

ISSN 0132-1307



სელოვნება-5.6.93





ხელოვნება

შურნალი პერიოდის
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

5-6 1993

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბაიანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ცინო
არქიტექტურა
ჟურნალისმწერობა
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი კავშირები უიკინიკო

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1993

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

შურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის
სამინისტროს მიერ № 0789

ნოვარგია:

თეატრი

მარინე თბილელი — თეატრში ალარ დავლივარ, მაგრამ სულ თეატრში ვარ . . .	19
ვასილ კიქნაძე — მსახიობის კორტაბი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე	58
გიორგი ცქიტიშვილი — ინერციით მივდივართ? ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ	100
ასკალონ ლომსაძე — ხარბაშლის ძველი სცენისმოყვარენი	140
ოსკარ უაილდი — დაარქვით ერნესტი ანუ სერიოზულობას მაღლი (პიესა შესავალი წერილით)	145

მუსიკა

მარინე გეგეშიძე — საკონცერტო სიმონის მიმოხილვა	2
უდროოდ წავიდა ჩვენთან (ოპერ კელატრიშვილი)	76
წარმატებით აღიზღუდა სტარტი (ინტერვიუ გიორგი ბაბუაძესთან)	105

კინო

ნათია ამირეჯიბი — „იქნა უაზრი გბალოგალი“	7
კორა წერეთელი — სერგო ფარჯანოვის გადაუღებელი ფილმები	60
დვიდ კუკი — მხრობითი ფილმის ისტორია	67
პიერ პაოლო პაოლინი — ფელინი. ბერგანნი. ტრიუფო.	109
ლელა ოჩიაური — „ჩემთა უზგო ხიტიალთა“	120

მხატვრობა

გიორგი ცხოვრებაზე — ღიზინი და ეროვნული თავისებურება	11
თენგიზ გოშაძე — ერთი თქვენთანავე გამცემს!	30
ლელია თაბუკაშვილი — უკვდავი სხეულით შთაბრუნებული	34
ნინო სამხარაძე — ლანდების ქარავნები	37
ჭურაბ გაიპარაშვილი — ბერბი ღირსების ნიშანიცა	40
ვასილ პუცკო — შუასაშუაუნების ქართული ხელოვნების საერთო ძრისტიანული ძირები	79
ირმა დოლიძე — ხოფურისა და ვანის სანაწილე ჯვრები	87
ქრონიკა	175

ხელოვნება

ქუჩალოს პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ბ. ავალიშვილი — რუსთაველი, მირზა გელაშვილის პორტრეტი, გალაკტიონ ტაბიძის ძეგლი მთაწმინდაზე.

საკონსერვო სეზონის მიმოხილვა

(წერილი პირველი)

მარინე ბაგაშიძე

თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრი, რომელიც მხოლოდ მესამე სეზონს ითვლის, სულ უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს დედაქალაქის საკონცერტო ცხოვრებაში. მიუხედავად არასტაბილური პოლიტიკური სიტუაციისა, უმძიმესი სოციალური და ეკონომიკური პრობლემებისა, რომელიც მრავალ დაბრკოლებას უქმნის მუსიკალურ ცენტრს, ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრს არ შეუწყვეტია თავისი შემოქმედებითი მუშაობა, ხოლო სიმფონიური და კამერული მუსიკის დარბაზებში არ შეწყვეტილა კლასიკური მუსიკის შესრულება. სწორედ ამიტომაც თბილისელი მუსიკისმოყვარულები დიდი გულისხმიერებით ეკიდებიან ამ რთულ პირობებში (უტრანსპორტობა, ცივი დარბაზები) მუსიკალური ცენტრის მცდელობას შექმნის დაგვარად საინტერესო კონცერტები შესთავაზოს მსმენელს და კლასიკური მეკვიდრეობის უკვადავი ნიმუშების შესრულებით რამდენადმე შეუმსუბუქოს მათ მძიმე რეალობით გამოწვეული ტკივილები. ეს კი იმის მანიშნებელია, რომ საქართველოში გრძელდება სულიერი ცხოვრება.

თუ 1992-93 წლის საკონცერტო სეზონის განვილი პერიოდს გადავაკლებთ თვალს, დაინახავთ, რომ მუსიკალური ცენტრის მიერ შემოთავაზებულ პროგრამებში განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით სიმფონიური მუ-

სიკის კონცერტები გამოირჩეოდა, შედარებით მოკრძალებული იყო კამერული საღამოები, ხოლო საგუნდო მუსიკის მოყვარულთათვის სულ რამდენიმე კონცერტი ჩატარდა, უფურადღებოდ არ დარჩენილან არც ქართული ესტრადის მოყვარულები.

საკონცერტო სეზონი გაიხსნა 16 სექტემბერს საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრის კონცერტით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა მისი მთავარი დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე. კონცერტში მონაწილეობა მიიღო კიდევ ერთმა სახელოვანმა მუსიკოსმა — ჩელისტმა ნატალია გუტმანმა. ამ ორი არტისტის ხელოვნებას კარგად იცნობს მსმენელი, როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთ. მათი ერთობლივი შესრულება მაღალი პროფესიონალიზმითა და ძლიერი ტემპერამენტით გამოირჩეოდა. პროგრამაში იყო ბრამსის სიმფონია №2 (რე მაჟორი) და დვორჟაკის სავიოლონჩელო კონცერტი ორკესტრის თანხლებით (სი მინორი). კონცერტის მაღალმხატვრულმა დონემ საუკეთესო შთაბეჭდილებებით აღავსო მსმენელი და დიდი სტიმული მისცა მათ საკონცერტო სეზონის მომდევნო საღამოზე დასასწრებად.

სიმფონიური მუსიკის მორიგი საღამო 18 სექტემბერს გაიმართა. სადირიჟორო პულტთან კვლავ ჯანსუღ კახიძე იდგა. ამჯერად ორკესტრის რეპერტუარში რომანტიკული მუსიკა იყო:



ღირიქორი ლევილ დელ პინო კლინგე და საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრი

ფერენც ლისტის სიმფონიური პოემა „პრელუდები“ და მალერის პირველი სიმფონია (რე მაჟორი). ჯანსუღ კახიძის მიერ მალერის სიმფონიის ინტერპრეტაციამ მხატვრული ჩანაფიქრის გააზრებულობითა და ინტონირების მრავალფეროვნებით, ესთეტიკური სიამოვნება განაცდევინა მსმენელს.

იმ საღამოს მსმენელის წინაშე პირველად წარსდგა ახალგაზრდა პიანისტი კორეიდან სუ ჰიუნ პაკი, რომელმაც არტისტულად და დახვეწილად შეასრულა გრიგის საფორტეპიანო კონცერტი.

21 სექტემბერს მუსიკალური ცენტრის კამერული მუსიკის დარბაზში ძველებური მუსიკის კამერულმა თეატრმა „იბერია კონსორტი და კანტუსი“ გამართა საღამო, რომელიც დიდხანს დარჩება მუსიკისა და თეატრის მოყვარულთა მეხსიერებაში. ამ მეტად საინტერესო და დახვეწილი ხელწერის მქონე კოლექტივის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლავთ იგორ თორელი, ხოლო დამდგმელი რეჟისორი ქ-ნი ტატიანა ბუზბინდერი-სადარაძე, ერთობლივმა შემოქმედებითმა ექსპერიმენტმა საკმაოდ მაღალი შედეგი გამოიღო. მათ წარმოადგინეს მე-16 საუკუნის ბუფონადა.

ამ კოლექტივის მთავარ ღირსებას ხელოვნებათა ხინთეზის საკმაოდ მაღა-

ლი დონე წარმოადგენს. თეატრში სულ 20 მონაწილე იყო გაერთიანებული: მომღერლები, ინსტრუმენტალისტები და თეატრის მსახიობები, რომლებიც მღეროდნენ, უკრავდნენ და თავადვე ასრულებდნენ როლებს. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო სპექტაკლის დეკორაციები, გემოვნებით შეკერილი კოსტიუმები. კარგად შერჩეული მუსიკალური მასალა და იუმორით აღსავსე ჟანრული კომიკური სცენები. იმ დღეს ნამდვილ დღესასწაულს ესწრებოდნენ მსმენელები, რომელნიც თავად იყვნენ სპექტაკლის მონაწილეებიც.

სექტემბრის თვეში იყო აგრეთვე წარმოდგენილი ქართული პროფესიული ესტრადის საკონცერტო სერია, სახელწოდებით „პირველად იყო სიმღერა“ (24, 26, 28 IX), რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ქართული ესტრადის აღიარებულმა ოსტატებმა ნანი ბრეგვაძემ, ვახტანგ კიკაბიძემ, ეკა მამალაძემ და გოგი დოლიძემ, ხოლო ჯანსუღ კახიძის სადირიჟორო ამპლუა მომღერლის ფუნქციითაც გამდიდრდა. შესრულებული იქნა გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორების რ. ლალიძის, გ. ცაბაძის, გ. თორაძის, შ. მილორაავას, ა. კერესელიძის, ბ. კვერნაძის, გ. ყანჩელის, ჯ. კახიძის და რ. სებისკვერაძის პოპულა-



რული სიმღერები. ამ საღამოებმა ქართველი საზოგადოების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

25 სექტემბერს საკონცერტო საზოგადოება „კლასიკის“ და მისი პრეზიდენტის ქ-ნ მანანა დოიჯაშვილის თაოსნობით გაიმართა გამოჩენილი კანადელი პიანისტის ვლენ გულის დებადებიდან 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ სახელოვანი ქართველი მუსიკოსები თ. ამირეჯიბი, მ. დოიჯაშვილი, თ. მათურელი, ე. ბოლქვაძე, ლ. ქაცარავა და საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი: კ. ვარდელის, მ. ფარესიშვილის, ო. ჩუბინიშვილისა და ნ. ჟვინიას შემადგენლობით. არტისტული სიფაქიზითა და დახვეწილობით შესრულდა ბახის, ბეთჰოვენის, ბრამსის, ბერგის და ვებერნის ნაწარმოებები, რითაც ღირსეული პატივი მიეგო ყველა დროის უდიდეს მუსიკოსს.

1 ოქტომბერს კვლავ საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრის კონცერტი გაიმართა. ამჯერად პირველად საქართველოში საგასტროლოდ იმყოფებოდნენ მუსიკოსები კორეიდან. დირიჟორი — ჟონ-სიკ ლიმი და მევიოლინე გოგონა პეკ ჯუ იონგი; პროგრამაში იყო ბეთჰოვენის სიმფონია № 5 (დო მინორი) და მაქს ბრუხის სავიოლინო კონცერტი. სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა ახალგაზრდა სოლისტმა კონცერტის მეორე ნაწილში, თავი იჩინა ბეგრის სილამაზემ და მუსიკალურობამ.

სექტემბრის მიწურულს მუსიკალური ცენტრის სიმფონიური მუსიკის დარბაზში გაიმართა საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის კონცერტი, რომელსაც უძღვებოდა ახალგაზრდა დირიჟორი — ზაზა აზმაიფარაშვილი. კონცერტში მონაწილეობა მიიღო ორმა სახელოვანმა მუსიკოსმა მანანა დოიჯაშვილმა და ელისო ბოლქვაძემ. ეს საღამო სოლისტებმა მათ საყვარელ პედაგოგს, შესანიშნავ პიანისტს ბ-ნ თენგიზ ამირეჯიბის დაბადებიდან 65 წლისთავს მიუძღვნეს. შესრულებული იყო სენ-სანსის მეორე საფორ-

ტეპიანო და პროკოფიევის პირველი ფორტეპიანო კონცერტები.

ოქტომბრის შუა რიცხვებში (19-X) გაიმართა კამერული მუსიკის მორიგი კონცერტი სახელწოდებით „ახალი სახელები“, რომელიც გაიმართა საქართველოს მუსიკოს-შემსრულებელთა ასოციაციის პრეზენტაციასთან დაკავშირებით. ასოციაციის პრეზიდენტად არჩეულია შესანიშნავი პიანისტი ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის საფორტეპიანო კათედრის გამგე, პროფესორი თენგიზ ამირეჯიბი. აღსანიშნავია, რომ ასოციაციაში გაერთიანებულნი არიან როგორც უკვე ცნობილი და აღიარებული მუსიკოს-შემსრულებლები, ასევე სრულიად ახალგაზრდა მუსიკოსებიც, ამიტომაც ეწოდა საღამოს „ახალი სახელები“. კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატებმა პიანისტებმა ელისო ბოლქვაძემ, მანანა დოიჯაშვილმა, ლელა ქაცარავამ, მზია სიმონიშვილმა, ვოკალისტებმა — ნაირა გულუნაძემ, ნუგზარ გამგებელმა, ლადო ათანელიშვილმა. ალა სიმონიშვილმა, მაია მიქაძემ და მაია ჩიხრაძემ, თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრის სოლისტმა — დავით ჭუმბურიძემ, ასევე ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტებმა: რ. თავაძემ (ფლეტა), ლ. ჩუბინიშვილმა (ვიოლინო), ნ. ბაბუციძემ (ფ-ნო), თ. დემურიშვილმა (სოპრანო) პ. სვანიძემ (ტენორი), და ზ. ფალიაშვილის სახ. სპეციალური სამუსიკო გიმნაზიის მოსწავლეებმა—ვ. კოდანაშვილმა, ვ. შიუკაშვილმა, მ. ნადირაძემ, მ. კვეტენაძემ, რ. მაზმანიშვილმა.

23 ოქტომბერს მსმენელის წინაშე კვლავ წარსდგა საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი ზაზა აზმაიფარაშვილის ხელმძღვანელობით. ამჯერად მან შემოგვთავაზა შოსტაკოვიჩის პირველი სიმფონია (ფა მინორი), რომლითაც ფრიად სერიოზული განაცხადი გააკეთა. საერძნობლად ამაღლდა ორკესტრის საშემსრულებლო დონე.

ამ კონცერტში მონაწილეობდა საქა-



რთველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი, ახალგაზრდა პიანისტი — მეგი თოფურაძე, რომელმაც პროფესიულად და დახვეწილი გემოვნებით შეასრულა მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტი № 23.

ოქტომბრის თვის მიწურულიდან, თბილისის საგასტროლოდ ეწვია ჩვენი მსმენელისათვის კარგად ცნობილი პერუელი დირიჟორი დევიდ დელ პინო კლინგე. მან ოთხი საინტერესო კონცერტი გამართა სიმფონიური მუსიკის დარბაზში და თავისი ხელოვნებით გაკვამხნევა. მან ჩამოსვლისთანავე განაცხადა: „ვიცი, რომ თქვენთან ფაქტიურად საომარი მდგომარეობაა, მაგრამ მე საქართველოს მეგობრად ვთვლი თავს და ვაღიბებული ვარ თქვენს გვერდით ვიყო ლხინშიც და ჭირშიც“.

პირველი კონცერტი 30 ოქტომბერს გაიმართა სიმფონიური მუსიკის დარბაზში. პროგრამაში იყო ბრამსის პირველი სიმფონია, რომელიც არც თუ ისე ხშირად სრულდება ჩვენს საკონცერტო დარბაზებში. საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა დიდი მონდომება გამოიჩინა და ღრმად დრამატული ნაწარმოები მაღალ პროფესიულ დონეზე შეასრულა. უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა დირიჟორსა და საქართველოს ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრს შორის საკმაოდ კარგი შემოქმედებითი ურთიერთობა დამყარდა, რამაც დადებითად იმოქმედა კონცერტების მხატვრულ დონეზე და რაც მრავალრიცხოვან მსმენელს იზიდავს საკონცერტო დარბაზში, განსაკუთრებით ახალგაზრდობას. ეს, რა თქმა უნდა, მისასალმებელი და სასიხარულო ფაქტია.

კონცერტში მონაწილეობა მიიღო ასევე პერუელმა პიანისტმა ხუან-ხოსე ჩუკისენკომ, რომელმაც ორკესტრთან ერთად შეასრულა რახმანინოვის საფორტეპიანო კონცერტი № 2.

6 ნოემბერს მთელი საღამო დაეთმო მოცარტის კენიალურ მუსიკას. პროგრამაში იყო მისი ცნობილი მეორე სიმფონია (სოლ მინორი), რომელიც სრულიად ახლებურად აჟღერდა საქა-

რთველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრის მიერ, შთამბეჭდავად იყო გადმოცემული მოცარტისეული სტილის დახვეწილობა, სიფაქიზე და გრაციოზულობა.

ამ დღეს სასიამოვნო სიახლე ელოდათ მუსიკის მოყვარულებს. შედგა მოცარტის „საკორონაციო მესის“ პრემიერა, რომელიც წარმოადგენს რელიგიურ ნაწარმოებს. „საკორონაციო მესა“ შეიქმნა ზალცბურგის მახლობლად მდებარე მარია ფლენინის ეკლესიის ფესტივალისათვის. იგი მიმდევნილია ქაღალწული მარიაშის სასწაულმოქმედი ხატის საკურთხეველად, ამიტომ თავისი განწყობილებით რამდენადმე გამოირჩევა ტრადიციული მესისაგან და საზეიმო ხასიათისაა. მესა 6 ნაწილიანია და ვითარდება ლათინური ლოცვების თანმიმდევრობით.

„საკორონაციო მესა“-ში საქართველოს ნ. სულხანიშვილის სახელობის საგუნდო კაპელა უკვე მეორედ შეხვდა დევიდ კლინგეს და ამჯერადაც შედგეი ფრიად სასიხარულო იყო. განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა კაპელის ხელმძღვანელის ბ-ნ გივი მუნჯიშვილის მონდომება, რომელმაც სულ მცირე დროში მოამზადა კოლექტივი, შესრულება გამოირჩეოდა მაღალი კულტურით, მონოლითური ჟღერადობით, ანსამბლურობით, დახვეწილი გემოვნებითა და ნატოფი ნიუანსირებით.

ეს ნაწარმოები მთელი სიღრმით გაითავისა როგორც საგუნდო კაპელამ. ასევე სიმფონიურმა ორკესტრმა და განსაკუთრებით ქართველმა სოლისტებმა. მათ გამოავლინეს მაღალი პროფესიონალიზმი და სულიერი სიმდიდრე. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ნაირა გლუნაძე (სოპრანო), რომელმაც ვოკალიზაციის კულტურით და სულიერი სინატიფით გადმოსცა მოცარტის მუსიკის მხატვრული სიღრმე. მას შესანიშნავად აუბეს მხარი მანანა ევაძე (მეცო სოპრანო), თამაზ ცერიაშვილმა (ტენორი), რომლის დებოუტიც აღნიშნულ კონცერტზე შედგა და ოთარ კუნჭულიამ (ბანი). ამ საღამომ წარუშლე-



ლი შთაბეჭდილება მოახდინა დამსწრე საზოგადოებაზე.

მომდევნო კონცერტი 13 ნოემბერს გაიმართა. მსმენელს კვლავ სასიამოვნო შეხვედრა ელოდა. პროგრამაში იყო შოპენის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი, რომელსაც ასრულებდა ისეთი მაღალი კლასის პიანისტი, როგორც ბ-ნ თემურ მათურელი გახლდათ. აქ პირველად შედგა თ. მათურელისა და დ. კლინგეს შემოქმედებითი დუეტი. სამწუხაროა და ფრიად დასანანი, რომ ეს თემურ მათურელისათვის უკანასკნელი გამოსვლა აღმოჩნდა. ორი თვის შემდეგ იგი მოულოდნელად გარდაიცვალა პოლანდიაში გასტროლების დროს, რაც აუნაზღაურებელი დანაკლისია.

კონცერტის მეორე განყოფილებაში აჟღერდა რაკელის ცნობილი საორკესტრო ნაწარმოები „პავანა გარდაცვლილი ინფანტასადმი“ და ტემპერამენტული, ფერადოვნებით აღსავსე „ესპანური რაფსოდია“. ტექნიკურად საკმაოდ რთულად დასაძლევია ეს პიესა ორკესტრისაგან მოითხოვს ოსტატობას, სხვადასხვა ჯგუფების დახვეწილ ხმოვანებას, გამომსახველობას. ორკესტრმა ეს სირთულეები წარმატებით დასძლია და მსმენელს უდაოდ სასიამოვნო წუთები განაცდევინა.

16 და 19 ნოემბერს თბილისის მუსიკალურ ცენტრს საგასტროლოდ ეწვია ქართველი მსმენელისათვის კარგად ცნობილი მუსიკალური კოლექტივი, სომხეთის აკადემიური საგუნდო კაპელა მისი მთავარი დირიჟორის ოპანეს ჩეკიჯიანის ხელმძღვანელობით. ამ კოლექტივის საქართველოს ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრთან ხანგრძლივი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს, მაგრამ ბოლო წლებში შექმნილმა პოლიტიკურმა თუ ეკონომიკურმა პრობლემებმა ეს ურთიერთობებიც იშვიათი გახადა.

ამჯერად სომხეთის საგუნდო კაპელამ შეასრულა მოცარტისა და ვერდის „რეკვიემები“. სომეხ მომღერლებთან

ერთად, მოცარტის „რეკვიემში“ მონაწილეობა მიიღო ქართველმა ტენორმა — თამაზ ცერიაშვილმა, ხოლო ვერდის „რეკვიემში“ სომეხ სოლისტებს ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს ნაირა გლუნჩაძემ (სოპრანო) და თემურ გუგუშვილმა (ტენორი).

22 ნოემბერს შედგა დევიდ დელ პინო კლინგეს საგასტროლო ტურნეს დასკვნითი კონცერტი, რომელშიც წარმოდგენილი იყო ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია. სიმფონიაში მონაწილეობა მიიღო სომხეთის საგუნდო კაპელამ, სომეხმა, უკრაინელმა და ქართველმა სოლისტებმა: ლარისა მკრტიანიმა, გაიანე ნერსესიანიმა, ნუგზარ გამგებელმა და ალექსანდრე კატაიევმა (ბანი). ეს კონცერტი თავისი ინტერნაციონალური შემადგენლობით ზუსტად შეესაბამებოდა ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის იდეურ ჩანაფიქრს, შილერის „სიხარულის ოდის“ შინაარსს. ამ გრანდიოზული სიმფონიის შესრულება ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ასე იყო ამჯერადაც. მუსიკალური ცენტრის სიმფონიური მუსიკის დარბაზი ვეღარ იტყვედა ბეთჰოვენის შემოქმედების თავყვანისმცემლებს. ამჯერადაც საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა და დირიჟორმა მაქსიმალური მონდობა გამოავლინეს, საკმაოდ მცირე დროში (სამ რეპეტიციაში) დაძლიეს ეს ურთულესი ქმნილება. დრამატურგიული დანივითარების მხრივ შედარებით არასრულყოფილად გაიჟღერა სიმფონიის II და III ნაწილებმა, ხოლო I და IV ნაწილებმა, რომლებიც წარმოადგენენ სიმფონიის ქვაკუთხედს, საკმაოდ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს მსმენელზე.

4 დეკემბერს სიმფონიური მუსიკის დარბაზში გაიმართა კონცერტი ციკლიდან „ქართული მუსიკის სიახლენი“, რომლის ინიციატორიც საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი გახლდათ.

კონცერტს დირიჟორობდა ტარიელ დუგლაძე. შესრულებული იყო შ. და-

ვითაშვილის სუიტა ბალეტდიან „სტუ-
მარ-მასპინძელი“ (ახალი რედაქცია),
ვ. აზარაშვილის ნოქტურნის „ნოსტალ-
გია“ — სიორკესტრო რედაქცია. გ. შა-
ვერზაშვილის საფორტეპიანო კონცერ-
ტი აჟღერდა თავად ავტორის შესრუ-
ლებით. კონცერტის დასასრულს შეს-
რულებული იქნა ი. გეჯაძის — მესამე
სიმფონია.

დეკემბრის დასასრულს საქართველოს
ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა
ზ. ფალიაშვილის სახ. სამუსიკო გიმ-
ნაზიის მოსწავლეთა მონაწილეობით კი-
დეკ სამი კონცერტი გამართა, საქართ-
ველოს დამსახურებული არტისტის —
რევაზ ტაკიძის ღირიჟორობით. ამ კე-
თილშობილურ საქმეს — ახალი კად-
რების აღზრდას — დიდი პასუხისმგებ-
ლობით ეკიდება თბილისის მუსიკალურ-
კულტურული ცენტრი — საქართველოს
ეროვნული სიმფონიური ორკესტრი და
თავად რევაზ ტაკიძე, რომლის წყალო-
ბით ბევრი ნიჭიერი სოლისტი ეუფლე-
ბა საკონცერტო ესტრადაზე გამოსვლის
ჩვევებს.

თბილისის მუსიკალურ-კულტურული
ცენტრის 1992-1993 წლის I ნახევრის
საკონცერტო სეზონის მიმოხილვამ წა-
რმოაჩინა საკმაოდ მრავალფეროვანი
სურათი. რა თქმა უნდა, ყველა კონცერ-
ტი არ იყო ერთნაირი მხატვრული დო-
ნის. მთავარია, რომ მუსიკალურ-კულ-
ტურული თეატრი ფუნქციონირებს, იზ-
იდავს მაღალი დონის მუსიკოს-შემს-
რულებლებსა და მსმენელთა ფართო
წრეებს, რაც დღევანდელი მდგომარეო-
ბის ფონზე დიდ მიღწევას წარმოად-
გენს.

„იყო შაშვი მგალობელი“

ნათია ამირეჯიბი

საზოგადოებრივსა და ადამიანის
ნეგატიური თუ პოზიტიური ურთიერ-
ობის თემა ხელოვნებისეულ ნაწარმო-
ებებში ხშირად და აგრეთვე ფორმის
მხრივ სხვადასხვანაირად არის წარმო-
სახული მაყურებლისა თუ მკითხველის
წინაშე... არის ვითარება, როცა საზო-
გადოება და მისი წარმომადგენელი ერ-
თმანეთს ესადაგება და ამიტომაც ნაწა-
რმოების მთავარი პერსონაჟი მისივე
გარემოს ახასიათებს. მაგალითად: გრე-
გორ ზამზა კაფკას „მეტამორფოზაში“,
ან მერსო ალბერ კამიუს „უცხოში“ და
ა. შ.

აგრეთვე არის ხოლმე, როცა ადამი-
ანი თავისი შეხედულებებით შეეწინააღ-
მდეგება გარემომცველი საზოგადოების
მიერ დაკანონებულ წესებს, რომელსაც
ხანდაზმულობის და დროთა ვითარე-
ბის ცვალებადობის გამო ყავილი გასე-
ლია, ანდა როცა იგი უპირისპირდება
ყველა დროისათვის დამახასიათებელ
ზნედაცემულობას, რომელსაც არსებუ-
ლი საზოგადოება შემგუებლური უდრტ-
ვინელობით იტანს... მაგალითად, ვაჟა-
ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“, უილი-
ამ შექსპირის „ჰამლეტი“ და სხვა მრავ-
ალი.

როცა ადამიანი თავისი საზოგადოე-
ბის მიერ დაკანონებული ცხოვრების

რეცენზია ფილმზე „იყო შაშვი მგალობელი“
დაიწერა 1971 წელს. იგი არ გამოაქვეყნეს
იდეოლოგიური მოსაზრების გამო...

ნათია ამირეჯიბი



წესებით არსებობს, იგი აუცილებლობის შეგრძნებით ასრულებს „საკანონმდებლო“ ნორმებს და ამ ობიექტურ ყოფიერებაში თავისას — ინდივიდუალურს არაფერს არ გაურევს, მაშინ იგი, ე. ი. ადამიანი მოქმედებს სამსახურებრივი მოვალეობის აღსრულების ნიშნით და აქედან გამომდინარე, რაც არ უნდა თავისუფალი იყოს ის საზოგადოება, სადაც მას უხდება ცხოვრება, ცხოვრობს ისე, რომ არაფერი საკუთარი, თავისთავადი და თვითმყოფადი მოქმედების უნარი არ შესწევს, ვინაიდან იგი იქცევა ისე, როგორც მისი მეზობლები, ნაცნობები, ნათესავები, თანამშრომლები, და როგორც ყველა, ისევე წრილებს საქმესა და საქმეს შორის, ან უსაქმურ საქმიანობაში და თავისი ერთფეროვანი მოქმედების მეშვეობით „აითქვიფება“ ამ ერთფეროვან მასაში ისე, რომ ვერანაირი ფერით, თუ თვისებით ვერ გამოარჩევ ბრბოსაგან, იგი უკვალად ქრება და ამ ქვეყანაზე „ნატერფალს“ ვერ დატოვებს, იგი სიცოცხლეშივე „სიცხალ-მკვდარია“, რადგან მოქმედებს ინერტულ-ინდიფერენტულად — ისე როგორც მის გარშემო არსებული ობიექტური ყოფიერება კარნახობს, და იგი, ანუ ადამიანი თვითმოქმედების უნარს, ანუ საკუთარ ინიციატივას მოკლებულია და ინერციის გზით აგრძელებს სიცოცხლეს...

„იყო შაშვი მგალობლის“ საზოგადოება ერთი შეხედვით, განათლებული და კულტურული ადამიანებისაგან შედგება. არავინ არაფერს აშავებს, ყველა თავის საქმეს აკეთებს, ღირსი პულტანაა, ექიმი — სავადმყოფოში, ბალერინა ცეკვავს, გეოდეზისტი ჭოგრიტში იჭვრიტება... ყოველი მათგანის მოქმედება სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულებად იკითხება, ანუ ობიექტური ყოფიერებით ნაკარნახევ აუცილებლობად, თვითმობრობა, ანუ „ეთიკური ჯერარსი“ კი უჩინარია.

„შაშვის“ მოქმედი პირები ხალხმრავალი ურბანისტული ქალაქის მკვიდრნი არიან. ეკრანზე მოჩანს საკმაო რაოდენობის ადამიანთა საკრებულოს ზე-

დაპირული კავშირები, არსებული ნორმით ნაკარნახევი სასხვათაშორისო ვაზიანობა და არა სულიერად სიღრმისეული ურთიერთობა, ურთიერთობა ყველასთან და ფუნდამენტურად — არავისთან... მრავალ ადამიანთა ნაცნობური ურთიერთობანი, მრავალჯერადი მოკითხვა, ხანმოკლე მონახულება, ხშირი მისვლა-მოსვლა, რაც ადამიანს „ანაწევრებს“, მის ყურადღებას ფანტავს და ამიტომაც ძნელია რაიმე კარდინალურ მოვლენასა თუ ვითარებაში ჩაღრმავება. ადამიანის აზრი და გრძნობა ამ მრავალრიცხოვანი ქაოტური ურთიერთობისა და თავბრულამხვევი ტემპისაგან „დაქუცმაცებულია“.

ცხადია, ადამიანი მოწოდებულია სხვა ადამიანებთან ურთიერთობისათვის, მაგრამ არა განურჩევლად ყველასთან, არამედ — არჩევითად, მით უმეტეს, ამ ინდუსტრიული ცივილიზაციის ორომტრიალში საკუთარ „მეში“ ჩაღრმავება აუცილებელიც კია, რადგან იგი საკუთარ თავს იცნობს ყველაზე ნაკლებად...

ინტერესი ყოველ ადამიანში არსებობს მონაცემის სახით (ადამიანის სულიერი დაინტერესებულობა განსხვავდება ცხოველისაგან), ხოლო თუ ადამიანი შეიგრძნობს და აგრეთვე განახორციელებს სულიერ ინტერესს, რომელიც შინაგანი მოწოდებისგანაა გამომდინარე, იგი რამდენადმე უკვდავებასაც ეზიარება, რადგან შთაბოძავლობას ან მის გარემომცველ საზოგადოებას თავის სულიერ „კვალს“ დაუტოვებს...

„იყო შაშვი მგალობლის“ მთავარი მოქმედი პირი მუსიკოსია. ვიას მხოლოდ ერთხელ ვხედავთ განმარტოებულს თავისი ურიცხვი ნაცნობებისა და ხმაურიანი ქალაქისაგან — ბუნების წიაღში მწვანე მილზე წამოწოლილს, ჩანჩქერის და ჩიტების თშველ ხმოვანებაში, სადაც იგი თავის თავში ჩაღრმავებული, „შეკრებილი“, დაუნაწევრებელი, მთლიანი პიროვნებაა... ამ ბუნებრივ პირობებში ეკრანიდან მკაფიოდ მოისმის ვიას შინაგანი მუსიკალური ფრაზა, მისი „გალობა“. ვიამ შეიგრძნო მუსიკალური მოტივით გამოხატული საკუთა-

რი „თვითმოძრაობა“ და შინაგანი მის-
წრაფება, მაგრამ ეს წუთიერი განმარ-
ტობა ჩაახშო მრავალრიცხოვანმა და
მოტორიზებული ტრანსპორტით აზმა-
ურებულმა ქალაქმა, სადაც ადამიანი კა-
რავეს საკუთარი „მეს“ მთლიანობას
(სრულფასოვნებას), ნაწვევრდება, „იფშ-
ვნება“, სულიერი სიღრმისეული ინ-
ტერესი ითრგუნება და მისი განხორციე-
ლება შეუძლებელი ხდება. აქედან გა-
მოძინარე, ვია გაუცხოებულია საკუ-
თარ თავთან, რადგან მისი ინტერესი
ვერ განხორციელა...



ვია თითქოს შინაგან მოწოდებას გა-
ურბის — სახლში, როცა ნოტებზე უნ-
და გადაიტანოს მისი თანამდევი მოტი-
ვი, უცბად, სრულიად განსხვავებულ სა-
ქმეს — საკერაეი მანქანით პალტოს კე-
რვას წამოიწყებს, მერე ვიღაცას ემა-
ლება, ან რაღაცას აუთოებს, შემდეგ
მეზობელ ბავშვებს მექანიკური მუსიკა-
ლური ყუთით ართობს. ეკრანზე ოთხკე-
დელშუა მომწვედულის წრიალი ჩანს.
იგი სინათლისგან დაბნეული ღამის პე-
პლასავით „ეხეთქება“ აქეთ-იქით. გიას
ოთახის ინტერიერი კი რეჟისორმა და
მხატვარმა მრავლისმეტყველი დეტალებ-
ით ქაოტურად გააწყვეს, აქ არის უკი-
დურესად განსხვავებული ყოველნაირი
ნივთი, რომელიც მათი პატრონის ასე-
ვე „ყოველგვარობაზე“ მეტყველებს და
არა რაიმე კარდინალურ მისწრაფებასა
და ხასიათზე. მუსიკოსის ოთახში ყვე-
ლაფერია და ამავე დროს არაფერი ფუ-
ნდამენტური. გიას ხასიათი მისი ოთა-
ხის კედლებსა და ფართზეა „განფენი-
ლი“ და წარმოსახული.

ამგვარადვე „ყოველნაირია“ გიას
წრიალი ქუჩაში თუ სხვა დაწესებუ-
ლებებში. ზედაპირული, წამიერი ცნო-
ბისმოყვარობა, ხან ტექნიკური, ხანაც
გეოდეზური ხელსაწყოების — ხან ქიმი-
ური სითხისა და ხანაც გადამღები კი-
ნოაპარატის მიმართ.

ვია ადამიანებთან ზერელე, მაგრამ
არაერთგვაროვან დამოკიდებულებაშია,
იგი კეთილიცაა და შეუძლია გაახაროს
მოხუცი დეიდა თავისი ხანმოკლე ვიზი-
ტით, ამავე დროს მას შეუძლია მოატ-

კადრი ფილმიდან. „იყო შამვი მგალობელი“

ყუოს სატრფო. შემდეგ შერიგების მიზ-
ნით მოიბოდიშოს, და კვლავ უნებლიეთ
დაივიწყოს მასთან დანიშნული პაემანი...
იგი თავახიანი მატყუარაა და ამავე
დროს ცუდლუტიცაა, თუმცა ერთობ
სიმპათიური...

ვია დღის განმავლობაში რამდენიმე
ათეულ ადამიანს ხვდება და ასეთივე
რაოდენობის საგნითა და მოვლენით ინ-
ტერესდება. ადამიანები, ნივთები და
მოვლენები ერთნაირად მიედინებიან მის
წინაშე და ყოველი მათგანი წუთიერ ზე-
დაპირულ ცნობისმოყვარეობას ემსახუ-
რება... იგი ყველასთან არის და სული-
ერად—არავისთან, იგი დაკარგულია ამ
ხალხმრავალ სამყაროში, დაკარგულია
მისი გარემომცველი საზოგადოების ყო-
ველი ადამიანისათვის და აგრეთვე სა-
კუთარი თავისათვის... იგი ყველგანაა
და ამავე დროს მყარად არსად არ არის,
იგი თავისთავთანაც არაა, რადგან გაუც-
ხოებულია საკუთარი სულიერი მიდრე-
კილებისადმი.. გიას მუდმივი გადაადგი-
ლება — საკუთარი თავისგან გაქცევაა.
ეს არის შინაგანი ძრწოლა „მესთან“ პი-
რისპირ დარჩენისა. ეს შიში ეპოქის
ავადმყოფობა — უღმერთო, უიდელო.
სულიერად დაცლილი ადამიანებისა,
რომელთაც ცხოვრების გზა განვლეს და
უკან გახედვისა ემინიათ, რადგან თავის
„ნატერფალს“ ვერ დაინახავენ... შიში

— ამაოდ განვლილი ცხოვრების შეცნობისა თანამედროვე ადამიანის არასრულფასოვნების და ამავე დროს გაუცხოების თანამდევი განცდაა...

გია უკვალოდ კვდება... მისი დაღუპვა დეტერმინირებულია, იგი არ არის არც ბედისწერა და არც შემთხვევა. რეჟისორმა წინასწარვე შეგვაშადა მეტყველი დეტალებით, რომელშიც კინონაწარმოების საზრისი მოთავსდა: მცენარის დიდი ქოთნის მადლიდან ვარდნა, აგურის კედლის უეცარი ჩამოშლა, აგრეთვე ქუჩის გადარბენის დროს შესაძლებელი კატასტროფა გიას სიცოცხლის ბეწვზე გადარჩენაში გვარწმუნებს. და ბოლოს, იგი მსხვერპლად ეწირება თავისი ცხოვრების „განრიგს“...

გია—გელა კანდელაკი სამსახიობო ოსტატობის ერთ-ერთი ეტალონია ქართულ კინოხელოვნებაში. პროფესიით კინორეჟისორი, ამავე დროს უნიჭიერესი კინომსახიობია. მისი გია ზრდილობიანი ღიმილით, სათნო გამომეტყველებით და მორიდებული ადამიანის გამომხატველი პლასტიკით მოძრაობს გადასაღებ მოედანზე, მისი სირბილი ნახევრად სირბილია, მისი სიცილი თუ მწუხარებაც სანახევროა, იგი გრძობებში მთლიანად არ იხარჯება, პლასტიკით და თვალების გამომეტყველებით ქმნის გელა კანდელაკი პერსონაჟს და ამავე დროს კინონაწარმოების მთავარ კონცეფციას. იტყოდნენ ხოლმე, თითქოს სცენაზე მთავარი მხატვრული მონაცემი ხმაა, ხოლო ეკრანზე—თვალები და სხეულის პლასტიკა. ეს გამონათქვამი ძველ, მუნჯ კინოს ეხებოდა, ოთარ იოსელიანის ფილმების ფეხვიც უხმო კინოს სტილისტიკაშია მოკალათებული. გელა კანდელაკის მიერ განსახიერებულ გიას მოძრაობა, გადაადგილება და წრიალი თანამედროვე ადამიანის „იდეის“ წარმოსახველია. უიდეალობა კი ეპოქის ავადმყოფობა და სულიერი განწირულობაა — ეს არის ფილმის „იყო შაშვი მგალობელის“ ლაიტმოტივი და გელა კანდელაკიც მას ასახიერებს დახვეწილი, ამავე დროს მაღალი სიმარტივით. იგი

ეკრანზე არ თამაშობს, იგი ცხოვრობს და მით უფრო გვარწმუნებს თანამედროვე ადამიანის განწირულობაში...

განწირულობა კი თვითმოძრაობის, ინდივიდუალური მისწრაფებებისა და ინტერესის უუნარობაში გამოისახება. გიას გარემომცველ საზოგადოებაშიც სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულება არსებული ცხოვრების დაკანონებული წესებით მიმდინარეობს. სხვისგან ნაკარნახევი საქმის კეთება იგრძნობა და არა ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიზანი, სულიერების კარდინალური ტენდენცია, ხელოვნებისეული ალტკინება ადამიანს მიწიდან ზეცისაკენ რომ აიყვანს და აამძლეებს...

ადამიანის ინერტულ-ინდიფერენტული არსებობა განპირობებულია ობიექტური აუცილებლობისაგან, ადამიანებიც ამ აუცილებლობას გრძნობადაცლილი მოვალეობით ასრულებენ. ფილმში ასახული გარემოს დამახასიათებელი წარმომადგენელია გია. მისგან არაფრით არ განსხვავდებიან ღირიჟორი ან ექიმი, ან კიდევ რომელიმე მისი ნაცნობი, — ვინაიდან ისინი მხოლოდ თავის სამსახურებრივ საქმეს „აკეთებენ“, სახლში თუ გარეთ... არცერთი მათგანი სიხარულს ან მწუხარებას სიღრმისეულად არ განიცდის, ზერეულ, სავალდებულო მოკითხვებით, თუ შეპასუხებით კმაყოფილდებიან. ღირიჟორისა და გიას შეხვედრა გოგირდის აბანოში, ცხოვრებისეული „არტახებისაგან“ გაშიშვლებულნი, თითქოს თავისუფალნი ყოველგვარი მოვალეობისაგან, ისევ იმ სამსახურის თემაზე მშრალად, საქმიანად ძუნწად ლაპარაკობენ, რადგან მუსიკოსებს სხვა სასაუბრო თემა არ გააჩნიათ და არც შინაურული, ადამიანის სიღრმისეული სიტყვა-პასუხი, ან ერთმანეთის სულიერი შეჭირვების ვაზიარება-მოსმენა. ეს შიშველი ადამიანები გოგირდის ბუნებრივი თბილი წყლის ქვეშ ასევე პირობითები არიან, როგორც საორკესტრო ორმოში ფრაკსა და ქათქათა პერანგის საყვლოზე მიკრული ბაფთებით გამოწყობილი. ყოველდღიური საქმიანობით

დაპროგრამებულნი ეს ადამიანები „მი-
დიან მწყობრული მარშით“, მარშის
მკაცრი რიტმით ნაკარნახევი ტაქტით
ერთნაირად ამოძრავებული ხელ-ფეხით,
მხოლოდ ზურგსა და კეფას რომ მისჩე-
რებოდნენ, ერთმანეთის თვალბეჭდში ჩახედვის
საშუალებას მოკლებულნი სულის მოძ-
რაობასაც ვერ ხედავენ და ვერც შეიგ-
რძნობენ... მუსიკალური მარში ინერ-
ტული მასის კოლექტიური მოძრაობაა
და არა ადამიანის თვითმოძრაობა... მარ-
ში — ოთარ იოსელიანის საყვარელი მუ-
სიკალური სიმბოლო — თანამედროვე
ადამიანთა უნიფიცირებისა და უპიროვნო-
თა მწყობრის აღმნიშვნელი ეპოქალუ-
რი მხატვრული სახეა...

მარშის ტემპო-რიტმი ფილმის „იყო
შაში მგალობელი“-ს მონტაჟურ წყობას
ესადაგება. ეკრანზე მოჩანს პერსონაჟთა
უწყვეტი მოძრაობა, საქმიანი ან უსაქ-
მო გადაადგილება, ხანმოკლე შეხვედრე-
ბი, ასევე ხანმოკლე დიალოგით და გან-
შორება გარეგნულად მოპირკეთებული
ზრდილობით, გულისგარე თავაზიანობ-
ით, რაც გულგრილობასთანაა მიახლოე-
ბული. დიმილით მოვარაყებული გულ-
გრილობა კი ადამიანთა შემზარავი სე-
ნია.

ოთარ იოსელიანის მსახიობები პარა-
ბოლური თავისებურებით ცხოვრებისე-
ულ დოკუმენტალობას ასახავენ. რეჟისო-
რი უარყოფს ზეაწეულობას, პათოსს და
პარაბოლური ხერხით ბუნებრივად, უშ-
უალოდ გვიყვება სიმართლეს, რომლის
ქვეტექსტი არც ისე ადვილია ადამიანთა
ყოფიერების საჩვენებლად. ოთარ იოსე-
ლიანის შემოქმედებისათვის უცხოა თა-
ემოწონება და უპირატესობის განცდა,
რაც ასე გავრცელებულია დღევანდელ
ქართულ კინოში. იგი ეპოქის კრიტიკო-
სია, რადგან მის კინონაწარმოებებში ეპ-
ოქალური პრობლემა ისახება.

დიზაინი და ეროვნული თავისებურება

გიორგი ცხოვრებაძე

თანამედროვე დიზაინი, როგორც
საპროექტო მხატვრულ-ტექნიკური შემ-
ოქმედების დარგი, მოწოდებულია გა-
ნსაზღვროს მასობრივი წარმოების წეს-
ით დამზადებული სამრეწველო ნაკეთო-
ბების სამომხმარებლო თვისებები და
მხატვრული მახასიათებლები, აგრეთვე
საგნობრივი გარემოს გლობალური ეს-
თეტიზაცია და ჰარმონიზაცია. ეს დარ-
გი წარმოადგენს განვითარებული ქვეყ-
ნების ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს,
მათი ეკონომიკის აუცილებელ ელემ-
ენტს.

დიზაინის განვითარება ამა თუ იმ ქვე-
ყანაში დამოკიდებულია ორ ძირითად
ფაქტორზე: კულტურულ ტრადიციებსა
და ეკონომიკის დონეზე. იმის გამო, რომ
ყველა ერი მეტ-ნაკლებად ფლობს ერო-
ვნული კულტურის ტრადიციებს, გა-
დამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ეკ-
ონომიკისა და განსაკუთრებით მისი აუ-
ცილებელი ელემენტის — მრეწველო-
ბის განვითარების დონეს.

განვითარებული მრეწველობა და მა-
სობრივი წარმოების პროდუქციის სიჭ-
არბე საშინაო და საგარეო ბაზრებზე
წარმოშობს კონკურენციას, რომელიც
მეწარმეებს აიძულებს მყიდველთა და-
ნტერესების მიზნით, სამრეწველო პრო-
დუქციის განახლებისათვის გამუდმებით



ისარგებლონ დიზაინერთა შრომით —სამრეწველო ნაკეთობათა მხატვრული კონსტრუირებით. დიზაინერთა ძალისხმევით, სერიული პროდუქცია ტექნიკური გამართულობისა და საიმედოობის პარალელურად იძენს ისეთ სამომხმარებლო თვისებებს, როგორცაა ექსპლუატაციის მოხერხებულობა და გარესახის მიმზიდველობა.

სუსტი მრეწველობისა და არასაკმარისად განვითარებული ტექნოლოგიის პირობებში დიზაინერის შრომის პროდუქტი — მხატვრულად დაკონსტრუირებული ნაკეთობა წარმოებაში ან სრულიად არ ინერგება, ან ინერგება მნიშვნელოვანი ხარვეზებით.

იქ, სადაც არის დიზაინერის შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოყენებისა და საპროექტო მოღვაწეობის ფართოდ გაშლის შესაძლებლობები, იქმნება პირობები თვითმყოფადი რეგიონული თუ ეროვნული ნიშნებით აღბეჭდილი დიზაინის ჩამოყალიბებისათვის.

დღესდღეობით, მსოფლიოში 10-12

ქვეყანა თუ იქნება, სადაც დიზაინი, მრეწველობის აღმავლობის კვალდაკვალ ბუნებრივი გზით განვითარდა და ამჟამად ხასიათდება მკვეთრად გამოხატული ეროვნული ნიშნებით. მაგ. ამერიკული დიზაინი გამოირჩევა განუსაზღვრელი მასშტაბებითა და შთამბეჭდავი, „ძლიერი“ ფორმებით. ეროვნულ აზროვნებაზე დამყარებული გერმანული დიზაინისა და, შესაბამისად, ამ ქვეყნის სამრეწველო ნაკეთობებისათვის დამახასიათებელია ასკეტური, მკაცრი, ფუნქციური გარეგნობა. იტალიური მხატვრული კონსტრუირება, სადაც წამყვანი პოზიციები უკავია ინტუიციურ საწყისს, შეიძლება შეფასდეს როგორც „არტიტული დიზაინი“. ფუნქციური, ზომიერად მკაცრი ფორმებითა და რბილი პლასტიკით ხასიათდება ფრანგ სპეციალისტთა ნამუშევრები, ლოგიკურა, თავშეკავებული და, ამავე დროს, ტრადიციული გარესახე აქვთ ბრიტანელ დიზაინერთა დაპროექტებულ სამრეწველო ნიმუშებს.

დიზაინის დარგში წამყვანი პოზიციების მქონე ქვეყნების თანავარსკვლავედში გამორჩევით დგას იაპონია, სადაც ორგანულად არის შერწყმული ნოვაცია და ტრადიცია, თანამედროვე და ისტორიული, ინტერნაციონალური და ეროვნული.

ზემოჩამოთვლილი ქვეყნების გარდა, თავისთავადი, საკუთარი ხელწერის მქონე დიზაინი აქვთ ჩეხეთს, სკანდინავიის ქვეყნებს, ნიდერლანდებს და სხვ.

სამრეწველო ნაკეთობებში ეროვნული თავისებურებების არსებობის საკითხი დიზაინის განვითარების ადრეულ ეტაპზევე გამოიკვეთა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნის შუა წლებში გერმანელმა ტექნიკის თეორეტიკოსმა ფრანკ რელომ შეამჩნია, რომ ტექნიკის ნიმუშებში ყოველგვარი დეკორატიული მორთულობის გარეშეც კი შეიძლება თავი იჩინონ ეროვნული თავისებურებების ნიშნებმა. ფუნდამენტურ ნაშრომში „მანქანათმშენებლობაში სტილის შესახებ“ იგი აღნიშნავს, რომ სამრეწველო დანადგარების საკისრების დგარების ფორმას ინგლისელი და ფრანგი კონსტრუქტორები სრულიად განსხვავებულად წყვეტდნენ. ინგლისელი გარტანის კონსტრუქცია მძიმე და მოუხეშავი იყო, მაშინ როდესაც ფრანგი ლეჟანდრის მიერ დაპროექტებული ანალოგიური ნაკეთობა მსუბუქი და ნატიფი ფორმებით გამოირჩეოდა.

ამ ბოლო დროს საგრძნობლად გაიზარდა ინტერესი ეროვნული თავისებურებებისადმი. ეს გამოწვეულია ძირითადად იმით, რომ ყველა ერს აქვს პრეტენზია და, შესაბამისად, სურვილი, სხვა მხატვრულ-შემოქმედებითი დარგების მსგავსად ჰქონდეს თვითმყოფადი, საკუთარი ხელწერის მქონე დიზაინი. გარდა ამისა, ეროვნული ნიშანთვისებების მქონე სამრეწველო ნაკეთობები პოპულარობით სარგებლობენ შიდა (ზოგჯერ არა მხოლოდ შიდა) ბაზარზე, რაც ქმნის მათი რეალიზაციით მიღებული ფინანსური ეფექტის გარანტიას.

ეროვნული თავისებურებების საკითხი სიახლის გამო ჯერჯერობით მხოლოდ ზედაპირულად არის შესწავლი-

ლი. ეს ნაკლი დროთა განმავლობაში, ალბათ, გამოსწორდება, ჯერჯერობით კი აღნიშნული პრობლემა ვარაუდებისა და დისკუსიების დონეს არ გასცილებია.

1982 წელს ქ. მოსკოვში, ტექნიკური ესთეტიკის საკავშირო სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში გაიმართა ფართო დისკუსია დიზაინში ეროვნულ თავისებურებების შესახებ. დისკუსია მიჰყავდა დიზაინის თეორეტიკოსს დოქტორ ს. ხან-მაგომედოვს.

დისკუსიაზე გამოითქვა სხვადასხვა მოსაზრება, რომელიც შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

— არქიტექტურაში, დეკორატიულ გამოყენებით ხელოვნებასა და დიზაინში შეიძინევა ეროვნული ხასიათის განსაზღვრა დეკორატიული ელემენტების გამოყენებით. ეს მეთოდი, რომელიც მარტივ სტილიზაციას წარმოადგენს, მხოლოდ გარეგნულ ეფექტს ქმნის და საგნის სამომხმარებლო თვისებებს თითქმის არ ეხება (ს. ხან-მაგომედოვი).

— ეროვნული თავისებურებების სრულყოფილი გამოვლინების სფეროა ხალხური საცხოვრებელი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და ამა თუ იმ ეროვნების წარმომადგენელთა ცხოვრების წესსა და ტრადიციულ წარმოდგენებს ასახავდა (ს. ხან-მაგომედოვი);

— ეროვნული თვისებებით დაჯილდოებული დიზაინი ხელოვნურად აიქმნება, ის ბუნებრივად ყალიბდება გარკვეული დროის განმავლობაში (ლ. პერვეერზევი);

— საგნის ფუნქციის სწორი განსაზღვრა შესაძლებელია ეროვნული თავისებურებების გამოვლინების საწინდარი გახდეს (ს. როკდენსტევენსკაია);

— ნოვაციები დიზაინში დიდად უწყობენ ხელს ეროვნული სტილის შექმნას (გ. შჩედრინი);

— ეროვნული თავისებურებები შეიძლება გამოვლინდეს წმინდა ტექნიკურ კონსტრუქციებშიც კი. აქ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ დიზაინერის პროფესიონალური მომზადების სხვადასხვა (ტექნიკური, ტექნოლო-

გიური, მხატვრული) ასპექტები (ი. ნაუმოვი);

— დიზაინი უნდა ჩაერთოს თანამედროვე ცხოვრების ბუნებრივ ნაკადში. საზოგადოების თვითრეგულირება საფუძველია დიზაინის ბუნებრივი განვითარებისა, რაც თავის მხრივ ქმნის დიზაინის თვითყოფადი განვითარების სრულ გარანტიას. გარდა ამისა, ეროვნულ თავისებურებებს წარმოშობს შემოქმედება და ინტუიცია (ა. ბოკოვი);

— დიზაინში ეროვნული თავისებურებები ვლინდება სამი სახით: ა) ესთეტიკური ცნობიერების აღქმით, ბ) მისი აღდგენით, გ) კონკრეტული მიზნების მიღწევის საშუალებათა შეცნობით (ვ. პაიტეი);

— თუ ვესურს, რომ დიზაინი იყოს თვითყოფადი, აუცილებელია მის სამსახურში ჩადგეს ტრადიციული ხალხური ხელოვნობა (ალ. მონახოვა);

— საჭიროა მიღწეულ იქნას ექსპერიმენტისა და ტრადიციის სინთეზი (ი. ტერეხოვა);

— დიზაინი ინტერნაციონალური და, შესაბამისად, კოსმოპოლიტურია. აქედან გამომდინარე, ზედმეტია საუბარი ეროვნულ თავისებურებებზე (ვ. არონოვი);

— დიზაინი არის შემოქმედების ყველაზე ინტერნაციონალური სფერო და, ამავე დროს, შეიცავს მძლავრ ეროვნულ პოტენციალს. ნოვატორული დიზაინი არის პლასტიკური მხატვრული შემოქმედების ყველაზე ეროვნული სახეობა (დ. აზრიკანი).

ზემოთქმულის საფუძველზე გაკეთდა შემდეგი რეზიუმე: დიზაინში ეროვნული თავისებურებები უნდა ვეძებოთ არა იმდენად ნაკეთობათა გარეგნობაში, არამედ მხატვრულ-სუბიექტური აზროვნების შედეგად ჩამოყალიბებულ სპეციფიკურ სულიერებაში. ამ სულიერებით დაჯილდოებულია მხატვარი, რომელიც აღზრდილია კონკრეტული კულტურის გარემოცვაში, საგნების რეალურად არსებულ სამყაროში, ბუნებრივ გარემოში; აქვს კარგი გემოვნება, ტემპერამენტი, ხასიათი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც

იწოდება ეროვნულ სულად. ეს მონაცემები აკუმულირდება და გარდასრულებს მხატვრის ინდივიდუალურ შემოქმედებაში.

ეროვნული არის არა ეთნოგრაფიული ეგზოტიკა, არა რესტროსტილიზაცია, არამედ ის უნიკალური და ახალი, რაც ყოველ ერს შეაქვს მსოფლიო კულტურის საგანძურში. ამავე დროს, დიზაინი ინტერნაციონალურია და ამდენად საინტერესოა მასში ეროვნული ელემენტების აღმოჩენა.

აღნიშნულმა დისკუსიამ არა თუ გადაწყვიტა ეროვნული თვისებურებების პრობლემა, არამედ კიდევ უფრო გამძაფრა იგი.

ჩვენის აზრით, ზემოჩამოთვლილ თეზისები და რეზიუმე მეტ-ნაკლებად შეიცავენ ჭეშმარიტების მარცვალს. მაგრამ ამავე დროს ყველა მათგანს ახასიათებს პრობლემისადმი ცალმხრივი მიდგომა.

დიზაინში ნაკლებად ჩახედულ ადამიანთა აზრით სამრეწველო ნაკეთობათა ეროვნულობა განისაზღვრება მათი გარე ხედით, რომელიც მეტ-ნაკლებად უნდა შეიცავდეს ტრადიციულ, ეროვნული გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ატრიბუტს — ორნამენტს ან დეკორის რაიმე სხვა ელემენტს. ეს მეთოდი მართლაც შეიძლება იქნეს გამოყენებული კონკრეტული მიზნისათვის განსაზღვრული ობიექტის ან საგანთა ჯგუფის დაპროექტებისას (მაგ. ეროვნული რესტორნის ინტერიერი, ავეჯი, ჭურჭელი, ზოგიერთი სახეობის სუვენირი და ა. შ.), მაგრამ, როგორც წესი, მრეწველობის მიერ გამოშვებული ნაკეთობები თავისუფალია ყოველგვარი დეკორატიული მორთულობისაგან და მათში ერთი საგნის დაპროექტების პროცესის ეროვნული ნიშნების ამოცნობა თითოეულ რმა და საფუძველიან შესწავლას მოითხოვს.

მიუხედავად განსახილველი საგნის მრავალწახნაოვნებისა და სირთულისა, თავდაპირველად, ალბათ, უნდა ვცადოთ სამრეწველო ნაკეთობებში ეროვნული თავისებურებების განმა-



პირობებელი ფაქტორების წარმოჩენა და განსაზღვრა.

სამრეწველო ნაკეთობა, უპირველეს ყოვლისა, იქმნება სოციალური დაკვეთით ანუ საზოგადოებისათვის კონკრეტული საგნისა თუ საგანთა ჯგუფის აუცილებლობის გამო. რომელიმე საგნის ფუნქცია თუ მომხმარებლისათვის საჭიროებას არ წარმოადგენს, ამგვარი ნაკეთობის სერიულ წარმოებას ხელს არავინ მოკიდებს.

სამრეწველო ნაკეთობა მისი დანიშნულების მიხედვით იქმნება სპეციალისტის — დიზაინერის მიერ მომხმარებელთა ფართო წრისათვის ან კონკრეტული ჯგუფისათვის. დიზაინერი წინასაპროექტო ანალიზის დროს უდიდეს ყურადღებას უთმობს პოტენციურ მომხმარებელთა მრავალფეროვან მოთხოვნებს და დაპროექტების პროცესში მაქსიმალურად ცდილობს მათ დაკმაყოფილებას. აღნიშნულ მოთხოვნებში შედის: **გაადვილებული და მოხერხებული ექსპლუატაცია, რემონტის სიმარტივე, ერაგონომიკის საკითხები (აღამიანის ფსიქოფიზიოლოგიური, ანთროპომეტრიული და ჰიგიენური მონაცემები), სოციალური პირობები** და სხვ. ამ მოთხოვნათა გაუთვალისწინებლობამ შესაძლებელია პროდუქციის გასაღება ექვემდებარება დააყენოს და მწარმოებელი ფირმისათვის ფინანსური მოგების ნაკვალად ეკონომიკური კატასტროფაც კი გამოიწვიოს.

ნაკეთობის მიერ რაიმე ფუნქციის შესრულება ხდება კონკრეტული კონსტრუქციის ანუ საგნის მორფოლოგიის მეშვეობით (მასზე დიზაინერთან ერთად მუშაობს ინჟინერ-კონსტრუქტორი), რომელიც პროპორციებისა და მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ ძლიერ ფაქტორად გვევლინება.

იმის გამო, რომ ნაკეთობის სერიული წარმოება მხოლოდ მაღალგანვითარებული მრეწველობის პირობებში ხდება, დიზაინერი იძულებულია დაემორჩილოს მასალების თვისებებისა და ტექნოლოგიის მოთხოვნებსაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს ეკოლოგიისა

და გეოგრაფიული გარემოს საკითხიც. საგნის იერის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე უდიდეს გავლენას ახდენენ ურთულესი და მრავალფეროვანი კომპოზიციის კანონები, რომლებიც განსაზღვრავენ გარესაზის წყობასა და მხატვრულ ღირსებებს.

გასათვალისწინებელია აგრეთვე გამსაღებლის ანუ **სავაჭრო სისტემის** მოთხოვნებიც, რაც დიზაინერს დამატებით თავსატეხს უჩენს, მაგრამ არა აქვს მათი იგნორირების უფლება.

თავის მხრივ დიზაინერი, როგორც კონკრეტული კულტურის ტრადიციებზე აღზრდილი შემოქმედებითი ინდივიდი, თავისებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მიდგომითა და მხატვრული ხერხებით წყვეტს საპროექტო ამოცანებს.

ასეთია სამრეწველო ნაკეთობის დაპროექტების გამარტივებული სურათი. საგანში ეროვნული თავისებურებების ნიშნების არსებობა შეიძლება განაპირობოს როგორც ერთმა რომელიმე შემოაღნიშნულმა ფაქტორმა, ისე ერთდროულად რამდენიმე მათგანმაც.

კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე განვიხილოთ ზოგიერთი მოვლენა. თავდაპირველად ერთმანეთს შევადაროთ ამერიკული და იტალიური მსუბუქი ავტომობილები. თვალის ერთი გადავლებითაც კი შესამჩნევია მათ შორის არსებული მნიშვნელოვანი განსხვავება. ამერიკული ავტომობილების აბსოლუტური უმრავლესობა გამოირჩევა დიდი გაბარიტებით, მაღალი დინამიკური მაჩვენებლებით, გაზრდილი კომფორტულობით, სიძვირით და ხაზგასმული, შთამბეჭდავი ქედმაღლობითაც კი.

იტალიური საავტომობილო ბაზრისათვის დამახასიათებელია ავტომოყვარულთა გატაცება როგორც სწრაფ-მაგალი, სპორტული მოდელებით, ისე მძკარო-და მცირელიტრაჟიანი, ნაკლებად კომფორტული, მაგრამ იაფი, მარტივი და უპრეტენზიო ტექნიკით.

ამერიკული ავტოტექნიკის მახასიათებლებს განსაზღვრავენ შემდეგი ფაქტორები: ა) გეოგრაფიული გარემო —

ფართო მაგისტრალები და ქალაქებას ასევე ფართო ქუჩები, ბ) ამერიკელი მყიდველის დიდი ფინანსური შესაძლებლობები, გ) ცხოვრების მაღალი ტემპები და დიდი სივრცე (სწრაფი ავტომობილები აქ ძალზე ფასობს), დ) პრესტიჟულობა. დიდგაბარტიანი მოდელები აშშ-ში სიმდიდრისა და უზრუნველყოფილი ცხოვრების სიმბოლოდ აღიქმება.

იტალიურ სინამდვილეს ორი უკიდურესობა ახასიათებს: მყიდველი ან ძალიან მდიდარია, ან მეტად მოკრძალებული ფინანსური შესაძლებლობების მქონე. ტამპერამენტიან და შეძლებულ იტალიელ მყიდველს, რა თქმა უნდა, სწრაფი და დინამიკური ავტომობილები უფრო იტაცებს (სისწრაფე იტალიაში პრესტიჟულობის სიმბოლოა), ხოლო შედარებით ღარიბი მყიდველი სასურველ მოდელს მიმზიდველი გარესახის გარდა ხელმისაწვდომი ფასითაც საზღვრავს. გარდა ამისა, იტალიური ქალაქების ისტორიული უბნების ვიწროებში ნელმავალი, კომპაქტური და მანევრული ავტომობილი უფრო პრაქტიკულია, ვიდრე სწრაფი და დიდგაბარტიანი.

ეროვნულ თავისებურებათა საკითხში (განსაკუთრებით მრეწველობის სფეროში) გეოგრაფიული გარემოს დიდ მნიშვნელობაზე მეტყველებს შემდეგი ფაქტი: ამერიკულ სინამდვილეში, დიდი სივრცის პირობებში, თითოეული ლითონსაჭრელი ჩარხი ერთი ან ორი ძირითადი ოპერაციის შესრულებას ემსახურება და მეტ-ნაკლებად რთული დეტალის დამზადებაში სხვადასხვა კონსტრუქციის რამდენიმე ჩარხი მონაწილეობს.

საწინააღმდეგო სურათი შეინიშნება იაპონურ მრეწველობაში, სადაც ადგილის სიმციროს გამო უნივერსალური, მრავალფუნქციანი ჩარხები გამოიყენება და რთული დეტალების დამზადება ერთი ან ორი დანადგარის საშუალებით ხორციელდება. აქედან გამომდინარე, ამერიკული ლითონსაჭრელი ჩარხების კონსტრუქცია და შესაბამისად გარესახე მარტივი და ლაკონურია, ხოლო

ანალოგიური იაპონური ნაკეთობები ხასიათდება რთული მორფოლოგიით და ამ ქვეყნისათვის უჩვეულო რთულ რელიეფიანი პლასტიკით.

სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობის ადამიანთა ანთროპომეტრიულმა მონაცემებმა შესაძლებელი საგანგებო ზეგავლენა მოახდინონ სამრეწველო ნაკეთობათა გარეგნობაზე და მნიშვნელოვნად განსაზღვრონ მათში ეროვნული თავისებურებების ნიშნები.

ამ კუთხით, განსახილველი საგნის კვლევის სფეროში სრულიად მოულოდნელად შეიძლება მოხდნენ ისეთი ტექნიკური ნაკეთობები, როგორებიცაა საბრძოლო დამბაჩები. განვიხილოთ ორი მათგანი — იაპონური „ნამბუ“ და ამერიკული „კოლტ 1911“, რომლებიც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, თითქმის ერთდროულად, XX საუკუნის პირველ მეოთხედშია შექმნილი. „ნამბუმ“ აღნიშნული სახელწოდება მიიღო გენერალ კაგირო ნამბუს სახელის პატივსაცემად, „კოლტ 1911“ ატარებს ანალოგიური სახელწოდების მქონე საიარაღო ფირმის დამაარსებლის სახელს კოლტის სახელს).

ორივე ნაკეთობის გარეგნობის უმნიშვნელოვანესი ელემენტებია სახელურები, რომელთა სიგანეში აშკარა სხვაობა შეინიშნება: „ნამბუს“ სახელური მოკლე იაპონური თითებისათვის არის განსაზღვრული და შესაბამისად მცირე სიგანისაა, მაშინ როდესაც „კოლტის“ განიერი ტარის გაბარიტები ამერიკელის გრძელი თითების ზომებიდან გამომდინარეობს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე დამბაჩის სახელურებში მოთავსებული ვაზნების სიგრძე თითქმის იდენტურია და არ მოქმედებს სახელურების სიგანეზე.

როგორც ჩანს, „ნამბუს“ კონსტრუქტორებმა გაითვალისწინეს იაპონელთა კუნთების ძალის შედარებით მცირე მახასიათებლები და მექანიზმის რამდენიმე ალტერნატიულ ვარიანტს შორის შეარჩიეს ოპტიმალური კონსტრუქცია: ლულის მოკლე სვლა მოქანავე საკეტელას ჩაკეტვით, რამაც მათ საშუალება მისცა: ა) დამბაჩის წი-



ნა ნაწილი მაქსიმალურად განეტე-
რათ კონსტრუქციის ელემენტებისა-
გან და შესაბამისად შეემსუბუქებინათ,
ბ) სახელური მოეთავსებინათ ნაკეთო-
ბის სიმძიმის ცენტრის სიახლოვეს. ასე-
თმა გადაწყვეტამ გააწონასწორა კო-
რპუსის წინა და უკანა ნაწილები და
მთლიანად გამოირიცხა დამბაჩის წინ
გადაწონვა.

იაპონელთაგან განსხვავებით ამერი-
კელ კონსტრუქტორებს, ეტყობა აღ-
ნიშნული პრობლემა არ აწუხებდათ
და ნაკეთობის მექანიზმი დააპროექ-
ტეს შემდეგი პრინციპით: ლულის მო-
კლე სვლა მისი პერიოდული დაწვეით,
არის გამო დამბაჩის სიმძიმის ცენტრი
სახელურის მიმართ საკმაოდ წინ არის
მოთავსებული. დიდი კუნთების ძალის
მქონე ამერიკელის ხელს სახელურა
მყარად აქვს დაფიქსირებული და დამ-
ბაჩის წინ გადაწონვის არ ეშინია.

როგორც ვნახეთ, ანთროპომეტრიუ-
ლმა მონაცემებმა განსაზღვრეს დამ-
ბაჩების კონსტრუქცია და შესაბამისად
განსხვავებული პროპორციები. აქვე უნ-
და აღინიშნოს ნაკეთობათა სხვადასხვა-
გვარი პლასტიკა, რომელიც დამუშავე-
ბულია ორი, ერთმანეთისაგან იზოლი-
რებულად განვითარებული, თვითმყო-
ფადი კულტურის მქონე ერების წარ-
მომადგენელთა მიერ.

ზემოაღნიშნულმა ფაქტორმა ლოგი-
კურად განსაზღვრეს ნაკეთობათა მკვე-
თრად განსხვავებული გარეგნობა:

„კოლტ 1911“ გამოირჩევა ამერიკუ-
ლი ნაკეთობებისათვის დამახასიათებ-
ელი ნიშნებით — შთამბეჭდავი გაბარი-
ტებითა და პროპორციებით, სიმძი-
მითა და სიმძლავრით, ხოლო „ნამბუ“
ხასიათდება წმინდა იაპონური თვი-
სებებით — სიმსუბუქითა და მკაფიო,
დახვეწილი პლასტიკით.

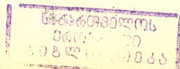
როგორც ზემოთ აღინიშნა, განვითარ-
ებულ, ინდუსტრიულ ქვეყნებში მო-
მხმარებელთა მოთხოვნილებები ზედ-
მიწევნით კარგად არის შესწავლილი
და ყველა მწარმოებელი ფირმა პრო-
დუქციის გასაღების მიზნით, ძალების
მაქსიმალური დამაბევი ცდილობს სე-
რიული ნაკეთობები ზუსტად მიუსა-

დაგოს ამ მოთხოვნილებებს. სხვადასხვა
ეროვნების მყიდველთა ფსიქოლოგიის
შესაბამისად შექმნილი ნაკეთობები
შესაძლებელია ხასიათდებოდნენ მკა-
ფიოდ ჩამოყალიბებული ეროვნული
თავისებურებებით. მაგალითისათვის
შეიძლება განვიხილოთ კონვეიერიდან
თითქმის ერთდროულად ჩამოსული იტა-
ლიური „ფიატ 500“ (5959 წ.) და ინგ-
ლისური „მინი“ (1960 წ.).

„ფიატ 500“-ის კონსტრუქციის და-
მუშავებისას დიზაინერ დანტე ჯაკოზა
ემყარებოდა იტალიელი მომხმარებლის
მოთხოვნას: ყოველი ახალი მოდელი,
იქნება ეს ავტომობილი თუ სხვა ნაკე-
თობა, წინამორბედისაგან უნდა გამოი-
რჩეოდეს უჩვეულო, ორიგინალურ
გარეგნობით. ხელმისაწვდომი ფასი.
მომხმარებლის სიადვილე და კომფორტუ-
ლობა იტალიელ მყიდველს, რა თქმა
უნდა, აინტერესებს, მაგრამ ნაკეთობის
მიმართ წაყენებულ მოთხოვნებს შო-
რის უპირატესობა მაინც ეფექტურ გა-
რეგნობას ენიჭება.

სრულიად სხვა პრინციპით არის შე-
ქმნილი „მინი“, რომლის კონსტრუქცია
ალექსიანისმა დაამუშავა. იტალი-
ელი მყიდველისაგან განსხვავებით,
რომელიც ავტომობილით დაინტერეს-
ებას ექსტერიერიდან იწყებს, ინგლი-
სელი ავტომოყვარული ჯერ ავტომო-
ბილის ინტერიერს ათვალისწინებს, ყუ-
რადღებთ ეცნობა მას და მხოლოდ ამ-
ის შემდეგ გადადის გარეგნობის შესწა-
ვლაზე. იტალიელი და ინგლისელი
მყიდველის დიამეტრალურად საპირ-
ისპირო პოზიციები საფუძველი გახდა
აღნიშნული ავტომობილების დაპრო-
ექტების პრინციპების განსაზღვრისა.
„ფიატ 500“ დაპროექტებულია პრინ-
ციპით — „გარედან შიგნით“, „მინი“ კი
„შიგნიდან გარეთ“. შესაბამისად გამოი-
ყურება ამ ავტომობილების ექსტერი-
ერიც.

„ფიატ 500“ იმ პერიოდის
მიკროავტომობილებისათვის უჩვეულო,
უაღრესად დახვეწილი, წვრილმანებამ-
დე დამუშავებული, ეფექტური და გა-
მომსახველი პლასტიკით ხასიათდება.



შემთხვევითი არ არის, რომ 1959 წელს ამ მოდელის შექმნისათვის დ. ჯაკოზას მიენიჭა დიზაინის უმაღლესი ეროვნული ჯილდო — „ოქროს ფარგალი“, ხოლო „ფიატ 500“ წლების განმავლობაში სრულიად დამსახურებული წარმატებით სარგებლობდა ავტომოწყვარულთა შორის.

თავის მხრივ, „მინი“ ა. ისიგონისის მოფიქრებული, ორიგინალური, ახლებურად გააზრებული შეთანწყობის წყალობით (ძრავის მოთავსება კაპოტის ქვეშ სიმეტრიის ღერძის პერპენდიკულარულად, წინა წამყვანი თვლები, სალონისა და საბარგულის გამთლიანება და ა. შ.) გამოირჩევა უჩვეულოდ ფართო, ტევადი სალონითა და საკმაო მოცულობის მქონე საბარგულით. სამაგიეროდ, მისი ექსტერიერის პლასტიკა, ინგლისელი მყიდველის ხასიათის შესაბამისად, სადა, ლაკონური და უბრეტენზიოა. მთლიანად, აღნიშნული გადაწყვეტა იმდენად მისაღები გამოდგა ბრიტანელი მომხმარებლისათვის, რომ „მინიმ“ შემდგომ წლებში მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებები განიცადა, ხოლო მისი წარმოება დღემდე არ შეწყვეტილა.

მსგავსი, ფაქტიურად იდენტური მორფოლოგიის ანუ კონსტრუქციული წყობის პირობებში სხვადასხვა ერების წარმომადგენლები საგნის გარეგნობას ხშირად სრულიად განსხვავებულად წყვეტენ. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება ერთმანეთს შევადაროთ 60-იანი წლების ორი, ერთი და იგივე კლასის ტრანზისტორული რადიომიმღები: ამერიკული ფირმა „ზენიტს“ ტრანსოკვანიკ როიალ 3000-1“ და იაპონური ფირმა „შარბის“ თითქმის ანალოგიური სახელწოდების ნაკეთობა „ტრანსოკვანიკი“.

ორივე რადიომიმღები აღჭურვილია მსოფლიო რუკის გრაფიკული სქემით, რომლებიც ამერიკელ და იაპონელ დიზაინერებს სხვადასხვაგვარად აქვთ გადაწყვეტილი. ამერიკულ მიმღებში აღ-

ნიშნული სქემა წინა გადმოსახსნელ დელშია ჩამონტაჟებული, რის გამო მისი მუშა მდგომარეობაში გადასაყვანად მომხმარებელს საკმაოდ რთული მანიპულაციების გაკეთება უწევს, ხოლო იაპონურ მიმღებში ანალოგიური ოპერაცია ძალზე მარტივად — სქემის პორიზონტალურიდან დახრილ მდგომარეობაში მოთავსებით სრულდება.

ამერიკული მიმღების კორპუსი ძვირფასი ხელოვნური ტყავის, მოქრომილი დეტალებისა და გრაფიკული ელემენტების დააქვეყნების წყალობით უფრო პრეტენზიული და პომპეზურია, ხოლო იაპონური ნაკეთობის გარეგნობა ყურადღებას იპყრობს ლაკონიურობითა და მკაფიო, გამომსახველი პლასტიკით. გარდა ამისა, აღნიშნული რადიომიმღებების პროპორციების შედარებისას ასეთი დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს: ამერიკული ნაკეთობა უფრო მძიმე, მდგრადი, მასიური და ხისტია, ხოლო იაპონური — მსუბუქი, სადა და ჰაეროვანი.

ზემოჩამოთვლილი მაგალითებიდან ნათლად ჩანს, რომ სამრეწველო ნაკეთობების ეროვნულ თავისებურებათ: განსაზღვრაში მონაწილეობენ როგორც ობიექტური (ფუნქციური, კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიური, ერგონომიული, გეოგრაფიული, კომპოზიციური და ა. შ.), ისე სუბიექტური (დიზაინერის აზროვნება, გემოვნება, მუშაობის სტილი, ხელწერა და სხვ.) ფაქტორები. დღესდღეობით შეუძლებელია ამომწურავი პასუხის გაცემა კითხვაზე: სად, როდის და რა სახით იჩენენ თავს ეროვნული და რეგიონული თავისებურებები. ყველაზე თამამ პროგნოზისტსაც კი გაუჭირდება თქმა, წარმოების რომელ სფეროში, კონკრეტულად რომელ პროდუქტიაში და როდის გამოვლინდება ეროვნული ხასიათი და როდის არა. როგორც ჩანს, სამრეწველო ნაკეთობების გამოშვებაში, იშვიათი გამოწვევის გარდა, შეუძლებელია წინა-

თეატრში აღარ დავდივარ. მაგრამ სულ თეატრში ვარ...

მარინე თბილელს ესაუბრება
 თეატრმცოდნე მანანა ტურიაშვილი

მარინე თბილელი — ინსტიტუტის ჩამოყალიბებამდე თეატრთან არსებული სტუდიები იყო. ხმოვანი კინოს გამოჩენისთანავე სამსონ სულაკაურმა დააარსა სტუდია. მე სწორედ ამ სტუდიაში ვსწავლობდი. სასწავლო ნაწილის გამგედ მოიწვიეს აკაკი ფაღავა. შეიკრიბნენ კარგი პედაგოგები. მეტყველებას ნიკო შიუკაშვილი გვასწავლიდა, რითმიკას—ვალენტინა ჟღენტი. ჩვენს სტუდიაში კარგი სტუდენტები იყვნენ. ბევრი მათგანი სულ მალე ომში

წავიდა და უკან აღარც დაბრუნებულა. პირველად ვნახე მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ვერაგობა და სიყვარული“, ვერიკო თამაშობდა ლუიზას, ფერდინანდს — პიერ კობახიძე. როცა რუსთაველის თეატრში აღადგინეს „ყაჩაღები“, ჩემმა მეუღლემ გოგი ვასაძემ წამიყვანა სპექტაკლზე. წარმოდგენამ უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე.

თეატრში სასიარულო დრო არ გვქონდა, სულ ინსტიტუტში ვიყავით. თეატრალურ ინსტიტუტში სცენის გახსნა

სწარგანზრახულად დაიგეგმოს ეროვნული ნიშნებით შესრულებული პროდუქციის წარმოება.

გარდა ამისა, დიზაინერის პროფესიული აზროვნების მექანიზმის შესახებ არსებული არასაკმარისი, ბუნდოვანი ცნობების გამო ჟურჯერობით ვერ იქმნება იმის ნათელი სურათი, თუ რა ფაქტორები ახდენენ ზეგავლენას დიზაინერის ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე და კონკრეტულად რა სახით შეიძლება გამოვლინდეს მის მიერ დამუშავებულ ნაკეთობებში ეროვნული ხასიათი და ტემპერამენტი.

დიზაინში არსებული ეროვნული თავისებურებების საკითხის კვლევა გრძელდება.

ჯერჯერობით კი ერთი რამ ცხადია: იმისათვის, რომ საქართველოში დამკვიდრდეს თვითმყოფადი, ეროვნული ნაშანთვისებების მქონე დიზაინი, აუცილებელია ძლიერი მრეწველობა და მასობრივი პროდუქციის სიჭარბე. გასაღების ბაზრებზე სამრეწველო საქონლის კონკურენცია და დიზაინის სამსახურის ბუნებრივი აუცილებლობა, დიზაინერის მიერ დაპროექტებული ნაკეთობების უნაკლო შესრულებისა და მათი გასაღების, აგრეთვე დიზაინერის შემოქმედებითი პოტენციალის სრულყოფილი გამოვლენისა და მისი შრომის ღირსეული დაფასებისათვის საჭირო, ხელსაყრელი პირობები.



„სასტუმროს დიასახლისი“ მირანდოლინა — მ. თბილელი

დიდი მოვლენა იყო... დაინიშნა კონცერტი... 1939 წელია. პარტერში ისხდნენ იოსებ გრიშაშვილი, გიორგი ლეონიძე, სიმონ ჩიქოვანი. ჩვენ შეგვიყვარდა ინსტიტუტის სცენა და თეატრებში სიარული აღარ გვინდოდა. ახლაც ხანდისხან მიმიწევს ხოლმე გული... მინდა წავიდე. კიდევ ერთხელ ვნახო... მინდა შევიდე იმ საგრიმიროში, სადაც გიორგი სარჩიმელიძემ პირველად გამიკეთა გრიმი. მახსოვს ვიტირე, რა უღამაზო ვართო. აკაკი ფაღავა დიდ ყურადღებას და მზრუნველობას იჩენდა სტუდენტების მიმართ. მჯეროდა მისი, მე ვხედავდი თუ როგორ უყვარდა მას თეატრი, მაგრამ დამნაშავე ვარ მის წინაშე, როდესაც აკაკი ფაღავას 100 წლის იუბილე იყო, მომერიდა, ვერ ვაგებდე მოგონებებით გამოსვლა... ახლა კი ვნანობ.

ზოგიერთი სტუდენტი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში იყო დაკავებული. გივი გოგიჩაიშვილი სპექტაკლში „ნაპერწყლიდან“ ეპიზოდურ როლს თამაშობდა, ბაბუნაშვილი „ლალატში“ თა-

მაშობდა ყარაი-უსუფს. გოგი აბრამიშვილი ხომ ყოველთვის თამაშობდა. ჯამაგირს რომ აიღებდა ინსტიტუტის წინ კაფეში დაგვაპატიუებდა ხოლმე.

1939 წელს ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ „ლალატში“ ვთამაშობდი სეფექალს, ეს იყო ჩემი პირველი როლი. დღეს ხშირად ვიხსენებ ნანახსა და განცდილს, უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა აკაკი ვასაძემ. მე მას აღვიქვამდი როგორც ბრძენ მსახიობს. ტექსტის, ამბის მოტანა, დიალოგი მაყურებელთან; რა აწუხებს, რატომ მოქმედებს... „ოტელოს“ ყურებისას, როდესაც იაგო-ვასაძე ოტელოს თავის ზრახვებს აწვევებდა, ზოგჯერ შიში შემიპყრობდა ხოლმე. იმგვარი შეგრძნება თეატრში დიდი ხანია არ მქონია. აკაკი ვასაძემ ბევრ მსახიობზე დატოვა კვალი, მისგან უამრავი რამის სწავლა შეიძლებოდა.

1940 წელს რუსთაველის თეატრში ჩამრიცხეს. ჩემი პირველი და უსაყვარლესი მასწავლებელი იყო დოდო ალექსიძე, როგორც მსახიობი მან გამზარდა და ფეხზე დამაყენა. იმ დროს იგი დგამდა „ჭკია წყალს“. მე ვთამაშობდი მისს აბიგაილ ჩერჩილს. აკაკი ვასაძე ბოლინბროკს, თამარ ბაქრაძე ლელი მალბროს. ეს იყო ჩემი პირველი სერიოზული გამოსვლა სცენაზე. პიესის მიხედვით აბიგაილი პირველად მოდის სასახლეში დედოფალთან, ჩემი გმირის მსგავსად მეც პირველად შემოვედი სცენაზე. ეტყობა პარტერში გაბრდღვიილებულმა ჭაღმა, უზარმაზარმა სცენამ იმდენად დამაბნია, რომ შემინებული თვალები მქონდა. ჩემსკენ გამოემართა ბოლინბროკი—ა. ვასაძე, მომიკიდა ხელი და გამაგლო სცენაზე. აი, მისს აბიგაილ ჩერჩილიც მოვიდაო. მან გამომაფხიზლა და გონზე მომიყვანა. ამას ჰქვია პარტნიორი!

მახსოვს, 1942 წლის სეზონში რუსთაველის თეატრში დადგეს „ოლეკო ლუნდიჩი“. თამაშდებოდა „ბოშა ქალების“ სცენა. ექვსი ქალი ვისხედით და წამოსასხამები ისე გვეჭირა, რომ მხოლოდ თავები გვიჩანდა. ქდერდა მუსი-



კ. ჩვენს წინ ცეკვავენ რუსიკო ბერიძე და ნოდარ ჩხეიძე. მე მუსიკის რიტმზე ვაგდებდი მოსასხამს, წინ გადმოვხტებოდი და წყვილს შუაში ჩაუხტებოდი. ამოვიღებდი ვარდს და გადავუგებდი ბიჭს. ჩამოვიცილებდი ამ ქალს და ჩვენი ცეკვა იწყებოდა. სპექტაკლზე ბევრი კარგი რეცენზია დაიწერა.

მანანა ტურიაშვილი — ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ რუსთაველის თეატრში იყავით, მერე სოხუმში... რას გაზიარათ რუსთაველის თეატრის იმ პერიოდმა?

მ. თ. — როგორც მსახიობი რუსთაველის თეატრში დავიბადე. ჟურნალ „ნევაში“ წავიკითხე პიაფის წერილი „ჩემი აღსარება“. ედიტზე ბევრი მითქმა-მითქმა იყო. ამბობდნენ მორფს იკეთებდაო, ბევრი სასიყვარულო ისტორია გადახდაო. ამ წერილში სიმართლე ეწერა. ვიდრე მოკვდებო, მინდა ყველაფერს თვითონ ავხადო ფარდაო.

მეც ვაპირებ დაეწერო... რუსთაველის თეატრში მე დიდი ტკივილი გადავიტანე. თუმცა, თითქმის არც ერთ ახალგაზრდა მსახიობს ისე წარმატებით არ დაუწყია ამ თეატრში შემოქმედებითი გზა, როგორც მე... სერგო კლდიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი... ყოველთვის დადიოდნენ თეატრში და ყურადღებას არ გვაკლებდნენ. მილოცავდნენ, მეფე რეპობდნენ.

როგორც უკვე ვითხარით, ეს იყო 1939 წელი. 1937 წელი სულ ახლოს, 2 წლის წინ იყო... იმ დროს მე ვიყავი ა. ვასაძის რძალი. ჩემი მეუღლე კარგი თვისებების ადამიანი იყო, მაგრამ ძალიან ემოციური. ყოველივეს მტკივნეულად აღიქვამდა. თეატრში, სანდრო ახმეტელთან დაკავშირებულ ამბებზე ბევრ რამეს აგონებდნენ. ამიტომ სულ ჩხუბი და დაუსრულებელი კამათი იყო. შეილება არ უნდა აგებდნენ პასუხს, მაგრამ ავი ხალხი ბევრია. აკაკი ხორავას დაუახლოვდნენ ჩვენი ინსტიტუტ-დამთავრებული მსახიობები (მათ გვარებს ვერ დავასახელებ). ა. ხორავას თეატრში მიმდინარე ყველა მოვლენა

უნდა სტრდნობდა. ეს ახალგაზრდები ღლებულნი იყვნენ თეატრში მომხდარი ამბები ეუწყებინათ მისთვის. ამით ა. ხორავა დისციპლინას ინარჩუნებდა.

იყო ერთი პიროვნება, ალბათ, ვანდილების მანიით შეპყრობილი. საოცარია! მისი ვინაობა მთელმა კოლექტივმა იცნობდა. როცა თეატრში რამე მოხდებოდა მას პირდაპირ აგონებდნენ: „მიდი! წადი, წადი მიუტანე ენა!“ რამდენიმე ხნის შემდეგ ის წავიდა კიდეც თეატრიდან. სწორედ მისი ჩაგონებით გოგი ვასაძის საკითხი კომკავშირის კრებაზე გამოიტანეს: თეატრის სარდაფში გიორგი საღარაძე, ალიოშა აფხაიძე და გოგი ვასაძე კარტს თამაშობდნენ. კრებაზე გოგი ვასაძეს შენიშვნა რომ მისცეს, მან აკაკი ხორავას უთხრა, აკაკი ვასაძეს ვერ უსწორებ ანგარიშს და ჩემგან რა გინდაო, ბოლოს ავინა კიდეც. ა. ხორავა რა თქმა უნდა გაბრაზდა და დასვა საკითხი — მე არ შემოვალ თეატრში, სანამ გოგი ვასაძე იქნებაო აქ ამის გამო გაანთავისუფლეს გოგი ვასაძე. ახლა ჩემი მოშორების დროც დავა. ხელოვნების სამმართველომ, პერიფერიის თეატრების გამლიერების მიზნით გადაწყვიტა მსახიობების გაგზავნა სხვადასხვა ქალაქში. ამ დროს სოხუმიდან ჩამოვიდნენ გიორგი გულია, სოხუმის თეატრის ხელმძღვანელი სერგო ჭელიძე და მისი მეუღლე, რომელსაც მთელი თეატრის რეპერტუარი პქონდა ზურგზე წამოკიდებული. სოხუმის თეატრის ხელმძღვანელად გააგზავნეს ვიქტორ მურღულია, სწორედ მან მოითხოვა მსახიობი ქალი. გიორგი გულიამ თქვა — მომეცით მარინე თბილელიო. აკაკი ხორავას ჩემი წასვლა ხელს აძლევდა, რატომ? ამას გზადაგზა მოვიყვებით. მე მოვითხრობთ ფაქტებზე, გვარებს არ დავასახელებ, მაგრამ მე ედიტ პიაფის მსგავსად მინდა დაეწერო ჩემი აღსარება და გამოვაქვეყნო — იქ ვიტყვი ყველაფერს.

მ. თ. — ნუთუ იმ კონფლიქტში აკაკი ვასაძის ავტორიტეტმა არ იმოქმედა?

მ. თ. — დაბნეული იყო — რა ვქნაო...

დაწერეს ბრძანება. ჩემს შრომის წიგნაკში შევიძლიათ ნახოთ ბრძანება ჩემი გადაყვანის შესახებ. მაგრამ ყველას ვუსურვებდი ისე გამართლებოდეს შემდგომ, როგორც მე გამიმართლა.

სრულიად ახალგაზრდა ჩავედი სოხუმში. სადგურიდან პირდაპირ თეატრში შემოვიყვანეს. დგამდნენ პიესას „შეხვედრა ბნელში“. სწორედ ამ პიესაში ვითამაშე აქ პირველად.

მთელმა კოლექტივმა დიდი სითბოთი მიმიღო. კარგი მსახიობები იყვნენ: აკაკი ბოკუჩავა, ლეო ჭეღია, ტარასი ხორავა, მიშა ჩუბინიშვილი... ამ სპექტაკლს წარმატება ხელა წილად, ყველა მილოცავდა. სოხუმში ვითამაშე ლარისა ოსტროვსკის „უმზითვოში“, მიძია... ს. შანშიაშვილის „ხევისბერ ვოჩაში“ მე კი გამომიშვეს რუსთაველის თეატრიდან, მაგრამ კარგი ადგილი დავიმკვიდრე სოხუმის თეატრში. მიუხედავად ამისა, მაინც არ მტოვებდა საშინელი ტკივილის შეგრძნება — რატომ მომექცნენ ასე?.. ერთხელ ჩვენთან ჩამოვიდა რეჟისორი კონსტანტინე (კოწო) ანდრონიკაშვილი და მნახა სპექტაკლში „მეწაღის ცოლი“ (გარსია ლორკას პიესა). თბილისში ჩამოსულს ჩემზე უთქვამს, —შესანიშნავი მსახიობი ვნახე სოხუმში და იქ რატომ არისო. ჩამოვიდა ივანე გვინჩიძე და მიმიწვია მარჯანიშვილის თეატრში, რასაკვირველია, რუსთაველის თეატრში დაბრუნების გული არ მქონდა და არც დამისვამს საკითხი.

მ. ტ. — სოხუმში რამდენი წელი დაჰყავით?..

მ. თ. — სამი წელი, სამი სეზონი ცოტაა, მაგრამ პრაქტიკა დიდი მქონდა, ბევრი როლი ვითამაშე. მაყურებელი ისე მხვდებოდა, რომ იძულებული ვიყავი მემუშავა და მემუშავა. მეფიქრა როლებზე და განმეხორციელებინა ისინი.

ჩამოვედი თბილისში... მივედი მარჯანიშვილის თეატრში. ფოიეში დავინახე უშანგი ჩხეიძის დიდი პორტრეტი. მე ვათვალისწინებდი სურათებს. ამ დროს ვასო გომიაშვილმა ჩამიარა და მითხ-

რა—შემოხვალო სპექტაკლში ადამიანი?!“. დავედქი მასაში. ასე დავიწყე მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობა.

მ. ტ. — რამდენი წლის იყავით?

მ. თ. — 24 წლის. სრულიად ახალგაზრდა. ასე მოხდა ჩემი ნათლობა. მერე მოვიდა და მოვიდა ახალი როლები... გასაოცარი ამბები უნდა ვითხრათ. უკვე კარგა ხანია მარჯანიშვილის თეატრში ვარ, ფეხზე დავდექი... გიგა ლორთქიფანიძე დგამს „ღალატს“. ვიცით, რომ რუსთაველის თეატრში შევიდა ჯოჯო ბობოქრობს. ვავიხედე და გიგა ლორთქიფანიძემ აკაკი ხორავა არ მიიწვია ოთარ ბეგის როლზე?.. წარმოვიდგენიათ, რას უმზადებდა ბედი? შემოვიდა, მე კულისებში ვიდექი, ქვითინი ამივარდა. რატომ მომექცა ასე? ჩავედი პარტურში. სცენაზე რეპეტიცია მიმდინარებდა. ხორავა იჯდა... ასე მეგონა სცენაზე ადგილი აღარ იყო. მე დაუნდობლად გამომიშვეს თეატრიდან... რასაც დასთეს იმას მოიმკიო!... „ღალატში“ მე რუქაიას ვთამაშობდი. ჩვენ პარტნიორები ვიყავით. ერთხელ სცენაზე ვართ და ამოვიდა ვერიკო. მივიდა ხორავასთან და მოეფერა... კაცი, რომელიც რუსთაველის თეატრს აზანზარებდა, წამოვიდა იქიდან და ჩვენთან მოვიდა. ვერიკო გრძნობდა მის განცდებს, ტკივილს. ჩვენთან მოსვლამდე ავად იყო. რუსთაველის თეატრში ვიღაცას უთქვამს, ასე როდემდე უნდა იყოს, გაანთავისუფლეთ, შტატის ერთეული ჩვენც ხომ გვინდაო. ხორავასთვის ვიღაცას ენა მიუტანია. სწორედ ეს ფაქტი მოუყვა ვერიკოს... ვერიკო მოეფერა, აკოცა და უთხრა: „რას ამბობ აკაკი, შენ ხომ უდიდესი მსახიობი ხარ, შენ ვინ და ისინი ვინო“... მე შესამოვნა... მერე მაინც შემეცოდა. თუმცა რა ჰქონდა ხორავას ჩემი შესაცოდო.

მ. ტ. — როგორი ურთიერთობა გქონდათ?..

მ. თ. — ჩვეულებრივი, ერთხელ მომეხვია, ვითომ არაფერიო... მინდოდა მეთქვა—„ერთ ბედ ქვეშა ვართ, ლაბავ მე და შენ...!“ მაგრამ ვერ გაუზუბე.



ჩვენ მიხი დიდი მორიდება გვქონდა. გასაოცარი ის გახლდათ, რომ მარჯანიშვილის თეატრში მალე აკაკი ვასაძეც მოვიდა. „გუშინდელში“ ერთად ვთამაშობდით. ეს იყო საოცრება... მე ბოროტულად არ გამხარებია, მაგრამ თურმე ადამიანს არ უნდა გაუკეთო ის, რასაც შენ თავს არ უსურვებ. ადამიანი უნდა დაიცვა. მაშინ მე ვიყავი ამის დირსი...

მ. ტ. — საუბრის დასაწყისში პარტნიორობა ახსენეთ, რომელ მსახიობს გამოყოფდით და საერთოდ რას მეტყვოდით პარტნიორობაზე.

მ. შ. — პარტნიორი არის შენი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელების საშუალება. საოცარი პარტნიორი იყო ვასო გომიაშვილი — უდიდესი მსახიობი და უაღრესად მრავალფეროვანი. იგი თვალებში უყურებდა მსახიობს, ყურს უგდებდა ინტონაციას. როგორც ეტყობი, შესაბამისად გიპასუხებდა. უნდა აპყლოდი, მაგრამ ზედმეტს არ გაპატიებდა. მისი ინტონაციებიდან მეზადებოდა პასუხი და არა მხოლოდ პასუხი, მოქმედებაც. იგი იყო მკაცრი, თავმოყვარე. სპექტაკლის მსვლელობისას ისეთი შეგრძნება მქონდა, რომ იმ თითქოს სადავეები ეჭირა და ის მათამაშებდა. პარტნიორის ყურის გღება უნდა შეეძლოს: როგორც ახლა მე თქვენ გიყვებით და გამოწმობთ მისმენთ თუ არა, ასევეა სცენაზე. ძალიან კარგი პარტნიორი იყო გიორგი შავგულიძე. ვასო გომიაშვილი და გიორგი შავგულიძე ეს იყო დღესასწაული. მათთან თამაში ძნელი იყო. ისინი პარტნიორად ასე უბრალოდ არ ავიყვანდნენ. პიესა რომ ნაწილდებოდა, ამა თუ იმ როლზე თავისთვის სასურველ მსახიობებს თხოულობდნენ. როდესაც მარჯანიშვილში „ძველი ვოდვილები“ აღადგინეს, მე შემომთავაზეს თამაში. მაგრამ იმდენად პატივს ვცემდი და მიყვარდა ვასო გომიაშვილი, რომ მეგონა ამ როლს თუ ვითამაშებდი იქ, საიქიოში ეწყინებოდა. ვერ შეეძელი და უარი ვუთხარი. ვასო დიდი მასწავლებელი იყო. მახსოვს სანდრო მრეკლიშვილმა მოიტანა

პიესა „წამებაი წმინდისა შუშანიკისაი“ პიტიანში ვასოს უნდა ეთამაშა. როგორ წაიკითხა პიესა!.. არაჩვეულებრივი კითხვა იცოდა, პარტნიორისთვის კი უდიდესი სკოლა იყო. მე ვითამაშე მასთან „კაცია-ადამიანში?“ ასე მეგონია თითქოს ილია ჭავჭავაძემ ვასოსთვის დაწერა ეს როლი. ვასოს ქონდა კეთილი გულუბრყვილო თვალები. შეუღარებელი იყო იმ სცენაში, ღმერთს რომ სთხოვდა შვილის გაჩენას: „მამე რა?.. მამე რა?..“

მარჯანიშვილში იდგებოდა სპექტაკლი „ვის ემორჩილება დრო“. ვასო გომიაშვილი ჩემ მესაათეს თამაშობდა. სცენის ბოლოდან გამოვორდებოდა პატარა მოხუცი, ის ჯუჯასავით მოდიოდა. მოხუცი პირველად მარჯანიშვილმა მათამაშაო, თქვა მან. ვასო გვასწავლიდა იმას, რასაც აზიარა მარჯანიშვილმა. ბევრი ვისწავლე სესილია თყაიშვილისაგან. მზიბლაუდა მისეული სცენური სიმართლის შეგრძნება. ელენე ყიფშიძე მყავდა პარტნიორად. მართალია, ერთად ბევრი როლი არ გვითამაშაია, მაგრამ როგორც პარტნიორთან მასთან კარგად ვგრძნობდი თავს. კარგი პარტნიორი იყო ეროსი მანჯგალაძე. რადღეს მაყენებდა სცენაზე!..

მაშინ თეატრი ძალიან საინტერესო იყო. ვერიკო! სესილია! ვასო! შავგულიძე... ეს იყო სკოლა. მათ ბევრი რამ მასწავლეს. მსახიობის პროფესია, დაკვირვება ძალიან ბევრს ნიშნავს. მარჯანიშვილის თეატრში რომ მოვედი, ცოცხალი იყო ბებო ლიზა ჩერქეზიშვილი. იგი მოესწრო ბრწყინვალე ქართულ თეატრს. ახალი მოსული ვიყავი თეატრში და სპექტაკლზე „მზის დაბნელება საქართველოში“ მოიწვიეს ტასო აბაშიძე. სულ სახლში იჯდა და გასართობად მოიყვანეს. შემოვიდა და შემემინდა. რიჩარდში რომ გამოვიდვარ, ისე მოდიოდა. ბებო ლიზა აღარ თამაშობდა, ტასო აბაშიძე მოტეხილი იყო. ძველი თაობის მსახიობებიდან მხოლოდ ნუცა ჩხეიძე ვნახე „კრაზანაში“. მას ჰქონდა ბრწყინვალე ხმა, დიდებული გარეგნობა. ხმელი, ლამაზი ქალი იყო.



თეთრი თმა ჰქონდა. წელში გასწორებული დადიოდა და თავი ღამაზად ეჭირა. მხოლოდ ნუცა ჩხეიძის თამაშით დავინახე ძველი ქართული თეატრი.

მარჯანიშვილის თეატრში კარგად მიქცეოდა კაკო კვანტალიანი. ძალიან კარგი მსახიობი და შესანიშნავი ადამიანი იყო. ხანდისხან რეჟისორობდა, თუმც მნიშვნელოვანი არაფერი არ დაუდგამს. ერთი შემთხვევა მახსენდება... თეატრში რთული მდგომარეობა იყო, მაყურებელი არ დადიოდა, საჭირო იყო ახალი სპექტაკლების დადგმა. კვანტალიანმა მოიტანა მიხეილ გოგიაშვილის პიესა „გულსუნდა“. სიუჟეტი უბრალო იყო. ერთ მსახიობ ქალთან მუშაობისას კაკო კვანტალიანი ძალიან იტანჯებოდა. ის მსახიობი ცოცხალი აღარ არის და არ დავასახელებ. ერთ დღეს, დამთავრდა რომელიღაც სპექტაკლი. ვარფ წვიმა თქემით მოდიოდა. შენობიდან ვერ გავდიოდით. ვასასვლელი კარების წინ დიდი გუბე იდგა. ის იყო საგრამი-ოროდან პარტერში ჩამოვლილი, რომ მომესმა მუსიკის ხმა. პარტერი მსახიობებით იყო სავსე. ამ მსახიობს მხოლოდ ერთი ტაეპი ჰქონდა შესასრულებელი და ვერაფრით ვერ იმდერა. მე პარტერში ვიჯექი და თვალყურს ვადევნებდი... ერთი ტაეპი დამამახსოვრდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ ის მსახიობი ქმარმა მანქანაში ჩაისვა და წაიყვანა. მე ავვარდი სცენაზე და ღირიქორს ვუბნები „მაესტრო, მუსიკა!“ იქვე არჩილ კერესელიძე და სესილია თაყაიშვილი — გულსუნდას ბებია. მე დავიწყე სიმღერა „ვერ ვივიწყებ მაგ შენ სახეს, ნეტავ სულ არ მენახა, საფლავიდან წამოვძახებ, ჩემი მკვლელი შენ ხარ!“. ეს ტაეპი მატრაკვეციბოთ ვიმღერე. პარტერში ჩემ სიმღერას დიდი აპლოდისმენტებით შეხვდნენ. მეორე დღეს გამომიცხადეს, რომ კვანტალიანმა ამ როლზე დაგინიშნაო. შემეშინდა. იმ მსახიობის მეუღლე თანამდებობის პირი იყო. ბოლოს მაინც მე ვითამაშე სპექტაკლში, განვიცადე დიდი სიხარული და აპლოდისმენტებიც არ დამკლებია. მაყურებელი სიმღერის გამეორებას

მთხოვდა ხოლმე. მაგრამ დრამატულ თეატრში გამეორება არ შეიძლება. მახსოვს რეჟისორობმა ანზორ ქუთათელაძემ და გურამ მაცხონაშვილმა დადგეს „სამი ბულბულის ქუნა“. საფრანგეთიდან ახლად ჩამოსულმა გულბათ დავითაშვილმა დადგა ცეკვა „ბუგი-ვუგი“. მე და მერაბ თაბუკაშვილი ვცეკვავდით. ან ცეკვაზე ატყდებოდა ხოლმე კვიციანი და ერთი ამბავი. მახსოვს ქუთაისში გასტროლოგებზე კარგად მიგვიღეს. ამ სპექტაკლის ჩვენების მეორე დღეს, ცეკვის დამთავრების შემდეგ, დარბაზში ერთბაშად 20-ოდე მტრედი ააფრთხალეს. ბევრი სიხარული მახსოვს. დიდ მსახიობებთან მუშაობისას შებოჭილობის უხერხულობის გრძნობა თანდათან მიქრებოდა. მე ვთავისუფლდებოდი...

ღროთა განმავლობაში სახალხო არტისტობა მომანიჭეს, ორდენები, მედლები... მაგრამ რუსთაველის თეატრის უინი არ მასვენებდა. ამავე დროს ძალიან მხიბლავდა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლები, ყოველთვის მიზნადვდა ეს შენობა, სცენა... რუსთაველის თეატრთან დაკავშირებული ტკივილი მაწუხებდა და დაბრუნება გადავწყვიტე...

მ. ტ. — რომელი წელი იყო?

მ. თ. — თუ არ ვცდები, 1973 წელი. აკაკი ბაქრაძესთან წასვლა დავაპირე. ძალიან ველავადი, აკაკი ბაქრაძესთან მარტო მისვლა არ მინდოდა... კულტურის სამინისტროში შემთხვევით შემხვდა მხატვარი ნათელა იანქოშვილი. მან დამხატა, გამოფენაზეც იყო ჩემი სურათები. მე ვთხოვე: „ქალბატონო ნათელა! თქვენ ხომ უკვლამყავით... ახლა სერიოზულ საქმეზე მივდივარ და გამომყვით აკაკი ბაქრაძესთან“-მეთქი. წამოვიდა. შემომყვა კაბინეტში. მე ვუთხარი: „ბატონო აკაკი, ხომ იცით ფეხი აქ ავიდგი... სიკვდილის წინ მინდა ოცნება ავისრულო და თეატრში დავბრუნდე... იმ იტომ, რომ სულ მტკივა და მაწუხებს ის თუ რატომ წავედი?... ვის რა დავუშავე?“ ბატონ აკაკის გაუცინა, იქ იმდენ სპექტაკლებში თამაშობ და ვინ გამოვიშვებსო. „არა, თქვენ მე უარს ნუ მეტყვით, დანარჩენს მე მოვაგვარებ“... კი



„აკაცია-ადამიანი?!“ ლუარსაბი — ვ. გოძიაშვილი, დარეჯანი — მ. თბილელი

ბატონო, მითხრა, თუკი გაგანთავისუფლებენ, დიდი სიამოვნებით მივიღებთო. მივედი მარჯანიშვილის თეატრში. დირექტორია ანზორ ქუთათელაძე. დოლო ალექსიძეს ვეუბნები: „ბატონო დოლო! საშინელი თავის ტკივილები მაქვს, არც კი ვიცი რა მჭირს... ალბათ საავადმყოფოში უნდა დავწვე“... მითხრა, თამარასაც ასეთი ტკივილები აქვს... სკლეროზის ამბებია, ან წნევისო, უნდა იექიმო. შევედი ანზორთან და ვუთხარი, სპექტაკლში შემცვლელები მოამზადეთქო. ანზორი სახტად დარჩა. ყველაფერს ნელ-ნელა ვამზადებ. რუსთაველის თეატრში წასასვლელად ვემზადები.

მ. ტ. — ვასო გოძიაშვილი თეატრშია... „ძველი ვოდვილები“ რეპერტუარშია და თქვენ მიდინართ?

მ. თ. — ბატონი ვასო თეატრშია, მაგრამ ავად არის უკვე... შემეშინდა.

მ. ტ. — თქვენ იგრძენით, რომ ფუძე გერდევოდათ?..

მ. თ. — ფუძე არ მერდევოდა, მაგრამ ესენი მეკარგებოდნენ. და უმთავრესი — ის ძველი ტკივილი არ მასვენებდა.

მ. ტ. — იმდენად დიდი იყო რუსთაველის თეატრში წასვლის სურვილი, რომ ვასო გოძიაშვილის პიროვნებას მნიშვნელობა არ ქონდა?

მ. თ. — არა, მას დიდ პატივს ვცემდი, მაგრამ ის თეატრი მაწუხებდა, ჯინი მქონდა. როგორ ავიხსნათ, არ ვიცი... იმ სცენაზე დგომის ჟინი არ მასვენებდა...

აკაცი ბაქრაძემ თანხმობა განმიცხადა. თეატრში უკვე იცოდნენ ჩემი წასვლის ამბავი. წავედი რუსთაველის თეატრში და გამიმართლა. ჩემი შრომითა და რობერტ სტურუას რეჟისორობით ბევრი სახე შექმენი.

მ. ტ. — რას იტყოდით რობერტ სტურუაზე?

მ. თ. — სტურუა ცოტა მძიმეა ურთიერთობებში. აი, დოლო ალექსიძესთან მიხვიდოდი, ეტყოდი რამეს. რობიკოსთან ვერ მიხვალ, ვერ ეტყვი. მძიმეა იმიტომ, რომ რთულია მისი ამოცანების შესრულება. რთულია და ამავე დროს ძალიან საინტერესო. მე მისი რეჟისურის წყალობით იმდენი სიხარული განვიცადე, რომ... ისე, წყენა შეიძლება მქონდა კიდევ, მაგრამ თეატრში ეს ბუნებრივია. კონფლიქტი არასოდეს არ მქონია. „დალატის“ დადგმისას მე გაოცებული ვიყავი. ოთარ ბეგს დიდი სკივრი ქონდა. ქონებას აგროვებდა, ყველაფერს იმ სკივრში ინახავდა და ამ დროს საქართველოზე ლაპარაკობდა. ეს მაშინ, როცა უწყალოდ



იპარცებოდა საქართველო. ზეინაბი სულ გაიძახოდა „შვილი, შვილი!“ და სანახავად ერთხელაც არ მიაკითხა. რობიკოს ქართველების ცუდი თვისებების გამოძღვლანება უნდოდა. დღეს განცვიფრებული ვარ, ასე ზუსტად როგორ დანახა ქართველი ხალხი. ახლად ვხვდები რას გელავდა, როგორ ხედავდა. მან წინ გაუსწრო მოვლენებს. მასთან შრომამ მე სიხარული მომიტანა. მოვიარე უამრავი ქვეყანა. ვიყავი უზომოდ ბედნიერი. ალბათ, ეს თუ მეწერა. დიდი სიხარული მომიტანა რიჩარდმა. განაწილებისას მე არ ვიყავი თეატრში. დამირეკა ლამშირა ჩხეიძემ — „მარინა, როლები გაანაწილეს და რიჩარდში ხართ თქვენ“. ვერ მივხვდი, ვისა ვთამაშობ-მეთქი. იორკის მთავრის მეუღლესო — ვაი, შენს მარინას! როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში ყუშიტაშვილმა დადგა ეს პიესა, იქ ლედი ანა ვითამაშე, იორკის მთავრის მეუღლეს სესილია თამაშობდა. ეჯავრებოდა დიდი მონოლოგები და სულ ბუზღუნებდა...

დაიწყო რეპეტიციები. რობიკო ნელ-ნელა გადადის მიზანსცენაზე. მოვიდა ერთხელ ედიშერი და მეუბნება, როგორ უნდა ითამაშოო ეს როლი, სამი შვილი გიკვდებაო. უუპასუხე, — „ამის გამო მეც ძალიან ველავ, მაგრამ რადგან რობიკომ მომცა, იცის თავისი საქმე“. რობიკო მიხსნიდა, რომ შენს გმირს სკლეროზი აქვსო. როდესაც რამე გაწუხებს კი არ ტირი, იცინიო. ვაიმე! სკლეროზი... თანდათან ვაღუნებ სხეულს, ვაბერებ. მინდა ვიყო მოტეხილი, იმდენად რომ ვერ დავდიოდე ერთხელ თეატრში მოვიდა რეჟისორი სერგო ფარაჯანოვი და მოიტანა სურათი. მაიაკოვსკის უყვარდა ერთი ქალი ლილია ბრიკი. ამ სურათზე გამოსახული იყო ლილია ბრიკი მეუღლესთან და ფარაჯანოვთან ერთად. მეძახის რობიკო... შევხედე სურათს. ლილი ბრიკი 80 წელს გადაცილებული, მაგრამ ლამაზი, წარმოსადევნი ქალი იყო. გადაჭიმული თმებით, ოღონდ ძალიან შეღებილი. რობიკომ მითხრა, ასე უნდა იყო შეღებილი, ყველაფერს იცხებ, რადგა-

ნაც სიბერე არ გინდაო. ეს ვერ კეთე. მე უფრო დავიბერე თავი ძალიან დამეხმარა. მე მგონი როლი გამომივიდა. ყველგან დიდი წარმატება გვხვდა წილად. მახსენდება ჟენევაში ვთამაშობდით... იქ პირველი სპექტაკლი ინვალიდებისთვის გავმართეთ. სპექტაკლის შემდეგ ლუფრა გაგვიშალეს, მომიახლოვდა ქალი ინვალიდის სავარძლით. მეძახოდა „ბრაუო! ბრაუო მადამ!“ ზურგზე დამისვა ხელი (მათ ხომ ძალიან ღონიერი ხელები აქვთ), ალბათ კუხს თუ ეძებდა „ფანტასტიკა“ მითხრა... და შემდეგ ხელები დამიკოცნა. ვფიქრობ ხოლმე, მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლა მეწერა, რადგანაც ბედმა ბედნიერებით გადამიხადა ის ტივილი, რაც მე რუსთაველის თეატრიდან წასვლამ მომეყენა.

მ. ტ. — თქვენ დიდხანს მუშაობდით მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრებში. რა განსხვავებაა ამ თეატრებს შორის?

მ. თ. — მარჯანიშვილის თეატრი ოჯახივითაა. იქ ოჯახში მივდიოდი, რუსთაველის თეატრში სტუმრად. არ ვიცი, იქნებ მხოლოდ მე მქონდა ასეთი შეგრძნება. მაგრამ როდესაც ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მივედი რუსთაველის თეატრში, მაშინაც იგივე შეგრძნება მქონდა. მახსოვს სარეპეტიციოში შურა თოიძე შემოვიდოდა ხოლმე კარგად ჩაცმული და დაჯდებოდა როგორც დღესასწაულზე. 11 საათის შემდეგ სარეპეტიციოში ვერ შეხვიდოდი. ხორავა და ვასაძე მიხურავდნენ კარს, მათ შემდეგ ვინ გაბედავდა შესვლას? რუსთაველის თეატრი უფრო მკაცრი თეატრი იყო. მარჯანიშვილის თეატრში დილის 11 საათი იყო დღესასწაული. ამ დროს ნელ-ნელა მოდიოდნენ, იკრიბებოდნენ მსახიობები. მოდიოდნენ და ყველას თავისი ამბავი მოჰქონდა. აგერ მორბის კაკო კვანტალიანი და ვილაცას საქმიანად პასუხობს, „გავაკეთე ეგ საქმე, გავაკეთე“. აგერ შავგულიძე და ღამბაშიძე მოდიან. შავგულიძე რაღაცას უყვება, ცდილობს გააცინოს ბატონი შალვა თავისი თავგადასავლებით.



„რიჩარდ მესამე“. მეფე ელჟარდ IV —
ა. მახარაძე, რიჩარდის დედა — მ. თბილელი

სხვანაირი თეატრი იყო. რუსთაველში ოფიციალურად შემოდრიოდნენ, საქმეზე. თავისუფლებას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

მ. ტ. — დღეს... რას გვეტყოდით ახლაგზრდა თაობაზე?

მ. თ. — მინდა წავიდე ყველგან და ვნახო სპექტაკლები... ტრანსპორტი არ არის. ჩვენთან, რუსთაველის თეატრში, ძალიან ბევრი ბიჭები და გოგოები მოდიან, სხედან და რაღაცას ელოდებიან. ასე ვთქვათ, ლუკმას ელოდებიან. დრო ეკარგება. თაობა კვდება. ერთხელ ახმეტელის თეატრში ვნახე სპექტაკლი „ტაძარი“ ნუკრი ქანთარიას დადგმით. მომეწონა დედის როლის შემსრულებელი. ჩაატარა სცენა, დიდი ტაშით შეხვდნენ. უყუარებ და ძალიან მეცნობა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მისი ვინაობა ვიკითხე, მითხრეს ნატო გაგნიძეა, ზაზა ლებანიძის შვილიო. მივედი საგრიმიოროში, მოუულოცე და ცრემლები მომადგა, ამდენი წელი როგორ დაკარგე-მეთქი. თითქმის 10 წელი რუსთაველის თეატრში არაფერს არ აკეთებდა. თეატრში რომ მოვედი, აღშფოთებული ვიყავი ამის გამო. ახლა გავიგე, იქიდანაც წასულა და მეწყინა მა-

ლიან... თეატრში ბევრი ტკივილია. ჩვენმა წინაპრებმაც ბევრი აიტანეს. მაგრამ არის რაღაც, რაც შეიძლება, რომ არ იყოს. თუკი ატყობ მსახიობს, რომ მას რამე შეუძლია, საშუალება უნდა მიეცეს მისი გამოძვლავნებისა. ხელოვნებაში სიკეთე უნდა იყოს. ნინო ლაფანი გაუშვეს თეატრიდან. იმასაც სოხუმში აგზავნიდნენ. მიყვებოდა: თეატრიდან რომ გამიშვეს, ყოველ დღით 11 საათზე წასასვლელად ვემზადებოდიო... ერთხელ, ვიცვამდი, ავიღე სარკე, თავი წესრიგში მომყავს და უცებ გავიხსენე თუ როგორ მიმიყვანეს კაბინეტში, სადაც სამი კაცი იჯდა... ახლა მათ გვარებს ვერ დავასახელებ... (ეს მისი საიდუმლო იყო). ამიტყდა ტირილი. გავიძრე ტანსაცმელი და დავეცი ტახტზე... „სად მიდიხარ, შე ოხერო, ხომ გაგაგდეს თეატრიდან!“

მ. ტ. — თქვენ როგორ ფიქრობთ, ეს ტკივილები ბუნებრივია თეატრისთვის, თუ შეიძლება თეატრი ამის გარეშე იყოს...

მ. თ. — არა, ალბათ არა. არ ვიცი...

მ. ტ. — ახლა როდესაც თეატრში აღარა ხართ... თუ თქვენთვის მტკივნეული არ იქნება და ცუდად არ ჩამომარ-

თმევთ ამ კითხვას... დღეს უთვალთროდ როგორ გრძნობთ თავს?

მ. მ. — ყოველ ასაკს ვაჟკაცურად უნდა შეხვდეთ. მე ახალგაზრდა მსახიობი ვიყავი, ვერიკო—70 წელს გადაცილებული. „მედებს“ სათამაშოდ ემზადებოდან. არ მომეწონა, გული მეტკინა. მერე სახდრო მრევლიშვილმა მოიტანა პიესა „წამებაი წმიდისა შუშანიკისაი“. ვერიკომ შუშანიკის როლი აიღო. მოვიდა დევი სტურუა, მაშინ ცეკაში იყო და უთხრა: „ქალბატონო ვერიკო, თქვენ არ უნდა ითამაშოთო“... რატომ? იკითხა ვერიკომ. ხომ ვერ ეტყოდა, დაბერდით და იმიტომო, არა? სესილიამ იცოდა ხოლმე — რატომ შეება ამას? რატომ, ამით ხომ ძველსაც აფუჭებსო. დღეს მჯერა, რომ თუკი იქნება ჩემი შესაფერისი როლი, მე არ დამივიწყებენ. ახლა რომ გამოვიდე სცენაზე და ვიცუნტრუკო, ჩემს თავს არ ვაკადრებ... მე არასოდეს არ დამიძალია წლოვანება... რაც მე არ მომწონდა ახალგაზრდობისას, იმას არ ვაგიმეორებ. ყველა წლოვანებას თავისი სილამაზე აქვს. კარგი... ვთქვით, ვითამაშე. წავალ საზოგადოებაში, კომპლიმენტებს მეტყვიან და ამით დავკმაყოფილდები, მაგრამ არ ღირს ამის გაკეთება. ჩვენთან პენსიაზე რომ დაიწყეს ლაპარაკი, მივედი და საქმის მწარმოებელს ვუთხარი: „მზია, რა არის საჭირო პენსიისთვის?“ მე თვითონ დავიწყე ქალაღების შეგროვება. ტრაგედია არ შემიქმნია. მე ხომ ვიცი, რომ წლოვანება საპენსიო მქონდა... კიდევ კარგი, დროზე მოვაგროვე საბუთები, ბევრი სასიარულო იყო. მე თვითონ ვაკეთე ეს ყველაფერი და შეიძლება ამიტომაც არ განმიცდია ასე მძაფრად. მე ვიცი, თეატრში ამის თაობაზე დიდი განცდები იყო. ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში დიდ ტრაგედიას შევესწარი. თეატრს გაუჭირდა მატერიალურად, ფულის გამოწერა დაიწყეს გამოსვლებზე, იმისდა მიხედვით თუ ვინ რამდენად იყო დაკავებული. გამოიძახეს ცეცილია წუწუნავა. იგი მარტოხელა იყო, ოჯახი არ ქონდა. რომ აუწყეს ეს ამბავი, მრავალმნიშვნელოვნად თქვა: „და!..

და!...“ ქვეტექსტი: — დასასრული მოვიდაო. იმ დღეს წავიდა... დაწვა დასაღწარც მოსულა... ერთ საგრიმიოროში ვიყავით, მისმა ცხოვრებამ ჩემს თვალწინ გაიარა. ახალი თაობა ხომ მოდის, მათაც ხომ უნდათ მუშაობა, რობიკომ პენსიაზე გასულ მსახიობებს უთხრა, საჭიროების შემთხვევაში ყველას დაგაკავებთო.

მ. ტ. — მსახიობებს სხვადასხვა შესაძლებლობები აქვთ... თქვენი აზრით, რა აერთიანებს მსახიობის ხასიათს?

მ. მ. — ძალიან ცოდონი არიან... შეგუების დიდი უნარი უნდა გქონდეს. მე არ მინდოდა ჩემი შვილი მსახიობი გამოსულიყო, მაგრამ თვითონ მოინდოდა და წინ ვერ აღეუდექა. მსახიობის პროფესია რთულია, ყოველდღე გამოცდა და წინ ვერ აღეუდექა. მსახიობის პროფესია რთულია, ყოველდღე გამოცდა და წინ ვერ აღეუდექა. მსახიობის პროფესია რთულია, ყოველდღე გამოცდა და წინ ვერ აღეუდექა. მსახიობის პროფესია რთულია, ყოველდღე გამოცდა და წინ ვერ აღეუდექა.

მ. ტ. — ოჯახში მსახიობი! როგორი ხართ?

მ. მ. — ქმარი და შვილი მაკრიტიკებენ, მაგრამ მკაცრები არასოდეს არ ყოფილან, ჩემი პროფესიით ერთობოდნენ. პურის დიდი რიგები რომ იყო, კაკო — ჩემი მეუღლე, მეუბნებოდა — სად მიდიხარო, „მაყურებელთან მაქვს შეხვედრა“ — ვპასუხობდი. მცნობენ. ხალხს ვახსოვარ, არ დავვიწყებია! ერთხელ ქალი მომიახლოვდა და მითხრა: „მე თქვენ მახსოვხართ „ცეკვის მასწავლებელში...“ ეს იყო მგონი 1944 წელი. მე მიყვარს დიდ რიგებში სიარული. იქ ჩემი მაყურებელია, მე მათ ვხვდები და თუკი რაიმე წყენა შემხვედრია, მათთან შეხვედრის სიხარული ფარავს ყოველივეს. ძალიან მიყვარს მოვლენები. მსიამოვნებს!.. მე მჯერა კარგი ცხოვრების... სიარული მიყვარს, მაღაზიების დათვალიერება... მიყვარს ბაზარში წასვლა, აქაც მცნობენ. და რადგანაც მცნობენ, თავი კვლავ მსახიობად წარმომიდგენია... ჩემი ამხანაგის ქმარი მეუბნება, მარინესთან ერთად წა-

ვიდეთ ბაზარში, იაფად გამოვალთო...
მცნობენ კინოფილმებიდან... ცხოვრება
საინტერესოა! უნდა გეტკინოს და უნდა
გაიზარო კიდეც...

ძალიან მაწუხებს ესტრადის გაქრო-
ბა. მოკვდა ესტრადა. ჩემს ახალგაზრ-
დობაში ბევრს წერდნენ... სკეტჩებს.
მდიდარი იყო ესტრადა. გამოდიოდნენ:
ვასო გომიაშვილი, კაკო კვანტალიანი,
სანდრო ჟორჟოლიანი... მინდა რაღაც
გავაკეთო. დღეს ისეთი ამბები ხდება,
რომ ამის მიღმა დატოვება არ შეიძლე-
ბა. რამდენი ახალი ტიპაჟია... რა საი-
ნტერესო დიალოგები! რამდენს ვთხოვე,
მაგრამ ყველამ უარი თქვა... აი, დამი-
ჯერე! გავა დრო, გამიხსენებ, დაიწერე-
ბა...



„კავკასიური ცარცის წრე“.
ნათელა აბაშიელი — მ. თბილელი

უმეტესად სახლში ვზივარ... ტრანს-
პორტიც არ არის. თანაც ჩემი მეზობე-
ლი ორჯერ გაქურდეს. მე ვარ სახლის
დარაჯი.

მ. ტ. — მე მგონი კარგი კარები
გაქვთ.

მ. თ. — მათთვის კარები რა არის?
ჩვენი ხალხი ისეთი ნიჭიერია, ყველა-
ფერს მოახერხებს. სტუმრად სულ ვი-
ვიმით დავდივარ.

დავიწყე მასალების შეგროვება. იმდენი
მახსოვს და ვიცი, რომ მინდა ყვე-
ლაფერს თავი მოუყარო. მაგრამ რა
ძნელი ყოფილა წერა... ერთი ამბავი
უნდა მოგიყვით: სტუმრები გვევანდნენ
მოსკოვიდან და საღამო მოუწყვით. სა-
სტუმრო „თბილისში“ ვართ, მეღუღუკე-
ები უკრავენ საცეკვაოს. სესილია უყ-
ვირის შავგულიძეს: „ჟორა, იცეკვე! ჟო-
რა, იცეკვე!“ მაგრამ სად იცეკვებს, ყვე-
ლგან მაგიდებია ჩახერგილი, ადგილი
არ არის. გავიხედეთ და პატარა ჯირკო
მოიტანა. შედგა ამ ჯირკოზე და იცეკ-
ვა. დაუვიწყარი სანახაობა იყო. სესი-
ლია როგორი თავდადებული იყო ოჯა-
ხისთვის. დიდიდან ღამემდე მუშაობ-

და... კაკო კვანტალიანი როგორი კე-
თილი იყო... მისთვის ყველა გზა ხსნი-
ლი იყო. როცა ვინმეს სიკეთეს უკე-
თებდა, სიამოვნებას ღებულობდა... შინ-
და თავი მოუყარო მოგონებებს და და-
ვწერო... დავიწყე კიდეც წერა: „ეზივარ
და წინ მიდევს გაცრეცილი, გაყვითლე-
ბული მოსაწვევი ბარათი“... ამით და-
ვიწყე და მეგრე...

თეატრში აღარ დავდივარ, მაგრამ
სულ თეატრში ვარ.

იცით რა, ერთს გეტყვით, ამ ცხოვ-
რებაში რაც რიგდებოდა, ყველაფერი
მაქვს და ამიტომ ბესს არ ვემღურო...



ერთი თქვენთაგანი გაგხვას!

თენგიზ გოგიაძე

„საიდუმლო სერობის“ სახელწოდებითაა ცნობილი იესო ქრისტეს საბედისწერო დღე (საიდუმლო კი იმიტომ, რომ დიდი ოპოზიციონერი იესო, ასერიგად რომ აშფოთებდა ფარისეველთ, და არა მარტო ფარისეველთ, თვით რომაელთაც, კაცთა მოდგმის მხსნელად რომ იყო მოვლენილი ცოდვებით დამძიმებულ დედამიწაზე, ვერცხლს დახარბებულმა თავისივე მოწაფემ გაყიდა!)

იუდა მიდის მღვდელმთავრებთან და ეუბნება:

„რას მომცემთ, რომ გადმოგცეთ იგი?“

ოცდაათი ვერცხლი მიუწონეს იუდას! ღმერთკაცმა იგრძნო ღალატი და პასეკის ტრაპეზზე მოწაფეებს უთხრა:

„ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ, ერთი თქვენთაგანი გამცემს!“

და მართლაც შეაყრეს იესო და გააკრეს ჯვარს.

გვიანობამდე გაუძლო წამებას განწირულმა ადამიანმა, მხოლოდღა, მეცხრე საათზე შესძახა: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო! რაფსათუს დამიტავე მე?“ — ამოთქვა იესომ ყოველი და განუტევა სული.

ქართლის ცხოვრება ამ შემზარავ ფაქტს მცხეთელი ებრაელი ქალის, სიღონიას მეშვეობით ასეთ შეფასებას აძლევს:

„მშვიდობით მეფობაო ურიათაო, რამეთუ მოკვალით თავისა თქვენისა მაცხოვარი და იქმენით მკვლელ შემოქმედისა!“

ძლიერმა და ფესვგადგმულმა მონოთეისტურმა რელიგიამ — იუდაიზმმა არ დაუშვა ახალი, ღარიბთა რელიგიის — ქრისტიანიზმის წარმოშობა, იმ რელიგიისა, რომელსაც ხელი უნდა შეეწყო და შეუწყო კიდევ მონათმფლობელური ფორმაციის რღვევას და ახალი — ფეოდალური ურთიერთობების წარმოშობას...

ფლორენცია გვიანი საუკუნეების ის ქალაქია, სადაც არსებობს, როგორც დღეს იტყვიან, საზოგადოებრივ საწყისებზე აღმოცენებული აკადემია, პლატონური აკადემია! აღორძინების ხანის ამ შესანიშნავ სახელოსნოში თავს იყრის პლატონის იდეებზე უზომოდ შეყვარებული ევროპის იმდროინდელი ინტელექტუალური ელიტა, რომელიც გარდა იმისა, რომ კაცთმოყვარეობისა და თავისუფლების იდეებს ამკვიდრებს (მარსილიო ფიჩინო, ანჯელინო პოლიციანო, ფრანჩესკო კატანი), თარგმნის თავად პლატონის, პროკლეს არეოპაგიტულ თხზულებებს. მაღალი რენესანსის ეს უდიდესი მოღვაწეები ქრისტიანიზმისა და პლატონიზმის დამაკავშირებელ ძაფებს ეძებენ, მაგრამ ეს ძაფები ისეთი

უნდა იყოს, რომ არც პლატონიზმისა და არც ქრისტიანიზმის ბუნება არ დაირღვეს.

აღბათ წარმოუდგენლად ძნელია ანტიკური ხანის წარმართულ საწყისებზე აღმოცენებულ პლატონიზმსა და ქრისტიანიზმს შორის დამაკავშირებელი ხიდელების გამოძებნა, მაგრამ თუ სამყაროს მშველება იყო და არის ადამიანი თავისი სრულყოფილებით, ეს თითქოსდა განუხორციელებელი იდეაც — კავშირი ანტიკური ხანისა და ქრისტიანული ხანის საზოგადოებებს შორის, მისაღწევადაც ეჩვენებოდათ იმ ადამიანებს, ვინც გაბედა და იკისრა ესოდენ მძიმე ტვირთი.

თავისუფალი ადამიანის ბუნება, რაც ესოდენ დამახასიათებელია აღორძინებისთვის, იძლეოდა იმის საფუძველს, რომ ამ ხანის მოქალაქეს გასჩენოდა: საერო დისციპლინების (ფილოსოფია, ლიტერატურა, ხელოვნება) შექმნის სურვილი, ჰუმანიტარული დისციპლინების ამ ახალ ინსტიტუტში იბადებოდა ადამიანის, როგორც ცხოვრების ამომძრავებელი ძალის იდეა. ეს იდეა კიდევ ხორციელდებოდა, რამეთუ იგი ძირეულად ცვლიდა კულტურულ ცხოვრებაში მანამდე არსებულ ტრადიციებს და მშვენიერების მეტაფიზიკური გააზრების საშუალებას იძლეოდა. გარესამყაროსადმი ასეთი დამოკიდებულებას შედეგად ადამიანი ღმერთსა და დედამიწას შორის შუალედურ სუბსტანციად ისახებოდა!

ფლორენციის მკვიდრია ლეონარდო და'ვინჩი, ფლორენციის ტრადიციებზეა ჩამოყალიბებული მისი მოქალაქეობრივი თუ შემოქმედებითი კრედო, რენესანსის პრინციპებს რომ ეყრდნობა, იმ მოძღვრებას სადაც ღვთაებრივა არსება შეუცნობადია, სადაც ხდება მისი გამოსხივება მატერიაში სინათლის, ყოფიერების სახით (შ. ხიდაშელი. ქართული ენციკლოპედია).

მაღალი აღორძინების ერთ-ერთ კორიფეს ლეონარდო და'ვინჩის არ აკმაყოფილებს გაყინული ფიგურების მეშვე-

ობით გამოსახული აზრი; უმოძრაო ფიგურები მის შემეცნებაში სიუჟეტის მშრალ ილუსტრაციად თუ გამოდგება: მას სიუჟეტის დედააზრის გამოსახატად ინდივიდუმიდან გამომდინარე ცოცხალი პერსონაჟები სჭირდება უკიდურესად მეტყველი შესტით, რამეთუ ადამიანის ხორციელი და სულიერი ბუნება ავტორისათვის ერთი მთლიანი არსია, იგი განუყოფელია! „საიდუმლო სერობის“ ყველა პერსონაჟის (მოციქულების) შესტი — ქრისტეს ცნობილ ფრაზაზე „ერთი თქვენთაგანი გამცემს!“ უკიდურესად მეტყველია, უკიდურესად გამომსახველი აზრობრივადაც და ემოციურადაც, მაგრამ ავტორისეული მახვილი მაინც ემოციურ მხარეზეა გადატანილი!

თუმცაღა ფრესკის ცენტრალური ფიგურის თავად ქრისტეს ფსიქოლოგიურ განწყობას ავტორი მეტ ყურადღებას უთმობს, ვიდრე მის პლასტიკურ გამომსახველობას, იგი მაინც რჩება მკაფიოდ რენესანსულ პერსონაჟად, სადაც დომინირებს მდგომარეობა, ხოლო ხასიათები მეორე პლანზეა გადატანილი.

ქრისტეს უძლეურად გაშლილი ხელები სულის იმ განწყობას გამოხატავენ, როცა მას ბრძოლა აღარ ძალუძს — არადა იგი დაუთმობელი მებრძოლია. აქ, ამ ვითარებაში მაღლი, ამაგი რომ არ დაუფასეს, მებრძოლი კაცი საკუთარი მოწაფის სულმდაბლობამ მოაღუნა. მისი სევდით მზირალი თვალები გაშლილ ხელებთან შეფარდებაში საყვედურს გამოხატავენ, იქნებ გაკვირვებასაც, იმ უმეცრების გამო, რასაც ეს ღმერთკაცი წააწყდა. თითქოს ეს ბრძნული სიტყვები: „რამეთუ მოჰკალით თავისა თქვენისა მაცხოვარი!“ მცხეთელ დედაკაცს კი არ ეთქვას, არამედ თავად ქრისტე ამბობდეს ამას ახლა, ამ ტრაგიკულ წუთებში, რამეთუ ადამიანთა მიწიერმა გამოვლენებამ, რასაც ღალატი ჰქვია, იმ ბოროტებისკენ უბიძგა კაცს, რომ შემოქმედი მოაკვლევინა! სიხარბემ იმძლავრა ადამიანში, უმეცრებამ ათქმევინა ბრბოს: „ჯვარცმულ იქნეს!“ და ადა-

მიანი, ვინც მონადეოფილ ხალხში კაცური ღირსებების გაღვივებას ცდილობდა, სასიკვდილოდ გაიმეტა, ბრბო უგუნურად გაიძახოდა: „კრძალავს ეს კაცი კეისრისათვის ხარკის მიცემას“, ბრბო მონობიდან თავდახსნას ძველ ყოფას, მონობაში ყოფნას ამჯობინებდა! ვაოცება შეიძლებოდა ჰქონოდა კაცს, ვინც ხალხის მომავლისათვის ზრუნავდა, სინანული შეიძლებოდა ჰქონოდა კაცს, ვინც სიკეთეს თესდა კაცთა მოღვმას ესოდენი უმეცრებისა და უმადურობის გამო!

* * *

უშიშვანის მისია დაეკისრა მე-20 საუკუნის საზოგადოებას, იგი ამთავრებს იმ ურთულეს ეტაპს, რომელიც გაიარა ადამიანმა ბარბაროსობიდან ცივილიზაციამდე. ამ რთულსა და მიიმედ სავალ გზაზე შეიქმნა ბორბალი, იალქანი, შიდაწვის ძრავი, გაჩნდა სრულიად მკაფიო-ოდ ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება რესურსებისადმი და დღეს უკვე განვითარების იმ საფეხურზე დადგა, როცა რესურსები კი არ განაპირობებენ მის ბედ-იბაღს, არამედ მისი დამოკიდებულება რესურსებისადმი ქმნის ხვალისდელი დღის კონტურს. ყოველივე ეს იმ რევოლუციურ გარდატეხას ჰგავს, ამირანმა რომ მოახდინა დედამიწაზე ცეცხლის მოტანით.

სულ რაღაც შვიდიოდე წელიწადი და კაცობრიობა უკან მოიტოვებს იმ ოც საუკუნეს (ქრისტეს დაბადებიდან), უდიდეს კულტურებს (ეგვიპტური, ასირიული, ანტიკური, არაბულ-ბიზანტიური, ინდური, ჩინური) რომ აზიარა იგი. სულ რაღაც შვიდიოდე წელიწადი და დიდად განსწავლული ადამიანი 21-ე საუკუნეში შევა ცოდნის იმ ძარავით, როცა ტრამალების პირობებში შექმნილი კოლექტივიზმის პრინციპები გამომგონებლობაჰ, ბუნების საიდუმლოების ამოკითხვამ და საერთოდ შემოქმედებამ უნდა შეცვალოს, ჩამოაყალიბოს ის პრინციპები, რომელთა გამოყენებითაც უნდა იაროს ადამიანმა ბელადებისა და წინამძღოლების გარეშე, იმ ბელადებისა, სისხლიანი ვზით რომ ატარებდნენ თავის ძრევლს,

იმ ბელადებისა, გამუდმებით რომ ეძებდნენ მტერს. და თუ მტერს ვერ ვხვდებით, ულობდნენ, მას ქმნიდნენ.

მოყვასის სიყვარულს ქალაგებდა იესო, მასში კი მტერს ეძებდნენ ფარისეველნი, საზოგადოების ის ნაწილი, ვინც ახალი ცხოვრების დაწყებას, ახალი ურთიერთობების შექმნას დრომოჭმულ სტერეოტიპს — მონადეოფნას ამჯობინებდა!

* * *

ვაოცებაა აღბეჭდილი ქრისტეს პოზაში, სინანული იკითხება მის სევდიან მზერაში! მხელი წარმოსადგენია კაცის სულიერი განწყობის მეტი გამომსახველობით გაღმოცემა, ვიდრე ეს შეძლო რენესანსის ერთ-ერთმა გიგანტმა ლეონარდო და ვინჩიმ, ფსიქოლოგიურ ტრანსში მოქცეული ადამიანი, თუნდაც ეს იყოს ღმერთკაცი, უმეცრებისა და უმადურობის მსხვერპლი ხდება, არადა ამაღლებული სული თვალნათლივ ხედავს აღსასრულის მოახლოებას!

მიიმედ შემობრუნდა რომისთვის უარის თქმა რესპუბლიკაზე. პრინციპატმა სრული რევოლუციონერ გააქანა ქვეყანა, ვინც უდიდესი კულტურა შექმნა, ვინც მონათმფლობელური წყობის კლასიკური ფორმები შეიმუშავა. ოდესღაც ძლიერ-მოსილი სახელმწიფო პოზიციებს თმობს, რამეთუ შეასრულა თავისი მისია და ახლა დაუდგა ხანი, როცა სარბიელი უნდა დათმოს, თმობს კიდევ. კარგავს გავლენას მდ. ევფრატის რეგიონში, ალპებს გადაღმა, პირინეის ნახევარკუნძულზე, კოლხეთი და იბერია დაუფარავად ილაშქრებენ მის წინააღმდეგ, იუდეაში ისახება ახალი რელიგია, რომელიც ყავლგასული ფორმაციის წინააღმდეგ მოუწოდებს საზოგადოებას.

* * *

თანამედროვე ძვრებისა და სახეცვლილებების შედარება თუ შეიძლება რამესთან, ალბათ მაინც პირველ გარდატეხებთან, როცა განკაცდა კაცი, როცა გაიარა თემური ცხოვრების სტადიები, დასძლია კოლექტიურობა, ისწავლა მიწის დამუშავება და ა. შ. დღეს კი 21-ე საუკუნის



ბიძინა ავალიშვილი



მოქანდაკის საბელოსნოში. 1958



გალაქტიონ ტაბიძის
ძეგლი შთაწმინდაზე





სანდრო შანშიაშვილის პორტრეტი



გიორგი ლეონიძის პორტრეტი



აკაკი შანიძის პორტრეტი



აკაკი წერეთლის ძეგლი თბილისში



ეკვთიმე თაყაიშვილის ძეგლი თბილისში

მიჯნაზე, სუპერ-ინდუსტრიალიზაციის ეპოქაში დიდი ხნის წინ განკაცებულმა კაცმა ისე ააჩქარა ცხოვრების ტემპი, რომ მისთვის განკუთვნილი 24 საათი აღბით წარსული თაობებისთვის ხუთჯერ და ზოგჯერ მეტს უდრის, და ამ აჩქარებამ სრულად დაარღვია ადრე შემუშავებული სტერეოტიპები, შეცვალა ცხოვრების სახე, მისი რიტმი, ნორმები, შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანის დამოკიდებულება გარესამყაროსთან, და რაც ყველაზე მთავარია, რაც ყველაზე მეტად დამაფიქრებელია, სულ ახლო მომავალში ცხოვრებისეული ტემპის კიდევ მეტი ზრდაა მოსალოდნელი, ტემპების ზრდა და, შესაბამისად, ადამიანის დამოკიდებულება რესურსებისადმი. ყოველივე ეს კი უცილობელი გამოიწვევს პირობაა წარსულთან, თუნდაც უახლოეს წარსულთან..

* * *

უდიდესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენა — რენესანსი, რომელიც ყავლგასული ფეოდალური ფორმაციისა და საეკლესიო სქოლასტიკის ჩარჩოებში ვეღარ ეტევა (მთავრდება დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების ხანა, ისახება განმანათლებლობა, იკვეთება ბურჟუაზიული ურთიერთობების კონტურები). ცხოვრების ცენტრში ბუნების სრულყოფილ ქმნილებას — ადამიანს აყენებს, ოღონდ ადამიანს თავისუფალს, ვინც თავისი ტიტანური შესაძლებლობები მიწიერი სიკეთის სამსახურში უნდა ჩააყენოს. კატომოყვარეობა, თანასწორუფლებიანობა და სამართლიანობაა რენესანსის ერთ-ერთი მთავარი დევიზი.

სამართლიანობის დასამკვიდრებლად იბრძვის მაცხოვარი, კაცობისეგარულს ქადაგებს, ბრბო კი გაიძახის: „ჯვარს აცვი! არა არს ჩვენ თავსა ზედა ზელმწიფე თვინიერ კეისრისა!“ (ჰეგელი, „იესოს ცხოვრება“). გაოცებას იწვევს ადამიანში, თუნდაც ზეადამიანში, კაცთა მოდგმის ესოდენ დიდი უმადურება თუ უგუნურება, ან იქნებ ორივე ერთად.

მაცხოვრის ფსიქოლოგიური გაურკვევლობა ტრაგიკულ განწყობას რომ გამოსახავს, მკაფიოდაა გადმოცემული მი-

ლანის სანტა-მარია დელა გრაციას ფრესკაზე. მხატვარი ქრისტეს გამოსახულების ცენტრში ათავსებს, ასეთი კომპოზიციური წყობა მთავარ პერსონაჟზე ამხავილებს ყურადღებას, თუმცა-და სხვა პერსონაჟთა პლასტიკური გადაწყვეტაც განუმეორებელ ინდივიდუალობას ანიჭებს მათ, განსაკუთრებით კი იუდას, თავისი დინამიკური მოძრაობით მაცხოვრის სიტყვებზე: „ერთი თქვენთაგანი გამცემს“, და პასუხად კითხვა მისგან წამოსული: „მე ხომ არა, რაბი?“.

ნაწარმოების ზემოქმედების ძალა ძირითადად მთავარი პერსონაჟის სიდიადეშია და რაც უფრო მეტია კონტრასტის ელემენტი, მით მეტია ზემოქმედების ძალა მიწიერის განზოგადებისა და ზეციურთან მიახლოებისა, ძალა, რომელიც ატყვევებს ყველა დროის მნახველს. ამ ფრესკის დღევანდელი მნახველი თუ ხვდება ნაწარმოების ტყვეობაში, ფრესკის აუტორის თანამედროვე ადამიანი, ვისთვისაც სიმართლისათვის მებრძოლი რენესანსული პერსონაჟები მშობლიური იყვნენ ახალი წესწყობილების დამკვიდრების წადილში, მით უფრო მიხვდებოდნენ, რამეთუ ახალი წყობის მქადაგებლის (ვის მიერ შექმნილ რელიგიასაც თავად არის ნაზიარები) ხილვისას, რაღა თქმა უნდა, განეწყობოდა ყავლგასული ფეოდალური ფორმაციის წინააღმდეგ, თანასწორუფლებიანობისა და კატოღირსების დასაცავად!

ზედავს მოახლოებულ აღსასრულს ცოდილ მიწაზე მოვლენილი ზეადამიანი („აჰა, მოახლოვდა ჟამი და კაცის ძე მიეცა ცოდილთა ზელში“. მათე 26. 45) და, სულით მხნე იგი სინანულს რაიმეს გამო არ განიცდის, პირიქით, ამაყვია: მოწაფენი სიკეთეს აზიარა, ქვეყანაზე კაცის ნების თავისუფლებას ტოვებს, მოწაფეებად აღარ ეგულება: პავლე, ანდრია, მათე, მარკოზი, ლუკა თუ იოანე, პეტრე, თომა, სვიმონი, ფილიპე, თორმეტივე მოციქული ახალი აღთქმის დამოუკიდებელი მქადაგებელია, ახალი წყობის დამამკვიდრებელი!

მოვიდა იესო ცოდილ მიწაზე და დიდება ამქვეყნიური არ უძებნია, კაცის ღირსებას ეძებდა იგი, კაცისგან განდევ-

ნილ პატივისცემას ეძებდა, სათნოებას ეძებდა კაცთა შორის და ამკვიდრებდა მას. „უფალო, მეოხ ეყავ სრულყოფასა მათისა, რამეთუ იყოს მათთვის უზენაესი სიყვარული კეთილისადმი და აღავსოს მან სული მათი, მაშინდა იქმნენ ივინი შეერთებულნი შენში და ჩემში!“ (პეველი, „იესოს ცხოვრება“).

რენესანსული აზროვნება კვატროჩენტოში ერთ-ერთ უდიდეს მწვერვალზე აღის, ასეთი ჰარმონია ყველა ელემენტისა: მოქმედი პერსონაჟების პლასტიკა, ფერთა შეხამება (დომინირებს ბაცი ლურჯი და შინდისფერი, გამჭვირვალე ცისფერი, მუქი ტერაკოტი, ოთახში შემოჭრილი ჩამავალი მზის სხივის ანარეკლი — სახელწოდებას ამ ფერს ვერ მოუძებნი), კომპოზიციის ზომები თუ ფორმები, — ყოველივე ეს სრულ საფუძველს იძლევა მილანის „სიადუმლო სერობის“ რენესანსის კლასიკური ნიმუშის ერთ-ერთ მწვერვალად მიჩნევისთვის. იგი მიჩნეულია კიდევ ამ მწვერვალად, რამეთუ რენესანსის სხვა ნიმუშებთან ერთად ნეოპლატონიზმის თვისებაც — მატერიალური სამყაროს სულიერი პირველწყაროდან გამოსხივება ძალზე მკაფიოდ იკითხება ამ დიდებულ ნიმუშეკარში, სადაც მაცხოვარმა თავისა დიდი მისია შეასრულა, დატოვა ახალი ცხოვრების დამამკვიდრებელი რელიგია; დაიბარა: „ვინც თქვენ გღებულობთ, მე მღებულობს, ხოლო ვინც მე მღებულობს, ჩემს მომავლინებელს ღებულობს!..“

ბიძინა ავალიშვილის თაობის მოქანდაკეებმა, ასაკით ცოტა უფროსებმა თუ ცოტა უმცროსებმა — იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის სკოლაში რომ გაიარეს პროფესიული წვრთნა, შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლისთანავე მოიპოვეს აღიარება. ომის სუსხიან და ომისშემდგომ მძიმე წლებში მოუწიათ სწავლა და ამ პირქუშმა დრომ მათ პიროვნებაში თითქმის კიდევ უფრო გააღრმავა, განამტკიცა და აამძლრა ეროვნული სული. ხელოვანის, შემოქმედლის შინაგანი რწმენა, იდეური მრწამსი გააძლავნდა მათ სასწავლო ესკიზებში თუ სადიპლომო ნაშრომებში, რომელთა შორის მრავალი გამოირჩა მაღალი იდეურ-მხატვრული ქლერადობით. ორმოც-ორმოცდაათიან წლებში თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, კერძოდ ქანდაკებაში, შეიქმნა მთელი რიგი სადიპლომო ნაშრომისა, რომლებმაც შემდგომში მონუმენტური ნაწარმოებების — ძეგლების სახით დაიმკვიდრეს ადგილი ღია სივრცეში, — ქალაქებში თუ სოფლად.

ბიძინა ავალიშვილისეულმა „ვაჟა-ფშაველამაც“ აკადემიის კედლებში შეისხა ხორცი (1947), ნამუშევარში გაიხსნა რომანტიკული სულის ახალგაზრდა შემოქმედი, რომლის მაღალი პროფესიონალიზმი მყარ საფუძველად ექცა ისეთი რთული და ღრმა მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებას; როგორცაა ვაჟას პოეტური გენიის საქანდაკო პლასტიკის ენაზე ხორცშესხმა. იაკობ ნიკოლაძის მოწაფემ შემოქმედებითად გაითავისა დიდი მასწავლებლის მხატვრული პრინციპები, რამდენადაც თვით ეს პრინციპები მეტად მახლობელი აღმოჩნდა მისთვის, როგორც მოქანდაკისთვის.

პორტრეტი თავიდანვე იქცა ბიძინა ავალიშვილის ხელოვნების ამოუწურავ თემად, მოქანდაკემ გააცოცხლა თავისი თანამემამულენი, კონკრეტული პიროვნებები, ქართველი ერის საამაყო, სახელოვანი შვილები.

უკვლავი სახეებით შთაბოძებული

ლილა თაბუკაშვილი

მოქანდაკის პირად არქივს სათუთად შემოუნახავს იაკობ ნიკოლაძის ხელნაწერი, დათარიღებული 1947 წლის 27 ივნისით. ეს არის სადიპლომო შრომის შეფასება, რომელშიც დიპლომანტის ხელმძღვანელი ახასიათებს მოწაფის ნამუშევარს. აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ხის კუნძის მცირე ზომისა (პორტრეტი კაკლის ხისგანაა გამოკვეთილი), ავტორმა შეძლო კომპოზიციური და ტექნიკური ამოცანების მაღალ მხატვრულ დონეზე გადაჭრა. ვაჟას პორტრეტი... „გამოხატავს მოაზროვნე და ფილოსოფიურად განწყობილ დიდ პოეტს, რაც ავტორის უდავო გამარჯვებაა. არ შეიძლება გვერდი ავუხვიოთ მეორე, შემხვედრ ნამუშევარს, ამავე თემაზე შესრულებულს, სადაც ვაჟა გამოსახულია ბარელიეფში. მასალა კვლავ კაკლის ხეა. ამ შრომაზეც იგივე ითქმის, რაც პირველზე. დიპლომანტ ავალიშვილის წარმოდგენილი ორივე ნაშრომი შესრულებულია ფრიადზე“.

ავალიშვილისეული „ვაჟა“ — ხისგან ნაკვეთი, თითქმის ნატურალური ზომის, პორტრეტული სახის პირველი ნიმუში იყო არა მხოლოდ სამხატვრო აკადემიის სასწავლო-შემოქმედებით პრაქტიკაში, არამედ საერთოდაც ქართულ პლასტიკაში. როცა ახალგაზრდა მოქანდაკემ სადიპლომო ნაშრომისათვის ხე აირჩია, ცხადია, ჰქონდა საფუძველი და თავისი ძალების რწმენაც, ნაცადი იყო ამ მასალასთან ჭიდილიცა და შეფასებული — მისი შედეგიც. ამ

საფუძვლად იქცა შოთა რუსთაველის ბარელიეფური გამოსახულება, რომელიც წინ უძღოდა ვაჟას პორტრეტებს.

დიპლომისთვის ხის მასალის არჩევა გაპირობებული იყო იმიტაც, რომ ხის კუნძში შემოქმედმა განჭვრიტა ფაქტურა და ის ბუნებრივი პლასტიკური შესაძლებლობანი, რაც მას დაეხმარებოდა ქანდაკების ზედაპირის ძერწვისას მიეღწია ღრმა პოეტური გამომსახველობისათვის. ხის თვისებებში, ტალღოვან, გარდამავალ შეფერილობაში დაინახა ერთგვარი მითითოვარება, სულიერება, ასე რომ უწყობდა ხელს პოეტური სახის შინაგანი სიციცხლის გადმოცემას, რის მიღწევაც ჰქონდა ჩაფიქრებული ბუნების დიდი მესაიდუმლოს სკულპტურულ პორტრეტში.

სადიპლომო ნამუშევარმა დასაბამი მისცა ვაჟას პორტრეტების — დაზგურისა თუ მონუმენტურის მთელ წყებას, რომლებიც მოქანდაკემ სხვადასხვა დროს შექმნა და რომლებმაც ადგილი დაიმკვიდრეს როგორც ღია ცის ქვეშ, ისე მუზეუმებსა და სახლ-მუზეუმებში, კერძო კოლექციებში. პორტრეტების ერთი რიგი კამერულია, კვლავ ხისაგან ან მარმარილოსაგანაა გამოკვეთილი, ჩამოსხმულია ბრინჯაოში და კომპოზიციურად ახლებურად გააზრებული. მეორე რიგი — მონუმენტური ქმნილებებია. მათში მოქანდაკემ შეძლო განსაკუთრებული, მასშტაბური ელერადობა მიენიჭებინა სახისათვის, ამოეზიდა ის შინაგანი ძალა, რომელიც ძეგს თვით მის დაზგურ-კამერულ ნა-

წარმოებში. (ძეგლები დადგმული დუ-
შეთში, ბათუმში, ჩარგალში, გამოკვე-
თილი ქვიდან, ჩამოსხმული ბრინჯაო-
ში).

ათეულობით ნამუშევარი, ქართვე-
ლი ხალხის გამოჩენილ შვილთა პორტ-
რეტები, რომლებიც ბიძინა ავალიშ-
ვილს შეუქმნია მრავალი წლის მანძილ-
ზე, ვრცელი მონოგრაფიული კვლევის
საგანია. თითოეულ მათგანში მიღწეუ-
ლია სახის შინაგანი მართალი და მკა-
ფიო პორტრეტული დახასიათება. ზო-
გი ამ პორტრეტთაგან, ჩანაფიქრისა და
მხატვრული ამოცანის შესატყვისად,
დაზგურ მასშტაბს არ ვაცთობთ,
ზოგი თავიდანვე მემორიალურ ძეგლ-
ად იყო გააზრებული და ისინი აღი-
მართა კიდევ ამა თუ იმ კონკრეტული
პიროვნების სამშობლო კუთხის მიწა-
ზე. სხვადასხვა საქანდავო მასალა, ამ
მასალის სპეციფიკისა და თავისებურე-
ბის გათვალისწინება შინაარსობრივ-
მხატვრული იდეების ხორცშესხმისას
განაპირობებს ავალიშვილისეული პო-
რტრეტული სახეების გამომსახელო-
ბას. მოქანდაკის საჭირის ერთნაირად
ემორჩილება ხე, ქვა, მარმარილო... მათ
შორის მისთვის თითქოს განსაკუთრე-
ბით შთამაგონებელია ხის მასალა, კე-
რძოდ კაკლის ხისა, რომლის კუნძებე-
დან დაიბადა ისეთი მაღალპოეტური
სახეები, როგორცაა ილია ჭავჭავაძის,
ნეო ფიროსმანაშვილის, ვანო სარა-
ჯიშვილის, ალექსანდრე ყაზბეგის,
მირზა გელოვანის, გალაკტიონ ტაბი-
ძისა და სხვათა და სხვათა პორტრეტ-
ები. და მაინც, ვეაჟს ბრწყინვალე პორტ-
რეტების გარდა, გამოვყოფდით მირზა
გელოვანისა და გალაკტიონ ტაბიძის
პორტრეტებს.

გალაკტიონის 1953 წელს პირველად
შესრულებული პორტრეტი (ნატური-
დან) დაეფუძნა მოქანდაკის შემდგომ
ნამუშევრებს, განხორციელებულს უკ-
ვე სხვა მასალაში, სხვა სახვითი ამო-
ცანების გათვალისწინებით. ავალიშ-
ვილისეული გალაკტიონი დამკვიდრდა
მთაწმინდაზე (ბრინჯაო, 1965), ბათუმ-
ში (ბრინჯაო, 1980), ვანში (ბაზალტი,

1982), სოფელ ჭყვიშში (ბრინჯაო,
1982), ქუთაისში (ბაზალტი, 1982).

განსხვავებით სკულპტურული სახე-
ებიდან, რომლებიც გადაწყვეტილია
ხის ან ქვის ბლოკიდან ამოზრდილი
პორტრეტის, ან ბიუსტის სახით, ჭყვი-
შში აღმართული გალაკტიონის ძეგლი
ფიგურულია. გალაკტიონი სავარძელ-
ში მჯდომარეა გამოსახული. მარჯვენა
ხელი მუხლზე დაყრდნობილ წვივზე
უძევს, მოხრილი მარცხენა — მეორე
ფეხზე. თითქოს ნაბდის სქელ ქსოვილ-
ში თავისუფლად გამოხვეული მისი
სხეული მძლავრად შემართულა. თავა-
ღერილი პოეტი სივრცეს გასცქერის და
ღრმა შთაგონებას ასხივებს მთელი თავისი
პოზითა და შინაგანი მოძრაობით.
სულ ორ-სამ დაბალსაფეხურიან პოს-
ტამენტზე აღმართული ძეგლი (არქი-
ტექტორები ა. ყურაშვილი და გ. ზურ-
ციძე) ფართო პლასტიკური მოცულო-
ბებითაა დამუშავებული, რაც აძლიერ-
ებს ნაწარმოების მონუმენტურ სუნ-
თქვას.

მჯდომარე ფიგურებადაა გააზრებუ-
ლი ბიძინა ავალიშვილის ბოლოდროინ-
დელი მონუმენტური ქმნილებებიც —
აკაკისა და ექვთიმე თაყაიშვილის ძეგ-
ლებიც. გარემო, რომელიც შეირჩა ამ
ძეგლთა აღსამართავად, მოქანდაკისა
და არქიტექტორთა ხედვას, ჩანს, ისევე
მჯდომარე ფიგურას სთავაზობდა. აკა-
კის ძეგლი მგოსნის დაბადების 150
წლისთავის დღეებში, გასული წლის
ივნისში გაიხსნა მისივე სახელობის
პროსპექტის დასაწყისში (არქიტექტო-
რები ო. ლითანიშვილი და ა. გურული).
ფიგურა აქ მოთავსებულია კონუსი-
სებრ, შემალღებულ პოსტამენტზე,
რომელსაც წინა ფასადზე აკაკისავე
ავტორგრაფით წარწერილი აქვს „აკაკი“.
მგოსნის შემართული პოზა, მარცხენა
ხელში ჩანგით, თავაწეული — თითქოს
სამშობლოსადმი მიძღვნილ თავის დი-
დებულ საგალობელს „ცა—ფირუხ, ხმე-
ლეთ — ზურმუხტოს“ წარმოთქვამსო,
შთაბეჭდავად განასახიერებს დიდი
ეროვნული პოეტისა და მისი მოთაყვა-
ნე ხალხის ურთიერთსიყვარულს.

სულ ცოტა ხნის წინ კი თბილისს ბიძინა ავალიშვილის ნახელავი კიდევ ერთი დიდებული მამულიშვილის მონუმენტი შეემატა. ვერის პარკში დაიდგა ქართველი ხალხის დიდხანს ნანატრი ძეგლი — ექვთიმე თაყაიშვილის თაყვანისცემისა და ხსოვნის მონუმენტი. (არქ. მ. ყურაშვილი), კომპოზიცია სადადაა გადაწყვეტილი. სავარძელში ჩამჯდარი დიდი მეცნიერი, მძიმე და ღრმადშინაარსიანი გზის მიწურულთან მდგომი, თითქოს კვლავაც ჩაღრმავებული იმ საერო საქმეებზე ფიქრებში, რომელთა განხორციელებას ერთი ადამიანის სიცოცხლე არ ჰყოფნის ხოლმე... ძეგლის გახსნის საზეიმო ცერემონიაზე კარგად თქვა ამის თაობაზე აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ: „...მან თითქმის საუკუნე იცოცხლა და მართლმ გააკეთა სამშობლოს სასიკეთოდ იმდენი, რაც მთელ თაობას ეყოფოდა გასაქებებლად.

ვისაც საქართველოს წარსულთან აქვს საქმე — მის ისტორიისთან, მწერლობასთან, ნივთიერ კულტურასთან, ხელოვნებასთან — ის ხომ თავისი პირველი ნაბიჯებიდანვე ხედება თაყაიშვილის სახელს და შემდეგაც ფეხს ვერ წაადგამს მისი ნაშრომების მოუხმობლად.

მისი ღვაწლი დიდია არის და საკვირველიც. საკვირველი თავისი მასშტაბით, მიზანდასახულობითა და მრავალმხრივობით“...

ეს აზრი დევს ავალიშვილისეულ პლასტიკურ ქმნილებაში. ამ აზრით სულდგმულობდა საქრეთლის ოსტატი, როცა ბრინჯაოში აცოცხლებდა ეროვნულ ფასეულობათა თავგადაღებული მსახურის, წმინდა მოწამის გამოსახულებას.

ბიძინა ავალიშვილის საქრეთელს შთაგონებას რა გამოუტყვეს. წინ ახალი, და კვლავაც დიდად საპატიო ამოცანები.

ლანდების ქარავენები

ენიმო სამხარაქი

კუკური ბარუაშვილს ძალზე პირობითად შეიმლება ვუწოდოთ თვითნასწავლი მხატვარი. გასული წლის ნოემბერში „თეთრ გაღერებაში“ მოეწყო მისი პირველი პერსონალური გამოფენა, მრავალრიცხოვანი ექსპონატებით, რომელმაც უჩვეულო და საინტერესო შემოქმედება გაგვაცნო.

გრაფიკა ყველაზე ზუსტად მოერგო მხატვრის წარმოსახვას; ძლიერი კონტრასტი მომხიბვლელად გაანაწილა სიბრტყეზე, რბილი ხაზები გარდამავალი ტონებით შეავსო, ქალაქი დატეხა შავისა და თეთრის მონაცვლეობით. ამოიხარდნენ უჩვეულო პორტრეტები — სევიდანი, ღიმილიანი თუ სასაცილოდ გაოცებულნი. შეიქმნა უცნაურ არსებათა ქვეყანა, სადაც მომხიბვლელ სახეთა გვერდით არიან მახინჯებიც, — მშვენიერთა აუცილებელი თანმხლებნი, ისევე, როგორც ზღაპარშია ხოლმე უარყოფითი პერსონაჟები.

ერთი შეხედვით, ეს სამყარო ფარულ შიშსაც იწვევს თითქოს, მაგრამ პირველი განცდა სულ მალე იცვლება სიმშვიდის განწყობით; ზღაპრისეულობა ნაწარმოებებს ბავშვური მიაბითობის საბურველში ახვევს და ხედები, რომ ეს გმირები არსაიდან მოსული უწყინარი ლანდები არიან მხოლოდ.



კ. ბეჟუაშვილი

მეჩენი

მხატვრის სტიქიაა გარე სამყაროს თეატრალიზება, მსუბუქი იუმორით გამსჭვალული ლამაზი ნიღბებით. თუმცა სურათებს ხშირად პროზაული ხასიათიც აქვთ, მაგრამ ავტორი არ ითხოვს მნახველისგან მის დეტალურად წაკითხვას. შინაარსს მხოლოდ მხატვრის სამუშაო პროცესისთვის, მისი წარმოსახვისთვის აქვს მნიშვნელობა, ხოლო ჩვე-

ნთვის იგი აზრს კარგავს. აქ ვერსად შეხვდებით მენტორულ ხმამაღალ ნათქვამს. მხოლოდ ხშირად მეორდება თვალელები — ღრმა, უძირო, ფსკერისკენ რომ მიგვაქანებენ. ისინი თითქოს ყოველივეს კრებენ, როგორც მეხსიერება. თვალეები დიდ სიბრძნეს ინახავენ თავიანთ მოშავო დისკოებში. მათში უამრავ ადამიანთა სულია ერთად თავშეყრილი. ურიცხვ

კ. ბეჟუაშვილი

„უბრალო“





თვალს შორის არის დიდრონი, კეთილი თვალები, არის ცბიერიც, ეშმაკიცა და ჭკვიანიც.

სიუჟეტი ხანდახან ლიტერატურულ ხასიათსაც იძენს და მხოლოდ ნაწარმოების სახელდება თუ გვაბრუნებს ჩვენს ცხოვრებასთან, რადგან ყოველივე დანარჩენი სიურეალისტურია; მათ არ გაანინათ ნიადაგი, მიწა და ცა. სივრცე სხვა განზომილებით იწერება; ადამიანები თუ მათი ლანდები ძალზე ახლოს არიან ერთმანეთთან სხეულებით, თვალეობით. გვერდით არიან ცხოველებიცა და ფრინველებიც. ისინი ერთ პლანეტაზე სახლობენ და მათი განცდები თითქოს მარადიულია. არც მზიარულება, არც ტრაგიზმი, მხოლოდ მსუბუქი მეღანქოვანია მოედინება ამ სახეებიდან. უცნაური დიმილი რაღაც გამოუთქმელს, სულის კუნჭულში მიმალულ მოგონებას უნდა ნიშნავდეს. თუმცა დრო განსაზღვრული არაა, მაგრამ წარსული ყოველთვის თავს გახსენებს და ისევ მეხსიერების გაღვიძება, პერსონაჟის ცხოვრების პერსონიფიკაცია ხდება სხვადასხვა საგნებით და მისსავე გვერდით იშლება, ხსნის გმირის შინაგან არსებობას, თუმცა თავად გმირი არაფრით გამოირჩევა ყველა დანარჩენისაგან. პორტრეტული ნიშნები მხოლოდ ხანდახან თუ არსებობს მხატვრისთვის, რომელიც გარკვეულ ტიპიზაციასაც კი მიმართავს. მთავარი კი ისაა, რაც სულმა შემოინახა, რაც არ გაფანტა და რასაც გაუფრთხილდა.

სასურათე სიბრტყეები ხშირად გადატვირთულია უამრავი სახით; მრავალრიცხოვნება სახეთა მრავალგვარობისათვის ჭირდება მხატვარს. სახელწოდებებიც კრებითი ნიშნითაა აღბეჭდილი: „მოგზაურები“, „ქარავანი“, „რთველი“ და სხვა, — ადამიანები საერთო ორომტრიალში, ცხოვრების ქარბორბალაში მოყოლილი ხალხია, სადაც თითოეული არის პერსონა.

კომპოზიციური გადაწყვეტა გასაოცარი ტექტონიკურობითაა გამსჭვალული; სიბრტყის არც ერთი ნაწილი არ რჩება მხატვრის ყურადღების მიღმა. ყველგან დაფინებული სწრაფვაა იქითკენ, რომ ყოველი კუთხე შევსებული იყოს. სურათი ხშირად გაჭვდილია, თუმცა არასდროს ბადებს გადატვირთულობის, სიმძიმის შთაბეჭდილებას. მიუხედავად, ერთი შეხედვით, მოუწესრიგებლობისა, ქაოსისა, კომპოზიცია ორგანიზებული და გაწონასწორებულია.

კუკური ბერუაშვილის გრაფიკა, თავისი ხასიათით, ფერწერულია, უბრალო პასტის ტექნიკით მხატვარი ტონთა მრავალფეროვნებას, გრადაციებს აღწევს, საოცრად ფაქიზად მუშაობს, უყვარს დიდი, თეთრი ლაქების, ან მუქი შავი ნაწილების მოხმობა. თეთრი განსაკუთრებულ კეთილშობილებას იძენს, — აქ ქალღმის ბუნებრივი ფერით თითქოს გამოსხივება, შუქის გამოჭრა ხდება. სურათების სანახობრივი ხასიათი განპირობებულია ფორმათა არტისტიზმით, მოხდენილი პოზებით, გრაციოზულობით. ამასთან, ზემოთ აღნიშნული ეფემერულობა არის ის მომხიბვლელობა, რომელიც პირველ რიგში გვიქმნის განწყობას. სიტლანქეს მოკლებული უწონადო ფიგურები მუსიკალურობის შეგრძენებას ბადებენ, დენადი ფორმების არათანაბარი რიტმი ერთგვარ აფორიამებასაც იწვევს, მაგრამ მიუხედავად მოჩვენებითი დინამიზმისა, სახეები არ ცდილობენ სურათიდან გადმოსვლას, ყოველთვის რჩებიან მათთვის განკუთვნილ ფორმატებზე, თითქოს არ სურთ ბოლომდე დაემსგავსონ თავიანთ მიწიერ პროტოტიპებს.

გერბი ღირსების ნიშანიცაა

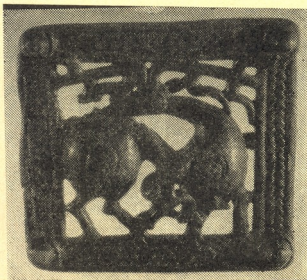
ზურაბ ბაიპარაშვილი

1918 წლის 5 (ახ. სტ. 18) თებერვალს ჩატარდა ახლადდაარსებული თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორთა საბჭოს მე-4 სხდომა შემდეგი შემადგენლობით: პ. მელიქიშვილი (თავ-რე), ივ. ჯავახიშვილი, ე. თაყაიშვილი, კ. კეკელიძე, ი. აბულაძე, ა. შანიძე, გ. ახვლედიანი, ი. ყიფშიძე (მდივანი). სხდომაზე მხატვარმა დიმიტრი შევარდნაძემ უნივერსიტეტის ბეჭდის სამგვარი ნიმუში წარმოადგინა. საბჭომ ერთ-ერთი მათგანი აირჩია.¹

...მას მერე 75 წელი გავიდა. ეს მშვენიერი ემბლემა არა მარტო თბილისის უნივერსიტეტის, არამედ ზოგადად განათლების სიმბოლოდაც დამკვიდრდა.

მე-20 საუკუნის ქართული ინტელექტ-

ბრინჯაოს ბალთა



ტუალური ყოფის უპირველეს მოვლენად თბილისის უნივერსიტეტის დაარება იქცა. მისი მნიშვნელობა გასცდა ჩვენი კულტურული ცხოვრების სფეროს, — იგი მთელი ხალხის ერთიანი ენერჯის გამოხატულება და, ვინ იცის, იქნებ ერის გადარჩენის ყველაზე რეალური და იმავედროულად იდეალური ნიშანიც იყო, ვიდრე სხვა, უფრო გახმაურებული ისტორიული ფაქტი თუ მოვლენა. მოსე ჯანაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, უნივერსიტეტი ეროვნული დიდების ტაძარი იყო, რომელსაც ვარსკვლავივით უნდა გაენათებინა გზა ადამიანური მარადისობისაკენ.²

ახლადდაარსებული სასწავლებლის ბეჭედი, როგორც ჩანს, იმთავითვე ჩაფიქრებული იყო გერბად, ემბლემად, რომელიც უნდა ქცეულიყო მის წარმომადგენლად, დესპანად, თბილისის უნივერსიტეტის — როგორც ზოგადადამიანურ, თან ამავე დროს მკაფიოდ ეროვნულ მოკლენაში ჩაღებული იდეის გრაფიკულ განსხეულებად. ამ ურთულესი საქმის აღსრულება შეეძლო იმ კაცს, რომელიც თავისი საქმის ისეთივე ოსტატი, ქართულ კულტურაზე შეყვარებული, მის წარსულსა და მომავალზე ისეთივე მზრუნველი იქნებოდა, როგორც თვით უნივერსიტეტის დამაარსებელი იყვნენ.

სწორედ ასეთი პიროვნება აღმოჩნდა მხატვარი დიმიტრი ირაკლის ძე შევარდნაძე. იგი 1885 წლის 1 დეკემბერს ოზუ-

რგეთის რ-ნის სოფ. ბახვში დაიბადა. მისი მამა განათლებული, მწიგნობარი კაცი ყოფილა. ოჯახს, ირაკლის სამსახურის გამო, ბახვში, ოზურგეთსა და ქუთაისში უცხოვრია. ბავშვები 1891-96 წლებში სოფლის სკოლაში სწავლობდნენ. შემდეგ უფროსმა, მიხეილმა ციურიხში მიიღო იურიდიული განათლება, ხოლო უმცროსმა, ნინომ თბილისის უნივერსიტეტი დაამთავრა ფრანგული ენის სპეციალობით. დ. შვეარდნაძემ საშუალო განათლება ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში მიიღო და, რაკი იმთავითვე გამოავლინა მხატვრობის ნიჭი, სპეციალური ცოდნის მისაღებად ჯერ პეტერბურგს გაემგზავრა, შემდეგ კი მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში განაგრძო სწავლა. „არქივებმა შემოგვინახა საბუთები, რომლებიც მოწმობს, რომ სტუდენტობის წლებში მას მატერიალურ დახმარებას უწევდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“.³

დიდ ქართველ მეცნიერსა და საზოგადო მოღვაწეს, თბილისის უნივერსიტეტის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ექვთიმე თყაიშვილს 1910 წლისთვის უკვე საქმიანი ურთიერთობა ჰქონია ახალგაზრდა მხატვართან. ე. თყაიშვილს სურდა საბრსული მინიატურებით შემკული ხელნაწერის მიხედვით „გეფხისტყაოსნის“ გამოცემა, მინიატურების ფერადი ასლები გერმანიაში უნდა დაეზადებულყო. ამ წამოწყებას დ. შვეარდნაძე დიდი ენთუზიაზმით შეხვედრია, „შესასური გულმოდგინებით შეუსწავლია საკითხი, მათემატიკური სიზუსტით გამოუანგარიშებია წიგნის გამოცემასთან დაკავშირებული ხარჯები“.⁴ 1911 წელს გერონტი ქიქოძე მიუნხენიდან ექვთიმე თყაიშვილს სწერდა: „დიდათ პატივცემულო ბატონო ექვთიმე! დღეს გაზეთში წავიკითხე, რომ საისტორიო საზოგადოებაში გადავიწყვეტითა ბუთასი მანეთის გადადება მონასტრებში და ეკლესიებში დარჩენილი ქართული მხატვრობის გადმოსაღებათ. ამ საქმისთვის, რასაკვი-

რველია, მცოდნე და კეთილსინდისიერი ადამიანი დაეჭვირებათ. აქ არის ერთი ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი დიმიტრი შვეარდნაძე, რომელიც სიაძოვნებით იკისრებს მაგ საქმეს, თუ თქვენ არაფერი გაქვთ მის წინააღმდეგ და მიანლობთ მას. თქვენ პირადათ კიდევ იცნობთ შვეარდნაძეს. ჩემის აზრით, მეტად ნიჭიერი, მცოდნე და მუყაითი ახალგაზრდაა და როგორც თქვენითვის, ისე მისთვის ძლიერ ხელსაყრელი იქნება, თუ ასეთს მნიშვნელოვანს და საინტერესოს საქმეს მიანლობთ. ის მზადაა თქვენი ცნობის მიღებისთანავე გამოემგზავროს საქართველოსკენ“.⁵

პირველი მსოფლიო ომის წლებში რუსეთის არმიის სამხრეთის ფრონტმა ანატოლიის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაიკავა და ჭოროხის აუზიც ზურგში მოიქცია. ამ გარემოებით ისარგებლა ექვთიმე თყაიშვილმა და 1917 წელს მესამე არქეოლოგიური ექსპედიცია მოაწყო სამხრეთ საქართველოში. მასში ექვთიმესთან ერთად მონაწილეობდნენ: ინიენერი ა. ნ. კალგინი, ვარძიის მონასტრის მღვდელ-მონაზონი იპოლიტე, მხატვრები: ლ. გუდიაშვილი, მ. ჭიაურელი, დ. შვეარდნაძე, „მოხალისე ზუროთმოძღვარი-ალპინისტი“ ი. ზდანევიჩი.⁶

ამ მოგზაურობას თითოეული მათგანისთვის განუზომლად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. აქ მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა, გამოცდილებამ თუ დიდ მეცნიერთან ურთიერთობამ ღრმა კვალი დატოვა მათ პიროვნებაზე და ერთგვარად განსაზღვრა კიდევ მათი მომავალი მოღვაწეობისა და შემოქმედების ხასიათი. „ექვთიმე თყაიშვილთან შეხვედრას ლადო გუდიაშვილმა გადაწყვეტი მოვლენა უწოდა თავის ცხოვრებაში“.⁷

დ. შვეარდნაძის ნაცნობობა ივანე ჯავახიშვილთან, როგორც ჩანს, მხატვრის სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ დაიწყო. მან საქართველოში ჩამოსვლისთანავე საფუძველი ჩაუყარა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას, რომელმაც დიდი მუშაობა გასწავლა ქართული მხატ-

ვრული კულტურის ძეგლების მოვლისა და მეცნიერული შესწავლის დარგში. ივ. ჯავახიშვილი ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას სისტემატურად ეხმარებოდა და რჩევა-დარიგებას აძლევდა კულტურის ძეგლების ფიქსაციისა და შესწავლის საქმეში. იგი 1916 წლის 14 აგვისტოთი დათარიღებულ მოხსენებაში წერს: „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობას ვურჩიე ამთავითვე ნაბახტევის ეკლესიის კედლის მხატვრობისთვის მიექცია ყურადღება და დაღუპვისაგან გადაერჩინა“.⁸ ნაბახტევეში გასაოცარი ერთუზიაზმით მუშაობდნენ მხატვრები: მ. თოიძე, ლ. გუღიაშვილი, მ. ჭიაურელი, გ. ერისთავი. მათ შორის იყო, რა თქმა უნდა, დ. შევარდნაძე. ნაბახტევის ექსპედიცია წარმატებით დაგვირგვინდა და 1917 წლის იანვარში ე.წ. „დიდების ტაძარში“ დ. შევარდნაძის თაოსნობით კედლის მხატვრობის პირების გამოფენა მოეწყო. ეს შენობა შემდეგ ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას გადაეცა, სადაც 1920 წელს 1 მაისს საქართველოში სახვითი ხელოვნების პირველი მუზეუმი — „საქართველოს ეროვნული სამხატვრო გალერეა“ გაიხსნა, მის ხელმძღვანელად დ. შევარდნაძე დაინიშნა.⁹

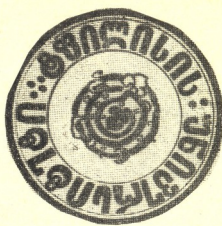
უეჭველია, ექვთიმე თაყაიშვილი და ივანე ჯავახიშვილი თავიდანვე მიზნდნენ, რომ დ. შევარდნაძის პიროვნებაში შერწყმული იყო მაღალინტილექტუალური მოაზროვნისა და დახვეწილი მხატვრის თვისებები. ევროპული აკადემიური განათლება და ეროვნული კულტურის გრძნობა განაპირობებდა მისი შემოქმედების და საერთოდ მთელი მოღვაწეობის მიმართულებას. მისი შეუმცდარი აღლო და ფაქიზი მხატვრული გემოვნება რომ არა, იქნებ საქართველოს საერთოდ დაკარგვოდა ნიკო ფიროსმანის შემოქმედება;¹⁰ რომ არა მისი ამოუწურავი ენერჯია და შემართება, დღეს იქნებ ასე მდიდარი ხელოვნების მუზეუმი არცა გვექონოდა; მისი ზნეობრივი გმირობა რომ არა, დაინგროდა მეტეხის ტაძარი... საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილი ამ ფაქტის შესახებ ფიქრისას¹¹ კაცს არ შეიძლება არ გაახსენდეს ქარ-



თული ყოფიერებისა და ცნობიერებისათვის ძალზე ახლობელი მოღელი მსხვერპლის ვალებისა: გველეშაპი საუკეთესო ასულეს იტაცებდა, ფასკუნჯი გულს ითხოვდა, მშენებარე ციხის კედელშიც ყველაზე კეთილშობილი ვაჟაკები ეტანებოდნენ, — დიმიტრი შევარდნაძე მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების ქართული კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ფიგურა იყო, ამიტომაც რაინდულად შეეწირა მისი გადარჩენის წმინდა საქმეს. ბედისწერისგან ტირანიასთან შესაჭიდებლად ამორჩეული ხელოვანი თითქოს ჩქარობდა თავისი ნიჭისა და ენერჯიის დახარჯვას — მისი მოღვაწეობის დინამიკაში ფატალურობის ნიშნით ალბეჭდილი მრავალფეროვნება გამოსჭვივის.

საქართველოში ვერბს დიდი ისტორია აქვს. ჰერალდიკის მკვლევარები მას ზშირად სიმბოლოსთან აიგივებენ, ბეჭდისგან არ განასხვავებენ და მის წარმოშობას უხსოვარ წარსულს უკავშირებენ.

საბეჭდავი უქველესი დროიდან არსებობდა და გავრცელებული იყო წინააზიურ, აღმოსავლურ და ევროპულ სამყაროში. ის პიროვნების ნებას ადასტურებდა, ამტკიცებდა, საკმარისი იყო საიმისოდ, რომ განკარგულებას კანონიერი ძალა მიეღო. ბეჭდით, ჩვეულებისამებრ, წერილებს ბეჭდავდნენ. ამის საუკეთესო მაგალითია ცნობა მეფეთა წიგნიდან: „...დაწერა წერილები აქაბის სახელზე, მისი ბეჭდით დაბეჭდა და დაუგზავნა წერილები უზუცესებს“ (მეფე-



თა III, 21. 8). ბეჭედზე ამოტვიფრულ წარწერასა და გამოსახულებას ისტორიული მნიშვნელობა და მხოლოდ მისი მფლობელისათვის ჰქონდა. ბეჭდის მემკვიდრეობითობა არ იყო გათვალისწინებული, ახალ პატრონს ახალი დევიზი, ახალი გამოსახულება უნდა აერჩია, წინაპრის სახელის ნაცვლად კი თავისი ჩაესვა, ერთი სიტყვით, ახალი ბეჭედი უნდა შეექმნა. ბეჭედზე გამოსახულ ემბლემათა ხასიათი იმდენად განუსაზღვრელი იყო, რომ ერთი და იმავე ქვეყნის მეფეებსაც კი, სხვადასხვა დროისა და გარემოების მიხედვით, თვითნებურად ცვლიდნენ სიმბოლოებს.



როგორც აღვნიშნეთ, ბეჭედი და სიმბოლო ყველა ხალხისა და ქვეყნისათვის, მათ შორის საქართველოსთვის, ყველა დროს იყო ნაცნობი, მაგრამ მათ არ გააჩნდათ ის ნიშნები, რომლებიც ჰერალდიკურ გერბს აქვს: არ არსებობდა ბეჭდის შექმნის განსაზღვრული წესი, იგი არ გადაეცემოდა მემკვიდრეობით და მისი ტარება არც ღირსებად ითვლებოდა. გერბს კი მკაცრი მეცნიერული წესების მიხედვით ადგენდნენ და მემკვიდრეობით გადმოსცემდნენ. იგი კეთილშობილ ადამიანს აკვნიდან სამარის კარამდე მიაცვლებდა. მას გამოსახავდნენ ბეჭედზე, ლიერებაზე, ჭურჭელზე, ეკიპაჟზე, ბაღდახინზე და ბოლოს, საფლავის ქვაზე. გერბის სამშობლოდ გერმანიას მიიჩნევენ, მის შექმნას საფუძვლად დაედო: 1) რაინდობა, 2) ტურნირები და მასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებანი და 3) ჯვაროსნული ლაშქრობები. გერ-



ბის ისტორია XI საუკუნიდან იწყება. ბენედიქტელ სწავლულთა გულმოდგინე ძიებების შედეგად მიგნებულ გერბთა შორის უძველესად ითვლება გრაფ რობერტ ფლანდრიელის 1072 წლით დათარიღებულ სიგელზე მიმაგრებული გერბიანი ბეჭდელი: ფარზე გამოსახული ფლანდრიის ლომი.

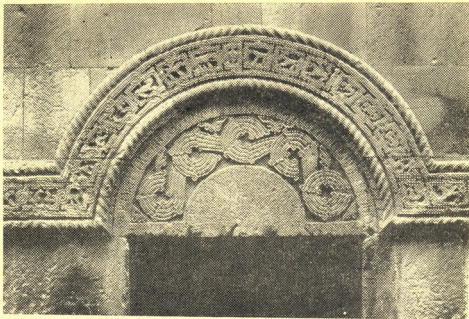
XII-XIII საუკუნეებში უკვე გახშირდა და ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა გერბის გამოყენება. სურათებსა და ბეჭდებზე იწყება მხედრის გამოსახვა: რაინდი აღჭურვილია და მუზარადი ახურავს, თუ მეფეა, გვირგვინი ადგას, მარცხენა ხელში სხვადასხვა ნიშნითა და ემბლემით შემკული ფარი უჭირავს. ფოლადის აბჯრით მთლიანად შემოსილი რაინდის პიროვნების შესახებ, თუ გნებავთ, მის მრწამსსა და შეხედულებებზე მხოლოდ ფარი მეტყველებს. მასზე სიმბოლურად მოთხრობილია მისი პატრონის რაინდული თავადასავალი, რაც უფრო მეტია „საქმენი საემირონი“, მით უფრო რთულია გერბი. ერთი მხრივ, ბრძოლის ველზე ფარის გამოყენების აუცილებლობა, მეორე მხრივ, ადამიანის სურვილი — შეენახა შთამომავლობისათვის წინაპართა გმირობის ამბავი, იყო მიზეზი გერბის შექმნისა და მისი მემკვიდრეობით გადაცემისა. მოგვიანებით, როცა მთელი დასავლეთ ევროპის რაინდობა, ერთი წმინდა იდეით შეპყრობილი, აღმოსავლეთისაკენ მიემართებოდა, რათა უფლის საფლავი გაეთავისუფლებინა, მხედრისთვის განმასხვავებელი ნიშანი კიდევ უფრო საჭირო და აუცილებელი გახდა. ამიტომ ჯვაროსნული ლაშქრობა გერბის განვითარების ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად იქცა.

ბუნებრივია, გერბის განვითარებასთან ერთად ვითარდება მისი შემსწავლელი მეცნიერება. დასავლეთის ჰერალდიკა გერბების 9 თანრიგს იცნობს, მათგან მე-4-ში გაერთიანებულია არქისაჰების, კოპოსოს, საჰებისკოპოსოს, საზოგადოებების, კომპანიების, კორპორაციებისა და უნივერსიტეტების გერბები. ნებისმიერი თანრიგის გერბი შეიძლება ყოფილიყო უცვლელი და სახეცვლილი. პირველი, რომლის ნიუანსური ცვლილებაც კი გა-

მორიცხვადი იყო, გადაცემოდა უფროს მემკვიდრეს, სახეცვლილი გერბი უმცროს შთამომავალს (ან უკანონოდ დაბადებულს) ემლეოდა.¹² XV საუკუნიდან ინგლისის სპეციალურმა კოლეჯმა და შოტლანდიის ლორდ ლიონის სასამართლომ კონტროლი დააწესა ამ ქვეყნებში ჰერალდიკური ნიშნების მინიჭებისა და გამოყენების საქმეში. ეს დაწესებულებები თითქმის 500 წლის განმავლობაში ინახავენ ოფიციალურ ჩანაწერებს.¹³

მოგვიანებით დასავლეთ ევროპიდან (პოლონეთის მემკვიდრეობით) გერბი რუსეთშიც შემოვიდა. აქ ჰერალდიკის მთელი ინსტიტუტი ჩამოყალიბდა: 1722 წლიდან, პეტრე დიდის ბრძანებით, დაადგინეს ჰეროლდმეისტერის თანამდებობა, შემდეგ ტიტულებისა და დიდებულთა პრივილეგიების საქმეთა უწყება — ჰეროლდია შეიქმნა. 1798 წელს დაიწყო „გერბოვნის“ გამოცემა.

ქართველ მეფეთა ბეჭდებზე გამოსახულ უფლის კვართსა და დავითისეულ ბარბისთა და შერდულს მოგვიანებით, მათი რუსეთში გამგზავრების მერე, ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგის გამოსახულებაც დაემატა. ასეთი იყო საქართველოს გერბის ძირითადი ტიპი უკვე XVII საუკუნის ბოლოს. მისი სიმბოლოები აიხსნება ბაგრატიონთა ნათესაური კავშირით ბიბლიურ დავითთან, საქართველოში დაცული უფლის კვართით და წმ. გიორგის თავყანისცემით.¹⁴ გერბები ჰქონდათ რუსეთში მცხოვრებ ქართველ დიდგვაროვნებსაც, მაგრამ ეს გერბები რუსული ჰერალდიკური სკოლის გავლენით იყო შექმნილი. ასე რომ, დამოტრი შევარდნამეს უნივერსიტეტის გერბის შექმნისას გზის გამკვალავის მისიაც ჰქონდა დაკისრებული. მცირე მოცულობის გრაფიკულ ნაწარმოებში უნდა გადმოეცა უნივერსიტეტის საზოგადო არსი (მოდერის და მოსწავლის სიბრძნით განმტკიცებული ერთიანობა, იჯაჟახიშვილის სიტყვით, „მჭიდრო სულიერი კავშირი მეცნიერთა და მომავალ თაობას შორის“) და თანაც მიენიშნებინა, რომ თბილისის უნივერსიტეტი დიდი ქართული კულტურის შთამომავალი იყო. ამ იდეის განსახორციელებლად მხა-



იშხანი

ტვარმა ძველი ქართული ხელოვნების ნიმუშები გამოიყენა.

ხელნაწერთა ინსტიტუტში, ივ. ჯავახიშვილის ფონდში, დაცულია თბალისის უნივერსიტეტის ბეჭდისა და მისი ექვსი ვარიანტის ტუშით შესრულებული ესკიზები (№850). ვარიანტების მთავარი მოტივია ვაზი — ქართული ხელნაწერების, ოქრომჭედლობისა და ხუროთმოძღვრობის საყვარელი სამკაული; მისი რქების პლასტიკასა და ფოთლეების განუმეორებელ დეკორატიულობაში სიმეფლისადმი გასაოცარი მოწიწება იკითხება. ამ დახვეწილი გრაფიკული ნაწარმოებების მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გერბზე მუშაობისას დ. შვეკარდნაძის შემოქმედებითი ძიების არეალი ეროვნული ნიშნით იყო შემოფარგლული და მოცემული იდეის განსახორციელებელ მხატვრულ ხერხებს ქართულ კლასიკურ ხელოვნებაში ეძებდა.

„რამდენადაც ვიცი, ემბლემის იდეა ეკუთვნის ივანე ჯავახიშვილს“, — იკონებს ალ. ბარამიძე.¹⁵ „ივანე ჯავახიშვილის შეკვეთით დ. შვეკარდნაძემ შეასრულა თბილისის უნივერსიტეტის გერბი, რომლისთვისაც ოსტატურად გამოიყენა გვიანი ბრინჯაოს ხანის ქართული ხელოვნების მოტივები“,¹⁶ — წერს შ. ამირანაშვილი. სხვა დოკუმენტური წყა-

რო ამ საქმეში ივ. ჯავახიშვილის მონაწილეობის შესახებ ჩვენთვის უცნობია, ასევე უცნობია გერბის დედნის ბედი, ბეჭედი კი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში ინახება.

დიმიტრი შვეკარდნაძეს უნივერსიტეტის ბეჭდის (შესაბამისად გერბის) შექმნისას გამოყენებული აქვს ანტიკური ეპოქის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციის მთავარი დეტალი. ამ ბალთების ძირითადი კოლექციები დაცულია თბილისისა და საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმში, აგრეთვე მოსკოვში, პეტერბურგში, ნიუ-იორკსა და ლონდონში.¹⁷

ბალთები თავისი შინაარსით დედაბუნების კულტან დაკავშირებულ მითოლოგიურ კომპლექსს ასახავენ, თუმცა, საფიქრებელია, რომ მათზე გამოსახულ სიუჟეტს უკვე დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა, ფიგურათა სტილიზაცია იმ საფეხურზეა აყვანილი, როცა ის წმინდა დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს, მთავარი ყურადღებაც სწორედ გამომსახველობას ექცევა. ეს ამოცანა გვიანანტიკური ხანის ქართულ ხელოვნებაში ბრწყინვალედ არის გადაწყვეტილი. იმდროინდელი ეროვნული კულტურის თავისებურება მკვეთრად გამოვლინდა იმ ეპოქის შესანიშნავ ძეგ-



ბეჰელი

ლებში, ბრინჯაოს ჭვირულგამოსახულე-
ბიან ბალთებში, რომლებიც წარმოგ-
ვიდგენენ წინაქრისტიანული ხანის ქარ-
თული მხატვრული ძეგლითონეობის უკა-
ნასკნელ ეტაბს და ავგირგვინებენ ამ
დარგის ბრწყინვალე ტრადიციებს.¹⁸

ბალთებს, ცენტრალური ცხოველის
იკონოგრაფიის ცვლილების მიხედვით,
ხუთ ჯგუფად ჰყოფენ. უნივერსიტეტის
ბეჰელის თემის გადაწყვეტისას დ. შვეარ-
დნაძეს გამოყენებული აქვს I ჯგუფში
გაერთიანებული ბალთების ზოგადი სქე-
მა, მისთვის დამახასიათებელია: ა) კო-
მპოზიციის ცენტრალურ ელემენტს წა-
რმოადგენს უკან თავმობრუნებული ფა-
ნტასტიკური ირმის გამოსახულება; ბ)
ბალთების კომპოზიცია ორფიგურიაა.
მეორე ფიგურა არც ერთ ბალთაში არ
იღებს ნუკრის გამოსახულებას, მათი
კომპოზიციისათვის დედაშვილობის მო-
ტივი უცხოა. ბალთებზე გამოსახული
ყველა ფიგურა ნაყოფიერების ქალ-
ღვთაების უძველესი ზოომორფული სა-
ხეა. ეს ღვთაება კი მონადირეობის ქალ-
ღმერთის პირველ სახედ ითვლება. მა-
შასადაძემ, ბალთების სიმბოლიკა ქართ-
ველ და, საერთოდ, კავკასიელ ტომთა
უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებსაც
უკავშირდება.¹⁹

დ. შვეარდნაძემ უნივერსიტეტის გე-
რბის ცენტრალური ფიგურა — ირემი
ბრინჯაოს ბალთების მიხედვით შექმნა,
კომპოზიციის მეორე ელემენტს ნუკრის
გრაფიკული სახე მისცა და ნაწარმოების

იღვას ზუსტი ფორმა მოუძებნა. უფრო-
სის მიერ უმცროსისთვის ცოდნის, უფ-
რო სწორედ, სიბრძნის გადაცემის აქტს
მიანიჭა მარტივი, პოეტური და, ამავე
დროს, ზოგად პლანში მოაზრებული სი-
მბოლური სახე-ერთობის, მხატვრული
მეტაფორა. ბალთებზე გამოსახულ ირ-
მებს ფერდსა და მკერდზე აქვთ კონცე-
ნტრირებული წრეები, რომლებიც ამ
ცხოველთა მთვარის კულტთან კავშირ-
ზე მიანიშნებს.²⁰ საგულისხმოა ის ფა-
ქტი, რომ გარეჯში, ნათლისმცემლის
ეკლესიის სტელაზე, ირმის რელიეფის
მკერდსაც ამკობს ბრინჯაოს ბალთების
გადმონაშთი — ორნამენტული წრე²¹. ბე-
ჰელში ეს წრეები პირდაპირ არის გად-
მოტანილი, გერბში კი ირმის ფეხებსაც
კონტურის გაგრძელებად და სპირალურ
ორნამენტად წარმოდგება, ამით იგი ჰა-
რმონიულად აერთიანებს ცენტრალურ
ფიგურას, მის ჩარჩოს და დარჩენილი
სივრცის შესავსებად გამოყენებულ ორ-
ნამენტულ დეკორს, რომლებიც ასევე
ხვეულ სტილშია გადაწყვეტილი. ამგვარ
ორნამენტი ბალთების I ჯგუფის
III ქვეჯგუფისთვისაა დამახასიათებ-
ელი.

ვაზის დეკორი, რომელიც ბეჰელის ვა-
რიანტების წამყვანი თემა იყო, დამტ-
კიცებულ ესკიზში დამხმარე ელემენტია
და ძველი ქართული ხელნაწერების აჟ-
ურულ სამკაულებს მოგვაგონებს. ერთ-
მანეთში ფაქიზად ჩახლართული ყვავილ-
წნულეები და ყურძნის მტკენები, ირმის



სტილიზებულ რქებთან ერთად, ჰერალდიკური ნიმუშისათვის უჩვეულო ლინეზმით ავსებენ ნაწარმოებს.

უნივერსიტეტის გერბი ბეჭდის სიუჟეტურ ქარგას იმეორებს, ამიტომაც მისი ცენტრალური ნაწილი თითქმის უცვლელადაა გადატანილი, თუმცა გამოსახველობითი ხერხი უფრო მკაცრი და გამარტივებულია. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ერთი რეალისტური ხასიათის ჩასწორება, — ბეჭედზე გამოსახულ ირემს, რომელიც ნუკრს მუქუს აწივებს, თავზე რქები ადგას, — I და II გუგუფის ბრინჯაოს ბალთების გაკლენით, დატოტვილი და სპირალურად დახვეული. რაკი ბუნებაში დედა ირემს რქა არ აქვს, ამიტომაც გერბში, უკვე შესწორების შემდეგ, ეს მშვენიერი დეკორატიული ელემენტი წარმოდგება ვაზის, ან სიცოცხლის ხის გრაფიკულ სილუეტად. რომელსაც მარცხნიდან და მარჯვნიდან ვაზის სტილიზებული რქები ვერებია.

გერბის ცენტრალური ელემენტის ირგვლივ, ბეჭდისგან განსხვავებით, აღარ ჩანს წარწერა ქართულ და ლათინურ ენებზე: ტფილისის უნივერსიტეტი. სამაგიეროდ, s-სებურ ჩარჩოს გარს ერტყმის ოცდაოთხი ფიგურისაგან შემდგარი გვირგვინი. ფიგურები მოთავსებულია კუთხოვან წნულ ორნამენტში, რომლის ტეხილი სტილი და გერბის ცენტრალური ნაწილის ხვეული ფორმების კონტრასტი მთელ ნაწარმოებს დინამიკასა და ზეაწეულობას ანიჭებს. გვირგვინის არც ერთი ფიგურა არ მეორდება, ისინი სიმეტრიულად მიჰყვებიან ერთმანეთს და მკაცრად მოწესრიგებულ ორნამენტულ სისტემას ქმნიან; მრავალფეროვნების მიუხედავად, ჰარმონიულად ერთიანდებიან და მონუმენტურ სიღრმისა და სივრცის განცდას ანიჭებენ გერბს. ფიგურები რეალისტურ თუ ზღაპრულ ცხოველებსა და ფრინველებს განასახიერებენ, მათი გრაფიკული სილუეტები ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და დეკორატიული ხელოვნების დახვეწილ სამკაულებს მთავარ ელემენტებს. ქართულ სინამდვილეში, ისევე როგორც სხვა ქვეყნებში, კულტურის თითქმის ყველა სფეროში, ხელოვნებისა

თუ მეწარმეობის დარგებში, უძველეს დროიდან მიმართავდნენ ცხოველთა მოტივს, როგორც უაღრესად შთამბეჭდავ გამომსახველობით ხერხს. ეკლესიათა სკულპტურულ დეკორშიც ხშირად არის გამოსახული ცხოველები და ფრინველები (ლომი, ხარი, ირემი, ფარშევაწი, არწივი), აგრეთვე ფანტასტიკური, ზღაპრული არსებები (ფასკუნჯი, ფრთიანი ლომი და ცხენი...). იმისდა მიხედვით, შენობის მხატვრულ გაფორმებაში რა ადგილი უკავია რელიეფს, ცხოველთა გამოსახულებას ხან დამოუკიდებელ თემად იკითხება, ხანაც ორნამენტული სახის შემადგენელი ნაწილია და ფიგურებსაც უპირველესად დეკორატიული ფუნქცია აკისრიათ, — ამის თვალსაჩინო მორთულობა.²² მხატვარმა სწორედ ეს ნიმუში²³ გამოიყენა უნივერსიტეტის გერბის გვირგვინის შექმნისას. როგორც აღვნიშნეთ, დიმიტრი შევარდნაძე 1917 წელს არქეოლოგიურ ექსპედიციაში მონაწილეობდა და უშუალოდ იხილა იშხნის „იშვიათი სილამაზის კოხტა ეკლესია და მისი არაჩვეულებრივად ფაქიზი, მშვენიერი მორთულობა“ (ეკვთ. თაყაიშვილი). ეს ეკლესია 1006 წელს აუშენებია მეფე გურგენს (994-1008 წ. წ.), რომელიც ქართველ ბაგრატიონთაგან პირველი ატარებდა მეფეთმეფის ტიტულს. სხვადასხვა ფერის ქვით იშენდნენ მშობლის სახელობის ეკლესიის კარს ამშვენებს მდიდარი სკულპტურული თამაისა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცხოველთა ორნამენტი: აქვე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა და თარიღები ქართული და სომხური წელთაღრიცხვის მიხედვით. წარწერის კამარადშემოვლებული თამასა ქართული სკულპტურული ორნამენტის თვალსაჩინო ნიმუშია, მისი გამოყენება თბილისის უნივერსიტეტის გერბში აიხსნება როგორც წმინდა მხატვრული, ასევე ღრმა აზრობრივი მნიშვნელობით. ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებს არ შეიძლება მხოლოდ ესთეტიკური დანიშნულება ჰქონდეს, ესენი უფრო ქრისტიანული მსოფლმხედველობის სიმბოლური ნიშნებია, რომელთა ნაწილ-



ქართული უნივერსიტეტის გერბი

ის წარმომავლობაც წინაქრისტიანულ რელიგიურ თუ მხატვრულ აზროვნებას უკავშირდება.

თბილისის უნივერსიტეტის — როგორც მთელი ქართული კულტურის მემკვიდრის — ჰერალდიკური სიმბოლოს შესაქმნელად დ. შევარდნაძემ უაღრესად ზუსტ გამომსახველობით ხერხს მიაგნო, როგორც ანტიკური ხანის, ასევე ქრისტიანული ეპოქის ქართული სელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლებზე უხვად არსებული ცხოველთა და ფრინველთა სიმბოლური ნიშნების მეშვეობით დიდი ქართული კულტურის მხატვრულ-მეტაფორა წარმოადგინა, ამისათვის ოსტატურად გამოიყენა იშხნის მცირე ეკლესიის მორთულობა, მისი წნული ჩარჩო და ცხრაშეტი ფიგურა, მათი რიცხვი ოცდაოთხამდე შეავსო ისე, რომ არ დაურღვევია სტილური მთლიანობა და გერბის უაღრესად დახვეწილი, ფაქიზი და ფილოსოფიური ფლერადობის მქონე გვირგვინი შექმნა. ეს დეტალი, თავის მხრივ, იმ უსასრულო და მრავალფეროვანი სამყაროს გრაფიკული სიმბოლოა, რომლის ახსნასაც ჩვენი წინაპრები აქ მოემუღიანებოდნენ და რომელში შესადარებულად, უნივერსიტეტის გერბის ფაბულის მიხედვით, აუცილებელი პირობაა დედაშვილობასავით ჭეშმარიტი და მყარ ერთობლიობა (universitas) მომდვარსა და მოსწავლეს შორის და პირველისგან მეორისთვის ცოდნის გა-

დაცემა. რეალისტური და სიმბოლური შრეების თანხედრობა და მათ ერთიან აზრობრივ პლანში წარმოდგენა უნივერსიტეტის გერბის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების და პერალდიკური ნიშნის, უპირველესი ნიშანია.

გერბის ელემენტთა სტატიკური ფორმების ზეიმურობა და შინაგანი ექსპრესია სადღესასწაულო იერს ანიჭებდა ახლადფუნდამული უნივერსიტეტის პირველ წარმატებებს, ამშვენებდა საუნივერსიტეტო გამოცემათა ტიტულებს... პირველმა კურსდამთავრებულებმა პროფესორთა საბჭოს თხოვნით მიმართეს, ნება დაერთოთ, მკერდზე ეტარებინათ გერბი წარწერით: „ტფილისის უნივერსიტეტი. 1992 წელი“. ნებართვაც მიიღეს,²⁴ მაგრამ... 1929 წლის „ტფილისის სახ. უნივერსიტეტის მოამბის“ თავფურცელს უკვე აღარ ამკობს გერბი...

ზემოთ ვახსენეთ ის გარემოება, რომლის გამოც ზღებოდა ცვლილება გერბზე. მის გარდა იყო კიდევ ერთი მიზეზი. რაინდის ერთგული თანამგზავრი — ფარი მემპათიანეც იყო მისი გვირგვინისა და მარცხის; ხანდახან უღირსი საქციელით რაინდი შეირცხვენდა ხოლმე თავს. დამნაშავე ეშაფოტზე აჰყავდათ, ახჯარს უმსხვრევდნენ, ფარზე გერბს შლიდნენ, სამღველოება საშინელ წყევლას წარმოსთქვამდა 108-ე ფსალმუნთან: „...იყოს დღეები მისი მცირე და მისი ქონება წაიღოს სხვამ...“ ეკლესია სჯიდა და წყევლიდა ფიცისგამტეხ რაინდს. დანაშაულის ხარისხის მიხედვით შლიდნენ ფარიდან ფიგურას თუ ფერს. ასე ინახავდა გერბი ამა თუ იმ გვარის მთელ ისტორიას. ცნობილია, რომ წმ. ლუდოვიკოს ბრძანებით, ჟან დ. აკენი. რომელმაც საკუთარი დედა შეურაცხყო, დასაჯეს და ამის ნიშნად გერბზე გამოსახულ ლომს გადმოგდებულ ენა და ბრჭყალები წაუშალეს.²⁵

საბჭოთა საქართველოში დატრიალებულმა სიძულვილის ქარიშხალმა თბილისის უნივერსიტეტსაც გადაუარა. „ახალი სულისკვეთებით გამსჭვალულმა“ რექტორებმა მრავალგზის შეურაცხვეს „უნივერსიტეტის დამაარსებელი პირები, რომელთაც ახალი ცხოვ-



რების ახალ მოთხოვნებთან არა კპინათ არავითარი კავშირი“ (თედო ლლონტი, ჟურ. „საშუალო სკოლისკენ“, 1928). პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, ახალთაობის რისხვა ყველაზე მძაფრად თავს დაატყდა უნივერსიტეტის „ერთადერთ სულისჩამდგმელსა და ერთადერთ რიანდს“, რექტორობიდან უბოდიშოდ გათავისუფლებულს, „მემარჯვენე პროფესორობისა და „კონდრატევიშჩინას“ მკვებელთა ჯგუფის თანამოზარობის“ გამო მისი საყვარელი უნივერსიტეტიდან წასულს, კ. ორაგველიძისა და მისი ჰაქერის მიერ შეგინებულ ივანე ჯავახიშვილს...

რასაკირველია, შუასაუკუნეების ჰერალდიკის წესისამებრ არ შეუწვენებიათ უღირსი საქციელის გამო უნივერსიტეტის ახალი თაობები, მაგრამ თითქოს განგებამ ინებაო, დიდი ხნის განმავლობაში გაქრა ვერბი საუნივერსიტეტო ცხოვრებიდან. ათეული წლების მერე აღადგინეს, მაგრამ, სამწუხაროდ, შეცვლილი სახით, ამოიღეს გვირგვინი, სიცოცხლის ხე, ირმებმაც შეიცვალეს ფორმა, გამარტივდნენ, გაუბრალოდნენ, მათ სტილიზებულ ფიგურებს უნივერსიტეტის პირველი ან მაღალი კორპუსის ფონზე გამოსახავდნენ. გაწყდა ყოველგვარი კავშირი და აზრობრივი მიმართება ძველი ქართული კულტურის ძეგლებთან. უნივერსიტეტის ბეჭედზე, უნიტარული სახელმწიფოს წესისამებრ, განდა ჯერ საბჭოთა, სულ ახლახან კი დემოკრატიული საქართველოს გერბის გამოსახულება. ერთი სიტყვით, მთლიანად გაქრა მემკვიდრეობის ჰერალდიკური სიმბოლო.

როგორც წესი, გერბის ესთეტიკურ მხარეზე არ დავობენ და გემოვნებისათუ იდეოლოგიის მიხედვით არ ცვლიან მას. იგი, როგორც ითქვა, მემკვიდრეობითობის ნიშანია და მისი რომელიმე ელემენტის ამოღება თუ შესწორება ღირსების შელახვად უნდა აღიქმებოდეს.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა

თავისი დიდი წინაპრის შთამომავლობა, მისი გერბის პირვანდელი სახის აღდგენით და დაცვით უნდა დაამტკიცოს.

შენიშვნები:

1. საქართველოს უახლ. ისტ. ც. არქივი, ფ. 471, აღ. 1, საქ. 2, ფურ. 6.
2. ვახ. საქართველო, 23 I, 1918.
3. ვ. ბერიძე, ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწე, ვახ. კომუნისტი 15 II, 1986.
4. ნ. ყანჩაველი, მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, №9, 1985.
5. პუბლიკაცია იხ. ნ. ყანჩაველის დასახ. სტატიაში.
6. ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, 1960, გვ. 3.
7. ი. მოსეშვილი, ლაღო გუდიაშვილი, 1988, გვ. 18.
8. ი. ჭავჭავიშვილი, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობას, მოხსენება წაითხული 14 VIII 1916. ჟურნ. ძეგლის მეგობარი №7, 1966. გვ. 47.
9. შ. ამირანაშვილი, ხელოვანის დიდი ღვაწლი. ვახ. კომუნისტი, 15 VIII 1967.
10. ვახ. ბახტრიონი, 22 VIII 1922.
11. ქ. ჭავჭავიშვილი, მიხეილ ჭავჭავიშვილი, 1984 გვ. 458-460.
12. А. В. Лакиер, Русская Геральдика, М., 1990, стр. 35.
13. David Taylor, Heraldry Comes to Emory, ატლანტა, 1978, გვ. 3.
14. П. Иоселиани. Краткая история грузинской церкви, СПб, 1843, стр. 7, прим. 10.
15. ალ. ბარამიძე, ახლო წარსულიდან, 1983, გვ. 321.
16. შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი.
17. გ. გობეჯიშვილი, ბრინჯაოს ქართული ბალოები, 1942. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, 1972.
18. მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86
19. მ. ხიდაშელი დასახ. ნაშრომი, გვ. 65.
20. მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრომი გვ. 80.
21. Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, стр. 32.
22. Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, 1977, стр. 217.
23. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 37.
24. ს. ჯორბენაძე, ცხოვრება და ღვაწლი ივანე ჭავჭავიშვილისა, 1984, გვ. 336.
- დას. ნაშ. გვ. 36. 25. А. Лакиер,

სერგო ფარაჯანოვის გადასვლას ფილმები

კორა წარეთელი

ფარაჯანოვი ყოველდღე ათობით, ასობით სიუჟეტს თხზავდა. არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, რომ თითოეული მათგანი დიდი ხელოვნების ჭეშმარიტი მარგალიტი იყო.

ფარაჯანოვის ნაამბობს, როგორც წესი, გამომსახველი პანტომიმა ახლდა. მთხრობელი საკუთარ ნახატებსა და კოლაჟებს ან „კარის ფოტოგრაფ“ იური მენითოვის ფოტოსურათებს უჩვენებდა ან სულაც მხიარულ „კოსტიუმირებულ“ სპექტაკლს წარმოუდგენდა. ერთი სიტყვით, დაუწერელი სცენარი წარმტაც სახაობად იქცეოდა.

მსმენელს რამდენიმე უცილობელი პირობა უნდა დაეცვა: ხელი აეღო მის ნაამბობში ტყუილ-მართლის გამიჯვნაზე — უტაქტო შეკითხვებით არ დაერღვია ფარაჯანოვისეული მითის მაგია. მისი ნაამბობის უტყუარობის დადგენის ნებისმიერ ცდას იგი დალატში, უღიმღამო რეალიზმის მიმდევრობაში ჩავითვლიდათ. ასეთ ადამიანებთან ურთიერთობა მისთვის მოსაწყენი ხდებოდა. იგი ჩუმდებოდა და შემდეგ იწყებდა გესლიან ხუმრობას. ამ საქმეში კი ტოლი არ ჰყავდა.

კოტე მესხის ციკაბო ქუნაზე მდებარე მისი სახლის მრავალრიცხოვან სტუმართა (ნაცნობ-მეგობრების, კოლეგების, უბრალოდ, ცნობისმოყვართა)

წრეში ყოველთვის მოიძებნებოდა მადლიერი მსმენელი. მაგრამ განსაკუთრებით შთააოვნებდა თავისუფალ, შემოქმედებითად მოაზროვნე, მხატვრული წარმოსახვის მქონე ადამიანებთან ყოფნა. მაშინ იწყებოდა იმპროვიზირებული „ჰეპენინგი“, რომელშიც ერთვებოდა ყველა, ვისაც მისთვის „მხარის აბმა“ შეეძლო.

მაყურებლის თვალწინ დაბადებული ასეთი ხელოვნების დღესასწაულის ხილვა მარგუნა ბედმა ანკარის აეროპორტის მტკრიან და დახუთულ „მიმღებში“, როდესაც სტამბოლის საერთაშორისო ფესტივალიდან მოსკოვს ვბრუნდებოდი. სერგო ნიკიტა მიხალკოვს უყვებოდა ერთ ეპიზოდს ჩვენი საერთო ნაცნობების ცხოვრებიდან. ეს ამბავი არაერთხელ მსმენია. და აი რა არის საკვირველი: მის ნაამბობში ყოველთვის ჩნდებოდა ახალი ფერები, ახალი პარადოქსები. სერგოს ალლო არ დალატობდა და მისი იმპროვიზაცია ზუსტად იყო ორიენტირებული მსმენელზე, მის აღქმაზე. იმჯერად კი ნამდვილი საოცრება ვიხილე! სერგომ და ნიკიტამ წყვილის კონფერანსი გაათამაშეს. მიხალკოვი — ცნობისმოყვარე და აღფრთოვანებული მსმენელი — სამსახიბო იმპროვიზაციას იწყებდა და სერგოს ნაამბობში მოქმედ პერსონაჟებს განასახიერებდა, შემდეგ კი მწკავე, მაპროვოცირებელი რეალი-

კით მოულოდნელ „პას“ გადასცემდა. სერგო მას „ჰაერშივე“ იჭერდა და აქვე თავის სცენას გაითამაშებდა. ჩინებულ ევროპულ კოსტიუმში გამოწყობილი, მაღალი, ელევანტური ნიკიტა „დიპლომატი“ ხელში და ჯმუხი, წვერგაბურძგენილი სერგო — დაჭმუჭნულ შარვალში, გადმოშვებულ უსაყელო შავ პერანგში, მძიმე ცელოფნის პარკებით ყოველ გაფარჩხულ თითზე (საჩუქრები მეგობრებს)... ერთმანეთის პირისპირ მდგომნი ხან წრეებს უელიდნენ, ხან ბრძოლის წინ აფოფრილი მამლებით შეხტებოდნენ, შემდეგ ჩაიმუხლებდნენ, მტერიან იატაკზე ეცემოდნენ, ხელებს ზეცისკენ აღაპყრობდნენ, ხან იცინოდნენ, ხან ტირიოდნენ, ერთმანეთს შორდებოდნენ, შემდეგ კვლავ უახლოვდებოდნენ და ყველაფერი თავიდან იწყებოდა... ამ სანახაობით გავიწვინებული მაყურებლები ერთხანს ჩუმად ადევნებდნენ თვალს, შემდეგ კი ხარხარი აუტყდათ. თვითმფრინავშიც ბევრი იცინეს. ჯერ კიდევ ერთი საათის წინ საკუთარი პრობლემებით დაკავებულმა და გაუცხოვებულმა მგზავრებმა ერთმანეთი გაიცნეს და აღერსიანად გვილიმოდნენ.

სერგომ რიგებს შორის ჩამოიარა: ვილაცას თბილი, ჯიბის სიღრმიდან „მოპოვებული“ ბანანით გაუმასპინძლდა, ღამაში ინდიელი ქალის კალთაში მჯდომ ბავშვს გაეთამაშა; დედას ნიკაპში ხელი მოჰკიდა და ჰკითხა ნამდვილია თუ არა მის ნესტოში მოელვარე ზურმუხტი... შევიდა მფრინავთა კაბინაში და ცოტა ხანში იქიდან სიცილმა დასჭექა. სალონში სითბომ, მხიარულებამ და სიმყუდროვემ დაისადგურა, ისეთივემ, როგორც კოტე მესხის ქუჩაზე მდებარე სახლში.

ფარაჯანოვს გაზვიადება უყვარდა. მაგალითად, ის ამბობდა: „ბერლინის ბაზარზე ვიყიდე ფინჯანი ადოლფ ჰიტლერის სერვიზიდან“. ან კიდევ: „შეხედეთ ჩემს ხალათს! ეს ხალათი ნადირ შაჰის

სხეულს შეხებია!“ რა თქმა უნდა, ეს იყო გამონავონი, ნიჭიერი ტყუილი — ფარაჯანოვის აუცილებელი ატრიბუტი. მაგრამ თითქმის არავის მოსდიოდა აზრად ისეთი სისულელე, როგორცაა ფარაჯანოვის სააშკარაოზე გამოყვანა. ან ჩაერთე კარნავალურ ფერხულში, გულით იმხიარულე, ან ხელს ნუ გვიშლი, — გვერდზე გადაქე, გადი სცენიდან თუკი რამე არ მოგწონს!

მაგრამ როდესაც სერგო ამტკიცებდა: „ათობით დაუდგემელი ფილმი შევთხზეთ“ — ეს კი ჭეშმარიტი სიმართლე იყო. თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ სიუჟეტებს — მოთხრობებს, ნოველებს, ანეკდოტებს — ჩაწერილსა და ჩაუწერელს (ბევრი მისი მეგობრებისა და კოლეგების მეხსიერებამ შემოინახა), მან კინოწარმოებაში ჩასაშვებად გაამზადა პროფესიულად სრულყოფილი ორ ათეულამდე სცენარი.

დღეს უკვე ბევრი რამ ვიცით დევნილი გენიოსის ტრაგიკულ ბედზე. ვიცით რა ცოტა ფილმი გადაიღო და რა ბევრის გაკეთება შეეძლო მსოფლიო კინე-

ჩანახატი





მატოგრაფის განვითარებისათვის, ვიცით რატომ ვერ ჰპოვა ეკრანული ხორცშესხმა მისი ჩანაფიქრის მეასედმა ნაწილმაც კი. მაგრამ არსებობს მისი საოცარი მრავალწახნაგოვანი ნიჭის კიდევ ერთი პლასტი — ეს არის ნიჭი მთხრობელისა, ნოველისტისა, იმპროვიზატორისა, იმიტატორისა, რომელმაც ფარაჯანოვს მსოფლიო აღიარება მოუტანა (სხვათა შორის, არანაკლები, ვიდრე ფარაჯანოვი კინემატოგრაფისტს). სწორედ ამ უნიკალურმა ნიჭმა არანაკლებ გაწირა ფარაჯანოვი ოსტრაკიზმისა და დევნისათვის, ვიდრე სოცრეალიზმის ჩარჩოს ვერმოგებულმა მისმა ფილმებმა.

ფარაჯანოვი-მთხრობელისა და სცენარისტის ფენომენი მდგომარეობს იმაში, რომ ის იმთავითვე გვთავაზობს „სურათს“ — ერთიან მოთხრობა-ილუსტრაციას და თითოეულ ასეთ „სურათს“ აქვს თავისი შინაგანი სიუჟეტი. ამგვარად, მისი ნაამბობის ან სცენარის ტექსტობრივ სტრუქტურას არა აქვს ავტონომიური მნიშვნელობა. ასე დაინახა ფარაჯანოვმა თავისი ფიროსმანი, რომელსაც შემდგომ ფილმი მიუძღვნა. „მე ვხედავ ქალაქს... ქალაქს შავი მუშაბებისა — იმ მუშაბებისა, რომლებზეც ფიროსმანი ხატავდა... ამ ქალაქში აივნებიდან და შუშაბანდებიდან გადმოფენილია მტირალი ხალიჩები... ადამიანებს გამოწვობილთ ფართხუნა პერანგებში, მწყემსის ფაფახსა და შიშველ ფეხზე წამოცმულ ცხვირწაწვეტილ ქოშებში, განაპირა ქუჩებით მიაქვთ ცარიელი კუბო. ამ პროცესიაში მე ვხედავ — თავად ფიროსმანს. იგი მოედის და უღიმის მეღუქნეებს, ღვიწის გამყიდველებს. მას ხელები ცარიელი აქვს. სასაფლაოზე კი ახალამოთხრილი საფლავი ელოდება... მაგრამ ფიროსმანი ზურგით უკან იხევს იქითკენ, სადაც ვიდაც სახელოვან და მდიდარ მიცვალებულს ასაფლავებენ, იღებს თავის წილ შილაფლავს, ჭამს თავის მწუხარების საჭმელს და ქრება — ყველას გასაოცრად...“

სიტყვები თითქოს რითმავენ გამოსახულებას. ტექსტი ასრულებს ხმა-ხედ-

ვითი რიგის გასაღების ფუნქციას მაგალითად:

„...მთაში ჭექა-ქუხილი გრგვინავდა.
ელავდა...
გრილით იქცეოდა მოები გაქცეული
ცხვრის ფარის ფეხქვეშ...
ყვიროდნენ მწყემსები...
და სველი, თეთრი, გაქცეული
მატყელი ბლავილით შერბოდა
მონასტერში.
...ავსებდა საკურთხეველსა და
სენაკებს
და მიფოფხავდა ზევით,
ქორედისაკენ...“
(კათალიკოს კოხარის სიკვდილის
ეპიზოდი)

საიათნოვას წინასწარმეტყველური ხილვა მოტანილია მკითხველამდე აღქმის ყველა შესაძლებლობით — შეხებით, ხმით, გამოსახულებით, დინამიკით... რადღირს, თუნდაც ასეთი მეტაფორული სვლები: „სველი, თეთრი, გაქცეული მატყელი“. ფარაჯანოვს გააჩნდა უნიკალური უნარი, კომპლექსურად ეგრძნო და აესახა ხმა-ხედვითი შთაბეჭდილებები, გადაექცია ისინი უჩვეულო, შთამბეჭდავ დახასიათებად, რომლებშიც აღქმის ტრადიციული წყაროები ურთიერთშენაცვლებულია. ფარაჯანოვი „ხედავს“ ხმას და „ესმის“ ფერი:

„ჭაბუკი ყვიროდა თეთრი გედისებრი ყვირილით“.

ან:
„ყველაფერი დუმდა...
დუმდნენ მჭეკარე ზარები.
დამუნჯებულან.
დუმდნენ ანთებული სანთლები.
დამუნჯებულან.
მონაზვნებმა მდუმარედ შეუძახეს
ურემში შებეულ კამეჩებს
...ზარი გამოფხიზლდა და დასჭკვია!“
(„დემონი“. თამარის დაკრძალვა)

ფარაჯანოვს, რომელიც გასულდგმულების, გაადამიანურების მაგიას ფლობდა, ერთ ფრაზაში თუნდაც ასეთი მხატვრული სახის ჩატევა შეეძლო: „ჩემოდანმა კაკლის ჩხარუნით შევიგინა და ხელნაწერი შემოუშვა“ („აღსარება“).
„საიათნოვაში“ მატერიალიზებულია

საერთო. ცხოვრებას მონატრებულ ახალგაზრდა მონაზონთა მორჩილი სევდა:

„მონაზვნებს ხელზე გადაფენილი გამოპქონდათ ოქრომკერდით ნაქარგი არმენაკი კოზარის ცხედრისათვის.

...და კარიბჭის ქვეშე, არუთინის ფერხითი აფენდენ თავის ოქროს კაემანს“.

ფარაჯანოვის მრავალფეროვანი მხედველობა აღწევს უსულო საგნის ფაქტურაში და ახალ შრეებს, ახალ აზრს აღმოაჩენს მასში. კალმის ერთი მოსმით შეიქმნა ასეთი პეიზაჟური ჩანახატი:

„თეთრ ღრუბლებში ღურჯად ჩანდა ცა...“

ბებერი ბზის ტანი ფულუროს ირგვლივ დაესერათ საუკუნოვან ნაოჭებს...

ფულურო ცის სილურჯით ბრწყინავდა...

წყალი მიტოვებული ჭის ფსკერზე ირეკლავდა ომიდან დაბრუნებული ჯარისკაცის სახეს“ („სასწაული ოდენში“).

„ბებერი ბზის ფულურო“ და „ჯარისკაცის სახე“ აქ დამატებით დახასიათებებს იძენენ და რეალისტური თხრობა სხვა გამომსახველობით რიგში გადადის, მისტიკურ შეფერილობას იძენს.

ცხადია, რომ ამგვარი მხატვრული სახეები შეიძლება მოემწიფებინა და დაეხადება სტერეოტიპებისაგან სრულიად თავისუფალ წარმოსახვასა და უნიკალურ ცნობებებს. ადვილი წარმოსადგენია რაოდენ მტრულად აღიქვამდნენ ფარაჯანოვის სცენარებს საბჭოთა კინოს მოსაწყენი ერთფეროვნების ეპოქაში.

მისი სცენარების ტემპერამენტული პოეტური მეტყველება, ისევე, როგორც მისი ფილმების სახვითი დახვეწილობა არღვევდა ოფიციალური კინემატოგრაფის საყოველთაოდ მიღებულ ენაბრკენილობას და მორჩილი კინოფორმიზმისათვის საფრთხედ აღიქმებოდა. კინობიუროკრატებსა და იდეოლოგებში განსხეულებული სისტემა აგრესიულად დევნიდა ფარაჯანოვს, ზუსტად ისევე, როგორც ორგანიზმი განდევნის მისთვის უცხო უჯრედს.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა თვალის გვადაქვანოთ ფარაჯანოვის თუნ-

დაც ზოგიერთი გადაუღებელი სცენარის ბედს.

1965 წელს წარმოებაში ჩაუშვეს სცენარი „კიევის ფრესკები“, რომელიც მსახიობთა სინჯების დამთავრებისთანავე დახურეს, ვინაიდან ბრალად დასდეს... „მისტიციზმი და ინდივიდუალიზმი სინამდვილის აღქმაში“. ეს სცენარი კი ეკრანზე, უდავოდ, ახალ შედეგად გარდაიხსნებოდა. მასში ფარაჯანოვი ილუზიონისტის სიმარჯვით მანიპულირებდა თანამედროვე ცხოვრების რეალებით, რეალისტური თხრობიდან წარმოსახვითზე გადაერთვებოდა, თითქოს ცდილობდა გაეთამაშებინა ყველა შესაძლებელი „მეტამორფოზა თემაზე...“

კიევის სტუდიის ხელმძღვანელობა ფხიზლად იცავდა თავის სამფლობელოს. „არმენფილმში“ გადაღებული „საიათნოვას“ ბრწყინვალე გამარჯვების შემდეგაც კი კიევის სასცენარო განყოფილება ერთი მეორის მიყოლებით იწუნებდა მის სცენარებს. ამასობაში საზღვარგარეთ გენიალური რეჟისორი სერგო ფარაჯანოვი სულ უფრო იხვეჭდა სახელს. სამშობლოში იგი მით უფრო სახიფათო ხდებოდა. მას ერიდებოდნენ, კეთროვანივით გაურბოდნენ. მის დეპეშებს უპასუხოდ ტოვებდნენ, თავიდან იშორებდნენ სულელური, ბანალური ფრაზებით: „...მაგრამ მიუხედავად ზოგიერთი ღირსებისა, თქვენს სცენარს წარმოებაში ჩასაშვებად ვერ მივიღებთ...“, „სცენარი საინტერესოა, მაგრამ, სამწუხაროდ...“ და ა. შ.

ფარაჯანოვი კი განაგრძობდა მუშაობას — წერდა, თხზავდა, ჰყვებოდა... ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასასრულიდან „თავში წერდა“ თავის „აღსარებას“. ეს იყო ნოველები თბილისში გატარებულ ბავშვობასა და სიჭაბუკეზე, მშობლებზე, მეზობლებზე, სიყრმის მეგობრებზე... (ეს ნოველები მან სიკვდილის წინ — 80-იან წლებში ჩაიწერა). თავის სცენარებს მსმენელებზე ცდიდა — ჯერ მეგობრებსა და კოლეგებზე, შემდეგ კი — მკაცრი რეჟიმის კოლონიების პატიმრებზე, წლების მანძილზე სრულყოფდა თითოეულ დეტალს, თითოეულ სახეს. ასევე



დიდხანს ზევდა იგი პატიმრობასა და გადასახლების გამოცდილების ამსახველ დიდ ნამუშევარს „გედის ტბა. ზონა“.

„არმენფილმში“ თავის საყვარელ მხატვარ აკოფ ოვანთანიანზე ერთნაწილიანი ფილმის გადაღების შემდეგ, ფარაჯანოვი ახალი ჩანაფიქრებით განაგრძობდა კიევის სტუდიის „იერიშს“.

1971 წელს კოციუბინსკის მოთხრობის მიხედვით დაწერა სცენარი ფილმისათვის „ინტერმეცო“. კიევა თავდაპირველად თანხმობა მისცა. მაგრამ, აი, რეჟისორული დამუშავება მზადაა და კვლავ გაუგებარი დუმილი, გავანჯლება და ფილმის მოხსნა ე. წ. „მოსამზადებელი პერიოდიდან“ ყოველგვარი, მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელი განმარტების გარეშე. „ჯერ ხოტბას მასხამდნენ, ახლა კი ფულს უკან მიხრევენ“ — უკვირდა ფარაჯანოვს და — აქვე, შთავიგონების ტალღაზე შექმნა ახალი სცენარი — „მთვლემარე სასახლე“ (ა. პუშკინის „ბაღისარაის შადრევანის“ მიხედვით). სცენარში სამი დროისმიერი პლასტია და მოქმედ პირთა სამი კატეგორია — შახი გირეი, თავისი გაუზარებელი სიყვარულით, თანამედროვე ტურისტები, რომლებიც გულგრილად შესცქერიან ოდესღაც სათაყვანო, ამჟვერად გაჩანაგებულ, ნანგრევებად ქცეულ ხატებებს და თვით პუშკინი, რომელიც „ცრემლთა შადრევანის“ ძირში ატმის კურკას ჩაფლავს.

„ყირიმის თემა — ჩვენთვის დახურული ნაციონალური თემაა, იმიტომ, რომ აქ ყირიმელი თათრები აღარ არიან... ეს სცენარი ვერ გავა“ (კიევის დოკუმენტის სახ. სტუდიის სასცენარო განყოფილების დასკვინდან). „სცენარი, საინტერესოა, ჭრელია და ისეა ჩაწერილი, რომ ნებისმიერ სტუდიაში ძნელად გასატანი იქნება. ქრონიკისა და პუშკინის თემის მონაცვლეობა, ნაირგვარი სტილის შეთავსება უცილობლად გამოიწვევს სერიოზულ წინააღმდეგობას“ — წერდა სასცენარო განყოფილების კონსულტანტი ვიქტორ შკლოვსკი.

1. წერილიდან ზბონენე ვაზდას. პირადი არქ. ქ. ვარშავა.

ორჯერ მოამზადეს წარმოებაში შესვლად და შემდეგ შეაჩერეს სცენარები „სასწაული ოდენში“ („ანდერსენის ზღაპრები“) და „დემონი“ (ლერმონტოვის პოემის მიხედვით). ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ვიქტორ შკლოვსკის პოზიცია, რომელიც ფარაჯანოვთან მუშაობდა.

უნდა ითქვას, რომ სწორედ შკლოვსკიმ მისცა ჯეროვანი შეფასება ფარაჯანოვ-კინორეჟისორის ნიჭიერების ყველაზე არსებით წახანაგებს.

შკლოვსკის წერილიდან დოკუმენტის სახ. კინოსტუდიას:

„ფერის გამოყენების თვალსაზრისით რეჟისორ ს. ფარაჯანოვს, ჩემის აზრით, არ ჰყავს ბაღალი მსოფლიო კინემატოგრაფიაში... კადრის ფერით გადაწყვეტას იგი გვთავაზობს არა როგორც კონსტიტუციების ჩანაწერს, არამედ როგორც „ხელოვნების სასწაულს“ კერძო შემთხვევას. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ფარაჯანოვი აუცილებელია კინოსათვის“. მაგრამ საკითხავია რამდენად შეეწყობა ავტორს — ფარაჯანოვს — დოკუმენტის სახ. სტუდიის სასცენარო განყოფილების კონსულტანტი?

ფარაჯანოვის წერილიდან შკლოვსკის (ფრაგმენტები 1971 წლის მარტ-მაისის მიმოწერიდან):

ფარაჯანოვი:

„...ბავშვობაში ნადირობისას თამარს დაეცა მოკლული შავი გედი. მას შემდეგ მას თან სდევს მომაკვდავი გედის სიმღერა და იისფერი კამეჩის ზმანება... (საუბარია ფილმ „დემონის“ სცენაზე — კ. წ.).“

შკლოვსკი:

„...შავი გედი საჭირო არ არის. მთებში იისფერი კამეჩები არ არიან. ეს დასავლეთ საქართველოა. ბროწეული ფარაჯანოვს უკვე ჰქონდა. დემონს უნდა თანაურძნოთ და არა თამარს. ფარაჯანოვის სცენარში უნდა ჩაერთოს დემონის შკლოვსკისეული ჩანახატი. ის იქ შესანიშნავად მოთავსდება“...

ფარაჯანოვი:

„...ძეულს სიტყვიერი კინემატოგრა-



ესკიზი განუხორციელებელი ფილმისათვის „შემანიის წამება“

ფი, სადაც გაუთავებლად ლაპარაკობენ, ლაპარაკობენ, ლაპარაკობენ!..“

შკლოვსკი:

„...ძვირფასო სერგო! სამწუხაროდ, მუხჯ ფილმს ვერ გადავიღებთ. ადამიანებმა უნდა ილაპარაკონ...“

და ბოლოს, შკლოვსკის წერილიდან სცენარის ავტორს და სასცენარო კოლეგიის ხელმძღვანელობას:

„...ახლა ინსცენირებებს დაუწყებენ დევნას, თქვენი ახლანდელი თემა („დემონი“) სამი წლით მაინც უნდა გადავდოთ... რეჟისორ ფარაჯანოვს სხვა თემას ვურჩევდი, თუმცა ვიცი რა სისასტიკეა გაკეთებულზე უარის თქმა“.

და კიდევ, უკვე პოსტრიპტუმის სახით:

„ვწუხვარ, რომ წყენას გაყენებთ, მაგრამ საინტერესოდ ჩაფიქრებული ეს სცენარი ვერ გავა. გააკეთეთ რაიმე ახალი... სამწუხაროა, რომ უკვდავნი არა ვართ. ეს სცენარების გატანაში დაგვეხმარებოდა... წარმატებას ვისურვებთ.“

შკლოვსკი სერგო ფარაჯანოვის მეგობარი იყო, რაც მან საქმით დაამტკიცა, როდესაც მისი განთავისუფლებისათვის ბრძოლა ითავა, ეს კი მაშინ ნამდვილი მოქალაქეობრივი გმირობა იყო. მაგრამ შკლოვსკი, ამავე დროს, იყო კონსულტანტი „ცენტრიდან“. აფორიზმების დიდოსტატის ოპტიმიზმს ზურგს

უმაგრებდა დროსა და ნებისმიერ სიტუაციაში მეყვესული ორიენტირების უნარი („მე არც ორფეხა ვარ და არც ოთხფეხა... მე ვარ ექვსფეხა – ახალი დროის მხიარული „შპონტიკი“ (წერილი სერგო ფარაჯანოვს).

შკლოვსკის ჰქონდა ერთი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი თვისება, რომელსაც სრულიად მოკლებული იყო ფარაჯანოვი – თავდაცვის ინსტინქტი. შკლოვსკის ცნობილი არტისტიზმი, რომელიც თამამი, საზრიანი და პარადოქსალური ადამიანის „იმიჯს“ უქმნიდა, მხოლოდ და მხოლოდ საღი აზრის ჩარჩოებში ვლინდებოდა, რამაც, ალბათ, 20-30-იანი წლების „ხორცსაკეპს“ გადაარჩინა. ფარაჯანოვის დაუდგრომელი ტალანტი კი საზღვრებს არ ცნობდა. ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა სასტიკი რეპრესიების პერიოდში, როდესაც ურთიერთდასმენა და ბეზღობა საშურ საქმედ ითვლებოდა, ყოველი მისი ნაამბობი თუ რეპლიკა შეიძლებოდა გამხდარიყო (და გამხდარა კიდევ) ანგარიშსწორების საბაბი...

ასეა თუ ისე, ნებსით თუ უნებლიეთ, შკლოვსკის წვლილის შედეგია ფარაჯანოვის ორი ბრწყინვალე სცენარი – „დემონისა“ და „მთვლემარე სასახლის“ დახურვა... სავსებით შესაძლებელია, რომ გარკვეული როლი აქ ითამაშა არა იმ-



დენად თავის დაზღვევის სურვილმა, რამდენადაც ჩვეულებრივმა შემოქმედებითმა შეუთავსებლობამ, მისთვის უცხო მხატვრული სისტემის მიუღებლობამ (რაც აშკარად იკითხება მიმოწერაში). მანკიერ იმპერიულ სისტემაში მდგომარეობით არათანასწორუფლებიან ადამიანთა (ხელოვანი, „ნაცმენი“ და კურატორი „ცენტრიდან“) ამგვარი შეუთავსებლობა, როგორც წესი, ხელოვანისათვის დამღუპველ, ზემოდან თავსმოხვეულ ვოლიუნტარისტულ გადაწყვეტილებად შემობრუნდებოდა ხოლმე.

პატიმრობიდან დაბრუნებული ფარაჯანოვი 1977 წლის დეკემბრიდან 1984 წლის მაისამდე ამაოდ აკაკუნებს იმ სტუდიების კარზე, სადაც თავისი შედეგები — „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ და „საიათნოვა“ გადაიღო. არც კიევი და არც ერევანში არ გამოჩნდა კაცი, რომელიც დევნილი რეჟისორისათვის ფილმის მიცემას გაბედვდა...

დოჟენკოს სახ. კინოსტუდიის სასცენარო პორტფელში დარჩა განუხორციელებელი სცენარები „სასწაული ოდენში“, „მთვლემარე სასახლე“, „ოქროს შაშხანა“, „ინტერმეტცო“, „დემონი“, „ერუბელი“...

„არმენფილმს“ ფარაჯანოვმა შესთავაზა გადასაღებად გამზადებული სცენარები ხალხური ლეგენდების მიხედვით: „მშვენიერი არა“, „სემირამიდა“ და „დავით სასუნელი“. მაგრამ ეს სცენარები არ მიიღეს და მხოლოდ მეორე პატიმრობიდან განთავისუფლების ხუთი წლის თავზე მისცეს საშუალო მშობლიური ქალაქის სტუდია „ქართულ ფილმში“. აქ იგი იღებს „სურამის ციხეს“ — ცნობილი ქართული ლეგენდის ეკრანულ ვერსიას, მოკლემეტრაჟიან სურათს „არაბესკები ფიროსმანის თემაზე“, რომელშიც გამოხატავს თავის მოკრძალებას გენიალური ქართველი მხატვრის ნიჭის წინაშე, 1988 წელს — „მოხატული ზარდახშისებურ ჭრელ“ ზღაპარს „აშუღ ყარისბს“ (ღერმონტოვის მიხედვით). სამივე ფილმი ფარაჯანოვმა სხვისი სცენარებით გადაიღო, მაგრამ ალბათ თქმაც

არ უნდა რამდენი თავისი, ფარაჯანოვის სული — ჩადო მან თითოეულ ჩანაფიქრში, რამდენად მიუახლოვა ისინი საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას. და მაინც ის ოცნებობდა თავისი „დემონის“, თავისი „აღსარებისა“ და „შუშანიკის წამების“ გადაღებაზე.

„სურამის ციხემ“ და „აშუღ ყარისბმა“, რომლებიც გულგრილად მიიღეს სამშობლოში, ფარაჯანოვისადმი ინტერესის ახალი ტალღა გამოიწვიეს უცხოეთში. „15 წლის უმოქმედობის მიუხედავად, რეჟისორ ფარაჯანოვის უნიკალური ნიჭი უნებელი დარჩა“ — წერს მასზე იტალიური პრესა. ფარაჯანოვს პირველად მიეცა საშუალება გასულიყო საზღვარგარეთ — ჯერ ჰოლანდიაში, შემდეგ გერმანიაში, იტალიაში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში. საერთაშორისო ჯილდოები, აღფრთოვანებული რეცენზიების ნაკადი თან ახლდა მის ამ ხანმოკლე ვიზიტებს.

80-იანი წლების დასასრულს საბჭოთა ნაციონალისტური ვენებათა იმპერიის დაშლას კავკასიაში თან სდევს აღზევება. პოლიტიკური ინტრიგების, სეპარატისტული ამბიციების ხლართი სულ უფრო აქტიურად მოიცავს კავკასიის ერთა ცხოვრების ყველა სფეროს, რასაც მოხდევს სუმგაითისა და ყარაბაღის გენოციდი და გამსახურდიას დიქტატურა საქართველოში. ამ სიტუაციაში გამოჩნდნენ ავანტიურისტები — „ეროვნული სულის სიწმინდის დამცველნი“, რომლებიც სახელსა და პოლიტიკურ კარიერას იხვეჭდნენ „ერიის მტერთა“ და „კრემლის აგენტთა“ მხილებით არა მხოლოდ პოლიტიკის, არამედ კულტურის სფეროშიც. ფარაჯანოვი და მისი შემოქმედება მაღლიანი მასალაა ამგვარი „ურაპატრიოტული“ თვითდამკვიდრების მსურველთათვის. „სხვისტომი“, რომელმაც ქართული კულტურის ფასეულობებით (ფიროსმანის გენია, ცნობილი ხალხური ლეგენდა) მანიპულირება გაბედა, რესპუბლიკური პრესის სამიზნე ხდება. არც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორს რეზო ჩხეიძეს ადგება კარგი დღე. გაზეთი „ლი-



ტერატურული საქართველო“ ფარაჯანოვს ბრალად სდებს ეროვნული ტრადიციების განგებ გაყალბებას, მისთვის „უცხო“ ფიროსმანის შემოქმედების დაუშვებლად თავისუფალ გააზრებას. ვითარება ფარაჯანოვის ირგვლივ სულ უფრო იძაბება. ამ სიტუაციაში დასაბუთებლად გამზადებული სცენარის მიხედვით „შუშანიკის წამების“ გადაღებას, რომელშიც ორი ეროვნების პერსონაჟები მოქმედებენ, შეიძლება საქართველო-სომხეთის ომი მოჰყვეს. შეუარაცხყოფელი რეპლიკები პრესაში და შემოქმედებითი კავშირების ყრილობათა ტრანზუბენიდან ფარაჯანოვისა და მისი უსაყვარლესი მსახიობის — სოფიკო ჭიაურელის (იგი ფილმში შუშანიკის განსახიერებაზე ოცნებობდა) მისამართით აშკარა აგრესიას მოასწავებენ. ფარული ურთიერთშეთანხმების საფუძველზე ქართული და სომხური სტუდიების დირექტორები სეიფებში კეტავენ სცენარის ყველა არსებულ ვარიანტს და ავტორს მის ხსენებასაც კი მკაცრად უკრძალებენ.

მეორეს მხრივ, ფარაჯანოვის ყოფნას ბაქოში „თურქული ზღაპრის“ „აშუღ ყარიბის“ გადაღებაზე, ყარაბაღის ამბების შემდეგ სომხეთში ღალატად აღიქვამენ. ავტორის ისტორიულ სამშობლოში ფილმს სამარისებური სინუმი შეხვდებიან და ეკრანებზეც კი არ გამოუშვებენ. სამაგიეროდ 1989 წელს მას უწვევენ ბნელ სტამბოლის საერთაშორისო კინოფესტივალზე. „ფიპრესის“ პრიზით დაჯილდოების ცერემონიაზე ფარაჯანოვმა დარბაზს მიმართა საოცრად ზუსტი სიტყვებით სილამაზისა და ხელოვნების უძლეველობაზე, რადგან არც სილამაზეს და არც ხელოვნებას ეროვნული, პოლიტიკური და რელიგიური საზღვრები არა აქვთ. მაყურებელთა უმრავლესობამ ეს სიტყვები მჭუხარე ტაშით მიიღო. მაგრამ ყველამ როდი გაუგო ხელოვანს. შესაძლოა არც სურდათ გაეგოთ მისი. გააფთრებულ მუსულმან-ფუნდამენტალისტთა ჯგუფი, რომელმაც „ახალგაზრდა თურქ პოეტებად“ გააცნო

თავი, მას სასტუმრომდე მიაცილებდა და იმუქრებოდა, რომ გაუსწორდებოდა „უბადრუკ რეჟისორს“, რომელმაც ყარაბაღის ხსენება გაბედა.

ფარაჯანოვი ცხოვრობდა ურთიერთშუღლისა და კონფორტაციის სამყაროში, რომლის მსხვერპლიც არაერთხელ გამხდარა. მაგრამ სიბოროტისა და სიძულვილის ირგვლივ მძინვარე აღი არასდროს შეხებია მის შემოქმედებას, მისი მითების კეთილ და ნათელ სამყაროს. ეს სუფთა ჭა დაუმსახურებელი შეურაცხყოფით გამოწვეულ მოუწლებელ წყენას არასოდეს აუძლვრევია.

არ ეწერა განხორციელება მის „აღსარებას“, რომლის სცენარზეც 20 წელიწადზე მეტი იმუშავა. ეს სცენარი არც ბანაკებსა და ციხეებში მოვითხრობს და არც კინობიუროკრატიებსა და ნაციონალ-ავანტიურისტებზე, ასე უღვთოდ რომ შეუკვეცეს შემოქმედებითი ცხოვრება... ვის ვის და ფარაჯანოვს კი ჰქონდა ამის უფლება, იმდენი სიმწარე და ვაება ნახა ციხეშიც და „თავისუფალ“ ცხოვრებაშიც... მაგრამ არა... არ გააკეთა. „აღსარება“ — ეს არის ფილმი-კაემანი ბავშვობაზე („ო, ვერ გაუძლებ ბავშვობიდან გამოძევებას!“), მეზობელ მკვრავზე, რომელმაც პირველი პერანგი შეუკერა, მეზობელზე, რომელმაც პირველად აბანავა თურქულ აბანოში... „აღსარება“ — ეს არის სამადლობელი... სამადლობელი ღვთისა მიმართ, ვინაც უბოძა სიცოცხლე, მისცა შესაძლებლობა შეექმნა სილამაზე და მუდამ ეგრძნო მისი სითბო და ნათელი... მკაცრი რეჟიმის პატიმართა ბანაკშიც კი.

მსახიობის პორტრეტი ქართული თეატრის ისტორიის უონგა

(ნატო გაბუნია)

მასილ კიკნაძე

ეს არის პერიოდი, როცა რეპერტუარშია დ. კლდიაშვილის პიესები. ქართულ მწერლობაში მოვიდნენ მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, გ. ტაბიძე, გ. რობაქიძე და სხვები. ჩნდება ახალი პრობლემები, ახალი თემატიკა. ქართული თეატრის ირგვლივ იწერება განსხვავებული სტატიები. აზრთა დიდი სხვაობაა საზოგადოებაში. მკაფიოდ იჩენს თავს გარდამავალი ხანისათვის დამახასიათებელი მოვლენები. იგრძნობა გარეობის ტენდენციები. მაყურებლებში მკვეთრი დიფერენციაცია შეიმჩნევა. ახალგაზრდობას აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი. მიუხედავად მსახიობთა ინდივიდუალური წარმატებებისა, სპექტაკლები მაინც უკმარისობის გრძნობას იწვევს. არ არის ანსამბლი, არ იგრძნობა რეჟისურის ახლებური აზროვნება. პრესაში აქცენტი უკვე რეჟისორზე გადადის, თეატრის ყველა პრობლემის გადაჭრას მისგან მოითხოვენ. „ცნობის ფურცელში“ ლ. ყიფიანი წერდა: „თავი და თავი რიგიანი რეჟისორის პოვნაა, რეჟისორი სცენის სული და გულია, იმისი მთავარი ძარღვია. ბევრი რამაა იმის ზელში, მთელი სცენის ძალა, პირველ არტისტიდან უკანასკნელ ბუტაფორამდე და მაშინისტამდე, სულ რეჟისორის ზელში უნდა იყვეს. რეჟისორის ისეთი ძალა უნდა ჰქონდეს, რომ სცენაზე ყველაფერს აერთებდეს და განაგებ-

დეს, მთელ სცენას თავის ნებაზე ატრიალებდეს“¹.

საკითხის სიმწვავე დროის მოთხოვნით არის განპირობებული. საზოგადოებისათვის უკვე ნათელია, რომ მხოლოდ დიდი მსახიობების ძალისხმევა ეროვნულ თეატრს ვეღარ შევლის. მათ მეთაური სჭირდებათ. სიტუაციას ისიც ართულებდა, რომ ძნელი იყო დიდი მსახიობების დამორჩილება.

ქართულ თეატრში კი ჯერ არ ჩანს ახალი ტიპის პროფესიონალი რეჟისორი. „მსახიობებს კი ერთდროულად თანხმობით მმართველ არ შეუძლიათ“. სად არის გამოსავალი? ავტორის აზრით უნდა შეიქმნას „მორიგეობითი რეჟისორობა“. ისინი ერთმანეთს შეეჯებებიან, „ყველა შეეცდება თავის მორიგეობაში პიესა კარგად დადგას“. ლ. ყიფიანი გრძნობს, რომ ეს არ არის საუკეთესო გამოსავალი, მაგრამ რეალურად ვერც სხვა გზას ხედავს.

სტატიამ ცხარე კამათი გამოიწვია. ეს იმის მანიშნებელიც არის, რომ საზოგადოებაში მომწიფდა თეატრის განახლების იდეა. მოვლენები ძალიან სწრაფად ვითარდება. შექმნილია კრიზისული სიტუაცია, მაგრამ ეს არ არის ნაბიჯი უკან. „ქართულ თეატრს კრიზისი დაუდგა, მაგრამ ეს არ არის კრიზისი სიკვდილისა, არამედ მოასწავებს მერმისს და განახლებულ ცხოვრებას. ქართული თეატრის კრიტიკული მდგომარეობა სრულებით არ არის საშიში“² განახლებას მოითხოვს რეპერტუარი, სცენოგრაფია, სასცენო ლექსიკა,

დასასრული. იხ. „ხელოვნება“ № 1, 2, 3-4 1993.

რა გზით შეიძლება ამის მიღწევა? რა უნდა იღონოს ქართულმა თეატრმა? შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსვლა შეიძლება მხოლოდ ახალი თეატრის შექმნით. ასეთია აზრი. „დღეს საზოგადოება განვითარდა, მისი ესთეტიკური მოთხოვნილება გაფართოვდა, ამდღა და მას უკვე არ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი, იგი მოითხოვს ახალ თეატრს. ეს სამწუხარო კი არა, სასიხარულოა“.

აი, ასე კატეგორიულად დაისვა საკითხი (სტატიის ავტორის ფსევდონიმი — „კალამი“!). ადვილი არ იყო ამის გაკეთება. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ძველ თეატრში მოღვაწეობენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მესხი და სხვები. ახალი თეატრის ტენდენციებს ავლენენ ნ. ჩხეიძე, ა. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე და სხვები. სტატიის ავტორები ჯერ არ ჰყოფნენ დასს და ეს გასაგებიც არის, მაგრამ ფაქტიურად დაყოფა მინც არსებობს, „ყველას პირველობა უნდა, პირველი როლის თამაში და არ ჰფიქრობს ანსამბლზე“ — სწუხს ავტორი. ეს რეალობაა. „პირველი როლი“ უნდათ არა მარტო ძველ მსახიობებს, არამედ ახლებსაც. ეს გარემოება კიდევ უფრო ართულებს მდგომარეობას. ავტორი მხარს უჭერს ლ. ყიფიანის წინადადებას „მორიგეობითი რეჟისორების“ თაობაზე, მაგრამ შენიშნავს, რომ საკვალდებულო არ არის რეჟისორი არტისტი იყოსო. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ისახება არტისტისაგან რეჟისორის პროფესიის გამოჯვინის ტენდენცია, რომელიც მალე პრაქტიკულად შესრულდება.

რა გამოსავალი ნახა დრამატულმა საზოგადოებამ შექმნილი სიტუაციიდან? მან თეატრის ხელმძღვანელობა ა. წერეთელს მიანდო. მწერლის დიდი ავტორიტეტისა და გამოცდილების იმედით, მაგრამ აკაკი არ იყო პროფესიონალი რეჟისორი და მას არც შეეძლო თეატრის რადიკალური გარდაქმნა. ვერც გარდაქმნა. სულის მოთქმაც არ აცალეს. დაიწყო მისი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის კრიტიკა. პირველ რიგში რეპერტუარის საკითხში. ამას მოწმობს

მ. ჯავახიშვილის დასახელებული სტატიისა და იგივე „კალმის“ წერილი, რომელიც „ცნობის ფურცელმა“ გამოაქვეყნა. 23 ოქტომბრის წერილში „ქართული რეპერტუარი“³ ავტორი სვამს კითხვას: „ვისი ბრალია დღევანდელი ქართული რეპერტუარის უვარვისობა? აქტიორების, რეჟისორის?“ ავტორის აზრით ისეთი დასი გვყავს, რომელსაც ვერ შეედრება „იშვიათი რუსული დასი“, მაგრამ „რეპერტუარი არამედ თუ ძველია, ძველიც“. თეატრისაგან მოითხოვენ აზრს, „იღვას“. საჭიროა ახალი ევროპული პიესები, თანამედროვე სატიკარის გამოშატველი ნაწარმოებები, გამგობა კი ამაზე არ ფიქრობს. ასეთია ავტორის ძირითადი დებულებები.

რეპერტუარის განახლებად მიაჩნდათ იბსენის, მეტერლინკის, გორკის, ჩეხოვის, ჰაუპტმანის პიესების დადგმა. „თანამედროვე დრამატურგები მედგრად იბრძვიან ცრუ საზოგადოების წინააღმდეგ. ისინი ძირს უთხრიან დღევანდელ წყობილებას, ისინი ნათლად გვიმტკიცებენ თანამედროვე ადამიანის გათახსირებას, თანამედროვე ცხოვრების სიყალბეს“.⁴ ამ წერილში ნათლადაა წარმორჩენილი ავტორის შეხედულება ქართული თეატრის მომავლის შესახებ. მეორე ავტორის აზრით, „ისე არავის არ ესაჭიროება ის, რასაც თხოულობს და რისთვისაც იბრძვის იბსენი, როგორც ჩვენ. არავის არ შეუძლია ისეთი სიცოცხლე შემოიტანოს ჩვენს საზოგადოებაში, როგორც იბსენს“.⁵

ასეთია საზოგადოებრივი აზრის მოთხოვნილება.

ა. წერეთელი მალე გადადგა თეატრის ხელმძღვანელობიდან!

თეატრი მძიმე ეკონომიურ მდგომარეობაშია. რომელ ერთზე ეფიქრა, ახალი გზების ძიებაზე თუ არსებობის შენარჩუნებაზე? მაყურებელი ხომ ისევ დიდი სიხარულით ესწრებოდა იგივე „ხანდემას“, იგივე „მელანოს ოინებს“? „2 იანვარს სადღესასწაულო წარმოდგენან კარგად ჩააირა“ — წერს „ცნობის ფურცელი“. ითამაშეს „ხანუმა“. „შეცდომა იქნება ვიხმართ აქ სიტყვა „თამაში“; რადგან სცენაზე არ ვხედავდით რასმე



თამაშის მსგავს, არამედ ნამდვილ ცხოვრებას, ნამდვილ ადამიანებს, ნამდვილ მაჭანკალს, არავინ არ იფიქროს, რომ სცენაზე გაბუნია-ცაგარელისა თამაშობდა, ყველას თვალწინ უდგა ნამდვილი ხანუმა, ცოცხალი, მხიარული, მოურიღებელი, მატყუარა, ენერგიით სავსე“.⁶ 22 მარტს ასეთივე ტრიუმფი ხვდა „ხანუმას“ წარმოდგენას ქუთაისში.

აბრილში მოეწყო საიმპერატორო თეატრის (ე. ი. მცირე თეატრის) გასტროლები. საქართველოს ეწვია ალ. სუმბათაშვილი. თეატრს რეპერტუარში ჰქონდა: „ჰამლეტი“, „ოტელო“ და სხვა ნაწარმოებები. ეს დიდი მოვლენა იყო. იბეჭდება ცნობები დასაუღეთ ევროპის თეატრებისა და დრამატურგიის შესახებ. ყველაფერი ეს აფართოებს ქართველი საზოგადოების თეატრალურ ინტერესებს, ქმნის პარალელების საფუძველს.

პრესაში გულისტკივილით შენიშნავენ, რომ პეტერბურგის თეატრში ზოგჯერ ერთ პიესას 20-ჯერ თამაშობენ, ჩვენში კი სულ 2-3-ჯერ. მსახიობები ხანგრძლივად მუშაობენ როლებზეო და სხვა. ეს უბრალო ინფორმაციები არ არის. ეს დიდი პრობლემაა, რომელიც ერთბაშად უნდა გადაეწყვიტათ.

საინტერესოა თბილისის თეატრალური ცხოვრების ერთი თვის (იანვარი) სურათი (ოღონდ არაზუსტით):

2 იანვარი — „ხანუმა“ და „სამზადისი“. ამ დღეს თითქმის ყველგან გაიმართა ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი წარმოდგენები.

3 იანვარი — გაიმართა წარმოდგენა აშხაბადში მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ.

6 იანვარი — „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“;

6 იანვარი — „გაყრა“, „გაცრუებული იმედები“;

9 იანვარი — „იაკობინელები“;

12 იანვარი — „ჭირვეული ცოლის მორჯულება...“;

19 იანვარი — „ორი გმირი“, „გაცრუებული იმედები“;

23 იანვარი — „მელანოს ოინები“ (ნ. გაბუნიას საბუნეფისოლ);

26 იანვარი — „მსხვერპლი უხსნიანობისა“ (ა. ჩხეიძის „ივანოვიდან“);

30 იანვარი — „აღლუმი“ (მ. საფაროვას საბუნეფისოლ);

თბილისში გასტროლებზეა კომისარ-შევესკაია.

12 იანვარს გაზეთი ლ. მესხიშვილის ავადყოფობას იუწყება. აუცილებელია მსახიობის საზღვარგარეთ გამგზავრება. სამკურნალოდ აუცილებელი თანხის შესაგროვებლად საჭიროა საღამოს გამართვა.

ამ მშრალი სტატისტიკიდან შეიძლება ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება. ზევით ჩამოთვლილი პიესების ნაწილი პროფესიულ თეატრში არ წარმოდგენილა, მაგრამ პრობლემა კარგად ჩანს — ახალი პიესების სიმცირე, ჟანრული ერთფეროვნება... საზოგადოების შემოფოტების მიზეზი ნათელია. მაგრამ, რასაკვირველია, ამ ერთ თვეს გადაწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონია. თეატრში იდგმება „მედია“ (პირველად!). ა. ყაზბეგის „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, ზუღდრმანის „მიკუნჭული ბედნიერება“, „ოტელო“ და სხვა, მაგრამ რადიკალური ცვლილებანი მაინც არ ჩანს.

თეატრის ხელმძღვანელობიდან ა. წერეთლის გადადგომის შემდეგ, სეზონის დამთავრებამდე თეატრს კვლავ ვ. აბაშიძე ჩაუდგა სათავეში.

მელანოს როლმა ნ. გაბუნიას წარმატება მოუტანა, მაგრამ მოვლენად ვერ იქცა. „ქ-ნი გაბუნია, ცაგარელისა მელანოს როლს თამაშობდა და მასზედ იმის მეტი არა ითქმის რა, რომ ხანუმას როლის საოცრად მოთამაშეს სრულებითაც არ გაუჭირდებოდა სათანადოდ გადმოეცა მელანოს სული“.⁷ ასეთი შეფასება უკვე არ არის კარგი ნიშანი. საზოგადოება მსახიობს მქუხარე ტაშითაც შეხვდა, საჩუქრებიც ბევრი მიართვეს, მაგრამ ნატოსათვის მელანო მაინც მისთვის ნაცნობი სახე იყო. იმდენად ძლიერი მექანიზმი (გვულისხმობთ სტილს) ჰქონდა შექმნილი, რომ მსახიობში თითქოს უკვე არსებობდა მელანოს ნიღაბი. მაყურებელი კი თეატრისაგან უკვე სხვას მოითხოვდა. მართალია, უშუალოდ ნ. გაბუნიას მი-



თამაშის მსგავს, არამედ ნამდვილ ცხოვრებას, ნამდვილ ადამიანებს, ნამდვილ მაჭანკალს, არავინ არ იფიქროს, რომ სცენაზე გაბუნია-ცაგარელისა თამაშობდა, ყველას თვალწინ უდგა ნამდვილი ხანუმა, ცოცხალი, მზიარული, მოურიღბელი, მატყუარა, ენერგიით სავსე“.⁶ 22 მარტს ასეთივე ტრიუმფი ზვდა „ხანუმას“ წარმოდგენას ქუთაისში.

აბრიღში მოეწყო საიმპერატორო თეატრის (ე. ი. მცირე თეატრის) გასტროლები. საქართველოს ეწვია ალ. სუმბათაშვილი. თეატრს რეპერტუარში ჰქონდა: „ჰამლეტი“, „ოტელო“ და სხვა ნაწარმოებები. ეს დიდი მოვლენა იყო. იმეკვლება ცნობები დასავლეთ ევროპის თეატრებისა და დრამატურგიის შესახებ. ყველაფერი ეს აფართოებს ქართველი საზოგადოების თეატრალურ ინტერესებს, ქმნის პარალელების საფუძველს.

ბრესაში გულისტკივილით შენიშნავენ, რომ პეტერბურგის თეატრში ზოგჯერ ერთ პიესას 20-ჯერ თამაშობენ, ჩვენში კი სულ 2-3-ჯერ. მსახიობები ხანგრძლივად მუშაობენ როლებზეო და სხვა. ეს უბრალო ინფორმაციები არ არის. ეს დიდი პრობლემაა, რომელიც ერთბაშად უნდა გადაეწყვიტათ.

საინტერესოა თბილისის თეატრალური ცხოვრების ერთი თვის (იანვარი) სურათი (ოლინდ არაზუსტი):

2 იანვარი — „ხანუმა“ და „სამზადისი“. ამ დღეს თითქმის ყველგან გაიმართა ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი წარმოდგენები.

3 იანვარი — გაიმართა წარმოდგენა აშხაბადში მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ.

6 იანვარი — „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“;

6 იანვარი — „გაყრა“, „გაცრუებული იმედები“;

9 იანვარი — „იაკობინელები“;

12 იანვარი — „ჭირვეული ცოლის მორჯულება...“;

19 იანვარი — „ორი ვმირი“, „გაცრუებული იმედები“;

23 იანვარი — „მელანოს ოინები“ (ნ. გაბუნიას საბუნეფისოდ);

26 იანვარი — „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (ა. ჩეხოვის „ივანოვიდან“);

30 იანვარი — „აღლუმი“ (მ. საფაროვას საბუნეფისოდ);

თბილისში გასტროლებზეა კომისარევესკაია.

12 იანვარს გაზეთი ლ. მესხიშვილის ავადმყოფობას იუწყება. აუცილებელია მსახიობის საზღვარგარეთ გამგზავრება. სამკურნალოდ აუცილებელი თანხის შესაგროვებლად საჭიროა საღამოს გამართვა.

ამ მშრალი სტატისტიკიდან შეიძლება ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება. ზევით ჩამოთვლილი პიესების ნაწილი პროფესიულ თეატრში არ წარმოდგენილა, მაგრამ პრობლემა კარგად ჩანს — ახალი პიესების სიმცირე, ჟანრული ერთფეროვნება... საზოგადოების შემოერთების მიზეზი ნათელია. მაგრამ, რასაკვირველია, ამ ერთ თვეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონია. თეატრში იდგება „მედვა“ (პირველად!). ა. ყაზბეგის „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, ზუდერმანის „მიკუნჭული ბედნიერება“, „ოტელო“ და სხვა, მაგრამ რადიკალური ცვლილებანი მაინც არ ჩანს.

თეატრის ხელმძღვანელობიდან ა. წერეთლის გადადგომის შემდეგ, სეზონის დამთავრებამდე თეატრს კვლავ ე. აბაშიძე ჩაუდგა სათავეში.

მელანოს როლმა ნ. გაბუნიას წარმატება მოუტანა, მაგრამ მოვლენად ვერ იქცა. „ქ-ნი გაბუნია, ცაგარელისა მელანოს როლს თამაშობდა და მასზედ იმის მეტი არა ითქმის რა, რომ ხანუმას როლის საოცრად მოთამაშეს სრულებითაც არ გაუჭირდებოდა სათანადოდ გადმოეცა მელანოს სული“.⁷ ასეთი შეფასება უკვე არ არის კარგი ნიშანი. საზოგადოება მსახიობს მქუხარე ტაშითაც შეზღდა, საწყურებიც ბევრი მიართვის, მაგრამ ნატოსათვის მელანო მაინც მისთვის ნაცნობი სახე იყო. იმდენად ძლიერი მექანიზმი (ვგულისხმობთ სტილს) ჰქონდა შექმნილი, რომ მსახიობში თითქოს უკვე არსებობდა მელანოს ნიღაბი. მაყურებელი კი თეატრისაგან უკვე სხვას მოითხოვდა. მართალია, უშუალოდ ნ. გაბუნიას მი-



მართ არ თქმულა ამგვარი შენიშვნა, მაგრამ ის ბრძოლები, რომელიც გაიშალა „მველსა“ და „ახალ“ თეატრს შორის, მასაც ეხებოდა.

განსაკუთრებით კრიტიკული იყო საზოგადოებრივი აზრი იმ სუსტი თუ საშუალო მხატვრული დონის უცხოური პიესების მიმართ, რომლებიც ასე ხშირად იდგებოდა ქართულ თეატრში. იმდენად ბევრი იყო გადმოკეთებული თუ ნათარგმნთა რაოდენობა, რომ იგი ქმნიდა რაღაც ერთ დიდ დინებას, სადაც ხშირად ღირებულებაც იკარგებოდა. გაკრიტიკებული იქნა თვით პიესა „მელანოს ოინებიც“. „პიესის ღირსება კიდევ ის არის, რომ სავსეა უკბილო ოხუნჯობებით“. 8 ჰაუპტმანის ეს პიესა კი მესხმა თარგმნა. საერთოდ კ. მესხმა ბევრი ახალი პიესა შემოიტანა ქართულ რეპერტუარში, მაგრამ, ცხადია, ყველა არ იყო მაღალმხატვრული. კრიტიკის აზრით „სუსტი, ორიგინალური პიესა არ გვირჩევენია სანახავად ამ გვარსავე უცხოურს? რა იყო „კოვერლეის მკვლელი“, რა იყო „გრივალი“, „ლანდი“ და მრავალი სხვა ამ სეზონში წარმოდგენილი?“ 9

უცხოური პიესების დადგმას იმ შემთხვევაში აქვს გამართლება თუკი ის ხალხის სატიკივარს ეხმაურება. „ჩვენ ჩვენი წყლული გვტკივა და იმის წამალი გვინდა. უცხოური თეატრები დიდი ხნისაინ არიან, ის, რაც ახლა გვინდა გავაკეთოთ თეატრის შემწეობით — ხალხის გათვითცნობიერება, იმათ ასის და ორასის წლის წინათ გააკეთეს. იმათ ვზა გაკაფული აქეთ“. 10 აი, რაზე უნდა ეფიქრა ქართულ თეატრს. ვერ იქნა და ვერ მოხდა „ქართლის ცხოვრების“ გარდაქმნა, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკით ჩაკლული ხალხის სულის იმგვარი ამაღლება, რომ თეატრს განსხვავებულ თეატრალურ პრობლემებზე ეფიქრა. თერგდალეულთა ბრძოლა ეროვნული ცნობიერების გაღვიძებისათვის ამაღლებისათვის, XX საუკუნეშიც გრძელდება და ამ ბრძოლის წინა ხაზზე თეატრს კვლავ ენიჭება დიდი მნიშვნელობა.

პრესაში უკვე გაჩნდა ცნობა: „მზად-

დება იბსენის პატივსაცემად „ნორა“¹¹ ნ. ჩხეიძის როლები: მედეა, ნორა, მარგარიტა გოტიე — თეატრის განსხვავებული ხაზია. სულ სხვაა ნატო გაბუნია. მის ზურგს უკან დგას ე. ჩერქეზიშვილი და სხვა „კომიკინი“. მამაკაც მსახიობებთან ორი განმტობაა — ლ. მესხიშვილისა და ვ. აბაშიძის.

უდიდესი მსახიობები ქმნიან ქართული სამსახიობო ხელოვნების მაღალ კულტურას.

სექტეტაკლებს ლადოც დგამს, ვასოც, ვალერიან გუნიაც და სხვა არტისტებიც. ნატოს ხიბლავს დრამატული როლები. უკვე რამდენჯერ ცდადა ბედი.

„ჩვენი პატივცემული მსახიობი ქალი ნ. გაბუნია-ცაგარელისა შეუფერებლად იყო გამოყვანილი ლეშას მეუღლის (მსახიობი კ. მესხი — ვ. კ.) როლში და ამით აიხსნება, რომ მესამე მოქმედებამ შესაფერისი დრამატიზმით ვერ ჩაიარა“, სამაგიეროთ „ვოდველიმა“ „სალამოს ერთი ცხვირიც ხეირია“ მხიარულად ჩაიარა ვ. აბაშიძისა და ნ. გაბუნია-ცაგარელის კარვის თამაშობით“.

ასეთია თეატრის სინამდვილე. „ნატოს ფიზიკურმა თვისებებმა განსაზღვრეს და შეზღუდეს კიდევ მისი შემოქმედების ფარგალი“. 11

ერთი სიტყვით ნატო გაბუნია კომედის მსახიობი იყო. „თავანკარა, შამპანურივით შუმსუნა, დამათრობელი“ 12. თბილისისა და ქუთაისის დასების შეერთების იდეა გაჩნდა. ფიქრობდნენ, რომ ერთი ძლიერი დასი ორივე ქალაქს მოემსახურებოდა. დასი უნდა გაწმენდილიყო პროფესიულად სუსტი მსახიობებისაგან. ესეც ახალი მომენტია — თეატრი მსახიობების ნაკლებობას აღარ უჩივის, ამიტომაც უნიჭო მსახიობების შესანახად თავს აღარ ივალდებულებს. არც პრაქტიკულად და არც რაიმე სერიოზული მიზეზებით არ იყო გამართლებული დასების შერწყმა და იგი არც მომხდარა. ამ ფაქტს მხოლოდ თეატრალური აზროვნების მრავალსაზრობის თვალსაზრისით აქვს მნიშვნელობა.

„სამშობლო“ და „ღალატი“, „გაყრა“ და „ხანუმა“ — ამ პიესებში და მათ

მსგავს ნაწარმოებებში გამოვლინდა ქართული ეროვნული სამსახიობო ხელოვნება.

თეატრში ერთ საღამოს ერთდროულად იდგმება კომედია და ტრაგედია, დრამა და ვოდევილი. მაყურებელი მიჩვეულია ამ ფაქტს. მისთვის ბუნებრივია ლ. მესხიშვილისა და ვ. აბაშიძის გამოსვლა ერთ საღამოს სხვადასხვა სპექტაკლში.

ასე გრძელდება საკმაოდ დიდხანს. მაგრამ 900-იან წლებში სიტუაცია იცვლება. ეს ქარიშხლიანი დროა. 1905 წლის რევოლუცია თეატრზე დიდ გავლენას ახდენს. როგორც მოსალოდნელი იყო ლ. მესხიშვილის თეატრმა თავი გამოიჩინა. დრამატულ სპექტაკლებში აისახა რევოლუციური გარდაქმნების იდეები. აქ გამოჩნდა თავისუფლებისათვის მებრძოლთა სახეები. ლ. მესხიშვილის თეატრშია „ურიელ აკოსტა“, „ფანალები“, „გრაკები“ და სხვა.

გაზეთი ქებით შეხვდა ჰაუპტმანის „როზა ბერნდის“ პირველ დადგმას, გამოჩნდა ნ. ჩხეიძის დიდი ტალანტი. ნ. გაბუნიაც მონაწილეობდა, მაგრამ მას ღუმელით აუარეს გვერდი. ქუთაისში კონფლიქტია ლ. მესხიშვილის ირგვლივ. თითქოს ვიღაცამ დრო იშოვა და უაზრო დისკუსიაში ჩაითრია დიდი მსახიობი, მალე მესხიშვილი ბარიკადებზე დადგება ალიხანოვის დამსჯელი რაზმების წინააღმდეგ.

თეატრს არ შორდება რეჟისურის პრობლემა.

გაზეთ „ივერიანში“ „სცენისმოყვარის“ ფსევდონიმით გამოქვეყნდა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი წერილი. ავტორი აჯამებს თეატრის 25 წელს. იძლევა სტატისტიკურ ცნობებს. იგი ზუსტი არ არის (მაგ. იბსენი გერმანულ მწერლად არის მიჩნეული და სხვა), მაგრამ საერთო სურათი მაინც საინტერესოა. გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ქართული თეატრის რეპერტუარზე „1879 წლიდან დღევანდლამდე ქართულ რეპერტუარში ყოფილა სულ 397 პიესა. მათ შორის ორიგინალური 98, გადმოკეთებული 80 და ნათარგმნი 219 პიესა და ამათ გარდა ორი ორიგინალური ფეერია,

ორი ოპერა და ორი ოპერეტა. სულ ვინაგარიშით პიესათა რაოდენობა 400-ეს რიცხვი მაინცა და მაინც დიდი არ არის, რადგან საშუალოდ რომ ვიანგარიშით (400:25=16), ყოველ წელი 16 პიესა მომატებია ჩვენს რეპერტუარს“, ჟანრების მხრივ 41 ყოფილა: „ტრაგედია, მელოდრამა და დრამა — 170, კომედია და ფარსი — 140 და ვოდევილი — 90“. გამოდის, რომ „კომედიური ხაზი“ შეადგენდა 230 პიესას.

პიესების ავტორთა რაოდენობა (ორიგინალურის, გადმოქართულებულის) შეადგენს 62-ს (მათ შორის 4 ქალია). მთარგმნელთა რიცხვი — 88-ს (11 ქალი) ქართველი მოღვაწეებიდან ორიგინალური, გადმოქართულებული და თარგმნილი პიესების რიცხვის მიხედვით ადგილები ასე განაწილებულა:

1. ვ. გუნია — 39
2. ა. ცაგარელი — 25
3. ვ. აბაშიძე — 17
4. დ. მესხი — 11
5. ვ. მაჩაბელი — 10
6. კ. მესხი — 10
7. კ. ყიფიანი — 9
8. ა. წერეთელი — 9
9. ი. მაჭავარიანი — 8
10. დ. აწყურელი — 8
11. თ. შველიძე — 6
12. ი. ბაქრაძე — 5
13. ვ. შალიკაშვილი — 5 და სხვა.

ეროვნული შემადგენლობა: 42 რუსი ავტორის 70-ზე მეტი პიესა (გოგოლი, გრიბოედოვი, ლერმონტოვი, ჩეხოვი, ოსტროვსკი, სუხოვო-კობილინი), 32 ფრანგი ავტორის 60-მდე პიესა (პიუგო. დიუმა, მოლიერი, ბომარშე, კორნელი, სკრიბი, სარდუ, დენერი, მარბო, ბრიე. კოპე და სხვა.), 16 გერმანელი ავტორის 35 პიესა (გოეთე, შილერი, გუცოვი. ზულერმანი და სხვა.), შვედი ავტორისტრინდბერგი, იტალიელი ავტორები — გოლდონი, ჯიოკომეტა, მონტი. იაპონელი ავტორები — კანიომაზა, ტაშაიო და სხვები. ინგლისელი ავტორები — შექსპირი, ჯერომ ჯერომი. ბერძენი ევრიპიდე.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართულ თეატრს გვერდი არ აუვლია მსოფლიო



დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებისათვის.

1905 წელს ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდება. შემოღებული იქნა „დასის წლიური შენახვა“. ამიერიდან ქართველ მსახიობებს რამდენადმე შეუმსუბუქდათ ეკონომიური მდგომარეობა. ამასთანავე დგება თეატრის რეორგანიზაციისა და მხატვრული ორიენტაციის შეცვლის საკითხი, თეატრი უნდა გადაერთოს „რევოლუციურ და ფსიქოლოგიურ რეპერტუარზე“. საამისოდ თითქოს ყველა პირობაა, — მაგრამ არ არის ძლიერი რეჟისორი. „ახალ სცენაზე უკვე არ არსებობს ეგერთ წოდებული „ამპლუა“ — შაბლონური დაყოფა“. რთულ დღეში არიან რეჟისორები „ინდივიდუალური აქტიორების გამო“, თეატრალურ აზროვნებას ანვითარებენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ი. ნიკურაძე, ს. მესხი, დ. ერისთავი, გ. ერისთავი, ი. მაჩაბელი, ვ. აბაშიძე, კ. ბებუთაიშვილი, პ. უმიკაშვილი, ვ. გუნია, რომლის სტატიები გამოირჩეოდა თეორიული, პროფესიული დონით.

ასე რომ, ქართულ თეატრში არის მაღალი დონის სამსახიობო ხელოვნება. თეატრალური აზროვნება, მაგრამ ჯერაც არ ჩანს ასეთივე რანგის პროფესიონალი რეჟისორი.

ბენეფისების სისტემა მაინც გრძელდება.

აი, ასეთ თეატრალურ ცხოვრებაშია ჩაბმული ნატო გაბუნია. იგი გრძნობს თეატრის ცვლილებათა ხასიათს, გრძნობს, რომ თანდათან მძლავრდება ახალი ტენდენცია, რომელიც მას მეორე ნაპირზე დატოვებს.

ქართველმა ხალხმა რევოლუციურ მოძრაობაში დიდი აქტიურობა გამოიჩინა, უცებ დაიჯერა თითქოს ცარიზმის იმპერიის აღსასრული დადგა. ხალხი გამოფხიზლდა არა შინაგანი ეროვნული პრობლემების მოსაგვარებლად, იგი ემოციურად გაჰყვა რევოლუციურ აზვირთებას. ერთმანეთში აირია პოლიტიკური რომანტიკა და პოლიტიკური პროვინციალიზმი. ერთობ ძლიერი იყო ორივე ნაკადი, ყველაზე ნაკლები — პო-

ლიტიკური რეალიზმი. ქართველთა ეთესნი შვილნი სწორედ რეალიზმისაკენ მოუწოდებდნენ აბოოქრებულ მასებს. რა თქმა უნდა, ისტორიის გადასახედიდან ადვილია იმ მოვლენებზე ლაპარაკი, მაგრამ სამაგიეროდ უკეთ სჩანს კარგიცა და ცუდიც. ფსიქოლოგიურად ერთი რამ კი გასაგები იყო: იმდენად მძიმე მდგომარეობაშია საქართველო, ცარიზმისაგან ისე იყო შევიწროვებული, რომ ხალხს მოთმინების ფიალა აეუსო. ამიტომ გასაგებია მისი ეგზალტაცია, უეცარი და ფუთქებადი რეაქცია, მაგრამ ამას ის შედეგი მოჰყვა, რომ ცარიზმი უსასტიკესი რეპრესიებით გაუსწორდა საქართველოს, გადაწვეს ქალაქები, სოფლები, სისხლის მორევში ჩაახშეს რევოლუციური მოძრაობა. სიმართლეს წერდა ფ. გოგინაიშვილი: „სამხედრო წესთა ძალა მთელი სოფლების განადგურების წინაშეც არ შედრკა და ამ გადამეტებულ სისასტიკის ასახსნელად კი მართო რევოლუციონერული აღტკინება ქართველი ხალხისა არ კმარა. რევოლუციონერულ მოძრაობას ჩვენში ჰქონდა განსაკუთრებული, თავისებური ელფერი და გამოხატულება, რომელმაც საბაბი მისცა რეაქციას, რუსეთის საზოგადოებრივ აზრს სრულებით არ მორიდებოდა და აქ მეტის სისასტიკით და დაუნდობლობით ემოქმედნა“.¹³

რევოლუციის მარცხს რეაქციის პერიოდი მოჰყვა და კიდევ უფრო გართულდა ქართული თეატრის მდგომარეობა, გაჩნდა წინააღმდეგობათა ახალი რგოლები და შეიქმნა მთელი ჯაჭვი. მისი გახსნა დროის საქმე იყო, დრო საოცარი სისწრაფით იცვლებოდა.

საქართველოში პოლიტიკურ პარტიებსა და დაჯგუფებებს შორის ნამდვილი ომი გაჩაღდა. ეს ხომ ის 900-იანი წლებია, როდესაც თანდათანობით მწიფდება „საზოგადოებრივი აზრი“ ილიას წინააღმდეგ. საქართველოს ბედის ირგვლივ უკომპრომისო ბრძოლება მიდის...

1907 წლის 9 იანვარს ვ. გუნიას ბენეფისზე ნ. გაბუნია-ცაგარელისა კნენიანა სალომეს როლით გამოვიდა ნ. აზიანის პიესაში „სამშობლოს ბურჯნი“.

ფართო გამოხმაურება არ ჰქონია. ერთი წლის შემდეგ მოეწყო ნატოს ბენეფისი სახაზინო თეატრში (დღევანდელი ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი). როგორც იტყვიან, მსახიობი „თავის სტიქიაში“ იყო, ითამაშა კომედიური როლები თალალა („როგორც მოხვალ სვინაო, ისე წახვალ შინაო“) და მათიკო („ამანის ბოხჩა“).

მიუხედავად ყოველწლიური ბენეფისებისა, თანდათან ნელდება ნატო გაბუნინასადმი ყურადღება. დიდი მსახიობი გრძნობს ამას და განიცდის. ისევ იზინა თავი ქართულმა გულგრილობამ. საზოგადოებრივი ფიქრი და აზრი უფრო სხვა მოვლენებით იყო დაკავებული. თეატრშიც ახალი ვარსკვლავია ამობრწყინებული, ნუცა ჩხეიძე—დიდი ტრაგიკოსი მსახიობი. სოციალ-დემოკრატები, სოციალ-ფედერალისტები და სხვა პარტიული მიმდინარეობანი აწაღებენ დისკუსიას ეროვნულ საკითხზე. დღის წესრიგშია ეროვნული ავტონომიის პრობლემა. ავტონომიის ცნება კი ყველა კლასს თავისებურად ესმოდა. ქართველ მარქსისტებს ეროვნული პრობლემა მეორე თუ მეთხუთმისხოვან საქმედ მიაჩნდათ. ისინი უფრო ბევრს ფიქრობდნენ მსოფლიო პროლეტარიატის ბედზე, ვიდრე ქართველ ხალხზე. ლამის კერპად იქცა კლასობრივი ბრძოლის იდეა. დოგმად ქცეულ იდეას მექანიკურად უსადაგებდნენ საქართველოს ცხოვრების წესს.

სოციალ-ფედერალისტებს მიაჩნდათ, რომ ეროვნული საკითხი „ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს, დემოკრატიულ გარდაქმნათა პროცესში უნდა გადაჭრილიყო.“¹⁴ ისტორიული მომენტის მნიშვნელობის (ლაპარაკია 1905 წელზე) გაცნობიერება საშუალებას მისცემს ხალხს (თვით რუს ხალხს), რეალურად შეხედოს პროცესებს. მხოლოდ ერთა თანასწორობას შეუძლია წარმოქმნას ურთიერთნდობა და სიყვარული. ასეთ პირობებში „როგორი იქნება არა რუსთათვის ახლო მომავალი?“ კითხულობდა მ. ლასხიშვილი, მისი აზრით: „რაც უნდა ოპტიმიზმები ვიყოთ,

რანაირი აზრისაც არ უნდა ვიყოთ გამათვისუფლებელი მოძრაობის მომხრე. წარმატებებზე, იმაში მაინც ყველანი დარწმუნებული ვართ, რუსეთი ვერ გადაწყვეტს ახლო მომავალში დიად სოციალურ საკითხს: დიდი, დიდი რუსეთი გაუსწორდეს ევროპის მოწინავე სახელმწიფოს და განახორციელოს ცოტა თუ ბევრად დემოკრატიული რეჟიმი, ამით არ მოისპობა ბურჟუაზიის ბატონობა და საოცარი ერთობა არ დამყარდება. ბურჟუაზიის ბატონობას კი თან სდევს... ერთი ერის მეორეზე გაბატონების პრინციპი... სადაც კი არსებობს დამპყრობელი და დაპყრობილი ერები, ეროვნულ დაჩაგრვასაც ადგილი აქვს.“¹⁵

ეროვნული პრობლემა ახალ მასშტაბს იძენს „ივერიის“ ფერცლებზე. აზრთა სხვაობა იმდენად დიდია, რომ იგი აშკარად უშლის ხელს ეროვნული ცნობიერების გამთლიანებას, ეროვნულ კონსოლიდაციას, რისთვისაც იბრძოდა ილია.

ასეთ რთულ პოლიტიკურ და სოციალურ ბრძოლათა ფონზე უხდება ქართულ თეატრს მოღვაწეობა. თითქოს ჩვეულებრივი ამბები ხდება: იმართება ბუნეფისები, იდგმება წარმოდგენები, იქმნება როლები. თეატრი თავისი გზით მიდის, მაგრამ ეს ასე ვთქვათ, მოვლენათა ფაქტოლოგიური მხარეა. იცვლება თეატრალური ესთეტიკა. უკვე მეორე პლანზე გადავიდა კომედიის თეატრი.

...1908 წელს პირველად იდგმება მ. გორკის „ფსკერზე“ („ნამირალნის“ სახელწოდებით). იგი კარგად მიესადაგება ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს, დროის განწყობილებას. იგი თავისებური პასუხია რეაქციის პერიოდის სულიერი განწყობილებისა. ახალი გაზეთი „ცხოვრების სარკე“ ამ დროს ასე ახასიათებს: „მეტად მძიმე პირობებში უხდება ჩვენს გაზეთს თავისი მოღვაწეობის დაწყება ლიტერატურულ ასპარეზზე. ცხოვრების მაჯისცემა შეჩერებულია. მღელვარე ზღვა დღეს მიწვნარებულია, წინათ მქუხარე ხმა ჩასწყვეტია. თვით საზოგადოების ყველა-



ზე მოძრავი ელემენტი — მუშათა კლასი დღეს სულგანაბული ითმენს ყველა იმ გაჭირვებებს, დამცირებას და მოპოვებული უფლებების ფეხქვეშ გათელვას, რომლითაც მას ყოველდღე აჯილდოებენ მისი პოლიტიკური და ეკონომიური მოწინააღმდეგენი... თავისუფალ სიტყვას მაგარი საღტეები აქვს მოჭერილი“.¹⁶

არც თეატრი იყო თავისუფალი ამ ატმოსფეროსგან. დრო აყალიბებს თავის შესატყვის თეატრალურ ფორმებს. საზოგადოება ფსიქოლოგიურ თეატრში პოულობს თავისი სულიერი განწყობილების თანახმიერ მოტივებს.

1909 წელს ვ. შალიკაშვილი დგამს ალ. სუმბათაშვილის „ღალატს“. ხალხი ინტერესით ხედება სპექტაკლს. ხედავს, რომ ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლი არ არის ტრადიციული, იგი ანსამბლის თეატრის პრინციპებთანაა წილნაყარი. გმირული შემართება და რომანტიკა ადამიანთა სულიერ სამყაროშია გადატანილი, რეჟისორს იტაცებს სპექტაკლის არა იმდენად გამომსახველობითი ეფექტები, რამდენადაც შინაგანი სიმართლე, ფსიქოლოგიური ნაკადები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას. ისახება საწყისები რეჟისურის თეატრისა...

ვ. შალიკაშვილი სამხატვრო თეატრის მიმდევარია, მისთვის ძვირფასია სამხატვრო თეატრის მიღწევები. ცდილობს შემოქმედებითად გაიაზროს იგი, იპოვოს მისი თანახმიერი ფორმები ქართულ თეატრში. ამგვარი ტენდენციის ჩასახვად კი უკვე ნათელს ხდის, რომ კომედიის თეატრს ყავლი გაუვიდა. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ კომედიები არ იღვმება, ან ხალხი არ ესწრება, არა, თეატრის პანორამა საკამოდ ვრცელია, მაგრამ ჩვენ ვლპარაკობთ ახალსა და წამყვან ტენდენციასზე, მხატვრული აქცენტების გადაადგილებაზე.

ამგვარ სიტუაციაში კიდევ უფრო რთულდება ნატო გაბუნიას მდგომარეობა. არადა ის ჯერ 50 წლისაც არ არის.

და, აი, ჩნდება მისი სულისშემძვრელი „წერილი რედაქციის მიმართ“.

„როდესაც ქართული თეატრის სეზონი იწყებოდა და დასი სდგებოდა, დრამატული საზოგადოების გამეგობამ მე დასში არ მიმიწვია. გამიკვირდა ასეთი მოპურობა ჩემდამი და მიზეზი ჩემის მიუწვევლობისა ვერ ამეხსნა. ოცდაათი წელიწადი სრულდება, რაც ქართული დრამატული დასი დაარსდა, ამ ხნის განმავლობაში მე სცენაზე ვმუშაობ. დასის შედგენამდე ერთი წელიწადი ვთამაშობდი აქ, ტფილისში. ასე რომ ოცდა ათი წელიწადზე მეტია, რაც მე ქართულ თეატრს ვემსახურები. ამიტომ ვერ წარმომედგინა, რომ მე დასში მიღებაზე უარს მეტყოდნენ, მაგრამ შეურიგდი ამ გარემოებას. ვიფიქრე, იქნებ ახალი ძალებია საჭირო და ჩვენ ის აღარ შეგვიძლია, რაც ამ ახალგაზრდებს მეთქი. შეურიგდი, მითუმეტეს, რომ მითხრეს გასტროლებზე მიგიწვევით“. აღარც გასტროლებზე მიიწვიეს. დაიდვა ა. ცაგარელის პიესები და არც იქ მიიწვიეს. ამის პასუხად ნ. გაბუნიას სხვა გზა აღარ ჰქონია და საავტორო უფლება გამოუყენებია. არ მისცა „მათიკოს“ თამაშის უფლება. შეიძლება მე ცუდად მოვიქეციო, მაგრამ რა მექნა — როგორც თავად მომექცნენ ისე ვუპასუხო. „სეზონის დაწყებიდან გამომიცხადეს იანვრიდან პენსია გეკნება 25 მანეთი და იუბილესაც გაემართავთ მარტოსაო, მაგრამ დღემდე ამის შესახებ ხმა არავის ამოუღია. მე არ ვიცი რად მომექცნენ ასე... ასეა ჩემი საქმე. მე ჩემი თავი სრულიად განდევნილად მიამჩნია სცენიდან, კულისებშიც კი თავისუფლად ვეღარ შევდივარ. ასე მგონია, ახალი წესების ძალით უფლება არა მაქვს შესვლისა“.¹⁷



ტრაგიკულად ჟღერს დიდი კომედიური მსახიობის სტრიქონები. მის ცხოვრებაში პირველად გაჩნდა სამდურავი თეატრისადმი, საზოგადოებისადმი. მსახიობისთვის სრულიად გაუგებარი დარჩა თუ რად მოექცნენ ასე სასტიკად? საზოგადოების სიყვარულითა და ყურადღებით განებივრებული მსახიობი პირდაპირ საგონებელშია ჩავარდნილი. ათასი ეჭვი და ფიქრი იბადება.

რატომ? რატომ? სვამს კითხვებს და პასუხს ვერ პოულობს. იქნებ იმიტომ, რომ სხვა თეატრი შეიქმნა და მისი ადგილი აღარ არის? იქნებ იმიტომ რომ ილია ჭავჭავაძის ახლო მეგობარი იყო, ხოლო ღმერთკაცი მოკლული იქნა? რა ძალები მართავენ მოვლენებს? რა ხდება თეატრალურ კულუარებში? ასე შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს ფიქრთა და კითხვათა რიგი და ერთი ქონკრეტული პასუხი ვერ მოიძებნოს...

...დიდხანს იდავეს, იკამათეს საიუბილეო საღამოს ირგვლივ. ხან რა მოვიგონეს, ხან რა. მარტში დანაპირები იუბილე არ გაიმართა, არც აპრილში, არც მაისში. თავი ვერ მოაბეს. საბოლოოდ შემოდგომისათვის გადაიტანეს. „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „დრამატული საზოგადოების გამგეობამ თავის დროზე დაადგინა, რომ შარშანდელ სეზონშივე, ან გაზაფხულზე მაინც გაემართა დამსახურებული არტისტის ნ. მ. გაბუნია-ცაგარელის 30 წლის მოღვაწეობის იუბილე. მაგრამ ამ განზრახვის სისრულეში მოყვანა მოხერხდა მხოლოდ ამ სეზონში“.¹⁸

იუბილე გაიმართა 29 ნოემბერს.

ნატო გაბუნია „საქართველოს მოამბეში“ გამოაქვეყნა ავტობიოგრაფია, რომელიც ასე მთავრდება: „ხსოვნა არ მღალატობს, მაგრამ წარსულის მოგონებას ძალ-ღონე სდომებია... მაღლა ღმერთი ერთია, ღრმად მწამს, რომ ძირ-

საც არიან ღმერთები, რომლებიც სუსტებულს, დატანჯულს, უძლურს ძალას მაძლევენ სიცოცხლისა“...¹⁹

ასე ნაღვლიანად შეხვდა ნატო გაბუნია თავის იუბილეს, რომელიც სახალხო ზეიშად იქცა. მას უკვე აღარ ართობდა და არც ახარებდა ზეიმურობა, რადგან კარგად შეეცნო მისი ნამდვილი ფასი ამ გაუტანელ წუთისოფელში!...

შენიშვნები:

1. ლ. ფიფიანი, „როგორ ვუშველოთ ქართულ თეატრს?“, „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2190.
2. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2232.
3. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2301.
4. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2146.
5. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2144.
6. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2031.
7. „ივერია“, 1903, № 20.
8. იქვე.
9. „ივერია“, 1903, № 54.
10. იქვე.
11. ი. ზურაბაშვილი, ოთხი პორტრეტი, 1948, გვ. 79.
12. იქვე.
13. ი. მელიქიშვილი, „შემოქმედების და არა ნერვეის გზით“, „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 18/VIII.
14. ა. ბენდიანიშვილი, „ეროვნული საკითხი საქართველოში“ 1801-1921, „მეცნიერება“, 1980, გვ. 174.
15. იქვე.
16. გაზ. „ცხოვრების სარკე“, 1908, № 1.
17. „დროება“, 1909, 1 იანვარი.
18. „თეატრი და ცხოვრება“, 1910, 4 მარტი, გვ. 13.
19. „საქართველოს მოამბე“, 1909, 29/XI.

თხრობითი ფილმის ისტორია

პოლივუდი - 1965-1970.

ლევინ კუკი

სამოციან წლებში პირველად თავისი ისტორიის მანძილზე პოლივუდი ჩამორჩა მსოფლიოს - ესთეტიკის, კომერციის და ტექნოლოგიის თვალსაზრისითაც კი (ამ უკანასკნელს მის ურთიერთკავშირთა ერთგვარი კონსერვატიზმი იწვევდა). ასეთი დაცემის მიზეზი იყო ის, რომ ამერიკული ინდუსტრია ჯიუტად არიდებდა თვალს აშკარა ფაქტს: რომ ამერიკული ფილმის ყოველკვირეული აუდიტორია ისევე განიცდიდა სწრაფ ცვალებადობას, როგორც თვით კულტურა. ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან სამოციანი წლების შუა პერიოლამდე, შუა ხანის, საშუალოდ განათლებულთა დაბალი ფენის მასა შედარებით ახალგაზრდა, უკეთ ერუდირებულთა, უფრო მდიდართა ფენის წარმომადგენლებით შეიცვალა. ომის შემდგომი თაობის მომწიფებამ ჩამოაყალიბა ეს ახალი აუდიტორია როგორც ამერიკაში, ასევე მთელ მსოფლიოში. ის წინა აუდიტორიაზე უფრო მცირე აღმოჩნდა და მათი ღირებულებაც განსხვავებული იყო. ადრე სამოციან წლებში, წინა თაობის მყურებელი შინ გამოიკეტა და ტელევიზორს მიუჯდა, დრო და დრო თუ გავიღოდა გარეთ რომელიმე საოჯახო წვეულ-

ბის გამო, მაგრამ ძირითადად კინოთეატრებს მოწვევითი აღმოჩნდა. აუდიტორიის შემცირების შედეგად დასწრების საფასურმა საკმაოდ გადააჭარბა ინფლაციის ძირითად ზღვარს,¹ რამაც კიდევ უფრო დააქვეითა უცხოურ ფილმთა ქვეყნის შიდა განაწილების ზღურბლი; მათმა წრებრუნვამ შეერთებულ შტატებში, იმ დროთა დონეს გადააჭარბა, როცა ისინი მძლავრ მონოპოლიებს შეადგენენ. შუასამოციან წლებში ფელინის, ანტონიონის, ბერგმანის და ბუნიუელის ქმნილებებმა ისევე როგორც ფრანგული ახალი ტალღის რეჟისორთა ნამუშევრებმა, რომლებიც მანამდე მძლავრ ურბანისტულ ცენტრთა სპეციალურ „ხელოვნების სახლებში“ თუ იყვნენ მოსაწვდომნი - უცებ რეგულარულად იწყეს გამოსვლა პირველწინა კინოთეატრებში მთელი ამერიკის მასშტაბით. სამოცდაათიანი წლებისთვის, უცხოური ფილმი იოლად მისაწვდომი გახდა ამერიკელებისთვის არა მხოლოდ დიდ ცენტრებში, არამედ უამრავ პატარა ქალაქში².

სტუდიათა ტემბრმა, როგორც მყარმა სტრუქტურამ დაიწყო რღვევა. ორმოცდაათიანის ბოლოსა და სამოციანი წლების დასაწყისში კინოინდუსტრიაში



ახალი ტალანტები მოვიდნენ და 1960-1966 წლებში ფილმს უკვე ქმნიდა ტელევიზიიდან მოსულ ახალგაზრდა რეჟისორთა პლეადა. მათ შორის იყვნენ ირვინ კერშნერი (დაიბ. 1923 წ.) — „ხულიგანი მღვდელი“, 1961; „ჯინჯერ კოფის ილბალი“, 1964; „მშვენიერი სიგიჟე“ 1966. ჯონ ფრანკენჰაიმერი (დაიბ. 1930) — „მანჯურიელი კანდიდატი“, 1962; „მატარებელი“, 1965, „მეორენი“ 1966; სიდნეი ლამეტი (დაიბ. 1924 წ.) — „12 განრისხებული მამაკაცი“, 1957 წ. „ხანგრძლივი მიგზაურობა დამუში“, 1962; „ავარია“ 1964; „ბორცვი“, 1965; „მევახშე“, 1965; „ჯგუფი“, 1966. არტურ პენი (დაიბ. 1926) — „საოცარი მუშა“, 1962; „მიკი ერთი“ (ნარკოტიკული სასმელი, მთარგმ.) 1965; „ლევნა“, 1966; და სემ პეკინზა (1926-84) — „მგზავრობა ზესთაროფელში“, 1962; „მაიორი დანდი“, 1965. კინონიდუსტრიაში ასევე მოვიდნენ კინემატოგრაფისტები აღმოსავლეთ სანაპიროდან — კონდრაე ჰელი (დაიბ. 1926), პასკელ ვექსლერი (1926), ვილიამ ფრეიკერი (1923), უნგრელი ემიგრანტები ლასლო კოვანი (1933) და ვილმოს ზიგმონდი (დაიბ. 1930). ფილმის შემქმნელთა ამ ახალმა თაობამ შემოქმედებითი სილადითა და თავისუფლებით შეითვისა ფრანგული და იტალიური კინოს სიახლენი; თვისობრივად ახალი ამერიკული ფილმი ამერიკელთა ახალი აუდიტორიისთვის შეიქმნა.

ეს აუდიტორია ჩამოყალიბდა არა იმდენად... ინტელექტუალურად, რამდენადაც უფრო ვიზუალურად, ტელევიზიის საშუალებით. ტელევიზორთან გატარებულმა საათებმა როგორც ბავშვებს, ასევე მოზარდებს სრულად შეასწავლა კინოენა და როცა ისეთმა რეჟისორებმა, როგორც არიან ფრანკენშტეინი, ლამეტი, პენი, პეკინზა, სამოციანი წლების მეორე ნახევარში ფრანგული და იტალიური კინოს ახალი ტალღის ტექნიკით იწყეს ამერიკულ ეკრანზე გამოსვლა, ამ ახალგაზრდა აუდიტორიამ ტაში დაუკრა მათ. კოლეჯებსა და უნივერსიტეტში კინოსასწავლო კურსების

ფენომენალურმა ზრდამ კი ამავე დროს ბევრ მათგანს გააგებინა, თუ რა იყო და რატომ მოსწონდათ ის, რასაც უყურებდნენ. საყურადღებოა, რომ ამ ახალი აუდიტორიის შეფასებანი, ისევე როგორც მათი ცხოვრების სტილი რადიკალურად განსხვავდებოდა უფროსი თაობისაგან. კარგია ეს თუ ცუდი, მას ჰქონდა შეუზღუდავი დამოკიდებულება ისეთ კულტურულ ტაბუთა მიმართ, როგორცაა სექსის, ძალადობისა და სიკვდილის გამიშვებული ჩვენება. ამგვარად, როცა 1968 წლის ნოემბერში ცენზურა მილიანად გაუქმდა და შეიცვალა რეიტინგის მიმნიჭებელი სისტემებით, ამერიკული ფილმის შინაარსი, ისევე როგორც მისი ფორმა, იმდენად განთავისუფლდა, რომ მან ფაქტიურად ყველაფრის ჩვენების უფლება მოიპოვა, გრაფიკული სექსის და ძალადური სიკვდილის ჩათვლით. თუმცა ასეთმა ლიბერალიზაციამ საფუძვლიანი ბრალდებებიც წარმოშვა, ის მაინც აუცილებელი აღმოჩნდა, რათა ამერიკულ ფილმს მიეღწია სრული, შინაარსობრივი სიმპიფისათვის. ძნელია მაგალითად წარმოიდგინო ისეთი რეჟისორი, როგორც რობერტ ალტმანია („ნუშვილი“, 1975; „სამი ქალი“, 1977); თავისი შემოქმედების მწვერვალზე ისეთ მორალურ ატმოსფეროში, რომელშიც შეიქმნა ვთქვათ, „მუსიკის პანგები“ 1965 წ.

ახალი ამერიკული კინო; ბონი და კლაიდის ჯაზი.

ახალი ამერიკული კინო და მისი მყურებელი სათავეს იღებს 1967 წელს არტურ პენის ფილმიდან „ბონი და კლაიდი“. ეს ფილმი, რომელიც ავვისტოში გამოსვლისთანავე დაწუნებულ იქნა კრიტიკოსების მიერ, უკვე ნოემბრის თვეში მოგვევლინა წლის ყველაზე პოპულარულ ფილმად. შემდგომში მან მოიხვეჭა ათი აკადემიის ჯილდო და გაიმარჯვა ორ კონკურსში (საკუეთისო კინემატოგრაფიისათვის: ბერნატ გუფი, და ქალის საუკეთესო მთავარი როლისათვის: ესტელა პარსონი), მოიპოვა



აგრეთვე ნიუ-იორკის კინოკრიტიკოსთა ჯილდო საუკეთესო სცენარისათვის (დავიდ ნიუმენი და რობერტ ბენტონი) და აღიარებულ იქნა 1967 წლის საუკეთესო ფილმად მრავალ კინოკრიტიკოსთა მიერ, მისი ყველაზე დიდი წარმატება შესაძლოა ისაა, რომ „ბონი და კლაიდი“ არის ერთადერთი ფილმი, როცა მაყურებლის შთაბეჭდილებამ გავლენა მოახდინა ჟურნალ „ტაიმში“ გამოქვეყნებულ კრიტიკულ შეფასებაზე, რომელმაც ზაფხულის გამოცემაში უარყო ფილმი, ხოლო დეკემბრის 8 რიცხვის ნომერში ვრცლად მოგვითხრო მისი ღირსებების შესახებ. მართლაც, „ბონისა და კლაიდის“ ფენომენალური წარმატების მიზეზი ვეტერან კინოკრიტიკოსთა ნაწილი გახდა, რომლებმაც პირველად მცდარად შეაფასეს ის როგორც ტრადიციული განგსტერული ფილმი. „ბონი და კლაიდი“ ფაქტიურად არის თავბრუსდამხვევი ნახაი კომედიის, ძალადობის, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის და ბოლოს პოლიტიკისაც კი, რომელიც თავისი სიმსუბუქითა და სილღობით ფრანგულ „ახალ ტალღას“ დაესესხა (მისი პირველწყაროებია ტრიუფო და შემდეგ გოდარი) და რომელმაც მთლიანად მოიცვა თავისი დრო-ჟამის მშფოთვარე სული.

ემყარება რა ბონი პარკერისა და კლაიდ ბაროუს რეალურ ცხოვრებათა კარიერას, ფილმი მოგვითხრობს დროებით კრიმინალურად ქცეულ ორ წარმოსადგვ ახალგაზრდაზე (ვარენ ბეტი და ფაი ღუნევი), რომლებიც სასიყვარულო დებრესიის დროს აღმოჩნდებიან მძარცველებსა და მკვლელებს შორის და შემდგომ ნაციონალურ გმირებად იქცევიან. მათ უბრალო ხალხი კი არ ჰყავთ მიზანში ამოღებული, არამედ გაუმაძღარი ბანკები და მათი მფარველი პოლიციის არმია, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ — სისტემა. ამგვარად ბონი და კლაიდი გახდნენ მემბოზე გმირთა პროტოტიპები, რომლებიც მათ მერე გაჩნდნენ ამერიკულ ეკრანზე და სრულად მოიტანეს გვიანი სამოციანი წლების რევოლუციური სული. „ისინი ახალგაზრდები არიან! მათ უყვართ! და

ისინი ხოცავენ ხალხს“ — ეწერა აფიშებზე. ფილმის შუა ნაწილში საყვარლები უკვე განწირულნი არიან, მაგრამ 1967-ში ჯერ კიდევ ვერაფერს ძალუძს შეამზადოს მაყურებელი ძალადობის აპოკალიფსური დასასრულისათვის, საითკენაც მიყავს ბონი და კლაიდი მათ რომანტიკაგარდასულ ამბავს და მანქანა-იარაღი-ტყვია ჰგლეჯს მათ სხეულებს ერთმანეთისგან ვით აგონიისა და სიკვდილის ცეკვაში. პენი აჩვენებს ამას ოთხი სხვადასხვა ლინზის, განსხვავებულ სიჩქარეთა კამერის გამოყენებით და სწვევტს კადრს მიმდევრობათა კომპლექსური მონტაჟით, რაც სიკვდილს მისტიკურ, ლეგენდარულ შეფერილობას ანიჭებს; ბონი და კლაიდი უბრალოდ დახოცილნი კი არა, განადგურებულნი არიან. მათი სახე-ხასიათები იმდენად სრულია, რომ დრამატული იდენტიფიკაციის გამო დღესაც კი მწვავე და თითქმის გაუსძლისია ეს მიმდევრობა. თუმცა იმ დროის სოციალურ ატმოსფეროში ამერიკელი მაყურებელი აღიქვამდა ბონისა და კლაიდს უფრო როგორც რომანტიკულ მემბოზეებს და არა როგორც დრამატულ სახეებს. და ფილმის დაძაბული, ნერვიული ფაქტურა, განწყობის მოულოდნელი ცვლილებებით და მისი სიკვდილის ძალის გრაფიკული, გრძნობიერი ჩვენება, ისევე როგორც ფილმის მთავარი გმირებისა, 1967 წლებში იყო ნამდვილი რეკოლუცია. 1967 წლიდან მოყოლებული, ბონისა და კლაიდის ფორმა იმდენჯერ იყო გადამღერებული ასობით „კრიმინალური ჯგუფისა“ და „შარაგზის“ სურათებში, რომ თანამედროვე მაყურებლისთვის ძნელია ორიგინალის წვდომა იმ სახით, რა სახითაც ის შეიქმნა. მაგრამ 1967 წელს აშკარა იყო მისი როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის დამანგრეველი ზეგავლენა და რისხვით სავესე კრიტიკული ღებატები, რომლებიც მან გამოიწვია შეერთებულ შტატებში, იყო სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართული დამანგრეველი ძალის მორალის გამოძახილი.



მეორე ფილმი, რომელმაც სამოცი-
ანი წლების მიწურულს ახალი თაობის
ფურადლება მიიპყრო, იყო სტენლი კუ-
ბრიკის 2001; კოსმიური ოდისეა (1968
წ.). ფილმი, რომლის წარმოება 10,5
მილიონი დოლარი დაჯდა და ორწელი-
წად ნახევარს გაგრძელდა, გეოვანობის
პუმანიზმისა და ტექნოკრატიის ურთი-
ერთობის მისტიკურ ხედვას, მაშინ რო-
ცა ეს ურთიერთობა გადამწყვეტი აღმო-
ჩნდა ამერიკული საზოგადოებისა და
მთელი დასავლეთის სამყაროს მომავ-
ლისათვის. ბერძნული პირველწყაროს
მსგავსად, ფილმს ეპიკური სტრუქტურა
აქვს. პირველ სექციაში ეკრანზე ვხე-
დავთ პრეისტორიულ, ადამიანისნაირ
არსებებს, რომლებიც სწავლობენ თუ
როგორ აქციონ ძვლები მომაკვდინე-
ბელ იარაღად. (შუბის შექმნის ჩვენი
პირველი მცდელობა ენის წარმოშობა-
საც კი უსწრებს წინ), მოკლედ, ისინი
შუა უდაბნოში წააწყდებიან უზარმა-
ზარ, მონოლითურ ფილას. მოგვიანებით
ერთ-ერთი მათგანი წაწვეტებული ძვლით
თავის ქალას ჩაუმსხვრევს მეტო-
ქეს და გახარებული მაღლა შესტყორც-
ნის შუბს, რომელიც ნელ-ნელა შემობ-
რუნდება, ვიდრე ასოციაციათა კვეთა არ
აქცევს მას გიგანტური, კოსმიური სად-
გურის ღერძად რამოდენიმე მილიონი
წლის შემდეგ. მეორე სექციაში სად-
გურიდან გაუშვებენ მკვლევართა ხო-
მალდს, რომლებმაც მსგავსი მონოლი-
თი აღმოაჩინეს მთვარეზე, პლანეტის
ქერქქვეშ; იგზავნება რადიო სიგნალები
იუპიტერის მიმართულებით. მესამე სე-
ქციაში მოქმედება თვრამეტი თვის შე-
მდეგ გრძელდება; უზარმაზარი კოსმი-
ური ხომალდი მიაპობს ცარიელ სივრ-
ცეს იუპიტერის მიმართულებით. შიგ
სხედან ასტრონავტები და მოთავსებუ-
ლია მოლაპარაკე კომპიუტერი - 9000⁶,
რომელიც წარმართავს ხომალდს და
კონტროლს უწევს მისი სასიცოცხლო
მექანიზმის მოქმედებას. ამ მოგზაურო-
ბის მისია საიდუმლოა, მაგრამ ის თან-

დათან აშკარავდება რადიოსიგნალების
საშუალებით.

კომპიუტერი, რომელიც ემოციუ-
რად ზოგ ადამიანზე უფრო მაღალგან-
ვითარებული არსება ჩანს, ნერვიულ
შოკში ჩავარდნილი წყობიდან გამოდის,
როდესაც დარწმუნდება მცდარი გამო-
თვლების შედეგად, რომ მისი თანამგზა-
ვრები ცუდად ასრულებენ თავიანთ მი-
სიას და მიდის მათი დაზოცვის აუცი-
ლებლობამდე. იგი შესძლებს სამი ძი-
ლად მიგდებული ასტრონავტის სასი-
ცოცხლო ფუნქციების გათიშვას და
უკუაგდებს მათ კოსმიურ სივრცეში, მა-
გრამ ეულად გადარჩენილი უკანასკნელი
ადამიანი მოსპობს კომპიუტერს როგ-
ორც მოაზროვნე არსებას, გათიშავს რა
მის მეხსიერებას, ვიდრე კომპიუტერი
ამოდ ცდილობს გადააფიქრებინოს ეს.
რამდენადაც ჩვენ მოწმენი ვხდებით თუ
როგორც განიცდის კომპიუტერი სინა-
ნულს თავისი საბაზისო პროგრამის გა-
მო და ვხედავთ მის საბოლოო კრახს,
ჩვენ გვიჩნდება მშფოთვარე თანაგრძო-
ბა მის მიმართ - მშფოთვარე, რადგან
გავხედვთ და ოდნავ ჩაწვდით მომავალი
სამყაროს ცივ, უგრძობებელ ადამიანებს.
უკანასკნელი ასტრონავტი ეულად დარ-
ჩენილი ხომალდის გარეთ, მიფრინავს
რა იუპიტერისკენ, გადაყრება სივრცე-
ში მოტივტივე მესამე მონოლითს. უც-
რად ის განიწოვება სხვა განზომილება-
ში, სადაც განიცდის ჰალუცინაციურ
გადასვლას დროსა და სივრცეში, რომ-
მელშიც უხსოვარი კავშირითიერთო-
ბებია განშრევებული. მიაღწევს რა უკ-
ვე ხანშიშესული ტრადიციულ, სრუ-
ლიად თეთრ საძინებელ ოთახს გაწყო-
ბილს ლუი XVI-ის სტილში, ასტრონა-
ვტი ჩვენს თვალწინ ღრმა სიბერეში ვა-
რდება და შემდეგ, ფილმის დასასრულს
თავიდან იბადება, როგორც ემბრიონუ-
ლი, მოციმციმე ვარსკვლავთ ბიჭუნა -
მაიმუნის, ადამიანისა და მანქანის ტვი-
ნზე უფრო მაღალი გონებით, რომელიც
მთარღვევს კოსმიურ სივრცეს დედამი-
წისკენ, საიდანაც დაიწყო მისი ევო-
ლუცია მილიონი წლის წინათ.

იღუმალი, მისტიკური, ღრმად შთა-

მბეჭდავი, 2001, თავს იკავებს კონკრეტული, ლოგიკური ინტერპრეტაციისაგან, რადგან ის არის უსტარო რეალური გრძნობის მიმართ. როგორც კუბრიკმა თავისთვის შენიშნა — ფილმი არის „არსებითად არასიტყვიერი ექსპერიმენტი... იგი ცდილობს უფრო მეტი ქვეცნობიერებასა და გრძნობას უთხრას, ვიდრე ინტელექტს“. მართლაც ფილმი სანახევროდაც კი არ შეიცავს დიალოგს. დანარჩენი ესაა ალტერნატივა ბრწყინვალედ შეზავებულ კლასიკურ და ავანგარდისტულ ელექტრონულ მუსიკასა და კოსმიურ სინემეს შორის. 2001-მა აგრეთვე ახალი სპეციალური ფოტოეფექტების ყამირი გატეხა (დუვლას ტრამპულისა და კოდ პედერსონის აღმოჩენები) განსაკუთრებით წინა პროექციის ტექნიკაში, რომელიც სრულყოფილად არის შესრულებული. დიდად პოპულარული 1968 წელს, ფილმს დღესაც კი დიდი შემოსავალი და სიცოცხლისუნარიანობა აქვს. მას მაღალი შეფასება მისცა კრიტიკოსმა ფრედ სილვამ როგორც ამერიკის ცხოვრებაში დიდმნიშვნელოვან მოვლენას, — ფილმი, რომელიც „აღწერს ამერიკული ყოფის მოუწყობელ მხარეს“ — ამ შემთხვევაში ფილმის ფორმის სიცარიელის ტექნიკა უკვე თავისთავად ტექნოლოგიური საოცრებაა. 2001 ყოველმხრივ უიშვიათესი კინემატოგრაფიული მიღწევაა; ეს არის გრანდიოზული არათხრობითი სპექტაკლი, წარმოდგენელი ტექნიკური ხელოვნებით, რომელიც მიუხედავად ამისა წარმოდგენს ადამიანის მღვთმარების მეტად ორიგინალურ და პერსონიფიცირებულ მხატვრულ გამოცემას⁵.

ველური სროვა;
„ზაფინა ზა ქონა“⁶

1968, 1969 წლებს, სამოქალაქო ომის შემდეგ ალბათ ყველაზე შავხელ წლებს ამერიკის ისტორიაში წინასწარ ჭვრე-

ტდენ და მოწმობდნენ მთელი რიგი ამერიკული ფილმები. „ბონისა და კლაიმბის“ მსგავსად მრავალი მათგანი ახალგაზრდა მაყურებელზე იყო გათვალისწინებული და ღიად თუ დაფარულად ენებოდა პოლიტიკურ ისტერიას, რომელმაც მოიცვა ერი ვიეტნამის ომის გამო. თუ ბონი და კლაიდი წარმოადგენდნენ, რომანტიულ მეამბოხეთა ტიპებს, რომლებიც ებრძოდნენ ომის შემდგომ ინდუსტრიულ-მილიტარულ კომპლექსს, რომელმაც ამერიკა აყვავებამდე მიიყვანა, სემ პეკინასს „ველური ხროვა“ (1969 წ.) შეეხოდა ამერიკის არცთუ უანგარო ჩარევას ვიეტნამის შიდა საქმეებში. ამ ფილმში, ნაჩვენებია სისხლიანი სასაკლაო, რომელსაც ტეხასის ქალაქში დაატრიალებს დაქირავებულ მძარცველთა და მკვლელთა ბანდა, პაიკ ბოშოპის (ვილიამ ჰოლდენი) წინამძღოლობით, რომელიც ალყაშემორტყმული აღმოჩნდება ამერიკის საზღვართან და მასზე მონადირეთაგან დევნილი გადავა მექსიკაში ახალი სამოვრების საძიებლად. დგას 1914 წელი, გაჩაღებულია მექსიკის ომი და ველური ხროვის წევრები არ იტყვიან გამომწვევად, ფრთხილად მოქმედებენ, მაგრამ ჯგუფი მაინც ხელში ჩაუვარდება მეფეის, გამხეცებულ გენერალს, რომელიც წინამძღოლობს ფედერაციის ჯარებს პანჩი ვილასა და მეამბოხეთა წინააღმდეგ. მეფეჩი, რომელსაც ბრწყინვალედ ანსახიერებს მექსიკელი რეჟისორი ემილიო ფერნანდესი, არის საშინელი სადისტი, რომელიც აწამებს და ხოცავს განურჩევლად ყველას. მისი სამხედრო ბაზა სოფელ აგუა ვერდში, არის, ასე ვთქვათ, კორუმპირებული დიქტატორული ხომალდი, რომელიც უცხო ქვეყნის მთავრობათა (ამ შემთხვევაში გერმანიისა და მისი მოკავშირეების) ძალაუფლებას და მათ მრავალნაცად ტექნიკას ემყარება. ბანდა დათანხმდება საზღვართან გადარცვოს ამერიკელთა იარაღით საჯეს მა-



ტარებული მეფეჩისათვის, ეს უკანასკნელი კი ცდილობს ხელთ იგდოს იარაღი მათთვის შეპირებული თანხის გადახდის გარეშე. ბანდა ეშმაკობაში აჯობებს მას, მაგრამ მეფეჩი შეიპყრობს ერთ-ერთ მათგანს — მექსიკელ ინდიელს, რომელიც აჯანყებულებს ეხმარებოდა — აწამებს და მოკლავს მათ თვალწინ. განრისხებული პაიკი და მისი ხალხი თავს ესხმის გენერალს და კლავს მას. ფილმი მთავრდება საშინელი სისხლისღვრით. ბანდიტები ხელში ჩაიგდებენ ფედერალისტების ტყვედამფრქვევს და საყოველთაო ხოცვა-ჟლეტის შედეგად სოფელი აღიგვება პირისაგან მიწისა.

სისხლისღვრის ეფექტი, რომლითაც იწყება და მთავრდება „ველური ხროვა“, ჩამოგავს ბონისა და კლაიდის ფინალს, გადაღებულს მრავალფეროვანი ღიზებისა და განსხვავებულსინქარიანი კამერის საშუალებით, რაც ლოკალურად აფიქსირებს სიკვდილის მომენტს. პენი თავის ფილმში სიკვდილის სცენას ქმნის კინეტიკური თანამიმდევრობათა გამოაგნებელი მონტაჟით, რაც ასე გავრცელდა ომისშემდგომ ამერიკულ კინოში; ქორეოგრაფიულად ეს სცენა გადაწყვეტილია კუროსავას მანერაში, შვიდი სამურაის საბრძოლო სცენების ასოციაციით. ფილმი თავიდან ბოლომდე წარმოადგენს ფართოკერანინი კომპოზიციის შესანიშნავ ნიმუშს, მაღალ-ოსტატურად გადაღებულს ლუსიენ ბაღარდის მიერ. მიუხედავად ამისა, იმ ხანად კრიტიკოსები შურაცხყოფილნი იყვნენ სისასტიკისა და სისხლისღვრის ასეთი მასშტაბების გამო. ფინალური სასაკლავო, ეს არის ერთგვარი სიგიჟის, ორგაზმის ექსტაზი; ჟლეტა მატულობს და მატულობს ვიდრე არ მიადწევს ეიზენშტეინისა (ან ბუნიუელის) პროპორციებს; ჩვენ ვხედავთ, რომ ერთი და იგივე ხალხი იხოცება და ისევ იხოცება. შემდგომში ამ „ჰეროიკული“ ძალადობის მსხვერპლნი ცეცხლის ხაზზე მოხვედრილნი უბრალო მაცხოვრებლები

ხდებიან. მაგრამ ერთი წლით ადრე ნანკენებ ამ აპოკალიფსურ ხოცვა-ჟლეტაში, შურაცხყოფილმა კრიტიკოსებმა ვერ განჭვრიტეს ვიეტნამში ამერიკის ინტერვენციის მისტიკური აღგებოდა. როგორც „ბონისა და კლაიდის“ შემთხვევაში „ველური ხროვის“ რევოლუციური პათოსიც გადაჭარბებული იყო თავისი დროისათვის — დღეს ძნელია იმის დანახვა, რომ თანდათანობითი სისხლის გამოშვება წარმოადგენდა სიახლეს ტრადიციულ კლიშეებთან შედარებით. მიუხედავად ამისა პენი და პეკინმა იყვნენ საიმედო ფილმის მწარმოებლები ომის პერიოდში. მათი წინამორბედების მსგავსად, რომლებიც ორმოციანი წლების მიწურულს „შავი ფილმის“ მიმდინარეობაში მოღვაწეობდნენ, მათ მიზანს შეადგენდა, თავიანთი მაყურებლისათვის თანამედროვე ამერიკული ცხოვრების ჭეშმარიტად შავნელი მხარეების ჩვენება, რომელიც ყოველმხრივ უკულვერლყოფილი იყო ამ აუღატორების მხრივ. მათ ფილმებში ხდება ძალადობისა და ხოცვა-ჟლეტის აღწერათა განზოგადება, რაც შემდგომ, სამოცდაათიან წლებში, გამოიყენეს და განავითარეს სხვა რეჟისორებმა. ორივე რეჟისორი, — პირველად ამერიკის კინოხელოვნებაში, ხაზგასმით აჩვენებს, რომ ადამიანის სხეული შედგება რეალური ხორცისა და სისხლისაგან, რომ არტერიული სისხლი ფეთქავს, იფრქვევა და არა წვეთავს; რომ ტყვიის ჭრილობები რჩება არა კოხტა, პატარ-პატარა ნაჩხვლეტების სახით, არამედ როგორც დიდი გაგლეჯილი ხერელი; და საბოლოო ჯამში ამ ძალადობას მოაქვს ტკივილით აღსავსე, ყოველგვარ სილამაზეს მოკლებული, ადამიანის გამანადგურებელი შედეგი. ამერიკული ფილმის რეალობასთან მიახლოებით, იმის ჩვენებით თუ რა შეიძლება უქნას თანამედროვე, უმძლავრესმა იარაღმა ადამიანის სხეულს, პენმა და პეკინმა მოახდინეს გადატრიალება პოლიტიკური ფილმის პირობითობაში; რომლის თანახმად სხეული არის მკვრივი და განუძარცვავი და, რომ სიკვდილი არის უბრა-



ლოდ მარადიული ძილის მდგომარეობა. ამ პირობითობის მსხვერუვა იყო ახალი მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იმ ერის მოქალაქეებისათვის, რომლის მთავრობამ იტვირთა ველური, გამანადგურებელი ომი სამხრეთ აღმოსავლეთ აზიაში, შორიდან მოქმედი კონტროლის გზით.

სიზმრის დასასრული.

1968 და 1969 წლებში ჩვენი ცხოვრების ძალმომრეობამ ეკრანებზე ვადმოხეთქა. ვეტერანი კინემატოგრაფისტის ჰასქელ ვექსლერის „გულგრილი შუაკაცი“ (1969) სწორედ იმ ძალმომრეობას გვიჩვენებს, რომელმაც ომის შედეგად გახლიჩა და თავის თავს დაუპირისპირა ამერიკა. მთავარი პერსონაჟია გაუცხოებული, საინფორმაციო კამერად ქცეული კაცი, რომელიც სწავლობს კინოკურსებზე თუ ადვილად როგორ დაახარისხოს და გაწმინდოს საინფორმაციო ნარევი ხარვეზებისაგან. როგორც თავად რეჟისორი შენიშნავს, „გულგრილი შუაკაცი“ წარმოადგენს კინოვერსიას, სადაც უკიდურესი გამწვავებათაა ნაჩვენები ის რეალური უკანა პლანი, რომლის საფუძველზეც 1968 წელს ჩიკაგოში, ეროვნულ-დემოკრატიულ ფრილობაზე, მოხდა არეულობანი. „უღარდელი მოგზაური“ (დენის ჰოფერი 1969) ასევე აშკარად გვიჩვენებს იდეოლოგიურად განხეთქილი ერის ძალადობასა და პარანიოზს, თუმცა კინემატოგრაფიული ღირსებების გარდა, ის ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ფილმები აღიარებულ იქნა თავისი რადიკალური სოციალური პერსპექტივის გამო. ამ ფილმში ორი ნარკოტიკის ქვეშ მყოფი ჰიპი თავიანთი მოტოციკლეტებით მიემგზავრებიან კალიფორნიიდან ფლორიდისაკენ „ამერიკის ძიებაში“, მაგრამ, როგორც რეკლამაში ვკითხულობთ „ისინი ვერ პოულობენ მას ვერსად“. სადაც არ მივლენ ყველგან მათ გამოიჩინა დაუფარავი სიმულვილით ხვდებიან და ბოლოს მოგზაურები გადა-

იხვეწებიან სამხრეთში ვიღაც შარავზის ყაჩაღებთან ერთად. ორკესტრირებული თანამედროვე როკის საფუძველზე, შეკავშირებული „ბონისა და კლაიდის“ თემატიკასთან, ფილმი ღრმად წვდება იმ თაობის პარანიოზს, რომელიც მტრულ, საომარ გარემოცვაში შეიგრძნობდა საკუთარ თავს; ყველაფერმა ამათ იმ ათწლეულისათვის ფენომენალური შემოსავალი მოუტანა ფილმს. წარმოება დაჯდა 375. 000 დოლარი, შემოსავალმა კი 50 მილიონ დოლარს მიაღწია, რამაც კონსერვატიული პოლიეუდი დაარწმუნა, რომ ახალგაზრდობის ახალი, დიდი ბაზარი ღია იყო მისთვის.

ამ რწმენამ მკვეთრად გაზარდა ბიუჯეტი „ახალგაზრდულ პრობლემათა“ ფილმებისა, პროტესტის, ნარკოტიკებისა და თაობის სხვა მტკივნეული თემების შესახებ. „პირდაპირი სვლით“ (რიჩარდ რაში, 1970) „თანდაყოლილი მტკიცება“ (სტიუარტ ჰავმენი, 1970), „გაინძერი!“ (სტიუარტ როზენბერგი, 1970), „ჯო“ (ჯონ გ. ავილდსენი, 1970), „პატარა ფაური და დიდი ჰალსი“ (სიდნეი ჯ. ფური, 1970) და „სისიკო პაიკი“ (ბილ ლ. ნორტონი, 1971) შესაძლოა ამ ტიპის ფილმებს შორის საუკეთესონი არიან, მაგრამ დანარჩენთა უმეტესობა იმდენად სუსტი აღმოჩნდა, რომ მათი პრემიერების შემდეგ ტელევიზიაშიც კი არ შეიყვია ისინი.

ეპოქის მხოლოდ ახალგაზრდულად ორიენტირებული დრამატული მომავალი რეალურ სიმკვეთრეს აღწევს სტანდარტული პროდუქციის ბიუჯეტის პირობებში არტურ ჰენის არაჩვეულებრივ ფილმში „აღსას რესტორანი“ (1969), ესაა თითქმის უსიუფეტო ფილმი საპროტესტო მოძრაობის იდეალობის მხვრევის შესახებ. თუმცა მეორე მხრივ, იგი წარმოადგენს სიცოცხლით სახვე ფილმს, განსაკუთრებით გათვლილს ახალგაზრდა მაყურებელთა ბაზრისათვის, ვიდრე ისეთი ფილმები, როგორიცაა „მონტერეი პოპი“ (დ. ა. პენებეიკერი, 1969) და „ცოფიანი ძაღლები და ინგლისელები“ (პიერადაიჯი, 1971) ისინი

ცდილობდნენ ადგილიდან ცოცხალი როკ-კონცერტის განცდა კინოაუდიტორიის წინაშე, მაიკლ ვედლეის „ხეადამიანები“ (1970) და განსაკუთრებით ალბერტ და დევიდ მაისლის „ვიმი შელტერი“ (1971) ცდილობდნენ სერიოზული დასკვნები გამოეტანათ როკ მუსიკის ბუნების შესახებ, მათი კონცერტების სოციალურ მეტაფორებთან მიახლოების გზით.

1969-70 წლების „საყმაწვილო კულტის“ დუდილმა მალე ანალგაზრდულ მოძრაობად იფეთქა, რომელმაც უფრო და უფრო დაკარგა ორიენტაცია და პოლიფუდი ისევ დაუბრუნდა პროდუქციის ტრადიციულ ფორმას. ისეთი მრავალი, მნიშვნელოვანი ფილმების ფონზე, როგორცაა „ბონი და კლაიდი“, „ველური ხროვა“, „2001“ და „გულგრილი შუაკაცი“ გამოჩნდა, რომ ამერიკა სათავეში ჩაუდგა მძლავრი კინემატოგრაფიული (და სოციალური) რენესანსის პროცესს. ნიშანდობლივია, არა მხოლოდ ზემონახსენები რეჟისორების მიმართ, სტენლი კუბრიკის გამოკლებით რა თქმა უნდა, რომ ამ პროცესმა თავისი წვლილი შეიტანა და ერთგვარად გააბათილა გვიანი, სამოცინაი წლების უძრაობა. არტურ პენის „პატარა, დიდი კაცი“ (1970), „ღამის მოძრაობანი“ (1975), „მისურის განთიადები“ (1976) და „ოთხი მეგობარი“ (1981). ყველა მათგანი სერიოზული, ინტელექტუალური, ოსტატურად გადაღებული ფილმებია, მაგრამ ვერცერთი მათგანი ვერ შეედრება ვერც ორიგინალობითა და ვერც სიცოცხლისუნარიანობით „ბონი და კლაიდს“. პეკინპას გენია მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის ჩვენებისა სამოცდაათიან წლებში თვითპლაგიატებიდან („ჩილის ქოფაკები“ 1971) თვითპაროდიაში („გაქცევა“ 1972; „მკვლელთა ელიტა“ 1975, „კონვო“ 1978) გადაიზარდა, თუმცა, სანამ შოულობდა სამუშაოს, ის აგრძელებდა

საინტერესო ფილმების შექმნასაც „ნიორ ბონერი“, 1972. „პატ გარტი“ და „ბილი ბავშვი“, 1973; „მომართვი ალფრედო გარსიას თავი“ 1974; „რკინის ჯვარი“ 1977; „ოსტერმენის ვიკენდი“ (1983), ვიდრე მის გარდაცვალებამდე 1984 წ. კუბრიკმაც კი, რომელიც ასეთი მკაფიო ფიგურაა, ვერ შექმნა ფილმი, რომელიც მეტოქეობას გაუწევდა 2001-ს თავისი ისტორიული მნიშვნელობებით, თუმცა ზოგი კრიტიკოსი თვლის, რომ მისი მცდელობა ალადგინოს მეტზრამეტე საუკუნის ნოველის სტრუქტურა „ბარი ლინდონში“ (1975; თეკერის ნოველის მიხედვით) უახლოვდება ამ შესაძლებლობას. მისი შინაგანი ძრწოლვის ეპიკურობა, ნათება, შეთვისებული სტეფან კინგისგან ოდნავ მის სასარგებლოდ ხრის კრიტიკული შეფასების სასწორს; მისია „სავსე აბჯარი“ (1987) წარმოადგენს ნათლად გარკვეულ დასაბუთებას, თუ რატომ ვიმყოფებოდით ჩვენ ვიეტნამში.

ჰაქსელ ვექსლერი 1968 წლიდან გვევლინება უმთავრესად როგორც კინემატოგრაფისტი; რეჟისორის რანგში იგი თანამშრომლობდა საულ ლანდაუსთან ფილმებში „ინტერვიუ პრეზიდენტ ალიენდესთან“ (1971) და „რეპორტაჟი წამების შესახებ ბრაზილიაში“ (1971), აგრეთვე ემილ დე ანტონიოსთან ფილმში „მეტრო“ (1976), მაგრამ ბოლოს დაუბრუნდა ძნელად შესაქმნელ „ლათინოს“ (1985) და სხვა მხატვრულ ფილმებს დაწყებულს ნიკარაგუას ომის დროს. დენის ჰოფერმა, რომლის, როგორც რეჟისორის, წარმატება თავდაპირველად სრულიად საფუძელიანი იყო, „უდარდელი მოგზაურის“ შემდეგ სამი მხატვრული კერანოზაცია დაასრულა „უკანასკნელი ფილმი“ (1971), „სილურჯის გარეთ“ (1980) და „ფერები“ (1988), მაგრამ ვერცერთი მათგანი ახლოსაც ვერ მივი-

და იმ პირველ ფილმთან. გვიანი სამოციანი წლების პროდუქცია, მართალია შეკუმშულად, მაგრამ ნათლად შეიცავს პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ ფერმენტს, ესაა ამერიკული ფილმის დიდი შემოქმედებითი პერიოდი, რომელმაც თავისი წვლილი შეიტანა იმ შემადარწუნებელი დროის ტრადიციათა რღვევაში, როგორც ფორმის ასევე შინაარსის მხრივ. ის თვისობრივად, თუმცა არა ხარისხით შეიძლება შევადაროთ ჩეხურ რენესანსს, რომელიც წინ უსწრებდა 1968 წლის საბჭოთა ინტერვენციას. ლიბერალიზაციის იმედი, შემოქმედებით ენერგიაში აზვირთდა, რომლის ზეგავლენა მაშინაც კი იგრძნობოდა, როცა ეს იმედი უკვე დამსხვრეული იყო.

შენიშვნები:

1. 1956-1972 წლებში საარსებო თანხამ შეერთებულ შტატებში მიაღწია 53,9 პროცენტს, კინოთეატრალურ დასწრებათა ფასი კი 160 პროცენტამდე ავიდა.
2. უცხოური ფილმების ცირკულაცია ამ ქვეყანაში შემცირდა უკანასკნელი ორი ათწლეულის მანძილზე, როგორც გარეშე მიზეზების, ასევე რეკლამებისა და ფილმების გავრცელებებზე ქვეყნის შიდა ფასების გამუდმებული ზრდის გამო.
3. რამდენადაც კინოშემსწავლელთა სტუდიების რაოდენობამ იმატა შეერთებულ შტატებში, მრავალმა ამერიკელმა მოქალაქემ მიაღწია ე. წ. ფილმის ან საინფორმაციო განსწავლულობის მდგომარეობას. (ჩარლზ ველიკის ტერმინია — კინოგანსწავლულობა. იხ. მისი „ფილმი ხელოვნებათა შორის“ (ნიუ იორკი. ვიკინგი. 1978). ამერიკული კინოინსტიტუტის „ფილმისა და ტელევიზიის საკოლეჯო კურსის მეგზური“ 1981 წლისათვის მოიცავდა 8 ათასამდე ასეთ კურსს ექვსასი ამერიკული კოლეჯისა და უნივერსიტეტისათვის.
4. ფილმი იმდენად პოპულარული იყო ეკრანზე გამოხვედრის პერიოდში, რომ მისმა თაყვანისმცემლებმა საკულტო ფორმებიც კი შექმნეს—

მაჰაკათათვის ორბორტიანი პერანგები და ფარულებიანი ქულები — „განრისხებული კლაილის“ სტილში და მოდა ქალებისათვის — ბონის მრავალნაკეციანი მინიკაბა. შეგებლთ „ტყვიით დაცხრილული“ გამჟღავნებელი ეტიკეტები კი შეგებნათ საკუთარი მანქანის პარპრიზზე გასაკრავად, ზუსტად ისეთი ნატყვიარი, როგორც ეს კლაიდის მანქანას ჰქონდა.

5. ახალგაზრდულ თავშესაფართა უმოწყალო სიძვირის მოტივი გასდევს აგრეთვე ფილმებს: „ქუქუიანი მერი“, „შეშლილი ლერი“ (ლერი ჰაუფი „1974) და „ალოა ბობი და როუზი“ (ფლოიდ მუთრუსქსი (1976). „კრიმინალური ჯგუფის პროდუქცია ისეთი საინტერესო ფილმები, როგორცაა სემ პეინმანს „გაქცევა“ (1972), რობერტ ალტმანის „ქურდები ჩვენსავით“ (1974), ტერენტი მალაის „სული მიწები“ (1974), სტივენ სპილბერგის „ტკბილი ქვეყნის ექსპრესი“ (1974) და ტედ კოტჩეფის „დოკისა და ჭინის სასაცილო ამბავი“ (1977). ბონისა და კლაიდის წინამორბედებად შეიძლება ჩავთვალოთ ფრიც ლანგის „ერთხელ ოდესღაც ცხოვრობდი“ (1937), ნიკოლას რეის „ისინი ცხოვრობდნენ დამე“ (1948) და ჯოზეფ ჰ. ლევის „შეშლილი თოფი“ (1950).

6. შექმნილია ამონახსნების ორი სისტემის ურთიერთქმედებით: გონების სამეტყველო უნარი-სა და მათემატიკური, კომპიუტერული მეცნიერების სინთეზის საფუძველზე — „ევერისტიკისა“ და „ალგორითმის“ საფუძველზე.

7. ზეპროექციის უფრო ეფექტური ალტერნატივა (იხ. გლოსარიუმი), რომელიც უშუშის მძივებით მოფენილ რეფლექტურ ეკრანზე ალიბეჭდება. უკან პლანზე გამოსახულება მიიღება პატარა-პატარა მოვერცხლილი სარკეების საშუალებით, ორივე პლანი შთანთქავს და ირეკლავს სინათლეს კამერის ორმოცდახუთ გრადუსიანი კუთხის ლინზებიდან. პროექციისა და კამერის ამ ოპტიკური პოზიციის შემთხვევაში კამერა აღარ აღბეჭდავს მსახიობებისა და გადაღლები ხელსაწყოების ჩრდილებს ეკრანზე. განსაკუთრებით მკვეთრი სტუდიური განათება გამოიყენება მსახიობებისა და ხელსაწყოების უკანა ანარეკლების ასალავმავად. პროექციის ამოწყვეთის ეს პროცესი სტუდიის ნახევარ სივრცეს მოითხოვს და ეკრანზე გამოსახულს მეტ დამაჭერებლობას ანიჭებს.

2001-სთვის სპეციალური ეფექტების შექმნას 18 თვე დასჭირდა და 6,5 მილიონი დოლარი დაჯდა. ფილმის სრული ბიუჯეტის 60%-ზე

მეტი ვარსკვლავთომისა და სხვა შემდგომი ფილმების სპეცეფექტების ხარჯმა გადააჭარბა ამ მასშტაბებს. 2001-ის ეფექტების სრული დაანგარიშება მოცემული აქვს ჯონ ბროსნანს წიგნში „კინო ჯადოქრობა“.

კინოს სპეციალურ ეფექტთა შესახებ. ნიუ-იორკი მარტინ პრესი, 1974. გვ. 218-19.

8. კუმბრიკის საუკეთესო ფილმები როგორც ტექნიკურად, ასევე ინტელექტუალურად ყოველთვის ათწლეულთა წინ უსწრებდნენ თავიანთ დროს. მისი კლასიკური, ომის საწინააღმდეგო ნაწარმოები „დიდების ბილიკები“ (1957) იწყება საფრანგეთის არმიით I მსოფლიო ომის დროს და გვიჩვენებს სამხედრო გონებაშეზღუდულობის ერთგვარ სახეობას, რომელმაც ჩვენ ვიეტნამის ომამდე მიგვიყვანა. „დოქტორ სტარჯელონე ან როგორ ვისწავლე შიშის დაოკება და როგორ შევიყვარე ყუმბარა“ (1963) ეს არის შავი კომედია ბირთვული განადგურების გარდუვალობის შესახებ, რომლის მოლოდინი ახალი ფრონტის ოპტიმიზმთან ერთად ჩნდება. მექანიკური ფორთოხალი (1971), ანტონი ბარჯის ნოველის მიხედვით გვიჩვენებს „პანკ“ კულტურის ძალადობისა და ნარკოტიკუმის გაუცხოებულ მომავალს გვიან სამოცდაათიან და ოთხმოციან წლებში. „ციმციმი“ (1980) არის ნაკლებ ტრადიციული საშინელებათა ფილმი, ამერიკაში შიდა ძალადობისა და ბავშვთა გაუბატიურების ხანგრძლივი ისტორიის შესახებ, „სავსე აბჯარი“ (1987), აქ ქვეყანა წარმოდგენილია როგორც ერთგვარი დისნეი-ლენდი, რომელშიც ვიეტნამის ომი კარგად მოწყობილ საჯირითო სანახაობას შეადგენს.

9. ვიეტნამის ომში გავრცელებული სლენგი, რომელიც ნიშნავს ქლეტას ავტომატიური ცეცხლატყორცნით.

ინგლისურიდან თარგმნა
გაბუკა დოლიძემ



ომარ კელატრიშვილი





რულების მანერით. გარდა ამისა, ჩვენი სალამური ენიანია და მისი დიაპაზონი სამ ოქტავამდეა, ზემოთ ჩამოთვლილი ინსტრუმენტები კი უწინა და მათი დიაპაზონი განისაზღვრება ერთი ოქტავით. ასე მცირე დიაპაზონში კი მხოლოდ პრიმიტიული მელოდიების შესრულება შეიძლება.

მინდა გავიხსენო ერთი შემთხვევა: სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი „რუსთავი“ ვასტროლებზე იმყოფებოდა საფრანგეთში. იქ დაუშვებობრივ მეტად სანდომიან, სამოც წელს გადაცილებულ კაცს, პროფესიით ფლეიტაზე დამკვრელს, ერთ-ერთი უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებლის პროფესორს იან თხემს. მან მომიწონა, როგორც სალამურზედ დამკვრელი და მთხოვა სახლში ვწვეოდი, დამეთვალეირებინა მისი ჩასაბერი საკრავების მუზეუმში, რომელიც მსოფლიოს ხალხთა ოთხას ინსტრუმენტს ითვლიდა. როდესაც ამ უნიკალურ კოლექციას ვათვალიერებდი იან თხემმა მთხოვა ჩამომეღო ერთ-ერთი ინსტრუმენტი და მასზედ დამეკრა რომელიმე ქართული მელოდია. თხოვნა კი შევესრულე, ჩამოვიღე, მაგრამ გავწილებული დავრჩი: თითები სათითურზე მოვირგე და გადავწყვიტე გახმაურებული „სულიკო“ დამეკრა, მაგრამ ნურას უკაცრავად, როგორ არ ვეცადე, როგორ არ ვეწვალე, მაგრამ ვერაფერს გაეხდი. სხვა საკრავებიც ჩამოვიღე, მაგრამ ამაოდ. ბატონი იანი მიფურებდა და გულიანად იცინოდა, მე კი დაბნეულობისაგან მხრებს ვიჩეჩებდი. ბოლოს ისევე ჩვენმა სალამურმა გამოიძვანა მდგომარეობიდან, ეტაცე ხელი იქვე ჩამოკიდებულ ჩემს მიერ ნაჩუქარ სალამურს და ხელდახელ ჩამოვარაკრაკე „ტარანტელას“ პასაჟებს. იანი ბრავოს ძახილით მხარზე ხელს მირტყამდა, შემდეგ, გამომართვა ჩვენი სალამური და მშვენივრად შეასრულა „სულიკო“. ის ჩასაბერი საკრავები კი, რომელსაც მე ვერა გავუგე რა, კარჩაკეტილი, პროვინციული ინსტრუმენტები იყო... მომიბრუნდა მასპინძელი და მითხრა: მხოლოდ ქართველმა ერმა შექმნა ინსტრუმენტი, რომელსაც ინტერნაციონალური ფლერა აქვს და მუსიკალურად კანონზომიერი წყობაა. თქვა და თავის ადგილას ჩამოჰკიდა ჩვენი სალამური.

სიკალურად კანონზომიერი წყობაა. თქვა და თავის ადგილას ჩამოჰკიდა ჩვენი სალამური.

არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი ნებისმიერი ნივთიერი მასალა — თუნდაც თიხის უბრალო დოქი — ძვირფასია მონაპოვარია. სამარხში მუსიკალური საკრავის აღმოჩენა მით უფრო ძვირფასია, ვინაიდან იგი მატერიალურის გარდა სულიერი კულტურის ძეგლიცაა. საქართველოში სალამურის უძველეს წარმომობას გვედასტურებს 1938 წ. მცხეთაში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრები, რომლებმაც შუქი მოფინა ჩვენი მუსიკალური კულტურის შორეულ წარსულს.

ერთ-ერთ სამარხში, სადაც 14-15 წლის ბიჭუნა განისვენებდა, ჭირისუფალთ ჩაყვრლებინათ ბევრი სხვადასხვა სახის ნივთი, მათ შორის თიხის ჭურჭელი, იარაღი და სხვა. აქვე იყო ძველსაგან გაკეთებული უწინა სალამური. ექსპედიციის ხელმძღვანელმა ბატონმა ივ. ჯავახიშვილმა ამ სამარხს „პატარა მწყემსი ბიჭის“ საფლავი უწოდა, რომელიც დათარიღდა ძველი წელთაღრიცხვით XII-XI საუკუნეებით. აღმოჩენილ სალამურს თუ დაუშვებობრივით, თვალნათლივ შევამჩნევთ ინსტრუმენტის დამუშავების მაღალ კულტურას. სწორედ ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ საქართველოში ოდითგანვე არსებობდა სალამურზე დაკვრის ტრადიცია, ამრიგად „დაბადების“ ებრაული ტექსტი, რომ გვეუბნება სალამურის გამოგონება ქართველი ერის წინაპრებს თუბალებს (იბერებს) ეკუთვინისო, მცხეთის არქეოლოგიურ გათხრებში აღმოჩენილმა სალამურმაც დაგვიდასტურა. ერთ-ერთ პირველს მეც მხვდა წილი და ბედნიერება სამი ათას ორას წლის მანძილზე დაღუპებულ ძველთაძველ იბერიულ სალამურში თანამედროვე ქართული სული შთამებერა.

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საერთო-ქრისტიანული ძირები

ვასილ კუცაო

საერთო-ქრისტიანულ ძირებზე მსჯელობა შეიძლება შუა საუკუნეების ქრისტიანული სამყაროს ნებისმიერ ეროვნულ ხელოვნებასთან მიმართებაში, განსაკუთრებით პირველი ათასწლეულისა. რატომ არის, რომ ამ შემთხვევაში წინ წამოიწია საქართველომ? პირველყოფლისა იმ მიზეზით, რომ არსად, როგორც ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთ ევროპაში, ისე მრავლად არ შემორჩენილა ძეგლები, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნიან სულიერი კულტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. მეორე ათასწლეულის დასაწყისამდე ის წარმოდგენდა ერთიან მთლიანს და ამიტომაც, მისი აღმოსავლურ-ქრისტიანული შტო ასე ახლოსა ლათინურ დასავლეთთან. საქართველო ქრისტიანული აღმოსავლეთის ნაწილია და შუა საუკუნეების მისი ხელოვნება, შესატყვისად, მთელი რეგიონის კულტურული განვითარების სარკედ გვევლინება. თუკი მიზნად დავისახავთ წარმოვჩინოთ ეროვნული ხასიათის ადგილობრივი ნიშნები, ძეგლებში რომ ვლინდება, უნდა ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ საერთოზე, არამედ უფრო შემოქმედებითი თავისებურებების გამოვლენაზე. ეს თავისებურებანი ფართოდაა გაშუქებული ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ამ შემთხვევაში ჩვენ, ბუნებრივია, უფრო გვიანტერესებს უძველესი ეროვნული კულტურის საერთო-ქრისტიანული კონტექსტი და მისი საერთო-ქრისტიანული ძირები. მათი გამოვლენა არ ითხოვს დამატებით არქეოლოგიურ სამუშაოებს და მათემატიკურ გა-

ანგარიშებებს. შესასწავლი მასალა ისე უხვი და ხელმისაწვდომია, რომ ხელოვნების ისტორიკოსს, შესაძლოა, უფრო ორიენტირის დაკარგვა დაემუქროს, იღუშვიების ტყვეობაში მოექცეს. ამას რომ განვერიდოთ, შეგნებულად შემოვიფარგლებით სახვითი ხელოვნებით, ძირითადად ყურადღებას დავუთმობთ ძეგლებს, რომლებიც შეიძლება განვიხილოთ როგორც საკვანძონი.

შუა საუკუნეების ევროპული ცივილიზაციის ისტორიაში სახედისწერო როლი ითამაშა ბოლო ასწლეულებმა, როცა უახლესი კულტურული მიმართულებანი ძირითადად, უძველესი დროის „მარადიულ“ ნაგებობათა ნანგრევებზე ამოიზრდებოდა. საქართველოს საკმაო მანძილით ჩაუქროლა ამ გრივალმა და ხელუსლებლად დატოვა მთებში და ხეობებში განთავსებული ნაგებობანი. ძარცვას ვერ გადაურჩა მხოლოდ ადგილად მისაწვდომი საეკლესიო საღაროები. ხელოვნების ნაწარმოებთა და დამწერლობის ნიმუშებთან ერთად შემონახული იქნა უძველესი თქმულებანი, რომლებიც ცივ ქვას აცოცხლებენ, გამოაბრწყინებენ ვერცხლის ნაკეთობებს, ახლებურად ამტყველებენ ძვირფას ქვებს და თრთოლვას ვერიან თითებს, რომლებიც სასწაულად გადარჩენილი წიგნის შეჭმუჭუნულ ფურცლებს ეხებიან მისი გადაფურცვლისას. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება შეიმცენება როგორც მომწუსხავი გალობა, ფიქრისკენ რომ გიბიძგებს. თანდათან, როგორც მიმქრალ ბურუსში, ერთიმეორეზე გამოიკვეთება მოვლენები...

შუა საუკუნეების საქართველოს ის-



ტორია, პირველ რიგში, არქიტექტურის ძეგლთა წარმატებული შესწავლით, ეროვნული მხატვრული კულტურის სიმამლეთა გააზრებით ყალიბდებოდა. ამ საქმეში განსაკუთრებით დიდი წვლილი აქვს აკადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილს და მის სკოლას. როგორც ცნობილია, ხუროთმოძღვრება ძირითადი მასალაა სხვა აღმოსავლურ-ქრისტიანული კულტურის კვლევასთან მიმართებაში. გარდა ამისა, საქართველო მდიდარია ქვის პლასტიკის ნიმუშებით, რომლებიც ორგანულადაა დაკავშირებული არქიტექტურულ ნაგებობათა ფასადთან და ინტერიერთან; აგრეთვე ლითონქანდაკეობით, საწიგნო მინიატურით, ხატწერით, კედლის მოხატულობით. ყოველივე ამის ფართო კვლევას ემატება მხატვრული ნაქარგობა, რომელიც შედარებით მოგვიანო, მაგრამ თავისი მხატვრული გააზრებით ტრადიციული ნიმუშებითაა წარმოდგენილი. საფუძვლიანად არის შესწავლილი ტიხრული მინაქარი, სისტემატიზებულია ხეზე კვეთა. ამრიგად, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების თანამედროვე ისტორიკოსს ხელეწიფება ძეგლთა ძალზე ფართო და მრავალფეროვანი წრე, რომელიც კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოგვიდგენს როგორც დიდ, რთულ მოვლენას. ამჯერად ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი ადრეული ეტაპები.

ქრისტიანობა, რომელიც სირიიდან და პალესტინიდან შემოვიდა IV საუკუნის პირველ ნახევარში, საქართველოში სახელმწიფო რელიგიად იქნა აღიარებული და ამ დროიდან ქვეყნის აღმოსავლეთ ნაწილში აქტიურად ვითარდება ეროვნული დამწერლობა და ხელოვნების დარგები. დასავლეთ საქართველო ბიზანტიის პოლიტიკური და კულტურული გავლენის სფეროებში მოექცა. რამდენადაც ამ პერიოდში ქრისტიანული ხელოვნება ჩამოყალიბების და დამკვიდრების სტადიაში იყო, მიმდინარეობდა გამოსახვის საშუალებათა ძიება და შერჩევა ელინისტური და გვიანრომაული კულტურის არსენალიდან, — საქართველო ვერ აცდა ამ პრო-

ცეს. ყოველ შემთხვევაში საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული ძველი ქრისტიანული ტაძრები ამგვარი დასკვნის გამოტანის საშუალებას გვაძლევს. ბოლნისის სიონი (478-493) — სამნავიანი ბაზილიკა მინაშენებით — რამდენადაც მოგვაგონებს მცირე აზიის ცენტრალური რაიონების ნაგებობებს, სადაც ჭარბობს საკურთხეველის აბსიდები გვერდითი სათავსების გარეშე. თუმცა V-VI საუკუნეების ქართული ტაძრები არსებითად განსხვავდება ელინისტური ტიპის ბაზილიკებიდან, ამ უკანასკნელის ცალკეული ელემენტები (მრგვალი სვეტები) უკვე ცნობილი იყო. VI საუკუნის შუახანებში ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში გამოიშვა ელემენტი „სამეკლესიანი ბაზილიკა“, აგებდნენ, აგრეთვე, გუმბათოვან ტაძრებს, რომლებიც გენეტიკურად იყო დაკავშირებული ახლოაღმოსავლეთის ადრე-ქრისტიანული დროის არქიტექტურულ ნაგებობათა ფართო ჯგუფთან. განვითარების სხვა ხაზს ავლენს შავი ზღვისპირა საქართველოს ადრექრისტიანული ხანის ხუროთმოძღვრება, რომელიც ბიზანტიურს უახლოვდება, თუმცა არა იმდენად, რომ ამ უკანასკნელის პირდაპირ გავლენას მიუთითებდეს. ტაოკლარჯეთის არქიტექტურაში სომხეთთან მეზობლობაც აირეკლა (ტეტრაკონქი მრგვალი ფამატურით, მრავალაბსიდიანი ეკლესიები, მრავალფრონტონიანი კარნიზები, გუმბათის ყელი), ბიზანტიისაგან სრულიად დამოუკიდებლად, რაც მხოლოდ ეროვნული ტრადიციებით იყო განპირობებული.

შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკა, თავისი იკონოგრაფიით, მჭიდროდაა დაკავშირებული ადრექრისტიანულ ძეგლებთან. საგულისხმოა, რომ მასში სჭარბობს სწორედ ის სიუჟეტები, რომლებიც სახასიათოა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების განვითარების ადრეული პერიოდისათვის. მათ მიეკუთვნება, პირველყოფლისა, ძველი აღთქმის სცენები, როგორცაა — დანიელი ლომის ხახაში, ზედა თმოგვის ეკლესიაში (VI ს.) რომ არის გამოსახული, აგრეთვე უსანეთში (VIII ს.), წირკო-



ლის რელიეფზე, მარტივის (VII ს.) ტაძრის დასავლეთის ფასადის ფრიზზე, თელოვანის (VIII-IX ს.) ეკლესიის დასავლეთის შესასვლელის თავზე, სხვადასხვა იკონოგრაფიული ვარიანტით. ეს სიუჟეტი ყველაზე პოპულარულია, ის გვხვდება რომაულ კატაკომბებში და სარკოფაგებზე, რელიეფებზე კონსტანტინოპოლიდან, ირლანდიურ ქვის ჯვრებზე ტალინიდან. ქვის პლასტიკის უძველესი ნიმუშები ქრისტიანული თემატიკით, რომელიც V საუკუნის მეორე ნახევარს მიეკუთვნება, მოწმობს, რომ საქართველო შედარებით ადრე ჩაერთო აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საერთო მიმართულებაში, თუმცა მისი შემოქმედი ოსტატები ითვალისწინებდნენ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს, სასანიდური კულტურის მიერ რომ იყო ინსპირირებული. ამ ზეგავლენის გამოძახილი შეიძლება დავინახოთ ბოლნისის სიონის კაპიტელებში.

ქართულმა კოლონიებმა სირიასა და პალესტინაში, მოგვიანებით კი ათონის ივერთა მონასტერმა ძალზე შეუწყვეს ხელი შუა საუკუნის ბერძნულ-აღმოსავლური კულტურის მსხვილ ცენტრებთან ფართო კავშირების დამყარებას. VI საუკუნეში საქართველოს კავშირი რომ ჰქონდა რომთან, ამას მოწმობს პაპის გრიგოლ დიდის წერილი ქართველ კათალიკოს კირიონთან, სადავო დოკმატური საკითხების განმარტებით 870-872 წლებში რომში გაემგზავრა ილარიონ ქართველი — ბიზანტიის იმპერატორისა და კონსტანტინოპოლის პატრიარქის დავალებით, ორი მოწაფის თანხლებით. როგორც ათონის ივერთა მონასტრის დამაარსებელთა, იოანეს და ექვთიმეს ცხოვრება ადასტურებს, მათ გულთბილად მიიღეს რომიდან ჩამოსული ბენედიქტელი ბერი ბენვენუტო დუკი მისი თანხლები ექვსი მოწაფით, როგორც ცნობილია, აღმოსავლეთ საქართველოში, VI საუკუნის დასაწყისამდე მონოფიზიტობა უპირატესი იყო და იერარქიის წარმომადგენლები მონაწილეობას იღებდნენ დვინის ტაძარში (506 წ.) მხოლოდ

574 წელს, ბიზანტიის გავლენის გამო, ლიერებასთან ერთად, მონოფიზიტების პოზიციები შეირყა და VII საუკუნის დასაწყისში ქართული ეკლესია უკვე ბეჯითად შლიდა მის კვალს. ყოველივე ეს არ შეიძლებოდა არ ასახულიყო კულტურულ ორიენტაციაზე, მაგრამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა VI საუკუნეში სირიიდან ქართველი ბერების ქართლში დაბრუნებას. უდაბნოელები არა მხოლოდ აარსებენ სავანეებს, არამედ აქტიურ მონაწილეობას იღებენ ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. გიორგი წებინაშვილის აზრით, მათ შესაძლოა ჩამოეტიანათ ხელოვნების სხვადასხვა პორტატიული ნაწარმოები (მათ შორის პალესტინური ამპულები), რომელსაც ქართველი ოსტატები ნიმუშებად იყენებდნენ. ამგვარი მოდელების არსებობას ადასტურებს შემორჩენილი ძეგლები.

გადმოცემის თანახმად, არაგვის მარცხენა ნაპირზე, მცხეთასთან ახლოს, მაღალ კლდეზე IV საუკუნის დასაწყისში მირიან მეფემ აღმართა დიდი ჯვარი (ერთ-ერთი მის მიერ შესრულებული სამი ჯვარისაგან), რომლის თავყვანისსაცემად მრავლად მოდიოდნენ როგორც ქართველები, ისე სომხები. უეჭველია, რომ მის პროტოტიპს წარმოადგენდა გოლგოთას მთაზე აღმართული ჯვარი, რომელიც რომაელმა მლოცველმა აღწერა. ეს წმინდა მიწა მან მოინახულა 372 და 394 წლებში და ძვირფასად შემკულ ამ ჯვარს იგი უკავშირებს კონსტანტინე დიდს.

ქვებით უხვად მოიჭვილ ამ დიდებულ ჯვარს, წმ. პუდენციანის (401-417) სახელობის რომის ეკლესიის აბსიდის მოზაიკიდან დაწყებული, ხანგრძლივი დროის მანძილზე აღბეჭდავენ ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრები. მისი მიბაძვით ჯვრებს ფარავენ ნაირნაირი ორნამენტული ნახატებით. საქართველოში, მცხეთის ჯვრის გავლენით, დაკვიდრდა წესი ეკლესიის შუაგულში, საკურთხევლის წინ მაღალ კვარცხლბეკზე აღმართათ ვერცხლის რელიეფური ფირფიტებით მორთული დიდი ხის ჯვარი. ამაში არ



შეიძლება არ დაინახოთ კავშირი ადრეულ იერუსალიმურ პრაქტიკასთან, ქართულ საეკლესიო ცხოვრებაში რომ გამოვლინდა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტაძრის ინტერიერში დიდი ხის ჯვრის აღმართვა დასავლეთში შემორჩა XVI საუკუნემდე.

გარდა ამისა, საქართველოში ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდიდან დაწყებული, როცა მცხეთის ჯვარი აშენდა და მისი გუმბათის ქვეშ მოთავსდა ოქტოგონი ბალუსტრადაზე ამადლებული ჯვრით, შემორჩა რელიეფებით შემკული ქვის სტელეები (V ს. ბოლო მეოთხედი — VII საუკ. შუა ხანები), აგრეთვე დიდებული კვარი, ჯვრის ამადლებების კვეთილი კომპოზიციით, ოთხი ანგულრიზით (VII საუკ. პირველი ნახ.). ქვის ჯვრები, რელიეფური გამოსახულებებით, რომლებიც არტუთ იშვიათად თავისი წყობით რთულ ციკლებს წარმოქმნიან, განსაკუთრებით გავრცელებული იყო ირლანდიაში VIII-XII საუკუნეებში და წარმოადგენდა მხატვრულ მიმართულებას. ქართული ქვის სტელეებზე, რა თქმა უნდა, ის არ გვხვდება, მაგრამ სამაგიეროდ შეინიშნება იკონოგრაფიულ სქემათა არქაულობა, შორეულ ირლანდიელ მოქანდაკეთა ხელოვნებასაც რომ ახასიათებდა და რომლის ძირები ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან მომდინარეობს, რამდენადაც ადრე შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების იკონოგრაფია და სტილი საკმაოდ შესწავლილია, ადარ გავიშორებთ საერთო დასკვნებს, რომელიც კომპოზიციურ გადაწყვეტას და მხატვრული ფორმის ძიებებს ეხება. უფრო ლოგიკური იქნება იმ მოტივების გამოყოფა, რომელიც VI-VII საუკუნეების ქართულ პლასტიკას აახლოებს ძველთა ფართო წრეებთან, სულ სხვა ეროვნულ გარემოში რომ აღმოცენდა ამავე ეპოქის მანძილზე.

ადრე შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში ქრისტეს ამადლების გამოსახულებანი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ამ თემის ესქატოლოგიური ხასიათის გამო, რომელიც საიმპერატორო იკონოგრაფიის ატრიბუტთა გამო-

ყენებით რეალიზდება. ყველაზე გავრცელებულ რედაქციას წარმოადგენს სქემა — ტანტზე მჯდომი ქრისტე მიჰყავს ორ ანგელოზს. ამ სქემას ვხვდავთ ქვემო ბოლნისის სამეკლესიანი ბაზილიკის მთავარი შესასვლელის არქიტრავეზე, სტელაზე ხანდისიდან, მითითებული სქემის მეორე ვარიანტზე ანგელოზებს ხელთ უპყრიათ მედალიონი ქრისტეს გამოსახულებით (მკერდამდე). ამ ვარიანტს ვხვდებით მცხეთის ჯვრის სამხრეთის მცირე შესასვლელის რელიეფზე. რავენის, ენშიაძინის და პარიზის VI საუკუნის დიპტიქებზე მოცემულ ჯვრის ამადლების გამოსახულებებს ასევე გააჩნიათ ვარიანტული პარალელები ადრე შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში (თერთა-წყარო, მცხეთის ჯვარი, საფარის მიძინების ეკლესიის რელიეფი, ჯვარი ქაჩაგანიდან). ის გარემოება, რომ საჭრეთლის ოსტატები რელიეფისა და ჯვრის ფორმას უქვემდებარებდნენ კომპოზიციას, მიუთითებს შემოქმედებით ინტერპრეტაციაზე, მაგრამ არა საერთო ძირების უგულვებელყოფაზე. ქვემო ბოლნისისა და ეძანის ეკლესიათა შესასვლელების რელიეფებზე გამოსახული, ღვთისმშობლის დიდების სცენა ასევე ფართოდაა გავრცელებული ქრისტიანულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით აღმოსავლეთში. დაბოლოს, უნდა აღვნიშნოთ ატენის სიონის (VII ს.) ჩრდილოეთ შესასვლელის ტიპანის რელიეფი, ნაკადლს დაწაფებული ორი ირმის გამოსახულებით, — ეს არის სიმბოლური კომპოზიცია, რომელსაც ანალოგი ეძებნებათ V-VI საუკუნეების ხელოვნებაში (რავენის გალა პლაციდის მავზოლეუმის მოზაიკა, სან ჯიოვანი ინ ლატარნოს, სან ჯიოვანი ინ ფონტეს მოზაიკები).

საქართველოში ყველაზე ადრეული კედლის მოხატულობა VII საუკუნის პირველ ნახევარს განეკუთვნება. მოზაიკის ნაკვალევი აღმოჩენილია მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის თაღის გარე ზედაპირზე, მაგრამ ის ისე მცირეა, რომ აქ არსებული მოხატულობის მხოლოდ ფაქტს თუ მიუთითებს. მოზაიკური კომპოზიციები უფრო კარგადაა შე-



მონახული წრომის ეკლესიის კონქში (VII ს.). ცენტრში გამოსახული იყო ფეხზე მდგომი ქრისტე ხელაყრობილი მარჯვენით და მარცხენა ხელში გადახსნილი გრაგნილით, მის აქეთ-იქით კი — მოძრაობაში მოცემული, გაწვდილი ხელებით, პეტრე და პავლე მოციქული.* ეს არის კანონის გადაცემის სცენა, რომელიც გვხვდება რომისა და ნეაპოლის ტაძრების მოზაიკებში და თარიღდება IV საუკუნით (სანტა კონსტანცა რომში, სან ჯიოვანი ინ ფონტას ბაბტისტერიუმი ნეაპოლში). ქრისტესა და მოციქულთა ფიგურები აქ ისევე როგორც წრომის მოზაიკაში, სიახლოვეს ამქდავენებს რაბულას სირიული სხარების მინიატურაზე გამოხატულ ქრისტეს ამალღებებს კომპოზიციასთან. წრომის მოზაიკის ანალოგიური კომპოზიციის ფრესკა ამკობს არუტში დიდი სომხური ტაძრის კონქის აბსიდას. ტაძარი აგებულია VII საუკუნის 60-70 წლებში გრიგორი მამიკონიანის მიერ. ქრისტე აქ იმავე მდგომარეობაშია, მხოლოდ მის ფიგურას აესებს მოციქულთა ფიგურები, რაც იმას მიუთითებს, რომ აქ ამალღება გამოსახული. თუ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ამალღების ტიპი ქრისტეს მდგომარე ფიგურით VII საუკუნის შემდგომ თითქმის აღარ გვხვდება, ლათინურ დასავლეთში, პირიქით, ვრცელდება. რომაულ ხელოვნებაში VI საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქრისტე გამოსახულია გრაგნილით ხელში, პეტრე და პავლე მოციქულები წმინდანთა და დონატორთა წამდლოდა. ასეა წმ. კოზმასა და დამიანეს ეკლესიის აბსიდის მოზაიკაში (დაახ. 530 წ.). არსებითად საქმე გვაქვს ერთიანი ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული თემის სხვადასხვა გააზრებასთან აღმოსავლეთსა და დასავლეთში.

საქართველოში ადრე შუა საუკუნეების ეპოქაში ისევე, როგორც იმდროინდელ

* ბოლო წლების გამოკვლევამ დააზუსტა, რომ აქ გამოსახული იყო ანგელოზები და არა მოციქულები. ამგვარად, მთელი კომპოზიცია ქრისტეს ამალღების სცენას წარმოადგენს. (რედ.).

ქრისტიანულ სამყაროში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ საკურთხეველის აბსიდის დეკორს, მისი შემამკობელი ფრესკები კი ერთადერთი იყო ტაძარში. ასე იყო მცხეთის ჯვარსა და წრომში. მითითებულ პერიოდში გამოიშვა მონახულობათა აბსიდალური კომპოზიციური სქემის ყველა ძირითადი ტიპი, და მათ შორის თითქმის ცენტრალურ ადგილს იკავებს „ქრისტეს დიდების თემა“, რომელიც თეოლოგებისა და მხატვრების მიერ ბევრთად მუშავდება, როგორც ტრანსცედენტური ქრისტიანული საიდუმლოს — ღმერთის გამოცხადების (თეოფანია) შესატყვისი და ქრისტეს დასწრება ევქარისტულ მსხვერპლშეწირვაზე. ქართველ ოსტატებს არ შეეძლოთ არ სცნობოდათ თემები, რომლებიც ჭარბობდა აბსიდალურ მონახულობებში აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად. მითუმეტეს, რომ ისინი მოცემულია VII საუკუნის სომხურ ფრესკებზე. მაგრამ ჩვენ არაფერი ვიცით ქართული მონუმენტური ფერწერის ბედზე ბიზანტიასა და სასანიდელთა ირანს შორის აღმოსავლეთში გაბატონებისათვის ბრძოლის ეპოქაში. IX საუკუნეს მიეკუთვნება ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფერწერული ფრიზი თეოფანის წმ. ჯვრის საკურთხეველის აბსიდაში, — მედალიონის სხვადასხვა მხარეს გამოსახული მოციქულებითა და შუაში ქრისტეს ფიგურით მკერდამდე და რომელსაც სტილისტური სიახლოვე აქვს კაპადოკიის ფრესკებთან. არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიაში, რომელიც 864 წელსაა აშენებული, შემორჩენილია საკურთხეველის ხუთმალაიანი კანკელი, მის ანტამბლემენტზე არქაულად პრიმიტიული მანერით გამოსახული სამი ახალგაზრდა წმიდა მეომრის თავებით. მიუხედავად ამისა, ამ ძეგლს ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ადრეული საკურთხეველების კანკელთა დეკორატიული სქემების ასახსნელად. IX-X საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა კაპადოკიურ ჯგუფთან სიახლოვეს ამქდავენებს საბერების მონასტრის ოთხი გამოქვაბული ტაძრის ფრესკები, რომელიც ფა-



რავს აბსიდას კონქითა და ჩრდილოეთის კედელს. თითოეული აბსიდის კონქში წარმოდგენილია „ქრისტეს დიდება“, გვერდებზე მთავარანგელოზთა ან, ზოგჯერ, მახარებელთა სიმბოლოებით. ამ კომპოზიციების საერთო სქემა ტიპოლოგიურად ახლოსაა კაპადოკიის IX საუკუნეების გამოქვაბული ეკლესიების ფრესკებთან.

მხოლოდ შემოქმედებითი ათვისებისა და ქრისტიანული აღმოსავლეთის ფართო მხატვრული მემკვიდრეობის რადიკალური გადამოშავების საფუძველზე შეიძლება აღმოცენებულიყო შესანიშნავი კომპოზიცია „ქრისტეს დიდება“ დავით გარეჯის მონასტრის დოლოს პატარა გამოქვაბული ეკლესიის აბსიდაში. მისი სქემა ერთგვარ სახელგვეს ამჟღავნებს ადრეული ევკვატური გამოქვაბული სამონასტრო კაპელების საკურთხეველის ნიშების მოხატულობებთან. მაგრამ, ამავე დროს, აქ თვალნათლივია ორიგინალური გადაწყვეტა, შერწყმული, მაღალ პროფესიულ ოსტატობასთან. სტილისტური ნიშნები მისი შესრულების დროს IX საუკუნის მესამე მეოთხედზე მიუთითებს. უფრო გვიან, იკონოგრაფიის მხრივ ანალოგიური საკურთხეველის მოხატულობანი ჩნდება ზემო სვანეთში.

შუა საუკუნეების ქართული ფრესკების საერთო-ქრისტიანული კონტექსტის გამოვლენის თვალსაზრისით, რამაც მათ იკონოგრაფიაზე იქონია გავლენა, საყურადღებოა IX საუკუნით დათარიღებული, უდაბნოს მონასტრის მცირე გამოქვაბული ეკლესიის საკურთხეველის აბსიდის მოხატულობა — ქრისტეს ამაღლების გამოსახულებით. მჯდომარე ქრისტეს, რომელიც წაწვეტებული შარავანდითაა გარემოცული, ანგელოზები ზეცად ამაღლებენ. მოციქულები ექსტაზურ მდგომარეობაში არიან წარმოსახულის, ხაზგასმული ექსპრესიით. ეს იკონოგრაფიული სქემა აღმოსავლურ-ქრისტიანული მხატვრული ტრადიციისათვის არის ნიშანდობლივი. უფრო მეტიც, პროტოტიპს პალესტინის VI საუკუნის ამპულეებზე მოცემული ამაღლების გამოსახულებიდან იღებს. იტა-

ლიაში ისინი ბერების მიერაა მოტანილი და მილანთან ახლოს მდებარე მონცის ტაძარშია დაცული. მათი მნიშვნელობა ქრისტიანული იკონოგრაფიის ტრადიციის განვითარებაში ისევე, როგორც პალესტინის ხელოვნების სხვა ნიმუშებისა, საყოველთაოდაა ცნობილი.

საღღესოდ უკვე საკმაოდ დაწერილებითაა გამოკვლეული ადრექრისტიანული პორტრეტის წარმომავლობა და ფუნქციები, შემდგომში რომ ხატად იქნა ტრანსფორმირებული.

შუა საუკუნეების საქართველოში ბევრი მხატვრული მოვლენის აღმოცენება მნიშვნელოვანწილად არის განპირობებული პალესტინის, სირიის, ბითინიის ქართული მონასტრების საქმიანობით. X საუკუნის შუა ხანებში სინას მთაზე მოღვაწეობდა ბერების კოლონია. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა 982-935 წლებში ათონის ივერთა მონასტრის დაარსებას, რომელიც მსხვილ ლიტერატურულ და საგანმანათლებლო ცენტრს წარმოადგენდა, ფართოდ თანამშრომლობდა ბიზანტიის კულტურულ ცენტრებთან, პირველ რიგში კონსტანტინოპოლთან. 1083 წელს ბულგარეთში, ბანკოვის მახლობლად, გრიგოლ ბაკურიანმა პეტრიწონის მონასტერი დააარსა. თვით საქართველოში მონასტრები VI საუკუნიდან მოქმედებენ. მათ შორის მნიშვნელოვანია დავით გარეჯის ლავრა. აქ იქმნებოდა მრავალრიცხოვანი ხელნაწერები, რომელთა მხატვრული იერი მოწმობს ქართველი ბერების მტკიცე კულტურულ ურთიერთობებს მთელ ქრისტიანულ სამყაროსთან. ამ მხრივ ეს ძალზე მოგვაკონებს ირლანდიელთა და ბენედიქტელთა მოღვაწეობას, რომლებიც არასოდეს იფარგლებოდნენ მხოლოდ ყოფითი საქმიანობით. ასეთი გაქანების პირობებში, ბუნებრივია, ქართველი კალიგრაფები და ხელნაწერთა გამფორმებლები უთუოდ აცნობიერებდნენ თავიანთ კუთვნილებას მრავალეროვნულ ქრისტიანულ კულტურასთან და სარგებლობდნენ მისი მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობით, რომელსაც



გვიან ანტიკურობაში ჰქონდა ფესვები გადგმული.

IX-X საუკუნის ქართულ კულტურაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს გრიგოლ ხანძთელის მიერ ტაო-კლარჯეთში დაარსებულ მონასტრებს, განსაკუთრებით ღვთისმშობლის სახელობის შატბერდის მონასტერს, სადაც უძველესი წიგნები იყო დაცული. აქ, ხელნაწერთა სახელოსნოში, 936 წელს გადაიწერა და 940 წელს მხატვარმა თეოდორემ დაასურათა ჯრუჭის ოთხთავი. ქრისტეს სასწაულთა ამსახველ მინიატურებში ელინდება გავლენა ძველი აღმოსავლურ-ქრისტიანული, შესაძლოა, IV-VI ს-ში სპილოს ძვლისაგან ნაკვეთი რელიეფების თანამედროვე ორიგინალისა. თაღების ქვეშ მდგარ მახარებელთა სტატიკური პოზები არ შეიძლება ერთგვაროვნად მივიჩნიოთ, მოძრაობათა აქცენტირების გარკვეული სხვაობის გამო. ეს ტიპი ალექსანდრიის ტრადიციებს ეხმიანება. მდგომარე მახარებელთა გამოსახულებანი, თაღებით გარშემოწერილი, გვხვდება ბიზანტიური მინიატურის ყველაზე ადრინდელ სერიებში, რომლებიც IX საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება, თუმც კი XII საუკუნის ხელნაწერებსა მიკუთვნებული, მაგრამ აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ წიგნის ხელოვნებაში შეიძლება მიუთითოთ უფრო ადრეულ ნიმუშებსაც, რომლებიც VI საუკუნის ბოლოს იქმნებოდა. ადიშის სახარებაში, რომელიც 827 წელსაა გადაწერილი იმავე შატბერდის მონასტერში, ასევე კლარჯეთული წარმომავლობის ბერთის სახარებაში, მახარებლები წყვილად მდგომნი არიან გამოსახულნი. X საუკუნის ქართველი მინიატურისტები კრიტიკულად უყურებდნენ გვიანანტიკურ ორიგინალებს და იკონოგრაფიის საკუთარ გაგებას ამჟღავნებდნენ.

შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერ სფეროში საერთო-ქრისტიანული მექანიზმების აქტიური გამოყენების პარალელურად მიმდინარეობდა ძიება ახალი მხატვრული ფორმებისა, რომელიც მკაფიო ეროვნულ შეფერილობას იძენდა.

თეთი სასანიდების ძველებიდან ცნობილი იკონოგრაფიული მოტივი — ერთი მეორისკენ მიმავალი მხედრები, რომელიც, ასევე, მესოპოტამურ და სომხურ პლასტიკაშია წარმოდგენილი, გვხვდება მარტილის, ნიკორწმინდისა და ვალეს რელიეფებში, აგრეთვე სვანეთის ფრესკებში და სრულიად ახალ გააზრებას იძენს, როცა სხვა არქიტექტურულ კონტექსტში ხვდება.

თუ რამდენად მდიდარი იყო X-XIII საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების იკონოგრაფიული რეპერტუარი, მოწმობს ლითონის ჭედური ხატები, რომლებიც უმრავლეს შემთხვევაში ფერწერული ორიგინალების კომპოზიციებს იმეორებდა. ამასთან ერთად, ჭედური ხელოვნება, რომელიც ნაკვეთობათა გარკვეულ სერიებს აერთიანებდა, შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ამგვარი გამოსახულება მიეკუთვნებოდა განსაკუთრებით აღიარებულთა რიცხვს. ეს არის ღვთისმშობელი ყრმით, წმიდა გიორგი — მეომარი (ფეხზე მდგომი), წმიდა გიორგი — მხედარი, მთავარანგელოზები, წმ. კვირიკე. ზოგიერთი მათგანი მთლიანად აღმოსავლურ-ქრისტიანული პროტოტიპებისგან წარმოდგება. მეორენი ბიზანტიიდანაა შემოსული, სადაც სასახლის კარის ცერემონიალის აშკარა გავლენით ჩამოყალიბდა. XI საუკუნის ტორევეტიკის ძველთაგან ცნობილია ტახტრევანზე მჯდომი ღვთისმშობელი ყრმით ლაბკინიდან, სასაშიდან, საყდრიდან და ჩუკულიდან. ეს უკანასკნელი, გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ღირსშესანიშნავია იმით, რომ „იდეალური სქემის“ ვადამუშავებულ ბიზანტიურ ტიპს წარმოსახავს. ღვთისმშობელი და ჩვილი ფრონტალურად არიან გამოსახულნი, იმგვარად, როგორც კვიპროსის კანაკარიის პანაგის მოზაიკაშია (VI საუკ. მეორე ნახ.). გამოსახულების ეს ტიპი უთუოდ ძალზე ძველია და თავისი საწყისებით დაკავშირებულია მოგვთა თაყვანისცემის კომპოზიციასთან, რომელიც VI საუკუნის პალესტინურ ამბულებსა და სპილოს ძვლის რელიეფებზეა გამოსახული. საქართვე-



ლოში, ქართულ ხატოწერაში, იქიდან ჩანს შემოსული, ან, შესაძლოა, გავლენა კონსტანტინოპოლის სოფის ტაძრის აბსიდალური მოზაიკისა. ბიზანტიის დედაქალაქის იკონოგრაფიის გავრცელება სრულიად რეალური ფაქტია. ქართული ხელოვნება, რომელიც მძლავრ ადგილობრივ ტრადიციებს ფლობდა, ბიზანტიური ექსპანსიისთვის არ იყო ისე განსნილი, როგორც ძველი კიევი. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში საქართველოს წვლილს მოწმობს თუნდაც ღვთისმშობლის ხატები, რომლებიც თავის დროზე ნ. კონდაკოვმა განიხილა. კვლევის ახალი, უხვი მასალა ადრე გაკეთებულ დასკვნებს ადასტურებს.

როცა შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ძირებზე თვალის გადაკენება განვიზრახეთ, გარკვეულად შემოვიფარგლეთ ჩვენს ძიებებში და უამრავ საინტერესო ფაქტსა და დაკვირვებას გვერდი აუვართ, რათა საერთო სქემა არ გაგვერთულებინა. არ შეიძლება ამის უარყოფა, რომ ხელოვნებაში განსაკუთრებით სიცოცხლისუნარიანია სწორედ ის მოვლენები და სახეები, რომლებიც განსაკუთრებით შეესატყვისებოდნენ იმდროინდელი საზოგადოებისა და მისი სოციალური ფენების ესთეტიკურ მოთხოვნებს. დამკვეთის ნება გარკვეულწილად განსაზღვრავდა ნაწარმოების მხატვრულ სახეს, ისევე როგორც ოსტატის ხელოვნება. ვითვალისწინებთ რა ამას, შესაძლებელი ხდება ქართული შუა საუკუნეების შემოქმედება განვიხილოთ, როგორც ერთიანი ეროვნული მოვლენა, რომელიც კულტურათა ურთიერთშემოქმედების მრავალსაუკუნოვან პროცესში ვითარდებოდა. ამ ხელოვნების საერთო-ქრისტიანული ძირები გამორიცხავდნენ შეზღუდულობას, მითუმეტეს კარჩაკეტილობას. მხატვრული იმპორტის საგნები, საქართველოში მოხვედრილი, ადგილობრივ ოსტატებს აცნობდნენ ახალ მხატვრულ მიმართულებებს. მაგრამ ამ ოსტატების შემოქმედებაში ეს გაცნობა ხშირად ძალზე თავისებურ, მიმბაძველობას აცვლებულ გამოაჩილს ჰპოვებდა და

ზემოთ ამის ზოგიერთი კონკრეტული მაგალითიც მოვიყვანეთ.

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ ეროვნული კულტურული იერის შემუშავება და სრულყოფა მრავალი საუკუნის მანძილზე ხდებოდა. ეს პროცესი მიმდინარეობდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საერთო-ქრისტიანულ კულტურასთან მჭიდრო ერთიანობაში და ქართველი ოსტატები არა მხოლოდ ითავისებდნენ უცხოთა მიღწევებს, არამედ თავიანთი შემოქმედებით ერთიასად უკუგებდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა

წინამდებარე გამოკვლევაში გამოყენებული ლიტერატურის ვრცელ სიაში ავტორი მიუთითებს ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებს, — გ. ჩუბინაშვილის, შ. ამირანაშვილის, ვ. ბერიძის, ტ. შევიაკოვას, ნ. აღადაშვილის, გ. აღიბეგაშვილის, ა. ვოლსკაიას, ლ. ზუსკიკაძის, ნ. ჩუბინაშვილის, თ. საყვარელიძის, ლ. რჩეულიშვილის, კ. მაჩაბელის, კ. კეკელიძის, რ. შერლინგის, აგრეთვე რუს და უცხოელ მეცნიერთა ნაშრომებს.

სოფუჩისა და ვანის სანაწილე ჯვრები

(სტილისტურ-ქრონოლოგიური საკითხები)

ირმა დოლიძე

სამეცნიერო ლიტერატურაში დღემდე უცნობია სანაწილე ჯვრების ის ნიმუშები, რომელთა წარდგენაც ამ ნაშრომის ძირითად ამოცანას შეადგენს. (ისინი არც ფოტოპუბლიკაციათა გზითაა შესული სამეცნიერო მიმოქცევაში). ჩვენი სურვილია არა მარტო სტილისტურ-ქრონოლოგიური თუ ისტორიული თვალსაზრისით გავანალიზოთ ისინი, არამედ განვსაზღვროთ ის ზოგადი პრინციპები, რომლებიც საკუთრივ ენკოლოპიონების იკონოგრაფიულ პროგრამებსა და დეკორატიული შემკულობის პრობლემებს ეხება.

ვიდრე ხოფურისა და ვანის ჯვრებს განვიხილავდეთ, მცირე ინფორმაცია თავად სანაწილე ჯვრების რაობასა და მათი ფუნქციური დანიშნულების შესახებ.

სანაწილე ჯვარი ანუ ენკოლოპიონი წმინდა ნაწილების შენახვისთვის გამოხნული გულსაკიდი სამკაულია. მისი წარმოშობის ისტორია ქრისტიანული რელიგიის ჩასახვა-გავრცელებას უკავშირდება. „უკვე ძველი აღთქმის მიხედ-

ვით, წმინდა ნაწილებს სასწაულმოქმედი და განმკურნებელი ძალა ჰქონდათ. თაყვანისცემა კიდეც უფრო გაძლიერდა ახალი აღთქმის ხანიდან, განსაკუთრებით ქრისტიანთა დევნის პერიოდში. მაგალითად, იმპერატორ ტრაიანეს (II ს.) დროს დაღუპული წმინდა ეგნატი ანტიოქიელის ნაწილები ქრისტიანთათვის თავიდანვე „შეუღარებელ განძად“ ითვლებოდა. ქრისტიანული ეკლესიის მიერ წმინდა მოწამეთა ნაწილების შეგროვება პირველი საუკუნეებიდანვე ხდებოდა. ქრისტიანთათვის „წმინდა ნაწილად“ ითვლებოდა მოწამის არა მარტო მთლიანი სხეული, არამედ ცალკეული ნაწილებიც — თავის ქალა, ხელის მტევანი, ბეჭი და სხვ... წარმართებმა, იმის შიშით, რომ ქრისტიანები თავიანთ წამებულებს ღმერთებად გახდიდნენ, გვაშობის განადგურებას მიმართეს. ასე დაწვეს მაგ. წმინდა პოლიკარპე სმირნელის გვამი. ქრისტიანებმა კი, დიდი საფრთხის მიუხედავად, მისი ძვლები შეაგროვეს და უძვირფასეს რელიქვიად აქციეს...“¹.



წმინდანთა ნაწილებისადმი თაყვანისცემამ განაპირობა სწორედ სანაწილე ჯვრების წარმოშობა-დამკვიდრებაც. ენკოლპიონები ანუ სანაწილე ორნაწილიანი ჯვრები, კულტთან დაკავშირებული ძირითადი ფუნქციის გარდა, პირადი მორთულობის საგნებადაც გვევლინება. ისინი ფართოდ იყო გავრცელებული მთელს ქრისტიანულ სამყაროში, რითაც აიხსნება კიდევ მათი აღმოჩენის ესოდენ დიდი სიმრავლე. უპირველეს ყოვლისა, ისინი მრავლადა გამოვლენილი ხმელთაშუა ზღვის აუზში. განსაკუთრებით ბევრია სირიასა და ეგვიპტეში. მათ პოულოდნენ, აგრეთვე, კავკასიაში, ყირიმში, იტალიაში, ბელგიაში, დანიაში და სხვ. როგორც ჩანს, ენკოლპიონებს სამოსის ზემოდან ატარებდნენ. სხვაგვარად, ალბათ, გაუგებარი იქნებოდა მათი სკულპტურული გამოსახულებითა თუ მინანქრებით შემკობის დანიშნულება. იდენტური შინაარსის შემცველია საკურთხევისწინა ჯვრებიც, რომელთა ცენტრშიც ასევე ინახებოდა წმინდა მოწამეთა ნაწილები. მიუხედავად ფორმებისა და ზომების დიდი სხვაობისა, ენკოლპიონებიც და საკურთხევისწინა ჯვრებიც სპეციალური სანაწილეები. მხოლოდ, ენკოლპიონი, საკუთრივ, კონკრეტული მორწმუნისთვისაა გამოზნული, საკურთხევისწინა ჯვარი კი ეკლესიის კუთვნილებაა.

წმინდა მოწამეთა დაკრძალვისა თუ წამების ადგილებზე ეკლესიების მშენებლობა საქმაოდ გავრცელებული მოვლენა იყო ქრისტიანულ სამყაროში. ასევე არსებობდა ახალაშენებული ეკლესია-მონასტრების მოწამეთა წმინდა ნაწილებით კურთხევის ტრადიციაც. ამ წესის დაცვის აუცილებლობა კატეგორიულადაა დადგენილი მეშვიდე მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე. „ამრიგად განვსაზღვრავთ, რომ ტაძრებში, რომლებიც იკურთხნენ მოწამეთა ნაწილების გარეშე, დაისხას მოწამეთა ნაწილები. ხოლო ის ეპისკოპოსი, რომელიც მოწამეთა ნაწილების გარეშე აკ-

ურთხებს ეკლესიას, განიკვეთოს, როგორც საეკლესიო განწესების დამარცხებელი“.²

ამდენად, სანაწილეთა გაჩენა-წარმოშობაც ზემოთ აღნიშნულ მოვლენათა ლოგიკურ-ბუნებრივი შედეგი უნდა იყოს.

სანაწილე ჯვრების შესწავლის ისტორია არც თუ ისე ხანგრძლივი და მრავლისმომცველია. ენკოლპიონთა შესახებ მასალები არსებითად არქეოლოგიების მიერაა მოძიებული. მცირე მოცულობის სტატიებში თუმცაღა არის ენკოლპიონთა ტიპოლოგიური დაჯგუფების ცდა, მაგრამ, უმთავრესად, ისინი ცალკეული ნივთების წარდგენით შემოიფარგლება. ამიტომაც თავის სტატიაში „სირიის ბარძიმი უშგულში“ გ. ჩუბინაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს ენკოლპიონთა შესწავლის აუცილებლობას, რამდენადაც საუკუნეების მანძილზე იგი მნიშვნელოვანი ტექნიკური ევოლუციის სურათს წარმოადგენს. იგივე აზრს ანვითარებს ნ. კონდაკოვიც. მისი თქმით, ჯვარ-ენკოლპიონები არქეოლოგიურ მასალაში გახული საუკუნის 70-იანი წლებიდან მომდინარეობს. ამდენად, მათი რაოდენობა რამდენიმე ასეულს აღწევს. აქვე მეცნიერი იმებს გამოთქვამს, რომ მომავალში ეს ნივთები ცალკე შესწავლის საგანი გახდება.⁴

რაც შეეხება ენკოლპიონთა დანიშნულებასა და მათი გავრცელების საკითხებს, მას არაერთი მკვლევარი შეხებიდა და, შესაბამისად, მრავალი საინტერესო მოსაზრებაც გამოითქვა. ასე მაგალითად, ნ. კონდაკოვის აზრით, ენკოლპიონები უმთავრესად გამოიყენებოდა არა გულსაკიდის სახით, არამედ საცეცხლურის თავსართის ჩამოსაკიდებლად, რითაც აიხსნება ამ რიგის ძეგლების ეკლესიათა ნანგრევებში აღმოჩენის დიდი სიმრავლე. ზემოაღნიშნულის საბუთს მკვლევარი თავად ჯვრების წყვილ „ყურებში“ ხედავს, რომლებიც ზემოდან და ქვემოდან ეკერის მის ძირითად კორპუსს. ამ ყურებში ყვრებოდა, ჩვეულებისამებრ, საშუალო ზომის ჯა-

ჭვი, რომელზეც საცეცხლურის სახურავი მაგრდებოდა და მოძრაობის დროს გამიზნულად იხსნებოდა. მკვლევარი აქვე გამოყოფს ჯვრების გავრცელების პერიოდსაც — VI-XIV სს. და მათ ორ ძირითად ჯგუფად წარმოაჩენს: უძველესი ხანისად მიიჩნევენ კვეთის ტექნიკით შესრულებულთ, ხოლო გვიან პერიოდს მიაკუთვნებენ წამოსხმულ ჯვრებს.⁵

ვ. ზალესკაია ბიზანტიის გამოყენებით ხელოვნებაში სირიის როლის განსაზღვრისას ყურადღებას ამახვილებს ენკოლპიონებზეც. მისი აზრით, ენკოლპიონთა წარმოება ჯერ კიდევ ადრეული შუა საუკუნეებიდან მომდინარეობს. მოგვიანებით კი მათ ძველი ნიმუშების (ადრეული იკონოგრაფიული ტიპებისა და სტილისტური ხერხების) მიბაძვით თითქმის XII საუკუნემდე ამზადებენ. მკვლევარი გამოყოფს, აგრეთვე, ჯვარ-ენკოლპიონებს გრაფირებული გამოსახულებებით და ვერცხლის ინკრუსტაციით, რომელთაც X-XI სს. ათარილებს და თვლის, რომ ისინი VI-VII სს. იმ პროტოტიპების მიხედვითაა შექმნილი, რომელთაც ჩვენამდე არ მოუღწევიათ.⁶

ენკოლპიონთა აღმოჩენის განსაკუთრებული სიუხვე ჩანს ჩრდ. კავკასიისა და ძველი რუსეთის შუა საუკუნეების ძეგლების გათხრისას. სპეციალისტების მიერ განსაზღვრულია როგორც ბიზანტიიდან შემოტანილი, ასევე ადგილობრივ ჩამოსხმული ჯვარ-ენკოლპიონები. როგორც ირკვევა, ჯვრების ძირითადი მასა კიევიდან რუსეთისა და ჩრდ. კავკასიის ქალაქებში იგზავნებოდა.

აქედნად, ჯვარ-ენკოლპიონების აღმოჩენის სიმრავლე და მათი გავრცელების არეალი საკმოდ დიდია. ნიშანდობლივია, რომ მათი აღმოჩენის ფაქტები საქართველოშიც დასტურდება.

რ. დოლაბერიძე ნაშრომში „არქეოლოგიური მასალა სოფელ შენაქოდან“ გამოყოფს ჯვარცმის გამოსახულებიდან ორ გულსაკიდ ჯვარს. რელიეფური პლასტიკისა და უცხოური მასალის შედა-



ხოფურის სანაწილე ჯვრის ნაწილი ჯვარცმის გამოსახულებით

რების საფუძველზე მკვლევარი მათ ადგილობრივი, ქართული ხელოვნების ნიმუშებად მიიჩნევს და IX-X საუკუნის დასაწყისით ათარილებს.

ლ. ჭილაშვილის მიერ სოფელ გავაზში ჩატარებული გათხრების შედეგად ასევე გამოვლინდა გულსაკიდი ჯვარი. მასზე საუბრისას, ავტორი სამსაკითხზე ამახვილებს ყურადღებას. ეს არის მაცხოვრის გამოსახვის სტილი, ტანსაცმლის ხასიათი და ჯვრის ფორმის თავისებურებანი. ყოველივე ამის საფუძველზე გავაზურ ჯვარს მკვლევარი X საუკუნის ძეგლად მიიჩნევს და აქვე დასძენს, რომ „ქრისტეს“ გამოსახულებიანი ჯვრები ჩვენში არქეოლოგიური გათხრების დროს არ არის ცნობილი, ამიტომ აღნიშნულ ჯვარს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ერთი რამ ცხადად ჩანს, რომ ჯვრებს, როგორც გულსაკიდს, ამ დროს უკვე ატარებდნენ და არც თუ იშვიათად.⁷ ამ მოსაზრების დასტურად გვევლინება, აგრეთვე, ვანში აღმოჩენილი

გულსაკიდი ჯვარი, რომლის შესახებაც ინფორმაცია გამოქვეყნებული აქვს არქეოლოგ მ. ლაბაძეს კრებულში „არქეოლოგიური ძიებანი“. ავტორი ვანის ჯვარს სირიული ტიპის ნიმუშად მიიჩნევს და IX საუკუნით ათარიღებს.

დიდი რაოდენობით მოაღწია ჩვენამდე X-XII საუკუნეთა ბიზანტიურმა ბრინჯაოს ჯვრებმაც. მართალია, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ტექნიკის, სტილისა და ზოგჯერ მასალის მხრივაც კი, მაგრამ დიდ მსგავსებას ამჟღავნებენ იკონოგრაფიული თვალსაზრისით. როგორც ნ. პოკროვსკი შენიშნავს, აქ არ იყო ფართო ჩანაფიქრისა და ორიგინალური შემოქმედების დრო. მით უმეტეს, რომ ეს საკულტო-სარიტუალო ნივთები გამიზნული იყო არა მხოლოდ დამკვეთთათვის, არამედ საზოგადოდ მრავალრიცხოვან მორწმუნეთათვის. ამიტომაც, ხშირად, ჯვრები მზადდებოდა არა იმდენად მხატვრების, რამდენადაც ხელოსნების მიერ—საზოგადოდ მიღებული შაბლონების შესაბამისად.⁸

თუ ენკოლპიონების სირია-პალესტინიდან წარმომავლობის საკითხი უდავოა, მათი დათარიღება საკმარისად მრავალმხრივია. საქმე იმაშია, რომ ამ ლიტურგიკული ნივთების დამზადება მხოლოდ გარკვეულ პერიოდს არ მოიცავს. ეს პროცესი გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე. თავად ჯვრის ფორმის, დეკორატიული მორთულობის და იკონოგრაფიული პროგრამების უმნიშვნელო ცვლილებებით. ამასთან, ხშირად საქმე გვაქვს არქაული იკონოგრაფიის გამეორებასთან. ამდენად, ყოველივე ეს რამდენადმე ართულებს კიდევ, საზოგადოდ, ენკოლპიონთა დათარიღების საქმეს.

ჩვენი სურვილია წარმოვაჩინოთ ამ ლიტურგიკული ნივთების ადგილობრივ მოძიებული ნიმუშები. კონკრეტულად, ვანიდან და ლენტეხის რაიონის სოფელ ხოფურის აწ უკვე უცნობი ეკლესიიდან საქართველოს ხე-

ლონებისა და ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიის მუზეუმებში შემოტანილი ჯვარტმის გამოსახულებიანი სანაწილე ჯვრები.⁹ ენკოლპიონთა ამ ნიმუშების გამოყოფა შემთხვევითი არ არის. ხოფურისა და ვანის სანაწილე ჯვრები მსგავსია არა მხოლოდ საერთო იდეური ჩანაფიქრით, არამედ იკონოგრაფიული პროგრამებითაც. ეს მსგავსება იმდენად დიდია, რომ მთელი სიცხადით ააშკარავებს ორივე ჯვრის ერთი ნიმუშის გამოყენებით შესრულების ფაქტს. მითუმეტეს, რომ მსგავსი (ე. ი. შესაბამე) ნიმუში კორინთული ჯვრების ჯგუფშიც აღმოჩნდა. როგორც ჩანს, რაღაც მზა ნიმუშები პლასტიკის საკუთრივ ამ დარგისთვისაც არსებობდა.

ბრინჯაოს საცეცხლურებისა და ტყვიის ამპულების მსგავსად, გულსაკიდი ჯვრებიც წმინდა ადგილებში ჩასული მთელი საქრისტიანოს მლოცველთათვის სამახსოვრო ნივთად ითვლებოდა და ფართოდ ვრცელდებოდა მთელს მსოფლიოში. სხვადასხვა ქვეყანაში ჩატანილი ეს წმინდა საგნები იქცეოდნენ იმ სასურველ ნიმუშებად, რომელთაც საუკუნეთა მანძილზე ბაძავდნენ ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში.¹⁰ შესაძლოა, ჩვენი ჯვრებიც ამ გზით ექსპორტირებული ერთ-ერთი ნიმუშის კვალობაზე იყოს შექმნილი. ისინი მათი მორთვისადმი მიდგომის საერთო პრინციპს ავლენენ, რაც ერთ მხარეზე ჯვარტმის, მეორეზე კი ორანტის პოზაში წარმოდგენილი ღვთისმშობლის გამოსახვაში გამოიხატა. თავად ორანტა უძველესი დროიდანაა ცნობილი, როგორც მორწმუნეთა სულის გამოხატულება. ჯერ კიდევ ქრისტიანობის გავრცელების პირველ ხანებში მიცვალებულთა სულის წარმოჩენა სწორედ რომ ორანტის პოზაში ხდებოდა. ასეა კატაკომბების მხატვრობაშიც. თუმცა არსებობს ვარაუდი, რომ ორანტა, როგორც ეს ძველქრისტიანულ ხანაში იყო იერუსალიმის ტაძრის მსახური წმინდა ქალწულის, ან ღვთისმშობლის, როგორც პირველი

დიაკონი ქალის სახეს განსახიერებდეს.¹¹ ამ მხრივ, საინტერესოა, რომ ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერეის ერთ-ერთ სვეტზე შემორჩენილია ორანტის პოზაში წარმოდგენილი წმინდა ნინოს ფიგურა. რამდენადაც საქართველოში პირველი დიაკონი ქალი სწორედ რომ წმ. ნინო იყო, ამიტომ საფიქრებელია, რომ ორანტა, საზოგადოდ, დიაკონის ჩინსაც გამოხატავდეს. როგორც ჩანს, ქრისტიანობის ფავრცელება-განმტკიცების დროისათვის ორანტის გამოსახვა მრავალგვარი მნიშვნელობით იაზრება, რაც შესაბამისად არ იძლევა მისი შინაარსის ერთგვაროვანსა და კატეგორიულად განსაზღვრის შესაძლებლობას. მაგრამ რას უნდა გულისხმობდეს ისეთი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა, როგორც ვანისა და ხოფურის ჯვრების დეკორატიულ შემკულობაში მჟღავნდება. მხედველობაში გვაქვს ჯვარცმისა და ორანტის სახით მოცემული ღვთისმშობლის გამოსახულებათა ერთს აზრობრივ კონტექსტში წარმოჩენა. ფაქტია, რომ ეს ერთიანი კომპოზიციითა და მთლიანობაში ოსტატი გარკვეულ განზოგადებულ-სიმბოლურ იდეას იძლევა, რასაც თავად გამოსახულებათა ხასიათიც განაპირობებს. ეს არის მაცხოვრის ჯვარცმით კაცობრიობის ცოდვათაგან გათავისუფლების იდეა, რომლის განუყოფელ ნაწილს შეადგენს ღვთისმშობლის ორანტის, როგორც კაცობრიობის ხსნისა და შენდობისათვის მავედრებლის პოზაში წარმოდგენაც. რაც შეეხება ჯვარცმის თემას, ბუნებრივია, არც მისი შერჩევაა შემთხვევითი ისეთი ნივთების დეკორატიულ მორთულობაში, როგორც სანაწილე ჯვრებია (ეს სცენა ენკოლპიონებზე მის უმოკლეს, ლაკონიურ რედაქციას წარმოაჩენს). ჯვარცმა ხომ ქრისტიანული მრწამსის, მისი არსებითი იდეის — სიკვდილზე გამარჯვების, მისი დათრგუნვისა და კაცობრიობის ხსნის იდეას განასახიერებს. მაგრამ ჯვარცმა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა განვიხილოთ როგორც

ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სტრუქტურა. უფრო მეტიც, დროთა განმავლობაში იცვლება მისი თავდაპირველი საზრისიც, რაც, ბუნებრივია, კომპოზიციურსა და სიუჟეტურ სიახლეებსაც განაპირობებს. როგორც ნ. პოკროვსკი აღნიშნავს, ქრისტიანები სამი-ოთხი საუკუნის მანძილზე უფროხოდნენ ჯვარცმული მაცხოვრის გადმოცემას. თავად ეს კომპოზიცია მხოლოდ V-VI სს. თუ ვრცელდება და მის ყველაზე ადრეულ ნიმუშებად მკვლევარი რომში, წმ. საბინას ეკლესიის კარზე, ბრიტანეთის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე და 586 წლის სირიულ სახარებაში გამოსახულ ჯვარცმას მიიჩნევს.¹² ა. მიუნტერის მტკიცებით, ჯვარცმა VII საუკუნემდე არ იყო ცნობილი. დასავლეთში კი ის უფრო გვიან, VIII-IX სს. შემოვიდა. დ. გრიმი უძველეს ჯვარცმას IX ს. ათარიღებს, ბიზანტიურს კი VI ს.¹³ ამდენად, მკვლევართა აზრი ჯვარცმის გამოსახვის თავდაპირველ ხანაზე არაერთგვაროვანია, მაგრამ მისი პოპულარობის ფაქტი კი უდავოა.

ხოფურისა და ვანის სანაწილეთა კომპოზიციებზე საუბრისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია მაცხოვრის გადმოცემა-გამოსახვის წესი. საქმე ისაა, რომ ქრისტიანული იკონოგრაფია, ამ მხრივ, ჯვარცმის ორ ტიპს ანსხვავებს. ჯვარცმა მაცხოვრის ცოცხალი ფიგურის წარმოჩენით, როგორც ეს ვანის ენკოლპიონის შემთხვევაში გვაქვს და ჯვარცმა მიცვალებული (ან მომაკვდავი) ქრისტეს გამოსახულებით, როგორც ეს ხოფურის ჯვარზეა. „პირველი ჯვრის თეოლოგიური, დოგმატური ინტერპრეტაციაა: ქრისტე-ტრიუმფატორი, ქრისტე-გამარჯვებული, ქრისტე — „სიკვდილითა სიკვდილის დამთრგუნველი“. ჯვარცმის მეორე ტიპი ამ თემის რეალისტური ასახვაა. ქრისტე ჩვეულებრივი ადამიანია, ჩვეულებრივი მოკვდავია და დოგმატური სურათის ნაცვლად აქ „ადამიანური დრამა“ — ტანჯვა-ვაება და სი-

კვდილია წარმოდგენილი“.¹⁴ მაგრამ ხოფურის ჯვრის შემთხვევაში მაცხოვრის გარდაცვლილის სახით გადმოცემა რამდენადმე სხვა ხასიათს იძენს. მისი სიმშვიდეაუფლებული სახე ტანჯვა-წამების იოტისოდენა კვალსაც არ ატარებს. არც ვანის ენკოლპიონზე წარმოდგენილი მაცხოვრის მხატვრული სახის ბუნება ესადაგება ტრიუმფატორის, „სიკვდილითა სიკვდილის დამორგუნველის“ იდეურ სახეს. ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც მაცხოვრის ამა თუ იმ წესით გამოსახვა გარკვეული პერიოდისა და ეპოქის მახასიათებელია. ასე, მაგალითად, შ. ამირანაშვილის აზრით მიცვალებული მაცხოვარი დახუჭული თვალებით, მოხრილი სხეულით მხოლოდ XII ს. ისახება. სხვა დასკვნამდე მიდის გ. ჩუბინაშვილი. იგი დასავლეთ ევროპის მთელ რიგ მკვლევართა მონაცემებისა და ქართული ძეგლების ანალიზის საფუძველზე ასკვნის, რომ ჯვარცმაში მიცვალებული ქრისტეს გამოსახვა იწყება არა XII საუკუნიდან, არამედ VIII-IX საუკუნეებიდან. ხოფურის ჯვარი ამ თვალსაზრისით, შესაძლოა გარდაცვლილი მაცხოვრის ერთ-ერთ უძველეს რედაქციას წარმოაჩენდეს, მსგავსად IX-X სს. შენაქის ჯვრებისა. ისევე, როგორც ხოფურის ჯვარზე, აქაც მაცხოვარი გამოსახულია ფრონტალურად, ჩაცმული, მართალია, დახუჭული თვალებით, მაგრამ სრულიად მშვიდი სახით, ყოველგვარი სულიერი, თუ ფიზიკური ტანჯვის ასახვის გარეშე.

სანაწილე ჯვრების შემკულობაში ისეთი დეტალებიც კი, როგორიცაა პალმისა და კვიპაროსის ტოტების სტილიზირებული გამოსახულებები, ცხადად აუღენს ამ რიგის ძეგლებში კოდირებული შინაარსის სიმბოლურ ხასიათს. პალმისა და კვიპაროსის გამოსახულებები ფართოდ იყო გავრცელებული ქრისტიანულ ხელოვნებაში და რაიმე არსებითი მნიშვნელობა მათი ამა თუ იმ ფორმით გამოსახვას არ უნდა გააჩნდეს.

(ვანის ენკოლპიონზე ღვთისმშობლის გვერდით მოცემულია წრეში ^{მნიშვნელოვანი} პალმის სტილიზებული გამოსახულებები და კვიპაროსის ფოთლოვანი ტოტები. ხოფურის ჯვარზე კი პალმებს არ ახლავს წრეები და კვიპაროსებიც თითო წიწვოვანი ტოტის სახითაა წარმოდგენილი). საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ჩვენს მიერ მოძიებულ სირიულ, ბიზანტიურ, თუ რუსულ ენკოლპიონებზე, სადაც კი ღვთისმშობლის ფიგურებია გამოკვეთილი, კვიპაროსის გამოსახულება თითქმის საერთოდ არ გვხვდება, გარდა ერთ-ერთი კონინთული ჯვრისა, რომლის იკონოგრაფიული რედაქციის იდენტურობა ჩვენს მიერ განსაზღვრული ჯვრების გამოსახულებებთან, ხოფურის მსგავსი კვიპაროსის ტოტების წარმოჩენაშიც გამჟღავნდა. როგორც ჩანს, კონინთული ჯვრისთვისაც იგივე ნიმუში უნდა გამოყენებინათ, რაც ვანისა და ხოფურის ჯვრების შემთხვევაში. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს საკუთრივ სანაწილე ჯვრების საერთო კომპოზიციური აგებულებისათვის შემუშავებული იკონოგრაფიული ნიმუშ-სქემების არსებობას. თავად პალმის გამოსახვა ღვთისმშობლის ფიგურასთან არ უნდა გვეჩვენოს უჩვეულო, თუ, რა თქმა უნდა, მხედველობაში მივადებთ პალმის გამოსახულების სიმბოლურ მნიშვნელობას.

პალმის ტოტი უძველესი დროიდანვე აღიქმებოდა მარადიულობის სიმბოლოდ. თავად პალმის ხე კი სამოთხის, როგორც საუკუნო ნეტარების განსახიერებად იყო მიჩნეული. აქვე გვინდა დაეძინოთ, რომ ქრისტიანობის საწყის პერიოდში პალმის ტოტი სიკვდილზე გამარჯვების მნიშვნელობითაც აღიქმებოდა. იგი ჯერ კიდევ ბერძნებისა და რომაელების მიერ ითვლებოდა გამარჯვების სიმბოლოდ და იგივე შინაარსობრივი დატვირთვით გადმოვიდა ქრისტიანულ სიმბოლიკაშიც. მხოლოდ იმ სხვაობით, რომ ამქვეყნიურიდან იგი სულიერი გამარჯვების რანგში ავიდა.¹⁵

ამდენად, ენკოლოპიონის წინა პირზე ჩვენ ვკარგვთ ვაკრულ მაცხოვარს ვხედავთ, მეორე მხარეს დღისმშობლის გამოსახულებას პალმის ტოტებით — ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ თავად სანაწილე ჯვრის მხატვრული გაფორმების იდეა სიკვდილის დათრგუნვისა და მარადიული ზეობის სიმბოლური აზრითაა გააჯერებული. ამიტომაც ჩვენი ჯვრების მაგალითზე მაცხოვარი მიუხედავად იმისა, მიცვალებულია იგი, თუ ცოცხალი, ორივე შემთხვევაში სიკვდილზე გამარჯვებულია. როგორც ჩანს, ეს ის პერიოდია, როცა ცოცხალი მაცხოვრის გამოსახულების გვერდით პირველად ჩნდება ვარდაცვლილი მაცხოვრის ვადმოცემის იდეა და ამიტომაც მისი მხატვრული სახე ჯერ კიდევ არ წარმოაჩენს ტიპიულებით სახეშეკმუხენილსა და ტანგანქილ ღმერთკაცს, სადაც მეტადაა აქცენტირებული და წინა პლანზე წამოწეული ადამიანური საწყისი. «ჯვრების ეს ორივე ძირითადი ტიპი IX-X-XI საუკუნეებში და უფრო გვიანაც პარალელურად თანაარსებობს. ერთის არსებობა არ გამოირიცხავს მეორის არსებობას»¹⁶.

სანაწილე ჯვრების დეკორატიულ შემკულობაში მხატვრული სახის საერთო ხასიათის შექმნისას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება სახეს, როგორც გამოსახულების ყველაზე აქტიურ, მეტყველ ნაწილსა და მისი შინაგანი არსის შემცველს. ზოფურისა და ვანის ჯვრებზე ნიკაბთან დაეწროებული სახის მრგვალი თვალი რამდენადმე წაგრძელებულ ფორმას იქნის. მაცხოვრის შემთხვევაში იგი წვერის ნაკაწრი ხაზებითაა დაფარული. ასევეა გააზრებული დღისმშობლის ფიგურათა სახეებიც. ორივე ჯვრისათვის დამახასიათებელია შეერთებული, თითქმის წრიული მოხაზულობის თვალები, რომელთაც სახის მთელი სიგანე უპყრიათ. თვალები პირდაპირაა გადახმული ცხვირის სწორ ხაზთან, რის გამოც ერთგვარი მარყუჟისებრი ფორ-

მა წარმოიქმნება. ბაგეები თხელი პორტიონტალური ხაზითაა მხოლოდ აღნიშნული. შუბლი იმდენად დაბალია, რომ თითქმის არ იკითხება. საერთოდ არ არის წარბების გამოსახულება.

სახის ზემოთ აღწერილი ტიპის არსებობა ზოფურისა და ვანის ჯვრების გამოსახულებებში ერთი ნიმუშპროტოტიპის გამოყენების შედეგი არ არის მხოლოდ. სახის ასეთივე პრიმიტიული გააზრება-ვადმოცემა, ბუნებრივია, განსხვავებული ინტერპრეტაციით, ვარაძავალი ხანის ქართული რელიეფური მქანდაკელობისთვისაა დამახასიათებელი. ბორჯომის (IX ს.), ოპიზის (IX ს.), გველდებისა და ნადარბაზევის ეკლესიათა რელიეფების (X ს.) გამოსახულებები სახის სწორედ ამგვარ ტიპს წარმოაჩენენ. განსაკუთრებით თვალშისაცემია თვალების გამოსახვის წესის იდენტურობა. ამ დრომდე ქართულ რელიეფთა ფიგურულ გამოსახულებებში თითქმის არ გვხვდება წრიული ფორმის თვალები.

ზოფურისა და ვანის ჯვრებზე მაცხოვრის გამოსახულებანი უსახელო კოლობიუმებშია მოსილი, გვერდებში კლავის (კოლობიუმის აუცილებელი ატრიბუტის) აღმნიშვნელი ვერტიკალური ზოლების მინიშნებით. ამას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, ვინაიდან უსახელო კოლობიუმი მხოლოდ ადრეული ხანის იკონოგრაფიაშია ცნობილი. მოგვიანებით კი მას მოკლე და ფართო სახელოები უჩნდება (მაგალითად საბერეების № 7 ეკლესიის ჩრდილოეთ კედლის «ჯვარცმა» — X ს.). აღსანიშნავია ისიც, რომ ადრეულფეოდალური ხანის კოლობიუმი ზარის ფორმისაა, IX-X სს. კი მხრებიდან სწორხაზოვნად დაშვებული კონტურებით ხასიათდება, როგორც ეს ზოფურისა და ვანის ჯვრების შემკულობაშია. X ს. შემდეგ ქართულ ძეგლებში არსებულ ჯვარცმის კომპოზიციებში კოლობიუმი უკვე მეტად იშვიათ მოვლენას, თითქმის გამოწკლის წარმოადგენს. თუმცა გვაქვს ჯვარცმის ისეთი გამო-



სახულებებიც, სადაც მაცხოვარი კოლობიუმის გარეშე ჯერ კიდევ IX ს.-ში გამოისახება. ასეთია, მაგალითად, მარტვილის ენკოლპიონი.

უსახელო კოლობიუმშია მოხილი მაცხოვარი VIII ს. კვადრიფოლიუმზე ჯვარცმის გამოსახულებით (ხახლის კარედიდან). X ს. ოვალურ რელიეფაროუმზე (№3216), VII-VIII სს. წებელის და VIII-IX სს. გველდესის კანკელის ფილებზე, დავით გარეჯის საბერეების № 5 გამოქვაბულის ტიმპანში გამოსახული ჯვარცმის სცენაზე (IX ს.) ასეთივე სურათი იშლება ბიზანტიური ძეგლების განხილვის დროსაც. VI საუკუნიდან ვიდრე X საუკუნემდე თითქმის ყველა ბიზანტიურ ჯვარცმაში მაცხოვარი გრძელ უსახელო კოლობიუმშია მოხილი. შიშველი მაცხოვრის გამოსახულება ამ დროისათვის იშვიათია, თუმცა XI საუკუნიდან მას აშკარა უბირატესობა ენიჭება, XII საუკუნიდან კი ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახვის ერთადერთ სახე-ტიპს წარმოადგენს.¹⁷

ამდენად, ისეთი ადრეული იკონოგრაფიული მოტივიც კი, როგორიცაა

უსახელო კოლობიუმში, ხოფურისა და ვანის სანაწილეებს VIII-X სს. ძეგლების წრეში აქცევს.

ხოფურის და ვანის ჯვრების დეკორატიული გაფორმება თავისი შინაარსით უაღრესად სიმბოლურია. თავად მხატვრული ენა უკიდურესად გამარტივებული და სქემატური, გადმოცემის ხაზობრივ-გრაფიკული მანერით. აქ არ არის არანაირი ცდაც კი პლასტიკურ-მოცულობითი გამოსახულების შექმნა-წარმოჩენისა. ეს თვალნათლივ ჩანს სამოსის დამუშავების მაგალითზეც. ხოფურის ჯვარზე მაცხოვრის კოლობიუმის მთელი ზედაპირი სამკუთხედებად დაყოფილი სწორი ხაზებითაა დაშტრიხული, საერთო მოხაზულობაში გეომეტრიული ფორმის უბირატესობის ჩვენებით. დამუშავების ამგვარი ხერხი ფართოდაა გავრცელებული გარდამავალი ხანის ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, რელიეფურ პლასტიკაში. იდენტური ხასიათისაა გრაფიკულად დამუშავებული სამოსი უსანეთის სტელის (792-801 წწ.) ფიგურათა გამოსახულებებზეც. მათი ზედაპირი მთლიანადაა დაფარული „ნაოჭების“

ქსელით და აქაც გარკვეული სამკუთხა ფორმების გამოყოფის ტენდენციაა. იგივე შეიძლება ითქვას გვედღეცის ფილისა და ოპიზის რელიეფის გამოსახულებათა სამოსზეც.

ნიშანდობლივია, რომ ყველა ამ შემთხვევაში სამოსის ზედაპირის სრული „დაშტრიხვა“ არ უნდა ნიშნავდეს რეალური ქსოვილის ჩვენება-გადმოცემის ცდას, ვინაიდან აქ საერთოდ არ არსებობს მოცულობითი ფორმის მნიშვნელობა, მისი პლასტიკური გააზრება. ეს კვლავ პრიმიტიული მსოფლგანცდის მიღწევის ეპოქაა, როცა ადამიანის რეალობას მიაზლოებული გამოსახვა უკიდურესად პირობითი, პრიმიტიული გააზრებით იცვლება. მოკლდება და ირღვევა ფიგურათა პროპორციები, განსაკუთრებით იზრდება თავებისა და ხელების გამოსახულება, მხატვრული სახეები უკიდურესად სიმბოლური და გამომსახველობითია, ინდივიდუალიზაციის ყოველგვარი იგნორირებისა და დეკორატიულობისაკენ მიმართების გზით.

ვანის ჯვარზე ღვთისმშობლის თავს ნაკაწრი ჯვარი ამკობს, რომლის ზემოთაც ბერძნული წარწერაა. ხოფურის ღვთისმშობლის შემთხვევაშიც ასევე ჯვარია, მხოლოდ წერილებით შესრულებული. როგორც ჩანს, ამ დროისათვის არსებობდა ისეთი იკონოგრაფიული თემა, სადაც ღვთისმშობელი პრაქტიკულად უნიმბოდ გამოისახებოდა ჯვრით თავზე. ამდენად, ეს უკანასკნელი წარმოადგენდა მისი წმინდანობის სიმბოლოს, ასევეა ვანისა და ხოფურის ჯვრებზეც. მართალია, მაფორიუმს აქ შარავანდელთან ვაიგივებთ, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის შეხედვით. როგორც ჩანს, ავტორი აქ მეტად ძველ ნიმუშს იმეორებს. იგივე მეორდება ღვთისმშობლის გამოსახულებიან კორინთულ ჯვარზეც, მხოლოდ ღვთისმშობელს აქ ჯვარი შარავანდის თავზე არ ახლავს. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ ის იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელიც საფუძვლად დაედო

ჩვენს მიერ განსახილველ ჯვრებს, ბევრად წინ უსწრებს მისი შესრულების ხანას.

რამდენადმე განსხვავებულია სამოსიც. ეს სხვაობა იმით განისაზღვრება, რომ ხოფურის ჯვარზე ღვთისმშობელს სტოლის სიგერძეზე დიაგონალურად მიუყვება ბრტყელი სარტყელი. ანალოგიური მოტივი ჯერჯერობით ვერსად მოვიძიეთ, შესაძლოა, ეს ოსტატის ინდივიდუალური ჩანართი იყოს და რეალობიდან გადმოტანილ დეტალს წარმოადგენდეს, ისევე, როგორც ღვთისმშობლის ნიკაპზე არსებული წერტილოვანი ჩაღრმავებაც, რომელსაც კონკრეტული სახასიათო მოტივი შემოაქვს გამოსახულების საერთო ხასიათში. საინტერესოა ისიც, რომ ხოფურის ჯვრის ფიგურებში, განსაკუთრებით კი მაცხოვართან, გამოსახულია უზარმაზარი ყელი, მაშინ, როცა ვანის და კორინთული ენკოლპიონების ჯვარცმასში იგი მინიმუმამდეა დაყვანილი. ყელის ფორმა ხოფურის ჯვარზე ძაბრისებურად ფართოვდება ქვემოთ, რაც ჰეროიკული ქანდაკებების და სურათების პერიოდს ახასიათებს და საერთოს პოულობს გვიანანტიკურ ძეგლებთან. აქაც აშკარაა მხატვრის მცდელობა მაცხოვრის სახე ჰეროიკულ პლანში წარმოაჩინოს. მსგავსი მოტივი გვხვდება არმაზის კანკელის მოხატულობაზე (IX ს.) წმინდა მხედრების ბიუსტურ გამოსახულებებში. აგრეთვე, აკურას ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადის მხატვრობაში (IX ს.).

ყოველივე ეს საერთო კომპოზიციურ სქემას და მისი ცალკეული დეტალების გადმოცემის თავისებურებებს ეხებოდა. მაგრამ ჯვრებს შორის არსებითი განსხვავება თავად თემის გააზრებაში, მხატვრული სახის ხასიათსა და დამუშავების სპეციფიურობაში მდგომარეობს.

გაზრდილ-გაზვიადებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ხოფურის ჯვრის ოსტატი სხულის ცალკეული ნაწილების გადმოცემას: მაცხოვრის გამოსა-

ხულეპაში წვივ-ტერფების, კისრის, თავის და მკლავების, ღვთისმშობლის ფიგურაში კი თავის, როგორც სხვაგან, აქაც იგი პირობითად აზროვნებს და ზოგადი მინიშნებებით კმაყოფილდება. ასევე დარღვეულია პროპორციები ვანის ჯვრის ფიგურებშიც, მხოლოდ აქ ეს დარღვევა განსხვავებული ხასიათისაა. იგი სხეულის არა ცალკეული ნაწილების უტირებიტაა განპირობებული, არამედ ფიგურათა სიგრძეში წარქმელებულობით, სხეულის ნაწილების პროპორციული ურთიერთდამოკიდებულებით აღინიშნება კორინთული ჯვრის ფიგურებიც.

ოსტატს არ აინტერესებს თითების სწორი რაოდენობის გადმოცემა ხელებსა თუ ფეხებზე, იგი ზოგადად მინიშნებს მათზე. ასეა არა მარტო ხოფურისა და კაქსის გამოსახულებებში, არამედ შენაქოს ჯვარზეც, ხახულის VIII ს. კვადრიფოლიუმზეც, გველდესის ფილაზე და სხვ.

ამდენად, ხოფურის ჯვარზე პროპორციები დამოკლებულია მაშინ, როცა ვანის ჯვარზე დაგრძელებულია. ხოფურის ოსტატის მიერ ფიგურების გადმოცემისას დარღვეულია სხეულის ნაწილთა პროპორციული შესაბამისობა. მაშინ, როცა ვანის ჯვარზე ყველაფერი ერთს პროპორციულ, მასშტაბურ ერთეულშია გააზრებული. ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმდენად, რამდენადაც, მხატვრული სახის გააზრება-გადმოცემის მსგავსი ხერხი ფართოდაა გავრცელებული გარდამავალი ხანის ქართულ ხელოვნებაში. ეს არის ეპოქა, რომელიც თავისი საკუთარი მხატვრული ენისა და აზროვნების თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლაში მეტად რთულსა და მრავალსაზოვანი ძიებებით აღსავსე გზას გადის. კლასიკურად ჰარმონიული, გაწონასწორებული არქიტექტურის ნაცვლად ჩნდება მოუსვენარი, ახალი ფორმების ძიებით გატაცებული, ერთის შეხედვით მრავალჯვარ შეუსაბამობათა შემცველი ნაწარმოებები. ქანდაკებაში

მოცულობითად გააზრებული ფიგურების ნაცვლად ჩნდება ნაკაწრი ზეზებით შესრულებული პირობითი გამოსახულებები, რეალობასთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტით, სადაც წამყვანია პრიმიტიული, სქემატური ნახატი, გამომსახველობითი ენის მკაფიოდ გამოვლენილი სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერით. ყოველივე ეს თამამად შეიძლება გავიმეოროთ ხოფურის ჯვრის დახასიათებისას. ამას დავემატებდით, აგრეთვე, დეკორატიულობისადმი ოსტატის გაზრდილ ინტერესს, რაზეც თვალნათლივ მეტყველებს სამოსის დამუშავების პრინციპი ფორმების ხაზგასმული გეომეტრიზაციითა და დანაწევრებით.

არც ვანის და არც კორინთული ჯვრების ღვთისმშობლის გამოსახულებებში არ არის სახე ესოდენ მეტყველი და გამომსახველი, როგორც ხოფურის ჯვარზე, რასაც წრიული თვალების შეერთებული ფორმა ქმნის და გარკვეული დამაბულობის განცდაც შემოაქვს გამოსახულების საერთო ხასიათში. განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი ენკოლპიონთა შემკულობაში ჯვრის ზედა ქიმის გამოსახვაც, ერთის შეხედვით, უჩვეულოდ რომ გვესახება. სავარაუდოა, რომ ეს არც ოსტატის ორიგინალური ჩანაფიქრის და არც დეკორატიულობისადმი გაზრდილი ინტერესის შედეგია. ხოფურისა და ვანის ჯვრებზე ჯვარცმის ზემოთ მოთავსებული დაფების იკონოგრაფიული სქემები ინტერესს იწვევს იმდენად, რამდენადაც წარწერიანი დაფების ორსავე მხარეს გამოსახული ხელის მოსაიდებლები პარალელს პოულობს VI საუკუნის ბირ-ელკუთის მოზაიკის წარწერასთან, სადაც ასეთივე ნიშნებით გამოიხატება წარწერის სახელურები. ეს კი გვიანანტიკური ტრადიციებიდან მომდინარეობს. ამავე სახითაა მოცემული ქრისტეს მონოგრამა VIII საუკუნის ხახულის კარედის კვადრიფოლიუმზე. მსგავსი ელემენტის არსებობა სანაწილე ჯვრების იკონოგრაფიაში, გარ-



კვეულწილად, მის არქეოლოგიაზე მეტყველებს.

შესაძლოა, ხოფურის ჯვრის ოსტატის არაპროფესიონალიზმის ან მისი დაუდევრობის შედეგი იყოს ის უზუსტობანი, რაც გამოსახულების დატანა-დამუშავებაში შეინიშნება. ეს არის აცდენილი, კონტურს გადასული, ზოგან გაორმაგებული ხაზები, მათი არასწორი მიმართულება. მაგალითად, მაცხოვრის შარავანდელის, წვერის, კაბისა და სხვ. ღვთისმშობლის თავის გამოსახულებები.

ჩვენ თავიდანვე გამოვთქვით ორივე ჯვრისათვის ერთი ნიმუშის გამოყენების ვარაუდი. ამაში არაფერია უჩვეულო იმდენად, რამდენადაც მზა ნიმუშ-კანონებს იყენებდნენ კედლის მხატვრობის, მინიატურების, ქვის რელიეფების, ლითონზე პლასტიკის თუ ხელოვნების სხვა ნაწარმოებთა შექმნისას.

საქართველოში მრავლად შემოდიოდა ისეთი ლიტურგიკული და საკულტო ნივთები, როგორცაა სირია-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურები და ბიზანტიური გულსაკიდი ჯვრები-ენციკლობიონები. მათი საქართველოში გავრცელება, უფრო ზუსტად კი აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილი ლიტურგიკული ნივთების არსებობა საგნებით კანონზომიერად ჩანს, თუ გავითვალისწინებთ ქართული ქრისტიანობის წარმომავლობას.¹⁸ ზოლო ის ფაქტი, რომ კორინთული ჯვარი ხოფურის ჯვრის იკონოგრაფიულ სქემას წარმოაჩენს, უფრო მეტად ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას. ამას გარდა, ხოფურის ჯვრის ფიგურები მეტი უშუალობითა და სიწრფელით გამოირჩევა. მართალია, ოსტატი გულდასმით იმეორებს რაღაც ნიმუშს, მაგრამ სრულებით განსხვავებულ მხატვრულ სახეს ქმნის. ამის საფუძველს სამივე ჯვრის ინდივიდუალური ხასიათი იძლევა. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ენკოლპიონის კორინთული ნიმუში X-XII სს. დათარიღებული და ეს თარიღი ზუსტი სტრატეგრაფიითაა მიღებული. ვა-

ნისა და ხოფურის ჯვრების იკონოგრაფიული სქემის იდენტურობა კორინთულთან, ბუნებრივია, გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა ეს სანაწილე ჯვრებიც ამ პერიოდის ძეგლებს წარმოადგენდეს. მაგრამ აქ უსათუოდ მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოებაც, რომ გულსაკიდ ჯვრებს, სამკაულების მსგავსად დიდხანს ატარებდნენ, ხშირად რამდენიმე თაობის განმავლობაში. ამდენად, მოგვიანო ხანის არქეოლოგიურ ფენაში მათი აღმოჩენა გაუგებრობას არ უნდა იწვევდეს. ამის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს X საუკუნის გაეაზური გულსაკიდი ბრინჯაოს ჯვარი, რომელიც 'XIV-XIII სს. სამარხშია აღმოჩენილი.

მხატვრული ამოცანისადმი საერთო მიდგომის, დამუშავების, (ხოფურის სანაწილე ბრინჯაოშია ჩამოსხმული, ვანის - სპილენძში), იკონოგრაფიული ტიპების და მთელი რიგი დეტალების გათვალისწინებით ვანისა და ხოფურის ჯვრები შესაძლოა განსხვავებული წარმომავლობის, მაგრამ ერთი ეპოქის ძეგლებია. იმდენად, რამდენადაც ხოფურის ჯვარი გარდამავალი ხანის ქართულ ქვის რელიეფებთან და მინაქრუსული ხელოვნების ძეგლებთან პოლოზს უშუალო პარალელურს და სავითო სულისკვეთებითაც ამ ეპოქის მხატვრული გემოვნების თანაზიარია, ამდენად, მისი შესრულების ხანა IX-X საუკუნის დასაწყისის აქეთ აღარ უნდა მომდინარეობდეს, რაც საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ხოფურის ჯვრის გამოსახულებები, შესაძლოა, ადგილობრივი ოსტატის მიერაა შექმნილი ბიზანტიური ნიმუშის კვალობაზე. არც ვანისა და კორინთული ჯვრები გაემიჯნებიან ხოფურის ჯვარს ქრონოლოგიურად. სამივე ენკოლპიონი ერთი პერიოდის ნიმუშებია. თუმცა ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ეს მოსაზრება ვარაუდია მხოლოდ. მართალია, IX-X საუკუნეები საკმაოდ განვრცობილი საზღვრებია ენკოლპიონთა ქრონოლოგი-

ური გამოიჯენა-დათარიღებისათვის, მაგრამ უფრო კონკრეტულად მათი გამოყოფა ვერ ხერხდება. თუნდაც იმ გარემოებისდა გამო, რასაც სანაწილე ჯვრების იკონოგრაფიული მოტივების ფართო და ხანგრძლივად (რამდენიმე თაობა) გამოყენება განაპირობებს.

აქ უკვე მინდა შევეხო იმ ბერძნულ წარწერას, რომელიც ვანის ჯვრის გამოსახულებას ახლავს. თ. ყაუხჩიშვილი წიგნში „ბერძნული წარწერები საქართველოში“ (თბილისი, 1951 წ. გვ. 271-272) საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „საქართველოს მუზეუმის ისტორიის განყოფილებაში არის სპილენძის ჯვარი ვანიდან, ზედ ორივე მხარეს ამოკაწრულია ადამიანები შარავანდით. ერთ მხარეს თითქოს არის ჯვარცმა. მის ხელებქვეშ წერია... იესუ ქრისტე, ძლევა... ნივთი XVI-XVII საუკუნეებზე ადრინდელი არ უნდა იყოს“.

ამდენად, ყოველივე ის, რაც ჩვენს მიერ ზემოთ იყო აღნიშნული, პრაქტიკულად გამორიცხავს ნივთის ესოდენ გვიანი ხანით დათარიღებას. მითუმეტეს, რომ ხოფურისა და ვანის ჯვრების მსგავსი ფორმა ე. ი. ცენტრში დაეწროებული და ბოლოებისაკენ გაგანიერებული — ქრონოლოგიურად XI საუკუნის შემდგომ აღარ გვხვდება, ვინაიდან ამ დროისათვის უკვე ჯვრის ფორმა რამდენადმე გართულებულ სახეს იძენს. ესაა ქიმებშიმორგვალეული ან სამნაწილედი დაბოლოების მქონე ჯვრის ფორმები. სჭარბობს ჩამოსხმის წესითა და მინანქრის ტექნიკით შესრულებული ჯვრები.

მრავლადაა მსგავსი ფორმის ჯვრები აღმოჩენილი ჩრდ. კავკასიისა და რუსეთის ტერიტორიაზე. ისინი ფართოდ ყოფილა აქ გავრცელებული XI-XIII საუკუნეებში. აკად. ს. ჯანაშიას

სახელობის საქართველოს ისტორიის სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული რუსული წარმომავლობის ჯვარცმის გამოსახულებიანი ენკოლიონის ერთი ნაწილი („ა“ ფონდი. „16“ მდ. მალკის ნაპირებიდან. ზომებია 7,3X5,3 სმ.). მისი ოთხივე ქიმი მორგვალეულია და შემკულია მედალიონში ჩასმულ წმინდანთა ბიუსტური გამოსახულებებით, რაც საზოგადოდაა დამახასიათებელი ამ პერიოდის რუსული წარმოების სანაწილე ჯვრებისათვის.

X-XII საუკუნეებიდან საქართველოში თანაბარი სიგანის მკლავებიანი ჯვრები ვრცელდება (ბეღია, ფოკა, ლურჯი მონასტერი და სხვ.). ჯვრებს თანაბარი მკლავებით ამავე პერიოდიდან ვხვდებით ოქრომჭვლელობის ნიმუშებზეც (კელათი, საყდარი და სხვ.). ამ რიგის ჯვარს წარმოადგენს გულსაკიდი ჯვარი სოფ. გავაზიდან, რომლის დათარიღებისას მკვლევარი უპირატესად ჯვრის ფორმას ემყარება.¹⁹ რაც შეეხება XVI-XVII საუკუნეებს, ამ პერიოდში სანაწილე ჯვრების შექმნა-გავრცელების საკითხი რამდენადმე საეჭვო ჩანს. ეს პროცესი VI-XIV საუკუნეებს მოიცავს და შემდგომ ხანებში უკვე აღარ გვხვდება.

დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ ენკოლიონთა ფართოდ გავრცელების გამო მათი მხატვრული ღირებულება შესაძლოა არ იყოს ყოველთვის მაღალი და იგი არ წარმოადგენდეს ხელოვნების ნიმუშს, მაგრამ მათი შესწავლა უფრო მნიშვნელოვანია სხვა თვალსაზრისითაც; ეს არის გამოსახულების გარკვეული ტიპები და სტილისტური ხერხები, იკონოგრაფიული პროგრამები, შესრულების ტექნიკა და მრავალი სხვა, რაც ამა თუ იმ მხატვრული ტრადიციის უპირატეს როლსა და გავლენაზე მეტყველებს. ამას-



თან, მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ ეს ბიზანტიური ლიტურგიკული ნივთები აღმოსავლური ტრადიციებით საზრდოობს. მითუმეტეს, რომ ქრისტიანული აღმოსავლეთის როლი ამ მასობრივი, საკულტო ნივთების შექმნა-წარმოებაში განსაკუთრებით დიდი იყო და მრავალრიცხოვანი მომლოცველობის გზით ფართოდ ვრცელდებოდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში.

„საერთოდ ქართული ჭედური ხელოვნება მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ბიზანტიური, უფრო ზუსტად, ზოგადი აღმოსავლურ-ქრისტიანული იკონოგრაფიით საზრდოობს. ძირითადი სქემები — როგორც საკუთრივ თემა (ცალკეული პერსონაჟები თუ სიუჟეტური კომპოზიციები), ისე ამ თემის იკონოგრაფიული ტიპები — რომლებიც ქართულ ძეგლებზე გვხვდება, აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში დაკანონებული და ფართოდ გავრცელებული ნიმუშების მიხედვითაა აგებული, მაგრამ არ შეიძლება ეს საგანგებოდ არ ითქვას, ამ მიმართულებითაც ე. ი. იკონოგრაფიის სფეროშიც, ქართველმა ოსტატებმა არა ერთი თავისი „კორექტივი“ შეიტანეს. მართალია, ამ თვალსაზრისით დღეს ბევრი რამ კიდევ არაა საბოლოოდ გამოვლენილი და დადგენილი, მაგრამ ფაქტია, რომ ქართველი ოქრომჭედლები (და არც მთლად იშვიათად) ბრმად კი არ იმეორებდნენ გარედან მოტანილ მზა ნიმუშებს, ისინი თავისი გემოვნებისა და თავისი ფსიქოლოგიური წყობის შესატყვისად გარდაქმნიდნენ და თავისებურად აცოცხლებდნენ „ამ ტრაფარეტულ სქემებს.“²⁰

2. დიდი სჯულის კანონი, საქართველოს მეტეოლოგიის კალენდარი, 1987 წ. გვ. 354.
3. საქართველოს მუზეუმის მოამბე 11-ბ, თბილისი, 1941 წ.
- 4-5. ნ. კონდაკოვი, ღვთისმშობლის იკონოგრაფია, ტ. 1. პეტერბურგი, 1914 წ. გვ. 258-259 (რუსულ ენაზე).
6. ე. ზალესკაია, ბიზანტიური ხანის სირიული მხატვრული ლითონი და მისი ისტორიული მნიშვნელობა (სირიის როლის საკითხი ბიზანტიის გამოყენებით ხელოვნებაში) გვ. 8-12.
7. ლ. ჭილაშვილი, ძველი გავაზი, თბილისი, 1968 წ. გვ. 63.
8. ნ. პოკროვსკი, სახარება უპირატესად ბიზანტიური რუსული ძეგლების იკონოგრაფიაში, 1892 წ. გვ. 337 (რუსულ ენაზე).
9. ხელოვნების მუზეუმს ჯვარი უსასყიდლოდ გადასცა გურგენ ქურასხედიანმა, 1978 წ. (იხ. № 11296).
10. კ. მანაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლელები საქართველოში, „ხელოვნება“, № 6. 1991 წ. გვ. 43.
11. ნ. კონდაკოვი, დასახ. ნაშრომი, ტ. II, პეტროგრადი, 1915 წ. გვ. 69. (რუსულ ენაზე).
12. ნ. პოკროვსკი, საეკლესიო არქეოლოგია ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიასთან კავშირში, პეტროგრადი, 1916 წ. გვ. 12. (რუსულ ენაზე).
13. ა. წხარტიშვილი, მამუე ოქრომჭედელი, თბილისი, 1978 წ. გვ. 47.
14. თ. საყვარელიძე, XII ს. ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიიდან, თბილისი, 1980 წ. გვ. 31.
15. პ. ს. უვაროვი, ქრისტიანული სიმბოლიკა, მოსკოვი, 1908 წ. გვ. 193 (რუსულ ენაზე).
16. თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 33.
17. ნ. პოკროვსკი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 360-361.
18. კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43.
19. ლ. ჭილაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62.
20. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბილისი, 1987 წ. გვ. 36.

შენიშვნები:

1. დ. ნინიძე, წმინდა გიორგის კულტის ისტორიიდან საქართველოში, მნათობი 11-12, 1991 წ. გვ. 163-164.

ინერციით მივლივართ?

გიორგი ციტიშვილი

ა. პოლონსკი — „არავინ დაიჭერებს“. შთარგმნელი გივი გიგუქორი. დამდგმელი რეჟისორი — ქეთევან ხარშილაძე. დამდგმელი მხატვარი — აივენგო კელიძე. კომპოზიტორი — ნანა გველესიანი. მუსიკალური გაფორმება — მევლუდ კუპატაძისა. ქორეოგრაფი — თეიმურაზ ქაშიაძე. თბილისი. სანდრო ახმეტელის სახელობის სა-ხელმწიფო დრამატული თეატრი. 1992 წ.

ჩვენს გაჭირვებულ ყოფაში, ომიანობაში, მოძალებულ სისასტიკესა და შიმშილში, გაუთავებელ, გულისგამაწვრილებელ საარსებო პრობლემებში, ჩვენ, უფროსებს ალბათ გვავიწყდება, ან ნაკლებად ვამჩნევთ, რომ ყოველივე ამისაგან, უპირველეს ყოვლისა, პატარები ზარალდებიან. მათი ბავშვობა ხომ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების ყველაზე უფრო რთულ, მძიმე პერიოდს დაემთხვა. მათ ფაქტიურად ლამაზი ოცნებებით, ზღაპრული საოცრებებით, უჩვეულო ზმანებებით აღსავსე ბავშვობა წაეართვით და ისინი მკაცრ, სასტიკ, დაუნდობელ რეალობას დავაჯახეთ.

ჩვენი მოვალეობაა, შეძლებისდაგვარად შევეცადოთ, შეველამაზოთ დღევანდელი პატარების არასახარბიელო ცხოვრება.

ამ მხრივ თეატრს, რა თქმა უნდა, ბევრი რამის გაკეთება შეუძლია. თუმცა, სამწუხაროდ, აქაც არის ერთი მაგრამ. კერძოდ, პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენში საბავშვო წარმოდგენის დადგმა რატომღაც არაპრესტიჟულად ითვლება. თეატრალური კოლექტივები, რეჟისორები, მსახიობები ამგვარ საშუაოს არასერიოზულად თვლიან და

თუ მაინც იძულებულნი არიან წარმოდგენა დადგან, ძალზე გულგრილად, უხალისოდ, მოვალეობის მოხდის მიზნით ეკიდებიან. ბავშვი ძლიერ მგრძნობიარე, მის თვალწინ სცენაზე მომხდარის უშუალო აღმქმელი, გულწრფელი თანაგანცდის უნარით უხვად დაჯილდოებული მაყურებელია და ხშირად სჯობნის კიდევ ცინიკოს, ანალიტიკურად მოაზროვნე, მრავლისმცოდნე ცივ უფროს, ევრეთწოდებულ „სერიოზულ“ მაყურებელს. ბავშვის სუფთა, გულწრფელი აღქმის უნარი, მგრძნობიარე ლაკმუსის ქაღალდით ინტუიციურად შეიგრძნობს სცენაზე არსებულ თვით მცირეოდენ სიყალბესაც კი. ამიტომ დამდგმელ ჯგუფს არანაკლები ნიჭიერება და ოსტატობა ესაჭიროება, ვიდრე მოზრდილთა სპექტაკლის დამდგმელებს. ბოლოს და ბოლოს, კარგი სპექტაკლი, დიდებისთვისაა განკუთვნილი თუ პატარებისთვის, განურჩევლად, განა ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ხელოვნების ნიმუშს არ განეკუთვნება?

მრჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ძველი ინერციით მივდივართ, როდესაც ყოველი თეატრი ვალდებული იყო დაედგა საბავშვო წარმოდგენები. თეატრის რეპერტუარში თითო-ოროლა სა-

ბავშვო სპექტაკლის ქონა, მოვალეობის მოხდა კი არა, მაღალი შეგნების შედეგი და დიდი მისიის შესრულების შეგრძნება უნდა იყოს. დღევანდელი პატარების გაპარტახებულ, წართმეულ ბავშვობას, თუ ერთ ლამაზ, ზღაპრულ საღამოს შევმატებთ, ხალისიან, ფერადოვან სანახაობას ვაჩუქებთ და ამით მცირე სიხარულს მივანიჭებთ მათ, ცხოვრებას გავუღამაზებთ. ჭეშმარიტი ხელოვანისთვის, ჩემის აზრით, არ უნდა არსებობდეს ამაზე დიდი მისია.

ახმეტელის სახელობის თეატრმა საბავშვო წარმოდგენა დადგა სცენოგრაფია (მხატვარი — აივენგო ჭელიძე) სადაა. უმეტესად სპეტაკი თეთრი და ღია მწვანე ფერები სჭარბობს. დამდგმელმა რეჟისორმა ქეთევან ხარშილაძემ და მხატვარმა, სცენური გარემო ბავშვის მიერ აღქმულ სამყაროს მიამსგავსეს. სწორედ ამიტომაც დეკორაციის მოხატულობა, პატარის გაუწყფაფე ხელით „დაჯღაბნილის“ შთაბეჭდილებას რომ სტოვებს. ისევე როგორც მოზრდილთათვის განკუთვნილ სპექტაკლში, საბავშვო წარმოდგენაშიც მუსიკასა და მხატვრობას განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება. ამ უკანასკნელში მეტი გაქანება, ფანტაზია, გამომგონებლობაა საჭირო. სამწუხაროდ, ახმეტელთა წარმოდგენის მუსიკალური პარტიტურა (კომპოზიტორი — ნანა გველესიანი, მუსიკალური გაფორმება — გველუდ კუპატაძისა) მეტად მწირი, ერთფეროვანია და დაუქმყოფილებლობის გრძნობას სტოვებს. ამას ისიც ემატება, რომ მსახიობთა მიერ შესრულებული სიმღერა, ცალკეული, დაუკავშირებელი ბგერების სახით აღწევს მაყურებელამდე. მუსიკალური ფონოგრამა მთლიანად შთანთქავს მათ ხმას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მსახიობები მოვალეობას იხდიან, თავისას მღერიან და სიმღერა მიადწევენ თუ არა პატარა მაყურებელამდე, მათ არ აინტერესებთ.

საერთოდ, ყოველგვარი შთაგონებისა და მონდომების გარეშე, მხოლოდ

მოვალეობის გამო სპექტაკლის თამაში რაცაა, მკითხველიც წარმოიდგენს. ასეთი წარმოდგენის ხილვა რა „სასიამოვნო“ რამაა, არც ამას უნდა დიდი წარმოსახვის უნარი არადა დარბაზში პატარები სხედან. ფართოდ თვალგახელილ, სმენად ჭკეულ, სანახაობის ხილვის მოლოდინში გარინდულ ბავშვებს თეატრმა იმედი არ უნდა გაუცრულოს, თავად არ უნდა ჰკრას ხელი მომავალ, პოტენციურ მაყურებელს, თორემ უკუგებაც შესაბამისი იქნება — სრული გულგრილობა. მაყურებელსა ზურგს აქცევს თეატრს. განა ეს მოვლენა, წლების განმავლობაში, ჩვენს თვალწინ არ ვითარდება? მერე დაგსხედებით და ინტერვიუებში, სატელევიზიო გამოსვლებში, სავაზეთო თუ საყურ-

სცენა სპექტაკლიდან. ლაბანი — ირაკლი მეგრელიშვილი, წიწილა — თამარ ბეჟუაშვილი





სცენა სპექტაკლიდან. ძალი — ვასილ შიხაშვილი, ლუდვიგ მე-13 — ნანა ქემაშვილი

ნალო წერილებში, სტატიებში, თეატრისადმი მაცურებლის გულგრილობაზე მოვთქვამთ. ამ პრობლემის განსახილველად ვაწყობთ მრგვალ მაგიდებს — გავიძახით, თეატრმა მაცურებელი დაკარგაო. ყველაფერს ისევე მხოლოდ მაცურებელს, მის გულცივობას, დაბალ ინტელექტუალურ დონეს, კინოსა თუ ტელევიზიას, ვიდეო ბუმსა და გაკირვებულ ცხოვრებას ვაბრალებთ. ბუნებრივია, არც ამ მიზეზების უქონლობაა, მაგრამ პრობლემის ძირეული, საფუძვლიანი გამოკვლევა იქნებ ჩვენივე თავიდან დაგვეწყოს. ასე უფრო უპირიანი იქნებოდა. მაცურებლის თეატრიდან სამუდამოდ წასვლის ერთ-ერთი მიზეზი, იქნებ მოვალეობის გამო დადგმული, დაბალი მხატვრული დონისა და ღირებულების, სუსტი სპექტაკლების მოზღვავებაც იყოს? ღრმად მჯერა, რომ თუ მაცურებელი სპექტაკლში ჰპოვებს იმ ჭეშმარიტ სულიერ საზრდოს, რომელსაც ვერც კინო და ვიდეო ფილმში ვერ შეხვდება, მაშინ მოვა თეატრში, რადგან მიუხედავად ყველაფრისა, არეული დროისა, სხვათა და სხვათა, მაინც არსებობენ ის ჭეშმარიტი ღირებულებანი, რომელთა გარე-

შე სიცოცხლევ არ ძალუძს ადამიანის ისიც ანგარიშგასაწევეია, რომ სპექტაკლის ინტრაცია, თეატრის მატერიალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის ოდნავ გამოსწორების მიზნით როგორც საბავშვო, ისე მოზრდილთა წარმოდგენებზე მიმართავს ეგრეთწოდებულ ბილეთების გავრცელების ხერხს. ამიტომ ხშირად, საბავშვო სპექტაკლების გამართვა, მსახიობებს კინოსეანსების პრინციპითაც კი უწევთ. ღღეში ორჯერ ან სამჯერ ერთი და იგივე წარმოდგენას თამაშობენ. ასეთ დროს ძნელია მაღალ ხელოვნებაზე საუბარი, მაგრამ მაინც მგონია, რომ თითოეული სპექტაკლის თამაში, სცენაზე გამოსვლა, ყოველი ნამდვილი მსახიობისათვის დიდი პასუხისმგებლობა, საკუთარი პროფესიის სიყვარულა, მაღალი მისიის შეგნება და საქმის კეთილსინდისიერი კეთება უნდა იყოს. თუ არადა, მამ რაღაა პროფესიონალიზმი? სამწუხაროდ, ახმეტელის სახელობის თეატრის ამ საბავშვო სპექტაკლ-ზღაპარს, სწორედ მოვალეობის მოხდის დალი აზის. ეს ყველაფერში მყდაგნდება, დადგმით (რეჟისურა) დაწყებული, შესრულებით (მსახიობები) დამთავრებული. ორჯერ ვნახე წარმოდგენა და თვლნათლივ დაეინახე ორი შემთხვევა. პირველისაგან განსხვავებით, მეორე სპექტაკლი მნიშვნელოვნად იყო შეკვეცილი. მსახიობებს სახელდახელოდ, თვითნებურად ამოელოთ ზოგიერთი ეპიზოდი და საკუთარი შეხედულებისამებრ შეეკვეცათ ტექსტი. აშკარა იყო მათი სურვილი, რაც შეიძლება სწრაფად, ნალუბადევიად ჩაემთავრებინათ წარმოდგენა. პიესის ამგვარმა სახელდახელო, ვანდალურმა დაქუცმაცება-შეკვეცამ, ბუნებრივია, შედეგი გამოიღო — ზოგიერთი მოქმედი პირის ფუნქცია მთლიანად დაკარგა და მათი სცენაზე ყოფნის აუცილებლობა სათუო გახდა. მაგალითად, ასეთ შეკვეცილ ვარიანტში (რაც, მეტი რომ არ ვთქვა, ავტორისა და მაცურებლის შეურაცხყოფაა) რა მოაკლდებოდა სპექტაკლს, ორი მოქმედი პირი: ზღარბი (მეგლუდ კუპატაძე) და ბუ (ვალერი ტორონჯაძე) საერთოდ რომ არ

გამოსულიყვნენ სცენაზე? მე მგონი, არაფერი, რადგან ის ერთადერთი დიალოგი, რომელიც მათ პიესის მთავარ გმირთან აქვთ, ამ როლების შემსრულებლების მიერ საერთოდ იქნა ამოღებული. არადა ზღარბის სცენაზე გამოჩენამ, მისმა პარტიკმა და კოსტუმმა პატარა მაყურებლის დაუფარავი სიხარული გამოიწვია: სპექტაკლის მონაწილეთა მიერ თვითნებურად შეკვეცილ ვარიანტში, ვერც ბუს ჩაცმულობის ახსნა იყო შესაძლებელი. იგი რატომღაც მოსამართლის ჩაჩით თავმემკული იდმანტიაში განხვეული იდგა სცენაზე. იდგა ასე და ხმას არ იღებდა, მერე ორი სიტყვა წაიდუღუნა, ისევ გაირინდა, ბოლოს კი სამუდამოდ თვალს მიეფარა: ასე რომ, საერთოდ რისთვის გამოვიდა სცენაზე, ბავშვებისათვის კი არა, მოზრდილთათვისაც გაუგებარი დარჩა.

პატარა მემამბოხე მელაკუდა ლუდვიგ მე-13 (ნანა ქემაშვილი) პიესისა და სპექტაკლის მთავარი გმირია. გიციტრუსის, ტყუილის წინააღმდეგ ილაშქრებს და ამით მთელ თავის მეღიების მოდგმას უპირისპირდება. პატარა მაყურებელს პიესა სიმართლის მოყვარობას, პატიოსნებას და სიკეთის ქმნას უჩიენებს. მაგრამ, ეს უტყუარი შეგონება სპექტაკლში დიალექტიკურ გაკვეთილს უფრო ემსგავსება, ვიდრე პატარებისათვის განკუთვნილ სანახაობას. დამდგმელი რეჟისორი, რომელ ეპიზოდშიც ახერხებს პიესის ქეშმარიტად სცენური ენით ამეტყველებას, ასეთი სცენები პატარა მაყურებლის გულწრფელ ინტერესს იწვევს, უმეტეს შემთხვევაში კი ეს არ ხერხდება და ბავშვების ინტერესიც ნელდება.

მახვილონიერულადაა დააწყვეტილი საქათმის სცენა, სადაც კრუხი (ნელი ბადალაშვილი), მამალი (მერაბ ბოჭორიშვილი) და წიწილები (თამარ ბეჟუაშვილი, ხათუნა ასათიანი, მანანა დავითაშვილი, ქეთევან ქიტიაშვილი და შალვა ბახტაძე) მოქმედებენ. მამლისა და კრუხის მიერ შესრულებული საბალეტო დივერტისმენტი, წიწილების, განსაკუთრებით ურთიერთგადაბმული

ოთხეულის ცეკვა თუ მსვლელობა იუმორით, გამომგონებლობითაა აღბეჭდილი, წამით ზღაპრულ გარემოს ქმნის და დარბაზის ცოცხალ რეაქციასაც იწვევს. ხოლო ნ. ქემაშვილის ლუდვიგ მე-13-სა და თ. ბეჟუაშვილის წიწილას შორის გაჩენილი ურთიერსიმპათია, ბავშვური უშუალობითა და გულწრფელობით თამაშდება. ნ. ქემაშვილის ლუდვიგი მოხიბლულია თ. ბეჟუაშვილის ნაზი, ოდნავ პრანკია წიწილათი. ასევე პატარა მაყურებლის ინტერესს იწვევს ნ. ბადალაშვილის კრუხთან ლუდვიგის შეხვედრა. ნ. ბადალაშვილი თავის „ოჯახზე“, წიწილებზე მზრუნველ დედას წარმოგვიდგენს, რომელიც დროდადრო კეკლუცობასაც ასწრებს.

უდავო აღნიშნის ღირსია სპექტაკლში მონაწილე ზოგიერთი მსახიობი, რომლებიც მიუხედავად იმისა, რომ საბავშვო წარმოდგენაში არიან დაკავებული, პასუხისმგებლობით, პროფესიული კეთილსინდისიერებით ეკიდებიან თავიანთ როლებს და არც ცდილობენ საქმის გაიოლებას. ნ. ქემაშვილის, ნ. ბადალაშვილის, თ. ბეჟუაშვილის გვერდით, ამ ნიშნით გამოყოფის ღირსნი არიან: ვასილ შიხაშვილი (ძალი) და შალვა ბახტაძე (კურდღელი იუკე იუ). ვ. შიხაშვილი ბებერ, ბუზღუნა, მაგრამ გულწვილ ქოვას ანსახიერებს. მსახიობის მიმიკა, მეტყველება, პლასტიკა თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს განსახიერებელი პერსონაჟის ხასიათს. ამიტომ მის ყოველ გამოჩენას ნორჩი მაყურებელი დიდი სიხარულით ხვდება. ასევე პატარების გამოცოცხლებას იწვევს შ. ბახტაძის მშვიდარა, ცანცარა, კეთილი კურდღლის გამოსვლა. მას ტყუბისცალივით დაწყება მეორე კურდღელი, მისი და ტუფა ტუ (ხათუნა ასათიანი). ძაღლისა და კურდღლების კოსტუმები (მხატვარი — ა. ჭელიძე) გემოვნებით, ფერადონებით გამოირჩევა. ესეც ახარებს პატარების თვალს. ასევე კარგადაა დააწყვეტილი წიწილის, კრუხისა და მამლის კოსტუმები. კარგად შერჩეული კოსტუმები ხომ საბავშვო სპექტაკლის, მით უფრო ზღაპრის, ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტია.



ნ. ქემაშვილის ლუდვიგი პატარა, ჯიუტი, მაგრამ სიმართლის მოყვარული მელაკუდაა, რომელსაც საკუთარ პოზიციაზე მტკიცედ დგომა ძალუძს. ამასთან არც ბავშვურ ანცობასა და ონაერობასაა მოკლებული. იგი დინების საწინააღმდეგოდ მიცურავს, ამიტომ მუდამ დასჯილი და თვალცრემლიანია. მსახიობი მის მიერ განხორციელებული პერსონაჟის განცდებსა და გრძობებს გულწრფელად წარმოაჩენს, რის გამოც მისი ლუდვიგი მეტად დამაჯერებლად გამოიყურება. ამიტომ პატარა მაცურებლის სიმპათიასა და თანაგრძობას იმსახურებს. მართლაც საბრალო სანახავია, როცა დედა კურდღლის (მზია ტალიაშვილი) მიერ დაუმსახურებელ გაკიცხვას იმსახურებს. დასჯილი ბავშვივით ატუზული, თვალცრემლიანი, მთელი ტანით ცახცახებს.

მამა მელია (ნუგზარ ხიდურელი) გაიძვერობისა და ეშმაკობის განსახიერებაა. იგი საჭიროების შემთხვევაში ცოლშვილსაც კი ატყუებს. ნ. ხიდურელის მამა-მელია ნაცადი დემაგოგია. მისი ორატორული გამოსვლები ამის დადასტურებაა. ირინე ნიჟარაძის დედა-მელ-

ია ოჯახში სიმშვიდის ჩამოგდებას ცდილობს. მას სურს ორი დაპირისპირებული ბანაკის შერიგება, მათ შორის თანხმობის მიღწევა. მსახიობი პერსონაჟის კიდევ ერთ თვისებას უსვამს ხაზს, კერძოდ, შვილებზე დედობრივ მზრუნველობას, რაც პატარა მაცურებლისათვის კიდევ უფრო ახლობელს ხდის ან მოქმედ პირს. ლუდვიგის უფროსი ძმა ლაბანი (ირაკლი მკერვალიშვილი) მელიის ალათ-წესების ზედმიწევნით დაცვით ცხოვრობს. იგი მამასავით გაქნილი და გაიძვერაა. ლუდვიგის დები—ლუიზა (მანანა დავითაშვილი) და ლაურა (ქეთევან ქიტიაშვილი) მძაფრ კონფლიქტში არიან თავიანთ „უხეირო“ უმცროს ძმასთან. მსახიობები თავიანთ გმირებში ბავშვური ცელქობის, ანცობის დაუოკებელ სურვილს გამოჰყოფენ.

დღემდე მეხსიერებიდან არ ამოდის ერთი სპექტაკლი, რომელიც ბავშვობაში მაქვს ნანახი. თუმცა მას შემდეგ საკმაო დრო გავიდა, მაგრამ ეტყობა შთაბეჭდილება იმდენად დიდი იყო, რომ ახლაც მახსოვს რუსთაველის თეატრში, რეჟისორ რობერტ სტურუას

სცენა სპექტაკლიდან „არაინ დიჯერებს“



მიერ დადგმული არჩილ სულაკაურის „სალამურას თავგადასავალი“. ეს იყო მახვილგონივრული, ლალი, ფეიერვერკული, მუსიკალური, ფერადოვანი, ამოუწურავი ფანტაზიითა და უშრეტო გამომგონებლობით აღსავსე, კემშარიტად საბავშვო სანახაობა. რამდენიმე როლის შემსრულებელიც კი დამამახსოვრდა. კერძოდ: სალამურა — დავით კვიციანი, მიდი-მოადე — ავთანდილ მახარაძე, ბრძენი კინალოკო — რამაზ ჩხიკვაძე. წარმოდგენის ფინალში, სცენაზე შემოდის პატარა მატარებელი, მსახიობებს დარბაზიდან აჰყავდათ ბავშვები ანუ მყურებელი, მატარებელში სვამდნენ და ფერად ბუშტებს ურიგებდნენ. ეს ნამდვილი ზღაპრული ზენი იყო. ამგვარი სანახაობანი დღევანდელ პატარებს უფრო მეტად ესაჭიროებათ. ჩვენ კი რას ვთავაზობთ მათ? ზღაპრის სუროგატს?

კარგად მესმის, რომ დღევანდელ დღეს, ისევე როგორც საქართველოს მთელი მოსახლეობის, სხვადასხვა პროფესიის ადამიანების მდგომარეობა რთულია, აუტანელი. ასეთ დროს ძნელია შემოქმედებით აღმაფრენაზე საუბარი. მაგრამ პროფესიონალიზმი? პასუხისმგებლობის გრძნობა? საკუთარი პროფესიისადმი ერთგულება და თავდადება? რა ვუყოთ ამ მცნებებს? მყურებლისადმი პატივისცემა, დაფასება აუცილებელია, მიუხედავად იმისა, იმსახურებს იგი ამას თუ არა. მით უმეტეს, თუ საქმე ბავშვებთან, პატარებთან, მათ ფაქიზ სულებთან გვაქვს. რადგან ირგვლივ არსებული სისასტიკისა და ძალადობის გარემოცვაში სწორედ თეატრში ხილულ ზღაპრულ სამყაროს შეუძლია პატარებში ბოროტებაზე სიკეთის უცილობელი გამარჯვების შერყეული რწმენის აღდგენა, მათთვის ბავშვობის დაბრუნება.

ნარმატებით ალაბული სტარტი

თბილისის მუსიკალურ ცენტრში გაიმართა საინტერესო საღამო, რომლის მთავარი მოქმედი პირი გახლდათ საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების კამერული ორკესტრი. ეს ორკესტრი სულ ორიოდ წელია, რაც არსებობს. მიუხედავად ამისა, მან სახელიც გაითქვა და მნიშვნელოვან წარმატებასაც მიაღწია. ამ ახალგაზრდა კოლექტივს სათავეში უდგას დირიჟორი და მევიოლინე გიორგი ბაბუაძე. საღამოზე შესრულდა ჰენდელის — კონჩერტო გროსო, ბრიტენის „უბრალო სიმფონია“, ჩაიკოვსკის „სერენადა“ და ვივალდის კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის. სოლისტები გახლდათ ცნობილი მუსიკოსები ირინე იაშვილი და კონსტანტინე ვარდელი. მარტის თვეში ორკესტრი იმყოფებოდა გერმანიაში. წარმატებით გამართა კონცერტები სხვადასხვა ქალაქში. თბილისში ჩამოსვლისთანავე შეეხვები ბ-ნ გიორგი ბაბუაძეს და ვთხოვე მოკლედ ეამბნა ორკესტრის შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ.

ბ-ნ გოგი, რამდენადაც ვიცი, თქვენ მევიოლინე ბრძანდებით. რომელიმე კონკრეტული პიროვნების ზეგავლენით, თუ საკუთარი სულის კარნახით მოკიდეთ ხელი დირიჟორობას?

— მევიოლინე ვიყავი და ვარ დღესაც, ვცდილობ არ შევწყვიტო საშემსრულებლო მოღვაწეობა. დირიჟორობას კი იმიტომ მოვკიდე ხელს, რომ ორკესტრს გააჩნია გამომსახველობის უდიდესი საშუალებები. პირველი შთაბეჭდილება მაშინ მივიღე, როდესაც ვუკრავედი კონსერვატორიის კამერულ ორკესტრში ოთარ საფარიშვილის ხელმძღვანელობით. აქეთკენ მიბიძგა აგრეთვე ურთიერთობამ გელა ჩაჩხიანთან. მაშინ ჯერ კიდევ არ ვფიქრობდი დირიჟორობაზე. ეს სურვილი ცოტა მოგვიანებით გამიჩნდა. 1984 წელს, როდესაც IV კურსზე ვიყავი, მომიხდა დაკვრა რუსთავის კამერულ ორკესტრში, რომელსაც იან ლუესი დირიჟორობდა. სწორედ მასთან ურთიერთობის შემდეგ გამიჩნდა პულტთან დადგომის სურვილი. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ კი მუშაობა დავიწყე ოთარ საფარიშვილის ორკესტრში, სადაც ხანდახან მეძლეოდა რეპეტიციების ჩატარების საშუალება. და აი, ცოტა ხნის შემდეგ ბ-ნმა ოთარ საფარიშვილმა და ქ-მა ირინა ჯორჯაძემ — კონსერვატორიის მაშინდელმა პრორექტორმა, შემომთავაზეს ჩამებარებინა საგუნდოსადირიჟოროზე. ასეც მოხდა. 1991 წელს კი დავამთავრე ასპირანტურა ოდისეი დიმიტრიადის ხელმძღვანელობით

ვინ არის თქვენი საყვარელი დირიჟორი?

— იცით, დირიჟორები, რომლებიც მომწონს, ძალიან ბევრია. თითოეულს რაღაც განსაკუთრებული გააჩნია, მათგან ძალიან ბევრს ვსწავლობ, ამავე დროს ვცდილობ ჩემი საკუთარი ხელწერაც გამოვიმუშაო. ჩემი კერპი კი გამოჩენილი გერმანელი დირიჟორი ფურტვენგლერია.

როდის დაიბადა ორკესტრის შექმნის იდეა?

— სურვილი გამიჩნდა უკვე ასპირანტურაში, როდესაც სტაჟირებას გავდიოდი ბ-ნ ოდისეი დიმიტრიადისთან. ჩემი აზრით, კამერული ორკესტრის დირიჟორი კარგად უნდა ერკვეოდეს სიმებიან საკრავთა სპეციფიკაში. ვი-

ცოდი, რომ წვალება დამპირდებოდა პირველი დამოუკიდებელი გამოსვლის საშუალება კი მაშინ მომეცა, როდესაც თვითონ ვუკრავედი კონსერვატორიის ახალგაზრდულ ორკესტრში ვ. მაკავარიანის დირიჟორობით. ამ მხრივ მას დიდი დამსახურება აქვს. როდესაც იგა თბილისში არ იყო, მე ვმუშაობდი ორკესტრთან, როგორც დირიჟორი, კონცერტზედაც კი დავუკარი. ამასობაში კონსერვატორიაც დავამთავრე. ვცდილობდი ორკესტრის შეკრებას. ჩემდა გასახარად (90-91 წლებში მოხდა), შეიკრიბა სტუდენტთა ჯგუფი, მოძებნეს სპონსორი (თუ არ ვცდები, ფირმა — კომპანია „დინამიკა“) და შემომთავაზეს დირიჟორობა. მაშინ ორკესტრი ჯერ არ იყო მუსიკალურ საზოგადოებასთან, ვითვლებოდი რომელიც მცირე საწარმო. უსახსრობის გამო მშლა (დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ) გვემუქრებოდა. და აქ, რომ იტყვიან, სწორედ ბედმა გავვილიმა. ქ-ნმა მანანა ახმეტელმა შემოგვთავაზა გავმხდარიყავით მუსიკალური საზოგადოების ორკესტრი. ასე რომ, სწორედ მისი დამსახურებაა, რომ დღეს ჩვენ ვარსებობთ, ჩამოყვალბდით და გადავარჩით დაშლას.

ხომ ვერ გაიხსენებდით თქვენ პირველ კონცერტს?

— ეს დღე ალბათ, არასოდეს დამავიწყდება. პირველი კონცერტები მივეცი 1991 წლის 13 და 29 მარტს ელისო ბოლქვაძისნებით ერთად. ეს იყო ჩვენი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი.

რა პრინციპით არჩევთ რეპერტუარს და ხომ არ იფარგლებით რომელიმე კონკრეტული სტილით?

— პროგრამის მხრივ, რა თქმა უნდა, გარკვეული შეზღუდვები გვაქვს, იმ მხრივ, რომ იგი მეტწილად მსმენელის გათვალისწინებით მზადდება. მაგრამ ამავე დროს მაინც ვცდილობ შევარჩიო და დავუკრათ ისეთი სირთულის ნაწარმოებები, რომელიც ორკესტრს უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანს. მე დიდი სიამოვნებით მივმართავ ხოლმე კლასიკას, მოყოლებულ: XVI საუკუნიდან მე-20 საუკუნის ჩა-

თვლით. სამწუხაროდ, ძალზე ცოტა ნაწარმოებია დაწერილი კამერული ორკესტრისათვის რომანტიკოსთა მიერ (XIX ს.). ყოველთვის დიდ სიამოვნებას მანიჭებს ახალი ნაწარმოებების შესწავლა და დაკვრა.

რა ადგილი უჭირავს თქვენს რეპერტუარში ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს?

— ჯერ კიდევ, როდესაც სტაჟირი ვიყავი, მახსოვს, შევასრულეთ ო ბალანჩინაძის მე-3 საფორტეპიანო კონცერტი. სოლისტის როლში თვით ბ-ნი ანდრია ბრძანდებოდა. გერმანიაში გასტროლების დროს ჩვენ პროგრამაში ჩავრთეთ ახალგაზრდა ავტორების ზვიად ბუცხრიკიძის და რეზო კვიციანი ნაწარმოებები. შეძლებისდაგვარად ვცდილობთ მრავალფეროვანი გავხალღოთ რეპერტუარი.

იქნებ აღნიშნოთ ორკესტრის როგორც დადებითი მხარეები, ისე მისი ნაკლოვანებები?

— დავიწყებ იმით, რომ ორკესტრთან მუშაობის პროცესში თუ რაიმე არ გამოდის, ეს პირველ რიგში, თვით დირიჟორის ბრალია. მინდა გითხრათ, რომ დემოკრატიული ურთიერთობა დირიჟორსა და ორკესტრანტებს შორის დიდ შედეგს ვერ იძლევა. ვთვლი, რომ დირიჟორი მკაცრი, მომთხონი და ამავე დროს (რეპეტიციების შემდეგ) მეგობრულიც უნდა იყოს, რადგანაც მხოლოდ სიმკაცრითაც ვერაფრის მიღწევს. ორკესტრის ნაკლოვანებები, რაც მომზადების დონეშიც ვლინდება, იმით აიხსნება, რომ გვიკირს სტაბილურად მუშაობა, მხედველობაში მაქვს რეპეტიციებზე დასწრების პრობლემა, რაც გამოწვეულია როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მიზეზებით. ამის გამო ჩვენ ვაკეთებთ მხოლოდ 10-20% იმისას, რისი გაკეთებაც შეგვიძლია. მოგიყვებით ერთ ფაქტს: როდესაც გერმანიაში ჩავედით, რეპეტიციებისათვის მხოლოდ 4 დღე გვქონდა მოკეპული. ამ 4 დღეში ჩვენ იმდენი გავაკეთეთ, რასაც აქ ხანდახან 2 თვეშიც ვერ ვახერხებთ. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ორკესტრისთვის და საერთოდ ნებისმი-

ერი შემსრულებლისთვის კონცერტი, გასტროლები ყველაზე დიდი სტიმულია. როდესაც ასეთ სტიმულს მეტნაკლებად მოკლებული ხარ, მუშაობის ხალისიც გეკარგება. ისე კი, საერთო ჯამში, ორკესტრი მინც ამართლებს თავის არსებობას. მთავარია, რომ მის თვითულ წევრს მუშაობა სურს და უხარია. ჩვენი დადებითი მხარეები უმჯობესია მსმენელმა განსაჯოს.

როდის და სად შედგა თქვენი პირველი გასტროლები?

— პირველი გასტროლები გვქონდა ბათუმში, მოცარტის ფესტივალზე. ეს იყო ჩვენი პირველი მიწვევა (1991 წლის ოქტომბერ-ნოემბერი). იქ შევასრულეთ მოცარტის რამდენიმე სიმფონია. იმავე წლის 16 დეკემბერს გავემზავრეთ საფრანგეთში, იქ მხოლოდ ერთი კონცერტი გვქონდა, ქალაქ ლიონში, რამოს სახელობის დარბაზში. კონცერტის შემდეგ ორგანიზატორებმა დიდი სურვილი გამოთქვეს თანამშრომლობაზე, მაგრამ ომის გამო, სამწუხაროდ, ეს კავშირი გაწყდა.

თქვენ ახლახანს დაბრუნდით გერმანიიდან, გვიამბეთ ცოტა რამ ამ გასტროლების შესახებ.

— ყველაფერი იმით დაიწყო, რომ კომპოზიტორთა კავშირში ბ-ნ სულხან ნასიძესთან მოვიდა მოწვევა, რომელსაც ბ-ნი გია ყანჩელი აგზავნიდა გერმანიის ქალაქ ბუკოვოდან. იქ არის ბუკოვოს ორგანიზაცია, რომლის წევრიც ვახლავთ ბ-ნი გია. მას სურდა, რომ ახალგაზრდულ ორკესტრს ჩაეტარებინა კონცერტი-სემინარი, რომელიც გერმანელებს გააცნობდა ქართულ შემსრულებლო ხელოვნებას — ბ-მ: სულხანმა რეკომენდაცია გაგვიწვია. მოლაპარაკების შედეგად ჩავედით გერმანიაში. კონცერტები ჩავატარეთ 5 ქალაქში (ჰერფელდი, ებერსვალდი, ტრიბენი, ფორსტი და ბერლინი). განსაკუთრებით მინდა აღნიშნო ტრიბენში გამოსვლა, სადაც დიდი წარმატება გვხვდა. პროგრამა მრავალფეროვანი იყო. დავეუკარით ჰენდელის კონჩერტო გროსო, ბრიტენის „უბრალო სიმფონია“, ჩაიკოვსკის „სერენადა“. პროგ-

რამაში შევიტანეთ ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების ზვიად ბუცხრიკიძისა და რეზო კიკნაძის ნაწარმოებები.

რა სიძნელების გადალახვა გიხდებათ გასტროლებზე გამგზავრების დროს?

— სიძნელები, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში ფინანსებთან არის დაკავშირებული. გასტროლებზე გამგზავრებისათვის საჭირო იყო მოგვეძებნა სპონსორი, რომელიც უზრუნველყოფდა ჩვენს გასტროლებს. სპონსორის მოძებნა კი, მოგეხსენებათ, არც ისე იოლი საქმეა. ამ მხრივ აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ჩვენი მენეჯერების: თამარ იოსებაშვილისა და ვანო ჭიაბურელის დამსახურება. მათ შეძლეს სპონსორის მოძებნაც (კომპანია „პენტა“, რომლის პრეზიდენტი ბ-ნი დიმიტრი ყირიმელაშვილი) და ჩვენი მალალ დონეზე გამგზავრება. მე მათი დიდი მადლობელი ვარ. ერთი სიტყვით, გერმანიიდან ძალიან კმაყოფილები ჩამოვედით, იმედია, ჩვენი ურთიერთობები კვლავ გაგრძელდება.

ორიოდ სიტყვით სამომავლო გეგმებზე..

— მომავალ გეგმებზე ლაპარაკი ძნელია. თუ ორკესტრს არა აქვს გასტროლები, კონცერტები,—იგი განწირულია, ამას საერთოდ ნებისმიერ კოლექტივზე თუ შემსრულებელზე ვამბობ. რაც შეეხება ჩვენ მომავალ გეგმებს, გეტყვით, რომ ისევ ველოდებით მიწვევას გერმანიაში, ოღონდ ამჯერად დიდ ქალაქებში ზაფხულში ან შემოდგომაზე, ხოლო ცოტა მოგვიანებით 1994 წლის შემოდგომაზე დაგეგმილია ორთვიანი გასტროლები აშშ-ში. აქ ჩამოსული იყო ამერიკელი იმპრესარიო, რომელმაც მოგვისმინა. ველით ოფიციალურ მოწვევას.

ინტერვიუს უძღვებოდა
ნინო შაინსურაძე

ფელინის „ტკბილი ცხოვრება“ ძალზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, ასე რომ, მასზე ვერ ვისაუბრებთ როგორც ჩვეულებრივ, რიგით ფილმზე. ფელინი უდავოდ, უფრო მეტად ავტორია, ვიდრე რეჟისორი. ამიტომ მისი ფილმი მოლიანად მას ეკუთვნის: „ტკბილ ცხოვრებაში“ ვერ აღმოაჩინო სტილს ამათუ იმ მსახიობისა (შესანიშნავი მასტროიანისა, გამოაგნებელი ანიტასი. — ეს „სხვა“ მასტროიანია, „სხვა“ ანიტა), სტილს ოპერატორისა, სტილს მონტაჟორისა ან ვთქვათ, სტილს სცენარისტებისა. შესაძლოა აქ ოდნავ მოსახელთებელია ნინო როტას სტილი, კომპოზიტორის, რომელიც საერთო სტილისტურ ტონალობაში ბოლომდე ვერ ჯდება.

...ავტორს კინემატოგრაფში ადექვატური თვითგამოხატვის ორმაგი ამოცანა აქვს: ჯერ ერთი, გადასაღებად უნდა მოამზადოს საგნები და მეორე — გადაიღოს და დაამონტაჟოს ფილმი. ეს სიტუაცია მწერლის შრომას რომ მიუხედავოდ, გამოვა, რომ მან ჯერ უნდა დააგროვოს უზარმაზარი ლექსიკური მასალა, სინტაქსის დახმარებით მოახდინოს მისი სისტემატიზირება და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოთვლიანოს ერთიან თხრობაში. ნაწილობრივ ეს ასეც ხდება, ოღონდ იდეალში.

ყველა ვიცნობთ ფელინისეულ პრიორიტეტებს იმ პროცესთან მიმართებაში, რომელსაც მე ნაწარმოების პირველ სტილისტურ ოპერაციას ვუწოდებდი: ესაა გადაღებისათვის საგნებისა და ობიექტების მომზადება.

განვიხილოთ ამ პრიორიტეტთაგან ზოგიერთი.

1. ფელინი ყოველთვის ექსტრაკვატურად, ყველაზე მოულოდნელი კუთხით იყენებს მსახიობებს; იგი ძალიან მათ არსზე და აიძულებს გამოიკონონ, სრულიად ახლებურად გაიზარონ საკუთარი თავი. მაგრამ რეჟისორულ

ფელინი. გარბმანი. ტრიუფო.

ფელინის „ტკბილი ცხოვრება“

პიერ პოლო პაოლინი

სიმბოლოთა ამ მთარგმნელების — დამაზინჯებელი, დეფორმირებული, არაბუნებრივი არსებების გვერდით გვხვდება სულ სხვა ტიპის მსახიობები, რომლებსაც რეჟისორი ცოცხლად, (თითქოს დოკუმენტური ფილმებისათვის) არჩევს და თავისი ენის ურთულეს სისტემაში სვამს.

2. ფელინი მიმართავს გარემოსა და ზნე-ჩვეულებების ექსპრესიონისტულ ჰიპერბოლიზაციას:

ა) ჰიპერბოლიზაციას წმინდად ილუსტრაციულს (კარიკატურული რაკურსები, მანდილოსნები პატარა, ექსცენტრიკულ ქულებში და უცნაურ მოსასხამებში);

ბ) „ატმოსფეროს“ ჰიპერბოლიზაციას, დამახასიათებელს დეკადანსის ლიტერატურისა და კინემატოგრაფისათვის (რომის ყველა ხედი უშუშვნიერესიდან — უსაზიზღრესამდე);

გ) ჰიპერბოლიზაციას წმინდად ფორმალურს (გაიხსენეთ პროექტორებიანი და ქოლგებიანი „სასწაულის“ სცენა ჭექა-ქუხილის ფონზე).

მაგრამ ისიც შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ სინამდვილის დეფორმაციის გამოუმწვევ გადაჭარბებებთან ერთად გვხვდება წმინდად ნატურალისტური, თით-

ქმის დოკუმენტური ნაჭრები, რომლებიც კინოჟურნალებს მოგვაგონებენ.

აი, სულ ეს არის პირველი სტილისტიკური ოპერაცია. ახლა განვიხილოთ მეორე, ანუ საკუთრივ გადაღება და მონტაჟი და შევეცადოთ მრავალმხრივ დავახსიანოთ ეს პროცესები (სამწუხაროდ, კვლავ ჩვენი მიახლოებითი ტერმინოლოგიის მოშველიებით).

1. კადრი ისეა აგებული, კამერა კი ისე მოძრაობს, რომ ობიექტის ირგვლივ იქმნება დიაფრაგმის მსგავსი რამ, რაც ართულებს თვით ობიექტს, ხოლო მისი ურთიერთობანი გარემომცველ სამყაროსთან სულ უფრო რთული, ირაციონალური და ჯადოსნური ხდება. ეპიზოდის დასაწყისში, თითქმის ყოველთვის კამერა მოძრაობს. მისი მოძრაობები არასოდეს არ არის მარტივი; ისინი, როგორც ამას ლიტერატურული ტექსტის მიმართ ვიტყვოდით, რთული თანწყობლია. მაგრამ ხშირად ისე ხდება, რომ ერთმანეთზე დახვავებული პლანებისაგან აგებული კადრის იდუმალ სიღრმეში იჭრება თავისი არსით თითქმის დოკუმენტური კადრი: ციტატა სალაპარაკო ენიდან... მაგალითად, კინოვარსკვლავის ჩამოსვლა აეროპორტში.

2. კადრები იმდერება როგორც მუ-

სიკალური ტექსტები, როგორც ნოტები, როგორც მელოდიები, პრუსტის ტექსტებით რთული და ნელი. მაგრამ სულ მალე ამჩნევ, რომ ამ ოპერაციას უპირისპირდება მეორე, სრულიად საწინააღმდეგო აზრის ოპერაცია, რომელიც ხშირად თან მოსდევს პირველს.

განვიხილოთ მარჩელოსა და შტაინერის შეხვედრა ეკლესიაში. თავიდან უზომოდ გაწეილი: გულისგამაწვრილებლად მონოტონური სცენა (მარჩელო უსმენს ორდანს) ელვისებურად სწრაფი და მოულოდნელი ხილვით მთავრდება: ზოგად ხედზე ჩნდება ცარიელი ეკლესია, რომლის ცენტრში ქალის სილუეტია.

ასევე შეიძლება გავაანალიზოთ მამასთან საუბრის ეპიზოდი: მკვეთრად წარმოთქმული ფრაზა და მის საპირისპიროდ — გაუბედაობის მომენტი: საერთო ხედზე ტაქსს მიჰყავს მამა, რომელიც ვიწრო, უკაცრიელ ქუჩაში მართოს ტოვებს შვილს.

ჩვენს სქემატურ მსჯელობაზე დაყრდნობით ვფიქრობ, შეიძლება იმის მტკიცება, რომ რეჟისორის ეს ფილმი, სტილის თვალსაზრისით, შესანიშნავად ესადაგება ევროპული დეკადანსის საუკეთესო მიღწევათა კრებულს.

ასეა თუ ისე, ყველა გარეგანი ნიშანი სახეზეა. „ფონიური, მუსიკალური ნოსტალგიური სიმსუბუქე“ (პირველი უმთავრესი ნიშანი დეკადანსისა ლიტერატურასა და კინემატოგრაფიაში) ფელინისთან შეესატყვისება ვიზუალურ სიმსუბუქეს, რომლის დროსაც მხატვრული სახე კარგავს თავის ფუნქციონალურობას და სუფთა გამოსახულები-საკენ მიისწრაფვის (აქ ხორციელდება კინომაგიის ყველა ოპერაცია, რომელიც აუცილებელია ასეთი „განწმენდისათვის“); „სემანტიკური“ გაფართოება (დეკადანსის მეორე ნიშანი) ფელინისთან ლამის აკვიტებული იდეა ხდება: „ტკბილ ცხოვრებაში“ ნიშანი მხოლოდ და მხოლოდ ზემოქმედების ინსტრუმენტი არ არის; ის ყოველთვის ჭარბი, გადატვირთული, ლირიკული, ჯადოსნურია — ან მკვეთრად დამაჯერებელი, მა-

მხილებელი; „სემანტიკის“ თვალსაზრისით ის „გაფართოებულია“.

ფელინის „ტკბილი ცხოვრებით“ აღინიშნა იმ გემოვნებისა და სტილისტიკური. იდეოლოგიის დაბრუნება და გაბატონება, რომელიც დამახასიათებელი იყო დეკადანსის ევროპული ლიტერატურისათვის.

ფელინი, როგორც ხელოვანი ფაშისტური იტალიისათვის დამახასიათებელი შეუვალი სიბრიყვისა და საყოველთაო უმეცრების პერიოდში ჩამოყალიბდა; და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყოველთვის ანტიფაშისტი იყო, მისი კულტურა: მაინც, — წარმოშობით — ღრმად პროვინციულია; სოციალური ინსტიტუტები ფელინისათვის მითებია და მეტი არაფერი. ამ მითების ჯადოსთან საბრძოლველად იგი კვლავ მითს მიმართავს. მისი პოლიტიკური ოპოზიციონერობა ეფუძნება ინდივიდუალური წარმოსახვის ერთიანობას, სევდასა და სიხარულს, როგორც საერთო ინტიმურ, შინაგან და მისტიკურ თავშესაფარს.

აღმშენებლობითი აქტი ამ ტიპის კულტურისათვის არის უარის თქმა რაციონალიზმსა და კრიტიკულ გონებაზე, რომლებსაც მათ შემცველ ტექნიკასა და პოეზიას უპირისპირებენ.

მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ჩვენ განვიხილავთ იდეოლოგიაზე მუდმივი უარის თქმის შემთხვევას, ხაზი უნდა გავუსვით იმ გარემოებას, რომ რაღაც იდეოლოგია აქ მაინც არის: ოლონდ ის მეტად შებლუღულია და ერთგვარად პარალიზებულიც კი იმ სინატიფით, რომლის დემონსტრირებასაც მისი მფლობელი ახდენს.

ამგვარად, ფელინის იდეოლოგია ადვილი ამოსაცნობია: თავისი არსით ის კათოლიკურია. „ტკბილ ცხოვრებაში“ ყურადღების ღირსია მხოლოდ ერთი წყება პრობლემებისა — ესაა არადიალექტიკური თანაფარდობა ცოდვასა და უბიწობას შორის: „არადიალექტიკურში“ აქ იგულისხმება ის, რაც მადლზეა აღმოცენებული. სწორედ ამ კათოლიკური, უფრო მეტად კი ბავშვური, ღორტუარული, სამონასტრო ირაცი-

ონალურის გამო ფელინისთან აღმოვაჩინეთ შინაგან პერსპექტივასა და მორალურ ფასეულობათა იერარქიის მოკლებულ სტილისტიკას, რომელსაც „ფორნტალური“ ვუწოდეთ. საქმე იმ-აშია, რომ ბიჭვი, რომელსაც ფელინი თავის თავში მალავს და რომელსაც ეშმაკისეული გამოგონებლობით ხალისით გადასცემს სიტყვას — სხვა არავინაა თუ არა პრიმიტივისტი: მან არცის არც ზედსართავი სახელი, არც კავშირი და არც თანწყობისა და ქვეწყობის კანონები. მას მხოლოდ გართულება შეუძლია. აქედანაა ფელინის გამარტივებული ბაროკო.

ამ ბაროკოში პერსონაჟები ემატებიან პერსონაჟებს, ფაქტები — ფაქტებს, დეტალები — დეტალებს, ამასთანავე, ამა თუ იმ შინაგანი ცვლილების მომასწავებელი რაიმე მსჯელობის გარეშე. ყველაფერი გათანაბრებული და ნიველირებულია, ერთის მხრივ — ბავშვური ირაციონალურობით, მეორეს მხრივ — კრიტიკული მომენტებისაგან თავისუფალი იდეოლოგიით.

მე, როგორც ინტელექტუალი და როგორც მარქსისტი, ფელინის ლამის მთელი შემოქმედების წარმმართველ ამ ნიშანს — პროვინციულ-კათოლიკურ დულაიზმს — იდეოლოგიურ საფუძვლად ვერ მივიღებ. ჩემთვის ეს რთული დასაშვებია. მხოლოდ გულჯვ, პრიმიტიულ ინდივიდებს (თუნდაც იმათ, ვინც ვატიკანის პრესას გამოსცემს), — მხოლოდ რომაელ კლერიკალ-ფაშისტებსა და მილანელ კაპიტალისტს-მორალიზატორებს შეეძლოთ ვერ დაენახათ, რომ „ტკბილი ცხოვრება“ წმინდად კათოლიკური მოვლენაა (ბოლო წლების ნაწარმოებებს შორის, უდავოდ, ყველაზე სრულქმნილი და უკიდურესი). ეს არის ფილმი, რომელშიც ჩვენი სამყაროს რეალიები და საზოგადოებრივი ფენომენები წარმოდგენილია როგორც მარადიული, ურყევი. წარმოდგენილია ყველა სისაძაგლით, რომელიც კი ამ სამყაროში არსებობს. მაგრამ ამავე დროს იმ მაღლით, რომელიც სადღაც კადრს მიღმა იცდის და მზად არის ყოველივე

მიიცივას. უფრო სწორად ეს მაღლი უხილავად არსებობს და პერსონაჟიდან პერსონაჟზე, საქციელიდან საქციელზე, კადრიდან კადრში გადადის. ფელინის ყველა ფილმი მოასწავებს ახალ პერიოდს ხელოვნებაში — ნეოდეკადანს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია გადამეტება, სტილის პრიორიტეტი. და თუკი ნეორეალიზმი კინემატოგრაფში წინ უსწრებდა ნეორეალიზმს ლიტერატურაში, ასევე ფელინისეული ნეოდეკადანსი ჰპოვებს თავის გაგრძელებას ნეოდეკადენტურ ლიტერატურაში. ყველაფერი ამაზე მიუთითებს და მე შემეძლია იმის მტკიცება, რომ ჟანრის ახლანდელი მოჩვენებითი დისკრეტულობა, მისი კრიზისი მხოლოდ გზას უადვილებს ამ ჟანრს.

...რა არის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფელინისთან? ის, რაც სუფთა და შეურყენელია და რაც კათოლიკური იდეოლოგიის სიდრემებში, მისი დანაშრეკების ქვეშ იმალება: სიცოცხლის სიყვარული, დაუშრეტელი ოპტიმიზმი. შეისწავლონ რომი, რომელსაც ის „ტკბილ ცხოვრებაში“ გვიჩვენებს: ვანა შეიძლება ამაზე უსულგულო და უხეში სამყარო წარმოადგინოს კაცმა? რაიმე უფრო სამგლოვიარო, აუტანელი, უდაბური და სევდის მომგვრელი იპოვოს? ჩვენს თვალწინ გადაიშლება გალერეა დედაქალაქის წიაღით ნაშობი დამცირებული და შეურაცხყოფილი ადამიანებისა, რომლებიც ამ სამყაროს დაუნდობელი მხილების შედეგად მოველინენ ეკრანს. საზოგადოებისაგან გარიყული ეს არარაობანი — ცინიკოსები და ეგოისტები, ავზორცნი, მხდალნი და გოროზნი, მონურად მორჩილნი და ამავე დროს, აგრესიულნი და ამდენად, უადრესად საშიშნი არიან. ერთი სიტყვით, ეს არის იტალიის წვრილი ბურჟუაზიის ზნეთა ვიტრინა, რომელიც მის საყვარელ დეკორაციებში — ბუნებრივ ფონზეა გადაღებული, რაც უფრო მეტად უსვამს ზახს მის ამაზრზე თვისებებს. ამ წვრილფეხობას შეიძლება დავამატოთ კიდევ რამდენიმე არასტანდარტული უჩინული სოციალური იერარქიის

ზედა და ქვედა ფენიდან. მაგრამ დაუ-
ჯერებელი ჩემთვის სხვა რამაა: ფელი-
ნიმ სიწმინდე და სასიცოცხლო ძალა
იპოვა წვრილი ბურჟუაზიის მასაში,
რომელიც ბუზივით ირევა ამ სკანდა-
ლურ რომში — „კინოშინკების“ ერთობ
საეჭვო, პატივმოყვარე და მოფაშისტო
„კინოსამყაროში“.

სხვათა შორის, ყველა მისი პერსონა-
ჟი, საბოლოო ჯამში სუფთა და სიცო-
ცხლით სავსეა, ვინაიდან ისინი სწორედ
იმ მომენტებში წარმოვიდგებიან, რო-
დესაც ზღება წმინდა ენერჯის ემანა-
ცია (იმდენად მითოლოგიურია ეს ენე-
რჯია).

დააკვირდით, მთელ ფილმში არ არის
სევდიანი ან თანაგრძნობის ღირსი პე-
რსონაჟი, ყველა ლამაზია, ყველა კარ-
გია, მაშინაც კი, როცა არჩევანი გა-
კეთებულია; ყველას ყოფნის ძალა და
ენერჯია არ დაეცეს, ფარ-ხმალი არ და-
ყაროს. მაშინაც კი, როცა ზურგს უკ-
ან სიკვდილის მძიმე ნაბიჯები ესმის.

ჯერ არ მინახავს ფილმი, რომლის
ყველა პერსონაჟი ესოდენ აღსავსე იყ-
ოს ყოფიერების სიხარულით. კატასტ-
როფული, ტრაგიკული მომენტებიც კი
წარმოდგენილია მსუყედ, სისხლსავ-
სედ, როგორც სანახაობა და არა რო-
გორც პრობლემა.

მართლაც სიყვარულის უღვევი მარა-
გი უნდა გქონდეს, ამას რომ მიაღწიო;
შესაძლოა ეს სიყვარული, თავისი არ-
სით. მკრეხელურიცაა...

ნეოდეკადენტი ფელინი გულგრილი,
უპიროვნო და განურჩეველი სიყვარუ-
ლითაა სავსე: იგი არც ისე მომთხრობია.
მაგრამ თუკი ამ სიყვარულმა, თავისი
ირაციონალურობისა და წინააღმდეგო-
ბრიობის გამო (წინააღმდეგობრიობა მას
აჭკნობს) შედეგრი ვერ შვა, ამ აუზღე-
ნელი შედეგრის რამდენიმე სრულყო-
ფილი მომენტი მაინც გვაჩუქა.

„ამარკორი“, გუერასა და ფელინის მოთხრობა

ტონინო გუერამ ქალაღზე გადაი-
ტანა მისი და ფელინის ყრმობისა და

სიჭაბუკის დროინდელ საერთო მოგო-
ნებათა შეთხზული ამბავი. აილო რა. თა-
ვის თავზე რედაქტორის მოვალეობა,
გუერამ გადაწყვიტა, რომ უფრო პატი-
ოსნად მოიქცეოდა, თუ არ გადაუხვე-
და მემატიანეთა ტრადიციას ანუ არ
იფიქრებდა იმაზე, რომ მემუარების
მკითხველი მაინცდამაინც ლიტე-
რატურული ნაწარმოებით ტკობას მო-
ინდომებდა. პირიქით, მან მოცემულო-
ბად მიიღო ის, რომ მისი მკითხველი —
უბრალო, თითქმის უწიგნური ადამიანი
— რიგითი კინომოყვარულია. სწორედ
ამის გამო განდა მემუარებისათვის
ტიპიური ფიგურა — ერთი უცნაური
მთხრობელი, რომელიც არც „მე“-ა და
არც „ის“ ტრადიციული გაგებით, არა-
მედ უფრო იმასთანაა მიახლოებული,
რასაც შეიძლება ვუწოდოთ „ჩვენ“. ეს
კი სრულებით უცნოა ლიტერატურული
ტრადიციისათვის. საუბარია — თუკი
საერთოდ დასაშვებია საკითხის ასე და-
სმა, — მრავლობით რიცხვში განლაგე-
ბაზე: ერთგვარი „ჩვენ“, რომლის სა-
შუალებითაც ავტორები (ტონინო გუე-
რა და ფედერიკო ფელინი) აჯადოებენ
მკითხველს, ან, უფრო სწორად, მკითხ-
ველთა ფართო წრეს. და აი, ჩვენ მოწ-
მენი ვხდებით ამბის დაბადებისა, რო-
მელიც ჩვენს თვალწინ განვითარდება;
მჩვენება, თითქოს ის იბადება ჩვენი
ყურადღებიდან და ჩვენი ინტერესიდან
(თუ არა უშუალოდ ჩვენი მეხსიერები-
დან). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ
ჩვენ ყველამ ყრმობა და სიბაჭუკე გუე-
რასა და ფელინის „ქალაქში“ გავატა-
რეთ.

გუერა და ფელინი განაიარაღებენ
მკითხველს იმით, რომ სავალდებულოდ
სახავენ ბუნებრივ და საყოველთაო უნი-
ვერსალურ ხედვასა და ერთადერთ
შესაძლებელ ვერსიას. დაბნეული მკით-
ხველი (ყველა მკითხველი ხომ პენსიო-
ნერი ქალივით გამოუცდელი და უცო-
დეველია) ანკესზე წამოეგება: იგი ნებას
აძლევს ბავშვივით განაიარაღებინოს
თავი, ხელი მუცელზე მოათათუნებინოს;
იგი იზიარებს ცოტა არ იყოს უწმინდურ
სიხარულს თუნდაც იმ მკრეხელური

დროების გამო, რომელზედაც დაბატი-
ვებს და რომლითაც ავტორები შანტაჟს
უწყობენ. ცდუნებული მკითხველი ცდი-
ლობს არ ჩაუღრმავდეს თავის ზიზღნა-
რევ გრძნობას, თუნდაც იმიტომ, რომ ამ
სანდომიანი და სტუმართმოყვარე ამ-
ფიტრიონების უკმაყოფილება არ გამო-
იწვიოს. თუმცა არის კიდევ ერთი მო-
ტივი — სურვილი მალულად ნახოს თუ
რა მოხდება კიდევ. ჰოდა, ჩვენი მკითხ-
ველი თავს ისე მოაჩვენებს, თითქოს
დარწმუნებულია, რომ თავისი პირველი
ცხოვრებისეული გამოცდილება გუერა-
სა და ფელინის ბოშურ ქალაქში მიი-
ღო; იგი თავს იკატუნებს, თითქოს იც-
ნობს ამ დიდებულ ადამიანებს და ისე-
ვე ფიქრობს მათზე, როგორც თავად ის-
ინი: ეშმაკურად და მიკიბულ-მოკიბუ-
ლად, გამოდის რაღაც საშუალო ახალგა-
ზრდა გუნდის მომღერლის კეთილზნეო-
ბასა და სტუდენტის დამცინავ ღიმილს
შორის.

რა იმალება „ამარკორდში“ ანეკდოტი-
სა თუ პროვინციული კარიკატურის მი-
ღმა? აქ არ არის ამბავი, აქ სიცარი-
ელვა. გამოცანა, რომლის წინაშეც უკ-
ან იხევენ ისტორიული, მორალური და
სოციალური მსჯელობანი, არის უხეში,
წარმართული ჰიპოსტასი რელიგიური-
ბისა, რომელსაც სხვა ფორმა არა აქვს;
ტრაგიკულში, რომელიც მისთვის ყოვ-
ელთვის რელიგიურია, „სოფლური გა-
უთვლელობა“ ჭარბობს. ამგვარად, თუკი
მისი მსოფლშეგრძნება არ ეფუძნება
სიცარიელეზე გარინდებული ყოფიერ-
ების გამოცანას, ფელინიმ, სოციალუ-
რი მოსაზრებებით, უნდა დამალოს თა-
ვისი გრძნობები, ანუ მოახდინოს მის-
ტიფიკაცია. როგორც კი ეს გრძნობა
ჩნდება, მას მყისვე ლაგამს ამოსდებენ.
რითი? რითი და სიცილით. სწორედ სი-
ცილით და არა იუმორით. ფელინი კო-
მიკურისაკენ მიისწრაფის (გუერაც იძ-
ულებულია დაეხმაროს მას ამ საქმეში).
მაგრამ საუბარია კრუნჩხვის დროს, კბი-
ლების ღრჭიალში გამოცრილ სიცილზე.
ეს ნერვიული სიცილია, სიცილი მეძა-
ვი ქალისა, რომელსაც მის ბინძურ სა-
სიყვარულო ინტრიგებს შეახსენებენ,



კიდრი ფილმიდან „ამერიკული ღამე“
რეჟ. ფრანსუა ტრიუფო

სიცილი მაზოხისტისა, რომელსაც შო-
ლტზე ესაუბრებიან. ერთი სიტყვით, ეს
არის გამაშინებელი და გამოთიშველი
სიცილი, რომელიც ჯერ აუქმებს განს-
ხვავებებს და შემდეგ აღადგენს მათ.
სიცილი პათეტიკური თავდაცვისა, გუ-
ლისგამყინავი სიცილი.

ამგვარად, ტრაგიკულმა, სიცარიელის
მიღმა დამალულმა, სიცილის მძიმე შე-
ტყვის შემდეგ კორექტირება უნდა განი-
ცადოს და თავის მხრივ, შეარბილოს
თვით ამ სიცილის ფსიქოლოგიური და-
ძაბულობა; ეს მეორე კორექცია იუმო-
რის ჩარევით მიიღწევა...

პირადად მე (პროდიუსერი რომ ვი-
ყო) ამ მოთხრობის საფუძველზე ფილ-
მის გადაღებას არავის დავაძალადი:
შემეშინებოდა (და ვფიქრობ, არც თუ
უსაფუძვლოდ) იმ ნეორეალისტური ან-
აქრონიზმის გაცოცხლება, რომელშიც
სამყაროს აღსასრულამდე მოგვიხდებო-
და არსებობა ძავატინისეული დევიზის
(„საბრძოლო შესლილინი“) თანამედრო-
ვე სახესხვაობით: „წვერილი ბურჟუა
შეშლილია“.

მაგრამ როდესაც იცი, რომ ფილმის
რეჟისორი ფელინია, მყისვე წარმოიდ-
გენ კინონაწარმოებს, რომელიც ამ მო-
თხრობისა თუ რომანისაკენ გამოვა. ფე-
ლინი უკიდურესი ექსტრემიზმისაკენ
წამითაც არ დაიხვევს უკან. „ადგილობ-
რივი პოეტის“ ჟანრში გადაწყვეტილ



„პატარა პერსონაჟებს“ იგი ვულგარულ ურჩხულებად, ინტელექტმოკლებულ, სასტიკ და ამაზრზენ არსებებად გადააქცევს. ადამიანურობის ტოტალური დეფიციტი ამ ტლანქად შეფერადებულ მოთხრობას მის ტრაგიკულ სათავეებთან მიიყვანს. ტრაგიკულისაკენ ამგვარი მიბრუნება (რაც სრულებით კანონზომიერია და წიგნშიც იკითხება) ჩვენს დათრგუნულ გრძნობებს ყოფიერების პრობლემებზე გადაგვატანინებს.

რჩება ერთი კითხვა: როგორ განხორციელდება ეს ეკრანიზაცია, რომელსაც შესწევს უნარი პატარა პასტორალური სამყარო ფამისტურ ყოფად აქციოს? ეს არ არის რთული: ფელინიმ იცის ფორმულა: რეალობა უნდა განიხილებოდეს მთლიანობაში, როგორც გამოუხატავი და წარმოდგენელი რამ; უნდა მოიძებნოს მასში ნაწილი, ელემენტი, ფორმა, ასპექტი; გაკეთდეს ისე, რომ ეს რეალობის „წარმომადგენელი“, რაც შეიძლება ახლოს იყოს საერთო კონცეფციასთან – საზოგადოებრივთან და შესაბამისად, პირობითთან; ყოფიერების ამ – შეზღუდულ და ასევე პირობით ეტაპზე უნდა მოხდეს (მთავარი ესაა) სემანტიკური გაფართოება (პაპერბოლიზაცია), რომელიც გაფორმდება თავშეუკავებლად, უზომოდ, ეს მომენტი უნდა წარედგინოს მაყურებელს, რომელიც:

ა) აღეკვებულება გამომსახველ საშუალებათა სიჭარბით;

ბ) აღიარებს მათ ყოველდღიურ, ჩვეულ ფასეულობას.

ები, საპაერო ბუშტები არიან, რომელთა გაბერვაც ფელინის დირიჟაბლის ზომამდე შეუძლია ისე, რომ სულ მცირე წინააღმდეგობაც არ შეხვდება. ვფიქრობ, რომ კრიტიკამ ვერ შენიშნა „რომის“ საოცარი სილამაზე (ფილმში სულ ორიოდ უხერიო კადრია) – მით უარესი კრიტიკოსებისათვის. ამით ისინი, ფილმის პერსონაჟებით უხემ უმწიფრობასა და სამარცხვინო სისუსტეს წარმოაჩენენ; განა სასაცილო არ არის: კრიტიკოსებმა, რომლებიც წლების მანძილზე ფელინის ფეხებს ულოკავდნენ, მოთმინება დაკარგეს და აბუზღუნდნენ; ისინი განუწყვეტლივ ჩიჩინებენ, თითქოს ეს მოუთმენლობა მათი პირადი, ღრმად ინტიმური საქმეა, მათი მიგნებაა; თითქოს ეს არ იყოს არამდგრადი საზოგადოებრივი აზრის მხარეზე სტიქიური გადასვლის აქტი. ისინი ნამდვილად გამარჯვებულნი არიან იმ უხამსობათა შეჯიბრში, რომელთაც ფელინი ასე კარგად გამოიცნობს. შესაძლოა ზედმეტად კარვადაც, ვინაიდან ის, ვინც ასე თუ ისე ბოროტების თანამონაწილეა, ისეთ ინტერესს იჩენს მის მიმართ, რომ საშუალება ჰქონდეს დაინახოს და გამოხატოს ეს ბოროტება. არსებითად, ფელინი – ცოდვილია. ადამიანი ბავშვით ბინძური ხელებით (ასეა ნათქვამი წიგნის წინასიტყვაობის ავტორის – გუერას შესანიშნავ ლექსში, რომელიც რომანულ დიალექტზეა დაწერილი).

ფელინის „რომი“

**ინგვარ ბერგმანი
„ჩურჩული და ყვირილი“**

ფელინიმ ყოველივეს ხორცი შესახებ თავის შედეგში და აქ მას ეს უკეთ გამოუვიდა, ვიდრე სხვა ფილმებში, იმიტომ, რომ ეყო ვაჟკაცობა დაენგერია რეალობის უკანასკნელი არასაზომარო ელემენტი – თავისი პერსონაჟები.

გადარჩენილ პერსონაჟთაგან მტკრის ღრუბელიდა დარჩა. ისინი სიცოცხლის სუსტი აჩრდილები, ყოფიერების პარი-

ბერგმანს, უპირველეს ყოვლისა განვიხილავ როგორც დიდებულ თეატრალურ რეჟისორს და მიუხედავად ყველაფრისა, რაც ჩვენ განგვასხვავებს, მე ვაფასებ მას ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. მისი მკერდსავსე, წვევამაგარი ქალები, ამავე დროს საოცრად სუსტნი (თითქოს დაჭრილი სპილოები, დაბნე-



ულნი რომ ეძებენ საზღვარს გაცნობიერებულს) თავისი არსით უცხონი არიან ჩემთვის; მაგრამ სინამდვილეში ისინი მხიბლავენ და მაცადებენ. „შემოდგომის სონატა“ კინემატოგრაფის ისტორიაში ერთ-ერთი უმშვენიერესი ფილმია. „ჩურჩული და ყვირილი“, პირიქით, აღნიშნავს მოულოდნელ ზიგზაგს ბერგმანის სტილისტიკაში და, ჩემის აზრით, მისი თემისა და გამომსახველი საშუალებების ნამდვილ დეგრადაციას. ბერგმანის გამომსახველობითი კულტურა სრულად კინემატოგრაფიული იქნებოდა, რომ არა უძლიერესი თეატრალური ელემენტი; მისი ქვეტექსტი, ჩემის აზრით, თავისი არსით თეოსოფიური და ეზოთერულია—უძველესი სკანდინავური ტრადიციიდან გამომდინარე (მახსენდება სტრინდბერგი). მაგრამ კულტურა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, გამარტივების გარეშე, ბერგმანთან უფრო აუცილებლობითაა შეზღუდული. უკვე „პერსონაში“ და „რიტუალში“ ბერგმანმა მიაგნო საკუთარ სტილისტიკურ სამყაროს, თუმცა უარი არ უთქვამს მისთვის არაორგანულ ფორმებზე, რომელთა ფართო ტირაჟირებას ახდენდა „სპეციალიზებული“ კულტურა და მყისვე აქცევდა მათ სქემებად, დოკმატურ წესებად.

„პერსონაში“ არის გოდარისეული მონტაჟის კვალი, აგრეთვე „პროკინემატოგრაფიული“ ხასიათის ესა თუ ის მანიერიზმები (მაგალითად, კამერა მინდორში). მიუხედავად ამისა „პერსონა“ მაინც დიდებული ფილმია, თითქმის მთლიანად არამატერიალური, სულიერი: „საიდუმლო“, მსუბუქი და შეუვარძნებელი.

ვიმეორებ, ბერგმანისეული კულტურა ძვეს აუდიოვიზუალურ სფეროში, იქ, რაც ხილული და შედარებადია. „ჩურჩულში და ყვირილში“ ხანმოკლე, აქა-იქ გაუღებელი კადრები (თავსართო პეიზაჟებითა და ქალაქის ხედიანი კედლის საათით, განმეორებადი წაფენებითა და სიურეალისტური წითელი კედლებით, მძიმე თეთრი საქანელით „ბენიერი დასასრულის“ ბაღში) მაგონე-

ბენ ერთგვარ ზომიერ ექსპრესიონიზმში, რომელმაც დაბალი ხარისხის ფილმებშიც კი გადაინაცვლა. გამომსახველობით საშუალებათა ეს თავისუფლება ნაწილობრივ რაღაც კინემატოგრაფული ტრადიციიდან მომდინარეობს. ჯერაც უცნობია ვისია „ჩურჩულისა და ყვირილის“ სიუჟეტი. ვერ ავიკრძალავ იმის თქმას (რაოდენ მწვალებლურიც არ უნდა იყოს ეს აზრი), რომ, უპირველეს ყოვლისა, ეს კონსტიუმირებული ფილმია და გასული საუკუნის დიდ შვედ დრამატურგთა ეკრანიზაციაა. კერძოდ, სტრინდბერგის, მაგრამ შესაძლოა იბსენისაც. ან კიდევ საქმე გვაქვს შვეციის ფარგლებს გარეთ უცნობ ვიღაც მიმბაძველთან. თუკი საქმე არც ამაშია და ბერგმანისეული სიუჟეტი მართლაც ორიგინალურია, მაშინ ეს ისეთი კომპოზიციაა, რომლის გამოც მე საერთოდ არაფერი მაქვს სათქმელი. ეს მაძულებს ვივარაუდო, რომ ბერგმანის მთელი კინემატოგრაფი ეფუძნება არაცნობიერ ტრადიციას, რომელიც თავისი ბუნებრივი კანონებით ვითარდება. თავისთავად ეს მომენტი ნეგატიური არ არის (როგორც ნებისმიერი სხვა ჩამორჩენა), მაგრამ ნეგატიური ხდება, როდესაც საუბარია (თუნდაც „ჩურჩულისა და ყვირილის“ შემთხვევაში) ინვოლუციაზე, უკან დაბრუნებაზე, რეტროზე.

თავის უკიდურეს გამოვლინებაში და ფიქსირებული ტრადიცია შეიძლება გამოავნებელი იყოს, მაგრამ მისი მოუხელთებელი არსი¹ დაფიქსირდება მხოლოდ ნათელი კრიტიკული ცნობიერების მეოხებით. „ჩურჩულის და ყვირილის“ პერსონაჟები გამოდიან სცენაზე და გადიან სცენიდან — ამასთანავე ყოველგვარი ირონიის გარეშე — როგორც ძველ ნატურალისტურ დრამებში, რომლებიც პირველიდან მესამე მოქმედებაში მიმდინარეობენ აუქჩარებლად ერთსა და იმავე ადგილზე (მდიდრულად, მაგრამ ავისმომასწავებლად — სისხლისფერი წითელი შირმები და ფარდები — მოწყობილი ბურჟუაზიული ინტერიერი). ინტრიგის კვანძის შეკვრა პასუხობს იმავე მახასიათებლებს: ერთ-



ერთის აგონიით გაერთიანებული ოთხი ქალი, არანორმალურ ადამიანურ ურთიერთობათა სერია და მხოლოდ სიკვდილი მიუჩენს ყველაფერს თავის ადგილს და ცხოვრებას ნორმალურ კალაპოტში აბრუნებს. ადამიანურ ურთიერთობათა ნიუანსების ინტიმური ხლართი (ორი ქმარი, ერთი საყვარელი) და წარსული, რომელიც ახლა ბედნიერი ჩანს — ტიპიური XIX საუკუნისა თუ ახალი, მრისხანე XX საუკუნის დრამისათვის (ავადმყოფ აგნესას მოგზაურობა იტალიაში მეტად სახასიათო დეტალია). ნატურალიზმი — ან უფრო სწორად, პროგრამული სიმართლე — გარემოებათა ამგვარი დამთხვევის პირობებში აუცილებელიცაა. მე არ ვაკრიტიკებ არც ნატურალიზმსა და არც ხაზგასმულ „ჭეშმარიტებას“. ეს ესთეტიკური ინსტრუმენტები არაფრით ჩამოუვარდებიან ნებისმიერ სხვა ესთეტიკურ ინსტრუმენტებს და ვერ წაახდენენ შედეგს. მაგრამ ბერგმანს არ სურს ნატურალიზმისა თუ დამაჯერებლობის ეპოქის ავტორად დარჩენა და, სხვათა შორის, საამისოდ საჭირო კრიტიკული გააფთრებაც აკლია. ამგვარად, როდესაც აგნესა ჩივის, ქვითინებს და სულისშემზუთველ აგონიაში განუტყევეს სულს, ეს არის წმინდა წყლის ნატურალიზმისა თუ დამაჯერებლობის აქტი, ანუ ესთეტიკურად ეს არაკანონიერი და ცოტა არ იყოს, ვულგარულიც კია. თითქმის იგივე ხდება ყველა საკვანძო სცენაში.

მაგრამ ნატურალიზმი ან დამაჯერებლობა ბერგმანისეული რეტროს ერთადერთი ელემენტი როდია; უფრო არათანმიმდევრული, ვიდრე დასრულებული ფორმი თეატრში „ჩრუნული და ყვირილი“ არის სპირიტუალიზმიც (რა თქმა უნდა, არა ამპარტავან-დოგმატური). ნატურალიზმი და სპირიტუალიზმი თანაბარ ნაწილებად ყოფენ ფილმის მეთოდოლოგიას. ნატურალიზმი იგრძნობა პერსონაჟთა ქცევაშიც და ეკრანზე მათ ფიზიკურ არსებობაშიც, სპირიტუალიზმი კი — მათ ფსიქოლოგიასა და მორალურ თვისებებში. დაბოლოს, გმი-

რები, რომლებიც ისე მოქმედებენ, როგორც ქოს ხილულნი, „რეალურნი“ არიან, გადაინაცვლებენ სულიერების საუფლოში, სადაც უბედურ ბურჟუაზია ნეგატივიზმი სიმბოლური ხდება. ამათა იმის შესხენება, რომ კრიტიკოსის როლში გამოსვლას არ ვაპირებდი: არსად არ არის ნათქვამი, რომ მორალი აუცილებლად ისტორიულ-სოციოლოგიური უნდა იყოს; მღვდელმა შეიძლება დაგმოს ბურჟუაზია ისეთივე კანონზომიერებითა და განგების ძალით, როგორც იდეალისტურად განწყობილმა ათეისტმა ან მემარცხენე ინტელექტუალმა. რა თქმა უნდა, სპირიტუალიზმი, პესიმისტური იქნება ის თუ აპოკალიფსური, არ შემოიფარგლება ნატურალიზმისადმი დაპირისპირებით; ნატურალიზმსაც სპირიტუალიზმსაც აქვთ იდეის გამოხატვის საკუთარი წესები, საკუთარი ტექნიკა. მაგრამ გამომსახველობითი ტექნიკის თვალსაზრისითაც ნატურალიზმი და სპირიტუალიზმი თანაბრად ინაწილებენ ამოცანებსა და გავლენის სფეროებს. ნატურალიზმი ისაკუთრებს მსხვილ ზოგად და მთლიან ანსამბლებს; სპირიტუალიზმი ეუფლება მსხვილ ხედებს.

დამაჯერებლობა განაგებს პერსონაჟებს მოკლე პლან-კადრებში, რომელთა შიგნითაც შეგვიძლია დავინახოთ ყველა გმირი, როგორც თეატრში, სცენაზე გამოსვლისა და სცენიდან გასვლის პროცესში; ისინი მოქმედებენ მანიერიზმის კლასიკური სტანდარტების თანხმად, რომელიც არცთუ ურიგოდ მიბაძავს ცხოვრებას. სული, პირიქით, ეუფლება პერსონაჟებს მაშინ, როდესაც ისინი თითო-თითოდ ან წყვილად მოკლათილებიან ხოლმე აბსტრაქტულ სივრცეში, რომელსაც ქმნის მთავარი ობიექტივი ან კამერა-ობსკურა (ამ სივრცეში ყოველთვის მკვეთრია შუქისა და ჩრდილის კონტრასტი, „სხივი“ ერთი მსხვილი ხედიდან მეორეზე გადადის, პანორამები ტეხილია). შესაძლოა, ბერგმანს — მიმართულების შემქმნელს — შემდგომში ამ მიმართულების მთელი სიმძიმე უნდა აეტანა, ეკეთებინა ის,

რასაც ჩვეულებრივ აკეთებენ მიმბამ-
ველები, რომლებსაც არც დასაკარგავი
აქეთ რაიმე და არც მაყურებელზე ზე-
მოქმედების სხვა საშუალება გააჩნიათ,
ვარდა იაფფასიანი ეფექტებისა თუ
ცუდი ვეშოვნების პირდაპირი დამალე-
ბისა; ეს სხვა არაფერია, თუ არა აუდი-
ტორიის შანტაჟი, განსაკუთრებით კრი-
ტიკოსებისა, და ამავე დროს, მალემრწ-
მენთა სატყუარიც. მოდის ტერორზე
უარის თქმით „ჩურჩული და ყვირილი“
რალაცით მაგონებს ფილმს „უკანასკნე-
ლი ტანგო პარიზში“. „ჩურჩული და
ყვირილი“ იმდენად გადატვირთული ფი-
ლმია, რომ ბერგმანს ეძლევა შესაძლე-
ბლობა შექმნას ღიადი, მშვენიერი —
ჩამოვითვლით მის გენიალურ მიჯნე-
ბებს: ქალები, რომლებიც მირბიან დე-
რეფანში აგნესას მდგომარეობის გაუა-
რესების შემდეგ; „პიკვიკოს კლუბის“
ხმამღლა კითხვა; როდესაც აგნესა უკ-
ეთ ხდება; ქალები, რომლებიც გარდა-
ცვლილის ფეხებს საბანში ახვევენ; მსა-
ხური ქალის გამოსათხოვარი კოცნა და
ა. შ. მაგრამ ყველაზე მშვენიერი ამ ნა-
ტურალისტურ-სპირიტუალურ ორომ-
ტრიალში ისაა, რომ ბერგმანმა ვერ შე-
ძლო (ან ვაჟკაცობა არ ეყო) საბოლოოდ
განემარტა ბოლომდე ართქმული, რომ-
ელიც ფილმის მთავარი თემა და წამყ-
ვანი პარტია უნდა გამხდარიყო. ასე
რომ, ფილმი ამ საყრდენი ელემენტების
გარეშე დარჩა.

მოჩვენებითი უფორმოების მიუხედავად
„ჩურჩული და ყვირილი“ საიმედოდ, სა-
ნაქებოდაა გაკეთებული: პროლოგი, რო-
მელიც წინ უძღვის და აღწერს სიტუა-
ციას; სამი თანმიმდევრული მეორე პლა-
ნი. სამი მეორე პლანი არქიტექტურუ-
ლად განლაგებულია თითქმის სიმეტ-
რიულ ორ მსხვილ პლანს შორის: ერთი
— უზარმაზარი ქანდაკების საზარელი,
წითელი ალით განათებული სახე, მეორე
— სევედიანი სახე ქალისა; რომელიც
იხსენებს და ფიქრობს. ამ მკაცრი სტრუ-
ქტურის შიგნით ჩნდება აგნესას აგ-
ონიის ფრაგმენტები. მამაკაცები უცხო
სხეულებით გადასროლილია მეორე
პლანებში, რომლებიც ყველა ესთეტი-



კადრი ფილმიდან „ტკბილი ცხოვრება“.
რეჟ. ფედერიკო ფელინი

კურ კლიტეზეა ჩაკეტილი. და გაურკვე-
ველი, პირქუში ფსევდოსტრინდებერგი-
სეული დრამა მთლიანად ქალებს შო-
რის და ქალებისათვის ვითარდება. სწო-
რედ ამ ორ ოჯახურ წყვილში, ამ პატარა
საკონცენტრაციო ბანაკში ვპოულ-
ობთ ფილმში მოთხრობილი ერთობ ბა-
ნალური ამბის ყველაზე შედეგიან, ყვე-
ლაზე სისხლსავსე, ყველაზე დამაჯერე-
ბელ და ყველაზე პოეტურ მასალას. ის,
რაც აგნესასადმი მოახლე ანას და ანა-
სადმი აგნესას სიყვარულს განაპირო-
ბებს, გულწრფელად რომ ვთქვათ, პო-
მოსექსუალური ასპექტია: მოახლე, რო-
მელსაც ღვიძლი შვილის მიმართ დაუ-
ხარჯავი სიყვარული თავის ქალბატო-
ნზე — აგნესაზე გადააქვს, აღიქვამს მას
წმინდად ერთიკულად. აგნესას, რომე-
ლსაც ღვიძლადმი სიყვარული მის მომ-
ვლელ სანდომიან ქალზე გადააქვს, ანას
უზარმაზარი მკერდი ელანდება. ხოლო
სიყვარული, რომელიც ინცესტუური
გრძნობით აერთიანებს ორივე დას, უფ-
რო ერთგვარი ნარცისიზმის ხასიათი-
საა: ორი ეგოცენტრიკოსი ათვლიერებს
ერთმანეთს და ეს თავმოწონება დიდ სი-
ამოვნებას გვრის, ატკბობს შმაგი და



დაუკმაყოფილებელი მგრძობელობა, საკუთარი უნაყოფობა, აგრესიულობა. ისინი ორი უზარმაზარი გველივით კოცნიან, ეფერებიან და ეალერსებიან ერთმანეთს. ბერგმანი ამასაც „ჩურჩული-სა და ყვირილის“ უძირო ქვაბში ყრის, ყველაფერ დანარჩენთან ურეცხ და იღებს კრებულს საინტერესო კითხვებისა, რომლებიც მბორგავ და მძვინვარე ადამიანურ მაგმაზე ფიქრისას აღეკვრის.

ტრიუფოს „ამერიკული ღამე“

ტრიუფოს „ამერიკული ღამე“ უფრო ტრადიციულად უნდა წამკითხა. კერა-ნზე ვნახე სურათის რეპროდუქციის მსგავსი რამ და არა თვით სურათი. კრიტიკოსმა ტილო ახლოდან უნდა ნახოს, კვლავ და კვლავ დაათვალიეროს დეტალები და წვრილმანები, ათასჯერ მიშორდეს და მიუახლოვდეს მას, სახით მიეკრას ფერწასმულ ზედაპირს, ფუნჯის მონასმის „ნიშანი“ — ფერწერის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანია; იგივე შეიძლება ითქვას კონტურზე, მოცულობაზე, სიღრმეზე და ა. შ. ერთი სიტყვით „მატერია“ — მის ელემენტარულ ნაწილაკებადმდე, მისი ყველა, ასე თუ ისე შეუგრძობელი ელფერით-საუბარი „ამერიკულ ღამეზე“, თუკი არა გაქვს ანალიზის ასეთი პალიტრა, ნიშნავს შეიზღუდო იმპროვიზაციით. თავს მხოლოდ იმით ვიწყნარებ, რომ ფილმის აღწერის ყველა ხერხი დასაშვებია. არატრადიციულიც კი.

უპირველეს ყოვლისა, რატომ უნდა გავანალიზოთ ტრიუფოს ფილმი, როგორც ფერწერული ნაწარმოები? რატომ და, იმიტომ, რომ ეს ფილმი ასეა ჩაფიქრებული: ჩაწერილი, გადაღებული და დამონტაჟებული: შესაძლოა ტრიუფომ იგი ერთ-ერთ სურათების გაღერებაში იპოვა. მაგრამ ასეთი რამ უფრო ახასიათებს ამერიკულ ფილმებს. კერძოდ, ამერიკულ კომერციულ ფილმებს, რო-

მელთა ყველა კადრი, ტექნიკური ფაქტორების, შესანიშნავადა შესრულებული.

თანაფარდობა მსხვილ პლანებსა და საერთო, ზოგად პლანებს შორის; მხედველობის არესა და იმას შორის, რისი ჩვენებაც სასურველი არ არის; კამერის სხვადასხვა მობრუნებას შორის — ყველაფერი ეს უმცირეს წვრილმანებადმდე, განჭვრეტილი იყო სცენარში და რეჟისორი ჩვეულებრივ შემსრულებლად იქცა. იგი იძულებული გახდა შემოფარგლულიყო ერთგვარი დასურათებული მანუსკრიპტის გადაღებით (ფურცელ-ფურცელ). გადაღების შემდეგ ის ბრძოლის ველს უტოვებდა მონტაჟორს, რომელსაც „ბოლომდე მიყავდა“ მანუსკრიპტის ვიზუალური ასახვის საქმე: უზადო სამაგრებით კერავდა ფურცლებს, მძივივით ასხამდა პლანებს, (რომლებიც თითქმის ყოველთვის პლანი-კადრები იყო). ტრიუფომ ტექნიკურად იგივე გააკეთა. შემიძლია დავიფიცო, რომ „ამერიკული ღამის“ სცენარში იყო ყველა საჭირო მითითება, მილიკულარულ დონემდე დაყვანილი მკაფიო ტერმინოლოგიით. ეს გარკვეული აზრით — და მხოლოდ ერთი გარკვეული აზრით — იწვევს იმას რომ „ამერიკულ ღამეში“ ჩართულია ციტატები სხვა ფილმებიდან (თუნდაც ის მომენტი, როდესაც რეჟისორი ხსნის ამანათს ახალი წიგნებით, რომელთა შორის უმეტესობა ცნობილ, ძირითად ამერიკულ კინორეჟისორთა — ჰინკოკის, ჰოუკსის და სხვათა ბიოგრაფიები და მონოგრაფიებია). ოღონდ ამერიკული ფილმებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ჩაფიქრებულია, დაწერილია და გადაღებულია ისე, რომ მოსახერხებელი იყოს შემდგომი მონტაჟი, რომელიც წმინდად პროფესიული თვალსაზრისით აბსტრაქტულად შემუშავებულ დასრულებულ ფორმას მიანიჭებს მათ, ტრიუფოს ფილმი ჩაფიქრებულია; დაწერილია და გადაღებულია მონტაჟის სახეობების მიხედვით — მონტაჟისა, რომელიც იმის მაგივრად, რომ ჩაფიქრებული ყოფილიყო როგორც პრაქტიკული ოპე-

რაცია, ჩაფიქრებული იყო როგორც ოპერაცია, ესთეტიკური.

ფილმის გადაღების დროს ტრიუფომ ჩამოიქვეითა და დაიმცირა კიდეც თავი — დაიყვანა ის შემსრულებლის როლამდე, როგორც ამერიკული ფილმების რეჟისორებმა (უკეთეს შემთხვევაში, ილზიანი მიგნების წყალობით ეს ფილმები ნამდვილად ობიექტურნი, საგნობრივნი ხდებოდნენ, მაგალითად ფორდის სურათები). მაგრამ ტრიუფოსათვის ამ დამხმარე, მეორეხარისხოვან ფუნქციას, საგულდაგულოდ გააზრებულ ფორმალურ შეზღუდვებთან მიმართებაში მკაცრი დისციპლინის მნიშვნელობა აქვს; ამგვარად, კეთილსინდისიერი ხელისნის ნამუშევარში, რომელიც გულმოდგინედ და ძლიერადაა შესრულებული, ჩნდება ახალი ხარისხი—სინათლე და კეთილშობილება — იმ ნათების ხარჯზე, რომელსაც გამოსცემს მხატვრული მიზანი, ამასთანავე წმინდად ესთეტიკური, რაც სულაც არ ახასიათებდა „ამერიკული ოცნების“ კომერციულ რეჟისორებს (სწორედ ამ თვალსაზრისითაა გამართლებული ფილმის შუაგულში მეტალინგვისტურად ჩაგდებული სახელები. ციტირებულ მონოგრაფიათა სიიდან — ესენია როსელინისა და გოდარის წმინდა სახელები). „პირადად მე ვაკეთებ ტექნიკურად სრულყოფილ კინოს, ისევე, როგორც აკეთებდნენ მას „ამერიკული ოცნების“ ძველი ყაიდის ხელოსნები“ — თითქოს გვეუბნება კერანდიან ტრიუფო, — მაგრამ ისიც ვიცი: რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ვქმნი“.

თუკი ფილმის მიზანია მონტაჟი, როგორც ესთეტიკური ოპერაცია, როგორც პროცესი — აქედან მხოლოდ ერთი დასკვნა გაკეთდება: ფილმის შინაარსი მისი რიტმია. როდესაც ის წერდა სცენარს თავისი ფილმისათვის, თავისი ამბისათვის (უფრო სწორად აქ ორმაგი ამბავია, — ფილმში საუბარია რეჟისორზე, რომელიც თავის თავზე გვიამბობს). ტრიუფო უამრავ შეცდომას უშვებდა და იძულებული იყო ამ რიტმისათვის გარკვეული წესი შეემუშავებინა, ვინაიდან ორივე ამბავი ურთიერთშეჯახებისას იმ-

სხვეოდა, ერთმანეთს ფეხებში ებლანდებოდა, ერთი მეორედ ასაღებდა თავს და რიგრიგობით ირაციონალური ხდებოდა (აი აქ კი ყველაფერი რიტმამდე დაიყვანება). აქედან იქმნება სცენარი, რომელიც ნამდვილ პარტიტურას წარმოადგენს: პარტიტურას შეადგენს „ალეგრეტო“, „ანდანტე“, „ვივაჩე“ — „ცოცხლად, მაგრამ არც ისე“ (არის მხოლოდ ერთი ადაჟიო: ალექსანდრეს აღსარება ეტლში...) ეს პარტიტურა ტრიუფომ სრულყოფილი ოსტატობით დაწერა და შეასრულა. მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია ის, რომ გადაღებულ ფილმშიც და იმ სურათშიც, რომელიც ჯერ კიდევ უნდა გადაიღონ — გმირთა ფსიქოლოგია კი არ განსაზღვრავს რიტმს, არამედ, პირიქით, რიტმი წარმართავს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიასაც და მათ ამბავსაც. სიუჟეტთა ამ დანაშრევეში ტრიუფო მოითხოვს გარკვეულ წინაპირობას შესავალი კადრისათვის: როგორც კი რიტმი აჩქარდება, პერსონაჟები ზომიერად განაბუნნი ხდებიან: გრძნობათა გამოვლენისაგან თავს იკავებენ, ცდილობენ გრძნობებისა და შესტების გათანაზომიერებას. ავტორი თვითნებურად იგონებს ეგზისტენციალურ და ფსიქოლოგიურ სიტუაციებს (ისინი მათემატიკურ-აბსტრაქტულ რიტმთანაა შეფარდებული), რომლებიც სრულიად კონკრეტულია (რაც მათ დამაჯერებლობასა და ელემენტურობას მატებს) და ყველაფერი ეს რიტმული საჭიროებითაა ინიცირებული. ტრიუფოს გარკვეული ფსიქოლოგიური სიტუაციები სჭირდება: მერე რა, მას არ უხდება მათი ხორცშესხმულად და დამაჯერებლად შექმნა, როგორც, ჩვეულებრივ, მწერალი იქცევა; იგი საკუთარ ექსპერიმენტულ მიგნებათა „რეპერტუარის“ გადფურცვლით იფარგლება და ამ რეპერტუარიდან მისი აზრით ყველაზე შესაფერის სიტუაციას ირჩევს. საოცარი წონასწორობა „რეპერტუარსა“ და „პარტიტურას“ შორის — აი, ფილმის მთავარი დირსება. ორი წყარო,

რომელიც კვებავს ფილმს, ერთის მხრივ, ადამიანის ეგზისტენციური გამოცდილება და მეორეს მხრივ — ტექნიკურ-ესთეტიკური ხერხი — ერთი კულტურული წარმოშობისანი არიან. შესაძლოა მე ზედმეტად ვამარტივებ და ეანზოგადებ, მაგრამ შემძლია ვთქვა, რომ საუბარია იმ დიდი ფრანგული კულტურის „სარდაფებზე“, რომელიც ძაღდაუტანებელ ელევანტურობას უზრუნველყოფს მისთვის, ვინც წარმოშობით ან აღზრდით მისი ფასეულობების მატარებელია. ტრიუფო ამ ფილმში კიდევ ერთხელ ფრანგული კულტურის მეზობრახტრედ გვევლინება.

საოცარი ჰარმონია „პარტიტურასა“ და „რეპერტუარს“ შორის, რომელსაც აღწევს ტრიუფო, აიხსნება არა მხოლოდ სიმსუბუქითა და სტილის გონიერი დასაბუთებით, არამედ გარკვეული დამიწებითაც, გამარტივებითაც. ტრიუფოს რომ ოღნავ არ გაეპირობითებინა გმირებიცა და ტექნიკური შესრულებაც, რიტმი ვერ გახდებოდა ფილმის სრული და აბსოლუტური მეუფე. მაგრამ ამ ილბლიანი ბანალიზაციის მეოხებით ტრიუფო გამოსასყიდს იხდის ფილმის წარმატებისათვის, ვინაიდან ეს გამარტივება ზღვარს დებს იქ სადაც შიშობ, რომ ზღვარს ვეღარ დაინახავ.

პუბლიკაცია მოამზადა
მარიამ კერესელიძემ

ქალაქის ფართო ქუჩებში ფართო ნაბიჯით დააბიჯებს შავ პალტოს, ჯინსებსა და მძიმე ბათინკებში გამოწყობილი, წარბებზე ქუდჩამოფხატული ახალგაზრდა კაცი. აქეთ-იქით აწყდება მისი ნატანჯი სული, გასასვლელს, ხსნას დაძებს. ვერ ეგუება არსებულს. იმედი არ ჩანს. წინ უგზოობაა.

ეს კაცი მოსკვა. ფილმიდან „ღამის ცეკვა“.

მკლავებამოჭრილ მაისურში, ფართო, ფართხუნა შარვალში, სპორტულ ფეხსაცმელში ჩაცმული ჭაბუკი მზის ქვეშ თავისი პატარა ადგილის დამკვიდრებას ცდილობს. თავისუფლება სურს და თავისუფალი ვერ არის. საკუთარი თავიდან უნდა გაქცევა და უგზოობას ეწირება.

ეს ჭაბუკი ქიშოა. ფილმს „ლაქა“ ჰქვია.

ავტორი ორივე შემთხვევაში ალგოცაბაძეა, ჯერჯერობით ამ ორი ნამუშევრის ავტორი. რეჟისორი, რომლის ფილმებს მუდამ ველოდები და რომელიც ყოველთვის მოულოდნელია. ამ მოლოდინს თავისი იდუმალება, ინტრიგა ახლავს. მოულოდნელობა უჩვეულოსთან, უცნაურთან შეხვედრით არის გამოწვეული. მღელვარების, დამაბულობის შეგრძნება ფილმების მსვლელობისასაც არ გვტოვებს, უხილავი მუხტებით გემუხტავს და გვატყვევებს.

ალეკო ცაბაძის პირველ ფილმს, რომელიც გაურკვეველ ვითარებაში დაიკარგა, „ჩოხა“ ერქვა. აქედან მოყოლებული ალგოს იოლად არაფრისთვის მიუღწევია. ხოლო ეკრანი, აღიარება, პრიზები, ჯილდოები, საერთაშორისო ჩვენებები მხოლოდ ბარიერების გადალახვის შედეგად ხვდა წილად.

ერთი დეტალი: „ჩოხას“ პრემიერაზე რეჟისორი ჩოხაში გამოწყობილი წარსდგა მყურებლის წინაშე.

იქნებ სწორედ წინააღმდეგობებმა, პირადმა პრობლემებმა, განსაკუთრე-

„ჩეთა უზო სტიალთა...“

ლელა ოჩიაური

ბულმა მგრძნობიარობამ, სხვადასხვა სატიკვარმა გამოიწვია მისი საკმაოდ რთული, ამოუცნობი ბუნების, არაერთგვაროვანი, არასტანდარტული შემოქმედებითი სტილის, ხედვისა და ხელწერის ჩამოყალიბება, პრობლემატიკის არსებობა.

მე ალეკო ცაბაძეს შორიდან ვუყურებ და უცხო ს თვალთ აღვიქვამ. მგონია, რომ იგი ნილაბს ატარებს და ჭეშმარიტ სახეს გულმოღვინედ მალავს. მინდა, დავინახო, რა იმალება ნილაბს მიღმა. საინტერესო ნილაბია. ბევრი რაჩ ვაუგებარი და ვაუშიფრავია მასში, არ იძლევა საშუალებას თავის სამყაროში ჩავახედოს, სულში შეგალწვევინოს. იგი ხან ხაზგასმულად პირქუში, სიტყვაძუნწი და თავშეკავებულია, ხან უხეში, უტიფარი და თავხედიც ხდება, არღვევს ეთიკეტს, არაფრად აგდებს სხვის არსებობას, უეცრად რბილდება, თბება, იღიმება, ხუმრობს... იმის მიხედვით, თუ რა გარემოში უხდება ყოფნა, იმის მიხედვით, თუ როგორ უნდა აჩვენოს საზოგადოებას თავი. იმიტომ, რომ ასე მოუწია ცხოვრება და ასე სურს თავად მას.

შორიდან ასე ჩანს.

ალეკო ცაბაძეს ვერ ათქმევინებ, „ვერ

გამოტყუებ“, თუ რატომ თქვა და როგორ დაიბადა ესა თუ ის ფრაზა, რატომ ვითარდება ფილმში მოვლენები ასე და არა ისე, რატომ აიყვანა ესა თუ ის მსახიობი როლზე, რატომ ჰქვიათ ასეთი სახელები მისი ფილმების გმირებს, რისი ჩვენება სურდა, ან საერთოდ, რატომ შექმნა ეს სურათი.

მან ფილმი გადაიღო... ესაა და ეს...

ალეკო ცაბაძის, პიროვნების, მრწამსის შეცნობაში მისი ფილმები გვეხმარება. სულის საიდუმლოს მისი გმირები, მოთხრობილი ამბები — დასახული პრობლემები ხსნის.

ფილმები ძალიან გვიან თავად რეჟისორს. მათი ურთიერთობა სხვა ადამიანებთან, სამყაროსადმი დამოკიდებულება ავტორისა და ადამიანების, ავტორისა და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთობებია.

ერთი დეტალი: მთავარ გმირებს თავის ფილმებში ალეკო ცაბაძე თავად ახმოვანებს.

როგორც ამბობენ, ფილმებში მოთხრობილი ამბები გარკვეულად ავტობიოგრაფიულ ფაქტებს ეყრდნობა, მაგრამ ისინი განზოგადებული და გაფრცობილია. ისინი ერთი, ან რამდენიმე პიროვნების ისტორიიდან საზოგა-



დღების, მისი სატკივარის, მისი ვანც-
დღების, მისი დრამის ისტორიად არის
გადაქცეული. საზოგადოების, რომლის
წევრებიც ჩვენ თვითონ ვართ და რო-
მელსაც სწორედ ასეთად აღიქვამს რე-
ჟისორი. ზოგს მიაჩნია, რომ ასეთი
ცხოვრება არ არსებობს, ზოგს არ სჯერა
მისი, ზოგს აღიზიანებს ის, რის შესა-
ხებაც გვიყვებიან. ეს გაღიზიანებაც
ორგვარია: აქტიური და პასიური, უჩ-
ვეულობის, ან დამაჯერებლობის გამო
მიუღებელი.

მე კი ვფიქრობ: „აღბათ როგორ უნ-
და უჭირდეს, როგორ ტკივილს უნდა
ატარებდეს ადამიანი, რომელიც ასეთად
აღიქვამს ცხოვრებას“.

ცხოვრება კი ალექო ცაბაძის ფილ-
მებში ძალიან მძიმეა. გამოუვალობის,
უიმედობის, უპერსპექტივობის ატმოს-
ფერო სუფევს. ცხოვრება მძიმეა იმი-
ტომ, რომ მასში ბევრი ჭუჭყია, უზ-
ნეობა, სულიერი სიცარიელე, ბორო-
ტება სუფევს. ადამიანებს ადამიანურ
სახე დაუკარგავთ, იოლად იმეტებენ ერ-
თმანეთს დასაღუბად, იოლად წირავენ,
არ უფროთხილდებიან ერთმანეთს, არ
განიცდიან სხვის სატკივარს, სხვისი
სიხარული არ უხარიათ.

უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენას
მოკლებულია საზოგადოების ყოფა:
ადამიანებისათვის საყრდენი არ არსე-
ბობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარ-
ტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან.
უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი
უძლებენ ცთუნებას, უძლებენ განსაც-
დელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს
დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუ-
პავს. სისასტიკე ზემოებს და ყველას
ამარცხებს.

„ლაქა“ და „ღამის ცეკვა“ ერთმა-
ნეთს გავს, ერთნაირი სულით, ტკივი-
ლით გაჟღენთილი ფილმებია. ის, რაც
„ლაქაში“ დაიწყო, რაც მაშინ მოხდა,
გარკვეულად „ღამის ცეკვაში“ გაგრძელ-
და. ექვსწლიანმა შუალედმა, დრომ
უფრო გააძლიერა ტრაგიკული ჟღერა-
ლობა, ადამიანთა გზაბნეული ცხო-

ვრების, მარტოობის, უიმედობის, უიმე-
დობის, უიმედობის გამოიკვეთა.

ზნეობრივი და მორალური ნორმე-
ბის, ადამიანურ ურთიერთობათა რღვე-
ვა, არასწორი, მიუღებელი საქციელი
და ცხოვრების წესი ერთი საერთო
სენიდან: ურწმუნოებიდან, უსიყვარუ-
ლობიდან, ინტერესების უქონლობი-
დან და უპერსპექტივობიდან გამომდი-
ნარეობს.

ადამიანს, ვისაც შესწევს უნარი მნი-
შვნელობა მიანიჭოს დროს და სი-
ცოცხლეს, თავად გახადოს ცხოვრება
მიშზიდველი, არ დაკარგოს წონასწო-
რობა, სხვათა დახმარების უნარი და
სურვილი გააჩნდეს, სული არ ეფიტება.
ცრუ იმედებით არ ცხოვრობს, იგი
მყარად დგას და თუმცა ტკივა, არ
ემორჩილება.

ასეთია მოსე — გარეგნულად უხეშო,
უტიფარი, ზოგჯერ დაუნდობელიც,
მრავალჯერ ნაცემი, მრავალჯერ და-
მარცხებული და მაინც ძლიერი.

ქიშო სუსტია, ჩამოუვადობებელია,
უუნაროა, მაგრამ მას გამოფხიზლების,
კონს მოსვლის, რაღაცაზე დაფიქრე-
ბის, რაღაცის შეცნობის შანსი ეძლე-
ვა. რას იზამს, არ ვიცით.

ჟიბა ნათელი, გულუბრყვილო, ალა-
ლი, კეთილი და იმედია. ის მუდამ
სიყვარულზე ლაპარაკობს, ხმაშაღლა
წარმოთქვამს სადღეგრძელოებს და
ემოციებსაც ხმაშაღლა გამოხატავს.
საძულველი დედინაცვლის, მისი გამ-
რუდებული ცხოვრების, დანგრეული
კეთილდღეობის ერთ-ერთი მიზეზის,
მკვლევობასაც ემოციურობის წყალო-
ბით, აფექტში ჩაიდენს. ჟიბა ამ დრო-
საც გულწრფელია.

მოსე ნიღაბს ატარებს. შეიძლება უკ-
ვე ჩვევად, ხასიათად, თვისებად გა-
დაქცეულ, შესისხლხორცებულ ნი-
ღაბს. მაგრამ სხვა სახეც აქვს — უს-
უსურობასთან შეჯახებული მოსე ღმი-
ბიერია, სიკეთესთან კეთილია, მოყვა-
რულია და სუსტია. მან კარგად იცის,
რა არის ცხოვრება. თვლის, რომ სუს-
ტი ვერ ივარგებს, მორჩილი დაიღუ-

ჰება, რომ სიკეთეს, აშკარად გამოვლენილს, გაუჭირდება.

ქიშომ და ჟიბამ ეს არ იციან. ქიშომ საერთოდ არ იცის რა არის ცხოვრება. არ შეხებია და არ ფიქრობს სიავის არსზე, თავისი პატარა სამყარო აქვს — როკ-მომღერლის უღიმღამო ყოფა, რომელიც სასწავლებლის კედლებიდან დიდ ესტრადამდე არ მიდის და ადამიანებს არაფერს ანიჭებს დისკომფორტის გარდა.

ჟიბას არსებობაც ჩაკეტილ წრეში ბრუნვას ჰგავს, რომელიც ვალიდაზე ზრუნვით, მოსესთან მეგობრობით, ქარხანაში მუშაობით, სტელასთან კონფლიქტებით და ბაბილინასთან ბრძოლით შემოიფარგლება.

„ლაქას“ და „ლამის ცეკვაში“ ყველა თავისი პატარა-პატარა ცხოვრებით ცხოვრობს და ამ ცხოვრების უაზრობას, სიმძიმეს, სიდუხჭირეს თავისი მიზეზები გააჩნია. დარღვეული კავშირები მშობლებსა და შვილებს, მეგობრებსა და ნათესავებს, მეზობლებსა და თანამოქალაქეთა შორის. ამ კავშირთა რღვევა იწვევს პირველ მტკივნეულ შეჯახებას რეალობასთან, პირველ ბზარებს ახალგაზრდების სულში, რადგან გულგრილობას, ერთმანეთის მიმართ ინტერესის დაკარგვას, უსიყვარულოლობას სხვა შედეგი არც შეიძლება ჰქონდეს.

სასოებით ებლაუჭებიან მოსე და ჟიბა ერთმანეთს. აჩიკოსა და ქიშოს ურთიერთობაც უკანასკნელი რგოლია, რომელიც ჯანსაღად აკავშირებს მათ სამყაროსთან და ეს კავშირიც წყდება. ქიშოს არეული სულის, მისი უნებლიე საბედისწერო ნაბიჯის მიზეზით კლავენ აჩიკოს. ბოლო ნათელ იმედსაც აკარგვიანებს ჟიბა მოსეს და თავადაც კარგავს ამ ძაფს.

„ლაქას“ ფინალში აჩიკოს უსულო სხეულთან ჩაჩოქილ ქიშოს მიღმა ცხოვრება გრძელდება, ისეთივე ცხოვრება, როგორიც მანამდე იყო, არაფერი შეცვლილა. არავის არაფერი დაჰკლებია.

ჟიბასა და ბაბილინას აშკარა კონფლიქტის პირველი ეტაპი მაშინ დაიწყო, როდესაც ბაბილინას მდგმურმა საერთო ონკანში მოშარდა. ფილმის დასასრულს ეზოში იგივე მდგმური გამოდის და იგივეს აკეთებს. ამ წერტილზე მთავრდება ფილმი. ჟიბამ ბაბილინა მოკლა, მოსე და ვალიდა გაიქცნენ. ადამიანებისათვის კი აქაც არაფერი შეცვლილა. ისევ ისე გრძელდება ყველაფერი. საერთო რიტმიდან, მღორე, ერთფეროვანი დინებიდან ამოვარდნილი ფილმის გმირების გზა გაურკვეველი, ამოუცნობი და განუსაზღვრელია.

მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რაც მანამდე მოხდა. რაც თავს მანამდე გადახდათ და რატომ გადახდათ ორი ფილმის გმირებს.

ახალგაზრდა ადამიანის ბედის, მისი პრობლემების, სამყაროსთან ურთიერთკავშირის შესახებ ბევრს უთქვამს, ბევრი ახალგაზრდა და არა მარტო ახალგაზრდა რეჟისორი შეხებია დღევანდელიობის სატკივარს, მაგრამ ალბათ ერთ-ერთი, ვინც ძალიან მძაფრად, მკაცრად და დაუნდობლად შეეხო ამ საკითხებს — ალეკო ცაბაძეა. რომელმაც გვიჩვენა, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს გულგრილობას, დაბნეულობას, ურწმუნობას, რომელმაც გვიჩვენა რატომ არის საზოგადოება ასე ძლიერად ავად და რა სჭირს მას, რომელმაც ადამიანების მიმართ ჩვენი მოვალეობანი შეგვახსენა, ჩვენი პოზიციის მყარ და აქტიურ აუცილებლობაზე მიგვიითია.

თითქოს ჩვეულებრივი ამბავია, ბევრს შეიძლება ჰქონდეს ასეთი ბედი, ბევრმა შეიძლება გაიზიაროს აჩიკოს, ტრუტის, ქიშოს, ინგას, ჟიბას, ვალიდას, სტელას, ივერის, მოსეს, ლელას, ჯიმის, სოსოს ცხოვრება და თუ ისტორია ფაქტობრივად არ გამოვრდა, ის სულში ირეკლება და შეიძლება უფრო ტრაგიკულად დასრულდეს, უფრო მძიმე შედეგი გამოიღოს.

ადამიანის, ახალგაზრდა კაცის, პი-



ქადრი ფილიმიდან „ლაქა“

როვნების, მისი სულის გადარჩენის პრობლემა დღეს ყველაზე ძლიერი და მტკივნეული პრობლემათაგანია.

ქიშოს მსგავსი ბევრია, მისი ცხოვრება ტიპიურია, მაგრამ ნელ-ნელა ეს მყარი — თუმცა მიუღებელი, არაჯანსაღი — სისტემა ირღვევა და კატასტროფით სრულდება ყოველივე. თითქოს სულ უმნიშვნელო ფაქტმა ყველაფერი შემოაბრუნა. ხუმრობით დაღებულმა ნიძლაემ და თითქოს ხუმრობით წაგებულმა მილიონმა სივარამ ტრაგედიას დაუღო საფუძველი. ერთმა შემთხვევამ ცხოვრება გარდაქმნა... ქიშო გამოუვალ მდგომარეობაშია. აჩიკო იღუპება. ეს სიკვდილი წრეს არღვევს და ათაეისუფლებს ქიშოს. მაგრამ საით მიდის შემდგომი გზა?

აჩიკოს დაღუპვა არ არის მხოლოდ გაკვეთილი. ეს რეჟისორის პოზიციაა. შესწირა, რათა სტრესი გამოეწვია, რათა ძალა მიეცა ქიშოსათვის. სხვანაირად შეეხედა მას საკუთარი თავისათვის, სხვანაირად დაგვანახვა ჩვენც სა-

კუთარი თავი და ის ადამიანებიც, რომლებსაც გარშემო რომ სახლობენ.

ამ ამბავს ყველაზე დადებითი, აქტიური და კეთილშობილი ადამიანი ემსხვერპლა. ყველაზე ნათელი და უდანაშაულო პიროვნება. ამიტომ უფრო ძლიერი და ემოციურია ეს სიკვდილი. თანაც, ყველაზე მარაალი და მნიშვნელოვანი. ის განმწმენდია. ყოველ შემთხვევაში, უნდა იყოს განმწმენდი.

ჟიბა ყველაზე სათნო, კეთილი და უუნაროა „ღამის ცეკვაში“. ყველაზე უმწურო, გულღია და მოყვარული. წონასწორობა დაკარგული კლავს იგი ბაბილინას — სიავის, ბოროტების განსახიერებას. ეს მკვლელობაც განმწმენდია. გაფრთხილებს. ისევე ის — რეჟისორის პოზიციაა. კვლავ შესწირა, კვლავ გაიმეტა, ოღონდ ამჯერად არა კეთილი, არა დადებითი და უდანაშაულო, მაგრამ მაინც ადამიანი, მოძალადე, მაგრამ ძე-ხორციელი. ჟიბა დამარცხდა. შემგუებლობამ, სისუსტემ, უთქმელობამ, უნიადაგობამ აჯობა მას და საბედისწერო ნაბიჯი გადაადგმევინა. დაინგრა მისი, ბაბილინას, ვალიდას, მოსეს ცხოვრება. მოსემ გვამი მორევეში გადააგდო დანაშაულის მისაჩქმალად და ვინ იცის, იქნებ უარესად შესცოდა. ჟიბამ დანაშაული აღიარა, ჩაბარდა, ვერ შესძლო ცოდვის ტარება, მოსე და ვალიდა გაიქცნენ. ეს არ არის ხსნა, არ არის გამოსავალი. ისევე უიმედობა და უპერსპექტივობა.

ქალაქი ღამის ცხოვრებით ცხოვრობს. მთავარი და არსებითი ღამე ხდება. ამბავი ღამე იწყება და ღამე მთავრდება. ღამე იღუმალების, ვნებების, წუხილის, სიავის, მფარველის, დარდთა განმაქარვებლის დანაშაულის ჩადენის დროისა და გამომწვევის, კიდევ მრავალ აზრთა და გარემოებათა მეტაფორული მატარებელია. აქ ღამე ყველაფერია. ის სულშია და ურთიერთობებში — ქუჩებსა და სახლებში, ღამე ირონიაც არის და ადამიანის დაღუპვის ტრაგედიაც. ის ყველაზე არის და არსად არ არის. ის ყველაფერს მართ-

ავს. ღამე ფილმის სამოქმედო არეა. ღამე ცხოვრებაა. „ღამის ცეკვა“.

„ლაქა“ და „ღამის ცეკვა“ რეჟისორის მიერ გაცდილი და დანახული შემზარავი და სინათლეს მოკლებული ცხოვრებაა. მის სულში მიმდინარე სამყაროს შეცნობის მტკივნეული პროცესების გამოხატულებაა. „ღამის ცეკვა“ უფრო გამაფრებელი ტრაგიკული ჟღერადობისაა. ის უფრო შეფასებითია. შეიცვალა ხედვა, დამოკიდებულება, განწყობა. ეს დამოკიდებულება აძლიერებს ირონიას, გაღიზიანებას, პროტესტის გრძნობას აუტორში. სიბნელის, სირთულეების, ჭუჭყის, სიავის მიუხედავად, რაც „ლაქაში“ სუფევდა, იქ სისუფთავე და უშუალობა მეტი იყო, იქ იყო შემთხვევითობა და რწმენა. ტკივილიც მეტი იყო, თანაგრძნობაც. „ღამის ცეკვა“ უფრო მძიმე და დამორგუნველია. პრობლემა გაიზარდა, განივრცო, გაღრმავდა. აქ თითქოს ყველაფერი დასრულებულია, ბედი ჩამოყალიბებულია და წინ აღარაფერია უარესობის გარდა. „ლაქაში“ ყველაფერს: ავსაც და კარგსაც თითქოს საფუძველი ეყრებოდა, ის დასაწყისი იყო. „ღამის ცეკვაში“ პროცესების ბოლოა. საივე მეტია და უფრო ფართო განშტოებას ღებულობს. „ლაქაში“ რაღაცის შეცვლის შანსი იყო. იმედი ბუჭტავდა. ამ იღვამ რეჟისორში მარცხი განიცადა. რწმენა გაქრა, სამყარო ჩამუქდა, გაიცრიცა-დაღამდა. ბოროტებამ იმძლავრა და ფეხი მოიკიდა. იმძლავრა პათოლოგიამ, არაჯანსაღი ურთიერთობები გაღვივდა, არასრულფასოვნებამ შედეგი გამოიღო.

რაღაც მოხდა რეჟისორში, რაღაც გარდატყდა, რაღაც უფრო ეტკინა, ვიდრე მაშინ, „ლაქას“ რომ იღებდა. ეს განწყობა ფილმმა მიიღო და „ლაქას“ უბადრუკი, ზოგიერთი პასიურად ავი და ზოგი აქტიური მოძალადე „ღამის ცეკვაში“ რთული ავადმყოფური ბუნების, გამძლავრებული ბოროტების მატარებელ პერსონაჟებად იქცა.

ვინ არის და რით ცხოვრობს ეს ხალხი?

ამირანი, პარმენი, ინგა, ტრუტი, მამისი, აეთო, ქიშოს მშობლები და სხვანი — „ლაქას“ პერსონაჟებია.

მათთვის არ არსებობს ცნებები: ოჯახი, მშობლები, მეგობრები, პატიოსნება, საქმე, სიყვარული, სიკეთე... ფუჭად, უაზროდ, არაფრის კეთებაში გადის დრო და მათთვის არაფერი იცვლება. მაგრამ განვითარებული მოვლენები — ნებსით, თუ უნებლიედ, ყოველ მათგანს, თითქოს განცალკევებულს, სინამდვილეში უხილავად ძალზე მჭიდროდ დაკავშირებულს, ყველას ეხება და ყველას ეძლევა შანსი გამოფხიზლებისა.

ბაბილინა, სოსო ციმერმანი, მაქსიმი, ჯიმი ჯაში, მეძაგები, სტელა და სხვანი „ღამის ცეკვიდან“ სხვადასხვა უარყოფითი თვისებებით, სხვადასხვა ცოდვით დამძიმებული სიკეთეს მოკლებული, — სახედაკარგული ადამიანები არიან. ისინი სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა გზის მეშვეობით გარშემო მყოფთა ბედზე ახდენენ ზემოქმედებას, ბოროტებით, სიძულვილით და სისასტიკით აღვსილინი.

ერთი დეტალი: ძალიან ხშირად ალკო ცაბაძის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები თავიანთი მნიშვნელობით, ხასიათისა და ისტორიების წყალობით, უფრო საინტერესონი და მრავლისმთქმელნი არიან, ვიდრე მთავარი გმირები.

„ლაქასა“ და „ღამის ცეკვის“ პერსონაჟები, მიუხედავად მრავალი უარყოფითი თვისებისა, სიბრალულის გრძნობას აღძრავენ ჩვენში. იმიტომ, რომ ისინიც ადამიანები არიან. შესაძლოა წერილმანი, მაგრამ ჩვეულებრივი პრობლემები, სურვილები და მიზნები აქვთ.

არც ისინი არიან ბედნიერნი, არც მათი ცხოვრებაა აწყობილი, არც ისინი ცხოვრობენ სწორად და მათ არეულ ყოფას, შინაგან ქაოსს, სულებში ჩამოყალიბებულ მკვლელებს, ქურდებს, მეძაგებს, მამათმავლებს, პათოლო-

გებს არ შეიძლება ადამიანი ვუწოდოთ, მათ ცოდვილ სულებს, მონანიების გრძნობა არ გააჩნიათ და ვერც ვერასოდეს გამოისყიდიან ცოდვებს.

მათ არეულ ცხოვრებას თავისი მიზეზები აქვს, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო ადრე თითოეული მათგანი. ყველა ერთნაირ პირობებში არსებობს. სიბნელე, ურწმუნობა, გამოუვალობის შეგრძნება, პატარა და დიდი ტრაგედიები — მათი ხვედრია. ზოგი ამას მეტად გრძნობს და ზოგი ნაკლებად; ზოგი მონა ხდება და ზოგი ბატონი; ზოგი თავად ქმნის თავის ცხოვრებას და მერე თავადვე ხდება მისი მსხვერპლი.

„ლაქაში“ ორი სამოქმედო არეა—ქიშოს ოთახი, მისი სამყარო — სხვისგან განსხვავებული — ჩაკეტილი, მაგრამ დაუცველი კუნძული და სხვა დანარჩენი — სასტუმროს, სასწავლებლის, სასტუმროს, ნარკომანთა ბუნაგისა და უცნობი ქუჩების გამაერთიანებელი ქალაქი.

„ღამის ცეკვაშიც“ ორი ზონაა — ორი ძირითადი სამყარო: ქალაქი და ქარხანა. მოსე თავისივე საკუთარი ნაჭუჭით — ნიღბით არის დანარჩენებისაგან გამოყოფილი. გამოყოფილი ჩაბნელებული ვიწრო ქუჩებიდან, ბარაკების ტიპის სახლებიდან, მოუწყობელი — არაკომფორტაბელური ბინებიდან, მიტოვებული პარკებიდან, ცარიელი დერეფნებიდან, ელექტრონით განათებული ვიტრინებიდან, ცემენტის ქარხნის მტვრიანი საამქროებიდან.

ორივე შემთხვევაში სრულიად უცნობია ქალაქი, აქ ვერ შეხვდებით ჩვეულ სპეციფიურ ადგილებს, მაგრამ თითოეული სახლი, თითოეული ქუჩა საოცრად გვაგონებს მშობლიურ ქალაქს, მშობლიურ სახლსა და ეზოს. ამასთან ერთად გვაგონებს მრავალ სხვა უბანს და მის ბინადრებს. გაუცხოვებულია ყველაფერი — ახლობელი და შორეულია — სიზმარს გავს, როდესაც რაღაცას, ახლოს მდგომს ვერ უახლოვდები, ვერ ეხები — რაღაც

გორკავს. ყველაფერი არატრადიციულია, შეგრძნება ყველა შემთხვევაში ერთია — სულისშემბუთველი პირქუში გარემო, გამოუვალობის, სევდის, ტკივილის შეგრძნებას რომ იწვევს.

ალეკო ცაბაძე არ გვოყვება კონკრეტული ქალაქის, კონკრეტული სახლის, ქუჩის, კონკრეტული ადამიანის ისტორიას.

„ლაქა“ გამომსახველობის დოკუმენტური ხერხებით არის გადაწყვეტილი, გადაღების მანერა, პლანთა მონაცვლეობა, ტემპო-რიტმული აგებულება, პერსონაჟთა ვინაობა, გარეგნობა სინამდვილისკენ მისწრაფების ტენდენციას ამჟღავნებს. „ღამის ცეკვა“ პირობით მანერას, აბსურდის ელემენტებსა და გაუცხოების პრინციპზეა აგებული, სადაც თითოეული დეტალი, მძაფრი სინამდვილის გამომხატველი, ამ ამოცანის გადაჭრას ემსახურება.

ალეკო ცაბაძე გადაღების საშუალო ხედს იყენებს. არსებული დისტანცია, დაბურული, ჩრდილით ჩაბნელებული გარემო ინტერესს აღრმავებს. ახლოს მისვლის, თვალბში, სულში ჩახედვის სურვილი მძაფრდება, გვაწვალებს. ზოგჯერ ზედმეტიც კი ხდება, უკიდურესად მაქსიმალისტური, რაც არღვევს ჰარმონიას და სათქმელს სიმწვავეს უკარგავს.

ბევრ რამეს ვერ ამოხსნი. ბევრი რამ პირდაპირი და უხეშად ნათქვამია, შესაძლოა ზედმეტად უხეშადაც კი. განგებ გაძლიერებული, გამაზვილებული აქცენტები, ჩამოქებული ტონები, შავ-თეთრი ლაქა და პოლიქრომიული „ღამის ცეკვა“, სათქმელის სიმკაცრე, სისასტიკე, დაუნდობლობა გამომსახველი ხერხების სიმკაცრეს, სისასტიკესა და დაუნდობლობას ერწყმის და ჩვენი, მაყურებლის ემოციისადმი არის მიმართული. მოსეს ნიღაბით უხეში და პირდაპირი, რეჟისორის ნიღაბით დამრთველური და მოურიდებელი.

ამ ნიღბის მიღმა საკუთარი თავის ძიებას ვიწყებთ. ეს ისტორიები რაღაცას გვაგონებს საკუთარი ცხოვრე-

ბიდან, ეს ადამიანები გვერდით მყოფების, თუ საკუთარ სულში გვახედებენ და მსგავსი თვისებების, მსგავსი სიტუაციების აღმოჩენას ვიწყებთ. შეიძლება არჩევანის წინაშეც დავდგეთ და საკუთარ ქმედებაზეც მოგვიწიოს პასუხისმგებლობა.

„ღამის ცეკვაში“ თითქმის არ არსებობს დრო — საათი, წელიწადი, ყველაფერი პირობითია, მთავარი—ღამეა, ღამეც პირობითია. იგი სიბნელეა. არც „ლაქა“ ექვემდებარება დროს, ადგილს. აქაც გაჩერებულია საათი, თუმცა, ღამე ჯერ არ დამდგარა. ჯერ ბინდია. მწუხრის ჟამს კლავენ ანიკოს და ფილმიც აქ მთავრდება გაურკვეველი ხმაურის და ლანდების ფონზე.

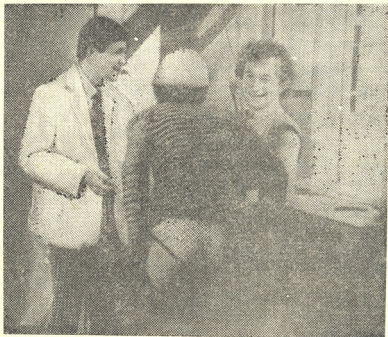
როცა ჟიბა ბაბილიანს მოკლავს, დისკოთეკაზე მყოფ მოსეს ეპილეფსიის შეტევა მოსდის. ორივეს უჭირს. ეს გაფრთხილებაა, ორივესთან ქაოსი და გამოუვალი მდგომარეობაა. მოსე ავად არის. ის ვერ განიკურნება. მისი შინაგანი ცახცახი ამ ფორმით ვლინდება და კიდევ ხისტი, მოუხეშავი მოძრაობებით, ჟესტებით, მეტყველებით. ამასთან, მოსე სულ სხვაა, როდესაც მართო რჩება. იგი თეთრ პე-

რანგშია გამოწყობილი, „სათვალე უკეთია, ფეცკა ახურავს და ბიბლიას კითხულობს. საოცრად მშვიდი და გაწონასწორებულია. მოსე თავისი ერის ტრადიციების, კულტურის მიმდევარია.

მოსე—ებრაელია. ქიშო როკ-მუსიკით, ფსევდო-კულტურით გატაცებული კაცია. უნიჭო სიმღერებს წერს და სულს იფიტავს. მას განსაცდელი იოლად ერევა.

თავისუფლების — სულიერი განტვირთვის სურვილი მასში გაუცნობიერებლად არსებობს. ყოველგვარი გააზრების, მნიშვნელობის მინიჭების გარეშე უშვებს იგი ძაღლებს გალიიდან, ინტერესით აღევენებს თვალს ტრამვაის წინ მობარბაცე მივრალს, მისი სიმღერაც და ყვირილიც ასევე თავისუფლებას მოწყურებული კაცის ქმედებაა. თუმცა სურვილი აქაც გულგრილი და გაუაზრებელია. სინამდვილეში, სწორედ ეს სჭირდება ქიშოს. ეს არის გამოსავალი მდგომარეობიდან... და როდესაც მარწუხები ძლიერად მოუჭერს, როდესაც გასაქცევი აღარსად იქნება, როდესაც ძალადობა აქტიურად შემოიუტევეს, მხოლოდ მაშინ დაიბადება და გაიზრდება პროტესტის გრძნობა. არა მართო ამი-

კილრი ფილმიდან „ლაქა“



რანისა და გადასახდელი ვალის წინა-
აღმდეგ, არამედ გაუვალი და ნაცრის-
ფერი, ცარიელი და უმოქმედო ყოფის
მიმართაც.

მოსე მეამბოხეა. მუდმივი პროტეს-
ტის გრძნობით შეპყრობილი, თავი-
სუფლების მაძიებელი, რომელიც ვერ
ეგუება და რომელსაც არ სურს შეეგუ-
ოს, დაემორჩილოს არსებულ ვითარებას.
მისი გაქცევაც, მისი შეცდომაცა თუ
შეცოდებაც ამ პროტესტის აშკარა გა-
მონატრულებაა.

პროტესტის თავისებური გრძნობით,
თავისუფლების განსაკუთრებული ფო-
რმით ცხოვრობს ამირანი ამ ქვეყნად. ის
ძლიერია, გარეწარია, მოძალადეა. მან
იცის რა სურს, როგორ უნდა იცხო-
ვროს. მას ტკივილის უნარი არ გა-
აჩნია. მას არ შეუძლია ადამიანის
შენდობა, მისი შებრალება. ტრაგედია,
რაც ქიშოს თავს ტრიალებს, მისი მი-
ზეზითაა. ეს ამბავი მას ართობს—ახა-
ლისებს და თანაც აგრესიის გამოვლენ-
ის საშუალებას აძლევს, მაგრამ სა-
ინტერესოა, რა მოუვიდა მას? რატომ
მივიდა ეს კაცი ამ მდგომარეობამდე?
ვინ, ან რამ აიძულა ნაძირალად ჩა-
მოყალიბებულიყო? მშობლებმა, საზოგა-
დოებამ, ცრუავტორიტეტებმა „კაცი მან-
ქანაში“, თუ ანალოგიურმა შემთხვევამ?
ქიშოს, ყიბას, ივერის თავს გადახდენ-
ილის მსგავსმა ამბავმა? იქნებ უკვე
შურისმაძიებელია დანგრეული ცხოვრე-
ბისათვის? ან საკუთარი ღირსების,
ადგილის დამკვიდრების ამ ფორმით
მაძიებელი? მაშ, რას უნდა ველოდეთ
სხვებისგან? განა მათ იპოვნეს გამოსა-
ვალი? განა მათ შესძლეს წონასწო-
რობის შენარჩუნება? განა მათ მოი-
პოვეს თავისუფლება?

რეჟისორი არანაირ ილუზიას არ გვი-
ტოვებს. იგი საფიქრალს აღძრავს და
გამოსავალ გზებს ჩვენ თვითონვე გვა-

ძებნივს. იგი თითქოს განყენებულად
და უპოზიციოა, მაგრამ სინამდვილეში
ფილმის თითოეული ნერვი ავტორის
ენებებითა და პოზიციით არის დამუხ-
ტული. ეს ემოცია არ არის ერთგვარო-
ვანი და თანაბარი, ზოგჯერ იგი მკვეთ-
რი, ნაწვალები და ძლიერად ამოხეთქი-
ლია, ზოგჯერ შეფარული-თავშეკავე-
ბული, თბილი და მყარი, გაწონასწო-
რებული. სათქმელი ზოგჯერ პირდაპი-
რია, ზღვარგაუვლები, ზოგჯერ მკაფი-
ოდ გამოკვეთილი-დახვეწილი და უმცი-
რესი ნიუანსებით აწყობილი.

„ლაქასა“ და „ღამის ცეკვის“ სტრუქ-
ტურა ძალიან გავს მათი პერსონაჟე-
ბის ცხოვრებას, მათ სულიერ და ფი-
ზიკურ მდგომარეობას, გაწონასწორე-
ბელ, არეულ, მღელვარებითა და ტკი-
ვილით გამსჭვალულ ყოფას.

მწუხრის ჟამს გასროლა სრულებით
ატრიალებს ქიშოს ცხოვრებას. ყვე-
ლაფერი თავიდან და ახლებურად უნ-
და დაიწყო. ყველაფერი ამიერიდან
მასზეა დამოკიდებული.

გარბიან მოსე და ვალიდა. მათ ცხო-
ვრებაშიც ახალი ეტაპი დგება.

მაგრამ რას მოუტანს თითოეულ მათ-
განს ახალი დღე?

საით წაიყვანს მათ „ბედი მღევარი“?
მოელება კი მათ ხეტიალს ბოლო?

ქართული სელოვნება საგლვარბარეთ

რობერტ სტურუას რეჟისორობით დადგმულმა სპექტაკლებმა ლონდონში (ა. ჩეხოვის „სამი და“, „ქვინს თიეტაში“ და შექსპირის „ჰამლეტი“ „რივერ-საიდ სტუდიუში“) დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ბრიტანულ პრესაში. მართალია, შეფასება არ იყო ერთგვაროვანი, მაგრამ თვით ფაქტი სახელგანთქმული ქართველი რეჟისორის მიწვევისა მსოფლიო თეატრალური კულტურის ამ ცენტრში უაღრესად მნიშვნელოვანია (აღსანიშნავია, რომ ამ სპექტაკლების შუალედში იგი მიიწვიეს ლონდონის თეატრალურ სტუდიებში ლექცია-სემინარების ჩასატარებლად და ეტიუდური მუშაობისათვის).

მკითხველისათვის საინტერესო იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ რ. სტურუას მიერ საზღვარგარეთ დადგმული სპექტაკლები შთამბეჭდავ რეპერტუარს შეადგენენ (სადაც უპირატესობა კლასიკურ ნაწარმოებებს ენიჭებათ) და ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან მის დიდ დიპლომატიკურ დასაჯობაზე. აი, ეს დადგმებიც: დავით კლდიაშვილი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1978 წ. საარბრიუკენი), ალექსანდრე ოსტროვსკი „შმაგი ფულები“ (1977 წ. დიუსელდორფი, „შაუშილე ჰაუზი“), შექსპირი „ეს როგორ მოგეწონებათ“ (1980-81 წ. დიუსელდორფი, „შაუშილე ჰაუზი“), სოფოკლე „ელექტრა“ (1986 წ. ათენეუმის თეატრი, ძველი ბერძნული დრამის ფესტივალი), ბერტოლდ ბრეჰტი „დედილა კურაჟი“ (1988-89 წ. ბუენოს-აირესი, სერვანტესის სახელობის ეროვნული თეატრი), სოფოკლე „ოიდიპოს მეფე“ (1989 წ. ათენეუმის თეატრი, ძველი ბერძნული დრამის ფესტივალი), მოლიერი „ტარტიუფი“ 1989 წ. თელ-ავივი, ჰაბიშას თეატრი), ანტონ ჩეხოვი „სამი და“ (1990 წ. ლონდონის „ქვინს თიეტა“), პ. ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“ (1990 წ. ბოლონიის საოპერო თეატრი), შექსპირის „შედლომათა კომედია“ (1991 წ. ჰელსინკის ეროვნული დრამატული თეატრი), შექსპირის „ჰამლეტი“ (1992 წ. ლონდონის „რივერსაიდ სტუდიუში“). სულ თერთმეტი სპექტაკლი, აქედან სამი შექსპირის ნაწარმოებების მიხედვითაა დადგმული.

ერთი საინტერესო ფაქტიცაა აღსანიშნავი: რობერტ სტურუას, ქართველ რეჟისორთა შორის (ქართული თეატრის მთელი ისტორიის მანძილზე), შექსპირის ყველაზე მეტი ნაწარმოები აქვს დადგმული — უკვე ზემოთ დასახელებულთ თუ მივუმატებთ „რიჩარდ მესამესა“ და „მეფე ლირს“ — გამოვა, რომ მას „დიადი ბარდის“ ხუთი ნაწარმოები დაუდგამს, რაც იმას მოწმობს, რომ შექსპირის გრანდიოზული სამყარო უჩვეულო ძალით იზიდავს მას (ისიც სათქმელია, რომ ვერდის „ოტელოს“ დადგმაც შექსპირის „ოტელოს“ ღრმად შესწავლის გარეშე შეუძლებელია).

მკითხველს ვთავაზობთ რ. სტურუას მიერ ბოლო ხანს დადგმული სპექტაკლებისადმი მიძღვნილ რეცენზიებს, თუმც მსოგვიანებით, მაგრამ იმ აუცი-



ლებლობის შეგნებით, რომ ყველა ასეთი ფაქტი მნიშვნელოვანია ქართული თეატრის ისტორიისათვის (რეცენზიები იბეჭდება მცირეოდენი შემოკლებით) და მათი პუბლიკაცია არასოდეს არაა გვიან.

აქვე გვსურს გავკრიტიკოთ გამოვთქვათ აზრი ინგლისური თეატრალური კრიტიკის შესახებ.

არ იქნება დიდი გადაჭარბება თუ ვიტყვით, რომ იგი ერთ-ერთი საუკეთესოა (თუ ყველაზე უკეთესი არა) მთელს ევროპაში. მას დიდი ტრადიციები და ასევე დიდი გამოცდილება აქვს. თითქმის ყველა დიდ გაზეთს საკუთარი თეატრალური მიმოხილველი (ასევეა მუსიკაში, კინოში, სახვით ხელოვნებაში) ჰყავს, რომლის აზრი, როგორც წესი, რედაქციისათვის ექვემდებარება. შორს რომ არ წავიდეთ, შეგვიძლია დავასახელოთ ბერნარდ შოუ, რომლის თეატრალური მიმოხილვები და კრიტიკული ეტიუდები არაჩვეულებრივად ორიგინალურია, პარადოქსული, ბრწყინვალე სტილით აღბეჭდილი და ამდენად, ამ ტრადიციის განმსაზღვრელი.

გაზეთის თეატრალური მიმოხილველები, როგორც წესი, სპექტაკლის ნახვისთანავე წერენ სტატიებს, რათა დღევანდელი პრემიერა უკვე ხვალინდელ ნომერში იყოს შეფასებული. ამიტომაც ეს რეცენზიები სპეციფიურია — იგი უპირველესად შეფასებითია, საქმიანია, არ არის მოკლებული სარეკლამო მიზნებსაც (ანალიტიკური, თეატრმცოდნეობითი ხასიათის წერილები სპეციალური თეატრალური უშრწალებისთვისაა განკუთვნილი).

„ტაიმსში“, „დეილი მირორში“, „გარდიანში“ გამოქვეყნებული უარყოფითი რეცენზია სპექტაკლის სასიკვდილო განაჩენია: მაყურებელი არ მიდის ასეთ წარმოდგენაზე (ასევეა ამერიკაში. დღეს საქვეყნოდ ცნობილი დრამატურგების მოგონებებიდან ცნობილია თუ რამდენჯერ „მოუკლავს“ მათი ნაწარმოებები ყველაზე გავლენიან „ნიუ-იორკ ტაიმსს“).

დიდი გაზეთის მიმოხილველები ყოველდღიურად წერენ სტატიებს (ლონდონში, მაგ. ყოველ კვირას 10-12 პრემიერა იმართება).

ქართველი მკითხველისათვის ცნობილი მაიკლ ბილდინტონი (რომელმაც ადრე, მშვენიერი წერილები უძღვნა „ცარცის კავკასიურ წრეს“ და „რიჩარდ მესამეს“), ერთ ინტერვიუში ამბობდა — თეატრალურ კრიტიკოსობას ვეწევი 1965 წლიდან (წერა დაუწყია ურნალ „პლეიზ ენდ პლეიარზ“-ში, შემდეგ უმუშავანია „ტაიმსში“, ხოლო 1971 წლიდან დღემდე „გარდიანის“ მიმოხილველია. ნ. გ.) და მხოლოდ ამ ბოლო ხუთი წლის მანძილზე დამრთეს ნება, რომ რეცენზია რედაქციას სპექტაკლის შემდეგ კი არა, არამედ მეორე დღით ჩავაბარო.

რასაკვირველია, რეცენზიების ამგვარ პრაქტიკას თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები აქვს. დადებითია ის, რომ კრიტიკოსი სულ ფორმაშია, იცნობს ყველა მნიშვნელოვან სპექტაკლს. უარყოფითი ისაა, რომ პირველი შთაბეჭდილება შეიძლება მცდარი აღმოჩნდეს და შეფასების ხელახალი შემოწმების საშუალება აღარაა ასეა თუ ისე, ეს კრიტიკა ნამდვილად პროფესიონალურია და მისგან ბევრი რამის სწავლა შეგვიძლია.

მახსოვს, ლონდონში „რაუნდ ჰაუსში“ გამართული „რიჩარდ მესამეს“ პირველ სპექტაკლზე მშვენიერი წერილი გამოქვეყნდა „დეილი მირორში“ და ამის შესახებ ვუთხარი გელა ჩარკვიანს. აი, რა მიპასუხა: „დეილი მირორი“ იმიტომ არის „დეილი მირორი“, რომ ასეთი მიმოხილველები ჰყავსო...

იქნებ დადგეს ის დრო, როცა ჩვენს გაზეთებსაც საკუთარი მიმოხილველები ჰყავდეთ ყველა დარგში...



მაიკლ გილდინსონი

აკონია და ექსტაზი

რა ანაზდეულად აფეთქებული, გამამხიარულებელი წარმოდგენაა რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „სამი და“ „ქვინსში“ და რა არა ინგლისურია იგი. ოტო კრეიჩას* სახელმწიფოებრივი პრადული ვერსიის შემდეგ (რომელიც ლონდონში ოცი წლის წინ უჩვენეს) მე „სამი და“ არ მინახვს ესოდენ აღსავსე გრძობათა ასეთი ელვისებური ცვალებადობით და ფეთქებადი ისტერიით: ჩეხოვი ნათამაშებია გაშიშვლებული ემოციონალური გამჭვირვალეობით.

ეს სავსებით მართებულია პიესისათვის, სადაც ხასიათები ირყევიან ნერვიულად აღზნებულ ექსტაზსა და შმაგ სასოწარკვეთას შორის. რაც მთავარია, აქ გადამწყვეტია რედგრეივის ტრიოს მტკიცე ერთიანობა, რომელიც ნათლად გვიჩვენებს ოჯახური ცხოვრების ქრილს...

ერთ მომენტში ვანესა რედგრეივის გაჩხიკინებული ოლგა სკოლის მასწავლებლისათვის დამახასიათებელი გა-

ლიზიანებით უკმეხად წამოარტყამს თავში მამას, რომელიც უსტვენს: შემდგომ ამისა ყვავილებს მიაყრის სახეში და ქუსლებით ითრევს იატაკზე. ასევე ლუნ რედგრეივის მამა მოულოდნელად მიატოვებს ირინას დაბადების დღისადმი მიძღვნილ სუფრას. წამის შემდეგ კი იგი კვლავ ქარივით შემოიჭრება ოთახში და შერიგების ნიშნად მოეხვევა. მჭიდრო ოჯახური, ნათესაური ცხოვრება ამ მომენტიდან აღდგენილია.

ამ ამაღლებული, ნერვიულად დაძაბული მოქმედების შედეგია ის, რომ ჩეხოვის პიესამ დაკარგა ფილოსოფიური ესეის მნიშვნელობა როგორც აწყობის, ასევე მომავლისათვის და, უფრო მეტიც, დაკარგა ბრუტალურ-რეალისტური გამოხატულება რუსული ხასიათებისათვის დამახასიათებელი მერყეობისა. აქ ყველანი იმპულსურად მოქმედებენ. ერთ მომენტში სტურა ვილსონის ვერშინინი მარშის ნაბიჯებით ჩამოივლის პროზორეცების სახელში და ყველა ოჯახურ საათზე ისრებს გადაადგილებს — დროს შეცვლის. როცა იგი გამოხატავს თავის სასოწარკვეთას ცოლ-ქმრული ცხოვრების გამო, მაშინ ირინას და ბარონის მეყსეული რეაქცია გამოიხატება ისტერიული ხითხითით სცენის სიღრმეში.

ქართველი სტურა გვაჯადოებს ცხოვრების, სიცოცხლის ქსოვილის შმაგი რჩევებით. თუმც იგი ყურადღების გარეშე არ სტოვებს ნათესაური ურთიერთობის უმნიშვნელო დეტალებსაც კი. მე არასოდეს მინახავს მამასა და ვერშინინის ასერივად აალეებული, ახალგაზრდულად აღზნებული ურთიერთობა. თავდაპირველად ლუნ რედგრეივი არის ეროტიკულად გამაღიზიანებელი, ტანჯვისა და წამების ჯაჭვით შებოჭილი. მაგრამ დამეული ხანძრის დროს იგი და ვილსონის ვერშინინი სიყვარულით განაწამები ბავშვებივით, სატრფიალო ბარათებს აწვდიან ერთმანეთს. რობერტ სტურუას ყურადღე-

* სახელგანთქმული ჩეხი რეჟისორი, მთელი ოცი წლის მანძილზე სასტიკად დევნილი ხელისუფლების მიერ. 1968 წელს პრაღაში დაარსდა ახალი თეატრი „დივადლო ზა ბრანოუ“, რომელიც ჩსრ-ის კულტურის სამინისტროს ბრძანებით დაიხურა. კრეიჩამ რეჟისორული მოღვაწეობა განაგრძო პარიზში, ბერლინში, სტოკჰოლმში, ბრიუსელში, გენუასა და დიუსელდორფში (სადაც იგი დაესწრო რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრეს“ და თავისი აღტაცება გამოხატა კიდევ პრესაში). დგამდა მიუსეს, შექსპირის, სოფოკლეს პიესებს, განსაკუთრებით ხშირად — ა. ჩეხოვის დრამატურგისა. 1991 წელს დაბრუნდა პრაღაში და აღადგინა „დივადლო ზა ბრანოუ II“ (რედ.).

ბა დეტალებისადმი სანიმუშოა, რის მეოხებითაც ნიქელის ნატაშა სამუდამოდაა გაძევებული პროზოროვების კლანიდან, ბოლოს, მისი კომენტარი ირინას ქამარზე უადგილოდ გაჩენილი ეანგის გამო, აღსავსეა გესლიანი შურისგების გრძნობით.

ცხოვრებაში არაფერია სრულყოფილი, თუმცა გიორგი მესხიშვილის ფიქვის ხეების დეკორაცია უადრესად პრაქტიკულია, მე ვერ შევნიშნე რეალიზმი ან პეტერ შტეინის სპექტაკლის შელამაზებული ვარიაცია. თამაში კი ზედმიწევნით შესანიშნავია. ლუნ რედგრეივის მაშა ცხოვრებაში განცდილ მარცხს ინაზღაურებს თავაწყვეტილი ექსცესებით. ვენესა რედგრეივის ბიჭურად თმაშეკრეპილი ოლგა მასწავლებლად და დაბადებული, რომელიც ერთმანეთს უთანხმებს ზნეობრივ საყვედურებს და საკუთარი დებისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობას. ჯემი რედგრეივის ირინა აღსავსეა ახალგაზრდული პათოსით, რაიც ამსხვრევს მის ოცნებებს. მთლიანად დასის შემადგენლობა მართლაც შესანიშნავია. მაიკლ

კარტერის კულიგინი პედაგოგად არაა დაბადებული, მაგრამ ადამიანია, რომელმაც გულში ჩაიმარხა ოლგასადმი თავისი ძლიერი ლტოლვა. ნათესავთაგან განეზვიერებული ჯერემი ნორთქემის ანდრეი საბოლოოდაა წამხდარი და უნიათოა გარე სამყაროში. კროულენის ჩებუტიკინი ღრმად მალავს თავის ნიპილიზმს და ზნეობრივ სიცარიელეს, მოჩვენებითი ამპარტავნობით ან ნაძალადევი მხიარულებით. აქა ძვეს სტურუას ინტერპრეტაციის გასაღები. ეს არის ჩეხოვის სამყარო, სადაც ადამიანები საკუთარი არსებობის აბსურდულობის შეგნებით იტანჯებიან. ღრმა სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი ირინა განწირულად ყვირის „მომამორეთ აქაურობას“, მოულოდნელად ჩაწყება ჩემოდანში, რათა თვალნათლივ ცხადპყოს საკუთარი სისულელე. ეს მსახიობები, რომლებიც, ერთ წუთს ტრაგიკულნი არიან, მეორე წუთს კი — კომიკურნი, იმდენად თავად ჩეხოვს არ წარმოგვიდგენენ, რამდენადაც მის ქეშმარიტ არსს.

„გარდინი“. 16. 12.

ლაინ ტრუსი

**ჩინოვანის გრძნობათა
შეურაცხყოფა**

დები რედგრეივები ესოდენ სახელოვანი გვარის მსახიობებიც რომ არ ყოფილიყვნენ, უქველია, ამ ექსტრაორდინარულად, უხეშად და თავდაყირა დადგმული „სამი დის“ ხილვისას შეეშფოთდებოდით მათი ჯანმრთელობის მდგომარეობით.

ქართველი რობერტ სტურუას რეჟისორობით, რომელიც წარმოცა, მიმზიდველი, საზეიმო თეატრის ტრადი-

ციიდან მოვიდა და, რომელსაც აქამდე ჩეხოვის არცერთი პიესა არ დაედგა — ვენესამ, ლუნიმ და მშვენიერმა ჯემამ თავისი ნებით გასწირეს საკუთარი თავი თითქმის უგუნური დამარცხებისათვის საყოველთაოდ ცნობილ „სამ დაში“.

ეს იმგვარი სპექტაკლია, რომელზედაც შეგვიძლია ვთქვათ: „ნურასოდეს ნუ დადინარ ფეხით მაშინ, როცა გორგოლაკებით შეგვიძლია სრიალი“, სადაც — უმეტესი მნიშვნელობით — არავინ სევდიანად არ გაიცინებს ცრემლმორეული, როდესაც მათ გრძნობებს შეუძლიათ სული მოითქვან გაუთავებელ ყვირილსა თუ ხმამაღალ წამოძახილსა და ქვითინში. დების ნათესაური გრძნობები გამოხატულია მუხლებზე ხოხვით, მაგრად ჩაკონება-ჩახატებით, ხელე-



ბის თრთოლვით, მტლამა-მტლუმით, ურთიერთგობობით, მუცელში წიხლის ჩარტყმით და ძლიერი ფიზიკური თავაშეგებულობით.

მთელი ეს გამოვლენილი ნერვიული ენერგია მოულოდნელი არ არის და სცენური ქმედების ესოდენ დიდი პროპორციები გამიზნულია განწირულებისა და სასოწარკვეთილების გამოსახატავად.

დეკემბრის ოთხშაბათს (16) შემდგარი დებიუტი სპექტაკლისა დიდი მოვლენა იყო. წარმოდგენის დასასრულს ფოტოგრაფები მიაწყდნენ სკამებს შორის გასასვლელებს (მაგრამ მაინც ისე ფრთხილად, რომ არც ერთმანეთს დასჯახებოდნენ და არც კრიტიკოსებს, რომლებიც თავპირის მტკრევით საპირისპირო მიმართულებით გარბოდნენ)* და მეყსეულად დაიწყეს სურათების გადაღება დალილი, მაგრამ სახეგაბრწყინებული მსახიობებისა, რომლებიც ბედნიერნი იყვნენ ამ მქუხარე ტაშის გამო. ჩემს თავს ვუთხარი: შეუძლებელია ცდებოდეს ცხრაას სამოცდათვრამეტი მაყურებელი („ქვინის“ სწორედ ამდენ მაყურებელს იტყვის!), მაგრამ პატიოსნად უნდა ვაღიარო: მე არ მომეწონა ჩეხოვის ამგვარად გადამუშავება და კარგად გვაიჩინადაც გამაღიზიანა მან. დასი წარმოგვიდგენდა არა მხოლოდ გმირების სულ სხვა ქცევებს, არამედ მათ ბედს უმორჩილებდა მოქმედებათა მსვლელობას, რაც ესოდენ დამორბეულია ჩეხოვის ჩანაფიქრისაგან. ჩეხოვი იმგვარად აგებს „სამი დის“ ყოველ სცენას, რომ თქვენ ინტენსიურად აცნობიერებთ თუ რას ფიქრობს და რას გრძნობს ყოველი პერსონაჟი ცალ-ცალკე. მაგრამ სტურუას დადგმაში ყველა პერსონაჟი მხოლოდ ერთ,

უმთავრეს განწყობილებას გამოხატავს, ხოლო ნებისმიერი აფეთქება მოითხოვს ყურადღებას ინდივიდუალობის დაკარგვის საზღაურად — ასე მაგალითად, მესამე აქტში, ნასვამი ჩებუტიკინი (გრეკემ გროუდენი) წუწუნებს — დამავიწყდა ექიმის პროფესიო და ამსხვრევს ირინას საათს — რაც აღიქმება როგორც მოვლენათა შეჩერება. ვის რაში ენაღვლება ჩებუტიკინი? ანდა ვისღა ენაღვლება ქალები, რომელთა ცხოვრების დაცვა მან ვერ შეისძლო?

როგორც ჩანს, მე ერთობ სასტიკი ვარ, რადგანაც ყვირილს არ ვაპირებდი. „სამი დის“ ამ სპექტაკლში ტრემლი არ მოგერევათ მაშინაც კი, როცა მაშას ვერშინინი მიატოვებს, არც მაშინ, როცა ირინა შეიტყობს, რომ ბარონმა ტყვია იკრა შუბლში, ასე მეჩვენება, რომ რალაც უაღრესად ლამაზმა, მნიშვნელოვანმა რამ გვერდით ჩავვიარა. თუმცა მე მისტიფიცირებული ვიყავი დასაწყისშივე სტიუარტ ვილსონის ვერშინინისადმი მიძღვნილი მომხიბვლელი, სიხარულით აკუნტრუშებული მაშას ატრაქციონით სევდის გამოსახატავად უმთავრეს ნიშანთვისებად „ჰა“-ს ამოთხვრა, ძალიან სუსტ შთაბეჭდილებას ახდენს და მისი გავლენა უმნიშვნელოა და სულ მცირე რამეს გვაუწყებს პროზოროვების ოჯახზე. ჩეხოვი ერთგან წერდა, რომ პიესა ისევე უბრალო და ისევე რთული უნდა იყოს როგორც ცხოვრება. „ადამიანები ჩვეულებრივ სადილობენ, და ვიდრე ისინი სადილს მიირთმევენ, შესაძლოა, მათი მომავალი ბედნიერების ამბავი წყდებოდეს, ანდა სულაც შეიძლება ნამსხვრევებად იქცეს იგი“. ჩეხოვის სტურუასეულ ვერსიაში (ვარიანტი) თქვენ უნდა მიუტყვით მას იმის გამო, რომ ვერ ხედავთ თუ როგორ სადილობენ ადამიანები.

* სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ თეატრალური კრიტიკოსები, მართლაც, თავპირის მტკრევით გარბიან თავიანთ რედაქციებში, რათა მეორე დღისათვის დაბეჭდონ რეცენზიები (რედ.).

**უფლისწული სულიერ
საპყრობილეში**

მე არ გამომიტყვამს საყვედური, როცა განვიხილე ალან რიკმანის საბედისწერო რომანტიკულობა სპექტაკლში „ტანგო ზამთრის დასასრულს“. გულით მეწადა მაშინ, რომ მისთვის დაუყოვნებლივ დადგმულიყო „ჰამლეტი“. ახლა კი ჩემი სურვილი ახლა, მაგრამ, ვგონებ, მსახიობის თამაში უფრო უხალისო და მოსაწყენი გამოვიდა, ვიდრე ეს შეეფერება რობერტ სტურუას სპექტაკლს რივერსაიდ სტუდიაში.

რედგრეივების „სამი დის“ სახელგანთქმულმა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, „ჰამლეტის“ მოქმედებაში თავისი მშობლიური ქვეყნის მძვინვარე პოლიტიკური გარემო შემოიტანა. ცნობილი ფრაზა „დანია საპყრობილეა“ განლაგეთ ამ სპექტაკლის გასაღები, რომელიც ნათლად ამოიკნობა გიორგი მესხიშვილის მიერ სცენაზე აგებული რკინის რიკულებიანი აივნების (აქა-იქ შიგ რომ ჩაუტანებია ნათურები) მთელ იერში. დიახ, საპყრობილესთან ერთად ძალმოსილება ძირითადი იარაღია: დევიდ ბარკის კლაუდიუსი, მაგალითად, რაღაც პირქუში თვითდაჭერებით, ძლიერი ბიძგით ძირს დასცემს ჰერტრუდასა და პოლონიუსს: მაიკლ ბირნის პოლონიუსი წაიფორხილებს ძირს დაგდებულ გვირგვინზე, შემდეგ აიღებს, შეათვალეირებს, თითქოს ფიქრში ზომავდეს თუ როგორ მოერგება იგი მისი ვაჟიშვილის, ლაერტის თავს. დანიელ იორკის ფორტინბრასი ჩვეულებრივი, უსინდისო, თავზეხელაღებული ვინმეა. რ. სტურუას კარგად ესმის შესაძლებლობა ცინიზმისა, რომელიც ამოსვამს ხოლმე ხელისუფლებას, დაამ-

ხობს და აცამტვერებს მას. რეჟისორის ცინიკური დამოკიდებულება ხაზგასმულია სპექტაკლის ფინალშიც. მაგ. ტიმოთი ბეიტსონის „კოტელოკიანი“ მსახური, მარჯვე და მოხერხებული, სხვისი მონა-მორჩილი, ახლა დააცუნეულებს ფორტინბრასის, ახალი პატრონის — ფეხსაცმელებს.

რუმინელი მსახიობის ალექსანდრ ტესილესკუს ჰამლეტი, რუმინულ სპექტაკლში წარმოდგენილია როგორც თანამედროვე მეტაფორა ტირანიის ვაკოტრებისა. მაგრამ სტურუას ყოვლისმომცველი სეკსისი სპობს იმის შესაძლებლობას, რომ ალან რიკმანის ჰამლეტი ჭეშმარიტ უფლისწულად იქცეს. რიკმანს აქვს საკმარ თავისებური ხმა ჰამლეტისათვის — ხმა აღსავსე ირონიული მელანქოლიით. ამ სპექტაკლში მრავალი შესანიშნავი შტრიხია მიკნებული. მაგ. ვიტენბურგში გამგზავრების წინ ჰამლეტი წიგნებს აგროვებს და კონებად ჰკრავს. სინატიფით, სიზუსტით და მკაფიობითაა აღბეჭდილი მისი რჩევები მოხეტიალე მსახიობების მიმართ. ამასთან აქვე სჭევვის საკუთარი თავისადმი გულადგრძნილობა, როცა იგი მოგვითხრობს როზენკრაცის და გილდენსტრნის დიპლომატიური მისიის გამო. ეჭვშეუვალია რიკმანის მგრძნობიარობა და სულიერება, თუმც ამ როლში ვერ შევნიშნე შინაგანი დაძაბულობა. ჰამლეტის სულიერი დისკომფორტის სტურუასეული მძიმე აქცენტები ფაქტიურად ამ გმირს აცლის მოქმედების ყოველგვარ უნარს. სამაგიეროდ, მომუსხველია იმის ყურება, თუ როგორ იყენებს რიკმანი თვითბაროდისა. ასე მაგალითად: როცა იგი პირისპირ რჩება საკუთარ დემონიურ იმპულსებთან და ამბობს: „ახლა შემეკლო თბილსა სისხლსა დავსწაფებოდი“ — იგი კბილებს შორის მოიქცევს მახვილს, რითაც იგი თავისსავე რიტორიკას აბუჩად იგდებს. მთელი ტრაგედიის მანძილზე გამოვლენილი სტოიკური მშვენიერება ძირსაა დანარცხე-

მაიკლ გილდინსტონი

უფლისწული სულიერ საპყრობილეთში

მე არ გამომითქვამს საყვედური, როცა განვიხილე ალან რიკმანის საბედისწერო რომანტიკული საპეტაკო „ტანგო ზამთრის დასასრულს“. გულით მეწადა მაშინ, რომ მისთვის დაუყოვნებლივ დადგულიყო „ჰამლეტი“. ახლა კი ჩემი სურვილი ახლა, მაგრამ, ვგონებ, მსახიობის თამაში უფრო უხალისო და მოსაწყენი გამოვიდა, ვიდრე ეს შეეფერება რობერტ სტურუას საპეტაკოს რივერსაიდ სტუდიაში.

რედგარეივების „სამი დის“ სახელგანთქმულმა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, „ჰამლეტის“ მოქმედებაში თავისი მშობლიური ქვეყნის მძვინვარე პოლიტიკური გარემო შემოიტანა. ცნობილი ფრაზა „დანია საპყრობილეა“ გახლავთ ამ საპეტაკოს გასაღები, რომელიც ნათლად ამოიცნობა გიორგი მესხიშვილის მიერ სცენაზე ავებული რკინის რიკულეიანი აიფნების (აქა-იქ შიგ რომ ჩაუტანებია ნათურები) მთელ იერში. დიან, საპყრობილესთან ერთად ძალმოსილება ძირითადი იარაღია: დევიდ ბარკის კლაუდიუსი, მაგალითად, რალაც პირქუში თვითდაჯერებით, ძლიერი ბიძგით ძირს დასცემს ჰერტრუდასა და პოლონიუსს: მაიკლ ბირნის პოლონიუსი წაიფორხილებს ძირს დაგდებულ გვირგვინზე, შემდეგ აიღებს, შეათვალიერებს, თითქოს ფიქრში ზომავდეს თუ როგორ მოერგება იგი მისი ვაიფიშვილის, ლაერტის თავს. დანიელ იორკის ფორტინბრასი ჩვეულებრივი, უსინდისო, თავზეხელაღებული ვინმეა. რ. სტურუას კარგად ესმის შესაძლებლობა ცინიზმისა, რომელიც ამოსკვამს ხოლმე ხელისუფლებას, დაამ-

ხობს და აცამტვერებს მას. რეჟისორის ცინიკური დამოკიდებულება ხაზგასმულია საპეტაკოს ფინალშიც. მაგ. ტიმოთი ბეიტსონის „კოტლოკიანი“ მსახური, მარჯვე და მოხერხებული, სხვისი მონა-მორჩილი, ახლა დააცუნტულებს ფორტინბრასის, ახალი პატრონის — ფეხსაცმელებს.

რუმინელი მსახიობის ალექსანდრ ტესილესკუს ჰამლეტი, რუმინულ საპეტაკოში წარმოდგენილია როგორც თანამედროვე მეტაფორა ტირანიის გაკოტრებისა. მაგრამ სტურუას ყოვლისმომცველი სკეპსისი სპობს იმის შესაძლებლობას, რომ ალან რიკმანის ჰამლეტი ჰეშმარიტ უფლისწულად იქცეს. რიკმანს აქვს საქმადო თავისებური ხმა ჰამლეტისათვის — ხმა აღსავსე ირონიული მელანქოლიით. ამ საპეტაკოში მრავალი შესანიშნავი შტრიხია მიგნებული. მაგ. ვიტენბურგში გამგზავრების წინ ჰამლეტი წიგნებს აგროვებს და კონებად ჰკრავს. სინატიფით, სიზუსტით და მკაფიოობითაა აღბეჭდილი მისი რჩევები მოხეტიალე მსახიობების მიმართ. ამასთან აქვე სჭვივის საკუთარი თავისადმი გულაღრმუნობა, როცა იგი მოგვითხრობს როზენკრაცის და გილდენსტერნის დიპლომატიური მისიის გამო. ექვშეუვალია რიკმანის მგრძობიარობა და სულიერება, თუმც ამ როლში ვერ შევნიშნე შინაგანი დაძაბულობა. ჰამლეტის სულიერი დისკომფორტის სტურუასეული მძიმე აქცენტები ფაქტიურად ამ გმირს აცლის მოქმედების ყოველგვარ უნარს. სამაგიეროდ, მომწონს გილია იმის ყურება, თუ როგორ იყენებს რიკმანი თვითპაროდის. ასე მაგალითად: როცა იგი პირისპირ რჩება საკუთარ დემონურ იმპულსებთან და ამბობს: „ახლა შემეძლო თბილსა სისხლსა დავსწაფებოდი“ — იგი კბილებს შორის მოიქცევს მახვილს, რითაც იგი თავისსავე რიტორიკას აბუჩად იგდებს. მთელი ტრაგედიის მანძილზე გამოვლენილი სტოიკური მშვენიერება ძირსაა დანარცხე-



ბული, იმდენად აშკარაა რიკმანის გმირის მისწრაფება სიკვდილისაკენ.

ეს არის ერთ-ერთი მაინტრიგებელი წარმოდგენა, მაგრამ იგი არ იწვევს ჩვენს სულეერ შერჩევას: შევცქერით კლაუდიუსს და ვგრძნობთ, რომ იგი აბსოლუტურად უვნებელია. რ. სტურუას ერთგვარი მონოტონური ვიზიონი პიესისა, ისევე როგორც ქადაგება აბსოლუტიზმის არარაობისა, ახალ ფერებს მატებს სპექტაკლში დატრიონალურ უბედურებათა გალას. დევიდ ბარკი აორმაგებს ეფექტს, როგორც კლაუდიუსის შემზარავი აბსურდულობის, ასევე აჩრდილის პედანტური ადამიანური სულის ჩვენებით.

ჭერალდინა მაკკევენნი, ერთობ ალგუნებული ექსტიკულაციით და განცხა-

დებული სენტენციურობით შესანიშნავად წარმოგვიდგენს ჰერტრუდას, მაშინაც კი, როცა საკუთარი თავის ხსნას ეძებს მეფის პირისპირ ლაერტის პირველი გამოჩენისას. მაიკლ ბირნის პოლონიუსი არის ძალაუფლების თავგადაკლული მაძიებელი, თუმცა ჩვეულებრივ სულელზე უფრო სულელია.

თუმცა ისიც უნდა ვთქვა, რომ მე აქ ვგრძნობ „ჰამლეტის“ ქართულ, სპეციფიკურ კონცეფციას, რომლითაც გამსჭვალულია მთლიანად ეს ბრიტანული სპექტაკლი და რომელიც მაგონებს იმ სამოსს, რომელიც კარგად არ მორგებია მის მფლობელს.

„გარდინა“ 20. IX 92.

ჯერმი კინგსტონი

**მოწამლული სიყვარული
შხოთიან სამეფოში**

„სიყვარული?“ — კბილებში გამოსცრის დევიდ ბარკის კლაუდიუსი, რომელიც სცენისაკენ მიემართება. „არა, ეგ სენი სიყვარულის ბრალი არ არის, მაგას რაღაცა სევდის თესლი გულს ჩაბნევიდა“. მაგრამ იგი ცდება. გრძნობა, რომელსაც ალან რიკმანი ახლა ამჟღავნებს, შესაძლოა მოწამლული სიყვარული იყოს, მაგრამ ეს მაინც სიყვარულია, რომელიც წინ მიიწევს სიძულვილით პირშებურული. იგივე სიყვარული აიძულებს ჰამლეტს წვიმის წყლით საესე კასრთან მიათრიოს ოფელია, რათა წყლით ჩამოხანოს ფერუშპირილით მოხატული სახე.

აჩრდილი (ამ როლსაც დევიდ ბარკი ასრულებს), რასაკვირვებელია, ძველი ნაცნობივით, საბანაო ხალათმოსხმულია და წყურვილს ამავე კასრიდან

იკლავს. ეს აჩრდილი მთელი სხეულით წამოიშართება ხოლმე და საცნაურს ხდის კავშირს მამობრივ სიყვარულს, დედის სიყვარულს (ერთის მხრივ) და ქალის მიმართ სიძულვილს შორის (მეორეს მხრივ).

რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სპექტაკლის ერთ-ერთი ძლიერი მხარეა სხვადასხვა, განსხვავებული ელემენტების შეერთება. მაგ. ნახევრად გადანურულ სცენაზე ჯერალდინა მაკკევენის ჰერტრუდა, ექვიანი წინათგრძნობით შეპყრობილი, სცენაზე რჩება, თუმცა მისი ეპიზოდი დამთავრებულია და დიალოგს ახლა სხვები აგრძელებენ. ამ მშფოთვარე სამეფო კარის ბინადარნი თავიანთ ურთიერთობას მაყურებელთან განავრძობენ მაშინაც კი, როცა არაფერი აქვთ სალაპარაკო.

ჰერტრუდას დაეცემა სხვა ასპექტს წარმოაჩენს ამ ურთიერთობათა სისტემაში. მაკკევენის მითოლოგია ვარაუდობდა, რომ სიციოცხლე შეიძლება კომედიად თუ არა, შმაგ, დაუდგრომელ რამედ ექცია, სადაც შესაძლოა საშო-

ნელი ამბებიც დატრიალებულიყო.

მან არ იცის სად წაიღოს ხელები. „ხომ არა სცადეთ, რომ გაგერთოთ იგი როგორმე?“ — ეკითხება იგი როზენკრაცსა და გილდენსტერნს, როგორც მალაღობის საზოგადოების ქალი, რომელიც უარს ამბობს დიასახლისის მოვალეობაზე.

ეს ინტერპრეტაცია არ არის საკმარისად დამუშავებული, მაგრამ მაშინ, როცა საშინელებანი კიდევ უფრო საშინელი ხდება, იგი, ოფელიას მსგავსად, თავის ჭკუა-გონებას ბნელში უთავბოლო ხეტიალის უფლებას აძლევს. ამის დანახვა ძალზე მოქმედებს კლავდიუსსზე.

ამგვარი ცვლილებანი ადვილი არ არის ჰამლეტის ყოფიერების გადმოსაცემად, მაგრამ განსხვავებული, სხვა თავისებურებანი სპექტაკლში იგნორირებულია.

ამ სპექტაკლის ძალა და მომხიბვლელობა რიკმანშია. ბერ-მონაზონის გრძელ, შავ სამოსში გახვეულს სევდით სავსე გამომეტყველება აქვს. შინაურული კილო ლაპარაკისა ისე აღიქმება, თითქოს გონებაში ხელახლა აღიდგენს ხოლმე სიტყვებს. მისი ტონი სასაუბროა, ზოგჯერ რაღაც გამოჩნდება ხოლმე, წაიფორხილებს, სიტყვას სტოვებს: „დიდად მახარებს მე თქვენი ხილვა“ — წაიბურტყუნებს იგი მარცელიუსთან შეხვედრისას. როზენკრაცსა და გილდენსტერნს უმაღლვე ამხელს სიტყუში. ქვეწარმავალთა ეს წყვილი მაკენტოშებში ჩაცმული დასეირნობს და ჰამლეტის ხმა მყიფე და ხაფი ხდება (თითქოს რაღაცა ყალყზე წამოიშარათა მის არსებაში), „დამავიანდა“—ისე ამბობს, თითქოს ეს სიტყვაც სიყალბითაა სავსე.

გიორგი მესხიშვილის დეკორაცია — T-ს ფორმისაა, წარმოადგენს რკინის აივანს, რომელიც გარს უვლის სცენის უკანა, ზედა მხარეს, რაც რიკმანს არაჩვეულებრივად ხელსაყრელ საშუალებას უქმნის მოქმედებისათვის. მაგ. მაშინ როცა კლავდიუსი მუხლმოყრილი ლო-

ცულობს, ჰამლეტი მალა, აივანზე დადის და კლავდიუსის საქციელს კრიტიკულად აფასებს. „ახლა შემეძლო თბილსა სისხლსა დავსწაფებოდი“, ამბობს იგი და უმაღლვე თითქმის გაქრება სცენის მიერე მხარეს, ვიდრე ამას მოიმოქმედებდეს.

ეს ადამიანური დეტალებია, რომელიც უკანასკნელ სცენაში თან ახლავს მის ყოყმანს თუ თეორიულად შელაშვებულ მსჯელობებს, რომელიც მყარად არის ინტეგრირებული და გადაზრდილია ეპილეპტიკურ აღგზნებაში. სხვა მხრივ, დავსძენთ, დანიაში დაბრუნებული რიკმანის ჰამლეტი, დაბრუნებული შერლოკ ჰოლმის დარად (რეიპენბახის დაცემის შემდგომ) აღარ არის ის პიროვნება, რაც ადრე იყო. როცა იგი კვლავ იტანჯება დაკრძალვის წინ, იგი არის დაძირული განუზრუნვლობის მორევე და სტურუსს მიერ დადგმული სასტიკი დაჯახება დღეულში დროს არ აძლევს ძალ-ღონის მოსაკრეფად. აქ დამდგმელის ძალთახმევა თავგზას მიბნეწს ჰამლეტის კულმინაციური აღგზნების გამო...

ჯულია ფორდის მიერ გათამაშებული შემოღობის სცენაში ოფელია როგორღაც აჩქარებულია (სულმოსწრაფებულია). არ არის კარგად დამუშავებული პოლონიუსის თვინიერების სცენაც ვიდრე მეფე გამოჩნდებოდეს სიცოცხლის ძალმოსილებით სავსე, როცა მაიკლ ბირნი თითქოსდა თავს ისჯის და ძირს განერთხმება.

სპექტაკლი მთავრდება თიმოთი ბატსონის დაფეხვილი, დაზაფრული ოსრიკით — თავზე „კატელოკით“ და გეტრებით წვივებზე — რომელიც თავის ახალ მონარქს ფეხსაცმელებს უპრიანებს. ბატსონი თამაშობს „გოდოს მოლოდინს“ ბრიტანულ პრემიერაში და ისე გამოიყურება თითქოსდა მისი გოდო, ბოლოსდაბოლოს, მოვიდა. დანიელ იორკის ტლანქი, ხეპრე ფორტინბრასი ვარაუდობს, რომ მომავალი ავბედიითი იქნება.

„ლაიფ“-ი 17. 09. 92.

მაკომლ რადეფორდი

„ჰამლეტი“

მღელვარე გრძნობა ვიპყრობს ახლანდელ დიდგმული „ჰამლეტის“ გამო. არცერთი სხვა ინგლისური პიესის დადგმა არ იწვევს ესოდენ დიდ ყურადღებას. ყოველი „ჰამლეტი“, ცხადია, ერთმანეთისაგან განსხვავებულია თავისებური ინტერპრეტაციებით. ამ შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვაქვს ზუსტად გააზრებულ და ნათელ წარმოდგენასთან. აღან რიკმანი ისე გამოიყურება, ისეთნაირად ლაპარაკობს და მოძრაობს, თითქოსდა ამ როლს მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ელოდაო. მაგრამ იგი სწორედ დროზე მივახლა ამ როლს. მისი ჰამლეტი არის ჭეშმარიტად გულწრფელი ჰამლეტი. მის მიმართ სავსებით მართებულია ოფელიას სიტყვები: „სასახლის თვალსა, ენა მჭევრსა, ვაჟყაცობით სრულს“. იგი უფრო მეტადაა განათლებული, უფრო კარგი შესახედავია, უფრო მგრძობიარე და ცივილიზებულია, ვიდრე სხვა ვინმე დანიის სამეფო კარზე.

ძალზე მშვიდად, წყნარად თამაშობს რიკმანი ამ როლს. მასში არის რაღაც პისტრიონულ-მსახიობური, მაგრამ არაფერი — ჯამბაზური. რეალური, ჭეშმარიტი განცდითაა სავსე, როცა ოფელიას დაკრძალვას უყურებს. აქ იგი თავის გრძნობებს ამოაფრქვევს, მაგრამ ამ დროს იგი გონწართმეულია, გახელებულია უფრო დიდი მწუხარებისგან, ვიდრე სიგიჟისაგან. მას არ შეუძლია ასე მშფოთვარედ მოქცეს თვით დედამისის საძინებელ ოთახში, სადაც მისი შეშლილობა მოჩვენებითია.

ამ ჰამლეტს ოფელია უყვარს.

რიკმანის უბრალო, ძალდაუტანებელი მიდგომა როლისადმი განპირობებულია დადგმის სისადავით. სცენაზე არაფერია ისეთი, რასაც მსახიობი გამოიყენებდა, გარდა თითქოსდა შემთ-

ხვევით მდგარი, უცნაური სავარძლებისა. აქ ვხედავთ რკინის უბრალო ივნანს, რომელიც გარს უვლის სცენის უკანა მხარეს. მას აქვს „T“-ს ფორმა და სცენის ცენტრალურ ნაწილს გადმოსცქერის მაღლიდან. ეს შესანიშნავ საშუალებას იძლევა სცენური სივრცის სრულყოფილი გამოყენებისათვის. მოქმედი პირები ამ მაღალი ივნინიდანაც შემოდიან სცენაზე. მოხეტიალე მსახიობების მიერ „გონზავოს მკვლელობის“ წარმოდგენას კლავდიუსი და ჰერტრუდა ამ რკინის ბაქნის სიმაღლიდან გადმოსცქერიან. ჰამლეტი, ოფელიასთან ერთად, ზის „T“-ს ზევით. მთელი იმ ხნის მანძილზე ვიდრე ეს მსახიობები დაბლა თამაშობენ თავიანთ წარმოდგენას, რაც ჰამლეტს ყოველწამიერად შეახსენებს — შურისძიების მიზნით განგმიროს ხელმწიფე თავისი მახვილით — ცნობილი მონოლოგის წარმოთქმისას („ახლა შემეძლო თბილსა სისხლსა დაეწაფებოდი“). თავისუფალი, დიდი სცენური სივრცეა გაშლილი ჰამლეტის მოქმედებისათვის. ყოველი მხრიდან შესცქერიან მას. ადამიანთა სახეებს ვხედავთ მესაფლავეთა ეპიზოდებსა და საფინალო ბრძოლის სცენაშიც.

შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ეს უმალ რაღაც უკაცრიელი ადგილისა და საპყრობილეს ნაზავია, ვიდრე ცერემონიალური სამეფო კარი.

სპექტაკლის სცენოგრაფიის ავტორის გიორგი მესხიშვილის მიერ გამოყენებული სინათლის წყალობით რაღაც გამჭვირვალე ელვარებითაა სავსე ეს სცენები.

თუ რიკმანს სავსებით სჯერა ჰამლეტის და თითქმის ერწყმის მის სახეს, სამაგიეროდ, რ. სტურუას რეჟისურაა სავსე მოულოდნელი სიუჟრბიზებით. ოსრიკი წარმოდგენილია არა როგორც პრეციოზული, რჩეული ახალგაზრდა პიჟონი, არამედ როგორც შფოთის თავი, შუა ხნის კაცი, აღსავსე პატივმოყვარული მიდრეკილებებით, თავზე წა-



მოსკუბული „კატელოკით“ და ფეხებზე გეტრებით ლაერტი განსხვავებულა და შორსაა რაიმე წინასწარ შემუშავებული, თეატრალურ მიმომხილველთათვის ცნობილი კონცეფციებისაგან. მას სათვალე უკეთია, ჰამლეტთან შედარებით ერთობ მომცროა, აცვია სპორტული ქურთუკი თუ ტყავის გაცვეთილი სამოსი და ჯინსები, ჰგავს იმ სტუდენტს, რომელიც გულწრფელად ანიჭებს უპირატესობას სორბონას დანიის სამეფო კართან შედარებით.

სტურუას ერთ-ერთი უმთავრესი მიღწევაა ცერემონიალური ფარიკაობის არსის სასტიკი გაშიშვლება. აქ საკმარისზე მეტია ორმხრივი საპასუხო დარტყმები ჰამლეტსა და ლაერტს შორის რათა ურთიერთს საბედისწერო კრილობები მიაყენონ. არცერთი მათგანი არ თაღლითობს ამ შერკინებისას და ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ მსახიობები თანაბრად მარჯვენი არიან საბედისწერო ილეთების შესრულებისას.

მხოლოდ პოლონიუსია სუსტი. ინგლისურ სპექტაკლებში ტრადიციულად არსებობს ტენდენცია მისი ბუფონადური თამაშისა. თანამედროვე აღმოსავლეთ ევროპის სპექტაკლებში მას გვი-

ხატვენ როგორც სახელმწიფო აბარკანის ბიუროკრატს. ეს პოლონიუსი ორსკამს შუა ცდილობს დაჯდომას და განსაკუთრებული არაფერია მასში. მე ისიც კი მოცებს რამდენად გონივრულია რეჟისორის ის გადაწყვეტილება რომლის მახედვით დევიდ ბარკი ასრულებს კლავდიუსსაც და აჩრდილსაც. ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილია პიესაში და იმას მიგვანიშნებს თუ რაოდენ დიდი განსხვავებაა ჰამლეტის ცნობიერ აღქმაში ბიძამისა და მამამის შორის.

შესრულებულ როლთა შორის უძლიერესია ჯერალდინა მაკკევენის პერტრუდა, რომელიც სრულყოფილად გვაჩვენებს ადრე გადატანილ მძიმე განსაცდელს. ასევე შეიძლება ითქვას ჯულია ფორდის ოფელიაზე. შეშლილობის სცენებში მსახიობი გვიჩვენებს თუ მის ოფელიას რა კარგად შეუთვისებია ჰამლეტისგან ბრუტალური, სექსუალურად აღმგზნები ილეთები, რომელთა იმიტაციით წარმოსახავს თვით კლავდიუსის გაუპატიურებას...

„ფაინენშელ თაიში“
17. IX. 92.

მაიკლ კოვანი

დიდი ჰავანიზმები წარმართავენ გრძნობით სავსე თეატრალობას

აწყვეტილი! სასაცილო! გაუსაძლისად სევდიანი!

დები რედგრეივების მიერ ნათამაშები და რუსთაველის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „სამი და“ „ქეინსში“ აღსავსეა უხეში, შმაგი, მგრძობიარე, უმაგალითო ცხოველმოსილებით, რაც წარმოქმნილია ჩეხოვის თავისებური თეატრალური დამუშავებისაგან და რაც ყოველთვის უკეთესია და უფრო სახალისო ვიდრე განწყობილებანი, მუსიკა ან სოციალური ტრაქტატი.

მართლაც შთამაგონებელი სპექტაკლია. აქ არ იგულისხმება ხელოვნება

ესოდენ ნაცნობი ისტორიული პიესისა და არც აბსოლუტური კონტრასტი მიმდინარე სეზონის ორ სახელმძღვანელო ირლანდიურ ვერსიას შორის (ბრიან ფრელისა), რომლებიც მდიდარია პროფესიული მეტაფორებით, არ იგულისხმება არც ფრანკ მაკკინესის სპექტაკლი, რომელიც უფრო ინტელექტური მზიარულებით ბრწყინავს, ვიდრე მშვიდი ტემპერამენტით და სევდიანობით.

ძველისძველი კედლის საათი დგას სცენის წინა პლანზე და ვერშინინი (სტიუარ ვილსონი: უხეში, ბრუტალური, ორკოფული) მას თავისი საათის მიხედვით ასწორებს. ირინა მაგრად ჩაეკონება საათს მაშინ, როცა ვერშინინი ქადაგებს ყოველგვარი ცოდნის უსარგებლობის გამო. მოგვიანებით კი ამ საათზე ბარონი თავის ნიკაპს ჩამოასვენებს. ჩიხში მომწყვდეული მოქმე-



დნი პირნი კედლებს აწყდებიან, თითქოს სურთ რჩევა ჰკითხონ ფოტოსურათებსო, გულმოდგინედ ეძებენ მათ წიგნებისა და ალბომების უჯრებში. ფედოტიკას ბზრიალა კი გამუდმებით ბრუნავს და ბრუნავს. ეს მაგიური სიახლე ნასესხებია უნგრელი კატონა ოზეფის ამავე სახელწოდების სპექტაკლიდან.

გაშმაგებული ირინა შემოიჭრება მესამე აქტში („უკვე 24 წლის ვარ და არაფერი მაქვს გამოსაჩენი“), მუცელში წიხლს ჩასცხებს ოლგას და თავახდოლ ჩემოდანში ჩაესვენება. მისი გადაწყვეტილება — ჯვარი დაიწეროს ბარონზე, განაპირობებს უკანასკნელი ორი აქტის პირქუშ ელიზიას.

ოლგა და მაშა თავიანთ დას შემოსავენ კატორღელის მუქ-ნაცრისფერი სამოსით, რომელიც ისევე ფერგადასულია, როგორც გიორგი მესხიშვილის დეკორაცია — მოშრიალე არყის ხეებისაგან შექმნილი ცივი, ნაცრისფერი პანორამა.

ყოველივე ეს იმას ამქლავნებს, რომ სპექტაკლი რამდენადმე თავსმოხვეულია მსახიობებზე. ეს წარმოქმნის გაუგებრობას მიზეზსა და თეატრალურ არსს შორის. დიდი ამბები ხდება „სამ დაში“: ჩაშლილი დაბადების დღე, დედაქალაქიდან მამის თაყვანისცემელი კოლეგის ჩამოსვლა, კატასტროფული ხანძარი, დღეული. პაროზიროვები და მათი სტუმრები შესაძლოა ტყის მიყრუებული ადგილის ბინადარი გახდნენ, მაგრამ ეს ადგილი უმალ გეოგრაფიული ცნებაა და არა ემოციური.

სტურთა გვარწმუნებს იმ ჭეშმარიტებაში, რომ მოქმედი პირების მერყეობა კრიზისების სერიის შედეგია. სპექტაკლის სტრუქტურების შიგნით წვრილმანებიც კი ექსტრაორდინალურია. თავის ძლიერ შიშს ვანესა რედგრივის ოლგა უკავშირებს იმას, თუ როგორ ცდილობს ნატაშა გაართოს მოსამსახურენი ყრუ თერაპონტთან ნიშნების ენით ლაპარაკისას.

იგი მოქმედებს როგორც ბებრუხუნა, მსმელი, ამრევი, ვითომცდა კომიკური შიშით შეპყრობილი კულაგინის

მიერ (კოცნაობისას) წამოყრანტალე ბული აღიარების გამო: — მაშა რომ არა, შენ გითხოვდიო. შემდეგ იგი ანგარიშმიუცემლად ამხვრევს ყოველივეს, რაც უკვე დასასრულის მომასწავებელია. ორკესტრი უკრავს, სამხედროები სტოვებენ იჭაურობას, ყველარაბი ღიაა.

ჯემა რედგრივი მეორე საუცხოო ირენაა ამ სეზონში, ხოლო ლუნ რედგრივის დაბრუნება ლონდონის სცენაზე ისეთივე მნიშვნელოვანი მოვლენაა, როგორც დაბრუნება კენ დოდისა. მისი შესანიშნავი მაშა არის ალივით მოფარფატე, იმედგაცრუებული, ნერვიული ენერგიის კონა, რასაც თითქოს ძლიერად დარტყმული ნაფაზის კვამლს, მუსიკალურ მოქმედებას და ანაზღეულ წამოყვირებას ამოაყოლებს ხოლმე. ეს ამართლებს პოეტურ ეპიზოდებს. მისი ფარული გამიჯნურება გაუბედავი ვერშინისსადმი საოცარია, და თითქოს იმას მიგვანიშნებს, რომ ის ამით აპირებს საკუთარი დანაშაულის გამოსყიდვას. მაგრამ იგი მიემართება სცენის სიღრმეში, გაწვება ფოთლებით დაფარულ მიწაზე სადაც კულაგინი — მისი გულმავიწყობა კომიკურად შეუფერებელია მის ერთგულებასთან — პარიზონტალურად დააწვენს.

ნიკოლსონი არის შესანიშნავი, მტკიცე ხასიათის ნატაშა. საბოლოოდ გამარჯვებული უკანასკნელ მოქმედებაში თავს ნებას აძლევს ცოტა არ იყოს ჭირვეულად მოიქცეს და გამომწვევად, ნელა ჩაუაროს ერთ ხაზზე ჩამწკრივებულ დებს. გროუდენი წარმოგვიდგენს მკაცრ, უხეშ ჩებუტიკის, ჯერემი ნორტჰამი — გასაოცრად მოხდენილი ანდრეია, რომლის მუცელმერთობა მის იმედგაცრუებას ამქლავნებს. აღენ გილეტის ბარონი ღირსშესამჩნევია ყველას იმედია ტრაგიკულად თავშეკავებული ადრიან რაულისინის სალიონი, რომელიც თავის რეაქციას ყველასაგან მიტოვების გამო იმით გამოხატავს, რომ ხელყირით ვაივლის მთელი სცენის გასწვრივ.

თეატრალუბი, თეატრალუბი...

თეატრი — ვინ არ მოქცეულა მისი ჯადოსნური გავლენის ქვეშ. — დიდი თუ პატარა, ჰაბუკი თუ ხანდაზმული, ორასი წლის წინათ თუ აგერ დღეს... პროფესიულ სცენას თუ სამოყვარულო სანახაობას ნაწიარები... თვითმოქმედება, სცენისმოყვარეთა გაერთიანებები და... სპექტაკლები, სპექტაკლები... გათამაშებულ სახელდახელო ფიცარნაგებზე თუ პირდაპირ ღია ცის ქვეშ... მრავალი ასე თუ ისე საყურადღებო თეატრალური თვითმოქმედებაა აღწეხსული, უმეტესობა, ალბათ, არც არავის დაუფიქსირებია ქალაქზე (თუნდაც გასული საუკუნისა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისის თეატრალების საქმიანობა). ხასცენო ცხოვრება კი მუდამ ჩქიფდა საქართველოს ყოველ კუთხესა და კუნჭულში...

ერთ ასეთ თეატრალურ „მოვლენაზე“ გვიამბობს ძველი თეატრალი, ხარაგაულის მკვიდრი (ტარტუს უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული), და 30-80-ან წლებში საქმიან ცნობილი პედიატრი, თბილისის რკინიგზის ბავშვთა საავადმყოფოს მთავარი ექიმი ასკალონ ლომსაძე (გარდაიცვალა 1968 წელს). მცირე მოგონება, რომელიც მის არქივში ინახებოდა, შესაძლოა, 40-50-ან წლებში იყოს ქალაქზე გადატანილი. ჩანაწერი, ჩანს, წარსულის სასიამოვნო განცდითაა ნაკარნახევი, კერძოდ, ჰაბუკობის ერთი მოკლე პერიოდის ნოსტალგიით, პერიოდისა, რომელსაც რგი საზოგადოებრივი თვალსაზრისით მნიშვნელოვანად, ღირებულად მიიჩნევს და როგორც თვითვე აღნიშნავს მოგონების დასაწყისში, სურდა „მისი თაობის რომელიმე წარმომადგენელს მოკლედ მიიხსენებოდა და ხარაგაულის დღევანდელი ახალგაზრდობისათვის გაეცნო ძველ სცენისმოყვარეთა მოღვაწეობა“. ეს უპრეტენზიო დოკუმენტი-მოგონება ისტორიულად ღირებულთა არა მასში მოხსენიებული ადამიანების, — იმდროინდელი სცენისმოყვარეების გვარ-სახელებით (რომლებიც, ორი-სამი გამონაკლისის გარდა, მკითხველს არაფერს ეუბნება), არამედ დროის სულისკვეთების გადმოცემით და იმ იდეურ-შემოქმედებითი ატმოსფეროს დახატვით, თეატრალური ხელოვნების უსახელო თაყვანისმცემლები რომ ქმნიდნენ იმდროინდელ საქართველოში და, ცხადია, არა მხოლოდ ხარაგაულში. ორი-სამი გამონაკლისი კი — ეს ის პიროვნებებია, რომლებიც შემდგომში გამოირჩნენ, როგორც სხვადასხვა დარგის თვალსაჩინო პროფესიონალები (მათემატიკოსი, ღვაწლმოსილი პედაგოგი თ. მანჯავიძე, ონკოლოგი ტ. ვეფხვაძე, თვით ამ მოგონების ავტორი ა. ლომსაძე...).

მკითხველს ვთავაზობთ ამ მოგონებას.

ხარაგაულის კველი სხანსმოყვარენი

ასპალონ ლომსაძე

დიდი ხანია მსურდა, ჩვენი თაობის რომელიმე წარმომადგენელს მოკლედ მაინც აღებუჭდა და ხარაგაულის დღევანდელი ახალგაზრდობისთვის გაეცნო ძველ სცენისმოყვარულთა მოღვაწეობა. მაშინ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, ეს არც თუ ისე პატარა საქმე იყო. საზოგადო მოღვაწეობა, სასცენო მუშაობა განსაკუთრებით გაძნელდა რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდეგ და მხოლოდ 1909-1910 წლებში ჩვენს პროვინციასაც დაეტყო საზოგადოებრივი აზრის გამოცოცხლება, პოლიტიკური ცხოვრებისადმი ინტერესი. სწორედ 1910 წლის მაისში ხარაგაულის ახალგაზრდობამ დადგა ირეთელის რევოლუციური პიესა „დამარცხებულნი“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა. დიდძალი საზოგადოება დაესწრო. სცენა სახელდახელოდ იყო მოწყობილი სპირიდონ კიკნაძის მშვენიერ ეზოში, დიდ ხეებს შუა; აღსანიშნავია, რომ ს. კიკნაძის ოჯახი ყოველთვის მხურვალე მონაწილეობას იღებდა ყოველგვარ

საზოგადოებრივ საქმიანობაში. ამ ოჯახის დიასახლისი სოფიო კონსტანტინეს ასული ორჯონიკიძე-კიკნაძე გამოირჩეოდა ახალგაზრდა სცენისმოყვარეებისადმი კეთილი განწყობით, მუდამ გვეხმარებოდა და ჩვენთან ერთად დაუღალავად შრომობდა. უფრო მეტიც — თავისი მშვენიერი ქართული ცეკვით, დაირით ხელში, რაც მას ასე შეენოდა — ხშირად ამშვენებდა ჩვენს სპექტაკლებს.

ერთ წელიწადს, როცა საზაფხულოდ რუსეთიდან ჩამოვედი, ძალზე გამახარა ხარაგაულელი ახალგაზრდობის წამოწყებამ. თავიანთ კრებაზე მათ გადაწყვიტეს ზაფხულის პერიოდში სისტემატურად გაემართათ წარმოდგენები როგორც ადგილობრივ, ისე ახლომდებარე რაიონებში — ძირულაში, ზესტაფონში; მოლითში, ხაშურში და სხვაგან. სპეციალურად გვაკეთეთ ოთახის დეკორაცია — გრძელ ფიცრებზე გაკრული იყო ქსოვილი, რომელიც იშლებოდა და იკეცებოდა. ეს იყო ჩვენი მოძრავი სცენა-

ოთახი თავის კარ-ფანჯრებით და მას დიდი ვაი-ვაგლახით ვატარებდით თან. პირველი სპექტაკლი დაიდგა მღვდელ რ. დეკანოსიძის დიდ, გალავნიან ეზოში. (ახლა აქ აღმასკომის და რაიკომის შენობებია მოთავსებული). მისი სახლას აივანზე წარმოდგენილი იქნა ვოდევილი „ადვოკატი მელაძე“. მონაწილეობდნენ: პლატონ ლეჟავა („სეველიანი“), ლევანტი ჭიპაშვილი, ვანო კიკნაძე და სხვ.

ამის შემდეგ კარგა ხანმა გაიარა და სცენისმოყვარეთა წარმოდგენა არ გამართულა (ზესტაფონში და ხაშურში სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები უფრო ადრე დაიწყო). ადგილობრივი, ხარაგაულის მოსახლეობა, რომელიც ძირითადად წვრილი ხელოსნებისა და ვაჭრებისგან შედგებოდა, გაურბოდა ამგვარ საქმეს, დაშინებული ხარაგაულის დარბევისა და გადაწვის შემდეგ 1906 წლის იანვარში. სამი-ოთხი წელი მაინც გავიდა, ვიდრე ხარაგაულის მოსახლეობა გადატანილ უბედურებას ცოტათი მაინც დაივიწყებდა. ჩვენ მაინც არ შეუვინდით ამ გარემოებას, არც სხვა დაბრკოლებებს, სიძნელეებს და ყოველ ზაფხულობით ვაწყობდით წარმოდგენებს, საღამოებს, რასაც ბევრ ენერგიას და შრომას ვახმარდით. მაგრამ შეგნებული გეჰქონდა, რომ ერთადერთი საშუალება ხალხში შეგნების შესატანად იმ დროს იყო მხოლოდ სცენა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ იყო პროფესიული მსახიობების სცენა. ადგილობრივი მოსახლეობის ერთი ნაწილი ინერტულად იყო განწყობილი ჩვენი საგანმანათლებლო მოღვაწეობისადმი. როგორც კი დადგებოდა ზაფხული და ახალგაზრდობა თავს მოიყრიდა, შეგვეძახებდნენ: „წრუალები მოვიდნენო“, ე. ი. უსაქმურებიო. ჩვენ კი, მაშინდელ ახალგაზრდობას, შეგნებული გეჰქონდა სცენის დიდი მნიშვნელობა, კარგად ვიცნობდით დიდი ილიას შეხედულებებს თეატრზე

და მის მოღვაწეობას ქართული თეატრის საკეთილდღეოდ. უდიდესი სურვილი გეჰქონდა „სალათას ძილისაგან“ გამოგვეღვიძებია საზოგადოება და პატარა წვლილი მაინც შეგვეტანა ამ კეთილშობილურ საქმეში.

მუდმივი ადგილი და შენობა წარმოდგენებისათვის არ გავაჩნდა. სულ სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა ეზოებში ვეხილებოდა სცენის სახელდახლოდ მოწყობა ღია ცის ქვეშ, დასაჯდომად კი ფიცრების მოზიდვა, გამართვა. სცენის რეკვიზიტსაც — დაწყებული ტანისამოსიდან — ყოველ წერილმანამდე სახლებიდან ვეზიდებოდით, ვეძებდით. ამასთან ერთად, როლიც უნდა ესწავლათ სცენისმოყვარეებს, ფიზიკურადაც ემუშავათ, პარიკმახერი ეპოვათ, შესაფერი კოსტუმები გამოეძებნათ ზესტაფონში ან ჭიათურაში, სადაც იმ დროს შედარებით ფეხმომარგებული თეატრები მუშაობდნენ. საჭირო საგნებს ასე ვაჭირვებით ვაგროვებდით, ვნათხოვრობდით, მაგრამ ცოტა თანხა მაინც გვეჭირებოდა და ეს თანხა კი ძალიან ძნელი საშოვნელი იყო. წარმოდგენების ბილეთების გაყიდვას რამდენიმე ჰატივსაცემ პიროვნებას ვაკისრებდით. ერთხელ ისე ცოტა ფული შემოვიდა, რომ ხაშურიდან მოწვეული მეზურნეების გასასტუმრებელი თანხაც კი არ შეგროვდა (ამინდსაც კი მნიშვნელობა ჰქონდა); ყველანი დავიძალეთ. სულ ექვსი მანეთი უნდა მიგვეცა და ისიც არ გეჰქონდა. ახლა, როცა ამას ვიკონებ, ვერ მიპატიებია თავისათვის ასეთი საქციელი. რაღაც უნდა გვეღონა და მათი კუთვნილი მიგვეცა. ამის შემდეგ მეზურნეები აღარ მოგვიწვევია, ჩვენივე ძალებით შევადგინეთ სიმებიანი ორკესტრი, რომელშიც წამყვანი მუსიკოსი იყო მანდოლინაზე დამკვრელი, მშვენიერი სმენის მქონე, ტარტუს უნივერსიტეტის მათემატიკის

ფაკულტეტის სტუდენტი თერაფონტ მანჯავიძე.

დიდი სიმწელები იყო ჩვენს წინაშე პირველხანებში იმითაც, რომ ქალები სცენაზე ასე ადვილად არ გამოდიოდნენ. ქალთა როლებისათვის მსურველების მონახვაც რთული საქმე იყო.

მაშინდელ სცენისმოყვარეთა დასში მუდმივად მონაწილეობდნენ: ნინო ლომსაძე, ლიზა ვარლამოვა, ვალენტინა ლომსაძე, ანეტა ვეფხვაძე, ნატაშა ტატიშვილი, ნინო ჭუმბურიძე, ქრისტინე მანჯავიძე, თამარ თაბუკაშვილი, სონია ჩახვაძე, ქეთო ხარაძე, ელენე სულიაშვილი და სხვ. ვაჟებიდან: შალვა ხარაძე, ნიკოლოზ გურგენიძე, ნიკოლოზ დეკანოსიძე, ერმინე მალრაძე, ივანე დეკანოსიძე, პავლე თაბუკაშვილი, ალექსანდრე კიკნაძე, ტერენტი ვეფხვაძე, ლეონტი ჭიპაშვილი, მიხეილ მანჯავიძე. დავით თაბუკაშვილი, პეტრე ზედგინიძე, ნიკოლოზ აბაშიძე, შალვა მანჯავიძე. მოკარნახე მუდმივად ვიყავი მე, ამ სტრიაქონების ავტორი, ზოგჯერ — ქ. ხარაძე, რომელიც შესანიშნავად ართმევდა თავს ამ მოვალეობას.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ჩვენი სცენისმოყვარეთა სულისჩამდგმელი, იშვიათი ერთუზიასტი შალვა ხარაძე, რომელიც ისე იყო გატაცებული სცენით, რომ გიმნაზიას თავი დაანება და ზაფხულში ხარაგაულში მოღვაწეობის შემდეგ სხვა პროვინციული თეატრების სცენებზე გამოდიოდა. როგორც ყველაზე გამოცდილი, იგი მუდამ ჩვენი სცენისმოყვარეების მთავარი ხელმძღვანელი გახლდათ. მისი დახმარება განსაკუთრებით მაშინ იყო ძვირფასი, როცა პროფესიონალ მსახიობთაგან არავინ გვყავდა მოწვეული. ჩვენი კოლექტივის წევრები დიდი მონდომებით თამაშობდნენ და სავსებით აკმაყოფილებდნენ იმ მოთხოვნებს, რაც შეიძლება პროვინციულ სცენისმოყვარეთ წარუდგინო. განსაკუთ-

რებით გამოირჩეოდნენ: შ. ხარაძე, ნ. გურგენიძე, ნ. დეკანოსიძე, ტ. ვეფხვაძე, ე. მალრაძე, ი. დეკანოსიძე. მიხაკო მანჯავიძის და ლეონტი ჭიპაშვილის მიერ შესრულებული კომიკური როლები დიდი ქალაქის პროფესიულ სცენასაც კი დაამშვენებდა.

სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად ხშირად ვიწვევდით ქუთაისის თეატრის გამოჩენილ მსახიობებს — მარი მდივანს, ვასო ურუშაძეს, რომელიც წარმოდგენის დასასრულს წაიკითხავდა ხოლმე სცენებს გურიის ცხოვრებიდან და აღფრთოვანებაში მოჰყავდა მაყურებელი. ჩვენ სცენაზე გამოდიოდნენ ვასო არაბიძე, გრიგოლ ჩარკვიანი, ერთხელ შალვა დადიანაძე ითამაშა ჩვენს სახელდახელოდ მოწყობილ სცენაზე. საიუბილეო საღამო გაუუმართეთ კოტე ყიფიანს. წარმოდგენის დასასრულს კონცერტი გაუმართეთ და მისასალმებელი ადრესი მივართვით მხცოვან მსახიობს. ადრესი-ექსპრომტი დავწერე მე და სტუდენტმა ვეფხვაძემ, წაუკითხა ნ. ლომსაძემ. კოტე ყიფიანი დიდად კმაყოფილი დარჩა მისდამი მიძღვნილი ჩვენი საღამო-კონცერტით.

წარმოდგენებიდან შემოსული თანხა, ხარჯების გასტუმრების შემდეგ თუ რაიმე გადარჩებოდა, ხმარდებოდა ადგილობრივ სამკითხველოს ან გაიცემოდა ღარიბ სტუდენტთა დასახმარებლად.

მიუხედავად მძიმე პირობებისა, რომელშიც ჩვენ გვიხდებოდა მოღვაწეობა, მაინც დიდი კმაყოფილებით და სიამოვნებით ვიკონებ იმ დროს. იგი ტკბილი მოსაგონარია განსაკუთრებით მაშინ, როცა იცი, რომ ცოტა რამ მაინც გავიკეთებია შენი ხალხისათვის, სამშობლოსათვის.

ოსკარ უაილდის „ლარკიმო ერნესტი“

არსად ისე სრულყოფილად არ დასტურდება ცნობილი გამოთქმის — „სტილი ეს თვითონ ადამიანია“ — ჭეშმარიტება, როგორც დიდი ინგლისელი ესთეტიკოსი ოსკარ უაილდის (1845—1900) შემოქმედებაში.

ჩვენში იგი უპირატესად ცნობილია რომანით „დორიან გრეის პორტრეტი“ და დრამით „სალომეა“ (ფრანგულ ენაზე დაწერილი ეს პიესა თარგმნა პაოლო იაშვილმა, ხოლო სანდრო ახმეტელმა 1923 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგა).

გვაქვს მისი ზღაპრების რამდენიმე თარგმანი, რომელთა შორის, ჩემის აზრით, საუკეთესოა ზვიად გამსახურდიას მიერ თარგმნილი ზღაპრები, განსაკუთრებით — „ბულბული და ვარდი“ (მისთვისაც და ჩვენთვისაც უკეთესი იყო, ამ საქმეს ბოლომდე მიჰყოლოდა).

უაილდის ცნობილი მაქსიმებიდან და პარადოქსალური ფრაზებიდან, რომლებიც უპირატესად ხელოვნებას, მშვენიერებასა და სილამაზეს ეხება, აქ ერთს გავიხსენებ: „არსებითად, ხელოვნება სარკეა, მაგრამ ცხოვრებას კი არ ასახავს, არამედ იმას, ვინც მასში იყურება“. მართლაც, ო. უაილდის ყოველი ნაწარმოებიდან ამ განუმეორებელი დენდის, არისტოკრატიული საზოგადოების თვალისჩინის, ბრწყინვალე მოსაუბრის სახე მოჩანს, ყველგან ბრწყინვალა — თანატოლებში, ირლანდიის „წმინდა სამების“ კოლეჯში (სადაც იგი გატაცებული იყო სუინბერნისა და ბოდლერის პოეზიით, ხოლო დედანში კითხულობდა ძველი ბერძენების შედეგებს), ოქსფორდის სენტ-მოლდენ-კოლეჯში, არისტოკრატთა წვეულებაზე, ხელოვანთა წრეში თუ თეატრის კულისებში. პოეტი, დენდი, გულზე დაბნეული მიხაკით, პარიზისა და ლონდონის მაღალი წრის სასურველი სტუმარი, რომელიც თავისი განუმეორებელი პროფილით, დახვეწილი არისტოკრატიული მანერებით და განსაცვიფრებელი მანვილიტიყვაობით ყველას აჯადოებდა, კაცი, რომელიც ყველაფერში უპირველესად სილამაზეს ეძებდა („რჩეულია მხოლოდ ის, ვინც მშვენიერში მხოლოდ ერთს — სილამაზეს — ხედავს“), ბედის უკუღმართობის გამო, ბოლოს, მისი უდიდებულესობის რედინგის ციხეში აღმოჩნდა (ცნობილია მისი ვრცელი ეპისტოლე „საპატიმრო აღსარება“ და „რედინგის ციხის ბალადა“), რამაც საბოლოოდ გატეხა ფიზიკურად და გაანადგურა ზნეობრივად. შეუღარებელი კომედიების ავტორი, რომელიც თითქმის თამაშით ჰქმნიდა უამრავ სახეს, ჭეშმარიტად დიდ კლოუნადას, თითქმის წინასწარ გრძობდა თავისი ბრწყინვალე ცხოვრების პირქუშ ფინალს: „ჩვენ გულდასერილი კლოუნები ვართ“, ამბობდა ფანტასტიური სამყაროს ეს სულისჩამდგმელი ჯადოქარი. არაჩვეულებრივი ნიჭის კვალი ატყვია ყველა მის ნაწარმოებს, რომლებიც ფორმის სინატიფით, სტილის ელვანტურობით და ფრაზის ბრწყინვალეობით გამოირჩევიან. განსაკუთრებით ეს ითქმის მის საუკეთესო პიესებზე, რომლებიც დღემდე ინარჩუნებენ საპატიო ადგილს მსოფ-



ლით თეატრების რეპერტუარში. მისი კომედიები „ლედი უინდერმირის მარაო“, „იდეალური ქმარი“, „სერიოზულობის მაღლი“ გამოირჩევიან ოსტატურად აგებული სცენური ინტრიგით, მოქმედების მახვილგონივრული განვითარებით და, ცხადია, ბრწყინვალე დიალოგებით. ხანდახან ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ამ ტიპის დრამატურგიაში მოქმედება კი არაა მთავარი, არამედ — სიტყვა, რომელსაც დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება აქვს.

რომ არა ბოჰემური ცხოვრება, შეეძლო ლოპე დე ვეგას მსგავსად, უამრავი პიესა დაეწერა, რადგან რაღაც წარმოუდგენელი სიმსუბუქით იბადებოდნენ მის ფანტაზიაში სახეები, სიტუაციები, ინტრიგები. მისი პერსონაჟები, თითქმის უკლებლივ, ბრწყინავენ მახვილსიტყვაობით და ამით ფარავენ შინაგან სიცარიელეს, უპირატესობას ანიჭებენ გარეგნულ სახეს, რადგან მაღალი საზოგადოების სალონებში მხოლოდ ის ფასობს, რაც სხვებს თვალს სჭრის, რაც რაფინირებულია, რაც ვირტუოზობის სიმალეზეა ასული. ის, რასაც მისი გმირები ლაპარაკობენ, არ გამოირჩევა აზრის სიღრმით, ზნეობრივი პოზიციით; ყველაფერი საკმაოდ ტრივიალურია. „ტრივიალობა აზროვნებაში და ქცევებში — შესანიშნავი, მომხიბლავი თვისებაა. მე მათზე ავაგე ჩემი პიესებისა და პარადოქსების ბრწყინვალე ფილოსოფია“. მართლაც, არისტოკრატიულ სალონებში (რომლის ყოველ ნიუანსს კარგად იცნობდა) დაბადებული ინტრიგა, დიალოგის ხელოვნება, საუბრის მანერა განვითარების უმაღლეს დონეზეა ასული მისი კომედიებში.

სამწუხაროა, რომ მისი კომედიები ნაკლებადაა ცნობილი არა მარტო ჩვენი მკითხველისათვის, არამედ თეატრალური აუდიტორიისათვისაც.

ვფიქრობთ, „დაარქვით ერნესტი“ (ეს „არასერიოზული კომედია სერიოზულთათვის“) ნაწილობრივ შეავსებს ამ ხარვეზს.

ნ. ბ.

მოკლე პიონი:

- ჯონ უორზინგი** — მომრიგებელი მოსამართლე
- ალჯარონ მონარიზი**
- ლირსი მამა ჩაუზალი** — ლეთისმეტყველების დოქტორი
- მარიმანი** — მსახურთუფროსი
- ლინი** — მსახური
- ლედი ბრეანელი**
- კათილზობილი ბვანდელან ფარფასი**
- სენილი კარლიუ**
- მის პრიზი** — გუვერნორი ქალი
- მოქმედების ადგილი**
- პირველი მოქმედებისა** — ალჯარონ მონარიზის ბინა ჰაფმუნ-სტრიტზე უესტ-ენდი
- მეორე მოქმედებისა** — ვულტონელი მემამულის ხალი
- მესამე მოქმედებისა** — მემამულის საბტუმრო ოთახი.
- ვულტონი**
- დრო** — ახლანდელი
- (ლეინი შემოდის)

ლინი. მისტერ ერნესტ უორზინგი (ჩემი შემოდის, ლეინი გადის)

„ხელოვნება“ № 5-6 1993 წ.

ოსკარ უაილდი

„დაარქვით ერნესტი ანუ სერიოზულობის მაღლი“

უძღვნი რობერტ ბოლდუინ როსს ღრმა პატივისცემისა და სიყვარულის ნიშნად

არასერიოზული კომედია სერიოზულთათვის სიტყვა „Earnest“ ინგლისურად „სერიოზულს“ ნიშნავს.



ალჯარნონი. როგორ გიკითხობ, ჩემო ერ-
ნესტ? საინტერესოა ქალაქს რად დაბრძანდები
ახე მალ-მალე?

ჯამი. გასართობად, დროის გასატარებლად
სხვა რა უნდა იყოს მიზეზი? ვხედავ, რომ
შეაქცევ, ალკი, როგორც ყოველთვის.

ალჯარნონი. (ცოვად) რამდენადც ვიცი, კარგ
საზოგადოებაში ხუთ საათზე მიღებულია მსუ-
ბუქად დანაყრება, გასულ ხუთშაბათს აქეთ სად
დაიკარგე?

ჯამი. (ტახტზე წდება) სოფელში გახლდი.
ალჯარნონი. საინტერესოა, რა მოდღაწეობას
ეწევი იქ?

ჯამი. (ხელთათმანებს იძრობს). როცა ქა-
ლაქში ხარ — თვითონ ერთობი, სოფელში
კი სხვებს ართობ. ეს მეტისმეტად მოსაწყენია.

ალჯარნონი. მაინც ვის ართობ, ხომ ვერ
მეტყლი?

ჯამი. (უღარდელად) ო, მეზობლებს და
კიდევ მეზობლებს.

ალჯარნონი. კარგი მეზობლები გყავთ იქ,
შრომირში?

ჯამი. აუტანელი ხალხია, მათ არასოდეს არ
ველაპარაკებო.

ალჯარნონი. ძალიან არ გამოგიდგია თავი
იმით გართობაზე! (მაგიდისთან მიდის და სენ-
დვირს იღებს). კაცმა რომ იკითხოს, ხომ
შრომირში ბრძანდებოდი?

ჯამი. სად, შრომირში? დიას ასეა. გეთა-
ყვა, ეს ფინჯები რას ნიშნავს? ან ეს კიტრის
სენდვირები, ხელგაშლილობას დამიხედე? ვის
ელოდები ჩაიზე?

ალჯარნონი. უცხო არაფერ მოვა, მხოლოდ
დედა ოგასტა და გვენდელნი.

ჯამი. ოო, შესანიშნავია!

ალჯარნონი. ეს უველაფერი კარგია. რა
თქმა უნდა, მაგრამ ვშოშობ, რომ დედა ოგას-
ტას მაინცდამაინც არ ესიაშოვნება თქვენი აქ
ხილვა.

ჯამი. შეიძლება გიკითხო, რატომ?

ალჯარნონი. რატომ, ჩემო კარგო და შენა
არსიუობა გვენდელნიდან დიდ თავხედობად
მიმანია, თუმცა ვიცი, რომ ამ საქმეში ისიც
არ ჩამოგივარდება.

ჯამი. შე ხომ მიყვარს იგი და სწორედ იმ
მიზნით ჩამოვედი, ცოლობა რომ ვთხოვო.

ალჯარნონი. მეგონა, მართლა გასართობად
ჩამოვედი, ეს კი უკვე სერიოზული საქმეა.

ჯამი. რომანტიკულობის ნიშანწყალიც კი
არ არის შენში!

ალჯარნონი. ცოლის თხოვაში მართლაც
ვერ ვხედავ ვერავითარ რომანტიკას. იყო შეყ-
ვარბული — ეს სულ სხვაა. მაგრამ ხელის
თხოვა... ვთქვათ, შენი სურვილი გაითვალის-
წინეს, ჩვეულებრივ ასეც ხდება. მაშინ მშვე-
დლობით, აღმაფრენავ, რომანტიკის არსი ხომ

გაურკვევლობაა. თუკი ოდესმე დავქორწინდი,
აუცილებლად შევეცდები დავივიწყო
ცოლიანი ვარ.

ჯამი. ექვი არ მეპარება ჩემო ალკი, მაგრამ
განქორწინების სასამართლო ხომ იმათთვისაა,
ვისაც ცული შეხსიერება აქვს?

ალჯარნონი. მოდი, ამაზე ნულარ ვილა-
პარაკებთ. განქორწინების წიგნი ზეცაში იწე-
რება. (ჩეკი სენდვირის აღებს აპირებს, მაგრამ
აღჭერნონი არ აძლევს ამის ნებას). ძალიან
გახოვ, ხელს ნუ ახლებ კიტრის სენდვირს.
დედა ოგასტასთვის მოვამზადებინე საგანგე-
ზოდ. (იღებს ერთ ცალს და გამიერლად შე-
აქცევა).

ჯამი. რაც შე მოვედი, პირი არ გაგიჩერე-
ბია დაა...

ალჯარნონი. ეს სულ სხვა საქმეა, იგი
ხომ ჩემი დედაა. (ქვემოდან მეორე ლანგარს
იღებს): აო, ბუტერბროდი მიირთვი. ეს გვენ-
დელნიისთვისაა. ძალიან უყვარს ბუტერბროდი,
გიუდება პირდაპირ.

ჯამი. (მაგიდას უახლოვდება და იღებს
ერთ ნაჭერს) ესეც საკმაოდ გემრიელია.

ალჯარნონი. მხოლოდ, თუ ძმა ხარ, მთლი-
ანად ნუ შესანსლავ. ისე იქცევი, თითქოს უკ-
ვე გვენდელნიის ქმარი იყო. იგი არაა ჭერ
შენი ცოლი და არა მგონია, ოდესმე იქნეს.

ჯამი. მაინც რატომ ფიქრობ ასე?

ალჯარნონი. ჭერ ერთი, ქალიშვილები
არასოდეს მიბუყებთან იმათ, ვისაც ეარსიუებო-
ან. ეს მართებულად არ მიჩანათ.

ჯამი. სისულელია!

ალჯარნონი. არა, ეს სრული ქეშმარი-
ტებაა. სწორედ ესაა მიზეზი, რომ ქვეყანაზე
უცოლო მამაკაცების ტევა აღარ არის; გარდა
ამისა, თვით მე არ მოგცემ ამაზე თანხმობას..

ჯამი. შენ არ მომცემ თანხმობას?

ალჯარნონი. ჩემო კარგო, გვენდელნი ჩე-
მი ღვიძლი დედაშვილია და სანამ მისი შერ-
თვის უფლებას მოგცემ, მანამ უნდა გაირკ-
ვეს, თუ რა ურთიერთობაში ხარ შენ სესილ-
თან. (რეკავს).

ჯამი. სესილთან! ამითი რაღა გინდა რომ
თქვა? ვინ არის სესილი? ასეთს არავის ვიც-
ნობ.

(შემოდის ლენი)

ალჯარნონი. მომიტანეთ ის პორტსიგა-
რი, რომელიც მისტერ უორწინგს მოსაწყევ
ოთახში დარჩა, უკანასკნელად რომ ისადილა
ჩვენთან.

ლენი. ახლავე სერი

(ლენი გადის)

ჯამი. როგორც ჩანს, ჩემი პორტსიგარი
მთელი ამ ხნის განმავლობაში შენთან ინახებო-
და; დასწყევლოს ეშმაკმა, რატომ არ შემატ-



ყოფიან ამის შესახებ? მე კი წერილს წერილ-
 ზე ვგზავნიდი სკოტლანდიაში ისე გავმწარ-
 დე მისი დეკარვის გამო, მზად ვიყავი გულუ-
 ხვად დამეჭილდობინა ჩემი პორტსიგარის მპო-
 ნელი.

ალჯარნონი. გამოდის, რომ ჯილდო მე მერ-
 გება, ფული ისე მჭირდება ახლა, როგორც
 არასოდეს.

ჯეპი. ახლა რაღა აზრი აქვს ამას? ნივთი
 ხომ ნაპოვნია უკვე. (შემოდის ლინი ლანგრიტ
 ხელში, რომელზედაც პორტსიგარი დევს. ალ-
 ჯარნონი მისივე იღებს მას. ლინი გადის).

ალჯარნონი. ეს ხომ სიძუნწეა და მეტი
 არაფერი, ერნესტი. (პორტსიგარს ხსნის და ათ-
 ვალიერებს) ყოველ შემთხვევაში, შიდა წარ-
 წერის მიხედვით თუ ვიშვებებთ, ეს ნივთი,
 შენ არ უნდა გეკუთვნოდეს...

ჯეპი. რას ამბობს პორტსიგარი, ნამდვილად
 ჩემია. (უახლოვდება ალჯარნონს) შენ ხომ ათ-
 ასჯერ ვინახავს იგი ჩემს ხელში? ისე როგორ
 ვითხრა, მაგრამ ჭენტდემენს არ შეპოვების სხვი-
 სი პორტსიგარის წარწერების კითხვა.

ალჯარნონი. სრული უაზრობაა იმისი
 მტკიცება-დადგენა თუ რა უნდა წაიკითხო და
 რა არა. თანამედროვე კულტურის ნახევარზე
 მეტი სწორედ იმაზე დამყარებული, რაც არ
 უნდა წაიკითხო.

ჯეპი. დაე, შენ როგორც გნებავს, ისე იყოს;
 რაც შემეხება მე, არ ვაპირებ მსჯელობას თა-
 ნამედროვე კულტურაზე. ეს არაა ექრძო საუბ-
 რის საგანი. უბრალოდ, ჩემი პორტსიგარი და-
 მბრუნე.

ალჯარნონი. კი, მაგრამ პორტსიგარი შე-
 ნი საკუთრება ხომ არაა, ესაა ვინმე სესილი-
 სავან ნაჩუქარი ნივთი და შენ აღიარე, რომ
 არავითარ სესილის არ იცნობ.

ჯეპი. მაშ კარგი, რადგან ასეა, ამასაც გე-
 ტყვო, სესილი ჩემი დეიდაა.

არჯარნონი. დეიდაო!...

ჯეპი. მშვენიერი მოხუცი დეიდა, თენბრიჯ
 უელსში ცხოვრობს. კარგი, ახლა, კმარა, მო-
 მეცი, რა პორტსიგარი, ალჯი.

ალჯარნონი. (ტახტისაკენ გადაინაცვლებს)
 მაშ რატომ უწოდებს იგი თავისთვის პატარა
 სესილის, თუკი შენი დეიდაა და თენბრიჯ უელ-
 სში ცხოვრობს? (კითხულობს): — „პატარა
 სესილისაგან, ნიშნად სათუთი სიყვარულისა“

ჯეპი. (ისიც ტახტისაკენ მიიწევს და მუხ-
 ლებით ეყრდნობა მასზე) მერე რა არის აქ
 გაუგებარი, კაცო? ზოგის დეიდა ტანსრულია,
 სხვებისა კიდევ — პატარა. ეს, მე გგონი, მათ
 პირად საქმე უნდა იყოს. რატომ გგონია,
 რომ ყველას დეიდა მაინცდამაინც შესასა უნ-
 და ჰგავდეს? სისულელეა! დვისი გულისათვის,
 მომეცი ახლა პორტსიგარი (ერნესტი დასდევს
 მას ოთახში).

ალჯარნონი. კი, მაგრამ რისთვის გიწოდებ
 დებს დეიდაშენი ბიძას? — „პატარა სესილი-
 სავან, ნიშნად სათუთი სიყვარულისა, მის სა-
 ყვარელ ბიძას, ჯეკს“. კარგი ბატონო, ვთქვათ,
 რომ დეიდა შეიძლება იყოს დაბალიც, მაგრამ
 რა შუაშია ადამიანის სიმაღლე, როცა დეიდა
 საკუთარ დისწულს ბიძას ეძახის“. ეს რაღაც
 კარგად ვერ გავიგე. ამის გარდა, შენ ხომ
 ერნესტი ჯეკსი და არა ჯეკი.

ჯეპი. არა, მე ჯეკი მქვია.

ალჯარნონი. აბა რა ვიცი, მეუბნებოდით
 ერნესტი მქვიათო, ყველას გაგაცანი, როგორც
 ერნესტი. ყოველთვის ამ სახელის დამახებაზე
 მოიხედვად, ისეთი სერიოზულა ხარ, როგორც
 ერნესტი. არავის შეიძლს მქვეანაზედ ისე არ
 უხდება ეს სახელი, როგორც შენ. არაფრით
 არ შეიძლება, რომ შენ სხვა სახელი გერქვას.
 შენს ბარათებზეც ხომ ეს სახელი აწერია. აი,
 ერთ-ერთი მათგანი: „მიხეტერ ერნესტ უორჩინ-
 გი, ბენ, ოლბენი“ მე ამას შევიჩნახე, როგორც
 დოკუმენტს; ყოველივე შემთხვევისათვის, თუკი
 შენ ოდესმე შეეცადები გავგვაცურო ან მე,
 ან გვენდღეუნი (ბარათს ჯიბეში ინახავს).

ჯეპი. კარგი, კარგი; ერნესტს ქალაქში შე-
 ძახიან, ხოლო ჯეკს — სოფელში, და პორტ-
 სიგარიც სოფელში მაჩუქებს.

ალჯარნონი. კი, მაგრამ ეს მაინც ვერ
 ჰფენს ნათელს იმ საიდუმლოებას, რომ შენი
 პატარა დეიდა სესილი, თენბრიჯ უელსში რომ
 ცხოვრობს ძვირფას ბიძას გიწოდებს. მიკიბ-
 მოკიბვას თავი დაანებე და დაიწყე. ვაზით ხომ
 არ უნდა ამოგაძრო სიტყვები? აბა, ჰე!

ჯეპი. ჩემო ალჯი, ისე შელაპარაკები, თით-
 ქოს კბილის ექიმი იყო. დიდი უხამსობაა ამ-
 გვარად ილაპარაკოს კაცმა, თუ კბილის ექიმი
 არაა. ამას სიყალბის ელფერი დაჰქრავს.

ალჯარნონი. ექიმის საქმეც ხომ სწორედ
 ესაა; აბა განაგრძე, ყველაფერი თქვი. შეც
 გამოგიტყდები; ყოველთვის მქონდა ეჭვი, რომ
 შენ თვითდაჭერებულნი და ფარული ბანბერის-
 ტი იყავი. ახლა კი საბოლოოდ დავრწმუნდი.

ჯეპი. ბანბერისტი? ეს რაღა უბედურებაა?
 მაინც რას ნიშნავს?

ალჯარნონი. მხოლოდ მას შემდეგ ვაგო-
 მხელ ამ შეუდარებელი და ყოვლისშემძლე გა-
 მოთქმის მნიშვნელობას, როცა ამიხსნი, რატომ
 გეძახიან ერნესტს ქალაქში და ჯეკს — სოფელ-
 ში.

ჯეპი. ჯერ პორტსიგარი მომეცი და მერე
 ვნახათ.

ალჯარნონი. ინებე (გადასცემს პორტსი-
 გარს) ახლა კი გისმენ. ეცადე, როგორმე შენე-
 ბურად, დაუჭერებლად მიამბო (ტახტზე ჯდება).

ჯეპი. ჩემო კარგო, აქ დაუჭერებელი არა-
 ფერია. ყველაფერი ძალიან ადვილი გასაგებია.



აწ განსვენებულმა, მისტერ თომას კარდიუმ პატარაობისას მივიღა და მე ანდერძის თანახმად, მისი შვილიშვილის, მისს სესილი კარდიუმს შეურვე ვავხდი. სესილი კი, რომელიც პატარაობისას ნიშნად ზიხას მიწოდებს და რასაც შენ, როგორც ჩანს, სათანადოდ ვერ აფასებ, ჩემს კარ-მიდამოში ცხოვრობს თავისი კეთილი აღმზარდელის, მისს პრიზმის მეთვალყურეობის ქვეშ.

ალჯარნონი. ხომ ვერ მეტყვი, ეს თქვენი სოფლის კარ-მიდამო სად მდებარეობს?

ჯეი. ამას შენთვის არ უნდა ჰქონდეს რაიმე მნიშვნელობა, მაინც არავინ აპირებს იქ შენს მიპატიუებას. იმას კი გეტყვი, რომ შრომისში არაა.

ალჯარნონი. ასეც ვიცოდი. ორჯერ მოვიარე მთელი შრომისში. თქვი ახლა ხარკმ ამოშაქრ რატომ გეძახიან ერნესტს ქალაქში და ჭეცს — სოფელში?

ჯეი. ჩემო აღჯი, სრულებით არა მაქვს იმედი, რომ შენ ჩაწვდები ჩემი საქციელის ქეშპირტი მწიფეს, საამისოდ სერიოზულობა გაკაცა. როცა კაცი შეურვე გახდება, ყველაფერს მაღალი წინაგობის თვალსაზრისით უნდა შეხედო. ეს შენი მოვალეობაა და რაკი მაღალი წინაგობა არც განმრთელობას უწყობს ხელს და არც ბედნიერებას. ამიტომაც ქალაქში წასვლის სახანად ვაძვირებ უმცროსი ძმა ერნესტი, რომელიც ვითომ ოლბუნიში ცხოვრობს და ხშირად დიდ გაპირებებაში ვარდება. ესაა, ბატონო, მთელი სიმართლე, სვეტაკი და მარტივი.

ალჯარნონი. სიმართლე იშვიათად თუა სვეტაკი, ხოლო მარტივი არასოდეს არაა, ასე რომ იყოს, თანამედროვე ცხოვრება საშინლად მოსაწყენი იქნება ხოლო თანამედროვე ლიტერატურის არსებობა კი შეუძლებელი გახდება.

ჯეი. ამითი ბევრს არაფერს დავკარგავდით. ალჯარნონი. ლიტერატურული კრიტიკა არაა შენი მოწოდება, ჩემო კარგო, ხომ ასეა? გირჩევ ნუ გაკუეები ამ გზას. ეს იმათი საქმეა, ვისაც უნივერსიტეტში არ უსწავლია. ისინი პრესაში ისედაც კარგად ახერხებენ ამას. თუ სიმართლე გნებავს — შენ ხარ ნამდვილი ბანბერისტი და მეტი არაფერი. სახსებით მარტალი ვიყავი, ეს სახელი რომ გიწოდებ. შენ ხარ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სრულყოფილი ბანბერისტი მთელ ქვეყანაზე.

ჯეი. ბოლოს და ბოლოს აღარ იტყვი, რას ნიშნავს ეს გამოთქმა?

ალჯარნონი. შენ გამოიგონე შენთვის ერთობ სარფიანი უმცროსი ძმა — ერნესტი, რათა ქალაქს ჩამობრძანდე, როცა კი მოგესურვება, მე კი გამოვიგონე ფანდელბელი. ლოკინს მიჩაქვული ინვალიდი და მას ბანბერი შევარქვი, რათა სოფელში წასვლის საშუალება მქო-

ნოდა, როცა კი მომესურვებოდა. მისტერ ბანბერი — ნამდვილი აღმოჩენა. მისი განსაკუთრებული მძიმე ავადმყოფობა რომ არა, ამ საღამოს ვერ შევძლებდი ვილისთან მესაღილა შენთან ერთად, რადგანაც დეიდა ოგასტამ ჭერ კიდევ ერთი კვირის წინ დაშაპტია სადილად.

ჯეი. მე არ მოთხოვია, დღეს ერთად ვისადილოთ-მეთქი!

ალჯარნონი. ვიცი, რომ საოცრად უყუარადღებო ხარ, ამ საკითხში. ეგ შენი მხრივ დიდი სისულელეა; კაცს რომ ერთხელაც არ დაპატიუებ, პატრებს არ სცემ, ამაზე მეტად რამ უნდა დასწყვიტოს მას გული, ვერ წარმომიდგენია.

ჯეი. მეგონ უმჯობესი იქნებოდა წასულიყო და დეიდა ოგასტასთან გესაღილა.

ალჯარნონი. ო, არა, იქ წასვლას სრულებითაც არ ვაპირებ. ჭერ ერთი, მე იქ ორშაბათს ვიყავი სადილად. ნათესავთან კვირისი ერთხელ სადილობა სრულიად საქმარისია. და მეორეც, მე იმ ოჯახის წევრად ვითვლები და ან სულ არცერთ მანდილოსანს არ მომიჩენენ, ან ერთბაშად ორს ერთად, მესამეც, ჩინებულად ვიცი, ვისაც მომისვამენ დღეს გვერდით; ეს ქალი მერი ფარკერია. ის კი სულ სუფრის მეორე მხარეს მჯდომ თავის ქმარს ეარსიყება. ეს არც ისე სასიამოვნოა, უფროდგლობაც კია და ახლა წესად შემოდის. საკუთარ ქმრებთან მორაზივე ქალების რიცხვი ლონდონში კატასტროფულად იზრდება. ეგ საშინელებაა და ოჯახური ცხოვრების განძის გამოშფურებას ნიშნავს. ცხადია ახლა, როცა შენი ჭეშმარიტი ბანბერისტობა ვიწამე, ბუნებრივია, მსურს ამ საგანზე გელაპარაკო და ბარბერისმის წესები გაგაცნო.

ჯეი. სრულებითაც არა ვარ ბანბერისტი. თუკი გვენდებინი დამოთანხმება და გამოშფურება, ახლავე მოვკლავ იმ ჩემს ძმას, თუმცა ეგეც რომ არა, მაინც მოვკლავ. რატომდაც სესილიც დაინტერესდა ჩემი ძმით. ეს ! უკვე მეტისმეტია. როგორც თვითონ ხედავ, ერნესტის თავიდან მოცილებას წინ არაფერი უდგას და ჩემი კეთილი რჩევა იქნება შენც ასევე მოექცე იმ შენს მისტერ... იმ შენს ინვალიდ მეგობარს, რომელსაც რაღაც სულელური სახელი ჰქვია.

ალჯარნონი. ბანბერის დალატეს ვერავინ ვერ მაიძულებს თუ ოდესმე დაქორწინდი, რაც ერთობ საექვოა, შენ კომოფილი დაარჩები მისი გაცნობით. მამაკაცი, რომელიც ბანბერის გაცნობის გარეშე დაქორწინდება, თავის ცხოვრებას ბედნიერად ვერ გაატარებს.

ჯეი. რა სისულელეა! თუკი მე გვენდებინისთანა მომზიბველელ ქალიშვილს შევირთავ, რომლის ხადალი მთელ დღუნიანე არ მეგულდება, სრული იმედი მაქვს, რომ არავითარნი ბანბერისა თუ ჩანბერის გაცნობა არ დამპკირდება.



ალჯარნონი. მაშინ შენ მეუღლეს დასკირდება; შენ კი, როგორც ჩანს, იმდენს ვერც კი ხედევი, რომ ოჯახურ ცხოვრებაში სამი კაცი ზედმეტი მხიარულება ნიშნავს, ხოლო ორი — მოწყენილობას.

ჯეკი. (დამრიგებლური ტონით); ჩემო ძვირფასო, ახალგაზრდა მეგობარო, ამ თეორიას ხომ უნეო ფრანგული დრამა ნერგავს, აბერ უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტია.

ალჯარნონი. ოო, დაიხ, დაიხ, და ჩვენმა ბედნიერმა ინგლისურმა ოჯახმა იგი მეოთხედ საუკუნეში შეისისხლობოცა.

ჯეკი. ღვთის გულისათვის. რად გინდა ებცინიში. ეგ რა ვუტაცობაა, ეს სულ ადვილია.

ალჯარნონი. ჩემო კარგო, დღეს ადვილი აღარაფერია. ხალხი დანა-სისხლადაა ერთმანეთთან (ელექტრონობარის ხმა ისმის), აი, ეს ნამდვილად დედა ოგასტა იქნება. მხოლოდ ნათესავები და კრედიტორები რეკავენ ასე გაბედულად, ახლა უფრო დამიგდე: თუკი მე მოვახერხებ, რომ დეიდა თუნდაც ათხოდე წუთით შევიქცეო, რათა შენ გვენდლეგის ხელის მოკერის შესაძლებლობა მოგეცეს, მაშინ ვინადილებთ თუ არა ერთად ვილითან?

ჯეკი. თუ ავრე იქნება, რა გაეწყობა.

ალჯარნონი. მაგრამ იცოდე პირობა პირობაა. სწორედ არაფრად მიმაჩნია ისინი, ვინც ჰამის საქმეს სერიოზულად არ ეკიდებიან; უნასუხისმგებლობაა და მეტი არაფერი.

(შემოდის ლეინი)

ლეინი. ლედი ბრეკელი, მისს ფერფაქსი. (ალჯარნონი მათ შესახებდრად მიეშურება.

შემოდის ლედი ბრეკელი და გვენდლეინი).

ლედი ბრეკელი. გამარჯობა, ჩემო ძვირფასო ალჯარნონ! როგორ მიდის შენი საქმეები? **ალჯარნონი** არა მიხავს რა, თავს კარგად ვგრძნობ, დეიდა ოგასტა.

ლედი ბრეკელი. ო, ეს ერთი და იგივე როდია, იშვიათად რომ ერთმანეთი იგულისხმოს. (უცებ ჭეკს დაინახავს და ცივად ესაღმება).

ალჯარნონი. (გვენდლეინს) ჩემო ძვირფასო, რა ელემენტური ხარ!

გვენდლეინი. მე ყოველთვის ასეთი გახლავარ; არა, მისტერ უორზინგ?

ჯეკი. ჭეშმარიტად, თქვენ სრულყოფილი მშვენიერება ხართ, მისს ფერფაქსს.

გვენდლეინი. სრულყოფილი მშვენიერება განვითარების შესაძლებლობას გვისძობს, მე კი ჭერ შრავალმხრივ ვაპირებ სრულქმნას. (გვენდლეინი და ჭეკი ერთად სხდებიან ოთახის კუთხეში).

ლედი ბრეკელი. ვწუხვარ, რომ ცოტათი დევიგვიანეთ. ჩემო ალჯარნონ, ლედი პარბერისთან შეიარეთ, დიდი ხანია იქ აღარ ვყოფილვარ; მას შემდეგ, რაც საწყაალს მეუღლე გარდაეცვალა. არასოდეს მინახავს ამგვარად შეცვლილი ქალი, ერთი ოცი წლით მაინც გა-

ახალგაზრდადებულა. ახლა კი სიამოვნებით მტრურობს ვირთმევი ერთ ფინჯან ჩაის, არც კიტრს სენდვიჩზე ვიტყოდი უარს, გახსოვს რომ შემპირდი?

ალჯარნონი. ახლავე დეიდა ოგასტა — (ჩაის მაგიდისაკენ მიდის)

ლედი ბრეკელი. გვენდლეინ, ხომ არ დაგვეწვევი, მოდი, აქ დაჯექი.

გვენდლეინი. გამაღლობთ დედიკო, აქაც შესანიშნავად ვგრძნობ თავს.

ალჯარნონი. (ცარიელ თევზს იღებს; გაოცებულა). დმერთო ჩემო, ლეინ, კიტრის სენდვიჩი სად გაქპარ: საგანგებოდ შევუძუეთე-**ლეინი.** (აუღელვებლად) ბაზარში ამ დილით ორჯერ ჩავიბრინე, სერ, მაგრამ კიტრი მაინც ვერ ვიშოვე.

ალჯარნონი. მაშ კარგი, ლეინ, გამაღლობთ, რა გაეწყობა.

ლეინი. გამაღლობთ, სერ. (გაღის).

ალჯარნონი. დიდად ვწუხვარ, დეიდა ოგასტა, რომ ბაზარში სრულებით არ უოფილა კიტრი, წარმოიდგინეთ, ნაღდ ფულზედაც.

ლედი ბრეკელი. არა უშავს, ალჯარნონ, რა სალაპარაკოა. ლედი პარბერისთან ფუნთუშები გვახელთ. როგორც ჩანს, იგი ამჟამად მხოლოდ და მხოლოდ პირადი სიამოვნებისათვის ზრუნავს.

ალჯარნონი. ამბობენ, რომ მის თმას ვარაუი მოსაძლებია დარდისაგან.

ლედი ბრეკელი. თმის ფერი ნამდვილად შეეცვალა, მაგრამ რა მიზეზით, მაგას ვერ გეტყვი. (ალჯარნონი მას ჩაის აწვდის) გამაღლობთ, ამ საღამოს ერთი სასიამოვნო სასურპრიზი მაქვს შეთვის ალჯარნონ, მერი ფარკერი უნდა მოგისვა გვერდით. სანდომიანი ქალია და ისეთი უფრადლებიანი საკუთარი ქმრის მიმართ, რომ მეტი არ შეიძლება. მათ ცქერას არაფერი სჯობს.

ალჯარნონი. ვწუხვარ, ჩემო დეიდა, რომ თქვენს ოჯახში ამაღამდელ სიამოვნებას გამოვაკლებდი.

ლედი ბრეკელი. (მოღუშულად) რას ამბობ! იმედი მაქვს, რომ არ მიღალატებ. ალჯარნონ; უშენოდ ყველაფერი ხალისს დაკარგავს, სუფრას ეუზი მოაკლდება. მართალია, ბიძაშენს ზემოთ მოუხდება სადილობა. მაგრამ საბედნიეროდ, იგი უკვე კარგა ხანია შეეჩვია ამ ამბავს.

ალჯარნონი. ძალიან მეძნელება თქვენი გაწობლება, მეც გამიცრუვდა იმედი. ისე მოხდა, რომ სულ ახლახან დეიდა მივიღე, ჩემი მეგობარი ბანბერი ისევ ავად გამხდარა, (წამით ჭეკი და ალჯარნონი ერთმანეთს გადახედავენ) როგორც ჩანს, მოუთმენლად მიმეღიან.

ლედი ბრეკელი. საოცარია, რომ ამ



თქვენს მისტერ ბანბერის ასეთი სუსტი ჩანმრთელობა აქვს.

ალჯარნონი. დიახ, საცოდავი ბანბერი უამელო სასოწარკვეთილი ინვალიდია.

ლუდი ბრპანელი. ჩემი აზრით, ალჯარნონ, ბოლოს და ბოლოს დროა, მისტერ ბანბერიმ ან სიკვდილი აირჩიოს ან სიცოცხლე. ამ საკითხში მერყეობა სისულელეა და მეტი არაფერი. ჩემთვის უცხოა თანამედროვე სიმპათიები ინვალიდთა მიმართ, ეს საშინელებაა. ხეიბრობას დასტური არ სჭირდება. იყო ჩანმრთელი! აი — ჩვენი უპირატესი მოვალეობა. სულ ამას ჩავჩიჩინებ საცოდავ ბიასუნეს, მაგრამ იგი ჩემს რჩევას ყურად არ იღებს; ყოველ შემთხვევაში ამას დასტურებს მისი ახლანდელი მდგომარეობა. დიდად დამაფალებ თუ გადასცემ მისტერ ბანბერის ჩემს თხოვნას, იქნებ შაბათისთვის მაინც შეძლოს ფეხზე წამოღვამა. რამდენადაც შენზე ვაშაყებ მთელი იმედს, მუსიკალური რეპერტუარის შედგენის მხრივ. ესაა ჩემი უკანასკნელი საღამო ამ სეზონში და შენც კარგად მოგეხსენება რომ რაიმე ახალი სალაპარაკო თემა მოსაძებნი, თანაც უკვე ყველას ნათქვამი აქვს, რაც კი რამ ჰქონდათ სათქმელი და მეტწილად მაინც დამაინც ბევრი არაფერი ჰქონდათ სათქმელი.

ალჯარნონი. კეთილი, დეიდა ოვასტა, მოველაპარაკებო, გადავცემ თქვენს თხოვნას ბანბერის, თუკი კვლავაც შერჩენია აზრი. ვგონებ, შეიძლება შეგპირდეთ, რომ შაბათისთვის გამოძეგობინდება. თავისთავად ცხადია, მუსიკის საკითხი დიდად თავსატეხია, იმიტომ რომ თუ მუსიკა კარგია, მას არავინ უსმენს, თუ ცუდია, მაშინ ყველა ჩუმდება, მე გაჩვენებთ ჩემს მიერ შედგენილ პროგრამას, თუ კეთილსინებუბით და ერთი წუთით მეზოხელ ოთახში გამოიყვებით.

ლუდი ბრპანელი. დიდად გამაღობ, ჩემო ალჯი. ეს ნამდვილად კარგად მოგიფიქრებია. (დგება და ალჯარნონს მიჰყუება). დარწმუნებული ვარ, რომ შენი პროგრამა საუცხოო იქნება, თუკი მას ცოტათი შევამოკლებთ. ფრანგულ სიმღერებს ნუ შევიტანთ ხალხი უადგილოდ, შეუფერებლად მიიჩნევს ამ სიმღერებს. აი, გერმანული ჰანგები გაცილებით სასიამოვნო მოსახსენია. პატოვსაცემი ენაა, ასეც უნდა იყოს. გვერდელენ შენც წამოღე.

ბანბანელი. ახლავე, დედა.

(ლუდი ბრეკელი და ალჯარნონი გადიან. გვერდელენი. თავის ადგილას რჩება).

ჯაქი. დღეს მშვენიერი ამინდია, არა, მისს ფერფაკს?

ბანბანელი. გემულარებით, ამინდზე ლაპარაკს მოეშვით, მისტერ უორზინგ, როცა მამაკაცი ამინდზე შესაუბრება, ვგრძნობ, ჭუნებაში სხვა რაღაც უტრიალებს და ეს ძალიან მაღიზიანებს.

ჯაქი. მეც ხომ სწორედ ამ მდგომარეობაში ვარ.

ბანბანელი. აკი გიხარით, არასოდეს არ ვცდები.

ჯაქი. მინდოდა, ლედი ბრეკელის დროებითი არყოფნით შესარგებლა და...

ბანბანელი. მეც ამახვე გირჩევი. დედამ მოუღიდავებლად იცის ხოლმე შემობრუნება ოთახში. ეს მისთვის ხშირად მითქვამს.

ჯაქი. (ნერვიულად). მისს ფერფაკს, ჩვენი შეხვედრის პირველადი წუთიდან შე თქვენ გაღმერთებთ, მხოლოდ თქვენ და სხვას არავის.

ბანბანელი. ზო, ეს მეც კარგად ვიცი, მაგრამ ერთი რამ სამწუხაროა, ამას თქვენ ხალხს, საზოგადოებას ასე აშკარად ვერ უმტკიცებთ, მე კი თქვენ ყოველთვის ძალიან მომწონდით. წარმოიდგინეთ, ჩვენს პირველ შეხვედრამდეც გულში ჩამვივადით (ჭკივი გაოცებულად შეჰყურებს მას). ჩვენ ხომ იდეალურ ბის საუკუნეში ვცხოვრობთ, მისტერ უორზინგ თუ არ ვცდები, ეს თქვენც კარგად მოგეხსენებათ. ამას ხომ გაჟღერებით გაჟვერის ყოველი ცნობილი ჟურნალი და როგორც ამბობენ, ამ ამბავმა უკვე მიყრუებულ, პროვინციულ, ეკლესიებშიც კი შეაღწია. ჩემი იდეალი გახდა, შემუშავებოდა ვინმე ერნესტი. არის რაღაც ამ სახელში ისეთი, რაც ადამიანს რწმენას შთააგონებს და როგორც კი ალჯარნონმა ერთხელ მისხსენა, რომ მეგობარი მყავს სახელად ერნესტი, უკვე ვიცოდა, რომ თქვენი სიყვარული არ ამცდებოდა.

ჯაქი. ნამდვილად ასე გიყვარვარ, გვენდელენ?

ბანბანელი. ძალიან მიყვარხარ, გაგიყვებით.

ჯაქი. ძვირფასო, შენ ვერც კი წარმოიდგენ რა დიდი ბედნიერება მომანიჭებ.

ბანბანელი. ჩემო ერნესტი ჩემო ერთადერთო!

ჯაქი. დარწმუნებული ვარ, მაინც შემყვარებდი, ერნესტი რომ არ მერქვას.

ბანბანელი. მაგრამ შენ ხომ სწორედ ერნესტი გჭკია.

ჯაქი. ზო, რა თქმა უნდა, ეს ასეა, მაგრამ ვთქვათ, ეს სახელი არ იარსებებდა, მაშინ ვერ შემეყვარებდი განა?

ბანბანელი. (დაუფიქრებლად). ეს ხომ წმინდა მეტაფიზიკურ მსჯელობას ჰგავს და როგორც სხვა დანარჩენი განუყნებელი მსჯელობანი, ამასაც ცოტა რამ აქვს საერთო ჩვენთვის ნაცნობ სინამდვილესთან.

ჯაქი. მე თუ მკითხავ, გულწრფელად გეტყვი, არც კი მომწონს მინცდამაინც ჩემი სახელი, ძალიან არც მიხდება.

ბანბანელი. პირიქით, შენ ამ სახელისათვის ხარ დაბადებული. ეს სახელი პირდა-

პირ დღეთაგებრია. მას რალაც თხვიანბურთი მე-
სიკაღობა, საოცარი ხმოვანება გააჩნია.

ჯამში, და მაინც ჩემო გვერდელენ, მე მგო-
ნია, რომ ბევრი უფრო კარგი სახელი არხე-
ბობს ამ ქვეყნად; აი მაგალითად, ჭეკი, ძალიან
ლამაზი სახელია...

გვერდელენი. ჭეკი?.. ო, არა, ამ სახელს
მუსიკა თითქმის არ ახლავს, ნამდვილად, რა-
ღაც მშრალი სახელია და გულზეც არ გვდევ-
ბა. მე პირადად რამდენიმე ჭეკს ვიცნობდი და
სულ ერთიმეორზე უფროთლებს. გარდა ამი-
სა, ჭეკი ხომ კნინობითი ფორმაა ჭონისა და
მებრალეა ყოველი ქალი, ვინც კი მისთხოვდება
მამაკაცს, სახელად ჭონს. იგი ვერასოდეს გა-
ნიცდის, თუნდაც ერთი წუთით, განმარტობის
დამატარებელ სიამეს. ერთადერთი საიმედო სა-
ხელი ერნესტია.

ჯამში. გვერდელენ, სასწრაფოდ უნდა მოვი-
ნათლო, არა... ახლავე უნდა დავიწეროთ ჭვარი.
თითოეულ წუთს ოქროს ფასი აქვს.

გვერდელენი. ჭვარი უნდა დავიწეროთ
მისტერ უორზინგ?

ჯამში. (გაკვირვებულია): ჰო.. რალა თქმა
უნდა, ხომ იცი როგორ მიუყარხარ. განა თქვენ
არ მიიხარით, მისს ფერფაქს, რომ კეთილი
თვალით მიუყრებდით და მთლად გულგრილი
არ ბრძანდებთ?

გვერდელენი. კი გადმერთებთ, მაგრამ შენ
რომ ჩემი ხელი არ ვითხოვია, დაქორწინების
თაბაზე ჭერ ხომ არავის არაფერი უთქვამს,
ამაზე ერთი სიტუაცია არ დაძრულა.

ჯამში. კეთილი... შეიძლება ახლა გზობოვო?

გვერდელენი. მგონია, უყეტო მომენტსა და
შესაძლებლობას ვერასოდეს ვნახავთ, რათა აგა-
ცილოქ იმედის შესაძლებელი გაცრუება, მის-
ტერ უორზინგ, ვფიქრობ, რომ სამართლიანად
მოვიტყეოდით, თუკი წინასწარ გულწრფელად
გეტყუოთ, მტკიცედ მაქვს გადაწყვეტილი,
რომ თქვენი გავხედ.

ჯამში. გვერდელენ!

გვერდელენი. დიახ, მისტერ უორზინგ, რა-
იმეს თქმას ხომ არ აპირებთ ჩემთვის?

ჯამში. თქვენ ხომ ყველაფერი იცით.

გვერდელენი. დიახ, მაგრამ თქვენ ხომ არ
გითქვამთ?

ჯამში. გვერდელენ, თანახმა ხართ, ცოლად
გამოჰყვე?

(მუხლებზე იჩქებებს)

გვერდელენი. რასაკვირველია, თანახმა
ვარ ძვირფასო; რამდენ დრო მოანდომეთ
ამას. გეტუობათ, რომ დიდად გამოცდილი არ
უნდა ბრძანდებოდეთ ამ საქმეში.

ჯამში. ჩემო ერთადერთო, მე ხომ შენს გარ-
და არავინ მუყარბია ამქვეყნად.

გვერდელენი. კი მაგრამ მამაკაცები მაინც
ხშირად თხოულობენ ხელს პარტიკისათვის.
მაგალითად, როგორც გადმომცემენ, ჩემი ძმა

ჭერალდი ასე იქცევა; ყველა ჩემი მეგობარი
ქალი ამას მეუბნება. რა მშვენიერი, ლურჯი
თვალეები გაქვს ერნესტ! კრიალა, ლურჯი,
ლურჯი. ვიმედოვნებ, რომ მომავალშიც ასე
შემომხედავ; როგორც ახლა, განსაკუთრებით
სხვების თანდასწრებით.

(შემოდის ლედი ბრეკენლი)

ლედი ბრეკენლი. მისტერ უორზინგ, თუ
შეიძლება ფეხზე წამოდექით. რას წამოწოლილ-
ხართ, ეს ხომ უწრდელია.

გვერდელენი. დედა, (ჭეკი ცდილობს წა-
მოდგეს, გვერდელენი შეაჩერებს მას.) გემო-
დარები, დავტოვე ცოტა ხნით. აქ შენ არა-
ფერი გესაქმება; გარდა ამისა, მისტერ უორ-
ზინგს ჭერ არ დაუსრულებია თავისი სათქმელი-
ლედი ბრეკენლი. კი მაგრამ რა აქვს და-
სასრულეზელი, შეიძლება გითხზოთ?

გვერდელენი. მისტერ უორზინგმა დამნიშ-
ნა, დედა (ერთად ფეხბიან).

ლედი ბრეკენლი. ბოდიშს ვითხოვ, მაგ-
რამ შენ არავისაც არ დაუნიშნისხარ. როცა ეს
ამბავი მოხდება მე ან მამაშენი, თუკი მას
ჩანმრთელობამ ხელი შეუწყუო, გაცნობებთ. ახა-
ლგაზრდა ქალისათვის ნიშნობა მოულოდენე-
ლობას უნდა წარმოადგენდეს. სხვა საქმეა, ეს
მისთვის სასიამოვნო იქნება თუ უსიამოვნო.
არა მგონია ახალგაზრდა ქალს იმის უფლება
ქონდეს, რომ თავისი ბედი თვითონ გადაწყ-
ვიტოს... ახლა კი რამდენიმე კითხვით მინდა
მოგმართოთ თქვენ, მისტერ უორზინგ. მანამდე
შენ, გვერდელენ, ქვემოთ ეტლითა დამულოდებო.

გვერდელენი. (საყვედურის კლით): დედა!

ლედი ბრეკენლი. ჩაიდი ახლავე ქვემოთ,
გვერდელენ! (გვერდელენი კარისკენ მიდის, ლე-
დი ბრეკენლის ზურგსუკან ისინი პაეროვან კო-
ცნას უგზავნიან ერთმანეთს. ლედი ბრეკენლე
თითქმის ვერ ხვდება რა იწვევს ამ პატარა
ხმაურს, ირგველი დაბნეული იცქირება, ბო-
ლოს მათკენ ბრუნდება): გვერდელენ ახლავე
წადი და ეტლიში ჩაქეპ!

გვერდელენი. ჰო დედა. (გადის, თვალეზე
კი ჭეკისკენ რჩება).

ლედი ბრეკენლი. (ჯდება) დაბრძანდით მი-
სტერ უორზინგ. (ექებს ჭიბუში პატარა ბლოკ-
ნოტსა და ფანქარს).

ჯამში. გამდლობთ, ლედი ბრეკენელ, ასე
მირჩევნია.

ლედი ბრეკენლი. (ფანქრითა და ბლოკნო-
ტით ხელში). ვალდებულად ვფიცობ მოგახსო-
ნოთ, რომ ჩვეთვის სასურველ სასიძოთა რიცხ-
ვში, აი ამ სიაში, თქვენ არა ხართ. თუმცა ეს
ისეთივე სიაა, როგორც შერცოვ ბოლტონის
მეუღლეს აქვს. ჩვენ ამ საქმეზე ერთად ვმო-
ვანებობთ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მზად
ვარ სიამოვნებით ჩავიწერო თქვენი გვარი მხო-
ლოდ იმ პირობით. თუკი თქვენი პასუხები და-



აქმაყოფილებენ ჩემნაირი მოხივარულე დედის სურვილებს. ხომ არ ეწვეოთ?

ჯეი. უნდა გამოგიტყულო, კი.

ლედი ბრემანელი. მოხარული ვარ, რომ ასეა. ყოველი მამაკაცი რადიკით აუცილებლად უნდა იყოს დავალებული. ბევრ უსაქმურ ახალგაზრდას ვიცნობ ლონდონში. რამდენი წლისა ბრემანეებით?

ჯეი. ოცდაცხრისა გახლავართ.

ლედი ბრემანელი. საუკეთესო ასაკია ცოლის თხოვნისათვის. მე ყოველთვის იმ აზრისა გახლავართ, რომ მამაკაცმა, რომელსაც ცოლის შერთვა გადაუწყვეტია, ან ყველაფერი უნდა იცოდეს ანდა სრულიად არაფერი. რა იცით თქვენ?

ჯეი. (ცოტა ხნის მერყეობის შემდეგ): არაფერი, ლედი ბრემანელ.

ლედი ბრემანელი. ოო, ძალიან აქმაყოფილი ვარ, ეს რომ მესმის. მე ყველაფერი როდი მომწონს, რაც ბუნებრივ არცოდნას არღვევს. არცოდნა ეს ხომ იგივე ეგზოტიკური ყვაილია, შეეხები თუ არა. ყვაილიც გაქრება. თანამედროვე განათლების მთელი თეორია კრიტიკას ვერ უძლებს. საბედნიეროდ, ინგლისში განათლება არავითარ კვალს არ ტოვებს. ასე რომ არ იყოს, ძალზე სახიფათო იქნებოდა მაღალი კლასისათვის. და შესაძლებელი იყო აშკარა ძალიან მკაცრების მოწმენიც გავმზადრეყავით გროსვენორ სკვერში. შემოსავლი რა გაქვთ?

ჯეი. ასე შეიძლება რვა ათასი წელიწადში.

ლედი ბრემანელი. (ინიშნავს ბლოკნოტში): ეს მიწის რენტაა თუ აქციების შემოსავალი?

ჯეი. უმთავრესად აქციებისა.

ლედი ბრემანელი. ჰო, ეგრე სჯობს, მთელი სიცოცხლე იხილ გადასახადს, სიკვდილიც ვერ გიხსნის, მიწა აღარც სარგებლობის წყაროა და აღარც სიამოვნების. მართალია, საზოგადოებაში ადგილის მოპოვების შესაძლებლობას იძლევა, მაგრამ მისი შენარჩუნება და მით უმეტეს გამოყენება ძნელი საქმეა. ესაა სულ, რაც მიწის სიკეთეზე შეიძლება ითქვას.

ჯეი. მე ქალაქგარეთ კიდევ მაქვს პატარა სახლი თავისი ნაკეთით, დაახლოებით ათას-სუთასი აკრის ოდენობით, მაგრამ თავისთავად ცხადია, მხოლოდ ეს არ შეადგენს ჩემს შემოსავალს. სინამდვილეში ამ ჩემი პატარა მამულიდან სარგებელს მხოლოდ და მხოლოდ ბრაკონიერები ნახულობენ.

ლედი ბრემანელი. ესე იგი, აგარაკიც გაგანიათ! რამდენი საწოლი ოთახია? კარგი, ამაზე შემდეგ ვილაპარაკოთ. იმედი მაქვს, ქალაქშიც მოგეპოვებათ საყოფილი. ისეთი უბრალო და სექტაი ქალი, როგორც გვენდედენია, საეჭვოა, რომ სოფლის ცხოვრებას შეეგუოს.

ჯეი. რა თქმა უნდა, საკუთარი სახლი მაქვს ბელგერიკ სკვერზე, მაგრამ საქმე ის გახლავთ,

რომ ამ სახლს ყოველ წელს ლედი ბლოკსმეი იღებს იჯარით. რასაკვირველია, მე შემქმნელია გავანთავისუფლებინო სახლი, ექვსი თვით ადრე თუ შევატყობინებ.

ლედი ბრემანელი. ლედი ბლოკსმეი? არ ვიცნობ ასეთს.

ჯეი. ო, ის თითქმის აღარც გამოდის გარეშე, საკმაოდ ხანშიშესულია.

ლედი ბრემანელი. აი, ასაკი რესპექტაბელის სახურად არ გამოდგება, რა ნომერია თქვენი სახლი?

ჯეი. 149.

ლედი ბრემანელი. (თავს აქნევს უკმაყოფილოდ): მოდურ მხარეს არ გქონიათ სახლი. ვიცოდი, რომ რაღაც ხინჯი იქნებოდა, მაგრამ არა უშვავს რა. ეს შეიძლება შეიცვალოს.

ჯეი. სახელდობრ რა, მოდა თუ მხარე?

ლედი ბრემანელი. (მკაცრი ტონით). თუკი ამას საკირობა მოითხოვს, ორთავე, თქვენი პოლიტიკური შეხედულებების შესახებ რას გვეტყვით.

ჯეი. პოლიტიკური შეხედულებები? სამწუხაროდ პოლიტიკა ნაკლებად მაინტერესებს, ლიბერალ უნიონისტი გახლავართ.

ლედი ბრემანელი. ოო, ისინიც ხომ ტორებად ითვლებიან. მათ სადილებზედაც კი ვიწვევთ ზოგჯერ, საღამოებზე მაინც. ახლა გადავიდეთ ნაკლები მნიშვნელობის საკითხზე. მშობლები ცოცხლები გაუკო?

ჯეი. ორთავე დავკარგე.

ლედი ბრემანელი. ორთავე? ეს უკვე დაუდევრობას ჰგავს. ვინ იყო მამათქვენი? როგორც ჩანს, საკმაოდ მდიდარი კაცი ყოფილა წარმომოხიბთ; მსხვილ ბურთუაზიას ეკუთვნოდა, როგორც ამას რადიკალური გაზეთები ამბობენ თუ არისტოკრატიული ოჯახის შვილი იყო?

ჯეი. როგორ გითხრათ, არც კი ვიცი; საქმე ის გახლავთ, ლედი ბრემანელ, როგორც უკვე გითხარით, მშობლები ადრე დავკარგე. უფრო სწორად, მშობლებმა დამკარგეს მე... ამრიგად: ნამდვილად არც კი ვიცი, ვინა ვარ წარმომობით. მე... მე ნაპოვნი გახლავართ...

ლედი ბრემანელი. ნაპოვნიო!..

ჯეი. აწ განსვენებულმა მისტერ თომას კარლიუმ, მოხუცმა ჭენტლმენმა, ერთობ დიდსულოვნა და გულკეთილმა ადამიანმა მამოვა მე და მამოვა ეს გვარი, „უორზინგი“, რამდენადაც მას მამონ თურმე ჭიბუში პირველი კლასის ბილეთი ელო, სადგურ უორზინგამდე. უორზინგი ეს სახეების ერთ-ერთი ზღვისპირა კურორტის სახელწოდებაა.

ლედი ბრემანელი. კი, მაგრამ სად გიპოვათ იმ გულკეთილში მოხუცმა, პირველი კლასის ბილეთი რომ ელო ჭიბუში სადგურ უორზინგამდე?



ჯპი. (სერიოზული ტონით). ხელჩანთაში! ლედი ბრპანელი. ხელჩანთაში?

ჯპი. (სრულიად სერიოზულად) დიახ, ლედი ბრენელ, ხელჩანთაში, რომელიც სავარაუდოა, რომ საქაოლ დღი ზომისა იყო, ტუვის, შავი ფერისა, სახელურებით, ერთი სიტყვით ჩვეულებრივ ხელჩანთაში.

ლედი ბრპანელი. მაინც როგორ და სად იმავ იმ მისტერ ჭეიმს თუ თომას კარდიუმის ჩვეულებრივი ხელჩანთა?

ჯპი. ვიქტორიის რკინიგზის სადგურის საბარგოში. იგი მას შეცდომით მისცეს საკუთარი ხელჩანთის მაგივრად.

ლედი ბრპანელი. ვიქტორიის რკინიგზის სადგურის საბარგოში?

ჯპი. დიახ, ბრაიტონის რკინიგზის ხაზზე?

ლედი ბრპანელი. რომელი რკინიგზის ხაზი იყო, ამას რა მნიშვნელობა აქვს, მისტერ უორნიგ, უნდა ვაღიარო, რომ საქაოლ შეძრწუნებული ვახლავართ იმ ამბით, ახლახან რომ შეიტყუებოდა თქვენგან. დიახალო, ან კიდეც გაიზარდო ხელჩანთაში დამოუკიდებლად იმისა,

გაჩნია თუ არა მას სახელურები, ეს ნიშნავს ოქაბური ცხოვრების ელემენტარული ნორმების დავიწყებას, რაც საფრანგეთის რევოლუციის ყველაზე უფრო მძიმე ექსცენტრიკიდან მოგვაცოცხებს. მე გგონია, რომ თქვენ მოგებხენებთ, სადამდე მივიდა ეს ავბედი მოძრაობა.

ხოლო რაც შეეხება იმ ადგილს, სადაც ის ხელჩანთა იპოვნეს — რკინიგზის სადგურის ბარგის შესანახ ოთახს, რა თქმა უნდა, შეიძლო შეენახა საზოგადოებრივი მორალის დარღვევის ეს საიდუმლოება, რაც უნდა ვიფიქროთ, ადრეც მრავალჯერ მომხდარა, მაგრამ იგი ალბათ არ გამოდგება საზოგადოებაში მუარო ადგილის მონაპოვებლად.

ჯპი. შეიძლება რჩევა გკითხოთ? როგორ მოვიქცე? ეკვი არ შეგეპაროთ, რომ მე ყველაფერს გავაკეთებ გვენდელენის საკეთილდღეოდ.

ლედი ბრპანელი. რადგან ასე, უპირველეს ყოვლისა, გირჩევთ სანამ გვიანი არ არის, სასწრაფოდ მოძებნოთ თქვენი ნათესაობა, რადაც არ უნდა დაგიქდეთ, უნდა იპოვოთ ერთ-ერთი მშობელი მამაც, არა აქვს მნიშვნელობა ეს დედა იქნება თუ მამა. ყველაფერი ამ წლის მიწურულამდე უნდა მოგვარდეს.

ჯპი. კი მაგრამ, მე არ ვიცი, როგორ შევუდგე ამ საქმეს, საიდან დავიწყყო, შემძლია მხოლოდ წარმოვადგინო ის ხელჩანთა, იგი ჩემს ოთახში ინახება, ეს ხომ იქმარებდა ლედი ბრენელ, განა საქაოლ საბუთად არ გამოდგებოდა თქვენთვის?

ლედი ბრპანელი. ჩემთვის სერ, როგორ გეკარებოთ! ამას ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ნუთუ თქვენ გგონიათ, იმედი გავთ მე და ლორდი ბრენელი დავთანხმდებო?

ჯპი. ო, ეს ხომ სისულელეა.

ალჯერნონი. არა, სრულებითაც არა.

ჯპი. სულაც არ ვპირებ ამ საკითხზე გეკამათო. შენ სულ კამათი გეყვარს.

ალჯერნონი. კი, მაგრამ ამვეყენად ყველაფერი ხომ საქამათოდა შექმნილი?

ჯპი. ყველაფერს გეფიცობი, აგერ რომ ვფიქრობდე, თავს მოვკლავდი. (პაუზა). როგორ გგონია, ალჯი, გვენდელენი დედამის ხომ არ დაემსგავსება ერთი 150 წლის შემდეგ?

ალჯერნონი. ყველა ქალი დედას ემსგავსება თანდათანობით, ესაა მათი უბედურება. მამაკაცი არ ემსგავსება დედას და ესაა მამაკაცის უბედურება.

ჯპი. რაო, ახლა რაღაც კვიანური თქვა კიდეც.

ბიოქ რომ ჩვენი ერთადერთი, ასე ფაქიზად აღმზრდილი ქალიშვილი შეიძლება ჩააბრდეს ბაგის შესანახ ოთახს და დაინიშნოს ხელჩანთაყარგად ბრპანდებოდეთ, მისტერ უორნიგ! (ლედი ბრენელი აღშფოთებული ვადის ოთახიდან).

ალჯერნონი. დარწმუნებული ვარ, რომ ყველაფერი კარგად დამთავრდა ემაწვილო. არ მითხრა ახლა გვენდელენმა უარი მტკიცყო. ასე იცის ზოგჯერ, სულ მუდამ უარით ისტუმრებს ყველას. ეს კი მისი ხასიათის ყველაზე ცუდი თვისებაა.

ჯპი. ემ, გვენდელენთან ყველაფერი მოგვარებულა, ჩვენ უკვე დაინიშნულებიც ვართ, მაგრამ აი, დედამის აღარ ვიცი რა მოვუხერხოთ. არასოდეს შევხვდებივარ ასეთ როკას... არა, მე როდი მინახავს ნამდვილი როკაბი, მაგრამ ღრმად მწამს, რომ ლედი ბრენელი ერთ-ერთი იმთაგანია. ყოველ შემთხვევაში, იგი ნამდვილ ურჩხულს ვგონებს, არა, არ ვპირებ... ეს ვაცოლებით უარესია... მამაკაცი აღწი, დედაშენზე ასე არ უნდა ვლაპარაკობდე შენთან, მაგრამ რა ვქნა..

ალჯერნონი. ჩემო კარგო, ძალზე მსიამოვნებს, როცა ჩემს ნათესავეებზე ასეთ რამეებს მუღბნებიან. ეს რომ ასე იყო, ვერ შევურიგდებოდი მათი არსებობის ფაქტს, ისინი ხომ ყველაზე უფრო მისაბეზრებელი ხალხია. უბრალოდ რომ ვთქვათ, მათ წარმოადგენაც კი არა აქვთ, როგორ უნდა იცხოვრონ, არც იმის მიხვედრა აქვთ, როდის უნდა წაიღონ წერილი საიქიოში.

ჯპი. ო, ეს ხომ სისულელეა.

ალჯერნონი. არა, სრულებითაც არა.

ჯპი. სულაც არ ვპირებ ამ საკითხზე გეკამათო. შენ სულ კამათი გეყვარს.

ალჯერნონი. კი, მაგრამ ამვეყენად ყველაფერი ხომ საქამათოდა შექმნილი?

ჯპი. ყველაფერს გეფიცობი, აგერ რომ ვფიქრობდე, თავს მოვკლავდი. (პაუზა). როგორ გგონია, ალჯი, გვენდელენი დედამის ხომ არ დაემსგავსება ერთი 150 წლის შემდეგ?

ალჯერნონი. ყველა ქალი დედას ემსგავსება თანდათანობით, ესაა მათი უბედურება. მამაკაცი არ ემსგავსება დედას და ესაა მამაკაცის უბედურება.

ჯპი. რაო, ახლა რაღაც კვიანური თქვა კიდეც.



ალჯარნონი. მეტისმეტად! ეს ისეთივე ქეშმარიტებაა, როგორც ცივილიზებული ცხოველების რომელიც გნებავთ სხვა ბრძნული ნათქვამი.

ჯეპი. პირდაპირ ყელში ამოვიდა ეს ქვიანნი ადამიანები. დღეს უველა ჰქვიანია, ხაითაც გაიხედავ. ქვეყანა ბრძენი ხალხით, გაივსო. ეს სენი უკვე მთელ საზოგადოებას მოედო. სულითა და გულით ვისურვებდი ერთი-ორი რეგენიც გვეყოლოდა.

ალჯარნონი. ასეთებიც ბევრია.

ჯეპი. ნეტავი რეგენი შემახვედრა! რაზე ლაპარაკობენ?

ალჯარნონი. რეგენი? რასაკვირველია, ქვიან ადამიანებზე.

ჯეპი. ერთი იმათ დამიხედ! **ალჯარნონი.** მო, მართლა, აუსხენი გვენდელენს, რატომ გეძახიან ერნესტს ქალაქში და ჭეკს — სოფელში?

ჯეპი. (სიბრალულთ). ჩემო კარგო, რა საჭიროა ლამაზ, საყვარელ მომხიზველ არსებას სიმართლე უთხრას კაცმა. რა უცნაური აზრები გაგაჩნია ქალთან ურთიერთობის საკითხზე.

ალჯარნონი. ქალთან ურთიერთობის ერთადერთი გზა მისი შეყვარებაა, თუკი იგი მიშვიდვლია, ხოლო თუ არა, სხვა ქალის შეყვარება.

ჯეპი. ისეც მტკნარი სისულელეა.

ალჯარნონი. შენ ის მიიხარი, რა ვუყოთ შენს ძმას, უწეო ერნესტს?

ჯეპი. ამ კვირის მიწურულს უნდა მოვიცილო თავიდან. ხმას გავაფრცლებ, თითქოს პარიზში დამბლა დეცა და გარდაიცვალა. ამ ვადამუფობით ბევრი კვდება მოულოდნელად, ასე არ არის?

ალჯარნონი. მაგრამ იგი ხომ მემკვიდრეობითაა, ჩემო კარგო, თაობიდან თაობაზე გადადის. უმჯობესია სხვა რამე მოიგონო, თუნდაც ის, რომ გაცივდა და მოკვდა.

ჯეპი. დარწმუნებული ხარ, რომ ეს არაა მემკვიდრეობითი?

ალჯარნონი. რა თქმა უნდა, არაა.

ჯეპი. მაშ კარგი, ჩემმა საბრალო ძმამ, ერნესტმა მოულოდნელად სული განუტევა პარიზში ძლიერი გაციების შედეგად. მე მგონი ამ გზით მოვიშორებ მას თავიდან.

ალჯარნონი. მახსოვს, შენ შეუბნებოდი, რომ მისს კარდუთ კარგი თვალით უყურებდა ჩემს საბრალო ძმასო, როგორ გადაიტანს ერნესტის დაკარგვას?

ჯეპი. ოჰ, ეს არაფერია. სესილი ხომ სულელი, რომანტიული არსება არაა. ამაში დარწმუნებული ვარ. მას დიდებული მადა აქვს, ხშირი სიერნობა უყვარს და თქიმის არავითარ ურადლებას არ აქცევს გაკვირებებს.

ალჯარნონი. არ იქნებოდა ურიგო გაცნობა.

ჯეპი. ტოლი ნახე, კოკი გააგორე. იგი პირმშვენიერი გოგონაა, მხოლოდ 18 წლისაა.

ალჯარნონი. გვენდელენისათვის ხომ არ გითქვამს ჭეკ, 18 წლის ასეთი პირმშვენიერი აღსაზრდელი რომ გყავს?

ჯეპი. არა, რა საჭირო იყო ამისი წამოღობვა. სესილი და გვენდელენი დიდი მეგობრები გახდებიან, გული ასე მითქვამს, თუ გასურს სანაძლო დავდეთ: მათი შეხვედრიდან ნახევარი საათი არც კი იქნება გასული, რომ ისინი „დაიკოს“ დაუძახებენ ერთმანეთს.

ალჯარნონი. ქალები ასე მას შემდეგ მიმართავენ ერთმანეთს, როცა სხვა სიტუაციებით მოიჭერებენ გულს. ახლა კი, დროა, ჩავიცვათ, თუ გვსურს, რომ ვილისთან უბე სუფრას მოვუსწროთ. იცო, უკვე შვიდი სრულდება.

ჯეპი. (გაბრაზებით) ოჰ, მუდამ შვიდი როგორ სრულდება?

ალჯარნონი. ოო, როგორ მშობა, რომ იცოდ! **ჯეპი.** ერთი გამაგებინე, ყოველთვის როგორ გშობა!

ალჯარნონი. რა გავაკეთოთ ნასადილევს? თეატრში ხომ არ წვიდეთ?

ჯეპი. მოსმენა არ შემიძლია.

ალჯარნონი. მაშინ კლუბში გავისერნოთ.

ჯეპი. ლაპარაკი მეჩავრება.

ალჯარნონი. მაშინ ათზე, ემპირში.

ჯეპი. სისულელის ყურება არ შემიძლია.

ალჯარნონი. მაშ რა ვქნათ?

ჯეპი. არაფერი.

ალჯარნონი. არაფრის კეთება ძალზე ძნელი საქმეა, თუმცა მე საქმეს არ გაავრბივარ, როცა კი ის რაიმე მიზანს არ ისახავს. (შემოდის ლეინი)

ლეინი. მისს ფერფაქსი!

(გვენდელენი შემოდის. ლეინი გადის).

ალჯარნონი. გვენდელენ, როგორ, საიდან? **გვენდელენი.** ალჭი, თუ შეიძლება იქეთ-მიხებდე ცოტა ხნით. რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი მინდა ვუთხრა მისტერ უორზინგს.

ალჯარნონი. კი. მაგრამ მე შენ ამის ნებას არ უნდა გაძლედე.

გვენდელენი. ალჭი, შენ ცხოვრების მიმართ მუდამ ამორალობას ამუღავნებ, თუმცა არც ისე ხნიერი ხარ, რატომ იქცევი ასე? (ალჭერწინი ბუხართან მიდის).

ჯეპი. ჩემო საყვარელო!

გვენდელენი. ერნესტ, ჩვენ შესაძლებელია, ვერასოდეს დავქორწინდეთ. დედაჩემის სახის გამომეტყველება ამის სრულ გარანტიას გვაძლევს. დღეს ძალიან ცოტა მშობელი აქცევს უურადლებას თავისი შვილის ნათქვამს. ძველებური პატივისცემა ახალგაზრდობისადმი სწრაფად გადადის მოდიდან, მე უკვე 8 წლისამ



დავკარგე დედაჩემზე ყოველგვარი გავლენა, მაგრამ თუნდაც მან არ მოგვცეს ცოლ-ქმრობის უფლება და ერთხელ ან რამდენჯერმე სხვაზე გამათხოვოს, ვერავითარი ძალა ვერ ჩამოკლავს შენდამი მარად უტკნობ სიყვარულს!

ჯეინდელოანი. გვერდელსი უძვირფასესო!
ჯეინდელოანი. შენი რომანტიული წარმოშობის ამბავმა, რომელიც დედამ მომიტორო თავისებური კომენტარებით, თითქოს რაღაც ჩამწვევითა გულში. შენი სახელი ბევრად უფრო ძვირფასი ვახლა ჩემთვის, შენი უბრალოება კი სრულიად მიუწვედომელი. შენი სახლის მისამართი ოლბენიში მაქვს, ახლა მითხარი სოფლის მისამართი...

ჯეინდელოანი. პართონდღობი ვულტონის მამული. (ალყერონის ყურადღებით ისმენს მათ საუბარს, ილიმება და იწერს მისამართს მანქეტზე, შემდეგ კი იღებს მატარებლის მოძრაობის გრაფიკს).

ჯეინდელოანი. იქ ალბათ ფოსტა კარგად მუშაობს, არა? შეიძლება რაიმე სასწრაფო საქმე დამირჩეს. ეს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ. მე შენ ყოველდღიურად დავიკავშირდები.

ჯეინდელოანი. ჩემო ღვთაებო!
ჯეინდელოანი. ქალაქში რამდენ ხანს დარჩები?

ჯეინდელოანი. ორშაბათამდე.
ჯეინდელოანი. კარგი, ალჯი, შემობრუნდი.
ალჯარნონი. გამდლობ, უკვე შემობრუნებული ვარ.

ჯეინდელოანი. ზარიც შეიძლება დარეკო.
ჯეინდელოანი. ნებას მომცემ ეტლამდე ჩამოვაცილო ხაყვარელო?

ჯეინდელოანი. რახაკირველია.
ჯეინდელოანი. (მიმართავს ახლად შემოსულ ლეინს): მის ფერფაქს მე გავაცილებ!

ლეინი. კეთილი, სერ.
(ჯეი და გვერდელნი გადიან — ლეინი ალჯერონის რამდენიმე წერილს აწვდის ლანგრიტს, როგორც ჩანს, ესენი ანგარიშგებია, ვინაიდან ალჯერონი კონკრეტებს დახედავს თუ არა, ნაყუწებად აქცევს).

ალჯარნონი. ერთი ჭიკა ხერგის, ლეინ.
ლეინი. ახლავე, სერ.
ალჯარნონი. ხვალ, ლეინ, ბანბერისტობის დღე მაქვს, მივემგზავრები.

ლეინი. ვახაგებია, სერ.
ალჯარნონი. ალბათ ორშაბათამდე გერდვბრუნდები, ჩაალაგე ჩემი ტანისამოსი, სმოკინგი და სხვა დანარჩენი, რაც ბანბერისთან წასახველდაა საქირი.

ლეინი. კეთილი, სერ. (აწოდებს ხერგს).
ალჯარნონი. ვიმედოვნებ, რომ ხვალ მშვენიერი ამინდი დადგება.

ლეინი. ასე არასოდეს არაა, სერ.
ალჯარნონი. ნამდვილი პესიმისტი ხარ, ლეინ.

ლეინი. მთელი სულითა და გულით ვცდილობ ასე იყოს, სერ.

(შემოდის ჯეი. ლეონი გადის)
ჯეინდელოანი. აი, გონიერი, ინტელექტუალური ქალიშვილი, ერთადერთი ჩემს ცხოვრებაში, ვინაც ვეტყვი (ალჯერონი თავშეუკავებლად ხარხარებს). საინტერესოა, რა გიხარია ასე ძალიან?

ალჯარნონი. ოჰ, არაფერი, ისე, საწყალი ბანბერი გამახსენდა.
ჯეინდელოანი. ცოტა ფრთხილად თუ არ იქნები, ერთ მშვენიერ დღეს შენი მეგობარი ბანბერი რაღაცას შეგამთხვევს.

ალჯარნონი. რასა ბრძანებ, ფათერაკი მიყვარს, ჭკუას ვკარგავ, ერთადერთი რამაა, რაც მოკლებულია სერიოზულობას.

ჯეინდელოანი. სისულელეებს რომე, ალჯი, სულ მუდამ სისულელე როგორ უნდა ილაპარაკო?
ალჯარნონი. დღეს ვინ ნახე ჭკვიანი?

(ჯეი აღშფოთებული შესტკერის მას და ტოვებს ოთახს, ალჯერონი სიგარეტს უქიდებს, მანქეტზე მისამართს კითხულობს და ილიმება).

პირველი მოქმედების დასასრული

მეორე მოქმედება

(სცენა წარმოადგენს მემამულის სახლს, მონახს ნაცრისფერი ქვის კიბე. სახლის წინ ხშირი ვარდების ბაღია.)

ივლისის თვეა. ჭილის სკამები და წიგნებით სავსე მაგიდა ურთხმელის ჩრდილში დგას. მისს პრიზმი მაგიდასთან ზის, ხოლო სესილი მოშორებით ყვავილებს რწყავს).

მისს პრიზმი (ცხახის). სესილი, სესილი! განახეთი უტილიტალური საქმე, როგორც უკვილებს მორწყვაა, უფრო მოუღტონს არ შეეფერება, ვიდრე თქვენ? მით უმეტეს ახლა, როცა ინტელექტური სიამოვნება მოგვლით. გერმანული უნის გრამატიკის სახელმძღვანელო მაგიდაზეა, XV გვერდი ვადაშაღეთ, თუ შეიძლება, განვლილი მასალა გავიმეოროთ.

სესილი. (ნელი ნაბიჯით უახლოვდება). არ მოწონს ეს გერმანული, საზიზღარი უპერსპექტივო ენაა. ნამდვილად ვიცი, გერმანულის ყოველი გაკეთილის შემდეგ საშინლად გამოვიყურები.

მისს პრიზმი. ჩემო გოგონა, ხომ იცით, როგორ აინტერესებს თქვენს მეურვეს, ვანათლებული ძალი რომ გამოხვიდეთ, ეს განსაკუთრებით გერმანულს შეეხება. გუშინაც ქალაქს რომ მიემგზავრებოდა, განსაკუთრებით აღნიშნა გერმანული. ყოველთვის ასეა, როცა კი ქალაქს მიდის ხოლმე.

სესილი. ძვირფასი ძია ჯეი ისეთი სერი-

ოწულებია ზოგჯერ ზედმეტად სერიოზულიც და მგონია უქეიფოდ არის თქო.

მისს პრინციში. (წამოდგება). თქვენი მეურვე სახსებთი განმრთელი კაცია. მისი სიღინჯე და დარბახსლობა მით უფრო მოსაწონია, რომ ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა. მართალი გითხრათ, ისეთ არავის ვიცნობ, ვისაც ასე უკონდეს მომადლებული მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის გრძნობა.

სასილი. იქნებ ამიტომაცაა, რომ ცოტათი მოიწყენს ხოლმე, როცა ჩვენ სამნი ვრჩებით.

მისს პრინციში. სესილი! მე თქვენ პირდაპირ მაოცებთ. მისტერ უორზინგს ბევრი გაკვირვება შეეხედრია ცხოვრებაში. ამდენად ზედმეტი მზიარულება, უაზრო დაზღანდარობა და უბაზმი საქციელი როდი შეეფერება მას. თქვენ უნდა გახსოვდეთ მისი მულდები საწუხარ-საწარუნავი, მისი ბედუქულობა რომი მძა.

სასილი. ნეტავი ძია ჯიკი იმ ბედუქულმართ ახალგაზრდას ზოგჯერ აქ ჩამოსვლის ნებასაც მისცემდეს. მაშინ შეიძლებაოდა მცირე გავლენა მაინც მოგვეხდინა მასზე, მისს პრინციში, ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ თქვენ შეგიძლიათ ამ საქმის მოგვარება; თქვენ იცით გერმანული, გეოლოგია და ეს კი უთუოდ ახლანს გავლენას ადამიანზე.

(სესილი თავის დლიურში რალაცას ინიშნავს).

მისს პრინციში. (თავს აქნევს). არა მგონია, შევძლო მისი აგეროგად სუსტი და უნებისყოფო ხსიათის შეცვლა როგორც ამას მისი ღვიძლი მძა აღნიშნავს, ალბათ არც მოვიკიდებ ხელს მაგ საქმეს. საზოგადოდ, არა მწამს დღევანდელი მანია ცუდი ადამიანის ერობაშად მორჩულებისა. რაც დათესა, დაე, იგივე მოიშკას. დახურეთ ეგ თქვენი დლიური. ვერ გამოგა რისთვის გვირდებათ.

სასილი. იმისათვის მობრძნობ, რომ ჩემი ცხოვრების მომხილავ მაღლუმლოებათა ჩანჩქერში აღმოვჩნდნე, როცა კი მომხსურვება, და თუკი აღარ ჩავიწერ, ყველაფერი სულ მალე დამავიწყდება.

მისს პრინციში. მეხსიერება, ჩემო კარგო, ხომ იგივე დლიური, რომელიც ჩვენს განკარგულეებაშია მუდამ.

სასილი. ეს კი, მაგრამ მეხსიერება ჩემულებრივად აღნუსხავს ისეთ მოვლენებს, რაც სინამდვილეში არ მომხდარა და არც შეიძლებაოდა მომხდარიყო. მე მჭერა, სწორედ მეხსიერების დამსახურებაა ის, რომ სამტომიან რომანებს გვიგზავნიან მიუღიღან.

მისს პრინციში. ასე ხელწამოსაკრავად რად ახსენებთ სამტომიან რომანს, სესილი? ერთი ასეთი რომანი ხომ მეც დავწერე ახალგაზრდაობაში.

სასილი. მართლა, მისს პრინციში, რა ჭკვიანი ბრძანდებით! იმედი მაქვს, რომ ფინალი ბედნიერი არ იქნებოდა, საერთოდ არ მიყვარს

ასეთი რომანები, სედიან გუნებაზე მაყუებენ.

მისს პრინციში. კარგებს ბედნიერებას მაგნიჭე ბოლოს, ხოლო ცუდებს უბედურებას, სწორედ ამას ეწოდება ბელეტრისტიკა.

სასილი. ალბათ ასეა, მაგრამ მაინც უსამართლოდ მოქცეულხართ. არ გამოქვეყნებულა თქვენი რომანი?

მისს პრინციში. არა, საუბედუროდ ხელნაწერი დავკარგე (სესილი წამოიწეეს), უფრო სწორად, სადაც დამჩა. ჩემო გოგონა, შეუდრეთ საქმეს. ტუქულებრალიდ ვკარგავთ დროს.

სასილი. (ილიმება). აბა გაიხედეთ ბაღისაკენ, დოქტორი ჩეზუბლიც მოდის.

მისს პრინციში (დგება შესაგებებლად) რა კარგია, რომ მოხვედით, დოქტორ ჩეზუბლი! (შეუდრეთ ღვთისმსახური ჩეზუბლი)

ჩეზუბლი. როგორ გიციფხოთ ამ დილით მისს პრინციში, ხომ კარგად ბრძანდებით?

სასილი. ეს-ესაა მისს პრინციში ცოტა თავის ტკივილს უჩიოდა, კარგი იქნება, თუ თქვენთან ერთად ცოტა ხნით პარკში გაისიერინებს, დოქტორ ჩეზუბლი.

მისს პრინციში. სესილი! ამის მსგავსი არაფერი მითქვამს, თუ დამიჭერებთ.

სასილი. არა, ძვირფასო, მისს პრინციში, ეს მეც ვიცი, მაგრამ ინსტიქტურად ვიგრძენი, რომ თავი გეტკიფებოდათ. სწორედ ამანვე ვფირობდი და არა ჩემს გერმანულის გაკეთილზე, როდესაც რეტორი მობრძანდა.

ჩეზუბლი. ვიმედოვნებ, სესილი, რომ უუარადლებო არავის მიმართ არ იქნებით.

სასილი. ვითუ სწორედ უუარადლებო ვიყო.

ჩეზუბლი. საოცარია, მე რომ იმდენად ბედნიერი ვიყო, მისს პრინციში მოწაფე მერქვას, მაშინ მის ბავთ დავეწეებოდი. (მისს პრინციში აღშფოთებით შესქეერის) მეტაფორულად მოგახსენებთ, ეს მეტაფორა ფუტკართანვე ვიცხებ, ჰმ — დაბ მისტერ უორზინგს ჯერ ალბათ არ დაბრუნებულა ქალაქიდან არა?

მისს პრინციში. ოთხშაბათ ნაშუადღევამდე არც ველოდებით.

ჩეზუბლი. აა, დიახ, გასაგებია, მას ხომ ყოველთვის ღონიერში ურჩევნია კვირა დღის გატარება, იგი იმით რიბვს როდი ეუთვნის, რომელთა ერთადერთი მიზანი გართობაა. სწორედ რომ არა ჰგავს თავის ძმას. ახლა კი მეტს აღარ მოვაწყენ თავს ეგერიასა და მის მოწაფეს.

მისს პრინციში. ეგერა? მე ხომ ლეციტია მქვია.

ჩეზუბლი. (თავს უკრავს) ეს მხოლოდ კლასიკური ილუზია, წარმართული ავტორებისგან რომ მომდინარეობს. საღამოს აუცილებლად გნახავთ ეკლესიაში.

მისს პრინციში. ვიმედოვნებ, ძვირფასო დოქტორ, რომ ჩვენ მაინც გავისიერინებთ ერთად:



ბოლოს და ბოლოს თავიც ამტკიცდა და ესეც რომ არა, ვახერხება მაინც კარგი იქნებოდა.

ჩუპჩუბლი. სიამოვნებით, მისს პრიზმ. სიამოვნებით, შეიძლება სკოლაზე გავისერნოთ და დავბრუნდეთ.

მისს პრიზმი. შესანიშნავი იქნება. სესილი, ჩემი არყოფნის დროს პოლიტეკონომია წაიკითხეთ. ქვეთავი: რუბის დაცემის შესახებ შეიძლება გამოტოვოთ. ეს მეტად სენსაციური საქითხია. ზოგჯერ ფინანსურ პრობლემებსაც კი ახასიათებთ მელოდრამატულობა (მიდის ბაღში დოქტორ ჩუბუბლის თანხლებით).

სესილი. (წიგნებს იღებს და რიგრიგობით ყრის მაგიდაზე). წყუღობაც იყოს პოლიტეკონომია! გეოგრაფია! წყუღობაც იყოს ეს საზოგადოებრივი გერმანული!

(შემოდის მერიმერი ბარათით სინზე)
მერიმერი. მისტერ ერნესტ უორზინგი! ესეც სადგურიდან მოვიდა, ბარგიც თან მოიტანა:

სესილი. (ბარათს იღებს და კითხულობს). „მისტერ ერნესტ უორზინგი ბ-4 ოლბერი დასაჯ“. ძია ჭეკის ძმა! არ უთხარი, რომ მისტერ უორზინგი ქალაქშია?

მერიმერი. დიხ, ვუთხარი, მას ძალიან ეწყინა; ისიც ვუთხარი, რომ თქვენ და მისს პრიზმი ბაღში ბრძანდებოდით. მაშინ ბრძანა, რომ პირადად თქვენთან სურდა ცოტა ხნით საუბარი.

სესილი. სთხოვეთ მისტერ ერნესტ უორზინგს. შენ კი უმჯობესია სახლის მეურვეს უთხრა, ოთახი მოუშადას.

მერიმერი. გასაგებია მისს (მერიმერი ვაღის)

სესილი. დღემდე არცერთ თავქარიანს არ შევხვედრივარ. ცოტა არ იყოს, მეშინია კიდევ. ერთიც ვნახოთ და ისეთივე აღმოჩნდეს როგორც სხვები.

(შემოდის ალჯერნონი კეთილი ღიმილით)
...აკი ვამბობდი!

ალჯერნონი. (ქუღს იხდის). თქვენ, თუ არ ცდები, ჩემი პატარა ბიძაშვილი, სესილი უნდა ბრძანდებოდეთ.

სესილი. თქვენ ცდებით, სულაც არა ვარ პატარა. სიმართლე თუ გნებავთ მაღალიც კი ვარ ჩემს ასაკზე შედარებით. (ალჯერნონი გაოცებულია) ის კია, რომ თქვენი ბიძაშვილი სესილი ვახლავართ. თქვენ კი როგორც ბარათი გვატყობინებს ძია ჭეკის ძმა ბრძანდებით, ჩემი ბიძაშვილი ერნესტი, ჩემი უწუნეო ბიძაშვილი ერნესტი.

ალჯერნონი. ოჰ, რატომ მიწოდებთ უწუნეს, ჩემო ბიძაშვილო. თქვენ ცდებით მე სულაც არა ვარ ასეთი.

სესილი. თუ ეს ასე არაა, მაშინ გამოდის, რომ ყველა მოგვატყუებ და თავგადასავალიც. მე მჭერა, რომ თქვენ ორმავე ცხოვრებას

არ ეწევით. თავი ქარაფშუტულად არ მოგვაქვთ და სინამდვილეში დარბაისელი ბრძანდებით. ეს ხომ ფარისველია იქნებოდა.

ალჯერნონი (გაოცებული შეპყურებს სესილის) მე, რასაკვირველია, არ უარყუო, რომ ოღნავ ვანუხეხლად ვიქცეოდი.

სესილი. ეგ კი მომწონს
ალჯერნონი. რადგან ამაზე ჩამოვარდა სიტყვა, ყოველთვის სწორ გზაზე არ მივლია, რაც მართალია, მართალია.

სესილი. არა მგონია, რომ ეს თქვენთვის საამაყო იყოს. თუმცა ყოველთვის ეს გასიამოვნებათ აალებთ, დარწმუნებული ვარ.

ალჯერნონი. წარმოიდგინეთ, თქვენთან ერთად აქ ყოფნა გაცილებით მეტ სიამოვნებას მგვრის.

სესილი. ვერ გამიგია, როგორ აღმოჩნდით აქ. ჩემთან ძია ჭეკა ორშაბათ ნაშუადღევამდე არ აპირებს ჩამოსვლას.

ალჯერნონი. ძალიან საწყენია, მე ორშაბათ დღით უნდა გავემგზავრო, პირველივე მატარებლით, რაღაც მნიშვნელოვანი საქმე მაქვს და ძალიან მინდა... თავი ავარიდო.

სესილი. ვანა ლონდონში რომ დარჩენილიყავით, ვერ აარილებდით, თავს?

ალჯერნონი. არა, შეხვედრა ლონდონშია დანიშნული.

სესილი. მე მესმის, რა მნიშვნელობაც აქვს საქმიანი პირობის დარღვევას, თუკი ადამიანს სურს შეინარჩუნოს ცხოვრების სისასხისა და მშვენიერების გრძობა, მაგრამ გირჩევთ დაელოდოთ ძია ჭეკის ჩამოსვლას. მე ვიცი, მას სურს ემიგრაციაზე მოგელაპარაკოთ.

ალჯერნონი. რა, რა თქვით?

სესილი. ემიგრაციაზე მოგელაპარაკოთ — თქვენთვის სამგზავრო ტანისამოსის შექმნასაც აპირებდა.

ალჯერნონი. მე არასოდეს ვანდობ, ჭეკს ჩემი კოსტუმის ყიდვას, მაღსტუხის არჩევის გემოვნებაც კი არა აქვს.

სესილი. არა მგონია, მაღსტუხი დაგვირდეთ. იგი ავსტრალიაში ვაგზავნი.

ალჯერნონი. უწინამც მოკვდები! ავსტრალიაში რა მინდა?

სესილი. ოთხშაბათ საღამოს სადილზე ძია ჩემმა თქვა, რომ თქვენ უნდა აირჩიოთ სააქაო, საიქიო ან ავსტრალია.

ალჯერნონი. რაკი ეგრება, ცნობები, რომლებიც ავსტრალიისა და საიქიოს შესახებ მივიღე. კარგს არაფერს მიქადის. მე სააქაოს არ ვწუნობ და აქ ვრჩები, ჩემო ბიძაშვილო სესილი.

სესილი. ვთქვით, ასეა, მაგრამ სააქაო ხომ არა გწუნობთ, თქვენ ამაზე რას იტყვი?

ალჯერნონი. ვფიქრობ, რომ არ გამწირავთ, ამიტომაც მაქვს თქვენი იმედი, მწამს, რომ გარდაქმნით. შეიძლება ეს თქვენს მოწოდებად



ბოლოს და ბოლოს თავიც ამტივდა და ესეც რომ არა, გასერიდება მაინც კარგი იქნებოდა.

ჩაქუშბლი. სიამოვნებით, მისს პრიზმ. სიამოვნებით, შეიძლება სკოლაშივე გავისერნოთ და დავბრუნდეთ.

მისს პრიზმი. შეხანიშნავი იქნება. სესილი, ჩემი არყოფნის დროს პოლიტეკონომია წაითხებოდა. ქვეთავი: რუპიის დაცემის შესახებ შეიძლება გამოტოვოთ. ეს მეტად სენსაციური საკითხია. ზოგჯერ ფინანსურ პრობლემებსაც კი ახასიათებთ მელოდრამატულობა (მიღის ბლემი დოქტორ ჩეხუბლის თანხლებით).

სესილი. (წიგნებს იღებს და რიგრიგობით ყრის მაგიდაზე). წყუელშიც იყოს პოლიტეკონომია! გეოგრაფია! წყუელშიც იყოს ეს საზოგადოებრივი გერმანული!

(შემოდის მერიმერი ბარათით სინზე)
მერიმერი. მისტერ ერნესტ უორზინგი! ესეხა სადგურიდან მოვიდა, ბარგიც თან მოიტანა:

სესილი. (ბარათს იღებს და კითხულობს). „მისტერ ერნესტ უორზინგი ბ-4 ოლბერი დასავ“. ძია ჭეკის ძმა! არ უთხარი, რომ მისტერ უორზინგი ქალაქშია?

მერიმერი. დიახ, ვუთხარი, მას ძალიან ეწყინა; ისიც ვუთხარი, რომ თქვენ და მისს პრიზმი ბაღში ბრძანდებოდით. მაშინ ბრძანა, რომ პირადად თქვენთან სურდა ცოტა ხნით საუბარი.

სესილი. სთხოვეთ მისტერ ერნესტ უორზინგს. შენ კი უმჯობესია სახლის შერევის უთხრა, ოთახი მოუშალოს.

მერიმერი. გასაგებია მისს (მერიმერი გადის)

სესილი. დღემდე არცერთ თავქარანს არ შეგხვედრივარ. ცოტა არ იყოს, შეშინია კიდევ. ერთიც ვნახოთ და ისეთივე აღმოჩნდეს როგორც სხვები.

(შემოდის ალჯარნონი კეთილი ღიმილით)
...აკი ვამბობდი!

ალჯარნონი. (ქუღს იხდის). თქვენ, თუ არ ვცდები, ჩემი პატარა ბიძაშვილი, სესილი უნდა ბრძანდებოდეთ.

სესილი. თქვენ ცდებით, სულაც არა ვარ პატარა. სიმართლე თუ გნებავთ მაღალიც კი ვარ ჩემს ასაკთან შედარებით. (ალჯარნონი გაეცეხება) ის კია, რომ თქვენს ბიძაშვილი სესილი ვახლავართ. თქვენ კი როგორც ბარათი გვატყობინებს ძია ჭეკის ძმა ბრძანდებით, ჩემი ბიძაშვილი ერნესტი, ჩემი უწუნო ბიძაშვილი ერნესტი.

ალჯარნონი. ოჰ, რატომ მიწოდებთ უწუნოს, ჩემო ბიძაშვილო. თქვენ ცდებით მე სულაც არა ვარ ასეთი.

სესილი. თუ ეს ასე არაა, მაშინ გამოდის, რომ ყველა მოგვატყუებ და თავგადასვლიანი. მე მჭერა, რომ თქვენ ორმავე ცხოვრებას

არ ეწვივით. თავი ქარაუშუტულად არ მოგაქვთ და სინამდვილეში დარბაისელი ბრძანდებით.

ეს ხომ ფარისევლობა იქნებოდა.

ალჯარნონი (გაოცებული შეკუყურებს სესილის) მე, რასაკვირველია, არ უარვყოფ, რომ ოღნავ ვანუხეხლად ვიქცეოდი.

სესილი. ეგ კი მომწონს

ალჯარნონი. რადან ამაზე ჩამოვარდა სიტყვა, ყოველთვის სწორ გზაზე არ მივლია, რაც მართალია, მართალია.

სესილი. არა მგონია, რომ ეს თქვენითვის საამაყო იყოს. თუმცა ყოველივე ეს გვიამოვნებდათ ალბათ, დარწმუნებული ვარ.

ალჯარნონი. წარმოიდგინეთ, თქვენთან ერთად აქ ყოფნა გაცილებით მეტ სიამოვნებას მგვრის.

სესილი. ვერ გამიგია, როგორ აღმოჩნდით აქ. ჩემთან ძია ჭეკი ორშაბათ ნაშუადღევამდე არ აპირებს ჩამოსვლას.

ალჯარნონი. ძალიან საწყენია, მე ორშაბათ დღით უნდა გავემგზავრო, პირველივე მატარებლით, რაღაც მნიშვნელოვანი საქმე მაქვს და ძალიან მინდა... თავი ავარიდო.

სესილი. ვანა ლონდონში რომ დარჩენილიყავით, ვერ აპირებდით, თავს?

ალჯარნონი. არა, შეხვედრა ლონდონშია დანიშნული.

სესილი. მე მესმის, რა მნიშვნელობაც აქვს საქმიანი პირობის დარღვევას, თუკი ადამიანს სურს შეინარჩუნოს ცხოვრების სისასისა და მშვენიერების გრძნობა, მაგრამ გირჩევთ დაველოდოთ ძია ჭეკის ჩამოსვლას. მე ვიცი, მას სურს ემიგრაციაზე მოგელაპარაკოთ.

ალჯარნონი. რა, რა თქვით?

სესილი. ემიგრაციაზე მოგელაპარაკოთ — თქვენთვის სამგზავრო ტანისამოსის შეძენასაც აპირებდა.

ალჯარნონი. მე არასოდეს ვანდობ, ჭეკს ჩემი კოსტუმის ყიდვას, მაღსტუხის არჩევის გემოვნებაც კი არა აქვს.

სესილი. არა მგონია, მაღსტუხი დაგპირდეთ. იგი ავსტრალიაში გაგზავნილი.

ალჯარნონი. უწინამც მოკვდებო! ავსტრალიაში რა მინდა?

სესილი. ოთშშაბათ საღამოს სადილზე ძია ჭეკმა თქვა, რომ თქვენ უნდა აირჩიოთ სააქაო, საიქიო ან ავსტრალია.

ალჯარნონი. რაკი ეგრეა, ცნობები, რომლებიც ავსტრალიისა და საიქიოს შესახებ მივიღე. კარგს არაფერს მიქადის. მე სააქაოს არ ვწუნობ და აქ ვრჩები, ჩემო ბიძაშვილო სესილი.

სესილი. ვთქვით, ასეა, მაგრამ სააქაო ხომ არა გწუნობთ, თქვენ ამაზე რას იტყვიან?

ალჯარნონი. ვფიქრობ, რომ არ გამწირავთ, ამიტომაც მაქვს თქვენი იმედი, მწამს, რომ გარდაქმნით. შეიძლება ეს თქვენს მოწოდებად

გახადოთ, თავისთავად ცხადია, თუკი თქვენ გაქვთ ამისი სურვილი, სესილი.

სესილი. სამწუხაროდ დღეს ვერ გამოვხაზავ ალბათ საამისოდ დროს.

ალჯარნონი. გნებავთ, მე თვითონ გამოვსწორადები?

სესილი. ეს უკვე დონ კიხოტურ ოცნებად მიმაჩნია, მაგრამ სცადეთ ცდა ზედის მონახევრება.

ალჯარნონი. ვცდი, აი, უკვე ვგრძნობ, რომ უწყუესი გავხდები.

სესილი. მე კი ვფიქრობ, რომ უარესი.

ალჯარნონი. ეს იმიტომ, რომ მშვიერი ვარ.

სესილი. ღმერთო ჩემო! აუცილებლად უნდა გამოთვალისწინებია, ეს როგორ ვერ მოვიფიქრე ამდენ ხანს! როდესაც ადამიანი სრულიად ახალი ცხოვრების დაწყებას აპირებს, უპირველეს ყოვლისა, მას ყუათიანი საკვები არ უნდა მოაკლდეს, შინ შემობრძანდით.

ალჯარნონი. გმადლობთ, თუ შეიძლება, ერთი ყვავილი მიბოძეთ ღილაკილოში დასამაგრებლად, თორემ ასე ჩემთვის სადილს გემო დაეკარგება.

სესილი. მარშალ ნიელი? (იღებს მაკრატელს)

ალჯარნონი. არა, ღია წითელი ფერის ვარდი მირჩევნია.

სესილი. რატომ მაინცადამაინც ეს ფერი მოგწონთ?

(ყვავილს მაკრატლით ჭრის)

ალჯარნონი. იმიტომ, რომ თქვენც ასეთვე ფერი გადევთ, სესილი.

სესილი. ასეთი ლაპარაკი არ გეკადრებათ. მისს პრიზმი არასოდეს შეუბნება ასეთ რამეებს.

ალჯარნონი. როგორც ირკვევა, მისს პრიზმი ბევრი დედაბერი ყოფილა. (სესილი ვარდს ალჯარნონის ღილაკილოში უმაგრებს). თქვენა ხართ ყველაზე უფრო მომზიბველი არსება, ვინც კი ოდესმე მინახავს.

სესილი. მისს პრიზმი ამბობს, რომ ყოველი ღამაში სახე ნამდვილი მახეაო.

ალჯარნონი. დიახ, მახეა, რომელშიც ყოველი გონიერი მამაკაცი ინატრებდა ვაზმას.

სესილი. ოჰ, მე კი მაინც არ ვინატრებდი ხალად მოაზროვნე მამაკაცის დაქერას, რა თქმაზე უნდა ვესაუბრო მას? (ისინი შინ შედიან, მისს პრიზმი და დოქტორი ჩეზუბლი ბრუნდებიან).

მისს პრიზმი. ერთობ განდევნილ ცხოვრებას ეწვევით, ძვირფასო დოქტორ ჩეზუბლი, დროა დაქორწინდეთ. მიწანატროპიას კიდევ გავიგებ. მაგრამ ქალოთროპიისა სულ აღარაფერი მესმის.

ჩეზუბლი. (შეკრთება) მერწმუნეთ, არ ვი-მსახვრებ ასეთ ნეოლოგიკურს, ადრეული ქრისტიანობის როგორც თეორია, ისე პრაქტიკა კრძალავდა ცოლ-ქმრობას.

მისს პრიზმი. (დამრიგებლური კოლოფი) ტომაც შობდა, რომ ადრეულმა ქრისტიანობამ ჩვენამდე ვერ მოაღწია და მე რატომღაც გგონია, ძვირფასო დოქტორო, ვინც დაუნებოთ უარს ამბობს ცოლის შერთვაზე, ცდუნების საგანი ხდება, მამაკაცები უფრო ყურადღებით უნდა იქცოდნენ. სწორედ ეს ქორწინებაა, გზას რომ აცდენს სუსტი ნებისყოფის ადამიანს.

ჩეზუბლი. კი მაგრამ ცოლიანი მამაკაცი ხომ ისეთივე მიშვიდელია, როგორც უცოლო?

მისს პრიზმი. არც ერთი ცოლიანი მამაკაცი არ გახლავთ მიშვიდელი, იგი თავის ცოლს თუ მოსწონს მხოლოდ.

ჩეზუბლი. და ხშირად, როგორც შეუბნებიათ, ცოლიც გულს იცრუებს ქმარზე.

მისს პრიზმი. ეს კი ქალის ინტელექტუალურ დონეზეა დამოკიდებული. მოწიფული ასაკი ყოველთვის საიმედოა. ამ ასაკის ქალი არასოდეს გადალახებთ. ახალგაზრდა ქალი, ბალში თუ გადავიხედავთ, მკვახე ხილია. ჩემი მეტაფორაც ხეხილს, დავესესხე; სესილი სადღაა?

ჩეზუბლი. სკოლამდე ხომ არ გამოგვყვა ნეტავი?

(ბალის უკანა მხრიდან ნელი ნაბიჯით მოემართება ჩემი; იგი ძაძებითაა შემოსილი, ქუდზე კრების ლენტო აქვს, ხელებზე შავი ხელთათმანი).

მისს პრიზმი. მისტერ უორზინგი!

ჩეზუბლი. მისტერ უორზინგი!

მისს პრიზმი. ეს ხომ ნამდვილი სიურპრიზია, ჩვენ ორნაშათ ნაშუადღევამდე არ მოგვლოდით.

ჯეკი. (ხელს ართმევს მისს პრიზმს ტრაგიკული გამოვლენებით) ადრე დავბრუნდი, ვიდრე მოვლოდი; დოქტორო ჩეზუბლი, ხომ კარგად ბრძანდებით?

ჩეზუბლი. ძვირფასო მისტერ უორზინგი, იმედი მაქვს, ეს ძაძა რაიმე საინტელ უბედურებას არ მოასწავებს.

ჯეკი. ჩემი ძმა...

მისს პრიზმი. ახალი ვალი აიღო ან რაღაც ოინი მოაქყო.

ჩეზუბლი. კვლავ განცხრომით ცხოვრებას ეწევა?

ჯეკი. (თავს აქნევს). გარდაიცვალა.

ჩეზუბლი. თქვენი ძმა გარდაიცვალა, ერნესტი?

ჯეკი. ჰო, სული განუტევა.

მისს პრიზმი. ეს გაკვეთილი იქნება მისთვის, იმედი მაქვს, რომ სარგებლობას მოუტანს.

ჩეზუბლი. მისტერ უორზინგი, ღრმა თანაგრძნობას გიცხადებთ. მხოლოდ იმით შემიძლე დაიშვიდოთ თავი, რომ თქვენ მისთვის კეთილი და დიდხლოვანი ძმა იყავით.

ჯეკი. საბარალო ერნესტი ბევრს სცოლავ-



და, მაგრამ მისი სიკვდილი მაინც მეზვიით და-
შეცა თავს.

ჩიჭუაშვილი. მართლაც ასეა. თქვენს ხელში
დალია სული?

ჯამბი. არა, იგი საზღვარგარეთ გარდაიცვალა,
პარიზში. გუშინ მივიღე დეპეშა გრანდ-ოტელის
დირექტორისაგან.

ჩიჭუაშვილი. სიკვდილის მიზეზი ხომ არ იყო
თქმული?

ჯამბი. ძლიერი გაცივებით, როგორც სჩანს.
მისს პრიზმი. რასაც დასთეს, იმასვე მოიპ-
ო.

ჩიჭუაშვილი. (ხელს სწევს მალა): იყავით
უფრო მოწყალე, მისს პრიზმ! არც ერთი ჩენ-
განი არა ვართ უხინჯო, აი, თვითონ მეც ძა-
ლიან იოლად ვცივდები. ალბათ აქ მოხდება
დაკრძალვა?

ჯამბი. არა, როგორც ირკვევა თვითონ და-
უხარებია: პარიზში დამმარხეთო.

ჩიჭუაშვილი. პარიზში? (თავს აქნევს) ისევ
არასერიოზულობა! სიცოცხლის ბოლოს კიდე
ერთი უცნაურობის მოწმენი ვავხდით, თქვენ,
რა თქმა უნდა არ იქნებით წინააღმდეგი, თუ
ამ ოჯახური უბედურების ამბავს ჩემს საკვი-
რაო ქადაგებაში მოვიხსენიებ (ჩვეურობად
ართმევს ხელს). ჩემი ქადაგება უდაბნოში მივ-
ლენებული მანანის შესახებ, გამოადგება რო-
გორც საზეიმო სიტუაციაში, ასევე მწუხარების
უამსაც (ყველანი ოხრავენ) მე იგი წარმოვთქვი
მოსავლის აღების ზეიმზე, ნათლობაზე, კონ-
ფირმაციაზე, მწუხარების უამს და სხვადასხვა
დაღესწაულებზე. უკანასკნელად ტაძარში წა-
რმოვთქვი, მაღალ კლასებში უკმაყოფილების
თავიდან აცილების საზოგადოების სასარგებ-
ლოდ, ეპისკოპოსი, რომელიც წირვას ესწრე-
ბოდა. განციფრებული დარჩა ჩემი ზოგიერთი
ანალოგიით.

ჯამბი. აჰ, კინაღამ არ დამაიწყდა! მგონი
ნათლობაც ასხენეთ არა, დოქტორ ჩეზუბლ,
ალბათ იცით, როგორ უნდა მოინათლოს ადა-
მიანი, როგორც წესი და რიგია. (დოქტორი
ჩეზუბლი გაოცებით უცქერს ჯეკს) თქვენ თუ
არ ვიცდები, ხშირად გიხდებათ ნათვლა.

მისს პრიზმი. საწყუბაროდ ასეა, ესაა
ჩვენს მრევლში მღვდლის ერთ-ერთი ძირითა-
დი საქმე. მეც საკმაოდ ხშირად მისაუბრია
ოპარებთან ამ საკითხზე, მაგრამ მათ არ ესმით
მომპირების არსი.

ჩიჭუაშვილი. ვისი ბავშვის მონათულითა ხართ
დინტერესებული, მისტერ უორზინგ? თქვენი
ძმა, მგონი, უცოლო იყო არა?

ჯამბი. დიახ, უცოლო გახლდათ.

მისს პრიზმი. (დაუნდობლად) ვინც მხო-
ლოდ სიამოვნებისათვის ცხოვრობს, ასე ემარ-
თება ხლმე.

ჯამბი. მაგრამ აქ საქმე ბავშვს როდი ეხება,
ძვირფასო დოქტორო, მე საერთოდ ძალიან

მიყვარს ბავშვები, მაგრამ ახლა ბავშვი არაფერ
შუაშია. მინდა მე თვითონ მოვიინათლო, თუკი
გექნებათ დრო ამ საღამოს.

ჩიჭუაშვილი. კი მაგრამ თქვენ ხომ უკვე მო-
ნათლული ხართ, მისტერ უორზინგ?

ჯამბი. ყოველ შემთხვევაში, მე ამის მსგავ-
სი არაფერი მახსოვს.

ჩიჭუაშვილი. განა ექვი გაქვთ, რომ ეს ასე
არაა?

ჯამბი. უთუოდ გამოჩნდება ასეთი ექვი,
თქვენ ეს საქმე ძალიან ხომ არ შეგაწუხებთ,
ან იქნებ ცოტა არ იყოს, ასაკგადაცილებული
ვიყო...

ჩიჭუაშვილი. ეს არაფერია, საეკლესიო კა-
ნონი არ გვიკრძალავს მოზრდილთა წყლის
სკურენებას და თვით წყალში ამოვლებას.

ჯამბი. წყალში ამოვლებას?

ჩიჭუაშვილი. მაგას ნუ დარღობთ, სკურება
სავსებით საკმარისი იქნება. უფრო ზუსტად,
სასურველი. როგორ სწრაფად იცვლება აქაური
ამინდი, კეთილი, რომელ საათზე ისურვებდით
ცერემონიის შესრულებას?

ჯამბი. მე ასე, ხუთზე შემოძლია მოვიდე,
თუ თქვენ ეს დრო ხელს გაძლივთ.

ჩიჭუაშვილი. სავსებით, სავსებით! ამასთან
ერთად ზუსტად ამ დროს ორი ასეთივე ცერე-
მონია მაქვს შესასრულებელი; ორი ტუტუპი
მყავს მოსანათლავი თქვენი მამულის მკვობე-
ლი კოტეჯიდან. საწყალი მეურმე ჩენკისი,
თქვენ იცნობთ მას, კარგი, გამარჯ გულხია.

ჯამბი. მაინცდამაინც გულს არ შეხატება
ჩვილებთან ერთად მონათვლა. ეს ხომ ბავშვობა
იქნებოდა. მოდიეთ, ექვსის ნახევრამდე იყოს.

ჩიჭუაშვილი. სიამოვნებით (იღებს საათს) ახ-
ლა, ძვირფასო მისტერ უორზინგ, ნება მომე-
ცით მართლდ დაგტოვოთ კმეუნეთა სავანეში.
ჩემი რჩევა იქნება, ძალიან ნუ დაჩაგვრინებთ
თავს ნაღველს, ზოგჯერ ერთი შეხედვით რომ
მძიმე განსაყვლად გვეჩვენება ფარული კე-
თილია მხოლოდ.

მისს პრიზმი. მე ვიტყვით, ეს მეთისმეტად
ცხადი სიკეთეა.

(სახლიდან სესილი მოემართება)

სსილი. ძია ჯეკ! როგორ გამეზარდა, რომ
გხედავთ!.. მაგრამ ეს რა შესაზარი ტანისამო-
სი ჩავიცავამ! წადით და გამოიცვალეთ! თუ
ღმერთი გწამთ, სწრაფად!

მისს პრიზმი. სესილი!

ჩიჭუაშვილი. ჩემო გოგონა! ჩემო გოგონა!

(სესილი ჯეკს უახლოვდება, რომელიც ნაღ-
ვლიანად პკოცნის მას შუბლზე).

სსილი. რა მოხდა, ძია ჯეკ? გამზიარულ-
დით! თითქოს კბილი გტკიოდეთ. მე კი ისეთი
სიურპრიზი მოგომხადეთ, როგორ ფიქრობთ,
ვინაა ჩემს სახაილო ოთახში? თქვენი ძმა...
ჯამბი. ვინ?

სსსილი. თქვენი ძმა, ერნესტი. ნახევარი საათი იქნება, რაც ჩამოვიდა!

ჯეძი. რა სისულელეა! შე ხომ ძმა აღარა მყავს.

სსსილი. ოჰ, დღისი გულისაფხვის, ნუ ამბობთ ამას. მართალია წინათ ცუდად იქცეოდა, მაგრამ მაინც თქვენი ძმაა. არა მგონია ისეთი გულქვა გამოდგეთ, რომ ძმა არაფრად ჩააგდოთ. ახლავე მოვიყვან და თქვენც მას ხელს ჩამოართმევთ! ხომ ჩამოართმევთ ხელს, ძია ჩემს? (ისევ სახლისაკენ გარბის).

ჩაუშალი. რა სასიხარულო ახალი ამბავია! მისს პრინციში. ახლა, როცა შეფურცლდით მის დაქარგვას, მისი ასეთი ანაზღაურული დაბრუნება განსაკუთრებით სახიფათოა.

ჯეძი. ჩემი ძმა სასადილო ოთახშია? აღარ ვიცი, რას უნდა ნიშნავდეს ყოველივე. ეს ხომ მტკნარი სისულელეა (შემოდინ აღჭერონი და სესილი, იპინი ნელი ნაბაჯით უახლოვდებიან ქუჩს).

ჯეძი. ღმერთო მაღალო! (აღჭერონს ხელით ანიშნებს იქაურობას განმორდიო).

ალჯარნონი. ჩემო ძმაო ჯონ, შე ჩამოვედი ქალაქიდან, რათა ბოდიში მოვიხადო იმის გამო, რომ ამდენი წუხილი მოგაყენე და გითხრა, რომ სამომავლოდ ვაპირებ გაცილებით შვივად წარვშარიო ჩემი ცხოვრება.

(ქეი აღშფოთებით შეპყურებს მას და არ ატოვებს ხელს)

სსსილი. ძია ქეი, შე მჭერა, რომ თქვენს ძმას ხელის ჩამორთმევაზე უარს არ ეტყვიო.

ჯეძი. ვერავითარი ძალა ვერ მაიძულებს ჩამოვართვა მას ხელი. მისი აქ ჩამოსვლა კი აღმაშფოთებლად მიმაჩნია. თვითონაც შესანიშნავად იცის, რაც მალეუვებს.

სსსილი. ძია ქეი, გამოიჩინეთ დიდხლოვუნება, სიკეთის რაღაც მარცვალი ყველა ადამიანშია. ერნესტმა ეს-ესაა მომიხბრო მისი საბრალი, ავადმყოფი მეგობრის მისტერ ბანბერის ამბავი; თქვენი ძმა ასე ზშირად ნახულისხმოს ზოლმე თავის მეგობარს. ეს კი იმის ნიშანია, რომ მასში საღი მარცვალი დღევის ლონდონში დროსტარების სიამოვნებას, ავადმყოფის, სასთუმალთან ჭდომას ანაცვალებს.

ჯეძი. ჰო, გაიმბოთ ბანბერის ამბავი, გაიმბოთ უკვე არა?

სსსილი. დიახ, მან ყველაფერი მიაშბო იმ საწყალი კაცისა, მიხბრა რა უიმედო დღეშია მისი ჭანმრთელობა.

ჯეძი. ბანბერი! შე არ მივცემ ნებას, რომ მან ბანბერისა და სხვათა ამბით გაგაბრუოს; მეტისმეტია!

ალჯარნონი. ვაღიარებ, რომ ყოველმხრივ დამნაშავე ვარ, მაგრამ უნდა გამოვიტყუდეთ, ჩემი ძმის, ჯონის ასეთ გულცივ დახვედრას მივნივ არ მოველოდი. პირიქით, მეგონა, გუ-

ლითადად შემხვებოდა, მითუმეტეს რომ შე მე პირველად ვარ.

სსსილი. ძია ქეი, თუკი ერნესტს ახლავე არ ჩამოართმევთ ხელს, ამას არასოდეს გააბტიებთ.

ჯეძი. არასოდეს მიაბტიებ?

სსსილი. არასოდეს, ჰო არასოდეს.

ჯეძი. მაშ კარგი, ეს იქნება პირველი და უკანასკნელი:

(ართმევს აღჭერონს ხელს და განმგმირავ მზერას ესვრის)

ჩაუშალი. ძალიან სასიამოვნოა, რომ ასეთი სრული და გულწრფელი შერაცხვის მოქმე გავხდით. ვფიქრობ, უმჯობესი იქნებოდა, ძმები მართო და გვეტყვიებინა.

მისს პრინციში. სესილი, წამოდი ჩემთან.

სსსილი. რასაკვირველია, ახლავე, მისს პრინცი, შე ხომ ჩემი მოვალეობა მოვიხადე — ისინი შევარჩევე.

ჩაუშალი. თქვენ დღეს დიდებული საქმე გააკეთეთ, ჩემო გოგონა.

მისს პრინციში. ნაადრევი დასკვნისაგან თავი უნდა შევიკავო.

სსსილი. უჰ, რა ბედნიერი ვარ! (ყველანი ცაღიან ქეისა და აღჭერონის გარდა).

ჯეძი. აღკი, შე არაშადა! უნდა გაეცალო აქაურობას, რაც შეიძლება სწრაფად. შე აქ შენ ბანბერისტობას არ დაგანებებ!

(შემოდის მერიმენი)

მერიმენი. მისტერ ერნესტის ნივთები თქვენს მეზობელ ოთახში მოვათავე, სერ, ვფიქრობ, სწორად მოვიქციე.

ჯეძი. რაო?

მერიმენი. მისტერ ერნესტის ნივთები, სერ, ამოვალაგე და თქვენი ოთახის გვერდითა ოთახში მოვათავე.

ჯეძი. მისი ბარგი?

მერიმენი. დიახ, სერ, სამი ჩემოდანი, ნესესერი, ცილინდრის ორი კოლოფი და დიდი საბაზრო ჩანთა.

ალჯარნონი. ვწუხვარ, რომ ამჭერად ერთ ცირაზე მეტ ხანს ვერ დავრჩები.

ჯეძი. მერიმენ, დაუყოვნებლივ შეუკვეთეთ კაბრიოლეტი, მისტერ ერნესტი სასწრაფოდ გამოიძახებს ქალაქში.

მერიმენი. ვასაგებია, სერ (შედის შინ).

ალჯარნონი. რა საძაგელი ცრუებენტლა ხარ, ქეი! არავისაც არ გამოვუძახებვიარ ქალაქში.

ჯეძი. არა, შენ გამოვიძახებს.

ალჯარნონი. არა, მაინც ვინ?

ჯეძი. შენი ჭენტლმენური მოვალეობა გაკისრებს, სასწრაფოდ გაბრუნდე უკან. დამხბედეთ ერთი, ამ ვაუბატონს.

ალჯარნონი. ჩემს ჭენტლმენურ მოვალეობას არასოდეს დაუშლია ხელი სიამოვნებაში.

ჯეძი. მჭერა, რომ ასეა.

ალჯარნონი. სესილი მეტად მომხიზვლელია. ჯპი. შენ არა გაქვს უფლება, ასე ილაპარაკო მისს კარდუს შესახებ. მე ეს არ მომწონს.

ალჯარნონი. თუ ასეა, არც მე მომწონს შენი ტანისამოსი. ძალიან სასაცილოდ გამოიყურები. რად არ წახვალ და არ გამოიცვლი? რა ბავშვობაა, ჩაიცვა ძაძა იმ ადამიანის გამო, რომელიც მთელი ცვირით გესტუმრა. ეს ხომ ნამდვილი უაზრობაა.

ჯპი. შენ ალბათ ზურობ. მართლა ხომ არ აპირებ აქ დარჩენას? იცოდე, შენი არც სტუმრობა მინდა არც სხვა რამ. უნდა გაემგზავრო... 4/05 საათის მატარებლით.

ალჯარნონი. მე, რა თქმა უნდა, არხადაც არ გავემგზავრები მანამ, სანამ ეგერ ძაძით მოსილხა გზდავ, ეს რა შეგობრობა იქნებოდა. მე რომ ვიყო მგლოვიარე, მჭერა, არ დაშტოვებდი: დიდ ბოროტებად ჩავთვლიდი ასე თუ არ მოიქცეოდი.

ჯპი. მაშ მართლა წახვალ, ტანისამოსი რამ გამოიცვალა?

ალჯარნონი. დიახ, ძალიან თუ არ გააჟიანურებ. საათობით გიყვარს სარკის წინ კოპწიაობა, შედეგისა კი რა მოგახსენო.

ჯპი. ყოველ შემთხვევაში, ასე სჯობს, ვიდრე შენსავით გაპრანჭულად შეცვას.

ალჯარნონი. შეიძლება ზოგჯერ ასეც მოხდეს, მაგრამ ამ ნაკლს ზრდილობით ვფარავ.

ჯპი. შენი თავმომწონობა სასაცილოა, შენი ქცევა შეურაცხყოფელი და შენი აქ, ამ ბაღში ყოფნა სახეებით უაზრობაა; მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ამისა, შენ უნდა გაპყვე 4/05 საათის მატარებელს. იმედი მაქვს, ქალაქს ბედნიერად ჩააღწევ. შენმა ბანერისტობამ ამჭერად ვერაფერი მოგტანა მინიცადამიანს (შელის შინ).

ალჯარნონი. მე კი სულ სხვანაირად ვფიქრობ: მან დიდი ბედნიერება მომტანა. სესილი შემაყვარა და ეს უკვე ყველაფერია ჩემთვის. (შემოდის სესილი ბალის უკანა მხრიდან, იღებს სარწყავს და ყვავილების რწყავს იწყებს) მაგრამ წახვალამდე აუცილებლად უნდა ვნახო და მოველაპარაკო შემდგომი შეხვედრის თაობაზე. აი, ისიც.

სესილი. მე მხოლოდ ყვავილების მორწყვის ვაპირებდი, ვფიქრობდი, რომ ძია ჩეტონს ერთად იყავით.

ალჯარნონი. იგი წავიდა, რათა კაბრიოლეტი მოამზადებინოს ჩემთვის.

სესილი. ო, თქვენს გახიერებას ხომ არ აპირებს?

ალჯარნონი. არა, მას ჩემი აქედან გაცლა განუზრახავს.

სესილი. მაშ, ჩვენ უნდა დავშორდეთ?

ალჯარნონი. ვწუხვარ, მაგრამ ასეა. ძა-

ლიან კი მტკივა გული, რომ ასე მალე ვშორდებით ერთმანეთს.

სესილი. ყოველთვის ძნელია დაშორდეს ადამიანს, რომელიც ეს-ესაა გაიცანი. ძველი მეგობრების არყოფნას კიდევ იოლად შეურიგდები, მაგრამ თუნდაც ერთი წუთის განშორება ახალგაცნობილ ადამიანთან თითქმის აუტანელია.

ალჯარნონი. გმადლობ. (შემოდის მერიმენი)

მერიმენი. კაბრიოლეტი მზად გახლავთ, სერ. (ალჯარნონი მივედრებელი თვალით შეჰყურებს სესილის).

სესილი. დაელოდოს, მერიმენ, ხუთიოდ წუთით.

მერიმენი. გასაგებია მისს (მერიმენი გაიღს). ალჯარნონი. ვიმედოვნებ, სესილი, რომ არ გეწყენებთ: თუ ვიტყვი სრულიად გულწრფელად და პირდაპირ, რომ თქვენა ხართ აბსოლუტური სრულქმნილების თვალზნაობის განსახიერება.

სესილი. თქვენი გულწრფელობა დიდ პატივისცემას იმსახურებს, ერნესტ. თუ ნებას დამრთავთ, ჩავინიშნავ თქვენს თქმას ჩემს დღიურში.

(მავიდასთან მიიღს და იწყებს დღიურის შეესებას).

ალჯარნონი. მართლა აწარმოებთ დღიურს? არაფერს დავინანებდი შიგ ჩახედვის უფლებას რომ მომცემდეთ. არ შეიძლება?

სესილი. ოჰ, არა (ხელს აფარებს) იცით, ეს მხოლოდ ახალგაზრდა გოგონას საკუთარი ფიქრებისა და შთაბეჭდილებების კრებულია, რომელიც ალბათ გამოქვეყნდება. აი, მაშინ, როცა ჩემი ნაწერები გამოიცემა, დარწმუნებული ვარ, რომ ერთ ეგზემპლარს თქვენც შეიძენთ. ახლა კი ძალიან გთხოვთ, განაგრძეთ, ნუ შეჩერდებით: კარნახით წერა ძალიან სასიამოვნოა, ბოლოს რა ჩავწერე—აჰა, „აბსოლუტური სრულქმნილება“, შემდეგ გისმენთ, მეც მზად გახლავართ.

ალჯარნონი. ჰმ, ჰმ. (ორჯერ ჩახველებს).

სესილი. ოჰ, ძალიან გთხოვთ, ნუ ახველებთ, ერნესტ! როცა კარნახობთ, გასაგებად უნდა ილაპარაკოთ, კი არ უნდა ახველოთ. გარდა იმისა მე არ ვიცი, როგორ იწერება ეს ბგერები. (იწერს როგორც ალჯარნონი ეუბნება).

ალჯარნონი. (ძალიან სწრაფად ლაპარაკობს). სესილი, როგორც კი პირველად ვიხილეთ თქვენი განსაცვიფრებელი და შეუდარებელი სიტურფე, ჩემს თავს ნება მივიცე და შეგაყვარებ, ესაა ვნებიანი, თავდავიწყებული, გახლებული და უიმედო სიყვარული.

სესილი. ვფიქრობ, არ უნდა გეთქვათ, რომ გიყვარვართ ვნებიანად, თავდავიწყებით, გახლებულად, უიმედოდ, თანაც უიმედობა არაფერ შუაშია; განა ასე არაა?



ალჯარნონი. სესილი!

(შემოდის მერიმენი)

მერიმენი. ეკიპაჟი გელოდებოქ სერ.

ალჯარნონი. უთხარით, მომავალ კვირას მოვიდეს, ზუსტად ამ დროს.

მერიმენი. (უცქერს სესილის. იგი ხმას არ იღებს.) ვახაგებია, სერ.

(მერიმენი გადის)

სესილი. ძია ჭკივი გაჯვრდება, როცა გაიგებს, რომ თქვენ ერთი კვირით აპირებთ დარჩენას.

ალჯარნონი. ოჰ, ჭკივან არაფერი მესაქმება. მთელს ქვეყანაზე არავისთან არაფერი მაქვს საერთო, თქვენს ვარდა. მიყვარხარ, სესილი, ხომ გამომყვებით ცოლად?

სესილი. სულელო ბიჭო, თავისთავად ცხადია, ჩვენ რომ უკვე სამი თვის დანიშნულები ვართ!

ალჯარნონი. სამი თვის დანიშნულები!

სესილი. ჰო, ახლა ხუთშაბათს სწორედ სამი თვე სრულდება.

ალჯარნონი. კი მაგრამ, ეს როგორ მოხდა?

სესილი. რაკი ეგრეა, გეტყვი. მას შემდეგ, რაც ძია ჭკივა შეგვაცოცხლდა, რომ მას მყავდა უმცროსი ძმა, ძალიან უზნეო და თავზე ხელაღებული, თქვენ ჩემი და მისს პრიზმის საუბრის მთავარი თემა გახდით. რაღა თქმა უნდა, მამაკაცი, რომელზედაც ზნობიერ ლაპარაკობენ, მუდამ განსაკუთრებით მიზნად დგება. თითქოს გრძნობ, რაღაც კარგი უნდა იყოს მასში. შეძლება ეს დიდ სისულელედ ჩამოგერთვას. მაგრამ თქვენ შემოყვარდით, ერნესტ!

ალჯარნონი. ძვირფასო! მაინც როდის მოეწყობა ნიშნობა?

სესილი. თებერვლის 14-ს ძალიან შემაწუხა იმ აზრმა, რომ თქვენ არაფერი იცოდით ჩემი არსებობის შესახებ. გადაწყვიტე ეს საკითხი ასე იქნებოდა თუ ისე, მომგვარებინა და დიდი ხნის ყოყმანის შემდეგ დავინიშნეო, ამ მშვენიერი ასწლოვანი ხეების თანდასწრებით. მეორე დღეს კი, ეს პატარა ბუკედი შევიპინე თქვენ სახელზე, და ეს სამაჭური ერთგულების ნიშნითურთ, თან შეგპირდით, რომ მარად ვეატრებდი.

ალჯარნონი. ეს მე მოვართვის? კარგად აპირჩევია.

სესილი. დიას, ჩინებული გემოვნება გავქო, ერნესტ. სწორედ ამის გამო ყოველთვის გპატრონდით თავაშვებულობას. აი, ესაა ის ყუთი, რომელშიაც თითოეული თქუნი ძვირფასი წერილია შენახული (ჩაიშლეს მავიდასთან, აღებს ყუთს და იღებს ცისფერი ბაფთით შეკრული წერილების დასტას).

ალჯარნონი. ჩემი წერილები? მაგრამ მე ხომ თქვენთვის არასოდეს მომიწერია რაიმე, ჩემო ტკბილო სესილი?

სესილი. ეს არ უნდა შემახსენოთ, ერ-

ნესტ. ძალიან კარგად მახსოვს, რომ იძულებული ვიყავი წერილები თქვენს მაგივრად შეწერა ვწერდი კვირაში სამჯერ, ზოგჯერ კი უფრო ხშირადაც.

ალჯარნონი. სესილი, გემუდარებით, წამაკითხეთ ის წერილები!

სესილი. დაუშვებელია, საკუთარ თავზე დიდი წარმოდგენა შეგექმნება (ყუთს თავის ადგილას დებს). უკანასკნელი სამი წერილი, ჩვენი ნიშნობის ჩაშლის შემდეგ რომ მომწერეთ, ისეთი მშვენიერია და ისეთი უხეში ორთოგრაფიული შეცდომებითაა სავსე, რომ მათი წაკითხვისას ახლაც ვერ ვიკავებ ცრემლს.

ალჯარნონი. კი მაგრამ, ნიშნობის ჩაშლა როდისღა მოვასწარი?

სესილი. ეს მოხდა მარტის 22-ს. აი, ნახეთ ჩანაწერი. (დღიურს უჩვენებს). ..დღეს ჩაიშალა ჩვენი ნიშნობა. ვგრძნობ, რომ ასე აჯობებს: ამინდი შესანიშნავია?

ალჯარნონი. კი მაგრამ რატომ, რისი გულისათვის გადადგით ეს ნაბიჯი? რა დავაშავე ასეთი. არაფერი, სესილი, ძალიან, ძალიან მეწყინა, ეს რომ მითხარით, რაღა მინცდამინც მაშინ, როდელაც ასეთი მშვენიერი ამინდი იღა.

სესილი. ის რა ნიშნობაა, ერთხელ მაინც თუ არ დაირღვა. მაგრამ ერთი კვირაც არ იყო გასული, რომ გააპატიეთ.

ალჯარნონი. (უახლოვდება და მუხლს მოიდრეკს): სრულქმნილი ანგელოზი ხარ, სესილი!

სესილი. ჩემო გამოუსწორებელი რომანტიკოსო. (ალჯარნონი ჰკოცნის მას. სესილი თმაში თითებს უყოფს და ეფერება). ვიმედოვნებ, რომ ბუნებრივად ხუჭუთი თმა გაქვს.

ალჯარნონი. ჰო, ძვირფასო. მხოლოდ მცირე დახმარებაა საჭირო.

სესილი. რა კარგია!

ალჯარნონი. ამიერიდან ხომ აღარ ჩაშლი ჩვენს ნიშნობას, სესილი?

სესილი. ახლა, როცა ბოლოს და ბოლოს ერთმანეთი ვიზილეთ, ეს ყოველად შეუძლებელია. ეგეტ რომ არა, შენი სახელიც..

ალჯარნონი. რასაკვირველია (ნერვიულად)..

სესილი. სიცოცხლე არ დამაყარო, ძვირფასო და ჩემი ყმაწვილქალური ოცნება სწორედ ეს იყო, ვინმე ერნესტს შემეყარებოდა. (ალჯარნონი დგება, სესილიც აგრეთვე). ამ სახელს რაღაც ისეთი დაჰკრავს, რაც ადამიანს ღრმა რწმენას ჩაგინერგავს. მებრალდება გათხოვილი ქალი, თუ მის ქმარს ერნესტი არ ჰქვია.

ალჯარნონი. ეს თავისთავად ცხადია იმას როდი ნიშნავს ჩემო საყვარელო ბავშვო, ვერ შეგიყვარებდი, სხვა სახელი რომ გერქვასო. ხომ ასეა?

სესილი. მაინც რომელი სახელი?

ალჯარნონი. აი, თუნდაც ალჯარნონი.



სსსილი. არა, არა. მე არ მომწონს ეს სახელი.

ალჯარნონი. უფრო მივლე ჩემო ტპილო, საყვარელო, ჩემო თვალის ჩინო, არ მესმის, რატომ არ უნდა მოგწონდეს ალჯერნონი. არც ისეთი ასაგდები სახელია. სხვა თუ არაფერი, არისტოკრატიულია. ბევრს სწორედ ალჯერნონი სჭკვია. სერიოზულად გეითხებით, არ გეხუმრებით, სესილო, (მიიწეხე მისკენ) არ შემიუყვარებდი ალჯი რომ შეტყავს?

სსსილი (დგება). იქნება პატივი მეცა შენთვის, ერნესტ. იქნება აღვფრთოვანებულიყავი შენს ხასიათით, მაგრამ ალბათ ვერ შევძლებდი, მხოლოდ შენთვის მომეძღვნა მთელი ჩემი გული.

ალჯარნონი. ჰმ, სესილი (იღებს ქუდს). თქვენი პასტორი მობრძანდა. ალბათ დიდად გამოცდილია საეკლესიო რიტუალებსა და სხვა ცერემონიებში.

სსსილი. დიახ, ასეა. დოქტორი ჩეზუბლი დიდად განსწავლული კაცია. ერთი წიგნიც არ დაუწერია. ამდენად ადვილად წარმოიდგინეთ, რა დიდი ცოდნის პატრონი უნდა იყოს.

ალჯარნონი. დაუყვანებლივ უნდა მოველაპარაკო ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი ნათლობის თაობაზე. მნიშვნელოვანი საქმის გამო.

სსსილი. ოო!

ალჯარნონი. ალბათ ნახევარ საათში დავბრუნდები.

სსსილი. გახსოვდეს, რომ ჩვენ დანიშნულები ვართ თებერვლის 14-ის შემდეგ და ისიც, დღეს პირველად რომ შევხვდით ერთმანეთს, ნახევარი საათი ძალიან დიდი დროა, ნუ დამტოვებთ ამდენ ხანს, ოცი წუთი არ იკმარებს?

ალჯარნონი. ახლავ მოვალ. (კვიციის სესილის და გარბის ბალისაკენ).

სსსილი. რა მკვირცხლია! რარიგ მომწონს მისი თმა. აუცილებლად უნდა აღნიშნო დღიურში, რომ დღეს ხელი მთხოვა.

(შემოდის მერიმენი).

მერიმენი. ვინმე მისს ფერფაქსს მისტერ უორზინგის ნახვა სურს ძალიან მნიშვნელოვან საქმეზე, როგორც თვით მისს ფერფაქსი ამბობს.

სსსილი. განა მისტერ უორზინგი ბიბლიოთეკაში არ არის?

მერიმენი. ცოტა ხნის წინ მისტერ უორზინგი სამრევლოს ეკლესიისაკენ გაემართა.

სსსილი. მაშინ სოხოვეთ ლედის, ჩვენთან მოვიდეს. ალბათ მისტერ უორზინგიც მალე დაბრუნდება, ჩაიც მოგვართვით.

მერიმენი. ახლავ მისს (მერიმენი გადის).

სსსილი. მისს ფერფაქსი! ალბათ ეს იქნება ერთ-ერთი ლონდონელი მანდილოსანი, მიაჩქოან ერთად ფილანთროპიულ საქმიანობას რომ ეწევა. მაინცდამაინც არ მიყვარს ფილან-

თროპიით გატაცებული მანდილოსანი; მეტისმეტად ცოცხალია.

მერიმენი/ მისს ფერფაქსი!
(შემოდის გვენდელენი, მერიმენი გადის)
სსსილი. (წინ წამოიწეხს მის შესახვედრად) ნება მიბოძეთ, ჩემი თავი წარმოგიდგინოთ, სესილი კარდიუ.

გვენდელენი. სესილი კარდიუ (უახლოვდება, ხელს ართმევს): რა ტპილი სახელია! წინათგანცნობა მიკარნახებს, რომ დღემდე მგზობრები გავხდებით. მე თქვენ გაცილებით მომწონხართ, ვიდრე ამის სიტყვებით ვადმოცემა შესაძლებელი. ჩემი პირველი შობაბედობა ყოველთვის მართლდება ხოლმე.

სსსილი. რა გულწრფელი ყოვლიხართ! ჩვენ ხომ ეს-ესაა გაციანით ერთმანეთი. გთხოვთ დაბრძანდეთ.

გვენდელენი. (ისევ დგას). ხომ შეიძლება სესილი გიწოდოთ, არა?

სსსილი. რა თქმა უნდა. დიდად მასიამოვნებთ.

გვენდელენი. თქვენს ხომ ყოველთვის გვენდელენს დამიძახებთ?

სსსილი. თუკი თქვენც ავრე გსურთ.
გვენდელენი. მაშასადამე. შევთანხმდით.

სსსილი. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ასეა. (პაუზა. ერთდროულად სხდებიან)

გვენდელენი. ვფიქრობ, დედაც შესაფერი-სი მომენტი იმისა, რომ მოგახსენოთ ჩემი ვინაობა. ჩემი მამაა ლორდი ბრეკენელი. ალბათ არასოდეს გაგივიათ.

სსსილი. არა, არასოდეს.

გვენდელენი. მოხარული ვარ, რომ ოჯახური ვიწრო წრის გარეთ მას არავინ იცნობს. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო. ჩემი აზრით, მამაკაცის ნამდვილი მოღვაწეობის სფეროს სწორედ ოჯახი უნდა წარმოადგენდეს და როგორც კი მამაკაცი ოჯახურ მოვლითაა უგულვებელყოფას იწვევს, ქალივით სათუთი და ნაწი ხდება, ხომ ასეა? ეს კი აღარ მომწონს. ეს ხომ მამაკაცს ერთობ მიმზიდველ ხდის, სესილი. დედაჩემმა, რომელსაც აღზრდა-ვანათლებაზე მეტისმეტად მკაცრი შეხედულებები აქვს, მეც საშინლად ბეცი აღმზარდა. ეს მისი აღმზრდელიობითი სისტემის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ასე რომ, ალბათ არაფერი გეჩნებათ საწინააღმდეგო, თუ ლორენტით შემოგხედავთ?

სსსილი. ოჰ, სრულებით არაფერი, პირიქით, ძალიან მსიამოვნებს, როცა მაკვირდებიან.

გვენდელენი. (გულმოდგინედ ათვალიერებს სესილის თავისი ლორნეტით) თქვენ ალბათ აქ დროებით, სტუმრად ბრძანდებით?

სსსილი. არა, მე აქ ცხოვრობ.

გვენდელენი. (მტკარად მაჭითაღ) ალბათ დედასქვენი ან რომელიმე ახლობელი ხანშეუსული ქალი ცხოვრობს თქვენთან ერთად?



სენილი. ო, არა, მე არც დედა მყავს და არც ნათესავი.

გვინდელოანი. რას ამბობთ?

სენილი. ჩემმა ძვირფასმა მეურვემ მისს პრიზმის დახმარებით იკისრა ჩემი აღზრდის მეტად რთული საქმე.

გვინდელოანი. თქვენმა მეურვემ?

სენილი. დიახ, მე მისტერ უორზინგის აღზრდილი ვახლავართ.

გვინდელოანი. საოცარია, მას ხომ ჩემთან არასოდეს უხსენებია თავისი აღზარდელი; თურმე რამოდენა საიდუმლოს მიმაღალდა. იგი საათობით უფრო და უფრო მიმიზიდველი ხდება; მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ ახალმა ამბავმა ჩემში აღფრთოვანება გამოიწვია (წამოდგება და სესილსაკენ მიდის). მე თქვენ ძალიან მომეწონეთ, სესილი; თქვენი ხილვისთანავე მე გარძნობა დამეფულა. მაგრამ უნდა ვითხრათ, ახლა, როცა გავიგე, რომ თქვენ მისტერ უორზინგის აღზრდილი ყოფილხართ, არ შემიძლია, არ გამოვიტყდეთ, ვისურვებდი ცოტათი უფრო ზნეირი და ნაკლებად თვალწარმტაცი იყოთ, ვიდრე ბრძანდებით, მართალი მოგახსენეთ...)

სენილი. რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა, როცა არახასია მოვინო რამ გაქვს სათქმელი, ყოველთვის პირდაპირ უნდა ბრძანდეთ.

გვინდელოანი. მართალი რომ მოგახსენოთ სესილი, ნეტავი სრული 42-სა იყოთ, შეხედულებით კი კიდევ უფრო მეტისა. ერნესტი უაღრესად პატროსანი და დიდსულოვანი ადამიანია; იგი ქეშმარიტებისა და პატროსნების ნამდვილი განსახიერებაა! ვერაგობა და სიცრუე უცხოა მისთვის, მაგრამ უკეთილშობილესი ხასიათის მამაკაცებიც კი სრულიად ადვილად ეტყვიან ქალთა მშვენიერების გავლენის ქვეშ. ახალი ისტორია. არანაკლებ ძველისა, უმარავ ასეთ არახასია მოვინო მაგალითებს გვაძინობს. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, ისტორიას ვინღა წაიკოზავდა.

სენილი. მამაკით, გვენდვენ, თქვენ ახსენეთ ერნესტი, თუ არ ვცდებით?

გვინდელოანი. დიახ.

სენილი. მაგრამ ეს ხომ მისტერ ერნესტ უორზინგი არაა, ჩემი აღზარდელი; ეს მისი ძმაა — უფროსი ძმა.

გვინდელოანი. (ისევ ჭდებია) კი მაგრამ, ერნესტს ჩემთან არასოდეს უხსენებია თავისი ძმა.

სენილი. მეტად სამწუხაროა, მაგრამ უნდა გავიზილოთ, კარგა ხანია მათ ცუდი ურთიერთობა აქვთ.

გვინდელოანი. ჰმ, ალბათ, იმიტომაც არ უთქვამს არაფერი, თუმცა არც სხვა მამაკაცი შემხედვარია, რომელსაც საკუთარ ძმაზე ჩამოვადოს სიტყვა. როგორც ჩანს, ამ თემაზე საუბარი არც თუ ისე სასიამოვნოა მისთვის, სესილი, თითქოს მძიმე ტვირთი მომაცილებო

მხრებიდან. კინალამ რალაც გავიფიქრე, ხომ საშინელება იქნებოდა, ჩვენ ასეთ მეგობრობას შავი ღრუბელი რომ დასწოლოდა. ერთ წუთითაც არ შეპარება ეჭვი, რომ მისტერ ერნესტ უორზინგი არაა თქვენი მეურვე, ხომ ასეა?

სენილი. სწორედ ეგრე ვახლავთ (პაუზა). მე თვითონ ვაპირებ მის მეურვეობას.

გვინდელოანი. (ყურს არ უქერებს) რა ბრძანებთ?

სენილი. (საკმაოდ მორცხვად, მაგრამ დარწმუნებულად): საყვარელო გვენდვენ, არავითარი საფუძველი არა მაქვს, რაიმე დავიშალოთ, ჩვენს ადგილობრივ გაზეთში ალბათ მომავალ კვირას გამოქვეყნდება ეს ამბავი. მისტერ ერნესტ უორზინგი და მე დანიშნულები ვახლავართ.

გვინდელოანი. (ღებუა რდილობიანად მიმართავს): ძვირფასო სესილი, ვფიქრობ აქ რალაც გაუგებრობას უნდა ჰქონდეს ადგილი. მისტერ ერნესტ უორზინგის დანიშნული ვახლავართ მე და არა თქვენ. უახლოეს შაბას ანს „მორინგ პოსტი“ აუწყებს საზოგადოებას.

სენილი. (ისიც ზრდილობიანი ტონით, დგება) არა, თქვენ ნამდვილად ცდებით. მან ზუსტად ათი წუთის წინ მოხოვა ხელი. (უჩვენებს დღიურს.)

გვინდელოანი. (თავისი ლორწებით სავულ-დავულად კითხულობს დღიურს). პირდაპირ დაუჭერებელია; მან ხომ სწორედ გუშინ ნაშუადღევს მოხოვა ხელი ექვსის ნახევარზე. თუ გზსურ დარწმუნდეთ, ინებთ. (აწვდის საკუთარ დღიურს). არსად და არასოდეს დავცივარ დღიურის გარეშე. რაიმე მიმიზიდველი საკითხავი მუდამ უნდა გქონდეს მატარებლით მგზავრობისას. ძალიან ვწუხვარ, ძვირფასო სესილი, თუკი ეს თქვენ რაიმე ვნებას მოგაყენებთ, მაგრამ ვფიქრობ, რომ სწორედ მე უნდა მომენიქოს უჭირატესობა.

სენილი. ენით გამოუთქმელად მწყინს ძვირფასო გვენდვენ, თუ თქვენ ეს სულიერ ან ფიკიურ ტკივლს მოგაყენებთ, მაგრამ აუკარაა, რომ გუშინ ნაშუადღევს შემდეგ ერნესტს მთლიანად შეუცვლია თავისი პირველი გადაწყვეტილება.

გვინდელოანი. (ფიქრობს ხმამალა) თუ საბარლო კაცი ვინმემ შეაცდინა და ეს სულიერი მთავრდება და დავიბრუნებ.

სენილი. (ჩაფიქრებულად. ნალვლიანად): რარვ დახლართულ ლაბირინთებში არ უნდა გაეხვიოს ჩემი ძვირფასი ერნესტი, დაქორწინების შემდეგ არასოდეს წამოვაყვდრებ.

გვინდელოანი. მე ხომ არ მოგულისხმობთ, მისს კარდით, ლაბირინთი მე ვარ? როგორც ჩანს, დიდი იმედი გაქვთ საკუთარი თავისა; ასეთ შემთხვევაში სიპართლის თქმა, მორალურ



ვალდებულებას რომ თავი დავენებოთ, სიამოვნება.

სსსილი. თქვენ არ თქვით, სულელური პირობაო? როგორ ბედვით ამის თქმას! ახლა ზრდილობის ნიღაბის ტარების დრო და უამიროდია. ბარს რომ ვხედავ, ვამბობ ეს ბარია და არა ნიჩაბი მეთქი, ვარჩევ როგორმე ერთმანეთისაგან.

გვერდელაძე. (დაქინევი): (საბედნიეროდ) არასოდეს მინახავს ბარს, ან ნიჩაბი. აქედან სრულიად აშკარაა, რომ სხვადასხვა სოციალურ სფეროს ვეკუთვნით. (შემოდის მერიმენი, მსახური მოჰყვება, რომელსაც ლანგარი, სუფრა და სადგარი მოაქვს. სესილიმ კინაღამ უკანვე გააბრუნა ისინი. მსახურთა იქ ყოფნა აიძულებს თავი შეიკავოს. ორთავე გაღიზიანებულია).

მერიმენი. აქ მოგართვით ჩაი, მისს?

სსსილი. (მკაცრად). ჰო, როგორც ყოველთვის.

(მერიმენი იწყებს მაგიდის გაწყობის სამზადისს და შემდეგ სუფრას შლის, ხანგრძლივი პაუზა. სესილი და გვენდელენი თვალებით უკან ერთმანეთს).

გვენდელენი. კარგი სასეირნო ადგილები თუა თქვენსკენ, მისს კარდიო?

სსსილი. ოპ, დიახ, ძალიან ბევრი. ერთ-ერთი მეზობელი გორაკიდან ერთბაშად ხუთი საგრაფოს დანახვა შეიძლება.

გვენდელენი. ხუთი საგრაფოს მერე ეს რა საქებარია, ვერ ვიტან ასეთ სიმჭიდროვეს.

სსსილი. (ნახად) ალბათ ამიტომაც ცხოვრობთ ქალაქში, ექვი არ მეპარება. (გვენდელენი ტუმს იკვნეტს და ფეხზე ქოლგას ირტყამს).

გვენდელენი. (ირგვლივ იტყობება). მშვენივრად მოვლილი ბალი გაქვთ, მისს კარდიო.

სსსილი. დიდად მოხარული ვარ, ჩემი ბაბი რომ მოგეწონათ, მისს ფერფაქს.

გვენდელენი. როგორ წარმოვიდგენდი ამ სოფელში ყვავილი თუ იქნებოდა.

სსსილი. აქ იმდენი ყვავილია მისს ფერფაქს, რამდენიც ლონდონში ადამიანი.

გვენდელენი. მე პირადად ვერ გამოვიცა, როგორ უნდა გაძლოს ადამიანმა სოფელში, თუკი არარაობას არ წარმოადგენს. სოფელში ცხოვრება ხომ მოსახერხებელია.

სსსილი. ჰო! აი ესაა, რასაც პრესაში სასოფლო-სამეურნეო დეპარტისას უწოდებენ. მჭერა, რომ არისტოკრატია საქმალად იტანჭება ამ ხენით. სწორედ ახლა, იგი ეპიდემიასავით მოსდებია მათ რიგებს, როგორც გადმომცემენ. ჩაის ხომ არ შიირთმევეთ, მისს ფერფაქს?

გვენდელენი. (უღარესად ზრდილობიანად); გამადლობო (თავისთვის) სამაგელი გოგოა, მაგრამ ჩაის მაინც დავლევ.

სსსილი. ინებეთ შაქარის

გვენდელენი. (ქედმაღლურად); არა, გამად-

ლობთ, შაქარი ახლა აღარა მოდის. (სესილი გაჭაერებული უცქერის მას, იღებს სატეხს მხოლოდოთხ ნატეხს დებს ფინჯანში).

სსსილი. (მკაცრად) ნამცხვარს მიირთმევთ თუ ბუტერბროდს?

გვენდელენი. (მოწყენილად). ბუტერბროდს, გეთაყვა, დღეს საუკეთესო ოჯახის სუფრაზე ნამცხვარს იშვიათად თუ ნახავ.

სსსილი. (ჭრის გვენდელენისთვის კარგა მოზრდილ ნამცხვრის ნაჭერს და დებს ლანგარზე); მიირთვით, მისს ფერფაქს. (მერიმენი ასრულებს ბრძანებას და გადის მსახურთან ერთად. გვენდელენი მოსვამს ჩაის და იმანჭება, სასწრაფოდ დებს ფინჯანს, ხელს იშვერს ბუტერბროდის ასაღებად, მაგრამ ნამცხვარს იღებს. დაჰყურებს, აღშფოთებული წამოდგება).

გვენდელენი. ჭერ იყო და ფინჯანი შაქრით ამივსეთ. მერე მიუხედავად იმისა, რომ გასაგებად ვთქვი ბუტერბროდი, თქვენ ნამცხვარი შემომაჩვენეთ. ყველასათვის კარგადაა ცნობილი ჩემი მშვიდი ხასიათი, ჩემი ბუნების განსაკუთრებული სინაჟე. გაფრთხილებთ, მისს კარდიო, ძალიან ნუ შეტოპავთ.

სსსილი. (დგება); იმ მიზნით, რათა ვიხსნა როგორმე ჩემი საბარალო უმანკო, გულუბრყვილო ბიჭი სხვა ქალის კლანჭებისაგან, არავინ წინაშე უკან არ დავიხვი.

გვენდელენი. როგორც კი გვიხილეთ, მაშინვე დავრწმუნდი, რომ არ იყავით სანდო; თითქოს ვიგრძენი კიდევ, რომ ფლიდი და მატყუარა ხართ. ასეთ რამეებში ვერაფერ შემაცდენს. ჩემი პირველი შთაბეჭდილება მუდამ მართლდება ხოლმე.

სსსილი. ისეთი გრძობა მაქვს, მისს ფერფაქს, თითქოს ძვირფას დროს გართმევდეთ. ექვი არ შეპარება, ასეთი სახის ვიზიტი კიდევ მრავლად გექნებათ დაგემილი ჩვენს საგრაფოში.

(შემოდის ჭეი)

გვენდელენი. (უცებ შეამჩნევს) ერნესტი ჩემო ერნესტი!

ჯაკი. გვენდელენ, ძვირფასო! (ცდილობს აკოლოს).

გვენდელენი. (გვერდზე გასწევს); ერთი წუთით! შეიძლება გკითხოთ, — ეს ქალიშვილი თქვენი დანიშნულია? (მიუთითებს სესილიზე).

ჯაკი (იციხის); საყვარელი, პატარა სესილი? რასაკირველია, არა! ამ ლამაზსა და კობხა თავში საიდან დანობა ეს აზრი.

გვენდელენი. გამადლობო, ახლა მაკოცე. (ლოყას მიუშვერს).

სსსილი. (ძალიან ნახად); ასეც ვიცოდი, რადაც გაუგებრობა იქნებოდა, მისს ფერფაქსს. ჭენტლმენი, თქვენს წელზე რომ მოუხვევია ხელი, ჩემი აღმზრდელი, მისტერ ჯონ უორზინგი გხალავთ.



გვინდელენი. რა ზეპვით?

სასილი. ეს გახლავთ ძია ჭკვი.

გვინდელენი. (უკან იხევს) ჭკვი, ოპ!

(შემოდის ალჭერნონი)

სასილი. აი, ერნესტიც!

ალჯარნონი. (პირდაპირ სესილისაკენ მიემართება; სხვას ვერაფერს ამჩნევს): ჩემო სიყვარულო! (ცდილობს აკოცოს).

სასილი. (გვერდზე გასწევს). ერთი წუთით! ერნესტი! შეიძლება გკითხოთ, — ეს ქალიწილი თქვენი დანიშნულია?

ალჯარნონი. (ირგვლივ იცქირება): რომელი ქალიწილი? ღმერთო ჩემო! გვინდელენი **სასილი.** დიახ, ღმერთო ჩემო! გვინდელენი, სწორედ გვინდელენი.

ალჯარნონი. (იციინს) რასაკვირველია, არა! ამ ღამეასა და კახტა თავში საიდან დანდაც ეს აზრი?

სასილი. გამაღობოთ, (საკოცნელად ლოყას მიუშვერს). ახლა მაკოცე. (ალჭერნონი ჰკოცნის).

გვინდელენი. მეც ვგრძნობდი, რომ უველაფერი ისე არ იყო, მისს კარდით. ჭენტომენი თქვენ რომ გეხვევათ ახლა, ჩემი ბიძაშვილია, მისებრ ალჭერნონ მონკრიფი.

სასილი. (უხსლტება ალჭერნონს). ალჭერნონ მონკრიფი! ოპ! (ორთავე ქალი ერთმანეთს უახლოვდება და ეხვევა, თითქოს ერთმანეთში მფარველს ეძებს).

სასილი. მაშ თქვენ ალჭერნონი გქვიათ?

ალჯარნონი. არ ძალიან ამის უარყოფა.

სასილი. ოპ!

გვინდელენი. მაშასადამე, თქვენი სახელი ნამდვილად ჭონია?

ჯამი. (ამაყად): რომ მსურდეს, უარვეყოფილი ამას. მე შემიძლია უველაფერი უარვეყო, მაგრამ ჩემი სახელი ნამდვილად ჭონი გახლავთ; წლები მანძილზე ჭონი მქვია.

სასილი. (გვენდელენს): ჩვენ ორთავე სასტიკად მოგვატყუებ.

გვინდელენი. ჩემო საბრალო, გულდაყოლილო სესილი!

სასილი. ძვირფასო, დაჩაგრულო გვინდელენ!

გვინდელენი. (წყნარად, სერიოზულად): ამიერიდან ჩვენ ხომ დები ვართ, არა? (ისინი ეხვევიან, ჭკვი და ალჭერნონი ერთმანეთს უბღვერენ და ბოლთას სცემენ)

სასილი. (ცოცხლად, თითქოს რაღაც გაასხენდა): ერთი შეკითხვა მაქვს, ჩემი აღმზრდელი თუ ნებას მომცემს.

გვინდელენი. შესანიშნავი აზრია მისებრ უორწინებ, გავხედავ და ერთ შეკითხვას მოგცემო, სად არის თქვენი ძმა ერნესტი? ჩვენ ხომ ორთავე მასზე ვართ დანიშნული. ამდენად საქმაოდ მნიშვნელოვანია ჩვენთვის გავიგოთ მისი ამჟამინდელი ადგილსამყოფელი.

ჯამი. (მშვიდად, ქოქმანებს): გვინდელენი.

სესილი... ძალიან მეძნელება სიმართლის დათარება. ასეთ უზადრუკ დღეში პირველად ამოვჩნდი ჩემს ცხოვრებაში და მართალი გითხრათ ალბათ გამივირდება თავის დახსნა, გამოცდილება არ მყუფოა. თუმცა შევეცდები, სრულიად გულწრფელად მოგახსენოთ, რომ მე არავითარი ძმა ერნესტი არა მყავს. საერთოდ არა მყავს ძმა, ჩემს სიცოცხლეში არ მყოლია და რა თქმა უნდა, არც მომავალში ვაპირებ ძმა გავეჩინო.

სასილი. (გაოცებულია) საერთოდ არა გყავთ ძმა!

ჯამი. არავითარი. (მიიარულა).

გვინდელენი. (მკაცრად) არც წინათ გყოლიათ ძმა?

ჯამი. (საამური ხმით). არასოდეს! არავითარი ძმა არ მყოლია!

გვინდელენი. სავსებით ნათელია, რომ ორივეს დანიშნული არავინაა.

სასილი. რა დღეში ვართ, რა ამბავი დაგვატუდა თავს.

გვინდელენი. შინ შევიდეთ. მე მგონი, ვერ გაბუდავენ, რომ გამოგვეყვანენ.

სასილი. ზო, მამაკაცები მშიშრები არიან. არა?

(ისინი შინ შედიან, ჭკვა და ალჭერნონს ზიზლით უცქერიან)

ჯამი. აი, ესაა ის უმგავსოება, რასაც შენ ბანბერისტობას უწოდებ.

ალჯარნონი. დიახ, ასეთი გრანდიოზული წარმატება ამ საქმეში ჭერ არ მომიპოვებია.

ჯამი. მერე და ჭკოდა იმის უფლება, რაც ჩაიღინე?

ალჯარნონი. უფლებაო? ამისი უფლება ყველას აქვს, სადაც კი მოესურვება ყოველმა სერიოზულმა ბანბერისტმა შესანიშნავად იცის ეს.

ჯამი. ბანბერისტი და სერიოზული! ღმერთო ჩემო!

ალჯარნონი. თუკი გსურს, რომ ცხოვრებით დატყებ, რაღაცის მიმართ მინც უნდა იყო სერიოზული. მე ასეთ სერიოზულ საქმედ ბანბერისტობა ვივარჩიე. შენ როდის ხარ სერიოზული ვერ დამიდგენია. ალბათ, ყოველთვის, ეგეთი გულგრილი ხასიათის კაცი ვარ.

ჯამი. ერთადერთი, რაც ამ საზიზღარი ოპერაციიდან მომწონს, ისაა, რომ შენი მეგობარი ბანბერი უკვე სრულიად მოისპოა. ახლა უკვე ვეღარ შეძლებ ისე ბშირად ჩამორბინო სოფლად, როგორც ამას ახერხებდი. ჩემო კარგო. ეგრე სჭობს.

ალჯარნონი. ცოტათი შენს ძამიკობაც გაუხუნდა მგონი ფერი, ძვირფასო ჭკვი! ამიერიდან შენც ვეღარ შეძლებ ლონდონში ძველებურად თარეშს. არც ეს უნდა იყოს მთლად ცუდი.



ჯამი. რაც შეეხება შენს თავდაპირველ მისს კარდულს მიმართ, იძულებული ვარ მოგახსენოთ, რომ ამგვარი საქციელი ასეთი სათნო, უმანკო გოგონას მიმართ, მისი ცდუნების მიზნით, ყოველად გაუმართლებელია. არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ იგი ჩემი აღზრდილია.

ალჯარნონი. მეც ვერ ვუპოვე გამართლება შენს საქციელს, ცდილობ მოატყუო მშვენიერი, ჭკვიანი, დიდად გამოცდილი, ახალგაზრდა ქალი მის ფერფაქსი. არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ იგი ჩემი ბიძაშვილია.

ჯამი. მე მხოლოდ მხურდა გვენდოვით და მინიშნა. რაღვან მიყვარს იგი.

ალჯარნონი. მეც მინდა დავინიშნო სესილი, ვალმერთებ მას.

ჯამი. მაგრამ შენ არა გაქვს არავითარი საფუძველი იმისა, რომ მისს კარდულ შენი ცოლი გახდეს.

ალჯარნონი. მე კი მგონია, რომ კიდევ უფრო დაუჭერებელია, ჭკა, შენი და მისს ფერფაქსის კავშირი.

ჯამი. შენ არავინ გეკითხება.

ალჯარნონი. მე რომ შეკითხებოდნენ, არც ვილაპარაკებდი ამდენს. (იწყებს ქაღის ჭამას) მოდი, პირად საქმეებზე ნუ ვისაუბრებთ, ასეთ რამეებს მხოლოდ ბიძგის მაკლერები თუ სჩადიან, ისიც წვეულებებზე.

ჯამი. როგორ ზიხარ ასე არხეინად, თან ქაღის მიირთმევ, როდესაც ვინაა ასეთი გამოუვალ მწურობაში ვართ ჩავარდნილი! დიდი გულქვა ვინმე ბრძანდება.

ალჯარნონი. გეთანხმები წარმოუდგენელია ქაღის ჭამა, აღეულებული როცა ხარ, კარაქი სახელოზე გეწვევთ, ქაღა ყოველთვის მშვიდად უნდა მიირთვა. მხოლოდ მაშინ თუ ჩაატან გემოს.

ჯამი. ვიმეორებ, ამ დღეში მყოფ მხოლოდ გულქვა ადამიანს თუ შეუძლია ნამცხვარს შექმნას.

ალჯარნონი. როცა გაქირვებაში ვარ, ერთადერთი, რაც მამშვიდებს, ეს ჭამაა. როცა დიდი მწუხარებას განვიცდი, ვინც ახლოს მიცნობს, ჰკითხებ თუ გსურს, ყველაფერზე უარს ვამბობ, სასმელ-საჭმელის გარდა. ახლა ქაღის მიირთმევ, რაღვან უნებღობს ვარ; თუმცა ხი-მართლედ უნდა ითქვას, ისედაც ძალიან მიყვარს ქაღა (დგება).

ჯამი. (ისიც დგება): მაგრამ ეს მაინც საიმისო მიზეზად არ გამოდგება, რომ მთელი ქაღა გაანადგურო? (ართმევს დანარჩენს).

ალჯარნონი. (აწოდებს ჩაის ნამცხვარს): ხომ არ მიირთმევ ცოტას, მე მაინცდამაინც არ მიყვარს ეს ნამცხვარი.

ჯამი. ღმერთმა დასწყევლოს! ნუთუ აღარა მაქვს უფლება საკუთარი ქაღა შევჭამო საკუთარ სახლში.

ალჯარნონი. ახლა არა თქვი შენი პირობით, ქაღების ჭამა გულქვაობააო?

ჯამი. მე ვთქვი, რომ ეს უგულობაა შენგანაა და ნი მხრივ. ამდენს ვეღარ ხვდები?

ალჯარნონი. შეიძლება ეს ასეც იყოს, მაგრამ ქაღა ხომ ერთი და იგივეა? (ართმევს ჭკეს ლხინგარს).

ჯამი. ალჯი, გემუდარები, წადი აქედან.

ალჯარნონი. დარწმუნებული ვარ, უსადილოდ მაინც არ გამიშვებ. ეს ხომ უპატივცემულობა იქნება. სადილი რომ არ მივირთვა, ისე მასპინძელს ვერ გავყურებ. ამას ვეგებთ-რჩინელის მეტი არავინ ჩაიდენს.

გარდა ამისა, უნდა შევხვედოქტორ ჩეზუბლს, რომელმაც უნდა მომნათლოს და დამარქვას ერნესტი. ექვსს რომ თხუთმეტი დააკლდება.

ჯამი. კი, როგორ არა, შენ ოღონდ ისურვე. იცი რას გეტყვი ჩემო კარგო, რაც უფრო მალე მოეშვები ამ სისულელეს, მით უკეთესი იქნება. მე თვითონ შევუთანხმე დოქტორ ჩეზუბლს ამ დილით, რომ ექვსის ნახევარზე მომნათლოს. იგი, რა თქმა უნდა, ერნესტს შემარქმევს. ეს თვით გვენდოვნი სურვილია და ორთავე ერნესტს ხომ ვერ დავიკრძმევთ? ეს უარობა იქნება. ამას გარდა მე სრული უფლება მაქვს მოვინათლო! არსად არავითარი ცნობა არ მოპოვევბა ჩემი ნათლობის შესახებ. დიდად საწმუნოა, რომ არც არაოდეს ვყოფილვარ მონათლული, დოქტორი ჩეზუბლიც ამ აზრისაა. შენი საქმე სხვაა, ალბათ ხარ უკვე მონათლული.

ალჯარნონი. კი გეთანხმები, მაგრამ მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა.

ჯამი. კი, ბატონო, მაგრამ ასეა თუ ისე, მონათლული ხომ ხარ. ესაა მნიშვნელოვანი.

ალჯარნონი. ეს მარაღალია, მაგრამ მე ხომ უკვე გამაჩნია ამის გამოცდილება: შენ კი არც კი იცი ნამდვილად, ხარ თუ არა მონათლული. ამიტომ, ვფიქრობ, რომ შენთვის რისკის გაწვევა საკმაო ხიფათთან იქნება დაკავშირებული. უფრო მეტიც, შეიძლება ეს ამბავი შენთვის სავალალოდ დასრულდეს. ნუ დაგავიწყდება, რომ ერთმა შენმა ძალიან ახლობელმა, პარიზში კინაღამ ფეხი გაკეობ ძლიერი გაცივებისაგან, სულ ერთი კვირის წინ.

ჯამი. შენ იქვითონ არა თქვი ამას წინათ, რომ გაცევა მეშვიდრობითი არააო?

ალჯარნონი. წინათ ასე ფიქრობდნენ, მაგრამ ახლა სულ სხვა ამბავია. მეცნიერება გიგანტური ნაბიჯებით წავიდა წინ.

ჯამი. (ისევ ართმევს ქაღიან ლხინგარს): ოჰ, სისულელეს ნუ როშავ. ნიდაგ სისულელედ როგორ უნდა ილაპარაკო!

ალჯარნონი. ჭკე, ისევ შეუღები ქაღის ჭამას? გეყოფა ახლა, ორი ნაქერილა დარჩა. (იღებს) ხომ გითხარი ქაღისათვის ვგიჟდები-მეთქი.

ჯამი. მე კი ჩაის ნამცხვარი მეჭავრება.



ალჯარნონი. მაშინ რა ჩანდახისათვის მოატანინე? ეს რა სტუმარამოუყარებოდა?
ჯაქი. ალჯარნონ ხომ გითხარი ერთხელ, წაიღ-მეთქი. არ მინდა რომ აქ დარჩე, რატომ არ მიდიხარ?

ალჯარნონი. ჩაი უნდა დავლიო. ამ ქადას შენ ხომ არ დაგიტოვებ?
 (ჭკვი კნესით ეწეება სავარძელში. ალჯარნონი ქამას განავრძობს).

მეიარე მოქმედების დასასრული.

მისამე მოქმედება

(სცენა წარმოადგენს მისტერ უორზინგის კარ-მიდამოს. დილაა. გვენდელუნი და სესილი უნაჩარასთან სხედან და ბაღში იცქირებიან).

გვენდელუნი. ის ფაქტი, რომ არ გამოგვედგინა, როგორც ეს შეიძლო სხვა ვინმეს ჩაედინა, იმის მანიშნებელია, რომ სირცხვილის რაღაც გრძნობა კიდევ შერჩენიათ.

სესილი. ქადას მიირთმევენ, ეს უკვე ხინაუნუს ნიშნავს.

გვენდელუნი. (სირუმის შემდეგ). მგონი, ვერც კი გვაჩვენებენ; ახა ერთი ჩაახველეთ.

სესილი. რომ არ მახველებს?

გვენდელუნი. გვიცქირაინს რა თავხედები არიან!

სესილი. ჩვენსკენ მოემართებიან, ეს უკვე მეტისმეტია.

გვენდელუნი. მოდი, ზმის გაცემის ღირსადაც ნუ გავხდით.

სესილი. რასაკვირველია, ეს აველაფერს აქობებს. (შემოდის ჭკვი, შემდეგ ალჯარნონი, ისინი ინგლისური ოპერის ერთ-ერთი უღარესად პოპულარულ არიას უსტვენენ).

გვენდელუნი. მელიდურ დუმილს სავალალო შედეგი შეიძლება მოჰყვეს.

სესილი. ჰმ, ვინ იცის, შეიძლება უარესიც მოხდეს.

გვენდელუნი. რაც არ უნდა იყოს, ჩვენ პირველნი ნუ ამოვიდებთ ზმას.

სესილი. თავისთავად ცხადია.

გვენდელუნი. მისტერ უორზინგ, ერთი კერძო ხასიათის შეკითხვა მინდა მოგცეთ. იცოდეთ. თქვენს პასუხზე ბევრი რამაა დამოკიდებული.

სესილი. თქვენი ასეთი საღი აზროვნება პირდაპირ აღმაფრთოვანებელია, გვენდელუნი მისტერ მონკრიფ, ერთ კითხვაზე გთხოვთ მიპასუხოთ. რატომ გაასაღეთ თქვი ჩემი აღმზარდელის ძმად?

ალჯარნონი. მხოლოდ იმიტომ, რომ თქვენთან შეხვედრის შესაძლებლობა მქონოდა.

სესილი. (გვენდელუნს). საკმაოდ დამაკმაყოფილებელი პასუხია, ხომ ასეა?

გვენდელუნი. ნამდვილად ასეა, ძვირფასო, თუკი მაგისი გჭრა.

სესილი. არა, არ მჭერა, თუმცა ეს ვერ ვითარ ზეგავლენას ვერ ახდენს პასუხის განუმოკრებელ მომხილავლობაზე.

გვენდელუნი. მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხების დროს სტილია მთავარი, არსებითი და არა გულწრფელობა. მისტერ უორზინგ, თქვენ როგორღა იმართლებთ თავს, რომ მომართუეთ ძმა მუასოს; იმიტომ ხომ არა, რაც შეიძლება ხშირად გქონოდათ ქალაქში ჩამოსვლისა და ჩემი ხილვის შესაძლებლობა?

ჯაქი. განა ეს საქვეოა, მის ფერფაქს?

გვენდელუნი. ძალიან მეექვება, მაგრამ ვეცდები ეძებო გავფანტო. ახლა გერმანული სკეპტიციზმით გატაცების დრო როდია. (მიდის სესილთან) ამათი პასუხები საკმაოდ დამაჭერებლად მიმაჩნია. განსაკუთრებით. მისტერ უორზინგის; მის ნათქვამს ნამდვილად ემჩნევა სიმართლის კვალი.

სესილი. ჩემთვისაც საკმარისი გახლავთ მისტერ მონკრიფის ნათქვამი. ზმაც კი ძალზე დამაჭერებელი აქვს.

გვენდელუნი. მაშ როგორ ფიქრობ, უნდა შევუნდოთ ცოდვები?

სესილი. დიახ, ო, ჭერ არა!

გვენდელუნი. რა თქმა უნდა, კინაღამ არ დამავიწყდა! რადგანაც პრინციპაზეა საქმე, შევეცდებით არ დაგიომოთ, მაგრამ ვერ გადაგვიწყვტია, რომელმაც ჩვენგანმა უნდა გითხრათ. ისე სასიამოვნოს ვერაფერს მოისმენთ.

სესილი. ერთდროულად რომ გველაპარაკა?

გვენდელუნი. მშვენიერი აზრია, მე პირადად ხშირად მქონია საამისო პრაქტიკა; მხოლოდ ტაქტი არ ჩამოშრე

სესილი. რასაკვირველია.

(გვენდელუნი ხელით ითვლის ტაქტს).

გვენდელუნი და **სესილი.** (ერთად ლაპარაკობენ): გადართახავ წინააღმდეგობად რჩება კვლავ თქვენი ნათლობის სახელები. აი, რის თქმაც გვეინდოდა.

ჯაქი და **ალჯარნონი.** (ერთდროულად პასუხობენ): ჩვენი სახელები სულ ესაა? მაგრამ ჩვენ ხომ ამ საღამოს უნდა მოვინათლოთ.

გვენდელუნი. (ჭკვს) ჩემი გულისათვის უნდა ჩაიდინოთ ეს საშინელება?

ჯაქი. ჰო, თქვენი გულისათვის.

სესილი. (ალჯარნონს). ჩემი სიამოვნებისათვის უნდა წარსდგეთ ამ საშინელი ტანჯვის წინაშე?

ალჯარნონი. ჰო, თქვენი სიამოვნებისათვის.

გვენდელუნი. რა უაზრობაა სქესთა თანასწორობაზე ლაპარაკი, როცა საქმე თავის დადებაზე მიდგება. მამაკაცები მთელი თავით მალა ფანან ჩვენზე.

ჯაქი. დიახაც რომ ასეა. (ხელს ართმევს ალჯარნონს)



სისილი. როდესაც ამას საქიროება მოითხოვს, ისინი ისეთ ფიზიკურ მხნეობას ავლენენ, რომ ქალებს ამის წარმოდგენაც კი გავიძინებულა.

გვინდელონი (ჩეკს): სანატრელო! ორივე (წყვეილი ერთმანეთს ეხვევა)

ალჯარნონი. (სესილის) საუვარელო! (შემოდის მერიმენი, შემოსვლისას ხმამაღლა ახველებს, შექმნილ ვითარებას რომ ხედავს).

მერიმენი. ჰმ, ჰმ, ლედი ბრეკენელი!
ჯაქი. დმერთო, შენ დაგვიფარე!
(შემოდის ლედი ბრეკენელი. წყვილები სასწრაფოდ შორდებიან ერთმანეთს).

(მერიმენი 'ვადის')
ლედი ბრეკენელი. გვენდელონი! რას ნიშნავს ყოველივე ეს?

გვინდელონი. მხოლოდ იმას, რომ მე და მისტერ უორზინგი დანიშნულები ვართ, დედოქო.

ლედი ბრეკენელი. მომიახლოვდი, ახლავე დაჩეკი: მერყეობა ეს გონებრივი დაჩლუნგების ნიშანია ახალგაზრდებში, ფიზიკური დაქაბუნების მოხუცებში. (მიუბრუნდება ქეკს) როგორც კი შემატყობინა, სერ, ჩემი ქალიშვილის მოულოდნელი გაუჩინარების ამბავი, მისმა სანდო მოახლემ, რომლის ერთგულება პატარა მონეტით დავიმსახურე, მაშინვე დავედგენე შას საბარგო მატარებლით. საბრალო მამამისს ჰგონია, რომ მისი ასული ახლა პოპულარულ საქარო ლექციაზეა, რომლის თემაა: რა გავლენას ახდენს რენტა აზროვნებაზე. მე სულაც არ ვაპირებ შევაცვლდეინო აზრი. ამას არასოდეს ვაკეთებ და ეს ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებად მიმაჩნია, რაც შეგებთან თქვენა და ჩემს ქალს, ყოველგვარი კავშირი უნდა გაწყვიტოთ დაუყოვნებლივ. ამიერიდან ამ საქითში, სხვა საქითებისა არ იყოს, არავითარ დამოხმაზე არ წავალ.

ჯაქი. ჩვენ უკვე დანიშნულები ვართ, ლედი ბრეკენელ!

ლედი ბრეკენელი. არავითარ შემთხვევაში, სერ, რაც შეეხება ალჯარნონს...

ალჯარნონი!
ალჯარნონი. დიახ, ლედა ოგასტა.

ლედი ბრეკენელი. შეიძლება გკითხოთ ეს ხომ არაა ის სახლი, სადაც მისტერ ბანბერი, შენი ხეიბარი მეგობარი ცხოვრობს?

ალჯარნონი (ენის ბოძობით): ო, არა ბანბერი აქ არ ცხოვრობს, ბანბერი სულ სხვა ადგილზეა ამჟამად, უფრო უსუსტად იგი გარდაიცვალა.

ლედი ბრეკენელი. გარდაიცვალა! როდის მოკვდა მისტერ ბანბერი? ალბათ მოულოდნელად მოხდა ეს უბედურება.

ალჯარნონი. (დაუფიქრებლად): ომ, ნაშუადღევზე თვითონ მოკალა... მე მინდა მოგახსენოთ, რომ საბრალო ბანბერი ამ რამდენიმე საათის წინ დალია სული.

ლედი ბრეკენელი. რითი მოკვდა? **ალჯარნონი.** ბანბერი? იგი პაერში აფეთქდა...

ლედი ბრეკენელი. აფეთქდა? რაიმე ტერორისტული აქტის მსხვერპლი ხომ არ გამხდარა? როგორ წარმოვიდგენდი თუ მისტერ ბანბერი სოციალური პრობლემით იყო დაინტერესებული. თუკი ეს სიმართლაა, დაისჯებოდა კიდევ თავისი მანკიერი ინტერესებისათვის.

ალჯარნონი. ჩემო ძვირფასო, დედა ოგასტა, იგი მზის სინათლეზე გამოაფინეს! ექიმებმა დადავინეს, რომ ბანბერის სიცოცხლე აღარ შეიძლო! ჰოდა, კიდევ განუტევა სული.

ლედი ბრეკენელი. როგორც ჩანს, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ექიმების სამედიცინო დასკვნებს. სასიხარულოა, რომ ბოლოს და ბოლოს თავის ერთადერთ გზას ეწია და იმოქმედა ისე, როგორც ექიმებმა ურჩიეს. ახლა კი, როცა გადავრჩით ამ მისტერ ბანბერის, მინდა გკითხოთ, მისტერ უორზინგ იმ ქალის ვინაობა, რომლის ხელიც ჩემს დისწულს, ალჯარნონს უჭირავს, თანაც სრულიად დაუშვებელი წესით.

ჯაქი. ეს ქალი, ჩემი აღზრდილი, მისს ხესილი კარდით გახლავთ, ლედი ბრეკენელ.

(ლედი ბრეკენელი ცივად უყრავს თავს სესილს)

ალჯარნონი. სესილი ჩემი დანიშნულია, დედა ოგასტა.

ლედი ბრეკენელი. რაო, რა თქვი?

სისილი. მისტერ მონკრიფი და მე დანიშნულები გახლავართ, ლედი ბრეკენელ.

ლედი ბრეკენელი. (შეცბუნებულია, დეივონთან მიდის და ჯდება). იქნებ მართფორდშირის ამ ნაწილში ჰავაა ერთობ აღმგზნები.. ასეა, თუ ისე, ნიშნობათა რიცხვი ბევრად აღემატება საშუალო დონეს, რომელიც სტატისტიკით არის დადგენილი; ვფიქრობ, რომ ურიგო არ უნდა იყოს, თუკი წინასწარ რამდენიმე შეკითხვას მოგცემთ, მისტერ უორზინგ, მისს კარდისადაც ხომ არ აქვს რაიმე კავშირი ლონდონის რომელიმე დიდ სარკინიგზო სადგურთან? მე მხოლოდ და მხოლოდ ფაქტობრივ მანიტერებს, გუშინდლამდე არ ვიცო, თუ არსებობდა ისეთი ოჯახი ან პიროვნება, რომელიც წარმოშობით უკანასკნელი სადგურიდან იქნებოდა.

(ჩეკი ეტყობა გამიზნვარებულია, მაგრამ თავს იკავებს)

ჯაქი. (ცივი ხმით) მისს კარდით აწ განსვენებული თომას კარდის შვილიშვილია ბელგრევიჯ სკვერი 149; სამხრეთ დასავლეთი ჩერჩის პარკი, დორკინგი, სარი და სპორენი, ფაიფშირი, ჩრდილო ბრეკენეთი.

ლედი ბრეკენელი. საქმად დამაჩერებლად უღრეს; სამი მისამართი ყოველთვის იმსახურებს ნდობას, ვაჭრებშიც კი. მაგრამ რით ამტკიცებთ, რომ ყველაფერი ეს სიმართლეს შეეფერება?



სისილი. როდესაც ამას საჭიროება მოითხოვს, ისინი ისეთ ფიზიკურ მხნეობას ავლენენ, რომ ქალებს ამის წარმოდგენაც კი გავიძინებდნენ.

გვინდელონი (ჯეკს): სანატრელო! ორივე (წყვილი ერთმანეთს ეხვევა)

ალჯარნონი. (სესილის) საყურადლო! (შემოდის მერიმენი, შემოსვლისას ხმამაღლა ახველებს, შექმნილი ვითარებას რომ ხედავს).

მერიმენი. ჰმ, ჰმ, ლედი ბრეკენელი!

ჯეკი. ღმერთო, შენ დავვიფარე! (შემოდის ლედი ბრეკენელი. წყვილები სასწრაფოდ შორდებიან ერთმანეთს).

(მერიმენი 'ვადის')

ლედი ბრეკენელი. გვენდელენ! რას ნიშნავს ყოველივე ეს?

გვინდელონი. მხოლოდ იმას, რომ მე და მისტერ უორზინგი დანიშნულები ვართ, დედაცო.

ლედი ბრეკენელი. მომიახლოვდი, ახლავ დავქეი: მერყეობა ეს გონებრივი დაჩლუნგების ნიშანია ახალგაზრდებში, ფიზიკური დაძაბუნებისა მოხუცებში. (მიუბრუნდება ჯეკს)

როგორც კი შემატყობინა, სერ, ჩემი ქალიშვილის მოულოდნელი გაუჩინარების ამბავი, მისმა სანდო მოახლემ, რომლის ერთგულება პატარა მონეტით დავიმსახურე, მაშინვე დავედევნე მას საბარგო მატარებლით. საბრალო მამამისს ჰგონია, რომ მისი ასული ახლა პოსტოლარულ საქარო ლეტციაზეა, რომლის თემა: რა გავლენას ახდენს რენტა აზროვნებაზე.

მე სულაც არ ვაპირებ შევაცდევინო აზრი. ამას არასოდეს ვაკეთებ და ეს ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებად მიმაჩნია, რაც შეეხებათ თქვენა და ჩემს ქალს, ყოველგვარი კავშირი უნდა გაწყვიტოთ დაუყოვნებლივ. ამიერიდან ამ საკითხში, სხვა საკითხებისა არ იყოს, არავითარ დათმობაზე არ წავალ.

ჯეკი. ჩვენ უკვე დანიშნულები ვართ, ლედი ბრეკენელ!

ლედი ბრეკენელი. არავითარ შემთხვევაში, სერ, რაც შეეხება ალჭერონს...

ალჭერონს!

ალჯარნონი. დიახ, დედა ოგასტა.

ლედი ბრეკენელი. შეიძლება გკითხოთ ეს ხომ არაა ის სახლი, სადაც მისტერ ბანბერი, შენი ნიებარი მეგობარი ცხოვრობს?

ალჯარნონი (ენის ბორძიკით): ო, არა ბანბერი აქ არ ცხოვრობს, ბანბერი სულ სხვა ადგილასაა ამჟამად, უფრო ზუსტად იგი გარდაიცვალა.

ლედი ბრეკენელი. გარდაიცვალა! როდის მოკვდა მისტერ ბანბერი? ალბათ მოულოდნელად მოხდა ეს უბედურება.

ალჯარნონი. (დაუფიქრებლად): ომ, ნაშუადღესზე თვითონ მოკვალა... მე მინდა მოგასენოთ, რომ საბრალო ბანბერიმ ამ რამდენიმე საათის წინ დალია სული.

ლედი ბრეკენელი. რითი მოკვდა? **ალჯარნონი.** ბანბერი? იგი პაერში აფეთქდა.

ლედი ბრეკენელი. აფეთქდა? რაიმე ტერორისტულმა აქტის მსხვერპლი ხომ არ გამხდარა? როგორ წარმოვიდგენდი თუ მისტერ ბანბერი სოციალური პრობლემით იყო დაინტერესებულ. თუკი ეს სიმართლა, დაიჭებოდა კიდევ თავისი მანკიერი ინტერესებისათვის.

ალჯარნონი. ჩემო ძვირფასო, დედა ოგასტა, იგი მზის სინათლეზე გამოაფინეს! ექიმებმა დაადგინეს, რომ ბანბერის სიცოცხლე აღარ შეეძლო! ჰოდა, კიდევ განუთქვა სული.

ლედი ბრეკენელი. როგორც ჩანს, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ექიმების სამედიცინო დასკვნებს. სასიხარულოა, რომ ბოლოს და ბოლოს თავის ერთადერთ გზას ეწია და იმოქმედა ისე, როგორც ექიმებმა ურჩიეს. ახლა კი, როცა გადავჩიოთ ამ მისტერ ბანბერის, მინდა გკითხოთ, მისტერ უორზინგ იმ ქალის ვინაობა, რომლის ხელიც ჩემს დისწულს, ალჭერონს უჭირავს, თანაც სრულიად დაუშვებელი წესით.

ჯეკი. ეს ქალი, ჩემი აღზრდილი, მისს ხესილი კარდიუ გახლავთ, ლედი ბრეკენელ.

(ლედი ბრეკენელი ცივად უკრავს თავს სესილს)

ალჯარნონი. სესილი ჩემი დანიშნულია, დედა ოგასტა.

ლედი ბრეკენელი. რაო, რა თქვი?

სისილი. მისტერ მონკრიფი და მე დანიშნულები ვახლავართ, ლედი ბრეკენელ.

ლედი ბრეკენელი. (შეცბუნებულა, დევნთან მიდის და ჯდება). იქნებ პარტფორდშირის ამ ნაწილში მათვა ერთობ აღმზუნებია. ასეა, თუ ისე, ნიშნობათა რიცხვი ბევრად აღემატება საშუალო დონეს, რომელიც სტატისტიკით არის დადგენილი: ვფიქრობ, რომ ურიგო არ უნდა იყოს, თუკი წინასწარ რამდენიმე შეკითხვას მოგცემთ, მისტერ უორზინგ, მისს კარდიუსაც ხომ არ აქვს რაიმე კავშირი ლონდონის რომელიმე დიდ სარკინიგზო სადგურთან? მე მხოლოდ და მხოლოდ ფაქტები მაინტერესებს, გუშინდლამდე არ ვიცი, თუ არსებობდა ისეთი ოჯახი ან პიროვნება, რომელიც წარმოშობით უკანასკნელი სადგურიდან იქნებოდა.

(ჯეკი ეტყობა გამძვინვარებულა, მაგრამ თავს იკავებს)

ჯეკი. (ცივი ხმით) მისს კარდიუ აწ განსვენებული თომას კარდიუს შვილიშვილია ბელგრეივ სკვერი 149; სამხრეთ დასავლეთი ქვერვს პარკი, დორკინგი, ხარი და სპორენი, ფაივშირი, ჩრდილო ბრიტანეთი.

ლედი ბრეკენელი. საქმაოდ დამაჩერებლად ედერს; სამი მისამართი ყოველთვის იმსახურებს ნდობას, ვაჭრებშიც კი. მაგრამ რით ამტკიცებთ, რომ ყველაფერი ეს სიმართლეს შეეფერება?



ჯამი. საგანგებოდ მაქვს შენახული მაშინ-
დელი კარის აღმანახი. შეგიძლიათ შეამოწმოთ,
ლედი ბრეკენლ.

ლედი ბრეკენლი. (პირქუსად). ვიცი, ამ
გამოცემაში მრავლადაა დაშვებული კორექტუ-
რული შეცდომები.

ჯამი. მისს კარდიუსს საქმეებს განაგებენ ბა-
ტონები მარკები, მარკები და მარკები.

ლედი ბრეკენლი. მარკები? ის საქმალად
ავტორიტეტული ფირმა თავისი საქმიანობით.
გამოვინია, რომ ერთ-ერთი მარკების მაღალი სა-
ზოგადოების სადამლეზზეც კი იწვევენ ხოლმე.
ეს ერთობ დამაკმაყოფილებელია.

ჯამი. (ძალიან გაღიზიანებულია): რა კეთი-
ლი ყოფილხართ, ლედი ბრეკენლი ჩემს ხელ-
თა აგრეთვე, დარწმუნებული ვარ გესიამოვნ-
ებათ ამის მოხმენა, მისს კარდიუსს დაბადების,
ნაოღობის, ყვინახველას, აცრების, კონფი-
რაციის ცნობები, აგრეთვე წითელასა და
ყვითელას მოწმობებიც.

ლედი ბრეკენლი. ო, ერთობ მდიდარი და
მრავალფეროვანი ცხოვრების გზა გაუვლია,
თითქოს ცოტათი დაუტყრებელიცაა ასეთი
ახალგაზრდა არსებისათვის. რაც შეეხება მე,
არ ვუსურვებდი ჩემს თავს ასეთ ნაადრევ გა-
მოსცდილებას. (დგება, დაკურობებს თავის საათს).
გვენდოდენ, ჩვენი გამგზავრების დროც დად-
გა, წუთსაც ვერ დაეკარგავ. ერთი ფორმალო-
ბა კიდევ დავიცვათ: მისტერ უორზინგ; ხომ
არ გააჩნია მისს კარდიუსს რაიმე ქონება?

ჯამი. დიას, დაახლოებით 130.000 გირვან-
ქა სტერლინგის ოდენობის ფსიანი ქალა-
დები. ესაა სულ, კარგად ბრძანდებოდეთ, ლე-
დი ბრეკენლ, დიდად გავიხარე თქვენი ხილვით.

ლედი ბრეკენლი. (ისევ ჯდება). ერთი წუ-
თით, მისტერ უორზინგ, 130000 გირვანქა სტერ-
ლინგის ფსიანი ქალადები! ო, მისს კარდიუს
ერთობ მომხიბვლელი ქალი გამოდგა; თან-
მედროვე ქალღმერთი იფიანად თუ შეხვდებით
ისეთს, ვისაც ესოდენ მყარი თვისებები ჰქონ-
დეს. თანდათან მოიმატებს აღბათ.

სამწუხარაა, მაგრამ ჩვენ ზედამიერული
ვცხოვრობთ მხოლოდ, (სესილის): მომიახლოვ-
დით, საყვარელო, (სესილი უხალცივდება) ჩემო
კარგო გოგონა, შენი კაბა მეტისმეტად სადაა.
თმა ისევე დაგრჩენია, როგორც ბუნებამ გი-
ბოძა; მაგრამ ეს ყველაფერი ადვილად გამოს-
წორდება; ერთი ძალიან გამოსდილი ფრანგი
მოახლდ მოკლე დროში საოცარ შედეგებს მი-
აღწევს. მახსოვს, ერთხელ, ახალგაზრდა ლედი
ლანსინგს ვურჩიე მოეწვია ასეთი მოახლდ და
სამოდებ თვის შემდეგ იგი საკუთარმა ქმარამც
კი ვერ იცნო.

ჯამი. ექვსიოდებ თვის შემდეგ კი უკვე
ვედარავინ ცნობდა...

ლედი ბრეკენლი. (ჯეკს მრისხანდ გადა-
ხედავს, შემდეგ კი მრავალჯერ ნაცადი ლი-

მილით სესილის მიუბრუნდება): გენაცვალე ვაჟო,
შეიძლება შემობრუნდო, (სესილი მობრუნდება)
არა, პროფელი მიჩვენე, (სესილი უჩვენებს
პროფელს), დიას, სწორედ ასეც ვიცილი;
არის თქვენს პროფელი გარკვეული საზოგა-
დობრივი მონაცემები. ჩვენი ეპოქის ორი
უხუბტები პუნქტია პრინციპების უქონლო-
ბა, ერთი და მეორეც პროფელის უქონლობა.
ნიკაი ოლნავ მაღლა დაიჭირე, ძვირფასო;
სწორედ იმაზეა დამოკიდებული სტლი, თუ
როგორ დაიქერ ნიკას საზოგადოებაში. ახლა
ნიკას ძალიან მაღლა დაქერაა წესად; აი, ასე
აღჭერონ!

ალჯარინონი, გისმენთ, დეიდა ოგასტა!

ლედი ბრეკენლი. ასეთი პროფელის პატ-
რონმა სერიოზულად შეიძლება იფიქროს სა-
ზოგადოებაში წარმატების მოპოვებაზე.

ალჯარინონი, სესილი უტბებისა, უძვირ-
ფასესი, უმშვენიერესი არსებაა მოელ ქვეყანაზე
და მინცდამინც არ მაღარდებს მისი წარმა-
ტება საზოგადოებაში.

ლედი ბრეკენლი. უპატივცემულოდ არა-
სოდეს ახსნო საზოგადოება, აღჭერონ. ასე
იქცევა ის, ვისაც ზემო სფეროში ვერ უპოვია
ადგილი. (სესილის), ჩემო გოგონა, თქვენ რა
ტქმა უნდა გეცოდინებათ, რომ აღჭერონ ვა-
ლდების გარდა არაფერი ახალია, მაგრამ მე
ანგარიშაინ ქორწინების მომხრე როდი ვარ.
მე და ლორდი ბრეკენლი რომ შეუვლდით,
მე არაფერი მეზადა, მაგრამ აზრადაც არ მომ-
სვლია, რომ ეს ხელს შეუშლიდა ჩვენს ბედნი-
რებას. ასე რომ, ვფიქრობ, დავთანხმდები თქვენს
ქორწინებას.

ალჯარინონი. გამაღობთ დეიდა ოგასტა,

ლედი ბრეკენლი. მოდი, მკოცე სესი.

სესილი. (კოცის). გამაღობთ ლედი
ბრეკენლ.

ლედი ბრეკენლი. შეიძლება შენც დეიდა
ოგასტა მიწოდო ამიერიდან.

სესილი. გამაღობთ, დეიდა ოგასტა.

ლედი ბრეკენლი. რაც უფრო ადრე იქნე-
ბა ქორწილი, მით უკეთესი.

ალჯარინონი. გამაღობთ, დეიდა ოგასტა.

სესილი. გამაღობთ, დეიდა ოგასტა.

ლედი ბრეკენლი. სიმართლე რომ ვთქვა,
არ მიყვარს ძალიან გაქიანურებული ნიშნობა.
ეს მისს შესაძლებლობას მოცემთ, რომ წინას-
წარ ღრმად ჩაწვდეთ ერთმანეთს სახსათის
თავისებურებებს; ეს კი სასურველი როდია.

ჯამი. მაპატიეთ, რომ გაწუვებინებთ, ლე-
დი ბრეკენლ, მაგრამ ყოველგვარ ნიშნობაზე
ლაპარაკი ჯერ ნაადრევია. მე მისს კარდიუს
მეორევე გახლავართ და ეს ვერ დაქორწინდება
ჩემი თანხმობის გარეშე. სანამ სრულყოფიანი
არ გახდება, თანხმობაზე კატეგორიულ უარს
ვაბობ.

ლედი ბრეკენლი, რის საფუძველზე, შე-



იძლება გაითხოვო? აღჭერნონი შესაფერი, უფრო მეტიც, სასურველი ყმაწვილი კაცია. მართალია, არაფერი ახადია, მაგრამ რომ შეხედავ, მილიონერი გვაგონება. უკეთესი ვინ უნდა ინატროს კაცმა?

ჯამი. გული მტკიავ, მაგრამ იძულებული ვარ დაუფავარად მოგახსენოთ, ლედი ბრეკნელ თქვენი დისწულის შესახებ, რომ მე არამც და არამც არ მომწონს მისი მორალი. გული მეუხნება, რომ იგი ორპირია.

(აღჭერნონი და სესილი გოაცებულნი და აღმოფეთებულნი შეპყურებენ ჭყეს).

ლედი ბრეკნელი. ორპირი, ჩემი დისწული, აღჭერნონი! ეს შეუძლებელია, იგი ხომ ოქსფორდში სწავლობდა.

ჯამი. ვფიქრობ, მართლსა ამოგახსენებთ. დღეს ნაშუადღევს, ლონდონში ჩემი დროებითი ყოფნის დროს, მეტად მნიშვნელოვან პირად საქმეზე, ჩემთან მოვიდა და თავი ჩემს ძმად გახადა. ცრუ სახელს ამოფარებულმა, როგორც სულ ახლახან ჩემმა ლაქიამ მაცნობა, შემისვა მთელი ერთი ბოთლი ღვინო „პერიე-უუე-ბრიუ“ 1889 წლისა, ჩემთვის რომ ვინახავდი, ხავანგებოდ. ამის შემდეგ კოლე ვანაგრძო ყოვლად უხამსი საქმიანობა და რამდენიმე საათის განმავლობაში დაიპყრო ჩემი ერთადერთი აღზრდილის უმანკო გული. შემდეგმ დარჩა ჩიჩუ და გაანადგურა მთელი ქადა და რაც უკელაზე უფრო მძიმე დანაშაულად შეიძლება ჩაითვალოს, შემდეგი გახლავთ. მან მშვენივრად იცოდა, რომ ძმა არა მყავს, არახოდეს მოულოა და არავითარი ძმის ყოლას არ ვაპირებ. ამის შესახებ სავებით გახავებად ვუთხარი გუშინ ნაშუადღევს.

ლედი ბრეკნელი. ჰმ, მისტერ უორზინგი! გულისყურით გისმენდით და გადაწყვეტიტ მთლიანად გადავინჯო ჩემი დისწულის საქციელი თქვენს მიმართ.

ჯამი. სულგრძელი ადამიანი ყოფილხართ, ლედი ბრეკნელ, თუმცა ჩემი გადაწყვეტილება უცვლელია. უარს ვამბობ თანხმობის მოცემაზე.

ლედი ბრეკნელი. (სესილის): მოდი ჩემთან საყვარელიო. (სესილი მიდის). რამდენი წლისა ხარ ძვირფასო?

სესილი. სინამდვილეში მხოლოდ თვრამეტისა, მაგრამ სადამოებზე ყოველთვის ოცს ვამბობ ხოლმე.

ლედი ბრეკნელი. სავსებით სწორად იქცეო, როცა პატარა ცვლილება შეგაქვს. მართლაც არც ერთი ქალი არ უნდა აცხადებდეს ზუსტად საკუთარ ასაკს. ეს ხომ პედანტობა იქნებოდა... (ჩაფიქრებულად): თვრამეტი წლისა, სადამოებზე ოცი წლისა. მაშ ასე, ცოტა ხანიც გაივლის და შენ სრულწლოვანი გახდები, სავსებით განთავისუფლდები მეურვეობისაგან. არა მგონია, რომ შენი აღმზრდელის თანხმობას ბოლოს და ბოლოს გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს

ჯამი. ბოდის ვიხდი, ლედი ბრეკნელ, ისე გაწყვეტინებთ, მაგრამ სამართლიანობა ითხოვს გაცნობით, რომ მისს კარდისს პაპის ანდერძით, იგი მან წლის ასაკამდე ჩემი მზრუნველობის ქვეშ უნდა იყოს.

ლედი ბრეკნელი. არა მგონია, რომ ეს სერიოზული დაბრკოლება იყოს. მან წელი ეს ხომ გაფურჩქვნის პერიოდი. ლონდონის სასოგადოება სავსეა მაღალი წრიდან გამოსული ქალებით, რომლებმაც ინებეს და რამდენიმე წელიწადია მან-ს გადააბიჯეს. აი, მაგალითად ლედი დამბლტონი, რამდენადაც ვიცი, იგი ჭერ კიდევ მან-სა იმ დროიდან მოყოლებული, 40 წელი რომ შეუსრულდა. ეს კი რამდენიმე წლის წინათ მოხდა. ამგვარად, ვერავითარ მიზეზს ვერ ვხედავ, რატომ არ უნდა იყოს ჩვენი ძვირფასი სესილი გაცილებით მიმზიდველი მან წლისა. იმ დროისათვის მას ქონებაც მეტი დაუგროვდება.

სესილი. აღჭერ, შეძლებთ დამელოდოთ ხანამ მან-ისა გავხდებ?

ალჯარნონი. რასაკვირველია, შევძლებ, სესილი; ეს თქვენც კარგად იცით, რომ შევძლებ.

სესილი. დიახ, ეს მე ინსტინქტურად ვიგრძენი; მაგრამ თვითონ მე რომ ვერ მოვიცდი ამდენ ხანს. არ შემოძლია თუნდაც ხუთიოდე წუთს ველოდო ვინმეს, საშინლად ვბრაზობ ხოლმე. მე თვითონ არ ვარ პუნქტუალური, მართალია, მაგრამ სხვებისაგან მოვითხოვ პუნქტუალობას. ლოდინი... თუნდაც ჩვენი ქორწილისა, არ გამაგონოთ.

ალჯარნონი. მაშინ როგორ მოვიქცეთ სესილი?

სესილი. არ ვიცი, მისტერ მონკრიფ.

ლედი ბრეკნელი. ჩემო ძვირფასო, მისტერ უორზინგი, როგორც მისს სესილი გადაჭრით აცხადებს, მან არ შეუძლია დაელოდოს მან წლის ასაკს და ეს განაცხადი შეტყველებს მის ოდნავ დაუდგრომელ ხასიათზე, ჩემი თხოვნა იქნებოდა, გადაგხინჩათ თქვენი გადაწყვეტილება

ჯამი. ძვირფასო, ლედი ბრეკნელი, ამ საქმის წარმატების საფუძველი ხომ თქვენს ხელთაა, როგორც კი მომიცემთ გვერდელენზე დაქორწინების თანხმობას, მეც უდიდესი სიხარულით დავთანხმდები თქვენი დისწულისა და ჩემი აღზრდილის ქორწინებაზე.

ლედი ბრეკნელი. (დგება, თავი ამაყად უქირავს). ისედაც მშვენივრად მოგახსენებათ, რასაც მოითხოვთ სრულიად შეუძლებელია.

ჯამი. მაშინ ვნებიათ უცოლობა ყოფილა ორივეს ხვედრი.

ლედი ბრეკნელი. ანეთი ხვედრისათვის ნამდვილად ვერ ვავიშებტ გვერდელენს. აღჭერნონი კი ალბათ თავის საქმეს მოუვლის როგორმე. (იღებს თავის საათს) წავიდეთ ძვირფასო, (გვერდელენი დგება), ნ საათის მატა-



რბებელზე დავრჩით თუ მ-ზე არა. კიდევ ერთმა რომ გაგვანწროს, შეიძლება ამას ბაქანზე უსიამოვნო ლაპარაკი მოჰყვებეს.

(შემოდის დოქტორი ჩეზუბლი)

ჩეზუბლი. ყველაფერი მზად გახლავთ ნათლობისათვის.

ლედი ბრანქნელი. ნათლობისათვის, სერ? ნაადრევია ხომ არ იქნება ეს ამბავი?

ჩეზუბლი. (ცოტათი დაბნეულია. ჭეკსა და ალჭერონზე მიუთითებს): ჭენტლიმენებმა სურვილი გამოთქვეს დაუყოვნებლივ მონათვლისა.

ლედი ბრანქნელი. კი, მაგრამ მათი ასაკი? ეს ხომ სასაცილოა და მტრებელია, ალჭერონზე, გაიკრძალა მონათვლას. მეორედ აღარ გახდეთ ასეთი რამ. ლორდ ბრეკენლის ძალზე ეტკინება გული, რომ გაიგოს, რაზე ხარკავ ფულსა და დრის.

ჩეზუბლი. გამოდის, რომ დღეს არავითარი ნათლობა არ შედეგება.

ჯეკი. თუმცა გარემოება შეიცვალა, მაგრამ არა მგონია, ამას რაიმე პრაქტიკული ღირებულება ჰქონდეს რომელიმე ჩვენგანისათვის. დოქტორ ჩეზუბლ.

ჩეზუბლი. ძალიან მატკინეთ გული, ასეთი რამ რომ მითხარი, მისტერ უორზინგ; ამას ანაბატისტების ეროტიული იერი დაქრავს, რომლებიც მე სავსებით უარყვავი ჩემს ჭერ კიდევ გამოუქვეყნებელ ოთხ ქადაგებაში. მაგრამ ვინაიდან თქვენ ამჟამად ამქვეყნიური საქმეებით უოფილხართ დატვირთული, მე დაუყოვნებლივ ვბრუნდები ეკლესიაში, სადაც, როგორც სულ ახლახან მაცნობებს, საათხაზევარია, მისს პრიზმი მელოდება.

ლედი ბრანქნელი (შეკრთება): მისს პრიზმი... თქვენ მისს პრიზმი ახსენეთ?

ჩეზუბლი. დეახ, ლედი ბრეკენელ, მე უნდა შევხვედ მას.

ლედი ბრანქნელი. ძალიან გთხოვთ, ნუ წახვალთ, ერთი წუთით. ეს საკითხი შეიძლება სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყოს ლორდ ბრეკენლისა და პირადად ჩემთვისაც. ეს შეუხედავი მანდილოსანი ხომ არაა, რომელმაც აღმზრდელია იკისრა?

ჩეზუბლი. (ოდნავ აღფრთოებულა): იგი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო კარგად აღზრდილი ლედი და სიღარბისლის ნიმუშია.

ლედი ბრანქნელი. როგორც ჩანს, ის არის! ნამდვილად ისა! შეიძლება გაითხოვოთ რა როლს თამაშობს თქვენს ოჯახში?

ჩეზუბლი. (მკაცრად) მე უცოლო გახლავართ, ქალბატონო!

ჯეკი. (ერევა საუბარში). მისს პრიზმი, ლედი ბრეკენელ, გახლავთ მისს კარდიუს პატიცემული აღმზრდელი და დიდად დაფასებული კომპანიონი.

ლედი ბრანქნელი. მიუხედავად იმისა, რაც

მის შესახებ მოვისმინე, იგი დაუყოვნებლივ უნდა ვნახო. ვინმე გაგზავნეთ და აქ ჩემთვის მომხმარებელი.

ჩეზუბლი. (მოპირდაპირე მხარეს იცქირება). იგი თვითონ მოდის, უკვე ახლახანა. (მისს პრიზმი სწრაფად შემოდის).

მისს პრიზმი. მე გადმომცემს, რომ თქვენ მელოდებოდი საღაროში, ძვირფასო დოქტორო, მე იქ გელოდებით, უკვე საათი დაორმოდება წუთია. (თვალს მოჰკრავს ლედი ბრეკენელ, რომელიც გაქვავებული თვალებით მიჩერდება მას. მისს პრიზმი ფიქრდება და და შიში იპყრობს. შეწუხებულია მეტად, ირგვლივ მიმოიხედვს, თითქმის გაქცევა სურს).

ლედი ბრანქნელი. (მკაცრად, ბრალდებულური კილოთი): პრიზმი: (მისს პრიზმი დარტყვნილ თავს უკრავს მას); მოდი აქ, პრიზმი! (მისს პრიზმი მორჩილად უახლოვდება ლედი ბრეკენელს), პრიზმი, სად არის ბავშვი? (საერთო დაბნეულობაა ჩეზუბლი შიშისაგან უკან უკან იხევს. ალჭერონი და ჭეკი სესილისა და გვერდელენს ეფარებიან, ცდილობენ არაფერი გაიგონ რაღაც საშინელების შესახებ), ოცდარვა წლის წინ, პრიზმი, შენ დასტოვე ლორდ ბრეკენლის სახლი, ნომერი 104, გროსვენორ სტრეტი, საბავშვო ეტლიან ერთად, რომელშიც მამრობითი სქესის ჩვილი ბავშვი იყო. შენ მას შემდეგ აღარ დაბრუნებულხარ. რამდენიმე კვირის გამოძიების შედეგად დედაქალაქის მუნიციპალური პოლიციის ენერგიული მოქმედების შედეგად ეტლი იპოვნეს შუალაშისას ბეიზუთორის ქუჩის ერთ-ერთ მიყრდნულ კუთხეში მიტოვებული. მასში იყო სამტომიანი ხელნაწერი საზოგადოებრივ სანტიმენტალური რომანისა. (მისს პრიზმი უნებლიეთ შეკრთება), მაგრამ ბავშვი აღარ იყო ეტლიში. (ყველანი მისს პრიზმს შესცქერავენ); პრიზმი სად არის ბავშვი? (პაუზა).

მისს პრიზმი. ლედი ბრეკენელ, მრცხვენია, მაგრამ უნდა გამოვტყუე, არ ვიცი ნეტავი კი ვიცოდა; აი, როგორ მოხდა ყველაფერი ეს: იმ დღეს, რომელიც საუკუნოდ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში, დილით, მოვემზადე, რათა ბავშვი ეტლით გამეხიერებინა, თან მქონდა აგრეთვე საქმოდ ძველი, დიდი ხელჩანთა, სადაც ხელნაწერი უნდა მომეთავსებინა ჩემი ბელტრისტული ნაწარმოებისა, რომელიც თავისუფალ საათებში შევქმენი, იშვიათად თუ მქონდა თავისუფალი დრო. ერთ მომენტში, როგორც ჩანს, დაუფიქრებლად მოვიქციე, რაც დღემდე ვერ მიპატიებია ჩემი თავისათვის და ბავშვი ხელჩანთაში ჩავსვი, ხოლო ხელნაწერი ეტლში ჩავდე.

ჯეკი. (უღიღესი ყურადღებით უსმენს) და ხელჩანთა სად დატოვეთ?

მისს პრიზმი. უჭიკობესია, არ მითხროთ, მისტერ უორზინგ.

ჯეკი. მისს პრიზმი, განა ეს პატარა მნიშვნე-

ლობის საკითხია ჩემთვის? დაიწებთ! მოვითხოვ, რომ მიპასუხო, სად დავტოვეთ ხელჩანთა, რომელშიც ის ბავშვი იმყოფებოდა?

მისს პრიზმი. მე იგი ლონდონის ერთ-ერთი უდიდესი რკინიგზის სადგურის საბარგოში დავტოვე.

ჯამი. რომელია?

მისს პრიზმი. (სრულიად განადგურებულია): ვიქტორია, ბრაიტონის რკინიგზა. (სკამზე დაეშვება):

ჯამი. ერთი წუთით უნდა დავტოვოთ, გვენდოდე, აქ დამელოდე.

ბეზნდელმანი. თუ ძალიან არ დაგვიანებ, მგელი სიცოცხლე დაგალოდები.

(ჭკვი გადის, ძალიან აღელვებულია).

ჩაუშვლი. როგორ ფიქრობ, რას ნიშნავს ყოველივე ეს, ლედი ბრეკნელ?

ლედი ბრეკნელი. ვერც კი ვბედავ, ვთქვა რაიმე, დოქტორ ზეჩუბლი. თქვენთვის ზედმეტია იმის თქმა, რომ არისტოკრატიულ ოჯახებში არა აქვს ადგილი საოცარ დამთხვევებს, ეს ხომ მათ ღირსებას შეზღავდა. (ზემოდ ხმაური ისმის, თითქოს სკივრებს მოათრევენ, ყველა ზემოდ იტყობა)

სემილი. ძია ჭკვი ძალიან აღელვებულია.

ჩაუშვლი. თქვენი მეურვე ერთობ მგრძობიარეა.

ლედი ბრეკნელი. არასახიამოვნო ხმაურია, თითქოს ვიღაცას ედავება. ვერ ვიტან აყვამყავლს; ძალიან ვერიდები, თუმცა ხშირად დამაჩერებელია.

ჩაუშვლი. (ზემოდ იტყობა: თითქოს ხმაური შეწყდა: ახალი ძალით ისმის ბრახხარტუბი).

ლედი ბრეკნელი. ნეტავ მოიფიქრებდეს რაიმე დასკვნას.

ბეზნდელმანი. დროებითი პაუზები სულს მიხუთავს, ნეტავ ხმაური განახლდებოდა (შემოდის ჭკვი ტყავის შავი ხელჩანთით).

ჯამი. (მივარდება მისს პრიზმს) ეს ის ხელჩანთა ხომ არაა, მისს პრიზმ? ყურადღებით გახივეთ, სანამ რაიმეს იტყოდეთ. არა ერთი, არამედ რამდენიმე ადამიანის ბედნიერება თქვენს პასუხზეა დამოკიდებული.

მისს პრიზმი. (წყნარად). ჩემსას ჰგავს ძალიან; დიახ, აი ის ადგილი, ომნიბუსის კატასტროფის დროს გაუერ სტრატზე ჩემი ახალგაზრდობის ბედნიერ დღეებში რომ გაიხა. აი, ლაქა სარჩულზე, უაღლოპოლო სახემლის ბოთლი რომ გასკდა ლიმინგტონში. აქ, საეკტზე, ჩემი რეიკიალბეია—დავიწყებული იქმონდა; ერთხელ რაღაცნაირ, არაჩვეულებრივ ხასიათზე გახლდით და სწორედ საეკტზე ამოვაქდე-

ვინ ისინი დიახ, ჩანთა უტყველად ჩემია. ძალიან მიხარია, რომ ასე მოულოდნელად ვიპოვე იგი. არადა როგორ შეიძებოდა მთელი ამ ხნის განმავლობაში.

ჯამი. (ამაღლებულად, მისს პრიზმს) არა მარტო ჩანთა... თქვენ უფრო მეტიც იპოვეთ. მე ვიყავი ის ბავშვი, ამ ჩანთაში რომ ჩახვით? მისს პრიზმი (გაოცებულია): თქვენ?

ჯამი. (გეხვევა): მო... დედა!

მისს პრიზმი. (გაუსხლტება გაოცებული და აღშფოთებული): მისტერ უორზინგ, მე გაუთხოვარი ვარ!

ჯამი. გაუთხოვარი! უნდა ვილაინო ეს ჩემთვის დიდი დარტყმა, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ვის აქვს უფლება ხელი ჰკრას ქალს, რომელსაც ამდენი ტანჯვა-წამება გადაუტანია ნუთუ მონანიება გატაცებას ვერ გამოისყიდის? რატომ უნდა არსებობდეს ერთ კანონი მამაკაცებისათვის და მეორე ქალებისათვის? დედა ჩემო დედიკო, მე მიპატიებია შენთვის (ცდილობს კვლავ მოეხვიოს მას).

მისს პრიზმი. (კედელ უფრო აღშფოთებულია). მისტერ უორზინგ, აქ რაღაც გაუგებრობას აქვს ადგილი (მიუთითებს ლედი ბრეკნელზე) აი, ვის შეუძლია გითხრათ თქვენ ვინა ხართ სინამდვილეში.

ჯამი (ცოტა ხნის სიჩუმის შემდეგ) ლედი ბრეკნელი, მოგაბნერით თავი, მითხარით ვინა ვარ ბოლოს და ბოლოს?

ლედი ბრეკნელი. ვფიქრობ, რომ ეს ახალი ამბავი მაინცდამაინც არ გეხიამოვნება. შენა ხარ ჩემი საწყალი დის ვატიშვილი, მისის მოწყობისა, ამდენად ალჭერნონის უფროსი ძმა.

ჯამი. ალჭის უფროსი ძმა! ესე იგი მე მაინც მყოლია ძმა! ვიცოდი, ასეც იქნებოდა, ყოველთვის ვამბობდი, ძმა მყავს მეთქი! სესილი შენ რომ ეჭვი გეკარებოდა, რომ მე ძმა მყავდა. (ალჭერნონს ხელს ჩასუიღებს). დოქტორ ჩეზუბლ, ჩემი უგზო-უკვლოდ დეკარგული ძმა! მისს პრიზმ, ჩემო დეკარგული ძმაო, გვენდენე ჩემი უიღბლო ძმა ალჭი, შე არამზადა! მომავალში უფრო მეტი პატივისცემით უნდა მომეპყრო, შენ ხომ ძმასავით არასოდეს მომპყრობიხარ, არასოდეს, მთელს სიცოცხლეში.

ალჭერნონი. მო, დღემდე არა. ძამყო, გამოვტყდები, რაც შემეძლო ვაკეთებდი. თუმცა რა ვიცოდი... (ხელს ართმევს ჭკეს).

ბეზნდელმანი. (ჭკეს). ჩემო ძვირფასო, მაგრამ ვინა ხრა ახლა შენ? რა გქვია? სულ სხვა ვინმე ხარ, ახლა.

ჯამი. დმერთო ძლიერო! სრულებით დამვიწყდა, ეს; თქვენი გადაწყვეტილება მაინც უცვლელია ჩემი სახელის თაობაზე?



გვინდელენი. მე არასოდეს არაფერი შეცვლება, გრძნობების გარდა.

სმსილი. რა კეთილშობილური ბუნების ხარ, გვენდელენ!

ჯამი. მაშინ ეს საკითხიც ახლავე უნდა გარკვევს. დეიდა ოგასტა, ერთი წუთით. იმ დროისათვის მისს პრიზმა რომ ხელჩანთაში დამტოვა, უკვე ვიპავე მონათლული თუ არა?

ლადი ბრპანელი. უოველი ცხოვრებისეული კეთილშობილება, რაც კი ფულით შეიძინებოდა, მათ შორის ნათლობაც არ დაუტლიათ შენთვის შენს მოსიყვარულე და მზრუნველ მშობლებს.

ჯამი. მაშ მე მონათლული ვყოფილვარ! ეს საქმეც მოგვარდა. ახლა მითხარით, რა მქვია მე? მზად ვარ, უველაფერი გმარულად ავიტანო.

ლადი ბრპანელი. რამდენადაც შენ უფროსი ვაჟიშვილი იუავი, ბუნებრივია მამაშენის სახელი გიბოძეს.

ჯამი. (გალიზიანებულია). ჰო, მამაჩემს რა ერქვა?

ლადი ბრპანელი. (ფიქრობს). არაფერი არ მახსენდება, რა ერქვა გენერალს, მაგრამ ეჭვი არ შეპარება რაიმე სახელით რომ მიმართავდნენ. ისე, უცნაური ადამიანი კი იყო, მაგრამ მხოლოდ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში. ეს ინდოეთის კლიმატის, დაცოლშვილების, კუჭის უწყსიერობის და სხვა მისთანა მიზეზთა შედეგი გახლდათ.

ჯამი ალკი, არც შენ გახსოვს რა ერქვა მამას?

ალჯარნონი. ჩემო ძამიკო, მე არც კი დავლაპარაკებოვარ მამას. ერთი წლისაც არ ვიქნებოდი, რომ მოკვდა.

ჯამი. მისი სახელი ხომ უნდა იყოს აღწუსხული იმ პერიოდის სამხედრო-ცნობარებში, დეიდა ოგასტა?

ლადი ბრპანელი. გენერალი არსებითად მშვიდობისმოყვარული კაცი იყო, თავისი ოჯახის გარდა, მაგრამ მისი სახელი, დარწმუნებული ვარ, რომელიმე ცნობარში მინც იქნება მოხსენებული.

ჯამი. უკანასკნელი ორმოცი წლის სამხედრო ცნობარები ხელთა მქვს. ესაა ჩემი ბიბლიოთეკის ნამდვილი მშვენება. (მივარდება წიგნების კარდას და ერთიმეორეზე გამოაქვს წიგნები). მ. გენერლები... მეღამი, მექსომი, მეგლი, რა საზიზღარი სახელებია — მარკი, მიგჩი, მოზი, მონკრიფი! ლეიტენანტი 1840 კაპიტანი, პოლპოლკოვნიკი, პოლკოვნიკი, გენერალი, 1860-ში, ნათლობის სახელები ერნესტ ჯონი (ნულა დებს წიგნს მაგიდაზე და წყნარად ლაპარაკობს). ხომ უოველთვის გეუბნებოდი გვენდელენ, ერნესტი მქვია-მეთქი, ასე არ იყო?

ახლა ხომ დარწმუნდი, რომ ნამდვილად ერნესტი მქვია.

ლადი ბრპანელი. ჰო, ახლა გამახსენდა, გენერალს ამ სახელით მიმართავდნენ. ასეც ვიცოდი. მე განსაკუთრებული მიზეზი გამაჩნდა, ეს სახელი რომ არ მყვარებოდა.

გვინდელენი. ერნესტი! ჩემო ერნესტი! მეც ხომ თავიდანვე ვიგრძენი, რომ შენ სხვა სახელი არც გერქმეოდა.

ჯამი. გვენდელენ, რა საშინელებაა ადამიანისათვის უცებ გაიგოს, რომ მთელი სიცოცხლე ლაპარაკობდა სიმართლეს და მხოლოდ სიმართლეს. ხომ მამაკიბებ ამას?

გვინდელენი. რა თქმა უნდა, ოღონდ ერთი პირობით.. დარწმუნებული ვარ, რომ შეიცვლები.

ჯამი. ჩემო ერთადერთო!
ჩიუშული. (მისს პრიზმს). ლეტიცია! (ეხვევა).

მისს პრიზმი (აღფრთოვანებულია) ფრედრიკ, როგორც იქნა!

ალჯარნონი. სესილი! (ეხვევა) აღსრულდა! **ჯამი.** გვენდელენ! (გულში იკრავს), გვიღირსა!

ლადი ბრპანელი. ჩემო დისწულო, არასერიოზულობის ნიშნებს რად ამჟღავნებ?

ჯამი. პირიქით, დეიდა ოგასტა; მე მხოლოდ ახლა გავიგე, პირველად ვიგრძენი ჩემს ცხოვრებაში სერიოზულობის მაღლი, მისი სასიცოცხლო მნიშვნელობა.

ჯამი. (რამდენიმე ნაბიჯს დგამს წინ) მამაკებო, დაირქვიფ ერნესტი! (მუწყი სურათი)

ფარლა ეშვება

ინგლისურიდან თარგმნა
როლანდ კალანდაძე

ქრონიკა

ქართული მხატვრობისადმი მიძღვნილ გამოცემებს, რომლებსაც გამოცემლობა „ხელოვნება“ პერიოდულად აწვდის მკითხველს. შემატა ალბომები — „ლადო გრიგოლი“, „თენგიზ ღვინიაშვილი“.

თანამედროვე ქართული გრაფიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, საქართველოს სახალხო მხატვრის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის ვლადიმერ (ლადო) გრიგოლიას შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობა ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი უძვირფასესი ნაწილია, მხატვრის დაზღუდრი და წიგნის გრაფიკა, შრიფტი, ნახატები, ქანდაკება მოიცავს მრავალრიცხოვან ნამუშევრებს, რომლებიც ალბომში ცალკე თავებადაა დაჯგუფებული.

მკითხველმა მიიღო გამოცემის პირველი წიგნი-ალბომი. წერილები, რომელთა ავტორები არიან გურამ შარაძე, დავით ციციშვილი, ვახტანგ ბერიძე, უჩა ჭაფარიძე, კორნელი სანაძე, ელგუჯა ამასუკელა, დავით გაბაშვილი, ლდო ავალიანი, მკითხველებს აცნობს წიგნის გამოცემების შესანიშნავი ოსტატის შემოქმედებით გზასა და პრინციპებს, ეს წერილები ერთმანეთს ავსებენ და ნათლად წარმოგვიდგინენ ლადო გრიგოლიას — შემოქმედს, პიროვნებას, მოქალაქეს, ბრწყინვალე პედაგოგს, რომელ-

მაც მხატვართა მრავალი თაობა აღზარდა.

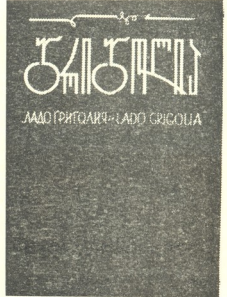
ალბომი, რომელიც ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზეა გამოცემული (რედაქტორი გურამ შარაძე), გამოირჩევა მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით. სასიხარულოა, რომ იგი ღირსეული ამსახველია იმ ხელოვანის შემოქმედებისა, რომელმაც ესოდენ ღრმა და უქკნობი კვალი გაავლო ქართული ეროვნული მხატვრობის განვითარებაში.

* * *

წმ-იან წლებში შემოქმედებით გზაზე გამოსულ ქართველ მოქანდაკეთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს თენგიზ ღვინიაშვილს. კოტე შერაზიშვილისა და იაკობ ნიკოლაძის მოწაფემ უკვე თავის სადიპლომო ნამუშევარში „ივანე ჭავჭავაძე“ (1950 წ.) ნათელყო მადლი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

ორმოცდაათიან წლებში მსცოვანი მეცნიერის ძეგლი აღმართა თბილისის უნივერსიტეტის ბაღში.

განვლილი ოთხი ათეული წლის მანძილზე მოქანდაკემ შექმნა მრავალი მონუმენტური და დაზღუდრი ნაწარმი. პორტრეტული და ფიგურული კომპოზიციები, ბარელეფები, რომლებსაც ფართო აღიარება ხვდა. ალბომის შესავალ წერილში, რომლის ავტორია საქართველოს დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი იგორ ურუშაძე, მოცემუ-



ლია მოქანდაკის შემოქმედებითი მონაპოვრების, მისი ძიებების, მხატვრული პრობლემების დახასიათება, განხილული და გაანალიზებულია თვალსაჩინო ნამუშევრები (ტექსტი — ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე).





— ალექსანდრე რახმანი-
ნოვი, რომელიც ამერიკის
შეერთებულ შტატებში
ცხოვრობს, იგი ზოგად-
საკაცობრიო კულტურასა
და ფასეულობების სახა-
ლხო აკადემიის დირექტო-
რია.

კონკურსი ჩატარდა სამ
ტურად, მონოგრაფიულ
ხასიათს ატარებდა, სრუ-
ლდებოდა მხოლოდ რა-
ხმანიოვის ნაწარმოებები,
მეორე ტური გარდა სო-
ლი პროგრამისა, ითვლი-
სწინებდა გამოსვლას მო-
მღერლებთან და ინსტრუ-
მენტალისტებთან ანსამბ-
ლში. კონკურსში მონაწი-
ლეობის 70 მსურველის-
გან შესარჩევი მოსმენის
შემდეგ დაშვებულ იქნა
მხოლოდ 30 ახალგაზრდა პი-
ანისტი.

პირველ ტურში მონა-
წილეობდნენ რუსეთის, უკ-
რაინის, პელორუსიის, ამ-
ერიკის, ფინეთის, ჩინეთის,
სამხრეთ კორეის, იაპონი-
ის, ინგლისის, შუა აზიის,
ბალტიისპირეთის წარმო-
მადგენლები. საქართველოს
სახელით კონკურსზე წა-
არსდგა მოსკოვის ჩაიკოვ-
ცის სახელობის სახელ-
მწიფო კონსერვატორიის IV
კურსის სტუდენტი, საქარ-
თველოს მუსიკალური სა-
ზოგადოების სტიპენდიანტი
გიგლა ქაცარავა (პროფ. ლ.
ნაუშოვის კლასი).

პირველ ტურში გ. ქა-

ცარავამ შეასრულა რახმა-
ნინოვის შემდეგი ნაწარ-
მოებები: ვარიაციები კო-
რელის თემაზე, ეტოდი-
სურათი რე მაჟორი, სკერ-
ცო მუსიკიდან შექსპირის
კომედიისათვის „ზაფხუ-
ლის ღამის სიმფონია“, პრე-
ლუდია მი მინორი.

მეორე ტურში გავიდა
15 პიანისტი. მათ შორის
გახლდათ ქართველი პიან-
ისტიც, მან შეასრულა
მინორი „პოლიშინელი“ და
რახმანიოვის სონატა სი
ბეშოლ მინორი, მუსიკა-
ლური მომენტი მი ბეშოლ
„სიყვარულის სინარული“.
ამასთან ერთად მონაწილე-
ობა მიიღო ანსამბლებში —
ვიოლონჩლისტთან და მო-
მღერლებთან ერთად. შეა-
სრულა სონატა ჩელოსა
და ფორტეპიანოსათვის,
რომანსები.

მეორედავად იმისა, რომ
გ. ქაცარავამ ფინალმდე
ვერ მიაღწია, მისმა დაკვ-
რამ მოწონება დაიმსახურა.
მას საუკეთესო შეფასება
მისცეს ცნობილმა მუსი-
კომებმა — ვერა გორნო-
სკივამ, სერგეი დორენს-
კიმ, დანიელ პოლაკმა
(აშშ).

უიურის გადაწყვეტილე-
ბით გ. ქაცარავა დაჯილდო-
ვდა დიპლომით, სპეცია-
ლური პრიზით და ფულადი
პრემიით.

გიგლა ქაცარავა

მიმდინარე წლის 28
იანვრიდან 6 თებერვლამდე
მოსკოვში მიმდინარეობდა
დიდი რუსი კომპოზიტორის
სერგეი რახმანიოვის სა-
ხელობის პირველი საერ-
თაშორისო კონკურსი პიან-
ისტებისათვის. კონკურ-
სი მიმდინარეობდა რახმანიოვის
დაბადებიდან 120 წლის-
თავს და გარდაცვალებიდან
50 წლისთავს. კონკურსის
სპონსორი გახლდათ კო-
მპოზიტორის შეილშვილი

გადეცა წარმოებას 25. 02. 93 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12.08.93 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25.
ქალაქის ფორმატი 70X108¹/₁₆.
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.
შეკვეთა 310, ტირაჟი 900.

ფურცლები დაბეჭდილია შ. ხაბივის და
ო. კაქინტაძის ფირმების.

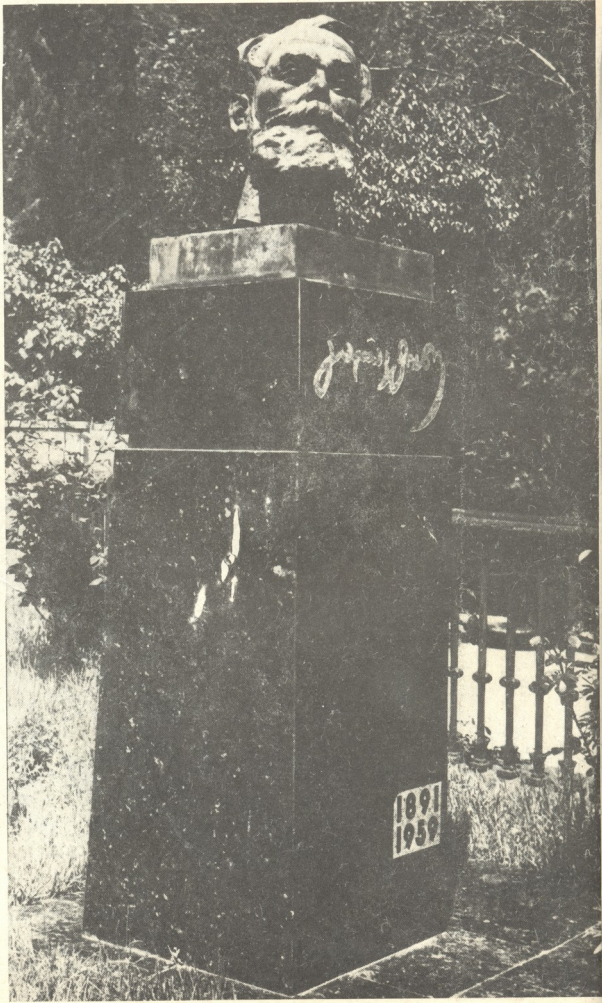
ფასი 200 კუპონი



ფანტ 50-056

ბ 6/6.3

საქართველოს
მემორიალი



ინდექსი 76177