



ISSN 0132-1307

ქართული
ენციკლოპედია

სელოვნება-7.8.93





სელოვნება

შერჩეული ნაშრომის
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი სელოვნება

7-8 1993

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შერჩეული

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბაანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ცინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვიციანიძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშრობლო“
თბილისი, 1998

რედაქციის მისამართი: 850002 თბილისი, უწყისი ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ჟურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის
სამინისტროს მიერ № 0789

ნოვარშია:

	მერაბ მამარლაშვილი — არტოს მიტაფიჭია	2	
მუსიკა	გ. ციბინი — ელისო ვირსალაძე	12	
	აფთაძელი დანელია — პარმონის ნიშანსვები	34	
	გია უანელი — შინაბანი თავისუფლების დამარცხება შეუძლებელია	72	
	ორი ინტერვიუ გია უანელთან ტელეფონის ხაზებით	75	
	საზღვარგარეთის პრესის ფურცლებზე	75	
	თამარ ხუროშვილი — პროფ. ლადო დონაძის გამოუჰვემებელი შრომები	93	
	მანანა ახმეტელი — „მუსიკა მისთვის სველაფერია“	116	
	ვახტანგ ტაბლიაშვილი — ჩემი ბაზრება	148	
	თეატრი	გიორგი ცქიტიშვილი — წრე, რომლის ბარდვებაც შეუძლებელია	19
		დიმიტრი ჭანელიძე — ნიკორწმინდა	38
გუბაჯ მგერელიძე — „სხადი თუთიპუში“ და გაბაიუშეგული მასშტაბი		61	
ნოდარ გურაბანიძე — მონტაჟის ხელშეწყობა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში		118	
„ვიტაგოზა და სიჰვარული“, შთაბეჭდილება ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის კრემიერის შემდეგ		135	
გიორგი ჩარკვიანი — ჩემი სტილი (პიესა)		154	
მხატვრობა		დავით ანდროიძე — მომანდაკის საჯილდაო ქვა	51
		გია ბუღაძე — ნოსტალგიური რომანტიკოსი	66
		ეფრემ დელაქრუა — რაფაელი	82
		გიორგი ჭავჭავაძე — სამცხე-ჯავახეთის აღრეფორმალური ხანის ქანდაკების ნი- მუშები	98
	კინო	ზაჩარა ხალვაში — პირობითობის პრობლემა კინოხელოვნებაში — პირობითობა ორი რეალობის ფარგლებში	25
პაატო იაკაშვილი — ზოგიერთი მოსაზრება თანამედროვე ქართულ სამეცნიერო- კოვალურულ და დოკუმენტურ კინოში		108	

სალონება

ეურნალის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ქონი გოგაბერიშვილის ნამუშევრები.

არტოს მეტაფიზიკა

მარაბ მამარლაშვილი

ძნელია ამ თემაზე საუბარი, რადგან ერთდროულად უნდა შევხებით მეტად მარტივ და თან უაღრესად რთულ საგნებს, ვახვეულს ურიცხვ და უნატიფეს კულტურულ ასოციაციათა ქსელში. არსებობს გარკვეული ტრადიცია, საკმაოდ დრამატულ ფერებში რომ სახავს ე. წ. მოდერნისტულ ხელოვნებას, რომელსაც, ექვსგარეშეა, განეკუთვნება არტოს თეატრი და მისი მეტაფიზიკა.

მე არ ვახლავართ თეატრის სპეციალისტი, რაც შეეხება მეტაფიზიკას, ნურავინ დაიტრახებებს, რომ სპეციალისტია მეტაფიზიკაში, თუნდაც მთელი ცხოვრება რომ შესწიროს მას, იქნებ უფრო გასაგები იყოს თუკი გამოვიტყდებით, სად და რატომ შევხვდით ანტონენ არტოს, როგორც ფილოსოფოსი. შევხვდით მე მას იმ პრობლემაში, რომელსაც დღეს ყველა უმწვავესად აღიქვამს, კერძოდ — მოაზროვნის ადგილისა და როლის შესახებ თანამედროვე კულტურაში — თვით აზროვნების აქტში.

აზრი მე მესმის როგორც ადამიანის მიერ რაღაცის გაგების ნებისმიერი ფორმა და მდგომარეობა ან მისი თვითრეალიზაცია იმაში, რაც მან ვაიგო, სხვა სიტყვებით, აზრის ცნებაში მე ვგულისხმობ ისეთ მდგომარეობას, რომელშიც ჩვენ, ჭერ ერთი, შევიგრძნობთ და ცოცხლად შევიცნობთ ჩვენს თავს, მეორეც, შევიგრძნობთ საკუთარ თავს როგორც საკუთარ ძალთა და პოტენცი-

ათა სრულ განხორციელებას, აი, ასე მესმის მე აზრი, ამიტომ მე არ ვანსხვავებ აზრსა და სახეს, აზრსა და გრძობადობას ანუ გრძნობას ერთმანეთისგან, აქედან გამომდინარე, ვამტკიცებ მეტად უცნაურ ფაქტს: აზრი არის ის, რაც შეუძლებელია. ამ უცნაურობას ასე განვმარტავდი: საფრანგეთში იყო ასეთი ფილოსოფოსი და ღვთისმეტყველი სიმონა ვაილი, რომელმაც არტოს მსგავსად განიცადა დრამა; არსი ამ დრამატული განცდისა იყო ის, რასაც მან უწოდა „ცხოვრების შეუძლებლობა“. ფილოსოფიურად ეს ასე გამოიხატება: ცხოვრება როგორც ასეთი, შეუძლებელია, უფრო სწორედ, ეს არის შესაძლებელი შეუძლებლობა. ცხოვრება წმინდა სახით, როგორც ასეთი გულისხმობს, რომ იმ მყისიერებაში, რომელშიც ცხოვრობ, ცხოვრობ მთელი შენი არსებით, ყველაფერი იმით, რაც შენშია და შენს გარშემო, იმ საგნებითა და მოვლენებით, რომლებშიც შენი სულის ნაწილია ჩაქსოვილი, რომლებთანაც გასურს შერწყმა; ეს ყოველივე უნდა შეერთდეს, როგორც მონტენი იტყოდა, შესაფერისად უნდა დაემთხვეს ერთმანეთს. ხომ ცნობილია, რომ მაგალითად შეიძლება გქონდეს ჰუკუა, მაგრამ სრულიად შეუსაბამოდ გიყვარდეს ის, ვინც ამის ღირსია და ვინც უნდა შეგიყვაროს, მაგრამ შეუფერებელ დროსა და სიტუაციაში, დიდიდან ცუდ ფეხზე აღექი და აი, ერთმანეთისთვის

განკუთხნილი ორი ნაწილი აცდა ერთ-
მანეთს და ვერ შეიცნეს — (არადა უნ-
და შეეცნოთ) ერთმანეთი. ყოველთვის
უნდა ხდებოდეს ასეთი შესისხლბორ-
ცება, რომ შემხვედრ წერტილებზე
ცხოვრების დენმა გაირბინოს, რომ ყო-
ველ წერტილში ფეთქავდეს სიცოცხ-
ლე. მაგრამ ამისთვის ყველაფერი ერთ-
მანეთს უნდა მოერგოს. შემთხვევითი
არაა, რომ ბერძენები თავიანთ ტრაგე-
დიებში ქმნიდნენ კულმინაციურ მო-
მენტს, რომელიც ასე შეიძლება. განე-
საზღვროთ: ბოლოს და ბოლოს, ყოვე-
ლივე ერთმანეთს ერწყმის. მაგრამ ბერ-
ძნებთან ეს ხდება მაშინ, როცა კვდება
გმირი. მისი სიკვდილი აერთიანებს
ყველა შესატყვის აზრს. აზრი ხორცი-
ელდება, ირგვლივ მყოფის ჭერარსობ-
რივი აზრი და გმირი კვდება. მკვდარს
აღარ გააჩნია აზრი. სხვა სიტყვებით:
შენ მთლიანად ხარ და ხორციელდები
ცოდნაში, მაგრამ შენ ამავე დროს უკ-
ვე აღარა ხარ, რადგან გარდაიცვალე.
სიკვდილი გვანიჭებს დასრულებულ სი-
ცხადეს, ისეთს, რომელსაც ჩვენ უკვე
ვეღარ ვფლობთ და ვერ ვუნაწილებთ
სხვებს. უკუყავშირი არ არსებობს.
სწორედ მაშინ, როცა სრულიად ფლობ
ცხოვრების აზრს, შეუძლებელია შებ-
რუნება უკან ცხოვრებაში. აი, ასე შე-
იგრძნობს სიმონი ჭაილი ცხოვრების შე-
უძლებლობას, თუკი ცხოვრების ცნება-
ში იმას ვიგულისხმებთ, რაზედაც ზე-
მით ვილაპარაკე, ცხოვრება არის შე-
საძლებელი შეუძლებლობა.

და აი ეს მიუწვდომელი, რაც ასე
ძნელად მიესადაგება ცხოვრებას, ასე-
ვე ძნელად შესატყვისება აზრს. აზრიც
შესაძლებელ შეუძლებლობას ან შეუძ-
ლებელ შესაძლებლობას (შეიძლება
გადანაცვლება) წარმოადგენს. სწორედ
მაშინ, როცა ხელსაყრელი შემთხვევა
გვეძლევა, ის ოდნავ თუ შეგვეხება და
გვერდში ჩაგვივლის. პრინციპში ჩვენ
რაღაც გვეხებრება, მაგრამ სწორედ მა-
შინ, როცა საჭიროა, საჭირო შემთხვე-
ვაში, ვერ ვავლენთ ჩვენს უნარს. ეს,
მე ვიტყვოდი, წარმოადგენს ადამიანის
სულის განთავსების პრობლემას გარკ-

ვეულ დროსა და სივრცეში, მაგალითად
მე საკმაოდ კუნთმავარი და ღონიერი
გახლავართ იმისთვის, რომ მეგობრის
ხელი გაფუწოდო და დაგეხმარო ორმო-
დან ამოძრომაში; მაგრამ რატომღაც,
არახელსაყრელ გარემოებათა ძალით,
ისეთ მდგომარეობაში ვარ ჩავარდნილი,
რომ არ შემიძლია ეს. მე ხუთი ნაბი-
ჯით დაშორებული ვარ მისგან. შემიძ-
ლია გადავარჩინო და ამავე დროს არ
შემიძლია. პრუსტი აღწერს მსგავს სი-
ტუაციას როგორც უძილბლო შეხვედ-
რას საკუთარ თავთან. სწორედ მაშინ,
როცა ვთქვათ ხარ სიყვარულით სავსე
სხვა ადამიანის, ვთქვათ მშობლების მი-
მართ, სწორედ იმ მომენტში, როცა სა-
ესებით მოიცავ ამ სიყვარულს, ბოლო-
მდე შეიგრძნობ და ცდილობ მის გამო-
ვლენას, სულ სხვა საზოგადოებით დაქან-
ცული მამა ან დედა ვერ აღიქვამს მას
და შენი უნავარო გრძნობა ყრუ კე-
დელს აწყდება.

მობასანი ზუსტად აგვიწერს იმ შემ-
თხვევას, როცა ნათლად შეიძლება ნე-
ბისმიერი სიყვარულის განადგურება;
როცა ქმარს შეშა უჭირავს ხელში, ლა-
მის წაიქცეს მისი სიძიამით და ამ
დროს ცოლი ჩამოკიდება კისერზე. რა
თქმა უნდა, ასეთი სიყვარულის პასუ-
ხად მხოლოდ გალიზიანება და სიძულ-
ვილი შეიძლება გაჩნდეს.

აი, ეს, ცხოვრების დენის გარბენის
შესაძლებლობა ან შეუძლებლობა, ადა-
მიანის შესატყვისად ყოფნის უნარს ან
ვერ შეძლება, შეადგენს არსებობის
სიძნელეს. არტოს შემთხვევაში ეს სი-
ტუაცია განცილ იქნა, როგორც აზ-
რის სიძნელე. უფრო მეტიც — თუმცა
აზრის ეს თვისება საყოველთაოა, ზო-
გიერთ სოციალურ სიტუაციაში, ზოგი-
ერთ კულტურულ სიტუაციაში, განსა-
კუთრებით მგრძობიარე სულისთვის ეს
სიძნელე წარმოუდგენლად იზრდება და
მწვავედება. ასეთი სულები ფიქრით ჭვა-
რცმულებს, ანუ სულით წამებულებს
წარმოადგენენ. XX საუკუნეში რამო-
დენიმე ასეთი წამებული იყო. მე ვიტ-
ყოდი, რომ ამ აზრით არტო შეიძლება
დავაყენოთ ნიცშეს გვერდით — ეს ევ-
როპულ კულტურაში.



აღმოჩნდა (და მთელი პრობლემაც ამაზე დაიყვანება), რომ ის, რასაც ვაზროვნებთ, ჯერ კიდევ არ არის თავისთავად ცხადი. ჩვენ სულ გვეჩვენება, რომ რამდენადაც სახეზე გვაქვს აზროვნების ფსიქიკური ფუნქცია, მისი რეალობაცია ამ ფუნქციის გავარჯიშებაში მდგომარეობს, რომ ერთს ის განვითარებული აქვს, მეორეს არა, რომ ერთი ბრძენია, მეორე სულელი, რომ თითქოს საკმარისია მაგიდას მიუჭდვ, ჩაფიქრდეს და დაიწყება აზროვნების პროცესი. სინამდვილეში კი იმისათვის, რომ დაიბადოს აზრი, საჭიროა რაღაც ფარული წინამძღვრები, უნდა შესრულდეს რაღაც წინაპირობა, ეს არ არის თავისთავად ცხადი, ისევე როგორც თავისთავად ნათელი არ არის, რომ $2 \times 2 = 4$. თურმე არც ისე ადვილი ყოფილა ორჯერ ორი ოთხის მოაზრების აქტი — ფიქრის ისე წარმართვა, რომ ყოველთვის გამოგქონდეს დასკვნა — $2 \times 2 = 4$; თურმე ადამიანისათვის შეუძლებლობას ესაზღვრება მსგავსი ოპერაცია, ასეთი აზროვნება.

არტოსთვის ამ შეუძლებლობის უკან იდგა წარმოუდგენელი ფიზიკური ტანჯვა; ფაქტიურად ამიტომაც მოვიდა ის თეატრში. მე მგონი, არტო ვანიცილიდა ამ ტანჯვას საკუთარი, სხეულგებრივი არსებობის აქტებში. ის რაც ჩემთვის განსჯისა და ფიქრის საგანია, საგანი აღსაესე გრძობადი ცდით, არტოსთვის იყო საკუთრივ სხეულგებრივი „მოვლენა“. ის აღიქვამდა შესაძლებელ ან შეუძლებელ აზრს როგორც საკუთარ ფსიქიკაში. გარკვეული წარმონაქმნების ყოფნა-არყოფნას — თავიანთ საკუთარ, ფიზიკურ-ნატურალურ მდგომარეობაში. ეს ყოფნა-არყოფნა გლუჯდა მის სხეულს, მის ფსიქიკურ სხეულს და ფიზიკურ სხეულს. ამ თვალსაზრისით ფიქრით წამებულა. ის თითქოს და საკუთარ თავზე სცდიდა ყველაფერს. ასე იყო მოწყობილი. ეს იყო კანგაცილილი სხეული, სრულიად განსნილი და დაუცველი გარე სამყაროს დარტყმებისაგან. ნებისმიერ შთაბეჭდილებათა მიმართ

(წარმოიდგინეთ ყოფნა კანგადატყუალ სხეულთ), ასე ცხოვრობდა არტო.

სხვათა შორის, ასევე იყო ნიცშეც. ერთ-ერთ წერილში ერთ თავის კორესპონდენტთან მან დაწერა საინტერესო ფრაზა და საინტერესო ხელმოწერაც გააკეთა, ეს ფრაზა და ხელმოწერა საშუალებას გვაძლევს გადავიდეთ პრობლემის მეორე ასპექტზე, კერძოდ — თეატრის საკითხზე. რა შუაშია თეატრი? ნიცშე წერს ადამიანს, რომელმაც მას წერილით მიმართა, ან შესაძლოა რომელიმე საუბრის შემდეგ, კორესპონდენტმა აღიარა, რომ მან მას როგორც იქნა გაუგო და ამით ჰპოვა იგი. ნიცშე წერილობით პასუხობს: „თქვენ როგორც იქნა მპოვეთ, ახლა მთელი პრობლემაა, დამკარგოთ“, ე. ი. ჩემი დაკარგვით შეიძლება ჩემი ჭეშმარიტი პოვნა და გაგება. ამჟამად მომიპოვეთ, ახლა კი უნდა დამკარგოთ, და ხელს აწერს — Der Gekreuzigte ანუ ჯვარცმული. გვესახება ჯვარზე წამება, ჯვარცმული ფიქრით ან იმით, რაც შეიძლება ყოფილიყო ფიქრი, რომ ყოფილიყო დამთხვევა. მაგრამ არა, რაღაც რაღაცას ვერ მოერგო, ისე დატრიალდა სამყარო, რომ ერთმანეთისთვის განკუთვნილი წერტილები მოცემულ მომენტში ერთმანეთისგან მიუწვდომელი და ჩვენგან ხელუწვდენელ მანძილზე აღმოჩნდნენ. საგნები არასრულნი და გაფანტულნი არიან. ვთქვათ, გვეჩრდება საგანთა ხუთი ნაწილი, რომ რაღაც შეკავშირდეს და ჩამოყალიბდეს, სახეზე კი მხოლოდ ოთხია. მაშინაც კი, როცა ხელთ გვაქვს ხუთივე ნაწილი მთელი ჩვენი ძალისხმევა უნდა დავაბოთ მოცემულ მომენტში, ჩვენ კი სწორედ ამ დროს რაღაც დაგვაფიწყდა, ისიც კი დაგვაფიწყდა, რაც ვიცოდით, რაც შეგვეძლო. როცა საჭიროა — არ გვახსენდება, არ ვიცით, ესაა ჯვარცმის ტანჯვა და აქ ერთი საინტერესო მომენტი. ნიცშე გვეუბნება, რომ ახლა მთავარია დაკარგვა. მაშასადამე, ის, რაზედაც ვლანარაკობთ, აზრი ან წვდომის სიტუაცია, გარდა იმისა, რომ შესაძლებელი შეუძლებლობაა, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ყოველივე ერთმანეთს



ემთხვევა (ბოლოს და ბოლოს ყველაფერი ერთდება და ანტიკური ტრაგედიის გმირი სწორედ ამ შესიტყვების სიმბოლოა), ამ აწყობილსაც ვერ ვიქონიებთ ხელთ, ხოლო ვერ ვიქონიებთ იმ აზრით, რომ შეუძლებელია ერთხელ შემდგარისა და მიღებულია ჯიბეში ჩადება და ამდენად ფლობა, რომ რამდენჯერაც მოგესტურვება გამოიყენო ის. თურმე ის მდგომარეობა, რომელსაც აზრი ყოფნას ვუწოდებთ, მაშინაც კი როცა სახეზეა, არ ექვემდებარება ფლობასა და შენარჩუნებას. ანუ მას გააჩნია ასეთი თავისებურება: ამ მდგომარეობაში სულ მუდამ უნდა ვარდებოდეს. სიტყვა ვარდნა აქ ისევე ეღერს, როგორც „მწვანელობაში ჩავარდნა“, პასტერნაკის ცნობილი პოეტური სტრიქონებია: „წარმოუდგენელ უბრალოებაში ჩავარდნა“. ისევ და ისევ ვარდნა.

რაც შეეხება თეატრს. მოდი უბრალო რეფლექსია მოვახდინოთ. რა ხდება თეატრში? რას წარმოადგენს თეატრი? არსებობს პიესა, რომელშიც უკვე აღბეჭდილია ყველა სიტყვა, რაც ითქმება სცენიდან. შეიძლება რეჟისორმა რამდენიმე სიტყვა დაამატოს ან შეამციროს. მაგალითად შექსპირის პიესები, როგორც წესი, არ იდგმება სრული მოცულობით, მაგრამ სულერთია; ის რაც იდგმება — უკვე დაწერილია და წინასწარ ვიცით. რაღა საჭიროა მისი ჩვენება? რატომ სიტყვა, რომელიც შეგვიძლია წავიკითხოთ, უნდა გამოითქვას კიდევაც? თანაც მსახიობის ქესტებითა და მანქვა-გრეხვით? რა საჭიროა ეს ყველაფერი? ასეთი უცნაურობა მხოლოდ ასე შეიძლება ავხსნათ: თეატრი მანქანაა, ფიზიკური მანქანა, რომლის მეოხებით ჩვენ ისევ და ისევ ვიძირებით არა იმაში, რაც ვიცით, არამედ იმაში, რომლის ერთხელ და სამუდამოდ ცოდნაც შეუძლებელია. თეატრი აღადგენს იმ აზრს, ანუ გაგებას, რაც პოტენციურად ჩაქსოვილია სიტყვებსა და ქესტებში, ფიგურათა სივრცულ განლაგებაში, რომელთა წინასწარ მოცემაც შეიძლება, მაგრამ სწორედ ხსნა ამ ფიზიკურ ეფექტს. უნიკა-

ლურს, მხოლოდ ამ წუთიერს, ძალუძს ჩაგვაგდოს იმაში, რაც თითქოს და ვიცოდით. იმიტომ, რომ რაც ვიცოდით, იმის ცოდნა შეუძლებელია. იმ აზრით, რომ შეუძლებელია ჯიბეში ჩავიდოთ, შევიწარჩუნოთ. ლაპარაკია იმის შესახებ, რაც არ შეიძლება განვახორციელოთ ნებისმიერად მხოლოდ გავარჯიშებით. თურმე აუცილებელია დროის და სივრცის სათანადო ორგანიზაცია, ბგერებისა და შუქ-ჩრდილების შესაფერისი მოწყობა რომ მოხდეს რა? ის რაც, თითქოსდა უბრალოდ უნდა ვიცოდე პიესის ტექსტის საფუძველზე. აი, ამ მომენტში შედგა და მაშინვე მოკვდა. ცნობილია, რომ სპექტაკლები, თეატრალური სპექტაკლები, მეტად შეზღუდული ცხოვრებით ცხოვრობენ. ცხოვრობენ და კვდებიან. კვდება რა? კვდება მრავალფეროვან საგანთა ის კომბინაცია, რომელსაც აქ, ამ წუთიერად შეუძლია ქმედებით მოახდინოს ჩემი სულის შემეცნებაში ვარდნა.

თურმე მართო წაკითხვითა და მეტყველებით არ იბადება აზრი. აი რაშია დრამა. ჩვენი წერილობითი და ბგერითი ნიშნები თავისთავად არ შეიცავენ აზრის წვდომის მდგომარეობას. სწორედ ამიტომ ჩნდება გამოხატულების განსახიერების საჭიროება. თქვენ იღებთ რომელიმე ტექსტს, იმავე არტოს რომელიმე ფრაზას და გესმით რეპლიკა სცენიდან; აქ შესაძლებელია ორი რამ: შეიძლება გაიმეოროთ ეს ფრაზა. ვთქვათ გმირმა თქვა ესა და ეს, თქვენ იმეორებთ და ამით თითქოს იგივეს ამბობ და წვდებით გმირის ნათქვამს. სინამდვილეში ეს ცარიელი მექანიკაა, ავტომატიკა. ამიტომ ის, რასაც კეშმარიტად ვხვდებით არის ის, რომ პრინციპში შეუძლებელია გავიმეოროთ ის, რაც იყო ნათქვამი. გარედან აღთქმულის გამოძახილი თქვენში ყოველთვის ახალი და სხვაგვარი იქნება. ანუ შეუძლებელია იმის გააზრება, რაც არის მისი სხვაგვარად გააზრების გარეშე. ეს ჩვენი სულიერი ცხოვრების აბსოლუტური კანონია. ადამიანი ხომ ამით განირჩევა თუთიყუშისგან!



აი რა შეადგენდა არტოს პრობლემას, რომლის გადაწყვეტასაც ის თეატრში ცდილობდა, რატომ თეატრში? მე მოვიყვან პარადოქსულ ფაქტს და ამიოდავასრულებ თეატრის ფსევდო-განსაზღვრების მცდელობას. ჩვენ დავადგინეთ შემდეგი: რომ რალაცა გვესმის, ვხედავთ არა ჩვენს გონებაში წერილობითი ტექსტის ან ზეპირი მეტყველების შინაარსის გადატანით, არამედ იმ პირობის ძალით, რომ ჩვენში განხორციელდა გარკვეული შემეცნებითი ცდა; ცდა რომელშიც იშვა ის, რაც არის, რაც იყო, რაც უკვე თქმულია და რაც, ვიპეორებ, უნდა დაიბადოს, რომ იყოს შეცნობილი.

თუკი განხორციელდება შეცნობის ანუ აზროვნების აქტი, მოხდება იმის პარადოქსული დაბადებაც, რაც უკვე არის, ამ ცდას ეწოდება თამაში. არტოს ვარიანტში ეს თეატრალური თამაშია, რამდენადაც თეატრი ფიზიკური ორგანიზაციაა. ამიტომაც არტო დი-ალოგის თეატრის, ფსიქოლოგიური თეატრის მოწინააღმდეგე იყო, რადგან მშვენივრად ესმოდა, რომ მსახიობის მიერ სცენიდან ნათქვამის შინაარსი პირდაპირ გადადის მაყურებლის გონებაში. ამიტომაც შემდგომი ფსიქოლოგიური ძიებანი, შემდგომი დიალოგისმიერი, წმინდად ლიტერატურული წილის-ვლებით არ წარმოადგენენ თეატრის გზას. ეს არაფერს იძლევა. წიგნში „თეატრი და მისი ორეული“ არტო თეატრის წმინდად სივრცულ განსაზღვრებას გვთავაზობს. მისთვის მთელი პრობლემა იმაშია, თუ როგორ დგანან სცენაზე და როგორ მოძრაობენ ერთმანეთის მიმართ მსახიობები.

ეს სასტიკი თამაშია. არტომ მშვენივრად იცოდა ეს. ჩვენ შეიძლება გავიგოთ. რალაც ჭეჭა-ჭუხილის ატმოსფეროს მსგავსი იქმნება. აზრი არის ის, რაც ელვასავით გაკრთება ჭეჭა-ჭუხილში. აზრი გაელვება და არა დედუქციურად ან ლოგიკურად დადგენილი შინაარსი. აქ მხედველობაში არა მაქვს რაციონალურისა და ირაციონალურის თანაფარდობის სრულიად განსხვავებუ-

ლი პრობლემა, ამ განსხვავებებს ჩვენთვის არავითარი აზრი არა აქვთ. შეუბრალოდ განვიხილავ აზრს, როგორც არტო და ნიცშე, განვიხილავ მას ვით ორგანულ წარმონაქმნს. აზრები სულიერი ორგანიზმებია, რომლებიც იფანტებიან და კვლავ ერთდებიან იმ სიტუაციაში, ჭეჭა-ჭუხილის ატმოსფეროს რომ ვუწოდებთ.

ამდენად, თეატრი ყოველთვის თეატრის თეატრია. პარადოქსულ განმარტებას გთავაზობთ, ფრანზ კლასიკურია. XVI-XVII საუკუნეებში ეს გახლდათ მთარული ფრანზა, რომ „ცხოვრება თეატრია“, „ცხოვრება თამაშია“. უფრო მეტიც, მთელი კოსმოსი... არის დეკარტეს ერთი პორტრეტი, ცნობილი პორტრეტი ჰალსომის ფერწერით და მეორე, ჰალსომთან შედარებით ნაკლებად ცნობილი, სხვა პოლანდიელი მხატვრისა, სადაც დეკარტეს უფრო რბილი სახის ნაკვთები აქვს და ჭეჭა წარწერაა, აშკარად რომ გამოხატავს მის მიმართებას სამყაროსადმი — სამყარო ზღაპარია. თუმცა იქვე მიწერილია, რომ ესაა ზღაპარი, რომელსაც იდიოტი მოგვითხრობს. მაგრამ რა შეიძლება ითქვას სამყაროს შესახებ თუკი ეს არის ზღაპარი ზღაპარში, ჩვენ შემთხვევაში თეატრის თეატრი? რას ნიშნავს ეს? როცა მე ვლაპარაკობდი აზრის შეუძლებლობის შესახებ, მოუხელთებელი მდგომარეობის შესახებ, მხედველობაში მქონდა, რომ ამისთვის არსებობს სპეციალური ტექნიკა — არტოს შემთხვევაში ასეთ ტექნიკას თეატრი წარმოადგენს. ყველა ვარიანტში იგულისხმება რალაციის როგორც გამოხატულების მხილება, ან ჩვენება, რომ ხდება იმის განსახიერება, რაც შეუძლებელია, რომ განსახიერდეს. როგორ გინდა ამის თქმა?

ხომ არ არსებობს თეატრი თეატრალურობის გარეშე. ანუ არ არსებობს ისეთი თამაში, რომელიც თვით არ მიანიშნებდეს, რომ თამაშია. ხშირად მსჯელობენ თეატრის რეალიზმის შესახებ, რომ მსახიობები რალაცას განსახიერებენ, რომ თამაშის ოსტატობის ელემენტი მაქსიმალურად უნდა წაიშალოს, რათა თვალწინ გამოიკვეთოს ის, რა-

საც მსახიობი განსახიერებს. ეს არ არის თეატრი, ეს სისულელეა. არ არსებობს თეატრი განსაკუთრებული თეატრალურობის გარეშე, იმის ჩვენების გარეშე, რომ ეს არის მხოლოდ მსახიობი, რომელიც განსახიერებს, რას? იმას, რისი განსახიერებაც შეუძლებელია, რადგან ის, რაც სახიერდება, ყოველთვის სხვა არის თავის ორიგინალთან შედარებით. და თვით გამოსახულებაც (გამოსახვის პროცესში) უნდა მიანიშნებდეს თავის თავზე როგორც იმის გამოხატვაზე, რისი ჩვენებაც შეუძლებელია. არტოსთან ყოველთვის „თეატრი და მისი ორეული“ მისივე სხვადასხვაა. ამ აზრით, ცხოვრებაში ყველანი მსახიობები ვართ. ყოველთვის რაღაცას ვანსახიერებთ. თუ რას წარმოვადგენთ სინამდვილეში, ამას შეიძლება ჩავწვდეთ მხოლოდ სხვის გამოსახვით ანუ თეატრის ხეატრით. სწორედ მაშინ ხდება კათარზისი.

აზრი არის შეუძლებლობა; შესაძლებელი შეუძლებლობა. ის, რასაც ვერ შევინარჩუნებთ, ვერ ვეჭვინებთ. აზრში შეიძლება მხოლოდ ისევ და ისევ ჩაძირვა ხელახალი შემეცნებითი ცდიდან და ასე უსასრულოდ. ის ხომ არ ექვემდებარება გამოხატვას!

შესაძლებელია ისეთი კულტურა, რომელიც კრძალავს სახვით, მიუწვდომელის გამოსახვას. ვთქვათ მუსულმანურ კულტურაში არსებობს გარკვეული აკრძალვები განსახიერების მიმართ. მაშინ, პარადოქსია, მაგრამ ვამტკიცებ, რომ ევროპული თეატრი წარმოადგენს თეატრს, რომელიც ნათელპყოფს თეატრის შეუძლებლობას, ანუ თეატრალურ განსახიერებას, რომელიც წარმოაჩენს განსახიერების შეუძლებლობას. ჩემი აზრით სწორედ ესაა ის, რაც არტომ მოიტანა. ცდა, რომელიც თეატრში დანერგა. ფაქტურად მე ვლაპარაკობ მეტაფიზიკურ თეატრზე. ასე არაა? ეს არაა ინტელექტუალური თეატრი. აი რით განსხვავდება ვთქვათ არტოს პოეზია, პოეზია და არა მხოლოდ მისი თეატრი, ეგრეთ წოდებული ინტელექტუალური თეატრისა და ინტელექ-

ტუალური პოეზიისგან, არტოსთან ვერ შევხვდებით ინტელექტუალურ თემას. ის რაც ხდება ან უნდა მოხდეს არტოს სცენაზე — ჩვეულებრივი ადამიანური ვნებებია. სისხლი, სიყვარული, მკვლელობა, შეცნობა, ერთმანეთის გაუგებრობა, ადამიანურ ასტეროიდთა გარკვეული მოძრაობა, საშინელი ჭახა-ჭუხით რომ ეჯახებიან ერთმანეთს.

როგორც ვთქვით, არსებობს ღვთის გამოსახვის აკრძალვა, ვთქვათ, ისლამურ კულტურაში. ევროპაში თითქოს პირიქით უნდა იყოს. მაგრამ საინტერესოა, რომ აზროვნების ტექნიკის თვალსაზრისით აქ ერთი და იგივე იდეა გამოსტყვის, — რომ საერთოდ არის რაღაც განუსახიერებელი და რომ ჩვენ ჩვენს ყოფით ცდაში მხოლოდ თოჯინები ვართ. ეს რომ ნათელვყოს, შეიძლება შევქმნათ თეატრი, თეატრის თეატრი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს თეატრალური აქტის მსვლელობაში, აქ და ახლა (და არა ყოველთვის), ჩაღაცაში ჩავიძირეთ.

თუკი ასე ვაზროვნებ, მაშინ ვფიქრობ ფიქრის შესახებ, ანუ რაღაც იდეალის შესახებ და მაშინ ვარსებობ. ადამიანური არსებობა ხორციელდება, სრულდება აზრის წერტილებში. თუ აზრის ცნებაში ვიგულისხმებთ იმ მდგომარეობებს, რაზედაც ვისაუბრებთ, მაშინ ჩვენ ვაზროვნებთ იმას, რაც არის და არა იმას, რაც გამოისახება. მაგრამ სწორედ ეს გვიხსნის გზას ისტორიული არსებობისაკენ. ჩამოყალიბება, ყოფნა და არა შუა გზაზე გაჩერება. არტოსთან ქრონიკულად, ისევ და ისევ ჩნდება „michemin“ „შუაგზის“ ცნება. ეს ერთი. მეორე აზრი კი საშინელია (ვიმეორებ, ის ხომ საკუთრივ, სისხლხორცეულად განიცდიდა ყველაფერს). ეს არის აზრი „abornement“-ის ანუ ვაგლახად რომ ვთარგმნოთ — „აბორტული მშობიარობის უმწიფარ ნაყოფთა“ შესახებ. ყოფიერების უმწიფარი ნაყოფი, ამ შემთხვევაში აზრის ნაადრევი ნაყოფი — ეს ბუნებრივი აბორტებია. არის ხელოვნური აბორტები, ეს კი ბუნებრივია.

„La existence aborte“ — აბორტული, უმწიფარი არსებობა: აი ამ სიტუაციას, როგორც ფიზიკურად, საკუთარ თავზე განცდილი აზრის შეუძლებლობას, ხშირად აგვიწერს არტო, როგორც აბორტულ, ნაადრევ ნაყოფთა შეჯახებას. ეს მეტად ძნელი სათარგმნია. რაღაც ენით აუწერელ ჩანასახთა ჯახი. წარმოიდგინეთ უმწიფარ სიმახინჯეთა ერთმანეთზე შესკდომა. სანახევროდ ჩამოქნილი აზრი ეჯახება თავისივე მეორე ნახევარს. ეს ღვიძლი ნაწილებია, უნდა შეერთდნენ, მაგრამ ხდება აცილება. აბორტის ორი ნაშთი: ვერ ავსებს, ვერ ამთლიანებს ერთმანეთს, სწორედ ესაა ის, რაზედაც ზემოთ ვილაპარაკე და რასაც ახლა ახალი კუთხით მივადექი.

ეს, შეიძლება ითქვას, მხატვრის უზენაესი მისიის თანამედროვე გაგებაა. რაც ასე შეიძლება განვმარტოთ: მხატვრის უმაღლესი დანიშნულებაა (ეს კი ნებისმიერი ადამიანის, როგორც პასუხისმგებელი არსების მისიის უკდურისი ზღვრული შემთხვევა) არსებობა. რა თქმა უნდა, ლაპარაკია არა ფიზიკურ ყოფნაზე, არამედ არსებობაზე ყოფიერების საზრისით. და ეს გაგება მეტად მკაფიოდ გამოიკვეთა XX საუკუნის კულტურაში, რადგან XX საუკუნის კულტურა არის კულტურა, რომელმაც იცის სიკვდილი, რომელიც გრძნობს ცივილიზაციის განწირულობას, იცის რომ აზრი არ არის რაღაც თავის თავად ცხადი, რომ არც არასოდეს იყო ის ასეთი. ამიტომ ისეთ ადამიანს, როგორც მანდელშტამია, შეეძლო ეთქვა, რომ არსებობა მხატვრის პატივმოყვარეობის მწვერვალია. ჩვენ შემთხვევაში სიტყვის აქტით, ფერწერის აქტით, თეატრალური ქესტისა და წარმოდგენის აქტით — მიადწიოს ყოფნას, შეიყვანოს საკუთარი არსებიდან სრული ცხოვრებისეული ისტორიულ არსებობაში ყველაფერი ის, რაც ითხოვს დაბადებას, რაც მომდგარია ყოფიერების კართან, მაგრამ შეიძლება დარჩეს შუა გზაზე, ვერ განხორციელდეს და როგორც იგივე მანდელშტამი ამბობდა „ჩრდილთა სამყოფელში დაბრუნდეს“.

ჩრდილთა სამყოფელი კი საშინელ რამეა. ლიტერატურულად ეს ლამაზად ელერს, რეალურ ცხოვრებაში კი ეს შეიძლება საშინელებად იქცეს, თუმცა ჩვენ ვერც ვაკავშირებთ ერთს მეორესთან. ჩვენ ხომ ჩვენს კულტურაში ჩრდილთა თამაშით ცხოვრობთ, უშობელ ადამიანთა ცხოვრებით, სანახევროდ, გაუბედავ არსებობაში. ჩვენ ხომ ღირსება არა გვაქვს, არამედ ღირსების მოპოვების განზრახვა, თავისუფლება კი არა, თავისუფლების წყურვილი, გულწრფელობა კი არა, სწრაფვა გულწრფელობისკენ; გვაქვს არა აზრი, არამედ აზრის მცდელობა. აზრის მცდელობა ერთია, აზრი როგორც მოვლენა — მეორე. ეს სხვადასხვა რამეა.

ყოველი განხორციელება, ნახევრად არსებულთან განსხვავებით, მოითხოვს გარკვეულ ხელოვნებას ანუ ტექნიკას. ამდენად, ვთქვათ, გულწრფელობა არ წარმოადგენს ადამიანურ, ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას (როგორც ვთქვით ის, ვით რაღაცის გამომხატველი, უკვე სიყალბეა), გულწრფელობა ხელოვნებაა. იგივე ითქმის სიმართლის, ქეშმარიტების შესახებ. ჭერ კიდევ პოეტი უილიამ ბლიეკი თავის ერთ-ერთ მისტიკურ ხედვაში გვაუწყებს: „არ არსებობს პირდაპირ, გულიდან ამოხეთქილი სიმართლე“. ჩვენ კი მიგვაჩნია, რომ სწორედ გულის სიწრფელება სიმართლის წყარო. სიყვარულის სურვილი ჩვენთვის საკმარისია, რომ გვიყვარდეს. გულწრფელობის განზრახვას უკვე გულწრფელობად მივიჩნევთ, თუკი ვეძიებთ ღირსებას, მაშასადამე უკვე გვიპოვინია ის.

არაფერი ეს არ არის, ეს შუაგზაა ყოფნასა და არყოფნას შორის, არტო აცნობიერებდა თუ რა ძნელია ასეთი ყოფნა-არყოფნიდან, რომელიც სასვეა მსგავსი იმპულსებით, არსებობაში გადასვლა. ჩვენთვისაც ეს ნათელი უნდა იყოს. ჩვენ „ლიმბის“ ხმები ვართ, ვერ დაბადებულ სულთა ხმები (არის ასეთი ცნება, რომელიც სხვა ენაზე ვერ ითარგმნება). არტომ ეს პრობლემა ფიზიკურად განიცადა, რომელსაც მე ახლა ინტელექტუალურად გაწვდილ, თუმცა არცერთი გზა არ არის მეორეზე უა-



რესი. უბრალოდ შეიძლება შეგვეგნანოს, რომ არტო ჯვარს ეცვა „ლიმბიდან“ არსებობაში გადასასვლელად, როგორ გადავიდეთ? „ლიმბის“ ჭიბლარიდან. ჯერ ერთი ასეთი რამ არსებობს, მაშინაც კი, როცა გამოსულია ხარ „ლიმბიდან“, ეს ჭიბლარი ხელთა გაქვს. გაქვს იმიტომაც, რომ „ლიმბის“ გარეთ ვერ ჩერდები, უკან ბრუნდები და ისევ და ისევ გამოდიხარ, ისევ და ისევ ვარდები „ლიმბიდან“ გამოსულის მდგომარეობაში.

მე არტოს პრობლემაზე მოვახსენებთ. თითქოსდა გაორებული პრობლემაა. ერთი მხრივ ადამიანის სულის ლირიკის საკითხი, მეორე მხრივ ისტორიული არსებობის პრობლემა.

განვიხილოთ სულის ლირიკის მხარე. რაშია საქმე? არის ასეთი ფრანგული გამოთქვა: „არვის სურს მისცეს სული“. მიცემა ის სიტყვა არ არის. ფრანგულად ეს უფროა — გაღიავება, ჩვენება, გამოფენა. არავის სურს, რატომ? უბრალო მიზეზის გამო! ჩემი სული არის ის, რაც თავად არ ვიცი რა არის, რასთანაც ერთი ერთზე მაქვს საქმე და რაც შემიძლია მხოლოდ ჩემით, საკუთარი ძალისხმევით გამოვკვეთო. თუკი რა თქმა უნდა მოვახერხებ. როგორ შემიძლია ის, რაც ჩემთვისაც მოუხელთებელია, სხვას გავუნაწილო? შეუძლებელია. ამიტომაც არავის სურს სულის გაცემა. რადგან ესაა ღრმად ინტიმური ანგარიში საკუთარი თავის წინაშე, იმის წინაშე, რაც არც კი იცის და რაც ჯერ კიდევ არსებობაშია შესაყვანი რომ ფორმა მიეცეს, რომ დაიბალოს. აი ესაა ლირიკა. სულის ლირიკული სიმი.

მეორე მხრივ ამ უნიკალური მოვალეობის მოხდა არსებობად ქცევასა და სამყაროში ფეხზე დადგომას ნიშნავს. წარმოიდგინეთ შიშველი აზრი მოედანზე. სოკრატისეული აზრი მოედანზე იყოფებოდა. თუმცა ფეხშიშველი, მაგრამ ფეხზე მდგომი, სიციცხლისუნარიანი, მაგრამ ამ გადასვლაში სიძნელე ჩნდება.

მაშასადამე, ჩვენ არა მხოლოდ ლირიკულში ვართ იმ აზრით, რომ არსებობს რაღაც, რაც არ შეიძლება გადავცეთ სხვას და ვაჩვენოთ სხვას, რაც არ

შეიძლება გაშიშვლდეს სხვის წინაშე მხოლოდ იმიტომ, რომ თავად ჩვენ უშეიძლება, უძლურნი ვართ და არ ვიცით რა უნდა შევიცნოთ (სხვათა შორის ამაში მდგომარეობს ნებისმიერი ჰუმანიტარული და დემოკრატიული ფრანგოლოგიის კრახი კულტურის მიმართ. იგი ემყარება წანამძღვარს, ვანსაკუთრებით სოციალისტურ ვარიანტში, რომ კულტურა ისეთი რამეა, რასაც შეიძლება დაეუფლო და მაშასადამე თუკი მას ფლობ როგორც მოხმარების საგანს შეიძლება ის გაანაწილო, და სასურველია გაანაწილო თანაბრად). ნამდვილი კულტურა, ნამდვილი სული — არის სოციალისტური არაა ამ სიტყვის ღრმად სულიერი აზრით. უბრალო მიზეზის გამო არ შეიძლება თანაბრად გაანაწილო და საერთოდ გაანაწილო ის, რაც არ არის. და რაც შეიძლება მოპოვებულ ან ვერმოპოვებულ იქნას ინტიმურ მიმართებაში უდიდესი რისკითა და საშიშროებით; რომელსაც არცერთი ჩვენთაგანი არ გამოიტანს საკუთარი თავიდან საყოველთაო განხილვის სფეროში. „არავის სურს თავისი სულის მიცემა“.

რას შეიძლება მივანდოთ ეს მდგომარეობა? მივანდოთ წერილს, სიტყვას, ეესტს? ეს პრობლემაა. მაგალითად პლატონი ამბობდა: როგორ შეიძლება გამოთქვა ის, რასაც ფიქრობ. როგორ შეიძლება საერთოდაც რამე დაწერო? რას შეიძლება ეს მივანდოთ? სიტყვას, წერილს, ეესტს? როგორ? ეესტიცი ხომ გამოხატულებაა, გამოხატულება კი აქ უადგილოა. მაგრამ აი ნახეთ სადამდე მივედით ამ მდგომარეობაში. ჩვენც ცხოვრება ხომ (რუსული ცხოვრება და ქართული ცხოვრება) არ ექვემდებარება კლასიკურ თეატრალურ გამოხატულებას, რადგან არსებობს მთელი რიგი ფანტომებისა, რაც უნდა გაიარო რომ აღმოცენდეს თეატრის თეატრი, რომ თეატრალური ჩვენებით აღიკვეთოს რაღაცის გამოსახვის შესაძლებლობა და წამიერად გაიეღოს იმან, რისი გამოხატვაც შეუძლებელია. თეატრი, დადგმა ხომ იმ გამოხატულების რღვევაა, რაც არ უნდა ყოფილიყო გამოხატული, რომ



გაჩნდეს მიუწვდომელის შანსი, რამდენადაც რეალობა ყოველთვის რაღაც განსხვავებულია სცენისაგან, სცენა წარმოადგენს ფიგურებს რაღაც მათგან განსხვავებულისა, რაც ჩვენს თვალწინ გათამაშდება. მაგრამ ისინი ისე უნდა გათამაშდნენ, რომ ეს განსხვავება თავისთავად გამოიკვეთოს. აი რა არის არტოს თეატრის ამოცანა! რატომ ენდობოდა ვთქვათ ის უფრო ყვირილსა და შესტს, თანაც ძლიერ შესტს, ვიდრე სიტყვებს და სიტყვის გზით ვადმოცემულს. რამდენად თეატრალურნი ვართ! ვთქვათ ქართულ ან რუსულ პიესაში შეუძლებელია განასახიერო ქურდი უბრალო მიზეზის გამო — რადგან თვით ცხოვრებაშიც ქურდი თამაშობს ქურდს. ცნობილია ვთქვათ „ძველი ბიჭის“ ტიპი. ავიღოთ მისი მიმიკა. ასეთი რამ არ არსებობს ევროპაში. ევროპაში ქურდი — პროფესიონალია. ის კი არ თამაშობს ქურდს, არამედ იპარავს. ჩვენებური „ძველი ბიჭი“, დააკვირდით მის მიხრა-მოხრას, იერ-სახეს. ის განასახიერებს ქურდს. ეს არ გამოირიცხავს იმას, რომ ის მართლაც ქურდია, არა. სხვა რამე მაქვს მხედველობაში. შეეცადეთ ახლა პიესაში განასახიეროთ ქურდი, რომელიც თამაშობს ქურდს. რა „ძველბუთური“ ხასიათი შეიძლება ჩართო ქართულ სპექტაკლში? ასეთი რამ არ შეგიძლიათ.

და აი, რას შეიძლება მივანდოთ ეს მდგომარეობა: სიტყვას, წერილს, შესტს? ეს არის არტოს მცდელობა და არსებობის ფენომენი, რომელიც როგორც ნიციე, ბოლოს და ბოლოს ჭკუიდან შეირყა. ყოველი ტექსტი, უკვე სიგიჟეში შექმნილი არტოს მიერ, მან კი ათი წელი გაატარა პარიზის ფსიქიატრიულ კლინიკაში, როცა პარიზის ქუჩებში გერმანული ტანკები შემოვიდნენ. ამას ლაღადებს.

მაშასადამე, არტოს თანახმად საკიროა ძლიერ შეკრული, ძლიერ სტრუქტურირებული, ძლიერი შექიდულობის მანქანა, რათა საერთოდ განხორციელდეს შეცნობის აქტი ადამიანის გონებაში — მსახიობის გონებაში და მაყუ-

რებლის გონებაში. ეს გახლავთ გონების თეატრი ანუ სისასტიკის თეატრი, რადგან მხოლოდ სისასტიკეს ძალუძს ბოლომდე განდევნოს იმის გამოსახულება, რაც არ უნდა გამოისახოს. მხოლოდ სისასტიკეს, მაგრამ არტო ყოველთვის ამბობდა: — არავითარ შემთხვევაში ეს არ უნდა მოხდეს რეალობაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში მთელი აზრი იკარგება, სისხლი და ძალადობა ეს არის სისხლი და ძალადობა გამოსახულების ისეთ წყობაში, რომელიც ანგრევს გამოსახულებას, და თუ ამას არ გავაკეთებთ, არ გავივლით კათარზის საკუთარ სულელებში, მაშინ ეს მოხდება რეალობაში, ანუ განხორციელდება უშუალოდ, ის ჯერ კიდევ ფაშოზის აღზევებამდე გვაფრთხილებდა ამას. შეჰდეგ კი ეს ყოველივე მართლაც მოხდა. გერმანული მითი, ვთქვათ გერმანული რასობრივი მითი, ან საბჭოთა სოციალური მითი, ისინი ხომ რეალობაში გათამაშდნენ!

გერმანელებმა შეაბიჯეს თავიანთ რასობრივ მითში, თანაც შეაბიჯეს თეატრის მთელი ატრიბუტებით, რაზედაც ზემოთ ვილაპარაკე. მსგელობანი ჩორალდნებით, წიგნების კრემაციის დრამატული სცენები. რა თეატრალური ნიშნები არ ჩნდებოდნენ აქ! ამაღლებული იდეოლოგიის საიდუმლო ლოყები, სიმბოლური ასვლა იალბუზზე (სამხედრო თვალსაზრისით სრულიად უაზრო), მაგრამ აბსოლუტურად მნიშვნელოვანი, როგორც სიმბოლო: სვასტიკის აღმართვა იალბუზზე, როგორც გერმანელთა თავიანთ ძირძველ სამშობლოსთან შერწყმის სიმბოლო. რამეთუ ცნობილია, რომ თითქოსდა კავკასიონი თეთრი რასის წარმოშობის სათავე. ჩვენთან კი სოციალური მითის გზით შემოაბიჯეს. არის განა განსხვავება? რასობრივი უპირატესობა, თუ სოციალური უპირატესობა, სხვა სიტყვებით ჯგუფებად დაყოფა — სტრუქტურა იგივეა, აბსოლუტურად იგივე. შეტოპეს სამოქალაქო ომის ქრონიკულ მდგომარეობაში. განა რითი ხასიათდება დღევანდელი დღე? იმით, რომ შესაძლებელია არსებობდეს საბჭოთა პიესა „სამოქალაქო

ომი ვრცელდება“. ჩვენთან სამოქალაქო ომმა შეიძლება შეცვალოს ადამიანთა სამოქალაქო მდგომარეობა მთელი თეატრალური ატრიბუტებით, შესაბამისი პოზებით.

საკოდავი არტო უკვე საგიეტოში იჯდა, პარიზის ქუჩებში კი შემოიჭრნენ მის წინასწარმეტყველებათა და ხედვათა აჩრდილები, ასე რომ ან თქვენ საკუთარ წარმოსახვაში გაითამაშებთ და ამდენად იმორჩილებთ გარკვეულ ძალებს, ან ეს ძალები, სისხლი და სისასტიკე იქნება არა თეატრში, არამედ რეალობაში. და ეს ასეც ხდება.

ყოფნის სრულყოფილ სამყაროსა და არყოფნას შორის, განსხვავების განცდილობის გამოსახვის ზღურბლის თვალსაზრისით, რომელიც განაშორებს ერთს მეორისაგან, რათა ის რაც არსებობას ელტვის დარჩეს არა როგორც აბორტი, არა როგორც უბრალო ლირიკა, არამედ დადგეს ფეხზე, შევიდეს ისტორიულ რეალობაში, საჭიროა ტექნიკა, აპარატი. ასეთ აპარატს წარმოადგენს ხელოვნება, ფილოსოფია, აზრი და ა. შ. არსებობს ასეთი აპარატები. მოვლენათა აპარატები. მოკლედ ეს გახლავთ მოვლენათა აპარატები და არა უბრალოდ შექამებული ცოდნა. ვთქვათ ფილოსოფია არ არის ცოდნათა ჯამი. საერთოდ აზრი არ შეიძლება შექამდეს, რათა ის სხვას გადაეცეს. ეს არის ის, რასთანაც შეიძლება მუშაობა და რისი ძალითაც მანქანას შეუძლია წარმოშვას, მოახდინოს რალაც ვადასვლის, რალაც ცდის, აზრში, გაგებაში, სიყვარულში, განცდაში ჩაძირვის გონებრივი ინდუქცია. ხომ არ შეიძლება ვთქვათ, რომ მღელვარება მიინდომოდა აღელდე. შეუძლებელია. ზოგჯერ ჭირკვიით დგახარ იმის წინაშე, რამაც აბსტრაქტულად რომ ვთქვათ, უნდა აგაღელვოს, მაგრამ არ გაღელვებს. სხვას კი აღელვებს. რატომ? ერთი და იგივე საგანი, ესე იგი უნივერსუმის მიზეზობრივი სტრუქტურა სხვადასხვაგვარად მოქმედებს.

და აი, განსხვავების ამ შტრიხმა რუსულ ლიტერატურაშიც ვაიღლვა. ის გო-

ვოლიდან იწყება, და, თანამედროვეობაში პოეზებს დასრულებას, სადაც ეს შტრიხი ნაბოკოვმა აიტაცა. ნაბოკოვი მეტად მგრძნობიარეა ვერდაბდებულ სულთა ხმების მიმართ და იმ პირობების მიმართ, რომელთა შესრულებით ასეთი სულები დაიბადებოდნენ, გადავიდოდნენ „ლიმბიდან“ დაბადებაში. ამიტომ მაგალითად, ის მეტად მგრძნობიარეა გოგოლის ფანტასმაგორთა მიმართ. გოგოლთან პირველად ჩნდება დაუმთავრებელ ადამიანთა იმპვეციური ლირიკა — ვერდაბადებულთა ან უკვე განსვენებულთა; ცხოვრებას სიკვდილის შემდეგ რომ იწყებენ. და 20-იან წლებში საბჭოთა ლიტერატურაში წმინდად ლიტერატურულ ხაზს, ღირსეულ ხაზს, როცა ადამიანები მართლაც მუშაობენ სიტყვაზე; რათა გადაწყვიტონ გარკვეული ამოცანები; აგრძელებდა ე. წ. ობერტიუტების სკოლას. ვედენსკი, ხარმსი და სხვები. ნაწილობრივ ზაბოლოცკი, მეორე მხრივ — პლატონოვი, ბულგაკოვი, ზოშინკო. მათ ენის გზით მოგვეცეს (ზოგიერთმა მათგანმა აბსურდის თეატრშიც კი; პირველი მცდელობა აბსურდის თეატრისა გვხვდება მაგალითად ხარმსთან) „ლიმბში“ ჩარჩენილ სულთა ხმების ჩანაწერი. და პლატონოვი, მაგალითად მიყვებოდა რა ენის გენიას, თვითონაც რომ ვერ ერკვეოდა საკუთარ თავში (როცა ის თავის თავზე და თავის შემოქმედებაზე ლაპარაკობდა, ეს იყო ჩვეულებრივი საბჭოთა ადამიანი, ისეთივე ჩლუნგი და გაუგებარი, როგორც ნებისმიერი სხვა) გვიხატავდა იმპვეციური სამყაროს საშინელ სურათს, რომელშიც თითქოსდა ადამიანები ცხოვრობენ, მაგრამ ისინი ნახევარკაცები არიან. ისინი ადამიანურები არიან ადამიანობისკენ მისწრაფებაში, მაგრამ არსებობენ ენაში, როგორ არის ეს „ჩვეულებურაში“? — ცხენს, რომელზედაც შემჯდარია ჩვენი გმირი, ეწოდება პროლეტარული რევოლუცია, მკერდსა და გულში კი ის

ტარებს როგორც ლექსმწერის პირტაგორას, ისე ნიშნავს ამაღლებულ სივრცეებს. ეს არის ამაღლების იდიოტიზმი. უზრალო იდიოტიზმი კი არა, ამაღლების იდიოტიზმის კატეგორია.

ეს სხვათა შორის დისტოციკოდან დაიწყო. აზრიტი წამებულს კიდევ ერთი გამოა. მე მოვიხსენიებ არტო, ნიკოშე. მათ ენდა მივემართო დისტოციკოს კოცსაირტარესია, რომ მან პირველმა აღნიშნა ის, რაც შემდგომში ენდა განვითარებულიყო — აღწერული ადამიანის ტიპის გამოჩენა... თავიდან ის დონე კიბოტის თარზე ედილობდა მის გამოხატვას, მაგრამ ენის ლოკაცია იქამდე მიივლიდა, რომ მის ხელთ აღმოჩნდა (თავიდან, მოთხრობებისა და ესკიზებში, მისი გვიანი იყო კარტოზივი, „პაქეზში“ კი იგი მოვევლინა ლემიადენის სახით) „ღმობის“ ნახევარკაცო, სილაზიზისა და ამაღლებულის პირტოციოდ. მის შეუვარდა ცხენზე ამხედრებულ დღეებელი ქალა, ამორბლად და შემადგ. ამაღლებული სივრცეების ძალით, გვრამაღებული კაცო სივრცეების ძალით, მოიხივო უფლებას სივრცეების იბიპიტზე თვით სივრცეების აქტიო მივყარს — ე. ი. მე ის შევთვინის. მაგალითად საშობაო ადამიანს უყვარს ეს მანეთი ე. ი. ის მის ევთინის, რადგან ესანეთი მის ესანებულზე უფროსად ენისი. მთოფლობისაში ჩატეული სივრცეების ვასიოტოა ფენიშენი მძელ მთელ სამყაროში ნაქციკოც კი გერ გადურებება ამ უფლისადაგმარებულ სივრცეებში აი, სწორედ ასეთ სივრცეების განიცილის კარტოზივი ვასილ სიკინის 80-იან წლებში. შემდგომ ეს ქალი, ცხენიდან გადმოყარდა, ფეხში მოიტეხა. და მან დიწერა: „უღამბესქმე ლამაზთა შორის მოიტეხა კოტორი“. ა. სწორედ ეს ლინიკა განავითარის შემდგომ იბიპირიტებება რუსულ მივებში.

მთი დეამბრლოთ. მე ვეძებრბო, შევკარი წრე.

საგან. ნაქმან დიწერდა.

ეღისო პირსალაძე

ეღისო პირსალაძის ახალი პირსალაძე (14.IX.1942) თვალახანო ქართველი ჰაინისტი და ფორტეპიანოს პედაგოგის ანატოხა დავითის ასულ ვერაქიას შვალამეფია (ქ-ნი ანატოხიას კლასში თავის გზას იწყებდნენ ლევ ელსენკო, დიმიტრი პაშვირაძე და სხვა ცნობილი მუსიკოსები). ეღისოს ბავშვობამ და ყრბობამ გაიარა ღაფლას ოჯახში. მისგან მიიღო რთიადზე დაცვარს პრველი ვაკუიციონი, მის კლასში იყო თბილისის ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში სწავლის დროს, მისთანვე დაამთავრა კონსერვატორია. „დასაწყისში დედად ნებინი თვადიანობდა ენაბილერად, შემ. ანატოხიდან შემოხვედნამ — ივირებს ე. ვერსალაძე — მას სჯავდა უამარო მოწილე და უჭირდა ვაიოტებნა თავისუფალი დრო თნდაც საკუთარი შვალამეფილისათვის. ეტბოს დასაწყისში მიიღე ცხადი და ვარკვეული არ იყო ნებინამ მუშაობის პერსპექტივით, მერე შევიკვალა ჩემდამი დამოკიდებულება. როგორც ჩანს, დედად ვაბტაცა მენემა ვაკუიოდება...“

დროდადრო თბილისში ჩამოდიოდა ვენისი ნეიპეუხი. იგი მუგობრობდა ანა-

ხტასია ვერსალაძისთან, კონსერვატორიას აბლვედა მის საუკეთესო მოწილეს ნეიპეუს არაუკოზულ მოუხმენია ნორი ელისობათვისაც, ემანბრობდა მას რჩევებითა და კრიტიკული შენიშვნებით, რწმენის უტბიკეფილა. მოვიგანებით, სამიოტოა წლების დასაწყისში, ეღისოს წილად ხვდა შევიადინეთას ნეიპეუხის კლასში მისიკოვის კონსერვატორიაში. მაგრამ ეს მოხდა შესანამევი მუსიკოსის ვარდაეალბამვე ცოტა მთი ადრე...

ეღისო კარტოზივი, როგორც მისი აბლოლები ვეფხია, ვაანდა მრავალნორი დაკრეკვებით, ვანჯიო, ვამოცილებით ვამომევაველი პირიცილი შეხედულებებისა და წესების ვაისკრებო ნუნხა. დამწეხი შემწრელებლისათვის დამღუბელია ვაბტაცა ნაქარვევი წარმეტბებით — ასე ვიქრობდა იგი. არაუგნა ფორმირებულ წილადზე უარესი მან, ვრეც ფიქრობს ძალით ამოღეთვის მიწიდან ახალგაზრდა მცენარე, შესაძლოა, მოავლის დასევევებო... ეღისომ მიიღო თანხმობით, საუბრელოანი, ყოველმხრე ვაანბნებულა აღზრდა. ბეერი რომ ეციფილიდა მისი ხელეფიო თვალბოხ-



ა. ციციანი

ღვის ვაეფიოციებისათვის. ბეშეუბიდან აზარებს იგი წივებს, უცხო ენებს. არასაბლორეია იგი მისი ვანეთობება საფორტეპიანო — საშეშორებელი სეფრომიც, ამისათვის არ იფენებდნენ ტექნიკური ვაფარვამოების ტრადიციულ კრებულებას, თბილისისთვის ვარკეფილ აუციფებულ საეფარვამოების და ა. შ. ჰაინისტური ჩვეუების ვამომევაება — დარწმუნებული იყო ანატოხიას ვერსალაძე — სავესხი შესაძლებელია მარტოიონ მარტოიონი მასაღის ვამოცილებით. „ჩემს შვალამეფილან, ეღისო ვერსალაძესთან შეშაობისა — დიწერა მან ეროზულ-ვადაეფივრეც არ მიმეშობას ეტბივებისათვის, ვარდა მოვიინა და ლესიკის ეტბივებისა ვარკეფი შესაბამის (მარტოიონ — ე. ც.) რეპერტუარს, ამისთან ვანსაკუთრებულ ვერაფილების ეუთობად მოცარტის ნაწარმოებებს, რაც ობტატობის დაბეწვის უფლეს საშუალებას მიმწედა...“ ეღისო ვეფხია, რომ სკოლის წლებში მან შეიწყვალა მოცარტის მრავალი ნაწარმოები, მის საწყელი პროგრამებში არანაკლები აფელა კომპოზი და ჰაიდინის და ჰეპინიუნის მუსიკა. ქვეთო კიდევ იქნება დასაბეკო მის



ოსტატობაზე, ოსტატობის შესანიშნავ დახვეწილობაზე, ჯერ კი აღენიშნავ მხოლოდ იმას, რომ ელისოს ოსტატობის ღრმად ჩაყრილი ფუნდამენტი შედგებოდა კლასიკური პიესებისაგან.

და კიდევ ერთი რამაა დამახასიათებელი ვირსალაძე-არტისტის ჩამოყალიბებისათვის: მან ადრე მოიპოვა დამოუკიდებლობის უფლება—„მე მიყვარდა ყველაფრის თვითონ კეთება — სწორად თუ არასწორად, ეს სხვა საქმეა, მთავარი იყო თვითონ... ეს, ალბათ, ჩემს ხასიათშია.

რასაკვირველია, ბედი მწყალობდა მასწავლებლებში: „მე არ ვიცოდი, რა არის პედაგოგიური დიქტატი“ ამბობენ, ხელოვნებაში საუკეთესო მოძღვარია ის, ვინც მიისწრაფვის საბოლოოდ საჭირო არ იყოს მოწაფისათვის (საგულისხმო ფრაზა დაცდა ერთხელ ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანიჩევოს: „რეჟისორის შემოქმედებითი ძალისხმევის გვირგვინია — თქვა მან — ზედმეტი გახდეს იმ არტისტისათვის, რომელთანაც მანამდე ჩაატარა მთელი აუცილებელი სამუშაო“). ანასტასია ვირსალაძესაც და ნეიჰაუსსაც სწორედ ასე ესმოდათ თავიანთი საბოლოო მიზანი და ამოცანა.

მეთექვსმეტი იყო ელისო ვირსალაძე, როცა მან თავის ცხოვრებაში პირველად გამართა სოლო კონცერტი. პროგრამაში იყო მოცარტის ორი სონატა, ბრამსის რამდენიმე ინტერმეცო, შუმანის მერვე ნოველიტა და რახმანინოვის „პოლკა“. ამის შემდეგ გახშირდა მისი საჯარო გამოსვლები. 1957 წელს 15 წლის პიანისტმა გაიმარჯვა ახალგაზრდობის რესპუბლიკურ ფესტივალზე, 1959 წელს მოიპოვა ლაურეატის დიპლომი ვენის ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მსოფლიო ფესტივალზე. რამდენიმე წლის შემდეგ მას მიენიჭა მესამე პრემია ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (1962) — ეს პრემია მან მოიპოვა ურთულეს ბრძოლაში, რომელშიც მისი მეტოქეები იყვნენ ჯონ ოგდონი, სიუზინ სტარი, ალექსეი ნასედკინი, ჟანბერნარ პომიე... აღსანიშნავია კიდევ

ერთი გამარჯვება ცვიკაუში, შუმანის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (1966). „კარნავალის“ ავტორი მოგვიანებით შევა პიანისტისათვის სათაყვანო და წარმატებით შესრულებულ კომპოზიტორთა რიცხვში: შუმანის კონკურსზე მის მიერ მოპოვებული ოქროს მედალი უცილობელ კანონზომიერებას წარმოადგენდა...

1966-1968 წლებში ვირსალაძე სწავლობდა მოსკოვის კონსერვატორიის ასპირანტურაში პროფესორ ი. ზაკთან. მას დარჩა საუკეთესო მოგონებები ამ დროის შესახებ: „იაკობ იზრაილის ძის მომხიბვლელობას ყველა გრძნობდა თავის თავზე, ვინც კი მასთან მეცადინეობდა. პირადად მე ყველაფერთან ერთად მქონდა განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჩვენი პროფესორის მიმართ — ზოგჯერ მეგონა, რომ უფლება მქონდა მელაპარაკა მასთან, როგორც მხატვართან, ერთგვარ სულიერ სიახლოვეზე. მასწავლებლისა და მოსწავლის შემოქმედებითი „შეთავსებულობა“ კი ძალიან მნიშვნელოვანია“. მალე ელისო ვირსალაძე თვითონაც დაიწყო მასწავლებლობას, მას გაუჩნდება პირველი სტუდენტები — განსხვავებული ხასიათები, ინდივიდუალობები. და როცა მას ზოგჯერ ეკითხებიან: „უყვარს მას პედაგოგიკა?“ იგი პასუხობს ჩვეულებისამებრ: „დაიხ, თუკი ვგრძნობ სულიერ ნათესაობას იმასთან, ვისაც ვასწავლი“ — საილუსტრაციოდ აღნიშნავს თავის მეცადინეობას ი. ზაკთან.

...გავა კიდევ რამდენიმე წელი. პუბლიკასთან შეხვედრები უმთავრეს ადგილს დაიჭერს ვირსალაძის ცხოვრებაში. მას სულ უფრო მეტად აკვირდებიან სპეციალისტები, მუსიკალური კრიტიკა. მის კონცერტზე დაწერილ ერთ-ერთ საზღვარგარეთულ რეცენზიაში წერდნენ: „ის, ვინც პირველად ზედავს როიალთან ამ ქალის თხელ, ნატიფ ფიგურას, ძნელად წარმოიდგენს, რომ მის დაკვრას მსჭვალავს ასეთი ნებისყოფა... იგი პიანოზურ შემოქმედებას ახდენს დარბაზზე მის მიერ აღებული პირველივე ნოტებიდან“. სწორი დაკვირ-

ვებაა. თუკი მოვიწადინებთ ვირსალაძის სახეში ვიპოვოთ რაღაც ძალიან დამახასიათებელი, პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ საშემსრულებლო ნებისყოფა.

თითქმის ყველაფერი, რასაც ჩაიფიქრებს ზოლმე ვირსალაძე-ინტერპრეტატორი, პოულობს ცხოვრებისეულ განხორციელებას (ასეთი ქებით უმეტესწილად ამკობენ საუკეთესოთა შორის საუკეთესოებს). თამამი, გაბედული, შთამბეჭდავი შემოქმედებითი ჩანაფიქრები ბევრს შეიძლება გაუჩნდეს. მაგრამ ყოველივე ამის რეალიზაციას ახერხებენ მხოლოდ ისინი, ვისაც გააჩნია კარგად გავარჯიშებული სცენური ნებისყოფა. როდესაც ვირსალაძე უმწიკვლო სიზუსტით, ყოველგვარი აცდენის გარეშე როიალის კლავიატურაზე უკრავს ურთულეს პასაჟებს, ამაში ვლინდება არა მარტო მისი ბრწყინვალე პროფესიულ-ტექნიკური მომზადება, არამედ ესტრადაზე შესაშური თავისუფლება, გამძლეობა, მყარი შინაგანი წყობა. როდესაც ის აშენებს მუსიკალური ნაწარმოების კულმინაციას, ამ კულმინაციის პიკს ქმნის ერთადერთ სწორსა და საჭირო წერტილში — ამაში ვლინდება არა მარტო მუსიკალური ფორმის კანონების ცოდნა, არამედ რაღაც სხვა — ფსიქოლოგიურად უფრო რთული და მნიშვნელოვანი. მისი ნებისყოფა ვლინდება დაკვრის სისუფთავესა და შეუმცდარობაში, რიტმული სვლების სიმტკიცეში, ტემპების მდგრადობაში. იგი იმარჯვებს ნერვიულობაზე, განწყობილების კაპრიზებზე. ნეიპაუზი ამბობდა: „კულისებიდან ესტრადამდე მიმავალ გზაზე არ უნდა დაიდვაროს ნაწარმოებებით აღძრული უძვირფასესი მღელვარების არც ერთი წუთი“⁴². ალბათ, არ არსებობს ხელოვანი, რომლისთვისაც უცხოა მერყეობა, ეჭვები თავისი თავისადმი — ვირსალაძე არ არის გამონაკლისი. ოღონდ ვილაცაში ხედავდა გრძნობ ამ ეჭვებს. ვირსალაძე კი არასოდეს არ იძლევა ამის საბაბს.

ნებისყოფა გამოსჭვივის მისი ხელოვნების ემოციური ტონუსიდან, მი-

სი საშემსრულებლო ექსპრესიის ხასიათიდან, ავიღოთ მაგალითად რაველის სონატინა — ეს ნაწარმოები დროდადრო გვხვდება მის პროგრამებში. არის შემთხვევები, როცა ცალკეული პიანისტები ცდილობენ ეს მუსიკა გაახვიონ მელანქოლიის, სანტიმენტალური მგრძნობელობის საბურველში (ასეთია ტრადიცია!). ვირსალაძესთან პირიქითაა — ვერ იპოვი მელანქოლიურობაზე მინიშნებასაც კი. ან კიდევ შუბერტის დო-მინორული, სოლ-ბემოლ-მაჟორული (ორივე — თხზ. 90); ლა-ბემოლ-მაჟორული (თხზ. 142) ექსპრომტები. საფორტებიანო სადამოების დამსწრეებს ეს ნაწარმოებები არც თუ იშვიათად სმენიათ ვნებიან, ელევგიურ, გაფაქიზებულ მანერაში. ვირსალაძესთან კი შუბერტის ექსპრომტებში, ისევე როგორც რაველის სონატინაში — ბატონობს შინაგანი ნების სიმყარე და სიმტკიცე, მუსიკალური გამონათქვამების მკვეთრი ტონი, ემოციური კოლორიტის კეთილშობილება და სიმკაცრე. რაც უფრო ძლიერია მისი გრძნობები, მით უფროა თავშეკავებული, მისი ტემპერამენტული დაკვრა დისციპლინირებულია მცხუნვარების, აფექტაციის მიუხედავად. „ნამდვილი, დიადი ხელოვნება — მსჯელობდა თავის დროზე ვ. სოფრონიცკი — ისეა, როგორც შვიდი აბჯრის ქვეშ მოქცეული გაავარვარებული, ადუღებული ლავა“⁴³. ვირსალაძის დაკვრა — ნამდვილი ხელოვნებაა. სოფრონიცკის სიტყვები ეპიგრაფად გამოდგებოდა მისი მრავალი სცენური ტრაქტოვსკისათვის.

და კიდევ ერთი განმასხვავებელი თვისება: მას უყვარს თანაზომიერება, სიმეტრია. არ უყვარს ის, რასაც შეუძლია ყოველივე ამის დარღვევა. ნიშანდობლივია შუმანის დო-მაჟორული ფანტაზიის მისეული ტრაქტოვკა. იგი მიჩნეულია მისი რეპერტუარის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმურად. ესაა ურთულესი კატეგორიის ნაწარმოები, ადვილი როდია მისი „აგება“. მრავალი, არც თუ გამოუცდელი მუსიკოსის ხელებში, იგი ხშირად ქუცმაცდება ცალკეულ ეპიზო-



დებად, ფრაგმენტებად, ნაწილებად. ასეთი რამ არ ზღვება ვირსალაძესთან. ფანტაზია მისი გადმოცემით — ნატიფი ერთიანობით მიღებული მთლიანობაა, თითქმის იდეალური ბალანსირებაა, როტული ბგერითი კონსტრუქციის ყველა ელემენტის შეთანხმებულობაა. ეს იმიტომ, რომ ვირსალაძე მუსიკალური არქიტექტონიკის ოსტატია (შემთხვევით არ აღნიშნავდა ი. ზაკთან სიახლოვეს!). და კიდევ იმიტომ, რომ მას შესწევს ძალა ნებისყოფის ზემოქმედებით მოახდინოს მასალის შეცემენტება, ორგანიზება.

ეს პიანისტი უკრავს სხვადასხვაგვარ მუსიკას, მათ შორის (დიდი რაოდენობით!) კომპოზიტორ-რომანტიკოსთა ქმნილებებს. უკვე ითქვა შუმანის ადგილზე მის სცენურ მოღვაწეობაში. ვირსალაძე ასევე შესანიშნავი ინტერპრეტატორია შოპენის მახურკების, ეტიუდების, ვალსების, ნოქტიურნების, ბალადების, სი-მინორული სონატის, ორივე საფორტეპიანო კონცერტისა. ეფექტურად ასრულებს იგი ლისტის ნაწარმოებებს — სამ საკონცერტო ეტიუდს, ესპანურ რაფსოდიას, ბევრ საგულისხმოს, წამდელიად შთამბეჭდავს პოულობს იგი ბრამსთან — პირველ სონატაში, ვარიაციებში ჰენდელის თემაზე, მეორე საფორტეპიანო კონცერტში. და მაინც; ამ რეპერტუარში მიღწევების მიუხედავად, თავისი ინდივიდუალური წყობით, ესთეტიკური მისწრაფებებით, შესრულების ხასიათით იგი განეკუთვნება არა იმდენად რომანტიკული, რამდენადაც კლასიკური ფორმაციის მხატვრებს.

მის ხელოვნებაში შეურყევლად ბატონობს ჰარმონიის კანონი. თითქმის ყოველ ტრაქტოვკაში მიღწეულია გონებისა და გრძნობის ფაქიზი წონასწორობა. მის მიერ მკვეთრად არის უარყოფილი ყოველივე სტიქიური, უმართავი, ნაცვლად ამისა, იგი ახდენს სიცხადის, მკაცრი პროპორციულობის, საგულდაგულოდ „დამუშავებული“ უნატიფესი დეტალების კულტივირებას. (ერთობ უცნაური განცხადებით გამოსულა ოდესღაც ი. ტურგენევი: Талант —

это подробность — წერდა ასეთია ცნობილი და მიღებული ნიშნები „კლასიკურობისა“ მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ვირსალაძესთან ყოველივე ეს სახეზეა. განა სიმპტომატური არაა, რომ ვირსალაძე მიმართავს ათეულობით ავტორს, სხვადასხვა ეპოქისა და მიმართულების წარმომადგენლებს. მაგრამ როცა ეცდილობთ გამოეყოთ მისთვის განსაკუთრებით ძვირფასი სახელი, პირველ რიგში ვასახელებთ მოცარტს. ამ კომპოზიტორთან არის დაკავშირებული მისი პირველი ნაბიჯები მუსიკაში. ესაა მისი პიანისტური ბავშვობა და ყრმობა. დღესაც მოცარტის ნაწარმოებებს განეკუთვნება ცენტრალური ადგილი პიანისტის რეპერტუარში.

კლასიკის (და არა მარტო მოცარტის) პატივისმცემელი ვირსალაძე სიამოვნებით გამოდის ბახის (იტალიური და რემინორული კონცერტები), ჰაიდნის (სონატები, რე-მაჟორული კონცერტი) და ბეთჰოვენის ნაწარმოებებით, მის არტისტულ „ბეთჰოვენიადამია“ „აპასიონატა“. და დიდი გერმანელი კომპოზიტორის სხვა სონატებიც, ყველა საფორტეპიანო კონცერტი, ვარიაციული ციკლები, კამერული მუსიკა, (ნატალაა გუტმანთან და სხვა მუსიკოსებთან ერთად). ამ პროგრამებში ე. ვირსალაძეს თითქმის არ უწვინა წარუმატებლობა.

თუმცა მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას საერთოდაც ძალიან იშვიათად განუცდია წარუმატებლობა. ე. ვირსალაძის დაკვრას გააჩნია სიმყარის დიდი მარაგი — ფსიქოლოგიურიც, პროფესიულ-ტექნიკურიც. ერთხელ მან თქვა, რომ ესტრადაზე მხოლოდ მაშინ გამოაქვს ნაწარმოებები, როცა იცის, რომ მათ არ სჭირდება სპეციალური შესწავლა — ვიცი, რომ ეს ნაწარმოებები გამომივა როგორი ძნელიც არ უნდა იყოს ისინი.

ე. ვირსალაძის დაკვრა ყოველთვის დაზღვეულია შემთხვევითობისაგან. თუმცა მასაც, რასაკვირველია, აქვს ბედნიერი და უბედური წუთები, ზოგჯერ, ვთქვათ, არაა გუნებაზე, მაშინ შეი-

ძლება დაეინახოთ, თუ როგორ შიშვლ-
დება მისი შემსრულებლობის კონსტ-
რუქციული მხარე, კარგად დამუშა-
ვებული ბგერითი სტრუქტურა, ლოგი-
კური ჩანაფიქრი, დაკვირვების ტექნიკური
სრულყოფილება. ზოგიერთ მომენტში
ვირსალამესთან მეტიმეტად მკაცრდე-
ბა, ჭირვეულობა შესრულების დაწე-
სებული კონტროლი - რაც ერთგვარად
ბოჭავს ღია, უშუალო განცდას, ზოგ-
ჯერ გინდა, რომ მის დაკვირვებაში იგ-
რძნო უფრო მწვავე და უფ-
რო მწველი და გამჭოლი ექსპრესია -
როცა ჟღერს მავალითად შოპენის ღო-
დიუზ-მინორული სკერცოს კოდა ან მი-
სივე ზოგიერთი ეტიუდი - მეთორმეტე
(„რეკოლუციური“), ოცდამეორე (ოქტა-
ვებით), ოცდამესამე ან ოცდამეოთხე.

ამბობენ, რომ გამოჩენილი რუსი მხა-
ტვარი ვ. ა. სეროვი სურათს დამთავ-
რებულად მაშინ მიიჩნევდა, როცა მას-
ში პოულობდა მისივე თქმით „ჯადოს-
ნურ შეცდომას“. ვ. ე. მეიერჰოლდის
„მოგონებებში“ ვკითხულობთ: „დასაწ-
ყისში დიდხანს იწერებოდა კარგი
პორტრეტი... შემდეგ უცბად მოვარდე-
ბოდა სეროვი, ყველაფერს შლიდა და
ამავე ტილოზე ხატავდა ახალ პორტ-
რეტს სწორედ იმ ჯადოსნური შეცდო-
მით, რაზედაც თვითონვე ლაპარაკობდა.
საგულისხმოა, რომ ასეთი პორტრე-
ტის შექმნისათვის, მას ჯერ უნდა მო-
ეხაზა სწორი პორტრეტი“. ვირსალა-
მეს შექმნილი აქვს ძალიან ბევრი სცე-
ნური ნამუშევარი, რომელიც მან თა-
ვისუფლად შეიძლება ჩათვალოს „წარ-
მატებულად“. მათ გამოარჩევს სიმკვე-
თრე, თავისთავადობა, შთაგონება, და
მაინც, გულახდილად რომ ვთქვათ, მის
ტრაქტოვებებს შორის ისეთებიც ვგზე-
დება, რომლებიც წარმოადგენენ უბრა-
ლოდ „სწორ პორტრეტს“.

* * *

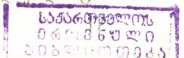
ოთხმოციანი წლების შუიდან ვირსა-
ლამის რეპერტუარი გამდიდრდა მთელი
რიგი ახალი ნაწარმოებებით. პირველად
მის პროგრამაში ჩნდება ბრამსის მეორე
სონატა, ბეთჰოვენის რამდენიმე ადრი-

ნდელი სონატური ოპუსი. ჟღერს მილი-
ანად ციკლი „მოცარტის საფორტეპია-
ნო კონცერტები“ (რაც ადრე ესტრა-
დაზე გამოტანილი იყო მხოლოდ ნა-
წილობრივ). სხვა მუსიკოსებთან ერთად
ელისო მონაწილეობს ა. შნიტკეს კვინ-
ტეტის, მ. მანსურიანის ტრიოს, ო. თაქ-
თაქიშვილის სავიოლონჩილო სონატისა
და სხვა კამერული ნაწარმოებების შე-
სრულებაში. დაბოლოს, მისი შემოქ-
მედებითი ბიოგრაფიის უდიდეს მოვლე-
ნად იქცა ლისტის სი-მინორული სო-
ნატის შესრულება 1986-87 წლის სე-
ზონში, რასაც ჰქონდა უარყოფითი
სებით დამსახურებული რეზონანსი...

სულ უფრო ხშირი და ინტენსიური
ხდება პიანისტის საგასტროლო მოგ-
ზარობები. ხმაურიანი წარმატება ახლ-
და მის გამოსვლას აშშ-ში (1988), ბევ-
რი ახალი საკონცერტო მოედანი აღ-
მოაჩინა მან თავისთვის როგორც ყოფილ
საბჭოთა კავშირში, ისე საზღვარგარე-
თაღ.

„უკანასკნელ წლებში ვგონებ გააკო-
და არც ისე ცოტა რამ - ამბობს ე. ვირ-
სალამე - ამავე დროს არ მტოვებს ში-
ნაგანი გაორებულიობის შეგრძნებაც. ერ-
თის მხრივ, დღეს რიოალს ვუთმობ გა-
ცილებით მეტ დროსა და ძალას, ვიდ-
რე ოდესმე. მეორეს მხრივ, გამუდ-
მებით ვგრძნობ, რომ ეს არ არის საკ-
მარისი... ფსიქოლოგებს აქვთ ერთი
ასეთი კონტეპორია - დაუოკებელი, ამო-
უწურავი მოთხოვნილება, რაც უფრო
მეტად ეძლევა ადამიანი თავის საქმეს,
რაც უფრო მეტ შრომასა და სულს
სდებს მასში, მით უფრო ძლიერდება,
მწვავედება მეტის კეთების სურვილი“:
მეორე იბადება პირველთან პროპორცი-
ულად, ასეა ყველა ჭეშმარიტ ხელო-
ვანთან. ვირსალამე გამოჩაქლისი არ
არის.

მას, როგორც არტისტს აქვს შესანი-
შნავი პრესა: კრიტიკოსები, საბჭოთა
თუ უცხოელი, აღფრთოვანებულნი არ-
იან მისი დაკვირვით. გულწრფელი პატი-
ვისცემით ეყვრობიან ვირსალამეს მუსი-
კოსი-კოლეგები, რომლებიც აფასებენ
მის სერიოზულსა და უადრესად პატი-



ოსან დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი, იგი ვერ ჰკუთხს ყოფითობასა და დაწვრილმანებას. კოლეგები ღირსეულად სცემენ პატივს ვირსალაძის მაღალ პროფესიონალიზმს. როგორც უკვე ითქვა, წარმატების გარეგნული ატრიბუტების მიუხედავად მას არ სტოვებს ერთგვარი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა.

„მე ვფიქრობ, რომ გაკეთებული დაუკმაყოფილებლობა — შემსრულებლისათვის სავსებით ბუნებრივი გრძნობაა. მაშ როგორ იქნება სხვაგვარად? აი, მაგალითად, ჩემს წარმოსახვაში მუსიკა ჟღერს უფრო მკვეთრად და საინტერესოდ, ვიდრე ეს რეალურად გამოდის კლავიატურაზე. ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენება... ამის გამო სულ ერთავად ვიტანჯები“.

ე. ვირსალაძეს ხელს უწყობს, შთაბეჭდილებებს, ახალ ძიებას მატებს ჩვენი დროის პიანიზმის გამოჩენილ ოსტატებთან ურთიერთობა. ლაპარაკია წმინდა შემოქმედებით ურთიერთობაზე — კონცერტები, გრამფირფიტები, ვიდეოკასეტები. თავის შემსრულებლობაში იგი არასოდეს იღებს ვინმესგან რაიმეს. ასეთი რამ უცხოა ე. ვირსალაძისთვის. უბრალოდ დიდი მხატვრების ხელოვნებასთან ზიარება მას ანიჭებს სიზარულს, აძლევს სულიერ საზრდოს. პატივისცემით იხსენიებს ე. ვირსალაძე კ. არაუს. მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ამ ჩილიელი პიანისტის მიერ თავისი 80 წლისთავის აღსანიშნავად გამართული კონცერტის ჩანაწერს. ამ კონცერტზე სხვათა შორის აფდერებულა ბეთჰოვენის „ავრორა“. ბევრი რამ აღაფრთოვანებს მას ანი ფიშერის შემოქმედებაში. მოსწონს წმინდა მუსიკალურ რაკუსში ა. ბრენდელის დაკვრა. რა თქმა უნდა, გვერდს ვერ აუვკლით ვ. გოროვიცს — 1986 წლის მისი მოსკოვური გასტროლები განეკუთვნება ე. ვირსალაძის ცხოვრების ყველაზე ძლიერი და წარუშლელი შთაბეჭდილებების რიგს.

...ერთხელ მას უთქვამს: „რაც უფრო მეტს ვუკრავ როიალზე, მით უფრო მე-

ტად ვეცნობი ამ ინსტრუმენტს უფრო სრულად იშლება ჩემს წინაშე მისი ჰერმეტიკად ამოუწურავი შესაძლებლობები, რამდენი რამის გაკეთებაა აქ საჭირო და შესაძლებელი...“ იგი გამუდმებით წინ მიდის — ესაა მთავარი: მას საგრძნობლად ჩამორჩა ბევრი მათგანი, ვინც თავის დროზე მის გვერდით მოაბიჯებდა... მასში, როგორც მხატვარში მიმდინარეობს შეუწყვეტელი, ყოველდღიური, დამქანცველი ბრძოლა სრულყოფილებისათვის. მან კარგად იცის, რომ მის პროფესიაში, მუსიკის სცენური წარმოსახვის ხელოვნებაში — სხვა შემოქმედებითი პროფესიებისაგან განსხვავებით — არ შეიძლება მარადიული ფასეულობების შექმნა. ამ ხელოვნებაში, სტეფან ცვაიგის საოცრად ზუსტი სიტყვებით რომ ვთქვათ: „სრულყოფილების მოპოვება ყოველთვის ხდება თავიდან, შესრულებიდან შესრულებამდე, საათიდან საათამდე...“ ხელოვნება — ეს მუდმივი ომია, მასში არ არსებობს დასასრული, არსებობს მხოლოდ შეუწყვეტელი დასაწყისი“.⁴

შენიშვნები:

1. ე. ვირსალაძე „საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ესიბოვას სკოლის ტრადიციები“ (გამოჩენილი პიანისტო-პედაგოგები საფორტეპიანო ხელოვნებაზე. მ. 1966 გვ. 166).
2. პ. ნეიპაუზი „ვენება, ინტელექტი, ტექნიკა“ ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა მესამე საერთაშორისო კონკურსის შესახებ — მ. 1966. გვ. 133.
3. მოგონებები ვ. სოფრონიციზე — მ. 1970, გვ. 288.
4. ს. ცვაიგი „რჩეულ თხზულებათა ორტომეული“, მ. 1956 წ. ტ. II, გვ. 579.

წრე, რომლის გარღვევას შეუძლებელია

(ზურაბ სამადაშვილი, „წრე“. ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო
დრამატული თეატრი. 1992 წ.)

პიორკი ცქიტოშვილი

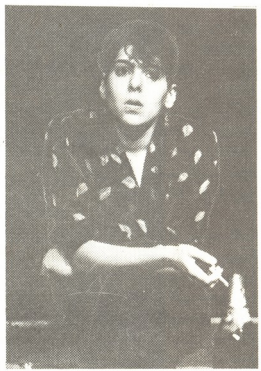
რეჟისორ ლერი პაქსაშვილის მიერ დაარსებული თეატრი არსებობის მე-12-ე წლისთავს ითვლის. ამ წარმოდგენაში მსახიობთა მესამე თაობამ პირველად მიიღო მონაწილეობა. ახმეტელის სახ. თეატრის ამჟამინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელი ალექსანდრე ქანთარია, თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევა. სპექტაკლის მონაწილენი სწორედ მისი ჯგუფის წევრები, მე-4, დამამთავრებელი კურსის სტუდენტები არიან, რომლებიც თეატრში მთელი შემადგენლობით მოვიდნენ სამუშაოდ. ასე რომ, „წრე“ ახმეტელის სახ. თეატრის სარეპერტუარო წარმოდგენად იქცა. თეატრში ყოველი ახალი თაობის მოსვლა ერთგვარი მოლოდინის განწყობილებას ბადებს, რადგან ახალმოსულების ნიჭის, მათი მომავალი წარმატებების იმედი ყოველთვის არსებობს.

დრამატურგი ზურაბ სამადაშვილი თეატრში სწორედ რეჟისორმა ა. ქანთარიამ მოიყვანა, რომელმაც სამი წლის წინათ დადგა მისი პირველი პიესა „კარს იქით“. ეს სპექტაკლი გამორჩეულია თავისი უდავო ღირსებებით, საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტითა და ჩინებული სამსახიობო ნამუშევრებით (თუნდაც ნუგზარ ყურაშვილის გიგა გავიხსენოთ). ამჯერად რეჟისორმა ახალგაზრდა მსახიობებთან ზ. სამადაშვილის მეორე პიესა განახორციელა. ორივე შემთხვევაში სპექტაკლის პირველწყარო პროზაული ნაწარმოები იყო. ორივე სალიტერატურო ჟურნალში გამოქვეყნდა. ზ. სამადაშვილს თეატრი-

სათვის წერა არც კი უცდია. საერთოდ, ა. ქანთარიას ქართველ მწერლებთან თანამშრომლობის კარგი გამოცდილება აქვს. თეატრისათვის სწორედ მან „აღმოსაინა“ ისეთი ქართველი პროზაიკოსი, როგორიც რევაზ ინანიშვილი იყო. ასე შეიქმნა მისი პიესები: „ჩემი წყალჭალის ხმები“ და „ალაღე“. ა. ქანთარიამ ასევე თელავის თეატრში სცადა თანამშრომლობა მწერალ გურამ გვიგაშვილთან. დადგა მისი რომანის „ჟამი“ ინსცენირება. ამით რეჟისორმა რამდენიმე მწერალს გაუღო თეატრის კარი და არც ისე მდიდარ ქართულ დრამატურგიას რამოდენიმე პიესა შემატა.

რეჟისორმა სტუდენტებთან სამუშაოდ

ირა — თინათინ კობონელიძე





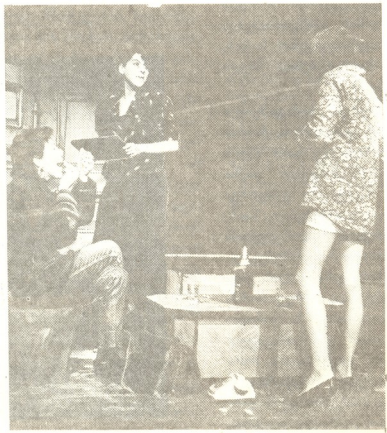
ნოდარი — ბ. ჩხიკვაძე
მაია — რ. კობიაშვილი

იმგვარი პიესა აირჩია, რომელიც მათი თანამედროვეობის, თანატოლების, დღევანდელი ახალგაზრდობის ცხოვრებას ასახავს, მათ ტკივილსა თუ პრობლემებს

წარმოვიდგენს. ამან ახალგაზრდა ხიობებს მუშაობა ერთგვარად გაუადვილა, რადგან ცხოვრებიდან კარგად ნაცნობი პერსონაჟების განსახიერება მოუწიათ.

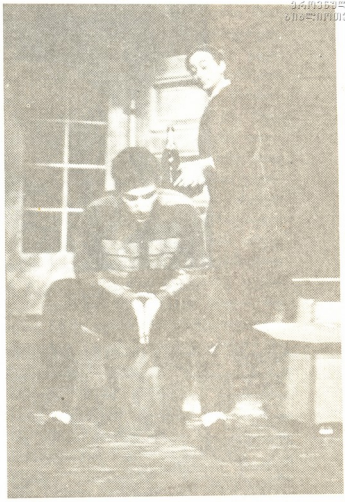
სცენოგრაფია მეტად სადაა. სცენაზეა მრავალსაგარძლიანი, აეროპორტის ხმაურიანი მოსაცდელი დარბაზი. ცენტრში მბრუნავი კარია, რომლითაც ათასი გამსვლელ-შემომსვლელი სარგებლობს. მის წინ კი დანომრილი ჩემოდნებითა და ჩანთებით დატვირთული მგზავრთა ბარგის მოძრაეი წრეა. რეჟისორი არ ცვლის დეკორაციას. მთელი წარმოდგენა ერთი და იგივე გარემოში მიმდინარეობს, თუმც მოქმედება ხან აეროპორტში ვითარდება, ხან ჩვეულებრივ თბილისურ ბინებში, დამდგმელის ჩანაფიქრით, ამ ახალგაზრდების ცხოვრების წესი, მათი წრის არსებობა, ყოფა სწორედ ამ ხმაურიანი, ჭრელი, არამყარი, მუდამ ცვალებადი, მოფუსფუსე აეროპორტის მოსაცდელი დარბაზის ატმოსფეროს თანახმიერია. აქ გამორიცხულია ყოველგვარი ადამიანური გრძნობა, გულწრფელი ურთიერთობა, ჭკუშმა-

ლოლა — ჯ. ქიტიაშვილი, ირა — თ. ჭოხონელიძე, მაია — რ. კობიაშვილი



რიტი სიყვარული, მოყვასისადმი თანაგრძნობა. ამგვარ ყოფას, ცხოვრების წესს თავისი შკაცრი კანონები აქვს. იგი ინერციით არსებობს, მექანიკურ ცხოვრებას მოითხოვს. სხვაგვარად არ შეიძლება. ვინც არ მიჰყვება საერთო დინებას და ამ წრის გარღვევას, მისგან განთავისუფლებას ცდილობს, არაფერი გამოუდის, რადგან ისევე, როგორც ყოველი წრე, ესეც ჩაკეტილი სივრცეა, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს. მასში მყოფი ბედს უნდა შეეგუოს და ინერციით მიჰყვეს ცხოვრებას. ამიტომაცაა ამო ირას (თინათინ ჭოხონელიძე) ამბოხი, წრის გარღვევის სურვილი. ეს მდებლობა თავიდანვე მარცხისთვისაა განწირული. გამოსავალი არ არსებობს.

თ. ჭოხონელიძის ირა ამ წრის ერთ-ერთი წევრია, რომელიც სხვებთან ერთად, მუდამ არეულ, მიუღაგებელ, ჭიქებითა და სივარეტის ნამწვავებით საკსე გარემოში ცხოვრობს. იგი მონაწილეა ამ გაუთავებელი, აუტანლად ერთფეროვანი ღრეობებისა. მათი ქეიფი რაღაც მექანიკური, უსიცოცხლო, არაწრფელი და ინერტულია. სრულიად ახალგაზრდა გოგოები და ბიჭები სულიერად უკვე დაცლილნი, გამოფიტულნი, უემოციონი არიან. ისინი ინერციით მოქმედებენ. მხოლოდ საკუთარ სიამოვნებაზე, გართობაზე, დროის მოკვლაზე ფიქრობენ. ამასაც უხალისოდ სჩადიან. ეგოიზმი და ურთიერთგაუტანლობა გამოფეხულა. აქ არც ჭეშმარიტი სიყვარულია, არც მეგობრობა, არც ძმაკაცობა... მათ უბრალოდ სჭირდებათ ერთმანეთი, რათა ირგვლივ არსებული სიცარიელე შეავსონ. აქ არც სხვისი ჭირის, ტკივილის გულწრფელი თანაგანცდა და თანაგრძნობაა. ამიტომაც მათი ეგრეთწოდებული ღრეობა თუ ქეიფი ცივი, უემოციო და მკვდარი. ამის გამოა მათი მეგობრობა მექანიკური, არაგულწრფელი. ისინი გვერდში მყოფის ტკივილის ვერ ხედავენ, ერთმანეთს ვერ ამჩნევენ, ფუმც, დღე და ღამე ერთად არიან, თავს ახლობლებად, ერთი წრის წარმომადგენლებად თვლიან. მათ შორის არც ქალი-სა და კაცის ურთიერთობაა სრულფა-



გურჯი — ზ. კაპანაძე,
თინა — თ. ჭოხონელიძე

სოვანი, რადგან აქ არც ნამდვილი სიყვარულია, არც მოუთოკავი ჟინი, ბო-ბოქარი ვნება, არამედ უბრალოდ ჩვეულებრივი, სექსუალური პარტნიორობა და მეტი არაფერი. მათი სულიერი სიცარიელე, გამოფიტულობა, ადამიანის ცხოვრების ამ ყველაზე მეტად ემოციურ სფეროშიც უღიმღამოა. ისინი გრძობენ საკუთარ არასრულფასოვნებას, მაგრამ თავს ვერაფერს შეველიან. ამიტომაცაა მათი ურთიერთობა გაუკუღმართებული, რაც ხანდახან ერთმანეთისადმი სიძულვილში ან პირდაპირ ფიზიკურ აგრესიაში გამოიხატება.

თუ სხვები მაინც შეგუებულნი არიან ამგვარ ყოფას და, ყოველ შემთხვევაში სცენაზე, არაფრით ამჟღავნებენ თავიანთ განცდებს, თ. ჭოხონელიძის ირა სულიერ გაორებას განიცდის. ერთის მხრივ, იგი ისევე ცხოვრობს, როგორც დანარჩენები, მეორეს მხრივ კი, მარტო დარჩენილი ამჟღავნებს თავის სულიერ



ნოდარი — ბაადურ ჩხიკაძე, გერა — ირაკლი მკერვალიშვილი

ტიკვილს. მსახიობი გმირს მკვეთრ, გარ-
შემომყოფთაგან აშკარად გამორჩეულ
პიროვნულ თვისებებს სძენს. ამგვარი
ადამიანი არ შეიძლება სხვებივით ცხო-
ვრობდეს, იგი უფრო მგრძნობიარეა, ვი-
დრე დანარჩენები. თ. ჭოხონელიძის
ირა, ერთ-ერთი ხმაურიანი, ერთფე-
როვანი ღრეობის შემდეგ, თავის თავ-
თან მართლ დარჩენილი, სახიდან თით-
ქოსდა კარგად მორგებული ნიღაბის ჩა-
მოგლეჯას ლამობს. სხარტი, ელვისე-
ბურია მსახიობის მოძრაობა. ეს თავი-
სებური ჩუმი ამბოხია საკუთარი ცხოვ-
რების წესის წინააღმდეგ, პირველი ნი-
შანია იმისა, რომ სადღაც სულის სი-
ღრმეში იგი ცდილობს ამ წრის გა-
რღვევას. მაგრამ, აშკარა პროტესტი
ჯერ კიდევ შორსაა. მანამდე კი ირას
გარს ახვევიან მისი წრის წვერები, მე-
გობრები, უფრო სწორედ პარტნიორები,
ცხოვრების თანამგზავრები: ცივი, ირო-
ნიული, თავხედურად გამომწვევი მაია
(რუსუდან კობიაშვილი); საკუთარ თავ-
ში ზედმეტად დარწმუნებული, პატივ-
მოყვარე, ქედმაღალი ნოდარი (ბაადურ
ჩხიკაძე); მუდამ მოფუსფუსე, იმპორ-
ტული საქონლით მეგობრებში მოვაჭრე
ლოლა (ქეთევან ქიტიაშვილი) და ფო-
ველთვის „პლანით“ გაბრუებული გერა
(ირაკლი მკერვალიშვილი). თ. ჭოხო-
ნელიძის ირას აშკარად გამოკვეთილი
ხასიათისა და ინდივიდუალური, პიროვნ-

ული გამოვლინებების გვერდით, რ.
კობიაშვილისა და ბ. ჩხიკაძის პერსო-
ნაჟები უფერულად გამოიყურებიან. ამას
მრავალი მიზეზი აქვს. პირველ ყოვლი-
სა, დრამატურგიულად ირას სახე, რო-
გორც პიესის მთავარი გმირისა, უფრო
საინტერესოა, მრავალფეროვანი, ვიდრე
მაიასა და ნოდარის. დრამატურგიულ
სქემატურობას რეჟისორმა და ახალ-
გაზრდა მსახიობებმა პერსონაჟების გა-
საცოცხლებლად, რეპეტიციებზე მიგნე-
ბული მოქმედ პირთა ინდივიდუალური
ნიშან-თვისებები დაუპირისპირეს. მათ
მართლაც მოახერხეს თავიანთი სცენუ-
რი გმირებისათვის ამა თუ იმ დამახა-
სიათებელი ნიუანსის, დეტალისა თუ
შტრიხის მოძებნა. ამით გაამდიდრეს
კიდევ ეს პერსონაჟები, მაგრამ სქემა-
ტურობის ბოლომდე აღმოფხვრა ვერ
შეძლეს. საერთოდ, ამ წარმოდგენაში
მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობების
უმეტესობის შეცდომა იმაში მდგომარ-
ეობს, რომ ისინი ბრმად ენდნენ საკუ-
თარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას,
ამგვარი წრის ადამიანების, თავიანთი
თანატოლების ცოდნასა თუ ცნობას და
ძირითადი აქცენტი გარეგნულ ელემენ-
ტებზე, სამეტყველო ჟარგონსა და ქცე-
ვის მანერებზე გადაიტანეს. ამით სცა-
დეს რეალობის, ცხოვრებისეული სი-
მართლის მიღწევა. მოქმედ პირთა სუ-
ლიერი მდგომარეობა, მათი შინაგანი

სამყარო ამოუხსნელი დარჩა. ამან, ბუნებრივია, ღრმა კვალი დაამჩნია განსახიერებულ როლებს. თუმცა, ეს შენიშვნა ყველას არ ეხება, უპირველეს ყოვლისა კი, ირას როლის შემსრულებელს. რ. კობიაშვილისა და ბ. ჩხიკვაძისაგან განსხვავებით ქ. ქიტიაშვილმა და ი. მკერვალიშვილმა შეძლეს ცოცხალი, დასამახსოვრებელი სცენური სახეების შექმნა. ქ. ქიტიაშვილის ლოლა ყველასათვის კარგად ნაცნობი, ჩვენს საზოგადოებაში ფართოდ გავრცელებული ადამიანების ერთგვარი ტიპის კრებითი სახეა. მსახიობის სამემსრულებლო მანერა მეტად თავშეკავებულია, ყოველგვარ გარეგნულ ეფექტებს მოკლებული, მაგრამ მისი ლოლა დამაჯერებელი, ცოცხალი პერსონაჟია, რომელსაც ამგვარი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ყოველი ნიშან-თვისებით შევიცნობთ. იგი სხვებისაგან განსხვავებით ოდნავ ჩრდილშია, მეორე პლანზეა გადასული, მაგრამ მაინც წრის აქტიური წევრია, რომელსაც არაფერი გამოეპარება. ოდნავ ჩრდილში დგომაც, მისთვის ერთგვარი მომგებიანი ტაქტიკაა. ქ. ქიტიაშვილი სულ მცირე დეტალებით, შტრიხებით, ერთი შეხედვით ძლივს შესამჩნევი ნიუანსებით ამდიდრებს როლს. ი. მკერვალიშვილის გერაც ყველასათვის საკმაოდ

კარგად ცნობილ ადამიანთა გარკვეული ტიპის თვალსაჩინო განსახიერებაა. მსახიობი გვიჩვენებს მუდამ გაბრუებულ, შემპარავ, ფრთხილ ახალგაზრდა კაცს. იგი სუფრასთან ზის, ჭიქიდან სასმელს ოდნავ წრუპავს, სხვის მიერ წარმოთქმულ სადღეგრძელოსაც ისმენს, მაგრამ ისეთი შეგრძნება გუუფლება, თითქოს რეალობას, იქაურობას სრულიად გამოთიშვია და სხვა სამყაროშია გადასული. მართალია, თვალებს ძლივს ახელს, მაგრამ კარგად გამოუმუშავებული ინსტინქტი არასოდეს დაღატობს. ირგვლივ მყოფების რეპლიკებს უპასუხოდ არ ტოვებს, არც მათ ქმედებაზე აგვიანებს სათანადო რეაგირებას. ხოლო, თუ ოდნავ მაინც იყნოსა საფრთხე, თვალები აქეთ-იქით გაუბრის, ოდნავ იძაბება და ხელს შეუმჩნევლად, ფრთხილი მოძრაობით ჯიბისაკენ აპარებს, რათა საჭიროების შემთხვევაში პისტოლეტი ამოსაღებად მზად ჰქონდეს. თუ საფრთხე ჩაივლის, ისევე დუნდება, გაირინდება და კვლავ ეთიშება გარესამყაროს. მსახიობმა შეძლო სათანადო გამომსახველობითი ხერხების მიგნება და ყოველგვარი გადაჭარბებისაგან, ზედმეტობისაგან თავის დაღწევა. ეს საშიშროება კი ყოველთვის დგას მსგავსი როლების შემსრულებლის წინაშე. ისიც აღსანიშნა-

გურჯი — ზაზა კახანაძე, თინა — თ. ქორდანი





სცენა სპექტაკლიდან

ვია, რომ ქ. ქიტიაშვილი და ი. მკერვალიშვილი უკვე ინსტიტუტდამთავრებული მსახიობები არიან, რომლებიც ამ სტუდენტთა წარმოდგენაში მონაწილეობენ.

კიდევ ერთხელ, მორიგი ღრეობისა და ორგის შემდეგ ამბობდება თ. ჭობონელიძის ირა. დანით ხელში შეეცდება მის ირგვლივ შეკრული, მოჯადოებული წრის გარღვევას. დაცემულსა და სულიერად განადგურებულს, კიდევ ერთხელ აპატიებს ზ. კაპანაძის გაქცეულ თახმარების ხელს გაუწვდის მას, რათა წუმპიდან, ჭაობიდან ამოიყვანოს. შუა აზიაში გაქცევა, ირასათვის, ისევე როგორც გურჯისტანის, ერთადერთი ხსნაა. ეს არსებული სინამდვილისაგან თავის დაღწევის ცდა უფროა, ვიდრე უბრალოდ, საცხოვრებელი ადგილის გამოცლა. მათ სახეებზე იმედის ქუში აკიაფდება, წამით იქნებიან ბედნიერნი. მაგრამ, ორთავეს ავიწყდება, რომ წრის გარღვევა თითქმის შეუძლებელია. წრე მათზე, უფრო სწორად, ირაზე ძლიერი აღმოჩნდება. სპექტაკლის ფინალში, ისევ ხმაურთან, ხალხმრავალ მოსაცდელ დარბაზს და ჩაკეტილ წრეს უბრუნდება. ცხოვრება ჩვეულ კალაპოტში დგება. არაფერი არ იცვლება და ვერც შეიცვ-

ლება, გარდა ერთისა, ამ ცხოვრების ორომტირალისათვის მეტად უმნიშვნელო ამბისა. „წრე“ უსწორდება მის წინააღმდეგ ამბობებულ გურჯის. მას გერას იარაღიდან გასროლილი ტყვია იმსხვერპლებს. ყველაზე შემზარავი ისაა, რომ ეს შემთხვევითობა კი არა, კანონზომიერებაა, რადგან წრეს, უმრავლესობას გურჯისნაირი ადამიანები არ ესაჭიროება, ისინი ამ ქვეყნად შემთხვევით მოსული, ზედმეტი ადამიანები არიან. ირას ირგვლივ წრე ისევ იკვრება.

დრამატურგიულმა სიმწირემ და სქემატურობამ კიდევ ორ პერსონაჟს დაასვა დადი, ვახტანგ ადგიშვილის ვაჟას დიდი ფუნქციონალური დატვირთვა არა აქვს, გარდა მაყურებლისადმი მიწოდებული იმ ინფორმაციისა, რომ იგი გურჯის ახლო მეგობარია. მისი ორიოდ გამოხვლა საკმაოდ უფერულია. იგივე მდგომარეობაშია გურჯის დედის, თინას (თ. ყორღანია) როლის შემსრულებელი. ესაა ლიტერატურასა და დრამატურგიაში საკმაოდ გაცვეთილი, შვილის ბედით შეწუხებული დედის საკმაოდ ტრაფარეტული სახე, რომელსაც პიესაში საკვალდებულოდ ყოფნის გარდა, სხვა არანაირი ფუნქცია არ გააჩნია. ამგვარად დაწერილი, ნათამაშევი თინასა და ვაჟას

სცენური სახეები ვერაფერს მატებენ სპექტაკლს, მით უფრო, არც მათ გარეშე მოაკლდებოდა რამე წარმოდგენას. ამ დრამატურგიული ხარვეზის გამოსწორება ვერც რეჟისორმა შეძლო და ვერც ახალგაზრდა მსახიობებმა ილონეს რამე.

სპექტაკლში კიდევ ერთი მოქმედი პირია — მაყვალა (ლელა დეველაშვილი). მისი პიესაში არსებობა, მსახიობის მიერ გამოყენებული გამომსახველობითი ხერხები მაფიქრებინებს, რომ ეს პერსონაჟი, ამ ნაწარმოებში სრულიად შემთხვევით აღმოჩნდა. ნივთების მონა, პროვინციელი მომხვეჭელი ქალის გროტესკული სახე, უდავოდ „სხვა ოპერიდანაა“. ლ. დეველაშვილის შესრულებით ეს პერსონაჟი იაფფასიანი საესტრადო-პაროდიული ნომრის გმირის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში ზომიერების გრძნობამ რეჟისორსაც უღალატა, რადგან მსახიობის აულაგმავი, თამაშის მანერის უგემოვნო უტრირება, საგრძნობლად შორსაა საერთოდ თეატრალური კულტურისაგან და სახასიათო, კომედიური როლის დამკვიდრებული ტრადიციისაგან. ვერც წამოზდილი კაბიდან ხაზგასმით ნაჩვენები, მისი გრძელი საცვალი ჩაითვლება დახვეწილი იუმორის ნიმუშად.

დასასრულს, მინდა აღვნიშნო, რომ ახალგაზრდა მსახიობების მიმართ გამოთქმული ჩემი კრიტიკული შენიშვნები, მათდამი მტრული დამოკიდებულების გამოხატულება კი არა, არამედ კეთილგანწყობილი ადამიანის მიერ ნათქვამი სიმართლეა. სასიხარულოა ს. ახმეტელის სახ. თეატრში მსახიობთა ახალი თაობის მოსვლა. მსურს თავიანთ გულშემატკივრად მიგულონ. მერწმუნეთ, კარგი სპექტაკლი თუ წარმატებულად შესრულებული როლი, თეატრალურ კრიტიკოსს არანაკლებ სიხარულსა და სიამოვნებას ანიჭებს, ვიდრე თქვენ, ან ნებისმიერ მაყურებელს. ჩვენც ხომ თქვენსავით ძალიან გვიყვარს თეატრი.

პირობითობის პრობლემა კინოხელოვნებაში — პირობითობა ორი რეალობის ფარგლებში —

ბაჩანა ხალვაში

ადამიანის მიერ დასმული კითხვების უდიდესი ნაწილი, ალბათ, მიიწვევს მისი ცხოვრების პირველ შვიდწლეულს უკავშირდება; ყოველ შემთხვევაში, ბავშვობის განცდა, შემეცნების გზაზე გადადგმული პირველი ნაბიჯების საფუძველზე იბადება ჩვენი ცნობიერებაში.

ბავშვის ცნობისწადილი ზმირად აღემატება დასმულ კითხვაზე შესაძლებელ ყველა პასუხს. ამიტომაც იგი მისთვის განკუთვნილ სამყაროს, ამ შემთხვევაში სათამაშოებს, მშობლების ნების წინააღმდეგ ნაწილებად დაშლის, სანამ პირველი კითხვები დაიბადებოდეს და სანამ მზა პასუხისაგან დაბადებული უკმარისობის ჭერაც ფარული განცდა გვიბიძგებდეს ჩვენი მფლობელობის ფარგლებში მოქცეული რეალობის დაშლას, მანამდე ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვტკებთ იმ სამყაროთი, რომელიც „უზრუნველობით“ გვებოძა. თუმცა ეს უზრუნველი მდგომარეობაც მესხიერე-



ბის შემოქმედებითი ძალისხმევით იწყებს აღმოცენებას მისგან დაშორების დიდი ხნის შემდგომ, საეპარისია მებს: სიერების დაძაბვა, რათა ამ უზრუნველობის, სიამტკიბილობის საიდუმლოს ვეზიართ. ესაა ის „ზღაპრული“ პერიოდი ჩვენი ცხოვრებისა, რომლის უშუალობა ც განსაზღვრულია ისეთი ხასიათის სინამდვილით, სადაც არ არსებობს წინააღმდეგობრივი ზღვარი სულიერსა და უსულოს, რეალურსა და ირეალურს, დროსა და სივრცეს შორის. არ არსებობს იმდენად, რამდენადაც მას არ განიცდის პატარა ადამიანი, (ალბათ, ამიტომაცაა, რომ ზღაპრის სტრუქტურა, რომელიც ადამიანური შემოქმედების პირველი საფეხურია და რომელიც ჩვენი ცხოვრების „სამოთხის“ შესატყვისი, ერთნაირი გატაცებით იზიდავს ბავშვსაც და მსცოვან ბრძენკაცსაც. ერთისათვის ეს გაუცნობიერებელი მდგომარეობის შესატყვისობაა, ხოლო მეორისათვის, — გონებით განჭვრეტილი გამოცდილება. მაგრამ, რატომაც, ეს უზრუნველი, ჰარმონიული მდგომარეობა, ჩვენი ნების აღმოცენების აუცილებლობიდან გამომდინარე, ნელ-ნელა გვეცლება ხელიდან.

ჩვენ ვიწყებთ რაღაცის განხორციელებას სრულებით გაუცნობიერებლად, მაგრამ აუცილებლად, ვიღაცის იდუმალი განზრახვის შესატყვისად, რათა ვავიართ საკუთარი არსების შემცენების უმძიმესი გზა და მხოლოდ ამის შემდგომ გამოვალწიოთ ისევ იმ პარმონიულ მდგომარეობაში, რომელიც სულ გვახსოვდა როგორც ჩვენი ცხოვრების ყველაზე ნათელი ან, ყოველ შემთხვევაში, ტკიბილი პერიოდი. მაგრამ ეს გზა, რომელიც შეიძლება ერთ წინადადებაში ჩაეტიოს, მოიცავს ადამიანის სიცოცხლეს მთლიანად. თუ შორეული აღმოსავლეთის ხალხთა რელიგიებსაც გავიზიარებთ, მაშინ ამ გზის გავლას შესაძლოა ერთი სიცოცხლე არც ეყოს. ცხოვრება კი, რომელიც თავიდან, გულუბრყვილო კითხვებით იწყებს ჩვენს ჩათრევას თავის წრებრუნვაში, გთავაზობს ქმედებათა განხორციელების ისეთ თანმიმდევრობას, საიდანაც ერთი რგოლის

გამოტოვების შესაძლებლობაც კი გამოიხატება.

პატარა ადამიანი სვამს კითხვას და საკუთარი გამოცდილების შექმნის ტკიბილმწარე, ფარული განცდა, უბიძგებს ქმედებისაკენ. ამ ქმედების საფუძველია საგანთა არსში წვდომის წყურვილი. წყურვილის დაკმაყოფილების მცდელობაა ადამიანის მთელი ცხოვრება. ეს, რა თქმა უნდა ყველაზე ზოგადად, თორემ პროცესი წყურვილის დაოკების, რომელიც ათეულობით წლებს შეიცავს, საგნის ნაწილებად დაშლის აქტიურ არ ამოიფურავს. თუმცა, ამ ეტაპზევე, საცნაურია მოცემულობის მარადიული, ციკლური ხასიათი. მეორეს მხრივ, კითხვები, რომლებიც განუწყვეტლივ იბადება პატარა არსებაში, საწინდარია ყოფიერებისადმი გარკვეული დამოკიდებულების შესაქმნელად. ადამიანში კოდირებული შემეცნების შესაძლებლობა, თუ ადრეულ ასაკშივე საგნის ან მოვლენის არსში წვდომის სურვილით; ნაწილებად შლის მის მფლობელობაში მოხვედრილ სინამდვილეს, ეს დაშლილი სინამდვილე, როგორც კერძო გამოცდილება, შენაძენი, რომელიც ყველა მზა პასუხზე ძვირფასია თავისი ახალი თვისობრიობის გამო, ბადებს სუბიექტური დამოკიდებულების აუცილებლობას. საკუთარი გამოცდილების ხარჯზე იწყება ინდივიდუალური ადამიანის ჩამოყალიბება, ინდივიდუალობის აღიარებამდე კი ჯერ, ძალიან შორია. თუმცა პროცესი მისი განხორციელებისა აღძრულია და ჩვენ ნელ-ნელა გადმოვდევართ ერთი „ზღაპრული“ სამყაროდან რაღაც ახალ, მაგრამ უკვე წინააღმდეგობებით აღსავსე რეალობაში. ეს ახალი სინამდვილე გთავაზობს ჩვენზე ქმედებიდან ამოზრდილ ისეთ წინააღმდეგობებს, რომლებიც შეუქცევლად გვაშორებს გუშინდელს, და გარემოც, რატომაც, ახალია. გუშინდელ დღეს დავშორდით არა მართოდ დროის მიერ მოტანილი გამოცდილებით, ამ გამოცდილებით სახე იცვალა სამყარომაც და ის, რაც აქამდე იყო, გადაადგილდა სადღაც შორს, თვალუწვდენელ სივრცეში, რომე-



ლიც ადამიანის მეხსიერების თანმიმდევრობის შესატყვისია (ყოველ შემთხვევაში ასე იყო პრუსტამდე). სხვა შემთხვევაში შესაძლებელი იყო ჩვენი დაკარგული „სამოთხის“ არა სივრცითი გადაადგილება, არამედ შესხეულება ახალი სამყაროს მრავალფეროვნებაში.

როგორი საინტერესოც არ უნდა იყოს ზემოთ აღნიშნული გადადინების პროცესი ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, ჩვენ იძულებული ვართ, საკვლევი პრობლემის ინტერესებიდან გამომდინარე, გვერდი ავუაროთ ამ მეტად მაკდურ გზაჯვარედინს და აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ ამ გადაადგილების შედეგად ჩვენ ვხვდებით სამყაროში, რომელიც უკვე შექცეულია იმ წინააღმდეგობებისა, რომელთაც ჩვენ ადრე არ განვიცდიდით.

დროისა და სივრცის, რეალურისა და ირეალურის, სულიერისა და უსულოს კატეგორიებით დანაწევრებული სინამდვილე უკვე ის მდგომარეობაა, რომელშიც იბადება პირობითობის პრობლემა. და აქ, ისევე, უნდა დავუბრუნდეთ დაშლილ სათამაშოს. ერთი ბავშვი, დაშლილი სათამაშოდან კმაყოფილების შეგრძნებას ამოზრდის, მეორე, რაღაც ბუნდოვანი უქმაყოფილებით ჩაიქნევს ხელს. მესამე, აუცილებლად შეეცდება დაშლილი მთლიანობის შეკოწიწებას და ა. შ. აქ, შეიძლება ჩამოითვალოს შესაძლო ქმედებათა მთელი სპექტრი, რომელიც, როგორი ღიმილის მომგვრელიც არ უნდა იყოს, სულ ადვილად შეიძლება გადატანილ იქნას დიდი ადამიანის სამყაროზეც. მხოლოდ ამჯერად ეს დამოკიდებულებები შეიძენს მეცნიერულის, ფილოსოფიურის, რელიგიურისა და შემოქმედებითის თვისებებს. ერთი მოცემულ სინამდვილეს გაიზიარებს რწმენით, მეორე — აზრით, მესამე — განცდით და ეს სამი ძირითადი მდგომარეობა მოგვცემს შესაძლებლობას შეიქმნას იმდენი კალეიდოსკოპური მრავალფეროვნება სამყაროს შემეცნების შესაძლებლობისა, რამდენიც აუცილებელი იქნება მისი სრულყოფილი ხატის წარმოსაჩენად.

ყველა შესაძლო ადამიანურ ქმედ-

ბათაგან, რომელიც ხორციელდება შემოქმედების წყურვილით, ხელოვნება, შემოქმედება, განსაკუთრებული მდგომარეობაა. ჩვენ ამჯერად არ მივმართავთ წარსულისა თუ თანამედროვეობის ნაზრვეის ციტირების ხერხს ამ განსაკუთრებული მდგომარეობის გასაშუქებლად. შევეცდებით საკუთარი გამოცლებიდან ამოვზარდოთ გარკვეული დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი და მოვიხელთოთ ის ზღვარი, რომელიც პირობითობის პრობლემას უკავშირდება. რა თქმა უნდა, როდესაც ვამბობთ საკუთარი გამოცდილებას, აუცილებლად ვგულისხმობთ ისტორიულ კულტურულ კონტექსტსაც; თუმცა შევეცდებით ეს გარემოება ყველასათვის საერთო, ზოგადი განსაზღვრებების ფარგლებს არ გადასცილდეს.

ადამიანური შემოქმედების აუცილებლობა გამქადაგებულია სინამდვილის ყოველ წახნაგში. ჩვენ ხშირად ვამბობთ, რაც ბუნებრივია, ყოველთვის სრულყოფილია და ჰარმონიული. მაგრამ თვით ამ ბუნებაშიც მრავალადა ისეთი მოცემულობები, რომლებიც თანაშემოქმედების აუცილებლობას გვიმუქავენ. მერცხლის ბუდე, მაგალითად, არ საჭიროებს ადამიანის კორექტივებს. ის ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებული, უცვლელი ფორმაა. მაგრამ ამ სრულყოფილად განზოგადებულ იდეების გვერდით, რომელიც უჩენს პირველ გაოცებას მადლიერების უსათუთეს განცდას შეუნაცვლებს, ნაფთლისხვევია ადამიანის თანამონაწილეობა ჰარმონიულის შექმნაში. ადამიანთა თანაზიარია იმ სასწაულისა, რომელიც ხორბლის მარცვალშია დაფხვებული. თანაშემოქმედების პირველ საფეხურზე შეუძლებელია საერთო ბუნებრივი ჰარმონიოდან ადამიანის ნახელავის გამოცალკეება რაიმე პირობითობის მიზეზით. ადამიანის სუბიექტური დამოკიდებულება ამ ეტაპზე, მანიპულირებს მოვლენათა არსში წვდომის ისეთი ხერხებით, რომელიც ბუნებრივის (ობიექტურის) შესატყვისია. ადამიანი აქ, მოვლენებს წინ ვერ უსწრებს. მისი



ქმედება, შეძენილი, ახალი დროის ფარგლებში მიედინება და მაინც ყველა საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე წინააღმდეგობების მიუხედავად, ადამიანი თანაშემოქმედების უხილავი ძაფებითა დაკავშირებული ჰარმონიულის ღვთიურ განცდასთან, შემოქმედებითი მდგომარეობა ამ პირველი რეალობის ფარგლებშიც, როგორც გოგოლი იტყოდა, ცხოვრებასთან შერიგების საუკეთესო საშუალებაა.

ადამიანის შემოქმედებითი თავისუფლება პირველი რეალობის ფარგლებში მოქცეული ფანაშტრახველობით არ ამოიწურება, ხელოვნების შემდგომ საფეხურზე უნდა ვიგულისხმოთ შემოქმედებითი პროცესის ისეთი თვისებრიობა, როცა ადამიანი თვითონ ჰქმნის ახალ სინამდვილეს. ყოფიერების შემოქმედებითი მოდელი, რომელიც შენდება სინამდვილისადმი სუბიექტური დამოკიდებულების საფუძველზე, შემცველია ყველა იმ სტრუქტურული ელემენტისა, რომელთა გაანალიზების პროცესშიც უნდა მოვიხელოთ ამ ადამიანური ქმედების როგორც არსი, ისე ფუნქციაც.

თუ არ შევეცდებით ხელოვნების არსის განსაზღვრას, ყველაზე ზოგადი ფორმულირების ფარგლებში მაინც, შეუძლებელი იქნება ხელოვნების პირობითობის პრობლემაზე საუბრის სწორი მიმართულებით წარმართვა. ხელოვნების არსის შემეცნება, ან გარკვეული შეთანხმებულობა ამ არსზე, მოგვეცემს შესაძლებლობას დავადგინოთ თუ რა როლს თამაშობს პირობითობის ფაქტორი ერთი რეალობის მეორე ხელოვნებისეულ რეალობად გარდასახვის პროცესში. რამდენად ვრცელია მისი განფენილობის საზღვრები ამ რეალობის ფარგლებში და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, რამდენად პირობითია ადამიანის განცდილი მდგომარეობით ნაკარნახევი მოდელი, რეალურ სინამდვილესთან შედარებით არა მსგავსების, არამედ, არსისეულის თვალსაზრისით.

იგივე ითქმის ხელოვნების ფუნქციაცზეც. ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარ-

მოები, რა დოზის სუბიექტურობითაც არ უნდა ხასიათდებოდეს იგი, როგორც გარკვეული პროცესის შედეგი. აუცილებლად იქცევა ობიექტური სინამდვილის შემადგენელ ნაწილად. თუმცა, თავისი საგნობრიობის მიუხედავად სრულებით განსხვავებული დანიშნულებისა, ყოველ შემთხვევაში, იმდენად სცილდება ყოფითი საგნის ფუნქციებს, რამდენადაც შემცველია ესთეტიკური თვისებისა. შემოქმედებითი პროცესი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ფარგლებში ნაგულისხმევი შემეცნების გზა, გარკვეული გამოცდილების სახით გადმოედინება ჩვენი სულიერების კრილში და ყველანაირი პირობითი სამკაულისაგან თავდაღწეული, განცდილი თანხედომის ხარჯზე მკვიდრდება ჩვენში.

ხელოვნების, შემოქმედების არსის გაგების აუცილებლობიდან გამომდინარე, დავებურუნდეთ პატარა ადამიანს იმ დროში, როცა ეს უკანასკნელი ცდილობს დაშლილი სათამაშოს შეკოწიწებას. დროის ამ მონაკვეთში შეუძლებელია რაიმე გაცნობიერებულ დამოკიდებულებაზე საუბარი, მაგრამ ერთი რამ აშკარაა, — ცნობის წადილი დაშლილი რეალობით ვერ დაკმაყოფილდება. რატომღაც, დაიბადა სურვილი (თითქოს მექანიკურად) ქაოტური გარემოს მოწესრიგებისა. იგულისხმება, რომ ამ მოწესრიგების შესაძლებლობა გაცხადებულია იმ რეალობით, რომელიც ჩვენს ცნობიერებას წინ უსწრებს და რომელიც ჩვენი მეხსიერებიდან უნდა აღმოცენდეს. ახლა განვიხილოთ მსგავსი მაგალითი დიდი ადამიანების ცხოვრებიდან, — „როცა კი შემოაწვებოდა ბოროტი სული ღვთისაგან საულს, აიღებდა დავითი ქნარს და დაუტკავდა; ამოსუნთქავდა საული, უკეთ ხდებოდა, გაეცლებოდა ბოროტი სული“ (1 მეფეთა. 16, 23). ბიბლიის, ამ უდიდესი ქმნილების, ერთ წინადადებაში ჩაწეხილია მრავალი საიდუმლო და ყველა ადამიანი აქედან თავისი სულიერების შესატყვის სინათლეს გაიზი-



რებს. უპირველესად, აქ გამეღვანებულა ჩვენთვის საინტერესო საგნის როგორც არსი, ისე ფუნქცია.

ბგერითი პარმონია, ადამიანის მიერ შესრულებული უპირისპირდება ბოროტ სულს, ქაოსს, რომელიც შიშის, აფორიაქების სახით დაუფლებია საუღს. ქმნილი პარმონია ბუნების, ადამიანის სულის ცოცხალ ქსოვილში გამოვლევულ თვალს ამოჰპარავს ოქროს სირმით და ამოისუნთქავს საული, გაეცლება ბოროტი სული საუღს. (რატომ მაინცდამაინც ბგერითი პარმონია, ამას განვიხილავთ კინოხელოვნების მუსიკასთან მიმართებისას).

შემოქმედების პარმონიული არსი მისი განხორციელების პროცესში გული-სხმობს ისეთ ძალდატანებით ორგანიზებულობას, რომელშიც რეალური სინამდვილის ყველა მოვლენა განლაგებულია დროისა და სივრცის ახალი განზომილებით.

ბოროტი სული, ქაოსი, რომელიც ჩვენს მიერ ციტირებულ აბზაცში ლეთიერი წარმოშობისაა, თავისი განზომილებით ხელოვნების ნაწარმოებში არსებულის შესატყვისია, მაგრამ განსხვავებულია „ორგანიზებულობის“ თვალსაზრისით. შევეცადოთ გვერდიდან შევხედოთ ამ განსხვავებულ ორგანიზებულობას. ეს დაგვეხმარება, ერთის მხრივ, გავიცნობიეროთ ქაოტური მდგომარეობის ბუნება, ხოლო მეორეს მხრივ, წარმოვაჩინოთ ის ძალა, რომელიც აქედან გამოტანილ გამოცდილებას პარმონიულის სტრუქტურას დაუქვემდებარებს.

ადამიანის სულიერი აფორიაქებულობის მრავალ მიზეზთაგან შიში, ალბათ, ის უპირველესი განცდაა, რომელიც იბადება ადამიანური გამოცდილების პირველსავე საფეხურზე.

ცეცხლი დაუოკებელი ლტოლვით იზიდავს პატარა ბავშვის ცნობიერებას. უკანასკნელი, ყველა გაფრთხილების მიუხედავად, სანამ ხელით არ შეეხება თავისი მიზიდულობის წყაროს ვერ მოიხვეწებს. ტკივილი, რომელიც

ბადებს შიშის გაუსაძლის განცდას, გარკვეული ლაქტიონისეული ხატის შესატყვისია.

„არის ხანდახან მწარე
განადგურება მკვდარი,
როცა ზიზღია არე,
როცა ვერ სუნთქავს ქანარი,
როსმე მჩქეფარე, ცხელი
გაუინულია სისხლი,
თვალსაც არა აქვს ცრემლი“!

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვერ მოვახერხებთ პირველი განცდის რეკონსტრუირებას და ეს არცაა აუცილებელი. მაგრამ შიში, რომელიც ადრეული ასაკიდან მოყოლებული ადამიანური ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი ხდება, აუცილებლად უნდა დაიშალოს ნაწილებად.

პირველი, რაც ყველა სხვა შეგრძნებაზე ძლიერია, ესაა შეგრძნება აბსოლუტური ქაოსისა. სულიერი აფორიაქებულობა აღწევს ისეთ ზღვარს, რომლის იქითაც სრული წყვილია. დროის შეგრძნება ატროფირებულია, სივრცე არსებობს იმდენად, რამდენადაც გაქვნილია ზიზღით. მაგრამ, მოდით, ჯერ დრო განვიხილოთ. დრო შემჭიდროებულია, ეს აშკარაა. მაგალითად, ადამიანი მსგავს შემთხვევაში, რამდენიმე წამში შეიძლება დაბერდეს ან გაქალაქავდეს. დროის შემჭიდროების ამ პროცესში ჩვენი ნება სრულებით იგნორირებულია. უფრო მეტიც, ესაა ერთგვარი დაცინვა, შეურაცხყოფელი დაცინვა ადამიანის ნებაზე.

ახლა ვნახოთ რას გვაძლევს ეს, ჩვენი ძალისხმევს მიღმა შემჭიდროებული დრო და რა თვისებისაა იგი. პირდაპირ შეიძლება ითქვას — არაფერს. შიშის დაძლევვა მის შიგნით შეუძლებელია. შიშიდან დასკვნას ვერ გამოიტან. ეს გარემოება განსაზღვრულია შემჭიდროებული დროის ბუნებით. შევეცადები აქვე განვმარტო, თუ რას ვგულისხმობ შემჭიდროებულ დროში. ეს გახლავთ წამთა ისეთი უწყვეტი მთლიანობა, საათი, დღე, კვირა და ა. შ., როცა საგნის ან მოვლენის მოხელთებუ-

ლი არსი შიგნიდან იწყებს ქმედებას ორივე რეალობის გასაშუქებლად. ეს ის დროა, რომლისთვისაც უნდა იზრომო, იბრძოლო და ა. შ. ერთი სიტყვით, ესაა ძალისხმევა თანხედრამდე მიტანილი.

თუ შიშის შემთხვევას დავუბრუნდებით, მაშინ ეს იქნება დროის შემჭიდროების ისეთი მოცემულობა, როცა ამ შემჭიდროებულ დროში თვითეული წამი ხორციელდება წყვეტილად. ერთ წამში ჩაწეხილია ათასი წამი ცალცალკე და შედეგად ვღებულობთ წამების (ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ წამებს, როგორც ტკივილსაც) ისეთ შემჭიდროებულ ქაოსს, რომლის შიგნითაც ვერანაირი გამოცდილება ვერ დაიბადება. ყოველივე ზემოთ თქმული, პრობლემის მხოლოდ ერთი მხარეა, ყოვლად შეუძლებელია შიშის არსი, ნულის ტოლი არსი ამით ამოიწუროს. მაგალითად, მე ვკვდებოდი, ან შეშინებულს ასე მეჩვენებოდა (სანამ შეშინებული ვიყავი, მართლაც, რომ ვკვდებოდი ყველა თვალსაზრისით), მაგრამ, ეს მდგომარეობაც, როგორც ყველა სხვა დანარჩენი, მუდმივი არაა და მეხსიერებას, რომელსაც „შიშის შემთხვევაში მხოლოდ დიდი თვალები რჩება“, ამ ჯოჯოხეთიდან გადმოაქვს გამოსახულება, რომელიც შემდგომ ჩვენი დაფიქრების საგანი ხდება. ახლა უკვე, როცა შიშმა გამიარა, როცა „დიდი თვალებით“ დავინახე ის, რისიც შემეშინდა, ჩემი ძალისხმევით, შიში უნდა ვაქციო იმპულსად, რათა შევიმეცნო არსი, როგორც შიშის მდგომარეობისა, ისე იმისა, რისიც შემეშინდა. ამ შემთხვევაში ვთქვათ სიკვდილის, მაგრამ ეს უკვე ცალკე თემაა. დიდი თემაა. აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ როგორც კი მოვიხელოებ ჩემი მოწინააღმდეგის არსს (რომელსაც ჩემი დამარცხება სურდა და შეეძლო), მე ვიმარჯვებ როგორც ერთზე, ისე მეორეზეც. ახლა ჩემთვის ერთი გამონათქვამიც გასაგები ხდება, „შიში შეიქმს სიყვარულსაო“. რა თქმა უნდა, შემეცნების იმპულსად ქცეული შიში, აუცილებლად

გაგვიყვანს ჩვენი ძალისხმევის დიდ სიყვარულის გზაზე. სიყვარული კი იქნება ის ყოვლისმომცველი ძალა, რომელიც ახალ ჰარმონიულ ორგანიზებულობას დაუქვემდებარებს დროისა და სივრცის ქაოტურ განცდას.

წინააღმდეგობის დაძლევის შესაძლებლობა უკვე ხელოვნების ფარგლებში ჰქმნის იმ ახალ რეალობას, რომელიც პირობითად განსხვავებულია ყოფითი სინამდვილისაგან, მაგრამ იგივეობრივია მოვლენათა ლეითური არსისა. თუ ადამიანი პირველი რეალობის (ბუნების) ფარგლებში მხოლოდ თანამონაწილეობს, შემოქმედების უმაღლეს საფეხურზე მისი განღვთიერების აუცილებლობაა ნაგულისხმევი.

ხელოვნების აღმავალ არსში (მშენებერში), სიმაღლისა და სიღრმის პროპორციულობის კიდევ ერთი უდიდესი საიდუმლოა გაცნადებული. ეს საიდუმლო ლეითური შემოქმედების ადამიანურში თანამონაწილეობას გულისხმობს. დავითი, რომელიც ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში ქრისტეს წინაპირობადაა მიჩნეული, ლეითურიდან გადმოდენილ ბოროტ სულს ადამიანური ჰარმონიით უპირისპირდება. ასოციაციური რიგი წინ უსწრებს ყველა მოვლენას და უფლის მიერ ნათლისღების დროს გამქლავებულ კიდევ ერთი საიდუმლო ჩავვსების „და გაისმა ხმა ზეცით, რომელმაც თქვა: ეს არის ძე ჩემი სიყვარელი, რომელშიაც კეთილად გამოვჩნდი მე“. (მათე, 3, 17). აქ მაგონდება მამარდაშვილის მიერ მოხმობილი ის კითხვა, რომელიც დაუსვა „ბრაუნმა — დეკარტის მკითხველმა და მოწაფემ, ახალგაზრდა პოლანდიელმა თეოლოგმა, — დეკარტს: „შეძლო თუ არა ღმერთს შეექმნა ისეთი არსება, რომელსაც ღმერთი ანუ თავისი შემქმნელი შეეზოგებოდა და ამ ზოლის ფაქტს რქმევოდა კეთილი“². „ახლა აღარ შეუძლია“, — პასუხობს დეკარტი. რა თქმა უნდა, აღარ შეუძლია და ეს სასწაული თითქოს ეხლაცნაღზე ეხლადია. აღარ შეუძლია, რადგანაც აქედან მოყოლებული, ბოროტი მხოლოდ ადამიანის ნებაზე იქნება და-



მოკიდებული. ძნელია, შეუძლებელია ასოციაციური ტალღის შეჩერება, აკბულგაკოვმაც თავის მშვენიერ რომანში „ოსტატი და მარგარიტა“ შიში, ადამიანური სიმხდალე, აღიარა უდიდეს ცოდვად ღვთიურის, ზნეობრივის წინაშე, სიმხდალე, რომელსაც ჩვენ ვერ გადავლახავთ, საძირკველია, რომელზედაც ბოროტება ააშენებს თავის მეუფებას. ჩვენ ამის არა ერთი მაგალითი ვიცით და აქ მშვენიერში ზნეობრივის აუცილებლობა იხადება. ოსტატსაც და პილატესაც ხომ ადამიანურმა სიმხდალემ შეუშალა ხელი იეშუასთან ერთად ევლოთ მთვარის სხივზე.

შესაძლოა, ჩვენ ახლა ძლიერ დავშორდით საკვლევი თემის ფარგლებს, მაგრამ შევეცდებით მსგავსი ქმედების აუცილებლობა დავასაბუთოთ.

აქამდე ჩვენ ვსაუბრობდით შემოქმედების სტრუქტურაში კოდირებულ შესაძლებლობაზე, რომელიც მშვენიერს გაიაზრებს ადამიანის მეტაფიზიკური არსის შესატყვისად, მაგრამ ერთხელაც არ აღგვინიშნავს თუ რამდენად შეესაბამება ადამიანის მოღვაწეობა ათასწლეულების მანძილზე მის უშუალო დანიშნულებას. თვალის ერთი გადავლებითაც საცნაურია ის ჭოჭოხეთი, რომელიც ადამიანს დაუტრიალებია, მით უმეტეს კაცობრიობის იმ ნაწილს, რომელსაც ჩვენ წარმოვადგენთ. ალბათ, ამიტომაც არაფერი დაშავდება თუ ელემენტარულ ჭეშმარიტებებს კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ. ნებისმიერი ჭეშმარიტება ხომ მხოლოდ მაშინ იძენს ქმედითობას, როცა ის ერთი კონკრეტული ადამიანის ძალისხმევითაა მოპოვებული. მეორეც, ჩვენთვის საინტერესო პირობითობის პრობლემა თავის ბუნებაში შემცველია მშვენიერის მანიპულირების ისეთი შესაძლებლობისა, როცა ეს უკანასკნელი მართლაც რომ ილუზირებულია და არაფერი საერთო არ გააჩნია ნამდვილად მშვენიერთან. მესამეც, უპირველეს ყოვლისა, კარგად უნდა გავიაზროთ, თუ რატომია, რომ სწორედ საკრალურ ტექსტში — არა მარტო სახარებაში, არამედ ბუდის-

ტურ და სხვა ტექსტებშიც — ხშირად ვპოულობთ იმას, რაც რალაცას გვაგვბინებს აზროვნებაზე, ე. ი. განყენებულ ფიქრზე. ეს არ არის შემთხვევითი. თუ ჩვენ მართლა სერიოზულად დავადექით იმ გზას, რითაც უნდა ვწვდეთ რალაც ჭეშმარიტებას ჩვენს საკუთარ თავსა და სამყაროზე, უსათუოდ უნდა გავიართოთ გარკვეული წერტილი რელიგიური გამოცდილებისა. თუ ეს გამოცდილება თავის მხრივ საკმარისად შეუპოვარია და ბოლომდე მიდის თავის ხელვაში, იგი გარდუვალად გაივლის რალაც წერტილს, სადაც აზრის ბუნება, მისი თვისებები თავს იჩენს რალაცგვარი ბმულობით, კვანძის აუცილებლობის სახით. სიტყვა „აუცილებლობა“ ამ შემთხვევაში პირდაპირი აზრით უნდა გავიგოთ: ეს ისეთი რალაცაა, რასაც თავს ვერ ააცილებს, გვერდს ვერ აუღო — გინდა მარჯვნივ წადი, გინდა მარცხნივ, გინდა წინ, გინდა უკან, გინდა აღმთოდი, გინდა დაწყნარდი და ა. შ.³³

ადამიანის სიცოცხლეს არა მარტო არ გააჩნია სხვა მიზანი გარდა მშვენიერისა, არამედ ის, როგორც სიცოცხლე, ვერ განხორციელდება მშვენიერს მიღმა. ის, რომ ადამიანი მოძრაობს, სიცოცხლესთან ვერ გაიგივდება. სიცოცხლე მაშინ არის სიცოცხლე, როცა ის მოცემულია სისრულისაკენ, მშვენიერისაკენ ლტოლვის პროცესში.

მშვენიერი ხშირად წარმოგვიდგება სიკეთისა და ზნეობისაგან დამოუკიდებლადაც, მაგრამ ამ გარემოებამ გაურკვეველობა არ უნდა გამოიწვიოს. მშვენიერი ავტონომიური ფუნქციონირებს. ის შესაძლოა ვიხილოთ, შევივარძლოთ როგორც სიკეთის, ისე ბოროტების გვერდითაც (საუბარია მშვენიერის ვიზუალურ მხარეზე) და თუ ორავე შემთხვევაში ის რალაც კავშირში გვეჩვენება ერთთან ან მეორესთან, ამაში ურთიერთსაწინააღმდეგო და ერთმანეთს გამომრიცხავი არაფერია. აქ იგვევ წინააღმდეგობაა, რასაც ადგილი აქვს კეთილისა და ბოროტის გააზრებისას. თუ ჩვენ სიკეთისა და ბოროტების წყაროს ერთ განუცალკევებელ მთლიანობად



წარმოვიდგენთ, მაშინ მშვენიერის არსი ვერასოდეს გაირკვევა. მაგრამ, თუ მოვახდენთ მათს განცალკევებას გარკვეული აბსტრაგირების ხარჯზე (რაც ხორციელდება ადამიანისა და ღმერთის ურთიერთობის ახალ საფეხურზე, როცა „უკვე აღარ შეუძლია“) და წარმოვიდგენთ მათ, არა ადამიანში, არამედ მის გარეთ, მაშინ მშვენიერიც ადამიანის ნებულობას დაუკავშირდება აუცილებლად და როგორ უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს, მას ჭეშმარიტ და არაჭეშმარიტ არსამდე დაგვაყვანინებს. ბორტს შეუძლია კეთილის ნიღბას ამოეფაროს, მაგრამ ამით მისი არსი ვერ შეიცვლება. ჭეშმარიტად მშვენიერი სიკეთესთან თანხედრობილია და მხოლოდ მის ნიადაგზე შეიძლება აღმოცენდეს. მშვენიერის შესაძლებლობა ჩვენი „უზრუნველი სამოთხის“ საიდუმლოების გასაღებია. ოღონდაც ეს საიდუმლო, რატომღაც ახლა მომავალში იგულისხმება და არა წარსულში.

ის, რომ ჩვენი სამოთხე მომავალში იგულისხმება, შემცველია კიდევ ერთი აუცილებელი პირობისა და ეს პირობაც ნაგულისხმევია ბიბლიური დავითის ისტორიით, ესაა ადამიანის ნებულობის, მისი ინდივიდუალობის აღიარების აუცილებლობა. მხოლოდ ამ პირობას, ამჭერად განვიხილავთ უკვე ხელოვნების ნაწარმოებში განხორციელებულ იდეის ხარჯზე, რათა მის შიგნით შემოვსაზღვროთ პირობითობის საზღვრები. ამის საუკეთესო მაგალითად გვესახება ბიბლიური დავითის ევროპული თანამომხმე (იერარქიულობის თვალსაზრისით) მეფე ლირი.

„მაინც რას წარმოადგენდა მეფე ძველი აღთქმის იდეოლოგიის თანახმად, როგორ ესახებოდა მეფობის ინსტიტუტის არსი ძველი აღთქმის საზოგადოების იდეოლოგიას.

პირველ რიგში, რამდენადაც უფალი იყო ერთადერთი ჭეშმარიტ მეფე, რომლის მორჩილება მართებდა ეველას, ვინც ეგვიპტიდან იყო ამოყვანილი და ახლად მოპოვებულ ქვეყანაში ჰქონდა წილი, ყოველი ხორციელი მეფე უნდა

შერაცხულიყო იმ უხილავი, ტრანსცენდენტალური მეფის ხილულ და ამკვეთნიურ გამოხატულებად; ეს კი სხვა არაფერი იქნებოდა, თუ არა კერპთაყვანისცემა იმავე „ოქროს ხბოსი“, რომელიც უდაბნოში მყოფმა ხალხმა თავის უფლის ხატად იგულვია. რჯული ამბობდა, რომ ხალხს არ უნდა ჰყოლოდა კერპები და მხოლოდ ზეციურ უფალს უნდა დამორჩილებოდა. ამიერიდან კი ხალხი უნდა დამორჩილებოდა ხორციელ მეფეს. ამას გულისხმობდა უფლის პასუხი სამუელისადმი, რომელმაც ჩივილითა და გულისწყრომით აცნობა მას ხალხის სურვილი: „შეისმინე ხალხის ყოველი სიტყვა, რასაც გეტყვის, რადგან შენ კი არ უარყვევს, არამედ მე უარყვევს თავიანთ მეფედ“ (8, 7). ეს მოთხოვნა უარყოფა თუ არა უგულვებელყოფა მაინც იყო თეოკრატიისა, როცა ხალხი უშუალოდ ღვთის სიტყვას უნდა დამორჩილებოდა და არა იმას, ვინც ამ სიტყვას უკხადებდა მას. მაგრამ უფალმა მიიღო ხალხის სურვილი, არ წინაღუდგა მის ნებას, რადგან თავისუფალ ხალხად ჰყავდა შექმნილი და გამოზრდილი თავისი უნჯი ერი. ოღონდ ხალხს უნდა სცოდნოდა, რომ უღელში ებმებოდა მეფობის დაწესებით. სამუელის პირით ძველი აღთქმა, როგორც ყოველთვის, დაუფარავად ამხილებს მეფობის უარყოფით მხარეებს.“

მაგრამ ჩვენ ამჭერად ნაკლებად გვინტერესებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ამ საკითხის სოციალური პლასტი. ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, იმ უხილავი, ტრანსცენდენტალური ღმერთის ხილული ნიშანი, გამოხატულება, რომელიც ლირის თავზე ოქროს გვირგვინად აღმართულა. თუ, ერთის მხრივ, ადამიანი თავისი ნების წარმოსაჩენად ზეციური იერარქიის მიწაზე დაუფუძნებას ცდილობს, მეორეს მხრივ, ის მიელტვის იმ უდიდეს განსაცდელს, რომელიც თვით ამ ტრანსცენდენტალურის საგნობრივ სიმბოლოშია განფენილი. გვირგვინი, ესაა გარდუვალი ილუზია, რომელიც ახალ ადამიანს ბედისწერის ტრაგიკულ მოჯადოებულ წრეს შიგნიდან გამოარ-



ღვევინებს. (გვირგვინოსანი იყო ოი-
ლიპოსიცი, მაგრამ მისი ნებლობის გა-
ბრძოლება წინასწარგანზარხლობის
ტრაგიკული შეგრძნებით ამოიწურა).

შექსიერის ტრაგედიაში უკვე შემოქ-
მედებითადაა გააზრებული ის, რაც და-
ვითის ისტორიითაა ნაგულისხმები და
რაც თავისუფალი ადამიანის აღიარე-
ბას უკავშირდება. თავისუფლების არ-
სი არ განლავთ ისეთი რამ, რაც შეიძ-
ლება მოიძიო შენს გარეთ. ყველანაირი
მცდელობა მისი მოძიებისა გარემოში
აუცილებელი, გარდუვალი დამარცხე-
ბის საწინდარია. თუ ლირი დრამატული
ურთიერთობის კოლიზებში „უქმყოფ-
ფლებას განიცდის, ეს მხოლოდ მისი
დამსახურებაა და არა ბედისწერისა.
ადამიანი საკუთარი ტკივილიდან უნდა
ამოიზარდოს. აქედან მოყოლებული
ადამიანის არჩევანზე იქნება დაფუძნე-
ბული მისი „ყოფნა არ ყოფნის“ მარა-
დიული საკითხავი. ჩვენ კი გვეძლევა
შემთხვევა, ხელოვნების უნიკალური
ბუნებიდან გამომდინარე, მის პირობით
ფარგლებში განხორციელებულ არჩე-
ვანს (სულ რაღაც რამდენიმე საათი ან
წუთი) თვალი მივაღვენთ.

ლირი გვირგვინის სახით ფლობს იმ
რეალურ სივრცეს, რომელიც მისი ძა-
ლისხმევით არაა გამსჭვალული. ამიტო-
მაც, როგორც კი გადაუწევილებს თავის
„მოსიყვარულე ქალიშვილების“
ძალაუფლების სიმბოლოს, ექცევა ისეთ
სინამდვილეში, რომელშიც ყველაფერი
თვისებრივად სახეცვლილია, ლირის
მდგომარეობა ახლა დროის ის ჭრილია,
რომელშიც (როგორც მამარდაშვილი
იტყობდა) საგანი თავისი თავისაგან გან-
სხვავებულია.

ლირი

ან სად ვიყავი აქომამდე, ან ახლა სად ვარ?
ვიშ ამ მშვენიერს დღისა ნათესა... ხომ არ
ვტყუებდები...
სხვა რამ მენახა ჩემს ადგილას და ჩემს
ყოფაში,
სიბრაატულითა მოგვედგოდი... რა ვსთქვა,
არ ვიცის...
განა ჩემია ეს ხელები?! — ვერ დავიფიცებ...

აბა გავხიზნოთ... მტკივა... დიღღ, ჭინძის თვალებში
მხვლულს...
ნეტა ვიცოდე, — რა ვარ ანუ სიღამ
მოვედის...?

სიღდან მოვიდა ლირი, ჩვენ ეს უკვე
ვიცი და სიბრაატულით ვიმსჭვალებით
ყვავილების გვირგვინით დამშვენებუ-
ლი გულზვიადი მოხუცისადმი. ლირი
ხომ ის ჭიუტი ბავშვია, რომელმაც არა-
ფრით არ გაიზიარა დიდი ადამიანების
გამოცდილება და საკუთარი ტანჯვის
ფასად გამოანთავისუფლა სივრცე სა-
კუთარ თავში დასაბადებლად.

სულიერი ადამიანის დაბადება საკუ-
თარი ნებლობის განუხრელი დამკვიდ-
რების პარალელურად მიმდინარეობს
და ამ პროცესში ვლინდება ადამიანის
ყოფიერებისადმი სუბიექტური დამო-
კიდებულების აუცილებლობა.

ხელოვნების შემთხვევაში ეს მომენ-
ტი პირველი ბიძგია პირობითობის ფა-
ქტორის წარმოსაჩენად. სამყარო, ადა-
მიანის სუბიექტურობის (უნიკალურო-
ბის) პრიზმაში გარდატეხილი ზორციე-
ლდება გარკვეულ მხატვრულ საზღვრს
და ეს მხატვრული სახე ყოველთვის
შემცველია ერთი კონკრეტული პი-
როვნებისა. ლირის დაბადების დრამა-
ტიზმით აღსავსე ვზაზე მოვლენები ორ-
განიზებულია ისეთი ხასიათით, რო-
მელშიც მკლავდება ავტორის შემოქ-
მედებითი ნება. ეს გაუმოვება ხელო-
ვნებას ანიჭებს იმ „უთვალავ ფერს“,
რითაც ასე მდიდარია ადამიანური სი-
ნამდვილე. სუბიექტური დამოკიდებუ-
ლების აუცილებლობითაა განპირობე-
ბული ხელოვნების ქანრული მრავალ-
ფეროვნება. შექსპირი ლირს, სულიე-
რებს მოხსნის და წარმოაჩენს მოვლენა-
თა არსში წვდომის ისეთ ტრაგიკულ
ხასიათს, რომლის შედეგშიც ოქროს,
მართლაც პირობით სიმბოლოს, ტკივი-
ლით შობილი სულის ყვავილები უნდა
შეენაცვლოს. (ოიდიპოსი თვალმს
დაითბრის) ლირი ახლა მართლაც, რომ
ხელმწიფეა, მხოლოდ არა სხვათა, არა-
მედ საკუთარი თავის. ის ბუნების გვი-

რგვოსანიცაა ამავდროულად, მიხედვით
რის ყვავილებით დაშვებულნი ლი-
რის მხატვრულ სახეში, ყველანაირი
პირობითი ბარიერების მიუხედავად,
თანხედრობილია ორივე რეალობა არსი-
სეულის დონეზე, ეს სახე არის დასტუ-
რი ადამიანის ნებელობის (ხელოვნება-
ში კოდირებული) აუცილებელი აღიარე-
ბისა.

როცა ესაუბრობთ ორივე რეალობის
თანხედრობაზე არსისეულის თვალსაზ-
რისით, რა თქმა უნდა, ერთი წუთითაც
არ გვაფიწყებდნენ ის დანარჩენი პლასტე-
ბიც, სადაც ეს ორი რეალობა; სინამდ-
ვილე და ხელოვნებისეული მისი ხატე-
ბა თანხედრობის თვალსაზრისით სცილ-
დებიან ერთმანეთს, მაგალითად, თუ
ადამიანის მიერ გამოყვანილი ვაზის
ჭიში თავისი განხორციელების არც
ერთ ეტაპზე პირობითობის ფაქტორს
არ გულისხმობს (რადგანაც არ არსე-
ბობს ზუნვებაში პირობითი ვაზი) იგივე
შემოქმედების ახალ საფეხურზე, ვაზის
ნაყურის საილუზიოს ზიარებული ადა-
მიანი საგალობელს აღუვლენს შემოქ-
მედს და „შენ ხარ ვენახი“ იქნება ის
პირველი პირობითობა ბარიერი, რომე-
ლიც უნდა გადალახოს ადამიანის ცნო-
ბიერებაში.

შენიშვნები:

- 1 გ. ტაბიძე, უბის წიგნაკი, თბილისი, 1992 წ. გვ. 54.
- 2 მ. მამარლაშვილი, „საუბრები ფილოსო-
ფიაზე“, თბილისი, „მეცნიერება“, 1992 წ. გვ.
107.
- 3 მ. მამარლაშვილი, დსაზ. ნაშრ. გვ. 101.
- 4 ზ. კიკნაძე, „საუბრები მიხლაზე“, თბილი-
სი, „მეცნიერება“, 1989 წ. გვ. 88, 89.
- 5 უილიამ შექსპირი, „მეფე ლირი“, თბილისი,
„საბჭოთა საქართველო“ 1975 წ. გვ. 198, 199.

„ის ღმერთების ზეპირია
და ჯუშაღის ნაქალი,
შა მარტყა გლორია,
ჩვენ — კი ცხრემლის ნაკალი“¹⁰

გოეთეს ეს სიტყვები დაამშვენებდა
ხელოვნების ისეთ სწორუპოვარ მწვე-
რვალს, რომლის სახელიც მარია კალა-
სია!

1952 წლის 7 დეკემბერს, ლა სკა-
ლას სეზონის გახსნის დღეს, ეს ბერ-
ძენი ქალღმერთი შეიჭრა რა ომის-
შემდგომ ფენიქსივით აღდგენილ ამ
თეატრში, მაშინვე იქცა მსოფლიო ეო-
კალური ხელოვნების სიმღიერის სი-
მბოლოდ.

იმ საღამოს მარია კალასმა ვერდის
გენიის საღარად შეასრულა ლედი
მაკბეტის როლი, თავისი უზადო ხე-
ლოვნებით მაშინვე დაამტკიცა, რომ ეს
დიდი პატივი — გამოსულიყო ლა სკალას
სცენაზე — მან გაცილებით ადრე დაიმა-
სახურა (ჯეუზეპე ვერდის „მაკბეტი“
მარია კალასის მონაწილეობით პირველი
საოპერო სპექტაკლია, რომელიც იტა-
ლიის ტელევიზიამ აჩვენა).

ამ სახელგანთქმულ თეატრში კარგა
ხნის დაფუძნებული გაზღდათ კალა-
სის ღირსეული თანამედროვე და „მე-
ტოქე“, ღვთაებრივი მომღერალი, უზა-
დო სოპრანო რენატა ტებალდი, რო-
მელსაც სინათლე მოჰქონდა სცენაზე.
მიუხედავად ამისა, მარია კალასი აღი-
არებულია უპირველეს მომღერლად,
— primadonna assoluta! (ეს წოდება
ზომ მხოლოდ მას ებოძა!).

მარია კალასი შუქჩრდილების ოსტა-
ტია. ამაში მას ვერ შეედრება ვერც-
ერთი მომღერალი (მათ შორის რენატა
ტებალდიც და მონსერატ კაბადეც კი).
კალასისეული ენტრუოზულობით ვა-
მოკვეთილი შუქჩრდილები კლასიკუ-
რად სრულყოფილბ, ღვთაებრივად პარ-
მონიული.

კალასმა თავის მხრივაც ცზადყო
სოპრანოთა მიღებულა დაყოფის პი-
რობითობა. სამოქტაჟიანი დაიამაზონის

პარმონის ნიჟანსვაჟი

აპთანდილ დანელია

ზმით იგი ქმნიდა როგორც ღირიკუ-
ლი, ბსე დრამატული, როგორც რომან-
ტიკული ისე ჰეროიკული, როგორც
კომიკური ისე ტრაგიკული და ზეტრა-
გიკული ხელოვნების შედეგებს.

როდესაც მარია კალასს კითხეს,
ყავს თუ არა მეტოქე, მან ასე უპასუხა:
„მე ვმღერი ნორმას, ჯოკონდას, მედე-
ას, ლუჩიას და თუ ეს კიდევ ვინმეს
ძალუმს, მაშინ კი ბატონო!“

დღესასწაული იყო მის მიერ შეს-
რულებული ყოველი როლი. ნამღერი
აქვს 46 პარტია და 598 სპექტაკლი (ეს
ბევრი არაა, თუ გავითვალისწინებთ,
რომ პლასიდო დომინგომ მარტო ოტე-
ლო იმღერა 500-ჯერ!). მაგრამ მარია
კალასის ყოველი გამოსვლა შესულია
მსოფლიო ხელოვნების საგანძურ-
ში, როგორც განუმეორებელი მოე-
ლენა. მან მხოლოდ ორჯერ იმღერა
სანტუცა მასკანის „სოფლის პატიოს-
ნებაში“, მაგრამ განვლილმა წახვეარ-
მა საუკუნემ ვერაფერი დააქლო მის
სანტუცას, რომელიც პირველად 15
წლის ასაკში შეასრულა. დღესაც გზა-
რავს, როცა ისმენ მარია კალასის სან-
ტუცას მოთქმა-გოდებას.

მარია კალასი მუსიკას მარტოოდენ
ყურით როდი უსმენდა! იგი მუსიკას
უხსნიდა თავის სულს, გულს, გონებას,
მუსიკაში ჰპოვებდა პასუხს ყოველ კი-
თხვაზე, მუსიკის კარნახითვე ასრულებ-
და ყოველ ფესტსა თუ მოძრაობას. მსმე-
ნელის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღი-
ბეჭდება მარია კალასის ღვთაებრივი

ზმა, რომელშიც ყველაფერია — უნა-
ზესი თრთოლვიდან დაწყებული ვნებე-
ბის ვულკანურ აფეთქებამდე. მისი სი-
მღერის მოსმენისას თქვენ გრძნობთ,
თუ როგორ მოძრაობს იგი სცენაზე,
რა სურს მის მიერ განსახიერებულ
გმირს შესრულებული ნაწარმოების
ყოველ მომენტში!

სახელგანთქმული მაესტრო ჯანანდ-
რეა გავაძენი, რომელიც მარია კალა-
სის შესრულებით ჯ. ვერდის „ბალ-
მასკარადის“ ხუთივე სპექტაკლს დი-

მარია კალასი





რიჟორობდა, ასე ახასიათებს მის მუსიკალურ ფუნოქსს: „მე ვიგრძენი, რომ მას აქვს შექქვეს გრძობა. მის ტალანტს ახასიათებს სტილებს შორის უნატიფესი განსხვავების ინტუიტიური შეგრძნება: როსინისა ბელინისაგან, დონიცეტისა ვერდისაგან, ვერდისა — თვით ვერდისაგან. მას ვაჰნსა და ძალუძად გამოვლენილი თანდაყოლილი შინაგანი ღირსება-თავისებურებანი. კალასის ზმის გამოხატობად საკმარისია მისი შესრულებით მოისმინოთ ერთი ან ორი მუსიკალური ბგერა. იგი ყოველთვის სხვადასხვა, და მასთან, ყოველთვის მარია კალასია!“

განა შესაძლებელია აუღელვებლად უსმინო მარია კალასის იზოლდას სიკვდილის სცენას რ. ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდადან“. მისმა იზოლდამ ისეთი მრავალჟამიერი უმღერა სიყვარულს, რომ ვაგნერის ბევრ მტერსაც კი დააიწყა, რომ ამ მუსიკის ავტორი მათთვის საძულველი კომპოზიტორია!

ბევრმა იმღერა ტოსკა (პუჩინის „ტოსკა“), მაგრამ როდესაც მარია კალასის სახელობის პრემიის ერთადერთმა ქართველმა ლაურეატმა პაატა ბურჭულაძემ ტელევიზიით გვჩვენა „ტოსკას“ მეორე აქტის ვიდეოჩანაწერი, გამოჩნდა, რომ მსოფლიოში მხოლოდ მარია კალასის ტოსკას არ ვყოფილხართ მუსიკა, რომელიც ჯაკომო პუჩინიმ სკარპიას მკვლელობის სცენას მუშომა.

ცნობილია, რომ ფირფიტაზე „ტოსკას“ ჩაწერისას, რომელიც 11 დღე მიმდინარეობდა ლა სკალას სცენაზე, ოთხმა დიდებულმა ხელოვანმა: ვალტერ ლემა (ფირმა EMI-ის დირექტორმა), დირიჟორმა ვიქტორ დე საბატამ, მარია კალასმა და ტიტო გობიმ (უბადლო სკარპიამ) შექმნეს ის ისტორიული შედეგები, რომელსაც დღესაც ვერ მოეძებნება ანალოგი. ტიტო გობიმ პირველი აქტი 30-ჯერ ჩაწერა, ხოლო კალასმა მხოლოდ ერთ ფრაზას „E avanti a lui tremava tutta Roma!“ (ეს ისაა,

რომლის წინაშეც ცახტახებდა მარია რომი) სათანახვევარი დაუთმო, მარია კალასის ყოველი ჩანაწერი ტიტანური შრომით შექმნილი შედეგია!

მარია კალასი ყოველთვის გამოდიოდა, როგორც კომპოზიტორის ჭეშმარიტი თანაავტორი — მარია კალასის წყალობით ბევრი ოპერა გააცოცხლდა და ჰპოვა სრულყოფილი განხორციელება.

მარია კალასი განუმეორებელია! შეუძლებელია მისი მიბაძვა! ბევრმა სცადა კალასის სცენური კონსტიუშის მოსინჯვა, მაგრამ სასტიკი მარცხი განიცადა! ალბათ, იმიტომ, რომ თვით კალასი არასდროს არავის არაფერში არ ბაძავდა! მისი ხიდიადის ძალა იმაშია, რომ მან მაქსიმალურად გამოავლინა თავისი ზებუნებრივი ვოკალურ-სცენური ნიჭი.

მარია კალასს მარტო ნორმას საზე (ბელინის „ნორმა“) რომ შეეკმნა, უკვდავოფილი იქნებოდა. ნორმა! ყოველი უდიდესი მომღერლისთვისაც კი სასინჯი ქვაა! დირიჟორმა ტულონი სერაფინიმ და მარია კალასმა 45 დღე მხოლოდ ოპერა „ნორმას“ რეინტატივები შესწავლა-გააზრებას მოაწოდეს. როგორც მარია კალასის ერთ-ერთი საყვარელი დირიჟორი ნიკოლა რუსკინიო წერდა, ეს ღვთაებრივი რეინტატივები დარჩება ჯორჯ და ევანგელის კალოგეროპულოსების არამუსიკალურ ოჯახში დაბადებული ქალღმერთის საიდუმლოდ.

1948 წლის 30 ნოემბერს გააცოცხლა მარია კალასმა ბელინის ნორმა ფლორენციის თეატრის სცენაზე და მას შემდგომ 90-ჯერ უკვდავო იგი მსოფლიოს რვა ქვეყნის საოპერო თეატრების სცენებზე!

ნორმა მარია კალასმა უძღვნა თავის სათაყვანებელ მომღერალს მარია მალიბრანსა და მშობელ დედაზე უძვირფასეს პედაგოგს ესპანელ ელიზა დე ჰიდალგოს, რომელმაც აზიარა მარია ბელინის ამ რომანტიკულ და ზეტრავიკულ ქმნილებას. (მხოლოდ ამ ორი

დიდებული ქალბატონის. — მარია მალი-
ბრანისა და ელვირა დე ჰიდალგოს სუ-
რათები ეკიდა კალასის სასთუმალთან
მის პარნიზულ ბინაში). 1961 წელს
მარია კალასმა განაცხადა, რომ ნორ-
მა მისი უსაყვარლესი და მასთან ყვე-
ლაზე საბედისწერო პარტიაა, შესაძლოა
იმიტომაც, რომ მას და ნორმას ბევ-
რი რამ აახლოვებდათ, რაც ცხადყო
კალასის ცხოვრების შემდგომმა წლებ-
მაც. მარია კალასმა თავისი ნორმა პი-
რველად შეასრულა, როცა გახდა მე-
ნეგინის მფუღლე, მენეგინისა, რომელ-
მაც უღიღესი როლი შეასრულა კა-
ლასის შემოქმედებით ცხოვრებაში,
მის გვერდით იყო მძიმე წლებშიც და
საყოველთაო აღიარების დროსაც. ბო-
ლოს ნორმა კი მაშინ იმღერა, რო-
ცა იგი ონანისმა მიატოვა. ეტყობა
ნორმას შემდგომ სიმღერას მისთვის
აზრი აღარ ჰქონდა!

92-ჯერ იმღერა მარია კალასმა
პონკიელის ოპერაში „ჯოკონდა“, ეს,
აღბათ, რეკორდული ციფრია ამ ოპე-
რის ისტორიაში. ჯოკონდაც მან ელ-
ვირა დე ჰიდალგოსთან მოაშხადა და
უკვდავეო მაესტრო ანტონინო ვო-
ტოს დირიჟორობით ჩაწერილ ორ
ფირფიტაზე. მარია კალასის უკიდე-
განო ნიჭის გაბრწყინება „ჯოკონდა-
ში“ დაიწყო ვერონას ღია თეატრის
„არენა დი ვერონას“ სცენაზე — 25
ათასი მაყურებლის თვალწინ.

„კალასი იყო უკანასკნელი დიდი მსა-
ხიობი, უბადლო ჯოკონდა!“ — განაცხა-
და მაესტრო ვოტომ რამდენიმე წლის
შემდეგ.

მარია კალასის შემოქმედებითი ბი-
ოგრაფიის უბრწყინვალესი ფურცელია
რეჟისორ ლუკინო ვისკონტისთან და
მაესტრო ჯულიანისთან ერთად განსახი-
ერებული ვერდის „ტრაავიატა“. ეს იყო
1955 წლის 28 მაისს. მარია კალასი
ვიოლეტას ვისკონტისთან შეხვედრა-
მდეც მღეროდა, თავისი პირველი „ტრა-
ავიატა“, მან მოაშხადა დირიჟორ ტულის
სერაფინთან და შეასრულა 1951 წელს
ფლორენციის თეატრ „კომუნალეში“.

ხოლო 1952 წელს ფირფიტებზე ჩაწერა
სახელგანთქმული გერმანელი სოპრა-
ნოს ელისაბედ შვარცოფის მეუღ-
ლის ვიოლტე ლევის დირიჟორობით.
მისმა ვიოლტამ ისე დაატყვევა ელისა-
ბედ შვარცოფი, რომ მან მტკიცედ
გადაწყვიტა მარია კალასის შემდეგ
ვიოლტა არასდროს ემღერა. ლუკინო
ვისკონტის „ტრაავიატაში“ კალასის
ღვთაებრივი გაეღვება, ვიოლტას გან-
ცდების შესწვეტილი ფერისცვალება
იმიტია განსაცვიფრებელი, რომ კალას-
მა 1952-54 წლებში 32 კილოგრამი და-
იკლო. ესთეტიკა უპირველეს ყოვლისა!
— კალასის სასიცოცხლო კრედო დიქ-
ცა. მარია კალასის ვიოლტა, მისი სა-
თაყვანებელი კინომსახიობის ოდრი პე-
ბერნის დარად, ელეგანტური, შუქ-

მარია კალასი



მფენი, გასხვიოსნებულა! იმათვის, ვინც ერთხელ მაინც იხილა იგი ამ სპექტაკლში, წარუშლელ ხატებად დარჩა.

მარია კალასის განუყოფებელ გმირებს შორის განსაკუთრებული ძალით ბრწყინავს ქერუბინის მედეა. მომღერლის პიროვნებაში ზეტრაგიკულის გამძაფრებული აქტიორული შეგრძნება და მისი ადეკვატური ვოკალური განსხეულება ისეთი ძალით შეერწყა ერთმანეთს, რომ ვერცო ანჯაფარიძისა და ასპასია პაპატანასისუს მიერ გამოძერწილ სახეებთან ერთად მარადიული ხელოვნების სიმბოლოდ იქცა. განსხეავებით ამ ორი უდიდესი მსახიობისაგან, მარია კალასი მედეას ტრაგედიას ორჯერ ეზიარა: ქერუბინის ოპერაში „მედეა“ და დიდი იტალიელი რეჟისორის პაოლო პაზოლინის ფილმში „მედეა“, ფილმში, რომელიც განსხვავებით ქერუბინის ოპერისა და ეკრიპიდეს ტრაგედიისაგან, არის მთიი მედეაზე. აქაც მედეას ზეტრაგიკული ბედი დაემთხვა კალასისას — ყველასაგან მიტოვებული! უსამშობლოდ დაშთენილი!

კალასის მედეა მთელს ფილმში იხოლოდ ერთხელ მღერის „იანანას“. კალხი ქალი ბერძნულად უმღერის ნახევრად ბერძენ შვილებს.

ეროვნებით ბერძენი, 1923 წლის დეკემბერს, ნიუ-იორკში დაბადებული, ესპანელი პედაგოგის ელვირა დე პიდალმოს მოწაფე, ოდენონ ათენონის (საბერძნეთის ათენის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული) პარიზში 1977 წლის 16 სექტემბერს ღმერთების მუდმივსამყოფელში გადასახლებული, სიცოცხლეშივე ღვთაებად შერაცხული მარია კალასი (სესილია სოფია ანა მარია კლოგეროპულოსი) — კაცობრიობის კუთვნილება! მარია კალასის ხელოვნება თვით უკვდავებაა, ზორციელი სიკვდილი მას ვერარას დააკლებს!!!

I. ტოპონიმისა „ნიკორწმინდა“

ძველ ქართულ ძეგლებში რაჭის საცხოვრისის აღმნიშვნელად სახელწოდებად „ნიკორწმინდა“ არ შემხვედრია. ვახუშტი ბატონიშვილის (1696-1757) გეოგრაფიით „ხოტევის ზევით, ამის წყალსვე ერთვის აგარისხევი. ამ ხევზედ არის ნიკოლა-წმინდა, ეკლესია გუმბათიანი, კეთილ-დიდ-შენი. ზის ეპისკოპოსი, მწყემსი გლოლას ქვეითის რაჭისა“ (1,158). რაჭა, შესაძლებელია, ქალაქად იხსენიებოდა მეთორმეტე საუკუნეში, თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსი საქართველოს მხარეთა შორის ახსენებს „სამოქალაქი რაჭას“ (2,49). აკად. ს. ყაუხჩიშვილი სიტყვა „სამოქალაქოს“ განმარტავს, როგორც „ქვემო იმერეთს“, (იქვე, გვ: 681), მაგრამ, შესაძლებელია „სამოქალაქო“ მივიჩნიოთ „რაჭის“ ზედსართავ სახელად და აღნიშნავდეს მოქალაქეთა, ხელოსანთა და ვაჭართა საცხოვრისს. „მოქალაქე“ აფიქსებით „სა“ და „ო“ იწარმოება როგორც სახელადი „სამოქალაქო“ და შეიძლება ზედსართავად დაერთოს „რაჭას“, ეს მით უფრო სავარაუდებელია, რომ რუსეთის ელჩთა მუხლოზრთვ აღწერილობაში რაჭა იხსენიება კალაქად, ციხე-ქალაქად, — იმერეთის მეფის ალექსანდრეს და იმერეთში გადმობეჭვილ მეფის თეიმურაზ პირველის რეზიდენციად.

ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ მირქმულ სახელწოდებას „ნიკოლა-წმინდა“-ს ზალხი არ იცნობს, ეს საცხოვრისი ადგილი და აქ აღმართული კეთილ-დიდ-შენი ტაძარი ზალხისაგან იხსენიება, როგორც ნიკორწმინდა. ეტყობა არსებობს რაღაც ძველი ტრადიცია, რაც ისე გამჟღარი და განმტკიცებულია ზალხის ყოფა-აზროვნებაში, რომ მას იცავს, ინახავს და არ ცვლის. აკი, ჩვენს დროში „სინათლედ“ გადანათლეს, მაგრამ მოსახლეობამ უარყო იგი, ნიკორ-

ნიკორ წმინდა

თეატრმცოდნეობითი კინაზანი

ლიმიტრი ჯანელიძე

წმინდად შეინარჩუნა და უფლებამოსილებითაც აღიფვინა.

ჯერ კიდევ ნ. კონდაკოვის და დ. ბაქრაძის მიერ საქართველოს ზოგიერთი ტაძრის და მონასტრის სიძველეთა აღწერილობაში გაკვირვებით შეინიშნებოდა, რომ რაჭის, XI საუკუნის ძველი ტაძარი ცნობილია სახელწოდებით „ნიკორწმინდა“ ნაცვლად იმისა, რომ იწოდებოდა, როგორც „ნიკოლოზ-წმინდა“ (23, 59).

ნიკორწმინდის ტაძრისადმი მიძღვნილ ნარკვევში აკად. გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავდა, რომ ტაძრის სახელწოდებიდან ვაშომდინარე, თანახმად ნ. მარისა, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ტაძარი აგებული იყო წარმართული კულტიის გამორჩეულ ადგილზე (24, 253; 25, 490-491, შენიშვნა). ნიკორწმინდა არქიტექტურული სახელდება უნდა იყოს, ფუჟესახილველთან დაკავშირებული და აღბათ, ამითაც ახსნება ყურადღება ამ საცხოვრებელი ადგილისა და ბრწყინვალე ზეგონებით აღჭურვილი ოსტატობით დიდ-ნაშენი ტაძრისადმი.

სახელდება „ნიკორწმინდა“ ორძირიანი სიტყვაა — კომპოზიტია, იგი შედგენილია ორი სიტყვისაგან: ბოლომოკვეცილი „ნიკორ“ (ქრისტიანული გადაკეთებით „ნიკოლ“) და „წმინდა“. განვიხილოთ თითოეული მათგანი, „ნიკორა“ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონით: თეთრი ნიშანია მსხვილფეხა საქონლის, საერთოდ ცხოველის, ზმიარად იხმარება ხარის და კამეჩის საკუ-

თარ სახელად (3, 1489), რომ „ნიკორა“ ძველთა-ძველი ქართველური სიტყვაა, ამას ანდაზებიც ადასტურებენ: „კამეჩი მყავდა ნიკორა, ვაქებდი არა იყო რა“, ან „შავი კამეჩი დამდგარა, ნიკორა იქნევს ყურებსა“. სიტყვა „ნიკორა“ იხმარება ახალ პოეზიაშიც (ვაჟა-ფშაველა, გ. ლეონიძე).

2. ნიკორას კულტი

„ნიკორწმინდის“ ნაწილაკი „ნიკორ“ ტაბუტირებული სახელი უნდა იყოს (ნაცვლად ხარის, კამეჩის, ცხოველის) და იგი გეოგრაფიული ადგილის აღმნიშვნელადაც ქცეულა, ე. ი. იმ ადგილისა, სადაც უნდა ყოფილიყო ტოტემი ნიკორა ცხოველის, შემდეგში გაღვთებრივებული ცხოველის ნიში და ზატი. გავიხსენოთ ვახუშტი ბატონიშვილის ნათქვამი: „კვალად უწყოდინ დღესასწაული კერათა, ღმერთთა თვისთა, გაწვიდის თვით მეფე და დიდებულნი და მცირებულნი ბუკ-დაბაბითა და ყოვლითა ძნობითა და სახიობითა შესწირვიდიან ძროხათა, ხართა, ცხოვართა და ნადირთა... და შემდგომად თაყვანისცემისა ჰყვიან ნადიმნი და ვანცხრომანი დიდითა ჰამითა, ღვინის სმითა, როკვითა ფერხისითა, პირობითა, სახიობითა და ძნობით სამ დღე და მოიქციან თვისთვისად სახიდ... ზოლო ვამსა ქრისტიანობასა ნაკერპავთა მათ მთათა მაღალთა და ბორცვთა ზედა ესევითარივე იყო ვანცხრომა, როკვანი, ამი-

სთვის აღაშენეს მათ ზედა ეკლესიანი და ჯვარობდიან მუნ ვითარცა აწ, ფერხისა სიმღერითა გაათენიან“ (1).

ამისდა მიხედვით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ნაქალაქარ ნიკორწმინდაში (მთის ქვემო რაჭაში) იყო კერპთა თაყვანისცემა; ამ კერპთა შორის უნდა ყოფილიყო ხარ-ზროხათა თაყვანისმცემლობის კერპი „ნიკორა“ და მის სადიდებლად მოვიდიან მეფე თავის დიდებულებით და მცირეებულთ ბუკ-დაბდაბითა, ძნობითა და სახიობითა; მსხვერპლის შეწირვის შემდეგ აქვე იმართებოდა ბურობა და განცხრომა „როკვით ფერხისითა, პირობითა, სახიობითა და ძნობითა სამდღე“.

„პირობა“ ძნობასა, სახიობასა და როკვა-ფერხისას კონტექსტში უნდა იყოს ნიღბოსნობა. ამ სიტყვის ასეთი გაგე-

ბა საყრდენს უნდა პოულობდეს ორბელიანის მიერ სიტყვა „აჩხაბერის“ განმარტებაში: „პირდევსახე“. „ბალავარიანის“ მიხედვით „პირობის“ ასეთი გაგება ნათელს ჰყოფს გამოთქმას „თითო პირითა სახიობითა შემკობილნი“ როკვიდენ (4,124). ამისდა მიხედვით, ტყაოსან-ნიღბოსანია „პირცეცხლა“ (ნიღაბს ოქროსი ან ვერცხლის თასი აკერია, ამით ცეცხლივით მნათობიერია) ან „პირბნელა“ (ჩვეულებრივ ბერიკული ნიღაბი შავი ნაბდისაგან იკერება და ამიტომაც ბერიკა პირბნელობს ეშმაკად, არაბად, პირდევსახედ ან ყვენად). თუ ეს ასეა, მაშინ ისეთ კომპოზიციებს, როგორც არიან: პირიშუე, პირქუში, პირძაღლი, ორიპირი, პირდევვი, პირმაიმუნი, პირმთვარისა, პირქარი და სხე. სახილველისეული რიტუალურ-მიო-

ნიკორწმინდის ტაძარი XI ს.



ლოგიური მნიშვნელობა ეძლევა და ძველ თეატრალურ სინამდვილის გაგებასა და გარკვევაში უნდა გვეხმარებოდეს. საბას „პირობა“ განმარტებული აქვს, როგორც პაემანი (ჯვარობა-დღეობაში მართლაც იყო პირისანაზავად პაემნობა), მაგრამ ეს ხელს არ უნდა უშლიდეს ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ სიტყვას „პირობის“ ნიღბის-ნობის მნიშვნელობით გამოყენებას, რამდენადაც ერთი და იგივე სიტყვა სხვადასხვას გამოხატავს, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვის ბეგრათა შემადგენლობა არ იცვლება.

დაეუბრუნდეთ ჩვენს თემას, რაჭაში, ნიკორწმინდაში ნიკორას კულტი უნდა არსებულებოდა და იქ მისი კერპიც იქნებოდა აღმართული, ამიტომაც ნიშნატიის ადგილს, — „ზარ-ზროხის“ თავყანისმცემლობის კერას, ტაბუირებულ სახელად „ნიკორა“ ეწოდებოდა, ისევე, როგორც მარტვილში ტახის თავყანისმცემლობის კერას ტაბუირებული სახელი „კაბუნია“ ჰქონდა მიჩვეული (5,71, 6,49). ხალხმა შეინარჩუნა არქიტაპური რიტუალურ-მითოლოგიური „ნიკორ“ და ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ იქცა სახელად „ნიკორწმინდა“ (წმ. ნიკოლოზის სახელობის დიდშენი ვკლესიის და მის გარშემო საცხოვრებელი ადგილის აღსანიშნავად).

3. ნიკორწმინდის ტბამპის მითოლოგია

ყოველივე ამის დამადასტურებელი მით-გადმოცემებიც ადგილობრივად შემუშავებული და შემონახული უნდა ყოფილიყო.

აკადემიკოს ალექსანდრე ჯანელიძეს (1888-1975) თავის მოგონებებში მოჰყავს მის მიერ ახალგაზრდობაში გაგონილი მითოლოგიური გადმოცემა: „ჩვენი ეზოდან ნიკორწმინდაში, — წერს ალ. ჯანელიძე, — სამხრეთ-აღმოსავლეთით გადაყურებით მეწყერულ ჭელიაღელის ტბას, რომელშიაც ჯიღვები

(ბუნქები და ხეები, რომელნიც წყალზე დაცურავენ და თავიანთი მასაზრდობელი მიწა თან დააქეთ ფესვებით შეკრული) ხან ნაპირს ეკვროდნენ, ხან შუა წყალში გამოცურავდნენ. ამის მიხედვით ამინდის პროგნოზი შეიძლებოდა, ხალხის წარმოდგენით ეს ტბა უფსკერო იყო და შიგ გველესაში ცხოვრობდა, ამიტომ წყალში არავინ შედიოდა, ტბის წარმოშობა კი გადმოცემით ასე მომხდარიყო: იქ კვირა-უქმე დღეს ვლუხს ხარები გაეზა და მიწას ხნავდა, იჭექა მრისხანედ, გავარდა მეხი და კაციც და კავიც უფსკრულში შთაინთქა, ხოლო იმ ადგილას ტბა გაჩნდა.

ტბასთან სხვა გადმოცემაც იყო დაკავშირებული. უკვე ტბის გაჩენის შემდეგ, მის ახლოს ცხოვრობდა ერთი ღვთისნიერი ქვრივი, ერთი ძროხის მეტი არაფერი გააჩნდა და ის იყო მისი მარჩენალი. ერთ დღეს საბალახოდ გამოდუნდნა ძროხამ ტბაში შეცურდა და რა თქმა უნდა, იმ წამს გველესაში შთაინთქა. თავზარი დაეცა საწყა ქვრივს. თვალცრემლიანი შესწიოდ ღვთისმშობელს, — რაღა მეშველება, რათი დაუგაჩინო ობლებიო, და სთხოვდა დახმარებას, ღვთისმშობელმაც უსმინა: მეორე დღეს ტბამ ძროხა უკანვე გამოიტანა ცოცხალი, მხოლოდ ორივე რქა ახლა ოქროსი ჰქონდა, ის რქები დღესაც ინახება ჩვენს ტაძარშიო, ამბობდნენ“ (7,14-15). ნიკორწმინდის ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა შაორი, რომელიც სოფლის ძირში სასულეებში ეკარგებოდა. ზოგან წყალი მიწის ქვემიდან ამოდიოდა — ასეთებში იყო პაწია ტბები: „ზარისთვალა“ და „ძროხისთვალა“ (7,14) — ამ პაწია ტბების სახელწოდებანიც „ნიკორა“-ს უკავშირდება და მათ მითოლოგიურ წარმოშავლობაზე მივკანიშნებს.

აკად. ალ. ჯანელიძის მოგონებებში აღბუჭდილი ხალხური გადმოცემები თავისი შინაარსით მითოსურია და მისი სიმბოლო — მითოლოგების განხილვაც გეშართებს.



ა) წარდენისეული მითოლოგემა ადამიანის და უღვლი ხარის წყლით უფსკრულში შთანთქმა;

ბ) ზეციური აკრძალვა-განჩინების დარღვევისათვის ადამიანის დასჯა (აკრძალული იყო კვირა უქმე დღეს მუშაობა, ხარების უღვლში გაბმა და ამის დარღვევამ გამოიწვია გლეხკაცის, მისი ხარებით ტბის უფსკრულში შთანთქმა).

გ) მითოლოგემა ჭველეშაპისა, ურჩხულის მიერ ადამიანთა და ცხოველთა შთანთქმა.

დ) მითოლოგემა ღვთისნიერი (ღმერთთან წილდებული) ქვრივი ღვდაკაცის ხვეწნა-ვედრების შესმენისა ღვთისობლის მიერ, ქვრივის უბრუნდება გველეშაპისაგან შთანთქმული ძროხა.

ე) ჰიდრონომ-ზოონომები — ხარ-ზროხის კულტის მაცნე „ხარისთვალა“ და „ძროხისთვალა“, რაც მითოსურ დონეზე გველეშაპებთან მებრძოლი ხარ-ზროხის სახელდებად აღიქმება. აქი გველეშაპთან მებრძოლებაში გამარჯვებული ძროხა ოქროს რქებასხმული უბრუნდება ღმერთთან წილდებულ (ღვთისნიერ) ღვდაკაცს.

4. ნიკორას კულტის რიტუალური ჩანაწერი-ჩარჩინილობა

თუკი ნიკორწმინდაში, ძველად, ნიკორა ხარ-ზროხის კულტის ნიშნატი იყო აღმართული, — აქ შემორჩენილი უნდა ყოფილიყო ამ თაყვანისმცემლობის ჩანაწერი-ჩარჩინილობა. ასეც არის. რაჭაში გლეხები შესაქონლეობის მფარველ ღვთაებას ყველიერის წინა შაბათს „ბოსლობის“ წეს-სახიობას ასრულებდნენ. ს. მაკალათიას აღწერილობით: „აცხობენ კაცის სულზე ბაჭულებს. შეღამებისას უფროსი აიღებს ორ ბაჭულს, კვერცხებს და ბოსლისკენ გაემართება, თან მხოლოდ ვაჭებს წაიყვანს, ბიჭები ერთმანეთს ზურგზე შეასხდებიან და საქონლის ზმაზე ბღავიან, თან ზშირად იძახიან „ბოსელ, ბოსელ ბუ“. შევლენ

ბოსელში, დაბმულ პირუტყვს შემოუვლიან და იტყვიან:

— დათვი მჭლე და შენ მსუქანი გახაფხულზე გასვინტრიკდი (გასუქდიო).

შემდეგ თვალს იხუჭავენ და კვერცხს ბაგაში მალავენ, ვინც იპოვის, ის ბედნიერი იქნებაო. აქვე შეექცევიან ბაჭულებს და თან ლოცულობენ:

ანგელოზო საქონლისაო შენ ამრავლე და დაიფარე ნადირთაგან ჩვენი საქონელი.

ბოსლიდან გამოზრუნებისას პირველად ხახლის კარებს მიადგებიან, რომელსაც დიასახლისი შიგნიდან ჩაეკრავს.

მამასახლისი, კარო რკინისაო (სამჯერ). დიასახლისი, არა მეუფისაო.

ხარებმა რა შამოთვალეს? მამასახლისი, სახუნელი უღელი დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ძროხებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, სახბორე დაგვიმზადეთო და ჩვენ მზათ ვართო.

დიასახლისი, ცხენებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, საჯინიბო დიგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ცხვრებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, საკრავე დაგვიმზადეთ და ჩვენ მზად ვართო.

დიასახლისი, სხებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, სათიკნე დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ღორებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, სადორე დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, კაცებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, თოფ-იარაღი დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ქალებმა რა შამოსთვალეს?

მამასახლისი, აკენები დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ყანებმა რა შამოსთვალეს? მამასახლისი, ბულები დაგვიმზადეთო.

დიასახლისი, ქათმებმა რა შამოსთვალეს? მამასახლისი, საწიწილე დაგვიმზადეთო. და სხვ. შემდეგ კარები იღება და

დასახლისი მამასახლისის სახეზე ახუ-
ლილ ქატოს მიყვარის, რომ ოჯახს მოა-
რული არ შეეყაროს. დასასრულ ვახშ.
მოზენ“ (8, 62-63). ჩემს ბავშვობაში თვით
მამილია მონაწილეობა ნიკორწმინდა-
ში ტარიელ ჯმუხაძის ოჯახში შვსრუ-
ლებულ წეს-სახიობაში „ბოსლობა“. ამას
წინათ ნიკორწმინდელ ჯმუხაძეს შეე-
ხვდი, გამომეტყნურა და ტკბილად ვი-
გონებდით ჩვენ ერთობლზე თამაშს „ბო-
სლობაში“.

ნიკორა ხარ-ზროხის სახით წარმოდ-
გენილი ღვთაების (ბოსელოს) რაჭული
წეს-სახიობა განაყოფიერების შეილიე-
რების ყოვლის მომცველ ფუნქციას იჩე-
მებს ხმ ზომამდეც კი, რომ თითქოს მის
უფლებამოსილებაშია ადამიანთა ყო-
ფიერებაც, მაშაკაცთა თოფ-იარაღით აღ-
ჭურვა და აკვნებით ქართველის დედობაც.

**5. მითოლოგიური მოტივები
ნიკორწმინდის ტაძრის
ჩუპჩუპობით შიგაპულაზში**

ზემოთ მოხმობილ ზალხური გადმოცე-
მით, რომ თითქოს ნიკორწმინდის ტა-
ძარში დაცულია გველშეაზე გამარ-
ჯებული ნიკორას ოქროს რქები, იმის
ანარეკლი უნდა იყოს, რომ „კეთილ-
დიდ-შენი“ ტაძარი თავის არსებაში ინა-
ხავს და იცავს უძველესი ხანის მითო-
ლოგიურ ტრადიციას, რაც გამოიხატება
ტაძრის გუმბათის ყელის ძირში და სა-
მხრეთ კარიბჭის კამარაში მოთავსებულ
რეალურ ცხოველებისა და მითოლოგი-
ურ ფიგურების ბარელიეფებით. ისინი,
როგორც მართებულია აღნიშნავს აკად.
ვახტანგ ბერიძე, ძველ (ზოგ შემთხვე-
ვაში წინაქრისტიანულ) ტრადიციასთან
და ზალხურ რწმენასთან არის დაკავში-
რებული (9).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს
ტაძრის სამხრეთის კარიბჭის კამარის
ხარის ბარელიეფი (26, 127-140; 27,
63-64; 29). ლ. მაცულევიჩი ამ ხარის
გამოსახულებას განიხილავს, როგორც
ხარ-ზებუტს (კუწიან ხარს) და უარყოფს

მის ადგილობრივ საკულტო-კოსმოლო-
წარმომავლობას (10, 44). ხარი-ზებუ არც
ასე უცხო უნდა ყოფილიყო საქართვე-
ლოსთვის, იგი მოშენებულია მეზობელ
აზერბაიჯანში. რაც მთავარია, ნიკორ-
წმინდის ტაძრის ეს ბარელიეფი, თავის
გაუცხოებით (ზებუ-ხარი) მჭიდ-
როდ უკავშირდება ნიკორწმინდის ტბე-
ბის (ჭელიაღელის, ხარისთვალის,
ძროხისთვალის) მითოლოგიას, ადგი-
ლობრივ საწესო-სახიობას „ბოსლო-
ბას“ და კიდევ ერთხელ ცხადყოფს იმ
უღაო ჭეშმარიტებას, რომ მეხუთე სა-
უკუნიდან მიყოლებული, ბოლნისის ტა-
ძრიდან დაწყებული ხარის გამოსახუ-
ლება, ტაძრის შიგნითაა, თუ ტაძრის
გარე კედელზეა გამოკვეთილი, გამოხა-
ტავს მშობლიურს, მითოლოგიურს, ხალ-
ხურ რწმენასთან დაკავშირებულ შემოქ-
მელებას (11, 158-160; 24, 259).

ფრანსუაზ ფასკუნჯის ბარელიეფები
ცხადყოფენ, ამ გამოსახულებათა უცო-

ვერცხლით ნაკედი დიდი ჭვარი ნიკორწმინდის
ტაძრიდან





ქლობელ კავშირს ქართულ ხელაპრულ სამყაროსთან, მითოლოგიურ წიაღთან. ფასკუნჯი ზესკნელ-ქვესკნელის მაკავშირებელი ფრთოსანია, ეხმარება და ემსახურება ვეშაპებთან მებრძოლ გვირგებს — ისინი ქვესკნელიდან ზევით ამოჰყავს, თან მათ ჭრილობებს მკურნალობს (12,40-42; 13,116-117).

ზოგჯერ მითოლოგიურ გამოსახულებებს აქ ქართულით მიწერილი აქვთ „ფასკუნჯი“, „ქათამვეშაპი“ და სხვ. (24, 259). რაც შეეხება კეთილ-დიდ-ნაშენ ნიკორწმინდის ტაძრის ფრინველთა გამომსახველ ბარელიეფების გამოქანდაკებას ისინი ჯერ კიდევ ბიბლფორი სჯულებით იყენენ აკრძალულნი: „ნუ ურჯულოებით, ნუცა იქმით თავის თქვენი საკრძოთა გამოქანდაკებულად მსგავსად ხატისა მამლისა გინა დედლისა... ყოვლისა ფრინველთა მფრთოვანისა“. (მეორე სჯ. IV, 15-17, 14-390), მაგრამ ნიკორწმინდელი ოსტატები არ ელოდნენ ქრისტიანობამდელ ხანაში შემუშავებულ გამოსახულებათა რეპერტუარს. „ხარი“, „ქათამვეშაპი“ და სხვ. მითოლოგიური გამოსახულებანი მიუთითებენ ნიკორწმინდის ტაძრის დეკორაციული შემკულობის მჭიდრო და უცილობელ კავშირს ხალხურ რწმენასა და შემოქმედებასთან.

თუ არ მოვწყდებით ფუძესახილვეულის სამყაროს, მაშინ ნიკორას კულტის ადგილსამყოფელის სახელდებასთან დაკავშირებით ხალხური ზღაპარი „წიქარა“ უნდა გავიხსენოთ. გაღმერთებულმა ხარმა წიქარამ (II ნიკორამ) იხსნა მზვჭაბუკი და თან ორი საღამური მისცა, ერთი საჭირო და მეორე საღზინო, ერთიც მზის სხივებასხმული ჩანგი (15,7). ამ მითოლოგიურ გაღმოსცემას საფუძველი უძებნება რაჭის სინამდვილეში, სადაც ნიკორწმინდიდან ოციოდე კილომეტრით დაშორებულა სოფელი ფარანეთი მესტყირეთა (პურდილაძეების, მაგრაქელიძეების, ერამიძეების, ტოგონიძეების და სხვ.) მოდგმის კერადა არის ცნობილი (16,41-47, 192-195; 31,30-55; 32). ვახუშტი ზატონიშვილის მიერ ეგრისელებთან ერთად,

რაჭველები ასე არიან დახასიათებულნი: „მომღერალ-მგალობლები და მწიგნობარნი წარჩინებულნი, და უმეტესად კეთილმზოვანნი“ (1,146). ამისდა მიზეღვითაც მოულოდნელი არ უნდა იყოს, რომ XVII საუკუნეში ნიკორწმინდა ქართული სასცენო ხელოვნების სახიობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს კერად იქცა.

6. მეფე თეიმურაზ პირველი ნიკორწმინდაში და მისი სამსახირობა

მეფე თეიმურაზ პირველი 1614-1616 წლებში იძულებული ხდება თავის სამეფო მიატოვოს და დასაუღუთ საქართველოს შეაფაროს თავი; 1649-1656 წლებში კი დიდი ხნით, შვიდი წლით იყო ლტოლვილი; იმერეთის მეფემ ალექსანდრემ (მეფობდა 1639-1660 წლებში) თავის სიმამრი მეფე თეიმურაზ პირველი დიდი პატივით მიიღო და მას „სამყოფად და სარჩოდ“ რაჭა მიუჩინა (17,518). ნიკორწმინდაში იყო თეიმურაზ მეფის რეზიდენცია, აქ დაწერა მან თავისი სამსახირობა დრამატული თხზულებანი „ვარდ-ბულბულიანი“, „შამიფარვანიანი“, „შედარება ვახაფხულისა და შემოდგომისა“, აქვე მოხდა მათი გამორჩენება, ცხადპყოფა. თვით თეიმურაზ პირველის თქმით: „მე ვიყავ უცხო ღარიბად რაჭა ქეია თუ აგარა“ (18, 109). ვახუშტის ცნობით, აგარის ზევზედ არის „ნიკოლა წმიდა“ — ე. ი. ნიკორწმინდა. და აქ ნიკორწმინდაში ყოფნისას გაეხსნა კარი სახიობას, ავტორის თქმით: „ცულად წოლითა და გღებთა ეს მომაგონა რაჭამა“ (18,23). პოეტი არჩილი რუსთაველთან გაბაასებაში თეიმურაზს ათქმევინებს: „ვარდს ბულბული ვაკაუბნე, შემოდგომა ვახაფხულსა, კვლავ სათელსა პეპელაი, მისგან დამწვარ დაღვეულსა“ (19,121).

თეიმურაზ პირველმა ნიკორწმინდაში არამარტო სასახიობო მწერლობის ტრადიცია აღადგინა და განავითარა, არამედ მისი სახილველად გამოჩვენება განა-



ნიკორწმინდის ტაძრის ჩუქურთმით შემკულობიდან — ფრინველები

ხორციელა. თეიმურაზ პირველი საქვეყნოდ და საჯაროდ აცხადებდა: „თუ საღმრთო რამე შესიბრძანა შიგ არვინ ჩაიხედავდა, რა ეს ლაყაბი შევეკრიბე, ყველა ნახვასა ბედავდა“ (18,109). ნიკორწმინდის სახიობაშიაც, თეიმურაზის სიტყვით: „მკვრელნი მოქმელნი და რიტორნი, მგოსანნი, მოშაითენი „ვარდ-ბულბულს“ გაიძახიან ყოველი სული იმთენი“ (18,11). თეიმურაზ პირველი ცხოველმყოფელი ყურადღებით ეკიდებოდა სახიობის „მჭკრეტელთ“, ამასთანავე არც თავის თავს ივიწყებდა: მჭკრეტელნი „შეექცეს, ყური მიააყრას სევედითა და დანაღონები, იგრიტორობა გამოჩნდეს და სიბრძნე მოხაწონები“. მწერალი ქადილობდა კიდევ: „ვარდს გავაუბნე, გავაბჭე ბულბული მისთვის ზელები, ზელს მოვაგონე ხელმქმნელი, ცრემლი ვადინე ცხელები“ (18, 16), და ამიტომაც მოუწოდებდა სახიობის მჭკრეტელთ: „მოდით სიბრძნისა ტრფიალნო, სმენად სიტყვისა ტკბილისა, სცანით ღარიბთა სიტყვათა საღიზღად შეწყობილისა“ (18,17).

**7. თეიმურაზ პირველის
სამსახიობის გამორჩევაბის
რამონსტრუქციისათვის**

თეატრმცოდნეობის მახასიათებელი ამოცანის წინაშე ვდგებით. აუცილებელი ხდება თეიმურაზ პირველის სამსა-

ხიობის („ვარდ ბულბულიანის“, „შამიფარვანიანის“, „შედარება ვაზაფხული-სა და შემოდგომისა“) გამოჩენების, ცხადმყოფის (წარმოდგენის) აღდგენარეკონსტრუქცია, ფრაგმენტალურად მაინც. უნდა გაირკვეს თუ რა ადგილზე, რა შენობაში, რა ნივთიერ გარემოში, რა მოწყობილობასა და კაზმულ მორთულობაში იყო განხორციელებული თეიმურაზ პირველის სამსახიობა. მიუხედავად ნიკორწმინდაში თეიმურაზ პირველთან ზღებულ რუსი ელჩების ტოლჩანოვის და ივლევის მუხლობრივ აღწერილობას, რაც პროფ. მიხეილ პოლიექტოვმა განიხილა და გამოსცა. მისი შესწავლა განაგრძებს პროფ. იასე ცინცაძემ და გ. ბოჭორიშვილმა.

რუსი ელჩების ტოლჩანოვის და ივლევის აღწერილობაში, რაც 1650-1652 წლებშია შედგენილი, ნათქვამია: „იენისის 16 დღეს ნიკიფორე ტოლჩანოვი და ალექსი ივლევი ალექსანდრე მეფის ადგილსამყოფელიდან (ქუთაისიდან დ. ჯ.) გაემგზაურენ ქალაქ რაჭაში (Var ციხე-ქალაქ რაჭაში), რაც მეფე თეიმურაზს ზარჩოდ ჰქონდა ბოძებული, ქალაქში (ციხე-ქალაქში), ეკლესია დიდი, საქმედ საკვირველი, ნიკოლოზ სასწაულმოქმედის სახელზე. გარედან ეკლესიას ქვეს ქვაზე მოჭრილი საუფლო დღესასწაული და წინასწარმეტყველები და მოციქულნი და მოწამენი. შიგნით კედლის მხატვრობა. ეკლესიის გარეთ არის ქვის გალავანი ორი კარით.



ამავე ეკლესიაში დასაფლავებულნი არიან მეფის მახლობელი ნათესავები", ამ ქალაქ რაჭაში „მეფე ალექსანდრეს სამეფო კარი კარგად იყო მოწყობილი, მოედანზე პირდაპირ მიწაზე, ხის დარბაზები იყო დადგმული და იქ თეიმურაზ მეფე ცხოვრობდა თავისიანებით. ხოლო ჩვენ (ელჩები) რაჭაში ბინად მეფის სადგომიდან ნახევარი ვერსის მოშორებით დაგვაბინავენ“.

როგორი იყო სამეფო სასახლის კარი? რუს ელჩთა აღწერილობა გვაძლავს: „ელჩებს მეფე თეიმურაზმა მიღება გაგვიმართა“ და აი, ამ მიღების აღწერილობით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ სად და რა პირობებში იყო ცხადყოფილი თეიმურაზ პირველის სამსახიობის გამორჩეუება.

„დარბაზში რომ შევედით, — იკითხება აღწერილობაში, — შუაგულში აღმართული ოქროსი ცურვილი კერცხლის ნაჭვით სამფრთიანი კურთხი დაეინახეთ, კურთხის თავზე ოთხკუთხა სიონი (კიდობანი) ოქროსი, მის გვერდზე ოქროთი მოჭედული ტახტზე მჯდომარე ყოვლად მოწყალე მაცხოვარია გამოსახული და მის ორთავე მხარეს წმიდა ღვთისმშობელია და დიდ მოწამეთა გიორგის და დემეტრეს სახეები. გვირგვინები თელებით და მარგალიტებით შემკული სიონის (კიდობნის) თავზე ოქროს ჯვარი, მვირფასი თელებით შემკული და ჯვარცმა ამოტვიფრული.“

კერთხი რომ გაეიარეთ, დარბაზის კედელთან, კარების პირდაპირ მეფე თეიმურაზი დაეინახეთ, თეიმურაზ მეფის მახლობლად, მარჯვნივ მისი უფროსი შვილიშვილი ლუარსაბი იჯდა, თეიმურაზის ზემოთ მარჯვენა მხარეს ოქროსა და თვალმარგალიტით მოჭედულ ყოვლად წმიდა ღვთისმშობლის „ჩვილის“ ხატი იყო მინანქრებით დახატული და მვირფასი ქვებით შემკული. მარცხნივ ყოვლად წმინდა ღვთისმშობლის ხატი მარადიული ყრმით, ღვთისმშობელი და ქრისტეს კვართი და არშიები ოქროს ცურვილი კერცხლით არის

მოჭედული. თეიმურაზ მეფისა და მისი შვილიშვილის შუა ისეთივე სიონის (კიდობანის) კურთხი და ჯვარი იდგა, როგორც დარბაზის შუა იყო დადგმული. დარბაზის ორივე მხარეზე ხალიჩები ეფინა, ხოლო შუაში მეფის ფერხთა ქვეშ დიდი აბრეშუმის ხალიჩა იყო დაგებული. ზედ გაშლილი იყო ნარმის საფენი, მასზე კიდევ ლაქვარდის ფერ ატლასზე მდებარე ფერი ნაქარგი ფალასი ეფინა. ფალასზე კი ოქრომკერდით ნაქარგი ალუბლის ფერი ატლასის დიდი ბალიში იდგა, თეიმურაზის ზურგს უკან კიდევ შორე ბალიში იყო, ისიც ხალიჩა ატლასის ოქრომკერდით ნაქარგი. თეიმურაზ მეფის და მისი შვილიშვილის მარჯვნივ მხარეს მიტროპოლიტები, მთავარეპისკოპოსები, თავადები და აზნაურები ისხდნენ. მარცხენა მხარეს გელათის მონასტრის ილუმენი ნიკიფორე, თავადები და აზნაურები“ (20, 124 და შემდეგ; 21; 22, 65-70).

თეიმურაზ მეფის მიერ ნიკორწმინდაში (ქალაქ, ციხე-ქალაქ რაჭაში) რუსი ხელმწიფის ელჩების მიღება სამეფო სასახლის კარის გარეგნით შესრულებულ ცერემონიას წარმოადგენს, იმისა და მიხედვით, თუ რა შინაარსიანად, სიმბოლური გააზრებით იყო დაგეგმილი და განხორციელებული ცერემონიებისტერის (— ჩუხჩარხის, თუ მანდატურთუხუცესის) შივრ შეიძლება წარმოდგენა ექიონით, თუ როგორი იქნებოდა სასახლეთა დარბაზებში გამართული სასახიობო „ვარდ-ბულბულიანის“, „შამიფარვანანის“, „გაზაფხულის და შემოდგომის შედარების“) გამორჩეუება, ცხადყოფა.

რასაკვირველია, თეიმურაზ პირველის სასახიობო პოემების წარმოდგენები იმართებოდა არამარტო ნიკორწმინდის სასახლეში. თვით რაჭაში, ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, ამბროლაურში ყოფილა სასახლე მეფეთა „ადგილის შემკობილებისათვის“ (1, 158), ასევე საზაფხულო სასახლე მეფეთა ყოფილა შორზე და ესეც „ადგილის



ნიკორწმინდის ტაძრის ჩუქურთმით შემკულობიდან — ფრინველები

შვენიერობისათვის“ (1,158-159). გარდა ამ სასახლებისა უცილობლად საგულისხმებელია, რომ თეიმურაზ პირველის სასახიბო პოემები სრულდებოდა იმერეთის მეფის მთავარ რეზიდენციაში — ქუთაისის სასახლეში და ასევე ოდიშისა და გურიის მთავართა სასახლეთა კარზედაც, თეიმურაზ მეფის დასავლეთ საქართველოს მეფე-მთავრებთან ურთიერთობას ხომ არჩილიც მოწმობს (17,518; 19,55-56 65,118-119).

**8. ტრადიციისა და სიხალხეში
თეიმურაზ პირველის
სახილხევეში**

თეიმურაზ პირველის მიერ ნიკორწმინდაში შექმნილი სახილხელი „კითხვა-პასუხი“ (18,23). იგი შუა საუკუნეთა „მრჩობლთა თეატროს“ ტრადიციის გამგრძელებელიც არის (მსახიობელთა წყვილ-წყვილი წარმოსახვით) და მისი სტრუქტურის გამამდიდრებელიც, მოქმედებაში მგოსნების, მუტრიბებისა და მუშაითების გუვრდითა ავტორის (მთქმელის, რიტორის) შეყვანით. საკვარაუდებელია, რომ თეიმურაზ პირველი თავის სასახიბო პოემების გამოჩვენებისათვის იყენებდა რაჭველ მესტივერეთა ოსტატობას. აკი პოეტს ნათქვამი აქვს: „არ გაიწყვიტოს მის თანამოღესე-მოსაირები... ჰკერენ ათასფერნი მუტრიბნი, არ ცუდი გუდა-სტვირუბა“ (18,37; 16,34). ორიენტაცია ადუ-

ბულია იგავისახილხელზე, სასახიბო ნაწარმოების გამოჩვენება ცხადყოფა უადრესად სიმბოლურია (ვარდი, ბულბული, სანთელი, პეპელა, გაზაფხული, შემოდგომა). სიმბოლოები გამოხატავენ ადამიანთა ცხოვრების სინამდვილეს, საზოგადოებრივ ყოფას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა მჭევრმეტყველებას, რიტორის შეყვანას გამოჩვენებაში; რიტორი (შეიძლება ავტორი) პროლოგს და ეპილოგს, თუ სრულად არა, ნაწილობრივ მაინც ფლობს და ინაწილებს (გმობარის — ფერხულის), ქოროს ფუნქციას. გაძლიერებულია გამართობი, მახალისებელი ფუნქცია, მაგრამ წარმოსახვის წყობაში, ხალხურ-პროფესიულთან შედარებით, უპირატესობა მაინც თეოლოგიურს ეძლევა. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა თეიმურაზ პირველის მიერ „შამი-ფარვანინის“ პროლოგში გაცხადებული: „დიონოს ბრძენმან მოგვითხრა ანგელოზთ განწყობილება, იგი ცხრა დას-დასი გუნდობა, უკანა ანუ წინობა, წმინდა არსობით ხმობა და იგ გალობისა ტკბილობა“ (18,15).

„ვარდ-ბულბულიანის“ გამოჩვენებაში, ეტყობა ცხრა დას-დასად იყო გუნდობა და კარგად გამოთვლილი, თუ რა უნდა ყოფილიყო სამღერულ-სარეკავად „უკანა ანუ წინობა“, თანაც მათი გალობა „წმინდა არსობის ხმობით“ საერთოს ტბილობასთან უნდა ყოფილიყო შერწყმული. თუმც თეიმურაზ პირვე-



ლი ასეთ რეფორმას ანხორციელებდა, პეტრე იბერიელის შრომაზე დამყარებით, მაგრამ თავსაც არ იტყუებდა და სიმწარით შენიშნავდა, რომ სოლომონმაც კი (დრამატული „ქებათა ქება“) ვერ შეძლო: „ვერცა მან სრულქმნა, ცუდად შერა დავითის ქნართა თხრობითა“ (18,15). თეიმურაზ პირველის სასახიობო რეფორმა მიზი შედეგიაიანობის მიხედვით უნდა იყოს განხილული. „ვარდ-ბულბულიანის“ ძნობა (ფერხული, ქორო) გამოხატავს ცხრა ყვაილს: ია, იასამანი, ზამბახი, სუმბული, ნარგისი, ყაყაო, არღვანი, სოსანი და მთავარი მოქმედი ვარდი — ესენი ცხრა, დას-დასად უნდობით (სამობით), უკანა წინობით უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილნი, გალობის სამხმოვანებით და როკვის (სამაიათი) იქნებოდნენ გათვლილნი — 27 ყვაილოსანი, ამას ემატება ბულბული, მთქმელი — რიგისი (ფილოსოფოსი) და რასაკვირველია მუსიკოსები; ისე, რომ მონაწილენი დას-დასად გათვლილნი თუ მეტი არა ოთხ ათეულს მაინც შეადგენდნენ.

თეიმურაზ პირველის მიერ ნიკორწმინდაში ამოქმედებულ თეატრონში, ეტყობა, განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ნიღბების კულტურას. თეიმურაზი ათქმევინებს გაზაფხულს: „მუნ იყოს გამოჩვენება გარდანაქსოვთა კიდება, — „მე დამაჰარბებ“ — „მე მჯობო“ ლაღობა არ წაკიდება. ჯობნა ნამღევის წაღება, იგ ჰათითაოდ კიდება, „მე უკეთ მოვეწონები“, — ვისგან სჭირთ ცეცხლთა კიდება“ (18,106). თუ ეს ვარაუდი სინამდვილესთან ახლოსაა, ნიღბის ერთ-ერთი ძველ ქართული სახელი უნდა ყოფილიყო „გარდანაქსოვი“. თეიმურაზ პირველის დრამატულ პოემების გამოჩვენებაში საუკეთესო „ოქრომკედლით ნაქსო-ნაქარგი ნიღბების კონკურსიცაა საგულისხმებელი („ჯობნა, ნამღევის წაღება“) თუ ეს დადასტურდება, ამით ქართული სახიობის ისტორიას, მშობლიური კულტურის მნიშვნელოვან მოვლენას ახალი შუქი ეფინება.

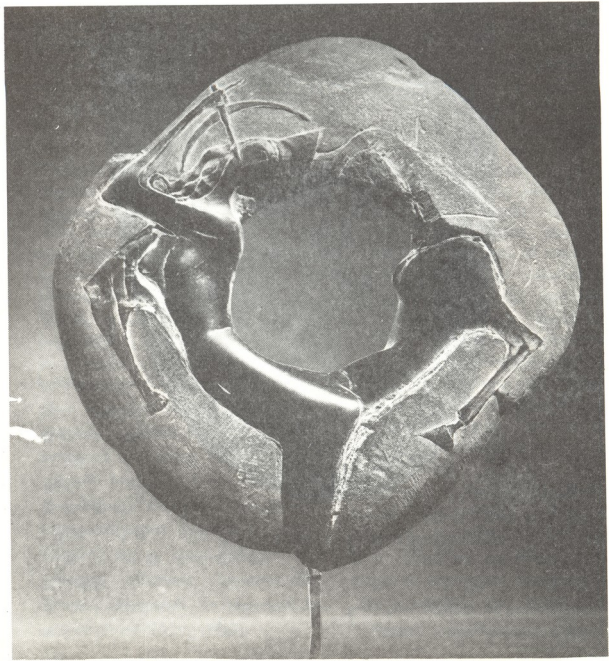
ნიკორწმინდის თეატრონში სახიობათა გამოჩვენების განხილვა-დისკუსიები ეწყობოდა, რაც თეიმურაზ პირველის ლექსითაც აისახა: „მინახავს ამა საქმეზედ ქენ-ბაასობა, ცილობა — „არა ეს სჯობსო, არ ესე“ — შუღლი, ყარყაში, ყრილობა, ვერ შემოწმება სიტყვითა, ვერც არას გაადვილობა“ (18,100), ან „არა ესე სჯობს, არ ესე“ — სიცილით ყველა ყბედობდა“ (18,109). პოეტი არჩილიც „გაბაასებაში“ თეიმურაზს ათქმევინებს: „არც მე მინდოდა ბაასი, მი-თქვამს აქედეთ რუსთველსა, მას ხარბად ენა მეტყველსა, ვით ტყბული მოსდის თვე სიველსა. მაგრამ თეატრონს ავსებენ, ასპარეზსა და კვლავ ველსა, ბაასობენ ვეადრიან, ვხედაუ ზანდახან თვალსველსა“ (19,9).

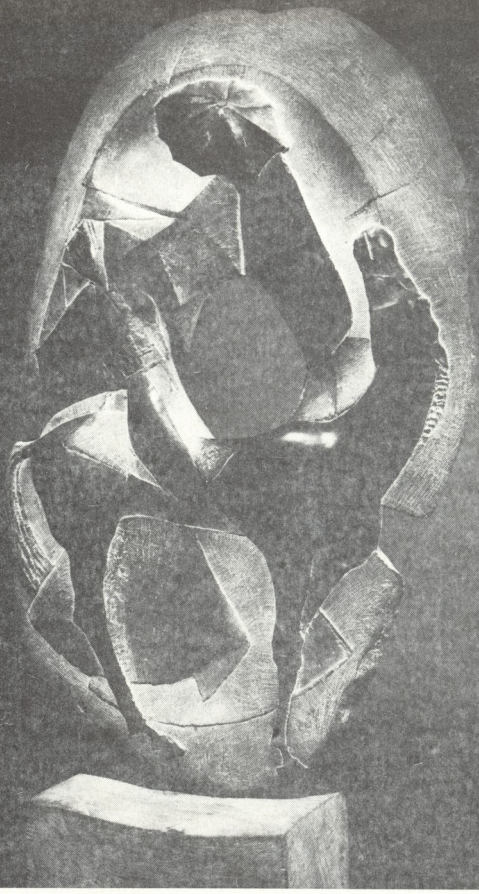
ეს ლექს-მოწმობანი ცხადყოფენ, რომ თეიმურაზის სასახიობო ნაწარმოებთა გამოჩვენების შემდგომ მათი განხილვა, ცილობა-კამათით იქვე თეატრონში იმართებოდა, ან ღია ცის ქვეშ საასპარეზოზე, ან კარვებით გამართულ ველ-მინდორ-მოედანზე. კამათისა და ცილობის საგანი შეიძლება თეიმურაზის სასახიობო ნაწარმოებთა ერთმანეთთან შედარება ყოფილიყო, ან თეიმურაზის სხვა დიდ პოეტებთან დაპირისპირება. ცილობა-კამათი დინჯ, დარბაისლურ ხასიათს ატარებდა, იყო შედარება, შემოწმება, შეზღუდულებათა ურთიერთ გაზიარება, მაგრამ, ზოგჯერ, ცილობა-კამათში ყველა ერეოდა, „იყო შუღლი და ყარყაში“, „სიცილით ყბედობა“, დაპირისპირებანი მწვავე ხასიათს ღებულობდა, იმ ზომამდე, რომ იყო თვალცრემლიანობაც.

თეიმურაზ პირველის თეატრონი სახიობის მწერლობითაც და მისი გამოჩვენებითაც ფეოდალური ზანის პირობებში იქმნებოდა და ამიტომაც მწაგვრელის და ჩაგრულის მხატვრულ სახეებში გაპიროვნება იყო წარმოდგენილი: ჩაგრულია = ბულბული და ჰებელა, და-

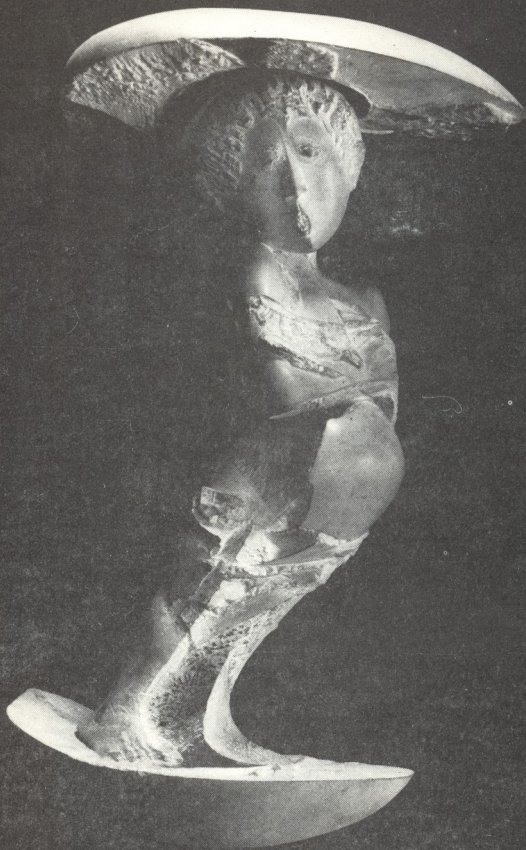


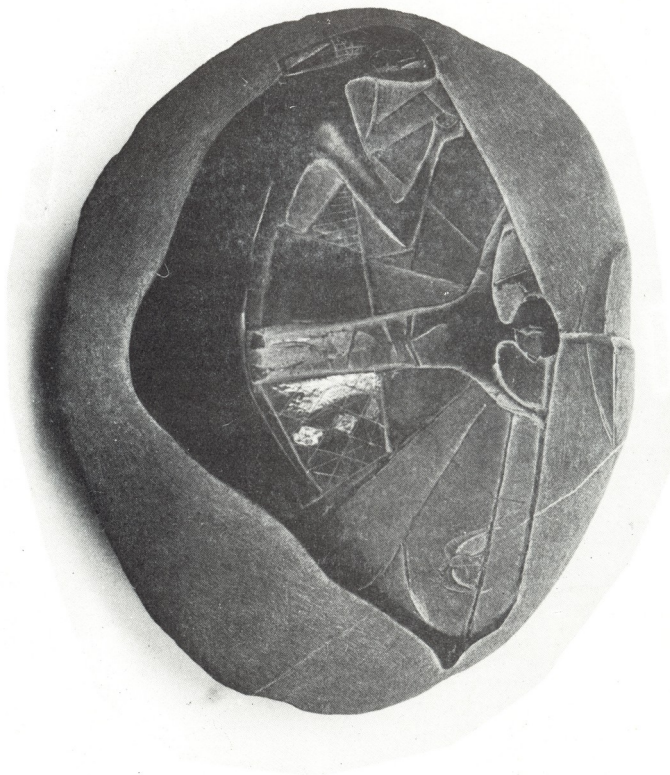
ჯონი გოგაბერაშვილი



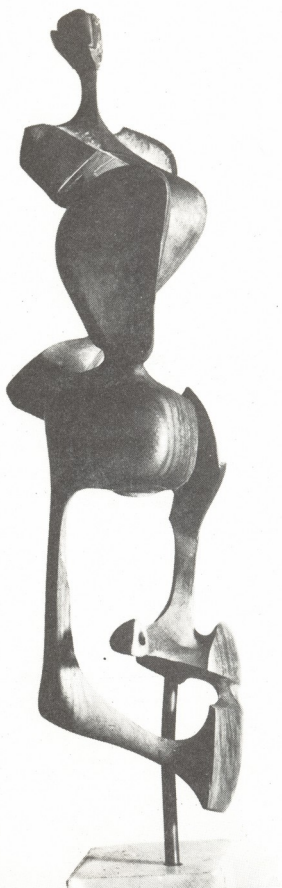














ნიკორწმინდის ტაძრის ჩუქურთმით შემკულობიდან — ხარი

ჩაგრულნი არიან ვარდისა და სინათლისაგან. ურთიერთთან გაჯიბრებული, დაპირისპირებული არიან გაზაფხული და შემოდგომა, ერთმანეთს ტოლს არ უდებენ, მოურიდელად, უპირატესობის დაჩემებით ედავეებიან ერთმანეთს და მსჯავრი მჭვრეტელსა და მსმენელზეა დაკისრებული. მჩაგვრელი (სანთელი) ჩაგრულს (პეპელას) მიმართავს ქედმაღლურად, მე ღმერთთან წილდებული ვარ, „მე ვინა და შენ ვინაო“ (18,21) — „მე ღმერთთან შემქმნა სამადლოდ, შენ სადით მომხვდი ბედობით? ხატთა და ჯვართაწილი ვარ სულისა საიმედობით, შენ რომ შეცდომით დაიწვა, სისხლი რად ჩემსა ქედობით?“ (18,20).

ღმერთთან ადამიანის ნაწილიანობის ფილოსოფიური მოაზრება ფუძესახილველისეულ არქეტიპურს მოიცავს, თა-

ნაც დროთა ვითარებაში გაეონილს-გამკლავნებულს, აკი ბაგრატიონებს ღვთისმშობელთან, დავით წინასწარმეტყველ მეფესალმუნესთან, ჯვარცმულის კვართით ქრისტესთან წილდებულად მოქონდათ თავი და საოცარი არ უნდა იყოს, რომ ადამიანის ღმერთთან წილდებულობის კონცეფციამ ასახვა პპოვა თეიმურაზ პირველის შემოქმედებაში.

10. მეფე თეიმურაზ პირველის სალხინო — „სულისა გასანათმენი“

თეიმურაზ პირველი თავის შემოქმედების შეფასებაში ურთიერთსაწინააღმდეგო, საპირისპირო მიდგომას ამჟღავნებდა, ერთის მხრივ თვისი „კითხვარაკობანი“ სიბრძნის კვლობაზე თავ-

ნიკორწმინდის ტაძრის ჩუქურთმით შემკულობიდან — ფასკენჯები





მოსაწონ რიტორობად მიაჩნდა, სიტყვათა შეთხზვა-შეკაზმვაში ტოლს არვის უდებდა, — მეორეს მხრივ, აბსურდამდე ჩაქოლილ განწყობილებას გამოხატავდა: „არც სიხარული სულისა, არც არა ზატიკობანი, უსაქმოს მოწყენილისა ცუდი რამ ტიკტიკობანი. ცუდი წოლითა და გდებით ეს მომაგონა რაჭამა, ორმოს ჩამაგლო სოფელმან, ძირს ჩამიტანა რა ჭამა“ (28,23).

მაგრამ ასეთ უიმედობასა და სასოწარკვეთილობას თავიციმული პოეტი რაჭა-ნიკორწმინდაში ამასაც ამოაკენესებდა:

ზოგი დაწერე სახუმროდ,
ხალხინოდ საკამათენი,
ბოლოს ცოტა რამ საწვრთნელი
სულისა გასანათენი (18,112).

რასაკვირველია, ნიკორწმინდაში ამ „სულისა გასანათენ“ სახილველის შემოქმედი მეფე-პოეტი მადლიერების გრძნობით არის მოსახსენებელი. რა გაუსაძლისობაში არ უნდა ჩაცვივდეთ, მაინც იმედიანად ვიყოთ, ნიკორწმინდის დაქცევა და წახდენა არ იქნება — „ბრწყინავს საქართველოს ქებად ნიკორწმინდა“.

ლიტერატურა

1. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1941.
2. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბ., 1959.
3. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, არნ. ჩიქობავას რედაქციით, ტ. 5, თბ., 1958.
4. ბალავარიანის ქართული ევრსიები ილ. აბულაძის გამოც, თბ., 1957.
5. ვ. თოფურია, შრომები, ტ. III, თბ., 1979.
6. დ. ჭანელიძე, ფექსიზილველისეული გაღმერთებული ნადირთაგანის მისტერები, ეურნ. „ხელოვნება“, 1990, № 4.
7. ალ. ჭანელიძე, მოგონებები, თბ., 1971.
8. ს. მაკალათია, მთის რაჭა, თბ., 1930.

9. ვახტანგ ბერიძე, ნიკორწმინდა, თბ., 1969.
10. ლ. მაცულევიძი, ნიკორწმინდა და მისი გილი ქართულ კულტურაში „რუსთაველის კრებული“ (რუსულ ენაზე), თბ., 1938.
11. გ. ჩუბინაშვილი, ბოლნისის სიონი, ნ. მარის სახელობის ენიშკის ინსტიტუტის მოამბე, 1940, ტ. IX (რუსულ ენაზე).
12. დ. ჭანელიძე, უფლოსიძე, ვურნ. „ხელოვნება“, 1990, №10.
13. მანანა წერეთელი, გამოსახულებანი საირმიდან, ზოომორფიული მოტივებით.
14. წიგნის ძეგლისა აღთქმისანი, ნაკვ. 2, თბ., 1990.
15. დ. ჭანელიძე, მზეშაბუჯი, თბ., 1980.
16. ა. ცანავა, ქართული მესტიურილი პოეზია, თბ., 1953.
17. ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. I, ნაკვ. 2, თბ., 1962.
18. თეიმურაზ პირველი, თხზ., ალ. ბარამიძის და გ. ჭაიკობიას გამოცემა, თბ., 1934.
19. არხილიანი, ტ. II, ალ. ბარამიძის და ნიკო ბერძენიშვილის გამოც. თბ., 1937.
20. სტოლნიკი ტოლჩანოვისა და დიაკი ივლევის ელჩობა იმერეთში 1650-1652 წლებში. 2. პოლიექტოვის გამოც, თბ., 1926.
21. გ. ბოჭორიძე, რაქის ისტორიული ძეგლები, „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“, ტ. V.
22. ტოლჩანოვის იმერეთში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა 1650-1652 წწ. იასე ცინცაძის გამოც, თბ., 1970.
23. ნ. კონდაკოვი, დ. ბაქრაძე, აღწერილობა საქართველოს ზოგიერთი ტბისა და მონასტრის ძველი ძეგლებისა (რუსულ ენაზე) პეტერბურგი, 1890.
24. გ. ჩუბინაშვილი, ხელოვნების ისტორიის საკითხები (რუსულ ენაზე), თბ., 1970.
25. ნ. მარი, რჩეული შრომები (რუსულ ენაზე) ტ. V, მ.-ლ., 1935.
26. პ. უვაროვა, ქრისტიანული ძეგლები, მასალები კავკასიის არქეოლოგიისათვის (რუსულ ენაზე), ტ. IV, მოსკოვი, 1894.
27. ი. ტოლსტოი და ნ. კონდაკოვი, რუსეთის სიძველენი, ტ. IV, პეტერბურგი, 1891.
28. გ. ჩუბინაშვილი და ნ. სევეროვი, ქართული ხუროთმოძღვრების გზები (რუსულ ენაზე), თბ., 1936.
29. ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957.
30. ექვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში, თბ., 1963.
31. დ. არაყიშვილი, რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950.
32. ტ. ჩიტალაძე, სტირიის კვალდაკვალ, თბ., 1962.

მოქანდაკის საჯილდაო ქვა

(ესკიზი ჯონი გოგაბერიშვილის
პორტრეტისათვის)

დავით ანდრიაძე

„ქვა — მისი ქონებაა“

ალბერ კამიუს ფილოსოფიურ ესეს „სიზიფეს მითის შესახებ“, საიდანაც წინამდებარე კრიტიკული ოპუსის ეპიგრაფია მოხმობილი, თავის მხრივ წამძღვარებული აქვს პინდარეს „პითიური სიმღერების“ ამგვარი სტრიქონები: „სულო ჩემო, ნუ მიელტვი უკვდავებას, მაგრამ ეცადე ამოწურო ის, რაც შესაძლებელია“.

მე სრულებითაც არ ვაპირებ მოქანდაკე ჯონი გოგაბერიშვილის დასახვას ყოფიერების აბსურდულობის დრამის პროტაგონისტად, არც მისი შემოქმედებითი ძალისხმევა მინდა ჩავთვალო სიზიფეს შრომად. თუმცა, მიმაჩნია, რომ მისი, როგორც მხატვრის ნებელობა საკუთარი პოტენციის მაქსიმალური ამოწურვის თუ არა, გამჟღავნების ფაქტორს უთუოდ მოიცავს. მას აინტერესებს, თუ სად გადის მისი შესაძლებლობების ზღვარი; და უპირველეს ყოვლისა, ამითაა იგი საინტერესო, როგორც ხელოვანი.

დიდ ქანდაკებაში გოგაბერიშვილი არ მოსულა მასშტაბური ფორმებითა და იდეებით. მან თითქოსდა სპონტანურად მიაგნო საკუთარ ამპლუას რიყის ქვებზე ამოტვიფრული, ხელისგულისოდენა სიმპათიური „კამეებით“. ეს იყო გაუცნობიერებელი პროტესტი იმ ფსევდომონუმენტებისადმი, რომელთა ავტორებიც მხატვრულად კი არ „იპყრობდნენ“ სივრცეს, არამედ ფიზიკური ძალადობით იმორჩილებდნენ ბუნებრივსა თუ სოცियो-კულტურულ გარემოს. მაგრამ ეს — ცალკე მსჯელობის თემაა.

ამჯერად, ჩემი მთავარი სათქმელი ისაა, რომ გოგაბერიშვილი, რომლის „კამერულმა“ დებიუტმაც ესოდენი წარმატებით ჩაიარა, მოგვიანებით აღმოჩნდა ნამდვილი შემოქმედებითი პრობლემების წინაშე და დღეს, უკვე გამოცდილი პროფესიონალი ენერგიულად ეჭიდება არა უბრალოდ ქვას, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ

თავს, რათა ორგანზომილებიანი სიბრტყიდან სამგანზომილებიან სივრცეში გადაინაცვლოს და ამ სივრცეს მიანიჭოს „კუთვნილი უფლება“ — დაასრულოს „ფორმის ისტორია“.

გოგაბერიშვილის შემოქმედება კიდევ იმითაა საკულისხმო, რომ იგი პოსტმოდერნიზმის „სიმულაციისა“ და „კიჩინაციის“ გარემოცვაში ცდილობს მიუბრუნდეს „ძველმოდურ“ ფაინ-არტს—ნატიფ ხელოვნებას და შექმნას უნიკალურ-ეგზემლარული ესთეტიკური საგნები. ამასთან, მისი მიზანია, ქანდაკების ხელოვნების საუკუნეობრივად გამოშუაგებული ენაც არ დაიცივოს და, იმავდროულად, ამ ენის წიაღშივე დაძებნოს მოდერნისტულ-ანტიმიმეზისური პლასტიკური მეტყველების წყაროები. ესაა საკმაოდ რთული გზა, შეიძლება ითქვას ბილიკი, რომელზე ფეხის მოსაკიდებლადაც მხატვარმა უნდა დაიცვას ესთეტიკური განცდის წონასწორობა. შეიძლება პირიქითაც ითქვას: მხატვარი უნდა დაიცვას, თუნდაც გადაარჩინოს ესთეტიკური განცდის წონასწორობამ. ამ წონასწორობის ბერკეტი კი ვემოვნებაა, ვემოვნება, რომელიც ჩვენი მხატვრის ნატურის დამახასიათებელ ღირსებად მიმაჩნია.

გოგაბერიშვილი განცდის მხატვარია. ამ განცდის გამომხატველი ინსტრუმენტის სახით კი, მას მომარჯვებული აქვს თვალი, როგორც ვიზუალური აზროვნების ორგანო, ამის შემდეგ კი — მოქანდაკის ხელი, რომელიც ინტუიციის კარნახით ჩამოქნის „ველურ“ ქვაზე პლასტიკური ფორმების „კულტურულ“ სამყაროს. ამ უკანასკნელს აყალიბებს მხატვრის დისციპლინირებული ფანტაზია, მის მიერ შეთხზულ-წარმოსახული ხატების დახვეწილობა, მოძრაობათა გრაცია, რთული და მრავალბლანძიანი ნახატის კალიგრაფიული სინატიფე, ტაქტიანად უტრირებული ფორმები... ავტორი თავისებური ესთეტიკური ლოგიკით უთანხმებს ერთ-ერთს კონკრეტულ და იდეალურ სა-

ხისმეტყველებას. იმავდროულად მართავს ანტიკური პლასტიკისათვის ნიშანდობლივი ბუნებრივი სისადავისა და გოტიკური სტილიზაციის ერთგვარ სინთეზს; მეორე მხრივ, მოდერნისტული ქანდაკების რიტმებზე გადააწყობს მიმეზისური ხელოვნების პარმონიულ კომპლექსებს. თუმცა, მაინც-დამაინც არსად „უმალღებს ხმას“, ცდილობს ხელოვნურად არ დაძაბოს ფორმა და ნაძალდეგად არ შექმნას დრამატული კოლიზიების ეფექტი. საზოგადოდ, დენადი პლასტიკური ფორმებით ლავირების გოგაბერიშვილისეული პრინციპი მისი ტოლერანტული ნატურის შესატყვისია. მისთვის ამიტომაცაა უცხო გაშიშვლებული ემოცია, პლასტიკურ ხატთა კონველსიური მეტყველება. თუმცა, ბოლოდროინდელ კომპოზიციებში მხატვარს სულ უფრო ინტენსიურად შემოაქვს ექსტატიური მოძრაობები, ერთგვარი დინისური რიტმები და ინტონაციები.

მე შემთხვევით არ მივმართავ გოგაბერიშვილის ოპუსების კვალიფიკაციისას ცნებას — „პლასტიკა“. მკაცრი ხელოვნებათმცოდნეობითი კატეგორიებით, იგი სწორედ პლასტიკოსია და არა სკულპტორი. და მიუხედავად იმისა, რომ ქვაში მუშაობა საკუთრივ მყარ მასალაზე „ჭრას“, „კვეთას“ გულისხმობს, ჩვენი ავტორის მუშაობის ამგვარი მეთოდი გაშუალებულია რბილ, ფერწერულ-პლასტიკურ მოდელირებასთან. გოგაბერიშვილი სკულპტორად გრძნობს თავს მანამ, სანამ ინერტულ მატერიას — ქვას „ზედმეტ“ ფენებს „ჩამოათლის“ და დაიწყებს საკუთრივ პლასტიკური მოდელირების ვირტუოზულ პროცესს, რომელიც მუსიკალური მელოდიის დაბადების აქტს შეიძლება შევადაროთ.



მაიოლის შემოქმედებაზე მსჯელობისას მ. ალპატოვი აღნიშნავდა, რომ ფრანგი ოსტატის ნამუშევრები ბევრწილად ჩამოკავს ბერძნული ქანდა-



თავს, რათა ორგანოში იმედიანი სიბრტყიდან სამგანზომილებიან სივრცეში გადაინაცვლოს და ამ სივრცეს მიანიჭოს „კუთვნილი უფლება“ — დაასრულოს „ფორმის ისტორია“.

გოგაბერიშვილის შემოქმედება კიდევ იმითაა საგულისხმო, რომ იგი პოსტმოდერნიზმის „სიმულაციისა“ და „კინიზაციის“ გარემოცვაში ცდილობს მიუბრუნდეს „ძველმოდურ“ ფაინ-არტს—ნატიფ ხელოვნებას და შექმნას უნიკალურ-ეგზემპლარული ესთეტიკური საგნები. ამასთან, მისი მიზანია, ქანდაკების ხელოვნების საუკუნეობრივად გამომუშავებული ენაც არ დაივიწყოს და, იმავედროულად, ამ ენის წიადშივე დაქებნოს მოდერნისტულ-ანტიმიმეზისური პლასტიკური მეტყველების წყაროები. ესაა საკმაოდ რთული გზა, შეიძლება ითქვას ბილიკი, რომელზე ფეხის მოსაკიდებლადაც მხატვარმა უნდა დაიცვას ესთეტიკური განცდის წონასწორობა. შეიძლება პირიქითაც ითქვას: მხატვარი უნდა დაიცვას, თუნდაც გადაარჩინოს ესთეტიკური განცდის წონასწორობამ. ამ წონასწორობის ბერკეტი კი გემოვნებაა, გემოვნება, რომელიც ჩვენი მხატვრის ნატურის დამახასიათებელ ღირსებად მიმაჩნია.

გოგაბერიშვილი განცდის მხატვარია. ამ განცდის გამომხატველი ინსტრუმენტის სახით კი, მას მომარჯვებული აქვს თვალი, როგორც ვიზუალური აზროვნების ორგანო, ამის შემდეგ კი — მოქანდაკის ხელი, რომელიც ინტუიციის კარნახით ჩამოქნის „ველურ“ ქვაზე პლასტიკური ფორმების „კულტურულ“ სამყაროს. ამ უკანასკნელს აყალიბებს მხატვრის დისციპლინირებული ფანტაზია, მის მიერ შეთხზულ-წარმოსახული ხატების დახვეწილობა, მოძრაობათა გრაცია, რთული და მრავალპლანნიანი ნახატის კალიგრაფიული სინატიფე, ტაქტიანად უტრირებული ფორმები... ავტორი თავისებური ესთეტიკური ლოგიკით უთანხმებს ერთ-ერთს კონკრეტულ და იდეალურ სა-

ხისმეტყველებას. იმავედროულად, მართავს ანტიკური პლასტიკისათვის ნიშანდობლივი ბუნებრივი სისადავისა და გოტიკური სტილიზაციის ერთგვარ სინთეზს; მეორე მხრივ, მოდერნისტული ქანდაკების რიტმებზე გადაწყობს მიმეზისური ხელოვნების პარამონიულ კომპლექსებს. თუმცა, მინც-დამინც არსად „უშაღლებს ხმას“, ცდილობს ხელოვნურად არ დაძაბოს ფორმა და ნაძალადევად არ შექმნას დრამატული კოლიზიების ეფექტი, საზოგადოდ, დენადი პლასტიკური ფორმებით ლავირების გოგაბერიშვილისეული პრინციპი მისი ტოლერანტული ნატურის შესატყვისია. მისთვის ამიტომაცაა უცხო გაშიშვლებული ემოცია, პლასტიკურ ხატთა კონველსიური მეტყველება. თუმცა, ბოლოდროინდელ კომპოზიციებში მხატვარს სულ უფრო ინტენსიურად შემოაქვს ექსტატიური მოძრაობები, ერთგვარი დიონისური რიტმები და ინტონაციები.

მე შემთხვევით არ მიემართა გოგაბერიშვილის ოპუსების კვალიფიკაციისას ცნებას — „პლასტიკა“. მკაცრი ხელოვნებათმცოდნეობითი კატეგორიებით, იგი სწორედ პლასტიკოსია და არა სკულპტორი. და მიუხედავად იმისა, რომ ქვაში მუშაობა საკუთრივ მყარ მასალაზე „ჭრას“, „კვეთას“ გულისხმობს, ჩვენი ავტორის მუშაობის ამგვარი მეთოდი გაშუალებულია რბილ, ფერწერულ-პლასტიკურ“ მოდელირებასთან. გოგაბერიშვილი სკულპტორად გრძნობს თავს მანამ, სანამ ინერტულ მატერიას — ქვას „ზედმეტ“ ფენებს „ჩამოათლის“ და დაიწყებს საკუთრივ პლასტიკური მოდელირების ვირტუოზულ პროცესს, რომელიც მუსიკალური მელოდიის დაბადების აქტს შეიძლება შევადაროთ.



მაიოლის შემოქმედებაზე მსჯელობისას მ. ალპატოვი აღნიშნავდა, რომ ფრანგი ოსტატის ნამუშევრები ბევრწილად ჩამოკავს ბერძნული ქანდა-

კების შედეგებს, მათ შორის სხვაობა „ოდნავ“ შიამ, მაგრამ სწორედ ეს „ოდნავ“ - ი წარმოადგენს ხელოვნების არსს. შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი მოქანდაკის ნამუშევართა სტილისტური „არქექტიპებიც“ ზშირად იძლევა მოდერნისტული ქანდაკების კლასიკოსთა შემოქმედებით მეთოდთან მსგავსებისა თუ პარალელიზმის საბაბს, მაგრამ განსხვავება მათ შორის სწორედ იმ „ოდნავ“ შიამ, დიდი რუსი ხელოვნებათმცოდნე რომ მაუთითებდა. და ეს „ოდნავ“ - ია ამ შემთხვევაში ის დიდი ზღვარი, რომელიც განარიდებს ჩვენი მოქანდაკის ოპუსებს ევაგონობისა თუ სუროგატობის ოდითხურ იარლიყს. ასოციაციები, რემინისცენციები თუ ალუზიები კი, ამ შემთხვევაში გოგაბერიშვილის შემოქმედებითი თვითდადგენების გზაზე, ის აუცილებელი მომენტებია, რომელთა გარეშეც მხატვარი უიმედოდ შეიძლება ჩაიკეტოს საკუთარ ნაჭუჭში და სტერილურად დახუთულ კვაზი-ინდივიდუალურ სივრცეში დაუსრულებლად იმეოროს საკუთარი თავი. ამიტომაც, ვფიქრობ მხატვრის ეს „დილოგები“ თუ „დაუსწრებელი გაკვეთილები“ არათუ გამართლებული, ელემენტარულად აუცილებელი ეტაპია, გასავლელი ეტაპი. ესაა ნამდვილი ხელოვნების გაკვეთილები და არა გაკვეთილები ხელოვნობისა, რომელიც გოგაბერიშვილმა ისევე როგორც მისი თაობის სხვა მხატვრებმა, საკმაოდ მიიღეს სამხატვრო აკადემიაში.

გოგაბერიშვილი საკუთარი სათქმელით მოვიდა ქანდაკებაში. ამასთან, როგორც ყოველი პროფესიონალი, თხზავს რა თავის პლასტიკურ „ტექსტებს“, პლასტიკური ხელოვნების „ისტორიულ წყაროებსაც“ სათანადოდ იმოწმებს. მის ნამუშევრებში ილანდებიან მესოპოტამიის, ეგვიპტისა თუ საბერძნეთის, ხოლო მეორე მხრივ, დასავლეთევროპული ქრისტიანული პლასტიკის სტილისტური „არქექტიპები“. ასურულმაზან და ეგვიპტელთა-

გან ქართველი მოქანდაკე ითვისებს მოძრაობათა სინქრონულ რიტმს, პიპრატიულ პლასტიკას, იდეოგრამულობამდე მისულ პირობითობას, რელიეფური სიბრტყის ათვისების წესს... ელინთაგან კი სწავლობს გარეგნულ ეგზალტაციას მოკლებულ სიდინჯეს, საკუთარ საზღვრებში დასრულებულსა და სრულყოფილ პარმონიულობას. რაც შეეხება ქრისტიანულ პლასტიკას, მისგან იგი იღებს იმას, რაც ანტიკურობას, ასე ვთქვათ, „აკლია“ - სუბიექტურ სულიერებას, ინდივიდუალური განცდის სიმახვილეს. ქართველი მხატვარი თითქოსდა პლასტიკურ რეფლექსიას ახდენს იმ სააზროვნო სიტუაციაზე, როცა ანტიკური მსოფლშეგრძნების გამომხატველი სხეული, როგორც გრძნობად-მატერიალური კონძონია, კარგავს უმანკობის ღვთაებრივ გრძნობას, სული კი, ამ სხეულში მოიპოვებს რა დამოუკიდებლობას, ცდილობს გადალახოს მატერიის მიერ მოზომილი საზღვრები; ანუ გადალახოს დრო, როგორც „დღემოკლე“ სავანთა სასუფეველი და შეუერთდეს მარადისობას, როგორც ღირებულებათა სამყაროს.

მიუხედავად გონითი შინაარსისა, გოგაბერიშვილისათვის ქანდაკება, უპირველეს ყოვლისა, სხეულბრივი ხელოვნებაა. და ეს სრულიად ბუნებრივია, რადგანაც, როგორც მ. ჰაიდევერი იტყვის - „სკულპტურული ხატები სხეულის არსს გამოხატავენ“. ამასთან, ჩვენი ავტორისათვის ქანდაკება მეტყველი სხეულის გამომხატველი ხელოვნებაა. ეს მეტყველი სხეული კი, მის ნამუშევრებში ცალკეული სტრუქტურული ინგრედიენტებისა თუ არტეფაქტული „ქსოვილის“ მთრთილვარე თამაშზეა დაფუძნებული და რაღაც მოუხელთებელი აურატიული გარსითაა მოცული. იგი ორგანული მატერიის თვისებებითაა ნასაზრდოები და ემყარება არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ მთელი ორგანული და არაორგანული სამყაროს შინაგან არსს. დიახ, არაორგანული სამყაროსიც! გო-



გაბერიშვილისათვის ქვა (და ნაწილობრივ ხეც, იგი დროგამოშვებით რომ მიმართავს ხოლმე), რომელზეც იგი გამოკვეთს თავის ელევგანტურ ოპუსებს, „ცოცხალი“ სხეულია, რომელსაც აქვს არა მარტო თავისი იმანენტური მოცულობა, მასა, ტექტონიკა, ფაქტურა, ტექსტურა და ა. შ. არამედ საკუთარი შინაგანი დინამიკა, შინაგანი წნევა, შინაგანი დაძაბულობა. მოქანდაკეს იზიდავს, ხიბლავს მასალის ეს პირველქმნილი დაძაბულობა, მისი ფორმის შიდამოძრაობა, ცდილობს, მოიძიოს ამ მოძრაობის კოდი, მისი ემოციური საზრისი, ჩასწვდეს მის სუბსტანციას.

გოგაბერიშვილისათვის თითქმის გადაწყვეტილი მნიშვნელობა ენიჭება მასალის ტაქტილურ, და მხოლოდ ამის შემდეგ — ფორმის ვიზუალურ აღქმას. თავის ადრეულ ოპუსებში იგი ესათუება მასალას, ცდილობს ზედმეტად არ „შეაწუხოს“ იგი, ბევრწილად ხელუხლებლად დატოვოს მისი ბუნებრივი ფორმა. აქედან მომდინარეობს რიყის ქვის, რბილი, ასე ვთქვათ, „ლირიკული“ მოდელირება. მხატვრული ამოცანების თანდათანობითი გართულების კვალობაზე, მოქანდაკე განსხვავებულ ტექნიკურ ხერხებს იყენებს და მათზე დაყრდნობით ახალ, არა მხოლოდ სტილისტურ, არამედ ტექნოლოგიურ კონცეფციასაც აყალიბებს. ამიერიდან იგი სულ უფრო ხშირად მიმართავს პუნქტირული მანქანით ქვის ბლოკის გაბურღვას, აქტიურად იჭრება მასალის სიღრმეში, რაც თავის მხრივ გამოიხმობს სკულპტურული მასისა და სივრცის მთელ რიგ „კონფლიქტურ“ სიტუაციებს. აქედან გამომდინარე, იგი მიმართავს ფორმის „შინაგან — გარეგანის“ დიქოტომიურ მოტივს, ესოდენ სიმპტომატურს XX საუკუნის მოდერნისტული ქანდაკების პოეტიკისათვის. ესაა მატერიის, როგორც „დედა-სივრცისა“ და სივრცის, როგორც „მამა-ზეცის“ მითოპოეტური ურთიერთქმედების ანახლეტი, რომელიც ქართული მხატვრის ცნობიერე-

ბაში ერთგვარი არქექტიპული დეგენის სახით ფუნქციონირებს და გულისხმობს სივრცის მიმართ მატერიის „მატრიცულობას“ ანუ მატერიის იმ ყალიბურობას, წიაღობას, რომელში გამსჭვალულმა სივრცემაც უნდა მიიღოს გარკვეული ფორმა; ფორმა — როგორც არა უბრალოდ ონტური გამოსახულება, არამედ როგორც ონტოლოგიური რეალ-სიმბოლო.

ამრიგად, გოგაბერიშვილი მიზანსწრაფულად მიდის სივრცული ქანდაკებისაკენ, მის პოეტიკაში კი თანდათან იკვეთება ამ ტიპის სკულპტურული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული კატეგორიები, რიყის ველური ქვის არასტაბილური ბაზისური სიბრტყე თავისთავად მოუხმობს ოსტატს მრგვალი პლასტიკისაკენ. ამასთან, სალი ქვა თავისთავად უბიძგებს მოქანდაკეს მომრგვალებული ფორმათქმნადობისაკენ.

რელიეფურ ოპუსებში მხატვარი უკვე ამჟღავნებდა მოცულობითი და „ფერწერული“ პლანების სინთეზისაკენ მიდრეკილებას, რასაც იგი ავითარებს გრანიტისა თუ ტუფის მონოლითურ ბლოკებზე შესრულებულ კომპოზიციებში. სივრცული პლანები დენადი რიტმით შეუმჩნეველად გადადიან ერთიმეორეში, მათი დამაცალკევებელი სიბრტყე კი ილუზორულად ქრება. არტისტული საშემსრულებლო ტექნიკით, პლასტიკური მანესტრიით აშუშავენს მოქანდაკე რელიეფის გრადაციებს მრგვალი ქანდაკებიდან — თითქმის ბრტყელ გრავირებაზე. ავიღოთ თუნდაც გრანიტის მონოლიდულ ლოდზე შესრულებული ნამუშევარი — „სამყარო“, რომელშიც ოსტატი პარალელურად აღწევს კომპოზიციის „სურათოვანი“ აგების ეფექტსა და პლასტიკური ენის „ფერწერულ“ სიმდიდრეს; აქ ერთმანეთთან ლანაშეზობლობენ ჩრდილ-სინათლის მკვეთრი კონტრასტებიცა და ნიუანსირებული გრადაციებიც, ქვის მასიური ბლოკის სიმძიმეცა და მასზე გა-

მოკვეთილი ფიგურების აურატული სიმსუბუქეც. ხსენებული რიგის რთული რელიეფური კომპოზიციები მოიცავენ სიმულტანურ სცენებს, რომელთა პერსონაჟების ცოტა არ იყოს, სტერეოტიპულ სახეებშიც საგრძნობია ავტორის, როგორც ამ ნამუშევართა ლირიკული გმირის პათოსი. მაყურებელი ამ სივრცულ-რელიეფურ კომპოზიციებს, როგორც უსიტყვო ტექსტებს, დროში „კითხულობს“.

როგორც უკვე აღვნიშნე, გოგაბერიშვილისათვის მასალას თავისი ავტონომიური ყოფიერება აქვს, ფიგურალურად თუ შეიძლება ითქვას, სულიც აქვს, სული, რომელსაც ამოცნობა და ამეტყველება, ანდა უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყვოდი, აუღერება სჭირდება. სწორედ რომ აუღერება, რამეთუ ამ ქართველი მხატვრის პლასტიკური ფორმატქმნადობის მეთოდი თავისებურად ეხმიანება ფორმის მუსიკალურ, მელოსურ საწყისს. მოკლედ გოგაბერიშვილს, როგორც მოქანდაკეს, სწამს, რომ ქვას თავისი „ენა“ აქვს, თუ შეიძლება ითქვას, მეტაენა. საჭიროა ამ მეტაენის წვდომა, მისი დაუფლება, გაგება, რეკონსტრუქცია. ამასთან, ქვას მეტი სითბო აქვს, ვიდრე ვთქვათ, ბრინჯაოს, რომელიც უფრო „ოფიციალური“ მასალაა, ცივია, მიუკარებელი. ცხადია, ყოველივე ეს სულაც არ მოასწავებს ქვის რაიმე პრეროგატივას სხვა საქანდაკო მასალების მიმართ. ლაპარაკია იმაზე, რომ მოქანდაკის პროფესიონალიზმისა და ნიჭიერების ერთ-ერთი საზომი ესეცაა — მასალის გრძნობა, უფრო ზუსტად, მასალის სიმართლის გრძნობა, დაწყვილებული ესთეტიკური განცდის სიმართლესთან.

გოგაბერიშვილი დაჟინებით ეძებს ქვის ფორმათა თავისებურ ნათესაობას ადამიანურ სხეულებთან, პირველ რიგში ქალის სხეულის პლასტიკასთან, რომლის „გრაციოზულ ტანს“ სავსე თემოები ატარებენ, მითრთოლვარე მკერდზე კი მიმამედ ირხევა რბილ

კისერზე დაყრდნობილი ღამაზი თავის (გ. ქიქოძე). ესაა ქანდაკების ამოუწურავი თემა, რომელსაც ჩვენი მხატვარი თავისებურ ინტერპრეტაციას უძებნის და ქმნის ამ უკვდავი პლასტიკური მოტივის ნამდვილი ესთეტიზმით აღბეჭდილ ვარიაციებს.

* * *

გოგაბერიშვილის კამერულ ობუხებს საგამოფენო დარბაზში „მიგნება“ სჭირდებათ. ისინი ეპატაჟური ობიექტებით თვალში არ ეცემიან მაყურებელს. მათს აღქმას სათანადო ემოციური განწყობა, ემოციური მზაობა სჭირდება. ისინი „წაკითხვას“ მოითხოვენ. მოკლედ, ესთეტიკური მედიტაციისა თუ კონტემპლაციისათვის არიან გამიზნულნი და აღიქმებიან, როგორც უნიკალური საგნები. ეგზემპლარულობა მათი არსებითი თვისებაა: მათ ვერ ჩამოასხამ, ვერ გაამრავლებ, მათ ასლს ვერ გააკეთებ. თითოეული ობუსი ძვირფასია და ღირებული თავისი ერთადერთობით. ესაა მათი ერთგვარი საკულტო ღირებულების უცილობელი ატრიბუტი.

მოქანდაკის სახელოსნოში გამოფენილი „კამეები“ საკრალური ნივთებით აღიქმებიან: მათს მნახველს ძალაუნებურად იპყრობს სურვილი—ქონიოს რომელიმე მათგანი და ამულეტივით ატაროს. მე არასოდეს შევსწრებივარ მათი შექმნის პროცესს. სამაგიეროდ, მინახავს, თუ როგორ მუშაობს მოქანდაკე პლენერზე, როდესაც გრანიტის შეჭიდებული ოსტატი თავდავიწყებით ცდილობს ქვის ბლოკისათვის „ზედმეტი“ ნაწილების სასწრაფოდ მოცილებას და საკუთარ ინტუიციაში, უფრო ზუსტად, ანტიციპაციურ ინტუიციაში წინასწარ არსებული იდეის „ცოცხლად“ დაჭერას.

როგორც საპლენერო სიმპოზიუმების პრაქტიკა გვიჩვენებს, ის ხერხები, რომლებიც გათვლილია ქანდაკებაზე ხანგრძლივი მუშაობისათვის, ამ შემთხვევაში გამოუსადეგარია. ზოგი-



ერთი მოქანდაკე მზამზარეული მოღველით მიღის სიმპოზიუმზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მასალის სპეციფიკიდან კი არ ამოდის, მზა იდეას უსადაგებს მასალას. გარდა ამისა, მოქანდაკეთა უმეტესობა, შეზღუდული დროის გამო, თავის მხატვრულ ამოცანას ამგვარად აყენებს: მოცემულ მასალაში მინიმალური ფიზიკური ძალის და დროის დანახარჯის ფასად ჩადოს მახვილგონივრული მხატვრული იდეა და მეტ-ნაკლებად მარტივი ტექნიკური და გამომსახველობითი ხერხებით შიდასწიოს მიზანს. საგულისხმო ისაა, რომ ჯონი გოგაბერიშვილი პლენერისტ მოქანდაკეთა არც პირველ კატეგორიას მიეკუთვნება და არც მეორეს. საკუთარ შემოქმედებით და ფიზიკურ ძალებში რწმენა და ტექნოლოგიური კონცეფციის სიცხადე, მას საშუალებას აძლევს, არა მხოლოდ მიიღოს თამამი გადაწყვეტილება, არამედ პლენერის დასასრულამდე შესაძლებელ სრულყოფამდე მიიყვანოს ნამუშევარი.

გოგაბერიშვილი პასიურად კი არ ბაძავს ბუნებას, მონურად კი არ ემორჩილება ქვას, როგორც ბუნების პროდუქტს, არამედ თავისი ემოციური მსოფლშეგრძნების კვალობაზე გარდასახავს მას. ამდენად, მოქანდაკის პლასტიკური მეთოდი ქვის ტექნიკური დამუშავების გავლით, მისი ესთეტიკური ბუნების გადამუშავებაა და მასში, არა უბრალოდ ადამიანური სხეულის, არამედ ადამიანური სულის თვისებათა შთაბერავც. ქვა, როგორც ინერტული მატერია, მხატვრის ხელში ცოცხალი ემოციური არსის მატარებელ მხატვრულ ნაწარმოებად იქცევა.

არისტოტელესეულ კატეგორიებს თუ მოვიხმობთ, ქვა, როგორც მასალა შესაძლებლობაა, ქანდაკება კი—სინამდვილე. მოქანდაკე ამ შესაძლებლობიდან ირჩევს ფორმის ობტიმალურ პროექციას. აქედან გამომდინარე, მასალა—ქანდაკების მატერიალური მიზეზია, ქანდაკება კი—საბოლოო მიზანი. ხოლო ესთეტიკურ პროცესში გადამწყვეტია

არა თავისთავად მასალა, არამედ მათი შთაბეჭდილება, რომელსაც იგი ტოვებს. ამ შემთხვევაში, ის შთაბეჭდილება, რომელსაც გოგაბერიშვილის ნამუშევრები აღძრავენ მაყურებელში, წარმოადგენს თვით მხატვრის მიერ კონსტიტუირებული ფორმით განსაზღვრულ-განპირობებულ ემოციას, რომელიც სპეციფიკურად „ზღუდავს“ აღმქმელის ფანტაზიას. და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან „მხატვარი არ უნდა იძლეოდეს ჩვენი ფანტაზიის თვითნებური დამატების საშუალებას“ (ლ. ვიგოდსკი).

გოგაბერიშვილის შემოქმედებით პროცესის საგულისხმო მომენტი, ჩემი აზრით ისაა, რომ იგი, ანიჭებს რა მასალას დამოუკიდებელ გამომსახველობით ფუნქციას, ანუ ახდენს რა ობიექტურად არსებული მასალის სუბიექტივაციას, მის გათავისებასა და „შიგნიდან განცდას“, თვით ნამუშევრის, როგორც არტეფაქტის სუბსტრატზე აფიქსირებს ამ „შიგნიდან განცდას“ ანაბეჭდს. ქვა, რომელსაც მოქანდაკე „ამუშავებს“, მისი საჭრეთლის შეხებამდე „გაუცხოებულ“ მდგომარეობაში იმყოფება. და, ამდენადვე, არ გააჩნდა ინტოლოგიური ყოფიერება. იგი იყო საგანი, უკეთ, ნივთი, ნივთთა შორის. მოქანდაკის „ჩარევით“ კი მოხდა მისი, როგორც „ჩაკეტილი“ ყოფიერების გახსნა.

გოგაბერიშვილი დამაჯერებელი ესთეტიკური ეფექტით იყენებს ქვის იმანენტურ ფაქტურა-ტექსტურას, რომლის ზედაპირის პოლირებით, დაქანგვითა თუ ტონირებითაც ქმნის სათანადო ემოციურ ველს, რათა მასზე გაიფანტოს სინათლის სხივები და წარმოქმნას შუქ-ჩრდილებისა თუ ბლიკების მდიდარი გამა. იმავედროულად, ოსტატურად იყენებს ერთგვარი დაუსრულებლობის — Non Finito-ს პრინციპსაც და ამდენადვე, ნაწილობრივ გამოკვეთილ სხეულს იმპრესიონისტულ „აურაში“ ახვევს. ამრიგად ამეტყველებული მასალის უკან დგას სუბიექტი, რომელიც



რიყის ქვისაგან თუ გრანიტის ლოდ-
 დიდან აკონსტიტუირებს ხელოვნების
 ქმნილებას. ამასთან, ცდილობს ამ უკანასკნელს შეუნარჩუნოს „შიშველი ნივთისათვის“ ნიშანდობლივი მდგრადობა, როგორც მისი კონსისტენცი ანუ ნივთის მასალისეული თვისებრიობა. ნივთში კი, ჰაიდრატის თანახმად, მასალისეულად იწოდება ის, რაც მას მდგრადობასა და სიმპაგრეს ანიჭებს და, იმპედროულად, მისი გრძნობადი დაწვევის ხერხს განაპირობებს და გულისხმობს შეფერილობას, ჟღერადობას, სიმყარეს, სიმკვრივეს. ამდენად, მოქანდაკისათვის გრანიტის ლოდი თუ რიყის ქვა, როგორც ნივთი, თავისთავადაა ფორმირებული მასალა. ამდენადვე, აკონსტრუირებს რა ნივთისაგან ქმნილებას, იგი ცდილობს ნივთი იმ უშუალო სახით ანუ ეიდოსით დაინახოს, რა სახითაც შემოდის იგი მასთან მიმართებაში, როგორც ერთგვარი ინტენციონალური ობიექტი. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მხატვრის მიზანია, ქმნილებაში, როგორც არტეფაქტში ანუ ხელოვნურად გაკეთებულ ნივთში შეინარჩუნოს მისი ნივთური საწყისი ანუ ის მასალა ქმნილებისა, რისგანაც იგი შედგება, რადგანაც სწორედ მასალაა არტეფაქტული ფორმირების ფუნქცია და ველიც.

გოგაბერიშვილის მიერ შექმნილი პლასტიკური ოპუსები ერთსა და იმავე დროს მოიცავენ როგორც ნივთის, ისე ხელსაწყოს თვისებებს. როგორც ნივთებს, მათ „ჩამორთმეული“ აქვთ გამოსაღებობის თვისება, თუმცა შენარჩუნებული აქვთ თვისება დამზადებულობისა. ამ გავებით, ისინი „ნახევრად „შიშველ“ ნივთებად შეიძლება ჩაითვალოს. საკუთრივ დამზადებულობის თვისება აახლოებს მათს ყოფიერებას ხელსაწყოურ ყოფიერებასთან, იმდენადვე, რამდენადაც გამოუსადეგარობა აახლოებს „შიშველ“ ნივთებთან. ამიტომაცაა მის მიერ შექმნილ-გაკეთებული ესთეტიკური საგნები სანახევროდ ნივთები და სანახევროდ ხელ-

საწყობი, ისევე როგორც, ხელსაწყო როგორც ასეთი, სანახევროდაა ნივთი რამდენადაც იგი განსაზღვრულია გამოსაღებობით და მაინც მეტია, ვიდრე ნივთი, ხოლო ხელსაწყო ნახევრად ხელოვნების ქმნილებაა, ოღონდ ნაკლებია, ვიდრე ხელოვნების ქმნილება, რამდენადაც აკლია ამ უკანასკნელისათვის ნიშანდობლივი თვითმპარობა.

ამგვარად, გოგაბერიშვილის შემოქმედება აღასტურებს, რომ მასალა, — ამ შემთხვევაში ქვა, ავტორის ესთეტიკური ცდის პროცესში ფენომენოლოგიზირდება, ხოლო აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების არსებით შინაგან ელემენტად წარმოვიდგება თავად ხელოვანი, რომელიც ესთეტიკურ ცდაში ახორციელებს არა ოდენ მხატვრულ ფორმას, არამედ საკუთარ თავს. სწორედ საკუთარი თავის განხორციელების ანუ ნაწარმოების ონტურ სტრუქტურაში საკუთარი, ინდივიდუალური ყოფიერების შეტანის ინტუიციით განსხვავდება ხელოვანი ხელოსნისაგან, ეს უკანასკნელი ხომ, როგორც წესი, ვერ ივიწყებს მის მიერ გაკეთებული საგნის სარგებლიანობას, რის გამოც არ შეიძლება აღქმული იქნეს ამგვარი, თუნდაც ტექნიკურად უადრესად დახვეწილი საგანი ესთეტიკურ საგნად ანუ დაუინტერესებელი ჭკრეტის ობიექტად.

გოგაბერიშვილი, როგორც ხელოვანი, იმარჯვებს სწორედ იქ, სადაც იგი უმოწყალოდ კი არ აცლის ქანცს თავის ფიზიკურ ენერგიას, არამედ იქ, სადაც ამ ენერგიას გარკვეული გონითი ემოციური აქტის ანუ გონითი გრძნობების ლოგიკას უმორჩილებს, როდესაც ესთეტიკურ თამაშში ჩართული, ივიწყებს საკუთარ ვიტალობასაც და პლასტიკური ხატების თხზვის, როგორც „თამაშის“ გზით შექმნილი საგნის სარგებლიანობასაც. ესაა საკუთარი ვიტალობის „გაუქმების“ წიად ვიტალურ-ორგანული ენერგიის „მოთავსება“ არაორგანულ მასალაში და მისთვის მხატვრულ-ესთეტიკური სიცო-



ცხლის შთაბერვა. მეორე მხრივ, ესაა ქვის ბუნებრივი ესთეტიკური ფორმის, როგორც ონტურად არსებული ფორმის გაძლიერება და მისთვის აქსიოლოგიური ფორმის მინიჭება. ასე უმორჩილებს მხატვარი ბუნების სამყაროში არსებულ ფენომენებს „ხემაღამ ინსტანციას“ ანუ ჯერარსის ფორმით არსებულ ღირებულებათა სამყაროს.

გოგაბერიძეშვილის პროფესიონალიზმი დღეს იმ სტადიაშია, რომ შეუძლია, ადრინდელივით აღარ გადატვირთოს ქანდაკება, ზედმეტი ელემენტებით არ დაამძიმოს იგი, რამდენიმე ძუნწი, დამახასიათებელი შტრიხით მოგვაწოდოს სათანადო ესთეტიკური ინფორმაცია.

გოგაბერიძეშილმა უკვე მოასწრო შემოქმედებითი პრინციპების ევოლუციის გარკვეული ეტაპის გავლა. | თუ გადავხედავთ მის ნამუშევრებს, რიყის მცირე კამეებიდან პლენერზე გამოტანილ სივრცულ კომპოზიციებამდე, დავინახავთ, რომ თავის ბოლოდროინდელ ქმნილებებში იგი მიზნად ისახავს ფორმის პლასტიკური აქტივობის გაზრდას. აქედან გამომდინარე, მისი მიზანია ფორმის ყოველმხრივი მოცულობითი დახასიათება. თუ მის ადრეულ ნამუშევრებში საგრძნობია მოცულობითი ენერჯის ფრონტალური კოორდინირება, ბოლოდროინდელ ოპუსებში იგი მიისწრაფვის საკუთრივ მრგვალი ქანდაკებისაკენ, რაც გულისხმობს სივრცული მოცულობის აქტივიზაციას და მის კოორდინირებას სკულპტურული ბლოკის ცენტრალური ღერძის ირგვლივ. საამისოდ იგი ხშირად მიმართავს სფეროიდულ და ელიფსისებურ ბლოკებს, რომელნიც სხვადასხვა შემთხვევაში ტრანსფორმირდებიან ხან აკნის, ხანაც ბორბლის პლასტიკურ თემებად. მხატვარი ცდილობს, დააფიქსიროს არა მხოლოდ გარკვეული პლასტიკური ფორმის, არამედ ცოცხალი, ორგანული მატერიის, მაგალითად ბავშვის დაბადების პროცესი. ასე რომ, გოგაბერიძეშვილის ამ ნამუშევრების მხილველი თითქოსდა

თავისთავად იქცევა ქვის არსებული ბლოკიდან გარკვეული ორგანული ფორმის დაბადების პროცესის მოწმედ.

გოგაბერიძეშვილის რელიეფური კომპოზიციები სპეციფიკურად არიან ჩაკეტილნი გარკვეულ სივრცეში და „მიკედლებულნი“ სიბრტყეს, მის მრგვალ ქანდაკებებში კი თვალშისაცემია პლასტიკურ მოცულობაში სივრცის დანერგვის ტენდენცია. აქედან მომდინარეობს ამ ნამუშევრებში სივრცის მიმართ მოცულობის გახსნილობა, მისი „ღიაობა“. ამგვარ სიტუაციაში ჩვენ მოწმენი ვართ იმისა, თუ მოცულობის მასა როგორ დემატერიალიზდება და როგორ ვლინდება მოცულობის იმგვარი გაგება, როცა მოქანდაკე ახდენს არა პლასტიკური მასის, არამედ მისი პაეროვანი მოცულობის მოდელირებასაც. ამ გაგებით, გოგაბერიძეშვილი აქტიურად მიმართავს კონტრმოცულობის ხერხს, რომელიც მას აძლევს საშუალებას, მიადწიოს ფორმის, მრავალპლანიან სივრცულ მეტყველებას და პლასტიკური მეტამორფოზებისა და ვარიაციების უსასრულო ასპარეზს უშლის მას.

გოგაბერიძეშვილის, ისე როგორც XX საუკუნის არაერთი მოქანდაკის შემოქმედებაში, სივრცისა და მოცულობის მიმართებანი თავად ქმნიან მხატვრული სახის გარკვეულ ესთეტიკურ შინაარსს, მოცულობის გამსჭვალავი სივრცე ამ შემთხვევაში თავად იქცევა ფორმათქმნადობის აუცილებელ და ორგანულ ელემენტად, სკულპტურული სახის მხატვრული მთლიანობის განმსაზღვრელ ფაქტორად.

ამრიგად, სადღეისოდ გოგაბერიძეშვილი მოცულობის მოდელირების პარალელურად მისი გარემომცველი სივრცის მოდელირებასაც მიმართავს, და რაც მთავარია, ამას იგი ახერხებს ისევე და ისევე პლასტიკის „ქნით“, თუმცა ხანდახან მყარი მასალა უძალიანდება ოსტატს და აიძულებს, გადაუხვიოს ძირითად პლასტიკურ ხაზს; და მაინც, მთავარი ისაა, რომ მოქანდაკე ყველა შემთხვევაში მიისწრაფვის იქითკენ, რა-



თა გარდასახოს ფიზიკური მასა გარკვეულ სულიერ ინსტანციაში, მიანიჭოს მას ემოციური მეტყველება და სახვითი ხელოვნების სახეობათაგან ყველაზე საგნობრივ-მატერიალურს — ქანდაკებას შესძინოს იმმატერიალური შინაარსი.

მისი მიზანია, ერთუთს შეუთანხმოს ხატის მიმეზისური და ანტიმიმეზისური საწყისები. რაც მთავარია, შეინარჩუნოს ქანდაკების იმანენტური ენა, რაც შეიძლება „გაათავისუფლოს“ ქანდაკება არასპეციფიკური ფერმენტებისაგან. ესაა სწრაფვა მასალის თვითმარი ღირებულების გამოვლენისაკენ, სილუეტის სიხადისაკენ, კონსტრუქციული სიმკვეთრისაკენ, სტრუქტურული სიზუსტისაკენ. სწრაფვა — და არა უკვე მიღწეული შედგვი. ბოლოდროინდელ სივრცულ ოპუსებში მოქანდაკე ცდილობს სკულპტურული ბლოკის თავისთავადი მთლიანობით წაკარნახევი მონუმენტალობა შეაჯეროს პლასტიკური ხატის ცოცხალ ემოციურ მეტყველებასთან, მეტად დააბალანსიროს დინამიკური და სტატიკური ელემენტების კავშირი, იმპრესიული და ექსპრესიული საწყისების „დიאלოგით“ შექმნას სივრცული ხატის „შიდა ფორმის“ მოძრაობის მხატვრული ილუზია. ამ მხრივ, უკანასკნელ ხანებში — ავსტრალიაში, ფინეთში თუ გერმანიაში შექმნილი ოპუსები პლასტიკური მასების სივრცული განფენის პრინციპებით, ფორმათა ტოკატური რიტმიკით, სიმძიმის ცენტრთა გადანაწილების ლოგიკით, სხეულებრივი ფორმის სენსორული და მოტორული დინამიკის ესთეტიკური ტრანსფორმაციით სცაღდებიან ექსპერიმენტების ფარგლებს და გარკვეულ მხატვრულ სტატუსს იძენენ. ერთგვარი საღონურობის მიუხედავად, ეს ოპუსები არ არიან მოკლებულნი ორგანულ ონტოლოგიურ კოდს. მათში სულ უფრო აშკარად იგრძნობა ავტორის მიზანსწრაფვა — დატოვოს ინტერირული გარემო და გავიდეს სივრ-

ცულ სამყაროში, აქტიურად „ჩაწეროს“ ფორმა ლანდშაფტში და, შესაბამისად, მოიაზროს „ქანდაკება, როგორც მოგზაურობა“ (პ. მური) ანუ სკულპტურული ფორმის, როგორც მოულოდნელობებით აღსავსე სამგანზომილებიანი სამყაროს ირგვლის მიმოსვლა.

გოგაბერიშვილისათვის საბოლოო ჯამში უფრო ახლოებულია დღეს უკვე „ტრადიციული“ მიღერნიზმი, ვიდრე პოსტმოღერნიზმი. თუმცა მის პოეტიკაში implicite იგრძნობა გარკვეული თეზაურუსი „პოპ“-ის, ახალი რეალიზმის, სუპერრეალიზმის, „კინეტიკარტისა თუ მინიმალარტის სფეროში, მაგრამ იმასაც მშვენივრად გრძნობს, რომ ეს აღარ არის ქანდაკება ანუ როგორც პ. ზელმანი იტყოდა, ეს აღარ არის ხელოვნება, მას აღარ უნდა იყოს ხელოვნება, კერძოდ ქანდაკება. და თუმცა ჰეპორტისა თუ ბილის, შადვიკისა თუ პაოლოზის, რიხტერისა თუ ნოუზის, კალდერისა თუ სმიტის ნამუშევრებში მეტ-ნაკლებად „მუშაობენ“ ქანდაკების პლასტიკურ-სივრცული ენის იმანენტური ელემენტები, მურისა თუ ცადკინის, არპისა თუ მარინის, მანცუსა თუ ეხსტაინის ქმნილებათა გვერდით მათი ქანდაკებებად მოხსენიება მაინც სარისკოა.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ამ კალეიდოსკოპში ძალიან ძნელია მონახო საკუთარი გზა, გაუძლო ცდუნებას და საკუთარი მრწამსის საწინააღმდეგოდ არ იქცე თავისთავად ძალზე მნიშვნელოვანი და კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის ლოგიკური ეტაპის — პოსტმოღერნიზმის პროვინციულ ტიკინად. ვფიქრობ, ჩვენი მოქანდაკე იმ შემოქმედებითს ასაკში აღარაა, ამგვარი საშიშროება რომ დაემუქროს, და თუ იგი ოდენსე მივა გლავეისისა თუ ზანდლეს, შაპიროსა თუ დიაკონის მსგავს ექსპერიმენტებამდე, ვფიქრობ, თავადვე ეყო-

ფა ობიექტურობა, განაცხადოს, რომ ესაა არა ქანდაკება, არამედ „რალაც სხვა“.

დღესდღეობით კი, გოგაბერიშვილი კვლავაც ლავირებს „ფაინ-არტსა“ და „ტრადიციულ“ მიღერნს შორის და ცდილობს არ დაკარგოს ფორმის ორგანული განცდის უნარი. მხატვრის ემოციური მსოფლგანცდის სიმდიდრე განსაზღვრავს მის მიდრეკილებას მრავალშრიანი სიერცული სტრუქტურებისადმი. შესაძლოა ხანდახან ლალატობდეს ზომიერების გრძნობა, შორს იტყუებდეს ფორმის ინვარიანტული მიმოქცევის ყოველი რაკურსის დაფიქსირების ცდუნება, დამატებითი ელემენტების ბაროკალური სიუზვეც არ იყოს, შესაძლოა, შეუმჩნეველი. იქნებ თვითმიზნური ბანალური დეკორატივიზმი და პლასტიკური თემებით გაჭიანურებული თამაშით გვაღიზიანებდეს, მაგრამ ერთი რამ უცილობელია: ყოველივე ეს შედეგი და გამოვლინებაა გოგაბერიშვილის, როგორც მხატვარი-კომპოზიტორის პლასტიკურ — „შელოდიური“ რესურსებისა და მისი წადილისა—მრავალსახოვან გამომსახველობითს პრიზმაში გარდატეხოს ფორმა და მიაღწიოს სიერცული ხატის მაქსიმალურ ეფექტს.

* * *

იტალიელი კრიტიკოსი კარლო რაგანტი ემილიო გრეკოსადმი მიძღვნილ სტატიაში ფიგურალურად შენიშნავს, რომ გრეკოს ამანატიხთან და პრაქსიტელესთან ურთიერთობა და მათი შეფასება უფრო აინტერესებს, ვიდრე „დიალოგი“ ალბერთან ანდა დიუბუფესთან. თუმცა, იმასაც დასძენს, რომ ალბერი უკეთ შეიძლება იქნეს გაგებული ატიკური კერამისტიკის მხატვრულ დროით სიერცეში, დიუბუფესი კი — გამოქვაბულთა მხატვარს უფრო შეიძლება ესმოდეს.

ეისურვებდი, რომ ჩვენმა მხატვრულმა, რომელიც, რამდენადაც ვცდებით, ილიო გრეკოს თავგანისმცემელიცაა, ახლახან მოხმობილი პარადოქსული ლოგიკის ანალოგიურად, მეტი ანგარიში გაუწიოს არა მხოლოდ მურის, არამედ სკოპასის აზრსაც, არა ოდენ, ვთქვათ, მიქელანჯელო პისტოლეტოს, მიქელანჯელო ბუნაროტის შეფასებაც გაითვალისწინოს. ამგვარ „სურვილს“ ერთი არსებითი მიზანი აქვს: არ ჩაიკეტოს მხატვარი ინტერნაციონალური მიდრეკილების წრედში“ და ამასთან, არ შეიზღუდოს შემოქმედებითი თავისუფლება.

ხელოვნების სამყარო ხომ თავისუფლების სამყაროს იდეალური მოდელია. ჩვენი ავტორის შემოქმედებითი ენერჯიაც თავისუფლებაზეა დაფუძნებული. ქვა, რომელსაც იგი ესოდენი ოსტატობით იმორჩილებს, ბუნებისმიერი ფენომენია. ბუნებამ კი, თავისუფლებისა არა იცის რა. თავისუფლების ფასი მხოლოდ ადამიანმა უწყის, ადამიანმა, რომელიც „თითქოს კენტავრია, ერთდროულად თავისუფლების სამყაროშიც რომ ცხოვრობს და ბუნების სამყაროშიც“ (მ. მამარდაშვილი). ხელოვანი მით უფრო მძაფრად განიცდის ამ ორი სამყაროს მიჯნაზე არსებობას. ეს მიჯნა ეგულება საკუთარი შესაძლებლობების გამჟღავნების სასაზღვრო ველად. ამ შესაძლებლობების გამოცდის ნებელობაა ყოველი ნამდვილი შემოქმედის, მათ შორის ჯონი გოგაბერიშვილის საჯილდაო ქვა.

„ყბადი თუთიყუში“ და გაბაიყუშაბული მაყურებელი

გუბაჯ მებრძოლია

რეჟისორ მელა კუჭუხიძის შე-
მოქმედება პროფესიონალიზმით გამოირ-
ჩევა. იგი ყოველთვის ცდილობს მაყურე-
ბელს ნაკლებად ცნობილი, მაგრამ მა-
ღალმხატვრულ ნაწარმოებებზე შექმნი-
ლი სპექტაკლები უჩვენოს. საკმარისია
დავასახელო იაპონელი დრამატურგის
ჩიკამაცუს პიესა „შეყვარებულთა თვით-
მკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“,
ანდა ნიჭიერი ახალგაზრდა დრამატურ-
გის ლ. როსებას აღმოჩენა. ჟანრობრი-

ვად ქალბატონ მედეას უფრო დრამისა
და ყოფითი პიესების განხორციელება
ხელეწიფება. სადაც იგი მეტ წარმატე-
ბას აღწევს, ვიდრე კომედიების დადგ-
მისას. ამის საილუსტრაციოდ კ. გოცის
„ლურჯი ურჩხულის“ გახსენებაც იკ-
მარებს, რომელმაც კამათი და აზრთა
სხვადასხვაობა გამოიწვია. ამჯერადაც
„ყბადი თუთიყუშის“ დადგმამ რეჟისორს
წარმატება კერ მოუტანა. შუა საუკუნე-
ების ინდოელი პოეტისა და პროზაიკო-

ნაშაბი — გია ბურჯანაძე, ქუჩაბე — ქ. გავეშიძე





სულიმანი — ა. მიქაძე, ლალია—ნ. გელაშვილი, იუსუფი — თ. ქაშაძე

სის ნიაა აღ-დინ ნაჰშაბის „თუთიყუშის წიგნი“ 52 მოთხრობას შეიცავს. ეს არის ძველინდური ზღაპრები, სპარსულ-ტაჯიკური და არაბული ფოლკლორული მასალა, რომელიც მან მხატვრულად გადაამუშავა. სიუჟეტურად განსხვავებული ზღაპრები ერთმანეთს დაუკავშირა. ზოგი უგემოვნო და მხატვრულად სუსტი ნაწარმოები, თავისი თხზულებით შეცვალა.

ამ მასალიდან ქალბატონმა მედეამ ინსცენირება შექმნა, რომელშიც ჩაუმატა იტალიური რენესანსის ავტორთა — ნ. მაკიაველის („მანდრაგორა“), პ. არეტინოს („ფილოსოფოსი“) და ჯ. ბრუნოს („ნეაპოლის ქუჩა“) ნაწარმოებთა ნაწყვეტები. უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო დროს ქართულ თეატრში რეჟისორთა მიერ შექმნილ ინსცენირებებს დაბალ-მხატვრული და ექსპერიმენტული ხასიათის გამო წარმატება არ მოჰყოლია.

გასაგებია რეჟისორის სურვილი, ამ დაძაბულ სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებაში მაყურებელი ყოველდღიურ პრო-

ბლემებს მოწყვიტოს და დროებით მაინც გაამხიარულოს. თითქოს თემატ შესაფერისი იყო — მოტყუებული ქმრებისა და მოღალატე ცოლების თავგადასავლები. მაგრამ ინსცენირება არც იუმორით გამოირჩევა და არც ჩამოყალიბებული, ერთიანი სტილით. საერთოდ, კომედია სამი ჟანრით განისაზღვრება: საყოფაცხოვრებო, ფსიქოლოგიური და სოციალ-პოლიტიკური. დღეს, ალბათ ამ უკანასკნელზე უნდა გამახვილებულიყო ყურადღება, რაც სპექტაკლს სიმძაფრესა და აქტუალობას შესძენდა. აქ არც ირონიაა, არც სატირა, ხოლო თვით იუმორი საკმაოდ ღარიბი ელფერით წარმოგვიდგება. კომედიაში მიმდინარე მოვლენები მძაფრად უნდა იგრძნობოდეს, ვინაიდან კონფლიქტი განპირობებულია საზოგადოებრივი ცხოვრების ცვლილებებით და ისინი მნახველში ინტერესს უნდა აღძვრავდნენ. მით უმეტეს, როდესაც რეჟისორი და მსახიობები მიზნად მაყურებლის გართო-



ბას, მის უმოციურ და ფიზიკურ განტვირთვას ისახავენ.

ინსცენირებაში აზრობრივ-ლოგიკურ შეუთავსებლობასაც ვხვდებით. თვით ნაჰშაბის ნაწარმოები აღმოსავლურ დიდაქტიკას შეიცავს (ოჯახური ერთგულების, ზნეობის შესახებ), ხოლო იტალიურ ინტერმედებში კი ზოტბა ესხმება თავისუფალ სიყვარულს. რა გამოდის? თუთიყუში ნაჰშაბის ცდილობს თავისი ნაამბობით ვნებათა ღელვა დაუოკოს პატრონის მეუღლეს ჰუჯას-ტეს და საამისოდ კი უყვება ცოლ-ქმრული ღალატის შემთხვევებს! ამას გარდა ინსცენირებაში მოქმედება ტექსტის ხარჯზე მიმდინარეობს, რამაც გმირთა სახეების სტატიური ერთფეროვნება და განუვითარებლობა გამოიწვია. იუმორს ვერც გინების მსოფლიო ისტორიის „გამოკვლევაში“ უშველა და ვერც ქართული ბილწსიტყვაობის წარუმატებელი იმპროვიზაციის ცდებმა.

ვინაიდან ინსცენირება ძირითადად მსახიობთა იმპროვიზაციაზე იყო გათვლილი, სპექტაკლი ფეიერვერკული გამოგონებლობით, იუმორითა და მაღალმხატვრული სამსახიობო ოსტატობით უნდა შეესებულებოდა. სამწუხაროდ, რეჟისორის ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა. სცენაზე ვიხილეთ ნაძალადევი იმპროვიზაცია და ხელოვნური კომედიური სიტუაციები, მსახიობები იუმორის „მოკვებასა“ და მაყურებლის თვითმიზნურ გაცინებას სექსუალური ტერმინოლოგიითა და ზოგჯერ უზამსი ქუსტიკულაციით ცდილობენ — მიზანსაც აღწევენ კანტი-კუნტად მსხდომ მსგავსი იუმორის მამიებელთა შორის. გმირთა საუბრებში ჭარბობს გარეგნული ეფექტებისაკენ სწრაფვა, ზერელე ქუსტიკულაცია და ყალბი გრიმას-ინტონაციები, რაც მათი შინაგანი ბუნებიდან არ მომდინარეობს. იმპროვიზაცია კი პირველ რიგში მსახიობისაკენ ნამდვილ და მიზანშეწონილ თამაშს მოითხოვს. მე რამდენჯერმე ვნახე სპექტაკლი და დაერწმუნდი, რომ მსახიობები ინსცენირების ტექსტზე არიან მი-

ჯაჭვეულნი, რაც იმპროვიზაციისაკენ შორს არის. ვინაიდან მათ თამაშში არის გულწრფელობა და უშუალობა, ამიტომაც ყოველ სპექტაკლში ზუსტად ერთი და იგივე „იუმორნარევი იმპროვიზაცია“ მეორდება, რასაც ერთფეროვნება და მოწყენილობა მოაქვს. იმპროვიზაციის ხასიათი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში განისაზღვრება ამ თუ იმ როლის ინდივიდუალობით, პიესის ჟანრითა და რეჟისორული ინტერპრეტაციით. თითოეული ამ კომპონენტთაგანის უქონლობამ სპექტაკლს ეკლექტიკური სახე მისცა. ასეთი სამწუხარო შედეგი იმანაც განაპირობა, რომ მსახიობთა მიერ გმირთა მოქმედების ლოგიკა ბოლომდე გააზრებული არ არის, რაც მთავარია, იმპროვიზაცია ბუნებრივად ვერ შეერწყა თვით შემსრულებლებს და ვერ გამოხატავს მათ ინდივიდუალობას (თუმცა ზოგიერთ მათგანს ამის პოტენციური შესაძლებლობა გააჩნია). სამაგალითოდ შეიძლება დავასახელოთ ნ. მაკიაველის „მანდრაგორას“ გათამაშება, სადაც ა. მიქაძის გმირი ნინა კალფუნი ცოლს აიძულებს უცნობს დანებდეს. ამ დიალოგის დროს ა. მიქაძემ უცებ „იმპროვიზაციას“ მიმართა და ლუკრეციას მორიგი უარის თქმისას ხუმრობით მიმართა: „30Я Космодемьянская“. განა ეს იმპროვიზაცია? ამაში სასაცილო არაფერია, მაგრამ დამაფიქრებელი არის, ვინაიდან სცენიდან უხამსობა არ უნდა ისმოდეს. რა შუაშია ცოლის უცნობთან დანებება და სრულიად ახალგაზრდა გოგონას ტრაგიკული აღსასრული? მართალია, ღელეს ბევრი ისტორიული მოვლენა გადაფასდა, მაგრამ ადამიანის გმირული თავგანწირვა არ შეიძლება დასაცინი გახდეს. ასეთ ვაიხუმრობებს არც მსახიობი და არც თეატრი არ უნდა კადრულობდეს. მაყურებლის გაცინებას არ უნდა შეეწიროს ელემენტარული ზნეობრივი ნორმები — მით უმეტეს, მორალური დეფიციტის მქონე საზოგადოებაში.

ამავე ინტერმედიაში იმპროვიზაციით



ლიტერო — ა. გვიშვილი. კალიმაკო — თ. ქამბახვილი

გამოირჩევა გ. გაბუნიას სიდელი. მსახიობი ენამოწილი მეტყველების გარდა წარმოაჩენს გმირისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას, მოძებნილია გარეგნული ფორმა და ყოფაქცევის დამახასიათებელი ნიშნები, რითაც სხვებთან შედარებით ცოცხალი სახე იქმნება. იმპროვიზაციას ვხვდებით აგრეთვე ე. მჟავანაძის კარუბინას სახეში ინტერმედია „ნეპოლის ქუჩის“ გათამაშებისას. ამ მცირე მონოლოგში მსახიობმა შესძლო გონებადამხვილურად წარმოესახა თავისი გათხოვების მოტივი და ქმრისადმი დამოკიდებულება, რისთვისაც იგი გროტესკის ელემენტებსაც იყენებს.

დადგმაში თ. ქამბახვილი ოთხ როლს ასრულებს. მსახიობი მართალია ცდილობს გმირთა ირონიზირებას, მაგრამ გარეგნულ მონახაზს ვერ გასცდა. იგივე შეიძლება ითქვას ქ. გეგეშიძის ჰუჯასტეს შესახებაც.

სპექტაკლში ნაკშაბის მთავარ როლს გია ბურჯანაძე ასრულებს. ბოლო წლებში განხორციელებულმა საგმირო და დრამატულმა რეპერტუარმა მას გარკვე-

ული ამპლუა შეუქმნა. ამიტომაც მსახიობს კომედიაში მონაწილეობა გაუჭირდა. თვით თუთიყუშის სახე მას იმპროვიზაციის უსახლვრო შესაძლებლობებს აძლევდა, მაგრამ მსახიობი გმირს პირობით სიმბოლურად წარმოგვიდგენს. გ. ბურჯანაძე ცდილობს წინა პლანზე ტექსტის აზრობრივი დატვირთვა წარმოაჩინოს, რითაც იგი ლექციის წამკითხველ პროფესორს ემსგავსება, ვიდრე ყბედ თუთიყუშს. ამას ემატება მისი გაჭიანურებული ლექცია-მონოლოგები კოსმეტოლოგურ, სექსუალურად აღმგზნებად რეცეპტთა შესახებ, რასაც ჰუჯასტე გულმოდგინედ იწერს, მაგრამ გაუგებარია რისთვის?! მათ ხომ შემდგომ მოქმედებაში არაერთი პრაქტიკული დანიშნულება არ ენიჭებათ.

გ. ბურჯანაძეს მთელი მოქმედების მანძილზე როლი ერთფეროვნად მიყავს. არ იგრძნობა ტექსტში გონებადამხვილური პასაჟების მიგნება, რის მცდელობასაც მხოლოდ ქართულ გინებათა ფორმების გადმოცემისას ვხე-

დავთ. სალანძღავ კორიანტელში სრულიად ულოგიკოდ, უადგილოდ ფუნქციონირებს გორბაჩოვის გვარიც. ახალ გინებათა შორის დასახელებულია: „გორბაჩოვის ცოლ-შვილი გავგზავნე ჩემ ქმარ-შვილთან“. ცხადია, კონკრეტული პოლიტიკური მოღვაწის ხსენება სრულიად არაკონკრეტულ გარემოში მოქმედებიდან ამოვარდნილად გამოიყურება.

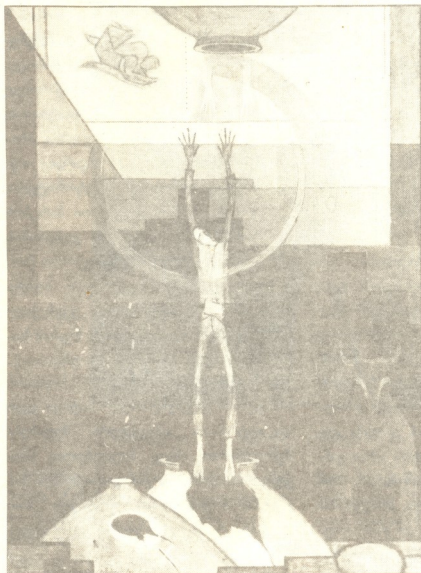
ინსცენირებაში არის სხვადასხვა ეპოქის მოვლენათა გაერთიანების ცდა, რომელიც მხოლოდ ტექსტის დეკლამაციით გამოიხატება. ამიტომაც გაურკვეველია სპექტაკლის მიზანდასახულობა, მისი იდეური ჩანაფიქრი. გასაგებია, რომ დღევანდელ ურთულეს ვითარებაში კომედიის დადგმა აუცილებელია, მაგრამ თეატრი იმით განსხვავდება უბრალო ხუმრობისაგან, რომ მას გარკვეული სათქმელი მოაქვს მაყურებლისათვის. თეატრი კი რას მოუწოდებს? ოჯახურ ღალატს, აღვირახსნილობას, სექსუალურ თავდავიწყებას (იქნებ დღევანდელი საზოგადოების სიბრყივეზეა მინიშნება) თუ კიდევ სხვა რამეს, რაც ვერ „დავინახეთ“ და რასაც ჭედარ „მივხვდით“?

გაურკვეველია სპექტაკლის ჟანრიც. თავიდანვე მოქმედება აღმოსავლური ბაზრის ჩვენებით იწყება, სადაც არის მუსიკა, ცეკვა. შემდგომ სცენებში კი ყველაფერი მონოტონური ელფერით იცვლება. საკამათოა, თუ რატომ მღერიან მსახიობები ფონოგრამით, რაც არაბუნებრივ თამაშს განსაკუთრებით გამოჰყვს. ამიტომაც აღარც მუსიკალური სპექტაკლი გამოვიდა და კომედიაც „საღდაც“ გაქრა.

სპექტაკლი რომ სათანადო დონის არ გამოვიდა, ამაში საგანგაშო არაფერია. დამაფიქრებელია, რომ საქართ-

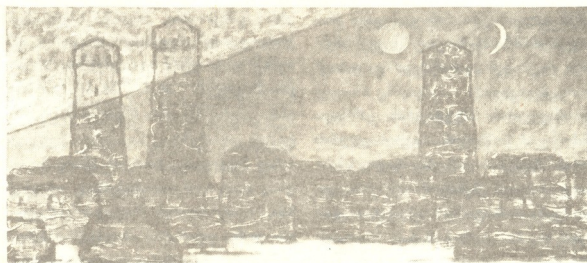
ველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის იენისის სეზონის შემაჯამებელ პლენუმზე და ამასთან დაკავშირებით გამოცემულ პროფესიონალურ გაზეთ „ქართულ თეატრში“ ეს სპექტაკლი დადებითად შეფასდა. სამწუხაროდ, მსგავსმა არაპრინციპულობამ, საკმაოდ შეარყია თეატრალური კრიტიკის ავტორიტეტი. არ შეიძლება შემოქმედებითი მარცხის გამართლება მხოლოდ მ. კუჭუხიძის პიროვნული ერუდიციის მეშვეობით (არანაკლებ რეჟისორებს ჰქონიათ სუსტი დადგმები). მეც დიდ პატივს ვცემ ქალბატონ მედეას შემოქმედებას, მაგრამ სიმართლე ყველა გარემოებაში უნდა ითქვას. თუნდაც იმიტომ, რომ საკუთარ პროფესიას ელემენტარული პატივი ვცემთ და ისტორიას ობიექტური შეფასება შემოევნახთ. ასევე მიუღებელია სპექტაკლის გამართლება გადაღლილი მაყურებლის დასვენების მოტივით მით უმეტეს, როდესაც იუმორი სუროგატი-თაა შეცვლილი.

ამასთანავე არის მეორე მნიშვნელოვანი გარემოებაც. პრესაში სპექტაკლი უარყოფითად შეფასდა, ხოლო პლენუმზე კი ყოვლად უსაფუძვლოდ ზოგმა გამომსვლელმა პრესას პრინციპულობა უსაყვედურა. მსგავსმა წაყრუებამ, პოლიტიკურ ასპარეზზეც სავალალო შედეგებამდე მიგვიყვანა, რომლის მწარე ნაყოფსაც დღეს ვიმკით, ამიტომაც თუ გვინდა, თეატრალური კრიტიკის გარკვეული დონე გვექონდეს, ობიექტური შეხედულების გამოთქმის ტრადიცია მიინც შევიწინარჩუნოთ.



ილია ნახუცრიშვილი
„ქირგამოკრილი ქვევრები“

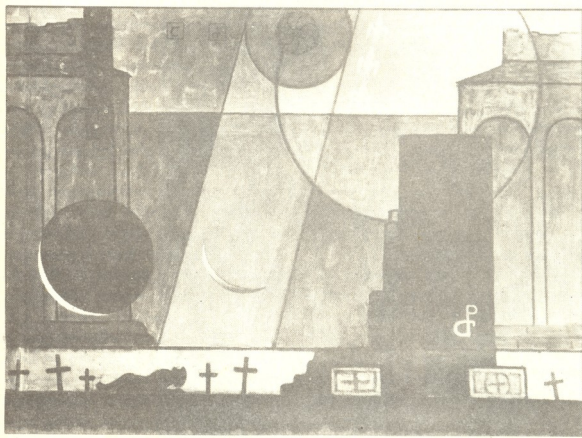
„დაილილი სოფელი“





„ბოლნისის ლომი“

„ვარსკვლავის დაბადება“



ნოსტალგიური რომანტიკოსი

გიგა ბულაძე

უჩვეულო, თითქმის ევოთერული, ისტორიული იდეალუბა და ამასთან მხოლოდ თანამედროვე ადამიანისათვის დამახასიათებელი ირონია, — აი, ერთგვარი ზღვარი, სადაც წონასწორობას ინარჩუნებს ილია (ილო) ნახუცრიშვილის მხატვრობა. ეს გახლავთ ნიმუში იმ წონასწორობისა, რომელსაც ანხორციელებს და ატარებს მხატვრისავე გამოსახვის საშუალებები. თვით ამ მანერაში, ილია ძალზე ინდივიდუალური მისთვის გამორჩეულად დამახასიათებელი მეთოდით რომ იყენებს, საღებავის კორპუსული მასის თითქმის დიზაინერული ვარიანტებით აღმოცენდება და ამოიზრდება გეომეტრიზებულ-კონსტრუქციული სინათლე-სივრცობრივი მონაკვეთები. ეს მონაკვეთები დახუნძლულია მედიტაციური ხასიათის ფორმულა-ორნამენტებით, უღრმესი იანტრული თუ კოსმოგონიური სიმბოლო-სახეებით, რომელიც უჩვეულო მუსიკალობით ავსებს ზედაპირის მიმქრალ, ოდნავ მოციმციმე ტექსტურას.

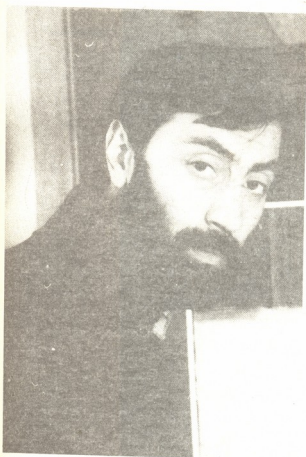
ის, თუ როგორ ახერხებს ილია ამ რიტმულობისა და პარამონიულობის შენარჩუნება-ინტერპრეტირებას, ამ ურთულესი სიმბოლური ქსოვილიდან სიმბოლო-მედიტაციურ ბადესთან შეხმატებულებით, ეს მისი პიროვნული, შემოქმედებითი საიდუმლოა და სწორედ ეს გახლავთ მისი შემოქმედების ძირითადი მამოძრავებელი მუხტი.

თუ თვით გამომსახველობით მასტრუქტურებელ საშუალებას შევხებით, ჩემის აზრით, ამ ნამუშევართა შემაკავშირებელი და გამაერთიანებელი ძალაა არა ეს ძირითადად სასიამოვნო, მოხავერდო, ჩამშრალ-მიმქრალი ვერცხლისფერ-ნაცრისფერი ფაქტურა, არამედ თვით მხატვრის ინტელექტი. ეს ის ინტელექტი, რომელიც მძლავ-

რად მოქმედებს სწორედ იმ დროს, როდესაც მხატვარი დაფაქტურებული ზედაპირის წინ დგას მასტეხინით ან ფუნჯით ხელში, როდესაც მის გონებაში იბადება კიდევ ერთი ახალი ნიშანი თუ შეკითხვა, რომელიც უდიდეს საიდუმლოს უხებლა ჯერ ჩვენს თვალს და შემდგომ ჩვენს გონებასა და გულს.

მხატვარი, თითქმის ყოველთვის, ძალზე ახლობელი, ტრადიციული სახესიმბოლოებით ახერხებს ჩვენს გულთან და გრძნობებთან საუბარს, ხოლო გონებასთან კი — უჩვეულო ირონიზირებით. გონებამახვილი კომპოზიციური მიგნებები, თითქმის კალენდოსკოპური მრავალფეროვნებით განიშლება ილია ნახუცრიშვილის ნეგალითური მთლიანობით გამოჩენულ და აღვსილ მხატვრობაში.

პირველ რიგში, რაც იპყრობს მნახველის ყურადღებას, ეს არის ის, რომ ნამუშევრის თვალეირება არ გბეზრდება. ისეთი შეგრძნება თუ განცდა გეუფლება, თითქმის მხატვარი, ერთდროულად, რამდენიმე დისტანციური პლანიდან ცდილობს გამოსაუბრებას, დიახ, გამოსაუბრებას, რადგანაც ილია ნახუცრიშვილის ხელოვნება ნამდვილად საუბრის, უფრო ზუსტად კი, დიალოგის ხელოვნებაა მნახველსა და მხატვარს შორის, დისტანციური პლანი კი ნამუშევრის აღქმის შორი, დაშორებული და ძალზე ახლო მანძილიდან, თითქმის სკრუპულოზური მიჯრით დათვალეირებას ექვემდებარება, შორ მანძილზე იგი მშვენიერი აბსტრაქციაა, ახლოდან კი იკითხება როგორც ვერბალურ-ვიზუალური ინფორმაცია, ამ ორ პლანობრივ დისტანციაზე მუშაობა კი, ჩემის აზრით, მხოლოდ გამორჩეული მხატვრული სმენით დაჯილდოვებულ ხელოვანს შეუძლია. ამითაც ილია ქართულ მხატვრობაში ერთ-ერთ არა-



ილია ნახუცრიშვილი

ორდინარულ მოვლენად მიმაჩნია; ავკსთან ერთად, ხაზი უნდა გაესვას მის, შეიძლება ითქვას სულიერ, ზნეობრივ გმირობასაც, რაც ერთ პატარა, ციკქნაოთახში შემოქმედის ესოდენი ძალისხმევით მუშაობაში გამოიხატება.

ილია ნახუცრიშვილი ახერხებს გრანდიოზული ვიზუალურ-სიმბოლური ინფორმაციის აკუმულირებას და გადმოღვრას რიგ ტილოებში, რომელნიც ჩემის ღრმა რწმენით, ჩვენი მხატვრობისათვის ტრადიციულიც არის და, ამავე დროს, ძალზე უჩვეულო და ახალი, როგორც ყოველი ნოვაცია სახვით სამყაროში.

დაბოლოს, ვინ არის ილია ნახუცრიშვილი, როგორც მხატვარი?

იგი, ნოსტალგიური რომანტიკოსია, ხაზგასმით ნეოსემანტიკოსი, უფრო ზუსტად კი ეროვნული ნეოსემანტიკოსი, დიდი დიაპაზონის ინტელიცენტურ-ინტელექტუალური პოტენციალითა და ზენაციონალური გონიით ინტერესებით.

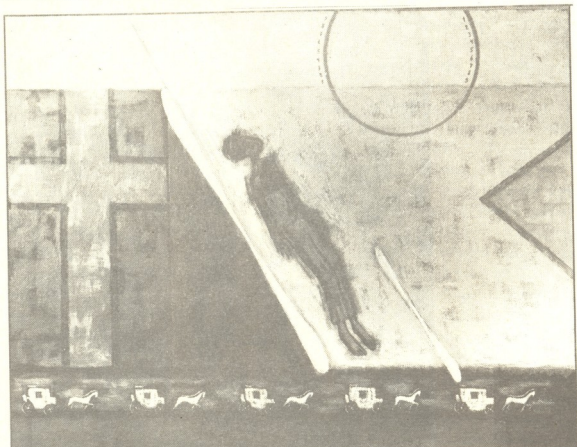


„ნათლობა“

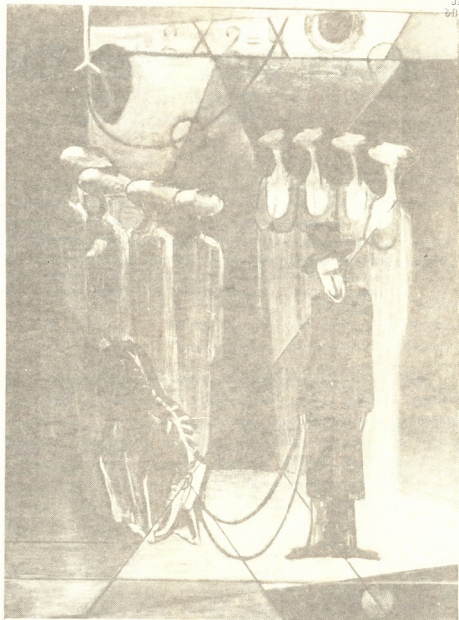


„საფეხურები“

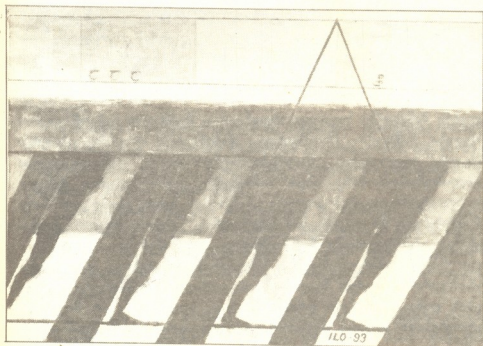
„ბასვირნება“



„ამაოება“



„ატლანტიკი“



შინაგანი თავისუფლების დაბარსება შეუქლებელია

კომპოზიტორი გია უანჩელი ხანგრძლივი შემოქმედებითი მივლინებით იმყოფება საზღვარგარეთ. იგი ცხოვრობს და მუშაობს გერმანიაში. ბშირად ესწრება თავისი ნაწარმოებების შესრულებას სხვადასხვა ქვეყნის ქალაქებში.

ქართველი კომპოზიტორის საზღვარგარეთულ მოღვაწეობას გვაცნობს ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული ორი ინტერვიუ და ამონაწერები უცხოეთის ჟურნალ-გაზეთებიდან. აქვე ვაქვეყნებთ გ. უანჩელის სიტყვას, რომელიც მან წარმოთქვა ქალაქ ინდიანაპოლისის (აშშ) უნივერსიტეტში 1991 წლის 28 ოქტომბერს.

ბავოცი, როცა ინდიანაპოლისის უნივერსიტეტში შემომთავაზეს გამოსვლა თემაზე: „სულიერი ცხოვრების აღორძინება სსრკ“-ში. სსრკ — ტოტალიტარული სახელმწიფოს კლასიკური ნიმუშია. კაცობრიობის ისტორიაში ვგონებ ვერაფერს ვერ აჯობა მას სულიერი ცხოვრების ჩახშობაში.

პარადოქსია, მაგრამ სწორედ სულიერი თავისუფლების შეზღუდვა ზევიდან დაშვებული იდეოლოგიური ჩარჩოებით ქმნის ხელსაყრელ ნიადაგსა და თავისებურ სტიმულს იმ განსაკუთრებული სულიერების სიცოცხლისუნარიანობისათვის, რომელიც მოიცავს უდიდეს ტკივილსაც და უდიდეს იმედსაც.

მინდა შევეხო ერთ მეტად მნიშვნელოვან პრობლემას: საბჭოთა კავშირად წოდებულმა სახელმწიფომ 70 წელზე მეტ ხანს იარსება. ცხადია, ამ სახელმწიფოში ხელოვნებაც იქმნებოდა. ცხადია ისიც, რომ ამ ქვეყანაში შექმნილ ნაწარმოებთა ლომისწილს არაფერი ჰქონდა საერთო ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან. იდეოლოგიის მიერ დანერგილი „სოციალისტური რეალიზმის“ მეთოდი და ლენინის ლოზუნგადქცეული სიტყვები „ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს“ — აიტაცა ეგრეთწოდებულ „ხელოვანთა“ მრავალათასიანმა არმიამ. ეს ადამიანები, გაერთიანდნენ რა სტალინის მიერ შექმნილ შემოქმედებით კავშირებში, „ხალხისათვის“ წერდნენ უდიდურ ნაწარმოებებს. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შექმნილი ასეთი თხზულებების რაოდენობა იზრდებოდა გეომეტრიული პროგრესიით. დღეს ასეთ მწერალთა თუ კომპოზიტორთა ნამოღვაწარი დიმილსაც იწვევს და თანაგრძნობასაც.

ათეული წლების მანძილზე ხდებოდა ასეთნაირად შექმნილი ნაწარმოებების შესყიდვა, შესრულება, გამოცემა, პროპაგანდა... დავიწყებაც! როგორც ცხოვრებაში გვაჩვენა, ამგვარი ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია რეჟიმის სიცოცხლისუნარიანობაზე. ასეთ პირობებში განსაკუთრებით ტრაგიკული აღმოჩნდა ნოვატორული მუსიკალური ობუსების ბედი. ისინი ვერ პოულობდნენ შემსრულებლებს და დავიწყებას ეძლეოდნენ. ასეთია ზვედრი ტოტალიტარული რეჟიმის ატმოსფეროში წარმოქმნილი ხელოვნებისა.

ახლა ვნახოთ რა მდგომარეობაშია ის სულიერება, რომელიც არა მარტო უძლებდა ამ ატმოსფეროს, არამედ ხელს უწყობდა ახალი ჭეშმარიტად გამოჩენილი ავტორების დაბადებას. ჩემი ღრმა რწმენით, სულიერება არ მოკვდება მანამ, სანამ ხელოვნებაში მოდიან მკვეთრი ინდივიდუალობები, საბედნიეროდ,

ასეთ ხელოვანთა არსებობა არასოდეს შეწყვეტილა. ტოტალიტარულმა რეჟიმ-
მაც კი ვერ გაუწია წინააღმდეგობა მათ გამოჩენას. როცა მკვეთრ ინდივიდუა-
ლობებზე ვლაპარაკობ, მხედველობაში მყავს ის ავტორები, რომლებმაც გაამ-
დიდრეს მსოფლიო ხელოვნების საგანძური. მაგალითისათვის დავასახელებ
მხოლოდ ოთხ სახელს: პოეზიაში ანა ახმატოვა და ბორის პასტერნაკი, მუსი-
კაში სერგეი პროკოფიევი და დიმიტრი შოსტაკოვიჩი. ტრაგიკული იყო ამ ხე-
ლოვანთა ზვედრი. მაგრამ სტალინური რეჟიმის უსასტიკეს პირობებში სწორედ
ისინი ქმნიდნენ სიდიადით ალბეჭდილ პოეზიასა და მუსიკას. ფიზიკური განადგუ-
რების საფრთხეამაც კი ვერ მოდრიკა მათი სულის ძალა.

ჩემი ღრმა რწმენით ქვეყნიერების ნებისმიერ კუთხეში დიდი ხელოვნების
სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია არა იმდენად გარეგნულ ფაქტორებზე,
რამდენადაც მკვეთრ ინდივიდუალობათა გამოჩენაზე.

ერთადერთი ძალა, რისი დამარცხება შეუძლებელია — ეს შინაგანი თავი-
სუფლებაა. შეიძლება არ გამოიცე, არ შესრულდე... მაგრამ შეუძლებელია აიკ-
რძალოს ფიქრი, ოცნება, მღელვარება, შემოქმედება... მიუხედავად განსხვავე-
ბული ცხოვრებისეული პირობებისა, კაცობრიობას უდიდესი მემკვიდრეობა დაუ-
ტოვებს რუსეთიდან წასულმა ი. სტრავინსკიმ და რუსეთში დარჩენილმა დ. შოს-
ტაკოვიჩმა.

საინტერესოა რა მოხდებოდა საპირისპირო შემთხვევაში — შოსტაკოვიჩი
რომ გადახვეწილიყო, სტრავინსკი კი დარჩენილიყო?

სადაო საკითხია. მათი მუსიკა, ალბათ, სხვაგვარ ელფერს შეიძენდა, ცხა-
დია, ბევრია დამოკიდებული გარემომცველ სინამდვილეზე, ცხოვრებისეულ პი-
რობებზე. და მაინც, დარწმუნებული ვარ, რომ მათი მუსიკა სტრავინსკის მუ-
სიკად, შოსტაკოვიჩის მუსიკად დარჩებოდა.

ზემოთქმული ეხება ყველა ჭეშმარიტ ხელოვანს.

სულიერი სიღარიბე — ტოტალიტარული სისტემის, დახურული საზოგადო-
ების ზვედრია. 30-იანი წლებიდან მოყოლებული 60-იან წლებამდე სსრკ-ში არ
სრულდებოდა შონბერგი, ვებერნი, ბერგი, სტრავინსკი, ბარტოკი, მეოცე საუ-
კუნის სხვა გამოჩენილი ავტორები. მადლობა ღმერთს, საშველად მოდიოდა
დიდი კლასიკა, რომელსაც ვერაფერი დააკლეს. კრძალავდნენ თანამედროვე მუ-
სიკას, სრულდებოდა კლასიკა. არ აქვეყნებდნენ თანამედროვე პოეზიასა და პრო-
ზას, კითხულობდნენ კლასიკას. დიახ, შეუძლებელია ადამიანებს ღრობით მაინც
შეუწყვიტო ურთიერთობა სულიერ ფასეულობებთან, თანამედროვე ხელო-
ვნებისგან მოწყვეტა, თუნდაც ზანმოკლე დროის მანძილზე, უარყოფით გავლენას
ახდენს ადამიანის ცნობიერებაზე. გარკვეულწილად ეს წარმოქმნის სულიერების
შიმშილს.

მართალია, საბჭოთა კავშირში სულიერი ცხოვრება ითრგუნებოდა...

შესაბამისად ამისა, არ შეიძლება ლაპარაკი მის აღორძინებაზეც. რა თქმა
უნდა, 60-იანმა წლებმა, რომლებსაც „ლღვობის“ (оттепель) წლებს უწოდებენ,
დადებითი როლი შეასრულეს.

„გარდაქმნის“ წლებს, მიუხედავად შესამჩნევი თავისუფლებისა ჯერ არ
შეუქმნია ახალი, მკვეთრი სახელები. ხელოვნებას ქმნიან ისევ და ისევ „სამო-
ციანელები“. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი საუკუნის მიწურულში, გა-
ჩნდება ახალი სახელები, მათ მსოფლმხედველობას ჩამოაყალიბებს დღევანდე-
ლი სინამდვილე.

და კიდევ ერთი გარემოება — აკრძალვების სისტემას, როგორც უკვე ითქვა,
არ ძალუძს ჭეშმარიტი მხატვრების დადუმება, მათი გადაკეთება.

სამაგიეროდ, აკრძალვების სისტემა წარმატებით ერეოდა საშემსრულებელ ხელოვნებაში — როგორც კოლექტიურ, ისე ინდივიდუალურ შემსრულებელთა ცხოვრებაში. ამით აიხსნება საუკეთესო არტისტული და თეატრალური ძალების დენადობა ყოფილი საბჭოთა კავშირიდან.

საჭიროდ მიმაჩნია, შევუხო თვით ცნებას „სსრკ-ს ხელოვნება“. განსაკუთრებით აქ, თქვენთან მინდა ამაზე ლაპარაკი, ამერიკის შეერთებულ შტატებში ხომ ყველაფერს, რაც კი საბჭოთა კავშირში იქმნებოდა, რუსულ ხელოვნებას ეძახდნენ. არა და, რუსულ ხელოვნებას არასოდეს სჭირდებოდა საბჭოთა კავშირში შემავალი სხვა ხალხების მონაპოვართა მიტმასნება.

„საბჭოთად“ შეიძლება იწოდებოდეს საგარეო პოლიტიკა, არმია, კოსმოსური თანამგზავრი, ბალისტიკური რაკეტა, ხელოვნება კი არა, ხელოვნებას, როგორც უკვე ვთქვი, ქმნიან მკვეთრი ინდივიდუალობები, რომლებიც, როგორც წესი, ანსახიერებენ გარკვეულ კულტურას: ქართულ, რუსულ, სომხურ, ესტონურ კულტურას... დღესაც არავინ თვლის ი. ბროდსკის თუ ა. სოლჟენიცინს საბჭოთა კულტურის წარმომადგენლებად. ი. ბროდსკი რუსი პოეტი, ა. სოლჟენიცინი კი რუსი მწერალი, არვო პიარტი — ესტონელი კომპოზიტორია, ჩინგიზ აიტმატოვი — ყირგიზი მწერალია, მარტიროს სარიანი — სომეხი მხატვარია, ვალაკტინონ ტაბიძე — ქართველი პოეტი. თვითვეული მათგანი განასახიერებს თავისი ქვეყნის კულტურას, ენას, ტრადიციებს. რაღა თქმა უნდა, მზედველობაში მყავს ის მხატვრები, რომელთა ხელოვნება მთელი კაცობრიობის კუთვნილებად იქცა.

ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის ხელოვნებასთან ზიარებისას, ჩვენ, ზოგჯერ არ ვუფიქრდებით იმაზე, თუ რომელ კულტურას განეკუთვნება ესა თუ ის მხატვარი. ბოლოს და ბოლოს უ. ფოლკნერის კითხვისას თუ თ. აივზის მოსმენისას შეიძლება არც იცნობდე იმ კულტურულ ტრადიციას, რომელსაც ისინი წარმოადგენენ და მაინც, არავინ იტყვის, რომ ფოლკნერი და აივზი წარმოადგენენ არა აშშ-ის, არამედ რომელიღაც სხვა ქვეყნის კულტურულ ტრადიციას. ამიტომაც გაუგებარია, როცა რუსულად ან უკეთეს შემთხვევაში საბჭოთა ხელოვნებად იწოდება ყოველივე, რაც შექმნილა საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე. საბჭოთა ხელოვნებად იწოდება მხოლოდ ის ერზაც-კულტურა, რომელიც არსებულ რეჟიმს რამდენიმე ათეული წლების მანძილზე აქებდა და ადიდებდა.

ჭეშმარიტად მაღალი ხელოვნება კი, გვინდა ჩვენ ეს თუ არა, ანლაც და მომავალშიც, გარკვეული კულტურული ტრადიციის გამომხატველი იქნება.

კანდიერებაში ნუ ჩამომართმევთ, თუკი ვამაყობ, რომ წარმოვადგენ ქართველი ხალხის კულტურას და ვიმსახურებ ესოდენ მაღალი აუდიტორიის ყურადღებას.

საზღვარგარეთის კრების
ფურცლებზე

სეველიანი მელიქიძე
საქართველოდან

ორი ინტერვიუ
გია ყანჩელითან
ტელეფონის
საშუაობით

— ბატონო გია თქვენი ინტერვიუდან რადიოსადგურ „თავისუფლებაში“ შევითვით, რომ დაკავებული ყოფილხართ ფრიად ნაყოფიერი მოღვაწეობით. გვიაშხეთ ცოტა რამ თქვენი ბოლოდროინდელი შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ.

ბ. ყანჩელი: გუშინ ბერლინში შესრულდა ჩემი მეშვიდე სიმფონია, რომელიც დაუტრა ბერლინის რადიოს ორკესტრმა. იდირიჟორა შვეიცარიელმა დირიჟორმა. ესაა შესანიშნავი ორკესტრი. ამ კონცერტზე პირველ განყოფილებაში შესრულდა ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორის სენაკისის ახალი ნაწარმოებები. მეორეში კი ჩემი სიმფონია. შესრულებაც და მიღებაც იყო საკმაოდ კარგი. ძალიან კმაყოფილი ვარ.

— რაზე მუშაობდით ბოლო ხანებში?

ბ. ყანჩელი: დაახლოებით ერთი წლის მანძილზე ვმუშაობდი ციკლზე, რომლის სახელწოდებაც „სიცოცხლე შობის გარეშე“. ეს ციკლი შედგება ოთხი ნა-

ბოლო ათწლეულში მედიტაციური ანუ სტატიკური მუსიკა წარმოადგენილი იყო სხვადასხვა სახის ნაწარმოებებით. ქართველი კომპოზიტორის გია ყანჩელის ლიტურგია წარმოადგენს დასავლური მუსიკის „დინამიკური ტრადიციის“ თავისებურ ალტერნატივას. იგი ათასნაირი გამაღიზიანებლისგან გადაღლილ თანამედროვე მსმენელს აიძულებს ჩაუღრმავდეს ჩუმისა და ნელის ფენომენს.

ბ. ყანჩელის 45-წუთიანმა ლიტურგიამ დიდი ორკესტრისა და ალტის სოლოსათვის შეავსო ტრადიციული საეკლესიო კონცერტის პირველი განყოფილება, ეს ნაწარმოები სრულდება შუალედურ ტემპში, ლარგოსა და მოდერატოს შორის. უფრო მეტად პიანოთი, რომელსაც მოულოდნელად არღვევს სმენით შესაძლებლობებს აღმატებული მძლავრი ჟღერადობა.

ყანჩელის თხზულება განსხვავდება ტრადიციული სიმფონიისაგან, სადაც მშვიდი ეპიზოდები დინამიკური ერუპციით გადადიან ერთიმეორეში ან შეუმჩნეველად გაიწოვებიან. აქ კი ორკესტრის დრამატული აფეთქებები — ფორტისიმოს მათრახისებური დარტყმები ისევ და ისევ გაბმულ სიმშვიდეს უბრუნდებიან.

ნაწარმოების ყველაზე გამაოგნებელსა და შთაბეჭდვად მომენტებში კომპოზიტორი მხოლოდ ერთი ინტერვალით (სახელდობრ სეკუნდით) ოპერირებს, რითაც ქმნის თავის თავში მბრუნავ მღე-



წარმოებისაგან: „დილის ლოცვანი“, „შუადღის ლოცვანი“, „საღამოს ლოცვანი“, და „ღამის ლოცვანი“. თვითეული მათგანი დაწერილია სხვადასხვა კამერული შემადგენლობისათვის. I ნაწილზე ვმუშაობდი ჯერ კიდევ თბილისში ყოფნისას. ეს იყო აღმეიდას ფესტივალის დაკვეთა და იგი შესრულდა ლონდონში 1991 წელს, ამავე ფესტივალზე ეკლესიაში დანარჩენი სამი ნაწარმოები დავამთავრე ბერლინში. ამათგან ორი ნაწარმოები შესრულდა გერმანიაში, ერთი ავსტრიაში. „შუადღის ლოცვანის“ პრემიერა შედგა გასული წლის აგვისტოში შლეზვიგ-გოლშტაინის ფესტივალზე... მე დავესწარი პრემიერას (სხვათა შორის, ახლახან შლეზვიგ-გოლშტაინისგან მივიღე დაკვეთა სავიოლინო კონცერტისა, რომელსაც დაეწერა გირონ კრემერისათვის, და რომელიც უნდა შესრულდეს 1994 წელს, ამავე ფესტივალზე), რაც შეეხება მესამე ნაწილს „საღამოს ლოცვანი“, იგი დაიწერა ქალაქ შტუტგარდტისათვის, სადაც დაახლოებით 2 თვის წინ ჩატარდა ჩემი მუსიკის ფესტივალი. 3 დღის განმავლობაში სრულდებოდა ჩემი ნაწარმოებები. მე ვახლდით შტუტგარდტში. ეს ნაწარმოებები დაწერილია კამერული (სიმებიანი) ორკესტრისა და რვა მეცოსოპრანოსათვის.

ლვარე მელოდიურ სახეებს, რომლებიც ჯდება იონაე წინ წასულ მელოდიურ კომპლექსში. ამგვარი შინაგანი ზერხით ყანჩელის მუსიკა უარს ამბობს პირდაპირ ზემოქმედებაზე. მსმენელის დაპყრობაზე ჭარბსიტყვაობითა და ზედმეტი ბრწყინვალეობით. ყოველივე ამის ნაცვლად მსმენელს სთავაზობენ მინიმუმებს, ჩაფიქრებას, სინაზეს, ზატოვანებას.

გენიალურს ვუწოდებდი ალტის საშუალებით გამოხატულ იდეას, ალტისა, რომელსაც სხვა ინსტრუმენტებზე მეტად შესწევს ძალა გამოავლინოს ამ ნაწარმოების ელემენტური სევდა და ლიტურგიული ატმოსფერო.

ბონის პრემიერაზე იდუმალებით მოსილ ალტის ხმას ასრულებდა კიმ კაშპაშინი. იგი ღრმად ჩასწვდა ავტორის ჩანაფიქრს, ვგულისხმობ აზრის გამოხატვას, შესრულების მანერას. ვარიანტულობით აღბეჭდილ მის დაკვრას ახასიათებდა პიანოს განსაკვიფრებელი დიფერენციაცია, რასაც მშვენივრად აუღო ალლო ბეთჰოვენის დარბაზის ორკესტრმა. დირიჟორ დენის რასელ დევისს აშკარად სიამოვნებდა შეხვედრა ქართველ კომპოზიტორთან, რომლის ნაწარმოებები დასავლეთში მხოლოდ აქა-იქ სრულდება. დევისის ნამუშევარს ეტყობოდა დამაჯერებლობა, სიღრმე, გულთ გარჯა. მსმენელი მას მოჯადოებული ყურადღებით უსმენდა ბოლო წუთამდე.

დარბაზში ყველა ადგილი შეესებული იყო. კონცერტის დასასრულს აუდიტორიამ შტურმისმაგვარი აპლოდისმენტებით გამოხატა მადლიერება და ერთსულოვანი აღფრთოვანება.

ჰანს შურმანი

გაზეთი „ბონერ რუნდშაუ“

22/X — 1981 წ.

საზღვარგარეთის პრემიის
ფურცლებზე

კონცერტი ბეთჰოვენის
დარბაზში

...ამ საღამოს ბონის პუბლიკა გაეცნო ქართველი კომპოზიტორის, გია ყანჭელის, არაჩვეულებრივად ემოციურ, ძალზე შთაბეჭდავ კომპოზიციას „ქართ დატრიალუბული“, რომელიც შექმნილია 1989 წელს. ეს არის ლიტურგია დიდი ორკესტრისა და ალტის სოლოსათვის.

ამ ორმოცდახუთწუთიან ნაწარმოებში ოთხნაწილიანი მხოლოდ გარეგნულ გამოხატულებას პოულობს. იგი წარმოადგენს შემხდარი კავშირებისაგან შემდგარ ლექსიკონს, რომელიც გასდევს კომპოზიციის ყველა ნაწილს. ყანჭელის მუსიკალური ენა ამჟღავნებს მისწრაფებას ტრადიციული ფუნქციური პარმონიისადმი, რომლის ცენტრიდანული ძალები წარმართავენ მუსიკალურ განვითარებას და თანამედროვე მუსიკაშიც პოულობენ მყარ ნიადაგს. ლიტურგიის ჰერეტიითი განწყობილება დროდადრო წყდება ორკესტრის მძაფრი ჩარევით.

ეს გახლდათ არაჩვეულებრივი პრემიერა, რომელიც ჩაატარა ბეთჰოვენის დარბაზის ორკესტრმა და მისმა შეფმა, ხოლო ალტისტ კიმ კაშკაშიანის ბრწყინვალე დაკვრამ მას გვირგვინი დაადგა.

როგორც ვოკალი

გაზეთი „ბონერ რუნდშაუ“

28 ნოემბერი, 1991

„ბონერ რუნდშაუში“ გამოქვეყნებული რეცენზიები გერმანულიდან თარგმნა ნატა ჯანელიძემ.

მეოთხე ნაწარმოები „ღამის ლოცვანი“ დაიწერა ცნობილი ამერიკელი კვარტეტისათვის „კრონოსი“. ამ კვარტეტმა ორი კვირის წინ ვენაში პირველად შეასრულა ეს ნაწარმოები. მე გახლდით ვენაში (სწორედ ამაზე ვლაპარაკობდი რადიოსადგურ „თავისუფლებისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში. ეს ინტერვიუ ჩამომართვეს მიუნხენში, სადაც ჩემი VI სიმფონია სრულდებოდა). პირველად მომიხდა მუშაობა საკვარტეტო უნარში. სიამოვნებით მოგახსენებთ, რომ „კრონოს-კვარტეტმა“ „ღამის ლოცვანი“ შეიტანა თავის პროგრამაში და შეასრულეს მას ბარსელონაში, პარაზსა და ამსტერდამში.

— ბატონო გია, ჩვენ აღბათ. გვექნება ამ შესრულებების მოსმენის საშუალება, ვგულისხმობ ჩანაწერებს. თბილისში რომ ჩამოიტანთ.

გ. ყანჭელი: რა თქმა უნდა, ჩამოიტან. მაგალითად აქ კომპაქტ-დისკზე ჩაიწერა ჩემი ნაწარმოები ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის, რომელიც გივი ორჯონიკიძის ხსოვნას მიეუძღვნა. ეს ნაწარმოები პირველად თბილისში ჩაწერეს იური ბაშმეტმა და ჯანსუღ კახიძემ ჩვენს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. გერმანიაში კი ჩაწერა განახორციელა ბონის ბეთჰოვენის სახელობის ორკესტრმა, დირიჟორმა დენის რასელ დევისმა და ძალიან ცნობილმა ალტისტმა კიმ კაშკაშიანმა. იგი წარმოშობით სომეხია, დაბადებული და გაზრდილია ამერიკაში, ამჟამად ცხოვრობს მიუნხენში. ეს ჩანაწერი მექნება.

გულში ჩაიწერა VII სიმფონია... გარდა ამისა, მექნება დანარჩენი სამი ნაწარმოების ჩანაწერიც.

— საინტერესოა რა ინფორმაცია აქვთ გერმანელებს საქართველოს, სახელდობრ, ქართული მუსიკისა და საერთოდ ქართული კულტურის შესახებ?

გ. ყანჭელი: გერმანიაში იცნობენ საქართველოს. რაც შეეხება ქართულ მუსიკას, წარმოდგენა აქვთ უფრო ხალხურ მუსიკაზე, რაც გასაგებია. ნაკლებად იცნობენ ჩვენს პროფესიულ მუსიკას. სპეციალისტები გარკვეულწილად იც-



**სახელმწიფო პარტიის პრესის
ფურცელზე**

**კომპოზიტორი ვია ყანჩელი
გვაზიარებს თავის
ცხოვრებასა და მუსიკას**

კომპოზიტორი ვია ყანჩელი ობერლინში ჩამოვიდა. მეუღლითურთ. აქ მან ოსტატობის გაკვეთილი ჩაატარა სტუდენტი კომპოზიტორებისათვის. აქვე სემინარზე აუღერდა რამდენიმე მისი ნაწარმოები...

გ. ყანჩელი დაიბადა 1935 წლის 10 აგვისტოს თბილისში. 1958 წელს დაამთავრა თბილისის უნივერსიტეტი. 1959-63 წლებში სწავლა გააგრძელა თბილისის კონსერვატორიაში. ამჟამად იგი ბერლინში ცხოვრობს, სადაც იმყოფება გერმანიის აკადემიის გაცვლითი სერვისის მიწვევით.

სემინარზე გ. ყანჩელმა წარმოადგინა თავისი V სიმფონია და ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოები „სევდა ნათელი“. ორივე ნაწარმოები მსმენელებმა ძალიან კარგად მიიღეს.

V სიმფონია კომპოზიტორმა მიუძღვნა თავისი მშობლების ხსოვნას. ამ ნაწარმოებს გამოარჩევს ილუმალებით საეხე ხასიათი. დაუვიწყარია კლავიკორდზე აუღერებული საოცრად სადა მელოდია, რომელიც არგო პიარტის მუსიკას გვაგონებს. გამოგონებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს საორკესტრო ტუბი, ემოციური შინაარსით აღბეჭდილი ნაწი და მორთოლვარე ეპიზოდები. ყანჩელი კონტრასტების ოსტატია...

„სევდა ნათელი“ ეძღვნება მეორე მსოფლიო ომში დაღუპული ბავშვების ხსოვნას. ეს არის სადა და ძალზე ემოციური ნაწარმოები,

ნობენ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებას. მაგრამ რომ ვთქვა, გერმანიაში ხშირად სრულდება ქართული პროფესიული მუსიკა-მეთქი — არ ვიქნები მართალი.

— როგორც ვიცით, თქვენ უნდა დაწეროთ მუსიკა ელდარ შენგელაიას ახალი ფილმისათვის, რომელსაც ეწოდება „ექსპრეს-ინფორმაცია“. ფილმის გადაღება მთავრდება... როგორი გეგმები გაქვთ ამასთან დაკავშირებით?

გ. ყანჩელი: მე ორი ვალი მაქვს. ეს გახლავთ ელდარის ფილმი და რ. სტურუას სპექტაკლი, რომელიც რუსთაველის თეატრმა უნდა აჩვენოს სევილიაში. ლაპარაკია კალდერონის პიესაზე „ცხოვრება სიზმარია“. თუ ვერ შევძლებ თბილისში ჩამოსვლას, მაშინ, რა თქმა უნდა, ამ სამუშაოს ვერ გვაკეთებ. ასეთ შემთხვევაში ელდარ შენგელაიას ფილმისათვის მუსიკას დაწერენ ჟანსულ და ვახტანგ კახიძეები. რაც შეეხება რომიკოს, ჩვენ ცოტა ხნის წინ დავცილდით ერთმანეთს ფინეთში, სადაც მან ბრწყინვალედ დადგა შექსპირის პიესა. მე დაწერე ამ სპექტაკლის მუსიკა. მიმაჩნია, რომ სტურუას შემოქმედებაში ეს არის ერთერთი საუკეთესო დადგმა. რაც შეეხება კალდერონს, რომელიც ესპანეთში უნდა ითამაშოს რუსთაველის თეატრის დასმა, სტურუა იმდენად მუსიკალური პიროვნებაა, რომ, ალბათ, თვითონ გააკეთებს კომპილაციას ან ვინმეს მოიწვევს.

— როდის ჩამოხვალთ თბილისში?

გ. ყანჩელი: შემოდგომაზე ვაპირებ, თუმცა მანამდე ბევრი დავკეთა მაქვს შესასრულებელი. ძალიან მიჭირს თბილისის, ჩემი სახლის და ჩემი მეგობრების გარეშე.

— ბატონო ვია, როგორი კონტრაქტით იმყოფებით ბერლინში?

გ. ყანჩელი: ეს არ არის კონტრაქტი. მე უბრალოდ ვახლავართ გერმანიის ხელოვნების აკადემიის სტუმარი. ასეთი სტუმრები ყოველთვის ჩამოდინა აქ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან, აკადემია მათ ერთი წლით უზრუნველყოფს ბინით და სხვა სამუშაო პირობებით. ეს ჩემი სტუმრობა შემოდგომის-



საზღვარგარეთის პრესის ფურცლებზე

თვის დამთავრდება, მაგრამ რაკი ბევრი წინადადება მივიღე, იძულებული ვარ გავაგრძელო აქ მუშაობა.

— ბატონო გია, ჩვენ ვამთავრებთ ინტერვიუს იმ იმედით, რომ მალე შეგხვდებით, ჩვენი სამუსიკო ცხოვრება წარმოუდგენელია გია ყანჩელისა და მისი მუსიკის გარეშე...

— გ. ყანჩელი: დიდი მადლობა, რომ დამირეკეთ, დიდი მადლობა, რომ ვიღაცას გავასხენდი...

ბერლინი, 1992 წლის 25 მარტი

ინტერვიუ ერთი წლის შემდეგ

— თუ გახსოვთ, ბატონო გია, მე გელაპარაკეთ შარშან... მაშინ თქვენ ბრძანეთ, რომ შემოდგომისთვის ჩამოხვიდოდით. რადგან არ ჩამოხრძანდით, ჩანს რაღაცამ დაგაკავათ?

— გ. ყანჩელი: მართალი ბრძანდებით. დამაკავა სამუშაომ და პრემიერებმა, რომლებზეც უნდა ვყოფილიყავი. ჩამოსვლას ვაპირებ შემოდგომაზე, მაგრამ ერთი წლის დაგვიანებით...

— თუ შეიძლება გვიამბეთ ცოტა რამ ამ პრემიერების შესახებ.

— გ. ყანჩელი: ლაპარაკია შარშანდელ შეკვეთებზე, ნაწილი ამ შეკვეთებისა შევასრულე. განხორციელდა მათი საჯარო შესრულებებიც.

ცოტა ხანში ორი შესრულება მელისესაა 20-22 წუთიანი ვოკალური ნაწარმოები, რომელსაც ეწოდება „ფსალმუნი“. იგი შესრულებდა მისის თვეში ბერლინის ერთ-ერთ ეკლესიაში. „ფსალმუნი“ დაწერილია სოპრანოსათვის, მცირე ინსტრუმენტული შემადგენლობის თანხლებით. შემდეგ საარბრიუკენის მუსიკალურ ფესტივალზე შესრულდება ახალი ნაწარმოები სიმფონიური ორკესტრისათვის.

გარდა ამისა, ინგლისში უნდა შედგეს ორი პრემიერა, ლაპარაკია „ლიტურგიაზე“, რომელსაც იური ბაშმეტი დაუკრავს და მეხუთე სიმფონიაზე, რომელსაც გენადი როჟდესტვენსკი უდირიგორებს. ზალცბურგში ამერიკელები დაუკრავენ ჩემს ახალ ნაწარმოებს „დღის ლოცვანი“. სამწუხაროდ, ამ სამ შესრულებას ვერ დავესწრები.

რომელსაც მსჭვალავს დიატონური წყობის მოტივი. ამ ნაწარმოებში უხვდებით მარშისა და ვალსის ელემენტებით აღბეჭდილ ფრაგმენტებს, რომლებიც სიმბოლურ ხასიათს ატარებენ. კომპოზიტორი თითქოს ამბობს: „ცხოვრებაში ყველაფერი ხდება. მარში შეიძლება იყოს არა მარტო პოპულური, არამედ ტრაგიკულიც, ღრმად აღმიაწერიც, ვალსი კი — მკაცრი, დაუნდობელი, შემადრწუნებელი“...

ჩვენთან საუბარში ყანჩელმა აღნიშნა, რომ არვთ პიარტი მისი მეგობარია: „მე მასთან ერთად გავატარე საღამო ობერლინში ჩამოსვლის წინ. ნამდვილად მომწონს მისი მუსიკა. პირდაპირ გავლენაზე მიძინელებდა ლაპარაკი. ამ მხრივ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია გარემო, რომელშიც დავიბადე და გავიზარდე“.

საბოლოო ჯამში ყანჩელი არ უარყოფს თავისი თანამედროვეების—შნიტკესა და პიარტის ზეგავლენას, უწოდებს მათ „შესანიშნავ კომპოზიტორებს და არაჩვეულებრივ აღამიანებს“. ბედნიერია, რომ მათთან ერთად იმყოფება გერმანიაში.

ყანჩელმა გვიამბო თუ როგორ დევანასა და შევიწროებას განიცდიდა ამ მუსიკოსების შემოქმედება საბჭოთა კავშირში.

ობერლინში ძალიან კარგად მიიღეს ყანჩელის უპრეტენზიო, ემოციურად მდიდარი და ჭეშმარიტად თანამედროვე მუსიკა, რომელიც აღამიანურიცაა და ამასთან ერთად მჭიდრო კავშირი აქვს რეალობასთან.



**საზღვარგარეთის პრესის
ფურცლებზე**

მისი ხელოვნება გამოხატავს
ადამიანის სულის ტრიუმფს“.

გაზეთი „ობერლინ რევიუ“

11 ოქტომბერი 1991 წ.

ინგლისურიდან თარგმნა

ლალი ახვლედიანი

რვა წელი აშორებს ერთმანეთსაგან მესამე და მეექვსე სიმფონიებს. ორივეს ახასიათებს ციკლურობის ტენდენცია. მესამე სიმფონია იწყება და მთავრდება ტენორის სოლოთი, რომელიც შუა საუკუნეების დროინდელ გალობას მოგვაგონებს. მეექვსე სიმფონიაში გვაჯადოებს ცალკეული ინსტრუმენტების (ფლეიტები, კლავიკორდი, ჩელოები, არფა) სოლოები. ეს სიმფონია შეიცავს ზარების კოლოსალურ სექციას, რომლის ძლიერი გადაძახილები განკითხვის დღეს მოგვაგონებენ.

პროპორციულობა, იდუმალების საესე ჰარმონია, გახანგრძლივებული აკორდული სტრუქტურები, გამომსახველი თემები და მოტივები, მძაფრი კონტრასტები ორივე ნაწარმოებს ახასიათებს.

თუ გულდასმით მოვისმენთ ყანჩელის სიმფონიებს, ბევრს ვისწავლით მისგან.

ჟურნალი „კლასიკური
კომპაქტ დისკი“

1990 წლის აგვისტო.

დისკზე აღბეჭდილია გ. ყანჩელის ვულკანური მძვინვარებით აღბეჭდილი მეხუთე სიმფონია (1985 წ.) და „სევდა ნათელი“, რომელიც ფაშინშის დროს დაღუპული ბავშვების ხსოვნას ეძღვნება.

ყანჩელი წერს პროტესტით სა-

ამ დღეებში ინდიანაში შესრულდა ჩემი მეხუთე სიმფონია. ამის შესახებ დამირეკა ღირიჟორმა, მაგრამ არ ვიცი რამდენად კარგად შესრულდა და რა გამოხმაურება ჰქონდა.

თუ არ ვცდები, ოქტომბერში უნდა გაიმართოს ბადენ-ბადენის ფესტივალი. იქაური რადიოს ორკესტრისათვის კარგა ხანია დავამთავრე და გავავაზენე კიდევ ახალი ნაწარმოები სიმფონიური ორკესტრისათვის. იქაც იქნება პრემიერა... ამის შემდეგ აუცილებლად ჩამოვალ თბილისში.

— **ზატონო ვია, იმ მუსიკალურ წრეებში, სადაც თქვენ გიხდებათ მოღვაწეობა, თუ იციან რაიმე საქართველოში მიმდინარე პროცესების შესახებ?**

გ. ყანჩელი: ყველაფერი კარგად იციან. თითქმის ყოველდღიურად შეუქდება ეს საკითხები პრესაშიც და ტელევიზიაშიც.

— **როგორი კუთხით?**

გ. ყანჩელი: სამწუხაროდ, სხვადასხვანაირად.. ამ ბოლო დროს უფრო სწორი ინფორმაცია მოდის, მაგრამ იყო ასეთი შემთხვევები, როდესაც რალაც ძალები მოქმედებდნენ და ინფორმაცია არასწორი იყო. ეს ჩვეულებრივი ამბავია, მე ამას უკვე შეეჩვიე.

— **თქვენ ხომ არ გჭონიათ შემთხვევა საჭაროდ გამოგეთქვათ თქვენი აზრი?**

გ. ყანჩელი: ვისთანაც მე მიხდება ურთიერთობა, მათ ჩემი ინფორმაცია არ სჭირდებათ. ისედაც შესანიშნავად იციან რა ხდება და ვის მხარეზეა სიმართლე. იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ ახლა მე ბერლინში აღარ ვცხოვრობ. ამჟამად ვიმყოფები ბერლინიდან 70 კილომეტრის მოშორებით პატარა სოფელში. დაახლოებით ისეთი სიტუაციაა, როგორც ბორჯომის შემოქმედებით სახლში... თითქმის არსად არ დავდივარ, ვმუშაობ ძალიან ბევრს.

— **სააგარაკო ადგილია?**

გ. ყანჩელი: დიან, აგარაკია ტბის პირას, პატარა სახლში ვცხოვრობ. აქ ვიქნები ივნისის შუა რიცხვებამდე. შემდეგ ისევ ბერლინში გადავალ.

— ზატონო გია, თავს აღარ შეგაწყენთ. მადლობა მინდა გადაგიხადოთ, ხომ არა გაქვთ სურვილი რაიმე უთხრათ თქვენს მსმენელებს, ხალხს?

გ. ყანჩელი: ახლა ძალიან ბევრს ჰგონია, რომ უფლება აქვს ხალხს მიმართოს. ამ მიმართებებში დაგველუბა. მე მიმაჩნია, რომ ამის უფლება არა მაქვს, არ მქონია და არც მექნება არასდროს.

— კარგად ზრქანდებოდეთ. თუ თქვენი სურვილიც იქნება კიდევ შეგეხმინებოთ...

გ. ყანჩელი: რასაკვირველია, როდესაც გენებოთ...

პატარა დაბა ბერლინიდან 70 კმ-ის დაშორებით — 1993 წლის 7 აპრილი.

ინტერვიუებს უძღვებოდა მუსიკისმცოდნე ლალი ზაბუნია.

ესე მუსიკას. ეს არის პროტესტი სულის უსულობის, დაუნდობლობის, დაუცველობის წინააღმდეგ. ეს არის პროტესტი სტალინიზმის სისასტიკის წინააღმდეგ. ყანჩელი მიმართავს მთელ პლანეტას, ოცნებობს თავისუფლებასა და კეთილდღეობაზე.

ყანჩელი არ ერიდება ძლიერ კონტრასტებს, გახანგრძლივებულ ხმოვანებას, მიმართავს დახვეწილ კეთილხმოვანებასა და კატაკლიზმებით აღსავსე ზვავისებურ ფლერადობას. იგი იყენებს კინემატოგრაფიული აზროვნების პრინციპებს, რათა სრულად გადმოგვცეს თავისი ჩანაფიქრი. ამ მხრივ ყანჩელი ანვითარებს შოსტაკოვიჩის მეთოდს.

ყანჩელის ნაწარმოებთა შორის საუკეთესოდ მესახება მეექვსე სიმფონია, რომლის დისკი უკვე გამოვიდა და მსმენელთა მოწონებას დაიმსახურა.

ყანჩელის ნაწარმოებები შეიძლება მივიჩნიოთ თანამედროვე მუსიკის მიღწევად...

ლენ პაპონალო

ჟურნალი „კლასიკური კომპაქტ დისკი“

1988 წ. დეკემბერი

გია ყანჩელი გახლავთ საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი ყველაზე მიღებული კომპოზიტორი შოსტაკოვიჩის შემდეგ. მთელი თავისი ცხოვრება მან მშობლიურ საქართველოში გაატარა. ყანჩელის ცენტრალური ნაწარმოებებია — შვიდი სიმფონია. იგი ნაკლებად იყო ცნობილი საბჭოთა კავშირის გარეთ. მან დიდი ყურადღება მიიპყრო ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც 1978 წელს ფილადელფიის ორკესტრის მიერ შესრულდა მისი მეოთხე სიმფონია, რომელიც თავის დროზე დაჯილდოვდა საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიით. ნიუ-იორკში მას დაუკვეთეს მეხუთე სიმფონია, ხოლო ლაიფციგში სიმფონია № 6.

80-იანი წლების დასაწყისში იგი მუშაობდა საოპერო კომპოზიციაზე „და არს მუსიკა“. 1988 წელს ლენინგრადში, საერთაშორისო მუსიკის ფესტივალზე დიდი წარმატებით შესრულდა მისი კანტატა „სევდა ნათელი“. 1990 წელს კომპაქტ დისკებზე ჩაიწერა და გამოიცა „სევდა ნათელი“, მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე სიმფონიები, ამის შემდეგ ნათელი გახდა, რომ საქმე გვაქვს თანამედროვე კომპოზიტორთან, რომელიც წერს სადა, გულწრფელი, დასამახსოვრებელი სტილის მუსიკას, რაც იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს. ახლა ყანჩელი დგას საერთაშორისო აღიარების მიჯნაზე.

„მუსიკას აქვს ერთი დიდი უპ-

ირატესობა — წერდა ი. ერენბურ-
გი, როცა იხილავდა შოსტაკოვი-
ჩის მუსიკას — მას უსიტყვოდ შე-
უძლია გამოხატოს ყველაფერი“.
სწორედ ამით და არა რაიმე სტი-
ლური მსგავსებით არის ყანჩელი
შოსტაკოვიჩის მემკვიდრე. ყანჩე-
ლის სიმფონიებიც, შოსტაკოვიჩის
დარად, იკვლევენ დაუცველსა და
შინაგანი წინააღმდეგობებით გამს-
ჭვალულ მოვლენებს და ძლიერ
პროტესტს გამოხატავენ სტალინუ-
რი რეჟიმის წინააღმდეგ. ყანჩელის
მუსიკა ნაკლებად ეყრდნობა რუ-
სული კლასიკური მუსიკის ტრა-
დიციებს, გამომსახველობით საშუ-
ალეებს. იგი ორიენტირებულია
ქართული ხალხური მუსიკის ფო-
რმებზე, ამერიკულ ჯაზზე, კინო-
მუსიკის პრინციპზე.

ყანჩელის სიმფონიებში ნაზი და
გამჭვირვალე ბგერა სიმბოლურად
დაპირისპირებულია მთელ ორკე-
სტრთან. მაგალითად, მეექვსე სი-
მფონიაში ეს როლი ეკისრება ორ
სოლირებულ ალტს, რომლებიც
კომპოზიტორის მოთხოვნით ხმო-
ვანებენ ორკესტრის უკან რომე-
ლიმე მხარეს, ერთი ალტი ორი-
გინალურ მელიოდიას უკრავს, მე-
ორე წარმოადგენს ძველებური ქა-
რთული ორსიმანი ინსტრუმენტის
ჭიანურის იმიტაციას, ეს ხმა აღ-
ორძინებული ქართული ეროვნული
სულის სიმბოლოა, სულისა, რო-
მელსაც დიდი ხნის მანძილზე სტა-
ლინიზმი თრგუნავდა.

ჟურნალი „კლასიკური
კომპაქტ დისკი“

1991 წლის იანვარი

აღნიშნული ჟურნალიდან გადმობეჭდილი
რეცენზიები ინგლისურიდან თარგმნა

ლელი ახვლედიანაძე

მხატვარი მხატვრის ხელოვნების შესახებ

მაცხრამიტა საუკუნის ფრანგუ-
ლი მხატვრობის ერთ-ერთი ბრწყინვა-
ლე წარმომადგენელი ეჟენ დელაკრუა
(1798—1863) ცნობილია არა მხო-
ლოდ მრავალრიცხოვანი ფერწერული
ტილოებით, ნახატებით, პასტელითა
და აკვარელით შესრულებული ნამუ-
შევრებით, ლითოგრაფიული სერიები-
თა და მონუმენტურ მოხატულობათა
ექვსი დიდი ციკლით, არამედ თეორი-
ული ნააზრევით, წერილობითა და ჩა-
ნაწერებით, რომელმაც ორმოცი წლის
მანძილზე მისი ფართოდ გახმაურე-
ბული „დღიური“ შეადგინა. საფრან-
გეთში რამდენიმე ტომად მრავალჯერ
გამოცემული ეს ნააზრევი დელაკრუას
წარმოგვიდგენს, როგორც ხელოვნე-
ბის მეტად საინტერესო მკვლევარს.

მხატვრის შემოქმედებაზე წერილში
(„დელაკრუა — ხელოვნების თეორე-
ტიკოსი და ისტორიკოსი“. შესავალი
წერილი ჩუხული გამოცემისათვის
„ეჟენ დელაკრუა, „ფიქრები ხელოვნე-
ბაზე“; გამოჩენილი მხატვრების შე-
სახებ“. მოსკოვი, სსრკ სამხატვრო
აკადემიის გამომცემლობა, 1960 წ.)
ვ. პროკოფიევი აღნიშნავს, რომ „დღი-
ურები“ მსჯელობის სიფართოვითა და
სიღრმით მეტოქეობას უწევს ისეთ
მხატვარ-მოაზროვნეთა მემკვიდრეობას,
როგორიც არიან ლეონარდო და ვინ-

ჩი, რუბენსი, პუსენი, კრამსკოი. ამას-
თან, დელაკრუა არ შემოფარგლულა
საკუთარი თავისა და მეგობრების წი-
ნაშე აღსარების ფორმებით. უეჭველია,
ის განსაკუთრებით აფასებდა შესაძ-
ლებლობას — თავისუფლად მიპყროლო-
და თავის ფიქრებსა და შთაბეჭდილე-
ბებს მკაცრი ლოგიკური თანმიმდევ-
რობით დაუკავშირებელ „დღიურის“ —
ცალკეულ ჩანაწერებში. ისიც უეჭვე-
ლია, რომ გრძნობდა დიდ პასუხის-
მგებლობას ნაკისრი არცთუ იოლი მო-
ვალეობისას, რაც გულისხმობს აზრე-
ბის გაზიარებას მკითხველთა ფართო
წრისათვის, და უფრო გაშლილი, გამ-
თლიანებული მსჯელობის წარმართ-
ვას, ვიდრე ესეისტური ფრაგმენტია“.

წერილში ერთ ადგილას ვ. პროკო-
ფიევი აღნიშნავს, რომ მხატვრის ფერ-
წერულ ნაწარმოებებსა და ლიტერატუ-
რულ და მხატვრულ კრიტიკულ ცდებს
შორის ღრმა კავშირებია, რომელთა

კანონზომიერება განპირობებულია დე-
ლაკრუას გენიის უნივერსალობითა და
თავისებური ჰარმონიულობით. „როჯა
დელაკრუა „ჯვაროსნებს“ წერდა, ის
პოეტურად განიცდიდა იდეებს (მრის-
ხანე და წინააღმდეგობრივ ისტორიულ
პროცესს), მისაწვდომი ჩანდა მხო-
ლოდ ფილოსოფიური და ისტორიული
აბსტრაქციები. ამავე დროს, თავის
„დღიურში“ ის მოიმარჯვებდა გამოწ-
ვლილვითსა და მკაცრად ლოგიკურ
კვლევას, რომელიც თითქოს ყველაზე
ნაკლებ მიესადაგებოდა ხელოვნებაში
სინამდვილის პოეტური ასახვის საი-
დუმლოს ანაღიზს.

ამიტომაც, დელაკრუას ნიჭიერების
ჭეშმარიტი მასშტაბები შეიძლება და-
ვინახოთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ
ერთმანეთში წარმოვიდგენთ მის მიერ
შექმნილს, — როგორც ფერმწერლის,
მწერლის, კრიტიკოსის, თეორეტიკო-
სის, ხელოვნების ისტორიკოსისა“.

(რედ.).

აჟან დელაკრუა

რ ა ფ ა ე ლ ი

დიდი ადამიანების ცხოვრების შე-
სახებ ჩვენამდე მხოლოდ მცირე ეჭვ-
მიუტანელმა ცნობებმა მოაღწია და
ამიტომაც ბუნებრივია სურვილი
იმისა, რომ მეტი ვიცოდეთ მათზე. უკ-
მარისობის გრძნობას განვიცდით მა-
შინაც კი, როცა აღსავსენი ვართ მათი
ქმნილებებით ტკობით. გვსურს უფრო
ახლოს გავეცნოთ ამ პიროვნებებს,
უფრო მეტიც, გავეცნოთ მთელი მათი
უცნაურობებითა და მისწრაფებებით.
გვსურს მათში, ყოველ შემთხვევაში,
მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში დავი-
ნახოთ ისეთივე ადამიანები, როგორე-
ბიც თვითონვე ვართ, იქნებ სურვილი

მათი მოახლოვებისა ჩვენამდე ნაკარ-
ნახევი იყოს ეჭვიანობის ფარული
გრძნობით, მსგავსად იმ გრძნობისა, რო-
მელიც გვიბძებებს დავამახინჯოთ მა-
თი ისტორია, წარმოვადგინოთ ისინი
არცთუ მიმზიდველი სახით, მაშინ,
როცა უკიდევანო აღტაცება ხშირად
უსახლვრო ხოტბას გვახარჯვინებს.
მათი ცხოვრების მოკლენები თითქ-
მის ყოველთვის განიხილებოდა იმ სა-
ხასიათო ნიშნებისაგან დამოკიდებუ-
ლების საფუძველზე, რომლებსაც მია-
წერდნენ მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოე-
ბებს. ზოგჯერ ეს არის ხელოვანის
მოწაფეთა და მეგობართა მიერ დაწე-



რაფაელი

ავტოპორტრეტი

რილი აპოლოგია, ზოგჯერ ანეკდოტები და სანახევროდ ჭეშმარიტი ამბები, შემდგომი ეპოქის ადამიანებმა რომ შეთხზეს.

ალბათ ძნელია წარმოვიდგინოთ, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ესენი იყვნენ უბრალო ადამიანები, რომლებსაც თითქმის არ ჰქონდათ შეცნობილი საკუთარი თავი. ხელოვნებაში უსაზღვროდ შეყვარებულნი და მთელი სიცოცხლის მანძილზე მისი მსახურნი, ისინი მორჩილებდნენ მხოლოდ სურვილს — გამოეხატათ თავიანთი აზრები, არ ისწრაფვოდნენ მიეღწიათ მაღალი მდგომარეობისა და დიდებისათვის.

დიდ შემოქმედთა მიმართ ინტერესი უფრო ხშირად მხოლოდ მათი გარდაცვალების შემდეგ იღვიძებდა, ანდა მერე, როცა მათი ნამუშევრები საყოველთაო აღიარებას მიაბოვებდა. და უკვე ძნელი იყო იმ მოვლენებისადმი მიბრუნება, ამ ხელოვანთა დიდების აკანსა რომ ახლდა. უნდა ვთქვათ, რომ თავიანთ კეთილშობილებას ისინი უნდა უმადლოდნენ საკუთარ ქმნილებებს, განსხვავებით მაღალი წოდების ზოგიერთი წარმომადგენლისაგან, ოდესღაც ღირსეულ მამათა უღირსი შვილებისაგან. დიდ ხელოვანთ აღიარების ნათელი მეტად დაგვიანებით ასხივოს-

ნებდა ხოლმე, რათა შეემსუბუქებინა განვლილი მძიმე გზის ბოლო მანძილზე მაინც.

მათი ნაწარმოებების ღირსებებში ისევე ცუდად ერკვეოდნენ, როგორც მათს პიროვნებაში. ეს არაჩვეულებრივი ადამიანები ცხოვრობდნენ სხვა ცივილიზაციის ეპოქაში, რომელიც თანამედროვეებს განსაკუთრებულ ურთიერთობებს უქმნიდა და ამით აიხსნება ზოგჯერ ტალანტის შესახებ ჩვენი მსჯელობების სიმცდარეც.

დიდ ხელოვანთა ცხოვრება უფრო დიდ შრომასა და განმარტობაში გაილია, ვიდრე ჩვენი თანამედროვე მხატვრებისა და იდეებიც ადრე უფრო მნიშვნელოვანი იყო. ეს განაპირობებდა მათ სწრაფვას — მიეღწიათ, პირველყოვლისა, შემოქმედებითი კმაყოფილებისათვის; ისინი რომ დღეს სამყაროს დაბრუნებოდნენ და დაენახათ, როგორ უყურებენ თავიანთ ხელოვნებას ჩვენი მხატვრები, რომლებიც პირველ რიგში წარმატების მოსახვეჭად იღწვიან, ალბათ სიბრალულის ღიმილს მოჰკვრიდათ. ისინი სულ სხვა საშუალებებით ახდენდნენ შემოქმედებას მნახველის წარმოსახვაზე და ნაკლებ ყურადღებას უთმობდნენ დეტალებს, რომელიც ასე ვნებს თანამედროვე ნაწარმოებების მთლიანობაში აღქმას. მსაჯულებიც დღეს უფრო მომთხოვნი არიან და ადვილად როდი პატიობენ ზოგიერთ ნაკლს, თვით ღირსებათა უპირატესობის პირობებში. მსაჯულთა შენიშვნები რომ გაითვალისწინოს, მხატვარმა უნდა მოუხმოს მთელ თავის ძალიანსხმევას. შიში იქცევა მის მუხად, კრიტიკოსის ღიმილი კი — ჯილდოდ. ძველი ფერმწერლები ვერ შეურიგდებოდნენ ასეთ მსაჯულებს, რომლებიც ხელოვნების სამსახურის სახელით მხატვრებს სასოწარკვეთილებაში ავდებენ. ძველ ოსტატებს დროც არ ჰქონდათ იმისა, რომ ხალხის მომთხოვნელობაზე ეფიქრათ, მეტისმეტად ჩაფლულნი იყვნენ თავის სამუშაოში, რომელშიც მთელ თავის გულსა და სულს აქსოვდნენ. მხა-

ტვარს დათქმულ დღეს ეკლესიაში უნდა გამოეფინა თავისი ნამუშევარი, რომლის ხილვა ხალხში აღძრავდა მოწიწებას თავისი უმაღლესი მფარველისადმი. სულიერს კარგად ესმოდა მხატვრის სულისაც.

ჩვენთან კი წმინდანებს ისე ნაკლებ ეთაყვანებიან, როგორც სიღამაზესაც. ჩვენ ყველა ღმერთი გავაძევეთ, ვის უნდა მიმართოს საბრალო მხატვარმა? ახლა სადღა შეხვდებით ადრინდელ მხურვალე სიმპათიას დიდი ოსტატი-სადმი! თანამედროვე საზოგადოებაში, სამართლიანი და კეთილისმყოფელი კანონების მფარველობის ქვეშ რომ ჰყავის, წესები ისე მკაცრი აღარ არის, მაგრამ შემეცნების სიცხოველეა მოჩვენებულად. იტალიური რესპუბლიკების შფოთიან დროში, პიზასა და ფლორენციაში, სადაც თითოეული მოქალაქე სამოსისა და იარაღის მოუცილებლად იძინებდა; როცა მეფლისიდან გამოსული, დარწმუნებული არ იყო იმაში, რომ სახლში მშვიდობით მივიდოდა; როცა სამოქალაქო ომი ბოხოქრობდა, ადამიანებმა შეინარჩუნეს ფერმწერლებითა და ზათი ქმნილებებით აღტაცების უნარი. ჯოტოს ერთ-ერთმა სურათმა ფლორენციის მცხოვრებთა ისეთი აღტაცება გამოიწვია, რომ ყვაილების წნულებით მორთულ ამ ქმნილებას ქუჩებში დაატარებდა აღტაცებული მოქალაქეებისა და რესპუბლიკის თავაკების მთელი პროცესია. პატივი მაიგეს თვით მხატვარსაც. ეს იყო ნამდვილი ტრიუმფი, მსგავსი იმისა, როგორსაც უწყობდნენ რომში შიგობრის გამარჯვებულებს. და ეს ხდებოდა რამდენიმე პირქუში წმინდანის ასახვის გამო, რომლის შემხედვარე პარიზელი მხოლოდ მხრებს თუ აიჩქავდა.

ჩვენი დროის ხელოვნების მოყვარულს ესაჭიროება დიდებული, ნათელი სალონი, სადაც მეგობრები ერთმანეთს შეხვედრებს სთავაზობენ. აქ გამოეფინილი სურათების თვალიერებას გადალილობით თუ ავხსნით, უფრო

კი პატივმოყვარული სიამოვნებით — წარმოაჩინოს საკუთარი განსწავლულობა, ანდა თავისებურად ახსნას სურათები, რომლებიც თვითვე საკონებელში ავდებს. აბა შესთავაზეთ მას ეწვიოს ეკლესიას და დატკბეს იქ გამოეფინილი, სულისშემძვრელი სურათებით, უჩვენეთ მას გარეთ, ღია ცის ქვეშ; საბრალო ჯოტოს, ანდა ვატიკანის უზარმაზარი, ჩამუქებული ფრესკები და თქვენ დინახავთ, რომ ყოველივე ამით ტკბობა მისი გემოვნებისთვის სრულიად უცხოა.

უნდა მეპატიოს ყოველივე ეს წინასწარი ნაფიქრალი, რომელიც განეკუთვნება რაფაელს, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვა მხატვარს. მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ დღევანდელ საზოგადოებას ვერ აძულებ სრულყოფილად შეაფასოს ძველ ოსტატთა სწორუბოვარი ღირსებები, რამდენადაც დროის შეხედულებები შეიცვალა და მასთან ერთად შეიცვალა საგანთა აღქმისა და მისით ტკბობის ნიჭი. ამჟამად ეს ნაწარმოებები ერუდიტთა შესწავლისა და აღტაცების საგანია.

* * *

რაფაელის სახელთან დაკავშირებულია ყოველივე ამაღლებული ფერწერაში და ეს თვალსაზრისი, რომელიც უცილობელ ჭეშმარიტებადაა ქცეული, დადასტურებულია ყველას მიერ, ვინც კი იკვლევს ხელოვნებას და ესმის მისი. რაფაელის შეუდარებელმა ტალანტმა, მისი ცხოვრების გარემოებებმა, გასაოცარმა, თითქმის განუძეორებელმა შერწყმამ ყველა ნიჭისა, რომელიც კი მოუმაღლებია ბუნებას ადამიანისათვის. იგი აღამაღლეს მანამდე ყველასთვის მიუწვდომელ სიმალლემდე, ხოლო საუკუნეთა აღტაცებამ კიდევ უფრო მაღლა აიყვანა — თავისებურ კულტად იქცა შთამომავალთა თაყვანისცემა ამ დიდი ადამიანისადმი. ყველა დროის მხატვართა შო-



სიქსტუს მადონა

რის, მათ შორის პოეტებისაც, ალბათ მხოლოდ ის ითვლება თავისი ხელოვნების ჭეშმარიტ მუუფედ. რბილი და კეთილშობილებით აღსავსე ხასიათის გამო, მასთან ურთიერთობას ელტვოდა იმ ეპოქის ყველა გამოჩენილი ადამიანი. გარეგნული მომხიბვლელობა, ქალის თაყვანისცემა, და, ბოლოს, ნაადრევი სიკვდილი (მარადიული სინანულის საგანი), რამაც საყოველთაო გლოვა გამოიწვია თვით იმ დიდებულ ეპოქაში, იტალიაში გენიათა ბრწყინვალეების ჟამს, — ყოველივე ეს მნახველის თვალში კიდევ უფრო აძლიერებს მისი ქმნილებების ძალმოსილებას.

რაფაელმა სხვაზე მეტად როდი მიაღწია სრულქმნილებას. საერთო თვა-

ლსაზრისის საპირისპიროდ, მასში არ გამოთლიანებულა სრულქმნის ყველა შესაძლებლობანი. მაგრამ მხოლოდ ის ფლობდა ღირსებებს, რაც ესოდენ იტაცებს ადამიანებს და აჯადოებს მათ: სწორუპოვარი სტილის მომნუსხველობა და ჭეშმარიტად ღვთიური გრაციოზულობა ყველა მის ქმნილებაში რომ ასხივებს და გადაფარავს ნებისმიერად დაშვებულ ხარვეზს.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდანვე ბედმა გაუღიმა: ხელოვნებისთვის იმ კეთილსასურველ ხანაში შესაძლებლობა მიეცა განევითარებინა თავისი ნიჭი.

იულიუს მეორემ იტალიის ყველაზე თვალსაჩინო ოსტატი-ხელოვანი მიიწვია ვატიკანის ერთი ნაწილის

ფრესკებით შესამკობად. პაპის არქიტექტორმა ბრამანტემ მას ახალგაზრდა კაცი, თავისი მახლობელი წარუდგინა და სთხოვა გამოეყენებინა საამისო სამუშაოებში. გამოცდის ბრწყინვალედ ჩაბარების შემდეგ, რამაც აღტაცებაში მოიყვანა პაპი, რაფაელს სასახლის ყველა მონატულობის შესრულება დაევალა. იულიუს მეორემ მასში გენიის საწყისი შეიკნო. მოშალეს სასახლეში მანამდე დაწყებული თუ უკვე დამთავრებული ფრესკა და ახალგაზრდა მხატვარს, რომელსაც მხოლოდ რამდენიმე ნამუშევრით იცნობდნენ, გრანდიოზული სამუშაო დაეკისრა. თუ ახლა ჩვენ ამ ნაწარმოებებში გენიის გარიჟრაჟს ვჭვრეტთ, მაშინ ახალგაზრდა ხელოვანის ეს ცდები განიხილებოდა, როგორც მისი მასწავლებლის — პერუჯინოს მანერის მიბაძვა.

მე დაწვრილებით არ შევჩერდები ამ სახელგანთქმული ფრესკების უკვე ცნობილ დარსებებზე, მათ შესახებ ბევრია თქმული. ამ წერილის საზღვრები იმის შესაძლებლობას მაძლევს, რომ მხოლოდ საერთო შთაბეჭდილება-ნი გამოთქვა. ცნობილია, რომ რაფაელის პირველივე ფრესკის („კამათი წმიდა ზიარების გამო“) აღიარებამ არა მხოლოდ შესაძლებლობა მისცა გაეგრძელებინა მუშაობა და თავისუფლად გამოეკვლინებინა ტალანტი, არამედ მოუხვეჭა საყოველთაო სიყვარულიც, რომელიც მის მუდმივ თანხლებად იქცა. უკიდურესად მოკრძალებული სათნოესაც კი ნიშანდობლივია საკუთარი ტალანტის რწმენა, მაგრამ იგი უნაყოფოა, თუ საზოგადოებრივ მხარდაჭერას არ ჰპოვებს.

რაფაელს არ უხდებოდა მოდასთან ან ცრურწმენასთან ბრძოლა. მას მხოლოდ შექმნა შეეძლო. ბედნიერი მხატვარი! მოდა ისევე, როგორც მისი გენია, არასოდეს დალატობდა მას. ჩვენ კიდევ არაერთხელ გავკოცნებით ამგვარი შეხამების იშვიათობით.

ჯერ კიდევ ჭაბუკი და ახლადადიარებული რაფაელი გახედულად ჩადგა

თავისი დროის გამოჩენილი ფერმწერლების რიგში, ჩადგა მათ შორის, ვინც უკვე დიდხანია ფლობდა დიდებასა და გამოცდილებას. პირველი ფრესკის წარმატებას და მეტოქეებზე გამარჯვებას მისთვის თავბრუ არ დაუხვევია, მოგვიანებითაც, მან შეინარჩუნა არა მხოლოდ ადრინდელი სიმსუბუქე, არამედ გულმოდგინებაც. ფანტაზიის დიდი გაქანებით დაჯილდოებულთ არასოდეს უარობდა სხვის დახმარებას. ანტიკური ხელოვნებისა და თავის წინამორბედთა, დიდ იტალიელ მხატვართა შემოქმედების შესწავლით ის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იძირებოდა დიდებულებისა და სილამაზის წყაროებში და ამით განაახლებდა საკუთარ ხელოვნებას. ბევრი კრიტიკოსი საყვედურობს მას იმის გამო, რაც, ჩემი აზრით, ყველაზე უეჭველად მიუთითებს მისი ტალანტის თავისთავადობაზე. ვგულისხმობ აღქმის იმგვარ უნარს, როცა არა მხოლოდ ანტიკურ ქმნილებებში, არამედ მის თანამედროვეთა შემოქმედებაში პოულობს იგი უდიდეს საზრდოს.

მიბაძვის ბევრი ხერხი არსებობს. ზოგიერთს აქეთვენ უნიჭობა უბიძგებს, ამით ისინი საკუთარი სულის სიმწირის გასხვივისებას ესწრაფვიან და მას „შთაგონების წყაროს“ უწოდებენ. მათ ეჩვენებათ, რომ შედეგრი გავს დიდ ადამიანს, რომელზეც იტყვიან ხოლმე — მთელი სამყაროს კუთვნილებააო. როცა მოურიდებლად გადმოაქვთ სხვა ნაწარმოებიდან, წარმოუდგენიათ, რომ საკუთარ, ოდესღაც წართმეულს იბრუნებენ უკან.

მეორეთათვის მიბაძვა თითქოს წარმატების უცდლობელი პირობაა. ეს არის მხატვრული სკოლის მასწავლებლის მანერის გადმოღება, მის შემოქმედებით აზროვნებასთან რამდენადაც შეიძლება მიახლოვება.

სულ სხვაგვარია რაფაელისეული მიბაძვა. შეიძლება ითქვას, არსად ისე მკაფიოდ არ გამოვლენილა მისი ორიგინალურობა, როგორც ნასესხებ იდე-



მარიამის დაწინდვა

ებში. ის იღებს ყოველივეს, რასაც პო-
ულობს და ყველაფერს ანიჭებს ახალ
სიცოცხლეს. იღებს იმას, რაც ჭეშმარი-
ტად ეკუთვნის, აღვიძებს ყლორტებს,
რომლებიც თითქოს მის ხელს ელოდ-
ბოდნენ, რათა ნაყოფი დაეხსათ.

რაფაელის ტალანტზე უდიდესი
გავლენა მოახდინა ორმა შემოქმედ-
მა — მაზაჩო და მიქელანჯელომ. მათ
მხატვრისაგან, თუ შეიძლება ასე ით-
ქვას, ორი სხვადასხვა ადამიანი შექმ-
ნეს, და მისი ცხოვრებაც ორ პერიო-
დად დაყვეს. თავდაპირველად ორიოდ
სიტყვა მაზაჩოზე.

შთამომავლობა ცუდად მოექცა ბევრ
ადამიანს, რომელიც უკეთეს ხვედრს
იმსახურებდა. უფრო მართებული ვიქ-
ნებით თუ ვიტყვით, რომ უმაღურობის

გამო იგი ხშირად ძველ დიდებას
მსხვერპლად სწირავს ახალს. მაზაჩოს
ფიგურა რაფაელის დიდების შარავან-
დის სხივისნობამ დაჩრდილა. შე-
საძლოა, ნახევარი საუკუნის შემდეგ
ამ ბრწყინვალე გენიოსის ბედი სულ
სხვაგვარი ყოფილიყო. სიღარიბეში
დაბადებულმა თითქმის უსახელოდ
განვლო მოკლე სიცოცხლე, მაგრამ
მან ერთმა მოახდინა ფერწერაში უდი-
დესი რევოლუცია. სწორედ მისგან
იწყება იტალიური ფერწერული სკო-
ლის ბრწყინვალე ხანა. მანამდე მას არ
გააჩნდა ესოდენი მომხიბვლელობა და
სილამაზე. მაზაჩოს წინამორბედი
იტალიელი მხატვრების ღირსეუბები
თუ ჩრდილოვანი მხარეები ისეთივეა,
როგორც გერმანული სკოლების წარ-

მომადგენლებისა. თუმცა ჯოტოსთან, ჩამაბუესა და რიგ უფრო მოგვიანო ხანის მხატვრებთან, როგორცაა გოცოლი, ორკანია, უკვე თვალნათლივია მშვენიერისაკენ ღტოლვა.

მაზაჩოს ნახატი უფრო სრულყოფილია. ფიგურები მან გაანთავისუფლა სამოსის წერილი ნაოჭებისაგან, რომელშიც მჭიდროდ შემოუტმასნებოდა და თითქოს კი არ ფარავდა, არამედ ბორკავდა სხეულს. მხატვარს უკვე შეცნობილი ჰქონდა რაკურსი და მისი ფიგურებიც აღსავსენი არიან სიცოცხლითა და მოძრაობით. ამიერიდან უკვე შეუძლებელი იყო უკან მობრუნება აღრინდელი სიმშრალისაკენ. ვინ იცის, რამდენ ახალ სრულქმნილებას მიაღწევდა მხატვარი მომწიფებულ ასაკში და ვინ არის. თავმდეები იმისა, რომ ის თვით რაფაელსაც კი არ დაჩრდილავდა. მიუხედავად თვინიერი ბუნებისა და თითქმის სრულიად უცნობად დარჩენისა, ბოლმამ არ დაინდო: თავი მოიწამლა და გარდაიცვალა თავის შედეგებზე შორის. იმ ასაკში, როცა სხვები ისის იყო ცდიდნენ თავიანთ ძალებს.

აღბათ მეტისმეტი გაბედულება იქნებოდა, დამეყენებინა მაზაჩო რაფაელის გვერდით, რისი გაკეთების სურვილიც მქონდა, თუკი გავითვალისწინებთ რამდენი რამ გამოიყენა ამ უკანასკნელმა მისი მონაპოვრებიდან. მაგრამ იმას მაინც აღვნიშნავდი, რომ მხოლოდ შემთხვევამ დააყენა ისინი სხვადასხვა საფეხურზე.

რაფაელი მოგვევლინა სწორედ იმ მომენტში, როცა ხელოვნებას უკვე ძალუძდა გადაეშალა ადამიანის წინაშე მთელი თავისი საგანძური. ეს იყო ეპოქა, როცა აყვავდნენ უბრწყინვალესი გენიები და სწრაფვა მშვენიერებისაკენ საყოველთაოდ იქცა. ეკლესიებისა და სასახლეების მორთულობებშიც კი, უბრალო ხელოსანთა მიერ რომ არის შესრულებული, აშუქებს ტალანტი.

ხელოვნების ყველა დარგმა და სფერომ ერთდროულად მიაღწია სრულყოფილებას. ვენეციამ წარმოშვა ჯორ-

ჯონე, ტიციანი და მისი მოწაფეები, რომლებმაც ფერი აღმოაჩინეს. მიქელანჯელო, ლეონარდო და ვინჩი, კორეჯო - ყველა ეს გენია ერთდროულად გამოჩნდა და მათ მძლავრ ტალანტს თითქოს სიყმაწვილე არც კი გამოუვლია. საფრანგეთიც კი გაათბო ამ საყოველთაო შუქმა. იტალიას არ შეუქმნია იმ სასწაულებზე უფრო მაღალი, არქიტექტურისა და ქანდაკების სახით რომ შეიქმნა დიდებულ ეპოქაში, რომელსაც აღორძინების ეპოქას უწოდებენ. სწორედ იმ ხანაში შეეხამა ერთმანეთს ანტიკურობის მკაცრი გემოვნება გოთიკის წარმოსახვასა და გაბედულებას. ანტიკურობა მაშინ არ ქცეულა სამასხარაო მასკარადად, როგორც ეს ჩვენს დროში მოხდა. ბერძნული პროპორციების სისადავე ვლინდებოდა ყველაფერში: შენობებში, ავეჯში, ნაირნაირ მორთულობაში...

რაც შეეხება რაფაელს, მას ბუნებრივად მიუმაღლა ყოველგვარი აუცილებელი მოქნილობა საიმისოდ, რომ აეთვისებინა მანამდე შექმნილი და გაბედულად მოეძია ახალი გზები, გაეფართოებინა ხელოვნების საზღვრები, მაგრამ მასვე ხვდა წილად გადაეღაზა ეს საზღვრები მის თანამედროვე გენიებთან ერთად. ამ ეპოქისა და მისი დიდი ადამიანების შემართებამ მთელი სამყარო დაიპყრო. მათ წინაშე აღარაფერი იდგა უკანდახევის გარდა და ამანაც არ დააყოვნა. ეს ჰკავდა მცირე ხნის გაბრწყინებასა და იმ სინატიფეს, ასე მალე რომ ტოვებს ხოლმე მშვენიერ ქალს. ძალისა და გრაციის ეს შერწყმა წარმავალ აფეთქებას მოასწავებდა. ამიერიდან დარჩა ძალა, სისადავის მომნუსხველობა და უკანმობრუნებლად გაქრა. ჭეშმარიტი სიდიადე მალე შეცვალა ფუფუნების ელვარებამ. ეს ამ არანეულებრივი ადამიანების შეცდომა როდი იყო. ეს იყო მოთხოვნა დროისა, რომელიც არასოდეს არ ჩერდება. ასეთია გენიაც: მას არ ძალუძს შეჩერდეს თავის განვითარებაში, არ ძალუძს ქმნადობის გარეშე დარჩენა.



„ათენის სკოლა“

მიადწია რა სრულყოფილებას სიენას მოხატულობაში, „ათენის სკოლასა“, „საიდუმლო სერობასა“ და სხვა ნაწარმოებებში, რაფაელი, რომელსაც ჯერ 30 წელიც არ შესრულებოდა, გააოცა მიქელანჯელოს გაბედულებამ და მანერა შეიცვალა. მკაცრ ფორმებს ნელ-ნელა ცვლის დიდებული სისადავე. ეს ჯერ კიდევ რაფაელია, მაგრამ თითქოს მისთვის უცხო ნიადაგზე გადანერგილი. მიქელანჯელოს მძლავრმა ფიგურებმა მოაჯადოვა იგი და ერთგვარად საკუთარ ძალებში დააეჭვა. ვენეციელმა მხატვრებმა მთლად მონუსხეს და უკვე გადაიხარა ახალი მანერისაკენ, რის შემდგომაც, უთუოდ, შესანიშნავ წარმატებებს მიადწია, მაგრამ მოულოდნელმა სიკვდილმა შეწყვიტა ესოდენ სავეცხოვრება, ყოველდღიურად ახალ შედეგებს რომ გვპირდებოდა.

რაფაელი სწორედ შესაფერ დროს მოველინა ხელოვნებას, რათა ბრწყინვალე აღმავლობით გაეკაფა გზა მისთვის. მაგრამ უმართებულობა იქნებოდა გვეთქვა, რომ ის დროულად წა-

ვიდა, შესაფერისად თავისი დიდებისა, რომ ახალი მანერით ის ვერ დაიპყრობდა იმ სიმაღლეებს, რომელიც უკვე ჰქონდა აღებული. როგორც არ უნდა იყოს, არაფერი არ ასაბუთებს ინტელექტის უპირატესობას წმინდა საშემსრულებლო ღირსებებისადმი, როგორც კუდი სამსახური, მოწაფეებმა რომ გაუწიეს რაფაელის მემკვიდრეობას. ესენი იყვნენ დახვეწილი ოსტატობის მქონე მხატვრები, რომლებიც ისევე კარგად ფლობდნენ ხელოვნების ხერხებს, როგორც მათი მასწავლებელი. მაგრამ მათ შორის არ იყო არცერთი, რომელსაც აზრისა და წარმოსახვის მხრივ თუნდაც შორეულად შეადარებდი რაფაელს. შევირდები მიმზიდველობას მოკლებულს ზღიან ყველაფერს, რაც გვაჯადოებდა მასწავლებლის ქმნილებებში. მათ ნამუშევრებში ხარვეზებადაა ქცეული რაფაელის ყველაზე გამორჩეული ღირსებები.

ამ დროიდან, ხელოვნების სხვიონობის დროიდან, შთაგონება შესუსტ-

და. ლევ X-ის ხანის დიდი მხატვრები წინამორბედთა წაბაძვით წარმოჩინდნენ. შემდგომმა მხატვრებმა კი ამით საკუთარი თავი გაწირეს. ადამიანებს მუდმივად სწყურიათ სიახლე და გულგრილნი ხდებიან შესანიშნავი ნაწარმოებისადმი, რომლებსაც აფასებენ ისეთივე მცირე ხნით, როგორც აფასებენ ხოლმე სამუალო ღირსების. ცუდი გემოვნების ნაწარმოებებს.

ფერწერის გენიოსები ანათებდნენ, როგორც კელაპტარი სიბნელეში. მათი ქმნილებებით აღტაცება უკვე აღარ იყო ექო, მთელი საუკუნის მანძილზე რომ ჟღერდა რენესანსის ეპოქაში, როცა ირგვლივ დიდებულება და სისადავე სუფევდა. თანდათან ფერწერისა და ქანდაკების შედეგები მყვირალა სიმდიდრის საგნებად იქცნენ და არა სულიერ საზრდოდ და გონების მოთხოვნად, როგორც რაფაელის დროს. ფერწერა სულ უფრო და უფრო იფარგლება დაზგური სურათებით, რომლებსაც მხოლოდ გალერეებში აქვთ ადგილი. ნახვამდის სასახლეებისა და ტაძრების დიადო ფრესკებო! აღარ ჩანს გარკვეული ადგილისათვის განკუთვნილი მხატვრობისადმი აღრინდელი მხურვალე ინტერესი. ჩვენ შეიძლება თვალი გვაადევნოთ ამ დამლუპველ პროცესს დიდ ოსტატთა ცხოვრებაში, დაცემის პერიოდამდე ხელოვნებაში, რომელშიც ჩვენ უკვე შევაბიჯეთ და რომელიც არ დააყოვნებს ნახატის ხელოვნება აქციოს რაღაც სრულიად აზრდაკარგულად ან ბუნდოვან მოგონებად, პითაგორეს მოგონებათა მსგავსად, ოდესღაც მისი სულის გადასახლებათა შესახებ.

ჩემი ეს ფიქრები, გასაზიარებელია ისინი თუ არა, არ არის გამოწვეული ჩვენი საუკუნის მიმართ გულდაწყვეტილი, საუკუნეზე, რომელსაც სხვა უპირატესობები აქვს და შემდგომში თავისთავად ჰპოვებს ახსნას.

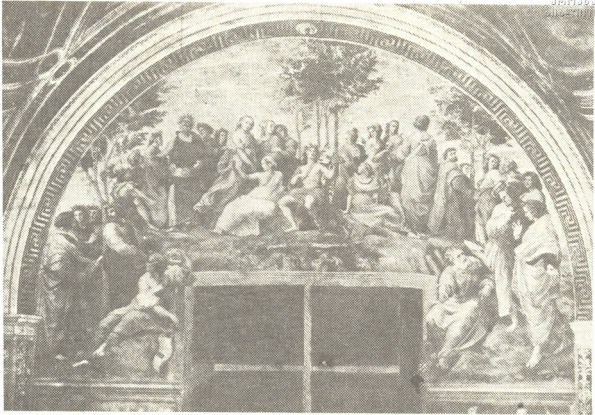
ახლა კი ცოტა რამ ისევ რაფაელის ტალანტზე.

მიქელანჯელოს ნათქვამი იმის თაო-



„ათენის სკოლა“. ფრაგმენტი.
პლატონი და არისტოტელი

ბაზე, რომ რაფაელი მთლიანად თავის შრომისმოყვარეობას უნდა უმაღლოდეს, უთუოდ ეჭვიანობის შედეგია, პირიქით, მისი ქმნილებები უჩვეულო სიმსუბუქის ბეჭედს ატარებს. მხატვარს თითქოს დრო არც კი დაუხარჯავს ნაწარმოების მოფიქრებაზე და გამოსახვის საშუალებებიც არ დაუქვემდებარებია რაიმე კანონ-წყესებისათვის. ხელი თითქოს ინსტინქტურად მიჰყვებოდა მოზღვავებულ აზრებს, რომელშიც ასე იოლად ვერაფერს გამოჰყოფ. ყველა შესაძლებელი ხერხიდან, სიუჟეტის გამოსახვის საშუალებებს რომ მიიციავს, ის ზორცს ასხამდა თავდაპირველ იდეას, რადგან აზრთა სიმდიდრეში სამწიფო იყო ამორჩევა. ამასთან, აღსანიშნავია გასაოცარი თავშეკავება, ზომიერების გრძნობა; არაკითარი ექსტრავაგანტურობა, ტრივიალურობა, სიუხეზე. მე არ ვგულისხმობ იმგვარ ტრივიალურობას, რაკვარსაც ზოგიერთი კრიტიკოსი ხედავს მხატვრის მანერაში – გამოსახული ადამიანის ცხვირი ცოტად თუ ბევრად ანტიკურს მიამს-



რაფაელი.

„დისკუტა“

გავსოს. რაფაელი, ისევე როგორც არავინ, თავისუფლად იყენებდა ბუნების მიერ შექმნილ ფორმებს. და რაოდენი კეთილშობილებაა ყოველი საგნის ნიშან-თვისებებში, მის შეხამებაში გარემოსთან, მთელისა და დეტალების შეფარდებაში.

რაფაელისეული კეთილშობილება არ ჰგავს პუსენისეულ კეთილშობილებას — რამდენადმე თეატრალურს, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ იგი საგანგებოდ ცდილობდა შეემუშაებინა მისთვის არასახასიათო ტონი. ეს არ არის თვალშიმოსახვედრი სიკაშკაშე, აზრის აღზევება და ვენეციელ ფერმწერთათვის ნიშანდობლივი, მოკრძალებას მოკლებული დახვევა საგნობრივი ბრწყინვალეებისა. ეს არის შეუღარებელი მონღენილობა, უმწიკვლობა, შთაგონება; ეს არის, თუ შეიძლება ასე გამოვხატო — მიწიერი განსხვავლება სულისა, რომელიც ღმერთს ესაუბრება. ყველგან, — როგორც ყველაზე უბრალო, ისე ყველაზე დიდებულ კომპოზიციებში, მხატვრის გონი, სიცოცხლესა და მოძრაობასთან ერთად, ამკვიდრებს

სრულყოფილ წესრიგსა და მომნუსხველ ჰარმონიას.

რაფაელი არასოდეს ვარდება ბანალურობაში. მასთან ვერცერთხელ ვერ შეხვდებით ფიგურებს, რომელთაც ერთმა ფერმწერალმა ხუმრობით „ფიგურები ქირით“ უწოდა, — უსახურ ჩანართებს, ასე ბევრ სურათში რომ ვხვდავთ ხოლმე. ის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა ნაწარმოების ყველა ნაწილის საგანგებო გულმოდგინებით დამუშავებას, რამდენადაც ამგვარი კეთილსინდისიერებით, ხშირად, სურათის გამომსახველობა ზარალობს. მხატვარი ისწრაფვოდა მხოლოდ იქითკენ, რომ არაფერი ყოფილიყო უმეტე ყველო და უნაყოფო, რომ გამორიცხულიყო შესაძლებლობა რაიმეს ამოღებისა და მისი გადაადგილებისა სურათის სხვა ნაწილში. სწორედ ამ აზრით უნდა გავიგოთ მისი პასუხი ერთი ცნობისმოყვარის კითხვაზე, თუ როგორ მიაღწია მან ასახვის ესოდენ დიდებულებას. რაფაელის პასუხი ასეთი იყო: „არასოდეს არაფერს უგულვებელყოფდიო“.

პროფ. ლადო დონაიის გამოქვეყნებული ურობები

თავარ სპროზილი

ცნობილია, რომ პროფესორი ლადო დონაიე ახალგაზრობიდანვე შეუდგა მეცნიერულ კვლევა-ძიებას ქართული მუსიკის საკითხებზე. მისი გამოქვეყნებული ნაშრომებიდან და ლექციების კურსიდან ქართულ მუსიკაში, კარგად ვიცით, რომ ეს მეცნიერული კვლევა საკუთარ ნიადაგზე აღმოცენდა და სრულიად დამოუკიდებელ ხასიათს ატარებს. რა თქმა უნდა, იგივე ხაზი შეიმჩნევა მის ადრინდელ და დღემდე გამოქვეყნებულ ნაშრომებშიც, რომელთაგან აქ შევეხებით ორს:

1. „ქართული სიმფონიური მუსიკა“ (1940 წ.) და
2. „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია (1947 წ.).

რა თქმა უნდა, დროთა განმავლობაში ზოგიერთი დებულება, აზრი ან ცალკეული გამოთქმა ცნობილი გახდა ავტორის სხვა ნაშრომებიდან ან მისივე ლექციებიდან, მაგრამ ვფიქრობ, ამ ნაშრომების გაცნობა მაინც არ იქნება ინტერესმოკლებული, რადგან მიუხედავად ხანდაზმულობისა მათ ძირითად დებულებებს არ დაუკარგავთ მეცნიერული ღირებულება.

შევეხებით პირველ ნაშრომს „ქართული სიმფონიური მუსიკა“.

თუ საკითხს დღევანდელი დღის პოზიციიდან განვიხილავთ, ერთი შეხედვით ძალზე ძნელი უნდა ყოფილიყო ქართული სიმფონიზმზე ლაპარაკი 1940 წელს, რადგან სინამდვილეში ეს იყო ფანრიის ჩასახვა – განვითარების წინაისტორია მაგრამ მიუხედავად ამისა, საკითხის გულდასმით შესწავლისა და მეცნიერული დაკვირვების შედეგად პროფ. ლ. დონაიე იმ შორეულ დროშიც სოლიდურ კვლევას აწარმოებს და საერთოდ ვრცელი დასკვნებიც გამოაქვს ქართული სიმფონიური მუსიკის შესახებ.

აღნიშნული ნაშრომის პირველსავე გვერდებზე შევხვდებით მკვლევარის ცნობილ დებულებას იმის შესახებ, რომ ქართული სიმფონიური მუსიკის ყველა ადრეული წყაროები ქართული საოპერო მუსიკიდან მოდის. გარდა დამოუკიდებელი საორკესტრო ეპიზოდებისა ზ. ფალიაშვილისა და დ. არაყიშვილის ოპერებიდან ქართული სიმფონიზმის პირველწყაროდ ავტორი სამართლიანად მიიჩნევს ზ. ფალიაშვილის საოპერო პარტიტურებს და აღნიშნავს, რომ სწორედ აქ გვხვდება პირველად საქართველოს სინამდვილეში სიმფონიზმი, როგორც აზროვნების მეთოდი. სწორედ „აბესალომ და ეთერის“ „საგუნდო მა-



სივების“ საშუალებით განახორციელა კომპოზიტორმა უდიდესი იდეა, რომ „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკაში გვხვდება მასალის განვითარების ვოკალურ-სიმფონიური პრინციპი და ეს არის პირველი ცდა ქართული საგუნდო მუსიკის სიმფონიზაციისა, როგორც ვიცით ეს აზრი კიდევ უფრო ფართოდაა დასაბუთებული პროფ. ლ. დონაძის სხვა ნაშრომებში.

ნაშრომში განხილულია ქართველ კომპოზიტორთა პირველი მოღვაწეობა კამერულ-ინსტრუმენტულ და საორკესტრო-სიმფონიური მუსიკის ხაზით.

მათი მოღვაწეობის პირველი ეტაპი (დაახლოებით 30-იან წლებამდე) ავტორს მიაჩნია მხატვრული ძიების პერიოდად, რომელიც უმთავრესად შემოიფარგლა ხალხური-სასიმღერო მასალის დამუშავების ტენდენციით. აქ, რა თქმა უნდა, ჯერ ადრეა ლაპარაკი დიდი და რთული სიმფონიური ფორმების შესახებ. მაგრამ ამ პერიოდში შექმნილ საორკესტრო სიუიტებს და სიმფონურ სურათებს ახასიათებდათ მისწრაფება ხალხურობისაკენ და აგრეთვე მასალის დამუშავების ცოტად თუ ბევრად განსხვავებული, ინდივიდუალური მანერა. ყველაფერი ეს იმ დროს მართლაც მნიშვნელოვან მიღწევად ითვლებოდა, რადგან უფროსი თაობის ქართველი კომპოზიტორების მსგავსად, ახალგაზრდობაც მისწრაფოდა პროფესიული მუსიკალური ენის განახლებისაკენ და ამის ერთ-ერთ დასაყრდენს ხედავდა ფოლკლორული მასალის გამოყენებაში. ამიტომ ქართული სიმფონიური მუსიკის პირველივე ნაბიჯები დაკავშირებულია ხალხურ ხელოვნებასთან ასე შეიქმნა შ. თაქთაქიშვილის, ვ. დოლიძის, გრ. კილაძის, ი. ტუსკაიას პირველი საორკესტრო ნაწარმოებები. მართალია, მათში სჭარბობდა ხალხური მასალის ციტირების მეთოდი, მაგრამ ნაშრომის ავტორს ამ მეთოდის გამოყენება ხალხურ ხელოვნებასთან დაახლოების აუცილებელ სტადიად მიაჩნია. ამასთან

მისი დაკვირვებით ახალგაზრდა მხატვრული მიზნად ისახავდა არა მარტო ქართული დიაპაზონის არამედ აგრეთვე მისი მასშტაბების გაფართოებას და ქართული მუსიკის მიახლოებას ზოგადევროპულ კულტურასთან.

ქართული სიმფონიური მუსიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარედ ნაშრომში აღიარებულია მუსიკალურ-ლიტერატურული პარალელების გამოჩენა, ე. წ. ლიტერატურული ტრამპლინი. ქართული კლასიკური პოეზიის ნიმუშების გამოყენება და იმ პერიოდის პროგრამული სიმფონიზმის საუკეთესო ნიმუშების შექმნა. სწორედ ამასთანავე დაკავშირებული ქართული სიმფონიზმის განვითარების დამოუკიდებელი გზის დასაწყისი.

30-იანი წლები ავტორს ქართული სიმფონიური განვითარების ერთ-ერთ ინტენსიურ პერიოდად მიაჩნია და აღნიშნავს, რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე საქართველოში შეიქმნა სიმფონიური ჟანრის თითქმის ყველა სახეობანი: სიმფონიები, სიმფონიური პოემები, უვერტიურები, საორკესტრო სიუიტები, სიმფონიური სურათები და სხვ.

აღნიშნული ნაწარმოებების უფრო დეტალური განხილვისას პროფ. ლ. დონაძე ეხება თითოეული მათგანის ადგილს და როლს ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში. თვით კომპოზიტორის შემოქმედების ევოლუციაში განიხილავს კომპოზიტორის შემოქმედებით მეთოდს და გვაძლევს ამ დროისათვის ახალი ქართული სიმფონიური ნაწარმოებების ანალიზს. მათ პირველ შემოქმედებით შეფასებას. ამა თუ იმ ნაწარმოების განხილვისასთან ერთად ავტორი იძლევა კომპოზიტორის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებების, მუსიკალური ენისა და სტილის დახასიათებას, გვაცნობს ნაწარმოებში დასახულ ამოცანას და მისი გადაწყვეტის გზებს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ნაშრომის ის მონაკვეთი, სადაც ავტორი ეხება შალვა მშველიძის ადრეულ სიმ-



ფონიურ ნაწარმოებებს. სინამდვილეში ეს იყო კომპოზიტორის შემოქმედების პირველი შეფასება და სწორედ აქ დაიბადა პირველად, შემდეგში უკვე კარგად ცნობილი შეხედულებებე შ. მშველიძეზე, როგორც უაღრესად თვითმყოფად, ღრმად ეროვნულ კომპოზიტორზე, რომელიც ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართული კულტურის საუკეთესო ტრადიციებთან.

ცხადია, შ. მშველიძის შემოქმედება, თუნდაც იმ თავის ადრეულ ეტაპზე მდიდარ მასალას აძლევდა ახალგაზრდა მკვლევარს იმისათვის, რომ გამოეთქვა საკუთარი აზრი ქართული სიმფონიური მუსიკის წინსვლის შესახებ და მართლაც, აი, მისი პირველივე დასკვნა: „მშველიძე ქართველ კომპოზიტორთა იმ მცირე რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც ღრმად შეიგრძნეს ეროვნული მუსიკალური კულტურის სტილური თავისებურება და ორგანულად შეითვისეს ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ სასიმღერო მასალა კი არ დაემორჩილოს მისთვის უცხო კონსტრუქციულ ნორმებს, არამედ თვით ამ მასალაში უნდა ვეძიოთ ფორმის შემქმნელი პრინციპები“. ცნობილია, რომ სწორედ ამ შემოქმედებითი მეთოდით ხელმძღვანელობდა შემდგომში არა მარტო შალვა მშველიძე, არამედ ბევრი სხვა ქართველი კომპოზიტორიც.

განსახილველი ნაშრომის ავტორს არ გამორჩენია მხედველობიდან ის გარემოება, რომ შალვა მშველიძე, თუმცა ამ დროისათვის სულ რამდენიმე ნაწარმოების ავტორი იყო, მაგრამ 30-იანი წლების დამლევს შექმნილ პირველ საორკესტრო მინიატურებში „აზარ“ და „ფშაური“ უკვე ამჟღავნებს თავის ინდივიდუალურ შემოქმედებით სტილს. ამასთან პროფ. ლ. დონაძე აღნიშნავს, რომ ეს შესანიშნავი სიმფონიური მინიატურები თავისებური მოსამზადებელი ეტაპი იყო უკვე 1940 წელს შექმნილი „ზვიადაურისათვის“ — შალვა მშველიძის ამ შესანიშნავი სიმ-

ფონიური პარტიტურისათვის. „ფშაურის“ ტრავიკული ლირიკა და „აზარის“ ეპიკური ჰეროიკა თითქოს წინასწარ ქმნიან „ზვიადაურის“ ემოციური და მხატვრული სტილის საერთო ესკიზებს. „ზვიადაურის“ განხილვისას ავტორი ხაზგასმით გადმოგვცემს ნაწარმოების შესანიშნავ თვისებას — ვაჟკაცურ, გმირულ ლირიზმს, რთაც, მისი აზრით, კომპოზიტორი მისიწარავის დაგვანახის პოემის გმირების, ამ ვაჟკაცური მთიელების ნაზი, ადამიანური გრძნობები, ამასთან დაკავშირებით ავტორი აღნიშნავს, რომ „ზვიადური“ ერთდროულად ეპიკური ნაწარმოებიც არის და ლირიკულიც. აღსანიშნავია, რომ ეს ვაჟკაცური ლირიკა ფსიქოლოგიურად უკავშირდება გმირული სახეების შინაარსს და პოემის ყველაზე დრამატულ, დაძაბულ მომენტებში გმირულ ხასიათს ღებულობს.

ნაშრომში გაშუქებულია შალვა მშველიძის დამოკიდებულება ვაჟა-ფშაველას პოეზიასთან. ეს ხომ პირველი და დღემდე ყველაზე წარმატებული ცდა იყო ვაჟა-ფშაველას მაღალკუმანური პოეტური სახეების აფლერებისა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში.

ქართული სიმფონიზმის ეს შედეგრი („ზვიადური“), როგორც მას ცოტა მოგვიანებით უწოდებს თვით პროფ. ლ. დონაძე, აღნიშნულ ნაშრომში განხილულია თავისი პირველი, ექვსნაწილიანი ვარიანტით, ამიტომ სრულიად ბუნებრივია ნაშრომის ავტორის ზოგიერთი კრიტიკული აზრი ნაწარმოების კონსტრუქციისა და დრამატურგიული გეგმის შესახებ. როგორც ცნობილია ეს კრიტიკა ძალზე სასარგებლო აღმოჩნდა „ზვიადაურის“ ფორმისა და დრამატურგიის მოლიანობის აღდგენისა და კომპოზიციის საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის.

ნაშრომის ავტორს უყურადღებოდ არ დაუტოვებია მთელი რიგი მიღწევები განსახილველი პერიოდის სიმფონიურ მუსიკაში. აღნიშნულია სახელდობრ ის, რომ 40-იანი წლების მიჯნაზე ქართველი კომპოზიტორები გასცილდნენ ყო-

ფთი მუსიკის ვიწრო ფარგლებს და დაადგენ პრობლემურ ჩანაფიქრთა განხორციელებას დიდი ფორმის ნაწარმოებებში. გრ. კილაძის „განდევილი“ და შ. მშველდის „ზვიადური“ ისეთ შემოქმედებით მოვლენებად მიმანია, რომლებიც მნიშვნელოვან ადგილს დაიმკვიდრებენ ეროვნული სიმფონიზმის ძიებათა პერიოდის ხელოვნებაში, ამაში მათი ისტორიული და მხატვრული ძალა.

ამავე ნაშრომში ავტორი ეხება სხვა ქართულ სიმფონიურ ნაწარმოებებსაც — ესაა ა. მაჭავარიანის უვერტიურა „მუშლი მუხასა“, შ. თაქთაქიშვილის სიუიტა „მალთაყვა“, რ. გაბიჭაძის სიუიტა „ქალიშვილი ხიდობნიდან“, კ. მეღვინეთუხუცესის „სვანური სიმფონია“. ა. კერესელიძის პირველი სიმფონია და შ. აზმაიფარაშვილის სიმფონიური პოემა „ყვარლის მთებს“.

თითქმის ყველა დასახელებული ნაწარმოები, მათი ანალიტური შესწავლის შემდეგ, საფუძვლიანადაა გაკრიტიკებული ავტორის მიერ, კომპოზიციური და დრამატურგიული ხერხებისა თუ ინტონაციური მასალის გამოყენების თვალსაზრისით. წამოყენებულია სავსებით ნათელი და დამაჯერებელი მოსაზრებები მათი დადებითი მხარეებისა და თანდაყოლილ ნაკლოვანებათა შესახებ. თითოეული ნაწარმოებისა და მისი ავტორის მიმართ მკვლევარი განსაკუთრებით შემოქმედებით პრობლემებს აყენებს და ყველა ეს თვალსაზრისი, შეხედულება ან პრობლემა, საბოლოო ჯამში, გვესახება როგორც ქართული სიმფონიური მუსიკის აღმავლობის იმ დროინდელი გადაუდებელი ამოცანების მთელი პანორამა. განსაკუთრებით მწვავედაა დასმული საკითხი თანამედროვე თემატიკისა და გმირული ჟანრის შექმნისა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში. ამასთან დაკავშირებით წამოიჭრება აგრეთვე საკითხი გამოსახვის ახალი საშუალებების ძიებისა, მუსიკალური ენისა და ინტონაციური სფეროს განახლებისა, ხალხურობისა და რეალიზმის ტენდენციების სათანადოდ განხორციელებისა და თვით სიმფონიზმის ზო-

გადი პრობლემების დაძლევის შესახებ. ასეთია პროფ. ლ. დონაძის განხილული ნაშრომის ფართო და ძალზე საქმიანი პრაქტიკული დასკვნები, რომლებიც დღესაც წარმოგვიდგება, როგორც ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების სამოქმედო პროგრამა. როგორც ცნობილია, ამ პროგრამის განხორციელებას დიდი კნთუზიანობით შეუდგა ქართველ კომპოზიტორთა მთელი პლეადა სიმფონიური მუსიკის განვითარების მომდევნო ათწლეულებში.

ჩვენი საზოგადოება უკვე დიდი ხანია გაეცნო და მიიღო იმ პრობლემათა თეორიული დასაბუთება, რომლებიც ქართული სიმფონიური მუსიკის სათავეებს უკავშირდება. პროფ. ლ. დონაძის მიერ გამოთქმული შეხედულებები ამ სფეროში თავის დროზე მეცნიერული აღმოჩენის ნიშნით იზადებოდა და სწრაფად ვრცელდებოდა. ისინი მნიშვნელოვანი თეორიული საყრდენია მომდევნო თაობის ბევრი მკვლევარისათვის და დღესაც ძალზე ძვირფას მასალას წარმოადგენენ ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში. კარგად გვახსოვს, რომ ისინი იქმნებოდნენ ქართული სიმფონიური მუსიკის გარიყრაჟზე. ქართულ საბჭოთა მუსიკას პირველი ნაბიჯებიდანვე ამოუდგა მხარში მისა დიდი მცოდნე და მოამაგე მკვლევარი და გზის წარმმართველი. ისე რომ პრაქტიკული შემოქმედება და მეცნიერული აზრი მის შესახებ იზადებოდა თითქმის ერთდროულად, პარალელურად. ამაშია პროფ. ლ. დონაძის, როგორც მეცნიერისა და ქართული მუსიკის მკვლევარის უდიდესი როლი და დამსახურება.

* * *

სრულიად სხვა პრობლემებზეა აგებული პროფ. ლ. დონაძის მეორე გამოუქვეყნებელი ნაშრომი „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“.

ჩვენმა ფართო საზოგადოებამ იცის, რომ ზაქარია ფალიაშვილი და მისი შემოქმედება ერთ-ერთი მთავარი თემაა



პროფ. ლ. დონაძის შემოქმედებით მოღვაწეობისათვის. მას შეაღია მკვლევარმა თავისი შეგნებული ცხოვრების დიდი მონაკვეთი, მეცნიერული მოღვაწეობის მთავარი ძალები, ეს იყო მისი უდიდესი გატაცების საგანი. ეს გატაცება საუხეობით გასაგებია, ბუნებრივია, ამას იმსახურებს ზ. ფალიაშვილის ხელოვნება. მაგრამ ხანგრძლივი კვლევის შედეგად არა მარტო მრავალმხრივ და მრავალფეროვნად გაიხსნა ეს შესანიშნავი თემა ასევე მრავალწახანგოვნად გამობრწყინდა მკვლევარის დიდი ნიჭი, ერუდიცია, მეცნიერული სიღრმე და აზრის გამოთქმის ბრწყინვალე უნარი. სწორედ ყოველივე ამის შედეგია პროფ. ლ. დონაძის მიერ ქართული მუსიკის ისტორიულ მეცნიერებაში ჩაწერილი შესანიშნავი ფურცლები, რომლებზედაც აღიზარდა მრავალი მუსიკოსი და კიდევ თაობებს გასწვდება.

პროფ. ლ. დონაძის განსახილველ გამოკვლევას თავის დროზე დიდი რეზონანსი ჰქონდა. დღეს კი მისი ცალკეული დებულებები ცნობილია ავტორის სხვა გამოქვეყნებული ნაშრომებიდან.

ძალზე რთული ამოცანაა შეეცადო საკუთარი სიტყვებით გადმოსცე ის, რაც პროფ. ლ. დონაძის მეცნიერული განსჯის, აზრთა დაპირისპირების, დამაჯერებელი მსჯელობის საგანია და რაც ასე ღრმავაზროვნად, ნაბიჯ-ნაბიჯ ისხამს ხორცს მკითხველის თვალწინ.

„ქართული კლასიკური ოპერის ფუძემდებელი ზ. ფალიაშვილი გვევლინება ნამდვილი სტილის ნაწარმოების შემქმნელად, რომელიც თავისი პრინციპებით საოცრად ემთხვევა ძველ ბერძნულ ტრაგედიას“. — ასეთია ავტორის პირველივე დებულება. მის მტკაცებას ეთმობა ნაშრომის მრავალი ფურცელი, მკვლევარი ამტკიცებს, რომ ბერძენ ტრაგიკოსებთან ზ. ფალიაშვილს და მის ოპერას აკავშირებს არა რაიმე გარეგანი ნიშნები, არამედ სულიერი სიზღოვე, თვით ეთნოსი.

ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ კლასიკურობის საკითხთან დაკავშირებით ავტორი ასკვნის, რომ ევროპულ საო-

პერო მუსიკასთან ისტორიულ კავშირებსა და ანალოგიებზე მსჯელობისას ეს ოპერა უნდა მივაკუთვნოთ არა რომანტიკულ-ზღაპრული სტილის ნაწარმოებს, როგორც ზოგჯერ შეცდომით აღიარებენ, არამედ იგი კლასიკურ ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ აქ უფრო გლუკისეული საოპერო სტილი უნდა ვიგულისხმოთ, ვიდრე ვენის კლასიკური მიმართულება.

ოპერის ჟანრის განსაზღვრისას ავტორი კვლავ გლუკის საოპერო სტილს უბრუნდება და მიიჩნია იგი „ლირიკულ ტრაგედიად“, რომელიც ისე, როგორც „აბესალომ და ეთერი“, ჟანრობრივად არ არის შეზღუდული, მასში შეიმჩნევა სხვადასხვა ჟანრობრივი ელემენტების შერწყმა. აქედან მოდის „აბესალომ და ეთერის“ ჟანრის თავისებურება. ეს არის ოპერის, სიმფონიზმისა და ორატორიულობის სინთეზი.

„აბესალომ და ეთერის“ როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედიის განსაზღვრის ერთ-ერთ წინაპირობას ავტორი ხედავს ხალხურ შემოქმედებაში, მის არქაულ ეპოსში. ამავე წყაროს ეყრდნობა თვით ბერძნული ტრაგედია: მასში შერწყმულია დიოთრამბული საგუნდო სიმღერა და მითოლოგია.

„აბესალომ და ეთერის“ ხალხური წყაროებია: ერთის მხრივ დიოთრამბული წყობის ხალხური საგუნდო სადიდებელი სიმღერები და მეორეს მხრივ თავისი უბრალოებითა და სტილური სიმკაცრით თითქმის ანტიკური მითი სიყვარულსა და სიკვდილზე „ეთერიანი“.

ანტიკური კლასიციზმის ტრადიციების ნიშნებს მკვლევარი ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ სხვა მხარეებშიც ხედავს. აღნიშნავს მაგალითად, რომ ამ ღრმად ხალხურ ნაწარმოებში სრულეობით არ აისახა ეპოსის ყოფითი მხარე. მის პარტიტურაში არც ერთი ყოფითი ელემენტი არ გვხვდება. თვით საქორწილო გუნდებსაც კი ჰიმნური ხასიათი აქვთ და არა ჟანრულ-ყოფითი.

პროფ. ლ. დონაძის ცნობილი დებულება სიყვარულის, როგორც ამაღლებული, ეთიკური ძალის შესახებ, აგრე-

თვე უკავშირდება ანტიკურ ხელოვნებას და საინტერესოა იმით, რომ ანტიკური ტრაგედიის მსგავსად ოპერაში არსად არ გვხვდება სატრფიალო სცენები. აქაც იგი გავებულია როგორც ეთიკური ტრაგიკული ძალა. სწორედ განწირული სიყვარულის ფატალური ხასიათი, რომელიც ოპერის ყველა აქტში შეიძლება შევამჩნიოთ, ყველაზე თვალნათლივ გვაძნობს „აბესალომ და ეთერის“ ტრაგიზმის ანტიკურ პრინციპსა და ხასიათს. ამასთან სიყვარულის ეს ტრაგედია ვითარდება არა მწვავე მქუხარე სცენური მოქმედებით, არამედ ეპიკური თხრობის ფორმით, რითაც კიდევ უფრო უახლოვდება ე. წ. „ბედისწერის“ ტრაგედიას.

ნაშრომში კიდევ ბევრი საინტერესო საკითხია განხილული ოპერის დრამატურგიის, მონუმენტური ორატორიული სტილის, ინტონაციის, მეტრორიტმული სტრუქტურის შესახებ და სხვარაც მეტ-ნაკლებად ცნობილია პროფ. ლ. დონაძის სხვა გამოქვეყნებული ნაშრომებიდან. მათზე აღარ შევჩერდებით.

ნაშრომის დასასრულს პროფ. ლ. დონაძე აღნიშნავს, რომ ანტიკური ტრადიციების ზეგავლენა ზ. ფალიაშვილის ოპერას უფრო მკვეთრად ემჩნევა, ვიდრე ზოგიერთი თავდაჯერებული ელენისტის შემოქმედებას. „აბესალომ და ეთერში“ უფრო ღრმადაა გახსნილი ანტიკური ტრაგედიის სულიერი არსი, ვიდრე ძველებერძულ სიუჟეტზე დაწერილ რომელიმე ოპერა-ტრაგედიაში.

საბოლოო დასკვნა კი ასეთია: „ქართული მხატვრული კულტურისა და ანტიკურობის გარკვეული ერთიანობის ნიშნადგზე ზ. ფალიაშვილმა შექმნა ქართული ეროვნული მუსიკის სრულიად დამოუკიდებელი კლასიკური ქმნილება, რომელიც ახლოს დგას ძველებერძული ტრაგედიის ნიმუშებთან. ამაშია „აბესალომ და ეთერის“ პრინციპული მნიშვნელობა ევროპული და მსოფლიო მუსიკალური თეატრის მასშტაბით.

ნასოფლარი დანკალი მდებარეობს ახალქალაქის რაიონში. ჭავჭავთის პლატოზე სოფ. კუმურდოდან ხუთიოდე კილომეტრის დაშორებით. დანკალის დიდი სტელა გამოფენილია ახალციხის ისტორიულ მუზეუმში, ხოლო მეორე, მცირე სტელა დგას თბილისის სახ. უნივერსიტეტის ეზოში.¹

მუზეუმში გამოფენილი სტელა (2, 60X30X30 სმ) ბაზალტის ქვისაგან არის გამოქანდაკებული, ჩადგმულია სუფთად გათლილ, კუმური ფორმის ბაზაში, რომლის ერთი ნაწილი ჩამოტეხილია; სადა ოთხწახნაგა სტელის კუთხეებში გვერდების სიბრტყის დადაბლებით შექმნილია წვრილი ცრუ სვეტები, რომლებიც ებჯინება თავში მკაფიოდ გამოყოფილ კუმურ კაპიტელს. კაპიტელის ერთ გვერდზე ფონის დადაბლებით გამოკვეთილია წრიულ მედალიონში ჩასმულ ტომკლავა, ბოლოებგაფართოებულ ჭვარი, მოპირდაპირე წახნაგზე სტილიზებული ფოთლებისაგან შეკრული გვირგვინი; დანარჩენ ორ წახნაგზე ოთხყურა ყვავილი და ადამიანის პირისახე, სქემატურად მონიშნული ნაკვთებით და მოკლე წვერით, კისერი აღნიშნული არ არის. ამიტომ სახე ნიღბის იერს ატარებს. რელიეფები შესრულებულია თხლად და მსუბუქად. ნაკვთების კონტურები სწორად არის შემოჭრილი, ცერადკვეთა ალაგ-ალაგ დეტალებშია ნახმარი, ნაქანდაკევი მკაფიო, ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც მიღწეულია ცერადკვეთით.²

ტექნიკის მხრივ საყურადღებოა ადამიანის სახე. იგი სხვა რელიეფების მსგავსად ოთხკუთხა ჩარჩოში ზის; გარეგანი ოვალ მკვეთრად არის შემოჭრილი, ხოლო მის ზედაპირზე აღნიშნული ცალკეული ნაკვთები ურთიერთშეთანხმებული; დაქანებული სიბრტყეებით გამოიკვეთებიან; თვალთა ბუდეების და პირის ამობურცული არე ქვის ზედაპირის თანდათანობით და მსუბუქი

სამსახე-ჯანსაღების აღრეწობა ხანის ქანდაკების ნიშნები

(სტალინის მრავალჯერადი სოფელ დანაკალიდან)

გიორგი ჯანსაღი

ჩათლის გზით არის მიღებული; მათ შორის მოქცეული ამდღეული ზოლისაგან კი სრულად სადად გამოკვეთილია ცხვირი-ამიტომ მიუხედავად რელიეფის სიდაბლისა, იგი მაინც მოდელირების მატარებელია. აშკარაა, რომ ძეგლმა ბევრი რამ დაკარგა დროთა განმავლობაში; შესუსტდა სახეთა სიმკვეთრე, დაირღვა სინათლითა და ჩრდილით მკვეთრი დაპირისპირება და ამასთან ერთად, დაირღვა მისი ცოცხალი სახეც. სხვა ძეგლთა განხილვის დროს დავრწმუნდებით, რომ ამ შემთხვევაში სრულიად უნიკალური სტელის სახეობასთან გვაქვს საქმე და ძეგლის საერთო ფორმები, მოყვანილობა, შემკულობის სისტემა, ისევე როგორც ცალკეული ნაკვთი, მეტად საგულისხმოა.

ეს ძეგლი უნდა განეკუთვნებოდეს არქაული ფორმის მონოლითური სვეტის ჯგუფებს, რომელთაც სხვა სტელეებისათვის სავალდებულო დამაგვირგვინებელი ჯვარი არ გააჩნია, რის მაჩვენებელიც

ბელიც არის ზემოდან ჯვრის ჩასადგმელი ბუდის არ არსებობა.

სვეტის მოყვანილობა, არაკვადრატულობა, ერთგვარი სიბრტყე, დაბოლოს, ცალკე გამოყოფილი თავის ბარელიეფით შემკობა უახლოეს ანალოგიას პოულობს ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში დღემდე შერჩენილ დედაბოძებში — ქართულ ორდერის სვეტებში აქ, ცხადია, ზოგად ანალოგიაზე შეიძლება საუბარი; ურთიერთობის მტკიცების არავითარი სხვა საბუთი არ არსებობს, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ თვით ეს შორეული ურთიერთობის კვალიც კი ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს.

ისევე, როგორც ქართულ დედაბოძებზე, აქაც სამკაულები და სიმბოლური სამკაულები უშუალოდ სვეტის თავზე არის მოთავსებული. თვით სამკაულთა სახე იმის მაჩვენებელია, რომ აქ მოხმარებულია წინა და ადრე ქრისტიანულ ხანაში ხალხში ფართოდ გავრცელებული ელემენტები, რომელნიც ეს არის იწყებენ შერწყმას ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან.

ერთადერთ, აშკარად სარწმუნოებრივ სიმბოლოს ჩვენ ძეგლზე ჯვრიანი მედალიონი წარმოადგენს; აღსანიშნავია, რომ ერთი ნიშნის გარდა—ცერადკვეთილი სამკუთხედებისაგან შედგენილი ზოლის უქონლობა — იგი ყოველმხრივ უახლოვდება ე. წ. „ბოლნურ“ ჯვარს: ჯვარი ტოლმკლავაა, ბოლოებგაფართოებული და გვერდებშეზნექილი, მკლავები ზემოდან ცერადკვეთითაა ამოღარული — ყოველივე ეს მიუხედავად შესრულების სიტლანქისა და ქვის გამოფიტვისა, კარგად ჩანს. ცერა კვეთა ჯერ კიდევ იმდენად მსუბუქად არის ნახმარი, რომ ფონის სრულ გაქრობაზე არ შეიძლება ლაპარაკი. მაგრამ სინათლიდან ჩრდილზე გადასვლა მათი კონტრასტულობა მთლიანობისა და იმ თავისებურ ელფერს ანიჭებს მედალიონს, რომელიც ასერივად ახასიათებს „ბოლნურ“ ჯვრებს.

ლ. მუსხელიშვილს დეტალურად აქვს განხილული „ბოლნური“ ჯვრის წარმომავლობის საკითხი. მისი გამოკვლევებიდან ჩანს, რომ ეს მოტივი საქართველოში სამხრეთიდან ვრცელდება; მაგრამ სტილის მხრივ, იგი მკვეთრად გამოირჩევა სამხრეთული — სირიული წრის მედალიონებისაგან, რომელნიც ამ ნაკვეთის ქრისტიანული სახის საწყისებად გვევლინებიან; საქართველოში ჯვრიანი მედალიონის ორიგინალური განვითარების შესაძლებლობა სავსებით აშკარაა და ამდენად მისი მარტივი სახეც უნდა არსებობდეს. მართალია, როგორც იგივე ავტორი აღნიშნავს, ჯვრიანი მედალიონის არსებობის კვალი წინაქრისტიანულ ხანაში ჩვენში არ ჩანს და ამდენად მისი გავრცელება ქრისტიანობასთან უნდა იქნეს დაკავშირებული, მაინც ანგარიშგასაწევია თვით ჯვრის სიმბოლური გამოსახულების არსებობის არა ერთი შემთხვევა თრიალეთის თიხის ჭურჭელზე, ნაცარგორაზე და სხვა.

დანკალის დიდ სტელაზე გამოქანდაკებული მედალიონი უახლოვდება ბოლნურ მედალიონს, რომელიც მოთა-

სებულია ბაზილიკის აფსიდის ერთ-ერთ ბილიასტრზე.

ამ ორ მედალიონს შორის არსებული განსხვავება საგრძნობია: ბოლნისის ჯვარს პატარა ბუნი აქვს. მთელი ნაკვეთი გამოყვანილია ორმაგი რელიეფური ზოლით, მკლავები ცერადკვეთით არის ამოღებული. დანკალის სტელის ჯვარი კი, ისევე როგორც მისი მომჩაჩრებელი წრე, მხოლოდ ერთი ამოზრტული ზოლით არის შემოვლებული, მკლავები მსუბუქი ცერადკვეთით არის ამოღებული. ჯვარი მედალიონს ბუნიც კი არ ეყრდნობა, არამედ ქვედა მკლავის წვერებით არის მსთანდ შეზრდილი; მაგრამ საერთო მოხაზულობა და სიმარტივე ორივეგან ერთნაირია.

ფორმების სიმარტივე და სიტლანქი საზოგადოდ ახასიათებს დანკალის ძეგლს. აშკარა ხდება, რომ ეს დღეოსტატის ხელის კვალიც უნდა იყოს; ამას მოწმობს ის გარემოებაც, რომ სვეტისთავის თითოეული გვერდი ერთიმეორისაგან სრულიად დამოუკიდებლად არის შემკული და სამკულთა თითოეული სახე მთლიან ორნამენტული სიტემის ნაწყვეტს წარმოადგენს; მართალია, როგორც ოთხყურა, ასევე გვირგვინი და ადამიანის სახე განცალკევებულ, ჩაჩოში მომწყვდეულ სამკაულებად გვევლინება და მხოლოდ სახის აშკარად გეომეტრიულობა მიგვითითებს იმაზე, რომ იგი ორნამენტული ჯგუფის ნაწილი უნდა იყოს — უნებლიედ ისახება ტლანქი ანალოგია ე. წ. გადაჯვარედინებული წრეების მოტივთან, რომელიც ასე ფართოდ არის გავრცელებული ბოლნისში, სადაც მრავალნაირი ვარიანტის სახით წარმოგვიდგება; გამომსახველობითი ენის სიმჭიმისა და სიტლანქის გამო დანკალის რელიეფები ვერ შეედრება ბოლნისის დახვეწილ, საუფთა რელიეფებს, მაგრამ როგორც ზემოთ უკვე გავკრით იყო აღნიშნული, ეს კონტრასტი ოსტატის ხელს უნდა მიეწეროს და მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ძირითადი ჩონჩხი და ამოცანისადმი პრინციპული მიდგომა.

უძველეს მოტივთა წრეს უნდა მიეკუთვნოს ფოთლოვანი გვირგვინი, გარდა ამისა, იგი ხშირად გვხვდება, როგორც ქართულ ისე სომხურ ანალოგიურ ძეგლებზე. დახვეწილი სახით, იგი მცხეთის დიდი ჯვრის კანკელის ერთ ფრაგმენტზე არის გამოქანდაკებული ამ ორ რელიეფს თუ შევადარებთ ერთმანეთს, თვალში საცემია აშკარა განსხვავება მოტივის დამუშავებაში. დანკალის რელიეფში შეიმჩნევა უკიდურესი სიმარტივე, დაუმუშავებლობა, მაგრამ, სწორედ ეს კომპონენტები უნარჩუნებს მას სიცოცხლეს — მკაფიო, სადა კონტური, დეტალებს მოკლებული სახე ერთის მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ დახვეწილი, სუფთა ფორმა, დეტალიზებული ზედაპირი — ღარები, წვეტები, კონტად ჩახვეული ბოლოები — რაც მკაფიო ორნამენტურ იერს აძლევს სტელას.

ამრიგად, დანკალის სტელის თავის შემკულობა, როგორც მოტივების სახეობით, ისევე მათი შესრულების სტილისტური ნიშნებით, ორნამენტული ქანდაკების ძეგლების უძველესი ჯგუფის წრეში ექცევა და ამასთანავე, მხედველობაში იქნება მიღებული, ისიც რომ სხვა ცნობილ ძეგლებთან შედარებით ის მართლაც ღრმად, ნამდვილად რეალისტურად არის დამუშავებული, აშკარა გახდება, რომ თითოეულ ნაკვთს მხოლოდ დამოუკიდებელი სახე კი არა ჰქონდა მიკუთვნებული, არამედ იგი ამასთანავე დამოუკიდებელი მხატვრულად დამთავრებული ფორმაც იყო ოსტატისათვის, მაშასადამე მართლაც იმ ხანას მიეკუთვნება, როდესაც ცალკეულ ორნამენტულ სახესაც კი თვითღირებულები მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული.

ძეგლის აღწერამ გვიჩვენა, რომ იგი გააზრებულია, როგორც ერთიანი მონუმენტი, მარტივი და მყარი თავისი ზოგადი ფორმებით. ფაქტობრივად, აქ საკვებით რეალური კონსტრუქტული ელემენტია — მეტად არქაული სახის საყრდენი სვეტი, გამოცალკევებულია რა მონუმენტის სახით, მას მიკუთვნებული აქვს ისეთი მხარეები, რომელნიც უზრუნველ-



№ 1

ყოფენ ზოგადი მოყვანილობის შენარჩუნებას. სხეულის თანდათანობითი, აღმავალი გაფართოებით, თავისი მასიური ფორმით, კუთხეებში გამოყოფილი სვეტებით მხანველისათვის შექმნილია იმ სიმძიმის რეალური შთაბეჭდილება, რომელსაც ძეგლის სხეული აკავებს. ტანის თანდათანობითი დამსხვილება, ე. ი. უძველესი ფორმის ხის კონსტრუქციის მიბაძვა იმაზე მიგვიითებს, რომ ოსტატის წარმოდგენაში და ჩვეულებებში ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო ამ ფორმის გა-

მოყენებითი გაგება. ყველაფერი დაქვემდებარებულია დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მყარი მონუმენტის შექმნისადმი სპეციალურ საფუძველზე აღმართულია მყარი ვერტიკალი, რომლის აღმავალი მოძრაობის გასაძლიერებლად და შინაგანი დამაბუღების, ანუ სიმძიმის გრძობის გასაღრმავებლად — სინამდვილეში კი ძეგლის შესამსუბუქებლად, კუთხეებში წვრილი სვეტებია შექმნილი. ვერტიკალის აღმავალი მოძრაობა, პროპორციების შესანიშნავი დაცვით, შეჩერებულია მძიმე კუბური თავით, რომლის სიბრტყეები მკაცრი რელიეფით არის შემკული. ძეგლის სტილს თვით მისი ძირითადი ფორმები განსაზღვრავენ — სიბრტყეების და ხაზების სიმშვიდე, კონტურის ნათელი სახე, შინაგანი დინამიურობით აღსავსე, ხოლო გარეგნულად სტატიურ მასებში გადმოცემული მონუმენტურობა ახასიათებს როგორც თვით ძეგლს ასევე მის შემკულობას. დადაბლებულ ფონზე სილუეტურად გამოქანდაკებული ნაკვეთები იმდენად დამთავრებული და შემოფარგლულია, რომ ყოველი მათგანი მონუმენტის თითოეული გვერდისათვის თავისებურ სახეს იძლევა — სწორედ ამასია მისი მონუმენტურობა — ცალკეული თვითღირებული ელემენტების შინაგან გაერთიანებაში. ძეგლის აზრი — შინაარსში, როგორც სარწმუნოებრივი, ასევე მხატვრული, ორგანულად არის შერწყმული მონოლითურ ფორმაში.

აღნიშნულ თავისებურებათა მიხედვით, დანკალის ეს სტელა ჯდება იმ ხანის ძეგლთა შორის, რომელნიც ახალ ქრისტიანული ხელოვნების საფუძველს მყარებოდა და ცდილობდა ხალხის ცნობიერებას იმ საშუალებებით მისდგომოდა, რომელიც ადვილად გახსნიდა შესისხლხორცებულ წარმოდგენათა და რჩევათა საგანძურს; ამიტომ ითვისებდა იგი ტრადიციულ ფორმებს და ცდილობდა ზოგიერთ შემთხვევაში მათ ახალი, გულუბრყვილო და მარტივი ენით გადმოცემას. მოტივები, რომელნიც ჩვენს სტელას ამკობენ და რომელთა ნათესაობის წრე ზემოთ უკვე იყო ზო-

გადად შემოფარგლულია ბოლნისის სტელა ჯგირით, განსაკუთრებული გამოცალკეებითა და პრიმიტიული უშუალობით, უფრო პირველისაკენ მიისწრაფის, ვიდრე მეორისაკენ. მაშასადამე, არა მარტო იდეურად, არამედ თვით კონკრეტული, ხელშესახები მხარეები შეიძლება განისაზღვროს ჩვენი ძეგლის ხნოვნება. აქ აღარ შევუდგებით ზემოთქმულის განმეორებას, მაგრამ განსაკუთრებით გვინდა ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ფორმალურ სტილისტურ მხარეთა გვერდით, არანაკლებ დამახასიათებელ და საგულისხმო დასკვნების გამოტანის საშუალებას გვაძლევს ტექნიკაც. ძეგლის გამოკვეთის ძირითადი ხერხი, როგორც საერთოდ, ასევე დეტალებში, — ნაკეთის ირგვლივ ფონის დადაბლებაში მდგომარეობს: ასეა მიღებული კუთხის ცრუ სვეტები; ამგვარადაა გამოკვეთილი სვეტისთავის რელიეფური ნაკვეთები, რომელნიც ამის გამო, ძეგლის ზედაპირის დონეზე დატოვებულ ჩარჩოში არიან მოქცეულნი; აქ სწორედ ის ტექნიკური ხერხია გამოყენებული, რომელიც ქართულ უძველეს ეპიგრაფიკულ ძეგლებს ახასიათებს — ბოლნისის სააღმშენებლო წარწერები, თათვარაზის წარწერა და სხვა.

ამრიგად, დანკალის ეს სტელა V ს. ბოლო და VI საუკუნის დასაწყისით შეიძლება იქნეს დათარიღებული; ასეთი ტიპის ჭერჭერობით უძველესი ცნობილი ძეგლია. მაგრამ გამოყენებული იქნა რა ნაცნობი სახის მქონე ფორმა ახალი გაგებით, მას იმთავითვე დაეტყო მომავალი ცვლილებების დაღი. თავისუფლად აღმართული სვეტი ბუნებრივად მოითხოვდა იმ სიმძიმისაგან განთავისუფლებას, რომელსაც მხოლოდ მოჩვენებითაა ატარებდა. სააღმშენებლო და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული პლასტიკური ხელოვნების წინაშე V-VI სს. მიჯნაზე სპეციფიკური დეკორატიული ამოცანები დაისახა და ამისდა მიხედვით წარიმართა ჩვენი ძეგლის განვითარებაც. ფორმა მონახული იყო, ან უკეთ ამოღებული იყო ძველი საგანძურიდან. საჭირო იყო მხოლოდ მისთ-

ვის ახალი ტიპის დეკორის გამოძებნა, ხოლო შემდგომ ამისა აღნიშნული ორი მხარის შეთანხმება. ამ პროცესში უმთავრეს როლს ასრულებდა ერთის მხრივ გეომეტრიულ-მცენარეული მოტივების სტილისტური დახვეწა, ხოლო მეორე მხრივ ფიგუროვანი — სამკაულებრივი ფორმების სწრაფი და ღრმა ევოლუცია. ქვის დამუშავების ტექნიკური ხერხები ერთხანს კიდევ რჩებიან უცვლელად და მხოლოდ მაშინ გადადიან უეცრად ახალ სფეროში, როდესაც წინააღმდეგობა ამოცანათა და ფორმათა შორის გადაულახავი აღმოჩნდა.

დანაკლის მეორე, ანუ მცირე სტელა, როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, ამჟამად თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეზოში დგას, იგი წარმოადგენს ბაზალტის ქვისგან გამოკვეთილ ოთხწახნაგა სტელის ზედა ნაწილს (130x31x37 სმ.) მისი სამი წახნაგი შემკულია ნაქანდაკევი რელიეფებით, ხოლო ზურგი — მეოთხე სადად არის გათლილი. სტელის ოთხივე წიბო შერბილებულია, ხოლო ნაკვეთების ირგვლივ ფონის ამოკვეთის შედეგად შექმნილია მძლავრი ვერტიკალური ჩაჩოვები; ამის გამო კუთხეებში მიღებულია ერთგვარი სვეტები. პირის ზემოთა ნახევარი უკავია ფიგურას. ის წარმოდგენილია მთელი ტანით, ფეხზე მდგარი მტკიცედ. სურ. 1 მისი სხეულის პროპორციები სავსებით ნორმალურია, მხოლოდ თავი არის საგრძნობლად გადიდებული; ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სადა წრიული შარავანდელი. დიდი ზომის ოვალური თავი მარტივად არის შემოხაზული და მხრებს მოკლე, მაგრამ წვრილი კისრით უერთდება. პირისახის ლოკალურად გადმოცემული ნაკვეთები მკაფიო გამომეტყველებას ანიჭებს მას.

სხეული წელში არაბუნებრივად არის დაწვრილებული, მხრები სწორია, მაგრამ მომრგვალებული; იდაყვებში მოხრილი ორივე ჭკლავი მკერდზე აქვს დაწყობილი. მარჯვენა ხელი თითქოს კურთხევის მოძრაობაშია. პარალელურად დაყენებული ფეხის ტერფები წვერებით განზე აქვს მოქცეული. განზე მას



№ 2

რძელი, კოჭებამდე დაშვებული კაბა აცვია; კაბა წელში მკვეთრად არის დავიწროვებული, წინ-წელიდან ქობამდე ვერტიკალურად ჩაპრილი კაბა ზარის მოყვანილობას ღებულობს. ზედატანი ნაკლებად არის დამუშავებული — სახელოები საგანგებოდ არ არის აღნიშნული, გულისპირი ვიწროდ, მრგვლად ამოჭრილი, ხოლო თითქმის მთელი გულმკერდი და მარცხენა მკლავი დაფარულია მასზე განლაგებული ექვსი პარალელური ღარის სახის ნაკვეთით; წმინდანის ფეხები შემოსილია სწორყელი-

ანი და მალაქუსლიანი მოგვებით, რომელთა წვერები საგრძნობლად არის აწეული. წმინდანის ქვემოთ გადარჩენილია ერთიმეორეზე მიდგმული, წაგრძელებული, ფართოდ შესრულებული წრე, შიგ ჩადგმული გვერდებშედრეკილი კვადრატით; კვადრატის ცენტრში დასმულია დიდი კეთხეებშერბილებული ოთხკუთხა ღილი. ამ სახის ერთი რგოლი მთლიანად ჩანს, ხოლო მეორესაგან მხოლოდ სამი მეოთხედიდა არის დარჩენილი.

სტელის ორივე გვერდი უკავია მსგავს სიმბოლურ-დეკორატიულ რელიეფს; მარცხენა მხარეს, გვერდის ფართო ვერტიკალს შორის, მოქცეულია ერთიმეორეზე მოთავსებული ჭვრისა და მცენარის სახე. ზემო ნაწილში გამოქანდაკებული ჭვარი წაგრძელებულია, მისი ბოლოში გაფართოებული ვერტიკალური მკლავები მცირედ შეზნექილი, ხოლო ჰორიზონტალური ორივე მკლავი უშუალოდ უერთდება ჩარჩოს. ქვემო მკლავიდან დაშვებული პატარა ვერტიკალური ბუნიტ, ჭვარი დამყარებულია მცირე კვადრატულ კვარცხლბეკზე. ჭვრის მკლავებს ზედაპირზე ცერადკვეთით ამოღარვის მსუბუქი კვალი ემჩნევა უშუალოდ კვარცხლბეკის ქვეშ დაყენებულია კოხტა, სტილიზებული ხე; წვრილი, წვერისაკენ შეთხელებული ტანი, დაყირავებული სამკუთხედილ დამთავრებული, ტანს ორმხრივ წყვილად გამოზომული აქვს მოგრძო წვეტიანი ფოთლები; ფოთლები თითქმის მთლიანად ავსებენ თავისუფალ არეს, თანდათანობით მცირდებიან და ზემოდან ამოღარული არიან. სრულად შენახულია მხოლოდ ორი წყვილი ფოთოლი, მესამე წყვილიდან გადარჩენილია მხოლოდ წვერები. სურ. 2.

სტელის მარჯვენა გვერდზე, ზემო ნაწილში მოთავსებულია ზემოაღწერილის მსგავსი წაგრძელებული ჭვარი, მხოლოდ ყოველგვარი საყრდენისა და ბუნის გარეშე. გამოსახულება ტლანქია. ჭვრის ქვეშ ვერტიკალურად არის დაყენებული სტილიზებული ხე — სადა ტანი, რომელსაც გამოზომული აქვს

წყვილი წაგრძელებული ზემოაღწერილი ფოთოლი, შიგნით მოქცეული ტალღოვანი ნაპირით; სურ. 3. ორი წყვილი ამგვარი ფოთლიდან, ერთი მცენარის სხეულის საყრდენს წარმოადგენს, ხოლო მეორე ტანის ორმხრივ გამოზომული ფოთლები კონტურის გაყოლებით მძლავრადაა ამოღარული, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძეგლი დამუშავებულია ტლანქად, რელიეფების შესრულებას ახასიათებს სიმძიმე და მასიური ფორმები; ამ გარემოებას კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზს, რადგანაც ძეგლის ზოგიერთი დეტალი ამის გამო საყვებით ვერ იკითხება. კერძოდ, საყურადღებო უნდა იყოს ის, რომ სვეტის ორივე გვერდზე მოთავსებული ჭვრების ვერტიკალური მკლავები თანაბარი სიგრძისაა, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჭვრებს ჰორიზონტალური მკლავები სწორედ შუა წელზე აქვთ გამოზომული; ამასთანავე თუ ვერტიკალური მკლავები რკალიზებული შეზნექილობით მთავრდება, ჰორიზონტალურ მკლავებს ბუნებრივი დამთავრება საერთოდ არ გააჩნია; ისინი უშუალოდ უერთდებიან ჩარჩოს და მათი ჩამოჭრის შთაბეჭდილება მხოლოდ იმით არის შესუსტებული, რომ ჩარჩოდან გამოყოფის არავითარი კვალი არ არჩებობს საერთოდ ამ ჭვრებში მკლავთა მოყვანილობა, ბოლოებისაკენ მკვეთრი გაფართოება, უფო ახლო დგას თანაბარმკლავებიანი ჭვრების ფორმასთან, ვიდრე წაგრძელებულისა. ადრეული ხანის წაგრძელებული ჭვრებისათვის, ე. ი. იმ დროის ჭვრებისათვის, რომელთაც ჭვრ კიდევ არ ეტყობათ გოლგოთაზე იუსტინიანეს ხანაში აღმართული ჭვრის გავლენა, მეტად არის დამახასიათებელი პროპორციები და ფორმების სიმტკიცე. ქვედა მკლავის სავსებით თვალსაჩინო დაგრძელება და კონტურების ყოველმხრივ სწორი ხაზებით შემოფარგვლა, ასეთი ხასიათისაა ის წაგრძელებული ჭვრები, რომელიც ბოლნისზე მოიპოვება. დანკალის მცირე სტელის ჭვრების შედარება ბოლნისის ზემოხსენებულ ჭვრებთან აშკარასა ხდის იმ გარემოებას, რომ აქ ჭვრის

უნებლიედ წაგრძელებულ სახესთან გვაქვს საქმე, რომელიც წარმოშობილია ერთის მხრივ, დაგრძელებული არის შევსების სურვილითა და, მეორეს მხრივ, ოსტატის სისუსხით. სწორედ ამის გამო უნდა იყოს გამოწვეული შემკულობის მეორე ნაწილის, მცენარეთა ცოცხალი რეალური სახის დაჩრდილვა. მაგრამ მცენარეულთა გამომსახველობა აქ მაინც საკმაოდ ნათელია. ქვის ქრის თავისუფალი მანერის წყალობით, მათ ბუნებრივობა შეინარჩუნეს. მაგრამ ეს შთაბეჭდილება გამოსახულების პრიმიტიულობით, გულუბრყვილობით, იქნება და არა მათი დეტალების რეალობითა და სიცოცხლით, ეს მხარეები აქ დაჩრდილულია.

დანკალის მცირე სტელის მარჯვენა გვერდის მცენარის უახლეს პარალელბად შეიძლება მოყვანილ იქნას ქვემო ქართლში აღმოჩენილი, ამავე დროის სტელათა შემკულობის დეტალები ბოლნისისა და დმანისის რაიონებიდან. ამ რელიეფთა ურთიერთშედარებიდან კარგად ჩანს, რომ დანკალის მცირე სტელის მარჯვენა წახნაგზე დაკბილული წყვილი ფოთლებით შემკული ხე არის წარმოდგენილი. სტელის მეორე გვერდის მცენარეულ რელიეფთან ახლოს დგას იგივე რეგიონიდან — ზემო-თმოგვის სტელა; ამ სტელის ერთ-ერთ წახნაგზე გამოსახულია ჯვრიანი შტანდარტის ტარი, რომელიც შემკულია წყვილად გამოშვებული წვეტიანი ფოთლებით.

სტელების ამ დეტალთა სტილის ურთიერთშედარებიდან აშკარა უნდა იყოს, რომ აქ ერთი მოტივის განვითარების, სტილიზაციის სხვადასხვა საფეხურებთან გვაქვს საქმე, და რომ დანკალი საწყის საფეხურზე უნდა იდგეს. აქ რომ უფრო მარტივად გადმოცემული სიმბოლოა, ეს თვით კომპოზიციური წყაროებიდანაც ჩანს; მცენარეს და ჯვრის კომპოზიციაში თანასწორუფლებრივი გამოხატულება ვაჩინია; მათ ერთნაირი მიდგომა ეტყობათ. ის გარემოება, რომ ისინი ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად, თანაბარი გულდასმით არიან მოთავსებულნი სტელის ზედაპირზე ე. ი.

ის, რომ ხაზგასმულია თითოეულის დამოუკიდებელი შინაარსობრივი ღირებულება; არამც თუ არ აშორებს, არამედ ხაზს უსვამს მათ ურთიერთობას, როგორც თანაბარი ღირებულებების სიმბოლოებისა; ხის კულტა დიდი ხნის ისტორია აქვს საქართველოში და ამაზე ყურადღებას აღარ ვამახვილებთ; მხოლოდ საგანგებოდ ავღნიშნავთ ხის კულტისა და ჯვრის კულტის ურთიერთ კავშირს წინაქრისტიანულ და შემდეგ ქრისტიანულ ხანაში.³

თუ აღნიშნული პირველი გარემოება საესებით მკაფიოდ არის ასახული და შესაძლოა ითქვას, დადასტურებული ჩვენი ხელოვნების ძეგლებით — გარკვევით სიმბოლური, საანური დეტალები წასაკრავით kosti-თ შემკული ხეები ბოლნისის დეკორში, მეორე გარემოებაც საკმაოდ ნათელი ხდება, ასევე ხელოვნების ძეგლების წყალობით; საესებით აშკარაა და ამას კარგად ასახულებს ზემოხსენებული მოტივი ჯვარმედალიონიანი შტანდარტისა ზედა თმოგვის სტელის შემკულობიდან, რომ ამგვარ ძეგლებზე ასე გავრცელებული, დიდი შეწყვილებული ფოთლებით შემკული მედალიონიანი შტანდარტები მცენარეებისა და ჯვრების შერწყმას წარმოადგენდნენ; კიდევ მეტიც ე. წ. „ყვევებული“ ანუ „განედლებული“ ჯვარიც აქედან უნდა გამოდინარებოდეს;

ამრიგად, დანკალის სტელის დეკორი ხისა და ჯვრის ძლიერებისა და მათი თაყვანისცემის შერწყმის და ამასთანავე ჯვარმედალიონიანი შტანდარტების ჩანასახს წარმოადგენს, ამ უკანასკნელი მოტივით შემკული ძეგლებზე წინ დგება.

კიდევ უფრო საგულისხმო მხარეები იჩენენ თავს დანკალის ძეგლის ტექნიკური და სტილისტური განხილვისას; ამ ძეგლის ტლანქი ტექნიკური დამუშავება უკვე იყო აღნიშნული რელიეფები ყველგან ერთ დონეზეა ამოწეული, — ქვის ზედაპირს ისინი არც ზემოთ და არც ქვემოთ არ სცილდებიან. ნაკვთები მათ ირგვლივ ფონის ამოღებითა და ზემოდან ალაგ-ალაგ ამოღარვითაა გამოქანდაკებული; მათი ყველა ნაწი-



№ 3

ლი ერთნაირი მიდგომით, ერთნაირი ხაზებით, ან უკეთ, ღარებით იქმნება; არავითარი დიფერენციაცია გეომეტრიული ორნამენტის, მცენარისა თუ ადამიანის სხეულისა და პირისახის ტექნიკურ და სტილისტურ დამუშავებაში, ერთი დეტალის გარდა, შესამჩნევი არ არის. მაგრამ ეს დეტალი იმდენად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, რომ ამ ძეგლის შესრულებიყ ერთფეროვნება მხოლოდ მოჩვენებითი არის, ეს დეტალი შესამჩნევი ძეგლის პირზე, სადაც მიუ-

ხედავად იმისა, რომ რელიეფი ქვემოთ ნაწილში არსად არ ამოდის, იგი მაინც განსხვავებული სიმაღლისაა. წინაპირის რელიეფი ქვემოდან ზემოთ მაღლდება ფონის თანდათანობითი ჩაღრმავების ხარჯზე. ამის წყალობით, ფიგურა განსაკუთრებულ იერს ღებულობს და ერთბაშად იპყრობს ყურადღებას, როგორც უმთავრესი პლასტიკური გამოსახულება; იგი უკვე სხვანაირად გამოიყურება დანარჩენი სამკაულის გვერდით და თუმცა მოდელირება, ისიც მეტად მკრთალად, მხოლოდ პირისახეს ემჩნევა; მაინც მაღალი ქანდაკების შთაბეჭდილებას ტოვებს. წმინდანის პირისახის ნაკვეთები მოდელირების მკრთალ კვალს ატარებს — თვალების სავსებით მარტივი წრიული ბუდეები მცირე დაქანებული სიბრტყეებითაა გამოყოფილი; ასევეა შესრულებული პირი და ტუჩები. ცხვირი გამოყოფილია მის ირგვლივ ფართო ღარის ამოკვეთის საშუალებით.

ტანსაცმელი ბრტყელი, სადა და მხოლოდ კონტურზე შემოხაზული-შემოჭრილია; მხოლოდ ხელის თითები და ზედა ტანის ნაკვეთია გადმოცემული დიაგონალური, არცთუ ფართო პარალელური ხაზებით.

შემოაღწერილი მხარეებით ეს რელიეფი შეიძლება დავეუკავშიროთ სამცხე-ჯავახეთის ახლად აღმოჩენილ (სოფ. ბუზავეთი) სტელის ბაზაზე ამოკვეთილ რელიეფს.⁵ ასევე ზედა თმოგვში წინა პირზე გამოსახულ წმ. დანიელის ფიგურას.⁶ და ბოლოს ატენის სიონის ქანდაკებებს, მაგრამ მათ შორის შესამჩნევი სტილისტური განსხვავებაა.⁷ დანკალის მცირე სტელისათვის დამახასიათებელი მისიურობა და სამკაულის გადატვირთვა; მისი სავსებით ერთნაირი სისქის ტანი არაფრით არ არის დატვირთული. კუთხის მძლავრ სვეტებს შორის ვიწროდ ჩაჭედილ სიმბოლიურ, ფიგურულ და გეომეტრიულ სახეებს აშკარად ერთნაირი კომპოზიციური სქემა აკავშირებს. თითოეული გვერდის დეკორის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მატარებელი აღარ არის და მხოლოდ სხვებთან ერთად პოულობს ნამდვილ გამომსახველობას,



თვითონ ეს გარემოებაც, რომ სტელის ზურგი დაუმუშავებელია ე. ი. მას ფასადი და მასთან დაქვემდებარებული გვერდების ხედი მოუპოვება, თავისთავად აერთიანებს სამივე გვერდის შემკულობას; კომპოზიციის ცენტრს შარავანდედინი დიდი ფიგურა წარმოადგენს, რომლის ორივე მხარეს სიმეტრიული მსგავსი სიმბოლური რელიეფებია მოთავსებული. აქ მხედველობაშია მიღებული ძეგლის სხვადასხვა ასპექტი და მისი რიტმულობის მნიშვნელობა. ეს ისეთი მხარეებია, რომელნიც სრულიად უცნობია დანკალის დიდი სტელისაფის.

მიუხედავად ამგვარი თავისებურებებისა, ამ ძეგლის შემკულობის ცალკეულ ნაწილები ისეთივე დამოუკიდებელი სახით არის გადმოცემული, როგორც პირველ ფრაგმენტზე. იმ მოტივის ელემენტებიც კი, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციით არის ცნობილი ბოლნისში და არა ერთ სხვა ძეგლზე, აქ გულდასმით და ცალკე გადაუხედელო სახით არის წარმოდგენილი. კიდევ მეტიც, სვეტის გვერდებზე გამოკვეთილი სიმბოლური სახეები, რომელნიც შინაარსობრივ ერთ მთელს წარმოადგენენ, აქ ფორმალურად განცალკევებულნი არიან: ცალკეა ჭკრები და ცალკეა შინაარსობრივად დაკავშირებული მცენარეები. ჩაკეტილობის ამგვარი გრძნობა გაძლიერებულია რელიეფების განსაკუთრებული ლაკონიურობით, — ძუნწია ფორმის მოხაზულობა და მისი პლასტიკური ნაკვეთები; კომპოზიცია მყარი და დამშვიდებულია ამ სიმშვიდეს, გაწონასწორებას არღვევს კომპოზიციის ცენტრში შარავანდედინი ფიგურა, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოირჩევა მეტი სიღრმობრივობით და ამით გამოიყოფა საერთო შესრულების მანერიდან, ამგვარი საგანგებო ხერხით ხაზგასმულ ადგილსავე ვხვდებით ცერადკვეთის კვალსაც. საერთო პრიმიტიულობისა და არქაულობის გვერდით ამ ძეგლზე არაერთი პროგრესული მხარე შეინიშნება, სიახლე, რომლის მთავარი მნიშვნელობა შემდგომი ორი ტიპის ძეგლებში იქნა განსახიერებული. იქ, სადაც ფიგურაფანი კომპო-

ზიციები მთავარ ადგილს იკავებენ ორნამენტული ელემენტების ხარჯზე. (ზედა თმოგვი, ბუზავეთი).

დანკალის მკირე სტელის დეტალური აღწერისას, ჩვენ ვცდილობდით შედარება მოგვეხდინა ამ ძეგლისა და მასთან დაახლოებული ძეგლების ფორმათა გადმოცემისა და სტილს შორის და იქვე ვუსვამდით ხაზს ამ ორ დაპირისპირებულ მხარეს, რომლითაც ის ერთის მხრივ ადრეული ხანის ძეგლებს უკავშირდება და მეორე მხრივ მომავალი აღორძინების მონაწილედაც ხდება.

ახალი გამომხატველობითი ფორმების ძიებაში სწრაფი ტემპებით მიმდინარეობდა სტელეების ტიპის ჩამოყალიბებაც. როგორც ცნობილია, ქართული ხელოვნებისთვისაც, კერძოდ არქიტექტურისათვის და მხატვრობისათვის ის თვისებები, რომელიც აუცილებელია სრულყოფისათვის ეს არის — ძეგლის არსისა და ფორმის მთლიანობა. ხუროთმოძღვრებაში იგი შედარების თვალსაჩინო პროცესში გამოიხატა, რომელშიც ორი ფაქტორი მონაწილეობდა: შინაგანი სივრცე და მონუმენტური მხატვრული განცდის გამომხატველი გარეგნული მასები. ამ ორი ფაქტორის ერთიანობა იძლევა პასუხს იმდროინდელი საზოგადოების იდეური სულიერი მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად.

ის თავისებურებანი, რომელიც დანკალის ორი სტელის მიმართ გვქონდა აღნიშნული, ანალოგიური პროცესის შედეგს წარმოადგენს. გარკვევით იგრძნობა მისწრაფება, მონუმენტური-დეკორატიული ძეგლის შექმნის სურვილი, ძეგლისა, რომლის ყოველი ნაწილი მხოლოდ დანარჩენებთან ერთად მიიღებდა საბოლოო სახეს; ამ პირობებში, ძეგლის პლასტიკური სამკაულის განვითარებას სერიოზული მნიშვნელობა ენიჭება.

სამცხე-ჯავახეთის ძეგლები პირობითად ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს; პირველს შეადგენენ დიდი ზომის ოთხწახნაგა მონუმენტური სვეტები, რომლებსაც ოფიციალური, რელიგიურ-საზოგადოებრივი დანიშნულება ეძლეოდათ;

ისინი ერთგვარად ახდენენ ქრისტიანულ-რელიგიის დეკლარირებას, ასეთე-ბია: ზემოთ განხილული დანკალის დი-დი სტელა, კუმურდოს ორი დიდი სტე-ლა და სხვა. მეორე ჭკუფში შედგება შე-დარებით მცირე ზომის სტელებისაგან-რომელთა ტანის ზედაპირი დაფარულია ქრისტიანული სიმბოლოებით. — ამ რი-გის სტელები შედარებით კერძო დანი-შნულებისა ჩანს და ერთგვარად შეეფა-რდება სალოცავ ხატს. დეკორის სტილ-ისტური და იკონოგრაფიული მხარეების მიხედვით, დანკალის მცირე სტელა ქრო-ნოლოგიურად ბოლნისისა და ჭვარი-ატ-ენის შორის უნდა მდებარეობდეს, და ერთგვარად, ძიებათა გამომხატველ ძე-გლად მოჩანს.

თავისებურია სამცხე-ჯავახეთის სტე-ლების რელიეფების შესრულების მა-ნერა, — მარტივი, ერთგვარად ტლანქი, არქაული გამომსახველობითი ენა, გარ-კვეული შტამბი და გულუბრყვილობა. ყველაფერი ეს მიუთითებს სამცხე-ჯა-ვახეთის ხელოვნების თავისებურ პრო-ვინციული სკოლის არსებობაზე, რომე-ლიც V-VII სს. მიეკუთვნება.

შენიშვნები:

1. სტელები აღმოაჩინეს ვარძიის მხარეთ-მცოდნეობის მუზეუმის თანამშრომლებმა; 1942 წ.
2. ცერადკვეთა — ეს ტერმინი ეკუთვნის ლ. მუსხელიშვილს.
3. ბარნაველი — ხეთა თაყვანისცემის ერთ-ერთი ნაშთი საქართველოში.
ლ. ბოჭორიშვილი — ზევსტრული ჭვარი. მო-სხენება, 1948 წ.
4. გ. ჩუბინაშვილი, ბოლნისი, გვ. 167, ტაბ. 1; ამის შეს. ბ. კუჭინი, შ. ამირანაშვილი, გ. ჩი-ტაია, გ. ჭაფარიძე.
5. გ. ჭავჭავაძე, სტელის ბაზა სოფ. ბუზა-ვეთიდან; ძეგლის მეგობარი 1989 წ. № 2 (სტე-ლა დათარიღებულია VI ს. ბოლო VII ს. დას.).
6. ნ. ჩუბინაშვილი Хандиси.
7. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ ატენის რელიეფები შესრულებულია სხვადასხვა ოსტა-ტების მიერ, და ამით ხსნის მთ სხვადასხვაობას; გ. აბრამიშვილი მიიჩნევს, რომ რელიეფები შეს-რულებული უნდა იყოს IX-X სს., ტაძრის რე-კონსტრუქციის დროს.

ამა წლის მარტში შედგა 1992-1993 წლების ფილმების ჩვენება. სამ-წუხაროდ, ამ სურათების მეორედ ნა-ხვის საშუალება არ იყო და არც ხსენე-ბული წლების პროდუქცია წარმოუდ-გენიათ სრულად; რამდენიმე ფილმს ჯერ კიდევ იღებდნენ, მაგრამ ის, რაც ვნახე, განსჯა გააზრებისა და დასკვნის გამო-ტანის საშუალებას იძლევა; ამასთან ერთად უკვე შესაძლებელია პასუხი გაე-ცეს ზოგიერთ საჭირობოტო საკითხს, კერძოდ: თუ რა ზეგავლენა მოახდინა ჩვენში გამეფებულმა სოციალურ-პოლი-ტიკურმა და ზნეობრივმა ატმოსფერომ თანამედროვე კინემატოგრაფზე და რა-მდენად შეიცვალა დამოკიდებულება სტუდია „მემბრტინანში“ არსებული „ტრა-დიციებისადმი“? გვაქვს თუ არა რამე სიახლე? დაბოლოს: რამდენად ეფექ-ტური გამოდგა სტუდიაში გატარებული საორგანიზაციო ზასიათის რეფორმა? რაც გამოიხატა სტუდიების „რაკურსის“ „ჰორიზონტის“, „მეცნიერების“, „ფაქ-ტის“, „სტუდია-91“ — შექმნილ. ამავე დროს შენარჩუნებულ იქნა. სამეცნიერო პოპულარული და დოკუმენტურა სტუ-დია „მემბრტინანს“ ხელმძღვანელობა, რაც საორგანიზაციო და ფინანსური კოორდინაციის ფარგლებს არ სცილ-დება. სხვა მხრივ ახალი სტუდიები და-მოუკიდებელნი არიან. ერთი სიტყვით, ნანახი მასალა ერთობ დამაფიქრებელია მრავალი მიზეზის გამო. აუცილებელია გაირკვეს, შესძლებს თუ არა ქართული სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენ-ტური კინემატოგრაფი არსებობას? თუ რატომ წამოიჭრა ეს კითხვა და რატომ უნდა მოეძებნოს მას პასუხი, ამას ახ-ლავე მოგახსენებთ: საქმე ის გახლავთ, რომ ჩვენი დოკუმენტური კინო ხელოვნ-ურად შექმნილ საგანგებო პირობებში ვითარდებოდა. ხელოვნურობას კოლო-ნიური ყოფა განაპირობებდა. ამის გამო ჩვენი კინოს დაბადებაც ერთგვარად კუ-რიოზულ სიტუაციაში მოხდა. 1908 წელს, როცა ვასილ ამაშუკელმა თავი-

ზოგნიართი მოსაზრება თანამედროვე ქართულ სამეცნიერო-პოპულარულ და დოკუმენტურ კინოზე

პაატა იაკაშვილი

სი პირველი ქრონიკები გადაიღო, რუსეთის იმპერიის საგარეო საქმეთა სამინისტრომ გამოსცა ბრძანება, რომლის ძალითაც იკრძალებოდა იმ ფილმების დემონსტრირება, რომელიც „აღვფეხდნენ ამბოხებისა ან სხვა დანაშაულებრივ მოქმედების სურვილებს“. თუ ეროვნული ყოფისა და კულტურული რეალიების, აგრეთვე ქართველ ხაზოგადო მოღვაწეთა ფირზე აღბეჭდვა „ამბოხება“ და „დანაშაული“ იყო, მაშინ ქართულ კინოს დაბადება აღარ ეწერა, მაგრამ ვასილ ამაშუკელი არ დამორჩილებია რუს მოხელეთა ბრძოლას განკარგულებებს და მისი მოკლემეტრაჟიანი ქრონიკებიცა და სრულმეტრაჟიანი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლენხუმში“ (1912 წელი) სწორედ რომ ეროვნული თვითშეგნების გრძნობას უღვივებდა ქართველ ხალხს. თავისუფალი განვითარების პერიოდი ქართულ კინოს და კერძოდ, დოკუმენტურს მაშინ ჰქონდა, როცა საქართველო დამოუკიდებელი

იყო. 1918-1921 წლებში გადაიღეს უამრავი ქრონიკალური სურათი, რომელთა უმთავრესი ღირსებაც სინამდვილის მართალ ხედვაში მდგომარეობს.

მეორე რუსული ოკუპაციის შემდეგ იწყება ჩვენი კინოს ე. წ. საბჭოური პერიოდი, რომელსაც საოცრად ცინიკური დასაწყისი ჰქონდა. ქართული საბჭოთა დოკუმენტური კინოს პირველი კადრები თბილისის აღებისათვის დაღუპული რუსი ოკუპანტი ჯარისკაცების საზეიმო დაკრძალვას ასახავდა... კომუნისტები დიდად აფასებდნენ კინოს „როგორც ხელოვნების დარგთა შორის უმნიშვნელოვანესს“ და განსაკუთრებით დოკუმენტურ კინოს, როგორც ოფიციალური პროპაგანდისათვის ყველაზე ეფექტურ საშუალებას. ამიტომაც დაარსდა 1928 წელს კინოქრონიკის სექტორი, რომელიც 1958 წელს „დოკუმენტური და სამეცნიერო ფილმების სტუდიად“ გადაკეთდა. ასე რომ, კომუნისტური ხელისუფლების პოზიცია, მისი „ზრუნვა“

დოკუმენტური კინოსადმი გასაგები იყო. ამას შემდეგ წლების მანძილზე იქმნებოდა უამრავი კონიუნქტურული ხასიათის ფილმი, რომელთაც დღეისათვის ისტორიული ღირებულება გააჩნიათ მხოლოდ (როგორც დროის დოკუმენტს), მაგრამ საბედნიეროდ მათ გვერდით იქმნებოდა თითო-ორი ან არაკონიუნქტურული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი, ჭეშმარიტ ხელოვნებად რომ არის მიჩნეული. სწორედ ამით შექმნდა კინოს ამ სახეს თავისი წვლილი იმ თავისებურებათა ჩამოყალიბების საქმეში, რაც განასხვავებდა ქართულ კინოს ე. წ. „საბჭოთა კინოსაგან“. ასე იყო 30-იანი წლების დამდეგს, ასე იყო 60-80-იანი წლებში, როცა რიგი ფილმებისა, არღვევდა რა იდეურ-პოლიტიკურ ჩარჩოებს, წარმოადგენდა სრულიად საპირისპიროს იმ სოციალური დაკვეთისა, კომუნისტური რეჟიმი რომ იძლეოდა. ამრიგად ზოგჯერ მაინც ხერხდებოდა ამ რეჟიმის პროპაგანდისტული აპარატის, მისი ტექნიკურ-ფინანსური შესაძლებლობების გამოყენება, იმ სოციალ-პოლიტიკური, ეროვნული და ზნეობრივი პრობლემების წარმოსაჩენად, რომელიც აქტუალური იყო ქართველი ერისათვის. ასეთ „ეშმაკობას“ ყველა ის ავტორი მიმართავდა, ვინც კონიუნქტურას ან კინოხალტურას (ნებისმიერ თემზე ფილმის შექმნა პონორარის მიღების მიზნით) არ იყო გადაყოლილი. ასეთი „ფრონდრობა“ მკაცრად ისჯებოდა, მაგრამ მისი აღმოფხვრა ვერ შესძლეს კომუნისტებმა. რუსეთის მეორე იმპერიის ნგრევას ის მოჰყვა, რომ მოისპო სოციალური დაკვეთა, საგრძნობლად შემცირდა სახელმწიფო დოცია, სტუდია „მემატიანეს“ თანამშრომლები ახალი რეალობის წინაშე აღმოჩნდნენ. ახლა უკვე შეუძლებელი შეიქნა „ძველი გამოცდილებით“ თავის გატანა. საჭირო გახდა რეფორმა, — უპირველესად შემოქმედებითი რეფორმა. მიუხედავად ამ ჭეშმარიტების გაცნობიერებისა დიდი ხნის მანძილზე სტუდიაში ყველაფერი ძველებურად კეთდებოდა. ძველ კონიუნქტურას ახალი მოჰყვა, ხალტურა ისევ ძალაში დარჩა. წარ-

სულის რეციდივები ყველაფერში იმერდა თავს (დოკუმენტური კინოს წარმოსაგანს) იმიტომ შეეხებ, რომ მისი გამოხატვის მნიშვნელობა შეეგრძნო მკითხველს, მაგრამ მეორედ მოპოვებულ დამოუკიდებლობას არ შეიძლება ზეგავლენა არ მოეხდინა შემოქმედებით პროცესზე. თავისუფლების პირველ წლებში გადაღებული სურათები იმის მარჯვენა ბელიც არის, თუ როგორ გუობს თავისუფლებას ხელოვანი, რა შეიცვალა მისი როგორც შემოქმედის მსოფლმხედველობაში და როგორ გამოვიწინდა ეს ხელებული წლების ფილმებში.

პასუხს თავად ფილმები იძლევიან. ამიტომ მიმოვიხილავ მათ იმ თანამედევრობით, როგორც წარმოგვიდგინეს: ზემოთ ხსენებულ ჩვენებაზე. სტუდია „ფაქტშია“ გადაღებული ნიკოლოზ დროზდოვის სერიალის „გზა შინისაკენ“ IV და V ფილმები. მართალი გითხრათ, გამაოცა ავტორის მიერ მოძებნილმა სათქმელის გამოსახატავად ოპტიმალურად მიჩნეულმა ფორმამ, რომელიც მეტად მარტივია: ზის კამერის წინ ესა თუ ის პიროვნება, კითხულობს ან ზეპირად ამბობს ტექსტს. ამით გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ჩვენში არსებულ სოციალურ-პოლიტიკური, ეროვნული თუ ზნეობრივი პრობლემებისადმი. რეჟისორი მის ნაუბარს უსადაგებს ხმოვან და ვიზუალურ მასალას. იქნება ეს ქრონიკალური კადრები, თუ ფერწერული ქმნილება. მისადაგების მცდელობა ასე ხდება: მოსაუბრისა თუ მკითხველის ეპიზოდებს ეს კადრები ცვლიან და ერთგვარად ასურათებენ მოსმენილს, ამასთან ნახატის დეტალიზებით ან ქრონიკის ამა თუ იმ ეპიზოდის ხაზგასმული ჩვენებით რეჟისორი აღწევს მისთვის მნიშვნელოვანი მომენტის აქცენტირებას, რაც მკითხველისა თუ მიხრობელის მონაყოლთან ერთად სათანადო აზრობრივ დატვირთვას იძენს. მაგრამ ეს მხატვრული სახის შექმნისათვის საკმარისი არ არის. საქმე ის გახლავთ, რომ ამ რეჟისორული მიგნებების წყალობით დაიკარგა პიროვნება, ფილმის გმირი ე. ი. ტექსტის მკითხველ-მთხრობელი. მის მიმართ კამერა ისე აქტიური არ არის,



როგორც უნდა იყოს. მთხრობელის პიროვნულ რაობაზე შთაბეჭდილებას მხოლოდ მისი ნათქვამი გვიქმნის. არადა კინო ვიზუალური ხელოვნებაა და „დაკვირვებულ“ კამერას უფრო ბევრის თქმა შეუძლია მთხრობელზე. მაგალითისათვის შორს წასვლა არ დამჭირდება, გავიხსენოთ ერთ დროს ჩვენში საკმაოდ ხშირად ნაჩვენები გერმანელი დოკუმენტალისტების ვალტერ ხატნო-ვსკისა და ვერჰარდ შოიხმანის ფილმი „მოძლიმარი კაცი“. ასე რომ, ავტორის მიერ მოძიებული ფორმა არც თუ მთლად ილბლიანი გამოდგა. შეუძლებელია ერთი ხერხით მთელი სერიალი გადაიღო და მას მეორადობის დაღი არ დაესვას, მომბეზრებელ გამეორებად არ იქცეს. ასეთი არჩევანის გასამართლებლად არც ის გამოდგება, რომ ამ სერიალით ფირზე აღიბეჭდებიან დღევანდელ საქართველოში ამა თუ იმ გზით წარმოჩინებულ პიროვნებები.

შემდეგი ავტორი, ვინც ასევე ორი ფილმით წარმოვიდგინეს, ვაჟა ზუბა-შვილი გახლავთ, ახალგაზრდა რეჟისორი, რომლის სადიპლომო ფილმმა „მთაწმინდამ“ თავის დროზე ჩვენი კინემატოგრაფიული საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. სამწუხაროდ, ნაჩვენები სურათები ზემოხსენებულ ფილმს ვერ შეედრებიან, ვერც მხატვრული დონით და ვერც სათქმელის მინაშენელობით. ფილმში „მთავრობის სახლი“ აშკარადა გაცხადებული ავტორის პოზიცია: ირონიული დამოკიდებულება იმ პომპეზური ზემოების მიმართ, ამ შენობის წინ რომ იმართებოდა. ასეთივე განწყობით გვიჩვენებს ის იმ პიროვნებებს, რომელთა პოლიტიკური მეტამორფოზის მონაწილენიც ახლა გავხდით. შემდეგ ირონიას დამკვირვებლის პოზიცია ცვლის და ვხედავთ ეროვნულ-პოლიტიკურა მოძრაობის ეპიზოდებს, რომლის ყველაზე დრამატული მომენტები ამ სახლის წინ გათამაშდა 1991-1992 წლების დეკემბერ-იანვარში. ფილმში ასახულია სამოქალაქო ომის ფრაგმენტებიც. ყველაფერი ეს ცხადია სათანადო დასკვნების გამოტანისთვის განვკაწყობს, მაგ-

რამ დრამატურგიული საფუძვლის კონცეპტუალური ჩამოყალიბებლობა ბუნდოვანს ზღის ავტორის სათქმელს და ბევრ კითხვას ბადებს, რომელთაგან ზოგს პასუხი ეძებნება, მაგრამ ფილმის საერთო ხასიათს ამით არაფერი ემატება. ერთი შეხედვით გაუგებარია რატომ იწყებს ამბის მოყოლას ავტორი 1954 წლიდან? ეს კითხვა უპასუხოდ რჩება, თუ არ იცი, რომ სასახლის ფსადის მშენებლობა 1953 წელს დამთავრდა და ფილმში ნაჩვენები ამბის ამოსავალა წერტილიც ეს თარიღია (ავტორებმა ამ წლის ქრონიკა ვერ ნახეს და ამიტომ გამოიყენეს შემდეგი წლისა). მაგრამ მთავარი აქ სხვაა: ასეთი არჩევანით რეჟისორმა თავი შეიზღუდა, რადგან მთავრობის სახლს და იმ ადგილს, სადაც ის არის აგებული, თავისი ისტორია აქვს; აქ ჯერ კავკასიის დაპყრობის აღსანიშნავად აგებული ტაძარი იდგა და რუსი კოლონიზატორები თავიანთ ზემოებს აქ მართავდნენ. პირველი რესპუბლიკის დროს ამ ადგილას ტარდებოდა საქართველოს ჯარის აღლუმებიც. აქვე დაკრძალეს საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლაში კოჯორთან დაცემული იუნკრები. შემდეგ კომუნისტებმა ტაძარი დაანგრეს და მის ადგილზე მთავრობის სახლის უკანა მხარე ააშენეს (ეს ნაგებობა კინოფილმ „გიორგი სააკაძეში“ დეკორაციად არის გამოყენებული), დაბოლოს უკვე ნახსენებ წელს აივო საფასადო მხარე. ასე რომ, ავტორს შეეძლო საკმაოდ ვრცელი და საინტერესო ისტორია მოეთხრო. სამწუხაროდ, მან ეს არ გააკეთა და ამით წააგო სათქმელმა. ფილმმა პოლიტიკური, სოციალური და ზნეობრივი სიმახვილე დაკარგა. მე ასე მგონია ავტორს მეტი გაბედულება უნდა გამოეჩინა და პიროვნული პოზიციაც უფრო მკვეთრად გამოეხატა, მაშინ ის, რაც ენახეთ, ფაქტების კონსტატაციას არ დაემსგავსებოდა.

ამავე ავტორის მეორე ფილმი „ჯავრის ციხე“ პოეტ ქალს ეთერ თათარაძეს ეძღვნება. ეს სურათი უპრეტენზიოა და გმირის სულიერ სამყაროში წვდომაც არა იმდენად ავტორის მიერ გამო-

ვლენილი „ემპაკობის“ მეშვეობით ხდება, რამდენადაც თავად ე. თათარაიძის გულწრფელი აღსარებით საკუთარ ადგილსა და ფუნქციაზე ხმამაღალი ფიქრის წყალობით. მე არ მინდა ვთქვა, რომ რეჟისორი პასიური დამკვირვებელია. სულაც არა, ის ხელს უწყობს ფილმის გმირის თვითგამოვლენას, ცდილობს გვიჩვენოს სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციაში: როგორც დიასახლისი, დედა, მოქალაქე და პოეტი. ამის საშუალებას პოეტი ქალის გულწრფელი აღსარებაც აძლევს. მის ამ მონოლოგს ასურათებენ ლექსების კითხვისა და ყოფითი სცენების ამსახველი ეპიზოდები. და მაინც ბევრი რამ ეთერ თათარაიძის პიროვნებასთან დაკავშირებით უთქმელი დარჩა, ეს უპირველესად შეეხება კომუნისტური რეჟიმის დროს ამ ქალის საზოგადოებრივ ასპარეზზე ამოტყორცნას და მერე მივიწყებას. ასე რომ, ფილმში ე. თათარაიძის ბიოგრაფიის ზოგიერთმა საკვანძომ საკითხმა სათანადო ასახვა ვერ ჰპოვა და მაინც, წინა ფილმთან შედარებით „ჯავრის ციხე“ მე უფრო სრულყოფილი მეჩვენება.

დავით კანდელაკის „ძველი ალბომი“ გადაღებულია „სტუდია-91“-ში და მთლიანად ძველი ქრონიკალური და მხატვრული ფილმების ეპიზოდების გამოყენებითაა შექმნილი. ავტორისეული სათქმელის ამოკითხვა დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს. ეს არის ერთის მხრივ ცდა, გვიჩვენოს საუკუნის გარიჟრაჟის ცხოვრების სცენები, გვითხრას თუ როგორები იყვნენ მაშინდელი ქართველები, რა ეცვათ და ეხურათ, რანაირად გამოიყურებოდნენ, იქცეოდნენ, როგორი იყო მათი დამოკიდებულება გარემომცველი რეალობისადმი. ამასთან აშკარაა ავტორის ნოსტალგია წარსულისადმი ცხოვრების იმ წესისა და ყოფის, იმ თავისებურების გამო, რომელიც დაიკარგა, აღარ არის. ეს ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ სათქმელს ჩამოყალიბება აკლია, სიცხადე. ამის გამო ფილმის ბოლოს კითხვა გეზადება — მაინც რისი თქმა სურდა ავტორს?.. ის, რაც მას სურდა, მგონია, რომ უფრო ცხადად და

ნიჭიერად შეიძლება იქმულიყო და უფრო ემოციურადაც...

სტუდია „პორიზონტში“ გადაღებული რეჟისორ ოთარ გურგენიძის „ყვარელი“. ეს სურათი ორი მიზნების გამო გაღიზიანებას იწვევს. პირველი იმით, რომ გადაღებულია „სოცრეალიზმის“ იმ პრინციპებით, რაც კომუნისტური რეჟიმის დროს გაბატონებული იყო სტუდია „მემატიანეში“ — საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის ქალაქისა თუ სოფლის ჩვენებისას იქ მცხოვრებთა „ბედნიერი“ ყოფის ილუზია უნდა შეექმნა მაყურებლისათვის. მეტი არაფერი, არავითარი კონფლიქტი, არავითარი პრობლემები, ასეთი ხედვა ოფიციალური ხელისუფლების ინტერესებს პასუხობდა მაშინ. არ ვიცი ახლა ვის ინტერესებს პასუხობს რეჟისორის ეს არჩევანი? მეორე გამაღიზიანებელი პირველიდან გამომდინარეობს და მდგომარეობს ხაზგასმულად აქცენტირებული მოსაულის ჩვენებაში, რამაც გამამძარი ყოფის შთაბეჭდილება უნდა დაუტოვოს მაყურებელს. მიზანი გასაგებია, მაგრამ დღევანდელ რეალობასთან მიმართებაში სხვა აზრობრივ მიზანდასახულებას იძენს. საქმე ის გახლავთ, რომ ისეთი სიღუბნის დროს, როცა რესპუბლიკის მოსახლეობის დიდი უმეტესობა შიმშილობს, „უხვი მოსავლით“ ამ ეკლუციობამ შეუძლებელია ვინმეს ოპტიმიზმი გაუღვივოს და მომავლის იმედი მისცეს. ავტორს კი მეტი მოეთხოვება, მისი ნაშრომქმედარი „უხნობად არ უნდა იქცეს მაყურებლის თვალში. მე ეს შენიშვნები არ მექნებოდა, ფილმის ავტორს ძველი „ტრადიციების“ ახალ რეალობასთან უშუალოდ მისადაგებისათვის თავი რომ დაენებებინა და მართლაც იმ პრობლემებზე მოეთხოვრო, ყვარლის მოსახლეობას რომ აწუხებს. ამის გარეშე ფილმი კომუნისტური ხანის სოფლის მეურნეობის თემაზე შექმნილ ავტოფილმს დაემსგავსა. ეს, სხვათა შორის, გამოწვევის შემთხვევა არ არის და ძველებური აზროვნების „ნიმუშები“ ნაჩვენებ ფილმებს შორის სხვაც ბევრია; კერძოდ, სტუდია „რაკურსში“ ზ. ჭუბაბრიას



მიერ გადაღებული „არჩევნები“ და სტუდია „პორიზონტში“ შექმნილი თ. ნოზაძის „თურქეთის პრემიერი თბილისში“. კომუნისტური რეჟიმის დროს კინოპუბლიცისტიკის „ნიმუში“ კინოჟურნალი „საბჭოთა საქართველო“ იყო, რომელშიაც უკიდურესად ტენდენციურად და კონიუნქტურის გათვალისწინებით აისახებოდა საქართველოში მიმდინარე მოვლენები და ფაქტები, ზოლო ბევრ რამეს საერთოდ არ ეხებოდნენ. ორივე ზემოთ ხსენებულმა ფილმმა მე კინოჟურნალი „საბჭოთა საქართველო“ გამახსენა, იმდენად თვალშისაცემია ის ძველი ფორმები და სტერეოტიპები, რომელთაგან ვერ განთავისუფლებულან ამ სურათების ავტორები. ორივე ფილმში ასახული მოვლენები ზედაპირულად არის დანახული, თვალში საცემია ავტორთა პოზიციის სწორხაზოვნება, ზედმეტი ოპტიმიზმი და ერთგულ-ქვეშევრდომული აღტკინება... ეს ფილმები მე ანაქრონიზმად მიმაჩნია. სამწუხაროა, რომ კვლავ გრძელდება კინოპუბლიცისტიკის დისკრედიტირება. არადა საქართველოს დღეს რომ სჭირდება კინოპუბლიცისტიკა, ისე არასდროს დასჭირვებია. ამასთან, თუ აქამდე დოკუმენტური კინოს ამ მიმართულების ბუნებრივ განვითარებას კინოს იდეოლოგიზაცია აბრკოლებდა, ახლა რა გვიშლის ხელს?

სტუდია „პორიზონტში“ გადაღებული ფილმი „წმინდა შტო ბზისა“ (სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ფილმი ამ სტუდიაში დაამთავრეს).

ეს გახლავთ რეზო თაბუკაშვილის მიერ დაწყებული სურათი, რომელიც ვეროპაში მოღვაწე ქართველი მეცნიერისა და ღვთისმსახურის გრიგოლ ფერაძის ცხოვრებასა და მოწამებრივ სიკვდილს ეხება. ფაქტობრივი მასალის სიუხვე საშუალებას გვაძლევს, წარმოდგენა ვიქონიოთ გ. ფერაძის პიროვნებაზე, რაც უდავოდ მნიშვნელოვანია. მაგრამ მე ამ შემთხვევაში თქვენს ყურადღებას ფილმის პროფესიულ მხარეზე შევაჩერებ. ეს სურათი ნათელს ხდის იმ თავისებურებას, რაც რეზო თაბუკაშვილის ფილმებს ახასიათებდათ: მის

სურათებს თავისებური ხიბლი და კონტრასტული აქვთ, რაც სულაც არ მიიღწეოდა რამე საგანგებო კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენებით. ის ავტორის პიროვნებიდან მომდინარეობდა: მისი ხმა, თხრობის მანერა, ტიპაჟი იმ მხატვრულ ხერხებად იქცეოდნენ, რაც გამოარჩევდა ამ სურათებს. მაგრამ ავტორის გარდაცვალებამ წარმოაჩინა ყველა ის დადებითი და უარყოფითი მხარეები, რაც ამ ფილმებს ახასიათებდათ: წმინდა კინემატოგრაფიულ მიგნებათა სიმკაცრე და დამოკიდებულება ავტორის პიროვნულ თვისებებზე. ამიტომ ფილმის დამამთავრებლებს სრულიად ახალი გზა უნდა აერჩიათ და რეზო თაბუკაშვილის მიერ მოპოვებული მასალის გამოყენებით სულ სხვა ფილმი შეექმნათ. მათ ეს არ გააკეთეს და ჩემის აზრით დაადგნენ ყველაზე მცდარ გზას. კერძოდ, ისინი ეცადნენ ისე დაემონტაჟებინათ და გაეზოვანებინათ ფილმი, რომ რეზო თაბუკაშვილის სხვა სურათებს მიმსგავსებოდა. ამით კი ის გამოვიდა, რომ ვერც მიამსგავსეს და ვერც ახალი რამ შექმნეს. ერთი სიტყვით, მივიღეთ სურათგატი.

შერგილ შონიას მიერ გადაღებულ ფილმში „გალობანი სინანულისანი“, რომელიც განხორციელდა „სტუდია-87“-ში, დავით აღმაშენებლის გენიალურ პოეტურ ქმნილებას კითხულობენ გელათის მოზაიკის რესტავრაციის ფონზე. ფერმა მე საყურადღებოდ მივიჩნიე იმიტომ, რომ ის განსხვავდება იმ უამრავი დოკუმენტური ფილმისაგან, ჩვენს არქიტექტურულ ძეგლებს რომ ასახვენ და რომლებიც ერთი სქემის მიხედვით არიან გადაღებულნი. ამ სურათებში სინამდვილის ბევრი ნიშანია იგნორირებული, დროის ხასიათიც არ ჩანს. ამის წყალობით არქიტექტურული ძეგლი ცხოვრების საერთო დინებიდან, ხატებიდან არის ამოვარდნილი, ხელოვნურად იქმნება ისეთი იდეალური გარემოს სურათი, რომ ამის შემყურეს ძალაუნებურად მწვანეთა მოძრაობის გაუქმება მოვინდებოდა, როცა უყურებ აბი-



ბინებულ მდელეობს, აშრიალებულ ტყე-
ებს, მოჩუხჩუხე წყაროებს და მორაკ-
რაკე რუებს. ამის ფონზე გვიჩვენებენ
არქიტექტურულ ძეგლებს და მონოტო-
ნური ხმა ფილმიდან ფილმში რომ გა-
დადის, ძეგლის ისტორიას გვიყვება.
ყველაფერი ეს ასეთი ხასიათის სურა-
თებს უინტერესოს. ხდის და უკარგავს
მაყურებელს. „გალობანი სინანულისა-
ნის“ ავტორებმა გარკვეულწილად მო-
ახერხეს ძველი შტამპებისათვის. თავის
არიდება და შესაფერისი ფორმის პოე-
ნა. ცხადია, რაც გააკეთეს, საეტაპო მო-
ვლენა არ არის, მაგრამ შედეგი მანინც
კარგია. გელათის ტაძარი და „გალობა-
ნი“ ერთმანეთთან ორიგინალურადაა და-
კავშირებული რესტავრაციის პროცე-
სით. დრამატურგიულად ეს ისეა გააზ-
რებული, რომ, როცა მთავრდება ტექს-
ტი, მთავრდება რესტავრაციაც. ვფიქ-
რობ, წარსულის რეალიებისადმი დამო-
კიდებულების გამოსახატავად ავტორე-
ბმა შესძლეს მეტნაკლებად მისაღები
ფორმის პოვნა.

სტუდია „რაკურსშია“ გადაღებული
გია ჭუბაბრიას ფილმი „გზა თავისუფ-
ლებისაკენ“. ეს ფილმი ყურადსაღებია
და მნიშვნელოვანი ავტორისეული პო-
ზიციით, კერძოდ, გულწრფელობითა და
ობიექტურობით იმ მოვლენებისადმი,
რომელთა მიმართ მსჯელობისას ბევრი
ვერ ამჟღავნებს ამ თვისებებს. რეჟი-
სორი ცდილობს გაერკვეს და მაჟურე-
ბელიც გაარკვიოს თუ როგორ წარიმა-
რთა ჩვენი ეროვნულ-პოლიტიკური მო-
ძრაობა, ჩასწვდეს 1991 წლის დეკემბ-
რისა და 1992 წლის იანვრის მოვლენა-
თა არსს. მთლიანად ფილმში, ყოველ
მის ეპიზოდში აშკარაა ავტორის მა-
ძიებელი პოზიცია, შეკითხვა თუ რატომ
მოხდა ესა თუ ის ამბავი, რატომ წარი-
მართა ესა თუ ის მოვლენა ასე და არა
სხვაგვარად. სწორედ ეს მაძიებლობა,
ჭეშმარიტების პოვნის სურვილი და არა
წინდაწინ არჩეული პოზიცია გამოარ-
ჩევს ამ სურათს იმ ფილმებისაგან, რო-
მლებშიაც ბოლო დროის პოლიტიკურ
მოვლენებზეა ლაპარაკი.

ასეთია ჩემს მიერ ნანახი ფილმების

ხასიათი. მკითხველი შეამჩნევდა, რა
რათები და მათში საუკეთესოც ბევ-
ლი ლაპარაკის საშუალებას არ იძლევი-
ან და თუ რამეა სათქმელი, ეს თემას
ან ავტორის პოზიციას შეეხება, სხვა
მხრივ ყურადსაღები არაფერია, პრო-
ფესიული დონე მეტად მიისუსტებს,
კინემატოგრაფიულ ძიებებს, მხატვრულ
ხერხთა მრავალფეროვნებას თუ არაორ-
დინარულ ხმოვან გადაწყვეტას ამ სუ-
რათებში ვერ ნახავთ. პროფესიული მხა-
რის ჩაყარვანა, ცხადია, თემატურთან
ერთად იმის მანიშნებელია, რომ დოკუ-
მენტური და სამეცნიერო-პოპულარუ-
ლი კინო ღრმა კრიზისის განიცდის, მე-
ტად უჭირს გამოსავლის ძივნა.

ბოლო წლებში იმდენი მნიშვნელოვა-
ნი რამ მოხდა საქართველოში, იმდენ-
ჯერ გადატრიალდა ქვეყანა, გადაფასდა
ღირებულებანი, რომ დროის ფაქტორი
კინოსაგან როგორც თემატურ, ასევე
შემოქმედებით ნოვაციებს ითხოვს, მა-
გრამ ეს არ ხდება; ვერც „პერესტროი-
კა“, ვერც დამოუკიდებლობის გამოცხა-
დება, ვერც სახელმწიფო გადატრიალე-
ბა, ერთი სიტყვით, ბოლო რვა წლის
მანძილზე მომხდარი ამბები ვერ იქც-
ნენ იმ სტიმულატორად, რომელიც ახალ
შემოქმედებით პროცესს დაუდებდა სა-
თავეს. არაფერი ამის მსგავსი არ მომ-
ხდარა, ამას ნაჩვენები ფილმებიც ცხა-
დყოფენ, რომელშიაც ყველაფერი ახალი
ოდნავ სახეცვლილი ძველია... მართა-
ლია, სტუდიაში საორგანიზაციო რეფორ-
მა გაატარდა და „მემატიანეს“ მესვე-
ურები ახლა ნომინალურად ხელმძღვან-
ელობენ ექვს მომცრო ქვესტუდიის მუ-
შაობას და კიდევ სახელმწიფო დოტა-
ციასთან ერთად სპონსორებიც აფინან-
სებენ ფილმების გადაღებას, მაგრამ ეს
საშველი არ არის და იცით, რატომ, იმ-
იტომ, რომ ჩვენში კინორეფორმა ისე
და იმნაირად არ განხორციელებულა,
როგორც საჭირო იყო, მოხდა მხოლოდ
საორგანიზაციო ხასიათის რეფორმა და
არა შემოქმედებითი. არადა, პირიქით უნ-
და მომხდარიყო, შემოქმედებით ძიებე-
ბსა და ნოვაციებს უნდა გამოეწვია სა-
ორგანიზაციო-ფინანსური ხასიათის რე-
ფორმები, რომელიც ერთის მხრივ,



სრულ თავისუფლებას მიანიჭებდა ხელოვანს და მეორეს მხრივ, კონკურენციის ატმოსფეროს დაამკვიდრებდა, რასაც სტუდიის პერსონალის როგორც ადმინისტრაციულ-ტექნიკური, ასევე შემოქმედებითი ბუნებრივი სელექცია უნდა მოჰყოლოდა. ეს კი, როგორც ვთქვა, არ მოხდა. ახლა ყველა ფაქტურად თანაბარ პირობებშია, სახელმწიფო დოტაციისა და სპონსორის მოპოვება ყველას შეუძლია და ვეჭვობ, ამას რაიმე შერჩევა და კადრების ცვლილება მოჰყვას. ასე, რომ, საბაზრო ეკონომიკისაკენ სვლა ამ ეტაპზე მაინც „მემატთანეში“ არაფერს შეცვლის.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნაწვენებ ფილმთა აბსოლუტური უმეტესობა უფროსი თაობის რეჟისორებს ეკუთვნის, ახალგაზრდები მგონი მხოლოდ ორნი იყვნენ. არც ესაა კარგი, გაუგებარია რა იყო იმის მიზეზი, რომ მათი ფილმები არ უჩვენებიათ, არ ჰქონდათ დამთავრებული, თუ საერთოდ არაფერი გადაუღიათ. ადრე, რამდენადაც ვიცი, ახალგაზრდებს სტუდიის მაშინდელი დირექტორი არ სწყალობდა ძირითადად არაკონიუნქტურული აზროვნების გამო. ამისათვის მათ ბევრი უსიამოვნება შეხვდათ, ბეკრჯერ ცილიც დასწამეს და ა. შ. ახლა გამოსაკვლევია მათი დღევანდელი პასიურობის მიზეზი.

როცა 1992-1993 წლის ფილმებს უყურებ, გავიჭირდება გაიგო როდის ხდება მოქმედება და რა ხდება საქართვლოში. დროის თავისებურება მეტად ზედაპირულად არის მოტანილი.

საპირისპიროდ ავტორთა მტკიცებინა: „სხვა დირებულება თუ არ გააჩნია, ჩვენ ფილმები დროის დოკუმენტს მაინც წარმოადგენენო“, უნდა ითქვას, მეტად ცალმხრივია ეს „დოკუმენტი“ და სრულ წარმოდგენას ვერ იძლევა. თავისუფალ საქართველოში კინოდოკუმენტალისტებს მეტი მოეთხოვებათ.

უახლოესი დროის მოვლენების: სახელმწიფო გადაჭრიალების, აფხაზეთისა და შიდა ქართლში მიმდინარე ომების, თანამედროვე ყოფის ამსახვე-

ლი ფილმების გარდა დოკუმენტალისტებმა უნდა გადააფასონ წარსული და ბოლოს უნდა შეიქმნას სრულფასოვანი სამეცნიერო-პოპულარული კინო.

კარგად მესმის, რომ „მემატთანეს“ დამის შემადგენელ სტუდიებს ბევრი პრობლემა აქვთ მოუგვარებელი, კერძოდ: სტუდიის ტექნიკური ბაზა არ პასუხობს ელემენტარულ მოთხოვნებსაც კი, არასაკმარისია დაფინანსება, მაგრამ წაუმატებლობის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებითი ხასიათისაა. მე არ მინდა ვთქვა, რომ „მემატთანეში“ ნიჭიერი კინემატოგრაფისტები არ არიან, მაგრამ ისინი ყოველთვის ცოტანი იყვნენ. ეს ეტყობოდა სტუდიის პროდუქციას, რომლის დიდი ნაწილი ან კონიუნქტურა იყო ან ეგრეთ წოდებული დაკვეთილი ფილმები, შექმნილი „ზათასგვარ აბსურდულ თემაზე, მაგრამ შემოსავლის მომტანნი ე. წ. კინოხალტურა. ამან უკვე დიდი ხნის წინ დასცა დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის ავტორიტეტი. მდგომარეობის გამოსასწორებლად მეორე გზა მესახება: პირველი – მკაცრად უნდა განისაზღვროს სტუდიის ფუნქცია და მისი პროდუქცია როგორც თემატურად, ასევე ჟანრულად, პროფესიული შესრულების დონით უნდა პასუხობდეს დღევანდელ მოთხოვნებს. მეორე – ყოველმხრივ ხელი უნდა შეეწყოს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს. იმედია, ეს ყველაფერი „მემატთანეს“ ახალი დეურ ორიენტირებას აპოვნინებს.



„მუსიკა მისტვის ყველაფერია“

(სსრპის საღამო)

ამას წინათ საქართველოს მუსიკალურმა საზოგადოებამ საინტერესო კონცერტი გამართა რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში.

სედიანი იყო ეს საღამო. ივა ეძღვნებოდა ჩვენგან უდროოდ წასული ძვირფასი ადამიანების — ორი შესანიშნავი პიანისტის და პედაგოგის, ორი ნათელი პიროვნების ალექსანდრე ნიჟარაძის და თემურ მათურელის ხსოვნას.

გულსატკეპია, რომ დღეს ეს წმინდა სახელები ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენენ.

ისღა გვაიმედებს, რომ ეს მუსიკოსები ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური ზელოვნების ისტორიაში ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებენ. დასაფასებელია მათი ღვაწლი. ისინი ზომ თავდადებით ემსახურებოდნენ საქართველოში მუსიკალური სულიერების, პიანისტური კულტურისა და პროფესიონალიზმის აღორძინების საქმეს. წარმატებითაც წყვეტდნენ ამ რთულსა და ძნელ ამოცანებს.

ალეკო ნიჟარაძე და თემურ მათურელი!

განსხვავებული ბუნებისა და ბედის ადამიანები. თვითეულს ჰქონდა თავისი სახე, თავისი სამყარო, თავისი ტკივილები. თვითეულს გააჩნდა საკუთარი ინტერესებისა და მისწრაფებების წრე. ისინი განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან მსოფლშეგრძნებით, ტემპერამენტით, ნებისყოფით, გემოვნებით, ზეღწერით... ეს სხვაობა მათი ინდივიდუალობიდან მოდიოდა და გამოხატულებას პოულობდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სამემსრულებლო ზელოვნებასა და პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

რასაკვირველია, ბევრი რამ შეიძლება ითქვას თვითეულ მათგანზე. საჭიროა მათი შემოქმედებითი გზის შესწავლა,

სამემსრულებლო პრინციპების გაანალიზება, ეს ალბათ მომავლის საქმეა.

მანამდე კი მინდა აღვნიშნო ის რაღაც საერთო, რაც ამ ადამიანებს ერთმანეთთან აახლოებდა. ლაპარაკია სულიერ ნათესაობაზე, რამაც საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებას საშუალება მისცა ერთად გაემართა მათი სულების მოსახსენიებელი საღამო — აფიშაზე ერთად დაეწერა მათი სახელები, სცენაზე ერთად გამოეფინა მათი პორტრეტები.

თავი და თავი ამ სიახლოვისა ის გახლავთ, რომ ალექო ნიჟარაძე და თემურ მათურელი ნამდვილი, ჭეშმარიტი მუსიკოსები იყვნენ. არ არსებობს ამაზე უფრო მაღალი, ამაზე უფრო ღირსეული ეპითეტი.

ზაზს უუსვამ მუსიკოსის ცნებას, რომელიც ჩვენ ისევე გაავალბეთ და დავაკინებთ, როგორც სხვა ფასეულობები. არა და დღეს ჭეშმარიტი მუსიკოსები თითებზე ჩამოსათვლელნი არიან.

ეს არის უაღრესად ტყეადი და მრავლისმომცველი ცნება. იგი მოიცავს მაღალ ეთიკურსა და ესთეტიკურ კატეგორიას, განსაკუთრებულ ზნეობრივსა და შემოქმედებით თვისებებს. შეიძლება იყო ნიჭიერი კომპოზიტორი ან ნიჭიერი შემსრულებელი და არ იყო მუსიკოსი. შეიძლება იყო პროფესიონალი და მაინც არ იყო მუსიკოსი. ამისი მაგალითები ბევრია ჩვენს გარშემო.

მუსიკოსობა — ეს, ალბათ, პირველ რიგში, სულიერებაზე დაფუძნებული უზნეარო, მოკრძალებული, შეუბღალავი ცხოვრების წესია.

მუსიკოსობა — მუსიკით არსებობას, მუსიკით აზროვნებას, მუსიკით სულდგმულობას ნიშნავს.

ასეთებისათვის მუსიკა რელიგიაა...



მათთვის მუსიკასთან ურთიერთობა ატარებს რიტუალურ, კათარზისულ ხასიათს...

თვალსაჩინოებისათვის მოვიშველიებ რიხარდ ვაგნერის აზრს, რომელიც დიდი კომპოზიტორმა გამოთქვა თავის ცნობილ ნაშრომში — „გერმანული მუსიკის არსი“.

„ამბობენ, რომ იტალიაში მუსიკა ემსახურება სიყვარულს, საფრანგეთში — საზოგადოებას, გერმანელი კი მუსიკას ეყვრობა, როგორც მეცნიერებას. შეიძლება ამ შეხედულების უკეთესი პერიფრაზირება — იტალიელი მომღერალია, ფრანგი — ვირტუოზი, გერმანელი კი — მუსიკოსი. მხოლოდ გერმანელს შეიძლება ეწოდოს მუსიკოსი, რადგან ის მუსიკას ემსახურება მუსიკის გამო, და არა იმიტომ, რომ მუსიკით ვინმე მოაჯადოვოს, ან მუსიკით სახელი და ფული მოიხვეჭოს.“

ხელოვნებათა შორის გერმანელისთვის მუსიკა ყველაზე მშვენიერი, ყველაზე ღვთაებრივი რამ, რომელსაც იგი აღმერთებს, ეძლევა მთელი არსებით.

მუსიკა მისთვის ყველაფერია“...

ალეკო ნიჟარაძე და თემურ მათურელი

ლი თამაძე შეიძლება მივაკუთვნოთ სწორედ ასეთი მუსიკოსების ოჯახს.

ამაზე მეტყველებს მათი ცხოვრების გზა, მათი არსებობის წესი... ასეთი მუსიკოსების დაკარგვა აუნაზღაურებელი დანაკლისია...

სევდიანი იყო მათი მოსაგონარი საღამო, რომელშიც მონაწილეობდნენ მხოლოდ ახალგაზრდა შემსრულებლები, რაც სასიხარულო, მისასალმებელი ფაქტია.

საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების კამერული ორკესტრი დირიჟორ გიორგი ბაბუაძის ხელმძღვანელობით პარტნიორობას უწევდა ალექო ნიჟარაძისა და თემურ მათურელის მიერ აღზრდილ ორ ახალგაზრდა პიანისტს: მეგი თოფურაძესა და ნინო ხუციშვილს. პროფესიული სერიოზულობითა და არტისტული გატაცებით შესრულდა ბახისა და მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტები. განსხვავებული სულიერი წყობის პიანისტებმა ღირსეულად სცეს პატივი თავიანთი საყვარელი პედაგოგების ხსოვნას.

კონცერტი დასრულდა ჰაიდნის გამო-სათხოვარი სიმფონიით...

მანანა ახმეტელი

მონღაუის ხელოვნება რობერტ სკუჩუას შემოქმედებაში

ნოდარ გურაგანიძე

რობერტ სტურუას მრავალმხრივი შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და, ვიტყვოდი, უაღრესად ორიგინალურ მოვლენას წარმოადგენს პიესის მონტაჟი, რომელიც მის ხელში გადაქცეულია სპექტაკლის სტრუქტურის, ფორმაწარმოქმნის ელემენტად.

ამ მხრივ იგი ყველაზე ახლოს დგას გენიალურ ვსევოლოდ მეიერჰოლდთან, რომლის სპექტაკლები ა. ოსტროვსკის „ტყე“¹, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუას“² (და არა „ვაი ჭკუისაგან“³. ნ. გ.) და „33 გულისწასვლა“⁴ (ა. ჩეხოვის ვადევილების მიხედვით) მონტაჟის კლასიკურ ნიმუშებად არის მიჩნეული რუსული თეატრის ისტორიაში.

თუმცა ქართული თეატრის ისტორია იცნობს მონტაჟური ხელოვნების საკუთარ ნიმუშებსაც, მაგრამ ეს მონტაჟი ძირითადად განპირობებულია არა იმდენად ესთეტიკური პოზიციით (თუმცა ამის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება) რამდენადაც იდეოლოგიური მოსაზრებებით. სამაგალითოდ შეგვიძლია დავსახელოთ კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“⁵, სადაც ლოპე დე ვეგას მონარქისტული იდეა შეცვლილია დემოკრატიული, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ, სტიქიური რესპუბლიკური იდეით. ხოლო ს. ახმეტელის „ინ ტირანოსში“⁶ ფ. შილერის მეორე პიესიდან („ფიესკოს შეთქმულება“)

აღებული ერთი ეპიზოდის ჩართვით სპექტაკლის სტრუქტურაში, გაუცნობიერებელი, სტუდენტურ-რომანტიკული, იმპულსური ამბოხი გადაზრდილია ცნობიერ რევოლუციურ აქტში.

რ. სტურუასთან მონტაჟი არ წარმოადგენს პიესის ეპიზოდების შემცირებისა თუ გადაადგილების მექანიკურ პროცესს, რომელსაც თანამედროვე თეატრი გვერდს ვერ უვლის ხოლმე კლასიკური პიესების — განსაკუთრებით შექსპირის პიესების — დადგმის დროს, თუნდაც იმ მოტივით, რომ დღევანდელი მაყურებელი, უბრალოდ, ფსიქოლოგიურად არ არის მზად მთელი ხუთ-აქტიანი გრანდიოზული სანახაობის აღსაქმელად. როგორც ჩანს, ეს გარემოება თვით შექსპირსაც აფიქრებდა თავის დროზე და თუმცა პიესის ხუთ-აქტიან კანონიკურ დაყოფას გვერდს ვერ უვლიდა, სამაგიეროდ, თვით მოქმედების გასამძფრებლად მიმართავდა აქტის ეპიზოდებად დაყოფას, მოქმედების გაწყვეტას, გადაადგილებას ანუ იმას, რასაც დღევანდელი ტერმინით, მონტაჟს ვუწოდებთ.

თავის ცნობილ თეორიულ წერილში „ატრაქციონების მონტაჟი“⁷ კინორეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი მოქმედების ყოველ გაწყვეტას მონოლოგიით, ჩართული ეპიზოდით, ტრიუკით, სიმღერით, ცეკვით, ფარსული სცენით,

ესტრადული სკეტიჩით „აგრესივის“ («Всякий агрессивный элемент театра») უწოდებდა (ანუ, მოქმედების შეგნებულად გაწყვეტას).

ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ 20-იანი წლების დასაწყისის ეს თეორიული მოსაზრებანი გავრცელებული და დასაბუთებულია ბერტოლდ ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის“ ესთეტიკაში, სადაც პიესისა და სპექტაკლის გააზრებულად დამუშავებული, ორგანიზებული დინამიური სისტემა ახალ ხარისხშია აყვანილი.

რ. სტურუასათვის უმთავრესია საკუთარი ესთეტიკური პრინციპი, (თუმცა იდეური მომენტის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება), წმინდა თეატრალური იდეა, რომელსაც იგი უმორჩილებს, უფრო ზუსტად, რომელზედაც აგებს პიესის მონტაჟსაც და, რასაკვირველია, შემდეგ, სპექტაკლსაც. არა მგონია დიდად შეეცდეს თუ ვიტყვი, რომ რ. სტურუა ჯერ სპექტაკლს ხედავს, საზღვრავს მის ესთეტიკას, ანუ ხედავს პიესის იმპულსებზე აღმოცენებულ მთლიან სტრუქტურას და ამის მიხედვით იწყებს პიესის მონტაჟს და უკვე „დანახული“ სპექტაკლის ხორცშესხმას მონტირებულ მასალაზე. საბოლოოდ უკვე ჩვენ ვხედავთ სპექტაკლის მთლიან ფორმას, მთელ მის სამყაროს აღვიქვამთ მრავალ განზომილებაში — როგორც დინამიურ მოქმედებას, რომელიც, თავის მხრივ, მცირე ეპიზოდების დინამიზმის ერთიანობით იძენს ზემოქმედების ცხოველმოსილ ძალას. თითქოს მცირე დინამო-მოტორები თავისი ძალით ჰკვებენ მთავარ მოტორს — სპექტაკლის ძირითადი მოქმედების მამოძრავებელს.

თუ ჩვენ ყურადღებით დავაკვირდებით „ყვარყვარესა“ და „რიჩარდ მესემს“ მონტაჟს — რომელიც მე რ. სტურუას ესთეტიკისათვის კლასიკურ ნიმუშებად მიმაჩნია — შევნიშნავთ, რომ აქ ეპიზოდები ისეა „დალაგებული“, რომ ისინი ერთმანეთს ლოგიკურად არ უკავშირდებიან, ერთმანეთისგან არ „გამოდიან“, რადგან თვითუც მათგანს

ავტონომიური, მიკრო დრამატურგია აქვს, განვითარების საწყისი ეტაპით, კონფლიქტით, კულმინაციით და დასასრულით. ეპიზოდების ეს დაუკავშირებელი, თითქოსდა ლოგიკას მოკლებული თავისთავადობა, ადვილად შესამჩნევი სუპარატივში, სინამდვილეში მჭიდროდ უკავშირდება საერთო თემას ისინი საერთო აზრით არიან გაერთიანებულნი.

ბ. ბრეჰტისა და მიხეილ ბახტინის ზემოქმედების ღრმად მცოდნე რ. სტურუასათვის (მას არაერთგზის აღუნიშნავს ამ ორი მოაზროვნის იმპულსური ზემოქმედება საკუთარ ძიებებში) პიესის მონტაჟისას უმთავრესია ეპიზოდის, მოვლენის „ამოგლეჯა“, „განრიდება“, „გაუტხოება“ მისთვის საერთო, სასიცოცხლო სივრციდან და მისი სხვა სივრცეში, სხვა გარემოში გადასახლება, თითქოსდა მისი სიცოცხლისუნარიანობის შესამოწმებლად, სინამდვილეში თეატრალური არის, ბუნების ახლებურად გააზრებისა და ჩვენებისათვის. პირობითად რომ ვთქვათ, ეს ეპიზოდები დიალოგს მართავენ ერთმანეთთან და ამით არა მხოლოდ აძლიერებენ მოქმედებისა და სიტყვის დინამიზმს, არამედ ანგრევენ „მონოლოგიურ სამყაროსაც“.

მონოლოგის მეტი სიმძაფრისა და დინამიზმის მინიჭების მიზნით, რ. სტურუა, ზოგჯერ, მთავარი გმირისათვის „იგონებს“ ახალ პერსონაჟს (მაგ. სპექტაკლში — კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ კლოტალდოს თან სდევს მისი შინაგანი „მე“) ან მოქმედი პირი შემოჰყავს იქ, სადაც იგი, წესით, არ უნდა იყოს. ასე მაგალითად, რიჩარდს გამუდმებით ახლავს რიჩმონდი, რომელიც ყურადღებით უსმენს თავისი უპკვიანესი „ადმზრდელის“ შეგონებებს. რიჩარდის მონოლოგების ერთ-ერთი უმთავრესი ობიექტი სწორედ რიჩმონდია, რომელიც დუმილის მიუხედავად, ფაქტიურად „მოპასუხება“. ამგვარად, მონოლოგიური ფორმა თითქოს შენარჩუნებულია, მაგრამ არსებითად იგი ხშირად დიალოგიზირებულია.

ნიშანდობლივია ის გარემოებაც, რომ ხშირად მის მიერ დადგმულ კლასიკურ პიესებში თვით მონოლოგი დარღვეულია, გადანაწილებულია მოქმედ პირებზე, მთავარი გმირის მონოლოგიდან ამოღებულ მძაფრ რეპლიკას წარმოსთქვამს სხვა პერსონაჟი, რათა „მონოლოგისტს“ დიალოგის საშუალება მიეცეს, გაუჩნდეს კონკრეტული ადრესატი და არ იყოს მიმართული „საერთოდ“, უპიროვნო მაყურებელთა აუდიტორიისადმი. მაგრამ ეს მხოლოდ ცალკეული მომენტია (ამის მაგალითებს ვნახავთ „რიჩარდ მესამეში“, „მეფე ლიონში“ და კალდერონის პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“). მთავარია თვით „მონოლოგიური სამყაროს“ ანუ ტრაგედია, უნიტარული სამყაროს ნგრევა.

მაშინ, როცა იქმნებოდა რ. სტურუას კლასიკური სპექტაკლები „ყვარყვარე“ და „რიჩარდი“, მთელ დიად საბჭოთა კავშირში მონოლოგის ქეშმარიტების საყოველთაო ძალაუფლება დომინირებდა, ეს სამყარო მთლიანად მონოლოგიური სამყარო იყო. მხოლოდ ხელოვნების „დიალოგიური ენით“ ხერხდებოდა ამ სამყაროსთან გარდაუვალი კონფრონტაციის მინიშნება. საზოგადოებაში კი გაუმხეღელი, ფარული დაპირისპირება მონოლოგიური მონოლითისადმი ყოველთვის არსებობდა.

რ. სტურუას სპექტაკლების სტრუქტურა და მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, მონტაჟი, ემორჩილება ამ დიალოგურ ფორმას, რომლის მეშვეობით ხდება ადამიანის „გახლეჩა“, შინაგანი დაპირისპირება და ამ გზით საკუთარი არსის გამოვლენა. «В монологическом мире «все идеологическое» распадается на две категории: одни мысли верные, значащие мысли, такие мысли не изображаются, а утверждаются. Другие идеи неверные или безразличные» (მ. ბახტინი).

ამ დიალოგიური ქცევის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა სიცილი, რომელიც ადამიანებს ათავისუფლებს ცრუ სიმართლისაგან და აღლევს მათ საშუ-

ალებას სამყაროს შეხედონ ამ „სიმართლეთაგან“ თავისუფალი თვალებით-ამიტომ, სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ თავისი თეატრალური იდეების სრულყოფილად საილუსტრაციოდ მან სწორედ კომედია აირჩია — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაამკვიდრა კარნავალური, გროტესკული, სატირიკული ფორმები, ანუ ყველაფერი ის, რასაც აერთიანებს ტერმინი „სასიცილოს კულტურა“ (მ. ბახტინის ტერმინის „Смеховая культура“-ს გურამ გოგიაშვილისეული თარგმანია ნ. გ.).*

პიესის მონტაჟისას სწორედ ეს სიცილი, ირონია, გროტესკი თუ კარნავალი ასრულებს მთორგანიზებელი ფერმენტის როლს. ისეთ ღრმად ფილოსოფიურ ტრაგედებშიც კი, როგორებიცაა „მეფე ლიონი“ და „ცხოვრება სიზმარია“, მონტაჟის წყალობით, წინა პლანზე გამოდის ირონია, კომიკურ-ფარსული ელემენტები, რომლებიც ტრაგიკულ კოლიზიას შესაბამის ფონს უქმნიან, უფრო რელიეფურს ხდიან მის კონფლიქტურ ბუნებას.

ცნობილია რ. სტურუას დამოკიდებულება ე. წ. „განცდის“, „გარდასახვის“ თეატრის მიმართ. მთელი მისი ესთეტიკა მიმართულია ილუზიური (ნამდვილი ცხოვრების ამსახველი) თეატრის ესთეტიკის საპირისპიროდ. განცდის თეატრისათვის აუცილებელია მოქმედების თანმიმდევრობა, უწყვეტობა, ლოგიკური კავშირ-ურთიერთობა, შინაგანი ერთიანობა, ე. წ. „გამჭოლი მოქმედების“ გენერალურ ხაზზე დალაგებულ ფიზიკურ მოქმედებათა „კვანძები“. რ. სტურუას თეატრში ამგვარი რამ არსებობდა, უკუგდებულა. აქ უპირატესობა ენიჭებათ „გაუცხოებას“, თეატრალურ თამაშს, კარნავალურ

* იხ. მიხეილ ბახტინი. „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“; ვურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 1987 წ.

სანახაობას ამიტომაც, უკვე პიესის მონტაჟზე მუშაობისას, დარღვეულია მოქმედების მთლიანობა: იგი დანაწევრებულია, მრავალი ეპიზოდისგან შემდგარია („ყვარყვარეში“, მაგალითად, ყოველ ეპიზოდს საკუთარი სახელწოდება აქვს), მოქმედება ხშირად პარალელურად ვითარდება ანუ ორი ან მეტი ეპიზოდი ერთდროულად თამაშდება („რიჩარდ მესამე“) და ეს თეატრალური პირობითობა ძირფესვიანად ანგრევს განცდის მთლიანობას, ხასიათში გარდასახვის პროცესს. გმირი წარმოდგენილია, გათამაშებულია ანუ წარმოსახულია, „გაბნეულია“ სხვადასხვა ეპიზოდში.

ამ მხრივ, მართლაც, სანიმუშოა „ყვარყვარეს“ რ. სტურუასეული მონტაჟი. გავიხსენოთ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“. პირველი მოქმედების პირველი ეპიზოდი — სცენა წიქვლში, დიალოგი მეწისქვილესა და ყვარყვარე თუთაბერს შორის. ეს ეპიზოდი წმინდა ყოფით-კომიკურია, საიდანაც ვიგებთ თუთაბერის ამბავს, ვხედავთ მის ნაცარქექიაობას და ვისმენთ მის ბაქიბუქს სწორედ ზღაპრული ნიღბის ნაცარქექიას სტილში. ამ ეპიზოდს მოსდევს კაკუტასა და ქუჩარას („ამირანის გოშვიბივით“ რომ არ სცილდებიან ყვარყვარეს), თუთაბერის თანასოფლელების, უბოვარი და გაღატაკებული გლეხების პანიკური შიშით აღბეჭდილი სახეების გამოჩენა. ამ პიესის რ. სტურუასეულ ვარიანტში კაკუტა და ქუჩარა საერთოდ არსად არ ჩანან. ისინი უსახელონი არიან. საერთო „ნაცრისფერ“ მასაში არიან გათქვეფლონი არცერთი მათგანი არ არის ინდივიდუალიზებული. რ. სტურუა ამას შეგნებულად აკეთებს. აღარც მეწისქვილე ჩანს სადმე. მონტაჟი იწყება ორი კომედიანტის მხიარული პროლოგით (ამ როლებს ნაწელი სარაჯიშვილი და ჯემალ ლაღანიძე ასრულებდნენ). სანტერესო იყო მათი გამოჩენა. ორივეს უზარმაზარი შავი უღვავაშები და სქელი წარბები ჰქონდათ, ეხურათ

შავი „კატელოკები“, მეზღაურის დახეულ, ზოლიან, მოკლესახელოიან მაისურებზე შავი, ღალბიანი ქაეკეტები ეცვათ, შიშველ მაჯებზე ეკეთათ თეთრი, გაკრახმალეული მანქეტები, ყელზე კი — უზარმაზარი თეთრი ბაფთები. ჯ. ლაღანიძეს შუბლზე ორი, დიდი შავი ნიშანი ედო. ისინი აშკარად ცირკის კლოუნების მხიარულ აჟიოტაჟს ქმნიდნენ ამ პირველივე „ანტირე“-თი. მონტაჟით იმთავითვე მინიშნებულია, რომ ყვარყვარეს მოქმედება არ არის ყოფით დეტერმინებული, მეტიც, იგი საერთოდ მოწყვეტილია ყოფას და თვით ქმნის მას, თვით იქმნის იმგვარ გარემოს, სადაც მისი მოქმედება, სხვა ნიღბად ქცევა ყველაზე ხელსაყრელია. მაგრამ დაუბრუნდეთ კომედიანტობის თემას. კომედიანტობა ერთ-ერთი უმთავრესი ესთეტიკური კატეგორიაა სტურუას თეატრში. იგი მჭიდროდ უკავშირდება ცხოვრების კარნავალზაციის იდეას. „ყვარყვარეს“ პირველივე ეპიზოდი („ორი კომედიანტი“) მიგვანიშნებს თამაშის, თეატრალიზაციის, სანახაობის დასაწყისზე. ჩვენს წინ ნამდვილ ცხოვრებას კი არ წარმოადგენენ, არამედ კომედიანტების იმპროვიზაციების, ჩვენ მათი წარმოსახვითი თამაშის ნაყოფს ვიხილავთ.

ცხოვრების კარნავალური ჩვენების მიზნით ამოშალა რ. სტურუამ „ცარცის კავკასიური წრის“ პროლოგი, სადაც ორი კოლმეურნეობის წევრები მიწის გამო დაობდნენ და ვერ თანხმდებოდნენ. მათ მოსარიგებლად გაიხსენეს სწორედ იგავი მიტოვებულ ბავშვზე, რომელსაც ორი დედა აღმოაჩნდა. გარდა იმისა, რომ ეს პროლოგი ძალიან მძიმედ და მშრალადაა დაწერილი, იგი ტლანქად ტენდენციური იდეურია. რ. სტურუას თეატრისათვის ამგვარი დასაწყისი აბსოლუტურად მიუღებელი იყო და იგი პიესის მოქმედებას იწყებს პირდაპირ მოედანზე, გარეთ, სივრცეში, სადაც ბაზრობები და კარნავალები შეიძლება გაიმართოს და მართლაც, ჩვენს წინ ნამდვილი კარნავალია — ნიღბებით,

სხვადასხვა კონსტუმით (კარნავალზე ხომ იმ კონსტუმს იცვამდნენ, რასაც იშოვიდნენ), ცეკვით, თავისუფალი ქცევით, აურზაურით, სიმღერით, პლაკატებით და ა. შ. თითქოს უბრალო ოპერაციაა პროლოგის ეს ამოკვეთა, მაგრამ სწორედ იგი აძლევს რეჟისორს ბიძგს, რათა პირდაპირ თეატრალური სანახაობით დაიწყოს სპექტაკლი. მაგრამ სინამდვილეში არც ისე უბრალო ოპერაციაა, რადგან იგი რეჟისორის ესთეტიკურ პრინციპებში იღებს სათავეს. თუ „ცარცში“ პროლოგი ამოღებულია, „ყვარყვარეში“ სპეციალურად არის ჩამატებული. მიზანი ორივეგან ერთია — რეჟისორს სწავლია სპექტაკლის პირდაპირ კარნავალური სანახაობით დაწყება.

მაგ. „ყვარყვარეში“ პიესის წმინდა ყოფითი დიალოგის ნაცვლად რ. სტურუა გვთავაზობს კომედიანტების მიერ წარმოთქმულ მისალმება-პროლოგს, რომლის პათეტიკური ტონი, სიტყვების გათამაშება, ამალეხებული სტილი ძალიან მიაგავს ცირკის თუ მოედნის სანახაობის წინამძღოლის მარად ოპტიმისტურ, რიხიან ჭირადასა და მასხარა-პამპულების ბაგეთაგან წარმოთქმულ სიტყვებს. ამგვარი დასაწყისით რ. სტურუა ხალხურ სანახაობათა ბალაგანურ-ბერიკულ სამყაროში გვაბრუნებს და მეორე მიზანსაც (მისთვის ერთობ მნიშვნელოვანს) აღწევს — პოლიკარბე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ ტექსტს მიჩვეული ჩვენი ყური, პირველი ეპიზოდის წინსვლის მიჩვეული ჩვენი თვალი, სულ სხვა ხმებისა და სანახაობის პირისპირ აღმოჩნდება. ამ მონტაჟის წყალობით მაცურებელი, (რომელიც კარგად იცნობს პიესას) გაოგნებულია, შოკირებულია, იმდენად მოულოდნელია ეს ყოველივე. ამგვარად, არა მხოლოდ გარემოა შეცვლილი, პიესის კონტექსტიდან ამოვარდნილი, „გაუცხოებული“, არამედ თვით მაცურებელია მოქცეული „გაუცხოების ეფექტის“ ზეგავლენის ქვეშ: მისთვის უცხოა. (ზოგისთვის მიუღებელიც კი) ის, რასაც ისმენს და

ხედავს. იგი განრიდებულია ყოფას და მოწვეულია თეატრალიზებული თამაშის წესების გასაზიარებლად. ცხადია, შეგვეძლო ცალკე განგვეხილა რ. სტურუასეული ყველა მონტაჟი და ისინი ორიგინალთან შეგვეპარისპირებინა, მაგრამ იმდენად ცხოველია სპექტაკლებიდან მიღებული შთაბეჭდილებანი, რომ ძნელია მათი მხატვრული ხატებისაგან განთავისუფლება... და ნებისთ თუ უნებლიეთ სპექტაკლის ანალიზზე გადავიდეთ...

როცა ნ. სარაჯიშვილი და ჯ. ლაღანიძე პროლოგს გაითამაშებდნენ, მაცურებელს საშუალება ეძლეოდა უფრო დაკვირვებით აღექვა სპექტაკლის გარემო. წისქვილისა და ნაცრიანი კერის ნაცვლად აქ იყო დიდი, დანგრეული, გუმბათიან მონგრეული ეკლესია, რომლის კედლებიდანაც ანგელოსები, წამებულნი, წმინდანები, თანამედროვე ადამიანთა პორტრეტები შემოგვცქერიან (ერთი პორტრეტი ცხვირს ქვემოთაა გადაკრული, ანგელოსის მარჯვენა ხელი შავ კვადრატშია ჩასმული). სცენაზე დგას უზარმაზარი ხის ჭვარი, შემალეხებული, კიბიანი პლატფორმით. „ეკლესიაში“ შემოსასვლელი კარების მაგივრობას, ორი, დიდი ჭვალის ტომარა ასრულებს. ამის გარდა არის კიდევ დიდი ორფრთიანი კარი, რომელიც განსაკუთრებულ შემთხვევაში იღება.

რასაკვირველია, ეს სულ სხვა გარემოა იგი ზოგადია, მრავლის დამტკევი, სხვადასხვა ეპოქის ნიშნით აღბეჭდილი. კომედია თამაშდება ეკლესიის წინ (ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ევროპაში ეკლესიის კარიბჭესთან თამაშდებოდა სხვადასხვა მისტერიები, მირაკლები თუ აუტოები). კომედიანტობის თემა — დაწყებული პროლოგით — გრძელდება რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს, ამ ყველაზე უცნაური კომედიანტის, გამოჩენით და მერე მისი განსაცვიფრებელი, გროტესკული მისტიფიკაციებით. მაგრამ ამით არ კმაყოფილდება რეჟისორი. პიესის მონტაჟში შემოაქვს ერთი ეპიზოდი, რომელიც

შინიდან აფეთქებს მოქმედებას, გლეჯს მას შემადგენელ ნაწილებად, სულ სხვა სფეროში და ტონალობაში გადაწყვეს იგი. მუსიკის ხმაზე, ხტუნვითა და თამაშით შემოიკრებოდნენ ჩვენთვის უკვე ცნობილი პროლოგის კლოუნები; სცენის სხვადასხვა მხარეს ჩაარტობდნენ წვეტიან ჯოხებზე დამაგრებულ ბერტოლდ ბრეჰტისა და პოლიკარპე კაკაბაძის პორტრეტებს და მყურებლებს აუწყებდნენ: — „ახლა ერთმანეთს შეხვდება ორი დიდი დრამატურგი...“ და თამაშდებოდა ნაწყვეტი ბრეჰტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. ის ეპიზოდი, სადაც უი-პიტლერი თეატრალურ გაკვეთილებს იღებდა. პიესის მონტაჟში ეს იყო ყველაზე გაბედული, ერთის შეხედვით, ყველაზე არაორგანული სცენა. სად ბრეჰტი და სად კაკაბაძე, სად ოციანი წლების საქართველო და სად ოცდაათიანი წლების გერმანია, სადაც პიტლერი ფიურერის კვარცხლბეკზე ასასველელად ემზადება? მაგრამ ეს, თითქოსდა ულოგიკო, სვლა რეჟისორის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მიგნება იყო. ამ „უცხო“ ეპიზოდმა არა მხოლოდ მთელი ყვარყვარესული სამყარო გააუცხოვა, არამედ მოქმედებას მისცა სულ სხვა ეპოქალური მნიშვნელობა. მონტაჟის სტრუქტურაში ამ უცხო ელემენტის შეტანამ დეტონატორის როლი შეასრულა. მან ეპიზოდების ისედაც „ულოგიკო“ თანმიმდევრობაში სავსებით განცალკევებული ადგილი დაიკავა. ეს იყო ჰეშმარიტი ატრაქციონი, ცერკულ-გროტესკული მანერით გათამაშებული ბრეჰტის ტექსტი, ბრწყინვალე იმპროვიზაციები. მაგრამ ეს „უცხოობა“ არ იყო არსებითი. ჯიგ უკავშირდებოდა „ყვარყვარიზმის“ — ისტორიულ კატაკლიზმათა შედეგად „ძირიდან“ ამოტყორცნილი კომედიანტი გმირი-ნიღაბის თემას, თვით ყვარყვარეს სახეს ანიჭებდა საყოველთაო ანალოგიის მასშტაბს, სცვლიდა მის სიდიდეს ახალი სიდიდით — იგი ზედროული პლასტის ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენდა.

ერთი იყო ნიღაბი კომედიანტისა, მეორე კი — სოციალური ნიღაბი. „მონტაჟურ რგოლებში“ (სცენარისტ სერგი ტრეტიაკოვის ტერმინია ნ. გ.) ამ უცხო ეპიზოდის ჩართვამ ყვარყვარიზმის თემას ერთბაშად გლობალური მასშტაბი მიანიჭა არა მხოლოდ ისტორიული დროის, არამედ ისტორიული სივრცის თვალსაზრისითაც. ეს ერთი კონკრეტული მაგალითიც კი ცხადყოფს რ. სტურუას მონტაჟური ხელოვნების კონკრეტულ ფაზას, უცხადყოფს მისი აზროვნების ყოვლისმომცველ ბუნებას. კომედიანტობის საერთო თემის სპექტაკლის პერიფერიებში განზავების ტენდენცია რ. სტურუას „რიჩარდ მესამეში“ კარგად ჩანს. ამ სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში მოულოდნელად სცენაზე გამოდიოდა ახალი პერსონაჟი — ავთო მახარაძის — მასხარა, კლოუნი, გროტესკული ნიღაბი, რომელიც ჩაპლინის ვირტუოზულობით ატრიალებდა ხელში რკინის ჯოხს. ტრაგიკული აღსასრულისაკენ მიმავალი რიჩარდის პირქუშ და სისხლიან გარემოში (უკვე დახოცილია თითქმის ყველა მოწინააღმდეგე რიჩარდისა) მასხარას გამოჩენა სრულიად ახლებურ კოლორიტს სძენდა ყოველივეს. ამ პერსონაჟს არც მოქმედებასთან და არც მთავარ გმირებთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა და სწორედ ეს იყო საინტერესო. იგი სრულიად ავტონომიური მოვლენა იყო, მაგრამ სპექტაკლის თეატრალური ბუნებისათვის აუცილებელი. ჯერ ერთი, იგი უფრო რელიეფურს ხდიდა „რიჩარდის სისხლიანი თეატრის“ პერიპეტიებს, მის კოლიზიას უფრო გროტესკულ-მხიარული ფერებით წარმოგვიდგენდა, რიჩარდის მიერ გათამაშებულ „შავ იუმორს“ ირონიულ, პარადოქსულ სანახაობად გადააქცევდა გაიხსენეთ — მასხარა საზეიმოდ აცხადებდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამესა“ ამით იგი უფრო მაღლა დგებოდა სცენაზე გათამაშებულ ამბებზე, იქცეოდა ზედროულ მოვლენად, რომელმაც იცის რა მოხდა და რაც მოხ-

დება და, რაც მთავარია რ. სტურუას ესთეტიკისათვის — აშკარად მიგვანიშნებდა, რომ ჩვენს წინ დიდი სპექტაკლი თამაშდებდა, რომ ჩვენ ისტორიის თეატრს და მის მოკვდავ პერსონაჟებს შევცქერით: „ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია. დაიწყებთ თუ არა ლაპარაკს, თვალებს დავაბრიალებ, ფეთიანივით შეგვკრთები უბრალო ფაჩუნზე და უსაზღვრო სევდა გადმოიღვრება მწარე ღიმილში. ასე ვიტყვი და მიზანსაც ვაღწევი“. ამ პათეტიკურ-ირონიული ტონით წარმოთქმული ტირადის შემდეგ, ლაპარაკს იწყებდა მთავარი ტრაგიკული გმირი — რიჩარდი. ახლად გამეფებული რიჩარდი რ. ჩიკვაძე — თითქოს მასხარას მიერ რეკომენდებულ საშუალებებს იყენებდა და მართლაც ლაპარაკის დაწყებისთანავე — „დიდხანს იყო ქუააშეშლილი ინგლისი... იგი „ფეთიანივით აბრიალებდა თვალებს“ — ხოლო მონოლოგის დასასრულს — „გარეშე მტრების არ მეშინია შინაურებს უნდა მოვულო ბოლო“ — „უსაზღვრო სევდა“ ეღვრებოდა მწარე ღიმილში — ვითომ სულის სიღრმემდე ებრალებოდა „შინაური მტრები“. ძალზე მცირე იყო მასხარას ტექსტი — მაგრამ მისი ეპიზოდი მთელ მონტაჟურ სვლაში, უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი რიჩარდის ტრაგედიას კომიკურ-ფარსულ იერს აძლევდა, ყოველივე გადაწყავდა თამაშის ახალ წესებზე. ჩვენც, მაყურებლები, რიჩარდის მიერ სატანური ძალით გათამაშებულ სისხლიან ტრაგი-ფარსს, მასხარას თვალებით ვუყურებდით და მოქმედებას ირონიით აღვიქვამდით. პიესის რ. სტურუასეულ მონტაჟში მასხარას მხოლოდ ეს პირველი სიტყვებია ჩამატებული. ამის შემდეგ იგი მთელი მესამე მოქმედების მანძილზე სცენაზეა და თავისი უსიტყვო მოქმედებით, ყვანებით, მასხარულად შეღებილი სახის მიმიკით პლასტიკურ აკომპანემენტს უწევს რიჩარდისა და სხვა პერსონაჟების ურთიერთობას. მხოლოდ ერთხელ წამოიძახებს მოკლე ფრაზას, როცა რი-

ჩარდი სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს ბაკინგემს, თავის ერთგულ თანამებრძოლს, რომლის შეწვევითაც იგი ტანტზე ავიდა. აი, ეს ფრაზა: „ჩვენ ერთმანეთის სახეს ვიცნობთ და არა გულებს“. ბედის ირონია ისაა, რომ ეს ფრაზა თავის დროზე ბაკინგემსა ჰქვს ნათქვამი. მასხარას მიერ გამოვრებული კი მრავალმნიშვნელოვან ქვეტექსტს ჰქვს უცნაურობა: „ამ რეჟისორული სვლისა ისიცაა, რომ ბაკინგემის ეს სიტყვები წარმოთქმულია წინა მოქმედებაში, სადაც მასხარა საერთოდ არა ჩანს, მაგრამ მან ყველაფერი „იცი“.

პიესის მონტაჟის კითხვისას შეიძლება დაგავიწყდეთ კიდევ მასხარას არსებობა, მაგრამ სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში ტრაგედიის პარალელური კომიკურ-პანტომიმური მოქმედება მთლიანად მას ეკუთვნის. ამიტომაც რ. სტურუას მიერ დადგმული პიესის მონტაჟის გაგება შეუძლებელია სპექტაკლის გარეშე. მხოლოდ სპექტაკლშია შესაძლებელი დავინახოთ ამა თუ იმ ჩართული ეპიზოდის, ან რეჟისორის მიერ გამოვანილი გმირის მნიშვნელობა.

ამ სპექტაკლისათვის ისიც უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ მასხარა ჩითქმის არ ლაპარაკობს, იგი სდუმს (სხვათა შორის, სხვებსაც ტურებზე საჩვენებელი თითის მიდებით ანიშნებს ხოლმე — ნუ ლაპარაკობთ). ეს მდუმარება და ამავე დროს აქტიური კომედიანტური ქმედება მეორე დიდი, ბოროტი, სატანური ძალით აღვსილი, კომედიანტის კვალად, რეჟისორს საშუალებას აძლევს გვაჩვენოს რიჩარდის პათეტიკური ძლევამოსილების უკვე სრული გამოფიტვა. რიჩარდი ინერციით მიდის თავისი აღსასრულისაკენ, ამ ტრაგი-ფარსული სანახაობის დასრულებას სხვა დამხმარე ძალა არა სჭირდება, მას თავად რიჩარდი დაამთავრებს. 70-71 წ. მ. ბახტინს თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია «Ирония как форма молчания. Ирония (и смех) как преодоление ситуации возвышения над ней». მართლაც, ა. მასხარაძის-მასხარა

სპექტაკლის ფინალში „სიტუაციის დამძლევის“ როლში გამოდიოდა და ავანსცენაზე მდგარი სახე-ნიღაბზე მიბეჭდილი ირონიული ღიმილით, თავისი მოქმედებით პაროდულ ფონს უქმნიდა ტახტზე ასულ ახალ მეფეს — რიჩმონდს. ერთის საზარელი კომედიანტობა დამთავრდა — იწყება კომედიანტობის ახალი ხანა...

ესეგოლოდ მეიერჰოლდის შემოქმედების მკვლევარი კ. რუნდინკი შენიშნავდა რეჟისორის ერთ-ერთი ყველაზე ნოვატორული სპექტაკლის (ა. ოსტროვსკის „ტყე“) გამო, რომ ნესჩასტლივცევი და სჩასტლივცევი — „Трагик и комик были восприняты им как сатана и шут“.

აქაც, „რიჩარდის თეატრში“, ტრაგიკული გმირი (რიჩარდი) და კომედიანტი (მასხარა-ჯამბაზი) აღიქმებოდნენ როგორც სატანისა და ხუმარას ტრადიციულად დაწვეილებული პერსონაჟები, რაც ასე იყო გავრცელებული ხალხურ სანახაობებში თუ კარნავალურ დღესასწაულებში. ამგვარად, ამ პერსონაჟის მონტაჟური ჩართვით, რეჟისორი გლოსტერების დინასტიის ტრაგედიას ერთგვარად სახალხო სანახაობად აქცევს. ეს მით უფრო შესამჩნევია, რომ რიჩარდის „მეფედ კურთხევა“, რეჟისორს მეფის სახალხოდ არჩევის ფარულ სცენაში აქვს წარმოდგენილი. წვიმაში, ქარში, ჰექა-ქუხილაში საცოდავად მობუზული ხალხი მდუმარედ შესცქერის რიჩარდისა და მისი თანამზრახველებს მიერ გათამაშებულ ფარსს. რიჩარდის უარი სამეფო გვირგვინზე, მისი „ღვთისმოსავობა“ (ასკეტური ცხოვრებით მისუსტებული, შავ ანაფორაში გახვეული მისი სხეული, ხელში საღვთო წიგნით — წმინდანობის აშკარა პაროდია), სამეფო გვირგვინზე უარის თქმა, სასახლის დიდებულთა გადაჭარბებული ხეწნა-მუდარა, ბოლოს, ბაჟინგვსა და რიჩარდს შორის გვირგვინის ფეხით გათამაშება, წყვეტილად წარმოთქმული სიტყვები და ვითარებისათვის სრუ-

ლიად შეუფერებელი ეს თამაში (ეს კარნავალური ეპიზოდია თავისი მკვეთრად გამონატული პაროდულობით „დამდაბლებით“, „დაქვეითებით“, არა იერარქიული ფამილარობით) მოედანზე შეყრილ ხალხში სიცილს უნდა იწვევდეს, მითუმეტეს, რომ კარისკაცები მათი სახელით ლაპარაკობენ (კეიტსში — გაანარეთ ხალხი. თქვენი თანხმობით, მოწყალეო ბატონო.

ბაჟინგვმ. ნუ გაუმტყუნებთ იმედებს, მილორდ!

ეპისკოპოსი. დათანხმდით, მილორდ, თქვენი ერთგული მოქალაქენი გვედრებიან, მაგრამ ხალხი სდუმს. იგი გულგრილად, ცივად ადევნებს თვალს მის თვალწინ და მისთვის გათამაშებულ ამ სცენას. არავითარი რეაქცია, ხმა-კრინტს არავინ სძრავს. კვლავ მ. ბახტინს მოვუსმინოთ: „Если народ на площади не смеется, то «народ безмолвствует». Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды“.

აი, სწორედ ამ „არჩევნების“ შემდგომ შემოპყავს რეჟისორს მასხარა, რომლის ერთ-ერთი პირველივე რეპლიკა — „ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია“ — ნათელს ჰგენს რიჩარდის მიერ გათამაშებულ მთელი ამ ეპიზოდის პაროდულ-კომიკურ ხასიათს, ხოლო მასხარას ბოლო რეპლიკა „ასე ვიქცევი და მიზანსაც ვაღწევ“ აგვირგვინებს რიჩარდის სატანური ცბიერებით გათამაშებულ პათეტიკურ სცენას. მან მართლაც მიაღწია თავის საწაადელს, ამ საზარელი ცინიზმით სავსე მოქმედებით — იგი უკვე ინგლისის მეფეა. აქ ნათლად ჩანს თუ რა მრავალმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რეჟისორის ეს „მონტაჟური პერსონაჟი“ „რიჩარდის თეატრის“ მთელი არსის გამოვლენის საქმეში.

თუ ჩვენ ერთმანეთს შევუდარებთ „რიჩარდ III“-ის რ. სტურუასეულ და კ. მარჯანიშვილისეულ სამონტაჟო ვა-

რიანტებს* (ვასო ყუშიტაშვილის მიერ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში 1957 წელს დადგმული ეს სპექტაკლი ძირითადად კოტე მარჯანიშვილის მონტაჟს და შენიშვნებს ეყრდნობოდა), მაშინ ნათელი გახდება პიესისადმი დამოკიდებულების ის მკვეთრი სხვაობა, რაც განპირობებული იყო განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციებით.

თუ კ. მარჯანიშვილისთვის მთავარი იყო რიჩარდის ხასიათის თანდათანობით, მკაცრად და ზუსტად გააზრებულ სამოქმედო ხაზზე აგება და ამის მიხედვით ახდენდა პიესის ეპიზოდების გადაადგილებას, მათ შეერთებას, შემცირებას, მოქმედების ადგილის შეცვლას, რ. სტურუა ასეთივე ოპერაციას სულ სხვა მიზნით ატარებს. იგი არღვევს მოქმედების მთლიანობას, მასში ურთავს სხვა ეპიზოდებს, პარალელურად, ერთდროულად, ერთსა და იმავე სივრცეში და დროში გვიჩვენებს სხვადასხვა ადგილს და სხვადასხვა დროს მოხსნად ეპიზოდებს. კოტე მარჯანიშვილმა „ზედმიწვევით შეისწავლა პიესის არქიტექტონიკა, იდეურ-მხატვრული სპეციფიკა და მისი სცენური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა დაინახა გმირის ხასიათის იმ თვისებების თანმიმდევრულ და თანდათანობით გამოვლენაში, რომლებიც განსაზღვრავენ მის სულიერ სახეს, მის „ქმედებათა“ აზრს, ბედს, საბოლოო ჯამში კი, განაპირობებენ დრამატული თხრობის მთელ მდინარებას“ (პაოლა ურუშაძე. იხ. „ქართული თე-

ატრი“ — სამეცნიერო შრომების კრებული 1991 წ.).

აქ ცხადია, განსხვავებულ თეატრალურ იდეებთან გვაქვს საქმე, კ. მარჯანიშვილის მიზანი იყო რიჩარდის ხასიათის ინდივიდუალობის, მისი ჩამოყალიბების მთლიანი სურათის ჩვენება, რათა მაყურებელს შეჰქმნოდა სრული ილუზია, რომ მის წინ იდგა ნამდვილი ბოროტებისა და სატანური ძალის განსახიერება, ხოლო მსახიობს მისცემოდა იმის საშუალება, რომ თანმიმდევრობით გადმოეშალა გმირის მთელი ფსიქოლოგიური არსი. რ. სტურუას კი სხვა მიზანი ამოძრავებდა — მას არ სურდა ამ ილუზიის შექმნა, მაყურებლის წინ იმართებოდა „რიჩარდის თეატრის“ წარმოდგენა, თამაში, თეატრალური ნიღბების კარნავალი. ეს იყო „გაუცხოებული“ სამყარო. რიჩარდის პირველი მონოლოგი — „აგერ ვაალო იორკის მზემ ვებათა მკაცრი ზამთარი. შავი ღრუბელი, ჩვენს სახლს რომ აწვა, ღრმად ჩაიმარბა ოკეანის წყვედიან უბეში“ — კ. მარჯანიშვილმა ამოიღო და I მოქმედების მეორე სცენაში გადაიტანა. ამ მონოლოგში რიჩარდი მთელ თავის ბუნებას ამხელს, პირდაპირ მიმართავს მაყურებელს, არ მალავს თავის განზრახვას და მზაკვრულ თამაშს („და ამიტომაც ვხლართე ქსელი ჯოჯოხეთური“...). ეს მონოლოგი სავსეა თვითირონიით, თვითმზილებით, სამყაროსადმი „გაუცხოებით“. კ. მარჯანიშვილს კი სურდა რიჩარდი არა „თვითწარდგინებით“ „ლიად“ წარმსდგარიყო მაყურებლის წინაშე. ამავე მონოლოგში გამოთქმულია რიჩარდის ცხოვრებისეული კრედი, ცხოვრების მისი ფილოსოფია, მთელი მისი ბოროტი განზრახვლებანი („ყველგან ჩავადგე ავი თესლი ცილისწამების“). როგორც ჩანს, შექსპირის ეს ხერხი გმირის საკუთარ თავთან გაუცხოებისა (როცა ადამიანი საკუთარ არსს „გვერდიდან“ შესცქერის და თავად აფასებს — მაყურებელთან განდობილი), რაც ასე ანლოა რ. სტურუას ესთეტიკასთან, კ.

* ამ ტრაგედიის დადგმა კ. მარჯანიშვილს განზრახული ჰქონდა 1925 წელს აკაკი ვასაძის მიერ მთავარი გმირის შესრულებით. ეს იდეა მას დაეხმარა მას შემდეგ, რაც ა. ვასაძემ ბრწყინვალედ შეასრულა კლავდიუსის როლი „ჰამლეტში“. 30-იანი წლების დასაწყისში კი თითქოს საბოლოოდ გადაწყდა კიდევ მისი დადგმა მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე. მან მხოლოდ ორი მოქმედების დამონტაჟება მოასწრო, დანარჩენს სამზე მისი სადადგმო შენიშვნებია. ამის შესახებ დაწერილებით იხილეთ კომპოზიტორ თამარ ვახაშვილის „კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი“ ვამ. „ხელოვნება“, 1968 წ.

მარჯანიშვილის ესთეტიკისთვის უცხო აღმოჩნდა. ამიტომ, მისი ჩანაფიქრით, სპექტაკლი უნდა დაწყებულიყო ლედი ანასა და რიჩარდ გლოსტერის შეხვედრით მეფე ჰენრი მეექვსეს კუბოსთან. დიდ რეჟისორს ამ სცენით სურდა რიჩარდს წინასწარგანზრახული ბოროტ-მოქმედებათა „საწყისის“ ჩვენება, რათა თანმიმდევრულად „ბოლოში“ გასულიყო. კ. მარჯანიშვილი რიჩარდის ხასიათის „შექმნას“ ერთ მთლიან, შინაგან ლოგიკას უმორჩილებს. ყველაფერი უნდა გამოჩნდეს გმირის მოქმედებით. მისი მიზანდასახული ქცევებით. ყველაფერი, რაც ხელს უშლის ამ თანმიმდევრობას, მის მონტაჟში შეყვეცილია.

რ. სტურუასათვის კი რიჩარდის პირველი მონოლოგი პირდაპირ მისწრებაა მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის — რიჩარდი უმაღლეს იწყებს თავის თამაშ-წარმოდგენას. გვიჩვენებს საკუთარ პორტრეტებს და თვითვე ტკბება თავისივე გულახდილობით და ცინიზმით („თუ არ ვარგვივარ მორაზიყედ და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედად ზომ გამოვდგები, რომ ჩავუშვაბო სიამე ყველას და ვაწყვევლინო შობის საათი“). ამ შემთხვევაში რ. სტურუა — თავისი ესთეტიკით უფრო ახლოა შექსპირთან, ვიდრე კ. მარჯანიშვილი. შექსპირის თეატრისათვის ზომ ორგანული იყო მოქმედებიდან ამოვარდნა, სხვადასხვა ეპიზოდებით ეპიზოდების გადაკრა, „აპარტები“, საცნაური იყო აგრეთვე „გაუცხოების ეფექტის“ ელემენტების არსებობაც. სწორად შენიშნავს პ. ურუშაძე: «первое появление перед зрителем трактуется режиссером в разрез с замыслом Шекспира». (იხ. დას. შრომა, გვ. 5).

ძალზე საინტერესოა აგრეთვე ამ ორი, განსხვავებული მონტაჟური სკლის სცენური ხორცშესხმაც. აი, როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი იგი კ. მარჯანიშვილს: რიჩარდი მგლოვიარეა. „უფერტურა. სცენის მიღმიდან მოისმის გუნდის გალობისა და ორღანოს ხმები, ფა-

რდის გახსნისთანავე მოჩანს მალალი პლატფორმა-ხიდურა, რომელზედაც მეფე ჰენრი VI-ის ცხედარია დასვენებული. პლატფორმის უკან ბერების გუნდია, კიდევ უფრო უკან ორღანო მოჩანს, ეს ბერები ბუტაფორულია. თვითეულ მათგანს ხელში ანთებული სანთელი უჭირავს. მარცხენა და მარჯვენა კულისიდან მოდის ორი კიბე და პლატფორმას უერთდება... კუბოსთან რიჩარდი გუნდთან ერთად მღერის Te Deum-ს სასულიერო ორკესტრში შემოიჭრება სამგლოვიარო მარშის ხმები“. (იხ. პიესის რეჟისორული გეგმა კ. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში). შემდეგ აბჯრის ჩხრიალით შემოდის ჯარისკაცები („მკვლელები ჰდერის“... „დამნაშავე მღერის“ — ისმოდა რეპლიკები). ამათ მოჰყვებოდნენ კარისკაცი და ცხედრის ირგვლივ დგებოდნენ. სეფე ქალთა და დიდებულთა თანხლებით გამოჩნდებოდნენ დედოფლები, ელისაბედ და მარგარეტ, იორკის მთავრის მეუღლე. რიჩარდის ნიშანზე მცველები ზეასწევდნენ კუბოს და აი, აქ დროს გამოჩნდებოდა ლედი ანა...

ახლა გავიხსენოთ თუ როგორი იყო ეს სცენა რ. სტურუას სპექტაკლში. აქ ყველაფერი დამაბლბულ-დაქვეითებული იყო, ნაცვლად სამგლოვიარო საგუნდო-სიორკესტრო მუსიკისა, ისმოდა ვიოლინოს ცალფა მელოდია, რომელსაც ძონძებში ჩაცმული მუსიკოსი ასრულებდა. დიდებულების, კარისკაცების, შეიარაღებული ჯარისკაცების ნაცვლად ხუთი გალატაკებული, საცოდავი ლონდონელი მოასვენებდა უბრალო ფიცრებისაგან შეკრულ ლარბულ კუბოს. უნდა გვეაგულისხმება, რომ აქ იყო ჩასვენებული მეფე ჰენრი მეექვსე. ირგვლივ, სასახლის დიდებული დეკორის ნაცვლად, მოჩანდნენ ფიწლები, ორთითები, ურმის თვალი, უცნაური სკამი-სავარძელი (კუბო, რომელიც გორგოლაქებზე იდგა და ეს სავარძელიც კარნავალური არსენალიდან არის აღებული.

დახედეთ პიტერ ბრეიგელის ორ ფერწერულ ტილოს — „ბრძოლა კარნავალსა და დიდმარხვას შორის“, „სიკვდილის დღესასწაული“ და ბევრი სავანი, რომელიც სპექტაკლშია, აქ მხატვარს აქვს დახატული. კერძოდ — ბორბლებზე შემდგარი კუბო და გორგოლაჭებიანი სავარძელი ფორმითაც და ფერიც ბრეიგელისეულია, ხოლო მთელი ეს სცენური სამყარო ბოსხისეულია* — ანუ საგანგებოდ დამოწებული, „ქვენას“ (მიახლოებული). ერთის მხრივ — კ. მარჯანიშვილთან, ამაღლებული, სამეფო რიტუალის და გარემოს შესაფერისი სამყაროა, მეორეს მხრივ — რ. სტურუასთან — დამდაბლებული. მიწიერი, მოედნის ატრიბუტიკით სავსე სივრცე. გასაგებია, რომ პირველ სცენურ გარემოში სულ სხვაგვარი თამაშია საჭირო, მეორეში — მისგან რადიკალურად განსხვავებული. სცენის დასასრულს — რიჩარდის მონოლოგი — აღსარება აღსავე იშვიათი თეატრალური ეფექტით („უარზიყნა ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?!“ დაბოლოს — „ანათე მზო! ვიდრე სარკეს ვიციდიდე, საკუთარ ჩრდილს რომ ვუყურო, დედამიწაზე მახინჯად ფენილს“, რომელსაც ბრწყინვალედ ასრულებს რ. ჩხიკვაძე, კ. მარჯანიშვილმა აქედან ამოიღო. ცხადია, იმავე მიზეზით, რამაც რიჩარდის პირველი მონოლოგის შეკვეცა გამოიწვია. კ. მარჯანიშვილის მონტაჟიდან ჩანს, რომ იგი ტექსტში ეძიებდა რიჩარდის მოქმედების მოტივირებას. რ. სტურუა — რ. ჩხიკვაძის რიჩარდს ამგვარი მოტივაცია არ სჭირდება. რიჩარდი „ლია“ თამაშის წესს მიმართავს, ცხოვრება — თეატრის სცენაზე გამოსული მალავს თავის განზრახვას (როგორც შექსპირთანაა), მაგრამ მოწინააღმდეგეთა თვალის ასახვევად მიტოვების მრავალგვარ ხერხს იყენებს და „მიზანსაც აღწევს“.

* კ. ბრეიგელის ეს ორი ფერწერული ტილო ხელოვნებაშიცოდნეთა აზრით, ყველაზე ახლა ბოსხის შემოქმედებასთან.

პ. ურუშაძის მოწმობით, რომელმაც სპეციალურად გამოიკვლია „რიჩარდ III“-ს კ. მარჯანიშვილისეული მონტაჟი, პიესის მოქმედება-ამბები მკაცრად მისდევს და ექვემდებარება განსაზღვრულ თემატიკურ ხაზებს და ამის გამო თხრობის საერთო მდინარებიდან აზოღებულია ის ეპიზოდი, რომელიც ასუსტებს მოქმედების დაძაბულობას. ასეთად რეჟისორს მიუჩნევა კლარენსის მონოლოგი. სადაც მისი წინასწარი კვრეტაა გაცხადებული. მკვლევარი ფიქრობს, რომ კ. მარჯანიშვილი იზიარებდა ცნობილი შექსპიროლოგის პ. მოროზოვის შემდეგ მზასზრებას:

«В пору сочинения этой трагедии Шекспир еще не обладал новыми для него приемами драматической техники и психологии, которые проявились у него во всем блеске впоследствии. Он нередко делает отступления, то лирические, то эпические, сами по себе прекрасные, не замедляющие развитие главного действия и даже не содействующие уяснению характеров тех или других лиц пьесы. Таков, например, рассказ Тирелля о смерти детей короля Эдуарда, son Кларенса, речь Бакингема перед казнью». „რიჩარდ III“ — რუსული გამოცემის წინასიტყვაობის ავტორის — პ. მოროზოვის — ეს სიტყვები კ. მარჯანიშვილის მიერ ხაზგასმულია. როგორც ჩანს, რეჟისორმა გაიზიარა ეს მოსაზრება და ეს ეპიზოდები, როგორც მოქმედების შემნელებლები ან ძალზე შეკვეცა ან საერთოდ ამოიღო.

რ. სტურუასთან მონტაჟში კი როგორც „კლარენსის სიზმარს“ ასევე „ტირელის აღსარებას“ სცენური მოქმედების შინაგანი აფეთქების, დაწყვეტის ფუნქცია აქვთ მინიჭებული. ის რაც პ. მოროზოვისთვის არის „отступления“, სტურუას ხელში გადაქცეულია ე. წ. „განრიდების“, „ატრაქციონის“ მძლავრ საშუალებად და სავსებით შეესაბამება მის თეატრალურ ესთეტიკას. რ. სტურუა იმგვარად ამონტაჟებს „კლარენსის სიზმარს“, რომ იგი პარა-

ლელურია რიჩარდისა და ბრეკენბერის სცენისა. აქ გმირები ერთმანეთს ვერ „ხედავენ“, კლარენსის სიტყვები და მოქმედება (რომელიც გ. ზარაბაძეს ძალზე ხატოვნად მიჰყავს, ჩვენ, მის გმირთან ერთად თითქოს ვხედავთ იმქვეყნიურ საწყაროს) გადაწვლილია რიჩარდის და მკვლევლების რეპლიკებთან. კლარენსის სიტყვები და რიჩარდის გესლიანი რეპლიკები („განსოვდეთ, კლარენსს ლაყობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალდოთ!“) ერთმანეთს ჰკვეთენ და ერთდროულად არსებობენ, აქ ორი სივრცე გაერთიანებულია — თითქოს რიჩარდი ერთსა და იმავე დროს ტაუტერშიც არის და სსახლის კარზეც. ეს კონტრაპუნქტული მოქმედება ძალზე დიდ გამომსახველობას ანიჭებს მთელ სცენას — რიჩარდი ყველგან მყოფია, ყველაფერს უსმენს და ყველაფერს ხედავს. ხედავს იქაც, სადაც იგი „არ არის“, ამბობს ფრაზებს — რომელიც იქვე მყოფ კლარენსს „არ ესმის“. კლარენსის აღსარების გულწრფელი ტონი და შემადრწუნებელი ინტონაციები რიჩარდს გესლიანი რეპლიკებით შეზავებული „შავი იუმორი“ ტონალობა იძენს. იგივე შეიძლება ითქვას ტანტოს მემკვიდრეების მკვლელს ტირელის (მსახიობი გ. ლაღანიძე) აღსარების გამო.

კოტე მარჯანიშვილის ამ ნაწილობრივი მონტაჟის განხილვაც კი ცხად-ჰყოფს, რომ იგი, თუმცა თავისუფლად მქცეოდა ტექსტს, ძირითადად მაინც ამოდიოდა შექსპირის ტრაგედიის სამყაროდან, ცდილობდა ღრმად ჩასწვდომოდა პიესის არსს და, მონტაჟის მეშვეობით, დადგამაში ამოეწია შექსპირის ჩანაფიქრი, მისი გმირების ინდივიდუალობა, ნაწარმოების დედა-აზრი. რ. სტურუა კი ტექსტში ეძიებს თავისი ხედვას, თავისი წარმოსახული სამყაროს, ანუ თავისი კონცეფციის განსაზღვრულ იმპულსებს. თითქოს იგი პიესიდან კი არ „ამოდის“, არამედ თვითონ „შედის“ ამ პიესაში. მასში ეძიებს და პოულობს იმას, რაც მის

თეატრალურ იდეებს შეესიტყვება: „ანუ ვიქცევი და მიზამსაც ვალწევ“ — მასაც შეუძლია გაიმეოროს ეს სიტყვები.

როგორც ვხედავთ, მისი თეატრალური სტრუქტურის ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენი ელემენტია მონტაჟი. უკვე აქ ჩანს არა მარტო მომავალი სპექტაკლი, არამედ ის ესთეტიკური მიდრეკილებანი, რომელიც განსაზღვრავს პიესის გადაყვანას ახალ სინამდვილეში. მონტაჟს ტექსტზე, ანუ ნაცნობ სიტყვებზე იგი უცნობ, უმეტესად აბსოლუტურად პოულოდნელ სამყაროს აშენებს, ეს ახალი თეატრალური სამყაროა, სადაც ხშირად (თუ ყოველთვის არა) შეცვლილია პიესის ენაობა. იგი გადაყვანილია სხვა განზომილებაში: „ყვარყვარე თუთაბერი“ ყოფითი კომედია — გროტესკულ, კარნავალურ სანახაობად არის გადაქცეული და ე. წ. პოლიტიკურა თეატრის პრინციპზე აგებული. „რიჩარდ III“ — ისტორიული ტრაგედია — მოკვეცილი ტრაგი-ფარსად, ორივეგან გროტესკული ნიღბები მოქმედებდნენ, სკალდებოდნენ კონკრეტულ ისტორიულ დროს და როგორც კარნავალური სანახაობის პრინციპებს შეეფერება — ყველაფერი არეულია ერთმანეთში, ყველაფერი დროის დღ სივრცეშია განფენილი (სხვადასხვა ეპოქის რეალიები, კოსტუმები, მუსიკა, „მარადიული“ საგნები). ამ სამყაროს გროტესკულ-კარნავალური სულისკვეთება აცოცხლებს.

ვიქტორ პიუგო „კრომველის“ წინასიტყვაობაში წერდა, რომ „გროტესკი ყველგან არის: ერთის მხრივ, იგი ქმნის უფორმოსა და საშინელს, მეორეს მხრივ — კომიკურსა და ბუფონურს“.

თუ პირველ შემთხვევაში რომანტიკული გროტესკი იგულისხმება — აქ, მართლაც, გროტესკული სამყარო უცხო და საშინელია, მეორე შემთხვევაში აშკარაა, რომ მწერალს მხედველობაში აქვს ხალხური სასიცილო კულტურის წიაღში (კარნავალები, დღესასწაულები, მოყნის სანახაობანი) წარმოქმნილი

ფორმები, სადაც საშინელი უცხო კი არ არის არამედ სასაცილოა..

საშინელი — სიცილითაა დამარცხებული, საკარნავალო მხიარულებითაა გაშარყებული. მას სასაცილო საფრთხობელას ფორმა აქვს მირიქებული. (გაეისტენოთ. თუნდაც, ქართული ხალხური სანახაობა „ყენობა“, სადაც მთავარი პერსონაჟი გამასხრებულია, საფრთხობელა — მარიონეტად არის ქცეული).

სწორედ ამიტომ დასჭირდა რ, სტუტუტუს, თავის პირველ კლასიკურ სპექტაკლში საკარნავალო ფორმების (კომედიანტობა, ნიღბები („სიცილი ხალხს ნიღბით ევლინებაო“ — შენიშნავედ მ. ბახტინი). პაროდია — მოხმობა.

საკარნავალო სანახაობის პირველი მაუწყებელნი — კომედიანტები, რომლებიც პიესის მონტაჟში, თეატრალურ სანახაობას ძლიერად უბიძგებენ წინ — ამავე დროს გვევლინებიან როგორც ყვარყვარეს „მსოფლწესრიგის“ კომედიანტურ-საკარნავალო არსის ნიღბად ქცეულნი არსებანი.

სპექტაკლის ამგვარი დასაწყისი მთელ შემდგომ მოქმედებას ანიჭებდა თამაშის, წარმოდგენის, სანახაობის ხასიათს. თამაში ნიღბებისა, რომლის დამახასიათებელი ნიშნები, კლასიკური განმარტებით არის, — პაროდია, კარიკატურა. გრიმასა, მანკვა-გრუნა, ღრეკა — სპონტანურად შექმნილი სივრცის და დროის უსასრულობის შეგრძნებას ბადებს.

ამიტომ, ერთი შეხედვით უბრალო, მონტაჟური სვლა, თითქოსდა ტრადიციული — უაღრესად მნიშვნელოვანი იდეა იყო, ამ სპექტაკლის ესთეტიკის განმსაზღვრელი, რადგან, იგი უბრალო „სვლად“ კი არ რჩებოდა, არამედ მთელი სანახაობის არსს განსაზღვრავდა, მისგან წამოსული კომედიანტობის სული, ნიღბები — გაფენილი იყო მოქმედებათა პერიოპტიკებში.

რასაკვირველია, სპექტაკლის ბუნება მთლიანად პიესის მონტაჟმა განსაზღვრა, მაგრამ თავად ეს მონტაჟი წარმო-

იქმნა პ. კაკაბაძის პიესის სამყაროს აბსოლუტურად სხვა თვალთ ალქმის შედეგად. ვიმეორებ — პიესის ჩვეულებრივი, ყოფითი, კომიკურ-ზღაპრული ფორმა რევისორმა გარდაქმნა კარნავალურ გროტესკულ ფორმად — რომელიც, მ. ბახტინის თქმით — ახუნებრივებს გამონაკონის სილალეს, ერთმანეთს უბამებს ყოველივე ნაირგვაროვანს და აახლოვებს შორეულს, ხელს უწყობს ადამიანს, რომ განთავისუფლდეს სოფლის შესახებ გაბატონებული თვალსაზრისისაგან, ყოველგვარი პირობითისგან, ხელს უწყობს, რომ წუთისოფელს ახლებურად შეხედოს“ (ხაზი ჩემი ნ. გ.).

ნაირგვაროვანის შეხამება, შორეულის დაახლოვება ნათლად ჩანდა ამ სპექტაკლში. არ შეიძლება იმაზე უფრო შორს იყოს ერთმანეთისაგან, ვიდრე ყვარყვარე და არტურო უი-პიტლერი, მაგრამ ეს მონტაჟი სრულიადაც არ ებამუშებოდა მაყურებელს. პირიქით, ეს ორი პერსონაჟი იმგვარ სულიერ და ფიზიკურ მსგავსებას ავლენდნენ, რომ ერთი არსების ორ ნიღბად აღიქმებოდა. მაყურებელი რევისორის მიერ უკვე შემზადებული იყო ყვარყვარეს ამგვარი გარდასახვა-მეტამორფოზისათვის. პირველსავე მოქმედებაში პიესის მონტაჟში ჩართული იყო ნაწყვეტი (ოდნავ სახეცვლილი) პ, კაკაბაძის პიესიდან „კახაბერის ხმელი“. მას შემდეგ, რაც ირწმუნეს ყვარყვარეს რევოლუციონერობა და თითქმის ბელადად აღიარეს, მას ჯარის წინაშე სიტყვის წარმოთქმა დაავალეს. ყვარყვარე-მაც უმაღლეს თანხმობა განცხადა: „ჩემისთანა ორატორობა ვის შეუძლია, ხეს ავატირებ“ და მართლაც მწერლის, ადიუტანტის, პოლკოვნიკისა და გენერლის წინაშე იწყებს თავის „გამოსვლას“ — „უსაძირველო ჯალათებო! ციხის კედლები დიამსხვრა! ახლა რას მიპასუხებთ, სულელებო, ვინც შრომობა, მდიდარი ატყავებდა, იყვნენ ბრძეობი, მაგრამ გათენდა... გადასახადებს აწესებდით ჩემი სახრჩობელის წინ

ლიპით ძირმომპალ ტახტზე“ — ამის შემდეგ სტურუასეულ ვარიანტში, ექსტრაში შესული ყვარყვარე სიტყვით მიმართავს არა ამ ვიწრო წრეს (როგორც პიესაშია), არამედ მოედანზე თავმჯდომარე ხალხს — ჯარისკაცებსა და მოქალაქეებს. იგი აირობენდა ეკლესიის კვლავ მდგომარეობაზე. როგორც მელსაყ ტრიბუნის მაგვარი პლატფორმა აგვირგვინებდა და იწყებდა თავის სიტყვას. „ახლა თქვენ მოისმენთ უწამებულესი კაცის მხურვალე სიტყვას“ — გვატყობინებდა ავანსცენაზე გამოსული კომედიანტი. ყვარყვარეს სიტყვებს ექო იმეორებდა, რადიოტელევიზორებით გაძლიერებულს. თითქოს ორატორი თავალწევდენელ მოედანზე იდგა და მისი ხმა მთელ სამყაროს ეფინებოდა: „მრავალის ქარიშხლის და მეხის დამტყნებელ საუკუნეთა გადამტანო, ბოლო ვაშს ბედით შეესწარით მძლავრის და სასტიკის მტრისგან ჰირსა შემოუწყურვლს. სანდომიან, ლამაზ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე, მკაცრ ბრძოლებში კინდებოდი სულით და ხორციით, მაგრამ წმინდანნი შენს წაიღში იბადებოდნენ... და დღეს ყვარყვარემ, ხნით ჯაბუკმა, მოხუცის სიბრძნით, უშრეტელ ღვაწლით ბოროტება უკუაქცია... უგალობეთ ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძველად დავითს, გოლიათს, მძლე-თამაშელს“ (ეს „სიტყვა“ გადმოტანილია პ. კავაბაძის პიესიდან „კახაბრის ხმალი“ — პროლოგი). ეს ეპიზოდი „მდაბლის“ „ამაღლებას“, ამბივალენტურ შენაცვლებას ისახავდა მიზნად, რასაც სპექტაკლში აძლიერებდა ყვარყვარეს მხდალი ბუნებისათვის სრულიად შეუფერებელი ბეთხოვენის „გმირული სიმფონიის“ პათეტიკური ძალა, ყვარყვარეს ცრუ-პათეტიკა, ისტერიკაში გადასული მისი ყვირილი, ბოლოს იდუმალ აღმოცენებაზე გადასული („უგალობეთ ჩვენსა ყვარყვარეს“), სრული კონტრასტი იყო ამ მუსიკისა. ამ ეპიზოდის შემდეგ სრულიადი არ იყო

„უცხო“ მისი მოვლინება არტურო უი-პიტლერის ნიღბით.

საერთოდ, ეს „მოვლინების“, „გამოცხადების“ იდეა საფუძვლად დაედო მთელი პიესის სტურუასეულ მონტაჟს. პიესის ახლებური გადალაგება-დამონტაჟება, მასში პ. კავაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბრის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) სხვადასხვა ეპიზოდების ჩამონტაჟება მოხდა იმის გამო, რომ რეჟისორმა, ვიმეორებ, ახლებურად, დინახა ყვარყვარეს სამყარო, თავისებურად შეცვალა პიესის ჟანრი. ფორმალურად შეინარჩუნა პიესის ტექსტი და იგი მთლიანად დაუმორჩილა თავის ჩანაფიქრს. თუმცა ფორმალურად შეინარჩუნა იგი, მაგრამ არსებითად შეცვალა ამ სიტყვების აზრი, რადგან მოქმედებში, გარემოს, ურთიერთობის შეცვლით, შეიცვალა პირვანდელი აზრი.

მაინც რა ჩანაფიქრი იყო ასეთი, რომელმაც „შეატრიალა“ პიესა და ყოფითი კომედიიდან, გროტესკულ, ფარსულ და პაროდულ სანახობად აქცია იგი? (თეატრის ვებემპლარს აწერია — „ყვარყვარე“ — სამნაწილიანი სანახობა პ. კავაბაძის პიესების მიხედვით).

მოგუსმინოთ თავად რეჟისორს: „მე მინდოდა ყვარყვარე ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ყოფის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა საერთოდ პოლიტიკური ავანტურისტის სახე... მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან... ამ პარალელს მე-ოხებით ვაჩვენე ე. წ. „ანტიქრისტე“ („თეატრალური მოამბე“ № 4, 1974)... „რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დავუყავმიერე ყვარყვარეს ცხოვრება ჰაცხოვრის ხალხის „სიკეთისათვის“ დაბადებას (გაზ. „ახკომი“ 01.01.75)... გადავწყვიტე „ყვარყვარესათვის მიმეცა საქარნავალო ფარსის სახე, საქარნავალო ფარსი კი იმდენად იყო ჩემთვის ხელსაყრელი, რომ იგი ამართლებს ყოველგვარ პირობითობას. ეს არის მისტერია, რომლის შინაგანი

მოთხოვნები, ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა პირობითობაა“ („თ. მ.“, № 4, 1974).

ამ კარნავალურ ფარსში ქრისტეს ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტები დალაგებული იყო ყვარგვარე-ანტიქრისტეს ცხოვრების ქარგაზე — ყვარყვარეს „გაჩენა“, პირველი ქადაგება, ორი ნათლისცემა, იერუსალიმში შესვლა, საიდუმლო სერობა, დაბოლოს, ჯვარცმა.

„ზოგიერთი საკარნავალო ფორმა პირდაპირ ხაეკლესიო კულტის პაროდიაა. ყველა საკარნავალო ფორმა თანამიმდევრულად არასაეკლესიო და არარელიგიურია“ (მ. ბახტინი, ხაზი ჩემიან, გ.), რადგან მასში უპირატესობა ეძლევა სასერიო და თამაშის ელემენტებს, შეუსაბამო ელემენტების შეერთებას.

ბუნებრივია, რომ პიესის მონტაჟი რეჟისორის ამ ჩანაფიქრის მიხედვითაა შესრულებული და მას ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ ანტიქრისტეს მისტერიები. გარემოსა და ვითარების ამ „გაუცხოებაში“ გამოიწვია პიესის ტექსტის ხელახალი კონსტრუირება. ვიძიოვებ: თითქოს, რ. სტურუა არ სცილდებოდა პ. კაკაბაძის ტექსტს, მაგრამ ეს ტექსტი ხელ სხვა რამეს ამბობდა. ყვარყვარეს ცხოვრების კანონიკურ სიუჟეტზე აგებამ გამოიწვია პიესაში აუცილებელი ეპიზოდების ჩართვა და აქაც რეჟისორმა პ. კაკაბაძის ტექსტი გამოიყენა, მაგრამ ისინი მისი სხვადასხვა პიესიდან აიღო. მაგ. ერთ-ერთი მთავარი ეპიზოდი „შეთქმულება! ო, შეთქმულება“ („ანუ ამბავი იმისა, თუ როგორ დაეშოშინა ყვარყვარემ თავისი მოწაფეები“) მთლიანად აღებული „ცხოვრების ჩარიდან“, „კახაბერის ხმალიდან“ და იგი უშუალოდ მოსდევდა ბრეტის პიესის ნაწყვეტს, რომელიც იმით მთავრდება, რომ მიწვეული მსახიობი არტურო უი-პიტლერს მეტყველებისა და დეკლამაციის გაკვეთილს უტარებს შექსპირის ანტონიუსის სიტყვაზე, კეის-

რის ცხედართან, ბრეტოსის წინააღმდეგ: „ნუ დაგაფიქვლებათ, ეს ის ბრეტოსია, რომელმაც სისხლიან შეთქმულთა შემწეობით კეისარი სიცოცხლეს გამოასალმა“. აღზნებული რ. ჩხიკვაძე — არტურო უი შეპყვრებდა — „შეთქმულება!“ და ეს „შეთქმულება“ ყვარყვარეს წინააღმდეგ. მის „მოწაფეთა“ შეთქმულებაში გადადიოდა (კეისრის სიტყვები „შენცა, ბრეტოს?“ კომიკურ გამოძახილს პოუვებდა „შენცაა, კაცუტა?“). „საიდუმლო სერობის“ ეპიზოდები აგებული იყო ბახტანგ-ხანისა და მისი მორჩილი, მლიქვნელი ქართველი დიდებულების დიალოგზე („კახაბერის ხმალი“), სადაც გაუბედურებული ქვეყნის შვილები იმას სტირიან, რომ ეილაკ კაცს ჩიტს ბუდე აუშლია, ხუთი ბარტყი იქიდან გაღმორუგდია და ისინი გოშა ძალს შეუსანლავეს, რაზედაც გულდათუთქული ყვარყვარე მოსთქვამდა: „ჩემს სამშობლოში, სადაც მე უფლად ვარ, ასეთი საცოდაობა როგორ უნდა დულდეს, რომ ჩიტი დარდით მოკვდეს! რა უბედურება დატრიალებულა ჩემს მიწა-წყალზე!.. სად იყავით თქვენ? რას მიკეთებდით?! უნდა დაგატუსალიოთ“ და ეს „საიდუმლო სერობა“ მთავრდებოდა მისი თანამზრახველების დაპატიმრებით. კარნავალური ფორმა ბუნებრივად, და რა საოცარიც არ უნდა იყოს, თვით პიესისათვისაც კი, ორგანულად ითავსებდა ამ სხვადასხვა ეპიზოდს, არც სიუჟეტში და არც კარნავალური სახე-ნიღბის მოქმედებაში არ ქმნიდა რაიმე უხერხულობას, რადგან დამეგებული პირობითობის საზღვრები ყოველსიმომცველი აღმოჩნდა („დღეს ჩემთვის... ყვარყვარეს პიროვნება არ შეიძლება იყოს ლოკალური, ერთფული, გამოწკალინი მოკლეჩა“ რ. სტურუა), ხოლო კარნავალურ-გროტესკული ფორმა — როგორც ითქვა — აბუნებრივებს გამოწვავს, ერთმანეთს უხამებს ყოველივე ნაირგვაროვანს და აახლოებს შორეულს. თვით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაც კი (რომლის მოყვარუ-

ლიც ყვარყვარეა) ანტიქრისტეს შეგონებების აზრს განამტკიცებს და მის შებრუნებულ, ამოტრიალებულ არსს შეესაბამება. პოეზიისადმი მის მიდრეკილებას უცნაურ სიტუაციაში ვიგებთ: უკვე გაბეულადებული, გამარჯვების პიქზე ასული ყვარყვარე, თეთრნაბადმოსხმული (როგორ უყვართ ეს თეთრი ნაბადები ახლადმოვლენილ ქართველ ბონაპარტებს!), მისგანვე შეპირებულ გლეხებს ხვდება, დინჯად მოაბიჯებს (თუმცა ფეხშიშველად), ხელში წიგნი უჭირავს და ღრმად ჩაფიქრებული ჩასცქერის (ყვარყვარე და წიგნი?). შემოსვლამდე გლეხები ყვარყვარეს გამო საუბრობენ („ხელმწიფე მაგას გადაუგლიაო“... „ასე ამბობენ, დიდი ბადეები დაუგლეჯია“...), ყვარყვარე მზერას მოსწყვეტს წიგნს და თითქოს შორეულ სივრცეს გასცქერის: „წარვედ წყალის პირს, სევდიანი ფიქრთ გასართველად, იქ ვეძიებდი ნაცნობ ადგილს განსასვენებლად“—აქ საკმაოდ გამჭვირვალე ნართაული იყო „კაცობრიობის დიდ ბელადზე“, რომელსაც, როგორც ცნობილია, პოეზია უყვარდა. ყოველ შემთხვევაში რ. ჩხიკვაძის კითხვის ტონალობა, მანერა, გამოზომილი ქვევები, ცნობილი ყესტები ამგვარ ასოციაციას აღძრავდა.

მეორეჯერ ყვარყვარე ბართაშვილის სტრიქონებს წარმოსთქვამდა მას შემდეგ, რაც მასთან თხოვნით შემოსულ ქალს არშიყს გაუბამდა, და რაკი წინა აღმდეგობას გადააწყდებოდა, აბატირებდა. „იმისთანა სიტყვები მაკადრა, უსათუოდ უნდა დაშეტუსალებინა: „არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსავასოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“ — ფილოსოფიურად დაასკვნა იგი.

დაბოლოს, მესამეჯერ, უხდება ბართაშვილის ციტირება. „ახლა თქვენ იხილავთ ჩვეულებრივი ამბის არაჩვეულებრივ დანასრულს“ — აცხადებს სპექტაკლის წამყვანი — კომედიანტი, დამფრთხალი ყვარყვარე სასოწარკვე-

თით შეპლალადებს ცას და ქვეყანას „მოდიან, მოდიან! შებრძოლებს თავი აღარა მაქვს“. მოახლოვდა მისი ავანტურისტული კარიერის დასასრული, დარჩა მხოლოდ უმთავრესი „ჯვარცმა“ საკუთარი ნებით, რათა ხალხის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღბეჭდოს ქვეყნისათვის წამებულის ხატი. შანადღე კი იძულებულია აღიაროს „თურმე გულში ვარ გმირი, ქვეყანაზე კი სხვა ბედი მქონია „მაინც რა არის ჩვენი ყოფაწუთისოფელი, თუ არაოდენ საწყაული აღუვსებელი, თუნდ კეთილ მეფე როდის არის მოსვენებული, მისი სიცოცხლე ზრუნვა არის...“.

ისევე როგორც სპექტაკლში მუსიკა და სცენაზე მიმდინარე ამბები ერთმანეთთან შეპირისპირებისას ქმნიან პაროდის, აქაც, პიესის პონტაჟში, ყვარყვარეს ამეტყველება პოეზიის ერთ (თავისთავად უკვე კომიკური იყო ყვარყვარეს გამოჩენა წიგნით ხელში), მისი მსჯელობა მაღალ კატეგორიებზე* და ის, რაც ამ ამაღლებული სტილით ლაპარაკს უძღოდა წინ, იმდენად მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, რომ იქმნებოდა შეუსაბამო, გროტესკულ-პაროდული სურათი. აქ კიდევ ერთხელ ესმოდა ხაზი მის კომედიანტურ, ქამელიონურ ბუნებას, სხვადასხვა ნიღბის ოსტატურად მორგების ხელოვნებას. ჭეჭმარტივად, სიცოლი ხალხს ნიღბით ევლინება. „ნიღაბი დაკავშირებულია საკუთარ თავთან ბრიყვული დამთხვევის უარყოფასთან... ბუნებრივი საზღვრების რღვევასთან, თავსიცილთან... ნიღაბში ხორცმესხმულია სიცოცხლის სასეირო საწყისი“—სწორედ ასეთი სასეირო იყო ყვარყვარეს მეტამორფოზები. სწორად შენიშნავდა კ. რუდნიცი, რომ პიესა „რეჟისორის ხელის ძლიერი მოქნევით ფართოდ განიხვნა. პროვინციული, უმნიშვნელო ცხოვრების მოქმედება მსოფლიო ისტორიის სივრცეში გაიშალა.

* ერთ მომენტში გერმანულადაც ალაპარაკდებოდა და „მაინ კამედიან“ (ვითომე მისი ნაშრომი იყოს) მთელ ტირადას წარმოთქვამდა.

ბუნებრივია, დროც სხვაგვარ განზომილებაში მოექცა. იგი იზომება ... ათასწლეულებით. სტურეამ უარყო „შინაურული ეპიქოს“ კოლორიტული ცდუნებაში გლობალურ განზოგადობათა სასარგებლოდ“ („საბჭოთა ხელისუფლება“ № 8, 1987). ნათელია, რომ ქრისტეანტიქრისტეს დაპირისპირების იდეა ძალზე ცხოველყოფილი აღმოჩნდა პეტრის მონტეტერი ცვლილებებისათვის. ამან უპირველესად გამოიწვია სპექტაკლის მრავალკუბოდანი: სტრუქტურის შექმნა. «...Неструю событийную эмпирию жизни Кваркваре» («Дружба народов», № 6, 1977). ყოფიასეთ კრულ შემთხვევაში ევარყუარეს უცვლელ ხილვაში სხვადასხვა რაკურსით გველანგობდა და ზოგად ხასიათს ასწავდა: თუ მკითხველი საბოლოოდ არ დავლავს მ. მახტონის მოსაზრებათა ციტირებით, კადვც ერთ მას მოსაზრებას დაეიმოწმებთ ... ეშმაკი ათათფიკიორღერ თვალსაზრისით. გადამბრუნებული წმინდანობის ამბოვალეტური პარტოებულისა (ხაზო ჩენია ნ. გ.).

სწორედ ამ „გადამბრუნებული წმინდანის“ მოქმედების გამო ყველა ის სცენა, რომელიც ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდის ქარგაზე იყო აკებელი, პაროდირებული, დაუფარავად გადამბრუნებული იყო. ყველა „რიტუალი“ ეკლესია სრულდებოდა. ხოლო თანამედროვე ცხოვრებიდან აღებულ ზოგიერთი რიტუალური ფორმა, რომელიც ხელნაწერულად იყო გადმოტანილი სპექტაკლში, თავისთავად, ყოველგვარი „გადამბრუნების“ გარეშე პაროდირად აღიქმებოდა (მხედველობაში მქვს „საბოღმლო სერობის“ სცენის დასაწყისი, როცა ევარყუარეს „მოწაფეები“ — ერთნაირად ჩაცმულები, ყველაზე სასთალებით — კონცის რიტუალს მართლებდნენ (სწორედ იმგვარად, როგორც ამას კომუნისტური პარტებმა ლიდერებთან შეხვედრისას აკეთებდნენ).

მაგრამ ეს სპექტაკლის სამყაროა, ჩვენ კ. მონტაჟზე ვლამარაკობდით.

ცხადია, როცა სტურეამ ანტიმოდერნიზაციული სპექტაკლი, ამან სიტყვიანი და მოქმედების იმპულსის არსებითი ცვლილება გამოიწვია. პ. კაკაბაძის მიხედვით, ევარყუარეს ათქმულები რაბარდეს ზღვარდფულებს. ეთომქვდა იგი ოვერლენდობა და ქარბი მრავალმატიკების გამოკრულდავითა. პეტრის სტურეასეულ მონტაჟში სპექტაკლიტიკა — ევარყუარე თვითონ ნებით შეგნებულად მიდის ამ აქტზე. ერთგვარი გამოწვევები სიამაყითაც აკეთებდა ამ ნაბიჯს (აქ რეკლამის ძიერ ნიშანტუბული ფრზა: „შემოღწეოთ, რას დაჰქარგავს მშრომელი აღმნიანი სკეთიარი ბოჩკალების გარდა“). ამგვარად, თუ პ. კაკაბაძისთან ევარყუარე შემოივვიდს ბღება ვშირი (აქ არის საბივე ხასიათის კომპიუტრობისა), რ. სტურეასთან ეს მოკლენა. „გაპირიზებული“ თვით ევარყუარეს ანტიტიტიტული მოხაწარგანზრახულობით (ეს ნიშნავს ამ სახეს ზოგად ნიშანს). ამის შემდეგ გასაგებია ევარყუარეს მოქმედების ლოგიკა — მან თვით ირბოა მონტაჟის ვხა, თვით შეუღდა თმალესი რიტუალების აღიარებელია. მაგრამ ყველაფერი ეკლემ: გააყვია რიტუალს ეს სახევილ ანტიქრისტეს შეფარებულად ევარყუარე გამოფიზლებულმა. ჩაღბმა დროზე არ სტაკა ხელს და ევარყუარე არ ჩამოტანა: ანტიქრისტეს „ეკარკა“ არ შედგა. მისი ეკანსკენელი ყველაზე დიდი მონტიფიკაცია ჩამოხდა.

ბუნებრივია, რ. სტურეამ, მიერ სხვა პიესების ადაპტაციის მიხედვით ააყვს სანტიტრეკია (მაგ. „კავკასიური ცირკუს წიგნი“). ამგვან დროს „ცხოვრება სიზმარში“ და უფე მათელა შეიცავს დასკვნებისათვის. მაგრამ, ამგვარად, ვფიქრობ, ამ ორი კლასიკური მონტაჟის მაგალითის („ევარყუარე“ „პრობირდ III“) ჩვენება საყმარისა.

„ვერავობა და სიყვარული“

შთაბეჭდილებები სანატ-კაზარბურგის დიდი დრამატული თეატრის პრემიერის შემდეგ

(ცნობილი რუსი თეატრმცოდნეებისა და კრიტიკოსების
გამომგაშვებანი თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებზე)

წაპიღს ან დრო, როცა უველი თეატრალი, ტოვტონოგოვისეულ დიდ დრამატულ თეატრთან მისი შინაგანი სიახლოვის მიუხედავად, მოვლენად მიიჩნევდა ამ თეატრის არსებობის თავად ფაქტს, მთელ მის წუობას. იგი მათეებელს აღავსებდა სტაბილურობის, საფუძვლიანობის, სულიერი წონასწორობის გრძობით, ასე ძალიან რომ გვაკლია დღეს. ძნელია შეგუება იმ გარემოებასთან, რომ ქნობის პროცესი, გარდუვალი უოველივე ცოცხალი არსებისათვის, იმასაც შეეება, რაც შენი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს. მაგრამ მით უფრო სასიხარულოა, როცა შენთვის ასე ახლოებელ ქალაქში ჩამოსვლისას აღმოაჩენ, რომ იიდი დრამატული თეატრის ახალი სპექტაკლის ატმოსფერო ჩვენი მღელვარე დღეების გაურკვევლობის მიუხედავად, ძველებურად სადღესასწაულო და საზეიმოდ მშვიდია. თითქოს თეატრის კულტურას (არა მხოლოდ ამ თეატრისა, არამედ საერთოდ თეატრის) კვლავ აღორძინებულს ხედავ.

ვადიმ ბაჰვსკი

შილერისეული სპექტაკლი „ვერავობა და სიყვარული“ აღსავსეა ასკეტური, მკაცრი სილამაზითა და დიდი შინაგანი პათოსით, რომელიც არსად არ გადადის გარეგნულ პათოსში, გარკვეულმა ცვლილებებმა ტექსტში სპექტაკლს შესანიშნავი შილერისეული იდეალიზმი შეუნარჩუნა, ხოლო შილერისეული რიტორიკა სადღაც გაქრა. სპექტაკლი ვნებების და არა სიტყვების, ზეიმად გადაიქცა. სიტყვის ძალისა მხოლოდ ფერდინანდს სჯერა. მაგრამ ამ ძალას იგი იქამდე მიყავს, რომ მისი მჭევრმეტყველების შედეგები საშინელებად აღიქმება, სხვა პერსონაჟები ამჯობინებენ სხვა ენას—ნახევარსიტყვის ენას: ნახევრადთქმულს ჯაღათები ხედებიან უცებ, — ყველაფერს მათი მსხვერპლნიც ხედავიან: ნახევარსიტყვის სტილისტიკა, სრულიად მოულოდნელად შილერის სპექტაკლისათვის, მას თითქმის დოკუმენტურ უტყუარობას და აძავედროულად თეატრალურ სიმძაფრეს ანიჭებს; ამით სპექტაკლს ყოველგვარი საოპერო ასოციაციებისაგან ათავისუფლებს, რისი საშიშროებაც იყო იმიტომ, რომ ვერდისა და ჩაიკოვსკის უკვდავი ოპერები შილერისეული სიტყვის ენერგიითა და მუსიკით იკვებებოდნენ ისევე, როგორც ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ ფინალი. თემურ ჩხეიძე ოპერას ან ოდას კი არა, უფრო ბალეტს დგამს, ამასთან არ არღვევს წმინდა დრამატული ჟანრის საზღვრებსაც. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სპექტაკლის მთელი რიგი ეპიზოდები, თეატრალური სისტემების შერწყმის გზით, თეატრალური ჟანრების უხილავ ზღვარზეა აგებული; კინალამ ვთქვი — წვეტზე-მეთქი, იმდენად ნატიფია რეჟისორის ტექნიკა. აღსანიშნავია მიზანსცენების გეომეტრიული პლასტიკა. შესანიშნავია, როცა მოქ-

ტურ უტყუარობას და აძავედროულად თეატრალურ სიმძაფრეს ანიჭებს; ამით სპექტაკლს ყოველგვარი საოპერო ასოციაციებისაგან ათავისუფლებს, რისი საშიშროებაც იყო იმიტომ, რომ ვერდისა და ჩაიკოვსკის უკვდავი ოპერები შილერისეული სიტყვის ენერგიითა და მუსიკით იკვებებოდნენ ისევე, როგორც ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ ფინალი. თემურ ჩხეიძე ოპერას ან ოდას კი არა, უფრო ბალეტს დგამს, ამასთან არ არღვევს წმინდა დრამატული ჟანრის საზღვრებსაც. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სპექტაკლის მთელი რიგი ეპიზოდები, თეატრალური სისტემების შერწყმის გზით, თეატრალური ჟანრების უხილავ ზღვარზეა აგებული; კინალამ ვთქვი — წვეტზე-მეთქი, იმდენად ნატიფია რეჟისორის ტექნიკა. აღსანიშნავია მიზანსცენების გეომეტრიული პლასტიკა. შესანიშნავია, როცა მოქ-



მედი პირები ერთმანეთს უცნაურად უკლიან გვერდს, თითქოს ბედისწერის შესახებ დრად მიილტვიანო. ანდა სურთ თავი დააღწიონ თავიანთ სვე-ბედს. ეფექტურია ეპიზოდების წაფენის კინემატოგრაფიული ხერხი. ასე მოაბიჯებს შილერისეული ბედისწერა, უხმოდ შემოდის შეუბრალებელი ინტრიგა. სპექტაკლის ეს დინამიკა: მისი შკაცრი გეომეტრიზმი შინაგანად გამართლებულია იმ უღმობელი ლოგიკით, რისი მესვეობითაც თანდათანობით იხსნება გმირთა ხასიათები. ამაშია თეატრის მთავარი მიგნებანი, მთავარი წარმატებანი. უპირველეს ყოვლისა ამაში გამოვლინდა არატრადიციული მიდგომა, ისეთი თამამი და დახვეწილი, რომ ყველამ იგი ერთბაშად ვერც კი შეაფასა და ბოლომდე ვერც გაიგო. საქმე იმაშია, რომ რეჟისორმა შესთავაზა და თეატრიც დაეთანხმა — არ ეთამაშათ ტრადიციული შილერისეული ნიღბები. უფრო სწორად, მასკარადის მოტივი, რასაკვირველია, შენარჩუნებულია: ვითარების მფლობელი ბატონები ხალხთან ერთნი არიან, საკუთარ თავთან — მეორენი. ეს ლამაზად არის ხაზგასმული ნაირ-ნაირი კოსტუმების გამოცვლით, თამაშის კლასიკური თეატრალური მანერით. ყველაფერი ეს არის სპექტაკლი. არ არის ვერაგი, აკაკი მამა და არც კეთილშობილი იდეალისტი შვილი. ნიღბის ნაცვლად — პორტრეტი, პარადოქსული, მაგრამ ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი, ძალიან რთული. კ. ლავროვი პრეზიდენტს ისე საინტერესოდ და ისეთი სიღრმით თამაშობს, როგორც გ. ტოვსტონოვოვთან თავისი შემოქმედების საუკეთესო წლებში თამაშობდა. იგი ანსახიერებს ძალაუფლების სიყვარულს, რამაც დაიმონა, გამარცხა ოღესლაც თავისუფალი მისი სული. იგი გამოუსწორებელი პოლიტიკანის დამახინჯებულ ვნებას, მამობრივ სიყვარულს თამაშობს. კ. ლავროვის სცენური გმირი სრულიადაც არ არის შთამომავლობითი არისტოკრატი — არისტოკრატი სპექტაკლში არის ჰოფმარშალი (ამ როლს ეფექტურად ასრულებს ა. პასტუხოვი) — უტვინო ღენდი, საკუთარ თავში შეყვა-

რებული კრეტინი. და პრეზიდენტს ეზიზღება, არაფრად აგდებს. მხინძური საქმეებისთვის იყენებს. ლავროვის პრეზიდენტი სინგელიდან გამოვიდა, მაგრამ თავბრუდამხვევი კარიერა გაიკეთა (იგივე გზა გაიარა აგრეთვე მისმა მდივანმა ვურმმა, რომელსაც ოსტატურად ასრულებს ა. ტოლუბევი). როგორც ძველად, ისე ახლაც, კ. ლავროვი რაღაც აუხსნელი გზით გვაცნობს თავისი პერსონაჟის წინაისტორიას, და სავსებით მიუწვდომელია; როგორ თამაშობს იგი ფინალს: უხეშად, მაგრამ ყვირილში არ გადადის. ეს ძალზე სვედის მომგვრელი და შემადრწუნებელი სცენაა. გახვეწილ ხმაში გამკრთალი სეველის ნოტა იქცევა სპექტაკლის ტრაგიკულ კულმინაციად. განმწმენდ კათარზისად. ყვირილით კი ყვირის ძალზე შეძრწუნებული ფერდინანდი. მ. შოროზოვი საუკეთესოდ ასრულებს ამ ცრუ დისიდენტის და ცრუ რომანტიკოსის როლს. რეჟისორის და მსახიობის ნოვატორობა იმაში გამოიხატება, რომ ისინი არ შეუშინდნენ ნაცადი და, ასე ვთქვათ, დისკრედიტებული გზით სვლას, ზუსტად და გულცივად განსახლდრეს რა გმირის სოციალური ფსიქოლოგია. კეთილშობილი ფერდინანდი მაინც გავლენიანი მამის შვილია. მისი თავშეუკავებელი მაქსიმალიზმი — მისი თავშეუკავებელი ეგოიზმის მეორე მხარეა. იგი სუფთა, მაგრამ უსულგულო კაცია. სასტიკიც კია. ყველაზე მთავარი მისი საიდუმლოება ის არის, რომ იგი ნევრასტენიკია. მას პატიება არ შეუძლია, ძალუძს მხოლოდ სხვების მხილება და გამოგონილი სიყვარული. ამიტომ, და ამასაც თამაშობს მსახიობი, იგი უბედურია. რაც შეეხება უბედურ ლეიზას, აქ კიდევ ერთი საუბრაზი ველოდა. შეიძლება მსახიობმა ერთდროულად ითამაშოს უწყინარობაც და ვნებაც? მსახიობ ე. პოპოვას თამაში გვარწმუნებს, რომ ეს სავსებით შესაძლებელია. და კიდევ შეიძლება თუ არა ითამაშოს მსახიობმა ბედნიერი სიყვარული და განწირულობა? ესეც თურმე შესაძლებელი ყოფილა. ეტყობა შილერი ჩვენთან ასე არავის უთამაშნია, ასე თავშეკავე-

ბულად, ასე მორიდებით, ასეთი შინაგანი, თვალისთვის შეუმჩნეველი კეთილშობილებით. დაბალი ფენიდან გამოუსული, საფრთხეში ჩავარდნილი ქალიშვილი ფერდინანდს, პრეზიდენტს და ჩვენ ყველას ჭკუას გვასწავლის. ხოლო ქალიშვილის მამის — სასახლის მუსიკოს მილერის როლის შემსრულებელი ვ. ივანეჯო უკვე აშკარად, მხატვრულ-თეატრალური მანერით (რაც ძალზე გამოარჩევს მას სხვა შემსრულებლებისაგან) წარმოგვასახავს გარიყულ ადამიანს, ამ ორი მსახიობის — ვ. პოპოვსა და ვ. ივანეჯოს თამაშზე დაფუძნებული ის, რასაც შეიძლება ესთეტი-

კურად გამახვილებული სპექტაკლის მორალური საფუძველი ეწოდოს. ლუიზას და ბებერ მუსიკოსს შეაქვთ სპექტაკლში ლიდულთეატრს, საწმინდის სიმყარეც და უმაღლესი სამართლიანობის რწმენაც. ეს უკანასკნელი თემა (სპექტაკლში მას „დემოთად“ იხსენიებენ) ჩვენს თეატრში ასე დამაჯერებლად, ასე მძლავრად პირველად აღედგა. მისი განმწმენდი გაკლენა დიდია, თ. ჩხეიძის დადგმა თვისი ყველაზე დიდი თემით — მამებისა და შვილების თემით, ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრს ძველ, ტოლსტოიოვოვისეულ ხაწყისებთან აბრუნებს.

ვლადისლავ ივანოვი

„ვერაგობა და სიყვარული“ თითქოს საკმაოდ გათამაშებული ნაწარმოებია, მაგრამ ამავე დროს გამოკვეთილი სცენური ტრადიციები არ გააჩნია. თემურ ჩხეიძე კი სპექტაკლს დგამს ისე, თითქოს მაღალი შილერისეული ტრადიცია არსებობდეს, თუ არა ფაქტობრივად, „სულში“ მაინც. ასე შემოქმედს ხანდახან ეწვევა ხოლმე უკიდურესად გამოკვეთილი, რელიეფური მოგონებანი არარსებულის შესახებ. ჩხეიძე იმპროვიზაციას აგებს ასეთ თემაზე „ტრადიციონალისტი რომ ვიყო“... იმპროვიზაცია იმდენად აშკარაა, რომ ალბათ რეჟისორს გაუჭირდება შექმნილი ვითარებიდან გამოსვლა. შესაძლოა, სწორედ ფანტაზია ტრადიციის უკანასკნელი თავისუფალი ვინ იცის. მაგრამ უეჭველია, რომ იმ სპექტაკლებში, რომლებსაც ჩვენ ტრადიციულს ვუწოდებთ, ასე არ ცხოვრობენ. თავად სიტყვა „ცხოვრება“ ძალიან დუნედ გვეჩვენებოდა და არ გამოხატავს ცხოვრებას, რომელიც ძუნწ, თითქმის გამჭვივრავლ სცენურ ფორმაში მიედინება და იწეის.

ფსიქოლოგიზმი, როგორც როლის ახსნის და საერთოდ არსებობის საშუალება მეტამორფოზის განიცდის, რომლის აზრი ჯერ კიდევ ახსნის საჭირო-

ებს, რეჟისორი არ ისწრაფვის ხასიათების დაწვრილებითი დამუშავებისკენ, ამ ხასიათებს იგი შემოკრებს უზისტენციური მლომარეობის — შიში, სიმტკიცე, უიშელობა — ირგვლივ...

პერსონაჟები თავის თავში ატარებენ ისეთ თავბრუდამბვევ ემოციებს, რომელთა გაგება ყოველთვის შეუძლებელია. მაყურებელმა შეიძლება არც იცოდეს თუ რა ანთია იქ შიგნით, მაგრამ გადმოცემულ ზიზზის გრძნობს.

აქ ყველაფერს სიყვარული წარმოათავს — უკვე ეს გამოიყურება სიახლედ. ვინაიდან ირგვლივ — საზოგადოებაშიც თეატრშიც — ყველაფერი პირველია. უწვეულოა ისიც, რომ სპექტაკლზე, სადაც „ხუთ ფუთზე ნაკლები სიყვარული“ როდია, მხოლოდ ერთი კოცნა მოდის. და ისიც სიკვდილის წინ. ასეთი ასკეტიზმის უფრობა შეიძლება თავის თავს მისცეს მხოლოდ შემოქმედმა, რომელსაც მაყურებელთა დარბაზის დაპყრობა შეუძლია.

სპექტაკლის გამირებისთვის სიყვარული მარტო თემა კი არა, სუბსტანციაა. იგი, როგორც გრძნობა, მხოლოდ მეორე პლანზეა. პირველი რიგში იგი ისეთივე უნივერსალური რეალობაა, როგორც მზე ცაზე. მზე ათბობს ყველას და ამიტომ ყველაფერი ცოცხლობს. უზუოდ ყველაფერი მკვდარი თუ არა,



უფერულია. სახეების გარჩევა მხოლოდ სინაილექსე შეიძლება.

ჩვეულებრივ სთვლიან, რომ რეჟისორია საქეტიკლის ავტორი. „ვერაგობა და სიყვარული“ კი გვაიძულებს შევეცვალოთ ჩვეულებანი. ვინაიდან მსახიობები აქ შემსრულებლები კი არა, თანა-ავტორები არიან, ისინი რეჟისორთან ერთად ცდილობენ ჩაწვდნენ შემოქმედების სათავეებს.

ვთქვათ, მაგალითად, ლუიზას თამაში შეიძლება. მაგრამ როგორ უნდა ვახდეთ ლუიზა? როგორ უნდა ვააცოცხლოთ ეს იდეალური გმირი ქალი ისე, რომ არ დაამახინჯოთ მისი ბუნება, არ „მოაღბოთ“ იგი ცოდვებით?

რამდენ მარჯვე დამდგმელს უცდია „გაუთბო“ ეს სახე სტანისლავსკის ანდერძისთვის სასაქონლო სახას მინიჭების გზით; „როცა კეთილს თამაშებ, — ეტებე, როდის არის იგი ბორცვი“.

ელენე პიპოვას შეუძლია ვახდენს ლუიზა, აქ ლაპარაკია არა უბრალო უნარზე, არამედ იმაზე, რომ თუ რას შთააგონებს მას ეს უნარი. მსახიობი არ ურევს ერთმანეთში ნათელს და ბინძურს იმ მიზნით, რომ მოგვიახლოვოს გმირი, იგი ფლობს სიყვარულის საიდუმლოს, გააჩნია გამოსხივების უნარი. მისი სიმტკიცე, სულიერი გრაცია საქეტიკლს ტონს აძლევს.

ალისა ფრეინდლის (ლედი მილეორდი) ამოძრავებს რიტმი, მისი სცენაზე გამოსვლა ნახტომი, აივნიდან გადაღებული ნაბიჯია. მისი დაუოკებელი ღრულვა ჭაბუკისადმი, რომელიც მას შეილაღ ეპოუენის, გრძნობა — გრივად, უნება — ერთი: ამაყი და ბრმა, თავშეუკავებელი და ანგარიშიანი, შილერის პროზას, ფრეინდლინი სწრაფი და ფიცხი ლექსის ტონს ანიჭებს. ლედი მილფორდი თამაშობს ცვეტაევის უედრას მგზნებარე რიტმში. იგი გვესაუბრება ენებაზე და ყოველი მისი სიტყვა ჭეშმარიტებაა. მაგრამ კეთილი ზრახვები მისთვის — ცდუნებაა. იგი დასრიალებს გულწრფელობისა და თვალთმაქციობის ზღვარზე. თითქოს თავადაც ვერ გრძნობს განსხვავებას და ვერც ჩვენ შეგვაგრძნობინებს.

თვითუელს უეკარს ისე, რა უნდა შეუძლია, მიხუტ მადურს — იენენოს, თავგამოდებით უყვარს თავისი ქალიშვილი და ცდილობს უფრო ვაადრმაგოს ეს გრძნობა. დონ კიხოტოს პოხებს იღებს, მხოლოდ მას წინაშე ქარის წისქვილი სრულიადაც არ არის, ანდრეი ტოლუბევევის ვურში თავიდან ჩაკრიალებული, ორგანიზებული კლერკია, მერე ჯოჯოხეთური ინტრიგის ავტორი ხდება, მასაც წვაეს სიყვარულის ცეცხლი, რომელიც ძალას აბლევს და აიძულებს იმოქმედოს. ამ გმირში რეჟისორული ჩანაფიქრი ფორმულადგა დაფიანლია, ვურში მანტაეს უწყობს ლუიზას, თვალეგში კი სეუდა გამოუკრთის, იმუქრება, მაგრამ მისი უესტი მიტყეებას ათხოვს, ბინძურ წეროლს კარნახობს, მაფურეგული კი მას სონატად მიიჩნევს, ლუიზას დალუქვა ვურმს მოჩვენებად აქცევს. მსახიობი ვერაგობაში მკვირვს სიყვარულის საბედისწერო ძალას.

ჩხეიძემ კირილ ლავროვი (პრესიდენტა) აღმოჩანა ტრაგიკოსის თვისება, საქმე მარტო ყბადაღებულ ტეკპერამენტში როდია. მსახიობი მოქმედებს რა ჩამქრალ ემოციებზე, ფლობს როლის მასშტაბს, ყურადღებას როლის ფსიქოლოგიური შეფერიალობით არ მიიყრობს და მშრალი და მძიმე ძალა რაშ არა, შესრულება შეიძლებოდა მონოტონურიც კი მოგვჩვენებოდა.

თეატრალური სამყარო იმდენად ზეშთავონებულია, რომ სულ მტირედიც კი, რაც პოეტურ ტონს სცილდება, ყურს სჭრის. ლუიზას ღედის (ნ. უსატოვა) მკაცრი, უფერული ხასიათი ვერ გადაიხარშა რეჟისორის შემოქმედებით ღუმელში და აცდენილია, როგორც მოუფიქრებელი პროზაისში, ან გაპარული შეცდიოა.

თ. ჩხეიძემ ფერდინანდში გამოკვეთა მეოცნებე, სომნამბულური აჩხება, რომელიც იძულებულია ოცნებასა და რეალურს შორის გეტიალისთვის სამინელი საფასური გადალოს. მიხეილ მირიოზოვი ყოველთვის როდი ამართლებს როლის რთულ ნახაზს და მანც უკანასკნელი გრძნობის სიწრფელე გამოიყ-

ვანს მას მოწივარული დეკლამაციის ტყვეობიდან. მ. შორიშვილისა და ვ. პოპოვა, აქტიურული თანხმობერება წარმოამქება ძალზე უკიდურეს მოძებრში, თითქოს სიფრიფიანაა, მაგრამ ამიტომ განსაკუთრებით უფრო ძვირფასია.

სპექტაკლი თავს ევლება ყოველგვარ საზღვრებს. იგი მაყურებელს პოეზიას ახსენებს არა მიხანსცენების გამოკრებით, რაღაც შედარებით საკლება მნიშვნელობა ენიჭება სპექტაკლში (რითაც იგი განსხვავდება „ორგელისგან“). აქ პოეზია ცხოვრობს გრძობების თქმში, ჭკუა-ქუხილში და სულიერა სტაქიის ელვარებაში. ფსიქოლოგიურა წყობის სიმჭიდროვე ისეთია, რომ სულიერა მდგომარეობის საზღვრა ირღვევა. ეპიზოდებიც ზედხედ ეხლებიან ურთიერთს, ერთმანეთს მისდევენ, ერთი მეორეში სჭკუვის, აზრები რიტმის თამაშში თანდათან უფრო მახველდებაან, ეჯახებაან და ერთმანეთს კვთუნ.

თუ ჭეშმარიტებაა ის ვარებობა (როგორც პრესტი ვარებობა), რომ პოეზია პარადი არსებობის გრძობაა, მაშინ გასაგება უხდა იყოს ისიც თუ რამდენად არასახურეულნი არიან პოეზიისათვის ჩვენი თანამედროვენი. მიუხედავად ამისა, თემურ ჩხეიძე მსახიობებთან ერთად მთელი საღამოს განმავლობაში მაყურებელთა დარბაზში თავმოყრილ პოეზიისადმი კეთილ განწყობას უბრუნებს.

ფინალური სცენა თავისი არსით ფანტასტიურია ლუიზას სიკვდილის მოახლოება იგრძნობა მასში სიცოცხლის სურვილის აძაღლებით. ლუიზა როგორც კი შეიტყობს, რომ მისი სიცოცხლის წუთება დათვლილია, თითქოს აღსდგება მკვდრეთით: აღიხება არა მოახლოებული აღსასრულის წინაშე შიშით, არამედ ხსნის საზარულით. იგი კიდევ რაღაცას აძობს მამაზე, მაგრამ ეს ნაზი გრძობები მას უკვე აღარ ახარებს. ლუიზა ტრიალებს, თითქმის დაფრინავს სცენაზე. მას კიდევ შერჩა უნარი გაოცებისა: შემყოფდა იმ ცოდვის გამო, ფერდინანდმა რომ ჩაიღინა, მაგრამ იმის შეცნობა, რომ საყვარელი ადამიანი მასთან ერთად მოკვდება და ბოლოს და

ბოლოს, ისინი განუყრელნი იქნებიან იქ, სადაც მიწიერი კანონები უკან იხვევს, ლუიზას ალტაცებას იწვევს. სიკვდილის ნათელი ღირიკა აღსავსეა ხელშეხახება და სამომი ძალით, მაყურებელს ეძლევა საშუალება ფინალა ისეთი სიმწკვიით განიცადოს, თითქოს მიუწყვდომელს ეზიაროს და ამავე დროს დაინახოს იგი იქიდან, სადაც აღარ არის არც სიცოცხლე, არც სიკვდილი. ორმაგი ოპტიკა გვიამცნობს გამოთლიანების ახალ გრძობას.

თემურ ჩხეიძე უკვე კარგა ხანია გატაცებულია ტრაგიკული დანაშაულის თემით, როგორც უდანაშაულოთა დანაშაულით, მისთვის ეს თემა თითქოს საშუალებაა ადამიანის ამოცნობისათვის. თუ ი. მეღვიანეთუხუცესის ოტელიო შეწყალებულ იქნა, „ვერჯობასა და სიყვარულში“ არაუინ იქნა გასაშაროლებული, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აქ ვველანი ტანჯულნი არიან. ტანჯვის სიღრმე გამორაცხავს უადგილო შორალიზაციას.

ცნობილ მსახიობებს სცენაზე მწელად თუ იცნობთ, მველმოდური ავტორის გამო მათ გაწირეს თავიანთი იმიჯი და სახეებით დაუცველად გამოიფურებიან. მათ ვერ დაიცვეს თავი ვერც სტილიზაციით, ვერც ირინიით და ვანცლებს მიეცნენ. ეს ვანცლები კი ვერც თავისად აქციეს და ვერც დაიფიცვეს მხოლოდ ამის შიშით, რომ სასაცილონი არ გამხდარიყვნენ, ირწმუნეს აძაღლებულის ჭეშმარიტება.

ერთი შეხვედით, გაუგონარი ჩავარდნისაგან თეატრი სასწაულმა იხსნა, თუმცა წარუმატებლობის ძახელი ყოველთვის ადვილი მისახვებია. ხილი ყოველი შემოქმედებითი წარმატება დაღეგნილი წესრიგის, სავანთა შირის გარეგნული კომპირის დარღვევაა. „ვერჯობასა და სიყვარულში“ მსახიობებს კეთილ გამბედაობა უგუნურების ჩასადენად, ვეით ძალა იმისთვის, რომ წინააღმდეგება კი არ ყოფილიყვნენ, არამედ ედაეთ. მათი წყალობით რომანტიკული სპექტაკლი შემოთხვევითობიდან აუცილებლობად იქცა. სცენაზე არსებობის საშუალებებით მსახიობები თანამედროვე



ნი არიან და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ასე თამაში უფრო მიღებულია. თამაშის მათი მანერა ალექსატურია იმ მხატვრული ამოცანისა, რომელიც ეს-ესაა შემოდის ცნობიერებაში. შეიძლება ეს იყოს ახალი რომანტიზმი. ყოველ შემთხვევაში სპექტაკლი გვახსენებს, რომ ალექსანდრ ბლოკი რომანტიზმში უპირველეს ყოვლისა ხედავდა „გაათკეცებული ცხოვრებისაკენ ხარბ მისწრაფებას“. აი, სწორედ ეს იქნება სხვა ცხოვრება, ყოფიერებას სურს ყოფიერებად

ყოფნა. ეს სურვილი ამ სპექტაკლში ახლა. და ამ ფაქტის მნიშვნელობა დრამატული თეატრის ბედის ჩარჩოებს სცილდება.

თავი დავანებით კითხვას: რომანტიკოსი იყო შიღერი თუ არა? არა აკადემიური ინტერესი, ან საღამოს ახალი ამბების ინტერპრეტაცია იზიდავს იმ ურიცხვ მაყურებელს, რომელიც თეატრს მოაწყდა, არამედ „ციცხალი ცხოვრების“ განცდის წყურვილი.

ალექსანდრა სკობოლინი

...მეორე წელია, რაც იგი გარდაიცვალა. თუმცა მისი სიცოცხლის ბოლო დროს ამბობდნენ, რომ თეატრი ის აღარ არის, რაც იყო, რომ ოსტატს საქმე ძველებურად აღარ გამოისდისო. მაგრამ სანამ ცოცხალი იყო და ცისმარე დღეს მოდიოდა თეატრში, მისი პიროვნული ძალა მსჭვალავდა ამ ბოლომდე ამოუცნობი სკის ყოველ უჯრედს.

მაგრამ იგი წაეიდა და მთელი თეატრალური სამყაროსთვის ცნობილ შენობაში ფონტანკაზე ერთგვარი დინამიური გარინდება გამოეფა. ჩვეულებრივად მიდიოდა სპექტაკლები, იყო ანშლაგები. კირილ ლავროვმა, გარდაცვლილი ხელმძღვანელის სურვილის მიხედვით, თავის თავზე აიღო მხატვრული ხელმძღვანელობა, მაგრამ თეატრის მდგომარეობის განმსახლრელი მაინც მოლოდინი იყო.

აუტანელია მოოქროვილ-წარწერიანი კარების ხილვა „გ.-ა. ტოვსტონოვოვის კაბინეტი“. ანტრაქტზე და სპექტაკლის დაწყებამდე კარს აღებენ და მაყურებლებს შეუძლიათ შევიდნენ, გაჩერდნენ მუხუშუმის თოკებით გადაღობილ ოთახში, რა უცნაურია მის კაბინეტში „სამეგვიდრო კომისიის“ სხდომის წარმოდგენა, ხილვა იმ სავარძლისა, რომელშიც ჯდებოდა მთელი ოცდაათი წლის განმავლობაში, როცა მოსკოვიდან ჩამოვიდოდა ხოლმე, რაში მდგომარეობს

მეგვიდროება? სად არის „ტოვსტონოვოვისეული საწყისი“? იგი, უდავოდ არის, მაგრამ განა თეატრის ისტორიაში ცოტაა მაგალითები იმისა, რომ დროთა განმავლობაში თეატრის დიდი მხატვრების შესახებ ლიტერატურა მრავლდება, ხოლო მათი პირდაპირი გაუღება მათ მიერ დატოვებულ თეატრზე თანდათან სუსტდება.

არ მინდა ვიპოვო ჩვეული ცნებებით. მსურს ვიგრძნო იგი, რაც ფეთქავს სცენასა და დარბაზს შორის, დავინახო მსახიობთა თუ ინდივიდუალობის მოქნილი მასალიდან როგორ იბენს სპექტაკლი ფორმას, როგორც მეჭურჭლის დაზგაზე ჭურჭელი.

...გამაოცა სწორედ დასის ელასტიურობამ, მისმა შინაგანმა მზადყოფნამ გაჰყოლოდა რეჟისორის მიერ შეთავაზებულ თამაშის პირობებს, სიმფონიის შესრულებას მიჩვეულმა ორკესტრმა, შეასრულა მენუეტი.

მეისენში, საქსონიის ფაიფურის მუხუშუმში ვნახე უძრავი ფიგურების თეატრი. ამ კეთილშობილ მასალაში გაქვეებული შესტები, XVIII საუკუნის გერმანული ყოფის ამსახველი ფანრული სურათები. ქალაქელები, ხელოსნები, გუშაგები, ჩინოვნიკები, პერცოვის სასახლის კარისკაცები, მსახურნი, ქალბატონები, კავალრები. წარმოიდგინეთ, რომ ისინი ამოძრავდნენ და ეს სპექტაკლი გაითამაშეს. ამოძრავდა მთელი სივრცე. ამოქმედდა ძველებური



საათი კოშკზე სიცოცხლისა და სიკვდილის ალექორიებით. აქ, სპექტაკლში ისინი წარმოდგენილი არიან შუა საუკუნეების მაშინერით კულმინაციურ მონენტებში დატრიალებული აყურული რკინის „დინამიური კულპტურის“ ხაზით. მოულოდნელად საწყვეტრი მუსიკა. ჩამოშვებული ტილო, რომელიც თეთრებს „შავებისაგან“ გამოპყოფს. ასეთია მხატვარ ვიორგი ალექსი-მესხიშვილის სცენური გრაფიკა.

„ფიგურების“ მოძრაობის წესი ქორეოგრაფიული ტერმინით შეიძლება გამოიხატოს — ეს არის ბალეტი ტექსტით. თითქმის ბალეტი. მისი სიმწყობრე შეიძლება წარმოდგენილ იქნას, როგორც ქართული იმპროვიზებული მრავალხმიანობა, რომელიც მთებში, ტაძრებსა და ძველ ციხე-კოშკებში მცხოვრები ხალხის მრავალმა თაობამ შექმნა და განავითარა. ქართული ლაკონიზმი, „გერმანული სტილი“ და პროფესიული თავისუფლებით შთაგონებული რუხი მსახიობები.

მაყურებელთა დარბაზში თაფიდან ვერაინ აღიქვამს იმას, რაც სცენაზე ხდება. ვერ აღიქვამს ვერც სიმართლედ, ვერც თამაშად „თავად ცხვრების ფორმებში“, რაც ასე უყვარს ჩვენს მაყურებელს. ვერ აღიქვამს ვერც სტილიზებულ სცენურ გართობად „ა ლა ტურანდოტ“-ის სტილში, რაც ასევე უყვარს ჩვენს განათლებულ თეატრალს. მშვენიერია? დიახ, ძალიან.

ყველაზე მიუწვდომელია ის გარემოება თუ როგორ ხდება, რომ მაყურებელი, რომელიც დასაწყისში სპექტაკლს გულგრილი ცნობისმოყვარეობით აღევენებს თვალს (გეომეტრიული გადაადგილებები, ერთმანეთში გადახლართული მიზანსცენები, რეჟისორული ვირტუოზულობით აღნიშნული „პარალელური მონტაჟი“) — შემდეგ ასერივად ჩაებება მოქმედებაში. მე ვგრძნობ, ეს მოქმედება თანდათან სულ უფრო მეტად როგორ იპყრობს მაყურებელს. პერსონაჟ-სიმბოლოებში, პერსონაჟ-ნიშნებში იგი ნათლად დაინახავს ბრძოლას ბოროტსა და კეთილს შორის, ბედისწერის წინასწარ განსაზღვრულო-

ბას, კონფორმისმის გარდღევალობას. დაინახავს იდეოლოგიის ჟანგისგან თავისუფალი საკუთარი ყოფიარების მარადიულ მოტივებს და „ნიშნები“ ადამიანებად გადაიქცევიან, ხოლო „სიმბოლოები“ ვნებებით აღივსებიან.

დარბაზი აგზნებულია, დარბაზი ტირის ლუიზასა და ფერდინანდის ბედზე დამწუხრებულაა ბოროტის დაუძლეველობის, დასასრულის ფატალურობის გამო.

ტოვსტონოვოვის დასის მსახიობები ფლობენ გრძნობების ტრანსფორმაციის უნარს, ისინი მომზადებულნი არიან ასეთი გარდასახვისთვის. სწორედ ამასა „ტოვსტონოვოვისეული საწყისი!“

თემურ ჩხეიძემ დიდი დრამატული თეატრის დასში შეიგრძნო მისი ხელოვნებისთვის მშობლოური და ახლობელი თვისებები... მსახიობებმა არა მარტო დრამის თამაში შესძლეს, მათ უფრო მეტი შესძლეს — ითამაშეს დრამაში!

სპექტაკლის დასაწყისში გამოყენებულია „მოჩარჩოების“ ხერხი, ლუიზას და ფერდინანდის უძრავი ფიგურები სცენის კუთხეებში დაუსვამს რეჟისორს. გვერებათ ისინი არასოდეს არ ამოძრავდებიანო. თითქოს ეს ფიგურები გამოსახულია ხარკოფაზე.

ასეთივე „მოჩარჩოება“, ასეთივე პოლარულობაა პერსონაჟების განლაგებაში. მ. ბოროტოვი-ფერდინანდი განწირულია დასალუპად. იგი ცოცხლდება, იბრძვის და ფინალში კვლავ ქანდაკებად იქცევა. მსახიობი არ არღვევს სცენური „რაიდიის“ სტილს, რაც ასე ეფექტურია სპექტაკლის ბოლოს. ე. პოლოვა-ლუიზა თავიდან „არ ცოცხლობს“. იგი მგლოვიარეა. ღია ფერის კაბას იგი მხოლოდ მაშინ ჩაიცვამს, როცა სასიკვდილოდ მიდის. მეორე პოლუსია კ. ლავროვი-პრეზიდენტი — ბოროტების დიდი სახე. ბოროტების შთამბეჭდავი მექანიკა, ყველა ეპოქაში, ყველა რეჟიმის პერიოდში ერთნაირია. მისი მოქმედების მექანიკურობა ქრება მხოლოდ განშორების წამებში, მაშინ, როცა ბოროტების ნიშნიდან იგი მწუხარების ნიშნად გადაიქცევა. ასეთი გათვლილი მოქმედების შუაგულში ჩაერთ-



კება ა. ტოლუბევე-ვურმის „წყნარი“ ფიგურა. სურვილი გაძინდა, რომ მას შილერის მოღჩაღინი დაეარქვა.

სამ წერტილს შუა ოლეოგრაფიულად ზუსტი ფიგურები გაქვევებულან. მილერი-ვ. იქნესკო, ლედი მაღფორდი-ა. ფრინდლიხი, ფონ კალბი-ა. პას-ტუხანი... და ყველა დახარჩენი მოქმედი პირი. უნდა აღინაშნოს ანსამბლის მერყეობა, თუმცა მისი საერთო ტონალობა არსად არ ირღვევა.

სპექტაკლი ლამაზია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. იგი მაყურებელთა დარბაზს აკეთილშობილებს. მაგრამ მისი საოცრად მაღალი კულტურა უაზრობა იქნებოდა სადადგმო ნაწილის სრულყოფილი შრომაც რომ არ ყოფილიყო. ვინაიდან ასეთი სპექტაკლი წამ-

შპომის ასრის რიტმს მოითხოვს. დგმო ნაწილი დიდი დრამატული თეატრისა (ვ. კუპარინი) — ესეც ხომ „ტოლსტონოგოვისეული ხაწყისია!“

18 ნოემბერს წარმოდგენის შემდეგ ერთ-ერთ საგრიმიოროში მოეხედა, თემურ ჩხეიძეს დაბადების დღეს ულოცავენ. ყველანი გახარებულნი იყვნენ! დიდხანს არ უშეუბდნენ თბილისელ ოსტატს! ბედნიერების კუნძული აღმოცენდა, რაც თეატრში მხოლოდ მაშინ ხდება ხოლმე, როცა წარმოდგენა იმარჯვებს, როცა შედეგთა ხობა-დიდება და შელამაზებაც არ არის საჭირო, ვინაიდან სცენაზე ხელოვნება შეიმობს. იმ დღეს მე მომქვენა, რომ დიდი დრამატული თეატრის უძრაობა დასრულდა. ღმერთმაც ქნას!

ანატოლ სეპლიანსკი

ხელოვნება მუდამ ემსახურება სილამაზეს, სილამაზე კი არას ფორმის ფლობის ბედნიერება.
ბ. პასტერნაკი.

ტოლსტოი, როგორც ცნობილია, სთვლიდა, რომ ხელოვნების „კადრს მიღმა“ რჩება თავად შემოქმედის ზნეობრივი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი — ის უზილაუი ელემენტი, რომელიც ყველაფერს ამარგებს, თავად კი პირდაპირ სიტყვიერ გაშიფვრას არ ემორჩილება. არ ვიცი საიდან, იქნებ „სისტემის“ შემქმნელის ხელშეწყობით, მაგრამ ჩვენთან იოლად ისწავლეს სპექტაკლის ზეამოციანის და ზეამოციანის მარტივად ფორმულირება. იმ ზეამოციანისა, რომელიც ჩვეულებრივ შემოქმედი პიროვნების იდუმალ სიღრმეებშია ჩავენებული.

იმ წლებში, როცა თემურ ჩხეიძე რეჟისრობას იწყებდა, საკუთარი „თემის“ გარეშე უზერხულიც კი იყო თეატრალურ სარბიელზე გამოჩენა. მასაც საკმაოდ სწრაფად მოუტეხნეს „თემა“ —

აღმოცენებული რაღაც თავისუფლებაზე და ტრაგიკულ დანაშაულზე. განსაკუთრებით ზშირად მის ხელოვნებას ან აწვევებდნენ ან უპირისპირებდნენ რობერტ სტურუას შემოქმედებას. ეს გასაგებიცაა: მეგობრები, თანამემამულენი, „სამოცდაათიანელები“, შევარდნამისეული ბუდის ბარტყები — თითქოსდა დაცაობებული ქვეყნის ცაზე მოულოდნელად გამოჩნდა თეატრალური მზე.

შემდგომში მათს ირგვლივ საკუთარი პარტიები, საკუთარი „სკანდირების ჯგუფები“ შეიქმნა. ჩემთვის კი ეს რეჟისორები ყოველთვის იყვნენ ერთგული ხასიათის ორი მნიშვნელოვანი ხაწყისის გამოხატველნი: გაქანება და მორიდება, ამკარა სიცილი და დაფარული იუმორი, რაბლესეული ფართო თვალთახედა, უზვი ფანტაზია და შინაგანი კონცენტრაცია. გულახდილობა, ხანდახან ავადყოფურიც კი. დასრულებული სტილი, მკაფიო საზიერი სისტემა და მკრთალი ფერები, მიყურებული ბგერები, მუდმივი ესკიზურობა. და ყოველივე ეს აღბეჭდილი იყო მონობისადმი სა-

ერთო სიძულვილის ნიშნით, რუსი და ქართველი ხალხების ბედის საუკუნოვანი ერთობის გაგებით, გააზრებული, თავისუფალი, ზემოური თეატრისადმი საერთო მისწრაფებით.

„ვერაგობასა და სიყვარულში“ ენახეთ ნაცნობი, წინანდებული ჩხეიძე, ამასთან ერთად გამოჩნდა რაღაც ახალიც, უჩვეულოც: მშრალი და გაშოკებული ნახაზი, მწვავე და დასრულებული ლაიტმოტივები, ლამაზი, კარმონიული და მკაცრი სტილი.

ჩემი აზრით, „ოქროს კვეთის“ ხელოვნება, ტოვსტონოვოვის ხელოვნება, სისხლბორცველად შეერწყა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლს, მის შემკვიდრებით ხსოვნას. «Кларнет, как юный князь, изныл». შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის რუსი მსახიობებისთვის ქართველის მიერ მიძღვნილი საჩუქარი, რამაც წაახალისა, გაალამაზა რუსი მსახიობები და მათ კვლავ იწამეს გააზრებული თეატრალური არსებობის შესაძლებლობა. სტუმარმა მასპინძლებს შესანიშნავი საჩუქარი გაუკეთა, გამოაღვინა მხატვრული აღღო და დაობლებული სახლის პატივისცემა, სახლისა, რომელშიც რეჟისორმა არა უბრალოდ დადგა სპექტაკლი, არამედ შეეხმიანა კიდეც იმის სულს, ვინც ეს სახლი ააგო და მიანიჭა სიცოცხლე.

როდესაც ვცდილობ, გავერკვე იმ უხილავი ელემენტის შედგენილობაში, რომელიც კრავს შილერის დრამატურგიაზე გაწეულ მუშაობას, ვფიქრობ თავად თემურზე, მის ყოველთვის ინტელიგენტურ, თითქოს უხერხულ დიმილზე, მის თავმოდრეკილ სიმამაცეზე, რაც საკვებით ვერ თავსდება ვერც ჩვენს გათანაბრებულ რეჟისორულ ლანდშაფტში და ვერც ხმაურიან ქართულ სუფრულში. შინაგანად როგორი მშვიდი და დაჯერებული უნდა იყოს რეჟისორი,

რომ ასეთ, საერთოდ არეულ, დროში წაივადეს დაბნეულ თეატრში შილერის დასადგმელად ძველი პიესის ზედმეტ-სიტყვაობა დამაჯერებლად და შეუბრალებლად შეიტანოს ახალი აზროვნების სახდერებში, ტრავადიის შემეცნების გზით დაძლიოს ქაოსი და მყურებულს სიხარული მიანიჭოს.

სიხარული... რას ნიშნავს იგი პიესასთან მიმართებაში, სადაც თვალშეუდგამი ვერაგობა და ერთი ბეწო სიყვარულია? ამაზე პასუხს ვიპოვებ პასტერნაკთან, რაც ნაწილობრივ ეპიგრაფშიც მოვიტანე. პოეტის აზრი უფრო შორსაც მიდის: თუ ფორმა არსებობის ორგანული ვასაღებია და ყოველივე ცოცხალი უნდა ფლობდეს მას იმისთვის, რომ იცოცხლოს, მაშინ სილამაზე, რომელიც მუდამ ხელოვნების სამსახურშია, არის ბედნიერება ამ ფორმის ფლობისა. აი, მაშინ კი უცნაურად არ მოგვეჩვენება პოეტის გენიალური დასკვნა: „ხელოვნება, მათ შორის ტრაგიკულიც, მოთხრობაა არსებობის ბედნიერებაზე“.

თემურ ჩხეიძე დაეუფლა ტრაგიკული სპექტაკლის ფორმას. ლუიზასა და ფერდინანდის სიყვარულისა და სიკვდილის ისტორია არის მისი მოთხრობა სიცოცხლის ბედნიერებაზე, შეთხზული აბსოლუტურად უფორმო დროში. ამიტომ მე ვფიქრობ, რომ ოსტატობა დღეს ნამდვილად გადარჩენის საწინდარია.

ჯადოქრები

რა ბედნიერებაა კარგი სპექტაკლის ნახვა, რომელშიც არ შეხვდები ციტატებს დოსტოევსიდან და პაროდებს ბრენევეზე, რომელშიც ვერ აღწევს დრინცელი და არ არის პუბლიცისტური შემოტევები. თითქოს არაფერი ფორიაქობს და არაფერი ინგრევა. ეს არის სპექტაკლი, რომელიც იწყება, როგორც ნახევარ სიტყვაზე შეწყვეტილი საუბარი და მიდის „უკან მომავლისაკენ“, გაწყვეტილი ტრადიციებისკენ, მშვენიერი სიციხადისკენ. ეს სპექტაკლი თეატრს უკანასკნელი წლების დაბნეული და აგრესიული უნაყოფობისაგან გამოსასვლელ გზას უჩვენებს, თუმცა იგი არ არის ერთადერთი, მაგრამ თეატრის ხელოვნების სიდიადეს შეშენის.

ძველი პიესა და გამოცდილი აქტიორული სკოლა ადვილად შეერწყმება ურთიერთს თუ თეატრის სათავეში დგას რეჟისორი, რომელმაც არა მარტო იცის ის თუ რა ხდება თეატრის კედლებს მიღმა, არამედ მთელი არსებით გრძნობს კიდევ „მომენტს“ თავისებურად. სიმართლე რომ ვთქვათ, ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის „სეილემის ჯადოქრები“ თანამედროვე პოლიტიკური პეიზაჟისაგან განუყოფელია. თუმცა ჯერ კიდევ ვინ იცის რამდენად საბედისწერო იყო ან შეიძლება გამოდგეს მომავალში ეს ერთობა.

პირველად ეს სპექტაკლი უჩვენებს ზაფხულში, სეზონის დახურვის წინ და მაშინ მას „ჯადოქრებზე ნადირობა“ ერქვა. სექტემბრის პრემიერას უკვე სხვა სახელი ეწოდა. ამ დროისთვის ქვეყანაში ხელშემწყობი ვითარება შეიქმნა — წარმატება თავად მოდიოდა — „ჯადოქრებზე ნადირობის“ საშინელი მეტაფორა ამოქმედდა, ის-ის იყო დაიწყო აგვის-

ტოს პუტჩის გამოძიება. ასეთი დამოუკიდებელი თემურ ჩხეიძეს ალბათ არც სიაშენებდა. ჩვენმა საგამომძიებლო კომისიებმა უმაღლესი შეგვასხენეს ყბადაღებული ანტიამერიკული მოღვაწეობის გამოძიებელი კომისიის მუშაობის შესახებ, რომელიც ასეთივე მაღალი რანგის „ჯადოქრებზე ნადირობა“ იყო. ბედმა ინება და არტურ მილერის 1953 წელს დაწერილი პიესა ჩაერთო დღევანდელ პოლიტიკურ ორომპტრიალში. სახელის შეცვლით რეჟისორი შეეცადა დაეცვა იგი აქტუალობისაგან. ამით მან უარი თქვა წინასწარმეტყველის როლზე, ასე საპატორიორმაა დღეს. მეორე რეალობის (ხელოვნების) ბუკვალური გამოჩენა პირველში (ცხოვრებაში) იქნებ სასიამოვნოცაა, მაგრამ ამას ხდის ხელოვნების ყველა ამოცანასა და სიღრმეებს. ასეთი ხვედრისაგან „სეილემის ჯადოქრებს“ იცავს სცენური ავტონომია და აზრი წარმოდგენილი თემის შედარებითი მარადიულობის შესახებ. ამ თემას მოულოდნელი წამოჭრა 19-21 აგვისტოს ტონებისა და ხმების მეტყობის შეგრძნებას იწვევს. მათზე ყოველ დღეს და ყოველ საათს შეუძლია მოახდინოს ზემოქმედება თუ უკვე არ შეიტანა თავისი კორექტივები. თ. ჩხეიძის სპექტაკლი არ არის გათვლილი იმისთვის, რომ უცაბედი განახლება მოიტანოს თეატრში. მან უნდა გაუძლოს აუტანელ პირობებს. თ. ჩხეიძეც ხომ არ ჩქარობს და არც დღეა, ის ამჟამად მდღეა, რაც ამშვენებდა ჩხეიძის პირველ ცდას დიდ დრამატულ თეატრში „ვერაგობასა და სიყვარულს“, ჩაცხრა. პათეტიკური პოეზიის კეთილშობილური რიტმები შეცვალა გონიერი პროზის ყრუ, სწრაფმა ნაბიჯებმა. ჩხეიძე განსაკუთრებულად ტაქტიანია. ორი განყოფილებიდან — ისტორიული — 1692 წლის ამერიკა, და ლიტერატურული — ა. მილერის მკაცრი განსაცდელის ამერიკა, პიესა უახლოვდება თანამედროვეობას ყოველგვარი საგანგებო ბიძგის გარეშე. იგი ყალყზეა შემდგარი, მაგრამ ისე, რომ უთანხმოებასი სისხლიან შეტაკებადღე არ მიდის, ფრთხილად შევყავართ რეჟისორს ქა-



ლაქ სეილემში, და თუმცა ჩვენი შეხვედრა მის მაცხოვრებლებთან განსაკუთრებულ მოძენტში ხდება, როცა წმინდა სამუილ პერიის ერთდროულად ორი უბედურებისთვის — ქალიშვილის სიკვდილისა და საკუთარი კარიერის კრახისთვის ემზადება, მის თვალწინ მთელი ქალაქის უბედურებაც მზადდება, აქ ეფექტები და ნატურალური ვენები არ იქნება, ისევე როგორც არ იქნება ნატიფი თეატრალური თამაშიც. ყოველივე ამისათვის პიესა ძალზე მძიმეა. მას სჭირდება დამიწება, დაბალი ჭერი; ოდნავ მოუხერხებელი ქალის სილუეტები, გაშლილი კურტაკები, დიდი ჩექმები, ლაზათიანი თავსაბური და XVII საუკუნის უანრული ფერწერული ტილოებიდან გამოტანილი ჭურჭელი და ავეჯი; სჭირდება ასევე „გაუვალი ტყე“, რომელშიც სეილემელები ცხოვრობენ. ყოველივე ამას წარმოვიდგენს მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი, რომელიც დამდგმელთან ერთად, ჩვენს თვალწინ ერთგვარად ანელებს მიღერიხული ფერების სიუხვეს, აკვიატებულ დრამატობზმს, ამსუბუქებს საერთო სიმძიმეს. სცენური ოლეოგრაფი გვიხატავს სუფთა სიღარიბეს, უბრალო სიმდიდრეს, შეურყენელ ზნეობას — რაღაცას, ამერიკულ კონსერვატულს, რომელსაც არ განუცდია ის დამცირება და სიმუღერი, რაც რუსულმა ტრადიციამ განიცადა. მასაც სჯერა საკუთარი მორალური სიმართლისა, ეყრდნობა პლებეურ ჰუმანიზმს პატიოსნებისა და ავტორიტეტების საპატივსაცემოდ, ღვთისა და წესრიგის რწმენით. იგი ჩვენი პატრიოტების მეოცნებე ენით მეტყველებს და თანხმობას უჭერს მხარს.

ამერიკელი ლაპიდარობა, შერბილებული დიკანის გამოწვების რუსული შენიშვნებით — ასეთია დიდი დრამატული თეატრის „სეილემის ჯადოქრების“ სტილისტიკა.

სეილემს თავის სასარგებლოდ შეუძლია ყველაფრის თქმა, რისი სურვილიც კი გაუჩნდება, შეუძლია წარმოვიდგინს გულისამაჩუყებელი ცოლ-ქმრებით, საყვარელი მოუსვენარი ახალგაზრდებით. ძლიერი პაპაკაციებით, საკუთარი შერევილებით და ცხოვრების ურყევი წესებ-

ით. პიეხის მსვლელობაში ქალაქი ვად ავლენს სიკეთისა და ბოროტების დიალექტიკას იმისათვის, რომ საბოლოოდ კმაყოფილი დარჩეს. თანახმიერებას ჯოჯოხეთად გადაატყვევს. შერევილებიც, ქალწულებიც და ღვთისმოსავი მატრონებიც — ყველანი დაავადებულნი არიან საკუთარი კოლექტიური სიმართლით და, ბოლოს და ბოლოს, ყველანი ერთად გადაიქცევიან ჯადოქრების ქალაქად. შესაძლოა, ეს დასკვნები ზედმეტად მკაცრიც იყოს იმასთან შედარებით, როგორც ეს ჩაფიქრებული ჰქონდა რეჟისორს. აქ ჩვენ გადმოვიციოთ სპექტაკლის მხოლოდ რეზონული შინაარსი, თუმცა თ. ჩხეიძე კიდევ სხვა რამითაც გვიზიდავს.

როცა დაიწყო ჯადოქრების დენა და სეილემის სიმშვიდე დაირღვა, მხოლოდ რამდენიმე მოქალაქის რეპუტაცია გადარჩა, მათ შორის ელიზაბეტ და ჯოჯო პროქტორების რეპუტაცია. ძლიერმა ცენტრალურმა ძალამ ისინი თავის წრეში ჩაითრია. ჩხეიძე მსხვილი პლანით ასახავს პროქტორების დრამას — სიყვარულის დრამას, რომელმაც სასტიკი გამოცდა გაიარა.

გვცალათ კი სიყვარულისთვის? უნდა ვაღიაროთ, რომ სიყვარულისა და ეგზისტენციალურ „არას“ მოძველებული შენაერთი, რასაც ასე უხვად ავლენდნენ დაახლოებით ოცდაშვითი წლის წინანდელი თეატრალური გმირები, ჩვენ არ გვიშველის. შესრულების მაღალი პროფესიონალიზმი (პროქტორებს ასრულებენ ე. პოპოვა და ა. ტოლუბეევი) ხელსაყრელია ჩვეულებრივი მელოდრამისთვის. ეს მყურებლის გულის მოსაგებად გამოყენებული „სატყუარაა“. ეს ის საერთო ადგილია, ურომლისოდაც თეატრი დაიღუპება. ასეთი ამაღლებული ღირებულება სეილემის ალიქმება ჩხეიძის ინტერპრეტაციითაც კი. თავისთავად ცხადია, რომ უზამის ჰეროიზმი არ ჩნდება სცენაზე და სიყვარული ღირსებას მხოლოდ საცოდავ ზეიმზე შეერწყმება: სიკვდილის შიშით აკანკალებული ჯონი, მხრებზე მოგდებული თავსაფრით, საბრძოლველზე ადის არა როგორც გმირი, რომელიც შთააგონა მშვენიერმა ქალმა, არამედ როგორც განაწამები, გა-



ტანჯული, ცოცხალ-შეკვდარი კაცი, რომელსაც ამ უკანასკნელი ნაბიჯის გადადგმაში კოცნა და ალერსი დაეხმარა.

დაჭერის, პატიმრობის, სასამართლოსა და შეწყალების ეპიზოდებმა არ შეიძლება საბჭოთა მაცურებელს არ გაახსენოს თავისი ქვეყნის ისტორია, სხვა მორალური და ფიზიკური წამება. მორალურად გატეხილი ჯონი წარსულის გახსენება და მინც ლიტერატურაში, თეატრსა და კინოში „სტალინური რეპრესიების დოკუმენტური ასახვის შემდეგ, რაც მხატვრულად ყოველთვის სრულყოფილი როდი იყო ხოლმე, ამერიკული ეგზისტენცია თავისი სილამაზითა და სიმამაცით ოდნავ შეიძლება გვეჩოთროს კიდევ, მაგრამ ამას უკვე ვეღარაფერს მოუხერხებთ.

სცალია კი თავად რეჟისორს სიყვარულისთვის? უკვე მერამდენედ მიმართავს იგი სცენაზე სიყვარულის თემას იმისთვის, რომ გვიჩვენოს რა წამიერია იგი და როგორ ვერ უძლებს ცხოვრების დაწოლას. ასე იყო მაშინ, როცა ოტელოს სიყვარული წარმოგვიდგინა, იგივე გამოვლიდა შილერის ლუიზას სიყვარულის ჩვენებისას. პეტერბურგის ორივე სპექტაკლში ჩხეიძის გმირ ქალს წარმოგვიდგენს ე. პაპოვა. ამ მსახიობს ახსიათებს ნაზი ყვავილის ღეროს მოქნილობა, ყვავილისა, რომელსაც სტიქიის სიმძიმე არხევს და საბოლოოდ ამსხვრევს კიდევ. ვუდი პროტორის ხალვათი სამოსი ვერ ფარავს ქალის ნაზ ფიგურას, მოხდენილ ნაკეთებს, გადაჭდობილი ხელების მელანქოლიურ გვირგვინს. ჩხეიძემ მეორეჯერ მიანდო მსახიობს ძლიერი სულის, უფრო ძლიერის ვიდრე მისი რჩეულები არიან, მისია. მეორეჯერ ხდება ქალწული ადამიანისადმი რწმენის ნიშანი. რომანტიკული შარავანდედით შემოსილი ელიზაბეტი ჰაეროვანი ფერია როდია, იგი მიწიერი ქალია. ჯონ პროტორი, ტოლუბევის შესრულებით, კიდევ უფრო მყარად დგას დედამიწაზე. ხანდახან იგი თითქოს მზადაა გულით წამოიძახოს „აი დედაკაცები!“ ფსიქოლოგიური მახეები მას მძიმე ტვირთად აწევს. ეს წყვილი შუალ-

ედია სადღაც ოლებისა და მოლიერის შორის, ელევასა და ფარსს შუაა.

თ. ჩხეიძის „სეილემის ჯადოქრები“ არ არის სპექტაკლი სიყვარულზე, ეს არის სპექტაკლი გრძნულ ქალებზე. მამში აბიგაილ ზილიამში თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო მთავარი გმირი და არა მაცდუნებელი ან შესამე პირი პროტორების სასიყვარულო დუეტში. ხორციელი სახარება ან მისი ფოლკლორისეული, ან ონილისეული შერყევები ჩხეიძისთვის უცხოა. ცივი ჯადოაბეჭტი და ფიცხი აბიგაილი, ვისგანაც ვარბის ჯონ პროტორი, ადამიანის ერთიანი ბუნების ორი უკიდურესობის გამოვლინება და მაფი შერკინებაა ჰანანსწორობისათვის. აბიგაილი სიბნელეში დადუღებული, აკრძალული ენების სახეა, რომელსაც არ ეშინია არავითარი განკითხვის დღისა. აბიგაილი – გიჟური ფერხულების წამომწყები, შლეგი, ფიცის გამტეხი, გრძნული – სრულიად საპირისპირო ხასიათია ელიზაბეტისა. სამწუხაროდ, დიდი ღრამატული თეატრის აბიგაილი, ენერგიული და უკმეხი ჯერჯერობით მხოლოდ ესკიზია ამ სახისა.

სპექტაკლის ჩანაფიქრს ხორცს ასხამს თეატრის ძველი გვარდია. მარტო ნ. ტროფიმოვის ჯაილს კორნი ყველა ვადარეულ ჯადოქარს უღრის. ისე თავის თავში იტევს „ლოთებს“, აზდაკს და პაპა შჩუკარს, ამ პატარა როლის სხვა გაუთვალისწინებულ პროტოტიპებს. სეილემის ისტორიის გათვალისწინებით ორპროვინდ მონანს კორნის კომედიური უცოდველობა და სიბრძნე. მისი სურვილი, რადაც არ უნდა დაუჯდეს წმინდა მამა ჰეილის გაანდოს ცოლის უცნაურობის ამბავი. ეს ბუნებრივ-მოშიშლავი ფორმა დასმენისა, რის შედეგებსაც იგი სულ ტყუილად აბრალებს სხვებს. მამა ჰეილიმ კარგად უწყის ყველაფრის არსი და სასამართლოს ხრიკებიც. ლოთის გულკეთილობის შიშმა ბოროტმოქმედება კი არ იმალება, არამედ ცხოვრებისეული სულწასულობა, ყბედის ცნობისწადილი, ცოდვები. ანდა მაგალითად, ო. ვოლკოვას ეს პატნემი, ყველგან მტრებს რომ ეძებს, ისეთი უწყინარი და თანაც მშვიერი და ხარბია, რომ

მიჩნდება აზრი — ეს საცოდავი ბავშვები, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, მშობელი დედის მადის მსხვერპლნი ხომ არ გაზდნენ? კიდევ ერთი ადგილობრივი მცენარე, უცნაური, როგორც კაქტუსი — იესუკილი ჩივერი — ი. სტოიანოვი — მოხალისე გამომიძიებელია სეილემის პროცესისა გროტესკულ-დიკენსიესული თვალსაზრისით. სულ რაღაც რამდენიმე წუთით გამოჩნდება სცენაზე რებეკა ნერსი — ლ. მაკაროვა მისთვის ახალ, უჩვეულო რიტმში (არა აპკლუაში, არამედ რიტმში) — კეთილი ზღაპრების დედა, თუკი შეძლებს და თავს დაადწვებს ბოროტებას), მაგრამ თვით მისი ინტუიციაც კი ვერ იხსნის მშვიდ და წყნარ რებეკას.

რიტმის მნიშვნელობა აქ ძალზე დიდია. კომპოზიტორ გ. გაჩეილაძის რიტმი პროგრესიაა ისევე, როგორც რაველის „ბოლეროში“. მუსიკა, რომელიც შიგნიდან, სეილემის წიაღიდან მოახლოებული ფრონტის გუგუნით, ხმაურით მოდის, თავის შემოტყუვებს ფინალურ გამარჯვებამდე არ წყვეტს. „სეილემის ჯადოქრების“ რეჟისორული რიტმი აღინიშნება ადამიანთა ფიგურების მონაცვლეობით, შავი წმინდანების სამ განზომილებაში. ეს სამნაწილიანი რაფსოდია იმავე მხარდ ფლერადობაში სრულდება, პროგრამაში პერსონაჟები მათი სცენაზე გამოჩენის თანმიმდევრობით აღინიშნებიან. ჯერ წმინდა პერისი, მერე წმინდა ჰეილი, შემდეგ უმაღლესი ხელისუფლების წარმომადგენელი დენფორტი, ისინი წარმოადგენენ სეილემის შეშლილობის ეტაპებს. გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის ფიქრი, რომ ეს შავი პერსონაჟები წარმართავენ მოვლენათა მსვლელობას. თავის უფლებებზე უარს ამბობს მშიშარა პერისი (გ. ბოგაჩევი). ხელებს შლის და განზე დგება განცვიფრებული ჰეილი (ვ. ივჩენკო), ფართოფარფლებიან შლაპას იხურავს მიუდგომელი დენფორტი (ო. ბასილაშვილი), რომელმაც თავისი მისია უკვე შეასრულა, თანმიმდევრობა, რითაც ეს შავი გარეშე პირები შემოდიან სეილემის სამყაროში, შეეფერება პერსონა მნიშვნელობას, და საერთო საქმის განწირულობას.

ყველაზე მეტი წარმატება ბასილაშვილს ხვდა წილად. დენფორტს მეშვიდობით ერთგო მერხიაევის დაუდევრობა, თავადურ-დემუტატური სოლიდურობა, ხოლო უესტი, რითაც ბასილაშვილი მოსაუბრეს აჩერებს, იმაზე მეტყველებს, რომ მისგან ორიგინალური გაევი შეიძლება გამოსულიყო. ზიზლიანი და ცინიზმამდე დემოკრატიული, როგორც ძალიან დიდი თანამდებობის კაცს შეფერის. ეს გუბერნატორის წარმოგზავნილი მომენტებში ჯინგლიას მჭვერეტეველებას მიმართავს. ერთი სიტყვით, ბასილაშვილის გემრში სინთეზირებულია კეთილგონიერი მონსტრი მისივე აქტიორული წარსულიდან. დენფორტი შავი ძაღვის წარმმართველია, მაგრამ საბოლოო სიტყვა მას არ ეკუთვნის.

უპროლოგო „სეილემის ჯადოქრებს“ აქვს ეპილოგი, რაც წმინდა მამა ჰეილის, საკულტური ეპიდემიების თეორეტიკოსსა აქვს მინდობილი. მოქმედების მსვლელობისას სწორედ იგი წარმოადგენს ადამიანური კატასტროფის შთამბეჭდავ მაგალითს. ჰეილის განცდები იჭენკოს აღმოსავლური თეატრის ნიღბების გამო-მსახველობამდე დაჰყავს: ისინი პირდაპირ აისახება ჰეილის სახეზე: ჯერ არის და თვითკმაყოფილების ნიღაბს აიფარებს, რბილი მისიონერული საყვედურით აღბეჭდილს, შემდეგ განცვიფრების ნიღაბს მორიგებს, ტუჩებს მიმედ ამოძრავებს და ფართოდ ახელს თვალებს. ჰეილის გამხდარი და ტანად ფიგურა წარმოსადგეობას კარგავს და მისი ხელები, რომლებიც მანამდე მშვიდად ეწყო წიგნების სანუკვარ შეკვრაზე, უძლურად ეშებს დასაყრდენს. მგრძობიარე ჰეილის ისღა დარჩენია, დამოდვროს მაყურებელი, რასაც იგი კეთილსინდისიერად ასრულებს კიდევ: მაყურებელს მოუწოდებს გულმონწყალობისაკენ. მაგრამ შემოჭრილმა მუსიკალურმა ნაკადმა მისი მზურვალე ქადაგება წაღეკა.

1949 წელს არტურ მილერი წერდა: „...ჩვენს შორის ახლაც ისევე, როგორც ყოველთვის, არიან ისინი, ვინც ილაშქრებენ დამამცირებელი გარემოებების წინააღმდეგ. მათი მოქმედებისას ყველაფერი, რასაც შიშით ვევაუბოდით უცოდ-

ნარობისა და შეუვებლობის გამო, უც-
ებ გადატრიალდება ჩვენს თვალწინ და
ხელახლა გადაისინჯება. ადამიანის ამ
ტოტალური ვალაშქრებით გარემომცვე-
ლი კოსმოსის წინააღმდეგ, რაც ჩვენ შე-
ურყევლად გვეჩვენება, წარმოიშობა ის
შიში და ძრწოლება, რაც კლასიკური ტრა-
გედის კუთვნილებად ითვლება“.

პეროიკული ბედ-იღბლისთვის დაიბა-
და ამ ორმოცი წლის წინ ელიზაბეტ პრო-
ქტორი. იმ დროიდან მოყოლებული შიში
და საშინელება კვლავ ბატონობს სამყა-
როზე. გმირის როლი კი ვერავინ ვერ
იკისრა, ვინაიდან ამის პირველი პირო-
ბა უნდა იყოს განზრახვათა და საქმეთა
სიწმინდე. ენებათა ღელვა ქრისტეს სა-
ხელის ირგვლივ, რამაც მოიცვა ნგრე-
ვის ეპოქის ბოროტების სამყარო, უფრო
ფართოა, ვიდრე ურწმუნოება. ეს არის
ზნეობრივი წყურვილი და ერთი ყლუპი
სიწმინდე. მართალი სიტყვა მით უფრო
მიუწვდომელი ხდება, რაც უფრო მძაფ-
რდება ომი მათი მოპოვებისათვის. ითქ-
მება კი ეს ერთადერთი გადამწვეპტი სი-
ტყვა და შესაძლებელია თუ არა ეს? სი-
მართლეს თუ სიყალბეს იტყვის კუდი
პროქტორი თავის გადასარჩენად? ეს არ-
ის მთელი სპექტაკლის, ყველა მისი გმი-
რის —მართლებისა და მტყუანების —კი-
თხვა. პასუხს ელიან, როგორც საბო-
ლოო განაჩენს, ყველანი, ჯონიდან დაწყე-
ბული დენფორტით გათავებული. და-
პირისპირების სცენური ეპიზოდი, რო-
მელსაც დენფორტი „ტანცემისტერის“
მოხერხებულობით ატარებს, შეიცავს
მტანჯველ პაუზას, აღიარებს მდუმარე
მოლოდინს, რაც წირვას გამოუყვანს ჯა-
დოქრებს და აზვიამებს თავისუფლებას.
ეულის ზომ თავის სიცოცხლეში არც
ერთი ტყუილი არ უთქვამს. დადგა დღე,
საათი და მან ასეთი სიტყვა თქვა. ტყუ-
ილმა ვერ იხსნა, პირიქით,—დალუპა პრო-
ქტორი, ძალა შემატა აბიგაილს და ჯა-
დოქართათვის დამაგვირგვინებელი „შე-
ტყვის მოწოდებად გაისმა.

კინორეჟისორის შემოქმედებას
მომავალი თაობისთვის ფირი ინახავს,
თეატრის რეჟისორის შემოქმედება მო-
მავალი თაობებისთვის არ ინახება. მო-
მავალი თაობა ვერ ნახავს მარჯანიშვი-
ლის გენიალურ „ურთიელ აკოსტას“, ახ-
მეტელის „ლაპარასა“ და „ანზორს“, რაც
უაღრესად დასანანია.

ქუთაისის საოპერო თეატრში ორი
წლის წინ დადგო „ახესალომ და ეთერი“.
ეს არის ჩემი შემოქმედების მნიშვნე-
ლოვანი ნაყოფი, მე იგი მიყვარს და არ
მინდა უკვალოდ გაქრეს. ბედნიერად ჩა-
ვთვლი თავს, თუ ამ ნაწერით მომავალი
თაობა სპექტაკლს დაინახავს.

მოსაშხადებელ მუშაობას ორ წელი-
წადზე მეტი დასჭირდა. მე არ შემეძ-
ლო საქართველოს დღევანდელი ვითარ-
ების გარეშე ფიქრი. სპექტაკლი რე-
ლიგიური მორალით განვჭვრიტე, ურ-
ჩხული ღეთისმშობლით გავსრისე და
ერის ხსნა ქრისტესმიერ სიყვარულში
ამოვიკითხე.

ეს საესეებით ახალი წაითხვაა ფალი-
აშვილის უკვდავი ოპერისა. მე ჩავწე-
დი გენიალური ქმნილების სიღრმეს და
ეთქვი ჩემი სიტყვა. ამ დადგმაში ტრა-
დიციულობის ნასახიც არ არის. საესე-
ბით ახალია სცენოგრაფიაც, სანახაობას
საფუძვლად დაუდგო ზახულის ტრიპ-
ტიქონი, რომლის სცენურ გადამწვეტა-
ზეც შეერთებული ძალით ვიმუშავეთ
მე და ნიჭიერმა მხატვარმა თემურ არ-
სენიმძე.

პირველი მოქმედება

უვერტიურა, რამდენიმე ტაქტის შემ-
დეგ ნელა იხსნება ფარდა. იმავე პლან-
ზე მოთავსებული პანო დაფარულია
სახარების ტექსტით:

რომელნი ღმერთმან შეაუღლნა, კაცი
ნუ განაშორებნ

ჩემი გააზრება

პანტანო ტაბლიაშვილი

ბოროტმან კაცმან ბოროტისა საუნჯისა გულისა თვისისა გამოიღოს ბოროტი
ლუკა 6-45
უვერტიურის დასასრულს ნელა გამო-
ითიშა შუკი.

ცის ფონზე უზარმაზარი შავი ლო-
დი დევს. ზედ ურჩხულია გამოკვეთილი,
ეს არის დახურული ტრიპტიქონი რვა
მეტრი სიმაღლითა და ექვსი მეტრ-
სიგანით.

ეთერმ უთენია გამოიყვანა ძროხა
სამოვარზე. ძროხა არ ჩანს, ეთერი სი-
მღერით იქარვებს სევდას. ისეთი ადა-
მიანის გამოჩენას ნატრობს, რომელიც
ავი დედინაცვლისგან იხსნის, ჯერ ისევ
ბნელა.

მონადირეთა სიმღერა გაისმა. ხმა
ახლოვდება, ეთერმ გაცლა მოინდომა.
მაგრამ საითაც ფეხი გადადგა, მონა-
დირენი გადაეღობნენ. მალე მათ წრე-
ში ჩაიკეტა. აბესალომ და მურმანი
აგრეთვე ნავარდით შემოაგელვა ნადირ-
თა დევნამ. შეშინებული ეთერი მიწას
განერთხო და თავზე ხელები დაიფარა.
ეთერის შორიახლო თეთრ გრძელ ქი-
ტონში ჩაცმული ჭაბუკი გაჩნდა. ეს ან-
გელოზია. ერთი ხელით მან ეთერი
წამოაყენა, მეორეთი აბესალომისკენ
მიუთითა. წყვილია და გაქრა. ამომ-
ვალმა მზემ ცა ჯადოსნურად მოხა-
ტა. ეთერის მშვენებით მოიხიბლა აბე-
სალომი და სიყვარულით ამღერებულმა

ოქრომკედით ნაქარგი ხელმანდილი
გაუწოდა. ეთერი მანდილს არ იღებს.
გაქცევა სცადა, მაგრამ წინ მეორე ან-
გელოზი გადაეღობა. ეთერს არ სჯერა
უფლისწულის სიყვარულისა, ანგელო-
ზებს გაუძალიანდა და გაექცა აბესა-
ლომს. აბესალომი გამოუდგა, მას ამა-
ლაც მიჰყვა.

ანგელოზებმა კვლავ შეახვედრეს
ეთერი და აბესალომი. მონადირეებმა
ძვირფასი მოსასხამები მოიხსნეს და
ეთერის ფერხითი დააკეს, ვით ხალი-
ჩა. აბესალომმა დაიჩოქა, ეთერმ ირ-
წმუნა მისი სიტყვა და სიყვარულის
ფიცმა განამტკიცა მათი კავშირი.

მზე ჩავიდა, მოიღრუბლა, დაბნელდა.
მურმანი მარტო დარჩა, ქვას მიყვულა,
ქვაზე ურჩხული გამოიკვეთა.

მურმანსაც შეუყვარდა ეთერი. მურ-
მანი აბესალომის მეგობარია, მაგ-
რამ ტოლი არ არის, იგი ნაზირია უფ-
ლისწულისა, ხელქვეითია და ამიტომ
სიყვარულში ვერ შეეცილება. იტანჯება,
ტირის, ბოროტდება.

„ვიშოვი ჯადოს, მოეწამლა, ზაფრით
შეკვსკვი ელფერსა“...

ურჩხულიდან გამოიღანდა ბელიარ
ეშმაკი: მალალი, თხელი, შაკკანია;
სადა გრძელი შავი სამოსი აცვია, თუ-
თრი თმა და წვერი მუხლამდე სწევ-
და. შავი ყვავილი მოწყვიტა კლდეს და
მადლა აღმართა.



ანგელოზებმა გახსნეს ტრიპტიქონი და სცენა ზღაპრული სილამაზის სასახლედ იქცა. ოქროს ჩუქურთმებს აკიაფებს ვეება ლალი, ზურმუხტი და მარგალიტი. კოლოსალურ შანდღებში ალი პარპალებს. შუაკარის თავზე ღვთისმშობლისა და ყრმა იესოს ბარელიეფია გამოსახული, გვერდითი კარების ზედაპირები წმინდა გიორგის ბარელიეფებს წარმოადგენენ. ერთ კარზე ურჩხულია განგმირული, მეორეზე — ბოროტებით შეჭყრობილი ადამიანი.

მალა აღმართული თეთრი ყვავილებით დიდებული სიღრმიდან წინ მოემართებიან, მეფიონს ეგებებიან.

სცენის პირველი პლანის მარცხენა მხრიდან დიხვი ნაბიჯით გამოდის ან მეფე აბიო, დედოფალი ნათელა, თანდარუხი, ეჯიბი და სახლთუხუცესი. მარიხი სასახლის წესრიგს არ დავიდევს, ნაადრევად შემოიჭრა დარბაზში, რამდენიმე დიოფალი გადაკოცნა და შუაკარიდან გაინავარდა. მეფე-დედოფალიც ნაზირ-ვეზირთა თანხლებით გადიან აბესალომისა და ეთერის შესახვედრად. დიდებული შებრუნდნენ და მეფიონს მიჰყენენ შუაკარამდე. გრძელი მოსასხამების ფერადოვნება კარგ ეფექტს ქმნის. ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთ ჩქარი ნაბიჯით შემოაქვს თვალმარგალიტით გაწყობილი საჩუქრები, ნაწილი დარბაზის პირველი პლანის მარცხენა კართ გააქვთ, ნაწილი — მარჯვენა კართ. მაშინვე უკან ბრუნდებიან და კარის სიახლოვეს ჩერდებიან. შუაკარიდან სახლთუხუცესი შემოვიდა, არგანი აღმართა და დიდებულები განლაგდნენ დარბაზის მარჯვენა და მარცხენა კედლების გასწვრივ.

შუაკარით შემოდიან აბესალომ და ეთერი. მათ იქორწინეს კარის ეკლესიაში, ზოლო სამეფო დაგვირგვინება აქ უნდა მოხდეს. დაქორწინებულთ მოჰყვებიან აბიო, ნათელა და მარიხი. თანდარუხი და ეჯიბი კარის ტრილში ჩერდებიან. აბიომ აბესალომი წრთულად შემოატარა დარბაზში, ნათელამ ეთერი შემოატარა საწინააღმდეგო მოძრაობით. ეს წარდგენა ერის წი-

ნამუ ქვეყნის ახალი მეფისა და დოფლისა.

ეთერს შვენი უმდიდრესი ჩაცმულობა. იგი ღარიბი გლეხის გოგონაა, მსგავსი არაფერი უნახავს დღემდე, გაცივებული უყურებს სასახლის კედლებს, დიდებულებს. კუდრაჭა მარიხი ხან აბესალომს მიჰყვება, ხან ეთერს.

დადგა ზეიმის უმთავრესი მომენტო: აბიომ დაავიჯრგვინა აბესალომი, ნათელამ სადედოფლო გვირგვინი დაადგა, ეთერის ბალიშით გამოიტანეს თვალმარგალიტით მოოჭვილი ორი ჯიდა, ერთი აბიოს დაადგეს თავს, მეორე — ნათელას, ოთხივემ დაიჩოქა და ბედნიერების უსასრულობა შესთხოვა უფალს.

დასრულდა რიტუალი და იწყება ღებუნა. ავანსცენაზე მარცხენა პორტალთან განლაგებული საკარცულუმი დაიკავეს აბესალომმა, ეთერმა და მარიხმა, მარჯვენა პორტალის საკარცულუმი დასხდნენ აბიო/და ნათელა. დიდებულები აბიოს სთხოვენ თამადა დასახელოს. აბიო თანდარუხს ასახელებს. მსახურებმა გამოიტანეს ყანწი, დოქები და ფილები. მეფიონის ვარდა ყველანი დგანან, ეს ხელსაყრელი განლაგებაა, ამით სტატიურობას ვაღწევთ თავს და, რაც მთავარია, სიმღერები და ცეკვები მეფიონის წინაშე მიჰდინარეობს. (ხშირ შემთხვევებში მეფიონისადმი ზურგშექცეულნი მღერიან და ცეკვავენ. ეს საოპერო სპექტაკლების შტამპია).

მთავდა სიმღერები და აბესალომმა მურმანი იკითხა, გაღიმებული მურმანი მალა აღმართული შავი ყვავილით შემოდის შუაკარიდან.

— მე აქ გახლავართ, მეფეო, მოვართმევე ეთერს ნობათსა.

ბელიარის ბოძებული ყვავილი მითრთვა ეთერს და პორტალის წინ გადმოვიდა, ხალხს გამოეყო, რათა მისი ჭულისთქმა არვინ გაიგოს:

— ახლა ჩემია ეთერი, ნობათი შეჭყრის სნებასა, ცოლ-ქმარი გაიყრებიან, მე ავისრულვებნებასა.



ეთერმა დაყნოსა ყვავილს და ცუდად გახდა. ეს აბიოსა და ნათელას არ გამოჰპარვიათ. (მურმანის ნობათზე ეჭვი არავის აუღია). ორივენი გაქანდნენ ეთერისაკენ. აბიო მარიხის სიმღერაში ხელავს ხსნას, შემფოთებული მიმართავს:

— აბა, მარიხო, გვასმინე, ხმა შენი მშვენიერია.

შემკრთალი მარიხი მიუხვდა მამას —
— კარგი, მაძილო, ვიმღერებ.

მარიხი ფართო წრის მოხაზვით მღერის და ცეკვავს. ეთერიმ გაიღიმა და ყველამ შვეებით ამოისუნთქა.

— ვაშა, ვაშა მარიხს, ვაშა!

თანდარუხი აქებს აბიოს გამჭრიახობას. დარბაზი ადიდებს მას. ახალგაზრდა ქალ-ვაჟნი საცეკვაოდ გამოიწვიეს.

წარმტაცი ცეკვები ჯერ არ არის დასრულებული, ეთერიმ თავი ცუდად იგრძნო, ოდნავ წამოიწია და გულშეღონებული აბესალომმა აიტაცა.

დარბაზის ერი შეძრწუნდა. ორკესტრის დასკვნით აკორდზე ერთი-ორი ნაბიჯი გადმოდგეს ეთერისკენ და გახევდნენ...

აბსოლუტურ ღუმელში დაეშვა ფარდა.

მეორე მოქმედება

დეკორაცია არ იცვლება. აღებულია საკარცხულები, სცენის პირველ პლანზე, შუაში, ორი მეტრის სიგრძის ფარჩაგადაფარებული მერხი დგას. უკან, ერთი მეტრის დაცილებით, დგას ფარჩაგადაფარებული უზურგო სკამი. დარბაზი მკრთალად არის განათებული. ეთერის დაავადებით განადგურებული აბესალომი ადგილს ვერ პოულობს. „მეძებდი ბედსა“-ს იწყებს სცენის სიღრმეში, წინ წამოვიდა, და ტირილით დაეშვა მერხზე.

მეორე პლანის მარცხენა კულისებიდან დიდებულიები შემოდიან. ჯერ მანდილოსანნი შემოვიდნენ, აბესალომს შეხედეს; ამოიგმინეს „ვაი“ და მარჯვენა მხარეს განლაგდნენ, მერე მამაკა-

ცნი შემოვიდნენ, ამოიგმინეს „ვაი“ და იქვე განლაგდნენ. დიდებულითა შოთქმის ფონზე, დარბაზის მთავარი კართით, ნათელასა და მარიხს გამოჰყავთ სადა ქიტონში ჩაცმული ეთერი, მას სიარული უჭირს. სკამზე დასვეს. ნათელა მდის აბესალომთან, ურჩევს გაუშვას უკურნებელი ეთერი.

შუაკარიდან შემოდიან მურმანი, თანდარუხი, სახლთუხუცესი და ეჯიბი. გაჩერდნენ უკან, ეთერისგან საპატიო მანძილის დამორებით. მურმანი წინ წამოვიდა, მარცხნივ, აბესალომს თანაგრძნობით მიუახლოვდა. აბესალომმა შესტირა „მიშველე!.. ეს რა შემემთხვა, რა ვქნა, რა წყალში ჩავეარდე?“ ავტორს უწერია „მიშველეთ“, ე. ი. ყველას მიმართავს, ყველასგან თხოულობს შველას. მე ვამჯობინე მიმართოს მურმანს, საყვარელ მეგობარს, მარჯვე ვეზირს. მურმანმა სანუგეშო ვერაფერი თქვა, შეწუხებული ჩამოჯდა მერხზე, აბესალომს გადაეხვია და აკოცა: ეს არის შეგნებულად გაკეთებული იუდას კოცნის ანალოგია.

დიდებულითა გოდების ფონზე მთავარი კართით შემოდის იმპოზანტური ბელიარი. შიშით და კრძაღვით უსმენენ მისანს, — აბესალომს ურჩევს სასახლიდან გაუშვას სნეული დედოფალი. ეს მიმართვა არ არის ინტიმური ხასიათისა. დარბაზის ცენტრში დგას იგი, მისი სიტყვა დიდებულითათვისაც უნდა იყოს გასაგონი და ყურადსაღები ვითარცა ხმა განგებისა.

აბესალომმა ირწმუნა ეთერის დაკარგვის გარდუვალობა, შეძრწუნებული მიდის მარჯვენა პორტალთან მყოფ დედასთან და დასთან — მარიხთან („მარჯვენა“ — „მარცხენა“ აქაც და სხვაგანაც იგულისხმება მაყურებულთა მხრიდან).

მისანის სიტყვამ განაცხოველა დარბაზის სიტყვა, განწირული ერის კვილს ჰვავს ზარდამცემი შეძახილი „გაუშვი, გთხოვთ!..“

ბელიარმა უკან დაიხია, კარების ჭრილში დადგა, იქიდან ადევნებს თვალს აბის მსვლელობას. ეროვნულ გლოვას



დამსგავსა ბელიარის სიტყვით გახლებულთა გოდება. ზეიმობს ბოროტება.

აბესალომ არაფრის მოსმენა არ სურს, ყურებზე ხელები მიიფარა. დარბაზის ერის მოთხოვნილება არ ცხრება, პირიქით, აქტიურდება. ქალებმა დაუწოქეს, მარიხმაც დაუწოქა და ფეხებზე მოეხვია. აბესალომმა სახეზე ხელები აიფარა და მწარედ აქვითინდა. ლაპარაკი უჭირს — „რადგანაც ჩემს მხესაც სწაღია, მით უფრო მივეყვებასა“, აბესალომი ბედს შუერიგდა, დედა და მარიხი მიატოვა, „პეის“ შეძახილით დარბაზი ნახევარი წრით მოხაზა, ცენტრში, ეთერის წინ დადგა და მარცხნივ მყოფ მამაკაცებს მიმართა — „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“. გაჭირვებით წამოდგა ეთერი, აბესალომს მუდარით გაუწოდა ხელები და შიშით გახედა მამაკაცებს. მამაკაცებმა თავი დახარეს, ზოგიერთებმა ზურგაც კი აქციეს მეფეს. აბესალომმა სიხარულით შეხედა მარცხენა პორტალთან მყოფ მურმანს, დედასთან და მარიხთან მიდის, თითქოს თქმა სწადდეს — ეთერს ქუჩაში ვერ გავაგდებ, ჩვენთან დარჩება! ამ დროს გაისმის მურმანის „მე მინდა ქალი ეთერი!“ აბესალომი ტყვიანაკრავით შებრუნდა მურმანისკენ, ყურს არ უჯერებს, თვალს არ უჯერის — „შევენ???“

მურმანს ეთერი მიჰყავს, მათ ბელიარი მიუძღვის წინ. უმწეო აბესალომი კარამდე მიჰყვა და ღონემიხილი ჩაიკეცა.

მესამე მოქმედება

ღერძი ამ მოქმედებისა არის სიკეთისა და ბოროტების შინაგანი ენერგიით აღსავსე შერკინება.

აბესალომის ამოცანაა — დაიბრუნოს ეთერი.

მურმანის ამოცანა — არ დასთმოს ეთერი.

ზეამოცანა — ბოროტების განადგურება.

პირველი მოქმედების დეკორაცია ურჩხულით აღბეჭდილი ლოდი. (დახურული ტრიპტიკონი), ლოდის მიღმა ჩანს მურმანის სასახლის დეტალი. პირველ პლანზე მდებარე მერხს ფარნა მოხდილი აქვს, ამჟამად მურმანის ეზოს მოჩუქურთმებულ ქვის მერხს წარმოადგენს.

მერხზე სხედან ეთერი, მურმანის დედა ნანა და მურმანის დედა. ზოგი ფეხზე დგას. თმას უჯარცხნიან ეთერს, თავს ევლებიან, ეფერებიან. ნაანამ შორეულ საყვირს მოჰკრა ყური, შემფოთდა, ადგა, წინ წამოვიდა, მარცხნივ გაიხედა და სასახლეში შესვლა ანიშნა ყველას. ცნობისმოყვარე ქალიშვილები გასვლამდე ახერხებენ მარცხნივ გახედვას, ნანა ძალით ერეკება ჯიუტ გოგონებს.

თანდარუხს, სახლთუხუცესს, ვჯავს, ნათელას, მარიხს და დიდებულებს მარცხნიდან შემოჰყავთ აბესალომი. თავისით არ შეუძლია სიარული, მძიმე ავადმყოფია, მერხზე დასვენს. აბესალომი სახლთუხუცესს გზავნის მურმანთან, თავისთან იხმობს. სახლთუხუცესმა ყველას ანიშნა მარტო დატოვონ აბესალომი. მარცხნივ გაედუნენ ყველანი. სახლთუხუცესი მიუახლოვდა სასახლეს და გარედან ამცნო სასახლეში ჩაკეტილ მურმანს მეფის სურვილი. შემფოთებული ნანა მურმანთან ერთად გამოვიდა, დედის გულმა იგრძნო შვილის მოსალოდნელი აუგი, გადაეღობა, არ უშეებს აბესალომთან. მურმანი არწმუნებს დედას, რომ მისი მისვლა მეფესთან აუცილებელია, ამასთან, იმასაც სთხოვს, რომ ჩიტის რძე არ დააკლონ ეთერს და ნიავი არ მიაკარონ. მურმანი ნელა უახლოვდება მეფეს, სახლთუხუცესი გავიდა მარცხნივ. მურმანი მარჯვნივ დადგა, მეფის გასწვრივ, 5-6 ნაბიჯის დაშორებით, ხედავს — განწირულია მეფე, დიდი დღე არ უწერია. გული მიეცა.

აბესალომი სთხოვს მურმანს, ამცნოს ეთერ ქალი რა დღეშია.

— ეთერი ბედით კმაყოფილია — პასუხობს მურმანი, ბროლის სასახლე აუგე, დედაჩემი და მულნი თავს ევლებიან.



არ ცხრება აბესალოში, — ეთერის ნახვა სწადია.

არ ცხრება მურმანი, ენერგიული და უხეში პასუხებით ლამობს მეფის დადუმებას. კატეგორიულია დასკვნითი სიტყვა — ჩემს ეთერს ვერვინ ნახავს, ჩვენ ვერვინ გაგვერის! მურმანი ზეიმობს გამარჯვებას, იმდენად გათავხედდა, რომ ზურგტკი აქცია მეფეს.

მოთმინების ფიალა აღვესო აბესალოში, ძალ-ღონე მოიკრიფა, წამოღვა, წელში გაიმართა და რიხით უბრძანა ვეზირს: ინდოეთს წაეიდეს და უკვდავების წყალი ჩამოუტანოს.

თავზარი დაეცა მურმანს, უცებ დაგლახავდა, მუხლებზე დაემხო, ერთი ხელით შერხს დაეგრდნო, მეორე მეფეს გაუწოდა, „მაპატიე!“ უნდა იყოს ყოველი მისი ფრაზის არსი, ტირილით აბრალეებს თავს — „ორღობესა ჩასვლა უნდა, საშიშარსა, მტერისასა — იქ რომ ქვას გამოისვრიან მონაგერსა ლომისასა, მომარტყავენ, თავს გამიტყვენ, თავსა მე სპილოს ძვლისასა...“ „ჩემი სიკედილი გინდა შენ, ასე მკაცრად ნუ მსჯი მეფეჲ!..“

ამაოა მუდარა, მეფე შეუდრეკელია; მკაცრია, დაუნდობელია.

თავისი სიღაწრით, თავის დამცირებით გულმოსული მურმანი ფეხზე წამოიჭრა, ღმერთს შეევედრა ერთი ღამის სიტკბოება მაინც არგუნოს და გახელებული გაეგრდა მარჯვნივ.

დროზე რომ არ მიესწროთ თავისიანებს, აბესალოში დაეცემოდა. ცოტა ხანს მკლავებზე ისვენებს. ნათელად თავზე ხელი შემოირტყა, განადგურებულია იგი: შვილის დაკადების მიზეზი მე ვარ, არ უნდა გამეშვა ეთერი სასახლიდან. ღმერთმა დამსაჯა. აბესალოში მერხზე დასვეს, ნათელა შერხის უკან დგას, შვილს მიუახლოვდა და ორივე ხელით მოეხვია.

— წაეალ და ეთერს აქ მოგვერი, გულ-ერთნაშუაში ჩაიკრაჲ მცინარსა.

— წადი, ძვირფასო დედაო...

ნათელა ატირდა და მარიხს გადაეხვია. ტირის მარიხიც.

ნათელა მურმანის კოშკს მიუახლოვდა, ეთერს შეევედრა ნახოს აბესალოში, დაბრუნდეს ციხე-დარბაზში. ეთერი უარზეა: „წუნდადებულ პატარძალსა არ მიმიწვეს გული სახოსა“.

აბესალოში ახლა მარიხს ავზავნის. მარიხის სიმღერამ გასჭრა, ეთერი მოჰკვარა აბესალოში, განუსაზღვრელმა სიხარულმა მოიცვა ყველა. ქვეყანამ გაიზიარა ეს სიხარული, ხალხი შემოვიდა და აღელვდა „წამწამსა და წამწამს შუა“. დამთავრდა სიყვარულის ეს ნატიფი პიმნი და აბესალოში ცუდად იგრძნო თავი. ერთი-ორი სიტყვაც დასული დალია. ეთერი აბესალოშის ნაჩუქარ დანით თავს იკლავს. ხალხმა დაიჩოქა და ლოცვა აღავლინა.

„მათი სული ქვეყნად ერთი, ტანჯული და წამებული.“

ზეცამიაც ერთი იყოს, მიენიჭოს სიხარული“.

როგორც ჯვარცმის შემდეგ მარტო დატოვეს მაცხოვარი, აქაც ყველამ მიატოვა მიცვალებულნი, ნელა გადიან შავი ლოდის მიღმა.

ანგელოზები შემოვიდნენ, ურჩხულთ აღბეჭდილი ლოდი გახსნეს და კვლავ აულვარდა ოქროს სასახლე, კვლავ ღვთისმშობელი და წმინდა გიორგი! მერხზე დასვენებულ აბესალოშისა და ეთერის სიახლოვეს გაუძრავდნენ ვერცხლის შუბებით აღჭურვილი ანგელოზები.

გიორგი ჩარბიანი

ჩეკისტები

პიესა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირები

- რაიონი** ვლადისლავ ლუკას ძე (ლუკირი) — რევოლუციური რაინდების პარტიის პირველი ყენი, სახელმწიფოს ხელმძღვანელი
- მაუზაროვილი** ნიკე მუზას ძე — უშიშროების და ლიტერატურის მინისტრი, 97 წლის
- რაპოპოვიჩი** კლარნეტ ფუნჯის ძე — პოლიციის და ხელოვნების მინისტრი, 97 წლის
- რაბარუხალი** ანდუყაფარი (რაბა) — ფილოლოგი, ორმოცდაათიოდე წლის
- ბულნაზი** — კარგი შესახედაობის ქალი
- გიონი** ფრანსუა — მეთხოველთა საუკუნის ფრანგი პოეტი
- კაპრიონი პანეი** — ლამაზი ხნიერი ქალი
- დახლიდარი** — მსუქანი, მოქნილი მამაკაცი, 95 წლის

პირველი მოქმედება

პირველი სურათი

სამიეტრო „ოტელო და ჭულიტა“. მივიდისთან რაბა და გულნაზი

გულნაზი. (კიქას მოკიდებს ხელს და რაბას სხეში შეასხამს ღვინოს) ესეც შენ, შე დედალო.

რაბა. (ცხვირსახოცით იმშრალებს სახეს. გაოგნებული) ეს როგორ, ჩატომ? ეგაა შენი წმიდა ზიუვარული?

გულნაზი. მოგინდება მახე. მადლობელი იყავი, უარესი რომ არ გიყავი.

რაბა. ამნაირი უმადურობა ვაგონილას ალარ გახსოვს. აეროპორტში შენი ბარგი-ბარხანა — თითქმის თხუთმეტი უშველდებელი უთოა — ხატვითო ტექსიმდე ვირის მუშასავით უფასოდ ვათრიე. აბა, მზადავი დაგეჰირავებინა, რა დავადებოდა იგი?

გულნაზი. შე დამალო. შე აშშორებული. გულის სწორს ეგ ბეწვისოდენა შეშველება უნდა დააყვედრო.

რაბა. კი, კი, ბეწვისოდენა. ყურწიანი არავინ მომაქვავა და ზურგი ისე გადამდელიტა, ორი კვირა პირქვე დამზობილს შექინა.

გულნაზი. (ზიზლით) მოკეტე მაინც. შე რიგვერო. შე ქვეუნის გლახა.

რაბა. ქვეუნის გლახა, მაშინ ეხლა ეგრე ამბობ, არა? მაშინ ხელს სხვას ტლიკინებდი, როცა რესტორანში წაგიყვანე და მარტო შეიცარს სპილენძის შურიანი ვამუქე. დაგვიწადე, რა ზღაპრული სუფრა გავშალე, რას ილუქმებოდი? ორი პორცია აქაფხანდალი, ერთი პორცია ბელურის ჩაობხილი; ორახი გრამი არავი, ორი ჭიქა „ბორჯომი“. უნახამს ვინმეს ჩენსა. ირი მებურჰარილე ფილოლოგი. უმცროსი მეცნიერა მუშაკი?

გულნაზი. რა ხედმალაზე, რა ვაგლანაინ ქალი ვარ. წუწურაჰი და ქვანარხა მიჭნურა პირში ლუქას მითულის, ფული ეაფხუსება.

რაბა. (შეწბილება) ცუდად არ გამოგო. ამ ამბავს როგორ შეგახსენებდი. ისე, სიტყვამ მოიტანა. იმას როგორ ვიკადრებ, დავითადლო ხატრფომ რამდენი კერპი შექაბა. თვითონ რამდენს ვხანსლავ, იხანაც კი იწვიოთად ვანგარიშობ. შერე მავიდაზე მოტანილიც მთლიან რაოდენობას გამოვაკლებ ჩემს შეკმულს. თუმცა შევეშვით ამ მახლათს. ეს მე შეურაცხველად, ჩემს სპეტაკ ზიუვარულს ლაფში სვრის.

გულნაზი. მოდი ჩვენ უბედურებას მივხედოთ.

რაბა. რასკვირველია.

გულნაზი. მართლა არაფერი არ გახსოვს? რაბა. ღმერთი, რჭელი. როცა დაგშორდი, მამაშენის ნაფეშქაშები ნიშნობის ბეჭდები კოლოფში ჩავაბრუნე და გულის ჭიხეში ჩავიდე, წარმოიღვინე იმ წამს ჩემი სიხარული და აღფრთოვანება. რაზე ფიქრობს ასეთ დროს იტაცებული კაცი? რა თქვა უნდა, დაღვევზე. მითუმეტეს თუ შენგან ნაჩუქარი ზუთთუმნაინი მოვარესავით გზას უნათებს.

ბუნდუნში. რახა, ნეტავ ხელი გამშობოდა
და ის ფული შენთვის არ მოგეცა.

რახა, გულნაზი, გაჩუქდი, გათყუავინ. ხელი
რომ გაეზიზღეს, როგორღა შევყარები. იძულე-
ბული ვიქნები შიგათოვო. ხანამ რამეს იტყვი,
დაფიქრდი ხოლმე.

ბუნდუნში. განაგრძე, განაგრძე.

რახა. შეგი ძველი უზნებისკენ ავიღე. მხო-
ლედ მუმანიტარული დარგის მტკიცის რომ
შეიძლება გაუჩნდეს, ისეთი ბრწყინვალე იდეა
დამებადა ტვინის რჩევე ნახევარსფეროში. გა-
დაფუჭებთ ყველა შემხვედრ სამიტიტროში შე-
მხებდა და ორი კვირა არც დაშლიდა. პირველი
ჩემს სადღეგრძელოდ. ახა, თუ მიხვდები, შე-
ნობი ვის ვაღდეგრძელებდი.

ბუნდუნში. (ყველუცად) მაგას რა მიხვედრა
უნდა.

რახა. მართალია, კვიციანი გოგო ხარ, მეორი-
თაც ხაყუთარ თავს ვუხუჭვებდი ქანძრთელობას
და წათეღ მოშავდი. ზღლის ბრძენია—ტუფი-
ლად კი არ უთქვამს — ქერ თავო და თავო,
მეტე ცოლო და შვილოო. ის გენიალური სიმ-
ღერას ქალიან მოწონს, როგორცა, შიცი—შე-
ყვარებული ვის არ უოლია, მაგრამ საფლავში,
გენაცვა, ვერ ჩაუოლია. ეს, ცხადია, შე და
შენ არ ვიწებხა. ღმერთმა არ ქნას, შორს ჩემ-
გან, თორემ დარწმუნებული ვარ — ჩამუყები
სამარტოში, სხვას რას იზამ.

ბუნდუნში. (მაგიდაზე აკაენუნებს) ღმერთმა
არ ქნას.

რახა. (ბელზე კოცნის). ზოდა, მეხუთე თუ
შექვსე სამიტიტროში შესვლა კიდევ მახსოვს
ზუნდოვანად. ზღლისიანი და მხაარული ვიყავი.
ღონე შერბოდა. ერთი კვირა მარტვენი ზღლით
დავიტირე, მეორე — მარტხენით. დაჯლოცე ჩე-
მი თავი, შევაპუნებ სახმისებე ურთიერთს;
შინ მოთავსებული ქადონსური და მერალი სი-
თხე ზედიზედ ვხუბე. ეგაა და ეგ გონს მო-
ვედი, როცა შუალამისას სახლში იატაკზე მწო-
ლარეს გამოვღვინდი. პირი გამომშრბობდა.
შეთარის შუქზე იქვე არყის ბოთლები დავინა-
ხე. რაღა ზევირ ვაფაგრძელო, კიდევ ექვსქერ
ვიღდეგრძელო თავი და ისევ დავიძინე.

ბუნდუნში. ეს რომ ღორბოა, სხვა რა და-
ერქმევა ახეო საქციელს.

რახა. (თავდაქერებულად) რაო? დარდიმან-
ღმა კაცმა ალალი შრომით ნაშოვნი ფულით
იქეფოს, პიტონსად პურის გატეხოს, ამახ ღო-
რობა ეთქმის? არა, არა, შენც არ მოშოვდე,
ეს ღბინი და დროსტარებაა. კიამეკდარი ინ-
ტელიგენტი ხომ არ გგონივარ, შე ყარაჩოღელი
ინტელიგენტი ვარ და ვიქნები.

ბუნდუნში. ვინ გითხრა ყარაჩოღელი ხარო.
რახა. კაი რა, გულნაზი, მაგას თქმა რად

უნდა. განა სახეზე არ მანერია, რომ ნაღდი
პაუარნი და ლოთი-ფოთი ბიჭი ვარ, ტოლო-
მბაშად დაბადებული. ახანოდან რომ გამოვ-
დივარ, ტაქის ფატიონად მერვენება; ლამის სა-
ხურავეზე ავიდე, დავდებე, ხელები გავშალო
და დავიძაბო — გზა, გზა, ბეშუარაზბო, მამა-
რდა, უურუშაბეზო, ვერა ხედაშო, თქვე ტუ-
ტუც-კარაპეტბო, რახა არხიბიჩს სირაჯბანისკენ
გაუწევია. პაპ, პაპ, პაპ, კონებო და დაბადებო,
თერძებო და ხარაზებო. პაპ, პაპ, შე მუდ-
რეგო სერგო კიპარა, შე თახსირო ქაჩაღ—პაპუ-
ჩა, შე სიღლო თამბამ გეუვა, შე ზაბრუმამა
ღორ-მიიჩი. ახა, შნო თუ გავკეთ ლაშათი
გაწიოთ, წამამუყეოთ...

ბუნდუნში. საქმე თქვი, რახა; საქმე, ნუ იცი
ეს უთავბოლო მიღებ-შოდება.

რახა. მაკაღე, ნუ მანუყვეტინებ. ხად შე
და ხად მიღებ-შოდება... ზო, იმას ვამბობდი...
წამამუყეოთ, ლოთიანად, თუ ჩანი გერჩით. ლემ-
ხი არ გავიგონიათ: დღისის არაჟი — გულით
ვარავრა, ჩემო ხაჩიკ—ვეპოთი ხაჯი. ამაღე უმ-
ჭობებს რას გვაკეთებთ, როცა ჩიბები მათუ-
თით ვვაქვს გამოტენილი...

ბუნდუნში. ეს კაცი გადამრევს. ჩვენი ქორ-
წილი იშლება. მე გული მისკდება, ელეთ-მელე-
თი შემართება, საქმრო კი ვიღაც ოურა მახი-
კასთან ხაჯის ქუანას აპირებს. თან თავი მოაქვს—
ჩიბები ფულით მაქვსო სახე.

რახა. რაც მართალია, მართალია. ქორწილის
წინ ცოცა ქვხატად ვაღლავარ. მაგრამ განა ხე-
ლის კუბუს მოაქვს ბედნიერება. არა და არა.
დიდი ხანი ფილოლოგიაში დაამტკიცე — შთავა-
რი მეუღლეების გადამნახკველი სიყვარულია.
არაფერს შეეუბნა — არც თორმეტბალიან მი-
წისძვრას და არც ბირთვული ბომბის აფეთქე-
ბას. მასთან ფული რა სახსენებელია. მაშინაც
კი, თუ ქორწინების შემდეგ ქალღმერთად
დავიწყებთ ცხოვრებას, თუ შიმშილით ლამის
ხული გავტყვრება და კუბი უღანბოს ქვიშახა-
ვით გაგვიზიზღება, თუ მხედველობითი და სმე-
ნითი გალუცინაციები მოვყვამლებიან და ერთ-
მანეთს ვეღარ ვიწყობთ, მაშინაც კი ვანუწომ-
ლად ბედნიერები ვიქნებით დაშუღლი, მაგრამ
გაუტებელი სიყვარულის წყალობით.

ბუნდუნში. უთუოდ. ოღონდ თუკი ნიშნო-
ხის ბეჭდებს ვერ ვიპოვით, მაშინვე არ გაგა-
ტანს ჩემს თავს და ამ შიმშილით გაუღენილ
სანეტარო ბედნიერებას ვერ ვეღირსებით.

რახა. შაგრე თქვა მაშინვე? მაგ ლაყე შე-
ხინელემ, მაგ პოსტლიკა ურჩხულმა. ფლოლოგი
კაცი სიძეობაზე დავთანხმდი და მიუდგომელი
დაიჭირა? მაგისმა შწემ, სწორედ ანგარისს გა-
უწევე.



ბულნაში, არ გაუწევ და უკვლავური ჩაუ-
 ლავდება. რა ვიღონოთ რახსნი?
 რასბ. რამდენჯერ გაფართობილ, ასე ნუ
 მომართავ. რახსნი. ბრახანბრუნი და ჩახა-ჭუხი
 მინდა ახლა მე? თავადური ხახელი მჭვია —
 ანდუაფარი. შინაურები, შართალია, რახას მე-
 ძახიან, მაგრამ შენ ამის უფლება არა გაქვს.
 ბულნაში. რა მოვიმოქმედოთ. ხატონო
 ანდუაფარ?

რასბ. ფული რო შემომელია, ბეჭდები შე-
 იძლება ხადმე სამიციტონოში ვირაოდ დავტოვე.
 მაგრამ ქალაქში იმდენია ეს ობერი დუქანი, კა-
 ფე, რეხტორანი, აშაშახან, ღვინის ხარდაფი,
 რომ ხაიდელმო პოლიციის მთელი შემადგენლო-
 ხა ვერაფერს ვეიშვლის. მე, შარტახელა მე-
 ცნიერი, შითუფლის რას ვაზღვდები. მახახადამე,
 ბეჭდების პონვა გამორიცხულია. თუმცა არ-
 სებობს შესანიშნავი გამოსავალი.

ბულნაში. რა გამოსავალი?
 რასბ. მამაშენმა კიდევ ერთხელ იქრას ჭი-
 ბეს ხელი, იუიღოს ბეჭდები, რახან იმთ გა-
 რეშე ვერ ძლებს. მე რაში მჭირდება, ცოლს
 ისედაც შევირთავ.

ბულნაში. კატეგორიული უარი მიიხრა,
 მეორედ არავითარ შემთხვევაში არ ვიყიდიო.
 პურმარხის ვეისრულობო, ოთხს დავიჭირავე-
 ბოო, შენახეთი შევიანახავთო. მაგრამ თუ ხვალ
 ნაშუადღევს ბეჭდებს არ მოიტანს ხახიძოო,
 არავითარი ჭვრისწერა არ მოხდებაო.

რასბ. ფული ენანება მაგ მათხოვარს, მშრო-
 მელი ხალხის მაგ წურბელას. ხომ არ დაავი-
 წყდა. მუშათა კლასს მამახსხლად კატის ხორ-
 ცის კატლებს რომ აქმებს და ვირთხის ბუ-
 ლლამას? ხუღ ერთიანად რომ გაალოთა პრო-
 დუტარიატი კარბიდიდან გამობდილი არყით?
 პატიოსან კაცს რომ ხაწარს უთრევს და ხახ-
 ლში წანდუქებში ფული ბუხავითა აქვს?|
 ცალტურხობა უყვარს, ხომ კი, უკვლავური თავის
 უტვიწო თავისთვის უნდა, არა?| ხოლო შვი-
 ლის ბედნიერებას არაფრად ავდებ. შვილს შავი
 ქვა, კისერი უტეხია და კინჩხი. შეიღმა თავი
 თვითონ ირჩინოს. გინდაც ქუჩაში ვავიდებს და
 სავალტურ რისკიანი ვახდებს.

ბულნაში. მაგას ვერ დავიჭერებ...
 რასბ. ნუ დავიჭერებ, ეცი პატივი მაგ ლო-
 რის ტიპას. ხო იცი, დავიფახნებს. არა, ამ
 დასახვერტ მამაშენს შე ლოქოს ფარხ ხომ არა
 ვგონივარ, კულის ქნევა რომ დავწყია და, იმე-
 დი აქვს, კვამ. დედიმისხას თვითონ მაგას
 ვაჭმევ. როდის იყო წვრილი ბურბუა მუშათა
 კლასის ჩემისთანა წარმომადგენლზე იმარჯვებ-
 და. ეს ისტორიის კანონების უბეში დარღვევა
 იქნებოდა.

ბულნაში. ხადაური მუშა ხარ, ფილოლოგი-
 ას ვესახურებო.

რასბ. რა მუყაითი შრომა დამჭირდება, ბურ-
 ბუაზული იდეოლოგიის დანაღვქისგან, ესე

იგი მურდალი თხლისაგან რომ გავწერებ
 შენი რუხი ტყინის გაშავებული ხვეულები. მოი,
 პედაგოგიკური მეცნიერების დევსპრო, ვანტონ
 მაკარეკოვი შენ უწყია აღზრდის ხახიხის რა
 უშველებელი მნიშვნელობა აქვს. გულნაში, ხე-
 დავ, კაბიტლისტმა მამამ რამდენი ტელახიანი
 აზრი ჩავგონა. ქაშადე როგორ ვერ გოვინე,
 რომ მუშათა კლასმა მე, მისი სისხლხორცი და
 ჩიგარი, მეცნიერებაში მიმავლანა ევერესტის
 დასაპრობად, პროლეტარული ფილოლოგიის
 დასაფუძნებლად.

ბულნაში. კიდევ გადაუხვიე თემას.
 რასბ. ვიშორებ. სიტუვას ნუ მაწვევტინებ,
 არადა ჩვენ ერთად ცხოვრება ვავიჭირდება.
 ლაპარაკში რომ მეჩხიბები, ვთვომ ჩეშუე ქვე-
 ანურს იტყვი რამებს.

ბულნაში. ჩაწვდი მაგ გონებით, ქორწილი
 ჩაშლის პირასა, მამაჩემი გაყოფებულა...

რასბ. ცოფი თუ ვირს, იდლიწოს ორშოკს
 ნემსი მუცილის არეში ანდა ხხვჯან. ევ მადარ-
 დე ეხლა, მამაშენს ცოფი თუ ტრაპეირი შეეუა-
 რა. რაც უფრო ავად იქნება, უფრო ადრე ჩა-
 ძაღდება და კიდევ ერთი კაბიტალიტი მოაყ-
 ლდება ქვეყანას. ბახიუად არ ვივლებ მამაშენს
 და მაგის დაშუაებულ განმარტელობას.

ბულნაში. კი მაგრამ მე ასე იოლად დამთ-
 მობ?

რასბ. გულს რად მიკლავ, ჩემი ტანჯვა ვსი-
 ამოვნებს? შენ ხომ მაინც იცი, რომ მხოლოდ
 ოთხი რამ შეუვარს ამ ქვეყნად: ჭერ — არაკი.
 მეტე — პროლეტარიატი, შემდეგ — მეცნიე-
 რება და ხოლოს — შენ. ისიუ კარგად მოგებ-
 სენება — საბუთარი თავი არ მიყვარს, ვინაი-
 დან მას ვაღმერთებ.

ბულნაში. მაშინ ხვალ თორმეტი საათის-
 თვის ბეჭდები უნდა მოიტანო. მშვენივრად
 იცი, რომ ჩვენს დემოკრატიულ სახელმწიფოში
 ხარძლოს მამის წყარობითი ნოტარიალური
 დამოწმებული თანხმობის გარეშე ქორწინების
 რეგისტრაცია არ ხდება.

რასბ. რას იხამ, რეველუციური მდგომარე-
 ობის გამო დემოკრატია ოდნავ მოიკლებს,
 შეყვარებულების ბედის გადაწყვეტა ქერქარო-
 ბის ერთ კაცს მოეთიხება. თუ მამაშენავით
 თუქსუხი აღმოჩნდა, საქმე შეიძლება ჩაიფუ-
 შოს. არა უშვებ, ეს დროებითი ამბავია. პატარა
 ხანში ხახიდეროს თანხმობაც საჭირო ვახდება,
 შემდგომ უყელა ნაყნობ-მეზობლის, რაიონის
 მთელი მშრომელი მახებს, პირაღელ რიგში მუ-
 შათა კლასის წარმომადგენლების. დიას, დემო-
 კრატია საბოლოოდ გაიმარჯვებს, როცა ორს
 პიროვნების ბედნიერების საკითხის მოგვარება
 დეკრეტით ფართო მახებს დავიკრებთ.

ბულნაში. მაგას ნუ მომხაწროს გამჩენმა.
 რასბ. ისევ, ისევ ბურბუაზული ომდევ გე-
 დულს თავში. გაფტოტებს პროლეტარული,
 პარტიული მიდგომა ამ თუ იმ საკითხისადმი. კაც
 ძალი დრო დავიჭრება შენს თავში იდეალა-



ტური იდეოლოგიის ძირფენჯანად განადგურებას და შპტერაილისტური მსოფლმხედველობის დაქვეითებას. თუმცა ეს არაფერია. რევოლუციონერებს შრომა ვერ შეგვაშინებს.

ბუღნაში. სანამ ხელაღია აღზრდას დამიწყებ, ხომ უნდა შეშერთო.

რბბ. აბა რა. პოლიტმეცადინეობას ჩვენს ცოლს ჩაუტარებ, თორემ სხვის ოჯახობას ჩანდაბადის გზა ჰქონია. შე რა მენაღვლება. იდეალიზმით გაუბედურებულეზმა სულაც ფეხები ფშორს.

ბუღნაში. გემუღარები, შეეშვი პოლიტიკას, გამოწიე ანგარიშო.

რბბ. (გალიზიანდება) შეაყარე კედელს ცერცვი. მოდი აზრზე, რომ პოლიტიკა უველაფერში ურეგია. მაგალითად, შამაშენი თევზს იყერს. ზის მდინარის ნაპირზე, ანკები უყვია. გვერდით კონსერვის ქლა უღვას ქვაულებით ხავს. ეს თავის თანამომბეები კაუჭზე ჩამოსაცმელად და თევზის შესაცდენად ჰქირდება. გასაგებია, ზელმრული და მატრახაზი უველას მოტუყებას ლამობს, რა არი უტუვი არსება ანკესზე წამოეგოს და ღორმუცელა შამაშენმა შეწვას და შეხეთქოს. აი ამ ქმედობასაც პოლიტიკური ხარჩული გააჩნია.

ბუღნაში. ხაიდან, როგორ?

რბბ. როგორ და ჰრტლად. ნაპირზე რონ ავკაცობს შამაშენი. მან ხომ მშენიერად იცის. რის წილნიწადის ამ დროს თევზის ჰერა სახტყად არაძალულია მთავრობის მიერ. ეს ეკოლოგიური ბორტმოქმედება. საბედნიეროდ, მალე სამი პოლიციელი დაადგება თავზე თაღლით შეთევზებს. ათას მანეთ ჩაჩიბას არ აქმარებენ, წიხლქვეუ გაიგდებენ და იმ ერთადღერო დაქურობს ქუქინასაც შესთბიან, სადაც საქირაო.

ბუღნაში. რას ერჩი იმ საწყალ კაცს, ენად წუ გაყრიფე, სადაუბოდ გვცალია?

რბბ. სადაუბოდ არა, მაგრამ უიდეო ქალ: თან პოლიტიკური საუბრისათვის ყოველთვის წყალია. ბოლისდაბოლს, ეს ჩემი პარტიული წყალია. მოვიყვან მეორე მაგალითს საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან. ადრე, ადრე დილით, რი იტყვიან, ძაღლის ძილის დროს წილწივით შეიყველი. სპორტულ შარვალში გამოწყობილი შამაშენი ვითომდაც სავარჯიშოდ ეწოშე გამოვიდა. ხიაფანდობს, თავის ქეუაში შეწობლებს ატუყებს, თორემ მაგ ღიპიანს სპორტზე შეტად შავი ჰირი უყვარს. მოკლედ, იქ კუბუჭში ხის ფენხელაზე რამ ღვას, იქით მიუყვებს გული. შევიდა, ხედავს—გლახანდაა საქმე. რაღა გავარჯიშოლო, წყვიდა, მოიტანა ნიპბი, სადაც-რადაცები და დაიწყო ორმოს წმენდა. ჩანჩურა ბურტუას, ცხადია, მუშაობა ეწარება, კეთილშობილი შრომა არ ახალიებს...

ბუღნაში. გაჩუმდი, ვიდრე გული ამერება...

რბბ. შაიცა, შაიცა, პოლიტიკური ქვეტექსტი განვიმარტო. შამახადამე, წმენდს, წმენდს ორ-შობს...

ბუღნაში. ზმა ვაიქმინდე, თორემ გავჯიყდები. რა ჰირს მამარემს შენი დესაცანი. თორემ თონ გემახის უსახლკაროს და უპატრონოს, გამახსარავენს.

რბბ. რაო, რაო? მესმის, ჩვენ გუქულს ერთ-მანეთი უნახავალა. წინაღინ ვიცი. კლასობრივი ანტაგონიზმის ნიადაგზე ახლო მომავალში შამაშენს პროლეტარულ უროს გაუყვავ თავ შეი და შეზღვი გლეხური ნაშტლით ყელს ვამოვლადრავ. ასეთი იქნება ისტორიული განვითარების სრულიად სამართლიანი შედეგი. შავრამ ხალხის მტრისგან გამახსარავენას დღესაც ვერ მოვიტმენ. მითუშეტეს ისეთისგან, ვისაც ყოფნის უტიფობა ჩემთან დამოყვრება დააპიროს. უპატრონო. მაგის გარდა, კიდეც რა დაიყვავ იმ შობელძალმა?

ბუღნაში. იტუობა თავმოყვარეობა არა აქვსო. ნამუსგარეხილი და ზემედაცმული ვინმე ჩანსო.

რბბ. ვის, ვის არა აქვს თავმოყვარეობა? მაგ მედუქნებს, იხე იგი. გააჩნია, ხოლო მე, ფილოლოგს, არა. ამ სიტყუებს ამოვამწარებ, როცა გლეხურ გაღვნილ ნამგალს გავუხვამ ქონიან ყოლზე.

ბუღნაში. ზვალ თორმეტ საათზე მოვიდეს და ბეჭდები მოიტანოსო. არადა შეილს ხომ არ მიცემ და არ მიცემე, მაგის გარდა იხე გავ. შოლტა, სულ ზული ასდიოდესო.

რბბ. (შეკრება) ფიციურად უნდა ვამისწორდეს. შამახადამე, იდეურად რომ ვერას გახდა, როგორც მტაცებელ ცხოველს, ჩემი დაქვეა მოუნდა. იევი, წყუელო კაპიტალის-ტო, რაბან ჯონებრივი ოხილა არ გახადია, ძაღლიაბს მიმართავ. ასეთი მხეცი სასიამაო მარჯუნა იღბალმა. სისხლიან ბორცტებს ანთხებს და ნათელ ხიყეთეს საოფლუმზე არ ეყარება.

ბუღნაში. ისიც დამატა — კაცო რომ ნაჩუქარ ნიშნობის ბეჭდებს დაკარჯავს, იმას ღობიო არ ეთქმისო. დონდლომანდლო, ღობი, ზლაჩა — აი მაგისი ზედამოქრილი სახელებიო.

რბბ. (გაბრაზებით). შამაშიან გველის ენა აქვს ჩიბესქელ შაქლაყუნას. შე ვინც დონდლომანდლოს და ზლაჩავს დამიძახებს, ის თვითონ... ის თვითონ გერმოფროდტი ქოყავა. სხვა არაფერი... გარუმუშული, ძაღლის ქრწი მუტრავი საშუალო სქების ქოყავა. კიდეც რამე ხომ არ დაიყოყინა ბრინწიანი შეცო-სპირანოთი? **ბუღნაში.** ახალი ბეჭდების შესაძენ ფულს ხად იშოვის უნიფვიო სიძეო. თითოთ ხაჭვენებელი ვინმე ყოფილო.

რბბ. ეს უკვე მერისმეტია. აივსო მოთმინების ფილა, შურისძიების კეთილშობილურ გრძნობა, მოედ თაყდან ფეხებამდე ჩემს მობედნილ სხეულს და სპეტაკ სულს. დადაც: დამდგარა უამი ნაშტლისა და უროს შოვნისა, რომელთა დახმარებით თავს გავუხეითავ და



ბორს დაუტყუებ გამოდრებულ, მძინვარე ვედს. მაგრამ ჩერ შენ ცოლად შევირთავ. ვი-
შოვი, ვიშოვი მამაშენის დაშალეულ გროშებს,
ვიყოდი ბებდებს. შეერ შენმა ნაჯაშმა მშობ-
ელმა, თუ ძალი მართლა შეხვეწეს ქაღილისა,
ვადაინაოს პურმარალი. ხოდა, როცა კარგა
გავძლები და შევწარხოვლები, პირველი ღამის
წინ ნაშკალსა და უროს მოვკიდებ ხელს და
ინტროს განაჩენს სისრულეში მოვიყვან.

ბულნაში. შეეშვი გიუტრ ფანტაზიებს. დი-
ლით ვულისფანქალით დაგვლადებდ. შობიანე
ბებდები, მამა შევირთავდებო.

რახბ. ძალიან მჭირდება უნიკო ოინაზის
შეჩივება. სულერთია მოხატეთ თავს სიყ-
ველით დასახს ვერ აარიდებს.

ღებლიღბრი. (შემოდის, რახბს ქალაღს
აწედის) შენ სახელზე დებეშა მოვიდა.

რახბ. ვინ შობიანა?

ღებლიღბრი. ფოსტალიონმა. (მიდის).

ბულნაში. გახსენი და წაიკითხე.

რახბ. შენ თანდასწრებით? ხო არ შეიშა-
ლე. ვინ იცის, ტექტი რა საიდუმლო ცნობებს
შეიცავს. უკვე ეხლა პოლიტიკური სუნი მცემს.

შენ დაბტოვე, წადი.
ბულნაში. სად?

რახბ. სადაც გინდა. თუნდაც ჩანდაშა.
ბულნაში. ზვალ ხომ მოხვალ?

რახბ. აუცილებლად. ამ სამიკიტნოში, რომე-
ლსაც, მოგვხსენება, „ნოტელო და ჭულიჭა“
ქვია, მდღარო ხალხი იკრიბება ხოლმე. ვალს
არ დავიკლებ, ფული ვინმეს იქნებ ისე გამოვა-
რთვა. შემდეგ ბრუშკოვის მოედანზე საროს-
კიპოში შევივლი ნერვების დასაწყნარებლად.
გაოთენებამდე ირიშასთან დავჩჩები, ქერა და
ტბილი მქძავია, თან ერთობ განათლებული
გოგოა, ემბრიფის უნივერსიტეტი დაამთავრა.
დახვეწების უამს პოლიტიკაზე ვისაუბრებთ.
მომწონს მისი საღი და ვაჰერიაზი გონება.

ბულნაში. საცოლეს ამას ეუბნები?

რახბ. ახა, დავუშალო, მოვატყუო? სიმარ-
თლის ფასი ამ სოფლად სხვა არაფერია. ამხაც
თავი დავანებოთ, ცუდი რა გითხარია. ნერვე-
ბის დასაწყნარებლად საროსკიპოში წავალ-მე-
ტი. გამოსული ქალი ამ ცნობას სრულიად მშვი-
დად აღიქვამდა, საქმროს განწარხავს მოუწო-
ნებდა. მაგრამ შენ მაინც გოიმი მამაშენის
შვილი ხარ. გირჩევნია ქორწილი ნეფე აფო-
რაქებულად და მამხვეულად იქნეს. იზას არ
ფიქრობ, ამგვარ მდგომარეობაში მოუფი
გორდა შევძლებ ან მადიანად ჭამა-სმას, ან
მამაშენის მოკვლას.

ბულნაში. ვაი, მე უბედურსა, ეს ვინ შე-
ვიყვარე.

რახბ. როგორ თუ ვინ. სახელმწიფოს პირ-
ველი ნომერი მეცნიერი, თუშა შენ ამას ვერ
გაოგებ. მამასადაშე, საროსკიპოდან გამოსული
დილით საიუველირო მალაზიაში შევიძინ ბეჭ-
დებს და დაშოშინებული, დაწნარებული და

დაცროწილი კარზე მოვადგება. ახლა კი მომ-
შორდი. ახა მცალია.

ბულნაში. (ეხვევა, კონის) რა დავაშავე,
რატომ შემიყვარდი ასე მწარედ, ასე გულის-
გულამდე...

რახბ. დაუღე ახლა. დაუღე აქედან. დებეშა
მაქვს წასაკითხი. (ბულნაში ქვიითით გადის) ამ
ისედაც დაძაბულ ვითარებაში სწორედ მაგისი
ბლავილი მკალია. მართლაც ვინ ოხერი მომ-
ცემს ფული. ხოლო ამ ქალის დაკარგვა ჩემ-
თვის სიკვდილია. რა მოვახერხო, არ ვიცი,
თუშა მათაც, ერთი ეს დებეშა წაიკითხო.
იქნებ რომელიმე ჩემთან დღინოსა და არაუში
შეზელილი მამაკაც მაცნობებს, სად დავგარავე
ბებდები. (ხსნის ქალაღს, კითხულობს) „სა-
მიკიტრო „ნოტელო და ჭულიჭა“. ანდუაფარ
რახბარხულს. დღეს ღამის სამ საათზე შობრძა-
ნდით შთაშ, ფუნოკულორის შუა გაჩერებაზე.
თქვენთან გადაუდებელი საქმე მაქვს, ფრანსუა
ვიონი, მეთუთმეტე საუკუნის ფრანგი პოეტი“.
(წამოდგება, გაიქვ-გამოივლის) მდაა, ეს რა
უბედურებაა. შთაში შუაღამისას ახლომანლო
არავინ იქნება. გაძარცვას ვერ ჩივის, ხომ წე-
იძლება ხული გამაცხბინოს. არადა, არხად წე-
მხვეული არ ვარ. გავალ ბუფეტში, დავღვე
რახმეს. (მიდის).

(შემოვლენ და მავიდას მიუხსდებოან ნიკე მუ-
ხას ძე მუხერიშვილი და კლარნეტ ფუნჯის
ძე რეგოლვერიძე).

ნიკე. ვაჟაცურად, მითხარი რა მომეპქმედეს
თქვენმა ორგანობმა პირველი უუნის შემკვი-
რის მოხამებნად.

კლარნეტი. უფლება არა მაქვს სახელმწიფო
საიდუმლოება გაგანდოთ.

ნიკე. მგონი ვაოწვდება, გეთაყვა, რომ
სანამ დიქლ მეშვიდრეს სადმე ბინმურ უპ-
ატრონოთა სხლში აღმოაჩნეთ. იურიდიულ შე-
კვიდრედ მე გახლავარ პირველი უუნის მიერ
დანიშნულად და უკველგვარმა ინფორმაციამ ჩემს
ხელში უნდა ვაიაროს.

კლარნეტი. საქმე ისაა, რომ გამოიძიებამ
გარკვეულ წარმატებას მიაღწია, და ამის გამო
თქვენი შემკვიდრედ უოფნა, მომითვეთ, შენამ-
დებელია ექვს ქვეშ დადგეს.

ნიკე. დაადინეთ ვინაა იგი და ამ საამურ
ამავს მიმალავ?

კლარნეტი. სწორი მიმართულება გვაქვს
აღებულად.

ნიკე. მითუმეტეს უველაფერი უნდა მახარო.
ლოთიანად, სად ვაგონილა მეგობარმა მეგობარს
დაუშალოს თაფლივით ტბილი ცნობა. კარგად
იცი, პარტიისა და სახელმწიფოს მომავალი არ
იქნება არ მალეღვებდეს.

კლარნეტი. ისეთი ჩერჩერობით არაფერს
გამოგვიჩრქვია, უცხო კაცო, თუნდაც თანამდ-
ბობის პირი, რომ დაინტერესდეს.

ნიკე. კეკლედან შემშლის ეს ადამის შვილი.
კაცო, მე ვარ უცხო. მე — შენი ტრუხების



ტოლ-ამხანაგი. საბავშვო ბაღში, სკოლაში ერთად დავდიოდით, არ ვახსოვს კუს ტბაზე შეტარდული სიარული, კუთხისა და პანტის კბილუბის მოკეთებაზე ჭამა. უსაკომ ამაზე ლექსიც კი დავწერე. სხვათა შორის არცთუ ისე ურიგო. მოიცა, მოიცა, როგორ იყო. „მეალოს ჭამას ვსაუბრდით, პარტიისა და ხალხის რჩეული“. ასე სხარტად და ზუსტად დღეს რომელი დამეტრუებული პროფესიონალი დაგიწერს. თუმცა ეს იქით იყო. კლარნეტჯან, კლარნეტჯან, დაგვიწუდა უნივერსიტეტის ბაღში ერთად ვალამებლით და ვათენებდით, დიდი კარიერის გაკეთების უშედეგო გზებს გორაკებზე გასვლის ველებდით.

ტლარნატი. როგორ გეკადრებთ, ბატონო ნაყი, მისხალამდე მახსოვს უველიაფერი.

ნიძამ. სულ ვინდა ვამაგირო. რას მიჭივს „ბატონო“, რას მიჭივს „თქვენობით“ ლაპარაკი. ჩემო ბავშვობის დღებში და ამჟამინდელი, დღეიდან ასე აღარ მომეჩინა, ასეთი მძიმე შეურაცხყოფა აღარ მომეხდენო. ვაიხსენე, ვანა შენ ჩემთან არ იყავი ბიჭვითაში, როცა პლაფიდან მორტორიანი ნავით ჩემი შიშველი სატრფია მოვიტყუე და უკაცრიელ კუნძულზე წავიყვანეთ. ის რა შენი ბრალაა, თუკი ქალწული არ აღმოჩნდა და იძულებული შევიქვინეთ შუა ზღვაში გადაგვადგო.

ტლარნატი. ეგ არაფერი, დიდხანს არ უწვალთა. სულ დიდი-დიდი თხუთმეტი წუთი იქუყუშალავა.

ნიძამ. მადლობის მეტი რა ეთქმოდა. არც თავი მოვკვეთეთ, არც დავხვრტეთ. სიკვდილისკენ მიმავალი ასეთი ადვილი და, შეიძლება ითქვას, ტბილი გზა შევურჩიეთ. რა სჭობია ზღვაში ბანაობას.

ტლარნატი. მეტადრე აღრე შემოღგომაზე. ბავერდოვანი სეზონის დროს.

ნიძამ. ხოდა, ამას გეუბნები, ჩემო ტოლო და სწორი, ჩემო კბილავ და მშაკაცო. მთელი ათწლეულები მხარდამხარ ვავტორებივით, ოთხმოცდაჩვიდმეტი წლის ბიჭები ვავმხარავართ, ღონით, ქანით და ენერჯით პირაშდე სავსენი ვართ. კარიერა ისეთი ვავაკეთეთ, მართო შეშურნებს კი არა, უახლოეს დათესავებსა და მოყვრებს ქავრით თვალები ნათიციებათ, რევოლუციური რაინდების პარტიის ღვიძლ შვილებად და თავდადებულ ქარისკაცებად გვცნობს ყველა მოკეთე და ყველა დუშმანი.

ტლარნატი. თქვენ ნათქვამს წყალი არ გაუფა, სრულ ჭეშარიტებს ბრძინებთ, ბატონო.

ნიძამ. მაშასადამე, აქედან გამოზდინარე მხოლოდ ერთ დასკვნაზე შეიძლება მივიდეთ. წარმოუდგენელია, რომ მოხდეს ამგვარი გაუგონარი რამ — ეხე თვინ შენ დამიშალო, რა ფაქტებს მიაკვლიეს შენმა ხელქვეითებმა პირველი ყუენის შემკვიდრის ძენის პარციუსი.

ტლარნატი. ხეწენა-შუღარა დაგიწყოთ, ბატონო ნაყი, რომ აღარ მომთხოვთ ვაგამხი-

ლოთ საიდუმლო, რასაც ადამი ქმას არ ვაგუზიარებდით?

ნიძამ. შენი ძმისთვის, რასაკვირველია, არ უნდა ვაგუზიარებინა. ის ხალხის შტერი იყო. ცარიელ თავში სწორედ იმიტომ მივავარეთ თხილის გულბივით ტყვიბით... ეხ, კლარნეტ ფუნჯის ძეხ, ეხ, ძვირფასო კლარნეტ კისტოჩკოვი, არ ვიცი, არ ვიცი, რა ვითბრა. სიკეთის შეტს სხვას რას ვიხვრებ. კარგად და დღეგრძელად იყავი და შეინახე საიდუმლო. პირზე ბოქლომი დაიდო — უჩალები არ შემოვივარდნენ. ევრე იყო, ევრე, მაგრამ რა ვქნა — გული მინც მითანდარება, ნუთუ იმდენად ხანდო კაცად არ მთვლი, რომ გამიმეღავრო, რა ფაქტები ვამოავლინეთ, ვინ ყოფილა პირველი ყუენის მკვიდრი შვილი და ვინ ვახდებდა ქვეყნის მეორე მბრძანებელი.

ტლარნატი. ვანა მე მინდა პირში წყალი დავიგუბო. ერთი სული მქვს გულს პირი მოვხსნა, თქვენზე უკეთეს მსმენელს ვის ვიშოვი. დიახაც, ლაპარაკის საღერღელი მქვს აშლილი, ოღონდ სიტყვას ვერ დავძრავ. უფლება არ მაჩნია. თანაც თუ დმერთი ვამიწურა და რაღაც წამოშვდა, მუისზე პირველ ყუენს ენას მოუტანენ და მეტი, კარგად მოგეხსენებათ, თავზე კაპლს დამატერვებს.

ნიძამ. კაი, კაი, რაც არა გსურს, დმერთმა არ გაქნევიოს. მახლას. მაშინ პური ვაჭტებოთ ჩვენებურადა, ძველებურადა. მიკიტანო, ღვირო თავის რამერუშეებით.

ტლარნატი. უნდა ვითბრათ, ლუკმასაც ვერ შევქამ. აქ პირდაპირ სანიშნულო ანტისანიტარიია, ხოლო ქალაქს, ხომ იცით, ქოლერა აქვს მოედებული.

ნიძამ. ოფიციალურად ქოლერით დაავადების ერთი ფაქტიც კი არ არის აღწესებული. ცილისმწვამებლური მხების ვამარცხლებელი პანიკორები კი სამაგალითოდ ისტებიან.

ტლარნატი. მაგრამ თქვენ, სახელმწიფო უშიშროების და ლიტერატურის მინისტრმა, და მე, პოლიციის და ხელოვნების მინისტრმა, ხომ კარგად ვიცით ამ ქოლერით დღეში რამდენი მოქალაქე კვდება.

ნიძამ. მეტი რა არის ამაში ცუდი. ხსენებულმა სენმა ჩვენს სამინისტროებს, მაშასადამე ორგანობებს, სამუშაო შეუშლუბუქა. ბევრ დასაბერ და შემდგომ დასახვრეტ პიროვნებას ჩვენი, ჩეისტების, გულითადად შეგობრები — პაწაწინა ვირუსები ვაღამეფ კლავენ.

ტლარნატი. ოღონდ ჩვენ ხომ დამერ-დამხვრეტი და არა დასახვრეტ-დასახვრეტი პიროვნებები ვართ. ამიტომ უნდა მოვერიდოთ აქ ჭამას.

(დახლიდარს შემოაქვს საქმელ-სასმელი და ბავიდაზე ალაგებს).

ნიძამ. (დახლიდარს). ერთი ჭიჭა დაგვილიე.



დასწლიდარი. თქვენისთანა შეილება ბლო-
მად დაზარდეს ჩვენს სამშობლოს.

(სევას).

ნიძა. საღლო, ჩიგარო, იცოცხლე. იქ გარეთ
რა ხმაური იყო?

დასწლიდარი. ლუდის ჩხურთან ნამთვრალევი
ზიკები იდგნენ, დალევა უნდოდათ, მარა ქოლე-
რის შიშით ვერ ბედავდნენ. ხოდა გამყოფველ-
მა ქალმა გაამახსარა. რისი ვაჟაცაქვია ხართ,
ერთმა ბეწო ბაცილებმა დაგაფრთხნენ, ხარე
ლჩაქები დაიხურეთო. გაბედა ერთმა, მოიყუდა,
სავსე კახა, დაცალა და წაიქცა. სწორედ მა-
შინ ამხაურდა ხალხი. მოვარდნენ ექიმები, სა-
ცაყვე დადეს. ამ დროს ის კაცო გონს მოვიდა,
საკაცე იუცხოვა, ყვირილი მორთო. არაფერი
შეირსო, დილით ერთი ლტრა კუპა ვლენე და
იმტომ დაემთხინაო. მაშინ ადგნენ და პოლი-
ციამო წაიყვანეს, გამოსახიზღებელში. (მოდის).

კლარნმძი. ვერაფერს ვერ მოვკიდებ ზელს.
ასე ნაადრევად ტყუილებრალოდ რაზე უნდა
მივაყუდო ყალიონი.

ნიძა. როცა ჩემთან ხარ, ნურაფერი ნუ შე-
გაკრთხის. სიფაინდად კი არა შევია გამარჯ-
ვების ღმერთის სახელი—ნიკე.

კლარნმძი. გამარჯვების ქალღმერთის.

ნიძა. შენც აუვეი ჩემს მოსახლე მტრებს?
იმათავით ვინდა ვითომ მიცხნო, რომ გავ-
გულისდე. ყანბიდად დაივიწყე ჩემი ნამდვილე
სახელი — ნიკოლოზი?

კლარნმძი. მაგას როგორ დავივიწყებ, ოთხ-
კუთხივ ყვარი შერია.

ნიძა. მაშინ უანწს ზელი მოყიდე. თუ ისეთი
ფხვი მოგვა ქოლერამ — სული კოვებში გე-
პარება, არ შეტამო ეს ორავლის ზურგიელი,
თართის სათალი, ბატანის ჩაჭყული, ბურჯაკის
შვედი, ხიზილადა. მაგრამ ღვინო არ იქნება
არ დილით. ღვინო რას დაგაკლებს, პირიქით,
სადღეინფექციო საშუალება.

კლარნმძი. რა ვაგწყობა, შემკვიდრის ბრძა-
ნებას შევასრულებ. თუცა ყოველგვარ სპირ-
ტიან სასმელს დასანახად ვერ ვიტან. შევხედავ
და, ბოლში მომიხსენებია, ლაშის ბატონები გავ-
ლალო. (სევამენ.)

ნიძა. კლარნმძიან. რასა იქმს ჩვენი დიდე-
ბული ზელოვება. ხომ იწერება შენი ზელში-
ღვანელობით სიმფონიები და ოპერები? ხომაა
თეატრებში მუდამ ანშლაგი? მხატვრები ხომ
ქმნიან მაღალიდეურ ტილოებს?

კლარნმძი. ეგრე როგორ გავკანდიერდები. ამ
საქმეში ჩემი მორიდელი წვლილის წინაშენე-
ლობა ვაჯავიდაო. კარგად მოგხეხენებათ, ზე-
ლოვებაში ისევე, როგორც სხვა დარგებში,
ყველა გამარჯვებების შთამოგონებელი და ორ-
განხატორი რევრანდების პარტია, მისი
ცენტრალური კომიტეტი და პირადად პარლემ-
ტარიანის ბეღადი და მასწავლებლები ვლადის-
ლავ ლუკაჩ რუდინი. ვნებ მათ სადღეგრძელოს
სამო უანწით. (სევამენ.)

ნიძა. ეს უთუოდ იტრია. მაგრამ შენელოვნი
ლიც არაა მისაჩქალო. შეტისმეტი თავმდაბლობა
არ ვარგა. ყველა ჩეკოსტის სულიერი და სორ-
ციელი მამა ფელიქს შეტრინისკი ამას მუდამ
უსვაშლა წითელ ხაზს.

კლარნმძი. მართალს ბრძანებთ. შორს
რომ არ წავიდეთ, თქვენი, მაგალითად, ცხად-
ლი დაამტკიცეთ — ლექტურატორს მხოლოდ
და მხოლოდ მათნ შეიძლება აუჯავდეს და გა-
იფურჩქნოს, როცა მას წარმართავს ჩეკოსტის
მუშური. დაკორებულ ზელში ჩაბღუჭული პის-
ტოლეთი.

ნიძა. ვერ დავშალავ. რაც მართალია, მარ-
თალია — ამ ფრონტზე გვაქვს მიდწევები. არა
ათი და თხთმეტი, არამედ ბევრად მეტი ნი-
კით ყელამდე მოყრილი, გასპინებულნი და გა-
ტიკნილი შერეული დვარაშმეთ პარტიის ცენტ-
რალური კომიტეტის ვარშეშო. სოციალისტურ
რეალიზმზე მლოცველები. ისინი ხალხსად უშ-
ღერიან მშობელი ხალხის სანტარო აწმობის და
თავბრუდამხვევ, გასაშტერებელ მომავალს. მაგ-
რამ იმასაც არ დავფარავ — ჩერ კიდევ გაგ-
ვანია მოუწესრიგებელი პრობლემები. სამ-
წუხაროდ, დღესდღეობით ბოლომდე ვერ აღ-
მოვფხვრეთ სურფალიზმი, ევზისტენციალიზ-
ტური ვაზროდომები და სავრთოდ ბურჟუაზიული
ავანგარდიზმი.

კლარნმძი. კაცმა რომ თქვას, ეს ობ-
რობა ქოლერაზე უარესია.

ნიძა. მა რა. ქოლერა დემოკრატიული, მუ-
შური ვადამოფობია, კაპიტალიზტებს არ ემ-
ართებათ. ეს უნდა გვახსოვდეს. ხო, ავანგარ-
დისზე ვაბოხნი. ერთი მელექსე გვაქვს —
კოვლი და კუზინი, თან კიდევ ქენსნეს ატარებს,
გულზე პეტალო—ყელსახვევს აქვს გაკეთებული.
მოკლედ იმდენი კირი ჰქვას, ათ კაცს თავზე
საყრელად იყოფა. მაგის აღაგას გონიერი მო-
ქალაქე თავს მიხედავდა, ექიმთან წავიდოდა,
წამლებს დალევდა, რა არის შორჩენილყო. გი-
ტი ზომ არა ხარ, სულ ფებებზე კიდა შედ-
ცინა, გამოდმებით არაყუბა სვამს, წყოს იწეპა
გაზეთში გახვეულს და გაუჩერებლივ წერს
და წერს. რა დარღუბაა უხარია, რა ელექსე-
ბა მაგ ვირიშვილს — წელში ვერ გაპართულა
და უჯობდა გარეთ ვერ გამოსულა. მას წი-
ნებზე სადაც სტობორკაზე სყენიდან წაუ-
კითხავს რაღაც შედეგრი და შიგ ეგებო სტრი-
ქონიც ყოფილა: „შე უშულილო შიმშილოო,
გიშველო თუ გიშვილოო“. ამტუდარა ტაში. ამ-
ბავი. დარბაზში მყოფ მუქთახორებს რებსტო-
რანში წაუჩანალებით, ვარდები უჩუქებიათ.
პირდაპირ რებსტორნიდან მოვაყვანინე ჩემს კა-
ბინეტში.

კლარნმძი. ახლათ თავი იმართლა.

ნიძა. ვინ დააცილია. ვეუბნები — შე
ჩაოლაბო, იმ ქვეყანაში შიმშილი რა სახსენე-
ბელია, სადაც შენსთანა მუქთაქამდე რებს-
ტორნებში დაეთრევა. ანა, ვთქვათ, დაუშვებ-



ლი რამ მოხდა, მართლა შემწილი მოგვეძალა. ვერც, შე მათხოვრო, შენ ვის შეგიძლია უშველო ანდა გინ უნდა იშვილო, შე მოღრცეილო ჩოლაბო. არა, ამოდენა პენსე მაგ ოხერ ცხვირზე ყვეფით რომ შეგისკუბებია, ხერია ანად მაინც ვერაფერს ხედავ?

ვერ დანახე, ხუთწლედები როგორ გავტოპეთ რა არხებს ვთხროთ და ვაკეთებთ როგორ ატოებენ?

პლარნმბი. რითი დამთავრდა თქვენი მამა-შვილური საუბარი?

ნიკა. არ იცო, რითი დამთავრდებოდა? ჩავა-სუდე ვირის ახანოში. ცნობილია, რომ ციხე მწერლისთვის — საუკეთესო სკოლაა. ახა სხვა-გან სად შეიძლება დალაგებულ ცხოვრებას ენი-აროს, სხვაგან ოპტიმიზმს სად მოიპოვებს, სად გაიშვკალდება სიცოცხლის ხიამით და სილაღით. თუ იქიდან გამოსვლა ელარსა სულ რაღაც თხუ-თმეტ წელიწადში, ჭერ კიდევ ახალგაზრდა კაცო იქნება და შეიძლება რივიანი რამე დაწეროს.

პლარნმბი. ვფიქრობ მაგის შემოქმედება, ხულერითა. თქვენი პოეზიის ნარეცხიც ვერ გახ-დება.

ნიკა. ეს არც მოეთხოვება უპარტიო ვაი-ლიტერატორს. გახსენებაზე, ხომ არ გვეშარა, კისტოჩკოვი.

პლარნმბი. ბილწი გამოთქმები საერთოდ შე-ჩავრება, მითუმეტეს თქვენ როგორ გაქადრებთ უწმარწარ სიტყვებს. თანაც რა ჩემი ფეხების პოეტო ვარ.

ნიკა. რატომ გავჭირდით ერთმანეთი, იხე ხოშის გულისთვის საკუთარი კაფიები თუ შა-ირები თქვითა. კარგი, შე დავიწყებ.

შე შარბი არ მიხდოდა, შენ ანტეხ ძალადაო. შენისთანა შეგზობარმა რატომ დამალაღატაო?

პლარნმბი. როდის დაგაღალატეთ. შავ მცდარ აზრს თავში ნუ გაივლებთ.

ნიკა. როდის და წიდან. რატომ შიშალავ გა-მოძიების შედეგებს?

პლარნმბი. თქვენ შაჩუქეთ შედეგებზე, მე მომთხოვეთ შედეგები.

ძიებაო, თუ შედეგები, მაწონივით შედეგდები.

ნიკა. მიდი, მიდი, ჩამომიკაკეთ ყველაფერი. გაფიცებ ხიდდებს, არაფერი არ დანაშალო. დავცალოთ ჭერ ორ-ორი უანწი და უფრო ეშ-ხიანად მომიყუები (სვამენ).

პლარნმბი. დანაშაულს ჩავდივარ, მაგრამ სხვა რა ჩარაა. როცა ძიება დავიწყეთ, ბევრი რამ გამიკირდა. ყველამ ვიცით, რომ სამოქალა-ქო ობის შემდეგ, სამოქცო წლის უკან მიხრე-ლი ყუენი გარდაცვალა. ისიც ვიცით, რომ აზროვნების და მოძრაობის უნარი არ დაუკარ-გავს, მკედარი ქვეყანას კვლავაც გენიალურად ხელმძღვანელობს, ხალხის დასახნად შავსოლი-უშიშო იზვიათად იხვენებს ხოლმე. ეს ყვე-ლაფერი ცნობილია და ფართო მასების მოწო-ნებას, საყოველთაო აღფრთოვანებას იწვევს.

მაგრამ ახ უცნაურობა — რად ჭირდება შემტ-ვიდრე პირველ უაენს? მეორედ ხომ ადარ მწკ-ვდება და, მაშასადამე, მუდამ ეს იქდება პროლე-ტარულ ტაბტზე.

ნიკა. უცნაური აქ არაფერია. უნდა გვერ-დში თავიხიანი უაედებს. ახ უფრო საიმედო პი-რად მიარჩნია. გარდა ამისა, გენიოსებზე, ჩვენ რომ ვერ ჩავწვდებით, ისეთი ზოლოჯიუტის და სულეირი კანონები მოქმედებენ. მათი შეცნო-ბის მცდელობა — წყლის ნაყუა იქნება.

პლარნმბი. მეორე უცნაურობა. მეცნიერუ-ლად დამტკიცებულა, რომ სანამ მოკვდებოდა, პირველ უაენს შვილი არ უოლია. ესე იგი გამო-ლის ისევედლის შემდეგ, ათი წლის მოგვიანე-ბით გაუჩნდა ვაჟი. ამრიგად, გამოდის, ცოც-ხალმა ვერა და მკედარმა კი გაკეთა შვილი.

ნიკა. გუუხენზე, გენიოსები სხვა კანონებს ექ-ვემდებარებიან.

პლარნმბი. ახლა ჩვენი გაჭირება ნახეს. ვინიდან ნელადი არუისგან გამტყვარლი გახ-ლდათ, არ ახსოვს რომელ ქალაქში და მითუმე, ტებს რომელ საროსკიოში მოხდა ბავშვის ჩა-სახვა. ბელადი ვერ იხენებს ვერც იმ შეძავის სახელს და გვარს, ვისთანაც სქესობრივი კონ-ტაქტი მქონდა. წაიღ და ეძებ. ჩვენს რევოლუ-ციურ სახელმწიფოში, საზღვარგარეთს რომ თავი დავანებოთ, საროსკიოებს ანგარიში არა-ქვეთ, ზოლო შეძავების რაოდენობა ზღვად სკდება. ერთი ფაქტი იყო კიდევ ჩვენთვის ცნო-ბილი. იმ ისტორიული მნიშვნელობის პედაო-ბის წლისთავზე ხალხმრავალ მიტინგზე ვილაც ქალმა ძუძუთა ბავშვით ხელში მცველების ბრო-ვა გაარღვია და ტრიბუნაზე ავარდა. „ეს შენი შვილია და მოუარეო.“ — მიკოფონით შე-ძახა ბელადს. შან, რასაკვირველია, ბავშვი თავისად არ ცნო, აღნათ უნარმზარ აღიმიწესტ შეუშინდა. დაცვა რეუნიის ხელაქმები გამო-იყენა და ქალი გააძევა. აი, მხოლოდ ეს მწი-რი ინფორმაცია გავჯანდა გამოძიების დაწყე-ბისას. სხვა არაფერი.

ნიკა. ახლა, ცხადია, მეტი გაგაჩნიათ. ჩამო-კეწეთ, რა დაადვირეთ.

პლარნმბი. ისედაც ბევრი ვილაქალაქე, სა-ნამ საქმე არ მოთავდება, კრიტის ვერ დავძ-რავ. მითუმეტეს ცრუმორწმუნე კაცი ვარ, მეშინია ძიება არ დავთარსოს.

ნიკა. ახა რაც მომახსენე, ისედაც ვიცოდი. გირჩევ, ნუ აყუები იმ თახხირებს, ვინც ფიქრობს — ძმაკაცო კარგია, ოღონდ კარგიერა უფრო კარგიაო.

პლარნმბი. ვერა, ვერა, მეტს ვე-რაფერს გაგანდობთ.

ნიკა. დამადე, დამალე ინფორმაცია. ცხრა-კლიტულში მოათავსე, ყველა კარს ურდული წუადე, ჩადვიკლიო ავტომატიანი ბიჭები დარაქებად დაუყენე... ჩვენი პროფიციის კაცი კოლეგას რომ არ გაუშხელს რამეს, ნუთუ

შობავალში წმინდა ჩეკისტური სინდისი არ გათანგავს.

კლარნატი. (საათს შეხედავს) რა გვიანი გამხდარა. უნდა მივატოვოთ. სამახურში შელოდებთან. (მიდის).

ნიკამ. ეგ მხალე, ქალაჩუნა, დედამაშაო. ვერ გეტყვიო... ჩოჩოხეთის მუგუზალი ვირი-შვილი, მაგის ოხტში კი მოვალ, მაცალეთ პატარა ხანს. კუდამდე ტყავს გავაძრობ, საქონელივით ოთხში ამოვიღებ... რა სიხარულით მითხრა მგ შობელმადლა — თქვენი მეშვიდრეობა ეგვექვეშ დგებოა. იჩალიჩოს, იჩალიჩოს, ვნახავთ, რა კრახით დამთავრდება მაგისი მოსაქმეობა.

(ნასვამი რახა შემოდის. აქეთ- იქით იხედება, ნაცნობებს ეძებს)

ნიკამ. მოდი აქ, ძმაცა, გვერდი დამიშვენიე. ხომ გავიგონა — მარტო კაცი ქამაშიაც ცოდვავაო.

რახბ. (ჭდება მაგიდასთან) ჭამით არაფერს ვჭამ, აი რამეს თუ დამალევიანებთ...

ნიკამ. ეგ რა სათხოვნელია. ჩვენებური კაცი ვინმეს ღვინოს დაუკავებს?

(რახა სვამს ყანწს). ფული გამოგელია?

რახბ. უოველთვის გამოლეული არა მაქვს? ეს არახოდეს მადარდებდა. მაგრამ დღეს მათუთი მეთისმეტად მჭირდება. ვერ ვიშოვი და ქორწინება ჩამეფუშება.

ნიკამ. ხად სიუვარული და ხად ფული. აქლემი და გალია — ხად გავონილა.

რახბ. შე და ჩემს ხაცოლეს აქლემის კი არა ოკეანის ოდენა სიუვარული გვაქვს და უფულუბის გამო იგი შეიძლება დაიბრიდოს.

ნიკამ. ბევრი გპირდება?

რახბ. ზვალ შუადღისთვის ნიშნობის ბუქდები თუ არ შევიძინე, ქორწინება ჩაილურის წყალს დაღვეს.

ნიკამ. რა ვიღონოთ, არც შე გამაჩინა მახელა თანხა, რახა.

რახბ. იქნება ეს კაცი შემეწიოს (აწვდის ღებეშს).

ნიკამ. (კოთხულობს). იცი ვინ არის ფრანსუა ვიონი?

რახბ. კი. მეთხუმეტი საუკუნის ფრანგი პოეტი. მის ფაფრაკიან ცხოვრებაზე წიგნი მაქვს წაკითხული. ერთხელ სიკვდილით დასჯა მიუსაჯეს.

ნიკამ. შესანიშნავი მელექსე იყო და უზადლო ჩიბირი.

რახბ. მირჩევთ, რომ შევხვედე?

ნიკამ. უეჭველად. ასეთი შანის ხელიდან გაშვება დანაშაულს უდრის.

რახბ. ღამე იქ მარტო მისვლა მაინცდამაინც გულზე არ შეხატება.

ნიკამ. რაო, ხომ არ გეშინია, სიუვარულისთვის მიქნური ტანქს არ შეუდრკება, პოეტთან შეხვედრა რა ზედენაა.

რახბ. მათ წავიდე?

ნიკამ. რომ არ ნახო, ეგება მთელი ცხოვრება ინაო. დაკარი ფეხი და გზის გაუღებოთ თვითონ მოგვებს ფულს, ან ვახწავლის, როგორ იშოვო.

რახბ. (სვამს. თამამდება) დაჩქურ, აგრე იყო.

ნიკამ. არავითარი ელდა და შიში. თოფი ჰქეპავდეს. ხმალი ელავდეს...

შენ ლომგმირი ხარ მაგარი ჩიშის. იშეტომ გუარავს დიდი ზელადი.

რახბ. დიდი ზელადის დედაც ვატირე.

ნიკამ. (თავისთვის) მეც.

მეორე სერაში

მთის ტრამეის შუა გაჩერება. ბეტონის სწორი მოედანი. ლინაჯი ზევით მიდის. მის ვასწვრივ ქვის კბე. შემოდის რახა.

რახბ. ნეტავ რას მომიტანს ეს პაემანი, დავდივარ, ფულს ვეძებ, მათხოვარს დავმგვანე.

ტრფობამ გამჩინა მათუთის მურაზი, შორს ჩემგან, სიფათო და აუღამაულო, ვიონმა მოუღა მღვდელი სერაშაში, ვინ იცის; იქნება მეც წედ მიმყოლოს.

ფრანსუა ვიონი. (სტვენით ჩამოდის კიბეზე. გრძელი თმა აქვს. აცუთა კამზოლი და ბოტფორტები. გვერდზე დაწნა).

ბონეურ, მენიე, ვარ თქვენი მესია.

რახბ. ბელოუ, მისიტრ, ესაა მისტიკა.

ვიონი. სიუვარულს მისტრით, დეტ ის მისტიკა.

რახბ. ეგ სიტყვა მეცნობა.

ვიონი. ის ნიშნავს შეცდომას.

რახბ. ყველა შეკითხვა. — რავა ხარ? ვინცეს? ხალხია — ვირთებში.

ფულს არც მოგცემს, ვიონი. არი ესტდე ტო. რა ულიაქო არიფივით ლაყაფობ. ხად ნაშულა გოლი ბიკი ფულს ხესხულობდეს. ეგ ხომ თავის მოკრახა და ამ მოკრილ თავზე ლაფის დახმმა. როცა იცი, რომ სადღაც ფული დევს. მიდი და წაიღე. ესე არი ჭობია?

რახბ. წაიღე რა—საქულას დუქანია.

ვიონი. მა ნავარის კოლეჩი საქულას დუქანი იყო, 1456 წელს ოთხი განაბი რომ თავს დავესხით და ზუთახი ოქროს ეკიუ დავითირით? თქვენებურად თუ ვიტყვით, შე ატანდალე ვიდექი.

რახბ. მაშინ პოლიცია გროშ-კახიკად არა ღირდა. არც ავტომატები ქონდა, არც მანქანები, არც კომპიუტერები.

ვიონი. მასე გეგონოს. სწორედ იმ წყალწაღებულმა პოლიციამ დამიჭირა ქუჩაში გუფურ ჩხუბში მონაწილეობისთვის. ჩამოხრჩობა

მოშისაქვს, ჯიჯარო. კიდევ კაი, პარლამენტში შემიწვალა, ოღონდ პარჩიდან ათი წლით გა- მახალღეს.

რასბ. ეგ ხომ მოპარვა არ არის, სულ სხვა დანაშაულია.

30050. ვითომ ქურდობისთვის არ ვიჭევი მენ-სიურ-ლუარის და შატლეს საპრობილეგ- ში? მაგ პროფესიისადმი სიუვარულის გამო არაერთხელ პარჩიელი ჩალათის ანრი კუჭენის კლიენტო კინალამ გავხდი.

რასბ. შენ უშიშარი ვინმე უყოფილხარ. მე მაგდენი არ შემოიძლია.

30050. უშიშარი და ლომგული მხოლოდ ბრიყვია. სული თუ კბილით გიჭირავს და შენ- სის შინც არ იშლი, ვაუკაცი მამინა ხარ. ლა- ზათიან ცემათეუბანზე რო არაფერი ვთქვით, დიღვეში ვუწამებხვართ, სიკვდილიც მოუსჯიათ. არ წაგითიხავს ჩემი ლექსი სახარობელას და ქურდის ქორწილის შესახებ? სახარობელა ნა- ზი საყოლგა, რაღა, ჩიბიარ ბიქს ეელზე მოგე- ვევა.

რასბ. როგორ არა, წამოკითხავს.

30050. ეს ლექსიც იცი ალბათ —

უფლვი ფრანსუას. აი სკანდალი.
მე ეს ამბავი როგორ შევტიტბო.
რამდენს იწონის ეს უკანალი,
ჩემი კისერი მაღე შეიტყუოს.

რასბ. ზეირად მახსოვს.
30050. ზოდა, ნურაფერს უფროთხი. სწორედ ამ შთის ძირში შენი სატრფოს მამის ერთ-ერთი დუქანია. იქ უკანა ოთახში მაგდის უჭრა წითელი ახმანეთიანებითაა გატენილი. ჩადი, გატებე კარი, ჩიბიები ხელის ქუჭუჭით გამოიტე- ნე.

რასბ. სასიამარო გავქურდო?

30050. არ გემტება? რომელი შენი გადაბ- მული ძმაკაცი მიგდია ეგ ყროუნია ღდინძალი. ვერა ხედავ. წუნეთური ვირივით გაქირი დაი- ტირა, შეურაცხყოფა მოგაყენა, შენი ვიყო, სახ- ლკარს გადაუწვავდი და იმასაც არ ვაქმარებდი.

რასბ. კაბუკი ფილოლოგი პოლიციამ რომ გამოიკოს?

30050. გიუეს ელი, ახპერჯან? იეს ეს ჩემ უწუმ. შენი კოტრევი რომ მდომებოდა, ლაი- ლასი კი არ გავიბამდი. ავე ემ შავით გავასა- დღებდი და მთხოვთმეტე საუკუნეში დავბრუნ- დებოდი. მე შენ გეხმევი, თქვენი დოქტორია მი- ნისტრის რეკლამერისის პოლიცია ამიყვანდა, ოლილო მაგას.

რასბ. დოქტორია კი არა, იმნარი მარჯვე ავაჯაკია, ისიც კი არ გამოეპარება, ვინმე ხადმე თუ დამცხიკება.

30050. კარგი, ნუ მომკალი სიცილით. მაგ რევოლვერის ზელში პლასტმასის კოფ- ზი უნდა ექავოს, ბრინჯის ფაფას კამდებს. რა მაგისი საქმეა პისტოლტეტი. სჩოდა, დამნაშავის

დაქერა. შენ მიდი, მიდი, ბეირი ნახე, უოვდები.

რასბ. ისე ჩემს სასიამაროზე უველაფერი ახია. 30050. მეც მაგას არ გუებნები! რას იბ- ღინძება, რას ფაბიფუზობს. არიფებთან, გას- დის და იმტომ? კაკი ვირივით ტლინკების აურს ისწავლა მაგ ჩაგლაგმა და ახლა ეთომ ბიქი ვარ კლამატონისაო? აპრუწუწუმ, შე ჩემის გადაწვრულო, კიტერის ფორტოჩიკიდაწ. სა- დაც შენი თქვა, იქ ჩემიც დაიკვებე. რასბ. შენი არ იყოს, ბრავი მეც შემომნთო გულზე.

30050. მა რა იქნება. მუღრეგმა ისე გიმტ- რო, ეგეთ ქცევას ვინ გიეი აპატებს.

რასბ. დახურული კარი როგორ გავაღო. 30050. სული ოილი ამბავია. ენლავე გასწავ- ლი. მაგის პროფესორი ვარ. (ჩიბებოდა რაღაცეებს იღებს) აი დაიჭირე. ეს მკენებლაა, ბოქლომის ურის ყოფას უჭირებს. ეს უნივერ- სალური საღებელაა. ვარანტი არ არის კლიტე არ მოახაროს. ესა კიდევ „ბაღერინა“, სეი- ფებს კონსერვის ქილებივით ხსნის.

რასბ. (იარალს ჩიბებში ჩაიწყო) მარტო უნდა წავიდე?

30050. კინტოების ანდაზა არ გავიგონია — მეგობარი რომ კარგი იყოს, ღმერთსაც ეუოლე- ბოდაო? ფაბი ნუ გაქვს. ძირს მანდრაუი.

რასბ. მოსახდენი მოხდეს (მიღის).

30050. (სტვეით გაიე-გამოივლის) დილილ- მე, დილილმე, ბევრი გოზინაუი მე. (გასისის სროლა, პოლიციელის სასტვენების ხმები) უვეე აყვანეს. (იხსნის და გადაავღებს პარკს, შემდგე წილას. ეს კაკი ნიეე მუუზეოიშვილია) ესეც ასე: (მღერის)

სასიამარო დამიწუნა,
დამიწუნა, მტკლიცა ვარი,
ჩემს შვილს არ გამოადგება,
შენისთანა ქურდი ქმარი.
ოი და როდის იქნება
სასიამარო მოკვდება,
მისი შვილი მე დამჩრება. (მიღის).

მისამე სურათი

პირველი ყენის კაბინეტი. ვლადისლავ ლუკას ძე რედინი ტელეფონით ლაპარაკობს
რამდენი (ლუკიჩი). დიაჟ, დიაჟ, ამხანავო ბულარეც, არის ასეთი პარტია. ნამდვილი პრო- ლეტარული, კემშარითად სახალხო პარტია, რო- მიელიც შწადა, ყოველთვის მწადაა სიაშოვნე- ბით ჩიხიადოს შარვალი და გაყიდოს, რათა ნაშოვნი თანხა მუშათა კლასის ინტერესებს მო- ახმაროს. ამ ფუნდამენტურ, უღრმეს აზრს აუცილებლად ხაზი გაუსვით თქვენს მეთაურ წერბიში. გაზეთი „ბრავდა“ მოწოდებუღია და ხრას და დარღნას, ნაყუწებად აქციოს კაბი-



ტალისტების მიერ ჩვენი მშრომლებიხათვის გადამოგდებული ყველა შაცდუნებელი. ზორციანი ძვალი, რომ დაშეუღღმა მასებმა მისი პირში ტკბა ვერ მოახწრონ და იდეოლოგიურად არ მოიწამლონ. ამას გვახწავლის ჩვენი მამა და მასწავლებელი შარლ თარსი, შთელი მისი თარსისტული მოძღვრება, რომელიც ყოვლისშემძლეა, ვინაიდან სწორია. ამხანაგო ბუღერევი, გმართებთ დამთვეული ბუღასავით ებდვებათ ამ ბურჟუაზიულ, ჩასუქებულ ვითომ მატადორებს და რქებით აღინათ გვევლის შხამის ფერი ყვითელი ქონი. რაო, რაო, ამხანაგო ბუღა? (გულიანად გაიცინებს) ერთობ ჭკუამახვილი ვინმე ბრძანდებით. მაშასადამე, იძახით, რომ რქები არა ვაქვით. ეე, გეთაუვა. სუბიექტური იდეალიზმია. ხუთი ცოლი სახლში გყავთ და რომელი ჭკუათმყოფელი დაგეჭვრებთ, რომ არცერთმა რქები არ დაგადვთ. შთოშმეტებს სქესობრივი შესაძლებლობით სადაურის კაზნოვა თქვენა მყავხართ... ცოლები თუ დებერდნენ, წინათ ზომ იყვენდ ახალგაზრდები. იმ ძველად ამოსულ რქებს ამჟამად როგორ მოიხერხავთ, ისიც ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ზოგიერთი ბებერი ქალი ამ საქმიანობაში ისევე დაუსრებელ ენერჯის იჩენს — ხამ ახალგაზრდას აჭორებს. დიად, დიად, ხამი ახალგაზრდა ქალი შურით გასკდება. მაგისთანა ამბები მე მკითხეთ. ასე რომ ნუ სწუხართ. ხუთი ცოლის ზელში თქვენ ორი კი არა, აღბათ ათი რქა გიმშვენებთ ქაჩალ თავს. და ეს მშვენიერია, რადგან ყოველ მათგანს კაცობრიობის ნათელი მომავლისათვის ბრძოლაში გამოიყენებთ. უკომპრომიზო კლასობრივ ბრძოლაში ბურჟუაზიის ლაქებთან. ნახვამლის, თარსისტული საღმისი. ჩაო, ამხანაგო ბუღა.

ნიქამ გაუზრდივნილი. (შემოდის). მოვიწებული ჩეკისტური საღამო.

ლუპინი. გამარჯობათ, ამხანაგო მაუზერ. რასა იქმთ, ხად დაშლიგინობდით დილადრიან? რამდენი კონტრერეოლუციონერი გარჭერის და-ვატობრება მოახწარით სამშობლოს სადრედლაღწ ვახდებთ ეს გარიხალად ქული, საერთოდ კარგად გამოიყურებით. აბა რა იქნება, ჭერ ყმაწვილი ბრძანდებით — ასი წელიც არ შეგხარულიბათ.

ნიქამ. ვარ თქვენი ლოცვა-კურთხევით, რა ვამიჯირდება. დღეს ჭერჭერობით ერთი არაშადა დავიპირეთ.

ლუპინი. ცოტაა. ფრიად ცოტა. შადლოზა ლმერთს, პროლეტარიატის მტერი ბუნივით ირევა, მაგის დეფიცატს ვერავინ დაგვაბრალეს. ამიტომ მკვლელმა ორგანოებმა შეტია ფხა უნდა გამოიჩინონ.

ნიქამ. ვიჩენთ, ძვირფასო ლუკიჩ, აბა რა ჯანდაბას ვშვებით, მარტამ მოგგხსენებთ, დღეს დიდი ამაყვავებელი რევოლუციის საშოცდამეშვიდე წლისათვისა, ჩვენი თანამშრომლები ბედნიერ მისახლებობას ავტომატების დამხარებით

ყრთან სახლებიდან, რათა შან თავისი კეთილშობილური ნება გამოხატოს და ხალხიანად შიღოს მსახირობაში. ნაწილობა მხიარულ საწვიმო სხდომებში, მოსახლენ მასიურ სეირნობაში, ნანატრ დემონსტრაციებში.

ლუპინი (შუბლზე იტკეპს ხელს). დედა, დედა, გენოსი ასე რამ გამოთავყვანა, შერე რა, რომ შევდარი ვარ. არავითარ შემთხვევაში ეს არაა გამამართლებელი მიზეზი. როგორ დამავიწყდა ყველა დროის უღრმესი დღესასწაული ხამი-ხედრო პარადს უსაუთოდ მივიღებ. (კეკს იხურავს და მხედრულ საღამს უწოდო აყეთებს).

ნიქამ. ჭერ ადრეა.

ლუპინი. დაჩქუნებული ვარ, რომ ჩვენ, გიგანტი ადამიანები, ჭულით სუყველანი ხამ ბეროები ვართ. მაგალითად, ნაოლეონი. ეს ბიჩანი და უზურპატორი, იმიტომაც ვერ გახდა დიდი ისტორიული პირივება, რომ სამხედრო ნიჭის ნატამალი არ გააჩნდა, იტალიის თუ გეგვიპის ლაშქრობები, შარხგონ თუ ვაგრა-მის ბრძოლები და კიდევ სხვანი და სხვანი მის სრულ სარდლურ უნიათობაზე, იპერატორული აზროვნების უშველებელ დედლობაზე შეტყველებენ.

ნიქამ. ბევრი ვამთააღმწერელი მამიც ქებადიღებას ახსამს.

ლუპინი. ეს ისტორიის ანგარბიანი დამხინების ტიპური ნიმუშია, შეშატაინები მხარხველ კლასს ემხახურებიან და იმას ქადაგებენ, რაც ამ უკანასკნელს სჭირდება. ავიღოთ თუნდაც აუსტრიული ბრძოლა. მოწინააღმდეგეებმა რა ვაი-ვაგლახი დააწიეს ამ ციდა-შტაკველ კობიცილს. გაეცანით მის გეგმას, განკარგულლებებს, მოქმედებას — ყველაფერი ეს წმინდა წულის შიზოფრენიის ნიმუშია, რა დღეში ჩააგდო მაგ იდიოტმა მარშალ მოურატის კავადური, პრინც ეფენ ბოგარნეს ქვეითი არმია, ძველი გვარდია, არტილერია, ჭარხი ძალდი პატრონს ვერ ცნობდა. შტაბის უფროსმა ბერტომ რადაც რომ შებედა, ისე გაჭორა — ცხვირიდან სულ ძმარი აღინა. და ასეთ უტვიწილო კაცს მახავით ყვეერი ისტორიკოსები დიდ მხედართმთავრად თვლიან.

ნიქამ. ამნაირი დამარცხების შემდეგ...

ლუპინი. დიად, სწორი ბრძანდებით. პირადად ნაოლეონი, ეს იტალიელი პარვენიუ, აუსტერილიტთან სასტიკად დამარცხდა. ხოლო ფრანგულმა ჭარხმა, რომლის შემადგენლობაში შუშები და გლხებდა შედიოდნენ, შიუბედავად და სწინააღმდეგე იშპირატორის კრტიწილ ბრძანებებისა, იფრინდა კუდით ქვა აბროლინა მოწინააღმდეგეებს. სხვა რა დარჩენილით — უკან მოუხედავად გაიქცნენ. მაშასადამე, გამარჯვა ფრანგმა ხალხმა და არა ნაოლეონმა. თუმცა შემდგომ ეს ჩინა მამლაყინი წაგულსამირევად ატყდარქებოდა.

ნიქამ. აქვენ, ამხანაგო ლუკიჩ, ხამხედრო



განათლება ხად მიიღეთ? ელხათ ხატრანგეთში ხენ-ხარის ხახწაღვლებილში.

ლუპინი. ახეთი რამ ჩემი ხახმედრო გენიის დარღუდას და დახადღავეზის გაუტოლდებოდა. ფრანგული ხახმედრო თერია და პრაქტიკა წყაღწაღვლებული, ლაფე და უღიშლამოა. ხახრძოლო სტრატეგის და ტაქტიკის მე ხაფუძელიანად დაგეფუფევი ჭერ კიდევ ხავშეობაში ომობანას თანშობიას. შემდგომ შევის რევიმის პირობებში გენერალური შტაბის აკადემიაში განცხადება შევტანე. რაოა უფლება მოეცათ ხახელწყფო გამოსცდები ექსტერნად ჩამგებარბინა და გენერლის ჩინი მიწელო. აბა რეკოლუციონერი კაცი ლექციონზე ხარსულში დროს ხომ არ გავფლანგავდი.

ნიძე. ცხადია, ბრწყინვალედ ჩაბარეთ. ლუპინი. უნდა გავწილილო. წარმოიდგინეთ, აკადემიის რეგენმა და ხეპრე ხელმძღვანელობამ გამოცდებზე არ დამიშვა. ხახაცილოა, მიწეზად მომიდეს თითქოს ძალზე დახალი ვარ და თავმოტვლებილი.

ნიძე. რა გულშეშინარავი თავხედობაა. ლუპინი. შემპაძროლებელი არქიტექტობა. მანინ ფეხშიშველად კი დამის ახორცილდათ ხანტიტერ სიმადკეს ვუკაკუნებდი, ხოლო მალალ ქუსლებზე შემდგარს ახსამოციც მეცოტავებოდა. იმაზე არას ვაბობ, რომ შუბლმადალ თავზე შთელი ცხრა დერი თმა ჭუნჯლის ლიანებებით იხლართებოდა ერთმანეთში. გამოცდებზე არ დამიშვეს ამ მუდარეგებმა, იულიუს კინსარაც არ დაუშვებდნენ, არც ის იყო გოლიათი და თამქოჩარა ბიჭი.

ნიძე. მთავარია ტენით გახდე გულიერი. ლუპინი. გონებას რას დაგადვდათ ის ავადახსენებელი წყწაფილიბა. მხოლოდ ჩვენმა ხელისუფლებამ დაფარა კუკა-გამჭარბობა. ხორედ მაგიტომ დვარცოფივით მოაწყდნენ გოგრიანი და ჭირკუტანა ჭიელები შეცნიერებას, მწერლობას, ხელოვნებას.

ნიძე. განსაკუთრებით მწერლობას. ეს კარგად ვიცი, რადგან მისი კურატორი გახლავართ. ლუპინი. მაგ დარგში გამაცხუნებელ წარმატებებთან ერთად ჩამაფლავებელი ხარვეზებიც ვაგვარჩია. დიდმა პროლეტარმა მწერალმა მინიშე პერეკომ რომან „დელილოს“ გაგრძელება რომანი „ბეზიკო“ ვერა და ვერ მოათავა.

ნიძე. მუყაითად მუშაობს. პირველი აზნაციის პირველი ვარიანტი დახასრულს უახლოვდება. ნახევრად შეესებულ ფურცელს ბრძნული წარწერა წარუშმდვარა და მიხახსოვრა.

ლუპინი. რა წარწერა? ნიძე. დიდება მწერლების და შპიონების ძუძუ-ძმობას!

ლუპინი. ერთობ გონიერი და ნიჭიერი კაცია. რომანი რა ფრაზით იწყება?

ნიძე. შესანიშნავი ფრაზით. რა ხახიათეც არ უნდა იყოთ, ხიამოვნების ერთანტელს მო-

გვერით. ეხლავე მოგახსენებთ: „ბებია მუადღეჯიანული პოვარი, დამირჩა ვაუთხოვარი.“

ლუპინი. (სიმღერით გააგრძელებს) დავაღვინე მაჰარი, დავაღვინე ფანჩარი, (ორივე მღერია)

ფანჩარაში მტრედია, ნეტა ვისი ბედია, თაფლიცამ დემიჭირა, პოლი მიღრუსე კეთია. გაუმარჯოს მუშაოა კლასს, რესტორნებში ხეტიალს. (სხვა მოტივზე) ორი ბოთლი, ორი შუშა, ძარს ნიკოლოზ, მალა მუშა.

ლუპინი. რაღაც ცეკვის ორტაზე მოვედი. დიმიტაური, დამიტაური. ვიყიდე ოყნა. არ დორდა მუური, მიდი, შედოლე! (ნიცე სკამზე ბრახაბრუს იწყებს, ლუკიჩი ცეკვავს, ცხვირსახოცს დაადებს, ძლივს დაიხრება, წაიქცევა, კბილებით აიღებს ცხვირსახოცს. წამოდება, ცეკვავს) ავოიე, რა გვენადლება, კვეყანა ჩვენს ხელშია.

ნიძე. (აგრძელებს სკამზე დაცრას) ის კაცმა. დილით რომ დავატუსადეთ, მალაზია გატება.

ლუპინი. (ცეკვავს) ვინ ოგერია? ახსა!

ნიძე. იძახის მეცნიერი ვართ.

ლუპინი. მართლს ამბობს?

ნიძე. სიფაფლი აავდო. ძირითადი პროფესიით ლოთია. შეთავსებით ფილოლოგად მუშაობს.

ლუპინი. ლოთები ხახელმწიფოს სხეულს ჭიეზივით ხრავენ. დროა „მშრალი“ კანონი შემოვიდოთ.

ნიძე. ლოთებს თავზე ხელი თუ გადაუხვი, ხანიშუშო ხახელმწიფო შენ თვითონ თავზე დაგეცევა.

ლუპინი. მართალია, საქმე დაუწყვენბლივ გადაეცით ხახმედრო ტრიბუნალს.

ნიძე. იქ ხახქელის ორად-ორი ზრმა არხიბობს — სიკვდილი და ხამუდამო პატიმრობა. რომელი მივართავთ? ლუპინი. ახლავარდა კაცი სულმთლად გამოყუერილით? ნერვები გხურთ დამაწყვიტოთ? რომ არ ცეკვავდვი, ლახათიანად გაგჭორავდით. რას ჭკია რომელი ხახქელი. როცა ვაფილოლოგებულნი ლოთანივა მალაზიას გატებს, ნუთუ ვერ ხვდებით, რას იმხახურებს (შესძახებს) ახა!

ნიძე. ვერა ვარ ამდენად განათლებული პირივნება. იქნებ დააკონკრეტოთ.

ლუპინი. სიკვდილს. დიმიტაური, დამიტაური!

ნიძე. დახვრეტა თუ ელექტრონის სკამი?

ლუპინი. ნაჯახით თვის მოკვთა. ეს აქცია არ გამოშაპართ, შე აუცილებლად უნდა დავცხრო, ხანდახან ხელიერად ხომ საჭირია დიხივენო კაცმა, ვანა შეიძლება დღენიადგ ხამუშაოს მიაკლა თავი. რატომ შეწვიტეთ და-



ვრა? (ბელენს შლის) მიდი. შედოლე, მიდი! ახსა, სარქისგან, არღანი დაგუდე, რაღა, ვან შე შენი სული ვჰამე, ტურტუც—ბაიყუს!

მეორე მოქმედება

პირველი სურათი

ნიკეს კაბინეტი, მაგიდასთან ნიკე, შემოდის ვიონი კამპოლით, ბოტფორტებით და შპა-გით

3006. საღამო, მეგობარო.

501ა. (გაფიქვდება) აქ როგორ შემოხვედით? რას ტაქიკაზრობით? ვხუროთ გამაჰაჰულუოთ? კოვში ნაცარში ჩავივარდებო!

3006. ის კიდეუ საკითხავია, ვის ვისა გამახსარავება სურს, თუ სურდა.

501ა. ვინ გდინხართ?

3006. ფრანგი პოეტი გახლავართ. ფრან-სუა ვიონი.

501ა. შერე აქ რა კირს ეძებთ?

3006. კირს კი არა, სამართლიანობას.

501ა. რა უნდა ჩუაში სამართლიანობასი ტვინი ხომ არ შეგერყათ?

3006. სამართლიანობა უნდა აღდგეს. შე ჩემსას მაინც ვაკივან.

501ა. აქედან ვერაფერს გაიტანთ. მადლობა თქვით, ცოცხალ თავს თუ გაგატანთ.

3006. შეეშვით ბაქიბუქს, ნუ ატებთთ ალი-აქლოი.

501ა. აბა რას ვიწამ. საიდუმლო ორგანი-ზაციაში შემოიკრა ცივი იარაღით შეიარაღებუ-ლი ლენინი და უნიადავო პრეტენზიებით აწი-ოკებას გვიპირებს. საღ იშოვეთ ენ კლოუნის შორთულობა? კინოსტუდიაში თუ ძველმანების ბაზარში? ცუდად გიცინვართ, ლიწობას ძვი-რად დავისვამო.

3006. მთებთმეტე საუკუნეში ასეთი ტან-საცმელი პარზის უველა მოდურ სავაქროში იუიდებოდა. მაშინ შევიძინე.

501ა. დამსახურებული ჩეკისტი შაგას დაიყვრებ?!

3006. ის გჩრათ, მკვლარი კაცი რომ თქვენს ქვეყანას ხელმძღვანელობს, ხოლო ძვე-ლი სამოსი თუ მაცია, ის ვაკივრთ.

501ა. დავუშვათ, არ მიკვირს, დავუშვათ, ვიწამე — ფრანსუა ვიონი ხართ, პოეტი, ლი-ცენციატი და ხელოვნების მაგისტრი. მაგრამ ამნორ აბსურდს რა ვუყოთ — სხვა საუკუნე-ში, სხვა სახელმწიფოში, უშიშროების ორ-განოებში გარდაცვლილი უცხოელი ლიტერა-ტორი რა სამართალს შეიძლება ეძებდეს?

3006. განა მოქმედინეთ. ხმის ამოდებას არ მაცლით.

501ა. ვისმენთ. ბრძანეთ, გამაგებინეთ, რამ შეგაწუხათ.

3006. ჩერ ერთი, ლიტერატურას თქვენ ხელმძღვანელობთ. ამრავად, ამ ქვეყანაში შე-რჩეობთ? რაღს თუ გაუჭირდა, აქ უნდა მოგაკითხოთ. ებ-რე სწორად მოვეტეულვართ. ახლა საჩივრის თაობაზე. ამის წინაზე თქვენ კლოუნის ასეთივე შორთულობით შეიმოსეთ. შეხვედით ერთ შეც-ნიერს — ანდლუაფარ რახარუხულს და თავი ისე მოაჩვენეთ თითქმის ვიონი ხართ. მანახად-მე მე. ვინ მოგცათ უფლება ამგვარი მანჯარ-ღისა?

501ა. გარწმუნებთ. ცდებით. ვიდაცამ კილი დამწავა.

3006. სადაც ამდენი ხანია ვიმუფებო, იქიდან უველაფერს დანახვა და გაგონება შეიძ-ლება. სიცრუით ცოდვას უფრო ნუ დამძიმებთ.

501ა. ახ, სულ დამაფიქვდა. მართალია, მოხ-და, მოხდა ეგ ამბავი. ახლო მეგობრებში მო-ლის ასეთი გაშვირება. ხომ იცით, ახალგაზრ-და კაცი ვარ, სულ რაღაც ოთხმოცდაჩვიდმეტი წელი შემისრულდა, მიყვარს მისტიფიკაცია, მახსრობა, ანკობა. რა არის ამაში ცუდი. მუ-შაობის შემდეგ ვანა კუბუკისთვის გართობა და-საძრახია. ბავშვობის მეგობარი გავაშინებენ; ვიოხუნენ, ვიხუმრებ. ჩვენს ეპოქაში ასეთი საქ-ციელი არ იკისება.

3006. ხუმრობით აიძულეთ ფულის მო-საპარად ღუქანი გაიტებთ?

501ა. რასაკვირველია, ვანგლობდი. როგორ წარმოვიდგენდი, რომ ჩემი ანდლუაფარი, ჩვენი რახა ამნაირ უყადრის ნაბიჯს გაღადგამდა.

3006. მე ასიც ვნახე, ღუქანში წინდაწინ, შეიარაღებული ჩეკისტები როგორ ჩასაფრეთ.

501ა. არა, არა, შაგას რანაირად ჩავიდენდი.

3006. ნუ ტუთოთ. ზევიდან უველაფერი მშვენივრად ჩანს.

501ა. ამისხენით, რაღა მე შითვალთვალდებ-ლით. თქვენც ჩეკაში ხომ არ მუშაობთ? ქო-ქოხეთის ჩეკაში?

3006. გითვალთვალდებით, რადგან ჩემად გინდოდათ თავის გახადება.

501ა. რეკლუციური რაინდის პარტიდების გეფიცებით, თქვენისთანა ხელმარქვე ქაშუსს სიხარულით მივიღებ ორგანოებში. თავისუ-ფალი შტატები გვაქვს, იქნებ დათანხმდეთ?

3006. სიტუვას ხანზე ნუ მდგებთ.

501ა. ჩეკისტები ჩავსაფრებ, რახარუხულზე დუქანში რომ არ შეეშვათ.

3006. რატომ შეუშვებ?

501ა. მაგით დოლუამპიონის ბრალია.

3006. შერე ხომ შეგეძლით ბავშვობის მე-გობარი გაგენთავისუფლებინათ.

501ა. ვაგლახ რომ არა, კარს გატება — ეს ფაქტი მოხდა. ამის შესახებ ოქში დაიწერა, საქმეს სვლა მიეცა. არ ძალშიდა, ხუროკ-პატოულ სისტემას ვერ დავამარცხებდი. პარ-ტიაში, მშობლიურ რევრანდების პარტიაში, მე პატარა კაცი ვარ, რიგითი წევრი, არავითარი რეალური ძალუფლება არ გამაჩნია. თან თით-



ქოს ჭიბრზე სწორედ მაშინ უკეთესად შევიკენინ.

310861. მაინც არ მესმის, თქვენ ბინძურ საქმიანობაში მე რისთვის გამკრიეთ.

ნიკა. დიდ პატავს გცემთ და მხოლოდ ამის გამო. ჩერ კიდევ ბავშვობაში თქვენი ლექსები შეიპირად ვიციოდ. ამჟამად მოძალბებულმა სკლეროზმა ბევრი მათგანი დამავიწყა, დიას. ოთხმოდღაობიდან წლის უმწველ კაცს ეს საზარელი სენი შემეყარა, გამთანგველი, თავდაუზოგავი შრომის შედეგად. მაგრამ მაინც მახსოვს ხალადა ზორზრობა მარჯოზე, გარყვნილობის ბუნაგს რომ ფლობდა თქვენთან ერთად.

310861. მაგვო არ არსებობდა. ფანტაზიის ნაყოფია.

ნიკა. შესანიშნავი ფანტაზიის. გამოგიტყდებოდა, მეც პოეტი ვახლავართ. რასაკვირველია, თქვენი მახსოვების ხელშეწყობით ჩერკრიბობით არ გავმდარავარ, მაგრამ რალაცას ცვლადილობა, ჩემს პიას ვახარებ. გინდათ ლექსს წაგიკითხოვთ? წუხელის დავწერე.

310861. საინტერესოა.

ნიკა. შეთვარე და ღამე იდუმალი, ბნელ ტუფში მოთქვამს ვისაკა.

ვინ გამოიფანტა იდეალი, მომტაცა სიურპის ასაკი. დაუნდობელი ღალატო, ახდენი ტანჯვა და გოდება. ვიცო, არ მოხვედლ არასდროს, ვტირი და მაინც ველოდები.

310861. ერთგვარი ნიჭი უთუოდ გაგაჩნიათ. მართალია, ლექსი ცოცხა ცრემლიანია.

ნიკა. როგორც ყველა ჩემიტი, სულთი წმინდა წყლის ღირიკოსი ვარ.

310861. ვახაკვირია, გაშუშის პროფესიას რატომ მოკიდეთ ხელი.

ნიკა. აბა ლექსებით ხომ ვერ ვირჩენდი თავს.

310861. ჭაშუშობის გარდა, განა სხვა ხელობა არ არსებობს.

ნიკა. ისეთი ვითარება შეიქმნა, იძულებული ვახდები ორგანოებში მეშუშავა.

310861. ბოლოსდაბოლოს თქვენი ბედობალი მე არ შეხება. როგორც პარტიული ჩინოვნიკები ამბობთ, ეს ჩემი პოეზია არ არის. მე მაინტერესებს იმ მოქალაქის ხედვები, მოყვრებით რომ რაბას ეძახით. ისევ პარტიულ ენას მივმართოთ — საჭიროა ჩამოვყალიბდეთ ამ საკითხზე.

ნიკა. თუკი იმ ბიჭს რამითი შემიძლია შევეწყო, არაფერს მოვერიდები. გნებათ დღეიდან სეზარხვო ულუფიდან სახსნილო კერძებზე გადავიყვან.

310861. ეს რა შედეგათია, თვითონ თუ სიკვდილის კერძი ვახდება.

ნიკა. სხვას ვერაფერს გავაწყობ. განაჩენის შეცვლა მხოლოდ პარტიისა და ხალხის პირველ ყუანს ამხანაგ ვლადისლავ ლუკიჩ რედინს ხედვითება.

310861. ჰოდა შეაცვლევინეთ, მისი ტახტის შემკვლარე უფლისწული ბრანდებო. ამ საქმის მოგვარება არ გაგივირდება.

ნიკა. საუბედლოდ, ინტრიგების ბადეს მიქსოვენ ბილწი იშკილანები. ცდილობენ სამეფო წოდება ხელიდან გამოშტაცონ.

310861. თქვენ ხელიდან ვერაფერს ვერ გამოგვლევთ. ისეთი ჩამოსხმის გაიფერა ხართ, ცოც ქვაზე სხვას დავსვით.

ნიკა. თქვენს პირს შეჯარი, მაგრამ ვითარება ერთობ დაიბურდა. ბელადზე ჩემს გავლენას დღეს დავრდობილი კურდღლის ძალაც არ გააჩნია.

310861. ნამებნავად ნუ მოისაწყლეთ თავი.

ნიკა. პარტბრეტის გეფიცებით. გეუბნებით როგორც პოეტი პოეტს. ამჟამად ჩემი შესაძლებლობები ჩალის ფსხად არ ღირან.

310861. მაშ ხელი ჩავიწვიოთ და უდანაშაულო კაცი ჩალის თებ ავგილზე წავაყვანიოთ?

ნიკა. ამხანაგ ლუკიჩის გადაწყვეტილებას ვერ გარდაქმნი, ვერ შეცვლი, ზუსტად ისევე, როგორც ვერ შეცვლი, ვოქვათ, არქიმედეს კანონს.

310861. მომზერდა თქვენი ქლეხა ლათაიები. თუ დღევანდელ არ გაანთავისუფლეთ რაბარხული, კიორის დღეს გაგიტენებთ. თვითონ თქვით — ბევრი მტერი რომ გყავთ. ალბათ თქვენსავითი ჩიბიდან გავარდნილები. ყველა თქვენი ჩადენილი ცოდვა მათთვის ხვალეც ენობილი გახდება. ალბათ გასაგებია მერე თქვენი მტრები რას მოიმოქმედებენ.

ნიკა. რა უბედურ დღეში მავდები. საყვარელ პოეტს თხოვნაზე უარი როგორ ვუთხრა. მეორეს მხრივ — ჩემი ადმინისტრაციული უმწეობა მათერხებს... თუმცა... პატარა იმედი გამოკრთის. იქნებ რამე მოვახერხო.

310861. არავითარი „იქნებ“ და „იმედი“. სიტყვას ნუ მოცემთ. თქვენი სიტყვა ცალფუტად არა ღირს. თუ გამოვა დღეს საპრობილედან ბატონი ანდრუჟავარი, შეგეშვებით. არადა...

ნიკა. არ გეგონოთ ცოდვების გამოაშკარავების მეშინოდეს. ამ სახელმწიფოში სანამ რამე არტოუ მოსაწონს საქცილად ჩადენენ. წინდაწინ ყველაფერს გაიანგარიშებენ ხოლმე. დასახვევ რა და როგორ გამოიყენონ უდანაშაულობის დესამტიციებლად... მეც, თუმცა ღირიკოსი ვარ, დაუფიქრებლად დათვს ბუნაგში არ შევუვარდები, რათა ახლად ნაშობი ბედობი მოვტაცო. ჩერ თოვს ვესვრი ნადირს, მის ნაშეირებს მერე გავლადავ. ასე რომ არა შეშის, არამედ მხოლოდ თქვენი პატავისცემის გამო რაბარხულს დღევანდელ გამოავაზებინებ დილიგიადან. თორემ ცოდვა, ამბობენ, ქუჩაზე შეიშალა. ზულ ლეჩხად ლაპარაკობსო. (ხელს [გაიშვერს]) აი ჩემი ხელი.

310861. ჩემსტებს ხელს არ ვართმევ. (მილის).



ციხის საკანი. რახა, შემოდის გულნაზი რახბა. (გულნაზის ვერ ხედავს.)

რა ხარ, რახა, ხუხუ რახი, რახან ნახავ წუხელ რახიტს, რახრახია, რახვანია, ახ, ახია რახანია, რახი რალა რახათლუხუმს, რახხის რახტი იწყებს ლუხუნს.

ბულნაზი. შენ მართლა ლექსად დაიწვე ღაპარაკი, ჩემო პატარა ბიჭო? შე არა მჭერო-და. აი მოხარული კარტოფილი მოგიტანე, დამარილებული ქაშაყი, ცოტა ტარანი. ზედა-ხედველებში მითხრეს არც ხორცი, არც სპირტანის ხანძელი, არც სიგარეტი არ შეიძლებაო.

რახბა. (უახრო გამოხედვა აქვს)

ჩემს ჩანმრთელობას უფრთხილდებიან. განა ხნეული იქ წახვლას შესძლებს, სად მოუთმენლად და სიხარულით მისი სამი ძმა დაელოდება.

ერკოი ძმა მისი მუხის კუნძია. შევ კორძებზე აქვს სისხლი შემხმარი ძეღვევის ტარი აქვს მეორეს გრძელი, ფოლადის პირი ტურფად უზუნინავს. ამ ძმას მესამე ხელში აიღებს, როცა სტუმარი შევ კუნძს ემთხვევა; და დვარად წავა წოთლი ღვინო, აღმათ მახინძლის კოცა ვატუდება.

ბულნაზი. ნუ, ნუ ფიქრობ მაგაზე, საყვარელო. არაფერი მაგდაგვარი არ მოხდება. არ შეიძლება, არ შეიძლება ხიფათი დაგემართოს. განა მე შენთან არა ვარ? განა მე არ დაგიცავ? არ გადაგარჩენ? მოდი, ჩაგებუტები, შენს თავს არავის დავანებებ. ვის რას ვუშავებთ, ამხელა ქვეყანაზე ორ პატარა ადამიანს ერთი ციდა ხდგილი გვიკავია, გვიყვარს ერთმანეთი. მაინცადამიანც უნდა დაგვაქციონ თავზე პერი, დაგვაწიოკონ, დაგვარბიონ, სამუდამოდ დაგვაშორონ? იმის უფლებაც არ სურთ მოგვცენ, რომ შეილები ვიყოლიოთ. მოდი მოგაღერბსო, ჩემო პატარა ბიჭო! (ეხვევა).

რახბა. (გაუაზრებლად)

კაცი დავხვრტეთ — უთხრეს ბერისა, მან ჩაიციანა — არაფერია!

ბულნაზი. შენ ნერვები გაქვს აფორიაქებული. ახა რა იქნება, ჩვილი ბავშვივით მიამიტი, მიუსაფარსა და სათუთ ადამიანს ეს მუხანათი, ხალაწული მხეცები გარს შემოგერტყენ. უნდათ კლანჭებიანი ტორებით დაგაწუნონ, გახარული ყვირთელი ეშვებით დაგგლიჯონ. ორთავ თვალის სინათლემ, შენ შემოგვეღოს შენი გულნაზი. ნუ გეშინია, მე ბედის ანაბარა არ მიგატყვებ. ერთად დავიღუპოთ, თუ სხვა გზას ვერ გამოვძებნით.

რახბა. (განუსკეღლად)

უშვილოდ ჩაკვდა ფედიქს მერტინსკის მკვლელობის შემდეგ. მკვლელობის შემდეგ.

შესცალა სლავა გერშელ იაკობამ, სამთავმ ხალხი აკენს-აკოდ. მძლავრი ქარები ავად მღერიან, კოლა ეყოვი ჰეოსხავს ბერჩას: „ჩვენს გარდა, ქვეყნად უწელა გველია, დიღნი საქმენი კიდეუ გველიან, ტყუილი ხომ არ შემოგველია.“ ეტყვის ბერია — „მორჩა ებოქა, ჩვენ რომ დავხვრტონ, იმას ეყოფა“.

ბულნაზი. შენ გადაიღალე, რახა. მშვიტი ხარ, მწუწრავალი. ჰამე კარტოფილი, თევზი. ფული ვისხებ და ისე ვიყიდე. გახედულად ჰამე, ფულს ხვალაც ვიშოვი, არაფერს მრგაკილებ.

რახბა. მაუწერო, მაუწერო.

კაცს თუ მშობას გაუწევო, თავს ტყუილით გაუხვებო. ებ, ცხოვრებზე გაუძლებო. კუპო მუდამ გაუძლებო, ინტრიგებო, კლიაუწებო, მაუწერო, მაუწერო.

ბულნაზი. გათხოვ შეეშვი მაგ ლექსებს. ისე მითხარი ორიოდ სიტყვა, იქნება ჩავრი შე-გვიმუხუბუქდეს. იმ სისხლიან განაჩენს ვერვინ მოიყვანს სისრულეში. ჰამე, საყვარელო, ჰამე, გნოლის კოკროჭინა ბარტყო. ნუ გეშინია, პირველ უანს ვაძილებ, რომ შეგიწავლოს.

რახბა. გახსენ ლექსების დღევანი.

იყო და არა იყო რა. იყო პირველი მღივანი. ანუ უანის ჩიქორა. დაზრიალებდა, დახტოდა. უანი — კრუხის აალოო. უურმილს ეტრფოდა რატომღაც, ყვიროდა — ალო, ალოო შიგ ტვინი ბლანტი თხლესავით, გარედან ღვივის მეტალად — მაინც პოსლიკა ეს თავი უყვარს უურმილზე მეტადა. ყვაი ეტვრა ამ თავსა, ჩხავილით მიწა შესჩარო, ყენი შიშით გათავდა, მელის ტახტის ქვეშ შეძვარო. გაისმის მერქვლის ჰიჭკიკი, რა აქვს სოფელთან სადავო... სივდლმისჩილი ბიჭი კი სად დაიშალოს, სადაო.

(გულნაზი აქვითინდება. შემოდის ფრანსუა ვიონი).

ვიონი. აჰა მშვიდობა. სალამი თქვენდა.

რახბა. აღმართეთ აღამი, სტუმარს საღამი. დილეგში, სადაც გდია შემოქმედი, რისკო შემოხვედით?



301560. დაცვას ჩემი შემოშვება არ უნდა, მაგრამ ფანჯრიდან შემოვიპარე. მაგათი დაშალი რკინის გზისი რას გამოჩერებდა.

რბხბ. ისევედ შვირე გზა სასატიკად მოკლდება, თქვენს გამო პატიმარს მალე მოკლავენ.

301561. სწორედ ბოდონის მოსახდელად მოვიდი.

რბხბ. ევრისი და ოდიში, რას მიშედლის ბოდონი.

301562. დამერწმუნეთ, მე ის კაცი არა ვარ, ვისი წაქეზებით დანაშაული ჩაიდინეთ.

რბხბ. ჭერ დამიგეთ მახე, ახლა ტუუილს ჩამახვთ.

301563. სიძრუე რა საკადრისია, იქ, მთაში, ღამე, თქვენ ჩეკას უფროსი, ნიკე მალურერიშვილი, შეგხვდათ. ჩემი საუკუნის ტანისამოსი ჩაიცვა, ნიღბი გაიკეთა, და ფრანსუა ვინაღ გაასალა წუნკალი თავი. ზუსტად მაგან ბელი გიბიძგათ ქურდობისკენ. რატომ მოიქცა ასე, ჭერჭერობით ვერ დავადგინე.

ბუღნაზი. ნუთუ მართლს ამბობთ?

301564. სრულ კეშმარტებებს მოვახსენებთ.

ბუღნაზი. ის საწილდარი, ის ფლიდი!

301565. მისი პროფესიის ცხოველები ზნეობას არას დაგიღვევენ, უველაფერს საკუთარ ინტერესებს უქვემდებარებენ. მაგრამ გაურკვეველია, ამ შემთხვევაში რა წადილი ამოქმედებდა.

ბუღნაზი. ბინძური და ამაზრუნეი. ამაში ეჭვი ვის შეეპარება.

რბხბ.

გინდ იყავი ბუმბერაზი, გინდ იყავი ბეშურაზი, ცხრა კარები ვადარაზე, დაუკარი დაირაზე — ჩვენს მხარეში აღრე გვიან, სიკვდილს შინაც მოგისჩიან.

301566. არ დაიდარდოთ. სწორედ იმიტომ გეპხელით, რომ საბედნიერო ამბავი შემცნო. სასიკვდილო განაჩენი თქვენს მიმართ გაბათილებულია.

ბუღნაზი. თუკი უხამსად მახსარაობთ, შეჩვენებულ და წარწმედილ იქენით უკუნითი უკუნისამდე. ეს ისეთი გაუგონარი, ენით უთქმელი ვერაგობა იქნება.

301567. გთხოვთ ირწმუნოთ ჩემი ნათქვამი. სულ ახლახან მალურგოთან ვიყავი, იქიდან მოვდივარ. კატეგორიულად მოვთხოვე გაენთავისუფლებინა ბატონი ანდრეუაფარი. პასუხს გაურბოდა, შეეცადა ჩემთვის თავი მოექონა, მთაფლავდა, შელაქუციბოდა, მაგრამ ვერას გახდა. პატივცემული რაბა, ოფიციალურად გიცხადებთ — დღესვე გვეყრებათ ბორკილები და თქვენს წინაშე ციხის კარს ურთოამდე გააღებენ. მიიღეთ აგრეთვე ჩემი სინანული იმის გამო,

რომ გაუგებრობის წუკლობით კინაღამ მე ჩამთვალეთ თქვენს მიერ გადაღებული საბედნიერო წერო ნაბიჯის შუამჯონებლად.

ბუღნაზი. რაბა, რას გაჩუმებულხარ, მეორედ დაბადებას მოგწვარი.

რბხბ. (კვამას იწყებს). რა გიმრიელი კარტოფილია..

301568. შოკშია ჭერ, შეცბუნებულია. ჩემისთანა კირგადახდილი კაციხთვის ეს არაა გასაკვირი.

რბხბ. რალა მნიშვნელობა აქვს განთავისუფლებას, მე უკვე დავნაცრდი.

301569. სიკვდილი მეც მქონდა მოსჭილი. დამიჭერეთ, ახალ ცხოვრებას დაიწყებთ.

ბუღნაზი. უკვე დაიწყო. ზომ ხედავთ პროზად ლაპარაკობს. რითმები დღივიწყა, რაბა. ჩვენ დავკორწინდებით, რა ბედნიერებაა! (წამობტება) რამდენი საქმე მაქვს გასაკეთებელი. ქორწილის საშუაღისს უნდა შევუდგე, მამაჩემს ვუთხრა უველაფერი...

რბხბ. რაც მთავარია, სასიძოს გადარჩენა მიულოცე. გაზხიარულდება — ქულს ქერს ქარავს.

ბუღნაზი. ეს ამბავი შვებას მოუტანს. მომხდარ უსამართლობას ძალიან განიცდიდა. სათნო კაცია, სისხლისმსმელი არასდროს უოფილა.

რბხბ. დღეს მე ფიხებზე მკიღია, ის რომ მენიკლეა და პროლეტარიატს უვლფს.

ბუღნაზი. მუშათა კლასზე აღარ შეგტკივა გული?

რბხბ. კლასმა ზომ თავი მოიკლა, როცა აქ ჩამაჩინეს.

ბუღნაზი. კარგი, კარგი, დაწყნარდი, ჩვენს მომავალ ბედნიერებაზე იფიქრე. წავედი, საყვარელო. (კოცნის რაბას და მიღის).

301570. ძალიან გიყვართ საცოლოე?

რბხბ. ღმერთმა ქნას მიყვარდეს.

301571. როგორ, ჭერაც ვერ გაერკვიეთ თქვენს გრძნობებში?

რბხბ. როგორც აქ, ციხეში, მივხვდი, აქამდე არსებობდა მხოლოდ საკუთარი თავი შევარბობა. სასაცილოა, მეჩვენებოდა ვითომ მუშებზე და დღეებზე ვჭრუნავდი.

301572. ახლა?

რბხბ. როდესაც სიკვდილი ჩახედავს თვალებში, თურმე შერვა გეცვლება. ბერს რამეს სხვანაირად დაინახავ.

301573. პირველ ყანს აღარ ეთაყვანებოთ? რბხბ. არც წინათ ვეთაყვანებოდი. ნამუსგარეცხილმა პროპაგანდამ აღრე ახალგაზრდობაში სულ ცოტა ხნით გამარბუა. კაცი რომ მოკვდება და ქვეყნის ხელმძღვანელის პოსტს მაინც ვერ დათმობს, იმისი რა უნდა იწამო.

301574. ჭიბეში ფრანგული კონიაკის ბოთლი მაქვს. დალიეთ, გაგაზხნევეთ.



რახს. არა, არ მინდა. სპირტიან სასმელის
შახსენებაზე გული მერყევა.

მინონი, სოცარია, თუ ნებას დამრთავთ, მე
შევხვამ. (ბოთლს მოიყუდებს).

რახს. ფრანგული კონიაი არასდროს დამი-
ლევია. სუსტია ადამიანი. ცდუნებას ვერ გა-
ვუძლებ. ცოტა დამიტოვეთ. (დაღევს, სახე
დაემანქება) თფუ, რას ვარგა.

მისამი სურათი

გულნაზის სახლი, გულნაზი საეპარქლეო ზის,
შემოდის ნიკე ტომრით ხელში. ტომარას
იატაქზე დადებს, სკამზე დაქდება

ბულნაზი, სადა ხართ ამდენ ხანს, გული
გადაშლია ლოდინით.

ნიქამ, საქმე მოგვარებულია. მე და
შენ ტუფილად არ გავისარჩეთ.

ბულნაზი, მალე მოთხარით ყველაფერი, რო-
დის მოთხოვთ ცოლად?

ნიქამ, შენ კარგად შეასრულე ჩემი დავა-
ლებები. დროზე დაადგინე, რომ ეს ლოთი
ანდუჟაფარ რახარუბული პირველი ყუენის უკა-
ნონო შეილია და, მასხანადამე, ტახტის მემკ-
ვიდრე უყოფილა. ამ მუდრეებს თავი შეაყვარე
და ციხეშიც ჩაგვარჩინე. სიკვდილიც მიუხაჩებს.
შემეცილოს აწი ტახტის მემკვიდრეობას.

ბულნაზი, ზიზღი მერყოდა. როცა მკოც-
ნიდა.

ნიქამ, უაღბო ბედების ოპერაციამაც კარგად
ჩაიარა. (ჭიბიდან იღებს ბუქლებს, მაგიდაზე
დებს). ჩვენმა თანამშრომელმა, სამიქიტანო „ოტე-
ლო და ქულიტას“ დახლიდარმა გამოშვრალს
უბიდან ხულ ადვილად ამოცალა.

ბულნაზი, დახლიდარც ჩვენი თანამშრომე-
ლია?

ნიქამ, დიახ, ამხანაგო კაპიტანო, თქვენზე უფ-
რო მაღალი ჩინი აქვს, მაიორანო და ეხლმა თავ-
ხედურად პოლკოვნიკობას მოითხოვს.

ბულნაზი, ეს უსამართლობა იქნება. არ
უნდა მისცეთ. რამდენი ხანია ორგანოებში
მუშაობს?

ნიქამ, პოლკოვნიკობას ვინ მიაქვავებს, თუ
არ დაშოშინდა, რკინის ვალიაში უუკრავ თავს.
ხო მ იცი, დიდი გმირობა გამოიჩინა — არყით
ვამტყვრალს რაღაცა ამოცალა...

ისიც შესანიშნავად ქენი, არასებულები მამა
რომ მებნიკლედ და ვაჰრად გამოაცხადე და
დასაბერ ობიექტს, ამ რახარუბულს, შუაძულე-
სხვანირად ვერ გაზედავდა დუქნის გატეხვას.

ბულნაზი, მაღლობთ დაფასებისათვის, მაგ-
რამ ახლა რა მდგომარეობაა? ვიღაც შუასა-
უკუნეების პოქტი მოვიდა ციხეში, რახარუბულს
უთხრა — შეგვიყუადესო. არ მესმის, რას აკი-

რებთ? პატიმარს გამოუშვებენ. რევოლუტორი
სიამოვნებით გამოარკვევს, რომ რახარუბული
პირველი ყუენის შეილია. რომელიც უკვე
ჰედარმა ბელადმა საროსკიპოში გააყეთა. დაქ-
დება იგ ჩერჩეტი ტახტის მემკვიდრედ და მე და
თქვენ წყალობი ჩაგვეყურება ამდენი ჯაფა.

ნიქამ, ჩემს გარდა, ტახტს მემკვიდრე არ
ეყოლებო... ჭეჩერეობით ამ სტაქსუსით დავკმა-
ყოფილდები. მერე ვნახოთ...

ბულნაზი, მერე ენათ რისი იმედი გავქო.
ერთხელ გარდაცვლილი ყუენი მეროდ ხონ
აღარ მოკვდება. სამუდამოდ ასე დარჩება ბე-
ლადად.

ნიქამ, ძვირფასო, არხეობის გადადგომა. ნე-
ბაყოფლობითი გადადგომა, ესე ვთქვით, შერს-
მელთა თხოვნით. როცა ორ ლიტრ მორფიუმს
ვენაში შეგვიშაპუნებენ, ძილი მოგერევა, პეკუას
დაკარგავ, რაზედაც გეტყვიან, იმაზე მოაწერ
ხელს. შემდეგ დასახვენებლად მავოლიდუმში
წამოგაწვევენ, მძინარესაც არ მოგაკლებენ ზრუ-
ნვას, კოსტუმს კვირის ორჯერ გამოგიცვლიან,
ყოველ დღე ერთ კასრ მორფიუმს მომჩვარულ
ორგანიზმში შეგუჟანენ... მაგრამ ამთამად ამაზე
ლაპარაკი აღრევა.

ბულნაზი, რევოლუტორი? რახარუბული?
იმით რას უშვებთ?

ნიქამ, რახარუბულს ახლანანს ჩალითმა კუნძ-
ზე დააღებინა თავი. უყაროსფერმა სისხლმა
შედება ფიცარანაგი. ხო, მართლა, ამ ტომრით
საქორწინო საჩუქარი მოგიტანე.

ბულნაზი, (კეკლუცად) თქვე სახიზღარო,
აქამდე რატომ არ გამხარბეთ. ერთი ხული
მაქვს გავიგო რა მისახსოვრეთ.

ნიქამ, (ტომრითან რაღაცას იღებს) შენი
სატრფოს თავი. ვერ იცანს?

ბულნაზი, (შეკრთება) ჩაახრუნეთ უკან.

ნიქამ, ჩეისტი ქალი ამგვარი წვრილმანის
გამო უნდა განერვიულდე?! დაწყნარდი.
(თავს ისევე ტომარაში ჩადებს) ასე რომ რე-
ვოლუტორი ფებებზე მკილია, ტახტის მემკვიდ-
რე შენს წინ ზის.

ბულნაზი, მე კიდეც ტახტის მემკვიდრის მე-
ულე გავხდები, ესე იგი პრინციცა.

ნიქამ, გულწრფელად უნდა გითხრა, მაგას
ვერ დაგპირდები.

ბულნაზი, (იციინს). როგორი ლაწათიანი
ოხუნჯობა იცით, ლამის ჩაბეჭირდე სიცილის-
გან.

ნიქამ, სრულიად სერიოზულად მოგახსენებს.

ბულნაზი, (შეშფოთდება) დავიჭერო უარს
მეუბნებით. მასხს მკრავთ?

ნიქამ, ასე გამოდის. მაგრამ ჩემი ბრალი არ
არის.

ბულნაზი, მას ფარის გაითამაზე და გაეის
როლი შემხსრულებინე? (ყვირის). რა უფლებით,

ვინაა შენი განსამსულებელი, ჩემი ბრალი არააო.

ნიქამ. „შენობით“ რატომ მელაპარაკებით, აშარო დედაკაცო. დაღინჯდით. რაც არ უნდა იღრიალოთ, ვერაფერს გახდებით. ცოლად ვერ შეგირთავთ.

ბულნანჯი. ვითომ რატომ? სხვა მოგეწონა?

ნიქამ. იმითმ, გეთაყუა, რომ თვითონ ვარ ქალი.

ბულნანჯი. რაო, რაო?

ნიქამ. (ქალის ხმით) თვითონ ქალი ვარ.

ბულნანჯი. (დაცხრებული) ეხ რა მიწეწია. ვინ გაიგებს ქალი ხარ თუ კაცი. შენ ოღონდ შემიარტე. მე თანახმა ვარ. სქესობრივი კავშირისთვის სხვაც ბევრი მოიძებნება.

ნიქამ. მოლაღობ ცოლს მე სახლში ვერ გაჰყავრებ. ბოლოს და ბოლოს ტახტის მემკვიდრე გახლავართ. ბოლო ლეხბური სიყუარულის სასტიკი მოწინააღმდეგე ვარ. ეს პირწმინდა, უკაცრავად. პირბინძური გარყვნილებაა.

ბულნანჯი. კარგი, კარგი, კუროს არ გავიჩენ, არც შენ მოგეყარები. მთავარია, მემკვიდრის ცოლი გავხდე.

ნიქამ. დაცხრით, ამხანაგო კაპიტანო.

ბულნანჯი. (განაწლებული) სადაური ქალი ხარ, რევოლვეროვთან ერთად ვეთა გიმნაწიაში სწავლობდი, მერე უნივერსიტეტში.

ნიქამ. რევოლვეროვთან ჩემი ტუპის ცალი ძმა სწავლობდა. მეტისმეტად ვგავლით ერთმანეთს... დახადებიდან გაფიქრებამდე პატივმოყვარე პიროვნება გახლავართ. მაგრამ ცარიზმის დროს, რევოლუციამდე კი არა, ახლაც ქალმა როგორ შეიძლება უდიდესი კარიერა გააკეთოს. ყველა ჯნა მოკბრილი მქონდა. ერთადერთი გამოსავალი არსებობდა. ამხანაგო კაპიტან. დიახ, დიახ, თქვენ მიხვდით. რა გამოსავალი.

ბულნანჯი, უჩიხულო! გველთქაო!

ნიქამ. ერთხელ ჩემს ძმას სათევზაოდ გავყევი. ანკეს რომ ისრაღმა, უკანიდან მივადექი და თავში ნაჯახის ყუა ჩავცვი. ჩიბიდან საბუთები ამოვუღე, ცხედარს რეღლის ნაქერი მივაბი და წყალში გადავაგდე. შემდეგ თმა შევიკრიჭე, ტანსამოსი გამოვიცვალე, ზმა დავიბოხე და ისტრიული ტირილით დავბრუნდი სახლში. ახა რას ვინაში — უსაყვარლები დაი ადიდებულმა მდინარემ ვინ იცის სად წაიღო.

ბულნანჯი. მართლა დაი უნდა დამხრჩვალეო, თუკი ქვეყნად სამართალი არსებობს.

ნიქამ. არ არსებობს, წუ დღევანდ, კაპიტან. სამხედრო პირს ემოციები არ უნდა ორგუნავდნენ. მერე მამაკაცის მწერები გამოვიმუშავე და მგონი ცუდი კარიერა არ გამოიქვთნია.

ბულნანჯი. (ბოროტად, ნიშნის მოგებით) ეხ ნასათუთები კარიერა უსამირკვლო კოშკით თავე დაგენგრავა. საცაა თხუთმეტბალიანი მი-

წისძვრა დედას უტირებს. ამხანაგო გენერალო, უკაცრავად, ამხანაგო მარშალო.



ნიქამ. დედას უტირებსო. ვითომ რატომო, დაგენაცლე?

ბულნანჯი. ვითომ იმითომო, შენ შემოგველე, რომ მე პირველ უენს მოხსენებით ბარათს გაუფუგავნი. შიგ სხვათა შორის ისიც ეწერება, ვინ მოუხსრფა სიცოცხლე ტახტის კანონიერ მემკვიდრეს. არც იმას დავიფიწყებ, რა სქესის მარშალი ხელმძღვანელობს უშიშროების ორგანოებს.

ნიქამ. (იციის) არა, ვინ შეიძლება დამაბარალო კადრების შერჩევა არ იცო. შენისთანა ქუის კოლოფს სხვა ვინმე განა სათანადოდ დაფანებდა, მაგრამ რას იზამ, შენი კვნება მე. ასეთთა ბუნების სასტიკი კანონი — ხელმძღვანელი თავის ხელქვეითზე უოველთვის უფრო გონიერია. წინასწარ განსჭვრიტე ამგვარი სიტუაცია რომ წარმოიქმნებოდა. ცხადია, ჭროვანი რადიკალური ზომების მიღება გავითვალისწინე, ჩემო ნიბლიავ.

ბულნანჯი. (შეშფოთებით) მხეცო, ნადირო, ნუთუ გამწირავ? ხელი არ აგიცახცახდება? მერე როგორ უნდა იცხოვრო?

ნიქამ. პატიოსანი და უსაყვარელსი ძმა, დვიძლი ძმა გავიშედე და შენც, ჩემო ნარჩიტავ, როგორმე შეგელევი ალბათ.

ბულნანჯი. ძრწოდე, ლაგამწყვეტილო გველთქაში! ბოლოს ისტორიის წინაშე მიანც გაგაშვებებენ. გამოჩნდება ვინმე ხელმადლიანი კაცი და შენს ოხტი მთავ. სანაგვეზე მოგამაღლებენ. (წაიოღება).

ნიქამ. წუ აწრიადლით, კაპიტან. დაბრძანდით. მოისვენეთ. ის რევოლვერი. ახლა რომ გხვრთ მონახით და მერე თავში დამახალოთ, ჩვენმა თანამშრომლებმა აქედან წუხელ წაიღეს. სამწუხაროდ, ავტომატი, ხელყუმბარები და მანდილოსნის პაწაწინა პისტოლეტით თან წაიყოლიე.

ბულნანჯი. რას ვინეტარებ, ეშმაკები გოგონეთში თავით ცეცხლში რომ ჩაგაუულებენ.

ნიქამ. თქვენ ჩემზე ბევრად უფრო აღერე. ბულნანჯი. მე რისთვის, მე პატიოსნად მიცხოვრია.

ნიქამ. რასაკვირველია, ამხანაგო კაპიტან, რასაკვირველია. ჩემზე კარგად ეს ვინ უწყის — თქვენი დღისი გულდახსოთ შევისწავლე. გამოეტოვოთ ბავშვობის ოქროს ზანა, იქ საყურადღებოს ვერაფერს ვიპოვით. გადავშალოთ აქრელებული ფურცლები. აი ეს უკვე საინტერესო, თქვენს უშიშროებაზე მეტყუებით უპიტა. თექვსმეტი წლის იყავით, როცა ქუჩაში დაგაკავეს როგორც უპატენტო მქძავი, ორი კვირა სატუსალოში გაუტრუტებ, ჭარბა გადაახლებინებს. მაგრამ მოწოდებას ვერ უღალატეთ, მუყაითი შრომით დაუფლებულ პროფესიას



ვერ შეეღობო. საბედნიეროდ, რევოლუციამ მოხდა, ძველი წესწახობლება დაეშხო.

ბულნაჭი. დიას. ცარიზმმა მიაძულა ამ ხელბობი მერჩინა თავი.

ნიქამ. რა თქმა უნდა. როგორც კი პროლეტარიატი გაბატონდა, თქვენ დაუყოვნებლივ ნამუსიან ჭახას მოკიდეთ ხელი — შრომის წიგნაკი გახსენით რევოლუციურ შეზღვევართათვის განკუთვნილ ხარისკობაში. დირექცია თქვენს მოღვაწეობას დიდად აფასებდა, გეგმას გადაკარბებით ასრულებდით — დღეღამეში თხოუმეტოდ ბრგე, ახურებულ მატროსს ემსახურებოდით, თქვენი უბრალო დაჩვილება არავის ახსოვს, თავიან-დუმიანად ემღობოდით ტყვილ, სააშურ და ხანუკვარ საქმეს.

ბულნაჭი. სხვა გზით ახევე ნაყოფიერად რევოლუციას ვერ მივეშველებოდი. მე ვაპყობ ამ ჩემი სექსუალური ღვაწლით რევოლუციის წინაშე.

ნიქამ. არავინ გედავებთ. ღვაწლი რეალური და უანგარო. მაგრამ ვანგარძობთ ერთი ჩეცხების ცხოვრების ქრონიკა. სულ მალე გევიწროვით როსკიას რკინის საწოლი, რევოლუციის და სამართლიანობის დასამკვიდრებლად თქვენი ორგანიზაციის ქალი-დირექტორი ხაქიში, ასე ვთქვათ, შაბზე გააჯავნეთ. ცხადია, მისი თანამდებობა ხელში ჩაიგდეთ. სულიერ ცხოვრებას ეწეოდით, ყველა ვინც ფულს გადაიხდიდა, ვეღარ გოწვებოდათ ლოგინში. ამასობაში უშიშროების ორგანიზაციაში ვინც იცის რა ხრიკების გამოყენებით შეძვებეთ, შავი წყავის ჭუბა ჩაიკვით, გვერდზე ხაზღვაო მუწური ჩამოიკიდეთ. ღირს კი გავიხსენოთ თქვენი შეუბღალავი სამსახურის დეტალები? მაგალითად, დანაშაულის დასადგენად ყალბი საბუთების შედგენას როგორ ახერხებდით, ანდა თქვენი ხელით რამდენ ალალ კაცს მიახსენებდით ტყვინ, რათა ბედნიერი ცხოვრება დაშგარიყო.

ბულნაჭი. არა ღირს, არა, სახელმწიფო საიდუმლოებას ხომ არ გააზნებთ.

ნიქამ. არავითარ შემთხვევაში.

ბულნაჭი (სლუკუნით) ამხანაგო მარშალი, მუხლმოყრილი გემუდარებით, გეგდრებით, ნუ გამწიკავთ. კრინტს არ დავძრავ, დავმწიკვლები, ყმად დაგიდგებით. ჩემჩას სიამოვნებით გაგიწმინდავთ, ოღონდ არ დამღუპოთ.

ნიქამ. ბოლოს ნამეტნავად თავი აიშვით, კაპიტან, თორემ უწინ მე თქვენიცის წრუნვა არ მომიკლია. თუშეა ბი ახლაც მიწნურის მოკვეთილი თავი გიფეშქაშეთ. სტენდალის „წითელი და შავი“ თუ არა, დიუშას „დედოფალი მარგო“ მაინც გექნებით წაკითხული. გეხსოვებათ, მარგარიტა ნავარიელი ჭალთის არშეის თავს როგორ გამოართმევს და ხასხბლეში წაიღებს. ხომ ზედავთ, რას ნიშნავს ნა-

მდვილი სიუყარული. თქვენც კინაღამ გახსენსდით დედოფალი, ზოდა დიკავით ხელში რამხსენსდით ლის თავი, თუ გსურთ, ტურტეში აკოცეთ. ეს გაგამხნევებთ შავეთში მასთან შეხვედრის წინ.

დახლნიღარნი. (შემოყარდება. თმიაწწილი, საყინე ჩამოვლეცილი) ამხანაგო მარშალი!

ნიქამ. რა აღვირახსნილობაა. მაირო, დაუკითხავად შე მოშოჭრა როგორ გახედეთ.

დახლნიღარნი. გადაუდებელმა საქმემ მიაძულა. პირისპირ უნდა მოგახსენოთ.

ნიქამ. კაპიტანს ნუ მოერიდებით. შავის საქმე ხელიდან წასულია. ჭაშუშობას ვეღარ შესძლებს ობიექტური მიზეზების გამო.

დახლნიღარნი. ღალატია, ამხანაგო მარშალი, ღალატი. კლარნეტ კისტოჩკოვიჩ რევოლუციონი დღეს დილით ტახტის შემკვიდრედ გამოაცხადეს.

ბულნაჭი. ვასყავარლო, ვასყავარლო!

ნიქამ. ხმა ჩაიწვევით, ქოყაყო. ვინ გამოაცხადა, შენ ხად ეგდე აქამდე?

დახლნიღარნი. გატეხილი დაშის შემდეგ შეძინა.

ნიქამ. ოთხში ამოგიღებ, ხამ პირ ტყავს გაგაძრობ, ძალღისშვილი!

დახლნიღარნი. ერთი პირი ძილი წყალხაც მოუყაო.

ნიქამ. წყალი და თხლე ჩეცხები ხად გაგონილა. მერე გაგაძლი ღღინს. ჩერ დაფქვი, რახდება.

დახლნიღარნი. რევოლუციონის თანამშრომლებს ყალბი საბუთები შეუთითნიათ, რომელიც საშუალებით მტკიცდება თითქოს ეს ოღრაში, ეს დამაალი პოლიციელი პირველი ყენის შვილია.

ნიქამ. დაუყოვნებლივ ვაზნეით ფაღსიფიკაციას.

დახლნიღარნი. შეუძლებელია. მაგრად უმუშავიათ. საბუთები ნაღდი დედნები გეგონება.

ნიქამ. შავს შე მუენები? რამდენი უდავოდ დედანი გავგზიბათილებია.

დახლნიღარნი. ერთი მისხალი დრო არა გვაქვს. პირველმა ყენმა წუხელ მოაწერა ხელი დეკრეტს თქვენი შემკვიდრეობიდან განთავისუფლების და რევოლუციონის შვილად და შემკვიდრედ დანიშნვის შესახებ. ბუნებრივია, სახელე, შამის სახელი და გვარი შეუცვალეს. კლარნეტო აღარ ქვია. საქსოფონად მონათლეს. დეკრეტი გაზეთებში გამოვეყენდა.

ნიქამ. მაცალეთ, ვუჩვენებ რევოლუციონს საქსოფონს და ფლიტას. ყვავის ხახალასავით გავბღღვნი მაგ ჩონჩორიკს.

დახლნიღარნი. გაგიპირდებათ. ხალხი უკვე გარეთ გამოყარეს. საცა რევოლუციონისადმი ერთგულების ფიცს დაადებინებენ.



ბულნაზი, ვენაცალო, ვენაცალო რევოლუციონერებს, მაგის ხულის კირიემი (ნიკეს) ხომ დაგტოვა ხანამშროალი, ხომ გამოგავლო პირში ხალა. ო, როგორ მომეხანა გული, რა შვება მომიტანა. აწი კიდევ ვაიბრძე და ვაიტულარქე. შენი ხისხლი დავლეო. გაკრევიენეს. თუ არა ნებენი თავი.

ნიძა. მომავორეთ ეს კრტინი. თორემ დახოლმილ გულზე ამ მანეთის ბოზს ათ ტუყვას ვახლი შუბლში.

ბულნაზი. ვერ მოგართვეს, შე განავალო. ვერავის ვეღარაფერს დააკლეს!

ნიძა. ჭერ საქმე არ მოთავებულა. რევოლუციონერს დეუღში გამოვიწვევ. ხმლით დედალ ლარსავთო ფეშხო-ფეშხო დავტრი მაგ ფინანსაყუყუას, პოლიციელ ძალს.

დახსნიდარნი. ტახტის მეშვიდარის ხმაღში გაწვევა არხად ხმენილა, ხსტიკად აკრძალულია, გამოიწვევს ადგილზე ზვრეტენ უყოველგვარე ტრიონუალის გარეშე.

ბულნაზი. ო, რევოლუციონერს მე უყოველთვის მოვწონდი. ხულ ჩანჯლის მოღებას ცდილობდა, პოლიციაში სურდა ჩემი გადაყვანა, შე კიდევ, სულელი, ვეიდგულეობდი. ასე ვვტროდა, რომ ჩვენ, უშეირკობის ხალხი, ბევრად მაღლა ვდგავართ პოლიციელებზე. ახლა კი უნდა გამოვიჩინო ფხა და ცოლად შევაჩერო თავი.

ნიძა. ვისა, საქსოფონს?

ბულნაზი. ნამდვილ მამაკაცს. შენსავით ქალი კი არ არის...

ნიძა. მიაცა, მიაცა... ეს რა დიდებული იდეა გამიხდა! (სახარბარტება) გენიოსად დავიბადე! ახლავე მივიღვიარ პირველ ყენთან, ვუბმელ, რომ ქალი ვარ, რომ იგი გაგულებამდე მიუვარს... არ ვამბორდება ცოლად შევტრთვიენიო თავი. იმის ლაყე ტვინის ამხავი რომ ვიცო, მიიღ ძალაფულებას მე ჩავიდეგბ ხელში. ბელადი ლეჩაქის უურზე მეყოლებო გამომხული. ბრაწი და ხვიშტი — რევოლუციონერს. სიკვდილი — საქსოფონს, ვაშააა!!!

მიმოსამ სწრაბთი

პირველი ყენის კაბინეტი. ლუკინი ტელეფონით ლაპარაკობს

ლუკინი. მაშასადამე, ამხანაგ რახარუნულს უკვე მოკვთეს თავი, საქუენია, ერთობ საქუენი, რომ არ დავესწარი ამ სანახაობას. ადრე რადრო არ შემატყობინეთ? მართალია, უწომოდ დავკვებოდი ვარ, მაგრამ ამისათვის გამოვნახავდა დროს. პეტრე პირველი, მაგალითად; ცულს მოკიდებდა ხელს და მოსისხარ მტრებს თვითონ ბრიდავდა. სწორი ბრძანდებით, ამხანაგო ბუღა, არქისწორი; პეტრე როგორც ისტორიული

ფიგურა ჩემს გვერდით ლილიპუტად ჩანს, ჩემი წარცხნიც არ არის... მიუთმეტებს ბრაწი და ჭავრი მაწვება, ამგვარ ამხანაგ რომ დავაკლდი თქვენი წუალობით. მოცემული ფაქტი გულზე დაიქვეით, რათა ასეთი დოკუმანობა მომავალში აღმოვხვებარს, ჰუმანისტი კი გახლავართ და წესტად მაგტომ უაღთხანდებებს კინწისკვრით გავტრეკავ სამსახურიდან. ვახდენ უმუშევრები, კისერი უტეხიან და კინჩი. ვითომ თქვენ რა ბედნიერი გამოხალისი ხართ, რომ ჰიტლერი არ ამოგარტყათ და პარტიიდან არ გაგრიტყაო. რევრანიდების პარტია უთქვენოდაც კარგად გაძლებს. წარსული დამსახურება შეგიძლიათ ბებნის წანდუსში ჩაჩართო და ნაფტალინი წააუაროთ. თუმცა ნაფტალინი არ დაქირდება, ისეთი მურალი ხუნი უდის, რომელი ჩრჩილი შეიკარება... რაო, რაო, ახა ეთი გაიმეორებო რა თქვით. ახლა კი დავრწმუნდი, რომ თქვენ საბოლოოდ გამოთაყუანდით. სახეწვა შიწოფრენის უკანასკნელი სტადიის სიმპტომები. როგორ ბედვთ თავი ჩემს მეგობრად გამოაცხადოთ. უთუოდ უნდა იმეორნალოთ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში. ამხანაგო ბუღა, ვახაგებია, ილიოტს მედიცინა რას უშველის ოღონდ რა ვქნაო, ცივილიზებულ ქვეყნებში ასეთი წესი არსებობს — გივებს იძულებითი მჭორნალობის კურსი უტარდებათ. თორემ იქნება ხალხის მტრებმა ბრემლვანელი კადრებისადმი უყურადღებობა დავგვამონ. ნუ მარწმუნებთ. თითქოს სრულ ჭკუაზე ხართ. მაგას მხოლოდ თქვენისთანა დეგენერატი თუ დაიჭრებს. თქვენ რომ სულით ავადმყოფი არ იყოთ, ვანა მაგიდის ლამაზი ნათურას არ გამომიცვლიდით? უკვე ხუთ წუთზე შეტია, რაც გადაიწვა. პირდაპირ თავლაფდასხმაა, დიდ ლუკინს არა აქვს ლუკინის ნათურა. არ დაიწყეთ ახლა გაუთავებელი ლათაიები. ჩვენი მოძღვრების მამამთავრის შარლ თარისის არცერთი შრომა არა ვაკვთ რიგანად წაკითხული, დოკუმეტია თქვენთვის ჩინური ანხანია, თარსხმ-რედინიშის, ესე იგი ჩემიშის, ინჩი-ბინჩი არ იცით, უველაფერი უტრევერედ ვაკვთ გადათვლიერებული. გიბრძანებთ შეწვეტით ტლიკინი, ნუ გამოიბით ძალეხს უხა. მართალი ვითხარათ, თქვენი ხუთი ცოლი მეზრალემა, აღბათ ერთ წრიაა სქესობრივ სიამოვნებას მიაყენებთ და მერე უარო ლაქლქით უველაფერს უელში ამოუყვანთ. დამხინჯებული თარსხმის პროპაგანდით თავს ვადგუქამთ. არა, ისიც ხაკითხავია — შეგიძლიათ თუ არა მოგვაროთ დედაკაც გინდაც კუნა სექსუალური ნეტარება. ამხანაგო ბუღა, გვარი ამ შემთხვევაში ვერაფერს ვიშველით, მანდ სხვა რამეა საჭირო. ეს რა მესმის! თქვენ, მისწრაფლმა ბებრემა შეეკვს ცოლი შეირთეთ, ჩვიდმეტი წლის გავო? კი მაგრამ პატრონი არ ყავს. თქვენ ვინ გაგაყოლოთ? მშობლებს გაუხარდათ კიდევაც, ესე იგი მშობლებიც თქვენისთანა კრტინებია? საერთოდ ჩვენ პოლიტ-



ბიუროზე განვიხილავთ თქვენი მარამხანის ზრდის საკითხს უპარტიო ქალიშვილების ხარჯზე. რა გადაწყვეტილებას მივიღებთ, ის მე ვიცი. დიახ. დაგითხოვებთ. ძალთან დაგაბამთ, კუდით ქვას გახროლინებთ. მორჩა, მორჩა, ხმა, კრინტი აღარ გამოგონოთ. კარგად ბრძანდებოდეთ, ამხანაგო ბუღა. (კიდებს ყურმილს).

ბანნი პაპრინი. (შემოდის) მე ბანნი კაპრინი ვარ. ვერ მიცანით?

ლუპინი. (ავიოვდება) არა აქვს ამს მნიშვნელობა. ბანნი. ესე იგი ინგლისურად თაფლი. ბანნი, ბანნი, უოტს უი მანი? ანუ ფული ბომ არ გინდათ?

ბანნი. გადაუღებელი და ხეროზული საქმე მაქვს.

ლუპინი. (კეკლუვად) სახამოვნოა შეხვდეთ ახეთ ლამაზ და რატომღაც ჩერ დაუზვრებთ ქალს. ბრძანეთ ფისუნია.

ბანნი. ჩემი ვაგი ტუფილებრადლოდ დააბათმარეს. მას ქვია ანდუუაჟარ ჩანარუხული. სრულიად უხაუჭვლოდ ქურდობა ბრალდება. გახოვთ განათავისუფლოთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში სიკვდილით დასჯიან.

ლუპინი. ახ, იმ ავანჯაის დედა თქვენა ხართ?

ბანნი. თქვენ კი მისი მამა.

ლუპინი. (გაფიცვდება) ეს უკვე მეტისმეტია. გავონილა პროლეტარიატის ბელადს უჩაღლის მამობა დასწამო! ვიცი, ვიცი, რა სურვილი გამოძრავებთ. ტახტს გინდათ მოეპოვინოთ. ვერ მოგართვს. ჩემს შვილად და მექვივდებოდეთ ოფიციალურად აღიარებულია ურთული კლარნეტ რევოლუციოვი, ამჟამად საქსოფონ რედინი.

ბანნი. თავში გიხლიათ ტახტი და სკიპტრა. მე მინდა ჩემი შვილი სიკვდილს ბელიდან გამოვტაყო.

ლუპინი. საოცარია, ახეთმა დაშკარულმა ქალმა შვილი ჩიბიდან გავარდნილ ჩიბიჩად როგორ გაწარდეთ. მითუმეტეს ჩემი მეცნიერული შრომები პედაგოგიკის დარგში, დარწმუნებული ვარ, შტუდირებული გაქვთ.

ბანნი. არ გინდათ დაიჭიროთ, რომ თქვენი შვილიცაა?

ლუპინი. სულ ტუფილად ჩირითფირითობთ, ეს გამოიცხებია. ხოლო თუ გინდათ მომავალში შეთავსებით საწყისებზე შვილი ვყოლიოთ, ამაზე სიამოვნებით დაგთანხმდებით.

ბანნი. ეგლა მაკლია.

ლუპინი. დასტურ გაკლიათ. არ გაგიგონიათ (წაიმღერებს) ერთი შვილი — არაშვილი, ვირი-შვილი, ძაღლიშვილი.

ბანნი. რა პასუხს მამდევთ?

ლუპინი. პასუხი სამართალდამცველ ორგანოებს მოთხოვეთ. დემოკრატიულ სახელმწიფოში ვისა აქვს უფლება მათზე წევავლენა

მოახდინოს. მითუმეტეს მე — სახალხო მეცნიერების ინსტიტუტის თავგადადებული მომხრე სულიწამადგმელი. ავტორიატის დაუძინებელი მტერი ამგვარ მკრეხელურ საქციელს კისრად ვერ ვიღებ. შეტადრე ვილაც უპარტიო და უპატრონო ნაბიჯვარის გულისთვის.

ბანნი. გაიხსენეთ მხიარული ქალაქი ვენა, შტრაუსის ვალდი. გაიხსენეთ საშუალო სიძვირის საროსკიპო ცისფერი დუნაის ნაპირას.

ლუპინი. როგორ დამაფიქვდება. ვენაში ვილაც ქუჩის კახამ ვენერიული ავადმყოფობა შენყარა. მაშინ ჩერ კიდევ ცოცხალი ვიყავი. ხანდახან ახლაც შემობრუნებს ბოლმე.

ბანნი. ასეთი რა არის?

ლუპინი. რაში გაინტერესებთ რა არის. პონკონგური ტრიპტრი ავიკიდ.

ბანნი. ჩემთან როცა ვაბარებთ დამე, უკვე მკვდარი ბრძანდებოდით. მე, რასაკვირველია, ძალიან გამოვიკრდა ეს ამბავი. თქვენ თქვით, წელიწადში ორჯერ შემოძლიათ ქალთან უკვდა.

ლუპინი. (აღშფოთდება) უტიფარი ცილისწამება. იმდროინდელი მკლე მედიცინის ხელშიც კი ორნახევარჯერ შემეძლო. დღეს მშვენიერ ციფრს — სამს ლამის მივუყაქუნო.

ბანნი. გაგახსენდათ უველაფერი?

ლუპინი. არაფერიც არ გამოხსენებია. ამაოდ ჩალიჩობთ.

ბანნი. ერთხელ მიტინგზე ბავშვით ხელში ტრიბუნაზე ამოვივარდით. ესეც დაგაფიქვდათ?

ლუპინი. ახ, უანონო აღიშენტის წართმევას თქვენ მიიარებდით? ხომ ვერაფერს გახდით. ახლაც წუალში ჩაგყურებთ ქვეყნისთვის მავნე მეცადინეობა.

ბანნი. უფრო მოგვიანებით ქარხანაში გამართული მიტიგის შემდეგ შურის საძიებლად ტუვია დაგაბაღეთ.

ლუპინი. ისეე თქვენ იუავით? ერთი თანამშრომელი გვყავს, ამხანაგი ბუღა. ვატყობ, თქვენც იმისი ქუთისა ხართ, ხოლო ის დაბატებულელი გიფია. სასაცილოა, მკვდარს ტუვია მოკლავს?! ოლოდ საკურველია თქვენ დღეს ცოცხალი რატომ ხართ. მაშინ მომახსენებს, რომ დაგაპატიმრებს და შავეთში გაგაგზავნებს, ასე ვთქვათ; მარტილზე.

ბანნი. მოუტუფილებიხართ. ვერ დამიპირებს.

ლუპინი. (წამოენთება) უუურვ შენი ამ მუქთამუქამულმა მაუზეროვმა თავის ჭუაში ესე იგი დამაზა. ძალიან დროულად მოვიშორე, ჩამოვავდე იშკილებიდან. საერთოდ დასაშლილია ეს უმანისი ჩეკა და ახალი შესაქმნელი. ეფუზე თუ არ მიადებს პისტოლეტო, ისე კაცს ტუვიას აკიდენენ იქ მომუშავე ურგები ოპერატიული მუშაკები.

ბანნი. რატომ არ მისრულებთ თხოვანს?



ლუპინი. ტუვია კინაღამ თავში რომ მბუთ-
ქეთ ამიტომ შეგისრულოთ?
პანნი. (ნახად) ქალს უარს ეუბნებით ასეთი
წარმოსადგი ვაყავი? ბოლოს და ბოლოს, აღარ
მოგწონვარ? შორს აქედან, მაგრამ ხომ არ
დაბერდით?

ლუპინი. ვინ დაბერდა, რას მიქარავთ! ისე
გაკოცებთ მაგ მწუხარ ტურებში — სულ კუ-
პის წვეს ამოგწურწინო.

პანნი. ერთი პირობით — შეილი უნდა გა-
მინათავისუფლოთ.

ლუპინი. შეილი კი არა, ტორლოა. რა დროს
შვილია, გონია ავბურდი კაცი!

პანნი. თუ არ გამოუშვებთ, ახლოს არ მო-
გიაკრებოთ.

ლუპინი. გამოუშვებ, ახა რა ჩანდაბას ვი-
წაში (პანნის იტყვრდება. აღტაცებით) ბოხის-
შვილი ვყო, ბიჭო. შეხედე, ერთი შეხედე.
რა ბაუყები აქვს, რა ზღაპრული კოწლა, ამ
ჩემის ვადანგრეულს.

პანნი. მაშ შევთანხმდით?

ლუპინი. რა უდროო დროს ვარ მკვდა-
რის ესა ხამართალი! მკვდარი არ ვყო, რას
გავბდღენიდი ნაყარა ქათამივით!

პანნი. შამღვით სიტუვას?

ლუპინი. ჩვენი სექსუალური პრობლემა მო-
ვთავით ჩერ. სქესობრივი უნის აღმგწნებ
წაშალს. ეგრეთ წოდებულ „ხაბროვას“, სამი
ლიტრის ოდენობით შევიშხაუნებ ვენაში და
მერე ქალს კი არა, თუ ვინდა ტანკს გავაუპა-
ტურებ. წინ, ლუკიჩ, ნუ გეშინია! (პანნის და-
ავლებს ხელს).

რეპროდუქტორი. (შემოდის) ჩემო ტკბილო
მამიკო, როგორ გრძობთ თავს?

ლუპინი. რას მოთრეულხართ აქ? მომწუდით
თავიდან, შეილიკო. ვერა ხედავთ. ხახელმწიფო
საქმით ვარ დაკავებული.

რეპროდუქტორი. რა ხახელმწიფო საქმით?

ლუპინი. დემოგრაფიული საკითხების მო-
გვარებაში ვმონაწილეობ. გჭა მიტივით, საქსო-
ფონო! (გაუყვს პანნი).

რეპროდუქტორი. შეხედე შენ, რას ამძვენე-
ბულა განსვენებული მამაჩემო. თავი შეიქ-
ციოს. გაერთოს, ბერკიაცს სხვა ადარაფერი და-
ჩენია.

(გასძახებს) ბატონო მამიკო.

ლუპინი. ხმა. (წყვეტილად, ქლოშინით)

მოკეტეთ, თქვე შობელკადლო... თქვე ობერო...
გადამწუვებ მომენტში რას მეჩინებთით...

რეპროდუქტორი (იკინის, ჩაილიონებს)
რატომ, ჩემო გრამიტონ, იმით და ამითომ...
ძალაუფლების სადავეები აწი ამ ხელებს უჭი-
რავთ.

დასწლიდარი. (შემოვარდება). უბედურება
დატრიალდა. ამხანაგო შეშვეიდრეც.

რეპროდუქტორი. რა მოხდა?

დასწლიდარი. დემონსტრაციაზე გამოგდევ-
ბულმა ხალხმა თავი აიშვა. ამხანაგი ნიკე შა-
უწეროვი სულ ნაკუ-ნაკუფ დაღლიტეს.

რეპროდუქტორი. გავუძღებთ, როგორმე
გავუძღებთ მაგ უბედურებას. მერე სადარდ-
ბელი არ მოგვეცეს ღმერთმა. თუმცა მაუწ-
როვი უკვე მოხსნილი იყო მუხანათობისა და
შოლაღატეობისათვის, მაინც დიდი პატივით
დავმარხავთ. ათი მეტრის სიღრმის ხაფიაგს
გავუთბროთ. კუბოს ზარბაზნის ლაფეტზე და-
ვდებთ. რასაკვირველია, შაშხანებს სამჭერ ვას-
როლინებთ უშიშროების გარისკაცებს. სხვანა-
ირად რომ მოვიქცეთ. ვინმე ხალხის მტრმა
შეიძლება იფიქროს — ჩეკისტის დამსახურებას
სახელმწიფო ღირსეულად არ აფანებსო.

პანნი (შემოდის). ნამეტანი მოინდომა თქვენ-
მა უფროსმა. ამდენ წამალს რას გავუძღებდა.
ჩამაღლდა ეს ნაძირალა.

რეპროდუქტორი. (გაბარებული). მეორედ
მოკვდა? აღარ გავოცდებოდა საწუალი მამიკო?

პანნი. რალა გავოცდებოდა.

რეპროდუქტორი. ამ საშინელებასაც უნდა
გავუძღლოთ.

პანნი. ჩემს შეილს გამოუშვებენ ციხიდან.
(მიდის).

რეპროდუქტორი. გჭეროდეს. (მხიარულად)
მამიკო, მაშ დალაგდა ყველაფერი.

დასწლიდარი. უცნაურია, რა გიხარიათ?

რეპროდუქტორი. შენი თანამდებობის კაცი
მაგას ვერ მიხვდება. თუმცა აწი ტუხალის
თანამდებობას დაიკავებ იკამდე, სანამ დაგხ-
რიტავთ. ნუ გეშინია, ჩამაღლებელი განაჩე-
ნის გამოტანას ტრიბუნალი არ გააქანტებს.
თვითონ კარგად იცი, ჩეკისტები ამგვარი სა-
კითხების გადაწყვეტაში ბურჟოკრატისმს არ
იჩენენ.

დასწლიდარი. თქვენი ხალხიანობა პირდაპირ
განსაცვიფრებელია. იწაშეთ. გაიყეთ, ხალხი
აღელვებულთა.

რეპროდუქტორი. გაიგებს ჩემს გამეფებას და
დაწყნარდება.

დასწლიდარი. ბრბო აქეთ მოდის და
იმუქრება, რომ იმავე დღეს დაგაურით, რაც
მაუწეროვს.

რეპროდუქტორი (შეკრთება). ტუთილების გუ-
დას მოხსენი თავი?

დასწლიდარი. გარეთ გაიხედეთ. (ისმის
ბრბოს გუგუნის) არ გეუფრებათ, არ გეხმით, რას
გაუვირიათ? „ძირს რევოლუციოვი!“ „სიკვდილი
რევოლუციოვს!“

რეპროდუქტორი. ძლივს გაუღიმებს კაცს
ხედე და ყველაფერი უნდა ჩაუშვარონ, ჩაუშ-
ხაონ ამ უმეტარმა და დაუნდობელმა კრტი-



ნებმა! (ყვირის) არავითარ შემთხვევაში. არ
 მინდა. ჩემი სიტყვა კანონია!
 დახლიდარნი. იუმორისტი უოფილხართ.
 რეპოლვპროვი. არა, მე ვერაფერს დამკუწავს,
 ვერ მივართვი. დაცვა ხომ დგას ქვევით?
 დახლიდარნი. დაცვა დიდი ხანია გაიქცა. შე-
 ნობა პირწმინდად ცარიელია (ისმის მოახლოვე-
 ბული გუგუნი. გრიალი, გრგვინვა).
 რეპოლვპროვი. (ტელეფონს ეცემა) ალოო,
 ალოო! არავინ პასუხობს. ეს თუქსუხები, ეს
 ჩათლახები, ეს მართლა ბოზები გაიპარნენ, სა-
 ხლში მურაბიან ჩაის სვამენ და გაშვებულ
 ბრბოს მე შემატოვებს. ბარაქაა, ბიქებო.
 ავტომატი კი არა, ხელში ვიოლინო უნდა გე-
 კავოთ, თქვე დედლებო, თქვე ცვედანებო და
 პედერასტებო. ნახე, დაფრთხნენ, შეეშინდათ
 კურდღლის ბაჭიებს. აი, ქაშაგირს რომ იღებთ,
 მაშინ არ გეშინიათ, მაშინ მაგრები ხართ და
 შეუპოვრები. მანქანის უფახოდ შეძენა ხომ
 გებერებათ? სახელგანთქმულ კურორტებზე
 დასვენებაში დაოსტადლით? ეგება ქრთამის
 ალები ხელოვნებაში ვერ გაიწაფეთ?

სად ქირში გაიწარდეთ ასეთი ნებები, ჩხუბ-
 ში მიმტოვებლები. არა, ახია ჩემზე. როგორ
 ვერ მოვთოკე. ვერ ჩავახვე ეს კარიერისტული
 ენის, არ ვცოადი, რა წაპილწულ ხალხთან შეკო-
 ნდა საქმე? რატომ არ ვირწმუნე, რომ კისერს
 მოვიტებდი. (სმაური ძლიერდება) მოდიო, მო-
 დიო, მოდიო, ძვირფახებო, სასურველს ვერც
 თქვენ მიიღებთ, ცოცხალ რევოლვეროვს ვერ
 დაგლეჭთ. მისი მოქმე რევოლვერი ამ ფაფურაქს
 ააცდენს. (იღებს ჭიბიდან ნაგანს და თავს იქ-
 ლავს).

დახლიდარნი. პა, პა, პა. ეს ძალიან კარგია.
 (იატაკიდან რევოლვეროვის ნაგანს იღებს) გა-
 მქრიახი კაცი უოველგვარ ვითარებას თავის
 ხასარებლოდ გამოიყენებს. სამიკინოს დახლი
 რად მინდა, სამეფო ტახტი არ შირჩევია?
 (მიდის გასასვლელისკენ. ისერის, ყვირის) მე
 მოვკალი რევოლვეროვი. ტირანი მოკვდა. გაუ-
 მარჯოს დემოკრატია!

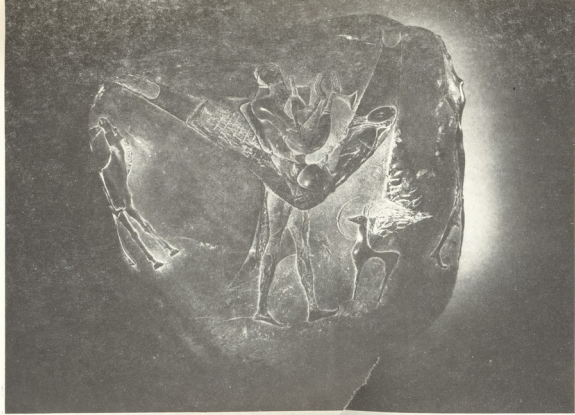
დასასრული

1892 წელი
 ივლისი — სექტემბერი.

გადაეცა წარმოებას 27. 05. 93 წ.
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 30. 12. 93 წ.
 საბეჭდი ქაღალდი 5,25.
 ქაღალდის ფორმატი 70X108/16.
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5.
 სააღრიცხვო-ნაგამომცემლო თაბახი 19,65.
 შეკვეთა 813, ტირაჟი 900.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაზოვის, ი. კვაპან-
 ტირაძისა და ნოდარ კუჭაიძის ფოტოები.

ფასი 10000 კუპონი



~~3360 50 246.~~

68/40

