცა ეს ტოტალური შიში ბოლოს და ბოლოს ადამიანებს მოულოდნელ მეტამორფოზებს სთავაზობს. რეჟისორი როდესაც აღწერს სეილემის უცნაურ გამოფხიზლებას, ხაზს უსვამს კიდევ ერთ აზრს. — ადამიანი ბუნებით ბრმაა, თავს იოლად იტყუებს, რწმენას ადვილად მიჰყვება, მაშინაც კი, როცა ცინიკოსები ამ რწმენას თავის სასარგებლოდ იყენებენ. მაგრამ დაუსრულებლად არ შეიძლება ადამიანის მოთმინების გამოცდა, მასაც თავისი ზღვარი გააჩნია. სეილემი დიდხანს ფხიზლდება, მაგრამ აფეთქდება წუთში. მოულოდნელად უღმერთო პროექტორი და-



იწყებს ღმერთზე ლაპარაკს, ხოლო ღვთისმოსაეი პერისი (გ. ბოგაჩოვი) პირქით, ღმერთს ივიწყებს, ისტერიულად ემინია იმისა. თუ რას იფიქრებენ მასზე სხვები. როცა ბრალს სდებს სხვებს, იგი თავის თავს იცავს, ხოლო პროქტორი როცა სხვებს იცავს, თავს იღუპავს. აბიგაილი ცრუობს იმისთვის, რომ მოკლას ელიზაბეტი. ელიზაბეტი კი თავის სიცოცხლეში პირველად ტყუის იმისთვის, რომ პროქტორი გადაარჩინოს. ხმას იმაღლებს მოხუცი ჯაილსი, ეს ქონდრისკაცი, რომელიც ვერასოდეს ვერ გახდებოდა გმირი, თუ არა ამის უკიდურესი საჭიროება. სიყალბე ყველას ძალზე ძვირად უჯდება: სიმართლე — კიდევ უფრო ძვირად, პატიოსნება, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, იძულებულია მოახდინოს არჩევანი ცუდსა და უცუდესს შორის — ან არაფრისთვის სიკვდილი, ან სამარცხვინო სიცოცხლე. ესეც მაშინ, როცა არსებითად არავითარი ცოდვა არ ჩაუდგინია.

სეილემის მცხოვრებთა ყველა შემდგომი უბედურება იმაშია, რომ ისინი პაიკებად იქცნენ სხვათა თამაშისა და აქ ისინი თავად არიან დამნაშავენი. მათ საქციელს ამართლებს რწმენა, მიაშიტი რწმენა აიძულებს გარკვეულ დრომდე სერიოზულად მიიღონ ის საჩვენებელი ცინიკური პროცესი. ასე სერიოზულად რომ წამოიწყებს ღენფორტი სასამართლოში. მაგრამ რწმენა არ შეიძლება და არც უნდა იყოს ამდენად ბრმა. ამ სიტუაციის დასანანი ტრაგიზმი იმაში მდგომარეობს, რომ პროქტორი იძულებულია დაიღუპოს იდეის გულისთვის არა იდეური მოწინააღმდეგეების ხელით, არამედ პერისისა და ღენფორტის მსგავსი წერილი არამზადებისა და ჯიბიერების ხელით. აქ არის კიდევ ერთი მჭევრმეტყველი დეტალი: როდესაც ღენფორტი შანტაჟს უწყობს პროქტორს და ეუბნება, რომ ხალხი შეაჩვენებს მას მისი გმირობისთვის, ხოლო სპმტკიცეს სიჯიუტედ ჩაუთვლის, იგი ამოქნარებს, პროქტორი კი კანკალებს და ქალის შალში იფუთნება. ო. ბასილაშვილი თავის

გმირს პეისის რემარკების მიხედვით კმნის. მისი ღენფორტი „წარმოსადგენი მამაკაცია“, „არაა მოკლებული იუმორის გრძობას“, და „აქვს რა საკუთარი ღირსების შეგრძნება, არ აძლევს თავის თავს უფლებას, იყოს უზრდელი ვინმეს მიმართ“. თავაზიანად თავხედობს და რისკზე მიდის (ო. ბასილაშვილი თამაშობს: პროფესიულად, ტექნიკურად, თუმცა რამდენადმე ცივად. არსებითად „სეილემის ჯადოქრებში“ მისი გმირი კიდევ ერთი ახალი მარღვიანი ვარიაციაა არამზადა მერზიაევის თემაზე რიაზანოვის კინოპოემიდან).

ღენფორტის მოქმედების მთავარი მოტივია — გაღიზიანება ყველას მიმართ: პროქტორი ყვეყჩია და გმირს თამაშობს. პერისი გიჟია, მან ატეხა აურზაური სეილემში, სწორედ მათი წყალობით აღმოჩნდა იგი სულელურ მდგომარეობაში, გუბერნატორის წარმომადგენლისთვის ეს ხუმრობა საქმე როდია. ყოველივე ამის გამო ღენფორტი ზრუნავს არა სამართლიანობისათვის, არამედ ამ მდგომარეობიდან ღირსიულად გამოსვლისათვის. იგი ისეთი კატეგორიის ხალხს მიეკუთვნება, რომელიც თვლიან, რომ თუ ერთხელ არასწორი გადაწყვეტილება მიიღეს, ბოლომდე უნდა იდგნენ თავიანთ პოზიციებზე და არ აღიარონ შეცდომა, რომ ამით არ დაკარგონ თავიანთი შეუბღალავი, როგორც მათ მიაჩნიათ, რეპუტაცია. ღენფორტის სახეში, როგორც მე მომჩვენა, რეჟისორმა ჩააქსოვა ერთგვარი ზესახეობრივი, ზედრამატურგიული აზრი, ღენფორტი ამ სპექტაკლში წარმოვეიდგება, როგორც კლასიკური რეზონიორი, ერთგვარი ახალი მეფისტოფელი. აქ იგი ბედისწერის ნიშანია: მრისხანე გამოცდის ნიშანი: გსურდათ, მამ მიიღეთ — ამბობენ მისი სატანისეული გამჭვირვალე თვალები. ო. არ გსურდათ? რას იზამთ, გადაიხადეთ დანაპირები.

ამ პერსონაჟის მნიშვნელობის ასე გაძლიერება თ. ჩხეიძის სპექტაკლში ჩემი აზრით, ჩრდილავს მიღერის პიესის ყველაზე რთულ ფიგურას — წმინდა მამა ჰეილს, შემპარავ იეზუიტს. ეს



მან წაუჭირა ყელში თოკი ქალაქს. ფინალში კი შეივარძნო სიტუაციის აბსურდულობა, როცა დანაშაული და სიყვალზე დაუსჯელი დარჩა. რეჟისორი არბილებს ფსიქოლოგიურ სიმძაფრეს, აქარწყლებს გმირის გარდაქმნას. თ. ჩხეიძის სიუჟეტში ჰეილ — ვ. ივჩენკოს თავის ჩამოხრჩობაც არ იქნებოდა მოულოდნელი. მაგრამ ის გაივლის სიუჟეტის პერიფერიებში და მიდის თავის მთავარ ფინალურ მონოლოგამდე (რომელიც შეკრებილია ბიესის შუა ნაწილის რეპლიკებისაგან) — სადაც იგი უქადაგებს ადამიანებს, — არ უნდა დარჩეთ ბრმა რწმენის ტყვეობაში, რადგან ამას მოაქვს მხოლოდ და მხოლოდ ტანჯვა-წამება თქვენთვისო. ვაი, რომ სპექტაკლის ამ ფსიქოლოგიურად ახირებულ მსვლელობაში, სადაც ასე მჭკვერმეტყველი და დამაჯერებელი დეტალები და ქვეტექსტები დაფარული და გადაკრული, ეს ფინალური სცენა ზედმეტად მოჩანს. ის მომენტია, რომ ჰეილის სიტყვებს მუსიკა ფარავს, ის კი გამწარებული ცდილობს გაგვაგებინოს თავისი სათქმელი, ამ ჩამოყალიბებულ მორალს მოსაბეზრებლადაც კი ხდის. რამდენად უფრო სიმბოლურია ამ ისტორიაში როლი სამი სცენისგართა პერსონაჟის — სამი ბიჭის, ჯონ პროქტორის სამი ვაჟიშვილის, სამი ობლისა, რომელთა არსებობასაც მუდმივად ვგრძნობთ და რომელთაც თავის თავზე გადაიტანეს გულუბრველო, ჯადოქრობის კოცონზე სანთელივით დამწვარი სეილემის გამოცდილება. ჰეილის პირდაპირი ანათება აქ უაზროდ და უმისამართოდ გამოიყურება, ვინაიდან ღმერთი ყველაფერს ხედავდა და ღუმდა, ღუმდა იმიტომ, რომ მკვდარი იყო.

თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში იყო ხანგრძლივი, მშფოთვარე პერიოდი, ეს შინაგანი მღელვარება გამოკრთა კიდეც მის იმდროინდელ სპექტაკლში: ამის გამო იყო მისი რეჟისორული მანერა ბოხოქარი, ჩანაფიქრი კი — ბოლომდე განუზოროციელებელი. იგრძნობოდა, რომ რეჟისორმა დაკარგა მის მიერ არჩეული გზის ურყევლობის რწმენა. იგი ჩაფი-



ჰეილი — ვ. ივჩენკო,  
დენფორტი — თ. ბასილაშვილი

ქრდა იმაზე, რაც ასე მოხდენილად არის აღწერილი გ. პომერანეცის სტატი-ში. „ყველაზე შესანიშნავი, რასაკვირველია ის ადამიანია, რომელიც საგნებს ხედავს ისე, როგორც ისინი არიან და აფასებს მათ ისე, როგორც ისინი არიან. ეს იოლი საქმე როდია. ამისთვის საჭიროა საკუთარი სულის სიღრმეებში სიმშვიდის მიღწევა. როცა ჩვენს ვნებებს ჩვენ ვხედავთ ისეთად, როგორც ისინი სინამდვილეში არიან. კრიშნამურტი ამაზე ასე წერდა: „მურაის გრძნობის რეალობას ისე რეალურად რომ ვხედავდეთ, როგორც თქვენ ხედავთ კობრას, მაშინ მისგანაც ისევე გაიქცეოდით, როგორც კობრასაგან“. ეს ძალიან უბრალოდაა ნათქვამი. მაგრამ შესასრულებლად რთულია, რადგან, როგორც წესი, ჩვენ ყვეჩრობის ტყვეობაში, ან უხეში ვნების ტყვეობაში ვიმყოფებით, ძალიან რთულია სიმშვიდის წერტილის მიგნება. სიმშვიდის წერტილი, როცა ჩვენ მას ვგრძნობთ, სრულიადაც არ აღგვაფრთოვანებს იმისთვის, რომ ვიფრინოთ, იგი გვეხმარება მოვიქცეთ ისე, როგორც ამას ღმერთი მოითხოვს ჩვენგან“.

შე მუდამ ვგრძნობდი, რომ ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში თ. ჩხეიძე ფლობდა ამ „სიმშვიდის წერტილს“ — და, რომ მას ჰქონდა უნარი იმისა, რომ დაენახა და შეეფასებინა საგნები ისე, როგორც ისინი სინამდვი-

ლემი არიან. მაგრამ რეჟისორი ფილო-  
სოფოსი ან ბერი როდია, იგი მხოლოდ  
ადამიანია, რომელიც ადამიანთა გვერ-  
დით ცხოვრობს. ამ თანაცხოვრებაში  
ვერც შური და ვერც კიდევ სხვა რამ  
გრძნობა თუ ზრახვა ვერ იქნეს კობრას  
რეალურ თვისებებს და ამიტომ საჭიროა  
დრო მათს გონზე მოსაყვანად. თ ჩხეი-  
ძე, როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედი, მო-  
დას არასოდეს არ აპყლია და ამიტომ  
მუდამ ეწამებოდა. მაგრამ საკუთარ  
პრინციპებისთვის არ უღალატნია. სწო-  
რედ ამაშია დღეს მისი ბედნიერება და  
საწინდარი დიდ დრამატულ თეატრში  
მომაველი წარმატებისა.

P.S. ამბობენ, რომ ახლა ქალაქ სეი-  
ლემში არსებობს ჯადოქრების საზოგა-  
დოება და ქალაქის ერთ-ერთ მოედანზე  
ჯადოქრის ძეგლიც კი დგას. მოთმინე-  
ბა და შემწყნარებლობა საკუთარი ღირ-  
სების შეგრძნებასთან ხელიხელჩაკიდე-  
ბულნი ერთი გზით მიდიან. ეს სწორედ  
ისაა, რაც „მათ“ განასხვავებს „ჩვენგან“.  
ისტორიის სახელმძღვანელოდან ფურც-  
ლებს არ ხევენ, და არც ჯადოქრობის  
პრობლემებზე გამართული თეორიული  
სემინარები ჩააგონებს ვინმეს ქალაქის  
კედლებთან კოცონის დანთებას. ჩვენს  
ქვეყანაში ჯერ კიდევ რეალურად არსე-  
ბობენ კოცონის დანთების მსურველი  
ურყვევი მატერიალისტები, ჯადოქრობა-  
ში ბრალდება კი კვლავ რჩება პოლი-  
ტიკური კამათის არგუმენტად. ჩვენ  
ყველას კატასტროფულად გვაკლია შე-  
მწყნარებლობა, სწორედ ის, რაც მუდ-  
მივი თანამგზავრი იყო თემურ ჩხეიძის  
სპექტაკლებისა და რისი წყალობითაც  
იგი დარჩა იმად, რაც არის სინამდვილე-  
ში.

### რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ

სანქტ-პეტერბურგის მარინის თეატრ-  
ში დადგა ს. პროკოფიევის ოპერა „მო-  
თამაშე“ (ეს რეჟისორის დებიუტია ოპე-  
რაში), რომელიც „გარეგნულად“ ერთ-  
ბაშად თვალში არ მოგხვდებათ. თუმცა  
არც ეფექტურობასაა მოკლებული, მა-  
გრამ ეს უფრო მხატვარ ო. მურგანიძის  
დამსახურებაა. მის მიერ მოფიქრებუ-  
ლი კედლების კარების, ფანჯრების ზო-  
ძრავი რეკუთხედი მიმართულია სიცა-  
რეილისკენ, სივრცისკენ. ამ გიგანტურ  
მიღში არსებობენ ადამიანები, რომელ-  
თა გადაადგილება (მოქმედება) თითქოს  
თავისუფალია და ჰგავს საბავშვო კა-  
ლეიდოსკოპში ფერადი ქვის ნამსხვრე-  
ვების ტრიალს, როცა ნამსხვრევები ხან  
მიიზიდავენ და ხან კი სცილდებიან ერთ-  
მანეთს. აი, ვილაცა შეფერხდა ადგილ-  
ზე, ვილაცა ჯერ მიეკრა მეორეს, მერე  
კი ჩამოშორდა. ეს თავისუფალი მოძ-  
რაობა გრძელდება ფინალამდე, სანამ ბე-  
დი საბოლოოდ არ მიმოფანტავს გმი-  
რებს. მაშინ აშკარა გახდება იღბლის  
აკვიატებული სვლა დანაკარგის გარდა-  
უვალობისა და სიმარტოვისკენ.

სცენაზე ყოფითი ნიშნები არ ჩანს –  
წყვილი სკამი უსასრულო ვაზზე დასა-  
ჯდომიც შეიძლება იყოს და დასაწო-  
ლიც, მაგრამ მთავარი ეს არ არის. ჩა-  
ნაფიქრის არსი მდგომარეობს გმირების  
მიერ ცხოვრებისეული სიტუაციების  
შინაგან განცდაში. მხოლოდ აქ განსაზ-  
ღვრული არ არის მოქმედების ადგილი,  
დრო და ისტორიული მონაკვეთი. მწვანე  
ფეტრის ქუდიანი, გრძელ შავ ღრმავა-  
ბედიან პალტოში ჩაცმული ალექსეი  
(ე. გალუზინი) საუხებით თანამედროვე,  
დამცინავი სახის ახალგაზრდაა. მისი  
მანერები სრულიადაც არ შეეფერება

XIX საუკუნეს – მას შეუძლია დაჯდეს  
და ყველას თვალწინ ქუდი აიფაროს  
პირისაზეზე, გაერიყოს ყველაფერს,  
გაიზმოროს და სკამს საზურგიდან მოაჯ-  
დეს. ასეთი საქციელი ვოლინას (ე. პრო-  
კინა) გარდა ყველას ეწოთირება.

## 2. „მოთაგაშა“

### ე. ბრეზიაკოვა

მთელი მოქმედების მანძილზე, როცა სცენაზე პოლინა და ალექსეი არიან, მაყურებლის თვალწინ მიდის მათი შინაგანი დიალოგი — უზმო გამოხედვა, შეფასებები და რეაქციები ირგვლივ მომხდარზე. სპექტაკლის მთელი რივი სცენები აგებულია პაუზებზე და განსაკუთრებით გამომსახველ ინტონაციებზე. ეს პაუზები და ინტონაციები სავსებით ერწყმიან სპექტაკლის იდეალურად გამართულ ხმოვან დრამატურგიას, მხოლოდ არა საოპეროს, არამედ დრამატურგიულს.

თ. ჩხეიძის თეატრალური რეჟისურისთვის დამახასიათებელმა ტექსტის ინტონაციურმა დამუშავებამ შემდგომი განვითარება ჰპოვა ამ საოპერო სპექტაკლშიც, რომელსაც შესანიშნავად დირიჟორობს ვ. გერგიევი. სიტყვის მკაფიოდ, გასაგებად მიწოდება მსმენელისთვის და სასიმღერო ხმის აზრობრივი, ფსიქოლოგიური შეფერილობა აქ ბევრად უფრო მაღალ დონეზეა ვიდრე ტრადიციულ საოპერო სპექტაკლში (ჩვენ ზომ ასე ხშირად ვჩივით საოპერო სიმღერის უაზრობაზე!).

და კიდევ ერთი რამ, რაც ასე იშვიათად გვხვდება საერთოდ ოპერაში. თ. ჩხეიძის დადგმაში არის — სიყვარული მიუხედავად იმისა, რომ საოპერო ლიტერატურა სავსეა სასიყვარული კლიშეებით, მაინც, როგორც წესი, სცენა-

ზე გადაადგილებიან ხოლმე უსქესო არსებანი, რომელთა გრძნობების ჭეშმარიტებას მხოლოდ მუსიკა თუ გამოხატავს.

გენერალს უყვარს ბლანში, ს. ალექსანდრეშვილს შექმნა შეექმნა ჯერ თვითკმაცოფილი და მედიდური, მერე კი ნამდვილად განადგურებული ადამიანის სახე. მისი ნაზი დამოკიდებულება საყვარელ ქალთან უკანასკნელ მონოლოგში

ვ. გალუზინი — ალექაი





ს. ალექსაშვილი — გენერალი

გმირის ჭეშმარიტი განცდის გამოძახილია (შესანიშნავი რეჟისორული ხელა: გენერლის თვალწინ ნილსკი ბაბულენკის ინგალიდის ეტლით ბლანშს გამოატარებს. ამ მოჩვენებაში, ჰალუცინაციაში არის გამართლება ადამიანისა, რომელსაც ვინმეს სიკვდილი კი არ სურს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარული).

სიყვარული სპექტაკლის მთავარი გმირების ხვედრიცაა. იგი გათამაშებულ-განცდილია ბოლომდე, ინტიმურ სიახლოვემდე. ამ სცენაში არაფერია საჩოთირო ჩვენი საზოგადოებისთვის, ვინაიდან იგი გადაწყვეტილია დღეს უკვე აუცილებლად ქცეული ფიზიოლოგიზმის გარეშე. ეს არის „დოსტოევსკისეული“ სიყვარული — სიყვარულ-სიძულვილი: ტანჯვა, შეუთავსებლობა, უბედურება.

სპექტაკლის კულმინაცია არა რულეტის სცენა, როგორც ეს იყო დიდი თეატრის ბ. პოკროვსკისეულ შესანიშნავ

დადგმაში. არამედ ფინალი. და სპექტაკლის რულეტის სცენა მიზანი როდია: შეიძლება სწორედ ამიტომ თ. ჩხვიძე ამჟამფრებს ხერხს და სცენაზე შემოჰყავს გუნდი საკონცერტო კოსტუმებში და ნოტებით ხელში. ეს ნოტები აღიქმება, როგორც მიმდინარე მოვლენების კონსპექტი ან ლიბრეტო, რისი მიხედვითაც ვითარდება მოქმედება. ცოტათი უფრო სხვანაირი რვეული ხშირად ალექსეისაც უკავია ხელში. იგი ფურცლავს რვეულს ხან გაცხარებული, ხან განწირული. როგორც კაცი, რომელიც ჭერეტს მოვლენათა განვითარებას და ცდილობს მათ დაძლევას. და როცა ფიქრობს, რომ გაუმართლა — „ოცჯერ გამოვიდა წითელი“, ოთახში შემოდის საყვარელი ქალი, რომელმაც ნეტარების წუთები აჩუქა. უცებ მოულოდნელი დარტყმა — პოლინა მიდის. ალექსეის ჰედნიერების მწვერვალი დაემთხვა პოლინას სასოწარკვეთის ყველაზე მძიმე წერტილს. ცხოვრება-თამაშის კანონი დაუნდობელია.

ბ. პოკროვსკის „მოთამაშის“ რეპეტიციების ჩანაწერებში ფინალი შემდეგნაირადაა გააზრებული: „ნუ მიაქცევთ

ვ. გალუზინი — ალექსეი,  
ნ. გასიევი — მარკოზი





ახალგაზრდა მკვლევარის  
სახელმწიფო

# ქართლ-კახური ბრძელი სუფრული სივლერების მუსიკალური ენის საკითხისათვის

თავა გოგობიძის მიერ

სამართლმცოდნეო მეცნიერებისა და მედიცინის ერთ-ერთი უძველესი კერაა. აქ საუკუნეების მანძილზე მკვიდრდებოდა და იხვეწებოდა სუფრის გაშლის ქეშმარიტად ხალხური წესჩვეულება, რამაც განაპირობა სიცოცხლის მადიდებელი, ეროვნულ-თვითმყოფადი სუფრული სიმღერების წარმოქმნა-განვითარება.

ცნობილია, რომ ამ ქანრის სიმღერები განსაკუთრებით ფართო გამოყენებას პოულობენ ვაზის სამეურნეო კულტურის უპირატესი გავრცელების რეგიონებში — კახეთსა და ქართლში. აქ ჩვენ უწინარეს ყოვლისა გამოვყოფდით გრძელი სუფრულების კატეგორიაში იგაერთიანებულ სიმღერა-ციმნებს, რომლებიც ზემოაღნიშნული ხალხური რიტუალის უპირველეს და აუცილებელ მუსიკალურ კუთვნილებას წარმოადგენენ. მათ რიტუალში საკუთრივ „სუფრულების“, აგრეთვე „გრძელი კახური მრავალკამიერისა“ და „ჩაკრულოს“ მრავალრიცხოვანი ვარი-

ურადღებებს, რომ იგი გაიქცა, მთავარია აქ ის, რომ მე მაინც მოვიგე!“ ამ ალექსეის ტრაგედია შემდეგშია: მას უკვე არ შესწევს უნარი გაიგოს მთავარი, მართალია იგებს ფულს, მაგრამ კარგავს სიყვარულს. ვ. გალუზინის ალექსეის კი კარგად ესმის თავისი დანაკარგის ფასი. მისი სიცილი ფინალში ეს ტკივილისა და სასოწარკვეთის გამოძახილია. პოლინამ მიატოვა სწორედ მოთამაშე — ალექსეი. მას უკვე ეუფლება არა მოგებით გამოწვეული სიხარულის გრძნობა, არამედ კრახის შეგრძნება. ეს არის ის უკანასკნელი განცდა, რისი შეცნობაც ძალუმს ალექსეის. იგი გარბის პოლინასკენ, მაგრამ წაიქცევა და თავვეთ დაგორდება.

დრამატული რეჟისურის დამყნობამ საოპერო ტოტზე დადებითი შედეგი გამოიღო. სპექტაკლის აზრმა ერთ ვოკალურ და სცენურ ანსამბლში გააერთიანა მონაწილეები. აქ ყველას თავთავიანთი ადგილები აქვს მიჩნეული. თუმცა მინდა ვუსურვო, მაგალითად ლფილატოვას (ბაბულენკა) და ნ. გასიევის (მარკიზი) ფერთა უფრო მეტი მრავალფეროვნება, მაგრამ... მაშინ ალბათ სხვა სპექტაკლი გამოვიდოდა, დაირღვეოდა ბალანსი, დაფუძნებული ალექსეისა და პოლინას ურთიერთდაპირისპირებაზე და სხვებთან მათს ურთიერთობაზე. აქ ყოველი გმირი „მზიდი კონსტრუქციისა“, ს. ვოლკოვას ლამაზი, გულცივი და ჭირვეული ბლანში, ვ. ლეგედის პატოსანი და თავშეკავებული ასტლეა. ს. ალექსანდრის უნებისყოფი და ოდნავ უცნაური. წელშიმოხრილი გენერალი... თუ რომელიმეს შეცვლას მოინდომებო, მთელი ნაგებობა გადაქანდება. სპექტაკლი შექმნილია პარმონის კანონების გათვალისწინებით. ეს პარადოქსულია დოსტოევსკი-პროკოფიევის დისპარმონიული სამყაროს მიმართ. პერსონაჟების ცხოვრების ორომბრიალსა და ქაოსში სპექტაკლი ამკვიდრებს ხელოვნების სილამაზესა და ძალას, რომლებიც ესთეტიკურ კანონებს და ამ ქაოსს წარმართავენ.



ანტები: „ზამთარი“, „მო, ლინი ვნახოთ“, „შემოძახილი“, „ჩინგურო“ — ასევე ჭასიათღებთან — აღნიშნული სიმღერა-ჰიმნების სტილისტური თვისებებით, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიციური სირთულის თვალსაზრისით გრძელი სუფრული სიმღერები თვისობრივად განსხვავდებიან ამავე უარის სხვა დანარჩენი ნიმუშებისაგან, თვით ისეთი შესანიშნავი სუფრული სიმღერებისაგან, როგორც არის „შაშვი-კაკაბი“, „ღიამბეგო“, „ხეურო“, „თამარ ქალო“, „თეთრო ბატო“ და მისთანანი. მართლაც, ეს უკანასკნელი ხასიათღებთან შედარებით ნაკლებ განვითარებული მოდულაციური გეგმით და, აქედან გამომდინარე, კუბლეტის რამდენადმე უფრო მარტივი შინაგანი წყობით. მაშინ, როდესაც მრავალტონალური გრძელი სუფრულები გამოირჩევიან, ფართოდ გავრცობილი მოდულაციური გეგმისა და შესაბამისად, ერთობ მასშტაბური, დიდი ფორმის შემქმნელი სასიმღერო განვითარებით.

ქართული მუსიკალური ფოლკლორი ხასიათღება მრავალრიცხოვან დიალექტიკურ განშტოებათა თავისთავადობით. ჩვენი პატარა ქვეყნის ნებისმიერი კუთხის სიმღერას გააჩნია ხატოვანების ის გამორჩეული, წამყვანი სფერო, რომელშიც გამოხატულებას ჰპოვებს რთული და მრავალმხრივი ქართული ხასიათის ესა თუ ის თვალსაჩინო მხარე. ასე, მაგალითად, კონტრასტულ პოლიფონიაზე დამყარებული გურული სიმღერა უპირატესად ხასიათღება მძაფრი იმპულსურობით, განვითარების შემტევი დინამიკით. მაშინ, როდესაც მეგრული სიმღერა, უპირველეს ყოვლისა, ფართო სუნთქვის კანტილენურობიდან, გამომდინარე ფაქიზი, ლირიკული გამომსახველობით იპყრობს ჩვენს ყურადღებას (თუმცა, ეს უკანასკნელი შმაგი ტემპერამენტით აღსაცხე „ოდიოისა“ და „პარირას“ ტიპის სიმღერებსაც შეიცავს), ხოლო ჰიმნურ-რიტუალური სვანური გუნდების მონო-

ლითურობა მსმენელს ეხატება მუსიკალური ვაუტეხავი ვაჟაკური სულის გამოვლინებად.

კახეთისა და ქართლის ახლო მონათესავე მუსიკალურ დიალექტებში არანაკლებ შთაბეჭდილად და რელიეფურად არის გამოხატული სახეთკვე განუმეორებელი, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი სამყარო. აქ ჩვენ წინა პლანზე დავაყენებდით ე. წ. გაბმულ სიმღერებს, რომელთა შემსრულებელია განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემებით დაჯილდოებული სოლისტ მომღერალთა დუეტი, დამყარებული ბურღონული ბანების მძლავრ უნისონურ უღერადობაზე. ამ სიმღერათა წამყვან ნიშან-თვისებად იგვევლინება ტექსტის მარცვალთა ფართოდ გაშლილი შემღერება, რომელიც მიმდინარეობს მელოდიური მონახატების მდიდრული ორნამენტული შემკობის ნიშნით. ეს იწვევს ჰანგის ექსპრესიის გაღრმავებას და ამავე დროს, განაპირობებს მუსიკალურ-პოეტური აზრის დინჯ, აუჩქარებელ, თავისუფლად დენად განვითარებას.

აღსანიშნავია, რომ ქართლ-კახური გაბმული სასიმღერო სტილის უმაღლეს გამოხატულებაში — გრძელ სუფრულებში ეს ყოველივე თვისობრივად ახალ სიმაღლეზე აყვანილი: — მღერად-დეკლამაციური მელოდიკის თავისებურებიდან გამომდინარე ეპიკურ-თხრობითი გამომსახველობა იმსქველება ამაღლებული ორატორული პათოსით, რაც გამოწვეულია ფილოსოფიურ-ეთიკური შინაარსის მქონე ტექსტების ფართო გამოყენებით. ამასთან ერთად კიდევ უფრო რთულდება და იხვეწება ჰანგის ორნამენტული დეტალიზაცია, განპირობებული უკვე აღნიშნული სოლო საწყისის დიდმნიშვნელოვნებით.

პოეტური ტექსტის შემცველ მუხლებში, როგორც საერთოდ გაბმულ სიმღერებს სჩვევია, ადგილი აქვს ორნამენტულობის თავისუფალ გამოყენებას, ეს თავს იჩენს ლექსწყობის გაბა-



ტონებულ სახეობის — ე. წ. „დაბალი შაირის“ მუსიკალური წარმოქმნის ნებისმიერ მონაკვეთზე. მაგრამ განსაკუთრებით მდიდრული შემამკობელი ხვეულებით ხასიათდება სალექსო სტრიქონის ბოლო მარცვლის შემღერება.

ამასთან ერთად გრძელ სუფრულებში საგრძნობლად იზრდება ე. წ. გლოსოლიებზე (აზრობრივ მნიშვნელობას მოკლებულ სიტყვებზე) დამყარებული ვრცელი ორნამენტული ჩანართების ხვედრითი წონა. ამჟერად მათი ფართოდ გაშლილი კონტურები მოიცავენ მსხვილმასშტაბიანი ფორმის განვითარების ცალკეულ დასრულებულ ეტაპებს. პოეტური სიტყვიდან მთლიანად ორნამენტულ ხვეულებზე ყურადღების გადატანა იწვევს ულამაზესი ფიორიტურული პასაჟებისა და გრუპეტოსებური შემღერებების ექსპრესიის გაძლიერებულ აღქმას, რაც მელოდიურ საქცევთა მომრგვალება-გაფართოებასთან ერთად ხელს უწყობს პანგის შენელებულ, მდორედ დენად განვითარებას.

დაბოლოს, გრძელ სუფრულების სახელწოდებისა და შესაბამისად, წარმოებს სასიმღერო პროცესის მონუმენტალიზაცია. დიდ ყურადღებას იმსახურებს უწყვეტი ხასიათის მრავალტონალური მოდულაციური განვითარების საფეხურებრივად აღმავალი დინამიკა, რაც ამ კატეგორიის სიმღერებს სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს უმკვიდრებს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში.<sup>1</sup>

დიდმნიშვნელოვანია აქ წარმოდგენილი ბურღონული მრავალხმიანობის სპეციფიკა. ძალზე მსხვილი გრძლიობის მოგუგუნე ბგერებზე დაფუძნებული ბანების პარტია, თითქოსდა, ქდერადობის თანმხლები ფონის მნიშვნელობით უნდა იფარგლებოდეს. სინამდვილეში კი მას დიდი გამომსახველი და ფორმის შემქმნელი როლი აქვს დაკისრებული. მძლავრი ბანისეული უნისონების განვითარების

ხაზი (თავისებური საორგანო პუნქტების ეტაპურ გადასაცვლელათა სისტემა) წარმართავს გრძელი სუფრულების მსხვილმასშტაბიან კომპოზიციას. თანმიმდევრულად მიმართული აღმავალსკუნდური მოდულაციური ძვრების შედეგად იგი, არც თუ ისე იშვიათად, საკმაოდ ვრცელ დიაპაზონს აღწევს (როგორც მაგალითად, „გრძელ კახურ მრავალყამიერში“, რომელშიც ბანების ხაზის საერთო მოცულობა დიდ სექტას შეადგენს).<sup>2</sup>

ბანში დამკვიდრებული ტონოჟური საორგანო პუნქტების სისტემასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს ყოველი ცალკეული კოლოტონალური რგოლის ათვისების საფუძვლიანობა, ხანგრძლივობა, რაც ხელს უწყობს სასიმღერო ფორმის გაშლის ფუნდამენტურობის აღქმას. ამასთან ერთად ბანების პარტიას უმნიშვნელოვანესი კილოს მარგანიზებელი ფუნქცია გააჩნია. მრავალხმიან განვითარებას იგი უქმნის მკაფიო ტონალურ ორიენტაციას. ათავისუფლებს ზედა ხმებს ტონიკური ცენტრის უშუალო განმტკიცებაზე ზრუნვისაგან და ამით ხელს უწყობს მაღალ ფარდებში მათ თავისუფალ განვითარებას.

განვიხილოთ აღნიშნული ბურღონული მრავალხმიანობის ასპექტში ხმათა თანაფარდობის ტიპობრივი ფორმები, რომლებსაც გარკვეული ფაქტურული კანონზომიერებების მიხედვით ორ ძირითად ჯგუფად გავაერთიანებთ:

**პირველი ჯგუფის** მახასიათებელ ნიშანს ზედა ხმებში გაბატონებული სოლო ეპიზოდების მონაცვლეობა წარმოადგენს. ეს ჯგუფი მოიცავს მუხლებს, რომლებშიც ბუნების ფონზე პანგის იმპროვიზაციული გაშლა-განვითარების ასპარეზს მთლიანად ეუფლება მხოლოდ ერთი ზედა ხმათაგანი. მეორე მათგანი რიგ ეპიზოდებში საერთოდ გამოერთვის ჩმოვანებიდან, ან იღებს ვაბმულ ტონს კილოს რომელიმე საყრდენ საფეხურზე — სა-



ხელდობრ კვინტურზე, ოქტავურზე, კვარტულზე; ზოგჯერ კი ერთწყმის ტონიკურ საორგანო პუნქტზე ბურდონული ბანის უნისონურ ქდერალობას, ასეთ შემთხვევებში მელოდიურად ნეიტრალური ფონური ელემენტების სახით წარმოდგენილი ერთერთი ზედა ხმა და ბანები ერთიანდებიან შესაბამისი ინტერვალური წყობის მქონე ორმაგი საორგანო პუნქტების ხმოვანებაში. აღნიშნული ფაქტურული სახესხვაობების მიხედვით პირველ ჯგუფში გამოვყოფდით შემდეგ ქვეჯგუფებს:

1. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს გრძელ სუფრულეებში ფართოდ გავრცელებული ორხმიანი წყობის შემცველი ეპიზოდები, რომლებშიც სიმღერა მიჰყავს ერთ-ერთ სოლისტთაგანს, მეორე მათგანი კი უკვე მუხლის დასაწყისშივე წყვეტს ხმოვანებას. აქედან გამომდინარე: ა) განვითარების რიგ ეტაპებზე ძირითადად ქდერს შუა ხმა და ბანები (ამის მაგალითები უხვად არის წარმოდგენილი სასიმღერო კრებულებში გამოქვეყნებული გრძელი სუფრულეების ნიმუშებში.)<sup>3</sup> ბ) არც თუ ისე იშვიათად გვხვდება ეპიზოდები, რომლებშიც ძირითადად ხმოვანებს ზედა ხმა და ბანები (იხ. „სუფრული და მისი დამატება“<sup>4</sup>, ჩხიკვაძე გვ. 286, 287. „ძველი სუფრული“<sup>5</sup> ამავე კრებულიდან, გვ.; 308, 309 და სხვ.).

2. ამ ქვეჯგუფში უკვე მონაწილეობს სამივე ხმა. მაგრამ ჰანგის განვითარების ინიციატივას წინანდებურად მონაცვლეობით ეუფლება ხან ერთი, ხან მეორე სოლისტთაგანი. როგორც აღინიშნება, ასეთ ვითარებაში ერთ-ერთი ზედა ხმისა და ბანების შეხამება გვაძლევს ორმაგ საორგანო პუნქტს, აქედან: რიგ ეპიზოდებში სოლისტის როლში გვევლინება შუა ხმა, მაშინ, როდესაც ორმაგ საორგანო პუნქტს—კვინტურს ა (ა) ან ოქტავურს (ბ)

ქმნის ბანებისა და მაღალი ხმის სამეხამე:



„მო, ლხინი ვნახოთ“<sup>4</sup>  
(ჩხიკვაძე, გვ. 312)



„ჩონგურა“<sup>5</sup>  
(ჩხიკვაძე, გვ. 302).

არის შემთხვევები, როდესაც ზედა ხმა არის წამყვანი, ხოლო ორმაგ საორგანო პუნქტს—უნისონურს (2ა), კვინტურს (ბ), ან უფრო იშვიათად კვარტულს (გ) — გვაძლევს შუა ხმისა და ბანების ერთდროული ქდერალობა:



„მო, ლხინი, ვნახოთ“<sup>6</sup>  
(ჩხიკვაძე, გვ. 312)



„ჩონგურა“<sup>7</sup>  
(ჩხიკვაძე, გვ. 301)



„ჩაკრულო“  
(ჩხიკვაძე, გვ. 304).



შევაჯამოთ დაკვირვებები, რომლებიც ეხება პირველ ჯგუფში წარმოდგენილ ხმათა თანაფარდობის ფორმებს, ამ მკაფიო გამოხატულებას ჰპოვებს „გრძელი სუფრულების“ თვითმყოფადი ქანრული სტილის წამყვანი თავისებურება; ორი ზედა ხმა, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთს ეჯიბრება პანგის თავისუფალი ვაშლა-განვითარების ინდივიდუალურ ოსტატობაში, რაც ფართო ასპარეზს უქმნის სოლო საწყისის მთელი სისასებით გამოვლინებას. სწორედ სოლისტ მომღერლის მელოდიის რელიეფურ წარმოჩენას უწყობს ხელს აღნიშნულ ეპიზოდებში მრავალხმიანობის განტვირთვასაკენ მიმართული ტენდენცია, რაც გამოხატულებას ჰპოვებს ფართოდ გავრცელებული ორხმიანობის მკაფიოებში. ამავე მიზანს ემსახურება ელერადობის თანხლებები (ფონური) ელემენტების სიჭარბე, ამ ელემენტთა რიცხვს, გარდა მულტიმეტრული ბურღონული ბანების ხაზისა, შეუკუთვნება აგრეთვე ზედა ხმებში წარმოქმნილი საორგანო პუნქტები.

პირველ ჯგუფში გაერთიანებული სოლო ეპიზოდების ნაცვლად მეორე ჯგუფი მოიცავს მუხლებს, რომლებშიც ზედა ხმებს ერთობლივად მიჰყავთ სიმღერა, აქ ასევე გამოვყოფდით განსხვავებული ფაქტურული ნიუანსების მქონე ქვეჯგუფებს, რომლებიც განიხილება ხმათა მელოდიური დამოუკიდებლობის ზრდის მიხედვით.

1. საწყის ქვეჯგუფში წამყვანი, გეზის მომცემი არის შუა ხმა (ხალხური ტერმინოლოგიით „მთქმელი, დამწყები“). ამ უკანასკნელის მელოდიური მონახატის მეტ-ნაკლები სიზუსტით ტერციაში გაორმაგება ხორციელდება მიმყოლი ზედა ხმის (ე. წ. მოძახილის) მიერ, აღსანიშნავია, რომ ხმათა შეხამების ეს საყოველთაოდ გავრცელებული ფორმა მოცემულ სიმღერებში წარმოდგენილია საკმაოდ განსხვავებული ნაირსახეობებით, რაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორი მონახატის

(კონფიგურაციის) მქონე მელოდიის გაორმაგებას მიმართავს მოძახილი.

ტერციული პარალელიზმების მართივ ნაირსახეობას ადგილი აქვს გრძელი სუფრულების ნაკლებგანვითარებულ ნიმუშებში — სახელდობრ ამ ქანრის სიმღერებისათვის დამახასიათებელ დეკლამაციურ ეპიზოდებში, რომლებშიც პოეტური ტექსტისა და პანგის შეფარდება ემყარება მეტ-ნაკლები სიმკაცრით გამოვლენილ ე. წ. მარცვალ-ბგერით პრინციპს (რაც ნიშნავს იმას, რომ ერთ მარცვალზე მოდის მელოდიის ერთი ბგერა). ეს გარემოება განაპირობებს ორნამენტულ ხვეულებს მოკლებული მელოდიური განვითარების სისადავეს, სწორზხოვნებას:



„გრძელი წარმოთქმული სუფრული“ (ჩიჯავაძე, II, გვ. 44).

მეორე ამასთან ერთად უნდა აღინიშნოს პარალელიზმების ამ ელემენტარული სახეობის გამოყენების სრულიად განსაკუთრებული შემთხვევა, რომელსაც ადგილი აქვს „ჩაკრულოს“ ერთ-ერთ განვითარებულ ვარიანტში „ხილისთავს. შევეკრათ პირობა...“. მხედველობაში გვაქვს ნაწარმოების მთავარი კულმინაციური ეტაპი, რომელიც შეესაბამება გმირულ-პატრიოტული იდეის ამსახველ დასკვნით სტროფს. („ხმალო ხვესურეთს ნაჭედო...“). ეს ის შემთხვევაა, როდესაც



ტექსტის მუსიკალური წარმოქმნის დინჯი, ეპიკურ-თხრობითი მანერის ნაცვლად (რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია გრძელი სუფრულებისათვის. გავიხსენოთ თუნდაც „გრძელი მრავალყამიერის“ მღერად-დეკლამაციური ეპიზოდები), სასიმღერო განვითარება იმსპვალემა საბრძოლო სულისკვეთებით აღსავსე მძაფრი, შემტევი ხასიათის დინამიკით. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს მარცვალბგერითი პრინციპიდან გამომდინარე კიდევ ერთი მხატვრული შესაძლებლობა: იგი მოითხოვს მუსიკალურპოეტური აზრის სწრაფი, კონცენტრირებული განვითარების მიზნით ლექსწყობის მარცვალთა მაქსიმალურად დასაშვები რაოდენობის ინტენსიურ გამოყენებას, რაც შესანიშნავად არის რეალიზებული მოცემულ ეპიზოდში.

პარალელიზმების კონფიგურაცია საგრძნობლად რთულდება ზედა ხმებში პანგის სინქრონული ორნამენტული შემკობის ნიშნით მიმდინარე ეპიზოდებში. ტერციაში გაორმაგებული მონახატების „ჩახვეული“ კონტურები ჭერ კიდევ თავს იჩენს გრძელი სუფრულების განვითარებული ვარიანტების მღერად დეკლამაციურ მუხლებში. მაგრამ განსაკუთრებით დახვეწილ ფორმებს ორნამენტული საქცევების დუბლირების ეს პროცესი იძენს გლოსოლალიებზე დამყარებულ მელიოდურ ჩანარებებში, რომლებშიც შუა ხმის ფიორიტორული — მონახატების ეს გაორმაგება ზოგჯერ საოცარი სიზუსტით ხორციელდება ზედა ხმაში.



„გრძელი კახური მრავალყამიერი“ (ტ. 25—26).

შემამკობელი ფიგურების ტერციაში გაორმაგების მოვლენა იმ მხრივდაც არის აღსანიშნავი, რომ იგი ნათლად მეტყველებს ამ ფიგურათა დეტალურ-

რად დამუშავებულ სისტემატურბაზაში ამის გამო მიუღწეველი იქნებოდა ზედა ხმებში მათი ესოდენ ზუსტი დამთხვევა. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს ხუთბგერიანი გრუპეტოსებური მელიზმების სინქრონულ გატარებათა სერია.



„შევი—კაკაბი“ (ტ. 3—5)

დაბოლოს უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოება: ტერციული პარალელიზმების მოყვანილ ფორმებზე დამყარებული განვითარების მსგვლლობაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ძირითადი ფაქტორული შრე—წამყვანი ხმების შერწყმის შედეგად წარმოქმნილი ე. წ. გაორმაგებული („გამსხვილებული“) მელიოდია და თანმხლები ბურღონული ბანის პარტია.

2. დეკლამაციური ხასიათის მუხლებში ადგილი აქვს კიდევ ერთ ფაქტორულ ნაირსახეობას, რომელშიც ზედა ხმებს კვლავ ერთობლივად მიჰყავთ სიმღერა.



„გრძელი კახური მრავალყამიერი“ (ტ. 11—13)

ბანების პარტიასთან წამყვანი ხმების შეხამება წარმოებს ქართლ-კახური საგუნდო მრავალხმიანობის საკმაოდ გავრცელებული მოდელის მიხედვით (მაგ. 5): ბანისეული ტონიკური საორგანო პუნქტისა და მოძახილის პარტიაში გაბატონებული კილოს ოქტავ-



ური საყრდენის ერთდროული ხმო-  
ვანების ჩარჩოებში (c-c') წამყვანია  
შუა ხმა. ამ უკანასკნელის განვითარება  
ემყარება კილოს სექტიმის სახით წა-  
რმოდგენილი მწვერვალსათავის (b),  
ხოლო შემდგომ კვინტური ტონის (g)  
შემღერებას. აღსანიშნავია წამყვან  
ხმათა მკვეთრად ხაზგასმული და, ამა-  
ვე დროს, ესთეტურად სასურველი  
დისონანსური (სექუნდური) შეხამება,  
გამოწვეული სექტური და ოქტავური  
საყრდენების ერთდროული სკანდირე-  
ბით.<sup>9</sup>

ხმათა თანაფარდობის წინამორბედი  
ფორმებისაგან განსხვავებით აქ უკვე  
სამხმიანობის ყოველი წევრთაგანი ქმნის  
ცალკეულ, მკაფიოდ დიდერენცირებულ  
ფაქტურულ ხაზს. მაგრამ ეს ჭერ კი-  
დევ არ წარმოადგენს სრულფასოვან  
კონტრასტულ პოლიფონიას, ვინაიდან  
მელოდიური მონახატების რიტმულ-  
ინტონაციური მსგავსება ერთ-ერთ  
ხმათაგანს (ზედას) დაქვემდებარებული,  
თანხლები კომპონენტის მნიშვნელობას  
ანიჰებს.

3. განვითარების ცალკეულ მონაკვე-  
თზე კიდეც უფრო იზრდება ხმათა  
დამოუკიდებლობა. პოლიფონიზაციის  
ელემენტების წარმოქმნას ხელს უწყ-  
ობს ე. წ. კომპლემენტარული (შე-  
მავსებელი) რიტმიკის მოვლენა —  
შუა ხმის გაცხოველებული მოძრაო-  
ბის საპირისპიროდ შეჩერება (ხანგრძ-  
ლივი ტონი) ზედა ხმაში და პირიქით:



„გრძელი კახური“  
(ჩხიკვაძე, გვ. 296)

შევაჭამოთ ჩვენი დაკვირვებები.

როგორც ვრწმუნდებით, ხმათა შე-  
ხამების ზემოაღნიშნული ფორმების

საერთო ნიშან-თვისებად გვევლინება  
მრავალხმიანობის დაყოფა ფუნქცი-  
ონალურად დაპირისპირებულ კონტ-  
რასტულ კომპონენტებად, რაც გამო-  
ხატულებას ჰპოვებს მთავარი და დამხ-  
მარე, წამყვანი და თანხლები ფაქტურ-  
ული ელემენტების აუცილებელ თანა-  
ფარდობაში. აღნიშნული დაყოფის  
მაგისტრალური ხაზი გაივლის, რო-  
გორც წესი, ბურღონული ბანების პა-  
რტიასა და განვითარებული მელოდი-  
ური ხაზების შემცველ ზედა ხმებს  
შორის.

როგორც დაკვირვებებმა გვიჩვენა,  
ამ ორი ფაქტურული საწყისის დაპი-  
რისპირება მიზნად ისახავს ერთ-ერთი  
მათგანის — სოლისტ მომღერალთა მე-  
ლოდიკის განსაკუთრებულად რე-  
ლიეფურ წარმოჩენას, რაც წითელი  
ზოლივით გასდევს ხმათა შეხამების  
მრავალრიცხოვან ნახეცვლებს. მარ-  
თლაც, ის გარემოება, რომ ერთ-ერთი  
სოლისტთაგანი რიგ მუხლებში მთლი-  
ანად უთმობს თავის პარტიორს სასი-  
მღერო ასპარეზს, ემსახურება ამ უკა-  
ნასკნელის ინდივიდუალური ოსტატო-  
ბის მთელი სისავსით გამოვლინებას.  
ამ მიზნით ერთი მათგანი დროებით  
საერთოდ წყვეტს ხმოვანებას, ან ქლე-  
რადობის დამატებითი ფონური ელ-  
ემენტის სახით ცალკეულ გაბმულ ტო-  
ნებზე უერთდება ბანის პარტიას, წარ-  
მოქმნის რა მასთან ერთად გარკვეული  
ინტერვალური წყობის მქონე ორმაგ  
საორგანო პუნქტს. ხშირია, აგრეთვე  
შემთხვევები, როდესაც გაბატონებული  
მელოდიური საწყისის შემდგომი გაძ-  
ლიერების მიზნით ზედა ხმა (მოდახი-  
ლი) ტერციაში ორმაგებს შუა ხმის  
(მთქმელ-დამწყების) ხაზს დაბოლოს,  
წამყვან ხმებში თავს იჩენს სწრაფვა  
მელოდიური დამოუკიდებლობისაკენ,  
რაც ცალკეულ ეპიზოდებში წარმოქმ-  
ნის მათ შორის პოლიფონიურ თანაფა-  
რდობას.

დაუპბრუნდეთ ბურღონული ბა-  
ნების საკითხს. ჩვენ უკვე შევებეთ  
თითქოსდა ფონური მნიშვნელობით შე-



მოფარგლული, სინამდვილეში კი დი-  
დი გამომსახველი ექსპრესიის შქონე  
ტონიკური საორგანო პუნქტების ეტა-  
პურ გადანაცვლებებს, რომელთა  
მლაგრად მოგუგუნე უღერადობის  
გარეშე წარმოუღლებელი იქნებოდა  
გრძელი სუფრული სიმღერების ამა-  
ღლებული ეპიკური სტილის აღქმა.  
აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ მრავალ-  
ხმიანი აზროვნების ფრიად გავრცელებული  
პრინციპის — ჰომოფონურობის  
ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს სწო-  
რედ სოლო ხმის (ან ხმების) და თან-  
მხლების, დაქვემდებარებული ხმის (ან  
ხმების) ზემოაღნიშნული თანაფარდობა  
წარმოადგენს. ამიტომ, ვითვალისწინებთ  
რა ჯგუფდამენტური მნიშვნელობის  
მქონე ფაქტურული კომპონენტის—  
ბანების პარტიის სპეციფიკას, მივდი-  
ვართ იმ დასკვნამდე, რომ მოცემული  
მრავალხმიანობა მიეკუთვნება უძვე-  
ლესი წარმოშობის ბურღონული ჰო-  
მოფონიის ჯერ კიდევ ნაკლებად შეს-  
წავლილ ტიპს.<sup>10</sup> როგორც ცნობილია, ამ  
უკანასკნელის არქაულმა ნიმუშებმა  
ჩვენამდე მოაღწია ფშავ-ხევსურული  
სიმღერების სახით.<sup>11</sup> მაშინ, როდესაც  
მრავალსაუკუნოვანი განვითარების  
მწვერვალს სავუნდო მრავალხმიანო-  
ბის ეს ეროვნულ-თვითმყოფადი ფორ-  
მა უდავოდ ქართლ-კახურ გრძელ  
სუფრულებში აღწევს.

მოსალოდნელი გაუგებრობის თავი-  
დან აცილების მიზნით საჭიროა ბურ-  
ღონული ჰომოფონიის გამიჯვნა უახ-  
ლოესი საუკუნეების ევროპულ მუსი-  
კაში გაბატონებული ჰომოფონურ-  
პარმონიული წყობისაგან. მრავალხმი-  
ანობის ამ ორ სახეობაში დაცულია  
ჰომოფონურობის ზოგადი ნიშან-თვი-  
სება — წამყვანი და თანმხლები ფაქ-  
ტურული ელემენტების თანაფარდობა.  
ამისდა მიუხედავად ისინი ძირეულად  
განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

დავიწყოთ იქიდან, რომ ჰომოფონი-  
ურ-პარმონიული წყობის დამახასიათებელ  
ნიშანს წამყვანი მელიოდისა და  
პარმონიული თანხლების დაპირისპირე-

ბა წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი ემ-  
ყარება წინასწარ ჩაფიქრებულ დასწო-  
რულ მრავალხმიანობას. კონსტრუქციული ერთეუ-  
ლის — აკორდის კრისტალიზაციას.  
მთავარი კი ის არის, რომ აქ მრავალ-  
ხმიანობა (როგორც გაბატონებული მე-  
ლოდია, ისე აკორდული თანხლება)  
ძირფესვიანად ექვემდებარება კლასი-  
კური კლოფუნქციონალური პარ-  
მონიული აზროვნების ლოგიკას. გა-  
ვიხსენოთ ამ ცენტრალიზებული ტონალურ-  
პარმონიული სისტემის ძირითადი  
განმსაზღვრელი ფაქტორები:

1. ცენტრალური ტონიკური სამხ-  
მოვანებისადმი დომინანტური და სუ-  
ბდომინანტური აკორდების კვარტულ-  
კვირტური დამოკიდებულება (ცენ-  
ტრისკენული-ავთენტური, ან ცენტრი-  
დანული-პლაგალური მიმართების მქო-  
ნე).

2. შემაჯალტონური ინტონაციური  
თანაფარდობა ანუ ტონიკური სამხმო-  
ვანების ძირითადი ტონისადმი დო-  
მინანტური სამხმოვანების (სექტაკორ-  
დის) ტერციული ტონის აღმავალ ნა-  
ხევარტონული მიზიდულობა. ე. წ.  
ტერციული ინდუქციის საფუძვლზე  
იგი ამძაფრებს დომინანტური აკორდის  
დანარჩენი ბგერების ტონიკისადმი ინ-  
ტენსიურ სწრაფვას და ამასთან ერთად,  
დომინანტური ჯგუფის აკორდებს სუ-  
ბდომინანტურისაგან მკვეთრად განას-  
ხვავებს.<sup>12</sup>

აღსანიშნავია, რომ აქ წარმოდგენი-  
ლი პარმონიული ვარიეტების მრავალ-  
რიცხოვანი ფორმები (აკორდთა შებ-  
რუნებების სისტემა, ფაქტურული—სა-  
ხელდობრ ფიგურაციული, რეგისტრი-  
ული ხასიათის სახეცვლები) არ არ-  
ღვევენ აკორდის მონოლითურობის აღ-  
ქმას.

სულ სხვა სურათია ქართლ-კახურ  
ბურღონულ ჰომოფონიაში. ამ უკან-  
ასკნელში ფორმის შემქმნელ ძალთა  
თანაფარდობა აშკარა უპირატესობას  
მელიოდურ საწყის ანიჭებს. ხმათა  
ორგანიზაციის ლოგიკა აქ ძირითადად  
ლინეარულ-ჰორიზონტალურია მაშინ,



როდესაც ევროპული ჰომოფონურ-პარმონიული წყობის პირობებში ფორმაქმნადობის თვალსაზრისით დომინირებს პარმონიული საწყისი.

გრძელ სუფრულეებში მრავალხმიანობის კონტრასტულ-ფაქტურულ შრეებად დანაწევრებას საფუძვლად უდევს უცვლელი (უძრავი) და ცვალებადი (მოძრავი) კომპონენტების დაპირისპირება, წარმოდგენილი, ერთის მხრივ, მელოდიურად ნეიტრალური ბურღონული ბანების, ხოლო მეორეს მხრივ, ზედა ხმათა განვითარებული მელოდიური ხაზების მეშვეობით. ასეთ ვითარებაში მოძრაობა ემყარება არა იმდენად ბგერათა ვერტიკალურ (პარმონიულ) კოორდინაციას (რომლის ჯარეშე, რა თქმა უნდა, ხალხური მრავალხმიანობა საერთოდ წარმოუდგენელია), რამდენადაც მათ შეკავშირებას თანმიმდევრობაში ანუ ხაზობრივ-მელოდიურ ასპექტში.

მელოდიური ფაქტორის წამყვან მნიშვნელობაზე, პარმონიული ფაქტურის მიმართ ამ უკანასკნელის პრიორიტეტზე ნათლად მეტყველებს ხმათა თანაფარდობის ტიპობრივი ფორმების ჩვენს მიერ ზემოთ შემოთავაზებული კლასიფიკაცია. გაეისხნოთ თუნდაც გრძელი სუფრულეებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი მოვლენა — ორხმიანი მუხლების სიჰარბე, აგრეთვე ორმაგი საორგანო ჟღერადობის ფონზე მიმდინარე სამხმიანი ეპიზოდები, რომლებშიაც მსგავსად აღნიშნული ორხმიანობისა, ჰანგის განვითარებას მთლიანად საკუთარ თავზე იღებს მხოლოდ ერთი ზედა ხმათაგანი.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს გრძელ სუფრულეებსა და ერთხმიან „ურმულეებს“ შორის მსგავსება, გამოწვეული მდიდრულად

ორნამენტირებული სოლო მელოდიკის ანლო მონათესავე სახეობებით. ორივე სახეობა ხასიათდება დასრულებული მუსიკალური მთლიანობით, თავისთავადობით, რომელიც პრინციპში არ საკიროებს არავითარ პარმონიულ თანხლებას. მელოდიკის ამ თავისთავადობას შეუძლია იარსებოს და მართლაც არსებობს მხატვრულ სინამდვილეში — სახელდობრ „ურმულეებში“ — მრავალხმიანობის ცილომელოდიურ ცენტრებზე დაყრდნობა-ორიენტაციის საფუძველზე.<sup>13</sup>

ხმათა შეხამების დანარჩენ ქვესახეობებში (მხედველობაში გვაქვს მუხლები, რომლებშიაც ორივე სოლისტს ერთობლივად მიჰყავს სიმღერა) ჰანგის ჩამოყალიბება ასევე არ ექვემდებარება პარმონიული საწყისის დიქტატს, ესოდენ დამახასიათებელს ევროპული მრავალხმიანობისათვის, არამედ წარმოებს წმინდა მელოდიური იმპულსის ძალით, მხოლოდ საკუთარი კილოინტონაციური კანონებისა და შესაბამისად — უწინარეს ყოვლისა ე. წ. მონოტონიკური სისტემის ავტონომიურ კილომელოდიურ ცენტრებზე დაყრდნობა-ორიენტაციის საფუძველზე.

**შენიშვნები:**

1 ამ მხრივ გრძელ სუფრულეებს რამდენადმე უახლოვდება საწესო სიმღერა „მეარული“, რომელიც სრულდება ქორწილის წინ დედოფლის სახლში (იხ. „ქართული ხალხური სიმღერა“ რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე ტ. I, თბილისი, 1960, გვ. 195—199).

2 შრომაში მოხსენიებული სიმღერები, რომელთა სანოტო მაგალითებზე არ არის მითითებული კრებულის შემდგენელის გვარი, გამოფრულია ვ. გოგოტიშვილის მიერ, დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში. იხ. ჩემი ამავე სახელწოდების მქონე სადიპლომო შრომის „დანართი“.

3 წინამდებარე შრომაში გამოყენებული შემდეგი სასიმღერო კრებულები: 1. ქართული ხალხური სიმღერა. ტომი I. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე. თბ., 1960; 2. ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები. ჩაწერილი ო. ჩივაჭაძის მიერ. ნაწილი პირველი. თბ., 1962; ნაწილი მეორე. თბ., 1969; 3. ქართული ხალხური სიმღერები. ჩაწერილი და ნოტებზე გადაღებული კ. როსებაშვილის მიერ. თბ., 1981. აღნიშნული კრებულები შემდგომ მოყვანილია შესაბამისად (დასახელებულია სიმღერების შემდგენლის გვარი).

4 კიდურ ხმებში კვინტური საორგანო პუნქტის ელტრადობას ვხვდებით აგრეთვე სიმღერებში: ზამთარი (ჩხიკვაძე, გვ. 315—316), „ჩაკრულა“ (ჩივაჭაძე, II, გვ. 66).

5 ამავე ხმებში ოქტავურ საორგანო პუნქტს ადგილი აქვს აგრეთვე შემდეგ ნიმუშებში „ზამთარი“ (ჩხიკვაძე, გვ. 316, 317) „ჩაკრულა“ (ჩივაჭაძე, II, გვ. 18, 23).

6 ქვედა წყვილ ხმაში უნისონური საორგანო პუნქტის მაგალითი იხ. აგრეთვე სიმღერა ჩი „ჩაკრულა“ (ჩხიკვაძე, გვ. 304).

7 ამავე ხმებში კვინტური საორგანო პუნქტის მაგალითებს ვხვდებით აგრეთვე სიმღერებში „სუფრული“ (ჩხიკვაძე, გვ. 129) „გრძელი კახური“ (ჩხიკვაძე, გვ. 294).

8 ქართული ხალხური მუსიკალური ტერმინების — სახელდობრ მჭიმვლ-დამწყების, მოძახილის ეტიმოლოგიისა და მათი ფაქტურული ფუნქციების შესახებ იხ. მინდია ჟორდანიას ფუნდამენტური შრომა „მოძახილი—მაღალი ბანის საკითხებისათვის. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორია. შრომების კრებული, თბ., 1973, გვ. 103, 126.

9 იხ. აგრეთვე „გრძელი კახური მრავალკემერი“ (როსებაშვილი, გვ. 59—60, სამტაქტიანი მუხლი სიტყვიდან „გაცეცხლდი თქვენი ნახვითა“...), რომელშიაც აღინიშნება ანალოგიური ფაქტურული თავისებურება: შუა ხმის მიერ სექტიმური მწვერვალ-სათავისა (d<sup>1</sup>) და კვინტური საყრდენის (h) თანამიმდევრული ხაზგასმა — შემღერება ხორციელდება კიდურ ხმებში წარმოდგენილი e—e<sup>1</sup>-ის ჩარჩოებში.

10 ბურღონული პოლიფონიის ფაქტურული ცნება წამოყენებულია ვ. გოგოტიშვილის მიერ იხ. მისი შრომა „ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების მუსიკალური სტილის შესახებ“.

1969. ხელნაწერი (რუსულ ენაზე). დეკლარაციის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში.

11 მხედველობაში გვაქვს უმარტივესი ბურღონული ორხმიანობა, მაგალითისათვის, წარმოდგენილი ხეცურულ სიმღერაში „ხუთშაბათს გათენდება“. (ჩხიკვაძე, გვ. 12-13) აგრეთვე ფშავურ სიმღერაში „ჯვარის წინას“ (იქვე, გვ. 46).

12. Мазель М. А. Проблемы классической гармонии. М., 1982, гл. V.

13 სხვა სურათია „ხასანგურას“ მსგავს გურულ პოლიფონიურ სიმღერებში, რომლებშიც ცალკეული მელოდიური წარმონაქმნი აღიქმება, როგორც მრავალხმიანობის განუყოფელი ელემენტი. აქ ძირითად მხატვრულ ინტერესს წარმოადგენს ხმათა პოლიფონიური თანაფარდობა წარმოადგენს. ეს თანაფარდობა ქმნის ყოველი მათგანის მთელი სისასით წარმოჩენის აუცილებელ წინაპირობას, ე. ი. ადგილი აქვს ხმათა ურთიერთშეესებას, ურთიერთგამდიდრებას, ამიტომ აქ გარძეული სუფრულების“ სოლო მელოდიკისგან განსხვავებით, ბანის, შუა ხმის (მჭიმვლი), თუ კრიმანჭულის ხაზების დამოუკიდებელი არსებობა საერთოდ წარმოუდგენელია. მუსიკალური აზროვნების ამ ორი შესანიშნავი ნიმუშების დაპირისპირება ნათლად შეტყვევებს ქართული ხალხური სასიმღერო მელოდიკის განშტოებათა კონტრასტულ თვითმყოფადობაზე.

# მეტყველი მღუმარება

ენო სანსარაძე

მაცხანგ ონიანის ქანდაკებათა მონუმენტალიზმს მხოლოდ მათი კომპოზიციური წყობა და ფაქტურა როდი განსაზღვრავს. მომნუსხველ შთაბეჭდილებას ქმნის ფორმათა განზოგადება. მოქანდაკის ბევრი ქმნილება გვაგონებს მოურთავ ფასადს, სადაც კედლის სიბრტყეა აქტიური მუხტი. ამ ნამუშევრებში არ არის მორთვის, კაზმულობის მცდელობა, პირიქით, ყველაფერი პირქუშობამდე გარინდებულია. ფორმა ძლიერია, სისხლსავსე, უნარიანი.

ვახტანგ ონიანს შექმნილი აქვს რამდენიმე ვარიანტი „ადგილის დედისა“. ყველა ისინი მჯდომარე ქანდაკებებია; ღვთაება, რომელშიც განსხეულებულია დედა, ქალი, კერია, მიწა, წყალი, ჰაერი. სიცოცხლე, უკვდავება ამ ვარიანტთაგან საინტერესოა მუხლებმოკეცილი თეთრთავსაფრიანი ქალის გამოსახულება, რომელსაც ხელები მუხლის თავებზე დაუწყვია. მისი სახე შებურულია შეთერებული ქვის „ქსოვილით“, დანარჩენი დეტალები მუქი ფერის ქვაშია გამოკვეთილი. ეს კონტრასტი საოცარ გამომსახველობას სძენს ფიგურას, აცოცხლებს თითქოს უკვდავებაში გადასულ ფიგურას, ყოფით ელფერს სძენს მას და განსხვავებს მეორე ქანდაკებისაგან, რომელიც კონტრასტის გარეშე, ქვის ერთ ბლოკად წარმოგვიდგება. ამ ბლოკს ქმნის ცალკეულ სიბრტყეთა დაკავშირება: ჰორიზონტალური — ხელები, ვერტიკალური — ზურგი, ხოლო ფეხების პლასტიკა აერთიანებს ამ ორს და იქმნება სამკუთხედი — სიმყარის, ურყვე-

ობის, მარადიულობისა. სტატიკა აქ ენერგეტიკული მდგომარეობაა და არა უბრალოდ უმოძრაო, გაყინული სხეული. ონიანის — „ადგილის დედები“ ისეთივე ძალის მატარებელია, როგორც „სტატიკური“ პირამიდა, — მათში სიცოცხლის იმპულსია ჩადებული. ქალის პირქუში გარეგნობა კი გამოკვეთს სვანი ქალის სახასიათო პორტრეტს. ძალზე ძუნწად, თითქოს საჭრეთლის ერთი მოსმითაა მონიშნული სახის ნაკვეთი და ხელის მტევენები, მაგრამ იმ ძალით, რომელიც განსაზღვრავს ქვის გასულიერებას.

ვახტანგ ონიანის ქანდაკებები ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, თითქოს ესეცა ამოვიდნენ ქვის ბლოკიდან. ეს არის ის, რაც მათ პირველყოფილ მშვენიერებას ანიჭებს — ახლად შექმნილისა და თან უძველესის.

ქალის ტორსი ქვის დიდი მასიდან ამოიზრდება და ორი ნიშნის მატარებელი ხდება: ერთი მხრივ ქვის სიმძიმე თითქოს აუხეშებს, ატლანქებს მას. ჯერ კიდევ გაუნთავისუფლებელი ტანი შებოჭილია, თუმცა სხეული არ იძირება ქვაში. მეორეს მხრივ მხატვარი იმდენად რბილად გადმოსცემს ქალის სხეულის ნაკვეთებს — მკერდს, თეძოებს, რომ ქანდაკება გრაციოზულობასაც კი იძენს. ეს ძალზე მეტყველი შეხამება მძიმე, მაგრამ მშვენიერი სხეულისა ქვის მოუქნელობასთან, გარკვეულად მინიშნებაც არის მდედრის სამარადქაშო ტვირთზე. ქვის ჰორიზონტალურ, დაბალ პოსტამენტს ეყრდნობა მთის კაცის მბრუნებელი ჰორტრეტი, — მკერდამდე



გამოსახული, ოდნავ მობრუნებული თავით: ზევით მზირალი, უჩვეულოდ მძლავრი კისრითა და ბრვე მხარბეკით იგი უძლეველობის სიმბოლოდ აღიქმება. ქანდაკება მოგვაგონებს მთას, მისი უსწორმასწორო რელიეფით, გამორჩეული ზვიადობით. შიშველი მკერდი თითქოს ბაზალტშია ჩაკირული, ისეა შეკრული ეს ორი სხეული. იგი ერთიანია, განუყოფელი. გოლიათური ძალის მამაკაცში თითქოს წარმოუდგენელია არსებობდეს სევადა, ნადველი, მაგრამ ზერგიანის თვალბეში აშკარად იკითხება ღრმა ტკივილი...

მიუხედავად მკაცრი სტილისა, ქვის სიუხუშისა, სიმძიმისა, სტატიკურობისა, ვახტანგ ონიანის ქანდაკებები სხვადასხვაგვარად გადმოგვცემენ ადამიანურ სითბოს, სიცოცხლის სიყვარულს, სიკეთის, ბუნების თაყვანისცემას. მხატვარი არასდროს ცდილობს დაამძიმოს, ზედმეტი ექსპრესიულობა შესძინოს იმას, რაც თავისი ბუნებით უკვე ტრაგიკულია, მას მოსწონს ჩუმი სიდიადე, უსიტყვო ბრწყინვალება.

მოქანდაკის ნამუშევრებში განუზომლად დიდ ადვილს ისაკუთრებს ადვილის დედის ტრფიალი, მისდამი მოწიწება, ისეთივე, როგორც ეს ონიანის მიერ შექმნილ საფლავის ქანდაკებაშია გადმოცემული. კომპოზიციური გადაწყვეტა ამ ნამუშევრისა — „შეწირვა“ ერთიან ბლოკს მოგვაგონებს. ჩამუხლული, თავწაღუნული წვეროსანი კაცის ძლიერ ხელებში განაბულა თეთრი ბატკანი. ქანდაკების მთლიანობა არსად ირღვევა ამგვარი ჩაკეტილობა სხულისა, მისი ერთ კონტურში მოქცევა, სიერცეში გაუშლელია აძლიერებს ტრაგიზმს. დაჩოქილი კაცი მშობლის სიმბოლოა, კრავი — სიკვდილ-სიცოცხლის სამსხვერპლოზე მიტანილი მამა-შვილობა. ეს საოცარი შერწყმა ვაჟკაცობისა და სინაზის, უძლეველობისა და გარდუვალობის. საკრალურობა, სიდიადე ვაჟსეულ ესთეტიკას წააგავს, კაცთა ყოფის კაიფმისეულ განცდას იწვევს.

მხატვრის წარმოსახვას საფუძვლად სვანური ეპოსი უდევს, ქართული სი-

ნამდვილე. ვ. ონიანს დიდი წვლილი უძღვის სვანური ეპოსის თარგმანსა და პოპულარიზაციაში. გამოცემულია ილუსტრირებული წიგნები, რომლის მხატვრული გამფორმებელიც თავადაა. ეს არ არის მხოლოდ დასურათება, იგი მრავალჯერ განცდილის, საკუთარი ცხოვრების წესის, რწმენის გაცოცხლებაა ქალაღზე. აქ ლეგენდა ისევე ძლიერია, როგორც მზის კულტი, რადგან მათ საერთო წარმომავლობა აქვთ, წარმართი მთის ღმერთები, სადალოეთი თუ მაშეენა (ღმერთთა ღმერთი) ხელთუქმნელი საკრალური სახელებია. ისინი არ არსებობენ როგორც ზღაპარი, როგორც შეთხზული ძველისძველი ამბავი. ისინი ცოცხლობენ, თანაარსებობენ ადამიანებთან, რომელთა შორის გაჩნდნენ და რომელთაც თაყვანს სცემენ, ამიტომაც ვ. ონიანის ილუსტრაციები არ არის უბრალო სახვითი-მხატვრული თხრობა სიუჟეტისა, თითოეული ილუსტრაცია დამოუკიდებელი დაზგური ნაწარმოებია; ყოველი მათგანი წარმოადგენს ამა თუ იმ ადამიანური ღირსების, ზოგად საკაცობრიო ცნებების ასახვას ზღაპრული სამყაროს ფორმით. ამიტომაც არ რჩებიან ლეგენდის ქარგებში, ამბის ვიწრო ჩარჩოებში, მათში მოთხრობილი გმირთა თავგადასავალი საფუძვლად ედება მხატვრის მსოფლმხედველობის გამჟღავნებას, გააზრებულია მარადიულ ცნებათა მხატვრული განცდით, ისეთისა, როგორიცაა სიკეთე, ვაჟკაცობა, ერთგულება, ღალატი; თავდადება; ღვთის რწმენა, სიკვდილი და ამ უსაზღვრო სამყაროში ყოველთვის არსებითია ადამიანი, როგორც მონაწილე ღმერთის მიერ შექმნილი ქვეყნისა. მართალია, მხატვრულ პერსონაჟებს აქვთ თავიანთი სახელები — ამირანი, უსუპი, ბადრი, ვიციბილი, მაცბილი, ლებსუყვჯაჭვლანი და სხვანი, მაგრამ წიგნს გარეთ ისინი უსახელონი ზდებიან, კონკრეტულობა ქრება ნაწარმოების აღქმისას, დროის მიღმა რჩებიან გმირები და მათი საქმენი, ისევე როგორც ლეგენდადქცეული ამბავი, ამიტომ ორგვარი განცდა ჩნდება ამ ნამუშევრების აღქმი-



სას, — სინამდვილისა და ლეგენდის გან-  
ცდა ირეალური ქვეყნის შვერძნებას ბა-  
დებს. პირობითია სინამდვილე, ადამიან-  
ები, მათი მასშტაბები გარემოსთან მი-  
მართებაში, სიბრტყის პლანების გად-  
მოცემა, პირობითია ბუნება — მთები,  
კლდეები, ხეები სვანური კოშკების ფო-  
ნი...

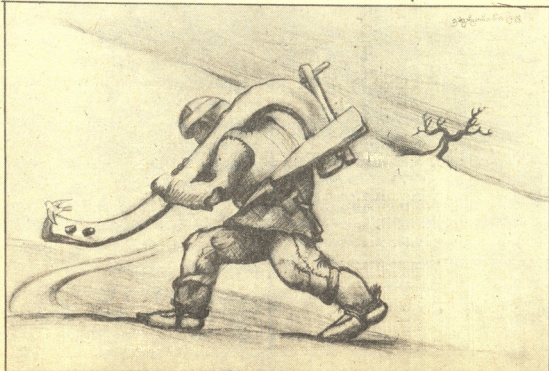
ვახტანგ ონიანის გრაფიკული ნაწარ-  
მოებების ფორმატი საშუალო ზომისაა,  
კომპოზიციებში დინამიზმს მუდამ სტა-  
ტიკა ჭარბობს, გმირთა მოძრაობა, შეს-  
ტები, პოზები თითქოს შეჩერებულია,  
გარინდული, მაგრამ მათში მძლავრობს  
შინაგანი დინამიზმი, ქმედება, სწრაფვა,  
რომელიც მკვეთრი ხაზის საშუალებით  
მიიღწევა. მხატვარი ხშირად მიმართავს  
მრავალფეროვანი კომპოზიციებს, რომ-  
ლებშიც იქმნება ძალზე საინტერესო  
რიტმი, იგი სხვადასხვაგვარად განლა-  
გებს ფიგურებს, ხან პლანებად, ხან რი-  
გებად, რომლებიც ურთიერთსაწინააღ-  
მდეგოდ მიემართებიან თავსაბურავიანი  
ქალებსა და ქუდებიანი მამაკაცების  
ფიგურათა ჯგუფებად შეკვრა ქმნის მომ-  
ხიბვლელ კომპოზიციურ მთლიანობას.

სურათები სანთლის ტექნიკითაა შეს-  
რულებული, ფერი ჯდება ქალღლის  
ზედაპირში და შიგნიდან იხსნება, იძენს  
გარკვეულ ხასიათს. მხატვრის პალიტ-

რა თბილი კოლორიტით ხასიათდება.  
ფერები შინაგანი სინათლის მატარებ-  
ლები არიან და ამიტომ კონტრასტებიც  
არ აღიქმება მძაფრად. ძალზე ზომიერი,  
მშვიდი კონტრასტი საერთო ხასიათის  
განმსაზღვრელი ხდება. ფერი ქმნის იმ  
მიკროკლიმატს, რომელიც განწყობილე-  
ბას უქმნის გმირებს, ამასთან განმსა-  
ზღვრელია პერსონაჟთა დახასიათები-  
სას. ამგვარი მხატვრული მიდგომის გა-  
მო ფონი განსაკუთრებით არ გამოიყოფა.  
მრავალფეროვნება სიბრტყის ყველა ნა-  
წილისთვის თვისობრივია.

ფორმები მსხვილია, მასიური, ბლო-  
კური. მხატვარს იზიდავს ფორმის სი-  
ლუეტი, მისი ხაზოვნება და არა მო-  
ცულობა, ამიტომაც მის გმირთა სხეუ-  
ლებს აკლიათ სიმძიმე, „რეალური წო-  
ნა“, თუმცა კი მყარად დგანან მიწაზე  
თავიანთი მძიმე ფეხებით. ონიანის პერ-  
სონაჟთა შინაგანი პოტენცია მიწასთან  
კავშირში მქლავდება, სიახლოვებუნე-  
ბასთან, ყოფით საგნებთან წარმოადგენს  
მათი ადამიანურობის მკაფიო ნიშანს.

მხატვარი ისევე, როგორც ქანდაკება-  
ში, გაურბის გარეგან ექსპრესიას, გადა-  
ჭარბებულ დრამატიზაციას. ამ მხრივ  
იგი თავშეკავებული და სიტყვაძუნწია,  
რასაც ესადაგება მისი გამომსახველო-  
ბითი ენა — სადა და ლაკონური.



სტიქიის, ბედისწერის მნიშვნელოვანება ისევე აქტიურად იჩენს თავს ვახტანგ ონიანის შემოქმედებაში, როგორც თავად მითებში, ნახატებში ყოველთვის იგრძნობა იღუმალის თარეში ბედისწერისა. მისი გმირები გრძნობენ განგების გარდუვალობას და ეს აერთიანებთ. ადამიანები ირაზმებიან საერთო მტრის, საერთო უბედურების წინაშე. („ზვავი“, „ხარი“ და სხვ). სახეები არ გამოხატავენ განსაკუთრებულ ემოციას, აქაც ისევე, როგორც ქანდაკებაში ადამიანებს შკაცრი, ცივი გამომეტყველება აქვთ, მაგრამ მათ სიჩუმეში იგრძნობა მზადყოფნა.

მხატვრის ნამუშევრებისთვის ნიშანდობლივია გარკვეული ტიპიზაცია გმირისა — სევანური სამოსითა და სახის იერიით წარმოდგება ტიპი ვაჟკაცი მთიური კაცისა—მონადირისა, მეომრისა... გარეგნული ნიშნებით გამოლიანებული ადამიანების მცირე თუ დიდი ჯგუფები კომპოზიციებში ქმნის მოქმედი ხალხის ამსახველ ძლიერ, რიტმულ დეტალებს.

ონიანისეული ქანდაკება და გრაფიკა მონუმენტური ხასიათისაა. ქვის კვეთის ის ზოგადი პრინციპი, რომელიც თვისობრივია მისი შემოქმედებისათვის, მხატვრობაშიც თამაშობს მნიშვნელოვან როლს. თუმცა შეიძლება ითქვას, აქ ხაზი კიდევ მოქნილი, უფრო პლასტიკურია.

ქალთა პორტრეტებს ვახტანგ ონიანის შემოქმედებაში საოცარი ზინატიფე ახასიათებთ. გრაციოზულობით, სინაზით, მოხდენილობითა და ზღაპრული იდეალიზაციით გამოირჩევიან ქალღმერთ დალის გამოსახულებანი. დალის სახის მრავალრიცხოვნებით თუ ვიშსჯელებთ, ნადირობის ქალღმერთი ხშირად სწვევია მხატვრის წარმოსახვას, ხან მრისხანე, ხანაც მოსიყვარულე.

ვინ იცის, კიდევ რამდენჯერ იფეთქებს შემოქმედში მშვენიერი ასულის ხატის შექმნის სურვილი.

თბილისში სტუმრობისას ცნობილმა კინორეჟისორმა ტონინო გუერამ, ფედერიკო ფელინის, მიქელანჯელო ანტონიონის, ფრანჩესკო როზის ფილმების სცენარების ავტორმა, პატარა წიგნი მაჩუქა ავტოგრაფით. წიგნს პოეტური სახელწოდება აქვს — „ფრინველთა გუნდი“, მასში არც ლექსებია და არც სონეტები, მაგრამ ყოველი ბჭკარი პოეზიით სუნთქავს.

წინასიტყვაობაში ნათქვამია: „ტონინო გუერას „ფრინველთა გუნდის“ გმირი — უჩვეულო პროფესიის კაცია: აგროვეს ბგერებს, იწერს მაგნიტოფირზე, დაეხეტება იტალიაში, მიწისძვრით დანგრეულ მშობლიურ ადგილებში, ეძებს ხალხურ სიმღერებს, აინტერესებს მათი ელერადობის თავისებურებანი და შესრულების მანერა, იწერს ბუნების ხმებს და ყოველგვარ ხმაურს, იწერს საკუთარი ფეხის ხმას.“

წავიკითხე ეს სტრიქონები და გაველიმა ამ საოცარი დამთხვევის გამო — ავტორმა ეს წიგნი შემთხვევით მაჩუქა, — ხელთ სხვა არაფერი ჰქონდა. მე ხომ უკვე ოცი წელია, იმავეს ვაკეთებ — ვაგროვებ ხმებს, ვიწერ მაგნიტოფირზე და არასოდეს მიფიქრია, რომ ჩემი პროფესია „უჩვეულოა“.

და მაინც ასეთი უჩვეულო რა შეამჩნია ავტორმა ბგერების შემგროვებელი კაცის პროფესიაში?

იცით როგორი ხმა აქვს წვიმას? ჩვეულებრივ, ნაცნობ წვიმას? გაგჩენიათ ოდესმე სურვილი ჩაგწერათ მისი მელოდია მაგნიტოფირზე და შემდეგ მოგესმინათ, როგორც ვისმენთ ლექსს ან მუსიკის მელოდიას? „როგორი მელოდია შეიძლება ჰქონდეს წვიმას? — ალბათ გაოცებით აიჩჩავთ მხრებს, მაგრამ... აი, რას ამბობს ამაზე მოთხრობის გმირი, ჩემი კოლეგა:

„დღეს ჩავიწერე წვიმის ხმა. შევაგროვე დაცემული წყლის ხმაური, გრუხუნი რომ გაჰქონდა ეანგიათი კონსერვის ქილაზე, თუნუქის ნაჭრებზე, მიმოფანტულ ლითონის საგნებზე, რკინის



სვანური შოტივი

ვასტანგ მნიანი



საქართველოს  
მეცნიერებათა  
აკადემია





სვანური ეპოსის დასურათება





დავით აღმაშენებლის  
დასახელებული





დედა-შვილი



შოთა რუსთაველის ძეგლი სკანდინავიაში.

# „ხმის ოკეანაში... თანამდებობა თუ მოსოღება?“

გარი კუნცაძე

გალაფანზე. მაგრამ უფრო ადრე მიწაზე დაცემული და მტვერში ჩაძირული წვეთების ხმა ჩავიწყრე; ჩავიწყრე წყლის მყლერი რაკრაკი მინაზე, წყაბუნე მცენარეთა ფოთლებზე, გუბებში, წვეთების ბუცბუცი ქალაღზე, ჩემი ხელის კანზე, ბალახებზე, ხეებზე, შორენკეცზე დასხმული წვიმის ხმაური. დავამონტაჟე ყველა ეს ბგერა, შევუერთე რკინის ხმაურს, მინისა და ფოთლების ხმებს. მოვისმინე და თითქოს ხელახლა დავინახე ყველა საგანი, ვიგრძენი, რომ ამ ხმებში უკვე დავანებულიყო შემოღგომა. შემოღგომა, რომელიც ძალიან სწრაფად ივსებოდა მზით. და ვეძებდი მინდვრებს. მიტოვებულ ბაღებში ყურძნის მტევნებს, ვაცლიდი მათ ბუსუსებთან, გაშვებულ კრაზანებს...“

რა მდიდარი კაცია! ჩვეულებრივ წვიმაში მზით ავსებული შემოღგომა დაინახა!.. მე მესმის მისი. როგორც თევზები ოკეანეში, ჩვენც ასევე დაუსრულებლად ვცურავთ ბგერების ზღვაში.

ფილმ „დათა თუთაშხიას“ ერთ-ერთ ეპიზოდს ალავერდის ტაძრის ეზოში ვიღებდით. ზამთრის ავღრიან დღეს ცხვირპირი ჩამოსტიროდა.

ეპიზოდის მომზადებამდე ცივ, ვიწრო სენაკში შევიდი. ქვითკირის სქელი კედლები საიმედოდ იცავდა გასული საუკუნეების მყუდროების კუნძულს ჭყაპისა და გადამღები ჭგუფის ხმაურისაგან. მეზობელ სენაკში რაღაცამ გაიშრიალა. კუჭურტანაში შემოპარული ქარი აშშორებულ თივაში თამაშობდა. ფრთხილად ჩავრთე მაგნიტოფონი, ჩა-

რთე უიმედოდ, რადგან არ მეგონა, რომ ეს შრიალი ჩაიწყრებოდა. ღამით, ჩანაწყრების მოსმენისას უეცრად შევიგრძენი და მერე აშკარად გავიგონე თივის ხმაურსა და დაღლილი ქარის გულისგამაწყვრილებელ ზუზუნს შორის დახშული, მწუხარე ხმა, სენაკის ბინადარი ბერის მწუხრის ლოცვას რომ მაგონებდა. ქარი, ტენიანი ბალახი და ბერი ერთად ვევდრებოდნენ: „უფალო... გვიხსნენ ჩვენ ბოროტისაგან...“ ვინ იცის, , რამდენი საუკუნეა დაკიდული ეს სიტყვები ამ ნამცეცა სივრცეში? ჩვენს გარშემო ხომ დაკარგულ ხმათა კოსმოსია. სადაც, ცაში შეიძლება მსოფლიო წარღვნის გრგვინვაც კი გავიგონოთ. წამიკითხავს, რომ ვილაცას ჩვენს დროში, ხმაურსა და ბგერების ქაოსში, ნაპოლეონის ხმის გამორჩევა და ჩაწყრა მოუხერხებია ერთ-ერთ ციხე-დარბაზში, სადაც ბონაპარტეს ოდესღაც სიტყვა წარმოეთქვა: „ასეთი რამ არ არსებობს“, — იტყვის ის, ვისაც მოსმენა არ შეუძლია. ხომ ვიპოვე მე, ისე, როგორც ჩემმა კოლეგამ, გუერას მოთხრობის გმირმა, ჰაერში მოფარფატე ბერის ვედრება.

მართალია ტონინი გუერა, — მართლაც უჩვეულოა ჩვენი პროფესია. ყველამ იცის, რას აკეთებს რეჟისორი. მაგრამ თითქმის არაფერ იცის, რა არის ჩემი სამუშაო. როცა მეკითხებიან რას აკეთებო, ჩემი პატარა კალათით მინდვრებში, ზღვებზე, ტყეში სიარული და იშვიათი კენკრის, იშვიათი ყვავილის, იშვიათი ქვის, ზღვის ტალღის, იშვიათი



წვეთის შეკრება მიყვარს-მეთქი, ვპასუხობ. შემდეგ, ეკრანთან, სადაც გასახმოვანებელი ფილმის კადრები იწყებს ნათებას, ვიღებ კალათიდან ჩემს განძს და კადრებში ვაბნევ. ჩემი ყვაველები, კენკრა და ტალღები ირევა იმაში, რაც ჩემამდე სხვა ადამიანებმა შეაგროვეს ამ ფილმზე მუშაობისას და ყველა ერთად იწყებს სუნთქვას მინდვრით, ტყით, ზღვით, მთებით...

თუ ძალიან გინდა, ყველაფრის პოვნას შეძლებ. ნაპოლეონის ხმასაც კი... არანაკლებ მნიშვნელოვანია შეგეტლოს ნაპოვნეში გამოარჩიო ის, რაც საინტერესოა და საპირო იქნება არა მარტო შენთვის, არამედ სხვისთვისაც. ყოველთვის უნდა გახსოვდეს; რომ შენს ნამუშევარს ნახავს და მოისმენს მილიონი ადამიანი, რომელსაც უნახავს და მოუსმენია ასობით ფილმი, სადაც იმდენი რამეა თავმოყრილი, რომ თანამედროვე მაყურებლის რაიმე სიახლით გაკვირვება ისევე ძნელია, როგორც ცაზე ახალი ვარსკვლავის აღმოჩენა. დაკვირვებულნი ვარ, ახალგაზრდები — ხმის ოპერატორებიცა და ახალბედა რეჟისორებიც, — ცდილობენ, უსათუოდ რაღაცთ გააკვირონ. სჯობს, მაყურებელი მოზიბლო ახალი აზრით და არა კამერის ახლებური ამოტრიალებით, რომელიც ისე დაამახინჯებს ყველაფერს, რომ ძნელია, მიხვდე, რისი თქმა სურთ, სიახლეზე რომ არაფერი ვთქვათ. ჩემი საყვარელი რეჟისორის ფორმანის ფილმები ყოველთვის მაოცებს გადაღების უბრალოებით. მოქმედება, დიალოგები, მუსიკა, ხმაური ისეთი გემოვნებითაა შერჩეული, რომ მთელი ეს პალიტრა ეკრანთან ერთად მეც მავსებს, არ მძლევს გამოსახულების შემადგენელ ნაწილად დანაწევრების საშუალებას — ყველაფერი მთლიანია, პარმონიული, ხმა და სინათლე შერწყმულია ერთ მთლიან მუსიკად, რომელიც გულისა და ყურის გავლით შენს სულში მკვიდრდება დიდი ხნით და სიახლის გრძნობას გიჩენს. გემოვნება შერჩევაა — იგი ერთნაირად სპირდება ხმის ოპერატორს, კომპოზიტორს, ექიმს, ინჟინერს... გემოვნება — ღვთიური მადლია, თუ იგი გაქვს —

შეიძლება კარგი სპეციალისტი ვახსოვდნოლო ხელობას თუ დახვეწ — პროფესიონალი.

გემოვნება კი პირველი საფეხურია მწვერვალისკენ მიმავალი გრძელი კიბისა, რომელსაც „პროფესიონალიზმი“ ჰქვია. დღეს იშვიათად შეხვდებით პროფესიონალს, რადგან შემთხვევითი ხალხი მომრავლდა. კაცმა, რომელსაც სულში „ღვთიური“ ნაბერწყალი არ უღვივის, არ იცის, რაოდენ ბევრ ღირსებას მოითხოვს კინოში მუშაობა.

გემოვნება შეიძლება განივითარო — თუ, რა თქმა უნდა, ჩადებულა მარცვალი, — მაგრამ ამისთვის ტვინისა და გულის გამუდმებული წყურთნა საჭირო, სული მოვალეა იზრომოს დასვენებისა და შვებულებების გარეშე.

იტალიელი კოლეგა ძალზე საინტერესოდ მოგვითხრობს იმ ერთადერთი ბგერით დეტალის ძებნის ამბავს, რომელსაც გრაფ ონტანის ოჯახის დაღუპვისა და მისი მიწისძვრისაგან დანგრეული ვილის გადმოცემა შეეძლებოდა. ზოგიერთი ხმის ოპერატორი სხვადასხვა გრგვინვას, ლაწა-ლუწს, გუგუნს ერთად დაახვევებდა და გამოვიდოდა ეფექტური და დამაჯერებელი მიწისძვრა, მან კი ყველაფერი სხვაგვარად „გაიგონა“: „ცდილობდი, დამეპირა ხმაური, რომელიც რაიმეს მამცნობდა ამ ადგილისა და ონტანის ოჯახის დაღუპვის შესახებ. ეგებ, რაიმე ვიპოვნო-მეთქი, გავიფიქრე და ფეხით გადავიწვი მაღალი ბაზახი, რაღაც მოელვარე საგანი დავინახე, ჯერ ბოთლის ნამსხვრევი მგგონა, ავიღე. შუშის თვალი იყო, ვამახსენდა, რომ ახალგაზრდა გრაფი შუშის თვალეების კოლექციას აგროვებდა. პარიზის აუქციონზე ორი დიდი ჩანთა იყიდა, ეგებ, სწორედ ამ თვალებმა შეშალა კიდეც, რადგან ვილის კედლებზე გამოფინა, გამუდმებით გრძნობდა მათ მზერას. გრაფი ისე შეაშინა ამ თვალებმა და საერთოდ, ადამიანმა, რომ შინიდან იშვიათად გადიოდა და თავდახრილი დადიოდა ხოლმე, შიში ვერც მამინ დასძლია, როცა ნოტარიუსის განკარგულებით, მთელი მისი კოლექცია გადაყარეს. გრაფს მინც ელანდებოდა მიშტერე-

ბული თვალეები, ეჩვენებოდა, ეს ჩემი წინაპრების თვალეებია და მდევნიანო, თავს ბაღს აფარებდა. ხელი მოვაფათურე ბალახში და კიდევ ერთი თვალი ვიპოვე. სწორედ ამ მომენტში ჩამოვარდნილი ხურმის მწიფე ნაყოფის ყრუ დაცემა გავიგონე. მყარი ბგერა, რომელიც შემდეგ აქეთ-იქით ცურავდა, იმსხვრეოდა, თითქოს სადაც წყალი წვეთავდა. ჩამოვარდა კიდევ ერთი ნაყოფი, შემდეგ მეორე. ამ წყალნარე ბგერებში გრაფ ონტანების მთელი თავგადასავალი იყო.<sup>4</sup>

ესეც ასე! ჩამოვარდნილი ნაყოფის ხმაში „გაიგონა“ საგვარეულოს მთელი ისტორია. ამის შეგრძნება კი ყველას არა აქვს. სწორედ ეს უნარია კიდევ პროფესიონალიზმი, უმუშველია, კაცს, რომელსაც ხმების „დანახვა“ შეუძლია, დიდი ფანტაზიის უნარი აქვს. ყველა ბგერას ხომ თავისი ფერი აქვს. მე, მაგალითად, ბგერებს ხელის შეხებით ვგრძნობ, თიხასავით, რომლისგანაც შეიძლება გამოძერწო ის, რაც ფილმს სჭირდება. დარწმუნებული ვარ — ადამიანი, რომელსაც ფერწერა არ უყვარს, ვერ გრძნობს მუსიკის პლასტიკურ შესაძლებლობებს, ვერ გახდება ხმის ოპერატორი.

ეს ტერმინი — „მუსიკის პლასტიკა“ — ჩემთვის მოვიგონე, რადგან მივხვდი, რომ ფილმის ტიტრებში მოხსენიებული კომპოზიტორის გვარი არ ათავისუფლებს ხმის ოპერატორს მუსიკაზე მუშაობისაგან.

რეჟისორ გოგი ლევანოვი-თუმანიშვილის ფილმმა, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს...“ ძლივს მოასწრო ეკრანზე გამოსვლა, რომ ერთ-ერთ კინოკურნალში დაიბეჭდა მოზრდილი რეცენზია; კინომკოდნე სანაქებოდ არჩევდა ფილმის ხმოვან რიგს. საკუთარი ნამუშევრის ქება სასიამოვნოა, რადგან ძალზე ხშირად წერენ ხმის დრამატურგიაზე და იშვიათად აქებენ ამ დრამატურგიას.

განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო იმის წაკითხვა, რომ ფილმის ხმოვანი ქსოვილი ფაქიზადაა დაწული ცხოვრებიდან ამორჩეული ხმაურისა და მუსიკისაგან, ეს ქსოვილი საგრძნობლად მტკიცეა, და

პირველად ოთარ იოსელიანის ფილმების შემდეგ იქნეს დრამატურგიულ დატვირთვას, და ამით ამდიდრებს სანახაობრივ რიგსაცო. ფილმის მდიდარ მუსიკალურ ქსოვილზე განსაკუთრებით ბევრს ლაპარაკობდა პატივცემული კინომკოდნე და აღფრთოვანებული ასკენიდა, რა კარგია, რომ გვეყავს გია ყანჩელისთან ნიჭიერი კომპოზიტორებიო.

მეც დიდ პატივს ვცემ ბატონ გიას, ჩვენ ბევრ ფილმზე გვიმუშავია, შესანიშნავად გვესმის ერთმანეთისა, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ამ ფილმში კომპოზიტორი არაფერ შუაში იყო. იმ დროს, როცა ფილმის „მუსიკალურ-ხმოვანი“ ქსოვილი უნდა შეგვედგინა და შეგვერჩია, გია ყანჩელი საზღვარგარეთ იყო. გამგზავრებამდე ერთადერთი მელოდიური ფრაზა და გვეიტოვა მე და რეჟისორს, ეს იყო და ეს. სწორედ აქ დაგვეხმარა მუსიკის პლასტიკა. მე და გოგი დიდხანს ვფიქრობდით, როგორ გავვეშალა მუსიკალური ფრაზა ისე, რომ ჰყოფნოდა ტიტრებსაც, კულმინაციურ მომენტებსაც, სადაც მუსიკა აუცილებელია და ფინალსაც. მოვიყვანეთ ქალაქში ცნობილი მესაყვირე, მისი დაკრული მელოდია მოულოდნელად სვედის მომგვრელი ძახილი გამოვიდა. მოგვეწონა... სხვა ადგილას იგივე მელოდია გამოვიყენეთ ძლიერი რევერბერაციის საშუალებით და ასეთი „ირეალური“ სახით საუცხოოდ დაედო დათოვლილი მინდვრის კადრებს, სადაც ეპიზოდში მელოდია აჩქარებული სისწრაფით გავუშვი მაგნიტოფონზე, შევეურთე სინთეზატორზე ჩაწერილი, ქარში მოფარფატე ფანტელეების სუსტი შრიალი, გამოსახულების რიტმით ნაკარნახევ მუსიკალურ რიტმში შევეურიე ცხენის შორეული ჭიხვინი, გადაფრენილი თვითმფრინავის გუგუნის, ქალის სიცილი, ვიდაცის ქვითინი, ქარის ბუტბუტი — და ყველაფერი ერთად მესაყვირის დაკრულისგან განსხვავებული — სრულიად ახალი მელოდია გამოვიდა.

ერთი და იგივე მელოდია შეიძლება ზეცამდე ამაღლდეს, დედამიწას შეერწყას. მას შეუძლია მაცურებელს გული სინარულით აუტყვროს და მძიმე წინათ-



გრძნობითაც შეეკუმშოს, იმედით გაუნათოს ყველაზე პირველმა კადრები და პირიქით — იმედი მოსაძვინის, ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ ფილოსოფოსი როგორ წამში აღდგრდება და როგორი ხელი გაუშვებს ეკრანზე. — გულისხმიერი თუ გულგრილი და აქ კომპოზიტორი ვერ გიშვებოს, ყველაზე მშვენიერი მელოდია — ჰარმონია მისი დახვეწა ხმის ოპერატორის საქმეს.

ხმის ოპერატორის საქმიანობა ოქრომკედლისას ჰგავს. ჩვენც ვგვირდება უზარმაზარი მოთმინება.

მახსოვს, რეჟისორ სერგო ფარაჯანოვის ფილმზე, „ამბავი სურამის ციხისა“, მუშაობის დროს ერთმა აზრმა მოსვენება დამიკარგა, აღლომ მიკარანა, რომ ერთ-ერთ ეპიზოდში აღვიღებლად უნდა აღდგრებულიყო რადიო უცნაური მუსიკა თუ გაუგებარი ხმაური, თანაც უჩვეულო ინსტრუმენტზე შესრულებული. ვისაც ფარაჯანოვის ფილმები უნახავს, იცის, რომ მის ხელოვნებაში ყველაფერი უჩვეულოა. იტყვებულები ვიყავი, ყოველ კადრზე თავი მეგტვრია, რომ არაამქვეყნიური გამოსახულების შესატყვისი ხმა მეშვეა ბაქოში ვიღებდით. ბაქოს კონსერვატორიაში ორლანი მოვსინჯე, ნიჭიერ ბავშვთა სპეციალიზებული სკოლებიც შემოვიარე, მოვისმინე საოცრად სუფთა ხმები, ჩაეიწერე, მაგრამ ამაოდ. ეპიზოდი რჩებოდა იმ ხმის გარეშე, რომელიც ჩემს სულში უღერდა. გავიდა ორი კვირა. ერთხელ, სანაპიროზე თოლიების გადაძახის ვიწვარდი. თოლიებმა სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვანაირად ხმაურობდნენ. უეცრად ჩემთან მალალი, გამხდარი, შელანძღულ ღიბადაში გამოწყობილი კაცი მოვიდა. ილიაში გახეთის ხვეული ამოედო. რას აკეთებო, მკითხა. ხმებს ვაგროვებ მეოქი, რომ ვუთხარო, გახეთიდან სხვადასხვა ზომის ლექსების სალამურება ამოიღო, ხან ერთი სალამური მიიტანა ტურქებთან, ხან მეორე, ხან რამდენიმე ერთდროულად. იქვე, ხვეწნის გარეშე ათამდე მელოდია დამიკრა, მელოდიებში ჭკვის ჩხრიალი, ფრინველთა ჭკაკაკი ირგოდა. ეს ხმები იყო, რომელსაც ვეძებდი.

პირველყოფილი მუსიკოსი უკეთესეს მოვაფარე. იგი ორი საათი უკრავდა, უკრავდა მსმენელს მონატრებული არტისტის სიხარბით. როცა დაამთავრა, აუჩქარებლად გაახვია სალამურები გახეთში, არც გასამრჩელო უთხოვია, არც მადლობა და თავისი გზით წავიდა.

სალამოს, ეს ამბავი კონსერვატორიაში, მუსიკოსებს რომ ვუამბე, ანსამბლის ხელმძღვანელი უეცრად აღელდა, დაწვრილებით გამოკითხა ყველაფერი. თურქე, ამ თვითნასწავლ გენიოსს დიდი ხანია დეიქებდა ხალხურ საკრავთა განყოფილება. ბედმა შემახვედრა საოცარ მუსიკოსს, რომლის სახელი, სამწუხაროდ, ვერ გავიგე. ასეც ხდება თუ ძალიან მოინდომებ, ყველაფერს თავს დაადგამ, მთავარი მოთმინება... და დიპლომატიის უნარი!

ყოველი ახალი ფილმი — ახალ ადამიანებთან შეხედრება. იშვიათად გვიხდება ერთსა და იმავე ჭკუფთან მუშაობა და აი, წარმოიდგინეთ — ყოველთვის, ახალ ჩანაფიქრებთან ერთად, ახალ ამოცანებთან და იდეებთან, თქვენს სიცოცხლეს მთელი წლით უკავშირება ახალ რეჟისორს, ადამიანს, რომელსაც თავისი, თქვენგან სრულიად განსხვავებული სამყაროს ხედვა, გემოვნება, ხასიათი, თავისი აზრება, სიკეთისა და ბოროტების თავისებულო წარმოდგენა აქვს. უნდა გაუგოთ მას ისე, რომ არ უღალატოთ თქვენს შეხედულებებს და იდეებს, ხასიათის შეუცვლელად შეასრულოთ, მაგალითად, ამგვარი დავალება: ერთი დამწყები რეჟისორი აჩერებს დერეფანში თავის ხმის ოპერატორს და ფილოსოფოსის გამომეტყველებით სთხოვს: „მე მინდა ბალახის ფიქრში წასული ჩურჩული მეექვსე საუკუნისა...“

საგონებელში ჩავარდნილმა კოლეგამ მკითხა, ფონოტეკაში ასეთი ჩურჩული ხომ არა გაქვსო. მე სერიოზულად ვურჩიე, რეჟისორს შესთავაზე მაგნიტური ფირის უკუღმა, „პრილა“ მხარე, რომელიც ძლიერ შიშინს გამოსცემს-მეთქი. კოლეგა ასეც მოიქცა. ჩვენდა გასაკვირად, რეჟისორს შიშინი მოეწონა...

საბედნიეროდ, მე სხვადასხვა მოქმე-

ღებითი პოტენციალის რეკონსტრუქციის  
გმუშაობდი. შფოთიან სერგო ფარაჯა-  
ნოვთან, რომლის ფილმებში ხმის ოპე-  
რატორს ეძლევა შესაძლებლობა ფრთა  
გაშალოს, რომანტიულად შეაკერ რეჟო-  
რჩევიძესთან, რომლის კინოსამუშაოში  
უცნაური სახით იხლართება შეკერი-  
რელობა და ფარული რომანტიზმი; მისი  
სი გმირებისა და ამ შენაღობის შექ-  
მნაში დიდი წილი მუსიკალურბგერითი  
რივის ხვედრია. მოსვენება არა აქვს არც  
კომპოზიტორს, არც ხმის ოპერატორს.  
ჩხვიძე შესანიშნავად გრძნობს სიყალ-  
ბებს და მასთან ყოველთვის „სიმძალე-  
ზე“ უნდა იყო — ყოველთვის მოგეთ-  
ხოვება სიზუსტე, სიფაქიზე, თავდავიწყ-  
ება, არტიტული და მოხდენილი ვახ-  
ტანგ კიკაბიძე — ჩვენი ბუბა, თავის  
ფილმებშიც, ისევე როგორც ცხოვრე-  
ბაში და სცენაზე, ლამაზი და კეთილი,  
მისი იუმორი და ადამიანის ხედვა ხმი-  
საგან გამჭვირვალეებს და მსუბუქ აღმა-  
ფრენას მოითხოვს, ხოლო თემურ ბაბ-  
ლუანთან, პირიქით — ხმა მის ფილმებ-  
ში იმდენად მძლავრი და მხურვალეა,  
რომ ცხადად გრძნობ მის ცეცხლს, აღუ-  
ქსანდრე რეხვიაშვილთან პირველად შე-  
ვიგრძენი სიჩუმის უდიდესი შესაძლებ-  
ლობანი, როგორც შავ ფერს აქვს ათო-  
ბით ელფერი, ასე თურმე სიჩუმეც შე-  
იძლება იყოს მოულოდნელად სხვადა-  
სხვა ყური დაუგდეთ ალექსანდრე რე-  
ხვიაშვილის ფილმებში სიჩუმეს. ოჲ, რა  
ძნელია მისი დაჭერა.. რა ცოტაა იგი  
ჩვენს გარშემო! და როგორ სჭირდება  
იგი ყველას.

ჩვენი პროფესიის განსაკუთრებულო-  
ბა კიდევ იმაშია, რომ შემოქმედებითი  
ამოცანების გარდა ტექნიკურ ამოცა-  
ნებზეც გვიხდება ფიქრი.

ბერის მოპოვება არ კმარა — იგი  
გამოსახულებასთან უნდა შეაერთო,  
ხოლო ეს პროცესი ხანგრძლივია, დამ-  
ლელი, სპეციალურ ტექნიკას და ბუ-  
ნებრივიაჲ ამ ტექნიკასთან მუშაობის  
ჩვევებს მოითხოვს.

თანამედროვე ხმის ტექნიკური აპარა-  
ტურა სხვა ქვეყნებში განუწყვეტლოვ  
უმჯობესდება. ოპტიკური ჩანაწერი მაგ-  
ნიტურით შეიცვალა, უკვე არსებობს

ლენგრადის კინოფიზჩანაწერა. ამჟამად  
მსოფლიოს ყველა კინოფაბრიკა, ჩვენს  
გარდა, გადსულია ჩაწერის ახალ სის-  
ტემაზე. ფილმებში ბგერის კვლავწარ-  
მოებაზე რამკლესე „დოლაბის“ სისტე-  
მა პეტია ატა სპეციალუბას იძლევა მი-  
ვალწით სიციერ ფექტებს, ხმა უჩვე-  
ულოდ ღრმა და სუფთა. ჩვენ, სამწუ-  
ხაროდ, მოკლებული ვართ ამგვარ შე-  
საძლებლობებს ვნუშაობთ მოძველე-  
ბულ აპარატზე, რასაც არა მარტო ნერ-  
ვების, დროისა და თანხის უზომო ხარ-  
ჯამდე მიყვავართ. არამედ ჩვენი ფილ-  
მების პრესტიჟის დაქვემდებდე, რადგან  
სწორედ ხმის დაბალი ხარისხის გამო  
გვეტებათ გზა მსოფლიო ეკრანზე, მსო-  
ფლიო ბაზარსა და სპერთაშორისო ფეს-  
ტივალზე. ვვლავზე ორიგინალური ჩა-  
ნაფიქრი ზმარად მიწასთან სწორდება  
მხოლოდ იმიტომ, რომ აპარატის სი-  
ძველის გამო მისი განხორციელება შე-  
უძლებელია, სამწუხაროდ, ესაა მიზე-  
ზი იმისა, რომ არ მდება ჩემი კოლეგე-  
ბის ნიჭის სრულად გამოვლინება.

როდის გვექნება ის რაც ჩვენს უცხო-  
ელ კოლეგებს უკვე მძლიან დიდი ხანია  
აქვთ. მაგრამ იმედის დაკარგვას არ ვა-  
პირებთ, ცხოვრება გრძელდება, სული  
ჭერ კიდევ ახალგაზრდაა და ხმის ოპე-  
რატორების ახალ თაობას ვურჩევ: არა-  
სოდეს იწუწუნოთ, სრულყოფილად შე-  
ისწავლეთ ის რაც გვაქვს, არათვრი გა-  
დადოთ სამერმისოდ, ესწრაფეთ იყოთ  
თავისუფალნი, ჭეშმარიტად თავისუფა-  
ლია მხოლოდ ის, ვინც კარგად იცის  
თავისი საქმე. მხოლოდ მაშინ მიხვდე-  
ბით, რას ნიშნავს — იყო პროფესიონალი

# სიურეალიზმი და სლავოკ დალი

„ერთი გენია თავის თავში“

## ა. იაკიშვილი

### სიურეალიზმი და ფროიდიზმი

1928 წელს თავის წიგნში „სიურეალიზმი და ფერწერა“ ანდრე ბრეტონი აჯამებს ხელოვნებაში (ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით) არცთუ დიდი ხნის წინათ მოვლენილ ახალ მოძრაობას. აბსურდული თამაშებისა და „ცხადლივი სიზმრების“ ავტორი სავსებით ლოგიკურად მიიჩნევს აუცილებლად მიუთითოს მხატვრისთვის ბავშვთა სათამაშოების მნიშვნელობაზე და, ასახელებს რა ფრიად მნიშვნელოვან პიროვნებას — პიკასოს, რომელიც იმ დროს ასევე უახლოვდება სიურეალისტებს, მას უწოდებს „დიდებისთვის განკუთვნილი ტრაგიკული სათამაშოების შემქმნელს“. ამ განსაზღვრებებისა და დაკვირვებების წარმოშობა სავსებით ცხადია. ფროიდიზმი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბავშვთა ფანტაზიებს, თამაშებს, საერთოდ ბავშვთა მენტალურ სამყაროს, რაკი მიიჩნევდა, რომ ფსიქიკური ცხოვრების კანონები — არაანობიერი ცხოვრება იგულისხმება — გაცილებით უფრო ნათლად და რელიეფურად გამოიხატება ბავშვთა ცხო-

ვრებაში, ვიდრე დიდებისაში, რადგან ბავშვები ჯერ კიდევ არ არიან დამონებული დიდების სამყაროს ცნებებითა და ნორმებით.

ფროიდული შეხედულებები იმდენად ჰქონდა ათვისებული სიურეალიზმის ბევრ ლიდერს, რომ ეს იდეები მათი აზროვნების წესად იქცა. ისინი იმასაც კი არ იხსენებდნენ, თუ რა წყაროდან იყო აღებული ესა თუ ის თვალსაზრისი, ესა თუ ის მიდგომა. ასე მაგალითად, მაქს ერნსტი თავის მხედველობით წარმოსახვას ახირებული, ირაციონალური კონფიგურაციის საგანთა ჭვრეტით ავითარებდა. იგულისხმება, რომ მან ამისთვის ლეონარდო და ვინჩის რჩევები გამოიყენა, მაგრამ, უეჭველია, რომ ისინი აღქმული იყო ზიგმუნდ ფროიდის პრიზმის გავლით, ფროიდისა, რომელიც თავისებურად ხსნიდა ძველ კედელზე ან უცნაურ კლდეებზე აღბეჭდილი გამოსახულებებითა და მათი კომბინაციებით წარმოსახვაში შექმნილი სახეების მოჯადოებული ჭვრეტისკენ ამ ლტოლვას. რაც შეეხება სალვადორ დალის წმიდა „ფროიდულ“ მეთოდს — სურათების ჯერ კიდევ ძილბურანში ხატვას, როცა მხატვარი ნაწილობრივ მაინც სიზმრების, ზმანებების ტყვეობაშია, — ამაზე უკვე ითქვა და დამატე-

ვაგრძელება. იხ. „ხელოვნება“ № 3-4, 9-10, 1992.





ბითი კომენტარები აქ საჭირო არ არის. ირაციონალურის ნღობა, მისი, როგორც შემოქმედების წყაროს, თაყვანისცემა საღვადლო დალისთვის იყო აბსოლუტური თვალსაზრისი, რომელიც არავითარ კომპრომისებს არ უშვებდა. იმის შემდეგ, რაც დალი თანამშრომლობდა ბუნიუელთან 1929 წელს ფილმ „ანდალუზიური ქოფაჯის“ შექმნისას, კინორეჟისორმა ასე დაახასიათა მათი საერთო გუნება-განწყობილება: „ჩვენ სცენარი დაწერეთ ერთ კვირაზე ნაკლებ დროში, მივღეფდით რა ორივეს სურველით მიღებულ განწყევს: არ მივემართოთ იდეებს ან სახეებს, რომლებსაც შეეძლებოდათ გაეჩინათ რაციონალურ-ფსიქოლოგიური ან კულტუროლოგიურ ახსნათა საბაბი. ყველა გზა გაუუხსნათ ირაციონალურს“. ეს დევიზი დაადასტურა თვით დალიმაც თავის „ინტერნაციონალურის მოპოვებაში“ (1935): „ფერწერის სფეროში ყველა ჩემი მოთხოვნა ისაა, რომ გადაჭრითა და დეტალების უკიდურესი სიზუსტით შევასხა ხორცი კონკრეტული ირაციონალურობის სახეებს.

ყველაფერი ეს, გარკვეული აზრით, ფროიდიზმის ერთგულების ფიცის არსია, და არა უსაფუძვლოდ, რომ სახელდობრ საღვადლო დალი იყო ფროიდიზმის შეხედულებების ლამის უმთავრესი გამტარებელი XX საუკუნის ხელოვნებაში. ის შემთხვევით როდი იყო თანამედროვე მხატვრობაში ერთადერთი პიროვნება, ვინც შეძლო 1936 წელს შეხედროდა ღრმად მოხუცებულ, აუადმყოფ და კარჩაკეტილ ფროიდს ლონდონში, მის სახლში. სწორედ იმ დროს ხვდა დალის პატივი, — ფროიდიმა ის კეთილი სიტყვით მოიხსენია სტეფან ცვაიგისადმი მიწერილ წერილში — რაც ასევე უნიკალური შემთხვევაა, რამდენადაც ფროიდს, როგორც ჩანს, წარმოადგენა არ ჰქონდა XX საუკუნის ხელოვნების განვითარებაზე და არ ინტერესდებოდა ხელოვნებაში მისი თანადროული მიმართულებებით. საკუთრივ მისი გეჰოვნება „მეკლმოდური“ იყო და ვენაში, მის კაბინეტში მხოლოდ ერთ-ერთი სურათის რეპროდუქცია მიანიშნებ

ნებს მნახველს ხელოვნების ამ სახეობის არსებობას.

დალის ალიარებით, მისთვის იდეების სამყარო იმდენივეს ნიშნავდა, რამდენსაც საღვთო წერილი შუა საუკუნეების მხატვრისთვის, ან ანტიკური მითოლოგიის სამყარო — რენესანსისთვის.

ამ შინაგანი კავშირის წმიდა გარეგნული გამოვლენაა ის გარემოება, რომ დალის ხშირად მოაქვს ციტატები ფროიდიდან, აკეთებს მისი გამონათქვამის პერიფრაზირებას, გადმოსცემს ხოლმე მის ნათქვამს. „ერთი გენიოსის დღიურში“ შეგვიძლია მას წაველელო ის ადმი ასეთი საკმაოდ ბევრი აქვალაცია ვნახოთ. აქ მასწავლებლის სახელი არ იხსენიება, მაგრამ დასაუვლელი მკითხველისთვის ეს სახელი უცნობი არ იყო. აი, მხოლოდ ერთი მაგალითი: „შეცდომები ყოველთვის რაღაცით წმიდაა, — ამბობს დალი. არასოდეს სცადოთ მათი გამოსწორება, პირიქით: საჭიროა რაციონალიზირება და განზოგადება, ამის შემდეგ გახდება შესაძლებელი მათი სუბლიმირება“. მასწავლებლის დამოწმება აქ სავალდებულო არცაა, იმიტომ, რომ ჩვენს წინაშეა ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საყოველთაოდ ცნობილი იდეა ფროიდიზმისა: შეცდომები, წამოცდომები და მახვილსიტყვაობები ნაფოტებია ქვეცნობიერების მჩქეფარე, მბორგავი მატერიისა, რომელიც ამგვარად ხეთქავს „ეგოს“ გაშემუბულ ქერქს.

არც ისაა გასაკვირი, რომ „დღიური“ იწყება არა სხვა რამით, არამედ ფროიდის სიტყვებით: „გმირი არის ის, ვინც ამბობდება მამის ავტორიტეტის წინააღმდეგ და იმარჯვებს“. ამ თეზისს დალისთვის განსაკუთრებული აზრი ჰქონდა: იგი აღბეჭდავდა მისი პირადი ცხოვრების ფაქტებსაც (მამასთან კავშირის გაწყვეტა), აჩვენებდა მხატვრის საზოგადოებრივ პოზიციას და მის როლს პოლიტიკურ ცხოვრებაში (დამოკიდებულებას სახელმწიფოსთან, კანონთან, „ხალხთა ბელადებთან“). იქნებ, ამ ტექსტის მეტაფიზიკურ აზრზეც შეიძლებაოდეს საუბარი: „ხეციერ მამას-



თან“ დალის დამოკიდებულება ზომ გა-  
ნუწყვეტილად იხრებოდა ლუციფერული  
კადნიერებისკენ, ცდუნებისკენ, დამოუ-  
კიდებლობისკენ.

მაგრამ, ისიც ყურადსაღებია, რომ  
დალი თითქოს ვერც ამჩნევდა ერთ წი-  
ნააღმდეგობას თავის პიროვნებაში და  
თავის „დღიურში“. ის ფროიდს ეკიდე-  
ბოდა, არსებითად, როგორც სულიერ  
მამას და არსად, არასოდეს გამოუვლენ-  
ნია მისდამი ურჩობა, ეჭვი არ შეუტა-  
ნია მის არცერთ სიტყვაში. მაგრამ და-  
ლიმ ზომ იცოდა, რომ გამორჩეულ,  
არაჩვეულებრივ პიროვნებას, უბრალოდ,  
არ შეუძლია არ აუჯანყდეს მამის ავ-  
ტორიტეტს, — და მას, შემთხვევით არ  
დაუსვამს შესაბამისი ციტატა ყველაზე  
თვალშისაცემ ადგილზე, არამედ მიჰ-  
ყვებოდა კიდევ ამ ხაზს თავის ცხოვრე-  
ბაში და თავის შემოქმედებაშიც. მხო-  
ლოდ ერთი გამონაკლისის, ერთი დარ-  
ღვევის კონსტანტირებაა შესაძლებელი:  
ფროიდის „მამური“ ავტორიტეტი ყო-  
ველგვარ კრიტიკაზე მაღლა იდგა. არა-  
და, ფროიდის ყველაზე ნიჭიერი „შთა-  
მომავალი“ — იუნგი და ადლერი —  
სწორედ რომ განუდგნენ ორთოდოქსა-  
ლურ ფროიდიზმს, სწორედ რომ „აჯან-  
ყდნენ მამის ავტორიტეტის წინააღმ-  
დეგ“, რითაც თითქოს იმავე ფროიდის  
თეზისის ჭეშმარიტება დაადასტურეს.

დალი თავის თავს უფლებას აძლევ-  
და უპატივცემულოდ მოკიდებოდა ვი-  
საც გნებავს, — ის ზომ სავსებით სიუ-  
რეალისტურად შეუბორკავი იყო თავის  
ფერწერაში ან სიტყვიერ გამონათქვა-  
მებში, რომელიც გნებავთ იმ „ფიქრთა  
მპყრობელთან“ დამოკიდებულებაში, —  
დიდ ადამიანთაგან იგი უსიტყვოდ, უპი-  
რობოდ მხოლოდ ფროიდს ეთაყვანებო-  
და, ისევე როგორც ნათესავთა და ახ-  
ლობელთა შორის მხოლოდ „გაღარია-  
ნასთვის“ არ უწყენინებია არასოდეს.

შეძლებოდა სალვადორ დალისგან  
და სხვა სიურეალისტებისგან ფროიდის  
თაყვანისცემის დამადასტურებელი მა-  
გალითები დაუსრულებლად მოვკეტანა.  
ვენელი ფსიქოლოგისა და შოაზროვნის  
იდეთა სამყაროს ამ ადამიანთათვის  
განსაკუთრებული აზრი ჰქონდა. მართ-

ლაც, ფროიდიზმი სასიცოცხლო მნიშვნე-  
ლოვანი მოვლენა იყო სიურეალისტ-  
ებისთვის და ის, შესაძლოა, მათი დო-  
ქტრინის აღმავლობისა და წარმატების  
ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორიც გა-  
ხლდათ.

მკვლევარებმა უკვე დიდი ხანია და-  
ადგინეს, თუ როგორ, რამდენად გაეც-  
ნენ ფროიდიზმს სიურეალისტების ლიდე-  
რები, განსაკუთრებით მაქს ერნსტი, ან-  
დრე ბრეტონი, ანდრე მასონი, სალვა-  
დორ დალი. როგორც წესი, ისინი მი-  
დიოდნენ ფროიდთან, ესე იგი, მის წიგ-  
ნებთან უკვე სტუდენტური ჭაბუკობის  
წლებში. ზოგიერთი მათგანის ჭაბუკობა  
კი ჯერ კიდევ 1910-იან წლებს დაემთხ-  
ვა, სხვებისა კი (მათ შორის დალისაც)  
1920-იანი წლების დასაწყისს. ანდრე  
ბრეტონი, ამ მოძრაობის უდავო ლიდე-  
რი, ფროიდის ნაწარმოებების შესწავ-  
ლის შემდეგ მიემგზავრება მასთან ვენა-  
ში 1922 წელს. სწორედ ამ დროს 18  
წლის დალი, რომელიც ეს-ესაა გახდა  
მადრიდში ნატიფ ხელოვნებათა უმაღ-  
ლესი სკოლის სტუდენტი, თითქოს თა-  
ვისი უფროსი თანამომხის გზას იმეო-  
რებდა, ვატიცებით ეწაფება ფროიდის  
წიგნებს.

შესანიშნავი ფსიქოლოგის ცდისეუ-  
ლი მონაცემები, მისი გამჭრიახობა და  
ადამიანის ბუნების ღრმა ცოდნა ადას-  
ტურებდნენ და ნათელყოფდნენ სიურეა-  
ლიზმის მიმართულების მისწრაფებებს.  
უფრო ძლიერი მოკავშირის პოვნა ძნე-  
ლი იყო.

ფროიდის მიერ განახლებული ფსიქო-  
ლოგია ფართო ყურადღებას იქცევდა  
და ადამიანზე, მის ისტორიაზე, რელი-  
გიაზე, ხელოვნებაზე სრულიად ახალ  
შეხედულებას წარმოადგენდა.

ახალი ფსიქოლოგია ამტკიცებდა,  
რომ ადამიანთა არაცნობიერი ცხოვრე-  
ბა — ქარიშხლიანი, აქტიური და ბეჭერ  
რამეში, თუ მთავარში არა, — ადამიანის  
ქცევის, იდეების, შემოქმედებითი შესა-  
ძლებლობების განმსაზღვრელი არა-  
ცნობიერი ცხოვრება ვითარდება ისეთი  
კანონებით, რომლებსაც საერთო არა-  
ფერი აქვთ არც მორალთან, არც გონ-  
თან; არც „მარადიულ ღირებულებებ-

თან". უკიდურესი და, შესაძლოა, ზედ-  
მეტეი პირდაპირობით თუ ვიტყვით, ფროი-  
დიზმს მიყვავდით იმ დასკვნამდე, რომ  
ამქვეყნად უდიდესი წმინდანაც კი ქვე-  
ცნობიერად სავსებით გულგრილია ყვე-  
ლა მორალური მცნებისადმი, ადამიანთა  
შორის საუკეთესო მთაწროვნეს კი, შე-  
საძლოა, გონი იმდენად არ ეხმარებო-  
დეს, რამდენადაც ხელს უშლის. ევრო-  
პული კაცობრიობა უკვე დიდი ხანია  
ჩართული იყო კამათში ზნეობრიობის  
არსის, ფარგლების, თვით მისი აუცი-  
ლებლობის შესახებ; ფრიდრიხ ნიცშეს  
ამორალიზმმა ცოტა ვინმე თუ დატოვა  
გულგრილი ამ პრობლემისადმი, მაგრამ  
ფროიდიზმმა, უფრო მეტი და უფრო  
ხმაყადალი რეზონანსი გამოიწვია. ის  
არ იყო მხოლოდ გამომწვევი ფილო-  
სოფიური თეზისი. ის იყო ცოტად თუ  
ბევრად მეცნიერული მიმდინარეობა,  
გვთავაზობდა და ვარაუდობდა თავისი  
პოსტულატებისა და დასკვნების ემპირ-  
იულად და ცდისეულად შემოწმებადო-  
ბას, იმუშავებდა პრაქტიკულ კლინიკურ  
მეთოდებს ფსიქიკაზე ზემოქმედებისათ-  
ვის — შეჭველი ეფექტის მომცემ მე-  
თოდებს; დანერგილი იყო არა მარტო  
უნივერსიტეტების კათედრებზე, არა  
მხოლოდ ინტელექტუალთა ცნობიერე-  
ბასა და აკადემიურ „ოდეათა ისტორია-  
ში“, იგი შეუპოვრად ეუფლებოდა ად-  
გილს საზოგადოებრივი ყოფიერების  
უფრო ფართო სფეროებშიც, გამორიც-  
ხავდა მორალსა და გონს ადამიანის  
ცხოველქმედობის თვით საფუძვლები-  
დან, რაკი მათ მიჩინევდა ცივილიზა-  
ციის გვიანდელ, მკორეულ და ბევრ რამე-  
ში ცივილიზაციის დამამძიმებელ წარ-  
მონაქმნებად, ყოველ შემთხვევაში, გო-  
ნისა და მორალის პრიმატს ფროიდიზ-  
მი არ აღიარებდა.

ოჯახი, რელიგია, სახელმწიფო, კონ-  
სტიტუციები, მცნებები, ზნე-ჩვეულებ-  
ები, ეთიკის წესები, ლოგიკური ცნებე-  
ბი, ესთეტიკური ნორმები და კრიტიკ-  
რიუმები ფროიდიზმის პოზიციით უნდა  
გავგებულებოთ როგორც რაღაც პირობი-  
თი, უპირობო და აბსოლუტური კი არა-  
ცნობიერი ცხოვრებაა მისი განსაკუთ-  
რებული კანონებით, რომლებიც, შესაძ-

ლოა, კეთილისა და ბოროტის, ღმერთ-  
თის, გონის ცნებამდე მილიონი წლებით  
აღრე იყოს წარმოშობილი. ფსიქიკური  
ცხოვრების ცივილიზაციამდელი და,  
შესაძლოა, საერთოდ ადამიანამდელი  
შრეები ფსიქოანალიზის წინაშე ჩნდე-  
ბოდა ყველა მისი გაღაზრისა და სიმრუ-  
დის მიუხედავად (რომლებიც ვერც თვი-  
თონ ფროიდმა აიცდინა).-

ეს რევოლუციური (და, როგორც  
ყველა რევოლუცია, საშიში) შეხედუ-  
ლებები იმის საფუძველს იძლეოდნენ,  
რომ ეჭვქვეშ დაყენებულიყო ან, ყოველ  
შემთხვევაში, განვითარების მწვერვა-  
ლად და შედეგად არ მიჩნეულიყო ხე-  
ლოვნების ნებისმიერი ფორმა და გონე-  
ბისა და მორალურობის პრინციპებზე  
დაფუძნებული აზრები.

ფროიდმა და მისმა მოწაფეებმა აღ-  
მოაჩინეს, — და ეს აღმოჩენა უდავო იყო,  
— რომ ადამიანი, არსებითად, განუწ-  
ყვეტლივ ჰქმნის. ყველა ან თითქმის

საღვადორ დალი.

პირქუში თამაში



ყველა ადამიანი — მხატვარი და შემოქმედია თავის ფანტაზიებსა და სიზმრებში, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, შემოქმედი იყო ბავშვობის ასაკში. ცივილიზებული საზოგადოება და მისი მოთხოვნები რომ არ არსებულებოდა, შეიძლო განვითარებინა ეს ნიჭი. მაგრამ აქ განსაკუთრებულ შემოქმედებაზეა ლაპარაკი: ირაციონალური, სტიქიური მითის კანონების მიხედვით შემოქმედებაზე, მითისა, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს იმასთან, რასაც ხელოვნებად მიიჩნევენ ცივილიზებულ ეროვნებაში, განსაკუთრებით ახალ და უახლეს დროში.

ფსიქოლოგთა დაკვირვებებისა და ვარაუდების თანახმად გამოდიოდა, რომ არა მხოლოდ „პირველყოფილი“ ხალხები, არამედ ინდუსტრიულ-ურბანისტული საზოგადოების ადამიანები სპონტანურად ქმნიან მითებს დაბადებასა და სიკვდილზე, მამაკაცსა და ქალზე, ძმასა და დაზე, შურზე, შიმშსა და მეტოქეობაზე. ამ ტიპურ მითებში ხდება ყველაზე უცნაური და ირაციონალური გარდაქცევები, შენაცვლებები, აზრობრივი კომბინაციები. მამა გადაიქცევა მტრად, მამაკაცურმა და ქალურმა შეიძლება ადგილები გაცვალოს, ადამიანი გვევლინება ცხოველის გარეგნობით და ასე შემდეგ. და ეს, ვიმეორებ, ახალი გვინების პაპუსებში კი არა, ცივილიზებული დასაუღეთის განვითარებულ საზოგადოებებში ხდება. მის მკვიდრთა ქვეცნობიერება, გარკვეული აზრით, პირველყოფილი, მითოლოგიურია; და შეუძლებელია ლაპარაკი მის „რაციონალურობაზე“. ქვეცნობიერების თანმიმდევრულობას, მის სპეციფიკურ ლოგიკას საერთო არაფერი აქვთ ევროპული რაციონალიზმის სისტემასთან. ფროიდის მიზანმიმდევრულ დასაბუთებად, რომ არ შეიძლება სათანადოდ არ შეფასდეს ქვეცნობიერების მნიშვნელობა ან ის მეორეხარისხოვან რამედ ჩაითვალოს. ის არ არის რუდინენტური, არ არის ატავიზმი, რომელიც მხოლოდ იშვიათად გამოაღწევს სიზმრებში, წაცდომებსა და ავადმყოფურ მანიებში, ფროიდის მიზანმიმდევრულად, ისე, რომ ეს ფიქრადაც

არ მოხვლია, ვაზ გაუხსნა „ხელოვნების ფროიდისტულ ისტორიას“. წარსულის დიდ მხატვართა შემოქმედებაში არაცნობიერი ფაქტორების ძიება თვით ფროიდმა დაიწყო თავის ნაშრომში ლეონარდო და ვინჩიზე.

პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებითა და სულიერი ცხოვრებით ვერ კიდევ ვოკენი დაინტერესდა. ხილვებისადმი, ფანტაზიებისა და სიზმრებისადმი ინტერესი გახდა XIX და XX საუკუნეების მიჯნის მოდერნიზმის და სიმბოლიზმის განმასხვავებელი ნიშანი. სულით ავადმყოფთა შემოქმედებას საგანგებოდ სწავლობდა მაქს ერნსტი, რომელიც ფსიქოლოგიის მეცნიერებას ეწაფებოდა. პრიმიტივისადმი, გულუბრყვილო შემოქმედებითი აზროვნებისადმი ინტერესი აერთიანებდათ მოზუცანრი რუსოსა და ახალგაზრდა პიკასოს. სიზმრები, მისტიკური ხილვები, ფსიქიკის პათოლოგიური ნაყოფები თითქმის ყველა ახალგაზრდა ირაციონალისტს აინტერესებდა.

ფროიდსა და მის სკოლასთან ურთიერთობის გარკვევისას სიურეალიზმს მიეცა შესაძლებლობა დაქინებით ემტიციკებინა, რომ იგი უსაფუძვლო ფანტაზია, ანარქისტების გამოწვევით კი არაა, არამედ ახალი სიტყვაა ადამიანის, ხელოვნების, ისტორიის, აზრის გაგებაში. ფროიდის მიზანმიმდევრულად მყარი და სოლიდური დასაყრდენი იყო, რომ უკვე არ გვიკვირს XX საუკუნის შუა ხანებამდე მისი გავლენიანობა და გავრცელებულობა, მისი ყოვლისმომცველობა XX საუკუნის შუახანებამდე. აქ არ არის ამ თემის მრავალმხრივი, საფუძვლიანად განხილვის შესაძლებლობა. ფროიდის მიზანმიმდევრული ანარქისტული ანარქიზმი არ აღიქვამდნენ ერთგვარად. და არც ისაა ერთგვაროვანი. უკვე დადაზიანდა და სიურეალიზმის ფართო განვითარების წლებში იუნგი და ადლერი ცდილობენ ფროიდის მოძღვრების ტრანსფორმირებას, მის „გასწორებას“ და ანთროპოლოგიასთან, ეთნოლოგიასა და ისტორიოსოფიასთან დაკავშირებას, თვით

მასწავლებელი უკმაყოფილო და გულდაძმობილებული იყო მოვლენათა ასეთი შეტრიალებით.

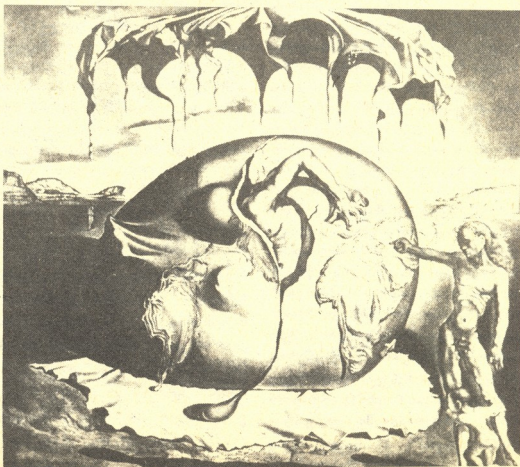
მაგრამ თვითონ ფროიდიც იცვლებოდა დროთა განმავლობაში. მან დიდხანს იცოცხლა: აქტიურად მუშაობდა, სცემდა წიგნებს, ამზადებდა სახელმძღვანელოებს, საერთოდ, ასე თუ ისე ზემოქმედებდა საზოგადოებრივ აზრზე 1890-იანი 1920-იანი წლების სულ ბოლომდე. ახალგაზრდა, მომწიფებული და გვიანდელი ფროიდი ერთმანეთის ტოლი არაა, თუმცა აზროვნების საერთო ფუნდამენტი, ადამიანის პრობლემასთან მიდგომის წანამძღვრები უცვლელი რჩებოდა. XX საუკუნის მხატვრული კულტურის გასაგებად უმნიშვნელო როდია იმის ცოდნა, თუ როგორ წყვეტდა თავის საკვანძო პრობლემას ახალგაზრდა ფროიდი. მაგრამ აქ არ გვაქვს შესაძლებლობა, მოკლედ მაინც შევჩერდეთ მისი „ფსიქოფილოსოფიის“ განვითარების ადრეულ ეტაპებზე.

არის ფროიდისტული სამყაროს

განსაკუთრებული ნაწილი, რომლის შთიანად გვერდის ავლა შეუძლებელია სახელდობრ მაშინ, როცა სიურეალიზმზეა საუბარი. ლაპარაკია ზიგმუნდ ფროიდის „ჰუმანიტარულ მითოლოგიაზე“.

მთელ ევროპულ კულტურასთან ერთად ფროიდის აზრი ძალიან შეიცვალა პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. მას შემდეგ, რაც მან წიგნში „ევო და იდი“ შეაჯამა წინამორბედი ცამეტი წლის მუშაობის შედეგები, მოაზროვნე და ფსიქოლოგი სხვა საკითხების კვლევას შეუდგა, კერძოდ, ისტორიის, სოციალური ურთიერთობების, რელიგიური რწმენებისა და ადამიანთა შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესწავლას. ერთმანეთს უპირისპირებდა ორ ინსტინქტს, რომლებიც, როგორც ვარაუდობდა, იმთავითვე ახასიათებთ ადამიანებს. ესაა ცხოვრებისეული ინსტინქტი, რომელიც აღინიშნება ცნება ე რ ო ს ი თ, და ინსტინქტი სიკვდილისა და ნგრევისა (ასე ვთქვათ, ადამიანში ენტროპიის პრინციპის ხორცშესხმა), რომელმაც მიიღო

სალვადორ დალი. ადამიანის დაბადების მეთვალყურე გეოპოლიტიკოსი





ასევე მითოლოგიური სახელი ტანატოსი.

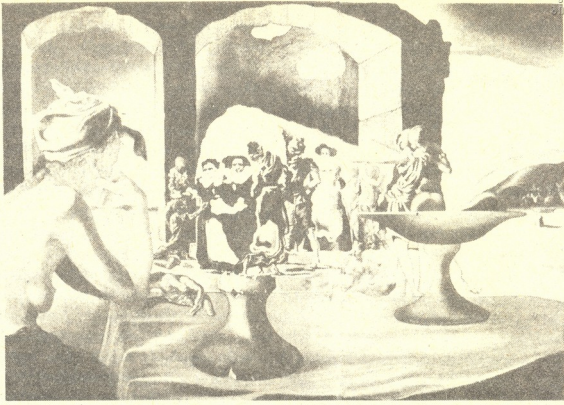
ამ დროს ფროიდმა უკვე თქვა თავის უწინდელ ოპტიმისტურ იმედებზე ადამიანთან მიმართებით. უწინ ის იმ აზრისკენ იყო მიდრეკილი, რომ „ეგო“-სა და „იდის“ კონფლიქტები რეგულირებას ექვემდებარება. ადამიანი ფრიად ჭირვეული და მგიფე ფსიქოლოგიური სისტემაა, რომელიც შიგნიდან თვითნებურევისკენაა მიდრეკილი, მაგრამ ფსიქოანალიზის „სწორ“ თეორიას და „სწორ“ პრაქტიკას ძალუძთ ადამიანთა უმრავლესობას დაეხმაროს კონტროლირებადი იმპულსების საშიში „ეულკანის“ დაძლევაში. ოპტიმისტური, რაციონალისტური, პოზიტიური XIX საუკუნის გამოცდილება ჯერ ისევე აწონასწორებდა საშიშ, მომაკვდინებელ აღმოჩენებს ადამიანზე, რომლებიც უფრო მომდევნო ასწლევულს ეკუთვნოდა.

„ეროსისა და ტანატოსის“ პერიოდში, როგორც ეს ადვილად მისახვედრია, გასული საუკუნის ილუზიები უკვე ვერ ზემოქმედებდნენ ფროიდზე. ის ჰქმნის ფილოსოფიურ მითს ადამიანებზე — მის ისტორიაზე, რელიგიაზე, ცივილიზაციაზე, — სადაც მაკორული პერსპექტივები ადგილს ვერ პოულობს. ადამიანის მოდგმის ფსიქიკა იხატება როგორც ორი ძალთა საბრძოლო არენა, ორი ძალისა, რომელთაგან მოსპობის ძალა (და მათ რიცხვში თვითმოსპობის ძალაც) ნიადაგ იმარჯვებს ყოველ ცალკეულ არსებაში; მაგრამ ნიადაგ ღორძინდება ასევე უკვდავი ეროსიც, თანამედროვე ცივილიზაციას კი ფსიქიკა მიჰყავს სახიფათო ზღვრამდე, რამდენადაც ორი ძალის ფარდობითი წონასწორობა ირღვევა. გადამძალავს მოსპობისა და თვითმოსპობის ინსტინქტი. 1930 წლის წიგნმა „ცივილიზაცია და მისი სიმძიმეები“ შეაკაბა ზიგმუნდ ფროიდის ეს გვიანი ტრაგიკული წინათგონებები. მას შემდეგ ფროიდს წიგნები არ დაუწერია.

ფროიდის უკანასკნელი წიგნი უკვე იმ დროს გამოვიდა, როცა სიურეალიზმის სიმწიფის სტადიაში შევიდა. ფროიდის სახელდობრ გვიანდელი, „მითოლოგიური“ ჰიპოსტასი შეიძლება

გამხდარიყო მაქს ერნსტის, რენე მაგრიტის, ლუის ბუნიუელის, ეჟენ იონესკოს, სალვადორ დალის მომწიფებული ხელოვნების მთავარი „თანამოსაუბრე“, მაგრამ საკითხი თუ რამდენად იცნობდნენ ისინი წიგნის „ცივილიზაცია და მისი სიმძიმეები“ ეპოქის ახალ ფროიდიზმს, გაურკვეველი რჩება. გვიანდელი ფროიდის ნაშრომები ბუნდოვანიცაა, ეზოტერიულიც, განყენებულიც, — ყოველ შემთხვევაში, მისი ოპიმიური შრომების სიცხადესთან, მტკიცებათა სიმკაცრესთან და მარჯვე, სატიმელის ადვილად გასაგებ გადმოცემასთან შედარებით. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვრებისათვის არსებობდა ერთადერთი ფროიდი, — ის, რომელიც აღწერდა „ეგოს“ და „იდს“, ვინც ამუშავებდა ფსიქოანალიტიკური დახმარების მეთოდებს და ეეროპელთა მიმოქცევაში დატოვა ისეთი გავრცელებული ცნებები, როგორიცაა „ოიდიპოსის კომპლექსი“ ან „არასრულყოფილების კომპლექსი“. ისინი — მხატვრები და მათი კერძი — ბარიბარს იყვნენ. ისინი აკეთებდნენ ძალიან მსგავს, შეიძლება ითქვას, საერთო საქმეს, მაგრამ ერთმანეთისათვის იღუმაღლებით მოცულნი რჩებოდნენ.

თუმცა, ეს შთაბეჭდილება, შესაძლოა, საფუძველს იყოს მოკლებული. შესაძლებელია, რომ ფროიდისა და სალვადორ დალის ტექსტების, ფროიდის კონცეფციებისა და დალის სურათების შეპირისპირება — შედარებამ ჯერ კიდევ უცნობი შედეგები მოგვცეს. ყოველ შემთხვევაში, ისეთი სურათები, როგორიცაა 1932 წლის „სიზმარი“, 1936 წლის „სამოქალაქო ომის წინათგონობა“ ან 1946 წლის „წმიდა ანტონის ცდუნება“, და დალის მრავალი სხვა ნაწარმოებიც გვაიძულებენ გავიხსენოთ ფროიდის მითი, მისი „ეროსი და ტანატოსი“. იგივე შეგვიძლია ვივარაუდოთ ისეთ ნაწარმოებებთან მიმართებაში, როგორიცაა მაქს ერნსტის „სიყვარულის ტრიუმფის“ (1937), პოლ დელვოს „ჯოჯოხეთური მარტოობის“ (1945), ანდრე მასონის „მეტამორფოზების“ (1939) და პიკასოს ზოგიერთი ნა-



სალვადორ დალი. მონათა ბაზარი და ვოლტერის უხილავი ბიუსტი

წარმოების, როგორცაა „ქალი-ტორე-რო“ (1934) და სხვები.

დასადგენია, ასეა ეს თუ არა. და საერთოდაც, უცნობი და ნაკლებშესწავლილი ჯერ კიდევ ბევრ მოულოდნელობას მალავს. დასასრულ, მინდოდა რამდენიმე სიტყვა მეთქვა სიურეალიზმის შესწავლის შემდგომ პერსპექტივებსა და შესაძლებლობებსზე.

**იმაზე, რაც ამ არ არის.**

წინა მსჯელობაში შევეხეთ სიურეალიზმისა და სალვადორ დალის შემოქმედების პრობლემათა მხოლოდ ზოგიერთ ადრეულ მომენტს. იძულებითი დუმილის ათწლეულების შემდეგ, როცა ინფორმაციის სიმწირე მისი ფანტასტიკურობისა და დამახინჯების პირდაპირ პროპორციულად იყო, ყველაფრის თავიდან, მართლაც ანა-ბანად დაწყება გვიხდება. ამავე დროს არსებობს სხვა დონის პრობლემებიც. სიურეალიზმის შესწავლა დაკავშირებულია ისეთ მიმზიდველ პერსპექტივასთან, აქ მხოლოდ ძალზე მოკლედ თუ შევეხებით.

უწინარეს ყოვლისა, ესაა პრობლემა

სიურეალიზმის წყაროებისა და პირველსახეებისა, — უფრო ზუსტად კი — მოძრაობის „მამებია“ და „წინაპრებისა“. „მამებს რაც შეეხება, ისინი ძალიან შესამჩნევნი არიან წინამორბედ, XIX ასწლეულში, განსაკუთრებით—მის მიწურულში. როგორც ცნობილია, პოლ გოგენი ლაპარაკობდა „სულის იდუმალ შრეებზე“. მის ნახატებში საიდუმლოების ატმოსფერო, ისტორიისა და ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეებში წვდომა ავტორს XX საუკუნის ხელოვნებაში ირაციონალისტური მისწრაფებების ერთერთ წინამორბედად აქცევს.

„მამათაგან“ მეორე, ოდილონ რედონი, უკვე თითქმის სიურეალისტური მანერით მეტყველებდა „არაცნობიერს და მორჩილებასზე“, როგორც მხატვრის მნიშვნელოვან ამოცანაზე და თავისი შემოქმედებით დაამტკიცა თავისი „მანიფესტის“ სიახლოვე პრაქტიკასთან. შეიძლება XIX საუკუნეში „ფროიდამდე ფროიდიზმის“ წარმოშობაზე ლაპარაკიც კი. ამის საბუთად საკმარისია დაეასახელოთ ბოდლერის ლექსი „ლექსი“ და არტურ რემბოს რამდენიმე ლექ-



სი. ამ სფეროში არც სპეციალური მე-  
თოდებია საჭირო და არც ერუდიცია  
(რომელიც მე არა მაქვს), რათა შეამჩ-  
ნოთ იქ თვით ტოპიკა სიურეალისტური  
ტიპისა: რღვევისა და დაშლის სახეთა  
შეთავსება ეროტიკულ იმპლიკაციებთან  
(ასე ვთქვათ, ე რ ო ს ი და ტ ა ნ ა ტ ო -  
ს ი), ბოდლერთან, რემბოსთან კი —  
ადამიანის სახის შეზრდა არაადამიანუ-  
რი რიგის საგნებთან:

ჩალის სკამის შავ ჩონჩხს

მით დაამუნეს თავისი საზარელი  
ჩონჩხი.

განსაკუთრებით კი სახელდობრ სალ-  
ვადორ დალია ბევრი რამით დავაღუ-  
ბული გვიანრომანტიკული და სიმბო-  
ლური კულტურისგან, რომელმაც წარ-  
მოშვა გუსტავ მორო, ოდილონ რედონი,  
გუსტავ კლიმტი, მოგვიანებით კი —ჯე-  
იმს ენორი, ედუარდ მუნკი, რომლებმაც  
ზეგავლენა იქონიეს XX საუკუნეში  
გარდამავალ მხატვრებზე.

„წინაპართა“ მიება და თავისი „სუ-  
ლიერი გენეალოგიის“ შედგენა მრავალი  
ავენგარდული კრიტიკოსისა და XX  
საუკუნის მხატვართა შემოქმედებაზე  
თეორიული ნაშრომების შემქმნელ თე-  
ორეტიკოსთა მნიშვნელოვანი ამოცანაა.  
მაგრამ არცერთ სხვა მიმდინარეობას არ  
შეეძლო წარმოედგინა ისე ვრცელი და  
შთამბეჭდავი ნუსხა ჰიპოთეტიკური  
„წინაპრებისა“, როგორც წარმოად-  
გინა სიურეალიზმმა. 1724 წლის „პირ-  
ველ მანიფესტში“ სიურეალიზმის წინა-  
მორბედთა შორის ჩამოთვლილი არიან  
დანტე, შექსპირი, სვიფტი, შატობრიან-  
ნი, ჰიუგო, ედგარ პო. ამ ნუსხის გავრ-  
ცობა ყველას შეუძლია თავისი ნება-  
სურვილით: მაგალითად, მასში ჰოფმა-  
ნის, დოსტოევსკის, რილკეს ჩართვით.  
გოგოლის „ცხვირი“ და „შეშლილის  
ჩანაწერები“ ასევე შეიძლებოდა მიჩნეუ-  
ლიყო სიურეალიზმის შორეული წინა-  
ისტორიის შემადგენელ ნაწილად. სახ-  
ვით ხელოვნებას რაც შეეხება, ყველაზე  
ადრე გვახსენდებიან გოია, ფიუსლი,  
ბლეიკი. მაგრამ ისტორიაში უფრო დრამა-  
თუ ჩაივიხდავთ, ვაკვახსენდება ელ

ვრეკოც, არჩიმბოლოდოც, ბრეიგელმოდოც,  
ბოსხიცი. პერსონალურად სალვადორ და-  
ლის რაც შეეხება, როგორც ცნობილია,  
მან გამოიყენა ციტატები რაფაელიდანაც,  
ვერმეერიდანაც, მიქელანჯელოდანაც,  
მაგრამ ამ ციტატებს თავისი სულისკვე-  
თებით, თავისი საჭიროებისამებრ შეუ-  
ცვალა სახე. თუმცა, სურათში „ბრძო-  
ლა ტეტუანთან“ მოახდინა XX საუკუ-  
ნის სალონური ფერმწერის მარიანო  
ფორტუნიის პარაფრაზირებაც.

აქ არ არის ამ ამბებში ჩაღრმავების  
საშუალება, მაგრამ ხელოვნების მკვლევ-  
არისთვის დიდი ცდუნებაა სცადოს  
გარკვევა კლასიკური ეპოქის მხატვრებ-  
თან დალის განუწყვეტელ „დილოგებ-  
ში“, — უწინარეს ყოვლისა იგულისხმე-  
ბა მისი აპელაცია მილეს ერთი სურა-  
თისადმი — „ანჟელიუსისადმი“. შემო-  
ვიფარტლებით მორიგი პარადოქსული  
ფაქტის კონსტანტაციით: სახელდობრ  
სიურეალიზმი, რომელმაც გადაჭრით და  
რადიკალურად გაილაშქრა ევროპული  
კულტურის ისეთი საყრდენების წინააღმ-  
დებ, როგორცაა გონება, მორალიზმი  
და „იდეალური“ ესთეტიკა, აღმოჩნდა  
სწორედ ის მიმართულება, ლამის  
XX საუკუნის ყველა სხვა მიმართულე-  
ბაზე უფრო რომაა ფესვგადგმული, და-  
მკვიდრებული ხელოვნებათა ისტორია-  
სა და იდეების ისტორიაში. მართალია,  
ეს თავისებური, „სიურეალისტური“  
ფესვმოკიდებაა და არა ისტორიის მიერ  
დაგროვილი გამოცდილების დაგროვე-  
ბა, მაგრამ მით უმეტეს.

რაც შეეხება „სიურეალიზმის ფი-  
ლოსოფიას“ (ეს სიტყვათშეთანხმება  
კი არა მარტო კანონიერია, არამედ საე-  
სებით შინაარსიანიც), — მისი წყაროე-  
ბი და პირველსახეები, მისი დიალოგი  
იდეათა ისტორიასთან მკვლევართათვის  
განსაკუთრებული სფეროა.

ცნობილია, რომ სალვადორ დალი  
გატაცებით კითხულობდა ზუნან ღე ერე-  
დიას, XVI საუკუნის ამ თავისებური  
მისტიკური რაციონალიზმის, ერთ-ერ-  
თი ყველაზე უცნაური, პარადოქსული,  
ერთ-ერთი ყველაზე უფრო „ესპანური“  
არქიტექტურული ქმნილების—ესკორია-



ლეს შემოქმედის თხზულებას „მსჯელობა ღვთაებრივი პროპორციის შესახებ“, ამის შედეგად 1954 წელს შეიქმნა ცნობილი „ჯვარცმა“ (მეტროპოლიტენის მუზეუმი). მაგრამ, არა მგონია იმედგაცრუებული დარჩეს ის მკვლევარი, ვინც მოისურვებდა დალის შეხების წერტილები მოეძებნა XVII საუკუნის ისეთ მგზნებარე ვიზიონირებთან, როგორც იყვნენ ფრანსისკო კეველო ან პედრო კალდერონი. მომაკვდინებელი, უკიდურესობამდე მიყვანილი „ესპანური პარადოქსის“ კულტურა (რომელმაც ხორცი შეისხა, ვთქვათ, ღონ კიხოტის სერვანტესისეულ სახეში, რომელიც აგრეთვე დალის ერთ-ერთი „ნიღაბი“ იყო, ალბათ, არანაკლებ მნიშვნელოვანი გაკვეთილი იყო XX ს. ესპანეთის წამყვანი ოსტატებისთვის — პიკასოსა და დალისთვის — ვიდრე ბუნდოვანი, მეოცნებე მისტიკური და სასტიკი გერმანიის წარმონაშობნი ნიცშეს იდეების სახით ან საფრანგეთის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გამჭრიახი და შემაშინებელი მოაზროვნის მარკიზ დე სადის იდეები.

სალვადორ დალი ამ ორს კიდევ კითხულობდა, პატივსაც სცემდა, და მათთან თავისებურ დიალოგს მართავდა თავის სურათებსა და ნაწერებში, — მათ შორის „ერთი გენიის დღიურშიც“. ნიცშე აქ რამდენჯერ იხსენიება; დე სა-

დი საერთოდ ყურადღების გარეთ რჩებოდა. ორივე ეს სახელი მრავალმნიშვნელოვან და დიდი იმედების მომცემ პერსპექტივას მიანიშნებს იმათთვის, ვინც მოისურვებდა XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიაში ჩაღრმავებას.

სალვადორ დალის ჩვენს ქვეყანაში მრავალი წლის მანძილზე ამხელადნეროგორც „ბურჟუაზიული მოდერნიზმის“ წარმომადგენელს, როგორც ცინიზმისა და კაცმოძულეობის მოციქულს.

იგულისხმება, რომ კამათი ამ მხატვრებზე ჯერ სულაც არ დამთავრებულა, და ამ სტრიქონების აუტორს არამც და არამც არ შეუძლია თავისი თავი სრულყოფილი და საბოლოო ჭეშმარიტების მალაღებლად მიიჩნიოს. სიურეალიზმი და სალვადორ დალი არსებითი შემადგენელი ნაწილია XX საუკუნის სულიერი მექვიდრეობისა, XX საუკუნისა, რომელიც მბრძანებლურად მოითხოვს, რომ მისი უსტარი გაიშფოროს.

დალისადმი ინტერესი ამჟამადაც დიდია მთელ მსოფლიოში. გამორიცხული არ არის, რომ მისი ნაწარმოებები და მისი პიროვნება შეძლებენ ჩვენში განსაკუთრებული პოპულარობის მოპოვებას, თუკი მათ ფართო გზა გაეხსნებათ.

თარგმნა ჯ. ჯ. მზარ თითქმირიამ.



# ორატორიულობის სათავეები\*

წერილი მეორე

მანანა ხვთისიაფვილი

**როგორც** ცნობილია, ორატორიული ჟანრის წინამორბედად მუსიკისმცოდნეობაში აღიარებულია ლიტურგიკული დრამა, რომელიც ევროპული ღვთისმსახურების საინტერესო განსახილველს ქმნიდა.

ჯერ კიდევ მეცხრე საუკუნეში სააღმოსავლეთო კითხვას მაცხოვრის საფლავად დადების შესახებ თან ახლდა უკვე საკმაოდ თეატრალიზებული სანახაობა. ეს უკანასკნელი რამდენიმე უფრო მკვეთრად ვლინდებოდა მწვემოსთა თავყანისცემის ინსცენირებაში და საშობაო რიტუალის შემადგენელ ერთ-ერთ ელემენტს წარმოაჩენდა (1). სწორედ ამ ძირებზე აღმოცენდა ის დრამატიზებული დიალოგები, რომლებიც რესპონსორულ და ანტიფონურ გალობასთან ერთად მუსიკის ისტორიაში აღიარებულ იქნა ანსამბლებისა და რეჩიტატივების მონაცვლეობის პრინციპზე ჩამოსხმული პირველადი ორატორიების ადრეულ მოდელად (2). ამიტომ ბუნებრივია, რომ ორატორიულობის ფენომენის კვლევის პროცესი ლიტურგიკული დრამის წინაშე გვაყენებს. ფუნქციონირებდა თუ არა იგი ქართული ეკლესიის პრაქტიკაში და თუ ფუნქციონირებდა, როდის ან რა სახით?

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ლიტურატურა, რომელიც რამდენიმე მაინც გააშუქებდა წამოჭრილ პრობლემას, მწირია. მის ფურცლებზე გაშლილი მსჯელობა ზშირად ვარაუდის ფარგლებს არ სცილდება, ზოგჯერ მარტოოდენ ზეპირ გადმოცემას ეყრდნობა და ფაქტობრივი მასალის უქონლობის გამო, ეჭვსაც კი იწვევს, თუმცა რიგ შემთხვევაში არაა მოკლებული ზოგიერთ საინტერესო ინფორმაციას. ასე მაგალითად, მიხეილ აბრამიშვილი წიგნში „ძველი ქართული თეატრი“ (3) ლაპარაკობს რა იმის შესახებ, რომ „საქართველოს ყური XIII საუკუნიდან ევროპისკენ იყო მიპყრობილი“, დაასკენის: „ფესვები წვენი თეატრის შემდგომი განვითარებისა უნდა ვეძიოთ იმ საერთო მოვლენაში, რომელმაც მოიცვა კათოლიკური ევროპა საშუალო საუკუნეებში. ეს იყო ლიტურგიკული დრამები და მისტერიები“. (იქვე, გვ. 27) მაგრამ იმის გამო, რომ აღნიშნული პრობლემის ირგვლივ ავტორის თხრობა ამით მთავრდება, ესოდენ მნიშვნელოვანი განაცხადიც ფაქტობრივად დაუსაბუთებელი რჩება. აზრის გაშლის სურვილს იწვევს მიხეილ აბრამიშვილის შრომის ის ადგილიც, სადაც წარმოდგენილია საეკლესიო თეატრი, რომელსაც სათავეში ედგნენ „იეზუიტთა ორდენები, რომლებიც სარწმუნოების გასაერთოებლად დიდ ყურადღებას

\* დასასრული. იხ. „ხელოვნება“ № 11-12, 1992.



აქცევდნენ თეატრალურ წარმოდგენებს“ (იქვე, გვ. 27). იგივე შეიძლება ითქვას ძველი ქართული თეატრის განვითარების ისტორიული გზის პირველი ეტაპის შესახებ (1760-1794) მსჯელობაზეც, რომელიც თბილისისა და თელავის სემინარიებში ფუნქციონირებული ლიტურგიკული და მისტიკური შინაარსის ე. წ. „სასკოლო დრამითა“ წარმოჩენილი და ამ შემთხვევაშიც ფაქტობრივი მასალის უქონლობის გამო, ვარაუდის ჩარჩოებით ისაზღვრება.

მსგავსი მდგომარეობაა ტრიფონ რუხაძის შრომაშიც „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“ (4), რომლის ერთ-ერთი თავიც მისტიკიებისა და ლიტურგიკული დრამის სათაურს ატარებს, სულ რამდენიმე გვერდს მოიცავს და წარმოგვიდგენს საქართველოს მუზეუმის №335 ხელნაწერში ჩართულ, როგორც ავტორი ამბობს „სასულიერო დრამისა და მისტიკური ხასიათის ერთ-ერთ „თხრობას“, სიუჟეტურად ქრისტეს გასამართლებიდან მომდინარეს, სახელწოდებით: „უსული სიტყვა, სისხლის დასათხვეელი, სამსაჯული, მყოფი ებრაელთა ქრისტეს ზედა, მაცხოვარისა, სოფლის ზედა“. მკვლევარის აზრით, „ადვილი შესაძლებელია, რომ ეს „უსული“ მართლაც ლიტურგიკული დრამაა და კიდევ სრულდებოდა“. (იქვე, გვ. 129)

რაც შეეხება მისტიკურ წარმოდგენებს, მათ წარმოშობას ტრიფონ რუხაძე ერეკლეს ეპოქით ათარიღებს, ხოლო მიზეზს რუსეთთან და კათოლიკე მისიონერებთან დაახლოებაში ხედავს. მკვლევარი იზიარებს მ. აბრამიშვილისა (3) და კ. კეკელიძის (5) მოსაზრებას, თავის მხრივ ნიკო ბერძენოვის „აკაკაზში“ დაბეჭდილი ცნობილი სტატიიდან (6) მომდინარეს, ვინმე გაბრიელ მაიორის მიერ მოწყობილი მისტიკური თეატრის შესახებ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, იოსებ გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტურგიკურ ბოქემაში“ (7) წარმოდგენილი ჩანახატი, აშუღთა მოძრავი თეატრისა და მისი ბიბლიური თემებით გაჯერებული რეპერტუარით შთაგონებული. „აიღებდნენ აშუღები რომელიმე სასულიერო

რო ამბავს, ჯერ გალექსავდნენ, შემდეგ შეურჩევდნენ სხვადასხვა ხმებს, კილოებს, და გამოდიოდა ნამდვილი მისტიკრია“. (იქვე, გვ. 70).

ცალკე შეჩერებას მოითხოვს დ. ჯანელიძის მეცნიერული თვალსაზრისით ფასდაუდებელი წერილები (8; 9), რომლებიც მნიშვნელოვან მონაპოვარს წარმოადგენს ლიტურგიკული დრამისა და მისტიკიის შესწავლის გზაზე. წერილში „მეათე საუკუნის ქართული დრამის საკითხისათვის“ (8) ავტორი, მისივე სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ, იოანე მინჩხის პოეზიაში, სახელდობრ წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ საგალობელში, მითოლოგიურ-რიტუალურ-სახიობით გადმონაშთებისა და ჰერმენევტიკული მინიშნებების ამოკითხვის საფეძველზე ყურადღებას ამახვილებს ცნობაზე „წმ. გიორგისნის“ მისტიკიის ცხადმყოფის (წარმოდგენის) შესახებ.

უფრო მეტიც, დიმიტრი ჯანელიძე „საქართველოს სამოთხეში“ (10) ტაბუირებული ავთოგრაფიული პროზაული თხრობით გამოკვეყნებულ ქმნილებას „აქა მოკვლა წმიდისა გიორგისაგან ბოროტი ვეშაპისა და განთავისუფლება მეფის ასულისა“, პოეტურ ყალიბში ჩასმის შედეგად, მეათე საუკუნის დრამად მიიჩნევს, ხოლო მის ავტორად ბასიან კარტოს ანუ ბასიან ქართლოსს ასახელებს.

რაც შეეხება წერილს „მთაწმინდელები“ (9), მასში ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მთაწმინდის ქართველთა მონასტრის ლიტურგიკულ პრაქტიკაში ადვილი უნდა ჰქონოდა ლიტურგიკული დრამა-მისტიკიის „სამი ყრმა სახმელში“ შესრულებას.

დაბოლოს, დიმიტრი ჯანელიძის უახლოესი გამოკვლევის თანახმად XIII საუკუნის კათალიკოსი არსენ ბულმაისიძის ქართული მისტიკიების „საგალობლნი შიო მღვიმელისა“ და „საგალობლნი ნინოსი“ ავტორადაა მიჩნეული, ხოლო სვეტიცხოველის სამხრეთ კედელზე აღბეჭდილი ფრესკა წმ. ნინოს მისტიკიის ილუსტრაციად.



გამოდის, რომ X-XIII საუკუნეების საქართველოში ფუნქციონირებდა ლიტურგიკული დრამისა და მისტერიის ინსტიტუტი, რომელშიც ორატორიულობა როგორც ეროვნული აზროვნების კატეგორია და გენეტიკური კოდი მტკიცე დასაყრდენს შეიძენდა.

ორატორიულობის ძირების ძიების პროცესს მართლმადიდებლური ლიტურგიკის წიაღში შევყვართ, რამეთუ „ქრისტიანული ხელოვნება, რამდენადაც მას ქრისტე თავის ბეჭედს ასვამს, არაქრისტიანულისგან უცილობლად განსხვავდება. ეს ხელოვნება ლიტურგიკულია. მასში ღვთის სასუფეველის ნათელია გაცხადებული“ (11).

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ კვლევის ორბიტაზეა მთლიანად ლიტურგიკა და არა ცალკე აღებული მისი რომელიმე ელემენტი საღმრთო წერილიდან მომდინარე საკითხავეების, ლოცვების, საგალობლების თუ საკრალური ქმედებების სახით, რამეთუ ორატორიულობის ძირები ლიტურგიკის, როგორც ეკლესიაში ფუნქციონირებული, ერთიანი, უაღრესად რთული ფენომენის წიაღში იკვეთება და ზემოთ ჩამოთვლილი ელემენტების კონტამინაციის შედეგს წარმოადგენს. მართლმადიდებლური ლიტურგიკა ბევრად უფრო ფართო და მრავალგანზომილებიანი მოვლენაა, ვიდრე ცალკე აღებული ლიტურგიკული დრამა, რომელიც ღვთისმსახურების ერთ-ერთი განშტოებაა, გრანდიოზული კონსტრუქციის დეტალი, მისი ელემენტი. მართლმადიდებლური ლიტურგიკა, როგორც უნივერსალური მოვლენა ანსახოვნებს მთელ ბიბლიურ სამყაროს, მაშინ როდესაც ლიტურგიკული დრამა მისი მხოლოდ რამდენიმე მოტივით იფარგლება.

მართლმადიდებლური ლიტურგიკის სადღეღამისო ციკლი ცხრა ქმედებას მოიცავს და მწუხრს, სერობას, შუაღამონს, ცისკარს, პირველ, მესამე, მეექვსე, მეცხრე ჟამნებსა და ლიტურდიას ანუ წირვას აერთიანებს.

უნიადან სამყაროს შექმნა საღამოს დაიწყო, ამიტომ ღვთისმსახურების სადღეღამისო ციკლიც საღამოს, მწუხ-

რით იწყება „და უწოდა ღმერთმა მწიგნობარსა დღე და ბნელსა უწოდა ღამე და იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად — დღე ერთი“ (დაბ. 1. 5).

მწუხრი უამრავი სიმბოლოთი გაჯერებული ქმედებაა, რომელშიც გაცხადებულია სამყაროს შექმნა, ადამიანის ცოდვით დაცემა და სამოთხიდან განდევნა, მონანიება და შეწყალების თხოვნა, წინასწარმეტყველება მესიაზე და აპოთეოზი — უფლის, როგორც შემოქმედის განდიდებით. ამავე დროს ქმედებას მეორე შრეც გააჩნია, ჩვენი სიცოცხლის მწუხრთან გაიგივებული და გარდაცვალების ფენომენთან წილნაყარი.

ასეთივე მრავალგანზომილებიანი ქმედებაა სერობა, რომლის ერთი პლასტი ძილად მისვლის განცდებს გადმოგვცემს, სიმბოლიურ ჭრილში იკითხება და სიკვდილთან ასოცირდება; ხოლო მეორე — ჯოჯოხეთიდან წარმოტყვევნის პროეცირებას ახდენს.

შუაღამონი მაცხოვრის გეთემანის ბაღში ლოცვის მოგონებას უკავშირდება. ამავე დროს იგი Dies irae-ის თემის აქცენტირებაა, სულიერი სიფხიზლის მოთხოვნით გამსჭვალული, განკითხვის დღის მოულოდნელად დადგომის იდეით შთაგონებული.

ციცკარი ქებითი ფსალმუნების საფუძველზე აღმოცენებული უძველესი ქმედებაა, რომელიც მაცხოვრის ქვეყნად მობრძანების, ნათლისღების, ვნებისა და ჯვარცმის, სიკვდილის დათრგუნვისა და აღდგომის, მოწაფეებისადმი გამოცხადების, ამაღლების, მოციქულთა მიერ ქრისტეს მოძღვრების ქადაგების განსახიზვნებას ახდენს და ოთხნაწილიან ციკლად კონსტრუირდება.

რაც შეეხება ჟამნებს, ისინი თავისი არსით პასიონს უახლოვდება. მოგვაგონებს მაცხოვრის განსჯას, ჯვარცმასა და მწვალებლურ სიკვდილს.

სადღეღამისო ღვთისმსახურების ციკლი მთავრდება ლიტურდიით ანუ წირვით, რომლის დროსაც ადგილი აქვს წმ. საიდუმლო ზიარების შესრულებას. წმ. ლიტურდიას სხვაგვარად ევეპარისტია ანუ სამადლობელი ეწოდება, რამეთუ აღნიშნული ქმედების შეს-

რულებისას ჩვენ ვმადლობთ უფალს კაცობრიობის ცოდვათაგან გამოხსნისა და ქრისტესთან ერთად მკვდრებით აღდგინებისათვის, განცხოველებისათვის. მოციქულთა დროს წმ. ლიტურდიას „პურის ტეხასაც“ უწოდებდნენ (საქმე მოციქულთა III, 46).

ღვთაებრივ ლიტურდიაში გაცხადებულია მაცხოვრის განკაცების საიდუმლო, მისი ამქვეყნიური ცხოვრება, კაცობრიობის ცოდვათაგან გამოხსნა, ამალეობა და მეერგასე დღეს მოციქულებზე სულიწმიდის მოფენა.

წმ. ლიტურდიას ანუ წირვას ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. უფრო მეტიც, საეკლესიო სადღეღამისო ციკლის თითოეული ქმედება ეკქარისტის მოსამზადებელ საფეხურს წარმოადგენს.

მთლიანად სადღეღამისო ღვთისმსახურება ლიტურგიკის ის საფუძველია, რომელსაც ზემოდან შვიდეულისა და წლისათვის განკუთვნილი საკითხავების, ლოცვების, საგალობლებისა და ქმედებათა შრეები ეფინება. ე. ი. სადღეღამისო ციკლს სხვადასხვა განზომილებაში პროეცირებული პლასტები ერთვის, გარკვეულ საათებთან და შვიდეულისა თუ წლის დღეებთან დაკავშირებული. შედეგად კი ერთი და იგივე ღვთისმსახურებაში ვხვდებით საკითხავებს, ლოცვებს და საგალობლებს იმ საღვთო ამბებიდან მომდინარე, რომლებიც ორგანულად უერთდება ან გარკვეულ საათებს ან კვირიაკისა და წლის დღეებს.

იქმნება უკიდევანო მასშტაბისა და ურთულესი კონსტრუქციის ციკლი, თემატურად სამყაროს შექმნიდან მის აღსასრულამდე გადაჭიმული, უამრავი სიმბოლოთი დაშიფრული, რწმენის დოგმატით განმტკიცებული და პატრისტიკული სენტენციებით გამსჭვალული. მასში მთელი სისრულითაა გაცხადებული ის უნივერსალიზმი, რომელიც საერთოდ მართლმადიდებლური ღვთისმსახურების უმთავრესი მახასიათებელია, რამეთუ აუდიალურ-ვიზუალური პლასტების შერწყმით ნაძერწი კოსმიური მასშტაბის კონტრაპუნქტი, ესოდენ

ბუნებრივად წაკითხული ჰორიზონტსათუ ვერტიკალში, მუსიკალურ კანონზომიერებათა შედეგს წარმოადგენს, ორატორული საწყისის აქცენტებით გამორჩეულს.

\* \* \*

სახელმწიფო რელიგიის სტატუსის მიღებამდე ქრისტიანობას თან ახლდა დაუსრულებელი დევნა იუდეველთა და წარმართთა მხრიდან. ამის გამო ისინი იძულებულნი იყვნენ დამით შეკრებილიყვნენ, კატაკომბებში ჩასულიყვნენ და იქ ჩაეტარებინათ ღვთისმსახურება, ანდა მოწამეთა წამების ადგილზე მოეყარათ თავი; ამიტომაც რომ დამისთევის ლოცვა, ბერძნულად პანაშვიად წოდებული, გარდაცვლილთა ხსოვნისადმი მიძღვნილ მთელ რვა ატრიბუტებს შეიცავს.

დამით ლოცვის ფენომენს მრავალი იმპულსი გააჩნია. ერთ-ერთი მათგანი ანგელოზთადმი მიბაძვის მცდელობასა და მათ მსგავსად მამა ზეციერისადმი შუენწყვეტელი ხოტბის შესხმისკენ ლტოლვაში მდგომარეობს. აქვე უნდა აღინიშნოს წინასწარმეტყველი მეფე დავითის მაგალითი, უფლისათვის საგალობლად ღამე რომ დგებოდა; თვით მაცხოვარი ხშირად აღავლენდა ღამ-ღამობით მზურვალე ლოცვებს უზენაესისადმი. „იღვიძებდით და ილოცევით, რათა არა შეხვიდეთ განსაცდელსა“ — ეუბნებოდა იგი მოციქულებს (მათე, 26, 41) და მოციქულებიც ლოცულობდნენ. გაიხსენოთ პავლე მოციქულის მაგალითი, რომელიც ქალაქ ფილიპოსში სილასთან ერთად საპყრობილეში ლოცულობდა და ღმერთს ადიდებდა (საქმე, XVI, 25), ხოლო ქალაქ ტროაში მთელი ღამის განმავლობაში ებასებოდა მორწმუნეებს (საქმე, XX, 7). ასევე დამით აღავლენდნენ ლოცვებს პირველი ქრისტიანები იოანეს დედის, მარიამის, სახლში და უფალს პეტრეს გამოხსნას სთხოვდნენ (საქმე, XII, 5, 12); ქრისტიანთა დამით ლოცვის შესახებ წარმართი მწერლებიც (ლუკიანე, პლინიუს უმცროსი) მეტყველებენ. აქვე უნდა დავასახელოთ მენელსაცხებლუ ღედათა მა-

ცხოვრის საფლავეზე მისვლა და მისი წმინდა სხეულის ძიება (მარკოზი XVI, 2; იოანე XX, 1); მეორედ მოსვლის ფენომენი, რომელიც გონიერი და უგუნური ქალწულების იგავიდან მომდინარე, ღამე უნდა მოხდეს და ა. შ.

ღამისთევის ლოცვაში თავიდანვე იყო განსახოვნებული ახალი აღთქმის ის ამბები, რომლებსაც ღამე ჰქონდა ადგილი და ძველი აღთქმის ის ისტორიები, რომლებიც ახალი აღთქმისათვის მწუხრიანულ პირველსახეებს ქმნიდნენ და საერთოდ, ბიბლიური დრო ახალ აღთქმისულ შემთან შედარებით ლიტურგიკულ წყაროებში ყველგან მწუხრადაა აღქმული და ამოტვიფრულია იდეა ძველის და ახლის უწყვეტულობის შესახებ, რამეთუ „ნათელი იგი ბნელსა შინა ჰსჩანს, და ბნელი იგი მას ვერ ეწია“ (იოანე, 1, 5). ამიტომაც მწუხრში წარმოდგენილი ამბები უშუალო გაგრძელებას ჰპოვებს ცისკარში. ამ უკანასკნელშიც ღამეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რამეთუ მაცხოვრის შობა, ბეთლემელი მწყემსების მიერ ქმისის განკაცების შეტყობინება და თვით აღდგომაც ხომ ღამე მოხდა. უფრო მეტიც, მკვდრეთით აღდგომის შემდგომი გამოცხადებაც უმთავრესად მწუხრზე ან ცისკარზე ხდებოდა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ საკრალური ამბების გასახსენებლად ეკლესიამ შესაფერი დრო შეარჩია, სწორედ ის დრო, როდესაც სინამდვილეში ესა თუ ის ამბავი მოხდა.

ღამისთევის ლოცვას საყოველთაო ხასიათი ჰქონდა აღმოსავლეთში. იგი სრულდებოდა მთელი წლის განმავლობაში კვირამძალზე, აღდგომის ღამეს, ღვთის გაცხადების დღესასწაულსა და წმ. წამებულთა ხსოვნის დღეს.

დროთა ვითარებაში ღვთისმსახურების ეს სახე სხვა დღესასწაულებზედაც გავრცელდა და რწმენის დოგმატთა განმტკიცებისა და ცოდვათაგან გამოხსნის უდიდესი საიდუმლოს მინიშნების ჭეშმარიტ წყაროდ იქცა, რომელსაც წითელ ზოლად გასდევს მიწიერი ეკლესიის ზეციერთან ორგანული კავშირის იდეა და რომელიც სამყაროს

შექმნის, ადამიანთა ცოდვით დატყვევებისა და მისი გამოსყიდვის თავისებური ტრიპტიხის მსგავსად ვითარდება. მართლმადიდებლური ეკლესია პირდაპირ აყენებს თავის მრევლს ძველი აღთქმისა და ახალი აღთქმის წინაშე და წარსულ ამბავთა თანამონაწილედ ხდის, განასახოვნებს რა გამოხსნის გზას ცოდვით დატყვევული კაცობრიობისა, რომელიც უფალმა თავის მხოლოდშობილ ძემ ალაღვინა და ამიტომაც კიდევ ერთხელ „წარმოგვიდგენს“ ღვთის კრავის შობასა და უფლის გაცხადებას, მის ჯვარცმასა და სიკვდილს, მკვდრეთით აღდგომასა და მოწაფეთა და მენელსაცხებელ დედათა წინაშე გამოცხადებას.

ღამისთევის ლოცვის მთავარი კარკასი უკვე ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ჩამოყალიბდა, თუმცა დასრულებული სახე მეოთხე საუკუნეში, წმ. იოანე ოქროპირის დროს მიიღო. მის ავტორებად მიჩნეულნი არიან ხარიტონ აღმსარებელი და საბა განწმენდილი, წმ. იოანე ოქროპირი, იერუსალიმელი პატრიარქი სოფრომი, წმ. იოანე დამასკელი, ნეტარი იერონიმი.

ღამისთევის ლოცვა ოთხი სტიქიის — წმ. წერილის, საგალობლების, სხვადასხვა ტიპის ლოცვებისა და მრავალმხრივი ქმედების კონტაშინაციის შედეგია (12).

წმ. წერილიდან ღამისთევის ლოცვაში გამოყენებულია ფსალმუნები, პარემიები და საცისკრო სახარებანი.

როგორც ცნობილია, ფსალმუნთა უმრავლესობა წინასწარმეტყველი მეფის, დავითის მიერაა შექმნილი. ამიტომაც მას ჩვენში „დავითნი“ ჰქვია. ფსალმუნები ჭეშმარიტი სადიდებელია ღვთისა, მისი სრულყოფილებისა და გარშემოწერილობისა, „მთავარი საგანი „დავითნისა“ არის ღმერთი და ადამიანი. ღმერთი — თავისი დიდებულებით, სიკეთით, მოწყალებით, კეთილმოქმედებითა და სიმართლით. ადამიანი — თავისი სისუსტით და რწმენით, მწუხარებითა და სიხარულით“ (13 გვ. 380)

ფსალმუნებში განცდათა და გრძნობათა უკიდევანო სამყაროა და რაც მთავარია, განჭვრეტაა მესიის გარდამოსვ-



ლისა, მისი ვნებისა და ჯვარცმის (ფსალმუნები 2, 15, 21, 39, 44, 67, 88, 90, 96, 100, 117).

ღამისთევის ღოცვაში ფსალმუნი დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელია და ამავე დროს კონსტრუქციის მთავარი საყრდენი. უფრო მეტიც, ციკლის უძველესი ფენა სწორედ ფსალმუნისეულია და მწუხრის აღმოცენების მთავარ ბირთვადაც 140-ე ფსალმუნი „უფალო ღაღად-ვყავ“ არის მიჩნეული. ფსალმუნები გვხვდება ღამისთევის ღოცვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან კვანძებზე როგორც დასრულებული სახით (103, 33, 50) და ცალკეულ მუხლებად გამოკრფილი (ჩასართავები, წარდგომები, ანტიფონები, აუარებლით), ასევე ჯგუფებად გაერთიანებული („უფალო ღაღად-ვყავ“; ექვსფსალმუნი; სტიხოლოგია; აქებლითი).

ფსალმუნი აჩარჩოებს ქმედების პირველ განყოფილებას, მწუხრს, რომელიც თავის მხრივ შვიდნაწილიან ციკლს წარმოქმნის. იგი გამოძერწავს დრამატურგიულ თაღს სამყაროს შექმნიდან ღვთის განდიდების დითირამბამდე გადაჭიმულს. მწუხრის დრამატურგიულად ქმედითი „სცენაც“, სამოთხის დაკარგვის გამო გოდებით დაღდასმული, ფსალმუნთა ჯგუფზე (140, 141, 129, 116) კონცენტრირდება და ტრაგიკულ ცენტრს წარმოაჩენს.

ქმედების მეორე განყოფილება, ცისკარიც, გრანდიოზულ ოთხნაწილიან ციკლად კონსტრუირებული, ფსალმუნთა ჯგუფით (3; 37; 62; 87; 102; 142) იხსნება. იგი ქმნის მრავალგანზომილებიან პლასტს, სიმულტანური აზროვნებით გამოორჩეულს და ცოდვილი ადამიანის უფალთან საუბარს გადმოგვცემს. ეს არის კაცობრიობის აღსარება და შეწყალების თხოვნა, წინასწარმეტყველება მესიაზე და ახალი აღთქმის ადამიანის სიხარული მხოლოდშობილის განკაცების გამო. წარმოვეისახავს რა სულს, თითქოსდა საშინელი სამსჯავროს წინაშე აღმართულს, ექვსფსალმუნი შეწყალების თხოვნით იმსჯელება და უფლისადმი ღაღადებით ივსება, რითაც ემოციურ თაღს ქმნის მწუხრის მე-

სამე „სცენასთან“ (უფალო ღაღად-ვყავთან). ამავე დროს, ფსალმუნთა აღნიშნული ჯგუფი ასოცირებულია იოანე ნათლისმცემლის ქადაგებასთან შენაწების შესახებ და ამდენად ძალზე რთულ იდეურ-ემოციურ მნიშვნელობას იძენს.

ციკლის მეორე ნაწილიც ფსალმუნთა ჯგუფს აერთიანებს (მეორე და მესამე კანონები, ფსალმუნები 9-23). იგი მაცხოვრის ვნების, ჯვარცმისა და მკვდრეთით აღდგომის განსახოვნებას ახდენს და ციკლის ტრაგიკული კულმინაციის ფუნქციას ატარებს. ცისკრის ბოლო, მეოთხე ნაწილიც ფსალმუნთა ჯგუფს (148; 149; 150) ეყრდნობა, ღვთის სადიდებელ ჰიმნად აღიშარება და საზეიმო ფინალის მნიშვნელობას იძენს.

ფსალმუნებს საკმაო ადგილი უკავია საკრალური ტრიპტიხის დასკვნით განყოფილებაშიც, პირველ ჟამში. ეს ბუნებრივიცაა, რამეთუ ქრისტიანული ჟამები თავდაპირველად მხოლოდ ფსალმუნებს შეიცავდა. ღოცვებითა და საგალობლებით მათი გამდიდრება შედარებით გვიან მოხდა. პირველი ჟამნი სამ ფსალმუნს (5; 89; 100) აერთიანებს, რომელთაგან პირველი დავითის ღოცვაა, უფლის წინაშე აღვლენილი, უკეთურთა განსჯისა და მართალთა კურთხევის ვედრებით გამსჭვალული; მეორე, მოსეს გალობა, ღვთის ნათლის ჩვენზე გარდამოსვლის სურვილითა აღტკინებული, ზოლო მესამე – მამაზეციერის წყალობისა და სიმათლის ქებით გამორჩეული. სამივე ფსალმუნი უსჯულოთა და მართალთა ანტითეზის კონსტატაციას გვაძლევს და ციკლის ერთ-ერთი მთავარი იდეური თემის – ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთკავშირის გამოძერწვას ემსახურება.

საქართველოში „ღავითნი“, მისი პირველად თარგმნის დღიდანვე უსაყვარლეს წიგნად იქცა. „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ღავითნი“ იყო ქართველი კაცის გულიდან განუშორებელი წიგნი. მისი ლირიკული საგალობლები მოისმორდა ეკლესიათა საკურთხეველიდან და ამბიონებიდან, დარიბი მოსახლეო-



ბის ქოხებიდან და შეძლებულთა სასახლეებიდან“ (13; გვ. 375). ისტორიკმ შემოინახა ამავე წამებისა „წმინდისა დიდისა მოწამისა რაუდენისა, რომელი იწამა ჟამთა დიდისა მეფისა ვახტანგისათა სპარსთა მიერ ქართლს, სოფელსა შინა წრომს“ და რომლის წმინდა ნაწილიც მეფის ბრძანებით დიდი პატივისცემით იქნა გადასვენებული ნიქროსის საეპისკოპოსო ეკლესიაში „გალობთა და ფსალმუნებითა“ (10).

აქვე შეიძლება ვავიხსენოთ დაკრძალვა პატიოსანთა ნაწილთა წმიდისა დედოფლისა შუშანიკისა „ყოველი კრებულითურთ ფსალმუნითა სულიერითა“ (იქვე, გვ. 192).

ამრიგად, ქართველი კაცისათვის „დავითნი“ უძველესი დროიდან წარმოადგენდა მისი სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთ ორგანულ ნაწილს. ეს გასაგებებაცაა, რამეთუ სული წმიდის შთაგონებით შექმნილი საგალობლები საოცარი სრულყოფითა და ღვთივგანბრძობილობით გამოირჩევა. ალბათ ამიტომაცაა, რომ უძველესმა იადგარებმა და XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დაფიქსირებულმა საგალობელთა კრებულებმა შემოინახეს დამისთევის ლოცვის არქაული სახე, ფსალმუნთა სრული გალობით წარმოდგენილი.

რაც შეეხება პარემიებს, მათში მოცემულია წინასწარმეტყველება გარკვეული დღესასწაულისა ან პიროვნების შესახებ. გახსნილია ღვთისმსახურების არსი. ამიტომაც ეკლესია განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს პარემიებისადმი და მათი ყოველი წაკითხვის წინ ბრძანებს: „სიბრძნით აღემართენით“.

აღსაველებსა და გალობანს შორის დამისთევის ლოცვაზე იკითხება ე. წ. საციხკრო სახარება. იგი ქრისტესადმი ბოლომდე ერთგულად დარჩენილი მოციქულების რაოდენობის შესაბამისად თერთმეტია, ხოლო თავისი ბუნებით ორგვარი: ერთი სხვადასხვა დღესასწაულებზე წასაკითხი და შინაარსობრივად ამ დღესასწაულებიდან უშუალოდ მომდინარე; ხოლო მეორე, კვირისა, რომლის „ისტორიებიც“ მაცხოვრის

მკვდრეთის აღდგომას, მოწამებში მის ერთ-ერთ გამოცხადებასა და ამაღლებას უკავშირდება.

რაც შეეხება საგალობლებს, მათ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებათ დამისთევის ლოცვაში, რამეთუ სწორედ საგალობელშია გაცხადებული ქმედების უმნიშვნელოვანესი საკრალური არსი.

როგორც ცნობილია, მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკის თეორიის საფუძვლების ჩამოყალიბება დაკავშირებულია სახელთან კლიმენტ ალექსანდრიელისა (+217), რომელმაც კარგად უწყობდა მუსიკის ზნეობრივი მნიშვნელობა და სწორედ ამის გამო იყო, რომ ასეთი შეუპოვრობით უარყოფდა მუსიკას უკიდურესს, სასოწარკვეთილსა და მოქვეითინეს; სწრაფვითს, მშფოთვარესსა და ენებათა ღელვით შეყრობილს. „მელოდია უნდა შეირჩეს ვნებათაგან დამცხრალი და უბიწო“ — წერდა კლიმენტ ალექსანდრიელი და მის აზრს იზიარებდნენ კართაგელი ეპისკოპოსი წმ. კიპრიანე (III საუკ.), წმ. იოანე ოქროპირი, ნეტარი იერონიმი (+420) და სხვანი.

მაღე კლიმენტ ალექსანდრიელის კონცეფციამ საყოველთაო აღიარება ჰპოვა VI მსოფლიო კრებაზე (680-681), რამაც თავის მხრივ საფუძველი მოუზადა ქრისტიანული საგალობლის არსის განმსაზღვრელი ე. წ. 8 ხმის სისტემის შექმნას.

ველემის მიხედვით მართლმადიდებლური ეკლესიის წიაღში 8 ხმის სისტემის ჩამოყალიბება სირიელი პატრიარქის სევერიუსის შთაგონების შედეგია, ხოლო მისი საბოლოო მოწესრიგება და დახვეწა მეცნიერთა და თეოლოგთა დიდი უმრავლესობის თანხმად წმ. იოანე დამასკინის უკავშირდება, რომელმაც ისევე, როგორც დასავლეთში პაპმა გრიგორი დიდმა, შეაგროვა საეკლესიო საგალობელნი და შექმნა ე. წ. ოქტოხოსი ანუ რვა ხმა.

გრიგორი ღვთისმეტყველი და იოანე დამასკინი რიცხვ 8-ს მარადიულობის სიმბოლოდ მიიჩნევენ. მათი აზრით, რიცხვ 7-ში სამყაროს შექმნის დღებისა და შესატყვისად, ამაჟამინდელი დროს



ფიქსირებული, ხოლო მერვე დღე მკვადრეთიდ აღდგომის შემდეგ აღდგება. რვა ხმათა სისტემის თითოეულ ხმას თავისი სემანტიკური აურა ახლავს, პირველი ხმა, დიდებული და საზიემო, მხესთანაა შედარებული და სიზარმაცის, მოღუნებულობის, დარდისა და სიმორცხვის განმდევნელადაა აღიარებული; მეორე ხმა — თვინიერი, მშვიდი და მოკრძალებული, ნუგეშისმცემელია და პირქუშ განცდათაგან განმზარდებელი; მესამე ხმა — ბობოქარი და მშფოთვარე, მრისხანე ქადაგებასთან ასოცირდება; მეოთხე ხმა — ორბუნევიანია, რამეთუ ხან სიზარულს იტყეს და ხანაც ნაღველს; იგი განსაკუთრებულ ნეტარებას აზიარებს სულს და ღვთის მადლის ჩვენზე გარდამოსვლას მიგვანიშნებს; მეხუთე ხმა — ვნებათაღელვის ჩამქრობი, განსაკუთრებით კარგად შეესატყვისება ლოცვებსა და ცოდვთა გამოტირილს; მეექვსე ხმა — ღვთისმოსავი გრძობების, ერთგულების, ადამიანურობის, საყვარულის გადმომცემია; მეშვიდე ხმა — რბილი და დამრიგებლური, შეწყალების თხოვნითაა გაჯერებული; მერვე ხმა — ცათა სასუფეველის საიდუმლოთა განმჭვრეტე, გამოგვეცემს რწმენას მკვდრეთით აღდგომისა და „ცხოვრებისა, მერმისა მის საუკუნეთასა“ (14).

აქ შესაძლებლად მიმაჩნია გავაკეთოთ მცირე გადახვევა და ექვს ქვეშ დავეყნო საყოველთაოდ გავრცელებული აზრი ქართული საგალობლის სერო მუსიკიდან წარმომავლობის შესახებ.

თუ გავიხსენებთ იმ გარემოებას, რომ პირველი ქრისტიანული საგალობელი ანგელოსებმა მოჰფინეს „ქვეყანასა ზედა“ შობის დამეს (ლუკა 2, 13-14), რომ თვით საიდუმლო სერობა გალობით იყო შემკული (მათე 26, 30; მარკოზი 14, 26), რომ სწორედ გალობის ფენოშენი სდევდა იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებას (4, 8-11); ვასაკები ვახდება საგალობლების, ვითარცა „მსხვერპლად შეწირული ბაგეების“ (ოსია წელი 14,3) განსაკუთრებული, საკრალური მნიშვნელობა და მით უფრო შეუძლებლად მიმაჩნია წარმოდგენილ მათი

პირველადი აღვლენა კურთხეული და ხელთდასხმული წმ. მამების გარეშე, იმ წმ. მამებისა, რომელთა შემოქმედებითი ორიენტირი შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ და მხოლოდ ხილვებში გაცხადებული ანგელოზთა გალობა და არა საერო სულისკვეთების სიმღერები.

„გალობა არს ხმაი ანგელოსთადმი შემსგავსებული, რომელნიცა წინაშე საყდართა ღვთაებისათა გალობენ: „წმინდაო, წმინდაო უფალო საბაო“; და ამისთვის გალობა თუ არა საღმრთოთა ზედა, სხვებ არა მოიღების“ (15; გვ. 62). ქართულმა კაცმა კარგად უწყოდა, რომ ღვთის სიტყვა ყოველთვის ზეციდან ეშვებოდა, ხოლო მისი მადლი ცათა შინიდან ეფინებოდა, მაშინ რაღა უნდა ითქვას საგალობელზე, რომელიც სული წმიდის ემანაციის შედეგს წარმოადგენს? და რამდენადაა დასაშვები მისი თაურსახის მიწიერი განზომილებაში ძიება? მაგრამ თუ ჩვენ მაინც შევუდგებით ქრისტიანული საგალობლის სათავეების გამოკვლევას, იგი საერო სიმღერასთან კი არ მიგვიყვანს, არამედ წარმართულ საგალობელთან.

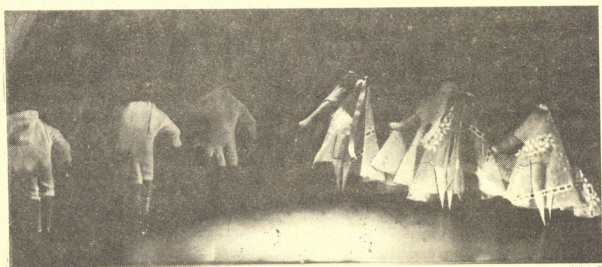
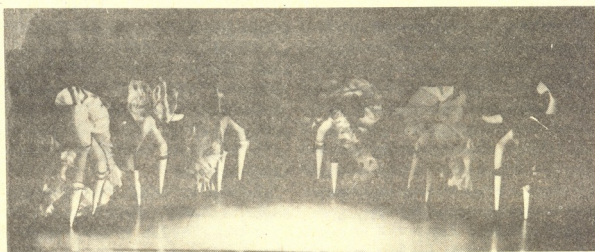
ვიზიარებ რა მოსაზრებას ქართული მრავალხმიანობის წარმართული წარმომავლობის შესახებ, დავუმატებდომ რომ პირველყოვლისა სამხმიანი სწორედ წარმართული საგალობელი იქნებოდა, რის საფუძველსაც მამლევს არა მარტო ცნობილი ატრიბუტები, არამედ, და რაც მთავარია, და რაც დღესდღეობით მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩენილი, ჩვენი წარმართული პანთონის ცენტრში ამოზრდილი საკრალური ტრიადა, წმინდა სამების ეს თაურსახე, რომელიც თავისთავად განაპირობებდა და განსაზღვრავდა მისდამი აღვლენილი გალობის სპეციფიკას, სამხმიანობით წარმოიქმნის.

ჩემი ღრმა რწმენით, ისევე როგორც ძველი აღთქმა თავის უშუალო გაგრძელებას ახალ აღთქმაში პოულობს, ისევე როგორც მაცხოვრის პროტოტიპს ადამი წარმოადგენს, ისევე როგორც ხილულ სამყაროს თან ახლავს თავისი ტრანსცენდენტალური ორეული.

(გაგრძელება 59-ე გვ.ზე)



## თითაზის თეატრი





ყოველი მხრიდან გვეხმის — ამ არ-  
ეულ დროში უპარესად გართულდა  
ზრუნვა ქართული კულტურის განვითარ-  
ებისათვის. მძიმე დღეებს განიცდის  
ხელოვნების ყოველი დარგი, მათ შო-  
რის ქართული თეატრი, იშვიათად იმარ-  
თება პრემიერები, მასურებელმა ზურ-  
გი აქცია თეატრს, ზოგიერთ ქალაქში  
საერთოდ ჩაკვდა თეატრალური ცხოვ-  
რება...

**მართლაც მძიმე სურათია!**

ასეთ ვითარებაში სრულიად მოულო-  
დნელი რამ მოხდა: ბათუმში დაარსდა  
ე. წ. „თითების თეატრი“, რომელმაც  
თბილისში ჩამოიტანა თავისი ერთი  
სპექტაკლი და ამირან შალიკაშვილის  
პანტომიმის თეატრში მოპატონებული  
მასურებელი სასამოვნო სიურპრისის  
მოწმე გახადა.

„თითების თეატრი“ არ უნდა აგვე-  
როს „ჩრდილების თეატრში“, სადაც  
თითების მეშვეობით მრავალი კონფი-  
გურაცია იქმნება ფონზე გამოსახული  
ჩრდილების პლასტიკით (ცხოველები,  
ფრინველები, ადამიანის თავი და ა. შ.).

აქ ფონი და გარემო შავია, სიბნელი-  
დან „სცენაზე“ (სინამდვილეში სულ  
პატარა მოედანზე) გრაციული მოძრა-  
ობით, მუსიკის ფონზე, ერთი ბეწო —  
თითისტოლა — „ფიგურები“ გამოდიან  
და იწყება საოცრება. იმის სრული ილ-  
უზნაა, რომ თქვენ ძალიან შორიდან უყ-  
ურებთ სცენას, რომელზედაც ცოცხა-  
ლი, ნამდვილი ადამიანები მშვენიერ,  
წარმტაც არაბესკებს ქმნიან, მხოლოდ  
ესაა, რომ მანძილის გამო ისინი ძალზე  
პატარები გვეჩვენებიან.

პლასტიკური სანახაობა ხელის მტევე-  
ნის და თითების ვირტუოზული მოძრა-  
ობითაა შექმნილი. ხელის მტევანი შე-  
მოსილია შესაფერი „კოსტიუმით“, —  
თითები (უპირატესად საჩვენებელი და  
შუა თითი მოძრაობს, საპირობის შე-  
მიხვევაში აქტიურია ცერა თითი) მოქ-  
მელი გმირის ფეხებია, რომლებსაც მუ-  
სიკის რიტმებზე განსაცვიფრებელი მო-  
ძრაობის შესრულება შეუძლიათ.

მასურებელი ძალდაუტანებლად და  
ბუნებრივი ხალისიანობით იჯერებს ამ

ილუზიის რეალობას. მართლაც, ჩვენს  
წინ ხან ხორუმი და ფერხულები გაცო-  
ცხლდებიან, ხან სიმღი თუ კლასიკური  
ბალეტის პასაჟები, ხან კი კარმენის  
დრამატიზმით სავსე თავგადასავლის  
რომელიმე ეპიზოდი გაიეღვებს...

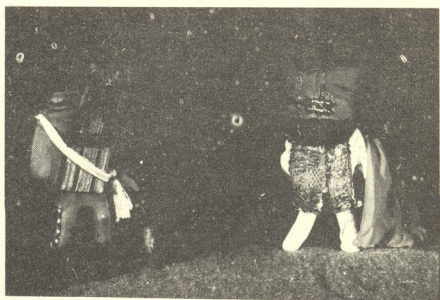
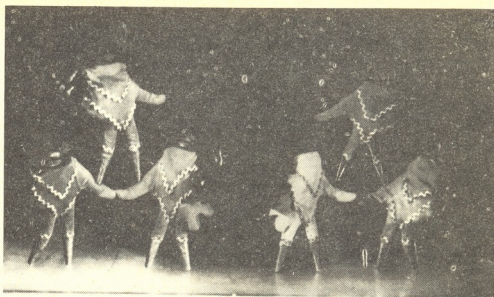
რასაც ვუყურებთ, მშვენიერია, წარ-  
მტაცი, ზოგჯერ დაუჯერებლად ეფექ-  
ტური, მაგრამ გაცილებით ძლიერი იქ-  
ნებოდა შთაბეჭდილება, ჩვენი განათე-  
ბისა და ხმის ჩაწერის ტექნიკა ასე კა-  
ტასტროფიულად რომ არ იყოს დაშო-  
რებული მსოფლიო სტანდარტებს.

კეთილგანწყობილ მასურებელს შე-  
უმჩნეველი არ დარჩებოდა მცირე ხარ-  
ვეზები გემოვნებაში და სტილის მთლი-  
ანობაში და იგი, ალბათ, ვერც პროფ-  
რამის გაფორმებით დარჩება მინცდა-  
მანიც კმაყოფილი, მაგრამ ეს არ არის  
მთავარი. მთავარია, რომ ჩვენ ხელოვნე-  
ბის პატარა სასწაულთან გვაქვს საქმე.

ამ თეატრის შექმნის თვით ფაქტი და  
ეს გრაციით სავსე სპექტაკლი სხვა რა-  
მის მანიშნებელიცაა — ჯერ კიდევ  
ძლიერი ყოფილა ჩვენში ძიების და შე-  
მოქმედების წყურვილი, კიდევ ყოფი-  
ლან „შერეკილები“, რომლებიც თა-  
ვიანთი ქმედებით სიხარულს გვგვრიან.

აქ პირველ რიგში მაღლიერებით  
უნდა მოვისხენიოთ თეატრის შემქმნე-  
ლი, მისი რეჟისორი ბესო კუბრეიშვი-  
ლი, რომელმაც ფანტაზიის, გამომგონე-  
ბლობის კარგი მაგალითი მოგვცა და  
თეატრის „მსახიობები“ (ნ. ვერულიძე,  
თ. მამუკელაშვილი, ე. ბარდანაშვილი,  
ლ. აფაქიძე, ი. კოტია, დ. მელია, ზ. გუ-  
რგენიძე, ა. ოჩიგავა), თითქმის მთლად  
ბავშვები, რომელთა გატაცება და ენ-  
თუზიანობა სანიმუშოა.

თუ ამ თეატრს სათანადო ხელშეწყო-  
ბა ექნება, უეჭველია, მას მრავალი თა-  
ყვანისმცემელი გაუჩნდება და გზა გაეხ-  
სნება მისი ქანრის შესაფერი თეატრა-  
ლური ფესტივალებისაკენ, მითუმეტეს,  
რომ სახელწოდებაც ექსტრავაგანტური  
აურჩევიათ—თეატრი-სტუდია „99±2“,  
ხოლო თავად სპექტაკლისათვისაც მე-  
ტად შესაფერი რამ უწოდებიათ —  
„ექსტრავაგანსა“.



ისევე როგორც მიწიერი ეკლესია ზეციური ეკლესიის მოდელის მიხედვითაა შექმნილი, ისევე როგორც ქრისტიანულმა ტაძრებმა ძველი წარმართული სამლოცველოების ადგილი დაიკავა, ასევე ქრისტიანული საგალობელიც ტექსტშეცვლილი და რამდენადმე განახლებული, წარმართული საგალობლის წიაღში გამოიკვეთა.

რაც შეეხება მტკიცებას იმის შესახებ, რომ რიგი საერო სიმღერებისა ძალზე ახლოს დგას ან იდენტურია ქრისტიანული საგალობლებისა, აქ შეიძლება ითქვას შემდეგი. ჯერ ერთი, რიგი ე. წ. საერო სიმღერებისა, როგორცაა მაგალითად „ყურშაო“, საკრალური წარმომავლობისაა, რამეთუ სწორედ წარმართულ პანთეონს უკავშირდება, ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ვერბალური მხარე დაშორებულია საკრალურს, აქ ეჭვს გარეშეა პირუკუ პროცესი — საგალობლის ხალხში გასვლისა და საუკუნეთა მანძილზე მისი ტექსტუალური სახეცვლისა. მით უფრო, რომ ქრისტიანული საგალობელი ფართოდ იყო დამკვიდრებული ქართველი კაცის შეგებაში, რამეთუ „მეფიდან დაწყობილი უკანასკნელ გლეხკაცამდე ყველა გალობდა ეკლესიაში“ და „ყოველ მეჯლისზედ, თუ დიდს ოჯახებში, ჯერ უნდა საეკლესიო გალობით დამტკბარიყვნენ, მერ საერო სიმღერით“ (16; გვ. 29-30).

დამისთევის ღოცვის საგალობლები ჟანრთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და ცალკე შეჩერებას იმსახურებს.

საგალობლები — ტროპრები, კონდაკები, გალობანი და სხვანი გადმოგვცემენ იმ მოვლენას თუ ამბავს, რომელსაც ეძღვნება ღვთისმსახურება. კონდაკი, რომელიც სდევს გალობანის მეექვსე გალობას, შეიძლება აღიარებულ იქნას ყველა საგალობლის მთავარ თემად, რამეთუ სწორედ იგი გადმოგვცემს მუსიკაში განსხეულებული ღვთისმსახურების არსს. ეს არის თეზისი, მთავარი აზრი, რომელიც თემის მნიშვნელობას იძენს და ზემოთ მოკლე გადმოცემას ემსახურება. ე. ი. ღვთისმსახურების მამოძრავებელი მუხტი სწორედ კონდაკ-

ში წარმოინდება. განვითარების ახალსაფეხურზე იგი კვლავ ბრუნდება ტროპარსა და იკოსში. ამ უკანასკნელში თემა წინადადებიდან სრულ მუხლად, ხოლო ზოგჯერ ოდითაც ყალიბდება. აუხებს რა კონდაკს, იგი თემის შემდგომ განვითარებას ახდენს, იმავე ხმაზე ივადობება და თორმეტ მოწოდებას შეიცავს ან უფლის სახელის ხსენებით დაწყებულს ანდა ხაირეტიზმით. აღნიშნულ მოწოდებათაგან ზოგი ძველი აღთქმის პირველსაზედ ფიქსირდება, ზოგი კი მათ ახალ აღთქმისეულ განსხეულებას წარმოშობს.

იკოსში ჩასახული აზრის შემდგომი განვითარება და გაღრმავება დიდებულებასა და საზიმიო ტონებს აღწევს დასდებლებში „უფალო დადად — ვყავსა“, ლიტიასა, სტიქარონსა და აქეპდითსა ზედა, რომელშიაც ფაქტიურად ეკლესიის მთელი ისტორიაა გადმოცემული.

ასე მაგალითად, „უფალო დადად — ვყავ შენდამ“ 140-ე, 141-ე, 129-ე და 116-ე ფსალმუნებიდან გამოკრფილი მუხლების საფუძველზე შედგენილი საგალობლებია, რომელშიც გამოხატულია ცოდვით დაცემული კაცობრიობის ვედრება უფლისადმი და შეწყალების თხოვნა. ძველი აღთქმისა და მომდინარე დადადება ორგანულად ერწყმის დასდებლებში გაცხადებულ მოტივებს, ახალი აღთქმის წიაღში წაკითხულს, რამეთუ თუ „უფალო დადად — ვყავ შენდამი“ ძველი აღთქმის ისტორიას ანსახონებებს და წ-ლ მოსემდელ ცოდვით დადასმულ ცხოვრებასა და დრამატულ განცდათა სფეროს გადმოგვცემს. ახალ აღთქმასთან წილნაყარი დასდებლები კი ეკლესიის წ-ლ მოსეს შემდგომ ეტაპს წარმოგვიდგენს და ღმერთის მიერ ხალხის ვედრების შესმენასა და მათთვის წინასწარმეტყველთა გამოგზავნის ისტორიას გვიოცნებებს, რაც თავის მხრივ ძველი და ახალი აღთქმის შინაგან, ორგანულ ერთიანობაზე მეტყველებს. „ნუ ჰკონებთ, ვითარედ მოვედ დაძხინად მსჯულისა, გინა წინასწარ — მეტყუჳლთა; არა მოვედ დაძხინად, არამედ აღსრულებად“ (მათე, 5, 17) — ბრძანებს მაცხოვარი და სწორედ ეს მეტყვიდ-

რეობითი კავშირი და ახალ აღთქმაში ამოტყვიფრული ბიბლიური თაურსახეები მეტყველებენ იმის შესახებ, რომ ძველ აღთქმა სწორედ ახალ აღთქმაში განსაზოვნდა. ვინაიდან დაცემული აღმის სანუგეშოდ მიცემული აღთქმა მაცხოვრის მოვლინებაში მდგომარეობდა, ამიტომ ეკლესია განსაკუთრებულ დავტვირთვას აძლევს ბოლო დასდებელს, დოღმატიკს, რომელშიც ამოტყვიფრულია სწავლება მაცხოვრის შობის შესახებ ყოველდწმინდა მარიაშისაგან.

დასდებლები ღიტიასა ზედა უშუალოდ ტაძრის წმინდანს უკავშირდება და ამდენად რამდენადმე შორდება დრამატურგიის მაგისტრალურ ხახს.

რაც შეეხება დასდებლებს სტიქარონსა ზედა, აქ უშუალოდ გრძელდება ეკლესიის ისტორია, რომელიც ბაბილონის ტყვეობის შემდგომ პერიოდს მოიცავს. ვინაიდან აღნიშნული დასდებლები საზეიმო ატმოსფეროს გაძლიერებას ახდენენ, ისინი ემოციურად უფრო მაღალ საფეხურზე არიან წარმოჩენილნი. ისევე როგორც მწუხრის ღოცვანი სულ უფრო და უფრო იმუხტებიან და ახალ იმპულსებს ავლენენ, ასევე დასდებლები სტიქარონსა ზედა კიდევ უფრო მეტი აღტკინებით განაღღებენ ამა თუ იმ დღესასწაულს და ციკლის აღმავალი დრამატურგიის უმნიშვნელოვანეს საყრდენს ქმნიან, რაც საბოლოო გამოძახილს ცისკრის დასდებლებში აქედითსა ზედა ჰპოვებს, რომელიც თავის მხრივ 148-ე, 149-ე და 150-ე ფსალმუნების კონსტრუქციას ერწყმის, „ედება“ და ღვთის განდიდების ჭეშმარიტ ნიშანსვეტს წარმოქმნის.

დასდებლებში ფოკუსირებული აზრის სრული განვითარება კანონში მიიღწევა, რომელსაც ქართულად გალობანი ეწოდება. ჰიმნოგრაფიის ეს უაღრესად საინტერესო ჟანრი შექმნილია VIII საუკუნეში, იონან დამასკელისა და კოსმა მაიუშელის მიერ. იგი ცხრა გალობისაგან შედგება, რომელთაგან თითოეული ძველი აღთქმის ისეთი „ამბიდან“ მომდინარეობს, რომელიც ახალი აღთქმის რომელიმე უაღრესად მნიშვნელოვანი ისტორიისათვის პირველსახეს

აღმოაცენებს, მის ფესვებს წარმოქმნის. ასე მაგალითად, გალობანის პირველ გალობას „უგალობდითსაჲს“ საფუძვლად დაედო წ-ლ მოსეს მიერ უფლისადმი აღვლენილი სადიდებელი მეწამული ზღვის საოცარი გაულის გამო (გამოსვლათა XV, 1-19). ისრაილთა „შრალად გასვლა ზღვაში“ ეკლესიის მიერ გააზრებულია, როგორც ღვთისმშობლის მიერ უცოდველად მუცლად ღებისა და შობის მინიშნება. მეორე გალობა „მოიხილესა“ წ-ლ მოსეს მიერ უდაბნოში წარმოთქმული მრისხანე ქადაგებითაა შთაგონებული. იმ ქადაგებით, რომლითაც მან ღვთის სჯულის დამრღვევი და „ყოველთა ხილულთა და უხილავთა“ შემოქმედის უარმყოფელი, გადაგვარებული მოდგმა დაადანაშაულა. (მეორე სჯულთა XXXII, 1-43). ვინაიდან „მოიხილესა“ ცოდვათა მხილების ჭეშმარიტი ჰიმნია, ამიტომ იგი ჩვეულებრივ დღეებში არ სრულდება და მხოლოდ დიდმარხვის დროს ყლერს. მესამე გალობა „განძლიერდითსაჲ“ შექმნილია წმ. ანას, წ-ლ სამეულის დედის, სამადლობელო სიმღერის მიხედვით, უფლის წყალობით შვილი რომ მიეცა და „რქა აუმაღლდა“ (პირველ მეფეთა, II, 1-10). მასში გატკარებულია აზრი ძველი ეკლესიის „უნაყოფობისა“ და ქრისტეს მიერ დამკვიდრებულის სიძლიერის შესახებ. მეოთხე გალობის „უფალო მესამასაჲს“ საფუძველი აბაკუმის წინასწარმეტყველებაა ღვთის ძის ზეცით გარდამოსვლის, მისი ბრწყინვალეებისა და დიდების შესახებ (აბაკუმ წ-ლი, III, 1-10), რაც მაცხოვრის განკაცების საიდუმლოს უკავშირდება. მეხუთე გალობა „ღამითგანსაჲ“ წინა გალობის უშუალო გაგრძელებაა, რამეთუ ისიც კაცობრიობის გამოხსნის იდეას ატარებს და ამჯერად ესაია წ-ლის ღოცვას ეყრდნობა (ესაია წ-ლ XXVI, 9-19). ეკლესია შესთხოვს უფალს იმ მადლს, რომელიც მაცხოვრის სოფლად გარდამოსვლამ მოგვფინა. მეექვსე გალობის „ღაღად — ყავსაჲს“ პირველწყაროს იონა წინასწარმეტყველის ღოცვა წარმოადგენს (იონა წ-ლი, II, 3-10), სიკვდილისაგან ხსნის სიზარულთ აღვლევ-



ნლი და ცხოვრებისეულ მღელვარე-ბათაგან განრიდებისა და განსაცდელ-თაგან დაცვის ვედრებად აღქმული. ამავე დროს მასში დაშიფრულია მაცხოვრის ჯოჯოხეთად შთასვლისა და მართალთა გამოხსნის უდიდესი საიდუმლო. მეშვიდე „კურთხეულ არსაჲ“ და მერვე „კურთხევედითსაჲ“ საგალო-ბლები, ბაბილონის ღუმელიდან ღვთის ძალით ხსნილი სამი ყრმის სამადლო-ბელი ჰიმნის მიხედვითაა მოფიქრებული (დანიელ წ-ლი III, 26-55; 57-88), სამი ყრმისა, რომელიც ყოვლადწმინდა სამების პირველსახედაა აღიარებული და ამავე დროს ქრისტეს შობის ფენომენსაც ანსახოვნებს. ეს უკანასკნელი კიდევ უფრო მეტ ბრწყინვალე-ბას იძენს ბოლო, მეცხრე გალობაში „ადიდებდითსაჲ“, რომელსაც საფუძვ-ლად დაედო ღმრთისმშობლის ჰიმნი (ლუკა I, 46-55) და წმ. ზაქარიას, იოანე ნათლისმცემლის მამის, ქადაგება (ლუკა I, 68-80). იგი კვლავ ღვთის სოფლად გარდამოსვლის განსახოვნებას უკავშირდება და საოცარი სულიერი აღმავლობით აკვირგვინებს კანონს.

ამრიგად, ძველი აღთქმის ისტორიები გალობაში წარმოდგენილია, როგორც წარსული, რომელიც აწმყოში ჰპოვებს უშუალო გამოძახილს ან სხვაგვარად რომ ვთქვა, წარსულში ამოტვიფრული სიუჟეტები მარადისობის განზომილებაში პროეცირდებიან და აწმყოსთან კავშირში აღიქმებიან. იძერწება ერთიანი ღერძი, იჭიმება მაგისტრალური დრამატურგიული ხაზი, რომელზედაც „ლაგლებიან“ სიმულტანური პრინციპით გაერთიანებული დროები.

ციკლში შემავალი თითოეული გალობა ძლისპირად და დასდებლად იყოფა. შესრულების ფორმა დიალოგიურია. ძლისპირში ის ისტორიები ფიქსირდება, რომელთა ჭეშმარიტი შეცნობა მაცხოვრის შობის შემდეგ გაზდა შესაძლებელი. იგი გალობანის აზრობრივი გასაღებია და გუნდის მიერ სრულდება, ხოლო დასდებლებს კითხულობს შედავითნე ან გალობს მეორე გუნდი. თითოეული დასდებულა ჩა-

სართავით იწყება. ძლისპირში ფოკუსირებული ძველი აღთქმის სიმბოლოები უშუალო გაგრძელებას დასდებლებში ჰპოვებენ და ახალი აღთქმის ფონზე იტვიფრებიან, აწმყოზე პროეცირებული წარსულის სახით წარმოჩნდებიან და ღვთისმშობლის ან რომელიმე დღესასწაულისა და წმინდანის განიდებლას ახდენენ. ძლისპირი დასდებლების საღეჭსო საზომის, სტროფულ-ტაეობრივი წყობის, მუსიკალური რიტმის და საერთო განწყობის მასტიმულირებელია, რიტმულ-მუსიკალური „თარგი“, გალობანის ყოველი ოდის სანიმუშო სტროფი, მთელი ციკლის შემაკავშირებელი პოეტურ-მუსიკალური ჭაშნიკი. იოანე ბატონიშვილის მიხედვით ცისკარი ხუთასს, ხოლო მწუხრი სამოც ძლისპირს მოიცავს, ხოლო ალავერდის იორდანისეული კრებული (X საუკ.) 893 ასეთ სტროფულ-ტაეობრივ საზომს აფიქსირებს, რაც ქართული ჰიმნოგრაფიის განვითარების ძალზე მაღალ დონეზე მეტყველებს და მართლმადიდებლური ღვთისმსახურების ეროვნულ ხიბლზე მიგვანიშნებს. გალობაში შემავალმა თითოეულმა ოდამ ქართულ ნიდაგზე თავისი თავდაპირველი ბიბლიური დასახელება შემოინახა. რითაც უძველესი წარმომავლობის იერი შეინარჩუნა. თურა დიდი ადგილი ეკავა ქართული ეკლესიის წიაღში გალობანს, ამაზე უ. ყ. მეტყველებენ მისი უამრავი ეროვნული ნიმუშები, წარმოდგენილი გრიგოლ ხანძთელის, გიორგი მერჩულეს, მიქაელ მოდრეკილის, იოანე მტბეკარის, იოანე მინჩხის, სტეფანე სანანოის ძე ჭყონდიდელის, ეზრას, ივანე ქონქოზისძის და უამრავი ანონიმი ავტორის შემოქმედებაში, რომ არაფერი ვთქვათ დავით აღმაშენებლის ცნობილ „გალობანზე სინანულისანი“, ანდრია კრეტელის „დიდი კანონის“ ამ შესანიშნავ ქართულ გამოძახილზე.

ის აღზევება, რომლითაც გამოირჩევა აღდგომის იდეით გამსჭვალული გალობანის დასასრული, კიდევ უფრო ძლიერდება მომდევნო ე. წ. ექსპაოსტილარიონებში ანუ როგორც ჩვენს



საღვთისმსახურო წიგნებშია აღნიშნული, განმანათლებლებში, როგორც სახელწოდება მიგვიანიშნებს განმანათლებელი (ბერძნულად ფოტაგოგიაკონი) შთაგონებულია ერთის მხრივ უფლის, როგორც ნათლის განდიდებით, ხოლო მეორის მხრივ მასში გატარებულია აზრი მორწმუნეთა გონებრივი განათლების შესახებ. ბერძნულ საღვთისმსახურო წიგნებში განმანათლებლები ექსაპოსტილარიონებად (წარგზავნად) იწოდებიან და იმიფრებიან როგორც ქადაგებისათვის წარგზავნილი მოციქულების განმადიდებელნი. კვირიაკის ცისკარზე იკითხება 11 განმანათლებელი რიგის მიხედვით, ე. ი. რომელი საცისკრო სახარებაც იყო წაკითხული. მისივე შესატყვისი განმანათლებელი შეირჩევა. გალობანისა და განმანათლებლების გარდა დამისთევის ლოცვა სხვა თემატურ მარცვლებსაც შეიცავს აღსაკლებსა ანუ ანტიფონებში პრაეციტრებულს.

აღსაკლების პირველწყაროს მეფე დავითის ფსალმუნების ერთ-ერთი სახეობა, გალობა აღსაკვალთა (ფსალმუნები 119-133) წარმოადგენს, რომლებშიაც ბაბილონის ტყვეობიდან დაბრუნებულ ისრაელთა განცდებია გადმოცემული. აღსაკლებს ანტიფონები ეწოდათ მათი შესრულების წესის გამო. ისინი შექმნილია რვა ხმათა სისტემით. თითოეულ ხმაში გაერთიანებულია სამი ანტიფონი. ყოველი ანტიფონი თავის მხრივ სამ მუხლს შეიცავს, რაც მთლიანობაში ანგელოზთა ცხრა დასს შეესატყვისება. აღსაკვალთა ავტორად უმეტეს წილად წმ. იოანე დამასკელს მიიჩნევენ, თუმცა ზოგი ავტორი თეოდორე სტოდიელსაც ასახელებს. რაც შეეხება ფსალმუნთა შესრულების ანტიფონურ წესს, იგი ეგნატე ღვთისმოსავის სახელს უკავშირდება (II საუკ.). ამის შესახებ ცნობებს იძლევა სოკრატე თავისი საკელესიო ისტორიის VIII თავში, რომლის მიხედვითაც ეგნატე ღვთისმოსავს ჰქონდა ხილვა ანგელოზთა მიერ წმინდა სამების ამ წესით განდიდებასა.

გალობა აღსაკვალთა სულის ამაღლების თავისებურ სიმბოლოს წარმო-

ადგენს. რამეთუ ყოველი ანტიფონითანდათანობით, საფეხურობრივად აღდენს სულის ამაღლებას „ცათა შინა“ და მის განწმენდას ქმედების მომდევნო, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტისათვის, რომელიც სახარების წაკითხვას უკავშირდება. წმინდა მამები აღსაკლებს სულიერი აღმავლობის კიბედ მიიჩნევენ, რამეთუ მათში გაცხადებულია ქრისტიანის ლტოლვა ჭმუნვარებიდან სიხარულისაკენ, სასოწარკვეთიდან ნეტარებისაკენ, მიწიდან ზეცისაკენ ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვა, ადამიანის განდმობობისაკენ სწრაფვა კიბეობრივად, ეტაპობრივად არის წარმოჩენილი.

ამბობენ, რომ ეს ფსალმუნები ძველად იერუსალიმის იელოვას ტაძრის კიბეზე, მის თხუთმეტ საფეხურზე იგალობებოდა და ცოდვათა მარწუხებში მოქცეული სულის პირველქმნილი სიწმინდისა და უცოდველობისაკენ სწრაფვის, ახალ იერუსალიმში. ცათა სასუფეველში დამკვიდრების განსაზოვენებას აზდენდა. აღსაკლებში წარმოჩენილია განცდათა უკიდევანო სამყარო თავისი კონტრასტებით, პოლარული შუქრდილებით: ედრება სხნისა, ცხოვნებისა, შეწყვალებისა, სინანულისა, ვნებათაღელვათაგან დაცხრომისა; სიხარული, აღტკინება, სასოება უფლისა; ხოტბა, დიდება, თყვანისცემა წმიდა სულისა; ძრწოლვა, დრტკინვა, შიში საშინელი სამსჯავროსი; რწმენა უფლის შემწეობით კაცობრიობის მტრის ძლევისა და სხვა მრავალი, უდიდესი დრამატიზმითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით გამოჩნეული, სულისა და გონების ამაღლების გზით წარიმართება და ქმედებაში გაცხადებული თეოზიის ერთ-ერთ მძლავრ მუხტს წარმოაჩენს.

შედეგად კი იქმნება შიდა თემატურ-ემოციური კავშირებით გაერთიანებული გრანდიოზული ციკლი, მთელი რიგი გამჭოლი ხაზების შემცველი და მწყობრი დრამატურგიით გამოჩნეული. მისი კონსტრუქცია ეყრდნობა აგრეთვე მრავალფეროვან ლოცვებს, რომელ-





თავან ზოგი საიდუმლოდ ითქმის, ზოგი კი ხმაშაღლა.

საქრალური ქმედების პირველი ორი განყოფილების: მწუხრისა და ცისკრის დასაწყისში ადვილი აქვს რამდენიმე, ერთად დაჯგუფებული ლოცვის პროცირებას, რომელიც საიდუმლოდ იკითხება მღვდლის მიერ, ფსალმუნების გალობის ფონზე. იგი აღმოცენებს თავისებურ ციკლს ციკლში და უფლისადმი მშურვადე აღვლენილი ვედრების განსახიზვნებას ახდენს.

მწუხრის დასაწყისში მღვდელი, მღვარი დახურული სამეუფო კარის წინ, რაც თავის მხრით ადამიანთათვის დახშული სამოთხის კარის ასოციაციას იწვევს, კითხულობს ე. წ. შვიდ საიდუმლო ლოცვას, რომელშიც ცოდვათაგან დაცემული კაცობრიობის სახელით შესთხოვს უფალს ჩვენი გულების ჭეშმარიტების შესამეცნებლად განწმენდასა და განათებას, სულიერ მადლსა და აღთქმული სასუფეველის დამკვიდრებას, ღამის შიშისაგან ხსნასა და აღვლენილი ლოცვების შეწირვას.

როდესაც ცისკრის დასაწყისში ექვსფსალმუნი იკითხება, ჩვენ კვლავ ჯერაღათ დახურული სამეუფო კარის წინ მდგომ და ამჯერად 12 საიდუმლო ლოცვის აღმვლენელ მღვდელს, რომელიც ამ შემთხვევაში მაცხოვრის განსახიზვნებას ახდენს და მოგვაგონებს მისი მიწიერი ცხოვრების იმ პერიოდს, როდესაც მე ღვთისა ჯერ კიდევ არ იყო გაცხადებული, რამეთუ იგი 30 წლამდე მოკრძალებით ცხოვრობდა ქალაქ ნაზარეთში და ხალხისათვის უხილავად, ე. ი. ასევე უხმოდ, ქმადლობდა უფალს კაცობრიობის ძილთაგან აღდგინებას და ცისკრის დადგომას, შესთხოვდა ცხოვრების მეუფეს ჩვენთვის, კაცთათვის, ზეციურ შემწეობასა და წყალობას.

ორივე შემთხვევაში ლოცვათა ციკლი საქრალური ქმედების დრამატურგის უმნიშვნელოვანეს საყრდენს ქმნის და სწორედ აქედან ჭიმავს თემატურ ხაზებს მის ისეთ ცალკეულ გამოვლინებებთან, როგორცაა მაგალითად, შესვლის ლოცვა, ღირს მყვენ, ლოც-

ვა თავმორდკით, ანდა პურის კურთხევის ლოცვა.

ლოცვათა განსაკუთრებულ სახეობას ქმნიან კვერქსები, დიდი და მცირე, მრჩობლი და თხოვნიითი. სიტყვა კვერქსი, ბერძნულად ეკტენია, გულმოდგინე ლოცვის აღმნიშვნელია. ეს არის დიაკონის მიერ წარმოთქმული კონცენტრირებული, დაძაბული, მოკლე-მოკლე თხოვნა-ლოცვები, რომელთაც მოსდევს მგალობელთა მიგება: ან „უფალო შეგვიწყალო“ ან „შენ უფალო“ ან „მოგვმადლე უფალო“, ლიტურგიკულ წიგნებში კვერქსები II საუკუნიდან ფიქსირდება. ვინაიდან კვერქსის თხოვნები დიაკონის მიერ გადმოიცემა, ამიტომ გასაგებია რატომ ჰქვია მას სხვადასხვა წყაროებში „ტა დიაკონია“. კვერქსის თხოვნები ნელა, გაბმით სრულდება.

საღვთისმსახურო ციკლში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დიდ კვერქსს, რომელიც უძველესი დროიდან მშვიდობიანად იწოდება. შინაარსობრივად დიდი კვერქსის თხოვნებს ადარებენ ხოლმე ჯვარზე გაკრული მაცხოვრის თხოვნებს თავისი მტრების შეწყალებისა და ახლობლებისა და სულ ბოლოს საკუთარი თავის შესახებ. სხვა კვერქსებისაგან მშვიდობიანი კვერქსი საოცარი ამადლებულობითა და საკრალური იღვმალეებით გამოირჩევა. (ამ მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მისი საწყისი, ზეგარდმო სამყაროდან გადმოსული და თანდათანობით, ადამიანის შემეცნებისათვის გასაგებ განზომილებაში პროეცირებული).

ღამისთევის ლოცვის მეოთხე სტიქიად საღმრთო ქმედებებს გამოყოფენ. ეს ის სფეროა, რომელიც ყველაზე მეტადაა დაშიფრული და გასაგებდაც რთული. ვიზუალური აღქმა ბევრს არაფერს იძლევა და აუცილებელი თეოლოგიური წიადსელების წინაშე გვაყვანებს, რამეთუ იქნება ეს ღვთისმსახურთა გადაადგილება საკურთხეველში, კარიბჭესთან, ტაძრის შუაგულში თუ გამოსვლა სამეფო ან ჩრდილოეთის კარიდან, იქნება ეს კმევა საკურთხეველთან თუ მთელი ტაძრისა, იქნება ეს განათების გაძლიერება თუ შესუ-



სტეპა ყოველივე აღნიშნულს მრავალფეროვნებასთან ერთად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რამეთუ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იგი ძლიერ აზრობრივ მუხტს ატარებს და საკრალური ქმედების მთელი რიგი მოტივების ამოცნობის გაშიფერის გზას გვიკვალავს.

ასე მაგალითად, თუკი ავიღებთ საღმრთო ქმედების ისეთ აუცილებელ ატრიბუტს, როგორც კმევაა, იგი ღამისთევის ლოცვის სხვადასხვა ადგილას სრულიად განსხვავებულ „წაკითხვას“ გვთავაზობს.

კმევა ლიტურგიკის უძველესი ელემენტია. იგი ზეციური და ძველი აღთქმის ეკლესიების მიბაძვით სრულდება. თვით უფალმა აუწყა მოსეს შემეგობით ჰარონს თუ როგორ უნდა შეესრულებინა მას კმევა (გამოსვლა 30, 7-8).

კმევა ახალი აღთქმის ეკლესიამ ძველი აღთქმის ეკლესიისგან მიიღო მემკვიდრეობით და ღვთისმსახურების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად აქცია. მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ღამისთევის ლოცვაშიც, სადაც რამდენიმეჯერ სრულდება და გრანდიოზული ციკლის უმნიშვნელოვანეს კვანძებზე სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძენს. მწუხრის დასაწყისში 103-ე ფსალმუნის გალობისას, კმევა სამყაროს შექმნის განსაზოვნებას გვთავაზობს და სამოთხის პირველ ბინადართა ნეტარ ცხოვრებას წარმოგვიდგენს; მწუხრის მომდევნო კმევა, რომელიც „უფალო ღალად — ვყავ შენდამის“ დროს მიმდინარეობს, სრულიად ახალი სურათის წინაშე გვაყენებს: იგი შესივის მოსვლის შესახებ მქადაგებულ წინასწარმეტყველთა ადამიანებთან წარგზავნის ინსცენირებას ახდენს და ძველი აღთქმის მსხვერპლშეწირვის მოგონებას უკავშირდება. ღამისთევის ლოცვის მეორე ნაწილში, ცისკარში, კმევა პირველად „აუარებდითის“ დროს ფიქსირდება და მენელსაცხებლე დედათა და მოციქულთა ქრისტეს საფლავის სანახავად სკლის პროეცირებას ახდენს. ხოლო გალობანის ბოლოს, მეცხრე

ძლისპირის წინ ღვთისმშობლის დიდებას უკავშირდება.

ღამისთევის ლოცვის საღმრთო ქმედებებში დაშიფრულია ყველა ის წამყვანი თემა, რომელიც კლასიკური ორატორიისა თუ პასიონის მთავარ აზრობრივ ღერძს ქმნის. ასე მაგალითად, საწყისი კმევა, მასში გაცხადებული სამყაროს შექმნის კოდით, ჰაინდის ორატორია „სამყაროს შექმნას“ მოგვაგონებს; მცირე გამოსვლა ქრისტეს ქვეყნიური ცხოვრების პროეცირებით, პასიონის სიუჟეტურ ქარგას წარმოაჩენს; მწუხრის დიდი კვერქის წარმოთქმისას ჩაკეტილი აღსავლის კარის წინ მღვარი დაიკონი მრევლთან ერთად შუამნის „სამოთხისა და პერის“ ანალოგიურ სცენასთან ასოცირდება; შეიძლება გავივლოს პარალელი ცისკრის დასაწყისსა, რომელიც კაცობრიობის მხსნელის განხორციელებაზე მიგვანიშნებს და პენდელის „მესიას“ შორის; მოიძებნოს შეხების წერტილები მწუხრის მეორე კმევისა მენდელსონის ორატორიებთან („ილია“ და „მოსე“) და შონბერგის „მოსე და ჰარონთან“, რომ არაფერი ვთქვათ ონეგერის ორატორიულ შემოქმედებაზე, რომელიც მთლიანად ლიტურგიკიდანაა აღმოცენებული და ბუნებრივია, რომ საღმრთო ქმედებებთანაც ბევრ საინტერესო ანალოგიას იძლევა.

და საერთოდ უნდა ითქვას, რომ საღმრთო ქმედებებს იმდენად დიდი ზვედრითი წონა ეკუთვნის ღამისთევის ლოცვაში, რომ იგი მთლიანად რამდენიმე მკვეთრად გამოჩენილი „სცენის“ (თავისი განათებით, დეკორაციებით, კოსტიუმებით) კონტამინაციის შთაბეჭდილებას სთვავს, რამეთუ საკრალური ქმედება თეატრალური და ორატორიული საწყისების ორგანული შერწყმის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოაჩენს.

ასე მაგალითად, ღამისთევის ლოცვის დასაწყისი ტიპური introitus-ია, მოქმედების ადგილის ჩვენებითა და მთავარი გმირების წარმოდგენით. პირველი სცენა სამყაროს შექმნასთან ასოცირდება და უცოდველი ცხოვრე-



ბის იმიტირებას ახდენს. მეორე სცენა მიმურია. იგი შეცოდებასა და სამოთხიდან განდევნას ანსახოვნებს. მესამე სცენას პირობით შეიძლება ეწოდოს „გოდება სამოთხის დაკარგვის გამო“. მწუხრის ეს, შეწყალების ფორმით გაჯერებული მონაკვეთი, ცოდვით დაცემული კაცობრიობის სინანულსა და ღვთის მოწყალების იმედს გადმოგვცემს. მეოთხე სცენა მესიის გარდამოსვლისა და მაცხოვრის ქვეყნიური ცხოვრების წინასწარმეტყველებაა; მეხუთე სცენა რამდენადმე განზე დგას, ძირითადი ხაზიდან იხრება, სხვა განზომილებაში პროეცირდება და მშვიდობიანი ღამის მოთხოვნას აფიქსირებს. მეექვსე სცენა ქრისტეს შობის მინისმნებაა, ხოლო მეშვიდე — აპოთეოზი, უფლის განდიდებას გაცისკროვნებული და საზეიმო ტონებით აღვსილი.

როგორც ადრეც მქონდა აღნიშნული, მწუხრი მთავრდება იქ, საიდანაც ცისკარი იწყება. ცისკარი კი თავის მხრივ განდიობულ თხზნილიან ციკლად კონსტრუირდება. მისი პირველი ნაწილი უფლის შობასა და ნათლისღებას აერთიანებს; მეორე ვნებასა და ჯვარცმას, აღდგომასა და სიკვდილის დამთრგუნველი მაცხოვრის გამოცხადებას; მესამე ამაღლებასა და მოციქულთა მიერ ღვთის სიტყვის ქადაგებას; მეოთხე — აპოთეოზს. ამავე დროს ციკლის თითოეული ნაწილი უამრავი რგოლისაგან და სიმულტანური აზროვნებით ნაპერწი პლასტებისაგან კონსტრუირდება. ასე მაგალითად, დაბადება და ნათლისღება — ანგლოზთა გალობასა, ცოდვათა აღსარებასა, შეწყალების ვედრებასა, იოანე ნათლისმცემლის ქადაგებასა და ღვთის გაცხადებით გამოწვეულ საყოველთაო სიხარულის გადმოცემასთან ექსპონირდება; ვნებასა და ჯვარცმაზე წინასწარმეტყველება, მაცხოვრის მკვლრუთით აღდგომა და მოწაფეებთან გამოცხადება — ცოდვილი ადამიანის განცდებთან და ღვთის სადიდებლად აღვლენილ ღოცვებთან ერთად გადმოიცემა; ამაღლება და მოციქულთა წარგზავნა — აღდგომის არსის განმარტებასა და ეკლე-

სიის ისტორიის პროეცირებასთან დემოთის ვითარცა ნათლისა და ღმრთისმშობლის განდიდებასთან; აპოთეოზი, რომელიც ერთის შეხედვით თითქოსდა ერთგანზომილებაშია კონსტრუირებული და ჭეშმარიტ გლორიას წარმოადგენს, ისიც კი ერთ-ერთ შრეში საქადაგებლოდ წარგზავნილი მოციქულების სიმნელეებზე მიგვანიშნებს.

ამრიგად, განდიობულ ციკლში მკვეთრად გავლენული საკრალური ხაზი სიუჟეტური ბუნებისაა, უწყვეტი და გამჭოლი, უამრავი ქვეტექსტით გაჯერებული და სიმულტანური აზროვნების პრიმატით გამორჩეული.

ღამისთევის ღოცვის შესწავლა ნათელს ხდის ლიტურგიკაში გაცხადებული ფენოქსიის, ორატორიულობის ისეთ ნიშან-თვისებებს, როგორიცაა მონუმენტურობა, მნიშვნელოვანი საკრალური თემის აქცენტირება, ქრისტიანული დოგმატის პოსტულირება და ციკლის იდეურ-ემოციური ღერძის ამოტვიფრა; სპირიტული გრძნობების კონცენტრირებული და კონცეპტუალური გადმოცემა; განდიობულ ციკლში შემავალ ცალკეულ ქმედებათა მეშვეობით განპირობებული სპეციფიკური კონსტრუქცია, ეს თავისებური „ციკლთა ნუსხა“ ანუ „ციკლები ციკლში“, რომელთაგან თითოეული რამდენიმე პლასტად იშლება, საერთო კანონზომიერებებს ემორჩილება და ერთიანი, ზედროული, იდეურ-ემოციური ღერძის ირგვლივ ფოკუსირდება; ფრესკულობა და აქედან გამომდინარე, მსხვილი პლანისა და შტრიხების დომინირება; ღამისთევის ღოცვისა და მასში შემავალი ცალკეული რგოლების გამჭოლი იდეითა და ინტონაციურ-თემატური თაღებით შედუღება; სიუჟეტურობა და მისი რამდენიმე სიბრტყეში პროეცირება; თხრობითობის წინა პლანზე წამოწევა და ინდივიდუალიზაციას მოკლებული ობიექტური ტონის ხაზგასმა; სიმულტანური აზროვნების განმსაზღვრელი როლი და ერთდროული დრამატურგიული ხაზების შექმნა; დროთა „აღრევა“ და მათი თავისებური პერსპექტივა; წარსულისა და აწმყოს სიმბოლიურ სი-



ტუაციათა უეცარი ჩართვა და ორგანული შერწყმა; მოვლენათა სხვადასხვა განზომილებაში „ჩვენება“; მიწიერი საგნების ტრანსცენდენტალური ორეულების წარმოჩენა და აურაცხელი ნიშანსვეტების შექმნა; კონფლიქტური შეჯახებების უარყოფა; მოქმედების ნელი, თანაზომიერი მდინარება; საგუნდო კატეგორიებით აზროვნება და ინდივიდუალურ დაზნაობათა „არაპირდაპირი“ ბუნება; დეტალიზაციას მოკლებული სახეების გარეგნული სტატიკა ე. წ. „ემოციური ნეიტრალიტეტი და მათი შინაგანი ენერგიით დაბუხტვა; დიალოგის, როგორც ფორმათქმნალობის ერთ-ერთი უმთავრესი უჯრედის პრიორიტეტი და აქედან გამომდინარე, ანტიფონებისა და რესპონსორიების ფართო გამოყენება და საერთო თზრობაში მათი ორგანული ჩართვა.

ღამისთვის ლოცვის გენეტიკური, სემანტიკური და სტრუქტურული ასპექტების შესწავლა შემდეგი დასკვნების გაკეთების საფუძველს გააძლევს: ვინაიდან ორატორიულობის გენეტიკური კოდი ჩვენში ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში გამოინასკვა, ქრისტიანული ლიტურგიკის წიაღში იგი იმდენად მძლავრად ამოიტივფრა, რომ ეროვნული ფსიქიკის ინტენციონალობის ძალზე საინტერესო მოღუსი შექმნა. იგი ბუნებრივად შეერწყა წარმართული დროიდან წამოსულ ფესვებს, ხალხურ მისტიციებასა და დატირებებში ამოტივფრულს და ეროვნული ბუნების მძლავრი არსენალი შექმნა. უფრო მეტიც, ჩვენ ვერ შევხვდებით ამ აზროვნების ვერც ერთ ღირებულ რგოლს, რომელშიაც ცნობიერისა თუ არაცნობიერის დონეზე არ იყოს გაცხადებული ლიტურგიკის ფენომენი — იქნება ეს ოპერა (ზ. ფალიაშვილი, გ. ყანჩელი, ბ. კვერნაძე), გუნდი (ნ. სულხანიშვილი, ი. კეჭყმაძე), სიმფონია (გ. ყანჩელი, ს. ნასიძე) თუ, რა თქმა უნდა, ორატორია (ო. თაქთაქიშვილი).

„ხმაღვ შიროსმანს — და გჳმირა საძარტიმლო“, „ასე ამთავრებს გრიგოლ რობაქიძე თავის წერილს მიძღვნილს დიდი ქართველი მხატვრისადმი. ძნელია, უფრო შთამბეჭდავად, უფრო ღრმად ივრძნო კულტურის ძეგლთა ადგილი და მნიშვნელობა ამა თუ იმ ერის სულიერ და ფიზიკურ ცხოვრებაში.

ფიროსმანი ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის გამომხატველი უნიკალური ძეგლია, იგი განსხეულებას ცივილიზაციისაგან ჯერ კიდევ ბოლომდე შეურყენელი და აუძღვრეველი მშრობლიური მზისა და მიწის სიმართლისა. კულტურის ძეგლები, გენეტიკურად აგრძელებენ ერის მიწიერ და სულიერ სიცოცხლეს და ამყარებენ კავშირს დროთა შორის.

ცნობილია, რომ მეცნიერული პროგრესი ყოველთვის არ გახლავთ იდენტური კულტურის პროგრესისა. პირველი არც თუ ისე იშვიათად ხელჳყოფს და ავიწროებს ბუნების თვითმყობადობას და ხელოვნურ სიმართლეს ამკვიდრებს. მართალია, ადამიანი თავისი ცხოვრების დღევანდელ კომფორტს მეცნიერებას და ტექნიკას უნდა უმაღლოდეს, მაგრამ გონების სიღრმეს, დროდადრო გრძობის სიმართლეს რომ არ შევლოდეს, ადამიანი დიდი ხნის წინ მოსჭრიდა ხეზე იმ ტოტს, რომელზეც ზის. ყველა ქვეყანას, ყველა ერს მუდამ საკუთარი განსხვავებული სატიკავარი ქონდა. საქართველოც არ ყოფილა გამონაკლისი არცერთ საუკუნეში მას მშვიდად არ უცხოვრია. ათასი ჯურის მომხდურ მტერთაგან მრავალგზის დარბეულს, ტერიტორიულად ხელჳყოფილს და ეთნიკურად „აჭრელებულს“, მაინც უპოვია საკუთარ თავში ძალა, გონიერება და დიდი ტკივილის ფასად შეუნარჩუნებია სიცოცხლე და არსებობა, შეუნარჩუნებია საკუთარი ბუნება: კაცთმოყვარეობის, მეგობრობის, სიკეთის გაცემის, სხვათა ჭირის გათავისების ნიჭი და უნარი. თუმცა, თავისი ბე-

# მეექვსე ბრძნობა\*

## ილგუჯა აბაშუბელი

დით კმაყოფილს, არაერთხელ მოღუ-  
ნებთა რეალობის და ზომიერების  
გრძნობა და არაერთხელ უგრძენია თა-  
ვი სტუმრად საკუთარ სახლში.

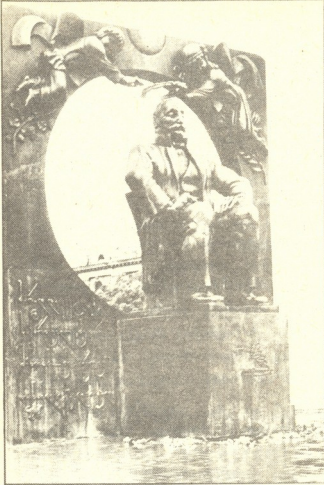
უკანასკნელ პერიოდში ქვეყანაში  
შეცვლილმა სოციალურმა და ფსიქო-  
ლოგიურმა ვითარებამ, საჯაროობის, დე-  
მოკრატიის ატმოსფერომ, მრავალი  
პრობლემატური კითხვა აღმოაცენა  
ჩვენს წინაშე. ამ კითხვებზე უმაღვე  
პასუხის გაცემა არც თუ ისე იოლი აღ-  
მოჩნდა. სწორედ ეს გახლდათ მიზეზი  
იმისა, რომ თავის დროზე ქართველი  
ახალგაზრდობის საუკეთესო ნაწილმა  
ხმა აღიმადლა ერთგული ხუროთმოძ-  
ღერების და არა მარტო ეროვნულის,  
მსოფლიოს კულტურის საგანძურის —  
დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექ-  
სის დასაცავად. და მიუხედავად იმისა,  
რომ ამ ძეგლის გადარჩენისათვის ბრძო-  
ლა დიდი ხნის წინათ იყო დაწყებული,  
რეალური შედეგი ბრძოლამ მხოლოდ  
მაშინ გამოიღო, როცა სტუდენტ-ახალ-  
გაზრდობის შემართება, დროის სიმარ-  
თლე და ხელისუფალთა გონიერება,  
პირდაპირი და არაპირდაპირი მნიშვნე-  
ლობით, ერთ „პოლიგონზე“ აღმო-

ჩნდნენ. და ერთი ინტერესებით ამოქ-  
მედნენ, თუ რა შედეგი გამოიღო ამ

თავისუფლების მონუმენტი გორში



\* დასაწყისი იხ. № 7-8, 9-10, 11-12,  
1992 წ.



ილია ქავჭავაძის ძეგლი ბათუმში

ერთიანობამ, დღეს ყველასათვის კარგადაა ცნობილი. ის, რაც წლების მანძილზე ვერ შეძლო ჩვენმა ინტელიგენციამ, თავისი უშედეგათო, რევოლუციური ალტყინებითა და უანგარობით, შეძლო სტუდენტმა ახალგაზრდობამ, გოგონებმა და ჭაბუკებმა. დღეს მაღლობის მეტი რა გვეთქმის მათ მიმართ. მაგრამ პატივი უნდა მივაკეთოთ იმ ადამიანებსაც, რომლებიც ურთულეს ვითარებაში, ეროვნული, ზოგადსაკაცობრიო კულტურის დევიზით წინ წარუძღვენ სიმართლეს და გაიმარჯვეს, დღეს საჯაროობა და დემოკრატია ყველა ადამიანს, ყველა შემოქმედს საშუალებას აძლევს ისე იფიქროს და ის აკეთოს, რაზეც გუშინ მხოლოდ შეეძლო ეოცნება. დაუჯერებელი ფუფუნებაა და; როგორც უნივერსიტეტში სტუდენტებთან შეხვედრისას ქალბატონმა მარიამ ლორთქიფანიძემ ბრძანა, მას გაფრთხილება სჭირდება. მოგეხსენებათ, ასეთ თავისუფლებაზე

ოცნებობდა და ეს ოცნება თანაგრძობა პირველი სიდიდის ბევრ ტალანტს, რომელთა ცხოვრება და შემოქმედება საქართველოს სიცოცხლის ზეს დღეს სულ სხვა სიმაღლეს შესძენდა და როცა ანუ ხილი ტყე იყრის ტოტებს და მის სიმწვანეს მსოფლიო ჭვრეტს, საჭიროა უფრო მეტი გონიერება, რათა კვლავ არ გაჩნდნენ ტყის კაფვის ენთუზიასტები და ამ გზით არ გაიიოლონ ცხოვრება.

ადამიანი მხოლოდ ერთხელ ცოცხლობს ამ ქვეყნად და ბუნებრივად უნდა სურვილი ბოლომდე ეზიაროს მიწიერ სიხარულს. მართალია, უზუნაგისი ყველა არსებას საკუთარი სახით პბადებს და მას სხვისი უკეთესი თუ უარესი სახით ვერ შესცვლი, მაგრამ ის, ვინც მაინც ფიქრობს კონკურენტების გარეშე სიცოცხლეს გაიადვილებს, ვერაფერს ღირსეულს ამ ქვეყნად ვერ შექმნის. ვინც ადვილად აღმართავს ხელს ერის, ადამიანის საზიანოდ, ვინც ფიქრობს ცილით და ბეზლით ცხოვრების სავალ გზას გაისუფთავებს, აღმოჩნდება იმ სიკარიელის წინაშე, საიდანაც იწყება ადამიანის ყველაზე უმძიმესი სასჯელი — მარტოობა.



„ხელოვნება მშვენიერების საიდუმლოს წედომაა, ღრმად დაფარული საიდუმლოს შეგროვნება. ამიტომ მოქმედებს ასე განსხვავებულად ადამიანებზე — შექსპირის სონეტები თუ ბეთჰოვენის სონატები, ველასკესის „მენინი“ თუ ბოტჩინელის „მადონა“. ამიტომაც დღემდე ამოუხსნელი და ბოლომდე გაუმფლავებელია იდუმალებით მოსილი ეს მისტიკური საიდუმლო“. ეს სიტყვები მინდა ეპიგრაფად წავუძმღვარო ჩემს ამ წერილს.

დღეს აქ, ალბათ, უადგილო იქნება საუბარი ცივილიზებულ სამყაროში პლასტიკური ხელოვნების, კერძოდ დაზგური და მონუმენტური ქანდაკების როლზე და მნიშვნელობაზე საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებაში. მეცნიერების და ტექნიკის სასწაულებით, ინფორმაციის უზარმაზარი ნაკადით დაპა

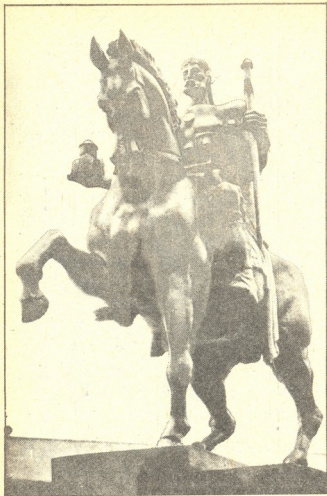
ტარავებულ ჩვენს პლანეტაზე თვალ-  
ნათლივ წარმოჩნდა ხელოვნების ყვე-  
ლა სფეროში მიმდინარე აქტიური  
შემოქმედებითი პროცესები და ადამი-  
ანი სტიქიურად დგება მსოფლიოს კულ-  
ტურული ცხოვრების საქმის კურსში.  
ამიტომ აღარ გვეუცხოება, აღარ გვეუ-  
ხერხულება ხელოვნების ამა თუ იმ  
დარგის ურთულეს სპეციფიკაზე დილე-  
ტანტური მსჯელობა, მსჯელობა იმ  
დარგის სპეციფიკაზე, რომლის არსს  
შემოქმედი ჯოჯოხეთური შრომით და  
ბრძოლით უახლოვდება. ქანდაკებამ,  
ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარ-  
გებმა, თავისი განვითარების გზაზე  
მხატვრული ფორმის სემანტიკური ნი-  
შან-თვისებების ცვლასთან ერთად, ში-  
ნაარსობრივი ცვლაც განიცადა. არ  
არის აუცილებელი სიტყვა განვითარე-  
ბა პირდაპირი მნიშვნელობით გავი-  
გოთ. ჰუკუათმყოფელს არ დასცდება, რომ  
ასურეთ-ბაბილონის, ძველი რომის  
თუ ელინური საბერძნეთის პლასტიკუ-  
რი აზროვნება ჩამორჩებოდა იტალიუ-  
რი აღორძინების აზროვნების ხარისხს  
ან ამ უკანასკნელის მხატვრული ხედ-  
ვა და აზროვნება XIX-XX საუკუნის  
ესთეტიკური ამოცანების სიღრმეს და  
სიმაღლეს. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქ-  
რა, რომ მოქანდაკე სკოპასიდან, ვიდრე  
მურამდე ისე განვითარდა ქანდაკება,  
რომ იგი თავისი სპეციფიკური ამოცა-  
ნებით აგრესიულად გაემიჯნა საუკუნო-  
ვან ტრადიციებს.

გარდასულ ეპოქათა სტილისტური  
მხატვრული ფორმა სათავეს არა მხო-  
ლოდ თვითმყოფად შემოქმედთა გან-  
სხვავებულ სპეციფიკურ ამოცანებში  
იღებდა, იგი ყოველთვის ქანდაკების  
მასალის — ქვის, მარმარილოს, ბრინ-  
ჯაოს თუ ხის პლასტიკური თავისებუ-  
რებითაც მასალის „სიმართლით“ იყო  
განპირობებული. ვერც ანტიკური ქან-  
დაკების ესთეტიკამ, ვერ ბაროკოს და  
როკოკოს აჟურულმა სტილმა, ვერც  
გოთიკის მსუბუქმა დემატერიალიზი-  
ბულმა ფორმამ, ვერცერთმა „იზმმა“  
და მიმართულებამ ვერ შესცვალა ქან-  
დაკების უპირველესი ღირებულებები

ფორმის სემანტიკური, სპეციფიკური  
ხარისხის მნიშვნელობა, ის თვისება,  
რაც შემოქმედს სულიერი გაუცხოების,  
სოციალური ტრაგედიის, თუ პოლიტი-  
კური ქაოსის ვითარებაში საკუთარ  
მხატვრულ ამოცანებს უტოვებს. არა-  
ვითარი წინსვლა და განვითარება არ  
არსებობს კულტურული მემკვიდრეო-  
ბის, სულიერი ცხოვრების უწყვეტობის  
გარეშე. თუ დასავლეთის ქვეყანაში ეს  
პროცესები ბუნებრივი გზით წარიმართა,  
ჩვენთან, პლასტიკურმა ხელოვნებამ მა-  
შინ შეწყვიტა ლოგიკური განვითარება,  
როცა ე. წ. მონუმენტურმა პროპაგან-  
დამ, ქვეყნის ტოტალიტარულმა რე-  
ჟიმმა, ახალი ესთეტიკური მსოფლ-  
მხედველობა აღმოაცენა და მას ავტო-  
ნომიური თავისუფლება წაართვა, აქცია  
იგი პარტიის პოლიტიკური ინტერესე-

ვეფხისა და მოყმის მონუმენტი თბილისში





დავით აღმაშენებლის ძეგლის მოდელი  
ქ. ქუთაისში

ბის მსახურად. ქალაქებს, რაიონულ ცენტრებს, მოედნებს მოეფინა რევოლუციის ბელადების, საბჭოური ცხოვრების ამსახველი კონიუნქტურული კომპოზიციები, რომლებიც, ზმირ შემთხვევაში, პარტიის იდეოლოგიურ ინტერესებს უფრო ესადაგება, ვიდრე მშრომელი ხალხის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, ბევრმა მოქანდაკემ შეძლო თავის ნაწარმოებში კონიუნქტურულ ინტერესებზე მალლა მხატვრული ესთეტიკური ამოცანები დაეყენებია და იდეური მიმართულება — მხატვრულ ფენომენად ექცია.

არც ქართული ქანდაკება ყოფილა დაზღვეული ცდუნებისაგან. ბევრმა მოქანდაკემ ადვილად მიჰყიდა სული ეშმაკს და ხარკი გაიღო მიწიერი ბედნიერებისადმი თუ ამა ქვეყნის ძლიერთა საამებლად. საბედნიეროდ, იყვნენ ისეთ-

ბიც, რომელთაც არასოდეს გადაუდგამთ გვიან სანანებელი ნაბიჯი. ფლო გერვივით სასიამოვნო იდეოლოგიური ნიავის მიმართულება არ უძებნიათ. ესენი იყვნენ ომის შემდგომი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომელთაც უშედავათო შემოქმედებითი ცხოვრებით განამტკიცეს ეროვნული საქანდაკო სკოლა, რომელსაც საფუძველი დიდმა ქართველმა მოქანდაკეებმა ი. ნიკოლაძემ და ნ. კანდელაკმა ჩაუყარეს (პირველი გახლდათ როდენის მოწაფე, მეორე მაიოლის სკოლის წარმომადგენლის — მატევევის მოწაფე). ქართული ქანდაკების გამოფენამ, რომელიც 1990 წელს ეროვნული გალერეის დარბაზებში იყო მოწყობილი, თვალნათლივ წარმოაჩინა არა მარტო ცალკეულ მოქანდაკეთა სტილისტური სახე, არამედ ეროვნული საქანდაკო სკოლის განვითარების გზაც, მისი თავისებურებანიც. ვინც ნახა ეს გამოფენა, დაგვეთანხმება, რაოდენ მრავალფეროვანი და პოლიფონიური სიმართლით იყო იგი სავე. ქართული პლასტიკური ხელოვნება გენეტიკურ სათავეს ეროვნულ ხუროთმოძღვრებაში და კედლის მხატვრობაში იღებს და, როგორც პოლიფონიურ მუსიკაში, უპირველეს ყოვლისა, იქ გამჟღავნდა და განსხეულდა ქართული სულის არტისტიზმი და ფერადოვნება. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისთვის უცხოა მსოფლიოს დიდი კულტურული ტრადიციები. ე. წ. მსოფლიო სკოლა.

ბოლო დროს საბჭოთა პრესაში ბევრი იწერებოდა დროის მიერ ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების გადაფასებაზე. მე მინდა ამ აზრის ავტორების ზოგიერთი ე. წ. თეორეტიკოსის თუ ხელოვანის გასაგონად ვთქვა: ჭეშმარიტ ნიჭიერებას ვერაფერი გადააფასებს, ვინაიდან პოლიტიკური, იდეოლოგიური ცდუნების მორევში ყოველთვის ის ხელოვანი თუ „მცოდნე“ იძირება, ვისთვისაც უზუნაეს სულიერი ორიენტაციის უნარი წაურთმევია და მშრალი გონების ამარა დაუტოვებია. როცა ჩვენს ხელოვნებაში იქმნებოდა პანეგირიკული კონიუნქტურ-





რული ნაწარმოებები, ამ მაღალიდგური "შედევრების" პარალელურად იქმნებოდა: შოსტაკოვიჩის და პროკოფიევის, ახმეტელის და მეიერჰოლდის, სარიანის და კაკაბაძის, გუდიაშვილის და კანდელაკის ხელოვნება. მათი სულიერი მშობიარობა ვერაფერმა შეაჩერა, პირიქით, შესაძლოა ბევრი ამ მიმე სულიერ აქტს ფიზიკურად შეეწირა, მაგრამ იმ მხატვრული შემკვიდრობის გადაფასება, რაც მათ დაგვიტოვეს, დრომ ვერ შეძლო; მითუმეტეს, ადმინისტრაციული ძალისხმევით მას ვერა-ვინ გადააფასებს. ისტორიამ იციის ჭეშმარიტ ხელოვნებას ადევნებული ეპიგონობის, შედროვეობის, მიმბაძველობის მრავალი მაგალითი, რომელიც აკნინებდა, აუფასურებდა და მხატვრულ ღირებულებას უკარგავდა პირველყოფილ სიმართლეს ხელოვნებაში.

დღესაც მომრავლდნენ ასეთი ენთუზიასტები, აი, რას უნდა გამოუცხადოს დაუნდობელი ბრძოლა და შეურიგებლობა საზოგადოებამ, მაგრამ დიდი შეცდომა იქნებოდა თუ ამ ბრძოლას სათავეში ხელმოკარული, გრძნობაატროფირებული ადამიანების კასტა ჩაუდგება, ის, ვინც ხშირად ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ ავ-კარგზე მიწიერი ურთიერთობების ფორმებით უფრო მსჯელობს ვიდრე შემოქმედის განცდის სიმართლით. როცა ჩვენ ვამბობთ, რომ ხელოვნების ობიექტური მსაჯული დროა, ეს იმას არ ნიშნავს — დრო აბსტრაქტული ფენომენია და იგი აწმყოს კორექტივებს არ ემორჩილება. ხელოვნებაში დრო ესთეტიკური კატეგორიაა, რომელიც მომავალს საუკუნოვანი ტრადიციებიდან მხოლოდ იმას უტოვებს, რაც აწმყოში ყოველთვის სასიცოცხლო და აქტუალურია, ბლოკს ეკუთვნის სიტყვები: არ არსებობს ახალი და ძველი ხელოვნება, არსებობს ცოცხალი ხელოვნება". დრო ხელოვნებაში მარადიული სიცოცხლის ფენომენია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო აწმყოში ინტელექტუალურ, აბიციურ განსწავლულობასთან. ნათქვამია "ემძებე ხელოვნებაში სიმართლეს, მაგრამ გაე-

ქვც მას, ვინც იგი უკვე იპოვნა". ეს სიტყვები შეგვახსენებს — ვიყო ერთმანეთის მიმართ უფრო ფრთხილნი და მოკრძალებულნი. მხატვრული სიმართლის ძიებისას, როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, ხელოვნება მისტიკური საიდუმლოებაა, ის საიდუმლოება, რამაც დიდ ქართველ პოეტს გალაკტიონ ტაბიძეს ათქმევინა: „მაქვს მკერდს მიდებუ-ლი ქნარი, როგორც მინდა“.

\* \* \*

1974 წელს ტურისტული საგზურით იტალიაში ჩნდა გაემგზავრებულიყავიწასვლის წინ დამირეკეს და მითხრეს, რომ უნდა შევხვედროდი კვბს თანამშრომელს.

— საიდან იცნობთ პოეტ ალექსანდრე გლეზერს? — მკითხა მან.

— თბილისიდან და მოსკოვიდან. საშამ რუსულად თარგმნა ჩემი მეუღლის ლექსები, რომელიც კრებულის სახით 1967 წელს გამომცემლობა „მოლოდია გვარდია“ გამოსცა.

— საიდან აქვს მას თქვენი ოთხი ნამუშევარი?

— ორი ნარდში მომიგო, სამი გამოჩენილი მხატვრის — ვასილი კანდინსკის, მარკ შაგალისა და სალვადორ დალის ალბომებში გავუცვალე. მას აქვს ჩემი არა ოთხი, როგორც თქვენ ბრძანეთ, არამედ ხუთი ნამუშევარი...

— ხშირად ხვდებით ერომანეთს?

— როგორ გითხრათ, როცა მე მოსკოვში ჩავდივარ, ან როცა ის თბილისში ჩამოდის.

— დიდი ხანია არ გინახავთ?

— ალბათ ერთი წელი იქნება. — ვუპასუხე და პასუხი რომ უფრო დამაჯერებელი ყოფილიყო, დაფიქრდი.

— იანვარში! — მითხრა მან და ამით მაგრძნობინა, საშას შესახებ ჩემზე მეტი იცოდა.

— სწორი ბრძანდებით, — ვუთხარი და დეტალურად, წვრილად გუამბე საშასთან ჩემი ბოლო შეხვედრის შესახებ მის ოჯახში. ჩემი და ჩემი მეუღლის გარდა, იქ ბრძანდებოდნენ ქალბატონი ლიანა ისაკაძე მეუღლესთან — თამაზ

ჩანავასთან ერთად და დღეს დასავლეთში კარგად ცნობილი მხატვარი ოსკარ რაბინი.

— თქვენ იცით თუ არა, რომ ალექსანდრე გლეზერი და მისი მეუღლე ერთი კვირის წინ მოსკოვიდან გააძევეს და ამჟამად იტალიაში იმყოფებიან. — მითხრა მან.

— არ ვიცი, არ გამოვიცა.

— ალბათ შეხვდებით მას იტალიაში. საბჭოთა კავშირიდან მისი გაძევება თქვენ არ ვიკრძალავთ მასთან მეგობრულ ურთიერთობას.

— ვისთან უნდა გავწყვიტო, ან აღვადგინო მეგობრობა, ამას, როგორც ყოველთვის, მე ვწყვეტდი და ალბათ მომავალშიც მე გადაწყვიტ! — ეუპასუხე. ჩვენი საუბარი აღარ გაგრძელებულა. საშას იტალიაში არ შეეხვედრივარ. მხოლოდ 15 წლის შემდეგ, 1989 წელს, ის თბილისში სპეციალურად ჩამოვიდა ქართველი მხატვრების ნამუშევრების შესაქმნად; მას შეეხვდი უკვე არა როგორც დისიდენტ პოეტს, არამედ როგორც დასავლეთში კარგად ცნობილ ლიტერატორს, კოლექციონერს, გაზეთ „რუსკი კურიერის“ და ალმანახ „სტრელეცის“ რედაქტორს. ხელოვნების მუშაკთა კლუბში ქართველმა ინტელიგენციამ შეხვედრა მოუწყო და პოეტებმა — მორის ფოცხიშვილმა, ტარიელ ჭანტურია, ლია სტურუამ, კომპოზიტორმა ჯემალ სეფიაშვილმა, ამ სტრიქონების ავტორმა და სხვებმა გაიხსენეს მის ადრინდელი მოღვაწეობა საქართველოს კულტურის საკეთილდღეოდ, — მან თარგმნა და მოსკოვში გამოსცა ცნობილი პოეტების ლექსები, თბილისში მოაწყო საბჭოთა ავანგარდის მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა, რომელშიც დღეს უკვე კარგად ცნობილი მხატვრების: ერნსტ ნეიზვესტის, ოსკარ რაბინის, ა. ნეშუხინის, ი. კრაპოვნიცკის, და სხვათა გვერდით მონაწილეობდნენ ჩვენი თანამემამულენი: ლ. გუდიაშვილი, ზ. ნიჟარაძე, თ. მირზაშვილი, ლ. ცუცკირიძე, დ. ყიფშიძე, კ. გურული და სხვები. აქვე იყო პოეტი — ელენა ღუნსკაია, რომელმაც გიტარის თანხლებით

შეასრულა საკუთარი ლექსებზე დაწერილი სიმღერები. სიტყვით გამოვიდმწერალი ლეონიდ ლატინინი, რომელმაც საინტერესოდ მიმოიხილა რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობანი და ისაუბრა დასავლეთის დღევანდელი ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებზე. ყველა ისინი დღეს დასავლეთში ცხოვრობენ და აგრძელებენ თავისუფალ შემოქმედებით ცხოვრებას. ჩვენ გავიხსენეთ ე. წ. „ბულდოზერების“ გამოფენა, რომელიც მოწყობილი იყო სოკოლნიკების ბაღში და რომელიც გადათელილი იქნა ბულდოზერებით. ეს სახელწოდებაც აქედან დაიბადა. ამ გამოფენის მოწყობის ერთ-ერთი ინიციატორი გახლდათ ალექსანდრე გლეზერი. ამდენად, იმ პროგრესულ მოძრაობაში, რომელიც ე. წ. სოცრეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის წინააღმდეგ იყო მიმართული, გლეზერს გარკვეული როლი მიუძღვის და „დაუმსახურებლად“ არ ყოფილა იგი საბჭოთა კავშირიდან გაძევებული. ამჟამად საშა ცხოვრობს პარიზში. მის ფრანგ მეუღლეს მარია ტერეზა პომიდუს ცენტრთან ახლოს საკუთარი გალერეა აქვს, სადაც პერიოდულად აწყობს საინტერესო გამოფენებს.

1990 წელს პარიზში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში „ორსეისი“ კიდევ ერთხელ შევაღწე თვალი რენუარის, სეზანის, პიკასოს და სხვა გამოჩენილ მხატვრების შემოქმედებას. მოქანდაკეების: არხიპენკოს, არპის, მურის, კაზელას, ბრანკუსის, და სხვათა შემოქმედებას. სრულიად განსხვავებული თვალთ ადვიქვი, თითქოს ადრე ჩემთვის კარგად ცნობილი მოქანდაკის — ლემბრუკის ნამუშევრები. შეიძლება თამამად ითქვას, ცოტა მეგულება მოქანდაკე, რომლის შემოქმედებაში ასე გაწონასწორებულიყოს კლასიკური ტრადიციები და დროის ესთეტიკური ფენომენი. განიხნდა სურვილი უფრო ღრმად გაცნობოდი ამ მოქანდაკის ხელოვნებას და ამის საშუალება მომეცა კიდევ მიუნხენში: ნაციონალურ მუზეუმში მრავლადაა ლემბრუკის ნამუშევ-

რები. მინდა მკითხველს მოკლედ მოეუ-  
თხრო ამ მოქანდაკეზე, რომლის შემო-  
ქმედებას სამწუხაროდ ფართო საზოგა-  
დოება კარგად არ იცნობს. გერმანელი  
მოქანდაკე ვილჰელმ ლემბრუკი ის ხე-  
ლოვანია, რომლის შემოქმედებასთან  
შეხვედრისას ადამიანი ერთხელ უსა-  
თუოდ შემოუბრუნდება წარსულის კულ-  
ტურას, ერთხელ კიდევ ირწმუნებს პოე-  
ტის სიტყვებს — „არ არსებობს ახალი  
და ძველი ხელოვნება, არსებობს მა-  
რად ცოცხალი ხელოვნება“.

\*\*\*

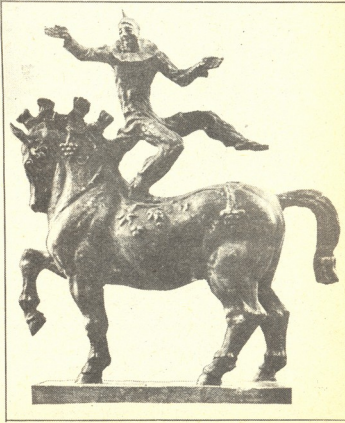
როცა ადამიანმა ვერტიკალური  
მდგომარეობა მიიღო, შრომის ინტე-  
ლექტუალური გააზრების შედეგად  
მისმა სხეულმა მეტამორფოზა განიცა-  
და და სხვა ბუნებრივ სიცოცხლის  
ფორმებზე ამაღლდა. საუკუნეების მან-  
ძილზე. მან მოახდინა არა მხოლოდ საც-  
ხოვრებელი გარემოს ესთეტიზაცია, არა-  
მედ აქტიურად შეუწყო ხელი ბუნების  
პარმონიული მთლიანობის რღვევასაც.  
სათქმელი შორიდან დავიწყე. გამახსენ-  
და კომუნისტების მიერ შეჩვენებული,  
კაცთმოძულედ შერაცხული პოეტი —  
ფილოსოფოსი ფრიდრიხ ნიცშე, „ძა-  
ლმა რომ შეაძულა ადამიანი“, საინ-  
ტერესოა, რა დააშავა ადამიანმა ძა-  
ლის წინაშე ისეთი, რომ მწერალი —  
ჰუმანისტი, რომელსაც ბავშვის დანახ-  
ვაზე თვალზე ცრემლი ადგებოდა, კაცთ-  
მოძულე არსებად იქცა. ამ კითხვაზე  
პასუხს თავად ნიცშე იძლევა, „მეცნიე-  
რების და ტექნიკის საუკუნეში კაცობრი-  
ობას სულიერი პროგრესი არ განუცდია.  
თანამედროვე ევროპელი თავისი სუ-  
ლიერი სიღრმით რენესანსული ეპოქის  
ადამიანზე გაცილებით უფრო დაბლა  
დგას. მართალია: ცალკეული გამონა-  
კლისნი არსებობდნენ, რომელთა ძა-  
ლისხმევით ახალი ერებიც კი აღმო-  
ცენებულან, მაგრამ შათთვისაც ანტი-  
კური თუ რენესანსული სულიერება  
დღემდე მიუწვდომელ სიმაღლედ რჩე-  
ბა“. ფილოსოფოსის ამ სიტყვებს დღეს  
ინტელექტუალური ელიტიდან მრავა-  
ლი ოპონენტი შეიძლება გამოუჩნდეს,

ვინაიდან ეს აზრი არ გახლავთ უცილო  
ჭეშმარიტება, რომელსაც რწმენით უნ-  
და მიუახლოვდე. ცნობილია, ადამიანთა  
ზნეობრივ და მორალურ თვისებებს არა  
მხოლოდ ოჯახი და საზოგადოებრივი  
ესთეტიკური გარემო აყალიბებს, არა-  
მედ გენეტიკური ჯიშიც და ჯილაგიც.  
„თუ სულში არის მუსიკა ე. ი. არის  
განწყობილება, არის შემოქმედების  
იმპულსი“. ეს უკანასკნელი ადამიანის  
იძულებითი სულიერი სიშისვლევა, რო-  
მელიც მას ან დიონისურ, ან აპოლო-  
ნურ — ან გრძნობით, ან გონით აქტი-  
ვობას კარნახობს შემოქმედებაში და  
ყოფაში, — ადამიანებთან, მოვლენებთან,  
საგნებთან ურთიერთობაში.

\*\*\*

ხშირად მიფიქრია რეპრესირებული  
მწერლის კონსტანტინე კაპანელის სი-  
ტყვებზე: „მთელი უბედურება ქართვე-  
ლი ხალხისა ის არის, რომ ქართველს  
უფრო ემარჯვება ოპოზიციაში დგომა,  
ვიდრე პოზიციაში. არსად, არცერთ  
კულტურულ ქვეყანაში ბრძოლა და  
დავა სხვადასხვა საკითხის გამო ისე

ბერიკა





ვერაგულად არ წარმოებს, როგორც ჩვენში, არსად ისეთი დოზა წყრილმანობისა არ შედის ზოგადი საკითხების გარჩევაში, როგორც ჩვენს სინამდვილეში“. ძნელია, არ დაეთანხმო კრიტიკოსს ამ მკაცრ, მაგრამ ობიექტურ შეფასებაში. ის, რაც უკანასკნელ პერიოდში საქართველოში მოხდა, ვფიქრობ, ჩვენი ჩათვლემილი, მოღუნებული გენეტიკური ბუნების ვალვიძების, ორასწლიანი მონობით ატროფირებული ნერვების შემოწმების ფაქტიც გახლდათ. ეს უკანასკნელი ჩვენს ფსიქოლოგიასთან ერთად არ აღმოჩნდა მზად „ნაჩუქარი თავისუფლებისათვის“, როგორც ყოველთვის, ამჯერადაც ვერ გავინაწილოთ დიდება და პატივი დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ასპარეზზე ვერ გავიყავით მამულიშვილის და გმირის სახელი. ალბათ, ყველაფერი ვაძიებებით უმტკივნეულოდ წარიმართებოდა, რომ ადვილად ვთმობდეთ საკუთარ აზრს და ღზინშიც და ბრძოლაშიც, ზოგჯერ, მეორე პლანზე დგომას ვეგუებოდეთ. ვინ იცის, საქართველომ დღემდე რომ შეინარჩუნა თვითმყოფადობა და სულის ფერადოვნება, ესეც ამის შედეგია. უამრავი შინაგანი წინააღმდეგობების, მის მკვიდრთა კონტრასტული ბუნების მიუხედავად, საქართველო არასოდეს ყოფილა აგრესიული, იგი ბოროტს ყოველთვის სიკეთით ამარცხებდა, სიყვარულის ნიჭით ინარჩუნებდა სულიერ წონასწორობას. „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა დაკარგულია“. ეს სიტყვები სულმნათ პოეტს საქართველოს „თავზესაყრელმა სიმღიდრემ“ როდი ათქმევინა. დიდ თუ პატარა ქვეყანას სიკეთე და სიყვარული მეგობრებს უმრავლეს და მტრებსაც კი აღუნებს აგრესიულ იმპულსებს:

ჩემი ღრმა რწმენით, არცერთი პოლიტიკური იდეა, თუ იგი ერის სასიცოცხლო ინტერესებს არ უკავშირდება, ერთი ბავშვის ცრემლადაც არ ღირს. სიკეთე არ გასლავთ განყენებული ცნება. ადამიანმა, როგორც ღამაზადაც არ უნდა უმღეროს ყვავილებს, კურდღლებს და მერცხლებს, თუ იგი უპირველეს ყო-

ლისა, ადამიანის მიმართ არ არის თილად განწყობილი, ვერაფერს მნიშვნელოვანს ცხოვრებაში ვერ შექმნის, ადამიანში სისუსტეების მძებნელი და გამჩხრიკავი კაცთომოძულე არსებაა და მას არაფერი აქვს საერთო ქრისტიანულ მიმტყვებლურ რელიგიასთან, ერის ჭეშმარიტ ბუნებასთან.

რაც თბილისში დეკემბრის და იანვრის თვეში მოხდა, ამის მიზეზების ძებნა შორს წაგვიყვანს, მით უმეტეს, რომ ბევრი საინტერესო აზრი გამოითქვა პრესის თუ ტელევიზიის საშუალებით: ახალს ვერაფერს ვიტყვი. მე უფრო ის მალეღვებს და მაფიქრებს, რაც ხვალ უნდა მოხდეს. ორად გახლენილ და დაპირისპირებულ საქართველოს, ალბათ, დიდხანს გაუძნელდება მთლიანობის და ფსიქოლოგიური წონასწორობის აღდგენა. არა იმიტომ, რომ ადამიანებს, რომლებმაც ერთმანეთს საქართველოს „სიყვარულ“ არ აპატიეს, ამის სურვილი არ გაუჩნდებათ. ისინი დიდხანს ვერ მოიშუშებენ იმ ჭრილობებს, რომლებიც მათ სულში კაენის ცოდვამ აღმოაცენა. სამწუხაროდ, ერის სულიერი კათარზისი დაიგვიანებს, ეინაიდან წინ, საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის გზაზე, დამაფიქრებელი სივიწროვია. ამ წერილს ვწერდი, როცა გაზეთში შემპარწუნებელი რამ ამოვიკითხე — ყვარულში ილიას სახლ-მუზეუმში გაუძარცვით და დაურბევიათ. ე. ი. გაძარცვეს საკუთარი რწმენა, სინდისი, სული. ეს ფაქტი, თავისი არსით, რუსთაველის პროსპექტის გადაწვაზე არანაკლებ საშინელია. იგი გაცნობიერებული ბოროტებაა, გადაგვარებული ზნეობაა, რომელსაც ძალუმს ხვალ კიდევ უფრო დიდი საშინელება ჩაიდინოს. ილიას კიდევ ერთხელ ესროლეს ტყვია და ეს ტყვია ისევ საქართველოს მოხვდა გულში. ამაზრზენია, რომ საყოველთაო განათლების საუკუნეში, ასეთი გაბოროტებით, დაუნდობლობით, უზნეო ფორმებით და ურთიერთგამეტებით წარმოებს ბრძოლა „სამშობლოს“ თავისუფლებისათვის“. სამშობლოს სიყვა-

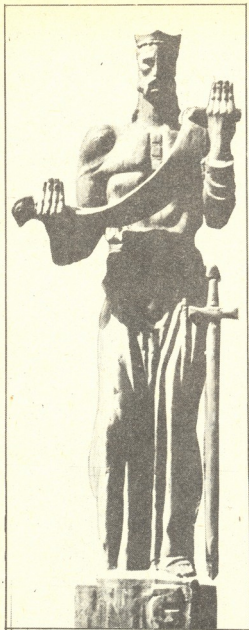
რული განყენებული ცნება არ გახლავთ. ყველა ნორმალური ქართველი, რომელსაც თავისი სულით და სხეულით უგრძობია მშობლიური მიწისა და მზის სურნელი, სამშობლოს სიცოცხლის ხის ჯიშინი ან უჯიშო ნაყოფია და მისი თვისებების გამომხატველი. როგორც ყველა ეროვნების ადამიანი, ქართველიც საკუთარ სულში, ბოროტისა და კეთილის, მშვენიერისა და მახინჯის, სუსტისა და ძლიერის და სხვა დადებითი და უარყოფითი თვისებების მატარებელი არსებაა. და ის პოლიტიკა, რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ადამიანში ხელს შეუწყობს სიკეთის დათრგუნვას და ბოროტის გააქტიურებას, სატანური პოლიტიკაა და მსოფლიოს ასეთი პოლიტიკის ისტორიული ფაქტები არ ეუცხოება. თანამედროვეობის დიდი მომღერალი ლუნაჩენო პავაროტი წერს: „ომის დროს ბავშვი ვიყავი როცა უნახე, თუ როგორ მოკლა ძმამ საკუთარი ძმა პოლიტიკისათვის. მას შემდეგ პოლიტიკა მეზიზღება“. ცხადია, ისეთი პოლიტიკა, რომელიც ძმას ძმის მკვლელობისაკენ უბიძგებს, დასაგმობია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სახელმწიფოს შეუძლია მის გარეშე იარსებოს. არ არსებობს პოლიტიკის გარეშე საზოგადოებრივი წესრიგი, მატერიალური და სულიერ ღირებულებათა მთლიანობა, კაცობრიობის ისტორია ამ მთლიანობისათვის ბრძოლის ისტორიაა. მე პოლიტოლოგი არ ვაზღავრებ და ამიტომ მიძნელებდა დღევანდელი ვითარების ნორმალიზაციისათვის საჭირო კონკრეტული აზრის გამოხატვა, მაგრამ საკუთარი ფსიქოლოგიური ანალიზის საფუძველზე, იმას მაინც ვხვდები, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს იმ უკონტროლო დემოკრატიას, რომელიც შეიარაღებულ ახალგაზრდობას იარაღთან თამაშის უფლებას აძლევს. მართალია, ტოტალური ძალადობა დაემხო, მაგრამ ყოფილ სსრ კავშირში ისეთი ძალით იფეთქა ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ, რომ ლამის

რამდენიმე ათასკაციანმა ეთნიკურმა დაჯგუფებებმაც თავი ახალ რესპუბლიკებად გამოაცხადონ. ძნელია წინასწარი იმის თქმა, თუ ყოველივე ეს რით დამთავრდება.

ადამიანთა ნება-სურვილი ყოველთვის არ არის სახელმწიფოს პოლიტიკური ცხოვრების შესატყვისი გამოხატულება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლის მოდელი

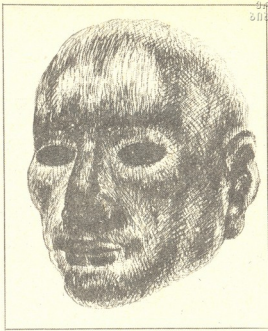




მეფე ფარნავაზი

მას შემდეგ, რაც ჩვენთან ტოტალური ძალადობა ერთპიროვნულმა „ინტელექტუალურმა ძალადობამ“ შესცვალა, ოფიციალურად შემოქმედებითი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი დაპირისპირებული აღმოჩნდა. შემოქმედთა იმ ნაწილს, რომლისთვისაც ესა თუ ის სახელმწიფოებრივი წყობა ყოველთვის მხოლოდ დე ფაქტოს წარმოადგენდა, დღესაც, ქვეყნის პოლიტიკური მღელვარების ვითარებაში არ გამოუჩენია ფიზიკური აქტიუობა და თავიანთი შემოქმედებით აღწევდნენ სულიერ განმუხტვას. ეს ადამიანებიც ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდნენ ხელოვნებაში ადმინისტრირების მეთოდს, რადგან

სწამდათ, ადმინისტრირება შემოქმედებაში ისეთი სიმსივნეა, რომელიც ხელისუფლებას არ ემორჩილება. ხელოვნებაში რაც იბადება, იბადება საკუთარი სქესით და იგი გადაკეთებას ვერ ევალება. მწერალ კორტასარს ეკუთვნის სიტყვები: „ცოდნა ტვინიდან და თვალებიდან იწყება. შემოქმედება — გულიდან. ერთგულად ემსახურე კულტურას, შემოქმედებას, ნიშნავს ფროთხილად იარო საზოგადოების მიერ დანაშაულ ველზე, რათა საზოგადოების ფაქიზ გრძნობებს ფეხი არ დააბიჯო და არ ააფეთქო“. სამწუხაროდ, მავანი და მავანი ამ ბოლო დროს საქართველოში არას დავიდევდათ ზემოთ ნათქვამს და ჭეშმარიტ მამულიშვილთა ფაქიზ გრძნობებს ფეხით თელავდა, აბიჯებდა გარდაცვლილ დიდ წინაპართა საფლავებზეც. ამას ბუნებრივად მოჰყვა აფეთქება და იგი ჩვენი ეროვნული მოძრაობის, საერთოდ ერის ისტორიის ერთ-ერთ უსიამოვნო ლაქად იქცა. აღარ ვილაპარაკებ იმაზე, თუ რით დამთავრდა თბილისში დეკემბერ-იანვრის სახალხო გამოსვლები, ამაზე, როგორც მოგახსენეთ, ბევრი ითქვა და დაიწერა. მას ისტორია უფრო ობიექტურად და სამართლიანად განსჯის. მთავრობა, რომელიც მოვიდა, დიდი ფსიქოლოგიური სიძინელების წინაშე აღმოჩნდა და ეს გასაკვირი არც არის. არცერთი ხელისუფლება საქართველოში, ქვეყნის სათავეში მსგავსი სულიერი მსხვერვის გზით არ მოსულა. ამ გზას ბედი შეიძლება ვუწოდოთ. მისი მიზანი ერთი იყო — დაემკვიდრებინა ცხოვრების დემოკრატიული ნორმები და დაებრუნებინა ადამიანისათვის ადამიანური უფლებები, რომელთა აღდგენაც ტოტალური რეჟიმის დამხობის შემდეგ საპრეზიდენტო მმართველობამ საქართველოში ვერ შეძლო არა მარტო იმიტომ, რომ მას ეს არ სურდა, არამედ იმიტომ, რომ პარლამენტის ბევრი წევრი საკუთარი ეგოცენტრული ვნებებისა და ამბიციების მსხვერპლი გახდა. საქართველოს ინტელიგენციის ერთ ნაწილსა და ოფიციალურ ხელისუფ-



მოქიადვე

ლებას შორის აღიმართა კედელი, რომელმაც საქართველოს ჩამოაცილა გონითი და გრძნობითი დიდი პოტენციალი და ეროვნული მოძრაობა სამიტინგო ლოზუნგებს დაუქვემდებარა. მთავრობის ოპოზიციაში აღმოჩნდნენ ერის საუკეთესო შვილები: ლიტერატურისა და ხელოვნების, მეცნიერების, ტექნიკური ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები. ამის მიზეზი, ჩემის აზრით, ის გახლდათ, რომ საიქიოში ცხოვრების იმედით ქრისტიანული დემოკრატიზმის ქადაგება შემოქმედისათვის, საერთოდ ადამიანისათვის, ვერაფერი ნუგეშია. სიკეთეს და მშვენიერებას არ შეიძლება ადამიანი ჯოჯოხეთის შიშით ემსახუროს, სიკეთისაკენ საყოველთაო სიყვარული უნდა მოგვიწოდებდეს. ერთობისაკენ და ძმობისაკენ მხოლოდ სამიტინგო მოწოდებები ხშირად იღებს აგრესიულ ფორმას, ვინაიდან ამბიონზე შემდგარ ორატორს, არც თუ ისე იშვიათად, ღალატობს ზომიერების გრძნობა და გულწრფელობა. სიმართლე ყოველთვის ლოცვას გავს და იგი არ შეიძლება იყოს მასიური ვნებების გამომხატველი აქტი, „კაცობრიობის ტრაგედია დემაგოგი ორატორების სინდისზეა“, — წერს ფრენსის ბეკონი. ყველგან და ყოველთვის რევოლუციის აღმოცენების საფუძველი საზოგადოების სოციალურად დაყოფადაპირისპირება გახლდათ. ეს ადამიანთა გათიშვის და სულიერი დისჰარმონიის ნათესაური სიახლოვის და სიყვარულის იგნორირების წყარო იყო და არის. ის, რაც დღეს საქართველოში ხდება, შემადრწუნებელია არა მარტო იმიტომ, რომ შუაზე გახლეჩილი საქართველო მწელად გამთლიანდება, არამედ დროის ფაქტორითაც. ცივილიზებული XX საუკუნის მიწურულში, უძველესი კულტურის მქონე ქვეყანაში

ადამიანი კერპთაყვანისმცემლობას მიუბრუნდა. მავანისა და მავანის აკვიატებულ პოლიტიკურ იდეას მშობელისა და საკუთარი ძმის სიცოცხლეს ხწირაუს. მომხდურ მტერთან ბრძოლაში ქართველი ღედა ცხრა შეილის სიცოცხლეს წირავდა სამშობლოს თავისუფლებას, მაგრამ ამბიციების ომში, როგორც არ უნდა შემადულოს ძაღლმა ადამიანი დასალუპავად ძაღლსაც ვერ გავიმეტებ. მჯერა, ჩემი ქვეყანა გონს მოეგება და როგორც მრავალგზის, ახლაც დაამარცხებს საკუთარ თავში ბოროტს. სიკეთე იზეიმებს.

# მეცნიერების აკადემიის ქართული თეატრის ისტორიის ფონდი

(ნათო გაბუნია)

## ვანილ კიხნაძე

1879 წელს ქართული თეატრის მზე  
მობრუნდა.

ეს ქართული თეატრის ისტორიის  
გამორჩეული წელია. აქედან იწყება  
მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის  
ისტორია.

ეს ის დროა, როცა თერგდალეულთა  
ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა  
ცხოვრებას სახეს უცვლიდა. მიძინებულ  
ქვეყანას ილიამ და მისმა თანამოაზრებებმა  
სული აუწვრიალეს, დააფიქრეს იგი, ღირსების  
გრძნობა გაუღვივეს. ეს პროცესი უმძიმესი  
გახლდათ, რადგანაც ცხოვრება უკვე ერთხელ  
გაკვალული გზით, მტკიცე კალაპოტში  
მოქცეულ მდინარესავით მიედინებოდა.  
ხალხი ჭირ-ვარაშს შეგუებოდა, თითქოს  
მონობის უღელსაც შეჩვეოდა. ამ მდგომარეობიდან  
გამორკვევას დიდი ძალა სჭირდებოდა.  
ქვეყნის განახლებისათვის ახალი  
თაობა მოვიდა. ძირითადი ტვირთი  
თაობის ლიდერს ილია ჭავჭავაძეს დააწვა  
მხრებზე. მისი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი  
მოძრაობის კონცეფცია ფართოდ იყო  
გააზრებული. ამ მოძრაობაში დიდი  
აღვნილი ეთმობოდა თეატრს.

ეს ის წელია, როცა ილია სულის-  
შემძვრელი ტკივილით წერს: „ჩვენს  
ენას ჩვენში მოედანი არა აქვს სავარ-  
ჯიშოდ. ჩვენი ეგრეთ წოდებული მაღალი  
საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში,  
თავის სამარცხვინოთ თაკილობს  
თავის დედა-ენით ლაპარაკსა“.<sup>1</sup> გადა-  
გვავიწყდა დარბაისული ქართული, რაც  
ენის შევნებას შეადგენს „რადგანაც  
ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ მოძრაობს,  
ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ  
თბება“.<sup>2</sup> ვინ უნდა შეცვალოს ასეთი  
მდგომარეობა? რა ძალას შეუძლია  
ქართულ ენას აღუდგინოს შებღალული  
ღირსება?.. „ამისთანა სავალალო და  
სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული  
სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია  
დამქნარის ყვავილისთვის“.<sup>3</sup>

დიდი ეროვნული პროგრამა, რომელიც  
„მგზავრის წერილებში“ წამოიჭრა,  
თანმიმდევრულად ვლინდებოდა. ილიამ  
იცოდა, რომ სცენა „ხალხის მწვრთნელი,  
ხალხის გამზრდელი“ ტაძარი იყო  
და სწორედ ამიტომ თეატრს ახალი  
საქართველოს შექმნის, ახლებური  
ცხოვრების დაწყებისაკენ სწრაფვის  
ერთ-ერთ გზად სახავდა.



საქართველოს მაქლაქუნასავით აწვა რუსეთის იმპერია, „მამლის ყივილი“ კი, როგორც თავისუფლების სიმბოლო და განთიადის წინამორბედი, არ ისმოდა. ილია ელოდა ამ ნეტარ დღეს, მაგრამ არა გულხელდაკრეფილი, არამედ დღენიდაგ შრომით დამაშვრალი.

1879 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნდა „ღედა და შვილი“.

ატოგრაფში ქვესათურად აქვს: „სცენა მომავალ ცხოვრებიდან“, რომელიც ქართველთა მომავალი ცხოვრების ტრაგიკული მონოლოგია. როგორც თავისუფლებისათვის ბრძოლის მოწოდება, იგი სწორედ სცენიდან უნდა წარმოთქმულიყო.

„ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედობს. კასპის ზღვიდან შავ ზღვამდინა, ერთს ფიქრსა ფიქრობს და ეს ფიქრია მთელ კავკასიის თავისუფლება“.

ამ სიტყვებს წარმოთქვამდა ნატო გაბუნია.

ეროვნული თავისუფლებისათვის ქართველი ქალის მოწამეობრივი ბრძოლა, მრავალჯერ გაცხადდა ჩვენს მწერლობაში, ჩვენს თეატრში.

მოხვევს სიტყვებს: „ჩვენი თავი, ჩვენადვე გვეყუნოდესო“ — ილიამ მოქმედების პროგრამა დაუდო საფუძვლად, — რეალისტური მოქმედების და არა „ოცნებით ღრუბლებში ცურვის“. მისი სამოქმედო პროგრამის ერთ-ერთი დიდი ნაწილი იყო მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაფუძნება, რომელსაც 1879 წლის 5 სექტემბერს ჩაეყარა საფუძველი. წარმოადგინეს ბ. ჯორჯაძის „რას ეძებდით, რა ვპოვეთ“. თეატრს დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა. საზოგადოების პირველი თავმჯდომარე თავად ილია ჭავჭავაძე გახლდათ. მაგრამ პრემიერამდე, თეატრის ჩამოყალიბებისათვის, სერიოზული მოსამზადებელი სამუშაო ჩატარდა.

მუდმივმოქმედი თეატრის შესაქმნელად ფინანსები იყო საჭირო. ქართულ თეატრს ხომ მუდამ უჭირდა ეკ-

ონომიურად. ხშირად სწორედ ამ მიზეზით იშლებოდა შემოქმედებითი საქმიანობა. ეკონომიურად ძლიერი ბურჟუაზია საქართველოს არ ჰყავდა. უფულოდ კი ეროვნული საქმე ვერ გაკეთდებოდა. ბურჟუაზიას კულტურულ ცხოვრებაში საჭირო თანხების დაბანდება არ შეეძლო. ის, რაც კეთდებოდა, მართლაც და მოწამეობრივი იყო.

1879 წელს გაზეთ „დროებაში“ (№ 341) დაიბეჭდა ასეთი ცნობა: „ეს პირველი მაგალითია, რომ ქართველ კაცს ამდენი შეეწიროს რომელიმე საზოგადო საქმისათვის“. რა მოხდა?.. ვინმე მაიორმა იოსელიანმა ქართული დასახმარებლად 300 თუმანი შეწირა. აი ასეთმა ქველმოქმედებამ საშუალება მისცა შემდგარიყო დასი და მსახიობებს გარკვეული ზელფასიც ჰქონოდათ.

ჯერ მსახიობთა ამხანაგობა შედგა. ჩვენს ქართული სცენის მოყვარენი ვირჩევთ დ. ყიფიანს, ნიკ. ავალიშვილს, გ. თუმანიშვილს, ალ. სარაჯიშვილსა და ი. ბაქრაძეს, რომ ამათ ან ამათგან დანიშნულმა პირებმა დააარსონ ამ წლის ენკენისთვემდე ქართული თეატრი“.<sup>4</sup> თითქოს საქმე აეწყო, მაგრამ მალე კონფლიქტი მოხდა. დ. ყიფიანმა უარი განაცხადა ამხანაგობის წევრობაზე, რაკი შესრულებული არ იქნა მისი მოთხოვნები, პოლემიკაში ჩაერივნე ი. ჭავჭავაძე, ი. მაჩაბელი და სხვები.

დასის დაარსებისთანავე შეიქმნა „ქართული წარმოდგენების მმართველი გამგეობა“, საჯარო კრების მოსაწვევად ილია ჭავჭავაძის ხელმოწერით დაეგზავნათ წერილები. ილიას წერილს ყველა გაგებით არ შეხვდა. გრ. ორბელიანმა მის ასე უპასუხა: „ჩემო ბატონო კნიაზო ილიავ, დღეს ვერ ვიქნები ჩვენი საზოგადოების კრებაში თეატრის გამო, მაგრამ გაეხედვ და გულწრფელად მოგახსენებ, რომ მე არა ვარ თანამგნობი ქართული თეატრის ამქამად დაწესებისა, რომელზედაც დახარჯული ფული მგონია დაკარგულად. მე არ მესმის, როგორ უნდა დაეყაროს



თეატრი, რომელსაც არა ჰყავს გასწავლული აქტიორები, რომელსაც არ შეუძლია შენახვა თავისა თავისისა? და ეუ ქართული სცენის მოყვარენი წარმოადგენენ რასმე წელიწადში ორჯერ, სამჯერ, ხომ ახლაც არის ამგვარი თეატრი. — არა მგონია, რომ ჩვენი ბანკირი იყოს ისე გასუქებული, რომ სამსის თუმნის უსარგებლოდ დახარჯვა არაფრად მიიჩნდეს მას“.<sup>5</sup>

წერილი 1879 წლის 18 მაისს არის დაწერილი. ე. ი. მუდმივი თეატრის განხილვისთვის მზადების პერიოდში. პოეტი ჭეროვანდ ვერ აფასებს თეატრის ეროვნულ მნიშვნელობას. მან ხომ მხარი დაუჭირა გ. ერისთავის თეატრს? ახლა კი ვერ შეაფასა სიტუაცია, ალლო ვერ აულო დროს.

მაგრამ თანდათან აეწყო მუშაობა, დასი გასტროლებისათვის ემზადებოდა. ეს მომზადება სერიოზულად მიმდინარეობდა. ამ ფაქტს ა. ცაგარელის მოგონებები ადასტურებს. 1878 წლის ერთ დღეს ქუჩაში შეხვედრია დ. ერისთავი და რეპეტიციებზე წაუყვანია. „ოთახში ერთი ურიაშული იდგა. ეს ყმაწვილები ჩაის მიირთმევდნენ და სტოლზე ნაირ-ნაირი შესატანებელი ედგათ (შემდეგ გავიგე, რომ განსვენებულ ალექსანდრე როინიშვილს ყოველი რეპეტიცია ათ-თხუთმეტ მანეთად უჯდებოდა)“.<sup>6</sup> აქ იყვნენ პროფესიონალები და სცენისმოყვარეებიც.

„ძალიან სამეფო—საპატარძლო ხალხი ვიყავით მაშინ, ღვთის წინაშე! გაზაფხულზე თბილ შზის სხივებზე რომ გამორეკავდნენ ხოლმე მოზვერ-დეკულესს, სწორედ ისე დაფეხუნდრუკობდით ეს ახალგაზრდა ხალხი, თითქმის გოგო-ბიჭები! თვალი დაუდგა წუთ-სოფელს, ეხლა ამ მცირე დროის განმავლობაში ფუნდრუკი კი არა კუდილით ასაწევეები გავხდით! ეჰ, მახლას! ერთი დრო არავის შერჩებაო! ის ნეტარი სიყმაწვილე ხომ გამოვცადეთ, ეხლა სიბერის სიმყაყეს ვებრძოლოთ“.<sup>7</sup>

ამას წერს აექსენტო ცაგარელი 1902 წელს. ერთი წლის შემდეგ ავტო-

რი პიესისა „რაც გინახავს ვეღარ ხავ“ — სიღარიბეში დაღვეს სულს.

მოსამზადებელი სამუშაოების შემდეგ დასი საგასტროლოდ გაემგზავრა გორში, ბათუმში, ფოთსა და ქუთაისში.

გორში სპექტაკლს გ. ჯაფარიძემ დასწრებია. იგი გ. ერისთავის თეატრში მოღვაწეობდა, ამიტომაც მის აზრს წარმოდგენებზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. წერილში „ქართული თეატრი“ გ. ჯაფარიძემ მალალი შეფასება მისცა თეატრის მხატვრულ შესაძლებლობებს. იგი ასკვნის: „და მე ბეჭითად ვიტყვი, რომ ამ ჩინებულ და ნიჭიერ მოთამაშეთაგან შემდგარ ტრუპას შეუძლიან აღდგინება და მკვიდრად დაფუძნება ქართული თეატრისა“.<sup>8</sup>

ქუთაისში წარმოადგინეს გ. სუნდუკიანის „ბებო“, ნ. გაბუნიას მონაწილეობით. „მის თამაშს აღტაცებაში მოჰყავს მთელი საზოგადოება“. ასეთი შეფასება მისცა მას ქუთაისში, „ღმერთმა კეთილი ჰქმნას, ძვირფასო სტუმრებო, ამ ჩვენს ქალაქში თქვენი მობრძანება! ვისურვებ აგსრულვებოდეთ ის დიდი სამსახური, რომელიც შეუძლია ახლა გაუწიოს სცენამ ქართულს ენას და ქართველ საზოგადოებას“.

ასე წაახალისა და დალოცა ქუთაისში ახლად ფეხადგმული დასი.

ქუთაისიდან დასი ფოთში ჩავიდა, იქიდან ბათუმში. იმაჟამად ბათუმში დიდ საქველმოქმედო და საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდა ქ. ყურაული. ქალაქი ემზადებოდა დასთან შესახვედრად. ამიტომ „აღტაცებით მიიღო ახალი ტრუპა“. მაინც სხვა იყო ბათუმელი მაყურებლის განწყობილება. იგი განსაკუთრებულად აღიქვამდა ქართულ სიტყვას, ქართულ სიმღერას. მის პატრიოტულ განწყობილებებს ზუსტად შეესაბამებოდა ქართული გასტროლების თვით ფაქტიც კი. ამიტომ ვოდევილი „აყალი-მაყალი ცოლ-ქმარს შუა“ სხვა ქალაქებთან შედარებით უფრო მძაფრად, უფრო ემოციურად იქნა აღქმული. „წარმოდგენილ ვოდევ-

ლისაგან ბევრს სევდიან და უხილავი გულით დაბმულ გულზე გადამარბული შავი ღრუბლები გადაწმინდა. უკანასკნელად ფარდის ახდამ და ნატო გაბუნიას ქალის ქართულ ტანისამოსში დიარის ქღრილით გამოჩენამ. თითქმის ყველას სახეზე აღმური იყო ანთებული და ყველა მოუთმენლად იყო მშვენიერი ხმის გასავონად. იმ წამს ბევრი იმას ნატობდა, რომ ორი თვალის მაგიერ ათი თვალი ჰქონოდა და ორი ყურის მაგიერ ოცი ყური. ოჰ! თუ რა ხმა იყო ის მშვენიერი ხმა, რომელიც პირველსავე ამოშვებით ბევრის გონება უგრძობლად გაიტაცა „სუბუქ ფრთებით“, „ბრავოს“ ძახილს და ტაშის კვრას ყურები ჰქონდა წალღბული, იქამდენ აიტაცნენ ზოგიერთები, რომ უკანასკნელი მადლობის თქმისათვის ადგილებიდან წამოხტნენ და სცენაზე მიიჭრნენ“.<sup>9</sup>

ყურადღებებს ნუ მივაქცევთ რეცენზიის სტილს. მთავარი უშუალობაა, გულწრფელი განცდაა. ქართული ხმა და ქართული ტანსაცმელი — აი რამ ააღელვა ასე მაყურებელი.

იმის შესახებ თუ როგორ მოკაზმეს პირველად ქართულად, თავად ნატო წერს: ი. მაჩაბელს უთქვამს, რომ მასთან გამოაგზავნა კნ. ოლლა ჰევკავაძისამ, რადგან სურს თავისთან ახლოს გადაგიყვანოს „და ესეც იცოდე თავი უნდა დაგახურონო, ვარი არ თქვაო“. მე ძალიან შეურაცხყოფათ მივიღე; თავის ხურვა რომ გამახსენა, ვიფიქრე მე, ამისთანა დიდი კაცი გავხდი, გაზეთში მწერენ და ამათ უნდათ მე ლეჩაქი დამხურონ: უთხარი: შენი ჰირიმე ვანო, თავი რათ გინდათ დამხურონო, რომ ქვეყანაზე მასხრათ ამიგდონ, ან ამხანაგები რას იტყვიან მეთქი. ვანომ ამიხსნა ყველაფერი თუ რას ნიშნავდა ქართველი მსახიობისათვის ქართული ტანისამოსი და ქართული ჩაცმა“.<sup>10</sup>

ნატოს ღვით ნაბოძებ ნიჭს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა უნდა მის-

ცემოდა და ამაზე ზრუნავდნენ ქართული თეატრის მოღვაწენი.

გასტროლებს დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსი ჰქონდა. იგი ერთ დიდ გადაბმულ ზეიმად გადაიქცა. ა. ცაგარელისავე მოვონებით „არა მარტო საზოგადო ნადიმები იმართებოდა, კერძო ოჯახებშიაც ყოველდღე იწვევდნენ არტისტებს“ და შემდეგ, „მასოვის რიონის გადამა ბალებში ყმაწვილმა ხალხმა — ხელოსნებმა და ვაჭრებმა — არა ერთი სადილი გაგვიმართეს, დაუვიწყარი სიამოვნებით გატარებულ ამ წვეულებებს მე იმიტომ ვიგონებ, რომ მასში იბადება აღტაცება, შეგნება და შეთვისება იმ საზოგადო საქმისა, რომლის მოხელენიც ჩვენ ვიყავით და რომელიც ხალხმა უცებ შეიგრძნო. თორემ ქეიფსა და დროს ტარებას, მაინც და მაინც არაფერი საბატიო მიზეზი არ სჭირდება.“<sup>11</sup>

ა. ცაგარელი და მთელი დასი კარგად გრძნობდა, რომ ქართველი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში იწყებოდა დიდი საქმე, ხალხი მათ ახალისებდა, მხარს უჭერდა, მორალურ თანაგრძობას უცხადებდა. „რით ვიყავით პირადლად ჩვენ გამორჩეულნი, რომ ამდენი პატივისცემის ღირსნი შევიქნენით? ვის რა ღვაწლი მიგვიძღვოდა საზოგადოების წინაშე? არაფრისაგან არაფერი. ეს იყო მხოლოდ ქართული გულის ძგერა, მისი უტყუარი და ღრმა გრძნობათა გამოთქმა იმ დიდი საზოგადო საქმის დაწყების გამო, რომლის წინ წაყვანაც ჩვენ გვქონდა ნაკისრი“.<sup>12</sup>

(1879 წლის საგასტროლო მოგზაურობა იმიტაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ ქუთაისში ჯვარი დაიწერეს ვასო აბაშიძემ და მაკო საფაროვამ. მათი საქორწინო მოგზაურობა გასტროლების მარშრუტი იყო. ქუთაისში გასტროლების დამთავრებისა და დიდ მსახობთა პატივისცემის ნიშნად ასკაციანი ბანკეტი გაიმართა).

გასტროლებზე ნატო, გაბუნიას ბევრი საქებარი სიტყვა უთხრეს. გაზეთი „დროება“ (№ 182) წერდა: „განსაკუ-

თრებით უფ. ვ. აბაშიძეს და ნ. გაბუნიას ქალს ბევრი ტაშის კვრა და „ბრავო“ ეძღვნა იმ ესთეტიკური სიამოვნებისათვის, რომელიც მოგვანიჭებს იმათ თავიანთი ჩინებული ნიჭიერი თამაშობით“.

ჩამოყალიბდა „მუდმივი დასის პირობა“. „ათას რვაას სამოცდა ცხრამეტ წელს, მისის ოცდა თერთმეტს, ქ. თბილისს, ჩვენ, ქვემოხსენებულნი ვკრავთ ერთმანეთში შემდეგ პირობას: 1. ვალდებულნი ვართ გავმართოთ ქართული წარმოდგენები 1 ენკენისთვიდან 1879 წ. ენკენისთვემდე 1880 წლ. ქ. თბილისში და საქართველოს სხვა ადგილებში“.<sup>13</sup> „მუდმივი დასის პირობა“ არის ისტორიული დოკუმენტი, იგი დაწერილია მაღალ პროფესიულ დონეზე. ჩამოყალიბებულია დასის პრინციპები, განსაზღვრულია სტრუქტურა, დასის წევრთა უფლება-მოვალეობანი, ხელფასების სისტემა, რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობაში. ბევრი რამ, რაც თანამედროვე თეატრში „ექსპერიმენტის“ წესით ტარდება, — უკვე ასე წლის წინათ იყო ქართულ თეატრში. პირველ რიგში საკითხი ეხება მსახიობის უფლებრივ მდგომარეობას, დასის შედგენის დემოკრატიულ პრინციპს. „პირობას“ ხელს აწერს 9 მსახიობი.

დასის კრების ოქმებში გხვდებით საინტერესო ჩანაწერს. „ქ. ყიფიანმა, ნ. გაბუნია, მ. ყიფიანმა, ბ. კორინთელმა, ა. ცაგარელმა, ა. ჩუბინოვმა, ნ. შიშნიაშვილმა, ზ. მაჩაბელმა გადავწყვიტეთ: გაბუნიას ქალს მიემატოს ორი თვიური მარკა“.

ხელფასში ცვლილებები მოხდა სეზონის დაწყებისთანვე. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ „დასის პირობის“ თანახმად „კომიკურ ბებერ ქალს და პირველ დრამატულ აქტრისას“ ეძლეოდა 8 მარკა. ნ. გაბუნიას დიდი წარმატების გამო დაემატა ორი მარკა. ე. ი. სულ 10 მარკა. მ. საფაროვას, როგორც „პირველ კომიკურ და ვოდევილურ აქტრისას“ დანიშნული ჰქონდა 10 მარკა. გამოდის, რომ მ. საფაროვას და ნ. გაბუ-

ნიას დაენიშნათ ერთნაირი ხელფასი. ეს კი მოხდა მხოლოდ ნ. გაბუნიას ნიჭიერების გამო, რადგან „კომიკური ბებერის“ ამპლუა „პირობის“ თანახმად არ იმსახურებდა ათ მარკას.

ახანაგობაში გაერთიანდნენ გამოჩენილი მოღვაწენი... „დიმიტრი ყიფიანმა, გიორგი თუმანიშვილმა, დავით ერისთავმა, ნ. ავალიშვილმა, იოს. ბაქრაძემ, ალ. სარაჯიშვილმა, ილ. ჭავჭავაძემ განიზრახეს სამუდამო სცენის დაარსება. მათ შეაგროვეს ფული, დააარსეს დრამატული კომიტეტი, გამოიკვლიეს ამხანაგობის წესდება“.<sup>14</sup> ასე რომ ერთიანი საქმე საიმედო ხელში იყო. დასის რეჟისორობა ითავა გ. თუმანიშვილმა.

მუდმივი დასი დაფუძნდა ოთხი დღე და ნიჭიერი და გამორჩეული მონაცემების მსახიობთა საფუძველზე. ვ. გუნიას თქმით: „როგორც ყოველ მაგარ შენობას ეკირვება ოთხი დედაბოძი, ოთხი კედელი, ისე ჩვენს თეატრსაც გაუჩნდა ოთხი დედაბოძი, ოთხი საიმედო საძირკველი, რომლებზედაც დიდი ტურფა შენობის აგება შეიძლებოდა“.

ოთხეულში გულისხმობდა — ვ. აბაშიძეს, ქ. ყიფიანს, მ. საფაროვას და ნ. გაბუნიას. (მაშინ ლ. მესხიშვილი არ იყო თეატრში).

1879 წლის 5 სექტემბერს ვახიხნა მუდმივი თეატრის პირველი სეზონი. დაიდგა ბ. ჯორჯაძის „რას ვეძებდით, რა ვპოვეთ“. ეს არის ამასთანავე რუსთაველის თეატრის ისტორიის სათავეც. „ეს იყო პირველი დებიუტი ახლად შემდგარი ტრუპისა. ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, ტრუპას შეუძლია თამაში უფრო სერიოზული პიესებისა“.<sup>15</sup> |

ამ წელს ნ. გაბუნიას შუშანას როლიც უთამაშა („ბეპო“). მოხუცი ქალის როლი, მაგრამ არა კომიკური ხასიათისა, ამის გამო შენიშნავენ გაზეთი „გაბუნიას ქალი ამისთან დრამატულ როლში პირველად გამოვიდა სცენაზე და ამ თამაშით დაგვიმტკიცა, რომ იმას ამ როლებშიაც ისე ხელოვნურად, ნი-

კიერად აღსრულება შესძლებია, როგორც ის ასრულებს ხოლმე კომედიურ როლებს<sup>16</sup>.

ნ. გაბუნიას ამპლუა არ იყო დრამატული როლები. ამ წერილში შეიძლება მსახიობის ნიჟის თაყვანისმცემელის სურვილი — დაინახოს ნატოს არტიტული შესაძლებლობის ახალი მხარეები. ასეთი წადილი რეცენზენტებისა პირველი არ ყოფილა. „ნატოს ფიზიკურმა თვისებებმა განსაზღვრეს და შეზღუდეს კიდევ მისი შემოქმედების სივრცე. ეს არე იტევდა მოხუცი კომიკური პერსონაჟებისა და შეუვამებულ, მაგრამ კეკლუცობის ყინით ატროფებულ მანდილოსნების როლებს, კომიკურივე ხასიათის რაღა თქმა უნდა“<sup>17</sup>.

შეფასება ზუსტია. ისიც მართალია, რომ ნატოს არტიტულ ბუნებაში იყო „რაღაც გამოუცნობი საიდუმლოება“ და ეს იმდენად მძაფრად შეიგრძნობოდა, რომ მუდამ განცვიფრებას იწვევდა.

ამ ფენომენის მიუწვდომლობის გამო ჩიოდა ილია ზურაბაშვილი — უშუალო მხილველი ნატოს ჭადოსნური ხელოვნებისა. „როდესაც ვლამობ გამოვიცნო ამ შემოქმედების საიდუმლოება, — აი, სწორედ ამ ბინდებულში ვეხვევი და ჩემს წინაშე თითქოს სფინქსია აღმართული“<sup>18</sup>.

და შემდეგ: „ამაზე მეტი უძლურება შეიძლება? ადამიანი შენს თვალწინ მოქმედებდა, შენს თვალწინ ჰქმნიდა თავის საკვირველ ქმნილებათ, გავსებდა უსაზღვრო ესთეტიკური. სიამოვნებით, — და ვერ შესძლო ნიშანდობლივ იმის ახსნა, თუ სად იყო და რა იყო ამ საუცხოვო ხელოვნების დასაბამი და არსი?!“<sup>18</sup>.

და მართლაც, რა უცნაურად დავყვებით ხოლმე მსახიობის ნებას და თითქოს ბედს მინდობილივით მიყვებით შორეულ გზებზე.

ადვილი არ იყო არტიტული პატივმოყვარეობისა თუ ნარცისიზმის მოძალებისაგან თავის დაღწევა. იგი ძნელია ყველა ხელოვანისთვის და განსაკუთ-

რებით არტიტისათვის. ამიტომ ჩიოდა თვით ილიაც კი: „არცერთს ადამიანს ქვეყნიერებაზედ გრძნობა თაკილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს, როგორც მაგალითებრ არტიტისა. ყველაფერს შეგინდობთ არტიტი, ოღონდ არტიტობას კი ნუ დაუწუნებთ, რაც გინდა სიმართლე გაიძულებდეთ, რაც გინდ გულწრფელად და სიკეთის სურვილით გამოთქმული იყოს თქვენ მიერ წუნი“<sup>19</sup>.

ეს მართლაც ასეა და აქ არაფრის დამატება არ შეიძლება, მაგრამ მიუხედავად ამისა ილია ჭავჭავაძე მაინც არ ერიდებოდა შენიშვნების მიცემას. თვით ნატო გაბუნიაც კი გაუკრიტიკებია. სხვა კრიტიკოსების წერილებშიაც არის შენიშვნები მსახიობთა ნაკლოვანებებზე. თანაც ისეთ პირდაპირობით, როგორითაც ვერც ერთი თანამედროვე პროფესიონალი თეატრალური კრიტიკოსი ვერ შებედავს ხოლმე მსახიობს.

ამავე წელს გაზეთ „დროებაში“ (№ 169 დაიბეჭდა) „ქართული თეატრის მოყვარის“ წერილი ნ. გაბუნიას შესახებ ნათქვამია: „ზოგიერთ მონოლოგს, სცენას ხელოვნურად ასრულებს, მაგრამ იმავე როლში სხვა ალაგას საძაგლად თამაშობს“. იმავე წერილში ვკითხულობთ: „ბ. კორინთელის ქალი სცენაზე არ გამოიშვება“.

უხეში სტრიქონებია, რასაკვირველია. თეატრი, ის-ის იყო, ფეხს იღებდა, ამ ტონით წერა ალბათ საქმეს ვერ წაადგებოდა, მაგრამ რას იზამთ — ასეთი წერილებიც ქვეყნდებოდა.

მუდმივი თეატრი თანდათან „შედიოდა ფორმაში“. მსახიობებსაც დაეტყუოთ დაოსტატება. პროფესიულ თეატრალურ ცხოვრებას სჭირდებოდა მსახიობთა სისტემატური წვრთნა, რეპეტიციები და სპექტაკლები. ეს მომენტი უყურადღებოდ არ დარჩენილა. განსაკუთრებით წარმატება ეტყობა გაბუნიას ქალს და უფ. შაჩაბელს; ერთი-ორად უფრო ხელოვნურად და მარჯვედ თამაშობდნენ ახლა ისინი, ვინმე პირველად გამოსვლისას და ერთი-ორად უფრო სასიამოვნოა ახ-

ლა იმათი ნახვა სცენაზე. ამგვარი სა-  
სიამოვნო შედეგი მიეწერება უეჭველია  
მეცადინეობას: თუ მოთამაშე ეცდება,  
ცოტა ნიჭიც რომ ჰქონდეს, მაინც რა-  
მე გამოვა იმისგან და თუ ნამდვილი  
ნიჭი აქვს სცენიკური, როგორც მაგა-  
ლითად გაბუნიას ქალს, მეცადინეობა  
იმის თამაშობას ხომ ფრთებს გამოას-  
ხავს... გაბუნიას ქალმა სომხის ცოლის  
როლში, უკანასკნელ მოქმედებაში, ცო-  
ტა არ იყოს გადააქარბა“.

ასე თანდათან იხვეწება აქტიორული  
ოსტატობა. მალღდება საშემსრულებ-  
ლო ხელოვნება. ყოველი სპექტაკლი  
ამრავლებს გაბუნიას თაყვანისმცემელ-  
თა რიგებს.

თეატრის წარმატება ბევრად იყო  
დამოკიდებული რეპერტუარზე. რეპერ-  
ტუარს კი ბრძანებით ვერავინ ვერ შექმ-  
ნის, ეგ დროისა და გონების გახსნის  
საქმეა—ამბობდა ილია. მაყურებელს  
მალე მობეზრდა გ. ერისთავისა და ზ.  
ანტონოვის კომედიები. უფრო ზუსტად,  
მობეზრდა ერთი იმავე პიესის ნახვა.  
დრო მოითხოვდა სცენაზე ახალი  
პრობლემების, ახალი თემების წამო-  
ჩენას. სწორედ ამ საკითხზე წუხდა  
თეატრის რეჟისორი გ. თუმანიშვილი.  
მისი მოგონებებიდან საყურადღებოა  
ა. ყაზბეგთან შეხვედრის ფაქტი.

„ყაზბეგს მე გავეცანი 1879 წელს  
შემდეგ განსაკუთრებულ მღვთმარე-  
ობაში. ამ წელს საქართველოს ცხოვ-  
რებაში ადგილი ჰქონდა ღირსშესანი-  
შნავ მოვლენას: ჩამოყალიბდა მუდ-  
მივი ქართული დრამატული დასი.  
რეპერტუარი კი შეიძლება ითქვას  
სრულებით არ იყო. ერისთავისა და  
ანტონოვის პიესამ ყველას საკმაოდ  
მოაბეზრა თავი, ახლები კი თითზე  
ჩამოსათვლელი იყო... სწორედ ამ მო-  
მენტში დ. ერისთავმა (დრამა „სამშო-  
ბლოს“ ავტორმა) ახლად ჩამოყალიბე-  
ბულ არტიტების ამხანაგობას აუწ-  
ყა მეტად სენსაციური ახალი ამბავი.  
მან, როგორც თვითონ ირწმუნებოდა,

გამონახა პროვიდენციალური  
რომელსაც შეეძლებოდა ქართული თე-  
ატრის გადარჩენა. ამასთან მან დაას-  
ხელა მანამდის ყველასთვის უცნობი  
ა. ყაზბეგი, რომელიც, თუ არ ვცდები,  
ის იყო დაბრუნდა პეტერბურგიდან.  
როგორც გადმოსცემდა დავით ერის-  
თავი, ჰქონდა 25-მდე თარგმნილი პიესა  
ქართულ ენაზე“.<sup>20</sup>

ეს მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქ-  
ტია, რომელსაც გარკვეული ახსნა უნ-  
და. „სამშობლოს“ ავტორისთვის ა.  
ყაზბეგის გამოჩენას პრინციპული მნი-  
ვნელობა ჰქონდა. გ. ერისთავს ინტუ-  
იცია არ ღალატობდა, ყაზბეგის პიე-  
სებს, მის მხატვრულ პოზიციას ქარ-  
თული თეატრის დრამატული საწყისე-  
ბისთვის იმპულსი უნდა მიეცა. დ. ერ-  
ისთავი გრძნობდა თეატრის ამგვარი  
განახლების საჭიროებას. „სამშობლოს“  
ავტორმა იცოდა, რომ ხალხს კომედი-  
ებთან ერთად დრამებიც სჭირდებოდა.  
ისახება დრამატული თეატრის პერ-  
სპექტივა. ეს ნიშნავდა თეატრის არა  
მარტო სტილურ შესაძლებლობათა გა-  
ფართოებას, არამედ ახალი თეატრა-  
ლური ტენდენციების დამკვიდრებასაც.  
მას კი მოჰყვებოდა თეატრში ეროვ-  
ნულ-გამათავისუფლებელი იდეებისა და  
მძაფრი სოციალური მოტივების წარ-  
მოჩენა.

15 სექტემბერს წარმოადგინეს ა.  
ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგი-  
ლი“.

ოქტომბერში ილიამ დაიწყო გაც-  
ხოველებული მზადება „მეფე ლირის“  
წარმოსადგენად. მან 20 ოქტომბერს  
წერილი მისწერა დ. ყიფიანს და ლი-  
რის როლი შესთავაზა. დ. ყიფიანს კი  
მიაჩნდა, რომ თავად უნდა ეთარგმნა  
ლირის როლი.

19 დეკემბერს დაიდგა ა. ცაგარე-  
ლის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“.<sup>21</sup> ნ.  
გაბუნიათ დავითის დეიდის ორომსეს  
როლი შესარქულა. პიესის პროგრამა

იუწყებოდა, რომ „პირველი პიესის შემდეგ ანტრაქტივი გაბუნიას ქალი იმღერებს ქართულ სიმღერებს“, მეორე პიესად წარმოადგინეს ვ. აბაშიძის მიერ გადმოკეთებული ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“.

ანტრაქტივი ნ. გაბუნიას სიმღერა არსებითად ცვლიდა სპექტაკლის მუსიკას. ერთი სიტყვით, მუსიკის მაგიერი იყო.

მუდმივ თეატრში წესად იქცა ერთსალამოს ორი პიესის წარმოდგენა. პირველი პიესა, რამდენი მოქმედებაც არ უნდა ყოფილიყო და რა ჟანრისაც — სალამო მაინც ვოდველით უნდა დამთავრებულიყო. ზოგჯერ დივერტისმენტები ენაცვლებოდა ვოდველებს. წარმოდგენები გვიან დამით მთავრდებოდა.

პიესამ „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, — თეატრში დაამკვიდრა სისხლსავსე რეალისტური ხასიათები, კოლორიტის გრძნობა, სოციალური მიზანდასახულობა და სამართლიანობის პრინციპები, რაც მასუბრებელში მუდამ პოულობდა გულწრფელ გამოძახილს.

სცენაზე ერთად გამოვიდნენ, ნატო გაბუნია და ავქსენტი ცაგარელი, — მომავალი ცოლ-ქმარი. „ასიკო ცაგარელმა სათეატრო მუშაობა მსახიობობით დაიწყო, იგი დავით ერისთავმა შეიყვანა სცენაზე, ისევე როგორც მისი მომავალი მეუღლე ნატო გაბუნია“.<sup>21</sup>

1879 წელს ა. ცაგარელი მოწაწილეობს. ი. ჭავჭავაძის „ყმების განთავისუფლების პირველი დღეების სცენების“ წარმოდგენაში. ილია ჭავჭავაძემ შეაქო ახალგაზრდა მსახიობის პირველი ნაბიჯები. „ძალიან კარგი იყო უფ. ცაგარელი ილ. ჭავჭავაძის სცენებში. ჩვენ გვგონია, მაგვარ როლებში უფ. ცაგარელი შეუღარებელი იქნება“.<sup>22</sup>

თეატრს სათავეში ჩაუდგა ვ. თუმანიშვილი. დასის წესდების მიხედვით

ზუსტად განისაზღვრა რეჟისორის ფუნქციები. თითქოს ყველაფერი კარგად აეწყო, მაგრამ უცებ თავი იჩინა თეატრის სენმა — კონფლიქტმა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან“. მათ თეატრის გახსნის წლისთავზე მოითხოვეს რეჟისორ ვ. თუმანიშვილის გადაყენება. „გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არჩეულ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და იმის ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია, — ვერც გამოთქმას გვასწავლიდა, ვერც მიხრა-მოხრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ“.<sup>23</sup>

ერთობ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია. მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებიან იმ აზრს, რომ რეჟისორმა უნდა ასწავლოს „გამოთქმა“, „მიხრა-მოხრა“. რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს და ა. შ. თუ ვერ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, იგი თეატრსაც არ უნდა მეთაურობდეს. აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად ვ. თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ თვით პროცესი მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და მწვავე გამოდგა.

ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთანაც, მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით, შემთხვევას, რომელიც თეატრში მომხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიუღია, ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ ქსეიმონიძეს კარგად არ სცოდნია როლი, ამასთან ერთად, იგი თურმე, წარმოდგენის „ღამეს უალაგო ალაგას დაეცა“. ამის გამო მსახიობი დაუჯარიმებიათ. ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ მიუჩნევია, რადგან სეიმონიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონია როლის მოსამზადებლად. ჩვენთვის ძნელია საუკუნის წინათ მომხდარი კონფლიქტის დეტალების განხი-



ლვა და დადგენა იმისა, თუ ვინ იყო მართალი. მთავარი სულ სხვაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს: „1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება რეპეტიციის დროს, არცა უზრდელად მოპყრობა და უკეთუ დააშავოს რამე მსახიობმა, მოხსენდებოდეს დაუყოვნებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთ თავთავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული, ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ თავის სრული ნიჭისა და შროს გამოყენება და, მეორეს მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა და, ვ. აკრძალულ ექნათ სრულიად გარეშე მყოფრებელთა. და ცნობისმოყვარე პირთ დასწრება რეპეტიციებზე“.<sup>24</sup>

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია გამოცდილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს მასში საკამათოც არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს, ყველაფერი სამართლიანია. მაგრამ ეს მაინც საკითხის, ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დიქტატურის“ წინააღმდეგ გამოსვლა. რეჟისორთა მომძლავრებული ავტორიტეტი, მათი გაზრდილი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება. მთავრდება არტისტული ჟინიანობის საუკუნე!

ჩვენ ვლპარაკობთ არა მეორეხარისხოვანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პროტესტზე. ერთის მხრივ, ე. აბაშიძე — რეჟისორი, აღმზრდელი, სხვებისთვის ჭკუნის დამრიგებელი, მასწავლებელი, სამაგალითო ხელოვანი და მეორეს მხრივ, „თავისებურ წირვას“ მიჩვეული, თავისუფალი, თვითმოყოფადი არტისტუ-

ლი ინდივიდუალიზმით განმარტებული მსახიობი, თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა, რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაშიო, მაგრამ როცა მას იგივეს შესრულება მოთხოვეს, გაწყრა: „რეპეტიციის დროს მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს. ამის აღსრულება მე ვერ შეეძელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადამეხდევინა“.<sup>25</sup>

ხედავთ, რას უჩივის რეჟისორ ი. მაჩაბელს?! როცა თავად ღვამდა სპექტაკლს, მსახიობისაგან ხომ იგივეს მოითხოვდა?! ნუთუ მან შეიცვალა პოზიცია? რასაკვირველია არა, არავითარი ცვლილება არ მომხდარა, მსახიობი ვ. აბაშიძე დაუპირისპირდა რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. ამ შემთხვევაში ი. მაჩაბელი, როგორც რეჟისორი, ვ. აბაშიძის რეჟისორულ პოზიციებს იცავს. ასეთივე შემთხვევა მომხდარა ილ. ჭავჭავაძის რეპეტიციაზეც. ილ. ჭავჭავაძემ არ აბატია თავის საყვარელ მსახიობს რეპეტიციაზე დისციპლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა წესისამებრ, ვ. აბაშიძე კი ჩივის: „ილია ჭავჭავაძეს რაღა დავუშავებ? რეპეტიციაზე გიახელით დანიშნულ დროს. ვიცდიდი, სუფლიორი არსად არის, ვკითხავ ერთს, მეორეს, გვეღირსება რეპეტიცია თუ არა? ყველამ მიპასუხა, სუფლიორი არ გვყავსო, ვკითხე რეჟისორს (ილია ჭავჭავაძე) სუფლიორისა, მე რა ვიცოო, რაღა გამეკეთებინა, ავდექი და წამოვედი“.<sup>26</sup> ილია ჭავჭავაძემ კი „უსამართლო ჭყევისათვის და რეპეტიციიდან გაჭყევისათვის“ დააჯარიმა.

ჩვენ მიერ დამოწმებული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. საილუსტრაციოდ უნდა დავასახელოთ კიდევ ერთი ფაქტი. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების წელსვე მოხდა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის განხეთქილება. როგორც აღვნიშნეთ, დასში დიდი უკ-





მაყოფილება გამოიწვია გ. თუმანიშვილის ზოგიერთმა დამოუკიდებელმა აქციამ. ამის პასუხად მსახიობებმა კ. ყიფიანის მეთაურობით წერილი მიწერეს რედაქციას „რეჟისორის მოვალეობა, როლი და ადგილი თეატრში“. ასეთია წერილის სათაური, კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. ამ კითხვებში კარგად ჩანს იმკამინდელი მსახიობის დამოკიდებულება რეჟისურისადმი. შესაძლოა, აქ ბევრი რამ შეესაბამებოდა სიმართლეს. იქნებ არ აკმაყოფილებდა დასს გ. თუმანიშვილის რეჟისურა, მაგრამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ტენდენციაა გაქმდებულნი. „რეჟისორს შემაჯავსე ძალდატანებითი აზრი“ — ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა მე-7 კითხვა: „რად აჩენს თავს რეჟისორი — თავის კერძო მოქმედებით, ვითომც იმას აქვს რაიმე განსაკუთრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ“. ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „ბიეგების ამორჩევა მარტო რეჟისორისაგან — არის დარღვევა ჩვენი წესდებულებისა, ამხანაგობისა“. აშკარად ჩანს, რომ მსახიობებს ერთმმართველობის პრინციპებთან შეგუება უჭირთ. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად. თეატრის ისტორიაში ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის ხელმძღვანელ რეჟისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა ხოლომე კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს მსოფლიოს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენელი ყოფილა მსახიობთა რეაქცია, რომ ეს წერილი დაწერილა 1879 წელს 22 სექტემბერს, ე. ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ.

მეტისმეტად ნაჩქარევი ხომ არ იყო მსახიობთა რეაქცია? სულის მოთქმაც ვერ მოასწრო რეჟისორმა და უკვე მისი მოხსნა მოთხოვეს.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტათი მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე“. აქვეა ჩამოთვლილი, თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: 1. არტისტებს ასწავლოს თამაშობა; 2. მიხრა-მოხრა, 3. საზოგადოდ სცენური ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას“. ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია: 1. იყოს თავმჯდომარე ტრუპის სხდომებისა, 2. ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისას, 3. როლებს დარიგებისას, 4. წარმოდგენის დღის დანიშვნისა, არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომაში“.

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც მსახიობები მოითხოვენ, სამართლიანია. რეჟისორის ფუნქციების განსაზღვრისას იგრძნობა დასის წადილი — დაეუფლოს მსახიობის ხელოვნებას, თეატრში დამყარდეს დისციპლინა სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი. მაგრამ ამავე დოკუმენტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს დასი რეჟისორს. მას არ უნდა, რომ რეჟისორს ჰქონდეს პიესის არჩევის უფლება, დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, „გადაწყვეტილებითი ხმა“ არ უნდა ჰქონდეს სხდომებზე.

რთულ საკონფლიქტო სიტუაციაში მონაწილეობდა ნ. გაბუნიაც. გასაგებიც არის. მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობის პრობლემა თანაბრად ეხებოდა დასს.

1879 წელი გარკვეულად აჭამებს 70-იანი წლების თეატრის განვითარების შედეგებს, ამასთანავე სათავეს უდებს ახალ პროცესებს. სენისმოყ-



ვარეთა აქტივიზაცია ახალი პროფესიული თეატრის შექმნით დამთავრდა. ეს იყო ნიჭიერ სცენისმოყვარეთა პროფესიონალ მსახიობებად გადაზრდა. უაღრესად რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი გახლდათ, მაგრამ არა განსაკუთრებული, რადგან ანალოგიურ თეატრალურ მოვლენებს ვხედავთ ევროპის თეატრალურ პრაქტიკაშიც.

თანდათან „მსოფლიო ბრუნვაში“ ექცევა ქართული თეატრიც. თეატრი გრძნობს ევროპის სუნთქვას. ეს არის არა მხოლოდ ძლიერა აქტიორული ინდივიდუუმების წარმოჩენის, მათი საშემსრულებლო ხელოვნების სწრაფი განვითარების საუკუნე, არამედ თეატრალური აზროვნების ეპოქაც. „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზე ილიას, აკაკის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, კ. ყიფიანისა და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა თეატრალური ნააზრევია.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად 1879 წლიდან, ქართული რეჟისურა განვითარების ეტაპების მიხედვით არსებითად ისეთსავე გზას გაივლის, როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრი.

ქართულ თეატრს წინ მიუძღოდნენ დიდად სახელოვანი მამულიშვილები, გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეები, ქართული მწერლობის თავკაცები. მათ ზუსტი სამოღვაწეო ორიენტირი ჰქონდათ. იცოდნენ, რა სჭირდებოდა ხალხს, ქვეყანას.

დღითიდღე ვითარდებოდა სამსახიობო ხელოვნება. 1879 წლის დასის ძირითადი ბირთვი (ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, კ. ყიფიანი) დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობები იყვნენ, თითქოს, ერთბაშად გამოვლინდა მათი მდიდარი შესაძლებლობანი. თეატრში ხშირად ხდებდა ხოლმე, როცა მოულოდნელად გამოანათებს არტისტული ნიჭიერება. ნიჭის ზეიმური გამონათება ჰქონდა ნატო გაბუნიას პირველივე სეზონს.

გასრულდა ისტორიული 1879 წელი იმპლაურა ქართულმა არტისტულმა გენიამ. ამიერიდან სულ სხვა ცხოვრება დაიწყო ქართულ თეატრში.

**შენიშვნები**

1. ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 56.
2. იქვე.
3. იქვე.
4. გაზ. „ღროება“, 1879, № 137.
5. ურ. „ბახტიონი“, 1922, № 21.
6. ა. ცაგარელი, კომედიები, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებითა და ლექსიკონით, ფედერაცია, 1936, გვ. 363.
7. იქვე.
8. გ. ჭავჭავაძე, ქართული თეატრი, გაზ. „ღროება“, 1879, № 142.
9. გაზ. „ღროება“, 1879, № 149.
10. გაზ. „ღროება“, 1879, № 182.
11. ა. ცაგარელი, კომედიები, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით, და ლექსიკონით, ფედერაცია, 1936, გვ. 381.
12. იქვე.
13. ვ. ციქნაძე, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, სოს, გვ. 45.
14. გაზ. კვალი“, 1900, № 4.
15. გაზ. „ღროება“, 1879, № 191.
16. გაზ. „ღროება“, 1879, № 223.
17. ი. ზურაბიშვილი, ოთხი პორტრეტი, გვ. 79.
18. იქვე, გვ. 75.
19. ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 81.
20. ა. ბურთიაშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, 1955, გვ. 18.
21. ს. ხუციშვილი, ავქსენტო ცაგარელი, 1958, გვ. 23.
22. ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 60.
23. ვ. აბაშიძე, კრებული, 1951, გვ. 49.
24. იქვე, გვ. 62.
25. იქვე, გვ. 48.
26. იქვე, გვ. 98.
27. კ. ყიფიანი, კრებული, 1946, გვ. 61.



„მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი ანუ სამოთხის ჩიტი“. ქეთო — მ. გელაძე, კოტე ფანტიაშვილი — მ. ტაბატაძე, თავადი ვანო ფანტიაშვილი — რ. ოტიაშვილი, კოლეტ დე შამპორან — მ. ჩხუტიაშვილი

## ლტოლვილი თეატრის მხიარული სემეტიბკლი

ხანგრძლივნი, იძულებითი პაუზის „პოლიტგანათლების სახლში“ წარმო-  
შემდეგ ცხინვალის ქართულმა დრამა- ადგინა რევაზ გაბრიაძის კომედია „მე-  
ტულმა დასმა თბილისში, ყოფილი რშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი ანუ სა-

თავადი ვანო ფანტიაშვილი — რ. ოტიაშვილი, პორფილე — გ. ქრისტესიაშვილი





სცენა სპექტაკლიდან

მოთხის ჩიტი“. ჯერ კიდევ მაშინ, როცა თეატრი ცხინვალში იყო დასმა რეჟისორ ლერი პაქსაშვილის რეჟისორობით განაზოციელა დავით გაჩეჩილაძის პოეტური დრამა „ბახტრიონი“, რომელმაც დიდი გამოხმაურება ჰპოვა და ერთგვარად პატრიოტული გრძნობების დემონსტრაციადაც კი იქცა. ამ მღელვარე დღიდან დიდი დრო არ გასულა და თეატრი იძულებული გახდა თავისი მშობლიური კერა მიეტოვებინა

და თბილისისათვის შეეფარებინა თავი. ორ წელზე მეტია უკვე, რაც თეატრი თბილისში დაბინავდა. ამ ხნის მანძილზე თეატრმა დადგა ა. სუმბათაშვილი-იუენის „ღალატი“ (რეჟ. გიორგი გაბელია), რომელიც ქვეყნისა და თეატრის ტრაგიკულ თავგადასავალს ერთ ფოკუსში უყრიდა თავს და როგორც პირდაპირ, ასევე სიმბოლურადაც ღალატის შემზარავ არსს გამოხატავდა.

სცენა სპექტაკლიდან



ახლა კი თეატრმა გაითამაშა ეს მზი-  
არული კომედია, რომელშიაც თითქმის  
მთელი დასია დაკავებულია, ახალგაზრდა  
რეჟისორმა თ. მარჯანიშვილმა და მხა-  
ტვარმა ა. მარჯანიშვილმა ძალზე უბ-  
რალო, მარტივი, ცვალებადი სცენური  
სამყარო შექმნეს, რის მეოხებითაც ერ-  
თობ ცოცხლად და სწრაფად ენაცვლე-  
ბა ერთმანეთს. სხვადასხვა ქანრული,  
სატრფიალო თუ სათავგადასავლო სცე-  
ნები, მთელი სპექტაკლი აგებულია ცო-  
ცხალ რიტმზე, მოძრაობისა და პლას-  
ტიკის მეტამორფოზებზე, რომელთაც  
გარკვეულ ცხოველყოფილობას და ხა-  
სიათს ანიჭებს კომპოზიტორ გ. სი-  
ხარულიძის მუსიკალური გაფორმება.  
მიუხედავად მძიმე და ტრაგიკული დღე-  
ებისა, სჩანს, თეატრი არ ჰკარგავს ოპ-  
ტიმიზმს, ხალისსა და ხვალის იმედს.  
სხვანაირად, იგი ამ კომედიას ვერ ითა-  
მაშებდა და ვერ გამოხატავდა მოქმედი  
პიერების სახალისო და ჰკუისსასწავლე-  
ბელ ფათერაკებს, რომლებიც მთავარდე-  
ბიან ისე, როგორც ამას ითხოვს ხასია-  
თთა ბუნებრივი განვითარება, სპექტაკ-  
ლში მრავალი გონებამახვილური მიგ-

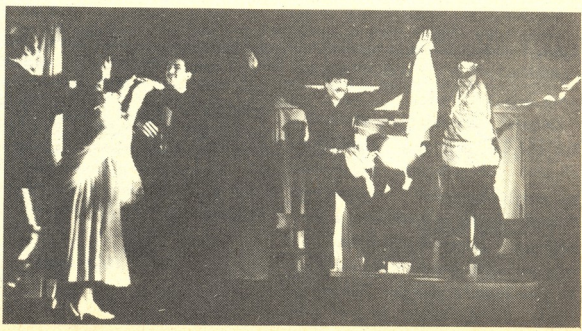


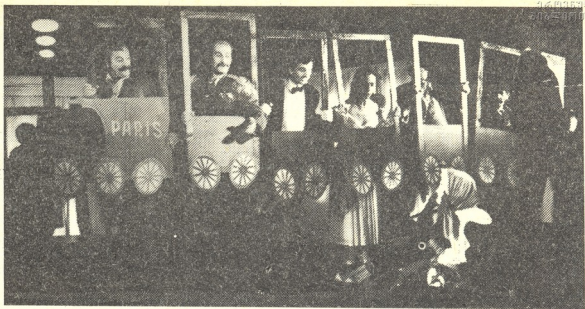
ტერტერაანთ ხეჩო — პ. გოგიძე

პოლ ეიფელი — გ. გოჩაშვილი,  
ბურთოკაანთ ხანუშა — თ. ზიზანიშვილი



სენა სპექტაკლიდან





სცენა სპექტაკლიდან

ნებაა, პირობითობა და ერთგვარი „თე-  
ატრალიზება“ კარგად ეხამება ამ კომე-  
დიის შინა სამყაროს.

მთავარი, რასაკვირველია, მსახიობე-  
ბის თამაშია, რომელიც მოკლებული  
არ არის იმპროვიზაციას, ოსტატობასა  
და გონებამახვილობას. თუმც ყველა  
მსახიობი ძალზე მონდომებით და პრო-  
ფესიული კეთილსინდისიერებით ას-  
რულებს თავის როლს, მაინც უნდა გა-  
მოვეყთ მთავარი გმირების შემსრულე-  
ბელნი რ. ოტიაშვილი (თავადი ვანო

ფანტიაშვილი), თ. ხიზანიშვილი (ხანუ-  
მა), ჰ. გოგიძე (ხეჩო). ასევე უნდა მო-  
ვიხსენიოთ ახალგაზრდა მსახიობები გ.  
ტაბატაძე (კოტე), მ. გელაძე (ქეთო),  
ც. გიგაური (შარლოტა) და სხვები,  
რომლებიც მრავალმხრივ განსაზღვრა-  
ვენ სპექტაკლის ტემპო-რიტმს, მის  
სახეს და რომლებთანაც ხელთ უპყრიათ  
სპექტაკლის უმთავრესი ძარღვი.

ზურაბ ცაავა

1988 წლის პირველი ნომრიდან, ყურნალა „ხელოვნება“ იწყებს ხაინტერესო წარკვევთა პუბლიკაციებს თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების შესახებ. ამ მიზნით, ყურნალთან თანამშრომლობის სურვილი გამოთქვა ამერიკელმა პოეტმა და მეცნიერმა, ატლანტის უნივერსიტეტის პროფესორმა, დილოლოგმა და იურიტიკმა თომას ბერტრანმა. უკანასკნელი წლების მანძილზე, ბერტრანი, როგორც შეერთებული შტატების მშვიდობის ეროვნული ფონდის საპატიო წევრი, რამდენიმეჯერ ესტუმრა თბილისს. მან თარგმნა ახალგაზრდა ქართველ პოეტთა ლექსები და მოამზადა პოეზიის ანთოლოგია ერთობლივი გამოცემისათვის ქართულ და ინგლისურ ენებზე. გარდა იმისა, რომ თომას ბერტრანი თავის მოვალეობად შეიჩნევს მიაწოდოს ქართველ მკითხველს უახლესი ინფორმაცია ამერიკული კინოს, თეატრის, მუსიკის, არქიტექტურის, სახვითი და პლასტიკური ხელოვნების შესახებ, ის, თანამეამბუღეთა შორის ქართული კულტურის გაშუქების მიზნით, მზადდა იტვირთოს ყურნალ „ხელოვნების“ წარმომადგენლობა შეერთებულ შტატებში.

„ნობარული ვარ, რომ წილად მხვდა პატივი წარმოვაჩინო ამერიკული ხელოვნება ყურნალ „ხელოვნების“ მკითხველთა წინაშე. დიდად აღტაცებული ვარ ქართული კულტურით — მუსიკით, ლიტერატურით, თეატრით, კინოხელოვნებით — როგორც შინა წარსულით, ასევე თანამედროვეობით. ამავე დროს არ შემთქმნია შეშფოთება არ გამოვხატო იმის გამო, რომ ეს კულტურა დამღუპველ გავლენას განიცდის დასავლეთის ყველგანმშფდომო პოპ-ვიდეო ხელოვნების მხრიდან, რომელიც ასე იტაცა ქართულმა ტელევიზიამ და თბილისის ქუჩებში გამოფენილმა ყურნალებმა. ჩემს მიზანს არ შეადგენს გავარზავო ეს უგაველნა. პირიქით, მსურს დაგარწმუნოთ, რომ აღვიზახსნილობა და ძალადობა, ამერიკული პოპ-კულტურის კავკასიაში გავრცელებული სახე, არ გამოხატავს მის ჰუმანიტ ბუნებას. გამოხავალს იმაში ვხედავ, რომ ერთობლივი ძალისხმევით გავაბათ ხიდე უნიჭიერეს ქართველ და ამერიკულ ხელოვანთა და კრიტიკოსთა შორის, რაც, ეტვისგარეშე, გამდიდრებს როგორც თქვენი, ასევე ჩვენი ქვეყნის სულიერ ცხოვრებას.

პირველი ნაბიჯის გადადგმის მიზნით, ჩვენ გთავაზობთ ენის „ჰიპერრეალიზა“ კომპოზიტორისა და კომპიუტერული გენიის ტოდ მაროვერის შესახებ, რომელიც სათავეში უდგას ტექნიკურ გადატრიალებას ამერიკული ოპერის ხდეროში. ხტატია გამოქვეყნდა 1988 წლის აგვისტოში ყურნალ „ოპერა ნიუს“ ფურცლებზე. მისი ავტორი გახლავთ ნენსი მელიზი — ყურნალ „დეტროიტ ნიუს“ მუსიკალური კრიტიკოსი, ჩრდილო ამერიკის მუსიკის კრიტიკოსთა ასოციაციის პრეზიდენტი. რაც შეეხება მეორე ნარკვევს, რომელსაც იმედია გამოაქვეყნებთ თქვენი ყურნალის მომდევნო ნომრებში, იგი წარმოადგენს ცნობილი ამერიკელი კინოკრიტიკოსის, დევიდ კუპის მიერ გაშუქებულ პოლივუდის ისტორიას 1988 წლიდან დღემდე. ორივე მასალა შემოთავაზებულია ავტორთა და გამომცემელთა მიერ ყურნალ „ხელოვნებაში“ დაბეჭდვის უფლებათ.

თომას ბერტრანი

## ჰიპერრეალობა

როგორ შეხსრბ ინფორმაციის  
ჯალმარამ ტოდ მარკვერამ  
კობრის მომავალი.

ენსი მელიზი

მასაჩუსეტის ინსტიტუტის ტექნიკური ინფორმაციის ლაბორატორიის მეოთხე სართულზე, ავტოაღდგენით სამკროსა და დოქტორ ფრანკენშტეინის სამუშაო არეს შორის, ოთახები ჯვარედინად კვეთენ ერთმანეთს. ალტი და ვილონჩელო დაფარულია სენსორებით, როგორც ვილიამ ჰარტის ფილმში „შეცვლილი შტატები“, ხემის ისარი, კალაფრისა და ცელოფანის გარსაკრავში გახვეული, მიერთებულია მაკინტოშ-II ტიპის კომპიუტერს, რომელიც იგრძნობს რა ისარზე ზეწოლას, შესაბამისად წარმართავს და ააქლერებს სინთეზატორს. AAT-ისა და Mid-ის ტიპის ხელსაწყოები, გამოთვლითი ეპოქის მუსიკალური აპარატურა, ყველაგან მოიპოვება. რაღაც უცნაური, ელექტრონული ხელთათმანიც კი აღიბეჭება ეკრანზე, რომელიც სხივთა შესაძლებელ — ნამდვილი თამაშიდან იღებს სათავეს...

ოცდათვრამეტი წლის ტოდ მარკვერს ფერსავსე, ჰაბუკური იერი აქვს. მამა კომპიუტერული გრაფიკის ექსპერტია, დედა მუსიკოსი, ორთოდოქსალურ, ევროპულ ტრადიციებზე აღზრდილი. 1986 წლიდან ინფორმაციული ლაბორატორიის დირექტორი, მარკვერი, ფლობს რა როგორც ტექნი-

კურ, ასევე მუსიკალურ ენას, თითქოს ახალ სიცოცხლეს იძენს მუსიკის ოცდამეერთე საუკუნეში წარმართვით. ის და მისი MIT-ი (მუსიკალურ-ინფორმაციული ტექნიკა — მთარგმ.) მიარღვევენ ყამირ მინდორს მსგავსად მანქანური ეპოქის გარიყრაჟისა, როცა გამომგონებლები, ჯერ არ დახარბებულნი საკუთარ, შორს მიმავალ აღმოჩენებს, ფუნდამენტურად აწყობდნენ ველოსიპედის ძრავს ან ვაგონის ღერძებს. ადრეული ტელევიზიის მსგავსად, რომელიც დასურათებულ რადიოზე ოდნავ მეტი იყო, მარკვერი არ ქმნის მხოლოდ ახალი დროის მუსიკას; ის იღვწის გამოიგონოს ახალი ინსტრუმენტები და საშემსრულებლო სივრცე მიუხადავს მუსიკის დინებას.

მისი მუსიკა ნათელი დადასტურებაა იმისა, თუ როგორ აძლევენ ზიძეს ტექნიკური საშუალებანი მუსიკალურ იდეებს, რომლებიც თავის მხრივ შემდგომ ტექნიკურ აღმოჩენებს იწვევენ. კომპიუტერულ გამოგონებათა ევოლუციური ციკლი გამოთვლით ეპოქაში რამოდენიმე ათეული წლიდან ათ თვემდე შემცირდა და MIT-ის ძირითადმა მუსიკალურმა იდეებმა გადაასწრეს საკუთარ თავს.

ინფორმაციის ლაბორატორია ახალ



იდეათა საცდელ, კლასიკური საუნ-  
ვერსიტეტო აზრის ერთგვარ სათავსოს  
წარმოადგენს. ის ძირითადად კორპო-  
რაციული თანხიდან იღებს შევსებას.  
ლაბორატორია, არ ქმნის რა კომერ-  
ციულ პროდუქციას, MIT-ის მაღალ-  
დოქტორიული განყოფილებას შეადგენს.  
საფიქრალია, რომ ის, რაზედაც მაჩო-  
ვერი და მისი კოლეგები ზემოქმედ-  
ბენ, არის „ღრამ ბოი“, დასარტყამი  
ინსტრუმენტი კომპიუტერული გამაძ-  
ლიერებლით, რომლის გამოყენება მო-  
ყვარულებსაც კი შეუძლიათ, ამაში  
თვით ლაბორატორიის სპონსორი, ია-  
მაპას კორპორაციაც არის პოტენციუ-  
რად დაინტერესებული. ახლა მა-  
ჩოვერი აგრძელებს მუშაობას სი-  
მებიანი „ჰიპერინსტრუმენტების“ ტრი-  
ოსთან, რომლისთვისაც მან შექმნა კომ-  
პიუტერულ-ურთიერთმოქმედ ნაწარმო-  
ებთა სერია, მათ შორის ნაწარმოები  
ჩელოსათვის — „ბეგინ ეგეინ, ეგეინ  
ფორ იო-იო-მა“.

მაგრამ მაჩოვერის უდიდეს და უახ-  
ლოეს სამომავლო ჩანაფიქრს მისი ორი  
ოპერა შეადგენს. ის უახლოეს წლებ-  
ში ერთს კი არა, ორ ოპერას უშვებს,  
იყენებს რა თითოეულში განსხვავე-  
ბულ ტექნოლოგიურ გზებს. მის უფრო  
ავანგარდისტულ ჩანაფიქრს — გონე-  
ბის ოპერას — როგორც თავად უწო-  
დებს — დააფინანსებს ფუჟი და, უკი-  
დურეს შემთხვევაში, სხვა რომელიმე  
კორპორაცია. თქვენ შესძლებთ გასე-  
ირნებას ოპერის შიგნით, რომელიც  
პერმანენტული მონტაჟის გზით იარ-  
სებებს იაპონიასა და ბარსელონაში  
1995 ან 96 წლისთვის. მაჩოვერის წი-  
ნასწარი მონახაზის მიხედვით — „არც-  
ერთი ნამდვილი მსახიობი და არც  
რეალური საგანი არ იქნება საჭირო.  
ექსპერიმენტი მთლიანად წარმოსახ-  
ვითი უნდა იყოს. მე მსურს რაც შეიძ-  
ლება შორს გავიტანო შესაძლებელი  
სამყაროს იდეა. მინდა რომ შევქმნა  
გონებაში ხეტილის განცდა, როცა  
იქ მუსიკა იქმნება.

ხალხი იტრიალებს სამეანზომილე-  
ბიანი სივრცის შიგნით, სადაც აღმარ-  
თულაა სამსართულიანი ნაგებობა გა-

დასასვლელებითა და სხვადასხვა ოთა-  
ხებით, თქვენი ამ მოძრაობისა და გა-  
დასვლების განმავლობაში მუსიკალუ-  
რი ნაწილებიც ნელ-ნელა დაუკავშირ-  
დებიან ერთმანეთს — რიტმები, მე-  
ლოდია, ამბავი, და ფაქტიური სტრუქ-  
ტურა. თუ ყველაფერ ამას დამაჩერე-  
ბელი გზით განვხიორციელებთ, მაშინ  
დროთა განმავლობაში ავღვივართ ზე-  
ვით, ნაგებობაზე და მივალწევთ რა  
დასასრულს, მთლიანად აღვიქვამთ სა-  
მივე ცალკეულ ექსპერიმენტს როგორც  
მიმდინარე მუსიკალურ ნაწარმოებს“.  
მაჩოვერის თქმით, ეს იდეა სათავეს  
იღებს ბოსტონში მცხოვრებ მათემა-  
ტიკოსისა და ფილოსოფოსის მარვინ  
მინსკისაგან, რომლის ახლახან გამოცე-  
მული წიგნი „გონების საზოგადოება“,  
მაჩოვერის აზრით წარმოადგენს თვით-  
შემეცნების მნიშვნელობის ახსნას  
ფროიდის საფუძველზე.

„ტრადიციული შეხედულების თა-  
ნახმად, გონება ჰგავს ორკესტრს, რო-  
მელსაც თქვენ ღირიყორბობ, წარმარ-  
თავთ რა მას თითების მოძრაობის მი-  
ხედვით. მინსკის იდეა საპირისპიროა  
— აქ თქვენ არა ხართ, არ მონაწილე-  
ობს ცენტრალური ცნობიერება. მის  
ნაცვლად სახეზეა მრავალი ექსპერტი,  
ცალკეული ამოცანების მქონე, და ეს  
ექსპერტები ერთიანდებიან „გონების  
საზოგადოებაში“, რათა ერთობლივად  
განახორციელონ უფრო რთული ჩანა-  
ფიქრი“.

მაჩოვერის მეორე ოპერა სიუჟეტუ-  
რი ხაზისა და ფიზიკური შედგენილო-  
ბის თვალსაზრისით უფრო ტრადიცი-  
ულია. ჩაფიქრებული ჰაუსტონ გრანდ  
ოპერისათვის, სცენის დირექტორ პე-  
ტერ სელართან ერთად, ის ამერიკის  
სოციალურ პრობლემებზეა ორიენტი-  
რებული; კერძოდ, ეყრდნობა რა კრი-  
ტიკურიუმის სახით კენედის მკვლელო-  
ბის ფაქტს, რასობრივ ურთიერთობე-  
ბსა და მოქალაქეობრივ უფლებებს  
შეეხება.

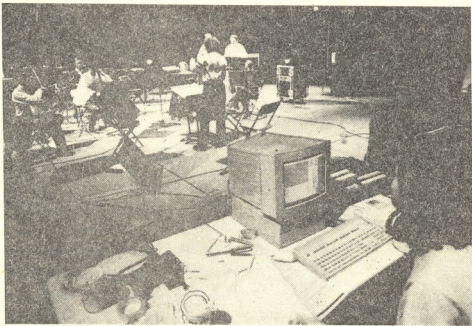
ალსანიშნავია ლიბრეტოს ავტორი  
ვანდა კოლემენი, ცნობილი პოეტესა



ტოდ მაჩოვერი

გამაძლიერებლით და შესაძლოა საშუალო მსრულებლო პირობით სივრცეს, ბგერათა ხმის გარდამსახველ-შემრევი გამაძლიერებლის თანდართვით. „ამ ნაწარმოებში უმნიშვნელოვანესია ადამიანისა და სოციალური პრობლემები“ — ამბობს მაჩოვერი. ამასთან მე ის შესახება მომავლის მუსიკისა და თეატრალური ტექნიკის ნიმუშად, მაგრამ იმდენად შორეული მომავლისა, რომ ვერც შეამჩნევთ ამას, სხვაობა იმდენად ნატიფი იქნება, რომ ვერ იტყვი, თუ საიდან ჩნდება ვანცდა, რომ მსგავსი აქამდე არადერი გიხილავთ“.

საერთაშორისო აღიარება მაჩოვერს მოუტანა მისმა პირველმა ვიდეო-ოპერა „ვალისმა“ — ხატოვანმა, როკის ზემოქმედებით შექმნილმა პარტიტურამ, რომლის პრემიერა შედგა პარიზში 1987 წელს პომპიდუს ცენტრში,



მუსიკალურ-ინფორმაციული ტექნიკის ლაბორატორია

და ნოველისტი ლოს-ანჯელესიდან, რამელმაც შემოქმედებით სიმწიფეს ვატის არეულობების დროს მიაღწია. მისი ნაწარმოებებიც ძირითადად რასობრივ თემატიკას ეძღვნება. ჰაუსტონს დაგვიმეორდა აქვს ოპერის ჩვენება 1994-95 წლების სეზონზე.

ნაწარმოები მოითხოვს ნამდვილ მონღერლებს, ორკესტრს კომპიუტერული

IRCAM 4X მკვეთრ-წახნაგოვანი კომპიუტერის ტექნოლოგიის გამოყენებით, სახვისა და ბგერებისათვის. „ვალისმა“ შიზიდა / როგორც ჰომოს, ასევე კლასიკის მოყვარულნი. იგი შეიქმნა პარანოიკი გენიოსისა და ვიზიონერის, ფილიპ კ. დიკის რომანის საფუძველზე, რომლის ნაწარმოებთა მიხედვით, გადაღებულ იქნა ფილმები

„მოგონება“ და „მორბენალი“. „ვალი-სი“ მოგვითხრობს პიროვნების შესახებ, რომელიც იმდენად დატყვევებულია თავისი გონებით, რომ გარეთ ვერ გადის. მაჩოვერმა მოგვიანებით გადააქეთა ოპერა და ჩაწერა ის ფირფიტაზე.

ტრადიციულ საოპერო დასებს სერთოზული პრობლემები შეექმნათ იმის თაობაზე, თუ როგორ წარმოადგინონ ასეთი ნაწარმოებები. წარმოადგინონ მიუხედავად იმისა, რომ ახალი მუსიკის ფილოსოფიური საფუძველი ეწინააღმდეგება მათ ტრადიციულ სტრუქტურებს: აქუსტიკურ შენობებს გამაძლიერებლის გარეშე; მყარი შემადგენლობის, მტკიცედ შეკავშირებული ორკესტრებით, რომლებსაც თითქმის არ გააჩნიათ გამოცდილება პოლოგრაფიული ნაწარმოებების, მთვლელი სინთეზატორებისა და ინფორმატიული კომპიუტერების შესახებ.

თუმცა ახლახან გალუბ პოლმა ცხადჰყო, რომ ასიდან ყოველ 11 ამერიკელში ერთი მაინც მოიძებნება, ვინც მუსიკის შესაქმნელად პერსონალურ კომპიუტერს იყენებს და ამჟამად, შეერთებულ შტატებში ელექტრომუსიკალურ ინსტრუმენტთა სავაჭრო დეპარტამენტის ანგარიშზე მოდის გაყიდულ ინსტრუმენტთა ნახევარზე მეტი, 50 დოლარიანი რებმენის კლავიატურებიდან დაწყებული და 300 დოლარიანი ხმის ჩამწერი საკომპიუტერო პაკეტებით დამთავრებული, რომელთა ხნიერება შერჩევითია. MIT-ი წარმოადგენს გაუმჯობესებად მოწყობილობას, რომელიც ოდესმე აელერდება როგორც პორტატიული, კომპიუტერული ორკესტრი, მუსიკალური პარტიტურის წამკითხავი და ყველა საჭირო ბგერათა გამომცემი.

„არა მგონია, რომ ბეთჰოვენი საფრთხეში იყოს“, ამბობს მაჩოვერი ამ ცვალებადობისა და მისი ტრადიციულ მუსიკალურ ხელოვნებაში შეღწევის შესახებ. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ორკესტრები და ოპერის თეატრები მკვეთრად იცვლიან სახეს. ოდესმე გვეყოლება არა ოთხმოცდახუთი,

რამედ ოცდაათკაციანი ანსამბლები, რომლებიც მოახდენენ აქუსტიკურ, გამაძლიერებელ და სიმებიან ინსტრუმენტთა კომბინირებას.

„ოცი წლის შემდგომ ანსამბლებში ყველაფერი ქსელში ჩართული იქნება. თუ ყოველ ბგერას საბოლოოდ ელექტრონული საშუალება გამოსცემს, მაშინ ბგერები შეერევიან ერთმანეთს და რომც არ გასურდეთ მათი ელექტრონიზაცია, მათ მაინც შეერჩებათ იგივე თვისება და აელერდებათ როგორც ელექტროინსტრუმენტები“.

რაც შეეხება ოპერას, მაჩოვერი გვაფრთხილებს, რომ „ის კონკურენციას უწევს კინოინდუსტრიას და არა თეატრს. თუ ოპერა აპირებს დარჩეს როგორც ცოცხალი ხელოვნება, მან უნდა გამოძენოს გზა ხალხსაკენ, ვინც გატაცებულია ფილმებით და ვინც ჰპოვებს ახალ ოპერას როგორც კინოში განცდილ მღელვარებათა გავრძელებას.

ჩემი იდეალური თეატრის მოდელი ემყარება ინფორმაციულ სიუზვეს, ძღერადობითა და წარმოსახვებით მთელ სივრცეში, ოღონდ არა უშველებელ, არამედ ადამიანის თანაზომად სივრცეში, რათა შესძლოთ გამოცდილების გაზიარება სხვებისთვის. ჩვენ იმდენად შეჩვეულნი ვართ იმას, რაც ხდება ფილმში და რასაც ვისმენთ შინ, ასე მძაფრად რომ წარმოსდგება პირდაპირ ჩვენს წინ, ნაკვთების გასაოცარი სისრულით, რომ ის (დაქტიურად ჩვენს ხელთაა.

„მაგრამ თქვენ შედიხართ აქუსტიკურ სივრცეში, ხალხისაგან მოწყვეტით და ძღერადობა ოდნავ შორსაა. ადამიანის ყური ვი როგორც წესი მიჩვეულია ბგერის ახლოდან აღქმას, ამიტომ დაშორებული სიმფონიური ორკესტრი იწვევს უკმაყოფირობის განცდას.“

შემდგომი თაობისათვის, გვარწმუნებს მაჩოვერი, მაღალტექნიკური მუსიკის ქმნალობა ჭაიოლდება, რადგან იქნება შესაფერისი ინსტრუმენტები, ორკესტრები და მრავალინფორმატიული თეატრები. ბრძოლის საუკეთესო სტიმულია ის, რომ ძირითად შედეგთა უმეტესობა მისაწვდო-



მია და რომ შესაძლებელია მონაწილეობა ფორმის ხორცშესხმაში და განხორციელებადია ნატურა, რომ ოპერა იქნება საუკეთესო რამ შესაძლებელსამყაროთა შორის. პრობლემას მხოლოდ ის ქმნის, რომ ნებისმიერი სამუშაოს შესრულება ორჯერ გაზანაღრძლივებულაა“.

ტრადიციული ხელოვნების ჯგუფებისთვის დროებითი დახმარების სახით, მაჩოვერა ხელს უწყობს თავისი MIT-ის სტუდენტებს ჩამოაყალიბონ საინფორმაციო წარმოების დასები, რომლებიც შესძლებენ თავის თავზე აიღონ ნებისმიერი საკონცერტო თუ საოპერო ნაწარმოების ტექნიკურ მხარეთა მართვა.

დასები შემოიტანენ აუცილებელ კომპიუტერებს, პოლოგრაფიულ მოწყობილობებს, სინთეზატორებს, კაბელებს, მწყობრად აღმართულ გამაძლიერებლებს და შემოიყვანენ მენეჯერს, რომელიც წარმოაჩენს ამ ტექნიკურ მხარეს.

„ეს დასები თავიანთ სარბიელზე გამოვლენ და პოპ-ის არტისტებსაც წაადგებიან საქმეში“ ამბობს მაჩოვერი. „ეს იქნება მეტად მნიშვნელოვანი საქმე, რადგან პოპ მუსიკა ამ ტექნოლოგიის წარმართვის ერთ-ერთ არსებით მხარეს შეადგენს. იგივე პირები, ვინც მადონას<sup>1</sup> ტურნეებზე ახდენს გავლენას, შექმნიან ჩვენს ოპერებს და ყველა ვარიანტში სტიმულირებული იქნება როგორც ინტელექტუალური ასევე მხატვრული მხარე. როკის ნაწარმოებები, დადგმის თვალსაზრისით მეტად რთულსახოვანნი, სინათლის წლებით წინ უსწრებენ ოპერას. მადონა გაცილებით იგებს იმასთან კავშირში, რასაც ჯონ ადამსი ქმნის. შესაძლოა იმის გამო, რომ როკს ამოღენა მოგება მოაქვს, ამჟამად უძრაობის პერიოდი დამყარდა. ამ მხრივაც საოპერო მუსიკა საპიროებს გარკვეულ ბიძგს“.

ინგლისურიდან თარგმნა  
მამუკა დოლიძემ.

1 — ამერიკელი ესტრადის პოპულარული მომღერალი (მთარგმ.).

სამი წლის წინ, დეკემბერში გარდაიცვალა უდიდესი პოლონელი რეჟისორი თადეუშ კანტორი, სწორედ მაშინ, როცა ის ამთავრებდა მუშაობას სპექტაკლზე „დღეს ჩემი დაბადების დღეა“. სამწუხაროა, რომ მის სახელს ნაკლებად იცნობენ საქართველოში (და არა მარტო საქართველოში. ყურნალი „ტეატრი“ № 12, 1991 წ. — აღიარებდა, რომ მსოფლიო თეატრის კიდევ ერთი ფურცელი დღემდე ჩვენთვის დარჩა, როგორც (tabula rasa) არადა, თითქმის არ დარჩენილა მაღალი კულტურის არცერთი ქვეყანა, სადაც მის მიერ შექმნილი თეატრი „კრიკო—2“ რამოდენიმეჯერ არ ყოფილიყოს გასტროლებზე თუ ფესტივალებზე, სახელმწიფოებრილი მუზეუმები სისტემატურად აწყობდნენ მისი ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების გამოფენებს (ფერწერასა და სკენოგრაფიას კრაკოვის ხელოვნების აკადემიაში დაეუფლა). მოყოლებული 1947 წლიდან, როცა მისი თეატრი „კრიკო—2“ პირველად ეწვია საფრანგეთს, დამთავრებული 1990 წლით (იმ წელს მოიარა პოლონეთი, იაპონია, იტალია, ისლანდია) — თეატრმა თავისი სპექტაკლები უჩვენა შვეიცარიაში — 3-ჯერ, საფრანგეთში — 17-ჯერ, იტალიაში — 18-ჯერ, გფრ-ში — 6-ჯერ, იუგოსლავიაში — 2-ჯერ, ინგლისში — 6-ჯერ, შვეიცარიაში — 3-ჯერ, ამერიკაში — 5-ჯერ, მექსიკაში — 3-ჯერ, ესპანეთში — 5-ჯერ, იაპონიაში — 3-ჯერ, ფინეთში — 2-ჯერ, ვენესუელაში — 2-ჯერ, ისრაელში, ავსტრიაში, ავსტრალიაში, არგენტინაში, ისლანდიაში, დასავლეთ შერლინში — 3-ჯერ...

დააკვირდით — თეატრი თითქმის ოთხმოცდაათჯერ იყო გასტროლებზე სხვადასხვა ქვეყანაში და არც ერთხელ არ სწვევია სსრკ-ს და ე. წ. აღმოსავლეთ ევროპას, უფრო ფართოდ —

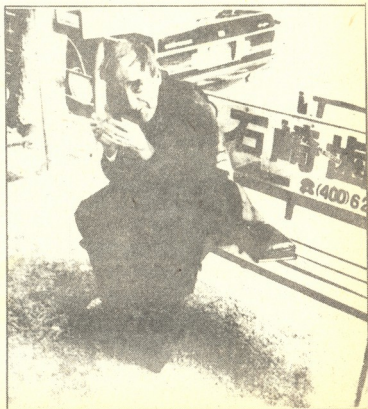
# ავანგარდისტული რეჟისურის კლასიკოსი

ნოდარ გურაბანიძე

„სოციალისტური ბანაკის“ ქვეყნებს. შემთხვევითია თუ არა ეს? რასაკვირველია არა! თვით პოლონეთშიც კი, სადაც შეუდარებლად მეტი თავისუფლება ჰქონდათ ხელოვნების მუშაეებს (შემთხვევითი არ არის, რომ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში პოლონეთმა მსოფლიო თეატრალურ სამყაროს მისცა მთელი პლეადა დიდად ორიგინალური რეჟისორებისა — ერვინ აქერი, კაზიმეჟ დეიმეკი, ეტი გროტოვსკი, ეტი გეგოლოვსკი ადამ ზანუსკევიჩი, ეტი ჟაროცკი; თაღუშ კანტორი, კონრად სვინარსკი, იუზეფ შაინა, ანჟეი ვაიდა), კანტორი არცერთ უმაღლეს სასწავლებელს არ გააკარეს (უფრო ზუსტად, დანიშვნისთანავე თავისუფლებდნენ), არცერთი წოდება თუ ხარისხი არ აღირსეს. მაშინ როცა იგი იყო საფრანგეთის უმაღლესი ჯილდოს „საპატიო ლეგიონის ორდენის“ კავალერი, მიღებული ჰქონდა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის კომანდორის ორდენის წოდება“, ამერიკის თეატრალურ კრიტიკოსთა ერთ-ერთი უმაღლესი თეატრალური პრემია — ოზი (ოთხგზის! ალსანიშნავია, რომ 1986 წელს მას ეს პრემია ორგზის მიანიჭეს), მიღებული ჰქონდა აგრეთვე რომის „პრემია-მარცოტტო“ — ფერწერაში,

გოეთეს ფონდმა ბაზელში რემბრანდტის სახელობის პრემია მიანიჭა — 1978 წ. მისი ნამუშევრები, ჰეპენინგები, ამბალაჟები იფინეზოდნენ ამერიკის, საფრანგეთის, გერმანიის, ბელგიის, პოლონეთისა და მრავალი სხვა ქვეყნების მუზეუმებში. მისი შემოქმედების შესწავლას, მის სიციცხლეშივე, რამოდენიმე სიმპოზიუმში მიეძღვნა.

რეჟისორი თაღუშ კანტორი





ასევე მის სიცოცხლეშივე მასზე მრავალი ფილმი შეიქმნა: — 1968 წელს საარბრიუკენის ტელევიზიამ გადაიღო ფილმი „კანტორი აქაა!“, 1973 წელს — კ. მიკლაშევსკიმ შექმნა ფილმი „თადეუშ კანტორის გარდღეობი ანუ „ლამაზები და მაიმაზები“ თეატრ „კრიკო—2“-ში, 1976 წელს ანჯეი ვაიდა და დენი ბაბლე (საფრანგეთი, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრი) დამოუკიდებლად იღებენ კანტორის სპექტაკლს „გარდაცვლილი კლასი“. 1985 წელს დენი ბაბლე ქმნის ფილმს — „თადეუშ კანტორის თეატრი“, ხოლო ანჯეი საპია — „თეატრი კრიკო—2“-ს. 1987 წელს ნ. ლილენშტეინი — „დაე, დაიღუპონ ეს არტისტები“, 1989 წელს ანჯეი საპია იღებს მის სპექტაკლს — „ოდისეისის დაბრუნებას“, ხოლო ნ. ლილენშტეინი ასევე მის მეორე სახელგანთქმულ სპექტაკლს — „გარდაცვლილი კლასი“.

თადეუშ კანტორი თხემით ტერფამდე დახვეწილი ევროპელი იყო. ნატიფი გარეგნობით და ელევანტური მანერებით მას ყველასაგან გამოარჩევდით. ედინბურგისა და „სერვანტინოს“ ფესტივალებზე გამართულ პრესკონფერენციებზე მომისმენია მისთვის. თავისუფლად ლაპარაკობდა რამოდენიმე ენაზე, ხოლო ფრანგული მშობლიური პოლონურით იცოდა. იგი ჟღერო მეტხანს იყო მოგზაურობაში, ვიდრე პოლონეთში, თავისი დასის პრემიერებს ევროპის ხან ერთ ქვეყანაში მართავდა, ხან მეორეში (უფრო ხშირად, მაინც, ცხადია, პოლონეთში), გამოდიოდა მოხსენებებით, მანიფესტებით (ცნობილია მისი მანიფესტი „თეატრი — ინსტორმელი“ 1960 და „ამბალაჟის მანიფესტი“ — 1962 წ.), ხელმძღვანელობდა სემინარებს (მ.გ. ჰამბურგში ხელოვნების აკადემიაში მიჰყავდა ფერწერის სემინარი, ღურდენში (საფრანგეთი) მონაწილეობდა „ექსპერიმენტული თეატრის საერთაშორისო სახელოსნოში“ — 1971. ხელმძღვანელობდა შეკადინეობებს დრამატული ხე-

ლოვნების სკოლაში „პიკოლო ტეატრული მილანოში“ — 1986. მუშაობდა მსახიობებთან, მიმებთან, თაჯინების დამპარებლებთან „მარიონეტების საერთაშორისო ინსტიტუტში“ — შარლევიაში (1988 წ.).

ყოველივე ამასთან ერთად კითხულობდა ლექციებს და წერდა თეორიული ხასიათის ნაშრომებს („დამოუკიდებელი თეატრი, „თეორიული კომენტარები“ (1944), „სცენური პლასტიკის მაგია“ (1946), „კრიკო-2“ (1956), „თეატრის ჩემი იდეა“ (1961), „ნულოვანი თეატრი“ (1963), „სიკვდილის თეატრი“ (1975), „თეატრალური ადგილი“ (1980) და სხვა.

ფაქტების ეს უბრალო ჩამოთვლაც კი გვიჩვენებს თუ რა უდიდესი ძალისხმევების რეჟისორთან გვაქვს საქმე, თუ რა მასშტაბის, რა გაქანების და რაოდენ აღიარებული შემოქმედი იყო იგი მთელს კულტურულ სამყაროში.

აი, ასეთი დიდი ხელოვანის სახელია ჩვენთვის სრულყოფილი, ეს მაშინ, როცა ევროპისაკენ თითქოს ყველა კარი ღიაა და იქ მიმდინარე თეატრალური პროცესები, იქ წარმოქმნილი თეატრალური იდეები, თითქოსდა, ჩვენთვის ცნობილია.

\* \* \*

საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების პროგრამაში სამჯერ იყვნენ ერთად რუსთაველის თეატრი და „კრიკო—2“ თადეუშ კანტორის ხელმძღვანელობით.

ვერც მეზიკოში, „სერვანტინოს“ ფესტივალზე, და ვერც ედინბურგში ვერ მოვახერხე ამ მსოფლიო ავტორიტეტის მქონე რეჟისორის სპექტაკლების ნახვა. მხოლოდ 1989 წელს, მადრიდში, აქ გამართულ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, ისტორიული, უძველესი თეატრის სცენაზე ვნახე მისი ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო, და როგორც მიჩნეულია, შემაჯამებელი სპექტაკლი — „მე აქ აღარასოდეს არ დავბრუნდები“.

პიტერ ბრუკი ამბობდა კანტორის შე-  
სახებზე: „თეატრში გვხვდებიან ადამიანე-  
ბი, რომლებიც თავიანთი არსებებიდან  
გამოსცემენ ისეთ სინათლეს, რომელიც  
ყველაფერს ანათებს ირგვლივ. კან-  
ტორის ხელოვნებაა სწორედ ასეთი  
სინათლე“.

რას არ უწოდებენ მას მსოფლიო  
პრესაში — „ყოვლისმძლეველი ეგო-  
ცენტრიზმით“ შეპყრობილს, „დიდ  
ეკსციზიონიციისტს“, „პლასტიკური ამ-  
ბალაჟების“, „ინფორმელის“, „ნულო-  
ვანი თეატრის“, „მოხეტიალე თეატრ-  
ის“, „შეუძლებელი თეატრის“ და ბო-  
ლოს, „სიკვდილის თეატრის“ შემქმ-  
ნელს.

თავისი შემოქმედების გრძელი და  
მრავალფეროვანი გზა, შეუზოვარი და  
უკომპრომისო ბრძოლით აღბეჭდილი,  
მან დაამთავრა ჰეშმარიტი შედეგ-  
ებით — ყველა ადრეულ ძიებათა გა-  
მავრთიანებელი „სიკვდილის თეატრის“  
შექმნით („გარდაცვლილი კლასი“,  
„ველიაპოლე, ველიაპოლე“, „დაე, და-  
ილუბონ ეს არტისტები“, „მე აქ აღა-  
რასოდეს არ დავბრუნდები“).

ჯერ კიდევ 1944 წელს, როცა პო-  
ლონეთი გერმანელების მიერ იყო  
ოკუპირებული, მან არალეგალურად,  
მოყვარულების მონაწილეობით, დადგა  
ს. ვისპიანსკის „ოდისეუსის დაბრუნე-  
ბა“, სადაც პირველად გამოვიჩინა მი-  
სი შემოქმედებითი კონცეფციები. ად-  
ამიანის „დაბრუნება“ იმ სამყაროდან  
რეალურ სამყაროში აქ განიხილებოდა,  
როგორც ცოდვა, დანაშაული დღის  
წინაშე, როგორც არსებული რეალობის  
დამანგრეველი ძალა. აღსანიშნავია,  
რომ ოდისეუსის დაბრუნებას ემთხვე-  
ოდა ხამამალა მოლაპარაკე რადიოთი  
გერმანულ ენაზე გადმოცემული ცნო-  
ბა თადეუშის მამის შირიამ კანტორის  
დალუპვის გამო. ეს იყო მისი პირველი  
„დაბრუნება“ იმ სამყაროდან „ამ  
სამყაროში“. მამამისი კიდევ მრავალ-  
გზის „დაბრუნდება“ კანტორის სპექ-  
ტაკლში, „დაბრუნდება“ სხვადასხვა  
სახით — ხან როგორც ცოცხალი არ-  
სება, ხან როგორც ჩამოხრჩობილი  
გვამი, სულ ბოლოს კი, უკანასკნელად,  
როგორც ჭვარზე გაკრული, სცენაზე,

სცენა სპექტაკლიდან. სტანისლავ ვიტკევიჩის „წყლის ქათამი“ (1967)



სიმალიდან გადმოკიდებული მანქანი სპექტაკლში „მე აქ აღარასოდეს არ დავბრუნდები“.

ამ სპექტაკლის გამო სწორად შენიშნავს ზოქენა ვინიცკა — „იგი შეიძლება აღწერო, მაგრამ შეუძლებელია მისი განზომილების წყდომა“.

სპექტაკლის ლიტერატურული ტექსტი რამოდენიმე გვერდს თუ გასწვდება. „თეატრი“ იქმნება მოქმედებით, ნიშნებით, საგნებით, სიმბოლოებით, თოჯინებით, მანეკენებით, მსახიობთა პლასტიკით, მუსიკით, ფერით — აქ ყველაფერი თანაბარმნიშვნელოვანია. ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო საგანსა და ტექსტს შორის ტოლობის ნიშანი დასმული.

ამ სპექტაკლში კანტორის მიერ აღრე დადგმული სპექტაკლების პერსონაჟები, მისი საყვარელი საგნები (რომლებიც განუწყვეტელ მეტამორფოზს განიცდიან) თემები და მოტივები მოქმედებენ. მკითხველს გაუადვილდება ამის გაგება თუ წარმოიდგენს, ვთქვათ, რობერტ სტურუას ისეთ ერთ სპექტაკლს, სადაც, ეპიზოდებში, ერთდროულად გამოჩნდებიან აზღაკი, ხანუშა, გრუშე, ყვარყვარე, რიჩარდი, ტიტენატუტარი, მეფე ლორი. თუ სხვადასხვა „ამბულაში“ ვიხილავთ მისი სპექტაკლებიდან გადმოტანილ ცნობილ საგნებს — სახარჩობელებს, „შებინტულ“ სკამებს, კასრს, ყვარყვარეს სავარძელს, მაიმუნისა და ადამიანის ფიტულებს და ა. შ.

„ყველაფერს, რასაც ვაკეთებ, ვქმნი კარგად ცნობილი ელემენტებისგან, ნაცნობი სინამდვილისაგან, რეალური საგნებისაგან, რომლებიც აღსავსენი არიან გარკვეული პირობითობით, შინაარსით, როგორცაა, მაგალითად, ხელოვნების მასობრიობა, ხელმისაწვდომობა. გამოგონილი ელემენტებისაგან მხოლოდ რაღაც აბსტრაქტულის შექმნა თუ შეგვიძლია (ისიც რაიმე რისკის გარეშე)“ — ამბობდა თ. კანტორი ვესლავ ბოროვსკისთან საუბარში, 1982 წელს.

კანტორის ძალა იმაშია, რომ სპექტაკლი მოქმედებს მყარებელზე იმ „ამოცნობის“ თუ „ცნობის“ წყალობით არამედ საგანთა და მოვლენათა ახლებური კავშირით, სიკვდილ-სიცოცხლის განუწყვეტელი ურთიერთ-ზემოქმედების იდუმალებით. იგი თანაბრად საინტერესოა იმათთვის, ვინც ცნობენ კანტორის პერსონაჟებს (რაკი სხვა სპექტაკლები აღრე უნახავთ) და იმათთვისაც, ვინც პირველად უყურებს მათ, ვინაიდან თითოეული პერსონაჟი არქეტიპულია. რასაკვირველია, სპექტაკლის სრულყოფილი აღქმისათვის ურიგო არაა ბიბლიის, ჰომეროსის ეპოსის თუ დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ცოდნა, თუმცა გონებაამახვილი მყარებელი ამ ცოდნის გარეშეც სპექტაკლის უმთავრეს აზრს მაინც ჩასწვდება.

მის სპექტაკლებში საგნები თამაშობენ, ისინი „სრულყოფილებიანი მსახიობები“ არიან, ზოგჯერ ამბობენ, რომ ეს „საგნების თეატრია“, სადაც მათ გარშემო ხდება ყურადღების კონცენტრაცია, მაგრამ ეს არ არის „საგნობრივი თეატრი“ იმ აზრით, რასაც მას ანიჭებს როლან ბარტი.

ეს საგნები ადამიანში (მყარებელში) ბადებენ შიშს, თავისთავად „შიში“ კი (ეგზისტენციალური აზრით), რომელიც კანტორის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია, სცენაზე აჩენს წამების იარაღს, „ისინი აფეთქებენ მის სცენურ კოსმოსს“ (დენი ბაბლუ): აქ არის გილიოტინა, კუბო — აკვანი, აბაზანა — ჰარონის ნაფი, სიკვდილის ცოცხი, „სირიხვილის სვეტი“ (რომელზედაც, შუა საუკუნეებში, საჯაროდ, ხალხმრავალ მოედანზე, აკრავდნენ დამნაშავეს), კოლოსალური სათაგური, სამფეხზე შემდგარი დიდი, ძველებური ფოტოაპარტი, რომელიც ტყვიამფრქვევად გადიქცევა და სიკვდილს სთესავს ირგვლივ. მაგრამ ეს საგნები ადამიანებზე კი არ ბატონობენ, კი არ სთრგუნავენ მას, არამედ, პირიქით, მსახიობების მეშვეობით ხდე-



ბიან ისინი მოქმედების მონაწილენი. მსახიობი-პერსონაჟი მუდმივ კონტაქტშია საგნებთან. მას გადააქვს ისინი ერთი ადგილიდან მეორე ადგილას, ის უცვლის მას თავდაპირველ შინაარსს (მაგ. აკვანი ასრულებს კუბოს როლს, აბაზანა — ნავისას, გიგანტური სათავური — საპყრობილეს და ა. შ.), ანიჭებს ახალ სიცოცხლეს, მის უტილიტარულ დანიშნულებას სცვლის სცენური მეტაფორით. ხშირად უკუღმა პროცესსაც ვხედავთ, ადამიანი ემსგავსება მანეკენს, თოჯინას, მარიონეტს — მასავით გაქვავებულია, მექანიკურად ამოძრავებული. მაგრამ, ვიმეორებ, საგნები არ არიან აქ უმთავრესნი — უმთავრესია ცოცხალი ადამიანი — მსახიობი. მოეუსმინოთ თავად თადეუშ კანტორს.

მსახიობი — ადამიანის შიშველი გამოსახულებია, საჯარო სახილველზე გამოფენილი, რეჟინასავით მოქნილი სახით.

მსახიობი — ბალანის არტისტი, უსირცხვილო ექსპოზიციონისტი, კრემლების და სიცილის, ყველა ადამიანური ორგანოს ფუნქციონირების,

სულის და გონის ვნების, კუჭის ექსცესების და პენისის სიმულიანტი.

მისი სხეული ყოველნაირ ცდუნებას, ხიფათს, სიურპრიზებს ემორჩილება...

ქალაქ კრაკოვში, სადაც ეს თეატრი იშვა, მსახიობები დარბაზში ფიცრებზე, ტაბურეტებზე, კასრებზე, შემთხვევით შემოტანილ საგნებზე ისხდნენ და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს ყოველი მხრიდან უყურებდნენ (ეს კარგად ჩანს ფოტოზე, რომელსაც აქვე ვაქვეყნებთ) ასე რომ, როცა მსახიობები შემოდოდნენ „სცენაზე“, ისინი იძულებულნი იყვნენ მსახიობებულთა შორის გაეცლათ.

მსახიობებულთა დარბაზი და სცენა, ასეთ შემთხვევაში რაღაც გიგანტური კოლაჟს ემსგავსება, სადაც საგნები და

ადამიანები, მსახიობები და მსახიობებები, დინამიკა და სტატიკა, რეალობა და წარმოსახვა ერთმანეთში არეულა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის სპექტაკლებში მანეკენს. ადრე, კანტორი ემხრობოდა გორდონ კრეგის მოსაზრებას მარიონეტი-მსახიობის თეატრის უბირატესობის შესახებ. თანდათან იგი საკუთარ კონცეფციამდე მივიდა. „ისინი (ე. ი. მანეკენები — ნ. გ.) იმიტომ ჩნდებიან ჩემს სპექტაკლებში, რომ მწამს: ხელოვნებაში ცხოვრების გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ ცხოვრების არყოფნით, სიკვდილთან ურთიერთობის, მოჩვენებითობის, სიციარელის და უსიგნალო სივრცის მეოხებით“.

მისი შემოქმედების მკვლევართა აზრით კანტორი კარგად „იცნობს“ სიკვდილს. სწორედ ის გამხდარა მისი წარმოსახვის, მისი სულის, მისი შინაგანი სამყაროს იმპულსი. სიკვდილს თავის „სასარგებლოდ“ ამუშავებს სპექტაკლში. ტერესა კემენის აზრით „ადამიანის სისუსტეების საკარალიზაციამ“ გახადა ეს რეჟისორი დიადი.

მკითხველი თავად მიხვდება ყოველივეს, თუ მისი ამ უკანასკნელი სპექტაკლის ისეთნაირად აღწერას შეეძლებ, სადაც „გაცოცხლებია“ სცენური გარემო და მოქმედება.



...შედეგად მსახიობებულთა დარბაზში. ესპანელები, ქართველებით, ავღიანებენ სპექტაკლზე და დარბაზის გავსებას კარგად დიდი დრო სჭირდება. მთელი ამ ხნის მანძილზე, ვიდრე მსახიობები თავის ადგილებს დაიკავებენ და სპექტაკლის ანოტაციას გაეცნობიან, სცენაზე ცხოვრების ერთი მონაკვეთია გაყინული. „ტრაქტირი“. შავი კედლები, უწყისრიგოდ მიმოყრილ მაგიდებზე სკამები და ტაბურეტები თავდაყირა შემოუწყვიათ. სირხუმე, წყლის წვეთების მონოტონური წკაპუნის, კიდევ უფრო აუტანელს ხდის



სიჩუმეს. მაღლიდან დაბლა ჩამოშვებულია, ორი, ერთმანეთთან შეერთებული, მეტალისჩარჩოიანი ხმამაღლა-მოლაპარაკე, იეროქონის ვეება საყვირი. მაგიდასთან სთვლემს ქსენძი. შავი ანაფორა, ქუდი. ცალ ხელში ხის მობრდილი ჭვარი ჩაუბღუჯავს. ხანდახან თავი უვარდება ბიჯვად შეყენებული ხელიდან, ამ დროს ჭვარი აქეთ-იქით ქანაობს. სიღრმეში ტაბურეტების გროვის მიღმა მოჩანს „ფეხშიშველი დიაცი“, წითური თმა გასწეწია, სანახევროდ შიშველია, ფეხებზე რალაც ნაკრები შემოუხვევია. აქვია ოფიციალტი, „ტრაქტირის“ პატრონი (თეთრი პერანგი, შავი „კატელოკი“). ნაცრისფერსა და შავ გამას არღვევს ფეხშიშველი დიაციც ცეცხლივით მოწითალო თმა, სიჩუმე, უკაცრიელობა, გარინდება, უპატრონობა, უსიცოცხლობა.

საერთოდ, თითქმის ყველა სპექტაკლში მონაწილეობს რეჟისორ-„დემიურგი“ — კანტორი, ამ პერსონაჟების, გარემოს შემქმნელი. იგი მოქმედებს, რალაცას ასწორებს, ალაგებს, მსახობებსა და საგნებს შეახებს ხოლმე ხელს, იგი არის ერთგვარი მედიუმი სცენასა და დარბაზს შორის, მიჯნაზე მდგარი, მოთვალთვალე. როგორც ბერნარ დოტი შენიშნავს: „სერიოზულობა აქ მხოლოდ იმაშია, რომ ეს თამაში არ მივიღოთ საესეებით სერიოზულად“, აქ კი იგი ჯერჯერობით არა ჩანს. „ტრაქტირის“ ხუთი კარი აქვს, სამი უკანა კედელზე, თითო-თითო გვერდებზე. უხილავი ხელი ჩუმად აღებს და ხურავს კარებს. კარის ღიობიდან შავი, გამოუცნობი და იღუმალი სიკაცრიელე იმზირება. მოქმედებას იწყებს ოფიციალტი, ძალიან გულმოდგინედ და საქმიანად ალაგებს მაგიდებს, თითქოს რაიმე არქიტექტურული დიზაინი აქვს ჩაფიქრებული და სკამებს, ტაბურეტებს ეონგლიორივით ათამაშებს. ჯიბიდან იღებს მეტრზომს—ზომავს პაერს, სიერცეს, მანძილს სკამებსა და მაგიდებს შორის, ქსენძის ჭვარს და ამ დროს მაშინაღურად იმე-

ორებს გაცვეთილ ლოზუნგებს შემდგომად იციებს ფეხშიშველა დიაცს, იატაკის მორეცხვას ავალებს, თითებს გაატაკუნებს და ისმის არგენტინული ტანგო. უკრავენ ხმამაღლა, გამაყრუებლად, მოსაბეზრებლად. ამ მუსიკის ხმაზე შემოვარდება „ბალაგანის ორატორი“, ტაბურეტებით მაგიდაზე ააგებს ტრიბუნას და იწყებს უთავბოლო, გაუთავებელ ლაყბობას, მღერის და ყველა თავის მოძრაობას აღწერს. იგი ელაპარაკება სიერცეს, დარბაზს, ყველას, მაგრამ მთავარია არა აზრი, არამედ თვით სიტყვის წარმოთქმის პროცესი. სულაც არ აინტერესებს უსმენენ თუ არა. ხუთივე კარზე ერთდროულად ისმის გამაყრუებელი ბრაზუნის, ყოველი მხრიდან სცენაზე შემოიჭრება ბრბო. ესენი კანტორის მიერ აღრე დადგმული სპექტაკლების პერსონაჟები არიან. თან მოაქვთ ჩემოდნები, ფუთები, სხვადასხვა ნივთები. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს მოხეტიალე დასია თავისი ღარიბი რეკვიზიტით, ან შეროქივე ბერების ჭკუფია, რომელიც სალოცავდ მიეშურება სადღაც, ან კომედია დელ არტე უნდა ვთამაშდეს, ან მისტერია. შემოაქვთ მექანიკური აკვანი (კუბო), ვეება გალია, „სირცხვილის სვეტი“, აბაზანა, მანქენი, „უკანასკნელად გადარჩენილთა დაფა“, რალაც მანქანები. ეს საგნებიც ძველი სპექტაკლებიდანაა. ერთმანეთს ეძიძგილაგებიან, ყვირიან კარგ ადგილებს იკავებენ. ორატორი კი განაგრძობს თავის სიტყვას. ამ ქაოსში ხმათა კაკაფონიაში, ორომტრიალში შეუღმჩნეველად შემოდის თადეუშ კანტორი (სპექტაკლის პროგრამაში წერს: „მე სცენაზე ვარ, ეს არ იქნება თამაში. ჩემი პირადი ცხოვრების საწყალობელი ნაკუწები გადაიქცევა „მზა საგნად“... შესრულდება რიტუალი და მსხვერპლშეწირვა. ყოველივე ეს ხდება იმისათვის, რომ გავიმარჯვოთ“). უადრესად დახვეწილი, ელეგანტური, შავი კოსტიუმი (მიცვალებულების „უნიფორმა“ ევროპაში), შლიაპა, გრძელი შავი შარფი, თან ახ-

ლავს ქალი („პატარა ქალი წარსულიდან“), მიცვალბულს გავს, მექანიკური მოძრაობით გვერდს აუვლიან ზრბოს. მაგიდას შიუსხდებიან. კანტორი ალერსიანად დაადებს ხელზე ხელს ქალს. ისიც მანეკენივით მოძრაობს. პერსონაჟებმა (მსახიობებმა) დაინახეს თავიანთი შემქმნელი და ყვირილით მისცვიდნენ. მას შემდეგ, რაც ისინი სცენაზე შექმნა კანტორმა, მათ, თურმე, დამოუკიდებელი ცხოვრება დაუწყიათ. რკინის რადიოდან ისმის კანტორის ხმა. სიჩუმე. ხალხი სხვადასხვა პოზაში ირინდება, გაჩუმდება, შემდეგ უეცრად აყაყანდებიან; ისმის კომენტარები, შენიშვნები, გესლიანი რეპლიკები. აგრესიული, სასტიკი, სიძულვილით სავსენი არიან, რეჟისორი შეცბუნებულია, დარცხვენილი, ეს რა ხალხი შემქმნიაო, თუმცე სახეზე ირონიული ღიმილი დასთამაშებს. მისივე პერსონაჟები ათასნაირ პრეტენზიას უყენებენ. რეჟისორი მიდის დიდ, სამფეხზე შემდგარ ფოტოაპარატთან, თითქოს ამ საზარელი სურათის აღბეჭდვა სურდეს, მაგრამ ფოტოაპარატის ობიექტივი ტყვიამფრქვევის ლულად გადაიქცევა და რეჟისორი ხვრეტს თავს.



კანტორი. ჩანახატი. არასრულწლოვანი, სპექტაკლი „ლამაზმანები და მიიმხები“. (1973).

ვის პერსონაჟებს, მაგრამ მალევე გააცოცხლებს, რადგან სპექტაკლია ბოლომდე მისაყვანი (წარმოდგენის

სცენა სპექტაკლიდან. სტანისლავ ვიტკევიჩის „ლამაზმანები და მიიმხები“ (1973)





მსვლელობისას კანტორი რამოდენიმეჯერ დახვრეტს და გააცოცხლებს ამ პერსონაჟებს). „კანტორი თხზავს ამბავს გარდაცვლილ წარსულზე, იმის მეოხებით, რაც ცოცხალია, როგორც ეს გააკეთა პრუსტმა, რომელმაც აღმოაჩინა ისეთი ტექნიკა, რომელმაც საშუალება მისცა მენსიერებიდან შეექმნა ეპოსი“ (ყოჩ ბანუ). ვაცოცხლებული პერსონაჟები თავის თავს აღარ განასახიერებენ, ისინი ახლა სხვად გარდაისახებიან, იცვლებიან ისე, როგორც უნდა შეიცვალოს რეჟისორის წარმოსახვაში. ძველი სპექტაკლის კიდევ ორი პერსონაჟი შემოდის სცენაზე: ორი ხასიდი, კარდინალები ქალაქ კრიკოტიდან. მათ მეწამულ მანტიებს ფერი გადასვლიათ. ისინი ტანგოს რიტმებზე აცეკვდებიან, ძირს ეცემიან, რათა უმალვე ფეხზე წამოხტნენ და ისევ აცეკვდნენ. იწყება მოგონებათა კლიშეების დემონსტრაცია: ძველი ციტატები — დიდი ხნის წინათ ნათამაშები სპექტაკლების აჩრდილები — ცოცხლდებიან, იცვლებიან, გარდაისახებიან, კანტორი თავის წარსულში და მოგონებებში იწყებს მოგზაურობას. „მოგონებებში არასოდეს არ არის მოქმედება, არის მხოლოდ კლიშე (...) მე არც კი ვამეღავენებ ამ კლიშეს, მენსიერების რეზერვუარიდან ვიღებ მხოლოდ ჩემთვის საჭიროს (...). საქმე იმაში კი არ არის თუ ვისი მოგონებებია ეს, აქ არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი მომენტი: მოგონებათა თავად სტრუქტურის გადმოცემა (...) სპექტაკლის შექმნის პროცესში მე ვახერხებ ამის გაკეთებას კოლოსალური დამაბულობის წყალობით, იმიტომ, რომ ყოველთვის ვიღებ მხოლოდ იმას, რაცა მსურს. ძალზე ლირიულ კლიშეს ენაცვლება უკიდურესად სასტიკი და აი, მაშინ წარმოიქმნება ის, რასაც ვესწრაფი — მაყურებლის მღელვარება“ (თ. კანტორი. „კლიშეს მღელვარება“, 1980 წ.)

„ქორწინება, ჭვარს იყერენ „მკვდარი პატარძალი“ და თაღუშუ კანტორის მანეჟენი. ტანგოს რიტმზე შემოსრიალდე-

ბა ქსენძი, რომელმაც ჭვარი უნდა დასწეროს „ახალგაზრდებს“. იგი ცეკვას არ წყვეტს, მთლად მუსიკისა და რიტმის სტიქიაშია ჩაფლული, მის სათქმელ, რიტუალურ სიტყვებს წარმოთქვამს ოფიციალტი და სწორედ იგი აერთებს შეყვარებულთა ხელებს (თავისი თეთრი ხელსახოციტ ჰკრავს). კარდინალების, ქსენძის, ხასიდების ცეკვა, „ჭვრისწერა“ კათოლიკური მორალის თვალსაზრისით საშინელი მკრეხელობაა, ღვთის გამობაა. კანტორი შეგნებულად აკეთებს ამას, რათა მომდევნო სცენაში ისინი ღირსეულად აღამაღლოს, ... „როგორც ალქიმიკოსის ჯამში კანტორი ერთმანეთში ურევს ყველაზე უფრო უცნაურ, მოულოდნელ მიქსტურებს, რათა ამოხსნას ჩვენი სინამდვილის აზრი და მნიშვნელობა, აღმოაჩინოს ცხოვრების კვინტენსაცია. ეს მეტაფიზიკური თეატრია“ (გუგუაძე იანიკოვსკი)... ამგვარი მკრეხელობის ლოგიკური შედეგია სატანური სცენები... ჯოჯოხეთი... ისმის ძველებრალი მელოდია „ანი მაამი“ („გოწამე“), რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს გაზის კამერაში შერეული ებრაელთა გამოსამშვიდობებელ ჰიმნად იქცა, საცოდავი, პატარა ტანის, მოკუნტული ებრაელი დირიჟორობს უზარმაზარ ორკესტრს, რომელიც „ტანკისტი—მეგობლინეებისა“ და ათლეტური აღნაგობის მუტრუქებისგან შედგება. ფაშისტური ფორმა აცვიით. ნაცრისფერი, გაქვავებული სახეები. პარადული, გრძელი ნაბიჯებით (თითქოს დედამიწას ზომავენო) დადიან. ქამანჩები ავისმომასწავებლად ირხევიან ჰაერში (ესეც ძველი სპექტაკლიდან აღებული ციტატა). მსახიობები სცენაზე საწამებელ იარაღს გამოათრევენ. მასზე თეთრსამოსიანი (მიცვალებულის სუღარა) მოხუცი კაცის თოჯინა დაუსვამთ. რადიოში გერმანულ ენაზე იგინება თაღუშუ კანტორი. იწყება ოკუპაციის კომარულ მოგონებათა სურათები, სასიკვდილო განაჩენი თაღუშუს მამას — მირიამ კანტორს... ცოცხლდებიან წამებული მე-



გობრები (ერთმანეთს ეხლართება სხვადასხვა ციტატა). ოფიციალტი კანტორთან ერთად მონაწილეობს ამ სცენების რეჟისორობაში, როგორც მისი ასისტენტი „მევიოლინე-ტანკისტები“ მისცვივდებიან ოფიციალტს, ვა-ნძარცვავენ, ძალით ჩააცმევენ ოდისე-ვის ტანსაცმელს (ეს პერსონაჟი კან-ტორის პირველი სპექტაკლიდანაა), სახეზე შემოახვევენ ვრძელ, ნაცრის-ფერ შარფს. ჭალათები ხმამაღლა იცი-ნიან, ისმის შოპენის სკერცო (რე-მი-ნორი), რომელსაც კანტორის სპექტაკ-ლის „ველიაბოლეს“ ერთ-ერთი პერსო-ნაჟი ასრულებს (სპექტაკლში გამოყე-ნებულია აგრეთვე ბერლიოზის მუსიკა, ჰიმნი „Salve Regina“) ქსენძი გამოიხ-მობს მსახიობებს და ისინი უმალ გა-დაიქცევიან ძველი სპექტაკლის „ოდი-სევსის დაბრუნების“ პერსონაჟებად. ისმის ავტომატების ჭერი: ოდისევსის სახელგანთქმული მშვილდისარი მასო-ბრივი ჟღერის იარაღად ქცეულა. თა-დეუშ კანტორი იწყებს სტანისლავ ვისპიანსკის ნაწარმოების „ოდისევსის დაბრუნების“ უკანასკნელი სცენების კითხვას. კანტორს ეხმარება „ფეხშიშ-ველი დიაცი“, რომელიც იტალიურ ენაზე კითხულობს ლექსებს, გმირები „იმ ნაპირისაკენ“ მიემგზავრებიან ჰარო-ნის ნავით ანუ ნავადქცეული აბაზანით (როგორც ამბობდა კანტორი: ყველა-სათვის თეატრი — ეს არის „ადგილი საიდუმლო გადასვლისა, იგი წყლის ფონია ცოცხალთა და გარდაცვლილთა შორის“). კანტორი განაგრძობს კითხ-ვას, რომლის დროს შავად ჩაცმული „ტანკისტი—მევიოლინეები“ ხალხს მოსწავლეთა პარტებში შეტენიან, აქ განძრევა შეუძლებელია. შემდეგ თავებ-ზე გადაახურავენ უზარმაზარ შავ სულა-რას (ცოცხლად დამარხულთა სამარე). შავ სულდარაზე განთებული ჭვარი გა-მოისახება... უკანასკნელად გაისმის „ანი მამი“. ტრაგიკულად ჟღერს მოტირა-ლი ქალის ხმა. ეს ქალი გადახსნის შავ სულდარას (რაკოშის გამაყრუებელი მარ-შის ხმაზე), სიკვდილს გამოსტაცებს

განწირულ ადამიანებს. ყველა კარ-ფართოდ იღება, პერსონაჟები ნელ-ნელა გადაიან. ბოლოს გადის თადეუშ კანტორი. „მხატვარი ყოველთვის ფსკერზე უნდა იყოს, რადგან მხოლოდ ფსკერიდანაა შესაძლებელი ყვირილი, მხოლოდ აქედანაა შესაძლებელი ხმის მიწვდენა, რათა შემდეგ კიდევ არ ჩა-ეშვა ჯოჯონეთის ფსკერზე“ (თადეუშ კანტორი).

ასეთია სპექტაკლი-ალსარება, სადაც ერთმანეთშია გადაწნული საკუთარი შემოქმედებისა და პირადი ცხოვრების (მოგონებათა სახით) მოტივები. ყველა ეს „დაბრუნება წარსულში“ ანუ უფ-რო ზუსტად წარსულის გამოცხადება აწმყოში, წარმოადგენს კარნავალს, ხმაურიან, მხიარულ „იარმარკას“, რომელიც გაცოცხლებულ აჩრდილებს გა-უშმართავთ. როგორც გი სკარპეტა ამ-ბობს ეს არის „კომიკური აპოკალიპსი-სი“... კონველსიები, სხეულთა ვიბრა-ციები, აღტკინება, სომნამბულური ექს-ტები, აქ „შიში“ ერთ-ერთი ელემენტთა-განია. ხანდახან ეს შიში იმპულსურია, ხანდახან ეს არის შიში, შემაკავებელი განსაზღვრულ, ყველაზე შესაბამის მო-მენტში. შიში იძლევა ძალას, რომელიც ყველაფერს აცოცხლებს. ქმნის დაძაბუ-ლობას და ბოლოს იწვევს იმის აფეთქე-ბას, რასაც კანტორი „შემთხვევებს“ უწოდებს. ეს არის ერთგვარი მაგნი-ტური „მოკლე ჩართვები“, ანუ, უფრო სწორად, აფეთქებანი, რომლებიც აკა-ვებენ ანდა, პირიქით „ანგრევენ სი-ტუაციას“ (დენი ბაბლე). ეს არის სინ-კოპირებული, „დაგლეჯილი“ სტრუქ-ტურა, სავსე ირონიით, სარკავშით, სი-ცილით, დაცინვით.

თეატრის ფრანგი თეორეტიკოსი ბერ-ნარ დორტი, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა თადეუშ კანტორის შემოქ-მედება, გვთავაზობს ხუთ თეზისს, რომლებიც არსებითად გამოხატავენ ამ უა-ღრესად ორიგინალური თეატრის სახეს: 1. სცენა არ წარმოადგენს არც დეკორაც-იასა, არც სათამაშოდ წინასწარ მომზადე-ბულ ადგილს. ეს არის მატერია, ისევე



კანტორი. მოხუცი ველოსიპედით. სექც.  
„გარდაცვლილი კლასი“ (1975)

როგორც საგნები, რომლებიც ავსებენ და ჰქმნიან მას. 2. სცენის სივრცე განუწყვეტლივ უნდა იქმნებოდეს და ინგრეოდეს. იგი ცოცხლობს მხოლოდ და მხოლოდ თავისი მოძრაობისა და გარდაქმნის წყალობით; თუმცა, კანტორის თეატრი ერთი შემოქმედის პირშია (რომლის მოსვლა იწინასწარმეტყველა კრეგმა), ამის მიუხედავად, იგი მაინც დასის ქმნილებას წარმოადგენს: კანტორი შესაძლებლობას გვაძლევს შევიცნოთ ფასეულობანი, დავაფასოთ დასი, რომელიც ასევე განუწყვეტლივ მოქმედებაშია. 3. დასის ღირსება და მნიშვნელობა ამ სიტყვების ღრმა აზრში ძეგს. კანტორთან სცენაზე არაფერია მოცემული როგორც მარადიული; ყველაფერი თამაშია. და ეს თამაში არ არის მოკლებული ირონიას საკუთარი თავის მიმართ. მთელი სერიოზულობა მხოლოდ იმაშია, რომ ეს თამაში საესებით სერიოზულად არ მივიღოთ, კანტორის სცენაზე ყოფნაც

ამას ადასტურებს სწორედ: იგი სცენაზე ყველაზე ნაკლებადაა ღირსეული, უფრო მეტად ეს არის კაცი, რომელიც ერთობა, იგი არის მადემითოლოგიზებული მეთვალყურე (ანდა მეთვალყურე, რომელიც ანგრევს მისტიფიკაციას), რომელიც გვებატყება—ჩემს კვალს მოჰყვებით. 4. კანტორის დიალექტიკა მისი თამაშის მეორე მხარეა, მისი სცენა არ არის ის ადგილი, სადაც საბოლოო, საყოველთაოდ აღიარებული დასკვნები გამოაქვთ. იგი ეპვის ქვეშ აყენებს იმას, რასაც გვიჩვენებს. იგი წინააღმდეგობების პრინციპით მოქმედებს. ყველაზე ცუდიც კი აქ მთლად ცუდი არაა; ხელოვნება თავის თავში არაა ჩაკეტილი. 5. ერთადერთი, გამონაკლისის შემოქმედის თეატრი წარმოადგენს, აგრეთვე, (შესაძლებელია, უბირველეს ყოვლისა) მსახიობის თეატრს, თეატრს, რომელიც მსახიობის წყალობით არსებობს, თეატრს სადაც მსახიობი საკუთარი ხელითაა დაჭრილი, თითქმის განადგურებული, რათა კვლავ აღორძინდეს ვითარცა ჭამარჯვებული, მუდამ გამზადებული ახალი გამოცდისათვის... (იხ. ჟურ. „ტეატრ“ № 2, 1992).

#### ლიტერატურა:

1. Grotowski's Laboratory. Interpress Publishers. Warsaw, 1979.
2. Festival Teatro internacional. Madrid, Ministerio de cultura, 1989.
3. «Театр» № 12, 1991, № 2, 1992.
4. Аугуст Гроздицкий. Режиссеры польского театра. Интерпресс. Варшава, 1979.

# სიკვდილის თეატრი

თადეოზ კანტორი

1. კრევის პოსტულატი: დავაბრუნოთ მარიონეტი, ჩამოვიშოროთ ცოცხალი მსახიობი.

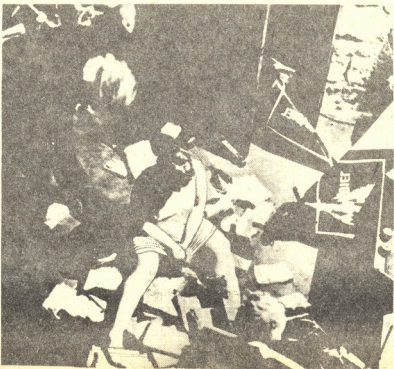
ადამიანი — ბუნების ეს ქმნილება — უცხო სხეულია ხელოვნების ნაწარმოების აბსტრაქტულ სტრუქტურაში.

გორდონ კრევის მიხედვით, ღვთაებრივი მარიონეტის ტაძარში, რომელიც სადღაც განგის სანაპიროზეა აღმართული და სადაც გულმოდგინედაა დაცული ჭეშმარიტი თეატრის საიდუმლო, ორი ქალი შეიპარა. მათ შეშურდათ ამ სრულყოფილი არსებებსა, შეშურდათ მისი როლი ადამიანის გონების განათ-

ლებისა (ღვთის შემწეობით), შეშურდათ მისი სიდიადისა; კარგად დაიმახსოვრეს მისი მოძრაობა და ექსტი, გადმოიღეს მისი დიდებული აღკაზმულობა და შემდგომ, საშინელი ბაროდით შეუდგნენ უბრალო ხალხის ტლანქი გემოვნების დაკმაყოფილებას. სწორედ მაშინ, როცა მათი ნება-სურვილით აღიმართა ღვთაებრივი მარიონეტის მსგავსი ტაძარი, დაიბადა თეატრი, ჩვენთვის კარგად ცნობილი, დღემდე არსებული თეატრი — მყვირალა დაწესებულება საზოგადოებრივი სარგებლიანობისა. მასთან ერთად იშვა მსახიობიც.

თავისი პოზიციის განსამტკიცებლად

სენა სპექტაკლიდან „გარდაცვლილი კლასი“ (1975)



გორდონ კრეგს ელეონორა დღუეს სიტყვები მოჰყავდა: „იმისათვის, რომ თეატრი ვიხსნათ, იგი ჭერ უნდა დავანგრიოთ, ხოლო მსახიობები შავი ჭირით უნდა დაიხონონ. ისინი სწამლავენ პაერს, შეუძლებელს ხდიან შემოქმედებას...“

2.

კრეგის ვერსია: ადამიანი-მსახიობი თეატრიდან იძევებს მარიონეტს, იკავებს მის ადგილს, რაც თეატრის დაცემის მიზეზს წარმოადგენს.

არის რაღაც მიმზიდველი ამ დიად უტოპისტში, როცა იგი ამბობს: „მე გადაჭრით მოვიტხოვ თეატრში ზემარინეტის ცნების დაბრუნებას... და როცა იგი დაბრუნდება, ადამიანები ხელახლა, ისევე როგორც ძველად, გაუფრთხილდებიან ყოფიერების ზედნიერებას. ხოლო სიკვდილს ღვთაებრივი სიხარულით აღსავსე პატივს მიაგებენ“. კრეგი ერთგული იყო სიმბოლიზმის ესთეტიკისა და ადამიანი მიაჩნდა (უამრავი ემოციის, ვნების, საბოლოო ჯამში კი შემთხვევითობისაკენ მიდრეკილი), აბსოლუტურად უცხო ელემენტად ხელოვნების ნაწარმოების ერთბუნებოვან არსში და სტრუქტურაში, მისი პრინციპიალური თვისების — მთლიანობის — დამრღვევად.

კრეგი პირველი არ იყო ამ საქმეში, მის იდეებს, ისევე როგორც სიმბოლიზმის პროგრამას (თავის დროზე ერთობ გავრცელებულს), მე-19 საუკუნეში ჰყავდა ნიჭიერი წინამორბედნი, რომელთაც გვაუწყეს ახალი ეპოქის, ახალი ხელოვნების დასაწყისი: ჰენრიმ ფონ კლეისტი, ერნსტ თეოდორ ამადეი ჰოფმანი, ედგარ ალან პო... ჯერ კიდევ კრეგამდე ასი წლით ადრე კლეისტი ზუსტად ასევე ოცნებობდა მარიონეტით მსახიობის შეცვლაზე, ადამიანის ორგანიზმი მიაჩნდა ბუნების კანონებს დამორჩილებულ, უცხო დანამატად მხატვრულ ჩანაფიქრში, რომლის საფუძველია კონსტრუქცია და ინტელექტი. იგი წუხდა ადამიანის შეზღუდულ შე-

საძლებლობათა გამო და ძრწვლილად შემეცნებას, განუწყვეტლივ რომ აკონტროლებს საკუთარ თავს და გამოირიცხავს ისეთ ცნებებს, როგორცაა მომხიბველობა და სილამაზე.

3.

მანეკენების რომანტიკული მისტიკიდან და მე-19 საუკუნის ადამიანის ხელოვნური ქმნილებებიდან — მე-20 საუკუნის აბსტრაქციის რაციონალიზმამდე.

თითქოსდა უზიფათო გზაზე, რომელზედაც განათლებისა და რაციონალიზმის ეპოქის ადამიანი მიიბრუნებდა, უკუნიდან უეცრად გამოვიდნენ ორეულები, მანეკენები, ავტომატები, პომოკულუსები, ანუ ხელოვნურად შექმნილი არსებანი, ბუნების ქმნილებათა უარყოფელნი, რომლებიც თავის თავში განახორციელებენ ყოველნაირ ადამიანურ დამცირებას, ყველა კაცობრიულ ოცნებას... სიკვდილი, კოშმარი და საშინელება!.. იშვა რწმენა მექანიკური მოძრაობის იღუმალი ძალისა, მანიაკალური წყურვილი მექანიზმების გამოგონებისა, რომლებიც თავიანთი ხარისხით აღემატებიან ადამიანის არასრულყოფილ ორგანიზმს. ყველაფერი ეს გაბვეული იყო რაღაც დემონიზმში და შარლატანობის, აკრძალვის, მაგიის, დანაშაულისა და კოშმარის ზღვარზე იდგა.

ასეთი იყო მაშინდელი Science fiction, რომლის საზღვრებში ადამიანის დემონური ტვინი ქმნიდა ხელოვნურ ადამიანს.

ყოველივე ამან გამოიწვია ბუნებისაღმდეგ და ადამიანური მოღვაწეობის იმ სფეროებისადმი ნდობის ანაზღაურული დაკარგვა, რომლებიც ბუნების მიერ მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი. ამ უკიდურესი რომანტიკული და სატანური ცდებისგან — წაერთმიათ ბუნებისაგვის ქმნილების ერთპიროვნული უფლება — პარადოქსალურად იბადება უფრო და უფრო დამოუკიდებელი



და ბუნებისაგან სახიფათოდ დაშორებული რაციონალური და უსაფრთხო საშუაროს<sup>4</sup> მატერიალისტური მოძრაობა, კონსტრუქტივიზმის, ფუნქციონალიზმის, მაშინიზმის, აბსტრაქციის და ბოლოს, პურიტანული ვიზუალიზმის საშუარო, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების მხოლოდ „ფიზიკურ არსებობას“ აღიარებდა.

ეს სარისკო ჰიპოთეზა მეცნიერებისა და ტექნიკის საუკუნის გენიალოგიის შესახებ (რაც მისთვის არცთუ ისე სასიამოვნოა) ჩემს სინდისზე იყოს.

4

როცა ხელოვნებაში დიდაიზმს შეაქვს ცნება „მზა რეალობისა“, და ცხოვრების ელემენტები, ამით იგი არღვევს ერთგვაროვნებას, ხელოვნების მთლიანობას, რაიც პოსტულირებულია სიმბოლიზმით, არტ ნუვოთი და კრეგით.

მაინც კრეგის მარიონეტს დაეუბრუნდეთ. მისი იდეა მსახიობის მარიონეტით (ამ მექანიკური და ხელოვნური ქმნილებით) შეცვლისა მიზნად ისახავდა ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანობის შენარჩუნებას, მაგრამ ახლა იგი (ე. ი. ეს იდეა) აღარ არის აქტუალური. შემდგომი ექსპერიმენტები არღვევდნენ და „უცხო“ ელემენტებს ნერგავდნენ კოლაჟებსა და ასამბლეაებში, განამტკიცებდნენ „მზა რეალობის“ ცნებას, სრულად აღიარებულ შემთხვევებს როლს, ხელოვნების ნაწარმოების ცხოვრებისეული რეალობასა და მხატვრულ გამოწვავონს შორის მდებარე ზღვარზე მიუჩინდნენ მას ადგილს. ჩვენი საუკუნის დასაწყისის სიმბოლიზმისა და არტ ნუვოს პერიოდის მთელი ამ ხელოვნების თავისებურებანი მათ არარსებითად აქციეს. ორი შესაძლო ვარიანტი — ან ავტონომიური ხელოვნება და ინტელქტუალური ფორმა, ან ნატურალიზმი — აღარ იყო ერთადერთი ვარიანტი.

თუ თეატრი, თავისი სისუსტის ქვეშ, ემორჩილებოდა ცოცხალი ადამიანის ძალაუფლებას, მის კანონებს, იგი ავტომატურად და თანამიმდევრულად ღებულობდა ცხოვრების იმიტაციის ფორმას, იმიტაციას მისი გამოსახვისა და ხელახლა შექმნისა. როცა თეატრი იმდენად დამოუკიდებელი და ძლიერი იყო, რომ შეეძლო წინააღმდეგობა გაეყენა ცხოვრებისა და ადამიანის შემოტყვისათვის, იგი ქმნიდა რეალობის მხატვრულ ექვივალენტებს, რომლებიც უფრო სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდნენ, ვინაიდან ადვილად ემორჩილებოდნენ სივრცის და დროის აბსტრაქციებს და მათ აბსოლუტური მთლიანობის მიღწევის უნარი გააჩნდათ.

დღეს ორივე ამ შესაძლებლობამ დაკარგა თავისი აზრიც და წინააღმდეგობის უნარიც, რამდენადაც ხელოვნებაში წარმოიშვა ახალი სიტუაცია და ახალი ურთიერთობანი. ცნება ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი „მზა რეალობისა“, და შესაძლებლობა მისი მიღებისა, დაწერვისა ხელოვნების ნაწარმოებში — გადაწყვეტის, შესტის ან რიტუალის მეოხებით — გაცილებით უფრო წარმტაცია ვიდრე რეალობა. კონსტრუირებული (ხელოვნურად) უფრო წარმტაცი ვიდრე ნაყოფი აბსტრაქციისა და ბრეტონისეული სურეალისტური სამყაროს „აზირებანი“, კეპენინგებმა, eventy, environnement-ებმა უჩვეულო სისწრაფით შესძლეს ადრე უარყოფილი რეალობის მთელი სფეროების რეაბილიტება, ჩამოაცილეს რა მათ ცხოვრებისეული მნიშვნელობის ტვირთი.

ცხოვრების რეალობის ამ Decalage-მ, ამ გადაცდენებმა ცხოვრებისეული პრაქტიკის გზიდან, ადამიანის წარმოსახვაზე უფრო ძლიერად იმოქმედეს ვიდრე სიზმარეული ოცნებების სურეალისტურმა რეალობამ. შედეგი ისაა, რომ ხელოვნებაში ცხოვრებისა და ადამიანის პირდაპირი ჩარევა არ აღმოჩნდა არსებითი.



5. პეპენინგის „მზა რეალობიდან“ — ხელოვნების ნაწარმოების ელემენტების მატერიალიზაციამდე.

ისევე როგორც ყოველი გატაცება, ესეც მალე გადაიზარდა მანერულობაში, პირობითობაში, რომელთაც ყველგან და ყოველთვის უაზროდ და ვულგარულად იყენებენ. ეს სინამდვილის თითქმის რიტუალური მანიპულაციაა, რომელიც გაპირობებულია მხატვრული მდგომარეობის გამოხატვის აუცილებლობით. ამან და ხელოვნების სივრცის შემოსაზღვრამ თანდათანობით სხვა აზრი და მნიშვნელობა შეიძინა.

საგნის მატერიალური, ფიზიკური არსებობა აწმყო დროში, სადაც შესაძლებელია მოქმედების განვითარება და ქცევების რიგი, ძალზე დამოუკიდებელი აღმოჩნდა და მან საკუთარი თავი ამოწურა. ამ მიმართებით სიარული იმას ნიშნავდა, რომ ამ სისტემისათვის წაგვერთმია მისი მატერიალური და ფუნქციონალური მნიშვნელობა, შისი კომუნიკაციურობა, და რაკი ეს უკანასკნელი პერიოდი ჭერ კიდევ არ დამთავრებულა და კვლავ გრძელდება, ამიტომ ჩემს მომდევნო მსჯელობას საკუთარ შემოქმედებას შევეუთანებებ.

საგანი („სკამი“ ოსლოში, 1970)\* აღმოჩნდა ცარიელი, მოკლებული ექსპრესიას, კავშირს, კუთვნილებას, პროგრამული თვითახსნის ნიშნებს, თავის „message“-ით, „არსაით“ მიმართული ეს საგანი გადაიქცა ბუტაფორიად. სიტუაციები და ქმედებანი საკუთარ საზღვრებში ჩაიკეტნენ, ჩემს მანიფესტში („კამბრიოლაი“) რალაც იღუშალი სახით („შეუძლებლობათა თეატრი“ 1973), მოხდა უკანონო შეჭრა იმ სფეროში, სადაც ხელშესახები რეალობა გაღადიოდა თავის უხილავ გაგრძე-

6. უარი ორთოდოქსალურ კონცეპტუალიზმს და „მასობრივ ოფიციალურ ავანგარდს“.

მე უფრო და უფრო იქითკენ ვიხრები, რომ ცნება ცხოვრებისა ხელოვნებაში თავის უფლებებში შეიძლება აღდგეს ცხოვრების „არ ყოფნის“ მეშვეობით (ისევე კრეგი და სიმბოლისტები) და მაშინ როცა გამოვიყენე დემატერიალიზაციის პროცესი, საკუთარ შემოქმედებაში შევძელი თავიდან ამეცილებინა ორთოდოქსალური ლინგვისტიკა და კონცეპტუალიზმი. ნაწილობრივ ამას, შესაძლოა, ხელს უწყობდა ის აუწერელი ზედახორა, რაც დაიწყო უკვე ოფიციალურად აღიარებული მიმართულების შიგნით, რაც, სამწუხაროდ, დამახასიათებელი იყო დადაიზმის უკანანასკნელი პერიოდისათვის და დაკავშირებული იყო „ტოტალური ხელოვნების“ ლოზუნგებთან—„ყველაფერი ეს—ხელოვნებაა“, „ყველანი მსახიობები არიან“, „ხელოვნება ადამიანის თავშია“ და ა. შ.

ზედახორას ვერ ვიტან. 1973 წელს მე შემოგზაზე ახალი მანიფესტის ესკიზი, სადაც სწორედ სიტუაციის ამ სიცრუიდან ამოვდიოდი, თი, მისი დასაწყისი.

ჭერ კიდევ ვერდენის, ვოლტერის კაბარესა და მარსელ დიუშანის ვატერკლოზეტის დროიდან მოყოლებული, როცა „მხატვრული ქვრარობა“ დიდი ბერტას ქუხილმა დაფარა,—„გადაწყვეტა“ იქცა ერთადერთ მანსად ადამიანისა, რომელსაც სურდა ისეთი რამ გაეებედა, რისი წარმოდგენაც კი ძნელი იყო; „გადაწყვეტა“ დიდი ხნის მანძილზე რჩებოდა შემოქმედების უმთავრეს სტიმულად, რომელიც განამპირობებდა და განსაზღვრავდა ხელოვნებას. უკანასკნელ ხანს „გადაწყვეტას“ მიმართავს ათასობით საშუალო ნიჭის

\* თადეუშ კანტორი ლაპარაკობს თავის უხარმაზარ „სკამზე“, რომელიც დაიდგა ოსლოში, სონი ჰენი-ნილს ონსტადის მუზეუმის გვერდით. (1971 წ.) უფრო ადრე (1968 წ. ველა-ლუკაში (იუგოსლავია) მან შექმნა სკამი—ამბალანკი, (ნ. გ.).

აღმდანი, სინდისის ყოველგვარი ქენ-  
ჯნისა და მერყეობის გარეშე.

ჩვენ ვართ იმის მომსწრენი თუ  
როგორ ეშვება ეს „გაღაწყვეტა“ სა-  
ყოველთაოდ მიღებულ ბანალურობამდე.  
აქამდე ეს სახიფათო გზა ახლა გადა-  
იქცა მშვენიერ ავტოსტრადად უსაფრ-  
თხოების გაუმჯობესებელი სისტემითა  
და ინფორმაციით. გზისმკვლევები.  
ცნობარები, რუქები და ნიშნები ცენ-  
ტრისა, ხელოვნების კომპიანტები უზ-  
რუნველყოფენ შემოქმედებითი პრო-  
ცესის უშიშროებას. ჩვენ მოწმენი  
ვართ იმისა, თუ როგორ იბადება მხა-  
ტვარ-მედესანტეთა, ქუჩის ვეტერანთა,  
მხატვარ-ინტერვენტთა, მხატვარ-ფოს-  
ტალიონთა, მეძველმანეთა, ქუჩის ქონ-  
გლიორთა, ავენტებისა და ბიუროების  
მეპატრონეთა სახალხო მოძრაობა. უკ-  
ვე ოფიციალურად ქცეულ ამ ავტოს-  
ტრადზე მოძრაობა, რაც შეიძლება  
გრაფომანიის ნიაღვარად იქცეს —  
მინიმალური გამოსაცნობი ნიშნებით —  
ყოველდღიურად უფრო და უფრო ინ-  
ტენსიური ხდება. რაც შეიძლება მა-  
ლე უნდა მივატოვოთ ეს ავტოსტრადა.  
მაგრამ არც ისე იოლია ეს. განსაკუთ-  
რებით ავანგარდით საყოველთაო ბრძა  
გატაცების ვითარებაში, რაც განმტ-  
კიცებულია ინტელექტის უდიდესი  
ავტორიტეტით, თანაბრად რომ იფა-  
რავს ჰქვიანებსაც და სულელებსაც.

7.

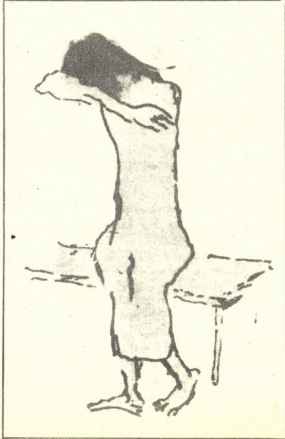
ოფიციალური ავანგარდის გზის  
განაპირას. მანეკენების გამოჩენა.  
კონცეპტუალიზმის მტკიცე უარყო-  
ფამ (თუმცა ეს კონცეპტუალიზმი ერ-  
თადერთ გამოსავლად მიმაჩნდა იმ  
სიტუაციიდან, რომელშიც აღმოგჩნდი)  
ჩემი შემოქმედების უქანსკენო ეტა-  
პის გააზრებამდე მოიყვანა, რაზედაც  
მე ადრეც ვლაპარაკობდი, როცა ავანგა-  
რდის ფსკერზე ვიყავი. ეს მამლევდა  
ლდ შანსს ამოუცნობის შესაცნობად!  
ამგვარ სიტუაციებს უფრო ვენდობი.  
ახალი პერიოდი ყოველთვის იწყება  
უძნისუნელო და შეუმჩნეველი წამოწყ-

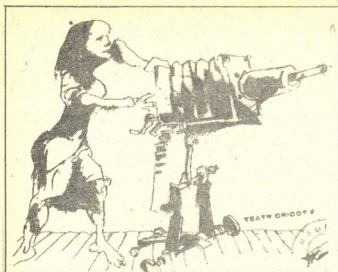
ყებებით, რომელთაც ცოტა რამ აქვთ  
საერთო უკვე აღიარებულ მ-მართულე-  
ბასთან. ეს წამოწყებანი სუფთაა, ძა-  
ლზე პირადული და ვიტუოდი კი-  
დეც, ცოტა არ იყოს მორიდებულად კა.

გაურკვეველნი! რთულნი! ეს არის  
სწორედ შემოქმედების ყველაზე მშვე-  
ნიერი და ჭეშმარიტი წუთები.

რატომღაც უცებ მანეკენების ბუნე-  
ბამ დაშინებურესა. მანეკენი ჩემს  
სპექტაკლში „წყლის ქათამი“ (1967 წ.),  
და მანეკენები „მეწაღეებში“ (1970  
წ.) ძალზე სპეციფიური როლს ასრულე-  
ბდნენ: თითქოსდა ისინი რაღაც არამე-  
ტრიკალური გაგრძელება, რაღაც დამა-  
ტებითი ორგანოა მსახიობისა, რომე-  
ლიც ამასთანავე მის „მფლობელად“  
გვევლინება. მანეკენები, რომლებიც  
მრავლად იყვნენ ჯერ კიდევ ჩემს მი-  
ერ ადრე დადგმულ სლოვაციის „ბა-  
ლადინებში“, ცოცხალი ფიგურების  
დუბლიორები იყვნენ, თითქოსდა და-  
ჯილოებულნი დიდი ცოდნით, რაც  
მათ მიიღეს „ცხოვრების დასასრულის  
შემდგომ“. ეს მანეკენები უკვე ატარე-  
ბდნენ სიკვდილის აშკარა ბეჭედს.

ვანტორი. ჩანახატი. ქალი უმოჯირო აივანზე





ჩანახატი სპექტაკლისათვის „ველიოპოლე, ველიოპოლე“... (1980)

8.

მანეკენი, როგორც ნიშანი „უმდაბლესი რანგის რეალობისა“. მანეკენი, როგორც ნორმიდან გადახრა. მანეკენი, როგორც ცარიელი საგანი. ბუტაფორია. სიკვდილის სიგნალი. მსახიობის მოდელი. მანეკენი, რომელიც ჩემს მიერ გამოყენებული იყო თეატრ „კრიკო—2“-ში, 1967 წელს („წყლის ქათამი“) „მარადიული მოზეტიკისა“ და „ადამიანური ამბალაჟების“ შემდგომ, იქცა ისეთ პერსონაჟად, რომელმაც სავსებით სამართლიანად დაიკავა თავისი ადგილი ჩემს „კოლექციებში“: მან კიდევ ერთხელ განმიმტკიცა რწმენა, რომ მხოლოდ უმდაბლესი რანგის რეალობას, უუბრალოეს და არაპრესტიჟულ საგნებს ძალუბთ ხელოვნების ნაწარმოებში თავიანთი საგნობრიობის მთელი სისრულით გამოვლენა.

მანეკენები და ცვილის ფიგურები ყოველთვის არსებობდნენ ოფიციალურად დაშვებული კულტურის პერიფერიებში. ამას იქით კი მათ აღარ უშვებდნენ. მათი ადგილი იყო „იარმარკების“ ბალაგანებში, „ფოკუსნიკების“ საექვო კაბინეტებში, ხელოვნების მდიდრულ სასახლეთაგან მოშორებით: მანეკენი ითვლებოდა კუროზად, რომელიც უბრალო ხალხის გემოვნებას აკმაყოფილებდა. სწორედ ამიტომ მანე-

კენები (და არა აკადემიური, სამეცნიერო ქმნილებანი) ხელს უწყობდნენ უმაღლესი ფარდის მეყვსეულ ახლას. გარდა ამისა, მანეკენებს ახასიათებთ ნორმისაგან გარკვეული გადახრები. ეს ქმნილებანი შესრულებულნი არიან, შეიძლება ითქვას „უღვთოდ“, უკანონოდ, ადამიანის სახისა და ტანის მსგავსად, ისინი სხვა არაფერი არიან თუ არა შედეგი ცოდვისა, ადამიანური მოღვაწეობის ბნელი, ღამეული, მუდამოხე მხარეებისა.

დანაშაული და სიკვდილის ბეჭედი — როგორც შემეცნების წყარო!

ბუნდოვანი და აუსხნელი შეგრძნება იმისა, რომ ამ ადამიანური არსების (ცოცხალი ადამიანის მსგავსი არსების) წყალობით, ჩვენ მივიღეთ სიკვდილისა და არყოფნის მრისხანე სიგნალი, სწორედ ეს შეგრძნება არის მიზეზი (იმავედროულად) მისი ნორმისაგან გადახვევისა, არის ის, რაც ზოხლით გვაძვსებს და ამავე დროს გვიზიდავს კიდევ (თუმც მოკლებულია ცნობიერებას და დანიშნულებას). ესაა, რომ იმედს გვიცრუებს და მოხიბლული ვართ მისით.

უარყოფისას ყველა არგუმენტი ამოიწურა. ამ არგუმენტებს უპირველესად იწვევდა მოქმედების მექანიზმი (უაზროდ აღქმული ვითარება მიზანი), შეგვეძლო სულ ადვილად მიგვეკუთვნებინა შემოქმედების უმდაბლესი ფორმებისა.

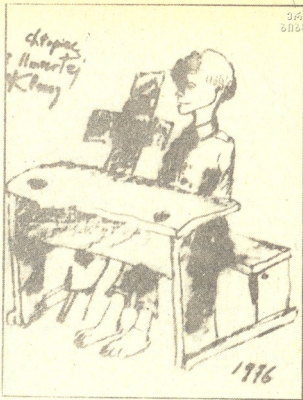
იმიტაცია, მაცდუნებელი მსგავსება, რომელიც „იარმარკის“ ბალაგანში ხაფანგების გამრავლებას უწყობს ხელს და მყოფრებელს ყალბ წარმოდგენებს უქმნის, ესთეტიკური ცნებები, მიღებული უმარტივესი ხერხების გამოყენება (ბოროტად გამოყენება) და მოტყუება მოჩვენებითობით, ყოველივე ეს შარლატანობის სფეროს განეკუთვნება.

მსჯავრის სისრულეს განაპირობებდნენ ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის მისამართით გამოთქმული ბრალდებანი. ამ მსოფლმხედველობას, ჭერ კიდევ პლატონიდან მოყოლებული წვენამდე, ხელოვნების მიზნად ყოფიერე-

ბის აზრის და სულიერი არსებობის აღმოჩენა მიაჩნდა და არა ბეტილი სამყაროს მატერიალურ გარსში, რაც სხვა არაფერია თუ არა მოჩვენებების სამყარო (ეს კი ყოფიერების უმდაბლესი საფეხურია).

მე არ მიმაჩნია, რომ მანქენს (ანდა ცვილის ფიგურას) შეუძლია ცოცხალი მსახიობის შეცვლა, როგორც ეს სურდათ კლეისტს ანდა კრეგს. დიდი მიაბიტობა იქნებოდა ამგვარად ფიქრი, მე უბრალოდ ვცდილობ განვასხვავო შესაძლებლობა და მიზანდასახულობა ამ უჩვეულო არსებობისა, რომელიც ასე მოულოდნელად ამოტივტივდა ჩემს ფიქრებში. მისი გამოჩენა ემთხვევა ჩემს უფრო და უფრო განმტკიცებულ რწმენას, რომ ცხოვრება შეიძლება გამოისახოს ხელოვნებაში მხოლოდ მისი არ ყოფნის, სიკვდილის, მოჩვენებითობის, სიკარიელისა და უსიგნალობის მეოხებით.

ჩემს თეატრში მანქენი უნდა იქცეს მოდელად, რისი დახმარებითაც გადმოცემულ იქნება შეგრძნება სიკვდილისა და მდგომარეობა გარდაცვილითა. ეს არის მოდელი ცოცხალი მსახიობისათვის.



ჩანახტი. ყმაწვილი მერხთან. სპექტაკლი „გარდაცვილი კლასი“

ჩანახტი. „რებე ჭერ არ იყო დახვრტილი“. სცენა სპექტაკლიდან „ველეოპოლე, ველეოპოლე“... (1980)

9,

კრეგის მიერ აღწერილი სიტუაციის ჩემეული გაგება. ცოცხალი მსახიობის გამოჩენა — რევოლუციური მოშენტი, ადამიანის ხატის ამოხსნა.

ჩემი მსჯელობა თეატრის ცოდნას ეფუძნება, მაგრამ იგი შეიძლება გაავრცელოთ მთელ ხელოვნებაზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კრეგის მიერ სასტიკად გაკიცხული ის გარემოებანი, რომლებმაც განაპირობეს თეატრში მსახიობის გამოჩენა, გამოყენებული იყო ვითარცა ამოსავალი პუნქტი თავისი იდეის—(ზემარონეტის იდეის)—დასაცავად. მიუხედავად იმისა, რომ მე ვიზიარებ კრეგის მიერ მსახიობის მისამართით გამოთქმულ ამ კეთილშობილ აღშფოთებას და მძაფრ ბრალდებებს





(მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ თანამედროვე თეატრის ტოტალურ დაცემას) და შთაბრძნად ვაღიარებ მისი კრედიტის პირველ ნაწილს, სადაც იგი გამოსთქვამს აზრს, რომ ტრადიციულ თეატრს არ ძალუძს მხატვრული არსებობის გამართლება — მე მაინც ვერ გავიზიარებ მსახიობის ბედის გადაწყვეტის მის იდეას. თუნდაც იმიტომ, რომ მსახიობის გამოჩენის მომენტი მაყურებელთა დარბაზის (ვიხმაროთ აქ თანამედროვე ტერმინოლოგია) წინ, პირველად გამოჩენის წამი, მე შეჩვენება — კრევისაგან განსხვავებით — რევოლუციურ და ავანგარდულ მოვლენად. ვეცდები ავხსნა კიდევ ეს და ისტორიას „მივიწერო“ სრულიად სხვა სურათი, სადაც მოვლენათა სვლას სავსებით საპირისპირო აზრი ექნება.

..საერო და რელიგიური რიტუალების საერთო წრიდან, საერთო ცერემონიებიდან და ხალხის საყოველთაო გართობიდან გამოცალკევდა ვიღაც, რომელმაც მიიღო სარისყო გადაწყვეტილება — „ამოფარდნილიყო“ საკულტო თანაარსებობიდან. მის საქციელს არ განაპირობებდა ქედმაღლური (როგორც ეს კრებს მიაჩნდა), საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოქცევის მისწრაფება. ეს საკითხის ძალზე გაუბრალოება იქნებოდა. უმალ, ეს იყო ამბოხი, მკრეხელური და ტრაგიკული ამბოხი თავისუფალი ადამიანისა, რომელმაც გაბედა საკუთარი ბედისა და საკუთარი დანიშნულების პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენა. თუ ყოველივე ამას დავუმატებთ ფრაზას — „გაბედა გამოსვლა თავისი როლით“ — მაშინ ჩვენ მივიღებთ მსახიობს. ეს ამბოხი განვითარდა ხელოვნების ტერიტორიაზე და, სავარაუდოა, რომ მან გამოიწვია დიდი არეულ-დარეულობა ადამიანთა ტვინებში და წარმოშვა ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრები საზოგადოებაში. უკვეელია ეს აქტი აღქმულ უნდა იქნას, როგორც ძველი საკულტო ტრადიციებისაგან განდგომა, როგორც სკანდალი, სახიფათო, ძირგამომთხრელი

ტენდენცია, როგორც გამოვლენა ერთი ქედმაღლობის, ათეიზმის, უსწრაფობის და უწყესობის. მასში დაინახეს მსახიობის, ექსპედიციონიზმის, კაპოტინობის და საერთოდ გახრწნის ნიშნები, ის, ვინც ასე მოიქცა, აღმოჩნდა საზოგადოების გარეთ და არა მარტო მძვინვარე მტრები, არამედ ფანტატიკური თავყანისცემლებიც შეიძინა. გაკიცხვაც და დიდებაც მოიპოვო ერთსა და იმავე დროს.

სასაცილო და ძალზე მარტივი იქნებოდა ამ „განხეთქილებილ აქტის“ ახსნა ეგოიზმის, დიდების წყურვილის ანდა ფარული მსახიობური მიდრეკილებების გამოვლენის სურვილით. საქმე აქ ეხება გაცილებით უფრო მნიშვნელოვან რამეს — უჩვეულოდ მნიშვნელოვან სიგნალს. მოდით ვცადოთ და გავიაზროთ ეს საინტერესო სიტუაცია — იმათ პირისპირ ვინც დარჩა ოქოთა მხარე — დადგა ადამიანი, განსაკვირვებლად მათი მსგავსი, მაგრამ მიუხედავად ამისა (რალაც იდუმალი და გენიალური „ოპერაციის“ წყალობით) უსასრულოდ მათგან შორს მდგარი, უჩვეულოდ უცხო მათთვის, თითქოს მიცვალებული, განცალკევებული მათგან უნილავი ბარიერებით, ნაკლებ შემაშფოთებელი, წარმოუდგენელი, რომლის ქეშმარიტი აზრი და საშინელება ჩვენთვის მხოლოდ ძილში ხდება საცნაური. თითქოს ელვის დამაბრმავებელ კაშკაშში უეცრად დაინახეს მათ ელვარე, ტრაგიკული, ცირკული ხატი ადამიანისა, თითქოს პირველად დაინახეს იგი, თითქოსდა თავისი თავი დაინახეს პირველად. უკვეელია, ეს იყო გამოაოგნებელი რამ, შეიძლება ითქვას, მეტაფიზიკურად გამოაოგნებელი. ეს ცოცხალი გამოჩატულება ადამიანისა, ბნელეთიდან თავდასწინილი, როგორღაც ჭიუტად რომ წინ უსწრებდა თავის თავსავე, იყო განმგორავი სიგნალი მისი ახალი ადამიანური არსისა, სწორედ ადამიანური არსისა, თავისი პასუხისმგებლობით, ტრაგიკული ცოდნით, შემფასებელი მისი ბედ-იღბალის უმაღლესი, დაუნ-

დობელი შკალის, სიკვდილის მიხედვით. სიკვდილის სამეფოდან წამოვიდა ეს განმგებელი სიგნალი, რომელმაც მათ ყურებულაში (კვლავ ვისარკებლებით თანამედროვე ტერმინოლოგიით) გამოიწვია მეტაფიზიკური გაოგნება, და სიკვდილის, მის ტრაგიკული და სრული, საშინელი სიღამაზის საკუთრებად იქცა ნიჭი და ხელოვნება ამ მსახიობისა (ვეწოდით მას ასე, თანამად ჩვენი ტერმინოლოგიისა).

აუცილებელია აღვადგინოთ ურთიერთობათა ქეშმარიტი აზრი: მაყურებელი და მსახიობი.

აუცილებელია დავებრუნოთ დასაბამითი ძალა ამ მომენტის შემადრწუნებლობას, როცა ადამიანის (მაყურებლის) პირისპირ პირველად დადგა ადამიანი (მსახიობი), განსაცვიფრებლად მისი მსგავსი და ამავე დროს უსასრულოდ უცხო მისთვის, მდგარი ბარიერს მიღმა, რომლის დაძლევა შეუძლებელია.

10.

**რეჟიჟმა**

თუმცა შეუძლიათ ბრალი დაგვდონ და გაგვიცხონ კიდევ ამ ვითარებისათვის უადგილო სკრუპულოზურობისთვის, როცა დავძლიეთ თანდაყოლილი მიდრეკილებანი და შიში, უზუსტესი სურათის შექმნისა და დასკვნების გაკეთებისათვის, განვსაზღვრეთ საზღვრები იმისა, რასაც ეწოდება

**სიკვდილის მდგომარეობა,**  
ვინაიდან იგი წარმოდგენს უმძაფრეს გამოხატულებას (კონფორმისის ყოველგვარი შიშის გარეშე) —

**მხატვრის მდგომარეობისა ხელოვნებაში.**

...ეს განსაკუთრებული ურთიერთობაა, ერთდროულად რომ აღვიძებს ძრწოლას

და გვიზიდავს კიდევ. ესაა ცოცხალთა დამოკიდებულება

მკვდრებისადმი, რომლებიც, სულ აგერ, ახლახან, ცოცხლები იყვნენ და არავითარ საბაბს არ იძლეოდნენ გაუთვალისწინებელი სურათის შესაქმნელად.

არ იძლეოდნენ საბაბს უადგილო გაყოფისათვის და არეულობისათვის მათ შორის: ისინი როდი განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან და არც სხვებზე იყვნენ ამალღებულნი,

და რაკილა ამ, თითქოსდა, ბანალურ, მაგრამ

(როგორც ბოლოს გამოირკვა) საკმაოდ არსებით და მნიშვნელოვან განძს ფლობდნენ,

იყვნენ მოქცეულნი იმგვარ ვითარებაში, როცა

არ სცილდებოდნენ საერთო ჩარჩოს,

იყვნენ შეუმჩნეველნი და აი, ახლა, უცებ აღმოჩნდნენ სხვადასხვა მხარეს...

გაოცებით შეეცურებთ მათ, თითქოს

პირველად ვხედავდეთ სახილველად გამოფენილებს ორაზროვან რიტუალში: პატივსაცემნი

და ამავე დროს უარყოფილნი ჩვენგან,

მოუგერებელნი და უსაზღვროდ უცხონი, და კიდევ: თითქოს აზრდაკარგულნი,

ანგარიშში არ ჩასაგდებნი, სასოწარკვეთილნი, უიმედობით სავსენი, რადგან არა აქვთ ადგილი ჩვენს „სისხლსავსე“

ცხოვრებაში, ჩვენს ურთიერთობებში,

რომლებიც მხოლოდ ჩვენთვისაა გასაგები და ცნობილიც.

მისაწვდომნი ჩვენნი გონისათვის,  
 რასაც შათთვის არავითარი  
 მნიშვნელობა არ ენიჭება.  
 თუ დავადასტურებთ, რომ ცოცხალ  
 ადამიანთა  
 თვისებაა  
 უბრალოება და ცხოვრებისეულ  
 მრავალფეროვან ურთიერთობებში  
 ძალდაუტანებელი შესვლა.

მაშინ,  
 მხოლოდ  
 მიცვალებულებთან ურთიერთობაში  
 იშვება ჩვენში — მოულოდნელად  
 და ანაზღაურად,  
 აზრი იმ ფაქტის აღიარებისა, რომ  
 ესაა ცოცხალთა თვისება  
 და იგი არსებობს  
 მხოლოდ და მხოლოდ მათ შორის  
 სრული იგივეობის  
 წყალობით...  
 მათი განუყოფლობის,  
 განურჩევლობის,  
 ყველა სხვა ილუზიის,  
 იგივეობის,  
 საერთო,  
 ერთსულოვანი,  
 ყველასთვის სავალდებულო,  
 საყოველთაო, დაუნდობელი  
 უარყოფის  
 მეოხებით.

და მხოლოდ გარდაცვლილნი  
 გადაიქცევიან  
 (ცოცხლებისათვის)  
 შესამჩნევად, მაგრამ ამისთვის  
 მათ უწევთ ყველაზე ძვირფასი  
 ღირებულების გაცემა  
 რათა შეიძინონ თავიანთი  
 განსაკუთრებულობა,  
 ინდივიდუალობა,  
 თავიანთი სახე-ხატი,  
 თითქმის ცირკის  
 ჯამბაზის სახე-ხატი.

ქართულ ხელოვნებამცოდნეობით  
 ისტორიოგრაფიას კიდევ ერთი მნიშ-  
 ვნელოვანი ნაშრომი შეემატა. თბილრ-  
 სის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გა-  
 მომცემლობამ დასტამბა პროფ. პარმენ  
 ზაქარაიას სქელტანიანი ნაშრომი—  
 ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრება, რაც  
 ავტორის მრავალწლიანი შრომის შე-  
 დგეგია.

კარგახანია ქართულ ხელოვნებათ-  
 მცოდნეობით ისტორიოგრაფიაში ტაო-  
 კლარჯეთის არქიტექტურულ ძეგლთა  
 მეცნიერული პუბლიკაციის სიმწირე  
 შეინიშნებოდა. ეს ხარვეზი მით უფრო  
 საგრძნობი იყო, რამდენადაც, საყოველ-  
 თაოდ მიღებული თვალსაზრისით არა-  
 ერთ ხუროთმოძღვრულ ტაოს სწორედ  
 აქ, ტაო-კლარჯეთში ჩაეყარა საფუძვე-  
 ლი, რამაც ფართო გავრცელება ჰპოვა  
 საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე.  
 ცხადია, ასეთი სახის ხუროთმოძღვრულ  
 ძეგლთა ზედმიწევნით კარგად ცოდნა,  
 რაც ხელოვნებამცოდნეობითი კვლე-  
 ვის მეთოდებით მათ შესწავლას და  
 მეცნიერულ პუბლიკაციებს გულისხ-  
 მობდა, აუცილებელი პირობა იყო ქარ-  
 თული ხელოვნების ამ წამყვანი დარ-  
 გის სრული სურათის წარმოსადგენად.

ასეთ ხარვეზებს ნაწილობრივ ავსე-  
 ბდა ე. თაყაიშვილის ნაშრომები, რომ-  
 ლებშიც თავმოყრილია 1902, 1907 და  
 1917 წლების სამხრეთ საქართველოში  
 მოწყობილი ექსპედიციების შედეგები,  
 ნ. მარის მიერ გამოქვეყნებული შავ-  
 შეთისა და კლარჯეთის 1904 წლის ექს-  
 პედიციის მასალები. შემდეგ კი სამეც-  
 ნიერო ლიტერატურაში გამოჩნდა მ.  
 და ნ. ტიერების პუბლიკაციები, ვ.  
 ქობაძის საყურადღებო წერილები,  
 რომლებშიც შესწავლილი იყო ტაო-  
 კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების, რე-  
 ლიეფტური ქანდაკებებისა და მონუმენ-  
 ტური მხატვრობის არაერთი მნიშვ-  
 ნელოვანი საკითხები. 1981 წელს გა-  
 მოქვეყნდა აკად. ვ. ბერიძის სოლიდურ



# საყურადღებო ნაშრომი ტაო- კლარჯეთის ხუროთმოძღვრებაზე

გურამ აბრამიშვილი

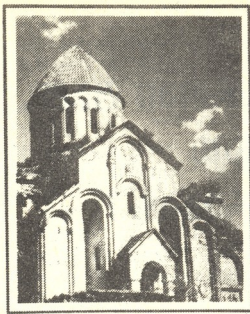
მოცულობის ნაშრომები, რომელშიც შესწავლილია ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა ადგილი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში. უდავოდ მნიშვნელოვანი იყო გ. პატარაიას და ი. ონოფრიშვილის მიერ გადაღებული სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი, რომელშიც ფართოდ აისახა ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრება, მონუმენტური მხატვრობა, რელიეფური ქანდაკებები, ქვეყნის ციხე-სიმაგრეები, უძველესი ხიდები, წყაროები და, საერთოდ, ამ ისტორიული ქართული პროვინციის ლანდშაფტი. ცხადია, ახალი სამეცნიერო ნაშრომები და ფერად ფირზე აღბეჭდილი მასალა მნიშვნელოვნად ავსებდა იმ ხარვეზებსა და თეთრ ლაქებს, რაც კარგახანია შეინიშნებოდა ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევის მეთოდებით შესწავლაში.

3. ზაქარაიას ნაშრომი ამ თემატიკისათვის საყურადღებოა, რადგან მასში ახლებურად გადაიჭრა ტაო-კლარჯეთის

ხუროთმოძღვრების სტილისტურ-ქრონოლოგიური არაერთი საკითხი. მის ერთ-ერთ ღირსებას ისიც შეადგენს, რომ მკვლევარმა თითქმის მთლიანად გაითვალისწინა და გამოიყენა წინამორბედ ავტორთა შრომები, რითაც მნიშვნელოვნად შეავსო ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილი ნაშრომი ახალი მასალებით.

ავტორი ნაშრომის შესავალ ნაწილში მიმოიხილავს ფეოდალური საქართველოს ამ უძველესი პროვინციის — ტაო-კლარჯეთის ისტორიულ წარსულს V საუკუნიდან მოყოლებული XI საუკუნის ჩათვლით. ასეთი ექსკურსით ქმნის საკმაოდ შთაბეჭქდავ ისტორიულ ქარგას, რომლის ფონზე უფრო რელიეფურად გამოიკვეთება ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების უბრწყინველესი ძეგლები.

მკვლევარი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განიხილავს სხვადასხვა ხუროთმოძღვრულ ტიპებს; ნაშრომში ერთად არის თავმოყრილი V—VI საუ-



ПАРМЕН ЗАКАРАЯ

# ЗОДЧЕСТВО ТАО-КЛАРДЖЕТИ

კუნეების ბაზილიკები: ერუშეთი, წყაროსთავი და ურთა. შედარებით მოგვიანო ხანის X საუკუნის ბაზილიკებს — ოთხთა ეკლესიას და პარხალს შესაბამის ქრონოლოგიურ მონაკვეთში განიხილავს.

წიგნში ცალკეა გამოყოფილი ტეტრაკონქული არქიტექტურული ტიპის ნიმუშები; სუხბეჩი, ბანას მახლობლად მდებარე ეკლესია და მუხლაჯიგლისი, ნარკვევში სრულიად საგანგებო ადგილი ეთმობა ქართული ხუროთმოძღვრების უბრწყინვალესი ძეგლების, იშხნის, ბანას, ხანძთის (პორტა), ოპიზის, დოლისყანის, ენირაბათის, ტბეთის შესწავლას. მოაქვს ნარატიული წყაროების, ისტორიული დოკუმენტების, ლაპიდარული თუ ფრესკული წარწერების ცნობები, ამ ტაძრების ისტორიულ წარსულს რომ ასახავენ და ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევის მეთოდებით მკაფიოდ განსაზღვრავს მათ მხატვრულ ღირებულებას და ისტორიულ მნიშვნელობას.

ნარკვევში ერთად არის თავმოყრილი და შესწავლილი ტეტრაკონქის ტი-

პის ძეგლები: ზეგანი ანუ ზაქო-ბალჩალო — კიჩლა, დორთქილისა, ორთული, ცალკე ტიპს შეადგენს ექვსაფსიდიანი ეკლესიები: ოლთისი, კიადმის-ალთი, გოგიუბა, რვააფსიდიან ეკლესიათაგან აქ ერთადერთი — ტაოსკარი განიხილება.

ნაშრომში საგანგებოდ და ვრცლად არის მიმოხილული ტაო-კლარჯეთის ისეთი მნიშვნელოვანი სამონასტრო ცენტრები, როგორებიცაა ხახული და ოშკი. ავტორი ვრცლად მსჯელობს ამ ორი ტაძრის მაღალმხატვრულ არქიტექტურულ ღირსებებზე, რელიეფურ ქანდაკებებზე, კტიტორულ გამოსახულებებზე, შიდა სივრცის მოსართავ ელემენტებზე, ლაპიდარულ და ფრესკულ წარწერებზე. ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე მკაფიოდ განსაზღვრავს მათ ადგილს ფეოდალური ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზაზე. ნაშრომის დასასრულს გარკვეული ადგილი ეთმობა ტაო-კლარჯეთის ციხეებს, ხიდებსა და წყაროებს.

წიგნი უხვად არის ილუსტრირებული, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს თვალისა და ხელისაყრის მსჯელობას ამა თუ იმ საკითხებზე. შავთეთრი და ფერადი ფოტომასალების გვერდით ტექსტში ჩართულია მრავალრიცხოვანი ანაზომები, ეკლესიათა გეგმები, კრილები, ფასადები, გრაფიკული ჩანახატები და წარწერების ფაქსიმილები.

პროფ. პ. ზაქარაიას ნაშრომი, ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის უღვაწოდ კარგი შენაძენია. ნაშრომი დიდ დახმარებას გაუწევს როგორც ხელოვნებათმცოდნეებსა და საქართველოს ისტორიის სპეციალისტებს, ისე, ზელოვნების მოყვარულთა ფართო წრეებს.

# «კალიგულა»

თამარ ბოკუჩავა

ბრინჯ ისტორიასა და ლიტერატურაში ისეთი პერსონაჟები, რომელთა შესახებ ადამიანებს თავისებური მორალური შეხედულება აქვთ. ასეთ პიროვნებათა სახელებს მოვლენათა, მოქმედებათა და სულიერ თვისებათა გარკვეული ერთობლიობა უკავშირდება. ეს ადამიანები, უმეტეს წილად, განსაკუთრებული მასშტაბის გონებით, ნებით ან ბოზოქარი ვნებებით ხასიათდებიან, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, მათ ბუნებაში ყველა ეს თვისებაა მეტნაკლებად შერწყმული. სწორედ ასეთი მასშტაბურობა იწვევს კონკრეტულ პირთა და მხატვრულ სახეთა საზოგადო მნიშვნელობის სიმბოლოებად, ადამიანური ბუნების არქეტიპულ მოდელებად ქცევას. ასეთ ისტორიულ და მოგვიანებით კი ლიტერატურულ გმირებს განეკუთვნება რომის იმპერატორი კალიგულა. ფრანგი მწერალ-ეგზისტენციალისტის ალბერ კამიუს პიესა კალიგულას შესახებ ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებთა რიცხვს არ განეკუთვნება, რადგან მწერალს ნაკლებად აინტერესებს რეალური ისტორიული ფაქტების ანალიზი, პიესა ავტორის ფილოსოფიური პოზიციის გაცხადებას წარმოადგენს. პიესის მოქმედებას საფუძვლად იდეთა კონფლიქტი უდევს. გმირთა მოქმედება გარკვეული მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ცხოვრებისეულ რეალობად ქცევის ცდას წარმოადგენს. კალიგულას სახით კამიუ შეეცადა ეჩვენებინა ის სულიერი მდგომარეობა,

რომელიც შესაძლოა დაეუფლოს ადამიანს მაშინ, როდესაც ის მიხვდება, რომ სამყარო აბსურდულია, ხოლო ადამიანი კი მარტოა ამ სამყაროში — ის მოკვდავია და უბედური. მთელი პიესა ესაა ჩვენება იმისა, თუ როგორ ცდილობს კალიგულა შექმნას ახალი თავისუფალი სამყარო, სადაც ბედისწერას ადამიანის ნება შეცვლის, მიუწვდომელი მისაწვდომი გახდება, შეუძლებელი კი შესაძლებელი. კალიგულამ გააცნობიერა, რომ სამყაროში არაა მიზანშეწონილობა, რადგან არ არსებობს ადამიანური მარადისობა. სინამდვილეს ერთადერთი გარდაუვალი და უპირობო რეალობა აქვს — სიკვდილი. კალიგულა ცდილობს სიკვდილთან დაკავშირებულ ყალბი მიზეზ-შედეგობრიობა გააუქმოს ადამიანთა გონებაში, ამისათვის ის „თავისუფალი უპირობო სიკვდილის“ „სკოლას“ ქმნის. მას სურს ახალი ლოგიკური სვლების მოშველიებით საფარი ახლოს სამყაროს აბსურდულობას. სიკვდილის ცნება უნდა მოშორდეს სამართლისა და უსამართლობის ცნებებს, ადამიანმა სიკვდილის, როგორც სასჯელის ხატი უნდა დაივიწყოს და უნდა მიხვდეს, რომ ერთადერთი ქემმარტება იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი კვდება. სინამდვილე ხომ ლოგიკასა და ეთიკას არ ემორჩილება და ხშირად ლოგიკისა და ეთიკის თვალსაზრისით ის აბსურდია. კალიგულა ტრაგიკული გმირია, მაგრამ მისი ტრაგედია მდგომარეობს



სცენები სპექტაკლიდან

არა სამყაროს აბსურდულობის შეცნობაში, არამედ ამ აბსურდთან შეგუების უცოდინარობაში. ის ვერ ხვდება, რომ ადამიანმა მარადისობას დრო უნდა დაუპირისპიროს, შედეგს—პროცესი, სიკვდილს—სიცოცხლეს, უბედურებას—ეგზისტენციით მოგვრილი ბედნიერების განცდა, ადამიანს დრო ეკუთვნის, ხოლო აბსურდს — მარადისობა.

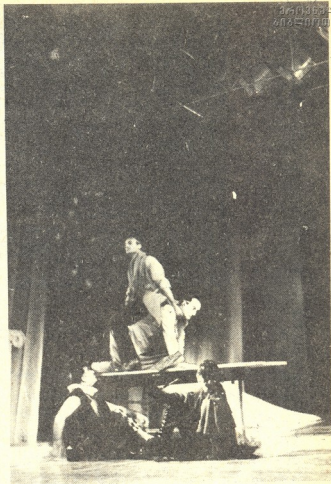
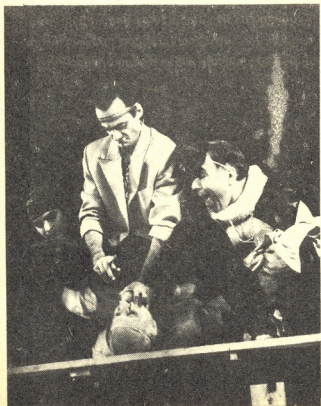
ეგზისტენციალური ზილის შეგნება და მისი ტვირთის ზიდვა ყველას არ შეუძლია. ეს მოჩვენება კლავს სიხარულს, შიშს და მრისხანება აბრმა-

ვებს სულს. როდესაც კალიგულას სურს გაუტოლდეს ბედისწერას, მისი შეუცნობელი და უცხო ლოგიკა თავისით შეცვალოს, ის, ფაქტიურად, ადამიანად ყოფნაზე ამბობს უარს, ის ცდილობს თავად იქცეს ბედისწერად, მაშინ აღარაფერი იქნება უცხო კალიგულასათვის ამ სამყაროში. ვედარტ სიკვდილი გაბედავს მის უკითხვად ვინმეს წაყვანას, რადგან კალიგულა დაასწრებს სიკვდილს, სამყარო სახლს დაემსგავსება, კალიგულა კი კალატოზს, რომელიც ამ სახლს აგებს და

ამიტომ მის ყველა კუთხე-კუნძულს იცნობს. ასეთ სამყაროში აღარ იქნება იდუმალება და ამიტომ გაქრება შიშიც, რომელიც იდუმალებას მოაქვს. მხოლოდ ერთი რამ აკლია კალიგულის სიმშვიდისათვის — შეუძლებელი. ეს შეუძლებელი მთვარედ იქცა, ღამის დარაჯად, გრილ და მანათობელ სხეულად, პირველქმნილი უსირცხვილობით რომ კამკამებს შიშველი სხეულით ვარსკვლავიან ცაზე. თუ შეუძლებელიც შესაძლებელი გახდება, სამყარო დამორჩილებულია. ო... ო... როგორ აგიყებს მთვარე კალიგულის, როგორც ხილული სახე ბედისწერის ირაციონალურობის, როგორც გახსენება იმისა, რომ კალიგულაც ადამიანი და მასაც თავისი ხვედრი იქვს.

რას მიაღწია კალიგულამ? მან სამყაროს გაორმაგება მოახდინა, ის აბსურდის მიმბაძველი გახდა და მხოლოდ სისასტიკის კანონები განაგრცო და გაიმეორა, ადამიანურ ენაზე თარგმნილი აბსურდი ხომ თვითნებობაა! აი, რას წერს კამიუ თავისი წერილების ციკლში „წერილები გერმანელ მეგობარს“: „ჩვენი მიწიერი ხვედრის უსამართლობა თქვენ იმის საკმაო საფუძ-

სცენა სპექტაკლიდან



სცენა სპექტაკლიდან

ვლად მიიჩნევთ, რომ ეს უსამართლობა უფრო გაგებლმავებინათ... თქვენ თქვენი სასოწარკვეთით თვრებოდით, სასოწარკვეთისაგან მისი პრინციპად ქცევის გზით თავისუფლდებოდით, ანადგურებდით ადამიანის შრომისა და შემოქმედების ნაყოფს და იბრძოდით მის (ადამიანის) წინააღმდეგ საწყის უბედურებათა უკიდურესობამდე მიყვანით“.

მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებულ დადგმაში (რეჟისორი გ. თოღაძე) პიესის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ვხვდებით. სპექტაკლი განსაკუთრებული ადამიანის შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც ურთიერთობათა ტრადიციულ ლოგიკას არ ემორჩილება. ჩხიკვიშვილის კალიგულა მემბოხეა, პროტესტანტი, მაგრამ მისი პროტესტი მიმართულია არა სამყაროს ირაციონალური არსის წინააღმდეგ, არამედ ადამიანთა საზოგადოების გაყალბებული ზნეობრივი სახისა და ფარისევლურ ბუნების წინააღმ-



ეტვონია — ნინო კასრაძე, ქეთევანი — დავით დვალისშვილი

დეგ. სპექტაკლში არ ჩანს კალიგულას გადაწყვეტილების ლოგიკური განსჯითი ამოსავალი, რომლის საწყის წერტილად დრუზილას სიკვდილის შედეგად მომხდარი მოულოდნელი მიხვედრა იქცა, განსხვავების ზღვარი გადის ზნეობაზე და არა ზნეობის მსოფლმხედველობრივ სარჩულზე, რომელიც კამიუს ადამიანის მოქმედების ძირითად მოტივად აქვს მიჩნეული. რეზო ჩხიკვიშვილისათვის გმირის ბუნების ჩვენების ძირითად საყრდენად მისი ემოციური წყობა ქცეულა, რაც პერსონაჟს მოულოდნელ, გაუწონასწორებელ და წინააღმდეგობრივ ადამიანად აქცევს. სპექტაკლის კალიგულა დასაწყისიდანვე განწირულია, რადგან მან თავად უთხრა სიცოცხლეს „არა“. კალიგულა სიკვდილის ანგელოზად იქცა. კალიგულა ახალგაზრდაა, მას ძალზე მდიდარი და საკმაოდ უწესრიგო სულიერი სამყარო აქვს, ის განუზომელი ძალაუფლების მფლობელია — ყველა პირობაა იმისათვის, რომ დაირღვეს ის წონასწორობა, რომელსაც ადამიანს საკუთარი ძალების შეზღუდულობის, მათი რეალური შეფასებისა და ფლობის გრძნობა ანიჭებს. კალიგულა მორალისტიკა და კომედიანტი, მისი მოქმედების ძირითად მიზნად თვითმიზნური ნგრევა იქცა. ჩხიკვიშვილის კალიგულამ განიზრახა გრან-

დიოზული ცხოვრება-სანახაობა შეთხზას, ერთგვარი სიკვდილის ფერხული, სადაც თავისი როლის ყალბად შემსრულებელს შესაძლოა სიკვდილიც ელის, არბიტრი და შემფასებელი კი ერთადერთია — თავად იმპერატორი. კალიგულა იტანჯება, ამიტომ მასთან ერთად იტანჯება ყველა ის, ვინც მის ნებასა და ძალაუფლებაზეა დამოკიდებული. რადგან ამქვეყნად არაა სრულყოფილება, ქვეყანა უნდა დაიქცეს. მოქმედების ასეთი მოტივირების შედეგად მიმდინარეობა გარკვეული თვალსაზრისით, ილუსტრაციულ ხასიათს იძენს, ძირითადი დატვირთვა გადმოდის სანახაობით მხარეზე, რომლის სტილისტურ განმსაზღვრელად კალიგულას ექსცენტრიული ფანტაზიის ჭიმერები ქცეულან. კალიგულა გარემომცველთა დამცირების ათასგვარ ხერხს თხზავს — თავის ხასიათის გამომჟღავნების ერთ-ერთ საშუალებად მისი ავისმომასწავებელი ხუმრობა-წარმოდგენებო გამხდარა. რეზო ჩხიკვიშვილი მიმართავს გამომსახველობის უკიდურეს ექსცენტრიულობას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მოქმედების ტემპს, არათანაბარ, თავისებურ კონტრაპუნქტებზე აგებულ რიტმს. ეს ნამდვილი კლოუნადაა, ამას ქეთევანის (დ. დვალისშვილი) ჩაცმულობაც გვეუბნება პირდაპირ. ქცე-

ვის ტრადიციული ნორმების დარღვევა, კომედიანტ-აკრობატის მოძრაობების გათავისება, ხაზგასმულად ზმამალი და შეურაცხყოფელი სიცილი, რომელიც ძირითადად ვითარებასთან განზრახ შეუფერებელ დროს გაისმის — აი, იმ საშუალებათა არსენალი, რომლებსაც მიმართავს იმპერატორი სინამდვილისადმი თავისი დამცინავი დამოკიდებულების გამოსახატავად.

მიმდინარეობის თავებუდამხვევი რიტმი, იმპერატორის ცვალებადი გუნება-განწყობილება, მისი უშრეტი ფანტაზია... და თუ ამით „პედონისტი რომაელების“ სასიყვარულო აკრობატიკას დავემატებთ, ყოველივე ეს ერთობლიობაში მყარებულზე მართლაც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. მაგრამ სარტრის ენით რომ ვთქვათ, ეს „უესტები“ ძირითად მოქმედ პირთა სულიერ მდგომარეობაში, სპექტაკლის საქმეოდ დიდი მონაკვეთის აზრობრივ დატვირთვაში არავითარ მოტივირებულ თვისობრივ ცვლილებას არ ქმნის. კამიუსთან თვითუფილი ეს სცენა ზომ კალიგულას სტრატეგიული გეგმის ნაწილია, ერთ ლოგიკურ ჩანაფიქრზე ასხმულ მოქმედებათა თანმიმდევრული ციკლი — სცენა მოქალაქეთა მემკვიდრედ სახელმწიფოს გამოცხადებისა ემსახურება კალიგულას ქვეშევრდომთა სამართლებრივი ცნობიერების მოშლას, ამბავი საროსკიპოს ზშირი სტუმრობისათვის ჯილდოს შემოღებისა იგივე ფუნქციას ასრულებს წინაგზის გასაყალბებლად, კალიგულას ვენერად გამოცხადება კი სამყაროს სამართლიანი და კანონზომიერი მოწყობის უზენაეს ფორმებზე შეხედულებას კლავს. ღმერთად თავის გამოცხადება ხომ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარტყმაა, რომელიც კალიგულამ ბედისწერას უნდა მიჰყენოს. სპექტაკლში აღნიშნული „კომედია“ გამართულია მხოლოდ მყურებელ კარისკაცთათვის, პიესაში ეს კალიგულას მიერ განვლილი სულიერი გზის ერთ-ერთი უმთავრესი საფეხურია. პიესის კალიგულა დაძაბული სულიერი ცხოვრებით ცხოვრობს, ეს დაძაბულობა სპექტაკლშიც გადმოვიდა,

სადაც მან ექსცენტრიული ნევრასტენიის სახე მიიღო. მითუმეტეს, რომ დამდგმელებმა ამისათვის პერსონაჟს ეპილეფსიური გულყრებიც შეჰყარეს, რაც მის სულიერ მდგომარეობას ერთგვარ ფიზიოლოგიურ დამაჯერებლობას მატებს. ის თითქმის გამუდმებით ალგუნების პიკზეა, პირველივე გამოჩენა სცენაზე ძლიერი ფორტისიმოთი იწყება, ასეთ უკიდურეს ალტინებას კი პერიოდულად ღრმა დებრესია ცვლის მთვარეზე ბოდვით. რეზო ჩხიკვიშვილი ძალზე ოსტატურად წარმოგვიდგენს თავისი გმირის სულიერი მდგომარეობის ამ ნიუანსებს, მაგრამ, ჩემი აზრით, უფრო მკვეთრი და თანმიმდევრული ლოგიკური მოტივირების ქარგა რომ არსებულებოდა, მოქმედება გაცილებით მეტ ერთიანობას შეიძენდა, ერთიანი კონცეპციიდან გამომდინარე ეს სახეებიც გაცილებლდებოდა და შეივსებოდა სრულყოფილი მხატვრული დამაჯერებლობით, რომლებიც მათი დანიშნულების ერთგვარი ბუნდოვანების გამო ახლა ცოტაოდენ უსიცოცხლოდ გამოიყურებიან.

პიესაში კალიგულა, ზერეა და სციპინიო „ეგზისტენციალური ადამიანის“

ზერეა — ყველ მონიავა  
კალიგულა — რეკავ ჩხიკვიშვილი



არსებობის, მისი თვითცნობიერების სხვადასხვა ეტაპებსა და შესაძლო მდგომარეობებს გამოხატავენ. სციპინო კალიგულას წარსულია, მისი სულის შესატყვისია კალიგულას ცხოვრების იმ მონაკვეთში, როდესაც მას ჭერ კიდევ არ ენახა აბსურდული სამყაროს „მედუზას“ სახე. ამგვარ ნათესაობაზე სციპინოს სიტყვების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ: „...მე მიყვარს კალიგულა, ის კეთილი იყო ჩემს მიმართ... ის ამბობდა, რომ სიცოცხლე რთულია, მაგრამ ჩვენ ცხოვრებაში გვეძლევა რელიგია, ხელოვნება, სიყვარული. ის ხშირად იმეორებდა, რომ მხოლოდ ის ცდება, ვინც ვნებებს მიაყენებს სხვას. მას სურდა უბიწო ყოფილიყო...“ კალიგულა შეიცვალა, მისი სულის მყიფე წონასწორობა დაირღვა, მაგრამ დარჩა რაღაც რაც ანათესავებს ამ ორ გმირს, რამაც მათ შორის უწყვეტი აღამიანური კონტაქტი უნდა უზრუნველყოს. ეს დამოკიდებულება წარმოდგენაში ძალზე მკრთალადაა მინიშნებული, თუმცა ერთ-ერთ სცენაში, სადაც კალიგულა სციპინოსაგან მის მიერ დაწერილი ლექსის შინაარსის მოთხრობას მოითხოვს, აღმოცენდება ის ურთიერთწვდომა, რომელიც მხოლოდ მონათესავე სულებს შორის შეიძლება დამყარდეს. სამწუხაროდ, სციპინოსა (თქამხაძე) და კალიგულას ურთიერთობის ხაზი მხოლოდ ამ ცოცხალი სცენით ამოიწურება, მეორე, ძალზე მნიშვნელოვანი დიალოგი, სადაც სციპინოსა და კალიგულას მსოფლმხედველობრივი პოზიცია უნდა გამოიკვეთოს, უცნაური უსიცოცხლო ორგანის ფონზე მიმდინარეობს, რაც სრულიად აუფერულეებს მოსაუბრეთა ნათქვამს და, ამასთანავე, თავად მსახიობებსაც უშლის ხელს კონცენტრაცია მოახდინონ ცოცხალი აზრის აღმოცენების ურთულეს პროცესზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის პერსონაჟთა უმრავლესობა მხოლოდ კალიგულასთან შეხებისას იძენს გარკვეული მოძრავი სულიერი ცხოვრების ხარისხს, დამოუკიდებლად ისინი ერთი ფიქსი-

რებული პოზის უძრავ გამოსახვას არმოებენ. ეს ვარემოება სპექტაკლისტილისტიკის ერთგვარ გახლეჩას იწვევს; ერთის მხრივ მოძრავი, მოქმედი, მოქნილი დაუდგრომელი ნაკადი, რომელიც მაქსიმალურადაა გაჭვრებული სპონტანურ განწყობათა ელვისებური ცვალებადობით და, მეორეს მხრივ, ძალზე აკადემიური მასა, შეზღუდული თავის მოქმედებებსა და მოძრაობაში, მკაცრ სამოსში გამოწყობილი უსახური კარისკაცები, რომელთა შორის მხოლოდ ტექსტის ღონეზე გამოიყოფა პიროვნული განსხვავება. მასა ძირითადად სტატიკურია, პერიოდულად ხდება მისი რომელიმე წევრის ჩართვა კონკრეტულ სცენაში, მაგ. ლეპიდუსის (ვალერი კორშია) და მუციუსის (დიმიტრი ტატიშვილი), მაგრამ, თითოეულის დამოუკიდებელი მოქმე-

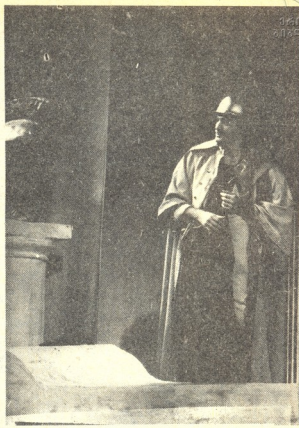
კალიგულა — რევზ ჩხიკვიშვილი,  
მერეა — კოტე თოლორაია





დება მაინც არ აღის პიროვნული სახის შექმნის რანგში, ნაკლებადაა დამუშავებული მასის ცალკეული წევრის ფუნქცია, იმისათვის, რომ ამ გმირთა ერთობლიობა ერთ ცოცხალ მთლიანობად იქცეს, ხდება ცალკეულ პერსონაჟთა მხოლოდ მექანიკური გაერთიანება, ამიტომ სპექტაკლის ეს კომპონენტი ძირითადად საინფორმაციო ხასიათს ატარებს და საკმაოდ უსახური ფონის სახით წარმოგვიდგება. შედარებით გამონაკლისს წარმოადგენს გიზო სიხარულიძის პატრიციუსი, რომელშიც მოქმედი პირის გარკვეული პიროვნული წინაისტორია და თვისებათა სპექტრი იკითხება. თუმცა, ეს უთუოდ არ კმარა იმისათვის, რომ დამუშავდეს უმრავლესობის ანონიმური ძალის კონცეფცია, მათი უპიროვნო კოლექტიური პროტესტის, სიმხდალიდან აღმოცენებული სითამამის წინაისტორია.

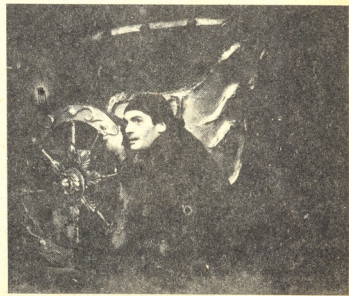
როგორც უკვე ვთქვით, ხერეა კალიგულას მონათესავე გმირია, იმ იდეური საფუძვლიდან გამომდინარე, რომელზედაც აღმოცენდება პიესის კონფლიქტი. ხერეა ის ადამიანია, რომელმაც მოახერხა სულიერი წონასწორობის შენარჩუნება, მიუხედავად იმისა, რომ მანაც განვლო აღმოჩენათა ის კიბე, რომელმაც ასე შეცვალა იმპერატორი. ხერეაც იმ გმირთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებმაც თვალეშში ჩახედეს აბსურდულ სამყაროს, განიცადეს უმიზნობისა და ქაოსის გამყინავი სიცივე, შემდეგ კი ცნობიერად ამაღლდნენ პირველქმნილ ქაოსზე, თავისი ცხოვრებისეული მრწამსი შეიმუშავეს. ხერეამ საკუთარ თავში მოიძია საყრდენი, ნებელობითი არჩევანის გზით თავად შესძინა პირობითი აზრი ცხოვრებას, რადგანაც მიხვდა, რომ წესრიგი სამყაროში მხოლოდ საკუთარ სულში დამყარებულ წესრიგს მოჰყვება. მას შესანიშნავად ესმის კალიგულასი და ისიც იცის, რომ ამ შემართებას მხოლოდ იმპერატორის ეგოცენტრული ლოგიკის ბუნებრივი მარცხი მოუტღებს ბოლოს. სამყაროს შენს თავზე ვერ მოიბრუნებ, ეს ცდა



კალიგულა — რ. ჩიკვიშვილი

იმთავითვე განწირულია. კალიგულა ხერეასათვის წარმოადგენს იმ საშიშროებას, რომელიც ადამიანური საზოგადოების შერყევ სტრუქტურას პირველქმნილ აბსურდს დაუბრუნებს, ხერეა ებრძვის არა პიროვნებას, არამედ იდეას, რომელსაც ეს პიროვნება ატარებს და თავისი მოქმედებით განავრცობს. ფაქტიურად ხერეაც საკუ-

კალიგულა — რ. ჩიკვიშვილი





სცენა სპექტაკლიდან

თარი სამყაროს შენარჩუნებას ცდილობს, რომელსაც განადგურება დაემუქრა — „აუტანელია უმზირო, როგორ დნება ჩვენი ცხოვრების კბრი, როგორ ვკარგავთ ყოველგვარ საფუძველს არსებობისათვის“. ჯემალ მონიავე ჩხიკვიშვილ-კალიგულას ლოგიკიდან გამომდინარე გაიაზრებს თავისი გმირის პოზიციას და იმპერატორის ფეთქებად ტემპერამენტს თავის დინჯსა და აუღელვებელ ბუნებას უპირისპირებს. სამწუხაროდ, იმის გამო, რომ იმპერატორის ოპოზიციის ხაზი სპექტაკლში სტიქიურად ვითარდება და არავითარ მხატვრულ გადაწყვეტას არ აღწევს, არც მონიავეს გმირის სულიერი ცხოვრება წარმოგვიდგება უწყვეტი პროცესის სახით. ხშირ შემთხვევაში მსახიობი იძულებულია უმოქმედობა (პერსონაჟის თვალსაზრისით) დიდაქტიკური ხაზგასმის გზით დაძლიოს, რათა ამით მცირედ მაინც გამოაცოცხლოს კანონიერი ხელისუფ-

ლების მოწინააღმდეგეთა უფერული თავყრილობები. ხერეას კალიგულასაგან განსხვავებით არა აქვს მომგებიანი ეგზალტირებული ხასიათი. მისი საქციელის ლოგიკა არც რაიმე პრაგმატული ინტერესებისაგან მომდინარეობს, ამიტომ ვფიქრობ, რომ ხერეას სახე ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სუსტი რგოლია პიესის ისეთი ინტერპრეტაციის მცდელობისას, როდესაც უგულვებელყოფილი კონფლიქტის ფილოსოფიური ამოსავალი. წარმოქმნილი სიძნელის დაძლევა შექმნილ ვითარებაში, ჩემი აზრით, წინააღმდეგობის გააქტიურებაში, მის გაცოცხლებაში უნდა ეძებნათ. სრულიად არ იგონება ის, რომ სცენაზე მიმდინარეობს გაათრეული ბრძოლა არსებობისათვის, სიცოცხლის უფლებებისა და საშუალების მოპოვებისათვის, როგორ მეთოდებსაც არ უნდა მიმართავდეს საამისოდ პერსონაჟი, მშვიდობიანს, გამომცდელს, დაყოვნებითს, შას აუ-

ლებლად უნდა ჰქონდეს გარკვეუ-  
ი დამატულობის ხარისხი, ბრძოლას  
არტი, უთანასწორო ორთაბრძოლა-  
დამარცხების შიში, ემოციური მუ-  
ტის სათანადო „გრაფისი“. მართა-  
ლია, კალიგულამ თავად გასწირა თავი  
სასიკვდილოდ მაშინვე, როდესაც ნე-  
ნელა მიჰყო ხელი საკუთარი სულის,  
შეზედულეების, მისთვის ძვირფასი  
ღირებულებებისა და ადამიანების გა-  
ნადგურებას. სწორედ ეს იწვევს იმ  
მუდმივი ტკივილის განცდას, რომე-  
ლიც თან ახლავს მის ნებისმიერ გან-  
წყობილებას, მაგრამ არ უნდა დაგვა-  
ვიწყდეს ისიც, რომ კალიგულას კლა-  
ვენ, რომ მის მიერ წამოწყებულ აქ-  
ციას მძლავრი და რადიკალური რეა-  
ქცია მოჰყვება.

სუსტადაა მოტივირებული ცეზონიას  
(ნ. კასრაძე) საქციელიც, მსახიობს  
ზუსტი ფიზიკური რეაქციები აქვს,  
გრაციოზულია, პლასტიკურად მოქ-  
ნილად ერთვება იმ შემოთავაზებულ  
ტემპო-რიტმში, რომელსაც იმპერა-  
ტორის ამაღლებაში ყოფნა განსაზღვრავს,  
მაგრამ ეს პერსონაჟი მოქმედების მა-  
ნიქოზე თითქმის არ ამყვანებს პი-  
როვნულ ნიშნებს, არ იგრძნობა მიმ-  
დინარეობის მისეული შეფასება —



ცეზონია — ნინო კასრაძე,  
კალიგულა — რევაზ ჩხივიშვილი

არც ის, თუ რატომ იღებს ის უკრი-  
ტიკოდ შემოთავაზებულ რეალობას,  
და არც ის ამ თავს მოხვეული სინამდ-  
ვილისადმი რაიმე პროტესტის გრძნობა

სცენა სპექტაკლიდან



თუ უჩნდება. ის კალიგულა-კომედია-  
ნტის დაკვეთის უსიტყვო, უპირობო  
და ხალისიანი შემსრულებელია. ამის  
შემდეგ ყოველგვარ მოტივს მოკლე-  
ბულად ჩანს მისი უეცარი გამოღვი-  
ძება, რომელიც ქალის დაძაბულ ში-  
ნაგან ცხოვრებას, მგრძობიარე და  
განმცდელ სულს ააშკარავებს. იმისა-  
თვის, რომ ასეთი გადასვლა დამაჯე-  
რბელი და ორგანული ყოფილიყო,  
ვეჭირობ საჭირო იყო სახის სცენუ-  
რი ცხოვრების მანძილზე შექმნილი-  
ყო სათანადო წინაპირობები, რომლე-  
ბიც გამოკვეთდა ცეზონიას როლსა და  
ადგილს მოვლენათა მდინარებაში.

ჰელიკონის სახე უფრო მიწიერია,  
კონკრეტული, რეალური, თავად ჰე-  
ლიკონის (დ. დვალაშვილი) ფილოსო-  
ფია იძლევა იმის საშუალებას, რომ  
სახეს ძალზე განსაზღვრული და მკა-  
ფიო თვისებები მიანიჭო. დავით დვა-  
ლიშვილის გმირი შურისმაძიებლად  
წარმოგვიდგება, რომელსაც კალიგულა  
თავისუფალი და დაუსჯელი მოქ-  
მედების საშუალებას აძლევს. ჰელი-  
კონი საიმოვნებით ღებულობს კალი-  
გულას მიერ შემოთავაზებულ საზო-  
გადოებაში დამკვიდრებულ ღირებუ-  
ლებათა ნიველირების პირობას, რად-  
გან ამ გზით ახალ შეშლილ სამყარო-  
ში მისი პიროვნება სულ სხვანაირ წო-  
ნასა და მნიშვნელობას იძენს, ჰელი-  
კონი ნებაყოფლობითი და იდეური  
შემსრულებელია, ის ბუნებრივია, არ  
იზიარებს კალიგულას ზნეობრივი ძი-  
ების გზებს, მისთვის ამ ძიების საშუა-  
ლებებია სასურველი. ის ახალი სამ-  
ყაროს ერთადერთი კანონიერი და შე-  
საფერისი მკვიდრია, ამიტომ ლოგი-  
კურია, რომ მის დასასრულთან ერთად  
ჰელიკონის არსებობის აზრიც მთავრ-  
დება.

რეზო ჩხიკვიშვილის კალიგულა ირ-  
ჩევს სიკვდილს დადლილობისა და უმ-  
იზნობის, იდეალის მიღწევისა და და-  
უსჯელების შეუძლებლობის გამო, რო-  
დესაც მან ამოწურა გარემომცველთა  
დამცირების ყველა სახე და საშუალე-  
ბა, როდესაც მისი აღგზნებული გო-  
ნებმა დამცინავმა ისარჩა ყველა სახე,

ყველა წმინდა გრძობის საფუძველი  
გარყვნა, კალიგულამ დასთმო პოზი-  
ციები, რადგან თავისი საქციელით,  
ფაქტიურად საკუთარი თვითმკვლელო-  
ბის პროცესიც დაასრულა. თეორიუ-  
ლად „მოკლა“ სიყვარული, მეგობრო-  
ბა, ზნეობა, ადამიანური ლოგიკა და  
თავისი სულის კარი ფართოდ გაუხს-  
ნა სიკვდილს ანუ არსებობას. სიკვდი-  
ლი ერთადერთ სასურველ სიახლედ  
იქცა, დასრულდა ხანგრძლივი და  
მტკივნეული პროცესი. დამცინავი და  
უკარება იმპერატორი იმათი ხელით  
კვდება, ვის ღირსებასაც იკვდება აბუ-  
ჩად, ვისი წვრილმანი არსებობა თა-  
ვისი რომანტიკული დაუოკებელი სუ-  
ლის შეურაცხყოფად მიიჩნდა. როდესაც  
თავისი მკვლევების ნიღბებით და-  
ფარულ სახეებს შენიშნავს ჩვეული  
სიცილი აუფარდება, ალბათ თავისი  
ბედის ირონიას თუ აფასებს. ყველა  
ამ უმეცარსა და წვრილმან კაცუნას  
კარგად. იცნობს, ნუთუ ბედმა მათ  
შორის ტოლობის ნიშანი დასვა? ჯობს  
ისევ ღირსეულმა ხელმა მოუსწრაფოს  
სიცოცხლე — თვითონაც დაირტყამს  
დაშნას. ფინალში დაახლოებით მეორ-  
დება პირველი მოქმედების ერთ-ერთი  
მიზანსცენა, კალიგულა ადის თა-  
ვისი ქვეშევრდომების სხეულებით შე-  
ქმნილ პირამიდაზე, ოღონდ ახლა მისი  
მზერა დარბაზისკენ არაა მიმართული,  
ამჯერად ის შორეთს უყურებს. იქ,  
სცენის სიღრმეში მოთავსებულ სარ-  
კეში თავისი იღბლიანი ორეულის გა-  
მოსახულებას ზედავს — თუ ეს კა-  
ლიგულა მოუსვენარ ძიებაშია, ის, მე-  
ორე მშვიდადაა, თუ ეს ცხოვრების  
აზრს ვეღარ პოულობს, იმან კარგად  
უწყის თავის მისია, ისევე, როგორც  
კამიუს სიზიფემ, რომელიც დამცინა-  
ვად უყურებს თავის ბედისწერას და  
დაუსრულებელ განმეორებად საქმიან-  
ობაში ადამიანური სიამაყის საფუძ-  
ველს პოულობს.

# ქართული კინო: პრობლემები, ძიებები\*...

ეთერ თაყაიშვილი

ბოლო სამი-ოთხი წლის მანძილზე ქართული კინო დიდი სირთულეების წინ აღმოჩნდა. თავიდათავი ამ სირთულეებისა იყო ჩვენი ქვეყნის სინამდვილე: კინემატოგრაფისტები მეომრებად იქცნენ. ჯერ იყო და ეროვნული მოძრაობის ავანგარდში დადგნენ; ცხრა აპრილის მოვლენებში, მის გაშუქებაში მსოფლიო არენაზე და საგამომძიებლო სტრუქტურებში წამყვანი ადგილი დაიჭირეს და ხალხში სიმართლისათვის მებრძოლი ადამიანების სახელები დაიმკვიდრეს. შემდეგ კი — ბოლოდროინდელი, ასე ვთქვათ, „უცნაური“ სიტუაციის გამო — (მხედველობაში მაქვს ის, რომ გამარჯვებული ეროვნული მოძრაობა დიქტატორული რეჟიმის დასაყრდენი გახდა) — ყოფილი გმირები ოფიციალური ეროვნული მთავრობის მხრიდან თავდასხმის ობიექტებად იქცნენ და აქაც ცხადია, მათ ბრძო-

ლა მოუწიათ. ამგვარად, ბოლო წლების ჩვენი თავყრილობები არ ისახავდნენ მიზნად შემოქმედებითი პრობლემების განხილვას და თუ შეგვეყრია თავი, ეს ხდებოდა ჩვენი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოსავლენად ან იმისათვის, რათა აღვდგომოდით ჩვენდამი მომართულ, ასე ვთქვათ, გამანადგურებელ ისრებს. თუმცა ახლა უკვე ძნელია ამით გააკვირვო ვინმე, ინალოგიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ მომიჯნავე ხელოვნების წარმომადგენლები, ჩვენი საზოგადოების ბევრი ღირსეული მოღვაწე და ზედმეტად მიმაჩნია ვინმეს გამორჩევა, როდესაც ხელყოფილ იქნა თვით უწმინდესი და უნეტარესი, საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ილია II.

როგორც დასაწყისში მოგახსენეთ, დღესაც მეტად რთულ პოლიტიკურ ვითარებაში ვიმყოფებით. კონკრეტულად თუ ვიტყვით, ჩრდილოელი მეზობლების აგრესიის და რაც კიდევ უფრო მტკივნეულია, თვით ჩვენი მშფოთვარე სინამდვილის გამო, ქვეყნის შიგნით ასე ვთქვათ, ორმაგი საბრძოლო

\* წერილს საფუძვლად უდევს სახელმწიფოს მეთაურთან ედუარდ შევარდნაძესთან ქართველ კინემატოგრაფისტებთან შეხვედრაზე (07. 12. 92) წაკითხული მოხსენება (რედ.).

მდგომარეობა გრძელდება. ეს ვითარება რთულდება იმიტომაც, რომ იგი არ გახლავთ ლოკალური კონფლიქტი. ვემიჯნებით რა ქვეყანას, რომელსაც თვით მისმა შვილმა გასულ საუკუნეში „ძალადობის განსახიერება“ უწოდა, ვიწყებთ არსებობას დამოუკიდებლად, პასუხისმგებლობის სრული შეგრძნებით, რაც მთელს სისრულით მოიცავს რისკს და მზადყოფნას თავისუფლებისათვის ყოველგვარი საფასურის გადახდისა, და აკი ვინდით კიდევ — მრავალი ახალგაზრდის სიცოცხლე შეეწირა ამ გზას. მათ შორისა უნიჭიერესი მსახიობი ლევან აბაშიძე. და მაინც ამ ურთულეს პირობებში ხდება რაღაც, რასაც მე დავარქმევდი სულიერი წონასწორობის დაბრუნებას. ცხადია, რომ თუ არის გასაჭირი და უბედურება — არის ბრძოლაც სიმართლისათვის, ქვეყანაში კანონისა და სამართლის დამკვიდრებისათვის და სწორედ ესაა, რომ გვინერგავს სულიერი სიმშვიდის მოპოვების რწმენას. ამგვარი რწმენის გამო ვცდილობთ პროფესიული საკითხებისკენ მობრუნებას. ისე არ გამოვით, დაბრუნებაში ვიწრო პროფესიულ ჩარჩოში ჩაეკეტვას ვგულისხმობდე. ჯერ ერთი ხელოვანის ცხოვრებაში ეს შეუძლებელია და მეორეც ვფიქრობ, რომ არა მხოლოდ ხელოვანს, არამედ საზოგადოდ ადამიანს პროფესიულ მოვალეობასთან ერთად მოქალაქობრივი ვალიც უნდა დაეკისროს. სხვაგვარად ჩვენს ცხოვრებაში არ იქნებოდა არც ეროვნული მოძრაობა, რომელსაც დიდი დეაწლი დასდო ქართულმა კინომ. მრავალპარტიული მოძრაობა თვითნაბადი არ გახლავთ. საზოგადოების ცნობიერებაში პლურალისტური აზროვნების მომწიფებას სხვა წინაპირობებთან ერთად ქართული კინოც განსაზღვრავდა. მოქალაქობრივი ვალის გამო შედგა როგორც მოვლენა და როგორც აქცია 14 აპრილი, 9 აპრილი, დიქტატორული რეჟიმის წინ აღდგომა და ა. შ. ეს ყველაფერი იმ ადამიანების მეშვეობით მოხდა, რომლებშიაც მძლავრობდა მო-

ქალაქობრიობის განცდა. აქ იყვნენ როგორც ხელოვანების, ისე ტექნიკური ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მუშები, ჩვენი რაიონებისა და სოფლების მოსახლეობის პროგრესული ნაწილი. ასეთ ვითარებაში, ბოლო წლებში, როგორც უკვე ვთქვით, განსაკუთრებით წარმოჩინდა ხელოვანთა როლი. მათ საქმით დაამტკიცეს, რომ პროფესიულობასთან ერთად ფლობენ მოქალაქობრიობის მაღალ გრძნობას. გამოჩნდა ისიც, რომ ეს განცდა სჭირდება როგორც მათ, ისე საზოგადოებას, რომელსაც ხშირად სწორედ ხელოვანი უღვიძებს არჩევანის გაკეთების უნარს. არაფერს ვიტყვი იმაზე, რომ არააშვიათად ხელოვანი მომავლის წინასწარმეტყველებასაც ეწევა. ამის მაგალითები გვაქვს ბოლო წლების ქართულ თეატრსა და კინოში. ამდენად ხელოვანება და კერძოდ კინოხელოვნება ჩვენი სინამდვილის, შეიძლება ითქვას, მათრინტირებელი დარგია და აქედან გამომდინარე, მისი მიმდინარე პროცესი გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს.

რა პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, მაგრამ რთული პოლიტიკურ-ეკონომიკური ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი მოუწყვსრიგებლობის ვითარებაში მაინც იქმნებოდა ქართული კინო, ამას მოწმობს იმ ფილმთა კრებული, რომელიც ჩვენ ვნახეთ და დაგრწმუნდით, რომ სიცოცხლე გრძელდებოდა და გრძელდება იგი არა მხოლოდ დროის ფაქტორით, არამედ ყოფიერების თვალსაზრისითაც და სწორედ ეს მიმართა მნიშვნელოვან მოვლენად. შესაძლოა ეს მოსაზრება ზრცვრცელდებოდეს მთელს პროდუქციაზე, მაგრამ ისეთი პატარა კინოწარმოების ქვეყანაში, როგორიც საქართველოა და იმ ვითარებაში, მოკლედ რომ შევხეხემოთ ერთი ან ორი სურათიც გარკვეული მაჩვენებლის მქონეა.

წარმოდგენილი პროდუქცია შექმნილია ძირითადად ახალ შემოქმედებით სტრუქტურებში. ჩვენთვის ცნო-

ბილია მათი წარმოქმნის გზები. ამ პროცესს დიდი ტკივილი ახლდა თან. წინა მთავრობის მიერ მოხდა სტუდიის იძულებითი დაშლა. მაგრამ მათი არსებობა — გასაძლისი თუ გაუსაძლისი — რეალობაა. ამბობენ ზოგი ქირი მარგებელია და მე ვამჩნევ, რომ ამ დაყოფაში, რაღაც საინტერესო მოხდა. რადგან ზოგი დამოუკიდებელი სტუდია დამახასიათებელი ხელწერით წარმოდგა, ალბათ დროთა განმავლობაში დაიხვეწება თითოეული მათგანი და იქნებ ხელშესახებიც აღმოჩნდეს მათ შორის არსებული განსხვავებანი, რაც თავად ხელოვნებისათვის მეტად საკუთარ თვისებად უნდა იქცეს. ეს განსხვავება შესაძლოა შემოქმედებითი პაქტობის სტიმულად გარდაიქმნეს, რაც გაამრავალფეროვნებს პროცესს, ხოლო საბაზრო ეკონომიკის პირობებში ერთგვარ კონკურენციასაც წარმოშობს.

ვიღრე შეეხებოდე წმინდად შემოქმედებით საკითხებს, შეეხები ერთ ჩემი აზრით მნიშვნელოვან მომენტს. ქართული კინო თავის მთლიანობაში გულისხმობს რამდენიმე თაობას, ქართული კინოს ერთ-ერთ უხუცეს რეჟისორთან სანიშვილთან ერთად იღვწიან სულ ახალგაზრდები. იღვწიან-მეტეი ვამბობ, მაგრამ მოგვხსენებთ, კინემატოგრაფისტის შრომის გრაფიკი: ზოგი იღებს, ზოგი ამთავრებს, ზოგს ჯერ არ დაუწყია და არც იცის როლის დაიწყებს და მრავალი მტკივნეული პრობლემა ჩნდება ამასთან დაკავშირებით. ამჯერად კი ისე მოხდა, რომ ძირითადი პროდუქციის ავტორები ახალგაზრდები არიან. და ჩვენს მიერ არა ერთგზის იყო ნათქვამი, რომ ისინი წარმოადგენენ ჩვენს კინემატოგრაფის ხვალისდელ დღეს — ესაა თაობა, რომელსაც 80-იანელთა თაობას ვუწოდებთ ხოლმე. მათ წინა თაობებთან შედარებით ნაკლებად იგრძნეს აკრძალვების ტკივილი, რაც ტაბუდადებულ თემებს თუ სახვით ფორმებს მოსდევდა. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი დაიბადნენ რო-

გორც ხელოვანი იმ ეპოქაში, როცა ხელოვანის შემოქმედებაში თავისუფლები. თავისუფალი მოღვაწეობის პერსპექტივა გაჩნდა. თუმცა იმასაც ვიტყვოდი, რომ ქვეშარტი ხელოვანი ისევე, როგორც საზოგადოდ ადამიანი, თავისუფლებას თავად უნდა ანიჭებდეს საკუთარ თავს. სწორედ ამ შინაგანი თავისუფლების წყალობით შეიქმნა ადრეულ წლებში, მიძიმე იდეოლოგიური პრესის პირობებში ფილმები, რომლებმაც ქართულ კინოს მოუტანეს აღიარება. მაგრამ, როდესაც 80-იანელთა თავისუფლებაზე მოგახსენებთ, მე მხედველობაში მაქვს ცენზორული საზღვრების გაფართოება. ამგვარად, ესაა თაობა, რომელიც თავისუფალია არჩევანში, ასე ვთქვათ, ობიექტური მიზეზების გამო. მას შეუძლია გმირად აქციოს ადამიანი, რომელიც ადრეულ წლებში გარკვეული წრეების აღშფოთებას გამოიწვედა, შეუძლია აგრეთვე ფილმის სახვით სტრუქტურად ნებისმიერი მისთვის ხელსაყრელი ფორმა გაიაზროს. არანაირი იზმები აღარ უქაღის მას ადმინისტრაციულ საშიშროებას. დღეს მას ძალუძს სრულად გამოავლინოს ნიჭი და უნარი. აქვე დავძენ, რომ ეს ახალგაზრდობა აღიზარდა თეატრალური და კინოხელოვნების ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე, რომელსაც დღეს არსებობის 20 წელი უსრულდება.

ზემოთ 80-იანელთა შემოქმედებაში თავისუფლების პერსპექტივა რომ ვახსენე, ვიგულისხმე ის პერიოდი, როცა შეირყა და შემდეგ რადიკალურად შეიცვალა პოლიტიკური სტრუქტურები და მასთან ერთად იმძლავრა ეროვნულმა თვითშეგნებამ. ამ რთულ პროცესებზე ყურადღებას არ შევაჩერებ, ვიტყვი მხოლოდ ერთ რამეს: ფაქტია, დაინგრა იმპერია, გაიმარჯვა თავისუფლების სულისკვეთებამ, ხაზგასმით აღვნიშნავ: გამიმარჯვა არა ცალკეულმა პიროვნებამ და პარტიამ, არამედ სულისკვეთებამ. ეს რევოლუცია იყო — შემდგომ რა მოხდა, ეს სხვა საქმეა, მე



მინდა თქვენი ყურადღება გავამახვილო გამარჯვებული ადამიანის საფიქრალზე. რას მოიკავს ეს საფიქრალი?

ჩვენ ვიცი ერთი გამარჯვების ამბავი, რომელმაც შვიდ ათეულ წელზე მეტი წლის წინათ, ასევე რევოლუციური გარდატეხის შემდეგ, ხელოვნებაში ასახვის საგნად დასახა ბედნიერი ცხოვრების ხატი და შექმნა მძლავრი იდეოლოგიური ინსტიტუტი სოციალისტური რეალიზმის სახით. მაშინაც ბევრმა იცოდა და ეხლა უკვე ყველასთვის ნათელია, რომ ეს ხატი თავის არსშივე სიყალბეს ეფუძნებოდა. დღეს, რადიკალურად შეცვლილი ცხოვრებიერი სტრუქტურების ფონზე მე ვერ ვხედავ გამარჯვებულ ადამიანს. უფრო მეტიც, კინემატოგრაფისტები ფილმებს დანაკარგებზე იღებენ; სულიერ-ფიზიკურ დანაკარგებზე. და არსად ჩანს გამარჯვებული ძალის განდიდება. მე მიმაჩნია, რომ სწორედ ამით ახალგაზრდებმა ჩააბარეს ზნეობის გაკვეთილი, როცა ფიქრით, ტყვილით, ტანჯვით გამოთქვეს საფიქრალი და არ აყენენ იაფფასიან ცდუნებას, რაც ადვილი შესაძლებელი იყო ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლის ნიშნის წინ წამოწევით. მაგრამ ეს მოვლენის შეფასების ერთი მხარეა. ამასთან დაკავშირებით მახსენდება 80-იანი წლები, როცა იოსელიანის, ელდარ და გიორგი შენგელაიების, კოკოჩაშვილის, ლოლობერიძის და სხვათა თაობამ ასევე მიზნად დაისახა სიმართლის ასახვა. აქვე იმასაც დავუმატებდი, რომ შეგნებულად სიცრუის გადმოსაცემად არავინ შოდის ხელოვნებაში თუ ზღაპართან არა გვაქვს საქმე. სხვა საქმეა, როცა ტყუილს მართლად გვაწვდიან. აი, ამ ტენდენციას დაუპირისპირეს 80-იანელებმა თავისი შემოქმედებითი პოზიცია და ეს ნიშნავდა გარკვეული მოვლენების მიმართ წინააღმდეგობის გაწევას, გაბრძოლებას, რაც უდავოდ საწინდარი იყო საინტერესო მხატვრული შედეგისა.

როდესაც დღევანდელ მართალ და-

მოკიდებულებაზე მოგახსენებდით, ჩერობით მხედველობაში მაქვს ცხოვრების ზედაპირზე განფენილი სიმართლე, ცალკეული მოვლენები, ის, რაც ნათელია, და ცენზურა მას აღარ კრძალავს. ამიტომ ვახსენებ ზემოთ ცენზორული ზღვრის გაფართოება. ასეთ სიტუაციაში ზოგისთვის შესაძლოა არ წარმოადგენდეს ფასეულობას სინამდვილის ასახვა, მაგრამ იმ ცდუნებების ფონზე, რომელზეც უკვე მოგახსენეთ, გამარჯვების ბათოსის თვალსაზრისით მე მიმაჩნია, რომ არ უნდა დავუკარგოთ ჩვენს კინემატოგრაფისტებს სულ მცირე ღირსებაც კი. და მაინც მოხდა მოვლენების შინაარსობრივ და აზრობრივ შრეებში ჩაღრმავება?

ამასთანავე გვაფიქრებს ისიც თუ რამდენადაა დატვირთული პროდუქცია ესთეტიკური იმპულსებით, ე. ი. იმით, რაც ფაქტს ხელოვნებად აქცევს. დღევანდელ ჩვენს შეკრებაზე სრული პასუხისმგებლობით და გულწრფელობით უნდა შედგეს ამაზე საუბარი. ჩემს მიერ ზემოთ გამოთქმული შეფასება ზნეობრიობის შესახებ იმსახურებს ასევე ზნეობრივ დამოკიდებულებას მასზე მჭლობისას. როგორც თავად მოვლენის გამო, ისე იმიტომაც, რომ გუშინდელი ზნეობრიობა დღეს შესაძლოა კონიუნქტურის საფუძვლად გვექცეს. ამიტომ გვმართებს მხოლოდ გულწრფელობა და პრინციპულობა.

80-იანი წლები იმდენად დატვირთულია მოვლენებით, რომ ამას არ შეიძლება თავისი გაგვლენა არ მოეხდინა შემოქმედის ცნობიერებაზე; არ შეიძლება კერძოდ არ განვითარებუიყო ფაქტისადმი მოძალებული ინტერესი.

ბუნებრივია, დოკუმენტალისტებმა, ჩვენი ცხოვრების გარდატეხის ეპას, მეტად მნიშვნელოვანი ყოველი დეტალი აღბეჭდეს. ესარგებლობ შემთხვევით და აღვნიშნავ, რომ მომავალი თაობის წინაშე მათი ღვაწლი ძალზე დიდია. უმეტეს შემთხვევაში მათი მუშაობა ფიზიკურ ყოფნა-არ ყოფნას ნიშნავდა, მათ გამოიჩინეს არა მხოლოდ შემო-



ქმედებით, არამედ მოქალაქეობრივი გმირობაც და ამგვარად ჩვენ დღეს გვაქვს უნიკალური მასალები, რომლებიც შესაძლოა საფუძვლად დაედოს ჩვენი ცხოვრების გარდატეხის ხანის მაჩვენებელ დიდ ტილოს.

რაც შეეხება მხატვრულ კინოს, აქ სხვაგვარადაა საქმე. ფაქტის მხატვრულ ხარისხში წარმოჩენას დრო სჭირდება. თუმცა მთელ რიგ ფილმებში (აქტუალობის მიზნით) ასახვა პოეზია მოშიშლიეთა კადრებმა, აპრილის ტრაგედიაში დასრულდა, მაგრამ ვინაიდან ეს მოვლენები არ იქნა გააზრებული სიღრმისეული შრეებით და ვერ გამოიღიანდა მხატვრულ სახეებში, ამიტომ სინამდვილე გაცხადდა გარეგნული ნიშნებით. მაგრამ უდავოა რომ ფაქტთა სიმრავლემ, პოლიტიკურ-სოციალურმა ცვლილებებმა მოქმედების აქტიურობასთან ერთად—ცხოვრების დრამატიზმი, მე დავეუმატებდი, დესპოტიზმიც კი მოიტანეს — თავისუფალი მოქმედების არე საოცრად გააფართოვეს. შემოქმედებაში ემოციურ-ქმედითი მუხტი მნიშვნელოვან ფაქტორად მიმაჩნია, იმისათვის, რათა აიხსნას ბოლო დროის კინოპროდუქციის საერთო პათოსი.

ამასთან არც ის უნდა უგულებელვყოთ, რომ მსოფლიო კინობაზარზე ერთ დროს დამკვიდრებულმა ძალადობის ექიმ ჩვენამდე, როგორც ყველაფერმა; ოდნავ დაგვიანებით, მაგრამ მაინც მოაღწია. ამგვარად, კინოპროდუქციაში გამოიკვეთა აზრი განწირულობის, უიმედობის, ინდიფერენტულობის, უღმობლობის — რაც ბუნებრივად დაინახა რეალობიდან. მაგრამ ხელოვნებაში ასახვის ობიექტად გადაქცევისას მან უნდა გადაკვეთოს შემოქმედის გონებისა და გულის სიერცე და როგორც ბატონი მერაბ მამარდაშვილი იტყვოდა, გამოხატოს აზრი სასწაულმოქმედების გზით. გასაგებია, რომ სასწაულმოქმედება მხოლოდ ხელოვანის შინაგან სამყაროს ხელეწიფება.

ახალგაზრდობით დავეწყე. მართლაც მძლავრ ნაკადათაა იგი წარმოდგე-

ნილი პროდუქციაში, მაგრამ მათი ავტონომიურობა ჩემთვის იმითაცაა განპირობებული, რომ ეს ტენდენცია, პირობითად რომ ვთქვათ, მოვლენათა განსაკუთრებული სიცხადით ასახვა — მათ ფილმებში მკვეთრადაა წარმოდგენილი.

როცა ახალგაზრდებზე უსაუბრობთ, არ უნდა წარმოვიდგინოთ ნაწილი მთელის ნაცვლად. კინოპროდუქციაში არის საშუალო და უფროსი თაობის მიერ გადაღებული რამდენიმე ფილმიც. მაგრამ პროდუქციის დომინანტი მაინც ახალგაზრდობაა. არა მხოლოდ რიცხობრივად, არამედ იმ მკვეთრად გამოხატული ტენდენციის გამო, რასაც სინამდვილისადმი უკომპრომისო დამოკიდებულება გამოარჩევს.

სწორედ ამ ნიშნით მეჩვენება ძალზე საინტერესოდ ჩოხელის, ბაბლუანის, ჯანელიძის, ცაბაძის, ხალვაშის ფილმები, თითოეულ მათგანს მკვეთრად დამახასიათებელი სამყარო გააჩნია. და აღსანიშნავია, რომ ისინი შესატყვისი ორიგინალური ფორმით პრობლემის ხედვის მასშტაბურობასაც აღწევენ. მათ პიროვნულ სამყაროში გააზრებული ცხოვრებისეული ფაქტები თავისი დოკუმენტური სიმართლით სადღაც იძირება და ჩვენზე, მყურებელზე მოქმედებს მკვეთრად ორგანიზებული ფორმების წყალობით.

თემურ ბაბლუანის ფილმში „უძინართა მზე“ მკვეთრი პირდაპირობითაა სინამდვილე გაცხადებული. მაგრამ ასეთი პირდაპირობა ჩემთვის მისაღებია, რადგან ეს კაცი თხემით ტერფამდე მართალია და მისი პირდაპირობა ესაა მხატვრული სახე მისი სააზროვნო სისტემისა. ეს ისეთი პირდაპირობაა, რომელიც გკურნავს და არ გამრწუნებს, შეგამეცნებინებს და არა მხოლოდ გიჩვენებს.

დრამატურგიული მასალის ტრადიციული თხრობითი სტილით გვიყვება მკაცრი სამყაროს შესახებ ზაზა ხალვაში ფილმში — „იქ ჩემთან“. ფილმი უაღრესად მკაცრ რეალობას აღ-

წევს, მაგრამ ავტორი არასდროს არ  
კარგავს ზომიერებას. მხედველობაში  
მაქვს არა ცივი წონასწორობა, არამედ  
განსაკუთრებული მამაკაცური სიძ-  
ლიერით გამოხატული ზომიერება.  
მთლიან პროდუქციასთან მიმართებაში  
ეს მართლაც ღირსეული თვისებაა. ეს  
არ ნიშნავს კომპრომისს. ეს ხედვის  
განსაკუთრებული თვისებაა.

ცაბაძის „ღამის ცეკვა“ და ჩოხე-  
ლის „ცოდვის შეილება“ განსხვავებუ-  
ლი ფილმებია თავისი თემატური მთ-  
ნაცემებით, სტილისტიკით, მაგრამ  
ჩემთვის ამ ფილმებში გამოიკვეთა  
მსგავსი ავტორისეული მიმართება მას-  
სალისადმი, ესაა გადმოსაცემი მასალის  
გულწრფელი განცდა და მასთან მასა-  
ლის სახებითი სტრუქტურის ორგანული  
შერწყმა. ახალგაზრდები იცავენ ერთი  
შეხედვით უმარტივეს ფორმულას,  
რომელიც თავის სიმარტივეშია რთუ-  
ლი. და თუ დაცვით იქმნება საინტე-  
რესო ნაწარმოები, დარღვევით — პი-  
რიქით: გულწრფელობას აზოზს თავის  
გამოჩენის სინდრომი, სახვის პრო-  
ფესიულობას — დილეტანტიზმი, ხო-  
ლო თუ გულწრფელობისა და პროფე-  
სიონალიზმის ნაერთი საინტერესო ნი-  
მუშსა ქმნის, თვითგამოჩენისა და დი-  
ლეტანტიზმის ნაერთს სიყალბისა-  
კენ მივყავართ. ბუნებრივია ამაზე იმი-  
ტომ ვამახვილებ თქვენს ყურადღებას,  
რომ ამ მოსაზრებების იქით კონკრე-  
ტული მაგალითებიც არსებობს.

ამ თემაზე ქვემოთ გავაგრძელებ  
საუბარს, ახლა რამდენიმე სიტყვით  
შეგჩერდები კიდევ ერთ საინტერესო  
ახალგაზრდა შემოქმედზე. ესაა დათო  
ჯანელიძე. ამ ავტორის მესამე ფილმია  
წარმოდგენილი კინოპროდუქციაში —  
„მდგმურები“. ჩემთვის დათო ჯანელი-  
ძე ერთ-ერთი საინტერესო მხატვარია.  
მისი ფილმები ავლენენ არასტანდარ-  
ტულ აზროვნებას, რაც თითქმის ყო-  
ველთვის ორიგინალური სახითი ფორ-  
მისაა, ამ სწრაფვას თვით დათო ჯანე-  
ლიძის ახალგაზრდა შემოქმედებაში თავისი  
დრამატურგია აქვს — „მდგმუ-

რებში“ იგი ძალზე საინტერესო მხატ-  
ვრებით ვინილეთ. მოძალადისა და  
მსხვერპლის ორიგინალური სახვით-  
ნაარსობრივი ფორმით დახატვა, ვფიქ-  
რობ, საინტერესო გამოდგა მოვლენის  
არსში წიაღვლევით, სადაც ავტორის  
დამოუკიდებელი ხედვის ორიგინალ-  
ბაც დაინახეთ.

ფილმებს, რომლებსაც ახლანანს  
რამდენადმე შეეხე, ჩვენი სინამდვილის  
მოვლენები უდევთ საფუძვლად. მახ-  
სენდება კინოს ცნობილი თეორეტი-  
კოსის ანდრე ბაზენის სიტყვები „ხე-  
ლოვნებაში არ არის რეალიზმი, რო-  
მელიც არ იყოს უაღრესად ესთეტი-  
კურიო“.<sup>1</sup> სიმართლის ამსახველი ეს-  
თეტიკა უდავოდ მდიდრდება, რაც  
მთავარია, იღებს დროით განსაზღვრულ  
ნიშნებს. ვფიქრობ, რომ სწორედ დრომ  
განსაზღვრა ზემოთ მოხმობილი ფილ-  
მების დრამატურგული განზოგადებე-  
ბი, მხატვრული საშუალებების სისტე-  
მა. აქედან გამომდინარე, მოწმები გავ-  
ხდით ახალი კონფლიქტებისა და მხა-  
ტვრული სახის სტრუქტურებისა, რა-  
მაც თავისებურად მოქნილი კინოპო-  
ეტიკა შექმნა. პირადად მე აქ დაინახე  
ტრადიციების ისტორიული განვი-  
თარების გზაც.

ამავე ტენდენციას მივაკუთვნებდი  
ფილმებსაც, სადაც შესაძლოა ნაკლებ-  
ბად სრულყოფილ მხატვრულ ფორმე-  
ბთან გვექონდეს საქმე. მაგრამ რომე-  
ლიმე გარკვეული ნიშნით საინტერესო  
აღმოჩნდნენ. მაგალითად, ერთმა-  
ნეთისაგან განსხვავებული ხედვით,  
საზოგადოების დეჰუმანიზაციის პრო-  
ბლემის იდენტური შეგრძნებით გადაი-  
დეს ფილმები „ციკა“, და „სტუმრები“  
გია ბარაბაძემ და დიტო ცინცაძემ.

გია ბარაბაძის „ციკა“-ს საოცრად  
ტრაგიკული ქლერადობის ამბავი ტო-  
ტალური უღმობელობიდან არეკლილი  
ერთი ეპიზოდია. ცინცაძის ფილმში  
„სტუმრები“ არ არის ასეთი აშკარა

<sup>1</sup> ანდრე ბაზენი, რა არის კინო? წერილები  
კრებული. მოსკოვი, „ისკუსსტვო“, 1972 წ. გვ.  
202.



ულმეებლობა მოყვასის მიმართ. არა იმტომ, რომ ავტორი ვერ ხედავს მას, არამედ შერბილება, მასალისადმი გარკვეული ირონიული დამოკიდებულება, ავტორის მიზანია და ამ მიზანს იგი აღწევს რბილი პალიტიკით, და ისახება ადამიანებს შორის გულცივი, მტკივნეული ურთიერთდამოკიდებულებების ქსელი, რაც თავისთავად ფილმის საერთო მდინარებაში ისეა ჩაწერილი, რომ ერთგვარდ გამართლებული იყოს ტიპიკლისადმი ადამიანის ინდიფერენტულობაც:

სინამდვილიდან აღებულ სურათებს მკვეთრი ეანრული სტრუქტურა მოუძებნა დათო ურუშაძემ ფილმში „ბელურები და მერცხლები“. შესაძლოა ბევრი რამ აქ საკამათოც იყოს, მაგრამ სხარტი აზროვნება და მხატვრის თვალის აქ უღავოდ შეიცნობა.

პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლების შეგრძნებითაა შექმნილი მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემთვის პირადად ფილმი საკამათოა — მე ასე ვიტყვოდი — ფილმი გადაღებულია ნიჭიერი ადამიანის მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ ნაკლებად სარწმუნოდ მეჩვენება პროსპერ მერიმეს, „მატეო ფალკონეს“ სიუჟეტური მარცვლის იმგვარად გამდიდრება, რომ ჩვენი ისტორიული წარსულის სურათად მივიჩნით, ფილმში ერთგვარი პედალირების ნიშნით ისახება ნატურალისტური კადრები. მაგრამ თავად საბედისწერო ამბავი, ორიგინალურად დანახული რეჟისორის მიერ, უთუოდ დაიპყრობს მაყურებელს მიღმინებული, ასე ვთქვათ, გრძნეული ძალის შეგრძნებით. ბედისწერის მხატვრულ განკვერტაში თვალსაჩინო სახიერებით წარმოდგა ნინელი ჭანკვეტაძის გმირი. იგი არა მხოლოდ საინტერესოდ ასრულებს როლს, არამედ მოქნილი აქტიორული ნიჭით ფილმის იდეური საზრისის ორიენტირად გვევლინება.

დასაწყისში ვთქვი, რომ ძნელია ჩემთვის ყველაფერს თანაბრად შევხვო, მა-

გრამ მსახიობო ვახსენე და არ შემიძლია არ აღვნიშნო ის სასიამოვნო შეგრძნება, რაც განვიცადე ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობების ნატო შენგელაიას, ნინო კობერიძის, ნინო თარხან-მოურავის, ეკა კახიანის ხილვისას. გადაუჭარბებლად შემიძლია ვთქვა — ეს ნამდვილი სიმდიდრეა და მათი ფაქტურული ორიგინალობისა და სამსახიობო ნიჭის გათვალისწინებით უნდა იქმნებოდეს სცენარები.

ისე მოხდა, რომ უპირატესობა ქალბატონებს მივაკუთვნე. ეს არ ნიშნავს, რომ ძლიერი სქესის წარმომადგენლებში არ გვევლუბოდნენ შესაფერისი პარტნიორები.

მთელ რიგ შემთხვევებში შესაძლოა შემეკამათოთ, რომ ფილმები „ვირთხა“ და „ისინი“ გმირების მძაფრ სულიერ ენებებზე მოგვიოხრობენ და მართალნიც იქნებიან. მაგრამ საქმე ისაა, რომ როცა სულზე ვლაპარაკობთ, უნდა გავაცნობიეროთ, რომ სული მოუხელთებელია და მის არსებობაზე მხოლოდ მოვლენა და ფაქტი კი არა, რწმენა უნდა მიგვიითებდეს — რაკილა სულის ლოკალიზება შეუძლებელია.

ზემოხსენებულ ფილმებში ასახულ გმირთა ვენებანი, რაოდენ ფსიქოლოგიური წიაღსვლებითაც არ უნდა გამოირჩეოდნენ, დრამატურგიული ფაქტობრიობით მხოლოდ თეორიულ და სიუჟეტურ დასაბუთებად რჩებიან, რასაც არაფერი აქვს საერთო რწმენასთან.

ამას წინათ ერთ შევიცარიელ ჟურნალისტის შეგვხვდი, რომელიც წერლის დაწერას აპირებდა ჩვენს კინოზე და მთხოვა მომეთხრო ქართული კინოს განვითარების ეტაპებზე. მოკლედ ვიტყვი — მან ის-ის იყო აღმოგვაჩინა კინემატოგრაფის თვალსაზრისით და უნდა სიმართლე ვთქვა, ყველაფერზე დიდი სიამოვნებით მეთანხმებოდა. თანდათანობით როცა უკვე გავუგეთ ერთმანეთს, დიდხანს კამათი არ დაგვიჭირებია, ისე შეიცვალა რამდენიმე ფილმზე აზრი, ამით იმის თქმა მინდა, რომ საკუთარ თავზე თუ ვიტყვიო,



რომ კარგები ვართ, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მართლა კარგები ვართ. მაგრამ ისიც მინდა შეგახსენოთ, ჩვენ არა ვართ ის ერი და არც ის ხელოვნება გვექონია, რომ რაღაც შეღავათებით ვისარგებლოთ სხვისგან. შესაძლოა განვითარებადი ქვეყანა ვიყოთ ასანთის წარმოებაში, მაგრამ ხელოვნებაში არა.

არის ფილმები, სადაც საქმე გვაქვს დრამატურგიულ ძალადობასთან. რას ეგულისხმობს დრამატურგიულ ძალადობაში? საქმე ისაა, რომ ავტორები იმგვარად აგებენ სიუჟეტს, რომ არ გამოჩნებათ თითქმის არც ერთი სამყაროსეული პრობლემა, მაღალი ფასეულობები. ერთი სიტყვით ცდილობენ ყოვლის გამოხატველი თუ არა მრავლისმომცველი მინც იყოს მათი ფილმი. ეს დიდი ცდუნებაა და ხანდახან შეცდომაშიც შეყავს ავტორი, უპირველეს ყოვლისა ნებისმიერი სიუჟეტური სვლა ორგანულად უნდა დაიბადოს თემიდან. ფიქრი იმის შესახებ რომ თუკი შევხებით ამა თუ იმ თემას უკვე ავმადლდებით — მცდარია. ნებისმიერი მაღალი მატერიებიდან შეიძლება ძირს დავენარცხოთ თუ იქ არ არის აზრის გამოთქმის ფორმა, ამბის გასულიერების ნიშნები, თუ არ ჩაედგა სული ქმნილებას, თუ ვერ აპოვნინა მან მაყურებელს თავისი ადგილი, თავისი ფიქრის სამყარო. ასეთ დროს ნაწარმოებში იწყება ფაქტების მიზეზ-შედეგობრივი ახსნა, რაც არ არის დაზღვეული ხელოვნურობისაგან, რასაც ვუწოდებ დრამატურგიულ ძალადობას. ავტორები, ამ შემთხვევაში, ვერ აღწევენ თავს დრამატურგიულ სიფხიზლეს, მოქმედების ტემპორიტეტულ უზუსტობებს. ასეთ დროს ფილმის ავტორები ერთგვარად დოპინგს მიმართავენ, რაც ისევე და ისევე საბ-

ვით ნატურალიზმში გამოიხატება მხედველობაში მაქვს უხეშობა, ბილწ-სიტყვაობა და ა. შ. და ამ ფონზე ხშირად ვხვდებით ანტიგმირის მონუმენტალიზაციას. პირადად მე არ გამოვირჩევი პურიტანული ბუნებით, მაგრამ ჩვენი ფილმების ნატურალიზმში ცალკეული მომენტების დაზუსტება საჭიროდ მიმაჩნია. ნათელია, რომ ამ ტიპის ფილმები ქმნიან უკვე გარკვეულ ტანდენციას, რამ დებადა იგი ჩვენს კინომატოგრაფიულ პროცესში და რამდენად ორგანულია იგი ქართული აზროვნებისათვის? ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ქართველები ანგლოზის სისპეტაკით გამოვირჩევით. ჩვენ გვახასიათებს უკიდურესობებიც. მაგრამ ზომიერება და სიწმინდეც ხომ ყოფილა ქართული ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება? მე ხაზს ვუსვამ ამ გარემოებას, ვინაიდან ჯერ კიდევ არ წაშლილა ეროვნული თვითმყოფადობის მოთხოვნილება მსოფლიო კულტურაში და მასთან დაკავშირებული ინტელექტუალურ-ემოციური თავისებურებანი.

ამ გარემოების ასახსნელად ალბათ ბევრი მტკიცენული პრობლემა წამოიჭრება. მათ შორის უპირველესი ტრადიციებთან კავშირის გაწყვეტა. ე. ი. გადადგომა საკუთარი გენეტიკური სამყაროდან, რაც მეტად დამაფიქრებელია, ვინაიდან დადგომა, თუ იგი არ არის ნაკარნახევი შინაგანი პროტესტის ნიშნით შესაძლოა მოხდეს არცოდნის, საკუთარი უმწეობის, უძლურების გამო, არცოდნა არ ცოდვააო—ამბობენ, მაგრამ არა ამ შემთხვევაში. ამ საკითხებზე დაფიქრება საქმოდ ფართო დასკვნებზე გაგვიყვანს. რა თქმა უნდა მასობრივად ხელოვნებაში არასდროს არ შექმნილა მაღალმატვრული ნაწარმოებები,

მაგრამ ის, რომ თავი დავაღწიოთ წინასწარ დაპროგრამებულ მარცხს — შესაძლებელია,

პრინციპული წინააღმდეგობა უნდა გაეწიოს პროვინციალიზმს. ეს უკვე შეზღუდულ აზროვნებას ნიშნავს და ჩანასახშივე შეუთავსებელია ხელოვნებასთან.

პროვინციალიზმი და აზრის დაკნინება განუყოფელი ცნებებია. მას განსაკუთრებით ვამჩნევთ არსებობისთვის ბრძოლის დროს. სწორედ იგია თავიდათავი ძალღობისა და ნატურალიზმისა, ვინაიდან მას ამოძრავებს ერთადერთი მიზანი — რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, იმოქმედოს მაყურებელზე. ფილმის ავტორები ამგვარი მცდელობის ამხსნელ არგუმენტად საბაზრო ეკონომიკის მოთხოვნებს ასახელებენ. მართლაც, ეკონომიკა არსებობის საფუძველთა საფუძველია და თუ საკუთარ გამოცდილებაზე არა, სხვის მავალითზე მაინც გაგვიგია, რომ მსოფლიოში არაერთი ჩანაფიქრი შეეწირა მატერიალურ უსახსრობას. ასეთი გასაჭირი დღეს ჩვენს კინემატოგრაფისტებს დაუდგათ. ასეა თუ ისე, რაღაც გზები იძებნება და რასაც მე ვისმენ კინემატოგრაფისტებთან ინტერვიუებში, რადიოსა და ტელევიზიით, ეს კავშირებიც სპეციფიკურია, ასე ვთქვათ, ქართული. ბავშვობის მეგობრები, კარგი ბიჭები, რომლებიც გამდიდრდნენ, რაინდული ენჯით, ისე ვთქვათ, ხელს უმართავენ რეჟისორებს. მე მგონი ასეთი დამოკიდებულება საქმისადმი არც ერთს უქადის სიკეთეს და არც მეორეს. კარგი იყო დღეს დაგვსწრებოდნენ ის ბიზნესმენი დამფინანსებლებიც, თუნდაც წარმოდგენილი პროდუქციის მიხედვით რომ გავიცანით, ცხადია, ორგანიზაცია თუ კერძო პირი გარანტი-

რებული უნდა იყოს წარმატებასა და დანახარჯის ანაზღაურებაში — ეს მართი კინემატოგრაფისტი ვადგება. კინემატოგრაფისტი ვახდება (მაპატიეთ!) ხელგაწვდილი მათხოვარი — ხოლო საქმიანი კაცი მას სათოფეზე არ მიეკარება. და, ალბათ, მართალიც იქნება. ეს ყოველივე იმისათვის მოგახსენეთ, რომ უკეთ დავინახოთ, რას სთავაზობს ხელოვანი ბიზნესმენს. რითი აპირებს მაყურებლის მოზიდვას, — ანტიგმირს, სიშიშვლეს, ორთაბრძოლებს ე. ი. ყველაფერ იმას, რასაც ყოველდღე ვუყურებთ უკეთეს ტექნიკურ დონეზე. და მიუხედავად ამისა, მე მაინც ვიტყვოდი, რომ ღარიბი მატერიალური ბაზა და მაყურებლის დაპყრობის სურვილი განურჩეველი მეთოდებითა და ხერხებით, არ უნდა იყოს ჭეშმარიტი ხელოვანის ფიქრის საგანი. არა იმიტომ, რომ მე მომხრე ვარ, ასე ვთქვათ, ელიტარული კინემატოგრაფისა და ნაკლები ყურადღების ღირსად მიმაჩნია მასობრივი მაყურებლისათვის გამიზნული ფილმები, ის რასაც კომერციულ კინოს ვუწოდებთ ხოლმე. სრულებითაც არა. კომერციული კინო სერიოზული საქმეა და მას ასევე სჭირდება პროფესიონალიზმი, მატერიალური ბაზა და სხვა. მაგრამ პირველ რიგში იქნებ შემოქმედებითი აზროვნების კულტურა ესაჭიროება მას.

ჩემს წერილში მე შევეხე ერთ ტენდენციას და თუმცა ფართო მომცველობითი ანალიზი არ შემომთავაზებია, ალბათ, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინოს დღევანდელი დღე გადარჩენისა და ძიების ურთიერთგადამკვეთ გზაჯვარედინზე იმყოფება. ამ პერიოდს თავისი სახელი მოეთქვანება კინოს ისტორიაში, ახლა კი მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ესაა ახალ გზაზე გასვლის ეტაპი, ხოლო როგორი იქნება ეს გზა — ამას მომავალი გვიჩვენებს.

# რომი უნაიდერი

თავი VI

ხანმოკლე ბედნიერება, ცდუნება

## კორა წარბთელი

1965 წლის 1 აპრილი. ბლაცხაიმიმა დიდებული წვეულება მოაწყო ბერლინში, თავის ახალ რესტორანში, მაგდამ დაითანხმა რომი მასთან ერთად წასულიყო საღამოზე. ყველაფრისადმი ინტერესდაკარგული, მოწყენილი რომი უცებ გამოცოცხლდა. ლოყაზე კვლავ გაუქრთა საყოველთაოდ ცნობილი „ატმის ყვავილისფერი“. ბოლოსდაბოლოს მოიშორა სვიტერი და გახეხილი ჭინსები, ნახევარი წელი რომ არ გაუხდია და უჩვეულოდ ლამაზი ხავერდის დეკოლტირებული კაბით, აღმასებისა და მარგალიტების ძვირფასი ყელსაბამითა და საყურეებით დამშვენებული წარუდგა სტუმრებს... მარტა გაკვირვებულიც იყო და გახარებულიც ერთდროულად. მან არ იცოდა, რომ იმ დღეს რომიმ გადაწყვიტა დაესრულებინა კარჩაკეტილი ცხოვრება და მოესპო ბარიერი, რომელიც თავადვე აღმართა ვარე სამყაროსთან ალენის ღალატის შემდეგ. მისმა გამოჩენამ, ნატიფი გემოვნებით გაწყობილ რესტორანში სენსაცია გამოიწვია. მსახიობს ყოველი მხრიდან მიაწყდნენ თავყვანისმცემლები თავისი მოწიწებისა და პატივისცემის გამოსახატავად, პროდიუსერები და რეჟისორები—

ახალი როლით დასაინტერესებლად, რეპორტიორები — საზოგადოების თვალთახედვიდან კარგა ხნით გამჭრალი კინოვარსკვლავის ღიმილის, ეესტის აღსაბეჭდად. აქვე იყო კაცი, რომელსაც მთელი საღამო თვალი არ მოუშორებია რომისთვის. მარტა უნაიდერმა წარუდგინა იგი ქალიშვილს — გარი მეიენი — ცნობილი გერმანელი თეატრალური რეჟისორი და მსახიობი, იმ საღამოდან მოყოლებული გარი რომის ლანდად იქცა.

გარი მეიენი (ნამდვილი სახელი გარალდ გაუბენშტოკი) 41 წლის იყო, როდესაც ხელი სთხოვა რომის. მარტას თავზარი დაეცა: „14 წლით უფროსია და თანაც ცოლიანი... თავი დაანებე მას, რომი!“ (იმ დროისათვის გარი ჭერ განქორწინებული არ იყო მსახიობ ანგლიზე რომერისთან, რომელიც 12 წლის წინათ შეირთო). „კარგი, დედა, ვიფიქრებ“ — გაურკვეველად უპასუხა რომიმ.

გარი ისე არ ჰგავდა ალენს! მას კი ისე სურდა საიმედო, საფუძვლიანი დასაყრდენი, სიმყუდროვე...

„...აქამდე მყავდა მამაკაცი, რომლის გვერდითაც მსურდა, მაგრამ არ შემეძლო ცხოვრება... 6 წელი ვიყავით ერთად და მერეღა მივხვდი, რომ ერთმანეთისთვის არ ვიყავით დაბადებული. როდესაც ჩემი მომავალი ქმარი გავი-

გაგრძელება. იხ. № 3-4, № 5-6, № 7-8, № 9-10, 1992 წ.

ცანი, მივხვდი, რომ მის გვერდით შე-  
მქმლო მთელი ცხოვრება გამეტარებო-  
ნა. ალენთან გატარებული წლები სიგი-  
ყის, თავდავიწყების პერიოდი იყო.  
გარისთან საბოლოოდ დავეწყინარდი.  
ცხრა თვე არ მიმუშავია, მაგრამ იმ  
მტანჯველ სიცარიელეს სულ არ ვგრძო-  
ნობ, რაც უწინ, როგორც წესი ძალუ-  
მად დამრევდა ხოლმე ხელს. ახლა იმა-  
ზე ფიქრიც კი შემიძლია, რომ ოდესმე  
კინოს დავემშვიდობებო...“

1966 წელს გარი მეიენი ცოლს გაე-  
ყარა და ამავე წლის 15 ივნისს დაქორ-  
წინდა რომიზე, რომელიც 5 თვის ფეხ-  
მიძიმე იყო. ისინი ბერლინში დასახლდ-  
ნენ.

რომი ძალზე ობიექტურად აფასებდა  
თავის მეუღლეს (მეტისმეტად ობიექტ-  
ტურად ხომ არა შეყვარებული ქალი-  
სთვის?): „ინტელიგენტია, თავმდაბა-  
ლი. მან სიმშვიდე და იმედი შემმატა.  
არ შეიძლება ის არ გიყვარდეს. მას შე-  
სანიშნავი ევროპული ელემორი აქვს და  
ჩრდილოელის — გერმანელის რკინის  
ლოგოცა...“

1966 წლის 3 დეკემბერს რომის შე-  
ეძინა ვაჟი — დევიდ კრისტოფორი, რო-  
მელმაც ყველაზე დიდი სიხარული და  
ყველაზე დიდი ტკივილი მოუტანა დე-  
დას. რომი აქამდე განუცდელმა უჩვეუ-  
ლო გრძნობამ მოიცვა. იგი უნაზესი დე-  
და გამოდგა — იმდენხანს თვლემდა და  
გაღვიძებდას ელოდა მასში მშობლიური  
ინსტინქტი ამიერიდან იგი მთელ დროს  
თავისი დიდებული ბინისა და ბაღის  
მოვლა-მოწყობას ანდომებს, ზრუნავს  
ქმარ-შვილზე. იგი ბედნიერია და გარის  
მადლობელი ამ მშვიდი, სტაბილური  
განწყობისათვის... „საიმედოა, საიმედო,  
— აი, მისი მთავარი ღირსება. აი, რა  
არის ჩემი ბედნიერების მყარი საფუძ-  
ველი“ — იმეორებს რომი ხშირ-ხში-  
რად. — „ჩვენ ძალიან ბედნიერები  
ვართ — ჩემი ქმარი, ჩემი ბავშვი და  
მე...“

სამი წელია კინოზე არ უფიქრია.  
მხოლოდ ერთხელ მოახერხა ინგლისელ-  
მა რეჟისორმა დიკ კლემენტმა რომის  
გატყუება სამი კვირით ლონდონში, სა-

დაც ტომ კერტნეიმთან ერთად გადაიღო  
ფილმი „ოტლი“, მაგრამ დასრულდა  
თუ არა სამუშაო, რომი თავქუდმოვლე-  
ჯილი უკანვე გამოიქცა ბერლინში, სა-  
დაც ქმარი და შვილი ელოდნენ. არა,  
ოჯანურ იდილიას მართლაც რომ ვერა-  
ფერი შეედრება. „ეს ჩემი ცხოვრების  
ყველაზე ლამაზი წლები იყო“ — იტყ-  
ვის რომი მოგვიანებით. ასე გაგრძელდა  
შანამდე, ვიდრე ბედმა კვლავ არ მოუხ-  
მო. აბა, რა იცოდა, რა შორს წაიყვანდა  
იგი თავისი სახლიდან. ბოლოს და ბო-  
ლოს მხოლოდ ერთ კარგ ფილმში გა-  
დაღებას აპირებდა!

ქმრის დაბადების დღისათვის საზეი-  
მო სადილს ამზადებდა, როცა ტელე-  
ფონმა დარეკა. რეჟისორმა ეაკ დერე-  
იმ მას გადაღება შესთავაზა ფილმში  
„აუზი“. მხოლოდ მას შეუძლია ამ რო-  
ლის თამაში, — არწმუნებდა იგი რო-  
მის, ეკრანზე უნდა გაიშალოს ძალზე  
კამერული, ინტიმური ისტორია ორი  
ადამიანისა, რომლებიც ოდესღაც შეყ-  
ვარებულები იყვნენ, ახლა კი, გაღიზი-  
ანებულნი, მხოლოდ გულს ტყენენ ერთ-  
მანეთს. მთავარ როლს ალენ დელონი  
ასრულებს და იგი თვლის, რომ პარტ-  
ნიორობას მხოლოდ რომი თუ გაუწევს.

ეაკ დერეი: „ჩემთვის მთავარი იყო  
გმირი — ალენ დელონი. მისთვის ვე-  
ძებდი მსახიობ ქალს, ვისაც ყველაფე-  
რი ეცოდინებოდა მასზე. ვის წინაშეც  
მორალურ უპირატესობას იგრძნობდა.  
ველაპარაკე ალენ დელონს, მიჩნია  
რომი ამყვანა. გადავწყვიტე მესარგებ-  
ლა მათი წარსულით; რადგან ვიცოდი,  
რომ მათი ურთიერთობა ბუნებრივი  
იქნებოდა ეკრანზე. მე მჭირდებოდა  
წყვილი, რომელსაც კარგად ესმოდა  
ერთმანეთის...“

ალენ დელონი: „რომი, რა თქმა უნ-  
და, შეიცვალა, მაგრამ მე ვერ ვგრძნობ  
ამას... როცა გავიცანი ისეთი ნორჩი  
იყო — სულ ბავშვი! ახლა დიდებულ  
ქალბატონად იქცა! მე აღარა მყავს  
საყვარელი ქალი და უბრალოდ დროს  
ვატარებ პატარა გოგონებთან... ცხადია,  
მაქვს სამუშაო და მყავს ვაჟი. ძალიან  
შეიცვალა თუ არა რომი ამ დროის მან-



კადრი ფილმიდან „ბანკის მფლობელი“

ძილზე? არ ვიცი, ძალიან იშვიათად ვხვდებოდი. ახლა ის ახალგაზრდა ქალია და ძალიან შეეფერება მარიონის როლი, ის ამბავი, ოდესღაც რომ დანიშნულები ვიყავით, დიდი ხანია დავიწყებას მიეცა და ჩვენ ზუსტად სცენარის მიხედვით გვეყვარება ერთმანეთი ეკრანზე“.

გარი მეიენი: „არ მესმის... რატომ არ უნდა ითამაშოს ამ ფილმში? სიუჟეტის მიხედვით, იქ არის პერსონაჟი — გარი, რომელზედაც ექვიანობს დელონი. რომის თავიდან არ მოეწონა, რაღაც მინიონება დაიწახა აქ, მაგრამ როდესაც ბოლომდე ჩავიკითხეთ სცენარი, ორივე დავმშვიდდით... ძალიან ვინერვიულდები, რომის რომ მარლონ ბრანდოსთან ან ვინმე სხვა, მომხიბვლელ მამაკაცთან ერთად ეთამაშა. მაგრამ აღენ დელონი? ყველაფერმა ჩაიარა... ეს მხოლოდ ბრწყინვალე რეკლამაა!“ (ფრანგი რეპორტიორებისადმი მიცემული ინტერვიუებიდან).

რომი შნაიდერი: „...22-23 წლის ასაკში ყველაფერი სხვაგვარად იყო. ჩემი

თავის რწმენა არ მქონდა, ახლა ბევრად ძლიერი ვარ და რაც არ მსურს, იმას არ ვაკეთებ... საკუთარ თავს ეკუთვნოდე — ეს დიდი კომფორტია.. მეტ სისულელეს აღარ ჩავიდენ.. გარისთან სიმშვიდე და თავდაჯერება ვიპოვე..“

„...დელონი კორექტულად იქცევა... ეს ტყვივლს არ მთავიანებს.. მზემოკიდებულს, შავ საცურაო კოსტიუმში მიღებენ... ჩვენი ბედნიერი დღეები მაგონდება. რა დასანანია, რომ ყველაფერი წარსულში დარჩა!“ (მეგობრისადმი მიწერილი წერილიდან).

ვიდრე ნიცაში იღებდნენ, სამუშაო კვირის ბოლოს რომი ქმარ-შვილთან ერთად ატარებდა. ან ის ჩამოვიდოდა შინ, ან შინაურები აკითხავდნენ გადაღების მოედანზე.

რომის ეს ფილმიც მოსწონდა და მისი გმირიც — სათუთი, უკვე საკმაოდ გამოცდილი, გონიერი ქალი, რომელიც უსიტყვოდ ითმენს საყვარელი მამაკაცის გულგრილობას, როდესაც ეს უკანასკნელი, ახალი ვნებით თავგზაბანეული, თავისდაუნებურად მკვლელობას ჩაიდენს, ქალი კვლავ მზადაა დახმარების ხელი გაუწოდოს მას.

გაგება და მოთმინება... შესაძლოა, ასეთი დამაჯერებლობით ადრე ვერც ეთამაშა. გამოცდილი რეჟისორი არ შემცდარა. ამ როლისათვის საჭირო იყო ცხოვრებისეული გამოცდილება და მსახიობებს შორის გამოთქმავებული ადამიანური ურთიერთობის ჩვევა.

„მე ნამდვილ პარტნიორთან ვმუშაობდი — ეს არის და ეს!“ — თქვა რომიმ. მაგრამ დაიჯერებს კი ამას ჭორიკანა პრესა, რომელიც სულგანაბული უთვალთვალებს ამ „საუკვო“ ალიანსს და ხელსაყრელ შემთხვევას ელოდება, რომ ღვარძლიანი ზუმრობები გადმოიანთხიოს, მთავარი როლების შემსრულებელთა ცხოვრება და ეკრანზე მომხდარი ერთმანეთს დაუჯავშნოს და მათ ჩაშლილ ქორწინებაზე იმსჯელოს.

სკანდალი ფილმის პრემიერაზე მოხდა, რამაც ერთგვარად ხელი შეუწყო კიდევ მის წარმატებას, ეაკ დერგის ვარაუდი გამართლდა, ფილმი ერთი





თვის მანძილზე აწვლია ერთი და იგივე პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ, რის შემდეგაც ევროპის დედაქალაქების ეკრანებზე გადაინაცვლა პრემიერის წინ გაზეთები აჭრელდა ფოტოებით, რომლებზედაც რომი და ალენი იყვნენ აღბეჭდილი ნიკის აეროპორტში. ფილმის მომავალი პარტნიორებისა და ყოფილი საყვარლების შეხვედრა რეპორტიორებს ზედმეტად „თბილად“ მოეჩვენათ, 5 წლის წინათ დაშორებული შეყვარებულების სახეები კი იმდენად ბედნიერად და გაბრწყინებულად, რომ იქვე აყაყანდნენ ახალი ძალით აფეთქებულ ძველ ვენებაზე. არ დავიწყებიათ არც ალენის მიერ ნაჩუქარი ვარდებისა თუ მიწერილი ბარათების, მოსმენილი ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზების მოშველიება.

გარი მეიენი მოტყუებულად და დამცირებულად გრძნობდა თავს. მას ისე სჭეროდა რომისი თვითონ ურჩევდა უარი არ ეთქვა საინტერესო როლზე... თუმცა ცოლის ღალატის დამადასტურებელიც არაფერი ჰქონდა ხელთ. მაგრამ ეს ფოტოები გაზეთში. გაქეჩილი სიბინძურე — ალენისა და რომის უწინდელი ურთიერთობის ინტიმური წვრილმანები უზომოდ აღიზიანებდა და სიმშვიდეს უფრთხობდა. ოჯახური იდილია მირაეს დაემსგავსა.

ქმრის წყენას რომი ისევე უსაფუძვლოდ თვლიდა, როგორც კურნალისტების უცერემონიო ჩარევას თავის პირად ცხოვრებაში: „...ჩვენ, მსახიობებს დაბერების, ნაოკების გაჩენის უფლებაც არა გვაქვს, არ შეგვიძლია ჩვენი აზრების გამოხატვა, სხვა ქვეყანაში წასვლა და დაუქორწინებლად ცხოვრება ვიღაც ფრანგთან, მასთან განშორება და ამის შემდეგ კვლავ შეხვედრა ფილმში!

...მე შეშინა სამყაროსი, რომელიც ასეთი მკაცრია!“

მთელი ამ ბინძური ალიაქოთით შეურაცხყოფილი რომი კვლავ სამუშაოში ჰპოვებს შევებას. ასე უფრო იოლად შეძლებს არ იფიქროს დამსხვრეულ პირად ბედნიერებაზე... ასე დაიწყო მესა-

მე, ყველაზე ნაყოფიერი ეტაპი მის შემოქმედებაში. მსოფლიო მასშტაბის ვარსკვლავი ცდილობს გაედენილის ანაზღაურებას, თავისი მოწოდების ხანმოკლე, სამწლიანი ღალატისათვის დიდ საზღაურს იღებს, უარს ამბობს თითქმის ყველა სიამოვნებაზე — შეილის ნახვაზეც კი („რა ძნელია, რა აუტანელი მსახიობი იყო და იცხოვრო!“).

სწორედ ამ პერიოდში შექმნა მან თანამედროვე ქალის სახე. მის გმირებს და რომის ბევრი საერთო აქვთ — პიროვნული თვისებები, თვითმყოფადობა და დამოუკიდებლობა ტრადიციულად ეხამება მათ არსებობაში ქალურობას, დაცველობას, ნატივ ფსიქოლოგიას, ამოუწურავ მოთხოვნილებას უყვარდეს და სხვისგანაც ელოდეს სიყვარულს. მისი გმირები ყველაზე განსხვავებული სიტუაციებიდან ცდილობენ გამოსავლის მონახვას... რა თქმა უნდა, ყველა თავისებურად... ვისაც როგორ შეუძლია... მაგრამ ვერაფერ ითმენს დამცირებას, სულიერ უნიათობას და ყველა მათგანი უკომპრომისოა სიყვარულში. შემოქმედების ამ ეტაპზე კიდევ ერთი ცხოვრებისეული გამოცდის შემდეგ, რომში გაბედულად წაიწია წინ და ახალ ხარისხში აიყვანა თავისი ხელოვნება. წარმატება და მასურების აღფრთოვანება ძალას მატებდა რომის, მას ბევრი როლი ჰქონდა, დიდი გეგმები. თავის მომავალს თავად აგებდა... ბედნიერი იყო თუ არა იმხანად? ვინ იცის? თუ საბოლოოდ გადაწყვიტა, რომ მსახიობობა და ცხოვრება ერთად არამც თუ ძნელია, შეუძლებელიცაა?

დღითიდღე სუსტდებოდა და წყდებოდა ძაფები ბერლინის სახლთან, გარი მეიენთან რომ აკავშირებდა რომის. 1973 წლის გაზაფხულზე მან თავისი ადვოკატის წერილი მიიღო: გარი მეიენი განქორწინებას ითხოვდა.

ხანმოკლე ბედნიერი ქორწინება ნისლივით გაქრა, დარჩა მხოლოდ მწარე მოგონებები და სინანული, გადაღებებს შორის რომ დარევდა ხელს. ამიტომ ცდილობდა შესვენების გარეშე, თავდაუზოგავად ემუშავა.



რომი შნაიდერი

## თ ა ვ ი VII

### ზანიჭი

სენტიმენტალური მელოდრამის ლირიკული გმირიდან რომი მკვეთრად გამოხატულ დრამატულ მსახიობად იქცა. „ჩემი გმირები პარალელურად მოქცევილიან ჩემი ცხოვრების ზხას, ოღონდ გეზი უფრო გამართლებულია“ — ამბობდა რომი. და მართლაც, ეს პერსონაჟები ძალიან ჰგვანან მათივე ავტორს. მასავით იმწვადედი განიცდიან სულიერ დრამებს და ისევე ტანჯავთ თავისი სისუსტე და არასრულფასოვნება, მარტობა და მიუსაფრობა, მოუგვარებელი ყოველდღიური პრობლემები.

პიერ გრენიეს ფილმის „მატარებელი“ გმირი დეფერა ტიპური წარმომადგენელია რომი შნაიდერის მიერ 70-იან წლებში ვანსახიერებელი პერსონაჟებისა. ვაგონში, ლტოლვილებს შორის ხვდებიან ერთმანეთს ანა და ეულიენი, ანას მშობლები საკონცენტრაციო ბანაკში დაიღუპნენ, ეულიენი კი — ახალ-

გაზრდა ინჟინერი ცდილობს ევაკუირებულ ოჯახს დაეწიოს. მატარებელში ისინი საშინელი მოვლენებით აღსავსე რამდენიმე დღეს გადაიტანენ და შეუვარდებათ ერთმანეთი. დადგა განშორების უამიჯ. ანა გრძნობს, რომ შეუძლია ისარგებლოს ეულიენის გრძობით და დააკავოს იგი, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ძალას მოიკრებს და თავისი გზით წაევა.

ორიოდე წლის შემდეგ ისინი ერთმანეთს შეხვდებიან გესტაპოში, სადაც რომი მიიყვანეს, როგორც წინააღმდეგობის მონაწილე, ეულიენი კი მოწმედ არის გამოძახებული — ანას ეულიენის სახელზე აქვს საბუთები გაფორმებული. დოკუმენტები რა თქმა უნდა ყალბია და ეულიენმა უნდა თქვას ეს. მაშინ მას არავინ აღარ დააკავებს. მაგრამ მის თვალწინ გაიღვებს მატარებელში გატარებული დღეები — შესაძლოა მისი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერი ხანა და უკვე კართან მისული უკან შემობრუნდება, ანას მიუახლოვდება და ნაზად გადაუსვამს თავზე ხელს... ამ სცენას რომიმ ისეთი ფსიქოლოგიური სიღრმე მიანიჭა, რომ ავტორების მიერ მელოდრამად ჩაფიქრებული ფილმი თავისი ეანრის ფარგლებს გასცდა და დრამად გადაიქცა. რომის ნაცრისფერი მღელვარებისაგან საოცრად მოკიადე თვალები ხან ისეთი წყვილიადით მოსილი, თითქოს ფოლადი ჩაუსხამთო, ხანაც შეშინებული და შენდობის მომლოდინე ან უზომო სიყვარულსა და ბედნიერებას რომ ასხივებს... გრძნობათა ამ რთულ გამას უსიტყვოდ გადმოსცემს. რომი, რომელსაც მასავით უზადო მსახიობი — ჟან ლუი ტრენტინიანი უწევს პარტიზრობას.

ამ წლებში რომის მონაწილეობა უწევს ისეთ გამოჩენილ მსახიობებთან, როგორიცაა ივ მონტანი, ფილიპ ნუარე, ჟან კლოდ ბრიალი, მიშელ პიკოლი, საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორების — ლუკინო ვისკონტის, კოსტა გავრასის, ბერნარ ტავერნიეს, ჯოზეფ ლოუზის, კლოდ შაბროლის ფილმებში. მაგრამ ამ პერიოდში მისთვის ყველაზე ნაყოფიერი აღ-



მოწინაა რეჟისორ კლოდ როტესთან თანამშრომლობა.

1969 წლიდან მოყოლებული მან რომი გადაიღო ხუთ ფილმში — „ცხოვრებისეული წვრილმანები“, „მაქსი და მეთუნეშენი“, „ცეზარი და როზალი“, „მადო“, და „უბრალო ისტორია“, რომლებიც 70-იანი წლების ევროპულ ქალზე შექმნილი კინორომანების თავისებურ ციკლს ქმნიან.

„რომი აღარ თამაშობს, არამედ ცხოვრობს თავისი როლებით“ — ასე აფასებდა კრიტიკა მის ნამუშევრებს კლოდ როტესთან. ჩვეული უშუალოებით გადმოგვცემს რომი ახალგაზრდა ქალის განწყობას, რომელიც უშედეგოდ ეძებს თავის ბედნიერებას — თავის „შანსს“ („უბრალო ისტორია“). ყველაფერი მერყევია და არასაიმედო იმ საზოგადოებაში, სადაც მისი გმირი ცხოვრობს. მარი შორდება სერჟს, ვისთანაც რამდენიმე წელი მეგობრობდა და უახლოვდება ყოფილ ქმარს, რომელსაც ცოტა ხანში ყოველგვარი სინანულის გარეშე კვლავ შორდება. მარი რწმუნდება, რომ არც ერთ კაცს მისთვის ბედნიერების მოტანა, ცხოვრების შევსება არ შეუძლია და მაშინ გადაწყვეტს შვილის გაჩენას. ეს მისი ერთადერთი შანსია, რითაც ამ მოღალატე და მერყევს სამყაროში შესაძლოა წონასწორობა შეინარჩუნოს.

უცნაურია, მაგრამ ამ ფილმმა თითქოს თვით მსახიობის მომავალი იწინასწარმეტყველა.

შანაც ვერც ერთ მამაკაცთან ბედნიერება ვერ ჰპოვა და ერთადერთი შანსი — დედობის სიხარული დარჩა. თუმცა აქაც იმედგაცრუება ელოდა. ბედმა ეს ერთადერთი საყრდენიც გამოაცალა ფეხქვეშ. თუმცა ამაზე მოგვიანებით... მაშინ კი თავისი დიდების ზენიტში „უბრალო ისტორიისთვის“ „ოსკარს“ ანიჭებენ. ბოლო არ უჩანს პრემიერებს, წვეულებებს, ტრიუმფალურ მოგზაურობებს ევროპის დედაქალაქებში...

კლოდ როტე: „ის ისეთი ლამაზია... შხამიანი შარმის, ამაცი სულისა და სუფთა სხეულის ნაზავია. ისეთი მსუ-

ბუქია. როგორც შოტლანდიის ალგერა რალაც აქვს ისეთი, რაც მხოლოდ დიდ ვარსკვლავთა ხეიდრია, მე ვინახავს კამერის წინ — როგორი კონცენტრირებული, დავიწყული; იმპულსურია... მას ბევრი რამის ვაკემა შეუძლია... მისი სახე არ ბერდება და ამ სახეს ყველაფრის გამოხატვა ძალუძს!“

რომი: „...მასავით მსახიობთან ვერავინ მეგობრობს (იგ. კლოდ როტე). ყველას მეგობარია — ელექტრიკოსიდან დაწყებული ატელიეს მუშით დამთავრებული. აუარებელი იდეა აქვს და ყოველთვის გაძლევს საშუალებას მასთან ერთად იმოქმედო. ეს კი ისე სახალისოა! ხელად ავლედ აღლო: ნამდვილად ქოლერიით დაავადებულია, მაგრამ სიამაგიეროდ გულახდილია და გულწრფელი. სამუშაო არაჩვეულებრივი იყო და მე სიამოვნებით ვთამაშობდი ისეთი ინტელიგენტი პარტნიორის გვერდით, როგორიცაა მიშელ პიკოლი“.

კლოდ როტე: „პირდაპირ შეყვარებული ვარ რომიზე... რა დიდებულად ფლობს სხეულს... ყველა დიდი ვარსკვლავივით, ისიც მრავალწახანაგოვანია. რომის და პიკოლის უჩვეულოდ სამსახიობო მონაცემები აქვთ. მათ მიერ გათამაშებული ყველა სიტუაცია უმალ მნიშვნელოვანი ხდება...“

მიშელ პიკოლი და ქან კლოდ ბრიალი მისი უახლოესი მეგობრები გახდნენ. დაბნეულობის, იმედგაცრუების, ავადმყოფობის ქამს მათ მოუხმობდა ხოლმე...

ავადმყოფობა... რომელიც უკვე მიეპარა ამ ახალგაზრდა ულამაზეს სხეულს. მეიერთან განქორწინების შემდეგ რომი თავს არ ზოგავდა. ზმირ-ზმირად ბინის გამოცვლამ — ავეჯით გაწყობილმა ოთახებმა, ოტელებმა, აბუზარმა რეპორტიორებმა, საკუთარი ქერის უქონლობამ, სადაც განმარტოება და სულის მობრუნება შეეძლო, თავისი კვალი დაატყო მის ჯანმრთელობას... „ბოშასავით ვცხოვრობდი“ — ამბობდა ამ პერიოდის შესახებ რომი.

...1975 წლის გაზაფხულზე თირკმელებმა შეაწუხა. თავიდან ყურადღებას



რომი შნიღერი

არ აქცევდა წელის ყრუ ტკივილს, შემდეგ შეტევა მოუვიდა — მწვავე ტკივილი და სისუსტე იგრძნო... საყოველთაოდ აღიარებული, ულამაზესი მსახიობი ქალი შიშმა და მარტოობამ დათრგუნა. ო, როგორ სჭირდებოდა თანადგომა, ზრუნვა და ყურადღება. ასე გაჩნდა მის გვერდით დანიელ ბიასინი — მისი მდივანი და წლობით აღჭურვილი პირი.

„...როდესაც ტკივილმა შემომიტია, ერთადერთი, ვინც გამახსენდა, დანიელი იყო. დავურკეე მას და ვთხოვე ექიმს მოეყვანა! ჩემი იმედი ჭკონდეთო! — მიბასუხა და 20 წუთის შემდეგ ექიმის თანხლებით თავზე დამაღდა. არაფერი უთქვამს, უბრალოდ ჩემი ხელი აიღო და იქიდან მოყოლებული გვერდიდან არ მომცილებია... მე მივხვდი, რომ ის შეუტყველები ადამიანი იყო ჩემთვის...“

ასე და ამრიგად, 1975 წლის გაზაფხულზე თავის მოტყუების ახალი მცდელობა დაიწყო. ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევედა რომი თავისი ახალი ხანმოკლე პირადი ბედნიერების ბრკვევილა კოშკისაკენ. მაგრამ ყველაზე ბედნიერ წუთებშიც კი, თავის რჩეულს უნებურად ადარებდა წარსულს — ალენს.

„...დანიელი ალენ დელონს მაგონებს. მასავით დამოუკიდებელი ხასიათი აქვს, ისეთივე ხიბლი, იუმორი და მთელი თავისი ყურადღების ძალზე კონცენტრირების უნარი...“

„...დანიელ ბიასინი ერთადერთი ადამიანია, ალენის შემდეგ, ვინც თავს ძალიან მაგრძნობინებს, მას ალენივით ძლიერი ხასიათი აქვს, მაგრამ ამავე დროს შეუძლია უზომოდ ფაქიზი იყოს...“ თუმცა თავის გრძნობას დანიელისადმი რომი სიყვარულს მაინც არ უწოდებდა:

„მე არ მსურს მარტო ცხოვრება... ბედნიერი ვარ, რომ ვიპოვე ადამიანი, რომელსაც ძალზე შევეთვისე. მე 37 წლის ვარ, ის მხოლოდ 28 წლისაა, მაგრამ ჩვენს შორის განსხვავება სულაც არ მაშინებს. წლებთან ერთად წარმოავალი ბედნიერების დაფასებაც ვისწავლე... აქამდე მხოლოდ იმ ადამიანებს ვხედავდი, რომლებიც მსურდა დამენახა. შეგნებულად ვხუშავდი თვალებს, რომ ჩემს ილუზორულ სამყაროში დავრჩენილიყავი. ასეთ მდგომარეობაში ყოფნა იმისთვის მეჭირდებოდა, რომ როგორმე გადამეტანა ბედის უკუღმართობა, მარტოობა, გულაცრუება... დანიელთან ყველაფერი სხვაგვარადაა. ჩვენ შეგვიძლია მოვუძმინოთ ერთმანეთს, რადგან სათქმელიც არ გველავია...“

დაბოლოს, კიდევ ერთი: „როგორ მინდა დანიელთან ბედნიერი ვიყო! მსურს ნაკლები ვიფიქრო საქმეზე და უფრო მეტი — უსაქმრობაზე. არ მსურს შფოთიანი ცხოვრება!...“

### თ ა ვ ი VIII

### ბოლოვთა

...ფეთიან დღეებს კი ბოლო არ უჩანდა. ტრანკვილიზატორები და ალკოჰოლი ჯერ ჩვევად, შემდეგ კი ცხოვრების წესად იქცა. რომი სულ მალე მიხვდა, რომ დანიელს არაფრის შეცვლა არ შეეძლო, არ ძალუბდა ცოტა ხნით მაინც სული მოეთქმეინებინა დაუსრულებელ, ყოველდღიურ მარათონში ჩაბმული ქალისთვის. გამრჩე, დაუღლებელი მუშაკი ახლა ხშირ-ხშირად წუწუნებდა: „და-



ვილაღე... ავად ვარ ნეტა, ყველაფრისთვის თავი დამანებებინა და ოჯახში მაფუხფუსა!" მაგრამ ესეც არ ეწერა. ქალიშვილის — სარა-შაგვალაინა ბიასინის დაბადებამაც (1977 წლის 21 ივნისი) კი ვერ შეცვალა მისი ყოფა. იგი ყოველთვის ნაზი, მზრუნველი და ყურადღებიანი დედა იყო, მაგრამ იშვიათად ახერხებდა თავისი შვილების ნახვას, რომლებიც დანიელ ბიასინის მშობლებთან ცხოვრობდნენ. იგი უზომოდ განიცდიდა, რომ სარა და დავიდი გვერდით არ ჰყავდა.

მძიმე შრომით მოპოვებული ფული კაცმა არ იცის სად იხარჯებოდა... ამბობენ, რომ ქმრის ნათესავებიც საკმაოდ სარგებლობდნენ იმ ამბით, რომ რომის გამუდმებით სინდისი ქენჯნიდა თავისი შვილების გამო და ცდილობდა ნებისმიერ ფასად აენახლაურებინა თავისი სისტემატური მივლინებები და არყოფნა ოჯახში.

ყველაფრის მიუხედავად, რომი და წამოიჩიებული დავიდი ძალიან დამეგობრდნენ. ისინი ყველაზე სათუთ ფიქრებს ანდობდნენ ერთმანეთს. დავიდი დასცინოდა მის მზრუნველობას და ხუმრობით „დედილო კურაეს“ ეძახდა. რომი კი, ბიჭს „თავის ცხოვრებაში ყველაზე მთავარ ადამიანად“ თვლიდა. ის ბედნიერი იყო, რომ ბავშვები ერთად იზრდებოდნენ, ერთმანეთი უყვარდათ და ისიც მათი გულისთვის ნებისმიერი მსხვერპლის გაღებაზე იყო თანახმა.

ბერტრან ტავერნიემ რომი მიიწვია „დანაშაულებრივ რეპორტაჟში“ გადასაღებად, სადაც მსახიობმა შექმნა მისთვის ნაცნობი სახე ქალისა, რომელიც ბრიტანეთის ტელევიზიის უსულგულო მოხელეთა ხელში თოჯინად იქცევა. გაზეთები მისი ტალანტის ახალ გამობრწყინებაზე წერდნენ („რომი შნაიდერი ბრწყინვალე ტრაგიკული მსახიობია!...“). მას კი ავი წინათგობობა არ ასვენებდა. „...ვგრძნობ, რომ კარგ ფილმს ვაკეთებ. მაგრამ ეს საეკრისი არ არის. სრულიად ვერ ვიტან შიშისა და საფრთხის შეგრძნებას. თქვენ იცით, რა არის უფსკრულის პირას დგომა? ან როგორ

ვიცხოვრო, როდესაც გამუდმებულმა თავბრუსხვევა მტანჯავს?“

გარეგნულად ყველაფერი კარგად გამოიყურებოდა, მაგრამ რომი უკვე შეუდგა თავის გოლგოთას — ადამიანური ტანჯვის მწვერვალისკენ მიმავალი გზას.. რომიზე ამბობდნენ: „მისი გზა მოყენილია წარმატებებით, რომლებიც კომპარებით მთავრდება...“

1979 წლის გაზაფხულზე ამ კომპარებმა ავად მოქუფრეს ცა ქალის თავზე.

ტავერნიეს ფილმზე მუშაობა თითქმის დასრულებული ჰქონდა, როდესაც აცნობეს, რომ 1979 წლის 15 აპრილს ჰამბურგში, თავის ბინაში, საკანცელარო ბაღეზე თავი ჩამოიხრჩო გარი მეიენმა.

გარის თვითმკვლელობა რომიმ საკუთარ ტრაგედიად აღიქვა. როგორც ჩანს, ყოფილ ქმართან გატარებული ხანმოკლე ბედნიერი დრო კარგად ანსოვდა და მასთან განშორება აქამდე ვერ მოენგლებინა. მუდამ დანაშაულის გრძნობას განიცდიდა მის წინაშე... ამიტომ გარის სიკვდილი ზემოდან მოვლენილ სასჯელად მიიღო... გარდა ამისა, გარი მისი საყვარელი ვაჟის მამა იყო!

მთელი გზა თვითმფრინვაში აკაბულკოდან ჰამბურგამდე ტირილში გაატარა. დანიელიც, როგორც ყოველთვის, თან ახლდა, მაგრამ მისი სიახლოვე აღარ ათბობდა რომის. მას თანდათან გული უცივდებოდა ქმარზე, რომელიც ენერგიულად და თავისთვის სასარგებლოდ წარმართავდა რომის საქმეებს, მაგრამ ვერასოდეს ცოლის ღირსეულ თანამგზავრად ვერ იქცა. ერთი წლის შემდეგ ისინი განქორწინდნენ, რის შედეგადაც დანიელმა ცოლისგან საკმაოდ სოლიდური კომპენსაცია მიიღო...

რომი კვლავ მარტო დარჩა.. მაგრამ იგი მარტოობისთვის არ იყო დაბადებული... სხვაგვარად არც შეეძლო, რადგან თხემით-ტერფამდე ქალი იყო. 1981 წლიდან რომის გვერდით ხედავენ ახალგაზრდა კაცს — მის მდივანს ლორან პეტენს, რომელიც მუდამ თან ახლავს მსა-

ხიობს. მაგრამ ამჯერად რომი ილუზი-  
ებს აღარ აგებს...

კიდევ ორი ფილმი — „ბანკირი ფრან-  
სუა ჟირო“ და „სიყვარულის ფანტა-  
ზია“ და ორი ტრიუმფი ელის, ვიდრე  
ყველაზე საშინელი რამ შეემთხვეოდეს.  
ჯერ მძიმე ავადმყოფობა...

ღამის გადაღებებით, ღოპინგებითა  
და ალკოჰოლით შერყეული ჯანმრთე-  
ლობა თანდათან უარესდებოდა. ნარკო-  
ტიკის დოზას თავად საზღვრავდა შე-  
ტევისას, მაგრამ ავადმყოფობა მაინც  
მოერია. პარიზში მას მარჯვენა თირკ-  
მელი ამოკრეს, ექიმებმა ხანგრძლივი  
დასვენება და მკურნალობა გამოუწე-  
რეს. მაგრამ რომის ხელთა აქვს საინ-  
ტერესო სცენარი, სადაც ორ როლს  
სთავაზობენ და რომელზეც უარის თქმა  
შეთძლებელია.

საავადმყოფოში დავიდმა იწახულა.  
რომში წასაკითხად მისცა თავისი მომავ-  
ალი ფილმის სცენარი, „სან-ჟურის  
მსგავსი“. იქვე დათქვეს, რომ მომავალ  
არდადეგებს ერთად გაატარებდნენ.

„დავიდი ჩემთვის ყველაფერია“ —  
ჩაწერა თავის დღიურში მოყვარულმა  
დედამ. იგი შეპხაროდა 14 წლის ბიჭს,  
რომელიც უკვე ინტერესს იჩენდა მისი  
საქმიანადმი. ოცნებობდა, რომ მალე  
იყიდა სახლს, სადაც შეიღებთან ერ-  
თად იცხოვრებდა.

მას კვლავ გაუჩნდა სიცოცხლის ხა-  
ლისი, მოუწონდა ადამიანებთან ურთიერ-  
ობა, მუშაობა.. ახლა როცა უბედურე-  
ბა უკან მოიტოვა, ყველაფერს სხვა თვა-  
ლით შეხედა... თურმე მთავარი ბავშვე-  
ბი და სამუშაო ყოფილა... ყველაფერი  
დანარჩენი კი — უაზრობაა... ხანდახან  
აღენიც მოინახულებდა.. ძველი მეგობ-  
რებივით საუბრობდნენ, თავის გეგმებს  
უზიარებდნენ ერთმანეთს... ბედნიერი  
თუა აღენი? ისე, რა... ის უკვე 45  
წლისაა, პარიზში კი, მის მდიდრულ  
სახლში სიჩუმეს და მოწყენილობას და-  
უსადგურებია.. თვითონაც სულ მოგზა.  
ურობს... რა თქმა უნდა, ევროპის № 1  
მსახიობის სახელი მის თავმოყვარეობას  
აქტრობს, მაგრამ რა უყოს ამდენ ჰორ-  
სა და მიტქმა-მოტქმას, მის პირად ცხოვ-

რებაში ესოდენ უცერემონიო ჩატყუ-  
ერთადერთი ფასეული მისთვის ვაჟია...  
როგორ ჰგავს მათი ბელი ერთმანეთს!  
ნათესავებივით თბილად არიან განწყო-  
ბილი ერთმანეთისადმი, სურთ ერთად  
ითამაშონ ფილმში — ეძებენ სცენარს,  
პროდიუსერს...

რომი თითქმის გამოჯანმრთელებული  
იყო და გახალისებული სამომავლო  
გეგმებს აწყობდა, როცა 1981 წლის 5  
ივლისს თავზე ცა ჩამოექცა.

პარიზის გარეუბანში მდებარე სახლს,  
სადაც ბავშვები ცხოვრობდნენ, ჰქონდა  
შემოგლებული ორმეტრიანი კედელი,  
რომელიც ზემოთ რკინის ძელებით მთა-  
ვრდებოდა... შინ დაბრუნებულ დავიდს  
რკინის ჭიშკარი დაკეტილი დახვდა,  
ბევრი არ უფიქრია, ღობეზე აძვრა და  
ის იყო მეორე მხარეს უნდა გადაეღე-  
ბოდა რომ ფეხი დაუსხლტა და პირდა-  
პირ მარგილზე დაეცა... რკინამ მთლია-  
ნად შეუთვრია შიგანი, გაუფატრა მუც-  
ლის აქვი... იმავე დღის საღამოს დავი-  
დი გარდაიცვალა... 7 ივლისს დაკრძა-  
ლეს გარეუბან სენ-ჟერმენ ან ლეს პა-  
ტარა სასაფლაოზე...

ამ მძიმე დღეებში რომის გვერდით  
ელგნენ მისი ახლობლები — ძმა, ვოლ-  
ფდიტორ ალბანი და მისი ცოლი ანა,  
ქან კლოდ ბრიალი, რომიდან ჩამოფ-  
რინდა ალენ დელონი... და „...იყო სი-  
ტყვები, სიტყვები, სიტყვები.. რა აზ-  
რი აქვს მათ, თუ დავიდი ცოცხალი  
აღარ არის, თუ მისი დაბრუნება არავის  
შეთძლია!..“

„დავიდი ყველაფერია, რაც კი გამაჩ-  
ნია“ — ზშირად იმეორებდა რომი..  
ბედმა ეს განსაცდელიც არგუნა — ყვე-  
ლაზე საყვარელი არსება წაართვა...

შავ სათვალეს ამოფარებული, გამზ-  
დარი და გამწარებული, ზალს თავს  
არიდებდა, არ იღებდა პროდიუსერე-  
სა და ჟურნალისტებს. გავიდა ორი თვე  
და ჟურნალ „შტერნის“ ყველაზე მო-  
ხერხებულმა რეპორტიორმა მაინც მო-  
ახერხა სახლში შეღწევა. რომიმ უსი-  
ცოცხლო თვალეში მიამტერა და ორი  
სიტყვა უთხრა — „ყველაფერი დამთავ-

რდა!“ ეს იყო და ეს, ხმა აღარ დაუძრავს.

რეჟისორ ჟაკ რუფოს მცდელობა, როგორმე სამუშაოთი დაინტერესებინა და ცხოვრებისკენ მოებრუნებინა რომელი უფრო შედეგიანი გამოდგა, ვიდრე მეგობრებისა და ნათესაების ზრუნვა და რეპორტიორების ენერგიული შეტევები. ალბათ, დიდი როლი ითამაშა იმ გარემოებაშიც, რომ დავიდს ძალიან მოსწონდა ეს სცენარი. გარდა ამისა, მის გატანჯულ გულს ეფონებოდა ქალის ისტორია, რომელმაც დაღუპვას გადაარჩინა 12 წლის ობოლი ბიჭი, ვისი მშობლებიც ფაშისტებმა დახოცეს. გადაღების ადგილიც სათანადოდ იყო შერჩეული — მისი შვილი ხომ ბერლინში დაიბადა, იქვეა დაკრძალული მისი პირველი ქმარიც — გაჩი მეიერი. რომიმ თვითონ მონახა უოზუფ კესელის რომანი ყურადღებით წაიკითხა და სთხოვა რეჟისორს, კიდევ ორი სცენა ჩაერთოთ სცენარში. შემდეგ დაიწყო, რომ ფილმის ტიტრებში ჩაეწერათ: „ეძღვნება დავიდსა და მისი მამის ხსოვნას“, „მსურს ყველამ იცოდეს, რა დავკარგე“, — უთხრა მან რეჟისორს.

სულ რვა თვის ცხოვრება ჰქონდა დარჩენილი, რაც რა თქმა უნდა არც რომიმ, არც არავინ უწყოდა, ამიტომ გადაწყვიტა ებრძოლა, შებრძოლებოდა იმ მომავლინებელ სევდას ჯიანის მარწუხებში რომ მოექცია... მაგრამ ვერც თავს იტყუებდა და ვერც სხვას, კრიტიკოსი და მწერალი ფრანსუა შალე თავის მოგონებებში წერდა: „ჯორჯიან... ზე იგი ტორეროსა და სარის როლს თამაშობს ერთდროულად, თავადერილი მხოლოდ მზეს შესცურებს და არ ეშინია რომ მისი შუქი დაბრმავებს... ნიჭი ყოველთვის გაფრთხობს ცოტათი, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მას უფსკრულის პირას მდგარი თვალახვეული ადამიანი ავლენს“.

რუფოს ფილმში შესრულებულ ორ — ელზასა და ლონას როლს კრიტიკამ „საუკეთესო“ უწოდა. „რომის რაღაც ისეთი ხიბლი აქვს ეკრანზე და ცხოვრებაში, რასაც ვერ ისწავლი გადაღების



რომი შნაიდერი ქალშვილთან ერთად

დროს და გერც კამერის წინ აითვისებ. მისი ნიჭია მაღალი აღმფრენა:“ — ამბობდა მის შესახებ რუფო.

ჯერ კიდევ 1981 წლის გაზაფხულზე რომიმ იყიდა სახლი ბუასოსან-აკუარში სადაც მხოლოდ 392 კაცი ცხოვრობდა. როგორ აჩქარებდა ზელოსნებს, რომ თავისი შვილებიანად და ლორან ბეტენტან ერთად დასახლებულიყო! აგვისტოში ახალსახლობა უნდა ეზეიმოთ, სექტემბერში კი ექვე, პატარა სასაფლაოზე შვილის გადასვენება გადაწყვიტა, თითქოს გული უგრძობდა, მალე გვერდით თვითონაც გაითხრებოდა სამარეს... სევდისა და ტრევილის გრძნობა მუდამ თან ახლდა... მაგრამ გადაწყვიტა ახლა ქალიშვილისთვის ებრძოლა.

„...დედა! ბოლოს და ბოლოს ჩვენი სახლი გვაქვს! აქ მინდა დავსახლდე სამუდამოდ. მინდა მოვეუარო ჩემს ქალიშვილს, მოვხარვო მურაბა, ვიბეტილო... აქ მინდა დავებრდე!“ (რომის დედისადმი მიწერილი წერილიდან).

„...იგი დაემტებს ბედნიერებას, რომლის ნახვაც უკვე აღარ უწყრია და ასე იწამებს თავს, მას უნდა „დედილო კურაჟი“ გახდეს საჩასთვის — ასე ეძახდა რომს დავიდი. დამამოხებით ესმის ბიჭის ხმა, სჯერა, რომ ნახავს მას და ვერაფრით იძინებს...“ (ლორენ პეტენი).



ოგი დათანხმდა ამერიკული ტერმინალისთვის „ვოგისთვის“ ეპოზორა, ქურთუქსა და ჭინკებში გამოწყობილი, მოკლედ თმაშეკრევილი და გამზდარი, ასეთი იერით წარუდგა მკითხველს „პარიზმატრის ფურცლებზე“, თვლები ნაღვლიანი აქვს, განწირული, როგორც დაჭრილ ფრინველს. ამ ფოტოებს უცრემლოდ ვერ უყურებ, როგორ არ ცდილობდა, როგორმე გაეძლო. ამ არაბუნებრივმა დაძაბულობამ მოიწვლა კიდევც...

ამბობენ, ამ 8 თვის მანძილზე რომიმ ათამდე ბინა გამოიცვალა, სანამ ბოლოს სან-ჟერმენში, ბარბეტის ქუჩაზე დასახლდა. ზეულებისამებრ, თავისუფალ დროს, საღამოობით ფრისაკრავს რთავდა (განსაკუთრებით ბახის მუსიკა უყვარდა) და წერილებს წერდა დედას, შვილებს, ყოველდღიურ ჩანაწერებს აკეთებდა დღიურში. იქვე, გვერდით ედგა შვილების სურათები და ვისკიანი ჭიქა... უჯანსკნელ წლებში ტრანკვილიზატორებსა და ალკოჰოლს მიეძალა, რომ როგორმე ჩაეხშო და გაენელებინა ნერვული დაძაბულობა, მუდმივი საფრთხის შეგრძნება...

გვიანობამდე იჯდა ასე. ზანდაზან თავზე დასთენებია. 29 მაისის საღამოს რომი და ლორენი აღრიანად დაბრუნდნენ რესტორნიდან. რომი თავის თათხში განმარტოვდა და სეკრეტერს მიუჯდა.

ქალიშვილს წერდა წერილს, რთულები დაუმთავრებელი დარჩა... ამბობენ, გამთენიისას ვილაცას ქუჩაში გაუგონია გულგამგმირავი ყვირილი...

30 მაისის შუადღეს უკვე ყველა პარიზელი გავნეთი იუწყებოდა, რომ „რომი შნაიდერმა თავი მოიკლა“ და მხოლოდ სამედიცინო ექსპერტიზის შემდეგ გახდა ცნობილი, რომ იგი ბუნებრივი სიკვდილით გარდაიცვალა — გული გაუსკდა.

კიდევ დიდხანს მსჯელობდა პრესა და ტელევიზია ამ ტრაგედიის მიზეზზე. იუწყობელი პირადი ცხოვრება? შვილის სიკვდილი? უღონობა? ქანცვაწყვეტილი შრომა? მარტობა? რამ მოულო ბოლო, ეს პრობლემები ხომ სხვებსაც აწუხებს და არიან, ცხოვრობენ... მაგრამ ყველაფერმა ერთად უწია და გულმა ვერ გაუძლო...

დაკრძალვის ორგანიზება ალენ დელონმა იკისრა. ერთი კვირის შემდეგ მან „პარიზმატრში“ დაბეჭდა უზომოდ თბილი („ნახვამდის, ჩემო თოჯინა“), თავისებური ეპიტაფია, სადაც შეეცადა როგორც მეგობარს, კოლეგასა და ადამიანს (ვის თვალწინაც მსახიობად ჩამოყალიბდა რომი შნაიდერი) გაეანალიზებინა ამ უეცარი სიკვდილის გამომწვევი ფაქტორები.

ალენ დელონი:

„აულაგამავი, მაგრამ მთლიანი ნატურა

რომი შნაიდერი პიტერ ოტულთან და ჟეკ ლენონთან ერთად





იყავი როგორ ვთქვა, როგორი იყავი ან საერთოდ, რა ხალხი ვართ ჩვენ, მსახიობები? როგორ ავხსნა, რომ განსხვავებული ადამიანების როლების თამაშისას საკუთარ თავზე კონტროლს კარგავ? ამ გამოცდას რომ გაუძლო, მტკიცე ნებისყოფა და სულიერი წონასწორობა გჭირდება, მაგრამ სად უნდა მოიძიო ყოველივე ეს ფონგლიორების, ჯამბაზების, უკვილიბრისტების სამყაროში, როცა დიდება პროექტორის ოქროსფერი შუქივით გვახუნებს?

რაც უფრო დიდია მსახიობი, მით უფრო უბედურია იგი. ვარბო, მერილინი, რიტა ჰეივორტი და შენ... ეს საშინელი პროფესიაა ქალისთვის. ამას ვამბობ, როგორც მამაკაცი და მსახიობი, რომელიც სხვებზე უკეთ გიცნობდა და ესმოდა შენი...

...სხუთ წელზე მეტი ვიცხოვრეთ ერთად. შენ ჩემთან... და მე შენთან. შემდეგ ცხოვრებამ — ჩვენმა ცხოვრებამ დაგვაშორა, მაგრამ ხშირად ვურეკავდით, უფრო სწორად ხმას ვაწვდენდით ერთმანეთს, 1968 წელს იყო ფილმი „აუზი“ და ჩვენ კვლავ ვიპოვეთ ერთმანეთი, რათა ერთად გვემუშავა...

გერმანიაში ჩამოვედი, რომ გადაღებებზე წამეყვანე. იქ გავიცანი შენი ვაჟი — დავიდი.

ამ ფილმის შემდეგ შენ ჩემი და გახდი, მე კი — შენი ძმა. ჩვენი ურთიერთობა სუფთა და უმწიკვლო იყო. ვნების ადგილი უფრო მშვენიერმა გრძნობამ — მეგობრობამ დაიკავა...

მერე ცხოვრებაში მხოლოდ შიში და უბედურება ნახე. შენზე ამბობენ შესანიშნავი ტრაგიკული მსახიობიაო! ის კი არ იციან, რომ თავად ტრაგიკული ქალი ხარ, ვინც დიდი ხარკი უხადა ცხოვრებას, რომ შენს ეკრანულ როლებში შენი საკუთარი დრამებია ასახული... არ ესმით, რომ იმიტომ ხარ „შესანიშნავი“ და „გენიალური“, რომ ტრაგედის გვერდით არსებობ და ყველა შენი როლი პირადი დრამების გამოძახილია, განსაკუთრებულ შუქს ასხივებ, რადგან თავს იწვევ და იბუგავ...

დავიღის სიჯვდილამდე პროფესიის



რომი შნიდერი 1982 წ. უკანასკნელი ფოტო.

წყალობით კიდევ თავს იკავებდი, დავიდი დაკარგე და პროფესია გელარ გშველოდა...“

...აღენის გულითადი აღსარება... მისი ეპიტაფია რომის სიკვდილზე... განმარტავს კი ცხოვრებიდან ასე უღრმოდ და მოულოდნელად წასული რომის დაღუპვის მიზეზებს? შესაძლოა... მაგრამ ნაწილობრივ... რაღაც მაინც დარჩა გა მოუთქმელი...

აღენის მიერ ასე ხატოვნად აღწერილი ჯოჯობეთის 9 წრიდან გამოტოვებული პირველი წრე — მისი საკუთარი ლალატი... აღენი სიტყვასაც არ ძრავს იმის შესახებ, რომ 5 წლის განმორების შემდეგ, პირველი დამახებისთანავე რომი მისკენ გაექანა, რითაც, იქნებ, ოჯახური ცხოვრებისა და სულიერი წონასწორობის შენარჩუნების ერთადერთი შანსიც კი დაკარგა. ძნელი სათქმელია, არ ესმოდა ეს აღენს თუ შეგნებულად თვალთმაქცობდა... ვერ ხვდებოდა (ან არ სურდა მიხედვრა) იმასაც, რომ რომისთვის ყოველთვის ერთადერთი, ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანი იყო...



# ბიზანტიის იმპერიის ისტორია

შარლ დილი

## კომნიენების მმართველობა და ბიზანტიური კულტურა XII საუკუნეში

კომნიენთა საგვარეულოს სამი პირველი იმპერატორი ძალ-ღონეს დაუხონგავად ცდილობდა თავისი ძველი სიდიადე დაებრუნებინა იმპერატორის ძალაუფლებისათვის. მათ ძალზე დიდი ენერჯია შეაღიეს არმიის რეორგანიზაციას, რასაც საფუძვლად ედო, უწინარეს ყოვლისა, დაქირავებულ ჯარისკაცთა რაოდენობის ზრდა, უწყვეტ ნაკადად რომ აწყდებოდნენ იმპერიას დასავლეთიდან. მეორეს მხრივ, ისინი, ცოტა არ იყოს, წინდაუხედავად უგულვებელყოფდნენ ფლოტს, რადგანაც გადაპარბებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ვენეციელებთან კავშირსა და მათ საზღვაო ძლიერებას, რისი წყალობითაც იმედოვნებდნენ თავიანთი ბატონობა უზრუნველყოთ ზღვებზე. მიუხედავად ამისა, მათ მაინც მოახერხეს მრისხანე სამხედრო ძალის შექმნა, რომელსაც შეეძლო დაეცვა აღდგენილი იმპერია და განემტკიცებინა საკმაოდ მომძლავრებული საიმპერატორო ძალაუფლება. ალექსიაცა და იოანეც დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ფინანსებს; მართალია, გადასახადები ძალიან მძიმე იყო და სახაზინო ტირანიაც სულ უხუთავდა მათ ქვეშევრდომებს; მართალია, მანუელის მმართველობა ძალიან ძვირად დაუჯდა იმპერიას იმ ხარჯების წყალობით, რასაც გამუდმებით მოითხოვდნენ ომები, დიპლომატია და ფუფუნება, რასაც ესოდენ ხარბად მიეღებოდა იმპერატორი, — XII საუკუნის ბიზანტია მაინც მდიდარი ქვეყანა იყო, საკმაოდ

განვითარებული მრეწველობითა და ვაჭრობით, მიუხედავად მისი ეკონომიკური პოლიტიკის შეცდომებისა, რას შედეგადაც აღმოსავლეთის ბაზრებიდან ბერძნებს თანდათანობით აძევებდნენ უცხოელები, და იტალიის სავაჭრო ქალაქების დღითიდღე მზარდო მისწრაფებისა, სულ ხშირად გამოეყენებინათ იმპერია საკუთარი ინტერესებისათვის და თავიანთი მოქალაქეები ისე დაემკვიდრებინათ მის მიწა-წყალს როგორც დაპყრობილ ქვეყანაში.

მეორეს მხრივ, კომნიენები არანა, ლებ ყურადღებას იჩენდნენ ეკლესიამიმართ. ისინი ერთნაირი გულმოდგნებით ებრძოდნენ მწვალებლობასა და თავისუფალ აზრსაც, რომელმაც ალო რძინებული პლატონური ფილოსოფიის სახით იჩინა თავი კონსტანტინეპოლის უნივერსიტეტის კედლებში. იმპერატორები ფიზიკად აღევნებდნენ თვალს სამღვდელთა ზნეობას და განსაკუთრებული გულმოდგინებით ცდილობდნენ უფრო სადა უფრო მარტივი და სამაგალითო გაეხადათ ბერ-მონაზონთა ცხოვრება, რომელთათვისაც XI საუკუნის დასლევს წმიდა ქრისტოდულოსმა, ალექსი კომნიენის თანადგომით, საინიშუშო მონასტერი დააარსა პატმოსზე (1088 წ.). კომნიენები თანდათანობით ამრავლებდნენ კონსტანტინეპოლში საქველმოქმედო დაწესებულებებს: მონასტრებს, საავადმყოფოებს, ეკლესიებს, რომელთა შორისაც ყველაზე ღირსშესანიშნავი იყო პანტოკრატორის ეკლესია, დაარსებული იმპერატორ იოანეს მიერ, იმ მიზნით, რომ სამონაზვნო ცხოვრების დიდ ცენტრად და მწირთა თავშესაფრად ექცია იგი, მოკლედ, ისეთივე როლი დაეკისრებინა

გაგრძელება. იხ. № 1-2, № 3-4, № 7-8, № 9-10, 1992 წ.



მისთვის, რასაც საფრანგეთში ასრულებდა სენ-დენის მონასტერი. დაბოლოს, იშვიათად თუ მოიძებნებოდა სადმე უფრო დიდებული და მომზიბლავი სასახლე, ვიდრე კომინების სამეფო კარი. „ოქროს რქის“ სიღრმეში აღმართული ვლახერნის სასახლე, სადაც იმპერატორებმა გადაიტანეს თავიანთი რეზიდენცია, თანამედროვეთა მოწიბობით, ფუფუნებისა და მშვენიერების ნამდვილი სასწაული იყო. აქ მბრძანებლის გარშემო, მეტადრე მანუელის ეპოქაში, თავს იყრდა განცხრომასა და დროსტარებას დახარბებული საზოგადოება; ბიზანტიელებმა დასავლელთა ზოგიერთი საყვარელი გასართობიც კი გადმოიღეს, როგორც მაგალითად, ტურნირები და მისტერიები. ამ საზოგადოებაში დიდი ადგილი ეკირა ინტრიგებსა და ავანტურებს; აქ სრული გასაქანი ეძლეოდა მომზიბლავი ქალების კვლულობასა თუ მომწუსხველ ხიზლს, და მთელი ეს ახალგაზრდული ფიცხი, კისკისი და ვნებათაღელვით სავსე სამყარო თანაბარ ინტერესს იჩენდა როგორც ჭეშმარიტი მეცნიერების, ისე ოკულტიზმის, მაგიისა თუ ასტროლოგიის მიმართ.

სულიერი კულტურის დონის წარმოსადგენად, რასაც XII საუკუნეში მიაღწია ბიზანტიამ, საქმარისია დავასახელოთ ისეთი მწერლები, როგორიც იყვნენ ანა კომნინა თუ ნიკიფორე ვრინოსი, ნიკიტა აკომინატი თუ ეესტათი თესალონიკელი, დაიწყეთ კლასიკური სულისა და ანტიკური ტრადიციების ჭეშმარიტი აღორძინება. იმპერატორები მფარველობას არ აკლებდნენ სწავლულებსა და მეცნიერებს, თეოლოგებსა და რიტორებს, რომლებიც თავიანთი მჭევრმეტყველებით ამკობდნენ ყველა სადღესასწაულო ცერემონიას, აგრეთვე სასახლის კარის პოეტებს, როგორც მაგალითად, თეოდორე პროდრომეს, სალოლოზო და მახვილონი ვრული ლექსების ავტორს, ხელოვნება არსაკლები ბრწყინვალეობით აგრძელებდა წინა საუკუნის ტრადიციებს, და მისი გავლენა აღმოსავლეთის სიღრმე-

დან დასავლეთის უკიდურეს ზღვარს უწევდა.

სირიის ლათინურ სახელმწიფოებში, ვენეციასა და ნორმანულ სიცილიაში ბიზანტიურ ყაიდაზე აგებდნენ და ამკობდნენ ეკლესიებს თუ სასახლეებს. ბერძენ ხელოვანთა ნახელავია ბეთლემისა თუ ტორჩელოს, კეფალუსა თუ მარტორანის მონასტრების, აგრეთვე პალატინის კაპელის მოზაიკები პალერმოში. ვენეციის სან-მარკოს ტაძარი თავისი ხუთი გუმბათით, მარმარილოს ორნამენტთა დახვეწილობით, ოქროვერცხლის სამკაულების სიუხვით, მოზაიკების სინატიფითა და ოქროსფრად მოციმიციმე თალებით, ყველაზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის იმდროინდელი ბიზანტიური ხელოვნების სიღიაღეზე. თვით რომანულმა ხელოვნებამაც კი ბიზანტიისაგან ისესხა თავისი არქიტექტურის ზოგიერთი ნიშან-თვისება და მრავალი დეკორატიული მოტივი. თავისი სიმდიდრით, მომზიბლავ ძეგლთა სიუხვით, სასახლეების ფუფუნებითა და ეკლესიებში დაცული რელიკვიებით კონსტანტინეპოლი მთელი მსოფლიოს აღტაცებას იწვევდა და მომწუსხველ შთაბეჭდილებას ახდენდა ყველაზე, ვისაც წილად ზედა ბედნიერება, ერთხელ მაინც სწვეოდა მას. „კონსტანტინეპოლი საბერძნეთის სიამაყეა, — ამბობს ველ დე დელი, — ყველას სმენია მისი სიმდიდრის ამბავი, მაგრამ ვისაც თავისი თვალთ უნახავს, უფრო მდიდრად უცნობია იგი“. „ბაღდადის გარდა, — წერს ბენეამენ დე ტუდელი, — მსოფლიოს ვერცერთი ქალაქი ვერ შეედრება მას“. რობერ დე კლარის მოწიბობით, „მსოფლიო სიმდიდრის ორი მესამედი კონსტანტინეპოლშია, ერთი მესამედი კი მთელი დედამიწის ზურგზეა მიმოფანტული“. ბიზანტიის დედაქალაქი, ერთი მოსწრებული გამოთქმით, „შუა საუკუნეების პარიზი“ იყო. ვილარდუნის მტკიცებით, ის იყო „მსოფლიოს ყველაზე მდიდარი ქალაქი“, „დანარჩენ ქალაქთა მუთუფე და მბრძანებელი“. ო, ეს საშიშრედასაზიფათო კეთილდღეობა, რადგანაც აღტაცებასთან ერთად ის იწვევ-

და საყოველთაო შურისა და სინჯარბის გრძნობას, რაც ძვირად დაუჯდა იმპერიას, როგორც კი გამომჟღავნდა მისი სისუსტე.

### ბიზანტიის იმპერია XII საუკუნის დამლევს

(1181—1204 წ.)

სანამ მანუელ კომნინი ცოცხალი იყო, მისი ქაუა, ენერგია და სიმარჯვე უზრუნველყოფდა შინაგან წესრიგს და იმპერიის ფარგლებს გარეთაც განამტკიცებდა ბიზანტიის ავტორიტეტს. მაგრამ მანუელიც მოკვდა და იმპერიასაც წყალი შეუღდა. ისევე, როგორც იუსტინიანეს ეპოქაში, XII საუკუნის იმპერიული პოლიტიკაც უკიდურესად პატივმოყვარული გეგმების განხორციელებას ისახავდა მიზნად; ისევე, როგორც მაშინ, პოლიტიკის შეცვლა ამჟერადაც საბედისწერო აღმოჩნდა. გამუდმებით რომ ერეოდა დასავლეთის საქმეებში და თავისი შლეგური ოცნებით მსოფლიო ბატონობას მიეღტვოდა, რაც ასე აშფოთებდა ლათინებს, მანუელი, იმავდროულად ვერ ამჩნევდა საფრთხეს, აღმოსავლეთიდან რომ ემუქრებოდა იმპერიას და სწორედ ამიტომ უფსკრულის პირას მიიყვანა სახელმწიფო. როგორც კი ძალაუფლება უფრო სუსტ ხელში აღმოჩნდა, დაუყოვნებლივ იჩინა თავი მის მიერ მსოფლიოში დათესილი შურის, სიძულვილისა თუ შურისგების გრძნობის ყველა სავალალო შედეგმა.

მანუელს მცირეწლოვანი მემკვიდრე — ალექსი II დარჩა; უფლისწულის დედა, რეგენტი მარიამ ანტიოქიელი, წარმომავლობით ლათინი იყო და ლათინებსვე ეყრდნობოდა, რის გამოც ხალხს არ უყვარდა იგი. ანდრონიკე კომნინმა საყოველთაო უკმაყოფილება თავის სასარგებლოდ გამოიყენა და თვითონ გახდა იმპერატორი (1182—1185 წ.). კომნინთა ამ უკანასკნელ წარმომადგენელს შეეძლო დიდი მბრძანებელი ყოფილიყო, ის მიხვდა, რომ ფეოდალთა ძლიერება საშიში იყო იმპერიისთვის და დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა მათ; 1185 წელს იმპერა-

ტორმა სისხლში ჩაახრჩო ისააკ ანგელოსის ამბოხება ბეთანიში. მანუელს რაქმნა ადმინისტრაცია, შეამცირა ხარჯები და შეამსუბუქა გადასახადები, ასე რომ, პოპულარობის მოსახვედლსწორ გაზას ადგა, მაგრამ გარეშე მოვლენებმა — ნორმანებთან ომმა, რაც ამ უკანასკნელთა მიერ თესლონიკის აღებით დამთავრდა (1185 წ.) და უნგრელების წინააღმდეგ ბრძოლამ, რის შედეგადაც დაკარგულ იქნა დალმაცია (1185 წ.) განაპირობა მისი დამხობა. ახალმა ამბოხებამ (1185 წ.) ტახტზე აიყვანა ისააკ ანგელოსი და დააქარა იმპერიის გაპარტახება. ისააკს (1185—1195 წ.) არ გააჩნდა საიმისო ძალა, რომ თავიდან აეცილებინა კრიზისი, რომელიც იმპერიას ემუქრებოდა. ისააკზე უკეთესი არც მისი ძმა ალექსი III (1195—1203 წ.) იყო, რომელმაც ტახტიდან ჩამოაგდო იგი. იმპერიას კატასტროფა ელოდა.

ამბოხებებითა და გაუთავებელი შეთქმულებებით ძირმორყეული უზენაესი ხელისუფლება მეტისმეტად სუსტი იყო; დედაქალაქში მთავრობას ბრბო კარნახობდა კანონებს; პროვინციებში კვლავ აღზევებას ცდილობდა არისტოკრატია და იმპერია თანდათანობით იშლებოდა. ისააკ კომნინმა თავისი დამოუკიდებლობა გამოაცხადა კიპროსზე (1184 წ.), გაბრასმა კი — ტრაპიზონში, კანტაკუზენების, ვრანასების, სგუროსების დიდი ფეოდალური საგვარეულოები დაქუცმაცებულ იმპერიას განუეითხავად სტაცებდნენ და ითვისებდნენ მიწა-წყალს, ყველგან უწყსრიგობა და სილატაკე სუფევდა. გადასახადები წელში გამწყვეტი იყო, ხაზინა — ცარიელი, ვაჭრობა — ჩამკვდარი; ყველგან ფესვი გაედგა დემორალიზაციას, თვით ეკლესიის წიაღშიც კი ბერები, რომლებიც მონასტრებს ტოვებდნენ, კიდევ უფრო ამძაფრებდნენ უწყსრიგობას. სამონასტრო რეფორმა უფრო აუცილებელი ჩანდა, ვიდრე ოდესმე. უწინარეს ყოვლისა, სუსტდებოდა ელინური ტრადიციები, სულს დაფავდა პატრიოტული გრძნობა.



საფრთხე, რომელიც გარედან ემუქრებოდა იმპერიას, კიდევ უფრო სერიოზული იყო. ბალკანეთში სლავები ცდილობდნენ ქედიდან გადაეგდოთ იმპერიის უღელი, სერბიაში სტეფანე ნემანიჩ თავისი ძალაუფლება გაავრცელა პერკეგოვინაზე, ჩერნოგორიასა თუ ღუნაისპირა სერბიაზე და ვეებერთელა სახელმწიფო დააარსა. პეტრე და იოანე ასენების მეთაურობით აჯანყდნენ ბულგარელები და ვალახები (1185 წ.). კუჩანების მხარდაჭერითა და სტეფანე ნემანიჩის თანადგომით აჯანყებულებმა სწრაფად წაიწიეს წინ. ისააკმა მარცხი იწვნია ბერეასა (1190 წ.) და არკადიოპოლთან (1194 წ.). ასე შეიქმნა ვალახო-ბულგარული სახელმწიფო, რომელმაც თავისი ძლიერების მწვერვალს მიაღწია იოანიცეს, ანუ კალოიანის (1197—1207 წ.) მმართველობისას. 1201 წლის ხელშეკრულებით ალექსი III იძულებული შეიქმნა ეცნო ბულგარელთა ომების ყველა შედეგი — ბელგრადიდან შავ ზღვასა და ვარდარამდე. მალე ბულგარეთის მბრძანებელმა მიაღწია იმას, რომ ინოკენტი III-საგან მეფის ტიტული და დამოუკიდებელი ეკლესიის დაფუძნების უფლება მიეღო (1204 წ.).

დასავლეთით პორიზონტზე კიდევ უფრო პირქუში ღრუბლები იგრავენებოდა. 1182 წლის ამბოხებისას, რომელმაც ტახტზე აიყვანა ანდრონიკე კომნენი, კონსტანტინეპოლში მცხოვრები ლათინების ხოცვა-ჯლეტამ ნორმანებთან ომი გამოიწვია. თუმცა სიცილიის მეფის მიერ თესალონიკის აღებას შემდგომი წარმატება აღარ მოჰყოლია და ისააკმა შესძლო მომხდურთა მოგერიება (1186 წ.). მაგრამ ამის შემდეგ ძველისძველი მტრობა ბიზანტიასა და დასავლეთს შორის კიდევ უფრო მეტად გამწვავდა. ამას ხელი შეუწყო პოლიტიკურმა შეცდომებმაც, რომლებიც ფრიდრიხ ბარბაროსასთან ურთიერთობისას იქნა დაშვებული მესამე ჯვაროსნული ლაშქრობის დროს (1189 წ.). ერთხანს გერმანიის იმპერატორი სერბებსა და ბულგარელებთან ერთად კონსტანტი-

ნეპოლის აღებასაც კი აპირებდა, და ჯვაროსნები ისეთი გააფთრებით დაიპყრნენ იმპერიის წინააღმდეგ, თითქოს მისი მოსისხლე მტრები ყოფილიყვნენ. ბარბაროსას ვაჟი ჰენრი VI კიდევ უფრო საშიში მეტოქე გამოდგა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ნორმანთა მეფეების სამფლობელოებთან ერთად მათი პატივმოყვარული გეგმებიც მემკვიდრეობით მიიღო. ის ცდილობდა ხელთ ეგდო აღმოსავლეთი და ნორმანთა მიერ ოდესღაც დაპყრობილ მთელი ტერიტორიების დაბრუნებას მოითხოვდა ალექსისაგან (1196 წ.). მანამდე კი აიძულა იმპერატორი ხარკი ეძლია მისთვის.

მაგრამ განსაკუთრებულ შეშფოთებას იწვევდა ვენეცია, რომელსაც სურდა შერიცხია 1182 წლის ხოცვა-ჯლეტის სანაცვლოდ; მის დასაშოშინებლად ისააკი იძულებული შეიქნა მთელი ზარალი აენაზღაურებინა და მნიშვნელოვანი პრივილეგიები მიენიჭებინა ბიზანტიის ყოფილი მოკავშირისათვის (1187 წ.). ალექსი III-მ კიდევ უფრო გაზარდა ეს პრივილეგიები (1198 წ.), თუმცა მათი ქმედითობის შესამცირებლად ასეთივე უფლებები მიანიჭა გენუელებსა და პიზელებს. მიუხედავად ამისა, ვენეციელები გრძობდნენ, რომ ბერძნების მძაფრი სიძულვილი სასიკეთოს არას უჭადღა მათ ვაჭრობას და უსაფრთხოებას; ამიტომ როცა ვენეციის დოჟი გახდა ენრიკო დანდოლო (1193 წ.), მოქალაქეებმა გადაწყვიტეს, რომ კრიზისის თავიდან ასაცილებლად, ლათინების გულში ჩაგუბებული მძულვარების გასაქარვებლად და აღმოსავლეთში ვენეციელთა ინტერესების დასაცავად ყველაზე უკეთესი საშუალება იქნებოდა ბიზანტიის იმპერიის დაპყრობა. პაპის მტრობა, ვენეციელების პატივმოყვარეობა, მთელი ლათინური სამყაროს გაბოროტება, — ყოველივე ეს გახდა იმის მიზეზი, რომ მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობა კონსტანტინეპოლის წინააღმდეგ იქნა მიმართული. გაპარტახებულმა, გამოფიტულმა და აღმოსავლეთ ევროპაში სლა-

ვერი სახელმწიფოების გაძლიერების შედეგად დაძაბუნებულმა ბიზანტიამ ვერ შესძლო წინ აღდგომოდა ჯვაროსანთა იერიშს.

**მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობა.** — 1195 წელს, როცა ალექსი III-მ დაამხო და თვალები დასთხარა თავის ძმას ისააკ ანგელოსს, ტახტიდან ჩამოგდებულ იმპერატორთან ერთად მისი ვაჟი — ჰაბუჟი ალექსიცი დილეგში ჩააგდო. 1201 წელს აბალგაზრდა უფლისწულმა დასავლეთში გაქცევა მოახერხა და უზურპატორის წინააღმდეგ დახმარება ითხოვა. სწორედ ამ დროს ჯვაროსანთა მეოთხე ლაშქრობის მონაწილენი ვენეციაში იყრიდნენ თავს. ვენეციელები დაუყოვნებლივ ჩაებლაუშნენ მათთვის ესოდენ სასურველ საბაბს, მოულოდნელად რომ ჩაუვარდათ ხელში, რათა ბიზანტიის საშინაო საქმეებში ჩარეულიყვნენ, ხოლო ურიცხვმა აღქმა-დაპირებამ, უშურველად რომ იძლეოდა ალექსი, ადვილად ჩაახშო ჯვაროსანთა სინდისის ქენჯნა. ამრიგად, დოუ დანდოლოს მოქნილმა პოლიტიკამ კონსტანტინეპოლის წინააღმდეგ მიაქცია ის ლაშქრობა, რომელიც „წმიდა მიწის“ გასათავისუფლებლად მზადდებოდა. 1203 წლის დამდეგს ბიზანტიის ტახტის მამიებელთან დადებულ იქნა საბოლოო ხელშეკრულება, ხოლო იმავე წლის 27 ივნისს ლათინთა ფლოტმა კონსტანტინოპოლის მახლობლად ჩაუშვა ლუზა, ქალაქი იერიშით აიღეს და ისააკ ანგელოსი თავის ვაჟთან ალექსი VI-სთან ერთად ხელახლა ავიდა ტახტზე. მაგრამ ლათინებისა და ბიზანტიელების თანხმობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. ახალმა იმპერატორებმა ვერ შესძლეს თავიანთი აღქმის შესრულება. ჯვაროსნები, უპირატესად კი ვენეციელები, სულ ახალ-ახალ მოთხოვნებს აყენებდნენ. 1204 იანვარს სახალხო აჯანყებამ დაამხო დასავლეთის პროტეჟეები და ძალაუფლება ალექსი V მურზუფლეს ხელში გადავიდა. დაზავება შეუძლებელი გახდა. ლათინებმა გადაწყვიტეს ბიზანტიის იმპერიის განადგურება.

1204 წლის 12 აპრილს კონსტანტინეპოლი კვლავ იერიშით აიღეს და განუკითხავად გაძარცვეს. მაშინ როდესაც ბიზანტიის არისტოკრატიისა და სამღვდელთა გადარჩენილი ნაწილი ნიკეას აფარებდა თავს, რათა შემდეგ იქიდან ეცადა იმპერიის აღდგენა, გამარჯვებულნი, გაყოფის თაობაზე დადებული ხელშეკრულების თანახმად, რომელსაც 1204 წლის მარტში მოაწერეს ხელი, ერთმანეთში ინაწილებდნენ ნადავლს. კომნინების ტახტზე ბოდუენ ფლანდრიელი ავიდა (1204 წლის მაისი). ბონიფაციუს მონფერატელი თესალონიკის მბრძანებელი გახდა. კონსტანტინეპოლის საპატრიარქო ტახტს ვენეციის პატრიარქმა დაიკავა. დაპყრობილი იმპერიის მთელ ტერიტორიაზე იქმნებოდა ფეოდალური სენიორიები. ვენეციელები, გაქნილი საქმოსნები, განსაკუთრებული გულმოდგინებით ცდილობდნენ ხელთ ეგდოთ მთელს აღმოსავლეთში ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი დასახლებული პუნქტები, რომლებსაც მათი სავაჭრო და კოლონიალური ძლიერება უნდა უზრუნველყო. გეგონებოდათ, იმპერიას აღსასრულის დღემ უწიათ. და მართლაც, 1204 წლის მოვლენები ბიზანტიისათვის იყო გამანადგურებელი დარტყმა, რომლის შემდეგაც ის ვეღარასოდეს ვეღარ გაიმართა წელში.

### თავი VII

#### კონსტანტინეპოლის ლათინური იმპერია და ნიკეის ბერძნული იმპერია (1204—1261)

1. ბიზანტიის იმპერიის დაშლა. II. კონსტანტინოპოლის ლათინური იმპერია — III. ნიკეის ბერძნული იმპერია. — IV. კონსტანტინოპოლის დაბრუნება ბერძნების მიერ. — V. აქაიის სამთავრო.

#### ბიზანტიის იმპერიის დაშლა

ჯვაროსნების მიერ კონსტანტინოპოლის აღებას, უწინარეს ყოვლისა, შედეგად მოჰყვა აღმოსავლეთ სამყაროს ძირეული შეცვლა.



ბიზანტიის იმპერიის ნანგრევებზე სოკობივით იზრდებოდნენ ლათინთა ფეოდალური სენიორიები. კონსტანტინოპოლში შეიქმნა ლათინური იმპერია, რომლის მბრძანებლადაც ჯვაროსანმა ბარონებმა ფლანდრიის გრაფი ბოდუენი დასვეს. თესალონიკის სამეფო, რომელსაც მონფერატის მარკიზი ბონიფაციუსი მართავდა, იმპერატორს ექვემდებარებოდა. ქვეყანას მოველინენ ნიკეისა და ფილიპოპოლის ტიტულარული პეტროგები, დიდმოტიკისა და აღრამიტონის სენიორიები. კონსტანტინეპოლის აღებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, რაინდთა ძლევამოსილი ლაშქრობის შედეგად, რომელსაც ათენსა და კორინთომდე წინ უძღოდა ბონიფაციუს მონფერატელი, სხვა ლათინური სახელმწიფოებიც შეიქმნა: ბოლონიის სამარკიზო, ნეგროპონტის სენიორია, ათენის საპეტროგო, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა ბურგუნდიელ დელაროშთა საგვარეულო, აქაიის, ანუ მორეის სამთავრო, რომელიც შამპანელებმა — ჟოფრუა დე ვილარდუენმა და გიომ დე შამპლიტმა დაიპყრეს და რომელმაც ლათინურ აღმოსავლეთში ჯვაროსნების მიერ 1204 წელს დაარსებულ ყველა სახელმწიფოზე მეტხანს გაძლო. მეორეს მხრივ, ვენეციამ დაუყოვნებლივ დაიკავა დურაცო ეპიროსის სანაპიროზე, მოლონი და კორონი პელოპონესში, კრეტა და ეგზეა, გალიპოლი, როდოსტო, პერაკლეა და კონსტანტინოპოლის ვრცელი უბანი; ვენეციელი პატრიოტები დაეუფლნენ არქიპელაგის კუნძულებს, სადაც დააარსეს ნაქსოსის საპეტროგო და ჩერიკოს სამარკიზო, ლემნოსის საპეტროგო და სანტორინოს სენიორია. ვენეციის რესპუბლიკას, ამ განსაკვირვებელი კოლონიური იმპერიის მფლობელები, უფლება ჰქონდა თავისი დოჟისათვის საცხებით სამართლიანად ეწოდებინა „ბიზანტიის იმპერიის ერთი მეოთხედის მბრძანებელი“.

ბიზანტიის იმპერიის განადგურებამ განაპირობა არა ერთი და ორი ბერძნული სახელმწიფოს წარმოშობა. ტრაპიზონში კომნენთა დინასტიის ორმა წა-

რმომადგენელმა — ალექსიმ და დავითმა — დააარსა იმპერია, რომელიც მალე შავი ზღვის სანაპიროზე, პერაკლეადან კავკასიამდე გადაიქიმა და XV საუკუნის მეორე ნახევრამდე (1461 წ.) იარსება. ეპიროსში ანგელოსთა საგვარეულოს უკანონო შვილმა — მიხეილ ანგელოს კომნენმა დააარსა სადესპოტო, რომელიც ნავაქტიდან დურაცომდე იყო გადაკომიული. ნიკეაში ალექსი III ანგელოსის სიმემ თეოდორე ლასკარისმა თავის გარშემო შემოიკრიბა ბიზანტიური არისტოკრატიისა და სამღვდლოების გადარჩენილი ნაწილი და 1206 წელს დიდი ზარ-ზემით ეკურთხა „რომელთა იმპერატორად“. პატივმოყვარე ფეოდალებმა: გაბალამ — როდოსზე, მანკაფამ — ფილადელფიაში, ლეონ სგუროსმა — არგოსსა და კორინთოში დაქუცმაცებული იმპერიის ტერიტორიები მიიტაცეს და თავიანთი სენიორიები შექმნეს. კაცს შეიძლება ეფიქრა, რომ ეს იყო ბიზანტიის აღსასრული.

მაგრამ ამ სახელმწიფოებს შორის, რომლებიც ეს-ესა იბადებოდნენ ბოლიტიკური ცხოვრებისათვის, ძალიან დიდი განსხვავება იყო. ლათინურმა იმპერიამ, მისი ახალი მბრძანებლების უდავო ღირსებების მიუხედავად, ნახვარი საუკუნე ძლივს გაძლო (1224-1261 წ.). მისი დასაბამიერი სისუსტე გარდუვალს ხდიდა მის ეფემერულობას. ბერძნებს შორის კი, პირიქით, უცხოელების გამარჯვებამ პატრიოტული გრძობისა და ნაციონალური თვითშეგნების გაღვივება გამოიწვია. ბელადები, რომელთა ირგვლივაც თავს იყრიდა ბერძნული სამყაროს ყველა სიცოცხლისუნარიანი ძალა, მხოლოდ ერთ რამეს მიუღწევდნენ: საძულველი ლათინებისათვის წაერთმიათ კონსტანტინოპოლი. გასარკვევი მხოლოდ ის იყო, ორი ურთიერთმოკონფლიქტური იმპერიიდან მაინც რომელი შესძლებდა ამ მიზნის მიღწევას: ნიკეისა თუ ეპიროსის იმპერია.

თარგმნა **ბაჩანა ზამხვაძემ**.  
(გაგრძელება იქნება)



გურამ ბათიაშვილი

# ცინსარტყელა ანუ ვიწა და სამშობლო

პიესა 2 მოქმედი პირი:

და მოცემი შენ და შენს შემდეგ შენს შთამომავლობას ქვეყანას, ხალაყ შენ იცხოვრებ — შთელი ქანაიანის შიწა-წყალს — სამშადაშო სამშელობელოდ. და ვიქენი ღმერთი შთი.  
„დაბადება“ 17. 8.

მოქმედი პირნი:

- თაოდორ ჰარცელი — ავსტრიელი დრამატურგი, სიონიზმის ფუძემდებელი
- იულია ნიშაშარი — მისი მეუღლე
- დარიფუსი — საფრანგეთის არმიის ოფიცერი
- თაოდორის გამა
- პირში — პარიზელი ბანკირი
- კრიტიკოსი ძალი
- კრიტიკოსი ძრინსტანი — რეჟისორი
- მორძი
- ინკოგნიტო
- ზეპარ
- ზარიბა
- დაბალ-დაბალი
- ნილანი იშვის
- ნილანი იშადის
- შარნალისტი

პარიზელი მოქალაქენი

ვენის ჰდრამატული თეატრი. ვიღრე ფარდა გაიხსნებოდეს, გვესმის აღფრთოვანებული მავრებლის ტაშისცემა, შეძახილები: „ბრაგო“, „ბრაგო“. იხსნება ფარდა.

სცენაზე დგას თეოდორ ჰერცელი, განხარული, სიხარულით აღსავსე თეოდორი შეხვრებელთა დარბაზს თავს უკრავს. ტაშისცემა და შეძახილები ძლიერდება.

შემორბიან ნილანი იშვის და ნილანი იშადის. **ნილანი იშადის.** ბედნიერი ხაჯაშო ადამიანს ცხოვრებაში! დღეს თეოდორ ჰერცელი ბედნიერია. ოცდაოთხეტი წლის განლონით აღსავსე, ძლიერი, შოშნიმბეღელი კაცი დღეს ბედნიერია. აჰამდრე რამდენი კრეშოგრა პქოშია ბერლინის, ვენის, ზალცბურგის თეატრებში, მაგრამ სიხარულით ასე არ ავებობა გული.

**ნილანი იშვის.** (თითქმის ბუზღუნით). რა უსუსური ხატყვება: სიხარული, ბედნიერება! **შეძახილები:** ბრაგო!

ბრაგო, თეოდორი თეოდორის ირგვლივ ყვაილები ცვივია. მომღმირი თეოდორი ხალსს თავს უკრავს.

**ნილანის იშადის.** მხოლოდ ვენის თეატრში პიენის გამარჯვება არ ანთებებს ახეთ სიხარულს. რამდენიმე თვია აულია ნიშაშარი მისი მეუღლე გახდა. ოცდაოთხი წლის ქერა, მერსავსე, თვალეზზირიალა ფულია და თეოდორი დაქორწინდნენ. დღეს პირველად ერთად ზეიმობენ კრეშოგრას ვენის თეატრში. **შეძახილები:** ბრაგო!

თეოდორ ჰერცელს, ბრაგო! უოჩაქ!

უცებ ყველა შეძახილს გადაფარავს ორი სრულიად სხვადასხვა მხრიდან ტყვიასავით ნასროლი:

— ურია!  
— ბრაგო, თეოდორ—ურია!  
დარბაზში შეძახილები შეწყდა, თეოდორი უმწეოდ მიმოიხედავს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ კულისების იმ მხარეს გაიხედა, საითაც იულია ეპულემა.

გამგული სტვენა. **ნილანი იშვის** (დარბაზს კმაყოფილი შესცქერის. იმედის ნიღაბს). ზენ მართალი ხარ— იგი დღეს ბედნიერია აუო. ტაშისცემა, შეძახილები კვლავ გაიხსის, მაგრამ კანტი-უენტად. ტაშს სიხარვრე დააკლდა — შეძახილებს — ღონე.

— ბრაგო! |  
— ბრაგო თეოდორ ჰერცელ! და კვლავ ტყვიასავით ნასროლი:  
— თეოდორი თქვენთვის ჰქვია. სინამდვილეში ბენიამინაი ბენიამინ ზეედ ჰერცელი  
— უოჩაქ ურია!  
შეძახილები შეწყდა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ხალის დარბაზიდან გადის.

**ნილანი იშვის.** აი, ამიტომ არ მიყვარს სიტყვები: სიხარული, ბედნიერება! მატყუარა! (თეოდორი კულისებისაკენ მიდის). **იულია** (თეოდორს კოპებშეკრული შემოეგებება). ეს რა შეძახილები აუო?





თავად მოსწონს, ხანა ხანა რაღაცა, რომ შეიძლება  
კმაყოფილი წავიდა.  
იწალიბ (ციკაძე), რა ხდება? რას გიძახებოდე-  
დენენ?

თავად მოსწონს. ყველაფერსა და ნუ შეიძლება.  
ხეპრებს რა გამოიღვეს?

იწალიბ. შენ რა, შინაგანად ურთა ხარ?  
თავად მოსწონს (წიგნიანი, ნაძალადევი ლიმი-  
ლით) მე ებრაელი ვარ.

იწალიბ. (თავსაზრდოვანად). რას ამბობს,  
თეოდო, ურთა ხარ?

თავად მოსწონს (ლიმილი პირზე შევარა, პაუ-  
ზა) მე ებრაელი ვარ.

ნიღაბი იმჰინს. რა უცებ მთავრდება, რა  
უცებ მთავრდება სინაშული, და რაღაც ხა-  
ტუხარა ზედნიერებას რომ ეძახიან! რას გვი-  
ტოვებს სინაშული ვარა ტოკილისა და სი-  
ნაშულია!

იწალიბ (დაბნეული), კი, შავრაშ... კი, შავ-  
რაშ, მე რატომ არ ვიცი... ის, რომ შენ  
ურთა... ის, რომ შენ ებრაელი ხარ, დღეს უნდა  
გამეცო?

თავად მოსწონს (იულის ხელს გადახვევს. შე-  
ყვარებული კაცის ლიმილით). ალბათ, იმი-  
ტომ რომ კვლავი ებრაელი ვარა არასოდეს  
მიგაძვინა თავი.

იწალიბ. (თეოდორის ხელს მხარს აარი-  
დებს) შავრაშ რომ ხარ! მთავარი ის არის,  
რომ ურ... ებრაელი ხარ!

თავად მოსწონს (იულის სიტყვებს ყურად-  
ღებას არ აქცევს. განაგრძობს.) და მეც კი  
დაშავიწუდა, რომ ებრაელი ვარ... დავიწუე-  
ბა შეწადა და დავიწუეწუე.

ნიღაბი იმჰინს (ციკინს). აი, ხალციხის  
გულუბრყვილობა ადამიანებისა! სახაცილო  
გულუბრყვილობა! ამის დავიწუებებს უფლებ-  
ბას ვინ მოგვამებს!

იწალიბ. (უცებ). შე დიდხანს მივდივარ.

თავად მოსწონს. ვარ გავიგე.

იწალიბ. მე დიდხანს მივდივარ.

თავად მოსწონს. რატომ? (მცირე პაუზა) პრე-  
მერა სწავლებაც შევფლობო და ერთად წა-  
ვიდეთ.

იწალიბ. (საზვასპით). შე დიდხანს მივდივარ.  
(მკვეთრად შეტრიალდება და ჩქარი ნაბი-  
ჯით მიდის).

თავად მოსწონს (დადევნება). იუღია, იუღია!  
(მაგრამ იუღია არ მოიხედავს, კიდევ უფრო  
აჩქარდება, რომ სწრაფად გაეცალოს აქაუ-  
რობას).

ნიღაბი იმჰინს (იატკებ ფეხებგაჩნხული  
დაქდება). ესეც ახე! დიდხანსა წავიდა, დე-  
დიკოს გაჰყვა იუღია—მფრფინი, სახაყვანქ-  
ხელი, ერთადერთი იუღია!

ნიღაბი იმჰინს. შეგი რა მოხდა ყვე-  
ლაფერი ორიოდ დღეში მოგვარდება. იუღიას  
თუკვირ მოგნატრება, დედიკოს კი ეს მოგონ-

დება, რომ მის არასოდეს არ უგრძნია  
სიძე ებრაელი იყო.

ნიღაბი იმჰინს. (თითქმის წამდგომით).  
შეგი რა მოხდა? ყველაფერი ო-რი-ოდ  
დღეში მოგვარდება! არა, არ მოგ-  
ვარდება. დედიკო ნიშნური ნაცუშა ძალი-  
ვით გავიდა თეატრიდან, თავდაპირველ  
სიძე-  
ხილის აღმოჩენა ედგებოდა პირ-სახეზე... მო-  
ახტუე, შეურაცხვეს... ერთადერთი იუღიას  
შეუღლებ, ერთადერთი სიძე ებრაელი აღმოჩ-  
ნდა! ამაზე უარესი რა უნდა მოხდეს!

ნიღაბი იმჰინს. აჰ, კულისებში რევი-  
სორი, მსახიობები ერთმანეთს უფლობენ,  
დრამატურგი კი მარტოკა დარჩა! თეოდორ  
შერტლი გულნატყვი დგას სცენაზე. რაზე  
სტიკვა გული — ამაზე, რომ აღარავინ უფლ-  
ცხებს, თუ იმის ვარა, რომ იუღია წავიდა?  
იქნებ, უწყხანდელი ღამე აგონდება, როცა  
შეიშველ იუღიას შის მკერდზე ეღო თავი და  
შევიდად ფეხიწავდა?

შემოდანი მენსინიანი კრიტიკოსი და კრიტი-  
კოსი ქალი.

პრინციპალი ძალი. ძვრფასო თეოდორ  
კრიტიკოსთა ანტიკაციის სახელით სულით  
და გულით მოგედოცათ როგორც დრამატურგს.  
კარგი ნაწარმოები დავიწერათ, თქვენ წარ-  
შატება მოიპოვებ.

თავად მოსწონს. გზადლობა.

პრინციპალი ძალი. (ლაპარაკებს შეუე-  
ლი ტონით). შავრაშ ჩემთვის, და არა მხო-  
ლოდ ჩემთვის, შე კრიტიკოსთა ანტიკაციის  
სახელით გედაპარკებთ — გავუგებარა ერთი  
გარემოება: ავტორის ისტორიაზე, იმაზე,  
რაც ახე აწუხებს ავტორიელ ხალხს, რატომ  
უნდა უყრდეს ებრაელი. ენე, იგი არავტორი-  
ელი! არსებობს თემა სიუჟარულია, შეგონ-  
რობისა... დამოუკიდებელი, რომ შრავალი თემა  
არსებობს. უშკობებისა სწორედ ამ თემაზე  
მოპიკლოთ ზელი. ავტორის ისტორიაზე წე-  
რის უფლება კი ჩვენ დავეთმეთ, ავტორი-  
ელებს, ბატონო პეტრე! (მისი მიმყო-  
ლი მამაკაცი თავის ქნევით იღასტურებს კრი-  
ტიკოსი ქალის ნათქვამს).

პრინციპალი ძალი. ჩვენ ხომ მეგობრე-  
ბი ვართ, თეოდორ, შენ რომ უკვირ არ ვეპარე-  
ბა ჩემს ეთილ წრავებში. შავრაშ მინდა  
იცოდეთ: არსებობს თემა, რომლებზეც მხო-  
ლოდ ავტორიელმა უნდა წეროს.

თავად მოსწონს. განა შე ავტორიელი არა ვარ?  
პრინციპალი ძალი. (კრიტიკოს მამაკაცს  
გაკვირვებული მიუბრუნდება). ხალციხია,  
განა თეოდორი ქრისტიანია? განა შეიძლება  
ებრაელი ავტორიელი იყოს?

პრინციპალი ძალი. (ლიმილით). სახაცილოა!

თავად მოსწონს (დაბნეული უმწეოდ მიმოიხე-  
დავს). ვერაფერი გავიგე, შეგობრებო, განა  
შე... განა შე ავტორიელი მწერალი არა ვარ?  
პრინციპალი ძალი. (ბრაზით შესძახა) თქვენ



ესეთ რას წინავეს აყო ავტორიელი შერა-  
ლი... ავტორული ლიტერატურა ზომ...

პრინციპისი (იქინის). რას ამბობთ, თეოდორ,  
ახა, რას ამბობთ!

თამაროვრი. (სულ დაბნა, ვერაფერი მო-  
უსწრებია). კი, მაგრამ... კი, მაგრამ... ვინა ვარ  
მე?

პრინციპისი ძალი. (მხრებზე აიწურავს).  
თქვენს ნიჭს პატივს ვცემთ, მაგრამ... ვერაფ-  
რით დაგებმარებით... ხაშქუნაროდ. ვერაფ-  
რით დაგებმარებით. (კრიტიკოსს გაღახვდავს.)  
იქნებ, თქვენ იცით, ვინ არის თეოდორი?

პრინციპისი (ფიქრის). შე მხოლოდ ის  
შემიძლია ვთქვა, რომ იგი ავტორია რამდენიმე  
კარგი პიესისა, დანარჩენი კი... (პაუზა.) მს  
საქართველოს შენ უნდა ჭადაწვევით, უმჯვენოდ  
უნდა გადაწვევით, თეოდორ, ჩვენ შენი შე-  
გობრები ამ საკითხში ვერ ჩავერვივით. ეს  
დელეკატური თემა... ჭერ ზომ ქრისტიანობა  
არ შეიძლება!

პრინციპისი ძალი. ჩვენ კი შობარული  
ვიქნებით. ისეთ პატივს ვცემთ თქვენს ნიჭს,  
რომ შობარული ვიქნებით... ავტორიული ხალ-  
ხის ახტორიული წერის უფლება კი ჩვენ და-  
ვითხოვთ. (გაღივს)

პრინციპისი. შენ, მხოლოდ შენ შეგიძლია  
ამის გადაწვევება, კარგად იყავი!  
(კრიტიკოსს ქალს მისდევს)

ნილაბი იმედი. (თავზე ქეპებურა ცილინდრს  
დისხურავს, ფრავს მოცუამს, ხელში ქოხს  
დაიპერს და თეოდორს მიუახლოვდება). შო-  
მილოცავს, თეოდორ! შე ამ ხალაშის ბედნი-  
ერი ვარ! შენ კიდევ ერთხელ დაამტკიცე, რომ  
მამაშენი ამაოდ არ გარჩილა.

თამაროვრი (ფიქრებში ჩაფლული). მამა,  
ვინ ვარ მე?

მამა. (პირდაპირ პასუხს თავს არიდებს.  
ამიტომაც ცდილობს ღიმილით და ხუმრობით  
დაფაროს თავისი განწყობილება). ამ ხალაშის  
იქვეც კი ვამჩნევ, ახე ეკვიანი როგორ არის-  
მითო იემო შეილი, მაგრამ დედაშენისა ძა-  
ლიან შერა — არც ისე ღამაშა იყო, რომ  
ვინმე გაარჩიებოდა და არც ისე უკუყო,  
რომ შერცლის განძეულზე ბელი აელთ. ამას  
გარდა, ჩვენს უბანში ჩემზე არც ეკვიანი შე-  
გულდობოდა ვინმე და არც — შილიდარი.

თამაროვრი. (ახლა ეს ენამოსწრებულობა  
აღიზიანებს). მითხარა — ვინ ვარ მე!

მამა. მამის გაუგონარი შეილი — ძალიან  
შინდოდა ჩემს ვაზს გაბულოდოდა — ფინანსი-  
ტი გაშხდარიყავი, მაგრამ რა გაუწყობა —  
შენ შერცლობა აირიო. გამარჯვება აქაც ისე-  
ვეა სინარული მისმტანი, როგორც იქ და  
თურმე გამარჯვების შემთხვევაზე აქაც ისევე  
აუხებთან შურათ, როგორც! — იქ.

თამაროვრი. (კვიარად). მამა!  
მამა. (პაუზა). ვგონებ, არ უნდა უარყო,  
რომ შენს ნაკლებ სწორედ მამინ დედაწვევენ

ქმნას და გამოწვევებთან, როცა ვამარჯვებ  
შობაოვებ. ნუ ეტებ ვინ ხარ, რა ხარ, შენვე.  
რია, რომ შენ ხარ ადამიანი.

თამაროვრი. როგორი ადამიანი? რას ნიშ-  
ნავს ებრაელობა?

მამა. ჩვეულებრივ საზოგადოებაში ჩვე-  
ულებრივი ადამიანი, მაგრამ იმის გამო, რომ  
დღეს ერობაში... (პაუზა). სიკატუეში ჭერ  
კიდევ მამარჩემა ჩამაგონა, ოცნაში კეშმარი-  
ტი ებრაელი ვეფილიყავი, გარეთ კი საქვე-  
ყნო, საყოველთაო ადამიანი. ამ რწმენით ვი-  
ცხოვრებ ერთხანს, მაგრამ... მხოლოდ ერთხანს,  
შაღე ოცნაშიც ვავილილე ყოფა — დიასპორაში  
ებრაელობა ტვირთია, მხრებზე რომ გავწევს  
და თუ რწმენით არ ცხოვრობ, ეს ტვირთი  
დღითიდღე შიმშილს... ამ სიმძიმის მხრებიდან  
ჩამოსხნა, ცხოვრების გაიოლება კი ხანგვიოთა...  
მეც გამარბიყავა იმ ხანგამ, შემიტყუა შემდეგ...  
შეცდომა პოზიციად ვაქცეა.

თამაროვრი. რა იყო ეს პოზიცია?

მამა. (ირონიული ღიმილით). პოზიცია, რა  
სახკილო სიტყვაა, ჭრა? პო-ზი-ცია-ა? შთა-  
ვარი ის არის, რომ მე ვარ ადამიანი, შოლო  
ებრაელობა... ებრაელობა ხად ვაშქეცევა-  
მეთქი. ზომ არის სასაცილო? (პაუზა.) პო-  
ზი-ცია-ა... ვცდილობდა ვეფილიყავი ავტორის  
ღირსეული შოკალაქე, დამეფიყვებინა ჩემი  
ებრაელობა. შაღე ვიგარძენ: რაც უფრო  
ვეწოდებოდი წარსულს, მით უფრო კარგად  
გვეღებულობდა ეს საზოგადოება. ამიტომ ოც-  
ნებში ის სურათებშიც ჩამოვხებენით, ჩვენს  
ებრაელობას რომ აღასტურებდა, დედა-მამის,  
ბებიების, ბაბუების სურათები... წმინდა წიგ-  
ნები, ძველთაძველი, საუკეთესო გამოცემები  
სუნდუქებში გადამაღლით, დროდარო მ თუ  
გავისხენებდით ჩვენს ებრაელობას... დიდ  
დღესასწაულებში, ვთქვათ, განკითხვის დღეს  
საქმეებს რომ მოვრჩიებოდით, ხინაგავაში შე-  
ვივლიდით.

თამაროვრი. რატომ?

მამა. ვერ გავიგე. რა რატომ?

თამაროვრი. სინაგოგაში რატომ შევლი-  
დით (ღუმბილი). თუ ებრაელებად არ მიგაჩნდი-  
თავი, რატომ მიდიოდით?

ლუმბილი.

მამა. იმითომ რომ ჩვენგან, ებრაელობისა-  
გან ის მოსწონდათ, თუ საკუთარ თავზე ვამ-  
ბობდით უარს (ღუმბილი. სინანულით). ჩვენ  
კი... ებრაელობას ლაღი ცხოვრება ვარჩიეთ...  
ებრაელობა ძველ ძონებდალ მივიჩნიეთ და ერთ-  
მანეთს ვეჭობებოდით, თუ ვინ უფრო ჩკარა  
მოიწოდებდა ამ ძონებებს, ნაწილობრივი ასე-  
შილდციის ვა გაიარა მამარჩემა — შე მი-  
დოდა შენ ყოფილიყავი პარდუქტი ორი  
თაობის — მამარჩემა და ჩემი თაობის სრული  
ასიმილაციონა. შინდოდა ყოფილიყავი ადამი-  
ნი, რომელიც იცხოვრებდა არა ერთი ერის,  
არამედ მთელი ქვეყნის ინტერესებში.



**თეოდორი.** (კარტომ ცედილობდნენ ისინი დაგეგარგათ წარსული, უოფილსუკავით არა ის, ვინც ხართ, არამედ სხვა.

დუმილო. მამამ მხრები აიწურა. თქვენი ებრაელობა რას ნიშნავდა მათთვის — თქვენსავ ღირსებას თუ ნაღს?

**მამამ.** (იციინს). ჩვენ სხვებზე არც უკეთესი ვართ და არც უარესნი... ისეთივენი ვართ, როგორც სხვები... (პაუზა). მაგრამ თუ რაიმეთი უკეთესნი ვართ, ისიც თავად შეგვიქმნეს — იმდენი ვნება მოგვაუქნეს, რომ... გადარჩენის ინსტიქტმა თავის რამ შეგვძინა.

**თეოდორი.** რატომ, რისთვის ხდება ასე? **მამამ.** (მხრებს აიწურავს, ფიქრობს). აბა, რა გითხრა... აღბათ, ყველას თავისი პასუხი ექნება. ჩემი პასუხი კი ეს არის: ჩვენ ხამშობლო ღმერთმა გვიბოძა, ხამშობლოც გვიბოძა და თავის ხალხადც ამოგვარჩია... ამას მოსუვა კანონები, რომელთა დაცვა, ჩვენი ვალება... ებრაელობა იცავდა ღვთის მოცემულ კანონებს... ეს არის მისი ღირსება, რომლის გამოც შრავალ ნაღს აღმოგვიჩენენ შოლმე.

**თეოდორი.** ღვთის მიერ მოცემული კანონების აღსრულებას არ გვპატიობენ? **მამამ** (სიცილით). რა გაეწყობა, ამის გამო ღმერთი თავის არჩევანს არ იცვლის. (თეოდორი ამყვება სიცილეში, ორივენი გულოთად იციინან).

**თეოდორი.** (მოულოდნელად). შიში? **მამამ.** რა შიში?

**თეოდორი.** შიში არ გქონიათ? **მამამ** (უსმოდ, დაბეჭვით შესცქერის თეოდორს). მის კითხვაში გაოცების ინტონაცია გაიპოვეყვის). თეოდო, შენ გეშინია?

**თეოდორი.** ამას წინათ, ქუჩაში ორმა სტუდენტმა მომამბა „ურია“, „ურია“! მაშინ ამ სიტყვებმა დიშილი მომგვარეს, მაგრამ... ცოტა ხნის შემდეგ ხულში შიში ჩამიხაზლდა. შეშინდა, იულიასთან არ მოვამხებინათ ეს შემზარენი სიტუცა და აჲ, დღეს...

**მამამ.** იულიას შენ უყვარხარ!

**თეოდორი.** სიყვარული... იულიას სიყვარული... დღეს მოხდა ის, რაც უნელაზე შეტად მაფრთხობდა და ამით შიშისგან გამანათვისუღლებს... იულია კი... შე ან ხალაშოს თქვენთან მოვდივარ.

**მამამ.** შენ ხომ პრეშიერის ბანკეტზე დაშპატეე?

**თეოდორი.** პრეშიერის ბანკეტ... რა ხასაცლოა, არა? ამ ფონზე ყველაფერი ხასაცილოა!

**მამამ.** იულია?

**თეოდორი.** ამ ხალაშოს რულიამ ახალი აშპაეი გაიგო და დედასთან წავიდა.

(გადის).

**მამამ.** (მიმავალ თეოდორს გაოცებულ მისჩერება. ფრავს იხდის, ცილირდის შოიხდის, ხელჯობთან ერთად კოხეში დადებს. კვლავ იმედის წაღბად გარდაიქნება). ასე მძიმე ნა-

ბივებით შას ქერ არ უყლია, დამთავრდა თუ რისპრუდენციის დოქტორისა და დრამატურ თეოდორ მერკლის სიცოცხლის ერთი პერიოდო. დამთავრდა ცხოვრება საკუთარ თავისთვის, დღეიდან იგი იღეთ შეპყრობილი ადამიანია. მაგრამ ამის თაობაზე ქერ არაფერი იცის. არც ის იცის, რომ სიცოცხლის დრო ცოტა დარჩა, საქმე — ბეჭი.

**ნილაზი იშპის.** იულია დედხთან ჭადავიდა. დედამ თქვა. ჩემი შვილი მოატუეხო და კმართან შეხვედრა აუკრძალა. თეოდორს ოთხი თვე არ უნახავს მეუღლე.

**ნილაზი იშპის.** პირველი ხამი თვის განმავლობაში თეოდორმა ოცდათვრამეტი წერილი მისწერა იულიას. მხოლოდ ორ რამეს აკეთებდა: სწავლობდა ებრაელი ჭაღხის ისტორიას, გეოგრაფიას, დღევანდელ მდგომარებას და წერილებს წერდა იულიას.

**ნილაზი იშპის.** იულია დუშმით პასუხობდა.

**ნილაზი იშპის.** ამ ათი დღის წინათ კი დაიბადა პირველი შვილი.

**ნილაზი იშპის.** პირველი სხარული ბედნიერი ოჯახისა!

შუტი სენაზე. თეოდორი და იულია.

იულია გულცივია, მიუკარებელი, ირონულ-იცეო.

**თეოდორი.** ოთხი თვე, ათი დღე და თექვსმეტი საათია არ შინახიხარ. დღეს კი ნება მომცეს.

**იულია.** ნუთუ, აუცრებელია ხანჯა ადამიანისა, რომელიც არ გაყვარს...

**თეოდორი.** იულია!

**იულია.** და ამის გამო მისი მოტუებაც შეგიძლია. შე შენ მოშატუე!

**თეოდორი.** ეს ყველაფერი არის ნიშანი არა მოტუებისა, არამედ იმისა, რომ ცუდი ებრაელი ვიყავი.

**იულია.** შე კი მეგონა მართლა ვიყვარდი!

**თეოდორი.** შენ სწდები და შე გობოვ მაგ შეცდომას გზას ნულარ მისცე.

**იულია.** გინდოდა ლამაზი ცოლი გელოდა. ისევე გინდოდა, როგორც ძვირფასი ნივთები თქვენს ოჯახში — ნიშნა სიძლიერისა. შე კი იუღველ ქმარზე არ ვცინებობდი.

**თეოდორი.** შე შეგონა, ხულ სხვაგვარი საუბარი გვექნებოდა — ოთხი თვე, ათი დღე და თექვსმეტი საათია არ შინახიხარ.

**იულია.** მიშატება—გამოკლება უკველთვის იცლოდა!

**თეოდორი.** (პაუზა. თეოდორმა თავი დაიოკა, ღიმილითაც კი). იულია... რატომ გინდა ხარაიანი სჩანე?

დუმილო.

**იულია.** ბავშვი ხულ არა გახვს.

**თეოდორი.** არც გახდება. (ბავშვი მიუბ-



რუნდება). ჭერ რა დროს მსგავსება. სულ  
პაწია.

**იულია.** დედაჩემს ჰგავს. ძალიან კარგია  
რომ დედაჩემს ჰგავს და არა სხვებს.

**თამარო.** სახელი უდედაჩემისა და ვერა-  
ვით — ესთერი.

**იულია.** შე მას უკვე დავარქვი სახელი —  
პაულია. ბებიაჩემს დას ვერქვა.

**თამარო.** ესთერი გმირი ქალი იყო. ებ-  
რაელთა განადგურებას გადაარჩინა.

**იულია.** შე ისტორია არ მუყარს. და სა-  
ერთოდ არ მსურს ამ თემაზე საუბარი.

პაუზა.

**თამარო.** ჩვენ ვენას უნდა გავეცალოთ,  
იულია. შე ძალიან მინდა ვენა დავტოვოთ.  
(იულია ცოვად შესტყვირის, მას არ აინტერესებს  
თეოდორის გეგმები). ძალიან მჭირს ცხოვრება  
ქალაქში, რომელშიც შეუძლიათ სილა გააწინან  
იხის გამო, რომ ებრაელი ხარ, ასე ჰგონია სა-  
დაცა ცხერი-პირით ტლაპოში ჩავეშობი და  
ხუნთქვაც საბოლოოდ შემიკვრება. საშივე,  
ჩვენ საშივე უნდა წავიდე...

**იულია.** (აწყვეტილებს. მას არ აინტერესებს  
ეს საუბარი) არც შე, არც პაულიანს ვენაში  
სული არ გვეხუთება.

**თამარო.** ჩვენ ერთად უნდა წავიდეთ.  
იულია, შე უშენოდ არ შემიძლია!

**იულია** (უკმაყოფილებას არ მალავს, უარის  
ნიშნად თავს გაქნევს). აბა, რას ამბობ!

**თამარო.** (სათქმელს ისე გაუტაცნია,  
რომ იულიას რეაქცია ვერც ამჩნევს). ვენის  
„ახალმა თავისუფალმა პარტიამ“ მთხოვა ვიყო  
მისი კორესპონდენტი პარიზში.

**იულია.** (დაინტერესებული). სადა?

**თამარო.** პარიზში. იქ, ალბათ ცხვირ-  
პარსა არ მოგახლიან, ებრაელი ხარო.

**იულია.** (აღტაცებული). რასაკვირველია,  
პარიზი პარიზია!

**თამარო.** შე ჰყვარა. თუმცა, შე ვენისაც  
ჰყვარა.

**იულია.** აბა, რას ამბობ, ვენა პროვანციული  
ქალაქია. ვენაში ყველაფერი შეიძლება მოხ-  
დეს. პარიზი კი სულ სხვაა (ოცნებით). პარიზი!

**თამარო.** არა, შე ვენისაც ჰყვარა! ის  
თითო-ორიღა უსიამოვნო ფაქტი ზომ მთელი  
ვენის აზრს არ გამოხატავს. მაგრამ მინდა  
ერთხანს პარიზში ვიცხოვროთ.

**იულია.** რასაკვირველია, რასაკვირველია,  
ეგრე აქოხებეს ახლავე შოვალ. დედა, დედა!  
(გადის. თეოდორი ალერსით შეჰყურებს).

**ნილაბი იმპრის.** (მრავალნიშნულუენად  
დედა, დედაიყო, დედა, დედაიყო, ჩემო ერთადერ-  
თო, სუყვარელო დედა... რა კარგი სიტყვებია,  
მაგრამ...)

**იულია.** (შემოდის). არა, შე არსად არ მივ-  
დივარ!

**ნილაბი იმპრის.** ახეთი იყო განაჩენი. და-

ლონებული წავიდა პარიზს და გადაეშვა ევ-  
როპის გულის ცხოვრების ზღვაში.

**ნილაბი იმპრის.** მომდევნო სცენა თეატ-  
რის ხარკეტეციო დარბაზში მიმდინარეობს.  
ედილის განწვრიც, იტაკუე მომავალი სექტაქ-  
ლის „ვენიციელი ვაჭრის“ ტიპების და კოს-  
ტუმების ესკიზებია ჩამწერივებული (ნილაბი  
იმედის ამ ესკიზებს ალგაებს.) თეოდორი და  
სექტაქლის რეჟისორი ქრისტანია. ქრისტ-  
ტანმა სთხოვა თეოდორს რეპტიციაზე მოხ-  
ვლა, შაილოკის შემსრულებელი მახიობი  
კითხულობს მონოლოგს მესამე მოქმედების  
პირველი სურათიდან. (ნილაბი იმედის ფენს-  
ცენაზე გამოდის და იწყებს შაილოკის მო-  
ნოლოგს).

**ნილაბი იმედის.** (შაილოკი — თავზე ჩაჩს  
დაიფარებს, რომლის გამოც ერთობ სასაძი-  
ლოდ გამოიყურება. აქცენტო უცნაური აქცეს-  
გეგონებათ სტირისო). ხედავ? ხედავ? თუ ხე-  
დავ-შეთქვ? ალმასი დავკარგე. ორი ათასი დუ-  
კატი მიმიცია ფრანკურტში დღემდე წყველა  
არ დახტადფომა ჩვენს მოდამს, შე ჰქამდე არა-  
სოღეს მიგრტანია ორი ათასი დუკატი მიმიცია!  
სხვა განძეულობაც ძვირფასი შარგალიტებო  
ნეტა, ჩემი ქალი მკვდარი დამივლო ფეხებთან.  
კუბოში იწვეს და ის დუკატიც შიგ ეწუოს!  
მა, არაფერი ამბავია ამ დუკატიმისა? არაფრან?  
უკვე ისიც აღარ ვიცი მის ძენაში რამდენი  
დაიხარჯა. ხედავ, ზარალი ზარალზე ქურდმა  
ამდენი რამე გაიტაცა და ამდენი ფული ქურ-  
დის ძენაში წავიდა! მიხს ვერ ვიპოვე, შური  
მიხსც ვერ ვიძიე! უხედარება ჰქვენად არ  
არსებობს — შარტო შე დამატყდა თავს. ჩემ  
გარდა ჰქვენად არავინ ოხრავს და კენებს!  
ცრმლები სხვაგან არსადა წდით — მხოლოდ  
შე ვღვრა ცრმლებს...

**მრისტამანი.** (იმედის ნილაბს). გმადლობთ.  
დღტრბ, შეგიძლიათ ათი წუთი შეიხვეწოთ!  
(იმედის ნილაბი ჩაჩს მოხიბის, გადის).

**თამარო.** (ესკიზებს აღჩქარებულად ათეა-  
ლიერებს). ერთი ეს მითხარი, ქრისტანია... (გა-  
ჩუმდება. ესკიზს ყურადღებით ჩაჩერდება). შე  
შენთვის, უწინარჩნად დამამტრტი ვარ, თუ  
ებრაელი?

**მრისტამანი.** რატომ გავაჩნდა ახეთი ფიჭირი?  
**თამარო.** აი, ამ შაილოკმა დამანახა, თუ-  
რმე შენთვის მთავარი ადამიანი კი არ არის.  
არამედ ის, თუ რაჯვარ ჩქმენს ატარებს.  
შენთვის მთავარი ის არის, რომ შაილოკი იუ-  
დეველია. აი, ამიტომ არის იგი ერთი წუწუნა,  
წყრილმანი კაცი. შენ დახციე შაილოკს, ამას-  
ხარავებ, თუმცადა, იგი შეიღმა შოატყუა, გან-  
ძიც მოშპარეს. შაილოკმა ზომ არ იცის შარტო-  
ლა შეიყვარეს მისი შვილი, თუ ეს სუყვარული  
განძის ხელში ჩანაცდება გაითყაშეს? თანა-  
გრძნობა? სად არის თანაგრძნობა მოტყუებულ  
ადამიანისადმი? იქნებ, ისიც გგონია, რომცერტ  
კო ამის შესაძლებლობა მოშეცემა? შენი სხე-



უღიდავს ორი ვირვანჯა ხორცის ამოჭრას მო-  
ვითხოვ?

**ძრინტბანი.** არა, ახე არ შგონა. (პაუზა.)  
მე ახე არ შგონა, შგარა... მე არ შემიძლია  
ანგარიში არ გაუფრო იშას, რასაც ევროსა ეს-  
წრათვის. ევროსას რელიგიური ერთგვარონება  
სწავლია. დღეს ევროსას სწორედ ეს მიაჩნია  
პროგრესის ნიშნად.

**თამილური.** განა ცინარტყელა სხვადასხვა  
ფერებით არ არის ღამაწი?

**ძრინტბანი.** ცინარტყელა... ჯერ ერთი, ის  
ცინარტყელაა, მეორეც, ყოველ ცინარტყელა  
თავის სამშობლო აქვს და იგი სწორედ იქ  
არის ღამაწი.

**თამილური.** იშის გამო, რომ შილოკი სხვა  
მხარის ცინარტყელას ნაწილია, იგი არის ბუ-  
რთივით მრავალი, წოქსივით უფრო. ამიტომ  
შეუვათ ცხვირი ნავის კოჩოს... ამიტომ აქვს  
ახეთი დაბრცილი ფეხები და არტული შვერა.  
ანტონიო? ანტონიო ამოვანია, ღამაწი...

**ძრინტბანი.** შილოკი შევახუთა, თეოდორ,  
ევროსა კი არ ღებულღობს შევახუთობას.

**თამილური.** იქნებ, ის ამოგხსნა, თუ რა-  
ტომ არის შილოკი შევახუთე. ეს მისი მოწო-  
დებია, თუ თავსმოხვეული საქმიანობა? ევ-  
როსამ დღემო შევახუთობა, შგარამ ებრაელო-  
ბას არსებობის უველა გვა ვადაუყრტა, ვარდა  
შევახუთობისა და ხელოსნობისა. მას აძლევს  
საშუალებას იცხოვროს სასუფო შევახუთებით,  
რატომ? იმიტომ ხომ არა, რომ შუღამ სა-  
მინწუნეუ მუაუდებს, როგორც სასოკადღებრფი  
მარმონის დამრღვევი.

**ძრინტბანი.** დღევანდელი ევროსა მხოლ-  
ოდ ამ ღამაწივით არ არის დასახლებული,  
ვინც ამ საუკუნის სახეს ქმნის. ჩვენს დროში  
ბევრი, ძალიან ბევრი ცხოვრობს ბნელი  
საუკუნეებიდან გადმოსული.

**თამილური.** და ამგვარი შილოკით შენ  
იშბო პირში ლუქმას უდებ (ქრისტეანი თან-  
ხმობის ნიშნად თავს უკრავს.) შეთანხმებო. იქ-  
ნებ, იმაშიც დამეთაობო, რომ ეს საძაღლობაა?  
**ძრინტბანი.** მე უფლებია არა მაქვს ანგა-  
რიში არ გაუფრო უმრავლესობას — მის გე-  
შლენებას, მისწრებობას. უმრავლესობა ყო-  
ველთვის არ არის მართალი, შგარამ მას უწარ-  
მანარი ძალია აქვს.

**თამილური.** მე შენ ვეღარ გცნობ — გინდა  
ემსახურო უმრავლესობას, თუმცა, გჯერა, რომ  
ერისა და დროის სახეს უმცირესობა ქმნის?  
**ძრინტბანი.** ეს თეატრია, თეოდორ, თუ  
ყოველ საღამოს აი, ეს უწარმანარი, ღმობის  
ხახახავით საშიში დარბაზი არ გაიხსება, აწრი  
არა აქვს ჩემს შრომას. ამ დარბაზს უმრავლე-  
სობა მივხვება და არა უმცირესობა. შენს ერს  
კი ეს უმრავლესობა ებრძვის, უმრავლესობას  
აღსწრებებს იგი.

**თამილური.** საუკუნეების ხიდრმებიდან  
გადმოსული, გონებადაბნეული უმრავლესობა!

**ძრინტბანი.** მაგ შეფასებით შედეგი არ  
იცვლება — მათ ყოველთვის შეუძლია  
ცხოვრების საქე აიღოს ხელში.

**თამილური.** თუ თეატრიც მათს სამსახურში  
ჩადებება...

**ძრინტბანი.** შენც მათს სამსახურში დგა-  
ხარ, თეოდორ, უკვე დგახარ მათ სამსახურში,  
**თამილური.** (იციინს) მე? მის როგორ?  
**ძრინტბანი.** აი, ეგ შენი იდეა მაგათ სამსა-  
ხურში გაყენებს. თითქმის მათ ებრძვი, სინამ-  
დეგივეთი კი იშას აკეთებ, რაც სწავლიათ.

**თამილური.** ვერაფერი გავიგე, რაღაცას გუ-  
ლისხმობ და არ ამბობ...

**ძრინტბანი.** ვკლავსხმობ შენს იდეას ებ-  
რაელთა ქრისტიანებად მონათვლის თაობაზე.  
შენ გინდა ებრაელობა იმით იხსნა, რომ  
ქრისტიანად მომთავლა ჩაგვანო.

**პაუზა.** თეოდორი უცქრობს. აშკარა მას არ  
სიამოვნებს ის, რაც ვაახსენებს. ხმადაბლა.

**თამილური.** მე ეს იდეა უკუვაგდე. ზოლო,  
მაშინ კი არ შეწავა, ევროსის ხინამდელით, აქ  
გამეფებული ანტისემიტრუმი შაიშლებდა.

**ძრინტბანი.** აი, მაგ ლუქმას კი სიხარულით  
დაღებავს ის შენგან ძაგებული უმრავლესობა.

**თამილური.** და ამით დაცხრება მათი სი-  
ძულვლი, ჩემ ხალხს მიეცემა თავისუფალი არ-  
სებობის საშუალება. დღეს მას, ამ უმრავლე-  
სობას ებრაელობა ხან მოტყუებით, ხან მუჭა-  
რით, ხან ცემა-ტყუებით მიჰყავს ეკლესიაში,  
რომ ებრაელნი ქრისტიანებად აქციონ.

**ძრინტბანი.** შენ კი მაგ განწარხავს სწო-  
რედ ის, დროსა და ერის სახე — უმცირესობა  
არ გაპატივებს.

**თამილური.** აკი გითხარო — მაგ განწარ-  
ხავზე კარგა ხანია ხელი ავიღე. რადგან ქრის-  
ტიანად ქცეული ებრაელი...

**ძრინტბანი.** მაგარამ მინც — ხომ გქონდა  
იგი!

**თამილური.** შკონდა. მე დღესაც დაეძებ  
ერის ხსნის გზებს. ზოლო ეს უმცირესობა, რო-  
მელიც ამ განწარხავს არ შაპატიებს, ანტისე-  
მიტიზმის თაობაზე მხრებს იჩენავს და შეტ  
არაფერი. ეგ შთელი ერის თვისება არ არისო.  
კი, ეგრე. არ არის შთელი ერის თვისება,  
შგარამ იმითვის, ვინც დაარბივს, ვისაც შედეგი  
მოუკლავს, შობტაცებს, ლუქმა-პური ზელიდან  
გამოგლავს, ამით არაფერი არ იცვლება.  
ზოლო შენ (ანგარაშს უწევს) უმრავლესობას  
აკეთებ არა იშას, რაც გწამს, არამედ იშას, რაც  
უჭკობესია. ამის გამო შენს საქმეცლვა ებ-  
რაელმა კაცმა შეუფრებულს სიცილი უნდა მო-  
გვაროს (უცებ გაჩუმდება, რადგან მიხედება,  
რომ ლეღავს. პაუზა.)

**ძრინტბანი.** იქნებ, შართალი იყო, იქნებ,  
დღევანდელზე უფრო ვუცქრობდე... შგარამ  
შენ? აი, ის, რაც შენ განწარხავს, იდამიწე-  
ვის ვაღარჩენია და არა ერისა. თქვენმა ერმა...  
ათახობით თაობამ თქვენი ერისა, გულმოდგა-



ნედ შეინახა თავისი რწმენა, ერთგული დარჩა ღვთისადმი მიცემული აღქმისა და შენ გეწადა შეწვეტილიყო მარადიული კავშირი აღამიანებისა ღმერთთან. ვინ ხარ შენ, თეოდორ? ჩვენ ყველანი ხომ მოკვდანი ვართ, რომელნიც ვერაზოდეს ვერ ჩავეხდებით იმას, თუ რა, რატომ, რისთვის ხდება ამ ციხვეშეთში? (მცირე პაუზა.) ებრაელთა ბედი ხომ დღეს არ გართულებულა! ქრისტიანობა მის წიაღში იშვა. და პირველივე დღიდან... (წინადადებათა აღარ ამთავრებს. მცირე პაუზა.) ვიცო, შიშვე დევნა, აწოკება, მაგარ ჩვენ რას ჩავეხდებით... იქნებ, ესეც მათი, ებრაელობის გამოცდაა ღვთისაგან? იქნებ, ეს ტანჯვა-ვაება კიდევ უფრო უბტიკებს რწმენას, მატებს ძალას არსებობისა. და თუ არის გზა ხსენისა, ხწორედ ამ სიუბლედიშა უნდა გამოჩინოს.

**თეოდორი.** შენდა როდის გამოჩნდება ეს გზა! როდემდე უნდა იყოს დღეები ჩემი ერის სიცოცხლისა ღამეები!

**მარტინიანი.** დღეები სიცოცხლისა ღამეები აღარ იქნება მაშინ, როცა... არა უმცირესობა, ყველა მოექცევა ცივილიზაციის სხეულად.

**თეოდორი.** ეს დღე არასოდეს არ დადგება! **მარტინიანი.** ასე შორს არ უნდა იყვენ ერთმანეთისაგან მცირენი და შრავლნი. ქვეყნის ძალა მშვიდრი, გაღწიანებული ხალხის ფიქიკი კი არა, გონიერება, სიყვარული უნდა გახდეს. აი, მაშინ ათი მცნება ყველას ზღაპრში შეაღწევს, ეს არის ერთადერთი გზა, და თუ კიდევ არსებობს სხვა გზა, თვად ებრაელობა მინახავს.

და ბ ე ლ ე ბ ა .

**თეოდორი.** (პროექტორის შუქში ავანსცენისკენ მოდის). ყოველი ციხარტყელა თავის სამშობლოშია ღამაში. აჯი თავისი მიწისათვის არის ციხარტყელა, თორემ სხვათათვის შესაძლოა, ფერადი ზოლები იყოს მხოლოდ — თვალის გამოღწიანებელი, კრელა-კრულა ზოლები. ჩემს ერი სხარტყელას მგავს, ყველგანაა. ქვეყნიერების ყველა კუთხეში იძლევა სხივს, მაგრამ აქ იგი ფერადი ზოლებია მხოლოდ, თვალის გამოღწიანებელი კრელა-კრულა ზოლები. ციხარტყელად თავის სამშობლოში იქცევა, იმ მიწაზე, რომელიც ღმერთმა უბოძა (გადის. შუქი სცენაზე).

**ნიღაბი იშვიის.** (გახეთი გაუშლია. კითხულობს). ყველას, ყველას; ყველას! ჩვენი გაუთი ყოველ პარიზელს აუწყებს, რომ აღმოჩენილია სახიანიელი შეთქმულება ფრანგ ხალხისა და საფრანგეთის რესპუბლიკის წინააღმდეგ.

**ნიღაბი იშვიის** (გახეთი გაუშლია, კითხულობს). პარიზელებო! იყავით ფიხიზად. მტერს ხურს დაიმონოს ჩვენი ქვეყანა, დაღატოთ დათრგუნოს მისი მამაცი მამაკაცები, გათელოს ღირსება ჩვენი დებისა და დღდებისა! მტერს ჩვენს შორის (მუილია მღელშეშეყობს დაშხარე, აჯენტბი)

**ნიღაბი იშვიის.** (გახეთს კითხულობს). შენ „ფიგარო“ წერდა, რომ მტერს ჩვენს შორის მუილია ბელშეშეყობი, აჯენტბი. საფრანგეთის შოლაღატე აღმოჩნდა არა ფრანგი, როგორც გენერალური შტაბის ოფიცერი ანრი ანტიკებს, საფრანგეთის შოლაღატე აღმოჩნდა ებრაელი.

**ნიღაბი იშვიის.** სექტემბრის ოცს, პოთს რვაას ოთხმოცდაათობმეტი წლისა, საფრანგეთის დაწვერვამ ხელთ იგდო დოკუმენტი, რომლითაც დასტურდება, რომ საფრანგეთის გენერალური შტაბიდან გატანილი იქნა და გერმანიის სამხედრო ატაშეს კოლონელს უნდ შეარცოყნეს გადაეცა საიდუმლო სამხედრო დოკუმენტები. გამოძიებამ უშაღ დაადგინა, რომ ღალატე ჩაიდინა კაბიტანა დრეიფუსმა.

**ნიღაბი იშვიის.** ვინ არის კაბიტანა დრეიფუსა?

**ნიღაბი იშვიის.** კაბიტანა დრეიფუსა გახლდათ ერთადერთი არაფრანგი ოფიცერი საფრანგეთის გენერალური შტაბის პირად შემაღგენლობაში. დაიბადა 1859 წელს ელზასში, შვიდარი ებრაელის ოჯახში. სამხედრო ხანწავლებლის დამთავრების შემდეგ საფრანგეთის არმიის ოფიცერია, 1889 წელს გახდა კაბიტანი, 1892 წელს შიიწვიეს საფრანგეთის გენერალური შტაბში.

**ნიღაბი იშვიის.** 1894 წლის 22 დეკემბერს სასამართლომ დრეიფუსი დაშნაწვედ სცნო.

**ნიღაბი იშვიის.** 1895 წლის 5 იანვარს. პარიზი. მარხის შოედანი. დღეს პარიზელებმა უნდა იქერონ ზული შოლაღატის განსწიხი (გადის). სიმღერით, ცეკვით, შემოიკრებინებო. მას სადღესასწაულო განწყობილება დაუფლებია. იქნის ნიღაბს შემოყენეს კაბიტანი დრეიფუსი. დრეიფუსი ცხოველივით გამოუბმულს მოათრევს. სტვენა, სიცილი.

ისმინეთ, პარიზელებო! ისმინეთ თავისუფალი და დემოკრატიული პარიზის მოქალაქენო, იწყება საზეიმო აქტი სამშობლოს შოლაღატე ოფიცერ დრეიფუსის სამხედრო ღირსების აუჩინა.

- შეძახილენი: ძირს!
- ქვარს აცვიო!
- არ დავინდოთ, შოლაღატე!
- თოკი, თოკი!

**ნიღაბი იშვიის** (სიხარულით). პატრონებოთა და საშართლიანობით ცნობილმა სასამართლომ დაადგინა: ოფიცერ დრეიფუსს ჩამოერთვას ყველა მხედრული ღირსება, რას იტყვიან დემოკრატიული ქალაქის ღმრსეულუ მოქალაქენი?

- შეძახილენი: არ ვარგა!
- ჩაიქოლოს!
- ზუზე ჩამოეცილო!
- ქვარს ვაცვაო!
- ეტრე სწობია, ქვარზე ვავაკობო!



ინამრბნიტომ. (ეროვს ზურჩულით). ებრაელი უველა...  
 შორში. (ყვირის) ებრაელი უველა მოლა-  
 ლაბი; უველა გავუაროთ პარიზიდან, თორემ  
 ვიტყვი რომ შოგისუფდეს, ქრთაში აიღეთ!  
 ინამრბნიტომ. (მარისს). მაგათი სხუფუნთუ-  
 შეები..

მარბი. მაგათი საფუნთუშები ჩვენი  
 შემახბილვბი. — სახლები? სახლები?  
 — მაგათი ფაბრიკები ჩვენი  
 — საფუნთუშები თქვენ — ფაბრიკები ჩვენი  
 ნილაბი იმჰინი. (სახამარტლომ ცნობილ-  
 მა სამართლიანობით და პატონნებით დაადგი-  
 ნა, რომ დრეიფუსი გადასახლებული იქნას ეშ-  
 მაკის კუნძულზე, იქ, სადაც ადამიანები მანამ  
 ცოცხლობენ, სანამ მგლებს მოშივდებათ. ამა-  
 ზე რაღას იტყვიან დემოკრატიული ქალაქის  
 უველაზე ღირსეული მოქალაქენი?  
 შემახბილვბი. კარგია!  
 — იქ უღალატოს!  
 — მგლები აქაც არიან!  
 — მგლებს აქაც შივთ!

ინამრბნიტომ (ეროვს, ზურჩულით). განა-  
 ჩენი ღალატებს...

შორში (ხმადაბლა). ვიცი, ვიცი (ხალსს მი-  
 მართავს.) მოქალაქენო, უველაზე ღირსეულო  
 მოქალაქენო განაჩენი კეშმარტებებს ღალა-  
 დებს. მოლაღატე წწორედ იქ უნდა წავიდეს.  
 მაგრამ შეცდომა ჩვენი მართლმსაქულებისა ის  
 იქნება, თუ დრეიფუსს მარტო გავგზავნით იქ.  
 (შეუყვებება, ინტონირტოს მიჩერდება).

ინამრბნიტომ (ზურჩულით). ეს იქნება არა  
 მარტო შეცდომა; დანაშაული ფრანგია...

შორში. ეს იქნება არა მარტო შეცდომა, და-  
 ნაშაული ფრანგი ზალბის წინაშე. დრეიფუსს  
 უნდა გავუყოლოთ უველა ურია საფრანგეთისა.  
 მოლაღატემ თავისი ტომის უნდა წაუყვანოს თან.

მარბი. უველანი, უველანი გაუყარეთ!  
 შემახბილვბი. სწორია!  
 — მართლმსაქულება მცდება!  
 — ეს ღალატია!  
 — მოისყიდეს მოსამართლენი!  
 — უველანი გაუყარეთ!  
 — მაგათი სახლები ჩვენი

მარბი (დაბალ-დაბალ კაცს). შენ საფუნთუ-  
 ში, საფუნთუში გერგებამ!

დაბალნი კაცი. საფუნთუშები ჩვენი  
 — ჩაქოლეთ!  
 — ტყვია, ახლავე ტყვია საფრანგეთის მო-  
 ლალატეს!

— მგლები ისედაც გაძდებიან!  
 ინამრბნიტომ (ეროვს ზურჩულით). თორემ  
 რა გამოდის?

შორში (ზურჩულით). ვიცი, ვიცი, ვიცი  
 (ხალსს, ხმადაბლა) თორემ რა გამოდის? ერთმა  
 კაცმა გვიღალატა. ის ერთი გავანახლოთ, სხვი-  
 ბი კი აქ დავტოვოთ, რომ უფრო ჩხირად

გვიღალატონ უველანი გავუაროთ პარიზიდან  
 უველანი!

შემახბილვბი. საფუნთუშები!  
 — სახლები!  
 — ფაბრიკები!  
 — ბანკები!  
 — ინამრბნიტომ. (ეროს) მერედა, ვის უნ-  
 და...

შორში. მერედა ვის უნდა გადაიცივს უვე-  
 ლაფერე ეს? აჰ, თუ შე ათი წელია ერთი  
 ურთის საფუნთუშში დავდვარ, იმ საფუნთუ-  
 შის ლიონიდან ჩამოსულ კაცს ხომ არ გადას-  
 ცემთ?

დაბალ-დაბალნი კაცი. შე, რახაკვირვე-  
 ლია, შე!

შემახბილვბი. — სწორია!  
 — ეგრა!  
 — მაგას ექსტუნეს!  
 — უოველდე ხომ იქ მიდიოდა?  
 ბეშარ. (წინა პლანზე გამოდის, ხალსს მი-  
 მართავს). ბატონებო, ქალბატონებო, პარიზე-  
 ლბი!

ინამრბნიტომ. რატომ?  
 შორში. რატომ უყარის ეს კაცი, რა უნდა  
 ჩვენგან?

მარბი (ბეუარს). რა გინდა ჩვენგან, რატომ  
 გვიყვარი?

შემახბილვბი. მოვუსწინათ!  
 — რაღაცას გვეუბნებიან!  
 — უური დაუხდეთ!  
 — ვისმენს!

— შე ხომ ვაშბობდი უური შივუგლოთ-შეთქი.  
 ბეშარ. შე ერთი თბოვანა მაქვს ჩემს ქალა-  
 ქის ძვირფას კრებულთან. ორიოდ წუთით გა-  
 ჩუშდით, თვალბი დახუკეთ, გაირინდეთ, რად-  
 გან ამ ღრინცელში კეშმარტებებს ვერ იპოვით  
 და როცა დაშვადდებით, ერთი რამ მკითხეთ  
 საკუთარ თავს, მხოლოდ ერთი რამ:

— მოიკათ ზალბნი!  
 — ერთი რამ იკითხეთ!  
 — ვის უნდა ვკითხოთ!  
 — საკუთარ თავსაო!  
 — შე ხომ ვაშბობდი ასე არ შეიძლება-შეთქი  
 — უური შივუგლოთ!  
 — უცალოო, ბატონებო!

ინამრბნიტომ (ხმადაბლა ეროვს). რა შე-  
 კითხვაა ახეთი?

შორში. ახა გვიბზარი, რა შეკითხვაა ახე-  
 თი? რა უნდა ვკითხოთ?

ბეშარ. იქნენ, იმ კაცს, კაპიტან დრეიფუსს,  
 ახლა თქვენს წინ მუნდირშემოგლეჯილი რომ  
 დგას, არაფერი დაუშავებია? იქნენ, ეს კაცი  
 მსხვერპლია შურისა. იქნენ, ამ შტაბში გონი-  
 ერებით გამოირჩეოდა და ამრიგად იპოვებენ  
 თავიდან? იქნენ, არ უღალატნია საფრანგეთის  
 თვის? იქნენ, მოსამართლეთა განაჩენს ცი-  
 ლისწამება უდევს საფუძვლად და არა დრეი-  
 ფუსის დანაშაულ? ამ კაცმა სასამართლოზე



გამოაცხადა ბრალი არა მკვეს, საფრანგეთისთვის არ მიაღალატნითო. თუ ჩვენც განაჩენი გა-  
მოგვაქვს, თვალბში ხომ უნდა ჩავხედოთ, მის  
ხმახე ხომ უნდა ვუგდოთ ყურის

შეძახნილში. — მართალია!  
— სწორს ამბობს, ბეჟარ!

— შე ხომ გეუბნებოდით, დრეფუსსა წი-  
სიერი კაცია-შეთქი!

— ვითქროთ, კარვალ ვითქროთ!  
— ეგრე უვიროლით რა გამოვა?  
— ურიგებს აქამდე ხომ არ უღალატნით!

— ახლა რატომ ვგლალატებდნენ  
ბეშარ, ხალხნო, პარიზელებო. სხვების გა-  
ნაჩენს ეგრე იოლადა რად ვეთანხმებით? ასე  
არჩიეს? პანუბიკ თავად აგონ, ჩვენ ბრალ-  
ში რად ვვარდებთ!

— სწორია!  
— არ გვიონდა შავათი განაჩენი!  
— შე არაფერი ვეცი!

— შე ხომ ვამბობდი აქ რალაჲ საეკვა-შეთქი!  
— იქნებ, მართლა არ უღალატნია იმ კაცს  
საფრანგეთისთვის!

ინკოზნიტო. ვინ არის ეს კაცი?  
შორში. აბა, რა ვიცი... ლეკსას მწერალი  
უნდა იყოს...

ინკოზნიტო მარია ხად არის?  
შორში. მარია, მარია! აგერ, აქ არის. მარია!

ინკოზნიტო. განა, მოღალატე იტყვის მო-  
ღალატე ვარო! ან ბოზი ბოზობას დაიჭმევს?  
შორში. ქურდი ქურდობას?

ინკოზნიტო. თუნდაც ქურდი ქურდობას.  
შორში. (ხმახილა ხალხს). განა მოღალატე  
იტყვის მოღალატე ვარო? ან ბოზი გაიძიბის  
თავის ბოზობას? რომელ ქურდს უთქვამს რომ  
ქურდია!

მარია. (ბაჟარის წინ დოიქშემოყრილი გა-  
მოშვებულ დადგება). შენ ფაკლინასთან დამე  
გაგითენებია?

(საერთო სიცილი.)

ისეთი სუფთა თვალბები აქვს, ისეთი უმანკო,  
იფიქრებ, აწას კაცი არასოდეს უნახავსო. ამის  
მკერდს ჭდაშიანის ხელი არ მიკარებიაო. შავრამ  
იცო რა არი? სვავია, ნამდვილი სვავი! ერთი  
დამე რომ მარტო გაატაროს, ჰკუას დაქარავს.

(საერთო სიცილი)  
დილას ქუჩაში მოჭაბუტბა  
(ხარხარი).

ხალხი შეგაორევს და ჩვენს შტერს შენ დღე  
გეღბს...

(ხარხარი ძლიერდება).

თუმცა შენ რა, შენი თვადბრალი მახვილა  
მიწას უშვებს და ცისკენ ვერახოდეს ვერ აახე-  
ლებ...

(ხარხარი კიდევ უფრო ძლიერდება)

ფაკლინა შავ საქმის ოსტატია, შავრამ ისიც  
ვერადერს გაზღებია!

— უოჩალ, მარია!  
— მარიაშ იცის!

— რა, მარია, ქარია!  
— შენ არა მარ ოსტატი?  
(მარია ხელს აღმართავს. ხალხის ხმაურის  
ხარხარი შეწყდება).

მოღალატეა ეს ურია, მოღალატე და ახლავ  
უნდა დავსაჯოთ!

— სწორია!  
— მარია მართლს ამბობს!  
— მოღალატეა!  
— ყველა ებრაელი უნდა გავყაროთ პა-  
რიზიდან!

— საფრანგეთიდან!  
— საფრანგეთიდან!

— შე ხომ ვამბობდი, რომ სწორედ ასეა  
ბეშარ, თუ ასე შტაკედ გწამთ, რომ ეს  
კაცი მოღალატეა, შთედლა ერმა რატომ უნდა  
აგოს პანუბი.

ინკოზნიტო. (ერთს ჩურჩულით). იმბტომ  
რომ საფრანგეთო...

შორში. იმბტომ რომ საფრანგეთი დავიც-  
ვათ. ენენი თავისას არ დაიშლიან, კიდევ ვერ-  
ღალატებენ და შტერი დავაშარცხებს (ხალხს  
მოუბრუნდება). ეგრე არ არის?  
შეძახნილში, ეგრეა!

— ყველანი შორს!  
— დასკალონ პარიზი!

— თორემ ამაღა ყველას გავუშკლავდებით!  
ბეშარ. რას ჩადიხართ, პარიზელებო. სირ-  
ცხვილი. შთაშოშვალობა პანუბს მოგვთხოვს?  
შორში. მაშ, მოღალატის დამცველი მარ  
რატომ, რისთვის იცავ შავს, ვინც საფრანგეთს  
უღალატა!

ბეშარ. შე პარონ ვიცავ სირცხვილისაგან,  
თქვენ ვიცავთ, ძმებო!

შორში. ან ქრთაში მოგცეს, ან დრეფუსს-  
ვით მოღალატე მარ, იქნებ, სულაც ურია მარ!  
შეძახნილში. ურია ყოფილა!

— გვატყუებდა!  
— განა არ ეტყობა!  
— ერთი შეხედეთ!  
— შე ხომ ვამბობდი ურია არის-შეთქი არ  
ვამბობდი? ხომ ვამბობდი?

მარია. სთქვი, ახლავე გამოტყედი, რომ მო-  
გისუიდეს. რამდენი ვადაგინაღდეს?

შორში. ან ის სთქვას, რომ მოღალატეა!  
ინკოზნიტო (ერთს). მთავარი?  
შორში (ხალხს). მოღალატე რომ არის,  
თვითონაც დანახეთ, შავრამ მთავარს არ ამ-  
ბობს. ურიაა!

მარია. რამდენი ოქრო ჩაგედეს ჯიბეში?  
(ბეჟარს წასწვდება, რომ ჯიბე ამოუტრიალოს.  
ვილაკამ ქუდი მოხადა, ჰაერში, მალა იასრო-  
ლი).

ბეშარნი. ხელი, ხელი პარიზელებო!  
შორში. არ გაუშვათ, შავას საფრანგეთი  
სძულს.

ინკოზნიტო. გაუშვით, გაიქცეს.





**შორში.** (ხალხს მიმართავს). ჩვენ ხომ მოძალადენი არა ვართ, გაუშვით! (ბეჯარი ბრბოს თავს დააღწევს. გარბის). მარნი. აი, შეხედეთ, გაიქცა, მაგრამ შთავარი მტერი აქა ვუყავს.

**ინკოგნიტო.** კიდევ ერთხელ მომხმინეთ, პარიზელებო!

**შორში.** კიდევ ერთხელ მომხმინეთ, პარიზელებო! აი, ამ შოღალატე კაპიტანის დასჯით საფრანგეთი ვერ მოისვენებს. ასეთი კიდევ რამდენი საფრანგეთში, მისი ერის შვილები ფარულად აწიოკებენ ჩვენს ხალხს. ამიტომ უკვლა უნდა ვაუაროთ საფრანგეთიდან, უკვლა! **შეძახილვანი.** მართალია!

— ბოლო მოვუდოთ!  
— საფრანგეთი მხოლოდ ფრანგებისათვისი  
— მხოლოდ ჩენია!  
— შე ხომ ვამზობდი ფარულად გავწიოკებენ-შეთქო.

**ინკოგნიტო** (მარის ჩურჩულით). მაგრამ ვიდრე ამას ვიწამდეთ...

**მარნი** (ხალხს მიმართავს). მაგრამ ვიდრე ამას ვიწამდეთ, გამოვაცხადოთ ისინი ადამიანების ისეთივე მტრებად, როგორც არიან...

**ინკოგნიტო.** ქვეწარმავლები.

**მარნი.** ქვეწარმავლები! (ხალხის ყვირია).

**ინკოგნიტო.** ისეთივე ბოროტებად, როგორც არიან...

**მარნი.** ისეთივე ბოროტებად, როგორც არიან...

**ინკოგნიტო.** უხსენებლნი და..

**მარნი.** უხსენებლები და შორიენი! (ხალხის ყვირია).

**ინკოგნიტო.** ამიტომ ებრაელებს...

**მარნი.** ამიტომ ებრაელებს უნდა მოვეყციტო, როგორც შორიელებს და უხსენებლებს. **შეძახილვანი.** — შორს პარიზიდან!  
— დასტოვეთ საფრანგეთი!  
— ფაბრიკები ჩვენი  
— ეგენი ქვეწარმავლები არიან!  
— საფუნეთუშები ჩვენი!  
— ბანკები ჩვენი!

**ინკოგნიტო** (ქორეს ხმადაბლა, თითქმის ჩურჩულით). თქვენი გულისწერომა სავსებით ხამართლიანია და ახლა თქვენ..

**შორში.** ბატონებო, შეგობრებო, პარიზელებო! თქვენი გულისწერომა სავსებით ხამართლიანია და ახლა თქვენ შურისძიებით ადვანილი მიუყვარდებით ებრაელთ, დაარბევთ შთის სახლებს, შალაზიებს, საფუნეთუშებს. თქვენ იქ გელადებათ ზემორიელი: **ლუქა,** საკუთარ ოჯახებშიც ნივთს შეიბანთ, ჭიბეში ოჭრო-ვერცხლსაც ჩაიხბრიალებთ, მაგრამ შე შაინც თავს შევკავებდი ასეთი საქციელისაგან, შე ასეთ რჩევას არ მოგვედით.

**ინკოგნიტო** (მარის). შენი ჭერი! **მარნი** (ინკოგნიტოს). ვცეც, ვცეც, როდეს

რა დაშვიწყებია! (ქორეს გაძომწვევი ტონით). შენ ვინა ხარ, რომ რჩევას იძლევი, ჭკუას გვასწავლი ერთი შეხედვით ამ ხალხს, თავიც ახია და იმ თავში ჭკუაც აქვს. ამიტომ იმას გაააკეთებ, რაც მოგსურვებია.

— ასე არ არის, ხალხნო!  
— სწორია!  
— ეგრეა!  
— რად გვირბანებენ!  
— შენი დარღვევა არ გვეკრძება!

**შორში.** თქვენ ვერ გამოგეთ, ბატონებო. ჩვენ თავისუფალ, დემოკრატიულ ქალაქში ვცხოვრობთ და ვინა აქვს უფლება აკრძალვინა — ნება თქვენი! ვციც, მიხვალთ და აი-ლებთ რაც მოგეწონებთ, მაგრამ რის წადი-ბასაც ვერ შესძლებთ, დააშტკრეთ, იქ პურსაც იპოვით და განძაც... ვინაც რისი ძალა აქვს, იმას წაიღებს. შე კი ის მინდოდა მეთქვა, რომ თავად შევიკავებ-მეთქი თავს. შე თქვენს ბევრდით ვერ ვიქნები.

**მარნი.** ძალიანაც გვეკრძება, არა, ხალხნო! ვინ ეკატყება!

**ნილუბი იშვინ.** დასცხეთ დაფადებებ! (დაფადებებს ხმა.) ყურადღება, ყურადღება! უხსენებნი სხამართლოს გადაწყვეტილებითა და ხალხის ნება-სურვილით საფრანგეთის მოლ-ლადის კაიტან დრიფუსის სამხრებზე ვარსკვლავებს აცლის უფლება ეძლევათ პარიზის კეთილშოილ მოქალაქეებს.

(ხალხი ყვირით მიეცევა დრეიფუსს, დაბნელება).

**მოკმედავა მორა**

საყვრობილის სავანი, ნაცემი, პერანგშემოვ-ლიელი დრეიფუსი საენის იატაკზე ზის, ბორ. ბორკილადებული ხელები მუხლებზე შემო-უხვევია.

შემოდის თეოდორი. დრეიფუსი ყურადღებით შესცქერის სტუმარს. თეოდორის გამოხედვაში რომ ბრახს ამოიკითხოს, წამოდგება.

**დრეიფუსი.** ხელში შთარახა არ გიჭირავთ. (პაუზა.) ჩემს გასამართახებლად არ უნდა იყოთ მოსული, მაგრამ...

**თეოდორი.** სწორედ მაგტომ მოვედი.

**დრეიფუსი.** (ბორკილადებული ხელები ბეჭეტი მოისვა, ორიოდ ნაბიჯი უკან გადადგა). ვინ ხართ თქვენა, რა..

**თეოდორი.** შე ებრაელი ვარ.

(დუმლი. თეოდორი და დრეიფუსი მხერით ზომავენ ერთმანეთს). და მოვედი იმისთვის, რომ პასუხი მოგთხოვთ როგორც ებრაელმა ებრაელს. (დუმლი.) მისი გამო, რომ სხვა ხალხებს შორის ვცხოვრობთ, მუდამ განსაკუთრებულად სიფხონზე ქვეყნდა. მუდამ ვუფრთხილდებოდით ერთმანეთს, პასუხს ვაგებდით ერთიშეორის საქციელზე. თქვენ კი

ყველაფერ აწას გვირცა აუარეთ. ხალხის ჩვეულება არაფრად ჩააგდეთ. — უღალატეთ იმ ხალხს, ვისთანაც ცხოვრობთ. ამიტომ ებრაელთაგან უფრო უნდა დახაზოთ, ვიდრე ფრანგთაგან.

(ღუმელი. დრეიფუსი გულგრილად შესქერის თელდორს).

თქვენ, როგორც ებრაელი, განსაკუთრებულად მოვალე იყავით დაგეცვათ საფრანგეთის არმიის ინტერესები და ამით დაგეცვათ თქვენი ხალხის ღირსება.

(პაუზა.)

დრეიფუსი (როგორც ინტონაციიდან ირკვევა, მომეზრდა თავის მართლებას), რა გინდათ ჩემგან?

თამარნი. შინდა იცოდეთ საფრანგეთის ღალატით თუ რა უბედურება მოუტანეთ თქვენს ერს. იცით, რა ხდება ამ წუთებში პარიზის ქუჩებში? ებრაელებს აწიოკებენ — არბევინ მით ხალხებსა და შალაზებს. უამრავი ხალხი გაემართა სინაგოგისკენ, რომ მიწასთან გასწორონ იგი. ებრაელი კი ვერ გაჩერდება იქ, სადაც არ არის სინაგოგა. აი, რა შედეგი მოჰყვა თქვენს ღალატს.

დრეიფუსი. მე ვთხოვთ დამტოვოთ.

თამარნი. არა, თქვენ ბოლომდე უნდა მოისმინოთ მე.

დრეიფუსი. მე ეს არ მინდა.

თამარნი. ებრაელებს არასოდეს უღალატნათ იმ ქვეყნისათვის, რომელშიც ცხოვრობენ. ცდილობენ სიკეთეს სწორედ ეს ქვეყანა სწიონ. საფრანგეთის არმიის ებრაელ წარმომადგენლებს არმიის ებრაელი წარმომადგენლების დასაცავად, რუსეთის არმიისას — ოსმალეთის არმიის ებრაელი წარმომადგენლების (პაუზა). თქვენ კი საფრანგეთს უღალატეთ, აი, ამიტომ მივიჩნევთ ებრაელობის მოღალატედ. აი, ახლა, როცა თქვენ იცით, თუ რა უბედურება მოუტანეთ თქვენს ერს, შეიძლება დაგტოვოთ.

(ღუმელი. თეოდორი გასვლას აყოენებს, რადგან ელოდება თუ რას იტყვის დრეიფუსი).

ნუთუ, არაფერს იტყვით, კაპიტანი?

დრეიფუსი. არა... (პაუზა.) არა ჭარ დარწმუნებული. რომ ვინმეს აინტერესებდეს ქრისტიანობა და არც იმაში, რომ ის, ჩანაც... (გარეუდება. ფიქრობს თქვას თუ არა.) და არც იმაში, რომ ჩემი ნათქვამს რაიმეს შესვლის.

თამარნი. და შეტეხილია ქრეიფუსი თქვენი ერის მოღალატის წოდებას?

(ღუმელი.)

დრეიფუსი. ჩემთვის მთავარი საფრანგეთი. ფრანგი ხალხია, თუ მე ფრანგთა ვაჟი ვარ, ებრაელთაღმე ღალატი არც არაფერს მომიკლებს — არც არაფერს შემშატებს.

თამარნი. და თქვენ, ებრაელს, სულს არ გიშფოთებთ ებრაელთა მოღალატის წოდებაზე არცა ის ვაწუხებთ. რომ ახლა, ამ წუთებში

თქვენს გამო ხალხს აწიოკებენ, სტრეიფუსი თქვენს ურბევენ, პარიზის ქუჩებში ხისხისა...

დრეიფუსი (ღუმელის შემდეგ). სახაცილოა ყველაფერი ეს!

თამარნი (გაღიზიანებული). სახაცილოა რა არის სახაცილო, მოწყალე ბატონო — ის, რომ მოღალატე ხართ. თუ ის, რომ ხალხს აწიოკებენ?

(ღუმელი. დრეიფუსი საკანში დაბიჭებს).

დრეიფუსი. სახაცილოა იმიტომ რომ...

მე ებრაელი არა ვარ. თამარნი (გაოცების შემხილი). აა? დრეიფუსი. არა, არა — დაზადებით ვარ ებრაელი. მე, ჩემი შშობლები, მათი წინაპრები ებრაელად მოველინეთ ქვეყნიერებას. ელზასში ბევრი ებრაელია, წვრილი ვაჟრები, ბელგონები... სინაგოგაშიც ვუფილდვარ, ვიცი როგორია იგი, რას აკეთებენ იქ... შაგრაქ ეს იყო ცნობისმოყვარე ბავშვები მისვლა ახალ უცნობ შენობაში და შეტი არაფერი. არც მე, არც მამაჩემს, ელზასში ბევრს, ძალიან ბევრს არასოდეს გვეცხოვრია ებრაელად, ჩვენ ფრანგებად მიგვაჩნდა თავი, ებრაელეთი კი იწეროდა იცით ვიყავით. ჩემზე სანწყალებულში ამბობდნენ ფრანგული არმიის მომავალია, აი, როგორი ხალაგწარმოა გვეწარდებო. შეწადე საფრანგეთის კეთილდღეობისათვის შემეწირა სიცოცხლე და არც დამოწმავს იგი... წლებიც განმავლობაში დამაწივდა კიდევ, რომ ებრაელად დავიბადე.

თამარნი. ხაყუთარე თავს ჭაურბოდი; კაპიტანი!

დრეიფუსი. ალბათ. იმის გამო, რომ ყველას ეწადა ფრანგებად ვეზილეთ, ფრანგებად მოსწონდათ ჩემი და არა ებრაელობა (მწარე ლიმილი). მხაროდა, რომ ფრანგი ვიყავი. საქციელს მუდამ მიწონებდნენ და მწიწონებდნენ, როგორც ფრანგს... ამასწინათ კი საბარალდებო ოქმში ჩასწერეს: საფრანგეთის არმიის ებრაელმა ოფიცერმა დრეიფუსმა გვიღალატაო. აი, მაშინ კი გამახსენდა, რომ... (პაუზა.) ასე რომ, მე თავი ებრაელად არ მიმჩნადა, და ვერც თქვენს ბრალდებას ვავიწიარებ.

თამარნი (ბრაზით). და სინდისის ქენქანს არ განიცდიოთ იმის გამო, რომ ხაყუთარი თავი, წარსული, ეროვნება დაკარგეთ?

(ღუმელი.)

დრეიფუსი. სინდისის ქენქანს? აბა, რა გითხრათ, არა, სინდისის ქენქანს არ განიცდი, რადგან მე საფრანგეთის შვილი ვარ და არა ებრაელი.

თამარნი. მაგრამ იწინა განმართლებენ. როგორც ებრაელს!

დრეიფუსი. ეს მათი შეტეხობა (პაუზა.) თუშეა, თუშეა... მუდამ ასე იყო — თუ კარგი საქმით ვაპოვირენდი თავს, ნამდვილი ფრანგია.



ნახეთ, რა ვარგი ახალგაზრდობა ეზრდება საფრანგეთსა, ამბობდნენ. მაგრამ, თუ რაიმე ისე არ გამოვიდოდა, ნამდვილი ებრაელი არის. (ფიქრისადა.) ამიტომ მგონია, რომ... დღეს მთავარი დრეიფუსი კი არა, ებრაელობის წინააღმდეგ ხალხის აშხედრებაა. (ღუმელი. საკეტების ჩხარუნნი.)

**დარბაზის ხმა.** მუსიე, თქვენი დრო ამოიწურა, მუსიე.

**თამაროვრი.** მართალია, ჩვენს ასაკში ამაზე არ ფიქრობენ, მაგრამ... ჩვენს ხალხს მუდამ ხდეს ეს ფიქრი — სად უნდა დაიშარხოთ, დრეიფუს. რომელ სასაფლაოზე? (დრეიფუსი უპასუროდ შესტყვერს თეოდორს) ფრანგები თქვენ არ შიგიდებენ — ებრაელი ხართ. ებრაელობას თავად აქციეთ ზურგი. რას აპირებთ? დღუმელი.

**დრემიფუსი.** აბა, რა ვიცი... ამაზე არც მიფიქრა (უყვებ) გარწიხონის სასაფლაოზე! **თამაროვრი.** ის ფრანგული არმიის გარწიხონის სასაფლაოა.

**დრემიფუსი.** მე ხომ ფრანგული არმიის ოფიცერი ვიყავი. დღუმელი.

**თამაროვრი (შეარე ღიმილით).** შებრალებდით დრეიფუსს, ნამდვილად შებრალებით. საფლავიც კი საქმებარი გაქვთ.

**დრემიფუსი.** რა გაეწყობა. მიწა ყველგან ერთნაირია!

**თამაროვრი.** იქნებ, შემიძლია რაიმეთი დაგეშმაროთ!

**დრემიფუსი.** როგორც ებრაელს?

**თამაროვრი.** როგორც, გასაპირში ჰვარდნილ ადამიანს, ცხადია, რადგან ებრაელობას თვითონ აქციეთ ზურგი.

**დრემიფუსი.** მე არ ვიცი ვინ ხართ თქვენი **თამაროვრი.** ვენის „ახალი თავისუფალი პრესის“ კორესპონდენტი პარიზში. დრამატურგი თეოდორ შერცლი.

**დრემიფუსი.** კორესპონდენტი, დრამატურგო, (უყვებ)... თქვენ მე კიდევ უფრო შეგებრადლებით, თუ სიშარბლეს შეიტყობთ.

**დარბაზის ხმა.** მუსიე, დრო ამოიწურა, მუსიე!

**თამაროვრი.** ვერ გავიგე-  
**დრემიფუსი.** მე მსხვერპლი ვარ იშინა, რასაც გავურბოდრი.

**თამაროვრი.** ებრაელობისა!  
დღუმელი.  
გისმენთ!

**დრემიფუსი.** მე საფრანგეთის არმიისათვის არ მიღალბებია, გერმანიის სამხედრო ატაშისათვის არავითარი ცნობა არ გადამიცია, საერთოდ არ მინახავს გერმანიის ატაშე. შეე აშ საქმეში ისეთივე უპასურო ვარ, როგორც თქვენ, ბევრი სხვა.

**თამაროვრი.** კი, მაგრამ... ეს როგორ!

**დარბაზის ხმა.** თქვენ მე ხუთი წუთი მხოვეთ, მუსიე!  
**დრემიფუსი.** ასეა, მხოლოდ ასე!  
**თამაროვრი.** სასამართლო?

**დრემიფუსი.** სასამართლოს კეშმარტება არ აინტერესებდა. ახალა ვხვდები — ვიდაცხს დასჭირდა საფრანგეთის ებრაელობის დარბევა, დაწოვობა, სახელის გატევა, საიმილოდ კი სამხედრო პირის ღალატი იყო საჭირო... ფრანგი ხალხის ეროვნულ ტრძობებზე მხოლოდ ეს იქონიებდა ზეგაკლენას.

**თამაროვრი.** კი, მაგრამ... კი, მაგრამ თუ თქვენ ეს იცით...

**დრემიფუსი.** მერე რა რომ ვიცი... თავი ფრანგად მიმაჩნდა, თურმე უცხო ვყოფილვარ, ახლა კი მოღალატე ვარ... აი, თქვენც იცით სიშარბლედ, შეიცვალა რაიმე?

შუქი ნელ-ნელა ქრება.  
აენასტენისაკენ მომავალი თეოდორი პროექტორის სხვივებში მოექცევა.

**თამაროვრი.** იყო ებრაელი, ნიშნავს იყო ჩამორჩენილი, დროს არ მისდევდენ ფეხდაფეხ, იყო წარსულის ტყუობაში — ასე ფიქრობდა. მამჩემი ალბათ, დრეიფუსის მაშაც ასე ფიქრობდა. ასე ფიქრობდა ათასობით, ათი ათასობით ებრაელი და იმ ქვეყნის საშობს ვიცვამდით, რომელშიც ვცხოვრობდით, წმინდა წიგნები, ანდრეი მოხსენი, თუ სხვა წინაწარმეტყველთა, ყუღასახლე, დრომოქმულ ძველ-მანებად მივიჩნიეთ, ჩემთვის კვხტრია იყო მთავარი, ავხტრის მწერლობა, შეწადა მის საშახტრში გამელია სიცოცხლე, დრეიფუსისათვის — საფრანგეთი და მისი არმია, მაგრამ... ვინ არის ასიმილირებული ებრაელი? ღვთის წინაშე დადებული უზენაესი ფიცის გამტეხი. როცა ჩვენ დავაღვთეთ ასიმილაციის გზას და მოვიდომეთ გავმდარყავით აპტრეილები, ფრანგები, ინგლისელები, რუსები, იტალიელები... უღალატეთ ფიცს, მაგრამ თავისიანად არც იშათ მიგვიღეს, ვინც სხვადაცვას ჩაგვძახხობდა. საქუთარ კოავხა და ერხ ჯანმდგარკაცი არავის უნდა. და ამა! ნუთუ, არ დადგა დრო ერშა თავისი გვა ეტეხოს? ნუთუ, არ დადგა დრო ცისარტყელთა თავისი საშობლოდ ცხს ამკობდეს? (გაღდს)

(შუქი სცენაზე. შემოვრბინ ნილაბი იმედის, ნილაბი იქვის).

**ნილაბი იშადის.** შეტხრამეტე საუკუნე უხალისოდ მიიზლანებოდა დასასრულისაკენ.  
**ნილაბი იშავის.** თეოდორისთვის კი დრო გარბოდა.

**ნილაბი იშადის.** ეტეხდა, ფიქრობდა, პოულობდა (ველავ ქვაბურა ქელს დაიხურავს, ფრავს ჩაიცვამს).

**ნილაბი იშავის.** ებრაელობის ცხოვრებაზე ჯერ რომანის დაწერას აპირებდა, გადაიფქრა, დაწერა შრომა „ებრაელთა სახელმწიფო“, რომელშიც მოხხვა გეგმა, თუ როგორ უნდა



შეიქმნას ებრაელების სახელმწიფო. მან გვააკო. ახლა საპირო იყო ამ გზაზე გავლა.

მამბ. ხალაში, თეოდო!

თეოდორი. მამა!

მამბ. რატომ დახწერე წიგნი ებრაელთა სახელმწიფოზე? ნუთუ, გჭონია, რომ პიესას ამგვარი შრომა სჯობია? თანაც ისეთი პიესების წერას, რომლებსაც მრავალ ქალაქში უკრავენ ტაშს. შენ ხომ არც ეკონომისტი ხარ, არც პოლიტიკოსი?

თეოდორი. მე ებრაელი ვარ.

მამბ. შენ ხარ დრამატურგი და უნდა წერო პიესები!

თეოდორი. პიესები ხალხის გასაპირს ვერ შევლის.

მამბ. შენვე მუხუხებოდნენ და ამ წუგანაქ დამარწმუნა, რომ ერის განთავისუფლების გზას დაემტე (თეოდორი დემს.) მე გირჩევ უკუგადლო ეს უიჭრი.

თეოდორი (გაკვირვებულს სახეზე ღიმილი მოერია). ამას შამარეში მირჩევს?

მამბ. მამაშენი ამას მოითხოვს!

თეოდორი. (ღიმილი პირზე შეეყინა. ხანგრძლივი პაუზა.) რა მოხდა?

მამბ. ებრაელობა რთულიერია, ძალიან რთული.

თეოდორი. რთული? თითქმის არ მჭერა... თითქოს პირიქითა...

მამბ. იგი ყველაზე ურჩიერია დედამიწაზე. თავად ღმერთმა უწოდა მას ურჩიერი. ეგვიპტის ტყუეობიდან მხსნელ მოხესაც კი აუშხებდრდა.

თეოდორი. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ებრძვის კერას, არ ემსახურება მას.

მამბ. არა. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არახორღეს არ არის კმაყოფილი. მაღლიერი მყუდრებლის ტაში გერჩიოს ებრაელობისათვის ბრძოლას. ტანჯვის მეტს არაფერს მოგიტანს.

თეოდორი. შენ ამბობ რომ ესენი მოხესაც კი ეკამათებოდნენ.

მამბ. აუშხებდრდენ კიდექ!

თეოდორი. ამის გამო მოხეს შიხანი არ შეუცვლია.

მამბ. მოხე... მოხე ღვთის ბრძანებით მოქმედებდა. შენ კი გახდები მსხვერპლი მგ შიხნასა, მოხემ ისრაელის სახელმწიფოს კარიბჭესთან მოიყვანა ებრაელები და სულიც განუტევა. იგი ვერ ეღიროს ფეხი დაედაწმინდა მიწაზე.

თეოდორი. გარდაცვალება არ არის განაჩენი. გარდაცვალება გარდუვალობაა.

მამბ. შენ არც ის იცი, რას ნიშნავს სიტყვა „ისრაელ“ (თეოდორმა მხრები აიწურა.) დაიმასოვრე. ჩვენს მღვდელმსახურთ დღესაც ვერ დაუდგენიათ, თუ რას ნიშნავს სიტყვა „ისრაელი“: ღმერთთან ერთად მებრძოლს, თუ ღმერთის წინააღმდეგ მებრძოლს.

თეოდორი. ებრაელი — ღმერთის აღმდეგ მებრძოლია!

მამბ. ან ღმერთთან ერთად მებრძოლი, დრამატურგ კაცს არც ერთს ვურჩევ, არც მეორეს. ორივე საშოშია. დრამატურგი შეიძლება იბრძოდეს თეატრთან ერთად. (ღიმილით.) ან როცა პიესების წერას ვეძარ შეხმლებს, ებრძოდეს თეატრს. ახლა ეს მოდრაში! ასე რომ მე გირჩევ... წერო პიესები, ნუ ეძებ ერის ხსნის გზებს... ეს შეგაიწიავს (გადის) ნიღბში იმპიის. ნუ ეძებ ერის ხსნის გზებს... ეს შეგაიწიავს. ნუ ეძებ ერის ხსნის გზებს... ეს შეგაიწიავს. დღეს თეოდორს არ ესმის ეს ხატუვები... დღეს თეოდორი გზაზე დგას და ამ გზის დაძლევის ცდილობს.

მისაღები ოთახი პარიზელი ბანკირის, ცნობილი მეცენატის გირშის ბინაში, კედლებზე ძვირფასი ჩარჩოში ჩასმული, გემოვნებით შესრულებული, ნახატები ჰქვიათ. მისაღებიში თეროსტერი ქსოვილიანი ტახტი და ორი სავარძელი დგას. ისმის კლავისინის ხმა ეს ხმა უზრუნველი ყოფისა და სიმშვიდის ატმოსფეროს ქმნის.

ტახტზე ჰერკლი ზის — გარინდებული, თავისთავში ჩაკეტილი. იქნებ, მიუკარგებლოც კი, ვეფერი მიუშვია, ლამის მეგრადმედ ჩასდგეს, შემოდის გირში. გირშის შემოსვლა ერთგვარად სახეიშო, სადღესასწაულო ხასიათსაც კი ატარებს. ეს, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ გირშს დღევანდელი შეხვედრის მიზნად ქველმოქმედება მიანიჩა და არ სურს ცნობილ დრამატურგს თუნდაც მძიმე, ბებრული ნაბიჯებით დააყუდროს დახმარება. ამას გარდა, იგი კმაყოფილიცაა, რომ მიეცა ამ ცნობილი დრამატურგის — თეოდორ ჰერკლის გაცნობის საშუალება. აცვია გემოვნებით, არის ერთობ ელეგანტური, მხნე.

ბირში. გამარჯობათ, მოგესალმებით. ძალიან, ძალიან მოხარული გახლავარო.

თეოდორი. (საკმაოდ მძიმედ წამოდგება, გირშს ღირსების გრძნობით დაუქრავს თავს.) გამარჯობათ!

ბირში. მინდა ბოდში მოვიხლოთ. თქვენგან ორი წერილი მივიღე, მაგრამ ვერაფრით ვერ მოვახერხე შეხვედრა. ახლა კი ერთმა გარემოებამ მიძოღლა შეხვედრით და მხარდა დაგვიტორო — ამას წინათ ვენის თეატრში თქვენი პიესა ვნახე. კმაყოფილი დავარჩი. ახლავე მოვა ჩემი თანაშემწე ქველმოქმედების დარგში და ყველა საითხს მოვავჯარებოთ.

თეოდორი (ერთობ დინჯად, გულგრილიად, რაც გირშის ღიმილს და თავაზიანობის ფონზე საყუდრებადც კი მოჩანს). არა, არა! მე აქ ქველმოქმედებისათვის არ მოვსულვარ!

ბირში (გაკვირვებულ). დახმარების ხათხოვწელად არ მოსულხართ?

თეოდორი, არა!

ბირში. ჰვენ კი ვფიჭობდით, რომ დახმარება



რება გვირდებოდათ წიგნის გამოხატვებში, ან პიესის დადგმა თხოულობს დიდ ხარჭებს.

**თამარწმინდა** (ლაპარაკობს მშრალად, ცივად, რაც ერთგვარად აბნევს კიდევ ვირუსს). არა, შენ სულ სხვა საქმემ მომიყვანა აქ — შაქვს გეგმა, რომლის მიხედვითაც შესაძლოა, განსაკუთრებული როლი შეასრულოთ ჩვენი ხალხის ისტორიაში. (გირწმინდა, როგორც ჩანს, ვერაფერი გაიგო, დაბნეული შეპყურებს თეოდორსს.) ახლა კი ერთი პირობა უნდა მომცეთ. თუ ეს პირობა არ იქნა, ვერაფერს ვატყვით.

**ბირწმინდა** (მცირე ფიქრის შემდეგ, იქნებ, პირობის მოთხოვნა შეაცხუნა კიდევ). გისმენთ.

**თამარწმინდა**. სიიღებთ თუ არ სიიღებთ, ვაიხარებთ, თუ არ ვაიხარებთ ჩემს გეგმას, იგი საიღუმლოდ უნდა დარჩეს. ჭერჭერობით, რასაკვირველია.

გირწმინდა ყურადღებით შესცქერის თეოდორსს. მას სულ სხვაგვარად წარმოედგინა დღევანდელი შეხვედრის მიზანი, ამიტომ ცდილობს ჩანსწვდეს, თუ ვინ არის მისი სტუმარი, რა პიროვნება.

**ტელეფონის ზარი**.  
**ბირწმინდა** (ყურმილს აიღებს). დიახ. (პაუზა.) დაკავებული ვარ. დამირეკეთ ათ წუთში. (ყურმილს დასდებს, თეოდორსს.) გთხოვთ, გისმენთ.

**თამარწმინდა**, თუ ამ ზარით იმას მანიშნებთ, რომ საუბარი ათ წუთში უნდა დავამთავროთ, შემთხვევით ახალავე წავიდვ. დრო ზევით ამჟღავნდება.

**ბირწმინდა**, გჭრათ, რომ ამდენი დრო შაქვს თამარწმინდას. შენ მგაბრუნებ ერთი კვირის, ერთი თვის შემდეგ, ოღონდ სეროლოგულად ვისაუბროთ იმ საკითხზე, რომელიც აქ მომიყვანა.

**ბირწმინდა**. (მცირე დუმილის შემდეგ). გასაგებია. **თამარწმინდა**. ჩვენი ერთი ცხარეშედეგია საუკუნეა ელოდება ამ საკითხის გადაწყვეტას და კიდევ შეუძლია მოლოდინი.

**ბირწმინდა**. (ერთხანს დუმს. შემდეგ ყურმილს დასწვდება.) ვიდრე თვითონ არ გამოვა, არ დამირეკეთ. (ყურმილს დასდებს, თეოდორსს ყურადღებით შესცქერის) მაშ ახე, თქვენ განიხილეთ, შენ გეგმადი ისტორიული პიროვნება.

**თამარწმინდა**. მინამდვილე კი, ცხადია, თუ ნებას დამართავთ, იმას მოგახსენებთ, თუ რაოდენ ცუდ სამსახურს უწევთ ებრაელებს.

**ბირწმინდა** (გაკვირვებულია პაუზის შემდეგ). ხანტერებსო. (პაუზა). აქამდე შეგონა კეთილ სამსახურს ვუწევდი — ოღონდ უკეთ იგრძნონ თავი-შეთქი. უარსაწარს ფულს ვხარჯავ.

**თამარწმინდა**. ეგ ფული იხე უნდა დაიხარჯოს, რომ ერთი პრობლემა გადაწყდეს. რამდენი ათასი ებრაელი გაგზავნეთ არგენტინაში?

**ბირწმინდა**. დავუშვავთ, ოცი ათასი!

**თამარწმინდა**. ალბათ, იცით, რომ ოცი ათასი

ებრაელი უკრაინის ერთ დაბაში ცხოვრობს, ან ლეოპოლდის ერთ ქუჩაზე.

**ბირწმინდა**. ამით ერთი თქმა გყავდათ!

**თამარწმინდა**. იმის, რომ ოცი, ოთხმოცი, გნებავთ ორასი, ან სულაც ყველა ებრაელის არგენტინაში გაგზავნით ებრაელობის საკითხი არ გადაწყდება.

**ბირწმინდა**. ზენენის ოლქში დიდძალი ებრაელობაა. იმისი შესანიშნავად ამუშავებენ მიწას, მიწისაგან ღებულობენ უკელაფერს, რისი მიღებაც შეიძლება. ამიტომ ზენენის ოლქი ანტისემიტისმის ბუღია, არგენტინაში კი შვიცხად იცხოვრებენ.

**თამარწმინდა**. მაგრამ საკუთარ მიწას მოწყვეტილი მაგრავენ ეროვნულ სახეს.

**ბირწმინდა**. რომელ მიწას გულისხმობთ?

**თამარწმინდა**. პალესტინას.

**ბირწმინდა** (თითქმის ღიმილით). რა დროს ეგ არის, ლექტორ, რა დროს ამაზე ლაპარაკია — ებრაელები საკუთარ მიწას ცხარეშედეგად საუკუნის წინათ მოხწყდნენ.

**თამარწმინდა** (ირონიით). და შეეჩვივნენ კიდევ ამას, არა? თუ ჩვენი ხალხი აღმოაჩენს სამშობლოს დანაკლისს, იგი სამოქმედო გზასაც მონახავს. ამიტომ გიცხადებთ: თქვენ არა გავით უფლება ხოქვით, რომ იღვწით ებრაელობისათვის (მცირე პაუზა, რომლის განმავლობაშიც გირწმინდა გამომცდელად მისიერება მისთვის უკვე გამოცანად ქცეულ, მისი ღვაწლის უარყოფელ პიროვნებას.) უფრო მეტი — თქვენთვის ებრაელობა წრუნვის საგანი კი არა, შემოსავლის წყაროა!

**დუმილი**

**ბირწმინდა**. განაგრძეთ, გისმენთ.

**თამარწმინდა**. შე უკვე გათბარით ის, რითაც უნდა დამეწყო თქვენთან საუბარი. (გირწმინდას მიმოდება. მისაღებში მიმოდის).

თუ შენ არ გეტყვით ამას, მომავალი უსათუოდ...

**ბირწმინდა**. (უცებ). მომავალი!

**თამარწმინდა**. დიახ, იგი მინც იტყვას.

**ბირწმინდა** (რომელიც ნახატს მისჩერებია). მომავალი... კი, შე ადამიანი ვარ და მხურს ხალხზე დაიმახვილებს ჩემი კეთილი საქმეები, მაგრამ ისიც ვიცი, რომ ადამიანები უმადურნი არიან. ღებობსაც კი ივიწყებენ და ერთი ბანკირი, რაოდენ მიღიარებ არ უნდა იყოს. (თეოდორსს მიუტრიალდება.) მაგრამ ეს არ არის მთავარი. აი, თქვენ მოხვედით ჩემთან, რომ მოვილაპარაკოთ... გამხალთ ისტორიული პიროვნება, მაგრამ რა შეგვიძლია ჩვენ გარდა ერთმანეთის საქმიანობის უარყოფისა, და საერთოდ, ვინ ვართ ჩვენ, რომ გადავწყვიტოთ ებრაელობის პრობლემა? შე — მდიდარი ბანკირი, ქველმოქმედი. — თქვენ — ცნობილი დრამატურგი. მერე რა?

**თამარწმინდა**. ნუთუ, თქვენ უარყოფთ იდენს ძალას? ჩვენი ხალხი ადამიანებმა დაუარებენ.



ადამიანებსა და ანგარიშს შინა ცხოვრება და  
 ისევე ადამიანებს, იღებს შედეგად ადამიანის  
 უკუაღრუბრად.

**ბირში** (ფიქრიანი). ადამიანებს... იღებს...  
 (სავარძელს მიუბრუნდება, შიგ მოკალათდება)  
 ვისმინო.

**თამარ**. ევროპელებმა ჩვენი ხალხი სა-  
 კუთარი სამშობლოდან ახარეს და აქ ტყვე-  
 რებაში გვატყვევებენ. გეტოებში შეგვტყვე-  
 ჩვენს უბნებს ისე შემოავლენ ზღუდეები, თით-  
 ქოს კეთროვანები ვიყოთ, ერთ დროს მამა-  
 ცი, მეომარი და მიწის მუშა ხალხი შევასხე-  
 ვად გვაქციეს. საარსებო ერთადერთი საშუა-  
 ლება დავკარგეთ — ვაჭრობა! აი, ამიტომ —  
 წართმეული ადამიანური უფლებებით შეძრული  
 ებრაელები სიამოვნებით სხდებიან თქვენს მი-  
 ერ დაქირავებულ გემებში და მიაშურებენ არ-  
 გენტინას. ღარიბი კაცის უპირატესობა ის  
 გახლავთ, რომ შან შილდარზე უკეთესი ფანტა-  
 ზია აქვს — ხეჩრა სასწაულისა და უკველდღე  
 შოკლის შან.

**ბირში** (ლიმილით). ჩქარეთ დოქტორ, მე  
 ოთხმოცდახუთი წლის კაცი ვარ. გავმა, თქვენი  
 გეგმა!

**თამარ**. ჩემი გეგმა იწყება იმით, რომ  
 ებრაელობის არგენტინაში გადაყვანის კიდევ  
 უფრო ფანტავთ ამ ისედაც დაფანტულ ხალხს.  
 და აუკუნებო ებრაელთა საკითხის საბოლოო  
 გადაწყვეტას.

**ბირში**. ალბათ, იცით, საკითხის გადაჭრის  
 უკეთესი გზა.

**თამარ**. ამ საკითხის გადასაჭრელად  
 თქვენ მონდომებაცაა საჭირო. მაგრამ მანამ  
 სანამ საამისო სურვილი გააჩნდებოდეთ, უნდა  
 შევთანხმდეთ რამდენიმე საკითხზე: (პაუზა).  
 გირში ყურადღებით უსმენს) ორივენი ვლი-  
 რებით, რომ გეტოებში ცხოვრებამ დაახევა  
 ებრაელობა (გირში თანხმობის ნიშნად უხმოდ  
 უკრავს თავს) ჩვენ დღეს აღარა ვართ ის  
 ხალხი, რომელიც ერთ დროს მიწასაც აწუშა-  
 ვებდა და სამშობლოსაც იცავდა (გირში თანხმობ-  
 ბის ნიშნად თავს უკრავს) ებრაელი ჰქარგავს  
 ეროვნულ ღირსებას იმიტომ, რომ დაქარგა  
 ეროვნული თვისებები, ებრაელობა მოსწყვი-  
 ტებს მოშავალს, თუნდაც იმიტომ, რომ დღე-  
 ვანდელ ცივილიზაციასა და ებრაელთა ურფას  
 შორის ოცდაათი საუკუნე დღეს.

**ბირში**. რატომ ოცდაათი საუკუნე?

**თამარ**. დღეს ჩვენი ხალხი ისევეა და-  
 მონებული, როგორც ფარაონების ეგვიპტეში  
 იყო. მონობა კი შტრომბისა და შურის გრძობის  
 ანვითარებს. ამიტომ ხალხი ვერ პოულობს ერ-  
 თმანეთისაკენ სავალ გზებს. ასომილაცხა ბელი-  
 დან გვაქვს რელიგიასაც. საჭიროა ახალი  
 ძალა.

**ბირში**. თქვენ მიგაჩნიათ, რომ გვიპირდება  
 ახლა მონე.

**თამარ**. მოხე... მოსენ ორმოცი წელი

ეყო იმისათვის, რომ მონები ადამიანებად  
 ცია. ჩვენ შეტო დაგვირდება.

**ბირში**. ორმოც წელზე მეტო?  
**თამარ**. მაშინ უკვლანი ერთად ვიყავოდ  
 ეგვიპტეში. მაშინ უკვლანი ერთ ფარაონს და  
 ერთ ხალხს ვემონებოდით, დღეს კი მთელ  
 მსოფლიოში ვართ მშობნატულნი და ათას  
 ფარაონი გვაყავს — სხვადასხვა უაიღის ფარა-  
 ონები და ჩვენც ამის გამყო სხვადასხვანაირები  
 ვართ. მაშინ ოთხანი წელი ვიყავით უცხოო-  
 ბაში, ამჟერად კი... ცხრამეტი საუკუნეა ქვეყ-  
 ნიერების გზებზე დავხეტებოთ, ხან ერთი ქვე-  
 უნის წყალს ვვამთ, ხან მეორისას. უკვლაზე გე-  
 მრიგლად კი იმ ქვეყნის პური მიგვაჩნია, რომელ-  
 შიც ამ პურის შაისს გავო ცხვირ-პირს არ  
 გვაშტრევენ. ამიტომ დღეს უფრო რთულია ჩვე-  
 ნი სულეზიდან მონობის ამოძირკვა, ვიდრე მაშინ  
 იყო.

**ბირში**. რას გვთავაზობთ?

**თამარ**. (გირშის რეალიკა, ალბათ, არც  
 გაუგონია), მაშინ უკვლმა ჩვენგანმა იცოდა,  
 რომ უცხო მიწაზე მოხვედრილი მონაა. იცოდა  
 და განთავისუფლებას ცდილობდა. დღეს კი  
 ჩვენ... დღეს ჩვენ ვართ ბანკირები, მწერლები,  
 ოფიცრები, სწავლულები... გმირებიც კი  
 გვგონია თავი. სხვადასხვა ქვეყნების დიდე-  
 ბას ვემსახურებით და გვაფიქვდება: დიდებე-  
 დღე; როცა მოგვამაგებენ: „შენ ურთ ხარ;  
 დასტოვე ჩემი ქვეყანა!“  
 დუმელი.

**ბირში**. თეოდორისადმი თანაგრძობით გა-  
 ნეწყო.) მითხარით, დოქტორ, მითხარით, რას  
 გუთავაზობთ.

**თამარ**. ჩვენ — თქვენ და შე — უნდა  
 შევექმნათ ებრაელთა პოლიტიკური მიმდინარეო-  
 ბა.

**ბირში** (ერთხანს დაბეჭითებით შესცქერის  
 თეოდორს. ალბათ, იმას თუ ელოდება კიდევ  
 რას იტყვისო, თეოდორი კი დუმს). უკაცრუ-  
 ვად ვარ, ვერ გავიგე... იქნებ.

**თამარ**. ჩვენ უნდა შევექმნათ პოლი-  
 ტიკური მიმდინარეობა, რომელიც გააერთი-  
 ნებს ხალხს, აი, ეს იქნება თქვენი მისია ებ-  
 რაელი ხალხის ისტორიაში.

**ბირში**. კი, მაგრამ დოქტორ... ასე შეჩვენე-  
 ბა რომ თქვენ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი  
 გამოგჩნათ მხედველობიდან — ებრაელ-  
 თა უკვლაზე დიდი გამართინებელი მათი რე-  
 ლიგიაა.

**თამარ**. არა, მოწყალეო ხელმწიფეც  
 ეს რელიგია ევროპაში ვეღარ ასრულენს თა-  
 ვის რაღეს, ჩვენ ინერციით მივსდევთ ამ  
 წიგნის შეღწეობას. მას დაუმართო ანტი-  
 შიტისმის ტალღებს და ეს ხაზრალე იდეიზ-  
 მის დაქარაიებული ებრაელობა ვეღარ უძ-  
 ლუბებს იმ ლოკურ ტალღებს, ვაჭრებზე თავის  
 თავს, ბერე კი ასიმილაციის ბანჯიან ქა-  
 ობშიც გადაეშვება.



ბირჟი (იბრწინოვებ კი, ზადგან თეოდორი-  
სადმი თანაგრძნობა გავუქრა) მამ, რელიგია-  
აღარაფერს ნიშნავს!

**თაოდორი.** ჩვენ ღმერთს, მის არსს  
ღრმად კი არ ვიპატივებთ, ვეშინია მისი. აწი-  
ტომ ნახევარდრელიგოზური ღვთისმშობლი მამ-  
გაგზდით. ეს არის სუბტის შორჩილება ძლი-  
ერისადმი და არა სიუკარული, ამას დაუმატებ  
შეში ვარემომცველი სამარობის. დღეს სა-  
ქიროა ეს მასა ხალხად ვაქციოთ. იგი ხალხად  
იქცევა იმ შემთხვევაში, თუ მიწას გავუ-  
ჩენთ, მიწა კი პოლიტიკურმა იდეამ უნდა  
შვას პოლიტიკური იდეა გააერთიანებს; შემ-  
კრავს როგორც შუა ევროპაში, თუ რუსეთის  
გატებში მოქცეული, ისე კავკასიის მთებში  
ხანგალზე ბელეჩამოწყობილ. თუ აფრიკის  
მხით დამწვარებელია, ეს იდეა მათთვის  
რელიგიის შავიერობას ვასწავს.

**ბირჟი.** არის კი საჭირო ამ რელიგიის შეც-  
ლა?  
(დუმბილი. გირში კარგა ხნის შემდეგ იცოთავს).  
როგორ, რა საშუალებებით აკეთებთ ამას?

**თაოდორი.** არც ერთი ერთი არ ეწევა იმ-  
დენ ქვემოქმედებს, რადენსაც ებრაელობა.

**ბირჟი.** (მწარე ღიმილით). ებრაელთა შორის  
არა წმაროდ ბაწიერები, მევახშენა, ძალიან  
ხელშეკლები აჩანს.

**თაოდორი.** ევაბტესა და სამშობლოს შო-  
რის რომ უდაბნო არ უყოლიო, ღვთის ნე-  
ბას უნდა შეეძნა იგი მონობაში ვაწრდილს  
თაობის ადამიანებად ქვევისათვის. ჩვენ აქ  
გავხლით მონება და აქვე უნდა ვიქცეთ ადა  
შინებად, ებრაელობას ის კი არ ჩევაგონოთ,  
რომ ღარიბს გულშეწყალებ ბატონს მიეშველუ-  
ბა, არამედ ის, რომ საუკეთესონი უნდა  
იყვნენ. საუკეთესო უნდა იყოს ებრაელი  
ეკლესია. ტოლს არავის არ უნდა უღებდეს ებ-  
რაელი ვეპილი. ქმენიერებას თავგამოდებით  
უნდა ევაფებოდეს ახალგაზრდობა. ჩვენ ვინ  
მოგვცა წუთისრფლის სიკეთით ტუბობის უფ-  
ლება. უნდა ავაშაღლოთ ერის თვითშეგნება.  
მისი ეროვნულად დიარების გრძნობა.

**ბირჟი** (სეკატეკურად). როგორ გინდათ ამ  
მასას დაუბრუნოთ ეროვნული დიარება.

**თაოდორი.** სწორად პოლიტიკური მიწი-  
ნარტობით, იდეის შეუხებით, ჩევაგონოთ, თუ  
ვინ არიან, ხაიდან მოვიდნენ, ხად უნდა წავილ-  
დნენ, დაუწინაშრო პრემიები.

**ბირჟი.** პრემიები? ებრაელობას? რისთვის?

**თაოდორი.** რომ ვამოჩენილი შამქციობიქ  
სათვის, წენობრივი საქციელისათვის, კარგა  
რომანისა, თუ ლეჟისის შექმნისათვის, ადამიანის  
გადარჩენისათვის, უებარი წამლის აღმოჩენის  
ნისათვის, ეპიდემიისა გამოჩენილი გულადო-  
ბისათვის, რამდენი სიკეთე არსებობს ქვეყნად!

**ბირჟი.** თქვენ გინდა ებრაელება ხაუკე-  
თისონი ვაბდენ?

**თაოდორი** მე მინდა ისინი ხაუთარ თავს  
დაუბრუნდნენ.

**ბირჟი.** რატომ? რისთვის?

**თაოდორი.** იმისათვის, რომ შეიცნონ თა-  
ვიანთი თავი, აღიღწინონ დიარება...

**ბირჟი.** (კატეგორიულად) არა!  
(თეოდორი ასეთ მწევე რეაქციას არ ელო-  
და. გაოცებული, იქნებ, დაბნეული კი შე-  
პურებას).

მე მაგ ხაქმეს არ ვიწამ, დოქტორ!  
(დუმბილი. გირში მოუთმენლად დაბიჭებს).

საფრანგეთის რევოლუციამ გაალო ვეტოს  
კარები და შეაფიოდ გამოჩნდა: ებრაელთა დი-  
დი ნაწილი არ ცხოვრობს დღევანდელიობით.  
ისინი კვლავ იქ არიან, იმ ეპოქასთან, რომელ-  
შიც ცეცხრობის ციკლიწაცის აკანზე  
ედოთ ხელი, კვლავ იმ დღის მზე ათობოთ,  
როცა ღმერთმა ამოირჩია, თითქოს ვაქვავდა,  
გაიყინა ერის შეხსიერება, მაგრამ ეს უძრავობა  
მათი ძალდა ვახლავთ. დღეს კი გინდათ სუ-  
ლიერად ააფორიკოთ ერი, იცით, რას ნიშ-  
ნავს ებრაელობის ეროვნული სიამაყის ვალ-  
ვიქება? მისა დახასრულის შობილიებას. ეს  
ერი არ მისდებს დროთა ცვალებადობას, მას  
არ იწიდავს ცვალებადობით მიღწეული წა-  
რმატები, რადგან იცის წარმავლობის უსუ-  
სურობა, მაგრამ თუ თქვენი იდეა ვანობრი-  
ეღდა, ებრაელობას ძალა მოემატება. ამას კი  
არავინ არ აპატებს. დაიწყება უთანასწორო  
ბრძოლა.

**თაოდორი.** მათ არასოდეს მქონიათ ბრძო-  
ლა თანაბარ ძალებთან.

**ბირჟი.** და თქვენ თანაბმა ხართ... ეს ხომ  
მხხვერპლია. იცით, რას ნიშნავს მხხვერპლი?

**თაოდორი.** რატომ ართმევთ ერს უფლებას  
ცხოვრობდეს ისე, როგორც სხვა ხალხები!

**ბირჟი** (მცირე პაუზის შემდეგ განდობილი  
კაცის ინტონაციით). მე უკვე კარგა ხნის კა-  
ტი ვარ, თეოდორ. შერწმუნეთ: ამქვეყნად ყო-  
ველგვარი უფლება ან სისხლით მოიპოვება,  
ან ფულით. ჩემი გზა ფულით ბარჯვას გუ-  
ლისხმობს, თქვენი გზა — სისხლისღვრას. ებ-  
რაელობა. კი არა აქვს უფლება სისხლისღვრის.

**თაოდორი.** ამიტომ ვირჩევთ პოლიტი-  
კურ ბრძოლას.

**ბირჟი.** მაგ ბრძოლასაც სისხლისღვრამდე  
შეევაართ. მე კი ვერ გავიწიარებ სისხლის-  
ღვრას ადღეს, ჩვენ არ მოგვწონს, რომ ევრო-  
პაში ანტისემიტებში მფინვარებს. არის ისე-  
თი ქვეყნებიც, სადაც ებრაელობას არ სდევ-  
ნიან. კარგადაც ეკიდებიან; რატომ? თავად  
არაიან ასეთი ჰუმანური. თუ იმიტომ, რომ  
დათრგუნული ებრაელობა არავითარ ძალას  
არ წარმოადგენს მათთვის? იქ ჩვენ არც ფი-  
ნანსურა კაპიტალი ვაქვს. არც — ინტელიქ-



ტულუჩა ურვედელდორ დუკუას [დამამცო-  
რებელი შრომითაც კი ვკამთ. რა მოხდება,  
ოუ უკვენს ჭუას გაუვებით და ავამალღებთ  
ებრაელობის თვითშეგნებას, ხაერთო დონეს? ამ  
ქვეანებზე როგორ მოეკცევიან ებრაელობას?  
თაიღორმი. ვამოდის, რომ ანტისემიტისმა  
ებრაელობის ბრალი უყოფალი?

ბირში. არა! ძალიან შვირვა ისეთი ერების  
რიცხვა, რომლებსაც სხვათა ხედნიერება გულს  
არ უღაღავს. ამიტომ უნდა დამალოთ, დავ-  
თრგუნოთ ებრაელობის ნიჭიერება, პოტენცია.  
თაიღორმი (თითქმის ცინიკურად). ძა-  
ლიან კარგად დავაგებოთა ერთს მომავალი.

ბირში. ეს არის მისი ფიზიკური გადარჩე-  
ვის ერთადერთი გზა.

თაიღორმი. მომავალი? ერს ზომს ქ უნდა  
შეინდეს მომავალი?

ბირში. მომავალი სხვათა მიწაზე? სხვათა  
სამშობლოში? დიასპორაში მომავალი? არ არ-  
სებობს. ეს შეუძლებელია!

თაიღორმი. თუ სწორად ვაგვივთ, ამაოდ  
არ შევხვედრებართ ერთმანეთს.

ბირში. შე ეს მტკიედ მუას. ამიტომაც  
ვეიდულობ მიწებს არგენტინაში. გნებავთ, სხვა-  
გან შევისუილოთ. ევროპაში მოვნახოთ, ან  
აზიაში... ებრაელობას ექნება მიწა, რომელ-  
ზეც იცხოვრებს და თავისუფლებას იგრძნობს.

თაიღორმი (თვალეში აკიაფებული სხივი  
ჩაუქრა). მიწა? მიწები, განა შეიძლება მიწა  
სამშობლოდ იქცეს? ჩვენ ზომს ისევ დიასპორა-  
ში ვრჩებით!

ბირში. რასაც იყიდა, უვლადფერი შენია!

თაიღორმი. ებრაელმა კაცმა სხვისი მიწე-  
ზე რად უნდა ებებოს. მას აქვს თავისი სამ-  
შობლო. ერთადერთი და უძველესი სამშობ-  
ლო. ქვენიერების გამგებელმა ვვიბოძა იგი და  
თავისი ძლიერი ხელით თავად ვავტოკავა მის-  
ჯენ მიმავალი გზა.

ბირში (ღაბნულად). ვერაფერი ვაგვი, უკა-  
ცრავად ვარ, ვერაფერი...

თაიღორმი. ჩვენი პოლიტიკური მიმდინა-  
რება არის სიონიზმი. სიონისტების შთავარა  
ამოცქნა შშობლიურ მიწაზე შირბუნება ვახჭ  
ლავთ.

ბირში (მისი ღაბნულობა კიდევ უფრო  
ძლიერდება). ისა.. რას გულისხმობთ? ვერა-  
ფერი ვაგვი...

თაიღორმი. ჩვენ ვაკვს სამშობლო. მას  
შევა ისრაელი...

ბირში (აწყვეტინებს თითქმის ვაოგნებულად).  
თქვენ რა.. თქვენ ებრაელთა სახელმწიფოს  
ადღეანაზე ფიქრობთ?!

თაიღორმი. ეს არის ერთადერთი გზა.

ბირში (შეძრწუნებული ამ ახალი ინფორ-  
მაციით). ათას ცხრაასი წლის წინათ განადგუ-  
რებული, დეკარგული სახელმწიფოს ადღეანა-  
ზე?

თაიღორმი. დიახ, სწორედ ახეა.

ბირში. საულის, დავითის, ხოლომონის ან-  
რადლის ადღეანაზე?

თაიღორმი. შთალი ებრაელი ხალხის სამ-  
შობლოდ ადღეანაზე!

ბირში (ლაშის აღწვთებული, სმამალაყ  
კი). იცით კი რას ამბობთ? იცით კი საით  
ეძახით ხალხს?

თაიღორმი. ჩვენს დაქცულ, გაპარტახებულ  
მიწაზე, რომელსაც სამშობლო ჰქვია, რამდენ-  
ნი ხანიც არ უნდა ვაგიდეს, რამდენი დამკუ-  
რობელიც არ უნდა დავუფლოს, ის ზომს ჩვენს  
სამშობლოდ რჩება. მხოლოდ და მხოლოდ ჩვე-  
ნი სამშობლო, ხარონის ვვერჩოის აუვავებულ,  
მგარამ სხვათაგან ნაუად მიწებს, ის მიწაც  
ზომს ვილაცის სამშობლოა, სამშობლო კი არც  
ვაიოდება და არც იურდება. ახე რომს, სიონი-  
საკენ, მხოლოდ ჩიონისაკენ!

ბირში (ირონიით). პალესტინაში?

თაიღორმი. დიახ, პალესტინაში!

ბირში (პირზე ღიმილი ერევა, რომელიც  
მალე სიცილოში გადაიზრდება). შეც როგორ  
ავებით, შექ დავაქერთ, ახა, რას ამბობთ,  
ერთის წუთის, დავაქრდით (სიცილი) თქვენ  
ზომს დოქტორი ხართ, სამართალმცოდნეობის  
დოქტორი, შწერალს, უფრნალისტი. ნუთუ,  
ვერა ვგრძნობთ რას ამბობთ. ეს ზომს ფან-  
ტასტიკაა!

თაიღორმი (მშვიდად). საქმეც ეგ არის.  
სწორედ ფანტასტიკა უნდა ვაქცოთ რეალო-  
ბად. თუ ერმა შიონდომა...

ბირში. (სიცილი, რომელიც თითქმის ხარ-  
ხარში გადაიზრდება) მოხე! მოხე! მოხე!

თაიღორმი. დამშვიდდით, ხარონ, რა მოგ-  
დით!

ბირში. აი, მოხე, ახალა მოხე! არა ნილო-  
სიდან, არამედ სენის ნაპირებიდან ამოსული  
მოხე, მგარამ შე ზომს ფარაონის ასულა. არა  
ვარ!

თაიღორმი. შე არც ველოდი, რომ ამ წი-  
ნადადებას უნალ შიიღებდით. იფაქრეთ, ხა-  
რონ, შევიძლიათ ორა, სამა თვე იფაქროთ,  
ბირში (სავარძელს მიუბრუნდება. შიგ  
მოკალოთდება. მკაცრი, მიუკარებელი). აი, რა,  
აი, რას ვეტყვით, აშაწვლოთ. (დუმილი.) იცით  
თუ არა თქვენ, რომ მოხეს ღმერთმა უბრძანა  
ჩემი ხალხი სამშობლოში დააბრუნეთ. მოხე  
ღვთის ნებას ასრულებდა, თქვენ—ადამიანს, შო-  
კვადეს — ვინ მოვცათ უფლება ახეთი ვან-  
რაზვის გულთნ ტარებისა. კარგად ბრძანდ-  
ხოდეთ! (წამოდგება და გასასველლისაკენ  
გაემართება მტკიცე ნაბიჯებით.)

თაიღორმი. (თითქმის სასოწარკვეთილად  
გბას მოუკრის). ხარონ, ერთის წუთით; ხა-  
რონ (ვირში შედგება. გულცივი მხერა.) შე  
შვერა, შე მტკიცედ შვერა.

ბირში. ეგ თქვენი ნებაა.

თაიღორმი. შე მტკიცედ შვერა, რომ!



ჩვენი პოლიტიკური ბრძოლა ხალხს ვაშარჯ-  
ვებავ მოუტანს.

ბირში. შე არ მჭერა პოლიტიკური პარტი-  
ების, პოლიტიკური ბრძოლის. შაპატიეთ, კარ-  
გად ბრძანდებოდეთი (მოდის.)

თამარში. (გირშს კვლავ მოუტრის გზას).  
ბარო, გეშუდარებით, ჩვენ ეს გზა საშობლოს  
დაგვიბრუნებს. ისევე გვექნება სახელმწიფო,  
როგორც 2000 წლის წინათ გვექონდა. იქ  
თავს მოიყრან დედამიწის სხვადასხვა კუთ-  
ნაში მცხოვრები ებრაელები. ძმა ძმას დაი-  
ნახავს, ბიძაშვილი — ბიძაშვილს. გვექნება  
ჩვენი (ბეჭდისით) ჩვენი სახელმწიფო. გვე-  
ყოლება ჩვენი ქარი და ის დაიცავს ებრაელ  
დედას. ჩვენი კომპოზიტორები თავიანთი ხალ-  
ხისათვის დასწერენ სიმღერებს, მწერლები —  
წიგნებს, იქნებთან ისრაელელი მეცნიერები, ყვე-  
ლაფერი გვექნება ჩვენი და ვერავინ გვეტყვის  
დასტოვებ ქვეყანა. ისე როგორც ამას წი-  
ნათ პარიაში დაგვიკოდნენ თავს..

ბირში (ირონიით). გვეყოლება საკუთარი  
ქურდი, კახები, თალიბები, ყაჩაღები  
თამარში. და ჩვენ გავხდებით ნაღვლი,  
ჩვეულებრივი სახელმწიფო.

ბირში. შეკვლავი, შპარცველები...

თამარში. კი. კი... დიახ... ჩვენ სხვა-  
დასხვა ქვეყნიდან მოვიყრით თავს და თან  
გამოვიყრით ყველა ხალხს ხენს, ზედ  
ჩვენიც დაშატება, შვარამ შთავარი ის არის,  
რომ ცისარტყლა თავის ცან და მიწას დააშ-  
ვენებს.

ბირში (წინის მთებით). ცისარტყლა,  
ჩვენ ცისარტყლა კი არა, ერთი შეწინებული,  
დაბეჩავებული ხალხი ვართ.

თამარში. საკუთარ მიწაზე საკუთარი  
ცის ქვეშ ნაშვილ ცისარტყლად ვიქცევით...  
ჩვენ შუღამ ვოცნებობდით სიონზე, შვარამ  
შაახლოებასაც კი ვერ ვხედავდით. დროა  
საქმის შევუდგეთ. გავუძღვოთ საშობლოსაქენ  
მიშაულ გზას!

ბირში. დღეს შაგ მიწაზე სხვა ერები ცხოვ-  
რობენ. დღეს თქვენი საშობლო სხვებს ეკუ-  
თვით.

თამარში. დაშპარობლებს.

ბირში. და არ დასთობენ იმას, რაც შო-  
ბაოებს. ისინი ზომ ერთ თვეში ყველას შოგ-  
ვიღებენ ბოლოს. კიდევ ერთხელ გეტყვით —  
თქვენი იდეა დასასრულს გვაახლოებს.

თამარში. აქ ვყოფთ და გადავჯვარდეთ  
აქ ვყოფთ და სხვად ვიქცეთ? ესეც ზომ გა-  
დადგურებაა რა ვანსხვავება დაშპარობლის  
მიერ ზურგში ჩაცმული ხანჭალი შოშიდებს  
ბოლოს, თუ ევროპული ასიმილაცია? (თავის-  
სავე მტლვარე ხმამ შეაკრთო. პაუზა. ანლა-  
და მიხვდა, რომ სასოწარკვეთილებამ სულიერი  
წინანაწირობა დააკარგვინა. საუბრძელზე ჩა-  
შოდა.)

ბირში. შერწმუნეთ. დოქტორ, საშობლო-

ოს აღდგენა სისხლის შერა არაფერს მოუტანს.  
ებრაელობას, ჩვენ კი არა გვაქვს სისხლისღვრა  
უფლება. ებრაელი ყოველთვის ერიდებოდა  
სისხლს.

თამარში (თითქმის თავისთვის, თითქოს  
საკუთარ თავს ელაპარაკებო). ყნობოვ ბა-  
რონ, გეშუდარებით... შე დრამატურგი ვარ,  
მწერალი... საშფურაროდ, ჩვენი ხალხისთვის,  
ჩვენი დაბეჩავებული ხალხისთვის მწერალი არ  
არის ავტორიტეტი... თქვენ კი ხანდაზმული,  
მილიონარი, ბანკირი... თქვენ დიდ ავტორი-  
ტეტი ხართ, გავერთიანდეთ... დამიგრეთ მხა-  
რი... მეცვით ხალხს ეს შიზანი... დარწმუნე-  
ბული ვარ შიზანი დაგვამღვინებს ტკივილს.  
გეშუდარებით, დოქტორ!

გირში დღეს.

დღეს ნუ გადაწყვეტთ, დღეს ნუ იტყვით  
პასუხს... იფიქრეთ... როგორ მივცეთ ხალხს ეს  
იდეა...

ბირში (ხანგრძლივი დუმისის შემდეგ, ლა-  
პარაკობს პაუზებით, აუნქარბლად). ვერა,  
დოქტორ, შე ვერ მივიღებ შაგ იდეას, ვერ  
გავიზიარებ. არც თქვენ გირჩევთ... ჩვენ  
ებრაელებს არა გვაქვს უფლება ხსწორზე და-  
ვლოთ ჩვენი ერის ყოფნა-არ ყოფნის საკი-  
ბი...

თამარში. (გალიზიანებული). ამ წუთებ-  
ში თქვენ უარს ამბობთ...

ბირში (აწყვეტინებს ირონიით). ისტო-  
რიაში შეხვალა?

თამარში. არა თქვენ ისტორიაში შეხ-  
ვალთ. ჩვენმა შეხვედრამ უკვე შეგაყვანათ ებ-  
რაელი ერის ისტორიაში. შვარამ როგორ  
რა სახელს მოგიძებნა იქ? უარს კი საშობო-  
ლოზე ამბობთ, ჩვენი სახელმწიფოებრიობის  
აღდგენაზე!

ბირში. კარგად იყავით! (ჩქარი ნაბიჯით  
გაღის).

თამარში. ბარონი (გირშისაქენ ორიოდ  
ნაბიჯს გადადგამს). იფიქრეთ, ბარონი

გირში გაღის.

ძალაგამოლეული, სასოწარკვეთილი თეო-  
ლორი საეპიტელში ჩაეშვება. უნმოდ ზის.

ნიღბანი იმედის. ასეთ დაღლილობა არა-  
სოდეს უგატყნა. სავარძელი შოცოცილივით  
ჩაეშვა. დღებანს აქა უნმოდ. თვალწინ  
უწარმაზარი შავი ჯერის ყრუ კედელი ედგა-  
ვერა და ვერ გაეგრა ეს კედელი. არჩევანი  
ხალხმა უნდა გაეკეთოს. მან უნდა გადაწყვი-  
ტოს სურს თუ არა ბრძოლა საშობლოსათ-  
ვის — ამ აზრმა მოაწვევინა სიონისტთა პი-  
რველი საერთაშორისო კონგრესი. ვესმით? აი  
იქ, იმ დარბაზში კონგრესი დასასრულს უაზ-  
ლოვდება, თეოდორი კი აქვით შოეშურება.

კულსებში ჩმაურია. ერთმანეთს ენაცვლე-  
ბა ტაშისკვამ, იროტრის ძლიერი ხმა. შე-  
ძახილები. თეოდორი წამოდგება. ავანსცენისა-  
კენ მოემართება.



**შარნალისხტი ძალი.** (კლამი და ბლოკნოტი მოუმარჯვებოა თეოდორს გზას მოუჭრის) ჩვენი გაზეთის მკითხველებს აინტერესებთ, რა ხდება დღეს აქ?

**თეოდორი** (დადლილია, : ეურნალისტს თითქმის უაზროდ მისჩერებია.) რა მითხარით? უკაცრავად...

**შარნალისხტი ძალი.** იქნებ, აცნობოთ ჩვენი გაზეთის მკითხველებს, რა ხდება და დღეს აქ!

**თეოდორი** (ფიქრობს.) დღეს აქ ისრაელის სახელმწიფოებრიობა აღვადგინეთ.

**შარნალისხტი ძალი** (იცინის). რა ხუმარა უოფილხართ, ბატონო ჰერცლ, უკვე ცხრამეტი საუკუნეა აღარ არსებობს ისრაელის სახელმწიფოებრიობა (თეოდორი პირქუშად შესცქერის ეურნალისტ ქალს. მას ღიმილი პირზე შეეყინება.) კი, მაგრამ... ეს ხომ... ეს ხომ ფანტასტიკაა!

იქ, დარბაზში ისრაელის სახელმწიფო პიშინი-„იმელი“ წამოიწყეს.

**თეოდორი** (პიშნს ყურს მიუგდებს). ფანტასტიკა? თუ ებრაელი ერი მოინდომებს მას უსათუოდ ექნება თავისი სახელმწიფო, (მიდის.)

ისრაელის პიშინი ძლიერდება.

**შარნალისხტი ძალი.** (თეოდორის მისდევს). ბატონო ჰერცლ. ბატონო ჰერცლ! (თეოდორი

მოუბრუნდება.) შე ვიცო — თქვენ ეურნალისტები ხართ, გეშუდარებით, გეშუდარებით, რედაქციაში სრულ ინფორმაცია არ მივითან...

**თეოდორი.** შე უკვე მოგეცით სრული ინფორმაცია.

**შარნალისხტი ძალი.** კი, მაგრამ, კი მაგრამ ეს ხომ ხუმრობაა.

**თეოდორი.** (პაუზის შემდეგ.) შესაძლოა, შესაძლოა თქვენ ეს ხუმრობად გეჩვენებათ, მაგრამ გადაეცით თქვენს რედაქტორს... გადაეცით ჰერცლის აზრი: თუ ებრაელი ერი მოინდომებს, იგი უსათუოდ აღადგენს თავის სახელმწიფოს. (მიდის.)

**შარნალისხტი ძალი.** (თეოდორს მიჰყევბა.) ხომ შეიძლება მკითხოს როდის? ის ისეთია, მკითხავს: როდის აღადგენს ებრაელობა თავის სახელმწიფოებრიობას?

**თეოდორი.** (შედგება, ღიმილით.) სულ რაღაც 50 წელიწადში!

**შარნალისხტი ძალი** (თითებზე გადაითვლის). 50 წელიწადში... ესე იგი... ესე იგი 1947 წელს თქვენი სახელმწიფო გექნებათ!

**თეოდორი.** აუცილებლად. შესაძლოა, მანამდეც! (გაღის.)

ეურნალისტი ქალი გაოგნებული მისჩერებია. თეოდორ პერჯკს.

ისრაელის პიშინი ძლიერდება და მთელ დარბაზს ედება.

ფარდა.

გადაეცა წარმოებას 13. 11. 92 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16. 02. 93 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25.  
ქალაქის ფორმატი 70X108/16.  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბატი 11,5.  
საარტიკულო-სამომცემლო თაბატი 19,65.  
შეკვეთა 1987, ტირაჟი 1600.

ეურნალმა დაბეჭდილია მ. ხაბაჯის და  
ე. კვაქინძის მიერ დამუშავებული.





13