



საქართველო

1

წელიწადი

1989

ISSN 0132-1307



ქართველთა
 მწერელთა
 კავშირი
 1921 წლიდან

ს ა გ ჭ რ თ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ჯ ა

1 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
 ურველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
 ნოდარ ბურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
 ჯურაბ აბაშიძე
 (პასუხისმგებელი მდივანი),
 აპაკი გაბრამი,
 ვახტანგ ბერიძე,
 ნოდარ ბაბუნია,
 ლილი გვარამია,
 ვასილ კიკნაძე,
 ნოდარ მგალობლიშვილი,
 ჯურაბ ნინოიძე,
 ნათელა ურუშაძე,
 რევაზ ჩხეიძე,
 ანტონ წულუკიძე,
 ნიკო ზავთავაძე,
 ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
 მუსიკა
 მხატვრობა
 კინო
 არქიტექტურა
 ქორეოგრაფია
 ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაპოს ქ. № 18
 ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შივაჩიძე

საქართველოს კაცენტრალური
 კომიტეტის გამოცემლობა.

თბილისი, 1989



კონო	ნიწო ნატროშვილი — შტამპის დაქვლინო გზა	2
	ნათია ამირტიანი — ...სიფრთხილქ, ზიფი, ფარისევლობა...	27
	ნუგზარ ამაშუქელი — მობგატრობა არსად	80
თეატრი	დალი შუშლაძე — ქვარყვარის სხალი ნიღბიანი	11
	ნოდარ გურაბანიძე — „ლია თამაშიდან“ „სიქვარულიან თამაშამდე“	40
	ჰენრიკ იბსენი — ბარეშლი იხვი (პიესა, დასასრული, თარგმნა ბაჩანა ბრეგვიძემ)	131
მუსიკა	ელენორა ექსანიშვილი — ქართული ხალხური სიმღერის რული ბავშვთა და მოჭარდთა მუ- სიკალური აღჭრდაში	8
	დოდო გოგუა — სულხან ნსიძის ანსამბლური-ინსტრუმენტული შემოქმედობა	91
	გორჯოშის კონფერენცია	120
	ერნსტ ემსჰაიერი — კამკასნილთა ხალხური მუსიკა ბერბანელ მოგზაურთა ჩანაწერებში	121
	სიუზანა ციგლერი — კამკასნიური (ქართული) მრავალხმიანობა ბერბანულენოვანი სამუ- სიკისმცოდნეო ლიტერატურის სარკში	125
მხატვრობა	სამნობრივი ხელოვნების ენაში	64
	გრასტ კუწეცოვი — ნიკო ფიროსმანაშვილის თეატრი	85
	მარიანა ოკლეი — სოლიკო შირსალაში	101
	დიმიტრი თუმანიშვილი — ბრაბედიის მოზიარო უქვლინი კულტურა	111
	ლეილა თაბუკაშვილი — ღრუბელთა სიმფონია და სხვა სილაგაში	113
	თანამედროვე ნაკონური სახვითი ხელოვნების ბამოყნა თბი- ლისში	154
	გრიგოლ როზაქიძე — იმპრესიონიზმი (დემურ ჰერქაძის შესავალი წერილით)	33
	იოსებ ზეთეიშვილი — აბოს ბმირობა და იოვანი საბანიძის ღვარული	68
	ბრინიკა	156

სტატუსთა
ხელოვნობა

გარეკანის პირველ გვერდზე: ა. კაკაბაძე — „შავი ენა“.
 გარეკანის შესაბე გვერდზე: ვ. შეხნიშვილი — „ღამე“.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ლ. შალალაშვილი — „ნატურმოტი“.

შტამპის დაძლევის გზა

(ქართული დოკუმენტური კინო და ეროვნული კროზლმეხი)

ნინო ნატროშვილი

გვმძრობ, არავისთვისაა უცხო, რომ დღეს შექმნილი ვითარების, საჭარობის გამო ყველაზე მეტად ეროვნული შეგნება გამოცოცნლდა, ყველაზე აქტიურად თვითმყოფადობის ძიება, ეროვნული კულტურის პროპაგანდა და საკუთარი ღირსების დაცვა დადგადის წესრიგში. დაირღვა ერთიანი ცნება — საბჭოთა ადამიანი, საბჭოთა კულტურა და ყოველი ერი თავისი საკუთარი სახის, თავისი ინტერესების გამოძედავენებას ცდილობს.

ეროვნული სულით, ეროვნული ტკივილით გამსჭვალული ნებისმიერი ქანისა და დარგის ნაწარმოები რომ მუდამ განსაკუთრებული ინტერესით სარგებლობდა ქართულ საზოგადოებაში, ამის საუკეთესო მაგალითი იყო და არის რეზო თაბუკაშვილის ავტორობით გადაღებული ფილმების ციკლი „ქართველები უცხოეთში“, რომლის პირველი სურათი 1978 წელს გამოვიდა, ხოლო ბოლო — გასულ წელს.

ყველა ჩვენგანმა ვიცით, რა დიდ მასშტაბს იღებს ხოლმე ამ ციკლის თითოეული ფილმი. გარდა საბრემიერო ჩვენებებისა, კინოს სახლის დიდ დარბაზში სხვადასხვა ორგანიზაციისა და ინსტიტუტის თხოვნით 20-ჯერ გაიმართა სურათის „ნაძარცვის კვალდაკვალ“ ჩვენება და გადამღებ ჯგუფებთან შეხვედრა, რომელიც ხშირად ორ საათზე მეტ ხანს გრძელდებოდა. მსოფლიოში აღიარებულ ქართულ მხატვრულ ფილმებსაც კი, „მონანიების“ გარდა, არ გამოუწვევია ასეთი დაინტერესება.

რა თქმა უნდა, ამ სურათებში მყურებელი უცხოეთის ლამაზი ხედებით არ ინტერესდება, არც კინოენისა და თხრობის სტილის ორიგინალური ხერხებით იხიბლება. პატრიოტული თემა — ზერეღე განსაზღვრებაა თაბუკაშვილის ფილმების დასახასიათებლად. ციკლის ძირითადი მიზანი რეჟისორს არაერთხელ აღუნიშნავს: „ჩვენი წარსულის ანარქიკლების, ჩვენი სულიერი სიმდიდრის, ჩვენს

თანამემამულეთა ღვაწლის ძიება უცხოეთში“ ხოლო შედეგი, რომელსაც ამ ძიებით აღწევს რეჟისორი, ჩვენს ეროვნულ თავმოყვარებაზე დადებული საღებუია, რასაც მაყურებლის განწმენდა, მისი სულის ამალღება მოსდევს. „ამალღება კი განსაკუთრებით საყვარელი სიტყვაა ქართველი კაცისთვის“.

„ნაძარცვის კვალდაკვალ“ შორს გასცდა ისეთ ცნებას, როგორცაა დოკუმენტური ფილმი და მასში ასახული ამბები ერის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტებად იქცა, ხოლო სამშობლოდან გადახვეწილ ქართველთა ცხოვრება საუკეთესო ზნეობრივ მაგალითად.

თაბუკაშვილის 10 წლის მოღვაწეობამ სხვა შედეგიც გამოიღო. იგი არა მარტო ჩვენს, ქართველებს გვაცნობს უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეებს, არამედ ყოველნაირად ცდილობს იქაც დაამკვიდროს საქართველოსა და ქართული კულტურის სახელი. ყველა, ვინც ბატონ რეზოსთან ერთად ერთხელ მაინც ყოფილა იტალიასა თუ საფრანგეთში, აღნიშნავს, რამდენი პატივისცემელი და ერთგული მეგობარი ჰყავს, როგორ ეხმარებიან და თანაუგრძნობენ პატარა ქვეყნის შვილს საქართველოს ისტორიის თითო-თითო პეკარის შეკრებაში.

საზოგადოების დიდი ნაწილის მხარდაჭერის მიუხედავად, რეზო თაბუკაშვილსაც ჰყავს ფართული ოპონენტები, რომელნიც მთელ მის მოღვაწეობას უცხოეთში მოგზაურობის სიყვარულად თვლიან. თავისთავად ამაში ცუდი არაფერია, მაგრამ, ვფიქრობ, ბატონ რეზოს სხვა ყინი ამოძრავებს. ყინი, რაც შეიძლება მეტი ქართული სული გამოავლინოს, მისდიოს უკვალოდ გამჭრალ თუ მივიწყებულ თითოეულ ქართველს, მისი ტკივილი გაეგზიაროს, დაგაფიქროს. ასეთი ფანატიზმამდე მისული ყინი თუ არა, შეუძლებელი

იქნებოდა, სოლიდურ ასაკს მიღწეულ ადამიანს, გადაუტრეკელი პრობლემებით გულ-დამძიმებულს თავი გადაედო და წელიწადში რამდენჯერმე სხვადასხვა ქვეყანაში მიმავალ გრძელ გზას დასდგომოდა, უდროობის გამო ერთხელ დაწყებული საქმე შეეწყვიტა, რამდენიმე წლის შემდეგ გაეგრძელებინა, ახალი წამოეწყო, დამხედურზეც ეფიქრა და გამოცდილებულზეც.

ესული წელი ილია ჭავჭავაძის საიუბილეო წელიწადი იყო. სასიხარულოა, რომ ტრადიციული საიუბილეო მზადება ქართველი ხალხის ნამდვილი დღესასწაული გახდა. ამას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ქართველ ხალხს შესაძლებლობა მიეცა, გამოეხატა თავისი ქეშმარიტი დამოკიდებულება და ილია ჭავჭავაძე წარმოდგინა არა მხოლოდ ბატონყმობის წინააღმდეგ მებრძოლი მწერალი, არამედ როგორც საქართველოს უკვირგვინო მეფე და თანამედროვეობის შესაფასებლად და მომავლის შესაცნობად მისი ლიტერატურული და პუბლიცისტური მემკვიდრეობა გამოეყენებინა.

საიუბილეოდ სტუდიაში ორი სრულმეტრეაიანი ფილმი გაკეთდა — „უკვდავი სული“ (რეჟ. შ. შონია და ზ. შანიძე) და „ილია ჭავჭავაძე“ (რეჟ. თ. ნოზაძე).

პირველმა მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის პორტრეტი შექმნა, მისი სული, მებრძოლი ხასიათი გადმოსცა, თანმიმდევრულად აჩვენა, როგორ გაითავისა ერთმა ადამიანმა ქვეყნის ბედი, როგორც აქცია ხალხის ტკივილი საკუთარ წყლულად, როგორ იხსნა დაქუცმაცებული, ვინაობადაკარგული ერი სულიერი გადაგვარებისაგან. ფილმი „უკვდავი სული“ დიდი ილიას კინემატოგრაფიული მემორიალი გახდა და კინოს მასობრიობიდან გამომდინარე მშვენიერ საშუალებად შეიძლება ვაქციოთ, რათა ილიას იდეები ყველა ქართველმა შეითვისოს.

მეორე სურათმაც უპასუხა თავის დანიშნულებას, ზუსტად ასახა ზემო, საინტერესო გამოსვლები და მომენტები დააფიქსირა და ილიას იუბილე საერთო სახალხო დღესასწაულად წარმოგვიდგინა. ეს იუბილე და ფილმი მუდამ საამაყო გასახსენებელი იქნება ქართველებისათვის, რადგან მსოფლიოს მრავალი დიდი ქვეყნის მეცნიერი ქართულ ენაზე მსჯელობდა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასა და მოღვაწეობაზე.

ამ ორი სრულმეტრეაიანი ფილმის მიუხე-

დავად, სტუდიის პროდუქციას დიდი მასშტაბით აკლია მოვლენათა ილიასეული ჭედვა. საკითხთა გადაწყვეტაში ილიასეულ დაპირობა, ილიასეული მკვანე შეძახილი. სტუდია „მემბრანა“ განზე გამდგარ მყინვარს უფრო ჰგავს, ვიდრე მშფოთვარე, დაუდგრომელ თერგსა.

რა მაძლევს ამის თქმის უფლებას? ბოლო ორი წლის მანძილზე ქართველმა საზოგადოებამ, ახალგაზრდობამ უდიდესი ყურადღება მიაპყრო და გაუფონარო აქტიურობა გამოიჩინა ჩვენი რესპუბლიკის, ერისათვის რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტაში:

თუ არ შეწყდა, შეჩერდა მაინც ტრანსკავკასიური რგინიგზის მშენებლობა, როგორც რესპუბლიკისათვის არასაკირო და ეკოლოგიურად და ეთნიკურად დამანგრეველი მოვლენისა;

გამოვლინდა საქართველოში სამოსახლო მიწების არასწორი განაწილების ფაქტები;

დავით-გარეჯის სამონასტრო კომპლექსიდან პოლიგონის გადასატანად ქართველმა სტუდენტებმა ორი დიდი დემონსტრაცია მოაწყვეს და მიზანდასახული, გააზრებული და ორგანიზებული მოქმედებით შედეგს მიაღწიეს.

კვლავ საგანგაშოდ რჩება ე. წ. „მესხების“ ვინაობის დადგენა და მათი საქართველოში გადმოსახლების საკითხი;

ყველასათვის ცხადია ქართველ ახალგაზრდათა გაღვივებული ინტერესი ეკლესიის მიმართ და რელიგიის როლისა და უფლების აღდგენის აუცილებლობა;

შექმნილია კომისია და საზოგადოება პასუხს ელის ილია ჭავჭავაძის მკვლელობის დასადგენად;

კვლავ ახალგაზრდობისა და ინტელიგენციის დიდი ნაწილის ძალდატანებით აღინიშნა 26 მაისი, საქართველოს დაკარგული დემოკიდებლობის აღდგენის დღე;

ხშირად დიდ ტკივილს ვიღებთ და არც წყენას ვმაღავთ იმის გამო, რომ საკავშირო პრესა და ტელევიზია არასწორად წარმოაჩენს სტალინის საქართველოსადმი დამოკიდებულებას, 20-იანი, 30-იანი და 50-იანი წლების რუბრესიებს ჩვენში, საერთოდ საქართველოსა და ქართველებს.

ამათ გარდა, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველდღიურად ახალ-ახალი პრობლემა ფეთქდება ჩვენს ირგვლივ, ერი ცდილობს თვითონ

გადამწყვეტის საკუთარი ბედი. არის საკითხები, რომელიც ყველა ქართველს თანაბრად აწუხებს, თანაბრად სტიკვა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული პრესა და ტელევიზია სითამამით საკავშიროს ვერც კი შეედრება, ზემოთქმული თემები ასე თუ ისე გაშუქდა. მაგრამ ყველა ეს მოძრაობა დოკუმენტური კინოს მიღმა დარჩა. არამც თუ საზოგადოებამ, სტუდიას მთავრობამაც კი გაუსწრო სითამამით. მხოლოდ ერთი ფილმი „გვირაბი“ (რეჟისორი თ. დოლიძე) ეძღვნება ტრანსკავკასიურ მაგისტრალს და იგი არის სადიდებელი ოდა უნიკალური მშენებლობისა და სიტყვა არ არის ნათქვამი იმ ნაკლოვანებებზე, რაც პროექტს გააჩნდა.

მე კარგად ვიცი, რომ ფილმს გაზეთის ოპერატიულობა ვერ ექნება, რომ დროსთან ერთად სახსრებიცაა საჭირო, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტუდიაში იქნება 12 კინოეკრანი და ეს ეკრანები ტყუბის-ცალივით ჰგავს 1930 წელს გამოშვებულ ნომრებს შედგენილობით, სტილისტიკით, პათოსით, ალბათ რეჟერვებიც გამოიძენება აქტუალური თემებისათვის.

თბილისის საზოგადოების ერთ-ერთი ასეთი „აფეთქება“ მოჰყვა ფილმს „ზარი“, რომელიც, მარიაკა ლორთქიფანიძის სიტყვით რომ ვთქვათ, მართლაც ზარივით, გოდებასავით გაისმა.

ფილმის ავტორები მონაწილენი გახდნენ 1987 წლის ზამთარში დატრიალებული უბედურებისა. წყალდიდობისა და ზვავის გამო დაიღუპა 100-მდე ადამიანი, დაინგრა სახლები, თოვლიც გამოიკეტა სოფლები, უსახლკაროდ, უსახსროდ, უნათესაოდ დარჩა ათასობით კაცი. ტელევიზიისა და პრესის ყოველდღიურ რეპორტაჟებში აქცენტრი კეთდებოდა, თუ როგორ სწორდებოდა მდგომარეობა, როგორ ეხმარებოდნენ ხალხს. ფილმის ავტორებმა კი მეორე მხარეს გაიხედეს. აჩვენეს, რომ ამ უდიდესი უბედურების დროს დახმარება ხშირად იგვიანებდა, ვიღაც ამ უბედურებაზე ხელს ითბობდა, გაზეთებში მოწოდებული ინფორმაცია არ იყო ზუსტი, ჭინურდებოდა, ფერხდებოდა საქმე.

კინოს სახლში გამართული პრემიერის შემდეგ საზოგადოებამ ფილმს აქტიურად დაუჭირა მხარი, მაგრამ ტელევიზიით მოწყობილი ჩვენების წინ ისტორიკოსებმა და მწერლებმა სხვაგვარად შეფასეს. მართალია, ყველა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ დიდი უბედუ-

რება მოხდა და ფილმში მინიმუმია ნაჩვენები, მაგრამ სურათი მაინც ბედნიერ ნატიუნდა დამთავრებულიყო. ერთ-ერთი მხარის რიკოსმა ასეთი ფრაზა თქვა: „მე მინახნია, რომ ნაკლოვანებების ჩვენება არ არის საჭირო. განა შეიძლება მომავალ თაობას ასეთი მასალა დაგუტოვოთ?“

ფილმის დემონსტრირების შემდეგ საქართველოს ტელევიზიამ ციკლური გადაცემები მიუძღვნა იმას, თუ როგორ კარგად ცხოვრობენ ბარში ჩამოსახლებული სვანები. ბევრთან ერთად მეც ვირწმუნე ამ კადრების სიმართლე, მაგრამ, რაც ფილმში „ზარი“ არის ასახული, ისიც სარწმუნოა და, ვფიქრობ, აუცილებლად სათქმელი.

როგორც ვთქვი, ავტორებს პოზიციას უწუნებდნენ და ტენდენციურობას წამებდნენ. შემოქმედის მიერ პოზიციის არჩევა უმთავრესი საქმეა. რეჟისორებს თავიანთი პოზიციის გასამტკიცებლად ტყუილი არ უთქვამთ, წმინდა დოკუმენტურ მასალას დაეყრდნენ. თანაც ისინი, ვინც ბედს უჩივის, იმდენი არიან ეკრანზე ასახულნი, რომ საგანგაშოდ კმარა. რაც შეეხება ტენდენციურობას, მთავარია რა ამოძრავებს ტენდენციას, — ანგარება თუ დახმარების, თანაგრძობის სურვილი, თორემ „ბედნიერი ერი“ საშინელ განაჩენად მოგვეჩვენება.

ამ ფილმის ირგვლივ შექმნილმა მსჯელობამ ჩაიარა, მაგრამ სულ ახლახან გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა საქართველოს ტელევიზიის სამეცნიერო ცენტრის ხელმძღვანელის, ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატის ვ. კვარაცხელიას წერილი „მსჯავრი მაყურებელს გამოაქვს“. მე არ ვიცი რისთვის დაიწერა ეს ტრაფარეტული, ზოგადი, დამატამპული ფრაზებით აგებული სტატია, რომლისგანაც ვერც დასკვნას გამოიტანს ადამიანი, და არც სიმართლეა მთლად ზუსტად გამომოცემული. და რაც მთავარია, არანაირი მაყურებლის აზრი არ ჩანს. სამეცნიერო ცენტრის ხელმძღვანელი ალბათ ბევრად უფრო მეცნიერულ და დასაბუთებულ დასკვნებს უნდა აკეთებდეს.

მე კი მიმაჩნია, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებმა ლაშა შონიამ და ნუგზარ ყიფიანმა, ოპერატორებმა გიორგი ხაინდრაყამ და ალექსანდრე ყველაშვილმა ჯერ ერთი, თავდაუზოგავად იმუშავეს, ხალხის უბედურება გულთან მიიტანეს, ნაკლზე თვალი არ დახუჭეს და

პრინციპად აიღეს ილია ჭავჭავაძისეული პირდაპირობა და დაურიდებლობა.

ზემოჩამოთვლილ, ერისათვის მნიშვნელოვან პრობლემათა გვერდით შეიძლება დავაყენოთ ერთი, ქართველთა დიდი ხნის სატკივარი — საინგილო, უძველესი ქართული ტერატორია, რომელიც სხვა რესპუბლიკის ზღვარს იქით არის მოქცეული. დღეს საინგილოსა და ქართველ ინგილოებზე საუბარი ასე თუ ისე ლეგალიზებული გახდა, ზღო მაშინ, როცა ახალგაზრდა რეჟისორმა ნიკო წულაძემ ფილმ „ზღვარის“ გადაღება დაიწყო, ეს თემა ტაბუდადებული და ინტერნაციონალური მშობის დარღვევად იყო მიჩნეული. ფილმის ძირითადი ნაწილი შეიქმნა ნათხოვარი აპარატით, ხელზე ნაყიდი ფირით, მეგობრების დახმარებით და მხოლოდ შემდეგ ეტაპზე დაუკავშირდა რეჟისორი სტუდიას. მიუხედავად იმისა, რომ ასახული პრობლემები დღევანდელი თვალსაზრისით დიდ გაბედულებად აღარც კი ჩანს, მაშინ რამდენიმე ენთუზიასტის ახირება — მოეთხოვოთ საინგილოს ისტორია, ამ კუთხის ხალხთა უწყინარი სურვილი დარჩნენ ქართველებად, უპატრონო ძეგლებს, ჰქონდეთ ქართული თეატრი, სკოლა — ბევრისათვის მიუღებელი იყო. გასული წლის ბოლოს ფილმი ეკრანებზე გამოვიდა. ახლა შეიძლება ღიმილითაც კი გაიხსენო ის მღელვარება და ენერჯია, რაც რეჟისორმა და მისმა გულშემატკივრებმა დახარჯეს იმისათვის, რომ ფილმი მეცნიერებსა თუ კინემატოგრაფისტებს მაინც ენახათ. დღეს ალბათ საჭიროა უფრო მძაფრი, უფრო ტკივილიანი ფილმის შექმნა, საკითხში ღრმად ჩახედვა და ქართველი ინგილოებისათვის უფრო სერიოზული დახმარების გაწევა.

უსაფუძვლოდა მივიწყებული ვაჟა ზუბაშვილის საკურსო ფილმი „მთაწმინდა“ — კინოჩანახატი თუ კინორეპორტაჟი მთაწმინდის პანთეონიდან. ჩვენი თავმოსაწონებელი და დიდებული მთაწმინდა ტურისტული მარშრუტის ობიექტია და ექსკურსიამძღოლთა უზუსტო, ტრაფარეტული კომენტარები, ტურისტთა ქცევა, ჩაცმულობა, ყაყანი შორს დგას იმისაგან, რასაც ქართველებისათვის მთაწმინდა და პანთეონი ნიშნავს. გადაღებიდან განვილილი წლების მიუხედავად, ფილმს ელვადობა არ დაუკარგავს, პირიქით, ისეთ სურათს გვიჩვენებს, რაზედაც ბევრი ჩვენგანი არც კი დაფიქრებულა.

ვფიქრობ, საჭიროა და არც უინტერესოდ

ჩაივლის „უდაბნოს“ (რეჟისორები: ა. თუმანიანი, ლიშვილი და ა. ქოქრაშვილი) ხელახადად დაიწყო. ეს ფილმიც ახალბედა რეჟისორის დაიწყო. საკურსო სურათის გადასაღებ ობიექტად აირჩია საგარეოს რაიონის უდაბნოდ წოდებული ტერიტორია, რომელზეც აზერბაიჯანული ოჯახი ცხოვრობს თავისი სარწმუნოებრივი და ეროვნული წესების შესაბამისად. აქ, ამ მიწაზე ლოცულობს ოჯახის უფროსი, აქ აძოვებს ცხვარს, დავით-გარეჯის მონასტერში აფარებს დასიცხულ პირუტყვს მისი შვილი, ეზოში ლავაშებს აცხობს რძალი და იქვე თამაშობენ ბავშვები. მშვიდსა და ერთგვარად მონოტონურ თხრობაში ავტორის გულისტკივილი ჩანს, მაგრამ ვითარებისა თუ ჩვენივე განწყობილების გამო მაშინ ეს ყველაფერი ისე მტიკივნიულად არ აღიქმებოდა, როგორც დღეს.

ფილმის სასტუდიო ვარიანტში საერთო განწყობილება და რიტმი, ძირითადი სათქმელი იგივე დარჩა, მხოლოდ აზერბაიჯანული ოჯახის ცხოვრების აღწერას დემატა ახალგაზრდა ქართველი რესტავრატორები, რომლებიც ზომავენ, იხაზავენ მონასტრის ქვაბულებსა და ფრესკებს და იქვე ზის ჭარისკაცი. ეს მოკრძალებულად, მიჩქმალულად აღნიშნული სამი სხვადასხვა მიზნის მქონე ადამიანთა ერთად ყოფნა უკვე საგანგაშოა.

შარშან რეჟისორმა ალექსანდრე ქორკიშვილმა თავის სოფელზე ფილმის გადაღება გადაწყვიტა. უნდოდა ეჩვენებინა, რომ ურბანიზაციის შემოტრევის გამო, სოფლური ურთიერთობები, სოფლური საქმიანობა მოიშალა, რომ ერის გამაჯანსაღებელი, სასიცოცხლო ძარღვი სოფელში ძალუმაღ კი არ ძეგრს, ოდნავლა ფეთქავს. რეჟისორს სცენარში შესანიშნავი, მდიდარი შასალა ჰქონდა მოგროვილი სოფლის, ხალხის დასახასიათებლად. ფილმი „ღამის ცვლა“ კარგად შეფასდა, თუმც, ჩემი აზრით, მას აკლია სცენარის სიმკვეთრე და კონკრეტულობა, მოვლენებისა და ადამიანების ზუსტი დახასიათება, სადიქტორო ტექსტად მხატვრული ნაწარმოების გამოყენებამ მრავალმნიშვნელოვნება კი შესძინა სურათს, მაგრამ კიდევ უფრო გააბუნდოვნა,

ჩანს თუ არა ქართული სოფელი თავის ქეშმარიტი სახით ეკრანზე? მე თავს ვერ მოვიწონებ სოფლური ცხოვრების ღრმა ცოდნით, მაგრამ რასაც ყოველი ჩვენგანი სოფელზე თვალის ერთი გადავლებითაც კარგად ხე-

დავს, ის შორს არის ყოველივე იმისგან, რაც ძირითადად ჩვენს ეკრანზეა ასახული. სტუდიის ბოლო ორი წლის პროდუქციაში არის ფილმები მეურნეობის მართვის ახალ მეთოდებზე, მაგრამ ძნელია დაუჯერო მათ, რადგანაც იგივე პათეტიკითა და შემართებით განამბობენ განახლებულ სოფელზე, სულ ცოტა ხნის წინ ქებას რომ ვასხამდით საკოლმეურნეო შრომას, სოცშეიბრს, გემგების გადაჭარბებით შესრულებას. ახლა, როცა ხმამაღლა ითქვა, რომ ეს ყველაფერი ტყუილი იყო, ჩვენც ახალ გზას დაუწყეთ ქება ყოველგვარი განსჯის გარეშე.

გარკვეულად ღრმა და პოლემიკურად დგას საკითხები ფილმში — „ვინ არის მიწის პატრონი?“ (რეჟისორი ლეო ბაქრაძე). ავტორები შეეცადნენ პასუხი გაეცათ სათაურში დასმულ კითხვაზე და იჯარისა თუ კომპერაციის მომხრენიც აჩვენეს და მოწინააღმდეგენიც, სიახლის სიკეთეზეც გაამახვილეს ყურადღება და სიძნელესა თუ ნაკლებზეც ისაუბრეს.

ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელის განცხადებამ, რომ საქართველო კავშირის მასშტაბით ერთ-ერთ პირველ ადგილზეა პროსტიტუციისა და ნარკომანიის მხრივ, საერთო გულსიტყვილი გამოიწვია. ამ ფაქტის ტრაგიკულობა ყველასათვის აშკარაა და მისი აღმოფხვრა თუ არა, შემციირება ერთ-ერთი უდიდესი საზრუნავი. წელს სტუდიაში ორივე თემაზე შეიქმნა ფილმი. ერთს „რეკვიემი“ ჰქვია (რეჟისორი ლევან ცინცაძე), მეორეს „სენი“ (რეჟისორი ვაჟა ზუბაშვილი). პირველი პროსტიტუციის წინააღმდეგ არის მიმართული, მეორე ნარკომანიას ეხება. სათაურებშივე ჩანს ავტორთა დამოკიდებულება თემებისადმი. პირველ შემთხვევაში სასიკვდილო გზაზე მიაცილებს ავტორი მეძავეებს და ოდნავ თანაგრძობასაც არ გამოხატავს ამ ადამიანთა მიმართ. ფილმის დასასრულ მაშაყაცთა სახელით კიცხავს მათ ვენერიული დაავადების გავრცელებისათვის. რეჟისორმა სიმკაცრით დამსჯელ ორგანოებსაც აჯობა.

„სენის“ ავტორებმა პუბლიცისტურ თხრობას თავი აარიდეს და ის განწყობილება დახატეს, მძიმე სენით დაავადებულთა ნახვისას რომ გეუფლება. იზოლაციის ჩამოქრებული უსიცოცხლო დერაფნები, ქუჩყიანი ფანჯრები, კამერას მოფარებული სახეები, ახალგაზრდათა, კანონის დამცველთა თუ ექიმთა უსულაულო, ტრაფარეტული საუბარი, რაც

საერთო გულგრილ დამოკიდებულებას გამოხატავს — მძიმე შთაბეჭდილებას სტუდიის თუმც საერთო ჯამში ფილმს მკაფიო ტემბი აქვია.

მთელს მსოფლიოში დღეს ყველაზე მოდური თემა ეკოლოგიაა. ბუნების ნგრევაში შეიკიბრი არავის გამოუცხადებია, თორემ პირველობას აქვს ალბათ არავის დაუეთმობდით ჩვენს ყოველ უნიკალურ, ყველაზე მძლავრს და ყველაზე დიდი მასშტაბით მშენებლობებს თან მოჰყვა უნიკალურად საგანგაშო მდგომარეობა. სტუდიის პროდუქციაში წლების განმავლობაში ეკოლოგიურ თემებზე შექმნილი ფილმები რაოდენობით ალბათ ყველას სჭარბობს. ამ თემის აქტიური მიმდევარია რეჟისორი თემო ბაქრაძე.

პრობლემა, რომელსაც იგი წლიდან წლამდე ერთგულად მიჰყვება, ქეშმარიტად აღელვებს. მისი ყურადღების საგანი ხდება ახალ-ახალი ობიექტები და ახალ-ახალი საკითხები. ამ ფილმებში თანდათან მდიდრდება ინფორმაცია, მწვავდება პრობლემა და იძაბება ემოცია. მარტო კოლხეთის ჭაობის ამოშრობის შესახებ დამოწმებული მასალა ფილმში „დღეს, ისევ იქ“ სატირალი რომ არ იყო, სასაცილო იქნებოდა.

სურათში „და მიწაც მიუტებს“ ერთი ასეთი კადრია: მეწყერისაგან ძლივს გადარჩენილი, გაოგნებული კაცი ხან კამერას შემოხედავს, ხან მდინარესავეთ მომავალ ტლახს. იმ კაცის გამომეტყველებას ჰგავს ჩვენი საერთო გამომეტყველება. მისავით არ ვიცით, რა ხდება? როდის, სად, რას ვაფუჭებთ, საიდან წამოვა მეწყერი?

ამ ფილმებისა თუ ზოგიერთი საგაზეთო წერილის მიხედვით ენგურის კაშხალი მძინარე ურჩხულად წარმოგვიდგება, ხოლო წყალსაცავი დაგუბებულ ბალამად. სანტერესოა მშენებელთა პოზიცია და კომენტირება ხალხის კეთილდღეობისათვის აფეთქებული მთების, ძირფესვიანად მოგლეჩილი ხეების, დაგუბებული მდინარეების, უქვიშოდ დარჩენილი სანაპიროებისა თუ წყალში ჩაძირული ეკლესიებისა და წინაპართა საფლავების გამო. ამ ფილმების მათურებელს რუსთაველის ცნობილი ფრაზა — „ჩვენ კაცთა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა“ — ზღაპრად მოეჩვენება.

უკვე რამდენიმე წელია, რაც დემოგრაფიული საკითხი ჩვენი რესპუბლიკის აქტუალურ პრობლემად გამოცხადდა. მართალია, ბოლო

წლებში ამ მხრივ მნიშვნელოვანი სურათები არ შექმნილა, საერთოდ სტუდიის პროდუქციაში ხშირად ვხვდებით ამ თემას.

ასეთია ძირითადად ის პრობლემები, რაც დღევანდელმა დღემ დააყენა ჩვენი ერის წინაშე და რაც დოკუმენტურმა ეკრანმა ასახა. რა გამოხმაურება ექნება ამ ფილმებს, რაიმე გავლენას მოახდენს თუ არა ისინი პრობლემის გადაწყვეტაში, ეს ჩვენ არ ვიცით. კინოგაქირავება იმ ცნობებსაც ვერ გვაწყვდის — სად, რამდენჯერ აჩვენეს ესა თუ ის დოკუმენტური ფილმი. სურათის აქტიურობის მთავარი პირობა ალბათ ისევ მხატვრული დონეა, რაც მუდამ წესრიგში არ არის. დღესდღეობით მხოლოდ „ზარის“ მიერ ნათქვამი სიტყვა ვიცით. სიტყვაც გარკვეულ წილად საქმეა.

ეროვნულ თემას შეიძლება მეორე მხრიდანაც შევხედოთ — როგორ აისახა ქართველთა ბუნება და ხასიათი ეკრანზე, ვინ არიან ქართველები და რა არის საქართველო? ქართული ლიტერატურულ კრიტიკაში რამდენიმე წელია გაცხოველდა ინტერესი ამ საკითხთა კვლევის მიმართ და გარკვეული დასკვნებიც გაკეთდა. დოკუმენტურ კინოს ამ მხრივ ძიება არ უწარმოებია, თუ არ ჩავთვლით გელა კანდელაკის სატელევიზიო ფილმს „იმერეთი“.

საერთო მასშტაბით ძნელია საბჭოთა დოკუმენტური ფილმიდან ამოიციო რომელ ერს ეხება იგი, რა თვისებების ხალხია გადაღებულნი, რას ნიშნავს მათი თვითმყოფადობა. ჩვენთვის ამ მხრივაც ბედნიერი გამოხაკლისი კვლავ რეზო თაბუკაშვილის ფილმებია. ლიტერატურის კრიტიკოსთა მიერ გაკეთებული დასკვნები როგორც ფორმულები, ისე უდგება თაბუკაშვილის ფილმებში ნაჩვენებ ადამიანთა ბუნებასა და ხასიათს.

სულ რამდენიმე დღის წინ პალერმოს სპორტული ფილმების საერთაშორისო ფესტივალზე ფილმმა „გაუმარჯოს ქართულ ფეხბურთს“ (რეჟისორი ალექსანდრე ქლენტი) გრან-პრი დაიმსახურა. საინტერესო კუთხით წარმართა რეჟისორმა ქართული ფეხბურთის ისტორიის თხრობა. მთელი ფილმი გამსჭვალულია იმ გასაოცარი აღმაფრენით, რაც საქართველოში შემოსვლის დღიდან თან სდევდა ფეხბურთს და რამაც ინგლისური თამაში სპორტის ეროვნულ სახეობად აქცია. მე არ შემიძლია ვთქვა, ნამდვილად აქვს თუ არა განსაკუთრებული სახე ქართულ ფეხბურთს, მაგრამ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული

პარალელური ეროვნულ თვისებებთან და ქართულ კულტურასთან გარკვეულ ემოციას გწვევს და დამაჩერებელია.

ფილმი „რკენა“ (რეჟისორი ირაკლი ბოლსკი) მართლაც ეროვნულ სპორტს, ქართულ ჭიდაობას ეძღვნება. ჭიდაობის რაინდული წესები ქართველთა ზნეობრივი ნორმებიდან მომდინარედაა მიჩნეული და ამ თამაშის აღორძინება ერის ზნეობრივი სახის აღდგენის საწინდრად ისახება.

კრიტიკოსი გურამ ასათიანი ფილმში „სათავეებთან“ წერს: „ყოველ სულიერად განვითარებულ ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი განსაკუთრებული ხერხი ანუ ფორმა“. თუ ამ განსაზღვრას კინოზე გადმოვიტანთ, ალბათ უყოყმანოდ შეიძლება თქმა, რომ ქართულ მხატვრულ კინოს აქვს ასეთი „განსაკუთრებული ფორმა“. დოკუმენტური კინოს მაგალითზე მე დადებითი პასუხის გაცემა მივირს. შტამში, რომელიც კინოხელელების ამ ქანრში გამოიმუშავდა, 30-იან წლებში იღებს სათავეს. ფილმი იქმნება წინასწარ მოწოდებული ფორმულის თუ ლოზუნგის დასამტკიცებლად და არა მოვლენის ასახსნელად ანდა ადამიანის დასახასიათებლად. ამიტომ, რაც ეკრანზე ჩანს და რაც ისმის, იქიდან ვერც ვერაფერს დაინახავ და ვერც ვერაფერს გაიგებ. სინამდვილე კადრს მიღმა რჩება. ბუნებრივია, გარეგნული სტერეოტიპი ვერ შეიცვლება, თუ მასალისადმი დამოკიდებულება არ შეიცვალა. შტამისა და დიდვიდუალიზმის ერთგულებაშია.

დასასრულ კვლავ გურამ ასათიანის სიტყვები მინდა მოვიშველიო, რადგანაც ქართველი დოკუმენტალისტებისათვის პირდაპირ მოწოდებად მიმაჩნია:

„ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ, ბევრი რამ უნდა გადმოვიღოთ მათგან, ვინც ჩვენზე წინ წავიდა ცივილიზაციის თანამედროვე გზაზე, მაგრამ ისე, რომ სხვის ორეულად არ ვიქცეთ. ისე, რომ ჩვენი არსი არ შეიზღალოს — არა მხოლოდ კოლორიტი, არა მხოლოდ გარეგანი იერი, არამედ უწინარეს ყოვლისა არსი, ბუნება, შინაგანი კონსტიტუცია.“

საქართველო იარსებებს მინამ, ვიდრე იარსებებს ქართული სული.“

აქედან გამომდინარე, ქართული დოკუმენტური კინო მაშინ გახდება მნიშვნელოვანი, როდესაც იგი ქართული სულით იცისება.



ქართული ხალხური სიმღერის როლი ბავშვთა და მოგარდთა მუსიკალურ აღზრდაში

ელენორა ექსანიშვილი

აღზრდის საბჭოური სისტემისთვის და-
მხასიათებელია მკაფიო ეროვნული საფუძ-
ველი. საბჭოთა პედაგოგიკის ეს პრინციპი
ლენინის მიერ წამოყენებული იყო საბჭოთა
სახელმწიფოს არსებობის პირველი დღეები-
დანვე — „ჩვენ ყოველმხრივ ვეხმარებით
თვითელი ერის დამოუკიდებელ, თავისუ-
ფალ განვითარებას, თვითელი ერისათვის
ლიტერატურის მშობლიურ ენაზე გავრცე-
ლებას“ — წერდა იგი სტატიაში „პასუხი
ამერიკელი ჟურნალისტის შეკითხვებზე“
(ლენინი — „ლიტერატურისა და ხელოვნე-
ბის შესახებ“).

ქართული პედაგოგიური მეცნიერების ფუ-
ძემდებელი იაკობ გოგებაშვილი წერს:
„ხალხური სიმღერა სამართლიანად ითვლე-
ბა ჩვენს დროში სკოლის სულად და გულად.
იგი უვითარებს ბავშვს სმენას, აჩვენებს პარ-
მონიას, უსუსტებს ხეპრეობას და ზრდის
მის გულში სინაზესა და სიფაქიზეს. ერთი
სიტყვით, აკეთილშობილებს მის ბუნებას,
შენიშნულია, რომ სიმღერის მოყვარე და
მცოდნე ბავშვები ცხადად განირჩევიან თა-
ვის ტოლებში სასიამოვნო, მიმზიდველი,
სიმპათიური ხასიათითა და თვისებებით.
ამით კიდევ არ თავდება სიმღერის მნიშვნე-
ლობა. მას სკოლის შრომაში შეაქვს სიხარუ-
ლის ელფერი, აღვიძებს და აცოცხლებს
სკოლის ცხოვრებასა და მეტად უმსუბუქებს
ბავშვებს იმ ტვირთს, რომელსაც მათთვის
შეადგენს სისტემატიური გონებითი მუშაო-
ბა. ბავშვების სუსტ, ნორჩ გონებას ვარჯი-
შობა მალ-მალე დღის და ქანცავს, მაგრამ
მალეც მოდის ის ღონეზღე. უკანასკნელის
მიზნისათვის საუკეთესო ღონისძიებად ითვ-
ლება სიმღერა... იგი ასწრავებს სისხლის დე-
ნას ადამიანის ძარღვებსა და ტვინში, აჩქა-
რებს ტვინის ნივთიერებების განახლებას,
აშორებს გონებას ყოველს შემწუხებელს აზ-
რსა და ზრუნვას, შეჰყავს ადამიანი სიამოვ-

ნების სფეროში, შლის მის გულსა, გონებას
ამხნეებს და უხალისებს“.¹

ი. გოგებაშვილს მიაჩნდა, რომ არამშობ-
ლიური ენის სწავლებას უნდა წინ უძღოდეს
მშობლიური ენის ცოდნა, მას მოყავს ი. ა.
კომენსკის² აზრი, რომ „თუ ისურვებ ბავშვს
ასწავლო ჯერ უცხოური ენა ადრე, ვიდრე
იგი შეისწავლის და შეიგრძნობს თავის მშობ-
ლიურ ენას, ეს ნიშნავს იმას, რომ შენ
შვილს ასწავლო ცხენზე ჯდომა უფრო ადრე,
ვინემ ის ისწავლის სიარულს“.

გამოჩენილი უნგრელი კომპოზიტორი,
მეცნიერ-ფოლკლორისტი ზოლტან კოდაი
ერთ თავის სტატიაში წერს: „საწყისად ჩვე-
ნი პედაგოგიური მეთოდისა აღებული გვაქვს
ჩვენი ხალხური სიმღერა. ხალხურ სიმღერას
მჭიდრო კავშირი აქვს ნაციონალურ ენასთან
ერთის შესწავლა ადვილებს მეორის დაუფ-
ლებას. უპირველესად ჯერ უნდა გაიგო და
შეისწავლო შენი ნაციონალური მემკვიდ-
რეობა, რომ შემდეგ ალლო აულო ინტერნა-
ციონალურს“.

ბავშვი იავნანით ეზიარება მუსიკას. ეროვ-
ნული ხალხური სიმღერები, ცეკვები აფარ-
თებენ მის თვალსაწიერს, გონების არეს,
ამდიდრებენ მას ახალი მხატვრული სახეე-
ბით, უღვივებენ ეროვნული სიამაყის
გრძნობას და მუსიკალური კულტურისად-
მი პატივისცემას. ხალხური სიმღერების
განსაკუთრებული როლი უმთავრესად იმა-
ში მდგომარეობს, რომ ბავშვი მათი მეო-
ხებით იწყებს მეტყველებას მუსიკაში თავის
მშობლიურ ენაზე, რაც დიდ გავლენას ახ-
დენს მთელს მის შემდგომ განვითარებაზე.
პედაგოგის ამოცანაა — ბავშვთა შემოქმე-

¹ ი. გოგებაშვილი — ვინ და როგორ გადაიღო
პირველად ნოტებზე ქართული ხალხური სიმღერები
სახალხო სკოლებისათვის“ თბზ. ტ. V, გვ. 252.

² ი. ა. კომენსკი — გამოჩენილი ჩეხი პედაგოგ.
1592—1670.

დებითი მონაცემების სტიმულირება და განვითარება ხალხური სიმღერის საფუძველზე. მუსიკა — აზროვნების ძლიერი წყაროა. მუსიკალური აღზრდის გარეშე შეუძლებელია ბავშვის აზროვნების განვითარება სრულყოფილად. რაც მხედველობიდან გამოგრჩება ბავშვობაში, ვერ აღადგენ სიჭაბუკის წლებში და მით უმეტეს სიმწიფის ასაკში. ეს, როგორც წესი, ეხება ყველა სფეროს ბავშვის სულიერი ცხოვრებისა და განსაკუთრებით ესთეტიკურ აღზრდას. გულისხმობს, სილამაზის ათვისების უნარი ბავშვობის წლებში შეუდარებლად ღრმია, ვიდრე პიროვნების განვითარების უფრო მოგვიანებულ პერიოდში.

1968 წელს კულტურის სამინისტრომ ქართველ მუსიკოსთა ჯგუფი უნგრეთს მიგზავლინა. უნგრელების არაჩვეულებრივი (სიყვარული მუსიკისადმი თვითუღმა ჩვენგანმა ვიგრძინეთ იქ ყოფნის დროს. ჩვენ მოვისმინეთ სიმღერის გაკვეთილები ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში. გაკვეთილზე მეფობს ბუნებრიობის, ძალდაუტანებლობის და მიზანდასახულობის ატმოსფერო. პედაგოგები დიდი სიყვარულით ეკიდებიან თავიანთ საგანს. იგრძნობა პედაგოგისა და მოსწავლის გატაცება მუსიკით. გზიბლავს გაკვეთილზე მოსწავლეთა შემოქმედებითი აქტივობა. ბავშვები ზუსტად კითხულობენ ნოტებს ფურცლიდან, თხზავენ იმპროვიზაციებს, ხალისით ატარებენ სმენისა და რიტმის განსაკუთრებულ სავარჯიშოებს. გარდა სიმღერის გაკვეთილებისა, მოზარდები ეუფლებიან რომელიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტსაც. პედაგოგები მუშაობენ ერთუზიანობით და მუდმივ შემოქმედებით ძიებაში არიან. სამწუხაროდ, ჩვენთან სიმღერის გაკვეთილებზე პედაგოგთა ერთუზიანობი და შემოქმედებითი ძიება არ შეიგრძნობა. მთავარია უნგრეთის მუსიკალური აღზრდის სისტემა, ე. წ. კოდაის რელატიური სოლმიზაციის მეთოდი, რომელიც უბადლოდ მიგვაჩნია. რელატიური სოლმიზაციის სისტემას მრავალი საუკუნეების ისტორია აქვს. ამ სისტემის მიმდევარი პედაგოგ-მუსიკოსები მიზნად ისახავდნენ ხალხური მუსიკის და ფსიქო-ფიზიოლოგიური აღქმის კანონზომიერების საფუძველზე მარტივი საშუალებებით ჩაენერგათ ხალხში მუსიკისადმი სიყვარული. ზოლტან კოდაიმ

განაზოგადა, გამოიყენა, რაც იყო გაკვეთილური წარსულში სხვა მუსიკოსების მიერ რელატიური სოლმიზაციის დარგში დანერგული ხალხური სიმღერების საფუძველზე შექმნა მუსიკალური სმენის განვითარებისა და ნოტების ფურცლიდან კითხვის მარტივი, ყველასათვის მისაწვდომი სისტემა. კოდაიმ მიმართა უნგრელ ბავშვებს: „ყველა თქვენგანი ვერ შეიძენს მუსიკალურ ინსტრუმენტს, მაგრამ ყველას გაქვთ ბუნებრივი ინსტრუმენტი, ეს არის თქვენი ხმა. იმეცადინეთ და ისწავლეთ ზუსტად სიმღერა, დაეუფლეთ თქვენს ხმას. მუსიკა ეკუთვნის ყველას“. კოდაის აზრით, ბავშვების მუსიკალური სწავლება უნდა მიმდინარეობდეს ხალხური მუსიკისა და სიმღერის დერაჩევა-შესწავლის საფუძველზე. ამიტომ კოდაი საბავშვო სახელმძღვანელოებს, კრებულებს, რიტმისა და სმენის გასავითარებელ სავარჯიშოებს აგებს უნგრული ხალხური სიმღერების მასალაზე. ზოლტან კოდაი წერს: „ყოველდღიური მცირე დოზა სიმღერებისა ადაგზენებს, გამოაცხებებს ბავშვის შეგნებას, მატებს მას სხვა საგნების ათვისების უნარს. ბავშვებისათვის სიმღერა თავშესაქცევი თამაშია. თამაშის პროცესში ისინი შეუგნებლად ითვისებენ კულტურის საუნჯის ელემენტებს. ეს კი მათ მთელი ცხოვრების მანძილზე გაყვებათ.“

რა არის საჭირო ამისათვის? სკოლაში მუსიკა და სიმღერა ისე უნდა ისწავლებოდეს, რომ ბავშვებმა მეცადინეობის დროს ისიამოვნონ და არ იწვალონ. ბავშვს უნდა ჩაუნერგოს კეთილშობილი მუსიკისადმი მისწრაფება. მუსიკა სულიერი გამდიდრების უძლიერესი წყაროა, იგი უნდა გავხადოთ ხალხისათვის ადვილად მისაწვდომი“. რელატიური სოლმიზაციის საფუძველად უდევს კილო. კილოს ყოველი საფეხური სმენით შეგრძნებას შეეფარდება ხელის გარკვეული მდგომარეობა. ბავშვები მღერიან პედაგოგის ხელის ნიშნების მიხედვით ნებისმიერ მელიოდებს, სიმღერებს. ხელის ნიშნები წარმოადგენენ ერთგვარ ენას. სხვადასხვა ეროვნების ბავშვებს, თუ ისინი ეუფლებიან ხელის ნიშნებს, შეუძლიათ შეასრულონ ერთად მათთვის უცნობი სიმღერა. ამრიგად, ეს მეთოდი ინტერნაციონალურია.

უნგრეთის საერთო საგანმანათლებლო

სკოლის მესამე კლასის სიმღერის გაკვეთილზე უნგრელ ბავშვებს გადაეცით საჩუქრად ქართველ კომპოზიტორთა საბავშვო სიმღერების რამდენიმე კრებული. პედაგოგმა ვადაშაღა ერთ-ერთი კრებული და შესთავაზა მოსწავლეს სიმღერის ფურცლიდან წაიკთხვა. ბავშვმა ხელის ნიშნების საშუალებით უშეცდომოდ წაიკითხა, ე. ი. იმღერა მისთვის უცნობი ქართული სიმღერა.

მოსწავლეთა მუსიკალური აზროვნების განვითარებისათვის და გააქტიურებისათვის უნგრეთის სკოლებში სიმღერის ყოველ გაკვეთილზე გარკვეული დრო ეთმობა რიტმულ და მელოდირ იმპროვიზაციებს. პედაგოგი მღერის მოკლე მუსიკალურ წინადადება-შეკითხვას, მოსწავლე უპასუხებს იმპროვიზაცია-პასუხით. პედაგოგის მიერ მოცემულ მელოდის მოსწავლე უფარდებს იმპროვიზებულ რიტმულ თანხლებას ანდა მოცემული რიტმის მიხედვით მოსწავლე თხზავს მელოდია-იმპროვიზაციას. პედაგოგი უკრავს თემას, მოსწავლენი უსმენენ, სმენით მღერიან თემას, ასახელებენ საფეხურებს და აბოლოებენ თემას იმპროვიზაციით. მელოდის ერთდროულად ერთვის რიტმული აკომპანემენტი — ტაშით, ფეხით, მერხზე დარტყმით. ყოველივე ეს მეტად ავითარებს, ამახვილებს რიტმს, სმენას, აადვილებს ნოტების ფურცლიდან კითხვას.

მუსიკალური განათლების ასეთმა უნივერსალურმა სისტემამ თითქმის გაუთანაბრა უნგრეთში სანოტო ანბანის სწავლება დედაენის შესწავლას. ჩვენ შეგვიკითხეთ ზოლტან კოდაის მოწაფეს ერეკემეტ სენის — რა სპეციალობის მუსიკოსები ასწავლიან სიმღერას ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში? მან გვიპასუხა — „კონსერვატორიის ვოკალისტები, რომლებიც ოპერაში სოლისტებად არ იმუშაებენ, ვადიან სოლფეჯიოსა და ჰარმონიას დამატებით. გამოცდების ჩაბარების შემდეგ იწყებენ მუშაობას სკოლებში და უძღვებიან სიმღერის გაკვეთილებს“.

უნგრეთის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების ყველა კლასში ორი გაკვეთილი ეთმობა სიმღერას. ფიზკულტურის ორი გაკვეთილიდან კვირაში ერთი გაკვეთილი ეთმობა ფიზკულტურას, მეორე კი შეცვლილია უნგრული ხალხური ცეკვის გაკვეთილით.

საჭიროა ამ თვალსაზრისით გადავხედო ჩვენს პრაქტიკასაც და უნგრეთის სკოლების სასარგებლო გამოცდილება გამოვიყენოთ.

საინტერესოა აგრეთვე საგნების შეფარდება ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მეცადინეობა სკოლებში იწყება სიმღერის გაკვეთილით, რადგან რელატიური სოლმიზაცია, იმპროვიზაცია აზროვნების კონცენტრაციას ახდენს. მეორე გაკვეთილი — მათემატიკა. მესამე გაკვეთილი — ფიზკულტურა ან უნგრული ცეკვა, შემდეგი გაკვეთილი — ისტორია, შემდეგ — სოლფეჯიო, სოლფეჯიოს შემდეგ უნგრული ენა. საგნების ასეთი შეფარდება მოსწავლის აზროვნებას არ ღლის და იგი ენერჯიულად მეცადინეობს. მუსიკა — აზროვნების ძლიერი წყაროა. უნგრეთის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში ჩაატარეს ცდა. ერთ მხარეს დასვეს ბავშვები, რომლებიც სამუსიკო სკოლაში არ სწავლობენ, მეორე მხარეს დასვეს სამუსიკო სკოლის მოსწავლეები, დაავალეს მათ მათემატიკური ამოცანის ამოხსნა. დანიშნეს დრო — 20 წუთი. ბავშვებმა რომლებიც არ სწავლობენ მუსიკას, სამეცედომა დაუშვეს. სამუსიკო სკოლის მოსწავლეებს არ აღმოაჩნდათ შეცდომები.

ერთხელ კიდევ დადასტურდა, რომ მუსიკალური აღზრდის გარეშე შეუძლებელია ბავშვის აზროვნების სრულყოფილად განვითარება, ამისათვის კი საჭიროა პედაგოგის სისტემატური მუშაობა ბავშვის სმენის, სმენის კონტროლის, ყურადღების, აზროვნების განვითარებაზე. რაც შეეხება პედაგოგიურ რეპერტუარს, მასში უნდა იყოს წარმოდგენილი შეფარდება სამი ძირითადი ელემენტისა: 1. ხალხური მუსიკა, 2. კლასიკური მუსიკა, 3. თანამედროვე მუსიკა.

მუსიკის სწავლება უნდა მიჩნეული იყოს ერთ-ერთ მთავარ ელემენტად ადამიანის აღზრდისა — როგორც სკოლაში, ისე ოჯახშიც. საჭიროა ყველა ბავშვობიდანვე დაეუფლოს მუსიკის სწავლებას.

მუსიკის სწავლება უნდა შედიოდეს საერთო საგანმანათლებლო სკოლის პროგრამაში, როგორც ეს არის შემოღებული უნგრეთში. ბავშვების ფართო მასას მუსიკის არა მარტო მოსმენის, არამედ შესრულების უნარიც უნდა ჰქონდეს.

ყვარყვარას ახალი ნიღბები

დალი მუმლაძე

გომი ქაშთარაძის მოღვაწეობა სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის ქართულ დრამატულ თეატრში უკვე კარგა ხანია იპყრობს განსაკუთრებულ ყურადღებას და თუმცა ამჟერად ჩემი კვლევის სავანს გიჟო ჟორდანიას მიერ ამ თეატრის სცენაზე განხორციელებული „ყვარყვარე თუთაბერი“ წარმოადგენს, მაინც მსურს, უბრველესად, გ. ქავთარაძის საქმიანობის ერთ, ჩემი აზრით, უმნიშვნელოვანეს მხარეს შევეხო.

ქართულ თეატრალურ სინამდვილეში გ. ქავთარაძე გახლავთ თეატრის ის ერთადერთი სამხატვრო ხელმძღვანელი, თავადაც ხშირად რომ დგამს სპექტაკლებს და თან გაანუხრელად ანხორციელებს ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი რეჟისორების მიწვევას მისი მეთაურობით მოქმედ დასში. იგი შესაშურ პირობებს უქმნის მათ და შედეგსაც შესანიშნავს აღწევს. დღეს უკვე ნათელია სწორედ გ. ქავთარაძის სახელთან რომაა დაკავშირებული დაღუპვის პირას მისული ქართული თეატრის აღორძინება აფხაზეთში. უსათუოდ ვასათვალისწინებელია ისიც, რომ დიდი ხნის ნაოცნებარმა ახალმა სათეატრო ნაგებობამ ფუნქციონირება სწორედ მიწვეული რეჟისორის სპექტაკლით დაიწყო. ჩვენ უკვე ვიცით, ეს რეჟისორი რომ გ. ჟორდანიას იყო და თუმცა თეატრის ახალი შენობა თავშესაფარი უფრო აღმოჩნდა, ვიდრე XX საუკუნის დასასრულის, თუ გინდაც საბჭოური, არქიტექტურული აზროვნების ნიმუში, იგი მაინც იქცა ქართული კულტურის კერად, შესძლო საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა და კვლავ გაიჩინა თავისი მაცურებელი.

პირველი სპექტაკლი, რომელიც აქ დაიდგა, ნოდარ დუმბაძის „მარადისობას კანონი“

ვახლდათ. სოსოიას პირველი სცენური ხატის შემქმნელმა, მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობმა გ. ქავთარაძემ, ამჯერადაც ნ. დუმბაძის სახელს დაუკავშირა თავისი მოღვაწეობის ახალი ხანა და ბაჩანას შესანიშნავი მხატვრულ სახე შექმნა. დაღუპვის განსახორციელებლად გ. ჟორდანიას მოპატივებას სხვა რა მიზეზებიც არ უნდა დებოდა საფუძვლად (მიზეზი კი ბევრი იყო და მათ გაანალიზებაზე ახლა ვერ შევჩერდები) უმთავრესი ალბათ მაინც ისაა, რომ გ. ქავთარაძეს ძალა აღმოაჩნდა მოწვეული რეჟისორისათვის დაეთმო განახლებული თეატრის პირველი სპექტაკლის შექმნის პატივი. ეს ფაქტი, ისევე როგორც შემდგომ დიმიტრი ალექსიძის მიწვევა შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარის“ დასადგმელად, ჩემ რეჟისორთა მოპატივება, მანანა კვიციანიას, დავით ანდლელაძისა თუ სხვათათვის სცენის დათმობა სადიპლომო სპექტაკლების განსახორციელებლად, მრავლისმეტყველი აღმოჩნდა. მან არა მხოლოდ გ. ქავთარაძის პიროვნება და მისი ადამიანური ღირსებები გამოავლინა, არამედ ასეთი პრაქტიკის დანერგვის პრინციპული მნიშვნელობა გამოხატა და ცხადყო, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ნამდვილი ლიდერის თვისებებს რომ ფლობს და მისი მოღვაწეობის „სტრატეგია“ და „ტაქტიკა“ არა მხოლოდ საკუთარი აქტიორული შესაძლებლობის გამოსავლენადაა მიმართული, არამედ ქართული თეატრის ყველაზე უფრო მტკივნეული პრობლემების ღრმა წვდომაზეა აღმოცენებული. იმისათვისა გამიზნული, რამდენადმე მაინც განმუხტოს დაუსაქმებელი მსახიობების ტრაგედია, მისცეს მათ მუშაობის შესაძლებლობა და, რაც მთავარია, შეახვედროს სხვადასხვა



ყვარყვარე — გ. ქავთარაძე

სათეატრო ესთეტიკის მიმდევარ რეჟისორებთან. ამ გზით კი იმ საშემსრულებლო ხერხებისა თუ გამომსახველ საშუალებათა გამოდიდებას მიაღწიოს, რომელთა დაუფლებების გარეშე უკვე წარმოუდგენელია თანამედროვე უნივერსალური სამსახიობო ხელოვნების განვითარება. აქვე უნდა დავძინო, გ. ქავთარაძე ამ მიზანს საგრძნობლად მიუახლოვდა. სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის დრამატულ ქართულ თეატრს დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველაზე უფრო კულტურული დასი ჰყავს და მას უნარი შესწევს მეტოქეობა გაუწიოს არა მხოლოდ პროვინციის, არამედ დედაქალაქის ბევრ სხვა თეატრსაც.

აღნიშნულ გარემოებაზე საგანგებოდ იმი-სათვის ვამახვილებ ყურადღებას, რომ არა მხოლოდ რეჟისორთა, არამედ მსახიობთა მოწვევის სისტემის დანერგვა ერთ-ერთ გარდუვალ პირობად მესახება იმ კრიზისიდან თავის დასაღწევად, რომელსაც თანამედროვე ქართული თეატრიც განიცდის და რომლის დასაძლევად, რალა თქმა უნდა, სხვა გზების დაძებნაცაა აუცილებელი, მაგრამ სრულიად გაუგებარია უკვე არსებულ პრაქტიკასა და გამოცდილებას სათანადო ყურადღებით რომ ვერ ეკიდებიან იმ თეატრების მესვეურებიც კი, რომელთაც გაცილებით უკეთესი პირობები აქვთ, ვიდრე აფხაზეთში მოქმედ ქართულ დასს.

„ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის იდეა ჯერ კიდევ მაშინ წარმოიშვა, როდესაც ქორდანია „მარადისობის კანონს“ დგამდა მას შემდეგ კარგა ხანმა განვლო და თეატრის აფიშა დღეს ასე გამოიყურება: შექსპირის „ვენეციელი ვაჟარი“, იბსენის „ბრძოლა ტახტისათვის“, ჩეხოვის „თოლია“, გორკის „ფსკერზე“, გამსახურდიას „დიდოსტატი მარკვენა“, დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, „ერთი ცის ქვეშ“, ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, ჩხაიძის „ვაცხადებ დაბურულად“, კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“.

როგორც ვხედავთ, გ. ქავთარაძემ დასახულ მიზანს ამჭერადაც მიაღწია და მიუხედავად იმისა, რომ მითითებული სპექტაკლები, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა მხატვრულ დონეზეა შესრულებული, თვით ეს უაღრესად სერიოზული რეპერტუარი იპყრობს ყურადღებას და სოხუმელთა ქართულ დასს შესაშურ ავტორიტეტს უქმნის. ასეთ თეატრში სპექტაკლის დადგმა დიდ სიძნელებთან არ უნდა იყოს დაკავშირებული, მაგრამ ქორდანია და გ. ქავთარაძეს მაინც მოუხდათ დიდი ფსიქოლოგიური ბარიერის გადალახვა. პოლიკარზე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერისათვის“ ახალი სცენური სიცოცხლის მინიჭება, ცხადია, გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული, რადგან ჩვენს სხოვნაში ჯერაც არ ვანგლებულა იმ აღმოჩენათა ხიზლი და მნიშვნელობა, რომლითაც განათებული იყო რ. სტურუას მიერ 1974 წ. წარმოდგენილი „ყვარყვარე“.

ცნობილია, პ. კაკაბაძის ამ უბრწყინვალესი პიესის მანამდე არნახულმა, სრულიად უჩვეულო ინტერპრეტაციამ რომ მისცა დასახამი რ. სტურუას მიერ შეთხზულ ახალ სათეატრო მოდელს. რეჟისორმა ადრინდელი ძიებები ყველაზე უფრო დასრულებული სახით სწორედ ამ სპექტაკლში გამოხატა და მან ცხადყო, რომ რ. სტურუამ შესძლო პიესის მრავალ საიდუმლოებათა განჭვრეტა. მისი მარადიული მნიშვნელობის აღმოჩენა. მასში გააფხვინილი „დიდი“ და „მცირე“ დროის ურთიერთშეპირისპირება, ყვარყვარეს კარნავალური ხასიათის ამოცნობა და კაკაბაძისეული ქანრული ესთეტიკის ღრმა წვდომა. რ. სტურუამ გლობალურ მასშტაბებში გადაიყვანა დიდი იმპერიის რომელიდაც მიყრუებულ მსზრასი გათამაშებული სიუჟეტი

და რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე ბონაპარტიზმის იდეით შეპყრობილ, განდიდების მანიაკალური ფსიქოზით დაავადებულ „სახელმწიფო მოღვაწედ“ წარმოგვიდგინა. ყვარყვარეს ტრიუმფში ტოტალური სახელმწიფოს რეჟიმი და ტირანიის შემქმნეველი ძალა გაცხადდა, ყვარყვარეს ისტორიული სამოსელი კი კარნავალისათვის ნიშანდობლივი, თავისუფლად არჩეული კოსტუმების მრავალფეროვნებაში გამოიხატა. პერსონა, რომელსაც რ. ჩხიკვაძე წარმოგვიდგენდა, ხამი ტილოს პერანგით მოგვევლინა, შემდეგ კი ნაბდით, ხაკისფერი სამხედრო მუნდირით, ბელადის თეთრი კიტელითა თუ კიმონითი გახლდათ შემოსილი. ყვარყვარეს ამგვარმა მეტამორფოზებმა, ამ უპოვარისა და ბოგანოს აღზევება-განვითარების პროცესმა, ჭეშმარიტი კარნავალური გმირის ბუნება გამოავლინა და მისი ნიღბების შეპირისპირებამ ქრისტეს ცხოვრების მაგალითებთან, რაიც ამ მრავალპლასტიანი სპექტაკლის მისტერიულ ფონზე იყო განფენილი და ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმნიდა მას, ყვარყვარეთა მოღვაწეობის ანტიჰუმანისტური და ანტიზნობრივი არსი გამოხატა.

რ. სტურუას სპექტაკლმა, მისმა ანტიმიზურმა ბუნებამ, ირონიულ-პაროდიულმა სტილმა თუ გროტესკულმა მიმართებამ ცნობილი ნაწარმოების ის უცნობი თვისებები გამოავლინა, მანამდე რომ არ იყო შეცნობილი და დადასტურა კიდევ კ. ჯაკაბაძის პიესის სრულიად ახალი ინტერპრეტაციის ლოგიკურობა და კანონზომიერება და რადგან „ყვარყვარეს“ შესახებ არაერთგზის გამომითქვამს ჩემი მოსაზრებანი (იხ. „ესკიზი რობერტ სტურუას ახალი პორტრეტისათვის“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წ. № 12; „რამაზ ჩხიკვაძე“ სერიიდან „თეატრის სამყაროში“; „ყვარყვარე“ „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბილისი, 1978-79 წ.) ახლა აღარ შეეჩერდები მისი სხვა თავისებურებების წარმოჩენაზე, მაგრამ უსათუოდ უნდა აღვნიშნო, რომ თვით ფაქტი „ყვარყვარე თუთაბერის“ ესოდენ მოულოდნელი, მაგრამ უაღრესად დამაჯერებელი აღაბტაცისა, უკვე გამორიცხავდა პიესის ისეთ ტრადიციულ წაკითხვას, როგორადაც ეს იყო განხორციელებული ჯერ თვით ამ ტრადიციის შემქმნელის, კოტე მარჯანიშვილის დადგმაში, ხოლო შემდგომ კი რუსთაველის თეატრის



სცენა სპექტაკლიდან

სცენაზე დიმიტრი ალექსიძის მიერ 1959 წ. გამართულ წარმოდგენაში. ამ სპექტაკლების მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობებია — უმანგი ჩხეიძე და ეროსი მანჯგალაძე პიესაში აღწერილ კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებას, მოვლენებისა და ხასიათების ლოგიკას, მათ ფსიქოლოგიურ მოტივირებას, ყოფით რეალობასა და კოლორიტს აპყრობდნენ განსაკუთრებულ ყურადღებას. მათი ყვარყვარე იმერელი გლეხი იყო და მისი ავანტიურისშიც არსებითად ლოკალურ მასშტაბზე იაზრებოდა. კ. მარჯანიშვილისა და დ. ალექსიძის სპექტაკლებს პრინციპული მნიშვნელობის მქონე ეს თვისებები აერთიანებდა, თუნდაც მათი საშემსრულებლო კულტურა და გამომსახველი ხერხები, ცხადია, განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი. ორივე სპექტაკლის სტილი სატირული კომედიის ჟანრული თავისებურებებით განისაზღვრებოდა და ამავე იდეურ თუ ესთეტიკურ პრინციპებზე იყო დაფუძნებული საქართველოს სხვა თეატრებში წარმოდგენილი „ყვარყვარე თუთაბერი“. მას შემდეგ კარგა ხანმა განვლო და ახლა უკვე სავესებით ნათელია, რომ რ. სტურუას ახალმა სპექტაკლმა ჭეშმარიტად რეფორმატორული წარმოდგენის მნიშვნელობა შეიძინა თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორიაში.

გ. ჟორდანიასა და გ. ქავთარაძეს, ცხადია,

არ შეეძლოთ ანგარიში არ გაეწიათ ამ მოვლენისათვის. მით უფრო, რომ სტურუასეულ „ყვარყვარეში“ როგორც ახალი დროის, ისე ახალი თეატრალური ენის თავისებურებანი იქნა გამოხატული. მაგრამ ახალი სპექტაკლის ავტორებს ასევე არ შეეძლოთ უკვე მიგნებულის განმეორება, თუმცა საფიქრებელია, რომ სწორედ რ. სტურუამ იმ გამბედაობის წყალობით, რომელსაც ადრე კადნიერად მიუთვლიდნენ რეჟისორს, გაადვილებული აღმოჩნდა პ. კაკაბაძის შემოქმედების თავისებურებათა შთაწვდომა და კიდევ ერთი ახალი ვარიაციის განხორციელება „ყვარყვარეში“ თემაზე. ყოველ შემთხვევაში, გზა გაკვლეული იყო და პოსტსტურუასეულ თეატრს თავისი დამოკიდებულება უნდა გამოეხატა ამ მოვლენებისადმი.

* * *

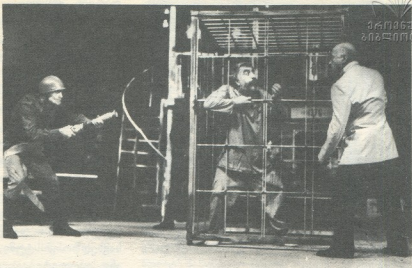
„ყვარყვარე თუთაბერის“ ახალი აფიშა გვამცნობს, რომ ჩვენ წარმოვიდგენენ პ. კაკაბაძის ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით შექმნილ ახალ სცენურ ვარიანტს. სპექტაკლის პროგრამაში ჩართულია გ. ყორღანიას მიმართვა მყურებლისადმი. რეჟისორი წერს: „პოლიკარპე კაკაბაძე ავტორია უკვდავი, მა-

რად სიცოცხლისუნარიანი ყვარყვარეში, რომელიც უხსოვარი დროიდან მოყოლებული ცხოვრობდა და დღესაც ცხოვრობს დასახს ქვეყანაზე. შემთხვევითი როდია, რომ მას ზღაპრის პერსონაჟის — ნაცარქექიას სახელი ჰქვია. ყვარყვარე და მისთანები უასაკონი არიან, არც ჩვენს სპექტაკლში იცვლება მათი წლოვანება. ეს ქამლეონები მუდამ იმ ასაკისანი არიან, ჩვენ რომ პირველად ვხილეთ ისინი.

გმირობა იყო საჭირო ყვარყვარეს შექმნისა და შემდეგ მისი დადგმისათვის. რაც კოტე მარჯანიშვილის თაოსნობითა და შემწეობით გახდა შესაძლებელი. ...ეს აფორიზმებით აღსავსე პოლიტიკური სატირა არასოდეს სიამოვნებდათ ძლიერთა ამა ქვეყნისა. მარტო „ყვარყვარე თუთაბერის“ მთავარი პერსონაჟი როდია ყვარყვარე, „ყვარყვარეები“ მრავლად არიან მიმოფანტულნი კაკაბაძის დრამატურგიაში და ერთ წისკვილზე ასახამენ წყალს. სწორედ ამიტომაც გაგებდეთ და შევიტანეთ ჩვენს სპექტაკლში ზოგიერთი მოტივი და მოსწრებული თქმა პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან, რამაც ყვარყვარეს ალეგორიებში უფრო ღრმად ჩაწვდომის საშუალება მოგვცა, კი-

სცენა სპექტაკლიდან





საქართველოს
ბიზნისი

დედ უფრო მეტად გამოკვეთა ავტორის უამრავი ქვეტექსტი და იქცა ჩვენი დროის უტყუარ გამოძახილად.

1928-29 წლებში დაწერილი პიესის მოქმედება საქართველოში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღეებში მთავრდება. დღეს კი ყვარყვარე თითქოსდა გვთხოვს შემდგომ პოლიტიკურ ეპოქებში მოგზაურობას, რისი წარმოჩენაც დღევანდელ ისტორიულ პირობებში აუცილებელ საპირობოდ მივიჩნევთ“.

რეჟისორის ეს განაცხადი ემთხვევა სპექტაკლის მიმართებას. დამდგმელი კოლექტივი არ მიელტვის მხოლოდ პიესაში წარმოდგენილი მოვლენების მწყობრ, თანამიმდევრულ განვითარებას. ავტორებს აინტერესებთ არა კონკრეტულად ყვარყვარე თუთაბერის ხასიათისა და პიროვნების ჩამოყალიბების ლოგიკა, არამედ „ყვარყვარეზმის“ დამკვიდრებისა და განვრცობის ისტორიული, სოციალური და ზნეობრივი წინამძღვრები. ამიტომ ყვარყვარეს „მოღვაწეობა“ გაცილებით უფრო დიდ პერიოდს მოიცავს და იგი საბჭოთა სახელმწიფოს შექმნის, ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორიულ ფონზეა გათამაშებული. აქ ისტორიის ირონიის კანონები მოქმედებენ, თვით ისტორიის თხრობა კი კოლაჟის პრინციპზეა აგებული და მასში სწორედ ის ეპიზოდებია თავმოყრილი, რომლებიც ავტორებს ყველაზე უფრო ტიპიურ მახასიათებლად მიაჩნიათ ყვარყვარეზმის ტრიუმფის მიზეზთა ამოსახსენებლად. სპექტაკლი „ყვარყვარეზმის“ სინდრომის გამო-

სავლენადაა მიმართული და მიმიკრიის იმ კანონების აღმოჩენას ცდილობს, დღესაც რომ დიდად განაპირობებს ჩვენი არსებობის წესს.

სპექტაკლში ფეთქავს არტახებიდან გადმოსული, ტაბუახსნილი მხატვრული აზროვნების ის სული, რომელიც დამდგმელ კოლექტივს შესაძლებლობას აძლევს თავისუფალი არჩევანი განახორციელოს და ისტორიის იმ შრეებში შეაღწიოს, სულ ცოტა ხნის წინ ჯადოსნური წრის შეუვალობით რომ იყო აღტურვილი.

ცნობილია, უცებ მოპოვებულმა თავისუფლებამ, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, მოულოდნელად ბოძებულმა თავისუფლებამ, თავბრუდახვევა იცის და თუმცა ის ფეიერვერკული სიუჟე, პლასტიკური სახიერები ის კასკადი, რომლითაც აღბეჭდილია სპექტაკლი იმ ისტორიული მომენტის ფსიქოლოგიური ასპექტებითაც უნდა აიხსნას, რომელშიც ჩვენ ახლა ვცხოვრობთ და რომელიც აპირობებს კიდეც დამდგმელი ჯგუფის მიგნებათა იმგვარ სიუჟევს, რამდენიმე წარმოდგენას რომ ეყოფოდა საარსებოდ, მაინც ვფიქრობ, სპექტაკლი რამდენადმე გადატვირთულია და ეს მოსაზრება ალბათ სჯობს თავიდანვე გავამხილო.

* * *

გ. ქავთარაძის ყვარყვარეს სცენურ ბიოგრაფიაში დუბლირებული და პაროდირებულია რიგი იმ სახელმწიფო მოღვაწეთა, რომელთა ქმედებაში პოლიტიკოს აქტიორის ოსტატების მაკიაველისეული თეორიაც გა-



კაკუტა — ნ. წერეთლიანი, ქუჩარა — დ. გაჩეჩილაძე, ტიტუ ნატურარი — დ. ჯაიანი, ყვარყვარე — გ. ქავთარაძე

მოკრთის და, რაც მთავარია, სწორედ მათ მიერ გატარებულ „დიდ პოლიტიკაში“ იღებს სათავეს ის ტრავიკული შეუსაბამობანი, რომლებმაც უღრმეს შინაგან წინააღმდეგობამდე მიიყვანა ჩვენი ქვეყანა.

სპექტაკლში წარმოდგენილი დრო მოიცავს ორ რევოლუციას, დროებითი მთავრობის ხანას, სტალინის ეპოქას, ხრუშჩოვისა და ბრეჟნევის განმგებლობის დროს და დღევანდელ დღემდე მოღწეული, მრავალი ნიღბის მომრგები, პარტიულ ელიტაში ეგზომ ნაპატივეი და მშვენივრად შენახული ყვარყვარე სარკასტული ღიმილით კითხულობს — „ვითომ ამგვენის ხელში ჩემი ამინდი არ დადგება?“

სპექტაკლის ამ ფინალურ ფრაზას გ. ქავთარაძის ყვარყვარე ავანსენაზე გამობრძანებული წარმოსთქვამს. მისი ფიგურის მიღმა კი ისევ ის დეკორაცია დგას, რომელმაც უმნიშვნელო ტრანსფორმაცია განიცადა სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მაგრამ ახლა უკვე თავის პირვანდელ სახეს დაუბრუნდა.

სცენაზე წარმოდგენილი ინტერიერი სპექტაკლში ასახული სამყაროს მიკრო-მოდელია. აქ გამოფენილია მისი ისტორიის ზოგიერთი სამუზეუმო ექსპონატი. მარცხენა მხარეს რომანოვების დინასტიის უკანასკნელი წარმომადგენლის — ნიკოლოზ II-ის, მარქსისა და ლენინის ფერწერული ტილოებია განლაგებული. იმავე კედელზე ცარიელი ჩარჩოა მიყრდნობილი. ადგილი, როგორც სჩანს, ვაკანტურია. მარჯვენა ფლანგი სტალინის, ბრეჟნევის, ხრუშჩოვისა და კერენსკის პორ-

რეტებს უპყრიათ. სცენის სიღრმეში შავს-როიალი მოსჩანს, იქვე რკინის ეგვისტელებიან ორსართულიანი ნაგებობაა აღმართული, რარკამელიც უხეშად გარანდული ხის ვაგონი ემიჯნება. ვაგონზე წარწერაა: „НЕ КАНТОМ ВАТЬ!“ ცოტა ხნის შემდეგ ეს ვაგონი ციხის ფუნქციასაც იტვირთებს. უფრო მოგვიანებით კი მსახიობები კვლავ გადასწევენ საათის ისრებს, ვაგონზე მიკრულ წარწერას შეატარილებენ და კაკუტა, ქუჩარა და ლირსმვორკუტისაკენ მიმავალ გზას გაუყვებიან. სცენური სივრცის სხვადასხვა სიბრტყეზე განლაგებულია აგრეთვე შავი ფრაკი თეთრსკვლისპირითა და წითელი პეპლით, მწვანეა-სამუდლოდ კოსტუმო ოქროსფერ ჯინჯილებშიანი ეპოლტებით და მწიფე შინაღმდეგობა ჩოხა თეთრი მასრებითა და ჯვრით. მთელი ეს ფერწერული გამა, ისევე როგორც სცენის ნოვარაფიული სახლის სხვა ელემენტები სპექტაკლში წარმოდგენილი სამყაროს იმ მხატვრულ ქსოვილს ქმნიან, რადაც მთლიანისა და ჰარმონიულის განცდაზე რომ არა არის აგებული. იგი ერთმანეთისაგან გათიშულები, თითქოს სრულიად შემობგვევითი საგნების და შეუთავსებელი ფაქტურებისაგან შედგება. ასახვის ეს ცნობილი ხერხი სპექტაკლის პოლისტილისტური ბუნებით არის განპირობებული და იგი საკვებით ორგანიზებულია იმ ქოტურთ, ჰარმონიისაგან სრულიად განძარცვული, აშკარად დესტრუქციულად სამყაროსათვის, სპექტაკლი რომ წარმოსახავს ახალგაზრდა სცენოგრაფები: დ. აფციუროვი და პ. მიძინარაშვილი კარგად გრძნობენ თანამედროვე სათეატრო მხატვრობის სპეციფიკას. დაუფლებულნი არიან უკვე აღიარებულ მხატვრულ პრინციპებს. მათი ნამუშევარი პროფესიული ოსტატების დონეზეა შესრულებული, მაგრამ იგი ცხადყოფს, რომ მისი ავტორები არსად არ ეკამათებიან თავიანთი წინამორბედებს. სპექტაკლის მხატვრობაში, ისევე როგორც თეატრის სხვა ახალგაზრდა მხატვართა უკვე სცენაზე განხორციელებულ ქმნილებებში, არსად არ შეინიშნება ახალი სცენოგრაფიული იდეების დამკვიდრებისაკენ ლტოლვა და „ყვარყვარე თუთაბერის“ მხატვრობაც კარგად ცნობილი სტერეოტიპის ფარგლებშია მოაზრებული. მიუხედავად ამისა, იგი დიდი შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. მხატვრები ცდილობენ თავი დააღწიონ სცენაზე გათამაშებული მოვლენები-

სა და მით უფრო მათი შინაარსის კონკრეტული სახვითი ექვივალენტის შექმნას, მაგრამ ზოგჯერ მაინც იხრებიან იმ ღია მეტაფორულობისაკენ, უკვე ნაკლებად რომაა დამახასიათებელი თანამედროვე სცენოგრაფიული აზროვნებისათვის, მაგრამ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში, რომელიც მხედველობაში მაქვს, ისინი მაინც აღწევენ დასახულ მიზანს, რადგან ზემოთ მითითებულ სახელმწიფო მოღვაწეთა პორტრეტების გამოფენა, მათი განლაგება და კოორდინაცია თავად ქმნის წარმოდგენის დაძაბულ ემოციურ მუხტს და საგანთა სემანტიკაში კოდირებული აზრის ამოცნობისაგან ანთავისუფლებს მაყურებელს, რომელსაც სულ ცოტა ხნის წინ განუზომლად დიდ სიხარულს გვრიდა ოსტატურად ვუაღიროებულ რთულ მხატვრულ სიმბოლოთა ამოცნობის უნარი.

* * *

გ. ქავთარაძის ყვარყვარე ხილაბანდით თავწიკრული, ჩითის კრელი პერანგით, წინდებში ჩატანებული შარვლით, „კალოშებით“, „უშანიკითა“ და „ტელეგრაფიკით“ შემოსილი იწყებს წარმოდგენას. იგი იმ ორსართულიანი რკინის ნაგებობის გადმოსახედზე დგას, საიდანაც მშვენივრად მოჩანს რა ხდება ქვეყანაზე. ეტყობა, ობივატელების დროც დადგა და დაიშვებულ ყვარყვარე წისქვილს უბრუნდება. რაღა თქმა უნდა, ნაცარს ქეპავს და თავდავიწყებულ ოცნებას ეძლევა. თვითონ დროა ახლა ასეთი. საოცნებო! გარდამავალი, კრიზისული. ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. და სინკოპირებული მარშის რიტმსაყოლილი ნაცარქექია უკვე იმუქრება — „ბრდღენის გავადენო!“ ყვარყვარე გულთამზეს (მსახ. მ. სოლომონია) აწონებს თავს. დაუფარავი ირონიით შეჰყურებს ტყავის ქურთუკში გამოწყობილ ვილაც ტლუ ყმაწვილს და თუმცა კი ხვდება სევასტი (მსახ. ლ. ლოგუა) „ქურდი და ყაჩაღი თუ არაა, მაშინ სოციალისტი ყოფილაო“, მის გადაამლვაში ხელს მაინც არ უშლის ჩექმებსა და სამხედრო სამოსელში გამოკვართულ მეწისქვილის ქალიშვილს და ტანსაცმელსაც კი უცვლის ამ ახალი დროის „აბრაგას“.

გისმის სიმღერა „ოი, ოდელია, აბარერო“, რომლითაც სპექტაკლის ერთ-ერთი მუსიკალური თემა იწყება და სცენაზე შემოდინან ნაქურდალის სიმძიმით წელში გახრილი

დეზერტირები ნ. წერედიანისა და დ. გაჩეჩილაძის შესანიშნავი შესრულებით. კაქუტასა და ქუჩარას ხელთ უპყრიათ ობივატელების ოცნება, მაგრამ დამტვრეული ტორშერი, უსურათო ჩარჩო, ძველი სამოვარი და თვით ფუთაც კი, არაფერში არ გამოადგებათ შემდგომ. ბედს ისინი სხვა სარბიელზე გაპყავს.

ყვარყვარე გახარებულია მასაჟით უპოვარ თანასოფლელებთან შეხვედრით. რაღაცის გამორჩენის იმედი აქვს, ტყუილად ხომ არ იქნებათ თავს „აბა ბიჟოო“, და აქედან მოყოლებული იწყება კიდეც ყვარყვარეს გასაოცარი მეტამორფოზები. ნიღბები, რომელსაც იგი ირგებს და იცვლის, დროის უმნიშვნელოვანესი თვისებებით არის აღბეჭდილი, ხოლო შესასრულებელი როლი კი ყოველთვის უაღრესად ვათავისებული და შესისხლხორცებული აქვს. ახლაც დიდი ექსტაზით იწყებს საქმიანობას. შეგონება — „თქვენი კაცად ვახდომა არ იქნაო“, სასურველ ზემოქმედებას ახდენს ვალეტელ დეზერტირებზე. მათ გზის მასწავლებელი და წინამძღოლი იპოვეს ახლა. ყვარყვარე გაპყვირის „Морадеры!“ და თვითონ ითვისებს „ბრძოლის ველზე დაცემული“ გაქურდული თათრის სამოსელს. ჩალმით თავდამშვენიებული კიდობანზე დგას და ამბობს: „მე იმისთანა ხასიათის ვარ, ზოგჯერ კაცი თუ არ მოეკალი ავად ვხდები“. დაზაფრული კაქუტა და ქუჩარა ხმას ვერ იღებენ. მაგრამ ბოგანოთა „სალი აზრი“ მაინც იმარჯვებს და სულ

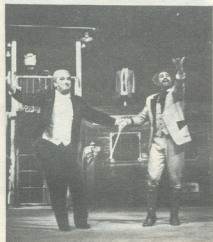
გულთამზე — მ. სოლომონია,
ყვარყვარე — გ. ქავთარაძე



უხელმძღვანელოდ დარჩენას ყვარყვარეს მფარველობის ქვეშ ყოფნას არჩევენ. აქ იწყება კაკუტასა და ქუჩარას მოქცევა და ისინიც ჯერ ძალით, შემდეგ კი სულ უფრო და უფრო დიდი ვნებით ერთგულ მოკავშირეებად გადაქცევიან ყვარყვარეს და მისი დოქტრინების განუხრელ გამტარებლებად მოგვევლინებინან. აქ, ამ სცენაში იკვრება ის ტანდემი, რომელიც ჯერ მხოლოდ ხმას უწყობს ერთმანეთს, მაგრამ სიმღერა უკვე მშვენიერი გამოსდით — „მეჩინიბეს დოუძახე შემიკაზმოს რაში, რაში უნდა ნავარდობდეს ზღვაში“.

„ნავარდისათვის“ უფრო დიდი ცოდნა და გამოცდილებაა საჭირო ვიდრე იგი კაკუტასა და ქუჩარას აქვთ და ყვარყვარეც განმანათლებლის პოზაში დგება. თავის კრედოს გვაძენობს: „ცხოვრების წესი მე ასე გამიგია, კბილი გოუსინჯე და თუ ერყვეა მოთხარე“. მასების გამოღვიძება და დამოძღვრა გრძელდება: „სოციალისტიები ამბობენ ღმერთი არ არისო, გეიგეთ?!“, მაგრამ ყვარყვარეს ამ მონოლოგის დასრულებისთანავე გაისმის გამაყრუებელი, სამყაროს დამანგრეველი ხმები, შემდეგ გარკვევით ისმის ტყვიამფრქვევის კანონადის ხმა და ეპიზოდის ამ უაღრესად სხარტ ბგერით პარტიტურაში ბრძანების ხმა იკრება: «Окружить мельницу!», «Вызвать группу захвата!» ყვარყვარეს იკერენ და შტრაუსის ვალსის „ვენის ტყის ზღაპრების“ ერთი პასაჟი მიაქანებს გაოგნებულ „გმირს“ მისთვის ჯერ უცნობი მწვერვალებისაკენ.

მთავრობის რწმუნებული — გ. რატიანი, ტიტ ნატურტი — დ. ჭაიანი



შემდეგ სცენაში რევოლუციონერად მისცნული ყვარყვარე სამხეცე გაღვიძებულია წყვედელი. ვალია იმ ორსართულიან ნაგებობის დეტალს წარმოადგენს, რომელშიც ცოტა ხნის შემდეგ ხალხი აღმოჩნდება შერეკილი, თავად ყვარყვარე კი ალის ფერი ალმით ხელში თავისი სამწყსოს სადა რაჯოზე დადგება, მაგრამ ნაცარქექიას აქამდე ჯერ კიდევ დიდი გზა აქვს გასავლელი ყვარყვარემ ჯერ არ უწყის ბრალდების შეფერება რომ სჯობს უდანაშაულობის მტკიცებას. დიდად შეშინებული კი გახლავთ უნებლიე მოძრაობებს აკეთებს, თუმცა ხელთა და წინდაში გამოკვარული ცალ ღვიხით კი ცდილობს სხეულის დაფარვას მისკენ მიშვრილი ბრანდსპოიტისაგან და „გაფი ბიჭო იქითო“, დროდადრო თუ შეჰბედავს ჯარისკაცს. მოწმეებად მოყვანილი კაკუტა და ქუჩარა გულწრფელად ამტკიცებენ რევოლუციონერი არ არის, უბრალო კაციო მაგრამ ყვარყვარეს მიანც რევოლუცია იხსნის. მეფის მთავრობის დამხობის მუწყებელ დეპეშა პეტროგრადიდან სულზე მოუსწრებ პატიმარს. ისმის „ინტერნაციონალის“ ხმები ვილაც უკვე გაჰყვიროს «Да здравствует мировая революция!» და სამხედრო შტაბის დაბნეული თანამშრომლები დიდის პატივითა და მოკრძალებით ანთავისუფლებულ ახლა უკვე რევოლუციის რაინდის ბიოგრაფიით შეიარაღებულ პერსონას და რაღა ნაცარქექია იქნებოდა ყვარყვარე, ასე ადვილად რომ არ ამხედრებულიყო დევის კისერზე?

საპურობილედან გამოსული „ახალი გმირი“ თვალებს აბრიალებს, მკერდს იღვლავს ჯარისკაცს უყვიროს „Стреляй сука!“. ისმი გასროლის ხმა. ყვარყვარე ეცემა, მაგრამ ეს ტყვია მისთვის არ იყო ვანკუთვნილი. ეს მეფის არმიის ახალგაზრდა ოფიცერმა მოიკლა თავი! პოლკოვნიკმა (მსახ. ნ. ჭაროსანიძე) უკვე იაზრა ახალი დროის მობრძანება, მაიორი (მსახ. მ. ბრეკაშვილი), კაპიტანი (მსახ. ბ. ჭარჩავა), და ლეიტენანტი (მსახ. რ. ხუროძე) დაფაცურდნენ, იატაკზე გაგორებულ ყვარყვარე წამოაყენეს „სად ავიყვანათ თქვენმა წმინდა ცხოვრებამო“ უთხრეს, გზა დაუთმეს და იმ ზემოთ მოხსენიებული რკინის ნაგებობის სათვალთვალ კოშკზე, საიდანაც ყვარყვარე იტყობოდა სპექტაკლის დასაწყისში, ახლა ჯარისკაცი (მსახ. გ. სირა

ძე) გადმოდგა. გიტარის სიმებს ჩამოჰკრა ხელი და „ავე მარიას“ სიმღერა წამოიწყო. ამ მომაჯადოებელ ჰანგებს ჩვენ კიდევ არაერთხელ მოვისმინეთ და იგი ყოველთვის მაშინ აღდგებდა, როდესაც განხორციელდება ყვარყვარეს განდიდების კიდევ ერთი ახალი აქცია. ჭერ ჩვენ მხოლოდ დასაწყისში ვართ. ყველაფერი, რაც მოხდა, ყვარყვარეს თეატრის რეპეტიცია უფრო იყო, ნამდვილი სპექტაკლი აწი გათამაშდება.

ყვარყვარე იარაღს აჰყრის სამხედრო შტაბის წევრებს და აპატიმრებს მათ. „კაბინეტში შებრძანდით, ხალხისათვის უნდა იფიქროთ“, სთავაზობენ, მაგრამ ყვარყვარეს ეტყობა, სცენის ცენტრში რომ ნომენკლატურული სავარძელი დგას, იმაში უფრო ესიამოვნება ჩაბრძანება. სიტყვა უკვე წარმოსთქვა. „ნუ სხრილობოთ!“ მიიძახა ალტაცებულ საზოგადოებას და პირდაპირ სავარძლისაკენ აიღო გეზი. სავარძელთან კაკუტა დგას და ფონენდოსკობით სინჯავს მას. „მეიცადე, ჭერ არ ჩაჯდეთ“ — ეუბნება.

რბილ სავარძელში ჩაფლული კმაყოფილი ყვარყვარე სიმღერას წამოიწყებს და „შემიკახზე რაშის“ ნაცნობი მელოდია, უკვე მშვენიერად შეწყობილი ხმებით, კვლავ ეფინება დაბაბაშს. კვლავ გაისმის „ავე მარიას“ ნაცნობი მელოდია და ყვარყვარესაც შეუნიშნავი არ რჩება მომღერალი ჯარისკაცი. „მოდო ბიჭო აქო“, გასძახის და ჩვეულებრივი მოკვდავი ფავორიტების წრეში აღმოჩნდება.

სათის ისრები იწევა. კვლავ ისმის კანონადის ხმა და სცენაზე შემოდის უკვე კერენსკის კოსტუმში გამოწყობილი ყვარყვარე. ეს, რა თქმა უნდა, იმიტაციაა. ახალი მთავრობა აწყობს ერთგვარ „პარად ალეს“. ხალხს სჭერა, ახლა მინც „ინტერნაციონალში“ ჰპოვებს შვებას“ და კვლავ აღფრთოვანებული სიმღერით ეგებება დროებითი მთავრობის მესვეურებს. ფეხის ცერებზე მომავალი, ხაყიდერ მუნდირში გამოწყობული კერენსკის უკან კაკუტასა და ქუჩარას სავარძელი მოაქვთ, მაგრამ კანონადის ხმა კვლავ აჩერებს ამ „ატრაქციონის“ მსვლელობას და შემდეგ ეპიზოდში უკვე ვაგონის სახურავზე შემომდგარ ყვარყვარეს ვხვდავთ. ნატყვარა შუბლზე სახვევი ადევს, ტანზე ზოლიანი მაისური აცვია, წითელი დროშა აღუმართავს



კაკუტა — ნ. წერდიანი, ლირსა —
ლ. კალნდია, ქუჩარა — დ. გაჩეჩილაძე

და ქადაგებს: „ძველი რევოლუცია იყო ტყუილი, ტყუილი, ტყუილი, გოუმარჯოს ახალს!“.

უტოტა ხნის შემდეგ მიკროფონებიდან გვაუწყებენ: „ყვარყვარეს ნიღაბი ავხადეთ“, და გათამაშდება პაროდია კერენსკის გაპარვაზე. გ. ქავთარაძის გმირს სამგლოვიარო, შავი კაბა მოსავს, მალაქუსლიანი ფეხსაცმელი აცვია, სახეს კოვასტაბურავის შავი ვუალი უფარავს, ხელთ ვარდების თაიგული უპყრია და შავ ფრაკებში გამოწყობილ კაკუტასა და ქუჩარას ხელკავით მოჰყავთ იგი. ახლა დაიწყება სამშვიდობოს გასული ყვარყვარეს „სტრაპტიზი“. „მეფე შიშველია“, მაგრამ კაკუტასა და ქუჩარას მინც იქით ამადლის: „ნომ გამოგაპარეთ იმ გათახსირებულ ბოლშევიკებს“, და სანამ ყვარყვარე კვლავ ახალ სამოსელში, კვლავ ახალ ნიღაბმორგებული გამოგვეცხადება, გ. ყორანია და გ. ქავთარაძე კიდევ ერთხელ გაუსვამენ ხაზს ყვარყვარეს ობიგატელურ ბუნებას, კიდევ ერთხელ გააშინებულბენ მის არსს. საშინაო ხალათსა და ფაჩუტებში გამოწყობილი პერსონა კუთხეშია მიმდგარი. მოისაქმებს. ყბედობს: „არ ეელო ლენინს პეტროგრადი კი იყო. ისე, რავე დოუთმო კერენსკიმ. ა?“ მეფე გამობრუნდება, თავის განუყრელ სავარძელში ჩაეშვება და უტიფრად განაცხადებს: „კაცი რომ სირცხვილი ჰქვამს, თავი უფრო მაღლა უნდა ასწიოს!“ აქვე იწყება ახალი გეგმის შემუშავება და იმ „ლონისძიე-



ყვარყვარე — გ. ქავთარაძე.
ურსულა — ე. ფოცხვერია

ბათა“ დასახვა, კვლავ დიდ საბრძოლველზე რომ გაიყვანს ყვარყვარეს. — „კი, მაგრამ ჭარში როგორ დაბრუნდები?“ კითხულობენ ადმინისტრაციულ თამაშობებში ჭერ კიდევ სათანადოდ გაუწვრთნელი მოსწავლეები და წინამძღოლი არ დააყოვნებს „კარტის გახსნას“ — იქ, „ორი ბოლშევიკია წყალს რომ ამღვრევს. ამათ იმათ დაეკვირნებ“... და მერე „რაც უფრო დიდ ტყუილს ვიტყვი, უფრო დიდი ტაში დამიკარით. აბა სიმართლეს ტაში რად უნდა?“.

ყვარყვარეს „სტრატეგიამ“ ამჭერადაც გამართლა. იგი კვლავ აღსდგა და აი, უკვე მოუთმენლად ელოდებიან ციხეებსა და იმიგრაციაში მრავალკირამოვლოლი გმირის დაბრუნებას. იდეოლოგიაც გამოუჩნდა. ტიტ ნატუტარმა კარგად გაიანჯრა მისის არა-სობიერა მზადყოფნა ახალ ლიდერთან შესახვედრად. ტაში შემოქპრა. ილაღდა: „ამ კაცის სახით მოდის ჩვენი დროის ნაპოლონი!“ მერე ცეცხლოვანი დავლური დაუარა და ისე ალაგზნო და „გადარია“ საზოგადოება, ისიც კი დაავიწყდა, თოფით რომ იყო დაბმული და კუთხეში მიკუნჭული. მსახიობმა დიმიტრი ჭაიანმა ლალი არტისტიზმითა და პაროდირების მძაფრი გრძნობით გაითამაშა ქორეოგრაფ გოგი ალექსიძის მონაწილეობით დადგმული ეს ბრწყინვალე სცენა და წინ მიეგება თვით ფრაკში გამოწყობილ, დარბაისლური ნაბიჯით მომავალ ყვარყვარეს. შეხვედრა შესდგა! ცოტა ხანში გამოირკვევა,

რომ ყვარყვარემ და ტიტემ იპოვეს ერთ-მანეთი. ახალი დროის „რაინდებე“ მინაწილე ბულ კერასთან ჩამოსხდებიან. ცეცხლს გააჩნის ლებენ. კარდალზე ხელს გაითბობენ და ძველ ოცნებებს მოჰქარგავენ ნაცარში. და თუმცა იმ დასკვნამდე კი მივლენ — „დემოკრატიზმის ნატუტუში ვერ ჩაივკეტებითო“, „ვივა აბა-დელია“, „ვივა დემოკრატიას“ სიმღერი გაუძღვებიან წინ ხალხს. ოღონდ მანამდე ყვარყვარეს კიდევ რამდენიმე „ოპერაცია“ აქვს ჩასატარებელი. ახლა იგი მთავრობის რწმუნებულს ხედება და მოლაპარაკებას აწარმოებს „მაღალ დონეზე“. გაისმის მენ-შევიკური საქართველოს ჰიშინი და გ. რატიანის ელევანტური რწმუნებული სიტყვით მიმართავს მას — „ღრმად პატივცემულო ყვარყვარე თუთაბერო, ძვირფასო წყვიწყვის ძეგ-მოგესალმებით და მჭერა, რომ ჩვენი მოლაპარაკება კონსტრუქტიულ შედეგს მიაღწევს“.

ქალებს შემოაქვთ პატარა ფინჯნები. სცენის სიღრმეში, ისე როგორც მანეთზე, დგას ჩექმებში, გალიბანდასა და გალიფეში გამოწყობილი ტიტე ნატუტარი. და მისი შოლტის ტკაცუნის ტაქტზე, შეძახილით — „ჰოპ!“ ყვარყვარე და მთავრობის წარმომადგენელი ყლუპ-ყლუპად მიირთმევენ ყავას საციროკ ატრაქციონი გრძელდება. სცენაზე შემოაქვთ მწვანე მაუდი დაფარული მაგიდა და ვიდრე სათანადო დოკუმენტებზე ხელმოწერის აქტი შედგება, ყვარყვარე ზოგიერთი ელემენტის ლიკვიდირებას მოითხოვს. რწმუნებული იმმუნება, სისხლისღვრა აშკარად არ სურს, მაგრამ „რევოლუცია თავისი მოწინააღმდეგე ატომების მოსპობას მოითხოვს“ და სევასტისაც გამოაპანლურებენ ციხიდან. პირს აუკრავენ და ზედ ვაგონი კედელზე მიხაგრებენ. კვლავ გაისმის „ავე მარია“. ყვარყვარე ცნობილ ფრანკს წარბოს-ქვამს: „რევოლუცია მსხვერპლს მოითხოვს“, მერე ავანსცენასთან მოვა, დარბაზს გადახედავს და ძმბიკურად ეტყვის მაყურებელს: „ილია ჰავკავაძე მოვკალით და ეს ვინ არის?“

ყვარყვარე მშვენიერ ხასიათზეა. საქმე დიდებულად მიუდის. მოწმეების განადგურების ტაქტიკა კარგად დაიწყო და ახლა ვალადებული „კაფე-შანტანის“ ამომავალ ვარსკვლავებთან ერთად ქეიფობს. კვლავ თავის სავარძელშია ჩაფლული. ფლანგებზე ადიუტანტები დგანან. კიდობანზე ჩამოყრდნობილი ელიჩკა და ოლიჩკა სმენას უტკბობენ,

ლ. კუბრაშვილისა და შ. შამფრანის დუეტით მშვენივრად ასრულებს ცნობილ რუსულ რომანს «В темном зале», რომელსაც ხან ერთვის, ხან კი ენაცვლება ყვარყვარესა და იმ ახალი, გიტარაიანი ფაგარიტის სიმღერა — „მხოლოდ შენ ერთს“. არჩევანი ამჯერად ქერათმიან ურსულაზეა შეჩერებული და ი. ბაბლიძის მკაცრი და საქმიანი პატრონე-სას დირიჟორობით რჩეული ბანოვანი კალ-თაში უჭდება ყვარყვარეს. ცოტა ხანში ურსულა და ყვარყვარე „კან-კანის“ მოცეკ-ვავეთა ჯგუფს შეუერთდებიან და მსახიობ გ. ფოცხვერიას მიერ შექმნილი ურსულას მხატვრული სახე, ისევე როგორც მოცეკ-ვავეთა მთელი დასი, ყურადღებას მიიპყრობს სსსცნო მოძრაობის მაღალი კულტურით, სპექტაკლის რიტმისა თუ სტილის გრძნობით.

ცნობილია, სოხუმის ქართული დრამატუ-ლი თეატრის მსახიობები ბოშურ ცეკვებსაც კი მშვენივრად რომ ასრულებენ (გ. ქავთა-რადის სპექტაკლში „ერთი ცის ქვეშ“). ამ-ტომ „ყვარყვარე თუთაბერისათვის“ დადგ-მული ცეკვების დაძლევას გაოცება არ გა-მოუწვევია მაყურებელში, ვახარებით კი აშ-კარად გაახარა, თუმცა აქვე უნდა აღვნიშ-ნო, რომ გ. ალექსიძეს მხოლოდ რამდენიმე სცენის დამუშავება მოუხსრია და რაოდენ კარგადაც არ უნდა იყვნენ ისინი გამართულ-ნი, მათი ღირსებები მთელ სპექტაკლზე ვერ ვრცელდება. ეს განსაკუთრებით თვალშისა-ცემია სახალხო სცენების პლასტიკის დაუხ-ვეწვობის გამო. აქ დარღვეულია მათი მუსი-კალური და პლასტიური სახიერების იდენ-ტურობა.

* * *

არც ისე დიდი ხანია, რაც კომპოზიტორმა სიხარულიძემ თეატრშიც დაიწყო მოღ-ვეწვობა, მაგრამ მის მიერ შეთხზულ მუსი-კაში ყოველთვის სახიერად არის გამოვლენილი სპექტაკლის მხატვრული და იდეური კონცეფცია. ასეა ყოველთვის. მაშინაც, რო-ცა მუსიკოსი ღრმად დრამატული თუ ტრა-გიკული შინაარსის მქონე მოვლენათა მუ-სიკალურ ექვივალენტს ქმნის და ახლაც, რო-ცა წარმოდგენას აშკარად კომედიური, სა-ტირული მიმართულება აქვს. „ყვარყვარე თუთაბერისათვის“ შერჩეული მუსიკა, მი-სი თემების არაჩვეულებრივად გონებაშახვი-ლი დამუშავება და ერთმანეთთან დაპირისპი-რება პარადოულ ანტითეზას უქმნის სცენა-

ზე გათამაშებულ მოვლენებს, იუმორის მიძა-რი გრძნობით გამოირჩევა და ცხადყოფს, რომ კომპოზიტორი კარგად გრძობს სსსცნო-ს არც ხელოვნების თავისებურებას და მისი ნამუშევარი ამჯერადაც აღბეჭდილია დამდგ-მელ ჯგუფთან თანავეტორობის ნიშნით.

სპექტაკლის ბევრ მოვლენას სწორედ მუ-სიკალური გასაღები აქვს დაძებნილი. უნდა ითქვას, რომ ეს ხერხი საერთოდაც დამახა-სიათებელი გ. ჟორდანის თეატრალური აზროვნებისათვის. აქ, ცხადია, გამოსჭვივის საბურო თუ მუსიკალურ თეატრებში მოღ-ვაწვობის დიდი გამოცდილება და იგი გარ-კვეთულ ელვარებას ანიჭებს დრამატული თე-ატრის რეჟისორის ქმნილებებს, რომელშიც აშკარად შეინიშნება სინთეტიზმისაკენ სწრაფვა.

წარმოდგენის ბევრი მნიშვნელოვანი ეპი-ზოდი სწორედ მუსიკალური და პლასტიური სახიერების წყალობით აძლევს მაყურებელს იმ ინფორმაციას, რომელსაც პ. კაკაბაძის პიესის ტექსტი არ შეიცავს. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, იგი არ ეწინააღმდეგება დრა-მატურგის იდეურ თუ ესთეტიკურ მრწამსს.

II მოქმედების დასაწყისში ძველთაძვე-ლი ქართული ქორალის ხმები ეფინება დარ-ბაზს. ჩაბნელებულ სცენას სანთლების მო-კიფე შენი ანათებს. გ. ქავთარაძის გმირი ახლა მუწიდისფერ ჩოხაშია გამოწყობილი, ხელთ დიდი თეთრი სანთელი უჭყრია და ლოცვად მიდრეკილ მაღალ საზოგადოებას საკუთარ ძალაში დარწმუნებული კაცის დამაჯერებელი ტონით ამშვიდებს: „ბოლშე-ვიკების ჭკანება აღარ იქნება... ყანებს ვა-ნანავებ... იაგარქმნილ ქვეყანას ავაყვავებ.“ გაისმის „მრავალფაიერი“ და „ღმერთმა ინებოს“. მათ ისევე გადაფარავს ტყვიამფრქ-ვევის კანონადის ხმა, საათის ისრები კვლავ გადაიწვევა, ვილაც გაპყვირის „წითელი ჭა-რი გამოჩნდა“, ყვარყვარე გარბის, მკვლარე-თით აღმსდგარი ოფიცერი კი ისევე თავს იკლავს. — „მეიკლა?“ იკითხავს ყვარყვარე და კილობანისაკენ ფაციფუცით ავკვლევს გზას. ტიტე ნატუტარი უკვე კილობანში ზის და ყვარყვარესაც ეპატიეება.

წარლენგამოვლილი „ახალი ადამიანი“ ცი-ხიდან გამოსულ გულთამზეს ეგებება, უმისა-მართოდ კითხულობს: „ვინ ქნა ეს ჩემი სანქციის გარეშე?“ ცოტა ხანში მეწისქვი-ლესაც (მსახ. ნ. მასხულია) გაანთავისუფლებს

საპრობოლიდან, პერსონალურ პენსიას და უნიონავს და ბინას უბოძებს ელიტარულ რაიონში. გულთამაზე თავგამოდებული ეარშიყება. პირობას აძლევს — „შენს მკერდზე მათესალასავით უნდა დავებრდეთ“, მაგრამ გულთამაზე ის აღარაა, რაც იყო. ემანსიპირებულ ქალიშვილს ახლა „ჩიტის რძითაც“ ვეღარ მოხიბლავ. აწი „ქათმის ძუძუ“ უნდა უშოვნო და ყვარყვარეც მზადაა გულთამაზე ყველა კაპრიზის ასასრულებლად, ოღონდ ახალ გზაზე გაიყვანოს და „ბოლშევიკური ლაპარაკი“ ასწავლოს, იგი რომაა — „ტოვარიშჩ“.

ისევ გაისმის „ოი, ოდელია აბარეო“. კაქუტა საათის ისრებს ატრიალებს, ახლა მას პენსე უკეთია და დუნაევსკის მარშის ჰანგებზე სცენაზე შემოდის ხაკისფერ კიტელში გამოწყობილი ყვარყვარე. მარცხენა ხელი მუნდირის ბორტქვეშ აქვს შეყოფილი. ავანსცენასთან გამოსული მარჯვენით მოიჩრდილებს და „მზრუნველობით“ გადახედავს ხალხს. ხოლო ვიდრე გასრულდება ეს კიდევ ერთი „პარად ალე“, რომელიც კვლავ ახალ ხელისუფლებას წარმოგვიდგენს, სცენაზე ისევ შემოიტანენ მწვანე მალდგადაფარებულ მაგიდას და „ხალხთა მამა და მასწავლებელი“ ახალი განკითხვის დღეს მოაწყობს. „ბელადის“ სანქციით იხვრიტებიან მილიონები. ციხეებში ტევა აღარაა. სცენის სიდრემში მდგარი ვაგონი გადატვირთულია პატირებით. მკვდრეთით აღმდგარ თვითმკვლელ ოფიცერს ბრალად ედება „ჩვენი ქვეყნის მტრებს დაკავშირებით“, და ახლა მასაც გამოასალმებენ წუთისოფელს, მაგრამ ცოტა ხანში ჩვენ მოწყალე ბელადსაც ვიხილავთ.

ყვარყვარემ კიდევ ერთხელ ჩამოუარა სცენის მოედანს. ამჯერად ყურძნის მტევანი ეკავა ხელში. გულთამაზე საბოლოოდ გადმოიბიძრა, „ახლა მაინც დავაფრიალებ შენს თეთრ პერანგსო“, დაიკვება და უკვე სხვა მშვენიერი ქალბატონის მისაღებად გაემზადა. ქალბატონს მადონა ჰქვია. იგი უდანაშაულოდ დაპატრირებული ქმრის დასახსნელადაა აქ მოსული. მადონას სამოსელი სტილიზებულია ოციანი წლების დასასრულისა და ოცდაათიანის დასაწყისის მოდის კვალობაზე. მსახიობი ი. ხურითი პიკანტურობით აღბეჭდილ სახეს ქმნის, ამყვანებს ექსტრავაგანტური კოსტუმის ტარების კულტურას, თავი ღირსეულად უჭირავს, მაგრამ მისი გმირიც

დანებდება ყვარყვარეს და ვენებააბრეო და უზურბატორი კულისებში მოამთავრებს მეროტულ სცენას. მადონამ ბახუტა გალარაძე ჩინა. ყვარყვარემ დაასცენა: „ქართვი შერბე და ქალობაცო“. ციხიდან გამოსული ბახუტა მადონდას მოახსენებს ყვარყვარეს. პირმოთნედ უღიმის, პათეტურად უმტკიცებს „თქვენ ერის ჩუქურთმად გთვლიანო“ და მისი პორტრეტისათვის შექმნილ ესკიზს უჩვენებს მხსნელს. ბახუტა (მსახ. მ. ყოლბაია) „ახალი მიმართულების მხატვარია“ და ყვარყვარეს ესკიზი არ მოსწონს. მკაცრად კითხულობს: «Что что, формализм?». მაგრამ ბახუტას „სოციალისტური რეალიზმის სტილიში“ შესრულებული ქანდაკების დასრულებაც მოუსწრია ციხეში და საკუთარი პერსონის უკვდავყოფით ნასიამოვნები ყვარყვარე კომპეტენტურად აცხადებს: „კაია, უფრო ფუნდამენტურიაო“ და ბიუტესტს სასწრაფოდ შემოდგამენ კილობანზე. იწყება ყვარყვარეს განდიდების ახალი ხანა.

ყოვლისშემძლე კაცთან თხოვნით მოდიან გაუბედურებული, ჩამოფხრევილ-ჩამომონძილი თანასოფლელები. კაქუტა, ქუჩარა და ლირსა დარცხვენილები დგანან. ახალდაქორწინებული ქუჩარა დიდის მოწიწებით წარუდგენს თუთაბერს გულის რჩეულს და თუმცა ყვარყვარე გაოგნებული დარჩება ნეილონის ფერად-ფერადი ბავთებით მორთული ზურტლიანი ლირსას „მშვენიერების“ ხილით, „ფაცხაში მაგის შეყვანას ქვა შეგეგდო ჯობადო“ ჩაიქონიკებს, მაინც სწორედ ლირსა, მსახიობ ლ. კალანდიას შესანიშნავი შესრულებით. დაიწყებს გაზულუქებული ყვარყვარეს მოთვინიერებას. ზუსტად მიგნებული მრავალფეროვანი ინტონაციით ლირსა „მელაკედობს“, ალღო არც მას დალატობ და ტატყანებს: „...ქუჩარას ერთი რწყილი გამოყოლია, მას მერე სულ თან ატარებს, ოქროს კურტველში ჰკავს შენახული“. ყვარყვარეს გული აუჩუყდება. „ვაგონებში რომ გვეძინა იმ ხნისაა ალბათ, ახლა ამას მუხუშუმს ჩავაბარებო“ გადაწყვეტს და სუფრას გაუშლის თანასოფლელებს. თავის დროზე ენაგად შეწყობილი ხმები ახლა „ბუმბულს კარა, ვარდს სინახეს“ „ახუტუქებენ“. ყვარყვარემ იცის: „ქართველი კაცის გული ტაძარში არ იღება ისე, როგორც სუფრაზე“ და აღაპარაკებს კიდევ შეზარხოშებულ თანამეინახეებს. „კოლმეურნეობაში რატომ არ მუშაობთო?“

კითხულობს. პასუხად ისმის: „შეხვალ ვაჭირ-
ვებაა, არ შეხვალ მაინც ვაჭირვებაა, მერე
კიდევ ვინმეს შეგაჯიბრებენ...“ და მაყურე-
ბელთა ჰომერული სიცილით აღშფოთებულ-
ი ყვარყვარე აფასებს მოვლენას. თვლებს
ბოროტად მოწყურავს და ვამპოლი მზერით
გამოიძიებს: „რომელმა მავნებელურმა ორგა-
ნიზაციამ დაგავალათ... თავის მართლებას აზ-
რი არა აქვს. მძინვარე ყვარყვარე ყვირის—
„Молчать“, „Орестовать“ და სწორედ აქე-
დან გაუყვებიან ვორკუტისაკენ მიმავალ გზას
პატიმრებით გადატენილ ვაგონში აღმოჩენი-
ლი ძველი თანამებრძოლები. ყვარყვარემ თა-
ვის შესაძლებელ ბიოგრაფთა კიდევ ერთი
ჯგუფი გაანადგურა და სოციალიზმის მშე-
ნებელი ქვეყნის მიღწევათა გრანდიოზული
მასშტაბის სახობოდ შექმნილმა ღუნაივის-
კის მარშმა კვლავ იფეთქა დარბაზში.

შესრულების არტისტიზმით გამორჩეულ
ამ სცენაში ერთი შეუსაბამობა იქცევს ყუ-
რადლებას. სპექტაკლში არ არის გამოვლენ-
ილი კაჟუტასა და ქუჩარას, ანუ ყვარყვარეს
ერთგულ თანამოსანგრეთა პირვანდელ მდგო-
მარეობაში დაბრუნების ლოგიკა. გაუგება-
რია როდის მოხდა ეს. ისტორიის იმ უცაბედ
გაელვებაში, რომელსაც სპექტაკლი წარ-
მოგვდგენს და რომელიც, როგორც უკვე
აღვნიშნე, კოლაქის პრინციპებზეა აგებული,
არსად არ არის დარღვეული ამ ისტორიის
ეპიზოდთა სცენური წარმოსახვის ირონი-
ულ-პარადოქსული ბუნება. მისი გროტესკული
ხასიათი, ფორმა აქ საკმაოდ შეკრული და
მყარია, მაგრამ ზოგიერთი სცენის შინაარსი,
ფიქრობ, ნაკლებად შეესაბამება იმ ეპოქის
სულს, რომელზედაც ყურადღებას ამახვი-
ლებენ სპექტაკლის ავტორები.

გაუმართლებლად მესახება ომის დაწყების-
თანვე, სულ ცოტა ხნის წინ ყვარყვარეში
დუბლირებული სტალინის დეზერტირად
წარმოდგენა და მთელი მომდევნო სცენის
გათამაშება ინვალიდთათვის განკუთვნილ
საფარქელში. ფიქრობ, ეს სცენა შესრულე-
ბის თვალსაზრითაც არაფერს მატებს სპექ-
ტაკლს, აზრობრივად კი სრულიად არ შეე-
საბამება ქეშმარიტებას. ასევე ნაკლებად
სარწმუნოდ მეჩვენება ხაქისფერ კიტელ-
ში ჩაჯავნული პერსონის ზემოთ აღწერილი
„ეროტული ვენბანი“, თუმცა აღნიშნულ
ეპოქაში „სექსუალური თამაშობანი“ რომ
დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, ამის

დასტურად მარტოოდენ ლავრენტი ბერიას
მოღვაწეობა შეიძლება გავიხსენოთ საქარო-
ველოშიც და იმპერიის დედაქალაქშიც. მისი
დენად, თავისთავად მშვენივრად შესრულე-
ბულ სცენებში, ალბათ გარკვეული კორექ-
ტივების შეტანა იქნება საჭირო, მაგრამ ეს
ჯერ ვერ განხორციელდა და სპექტაკლი
იმავე სახით იქნება გათამაშებული თეატრის
ამჟამინდელ გასტროლებზე ბალტიისპირე-
თის ქვეყნებში, რაც, პირადად ჩემში, და-
დებით ემოციებს ვერ იწვევს.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მეორე მოქ-
მედების მეორე ნაწილი, ანუ ის ეპიზოდები,
რომლებშიც ხრულშოვისა და ბრეჟნევის გან-
მგებლობის ხანაა წარმოდგენილი, რამდენად-
მე მოკლებულია გამონათქვამის იმ მშვენი-
ერებას, რომლითაც აღბეჭდილია პირვე-
ლი მოქმედება და მეორე აქტის პირველი
ნაწილი და თუმცა აქაც გამოირჩევა არა-
ერთი საინტერესოდ გააზრებული ეპიზოდი,
წარმოდგენის ამ მონაკვეთში მაინც ნაკლე-
ბად ასხივებს მხატვრული აზროვნების
ენერჯია, რომლითაც მისი პირველი ნაწი-
ლია განათებული. ცხადია, აქ შესაბამისი
ტექსტის უქონლობაც მოქმედებს და ალბათ
ისიც, რომ სპექტაკლი დღევანდელი ქართუ-
ლი თეატრისათვის ესოდენ უჩვეულო მოკ-
ლე ხანში დაიდგა.



უჩვეულოდ მოკლე ხანში სოხუმის ქარ-
თულმა დრამატულმა თეატრმა განახორცი-
ელა უაღრესად რთული და მრავალპლასტი-
ანი პიესის თანამედროვე ინტერპრეტაცია
და მიუხედავად ზემოთ გამოთქმული შენიშ-
ვნებისა, აშკარა წარმატებას მიაღწია. გოგი
ქავთარაძემ თავისი აქტიორული ინდივი-
დუალობისა და საშემსრულებლო ხელოვნე-
ბისათვის უჩვეულო სტილში გაითამაშა
ყვარყვარეს მეტამორფოზები და პროფესი-
ული ოსტატობის ახალი სიმაღლე მონიშნა.
მსახიობს არ გასჭირვებია მისი აქტიორული
ტიპისათვის არსებითად უცხო მხატვრულ
სამყაროში შეღწევა და იმ ხერხების ადაპტი-
რება, რომელთა გარეშე უკვე აღარც იაზ-
რება თანამედროვე საშემსრულებლო კულ-
ტურა. აქ შეიძლება მიხეილ კობახიძის უკვე
კლასიკად აღებული ფილმი გაიხსენოთ,
მაგრამ „ქორწილში“ კომიზმს გათამაშებული
ამბის ხასიათისა და ვპირის ხასიათის, გვირის

ტიბის შეუთავსებლობა ქმნიდა. გ. ქავთარაძე უარესად ორგანული, მართლმადგებლობის ილუზიის შემქმნელი მსახიობია. ამ თავისებურებაში ძვეს მისი შემოქმედების არსი. „ყვარყვარე თუთაბერში“ კი მას „გაუცხოების ეფექტისათვის“ უნდა მიეღწია. აშკარად შეთხზული, კრებითი მნიშვნელობის მქონე, გროტესკული სიხე-სიმბოლო წარმოადგინა, თან ნიღბათა უსწრაფესი მონაცვლეობით. აქ, თავად სპექტაკლის ჟანრული სტრუქტურა გამოირიცხავდა მართოდენ გარდასახვის ღვითი მომადლებული უნართ ფონს გასვლას. გ. ქავთარაძის წარმატება, ვფიქრობ, მისმა ტოლერანტულმა ბუნებამ და მენტალობის მძაფრმა გრძნობამაც განსაზღვრა. რასაკვირველია, ამ გრძნობათა გამოვლენა დიდად განაპირობა გიზო ჟორდანიას პიროვნულმა და პროფესიულმა თვისებებმა, რეჟისორის შესაშურმა უნარმა შექმნას ძალდატანებისაგან სრულიად განტიერთული ატმოსფერო, მისცეს მსახიობს ლალი იმპროვიზირების საშუალება და თანამოაზრეებად აქციოს მთელი დამდგმელი კოლექტივი.

„ყვარყვარე თუთაბერი“ ტიპიური ჟორდანიასეული სპექტაკლია. აქაც, ჟანრული მრავალფეროვნებაა მისი უმთავრესი თვისება და რეჟისორი არსად არ ცდილობს შემოიფარგლოს ერთი რომელიმე სტილის თავისებურებათა წარმოჩენით. სინთეტიზმისაკენ სწრაფვის ამ გზაზე გ. ჟორდანიამ დაადასტურა კიდევ, რომ იგი გაცილებით უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს პოლისტილისტიკაზე აგებული ინტერპრეტაციების სცენური ხორცშესხმის დროს, ვიდრე რომელიმე ჟანრის სუფთა სახით წარმოდგენისას. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ როგორც რუსთაველის თეატრის სცენაზე სამოციან წლებში განხორციელებული ა. აზიანის „დეზერტიკა“, ისე ოთხმოციან წლებში შექმნილი რ. ვაბრიაძის „სამოთხის ჩიტი“, ანუ „გენერალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, გუდრიჩისა და ჰაკეტის „ანა ფრანკი“ და ბ. ვასილევის რომანის „ხვალ იყო ომის“ მიხედვით შექმნილი წარმოდგენა „ამალამ მგონი იქნება ქარი“. დასახელებული სპექტაკლები, „დე-

ზერტიკისა“ და „ამალამ მგონი იქნება ქარის“ გარდა, გ. ჟორდანიამ შოთვე, რუსთაველის სახელობის საქართველოს მსახიობთა ფოთეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე გადინახორციელა და ამ სპექტაკლებში დაკავებული სტუდენტების პროფესიული ინსტიტუტის დონე იმ სიმაღლისა აღმოჩნდა, როლი პროფესორ გ. ჟორდანიას მიერ აღზრდილი მოწაფეების ერთი ჯგუფი მარჯანიშვილის თეატრმა მიიწვია, შტატში ჩარიცხა და მათეადსადიპლომით წარმოდგენა „სამოთხის ჩიტი“ აკადემიური თეატრის სცენაზე გადაიტანთხოლო მეორე ჯგუფს კი რუსთაველის სახეხელგანთქმულმა თეატრმა გაუღო კარები დაუთმო მათ განახლებული მცირე სცენა, დიდალბათ აქვე სჯობს აღვნიშნო, რომ გ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით მოქმედი დასკუდანსაკუთრებული სიყვარულითა და პოპულარობით სარგებლობს. მას ჰყავს თავისვამაყურებელი, რაც ესოდენ იშვიათია დღესთა და იგი უკომპრომისო ერთგულებით უდგასთეატრს მხარში. ეს მაყურებელი უმთავრესად ხალხგაზრდები არიან და მათ ათათჟენამინც აქვთ ნანახი თითოეული წარმოდგენასავფიქრობ, ამ დიდად მნიშვნელოვან მოვლენას საგანგებოდ უნდა მიაპყრონ ყურადღება ქართული თეატრალური კულტურის მესვეურებმა და კომპლექსური, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური და თეატრმცოდნეობითი კვლევის ობიექტად აქციონ იგი.

გ. ჟორდანიას მიწვევა რუსთაველის თეატრის მთავარ რეჟისორად ბევრისათვის აღმოჩნდა მოულოდნელი, მაგრამ ამ მოვლენის უმთავრესი მიზეზები, გ. ჟორდანიას პიროვნული, ადამიანური თუ პედაგოგიური ღირსებების გარდა, იმ გარემოებაში უფრო უნდა ვეძიოთ, რომ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რ. სტურუა და თეატრის მთავარი რეჟისორი გ. ჟორდანიას არსებითად ერთსა და იმავე პოზიციაზე დგანან, ერთსა და იმავე შემოქმედებით პრინციპებს აღიარებენ, ოღონდ სხვადასხვა მსოფლგანცდა, მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა ტემპერამენტი და ხელწერა აქვთ. წარმატებასაც სხვადასხვაგვარს აღწევენ.

ერთი საკუთარი სათეატრო მოდელის შემთხვევლია, მეორეს ასეთი მოდელი არ შეუქმნია, მაგრამ აშკარად შეინიშნება არა

მათი თეატრალური ენის მსგავსება, არამედ იმ იმპულსების სიახლოვე, რომელზედაც მათთვის დამახასიათებელი სცენური ასახვის მეთოდი და სტილია აღმოცენებული. რ. სტურუა პოლიტიკური თეატრის იმგვარ ნაირსახეობას ქმნის, რომელსაც „ტრაგიკული ბლანგანი“ შეერქვა სახელად და რომელიც გამოხატვის საშუალებათა უაღრესად გროტესკულ, ირონიულ, პაროდიულ ფორმებს მიმართავს, მაგრამ რ. სტურუას სპექტაკლების გროტესკულობა „მძვინვარების თეატრის“ პრიზმაშია გატარებული და მის მიერ შექმნილი თეატრალური მისტერიები უზენაესთან შეუძლებელი მიახლოების ტრაგიკული შინაარსით არის გამსჭვალული. გ. ჟორდანიას სხვა ბუნების ადამიანია. ტრაგიკული წინააღმდეგობებით აღსავსე სიცოცხლეს იგი კომედიოგრაფის თვალთ უფრო გასაქერის. ისიც კარგად გრძობს მოვლენათა ტრაგიკომიკურ შინაარსს, ოღონდ მისი სპექტაკლების ირონიულ-პაროდიული მიმართება თუ გროტესკული ხასიათი ბუფონადური, საციკო კლოუნადისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკით წარმოისახება.

ეტყობა, სახიფათო გზას დავადექი. მით უფრო, რომ ჩემს მიზანს არ წარმოადგენს შედარებითი ანალიზის განხორციელება, მით უმეტეს, პარალელური ბიოგრაფიების შედგენა. ეს საკითხები, ცხადია, ცალკე კვლევის საგანია, მაგრამ რაკი დავიწყე, კიდევ ერთი რამ მანც უნდა აღვნიშნო. გ. ჟორდანიაცა და რ. სტურუაც უხვად სარგებლობენ კარნავალისათვის დამახასიათებელი ხერხებით. კარნავალურობისაკენ სწრაფვა სხვადასხვა ინტენსიობით მკლავდებდა მათ შემოქმედებაში, მაგრამ თუ რ. სტურუას სპექტაკლების ეგზეთიწოდებული „კარნავალიზაცია“ მ. ბახტინის თეორიდანაა ამოზრდილი და არაჩვეულებრივი ორგანულობით ერწყმის სტურუასეული თეატრის სხვა თავისებურებებს, გ. ჟორდანიას უმეტესად ქვეცნობიერებიდან დაძრული იმპულსებითა და ინტელტური წვდომის გზით არის მასთან მიახლოებული. ყოველ შემთხვევაში, კარნავალურობა ჯერ კიდევ „დეზერტიკის“ მხატვრულ სამყაროში შეინიშნებოდა, ანუ მაშინ, ვიდრე მ. ბახტინის გენიალური მიგნებების ხელახალი აღმოჩენა გახდებოდა შესაძლებელი მისი გამოკვლევების ხელახალი გამოქვეყნების წყალობით. ეს კი, როგორც ცნობილია, მხოლოდ

სამოცდათიანი წლების დასაწყისში განხორციელდა. გ. ჟორდანიასათვის რ. სტურუასგან განსხვავებით, „კარნავალიზაცია“ წარმოადგენს კონცეპტუალური მნიშვნელობის მქონე აქტს და მისი მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელ განუყოფელ ნაწილად არ აღიქმება. კარნავალურობას რეალური მხოლოდ ზოგჯერ მიმართავს და ისე სარგებლობს მისი კანონებით, რომ თავად კანონს არ მიიჩნევს საკუთარ შემოქმედების ამოსავალ პრინციპად. ამ შემთხვევაზე საგანგებოდ იმისათვის ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ჟორდანიასეული „ყვარყვარე თუთაბერი“ აშკარადაა აღბეჭდილი კარნავალურობის ნიშნით, მაგრამ იგი აღმოცენებულია თავად პ. კაკაბაძის პიესის სტრუქტურიდან, მისი ქართული თავისებურებიდან და დროის იმ ციკლური ხასიათიდან, რომელიც ნაწარმოებშია ასახული. კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე საგნებით სამართლიანად შენიშნავდა: „ქართველი მკითხველისა და სცენისმოყვარისათვის ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, რომ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ სწორედ კარნავალური მეფის განვითარების რიტუალია დაცული. მასში კრიზისული ისტორიული სიტუაციის ფონზე გათამაშებული კარნავალური ვითარება წარმოსახული. ყვარყვარე ამ სიტუაციის კარნავალური „გმირია“, მაგრამ მისი არსის გასახსნელად სავალდებულოა ნაწარმოებში გააზრებული დროის კონცეფციის საგანგებო გათვალისწინება. დასაწყისიდან დასასრულამდე „ყვარყვარე თუთაბერის“ დრო კარნავალური მსვლელობის დროა, ეს იმას ნიშნავს, რომ დრო აქ ელასტიურია და შეიცავს ყვარყვარეს ეპოქის კონკრეტულ, ვიწრო პლანიდან ფართო პლანში გადაზრდის თავისებურებას.

ზღაპრული ნაცარქექიას მითითური, დიდი დროის ნიღბები და ყვარყვარეს კონკრეტული ეპოქის მცირე დროის ნიღბები ერთდროულობის, თავისებური სინქრონულობის ილუზიაში ირწყმებიან. კონკრეტულ ეპოქასთან (მცირე დრო) ამ ნიღბებს ეპოქის ისტორიული ფორმის „მატერიალური დამოსკელის“ თავისებურება აკავშირებთ, დიდ დროსთან—ყოფიერების ზოგადი არსი. ამრიგად, „ყვარყვარეში“, ძირითადად დროის ორი პლანია წარმოსახული. ესაა ეპოქის ისტორიული პლანის მცირე დრო და მითოლო-

გიური პლანის დიდი დრო... ამ ორი პლანის ნიღბთან ამოსატივტივებელ ასპარეზს კრიზისული, გარდამავალი, ახალი სისტემის წარმოშობაში „მშობიარე დრო“ წარმოადგენს. ისტორიულად კრიზისული სიტუაციები კი ქვეყნისა და ადამიანთა ზნეობრივი წონასწორობის საუკეთესო სარკეა.

კარნავალის მასხარა მეფის არჩევა და შემდეგ დამბობა დროის ყოველწამხოცი დინების ფონზე მიმდინარეობს. მასში ბუნების ციკლური პროცესების, ანუ დიდი დროის არსია გამვლანებული.

„ყვარყვარე თუთაბერის“ ნებისმიერადღმის თავისებურება (წარსულის, ახლანდელისა და ალბათ მომავლისაც) გაპირობებული არის და იქნება ნაწარმოების დროისა და მასში რეალიზებული მოვლენების განზოგადების თავისებურებით. ამ განზოგადების პრინციპი პ. კაკაბაძის მიერ იმდენად ელასტიურადაა მოაზრებული, რომ იგი თანაბრად ეგუება, როგორც მიკრო, ისე მაკრო მასშტაბს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის პ. კაკაბაძის მიერ პიესის „ლიად“ დატოვებული ასპექტები. თეატრალური პლასტიკის გზით მათში შედწევა და გამოშვეურება კითხვის ყოველი დროის საჭიროებისათვისა მინდობილი¹.

პ. კაკაბაძის ნაწარმოების ეს თავისებურებანი აწყარად იქნა გამოხატული ყორდანიასეულ ინტერპრეტაციაში, მიუხედავად იმისა, რომ თვით პიესა აქ ახალი თეატრალური ქმედების, მისი სპონტანურ-წარმოსახვითი ხერხების საბაზად და საშუალებად უფრო იაზრება, ვიდრე იმ საფუძველთა საფუძველად, რომელზედაც მისი ახალი სცენური სიტოცხლე უნდა აღმოცენდეს. „ყვარყვარე თუთაბერი“ კლასიკის უაღრესად თავისუფალი ადაპტაციის იმ გზას აგრძელებს, რომელსაც მიმდევრებიც უხვად გააჩნია და მოწინააღმდეგეებიც და რა პოზიციაზეც არ უნდა იდგეს მისი მავურებელი, ცხადია, რომ სპექტაკლი შეიძლება შეფასდეს მხოლოდ იმ კანონების გათვალისწინებით, რომელიც საფუძველად უდევს მასში გამოვლენილ მხატვრულ ტენდენციებს.

¹ გ. გაჩეილაძე „სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, გამომც. „მერანი“, 1985 წ. გვ. 191, 193.

მედროვე ეტაპი ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება. ცხადია, ესთეტური გადატრიალება, რომლის მოთავენი ქართულ კინემატოგრაფში თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე იყვნენ, ერთბაშად საყოველთაო მოძრაობად ვერ გადაიქცეოდა. სტალინიზმი ჭერ კიდევ მძლავრად იყო შემორჩენილი ჯერ კიდევ მძლავრად იყო შემორჩენილი ყოველდღიურ საზოგადოებრივ ყოფას. ზემო ინსტანციებიდან ნაკარნახებ მითითებებს შეჩვეული კინომუშაკები ინერციულ სვლას განაგრძობდნენ მიუხედავად ხრუსჩოვისეული „ოტებელისა“ და XX ყრილობის პოლიტიკური დეოლოგური ძვრისა, რამაც მარწუხებიდან დაღწევის იმედი შვა...

სტალინიზმის ყამთა სიავემ უფროსი თაობის წარმომადგენლებზე ტრაგიკული კვალი დატოვა. ვინც ფიზიკურად გადაარჩა, ის მორალურად დაძაბუნდა... წლების მანძილზე დაპატიმრების ყოველდღიური მოლოდინი, რაც აგრეთვე სიკვდილის მოლოდინს ნიშნავდა, ღრმა, მოუშუშებელ ჭრილობას ტოვებდა ყოველი ადამიანის სულში. გარედან გაგონილი მანქანის ღრქიალი, მიმე მხედრული ნაბიჯები, კარზე ბრახუნის თუ სხვა უცნობი ხმაური — სიკვდილის მათწეხლებელი იყო. „1937 წლის დატუსაღებამ და დახვერტამ იმდენად მასობრივი ხასიათი მიიღო, რომ თბილისის სამეული და მისი აგენტები ხშირად თავს აღარ იწუხებდნენ სიების შედგენისა და ჩხრეკის ჩატარებით: მრუდე და მართალი ერთად ისვენებოდა. ძველი წმინდა ინკვიზიციის წესის მიხედვით მათი გარჩევა მამა ღმერთს ჰქონდა მინდობილი“ — წერდა გერონტი ქიქოძე თავის გამოუქვეყნებელ მოგონებებში, ჯერ კიდევ სტალინის სიტოცხლეში, XX ყრილობამდე (ლიტ. მუზეუმში, გ. ქიქოძის პირადი არქივი), სიკვდილის შიშმა მოიცვა ციხეებს გარეთ დარჩენილი ადამიანები. რომლებსაც ამ საზარელ ვითარებაში საწინააღმდეგო გრძობების გამოხატვა დაეკისრათ: სევსვიანობის, ზარზემის, საამური ცხოვრებისთვის მაღლი-

* ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის, კინომცოდნე ნ. ამირეჯიბის წერილების ციკლი თანამედროვე ქართული კინოს ისტორიის ცალკეული ეტაპების (50-60-70-იანი წლები) ხელახალი გააზრების ცდაა. გთავაზობთ ამ ციკლის პირველ წერილს.

...სიფრთხილუ, უიუი, ფარისევლობა...

(ზოგი რამ კინოს ახლო წარსულიდან)*



ნათია ამირეჯიბი

ერების... სასიკვდილოდ განწირულნი ბედნიერებაზე „გალობდნენ“, ზოგი მკვლელს ხოტბას ასხამდა გულწრფელად, ზოგი ყალბად, ზოგი კი ფარისევლთა ფერხულში არ ებმებოდა და ჩუმად იყო. პიროვნების ამგვარი ტრაგიკული გაორება ხელოვანის გადაგვარებას და აქედან გამომდინარე — მისი შემოქმედების გადაჭიმებას იწვევდა. 50-იანი წლების პირველ ნახევარში თანამედროვე თემაზე არცერთი საყურადღებო კინონაწარმოები არ შექმნილა. „ცოტაფილმიანობის“ პერიოდის სურათებში ნათლად აისახა დროის შარწუხები, სიყალბით გალაქული გარემო..

უდავოა, რომ მორალურად დაძაბუნებულ ხელოვანი თავის ნიქს ვერ გამოასხივებდა, მითუმეტეს კინოში, სადაც გამომსახველობასთან სიტუაციური მასალა თანაარსებობდა; ტყუილი საპირო გახდა ელემენტარული ბიოლოგიური არსებობის შესანარჩუნებლად, იგი ვერ შექმნიდა შედეგს, რადგან სიკვდილის შიშით იყო შეპყრობილი. შემდგომ, როცა შედარებითი უსაფრთხოება დამყარდა ეპიანობის ეს განცდა მძიმე მოგონებად და მთელი ცხოვრების ავ თანამგზავრად შემორჩა იმდროინდელ თაობას.

1978 წელს, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა სასწავლო პროცესის დროს ნახეს დავით რონდელის შედევრი — „დაკარგული სამოთხე“. მათ მოისურვეს რეჟისორთან შეხვედრა, აინტერესებდათ ყოველივე, რაც ფილმის შემოქმედებით შექმნას ებებოდა, მაგრამ მხატვრულ პროცესზე თბობის ნაცვლად რეჟისორისგან მოისმინეს მოგონება 1937 წლის საშინელებებზე: თუ როგორ აპატიმრებდნენ ნაცნობ-მეგობრებს და ნათესაობას. ფილმის გადაღება შეუჩერებიათ, თვით რონდელიც დაპატიმრებას დღედღეზე ელოდა. იგი სტუდენტებს უყვებოდა, როგორ დაუბარებია ბერიას. გრძელი და

ბნელი ტალანების გავლით კაბინეტში რომ შესულა, უცბად, იატაკიდან გაშუქებული ბერია დახვედრია (განათების ამგვარი უცნაურობა დაშინებისთვის თუ იყო გამიზნული). პრიალა პენსნეს პირისპირ მდგარი ბატონი დავითი თურმე განაჩენს ელოდა: „გადაღებები გააგრძელე, ოღონდ თავად-აზნაურობას ძალიან ნუ გაამასხარებებო“ — დაუმოქლევავს ბერიას რეჟისორი. დავით რონდელი დაპატიმრებას გადაურჩა, მაგრამ მთელი სიცოცხლის მანძილზე გულის სიღრმეში ატარებდა ავი დროების უკუღმართობას და ოფიციალური თუ არაოფიციალური ცენზურის გამო ეკრანზე ვერ წარმოსახა. ხშირად გამოთქმულა ორჭოფული აზრი რეჟისორის მისამართით, რომ იგი მხოლოდ ერთი შედეგის ავტორია, მაგრამ ეს საყვედური უმართებულოა... ალბათ ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ 20-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართველი ინტელიგენტის ტრაგიკული ბედი და იმდროინდელი ვითარების გაანალიზებით ვიმსჯელოთ. მაშინ სიჩუმე გმირობად ითვლებოდა... ზნეობის კატეგორიამ სახე იცვალა. იგი დაკნინდა...

თბილისის კინოსტუდიის 50-იანი წლების პირველი ნახევრის სამხატვრო საბჭოს ოქმებს თუ გადავხედავთ, ჩვენს წინაშე ნათლად წარმოსახება იმდროინდელი პოლიტიკური-იდეოლოგიური და აგრეთვე შემოქმედებითი ატმოსფერო. პირველი, რაც თვალში-საცემია, ეს არის სიფრთხილე, შიში, ფარისევლობა; ლაპარაკობდნენ ერთს, ფიქრობდნენ საწინააღმდეგოს (ზოგი ალბათ შიშით ვერც ფიქრობდა). სცენარს განიხილავდნენ ზემო ინსტანციებში დაწესებულ მითითებათა მიხედვით. ხდებოდა აზრის უნიფიკაცია, რის გამოც ინდივიდულობადაკარგულ ხელოვანთა უმეტესობა ნაბრძანებ სწორხაზოვან ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეწეოდა.

სამხატვრო საბჭოს წევრები ერთდღაივით, სცენარებს იხილავდნენ წლების მანძილზე. ქმნიდნენ გაუთავებელ ვარიანტებს და გაუთავებლად იწვევდნენ ახალ-ახალ ადგილობრივ ან მოსკოველ ავტორებს... ფილმის — „ეთერის სიმღერა“ — სცენარი, რომლის სასცენარო სათაური — „ფალიაშვილი“ იყო, შვიდი წლის განმავლობაში იხილებოდა, კეთდებოდა, მოკლდებოდა, გრძელდებოდა, იცვლებოდა... „მწვერვალთა დამპყრობის“, რომლის პირვანდელი სათაური იყო „უშბა“, ავტორებად დასახელებულია ჭერ გრიგოლ ჩიქოვანი და გრიგოლ აბაშიძე. მერე მოსკოველი ბროდსკი, შემდეგ რონდელი მერე ტიხონოვი. ფილმის ტიტრებში სცენარის ავტორებად შემორჩნენ დავით რონდელი და ნიკოლაი ტიხონოვი... სცენარი გადასაღებად ოთხი წლის განმავლობაში მზადდებოდა და ყოველი ახალი ავტორის მიმეტებისას ახალ ვარიანტს იხილავდნენ, ახალ შენიშვნებს იძლეოდნენ ზემოთ შემუშავებული დადგენილებების მიხედვით. წლები გადიოდა, დადგენილებები იცვლებოდა და საჭირო იყო მისადაგება. სცენარი უნიფიცირებული, გამოშიგნული. მხატვრულად უძლეური, მოკლებული რაიმე ცოცხალ აზრს, ეროვნულ თვითმოყვადობას, ზნეობას, ხასიათებს — წარმოებაში ეშვებოდა. ქართველი კინომუშაკები მორჩილად შეჰყურებდნენ და ისმენდნენ მოსკოვის მითითებებს, შეძლებისდაგვარად ასრულებდნენ მათ შენიშვნებს, რადგან მოსკოვზე იყრ დამოკიდებული ქართული კინოხელოვნების ბედ-იღბალი.

მაგალითად, ერთ-ერთმა მოსკოველმა თავაკცმა — კინემატოგრაფისტმა ბოლშინცოვმა რევაზ ჯაფარიძის სცენარი — „ხევის პატარძალი“, — დააბრუნა მინაწერით — „მანკიერი, არ აკმაყოფილებს პარტიის ცეკას სექტემბრის პლენუმის დადგენილებათა მოთხოვნილებებს“... (ცენტრ. სახ. არქ. ფ. 52 № 125).

ამავე დროს ბოლშინცოვს თბილისის კინოსტუდიაში საკუთარი სცენარი — „უშბე-როსი ქალიშვილი“ წარმოუდგენია დასადგმელად, რომელშიც აუსახავს ქართული სოფლის ყოფა და აგრეთვე თუ რა დადებით ზეგავლენას ახდენს კოლმეურნეობა პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. სულ მოკლე ხანში ბოლშინცოვის გვარს ვხედავთ ფილმის

„ისინი ჩამოვლდნენ მთიდან“ — თავსაქართში, როგორც სცენარის ერთ-ერთი ავტორისა.

კინოსტუდიის ხელმძღვანელობა მკაცრად ყურადღებით ადევნებდა თავალ-მოსკოვის ფილმწარმოებას. „ცოტაფილმიანობის“ პერიოდში კინოსტუდია „მოსფილში“ დაიდგა „თქმულება ციმბირის მიწაზე“, თბილისის კინოსტუდიაშიც წარმოიშვა მისი გადამღერების სურვილი. თემატიურ გეგმაში ვხედავთ ამგვარ დასახელებას — „აყვავებული ჩემ ქალაქი“ (სცენარის ავტორი კარლო კალაძე).

მოსკოვში იდგმებოდა ფილმ-კონცერტები, თბილისშიც დაიდგა „ქართული ბალეტის ოსტატები“. რომლის სცენარი შვიდი წლის განმავლობაში იხილებოდა სამხატვრო საბჭოზე...

მოსკოვში დაიდგა ფილმი — „მიჩურინი“ და თბილისშიც წარმოიშვა აზრი კინონაწარმოების შექმნისა ჭერ ნორჩი მიჩურინელეების საქმიანობაზე (სც. ავტ. — ვ. კახანკაია), ხოლო შემდგომ კინოსტუდიის თემატიურ გეგმაში ვხედავთ გრ. აბაშიძის სცენარს — „განახლებულ მიწაზე“.

1953 წლის 16 თებერვალს სამხატვრო საბჭომ განიხილა იგი და ხანგრძლივი პაექრობის დროს, ერთ-ერთმა მოკამათემ ავტორს სცენარში ახალი პასაჟის დამატება ურჩია: „მოდის აგრონომი მიჩურინთან და არსებითად მან უნდა უთხრას მიჩურინს, რომ საქართველოში ვერაფერ ვერ გაიგო რაშია საქმე... მიჩურინმა ურჩია: გასინჯეთ ნიადაგი, თუ რა ელემენტი აკლია მასო... ამას მეტი დასახუთება უნდა, მაგალითად, უთხრას ამხანაგმა ბერიამ წადი მიჩურინთანო, ეს სხვა ამბავია...“ (ცენტრ. სახელმწ. არქივი. ფონდი 52 № 106).

ცხადია, იმხანად მოსკოვის უმაღლეს ინსტანციაში არსებული ბერიას მახვილი ყური მისაღმი მიძღვნილ პასაჟს თბილისიდან ვერ გაიგონებდა, მაგრამ მაინც ითქვა, რადგან უკვე მჭიმვერდომული ფარისეგლობა ჩვევად იქცა.

„ბერიას ინიციატივით მოხდა, რომ მლიქვნელობის სულმა თითქმის მთელი ქართული მწერლობა, პლასტიკური ხელოვნება და დაწილობრივ მუსიკა გაყლინთა. ქართველმა პანეგორისტებმა სტალინი აიყვანეს იმ სიმაღლეზე, რომელზეც არასოდეს არც ერთი ევროპელი ფარაონი ან რომაელების და ბიზანტიელების იმპერატორი არ აუყვანიათ.

საქართველოს ისტორიული წარსული, თვით ჩვენი პლანეტის გეოლოგიური ეპოქები, ბოლოს თვით კოსმოსის განვითარება სტალინის ცხოვრების პრელუდიად იქნა გამოცხადებული — წერს გ. ქიქოძე. (ლიტერატურის მუზეუმი. გ. ქიქოძის პირადი არქივი).

არც ქართველი კინოხელოვანი მიხეილ ჭიჭინაძე ჩამორჩა სხვა პანეგირისტებს. იმ დროს „მასშტაბურად“ და ხელოვნების ეტალონებად აღიარებულ მის ფილმებში „ფიცია“, „ბერლინის დაცემა“, „დაუფიქსარი 1919 წელი“ და სხვა... სტალინიზმის ეპოქისათვის ერთობ დამახასიათებელი პომპეზურობა და მონუმენტურობა წარმოისახა. ქანდაკებად ქვეული, ლოზუნგებით მოლაპარაკე ბელადი და მისი თანმხლებნი ტონს აძლევდნენ იმდროინდელი კინოხელოვნების სტილურ და იდეოლოგიურ მიმართულებას; შემუშავდა ამპლბული და ზეაქუელი მანერა: ბიელესტალზე შემდგარი გმირები თითქმის მიწას აღარ ეხებოდნენ... სახის ფსიქოლოგიური ნიუანსირება, ადამიანური ყოფა, თუ ურთიერთობა გარემოსა და საზოგადოებასთან უგულებელყოფილ იქნა. ეკრანზე ადამიანმა დაკარგა ადამიანური. შინაურული და ჩვეული სახე, იგი გახდა საგარეოდ მომართული საზოგადოებრივი დაწესებულების, საწარმოს, კოლმეურნეობის კუთვნილება...

თბილისის კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს ერთ-ერთ სხდომაზე, სადაც მარია ბარათაშვილის „მარინე“ (შემდგომ „ჭრიჭინა“ წოდებული) სცენარს იხილავდნენ, ერთ-ერთი რეჟისორი ამგვარად გამოთქვამს თავის აზრს: „იწყება სცენა და ექსპოზიციაში ქალი თუთის ხეზე ზის. თუთის ხე საქართველოში ყველას წარმოუდგენია, როგორც აბრეშუმის საკვები და არა ხილი! აქ კი როგორც ხილის ხე ისეა წარმოდგენილი. რატომ ვაქცევ ამას ყურადღებას? იმიტომ, რომ, ეს ქალი შემდეგ გმირი ხდება. მე მგონია, თუკი ავტორმა გადაწყვიტა, რომ გმირი უნდა გახდეს მებაბრეშუმე, როგორი იქნება ექსპოზიცია დაიწყოთ თუთის ხიდან...“ (სტენოგრაფიული ჩანაწერი ზუსტია. ცენტ. სახელმწიფო არქივი ფონდი 52. № 82).

ე. ი. ჭამა, ადამიანის ყოფის ერთ-ერთი აუცილებელი ატრიბუტი, მაშინაც კი არ შეიძლება, როცა თუთის ნაყოფი მარინეს პირთან ახლოს ეკიდა... მთავარი იყო თუთის

ფოთლის ტექნოლოგია, მისი წარმოებაში დაწინარება, ზეგვემური აბრეშუმის გამოყვანა და სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მიღება... ასე რომ, ამ შრომით-საზოგადოებრივ პროცესში მარინეს თუთით ყელი ერთხელაც არ უნდა ჩაეკოკლოზინებინა...

ასე მიმდინარებდა მხატვრული აზრის უნიფიკაცია, ყოფის ამოძრავა ეკრანებიდან ნიშნავდა თვითყოფადობის დაკარგვას; რაც იმ დროს აქტიურად მოქმედი, მანვე უკონფლიქტობის „თეორიით“ იყო განპირობებული... უკონფლიქტობის „თეორიით“ დაკანონებული სქემები ხელოვნურად მოპირკეთებულ, გარემოსგან განყენებული ადამიანის ყალბ პათეტიკას ითვალისწინებდა. მისი „კანონების“ მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოებში შეუძლებელი იყო ადამიანის უარყოფითი თვისების ასახვა. პირიქით. ყველა მოქმედი გმირი ლამაზი და ვეითი უნდა ყოფილიყო. თანამედროვეობის ამსახველი ფილმებში ბოროტება — სიკეთის დაპირისპირება აიკრძალა, დაიშვა მხოლოდ კარგისა და ძალიან კარგი გმირების ურთიერთობა. ანუ ერთობ შელამაზებული და მოფერებული „კონფლიქტი“.

იმ პერიოდის ქართული ფილმების ყველა გმირი ერთმანეთს ჰგავდა და აგრეთვე ყველანი ერთად ჰგავდნენ უკრაინულ, რუსულ, სომხურ, ყაზახურ, უზბეკურ და სხვა რესპუბლიკების კინონაწარმოებთა მოქმედ პირებს. გავრცელდა ერთი ცენტრის კარდინალური მითითებით შექმნილი ფილმების სტანდარტი. ეს კი, ეროვნულ კულტურათა ინდივიდუალულობის და თავისებურების მიჩქმალვას, ამრიგად, კულტურის მრავალსახეობის და მრავალფეროვნების ერთ ფერში წარმოჩენას და გალარიბებას ნიშნავდა.

ამ ვითარებაში კინემატოგრაფიულ ასპარეზზე გამოჩნდნენ ახალგაზრდები — თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე; ძველებურად მომართულ კინოხელმძღვანელობასთან და სამხატვრო საბჭოზე ჭერ სცენარის დამტკიცებისას, ხოლო შემდგომ ფილმის განხორციელებისას მათ დაბრკოლებები ეღობებოდათ, მაგრამ ჰაბუსური შემართებით მათ თავისი უფლებამოსილების დამტკიცება შეძლეს. გამბედაობა, ნიჭი, სურვილი სხვების ჩაურევლად საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელებისა აღმოჩნდა მათი შემოქმედებითი გამარჯვების საწინდარი. მათი ურჩობა წყრო-

მით იყო აღნიშნული ხელმძღვანელობის მიერ სხვადასხვა კინემატოგრაფიულ თავყრილობაზე, მაგრამ მაღლიდან მომდინარე მიუღებელ შენიშვნებს ახალგაზრდებმა ყური არ ათხოვეს და ძველი მარწუხები გაარღვეს. დროც გამოიცვალა, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, ხრუშჩოვის პერიოდის მოკლევადიანი თავისუფლებაც მათ მხარეზე აღმოჩნდა... თანამედროვე ქართულ კინოხელოვნებაში აზროვნებისა და მხატვრული ფორმის სიახლით აღინიშნება ესთეტიკური რევოლუცია, რომლის თავკაცები თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე იყვნენ... რეჟისორების შემოქმედებაში, უპირველეს ყოვლისა, ნოვატორული და აგრეთვე აღორძინებული ტრადიციების გააზრება შეიმჩნევა... მათ ძველისა და ახლის შემოქმედებითი შეზავებით წარმოსახეს ქართული კინოხელოვნების თანამედროვე ეტაპი, მხატვრულად გაიაზრეს ეროვნული ისტორიის და კულტურის არსი. ეროვნული ზნეობა და თვითშეფადობა გამოასხივეს ეკრანზე, ქართული ფილმი საერთო უნიფიცირებული სალდათური მარშიდან გამოჰყვეს და საკუთარი გზა მიუჩინეს, თავისთავადობა და ინდივიდუალობა დაუშკვიდრეს. ქართულ კინოხელოვნებას გაუჩინდა თავისი „მე“, მას აღარ უწოდებდნენ „ჩვენი“, რადგან იგი თავისი კოლორიტით აელვარდა...

ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოში“ წარმოჩენილი სოციალური, პოლიტიკური და ეროვნული ჩაგვრის პირისპირ აღმდგარი ადამიანების ერთობა და სიცოცხლისუნარიანობა „მაგდანას ლურჯაში“ სრულიად სხვა მხატვრული ფორმით, ძალმომრეობისაგან დამარცხებული ადამიანების სულიერი უძლეველობის მოტივის წარმოსახვით კვლავ აღორძინდა, რაც ეროვნულ ენერგიაზე მეტყველებს. რეჟისორებმა სასამართლოსგან დაჩაგრული მაგდანას და მისი თანასოფლელების სულიერი ერთობის ძალა აჩვენეს, ამგვარი ფინალით უფრო განაზოგადეს ქართველი ხალხის ტრაგიკული ისტორიული ბედი... „ჩვენ შეიძლება ბრძოლაში მოვკვდეთ, მაგრამ არც მაშინ ვკარგავთ სიცოცხლეს“ — ამგვარია ლაღო ასათიანის მიერ ლექსად გამოთქმული ეროვნული ზნეობის კრედიო.

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ „მაგდანას ლურჯაში“ ასახეს უბრალო ადამიანე-

ბის ყოფა, თანასოფლელებთან ურთიერთობა, ოჯახური ატმოსფერო. შეისწავლეს და ფსიქოლოგიურად „გაშიფრეს“ მოქმედებები ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მათ მოქმედებაში აქტიურად ჩართეს ნივთიერი და ბუნებრივი გარემო და ყოველივეს მხატვრული მნიშვნელობა მიანიჭეს... ფილმის გმირები კონკრეტული, პირადი ცხოვრებიდან და ურთიერთობებიდან გამომდინარე ზოგადღებრიან ფართო მასშტაბში, კონკრეტული კინემატოგრაფიული ვითარებიდან ეროვნულ და შემდგომ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენენ, ვინაიდან აქ უბრალო ადამიანზე ყურადღება გამახვილებული, ადამიანი კ საერთაშორისო მნიშვნელობის ფენომენია.

თენგიზ აბულაძის და რეზო ჩხეიძის შემოქმედება მანამდე არსებული, კერძოდ, ომის შემდგომი და 50-იანი წლებისთვის დამახასიათებელი კინემატოგრაფიული ვითარებები უკუმოვლენად და საწინააღმდეგოდ გამოიხატა. იგი ნებით და უნებლიედაც არღვევდბელადების, მეფეების, მხედართმთავრების სახელგანთქმული პიროვნებების სიმბოლურ ნიშანთა სტერეოტიპს... როცა საეკრანო თვლასაწიერიდან ჩვეულებრივი ადამიანს სრულიად გადაიკარგა, როცა იყო ლიდერ და იყო ბრბო... ლიდერს არაადამიანურ პიედესტალზე წამოჭიმული ქანდაკების მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული, ბრბოს, აგრეთვე არაადამიანური — ანუ „უჩინიკისებური“... ორივე შემთხვევაში — ადამიანის ბუნებრივი თვისებები უგულვებელყოფილი იყო... და ეს — იმ დროის აღმნიშვნელი მოვლენა — სოციოლოგების კვლევის საგანს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე — ხელოვნებათმცოდნეებისა, რადგან სიმბოლური ნიშნი მხატვრული მაშინდელი კინოპერსონაჟ მხატვრულ განზოგადებას არ ექვემდებარებოდა იგი მხოლოდ სოციალ-პოლიტიკური ვითარების შედეგად...

50-იანი წლების მეორე ნახევარში თავისუფლების ხანმოკლე შეგრძნებამ კვლავ სისხლხორციტ შეავსო წინამდებარე კინოპერსონაჟისთვის ჩვეული ჩონჩხი. „მაგდანას ლურჯაში“ ადამიანური ხასიათის ავ-კარგი გამოიკვეთა სპეციფიკური კინემატოგრაფიული დიალოგით, პლასტიკით, კადრის კომპოზიციური განლაგებით, და, რაც მთავარია ეროვნული ზნეობისთვის დამახასიათებელ მხატვრული იდეით; სწორედ ამ შემოქმედე-

ბითი არსენალის დამუშავებითა და წარმო-
ჩენით იქნა მიღწეული ის ნოვატორული და
სპეციფიკურად დახვეწილი კინოხერხები, რა-
მაც თენგიზ აბულაძეს და რეზო ჩხეიძეს 50-
იანი წლების ავანგარდისტებს შორის აღ-
გილი დაუმკვიდრა...

1956 წელს დასრულდა და 1957 წელს
ეკრანებზე გამოვიდა რეზო ჩხეიძის ფილმი
„ჩვენი ეზო“. ამჯერად მან დამოუკიდებლად
გადაიღო ფილმი გიორგი მდიენის მხატვრუ-
ლად სუსტი სცენარის მიხედვით, რამაც და-
აზარალა რეჟისურა და ნაწილობრივ სამსა-
ხიბო ოსტატობა...

ამ წლებში სასცენარო კრიზისი ფილმ-
წარმოების კიდევ ერთი შემთავრებელი მი-
ზეზი იყო. საკავშირო მრავალსაფეხურიანი
კინემატოგრაფიული სარედაქტორო ცენტრ-
რა ერთნაირად აფრთხობდა მცირერიცხოვან
პროფესიონალ თუ არაპროფესიონალ სცენა-
რის ავტორებს. კინოში მოწვეული მწერლე-
ბის სასცენარო მოღვაწეობას დიდად მნიშ-
ვნელოვანი მხატვრული შედეგი არ მოუტა-
ნია, ვინაიდან პროზაიკოსმა თუ პოეტმა ნაკ-
ლებად იცოდა კინოხელოვნების სპეციფი-
კური მოთხოვნილებები და აგრეთვე აღარც
მას ინტერესებდა მრავალწლიანი მარტივი-
ლბა და სარედაქტორო საცენტრო ინ-
სტრუქციის ყოველი წარმომადგენლის ხვაში-
ადის დამკაყოფილება. ისე რომ, ეს შემოქ-
მედებითი მონაპოვარიც კინოსტუდია „ქარ-
თულ ფილმს“ თანდათან ხელიდან ეცლებო-
და. მწერლებმა ქართულ კინოში აახშიანეს
ლიტერატურულად და ენობრივად გამართუ-
ლი დიალოგები, რაც ერთობ საჭირო იყო
ხმოვანი ეკრანისათვის და რითაც სცოდავ-
და იგი, მაგრამ ამ დადებით მხატვრულ
მოვლესა მეორე ჩრდილოვანი მხარე გააჩ-
ნდა: ეს მეტყველება კინემატოგრაფიულ სემ-
ნანობას იყო მოკლებული... გონების თვა-
ლით წაკითხული პროზის დიალოგის თავი-
სებურება კინემატოგრაფიული მოქმედებისა
და ხმოვანებისაგან განსხვავდებოდა. უახლო-
ვის, ახლო, შუა, შორი, უშორესი ხედების
საეკრანო ილუზორული ჩვენება და მყუ-
რბელთა დარბაზში განლაგებული რეპრო-
დუქტორების ხმოვანება თავისებურ სამეტ-
ყველო კანონებს ითვალისწინებს. ყვირილი
თუ დარბაისლური საუბარი, ჩურჩული თუ
მოქმედებასთან დაკავშირებული ხმაური კი-
ნოსთან მისადაგებულ ხმოვანებას და დია-

ლოგს მოითხოვს, იგი სმენადია. ისე რომ, თუ
სცენარო მრავალსაფეხურიან ცენტრს გ-
ივლიდა, დიალოგში გამოთქმულ მწერლის
ნაზრებს, სიტყვათაწყობას თითქმის ყოველ
თვის აკლდა კინოსპეციფიკის გათვალისწი-
ნება, მსახიობებიც ვერ „ათვინიერებდნენ“
ხელოვნების სხვა დარგიდან გადმოტანილ
დიალოგებს, რის გამოც ფილმების ხმოვანი
ჭერი ყალბი პათეტიკით ხასიათდებოდა. ეს
დაბრკოლება ჯერ კიდევ გადაულახავი იყო
და დიდხანს შემორჩა ეკრანებს... მაგრამ მე-
ორე სატკივარი ის გახლდათ, რომ კანტიკუნ-
ტად მომუშავე სცენარისტებს, რომლებიც
კინემატოგრაფიულ სპეციფიკას ფლობდნენ,
არ გააჩნდათ მწერლის მხატვრული აზრო-
ვნების მასშტაბურობა... ეს მიზეზი და კი-
დეც სხვა მრავალი შემოქმედებითი გასაჭი-
რი ახალგაზრდა რეჟისორების მუშაობას
ხელს უშლიდა და არჩევანის უქონლობის
გამო, მათ მხატვრულად სუსტი სცენარის გა-
დაღება უხდებოდათ...

50-იანი წლების პოზიციიდან რომ ვიმს-
ჯელოთ, სცენარს — „ჩვენი ეზო“ — ბირი-
ქით, რაღაც პროგრესული ელემენტებიც
გააჩნდა, ვინაიდან მოკვებოდა ერთი
ეზოს მაკოვრებელთა და აგრეთვე ახალ-
გაზრდების ყოფილი შესახებ... ფილმის გმი-
რები ჩვეულებრივი მოკვდავი იყვნენ, რომ-
ლებიც აისახნენ ყოველგვარი პომპეზურო-
ბის გარეშე და თავისი სტატუსით გაუ-
ტოლდნენ კინოთეატრის მაყურებლებს...
დღეს ეს პოზიცია უნდა გავითვალისწინოთ,
მაგრამ მხატვრული ანალიზისათვის იგი საკ-
მარისი არ არის...

გიორგი მდიენი 1929 წლიდან სახკინ-
მრეწვის სცენარისტი იყო... იგი რამდენიმე
ეტაპური ფილმის („ჩემი ბებია“, „დაკარ-
გული სამოთხე“) სცენარის ავტორია, 40-
იანი წლებიდან კი მოსკოვში მოღვაწეობდა
და მისი სცენარების მიხედვით ბევრი ფილ-
მი დაიდგა („რიგითი ივანე ბროკინი“,
„მხესუმზირები“ — ჩ. ძავაგინისთან ერ-
თად. „რუსეთი იტალიელის თვალთახედ-
ვით“ — ე. კომენჩინისთან ერთად და სხვა
მრავალი). 1929 წლიდან 1981 წლამდე მისი
სცენარების მიხედვით დადგმული ფილმე-
ბის რაოდენობა ორმოცზე მეტია, ასევე ბევ-
რია — განუხორციელებელი... გ. მდიენი
აგრეთვე მრავალი პიესის ავტორია და შემო-
ქმედებითი პროდუქციის სიმრავლის გამო

მას შინაურულ კინემატოგრაფიულ და თეატრალურ წრეებში ლოპე დე ვეგას ადარებდნენ ხოლმე... ხუთ ათეულ წელზე მეტ ხანს მუშაობდა იგი კინოსა და თეატრის სარბიელზე შემოქმედისთვის იმ ურთულეს ვითარებაში, მაგრამ აღმოაჩნდა ერთგვარი ალლო და ელასტიურობა. ასე რომ, ზემოდან ნაბრძანები დადგენილებების გათვალისწინებით იგი სწრაფად ქმნიდა ნაწარმოებებს იმდროინდელი „საამერიკა“ ცხოვრების შესახებ და გალაქული, ზედაპირულ სიუჟეტებს კონსუქტურას უთანხმებდა.

ახალგაზრდა კინორეჟისორისათვის სცენარში „ჩვენი ეზო“ საყურადღებო იყო, ალბათ, თანამედროვე ახალგაზრდობის პრობლემა, მათი ბავშვობიდან სიყმაწვილეში გადასვლა და ჩამოყალიბება, რაც არამარტო ბიოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ ძვრებს ეხება, არამედ სულიერი და გონებრივ გარდატეხაზე მეტყველებს, მაგრამ ეს უკანასკნელი ნაკლები მხატვრული დოზითაა მოცემული. ფილმში განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიკვეთა ციციოს (ს. ჭიაურელი) და დათოს (გ. შენგელაია) პირველი სიყვარული, რაც, ალბათ, რეჟისორულ ოსტატობასაც უნდა მივაწეროთ.

„ჩვენი ეზოს“ დრამატურგიული ლერძი და ძირითადი პრობლემა სკოლადამთავრებული ახალგაზრდების შრომით საქმიანობაში ჩაბმა და ფაბრიკა-ქარხნების მუშეებით შეესება; იმდროინდელი სახელმწიფოებრივი დადგენილება გ. მდივანმა ყურად იღო და არაერთი ნაწარმოები უძღვნა მას. „ჩვენი ეზოშიც“ ეს თემა მხატვრულად გაუმართავი და დაუსაბუთებელია, რადგან „ზემოდან“ არის ნაკარნახები.

ფილმის ძირითადი ხარვეზი დრამატურგიასა და განსაკუთრებით კი ტექსტში გამოჩნდა... დიქტორის ხმა, რომელიც კადრს მიღმა ისმის, ილუსტრაციული და არაფრისმთქმელია. დიქტორი იმეორებს საეკრანო გამოსახულებას, ხსნის სიტუაციას, გარემოს, დაბოლოს, განწყობილებას. იგი თავისი ხასიათით უფრო ეზოს „ინფორმბიუროს“ — ვასასის შეეფერება, ვიდრე ავტორისას... ეზოს ბავშვების თამაში, ცურაობა, ჭიდაობა თუ სხვა მოქმედება რეჟისორულად საეკრანო ხილულად არის ეკრანზე ასახული და არ საჭიროებს მრავალჯერ ტექსტობრივ ახსნა-განმარტებას. მასში არც გონებამახვი-

ლური, არც რაიმე განმაზოგადებელი მგეტაფორა ან ქვეტექსტია გამოთქმული.

დრამატურგიული სისუსტის, მსადაქტორის ტექსტის ზედმეტობისა და სხვა მოქმედ პირთა სახეების სქემატურობისა და ზედაპირულობის მიუხედავად, ფილმი კინემატოგრაფიული კრტიკის ყურადღების მიღმა არ დარჩა... თითქმის ყველა რეცენზენტმა აღნიშნა სცენარის მხატვრული სისუსტე, მაგრამ ამავე დროს, ციციოსა და დათოს ლირიულ ხაზს ერთხმად იქნა აღიარებული. მიზეზი ალბათ, რეჟისორისა და მსახიობების ნიჭიერებაშია... რეზო ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“ ერთგვარ შემოქმედებით ექსპერიმენტს ჰგავს... მან თითქოს მოსინჯა რამდენიმე კინემატოგრაფიული შესაძლებლობა, სადიქტორო ტექსტი, რომელიც დიდი დოზითაა მოცემული მაგრამ აგრეთვე მასურებელთან ახლო კონტაქტის დასამყარებლადაა გამოყენებული, მეორე სასიყვარულო კოლიზია (მანანა — ლ. აბაშიძე, კოტე — ლ. ფილფანი) გადწყვეტილია სტატიკაში, ოცნებაში. რამაც მხატვრულად სუსტი სანტიმენტალიზმი წარმოაჩინა. რეჟისორმა მოსინჯა დინამიკურ პლასტიკური ხერხი დათოს და ციციოს პირველი სიყვარულის გამოსახატავად და გაიმარჯვა... ამ გამარჯვებაში დიდი წვლილი მიუძღვის აგრეთვე სოფიკო ჭიაურელს.

1956 წ. ს. ჭიაურელი კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტი იყო, ციციო მისი პირველი როლია... დებიუტანტის ახლებური და ინდივიდუალური შესრულების მანერა, უმარველყოფისა, მისი პლასტიკით არის განპირობებული. იგი ლამაზად მოძრაობს ეკრანზე მაგრამ ეს მარტო სილამაზე არაა, მის სიარულში, სირბილში, თამაშში, ჭიდაობაში — ხასიათი, განწყობილება და ჩამოყალიბებული მხატვრული სახე იკვეთება. ჭერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკელი კინორეჟისორი გრიფითი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა ადამიანის სიარულს, მოძრაობას, დამსახიობებს აძიებდა საათობით ევლომეგვარად, როგორც მათ მიერ განსასახიერებელი გმირის ხასიათს შეეფერებოდა. იტალიელი კინორეჟისორი ანტონიონი მონივიტის ასევე დიდი ხნის განმავლობაში ატრებდა რეპეტიციებზე, რათა მსახიობი ქალი სიარულში ეპოქის უიდეობა, არაკომუნიკაბელობა და უიმედობა გამოეხატა. მოძრ-



ობას, პლასტიკას ეკრანისთვის იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობაც აქვს... სწორედ ამ კინემატოგრაფიული პლასტიკით დაჯილდოებული სოფიკო ჭიაურელი მოველინა ქართულ ეკრანს და ყმაწვილი ქალის სრულიად განსხვავებული სახე შექმნა. მსახიობის მოძრაობაში იკითხება ფსიქოლოგიური სახეცვლა შეყვარებული გოგონასი... სოფიკო ჭიაურელი არა მარტო გარეგნული პლასტიკური მონაცემებით ავსებს მოქმედებას. არამედ საოცრად მეტყველი თვალებით გადმოსცემს შეყვარებული ციცინოს განცდების სულიერ ჭიდილს. სოფიკო ჭიაურელი ქართველ კინომსახიობთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო უშუალო და მართალია აპარატის წინაშე... მისი ძირითადი ტალანტი პლასტიკაში, თვალებით მეტყველებაში და სამსახიობო ოსტატობის სისადავეში გამოიხატება; მას უნარი შესწევს შექმნას მხატვრული სახე გარეგნული ფორმისა და სულის სიღრმისეული მოძრაობით და ერთ მთლიანობაში წარმოგიდგინოს კინემატოგრაფიული ხატი, რომელიც ფილმის იდეურ-მხატვრული განსახიერების ჭაბანს გასწევს....

სოფიკო ჭიაურელის ტალანტის თავისებურების მიგნება და ციცინო-დათოს ლირი-

ული ხაზის აგება რეზო ჩხეიძის მხვილი რეჟისორულ ალლოზე იყო დამოკიდებული. მან ციცინო პირველი კადრებიდანვე ტრამვიდან ჩამომხტარი და მორბენალი დაგვანახა. ბურთის თამაშის დროს ციცინოსა და დათოს ბავშვური ჰიდაობა წუთით შეაყოვნა. რითაც ბავშვობის დამთავრების და ყმაწვილური სიყვარულის დაწყების დრო გვამცნო... რეჟისორის ეს მიგნება გადაწყვეტილია პლასტიკაში, ფსიქოლოგიური, ფიზიოლოგიური და აგრეთვე ემოციური არსის გამომხატველია. და შემდგომ მთელი სასიყვარულო კოლიზია, მეტოქეობა, ეკვიანობა, გაბრაზება — მალული ტრფოზა რეჟისორმა ასევე კინემატოგრაფიულ პლასტიკაში გადაწყვიტა, რომლის გვირგვინი სიყვარულისგან აღტკინებული დათოს ცეკვაა... თავსმამში გალუმპული გიორგი შენგელაია — დათო თავის ბედნიერებას ვაქცაურობს ქართული როკვით გამოხატავს. ცეკვა — სიყვარულისა და სიხარულის მათყუებელი, ცეკვა ახალი სიცოცხლის დამამტკიცებელი, ქართული კინოს ეროვნული თვითმყოფადობის ერთ-ერთი ძლიერი სტილური და იდეური მახვილია, რომელმაც მხატვრულად ასახა ეროვნული ზნეობა და ენერჯია.

გრაგოლ რობაქიძე

ივარესნიონიში

ზენაღვარის შეხედულება

ო. შენგელერი მეოცე საუკუნის გერმანელი მოაზროვნე (1880 წ. 28 მაისი — 1936 წ. 8 მაისი). იგი არის თანამედროვე კულტურის ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და სიცოცხლის ფილოსოფიის ერთ-ერთი წარმომადგენელი. ცნობილია აგრეთვე როგორც ისტორიკოსი და კუბლიცისტი. ასწავლიდა ასტრიახა და მათემატიკას გიშნაზიაში. 80-იან წლებში უარყო ნაციონალ-სოციალისტების წინადადება, ეთანშრომლა ფაშისტებთან, არ ეთანხმებოდა ანტი-სემიტურს პოლიტიკას და ჰიტლერის „ტერტორულ რეინგებ“, რის გამოც ხმარებიდან ამოიღეს მისი წიგნი „გადაწყვეტილებათა წლები“ (1938 წ.), ხოლო პოლიტიკურ პრესაში აკრძალეს მისი სახელის ხსენება.

მის თეორიულ მოღვაწეობაში ნათლად ჩანს ისტორიულ ცოდნის მეთოდოლოგიიდან თვითონ ისტორიული რეალობის სტრუქტურის კვლევაზე გადახვევის აუცილებლობა; ე. ი. ცდა იხეთი საკითხის გარკვე-

ვისა, როგორცაა: რა არის ისტორიული უფიქრება ანუ ისტორიულობა. მისი მოღვაწეობა მთლიანად ისტორიის ფილოსოფიის პრობლემებზეა მიმართული. ისტორიის ფილოსოფია კი ჰეგელიანტი ფილოსოფიად მიაჩნია. მისი შრომებიდან აღსანიშნავია: „შოპენჰაუერის ფილოსოფია“, „პრუსიულობა და სოციალიზმი“, „პენსიონშია ეს?“, „ლირიკის ფილოსოფია“, „ადამიანი და ტექნიკა“, უკლა ეს ნაშრომი ითარგმნა და დაიხვეჭა რუსულად 1922-28 წლებში.

მაგრამ ყველაზე დიდი პოპულარობა შენგელერს მოუპოვა ორტომიანმა ოსწულებამ „ეგრისის შვის ჩასვენება“ (Ungang des Abendlanges). არც ქართული — „ეგრისის შვის ჩასვენება“, არც რუსული — «Закат Европы» არაა ამ ოსწულების სათარის უზუსტი თარგმანი. ტერმინმა „ეგრისა“ შეიძლება შექმნას მხოლოდ გეოგრაფიული წარმოდგენა ერთ-ერთი კონტინენტის შექაბებ მაშინ, როცა Abendlang-ში იგულისხმება „დასავლეთი“, „დასავლეთის სამყარო“, როგორც განსაზღვრული კულტურის ტიპი. გ. რობაქიძის თარგმანი უფრო უზუსტია: „დადუნვა დასავლეთის“. უფრო ადეკვატური სათარის ასეთი შეიძლება იყოს: „დასავლეთის შვის ჩასვენება“.

ნაშრომის პირველი ტომი 1918 წ. გამოქვეყნდა. მეორე — 1922 წ. ინტერესი მის მიმართ იმდენად დიდი იყო, რომ იგი სამი წლის მანძილზე წაჭარბებული გამოქვეყნდა. ბევრი ამ წიგნის გამოსვლას აღფრთოვანებით შეხვდა, ზოგს იგი არ მიაჩნდა ორიგინალურ იტალიურად. რადგან მისთვის შეხედულება მანამდე იყო გამოქვეყნებული, ამას თითონ შენგლერიც აღიარებს, მაგრამ ეს მაინც არ იძლევა საფუძველს მისი ორიგინალობის უარსაყოფად. მისი აზროვნება მანაც ორიგინალურია კულტურის ვაგების თვალსაზრისით.

შენგლერის კულტურის ფილოსოფია მოკლედ ასე შეიძლება ვადმოიცხვ: ისტორიული უნივერსუმის დაყოფა ძველ სამყაროდ, შუა საუკუნეებად და ახალდროს არის ღარიბი და უაზრო სტეპა, რომლის თანახმად ყველა კულტურა ტრიალებს ევროპის, როგორც მსოფლიო პროცესის წინააღმდეგობრივად ცენტრის ვარსებში. ამ სტეპას იგი უწოდებს პატარა-მეცხელ სისტემას და უპირისპირებს მას „კომპლექსიურ სისტემას“ ისტორიის სფეროში. ამ სისტემის თანახმად, არსებობს არა მარტო ანტიკრონობა და დასავლეთი ევროპა, როგორც კულტურული სამყაროები, არამედ არსებობს აგრეთვე ინდოეთი, ჰაბილონი, ჩინეთი, ეგვიპტე, არაბული კულტურა და შიას კულტურა. ეს კულტურები განიხილება როგორც სიცოცხლის ცვალებადი გამოვლინებანი. არც ერთ მათგანს არ აქვს უპირატესი მდგომარეობა, ისინი ქმნადობის ცალკეული სამყაროებია, მათ ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ ისტორიის ზოგად სურათში.

შენგლერი ამით უარყოფს ევროპოცენტრისმის იდეას. უფრო მეტად: მას უნდა უარყოს ცაცრობის ერთიანობის იდეა. „არ არსებობს ერთიანი გონი, არ არსებობს მისწრაფებების, წარმოდგენების ერთიანობა მოსახლეობის ამ მიწვეულ მასაში“. ცხოვრების გააზრებული მისწრაფება, ნებისა და, წარმოდგენების ერთიანობა არსებობს მხოლოდ ცალკეული კულტურების ისტორიაში. აქ დასულია ფორმების მოუღოდენელი სიმდიდრე, მძლავრი კულტურის სიმრავლე, რომლებიც პირველყოფილი ძალით აღმოცენდება მათი წარმომავლობა ქვეყნის წიაღიდან. თითოეულს საკუთარი იდეა, საკუთარი ვნებები, საკუთარი სიცოცხლე, სურვილები, გრძნობები, დაბოლოს, საკუთარი სიკვდილი გააჩნია. ყველა კულტურას აქვს საკუთარი შეხედულებობანი, გამოსხატებანი, რომლებიც წარმოიშობებიან, მწიფდებიან, გუნებან და აღარ მეროდებიან. შენგლერის მიხედვით, არსებობენ მრავალფეროვანი, თავის თავში ჩაკეტილი, სასიცოცხლო არსებობით შეზღუდული პლასტიკა, ფერწერა, მათემატიკა, ფიზიკა. კულტურები მას მიაჩნია უმადლები რიგის ცოცხალ არსებებად, ორგანიზებად, რომლებიც აღმოცენდებიან „ამადლებული უმიწობით“, მსგავსად მიწდგობის უვარდობისა.

ყოველი კულტურის განვითარების პერიოდებს

შენგლერი განიხილავს ადამიანის ასაკების ანალიზით: თითოეულ კულტურას აქვს თავისი ბავშვობა, სიზარტყე, მოწიფულობა და სიბერე. ბავშვობისა მთლიან ცნობიერება ებრძვის ყოველზე ბნელს და ფერხვრებს თავის თავში და ბუნებაში. რაც უფრო უზრუნველდება კულტურა არსებობის შეუღლებით, მით უფრო დაქრებული ბდება იგი თავის ძალებში, მით უფრო ნათელი ბდება მისი კონტურები. სიბერის დაწყების დროს სულს ცეცხლი ქრება. ქრონობა ძალები კიდევ ერთხელ ცდიან თავს და ერთგვარ წარმატებას აღწევენ კლასიციზმში, რომელიც დამახასიათებელია ყოველი მომავლადი კულტურისთვის, რომანტიზმში სული კიდევ ერთხელ სევდიან მოგონებს თავის ბავშვობას. დაბოლოს, დაღლილი და ვაჟინდელი ჰგავრავს ყოველგვარ სისარულს და მიექანება დასასრულსაიკენ.

ო. შენგლერმა იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება რუსეთში და საქართველოში. 1922 წელს გამოქვეყნდა წიგნი Освальд Шпенглер и «Закат Европы» ნ. ა. ბერდიევის, ი. ფ. ბუქშაინის, ფ. ა. სტეჟუნის, ს. ლ. ფრანკის ავტორობით. ყურადღება რუსეთში შენგლერის მიმართ არც შემდეგ წერილებულა. რაც შეეხება საქართველოს, პირველი წერილი შენგლერის შესახებ 1922 წ. ვაჟ. „ბარაკადში“, ზოლო მეორე წერილი 1928 წელს ვაჟ. „ქართულ სიტუაციაში“ გამოქვეყნდა. მათი ავტორია ცნობილი ქართველი მწერალი და ესეისტიკი, გ. რობაქიძე. ამ წერილებში ჩანს ავტორის ღრმა ფილოსოფიური განსწავლულობა და დიდი კრიტიკული აღდგ. ორი წლის შემდეგ, 1924 წელს უფრ. „მომავალი“ (№ 1 (20) გამოქვეყნდა ქართველი ფილოსოფოსის მ. გვაგიტაძის წერილი „შენგლერის მოძღვრება“, სადაც კრიტიკულადაა გაანალიზებული ამ მოაზროვნის შეხედულებანი. 1926 წელს უფრ. „მნათობში“ დაიბეჭდა ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსის შ. ნუბუტიძის სტატია „შენგლერიდან კაიზერლინგამდე“. აქ ავტორი შენგლერის მოძღვრებას განიხილავს, როგორც ევროპული კულტურის კრიზისის შედეგს და ამ კრიზისის გამცნობიერებელს. შემდეგ, თითქმის ორმოც წლის მანძილზე საქართველოში შენგლერის შესახებ აღარაფერი დაწერილა. მხოლოდ 1968 წელს გამოქვეყნდა ე. კოდუას „ისტორიის ფილოსოფია“, რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო შენგლერის შეხედულებების კრიტიკულ ანალიზს. შენგლერის შეხედულებანი კრიტიკულად გაანალიზებულია აგრეთვე ქერქაძის წიგნში „სოციალურ ცივილიზაციის თეორიათა კრიტიკა“ (1978 წ.). დღე შეიძლება უკვე დანამდვილებით ითქვას, რომ შენგლერის კრიტიკული შესწავლის ტრადიციის სათავე საქართველოში დგას გ. რობაქიძე.

ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი.
დემურ მარქაძე

დიდი ხანი არ არის, რაც გერმანულ ენაზე გამოვიდა წიგნი შენგლერის: „დაღუპვა დასავლეთის“. ავტორს არ აქვს აზრად ევროპის „დაღუპვა“ ასახოს. მისი ფიქრი სხვაა: ევრო-

პის კულტურამ დაასრულა რკალი თავის ვითარების და ეხლა ადგილი უნდა დაუთმოს კულტურის სხვა რკალს. ეს ხაზი გაჰყავს მსოფლიო კულტურის ყოველ დარგში. საინტერესოა



მისი შეხედულება ხელოვნებაზე. მისი აზრით თანამედროვე ხელოვნების რკალი იმპრესიონიზმია. იმპრესიონიზმმა ამოსწურა თავის თავი. ახალი სახე ხელოვნების ჯერ არა სჩანს. მაგრამ შევჩერდეთ თვითონ იმპრესიონიზმზე. რას წარმოადგენს იგი როგორც ესთეტიკური პრინციპი?

„იმპრესიონიზმი არის, — ავტორის სიტყვით, — მობრუნება ევლიკდური მსოფლიოგზების. იგი ეძებს თავის თავს მასში, რომ დასცილდეს რაც შეიძლება პლასტიურ თქმას და მიუახლოვდეს თქმის მუსიკალურს... შეიგზნების და მოიცემის შთაბეჭდილება საგანთა, რომელნიც ითვისებიან თვის-გნით როგორც ფუნქციები მარტო ოპტიურად ვეღარ მისაწვდომი ვრცეულობის. შინაგანი თვალთ იჭრებიან სხეულნი და ინთება ჯადო მათი ნივთიერი ზღვარების“.

ხარაქტეროლოგიისათვის ავტორი პარალელს მიმართავს: ანტიკა და თანადროული ხანა. პრინციპი ანტიურობის არის საგანი საზღვრული, — პრინციპი თანამედროული ხანის არის ვრცეულობა უსაზღვრო. ესთეტიკურ ფიგურებში ეს პარალელი ასე იშლება: აბოლო და ფაუსტი. ატიურობას ახასიათებს სტატიკა საგნების, — თანადროულ ხანას დინამიკა ვრცეულობის. ეს სხვაობა განსხეულების ტენიკითაც ცნაურდება: ანტიკაში არის ფრესკო-ტენხიკა, — თანადროულბაში არის ზეთის-ტენხიკა: „ზეთ ფერთა-ტენხიკა ფუძელ ედება იმ ხელოვნებას, რომელსაც სწადია იმპაინიკა სივრცის, საცა საგნები იკარგებიან“. ეს ფორმულა შესაძლოა კიდევ ასე მოტრიალდეს: ანტიკა — „სული“ — როგორც ფორმა ხორციელი ყოფის (არისტოტელეს), — თანადროულბა — „სხეული“ — როგორც ფორმა სულიერი ყოფის (გოეტე).

ანტიურ განსხეულებაში არის გამოთქმა მხოლოდ უპერსონალო, მცენარეების, უსულო ვიტლობის. ამას ცხადყოფენ ანტიკის პლასტიური ფიგურები: იქ მასკებია უფრო, ვიდრე ინდივიდუალურ კვეთილი პროფილები. ანტიურ თვამიანებს ეშინიათ საიდუმლოსი, რომელიც თვლიმს საგნის ზედამიბრის ქვეშ. მათი ფრესკო უარყოფს უკანამხარეს. რენესანსი არ გრძნობს აქ სიღრმეს: მისი უკანამხარენი მხოლოდ — „Abschlüsse“. ბაროკო კი საპირიებს სიშორეს სულის შინა მუსიკისათვის.

ხარაქტეროლოგია კიდევ შორს მიდის; აი ფორმულაც:

ანტიკა: ტიტველი — სხეული — წამი წინამხარე — მასა — ქეული. მოდერნი: პორტრეტი — სივრცე — შარაღობა — სიღრმე — მიქცევა — ქეევა.

იქ ქეული, — აქ ქეევა. ამას მოწმობს შემდეგი მოვლენაც: ბავშვის ასახვა არ იყო ჰელლადში, — არც დედის (ორივე კი „ქეევა“). აბოლო ასახავს მხოლოდ ნაყოფიერებას: ფალოსი ნოშნავს მონენტალურ აქტს. ჰელენური ქალი მცენარეული ნოყიერება მხოლოდ. ჰელენე უდრის ჰეტრას. ანტიგონა და კლიტემნესტრა უდრიან ამაზონებს, აფროდიტა კი ნატურის ნაკვეთია მხოლოდ.

თანადროულბაში კი სხვა ხაზია: ფაუსტი ასახიერებს დედობის პრინციპს. მადონა პირველ ყოვლისა დედა და დედობის გამსახიერებელი.

ანტიკაში არის ურთიერთობა ფორმისა და მასალის, თანადროულბა იცნობს ურთიერთობას ძალისა და მასისას. მიქელანჯელომ პირველმა მოგვცა უკანასკნელი ურთიერთობა. მის ქმნილებაში ყოველთვის ძალისა და მასის ომი იმართება. იგი სასტიკი მორგვივით შეპკრავს ხოლმე სვეტებს ან და თავგამეტებით ჩაუშვებს მათ ნიშებში. მის ფასადებს აქვთ რაღაც ლევილი* და ვარდნილი. მან იცის დინამიკა სივრცის.

ამ ხაზის გამაფრება კიდევ შეიძლება: რაფაელ, ლეონარდო, რემბრანდტ. პირველი ხაზი: სასტიკი სისწორით მოფარგლული, ანატომიურ ანალიზით გარკვეული, კარგათ გამოართული ჭკუფები, რომლებიც მკაცრად იშვებიან უკანასფეროსაგან. მეორის ხაზი: მონახვა გადასვლის ბნელისა და ნათლის, რბილი რკალები, სიღრმეში მიმჭრალი ხაზულეები, ჭკუფები და მასები სინათლის და ნაჩრდილის, რომლებითგან ცალკეული ფიგურები უკვე აღარ იხსნებიან. მესამის ხაზი: ფიგურები ინთქებიან ფეროვან შთაბეჭდილებათა საშოში: ისინი მოქმედობენ მხოლოდ როგორც შტრიხები ფერთა ლაქების.

ამრიგად, ამ ხაზის ვაკეული ყოველი საგანი იძირება უსხეულო ვრცეულობაში.

იმპრესიონიზმი უსხეულო ვრცეულობაა. თვითონ ფენომენოლოგია ხელოვნების რკალების ავტორს ორიგინალურად ესმის. ერთი რკალი მეორისაგან ისე განირჩევა,

* გაზეთის შეცდომა. ავტორისეული ვარიანტი შესაძლოა ყოფილიყო „დენილი“ ან „დელეილი“.

რომ, მაგალითად, ერთი რკალის მუსიკისა და პლასტიკის შორის უფრო მეტი მსგავსებაა, ვიდრე ორი სხვადასხვა რკალის პლასტიკის ან მუსიკის სხეულებათა შორის. ჰელენური ფრესკო, ბიზანტიური მოზაიკა, გოტიური ხატულობა, პერსპექტიური ზეთით-ნახატობა, — ყველა ესენი ფაზები კი არ არიან ერთი საერთო ხელოვნითი კულტურის, არამედ ფორმირებულები განცალკევებულ, ერთიმეორისაგან დამოუკიდებელ ხელოვნებათა. ასეთია საერთოდ შვენგლერის შეხედულება.

ავტორის აზრი საინტერესოა მეტად. ხარაკტეროლოგია დიდის ნიჭით არის მოხაზული. მხოლოდ ერთი დიდი ნაკლი ასანიშნავია: თუ იმპრესსიონიზმი არის ახალი ეპოქალური აპერცეპცია სამყაროსი, იბადება კითხვა, თუ რით ან და რა რიგ წარმოიშვა ასეთი ცვლილება. ეს ცვლილება კოსმიურ ხაზებში უნდა იყოს გაყვანილი. უამისოთ სხვადასხვა რკალთა ფენომენოლოგია დარჩება მხოლოდ როგორც უბრალო ანუსხვა.

კიდევ ერთი: სამწუხაროდ, ავტორი იმპრესსიონიზმის განხილვის დროს მხოლოდ მუსიკისა და პლასტიკის ეხება. საჭირო იყო სხვა ხელოვნების განხილვაც, მაგალითად — პოეზიის. აქ იგი კიდევ უფრო მეტს მასალას ნახავდა.

გაზეთი „ბარიკადი“ № 4, 1922 წ.

ოსვალდ შვენგლერ

ნაკვეთი მეორე

ოსვალდ შვენგლერ მაგარი მოაზრება. მას აქვს თავისებური სინოციერე: იგი გაფიქრებს და გაიძრავს სხვა აზრს. მისი კონცეპცია ისტორიისა არ არის სისტემა: იგი უფრო გზნებაა არტიტული ტემპერამენტის. სამ ტემპეშია მოქცეული შვენგლერ: მსოფლიო ისტორია დენა პრინციპიალურ სხვაგვებულ კულტურათა (პირველი), ევროპიული კულტურა მოპირისპირება ჰელენური კულტურის (მეორე), ევროპის კულტურამ დაასრულა რკალი თავის ვითარების (მესამე). სამივე

ტემპემა ახალი. ახალია მათი განათება. შვენგლერის კვლევა სიტყვიერი კონტრაპუნქტია ნამდვილი: ყოველს მის ნაწილში იმეორება ყველაფერს მას, რასაც იგი სხვა ნაწილებში ეხება, მაგრამ სხვა მხრით და სხვა მობრუნებით. აქ იკვეთება შვენგლერის დიდი ლიტერატურული ტალანტი, ტემპეტიურად ორიგინალური. შვენგლერ ნაკლებ ორიგინალურია სხვადასხვა აზრებში. თავსა ყოფენ მრავალი სახელები. მათ შორის პირველ ყოვლისა ვოლფგანგ გოეტე.

გოეტე ბედისწერად გადაექცა გერმანიის კულტურას. საუკუნე ნახევარი აწევს იგი უკანასკნელს გიგანტის სიმძიმით და არ აღწევს მას გასაქანს. თითქოს გერმანულმა გენიამ თავის თავი მასში ამოწურა საბოლოოდ და თითქო გარეშე მისა ალარა ჩანს მისთვის გადახვევა და სხვა შესაძლებლობა. თვის ფრიდრიხ ნიცშემაც ვერ აუარა გვერდი გოეტეს. მან არ მიიღო „გერმანულობა“, მაგრამ მაინც ვერ უთხრა „უარი“ გოეტეს. მან ვერ შეათვისა გერმანიის გოეტე და მის გარეშე დასვა იგი როგორც ყოვლად-ევროპიული მოვლენა. მხოლოდ ერთმა გაბედა (და ისიც გაკვრით გოეტეს „შემცირება“. ეს იყო გიცი გენიოსი ოტტო ვაინინგერ. ხოლო ეს „შემცირება“ მარტო იმაში გამოისახა, რომ მან გოეტეზე მალა რიხარდ ვაგნერ დააყენა. ექსპრესსიონისტები განზე სტოვებენ გოეტეს, მაგრამ შიშით უკან იხედებიან. არ სეობზს მთელი გოეტელოგია. ასეთი ნაყოფიერი ფენომენი პოეზიაში და ფილოსოფიაში (უკანასკნელში არა შკოლური გაგებით) ევროპამ თითქმის არც იცის.

შვენგლერიც ვერ ასცდა გოეტეს გავლენას. გოეტეს სახელი მის კვლევაში თითქმის ყოველ გვერდზეა. მისი ლექსი მოტტოდ აქვს კვლევას. არის ამ კვლევაში მოყვანილი გოეტეზედან ისეთი ადგილი, რომელიც ისე ზედმოკრით გამოსთქვამს შვენგლერის მსოფლიო-გზნებას, რომ უკანასკნელი სასურველადაც არ თვლის, რომ მას კიდევ თუნდაც ერთი სიტყვა დაემატოს. გოეტეს აპერცეპციისათვის მახასიათებელია შემდეგი თქმა: „ყოველი რაც არის სუბიექტში არის ობიექტში და კიდევ რაღაც მეტი. ყოველი რაც არის ობიექტში არის სუბიექტში და კიდევ რაღაც მეტი“. გოეტეს აპერცეპციაში სუბიექტი და ობიექტი ისეთი სწორი შეჭრის შედიან ერთიმეორეში, რომ „რაღაც მეტი“ პირველისა და „რაღაც მეტი“ მეორესი თავის

ზომასი რჩებიან და ერთიმეორის ხარჯზე აღარ „მეტღებინან“. ასეთი სწორი და თან ასეთი მჭრელი აპერეცეპცია ისტორიამ არც იცის. აქ იმალება გოეტქეს ფენომენალური ინტუიცია: მისი მრავალკიდურობა და მისი მოქცევა ყოველ ფორმულაში. იღვია „პირველ-ფენომენის“ გოეტქეს ამ თვისების ნაყოფია. შპენგლერის შთაგონება ამ იდეით იმართება. მას გადააქვს იგი ისტორიოსოფიაში: რაც გოეტქესათვის იყო „პირველფენომენი“ ბუნებაში, ის არის შპენგლერისათვის კულტურაში. ბოლოს და ბოლოს: შპენგლერის „ფიზიონომიკა“ იგივეა, რაც გოეტქეს მზერა, რომელსაც ეწოდება „ექსაქტ გზნებითი ფანტაზია“. შპენგლერის ეს მზერა არტისტულად აქვს ამახვილებული.

შედგე მოდინ ვინდელბანდ და რიკვერტ. დაპირისპირება „ისტორიისა“ და „ნატურის“ — უთუოდ მათი მეტაფიზიკის გავლენის ქვეშაა (თუმცა არც ისე ძლიერ). შპენგლერ მათ არ იხსენებს (არ იხსენებს ამ მხრით გეორგ ზიმმელსაც). მაგრამ უფრო საკვირველია სხვა. „ისტორიისა“ და „ნატურის“ დაპირისპირებას შპენგლერ ხსნის „დროისა“ და „სივრცის“ დაპირისპირებით. მთელი შეხედულება შპენგლერისა ამ საგანზე (განსაკუთრებით „დროზე“) თავიდან ბოლომდე აღებულება პანრი ბერგსონის ფილოსოფიიდან. საკმაო მხოლოდ ბერგსონის „რეალური დროის“ გახსენება. არც ამას ანიშნავს შპენგლერ. საკვირველი კიდევ ის არის, რომ იგი ბერგსონს „შუათანა ჟურნალისტის“ სახელით ნათლავს. აქვე უნდა ითქვას: „დროის“ იდეალება და საშორეობა ბასრად აქვს ნაგზნობი ოტტო ვაინინგერს (იხ. მისი წიგნი: „უკანასკნელ საგნებზე“). მართალია: იგი აქ გაურკვეველ ბელეშია, მაგრამ დროგამოშვებით ისეთის ხოლოდ წამახულ ცნაურს. შეიძლება ითქვას, რომ „დრო“, როგორც ეტპიური პრობლემა, ვაინინგერს უფრო მძაფრად აქვს განცდილი. შპენგლერ კი იცნობს ვაინინგერს.

ისტორიკოსები ალბათ იმასაც ანიშნავენ, რომ არც მთავარი იდეაა შპენგლერის უკანასკნელად ახალი, რომ ყოველი კულტურა თითქოს სრულიად ცალკეული რკალია — ეს აზრი ჯერ კიდევ ეიკომ გამოსთქვა. ამავე აზრს ავითარებდა გერმანელი ისტორიკოსი რიუკვერტ. დანი-ლევსკის „კულტურული ტიპები“ — ამავე წარმომოხისაა. ასანიშნავია ჰეგელის სწავლაც შესახებ მსოფლიო სულის ვითარებისა:

ეს სული სხვადასხვა საფეხურებზე სხვადასხვა ფორმებში ცნაურდება. მართალია აქ „ერთი“ სულია მაინც. მაგრამ სხვადასხვა საფეხურებზე იგი ისეთს თავისებურებას იჩენს, რომ შემყურესათვის საცდური რამ იხსნება: ერთი ნახტომი და მიიღება შპენგლერის-დაგვარს. „კულტურისა“ და „ცივილიზაციის“ დაპირისპირება უკვე მოცემულია რუსეთის სლავოფილებში: შესაძლოა სხვა ტერმინებით, მაგრამ არსებითი იგივეობით: რომ ევროპის კულტურაში აღარ არის ცოცხლელული ღმერთშეგზნება, რომ მასში გაქრა ორგანიული სიმთელე სიცოცხლისა, რომ იქ ზეციური მადლის მაგიერ არის მეტერიული წყვევა, რომ მან უკვე ამოწურა ყოველი თავისი შესაძლებლობა — და სხვა. ბოლოს: ასანიშნავია „დეკადანსის იდეა“ ნიცშესი.

ასეთა წყაროები. „შპენგლერის ორიგინალიობას აქ ტონოსი უფრო გვაძლევს. ტქემა კულტურათა სხვაობის პირველად არის ასეთი სიღრმით ნაგრძნობი და ასეთი გაბედულობით გონებაში გაყვანილი. შპენგლერ აქ მართლაც პირველია. ხოლო მართალია იგაჟ!

შპენგლერის კონცეპცია უკიდურესი რელატივიზმია და ფენომენალიზმი. ფილოსოფიაში ვერც პირველი და ვერც მეორე ვერ მონახავს გამართლებას. მოვლენათა ურთიერთ-მოქცევა იმთავითვე ჰეულისხმობს „მისაქცევ“ არეს; რომელიც თვითონ არ შეიძლება იყოს „მიქცევითი“. ამით ძლელულია რელატივიზმი (შენიშვნა: აინშტაინის რელატივისტური სოფლმზერა არის „ფიზიკა“ და არა მეტა-ფიზიკა). ყოველი მოვლენა, როგორც ასეთი იმთავითვე ჰეულისხმობს სუბიექტს, რომელიც რჩება „ვლენის“ გარეშე: თუ უცვლელად არა, „ვითარებით“ მაინც. ამით ძლელულია ფენომენალიზმი.

ცხადია: არც ისტორიოსოფიაში გატარდება რელატივისტურ-ფენომენალისტური თაური. თვითონ შპენგლერის პიროვნება საკმაოდ დამაჯერებელი საბუთია ამ მხრით. იგი ამტკიცებს: არსებობს ესა და ეს კულტურა და არა კულტურა საერთოდ, არსებობს კულტურა, როგორც თავისი ენით დამთავრებული მონადა, რომელსაც არა აქვს არც კარი და არც სარკმელი. მაგალითად: კულტურა ეგვიპტის, კულტურა პელოდის, კულტურა არაბთა — „მაფიური“, კულტურა დასავლეთის. თუ ყოველი კულტურა კარშეკვტილი და სარკმელმიხურული მონადაა, მაშინ შეუძლოა ერთი კულტურიდან მზერითი შექრა მეორე კულ-

ტურაში. მაგრამ ამას ხომ თვითონ შპენგლერის კვლევა უარყოფს: იგი ინტუიცივი მზერით იჭრება, მაგალითად, პირამიდების და მუმების კულტურაში და დიდის არტიტიული ტალანტით ჰყვეთავს მის პროფილებს.

გარდა ამის. შპენგლერ თვითონ ამტკიცებს: არსებობს „პირველსულიობა“, როგორც ბნელი მისტიური საშო, საიდანაც გამოდინან სხვადასხვა კულტურის სულები და სადაც ბრუნდებიან ისინი თავიანთ რკალების ასრულების შემდეგ. მართალია, ამას ამბობს იგი გაკვირვებით, — მაგრამ თანვე გულისხმობს ტონოსით. აქედან კი თავის თავად მოდის დასკვნა: თუ არსებობს „პირველსული“, როგორც კულტურების საშო, არ შეიძლება იგი თანვე არ იყოს „საერთო-სული“ იმავე კულტურებისა. ეს ნათელია უდავოდ.

არის ადგილი შპენგლერის კვლევაში, სადა იგი თვითონვე აშკარად არღვევს თავისსავე დებულებას. იგი ამბობს: ბაროკის დროს რომ ძალზე ვერ განვითარდა ფაუსტური დრამა, ამის მიზეზი იყო რწმენა არისტოტელის პოეტიკისა. კიბხა იბადება: რა გზით შეეძლო სხვა კულტურის (ამ შემთხვევაში პელენურის) ერთს ნაწარმოებს (თუ გინდ გენიალურს) მეორე კულტურის (ე. ი. ფაუსტურის) მიმდინარეობა მოედუნა და გადაეკრაიხა. თუ ამ კულტურათა შორის არა არის, რა საერთო? პირდაპირ საოცარია: ერთი მხრით უფსკრული ორ კულტურათა შორის და მეორის მხრით პირველი კულტურის ერთი წიგნის ასეთი გავლენა მეორე კულტურაზე. კიდევ მაგალითი: შპენგლერ ამტკიცებს: მხოლოდ იმ ბედნიერ შემთხვევას, რომ მთელი პელენური ფრესკოხატული დაიკარგა, უნდა ვუმადლოდეთ ჩვენ, რომ ზეთით ხატვამ იხსნა თავის თავი და მიიღო შინაგანი თავისუფლება. როგორ?! ფრესკოხატვა ხომ სხვა კულტურის ერთი რადიულია და რა გზით შეეძლო მას წინ გადაღობებოდა ზეთით ხატვას მეორე კულტურის?! ორში ერთი: ან კულტურათა შორის მართლაც არსებობს უფსკრული და მაშინ მათ ურთიერთგავლენაზე ლაპარაკი ზედმეტია, ანდა ეს ურთიერთ-გავლენა, მართლაც არსებობს სხვადასხვა კულტურათა შორის და მაშინ მტკიცება უფსკრულისა მათ შორის მცდარია.

შპენგლერის ათვისებით ისტორიაში არ არის ლოგოსი. ვლენა მოვლენის — და მეტი არაფერი. მეორე წიგნში („პრუსია და

სოციალიზმი“) იგი პირდაპირ აცხადებს, რომ მსოფლიოში მიზანთანაბარობა თავისი მხოლოდ ბუნების. ეს შეხედულება უფსკრულია მცდარია. თუ ლოგოსი არ არის, მაშინ არ არის თვითონ ისტორიაც. ისტორია არ არის უბრალო ცვა. იგი ვითარებაა. ვითარებაში კი აუცილებელია საზრისი. სინტერესოა, რომ შპენგლერ ამ მტკიცებით არღვევს სწორეთ იმ დიდ ფენომენს, რომელიც მისთვის ასე სათაყვანებელია: გოეტქეს. იგი არღვევს სწორედ იმ ლექსის აზრს, რომელიც მას წიგნის მოტტოდ ყავს მოყვანილი. იქ პირდაპირ ამბობს გოეტქე, რომ „ყოველი წადილი და ყოველი ღტოლვა მარადი მყუდროებაა ღმერთში, უფაღში“. ესე იგი ყოველი ცვა ბოლოს და ბოლოს უცვლელ ღვთაებაშია მოქცეული. მაშასადამე: ყოველ ცვლას საზრისი აქვს. ან კიდევ: შპენგლერს მოჰყავს შემდეგი სიტყვები გოეტქეში ექვერმანისადმი: „ღვთაება მოქმედია ცოცხალში და არა კვდარში; იგი არის ქცევარში და გადამსვლელში, ხოლო არა ქცეულში და გაქვავებულში. ამისათვის თავის ტენდენციაში ღვთიურის მიმართ გონებას ხაქმე აქვს მქცევთან და ცოცხალთან, ჰყუას კი ქცეულთან, გაქვავებულთან, რასაც იგი ხაჭირებს“. ამ სიტყვებს არ მინდა რამე მიემატოს, — ამბობს შპენგლერ, თუ ეს ასეა, მაშინ სრულიად მცდარია უარყოფა ლოგოსისა ისტორიაში. კიდევ სხვა. შპენგლერს ხშირად მოჰყავს გოეტქეს სიტყვა: „ყოველი წარმავალი არის მხოლოდ მსგავსება“. რისა? ნაგულისხმევა: „წარსულისა“, თუ ეს ასეა, მაშინ შპენგლერმა ძირეულად უნდა შეარყიოს თავისი შეხედულება, თითქო გარდა ვლენილისა და წარმავლისა არა იყოს რა ისტორიაში.

გოეტქეს სახელთან დაკავშირებულია შპენგლერის ინტუიცია „ბედისა“. „ბედიობა“ უპირისპირდება „კაუზალობას“. საკითხავია: ვის აქვს ან რას აქვს „ბედი“. მიზეზურ რკალში ერთი მოვლენა ცვლის მეორე მოვლენას. ფენომენალისტური ხაზი აქ თავის გარეშე არაფერს სტოვებს. შესაძლოა თუ არა ასეთს რკალში ჰქონდეს რაიმეს „ბედი“? უსუბიექტო ვლენა პერმანენტული ცვლაა და მეტი არაფერი. „ბედი“ შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ მას, რაცა გრძნობს თავის „წარმავლობას“ და იმავე დროს ისწრაფის „მარადიულისაკენ“. თვითონ „სიკვდილის“ ფენო-

მენი აქ არის მოცემული. ვინც განიცდის „სიკვდილს“, მას აქვს „ბედი“, მატერიალად არ იცის „სიკვდილი“. მაშასადამე მას „ბედი“ არა აქვს. კაცი განიცდის „სიკვდილს“ და მას აქვს „ბედი“. ცხადია აქედან: თუ არის „ბედი“, არის ტანჯვა „წარმავლობის“; თუ არის ტანჯვა „წარმავლობის“, არის ნდომა და ქმნა „მარადიულის“.

ტქემა მეორე:

შენგლეგერის პათოსი აპოლონურისა და ფაუსტურის დაპირისპირებაშია. პირველი არის თაური ჰელლენური კულტურის, მეორე არის თაური დასავლეთური კულტურის. პირველს ახასიათებს სტატეკა საგნების, მეორეს ახასიათებს დინამიკა სივრცის.

ასეთი დაპირისპირება არ არის მთლად ახალი. ალოიზ რიგლმა აღმოაჩინა გვიან-რომული ხელოვნება. უკანასკნელს ეძახოდენ „დეკემას“ და „ბარბაროსობას“, საცა მოცემულია ვითომ მხოლოდ „ულამაზო“ და — „უსიცოცხლო“. რიგლ წინააღმდეგ ასეთს შეხედულებას. პირიქით: ამ „ულამაზოში“ და „უსიცოცხლოში“ დინახა მან „გამოთქმა დიდის აუცილებელი ბედისწერისა“. სწორედ ამ ხელოვნებით მოხდა, რომ „დაირღვა ანტიკის ზღუდე სივრცის უარყოფისა და გაიხსნა გზა ახალი საქმის გადაწყვეტისათვის, ცალკეულ ფორმის გადაშლისათვის უსაზღვრო სივრცეში“ (იხ. წიგნი ჰერმან ბაპრის: „ექსპრესიონიზმუს“).

ამ ფორმულაში უკვე მოცემულია თითქმის იმავე ტერმინებით შენგლეგერის დაპირისპირება: ანტიკის სივრცის უარყოფა და დასავლეთის ფორმის დაშლა უსაზღვრო სივრცეში. აქვე უნდა ავნიშნო ვილჰელმ გორრინგერის კვლევა: „შთაგზნება და აბსტრაქცია“ და „ფორმის პრობლემები გოტიკის“. მაგრამ სწორია თუ არა თვითონ დაპირისპირება ასეთი? მთელი ტალანტი შენგლეგერის ამ დაპირისპირებაშია. ამ დაპირისპირებაში მრავალგანსახან პირდაპირ შექსპირული ხაზი. მართლაც: ძველ ჰელლადში აპოლოლა უმთავრესად კულტურის პრინციპი. აქ არის უთუოდ საგნური ყოფა და სტატუარული სიცოცხლე. მაგრამ დიონისო? ეს ხომ პირდაპირი უარყოფაა ცალკეული საგნისა და გარკვეული მოგონისი?! ეს ხომ პერმანენტური ცვლა არის, მეტამორფოზი და პოლიგენესია?! ეს ხომ ცხადდება შორეუ-

ლისა და გაჭრობა ქეულის?! ეს ხომ „ქევა“ და დაშლა „ქეულის“. ეს ხომ „ქეცვა-რია“ თვითონ?! შენგლეგერ ხედავს ამის მხარე რამ გვერდს უარს მას, იგი ფიქრობს, რომ დიონისური ჰომოლოგიურად უდრის რენესანსს. რენესანსი იყო ანტიგოტიური და მტერი ინსტრუმენტალ მუსიკის. დიონისურიც იყო ანტიდორიული და მტერი აპოლოლოს პლასტიურობის. რენესანსი იყო ეპიზოდი, — ბაროკმა სძლია მას, ამას ამტკიცებს შენგლეგერ. მაგრამ კითხვა იმართება: რენესანსი მართლაც რომ ეპიზოდად მივიღოთ, ვანა შეგვიძლია ჩვენ ანალოგიურად დიონისიკ ეპიზოდად გამოვაცხადოთ?! შეუძლებელია ჰელლადი თუ ცოცხალი იყო აპოლონით, არა ნაკლებ ცოცხლობდა იგი დიონისით. ელევსინის მისტერიები დიონისოს მისტერიებია. ამ მისტერიებში იშვებოდა სული ჰელლადისა. შემდეგ: ბაროკმა სძლია რენესანსს, — რამ სძლია დიონისოს?! შენგლეგერ გრძნობს ამას (ოღნავ მაინც) და სურს გამოსავალი მონახოს: ეს არის, ამბობს იგი, შეტევა სულისა საკუთარი ბედისწერის წინააღმდეგ. მაგრამ არ არის ნათელი: რათ სპირდება სულს ბედისწერის წინააღმდეგ ამართვა თუ ბედისწერა მისი წინაგანი იმმანენტური გზა?! ეს არის, ამბობს იგი, მეორე სული ფაუსტისა. მაგრამ გასარჩევია: თუ ორმაგია გზა სულის, რად ეძლევა უპირატესობა ერთ მათგანს (ამ შემთხვევაში აპოლოსს)?! დიონისოს ფენომენზე მარცხდება საშინლად შენგლეგერის კონცეპტია.

სწორედ აქა ყოფს თავს ნიცშე. ნიცშემ აღმოაჩინა ჰელლადში დიონისო. მის შემდგომ ახსნა ჰელლადის კულტურისა დიონისოს გარეშე ყოველად შეუძლებელია. შენგლეგერ ამას არ იგებს ან ვერ იგებს. აქედან: ნიცშე მის მიერ ცუდად არის გაგებული. შენგლეგერს ჰგონია, რომ ბერნარ შოუს კარიკატურა, — ადამიანთა რასის გაუმჯობესება სწორედ ისე როგორც ცხოველთა ჯიშის, — ვითომ ნიცშეს იდეოლოგიის განვითარებაა. ნიცშეს ზეკაცი სხვა არის: ეს არის კაცში შევებული დიონისო. რამდენათ ზეკაცი ხსნის თავის თავს დიონისურად, იმდენად იგი რეალობაა; რამდენათ ზეკაცი ილტვის განსხეულდეს უკანასკნელად დიონისოში, იმდენათ იგი სიმბოლოა. დარვინისტულ ბიოლოგიის არავითარი კავშირი არ აქვს ზარატუსტრასთან, ყოველ შემთხვევაში ასეთი

გზით დაძლევა ნიციშვილი თავის მოტყუებად მხოლოდ. შენგლერს კი ძალზე უნდა დაძლიოს ნიციშ. შესაძლოა ამით აიხსნებოდეს მისი პირდაპირ მტერული გარძნობა ჰელლადისადმი (— უკანასკნელი ხომ ნიციშის პრინციპია): იგი არ კმაყოფილდება მის დახასიათებით, იგი დახასიათებაში პირდაპირ ეომება მას.

ცალმხრივია აგრეთვე მისი გაგება ანტიურ დრამის. რაც უნდა მოხდეს, იგი უკვე მომხდარია. — ბედისწერა შემთხვევითი შემოჭრაა სტატუარულ ყოფაში, — დრამა სიტუაციის და არა ხსიათის, — აი ფორმულები შენგლერის და მრავალი სხვა. ამ ფორმულებში მრავალი ხაზი სწორია. არ არის მხოლოდ მართებული ანტიური დრამის „დამცილება“. გავხსნი მხოლოდ ერთ ფორმულას, ანტიურ დრამაში: რაც უნდა მოხდეს, უკვე მომხდარია, ეს თქმა თითქმის მართალია. მაგრამ მას სჭირდება განმარტება. ჰელლადში სიცოცხლე და შემოქმედება თითქმის ერთი და იგივე იყო. იქ მისტერია და ტრაგედია ერთი-მეორეს აგრძელებდნ. მთელი სიცოცხლე აგზნებულ იყო ღმერთშემოსველი მითოსით. საკვირველი არ არის, თუ ბევრი რამ ანტიურ დრამაში „მომხდარად“ იგულისხმებოდა: დრამის უკან ვრცელდებოდა მზერალთა ცოცხლედ ხსოვნაში ხორცსხმული მითოლოგია. აი საცნაური.

არ არის სწორი, ვითომ „შუადღე“ ჰელენების იყოს ნიშანი საგნური ყოფის, პირიქით: „შუადღეში“ არის ავზორტობა მზის და გაორება „მეის“ და დაშლა საგანის. აქ იქმის პირველში მირაჟი, ჩვენება, ზმანება. აქ იბადება თხაფხვა ღმერთი პან. აქ ჩნდება ორეული და სარკე. აქედან შიში პანური. ჰელენთან „შუადღე“ ბევრად უფრო მისტიურია და საშიში ვიდრე დასავლეთელთა ვალჰალა და ლამე. აქ არა თუ დადგინება საგნურ ყოფის, აქ პირდაპირ გალხობაა ყოველი ყოფის. საკვირველია, რომ შენგლერის მზერას ვერ დაუნახავს ეს, ფენომენი.

გაზეთი „ქართული სიტყვა“, № 1, 1923 წ.

აპთანადილ ჩიბიკიშვილის
პუბლიკაცია

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში რუსთაველის თეატრის გახსნის (ზაარბრუენი, დიუხელდორფი) დროს რ. სტურუა „ტეატრ დერ ცაიტის“ (№ 8, 1978) თეატრალურ მიმოხილვებს უთხრა, რომ ჯერ კიდევ ადრე, ახალგაზრდობისას მინდოდა ბრეტის „ლუდულუსის დაკითხვის“ დადგმა, მაგრამ ეს განზრახვა მაშინ სისრულეს ვერ მოვიყვანე რადგან მივხვდი, რომ ბრეტის კარგად არ ვიცნობდი, ღრმად არ მქონდა გაგებული მისი მთელი შემოქმედება. „შემდეგ... ვნახე ი. ლუბიმოვის მიერ დადგმული „სერუანელი კეთილი ადამიანი“. ამან მამცა ქართულ თეატრში ბრეტის თეატრის დადგმის იმპულსი. 1984 წელს რუსთაველის თეატრის მაშინდელმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა დ. ალექსიძემ განახორცილა ბრეტის „სამგროზიანი ოპერა“. 1988 წელს მე ვაბედე „სერუანელი კეთილი ადამიანი“ დადგმა. უნდა გამოვტყუდე, რომ ბრეტის დადგმის ეს ჩემი პირველიცა არც თუ სუკეთესი იყო, მაგრამ ამის მიუხედავად, ეს დადგმა დაშინებდა მაშინვე თუ რეჟისორ უნდა ვმეთავეზო ბრეტის ჩემს პირდაპირ (ხაჩეშია. ნ. გ.).

ბ. ბრეტის დაბადებიდან ოთხმოც წელითან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ სტატიაში — „სტენის რეკლუციურად გარდაქმნა“ (ვახ. „მოლოდინი გარეში“ 14.02. 1978). რ. სტურუა კვლავ უბრუნდება „სერუანელი კეთილი ადამიანი“ დადგმის წინა ისტორიას. „ბრეტის დრამატურგიის პირველი გაცნობა მაშინ მოხდა, როცა შ. რუსთაველის სახ. თეატრის სტეაზე დ. ალექსიძემ დადგა „სამგროზიანი ოპერა“. თუმცა სექტაკის დიდი წარმატება მქონდა, მაგრამ, როგორც მე მგონია, მან ვერ მიადგინა სრულ განვითარებას, რასაც ამ სექტაკის სტილიტიკა ითხოვდა ასევე დამართა ჩემს სექტაკებს „სერუანელი კეთილი ადამიანი“ — 80 ვერ შეძქელი შეატანა რუსტი ფორმა, ვერ შეძქელი პიქსის მიტანა ბართელ მაშინვეზამდე“ (ხაჩეშია. ნ. გ.).

ამავდ არს ანვითარება გრად მესხიველი — აქ სექტაკის მხატვარი — ფურადი „სოვეტსკიაი მუხიკას“ მუსიკალურ მიმოხილვითან საუბარში. „1988 წელს ჩვენი ერთობლივი (იგულისხმება ცნობილი „კვარტეტი“: რეისორი რ. სტურუა, კომპოზიტორი გ. ყაჩელი, მხატვარი გ. მესხიველი, ქორეოგრაფი ი. ზაქცი. ნ. გ.) ცდა მაშინაც იყო ბრეტის „სერუანელი კეთილი ადამიანი“. სადაც სოფიკო ჰიპურელი მოავარ როლს ასრულებდა. სექტაკლი სავებით დამსახურებულად ჩავარდა, მაგრამ ბერის რამ, რაც მოვკინებთი „კავკასიურ ცარკის წრეში“, „რიჩარდ III“-ში და მომდევნო დადგმებში გამოჩნდა, პირველად სწორედ აქ იქნა მოხიწული“. (ფურადი „სახეობა ხელოვნება“ № 8, 1987 წ.). ვლადისლავ ივანოვი თავისი ვრცელი წერილის („ადამიანი საზოგადოებაში, სამყარო ადამიანი“). — „ფიქრები რუსთაველის სახელობის თეატრზე“ ერთ ქვეთავში — „სამხატვრო ანგარიში“ მხოლოდს კლასიკას — წერს, რომ თავის პირველ შეხვედრას ბრეტთან რ. სტურუა იხსენებს სიამოვნებით, მაგრამ უადრეხად მკაცრად.

„ღია თამაშოდან“ „სიყვარულიან თამაშამდე“

(ბ. ბრეჟნის „სამაშაველი კათილი ადამიანი“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“)

(ურავმენტი წიგნისა „რეჟისორი რომარტ სტურუა“)

წოდარ გურაბანიძე

„ბრეტის მოგვიწოდებს ვართობით ვასწავლოთ, ჩვენ კი უვოდენიარად ვცდებოდით, მხოლოდ ჭკუა გვესწავლენა მასურებლისათვის. ეს კი მოსაწყენი იყო“ (ტურნ. „დრუხა ნაროდო“, № 8, 1977).

როგორც ვხედავთ, ბრეტის დრამატურგიის ნიღბ-მისაქენ შინაგანი გზის პოვნა საქმაოდ გაუძნელდა რ. სტურუას.

მ. თუმანიშვილის მიერ 1965 წელს მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე დადგმული „რაღა ის ჩარისკაცია, რაღა ეს“ — თვით რ. სტურუას აღმარებით — დიდი ნაბიჯი იყო წინ ბრეტის დრამატურგიისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებაში, რეჟისორმა შინაგანი ის გზა, რომელიც ბრეტის დრამატურგიის სრული ათვისებისაკენ მიემართება.

თვით მ. თუმანიშვილიც ხაზგასმით აღნიშნავს იმას, რომ იგიც დაიხანს ვერ შედგა ბრეტის რომელიმე პიესის დადგმა: „ჩემს წინაშე იდგა რთული ამოცანა: უცნობ თეატრში შეცადა და ამთვისებინა ბრეტის ასლი თეატრალურა სისტემა. იგი დიდი ხანია მალეღუებდა, მაგრამ ვერაფრით გაიხებდა ამ ნაბიჯის გადადგმა, ეს სისტემა არაა ხანია მფორააქმებდა თავისი სხვა-პლანეტური სტილისტიკითა და პრინციპებით“ (ტურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1982).

უცდლოდ ერთგვარი თეატრალური რენიშავიცა, შეძლებისდაგვარად აღვადგინოთ წარსლის რეჟისორები და ვნახოთ თუ როგორია იყო მ. თუმანიშვილის მიერ შინაგანი გზა, რომელიც ბრეტის თეატრისაკენ მიემართება, ჩვენც „ვიგარანთი“ ის იმპულსი, რასაც იტრა ლეზბიოების სპექტაკლი გამოასხივებდა. სანამ ამა ვისაზღვე, მცირე ხნით შეგაჩეროთ ჩვენი მზერა და აღვიქნის სპექტაკლზე „სამგროვიანი ოპერა“, რომელსაც რ. სტურუას თქმით „დიდი წარმატება ჰქონდა“ (ხოლო სავრთოდ სპექტაკლის წარმატების ფენი-გენი ვალზე მნიშვნელოვანია რ. სტურუასათვის და ეს მოკლენა ხშირად გამხდარა მისი ანალიზის საგანი).

„სამგროვიანი ოპერა“ და აღვიქნის უკანასკნელი სპექტაკლი იყო ერთობაველის თეატრის სცენაზე გან-შორების დღე რთობელ კიდევ ხალისიანად მოავლო თვლი მისი ფანტაზიით შექმნილ კომედიურ-გროტესკულ საშუარის და დრამატული ბრძოლების, დამსხუილი, წყველი ატმოსფეროს განსაზღვრავად თუ თავის სულ-

ში ჭერ კიდევ ჩარჩენილი ოპტიმიზმის, სიცოცხლის სიყვარულის ასაღორძინებლად უველაზე ცხიერ, პარადოქსალურ, ირონიულ ბრეტს მიმართა. როგორც ჩანს, რეჟისორის სურდა თავისი გულგატეხილობა (უკვე გადაწვეტილი ჰქონდა რუსთაველის თეატრის დატოვება), განშორების სევა და ტივილები ტრაგიკული ნიღბებით კი არ გამოეხატა (ამას იგი გაკეთებს კიევში, როცა ფრანკოს სახ. თეატრში სოფოკლეს „ანტიგონეს“ დადგამს), არამედ კომედიური სიხალისით, კურტ ვაილის მუსიკის ხმებით, თავისი საუყარელი მოწოდება — რამაზ ჩხიკვაძის სიმღერით და მოხუცი პიჩების ფარსული „შეგონებებით“, თუ კალამბურებით.

ხუთი წელია და აღვიქნის ამ სპექტაკლსა (1964 წ.) და რ. სტურუას „ბრეტანელ კეთილ ადამიანს“ შორის (1969 წ.). ეს ხუთი წელი იტევს ისეთ მნიშვნელოვან სპექტაკლებს, როგორებიცაა ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ (1965, რეჟისორება ნ. ხატისკაცი, თ. შალაშვილი), შექსპირის „მეფე ლირა“ (1968, რეჟ. მ. თუმანიშვილი), მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ (1968, რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი), ეან ანლის „ანტიგონე“ (1968, რეჟ. მ. თუმანიშვილი), „სანუმა“ (1968) და სხვ. აქვე უველაზე მძალტრი პოლემიკის, აზრთა დიამეტრალური დაპირისპირების გამომწვევი შექსპირის „ჯაფხულის დამის სიყვარული“ (1964, რეჟ. მ. თუმანიშვილი), რომელიც უშუალოდ მომუცა და აღვიქნის „სამგროვიანი ოპერას“. მაგრამ თეატრის ეს ვრცელი აფიშა „იტანს“ აგრეთვე სულტ, კომპრომიზულ, ვიტაუდი, კონიუნქტურულ სპექტაკლებსაც. („სიღრმა შევარდენე“, „დეკარტული ბარათი“, „ჩვენ, მისი უდიდებულესობა“, „ტოპაზი“, „დენბურგის ზარი“).

და აღვიქნის სპექტაკლი მჭიდვარე ენერჯიით, იუმორით, ბრწყინვალედ ნაიამაშევი რომელით, ფ. დეპიაშვილის გამოხმხველი დეკორაციებით, ი. ზარციის „კისკადური“ ქორეოგრაფიით გამოირჩეოდა. ქართული მასურებელი პირველად ეცნობოდა ბრეტის დრამატურგიას და მისთვის ბევრ რამ უჩვეულო იყო. მასურებელი მოღუწეობდებელი იყო ბრეტის „წონების“ აღსაქმებლად, მისთვის უცხო იყო პიესის პარაბოლური ბუნება, დრამატურგი პარადოქსალური ფილოსოფია და მთლიანად ამ პიესის „დრამატურგია“. ადრე ბრეტის თეატრის კარგებუ, მაღლა, წარწერა იყო გაკეთებული „ჩვენთან არ მღე-

გაგრძელება. იხ. „საბჭ. ხელ.“ № 9, 10, 11, 1988.

რიან და არ ცეკვავენ". ენცე ბრეტისათვის დამახ-
სიათებელი ენსტია...

ახალდეს ინდენი სიმღერა და ცეკვა არ უფილა
„ბრეტის“ არსებობისა და რუსთაველის თეატრის
სცენაზე. როგორც „სამგროზიანის“ წარმოდგენის
დროს. ჩვენი მკურნებელი ამას პირდაპირ, ირონიული
ქმედებების გარეშე აღიქვამდა და სამოწონებო ემ-
ბლოდა ცხოველმოსილ სანახაობაში მობარულებას და
თავს არ იტკივებდა ცხოვრების პრობლემებზე და-
ფიქრებისათვის. მრავალი წინით და აღქმისძის „სამგ-
როზიანი“ დროს უსწრებდა. არა მხოლოდ მკურნებელ-
ი, არამედ საბჭოთა თეატრი, საბჭოთა რევოლუცია
არ აღმოჩნდა მზად იმისათვის, რომ ვერღვლა ე. წ.
„არისტოტელური“ თეატრის, ილუზორია თეატრის
საზღვრები და ახალ „სივრცეში“ გავრდილიყო — ან-
ტიმეზურ, ანტიილუზორ თეატრის ზიარებოდა.

პირადად მე ძალიან მომწონს მ. თუმანიშვილის კრ-
თის მოსაზრება: „ბრეტის ან ბრეტის მიხედვით რომ
ითამაშო, საჭიროა უფრო მეტად ცხოვრებას, შენს გა-
რემომცველ სინამდვილეს დაუკვირდ, ვიდრე პიესას,
პიესის მიხედვით ცხოვრებას უნდა დააკვირდ“ (ურთ.
„საბჭოთა ხელისუფლება“ № 7, 1982).

„სამგროზიანი ოპერა“ ბრწყინვალე სპექტაკლი იყო.
თუ მას განვსჯით დიდო აღქმისძის თეატრის ესთე-
ტიკის და არა ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის
მიხედვით.

მეტყველო დეტალებით, გონებაშეხილური მინიშნე-
ბებით შექმნილი ლონდონის ფსიქიკი — სოპო, პიჩემის
სამფლობელო, მექა-დანას საყვარელი სახოსკიპო, შე-
ხანაბის ანტირადიო, საზოგადოების ფსიქერს დაშვე-
ბულთათვის წამდვილი სამოთხე იყო. ეს იყო სოცია-
ლური საზოგადოების უკუფენა, ფსიქრის „არისტოკ-
რატის“ კეთილდღეობა პუვალა სოციალური კონტ-
რასტების პერიფერიებში. უკვლავ „მადალია“ მო-
რალი, უფილაზე „მადალია“ შორალი იყო. ეს, რასაკ-
ვირველია, ბრეტის პარადოქსალური აზროვნების
პლანტიფორი გამოხატვა იყო. მაგრამ აქ „როვნები“ —
იმდენად „გაუცხოების ფეტიქტი“ შექმნა არ ესმანბ-
რებოდა, ჩამდენადუ გამოხატვად კონტრასტის უფიქრ-
ზე არსებულ „სამოთხესა“ და მადლა არსებულ „ქოქო-
ხის“ შორის. ეს სპექტაკლს მწვევე კოლიტიკურ
ეღერადობას აქლევდა, რაც, სამწუხაროდ, მაშინ შე-
უძინეველი დარჩა თეატრალურ კრიტიკას და მკურ-
ნებელსაც. ნართაულად ამ სპექტაკლის კრიტიკუ-
ლი მახვილი მიმართული იყო ჩვენს სინამდვილეში იმ
დროის ფემოკადეზული მედონიზმისა და თვითტბო-
ბის წინააღმდეგ, იმ დაბამიანების წინააღმდეგ,
რომლებიც, მექა-დანას მსგავსად, არაფრის წი-
ნაზე არ იხევენდენ, ოდნედაც საკუთარი ვენ-
ბები დაეკმაყოფილებინათ. ვიშორებ, სპექტაკლი
გვხიზლავდა თავისი პირობითი თეატრალური ფორ-
მით, ნიღბების კალიდოსკოპური სიმრავლეთა და
სიჭრელით. სრულად გამოზარდუნდა რ. ჩხიკვაძის მუ-
სიკალური ნიჭი, მისი პლანტიფორა, თამაშის პირო-
ბითი სტილი (შესანიშნავი იყო მისი „გაქცევა“ ციხის
გალიდიდან). სპექტაკლი ორლანდიანი იყო: — ერთის
მხრივ — შემწარავი ხილრმე ფარისევლური ბუნებისა
(პიჩემის მთელი მრედი, მათხოვართა მთელი არმია
თეატრალური ნიღბების დემონსტრირებას ახდენდა),

მეორის მხრივ — ბრეტის სასტიკი პირდაპირება,
პლაკატური სატრია.

აქ, „გაუცხოების ფეტიქტი“, აღიქმნილია როგორც
სოციალური, საზოგადოებრივი მოტივი — უკვლავ
წინდაცემული დაბამიანი უმაღლეს წინფორივ იდეა-
ლებს უქადაგებდნენ საზოგადოებას, ბოლო მომხი-
ლავი ავაზაკი რ. ჩხიკვაძის — მექა-დანა, ქალთა გულ-
თამაშპირბელი, რომელიც მხიარული სიცილით შიანი-
ცება მოკლულთა გვამებზე, წინფორივ სიამიწნის
ატარებდა თავის არსებაში. ამ წარმტაკი ნიღბის უქ-
საშინელი ბოროტება იმადებოდა. მაგრამ მთლიანად
სპექტაკლის სტილისტიკა, მისი ესთეტიკა, როგორც
ვეტეიტი, უფრო და აღიქმისძისული იყო, ვიდრე ბრეტ-
ისული, თუმცა ეს სრულადაც არ გამოირსხავდა
იმსახე, რომ „ეპიკური თეატრის“ ბეტრი მოტივი ამ
სპექტაკლში ბუნებრივად და ორიგინალურად აღედრ-
ბულიყო.

* * *

ქართული რევოლუციის უფრადღების ცენტრში ე-
ლდე აღმოჩნდა ბრეტის პირველი „ეპიკური“ პიესა
„რად ის ქარისკაცი, რად ეს“. მ. თუმანიშვილმა ეს
სპექტაკლი დადგა 1965 წლის გაზაფხულზე, მოსკო-
ვის ლენინური კომპოზიტორის თეატრის სცენაზე, სწო-
რედ ერთი წლის შემდეგ, რაც უკვლავის „საფხუ-
რის ღამის სიზმრის“ (პრემიერა 1964 წლის აპრილი) ირ-
გვლივ გამართულმა პოლემიკამ ღრმა ტრილოგებში მია-
ყვანა მის სულს. როგორც ჩანს, მისთვის ამ პერიოდში
ყოცილებელი იყო განრიდებოდა თეატრსა და მის
გარემოში შექმნილი ატმოსფეროს და სულ სხვა თეატ-
რალურ (ამ შემთხვევაში ბრეტის) სამყაროში ემია
„სულის მშვიდობა“.

საოცარი დამთხვევაა — ორმა გამოჩენილმა ქარ-
თველმა რევისორმა პარკოსნიშის პირქუში შემოტების
დროს ბრეტის დრამატურგის მიმართ: დ. აღიქმისძემ
დადგა „სამგროზიანი ოპერა“ — რუსთაველის თეატ-
რის სცენაზე, მ. თუმანიშვილმა „რად ის ქარისკაცი
რად ეს“ — მოსკოვის ლენინური კომპოზიტორის თე-
ატრის სცენაზე.

მ. თუმანიშვილის მეთაურობით, ქართულმა შემოქ-
მედებთმა ჩველმა (მხატვრები ო. ქორაიძე, ა. ხლო-
ვისიკი, ი. ჩიკაიძე, კომპოზიტორი ბიძინა კვერცხიძე),
შექმნილი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „ბრეტისა-
ნი“, რომელსაც საყვარელი პრესა ძალზე ფართოდ გა-
მოხემაურა. ცნობილმა შექსპიროლოგმა, ერუდიტმა და
ბრწყინვალე ენისტიმა აღიქმისძემ ანისტმა მოსკო-
ვური თეატრალური სტუდიის ერთ-ერთი საუკეთესო
სპექტაკლად მიიჩნია იგი.

ეს -ის პერიოდი იყო, როცა მოსკოვის მრავალი
თეატრის სცენაზე ერთბაშად ბრეტის რამდენიმე
პიესა დაიდგა. უკვე ქუზაბ ტავანის „სერუანული კე-
თილი დაბამიან“, სტანისლავსკის სახ. თეატრში მი-
დიოდა „სამგროზიანი ოპერა“, მოსკოვის უნივერსიტე-
ტის სტუდენტურ თეატრში ხენსაიციური წარმტაკი
ხვდა „არტურო უის კარეიას“ (რევისორები სერგე
ოტკევიჩი და მარკ ზაბაროვი)...

„სპექტაკლი გვიჩვენებდა ტრადიციას იმ კაცისას,
რომელსაც არ შეეძლო ეთქვა „არა“ (სამი წლის
შემდეგ — 1968 წელს, მ. თუმანიშვილი რუსთაველის
თეატრის მცირე სცენაზე დადგამს თავისი ერთ-ერთი

ურწყინვალეს სექტაკლს — ეს ანუის „ანტიგონეს“,
რომლის მთავარი გმირის ტრაგედია იმაში იყო, რომ
მან შესწლო თქვა — „არა“. ერთხელ, როცა სპე-
რო იყო, სწორედ მაშინ ვერ სთქვა „არა“ ლატაკმა და
საცოდავმა მტვირთავმა პელი გვიმ. ამის შემდეგ მისი
ცხოვრება უფულმა წავიდა. ოთხმა ხანდღამე ქარისკაც-
მა ბუღისტურმა ტამარი გააძარცვა. ერთი მთავანი ჭე-
რა კამა, რაღაც ხათაბალაში გავა და დროულ ვერ
მოვდა. და აი, ეს ქარისკაცი სობოვენ გვიმ დროე-
ხით შესცვალეს ჩიმი. გვიმ არ შეუძლია „არას“
თქმა. თანხმდება. თანდათან იგი კარგავს თავის სახეს
და ხდება ჩიმი. ერთ მომენტში იგი აიბრუნა დუბ-
რანდეს თავის სახეს, თავის თავს, უკვლავ ქარისკაცი
მოუწოდებენ შეუბრალდებელ ტრიუპს: გააუიღინებენ არ-
ჩისხულ სპილოს (ჩაკი ფულს აძლევენ, ესე იგი
სპილოც არჩისხის), დაიჭერენ აფერისხული სექულა-
ლის გამო, გახამართლებენ როგორც პელი გვიმ და
დასწრებლად მიუქიან. დახვრებიან ინსტიტუტის შემ-
დეგ პელი გვიმ აიძულებენ სამკლავიარო სიტყვა წარ-
მოკვან საკუთარ დაკრძალვას (ახლა, როგორც ჭე-
რა კამა). ამის შემდეგ ეს ახლად მოვლენილი ჩიმი
ჩამი ხდება ნაშვლი ქალთა, ყველაზე მოკვლა და
კონდახით ცემა რომ სწავდა. ბოლოს ნაშვლი ჩიმი
ჩიმიც გამოჩნდება. ცრუ ჩიმი ცემით გახეთქავს ნაშ-
ვილ ვა და უბრძანებს — ამიერიდან შენ ხარო პე-
ლი გვი. აი, ამგვარი ფარსულ-იგარული ამბავი უდგის
საფუძვლად ბრეტის — ერთ-ერთ ყველაზე პარამოლურ
პიესას „რადა ის ქარისკაცი, რადა ეს“.

ჭარბულ მუსიკებულს იმიტომ შევახსენე პიესის ფა-
ბულა, რომ მას არ უნახავს ეს სექტაკლი და ამის გა-
რეშე ძნელია. თუ მანიშვილის ამ ნოვატორული
ქმნილების ახსნა.

ეს ტრაგიკული თავგადასავალი, სექტაკლში მოთხ-
რობილი იყო ფარსულად, ელვარე თეატრალიზებით, რა-
გელიც ვინამანიშვილური რეჟისორული მიჯნების,
„სთამაში მომენტების“ ერთიანობას წარმოადგენდა
და ასეოვად შეესატყვისებოდა ბრეტის მიერ გენია-
ლურად მიჯნულ „დღე თამაშს“ დინამიზმით, მეტა-
ფორულიზმით, მსახიობთა შესანახევი თამაშით (ყველა-
სგან გამოირჩეოდა ლეგ დურკომ მთავარი გმირის პე-
ლი გვიმ როლში. ეს როლი მისი ბრწყინვალე დებიუტი
იყო ამ თეატრში). სექტაკლის გაფორმებაში აქაქარა ირ-
ინული ტრანსლობა სჭარბობდა. ვაჭრების ნაგლეგებით
იყო აქრებულული ქუჩის სარეკლამო ტუპოებით და
კედლები (ვაჭრების ფურცლები იყო გაფორმების ძი-
რითად დეკორაციული ელემენტა). უყრადღებთან მა-
სურების შექმლა აქვე შეემჩნია ლუკას კიანახის
„ამაღ და ევას“ საგაზეთო რეპროდუქცია. სხვათა
შორის, რადაც მსგავსება იგრძნობოდა ლ. დურკომის
გვიმ და კიანახის ადამს შორის, სცენური გმირის
ფერტილიზაციის სახეზე, რომელიც თხელი წვერით იყო
შეიღწეული, მშვიდი, ველურბრუნული, მშრომელი
კაცის ნეტარება არქელილეო. სტ. რასხადინის შე-
ინწინი „დურკომის პელი გვიმ სცენაზე გამოდის რო-
გორც პანკოპოლის ბუბროც გმირი, რაჟილის სიტუ-
აციით რომ ვთქვათ, როგორც „კომიკური ანტიპათია“
(ფრანული „ტეატრ“ № 8, 1965), ხოლო ე. ხოლოდოვა
პაში რადაც „ნიბლიურ-პატარაქალღურს“ ხედავდა
(გაზ. „კომსომოლსკაია პრავდა“ 22. 04. 65).

სექტაკლის პროლოგში (რომელიც იყო რეჟისო-
რის „ფანტაზია ბრეტის თეზებზე“). სცენაზე იდგნენ
გარნიდული, გაყინული, თითქოს თახაშისფერ ჩაწო-
ხნილი ადამიანები, ხელში ვაჭრები. მსახიობი კ-
ლი, პატარა კორკოს ერთ-ერთი წევრი (შემდეგ რომ
ქვრივად გადაქცევა), კითხულობდა ამბავს პირველი
მსოფლიო ომის ინვალიდობას, რომელიც კვარცხლბეკზე
ასულა, დამდგარა აქ ვითარცა „უგრძნობელი კერპი
და ელოდება თუ როდის ვაგზავინა სასაკიდლოდ“. ამ
ადამიანმა თავისი წებით თქვა უარი საკუთარ
სულზე, საკუთარ გრძნობებზე და ცოცხალი სხეული
ბრინჯაოს ქაფშით შეიპოვა.

პროლოგის ნარაოულია სექტაკლის მსვლელობისას
სიხებადეს და შინაარსს იძენდა. ლაიტების გასაძ-
ლიერებლად გადმოიტანა პროლოგში რეჟისორმა ბრე-
ტის ერთი ზონიჯი.

А потом уже неважно что было вначале,
С какой целью все это свершали.
Ведь тот, кого так переделать сумели
Будет пригоден для всякой цели.

ბრეტის პიესა ასე იწყება:
პელი გვი (ერთხელ დილით, სკამზე მდომარე:
ცოლს ეუბნება):
„ჭირფახო ცოლო...“

მ. თუ მანიშვილის სექტაკლი კი ასე იწყებოდა:
მსახიობი ლ. დურკომი თვით წარუდგენდა თავისსვე
გმირს მაყურებელს. იგი ბრეტის რეჟისორსაც იხე
წარმოსთქვამდა, როგორც საკუთარს: „პელი გვი, ერთ-
ხელ დილით, სკამზე მდომარე, ცოლს ეუბნება:
„ჭირფახო ცოლო...“ მაგრამ ამ დროს მსახიობი სკამ-
ზე კი არ იჯდა, არამედ ავანსცენაზე იდგა, ხოლო
ცოლი სავრთოდ არხად ჩანდა ჭერ. ჩვენს წინ იდგა
ლეგ დურკომი, რომელიც წამის შემდეგ ჭერ
როლში უნდა „შეგრაილიყო“. შემდეგ კი ქარია გვიამ
„გარდასახულიყო“.

ამგვარი პირობითი ხერხი, აქაქარად „ეპიკური“ თე-
ატრის არსიდან ამოწმდილი, მაყურებელს პირობითი
თამაშის, წარმოდგენის აღსაქმლად განაწყოდა (ეს
ხერხი, ერთგვარად საბუნებისმეტყველო, გასაუყვებელი იყო
რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის „სამანიშვილის დედინაც-
ვალში“, რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ში, თ. ჩხეიძის —
„ჩაულის ხიზნებში“. ვაგინსტონი თუნდაც — „სამანი-
შვილის“ ერთი უტარგმერტი. გ. გეგებკორი — მთიბი-
ველიცა და ამ ტრანონი ერთდროულად — მიმართავდა
მელანოს: „იფიჭრე ქალო, იფიჭრე, ეგებ შენც მოი-
გონო რაზე — გაწარებთი ტყუილად ხოლმე პლატონი
ცოლს“. და თუცა მელანო იქვე იყო, გეგებკორი
(მკითხველი, პლატონი) თვით პასუხობდა თავის თავს:
„შე რა უნდა მოვიგონო, რა უნდა გირჩიო? — მიწ-
ყენით მოგებდა ქმარს მელანო“ ანდა მარჯარტ —
ბედისწერა-მითხველი „რიჩარდ III“-ში. უკვლავ ამა-
ვარ შეთხვევაში ჩვენ „გაუცხოების ემენტის“ ზეგა-
ღენას ვაწყობდით. პელი გვი თავისი სახითის „გან-
ვითარების“ ოთხ ფაზას ვაღიოდა და თანდათან იძენდა
„მატერიალურობას“ — პატარა, სუნთა ადამიანისაგან
ჩვენს თაუღწენს იხადებოდა „სუპერმენი“, ირგვლივ
უკვლავის დაშხვრეთა, შეუბრალდებელი მონსტრი.

ამ ოთხი ფაზის გამო ბრეტის თავის ავტოკომენტა-
რებში, რომელშიც მან ვაჭრე „ბერლინერ ბიორენ-
კურირს“ ვაუგზავნა, ამხობდა: ოთხ ფაზას შეესაბა-

მება ოთხი წილანი: მიაშობი მტვირთავის სახე (ვიდეო სასამართლოს სცენამდე), სახე „ნუფერბივი“ (დახვრეტის შემდეგ ვიდრე გაიღვიძებდეს), სახე, მკვავის „დაუწერელი ფურცლისა“ (უმაღლე, ცრუ ვაჭარის საფლავზე წარმოთქმული სიტყვებიდან) და კოლხიური არმიის ჩარისკაცის სახე (ფინალში); ბელი გვის ჩოლის ცნობილი შემსრულებელი ბერლინელი მსახიობი ლორე სწორედ ოთხი წილანი იცნობდა. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში კი ლ. დურგოვი უწინადად თამაშობდა, მაგრამ სახე-წილები ეს ცვალეხადობა ძალზე შთაშებედავად იყო გამოხატული მის შესრულებაში.

სხვათა შორის, ამ დროის ბრეტტი წერდა: „საპარის-პირად ტრადიციული დრამატული თეატრის მსახიობისა, რომელიც უკვე იმთავითვე შეიცავს განსაზღვრულ ხასიათს და ჩვეულებრივად ვიჩვენებს მას უბედურებათა შეჯახებაში, რომელიც ტრადიციულ კონფლიქტს ქმნის, ეპიკური თეატრის მსახიობი გამოსხავს თავისი გმირის ხასიათის დახადებას, მის წარმოქმნას მანუერებულთა თვალწინ გამოხატავს იმნაირად, რანაირადღაც ვიჩვენებს მის ქცევას“.

ამ მხრედ ფრიად საინტერესო იყო ადლოფი „ბელი გვისა და მის მუდღეს შორის. ბელი — ლ. დურგოვი „ვიჩვენებდა“, ანუ თავის თავს უშაობდა თუ როგორ ელაპარაკებოდა იგი ცალს, ხოლო ამ დროს მისი ცოლი დახვრეული ვრკიითი, ცეცხლი, პოუნით, რომელიც აღმოსავლური ცეცკის შეხანოხავი სტილიზაცია იყო, სხულის ვნებანი თრიალვით ვიჩვენებდა თუ როგორი ცოლი ჰქვდა მისი. უკვლა თავისთვის თამაშობდა თითქოს, თავის მინატირულ თეატრს ქმნიდა. ა. დიშვიცი „ლიტერატურნაა როსიაში“ (81. IX. 85) წერდა: „...რეისორმა ძალზე კვიანურად და ნიჭიერად წაიკითხა ბრეტტის სიესა, იგი გადაწყვიტა მებრძოლი პუბლიცისტისა და მოედნის სახალა სანახაობის ტრადიციების შერწყმის სფლის-კეთებით. მსახიობების მეშვეობით მან შესწლო განეხორციელებინა ბრეტტისებული რეისორის მრავალი დამახასიათებელი პრინციპი: ფართოდ გამოიყენა პარისიობა, ბიომქანაქა და „გაუცხოების“ ეფექტი, რამაც შემსრულებლებს საშუალება მისცა სპექტაკლში შეეტანათ შეფასების, სათამაშო ჩოლისადმი და უკვე შექმნილი სახისადმი სოციალური დამოკიდებულების ელემენტები“.

სწორედ მოედნის, ე. წ. „ნაიფური“ თეატრის პრინციპით იყო დადგმული სპექტაკლის ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდი: გვის „მოქცევა“ ჭიად: სამი ჩარისკაცი გაჩნდნობრტყმული გვის რაც შეიძლება თავისუფლად და ძალდატანებლად ეკარა თავი, მაგრამ მის სახერე გამკრთალი საცოდავი ღიმილი მის შიშხა და დახუნულობას ავლენდა. თუმცა თავი ისე მოქმენდა, თითქოს ის თვითონ დებულობდა გადაწყვეტილებას და არა სხვები მის მაგივრად, დამოუკიდებლად და არა ვინმეს ძალდატანებით. მაგრამ ჩარისკაციბი რაღაც უკომანს ატყობდნენ და აი, ერთი მთავანი რაც ძალი და ღონე აქვს ხელს ჰქვდა და მეორესთან მიაგებდა, მეორე შესამესთან, მესამე პირველთან და ასე ათამაშებდნენ ბურთოთი, სანამ „თავისი ნებით“ არ აღიარებდა, რომ თანახმა იქნეს ჭიად. გულისმომკველი საცოდაობა აღებეჭრად იხიბებოდა ამ დროს მსახიობ ლედე დურგოვს, ისეუწიარად დახიბებოდა, თითქოს აშხობდა — კარგად

მეგზის ეს ხუმრობა, იგი არაფერს ცუდს ამ ნიშნავს, სანადვლიში სასტიკი თამაში იყო. ადამიანი აქცოდა არარაობად, ბრთად, სათამაშოდ მდგრადი შედეგის ეს იყო თავისებური ადაპტაცია წმინდა „თბილისის თამაშის“, რომელიც საკმაოდ იყო გაავრცელებულ 50-იანი წლების სკოლაში... აქლომენებულ გვის, აღლებიში ჩაყვლებდა ხელს რაი ჩარისკაცი და ცემის პირები ატაკებულს ავანტურისაკენ მოაბრუნებდნენ მისი ფეხები მკერში ეკანა, მაგრამ ისე იქნედა თითქოს მორსობა ჩარისკაცებთან ერთად, ჭირქილებდა, რკარგი ხუმრობა გვოდნაოთ: „არა, ხელა კი ნამდვილად არ შეიძლება „არას“ თქმა“ — ამბობდა მე გობრული ტონით... „გადადგების“ ამ სცენის ერთი პერიადი იყო სპექტაკლში. ცნობილია თუ რა ხიზი: ლურ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბრეტტი სენტურ კოსტუმს. კოსტუმი ადამიანს სცენაზე აუცხავს — სხვა ჩაცმული ადამიანი, სხვა შიშველი, ადამიანის „იმიჯი“ — მისი კოსტუმი. „გალილეო გალილეო“ რ. მის პასი ჩაცმის რატული „სხვადა ქცევის“ მთელ ეპიზოდში იყო. ნახევრად შიშველი რომის მასი ჩვეულებრივი მოკვდავი იყო. მაგრამ წელ-წელა პანსავდენქ მას და ბოლოს, როცა თავზე დაადგამდნენ ტიარს, უკვე სხვა ადამიანი იყო სცენაზე — ღმერთის ნაცვალი, ნახევრად ღმერთი. თბილისელებისათვის კარგად ნაცნობ „კორიოლანოსში“ მხედართმთავრის აღებურ ფერისცვალების სრული სურათი იყო: კორიოლანოს დედისთან, ვოლენიასთან საუბრობს ოშიში წახვდის წინ. ეს არის დედა-შვილის გულთბილი საუბარი, სცოცხლითა და ენერჯითი სხვე უკაბუი კორიოლანოსი ძალზე უფულად და გულწრფელია. მაგრამ აი, გაუკეთეს სამკლარები, ჩააცნეს ახგარი, დაახურეს მუხრადი და ჩვენს თვალწინ იგი გადაიქცა გულცივ, ზედა, პატივმოყვარე ხარდლად. მაგრამ ხშირად ბრეტტთან კოსტუმი „გაუცხოებულა“ იყო ირონიასდმი. იგი დამოუკიდებელ აზრს იძენს. ასე იყო ამ სპექტაკლში ხერკანტი ფერჩაილდი მუნდირის გარეშე ჰქარგავდა თავის ინდივიდუალობას, იგი არარაობა იყო. მუნდირი აძლევდა მას სახეს, აპროყვებდა მას. ერთს სცენაზე: ნახევრად შიშველი ფერჩაილდის მუნდირის ბურთიანი ექი-ექით ისროდნენ „საპარალები“. ხერკანტი ხა სოწარკვეთილი თავგანწირვით დახდებდა მუნდირის რაბა თავისი „სახე“ დეებრა. ადამიანის ნივლიერების, არარად ქცევის ეს მოტივი მკვეთრად გახდებდა მთელ სპექტაკლს.

ამ სპექტაკლში არა მხოლოდ ადამიანთა საქციელი არაზედ თეატრის თეატრად იყო პაროდირებული, „რაფხულის დამის სიშარში“ მ. თუმანიშვილს უსაუვედრებს ბერძნული თეატრის (80-იანი წლების და საწყისში პირიეს თეატრი სავასტროლოდ ეწვია თბილისს) ქორის ქორეოგრაფიული პლასტიკის, მსახიობთა თამაშის დედამაციური მანერის პაროდირება. მ. თუმანიშვილის ბევრი რეისორული მიგნება ამ „ჩავარდნილ“ სპექტაკლში, იმდენად ძვირფასია აღმორანდ მისთვის, და ბრეტტის ამ პიესისათვის იმდენად ორგანული, რომ ხულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინა და სხვა ეფექტი ჰქონდა აქ. მაგალითად, ოთხი ქალისგან შემდგარი ქორი გვიამობდა თუ როგორ გადააქცევნა ჩარისკაციბი ერთ ადამიანს სხვა ადამიანად და რა ხაშია საერთოდ ცხოვრება. შემდეგ კი გვგონებ

სხვა სტენაში, უცებ ნახვრად შიშველ „გერლენბად“ გადაიქცეოდნენ და ცეცხლოვანი კანკანით შიშველ ბარძაყებს სიროდნენ ჰაერში, ბოლოს კი ფურჩივით გახელებული თავს ესხმოდნენ ვანოზაბანულ ქერაქებს და მოსათვინიერებელ ზადეში გახვევდნენ. ჰელი გეის ცოლის როლი, პირველი ეპიზოდისავე (რომელ-სეუდაც უკვე გავწვავა ლაპარაკი) ხოლო ეპიზოდამდე, ნაოპაშვიტი კი არ იყო, არამედ ნალეკარი (ხალციხის პარკი), საში მსახიობი (საში ქარისკაცის როლის შემსრულებელი) — ერთ ქარისკაცს თამაშობდა, ანუ ერთი მელოდის სამ ზმას ასრულებდა და ეს კემშირით და ესტრადული ბრწყინებებით, თავისუფალი ბალეტისტი სტილით იყო გაქცეული. „ბალეტანური იტალიის“ პრინციპით იყო დადგმული გეის საბოლოო-დ მომართულების სტენაც, როცა მტვირთავი გეი უარს ამბობდა ქარისკაცად გადაქცევაზე, მოძალადეობა მას სილოს სტუქნიდნენ. ჰელი გეი თანხმდებოდა. ქარისკაცები თავვე წამოხიზრადნენ უზარმაზარ რუკას, რომელზედაც დედამიწის ორივე ნახევარსფერო იყო გამოსახული, იცუბდნენ აირწინაღს და სილოდ „გარდასახობდნენ“. თუმცა ეს არაფრით არ ჰგავდა სილოს, მაგრამ რაკი „შუდიველი“ გამოურნდებოდა, სეუ იერებდა სილოდ უფოილო. შემდეგ ამ „სილოდ“ ხანდისწერო როლი ითამაშა მის ცხოვრებაში. გეიმ მისი გულდა ვადეწუცია, მაგრამ ხელი სტუცეს სამხედრო საქურველის უკანონოდ გადღვისათვის, გასამართლებს და დახვრეტა მიუსჯებს.

სრქვენაგულდ იყო დადგმული გეის „დახვრეტის“ სტენა. გეის ესმოდა გასროლილი შუშანის ზმები, მაგრამ ცოცხალი იყო. ჩამოვარდებოდა სახინელი, ტრაგული პაუზა და ვადარჩენილი ჰელი გეი ცხოველური აღტკინებით ისინჯავდა ქანმრთელი სხეულის უვლდ კუნთს...

პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს —
 «Уверяю Вас, что, если посмотреть с возвышен-
 ной точки зрения, здесь происходит историческое
 событие».

სექტაკლი თავისი პოლიტიკური სიმხველით მიმართული იყო იმ ტოტალური ძალის წინააღმდეგ, რომელიც ადამიანს სახეს უკარგავს, არარაობად აქცევს მას, როცა ინდივიდუალობის ნივთიერების პროცესი სპეციფიკურად ხასიათს იქნეს, ადამიანთა საზოგადოება გადაქცევა — იტენი იუნესკოს თუ დავესესებით — „მარტორქების“ ჯოგად, რომელიც, გრიგალივით თუ დაჩერება, უვლდფერს გაანადგურებს თავისი ფოლადის ფლოკვებით. ჩენი საზოგადოება მაშინ, როცა ეს სექტაკლი იდგმებოდა, ამგვარი ტოტალიტარობის პირობები იდგა და ამიტომაც მ. თუმანიშვილის შემოქმედებითი გაბედულება სამაგალითო იყო. ამ აზრითაც (რომ არაფრით ვთქვათ ბრეტის თეატრალური სამყაროს ათვისებაზე) სექტაკლი „ისტორიული მოვლენის“ მნიშვნელობას იყენდა: იგი მხოლოდ ინდოეთის რომელიღაც პროვინციაში გათამაშებულ ამბავს არ გვიჩვენებდა. რეჟისორი ზედუდა, რომ ადამიანი ჰკარგავდა თავის სახეს, თავის ინდივიდუალობას, იგი საზოგადოების, სოციალური სისტემის მიერ „განხვინებული“ ადამტრეპული იყო, მისი გადაქცევა უსულოდ, მორჩილ არსებად არავითარ სიმძლეს არ წარმოადგენდა. სარკასტული ძალით ეღერდა ბრეტის

სიტუაციები (რომელსაც წარმოსთქვამდა ბრეტის დაქვრეხებული რისკიანი).

„ბატონი ბერტოლდ ბრეტის ამტიკცებს ამის დამტიკცება უვლდს შეუძლია. მაგრამ ბატონი ბერტოლდ ბრეტის იმასაც ამტიკცებს, რომ ნებისმიერ სეს გარდაქმნი, თუ მოინდომებ“. სექტაკლის ეს აზრი ძალზე გამოწვევად ეღერდა მასწინ, როცა ევგენი ევტუშენკოს ოქმით, «Нравственная кастрация породила кастрацию художественную, даже стиливую. Необычная художественная форма уже воспринималась как антисоветское содержание» («Лит. газета», 10 августа, 1988).

მ. თუმანიშვილის ეს უჩვეულო ფორმის სექტაკლი ერთ-ერთი იმ ქმნილებათაგანი იყო, რომელიც წინ აღუდგა ამ ზნეობრივი კანტრაციის პროცესს.

განა კანტრაცია არაა, როცა ადამიანს ჰყვეთენ მისთვის უვლდაზე ძვირფას — საკუთარ „მე“-ს? როცა ადამიანზე იმ დასკვნამდე მოდიან, რომ აქვეყნად „სადაც უვლდაზრის დამტიკცება შეიძლება“ თითოეული მათგანი შეიძლება ისეთივე ცხოველად იქცეს, როგორც ჰელი გეი გადაიქცა სისხლისმსმელ ურჩხულად — ქერაი ჩაიდა!!!

ამ პიესის ბერლინში დადგმის გამო ბრეტის შენინავდა (1981 წ.); „გამოვიყენეთ არაჩვეულებრივი შესალებები, ქარისკაცები და სერანტები სტენაზე გამოდიოდნენ ორთვეებითა და მავთულბლარითობით, როგორც განსაუბრებოთ დიდი ურჩხულები, მათ ჰქონდათ ნიღბები და გოლიათის ზელები. დაბოლოს მტვირთავი ჰელი გეიც გადაიქცა ასეთ ურჩხულად“ (იხ. ზ. კარხალაშვილი, ბერტოლდ ბრეტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი“ გვ. 28, გამ. „ხელოვნება“, 1986).

* * *

საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებულია აზრი, რომ ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის, მისი პრინციპების ერთ-ერთი პირველი და საუკეთესო სტენური ინტერპრეტატორი რეჟისორი იური ლუბიმოვი იყო.

და, აი, მისი ხელმძღვანელობით არსებული თეატრი 1988 წელს, ზაფხულში, საგანტროლოდ ეწვია თბილისს. „ტავანის თეატრი“ მაშინ უკვე საყოველთაო უურაღების ცენტრში იყო მოქცეული. მისი სექტაკლების გამო იმართებოდა უმწვევები დისკუსიები, იბედებოდა პოლემიკური წერილები ჩენშიც და უცხოეთშიც. მას თავდადებული მომხრეებიც ჰყავდა (უპირატესად ახალგაზრდობა, ინტელექტუალური თეატრალური სამყარო) და მოწინააღმდეგეებიც (კულტურის მართვის ორგანოთა ზედა ფენაში, ორთოდოქსალურად მოაზროვნე, ვაკლეინი თეატრალურთა წრეებში). თბილისში თეატრი თავისი საუკეთესო სექტაკლებით ჩამოვიდა. ბრეტის „სტუარტის კეთილი ადამიანი“, ჯონ რიდის „თი დღე, რომელმაც მსოფლიო შეესარა“, ა. ვოლსენსკის „ანტიმირი“, ოსიპოვის „მხოლოდ დეჟეტები“.

თბილისელმა მათურებელმა პირველად იხილა თეატრი, რომლის ესთეტიკური იდეალის ერთ-ერთი უმთავრესი, ვიცოდავთ განმსაზღვრელი, ბრეტის „ეპიკური

თეატრის" ესთეტიკა იყო. თეატრის საუკეთესო სპექტაკლი — „სერჟანელი კეთილი ადამიანი“ სრულყოფილად გამოხატავდა ახალგაზრდული დანია და რეჟისორის თეატრალურ მრწამსს. ახალი სწორად ამიტომაც აღიარებდა შემდგომ რ. სტურუა, რომ ი. ლუბიმიოვის ამ სპექტაკლმა „მომავალ ქართულ თეატრში ბრეტის პიესის დადგმის იმპულსი“.

გწ. „სოფლისკლასიკის“ (24 ივლისი, 1966) მიცემულ ინტერვიუში ი. ლუბიმიოვი ამხობდა: „ხელმოწევაში არ შეიძლება საერთო რეცეპტების ძიება, ერთი სახეობის ქადაგება. თუ ხელმოწევა არ იწვევს დიდ განზოგადებებს, მაშინ იგი, აუცილებლად, ბოლოს და ბოლოს, დაეშვება ცხოვრების „გამოჭარბებულ“ დონეზე. იაფფასიან მიმსგავსებულობამდე, რომლის ბოლო ნატურალიზმი...“

რაც კეთილშობილთ დიდ აღმოჩენათა შესახებ თანამედროვე მეცნიერებაში და თვალს ვადევნებთ თუ როგორ წარმოიშვება სხვადასხვა მეცნიერებათა სინთეზით ახალი მეცნიერებანი — ასტროფიზიკა, ბიოქიმია, გეობოტანიკა — შე ვფიქრობ, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ძიება შეიძლება ნაყოფიერი აღმოჩენებს ეანთა შერწყმაში. ამიტომ ვოცნებობთ სინთეტური სანახაობის, სინთეტური სპექტაკლის შექმნაზე...

პირველი ამგვარი ნაბიჯები გადავდგით სპექტაკლში „სერჟანელი კეთილი ადამიანი“ და „ათი დღე, რომელმაც მსოფლიო შეხსრა“. ამ წარმოდგენებში ჩვენ შევეცადეთ მიგვეღწია პანტომიმის, დრამატული სცენების, მუსიკალური ეანრის, ექსცენტრიკის, კლოუნადის, გროტესკის ერთმანეთთან ჰარმონიული შერწყმისათვის და უველაფერი ეს გვეცქია ერთიან სახალხო სანახაობად...“

რა ნახა ქართველმა მკურებელმა? რა იყო ის იმპულსი, რომელიმაც რ. სტურუას ბრეტის პიესის დადგმის სურვილი აღუძრა? აქ ჩვეს თავს უფლებას ვაძლევ მივმართო ვერცდელ თვისიციცაობას, რაზე მიკითხველებსთვის ნათელი გახდეს, თუ როგორ აღვაქვით მაშინ ეს ახალი თეატრალური მოვლენა მთელი სახეობა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

„იური ლუბიმიოვის ორიენტილობა არა მქონდა ბერბების, ძველი სცენური საშუალებების შექანიერ კაცობაშია, არამედ გადამშუავებაში, ხელახლა გააზრებაში, ახალი თვისობრივი ხარისხის მიწიებაში. მის დადგმებს უშალ წარმოდგენები უნდა ვუწოდებთ. ვიდრე სპექტაკლები — აქ წარმოადგენენ მოქმედობას, სცენას, დიალოგს. უველაფერი ემორჩილება ამ წარმოდგენის პრინციპს და ვინაიდან თვით წარმოდგენის ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე საკუთრივ თეატრისა, იგი ბუნებრივად უთავებებს პანტომიმას, ბუფონადას, კლოუნადას ექსცენტრიკას, საცირო ხელოვნებას. მოდერნის თეატრის გროტესკულობასა და სითამამებს — თეატრალური გარდასახვისა და განცდის ხელოვნება. ეს არ არის სინთეტური თეატრის ძველებური აზრით სინთეტური თეატრის გულისხმობას შრავაღმზრდევ განვითარებულ მსახიობს; სპექტაკლის პალიტრას ქმნის მუსიკის, პლასტიკის, განათების, რიტმის, სცენის სივრცის ორგანული მთლიანობა, მათი სინქრონიზობა. უველაფერი ეს ემორჩილება წმინდა თეატრალურ წარმოსახვას, განცდას, მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნებას. ი. ლუბიმიოვის თეატრში კი უველა ეს თეატრალური ფორმა უფრო (ზოგჯერ ხაზგასმულად:

გამომწვევად) თავისთავადია. იგი არ ემორჩილება მსახიობის განცდის, ემოციის, ლოგიკის კანონებს. თავისთავად უკოდებ ფორმა სრულყოფილია მისი სპექტაკლი, შესაფერი მომენტში მიჩნეულია მსახიობი, ამოწმურად საშუალება. ამ მომენტში იგი გახატონებულია სცენაზე, არაფერთან არა აქვს კავშირი — იგი თავისუფალია. ი. ლუბიმიოვისთვის უველა ეს სხვადასხვა ფორმა თანაბარი ესთეტიკური და ემოციური შესაძლებლობათა აღმურავილი. არცერთს არ ენიჭება უპირატესობა მეორესთან შედარებით. იგი, მაგალითად, არ ფიქრობს, რომ მსახიობის განცდის ხელოვნება უფრო მაღლა დგას მისი წარმოსახვის ხელოვნებაზე და პირველ, რომ გარჩეულ კლასტიკური გამოხატულობა თავისი ძალი ჩამოეფარებდა დამა, ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებაზე აგებულ სცენურ ურთიერთობებს, ან პირაქით, რეჟისორი, როცა ამს საჭიროვდა და უკოდებდა მინარტე — მაშინ მიმართავს სწორედ ამ დამს პრბ სხვა ფორმებს წმინდა და ხახით, რახაც ჩვენ იმ წაში, მომენტალურად აღვკვეთამ. ამ დროს მისთვის სხვა ფორმა თითქმის არ არსებობს. როცა საჭიროა სცენის აგება მსახიობის გარკვეულ, პლასტიკურ ხელოვნებაზე, იგი ამ დროს ივიწყებს განცდის ფაქტს და რთულ ოსტატობას და მთლიანად ახერხება პლასტიკურ ნახატს. თუ სცენურ მომენტს აღიქვამს როგორც გმირის ფსიქოლოგიურ-განცდილი მდგომარეობა, აქ პლასტიკური ან სხვა რაიმე ბერბის დროებით დავიწყებს ემლევა და წმინდა განცდითი, გარდასახვითი სურათი ვველევა. ცხადია, თუ ი. ლუბიმიოვის თეატრის განვსჯით განცდის თეატრის (და ამგვარ თეატრს მივიჩნევთ ერთადერთ რეალისტურ თეატრად) პრინციპით, მაშინ იგი ვერავითარი კრიტიკას ვერ გაუძლებს. სხვათა შორის „თეატრი ტრანსპარენტში“ წარმოსახვის თეატრია, ვინაიდან მის სპექტაკლებში მოვალადას განცდის, გარდასახვის ხელოვნებაზე აგებული სცენები. ი. ლუბიმიოვი არ არის ერთგული ერთი რომელიმე თეატრალური სტილისა. მისთვის თეატრი ვაშლილი სივრცეა, მთელი სამყაროა, საიდანაც იგი არჩევს მისი პრინციპებისათვის შესაფერი ფორმებს და ამის შესაბამისად ქმნის თავის სტილს, ტრანკის თეატრის სტილს.

შესაძლოა, აქ არსებობდეს სტილითა აღრევის, ექსცენტრიზმის საშრომება, მაგრამ რეჟისორი ადვილად იცილებს თავიდან ამ ხელოვნ, ვინაიდან იგი მიქანიერად არ აერთიანებს სხვადასხვა სტილს. ი. ლუბიმიოვი ორგანულად ითვისებს არა მარტო იმას, რაც შეუქმნიათ ჩვენს გამოჩენილ რეჟისორებს, არამედ ბუფონადაურ, ექსცენტრიკულ და საცირო ხელოვნებას. უველაფერს, იგი უფარდებს თავის ესთეტიკურ პრინციპებს, ამოშავებს, ხვევს და უმორჩილებს თეატრალურ კანონებს. ამ ბუფონადას, ექსცენტრიკას ჩვენ აღვიკვეთთ არა „წმინდა“ ხახით, არამედ როგორც სწორედ თეატრალურ ბუფონადას, სწორედ თეატრალურ ექსცენტრიკას. ამ მხრივ მისი სულიერი მამაა გამოჩენილი გერმანელი დრამატურგი და რეჟისორი ბერტოლდ ბრეტტი.

„იეპორის თეატრისა“ და „გაუცხოების“ თეორიის შემქმნელისთვის ასევე ფართო იყო თეატრალური სამყარო — იგი იყენებდა მოდერნის თეატრის პრინციპებს, აღმოსავლური თეატრის ნიღბებსა და პირაბითობას, ესტრადის პირდაპირობას, უღრმეს ხოცილურ

კონფლიქტებსა და დიდ ადამიანურ ტკივილებს გვიჩვენებდა.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ რევისორი იდეოლოგიური და ესთეტიკური განურჩევლობისა და ნიველირების პოლიტიკაზე დგას, რომ მის შიერ გავებული რეალიზმი სხვა არა არის რა თუ არა სწორედ ამ რეალიზმის უარყოფა, რომ იგი აშკარად ანტირეალისტური იდეატრების (სიმბოლისტური, აბსტრაქტული, აბსურდული) ესთეტიკიდან იღებს მისთვის სპირიტ ფორმებს და თავის სპექტაკლებში იყენებს. მაგრამ ეს ასე არ არის. მის საკმაოდ აქვს განვითარებული სოციალური და მხატვრული აზროვნებისათვის, რომ განურჩევლად მიიღოს ყოველი თეატრის ესა თუ ის სტერეო ფორმა. იგი იღებს მხოლოდ იმ საუკეთესოს (ყოველ შემთხვევაში, ცდილობს ასე მოიქცეს), რაც წარსულ და თანამედროვე თეატრს შეუქმნია თეატრალურ და მის მომავალზე ხელისუფლების სტერეოში. აშკარად, ი. ლუბიმოვის ხელისუფლება სინთეტიკურია ფართო აზრით, მასში ორგანულადაა გაერთიანებული მრავალმხარეანი გამოსახველი ფორმა, მაგრამ როგორ ხდება შთაბეჭდილება? ბუნებრივი შერწყმა და ერთი მთლიანი სინთეტური სპექტაკლის შექმნა? რევისორს უადრესად აქვს განვითარებული პოლიფონიურობის გრძობა, მრავალ ნაკადთან ერთ მდინარეებად შეერთების ნიჭი, სინქრონოლობის, მონტაჟური კომპოზიციის სწრაფი და ზედყოფი უნარი. იგი სტერეო მოქმედებს უპირველესად დინამიკაში, პლაზმატურ სახიერებაში ზედღეს, იგი კი არ ხსნის, კი არ აანალიზებს გვირის ხასიათს ან სტერეო მდგომარეობას, არამედ, როგორც ვთქვით. წარმოადგენს მას...

„თეატრის ტანკაზე“ შლის ტრადიციულად გავებული სპექტაკლის არქიტექტონიკას, მის ჩვეულებრივ მდინარეებს, მოქმედების ლოგიკურ განვითარებას. პლაკატს სცვლის სიმბოლიკა, სიმბოლიკას—სანტომიმური და მიმური სენებები, ცეკვას — სიმღერა, წარმოსახვას — განცდა, ლანდების თეატრს — დოკუმენტურს სინულტე. ყოველივე ეს მცირეოდენი გამომავლისის გარდა, მაკად თეატრალურ „ბარისხიან ეკვიპილი“ (ფრ. „სახეობა ხელისუფლება“, № 1, 1967).

ძალზედ კარგად ხტვია ი. ლუბიმოვის ამ თეატრის გამო ცნობილია თეატრმცოდნე ნ. კრიშოვამ: «Мы знали всякого рода сценические аллегории, сказки и иносказания. Но это была область аллегории — начисто лишённая эстетства и «литературности», простонародная, грубая, если можно так сказать — уличная, понятная до азбучности, понятней быть не может...

...Всякий выдающийся драматический талант расширяет наше представление об искусстве театра и о реализме, дополняя его новыми понятиями, открывая новые его возможности. В данном случае благодаря спектакля Ю. Любимова на глазах помолодела физианомия нашей театральной музы и черты ее приобрели печать новой энергии, юмора и оптимизма» («Спектакли и годы», изд. «Искусство», 1969, стр. 493, 497).

ბუნებრივია, რომ ამ თეატრის გასტროლებს არ შეიძლება თავისი კვალი არ დაეტოვებინა ქართველ თეატრალთა (ასევე მსაუბრეებლთა) ცნობიერებაში.

ცხადია, არც რ. სტურუა აღმოჩნდა ამ მხრივ ვაჩი ნაკლისი. თამაშის ის „ლია წესი“, რომელიც „ხანგრძლივი“ ასე ბრწყინვალედ გამოვლინდა, შემდგომში განვითარებისა და გაღრმავებისათვის ამგვარი ე. წ. „ლია ფორმით“ შექმნილი პიესის მოთხოვნა და არა ტრადიციული დრამის „დახურულ ფორმას“.

1969 წელს, რ. სტურუამ თავისი შემოქმედების, რევისორული აზროვნების განვითარების, ახალ სტადიაში გადახვევის თვალსაზრისით, უადრესად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა — სცენაზე განახორციელა ბრეტის „სეტუანელი კეთილი ადამიანი“. ეს უკვე სწრაფად ხდება თეატრალურ სამყაროში გადადგმული პირველი ნაბიჯი იყო, ხოლო ამ სამყაროს სიღრმეში შესასვლელად ეს ბიძგი წინ — გარდუვალ აუცილებლობად ჩანდა.

რატომ აირჩია რ. სტურუამ თავისი პირველი ცდილობის სწორედ „სეტუანელი კეთილი ადამიანი“ და არა სხვა, გაცილებით უფრო მომგებანი პიესა ბრეტისა?

ჩემი აზრით, აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა პიესის ფორმისეულ თავისებურებას. „სეტუანელი“, ისევე როგორც „ბატონი პუნტელა და მისი მსახური მათი“ ჰკაფიოდ გამოკეთილი პარაბოლური პიესა ბრეტის შემოქმედებაში. თვით ბრეტმა მის ფარს განსაზღვრავდა. როგორც პიესა „პარაბოლა“ (განსხვავებით ვთქვათ, „იდეოლოგ კურავისი“ ან „გალილეო გალილეის ხაგან“, რომლებიც პიესის უფრო ტრადიციულ-რეალისტური ფორმით ხასიათდებიან, თუკცა აქაც მრავლადაა „რეპიკური თეატრის“ ელემენტები).

როგორც ცნობილია, პარაბოლა „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული ზერხია. „დრამატურგისათვის — ამბობდა ბრეტმა — პარაბოლა კლუბში კვერცხია, რადგან იგი კონკრეტულია აბსტრაქტიაში და ამავე დროს არსებითს თვალსაჩინოს ბღის“.

„სეტუანელის“ მოქმედება ეგზოტიკურ გარემოში — ჩინეთშია გადატანილი. ეს „გადატანა“, ფანტასტიკურ გარემოში მოთავსება მოვლენისა „სენსიზმის“ საშუალებას მისი გაუცხოებისათვის. ვერმინის ზურაბ ქარახალაშვილს, ბრეტის შემოქმედების საფუძვლიანად მცოდნეს, თავის კაპიტალურ ნაშრომში „ბერტოლდ ბრეტის „რეპიკური“ დრამა და თეატრი“ (გამ. „შელოვანება“, 1968) მოჰყავს ცნობილი მკვლევარის, ბიენმინის აზრი ბრეტის პარაბოლასთან დაკავშირებით. „რატომ იყენებს ბრეტმა ასე ზოირად ეგზოტიკურს? იმიტომ, რომ ეგზოტიკურა ბაზისა პარაბოლისათვის. ნიტოტაია, რომელიც ჩვენს წინაა იმდენად ახლოსაა და იმდენად ჩვეულებრივია, რომ არ გამოდგება ზოგადი დასკვნებისათვის. მაგრამ თუ მას ეგზოტიკურ გარემოში გადავიტანო, იგი გადაიქცევა ალტერნატივად. თუ ვამოვიყენებთ ეგზოტიკურს გამოთქმით მორთულ ენას, მაშინ, ენაც პარაბოლის მსახური გახდება“ (გვ. 229).

მხოლოდ პარაბოლით და არა „პირდაპირი რეალიზმით“, შეემძლო გამოშვება — ამბობდა ბრეტმა ან პიესასთან დაკავშირებით, — რომ „უშუალოდ უღელდროსა საზოგადოებას, რომელშიაც ადამიანი წესიერი და კეთილი შეიძლება იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა კონტრასტურად ცუდია“.

ანე „სისტემატურად ცუდია“, პიესის გვირი შენ ტე



შენ ტე—
ს. კიაურელი

(გარდაქმნილი შედგომი შეუბრალებელ შუი ტად), რომელიც სიკეთისათვის იღვწის, თავს არ ზოგავს, რათა ცხოვრების მძიმე ტვირთი შეუშუბუქოს მაშვრალთ. პარადოქსი ისაა, რომ უადრესად კეთილი შენ ტე უძღურია იმისათვის, რომ სიკეთე თესოს. იგი გარდაიქმნება შუიტად — ცივ, შეუბრალებელ, სასტიკ მელუქნედ, — მაინც არაფერი გამოუდის („განწირულს ვინც დაეხმარება — თვითონვეა იგი განწირული“ — ამბობს ბოლოს). შენ ტე—შუი ტა — ერთი მედალიონის ორი მხარეა, ორსახოვანი ერთიანობაა. პერსონაჟთა გარეგნობის მხატვრულ ზერბს გაუცხოების ეფექტისათვის იყენებს აქ ბრემტი (ისევე როგორც პიესაში „რალა ის ჩარისკაიე, რალა ეს“, სადაც ჩარისკაიე მეული გვიჩერაი ჩიხად გადაიქცევა) — და ამ „ზერბს“ შესანიშნავად შეახსნა ზორცი სოფიკო კიაურელმა „ორი“ გვირის წარმოსახვის დროს.

გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“-სადმი მიცემულ ინტერვიუში (ნ. XII 1980) რ. სტურუა ამბობდა: „როგორც დღესა ვარ, ისეთად თავი 1968 წელს ვგრძობენი „სტრუანელი კეთილი ადამიანის“ ორ სცენაში. ეს

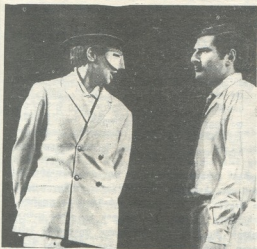
არის, ერთი „ქორწილის“ სცენა და მეორე შენ ტეს ზონგი, რომელიც მე მონოლოგად ვაქციე.

თუმცა შენ ტეს — ს. კიაურელი პირველ ნაშრომის სპექტაკლში წინ უძღოდა პროლოგი და რამდენიმე პატარა სცენა, მაინც სპექტაკლი მაშინ იწყებოდა, როცა მსახიობი იწყებდა თავის პლასტიკურ ვარაიციებს. სცენის სიღრმეში, უზეშად გათლილ კოჭუეკიოდა ასევე უზეში ზაქრისგან ნაქსოვი შორუხო-მონაცრისფრო სქელი ტილო, რომელიც მთელი სპექტაკლის ფონი იყო. ეს ფონი უადრესად ბრემტისეული იყო. ე. ი. ეპიკური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით შექმნილი. იმის გამო კი არ იყო ბრემტისეული, რომ შაკაც ნაცრისფერი ტონში იყო გადაწყვეტილი, როგორც „ბერილინერ ანსამბლის“ პირველი სპექტაკლი „დედალა კურაჟი“, რამაც განსაზღვრა და ერთგვარად დააკანონა კიდევ ბრემტის პიესების გაფორმების სტილისტიკა მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში. იგი ბრემტისეული იყო, იმიტომაც, რომ ბრემტისეული თეატრალობის, დეკორატიულობის, კომპოზიციონის აშკარა ანტიუზეშად აღიქმებოდა. ეს ფარდა ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული თვალსაზრისით, არაფერს ამბობდა. ე. ი. არც პეიზაჟს გამოხატავდა, არც შენობის კედელს, არც სერუანის ქალაქის ხედს, მაგრამ თავისი უზეშე, ტლანქი ფაქტურით, ნაცრისფერი ტონით ქმნიდა იმგვარ განწყობილებას, რომელიც შესანიშნავად ეხამებოდა პიესის მოვარი გვირის შენ ტეს თავგადასავალს მხატვარ გოგი მესხიშვილის მიერ ეს უტყველად ზუზუტად და მხატვრულად შექმნილი ვარემო — მთელი სპექტაკლის ორგანული ნაწილი. — „დარღვეული“ იყო წინა, მკრთალი მოვარდისფრო აბრეშუმის ფარდით, რომელიც აშკარად კონტრასტული იყო ვარემოს მთლიანი კოლორატის მიწართ. იგი არ შეესაბამებოდა სპექტაკლს არც ფაქტურით, არც ფერის ტონალობით, ფარდა, რომელიც თეატრში თეატრის არსებობაზე მთითიებდა (ბრემტის თეატრის არსნაწიში იგი „გაუცხოების“ ერთ-ერთი ზერბია), რეჟისორს საშუალებას აძლევდა სრულიად გამოეცალკეებინა, გამოეყო, „გაუეუხოებია“ საკანწო მომენტები. ამ ვარემოში შემოდოდა ს. კიაურელი და ფაქტურად იწყებდა სპექტაკლს. ამ შემოსვლას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც მსახიობისთვის, ასევე რეჟისორისათვის, ვინაიდან უკვე დრო იყო დამდგარი იმისა, რომ აღვიტებულად დაწყებულიყო მოქმედება (აქამდე რაც ვნახეთ მხოლოდ ტექსტის ილუსტრაცია იყო) და ვარემო-



სცენა სპექტაკლიდან „სტრუანელი კეთილი ადამიანი“

შენ ტე—შეი ტა — სოფიკო
 ჭაუარელი, ქანი იუნგი — ზინა
 კერენჩიხილაძე, შე ფუი —
 გურამ საღარაძე



მზრნიელი ზენი — გოგი ხარაბაძე

იყო სპექტაკლის სტილისტიკური თავისებურება. სოფიკო ჭაუარელის შენ ტე შემოდიოდა ტანის რწევით, მაღლა აწეული ხელით ესაღებოდა ვანჯ — წყლის გაშუადველს და თითქოს, დარბაზში მსხდომ მაყურებელსაც. ამ შემთხვევაში მსახიობი არ მაღავედა, რომ იგი სწორედ სოფიკო ჭაუარელია და საგანგებოდ გამოდის სცენაზე, რათა ითაზაშოს შენ ტე. იხე იგი, იმთავითვე კი არ ვხედავდით პიესის გმირს, არამედ ვხედავდით მსახიობს, რომელსაც ეს გმირი უნდა ეთამაშა. მართლაც, იწყებოდა გმირის წარმოდგენა და ამავე დროს, მსახიობის ამ გმირთან დამოკიდებულების ჩვენება. ეს ორმხრივობა, რეალიტერ ტრადიციებზე აღწერილი მსახიობისათვის ქნედი მისაღწევი იყო. მსახიობის დამოკიდებულება განსაზღვრულ გმირთან, რაც „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთ საფუძველს შეადგენს, მიიღწევა „ზონგების“ წარმოთქმა-წამლერებით, რეჩიტატივით, დეკლამაციით და სხვა მსახიობური საშუალებებით. იური ლუბიძის „სენაუნელ კეთილ ადამიანში“ მსახიობის დამოკიდებულება გმირისადმი გამოხატული იყო მხოლოდ მას შემდეგ, როცა მსახიობი — გმირი ახსოვდებოდა „ამიღებულ“ იყო სიტუაციიდან, გამოითიშული, სხვა

იყო, დამოუკიდებელი, „გაჩერებული“ როგორც ე. წ. „სტოპ-კადრში“ („გაუცხოების ეფექტის“ გამო რ. სტურუა ერთგან შენიშნავდა, რომ მისი ახსნა უფრო ადვილია ფილოსოფიური პოზიციიდან, ვიდრე თეატრის პოზიციიდან). „პიტერ ბრუკს ეკუთვნის, ვგონებ, ყველაზე უკეთესი განმარტება გაუცხოების პრინციპისა. „გაუცხოება ეს არის მოწოდება შეჩერებისაკენ, გაუცხოება ჰყვეთს ბოლმე, სინათლეზე გამოაქვს მოვლენა, კვაიძულებს ახლებურად შევხედო მას“. (გაზ. „სოვეტკაია კულტურა“ ნ. XI. 1980).

ი. ლუბიძის სპექტაკლში შენ ტე—შეი ტას როლის შემსრულებელი ზ. ხლავინა მძაფრ ემიზონდებში, როცა საკუთარი სიკეთისაგან ცუდ დღეში ვარდებოდა—წინ გამოიკრებოდა, დგებოდა რამხასთან და ჩვენ, მაყურებელს გვიხსნიდა შენ ტეს საქციელს. მას როგორც წესი, უკან მოჰყვებოდა ორი მუსიკოსი (გიტარით და აკორდეონით) და მსახიობის ყოველ სიტყვას, ყოველ ენისტს მუსიკალური აკორდით აღნიშნავდა, უკიდურესობამდე მისული შენ ტე — ზ. ხლავინა, ზოგჯერ მაყურებელსაც კი არ მიმართავდა უშუალოდ, არამედ საკუთარი სულის სასოწარკვეთილ უშწირობას შემალაღებდა.

„გამოყოფის“, სიტუაციიდან „ამოღების“ საუკეთესო მაგალითი: შენ ტე, როცა შეი ტად ვარდაიქმნებოდა, შეე სთავალებს იკეთება და ცილინდრს იხურავდა. ეს არ იყო, ცხადია, სრული „გარდასახვა“, რეჟისორი ენდობოდა მაყურებელს, რომელსაც უნდა დაეჩერებინა, რომ შეი ტას ცნობა შეუძლებელი იყო. ერთ სცენაში, როცა შენ ტეს შეი ტას კოსტუმი ეცვა და ბედის დრამატული შეტრიალების გამო თავზარდაცემული შეშდებოდა, მსახიობის უკან ეს ორი მუსიკოსი მღეროდა. ქალი იღვა ხმაჩაწყვეტილი, გაჩუმებული, მწუხარებისგან სახმობიციული. სთავადეები მოხსნილი ჰქონდა, — ცილინდრი კი ისევ ეხურა თავზე. მისი უძრავი, ტრაგიკული გრიმისით გადახერილი სახე ნიღბს ემგავებოდა, მაგრამ ეს იყო ნიღბი საცოდავი კლოუნისა, რომელსაც თავისი ნაადვილი სახე ვერ დაუშალავს. რ. სტურუას სპექტაკლში ეს „დამოკიდებულება“ (მსახიობი — გმირი) სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი, რაც რეჟისორისა და მსახიობის ორიგინალურ აზროვნებას ცხადყოფდა. აქ როლიდან „გა-

მოითმვა" უფრო ნატიფი, რთული და ნიუანსირებული იყო, თეატრალური ხელნაწიხის თვალსაზრისით უფრო სხვა, უფრო „რეალისტური“ სტილით გადაწყვეტილი. კ. ჰიუარელი წარმოადგენდა შენ ტებს, ქმნიდა იმის ილუზიას, რომ ეს ბედქრული კეთილი ადამიანი მართლაც ასე მოქცეოდა სტრანჯში. მაგრამ „ზონების“ შესრულების დროს, როცა დგებოდა მომეტეს როლიდან გამომდინარე, მსახიობი მილიანად არ ტყუვებდა თავის ნიღაბს. უცებ არ შლიდა ვიწროს ერთხელ უკვე მოხაზულ პორტრეტს — ეს იყო შენ ტე და ამავე დროს უკვე ადარ იყო შენ ტე. მსახიობი ამას აღწევდა როლის ტონალობისა და პლასტიკური ნახატის შეცვლით. ეს ვრდაცობა, ფაქიზი გადასხმები უაღრეს სიზუსტესა და ოსტატობას საჭიროებდა. ვინაიდან ეს იყო ბრეტის გმირების ჩვენების თავისებური გზა — რამელი არც მთლად ბრეტისებური იყო, ანუ, არც მთლად ანტიილუზიური. და არც მთლად რეალისტურ-მიმსგავსებითი, ილუზიური. რასაკვირველია, ბრეტის „ეპიკური“ თეატრში ხელ მთლად არ აჩიხ გამოირიხებული შეხრულებს ილუზიური ხერხი, იგი იგულისხმება კიდევ („თეატრი შეიძლება ერთდროულად ობიექტივირებას ახდენდეს და ფსიქოლოგიზირებასაც ცდილობდეს“). ბრეტის), მაგრამ არა ასე აშკარად პარაბოლური პიესის თამაშის დროს. ერთი სიტყვით, გმირის სტენაზე წარმოდგენის რ. სტურუა და ს. ჰიუარელისებურ რთულ პარტიკურს მრავალი ხიფათი ახლდა თან. რომელიც ბოლომდე მთლად წარმატებით არ იყო დაძლეული. ბრეტის დრამატურგისი ერთი უცნაურბა იხიყდა, რომ მისი ფორმა მაცდურია. სტენაზე გადატანას იგი ემორჩილება, როგორც მსახიობურ გარდასახვას, ასევე წარმოდგენას (შე აქ არ ვლამპარკობ მსახიობი მხატვრულ ეფექტზე). ე. ი. შეიძლება მოგვეტყვივოს, რომ პიესის თამაში შეიძლება ძველი მ. წ. „არისტოტელესეული დრამის“ ხერხით და წმინდა წარმოდგენითა. „გაუცხოების ეფექტის“ მეოთხე განსაკუთრებული (განსხვავებულის აზრით) პიტიორულ ტექნიკას და კულტურას მოითხოვდა. მსახიობი არ უნდა აცდუნოს მის ილუზიამ, რომ რაღაც გარდასახვა გამოირიხებია, ამის წარმოდგენა ანტიკომპ. შეიძლება გაცილებით იოლი იყოს. პირიქით. სინამდვილეში ამ „ხერხში“ თამაში მოითხოვდა ნამდვილ თეატრალობას, დეტალებს სიზუსტეს, გონიერებას და შინაგან კონტრასტს. ეს ის პერიოდია, როცა რეისიორი და მის სექტაკლებში დაკავებული მსახიობები პირველად ეუფლებოდნენ „გაუცხოების“ ტექნიკას და ინტერის წყალობით ილუზიური თეატრის ვაკვინენსაგან მთლად თავისუფალი არ აუყენეს. ის გზა, რომელიც რ. სტურუა და ს. ჰიუარელმა აირჩიეს შენტის წარმოსადგენად, იმით იყო რთული, რომ ამ თითქმისად შეუძნეველი, ნატიფი „გაუცხოების“, გადასვლის ნიუანსირების დროს, როლიდან სრული გამოთმვა შეიძლება შეუძლებელიც კი გამხდარიყო, ანდა, სხვა შემთხვევაში, როლის ეს ნიუანსირება სავსებით გამოპარკვოდა მათურებლის შტურას. ეს ნიშნავდა იმას, რომ „გაუცხოების ეფექტის“ შემოქმედების ძალა შეგვეხსტებინა და დეფორმაციით ბრეტის ესეუტიკას. ასეთი რამ ხდებოდა კიდევ სექტაკლებში და ამიტომაც იყო იგი არათანამდებრული, არამთლიანი, რეისიორი ხან „ერწუმოდა“ ბრეტს, ხან შორდებოდა მას. ზოგჯერ ს. ჰიუარელის დამოკიდებულება შენ ტე-

ხადში, ანუ მისი დაშორება ამ გვირგვინად არ იყო შესაძნევი, ამ დროს ის ტექსტი, რომელიც ბრეტის მსახიობს მათურებლად ალამპარკებს, ბრეტის ტექსტი, რომელიც როლის შემსრულებელს ეუფნის და არა თვით როლს, ს. ჰიუარელს მიჰყავდა მონოლოგური პრინციპით (ე. ი. ამას გმირი ამბობდა და არა მსახიობი), ანუ ძველი თეატრის პრინციპით, რასაც ბრეტის ეწინააღმდეგებოდა. თუმცა თვით ფორმად მონოლოგია ბრეტის „ეპიკური“ თეატრის აუცილებელი ელემენტად მიჩნდა, მაგრამ როცა ამას მსახიობი წარმოსთქამავდა თავისი სახელით და არა „სხვად ქცეული“, სამაგიეროდ შენ ტებს ერთ-ერთი მთავარი ზონგი, რ. სტურუამ თავისებურად ვაუცხოვა და ხატავმულად, აშკარა მონოლოგად გადააქცია, რითაც მთოლოდნელ ეფექტს მიადწინა... ეს იყო ფინალური სცენის შემდეგ წარმოქმნილი სიტყვა-მონოლოგი უშუალოდ მათურებლისავე მიმართული. ეს მონოლოგი პასუხია მათურებლის პარადოქსალურ დასკვნაზე: „არა, აქ, სრული წესრიგია“.

ძვირფასო ხალხო, მოგვიტყევე, ნუ გვიწყენს კაცო, ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ფინალი დამთავრდა მარცხით. ვერ ვაგრძნობინეთ და ბაჯალღო ლეგენდის ეშვი და ასე მწარე დასასრული ეროვო ჩვენს ხელში. სათქმელი ვერ ვთქვით, თუმცა უკვე ფარდა დავშვა და შევეპყრისავით შეშფოთებებს, რალაც კავშანს. ეგებ ამოდ დავშვრით, შიშით ნათილისმარო? ჩვენი ლოზუნგი გვერდზე დარჩა, ჩვენი მიზანი.

„ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ფინალი დამთავრდა მარცხით“ და „სათქმელი ვერ ვთქვით, თუმცა უკვე ფარდა დავშვა“ — სექტაკლის ორატორუნად უდგრდა, ერთის მხრივ ეს იყო სექტაკლის ავტორბა დამოკიდებულება სტენაზე გათამაშებული რეალობის მიმართ, ხოლო მეორეს მხრივ — ეს იყო რეზიუმე. შეფასებთ თვით სექტაკლისა, როგორც მხატვრული მოვლენის — ეგებ ამოდ დავშვრით. შიშით ნათილისმარო? — მივხვდეთ, ისე არ გამოგვივია სექტაკლი, როგორც გვქონდა თავდაპირველად ჩაფიქრებულიო — თითქმის ამას გვეუბნებოდა თვით რ. სტურუა თავის მსახიობის პირით.

იქნებ მოძებნო, დასასრულის სულ სხვა გზაკვალი, ის უნდა იყოს, უნდა იყოს, იყოს სხვაგვარი

(პიესა გერმანულიდან თარგმნა ნოდარ რუხაძემ, ლექსები თარგმნა ავთანდილ ხვანთა, გამ. „ხელნაწილი“ 1979).

და მაინც, ს. ჰიუარელი თავის გმირზე „შესაშე პირში“ არ ლამპარკობდა, მაგრამ როლის კვეტექსტი მღვთვად საგრძნობი იყო: შეხედეთ ამ საცოდავ შეტებს, რომლებსაც მე ამ საღამოს წარმოგიდგენთ, რი საბარალოა იგი. რა უშეწოა და რა ძნელია იყოს კეთილი ამ მოუწყობელ, გაუტანელ წუთისოფელში, სადაც უწვლას წაგლეჭაზე უჭირავს თვალი, სადაც უწვლა იმის მტკაღინებობაშია, როგორმე ძირს დაგყვს, გაგთელოს. მოვატუვოს და ამაზე აავოს საკუთარი კეთილდღეობა. განსაკუთრებული ხიროფულე, რომელიც ვირტუოზუ-



ლად იყო დაძლეული ს. ჭიაურელის მიერ, მდგომარეობდა კეთილი ქალის — შენ ტეს შუი ტად, — პირველ მამაკაცად „გარდაშენაში“. ორივე როლს განსჯევებული კლასტიკა და ტრანსლობა ელმ საფუძვლად, მაგრამ მართებელს სულ ახსოვდა, რომ ეს ერთი მსახიობი იყო და „განსჯევებული“. შენ ტეს ისევე უპირდა კეთილ დამაინად ყოფნა, როგორც შუი ტად გადაქცეულს ეძნელებოდა ავკაცობა. ჩვენ ვხედავით და ვგრძნობდით, რომ შუი ტას ნიღბის ქვეშ ასე ძველი შენ ტე ცოცხლობდა. გუმანიტი ვხვდებოდით, თუმცა ვერ ვხედავდით, თუ როგორ იცდებოდა ტარქისაგან შენ ტეს სახე ნიღაბქვეშ. ვინაიდან მას საკუთარი ბუნების შეცვლა არ შეეძლო, კეთილი ადამიანი იყო და იძულებული გახდა თავისივე თავისთვის ეღვინებოდა. „გაუცხოვებინა“ საქუთარი ბუნება და ქვეყნოლოცო საწინააღმდეგო ბუნების დამაინად — ხორბტ შუი ტად. შუი ტა — ნიღაბია მხოლოდ და ნიღაბადვე რჩება ბოლომდე. როგორცდაც არ უნდა „გაუცხოვდეს“ ადამიანი საქუთარი შინაგანი ბუნების მიმართ, მისი პირველადი არსება უცვლელია მაინც (ეს მიხვდა კიდეც, რომ ის „ბოლოს და ბოლოს ის არის, რაც არის“). ბრემტის ერთ-ერთი პარადოქსის შენაჩის ისაა, რომ სიკეთე ბოროტებას უბრძობს ვაპარჩევის მისაღწევად და მას იხდის მკაცრად. ასეთი იყო სენზუანური ცხოვრების წესი!

მაგრამ ვინა მარტო სერუანური?..

სოციალური სიმამხილის, აზრის თანმიმდევრულობის და მისი ლოგიკურობის თვალსაზრისით სექტატული ექვს არ იწვევდა და ასევე თანმიმდევრული რომ ყოფილიყო რევისორი თავის მხატვრულ-სტეტურ საშუალებებში, მაშინ, ცხადია, მნიშვნელოვან თეატრალურ მკვლევანთან გვექნებოდა საქმე.

მაშინდელი იქნებოდა იმის წარმოდგენა, თითქმის ან სექტატულს დავამისახ, რ. სტურუას ხელში ეჭირა სტეტის თეორიული ნაშრომები „იეიკური“ თეატრის თეორიაზე, „გაუცხოვების ექვეტტე“, ანდა მისი „მეტო-რანგანი“ თეატრისთვის, ისევე როგორც გუ-ლუბანკოვსკი იმის წარმოდგენაში, რომ ამ სექტატულს უფმახებელსაც ხელში ეს შრომები ეჭირებს და „იეიკური“ თეატრის თეორიულ დებულებებს უსადაოდებს სექტატულს, ამ ცოცხალ რეგანიშს, რომლის იაგისებრება გაპირობებოდა არა მარტო დამატურ-ყოფილ კარნებში, არამედ რევისორისა და მსახიობებს, მთლიანად თეატრის სტილითა და ტრადიციებით. სწორედ ამ ვარაულოვამაც განაპირობა, ჩემის აზრით, სექტატულს შედარებითი წარუშტებლობა. მაშინ რ. ს. სტურუამ შესძლო ბრემტის ესთეტის, ბრემტის თეატრის შერწყმა ქართულ ტრადიციასთან, ჩვენს ხანაპირი-თეატრალურ კულტურასთან, შედეგიც პრინციპულად მივიღეთ. გვულისხმობს „კავკასიური ცარის წრის“, სექტატულს უკლებლივ ყველა სცენას. აქ კი, სენზუანელ კეთილ ადამიანში“, ასეთი სრულყოფილი იყო ქორწილის სცენა. გულისშემძვრელი სასო-წარკვეთილებით და სიხარულით იყო გათამაშებული „ინტერმედია ფარდის წინ“, რაცა საქორწილოდ მორ-ლოდ შენ ტე ჭარის დასაქრად მიდის ქალკის ვარეუბნის იაფფასიან რესტორანში: „ახლა საქორწილო ვაზე დაამდგარს, შიშისა და სიხარულის გრძნობა. ერთდროულად შეუფდება“ — ამბობდა ს. ჭიაურელი მკაც-

რე ფარდის წინ მდგარი და ჩვენ ვგრძნობდით, რომ მის სხეულში გამოუცნობი მომავლის შესრულებული ჩანდა. ჩასახლებულა ვიდრე სიხარული. ვადასწევდა „ინტერ-ში თეატრის“ ფარდას და რესტორნის ინტერიერში აღ-მოჩნდებოდა. ეს იყო ერთდროულად ქორწილიც და ქორწილის პაროდია. ერთის არ აინტერესებდა პატარაობა: უმუშევარები, „ნაიორალები“, ნათესავის ნათესავები (არც ერთი არ იყო შუი ტას ნათესავი), ერთის სიტყვით, მექორწილეთა ეს ქრელი საშუაგადობა მხოლოდ მისი ცდაში იყო, რაც შეიძლება მეთი ექვამა და მეთი ადგილი. ამ ყველაში თავისი საფიქრალი ქონება: სასიძო, მფრინავი უფნი ელოდება შუი ტას, რათა და-პირებული 800 დოლარი მიიღოს, დედამისი, ქანი იან-ვი, ხან რესტორანში შევარდება, ხან ქუჩაში გამოვარდება (ისიც შუი ტას ელოდება). რასაკვირველია, ყველა ხედავს და გრძნობს, რომ შენ ტეს ქორწინება ფე-ციცაა, რომ სხატკად შეცდა ეს კეთილი ქალი. შენ ტე კი „სიხარულისგან“ ცრემლმორთული გაყვარების სტუმარობა ვასგონად: „არ შევეცდარვარ, ზუნს ცოლად რომ გავყვები. მას არაფრით არ ვამოხატავს იმედის გაკრუბა“. ზუნის დედა — სალომე ყანგელი — კი, აღორაიქებულია, აშკარად ნათხოვარ ძვირფასეულობაში გახვეული, კვლავ შერბის და გამობრის რესტორანში, ხან სტუმარობა შორის დაფარფლებს (მაგრამ ვინა ფეხზე მარცხენა ტუფლი აცვია, მარცხენაზე — მარჯვენა) და მიიხედავად იმისა, რომ არავის აინტერესებს თუ როგორა მისი შვილი (დედა-შვილის და-მოკიდებულება კი წმინდა ანგარობიანია), სპარკოდ აცხადებს: „ჩემი შვილით აღფრთოვანებული ვარ. სულ იმას ვეჩიჩინებოდი, ვინაც კი ზელს დაადებ, ყველა ცოლად წამოგვყვება-მეთქი“.

ორივე დედა-შვილი ფულს ელოდება შუი ტასგან (ეს კი ვერ მოვა, რადგან შენ ტე ანუ იავეი შუი ტა, აქაა, იგი პატარაძალია) ერთდროულად ცეცხლმოკიდებულნი და დამფლერებულნი ცდილობენ შეაჩერონ ქორწინება, გახსდონ, იქნებ ჩაწალონ კიდეც, მაგრამ ქორწილი სტუმრებისთვის მაგრადაა გახურებული, მთარალი საშუაგადობა პირდაპირ ბოლით იხსნის ხახაში ღვინოს. ქანი იანვი კი განაგრძობს, ის ჩემი შვილი შეუბნებოა — „ცოლს სიყვარულით ვირთავ, ფული გადაშეწყვებთ არ არის, ეს ქორწინება სიყვარულითაა“. მფრინავი ზუნი, დროის გაწელების მიზნით, გამოქდას უწყობს საპატარძლოს „შეგაძიოთ, საძი რან ფოთლისგან ხუთი ფინიანი ჩაი მოადღეოთ“ და როცა უარყოფითი პასუხს მიიღებდა, ვიიომ დიდად გულმოსული, სასოწარკვეთილი კაცის სახეს მანჯავდა.

ამ დროს ბონეს ყოველნაირად იპაჩებოდა — ახლანე უნდა დავეწროო ქვარი სიძე-პატარძალს. ღვინო გაღეშოლი ფეხზე ძლივს დგას, ხმას ვერ იღებს და ხელთ ანიშნებს ქალბატონ იანვს — დრო არ ითმენსო. „რესტორნის“ კარის წინაშეაკლები განუწყვეტელი წარჩალებდნენ: — ვიღაც მოდიოდა, მაგრამ არავინაც არ მოდიოდა, კარებთან ფეხის ხმა ისმოდა, მაგრამ არავინ არ შემოდიოდა.

ქორწილით კი, რომელიც ფაქტიურად დამთავრდა არა და არ იწყებოდა, მთვრალეობა დაბოროტდებდნენ და ერთმანეთს ეხვეოდნენ, ბონეს ბარბაცით სტუმრად მექორწილებს, ერთი სტუმარი დაბეჭითებით ამტოცებდა: „აუაღმავალი მოხდება. ვგრძნობ კიდეც და

სუნიც მცემს. პატარაილი კორწილს ელოდება, სიძე კი ბატონ ბიძაშვილს.

„უნი — ბატონ ბიძაშვილს არ ექაჩება“.

ოციციანტის პროტესტის მიუხედავად (ფულის გადამხდელი არაინა) მთავარი სტუმრები სტოვებდნენ აქაურობას, არეულ დარბაზში სამინ რჩებოდნენ: სასოწარკვეთილი შენ ტე, მთავარი სასიძო, დაბნეული სადემოკრატიო. აქ გ. ხარაბაძე ასრულებდა „სიმღერას წმინდა უსაბათო კვირაზე“.

ღარიბ პერქვემ ვინც გაზრდილა
აკანში აქვს ჩასმენილი;
როგორ დაქდა თქორს ტახტზე
ღატაკ ქალის პირმშო შვილი...
როდის უნდა მომხდარიყო

ეს დღე იყო... და არ იყო.

ეს იყო კუმშირბიძე და მთავრები ტრაგიკური, რომელიც გვართობდა კიდევ და კიდევ სხედით გავსებდა. ინტერესიკლებული არ აქნება თუ გავიხსენებთ, როგორ იყო დადგმული კორწილს ეს სცენა ი. ლუბიშვილის სპექტაკლი. იგი უფრო ტრაგიკულ ტონალობაში მიიღოდა, სტუმრები მხივარდნიდნენ იყვნენ განლაგებული, თითქოს ლექცია უნდა მოისმინონ. კიდევში მწიფარ პირბატონება ვახუშტის მიმართედნენ როგორც პიკედელს. არავითარი შავიდა, არავითარი საშემო. სტუმრებს ხელში ეტოვო ფიჭვნები და როგორღაც გახვევებულნი იყვნენ. ეს „ანტიკორწილი“ იყო. თავიდანვე ვგრძნობდი, რომ იგი უპიკედლად ნაღვლიან-დრამატული ნოტი და მთავრდებოდა. ამასაც შენს ტენს სახე გვაქმნობდა. ქალი ეტოვო მინხვარაყო თავის უბედურებას, მაგრამ არ სურდა დაქრება, ხედავდა ხატრფოს ნაღვლილ სახეს და არ უნდოდა დანახვა...

მართალია, ბრეტის თავის თორიულ წერილებში აბტაკებდა, ჩემი რევიზორული და დამატორგოული მეთოდი გადმოსაცემად არის. ძნელი, თორღი პრაქტიკულად მისი განხორციელება სცენაზე არც ისე რთულია, მაგრამ სწორედ თეატრალურმა პრაქტიკამ დააბტაკა, რომ ეს მთლად სწორი არ არის და ბრეტისათვის ჩვეული ეშმაკობა მხოლოდ. მისი ყოველი პიესის დადგმა უმარავ ხიმწიფესთან არის დაკავშირებული. რთული მარტო პარადოქსალური აზროვნების წევრმა და განსხუვლება არიდა. რთული თამაშის ტექნიკის გარდაქმნა. ამ დადგმამდე ამ მხახიბობრივ ტექნიკის ათვისება დაბეჭითებით და თანმიმდევრობით: არავის უცდია ქართულ სცენაზე. ამიტომ ბრეტის ყოველი პიესის დადგმის თვით ფაქტიც კი მისასაღმებელი იყო. როგორც ცდა თეატრალური შეწოდულლობიდან ვახვლიხა და ქართული თეატრის გამოხახხველ საშუალებათა გამიღიდრებისა.

ბრეტის ამბობდა, რომ თეატრის შეუძლია იმ შემთხვევაში ახახოს სინამდვილე. თუ ეს არის ისეთი სინამდვილე, რომლის შეცდმა შესაძლებელიც არ. სტორუა სპექტაკლში გვიჩვენებდა სინამდვილეს, რომლის შეცდმა არა თუ შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიცა. ესაა კრიტიკული დამოკიდებულება მოცემული სინამდვილისადმი: „პროვინცია სერუანი პარაბოლა, რომელშიც განწოვადებულობა მთელი ქვეყანა, სადაც ადამიანი ადამიანს ექსპლოატაციას უწყება“—ამბობდა ბრეტის პიესის შესავალში.

სპექტაკლი იწყებოდა ღმერთების მოვლინებით ამქვეყნად. ისინი ეტებენ კეთილ ადამიანს. თვით ღმერ-

თების არსებობა არის პიესის ალტერატიული, ესაა ერთი ფონი. ისინი „ობიექტურნი“ უნდა იყვნენ. მაგრამ ეს ობიექტურება სპექტაკლში ძალზე ინერტულია. ესაა წარმოდგენილი. აქ არ იყო თამაში. არის... ინტერესის მიერ ბრწყინვალედ მიგნებული ერთი კომედიური დეტალი — ღმერთები ჩვეულებრივი სპორტული სახანაობისათვის დამახასიათებელი მსაჩვიებით ციფრების ჩვენებით აუხსნიდნენ შენ ტეს სუნების აკარგინაობას — მოშვეებულად. ეფექტის გარეშე იყო გათამაშებული. შესაძლოა, „გუსტოების ეფექტის“ კანონებით, ეს ღმერთები უკიდურესად „დაიწივებულნი“, გაპირიბტივებულნი იყვნენ, ვინაიდან ამ შემთხვევაში, ეფექტი — უჩვეულობა, გამოწიკლისის, იშვიათის ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ მოვლენად გადაქცევის გულისხმობდა, უცხოურისადმი მიწიერ დამოკიდებულებას, მაგრამ ეს ღმერთები იმდენად იყვნენ ყოფითობამდე დაუყვანილი, პირიბტივულად „გაუბრალოებული, რომ ეს შორს იყო პარაბოლური წარმოსახვისაგან.

როგორც ვთქვით, ს. კვიციანი არ ცდილობდა შენ ტე უზნებლად გარდასახა შენი ტად. აქ მცირე გარეხული დეტალი იყო გამოხატებული. ჩვენ მხოლოდ ნიღბს კი არ ვხედავდით, რომელიც მსახიობს სახეზე აუფარებია, ეს იყო ნიღბი უფრო ფართო გაგებით, რომელსაც — თუ შეიძლება — ადამიანური ნიღბი უწოდოთ. ამიტომ ახედვდა ასეთ დას შეაბეჭდულებას ბორბი „ნიღბის“ — შენი ტის „ნიღბის“ მიერ გულის ხიღრმიდან ამოშქადარი ის სიტყვები, რომელსაც მხოლოდ ქალის (შენს ტე) გული თუ ამოიკანულებდა. აქ, ჩვენ, ისე როგორც არც ერთ სხვა სცენაზე, ვხედავდით ნიღბისა და აზრის შეუსაბამობას, მოჩვენებისა და რეალობის კონფლიქტს, რაც ძლიერ დრამატულ ეფექტს ქმნიდა. ასევე სწორი ფსიქოლოგიური განწყობით — თუ ვინცსებთ განცდის თეატრის ამ ტრეშიც, პლასტიკურად და თეატრალურად იყო გათამაშებული მტრინაფ იანჯ უფნთან (მსახიობს გოჯა ხარაბაძე) დაკავშირებული ყველა სცენა, განსაკუთრებით მასთან პირველი შეხვედრა, შენ ტეს დაბრუნება დღლის რიგგარეშე, როცა მას ვხედავდით განწმენდილს, გაციხკროვნებულს, რომლის თვალში სერუანის ნაცრისფერი პიესათი მრავალფეროვანი და მიზნიდელი ჩანდა, ვხედავდით კეთილ ქალს, რომლისათვის ადამიანური ბიჭიერებანი, შიშშილი, დედნა შეურაცხველი უკვე აღარ არსებობს. ბედნიერებისაგან ისე იყო გათანჯული, რომ ეთიშებოდა ამ საუყაროს. „გამოთიშვის“ ეს ეფექტი პლასტიკურად კიდევ ერთხელ თამაშდებოდა, როცა შენ ტე თავის წარმოსახულ ბავშვს დაახრინებდა სერუანის ქურტუბით და მასთან „უარსულ“ სცენებს გაითამაშებდა. „ო, სიხარული. ჩემს მუცელში პატარა ადამიანი ჩაისახა. ჩერ კიდევ შეუმჩნეველია, მაგრამ იგი უკვე აქ არის. საუყაროს მას საიდუმლოდ ელოდებო. ქალქებში უკვე დაპარაკობენ, გაჩნდა ისეთი ვინმე, ვისაც ანგარობი უნდა გუქრება“ (იგი საზოგადოებრიობას თავის პატარა შვილს წარუდგენს). მტრინაფია... (და პატარა შვილი ხელჩაკიდებული „დაეკანა“). მოდი შევლო, შეხედე ქვეყანას. აგერ ტე წილში მოიხარე, მიესალმე (შენ ტე წილში მოიხარება). ახე, ახლა თქვენ ნაცრობები ხართ. მომისმინე, აგერ მეთოდულზე მოდის. შეგობარია, ხელი გაუწოდეთ, ნუ გეშინია. „გეთათვა, ერთი ქვიახუფთა წყალი ჩემი შეაღლისთვის, ცხელა“ (შენ ტე ქვიახუფთა აწვდის შვილს).



პანტომიმებისა და სიტუციის (ავტორის რეჟისორებთანად) სრული მარშონდა იყო აქ. ს. კოპერელი თითქმის ჩვენ თვალწინ „ჩაატარებდა“ შეთურღლებს, პოლიციელებს, მდიდარი კაცის აღზობლებიან ბაღს, ჩვენ „ვხედავდით“ თუ როგორ კვამდა იგი ჩველი ბავშვის ხელით მოკრედილ აღზობლებს... და რაც უფრო ხაზგასმულად თეატრალური იყო ამგვარი სცენები, მით უფრო თვალსაჩინო იყო ჩვენებისა და წარმოდგენის ხერხი, ასე რგანული ამ სპექტაკლისათვის.

მარამ ზოგჯერ ეს თეატრალიზა, ამ შემთხვევაში კუროლოთ მას „გაუცხოვება“, რეჟისორის შესაძლებლობათა ხაზღვრებს მიღმა რჩებოდა. ეს განსაკუთრებით მიუღოდენელი იყო ისეთი რეჟისორისაგან, რომელმაც თავისი ადრეული სპექტაკლებით უკვე დაამტკიცა, თუ როგორ უფერავს გამძაფრება, მოქმედების გაითვალისწინება, სიტუაციებისა და პერსონაჟების გარტყეული წარმოსახვა. ახლა, შესაძლებელი რომ იყოს, წარმომიდგენია, როგორ დადგამდა იგი რგანულიან ოკაზიან დაკავშირებულ სცენებს, რომლებიც მათს სპექტაკლში ძალზე დეკორატიული, ორნამენტული იყო. ამ შემთხვევაში ბრეტისათვის ეს იყო ბზრო, მაგრამ მას კარგეული სიცილიური და თეატრალური ფუნქციის რეჟისორება. რეჟისორმა კი ხაზღვებით წაართვა ამ ოკაზის წყურბებს „ზონგება“, რაც პიესაში მათ არსებობას კარგეული აზრს ანიჭებდა. მსახიობები შეთხრობივით შემოდოდნენ სცენაზე და ასევე გადოდნენ სცენიდან. უსლოთა ეს ბრკვა მოულოდნელად აღაპარკადებოდა ფანაღში. ვახაგები იყო რეჟისორის ჩანაფიქრი: — მას სურდა მოულოდნელობის ეფექტი რეჟისონა გაუცხოების ეფექტი, მაგრამ, ხაზწუხაროდ, ეს არ გამოვიდა.

შესანიშნავად დაწერილი ეპოპოდური როლები (პოლიციელი, ხალიჩებით მოვაჭრე მოხუცი ცოლქმარი, წლის გამყავდელი) აქ თითქმის ყოფითი სპექტაკლებიან გადმოსახლდნენ, იმდენად არაოგანული იყო მათი მოქმედება.

გამოსახლისი იყო პატარა როლი დალაქ შუ ფუხის, რომელსაც ბრწყინვალედ თამაშობდა გურამ ხაღარაძე. ეს იყო პატარა შედევრი, ნათამაშევი თეატრალური ოსტატობის ყველა წების მიხედვით. აქ რეჟისორი არ ერადებოდა გავზიადებას, უკიდურეს თეატრალიზმას, წარმოსახვის თამაშს. ყველაფერი გავზიადებული და ქმნისარტი გროტესკული სითამაშით იყო გათამაშებული. გ. ხაღარაძის შიერ. მისი მოძრაობა იყო რბილი და არამყარი, თითქმის ცვილისაგან იყო შექმნილი ან დალაქის სხეული (ი. ლუბიშოვის სპექტაკლში ბატონი რუ ფუ მთელ თავის სასიყვარულო გზწვრას ხელებს, ფეხებს, ტანის რბილული მოძრაობა-ცუტით გამოხატავდა). ეს სიბზილე, ამორფულობა სხეულისა, ისევე შეაქედლებას ქმნიდა, თითქმის პერსონაჟის ხმა, სხეული, თითქმის და სქელ ლაქში იყო გაკვდებული. მან თითქმის ილღობში იგრძობ ენობის — სიყვარულიან და ვნების ამ ღმერთის — ფრთების შეგება, რამაც მისი ცოვდილი სხეული გაამსუბუქა, მკლად, ღრულებში აიტაცა. ვახარებული, ადგუნებული, ვნებათა ნისღში გახვეული დალაქი ავანსცენაზე გამოდიოდა, „იღებდა“ წარმოსახულ ვიკლინონს და მისი ტბილი პანგების თანღლებით მუყურებულს, ასევე დაშაქრული ხმით, თითქმის ბურუსიდან ესაუბრებოდა თავის სიყვარულზე, შენ ტბითან მოხლოდნელ შეხედარაზე. „განცვიფრებული ვარ, როგორ ღამაშა ფრთი-

ლიან შენ ტე, თამბაქოს მაღაზიის მფლობელი; დრომდე სრულებით არ მომწონდა. სამი წუთის განმავლობაში იგი ვნახე, და მგონი უკვე, შემივივარა. დაქურთვულად სიმათიური პირცენება!“..

ეს იყო მისი ცხოვრების ყველაზე ნეტარი წუთები, მაგრამ ჩვენ ამასაც ვნახავდით, რომ ამ დალაქის სხეულობის რგანულიან და არაყოლისმდე ერობის, არამედ თმისფეხებისა და ეშმაკისრქებისა პატარა ბაქტი, რომელიც აფორიკებს მის უძლურ და განცხრამის მონატრებულ სხეულს... „ამ დროს, საერთოდ, როგორ ვულგარულა და უწინდარს არ ფიქრობენ და მათაც არაფერი მოხდება, არაფერი, არავითარი ხელის შეგება: ვითომ შემთხვევითაც კი. მაშინაც, როცა ხამარბებს ახალგადა ხელს გავწევ. მხოლოდ იდგომის გაცვლა-გამოცვლას ექნება ადგილი. მაგალიზე დღემდე ყვავილებს შორის ორი სული ერთმანისს იპყვის... შეთავაზებული იქნება თანაგრძნობა და დახმარება, მაგრამ თითქმის უმზაროდ. ცხადია, ეს მხოლოდ გამოხედვით იქნება საცნაური, გამოხედვით, რომელიც შეიძლება სიტყვებზე მეტხაც ნიშნავდეს.“

შენ ტეს შეყვარებული მფრინავის როლში გ. ხაღარაძე და რეჟისორი ასევე რთულ გზას ირჩევდნენ, რომელსაც წარმატებით სძლებდნენ კიდევ. ვგულისხმობ ამ მდღევარ გაურკვევლობას, ორპროვინებას, რომელიც ამ როლის შესრულების მანერისთვის იყო დამახასიათებელი. ამის წყალობით შენარჩუნებული იყო ის ინტერესი გამოსახვაში, რომელიც აუცილებელია ბრეტის აღსაქმედად. ამ გაურკვევლობის, გაოცებისა და ახალი, უცნაური შემოტრიალების წყალობით მყურებელი კრტიკულად განეწყობოდა ამ გამოსახვაში. პასუხი გაურკვეველია, ვერ ვიგავებ როგორია ეს მფრინავი იანგი. ამას „პროვინციურობა“ უწოდებს ბრეტმა — მყურებელი როგორცა დაღიზიანებულია, შეშფოთებულია ასეთი გამირის მიმართ.

„ბერლინერ ანსამბლის“ უპირველესი მსახიობი ბრეტის თანამეცხედრე და თანამებრძოლი ჰელენ ვეიგელი ამბობდა: „თუ თქვენ ვსურთ ითამაშოთ ბრეტის, ითამაშეთ იგი მზიარულად, იუმორითა და პოეზიით. ამას თქვენ ყველა მის პიესაში იპოვნით. ნუ ითამაშებთ ბრეტს, როგორც ბიბლიურ ბრეტკაცს“. ჩვენ ვერ ვიტყვოდით, რომ ამ სპექტაკლს აკლდა პიესა — ამის მაგალითი იყო ს. კოპერელის თამაში, ვერც იმას ვიტყვოდით, რომ მას აკლდა იუმორი — ამის მაგალითი იყო გ. ხაღარაძის თამაში, მაგრამ სპექტაკლს აკლდა ის მზიარული ტონი, მჩქევარება, პარადოქსალურობა, სტილის მდილიანობა. რაც უფრო მკვეთრად გამოკვეთდა იმ სერიოზულ და მძაფრ პაროდულუმებს, რაც პიესაში (სპექტაკლშიც) იყო წამოჭრილი...

მაგრამ შორს არ იყო „კავასიური ცარცის წრის“ — „თეატრის ამ სავიზუო ბარათის“ — როგორც დიდმბურგის საერთაშორისო თეატრალური ფესტავლის დირექტორი გორ დრამონდი იტყოდა, — პრემიერაც, ყოველი მომდევნო სპექტაკლი აახლოვებდა ამ ბედნიერ ვარსკვლავზე გარეინილი სპექტაკლის ტროლმს...

* * *

გამოქმედა „სიყვარულიანი თამაში“ დავით კლიანიშვილის ცუთთვის. თავის შესანიშნავ მოკონებულა იგი მწარე გულისტყვილით წერდა — თავის პიესების

დადგმით უკმაყოფილო — „ჩემი სახეები სად გაქ-
რნენ, სად ვადასხვავდნენ“ —

დიდი ხნის მანძილზე დ. კლდიაშვილის დრამატურ-
გია ამოუცნობი სამყარო იყო ქართული
თეატრისათვის. მისი მცირე ფორმის პიესები, სადაც
აღმართა ცხოვრების ტრაგიკ-კომიკური სურათია და-
ხატული, ცალმხრივად გაიგო რევოლუციამდელია ქარ-
თულმა თეატრმა (გამონაკლისად იყო — ვ. შალვაშვი-
ლის დარისპანი და ლ. მესხიშვილის მიერ დადგ-
მული „იორნეს ბედნიერება“) — იგი ვერ ჩასვდა
მწერლის ღრმა ტრაგიკში, მხიარული ნიღბით დაფა-
რულ სულისშემარბხველ სევდას.

რუსთაველის თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარ-
მოებეთა დადგმას თავისი მცირე, მაგრამ ფრიალ
საუღლისხმო ისტორია აქვს. 1922 წელს აკაკი ფა-
დავამ განაზოცილა დ. კლდიაშვილის ერთმომქმედ-
ბიანი პიესა „უბედურება“ (....მის პიესებში ეს სუ-
რათი ნამდვილი შედეგია, ამდენი დახელოვება სუ-
ლისა და ამდენი ადამიანობა მე სცენაზე ნაკლებ
მინახავს“ — წერდა ვაჟ. „ქართული სიტყვის“ თეატრა-
ლური მიმომხილველი. (იხ. ვ. კიკნაძე „დავით კლდია-
შვილის თეატრი“ ვაშ. „ხელოვნება“, 1978 წ. გვ. 91).

ორი სეზონის შემდეგ კვლავ ა. ფადავას რეჟისო-
რებით დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ინ-
სცენირება (არსებაველის თეატრი დიდი ხანია ასე არ
ამტყველბულა შრომლორი განცდებითა და ფიქ-
რებით... ქართული მსახიობები ძლივს თავის ქერქში
დავიანებთ — და გასაკარია სინამდვილეთაც განა-
სახიერეს ჩვენი ცხოვრების ცრემლნარევი სიცილით
მოსასმენი ამბავი, ნამდვილი ტრაგედია“ — წერდა უფრ.
„თეატრი და ცხოვრება“ იხ. ვ. კიკნაძის დახ. წიგნ.
გვ. 99.) ამ სექტაკლს სახელი (ქართული თე-
ატრისათვის, ცხადია) იყო სცენაზე მთხრობლის
შემოქმედა, რომელიც სურათებს შორის მყურებელს
ინსცენირებაში გამოკრავებულ ადგილებს მოუთხრო-
და, რათა სანახაობა და სიტყვა ერთ მთლიანობაში
წარმომდგარიყო.

ვ. კიკნაძეს თავის წიგნში, სადაც საინტერესოდა
განხილული როგორც დ. კლდიაშვილის დრამატურ-
გია, ასევე მის ნაწარმოებთა საფუძველზე შექმნილი
სექტაკლი, მოჰყავს ვაჟ. „ქართული სიტყვის“ (1922).
№ 22) კრიტიკოსის ფრიალ საგულისხმო დაკვირვება,
რომელიც შორს სცილდება დ. კლდიაშვილის პიესების
დადგმის იმდროინდელ ტადაციას და გამოიჩინებ
მწერლის „თეატრალურ სამყაროს“ ორიგინალური
გაგებით: „სამანიშვილის დედინაცვლის“ განსახიერ-
ება შეიძლება ორი გზით. ერთი... გზა — სადა, რეა-
ლისტურ ზღვებში მომწყვედული, ვარეშე უკვლავა-
რი ტრუფიკებისა, მაგრამ იუმორის წყაროს განაწილი,
მეორე გზა, გზა სტილიზაციის, გროტესკის ბუზებში
გამართვისა. ეს გზაც საინტერესო იქნებოდა და, ცხა-
დია, რეალიზმის მოწინააღმდეგე ხანაჟს უფრო და-
აკმაყოფილებდა“ (გვ. 101).

1928 წელს რეჟისორმა კუკური პატარიძემ დადგა
„შემოდგომის აწაურები“, რომელსაც მაშინდელი
პრესის აღიარებით, წარმატება ზედა, მაგრამ ეს არ-
სებითად იყო ნაბიჯი უკან დ. კლდიაშვილის შემოქ-
მედების ათვისების პაროცესში. კარგად მახსოვს თვით
ქ. პატარიძის მიერვე აღდგენილი ეს სექტაკლი
(1957 წ.). დ. კლდიაშვილის ტრაგიკ-კომიკური სამყარო

აქ დავუვანილი იყო ვოდევილურ სიტუაციამდე, ვარე-
წულ კომიკურობამდე, რეჟისორი უჭიჭუნებულ
პიესებზედა მწერლის გმირებს, სრულიად მწერ: მწერის
და მათში ცხოვრების დრამატული კონფლიქტებიდან
შომდინარე ტკივლებს, ახალ ისტორიულ თეორიებში
ადგოლდაკარგულ აუტსაიდგარად ქცეული თითის მი-
ნაგან ვაორებას. თეატრი დასცინოდა, „ამათრახებდა“
ხელმოკლე „შემოდგომის აწაურებს“. თვით მწერა-
ლი კი ამბობდა, რომ ვერდა, ამ უბედური ადა-
მანიებისაში სიბრალულთი გამსუვალული. მებრა-
ლებოდა დადამანი, რომელიც მანინჯა ცხოვრებაში
გააბუდურა და სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენა.
ჩემი ცხოვრების ზუსტ წიწ მიმომდებდა მხოლოდ და-
მანიებისაში სიყვარული. ამ სექტაკლი კი (ინ-
სცენირებაში ვარეთანებული იყო „სოლომონ მორბე-
ლაძე“ და „დარისპანის გასაჟირი“. მოთხრობა და
პიესა) პირდაპირ გაასახარებულ იყო დარისპანი.
თითქოს დავიწყებდა მეთუა კოტე მარჩანთვილის
ღრმამაროვანი შენიშვნა: „დ. კლდიაშვილის პიესები
სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამ-
გმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარის-
პანის გასაჟირიდან“ ანეკდოტური ვოდევილის შექმნა,
რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაუღმეილია ნამ-
დვილი ტრაგიკით. დაიხ. მე ვამბობ, რომ ეს ტრაგი-
კომედია დგას სიცილისა და ცრემლების ზღვარზე“
(უფრ. „კავასიონი“ № 142, 1924).

რუსთაველის თეატრის ეს სექტაკლი კი მხოლოდ კო-
მიკური ეფემენტების ბაზგასმით ცდილობდა სასაცილო
სიტუაციების შექმნას, სადაც დ. კლდიაშვილის გმირები
გრძელბოხნიან მანეკენებად იყვნენ ქცეულნი.

1922 წლის თეატრალურ სეზონში აკაკი ფადავამ
დადგა „დარისპანის გასაჟირი“, რომელიც გამოიჩინ-
ოდა პარფესიული ინსტაბობით და კულტურით,
მაგრამ ამ სექტაკლს ახალი სიტყვა არ უთქვამს დ.
კლდიაშვილის ამ პიესის ინტერპრეტაციაში.

უარესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მ.
თუმანიშვილის სექტაკლს („იუნიონის საღამო“), სა-
დაც მეორე განყოფილება „მოლიანად ეთმობოდა
„დარისპანის გასაჟირი“ (1964 წლის სეზონი), საუ-
ღლისხმოა, რომ „იუნიონის საღამო“ დამდგმულ ჭფუ-
შე არ. სტურუტუ იყო (დამდგმული მ. თუმანიშვი-
ლი. რეჟისორები ბ. კობახიძე, კ. მახარაძე, რ. სტუ-
რუა). ცხადია, ახლავარდა რეჟისორისათვის, რო-
მელსაც ამ დროისათვის რუსთაველის თეატრის სცე-
ნაზე მხოლოდ ორი სექტაკლი ჰქონდა დადგმული
(„შესამე სურვილი“, „ვაშშობის წინ“) განსაკუთრ-
ებული მნიშვნელობა ჰქონდა მ. თუმანიშვილის მიერ —
„დარისპანზე“ ჩატარებული მუშაობის მიერ პარ-
ცეს („მაგადამე კითხვიდან“, რეპეტიციებამდე პარ-
ტეციიდან — სცენაზე), დიდი სერტო ზაქარაიძის
მიერ დარისპანის როლის სიღრმეებში წვდომას, ამ
სახის გამო რეჟისორისა და მსახიობის შორის გამარ-
თულ კამათს, მხელოვას, აზრთა ურთიერ განიარ-
ებას და იმ დამუტტულ, დაკლტბრებულ ატმოსფეროს,
რომელიც თან სდევდა ს. ზაქარაიძის მუშაობას.

„იხსნა ჭვავს დ. კლდიაშვილი? — კითხულობს მ.
თუმანიშვილი თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან
წავდა“ — არაბის. ამ შემთხვევაში არაკომიკური შე-
დარება არ გამოკვადება, მას ანალოგს ვერ მოკუ-
ძებნით ვერსად, მთელს მსოფლიოში დ. კლდია-

შედის ასახვის სრულიად განსხვავებული სერტებისა და საშუალებების პალიტრა აქვს. და, თუ გნებავთ, სრულიად განსხვავებული ნატურაც, რომელიც მას შიგაგონებს შემოქმედებისათვის და იდებშიც, რომელიც მას აძილუბებს კალმაი აიღოს ბელში. დავით კლდიაშვილის განსაკუთრებული სამყაროა — მისივე წარმოსახვით შექმნილი სამყარო, ეს მთელი თეატრია. მას თავისი გრძობადი ბუნება აქვს. გრძობად სამყაროს, ალბათ, თავისი განუყოფელი კოლორიტა და თხრობის სერტები აქვს. (ყურან „სახპოთა ხელუნება“ № 8, 1982).

დ. კლდიაშვილის ეს „გრძობადი ბუნება“ ამოიკნეს სწორედ მ. თუმანიშვილმა და ს. ზაქარიაძემ თავის მართლაც განუყოფელი კოლორიტით და სიღრმით. სექტაკლის სახეს, მის თავისუფლებას, ჩვეობის ჩანაფიქრის აზრს მაინც ს. ზაქარიაძის იამში ვანაპირობებდა. მისი დარისპანი ჩვენში უკიდრულად იწვევდა სიცლსაც და სევდასაც (ს. ზაქარიაძე ღრმად იცნობდა უწყნაღ ჩხვიბის შემოქმედებას და ცხადია, დარისპანის როლზე მუშაობისას, ვაითაღისწინებდა თავისი დიდი წინამორბედის შიერ ჩადიშო ჩაქრილ „დარისპანს“). ეს იყო ენერგიული და უშფოო, მხნე და სახარაქციული მოხუცი ტიპი. ვლილი გვეუქმებოდა გული, როცა მის ნადღიან სახეს შევცქეროდით და იმავე წამს გვეღმებოდა მისი ტრანსხის და „მოღბენის“ გამო. როგორ აწრიაღბული, აფორიაქებული, დაუდგომელი იყო, როცა ცდილობდა კაროენა შეეგდო მხიარულ განწყობილების წრეში, თავისი „ბუზიკიანად“. ჩვენ ვხედავდით, რომ ს. ზაქარიაძის დარისპანი იმულებული იყო ეტრანახნა, მაგრამ ეს იძულება, სიცრუს თქმისა, სანაყვად მას. ს. ზაქარიაძე შექმნა ტრაგიკული ნიღბი ადამიანისა, რომელსაც არ სჯერა მის მიერვე შეთხზული სინაფილისა, მაგრამ სურს, რომ სხვებმა დაქერნოს, რათა ამ სხვების თვალში მაინც შეინარჩუნოს ადამიანური ღირსება. ს. ზაქარიაძე განსაკუთრებული რელიეფურობით გვიჩვენებდა იმ მწუხარებას, რომელიც ეუფლებოდა დარისპანს, როცა ხედავდა, რომ მიუხედავად მისი თავდაუზოგავი მცდელობისა, მაინც არავის სჯეროდა მისი. ამიტომაც უფრო მეტის რიხით ამბობდა ხოლმე:

„თამამად შეგვიძლია ვთქვა, რომ...“
„თამამად წმებშილია ვთქვა...“
„თამამად შემიძლია მოგასტენო“... და ა. შ.

ბოლოს დავიძლიე. ადამიანების მიმართ გულგატეხილ დარისპანს, იმ მწარე შეგნებით გამსჭვალული, რომ კლიშეების ვერ მოუნება პატრონი, ვერ უშოვნას ლტმა-პურთა, აპათია აუპრობდა. წანწყლმა, კაროენას „პოწილმა“ მოღდა ცხოვრებისაგან ისედაც გატეხილი ს. ზაქარიაძის — დარისპანს. სევდანი ფინალი: ერთხელ, უკანასკნელად კიდევ სცდის თავის და კაროენას თხლს, კიდევ ერთხელ ანახვებს ვიღაც უპაწვილს თავის სვეგამწარებულ კაროენას და თუ აქედანაც არავინი გამოვიდა, თუ მისი უოველი მეცადინეობა ამაო გამოდგა, მაშინ იგი ხელს აიღებს უოველივეზე. ამ უკანასკნელი გამწვავების წინ იმედის ნაქრწყალი მკრთალად გაკრთებოდა სერგო ზაქარიაძის თვალბში: „ღღმერთო, კეთილად დაბოლოვე ჩვენი მწვავრობა“...

ამ სექტაკლში ერთგვარად დარღვეული იყო

ტრაგიკომიკურის პარპონია. ს. ზაქარიაძე ცდილობდა მისი სიმაფრით გვიჩვენებდა დარისპანის ხელის ამაფორიაქებულ ტიპილებს, მის შიერებას, მისი ხიზმურის დრამატული განცდას, ვიღაც იმ ხალხისაგან წიდას, რომელსაც ასე ხშირად მიმართავდა მწერლის გმირი, რევისორისა და მხახიობის ინტერპრეტაციით წინა პლანზე გამოდიოდა, უმოკრესი იყო ხისაიობის დრამატული საწყისი, სედეისმომგვარელი ინსტანცია, რომელიც ხშირად ფრავდა ს. ცილს. „სტრემლიანი სიცილიისა“ და „სიცილიანის ცრემლის“ ორპლანაინობა შესუსტებული იყო სექტაკლში, რევისორული ვაჭრების პოლემიკური ბუნების გამო. რევისორისა და მხახიობის თვალში დარისპანი მხიარული, ილუზიების აულოლი მოხუცი კარ იყო (რასაც ამ როლის ტრადიცია ვუღიხებოდა), არამედ ცხოვრების მამურ წინააღმდეგობაზე ღრმად დაფიქრებული კაცი, რომელიც თვით ამ ცხოვრებამ კომიკურ წინააღმდეგობაში მოაქცია. დარისპანის ფანტაზიით შექმნილ სამყაროს მოჩვენებით ილუზორობას არღვევდა ს. ზაქარიაძე და მასში ცხოვრების სისასტიკე შექმნდა, რომელსაც ვერ ანელებდა მისივე გმირის თანდაყოლილი იუმორი. ცხოვრებამ ან გმირის ირავლევი რაღაც მოკლეობული წრე შექმნა, რომლის გარღვევას ამაოდ ცდილობდა ს. ზაქარიაძის დარისპანი. საესებით სწორად წერდა ვ. კინაძე: „ქართულ სცენაზე დარისპანი ასე არასოდეს არ წარმოუსახვით... ამ შემთხვევაში რევისორი და აქტიორული ინტერპრეტაცია სწორედ პიესის სიღრმისეული პათოსის მთელი სერიოზულობით წარმოდგენას ვუღიხებოდა. გადახრა ტრაგიკულისაკენ, რომელიც სრულიად შეგნებულად მოხდა, პიესას არ უქმნიდა იმ საფრთხეს, როგორც ეს ტრადიციულად კომიკური საწყისის ვაფეტოშებამ მოუტანა მას (იხ. დახ. წიგნი, გვ. 89).

შემდეგ, როცა მ. თუმანიშვილმა ტელევიზიაში დადგა „დარისპანის ვასპარი“ (იხეც ს. ზაქარიაძე ასრულებდა დარისპანის როლს) სერგო კლდიაშვილმა სპეციალური წერილი უძღვნა მას და სწორედ დადგმის ტრაგიკულ ტონალობაზე ვაამბვილა უფრადღება: „ნეტაც ავტორს ენახა ეს სექტაკლი. დარწმუნებულ ვარ, რომ იგი მწერალს გახარებდა. არ გადავატყუებ. თუ ვიტყვი, რომ ეს პირველი სექტაკლია, რომელმაც ეს ნაწარმოები ტრაგედიის სიმაღლემდე აიყვანა (ხომ სწორედ ასე აღიქვამდა ამ პიესას დიდი რევისორი კოტე მარკანიშვილი და სწორედ ასე უნდოდა მისი დადგმა)“.

ჩვენი მხრივ, შეგვიძლია ასევე გადაუპარებლად ვთქვათ, რომ მ. თუმანიშვილი და ს. ზაქარიაძე იყვნენ პირველი, რომლებმაც მთელის ძალით გვიჩვენეს დარა ვაითავარია, ვანვაცდევინეს მწერლის პიესის ტრაგიკომიკური ბუნება, მისი განუყოფელი მხატვრული სამყარო და კოლორიტი.

ახალგაზრდა რ. სტურუა, რომელიც ხარბად იწოვდა უოველივე ახალსა და ორიგინალურს, უბრალო მეთვალყურის როლით არ შემოიფარგლებოდა ამ პიესის დადგმის დროს. იგიც, სხვებთან ერთად ხედავდა, რომ ეს იყო „გმირების ქცევით, განცდებით, თვითათმ მეტყველებით მელიოდით მწერლის განცდილია ფერწერის ღრმად წვდომა და გასულიერება სცენაზე“ (მ. თუმანიშვილი). ასეთი მოვლენები უქალოდ არ

პიტიონი, და თუმცა რ. სტურუხა და თ. ჩხეიძის „სამანიშვილის დედნაცვალი“ სახეობის ორიგინალური ნაწარმოები იყო, „დარისპანის“ გამოცემულმა ერთგვარი მნიშვნელოვანი ორიენტაციის როლს შეიძლება ითქვას.

დასაწყისში, როცა ამ ინსცენირების დადგმაზე მართლ თ. ჩხეიძე მუშაობდა, ნებისთი თუ უნებლიედ, „დარისპანის გასაქირაჟ“ მუშაობის შედეგად დაგროვილი თეატრის გამოცდილება, ვიქტორბ, ერთგვარ ზეგავლენას ახდენდა რუსთაველის თეატრის დემიუტანტის მუშაობაზე. მოთხოვნები, რომ სპექტაკლში მონაწილეობდა ისეთი მაგნიტური ძალის მსახიობი, როგორც იყო სერგო ზაქარაიძე (ბეკია სამანიშვილი), რომლის შინაგანი ძალა, დამარწმუნებლობა, ტემპერამენტი და აზროვნების სიღრმე პირდაპირ მოსუბერებელი იყო. სავარაუდოა ისიც, რომ ს. ზაქარაიძე ვერ განთავისუფლდა დარისპანის როლზე აღებული დრამატული ნოტის უპირატესობის ინერციისგან და ბეკიანც ვერ დააყენა „სიცილიხა და ცრემლის“ სახელად ვარჯიშ.

მე არ ვამტკიცებ (ძალიანაც რომ მოვიწინაო, ვერ ვაგამტკიცებ), რომ ს. ზაქარაიძემ თავის ნებაზე წაიყუანა სრულად ახალგაზრდა თ. ჩხეიძე, მაგრამ გამოთვლამ ვართლებს, რომ სპექტაკლის ვარიანტი, რომელიც სამხატვრო საბჭომ შეაჩერა, მაინც მ. თუმანიშვილის მიერ გაკეთებული გზით მიდიოდა. აუცილებელი არ არის ვიფიქროთ, რომ ეს იყო გამარჯვების გარანტია, ისევე როგორც არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ეს განაპირობებდა ამ პირველი ვარიანტის ხარვეზებს.

დრო შეცვალა. თეატრი თხოვდა და კლდიაშვილის შემოქმედების გააზრების ახალ საფეხურს (განსხვავებულს), თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მიღწევების გათვალისწინებას.

და, როცა უკვე დადგმულ სპექტაკლზე ხელახლა დაიწყეს მუშაობა, როცა შეიქმნა უნიჭიერეს რეჟისორთა „ბუნდში“, სცენარე ხელახლა დაიბნა, უფრო სწორად, უკვე შექმნილი სპექტაკლის საფუძველზე შეიქმნა თვისებრივად განსხვავებული სცენური ნაწარმოები, რომელმაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ახალი ეტაპი შექმნა ადვით კლდიაშვილის ნაწარმოებთან ახლებური, ღრმა ვაგებისათვის, ხელი შეუწყო ახალი თეატრის — „ადვით კლდიაშვილის თეატრის“ შექმნას.

მე პირადად ვიზიარებ ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსის კონსტანტინე რუდნიცკის აზრს, რომ რ. სტურუხა და თ. ჩხეიძის ერთობლივი სპექტაკლი, „სამანიშვილის დედნაცვალი“ „გარკვეული აზრით, უეჭველად პროგრამული ნაშეუვარია“ (ფურც. „სახელოა ხელოვნება“ № 8, 1957).

დაახლოებით ასეთსავე აზრს ავითარებს ვლადისლავ ივანოვი თავის წერილში «Человек в обществе, мир в человеке» (ფურ. „დრუბა ნაროდოვ“ № 6, 1977): «Мачеха Саманишвили Давида Кдиашвили (1969) стала некой отравной точкой на нынешнем этапе становления режиссуры театра... Многие идеи и образы, позднее проявившиеся в открытой и яркой форме, были аккумулярованы уже в той давней работе» (გვ. 228).

რასაკვირველია, არც რ. სტურუხა და არც თ. ჩხეიძე

ძეს აზრადაც არ მქონდათ მინდებოდნენ „სამანიშვილი“ სპექტაკლის შექმნა. ეს იყო მათი პირველი (და უკანასკნელი) ერთობლივი ნაშეუვარი, ხელმოწერის შემდეგისთვის საერთოდ პირველი სპექტაკლი, რომელიც თეატრის სცენაზე.

როგორც ვთქვით, ინსცენირების დადგმას თ. ჩხეიძე დამოუკიდებლად შეუდგა. მან მსახიობებთან ერთად ზედმწიველი ზუსტად და ღრმად განსაზღვრა თითოეული გმირის ცხოვრების ფსიქოლოგიური არსი. სრულყოფილი თანამედროვეობით დააშუშა მათი ქვეყნის უოველი მართვით, შინაგანი კლდიაშვილის ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომისათვის. მისი მეთოდი უპირატესად ანალიტიკური იყო. იგი მსახიობებთან ერთად განიხილდა გმირების ფსიქოლოგიაში მომხდარ ძვრებს, შინაგან რუქვებს და მათი სრულყოფილი გადმოცემისათვის ეძებდა შესატყვის სცენურ საშუალებებს. იგი, როგორც ჩანს, იზიარებდა ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგის ანატო ბუკორიშვილის მოსაზრებას, რომ დ. კლდიაშვილის სიცილი „მხოლოდ მწუხარების ცრემლებით განწანხილი ხელშია გამართლებული... ვისაც კლდიაშვილის კომედიები ტრაგედია ჰგადუნახავს, მას არა აქვს უფლება იფიქროს, რომ იგი იციან კლდიაშვილის სიცილი“ (გვ. „კომუნიტი“, 25. IX, 1962).

თ. ჩხეიძის სწორედ მწუხარების ცრემლით განწანხილი სკალპერი იყარა ხელთ, როცა დ. კლდიაშვილის გმირების „ხულის ანატომირებას“ შეუდგა.

მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს საქმარისი იყო და კლდიაშვილის გმირების ფსიქოლოგიური სიღრმეების წვდომისათვის და არ იყო საქმარისი და კლდიაშვილის სამყაროს მრავალფეროვნების ჩვენებისთვის. გარდა იმისა, რომ დ. კლდიაშვილი არაქვეულებრივად ღრმად იხედება თავისი გმირების ხულში, ამავე დროს იგი უღრმესად ელახებოდა მწერალისა და „უცნაურის“ ხედვა აქვს. მისი სამყარო, შედარსად რეალური, ხელშეხატული, ნაგრობი, ამავე დროს ნიღბებისა და ფანტასტიკურის სახეებზე მოძრაობს. მისი ადამიანები ძალზე არისტოტელის აზრით თანდაყოლილი ბუნებითაც და ვარსებობის კარნახითაც, სწორად უწყვიტ თამაში, მონარათვე მისტიფიკაციას, ოსტატურად მალავენ ხულის ტკივილებს და მობარული კაცის ნიღბს ეტარებენ („ჩემისთანა მომხილელი კაცი არ შეგულება“ — ამბობს დარისპანი)..

კარგად შენიშნა მწერალმა მკაცრად: „ადვით კლდიაშვილის შემოქმედება ნიღბოსანი ადამიანებითაა ხავსე... არა მარტო ხავსე, არამედ ეს ნიღბი ამოსხვალე წერტილია, ქვაკუთხედი მათი ცხოვრებისა და არსებობის გამართლებისა. ნიღბი მათი ელამოა, რომელიც დროებით აუჭრებს ტკივილებს. მაგრამ მის მიღმა მაინც მიმდინარეობს ხულიერი გამოფიტვისა და დაშლის ფარული პროცესი. დავით კლდიაშვილის მიმრეში პრტისა და იმავ დროს მსახიობავიცი პრტად და მასურავლავიცი“ (ნაწი ჩემია. ნ. გ. თურ. „სახელოა ხელოვნება“ № 2, 1978).

არაფერი ახალია, მაგრამ ნტუმარის კალთას შემოახვევენ შინ შემოაკვირებთ. მართლაც რეალურსა და დაუჩერებელს შორისა კლდიაშვილის მიჯ.

სურსთა იმერეთის სოფლებში საკუთარი სადღენადაც-
ლის პოვნისათვის. ნამეტანია აგრეთვე ორნაქმარევი
და უფროა ქალის ძიება და თან ისეთი ქალისა, რო-
მელიც ვარმაგ და ძალ-ღონით სავსე ბეკინას ნამდ-
ვი ქალობას გაუწევს. და კლდიაშვილის გმირები,
ერთმანეთს რეალურ გარემოშიც ცხოვრობენ და
„უღონარნიც. ამ თვალსაზრისით ისინი ორპლანაინე-
ბა არიან. სხვათა შორის, და კლდიაშვილის გმირების
ნიღბისონას და ორპლანაინას ძალზე ორიგინალუ-
რად ჩანვდა ს. ამბეტელი. ცნობილია, რომ ოცდა-
ოთხ წლებში იგი ძალზე სერიოზულად ფიქრობდა:
ნიღბის, ბერიკეთის ტრადიციის აღორძინებაზე; „იღვე
ჩვენ ვიწვევთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურზე“.
ყაა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გა-
ვითქვენებად? და კლდიაშვილის გმირთა პორტრე-
ტში რე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ
მის სხვებს. მაგალითად, დარბიანის ტრავიული პა-
ნისის ნიღბისა... როცა ბეკინა ანსახიერებს სახეს,
ის უნდა იცოდეს ამ სახის წარსული, თუ ეს მართო
იმპროვიზაცია იქნება? მსახიობი აქ ორბუნებოვანია,
როცა ბეკინა ბერიკეთს, ეს პირველი სახე, მსახი-
ობისა ეს — „მეორე“... (ს. ამბეტელი. წერილები. გა-
მ. „ტეტრატურა და ხელოვნება“, 1984. გვ. 174).

უნდა ვივლით სხვით, რომ თ. ჩხეიძის მიერ შექმნილი
სცენური სამყარო ამ „უცნაურობას“, ორპლანაინო-
სის იყო მოკლებული. სხვა შემთხვევაში სპირო არ
იქნებოდა რ. სტურუას თან: ავტორობა.

ამ სექტაკლში ბედნიერად შეერწყა ურთიერთს თ-
ჩხეიძის ფსიქოლოგიურა ანალიზის ნიჭი და რ. სტუ-
რუას მეტაფორული, მძაფრი თეატრალური აზროვნება.

«Буйная метафоричность и гротесковость ис-
кусства Р. Стурюа и страстный, ранящий пси-
хологизм Т. Чхеидзе — два способа описания
и воссоздания мира на сценических подмостках...
Если художественное мышление Р. Стурюа раз-
вернуто в ширь общества, то у Чхеидзе оно на-
правлено в глубь личности. В первом случае ре-
жиссер глядит на человека глазами общества, во
втором — на мир глазами личности».

(დრუხა ნაროდოვ, № 8, 1977).

რ. სტურუას ამ დროს უკვე განვლილი აქვს არ-
ტურ მიღებისა და ბ. ბრეტის დრამატურგიის, „და-
რბიანის ვახაპირზე“ მუშაობის „სკოლა“. იგი დაუფლ-
და სოციალური პანორამის ერთობად, მთლიანად მო-
ხელის ოსტატობას, ჩანსვე და ხაზგადგობრივი ცხოვ-
რების კატაკლიზმებში მოხვედრილი დადამიანის რეა-
ლურ ბუნებას, ცვალებადი სამყაროს კონფლიქ-
ტურ დინამიკას, ახლოს მივიდა ბრეტის ესთეტიკას-
თან, უკვე მოხინჩა მისი „გაუსტოების ეფექტის“ თე-
ატრალურობა.

თ. ჩხეიძის სექტაკლი უკვე დასრულებული იყო,
რეჟისა ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებზე, მის
ესთეტიკურ იყო აგებული, მას „ჩრდაც“ აკლდა მის
სათვის, რომ ამოძრავებულყოფი, სული ჩაეგდა, რადაც
სხვა მხატვრულ ხარისხში გადასულიყო. ერთი ისეთი
სჯელის მიყენება იყო სპირო, რომელიც ცხოვრების ამ
უფუარ სურათს თეატრალურ სურათად გადააქცე-
და, „ნამდვილ“ ცხოვრებას — თეატრალურ ცხოვრე-
ბად. დაუჭრებელია, თითქოს ს. ჯეჟარაძის, ვ. გვიგე-

კორს, რ. ჩხეიძის, კ. საქანდელიძის და სხვებს და-
კლდიაშვილის გმირების გაოცებულმა გმირებოდა სცე-
ნაზე... არც ვახაპირებიათ, მაგრამ მათი გმირების, მსახი-
ობისა და სწორად დასაძლული, ნაყოფიან თეატ-
რალური იყვნენ (თეატრალური — და კლდიაშვილის
მწერლური ხედვის შესაბამისად).

და ასეთი სულაც მიაგნო რ. სტურუამ, „უცნაურა“
გამოვარებისა და სატოვანი აზროვნების რეგისტრში. მან
თ. ჩხეიძის მიერ შექმნილი რეალური სამყარო პირო-
ბით-თეატრალურ სამყაროში გადაიყვანა და ამ
სამყაროში დაასახლა ეს სავსებით რეალური გმირე-
ბი. ამის შედეგად თითო ამ გმირებშია — შეინარჩუნეს
რა თავიანთი „რეალობა“ — პირობით-თეატრალური
არსებობა დაიწვეს. ეს სხვა ძალზე უბრალოა, თით-
ქოს ადვილად მისაგნები, მაგრამ მან ბიჭი მისცა
მთელს შემდგომ მოქმედებას, სხვა ტონალობაში გა-
დაიყვანა იგი და პირობითი — თეატრალური თამაშის
უწყვეტი ქაჭვი წარმოქმნა.

რა იყო ეს პირობითი ბერბი, რომელმაც შემდგომ
განსაზღვრა სექტაკლის სტილი?

...მსახიობთა ერთი ქვეფი მოდიოდა დაეით კლდი-
აშვილის სახლ-მუზეუმში. სტენდებზე ეკიდა ძველი
აფიშები, ეთნოგრაფიული რეაღიები. ვრძელი ჩოხები,
ყაბალაბი, ქამარ-ხანჯალი, მათრახი, მამაპასური ყან-
წები. სტელაზეზე უწყა ძველი წიგნები, საოჯახო ალ-
ბომები, მწერლობათის ძვირფასი რელიკვიები. ერთი
მთაგანი — გიგანტი გეგეპკორია — მიდიოდა სტენ-
დთან, ხელში იღებდა წიგნს, იკითხებდა სათვალეს, გადა-
ფურცლავდა და იწყებდა კითხვას. დანარჩენები იქვე
ისხდნენ, ზოგი ტახტზე, ზოგი საქამებზე. ყველას თა-
ნამედროლე ტანაცემელი ეცა. მსახიობთა შორის მი-
მართული იყო ვ. გეგეპკორიაზე. დარბაზში ისმოდა
მის მიერ მსუბუქი იმერული აქცენტით წაკითხული
ფრაზა „ბეკინა, სამანიშელი, რასაკვირებელია, დარბი-
ანს ახნაური იყო, გვარიანი დარბიცი“. ეს ფრაზა (რე საო-
ცარი ოსტატობით, როგორი მახვლები სხენითაა ამ ჩას-
მული სიტყვა „რასაკვირებელია“) შეკარობდა, გაა-
ოცებდა იქვე მჭადარ სერგო ზაჟარაძის, შეცუბუნებული
წამოდგებოდა და ყაბალას მოიგებდა მზარზე, ერთს
მხმებდა ვ. გეგეპკორის, რომელიც ამასობაში წიგნს
თაროზე შემოიგებდა, შემობრუნებოდა და დები იზხ-
ნელების სიმღერის მოკლე ფრაგმენტის ფონზე წარ-
მოთქვამდა — „მღუბაჲ!.. მამა? მღუბაჲ? დანას მიყრი-
ელში?“, რაზედაც გულწრფელად გაოცებული ს. ზა-
ჟარაძე პასუხობდა: — „გღუბაჲ?! რათა შეილო, რა-
თა?.. შენისთანა შვილი უნდა დალუპოს მამაჲ?!“ ამ
დილოგის დანაწყისშივე ჩვენ თვალწინ თითქოს თვალ-
წინ „გაჰქრინე“. ვ. გეგეპკორია და ს. ზაჟარაძე —
სცენაზე იგდა პლატონი და ბეკინა (სხვა მსახიობები
სცენას შემოწმევლად სტოვებდნენ). პლატონი, გამწა-
რებული და სასოწარკვეთილი პლატონი, თავზარდაცუ-
მული შეხსენებოდა თავის ახვანს, ჭარმაგ მამას, ხო-
ლო ბეკინა კი თვითმწმინდა ისწორებდა ყაბალას
კმეყოფილებით „აჰლაქუნება“ ჩიხულს და გულმოდ-
ყალებით, თავისი აუმღვრეველობით და საკუთარ სი-
მართლესი დარწმუნებული კაცის ტონით ცდილობდა
თავზარდაცემული შვილის დაწმენებას.

როცა ამ მოთხრობას ვკითხვლობთ, გვატყუებენ
მისი სხედანარევი იუმორი, ნაღვლებიანი კოლო, ტრა-



პლატონი — გიორგი გეგეჭკორა
ივანე გვერდენიძე — ავთანდილ მახარაძე



წინ — კირილე მიმინოშვილი — რამაზ ჩხიკვაძე



დარიკო — ლამირა ჩხეიძე

გაკომიურის სიტუაცია, რომელიც სიცილიან ერთად ჩვენს სულს ტყვილით არხებს, ისეთ ატმოსფეროში ვეჭვებით, თითქოს შევცვრიეთ ძვირფას ადამიანებს, რომლებიც დაბნეულნი დგანან თავიანთი პატარა, გადაუჭრელი პრობლემების პირისპირ, მუდარით სავსე ფაღლები ჩვენსკენ მოლუპურით და ხსნას ჩვენგან ელიან.

სექტაკლი კი ისე იწყებოდა, თითქოს რეისორები

საგანგებოდ ცდილობდნენ აერიდებინათ „მგჯარო“ განცდები. სცენური ვარგო და ანტურაჟი „გაუბრებულნი“ იყო — აქ არ იყო იმერული ურტყის სურათები, ოდა-სახლები თუ კონიდრიანი ეწოდები, სადაც გრძელ ჩოხა-ასალხში გამოწყობილი, ყაბალახიანი „პანოუს ვილები“ დააბიჯებენ.

მთუდევად ამისა, ჩვენ გარკვევით „ხედავდით“ პლატონის ოდასა და სამწავლი სახლის გვერდით მდგან კენცსას. რომელზედაც „თემოვხამოხობსკული რაში“ — იმერეთის ეს როსინანტი, აბია. „ხედავდით“ მტკრან გზაზე თოხარაკით გაქანებულ ცხენებს, რომელზედაც ორნაქმარევი და უშვილო დედაკაცის მამიებელი პლატონი და კირილე ამხედრებულან.

სინამდვილეში კი მხოლოდ დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმშია სცენაზე, თუმცა სექტაკლის მხატვრებს ა. რამიშვილსა და მ. ვაუგვაძეს პირდაპირ ან გადმოუტანიათ ეს სახლი, მისი ასლი არ შეუქმნიათ. ეს კონკრეტული და ამავე დროს მხატვრულ-მეტაფორული მინიშნება იყო. სახლი ჩვენსკენ ღია იყო, სიღრმეში გადიოდა რიყულებიანი, გრძელი, ღამაში აივანი; რომელიც აურთულად ისატებოდა ლურჯი ცის ფონზე და ჩვენი შინაგანი თვითი „ხედავდა“ იმერეთის თვალწარმატებულ ლანდშაფტს. ეს სახლ-მუზეუმში უცვლელად და გაუნძრევლად იდგა მთელი სექტაკლის მანძილზე, მაგრამ მისი „ექსპონატების“ განუწყვეტელ მონაწილეობა მოქმედებაში მას სიცოცხლითა და მოძრაობით ავსებდა. არც ერთი დეკორაციული ელემენტი აქ არ იყო შემთხვევითი, მოქმედების გარეშე დარჩენილი: თაროზე შემოდებული წიგნს სცენიდან გვიკითხავდნენ, სამფეხზე მიდგებული თეთრი ყაბალახი სურგო ზაქარაიას მხარზე აღმოჩნდებოდა მოვლებული, კედელზე ჩამოკიდებული კრავების ბოხის კირილეს თვზე გადაიანაცვლებდა, სექსპონატო უაწყობი ხელჩართულ სმაში ჩაებმებოდა, მთრახვი ატყავდებოდა თავის დროზე, გახლებული, მთვრალი; კირილე კედლიდან იტაცებდა დამახას და ჯიშვრის სალონს არბედა. სახლის გვერდზე პატარა კოლონატული იმერული კუნძულიც თავისი სიცოცხლით ცხოვრობდა: ბაწარზე გახაშრობად გაფენილ ტულაას ფეხშივით ეღრნე წაახევდა კიდეც, საფრთხობედასავით ხარზე აღმართული ცხენის ქალაც და წყნელისგან კონტურშემოვლებული მისი სხეული „ცოცხლებოდა“ და პლატონის ცხენად გადაიქცეოდა. უველა საგან თავის ფუნქციას ბოლომდე ასრულებდა. სექტაკლის ფინალში მუზეუმის თაროზე შემოდებული წიგნი კვლავ გოგი გეგეჭკორის ხელში აღმოჩნდებოდა, რათა სცენიდან ნაჩვენებ ამის მწყობარე ეპილოგი მოვესმინათ.

ეს იყო შინაგანი ინსპირაცია. სცენაზე კი ისევ ისე თანამედროვე კოსტუმებში გამოწყობილი მსახიობები მოქმედებდნენ, უგრიმოდ, უპარიკოდ. ერთის მხრივ კვლავ დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში ვიყავით, მეორე მხრივ კი დავით კლდიაშვილის მოთხრობის გატაცებულ გმირებთან:

«Избранный прием позволяет то сокращать дистанцию между актерами и героями повести, то увеличивать ее, делая непреодолимой» («Дружба народов», № 6, 1977).

როგორც კი გ. გეგეჭკორი და ს. ზაქარაიძე იწყებდ-

ნენ თამაშს, ჰქრებოდა უოველგვარი პირობითობა, ჩვენი შვირის მიღმა რჩებოდა, უკან გაქანდებოდა, როგორც კადრი რამ ბინდუხდში „დისრიპლენული“.

საქარწილო კაბა, წინაპარტა ვეჟაცოხის მათუწებელი მწლები და ვეეება უანწები, ვხედავდით მხოლოდ მამა-შვილს, რომელთაც თავიანთი საზრუნავი და საფიქრალი გასჩენათ. მხოლოდ ჩვენი წარმოსახვა ჰქმნიდა ამ ადამიანებისთვის შესაფერ გარემოს, საჭირო კოლორიტს. ჩვენს წარმოსახვაზე ამგვარი ნდობა, რასაც სექტაქლის ეს პირობითი ფორმა განაპირობებდა, ძალზე მაცდუნებელი და სახიფათო იყო. საქმარისი იყო რომელიმე მსახიობს დეჟარგა ამგვარი სცენური ცხოვრების სიმართლის შეგარწმნება, რომ ბრწყინვალე ჩვეისორული და მსახიობური დეტალები ხელოვწერა, „ლიტერატურული თეატრის“ ატრიბუტებდა ქცეულავენ, ჩვენი მსახიობები კი ძალდაუტანებლად კადიდნენ წარსულში და იქ დასახლებული ადამიანების ვნებებს გვიმხედიდნენ. „ამ ნოსტალგიურ თამაშში თანამედროვე კოსტუმერიას ირონიისა და გაუცხოების სიცივე შექმნდა... ერთ რამედ ღირდა პერსონაჟო ეს გაღერვა: ერთნი თანაგრძნობას იწვევდნენ, მეორენი თანაღმობას, მესამენი გაკვირებას. მაგამ მინც ურელიანი, თუშა თანამედროვე კოსტუმებში იყენენ გამოწყობილი, აღიქმებოდნენ დროის ღალი დისტანციიდან, როგორც ქველებური რამ საკვარველებანი“ (კ. რუდნიცი. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987).

სცენური პირობითობა „გაკაცობელი“ იყო მსახიობების მიერ, რომელთა თამაში რეაღლორობისა და პირობითობის „შეჯახებას“ და ბოლოს, სინთეზს ვერდნობდა. ეს გადასვლები იყო ძალზე ნათელი, გამაგრებული, მსუბუქი და მრავალფეროვანად ნიუანსირებული. ისეთის ძალდაუტანებლობით მიბუყავდა როლი გ. გეგუკოვს, რომ პირადად მე, უოველთვის შეპარებოდა ის მომენტი, იმ შემოქმედებითი წამის დაღვანა, როცა იგი, მოთხრობის მკითხველი, მოთხრობის მიჯარ გმირად გადაიქცეოდა. გ. გეგუკოვი „სამანი-შვილის დედიანცილის“ საქაოად დიდ ნაწუვეტს კითხულობდა და თანდათან, თვალწუეველები ნიუანსებით უახლოვებოდა თავის მეორე როლს — პლატონს — და როცა მოგვესმოდა „მდუგუ, მამა?“ — უკვე გვანი



უკან — ბეიანი — სერგო ზაქარიაძე

იყო — ჩვენს წინ ნამდვილი პლატონი იდგა.

სცენური ცხოვრების ეპოქოდებს, საგნებს, გარემოს, უოფის რეაღლების პირდაპირ კი არ აღვიქვამდით. არამედ სცენური მეტაფორის საშუალებით, ზოგჯერ პარადოქსალური ელემენტების ჩართვით. აქ შესაძლებელი იყო რიი სკაიი შეკარწულ სცენებად გადაქცეული იყო, რომელზედაც პლატონი და კირილე შემოადებოდნენ. დარბახიელი ადვოკატი ივანე გვირდევანიძე (ავთო მახარაძე) მხოლოდ ტანის რიტმული რხევით გვარწმუნებდა თითქოს სცენაზე ამხედრებულაო და პლატონად იძლეოდნენ იყო თავის არარსებულ ცხენს მოსტდომოდა და ერთი მაგარი „წკებელი“ თავაზებინა. ამ მოჩაქჩაქე „მხედრების“ სცენას ბრწყინვალედ მიგნებული იუმორისტული დეტალი ანათებდა. ამ ეპიქოდში გ. გეგუკოვი ხან მოთხრობის მკითხველი იყო, ხან პლატონი. და აი, როცა პლატონის როლში იყო, „სცენაზე შექდებოდა“ ხოლმე, და ივანე გვირდევანიძის ესაუბრებოდა ხაზგასმული ზრდოლობიანობით, როცა სექტაქლის წამუყანი-მკითხველი — „სცენიდან გამოხებოდა“, მიატრებდა ივანეს და ჩვენ, მპურებელს გვაზარებდა პლატონის ფიქრებს, მის შინაგან მონოლოგს გვიკითხავდა.

„გაუცხოების“ ეს ეფექტი, როლიდან გამოითიშვის დისტანცირების ხერხი სხვა სცენებშიც იყო გამოყენებული. ამავე დროს იუმორი იმ სცენებშიც იყო შეტანილი, სადაც, თითქოს, ამის შესაძლებლობაც კი არ იყო. ბეიანს გადაწუვტილებით თავზარდაცემული, შეშინებული პლატონი ეუხრებოდა შეწუხებულ მელანოს: — „იფიქრე, ქალო, იფიქრე, ევებ შენ მოიგრო რამე“ — გ. გეგუკოვი აგრძელებდა ორ პლანში თამაშს და — იქვე, პალუის გარეშე თვითონვე დასძენდა — „გამწარებით ეტყოდა ხოლმე პლატონი ცოლს“ — შემდეგ ისევ იგი ამბობდა მელანოს სათქმელს (თუმცა მელანოს როლის შემსრულებელი მსახიობი ელენე საყვარელიძე იქვე იქადა და თანაგრძნობით შესცქეროდა ქმარს): „შე რა უნდა მოიგროს, რა უნდა გირჩიო?!“ —

სცენა სექტაქლიდან



მოქვეით მოთვებდა ქმარს მელანო“. ეს სიტყვები, ეს წაიხრება გაეღვივებული „გაუსვინების ეფექტი“, მოულოდნელ, მხიარულ ტონს აძლევდა მთელის სერიოზულობით ნათქვამ სიტყვებს. ვითარება სერიოზული იყო, მაგრამ მისი ფონი მხიარული ფერებით ელავდა. ასევე მკაფიო სცენური ფორმა ქმნიდა მოქმედების დაბრუნება (ლამპირა ჩხვიძე) და კირილს (რამაზ ჩხვიძე) ოქაბურს სკანდალებს, რომლებიც უკუნივთის ახსნაზე იყვნენ „იონისკოს სტალინი“, ვინაიდან სიტყვების ამ კორიანტელში, რასაც ცოლქმარი სულმოუთქმელად წამოისროდნენ, უმელოდერი სერიოზული დახმარებით იყო.

ამჯერად, თავიდანვე დაშვებითაა პირობითობა (წარმოდგენა მწერლის სახლ-მუხუხუში) მთლიანად განსაზღვრა სპექტაკლის სტილისტიკა. თითქოს ეს უნდა ყოფილიყო მწერლის სტილზე ერთგვარი ძალდატანება (აშკარა, ღია პირობებით), მაგრამ საოცარი ეფექტის იყო, რომ უმელოდერი, რასაც უხედავდით, სავსებით ბუნებრივად შეშოდიოდა ჩვენს ცნობიერებაში, თვით პირობითობა ამჯერად ყოფილ აუცილებელ, იმანეტორ სანდ და ფორმად მივყავნდა. რეჟისორები ამოდიდნენ და კლდისფერის ნაწარმოებთა ხიერთო ბუნებიდან, გრძობდნენ მისი გმირების არტისტიკაში, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას დეკორატივში (ამოტოპ ხომ არ იყო ბეკინა „ერთობ გადაარჩენს“), სიტუაციის პარადოქსულობას, ხშირად გროტესკულობაზე მისულს.

ყოველი სცენური ეპიზოდი თავის თავში იყო დასრულებული, სიტუაციის სცენური განახლებების შეაძლებლობა ბოლომდე ამოწურული. მხოლოდ აუცილებელი ლოკატორი დასასრულის შემდეგ თამაშდებოდა მომდევნო ეპიზოდი, თითოეული მათგანი თავის თავად იყო და, ამავე დროს, მთლიანის ორგანული ნაწილი. ამ იუმორით სავსე სცენებში ნელ-ნელა, შეუწყინებლად „მოიპარებოდა“ სედა, წამოჩნდებოდა გვირგვინი და სახე და იკარგებოდა, მერე ისევ გამოჩნდებოდა სიცილი შეფარული, რათა, ბოლოს, ფინალიში, სერგო ზაქარაიძის სახეზე აღებდით იმგვარი გამოშვებულება, რასაც და კლდისფერი „ცრემლიან სიცილს“ უწოდებდა... მოხუცი ბეკინა წამოწოდებული (სირცილი-ლისაჯან თუ სინარულისაჯან?), ცრემლმორეული (ბედნიერებისა თუ უბედურებისაჯან?) იდგა სცენაზე და მისი მოკეთებები, მოყვარებთა ნელი ნაბიჯით, უცნაურად სერიოზული სახეებით, უახლოვდებოდნენ და ხატავს მული მნიშვნელობით ხელს ართმედნენ — ულოცავდნენ ვიფიცილის გაჩენას, თუ თანაგრძობას უცხადებდნენ მოსალოდნელი მუშაობების გამო? — ხელს ართმედნენ — (ფურც ახე ჩანდა) როგორც პანაშვიდზე ჰიროსოფალს (გულისშემძვრელი სცენა — განჩინდა ახალი სიცილი, ხალხი კი მწუხარებას შეუპყრია) ბეკინა — ს. ზაქარაიძე კი, მინც გახარებულია, მინც ვატყავდი, ერთდროულად ებრძვის მწუხარების ცრემლსა და სინარულის ცრემლს. მისი სახე ქცეული იყო ამ საპირისპირო გრძობების კიდეების ასპარეზად. მაგრამ საქმარის იყო ბეკინას მოახლოვებოდნენ ქაშვირ სალობრიძე (გოგარა ხალაბაძე) — მისი ხნის კაცი, რომ წამოიჭრა შეცვლილი ბეკინას ხანის გამოშვებულება. ეს ორი მოხუცი კაცი შეთქმულიყო ართმედნენ ხელს ერთმანეთს. ქაშვირ თანაგრძობდა და ულოცავდა, ხოლო ბეკინას სახეზე

სიამაყისა და თავმოწონების ღმობილი ^{სეტყვარად} ათამაშდებოდა, თითქოს ძველ მეგობარს ეუბნებოდა პასუხად — „არც ისეა საქმე, როგორც ეს...“ ^{გადასრულდა} ფიქრობენო“. ვაიღვად ქაშვირის საპანაშვილი წრეს და ბეკინას სახეს კვლავ მწუხარე გამოშვებულება უბრუნდებოდა. ეს ვახლდათ კულმინაციური ტრაგიკომედიური სცენა, რომელიც მოულოდნელი იყო სრული იდილიური სურათის ფონზე, რომელიც ადრე ვიხილეთ. მწვენიერ სცენურ მეტაფორად იყო გადაქცეული და კლდისფერის ფრანგ: „მელნემ, სულ მოკლე ხანში ოქაბის წერითა სიყვარული დაიშახტა და ადუდაცაჲსა სიამტიკილობა შემატა ხახლს“. ბეკინა ელენე (ლ. ძიგრაშვილი), კლატონი და მელანო ისე ეწოდებოდნენ, ისე ქაღობდნენ, გვეგონა შევქცევრადი ძველებურ, გაყვითლებულ, სოქაბო აღბოშში ჩაქრულ სურათის, ათასგზის გადიდებულ გამოსახულებას, სადაც მხდომარეთი ხელში მუხლზე აქვთ დაწკაპილი. ხოლო ფეხზე მდგომთ მათ მხრებზე დაუყენებიათ ხელის მტევნები. ეს ბედნიერი ეპიკურული ნეტარი ხიბით მდგროდა „ნალიაში რომ გაგზარდენ, ბოშო, ჩარი...“ ამ იგივე პლასტიკური სიცილით იყო გადაწვეული ელენე: „მოტაცების“ ეპიზოდი. ავანცენა იდგა ს. ზაქარაიძე — ბეკინა, აღვლებული, მოლოდინით შეპყრობილი, წელში გამართული („სიცოცხლე შემატებული“), დაძაბული, ნერვიული ეწევა თუთუნს (გავიხსენოთ: „ქალია ეამა ბეკინაში ისეა, რომ ქალის მოტაცება სპირიტუადა. ბეკინას ვახხხედა უმარვილიცაჲ, ამისხანებს ჩვეული გიფშაეობა“). მის ზურგს უკან კი, არიერ სცენაზე მოტაცების სცენა თამაშდებოდა (რომელსაც იგი, ცხადია, ვერ ხედავდა), „ხოროშის“ რიტმულ რეპლიკებს აუროლით, ცეკვებით და შეთამაშებით კლატონი და არისტო (კარლო სკაენდელი) ფარულად ეპარებოდნენ ელენეს და მოტაცებდნენ“. ეს თამაში, მოტაცების ხალხიანი ინსცენირება ავანცენაზე მდგარი ბეკინას პოვა (საქმარის იგი ერთი მოეხედა, რომ დაწვრთულიყო პირობითობის სრულიად აქარწყლებდა მოხუცი ქალის მოტაცების საქადალურ ხასიათს და მას თავშესაქცევა, გასართობი ხუმრობადა გადააქცევდა, ხოლო, ამას დაიპირისპირებულს, ბეკინას მდგომარება და სერიოზულობა, აქმეზული სურვილის ახდენის მოუცილებელი წყურვილი, მის ხასიათს კომიკურ ფერებს მატებდა. რაც უფრო დიხსოვდა ეგონა თავი ბეკინას, მით უფრო რელიეფური იყო ნამდვილი, მხოლოდ ჩვენთვის ცნობილი, კომიკური შეუსაბამობა.

ყველა ის სცენა, რომლებიც რეჟისორებმა თვითონ შეიხზეს, „დადამატეს“ — დავით კლდისფერის ობორპს (ელენეს მოტაცება, პანაშვილი), იმდენად ორგანული იყო, იმდენად შეხისხორცილები მწერლის სამყაროსთან, რომ მაურთებელს წამოიღო არ ეპარებოდა ეჭვი მანამამდეილობაზე და „წარმომავლობაში“.

მთხედვად იმისა, რომ სპექტაკლი თავიდან ხოლომდე ღრმად იყო გააზრებული, მტკიცედ კონსტრუირებული, მინც შეთავზებულება ისეთი იყო, რომ რეჟისორები მსახიობებს სრულ თავისუფლებას აძლევდნენ, უბიძგებდნენ იმპროვიზაციებისაკენ. ეპიზოდებს თითქოს გადაქცეული იყო სცენურ ექვთულებაზე, რისთვის ფარგლებში მსახიობის უცვლად მონაცემის შემოქმედებით გამოვლენა თვით მსახიობის ნიჭსა და სურვილზე იყო დამოკიდებული.

სექტალების კომპოზიციის მთლიანობა სწორედ ამ „ეტიკეტების“ ზუსტი შეთანხმების, შერწყმისა და კონტრასტების შედეგად მიიწერება. ამიტომაც იყო, აღბრა, რომ სექტალები მონაწილე ყველა მსახიობი ამაჰლის განუყოფელი ნაწილაც იყო და ხალხის-ტიცი, რომელსაც „საკონცერტო ნომერი ეძლეოდა“ თავის ნების სრულყოფილად დემონსტრირებისათვის.

ბრწყინვალედ გამოხატა გ. გიგუქორი დ. კლდიაშვილის სტილი, მის სველი შეფერილი იუმორის, რო-მელიც ჭამოსახვისათვის დიდ შინაგან ტაქტსა და ზოიერებას მოითხოვდა. კუშპარაძე, ეს იყო ცხოვ-რებისაგან დაწაბრებული კაცი, რომელიც ყოველდღიურ სარჩულე ზრუნვით მოღლიდა და შეუჩინებულა. ეს ჩბილი, ზრდილი, სასოწარკვეთილი პლატონი სცენაზე დაბრუნდა გადარეულ, წრეგადასულ ადამიანად. ში-ნაგან ფიქიკის ამ რღვევის პროცესის დასაწყისი იყო „სექტალების სპეციალ“, რომელსაც მსახიობი იხე სდღეზახებად ხატავდა, რომ ნათლად ვხედავდით ან ირად გაუოფელ სახლ-კარს და სარჩო-სახადებდელს. სინაზული შეპრობილის სიმსუბუქით ადიოდა ტალხაზე, წელში უტარადა გაღმებრივად, ხელებს კანზე გაშლიდა (ჭვარცმულს იმსგავსებოდა) და სწრაფად, სხანასხუბით წარმოთქვამდა მოთხრობის ამ დგოლს, სადაც მისი ვარკამუარის ვახლები „აპო-კლიფსერი“ (მისთვის), ღმლისი მომგვრელი (ჩვენთ-ის) სურათია გადაშლილი. აქ იგი ერთდროულად პლა-ტონიც იყო და ელენეც, სიზმარშიც იყო და „სხად-შაიც“ (იხდენად პლასტიურად ხატავდა მსახიობი ამ სიზმრისეული სურათების დინამიკურ ცვალებადობას): „უჩვეურობისად აღდღვეული კაცის თვალიწი ყო-ველივე აირია, აიშადა, ამოტრავდა; აცხცახებულები, ათორღებულები ძლივს იდგა ფეხზე. ეს რაღა ამბა-ვია? რა არის ეს? რა ამბავი ხდება დღეს ამ სახლ-ში?... რამე გადაარია ყველა? ვინ გამოალავა გარეთ კლდე, საცერი, სამტკიცო, ქოთნები, ვახი, კოვზი, რო-დინი, კეცები? ვინ იშლება და ირევა ახე უნაწურად? — შუაზე, შუაზე! — დაძაბა ვილაყამ.

— შეიცადეთ, შეიცადეთ! გაჩერდით! ნუ ჩქარობთ!... ეგებ მკვდარი დაიბადოს! შედექით! ეგებ ღმერთმა სიყვარულად არ აღიაროს! გაჩერდით! გაჩერდით, თქვე იხირობ! ნუ შევებით მავას! გაჩერდით, გაჩერდით, გა-ჩერდით!“

დ. პლატონი — გიგუქორი უმწიოდ, უღონოდ, მიცელიღვით ეცემოდა დახლა და მის თვალებში უშკარად აღებქვილიყო სულის მტანჭეულ ვაგორება: სიზმარი იყო ეს ყოველივე, თუ უხად?

გ. გიგუქორი პლატონს ხატავდა როგორც მრავალ-პლანიან, რთულ ხასიათს. მას შემდეგ რაც ბეიანამ თავისი ახირებული და თინაინი ვადრევეტილივა გამო-უსვდა, თითქმის მას ხალისი უნდა წართმეოდა, ერთი აკრატებული ფიქრის და უსაბოგო ვანრახების მო-ნად გახებდა (მინცდამაინც ორნამენტრევი და უშვილო ღედაკაცის ძიება). მაგრამ მსახიობი ვეაჩვენებდა, რომ პლატონი ბუნებით ხალისიანი, ამყელი, კარგად გაზრდი-ლი, მომღუნენი და პირთა მშეული, მას შეუღლია ვანთა-იწყოფდნენ შინაგანი შებოილობისგან, კარგად დაი-ქიარის თავი საზოგადოებაში, თავისი ვასპირი ცრცხ-ლად კომპიურდაც კი დახატოს, წამიერად დაიფიყოს ეს ვასპირი, რათა ირგვლივ მყოფნი არ შეაწუხოს,

ღვინის სმაშიც ტოლი არ დაუდოს კირიღის და ღმირ-შეც ვაჟყვეს, (ვაგინსენოთ მისი ცეკვა, ხალისიანი და ამავე დროს რაღაც ძალდატანებით, რადგან ხლწინდ-ვერ დაუვიწყებია თავისი ბედკრულიობა); არ უტყროს ეშმაკ და მელაკუდა არისტოსთან დაბლომატური, ფრთხილი დაამარტოს ვაჟმა, ვადარეული, კვეტეხტე-ბით საუბარი, არც უმწიველიკაური ვენება და რისკი დამტახტალა ამასში — ელენე მოტაცების აქტიურობა მო-ნაწილიდა და ბორუმის მხედრულ რიტემებს აყოლილი ცეკვა-თამაშით, ისიც, არისტოსთან ერთად, ახტება აარახებულ ვუბრებსა და ვარაკებს, რათა ბეიანს დროწე მოშვებოდა მოტაცებული ქალი და ამ ხულ-დარწეხულ სახიროს მშითავით „ხავს“ ცარიელი ხუ-ჩინი მოუგდონ. ერთის სიტყვით, ჩვენს წინ ერთობ სახიამოვნო იმერელი აწაურია, საქამოდ დახვეწილი მანერებით და წეკეთილობით გამაჩრდილი.

მით უფრო კონტრასტულია მისი ცხოვრების ფინა-ლი. მის არსებაში თურმე ატავისტური, ბნელი ინს-ტინქტებიც ცოცხლონენ. სანამ უფიღერესად არ დაი-ძაბა ვითარება, ჩვენ არსებითად სრულად არ გვენო-ბია პლატონი. იმ წუთებში, როცა ადამიანის წენო-ბრობა, მისი სულის ბუნება უნდა გამოვლინდეს ე. ი. როცა უნდა გაიარეოს მაღალი წენოებისა ეს კაცი თუ უწერო, მომთმენი და მიმტეხებელია, თუ ბორკი და შურისმაძიებელი, ჩვენს წინ პირქუში, ბნელი პიროვ-ნების სურათი იხატება.

მაგრამ, ვანა შეგვაწიზა მსახიობმა პლატონი, გა-კიცხა იგი შეუბრძლებლად? თუმიც თავისი ამ არადა-მიანური საქციელით ახეთ რამეს სავსებით იმსახურებ-და. არა ახე რომ მოქცეულიყო, მაშინ იგი დ. კლდია-შვილს უღალატებდა. ჩვენ ვხედავთ დაცემულ პლა-ტონს და გვებრძლება იგი, იმის გამო, რომ ადამა-ნური ხანხე ვერ შეინარჩუნა. ვერ დაიპირა თავი ღირ-სეულად, ვაწირა ყველა და პირველ რიგში, საყუთა-რი თავი.

„სიზმარისეული“ მოღანდება როლის შესრულების კულმინაცია (მოქმედების დრამატული კულმინაცია: პლატონის მიერ ელენეს სასიკვდილოდ გამოტება), — ყველაზე მრავალპლანიანი ეპიზოდი და რთული ვარა-დაციებით ხავხე.

თუ სექტალების განვითარების მანძილზე გ. გიგუქ-ორი მას პლატონი იყო და ხან დავით კლდიაშვი-ლი, რომელიც ძლივს შესაჩინვეი, მსუბუქი, ირონიუ-ლი კილოთი მოვითხრობდა ამბავს (სხვათა შორის, თხრობის მომენტში ვაიარგი გეგუქორის ინტონა-ციებში მჭრთლად იმსოდა პლატონის ინტონაციებიც), აქ იგი ერთდროულად ორივე იყო და, რაც საოკარია, ეს ორპლანიანი თხრობა (შიგ დაილოცო იყო) გ. გე-გუქორმა თითქმის ერთი გმირის მონოლოგად გადააქ-ცია, ისე, რომ ორპლანიანობა არ დაუტარავს. ამის გაკეთება მხოლოდ ისეთ ნიტატს შეეძლო, როგორიც გ. გიგუქორია. ერთის მხრივ გ. გიგუქორი — და-ვით კლდიაშვილი — გვიყვებოდა პლატონის კომპარუ-ლი, სიზმარისეული ხილვების გამო, მოვითხრობდა თუ როგორ იტანებდა მისი გმირი და ამავე დროს სცე-ნაზე პლასტიურია სიხადით ვხედავდით თუ როგორ იტანებოდა გ. გიგუქორი — პლატონი.

პლატონის უკანასკნელ ამოხახილში: „ეგებ მკვდარი დაიბადოს... გაჩერდით, გაჩერდით, გა-ჩერდით!“ — უკვე ტრაგიული ელერი სწევბოდა ჩვენს სხენას.

«Своеобразие спектакля в том, что драматический сюжет омертвления человеческой души воплощен в комической фабуле, в ряде острокомических жанровых сцен. Герои «Мачехи» во власти эгоистической разобщенности, но внешне они само внимание и предупредительность» («Дружба народов», № 6, 1977).

ამ სიუჟეტის შემდეგ პლატონის „დადარევის“ პროცესი, მისი სულის დაშვება ქვეცერტლისაკენ ელვის სისწრაფით მიმდინარეობდა. ამ პროცესის კულმინაცია იყო, როცა გაშვებული, გონებაარეული პლატონი ელენეს მივარდებოდა და მის მოკლას ლამობდა მუცელში წიხლითა და სამფხვე ჭიკოს ჩარტებით (რათა ქალის სხეულში გაჩენილი სიცოცხლეც ჩაეჭრა). ამ წუთიდან თვით პლატონი გადაიქცეოდა ჩვენს თვალში მკვდარ სულად, ცოცხალ ლეშად, რომელსაც სახე კი შერჩენია და მინახისა, მაგრამ უკველგვარ და მინახურა წაშლილი ზედ. ამის შემუშავ ბეინა — ს. ზაქარაიძე, მართლაც საუვარელო და ღირსეული ბეინა, და არა გადაპარანული „ანოუშვილი“, რომელიც ახალი სანეტარო დღეებისთვის ემზადებოდა (შეკავებული ღიმილი დასთამაშებდა მსახიობის სახეს). უცებ ზეცადებოდა, ბერდებოდა და მის შუშინებულ სახეზე მუდარით სავსე თვალები ნაღვლიან შუქს აფენდნენ.

ბ. გეგეკორის თხრობაში პულსირება, ცოცხლდებოდა და ვით კლდიაშვილის ადამიანებისადმი სუვარული გამთხარის გული. ამის თხრობისას ბ. გეგეკორს — კლდიაშვილის კვალად — სრულიადც არ განურჩავს პლატონის გაშარება, დამცირება, ხსაცოლოდ აგდება. პირიქით, იგი ცდილობდა გაეგო ამ გმირის სულის მოძრაობის მექანიზმი, მისი შინაარსი. მაგრამ მსახიობისთვის მოვარი იყო ჩინცი, მანურებულსაც გაგვეგო ეს და არც ჩვენ გაგვეცივა პლატონი, მოუხედავად იმისა, რომ ფინალში საზარელი საქმე ჩაიდინა. ეს მიმტყვებელ-შემწყნარებელი, თანაგრძნობით სავსე გული მსახიობისა ჩვენს გულმდებთან ერთად უნისონში ძვრდა, რადგან პატარა და საცოდავი ადამიანისადმი ეს კეთილი, ფრთხილი, თბილი დამოკიდებულება ძლიერად მოქმედებდა ჩვენს განწყობაზე.

თუ ბ. გეგეკორი ვვიჩვენებდა პლატონის სულის ცვლილებას, მისი „წახდენის“ პროცესს, რ. ჩხიკვაძის კირილე უკვე დახრულებული, ეგოცენტრული პიროვნება იყო. ეს თავაშვებული, უმწიფო, თვამჯარიანი ყმაწვილი ამავე დროს ბუნების ბრუტალური ძალების, თავაწყვეტილი ქროლვის, ბრმა სტიქიის შვილი იყო. მსახიობი დიდი ტემპერამენტით ვადმოვეყვითოდა გმირის არეულ ბუნებას, რომელიც თავაწყვეტილი სმამში, სკანდალურში, სხვათა დამცირებში და ახუჩად ავდებამი ეძებდა ხსნას. რ. ჩხიკვაძის ეს მხიარული, უდარდელი კირილე, რომლის ურველი საქციელი თვალისმომჭრელი არტიტულობით ბრწყინავდა, თავისებურად ტრაგიკული ადამიანი იყო. მისი აუტარელი ეინანობა, იარაღის ტრიალი, დარბასიელი საზოგადოების შეურაცხყოფა, არტიტულ „შარმში“ იყო გახვეული. მაგრამ ხილრმეში პიროვნების არარაობას ვეჭვრეტიდა.

შერკამა მკა ჭახამე თვის მშვენიერ წერილში „ნიღბი — თავშესაფარი“ (ურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1978) ძალზე თავისებურად დაინახა და გახსნა კირილე მიმინოშვილის ხასიათი. დავით კლდია-

შვილის გმირთა შორის მან სწორედ კირილე მიმინოშვილი „ერთდერთი უკულოტრო და თავაწყვეტილი უკულოტრო ლად“ (გავიხსენოთ მისივე ნათქვამი: „დავამოქმედებთ ვილის გმირები ერთსა და იმავე დროს მსახიობებზე არიან და მაყურებლებზე“). პირადღ მე ბევრ სხიროს ნიშნს ვხედავ ამ ხასის დ. ჭახამისეულ (ლიტერატურულ) და რ. ჩხიკვაძისეულ (თეატრალურ) ინტერპრეტაციაში: „ვეშარებად კი კირილე მიმინოშვილი ტპი არა მარტო ქართული აზნარია, არამედ ეველად დაუნდობელი და ცინიკური მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს. მისი ცინიზმი სათოლოგიაში ვადღის.“

კაცკასეული, ამაზრზენი სიმაართლით ხდებდა მისიერ ადამიანის არარაობის დამტკიცება. ოღონდ კი: ეს ანას მხატვრული ცნებებითა და ფილოსოფიური გამზოგადებით აღწევს, ხოლო კლდიაშვილი ანხარის ზაზნარევი ინტონაციებით: „კოსტია ბარ შენ თუ პრისტია“... ესნა უკიდურესად დამკინებელი ფორმა პიროვნებისა“.

«Рамза Чхиквадзе в роли сельского хвостына, смутьяна и буйана Кирилы Миминишвили поднимался на гоголевские высоты: грузинский Ноздрев, он удержу не знал, во хмелью был сразу и смешон и страшен. С какой то хищной островеелостью пьяный Кириля хватал окружающих за волосы, щипал за щеки, кому пытался вернуть руку, кому открыть нос, кому оторвать ухо. Он упивался своей безнаказанностью, он буйствовал и бесновался... Комедийная энергия, казалось, распирает актера и рвется наружу, сокрушая все преграды» (К. Рудницкий «Парный портрет к юбилею», «Театр», № 4, 1988).

რ. ჩხიკვაძის კირილე შინაგანი ენერჯიის, შოაკონების, იმპულსურად მოვარდნილი მახსრობისა და დაღობის სტიქიის ტალღებს მიჰქონდა. ეს იყო ცხოვრების სიამებს დაწვრთვული ეპიკურელი, ამა სოფლის წამისყოლობის შემცნობელი, სცენურად უცებელმ მოუგერიებელი (მსახიობის ბრწყინვალეობის გამო) მაგრამ, ამავე დროს, შემაწუხებელი სწორედ ამ დაუოკებელი ენერჯიის გამო, რადგან იგი არ ცნებდა სხვათა უფლებას და მის ირველი არსებელი სავარსო მოწყობა თავისი გუნების მიხედვით სურდა. ეს ატყვება, ზერელობა, საოცარი სულწარფობა მსახიობის სცენურ „ატრაქციონებში“ იყო გამოხატული, არაფერ არ ამთავრებდა — სიმღერას შუაზე წყვეტდა, გასცრელებული ღმარაკისა ეროს სახიდან მეორეზე ბტოდა, ხან ერთს დაეტიკებოდა, ხან მეორეს — ჭიმჭირად სალონში შეჭრილი რ. ჩხიკვაძის კირილე იჭაურობას სულ ბრდღვის ადენდა, ვიტარის ხმას ხელის დავი იო ახშობდა, ვერჩიკას თავვე გადააყრდა, „ფოდნოს ზ“ დალაგებულ ჩაის სტრეიზს, არისტონს („ხაკან დელიძე) უმოწყალოდ და ხანგრძლივად ჰკოცნიდა (წინამდვილეში ჰკებნდა), პლატონს სტუმრებს მოუგდებდნ ხელის კრით, აივანზე შეხტებოდა, დაშინას დაატრაილებდა, შიშის ზარს დასცემდა იჭაურობას და მოაჭირიდან დაბლა სტებოდა. ამ წუთებში იგი „ხალიხიანი ტერობისტი“ იყო, რომელიც, ქვეშეცნებულად, სიამოვნებას ჰპოვებდა სხვების დამცირებაში, თუმც თავის „ამაღლებას“ ამაში არ ეძიებდა.

«Кирил — Р. Чхиквадзе, — неожиданная и издательская параллель трагическому герою. По своему не менее масштабный, он вываривает наизнанку все отличительные черты этого героя. Трагическая высота самозонания превращается в его полное отсутствие, в абсолютную, неконтролируемую импульсивность... Кирил — персонаж трагикомический, топчется внизу, у топки отчета человеческих ценностей. В нем — животное упоение существованием, бульдожья хватка жизнелюба, которые подвергают окружающих в гнетущее состояние» («Дружба народов», № 6, 1977).

მართლაც ასეა, ჩხიკვაძის კირილესათვის თვით ცხოვრებაა დიდი თამაში, სადაც მას მხიარული მასხარას ნაბაბი აურჩევია. იგი ამ ცხოვრებაში მხოლოდ ღმერთს ნაბაბს ხედავს, სხვა ყველაფერი მისი მშურებისათვის მიუწყვდომელია.

ქორწილი, ნიშნობა, დღეობა, სატირალი, პანაშვიდი, ქედები მისთვის ერთიანი, გახმული ქვიფის სუფრაა, სადაც შეიძლება თავაყვეტა და თავდავიწყება, სხვის დამცირებისა და ღირსების შელახვის ხარკზე თვით-დამკვიდრება. უოველი ეპიზოდი რ. ჩხიკვაძეს ისეთი უსაზღვრო შინაგანი სიხარულით მიჰყავდა, თითქმის ამ წუთს მოულოდნელად გაჩენილი დეტალებით ისე ატყავდა, ისეთ უქედურებაშიმდე ამტარებდა სხვადასხვა სცენური დეტალებს ან კომედიურ რომბიტრადს, რომ სიცილისაგან სულშებუთული მყურებელი კატაებზე მიმკვებოდა მსახიობის არჩვეულბერძვი სიყვარულით შექმნილ თამამ იმპროვიზაციებს, რომელსაც დასასრული არ უჩანდა.

ეღინურგის ფესტივალის უოფილმა დირექტორმა ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ჯონ დრამონდმა (ჩემდებრობადა უფროსი „პლეის ენდ პლეიერს“), თავის წერალებს, რომელიც ხსენდა ადულიანობის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ბუდეტს, მოგოგონა თხილისში გატარებული ერთი საღამო რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში, როცა ექ „სამანი-შელის დედინაცვალს“ უჩვენებდნენ: „ქუშეობიტად, ეს იყო ერთადერთი შემოსუვეა ჩემს ცხოვრებაში, ჩიუვსაც მე პირდაპირ სკამიდან გადმოვვარდი სიცილისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ ენა არ მესმოდა“.

არ ვიცი, იმის გამო, რომ სპექტაკლზე ორი საღამოდაც განსხვავებული რეჟისორი მუშაობდა, თუ წინასწარი განზრახვის შედეგად, აქ, პირველად, ს. სტურუას შემოქმედებაში, თეატრალურ სტილით ერთგვარი აღრევა იყო. ჯერ ჩვენს რეჟისორს არ იყო მისული სხვადასხვა სიხლის შეგნებულად ეკლექტიკურ „თანახებობაში“. აქ მხოლოდ ასეთის მინიშნება ჩანდა. მართლაც, ერთმანეთთან რაიმე კონფლიქტის გარეშე, აქ იყო ფსიქოლოგიურ-რეალისტური თეატრის სტილიც და პირობითი, ექსცენტრიული, ფარსული და პაროდირებული მანერაც შესრულების (წარმოადგინეთ, საკონცერტო ნომრებისაც კი). უაღრესად სერიოზულად, უოველვარი ექსცენტრიკის გარეშე თამაშობდნენ ზაქარაძე, ლ. ძიგრაშვილი, ე. ხაყვარელიძე, ახ. იაფე სერიოზულობით ეჭირათ თავი სალონი ზ. ხაღარაძეა და ნ. მგალობლიშვილს, მაგრამ ეს იყო ჩხილი იუმორით წარმოდგენილი პაროდირებული სურათი ამგვარი „სერიოზული“ ტრადიციული შესრულები-

ბისა (თვით ეს პროვინციული, ალბათ, იმერული ვაჟი) ნახენელი სალონი, რაღაც მოუხელთებელი ნოსტალგიური ხედვითაა სავსე — ერთი თუნდაც უქმნაქმნელ სოციალური კატალიზმა და ეს სალონიც, ეს უკანასკნელი თავშესაფერი პატარა ინტელიგენტური სურვილებობა — ისევე გაქრება, როგორც თავის დროზე გაქრა და დაიწვევებს მიცეა მრავალი ქართული სალონი, სადაც სულით ქეშმარიტი არისტოკრატები იყრიდნენ თავს.)

ასევე იყო აღრული სხვადასხვა ეპოქის კოსტუმები. ეს ჯერ არ იყო კოსტუმების კარნავალური აღრევა (რომელიც, შემდგომ, პრინციპულ მნიშვნელობას შეიძენს რ. სტურუას მომდევნო სპექტაკლებში), ეს მხოლოდ პირველი მოსიწყვა, ცდა გახლდათ. სპექტაკლის თითქმის ყველა მონაწილე თანამდროვე, ცივილური კოსტუმებში იყო გამოწყობილი. მხოლოდ ქიშტისის სალონის დასახლების — ქალბატონ სალომეს (ნ. მგალობლიშვილი) და ვერაჩკას (ზ. ბოციაძე) ციყათ მკვლბური, გრძელი სადამოს კაბები, რაც კარგად ეხამებოდა ამ „სალონის“ წარმოდგენის იმიტაციურ-არსიულ სახეს.

რ. სტურუას და თ. ჩხიკვამ სიყვარულითა და თანაგრძნობით სავსე მშურა კოპაყრის წარსულს. და თუმცა ეს დამოკიდებულება მოკლებული არ იყო ირონიასა და კომიქსს, უპირატესად მანც იგრძნობოდა ამ — „პატარა“ ადამიანების ტრაგიკომიკური არსებობის გაგებისა და ახსნის სურვილი. სპექტაკლის რეჟისორები არავის არ ამხელდნენ, არავის არ ადანაშაულებდნენ გმირთა ამ უოფაში ჩავარდნის გამო, მაგრამ არც ჰქვლი უოფის იდილიურ სურათს გვიხატავდნენ. ისტორიულ მოვლენებს, სოციალურ დინამიზმს იხიროს სავსებით ობიექტურად უფრედდნენ და წარსულის სურათებს — გაცოცხლებულს თეატრალური ქმედებით — ამ ობიექტურობას უნარჩუნებდნენ. სპექტაკლში, სადაც ასე ორგანულად შეერწყა ურთიერთს პირობითი თეატრალიზა, მეტაფორული აზროვნება და ფსიქოლოგიური თამაშის სიღრმე, ცოცხალი ხსიათები და „თეატრალური ნიშნები“ — უმთავრესი იყო ადამიანურ ურთიერთობათა წინეობრივი მოვალეობის, ურთიერობატივისცივის ტრადიციული ინსტიტუტების რღვევით გამოწვეული გულისტკივლი, მოწოდებული მალალი კომედიისთვის დამახასიათებელი ქეშმარიტი იუმორით. სპექტაკლის ირონია სრულიადაც არ გამოირჩევადა ტრაგიკომიკურ სიტუაციით ჩავარდნილი ადამიანებისადმი თანაგრძნობით გამსჭვალულ სიყვარულს. ირონია და თანაღმობა — ეს ორი არხებითი მდგომარეობა სიხლისა, ამ სპექტაკლს დიდი წინეობრივი ძალით მსჭვალავდა.

«Открытый полемический пафос спектакля состоит в том, что грузинский давний быт усушен до музейных экспонатов. Он не заслоняет людей и их психологию. Подобное остранение позволяет заострить проблему национального характера, а не национального реквизита» (В. Иванов, «Дружба народов», № 6, 1877).

საგნობრივი ხელოვნების ენაზე

ამას წინათ მხატვრის სახლში გაიმართა ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის არატრადიციული — საგნობრივი ხელოვნების გამოფენა, რომელზეც ამ ეანრში ეპიზოდურად მომუშავე, საქმაოდ ცნობილ რამდენიმე მხატვართან ერთად ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყვნენ ახალი სახელებიც.

დამთვალეიერებლები გაეცნენ ოთარ ჩხარტიშვილის, ამირ კაკაბაძის, გოგი ალექსი-მესხიშვილის, ლევან მაღალაშვილის, გიორგი ხუციშვილის, ზურაბ სეხნიაშვილის, გოგი მიქელაძის ნამუშევრებს.

გამოფენასთან დაკავშირებით ხელოვნებათმცოდნე მანანა რომბაძემ რამდენიმე შეკითხვით მიმართა პირი კაბაბაძის.

მ. რ. საგნობრივი ხელოვნების გამოფენაზე, რომელიც ამას წინათ მხატვრის სახლში გაიმართა და რომელზეც შვიდი ავტორი იყო წარმოდგენილი, ექსპოზიციის ცენტრში დავით კაკაბაძის ფოტო-პორტრეტი და მისი ერთ-ერთი ნამუშევარი ვიხილეთ. ეს ალბათ, იმას მიუთითებდა, რომ ჭერ კიდევ ათეული

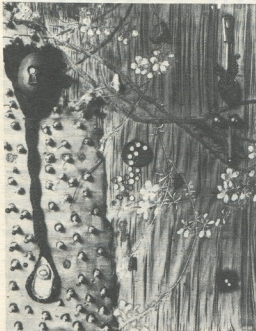
წლების წინ დიდმა ქართველმა მხატვარმა სცადა „დეკორატიული მოტივის“ სახით შეექმნა ახალი ესთეტიკური ღირებულება.

როდის დაინტერესდით პირველად ამ ხელოვნებით?

ა. კ. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდში, დაახლოებით IV-V კუ-

ა. კაკაბაძე

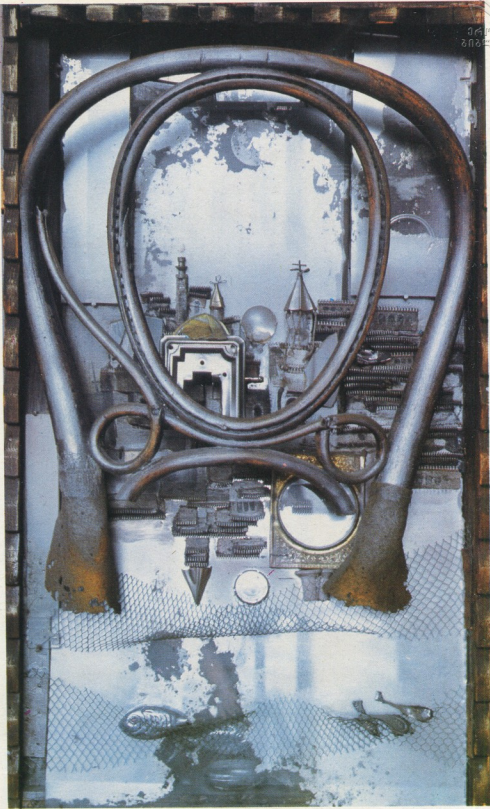
პეიზაჟი



ა. კაკაბაძე

ნატურმორტი





საქართველოს
გერბი



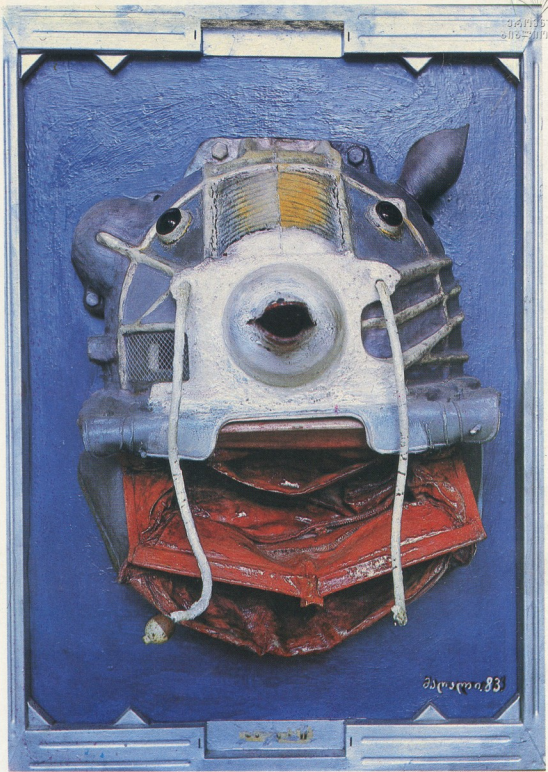
პოლი მეტეხიშვილი
ერთი კაცის ისტორია





С. П. ПЕТРОВ
1910

С. П. ПЕТРОВ
1910



მედიონი 83

მედიონი 83

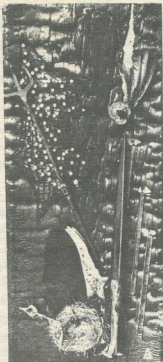


ოთარ ახატულელი
სარკე





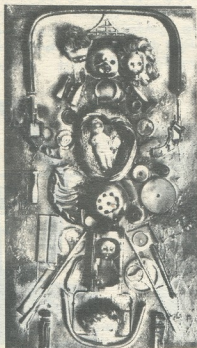
ოთარ ჩხარტიშვილი
 ანატოლი თამაზი



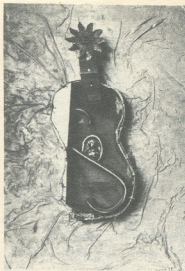
რსზე, ისიც ალბათ, მამაჩემის ზეგავლენით, სტუდენტობისას ძირითადად ფერწერასა და გრაფიკაში ვმუშაობდი ფარნაოზ ლაპიაშვილის ხელმძღვანელობით, თეატრალური ფერწერის სახელოსნოში. მასწავლებელი გარკვეულად გეზს მაძლევდა, მაახლოებდა საგნებთან, მათ სამყაროსთან, წარსულთან... თანდათან უფრო ღრმად ვგრძნობდი ერთი საგნის თანამეზობლობას მეორესთან, უკეთ ვუსადაგებდი ერთ ფაქტურას სულ სხვას... გზა, რომელსაც საგნობრივ ხელოვნებასთან მისვლამდე გადის შემოქმედი, თვითმიზანი რომ იყოს, შედეგი ალბათ, ხელოვნური, არაფრისმთქმელი იქნება და მხატვარს ე. წ. „ხელოსნობის“ უფრო დაბალ საფეხურთან მოუხდებოდა შეჩერება...

თითოეული საგანი ხომ ადამიანივით განუმეორებელია, საკუთარი ხასიათი აქვს და გინდა თუ არა, შემოქმედებით პროცესში ანგარიში უნდა გაუწიო. ის ხშირად თვითონ

- ა. კაკაბაძე ბუღე
- ბ. ჩხარტიშვილი ომისდროინდელი ბავშვობის ქრონიკა
- გ. ჩხარტიშვილი სპილო



ირჩევს მეგობარს, მეზობელს, ფერს, სამოსელს, მასალას... და მეც, სხვა რაღა დამრჩენია, ჩემს არჩეულს იმ პატარა-პატარა კორვეულობებს ვუთმობ ხოლმე... ასე იქმნება მთლიანი სურათი, თუ განწყობა.. მაგრამ, ეს უნარი, ალბათ, პროფესიონალიზმისაკენ მხატვრის შემოქმედებითი სვლის გარკვეულ საფეხურზე ჩნდება... საგნობრივი ხელოვნებით უბრალო გატაცება ყოველი მეტ-ნაკლებად გემოვნებიანი ადამიანის შესაძლებლობაშია... შედეგი კი სრულიად განსხვავე-



ლ. მალალაშვილი

ვიტარი

ბულია. შემოქმედებითს პროცესში ხდება ისე, რომ საგანი საგანს ეძებს, ეძახის... და თუ ზომიერების გრძნობამ ოდნავ მაინც გილაღატა, თუ საგანთა სიმრავლემ, ან სიმშვენიერით გატაცებამ იდეის განსხეულების ძირეული, პირველყოფილი ჰარმონია დაარღვია, შენი შრომა წყალშია გადაყრილი. ამიტომ, დროზე უნდა დაისვენას წერტილი. ალბათ ასევეა ცხოვრებაშიც. თუ ყველა მხარეს ერთდროულად გაწევ, ადგილზევე დარჩები და შენში თავმოყრილი, თუნდაც უშესანიშნავეს ემოციათა მუხტი არასიცოცხლისუნარიანი დარჩება.

მ. რ. საგნობრივი ხელოვნება — კოლაჟები, ასამბლაჟები თქვენთვის — გრაფიკოსის, თეატრის მხატვრისა და ფერმწერისათვის, უნდა ვიგულისხმოდ, რომ შემოქმედების ერთი შტოა, ძიებათა ერთ-ერთი სფერო. სადღეისოდ რა ადგილი უკავია ამ სფეროს თქვენი და გამოფენის სხვა მონაწილეთა შემოქმედებაში?

ა. კ. საგნობრივი ხელოვნებით გატაცება ჩემთვის თვითგამოხატვის ერთ-ერთი დამატებითი და არა ძირეული საშუალებაა. ძირითადი, მაინც, ფერწერაა. უფრო ზუსტად, ხატვასა და ისევ ხატვას შორის ვისვენებ, ანუ საგანთა ბუნებას თუ თავად ბუნებას ვკვრეტ. ამგვარი დასვენების პროცესში იბადება ჩემი კოლაჟები თუ ასამბლაჟები.

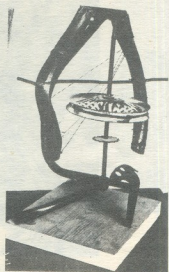
მ. რ. საგნობრივი ხელოვნება, რომელიც თავისებურ ფანტაზიას, გამომგონებლობას, შინაარსობრივ ვააზრებას ითხოვს, თითქოს

უნდა გამორიცხავდეს ინდივიდუალურს, ხელწერის გარკვეულ ნიშნებს, მაგრამ მაინტერესოა, რომ თქვენი ნამუშევრების სხვათაგან მათი გამოჩენა არ არის მწიღე. თქვენს ნახელებს რაღაც განსაკუთრებული სტილისტიკა ახლავს, რასაც განაპირობებს ამ ნამუშევართა სინატიფე, იუველირობა, კეთილშობილება ფორმათა და ფერის შერჩევისას და, შესაბამისად, მხატვრული აქცენტების დასმისას. პროცესი, ალბათ, უღრესად შრომატევადია და გარდა შემოქმედებითი წარმოსახვისა, ტექნიკური სირთულეების გადალახვასაც ითხოვს. როგორ ართმევთ თავს ამ სირთულეებს?

ა. კ. ძირითად საგანს, რომელზედაც ვაკებ მთელ კომპოზიციას, საგანგებოდ არ ვეძებთ თავისთავად მხედება გზაში. მისი ან ფორმა დამაინტერესებს, ან შინაარსი, ან გარკვეული, იმწამისმიერი მდგომარეობა. მიუყვები გზას, რომელიც ამ საგანმა დღემდე გაიარა და, ჩემდა გასაოცრად, უამრავ ჩემთვის საინტერესოს აღმოვაჩენ. აი, თუნდაც ეს დოქი... რას „ფიქრობს“, „განიცდის“, რა „ასოციაციები“ აქვს... მერე ვამატებ დეტალებს გრძნობიერების გასაღრმავებლად, ვაძლევ ფერს. ასე, ნელ-ნელა იქმნება კომპოზიცია, რომლის ლოგიკური დასასრული ჩარჩოთა თავისი ფერით, ფორმითა და მასალით, სამუშაო საკმაოდ შრომატევადია და გარკვეულ სირთულეებთანაც აუცილებლად დაკავშირებული. მით უფრო, რომ ყოვე-

გ. ხუციშვილი

ვიტარი

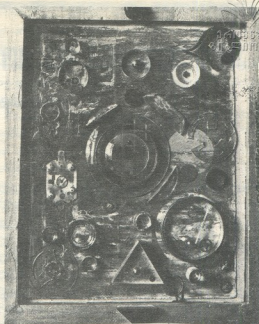


ლთვის მრჩება ბავშვური სურვილი მაყუ-
რბლის გაოცებისა, აი, როგორც ზღაპარში,
როცა ირეალურის კარი იღება, რადგან მოგ-
წონს და გინდა გჯეროდეს... მაგალითად,
„ქოლგის კომპოზიციაში“ ქოლგა ჰაერში
უნდა ყოფილიყო... ვაშლიც ქოლგის ქვეშ,
წვიმის წვეთით გამოკიდებული... ქარის,
წვიმის ასოციაცია.. ფერწერა ამის საშუალებას
იძლევა. აქ კი უფრო რთულია ეფექტის
მიღწევა. არ უნდა ჩანდეს ის, რაც მხოლოდ
ესმარება საგანს თვითგამოხატვაში და ძი-
რითადი არ არის კომპოზიციისათვის. მაგა-
ლითად თოკი, წებო და ა. შ. ზოგ კომპოზი-
ციას თვითგამოხატვაში იქნებ პირიქით, წე-
ბოს სქელი ფენა დაჭირდეს და არა პოეტუ-
რი წვეთის აგონია.. გარკვეული ფაქტურა,
რალაც მასალა დროის სელაში ფუჭდება, ამა-
საც უნდა გაეწიოს ანგარიში მუშაობისას, მა-
სალამ დროის გამოცდასაც უნდა გაუძლოს.
ყოველივე ამის ცოდნას კი წლები სჭირდე-
ბა... ადვილად ხომ არაფერი გამოდის...

მ. რ. რას გვეტყობდით გამოფენაზე წარ-
მოდგენილი თქვენი კოლეგების შემოქმედე-
ბაზე?

ა. კ. გამოფენის ესთეტიკური დონე რომ
არ მაკმაყოფილებდეს, მონაწილეობასაც არ
მივიღებდი. ქართულ ხელოვნებაში ეს პი-
რველი ნაბიჯებია... მე ამ ნაბიჯების მომხრეც
ვარ და მოხარულიც.

ლუვრში ისე არ იღებენ მხატვრის ტი-
ლოს, თუ დროის გამოცდა არ გათარა. რამ-
დენად გაუძლებენ ეს ნამუშევრები დროს,
ამას ისევ დრო იტყვის... საგნობრივი და
უსაგნო ხელოვნება ახლა იდგამს ფეხს ჩვენს
ქვეყანაში, აქამდე ყველა გზა დახშული

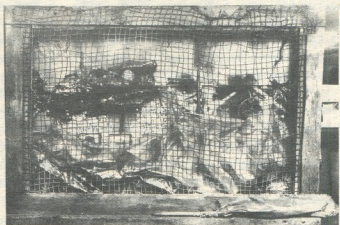


წ. ხეხიაშვილი

წრები

იყო. ვინ იცის, იქნებ კინეტიკური ხელოვნე-
ბის მიმდევრებიც გამოჩნდებიან. თავისუფ-
ლება დიდი ძალაა და მრავალნაირად შეიძ-
ლება გაცხადდეს.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ ცხადია: დადგა
დრო, როდესაც ხელოვნება ვათავისუფლდა
არტანებისაგან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ
შემოქმედს შედეგში რომც არ დავეთანხმეთ,
აზროვნების კერეტის საშუალება გვეძლევა,
ხოლო ყოველი ინდივიდუალური აზროვნე-
ბის პროცესი მეტ-ნაკლებად საინტერესოა
და შემეცნების ახალი საფეხურისკენ გვაძ-
ლევს ბიძგს...



მ. ხეხიაშვილი
მარგალიტები



იოსებ ზეთეშვილი

ხელს მხოლოდ მტერი შეგიწყობს
ტრანსუა ვიონი

ჩვენში სულ უფრო გაბედულად გამოითქმის აზრი, რომ წმინდა ნინო კაბადუციელი — ქართველთ განმანათლებელი თვითონაც, როგორც ჩანს, ქართველი იყო, ეკუთვნოდა რა ქართველურ ტომს, უძველესი დროიდან რომ ბინადრობდა კაბადუციის ტერიტორიაზე. და თუმცა ეს მოსაზრება პირდაპირ ეწინააღმდეგება ძველი ქართველი მწერლების ცნობებს, რომელთა თანახმადაც ნინო არა მარტო არ იყო ქართველი, არამედ ქართველთა სახელიც არ გაუგონია, და საქართველომ. უფრო სწორად, მცხეთამ მისი ყურადღება მიიპყრო მხოლოდ იმიტომ, რომ გადმოცემით აქ ინახებოდა უფლის კვართი, რომელზეც ხშირად უფიქრია სიყმაწვილეში, როცა იგონებდა ჯვარცმის ამბებს. მაინც მტკიცებამ ნინოს ქართველობის შესახებ არ შეიძლება ქართველი კაცის გული არ მოიგოს, რადგან ის გვიშლის მეტად წარბაქ პერსპექტივას, ქართული ისტორიის ასეთი დიდი ფიგურა და თავისთავად ასეთი მიმზიდველი პიროვნება მკვიდრ მამულიშვილთა რიცხვში ვიყოლით, უფრო აქტიური, წამყვანი ვიხილოთ ეროვნული ელემენტის როლი ჩვენივე ისტორიის ესოდენ მნიშვნელოვან მოვლენაში.

რა შესაშურია, მაგალითად, კმაყოფილება, რომელსაც გამოთქვამს ძველი რუსი მემატიანე იმის გამო, რომ პირველი რუსი წმინდანი — მოციქულთასწორი ოლა, ეს დიდებული პიროვნება თვით „ჩვენგან“, რუსთა ტომიდან, „ალადგინაო ღმერთმა“.

და თითქოს უცნაურია, რომ ჩვენი ძველ ლიტერატურაში ვერ ვპოულობთ ნინოს გაქართველების რაიმე ცდას, თუმცა სწორედ მაშინ რეალურად, და არა მარტო ისტორიულად, ქართველებით დასახლებული ტერიტორიები ჯერ კიდევ უახლოვდებოდნენ იმ კაბადუკიას, სადაც იშვა ქართველთ დედა, და ეს არა მარტო მეცხრე და მეათე საუ-

კუნეში. არამედ თვით დავითისა და თამარის დროსაც, როცა უპირატესად გაძლიერებული საქართველო თავისი მონარქების, ლეთისმეტყველებისა და მგოსნების პირით იჩენებდა კათოლიკე ქრისტიანობის წინამძღვრის და მესამე რომის როლს და ეროვნულ თავმოყმონებობას უმაღლეს წერტილამდე უნდა მიედწია. სინამდვილეში ამ საკითხისადმი სულ სხვა მიდგომას ვხვდებით, როცა ვეცნობით სწორედ ამ ხანაში დაწერილ „გალობას წმიდისა მოციქულისა ნინოსასა“. რომელიც ამასთან ვიწყოთ თვალსაწიერის მქონე უბრალო ბერის კი არა, საქართველოს მომავალი (1230-1240 წ.წ.) კათოლიკოს-პატრიარქის არსენ IV ბულმაისიმისძის კალამს ეკუთვნის.

არსენი არა მარტო არ ეძებს რაიმე წინასწარ სიახლოვეს, და მით უმეტეს, ნათესაობას თავის გვირსა და თავის ერს შორის, არამედ სავესებით საწინააღმდეგოდ, ყოველნაირად აშორებს და აუცხოვებს მათ. მას აზრადაც არ მოსდის, როგორმე მიანიშნოს მკითხველს თუ მსმენელს, რასაც ჩვენი თანამედროვე შეეცდებოდა, რომ იმდროინდელი ქართველებიც ბოლოს და ბოლოს რაღაცას წარმოადგენდნენ. როგორც ერი, რომ ქართული საზოგადოება განვითარების გარკვეულ დონეზე იყო ასული და განმანათლებლის მოღვაწეობისათვის რაღაც ნიადაგი მომზადებული იყო. არა, არსენი არც კი ფიქრობს ანვარიში ჩაადგოს თავისი ერის ღირსებები და გატაცებით ხატავს უფსკრულს, ერსა და მქადაგებელს რომ ჰყოფდა.

ქართული ენა ნინოსათვის არის „ენა, რომელი არა იცოდა“. მაგრამ ეს კიდევ არაფერი. უფრო შემზარავია ზნეობრივი უფსკრული. ქართველები ნინოს მოსვლის წინ, არსენის წარმოდგენით, არიან ურჩი ერი, ქედფიცხელი ბარბაროზები. უცნობელნი (უმეცარნი) და მძიმენი (უმოძრაონი), სამარეშ-

მყოფი დაყროლებული მკვდრები, პყრობი-
ლები სატანის მიერ. წინააღმდეგ ამისა, ნი-
ნო არის წმინდა მტრედი: გულით ბრძენი,
ღვთის მხილველი, ლომივით ახოვანი, თვა-
ლის გუგავში შემკრები ქვეყნიერების სივრ-
ცისა, „თვისი“ (ახლობელი) ქადაგი სული-
წმინდისა, „ორღანო მადლთა“ წმინდისა ღვთის-
შობელისა.

რისთვის იღვწის არსენი? ნუთუ ის შეპ-
ყრობილია გამანადგურებელი სურვილით
შეურაცხეს და დაამდაბლოს საკუთარი ერი,
ასე პატივცემული და ამაღლებული ისტო-
რიული ბედის მიერ თამარის ღრს? თუ
სხვა, რატომ სუფევს საზეიმო განწყობი-
ლება და დიდი სიხარული მის ნაწარმოებ-
ში? არა, მგოსანს სწორედ რომ თავისი ერის
განდიდება სურს, ოღონდ სხვანაირი გზით,
მისი ღირსებების ქებით კი არა — ამ ხერხს
თავისი ზღვარი და, ტრაბახის სახით, თანდა-
ყოლილი მწიკელი გააჩნია, — არამედ იმ გა-
ნუზომელი ღვთის წყალობის წარმოჩენით,
რომელიც ნინოს მოსვლით მოულოდნე-
ლად და დაუმსახურებლად ერგო ქარ-
თველ ერს. რაც უფრო მკაცრადაა „შემკუ-
ლი“ ქართველი ერი არსენის ნაწარმოებში,
რაც უფრო ღრმა და ფართო ჩანს უფსკრუ-
ლი ერსა და სათაყვანო წმინდანს შორის.
მით უფრო დიადი ხდება სიყვარულის სა-
ოცრება, რომელმაც ეს უფსკრული დაფარა
და სამუდამოდ შეაერთა ლეგენდარული გან-
ბნათლებელი ოდესღაც უცხო და შორეულ
ერთან, და ესე იგი, მით უფრო მეტი ყოფი-
ლა ზეციური კეთილი განწყობილება ქარ-
თველთა მიმართ, რომლის მატარებლადაც
უპირველეს ყოვლისა ესახებოდა ავტორს
მისი გმირი...

არსენის წინაშე არ მდგარა ნინოს ქარ-
ველობა-არაქართველობის საკითხი, მაგრამ
თუ დადგებოდა, თავისი პრინციპის თანახ-
მად, რომელიც ნათლად ჩანს მის ნაწარმოებ-
ში, შეეძლო ეთქვა: დიდია მადლი, როცა
ერის წიაღიდან გამოვა გმირი და იღვწევს
მისთვის, მაგრამ უდიდესია ის მადლი, რო-
ცა რაღაც ძალა ქვეყნის კიდიდან უცხოსა
და უცნაურს მოიყვანს და ეროვნულ გმირად
აქცევს მას. წმინდა ნინო, შეიძლება, სის-
ხლით მართლაც ქართველი იყო, მაგრამ სა-
ქართველოში ის, როგორც უცხოტომი მოვი-
და, და არა მარტო თვითონ იშრომა ამ წოდე-
ბით, არამედ თვითონვე — ვინაიდან თანამ-

შრომელთა შორის საქართველოს მიწაწყა-
ზე არაქართველებიც ჰყავდა — ტრადიციულად
აქცია ეს მოვლენა საქართველოს იტორიაში:
იღუმალად და ამაღლებულად ანათებს
საუკუნეთა სიღრმიდან საქართველოს ისტო-
რიის უცხოელ გმირთა ხომლი.

სპარსელები რაედენ და ეესტათი, სომეხი
შუშანიკ, სირიელები იოანე და დავითი, შიო
და იოსებ და მრავალი. მრავალი სხვა. მათი
სახელები ყველაზე საპატიო ადგილზეა ქარ-
თულ პანთეონში. განსაკუთრებით ბევრნი
არიან ისინი დროის ერთ გარკვეულ მონა-
კვეთში, IV-დან VIII საუკუნემდე, შესაძ-
ლოა. საქართველოს ისტორიის ყველაზე პა-
სუსხსაგებ პერიოდში, თუკი შეიძლება ასე-
თის გამოყოფა ერის ისტორიაში, რომლის
მთელი არსებობა კრიტიკული მომენტების
თითქმის უწყვეტ ჯაჭვს წარმოადგენს, —
თითქოს ახალი საქართველოს აკვანთან —
მისი ახალი რელიგიით, ახალი გამოსარკვევი
თვითშეგნებით, მშობადი სახელმწიფოებრი-
ობით, უფრო მკიდრო და უფრო მკაცრი
ურთიერთობით დანარჩენ სამყაროსთან. მათ
არა მარტო იღვწის ამ ახალი საქართველო-
სათვის, არამედ უშუალო მონაწილეობა მი-
იღეს მის შექმნაში.

უცხო, ხშირად — მუქარით საეესე სამ-
ყაროდან, არა იშვიათად — მოსისხლე მტრე-
ბის ბანაკიდან. ქადაგების მიზნით, ან პირად
გარემოებათა ნებით, მოდიოდნენ ისინი, რომ
ჩვენი ერის ბედი გაეზიარათ, დაემოძღვრათ
ის ანდა სიცოცხლე გაეწირათ მისთვის. ზოგ-
ჯერ, როგორც ზოგიერთი მოწამის შემთხვე-
ვაში, მათი ღვაწლი საესეებით კერძო საქმე
იყო და მხოლოდ საკუთარი სულის ცხონე-
ბა ჰქონდა მიზნად, მაგრამ გარემოების და
ადგილის ძალით იქცეოდა საზოგადო და —
რასაც ისინი დაეძებდნენ და რაზედაც ფიქ-
რობდნენ, ალბათ, ყველაზე ნაკლებად —
ეროვნულ საქმედ.

ალბათ, არც ერთ ერს არ გაურთვია თავი
ეროვნული საქმისათვის ასეთი უცხო თანა-
მშრომლების გარეშე. მაგრამ ეს ძველი ქარ-
თველი უცხოელები, როგორც ჩანს, მაინც
განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენენ.
ისინი დაჯილდოებული იყვნენ ერთი საზო-
გადო თვისებით — მათ თითქოს არ აკმა-
ყოფილებდა რიგითი მოქალაქის სახელი და
ისინი პირდაპირ ახალი სამშობლოს წმინდათა
წმიდაში მიაშურებდნენ, თვითონ იქცეოდნენ

რა ამ წმიდათა წმიდის განუყოველ ნაწილად და ეროვნულ სიწმიდედ.

უიღურესი სიმბოლოებით და ამავე დროს სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით ჩანს ეს სპარსელი გვირობანდაკის, იგივე ექსტათი მცხეთელის მაგალითზე, რომელიც ძველმა თვისტომებმა სიკვდილით დასაჯეს სარწმუნოების შეცვლის გამო, ხოლო ახლებმა — ქართველებმა აიღეს და დაკრძალეს ის საქართველოს მთავარი ტაძრის — მცხეთის სვეტიცხოვლის საკურთხეველში.

არც ქართველები დარჩენილან კაცობრიობის ვალში, პატიოსნად დაშვრენენ რა და სისხლიც დაღვარეს მრავალი ახალი სამშობლოსთვის. ჩვეულებრივ, ანთიმოზ ივერიელსა თუ პეტრე ბაგრატიონში ჩვენ უპირველეს ყოვლისა ვეძებთ ქართველობის ნიშნებს, მაგრამ შევხედოთ იმ თვალსაზრისით, თუ რანი იყვნენ ისინი ერთმანეთისათვის ან რუსეთისათვის, და ვნახავთ, რომ განგებამ ისინი იმავე მდლით დააჯილდოვა, რაც შიო მღვიმელი ან რაქდენი, იმიტომ, რომ ანთიმოზი უბრალო მოღვაწე კი არ იყო, არამედ დიდი რუმინელი პატრიოტი, ენისა და კულტურის მოამბე, ხოლო პეტრე ბაგრატიონი რიგითი გმირი კი არ იყო, რომელიც ბევრი იყო რუსეთში მის დროს, არამედ, დენის დაეპროვოს სიტყვით, — „თავაკიო ჩვენ გმირებისა“.

ნინოს, შუშანიკისა და ექსტათის ტრადიცია არასოდეს გამქარალა საბოლოოდ — ალბათ, ყველა ეპოქაში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ ან მხარგრძელები, ან ის სომეხი, გორი რომ იხსნა, ან სპარსელი ბაბაში, რომელიც თავგამოდებით და დიდი ხელოვნებით იცავდა ერეკლე მეფისა და საქართველოს ინტერესებს სპარსელივე ქარემ-ხანის წინაშე, — ის ოღონდ ნაკლებად შესამჩნევი გახდა. მაგრამ ახალ დროში, მრავალი საუკუნის შემდეგ, ისევ მოწმენი ვართ ძველი ამბის განმეორებისა. კვლავ საქართველოს და ქართული კულტურის ირგვლივ შეკრებილან უცხოელი მოკეთენი, მოყვარულნი ენისა, რომელი არა იცოდნენ. ის ძველი უცხოელები მოდიოდნენ და ჩვენი ერის ნაწილად იქცეოდნენ, იმიტომ, რომ მათი მსახურებაც ხომ შინაგანი იყო — ისინი ეხმარებოდნენ ქართველებს მეობის მოპოვებაში; ეს ახლები კი ცხოვრობდნენ და ცხოვრობენ რა უმთავრესად საქართველოს გარეთ, რჩებიან ფრანგებად, რუსებად, ინგლისელებად, რადგან

მათი მსახურებაც გარეთ არის მიმართული — ისინი ეხმარებიან საქართველოს გამორჩენას მსოფლიოში — თავისი ისტორიით, კულტურით, თავისი სულისკვეთებით. მაგრამ აქაც დროდადრო იჩენს თავს უცხო ერთან უფრო სრული შერწყმის იდეალი და საკვირველი მისწრაფება. არტურ ლასტისა და მარჯორი უორდროპის გადამეტებული ქართველთმოყვარეობა არა მარტო თავისთავად არის ძვირფასი, არამედ იმიტაც, რომ ნინოს მიერ დამკვიდრებული ტრადიციის სიმყარეს ადასტურებს, და უნებურად ბადებს აზრს, ხომ არაა მოსალოდნელი, რომ საქართველოს კვლავაც მოვევლინოს არა მარტო უცხოელი მოკეთენი, არამედ უცხოური წარმოშობის ეროვნული გმირიც.

ის ძველი უცხოელები მარტონი არ დარჩენილან თავის მსახურებაში. თითქმის მთ გვერდით მათსავე ეპოქაში იბრძოდა, თავს სწირავდა თუ იმარჯვებდა ბევრი სხვა გმირი თუ მოღვაწე, რომელიც თვით საქართველომ და მისმა ერმა შობა. და მიანიც ამ უცხო ტომთა ღვაწლი და დამსახურება არც ერთ სხვაში არ შეგეშლება. საქართველოს ისტორია იმდენად მდიდარი აღმოჩნდა, რომ თითოეული ბრწყინვალე და განსაკუთრებული როლი მისცა. ეს კარგად ჩანს, ვთქვათ, შუშანიკის მაგალითზე. სომეხი გმირის პიროვნება და მისი როლი ჩვენს ისტორიასა და კულტურაში ისეთია, რომ მას ვერავის მივამსგავსებთ. ჩვენ არ გაგვაჩნია პარალელური ისტორიული ფიგურა.

მაგრამ, ალბათ, არც ერთ სხვა შემთხვევაში უცხოურ წარმოშობას თავისთავად არ უთამაშია ისეთი მნიშვნელოვანი როლი ეროვნული გმირის საზოგადოებრივ ღვაწლში, როგორც ეს აბოს ისტორიაში მოხდა.

როცა „შუშანიკის წამებას“ ან „ექსტათი მცხეთელის მარტვილობას“ კითხულობ — აბოს ორი წინამორბედის ღვაწლისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებს, ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ გმირების უცხოური, არაქართული წარმოშობა თუმცა აღნიშნულია ავტორების მიერ, მაგრამ სრულიად არაა გააზრებული ქართველი კაცის პოზიციიდან. ეს კიდევ გასაგებია: როცა საქმე შუშანიკთან გვაქვს. მოძმე (ძველი მწერლისათვის ამ სიტყვას პირდაპირი მნიშვნელობა ჰქონდა) ერის წარმომადგენელი, ქართველი ერის-მთავრის ოჯახში აღზრდილი, ის ცხოვ-

რობდა ქართველებისა და სომხების განსაკუთრებული სულიერი სიახლოვის და საერთო სიწმიდეთა თაყვანისცემის ეპოქაში, თანაც თავისი გმირული ღვაწლი მოიხადა მხარეში, სადაც შერეული ქართველი და სომეხი მოსახლეობა ცხოვრობდა, ისე რომ ვერც კი იტყვი უცხოეთშიო.

უფრო გასაკვირი და მეტყველია ის ამბავი, რომ „წმიდა ევსტათი მცხეთელის მარტვილობის“ ავტორიც, რომელიც სომეხზე კი არა, სპარსელზე წერს, იჩენს ასევე ცოტა უნარს თუ სურვილს შეაფასოს მის მიერ მოხრობილი ამბავი ეროვნული თვალსაზრისით. ეროვნული მხარის ასეთი უფულებელო იმდენად უცხოა თანამედროვე შეგნებისათვის, რომ ნაწარმოებში სპარსულ სიმპათიებსაც კი ხედავდნენ, ხოლო მის ავტორში — ევსტათისავეთ გაქართველებულ სპარსელს.

საფიქრებლია, რომ არც იაკობი, არც „ევსტათის მარტვილობის“ უსახელო ავტორი და მათთან იმდროინდელი ქართული ლიტერატურა და ქართველი ერი ჯერ არ იცნობენ პატრიოტიზმს, როგორც გააზრებულ და მარად ფხიზელ სიყვარულს სამშობლოსადმი.

ვის ძალუქს თვალს ვაადევნოს ამ გრძნობის დაბადების პროცესს ინსტინქტური ბავშვური მიდრეკილებიდან დაბადების ადგილისადმი, საკუთარი ტომისადმი, მისი ენის, ზნეჩვეულებებისა და სარწმუნოებისადმი. მაგრამ, თითქოს, ჩვენ შეგვიძლია აღვნიშნოთ მომენტი, როცა ამ ახალმა — ღრმა და ძლიერმა გრძნობამ პირველად იჩინა თავი ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში. და მას შემდეგ სამუდამოდ შემოვიდა ჩვენს შეგნებაში.

ეს მოხდა ზუსტად 1200 წლის წინ, VIII საუკუნის 80-იან წლებში, საქართველოს (და მსოფლიო) ისტორიის ერთ-ერთი უდიდესი შემოზარტუნების — არაბთა შემოსევის დროს. გამოჩნდნენ რა ამიერკავკასიაში VII საუკუნის შუალედში, არაბებმა თანდათან მტკიცედ მოიკიდეს აქ ფეხი. მთლიანად საქართველოს დაპყრობაზე, სახელგანთქმული მხედართმთავრების ჰაბიბ იბნ მასლამას და, განსაკუთრებით მურვან იბნ მოჰამედის ძლევამოსილი და გამანადგურებელი ექსპედიციების მიუხედავად, არაბებს უარის თქმა მოუწიათ, სამაგიეროდ, ისინი ქართლში განმტკიცდნენ. დააყენეს რა თავისი სრული კონტროლის ქვეშ ადგილობრივი ქართველი

მმართველი. ხოლო შემდგომში თბილისის საამიროც შექმნეს, რომელმაც მაჰმადიანურ სამფლობელოს სტატუსით 1122 წლამდე იარსება, როცა დავით აღმაშენებელმა თავისი სახელმწიფოებრივი და საომრო ღვაწლი თბილისის აღებით და იქ ქართველ მეფეთა ტახტის დაბრუნებით დაავიროვინა.

სპარსელ ცეცხლთაყვანისმცემლებისაგან განსხვავებით, რომლებმაც მხოლოდ საკუთარი წარმართების მიწურულში, და ისიც უფრო პოლიტიკური მიზეზებით, ხელი მოჰკიდეს მეზობელ ერთა სარწმუნოებრივ საქმეებს, მაჰმადიანი არაბები აწარმოებდნენ სწორედ სარწმუნოებრივ ექსპანსიას. რა თქმა უნდა, ახალ რელიგიას დაპყრობილ ქვეყნებში ისინი ნერგავდნენ უპირველეს ყოვლისა იარაღის ძალით, შემდეგ ეკონომიკური იძულების მოშველებით — სხვა სარწმუნოებათა წარმომადგენლების საგანგებო დაბეგვრით, მაგრამ ისინი ძლიერნი იყვნენ აგრეთვე თავისი მოშურნობით, მიუპოვრობით წინასწარმეტყველ მაჰმადისადმი თავისი რწმენით, სარწმუნოების გმირებით და თავისი სასწაულებითაც კი. სტეფანე მტბევეარი (Xს.) საკვირველი და სამაგალითო მიუყვარძობლობით გადმოგვცემს, რომ, როცა ამირა აბულ-ყასიმს მოახსენეს სინათლეებზე, ყოველლამ რომ იხილვებოდა მიხეილ-გობრონისა და მისი ამხანაგების საფლაგზე, მან იქვე მიუგო, რომ ასეთი რამ მაჰმადიან მეთობათა საფლავებზეც შეინიშნება, რომლებიც ბერძენთა (ქრისტიანთა) მიერ მოიკლნენ. ეს პატარა ეპიზოდი ნათელიყოფს, სამხედრო ძლიერების გარდა, რა შინაგანი ძალის მატარებელი უნდა ყოფილიყო მაჰმადიანობა, როცა პირველად მოველინა საქართველოს.

იოვანე საბანისძე, „აზოს წამების“ ავტორი ასე ხატავს იმ მორალურ სიტუაციას, რომელიც შეიქმნა ქართლში VIII საუკუნის დამლევს არაბთა ბატონობის შედეგად:

„რამეთუ რომელნი ესე ვართ ყურესა ამას ქუეყანისასა. სასტიკებისაგან და სივერაგისა, მანქანებითა მით საცთურებისათა ზედა მდგომელთა ამათ ჩუენთა, მფლობელთა ამის ქამისათა. ზაკულებითა მოძღურებისათა, თვით თავით თვისით შჭულის-დებისათა, განდგომილთა ქრისტესსგან, მრავალნი შეაცთუნეს და გარდადრიკნეს გზისაგან სიმართლისა, და კეშმარიტებასა ქრისტესს სახარე-

ბისასა შევიკოდნენ რომელნი ხუთასის წლისა ყამთა და უწინარქსლა შჭულ-დებულ ყოფილ (არიან) წმიდითა მადლითა ნათლის-ლებისაჲთა. მიერთვან და ვიდრე აქამომდე ნაშობნი ქრისტეანეთანი გარდაგულარძნენს: რომელნიმე მძლავრებით, რომელნიმე შეტყუებით, რომელნიმე სიყრმესა შინა უმეცრებით, რომელნიმე მზაკუვარებით.

და სხუანი, რომელნი ესე ვართ მორწმუნენი, მძლავრებასა ქუეშე დამონებულნი და ნაკულევენებითა და სივლახაკითა შეკრულნი ვითარცა რკინითა, ხარკსა ქუეშე მათსა გულმუღონი და ქენჯილინი, ძვრძვრად ზღუეულნი, შიშითა განილივიან და ირყევიან, ვითარცა ლერწმის ქართავან ძლიერთა, არამედ ქრისტეს სიყუარულითა და შიშითა, ჩუელებისაებრ მამულისა სღვისა, კირთა მოთმინებითა არა განეშორებიან მხოლოდ-შობილსა ძესა ღმრთისასა“.

ასეთ მრისხანე საშიშროებას ქართველი ერი ჯერ არ შეტაკებია. თუკი ვავითვალისწინებთ, რამდენი ერი და ტომი შთანთქა არაბული ექსპანსიის ტალღამ, ნიველირების რა ძალა გამოიჩინა მაჰმადიანობამ, ვასაგები გახდებდა. რა საფრთხის წინ იდგა ქართლი და მასთან ერთად მთელი საქართველო. ჩვენი ერის ფორმირება. მიუხედავად უკვე საკმაოდ დიდი ისტორიული წარსულისა, ამ დროს შორს იყო დასრულებისაგან. ჯერ კიდევ წინ იყო თითქმის ოთხსაუკუნოვანი გზა საქართველოს ერთიანი სახელმწიფოს შექმნამდე. ასეთ პირობებში ქართლის გვამაჰმადიანება სულ ცოტა იმის მომასწავებელი იქნებოდა, რომ ერთიანი საქართველო და ერთიანი ქართველთა ერი არასოდეს იქცეოდა სინამდვილედ.

მაგრამ, რად ხშირად ხდებდა, თვით საფრთხის სიციფე და დამპყრობელთა აშკარად განცხადებული მიზნები სასიკეთო აღმოჩნდა და გამოიწვია არა მარტო შეიარაღებული ბრძოლა, არამედ თვითშეგნების გამოღვიძებაც. ამ ეპოქას და, ასე ვთქვათ, არაბ დამპყრობებს უნდა ვუმაღლოდეთ ჩვენ სახელოვან გმირებს — დავით და კონსტანტინეს, არჩილის, კონსტანტი კახს, აშოტ კურაპალატს, მიხეილ-გობრონს, მაგრამ, ეტყობა, ამავე ეპოქას და არაბებს უნდა ვუმაღლოდეთ ჩვენ იმასაც, რომ „იწყობა აღმოცისკრებად“ ქართველთა ეროვნულმა თვითშეგნებამ.

ხოლო არაბებმა კიდევაც სიკეთეს სრულად შემატეს, მათ არა მარტო დაპყრობილი ერის წინააღმდეგობა გამოიწვიეს, არამედ თავისივე რიგებიდან წამოსწიეს ის უმცირესობა, რომელიც ამ წინააღმდეგობის სიმბოლოდ იქცა. იმიტომ, რომ რა ბევრიც არ უნდა გვყავდეს არაბთა წინააღმდეგ მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლის გმირი, მაინც ამ ბრძოლის ყველაზე ნათელ და კეთილისმყოფელ მომენტად მოჩანს 786 წლის 6 იანვარი — ნათლისღების სახეიმი დღე, როცა არაბებმა სიკვდილით დასაჯეს თბილისში ყოფილი თვისტომი და ერთმორწმუნე ვინმე აბო, მათი ხელქვეითი ერის-მთავრის ნერსეს შინაყაცთა რიცხვიდან.

არაბი ჰაბუჯი აბო (ანუ ჰაბო) ბედმა ისე დააკავშირა ქართლის ერის-მთავარ ნერსესთან, რომ ცვლილებები ამ უკანასკნელის მდგომარეობაში იქცეოდნენ ეტაპებად აბოს საგმირო ვაზზე და საფეხურებად მის სულიერ ზრდაში. ისინი პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს, როცა ქართლის ერის-მთავარი ბაღდადში ჩამოვიდა — არაბთა იმპერიის ახალ დედაქალაქში, რათა ამირას წინაშე პასუხი ეგო რალაც ბრალდებებზე. და აქ სამი წლით საპყრობილოში ჩაავდეს. პატიმრობა, ჩანს, არ ყოფილა მეტისმეტად მკაცრი, და ერის-მთავარი არ მოაკლეს ყოველგვარ კავშირს გარე სამყაროსთან და თავის ამაღლასთან. სწორედ მაშინ მის ახლობელ პირთა წრეში გამოჩნდა ადგილობრივი მცხოვრები აბო, რომლის ხელობაც იყო „კეთილ-შეზავება სულნელთა მათ საცხებელთა“.

მისი ვინაობის ამბავს მეტად შორიდან იწყებს მისი ღვაწლის აღმწერი ოვანე საბანისძე, ბიბლიური მამამთავარი, აბრაამიდან და აბრაამის ძის ისმაილიდან, რომელიც ისმაიტელთა ანუ არაბთა ტომის წინაპრად ითვლება.

„ესე იყო ნაშობი აბრაამიანი, — გვატყობინებს მწერალი. — ძეთაგან ისმაელისთა, ტომისაგან სარკინოზთასა. — და ხაზს უსვამს. — და არა თუ უცხოვასაგან თესლისა, არცა ხარკისაგან შობილი, არამედ ყოვლადვე არაბიელთა თესლი, მამულად და დედულად, რომლისაჲ მამამ მისი და დედაჲ მისი, და ძმანი და დანი მისნი იყვნეს მუნვე ქალაქსა მას შინა ბაღდადს ბაბილოვნისასა. და ესე იყო ყრმა, ჰაბუჯი, ვითარ ათვრამეტის წლის, გინა უქინიქს — აჩვიდმეტი წლის.. და სწავლულ იყო მწიგნობრებითა სარკი-

ნოზომათა, ძეთა ისმეაღისთა, ძეთა აბრაჰამისთა. ნაშობთა აგარისთა“.

როცა სამი წლის შემდეგ ახალმა ამირამ მაძლიმ გაათავისუფლა ერის-მთავარი და შინ გაუშვა, აბომაც მოინდომა მასთან ერთად გამგზავრება და სამუდამოდ გამოეთხოვა სამშობლოსა და ნათესავებს. იოვანე შენიშნავს, რომ მან ეს თავისით კი არ გადაწყვიტა, არამედ დაემორჩილა იმავე ხმას, რომელმაც ოდესღაც აბრაამს მოუწოდა აღთქმულ ქვეყანაში.

ქართლში აბომ თავისი კეთილი ზნეობით მალე საყოველთაო სიყვარული დაიმსახურა. ისწავლა ქართული წერა-კითხვა და ენას დაეუფლა. ის ესწრებოდა ქრისტიანულ ღვთისმსახურებას, მაგრამ ფარულად, თანამემამულეების შიშის გამო, რომლებიც თბილისის ბატონ-პატრონები იყვნენ. იმ ტექსტებიდან, რომელსაც აბო კითხულობდა ან ისმენდა ეკლესიაში, მისი ცხოვრების აღმწერი ასახელებს სახარებას, სამოციქულოს და წინასწარმეტყველებს. მაგრამ ჩვენ თითქმის შეუცდომლად შეგვიძლია მივუმატოთ საკუთრივ ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებები, მათ შორის, ისეთი შედევრი, როგორცაა „შუშანიკის წამება“, ანდა ევსტათის გმირობის ამბავი. მალე გონიერი და ცოდნის მაძიებელი ჰაბუკი, რომელიც გამოკითხვდა „შჯულის-მეცნიერებს“ და ზოგჯერ ეკამათებოდა კიდევაც მათ, დაეუფლა აგრეთვე ქრისტიანული ეკლესიის მოძღვრებასაც.

დადგა მისი ბედის ახალი ეტაპი. ერის-მთავარი ნერსე კვლავ არაბებთან კონფლიქტში აღმოჩნდა, და იძულებული შეიქნა ახლობლებთან ერთად მახარეთში გაქცეულიყო. აბო იქაც გაყვა მას. აქ უცხო მხარეში, მახარეთა შორის, რომლებიც იყვნენ „ქაცველურ, საშინელ პირთა, მხეცის ბუნება“, სამაგიეროდ, არც მკაფიო სარწმუნოებრივი წარმოდგენები ჰქონდათ და არაბების მტრებიც იყვნენ, აბომ საბოლოოდ განაგდო შიში და მოინათლა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ერის-მთავარი მთელი თავისი ამალით აფხაზეთში გადავიდა, რომელიც თავისუფალი იყო „შიშისაგან სარკინოზთასა“. ახლად მონათლული აბო პატივით მიიღეს და ქვეყნის მთავარს წარუდგინეს. აბომ კი, იხილა რა იქაური მოსახლეობის გადამეტებული ღვთისმოყვარეობა

და ლოცვა, თვითონაც „შური საღმრთოთა აღილო“ და დაადგა ასკეტური ღვაწლის მძიმე მარხვის, გაგრძელებული ლოცვის, ხანგრძლივი მღვთარების — გზას.

და კვლავ ვითარების ცვლა, ამჯერად — საბოლოო. ერის-მთავარი შეურიგდა არაბებს და თბილისში დაბრუნების ნებართვა მიიღო. მაშინ აფხაზეთის მთავარმა მოუწოდა აბოს დარჩენილიყო აფხაზეთში, ვინაიდან არაბები არ მიუტყეებდნენ განდგომას, „მეშინის მე შენთვის,—უთქვამს მთავარს,—ნუუკუე კუალად განდგრიკონ შენ სარწმუნოებისაგან ქრისტესისა ნეფსით, გინა უნებლებით, და ესოდენი შრომაჲ შენი წარსწყმილო“.

აფხაზეთში დარჩენა სულაც არ იქნებოდა სულმოკლეობის გამოჩენა, მხოლოდ გონიერი სიფრთხილისა, მით უმეტეს, რომ ასკეტიკური შრომის გზა, რომელსაც უკვე დაადგა აბო და რომლითაც მას შეეძლო დაუბრკოლებლად სვლა აფხაზეთში. ოდითგანვე მიჩნეული იყო მარტვილობის სწორად თუ არა, მასზე მეტად, გაჭირვებათა ხანგრძლივობის და სასტიკი შინაგანი ბრძოლის გამო, რასთანაც ის დაკავშირებული იყო. ასე რომ, არჩევანი, რომლის წინაშეც აბო აღმოჩნდა, უფრო, ასე ვთქვათ, გმირის გემოვნებაზე, მის შინაგან მიდრეკილებაზე იყო დამოკიდებული. აბომ თბილისს გამგზავრება აირჩია. თითქოს მას მისი წინამორბედი ქართველი მარტვილები უხმობდნენ, რომელითა შორის არა ერთი და ორი აბოსავით უცხოელი იყო.

თბილისში კიდევ სამი წლის განმავლობაში აბო დაუფარავად აღიარებდა თავს ქრისტიანად, და „ვერვინ მიყვნა კელნი მას ზედა ბოროტებით, რამეთუ არღა მოწევენულ იყო ეამი მისი“, — წერს იოვანე, იყენებს რა თავისი მოსახელე მახარობლის ტექსტის ვარიანტს, რომელიც ქრისტეს ეხება! მხოლოდ სამი წლის შემდეგ შეიპყრეს აბო, და თბილისის აღირასა და თბილისელ არაბთა მამობრივი შეგონების შემდეგ, რომლებიც აბოს ახალგაზრდობას მისტიროდნენ და ძველ რჯულზე მის შემოქცევას ცდილობდნენ, სიკვდილით დასაჯეს. სამჯერ სცეს მას მახვილი, იქნებ სიკვდილის შიშიც, დავიყოლიოთო, მაგრამ აბო არც კი შემკრთალა. ბოლოს თავი მოკვეთეს. იმის შიშით, რომ გმირის გვამი ჩვეულებისამებრ ქრისტიანთა თაყვანისცემის საგნად იქცევა, არაბებმა და-

წვეს ის, ხოლო ფერფლი და ძვლები მტკვარ-ში ჩაყარეს. მაშინ წერს იოვანე, მრავალი ქრისტიანი, შეურაცხყო რა არაბთა შიში, შეიკრიბა გმირის უკანასკნელი განსვენების ადგილთან და ნახა კაშკაშა ვარსკვლავი, რომელიც დიდი ხნით დაადგა ამ ადგილს, ხოლო შემდეგ სინათლე, სვეტის სახით რომ გამოდიოდა მდინარიდან იქ, სადაც აბოს ძვლები ჩაყარეს.

ძნელი წარმოსადგენი არაა. რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ქართლის მოსახლეობაზე მტრისა და მჩაგვრელის საქციელი, რომელმაც თავი გასწირა მათთვის და როგორც ერთმა მათგანმა, თუკი საუკუნეთა განმავლობაში აბო რჩებოდა ერთ-ერთ ყველაზე სახელოვან ქართველ მოწამედ, ითვლებოდა ქალაქ თბილისის მფარველად. შთაგონებდა საგალობლების ავტორებს. და რაა რამდენიმე წლის წინ დაყენებული სამახსოვრო ნიშანი მეტეხის კლდეზე, თუ არა იმის მოწმობა, რომ აბო აქამდე შეადგენს ჩვენი ეროვნული ცხოვრების ნაწილს.

ხოლო თუ აბოს პიროვნება ისტორიაში შევიდა, როგორც ის კაშკაშა, „მოტყინარე“ ვარსკვლავი, რომელიც, იოვანე საბანისძის მოწმობით, გმირის უკანასკნელი განსვენების ადგილს დაადგა, ამას ჩვენ, გარდა აბოსი, თვით იოვანესაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომელმაც მოკლე ხანში აღწერა აბოს გმირობა და მისი ღრმა შინაარსი გახსნა.

ვინ იყო თვითონ იოვანე — ამის შესახებ უფრო ნაკლები ვიცით. ვიდრე თვით ჩვენს პირველ მწერალზე იაკობ ცურტაველზე. არაა თანხმობა იმის გამოც კი, საერო თუ სასულიერო პირი იყო ის; ერთია უტყუარი — ის ბუნებით მწერალი იყო. მსგავსად იაკობ ცურტაველისა ან შოთა რუსთაველისა, და მხოლოდ მოწოდებას ელოდა, რომ გზა მიეცა თავისი ნიჭისათვის. მართალია, როგორც თვითონ წერს, როცა ქართლის კათალიკოსმა სამოელმა დააგადა აბოს გმირობის აღწერა, ის „შიშმან და ზრუნვამან“ შეიპყრა, „და შეუფოთნა გონება ჩემი, — დასძინს იოვანე, — და დავეცი და მოვაკლდი მეცნიერებისაგან“. მაგრამ ამ გადამეტებით ემოციურ დამოკიდებულებას, წინ დამდგარმა სამწერლო ამოცანამ თავდაპირველად რომ გამოიწვია მასში, სულაც არ შეუბოჰავს მისი შთაგონება და ფანტაზია, და მოჰქიდა რა საქმეს ხელი, მან ქართული ლი-

ტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე თავისებური და რთული ნაწარმოები შექმნა.

როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორი, იოვანე იყო მემკვიდრე იმ თავისუფლებისა, რომლითაც აღბეჭდილია პირველი ქართველი მწერლის იაკობ ცურტაველის ქმნილება. „შუშანიკის წამების“ ავტორი V საუკუნის ბოლოს ცხოვრობდა; როცა საეკლესიო ლიტერატურის ჟანრები ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებოდა, და დაწერა მოთხრობა, სადაც „კანონად“ იხმარა მხოლოდ ზომიერების საკვირველი გრძობა. იოვანეს თვალწინ ჰქონდა უკვე მყარი ნიმუშები, და თავისუფლების ნიჭი გამოავლინა არა ნიმუშების უარყოფით, არამედ მოთხრობის, ქადაგების, განმარტების, პოეტური ტექსტის თავისებური და შთაგონებული შეერთებით და მათგან განუყოფელი მთლიანობის შექმნით.

პრაქტიკულად მისი წიგნი ესაა ხუთიოდსხვადასხვა ქანრის ნაწარმოები, დაწერილი ერთსა და იგივე თემაზე, უფრო სწორად, ერთი და იგივე საბაბით. „აბოს წამება“ ეპისტოლარულ ქანრში იწყება — კათალიკოსის „წიგნით“, სადაც ის ავალებს იოვანეს ახალი მოწამის ღვაწლი აღწეროს, და იოვანეს პასუხით, რომელსაც გადაუწყვეტია შიში დაძლიოს და დავალება შეასრულოს. შემდეგ ჩნდება პირველი თავი — მკითხველი: სადმი მიმართვა, ერთგვარი ქადაგება, ხოლო ამ ქადაგებაში ჩართულია მომცრო ტრაქტატის მსგავსი რამ იესო ქრისტეს ზოგიერთი სახელწოდების განმარტებით, როგორიცაა — კარი, გზა, ტარიხა, მწყემსი, ლოდი, მარილი და ა. შ. მხოლოდ ეხლავა იწყებს იოვანე თავისი გმირის ცხოვრებისა და ღვაწლის ამბავს და ჰყოფს მას ორ ნაწილად-თავად — აბოს ცხოვრება ქართლში დაბრუნებამდე და საკუთრივ მისი წამების ამბავი. დბოლოს, მთელ ნაწარმოებს ასრულებს უკანასკნელი თავი „ქებაჲ წმიდისა მოწამისა ჰაბო-ლისი“, საგალობლების კრებული, რომელიც იოვანემ გმირის სადიდებლად შეთხზა.

აბოსადმი მიძღვნილი წიგნის ნაირფეროვნება არ აქცევს მას ნაწარმოებთა მექანიკურ კრებულად, რომლებსაც მხოლოდ საზოგადოებრივ თემა აერთიანებს. არა: საბანისძის წიგნი სწორედ რომ ერთი წიგნია, რომლის ნაწილებიც ავსებენ ერთმანეთს და თუმცა ზოგიერთი მათგანის, ვთქვათ, აბოს ცხოვრების

და ლეაწლის აღწერის ან მისი საგალობლები ცალკე არსებობა შესაძლებელია და ისინი, იქნებ, განკუთვნილიც იყვნენ საჭიროების შემთხვევაში განცალკევებული კითხვის ან გალობისათვის, მაგრამ მხოლოდ ყველას ერთად ძალუძთ მათ ნათელყონ ავტორის აზრი, „ზრუნვა“ — აჩვენონ, თუ რას წარმოადგენდა ეს მოვლენა მისი ტანჯული სამშობლოს ცხოვრებაში.

ჩვეულებრივი და, ასეთი გვარის ნაწარმოებებისათვის, ბუნებრივი სიუჟეტის — გმირის ბიოგრაფიის მაგივრად, საბანისძემ თავისი წიგნის ნაწილები ასხა სხვა, ორმაგ ლერძზე — ერთია. / მწერლის წარმოსახვის თავსდება მოძრაობა, რომელიც, ექვბს რა ღირსეულ, ყველაზე გამოსადეგ ფორმას მომხდარი ამბის უკვდავსაყოფად, გადადის ქდაგებიდან თხრობაზე, თხრობიდან ჰიმნზე, და მეორეა ამ ამბის აზრის პარალელური გახსნა. საბანისძის ჩანაფიქრმა გამოხატულება ჰბოვა არა რომელიმე ნაწილში ან პასაჟში, ის ვლინდება, როგორც ამ მომცრო, მაგრამ არსით და ფორმით რთული ნაწარმოების შედეგი. ასე რომ „აბოს წამება“ შესანიშნავია უკვე ავტორისეული აზრის უჩვეულო, განუმეორებელი ხორცშესხმით. მაგრამ უფრო შესანიშნავია ის შიგ ჩატანებული აზრის ორიგინალობით.

იაკობ ცურტაველივით, იოვანეც ახლო იცნობდა თავის გმირს. მაგრამ ამოდ დავიწყებდით მის მოთხრობაში ტანჯული გმირისადმი ისეთივე სათუთი თანაგრძნობის ძებნას, როგორითაც მისი წინამორბედის ნაწარმოები გვიტაცებს. და ჩანს, ამის მიზეზი იმდენად მწერლების განსხვავებული ტემპერამენტები კი არ უნდა იყოს, რამდენადაც თვით პერსონაჟთა და მათი ბედ-იღბლის სხვაობა.

შუშანიკი, ცურტაველის გმირი, ქალი იყო, რომელსაც სახედისწერო სიტუაცია თითქმის მოულოდნელად დაატყდა, ამასთან მთელი ეს ტრაგიკული ამბავიც ერთგვარი დიდი ოჯახის წიაღში დატრიალდა, რომლის წევრები იყვნენ გმირიც, ავტორიც და მოთხრობის თითქმის ყველა პერსონაჟიც. და კავშირი, რომელიც აერთიანებდა შუშანიკს ამ ოჯახთან და თვით სიცოცხლესთან, ირღვეოდა ყველას თვალწინ ექვის წლის განმავლობაში.

ასე არ მომხდარა აბოს შემთხვევაში. იმ

დროისათვის, როცა მან არაბების მიერ დაკავებულ თბილისში გამგზავრება გადაწყვიტა ქრისტიანობის სახელით, ესე იგი, გმირობაზე დალო თავი, მისი ფორმირების პროცესი, როგორც პეროიკული პიროვნებისა, უკვე დასრულებულიყო ნამალევად. „აბოს წამების“ თავი, რომელიც მის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს თბილისში საბოლოოდ ჩამოსვლამდე, წიგნის ყველაზე მშრალი, სქემატური, ნაკლებად „მხატვრული“ ნაწილია. მაგრამ მით უფრო თვალსაჩინოდ იკვეთება მთავარი მომენტი მისი გმირობის წინა ამბავში — ის, რომ მისი ბედის ყველა შემოკლებდა და თანმხლები გარემოება მიმართული აღმოჩნდა ორმაგი მიზნისაკენ — მიეზიდა ის ახალ სამშობლოში, რომლისათვისაც შემდგომში სიცოცხლე უნდა გაეწირა, და გაეთავისუფლებინა ყოველგვარი დამოკიდებულებისაგან, რომელსაც კი ხელის შეშლა შეეძლო მისი დანიშნულების აღსრულებაში. ასე, ქართლს გამგზავრება ძველ სამშობლოსა და ნათესაობაზე უარის თქმას ნიშნავდა, ხაზარეთში გაქცევა — თვისტომობთან და მათ სარწმუნოებასთან საბოლოო განხეტიალებას, დაბოლოს აფხაზეთში გადასვლა და იქაური ასეტიკური მოღვაწეობა — თვით მიწიერი კვშირების რღვევას. ასე რომ, როცა აბო მეორედ მოვევლინა თბილისს, ის, სავარაუდოა, აღარ გამოდგებოდა ჩვეულებრივი მგრძნობიარობის ობიექტად, და ალბათ, სწორად მოიქცა საბანისძემ, რომ არ გამოიყენა, თბილისელ არაბთა მიბაძვით, თანაგრძნობის საბაბად ისიც კი, რაც ამ საბაბად კიდევ მთარგმნდა. — აბოს ახალგაზრდობა, არამედ ივთლი თავისი უნარი მიმართა იმაზე, რომ სათანადო მიეზლო მისი გმირობისათვის.

მთავარი მამოძრავებელი ძალა იაკობში იყო თანალობა საკუთარი გმირისადმი, იოვანეში ყოველივე აღფრთოვანებასა და მადლიერებას შთაუთქვავს. ამის შესაბამისად, იაკობმა შექმნა ნაწარმოები ღრმადამიანური, ხოლო იოვანემ — ყოვლისმომცველად იდეური.

დღეააზრი, რომელსაც საბანისძემ განავითარებს მთელი წიგნის მანძილზე. გაკვრით, მწერლის გულში ჩაგდებული მარცვლის მსგავსად, პირველივე სტრიქონებში ჩნდება კათოლიკოსის წიგნში, სადაც აბოზე ნათქვამია, რომ მან — დღეთა ამათ ჩუენთა იმარტულა მეოხად ქრისტეს მიმართ ჩუენდა და

ყოვლისა ამის სოფლისა ჩუენისა ქართლისათჳს“. მაგრამ საჭირო იყო „გულის წასვლა“ („დავეცი და მოვაქლდი მეცნიერებისაგან“, — წერს იოვანე), იღუმალებით მოსული სულიერი მოვლენა, რომ ამ მარცვალს აღმოეცენა საბანისძის კონცეფცია.

„აბო წამების“ ძირითადი ნაწილი იწყება არა გმირზე მოთხრობით. არამედ საზეიმო ქადაგებით, განკუთვნილით ღვთისმსახურებაზე შეკრებილი მომავალი მსმენელებისათვის. რას ეძღვნება ქადაგება? საქართველოს, ქართლს და მის იმპერიულ მდგომარეობას. მომენტი კეშმარიტად საზეიმოა. პირველად ჩვენს ისტორიაში ქართველი კაცი ყურადღებით აკვირდება თავის ეროვნებას, მაღლდება ნახევრად გაურკვეველ გრძნობაზე, რომ ის ეკუთვნის რაღაც „ჩუენ“-ს, ცდილობს ამ სიტყვის არს ჩაწედოს. მოხაზოს მის მიერ მოცული ცნების ფარგლები. მაგრამ ესეც ერთ ნაწილსა თუ გამოთქმაში კი არ ხდება. არამედ მთელი ნაწარმოების სივრცეზე. იოვანე არა მარტო პირველი ჩვენი მწერალია, ვისთანაც თავი იჩინა ეროვნულმა გრძნობამ, არამედ ის ამ ეროვნული გრძნობის ნამდვილი გენიაა. ეს გრძნობა მსკვალავს მთელ მოთხრობას აბოს შესახებ, ის ყველგან სუფევს და მარილივით ლაზათს აძლევს ყველაფერს.

ღმერთი ირჩევს აბოს და გზავნის მას ქართლში, როგორც აღთქმულ ქვეყანაში, მაგრამ გმირის ამ ნაბიჯს წინ უძღვის ქართველებთან სამი წლის სიახლოვე, და საქართველოშიც ის მათთან ერთად მიემგზავრება. ქართლში მოსული აბო მალე გულში ქრისტიანად იქცევა, კითხულობს და განმარტავს საღვთო წერილს, მაგრამ მანამდე მან ქართული ენა ისწავლა, და სწორედ ეს ენა მეგზურად მიჰყვება მას ქრისტიანობისაკენ, როგორც ადრე ქართველები — „აღთქმული ქვეყნისაკენ“. ასევე აღზნებში ყოფნა და იქაურ მცხოვრებთა ღვთისმოყვარეობის მაგალითი აყენებს აბოს ასკეზის გზაზე, რომელიც წინაუძღვის და ამზადებს მის მოწამებობრივ ღვაწლს.

საბანისძის ეროვნული გრძნობა არაა მმართველის არაფერ მატერიალურზე და უკიდურესად სულიერია. არც მთები და მინდვრები, არც ზნე და ჩვეულებანი, თუნდაც სარწმუნოებისა და კულტურის გარეგნული ფორმები, არაფერი, რითაც თვალის მიტა-

ცება შეეძლო ქართლის მიწა-წყალს და რაშიც ეროვნული ყველაზე უფრო ნათლად და გასაგებად ვლინდება, არ იპყრობს ამ პირველი ქართველი პატრიოტის მზერას. მხოლოდ სულიერი ნიჭი, სულიერი სიმდიდრე იზიდავს მას, მხოლოდ მისი დაკარგვის საფრთხე აზინებს. ზუთასი წლის წინანდელი რჩეულება როგორც ქრისტიანი ერისა, თვით აღქმული სარწმუნოების მდიდარი შინაარსი, სადაც ქრისტე — საფუძველი სარწმუნოებისა — მოჩანს სულიერ ნიჭთა უსასრულო ნაირფეროვნებაში, როგორც კარი (კარი ცხოვრებისა), გზა (გზა ზეცისაკენ). ტარიგი (მარად ცოცხალი მსხვერპლი) მწყემსი (მწყემსი კეთილი) და ა. შ. — აი მისი ერის სიმდიდრე, რომლის მიტაცებასაც ყოველი ღონით ცდილობენ „მფლობელები ამის ქამისანი“.

ამავე დროს, საბანისძეში, საკვირველი წესით, რჩეულების შეგნება საგსებით თავისუფალია განკერძოებულობისაგან. თვითონ ცხოვრება უჩვენებს მას, რომ რჩეულება სულაც არაა მისი ერის წარმომადგენელთა უცილობელი კუთვნილება. საგლობელში, მიმართავს რა აბოს, ის დასტირის ერთი თავისი თანამემამულის ბედს:

„შენ კეშმარიტად მარჯუენითსა მას ავაზასა ემსგავსე, რამეთუ გაქუნდა შენცა ერთი შენ თანა ბურობითაგანი, ნაშობი ქრისტენითა, რომელი განდრეკილ იყო ქრისტესგან და მიდევნებულ სჯულსა უცხოთა, ხოლო კუალად ქრისტეს აღსარებისათჳს შენ თანა განიკითხვოდა. არამედ საწყალობელსა მას კუალადცა უბრკუმა და დაცეა, რამეთუ შიშისაგან სიკუდილისა საწყუთროდ ესე შეიყუარა და საუკუნოდ იგი წარწყმინდა, მტერმან ბოროტმან აღიტაცა და ცხოვარი იგი ქრისტესნი ნამგლევი იქმნა“.

მაგრამ ყველაზე მეტად საბანისძის თავმდაბლობას ხელს უწყობს შეგნება იმ ტვირთის სიმძიმისა, რასაც ეს რჩეულება წარმოადგენს, სიმძიმისა, რომელიც თითქმის აღემატება მისი ერის ძალღონეს. კვლავ მიმართავს რა აბოს, ის ინანიებს თავისი ერის სახელით:

„აღვრიენით ერსა, უცხოთა შჯულითა, განდგომილსა ქრისტესგან, ნათესავსა საწყუთრომასა ამის მოყუარესა, თესლსა ურწმუნოსა ძისა ღმრთისასა, სარწმუნოებისა ჩუენისა მაგინებელთა, რომელთაგან ვისწავენით საქმენი მათნი და ვკმონებდით გულის-

მჭუმბსა გულთა ჩუენთასა მიბაძვებითა მათთა, ვითარცა უსასონი ქრისტესგან და დამეიწყებულნი საუკუნოასა ცხოვრებისანი“.

მით უფრო დიადი და მრავლისმეტყველი ჩანს აბოს თავდადება, რადგან მან თავისი წარმოშობის წყალობით, იმით, რომ თავდაპირველად მოზეიმე მტრების ბანაკს ეკუთვნოდა, განსაკუთრებული ავტორიტეტულობით დადასტურა შევიწროვებული ერის შინაგანი სიძარბოე. წამიერი აღტყნება კი არა — თუმცა ესეც ძვირფასი იქნებოდა, არამედ ხანგრძლივი ორერთიანი პროცესი დაედო საფუძვლად აბოს მოქცევას, შემდეგ კი თავგანწირვასაც — ქრისტიანობის შემეცნება და მისი აღმსარებელი ერის ბედობლის გაზიარება. ასე რომ, თავისი მოქცევით აბომ დადასტურა მის მიერ აღქმული ახალი სარწმუნოების უპირატესობა და იმ ერის ღირსებანი, რომელმაც აბო თავის წრეში მიიღო. და გააკეთა ეს უფრო დემონსტრატიულად. ვიდრე ვინმე შევიდოდა მამულში იგი შეძლებდა. ამიტომაც, რომ საბანისძე აბოს თავდადებას, როგორც სასწაულს, აღიქვამს და მხურვალედ მოუწოდებს მერყე და შემდრკალ თვისტომებსა და თანამორწმუნეებს შეიგნონ მომხდარი ამბის მთელი მნიშვნელობა, დააფასონ ძღვენის სიღირსად, რადაც მათთვის ეს უცხოელი იქცა.

„შენთვის ფრიად დაბიკვრდების ჩუენ. წმიდაო მოწამეო, რამეთუ ყამსა ამას ოდენ მეფობისა ისმაიტელთა დიდებისასა შენ ნეფსით სიმდაბლჳ ქრისტესთვის აღირჩიე და მხვითა პყრობილი იგი შჭული განაგდე, და კეშმარტი იგი აღიარე და ჳუარ-ცუმულსა მას თავანის-ეც უფლად და ღმრთად!“

ახლა ადვილი გასაგები ხდება, საით გაურბოდა იოვანეს ფიქრი, როცა ასე დაბეჭითებით თავიდანვე ხაზს უსვამდა თავისი გმირის არაბული სისხლის სიწმიდეს და მის სწავლულებას „მწიგნობრებითა სარკინოზთაჲთა“. იმიტომ, რომ რაც უფრო ღრმად ჩანერგილი აღმოჩნდება მისი გმირი არაბთა ტომში და მის სარწმუნოებაში, მით უფრო მნიშვნელოვანი, მით უფრო მრავლისმეტყველი იქნება მისი მოქცევა. ასევე ადვილი გასაგებია, ეროვნული ლიტერატურის რომელი წყაროდან გამომდინარეობს მგოსანი პატრიარქის არსენის მხატვრული ხერხი, რომელიც ასევე დაბეჭითებით ხაზს უსვამდა

პირვანდელ უცხოობას „წმიდა ტრედსა“ ნინოს და „ქედფიცხელ“ ქართველთა შორის. თვითონ იოვანეს, რა თქმა უნდა, მათგან უფრო ლითად ჰყავდა პავლე მოციქული, რომელიც მოიქცა ქრისტეს რჯულზე, იყო რა „ნათესავით ისრაილისა, ტომისაგან ბენიამინისა, ებრაელი ებრაელთაგან, მსჭულთა ფარისეველ“³, „კაცი... ურია... ზრდლი ამას ქალაქსა შინა (იერუსალიმში)... განსწავლულ ზედა-მიწევნით მიმულითა მსჭულთა“⁴.

პავლეს მოქცევაში ხედავდა „აბოს წამების“ ავტორი მის მიერ აღწერილი მოქცევის პირველსახეს, მით უმეტეს, რომ პავლეს მოქცევაც ერთდროულად მოასწავებდა, გარკვეული აზრით, ძველი ეროვნების დაკარგვასაც. ოღონდ პავლეს მოქცევა იყო წამიერი, კატასტროფული, საბანისძის გმირის მოქცევამ კი ახალი სამშობლოსაკენ უცხოელის მიზიდვის მთელი პროცესი შეადგინა.

მაგრამ აბოს თავგანწირვის მნიშვნელობა სცილდება საბანისძის წარმოდგენაში ამ მიწიერ, მეტ-ნაკლებად აშკარა, შინაარსს. აბოს თავდადება არის ძღვენი არა მარტო ადამიანური, არამედ ღვთაებრივიც. იოვანეს, ამ „სულიერ პატრიოტს“ უცხოელთა შემოსევის ყველაზე მძიმე, საბედისწერო შედეგად ქართლის მოსახლეობისათვის სწორედ სულიერი შედეგი მიაჩნია — ისინი აღერივნენ „ერსა, უცხოსა შჭულთა, განდგომილსა ქრისტესგან... სარწმუნოებისა ჩუენისა მაგინებელთა“, და მერყეობით და პირდაპირი განდგომით დაარღვიეს ქრისტესთან მრავლსაუკუნოვანი კავშირი.

ამ დამლუპველი მდგომარეობიდან გამოკვავდა ქართველები აწ თვითონ ქრისტეს და უგზავნის მათ გმირს, რომელიც თავს გასწირავს მათთვის და თავისი სისხლით განბანის მათ ცოდვებს. იოვანე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ აბოს მოქცევა იყო არა მარტო მიწიერი, ასე ვთქვათ, შინადადამიანური მოვლენა. არამედ ზეციური, ღვთაებრივი მოქმედების ანარეკლიც.

„შენ... ქრისტემან ისმაიტელთა შორის, ვითარცა ვარდი ეკალთაგან, გამოგარჩია და მიგაპყრა თვსსა მას ეკლესიასა“.

ასეთი საკვირველი ნაყოფი გამოიღო კათოლიკოსის მიერ დათვისილმა მარცვალ-

მა — „იმარტვლა მეოხედ ქრისტეს მიმართ ჩუენდა“.

მაგრამ საბანისძე კიდევ უფრო შორს მიილტვის მისტიკურ ძიებაში და ამ სულიერ ამაღლებაში უკანასკნელ საფეხურად სწორედ აბოს უცხო ტომობას იყენებს. ამ მოწამის სიკვდილით დასჯის დღე დამთავრა უფლის განკცხადებისა და ნათლისღების ქრისტიანულ დღესასწაულს, რომელიც ამასთან იესოს ჯვარცმის დღე — პარასკევი გამოდგა. ამ ორმაგ დამთავრებას, როგორც იოვანე გადმოგვცემს, პირველმა ყურადღება თვითონ აბომ მიაქცია. თქვა რა სიკვდილის წინ, რომ მას მოუწევს ნათელილოს სისხლით და, ქრისტეს მსგავსად, რომელმაც ჯვარცმით „განაქცია... მტერი... ყოვლისა სოფლისა“, თავისი სიკვდილით აჩვენოს ქრისტიანთა მტერის უძლურება.

ის, რაც აბოს წარმოდგენით იყო „ქრისტეს მიბადეა“ პირადად მისთვის, საბანისძემ აღიქვა, როგორც მისი გმირის საზოგადოებრივი ღვაწლის უღრმესი მისტიკიური მნიშვნელობის გახსნა, რაც იღუმალ აზრს ანიჭებდა გმირის ბიოგრაფიის ყველა ნიუანსს, უპირველესად, მის უცხოურ წარმოშობას.

როგორც ქრისტე, უცხო და შორეული თავისი ღვთაებრივი ბუნების ძალით, მოველინა ღმთისაგან კაცობრიობას, ადამიანად იქცა და თავისი სიკვდილით მამასთან შეარიგა დაცემული ადამის მოდგმა, ასევე უცხო აბო, საბანისძის აზრით, გამოიგზავნა ღმთისგან საქართველოში, აქ თვისტომად იქცა და თავისი სიკვდილით შეარიგა ცოდვილი ქართველთა ერთ თავად ქრისტესთან. მის სიკვდილს ქართლში ისეთივე შედეგები მოჰყვება, რაც ქრისტეს სიკვდილს მთელი ქრისტიანული სამყაროსათვის — ღმერთთან კავშირის აღდგენა, სარწმუნოების განახლება, ღვთაებრივი მადლის მოფენა.

„შენ გამო, წმიდაო მოწამეო, სიყუარული იგი ქრისტესი ჩუენდამი და სარწმუნოება ჩუენი მისა მიმართ კუალად განახლდა... აწ შენ მიერ მოგუებალა ქრისტე და ჩუენ გულისხმა ვყავთ კუალად შიში მისი და სიყუარული მისი, და მადლსა მისსა ღირს ვიქმენით და სიყვარულსა მისსა და წყალობასა დლითი-დღედ მრავალთა სასწაულთა და კურნებათა ჩუენ შორის გამოჩინებითა!“

როგორც ქრისტე, აღდგომისა და ამაღლების შემდეგ, ღმერთსა და კაცთა შორის

დადებული „ახლისა აღთქმისა შუამდგომელ არს“⁵ სამუდამოდ, ასევე აბოს მისი გმირობის ძალით ქრისტესა და ქართველებს შორის შუამდგომლობის მადლი მიენიჭა.

„აწ მოვედით, ქრისტეს-მორწმუნენო; და ვდღესასწაულობდეთ ქსენებასა ახლისა ამის წმიდისა მოწამისასა, რომელ ყოველსა ამას სოფელსა ჩუენსა ქართლისასა მეოხედ ჩუენდა და ქრისტემან მოგუანიჭა, და სიხარულითა მრავლითა განვახუნეთ საუნჯენი გულთა და გონებათა ჩუენთანი და მხიარულითა პირითა და განმარტებულითა ენითა ვაქებდეთ კეთილად-მოლუაწებასა მისსა“.

კიდევ ერთი ხაზი. მსგავსად იმისა, რომ ქრისტემ განსწავლული და განბრძნობილი თავისი მოწოდებები მოციქულებად და ახალი მოძღვრების მქადაგებლებად დაადგინა, საბანისძემ მიიჩნევს, რომ მოწოდებულია არა მარტო აღწეროს, არამედ მოელს ქვეყანას მოსლოს აბოს თავდადების ამბავი.

„ვითარ-მე ვაქებდე შენ, ღუაწისი მძლეო წმიდაო მოწამეო? რამეთუ შენ, ახალი ეგე ქრისტეს მორწმუნეს, მოძლუარ ჩუენდა იქმენ, სწავლულნი უფროას გულისხმიერ ჰყვენ, შერყეულნი უფროას განამტკიცენ. განმტკიცებულნი განამხიარულენ, წარმართნი წადიერ ჰყვენ ქრისტეს მონებად, საქსენებელი მარტულობისა შენისა ჩუენ დაგვტევე, სახელისა შენისა მოთხრობად ყოველთა ქადაგ ვიქმენით“.

განგებას საბანისძისათვის არც მქადაგებლის, არც განმარტებლის ნიჭი დაუკლია. მაგრამ ის უპირველეს ყოვლისა ხელოვანი ყოფილა, რადგან შთაგონებული აზრი აბოს გმირობის იღუმალ მნიშვნელობაზე ლოგიკური თანმიმდევრობით კი არ განავითარა არამედ პოეტური, სინთეზური სახე მისცა. თარგმანება კი არ შეუქმნია, არამედ ერთგვარი სიტყვიერი სიმფონია. შესაძლოა, ამიტომაც მომდევნო დროის ავტორები იოვანეს იდეას უცხოეთიდან მოსული მოწამის თავგანწირვის გამო ბოლომდე ვერ ჩასწვდნენ და ვერ შეინარჩუნეს. გამოჩენილი ქართველი ჰიმნოგრაფების მიქელ მორეკილისა და იოანე ქონჯოხისძის გალობანში, რომლებიც „უძლეველ მოწამეს ჰაბო ისმიატელ ყოფილსა ქართველს“ მიეძღვნა, მათი დიდი პოეტური ღირსებების მიუხედავად, საბანისძის აზრი შესამჩნევად გაღარიბებულია, და გმირის უცხოური წარმოშობა საყურად-

ლებო კერძო თვისებად აღიქმება, და არა მნიშვნელოვან — მეტიც, ძირითად პირობად იმ მისტერიისა, რაც ამ მოვლენაში აბოს თანამედროვემ დაინახა. აქ ერთმანეთს აღრი-
ან აბოსა და პავლე მოციქულს; აბოს სიკ-
ვდილსა და ქრისტეს ნათლისღებას, მეტიც, ნათლისღება და აბოს ხსოვნა ერთიან დღე-
სასწაულად განიხილება —

„რომელმან შინაგანი სახედველნი საღმ-
რთოათა ხილვითა წმიდა ჰყენი, წინამორ-
ბედო, შენგან ნათელს-ღებულსა დღეს მოს-
წარაფედ შეუღდა ჰაბო და მისთვის სიკუდილი
დაითმინა“. — მაგრამ დაკარგულია საბანის-
ძის ორიგინალური მიგნება, რომ აბოს ამბავი
არის ღვთის განკაცების ეროვნული მსგავ-
სობა, საქართველოსათვის საგანგებოდ მოვ-
ლენილი მისი ანარეკლი.

ამ იდეის შემდგომი და საბოლოო გაფერ-
მკრთალების შედეგი უნდა იყოს, რომ აბოს
ხსენება ოდენოდაც ჩამოაშორეს უფლის გან-
ცხადების დღესასწაულს და ორი დღით —
8/21 იანვარს გადაიტანეს, ჩანს, იმ მოსაზრე-
ბით, რომ ორ დიდ დღესასწაულს ხელი არ
შეეშალა ერთმანეთისათვის.

მიანც „აბოს წამების“ პათოსს ღრმა ზე-
გავლენა უნდა მოეხდინა ჩვენი წინაპრების
შეგნებაზე და, მსგავსი გმირების ხსოვნას-
თან ერთად, იქნებ, გადაწყვეტი როლი ითა-
მაში იმ უშიშარი და მითუკერძოებელი შე-
ხედულების გამოშუშეებასა და შენარჩუნე-
ბაში, რაც ქართველ კაცს გარეშე სამყაროსა
და კერძოდ, სამაჰმადიანოზე ჰქონდა მამი-
ნაც კი, როცა აქედან მომავალი მუქარა და
დაუნდობლობა აუტანელ და საბედისწერო
ზღვარს აღწევდა, და უცხოთა შეწყნარების
ატმოსფეროს შექმნაში, რამაც საქართველო
და, განსაკუთრებით, ის თბილისი, სადაც
აბო ეწამა, მთელი ეს „ყურესა ამას ქუეყა-
ნისასა“ მდებარე მხარე ჩვეულებრივ კანონ-
ზომიერებათა დარღვევით ერთა და ტომთა
დიდ გზაშესაყარად აქცია.

უშუალოდ საბანისძის ქმნილებაში თუ არა,
ეროვნული შეგნების სიღრმეში მიანც, სა-
დაც აბოს და მსგავსი გმირების თავგანწირ-
ვა აღიბეჭდა, უნდა ვეძებთ უცხოელისად-
მი, როგორც მეგობრისა და თაყვანისცემის
ობიექტისადმი, დამოკიდებულების სათავე,
რაც ქართული სულის უმშვენიერესი ქმნი-
ლებების — რუსთაველის პოემის განუმეორე-
ბელ თავისებურებას წარმოადგენს, და, ამას-

თან ერთად, „ვეფხისტყაოსნის“ თვით ხასი-
უყეტო იდეის სათავეც.

„ვეფხისტყაოსანი“ ხომ, მარტივად რომ
არის სასოწარკვეთილი და დაღუპვის პირამ-
დე მისული ტარიელის ამბავი, რომლის სა-
შველადაც მოდის იდეალური ღვთაებრივი
უცხოელი — ავთანდილი, რომელსაც ისეთი
ძალის სიყვარული სწევს, რომ მზადაა ტა-
რიელის ბედნიერებას საკუთარი ბედნიერე-
ბა და თვით სიცოცხლაც შესწიროს. ავთან-
დილის მიერ ტარიელის გადარჩენაში აღ-
ვილად იკითხება ღვთის თავგანწირული სიყ-
ვარულით ადამიანის გადარჩენის ქრისტიან-
ული თემა, და ამდგავარად, პოემის სიუჟეტი
შეგვეძლო პირდაპირ სახარებასთან დაგვე-
კავშირებინა. მაგრამ ის გარემოება, რომ
ავთანდილი (ნურადინ-ფრიდონიც — ტარი-
ელის გადარჩენის კიდევ ერთი მონაწილე)
უცხოელია — გარემოება, მრავალჯერ და
მრავალნაირად აქცენტირებული რუსთაველის
მიერ, ნებას გვაძლევს ამ საყოველთაო იდე-
ის ეროვნულ-ისტორიულ გამოცდილებაში
გარდატეხაზე ვილაპარაკოთ, და, უპირველეს
ყოველისა, აბოს პიროვნებასა და ღვაწლში
გარდატეხაზე, რადგან სწორედ მათში და
მისი პირველი მეხოტბის შეგნებაში საქარ-
თველოს ისტორიის ამ თავისებურებამ
ყველაზე თვალსაჩინო, ბრწყინვალე და
ღრამატული გამოხატულება ჰპოვა.

და ვინ იცის, როცა ყველაზე ამაღლებული
თავისი რაინდი — ავთანდილი რუსთაველს
არაბად გამოჰყავდა, ხოლო მისი სამშობ-
ლო — სამოთხედ, საიდანაც დანარჩენი გმი-
რებისათვის სიცოცხლისა და აღორძინების
ნათელი იფრქვევა, ხომ არ უხდინდა ფარუ-
ლად სიყვარულისა და აღფრთოვანების ვალს
„არაბიელ“ ჰაბუს — „სულენელთა მათ საც-
ხებელთა კეთილ-შემზავებელს“, რომლის
ხატებაც წინამორბედ მგოსანთა წარმოდგე-
ნაში ეთავსებოდა ხან მენელსაცხებლე დე-
დათა, ხან პავლე მოციქულის, ხან კი თვით
ქრისტეს სახეს?

შენიშვნები:

- 1 იოანე 7,30: „არა ვინ დაჰხვანა მას კელნი, რა-
მეთუ არა იყო ცამი მისი“. თითქმის იგივე ტექს-
ტი — იოანე 8,20.
- 2 ქრისტესგან მარჯვნივ ჯვარცმულ ავაზას, რომ-
ელმაც ქრისტე აღიარა და სამოთხეში მოხვდა.
- 3 ფილპ 3,5.
- 4 საქმე 22,3.
- 5 ვბრაელ 9,15.



მოგზაურობა არსად

ნუგზარ ამაშუკელი

„თქვენ, აქ მოსულნო, იმედები დასტოვეთ ყველა!“

დანტე. „ღვთაებრივი კომედია“.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ გიორგი შენგელიამ სულ სხვა მასალაზე გადაიღო, ვიდრე წინა ფილმი „ქვიშანი დარჩებიან“. ეს იყო თავისებური მიზრუნება „ფიროსმანისაკენ“ და რამდენადმე „ალავერდობისკენაც“. მისთვის ეს არ იყო ნაბიჯი უკან. იგი, უბრალოდ, დაუბრუნდა თავისი შემოქმედების მთავარ თემას, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ ასე: ადამიანის ბედი ხალხის ისტორიულ ბედთან კავშირში. მაგრამ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ რეჟისორი არა მარტო თავის თემას ავითარებს, არამედ სტილისტიკასაც, რაც მის რეჟისორულ ხელწერას განუმეორებელს, ღრმად ინდივიდუალურს ხდის. „ყველა ჩემს საავტორო ფილმში — „ალავერდობა“, „ფიროსმანი“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ — ვცდილობდი მუსიკისა და ლიტერატურის გამოცდილება გამომეყენებინა. — ამბობს რეჟისორი. — ეს მომენტი რატომღაც კრიტიკის ყურადღების მიღმა რჩება. ჩვენ გვიყვარს რაღაც ნახევრადპერატორული კინო, სადაც დიდხანს მოძრაობს კამერა და ვთვლით, რომ

სწორედ ეს არის ნამდვილი კინონება... ასეთი კინო ჩემთვის გაუგებარია და სინდისი ოდნავაც არ შექვნივს“.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ მოქმედების ადგილი რუსეთის იმპერიის განაპირა მხარე, XIX ს. დასასრულის საქართველოა. მოქმედების დრო — 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდგომი პერიოდი. მისი მონაწილენი ზოგი ბარიკადებზე დაიღუპა, ზოგი კატორღაში აღმოჩნდა. მაგრამ დევნას მარტო რევოლუციონერები როდი განიცდიდნენ. როგორც მოძრაობის დროს მატარებლის საცეცხლურს განუწყვეტლივ სჭირდება ნახშირი. ასევე ტერორისათვის საჭიროა სულ ახალ-ახალი მსხვერპლი. ასეთია ძალადობის პირქუში ლოგიკა. ადამიანები, რომლებიც რევოლუციაში არ მონაწილეობდნენ. მაგრამ თანაუგრძნობდნენ მას, ერთბაშად აღმოჩნდნენ ექვის ქვეშ. აქ საჭიროა ერთი შენიშვნა — ამ ფილმში რევოლუციის შემდგომი რეაქციის სრული სურათის ძიება უაზრობაა. გიორგი შენგელიას ძირითადად აინტერესებს ამ პრობლემის მხოლოდ ერთი ასპექტი, კერძოდ: როგორი მორალური და ზნეობრივი (ბუნებრივია, ფიზიკურიც) კრახი შეიძლება განიცადოს იმ ადამიანთა სულიერმა ჩაკეტულობამ და განკერძოებამ, ვინც ვერ შესძლო ან არ მოინდომა ხალხთან ერთად გაეზარებინა მისი ისტორიული ბედი.

თუ რა წარმოშობს შენგელიას ფილმის იდეისა და საერთო მღელვარე და მერყევი ატმოსფეროს გასაგებად მნიშვნელოვან ამ სიტუაციას, ჩემი აზრით, ზუსტად განსაზღვრა ი. ბოგომოლოვმა „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ რეცენზიაში. იგი წერდა: „ამა თუ იმ მოძრაობის აღმაყ-

გიორგი შენგელია



ლობა უსათუოდ აერთიანებს მის მონაწილეებს, აძლიერებს თითოეულის ზნეობრივ ძალას, სულის სიღრმეიდან ამოზიდავს საუკეთესოს და კეთილშობილს, რაც არის ადამიანი. დაცემა აცალკევებს ადამიანებს, თითოეულს ტოვებს მარტოს თავის თავთან და ისტორიასთან, თავის იდეალთან: ამ შემთხვევაში უფრო ძნელია არ უღალატო და არ გასცე, ვიდრე მაშინ, როცა სხვებთან ერთად ხარ.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ გმირებიდან ცოტანი უძლებენ ამ გამოცდას. ამისთან, გიორგი შენგელაია ფილმის თანაავტორთან ერთად გვიჩვენებს გამცემლობის ამოსავალ მოდელებს. ერთნი ლალატობენ უბრალოდ და პირდაპირ, მიზნით თუ უმიზნოდ უარს ეუბნებიან თავშესაფარზე. მეორენი — ირიბად და, შეიძლება ითქვას, პარადოქსულად... ლეკო, მაგალითად...

მაგრამ შევჩერდეთ, აქ შევწყვიტოთ ციტატა და დავეუბრუნდეთ ლეკოსა და ფილმის მთავარი გმირის — კომპოზიტორ ნიკუშას ერთობლივ მოგზაურობას.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ იგავია, რომელშიც ძალზე ძლიერია ალევორიული ელემენტები. ამ გზით რომ წაიყვანო თბრობა, საჭიროა ზუსტი რეჟისურა. უნდა აღინიშნოს, რომ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ გამოირჩევა რეჟისურის სისადავით, რაც თავისთავად ზეერის მთქმელია.

ხალხური მუსიკის დიდ მოყვარულს და შემგროვებელს ახალგაზრდა კომპოზიტორ ნიკუშას ფილმის პირველსავე კადრებში ეცნობით ხალხური მუსიკის ასევე დიდ მოყვარულს პროფესორ ყანსაყვლის კაბინეტში. გარემო ზედმიწევნით აკადემიურია (გავუსწრებ მოგვინებს და აღვნიშნავ, რომ ამ ფილმში გარემო და ინტერიერი ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს). აქ ყველაფერი განაწყობს დინჯი ინტელექტუალური საუბრისთვის. კედლებზე მოცარტის, ჰენდელის, ბეთოვენის პორტრეტებია. კარადების სქელი მინის მიღმა ხარისხიანი ტყავის გარეკანიანი წიგნებია. თვითონ პროფესორი ზის წითელი ხის მასიურ მაგიდასთან და მწვანე აბაჯურით ნათურის შუქზე ჩანს მისი კეთილშობილი სახის დახვეწილი პროფილი. მშვიდობიანი საუბარი მხოლოდ მუსიკას ეხება:



კადრი ფილმიდან „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. ნიკუშა — ლ. აბაშიძე

„რასაკვირველია, ეს ძალიან კარგია, რომ ახალგაზრდა კაცს, კომპოზიტორს ასე ძალიან უყვარს მუსიკა. სად აპირებს იგი მის ჩაწერას? შიდა ქართლში? ეს შესანიშნავია! ეს შესანიშნავია! მე თვითონ ახალგაზრდობაში არაერთხელ ვყოფილვარ ამ ადგილებში. ნიკუშა, მომეცი თქვენი რუკა“, — და პროფესორი ყანჩაველი ჯვრით ნიშნავს ადგილებს, სადაც ღირდა ნიკუშას მისვლა. რა იცოდა, რა უბედურებას შეამთხვევდა ნიკუშას და იმთავაც, ვისაც ის შეხვდებოდა, ეს უწყინარი ჯვრები რუკაზე! გარდა ამისა, პროფესორი ნიკუშას აძლევს სარეკომენდაციო წერილებს (ეს წერილებიც დიდ უბედურებას შეამთხვევს მათ ადრესატებს). მაგრამ ეს ყველაფერი წინაა. დღეს კი ნიკუშა უზარმაზარი (საუკუნის დასაწყისის) ხმისჩამწერი მოწყობილობით მიემგზავრება თავის რესპექტაბელურ სამეცნიერო ვოიაჟში.

ეს თითქოს ფილმის პროლოგია, სრულიად რეალისტური, შენგელაიას უყვარს პრელუდიები, რომლებსაც ან შეეყვართ მოქმედებაში, როგორც „ფიროსმანში“, ანდა ფილმთან კონტრასტს ქმნიან. სიუჟეტი კი სულ სხვა აზრობრივი და სტილისტური ხაზით ვითარდება. გიორგი შენგელაიამ შესილო შეექმნა სისხლსავსე სამყარო, რომელიც საკუთარ კანონებს ემორჩილება. ამ სამყაროს ფარგლებში, სიმბოლიკისა და მეტაფორის მარჯვე ოპერირებით, რეჟისორი მაყურებელს სთავაზობს საკუთარ რეალიზმს, განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიზმს, რაც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი. აქტიორთა თამაშით, გროტესკის, ტრაგედიისა და ლიაექსცენტრიკაზე ბალანსირებით, რეალური გარემოცვის დეფორმირებით, საყოფაცხოვრებო საგნებისთვის განსაზღვრული, „და-



„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“

მატებით“ აზრობრივი დატვირთვით გიორგი შენგელაია აღწევს მყურებლის თანხმობას ნაწარმოების თავისებურ, შინაგანად თანმიმდევრულ და დასაბუთებულ ლოგიკასთან დაკავშირებით. და თუ ეს ლოგიკა „სად აზრს“ არ შეესატყვისება, ეს თითქმის არც აელღეებს რეჟისორს — ასე ხომ უფრო ნათლად გამოისახება მის მიერ შექმნილი სამყაროს თავისებურება და, მაშასადამე, ავტორის აზრიც უფრო ნათელი და გაშიშვლებული ხდება. გიორგი შენგელაიას ისე მოხერხებულად შეჰყავს მყურებელი თავისი გმირების საიდუმლოებითა და მღელვარებით სავსე სამყაროში, რომ მყურებელი ძალდაუტანებლად იგებს „დაშიფრულ“ ეპიზოდებსაც კი.

ამ ფილმში ნაცნობი მოვლენები უჩვეულო რაკურსით წარმოგვიდგება. თითქმის მეორეხარისხოვანი დეტალები წინა პლანზე იწვევს და იქცევის ჩვენს ყურადღებას. ცნობილმა ჰოლანდიელმა არქიტექტორმა მის ვან დერ როემ როგორღაც თქვა: „ღმერთი დეტალებშიაო“. ეს აზრი გიორგი შენგელაიამ თავისი ფილმის მიმართ განაფიქროს: „ფილმი ასახავს ჩემი ქვეყნის წარსულს და ეპოქის ხასიათისა და სულის შესანარჩუნებლად მოხმობილი, ფრთხილად შერჩეული თითოეული დეტალი იძენს მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ და შემეცნებით მნიშვნელობას. სწორედ ამიტომ დიდი პასუხისმგებლობით მოვეკიდეთ ფილმის გამომსახველობითი მხარის და

მასში გამოყენებული კოსტიუმებისა და რეკვიზიტის თითოეულ დეტალს“. გიორგი შენგელაიას დაკვირვებული და გამოცდილი თვალი ცდილობს აღიქვას გარე სამყაროს, საგნების, ბუნების თავისებურებანი და გამოსახოს ისინი დეტალებში.

მღორე, ნელი მომაჯადოებელი კადრებით, რაც ქმნის ზედმიწევნით სიცოცხლისუნარიანობის შეგრძნების (მაგრამ რალაც განსაკუთრებული სიმბოლური აზრის დამატებით), იწყება ახალგაზრდა კომპოზიტორ ნიკუშას მშვიდობიანი მიზნით წამოწყებული ტრაგიკული და საიდუმლოებით მოცული მოგზაურობა შიდა ქართლის სოფლებში.

ნიკუშას ახლავს ხმაურიანი და მოუსვენარი ლეკო თათამელი, რომელიც ძალად აეკიდა თანამგზავრად. ერთი შეხედვით, ლეკო შეიძლება რევოლუციის უსაზღვროდ ერთგული, სიმართლისთვის გულწრფელი და ემოციურ მებრძოლად მოგეჩვენოთ. მაგრამ ირკვევა, რომ რევოლუციონერის სახელი მისთვის მხოლოდ ეფექტური როლია, რასაც იგი გატაცებით ასრულებს. საკმარისია ამ აქტიორ-მისტიფიკატორს მყურებელი შემოაკლდეს, ყველასგან გაიმიჯნოს, ციხეში ჩასვან და მისი ნებისყოფისა და თვითონ მისი გატეხა იოლი გახდება. ლეკომ შემთხვევით დინახა ნიკუშას რუკა და თავის თავს არწმუნებდა (მას ძალიან უნდოდა, რომ ყველაფერი სწორედ ასე ყოფილიყო!), რომ ნიკუშა იატაკქვეშა რევოლუციური კომი-



ტეტის წარმომადგენელია, ხოლო ჯვრებით აპრელბებული რუკა სხვა არაფერია, თუ არა აჯანყების გეგმა. ნიკუშა რომ ყველაფერს უარყოფს, ლეკოსათვის ეს არც ისე მნიშვნელოვანია. ცხადია — კონსპირაცია! ნიკუშა ტყუილ-უბრალოდ ცდილობს ლეკოს გადარწმუნებას. აფორიაქებულ, თვალბან-თებულ ლეკოს ნიკუშას მოსმენაც არ სურს. მის ავადმყოფ ცნობიერებაში მოკრძალებული, წყნარი კომპოზიტორი გადაიქცა სინამდვილეში არარსებული იატაკქვეშა კომიტეტის ფარულ წარმომადგენლად. და ნაცვლად იმისა, რომ ნიკუშა ქართლიდან უფრო მყუდრო ტფილისში გადაიყვანოს, ლეკოს იგი სხვა გზით მიჰყავს. ეს გზა წამების გზად გადაიქცევა. ამ გზაზე ნიკუშა ბევრს ნახავს, შეიცნობს და ახლებურად გაიაზრებს.

ამ ფილმში გ. შენგელაია ეხება საბჭოთა და კერძოდ, ქართულ კინემატოგრაფში ნაკლებად დამუშავებულ თემას. მას აინტერესებს კონფორმიზმის ბუნება, თანაც არა მარტო ემოციურ, არამედ ინტელექტუალურ, სოციალურ და ფილოსოფიურ ასპექტში. როდის და რა გარემოებაში ხდება ადამიანი კონფორმისტი? მხოლოდ ექსტრემალურ სიტუაციაში, როცა გამარჯვებას და მარცხებას მოსდევს? თუ კონფორმიზმისადმი

მიდრეკილება მის გენებშია? იქნებ განპირობებულია აღზრდით, წოდებრივი კუთვნილებით და ა. შ.?

სრულიად გარკვეულ პასუხს ამ კითხვებზე. ბუნებრივია, გიორგი შენგელაია ვერ მოგვეცემს. მაგრამ იგი აბსოლუტურად დარწმუნებულია იმაში, რომ ლაჩრული ლოიალობა არ არის ხსნა დაღუპვისაგან, თუ ამოქმედდა ტერორის მექანიზმი, მას ვერავენ დაემალება — ვერც მართალი, ვერც დამნაშავე, ვერც ისინი, ვინც ცდილობდა განზე გადგომოდა უღმობელ დროს.

ჩვენს თვალწინ გაივლებს სახეთა გაღერება — მათი, ვისაც მიმართავს ახალგაზრდა კომპოზიტორი ნიკუშა თავისი სარეკომენდაციო წერილებით. მათგან პირველია სოფლის ექიმი ელიზბარი, წყნარი, პატიოსანი ადამიანი. რომელიც უანგაროდ ეხმარება ყველას, ვისაც სჭირდება მისი დახმარება. იგი დემონსტრატულად განზე დგას პოლიტიკისგან და საკმაოდ პატიოსნად, როგორც მას ჰგონია, ასრულებს თავის, როგორც მკურნალის, მოვალეობას. და მაინც მან ვერ შესძლო ვერც საკუთარი თავის და ვერც ოჯახის გადარჩენა. ელიზბარი ჩაფრების პირველი მსხვერპლი გახდა.

თითქმის ასეთსავე პოზიციაზე დგას სოფლის მეორე ინტელიგენტი ოცხელი, რო-

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“



მელთანაც ნიკუშა და ლეკო ლამის გასათე
ვალ დარჩნენ. „არ ვიცი და არც მინდა ვი-
ცოდე, ვინ ხართ. თქვენ ლამით მომადეკით
სახლში და მე მოვასვენებთ, დაგაპურებთ,
დარჩებთ თუ გზას განაგრძობთ, ეს თქვენი
ნებაა. ღმერთია თქვენი შემწე. რაც შემე-
ხება მე, ვერ დავიმახსოვრებთ და ვერც
გიცნობთ...“ როგორც ჩანს, რევოლუციური
ბრძოლის აღმავლობის წლებში ოცხელი
ხალხის მხარეზე იყო, წარმოთქვამდა მხურ-
ვალე სიტყვებს თავისუფლებისა და თანა-
სწორობის შესახებ, შეიძლება, იარაღიც კი
ეჭირა ხელში. მაგრამ ყველაფერი ეს წარ-
სულში იყო. აღმავლობას დაცემა მოჰყვა და
ოცხელი მოვლენების ასე შემობრუნებისა-
თვის მზად არ აღმოჩნდა. წყნარად უნდოდა
გადეტანა ეს საშინელი წლები: „მე თქვენ
არ გიცნობთ და არც თქვენ მიცნობთ მე“,
მაგრამ არ გამოდის ყველაფერი ასე, ილუზი-
ები ქრება და ელიზბარის შემდეგ ჩაფრები
ოცხელის სახლში მიდიან.

ყველა შიშს მოუცავს, დიდი ოჯახის უფ-
როსი საღად მოაზროვნე დავით იტრიელიც
კი, რომელსაც ამ ორომტრიალში შრომით
უნდა სულის მოთქმა — მძიმე და უბრალო
გლეხის შრომით. დატოვებს თუ არა მის
სტუმართმოყვარე სახლს ნიკუშა, აქაც შე-
მოიჭრებიან ჩაფრები.

მაგრამ იყენენ ადამიანები, რომლებიც
რადიკალურად ცდილობდნენ წინაღობოდ-
ნენ ძალადობას. მათ შორისაა ეფემია. ძირ-
ძველი გვარის წარმომადგენელი, რომელიც
მოსამსახურე ქალთან ერთად ცხოვრობს თა-
ვის ოდესღაც ცნობილ წინაპართა ძველ, ნა-
ხევრად დანგრეულ სახლში. „ის ვინც ძალა
მოიჭრება საბრძოლველად, საუკუნეები
იცოცხლებს. — ამბობს ეფემია, — მხო-
ლოდ სულით ქედუხრენი იარსებებენ მა-
რად. ჩემი წინაპრები ჩემი გვარის ისტორიას
სამი საუკუნის მანძილზე წერდნენ. მათ სა-
მი ტომი აკინძეს ვეფხის ტყავში. მაგრამ
დამპყრობლები შემოიჭრნენ და რელიქვია
დასწვეს! მასხოვრობით ბევრი რამ აღვადგი-
ნე, მაგრამ ჩემი სამუშაო ჯერ არ არის დას-
რულებული! რაიმეს მეც დავუმატებ!“ სი-
ტუაციის პარადოქსულობა ისაა, რომ ეფე-
მია — ნახევრადშეშლილი, დამბლადაცემუ-
ლი მოხუცია და მის მაღალ იდეალებს, სამ-
წუხაროდ, განხორციელება არ უწყვირია.

მეორე მხრივ, ფილმში ტრაგიკულად

გადაწყვეტილი თემა იჩენს თავს, რაც თავ-
დაპირველად „ალავერდობაში“ გამოჩნდა —
დრომოქმულ ტრადიციათა გაუცხოება. მათი
ცხოვრებისეული უსაფუძვლობა. ამ ხალხის
საწინააღმდეგოდ კი არა, არამედ იმისათვის,
რომ რადიკალურად მოიძებნოს ჩიხიდან გა-
მოსასვლელი გზა. ფილმში მოთხრობილია
ამბავი პეტრე ვარაზელისა — ადამიანისა,
რომელიც ვერ ურიგდება სინამდვილეს. მარ-
თალია, მისი ბრძოლა უშედეგოა, დამსჯელე-
ბით შეჯახებაში იგი ილუპება, მაგრამ ეს
შინაც აქტიური პოზიციაა. პეტრე თვითონ
განაგებს თავის ცხოვრებას, არ მიჰყვება ბე-
დის ნებას. პეტრე ვარაზელი ანალიზებს
სიტუაციას და ამბობს: „წინააღმდეგობა ახ-
ლა თითქმის შეუძლებელია. ახლა სჯობს
უკან დავიხიოთ და ველოდოთ. მაგრამ გვი-
პასუხებთ, ვისგან ან რისგან დავიხიოთ? ვინც
უკან დაიხია და ყველაფერს მოშორდა; რაიმე
მოიგო? აი ამაზე ვფიქრობ“.

თემის კიდევ ერთი ასპექტია მნიშვნელო-
ვანი, რასაც გვერდს ვერ აუვლიდა გიორგი
შენგელია. ეს თვით ძალადობის მექანიზ-
მია. შიშის დანერგვის მექანიკა, ტოტალუ-
რი განწირულების გრძნობა ძალზე მარტი-
ვია (მას არცთუ უშედეგოდ იყენებდა მრავ-
ალი ტირანი). სხვაგვარად მოაზროვნეებთან
ან სხვა არასასურველ პირებთან ანგარიშის
გასასწორებლად აუცილებელი არ არის
სამართლებრივი, იურიდიული ან სხვაგვარი
ნორმების ძიება. მხოლოდ საბაბია საჭირო
და არა აქვს მნიშვნელობა როგორი იქნება
ის. მისი აბსურდული ხასიათი შეიძლება ნა-
თელი იყოს ყველასათვის და უფრო მეტად
თვით ჯალათებისთვის. რით არ არის საბა-
ბი — ერთხელ კიდევ გაამასხარაო სამარ-
თალი და მსხვერპლი, იგრძნო საკუთარი
ყოვლისშემძლეობა და ნებადართულობა!

გავიხსენოთ თენგიზ აბულაძის ფილმი
„მონაჩიება“, სადაც ნაჩვენებია, თუ როგორ
სრულყოფილად შეიძლება შემომუშაო ტერო-
რის, სამართლისა და საღი აზრის დაცვის
მექანიკა. უდანაშაულოდ დასჯილი კორიშელი
აღიარებს, რომ დივერსიული მიზნით ცდი-
ლობდა გაეჭრა გვირაბი ბომბებიდან ლონდო-
ნამდე(!), მსგავსი „აღიარების“ აბსურდუ-
ლობა ყველასთვის თვალსაჩინოა. კორიშელმა
ეს „დანაშაული“, როგორც თვითონ ამბობს,
მოიგონა იმიტომ, რომ „... ზემოთ დინა-
ხონ წამოყენებული დანაშაულის მთელი სიბ-

ნიკო ფიროსმანაშვილის თეატრი

ერასტ კუზნეცოვი

ფიროსმანი და თეატრი? რა არის ეს? ახირება? თუ მოდას მივავებთ პატახს? ან იქნებ ამაო წადილი, შევებით ყველაფერ საინტერესოს, მათ შორის იმ ბრუნუნავლე გამოფენასაც, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების მუზეუმში რომ შედგა? ცხადია, უკველი გამოჩენილი მხატვარი ამა თუ იმ კუთხით, პირდაპირ თუ ირიბად შეგვიძლია მივუხადავით თითქმის ყველა ცხოვრებისეულ მოვლენას — თეატრსაც. და მაინც...

* * *

იცნობდა თუ არა თეატრს, უყვარდა თუ არა? საფიქრალია, რომ უნდა ჰყვარებოდა არა მხოლოდ იმის გამო, რომ თეატრს ბავშვობიდან ყოფილა მიჩვეული (ამის ცნობები არსებობს), არამედ იმიტომაც, რომ იგი იყო ქეშმარიტი თბილისელი, ამ სიტყვის უკვე დავიწყებული, ნახევრადლეგენდარული მნიშვნელობით. თბილისის თეატრალური რეპუტაცია კი უნიკალური გახლდათ. „ალბათ, მსოფლიოს არც ერთი ქალაქი არ უწყობდა ასეთ ხმაურიან ოვაციებს თავის საყვარელ მსახიობებს; ამ ოვაციებს ვერ აკავენს თეატრის კედლებიც და ჩვეულებრივ ქუჩაში გრძელდება“.¹

ფიროსმანაშვილის ნამუშევართა შორის არის სამი კომპოზიცია სახელწოდებით „დამძა“ — თეატრალურ ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენის უშუალო გამოძახილი, — და ეს ადასტურებს, თუ არა ფიროსმანის ინტერესს თეატრისადმი, მის შემკვეთთა ინტერესებს მაინც. ეს სურათები ვალერიან გუ-

ჩიყვე“, მერე რა? დანაშაულმა უარყო ეს „თვითმხილება“, როგორც ამდგრეული გონების ნაყოფი? სრულიადაც არა. ბრალდება იმ აბსურდული „თვითცილისწამება“ თავისთვის ძალზე მოსახერხებლად ჩათვალა და მიიჩნია ფაქტად, რაც ამხელდა დამნაშავეს ყველა თავისი გამომდინარე შედეგებით. ყველაფერი სწორია! არის დანაშაული, არის დამნაშავე და, როგორც ლოგიკური დასასრული, გარდუვალი „სამართლიანი სასჯელი“.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ არასასურველ პირებთან ანგარიშის გასასწორებლად დამსჯელები იყენებენ ნიკუშას რუკას და სარეკომენდაციო წერილებს. „მათ ჩვენთან ძველი ანგარიში აქვთ, მათ მხოლოდ საბაბი უნდოდათ ჩვენს ასალაგმავად და მოიგონეს კიდევ. თუმცა თქვენ და თქვენი რუკა რომ არ ყოფილიყავით, სხვა რამეს მოიგონებდნენ“. — ამბობს იტრიელის ერთ-ერთი ძმა. ეს სიტყვები არა მარტო ნიკუშას დასამშვიდებლად არის ნათქვამი, რომელიც დატრიალებულ ტრაგედიაში თავის თავს თვლის დამნაშავედ, არამედ უფრო თვით იტრიელისთვის რალად ძალზე მნიშვნელოვანის დასადასტურებლად.

ხალხური სიმღერების ახალგაზრდა შემკრავების გულუბრყვილოდ დაწყებული ოდისეა ტრაგიკულ ნოტზე წყდება. მზით გადამწვარ გზაზე, რომელიც მიიკლაკნება წითურ უტყყო მთაზე, როგორც ბიბლიურ გოლოთასკენ მიმავალ გზაზე. დამსჯელებს მიჰყავთ ადამიანთა ჭკუფი — ყველა ის, ვისთანაც ნიკუშა მივიდა. უეცრად ჩაფრები ჩერდებიან და პატიმრების გადათვლას იწყებენ. რაოდენობა არ ემთხვევა სიას. აკლია ერთი. ნიკუშამ საოცრებით (რასაც არა აქვს სიუჟეტისთვის მნიშვნელობა) შეძლო თავის დაღწევა. მცირე ფიქრის შემდეგ ჩაფრები აჩერებენ მათკენ მომავალ ურემს. გადმოათრევენ მოხუც მეურმეს და პატიმართა ჭკუფში შეადგებენ...

რა გზას დაადგება ნიკუშა? ისეთივე დარჩება, როგორიც იგი გაცნობისას ვიხილეთ, თუ მიხვდება რაიმეს თავისთვის მნიშვნელოვანს? აღმოაჩნდება თუ არა ის, რაც აყალიბებს პიროვნებას — უნარი, — მიიღოს გადაწყვეტილება და პასუხი აგოს მასზე? თუ ეს სიტყვა აწუხებს ადამიანს — იხ სწორ გზას აღვას.

ნის ამვე სახელწოდების პიესის ილუსტრაციებადაა მიჩნეული, სინამდვილეში კი სპექტაკლის მიზანსცენებია, გადმოხატული ფოტობარათების პოპულარული სერიიდან. სიუჟეტები გულისამაჩუყებელია: ხანჯალი, შებრალების მუდარა, მოკლული ქალი — საექვოა, რომ ყოველივე ეს იტაცებდა ფიროსმანაშვილს, მაგრამ იგი კეთილსინდისიერად, თუმცა კი უხალისოდ ასრულებდა შეკვეთას. სამივე ნახატმა მოკრძალებული ადგილი დაიკავა მის მემკვიდრეობაში, მხოლოდ ერთი მათგანი იწვევს ინტერესს: მიჩნეულია, რომ მის კუთხეში მხატვრის ავტოპორტრეტი დახატული.

მართებული იქნება, თუ ამ ნახატთა რიგს კიდევ ერთს მივუმატებთ: „გიორგი სააკაძის მიერ საქართველოს გადარჩენა“ — ასეა სურათი დასათაურებული, თუმცა კი სახელწოდება საექვოა: გიორგი სააკაძე — ყოველ შემთხვევისათვის იმგვარი, როგორსაც ფიროსმანის ნახატებიდან ვიცნობთ. — აქ არ ჩანს, თვით სიუჟეტი არ არის საქმარისად გასაგები. მეტი საფუძველია ვიფიქროთ, რომ აქაც გამოსახულია (შესაძლოა, თავისუფალი გააზრებით) სცენა რომელიღაც ისტორიულ-პატრიოტული, დ. ერისთავის „სამშობლოს“ ან ა. სუმბათაშვილი-იუჯინის „ღალატის“ მსგავსი, სპექტაკლიდან: აპოთეზი, როდესაც მოქმედი პირნი ლამაზად შემოგვუფლებიან წმინდა გიორგის გამოსახულებით დამშვენებული ძველი ქართული დროშის გარშემო და თავიანთ უკანასკნელ სიტყვებს ალტაცებულ იფიცობისაგან მღელვარე დარბაზის წინაშე წარმოსთქვამენ.

თუ ერთობ მოვიწადინეთ, ამ ნახატებს შეიძლება დავუერთოთ ცნობილი „აქტრისა მარგარიტა“, რომელზედაც კაფეშანტანის მომღერალი, ასე ვთქვათ, მცირე ფორმათა წარმომადგენელია გამოსახული და თანაც სცენურ კოსტუმში.

და მაინც, ეს სიაც საკმაოდ მცირეა, რათა თეატრის გამოსახვის რამდენადმე მდგრად ინტერესებზე ვისაუბროთ.

ფიროსმანაშვილი თითქოსდა გულგრილი დარჩა ხალხური თეატრის მრავალფეროვანი ფორმებისა თუ პროტოთეატრისადმი, რომელიც იმხანად აყვავებას განიცდიდა მთელს საქართველოში და, მით უფრო, მრავალფეროვან თბილისში. გულგრილი აღმოჩნდა როგორც ხალხური თეატრალიზებულ

სანახაობის (ყვენობა), ნიღბების ძველი თეატრის (ბერიკაობა), აშულთა თეატრის (ხელო), მარიონეტების, ჩრდილების თეატრის (საქმის) სხვადასხვა ხალხური წარმოდგენების, ისევე ხალხური ჭიდაობის. მუშტიკრივის, ცაქეების, მამლებისა თუ ცხვრების ორთაბრძოლების და ქლაქელთა სხვა სანახაობითი გასართობების მიმართ.

მოსალოდნელი იყო, რომ იგი, სხვას თუ არაფერს, ტრადიციული თბილისური ყოფის აშკარა თეატრალიზაციას მაინც აღბეჭდვდა: ქტევის, ჩვევების, თბილისური ურთიერთობების გარეგნულ გამოხატულებას — იმ ბუნებრივ არტიზტიზმს, რომლის შორეულ გამოძახილს დღემდე ძალუძს გააოგნოს ჩემოსული ადამიანი პლასტიკის, ექსტრიკულაციის, მიმიკის დინამიურობითა და ექსპრესიით; მასში გაუცნობიერებლად ნაგულისხმევი გარეშე დამკვირვებელი, თუგინდ იმ წამს არარსებული მაყურებელი.

მაგრამ ვერაფერ ამდაგვარს ვერ მოიძიებთ მის ნახატებში, რომელთა თითქოს უცვლელი სიმშვიდე ზოგჯერ შეიძლება მონოტონურობადაც მოგჩვენოთ. თავისუფალი ექსტი, ხაზგასმული მიმიკა, როგორც ყოველგვარი მლაყვად და ლამაზად გამოხატული ფიზიკური მოქმედება, ფიროსმანაშვილის არცთუ ისე ბევრ ნახატში გვხვდება და ისიც მეტწილად შორეულ პლანებზე, მცირე ეპიზოდებში.

ორი მოცეკვავე მამაკაცის ფიგურა „ვირის ხიდიდან“ — ალბათ, ყველაზე დამაჯერებელი მაგალითია იმისა, რა იოლად შეეძლო ფიროსმანაშვილს მოძრაობის გადმოცემა, როცა კი ხედავდა ამის საჭიროებას, მაგრამ ამგვარი აუცილებლობის წინაშე იგი იშვიათად აღმოჩნდებოდა ხოლმე. მისი ნახატების უმრავლესობაზე ადამიანი თითქმის უმოძრაო, სტატუარულია, შებოჭილი მკაცრად დაკანონებული, ხშირად განმეორებადი და არაინდივიდუალური მოძრაობით — მაგალითად, ლენის ყანწის დასაცლელად აღმართული ხელების მოძრაობა.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფიროსმანაშვილის ხელოვნება აშკარად ეწინააღმდეგება ჩვენს წარმოდგენებს (და ზოგადად მართებულ წარმოდგენებს) იმ ხალხური ხასიათის ექსპრესიულ დინამიურობაზე, რომელსაც გამოსახავდა და ამტკიცებდა.

ამაში არაფერია გასაკვირი. ჩვენ რასანია

განვირდეთ ოდესღაც გაბატონებულ და არსებითად უსაფუძვლო თვალსაზრისს, თითქოს ფიროსმანი თავისი გარემომცველი სინამდვილის ამსახველი (აღმბეჭდავი) იყოს მხოლოდ. მისი ხელოვნება რეალისტურია, მაგრამ არა ზედმიწევნითი მნიშვნელობით. თავისი წარმოსახვის ძალით იგი ენერგიულად გარდაქმნიდა მოვლენებს და სინამდვილის სფეროდან ხელოვნების სფეროში გარდასახავდა, ახალ რეალობას ქმნიდა. ფიროსმანის სურათები არ არის „თავად ცხოვრება“. რომ ვუძიოთ კიდევ მათში თეატრთან დამაკავშირებელი, ნათესაური თვისებები, საეჭვოა, რომ მისი სურათების სახვით მხარეში, სიუჟეტებში, თემებსა და რეალიებში აღმოვაჩინოთ; მეტად შესაძლებელია მათი მიკვლევა ნახატების მხატვრული მწყობრის ზოგიერთ თვისებებზეა.

მათ არ ახასიათებთ ახირებული სწრაფვა ახალი შთაბეჭდილებების მიღების ჟინს, ცნობისმოყვარეობას აყოლილი მაყურებლის მამებელი მრავალფეროვნებისაკენ. ადვილად შეიძლება მათი დაყოფა რამდენიმე ძირითად ტიპად, რომელთაც სახვით ხელოვნებაში არსებული ეანრების სისტემატიკაში ვერც მოუნახავ ზუსტ ანალოგებს — „ქეიფები“, „ეპოსი“, „პორტრეტები“, „ნატურმორტები“, და თითოეული მათგანი თანამიმდევრობით დატულ კანონს შეიცავს. ბევრი სურათი არსებითად ერთი და იმავე თემისა და კომპოზიციის ვარიაციაა. მათ აერთიანებთ მუდმივი, სურათიდან სურათში მოარული ხერხების გამოყენება, საკმაოდ შევიწროებული ფერთა პალიტრა და ადამიანის (პოზის, მიმიკის, ექსტის) გამოსახვის საშუალებათა მკაცრი შეზღუდულობა.

შეიძლება და საკმაოდ ერთფეროვნადაც კი ჩავეთვალა ისინი, მაგრამ ამ სასტიკ საფუძველზე ყოველთვის აღმოცენდება ფერწერა — ქეშმარიტად იმპროვიზატორული თავისი დინამიური ბუნებით და კოლორისტული ნიუანსების სიმდიდრით დახვეწილი, — ფერწერა არტისტული, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. საკუთრივ სწორედ ამ მტკიცე, მუდმივი ნიადაგის მკაცრი წინასწარგანსაზღვრულობა გვეხმარება მისი ფერწერის არტისტული ბუნების აღქმაში. მოჩვენებითი განმეორებადობა გვიბიძგებს მომეტებული სიფხიზლით მოვეკიდოთ და უფრო მალაღი შევასება მივეცთ ყველაზე უმნიშვნელო გა-

დახრასაც კი, მოჩვენებითი სიძუნწე სტიმულს აძლევს ჩვენს წარმოსახვას — და წინადად გარეგანი ალქმა (როდესაც მრავალფეროვნებით ვანებიერებული ცნობიერება ხანტად მიყვება უკან სიუჟეტს) იძულებული ხდება ჩვენს არსებაში შემოაღწიოს, ბიძგი მისცეს ვონებისა და გრძნობების მუშაობას. შეიძლება ითქვას, თუმცა კი ვარაუდად, რომ ფიროსმანის ფერწერა რიტუალიზაცია; იგი იქმნება და აღიქმება როგორც რალაც მუდმივი, კარგად ნაცნობი.

ცხადია, ეს არ არის შემთხვევითი, ძველი თბილისის ცხოვრება — თითქოს ესოდენ ფერადოვანი, ცხოველყოფელი და მკვეთრი, არსებითად, უკიდურესად რეგლამენტირებული ვახლდათ მრავალგვარი ადათებით, რიტუალებით, წეს-ჩვეულებებითა და წესებით — ეროვნული, რელიგიური, სოციალური, ამქართლი თუ ყოფითი — და ეს კარნახობდა არა მხოლოდ სამოსისა თუ სახლის მოწყობის დადგენილ თანესებურებებს, არამედ ქცევის ხასიათსაც კი, როგორც ზოგადად ცხოვრებაში, ისე ყოველ კერძო შემთხვევაში, და ყოველივე ამას გულმოდგინებითა და შინაგანი მზადყოფნით განამტკიცებდნენ. საუკუნე მკაცრად განსაზღვრავდა ნიადაგს, რომელზედაც აღმოცენდებოდა იმპროვიზაციისა და მახვილგონიერების თავისუფლებით ელვარა. არაჩვეულებრივი არტისტშით აღბეჭდილი ის ადამიანური ურთიერთობები, ქალაქური ცხოვრების ნიშანდობლივ თვისებად რომ წარმოგვიდგება. (ქეშმარიტი არტისტიზმი საზოგადოდ არ უფრთხის მკაცრ კანონს; პირიქით, შესაძლოა, საჭიროებს კიდევ მას, როგორც ბედნიერი თავისუფლებისა და სილალის მოპოვების შესაძლებლობას).

ფიროსმანაშვილის სურათები ძველთბილისური ცხოვრების პირშო და მისი ორგანული ნაწილი იყო; ისინი შემოიჭრნენ ამ ცხოვრებაში, — უკვე გაფორმებულსა და დადგენილში — და განავრცეს, გაამდიდრეს იგი. მათი რიტუალობა ამ ყოფის გამომხატველი და თავისებურად გამგრძელებული შეიქნა.

შესაძლებლობას, უკეთ გავიგოთ, თუ როგორ ხდებოდა ეს ფიროსმანაშვილის ნახატები, ერთი მაგალითი მოგვცემს. ქართული სუფრის რეგლამენტირებული პარმონია მიიღწევა მხოლოდ მთელი მისი დროის გან-

მავლობაში, ერთი მეორის შემდეგ მომდინარე სადღეგრძელოთა რიტში, მათ შინაარსობრივ თანმიმდევრობაში, რომელიც თავის კომპოზიციურ ლოგიკასა და დასრულებას იძენს. ამ პარამონიის ფერწერული საშუალებებით პირდაპირი გადმოცემა, ალბათ, შეუძლებელია. რეპორტაჟის სიზუსტე ვულგარულს ხდის, კლავს რიტუალურ სიმწყობრეს და ლამაზ ცერემონიას მოუწესრიგებელ ღრეობად გადაქცევით ემუქრება. მაგრამ ყოფითი მართლმავარობისაგან საკმაოდ დაშორებული ფიროსმანაშვილის „ქეიფებში“ ხორცშესხმულია ეს პარამონია — დროის მწყობრ მდინარეებს ისინი გადმოსცემენ სახლველი რიგის სიმწყობრის ენით, და ეს სურათის რიტმულ და კომპოზიციურ ორგანიზაციაში ვლინდება. ყოფითი რიტუალობა ფერწერულ რიტუალობად გარდაიქმნება (ანალოგიურია მცდელობა ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნო სიტყვათა თამაში, რომელიც არ ექვემდებარება თარგმანს).

ჩვენთვის ძნელია მთელი სისრულით გაგება იმ როლისა, რომელიც ფიროსმანაშვილის სურათებს ეკავათ მხატვრის გარემომცველ ცხოვრებაში, მხოლოდ დაახლოებით თუ ამოვიცნობთ მას.

მათი აღქმა — იმგვარი, როგორისთვისაც გამიჩნულნი იყვნენ — მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ჩვენთვის ჩვეული დაზგური სურათის აღქმისაგან, რომელიც მოითხოვს დამატებულ ინდივიდუალურ შეთვისებას („შეჭრას“) მუზეუმისა თუ გამოფენის ნეიტრალურ გარემოში. ჩვენ ეხლა მათ ისე არ ვუყურებთ, „როგორც საჭიროა“, მაგრამ „ისე, როგორც საჭიროა“, სამწუხაროდ, არც ძალგვიძის: ისინი ხომ ჩვენთვის არ დაუხატავთ.

მათი აღქმა, უპირველეს ყოვლისა, იყო არა ინდივიდუალური, არამედ კოლექტიური — მხატვარი მიმართავდა საერთო გემოვნებით, ჩვევებით, სოციალური წრით, ერთმანეთისადმი კეთილგანწყობით, ამწამიერი განცდით გაერთიანებული ხალხის ჭგუფურ ცნობიერებას. მათი აღქმა არ ყოფილა წმინდად ჰერეტიკით. გამოსახული სამყარო აქტიურად წარსდგებოდა მყურებელთა წინაშე, მიმართავდა მათ და დაქონებით მოითხოვდა მათგან რეაქციას.

ისინი იხატებოდნენ არა „ზოგადად“, არამედ კონკრეტული საზოგადოებრივი ინტე-

რიერებისათვის (დუქანი ან სამიკიტნი) ისეთივე საზოგადოებრივი ინტერირია, როგორც საყდარი ან მუნიციპალიტეტის თუშუკი უფრო მდებალი ქანრისა), და განუყოფელი იყვნენ იქ მიმდინარე ცხოვრებისაგან. მათი აღქმა მიმართული და კორექტირებული იყო გარკვეული ატმოსფეროს მიერ და თვითონაც ამ ატმოსფეროს ნაწილად აღიქმებოდა. მუსიკას, სიმღერას და მკვერმეტყველებასთან ერთად ეს სურათები შემადგენელი ელემენტი იყო ხელოვნებათა იმ თავისებური სინთეზისა, რომელიც მუდმივ თანსდევს ქართულ სუფრას.

ზედმეტი არ იქნება დაუმატოთ, რომ მაშინ ისინი ოდნავ სხვაგვარადაც გამოიყურებოდნენ, ვინაიდან მხატვარი ხატავდა, ხოლო მომზირალი აღიქვამდა სანთსი, ნავთის ლამპის ან, უფრო იშვიათად, სუსტი ელექტრონათურის უსუსურსა და მოყვითალო შუქზე, რომელიც ვერ შეედრება იმ სტერილურად თეთრ განათებას, თანაბრად რომ ეფინება დღეს მუზეუმებში. დუქანში მოსული, მაგიდების გარშემო შემომსხდარი ხალხი თავის მეგობრებს, ხშირად კი საკუთარ თავსაც ხედავდა იქ, სურათის სივრცეში, და ეს სივრცე არ იყო მათი რეალობისაგან გამიჯნული — ერთნიც და მეორენიც თითქოს საერთო სუფრის მონაწილენი იყვნენ.

ყოველივე ეს, ცხადია ნაწილობრივ, მოგვაგონებს მაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმას ანუ, ზუსტად რომ ვთქვათ, თავისებურ წარმოდგენას, ქმედებას, რომელიც ერთგულად მიყვებოდა უკვე განსაზღვრულ კანონს. ამაში ვლინდება ფიროსმანაშვილის ფერწერისა და მისი ყოფითი განსხეულების კავშირი (თუნდაც არაპირდაპირი) არა იმდენად თეატრთან, რამდენადაც პროტოთეატრთან — იმ ნახევრადყოფით, ნახევრადრელიგიურ ფორმებთან, რომელთაგანაც აღმოცენდა საკუთრივ თეატრი.

თუკი რაიმევი ვლინდება ფიროსმანაშვილის სიახლოვე საკუთრივ თეატრთან. უპირველესად სანახაობრივ საწყისში. მისი სურათი სანახაობაა, რომელიც გულწრფელი თვითდაჭერებით ამტკიცებს თავის სანახაობრიობას. რეპრეზენტატიულია მისი „პორტრეტების“ პერსონაჟები, მისი გმირი — ცხოველები, თვით მისი „ნატურმორტების“ შემადგენელი საგნებიც კი. ისინი თავისებური წარ-

მოდგენები და დაეინებით ითხოვენ ყურადღებას.

ყოველგვარი თამაშის საწყისი (სანახაობრობის შემდგომ, თეატრის მეორე იპოსტასი) სრულიად უცხოა ფიროსმანაშვილისათვის, ისევე როგორც თამაშთან დაკავშირებული მხატვრული სახის სახასიათო გარეობა. მის სურათებში ვერ მივხვდებით ფერწერის თეატრალიზების კვლასაც კი: ამ ხერხს, ჩვეულებრივ, სპეციფიური სამყაროს — რეალურისა და შეთხზულის, ნამდვილისა და ყალბის, გამოვლენილისა და გამოუვლენიელის ზეგარზე გამაღიზიანებლად მერყევი, — შექმნამდე მიყავს მხატვარი. ფიროსმანაშვილის მიერ შექმნილი სამყარო, მთელი მისი იდეალიზებით, გარდასახვით, ზოგჯერ უკვე იქ, სურათის მიღმა სახეცვლილი ფანტასტიკობით — კონკრეტული, გამიზნული, უცილობელი წარმოგვიდგება — სწორედ ისეთი, როგორც სინამდვილეშია.

აი, რატომ წარმოჩნდება გარკვეული კავშირი ფიროსმანაშვილისა თეატრთან არა თავად გამომსახველობით ელემენტებში, არა თეატრისა და თეატრალიზობის „ნიშნებში“, არამედ სტრუქტურულ, სივრცობრივ-კომპოზიციურ წყობაში, რომელიც ამა თუ იმ მოვლენის (ამ შემთხვევაში სურათის) სანახაობად ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს.

მართლაც, სივრცე ფიროსმანაშვილის ნახატების უმრავლესობაში, „ეპოსებისა“ და მათთან დაახლოებული სურათების გარდა, საოცრად გვაგონებს ტრადიციულ სცენურ სივრცეს. ყველაზე მძაფრად ეს შეიგრძნობა „ქვივებში“, სადაც საქმე გვაქვს არა მალულად დანახული სინამდვილის ნაწილთან, არამედ დამოუკიდებლად ორგანიზებულ, საკუთარ თავში ჩაკეტილ და მთლიან სამყაროსთან.

აქ სივრცე არ გამოირჩევა სიღრმით: შემოსაზღვრული ან ნეიტრალური „სიციარიელით“, რომელიც თითქოს ჩამოკვეთავს სათამაშო მოვლენის პირდაპირ პერსონაჟთა ზურგს უკან, ან პეიზაჟის ფონით, რომელიც სიღრმის ილუზიას კი არ ქმნის, არამედ წინ გამოწეული, პერსონაჟებთან მჭიდროდ მიჯრილი თეატრალური ფონივით წარმოგვიდგება. იგი შემოსაზღვრულია გვერდებიდანაც, ვინაიდან უაზრო იქნებოდა ყოველგვარი მკვლელობა, როგორც რეალურად წარმოგვიდგინა სურათზე გამოსახულის გაგრძელება

მის ჩარჩოებს მიღმა. მკვეთრად დახშული სამი მხრიდან, ეს სივრცე გახსნილია მკვეთრად — წინა მხარეს. პერსონაჟები თითქოს წინაგამოუგდიაო შემცივრებულ სივრცეს, ავანსცენაზე გამოსული მსახიობების მსგავსად, ისინი წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე და უსიტყვოდ მიმართავენ მას — მეოთხე „კედელი“ აქ არ არსებობს.

ფიროსმანაშვილის ბევრ სურათში შეინიშნება ლტოლვა სივრცის „ცენტრირებისკენ“, სურათის სიბრტყის პერპენდიკულარულად გამავალი სიმეტრიის ღერძის აქტიური ფორმირებისკენ, რაც აშკარად მოპყავს სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის გამჭოლ ცენტრალურ ღერძს, უდიდეს გავლენას რომ ახდენს თეატრალური მაყურებლის შეგრძნებაზე. ფიროსმანაშვილი ხშირად მიმართავს გამოსახულის, ასე ვთქვათ, კულისებით შემოფარგვლის ხერხს, რომელიც, არსებითად ამ სივრცობრივი ღერძის დამორჩილების მკვლელობითაა განპირობებული.

დროდადრო ფიროსმანაშვილის სურათების თეატრთან მსგავსება თვალმისაცემი ხდება. ვთქვათ, პეიზაჟი „ღიმი მარანი ტყეში“ იმდენად მოგვაგონებს თეატრალურ ესკიზს, რომ ძნელი არ იქნებოდა მისი სცენაზე რეალურად გამოსახვა მთელი კომპონენტებით: ბრტყელი პლანშეტი, ფონი, გვერდითა კულისებზე გამოსახული ტყის ტევერი, ორი ხე და წინა პლანზე ქვევრი.

ყველა საფუძველი არსებობს ეს მსგავსება ავსხნათ კონვერგენციით, ანუ იმ პროცესით, რომლის დროსაც განსხვავებულ მოვლენებს შორის ერთნაირ ან მსგავს პირობებში ფუნქციონირების შედეგად მსგავსება ჩნდება. ფიროსმანაშვილის სურათების რეპრეზენტატიულობა შეიძლებოდა წარმოქმნილიყო მისი სტილის მაფორმირებელი, სხვადასხვა წყაროებიდან — თუნდაც ყოფითი ფოტოსურათებიდან, რომელთაც უდაოდ მოახდინეს ზეგავლენა ადამიანსა და ფონს შორისი ურთიერთობის ხასიათზე.

და მაინც, ძნელია გამოეთხოვო აზრს იმის შესახებ, რომ სწორედ ყმაწვილი ფიროსმანაშვილის მეხსიერებაში ჩარჩენილი თეატრალური შთაბეჭდილებები იქცნენ იმ ნიმუშად, რომლის მიბაძვასაც გაუთვითცნობიერებლად ესწრაფოდა უკვე მხატვრად მოვლენილი. თეატრი, რომელიც მიზნად ისახავს სცენის შეზღუდულ სივრცეში შექმ-

ნას განსაკუთრებული, ტევადი და ერთიანი, მაყურებლის აღქმაზე თანამიმდევრულად ორიენტირებული სამყარო და ამ მიზნის მიღწევაში დამხმარე ხერხების მდიდარი არსენალი დააგროვა, სანახაობის იდეალური მოდელი გახდა. სამართლიანი იქნება თუ გავიხსენებთ, რომ ეს გამოცდილება თეატრმა დააგროვა მულმივ, თუმც კი არათანაბარ, ურთიერთზემოქმედებაში ფერწერასთან, რომელიც ხან მას აძლევდა სივრცობრივ-კომპოზიციურ გაკვეთილებს, ხანაც თვითონ სწავლობდა თეატრისგან.

ბუნებრივი იქნებოდა კითხვის დასმა: მაინც რამდენად შესწევს უნარი ფიროსმანაშვილის ფერწერას, რომელმაც — თუმც ირიბად, გაშუალებულად — შეისისხლხორცა თეატრალურობის ელფერი, თვითონ გაამდიდროს თეატრი? ცხადია მხედველობაში მაქვს არა მისი ნაწარმოებების მთლიანი ან ფრაგმენტული ციტირება — ეს ხერხი ოდესღაც სცენოგრაფების² იღბლიან აღმოჩენად იქცა და საყოველთაო ხმარების შედეგად საკმაოდ გაცვდა, თუმც კი ამის გამო თავისი კანონიერი უფლება არ დაუკარგავს. არა, მხედველობაში მაქვს ფიროსმანაშვილის ფერწერული წყობის ამა თუ იმ სახასიათო თავისებურების გამოყენების შესაძლებლობა სპექტაკლის ხედვით მხარეში — მიზანსცენებში, პლასტიკაში, ექსტიკულაციაში.

პასუხი თითქოსდა უარყოფითი უნდა იყოს. მისი სურათების წმინდა ფერწერული ბუნების სცენაზე პირდაპირმა გადატანამ ლამაზ, მაგრამ მომაკვდინებელ სტილიზებამდე უნდა მიგვიყვანოს, და მაინც ღირს გავიხსენოთ ფიროსმანაშვილის გაკვეთილების შემოქმედებითი ათვისების ერთი მცდელობა.

ეს სცადა ადამიანმა, რომლის ავტორიტეტი ეჭვს არ იწვევს — სანდრო ახმეტელმა. ილია ჭავჭავაძის კლასიკური მოთხრობის „კაცია ადამიანის!“ ინსცენირებაზე ფიქრისას გაუჩნდა მოსაზრება, ფიროსმანაშვილის პერსონაჟების პლასტიკა გამოეყენებინა მთავარი გმირის, ლუარსაბ თათქარიძის დახასიათებისას. „ლუარსაბის სულის მოძრაობასა და მის ფიზიკურ ქმედებას ფიროსმანის თვალთ უნდა შევხედოთ, ფიროსმანის სურათები უნდა დაგვეხმარონ ლუარსაბის ში-

ნაგანი სამყაროს გახსნაში, რიტმიკა და ექსპრესიის მოძიებაში...“³

ამ ჩანაფიქრის პარადოქსულად აღქმადრობის შეფასება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც იცი, რას წარმოადგენს ლუარსაბ თათქარიძე, ზოგჯერ მას ქართველობა მოვს უწოდებენ — შედარება დაახლოებითა, თუმც კი შეგვიძლია დავაზუსტოთ: თუკი ობლომოვის პასიურობა სათავეს იღებს მის ჰერეტიკულ ბუნებაში, თათქარიძის პასიურობის საწყისია ჰედონიზმი. ამგვარად, სცენაზე პირდაპირ, სრული სახით გადატანილ ფერწერულ პლასტიკას აშკარად არასრულყოფილ, „განახევრებულ“ ადამიანთა ტიპები უნდა გამოესახა (ახმეტელი სწორედ იმას უსვამდა ხაზს, რომ ლუარსაბი და მისი მეუღლე დარეჯანი — აქტიური, დინამიური პიროვნება — „თითქოს ერთი ადამიანის ორ საპირისპირო მხარეს წარმოადგენენ“), ხოლო ფიროსმანაშვილის წმინდა ფერწერულ სტატიურობას უნდა გამოეხატა არა ზოგადად ცხოვრება, არამედ ცხოვრების სტატიურობა, გროტესკულად გაზვიადებული.

სპექტაკლი არ დადგმულა და ამიტომ ძნელია განსჯა, რაოდენ ნაყოფიერია ახმეტელისეული ჩანაფიქრი. მაგრამ ეს გზახსნილია, და საერთოდ — რამდენ მოულოდნელ აღმოჩენას შეიძლება აზიაროს ერთი ნიჭიერი ადამიანი მეორემ.

ქურალი „ტეატრ“, 1988, № 10.

შენიშვნები:

1. В. Тихонов. Театральные воспоминания — «Исторический вестник», 1892, т. 73, 77, стр. 16, 17.

2 გონებ, პირველი ამ მხრივ იყო სამეული (თ. ქოჩიაძე, ა. სლოენსკი და ა. ჩიკვაძე), რომელმაც 1966 წ. შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში გააფორმა მ. ელიოზიშვილის პიესის „ბებერი მეზურნეების“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი.

3. «Сандро Ахметели», Сборник, Тбилиси, 1977, стр. 178.

სულხან ნასიძის ანსამბლურ-ინსტრუმენტული

შემოქმედება

დოდო გოგუა

კომპოზიტორი სულხან ნასიძე მუსიკალურ შემოქმედებაში მოვიდა როგორც უკვე სავესებით ჩამოყალიბებული პიროვნება და ხელოვანი. შესაძლებელია სწორედ ამით აიხსნება, რომ პროფესიული დაოსტატების სავალდებულო, გარდაუვალი პერიოდი ყველა ხელოვანისათვის, მისთვის ერთდროულად უფრო ხანმოკლეც და საკმაოდ ნაყოფიერიც აღმოჩნდა. მართლაც, ს. ნასიძის პირველივე ნაწარმოებებმა მიიქცია ყურადღება მტკიცე პროფესიული ბაზით, სლიდური საკომპოზიტოროს ოსტატობით, რომელიც ამასთან, ქართული მუსიკალური ხელოვნების ეროვნულ ნიადაგს ემყარებოდა. მართალია, ამ თავის პირველ ნაწარმოებებში კომპოზიტორი ჭენებლიედ „მიენდო“ ქართულ მუსიკაში 50-იან წლებში მიმდინარე საერთო პროცესებს, რომლებიც სინამდვილის უფრო „ობიექტივიზებულ“ აღქმასთან ერთად ძირითადად ხალხურ-ქართულის სტიქიაში იღვებდნენ სათავეს, და როგორც უახლოეს წლებში გაირკვა, ნაკლებად პასუხობდნენ მის ინდივიდუალურ მიწრაფებებს. მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ ამ დროს გამოიკვეთა, სავესებით ნათლად, მისი მხატვრული აზროვნების ძირითადი მიმართება — განზოგადებული, ამასთან სპეციფიკური აზროვნებისაკენ, რომელმაც გამოსავალი ბუნებრივად ჰპოვა ინსტრუმენტული მუსიკის მსხვილ კონცეფციურ ქანრებში — სიმფონიაში, კონცერტში, კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლში. მომავალმა დავკარწმუნა, რომ სწორედ ამ ქანრებმა დაიმკვიდრეს წამყვანი ადგილი კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

ს. ნასიძის გზა, რომელიც დღეისათვის სამ ათეულ წელზე მეტ ხანს ითვლის, უკვე ქმნის საკმაო ისტორიულ დისტანციას მისი შემოქმედებითი მონაპოვრების ძირითად კა-

ნონზომიერებათა დადგენისა და შეჯამებისათვის. პირველი, რაც თვალში გვხვდება, შესაშური შედეგიანობაა. ს. ნასიძის დღემდე შექმნილი თითქმის ყველა ნაწარმოები „მოხვდა მიზანს“ — მოიპოვა არა მარტო საზოგადოებრივი აღიარება, არამედ, უკვე 60-იანი წლების დასაწყისიდან ბევრის მხრივ განასახიერებს და წარმართავს ეროვნული მუსიკის განვითარების ძირითად გზებს. პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ნასიძე იმ ქართველ კომპოზიტორთა რიცხვშია, რომელთა შემოქმედებით იქმნება ვრცელი, მრავალფეროვანი და უდავოდ შთამბეჭდავი სურათი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებისა ამ ისტორიულ ეტაპზე, რომლის ერთ-ერთ ცენტრალურ ფიგურად თავადაც გვევლინება. შემთხვევითი არაა ამიტომ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის დიდი ინტერესი მისი შემოქმედების მიმართ. მართლაც, ნასიძის შემოქმედება უკვე არაერთხელ გამხდარა ღრმა და სერიოზული მეცნიერული გამოკვლევების ობიექტი. საკმარისია თვალსაჩინოებისათვის მოვიგონოთ, რომ მან მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართული საბჭოთა მუსიკის ისეთი თვალსაჩინო მკვლევარის შრომებში, როგორიცაა გ. ორჯონიკიძე, ნასიძის სიმფონიებს მიეძღვნა სადისერტაციო შრომა (ნ. ქლენტი, 1984 წ.); გარდა სპეციფიკური გამოკვლევებისა, იგი მოხსენებულია 60-80-იანი წლების ქართული, ცალკეულ შემთხვევებში აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა მუსიკისადმი მიძღვნილ მეოთხე რიგ ქართველ და არაქართველ მუსიკისმცოდნეთა შრომებში. თუმცა სავესებით უდავოა, რომ მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ნასიძის თემა კვლავ ინარჩუნებს თავის აქტუალობას.

ჩვენი გამოკვლევა ეძღვნება ს. ნასიძის შემოქმედების ერთ-ერთ ცენტრალურ დარგს,



სახელდობრ, მისი ანსამბლების სიმფონიური ბუნებაც, მასშტაბურობაც, მუსიკალურ-დრამატურული ხერხების მსგავსებაც, მათ შორის, პირველ რიგში, ლირიკული სახეობების განსაკუთრებული ბუნებაც, რომელიც აღიქმება არა ინტიმურ, ფსიქოლოგიზებულ ან ყანრულ-სახასიათო, არამედ უფრო ჩაღრმავებულ, ინტელექტუალურ-მკვერცხლოვან ბუნებაში, მედიტაციურ, ან „გაუცხოებულ“, „განსხვავებულ“ პლანში, როგორც იდეალურის სიმბოლო, მაგალითად „დალაის“ ანალოგიურად, საფორტეპიანო კვინტეტში. ამასთან, ეს მოვლენაც ნასიძის შემოქმედებითი ევოლუციის საერთო პროცესის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება. ყანრების ურთიერთშეღწევის ტენდენციით ნასიძე, მისი თაობის ზოგიერთ სხვა ქართველ კომპოზიტორთან ერთად, ითვისებს კამერული ანსამბლის ყანრის სიმფონიზაციის მე-20 საუკუნის მუსიკისათვის დამახასიათებელ საერთო ტენდენციას, პირველ რიგში ბარტოკის, შოსტაკოვიჩის კამერული ინსტრუმენტული საანსამბლო შემოქმედების სახით, რომელსაც ლ. ა. რაბაბელი აღიქვამს, როგორც თავისებურ „კამერულ სიმფონიზმს“.¹ ამავე წიგნის 96-ე გვერდზე ავტორი ხაზს უსვამს რა 1917-1945 წლებში ევროპულ მუსიკაში კამერული ინსტრუმენტული ყანრების ისტორიული მნიშვნელობის გაძლიერებას წინა პერიოდთან შედარებით, აღნიშნავს, რომ „კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლები მნიშვნელოვანწილად იღებენ თავის თავზე სიმფონიური ყანრების ფუნქციას“. ეს მოსაზრება სავსებით შეიძლება გავავარკველოთ 60-80-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლების უმრავლესობაზეც. მაგრამ უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველ კომპოზიტორთა გამახვილებული ინტერესი მცირე, კამერული შემადგენლობებისადმი, საკუთრივ ინსტრუმენტული ანსამბლის ყანრისადმი, 60-იანი წლების შემდგომ პერიოდში, განპირობებული იყო არა მარტო პიროვნული თემის წამოწყევითა და მისი გამოხატვის უფრო ფაქიზი, დეტალურად ნიუანსირებული გადმოცემის მძიღარი შესაძლებლობებით, არამედ, მნიშვნელოვანწილად, უფრო პრაქტიკული მოსაზრებებითაც — კამერული შემადგენლობების მეტი მობილურობითა და კომუნიკაბელობით.

ქართულ მუსიკაში სიმფონიური და კამერული-ინსტრუმენტული საანსამბლო ყანრე-

ბის ინტეგრაციის პროცესი ორმხრივ განვითარდა — ერთი მხრივ, გამოვლინდა მკვერცხლოვანი კომპოზიტორთა ინტერესის გახსნის ტენდენციის განხორციელების მიმართ, რომელსაც ამჯერად ისეთმა ავტორებმაც მიმართეს, რომლებიც მანამდე უფრო ეპიზოდურად ეხებოდნენ მუსიკალური ხელოვნების ამ დარგს. მეორე მხრივ, კი თვალსაჩინო გახდა ტენდენცია საკუთრივ სიმფონიის ყანრის კამერიზაციისა და ინსტრუმენტული ანსამბლის სიმფონიზაციის, რომელმაც, ფაქტურად ერთიანი პროცესი შექმნა ერთიანი ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში. ეს მოვლენები სავსებით მკაფიოდ წარმოჩინდა, მაგალითად, რ. გაბიჩავაძის, ს. ცინცაძის, ა. შავერზაშვილის, ს. ნასიძისა და სხვათა შემოქმედებაში. მაგრამ თუკი ს. ცინცაძის, ა. შავერზაშვილის საანსამბლო ნაწარმოებებში ყანრის ჩარჩოების გუფართოების ეს პროცესი წარიშრათა თვით ინსტრუმენტული ანსამბლის ყანრის სპეციფიკის ფარგლებში, ა. ვ. „შიგნიდან“, ს. ნასიძის შემოქმედებითი დროთა განმავლობაში კსულ უფრო ნათლად გამოიკვეთა საწინააღმდეგო მოვლენა. შეიძლება ითქვას, რომ ინსტრუმენტული ანსამბლის ყანრთან კომპოზიტორი თავისივე სხვა ნაწარმოებებიდან, უწინარეს ყოვლისა, სიმფონიებიდან და კონცერტებიდან მოდის, როგორც უფრო ზოგადიდან კერძოსკენ, რის შედეგადაც, ინსტრუმენტული ანსამბლის ყანრი კომპოზიტორისათვის იძენს თავისებური მხატვრული მიჯროსამყაროს მნიშვნელობას, სადაც პროექცირდება, მაგრამ ამჯერად უფრო პიროვნულ პლანში, მსხვილ ინსტრუმენტულ, თუ ვოკალურ ნაწარმოებებში დასმული რთული ცხოვრებისეული, „გლობალური“ მნიშვნელობის პრობლემები. სწორედ ამიტომ, ამ ყანრში ისტორიულად დამკვიდრებული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, ნასიძის ინსტრუმენტული ანსამბლები აღარ აღიქმება, როგორც „შემოქმედებითი ლაბორატორია“, „საწყისი პუნქტი“ შემოქმედების უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო მაღალი მწვერვალებს დაუფლებების გზაზე. სწორედ აქედან მომდინარეობს, განსაკუთრებით მისი ბოლო პერიოდის ინსტრუმენტული ანსამბლების — „ეპიტაფიის“, საფორტეპიანო კვინტეტის, „კონცეფციური“ და, შესაბამისად, მუსიკალურ-დრამატურგიული ხერხების ნათესაობა ამავე პერიოდში შექმნილ სიმფონიებთან. ამითვე

უნდა აიხსნას, ალბად, კომპოზიტორის მიმართვა საფორტეპიანო კვინტეტის უფრო ფართო, ტემბრულად უფრო მდიდარი ინსტრუმენტული შემადგენლობისადმი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ს. ნასიძის შემოქმედებასთან დაკავშირებითაც უნდა დაისვას საკითხი სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული საანსამბლო ჟანრების ურთიერთგავლენის შესახებ უკანასკნელი ორი-სამი ათწლეულის ქართულ მუსიკაში.

ს. ნასიძის შემოქმედებაშიც ჟანრების ინტეგრაციის აღნიშნული პროცესი, შესაბამისად, ორი მიმართულებით იშლება — ერთი მხრივ, „ლირიზაციის პროცესის“ ზეგავლენით, მსხვილ ჟანრებში, (მხედველობაშია კამერული სიმფონია, ორმაგი კონცერტი ვიოლინოს, ჩელოსა და კამერული ორკესტრისათვის); მეორე მხრივ, სიმფონიზაციის განიციდის კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრი, სახელდობრ, სიმებიან კვარტეტებში, განსაკუთრებით — ეპიბატფიში“ და საფორტეპიანო კვინტეტში, სადაც იდეური შინაარსის გაღრმავების შესაბამისად, ნათლად გამოიკვეთა ჟანრის ჩარჩოების გაფართოების ტენდენცია. ვგულისხმობთ განვითარების განსაკუთრებულ ინტენსივობას, დინამიურობას, ანსამბლის სავსე, ორკესტრულ ელერადობას, სონორული ფაქტორის გაძლიერებას ტემბრის დრამატურული ფუნქციის გამჟღავნებით, რომელიც ამ შემთხვევაშიც ესთეტიკური ნიშნის, სიმბოლოს ფუნქციას იძენს: აღენიშნავთ აგრეთვე მგლოდიკის ახალ თვისებებს, ლირიკული საწყისის შემდგომ გაღრმავებასთან ერთად, მისი „ხვედრითი წონის“ შემდგომ ზრდას, ამასთან დაკავშირებით მონოლოგური საწყისის წამოწყევას და ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის პირდაპირ გავლენას ფორმის შემქმნელ პრინციპებზე, ციკლიურობის თავისებურებებს პოემური ტიპის სტრუქტურული პრინციპების დამკვიდრების საკითხებთან უშუალო მიმართებაში, აღნიშნულ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში აღიქმება ინტონაციური ენის ინდივიდუალიზაციის პროცესიც, მისი თანდათანობითი „განწყმენდა“ ყოფითსაგანგანსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება ეს მოვლენები ნასიძის 80-იანი წლების კამერულ საანსამბლო ნაწარმოებებში — III და IV კვარტეტებში, საფორტეპიანო კვინტეტში. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ნათე-

ლი ხდება ს. ნასიძის ინსტრუმენტული საანსამბლო ნაწარმოებების განხილვის შიშანსწინააღმდეგობა და გარკვეულ დარღვევებში დაკვირვება, მისი შემოქმედების სხვა დარგებთან, განსაკუთრებით სიმფონიურთან საერთო კონტექსტში. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრს დროის საკმაოდ დიდ ინტერვალში მიმართავს, მისი შემოქმედების ეს სფეროც აღიქმება საერთოს ორგანულ, განუყოფელ ნაწილად და ამდენად, წარმოგვიდგება შინაგანად ერთიან, ლოგიკურ და, ამასთან, დინამიურ პროცესად.

მართალია, ნასიძის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები ჯერ კიდევ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში შეიქმნა, მაგრამ მისი შემოქმედებითი თვითგამორკვევის დასაწყისი დაემთხვა 60-იანი წლების დამდეგს — ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში იდეურ-მხატვრული და სტილისტური გარდაქმნების პერიოდის დასაწყისს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მოვლენები ბევრს მხრივ ს. ნასიძის მხატვრული ძიებებითაც იყო განპირობებული, სწორედ 60-იანი წლებიდან დაწყებული, მის ნაწარმოებებში სულ უფრო ნათლად იჩენს თავს მიდრეკილება მასშტაბური, დრამატიზებული, კონცეფციების შექმნისაკენ. ამასთან თანმიმდევრულად გამოიკვეთება და იზრდება ლირიკული სახეების ხვედრითი წონა კომპოზიციაში, რომლებიც ნაწარმოებთა მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად, ციკლებიან ჟანრულის ფარგლებს და კონფლიქტურ, ამასთან ინტელექტუალურ მიმართებას იძენენ. საგულისხმოა ამ მხრივ, თუნდაც ფინალის როლი მის II საფორტეპიანო კონცერტში, სადაც პრობლემა სწორედ ლირიკული საწყისის დამკვიდრების გზითაა გადაწყვეტილი. ეს კონცერტი აღიქმება, როგორც ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპი კომპოზიტორის საკუთარი სტილის ჩამოყალიბების გზაზე, რაც კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ამავე პერიოდში შექმნილ II სიმფონიაში.

ს. ნასიძის აღნიშნული პერიოდის ძიებებში უნდა გამოვყოთ, აგრეთვე, ორატორია „სამშობლოვ, ჩემო“, სადაც კომპოზიტორმა მიმართა ხალხურ პოეზიას. ორატორიაში, ისევე როგორც უფრო მოგვიანებით შექმნილი ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, სიმფონია „დალაი“, მიგვიჩინებენ იმ თავისთავად ძალზე მნიშვნელოვან გარემოებაზე, რომ ს. ნასიძე დიდ და, ამასთან,



განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ხალხურ ტრადიციებს თავის შემოქმედებაში. ამავე დროს მისი დამოკიდებულება ფოლკლორულ მასალასთან მკაცრად, გამიზნულად შერჩევითია იგი ყველა შემთხვევაში, ბუნებრივია, თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესაბამისად, ისწრაფვის ხალხურში ინტელექტუალური პოტენციალის გამოვლინებას. საგულისხმოა, რომ ვაჟა ფშაველას პოეზიასაც „პასიონებში“ სწორედ ამ კუთხით აღიქვამს, ამიტომ, შემოქმედებითი სიმჭიდროვის პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში, იგი არ ისწრაფვის მუსიკალური ქსოვილის განმსჭვალვას ყოფითი, ჟანრულ-სახასიათო ელემენტებით. საგულისხმოა ისიც, რომ ქართული ხალხური მუსიკის უმდიდრეს ტრადიციებში მან მთის ინტონაციურ მასალაზე შეაჩერა თავისი არჩევანი, რომელმაც მიიზიდა იგი არა მარტო თავის ხაზგასმული ეროვნული დამახასიათებლობითა და თვითმყოფადობით, არამედ, რაღაც ამოუცნობი, განუყოფელი შინაგანი მნიშვნელობებით და ემოციური სიღრმით, მედიტაციური და, რაც მთავარია, პიროვნული, მონოლოგიური ტონით. ცნობილია, რომ პირველად ქართული ხალხური მუსიკის ამ საოცრად თვითმყოფი პლასტის აღნიშნული სახეობრივ-სტილისტური თვისებები მეტად ნიჭიერად გამოვლინდა შ. მშველიძის სიმფონიურ ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით ზვიადაურის თემა-მონოლოგში, რომელმაც ფართოდ პერსპექტივა შექმნა ამ დიდი აზრობრივი მნიშვნელობითი და მუხტული ინტონაციის მრავალფეროვანი პოლიფონიკებისთვის ქართულ მუსიკაში. სწორედ ამ ტრადიციის ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი და თვითმყოფი გარდატეხის მაგალითს ვბოულობთ ნასიძის შემოქმედებაში. მეორე მხრივ, პიროვნულის გამახვილება ნასიძის მუსიკაში თითქმის ბუნებრივად „მიზნავს“ მის ინტერესს ერთხმობიანი სასიმღერო წყობისაკენ. განსაკუთრებით: საინტერესოდ გამოვლინდა მისი დამოკიდებულება ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ამ შრისადმი „დალაიში“, სადაც დატვირების მთის წესი გახდა შემოქმედებითი იმპულსი განზოგადებული, „მულდშივი“ ეთიკური მიმართების კონცეფციის მუსიკალური ხორცშესხმისაკენ.²

ამავე დროს ხალხური ინტონაცია ნასიძის ნაწარმოებთა ფაქტურაში შედის, როგორც განზოგადებულად აღქმული სტილური ნაკა-

დი და მრავალმხრივ გამომსახველ ფუნქციას ასრულებს, ანიჭებს რა მის მუსიკას ეროვნულ კონკრეტულობას; როგორც ერთ-ერთი საშუალება ნაწარმოების იდეური ქვეტექსტის გახსნისათვის („დალაიში“. სათაურთან ერთად); და ბოლოს, როგორც მედიტაციურ-ქვერეტიტი, ამასთან ვაჟაკური, მკაცრი და ამალეებული, ემოციური ტონუსის შექმნის საშუალება. (შემთხვევითი არ უნდა იყოს ზემოთქმულთან დაკავშირებით ისიც, რომ ნასიძე ვოკალურ ციკლშიც, „პასიონებშიც“, სხვა ხმებთან შედარებით, ბანის ტემბრს ანიჭებს უპირატესობას). მართალია, ფოლკლორულისადმი ამ ახალი მიდგომის საწყის ეტაპად ნასიძის შემოქმედებაში ორატორია „სამშობლოვ, ჩემო“ აღიქმება, მაგრამ საგნებით უდავოა, რომ უფრო უშუალოდ მხატვრული აზროვნების ამ დონეს იგი მხოლოდ მოგვიანებით შექმნილ ვოკალურ ციკლში „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ მიუახლოვდა.

ს. ნასიძის შემოქმედებითი გზის საერთო პროცესის ორგანულ ნაწილად აღიქმება I სიმებიანი კვარტეტი, რომელსაც კომპოზიტორის პირველი ინსტრუმენტული საანსამბლო ნაწარმოებისაგან — საფორტეპიანო ტრიოსაგან ზუსტად 10 წელი აშორებს. ტრიოს მსგავსად, რომელმაც იმხანად თავისებურად შემოფარგლა ნასიძის შემოქმედებითი ძიებების საწყისი ეტაპი, I კვარტეტით შეიძლება შემოიფარგლოს მიმდევრო პერიოდიც, რომელიც მთლიანად 60-იან წლებში თავსდება და თითქმის სიმეტრიულად, თუმცა ამჯერად უფრო მაღალ დონეზე, იმერეებს კომპოზიტორის მიერ 50-იანი წლების II ნახევარში განვლილ გზას ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში კონცერტის ჟანრიდან, სიმფონიის გზით, ინსტრუმენტული ანსამბლისაკენ. ამ წლების მანძილზე ნათლად გამოვლინდა ნასიძის სტილის ევოლუცია ლირიკულ-ჟანრული სფეროდან ლირიკულ-დრამატულისა და ინტელექტუალურისაკენ, რაც უშუალო კავშირში აღიქმება 60-70-იან წლებში ქართულ მუსიკაშიც და არსებობდა მთელი საბჭოთა მუსიკალური კულტურის მასშტაბითაც. ქართული, სახელდობრ ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების ეს ფრიად საგულისხმო ტენდენცია, რომელიც ჩემს მიერ ჭერ კიდევ 70-იანი წლების დასაწყისში იყო მინიშნებული (იხ. „ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლი (განვითარების ძირითადი ეტაპები), ყურნ.

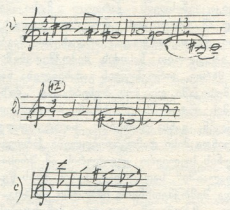
„საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ. №6, გვ. 51), უფრო მკაფიოდ და თანმიმდევრულად მომდევნო წლებში გამოვლინდა და უშუალოდ შეერწყა ქართული მუსიკის რომანტიკულ ხაზს. გ. ორჯონიკიძემ იგი აღიქვა, როგორც „ლირიზაციის პროცესი“, რომელიც „ეროვნული მუსიკის განვითარების ერთ-ერთ მსაზღვრელ ფაქტორად იქცა“ და „...საერთო პლანში ეროვნული მუსიკის განვითარების სტაბილურ ტენდენციად მიგვიჩივებს“.³ ს. ნასიძის I კვარტეტის ქართულ მუსიკაში მიმდინარე ამ საერთო პროცესის განუყოფელი, ორგანული ნაწილია. მასში ყოველივე ერთიანი ლირიკული სახის ყოველმხრივი ჩვენების ამოცანას ემორჩილება, რაც განაპირობებს ნაწარმოების ინტონაციურ კონცენტრირებულობას, მასში მუსიკალური გადმოცემის ერთიანი, მონოლოგიური ტონის გაბატონებას. ს. ნასიძის მუსიკა ჩვეულებრივ ძნელად ემორჩილება სიტყვიერ განმარტებას, რაც კომპოზიტორის ინსტრუმენტული აზროვნების სიწმინდეზე მიგვანიშნებს, იგი თვით ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში პოეტური ტექსტის გამოყენების შემთხვევაშიც კი არ არღვევს მუსიკალური აზროვნების სპეციფიურობას, რაშიც სავსებით ნათლად ვლინდება მისი ერთგულება შოსტაკოვიჩის (უფრო შორეულ პერსპექტივაში ბეთჰოვენისა და მალერის) ტრადიციების მიმართ. სწორედ ამიტომ, მის მუსიკაში ძალზე იშვიათად გვხვდება სურათოვან-აღწერითი ეპიზოდები, იშვიათად მიმართავს იგი კონკრეტულ პროგრამასაც, და არასოდეს ლიტერატურული ტიპისა. მეორე მხრივ, მის შემოქმედებაში წლების მანძილზე სულ უფრო ნათლად ვლინდება ცალკეული პროგრამული დეტალების მინიშნების თვისება, ასეთი მინიშნებები უდავოდ ამხვილებენ მსმენლის ყურადღებას ნაწარმოების ავტორისეულ ჩანაფიქრზე. I კვარტეტშიაც იჩენენ თავს ასეთი მინიშნებანი. ერთ-ერთი მათგანი — ლაკონიური მოტივი — მთავარი პარტიის „ამოსავალ“ ინტონაციურ ბირთვს წარმოადგენს და ამასთან მთელი ნაწარმოების სახეობრივ — სტრუქტურულ „მუხტს“ შეიცავს:



ამ მოტივიში უთუოდ „ისმინება“ ტრადიციული რომანტიული შეკითხვის ინტონაცია. სწორედ ამ მნიშვნელობით მსგავსდება კვარტეტის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს და ციკლიური კომპოზიციის პირობებში ნაწარმოებს ინტონაციურ-სახეობრივ კონცენტრირებულობას ანიჭებს. ამ მოტივის მნიშვნელობა ნაწარმოებში იმითაცაა ხაზგასმული, რომ იგი პირველივე ტაქტებში ენერგიულად მკვიდრდება (ff) და, ამასთან ამჟღავნებს მდიდარ დამუშავებით თვისებებს. გასაღებს ამ მოტივის შინაარსის ამოცნობისათვის ვბოულობთ ერთი წლის შემდეგ შექმნილ ვოკალურ ციკლში „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, სახელდობრ, მის ბოლო, №6 სიმღერაში, სადაც მსგავსი ინტონაციის შინაგანი აზრი უფრო კონკრეტულად აღიქმება პოეტურ ტექსტთან უშუალო კავშირში:

„ახუ, თუ კი გრძნობ,
ფიქრობ კარგა და ავზედა?
რას ფიქრობ ნისლო, ტიალო,
შემჯდარო გორის თავზედა“.

სწორედ ამ მოტივიდან გამომდინარეობს კვარტეტის მეორე ასეთივე კონკრეტული დამახასიათებლობით აღბეჭდილი ინტონაცია, იგი მთის ხალხური სიმღერის სახასიათო მიმოქცევის ითვისებს და ხაზს უსვამს კვარტეტში, რომლის მუსიკაც თავისთავად ა. ვ. განწმენდილია ყოფითისა და ქანრულის უშუალო შეგრძნებისაგან, ეროვნულ ინტონაციურ კოდს:



ამ მოტივის ჩვენს მიერ მოყვანილი ვარიანტების ინტონაციურ წარმომავლობაზე კვარტეტის ძირითადი მოტივიდან მიგვანიშნებს დაღმავალი მცირეტერციული (ან გადიდებული



ბული სეკუნდური) სვლა. ამასთან, აღნიშნული ინტონაცია აძლიერებს კვარტეტში ვადმოცემის დაძაბულ ტონს. საგულისხმოა, რომ მომავალში „მთის ინტონაცია“ ხანგრძლივად მკვიდრდება კომპოზიტორის ლექსიკაში; უახლოეს პერიოდში, ამასთან უფრო მკაფიოდ და თანმიმდევრულად, ვოკალურ ციკლში „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, კამერულ სიმფონიაში, განსაკუთრებით ფართოდ „პასიონეში“ და „დალაში“, სადაც სულ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს ამ ნაწარმოებთა მხატვრული ჩანაფიქრის ხორც-შესხმაში. საგულისხმოა, რომ ამავე ინტონაციიდან ამოიზრდება II კვარტეტის თემატიზმიც, და შესაბამისად მთელი მისი მუსიკალური ქსოვილი ამ შემთხვევაშიც ამ მოტივის მრავალფეროვანი მოდიფიკაციებით იმსკვალება. ასეთი მონოინტონაციის გამჭოლი მნიშვნელობა ს. ნასიძის შემოქმედებაში პრიციპის, მეთოდის მნიშვნელობას იძენს. შემთხვევითი არაა, რომ ამ სახით იგი მის სხვა ინსტრუმენტულ ანსამბლებშიც გვხვდება. ბუნებრივია, იმიტომ, რომ ეს ხერხი ს. ნასიძის ანსამბლების სხვა მკვლევარების თვალთახედვაშიც მოხვდა.⁴

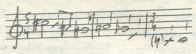
მიუხედავად იმისა, რომ ნასიძის აღნიშნული კვარტეტები არა მარტო თემატიზმით, არამედ თავისი საერთო ხასიათითა და მუსიკალური გამოსახვის ხერხებით უდავოდ ენათესავენაბა ერთმანეთს, II კვარტეტი I-საგან გამოირჩევა ემოციური შინაარსის მეტი სიღრმითა და სიუხადით, განვითარების ინტენსივობითა და მასშტაბურობით. კომპოზიტორის შემოქმედებითი ხელწერის თავისებურებათა დადგენის მიზნით დიდ ინტერესს იმსახურებს პირველ რიგში სწორედ მათი საერთო ნიშანთვისებათა წარმოჩენა და ანალიზი. პიროვნული სამყაროს გახსნის ამოცანა ორივე შემთხვევაში მიზნავს კომპოზიტორის ფერადლებას ვადმოცემის „მონოინტონაციის“ რაც განაპირობებს მთლიანად ციკლის და თვით ცალკეული ნაწილების აღნაგობის თავისებურებებს, მაქსიმალურ სახეობრივ და ინტონაციურ კონცენტრირებულობას; ორივე შემთხვევაში ნაწილების მკვიდრობითი ერთკვანძობის მიღწეულს არა მარტო მონოინტონაციის გამჭოლი განვითარებით, მყარ სახეობრივი კავშირებით, არამედ ნაწილების შეუჩერებელი გადასვლებითაც. (I კვარტეტში — II ნაწილიდან III-ში, II კვარტეტში, შესაბამისად, I-დან II-ში და III-

დან IV-ში). მიუხედავად იმისა, რომ თავის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ნასიძე უპირატესობას ანიჭებს ციკლიურობას (საფორტეპიანო ტრიო 4-ნაწილიანია, I კვარტეტი შეიცავს სამ ნაწილს, II — ოთხს, IV — სამს, სამნაწილიანია საფორტეპიანო კვინტეტი და მხოლოდ III კვარტეტი „ეპიტაფია“ წარმოადგენს ერთნაწილიან კომპოზიციას), იგი ყოველთვის ესწრაფვის თავის ნაწარმოებებში შინაგანი ერთიანობის მიღწევას. ვფიქრობთ, რომ ციკლიური ფორმა კომპოზიტორის საშუალებას აძლევს უფრო მკაფიოდ აღბეჭდოს თავის ნაწარმოებებში დრამატურგიულად საკვანძო მნიშვნელობის ეპიზოდები, ნათლად წარმოაჩინოს მათი ადგილი ფორმის საერთო რელიეფში და, რაც მთავარია, მიადლოს მუსიკალური მასალის მრავალმხრივ, „საფუძვლიან“ და ამასთან ინტენსიურ განვითარებას. საცხები თუდავოა, რომ ეს თვისებაც განაპირობებს ბევრის მხრივ მისი ანსამბლების მასშტაბურობას, სიმფონიურობას. რაც შეეხება „ეპიტაფიას“, მისი ერთნაწილიანობა თვით მხატვრული ჩანაფიქრითაა განპირობებული — იგი ერთიან მხატვრულ სახეს, ერთიან ემოციურ მდგომარეობას აღბეჭდავს და ამდენად, არც მოითხოვს მრავალსახეობას, კონტრასტულ დაპირისპირებათა გამოჩვენას ციკლის ცალკეულ ნაწილებში. ამრიგად, დრამატურგიის მონოლოგიური ტიპი განსაზღვრავს ამ კვარტეტის ფორმის განსაკუთრებულ კონცენტრირებულობას. ზემოთქმულთან მჭიდრო კავშირში აღიქმება, აგრეთვე, ნასიძის ანსამბლებში კონტრასტულ დაპირისპირებათა თავისებურებანიც, რომლებიც უმეტესად ერთიანი სახის განსხვავებულ თვისებებს, თუ ემოციურ მდგომარეობებს აღბეჭდავენ. სწორედ იმიტომ, კონფლიქტებიც საკუთრივ ამ სახეების შინაგან თვისებებშია გამკლავებული და არა კონფლიქტურ დაპირისპირებასა და ამით წარმოქმნილ კონფლიქტურ სიტუაციებში. გამონაკლისს წარმოადგენს ამ თვალსაზრისით კვინტეტი, სადაც ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტი პიროვნებასა და მიუღწეველ იდეალს შორის დრამატული ანტითეზის სახით წარმოგვიდგება. ს. ნასიძის ინსტრუმენტულ ანსამბლებშიც, განსახილველ პერიოდში შექმნილი სხვა ქართველ კომპოზიტორთა მთელი რიგი მსხვილი ინსტრუმენტული კომპოზიციების მსგავსად, მონოლოგიური პრიციპების გლობალიზაცია იწვევს

არა მარტო ტრადიციული ციკლიური ფორმების, არამედ თვით სონატური ფორმის გადაზრებას. სწორედ ამ პირობებში წამოიწია სამნაწილიანი სტრუქტურის მნიშვნელობა ფორმის როგორც მაკრო, — ისე მიკრომასშტაბებში. შემთხვევითი არაა, რომ სამნაწილიანმა სტრუქტურებმა ფართო გამოყენება პპოვა 60-იანი წლების შემდგომ ქართველი კომპოზიტორების არა მარტო ანსამბლებში არამედ კონცერტებშიც, სიმფონიებშიც, მათ შორის ს. ნასიძის დიდი ფორმის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებშიც. მართალია, I კვარტეტის I ნაწილში უფრო მკაფიოდაა გამოსახული სონატური ფორმის კონტურები, რომლებიც წარმოიქმნება მთავარი და დამხმარე პარტიების ექსპოზიციური ზონებით, მაგრამ შემდგომში თავისი ინტონაციური ნათესაობის, მუსიკალური გადმოცემის ერთიანი სუბიექტური შეფერილობის გამო აღიქმება განვითარების ერთიანი, უწყვეტი, „შეუფერხებელი“ პროცესის სახით. სამაგიეროდ II და III კვარტეტებში, სუბიექტური საწყისის შემდგომ გაძლიერებასთან დაკავშირებით, სონატური პრინციპები სულ უფრო გაშუალებულ ხასიათს იძენს.

სონატური ფორმის ევოლუციის ამ პროცესში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს დამუშავებითი ფაქტორი, რომელიც მუსიკალური განვითარების ყველა ეტაპს მოიცავს და ამით თავის მხრივ შლის სონატური ფორმის ისტორიულად დადგენილ სტრუქტურულ პრინციპებს. აღნიშნულ ნაწარმოებებში დამუშავებითი პროცესები, რომლებსაც ს. ნასიძე კემპარიტად ვირტუოზულად ფლობს, სწორედ ზემოთ ხსენებული გამჟღავნებული ინტონაციის ურთულესი და ნაირგვარი გარდაქმნების საფუძველზე ხორციელდება. როგორც I, ისე II კვარტეტში ეს მოტივი შეკითხვის ინტონაციის სემანტიკას ინარჩუნებს (რასაც ელ. ბალანჩივაძეც აღნიშნავს თავის გამოკვლევაში), ამასთან, მისი დამუშავებითი პოტენციალი იმდენად დიდია, რომ იგი თავისუფლად ნაწილდება ორივე კვარტეტში და ორივე შემთხვევაში საკუთარი ინდივიდუალური გზებით ვითარდება. მეტად საგულისხმოა ამავე ინტონაციის გამოჩენა III და IV კვარტეტების მუსიკალურ ქსოვილში, სადაც საბოლოოდ შედგენდება მისი „გენეტიკური“ კავშირი მთის სასიმღერო ფოლკლორის ინტონაციურ ბუნებასთან. აღნიშნული ინტონაციის ეს თვისება უკვე I და II კვარტეტებში

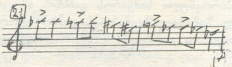
ბში გამოვლინდა. მართალია I-ში ეს მომენტი ჯერ კიდევ მკრთალი მინიშნების სახით აღიქმება დამხმარე პარტიის დამახასიათებელ ფრაზირებაში, დაღმავალ ტერციულ სვლაში ფრაზის ტონიკური ბგერისაკენ ხაზგასმული ქრომატიული გადანაცვლებითა და მეტრული ცვლებადობით:



უფრო გამოკვეთილად — II კვარტეტში, როგორც შედეგი ხანგრძლივი ინტონაციური განვითარების ემოციური გამძაფრებისა, კულმინაციურ მომენტში ჩნდება ასეთი სახით:

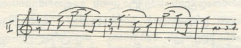
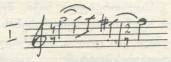


„ეპიტაფიაში“, რომელშიც „დალაის“ ტრაგიკული კონცეფცია უფრო პიროვნულ ასპექტშია ტრანსფორმირებული, ნასიძის შემოქმედების ეს სტილისტური შრე, შესაბამისად, უფრო მძლავრად, თანმიმდევრულად გამჟღავნებული. საკუთრივ, დატირების, გოდების დამახასიათებელ ინტონაციებთან ერთად, ამ შემთხვევაშიც კვარტეტის კულმინაციურ ზონებში მახვილდება მცირესეკუნდური „მჟახვ“ ხმოვანება და დაღმავალი მცირეტერციული (ან გადიდებული სეკუნდური) და ფრიგიული შეფერილობით, რითაც ნათელი ხდება მისი აზრობრივი დრამატურული ფუნქცია ამ ნაწარმოებებში.



ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს კიდევ ერთი მოსაზრება ს. ნასიძის შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ — მის ნაწარმოებებში, როგორც წესი, მხატვრულ სახის თვისებები მხოლოდ განვითარების პროცესში ყალიბდება. ეს თვისება მისი მხატვრული აზროვნებისა, საკუთრივ მის თემტიზმზედაც ვრცელდება. იგი აღიქმება და შემოუფარგლავი და, ამასთან, შინაგანად გა

ნეთარებადი, დინამიური ნაგებობების სახით, რომელიც ერთ ინტონაციურ ბირთვის მრავალფეროვან გარდაქმნებზეა დამყარებული. განვითარება არა მარტო ექსპონირების, მით უფრო მთელი ფორმის მასშტაბით, არამედ საკუთრივ თემის ფარგლებშიც, სტადიალურად, ეტაპობრივად წარმართება და წარმოქმნის მუსიკალური მასალის გამ-ლა-განვითარების ერთიან დინამიურ ხაზს. მაგალითად: I კვარტეტის მთავარ პარტიაში ეს „სტადიალურობა“ შემდეგნაირად გამოიხატება:



ეს გარემოება თავისთავად მეტყველებს ნასიძის მელოდიური აზროვნების ინსტრუ-მენტულ ბუნებაზე. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ხალხურ-სასიმღერო წყაროებშიც იგი ეწაფება მთის სასიმღერო ფოლკლორის მკაფიოდ გამოხატულ დეკლამაციური ბუნე-ბის მელოსს, რომელიც ნასიძის ნაწარმოებებში მისი მუსიკის მედიტაციური, ტრაგიკუ-ლი, ან მკვეთრად ფსიქოლოგიზებული სახე-ების საფუძველს წარმოადგენს. ფართოდ ვაშლილი მელოდიზებული ნაგებობანი მის ნაწარმოებებში ლაკონიური მოტივური „მო-ნობირთვების“ შინაგანი ზრდის, ხმათა თან-მიმდევრული პოლიფონიური ჩართვების, მიშენელოვან ფარგლებში, მეტრული ცვა-ლებადობითაც მიიღწევა. (აღსანიშნავია ამა-სთან დაკავშირებით, რომ ხშირად თემის ხა-სითი მხოლოდ ანსამბლის საერთო ხმოვანე-ბაში ყალიბდება. ამასთან, მუსიკალური გა-მოსახვის ძირითად საშუალებად ს. ნასიძეს-თან სწორედ მელოდიური ფაქტორი გვიმ-ნივება, რომლის შინაგანი გამომსახველო-ბის გამოვლინებისკენ წარმართება პირველ რიგში კომპოზიტორის ყურადღება. თვით რიტმული ფაქტორიც, რომელიც დამუშავე-ბითი პროცესების განუყოფელ და აქტიურ ნაწილს შეადგენს, სახის დინამიზაციის, მი-სი შინაგანი თვისებების გამოვლინებასაც ემ-სახურება. ამიტომაც, რომ თვით რიტმული

საწყისიც, ცალკეულ შემთხვევებში, თავისკ „წმინდა“ სახით წარმოვიდგება, როგორც სახის ინდივიდუალიზაციის საშუალება. მაგალითად „ეპიტაფიაში“, ლირიკულ შუბ-გუნდში პარტიტურის მე-16 ციფრიდან, I ვი-ოლინოს „ფლავოლეტური“ ხმოვანება, და-ნარჩენი ინსტრუმენტების ვალსისებური მო-ძრაობის ფონზე აღიქმება როგორც ეფემე-რული ხატება ოცნებისა, გარდასულ ბედნი-ერ დღეთა შორეული მოგონება. ამავე მნი-შვნელობით, ასეთი მოძრაობა ჩნდება კვინ-ტეტის II ნაწილში. გამომსახველობა ყო-ველთვის ჰარბობს ასახვით, „ფერწერულ“; ვიზუალურზე მის მუსიკაში, ამაშიც ვლინდე-ბა მისი მუსიკალური აზროვნების სპეციფი-ურობა. მართალია, ნასიძის ანსამბლებში უხვად ვხვდებით, განსაკუთრებით „ეპიტა-ფიაში“, კვინტეტში, ტემბრული კოლორი-რების მომენტებს, რაშიაც კომპოზიტორი ფაქიზ გემოვნებასა და დიდ გამომგონებლო-ბას იჩენს, მაგრამ კოლორირება მისთვის დღემდე ინარჩუნებს არა შემოქმედებითი პრინციპის, არამედ ხერხის მნიშვნელობას. მაგალითად: 80-იანი წლების ნაწარმოებებში, პირველ რიგში „დალაიში“, მაგრამ „ეპიტა-ფიაშიც“, კვინტეტშიც, ეს ხერხი დიდ როლს თამაშობს კონფლიქტის გახსნაში, „გაუცხო-ვების“ თავისებური დრამატურული პრინ-ციპის განხორციელებაში. ამ ნაწარმოებებს ერთმანეთთან ანათესავეებს ტრაგიკული ან-ტითეზა ნათელის, მშვენიერის, იდეალურის და ყოველივე იმის, რაც ანგრევს, მიუღწე-ველს ხდის ან იდეალს. ამ ორი შეუთავსებე-ლი საწყისის „პერსონიფიცირებისათვის“, სახელდობრ „დალაიში“ და კვინტეტში კომ-პოზიტორმა მიმართა აგრესიულად ქმედო-ბის, უხეშისა და ნაზის, სუსტისა და ჰაერო-ვანის კონტრასტს; რასაც მრავალფეროვანი ხერხებით მიიღწია. მათ შორის განსაკუთრე-ბით აღსანიშნავია მკვეთრად განსხვავებული, უცხო სტილიზაციური პლასტის ემსოყვანა მუ-სიკალურ ქსოვილში, ამასთან სწორედ ასეთი ნათელი სახეების შექმნის მიზნით. ასეთია, მაგალითად, ჩელესტას კრისტალურად წმი-ნდა, სპეტაკი და ნაზი მელოდია „დალაიში“, რომელიც როგორც კლასიკური, „ზოგადსაკა-ცობრიო“ მარადიულის (სულიერი ფასეულო-ბის ესთეტიკურ სიმბოლოდ აღიქმება სიმ-ფონიაში,⁵ ხოლო კვინტეტში, ფაქიზად ნი-უანსირებული საანსამბლო ფაქტურა — სი-მებიანი კვარტეტის მუსიკაზე და გამჭვირვა-

ლუ ხმოვანება I ნაწილში, ასეთივე ნაზი, მაგრამ ამჯერად გრაციული და მოხდენილი საცეკვაო, ვალსისებური მოძრაობა II ნაწილში, და ბოლოს, III ნაწილში—დასურდინებული ვიოლინოს, დანარჩენი სიმებიანების ჩუმი და იღუმალის ხმოვანება რიილის გაბმულ ფონზე, რომელიც მსგავსად შორეული, მიუღწეველი ოცნებისა, თანდათან სრულიად ქრება. ვფიქრობთ, რომ ს. ნასიდის მხატვრული ჩანაფიქრის სიღრმემ და მნიშვნელოვნებამ, მხველი კონფლიქტური ხაზების წარმოჩენის ამოცანამ, ბუნებრივად განაპირობა ანსამბლის სწორედ ამ სახეობის არჩევანი. ამით ქლერადობამ შეიძინა მეტი მასშტაბურობა, დრამატული გამძაფრების მომენტებში ჰეშმარიტად ორკესტრული სიმძლავრე, სიმებიანი კვარტეტის ამჯერად მძლავრ, მასიურ ხმოვანებაში ასევე დაძაბულ, კონფლიქტურ სახეობრივ-ემოციურ სფეროთა მკვეთრი პოლარიზაცია, „თი უაღრესად კონკრეტული, თითქმის „ვიზუალური“ გამომსახველობა უფრო უშუალოდ წარმართავს მსმენელის ყურადღებას ნაწარმოების დედაზრის აღქმისაკენ, ამასთან, ამხვეულებს მის წარმოსახვაში სწორედ პოზიტიურის, ამაღლებულის შეგრძნებას, დაკავშირებულს მარადიული მნიშვნელობის სულიერ ფასეულობებთან.

შენიშვნები:

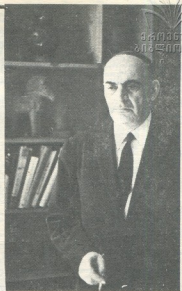
1. Л. А. Раабен. Камерная инструментальная музыка I п. XXI века (Л., 1985 г., с. 141.)
2. ს. ნასიდის მიერ შიის ინტონაციისა და ამასთან დაკავშირებით ვაჟას პოეზიისადმი თავისებურ, ამასთან ახლებურ დამოკიდებულებას, ჩვენ უკვე შევხვებთ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების საკითხებისადმი მიძღვნილ შრომებში — „პროგრამულობის პრინციპი ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში“ (ტრებულში „ქართული მუსიკის სტილისა და დრამატურგიის საკითხები“, თბ., 1985 წ.) და «Вопросы генезиса и развития грузинской инструментальной музыки (Сб. «Межнациональные связи в Советской музыкальной культуре», (Л., 1987, с. 184).
3. ვ. ორჯონიძე „ამბავლობის გზის ეტაპები“, თბ. 1978 წ. გვ. 24
4. იხ. ამასთან დაკავშირებით, ელ. ბალანჩივაძის ზემოთ აღნიშნული შრომა.
5. „ფიროსმანი“ ეს უცხო სტილისტიკა — დონიცეტის ვალსისა და მარშის საბით, პირიქით, გარეშეს, გულგრილისა და ამდენად მეტრულის მუსიკალურ სიმბოლოდ აღიქმება.

იშვიტათად მოიძებნება მხატვარი, რომლის ხელოვნება მისი შემოქმედების ნებისმიერი მკვლევარის, კოლეგების, მაყურებლის დაუფარავ, ერთსულოვან აღფრთოვანებას იწვევდეს. ასეთია სოლიკო ვირსალაძე—გამოჩენილი სცენოგრაფი, თავისი საქმის უბადლო ოსტატი, ცხოვრებაში კლასიკოსად აღიარებული. მის ნაშუქვრებში ურთიერთშერწყმულია დახვეწილი მხატვრული გემოვნება, ფერწერის განსაკუთრებული ნიჭი, მუსიკალურ თეატრის სცენის თავისებურებების და სპეციფიკის უმაღლესი ორდნა, სპექტაკლში სინთეზის ამოცანების ყოვანული გადაწყვეტა და მკაცრი დაცვა (რაც აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს სპექტაკლის გაფორმებისას) და დიდი ერუდიცია. ვირსალაძის შემოქმედება განსაზღვრავს საბჭოთა თეატრალურ-დრამატული ხელოვნების მნიშვნელოვან მიღწევებს, კერძოდ მუსიკალური თეატრის, ძირითადად, ბალეტის.

მხატვრის საუკეთესო ქმნილებები შთაბეჭდილებას ახდენს მუსიკალურ ნაწარმოებში ღრმად წყდომით. დეკორაციები უშუალოდ მუსიკიდან გამომდინარეობს და მხატვრული საშუალებებით ვადმოსცემს მის თითოეულ ნიუანსს, ამასთან, გვიხსნის მოქმედების შინაარსს, დრამატურგიულ განვითარებას. ს. ვირსალაძე ზედმიწევნით ზუსტად ასახავს იმ გარემოს, ეპოქას, რომელშიც წარმოდგენის გმირები მოქმედებენ. პირობითობას მოითხოვს თვით სასცენო მოედანი, მაგრამ პირობითობის საზღვრებში მოქცეული, განზოგადებული, ფართო, თავისუფალი ხელწერით შესრულებული ცალკეული ელემენტების იგი ქმნის სპექტაკლის მთლიან, მკაფიოდ ინდივიდუალურ, ფერწერულ სახეს, რომელიც ქორეოგრაფიული რეჟისურიდან გამომდინარეობს და ხასითდება მდიდარი კოლორითული გამით (რასაც მხატვარი, ხშირ შემთხვევაში, აღწევს შუქის ინტენსიური გამოყენებით). პოეტურობით.

ხელოვანის მიერ შესრულებული სასცენო გაფორმება ჰეშმარიტად „ფერთა სიმფონიაა“. მაგრამ ს. ვირსალაძის ფენომენი იმაშიც ვლინდება, რომ შემოქმედი აბსოლუტურად ზუსტად ფლობს საბალეტო ენის სპეციფიკას. სადაც წამყვანი როლი მუსიკასთან ერთად

სოლიკო ვირსალაძე



მარიანა ოკლეი

ადამიანის სხეულის პლასტიურობას, ქორეოგრაფიას ენიჭება.

მხატვარი ითვალისწინებს საცეკვაო მოედნის აუცილებლობას. გარდა ამისა, ბალეტში გარკვეული დანიშნულება აქვს კოსტიუმსაც: კოსტიუმებმა ხელი უნდა შეუწყოს მოცეკვავის თავისუფალ მოძრაობას, ცეკვის ნახატის გამოვლენას.

სცენოგრაფის მოღვაწეობა თეატრში ორგვეარი ბუნებისაა. ის ერთნაირად ეკუთვნის როგორც თეატრს, ასევე სახვით ხელოვნებასაც. მხატვარი სრულუფლებიანად უნდა მონაწილეობდეს სპექტაკლის შექმნაში, რათა ვახდეს მისი კონცეფციის ერთ-ერთი თანაგვტორი და არა უბრალოდ დეკორატორი-გამფორმებელი.

სწორედ ასეთია საბალეტო წარმოდგენები, რომლებიც განახორციელებს დიდი თეატრის მთავარმა ბალეტმეისტერმა ი. გრიგოროვიჩმა და მხატვარმა ს. ვირსალაძემ ამ თეატრის სცენაზე.

იური გრიგოროვიჩმა, თანამედროვე ბალეტის წამყვანმა ქორეოგრაფმა, მიაღწია დრამატული და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საწყისების სინთეზს, რითაც მნიშვნელოვნად ამაღლა საბალეტო ხელოვნება. მის შემოქმედებაში არ არის შემთხვევითი სპექტაკლები. გრიგოროვიჩი კლასიკური ტრადიციის მიმდევარია. აფასებს „კლასიკის“ იდეურ-ფილოსოფიურ მნიშვნელობას, ანალიზებს მას, როგორც მკაცრი ჰარმონიის და სუფთა ფორმის

ხელოვნებას, რომელშიც პროპორციულად ერწყმის ერთმანეთს „შინაარსობრივი“ და „ხატოვანი“ სამყაროს პოეტური აღქმა. ქორეოგრაფიული კანონების კლასიკური პრინციპები ბალეტმეისტერისათვის უმაღლესეთეტიკურ და ფილოსოფიურ ღირებულებას წარმოადგენს.

თვით ი. გრიგოროვიჩის შეხედულებებზე, სასცენო სივრცის შექმნისას, დიდი გავლენა აქვს ს. ვირსალაძეს. სწორედ მან შესთავაზა დამდგმელს სცენების არა უბრალოდ ილუსტრირების პრინციპი, არამედ მათი მეტაფორული აღნიშვნა, რომელიც სცენოგრაფიული სიმბოლოების თავისუფალ შეცვლაში გამოიხატება, ანიჭებს რა თვით სათამაშო მოედანს „სამყაროს“ მნიშვნელობას.

მხატვრის ჩანაფიქრი ყოველთვის მორგებულია ქორეოგრაფიას, რის საფუძველზე იქმნება თავისებური ფერწერულ-საცეკვაო მოქმედება.

დღეს ძნელი წარმოსადგენია ი. გრიგოროვიჩის ბალეტები სოლიკო ვირსალაძის დეკორაციების გარეშე. ორთავეს თანასწორუფლებიანი ადგილი ენიჭება სპექტაკლის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში, მათი ტენდენცი ერთი იდენის გახსნას ემსახურება. პირველ რიგში, ეს არის სინთეზური ნაწარმოები — ბალეტის გამომსახველობა ამ შემთხვევაში აღწევს უმაღლეს ჰარმონიას, როდესაც სცენარი, მუსიკა, ქორეოგრაფია, სახვითი ხელოვნება ქცეულია ერთ მხატვრულ მთლიანობად.

მხატვრის და ბალეტმეისტრის შეხვედრა შედგა 50-იან წლებში, როდესაც საბჭოთა სცენოგრაფია უარს ამბობს წინა პერიოდის თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში გაბატონებულ ნატურალისტურ მიდგომაზე და ეძებს ახალ გამომსახველობით საშუალებებს. ამ ძიებებში ს. ვირსალაძის შემოქმედებას მოწინავე ადგილი უკავია. მან ერთ-ერთმა პირველთაგანმა უარყო საბალეტო სპექტაკლში არსებული გადატვირთული, პომპეზური დეკორაციები. მუსიკალურობა, კოლორისტული სინატიფე, გააზრებული კონტრასტული ფერადოვანი სისტემა, მიდრეკილება განზოგადებისაკენ, სტილის სიმკაცრე დამახასიათებელი მისი ხელოვნებისათვის, მდიდრდება ახალი ნიშნებით და ტენდენციებით: ყოველი მოქმედების გაფორმება ერწყმოდა სპექტაკლის მთლიან გადაწყვეტას ფარდების, დრაპირებული ქსოვილის სიტემის გამოყენებით.

სცენოგრაფი საქუსარის ფერწერულ დეკორაციას შინაარსობრივ დატვირთვას ანიჭებს, ე. ი. ძირითადად მისი მეშვეობით გადმოსცემს ნაწარმოებში ასახულ ეპოქას, მოქმედების ადგილს, დროს, ისტორიულ გარემოს, ლიტერატურულ პირველწყაროს და ამით იმთავითვე შეჰყავს მყარებული დამახასიათებელ ატმოსფეროში.

მხატვრისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კოსტიუმსაც, მოცეკვავის ჩაცმულობას, რომელიც კიდევ უფრო აკონკრეტებს მოქმედებას, აგრძელებს და ამდიდრებს გაფორმების საერთო ფერადოვან ხაზს ან ქმნის „კონტრაპუნქტს“. უკვე ესკიზში ჩანს, რომ ის გააზრებულია როგორც არქიტექტურის, ასევე მიზანსცენების ნახატი და კოლორიტის საერთო უღერადობის თვალსაზრისითაც. ჩვეულებრივად კოსტიუმები ესკიზში წარმოდგენილია ჭგუფებად. თითოეული მათგანი უკვე ხასიათია, გმირის სახეა.

რაც შეეხება საერთოდ მხატვრის ესკიზებს, ისინი შორს არის „სურათოვანი“ დასრულებულობისაგან. ეს ნამდვილად ესკიზებია ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, სადაც ხელოვანი იძლევა სპექტაკლის საბოლოო „ანსამბლურ“ ფერადოვან გააზრებას.

თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ისტორიულ განვითარებაში დამკვიდრდა ორი ტიპი ფერწერული გამოსახულებისა. პირველ შემთხვევაში ფერწერული საქუსარი პერსპექტიულად ერთიანდება ფერწერულ ან მოცუ-

ლობით ელემენტებთან სცენის სხვადასხვა პლანზე და ამით იქმნება მოქმედების რეალური გარემოს ილუზია, რომელიც „დაგატრს“ სურათს მოგვაგონებს. მისი საშუალებით იხსნება ნაწარმოების იდეურ-ემოციური შინაარსი, მეორე შემთხვევაში ის შედარებით დამოუკიდებელია და თითქოს საკუთარ, თავისავე სივრცეში ივეტება. ასეთი დეკორაცია მოგვგონებს მონუმენტურ-დეკორატიულ პანოს რომელიც მოქმედების უფრო აქტიური ინტერპრეტაციისა და განზოგადებული სახის შექმნის შესაძლებლობას იძლევა. 50-იან წლებამდე პირობითი დეკორაცია-პანოები მიჩნეულ იქნა ფორმალისტურად და საერთოდ გაქრა. მათი აღორძინება ბალეტში დაკავშირებულია ს. ვირსალაძის სახელთან (მაგ. ს. პროკოფიევის ბალეტი „ქვის ყვავილი“, 1957 წ.). ამ მხრივ მხატვრის შემოქმედება ეტაპობრივ ხასიათს ატარებს.

უკანა ფერწერულ პანოსთან ერთად ს. ვირსალაძე ხშირად მიმართავს გვერდით კულისებს, სადაც ათავსებს ვიწრო დეკორაციებს, დაკავშირებულს საერთო სურათთან ფერადოვანი გადაწყვეტით. ამით ის ფარგლავს ძირითად საცეკვაო მოედანს. ხანდახან გაფორმებაში ვხვდებით რეკვიზიტისა და ბუტაფორიის საგნებს, მაგრამ ამ ნიშნებსაც ისტატი იყენებს სცენის კიდეებში ან სიღრმეში, ისიც მხოლოდ სპექტაკლის დრამატურგიის გახსნისათვის აუცილებელ შემთხვევაში, ან ბალეტმეისტრის ჩანაფიქრით პანტომიმური ნახატის, მოძრაობის გამდიდრებისთვის. ფართო განზოგადებისთან ერთად, რაფორმება გამოირჩევა კონკრეტულობით, რაც მიღწეულია უკანა დეკორაციის საშუალებით: პანოს ნახატი ზუსტად გადმოსცემს ლიბრეტოში ასახულ გარემოს (მაგ.: რუსულ ხატწერის ნიმუშები ბალეტ „ივანე მირსხანეში“, შუასაუკუნეების ქალაქის საერთო ხედი „რომეო და ჯულიეტაში“). ამავე დროს, თუ მუსიკა მოითხოვს მეტ აბსტრაქტიზმს (მაგალითად, როგორც ბალეტ „ოქროს ხანაში“) მხატვარი იყენებს იმ დროს თეატრალურ გაფორმებაში გაბატონებულ სტილისტურ თავისებურებებს, რომელიც კონსტრუქტივიზმის ნიშნებს ატარებს. ამ ხერხით ქმნის იგი სათანადო ატმოსფეროს.

სოლიკო ვირსალაძის დეკორაციის კონკრეტულობა გამომდინარეობს თვით ცეკვის ნახატიდან, მისი მეტყველი გამომსახველობითი ხასიათიდან. ამ შემთხვევაში გაფორმე-

ბა და ქორეოგრაფია ამდიდრებს ერთმანეთს და ურთიერთდამოკიდებულია. მოქმედება სპექტაკლში მომდინარეობს დეკორაციებიდან. მოცეკვავე პერსონაჟები თითქოს ფერწერული პანოს გაცოცხლებული ელემენტები.

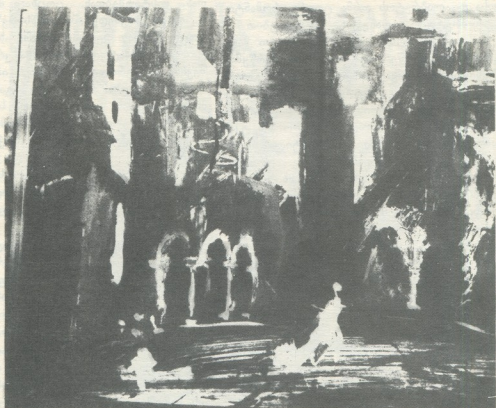
მხატვრის ნაწარმოებებში მუსიკა უპირველესად ფერით და განათებით (შუქით) არის წარმოდგენილი. მუსიკის ნებისმიერ ინტონაციაზე პასუხობს სცენოგრაფიაც, რაც მიღწეულია ფერთა ინტენსიურობით ან ჩამქრალი ტონალობით, შუქის ნაკადის გაძლიერებით, მისი გრადაციული შეცვლით. მუსიკალური ხაზების შესაბამისად შეცვლილი ფერი და სინათლე ფერწერულად მდიდარსა და ულამაზესს ხდის სახვით მხარეს, სადაც განათების გამა სხვადასხვა შეფერილობას იღებს და ყოველთვის ინარჩუნებს განსაკუთრებულ ბზინვარებას, სისუფთავეს. თვით მუსიკაში მხატვარი ჰერეტს გაფორმების კონკრეტულ ელემენტებს და დეკორაციების საშუალებით გადმოსცემს მის ყველა თემას, ლეიტმოტივს.

ს. ვირსალაძის შემოქმედებითი დიაბაზონი ფართოა. იგი მოიცავს განსხვავებული ხასიათის სპექტაკლებს: ზღაპრულ-რომანტიკულს

(„მძინარე მზეთუნახავი“, „შჩელკუნჩიკი“, „გედის ტბა“, „ლეგენდა სიყვარულზე“, „ქვემო ყვავილი“, „რაიმონდა“) და თანამედროვე თემაზე შექმნილ ბალეტებს („ანგარა“, „ოქროს ხანა“), ისტორიულ-ლეგენდარულს („სპარტაკი“, „ივანე მრისხანე“ — მუსიკალურ თეატრში, „გენერალი ბრუსილოვი“, „დიდი ხელმწიფე“ — დრამატულში).

უკვე ორმოცდაათ წელიწადზე მეტია მხატვარი ემსახურება თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებას. ამ დროის მანძილზე მისმა შემოქმედებამ დიდი ევოლუცია განიცადა. სხვადასხვა დროს მას მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ჩვენი ქვეყნის ბევრ თეატრთან: მათ შორის თბილისის რუსთაველის სახელობისა და მარჯანიშვილის სახელობის დრამატულ, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრთან, სადაც ნაყოფიერად მუშაობდა 1931-36 წწ. და 1941-45 წწ. მაგრამ განსაკუთრებით ხანგრძლივი აღმოჩნდა მუშაობა ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის მცირე თეატრებში (1937-41). 1945 წლის მეორე ნახევრიდან იგი ლენინგრადის კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი

„რომეო და ჯულიეტა“. ესკიზი



მხატვარია. 1957 წლიდან დღემდე მისი შემოქმედება დაკავშირებულია საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრთან, თუმცა პარალელურად ს. ვირსალაძე სპექტაკლებს აფორმებს როგორც საბჭოთა კავშირის თეატრების სცენებზე, ასევე საზღვარგარეთაც.

ამრიგად, მხატვარი მუშაობდა არა მარტო ოპერისა და ბალეტის, არამედ დრამატული სპექტაკლების გაფორმებაზეც, მაგრამ ბალეტი ვახდა მისი შემოქმედების მთავარი სფერო (აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სკოლაში სწავლასთან ერთად სოლიკო ვირსალაძე დადიოდა ხატვის გაკვეთილებზე მ. თოძის სახ. საღამოს სტუდიაში და ესწრებოდა მეცადინეობებს ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში. ასე რომ, სიყვარული ბალეტისადმი და ხატვისადმი მას ბავშვობიდანვე მოჰყვება და ამან შეიძლება გარკვეულად განაპირობა კიდეც ხელოვანის არჩევანი).

სცენოგრაფი 30-იან წლებში გამოდის შემოქმედებით ასპარეზზე. მისი პირველი ნამუშევარი იყო ჯ. როსინის ოპერა „ვილჰელმ ტელი“, ბალეტები: ჩაიკოვსკის „გედის ტა“, ადანის „კორსარი“. უკვე ამ ადრეულ დღეებში თავს იჩენს მხატვრის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი საწყისები: განზოგადება, ფართო აზროვნების უნარი, მუსიკისა და ლიბრეტოს ღრმა ცოდნა, რომანტიკულ-პოეტური გადაწყვეტა. აქ ვხვდებით ნაგები დეკორაციების, კონსტრუქციული მიდგომის და ფერწერული ხერხების შერწყმის ტენდენციას, მაგალითად: ესკიზზე რ. გლიერის ოპერისათვის „შახ-სენეა“ მოცემულია უხეში დამრეცი კულისები, სცენის ცენტრში რომბის ფორმის დანადგარი, ხოლო მის უკან თალი. ამასთან, ესკიზი გადაწყვეტილია ფერწერულად. ფერების ფართო, ლოკალური მონასმი დიდ როლს თამაშობს მხატვრული სახის შექმნაში. თავს იჩენს ფერის მნიშვნელობა, კოლორიტის სიძლიერე, მისი ემოციურ-გამომსახველობითი, მეტყველი ხასიათი. ამ პერიოდის სპექტაკლების გაფორმება ხორციელდება მოქმედების სურათების მიხედვით, რომელთა შეცვლისას ავტორი მოგვეთხოვს ნაწარმოების შინაარსზე, მსვლელობაზე, დეკორაციები გამსჭვალულია პოეტურობით. შემოქმედი უარს ამბობს ყოფითობაზე, ეთნოგრაფიულობაზე, ისტორიულ სტილიზაციაზე. ს. ვირსალაძე აგებს სპექტაკლის ვიზუალურ მხარეს „ერთიანი სურათის“ პრინციპზე, სადაც ძირითადია მთლიანი შთაბეჭდილებების შექმნა. აქვე იბადება სწრაფვა ფერის დინამიკურობისაკენ, რომელიც დამახასიათებელი ხდება შემდგომ პერიოდებში. ამ აღნიშნულ ნამუშევრებში ჯერ კიდევ არ არის გამოკვეთილი ნაწარმოების მთლიანი, განზოგადებული სახე.

ომის შემდგომ პირველ ათწლეულში ს. ვირსალაძის მოღვაწეობა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მან განახორციელა მხატვრული ღირებულებით ძალზე მნიშვნელოვანი, ზღაპრულ-რომანტიული, ისტორიულ-ლეგენდარული სპექტაკლების მთელი რიგი. დეკორაციები ხასიათდება ხაზგასმული, დახვეწილი ფერადოვნებით. იბადება გაფორმების ახალი მეთოდები (ფარდა). ეს ნიშნები მკაფიოდ გამოვლინდა დადგმებში: „შეპირეზადა“ (რმსკი-კორსაკოვი), „ღონ-ჟუანი“ (მოცარტი), „ოტელო“ (ა. მაკავეარიანი).

ახალი პერიოდის დავიროვნებაა დიდი თეატრის სცენაზე ს. პროკოფიევის ბალეტის „ქვის ყვავილის“ გაფორმება. ამ დროიდან იგი ყალიბდება როგორც საბალეტო სპექტაკლის მხატვარი, რომელსაც ახალ საფეხურზე აპყავს ბალეტმეისტერისა და მხატვრის მუშაობა. ვირსალაძის დეკორაციები ზღაპრული სამყაროა, რომლის აღწერა სიტყვებით არ ხერხდება, იგი მხოლოდ სცენაზე, განათებასთან, კოსტიუმებთან, ცოცხალ მუსიკალურ-საეცევაო მოქმედებაში იძენს ჭეშმარიტ სიცოცხლეს. მათ ფერადოვნებაში იხსნება სპექტაკლის დრამატული არსი. მხატვრული სახის შექმნა მხატვრისათვის ნიშნავს იპოვოს ისეთი ხერხი, გზა, რომელიც განსაზღვრავს მთელ დადგმას, და ეს მეთოდი ს. ვირსალაძესთან არასდროს იქცევა თვითმიზნად. თითოეული სპექტაკლისათვის შემოქმედი პოულობს თავისებურ „გასაღებს“ და ყველა შემთხვევაში. დეკორაციების მთელი სისტემა, მათი აგება თუ განლაგება, კოლორიტის ფერადობა ნაკარნახევა მთლიანი ჩანაფიქრის კონცეფციით.

ს. ვირსალაძე ჯადოქარია თეატრში. ყველაფერი, რაც ამ მხატვრის მიერ არის შესრულებული, აღიქმება, როგორც ფერადოვანი სიზმარი — აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში დიდი თეატრის ყოფილი მხატვარი, ცნობილი საბჭოთა სცენოგრაფი ვ. რინდინი.

შთამბეჭდავია 60-იანი წლების ბოლოს შესრულებული ბალეტი „სპარტაკი“ (ა. ჩაჩატურიანი). „სპარტაკი“ — ამბობს ვირსალაძე თავის ნამუშევარზე — ეს არის ზუსტი არქი-



ტექტონიკა, პროპორციების წონასწორობა, შეთანხმებული თითოეული სახის მრავალფეროვნებასთან... ჩვენ გვინდოდა, რომ რომელიმე ქვეების ფონზე, რომელიც საუკუნეების ისტორიას ინახავს, წარმოჩენილიყო მონათა აჯანყება, მოვლენაში გამოკვეთილიყო ენებანი და ადამიანთა ბედი, ახლობელი ნებისმიერი დროის და ასაკის თაობებისათვის“.

ამ ბალეტში სწორედ მხატვრობამ განსაზღვრა ცეკვის პლასტიკური ნახატი, ამავე დროს, გაფორმების სახე ქორეოგრაფიისა და მუსიკის თავისებურებებით არის განპირობებული. ეს წარმოდგენა სინთეზის ამოცანების გადაჭრის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია.

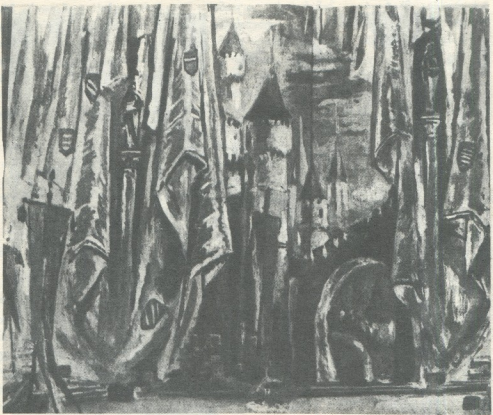
70-80-იან წლებში ს. ვირსალაძე და ი. გრიგოროვიჩი ქმნიან სპექტაკლებს, რომლებიც საჭევეწოდ ცნობილ ბალეტებთან ერთად („შჩელკუნჩიკი“, „გედის ტბა“, „ლეგენდა სიყვარულზე“, „სპარტაკი“) წარმოადგენს დიდი თეატრის საბალეტო რეპერტუარის „ოქროს საგანძურს“. ესენია: „მძინარე მზეთუნახავი“ (ახალი რედაქცია), „ივანე მრისხანე“. „ანგარა“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ოქროს ხანა“, „რაიმონდა“.

გავიხსენოთ დ. შოსტაკოვიჩის „ოქროს ხანა“, ს. პროკოფიევის ბალეტი „ივანე მრისხანე“, ა. გლაზუნოვის „რაიმონდა“. მუშეგარში სრულად წარმოჩინდება სოლიკო ვირსალაძის შემოქმედების მრავალწახნაგოვანი ხასიათი.

როდესაც დიმიტრი შოსტაკოვიჩმა დაასრულა თავისი პირველი ბალეტი „ოქროს ხანა“, იგი 24 წლისა და უკვე სახელგანთქმული კომპოზიტორი იყო.

„ოქროს ხანა“ (პირველი ლიბრეტო ეკუთვნის ა. ივანოვისს) ერთ-ერთი ახალი საბჭოთა ბალეტია თანამედროვე თემაზე, პირველად კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დაიდგა (1930 წ.) და დიდი წარმატება არ ჰქონია. 1982 წელს ამ ბალეტის პრემიერა შედგა დიდი თეატრის სცენაზე (ბალეტმეისტერი ი. გრიგოროვიჩი, მუსიკალური რედაქტორი ი. სიმონოვი, მხატვარი ს. ვირსალაძე). მოქმედება იშლება XX საუკუნის ოციან წლებში, ზღვისპირა ქალაქში, სადაც რესტორანი „ოქროს ხანა“ ნეპმანების, ბანდიტების თავშეყრისა და მათთან მეტროლი ახალგაზრდა საბჭოთა მუშების არენაა.

„რაიმონდა“. ესკიზი



დამდგმელი კოლექტივის წინაშე რთული ამოცანა იდგა: შეექმნათ ისეთი ქორეოგრაფია, რომელშიც აისახებოდა მოქმედების შინაარსი, მოეძებნათ ცეკვის ნახატი, შესატყვისი დ. შოსტაკოვიჩის მუსიკის თავისებურ ხატოვნებისა. მხატვარს ზუსტად უნდა წარმოესახა იმდროინდელი სურათი, გადმოეცა ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნები ისე, რომ სასცენო მოედანი რაც შეიძლება თავისუფალი დაეტოვებინა.

ქორეოგრაფიულ საწყისს წარმოადგენს სიმფონიური ხასიათის დიდი საცეკვაო სცენები, გახსნილი მუსიკის სტრუქტურის ანალოგიურად. ქორეოგრაფია, აგებულია ძირითადად კლასიკური ცეკვის ენაზე, გამდიდრებულია ხალხური, ყოფითი, გროტესკულ-სახასიათო ცეკვის ელემენტებით, პანტომიმური, აკრომატულ-სპორტული მოძრაობებით. „რეტროს“ ნიშნებით პლასტიკური ნახატის გამძაფრება ბალეტს ანიჭებს თანამედროვე ელფერს. საბალეტო ენისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ხერხის შერწყმა ბალეტმეისტერს შესაძლებლობას აძლევს მიღწიოს სიზუსტეს პერსონაჟების დახასიათებაში, მხატვრულად გამართულს ხდის სპექტაკლის ენას.

დეკორაციები საკმაოდ აბსტრაქტიზებული ხასიათისაა. მხატვარი მიმართავს ოციანი წლების ხელოვნებაში არსებულ სტილისტიკურ თავისებურებებს. წამყვანია უკანა ფერწერული ფონი, რომლის შეცვლა დაკავშირებულია ცალკეული პერსონაჟების გამოჩენასთან სასცენო მოედანზე. მთავარ გმირებთან — ბორისთან და რიტასთან დაკავშირებული სასცენო გაფორმება უფრო პოეტურ, ლირიკულ სახეს ატარებს. ეს ნაკარნახევია მუსიკითაც. დუეტი გამსჭვალულია რბილი მლორდიურობით და თვით ცეკვაც უფრო კლასიკურია, ნათელი. რესტორან „ოქროს ხანის“ ინტერიერში უკანა ფერწერული დეკორაცია გამოსახავს გეომეტრიულ ფორმებს, რაც ძალიერებს დინამიკურობის შთაბეჭდილებას. ს. ვირსალაძე იყენებს გვერდითა დეკორაციებსაც, რომლებიც კულისების გასწვრივ არის ჩადგმული და მათზეც გამოსახულია გეომეტრიული ფორმები. ამ დეკორაციის წინ დადგმულია მაგიდა და მასზე ნათურა. გაფორმების ამ ელემენტების განლაგება, მათი განსხვავებული რაოდენობა (ერთ მხარეს სამი, მეორეზე ოთხი), ასევე აძლიერებს

სცენის კომპოზიციური აგების ხასიათს.

ბანდიტ იაშკასთან დაკავშირებული დეტარაციაში უკანა პანო გადაწყვეტილია შავ ტონში, რომელზედაც ფართო მონასმებით ოდნავ მინიშნებულია. პარალელური ზოლები — სამი მარცხნივ, ორი მარჯვნივ, შუაში იქმნება შავი სამკუთხედი. მარჯვნივ პანოს ნაწილს იკავებს სიბრტყე ნაერისფერი ხაზებით და იკვავივს ვერცხლისფერი გამა იზიდავს მაყურებლის ყურადღებას.

ამრიგად, პერსონაჟების თუ ადგილის დახასიათება იწყება უშუალოდ დეკორაციებიდან. მხატვარი არასდროს დასტოვებს გაფორმების საერთო პრინციპს, რომელშიც აშკარად ვლინდება კონსტრუქტივიზმის ნიშნები. ეს ჩანს მოქმედების იმ სურათებშიც, სადაც ასახულია ახალგაზრდობის შრომა, გართობა, მაგ.: „სცენაში ნავსადგურთან“ უკანა ფერწერული გამოსახულებების ცენტრში, ხაზებით შექმნილ სამკუთხედში მოჩანს ზღვა ისამნისფერი ათინათით. მის წინ ჩამოშვებულია გამჭვირვალე ბადე (ამ შემთხვევაში, ალბათ, ადგილის აღმნიშვნელი ელემენტი), რომლითაც იქმნება სივრცის შთაბეჭდილება. ცისფერი ტონი ჰაეროვანს ხდის ამ სურათის გაფორმებას.

დეკორაციების ტონალობა მრავალფეროვანია და მდიდარი. იგი განისაზღვრება შავი და ოქროსფერი, ცისფერ-მოლურჯო, ვერცხლისფერი, იასამნისფერი კოლორიტის ეფერადობით. ნავსადგურის სცენაში, სადაც ლიბრეტოს თანახმად შეყვარებულები რიტა და ბორისი ხვდებიან ერთმანეთს, ბატონობს ცისფერი გამა, მასობრივ ქორეოგრაფიულ სცენებში მსახიობთა კოსტიუმები გადაწყვეტილია შავი, ფირუზისფერი და მოყავისფრო ტონის კომბინაციით. ძირითადი ფერი ნაკარნახევია მუსიკალური ინტონაციის ლირიკულობით (გმირების სიყვარულის თემა), ახალგაზრდობის მოღვნის სცენები კოსტიუმებში იგება წითელის და ხორცისფერის, შავისა და თეთრის შეხამებით, ხოლო გაფორმება გადაწყვეტილია ღია ფერებში, განათებულია მკაფიო, კაშკაშა ერთიანი სინათლით.

განსაკუთრებით მეტყველია მოქმედება კაფეში, რომელიც სპექტაკლის მანძილზე რეფერენციით მეორდება, მაგრამ ყველა სიტუაციაში იძენს თავისებურ ელფერს, რაც კოლორიტის აქტიურ როლთან და სინათლის გამოყენებასთან არის დაკავშირებული.

„ოქროს ხანისათვის“ მხატვრის მიერ შექმნილი კოსტიუმი და მისი ფერადოვნება პასუხობს დეკორაციების საერთო ტონალობას, ან ეფექტის გასაძლიერებლად უპირისპირდება მას.

ახალგაზრდულ მასობრივ სცენებში მოცუკვავითა კოსტიუმები ლაკონურად არის გადაწყვეტილი. მათ საერთო სილუეტში ადვილად იკითხება 20-იანი წლების ნიშნები, თუმცა გარკვეული პირობითობა აძლიერებს გამომსახველობას. კოსტიუმების მეორე ჯგუფი (სცენა კაფეში) გამოირჩევა მდიდრული, პარადული მრავალფეროვნებით. მათში შეხამებულია იასამნისფერი, ნაცრისფერი და შავი ან შერწყმულია შავი მოყავისფრო-ოქროსფერთან. აქვე, სანთლის გამოყენებით შემოქმედი ქმნის ამ ორი ფერის ნიუანსებს. ასევე, განათებით აღწევს ხელოვანი უმდიდრეს ფერადოვან ჰარმონიას, როდესაც ერთმანეთს უკავშირებს ფირუზისფერს, იასამნისფერს, ვარდისფერს, მონაცრისფრო-შავს და აგურისფერს. კოსტიუმები, დეკორაციებთან ერთად, ქმნიან სპექტაკლის ერთ კოლორიტულ სისტემას და, ამავე დროს, ხელს უწყობენ მის განვითარებას მოძრაობაში, მხატვრული ვა-

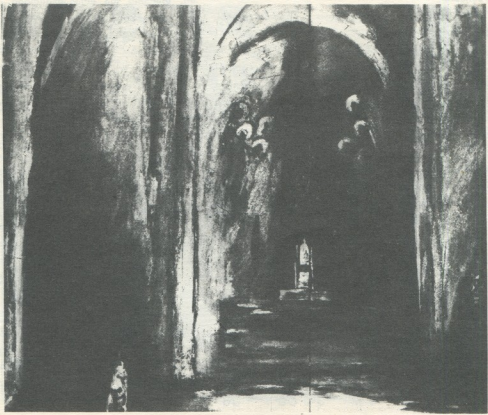
ფორმების დაკავშირებას ცეკვასთან და მუსიკასთან.

გაფორმების სისტემა სახასიათო ნიშნებს ატარებს. ეს მიღწეულია თვით დეკორაციების ტიპით, რომელიც კავშირშია იმ დროსთან, როდესაც ბალეტის მუსიკა დაიწერა. ცალკეული დეტალებით (მაგ. წარწერები, დროშები, ლამპიონები) კონკრეტდება მოქმედების ადგილი. მეტი დამაჯერებლობა შემოაქვს სცენების გახსნაში განათებასაც, რომელიც ლიბრეტოსა თუ მუსიკალური თემის მიხედვით იცვლის სახეს.

ამ პერიოდიდან გვესურს გამოვყოთ ს. პროკოფიევის ბალეტი „ივანე მრისხანე“ (1974), რადგან მხატვრის შეოქმედებაში არც თუ ისე ხშირია ისტორიულ მასალაზე აგებული სპექტაკლების რაოდენობა (ს. სოლოვიოვის პიესა „დიდი ხელმწიფე“ შ. რუსთაველის სახ. დრამატულ თეატრში. 1941). ს. ვირსალაძე ხანგრძლივი ინტერვალის შემდეგ კვლავ უბრუნდება თემას უკვე საბალეტო სპექტაკლში (ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „სპარტაკი“).

„ივანე მრისხანე“ ახალი სიტყვაა საბჭოთა ქორეოგრაფიაში, რამდენადაც პირველი ცდაა საბალეტო ხელოვნებაში ჰეროიკულ-ტრაგი-

„ივანე მრისხანე“. ესკიზი





კული ნაწარმოების ხორცშესხმისა. ამიტომაც მას ეტაპური მნიშვნელობა აქვს. ი. გრიგორივიჩმა და ს. ვირსალაძემ, მსახიობთა მთელ კოლექტივთან ერთად, შექმნეს განადიდოზულ ორმოკმედებიანი სპექტაკლი, რომელიც უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს მასშტაბურობით, ემოციური ძალით.

ი. გრიგორივიჩი არჩევს რამდენიმე ყველაზე მნიშვნელოვან ეპიზოდს მეფის ცხოვრებიდან და იმდროინდელი სინამდვილიდან. სცენების გასაერთიანებლად რეჟისორს შემოჰყავს მნათები (ზარის დამკვრელი), რომლებიც გვატყობინებენ ყოველი ახალი სასცენო მოვლენის დაწყებას. ბალეტმეისტერი ქმნის მუსიკის ადეკვატურ პლასტიკურ-საცეკვაო სურათს.

ი. გრიგორივიჩთან ერთად სპექტაკლის სრულყოფილებიან დამდგმელად უნდა ჩაითვალოს მხატვარიც. იგი აგნებს სახოვან ეკვივალენტს — სცენოგრაფიულ მეტაფორას. დეკორაციული სისტემა ქორეოგრაფიასთან ერთიან რიტმშია. ს. ვირსალაძემ ძველი რუსული არქიტექტურის ფორმების, ხატუვის ნიშნების საფუძველზე შექმნა მეტყველო დეკორაციები. ამ მოტივების გამოყენებამ განსაზღვრა სცენოგრაფიის ქეშმარიტად რუსული სახე, რაც პასუხობს ბალეტის ეროვნულ ხასიათს.

გაფორმების საფუძველს წარმოადგენს სცენის სიღრმეში უკანა პლანზე განლაგებული, ნახევრადცილინდრული ფორმის სამი „ფარი“, რომლებიც ძველი ეკლესიის აფსიდებს მოგვაგონებს. ნახევრადცილინდრული ფორმის „ფარების“ მოძრაობით იცვლება მოქმედების ადგილი. აფსიდების საშუალებით იგი ხან მეფის ოთახში, ხან ეკლესიის ინტერიერში, ხან კი ბრძოლის ველზე იშლება. გარდა ამისა, აფსიდების მბრუნავი კონსტრუქციების დახმარებით გამოიყოფა ჩაკეტილი სივრცე, აქცენტირდება მთავარი გმირი მონოლოგის დროს.

ფრესკები და ხატების გამოსახულება სპექტაკლში თითქმის ბურუსითაა მოცული. ამ ეფექტს ქმნის აფსიდების ბადე. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის ბრუნვას იწყებს, მთლიანად გამოჩნდება ულამაზესი მოხატულობანი.

მოქმედების მსვლელობასთან, მუსიკის განვითარებასთან პარალელურად იცვლება ცენტრალური აფსიდის კომპოზიცია, მისი შინაარსი, შესაბამისად — ემოციური განწყობილება. ის ან პარადულ, მონუმენტურ, ან უფ-

რო ლირიკულ ელფერს იძენს, რომელშიც რელიგიური ინტონაციებია გაძლიერებული. მონუმენტი საგრძნობია მეორე აქტში, რომელიც ივანე მრისხანის განცდებზე მოგვითხრობს.

ბალეტის შინაარსის სახოვან გახსნაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია კოსტიუმებს, ფერადოვან ლაქებს, რომელნიც მკაფიო აქცენტებად წარმოგვიდგებიან. ცეკვის მიზანსცენებში, მის „ნახატში“. კოსტიუმი ერთდროულად სადაც არის და მდიდრულიც. მოქროსფრო ტონი ზუსტად გადმოსცემს იმდროინდელი ჩაცმულობის მძიმე ქსოვილის ექვეტრას, მონუმენტურ ხასიათს. კოსტიუმი ყოველმხრივ ხელს უწყობს მოძრაობას (შერეულებულია ბადისებური ქსოვილისაგან და გვერდებზე ჩაპრილია), ამავე დროს, განზოგადებულ, ეროვნულ იერს ატარებს.

ბალეტში ფერი, შუქის წყალობით, მუდმივად იცვლება, იქმნება თავისებური ფერადოვანი პარტიტურა, დრამატურგისათან და მუსიკისათან შესაბამისი. შემოქმედი ისე ანაწილებს სცენაზე სხვადასხვა ფერადოვან ჯგუფს, რომ მაყურებლის ყურადღება კონცენტრირებული იყოს ეფექტურ შეხამებებზე.

სპექტაკლის გაფორმებაში იგრძნობა მხატვრის ღრმა წვდომა ისტორიულ ვითარებაში, ფართო და მრავალმხრივი ცოდნა. ფერწერული კომპოზიციები შუასაუკუნეების ნიმუშების ზუსტ ასლს არ წარმოადგენს, არც კოსტიუმები ხასიათდება ზედმიწევნითი ეთნოგრაფიული სიზუსტით. ორივე შემთხვევაში გადმოცემულია მთავარი, ყველაზე სახასიათო, რომელიც მხატვარმა ბალეტის სპეციფიკას დაუფორჩილა.

„ივანე მრისხანეში“ სცენოგრაფი კვლავ ეყრდნობა კონსტრუქციული ფორმებისა და ფერწერული გადაწყვეტის შერწყმის პრინციპს და მასზე დაყრდნობით აგებს ბალეტის მხატვრულ სახეს. კვლავ ვხვდებით სცენოგრაფიული ხერხების, სიმბოლოების ძუნწ, ლაკონურ, მაგრამ სპექტაკლის შინაარსის, მისი ემოციური მუხტისათვის მორგებულ გამოყენებას, მდიდრულ ფერწერულ პალიტრას.

ს. ვირსალაძის შემოქმედების ტრადიციული ხასიათი სხვადასხვა მხატვრული პრინციპების ერთგულებაში ვლინდება. ამაშია ხელოვანის ინდივიდუალობაც. მუდმივი განახლების ამოუწერადი შესაძლებლობები და ეს განაპირობებს მისი მოღვაწეობის თანამედროვე იერს.

ამ პერიოდში მხატვარი ისევ აქტიურად მუშაობს კლასიკური, ზღაპრულ-რომანტიკული ბალეტების გაფორმებაზე. მათ შორისაა ა. გლაზუნოვის „რაიმონდა“. ეს ნაწარმოები არაერთხელ იყო მის მიერ ხორცშესხმული ჩვენი ქვეყნის მრავალი თეატრის სცენაზე. უკანასკნელი დადგმა განხორციელდა დიდი თეატრის სცენაზე 1984 წელს (ბალეტ-მეისტერი — ი. გრიგოროვიჩი. დირიჟორი — ა. ჟურაიტისი).

„რაიმონდა“ წარმოგვისახავს რაინდთა დროს და შუასაუკუნეების ლეგენდას მოგვაცონებს. რუსული მუსიკა გამდიდრებულია უნგრეთის, ესპანეთის, აღმოსავლეთის სამყაროს კულტურისათვის დამახასიათებელი მელოდიებით.

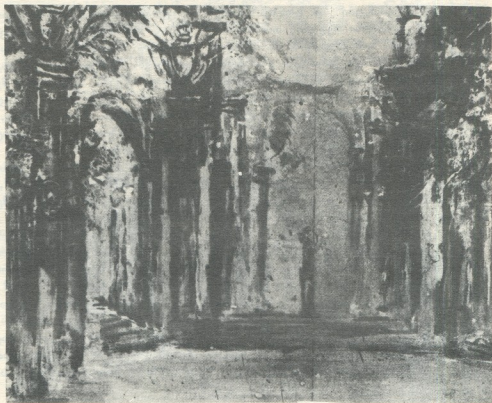
სპექტაკლს საფუძვლად უდევს მარიუს პეტიაუს ქორეოგრაფია. რამდენიმე ნომერი ა. გორსკის რედაქციით სრულდება. მაგრამ უმეტესობა საცეკვაო ნომრებისა ან ახლად გააზრებულია და დადგმული ბალეტ-მეისტერის მიერ, ან სახეშეცვლილია სპექტაკლის საერთო კონცეფციასთან კავშირში. ი. გრიგოროვიჩმა უფრო მასშტაბური გახადა მთავარი გმირების სახეები, მთელი ქორეოგრა-

ფიული სცენები, გააერთიანა რა მათში რამდენიმე მუსიკალური ნომერი, რომელიც წინათ ცალკე სრულდებოდა.

ს. ვირსალაძისეული გაფორმება წინა ნამუშევრებისაგან განსხვავებით, გამოირჩევა სცენის შედარებით მეტი დატვირთვით, მაგრამ ეს ხორციელდება შემოქმედისათვის უკვე ნაცნობი მეთოდის — ფარდების სისტემის გამოყენებით. პირველ მოქმედებაში უკანა ფერწერული დეკორაცია შუაზე გაყოფილ, მძიმე ფარდას წარმოადგენს. ფარდებს შორის, მეორე პლანზე სივრცეს იკავებს გოთური თაღების ფრაგმენტი, გვერდებზე მას კვლავ დრაპირება ფარავს, რომელიც თაღების თავზე ფართო ხაზების ფორმას იღებს და სხვადასხვა სიგრძისაა. ზემოთ, რამდენიმე რიგად მოცემულია ნახევრადწრიულად აკეცილი ფარდა.

დრაპირებები და ფარდები ამკობენ ბალეტს მისი მსვლელობის მთელ მანძილზე, იცვლება მხოლოდ უკანა ფერწერული ფონი (თუ არ ჩავთვლით სხვა, უფრო მოცულობით საგნებს, განლაგებულს სცენაზე (სიღრმეში მიმავალი კიბეები, ქვის პატარა ლობე), რომელიც მოქმედების ადგილს აღნიშნავს. პირ-

„მინაოე მზეთუნახავი“. ესკიზი



ველი მოქმედების მეორე სურათში ფარდება შორის არეს იკავებს ბალის გამოსახულება. ს. ვირსალაძე იდეურ-შინაარსობრივ დატვირთვის ანიჭებს ფერწერულ ბანოს, ხოლო ფარდები, პირველყოფისა, ზღაპრულობის იერს აძლევს წარმოდგენას.

სპექტაკლში შერწყმულია ფერწერული საშუალებების კონკრეტული და განზოგადებული საწყისები. წამყვანია ვერცხლისფერბრინჯაოს ფერი, ნათელი, მოციმციმე კოლორიტი. ეს ტონალობა ძირითადად განსაზღვრავს ფარდების ფერადოვნებას. მდიდრულობის, პარადულობის ხაზგასმავში ფერადოვან გამასთან ერთად დიდი როლი ენიჭება განაიფებასაც. ორივე ელემენტი კი მთლიანობაში მკაფიოდ გადმოსცემს აღმოსავლურ გარემოს, რაც თავის მხრივ პასუხობს მუსიკალურ ინტონაციებს. შეიძლება ფარდებით სპექტაკლის გაფორმების გადატვირთვა დაკავშირებულია მუსიკის საერთო ხაზთანაც, თუმცა აქვე აღსანიშნავია, რომ შუასაუკუნეების კოშკი, გოთური თაღები მაყურებელს მიანიშნებს, რომ მოქმედება იშლება უფრო დასავლურ გარემოში. საბოლოოდ ამ ორი მოტივის (დასავლურ-აღმოსავლური) ურთიერთობის ნიადაგზე იქმნება ზღაპრულ-პოეტური გაფორმება. სადაც მუსიკალურ-საცეკვაო თხრობა აღიქმება რომანტიკულ ლეგენდად. კოსტიუმი — „პაჩკები“ ამ ფონზე იკითხება როგორც ძვირფასი თვლების თამაში.

ს. ვირსალაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართული ეროვნული ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლების გაფორმებას. კოლორიტის თავისებურება აქ ღრმა ეროვნულ, მხატვრულ ტრადიციებთან კავშირში ვლინდება. მხატვარი გააფორმა ოპერები: „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ (ზ. ფალიაშვილი), ბალეტი „მთების გული“ (ა. ბალანჩივაძე) და სხვა.

„დაისის“ (1936 წ.) დეკორაციების ესკიზებში დიდი როლი ენიჭება შავ ფერს და მის მკვეთრ დაპირისპირებას ქლერად წითელ, ლურჯ, ყვითელ გამასთან. მხატვარი იყენებს აგრეთვე ოქროსფერ და ვერცხლისფერ ტონებს. ამ კოლორისტული სისტემის საწყისებს ქართულ ხელოვნებაში შეიძლება შეგვხვდეთ.

მონუმენტალობის შეგრძნება, გამოვლენილი მხატვრული ენის განზოგადებულ მეტყველებაში, ფორმაში, მასთან შეხამებული თავისებური ღირიზმი და პოეტურობა სახასიათოა ს. ვირსალაძის შემოქმედებისათვის

და ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი არსებითი, ზოგადი ნიშანია, რომელიც ქართულ-ქრტიტეტურაში, მონუმენტურ მხატვრობაში, პლასტიკურ ხელოვნებაშიც მკაფიოდ აღიწერება.

სოლიკო ვირსალაძის კოსტიუმებმა დიდად შეუწყო ხელი ნ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის ანსამბლის მსოფლიო აღიარებას. ეს კოსტიუმები ამდიდრებს პლასტიკურ სახეს. მათი საკმაოდ თავშეკავებული კოლორიტი მეტყველებს ეროვნულ ტრადიციებთან სიახლოვეზე. თითოეული ცეკვისათვის შესრულებული სამოსი იგება ან მხოლოდ ერთ ფერზე, ან ორი, სამი ფერის შეხამებაზე, რომელთაგან ერთი წამყვანია. ფერები გამოირჩევა სიღრმით, ინტენსიურობით.

ს. ვირსალაძეს დიდი ხანია არაფერი დაუდგამს ქართულ სცენაზე, მაგრამ მისი შემოქმედება ქართული კულტურის, ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია. მის ეროვნულ წარმომავლობას, ქართული ტრადიციების ღრმა შეგრძნებას არა ერთი საბჭოთა მეცნიერი აღნიშნავს. დიდად მხატვრის შემოქმედების ზეგავლენა თანამედროვე ქართულ საბჭოთა სცენოგრაფიაზე, მის განვითარებაზე. დღეს ს. ვირსალაძის უახლოეს გეგმაშია ქართულ სცენაზე ა. გლაზუნოვის ბალეტ „რაიმონდას“ გაფორმება (ბალეტმეისტერი ი. გრიგოროვიჩი).

ცნობილია, რომ სოლიკო ვირსალაძე უაღრესად მომთხონე სცენოგრაფია, როგორც საკუთარი თავის, ისე მთელი დამდგმელი კოლექტივის მიმართ. სწორედ ესკიზის შექმნის შემდეგ იწყება ნამდვილი შემოქმედებით პროცესი. მხატვარი არ გამოდის სამუშაო საამქროებიდან. მისი კარნახით, უშუალო მეთვალყურეობით იკერება კოსტიუმი, მზადდება დეკორაცია, სრულდება დეკორაციის ელემენტების მონტაჟი. „მასთან მუშაობა რთულია, მაგრამ სიინტერესო“, — აღნიშნავენ მხატვრები, დეკორაციის შემსრულებლები, მკერაეები, გამნათებლები.

რაც უფრო ღრმაა და ორგანული სცენოგრაფიისა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მოქმედების შერწყმა, მით უფრო შთამბეჭდავია მხატვრული შედეგი. ამ ამოცანებში ბრწყინვალე გადაწყვეტა ჰპოვა თანამედროვეობის უდიდეს სცენოგრაფთან — ს. ვირსალაძესთან, რომელიც კვლავ გატაცებულია მუშაობს. საყვარელი საქმის უსაზღვრო ერთგულებაშია მისი ხელოვნების საიდუმლოება.

ტრაპეზუნის მოგზიარე უკველესი კულტურა

დიმიტრი თუმანიშვილი

ვინ აღარ შეაძრწუნა ჭეშმარიტად მრავალტანჯული სომხეთის თავს დატეხილმა უბედურებამ... მართლაცდა მთელი მსოფლიო შეპყურებს თანაღმობით ამიერკავკასიის ამ ძველთაძველ ქვეყანას, ყველა ცდილობს რითაც კი შეუძლია შეეწიოს სომეხ ხალხს და, რასაკვირველია, არავის ჩამორჩება ქართველობაც, რომელსაც ადრეც, თუნდაც ჩვენს საუკუნეში დაუმტკიცებია, რომ კარგი მეზობლობაც იცის და ზნეობრივი მოვალეობის ერთგულებაც.

როგორც ყოველთვის, იზიარებს სამშობლოს ხვედრს სომხეთის ხელოვნებაც. იქნებ ვიღაცას უსიამოდ მოხვდეს კიდევაც ეს სიტყვა დღეს, როდესაც ამდენი დაღუპულია საგლოვებელი და ამდენი დაშავებული თუ უსახლკაროდ დარჩენილი — საპატრონო. მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ხელოვნება არც

მკვდარ ქვათა გროვას, არც მკვდარ ტილოზე წაცხობილი უსიცოცხლო საღებავი, არამედ მუდამ სულის ანაბეჭდი, ერთი პიროვნების სული იქნება ეს თუ მთელი ერისა. „სომეხთა ქვის მატთანე“ უწოდა სომხურ ხელოვნებას ერთ-ერთმა მეცნიერმა და ამიტომ არის, ამ მრისხანე ჟამსაც კი უნებურად გაფიქრებს, რა ბედი ეწია ამ ხილულქმნილი ისტორიის ფურცლებს, რომელთაც აღუბეჭდავთ წარსული ბედნიერება თუ განსაცდელი, ხელოვანთა რწმენა, მათი ნიჭიერება და მონდომება.

ტელევიკრანებსა და გაზეთების ფურცლებზე ასიათასობითა და მილიონობით ადამიანმა ნახა ლენინაკანის დაქცეული ტაძარი, თუ მინას ავეტისიანის კედელჩამონგრეული სახლ-მუზეუმი. გულის ფანცქალით შლით სომხეთის კულტურის ძველთა რუკას და ერთგვარი შვებით ხედავთ —





მიწისძვრისაგან განადგურებულ მხარეში, ლენინაკანის, სტეფანავანის, კიროვაკანის, სპიტაკის უშუალო სიახლოვეს, ძველი ხუროთმოძღვრების ძეგლები შედარებით მეჩხერად არის. შემდეგ ხედავ — ზედ ლენინაკანთან მარმაშენის შესანიშნავი მონასტერია. აქ სამი გუმბათიანი ეკლესია იყო (იქნებ კვლავაც არის? ეგების სანახევროდ მაინც): დიდი, 986-1029 წწ.-სა, თალნარითა და ჩუქურთმით შემკული, ორიც მომცრო, ორთავე XI ს., ამათგან ერთი ისედაც დაზიანებული, სპიტაკთან ორიოდ საყდარი მოჩანს, ძალიან ძველი, თუმცა კი შედარებით ნაკლებად ცნობილი, აი სტეფანავან-

თან კი კვლავ ნაცნობი სახელხედება თვალს — ლორეს ძლიერი ციხე, სახელგანთქმული სომხეთისა და საქართველოს ისტორიაში, აქამდე იგი რიგიანად იყო შემორჩენილი, ხოლო ახლა?..

მაგრამ განა ის ვიცით, რა დღეშია ცოტა მოშორებით მდებარე სახელმოხვეჭილი ძეგლები? რა დაემართა, მაგალითად, არტკის ისედაც დანგრეულ ძველ ტაძარს? ანდა ლმბათის კოხტა ეკლესიას, რომლის კედლებმა სომხური კედლის მხატვრობის ერთი უძველესი ნაწარმოები შემოინახა? რა მოუვიდა არიჯის მხარგრძელების აგებულ გუმბათოვან ტაძარს. ზედ გამოქანდაკებული მომგებელთა სახეებით? ან VIII ს. ოძუნის დიდებულ ეკლესიას?

ოღონდ, რაც უნდა იყოს, ის ხომ შეგვიძლია, მრავლისაძამენსა და მუდამ მხნე სომეხ ერს ნუგეშად ჩვენი ვ. ჭამბაკურ-ორბელიანის სიტყვით მივუგოთ: „თქვენი სამშობლო დანგრეული კვლავ აღყვავდება“ და კიდევ: „გწამდეს, ეს შთენანი დიდებულად კვლავ აღსდგებიან“...





გურამ დოღენჯაშვილი

ზამთარი იმერეთში

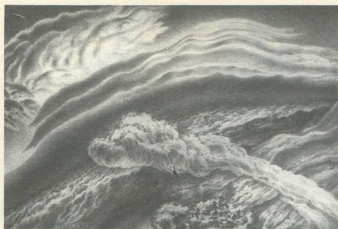
ღრუბელთა სიფორნია და სხვა სილამაზე...

ლეილა თაბუკაშვილი

ზამთარი იმერეთში

გურამ დოღენჯაშვილის ნამუშევართა დიდი პერსონალური გამოფენა, რომელიც გასული წლის ოქტომბერში „მხატვრის სახლში“ გაიმართა, საანგარიშო ექსპოზიციად შეიძლება მივიჩნიოთ: მან შეაჯამა ოცი წლის შემოქმედებითი შრომის ნაყოფი (მხატვარმა 1968 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ფაკულტეტი) და, რომ აღარაფე-





გელათი. სერიიდან „ღრუბლები“

რი ვთქვათ უამრავ ნაწარმოებზე, რომლებიც ამჟამად მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმისა თუ კერძო პირთა საკუთრებაა, მართო თბილისური ექსპოზიციის სიუხვევც მკვერმეტყველად ლაპარაკობს მისი ავტორის უღრესად ინტენსიურ, ჩაღრმავებულ, მაღალნაყოფიერ შემოქმედებაზე. და, რაც მთავარია, თვით ეს ოცწლეული გამოირჩა ნამუშევართა სიმრავლესთან პროპორციული მაღალმხატვრობით. მხატვრის სახლის დარბაზებში წარმოდგენილ გამოფენაზე ვერ შეხვდებოდით სუსტ,

ულიმდამო ნაწარმოებებს, არც თუ იშვიათად რიცხოვნად შექტისათვის რომ ტვიჩავენ სექსპოზიციებს პერსონალური გამოფენის ავტორები. და თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ გურამ დოლენჯაშვილის თითოეულ (ყოველ შემთხვევაში, ძალიან ბევრ) დაზგურ ფურცელში თვეების გულდასმითი შრომაა ჩატყული, ნათელი გახდება შემოქმედლის შთაგონების სიცხოველუ ჩანაფიქრის ხორცშესხმის ტექნიკური ხერხებისა და საშუალებების მოძიების, მხატვრული ენის დახვეწა-განახლებისაკენ დაუცხრომელი სწრაფვა.

სინამდვილის ცოცხალი შთაბეჭდილების შემოქმედებითი გარდასახვა თუ ზოგადი იდეის, აზრისა და ფიქრის განსხეულება წარმოსახვით სიმბოლურ-ალეგორიულ ხატებში ერთმანეთს ენაცვლება გრაფიკოსის უღრესად მრავალფეროვან და მრავალსახოვან ნამუშევრებში. ცხადია, თვით თემის, მხატვრული იდეის ხორცშესხმის შესატყვის საშუალებათა შერჩევა განაპირობებს მისი დაზგური ფურცლების სტილისტიკის, სახვითი ენის განსაკუთრებულობას. სახეობრივი პირო-

ზამთარი იმერეთში



ბითობა და სახეობრივი, შეუფარავე რეალიზმი — ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც მალალ მხატვრულ-პოეტურ მეტყველებამდე აყვანილი.

ამას მიუთითებდა გურამ დოლენჯაშვილის ბოლოდროინდელი, უახლესი ნაწარმოებებიც, სურათების სერია საერთო სახელწოდებით „ზამთარი იმერეთში“. მრავალ ნამუშევართა შორის, რომლებიც ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი სხვადასხვა დროის გამოფენებიდან (და, ცხადია, ამ პერსონალური გამოფენიდანაც), ეს ციკლი კვლავ თავისებური ამოცანებითა და ხელწერით გამოირჩება. იგი მკვეთრად გაემიჯნა წინამორბედ სერიებს („ჩუკოტა“, „გაფრთხილება“, „შორეული აღმოსავლეთი“, „კურილის მესაზღვრეები“, „ჩემი სამშობლო“), რომლებშიც მხატვრული განზოგადება ხშირად გრაფიკული ენის, თვით მხატვრული სახის მკაფიო პირობითობას ეფუძნება. აქედან — ჰიპერბოლიზაცია, მე-

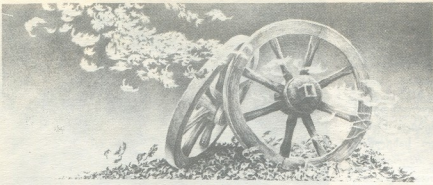


შუაღღ

ტაფორულობა, ასოციაციური ხატები, ფანტასტიკა და საგნობრივ-ალეგორიული მინიშნებები. სახეობრივი მეტყველების ერთხელ მიგნებული ხერხი ზოგჯერ დე-

ზამთარი იმერეთში





იმერული მოტივი

ტალის სახით ინაცვლებს ერთი თემატური სერიის სხვადასხვა ფურცელში და შინაარსობრივ მთლიანობას ანიჭებს მას (სერია „გაფრთხილება“).

ახალი სერია — „ზამთარი იმერეთში“, ერთი შეხედვით, განზოგადების იმგვარ ზღვარზეა, როცა სინამდვილის მშვენიერება, ხელოვნების მშვენიერებად ქცევისას, ინარჩუნებს პირველადობის, თავისთავადობის ძალას; როცა ხელოვნება, მიუხედავად მისი ყოვლისმძლე უნარისა — აღამაღლოს, განასახვინოს სინამდვილისეული, მორჩილებს მას თავის ბუნებრივ გამოვლინებებში. მორჩილებს პირველქმნილ სილამაზეს. ამ აზრით, „ზამთარი

იმერეთში“ კინოკადრებივითა თითქოს მხატვრის განმაზოგადებელი თვალი არც შეხებილა. მაგრამ ეს მხოლოდ ზედაპირულ შთაბეჭდილებაა, გაპირობებულ როგორც აღვნიშნეთ, თავისებური „დოკუმენტურობით“. შეიძლება მხატვარს სხვა გზა აერჩია, სულ სხვა ტექნიკური ხერხებით, სხვა მიდგომით გადმოეცა ზამთრის შთაბეჭდილურ სურათები. ეს მას, ცხადია, ძალიან უნდოდა. მაგრამ რეალურთან მიხედვით, ფორმათა მატერიალური განცდა უფრო სასურველად აღმოჩნდა იმ შთაბეჭდილებათა გადმოსაცემად, თოვლის საბურველში გახვეული ბუნების რომ ბადებდა შემოქმედში.

ვულკანები. სერიიდან „კურილის მესაზღვრეები“

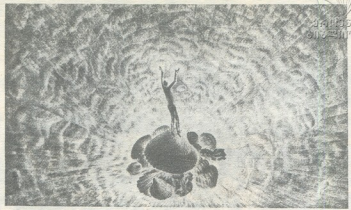


რამდენიმე ფურცელზე იმერეთის ეზო-კარმიდამოში ვიხედებით, თოვლის სქელი საბანი ფარავს არგვლივ ყოველივეს და უცნაურ მოხაზულობებს წარმოქმნის ხეების, ღობეების, საგნების ზედაპირზე. სუსხიანი ზამთრის საფულა ზღაპრულად საოცარ გარეშის გადაშლის ჩვენს თვალწინ. სილალღზე ფანქრით შესრულებულ ამ სურათებზე, მუქისა და მთელის კონტრასტებზე რომ ვგება, ხელშესახებად ცოცხლად წარმოსახული ფაფუკი თოვლი, მისი შეყინული ზედაპირი... მალი ნიჩბით იკვალავს გზას იმერეთისაკენ, სიცვიისაგან აბუღულან დაზვიანულ თოვლს შუა ბოქცეული ინდაურები...

ამ სერიის თითოეულ ფურცელზე მყუდრო იმერული ეზოები „კადრში“ ხან სულ ახლოსაა ბოტანიკის, ხანაც სოფლის პეიზაჟი სივრცეშია გაშლილი და მქელი, ტალღოვანი ღრუბლები-გამოსხივებული მთიარის მქეით შენათებული. ნათელში მქეის გარდამავალი ტონალობა მტერიალური სისავსით გვაგზობიძინებს თოვლის წონადობას, მისი ზედაპირის ლამაზ სახე-ველილებას კაშკაშა შუქის ზე-ველინით.

და მაინც, ამ „მკაცრ რეალიზმში“ ფართო განზოგადება დევს. მერათის ყოველი კომპონენტი, მზად გააზრებული, მთლიანის მრგანული ნაწილია და ისევე, როგორც დოლენჯაშვილის მრავალ სურათში, მხატვრულ დატრირთვის იძენს.

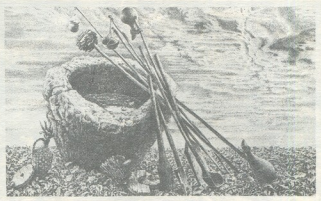
ქართული სერიები, მცირე განზოგადებისით („იმერული მოტივების“ ზოგი ფურცელი ჰიპერბოლის, მეტაფორის ენას ეფუძნება) ამგვარი უშუალო, პოეტურ-რომანტიკული განწყობილებითაა შექმნილი. კერძოდ, ფურცლები სერიიდან „ჩემი სამობლო“, ასევე უშუალო შთა-



„მზის ამოსვლა“. სერიიდან „კაშკაშა“

ბეჭდილების ფიქსირებაა, ამგვარად განსხვავებული ტექნიკური ხერხების გამოყენებით. ამ სურათების ცხოველხატული ენა (რაც თვით საშემოდგომო პეიზაჟების ენასთანაა მისადაგებული) იქმნება კალმითა და მელნით, ფანქრითა და ოფორტის ფართო შესაძლებლობების ტექნიკით. ნაძუშევერებში იკითხება მხატვრის ტკბობა იმერულ ეზო-კარმიდამოთა მყუდრო კუთხეებით, სასიძინდეებითა და ფუჩეჩის თავდადებული ზეინებით... შემოქმედის მიერ ჩვეულებრივში, ყოველდღიურში მშვენიერების შეცნობა ხელოვნებას დასაბამიდანვე მოსდევს და რამდენი ინდივიდი-ხელოვანიცაა, სილამაზის იმდენ აღქმას ვეზიარებით. დოლენ-

იმერული ნატურმორტი





სერიიდან „ჩემი საშობლო“

ჯაშვილის შემოდგომა-ზამთრის პიეზაებშიც მკაფიოდ ინდივიდუალურადაა გამოხატული ავტორის აღტაცება ბუნების მშვენიერი სურათებით.

თუ ზემოთ ნახსენებ ნამუშევრებში მშობლიური მიწის სახე, მისი ხმერება „მიწიერია“, სერია „ღრუბლები“ უკვე კოსმიური ექსპრესიითაა დამუხტული. აქ ზეცა ბატონობს მიწაზე თავისი უკიდვანობით, მიუწვდომლობით; თავისი იდუმალებითა თუ ბორკვით, ღრუბელთა მოძრაობასა და უსასრულო სახეცვლილებაში რომ იხატება. დედამიწა ამ სურათებზე სულ პატარა მონაკვეთია, და თვით დიდებული გელათი, ქართული მიწის მეუფე ზეციური საუფლოს ტყვეობაშია. სქელი, მძიმე, დატალღული და სხვადასხვა მიმართულებით მიმჭროლავი ღრუბლები თავს დასცქერის ადამიანის ქმნილებას,

მეტეხვთა გარეუბანი. სერიიდან „თეთრი ზღვა“



თითქოს არარაობად, უმწვრობად აქცევს მას ზეციურ მშვენიერებასა და ყოვლისმძლე ძალთა წინაშე, მაგრამ ადამიანის გენიის ქმნილება თანასწორი უფლებამოსილებით პაექრობს ზეცასთან. მიწიდან ამოზრდილი, მასზე დინჯად და მკვიდრად მდგომი, ამყად შემართულა ამ უკიდვანო სიყრცეში. არ შეიძლება არ გაგაოცოთ მხატვრის ოსტატობამ ფანქრით მიადწიოს პლანეტის გარემომცველი პავრის გამჟვირვალუბისა და სიღრმის შთაბეჭდილების შექმნას. ღრუბელთა მოძრაობის, სუნთქვის გადმოცემას უფუქიზეს ნიუანსებში.

მსგავსი განწყობილება სუფევს ამ სერიის მეორე ფურცელში „ბაზილიკა“. ზეცას მიუბჯენია თავი ქარისაგან აწეწილ მაღალ ბალახში ჩადლულ ძველ ბაზილიკას. ჩამავალი მზით შენათებული, წრიულად დატალღული, აქოჩრილი ღრუბლები დასცქერის ნაგებობას, თითქოს თავის მარადიულ მშვენიერებას, მოძრაობაში უსასრულო სახეცვლილებას ახარბებსო დროით დაღდასმულ მის სხეულს. უძრობაში განვლილი საუკუნეებისა და მარად მფეთქავი კოსმიური სამყაროს უჩვეულო დიალოგი იმართება ჩვენს თვალწინ.

სულ სხვა ემოციური შეფერილობისაა ფურცელი ამვე სერიიდან — „შუადღე“. ღრმად პოეტურ ლირიზმთან შეთავსებულ რომანტიკული ინტონაცია განაპირობებს ამ ნამუშევრის მხატვრულ ქლერადობას. სერიის სხვა სურათებთან მას აახლოებს ის, რომ კადრში აქაც ძირითადი ადგილი ცას უკავია. გამჟვირვალე ლავვარდში მოსრიალე ღრუბლები ერწყმის დაბალ პორიზონტზე გაშლილ, მინდვრის პატარა მონაკვეთს, რომელზეც მობალახე პირუტყვი და ხეზე შეზვინული თივა მკაფიოდ იკითხება



სერიიდან „ჩემი სამშობლო“

ცისა და მიწის გასაყარზე. ამჯერადაც შთამბეჭდავია მოძრავ ღრუბელთა იღუმალი და გრანდიოზული სილამაზე. სითბოგამჭდარი ჰაერისა და მზემოკიდებული ბლახის სურნელების მხატვრისეული ცოცხალი შეგრძნება გადაეცემა მყურებელს.

„ღრუბელთა სიმფონია“ — ჩვენი აზრით, ასე შეიძლება ეწოდოს დოლენჯაშვილის ამ ერთერთ ძალზე მეტყველ სერიას.

საერთოდ, ნამუშევართა სერიულობა გარკვევით მიუთითებს მხატვრის შთაბეჭდილებათა სიღრმესა და მრავალფეროვნებას, წარმოსახვის სიმდიდრეს, როცა მოვლენის ერთიანი, ზოგადი სახე მრავალ ცალკეულ სურათად ითხოვს განსახოვნებას, და მხატვარიც უბრუნდება მისთვის მღელვარე, საინტერესო თემას, რათა ბოლომდე თქვას სათქმელი.

ამიტომაც, მრავალ სხვადასხვა კომპოზიციად ერთიანდება შთაბეჭდილებები, შემოქმედს რომ მიუღია მისთვის უცხო, ახალ ადგილებში მოგზაურობისას. ამ სამყაროს თავისებური ხატოვანება

გრაფიკოსს ყოველ ფურცელზე ახლებურ სახვით-პლასტიკურ გადაწყვეტას სთავაზობს, — ერთიანი სტილისტიკის შენარჩუნებასთან ერთად. ქვეყნის ბუნების, საწარმოო პეიზაჟებისა თუ ხალხის შრომის წარმოსახვისას მხატვარი ცდილობს მხედველობიდან არ გამორჩეს სახასიათო. ტიპიური დეტალები, რომლებსაც იგი ესოდენი გულმოდგინებით ამუშავებს. უმზერ ამ სურათებს და კვლავ გაოცებს, როგორ ზედმიწევნით „ზუსტად“ ამოჰყავს ნახატი მხატვარს, როგორ ინარჩუნებს ხაზის ორნამენტულ სიწმინდეს. ერთი შეხედვით, ზოგჯერ იგი თითქოს უკიდურესად უახლოვდება ნატურას, მაგრამ ეს „მიახლოება“ მასთან გამიზნულია ამა თუ იმ საგნის ფორმის თავისებური სილამაზის გამოსაკეთად, ასე, მაგალითად, პლასტიკურად ნატიფი და მოძრავია სათევზაო ბადის წნული, მძიმე ნაკეცებში რომ განუმეორებელი მოხაზულობის ორნამენტებად იღვრება. „თეთრი ზღვის მეთევზეების“ სერიაში ეს ბაღე სურათიდან სურათში გადადის, როგორც მისი მთავარი

„მოქმედი გმირი“, გადადის მთელი თავისი თეატრალურობით, გამჭვირვალე ქსოვილის ხაზთა მწყობრი და მოქნილი რიტმებით. ოფორტის ტექნიკით შესრულებულ ამ სერიაში, ისევე როგორც სერიებში „შორეული აღმოსავლეთი“, „ჩუკოტკა“, „გაფრთხილება“ და სხვა, მასალის შესაძლებლობანი გამოვლენილია სრულყოფილი მხატვრულ-ტექნიკური ოსტატობით.

გურამ დოლენჯაშვილის მკაფიოდ თვითმყოფადი შემოქმედების ერთ-ერთი ხაზი — ეს მოვლენათა ფილოსოფიური განსჯაა. მთელ რიგ სერიებში ფიქარი სამყაროზე, მის აწყობაზე და მომავალზე წარმოსახულია სიმბოლურ-ალეგორიული მინიმუმებით, ახალ სახეებად გარდასახული საგნობრივი ხატებით, რაც ჩვენს წინაშე ირეალურ-ფანტასტიკურ, ამავე დროს, შინაარსობრივად მრავალსმეტყველ სურათებს გადაშლის. მხატვრის ეს სურათები ხანგრძლივ თვალღებრებასა და ჩაწყდომას ითხოვს (თავის მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისთავად ისინი ხანგრძლივი დროის მანძილზე იქმნებოდა). ისევე, როგორც სხვა სერიათა ფურცლები, აქ ყოველ დეტალს გარკვეული ფუნქცია ეკისრება და საგანგებო ამოკითხვას საჭიროებს. თავისი დასრულებული სურათოვანებით, მკაფიოდ გრაფიკული სახით-ბლასტიკური ენით ეს კომპოზიციებიც დიდი შემოქმედებითაა ძალიან.

დარწმუნებულ ვართ, გურამ დოლენჯაშვილის — ამ საინტერესო გრაფიკოსის ნამუშევართა გამოფენა ჭულგროს ვერ დაიტოვებდა თუნდაც, ასე თუ ისე, ნეიტრალურად განწყობილ მნახველს.

ბორჯომის კონფერენცია

შარზან, შემოდგომაზე, ბორჯომის კომპოზიტორთა შემოქმედებით სახლში, ჩატარდა საკავშირო სამეცნიერო კონფერენცია, რომელიც დღის წესრიგში აუენებს ხალხური მრავალმხიანობის პრობლემებს. ეს კონფერენცია დაარსდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით. მის ორგანიზაციაში აქტიურად მონაწილეობენ აგრეთვე თბილისის ვ. სარჯავიძის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხმელთაშუა ზღვის კულტურების კვლევის ლაბორატორია. პირველად კონფერენცია ორი წლის წინ ჩატარდა. იგი იმთავითვე მოექცა სპეციალისტთა ყურადღების არეში და ცნობილი გახდა „ბორჯომის კონფერენციის“ სახელით. მან ამჭარადაც მოიზიდა საბჭოთა და უცხოელი მკვლევარები.

ამდენად, ბორჯომში ბინა დაიღო ფრიალ მნიშვნელოვანმა სამეცნიერო კერამ, რაც სავესებო ბუნებრივი და კანონზომიერი მოვლენა საქართველოს ხომ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მრავალმხიანობის მსოფლიო რუკაზე. ქართული მრავალმხიანობის ფენომენს დღეს გვერდს ვერ აუვლის ამ დარგის ვერც ერთი მკვლევარი, თუმცა აგრესორული სპეციალისტები ქართველობის ნაკლებად იცნობენ ჩვენს საგანძურს, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხალხური სიმღერა-სავალბობების მოსმენისთანავე აღიარებენ მის უნიკალურობას. კონფერენციას ლიტერონად გასდევს ფოლკლორული მუსიკირების ცოცხალი ფორმები, რომლებიც აუხებენ და ამდიდრებენ კონფერენციის თეორიულ ნაწილს. ამჭარადაც ქართული ხალხური მუსიკა უხვად იყო წარმოდგენილი „გლეხური“ ანსამბლების მიერ, რაც განსაკუთრებით ფასეულია და რამაც ბორჯომის კონფერენციის სტუმრებს აგრძნობინა ხალხური მუსიკირების სიხალხე, მისი არაჩვეულებრივ სურნელება. კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ თვით-მოქმედი ეთნოგრაფიული ანსამბლები საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან — გურიის, კახეთის, სვანეთის, იმერეთის, სამეგრელოს, რაჭის, აჭარის სოფლებიდან.

გარდა ამისა, მონაწილეთა წინაშე წარმატებით გამოდიოდნენ ე. წ. „თბილისური“ ფოლკლორული კოლექტივები: „ურუანლისტი“, „მთები“, თბილისის კონსერვატორიის ქალთა გუნდი, სტუდენტთა ვაჟთა ანსამბლი. ქართული ხალხური მუსიკის მუსიკალურ ანსამბლთანავე ჩვენს სტუმრებს და ამასთან ერთად, მათ წინაშე მრავალი კითხვა დააყენა, წამოჭრა სერიოზული პრობლემების წრე. ეს უკვე კარგი სიმბტომია, იგი ზიძვს მისცემს ქართულ სამეცნიერო მუსიკალურ ფოლკლორისტიკას, რომელიც დღესდღეობით უფრო საკუთარ ნაჭურშია გამოწყვედილი, მოწყვეტილია მსოფლიო სამეცნიერო აზროვნების განვითარებას. ბორჯომის კონფერენცია იბძვებს ასეთი კარგიკეთილობის წინააღმდეგ, იგი ფართოდ უღებს კარს ცნობილ სპეციალისტებს, რათა ახალგაზრდა ნიჭიერ ქართველ მკვლევარებს გააცნოს ფოლკლორული კვლევის ახალი მეთოდები, გააფართოვოს მათი მეცნიერული ჰორიზონტი.

შინაარსიანად წარიაბართა კონფერენციის თეორიული ნაწილი. მრავალმხიანობის მრავალი ასპექტი იქნა განხილული და წარმოჩენილი სხვადასხვა კულტურების ქრლიში, ისტორიულ, სოციალურ, ეთნიკურ, ანთროპოლოგიურ, გენეტიკურ და ა. შ. კონტექსტში.

სამომავლოდ სასურველია ბორჯომის კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ შემოთ ჩამოთვლილი მეცნიერებების წარმომადგენლები.

კონფერენციის მონაწილეთა ინტერესი გამოიწვია იმ უცხოელი მკვლევარების — ე. ეშპაიშერის (შვეიცია), ს. ციკლერიხისა და ბ. კრადერის (დახავლეთ ბერლინი) მოხსენებებმა, რომლებიც განეკუთვნებიან მუსიკალური ქართული ფოლკლორის სფეროს და გვწყვიდნენ ფრიალ მნიშვნელოვან ინფორმაციას.

კავკასიელთა ხალხური მუსიკა გერმანულ მოგზაურთა ჩანაწერებში

ერნსტ ემსჰაიმერი

(შვეიცია)

1724 წელს პეტერბურგში პეტრე I-ის მიერ დაარსებულმა მეცნიერებათა აკადემიამ გერმანულ მეცნიერებს გზა გაუხსნა რუსეთის ღედაქალაქისაკენ. მათ იზიდავდათ ნევის სანაპიროზე გაშენებული ამ ახალი ქალაქის ბრწყინვალეობა, ისინი აქ დროებით ან სამუდამო სამსახურში დგებოდნენ. ზოგიერთმა მეცნიერმა მონაწილეობა მიიღო იმ დროის უდიდეს სამეცნიერო კვლევით ექსპედიციაში, რომელსაც ვ. ბერინგი ხელმძღვანელობდა. მათ შორის იყვნენ მელინი (უფროსი), მესერუმიდტი და შტელერი. დაახლოებით 50 წლის შემდეგ ცნობილმა მეცნიერმა პეტრე სიმონ პალასმა ჩაატარა მრავალწლიანი მოგზაურობა ციმბირში, მან ბაიკალისა და კიხტუს გავლით ჩინეთის საზღვრებს მიაღწია. ამ მეცნიერებმა მოგვაწოდეს ძვირფასი ცნობები ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ.

კავკასიის მეცნიერული კვლევა გაცილებით გვიან დაიწყო და უფრო ხანგრძლივიც იყო. ამის მიზეზს წარმოადგენდა მთიულთა ვაჟკაციური და დამქანცველი ბრძოლა. ისინი ფანატიკური თავდადებით იცავდნენ თავიანთ მთებს, მინდვრებს და მღვიმეებს რუსული ოკუპაციისაგან. ამის შესახებ ჩვენ ვიგებთ რუსული ლიტერატურის ისეთი დიდი კლასიკოსებისაგან, როგორებიც არიან პუშკინი, ლერმონტოვი, ტოლსტოი. ასეთი მძიმე მდგომარეობის მიუხედავად, პეტრე დიდისა და ეკატერინე მეორეს დავალებით კავკასიის კვლევას ცდილობდნენ მეცნიერები იოჰან ანტონ გიულდენშტედტი, იოჰან გოტლიბ გმელინი, იაკობ რენეგსი და პეტრე სიმონ პალასი. მაგრამ ამ რეგიონის ნამდვილი მეცნიერული კვლევა გაიშალა მხოლოდ XIX საუკუნეში,

როცა შესაძლებელი გახდა კავკასიის მკვიდრთა დაშოშმინება. ამ კვლევაში აქტიურად მონაწილეობდნენ გერმანელი მეცნიერები, რომლებიც მუშაობდნენ რუსულ ინსტიტუტებთან მკვიდრო კონტაქტში. საკმაოდ დიდი იყო გერმანულ მკვლევართა რიცხვი, მათ შორის იყვნენ აღმოსავლეთმცოდნე იულიუს ფონ კლაპროტი, გეოლოგი გერმან აბიხი, ბატანიკოსი კარლ კოხი, გამოჩენილი ექიმი და ანთროპოლოგი რუდოლფ ფონ ვინხოვი, გოტლიფ მერცხაბერი, ბუნებისმეტყველი გუსტავ რადე, რომელმაც 1867 წელს თბილისში დააარსა კავკასიის მუზეუმი, რომელიც წარმოადგენდა კავკასიის კვლევის ცენტრს... ძირითადად ეს წყაროები დაედო საფუძვლად წინამდებარე წერილს.

ამ მეცნიერთა სამგზავრო ჩანაწერების კითხვა ძალზე საინტერესოა. აქ ბევრი რამ შეიძლება შეიტყო ისტორიისა და ეთნოგრაფიის შესახებ. ისინი აფართოებენ ჩვენს ცოდნას კავკასიაზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, ნაკლებსარწმუნოა მათი შეხედულებები ხალხურ მუსიკაზე. ეს ავტორები აღზრდილი არიან სხვა მუსიკალურ-ესთეტიკურ ტრადიციებზე. ამიტომაც ვერ უგებენ კავკასიის ხალხთა მუსიკალურ შემოქმედებას და მას ევროპოცენტრიზმს უპირისპირებენ. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს: ხაკსტაუზენი თვლის, რომ საქართველოს მთაში თავყვანს სცემდნენ მუსიკასა და სიმღერას, მაგრამ ყოველივე ეს განვითარების დაბალ დონეზე დგასო. მისი აზრით, მთიელთა მელოდიები მოსაწყენია და ერთგვაროვანი, ქართლელების სიმღერაზე კი ტილმანი წერს: „ქართლელები ბევრს მღერიან, მაგრამ მათი

სიმღერა არ არის იმდენად ლამაზი“, სხვაგან იგივე ავტორი „მრავალკამიერზე“ წერს: „სიმღერა თავისებურია, მაგრამ აქვს ერთი ნაკლი — არამელოდიურია. გარდა ამისა, აღსანიშნავია ცხვირში სიმღერის მანერა და სიმღერის დროს სახის ნაკვთების დაღმანჭვა, თვით ტილმანმა ეს მელოდია, ასე ჩაიწერა...



mrava mra - wa shacmie mrava shacmie mra-wa shacmie.

ქართული ხალხური სიმღერის სრულ გაუგებრობას ვაწყდებით გოტფრიდ მერცბახერთან. იგი გეოგრაფი და ალბინისტი იყო. 1891-92 წლებში მან დიდი წარმატებით იმოგზაურა ცენტრალურსა და აღმოსავლეთ კავკასიაში და დაგვიტოვა ძვირფასი ეთნოგრაფიული და ეტიმოლოგიური მასალები. რომელიც 2000 გვერდს შეიცავს და გვეხმარება კავკასიის მალაშთიანი რაიონების შესწავლაში. მაგრამ მას, სამწუხაროდ, ვერაფერი გაუგია ქართული ხალხური პოლიფონიის. მეუბნებოდა მისი ციტირება, ამის გამო პატიებას ვთხოვ ქართველ მკითხველს. ციტატა მომყავს მხოლოდ იმისათვის, რათა თვალნათლივ დავინახოთ, თუ რაოდენ არასწორად და წინააღმდეგობრივად აღიქვამდნენ გერმანელი მკვლევარები უნიკალურ ქართულ ხალხურ მუსიკას. მერცბახერი წერს:

„ქართველებს არ გააჩნიათ სათანადო მუსიკალური ნიჭიერება, მათი ენის ყელისმიერი ბგერები ეწინააღმდეგება ლაღი, თავისუფალი სიმღერის ხელოვნებას. მათი ხალხური სიმღერა არამელოდიურია, ქართველები მღერიან ძალიან ხმამაღლა, უტრირებული ძლიერებით. უბედურია ის, ვინც ზრდილობის გამო უარს ვერ ამბობს ამ წამებაზე. ქართველი სიმღერას ეძახის უტრირებულ ყელისმიერ და ცხვირისმიერ ბგერებს, რომელსაც მთელი ძალით საშინელი გრიმისით გამოსცემს... მე ხშირად მიხდებოდა ამ „სამოგონების“ მიღება. მითანაგრძნობს ყველა, ვინც იცის, თუ რაოდენ დაუღლელნი არიან ქართველები სიმღერის თქმაში და მუსიკის მოსმენაში“.

უარყოფითი შეფასებას აძლევს მერცბახერი სვანების სიმღერასაც: „ესაა გაქვიანებული, ერთფეროვანი, მოთქმიდან წარმოქმნილი, ველურად მქდერი

მელოდიები, რომლებსაც ასრულებენ უხეში მყვირალა ხმები, ისინი სიმკვეთრეულობით ცდილობენ კეთილზომიერების შეცვლა, რაც უფრო მაღლა და რაც უფრო ძლიერად გამოსცემს მომღერალი ყელისმიერ ბგერებს, რაც უფრო მეტად იძაბება მისი კისრის ძარღვები და თვალები, მით უფრო მეტ აპლოდისმენტებს იმსახურებს იგი. კოლექტიურ სიმღერა-საგალობლებში ერთი წამომწყები; რომელიც ხშირად მღერის ყოველგვარი ინტონაციის გარეშე, სტროფის ბოლოს ხმამაღლა წამოიყვირებს რამდენიმე სიტყვას, რასაც ღრიალით იმეორებენ ქოროს წევრები“.

ზემოთ მოყვანილ ციტატებში, რა თქმა უნდა, საშინლად და დამახინჯებული ქართული პოლიფონიის სურათი, პოლიფონიის, რომელიც სასწაულებით ესოდენ ღარიბ სამყაროში ძალზე თავისებურსა და განუმეორებელ მუსიკალურ სასწაულს წარმოადგენს.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ გერმანელ მკვლევარებს შეუქმნეველი დარჩათ ისეთი საოცარი მოვლენა, როგორცაა ქართული ხალხური მრავალხმიანობა. ისინი არაფერს წიერა ამის შესახებ. ერთადერთი გამოჩაღისია ტილმანი, რომელიც აღნიშნავს, რომ სოლისტის თანმხლებნი მღეროდნენ მრავალ ხმაში სუფთა ინტონაციით. ეს ერთადერთი საბუთია იმ სასწაულისა, როგორც ქართული ვოკალური პოლიფონიაა, საყურადღებოა ამავე ავტორის სხვა მოსაზრებებიც, რომლებიც გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება „სუფთა ინტონაციის“ ცნებას. ტილმანი თვლის, რომ ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიების ჩასაწერად ჯერ არ არის ნაშოვნისათანადო სანოტო სისტემა, რომელსაც უნდა შეეძლოს 1/3, 1/5, 1/7 განსხვავება და დაფიქსირება. ტილმანს, როგორც ჩანს, კარგი სმენა ჰქონდა, რაკი აღნიშნა, რომ დასავლეთ საქართველოს ვოკალური პოლიფონიისათვის დამახასიათებელ ალტერაციებს არაფერი აქვს საერთო ევროპულ მუსიკალურ სისტემასთან, ევროპულ სანოტო დამწერლობასთან, რომელსაც მხოლოდ მიახლოებით, დამატებით ნიშნების შემწეობით შეუძლია მათი აღნიშვნა“.

მაგრამ იგივე ტილმანი უარყოფითი აზრისაა ხალხური ინსტრუმენტულ მუსიკაზე. იგი წერს: „როცა დამკვრელები ასრულებენ პრიმიტიულ მელოდიას, სასულე საკრავი გამოსცემს უთავბოლო ხმებს, რომლებიც მიიღება

ცხვირში მძლავრი ჩასუნთქვით. აქ დამსწრე ერთმა გერმანელმა კაპელმეისტერმა განაცხადა, რომ ასეთ ბგერებს ვერც ერთი ევროპელი მუსიკოსი ვერ განსახიერებსო“.

ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკა არც მერცხაბერს მოსწონს. თავს უფლებას მიეცემ კიდევ ერთხელ მოვახდინო მისი ციტირება: „ყოველ ნებისმიერ შემთხვევასთან დაკავშირებით და უმიზეზოდაც თქვენს ყურთასმენას იკლებს ზურნის გამაყრუებელი ხმა, რომელიც ხან ძლიერდება, ხან კი ცხვირში ბურტყუნს ჰგავს, ხან წრიბინებს, ხან ჰიკიკიებს. უმეტესად ეს ბგერები სრულიად უცხოა ჩვენი სმენისათვის. ეს ბგერები უსაშველოდ გაჭიანჭრებულია, მათ არც მელოდია გააჩნია და არც ჰარმონია. ეს წამებაა ევროპელთა ყურებისათვის, ქართველი კი ამას ალტაცებაში მოჰყავს. ამ ბგერების მოსმენისთანავე მასში იღვიძებს ეროვნული ცეცხლი და ტემპერამენტი. ამ ამაზრუნ ბგერებს იგი მიჰყავს ალტაცებამდე“.

სხვაგან მერცხაბერი ამ მუსიკას „ბარბაროსულს“ უწოდებს. მას მოსწონს მხოლოდ ცეკვა „ლეკური“, რომლის შესახებ ასე წერს: „ევროპელიანათვის ქართული მუსიკა მხოლოდ მაშინ გახდება გასაგები, როცა იგი თან დაერთდება მგზნებარე ეროვნულ ცეკვა „ლეკურს“, რომელიც აღსაფრთოვანებლად სრულდება მტკვრის სანაპიროზე განლაგებულ რესტორნებში“.

სხვა გერმანელი მკვლევარებიც იზიარებენ მერცხაბერის ალტაცებას, აღწერენ რა ახალგაზრდა ვაჟების სიმკვირცხლეს, მოქნილობას, რთული ნახტომებისა და მოძრაობების შესრულებისას, სილფიდების მსგავს ქართულ ქალთა სინატრფეს, სინაზეს, სინარნარეს, ქაღმერთებს ჰგვანანო, მსუბუქად დაეკრიალებენ და ფერხულშიც საოცარი გრაციოზულობით ირხევიანო. ზოგიერთი მათგანი წერს, რომ „ლეკური“ სიმღერის თანხლებით სრულდება, მაგრამ რას ან როგორ მღერიან, ამაზე არაფერია ნათქვამი.

ქართული ხალხური მუსიკისაგან განსხვავებით მერცხაბერს ძალიან მოსწონებია დარღვეულ თათართა მუსიკა, სამწუხაროდ, იგი არ აზუსტებს ეთნიკურ ჯგუფს. იგი წერს: „კავკასიის ხალხთა შორის თათრები ყველაზე მუსიკალურები არიან. მათ სიმღერას გამოარჩევს სუფთა ინტონაცია და თავისებური სევდა. ყველაზე მეტად მომეწონა სიმღერა, რო-

მელსაც თათრის ქალები კარაქის დღევმისას ასრულებენ. ამ დროს მათი მოძრაობები თხევია სიმღერის რიტმს. სიმღერაში ისინი მიმართავენ ღმერთს, რომელსაც სთხოვენ მიწის, საქონლის მფარველობას. შინაარსი ცხადყოფს სიმღერის სიძველეს, იგი როგორც ჩანს, არსებობდა ისლამის სარწმუნოებამდე. გერმანელი მკვლევარების ყურადღების არეში მოხვედრილია მუსიკალური ცხოვრების თავისებურებები, წეს-ჩვეულებები. აი, რას წერს კარლ კობი ჩერქეზებზე:

„არც ერთი დღესასწაული და ჭიფი იხე არ ჩატარდება, არმდენიმე ცნობილმა მომღერალმა რომ არ აჩვენოს თავისი ხელოვნება, რაც საერთო სიხარულს იმსახურებს. ყველა ჩუმდება და ყურს უდგებს მომღერლებს. განსაკუთრებით ფასობს სამხედრო და სატრფიალო ხასიათის სიმღერები. მომღერალი იმპროვიზატორიც უნდა იყოს, მას უნდა შეეძლოს ყველაფრის შესრულება, რასაც კი შესთავაზებენ. მომღერალს აქ ისევე ფასებენ, როგორც მეომარს, ხოლო თუ მომღერალი კამავე დროს მეომარიც არის, მაშინ მას ხელის გულზე ატარებენ. ცნობილ სიმღერებში საზოგადოება განსაკუთრებული გულსყურით უსმენს იმ სიტყვებს, რომლებიც რამდენჯერმე მეორდება“.

თავის ჩანაწერებში კობი ჩერქეზებად ნათლავს ადიღებსაც და ყაბარდოელებსაც. მის ჩანაწერებში, ჩემი აზრით, ლაპარაკია ნართების ეპოსურ სიმღერებზე. ამას მაფიქრებინებს მის მიერ აღწერილი სიმღერების სტრუქტურა. შემდეგ კობი აღწერს სიმღერის თანხლებ ინსტრუმენტს, რომელსაც „ვიოლინოს“ უწოდებს. აქ ლაპარაკი უნდა იყოს ნართების „ჩიშანშინზე“, რომელსაც კობი ასეთნაირად აღწერს: „კარგად დამუშავებულ ფიცარზე გადაჭიმულია ცხენის ძლისაგან გაკეთებული ორი ან სამი სქელი სიმი, ხეში ძალზე ჩაზნექილია და მასზე ასევე დაჭიმულია ცხენის ძუა. დამკვრელი მიწაზე ზის და უკრავს ხეშითა და თითებით, თან სხვადასხვანაირ მოძრაობასაც აკეთებს“.

კობი ასახელებს სხვა ინსტრუმენტალისტებსაც. როგორც ჩანს, ლაპარაკია მესტიურებზე, რომლებიც უკრავენ ქართულ სოფლებში სხვადასხვა თანრის სიმღერებს. იგივე ავტორი საინტერესო დახასიათებას აძლევს ჩერქეზებს, როცა აღწერს დაპირილი ან ავადმყოფი მეომრების მკურნალობას:

„რაკი ჩერქეზების რწმენით ყოველი ავად-



შეოფობა გამოწვეულია ბორჯი სულებით, რომლებიც დამომობით მოდიან, ამიტომ ავადმყოფს ღამე არ უნდა ეძინოს, ყველაზე შთამბეჭდავად ეს „საბექტაკლი“ გათამაშებულია დაპირილი მემორების მაგალითზე. ყველა ცდილობს დაპირილის გამხიარულებას. განსაკუთრებით აქტიურობენ ახალგაზრდები, რომლებიც დაპირილ მემომარს სიმღერითა და ცეკვებით ართობენ. ამ სიმღერებში ისინი მის გმირობას აღიღებენ“.

მკვლევარები გიულდენშტედტი, კოხი და ხანი სწავლობდნენ მემომართა დაკრძალვისა და დატირების ცერემონიალებს. მაგრამ ისინი ამის შესახებ მოკლე ცნობებს ვაწვდიან.

კლაროტი აღწერს რიტუალს, რომელსაც ოსები ასრულებდნენ ელვისაგან განგმირულნი: ცხედართან. ასეთი სიკვდილი ბედნიერებად ითვლება. ოსებს მიაჩნიათ, რომ თვით ზევსი იხმობს თავისთან ასე დაღუპულ ადამიანებს. ამიტომაც მომღერლები იწყებენ მხიარულ ყვირილს, ცეკვავენ და მღერაიან მიცვალებულის გარშემო. „ო, ზევსო, კლდოვანი მწვერვალების ღმერთო“ — ამ სიტყვებს იმეორებენ ფერხულის შესრულების დროს, ერთი მღერის, გუნდი დროდადრო ჰყვება მას. ცეკვები შუალამედვად გრძელდება. ნათესავები მხიარულობენ, ისე, როგორც დღესასწაულზე, დამწუხრებული ადამიანი ისჯება, მწუხარება ასეთ დროს მკრეხელობას ნიშნავს. ეს მ დღეს გრძელდება.

მერცხაბერი დაწვრილებით აღწერს სვანების სამგლოვიარო რიტუალს. მიცვალებულის სახლის წინ გულსაკლავად მღერაიან არა მარტო პირისუფალი ქალები, არამედ დაქორავებული მოტირალბებიც, რომლებიც ქებით იხსენიებენ მიცვალებულის საგმირო საქმეებს, კეთილშობილ საქციელს, მის წინაპრებს, დასტირაიან ცხედარს. ყოველ სტროფს ამთავრებენ საკმაოდ ხანგრძლივ ტრემულირებული დატირებით, დანარჩენები პასუხობენ ხმაბადალი ქვეთინით, რომლის დროსაც მკერდზე ხელს იცემენ. შემდეგ სასოწარკვეთილი სახეებით მღერაიან მამაკაცები, ისინიც განადიდებენ გარდაცვლილის სიკეთეს.

ჩემი წერილის დასასრულს მინდა მაღლობა მოვახსენო სიუზანა ციკლერს, რომელმაც მომწოდა საკუთარი გამოკვლევებისათვის განკუთვნილი მასალა. კიდევ ერთხელ მსურს

აღნიშნო, რომ გერმანელი მკვლევარები შორს არიან ჰუმანიტებისაგან. ისინი გვაწვდიან მნიშვნელოვან ცნობებს ისტორიკულ ტრალურ საკითხზე, როგორცაა ქართული ხალხური ვოკალური პოლიფონია.

გამოყენებული ლიტერატურა

დოქტორ ი. ა. გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოსა და იმერეთში.

სრულიად გამომუშავებული და გასწორებული გამოცემა, რომელსაც ერთის ახსნაგანმარტებითი შენიშვნები იულიუს კლაპროთისა. ბერლინი 1815.

კავკასიიდან. მოგზაურობანი და გამოკვლევები. სტატეები. ქვეყნის შესახებ. ჰანი, თბილისის I გიმნაზიის პროფესორი, ლიფციგი, 1892.

კავკასია, მისი ხალხები, მათი ბრძოლა და ა. შ. მასალა აღებულია შამილის დახსიათებიდან და შევსებულია ბარონ ფონ ჰაქსტაუზენის მიერ. ვენა, 1854.

მოგზაურობა კავკასიისა და საქართველოში 1807—1808 წლებში პეტერბურგის მეცნიერებათა სამეფო აკადემიის ლენისტიებით, რომელიც შეიცავს აგრეთვე კავკასიის ქვეყნებისა და მის მცხოვრებთა სრულ აღწერილობას. იულიუს კლაპროთი — პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრი და რუსეთის სამეფო კარის მრჩეველი. ტ. 1—3, პალე და ბერლინი 1812/1814.

კარლ კოხის მოგზაურობა რუსეთში 1836—1837 და 1838 წლებში კავკასიის ყელის განვლით. შტუტგარტა და ტიუბინგენი, 1842.

გოტფრედ მერცხაბერის მოგზაურობა, თავდასავლებში და დაკვირვებანი კავკასიონის მაღალმთიან რეგიონებში. I—II ლიფციგი, 1901.

რაინეგის (1796—1797) რუსეთის იმპერიის კოლგეიის ყოფილი მრჩეველი. ახალგაზრდა ქირურგთა ინსტიტუტის დირექტორი. საიმპერიო სამედიცინო კოლეგიის მდივნი სწაველი მდივანი პეტერბურგში. კავკასიის ყოველმხრივი ისტორიულ-ტოპოგრაფიული აღწერილობა.

მასალები შეაგროვა და გამოცემა ფრიდრიხ ენოხ შროდერმა. ნაწ. I: გოთა და ქ. პეტერბურგი, 1796. ნაწ. II. პილდეს—ჰაიმი და ქ. პეტერბურგი, 1797.

ლაშქრობები კავკასიაზე, სპარსეთსა და თურქეთის აზიურ ნაწილზე. იურისპრუდენციის დოქტორი ფრაიერ მაქს ფონ თილმანი, ლიფციგი. 1875.

პაპასიური (ქართული) მრავალხმიანობა ბერძენულენოვანი სამუსიკოსო ცენტრის ლიტერატურის სარკეში

სიუზანა ციგლერი

(დასავლეთ ბერლინი)

ჩემი საუკუნის დასაწყისამდე ქართული მრავალხმიანი მუსიკა არ იყო ცნობილი გერმანულენოვანი მუსიკოლოგიისათვის. XVIII-XIX საუკუნეების მოგზაურ-მკვლევართა ჩანაწერებში, რაც თავისთავად უმდიდრეს ისტორიულ წყაროს წარმოადგენს, არსებითად ვერ შეხვდებით ცნობებს ქართული მრავალხმიანი მღერის შესახებ. პირველად ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშები გამოაქვეყნა ენათმეცნიერმა და კავკასიოლოგმა ადოლფ დირმა, მან 1910—1914 წლებში გამოსცა ქართული ხალხური სიმღერების პირველი კრებული, რომელსაც არ მოჰყოლია რაიმე რეზონანსი მუსიკოლოგთა მხრიდან.

გეროპელთა ცნობიერებას ქართული ხალხური მუსიკა აღწევს პირველი მსოფლიო ომის დასასრულს, ვენასა და ბერლინში მყოფი ქართველი ტყვეების სიმღერათა ფონოგრამების შემწეობით. ამას მოჰყვა პუბლიკაციები, რომლებშიც განიხილებოდა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფენომენი.

შესაბამის ლიტერატურაში, დაწყებული 1917 წლიდან დღევანდლამდე, უნდა გამოიყოს სამი სახის პუბლიკაცია, რომლებიც სხვადასხვა დროს განეკუთვნებიან და მჭიდრო კავშირში არიან შედარებითი ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიასთან.

ესენია:

1. რობერტ ლახისა (ვენა) და გეორგ შუენმანის (ბერლინი) ადრინდელი (1917—1931 წ.) შრომები, რომლებიც ეყრდნობიან ზემოთაღნიშნულ ფონოგრამებს და ქართულ

მრავალხმიანობას უკავშირებენ ევროპულს. ეს ავტორები „შედარების“ პრინციპით ხელმძღვანელობენ.

2. მარიუს შნაიდერის შრომები, დაწყებული 1940 წელს გამოქვეყნებული სტატიით და დამთავრებული მისი წიგნის „მრავალხმიანობის ისტორია“ (1969) მეორე გამოცემით, სადაც იგი აყალიბებს შუასაუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის კავკასიური წარმოშობის თეზისს.

3. შრომები, სადაც მუსიკალურ ფენომენთა კვლევა წარმოებს შესაბამისი კულტურის პლასტთან, პირობებთან კონტექსტში. ამათგან აღსანიშნავია ზიგფრიდ ნადელი, რომელიც 1933 წელს ცდილობდა ობიექტურად შეეფასებინა ქართული ხალხური მუსიკა. აქვე აღსანიშნავია ერნსტ ემსჰაიმერის შრომებიც.

წინამდებარე წერილში შევჩერდები უმნიშვნელოვანეს შრომებზე.

• • •

ქართულ ხალხურ მუსიკას დაწვრილებით იკვლევდა რობერტ ლახი. მან აღწერა ის პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც მასზე მოახდინეს 1916 წელს (ავსტრო-უნგრული მონარქიის პერიოდში) სამხედრო ბანაკებში მყოფი ტყვეებისაგან ჩაწერილმა სიმღერებმა. ლახმა თავისი შთაბეჭდილებები გაავიზიარა 1917 წელს გაკეთებულ წინასწარ ანგარიშში, რომელსაც ძალიან დიდი მნიშვნელო-

ბა აქვს. აღნიშნული შრომა წარმოადგენს ქართული ხალხური მუსიკის პირველ სერიოზულ პროფესიულ კვლევას, რაც სახელმძღვანელოა მომდევნო ავტორთა შრომებისათვის. ლახი აქ ლაპარაკობს არა მთლიანად ქართულ ხალხურ მუსიკაზე, რამდენადაც — იმერულ, რაჭულ, გურულ, მეგრულ, კახურ, ქართლურ, ფშაურ, სვანურ, თუშურ, აგრეთვე ოსურ სიმღერებზე. ლახის შენიშვნები უმეტესწილად ზუსტია, თუმცა ისინი ყოველთვის არ შეესაბამებიან დღევანდელ ტერმინოლოგიას. სამეცნიერო შედეგების განზოგადების ნათელი ხდება ლახის მისია, ლახი თავის გამოკვლევებში უპირველესად აყენებს შედარებითი მუსიკოლოგიის პრობლემას, რაც სჭირდება „რასებისა და მუსიკის განვითარების“ შესწავლისათვის. ამ მასალამ, რომელშიც მოცემულია ქართული ხალხური მუსიკის ტექნოლოგიური ფორმებისა და კომპოზიციური სტრუქტურების დახასიათება, საგრძნობლად გაამდიდრა აღწერილი ხასიათის მუსიკისმცოდნეობა.

ლახი ხელმძღვანელობდა ყველა სახეობის მუსიკის შეუწყვეტელი განვითარების იდეით. იგი გამოპყობდა ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების სხვადასხვა სტადიას, განსაკუთრებით იმ სტადიებს, რომლებიც თავისი აყვავების პერიოდში ემთხვეოდნენ ევროპული მუსიკის განვითარებას. იგი ძირითადად ეყრდნობოდა გურულ, მეგრულსა და იმერულ მღერას, რასაც ადარებდა შუა საუკუნეების ევროპული მრავალმნიშვნობის ფორმებს, ავლებდა მათ შორის როგორც პარმონიულსა და მელიოდურ, ისე რიტმულ პარალელებს. ლახი ფიქრობდა, რომ ის ამ გზით მიაგნებდა დიდი ხნის წინ გამქრალი ევროპული მრავალმნიშვნობის კვალს.

ასე დაიბადა სტერეოტიპული მიდგომა ქართული მრავალმნიშვნობისადმი, რამაც კარგა ხნით შეაფერხა მისი ობიექტური კვლევა. იგივე მოსაზრებებს გამოთქვამს ლახი 1920 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში, სადაც ის ძირითადად იფარგლება მუსიკალური ფორმების პრობლემით. ამ ორ საერთო შრომას, რომლებშიც საკმაოდ ცოტაა მუსიკალური მაგალითები, მოსდევს ტრანსკრიფციების ორი ტომი შედგენილი 1928 და 1931 წლებში. მაგრამ ამ ტომებულში მუსიკალური მაგალითები ფონოგრაფებიდან კი არაა ჩაწერილი, არამედ პირველი მოსმენის მიხედვით. ამიტომაც სანოტო მაგალითები იშვიათად იყოფა

ცალკეულ ხმებად. ყოველ ტომს ახლავს მხოლოდ ვრცელი შესავალი, სადაც მოხსენიებულია ქართველური ტომები და ის ხმები, რომლებიც განვლო მათმა მრავალმნიშვნობამ. ლახი, სხვათა შორის, ასეთ კითხვას აყენებს: „რა კავშირი არსებობს გურულ მრავალმნიშვნობასა და ამავე პერიოდის ევროპული თუ სხვა სახის მრავალმნიშვნობებს შორის?“. შემდეგ იგი აყალიბებს ჰიპოთეზას, რომლის თანახმადაც გურულ მრავალმნიშვნობას მიიჩნევს ევროპული დისკანტის განშტოება და საქართველოში ქრისტიანობის შექმნის უკავშირებს. რა თქმა უნდა, ამ ჰიპოთეზის დასამტკიცებლად არაა საკმარისი მარტო მუსიკისმცოდნეთა აზრი. სხვა დარგთა სპეციალისტების თვალსაზრისთა ცოდნაა საჭირო.

1931 წელს გამოცემულ მეორე ტომში, ლახი დაწვრილებით აღწერს ქართული მრავალმნიშვნობის თითქმის ყველა ტიპს. აქ ლახი უკვე ვეღარ პოულობს ქართულ-ევროპულ მრავალმნიშვნობის სტილთა ურთიერთხევაგვლენის კვალს. ამასთან ერთად, ლახი ხელს უწყობს იმ ჭეშმარიტად თანამედროვე კონცეფციის განვითარებას, რომლის თანახმადაც შესაძლებელია მსგავსი მუსიკალური ფენომენთა არსებობაცა და განვითარებაც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად დედამიწის სხვადასხვა წერტილში. ამ თვალსაზრისით ლახის შეხედულებანი ფრიად აქტუალურია.

ლახის ამოცანას არ შეადგენდა კავსიური (ქართული) მუსიკის მონოგრაფიის შედგენა. მას, როგორც შედარებითი მუსიკოლოგიის „ვენური სკოლის“ ტიპურ წარმომადგენელს ქართული და შუასაუკუნეების ევროპული მრავალმნიშვნობის შედარება აინტერესებდა იმდენად, რამდენადაც უნდოდა მრავალმნიშვნობისა და მუსიკალური ფორმების ზოგადი კანონზომიერებების დადგენა. ქართულმა ხალხურმა მრავალმნიშვნობამ, მისმა მრავალფეროვანმა ფორმებმა ლახს ამ კანონზომიერებათა კვლევის საშუალება მისცა.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: რამდენად სანდოა ქართველ ტყვეთაგან ჩაწერილი სიმღერები? რამდენად შეესაბამება ეს მასალა სინამდვილეს?

რა თქმა უნდა, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა შეუძლიათ მხოლოდ ქართველ სპეციალისტებს.

ასევე ღიად არის დარჩენილი კიდევ ერთი კითხვა:

რამდენად შეესაბამება ფონოგრაფის ქლე-
რადობა ნოტებზე ჩაწერილს?

ცხადია, ჩვენ, არაქართული მკვლევარები,
ვერც ამ კითხვას ვაგვიტოვებს პასუხს.

ლაზის შრომები ავლენენ დეტალების
ცოდნას, ისინი გვაძლევენ ქართული მრავალ-
ხმიანობის ფორმათა აღწერილობას. დღევან-
დლამდე ქართული ხალხური მუსიკით დაინ-
ტერესებული ვერც ერთი ევროპელი მკვლე-
ვარი გვერდს ვერ აუვლის ამ შრომებს, რომ-
ლებიც გადასინჯვას საჭიროებენ.

რობერტ ლაზი ვენაში ცხოვრობდა. ბერ-
ლინში კი, სამწუხაროდ, არ აღმოჩნდა ადა-
მიანი, ვინც ინტენსიურად მოჰკიდებდა ხელს
ქართულ ტყვეთაგან ჩაწერილი სიმღერების
შესწავლას. გერმანულ სამხედრო ბანაკებში
მყოფი ტყვეების ჩაწერას ბერლინის ფონოგ-
რაფების კომისიის დავლებით აწარმოებდნენ
კარლ შტუმფი და გეორგ შუნემანი. მოგვიან-
ებით ეს ჩანაწერები გადაეცა ბგერის კვლე-
ვის ინსტიტუტს, რომელიც ბერლინის უნივერ-
სიტეტთან არსებობს. ძალზე ცოტა იყო
პუბლიკაცია ამ ჩანაწერთა შესახებ. შუნემან-
მა თვით დაამუშავა მხოლოდ ჩანაწერთა ნა-
წილი. ქართული სიმღერების დამუშავება მან
დაავალა ზიგფრიდ ნაღელს. შუნემანმა თავი-
სი შთაბეჭდილებები ქართულ მუსიკაზე ვაგ-
ვიზიარა თავის შრომაში „შედარებითი მუსი-
კოლოგიის კვშირი მუსიკის ისტორიასთან“,
რომელიც გამოიცა 1920 წელს. ამ შრომაში
შუნემანი ისევე როგორც ლაზი, ეძებს ქარ-
თულ-ევროპული მრავალხმიანობის მსგავსე-
ბას. შუნემანიც ეყრდნობა გურულებისა და
მეგრელების მრავალხმიანობას, რომელიც
მისი აზრით „შეესაბამება შუასაუკუნეების
ევროპულ მრავალხმიანობას კომპოზიციით,
აგებულებით, სტილითა და ტექნიკით“. ამ
თეზისის დასაბუთებლად მას მოჰყავს თა-
ვისი საკუთარი ჩანაწერები, აგრეთვე დ. არა-
ჩიევის (იგულისხმება დ. არაყიშვილი —
რედ.) მიერ 1908 წელს გამოქვეყნებული ნი-
მუშები. შუნემანი საბოლოოდ ასკვნის, რომ
„შუა საუკუნეების ევროპული მუსიკა აღქ-
მის მიხედვით, ბევრად არ განსხვავდებოდა
კავკასიის მუსიკისაგან“.

მაგრამ შუნემანი საკმაოდ მკაფიოდ აღ-
ნიშნავს მრავალხმიანი მუსიკის ამ ფორმების
განსხვავებასაც, რასაც ხსნის შემდეგი გარე-
მოებით: „დასავლეთ ევროპული ხელოვნე-

ბით დაკავებულნი არიან მუსიკოსები და მეც-
ნიერები, რომლებმაც ნოტები იციან, დასავ-
ლეთ საქართველოს ხელოვნება კი ვერცდროშა
ხალხურ წესჩვეულებებს“. იგი ხაზგასმით
აღნიშნავს, რომ ამ შესაძლებელია პარალე-
ლების გავლება და მოჰყავს ორივე მუსიკა-
ლური სტილისათვის დამახასიათებელი მსგავს-
ი მაგალითები, რითაც ცდილობს საფუძვე-
ლი გაუმჯაროს თავის თეზისს, რომელიც ამტ-
კიცებს, რომ ცხოვრების მსგავსმა პირობებმა
შეიძლება წარმოშვან ერთნაირი გამომსახვე-
ლობითი საშუალებები.

და ბოლოს, შეიძლება ითქვას, რომ ლაზ-
საც და შუნემანსაც ხელს უშლიდა ერთი
რამ: ისინი საქართველოს განიხილავდნენ შუა
საუკუნეების პოზიციებიდან: ორივე ლაპა-
რაკობდა არა იმდენად ქართულ ხალხურ მუ-
სიკაზე, რამდენადაც უნივერსალური მუსი-
კის ისტორიაზე, რომელსაც ამდიდრებენ
სწორედ ისეთი ფენომენები, როგორცაა
ქართული ხალხური მრავალხმიანობა, რომ-
ლის საფუძველზეც ზემოთ აღნიშნული აგტო-
რები ცდილობდნენ ევროპაში გამქრალი მუ-
სიკალური ფორმების შესწავლას.

ამ დროისათვის შედარებითი მუსიკოლო-
გია უკვე გამოიყო დამოუკიდებელ დარგად,
მაგრამ იგი ჯერ კიდევ მკიდროდ იყო დაკავ-
შირებული ისტორიულ მუსიკისმცოდნეობას-
თან. ამიტომაც, შეუძლებელი იყო ქართული
მრავალხმიანობის განხილვა ევროპულისაგან
მოწყვეტით, მისგან დამოუკიდებლად. ერთად-
ერთი შესაძლებელი დასკვნა, რომელიც აქ
გაკეთდა, გახლდათ ის, რომ შუა საუკუნე-
ების ევროპულ მრავალხმიანობას ქართული
მრავალხმიანობისაგან განსხვავებით, არ გაუვ-
ლია განვითარების ყველა შესაძლებელი სტა-
ლია.

არავის არ უცდია ქართული ხალხური მუ-
სიკა შესწავლა ადგილზე, საქართველოში,
ან თუნდაც მოეხმო სათანადო ლიტერატურა.
ლაზისა და შუნემანისათვის მთავარ წყაროს
წარმოადგენდა მათივე საკუთარი ფონოგრა-
მები, რომელთა სიზუსტე დღეს უკვე თავი-
სუფლად შეიძლება დავაყენოთ ეჭვის ქვეშ.

* * *

ლაზისა და შუნემანისაგან განსხვავებით,
მარიუს შნაიდერი შრომები სხვა წყაროებს
ეყრდნობიან და მიზნად ისახავს სულ სხვა
ამოცანებს. შნაიდერი მხოლოდ 30-იანი წლე-
ების შუაში დინტერესდა ქართული მრავალ-



ხშიანობით. ამ დროისათვის მას უკვე დასრულებული ჰქონდა „მრავალხმიანობის ისტორია“ (1934-35 წ.წ.) ამიტომაც ამ პუბლიკაცი-აში ლაპარაკი არაა ქართულ მუსიკაზე. როგორც ჩანს, შნაიდერმა მაშინ ამ ჩანაწერების შესახებ არაფერი იცოდა. მან 1930 წელს დაიწვა სადოქტორო დისერტაცია. იგი მხოლოდ 1934 წელს (პორნბოსტელის ემიგრაციის შემდეგ) ჩაუდგა სათავეში ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის ფონოგრაფების არქივს. ამასვე გვაფიქრებინებს „შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის გაზეთში“ 1935 წელს გამოქვეყნებული სადისკუსიო სტატია, რომელშიც შნაიდერი განიხილავს 1933 წელს გამოქვეყნებულ ზიგფრიდ ნადელის წერილს „ქართული მღერა“. მართალია, იგი აქებს ნადელის ანალიტიკურ ნაშრომს, მაგრამ, ამავე დროს, აკრიტიკებს მას და თვლის, რომ ნადელი „მეტისმეტად შორს მიდის“ თავის ჰიპოთეზებში ქართულ-ევროპული კულტურული კავშირების შესახებ. შნაიდერი ურჩევს ნადელს თავი შეიკავოს კულტურულ-ისტორიული მეთოდისაგან, რადგან ქართული მუსიკა თავისი ისტორიული განშტოებებით ჯერ არ არის სათანადოდ შესწავლილი.

სავარაუდოა, რომ შნაიდერი მომდევნო წლებში თვითონვე იწყებს მუშაობას ქართულ მუსიკაზე, ქართულ-ევროპული მუსიკის კავშირებზე, ამ კულტურათა შედარება შნაიდერსაც აფიქრებინებს, რომ შუა საუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობა ისტორიულად დაკავშირებულია ქართულ მრავალხმიანობასთან. შნაიდერი უპირისპირდება საყოველთაოდ ჩამოყალიბებულ აზრს, იმის შესახებ, რომ ევროპა ყოველთვის ასაზრდოებს თავის პარტნიორებს. შნაიდერს მიაჩნია, რომ ამ შემთხვევაში შუასაუკუნეების ევროპა სარგებლობს კავკასიური (ქართული) მრავალხმიანობის ტექნიკური საშუალებებით. შნაიდერი მარტო არ გახლავთ, მას შეეძლო ესარგებლა მსგავსი ხელოვნებათმცოდნეობითი თეორიებით. თავისი თეზისის დასამტკიცებლად შნაიდერს უტყუარი ქართული წყაროები კი არ მოჰყავს, არამედ მიმართავს ნიმუშებს ლახისა და ღირის კრებულებიდან, რომლებიც დღემდე დატულია ბერლინის ფონოგრაფების არქივში. გაუგებარია თუ რატომ არ მიმართა შნაიდერმა უფრო სარწმუნო წყაროებს, მით უფრო, რომ მისი ჰიპოთეზა არც თუ საკმარისადაა დასაბუთებული. შნა-

იდერი უყურადღებოდ სტოვებს ეთნოგრაფიკულ და ისტორიულ პირობებსაც.

შნაიდერის უფრო გვიანდელი შრომებიდან ჩანს, რომ მას არასოდეს უთქვამს უარი ევროპული და კავკასიური (ქართული) მრავალხმიანობის ნათესაობის იდეაზე. იგი ამ იდეას მთელ უფრო მეტად მოდიფიცირებული ფორმით გვეთავაზობს. ამასთან, მისთვის ქართული მრავალხმიანობა არ წარმოადგენდა ამოსავალ წერტილს, იგი ცდილობდა მსოფლიოში არსებული მრავალხმიანი მღერის ფენომენის აღწერას, ისტორიული კავშირების დადგენას. როგორც ჩანს, შნაიდერის თეორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კავკასიურ (ქართულ) მრავალხმიანობას, ამიტომაც მის ყველა მომდევნო შრომაში, რომელიც ეძღვნება „არაევროპულ მრავალხმიანობას“, დიდი ადგილი ეთმობა კავკასიურ (ქართულ) მუსიკას.

1951 წელს შნაიდერი აქვეყნებს შრომას „შექმნილია კი ვოკალური მრავალხმიანობა უძველესი რასების მიერ?“, სადაც იგი ცდილობს იმდროისათვის ცნობილი არაევროპული მრავალხმიანობის იმ ფორმების კლასიფიცირებას, რომლებიც აღწერილი აქვს „მრავალხმიანობის ისტორიაში“. შნაიდერი გამოჰყოფს ოთხ ძირითად ტიპს:

1. ვარიანტული გეტეროფონია,
2. ბურღონი,
3. პარალელიზმი,
4. პოლიფონია (ეს ტიპები დაყოფილი აქვს ქვეჯგუფებად). შნაიდერი აყალიბებს გეოგრაფიულ ცენტრებს. ანუ იმ „კულტურულ რაიონებს“, სადაც უპირატესობა ენიჭებათ მრავალხმიანობის გარკვეულ ფორმებს. ქართული მრავალხმიანობის ნიმუშებს იგი იღებს ღირის (1910-1914), ბელიაევის (1935) წყაროებიდან, ლახის შრომებიდან (1940). ასახელებს აგრეთვე ნადელის ნაშრომს ყოველგვარი მაგალითები: გარეშე. ამ ნიმუშებს იგი აკუთვნებს უმთავრესად მრავალხმიანობის მეორე, მესამე და მეოთხე ტიპებს. რაკი შნაიდერი მიზნად არ ისახავს კავკასიური (ქართული) მრავალხმიანობის დეტალურ ანალიზს, ამიტომაც მის შრომაში ვერ შეხვდებით მუსიკალური ნიმუშების ახსნა-განმარტებებს. მისი მიზანია ჩამოაყალიბოს თეზისი იმის შესახებ, რომ მრავალხმიანობა შექმნილია უძველესი რასების მიერ, რასებისა, რომლებიც დღეს მსოფლიოში ცოტანი დარჩნენ. ეს ნაშრომი ნიადაგს უმზადებს შნაიდერის „მრავალხმიანობის ისტორიაში“.

ნობის ისტორიის“ მესამე ნაწილს, რომელიც 1969 წელს გამოიცა.

1961 წელს ნოუ-იორკის კონგრესზე შნაიდერი კითხულობს მოხსენებას თემაზე „დასავლეთევროპული მრავალზმიანობის ფესვები და საწყისი“, სადაც იგი აგრძელებს და ამდიდრებს 1951 წლის გამოკვლევას. ამჯერად, გამოიციხა რა უძველესი რასები, მრავალზმიანობის გავრცელების არე წარმოადგინა მხოლოდ ორი რაიონით: 1. ევროპა, კავკასია, ავღანეთი, ინდოეთი, ინდონეზია, მელანეზია, წყნარი ოკეანის სამხრეთი ნაწილი და 2. აფრიკა. დამახასიათებელი კონტრასტული მაგალითების ძიებისას, მაგალითებისა, რომლებიც უპირისპირდებიან შუასაუკუნეების ევროპულ მრავალზმიანობას, შნაიდერი კვლავ ხელმძღვანელობს მხოლოდ ფორმებით. ეყრდნობა რა ადრინდელ მრავალზმიანობას, იგი გამოჰყოფს ხუთ ფორმას. პარალელურად კომპოლოგიურ სტრუქტურებში, იმიტაცია, ბურღონი, ოსტინატო, ტენორული კომპოზიციები. ყველა კატეგორიის გამოსავლინებლად შნაიდერს მოჰყავს კავკასიური (ქართული) მაგალითები ლახის, კოვაჩის და ფვით შნაიდერის შრომებიდან. გარკვეულწილად ზედაპირულ დაპირისპირებებს შნაიდერი მიჰყავს იმ დასკვნამდე, რომ ადრინდელი შუასაუკუნეების მუსიკაში (ars antiqua) ჰარბობს „კავკასიური ელემენტი“, გვიანდელი შუასაუკუნეების პერიოდში (ars nova) კი უპირატესობას იძენს „ხმელთაშუაზღვის ელემენტი“. მაგრამ ამ დებულებების დამტკიცება შნაიდერმა საბოლოო ჯამში მაინც ვერ შეძლო.

საკითხთა ამ კომპლექსზე შნაიდერი მერეც ზუსტად ამახ მოწმობს „მრავალზმიანობის ისტორიის“ ახალი გამოცემა (1968). აქ მან კავადართვა მესამე ნაწილი „კომპოზიციური ხერხები და მათი გავრცელება“, რომელშიც (შესავლის მიხედვით) განიხილება კავშირები ზიასა და ევროპას შორის. შნაიდერი ანხხეავებს 12 კომპოზიციურ პრინციპს, რომლებსაც ავლენს ისევ კავკასიური (ქართული) მუსიკის საშუალებით. ეს პრინციპები დაყოფილია პარალელურად, ბურღონისა და პოლიფონიის კატეგორიების მიხედვით. შნაიდერი მიმართავს მაგალითებს როგორც თავისი, ისე ლახის, დირის, კოვაჩის, ბელიაევის, ნადელის, არაყიშვილისა და ლობაჩევის შრომებიდან. მისი შეხედულებანი ევროპაში კავშირებზე არსებითად იგივე დარჩა,

თუმცა უფრო განზოგადებულია. შნაიდერის მსჯელობა აქ უფრო თავდაცვითი სიტყვიერებითაა შეთავსებული სტრუქტურას.

გამოგვაქვს რა დასკვნები შნაიდერის შრომებიდან მრავალზმიანობის შესახებ, აღვნიშნავთ, რომ მისთვის მთავარია ორი რამ: 1. მრავალზმიანობის ძირითადი სტრუქტურული პრინციპების გამოვლენა. 2. ევროპული მრავალზმიანობის ადრინდელი ფორმების კავშირების დადგენა არაევროპული მრავალზმიანობის ადრინდელ ფორმებთან. შნაიდერის კონცეფციაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება კავკასიურ (ქართულ) მაგალითებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს მაგალითები შნაიდერს მოჰქვს არა სრული სხაით, არამედ ფრაგმენტულად, უტექსტოდ, ხმათა შემადგენლობის მითითების გარეშე, რის გამოც შეუძლებელია ხმათა ფუნქციებისა და მათი თანაფარდობის დადგენა. მოკლედ რომ ვთქვათ, შნაიდერი იღებს მხოლოდ ნოტაციას, აცალკევებს მრავალზმიან სტრუქტურებს მათივე კონტექსტიდან და შემდეგ ერთმანეთს ადარებს ამ აბსტრაქტულ ნიშნებს. სამართლიან ეჭვს ბადებს საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად შესაძლებელია ამ გზით მრავალზმიანობის წარმოშობის და მისი ისტორიის დადგენა.

შნაიდერის ამოცანას არ წარმოადგენდა კავკასიური (ქართული) მუსიკის არსის შესწავლა. იგი ყოველთვის ლაპარაკობდა კავკასიური მრავალზმიანობაზე როგორც მთლიანობაზე და არ ცდილობდა ამ კულტურის დიფერენციაციას, გარდა ამისა, მას არასოდეს უსარგებლია ჰეშმარიტი სასიმილო წყაროებით.

კონცეფცია, რომელსაც შნაიდერი აწვითარებდა თავის პუბლიკაციებში, ცხადყოფს, რომ იგი წარმომადგენელია მუსიკისმცოდნეობისა, რომელიც ხელმძღვანელობს „შედარებითი მეთოდი“. მისი მცდელობა ევროპული და არაევროპული მუსიკის კავშირების ძიება-დადგენისა არაა სათანადოდ შეფასებული, მიუხედავად იმისა, რომ მისი შრომის შედეგები საკამათოა. რაც უფრო ღრმად ისწავლება არაევროპული კულტურები, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ მრავალზმიანობა არ წარმოადგენს მარტოოდენ მუსიკალურ ფენომენს, რაც კიდევ უფრო საეჭვოს ხდის შნაიდერის შეხედულებებს. და მაინც, შნაიდერის გამოკვლევები წარმოადგენს ამოსავალ წერტილს მრავალზმიანობაზე შექმნილი

9. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1989.

მომდევნო გამოკვლევებისათვის. ამ დარგში მომუშავე ავტორები უნდა ითვალისწინებდნენ შნაიდერის შრომებს, და შეესაბამებოდნენ მის ღონეს.

* * *

გერმანულენოვან ლიტერატურაში ძალზე ცოტაა კავკასიური (ქართული) მუსიკისადმი მიძღვნილი შრომები. ამიტომ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ზიგფრიდ ნადელის შრომა „ქართული მღერის შესახებ“, რომელიც გამოქვეყნდა 1935 წელს. ნადელი დღეს უფრო ანთროპოლოგადაა მიჩნეული, თუმცა იგი ლახთან სწავლობდა და დასაწყისში მუსიკისმცოდნეობაში მუშაობდა. თავის წიგნი ნადელმა დაამუშავა კავკასიელ ტყვეთა სიმღერების ფონოგრაფიები, რომლებიც ჩაწერა შუნენანმა 1918 წელს. ამდენად, ნადელის ნაშრომი, არსებითად, წარმოადგენს ლახის შრომის გერმანულ ვარიანტს. ლახის საპირისპიროდ ნადელმა შეძლო ერთი სპეციფიკის დამარცხებით ამ თემაზე არსებული ქართული, და რუსული ლიტერატურის შესწავლა, რის შედეგადაც ფონოგრაფიების კვლევა მყარ ნიადაგზე დაყენდა. მისი წიგნი წარმოადგენს დასრულებულ შესავალს ქართული მუსიკისათვის, რომელშიც იგი დაწვრილებით ლაპარაკობს არა მარტო მუსიკალურ ფენომენზე, არამედ „კულტურული კავშირების“ თემაზე და კონტექსტზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ნადელიც უანლოვდება მარიუს შნაიდერის თეზისს შუასაუკუნეების მრავალზმანიანობის კავკასიური წარმოშობის შესახებ. მართალია, დღეს ყველა არ იზიარებს ნადელის ზოგიერთ შეხედულებას, მიუხედავად ამისა, მისი შრომა საუკეთესოა გერმანულ ენაზე დაწერილ ნაშრომთა შორის. სამწუხაროა, რომ მან ვერ ჰპოვა ფართო რეზონანსი.

კავკასიური (ქართული) მუსიკის შესახებ მოგვიანებით გამოქვეყნებულ შრომებს შორისაა ერნსტ ემსპაიმერის სტატიები. მარიუს შნაიდერისაგან განსხვავებით მას ქართულ მრავალზმანიანობაზე არ წამოუყენებია რაიმე სერიოზული თეზისი. მთავარია ის, რომ ემსპაიმერი კარგად იცნობდა თვით ამ მუსიკას და ხშირ შემთხვევაში შუამავლის როლს თამაშობდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის.

ზემოაქმულიდან შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა. გერმანულენოვან მუსიკისმცოდნეთა შეხედულებას კავკასიურ (ქართულ) მუსიკაზე ხშირად აკლდა სიზუსტე, მხოლოდ რამდენიმე მეცნიერი ჩასწვდა პრობლემის არსს. ლახისა და შუნენანის გამოკვლევებს ზელს უშლიდა ის, რომ ისინი ამოსავალ წერტილად იღებდნენ შუასაუკუნეების ევროპულ მრავალზმანიანობას. შნაიდერმა თავისი მზერა უშუალოდ კავკასიის (საქართველოს) მიაპყრო, მაგრამ მან ვერ დაადწინა თავი საკუთარ შეხედულებათა წერს. კავკასიური (ქართული) მუსიკის კვლევა როგორც ისტორიული ისე სისტემატიზაციის ასპექტით ყოველთვის ეყრდნობოდა ევროპულ მუსიკას და ამის გამო ვერ აღწევდა თავის მიზანს, ეს აყალბებდა საერთო სურათს.

დღეს, ცრურწმენისაგან თანდათან თავისუფლდება ჩვენი წარმოდგენები კავკასიურ (ქართულ) მუსიკაზე. დიდი ძალისხმევავა საჭირო, რათა ჩავეწყდეთ ქართული მრავალზმანიანობის არს. დროა გადავსინჯოთ პოზიციები ერთობლივი ძალებით და შევექმნათ ახალი, რეალისტური სურათი.

გამოყენებული ზერმანულენოვანი ლიტერატურის სია

1. რობერტ ლახი. სამეფო მეცნიერებათა აკადემიის ანგარიშს წინასწარ თანდართული ჰქონდა სამხედრო ტყვეთა სიმღერები, ჩაწერილი გრამფირფიტებზე 1916 წლის აგვისტოსა და სექტემბერში (46 ფონოგრაფის საარქივო კომისიის ცნობა). ვენა, 1917 წ.
2. რუდოლფ ზიხი. ფონოგრაფიული გრამფირფიტები ჩაწერილი სამხედრო ტყვეთა ბანაკებში (41. ეენის სამეფო მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრაფის საარქივო კომისიის ცნობა). ვენა, 1916.
3. რობერტ ლახი. თურქ-თათართა, უგრო-ფინგლთა და კავკასიის ხალხთა ვანკითარების ისტორიული და ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა მუსიკალურ ფორმათა წარმოქმნისათვის. (ცენის ანთროპოლოგიური საზოგადოების ცნობა ტ. I, რვეული I), ვენა, 1920.
4. რობერტ ლახი. სამხედრო ტყვეთა სიმღერები. ტ. III, კავკასიის ხალხები. ნაწ. I. ქართული სიმღერები. ქართული ტექსტების ტრანსკრიფცია და თარგმანი ა. დირისა. (55. საარქივო კომისიის პროგრამის ცნობა) ვენა, 1928.
5. რობერტ ლახი. სამხედრო ტყვეთა სიმღერები. ტ. III, ნაწ. II. მეგრული, აფხაზური, სვანური და ოსური სიმღერები. ტექსტების ტრანსკრიფცია და თარგმანი



საბჭოეთა № 1 სალომეზა 1989 წ.

ჰენრიკ იბსენი

ბარეული იხვი

მისამაე მოქმედება

იალმარ ეკლასის სახელისნო. დილაა. კერში დატანებულ ფართო სარკმელზე ფარდები დადებულია და სახელისნოში მზის შუქი შემოდის.

იალმარნი. მაგიდას უზის და მუშაობს: სურათს რტუშს უკეთებს; მის წინაც ფოტოსურათები გაშლილი. ცოტა ხნის შემდეგ შემოსასვლელი კარიდან შემოდის გინა; ქული ახურავს და მოსასხამს აქვს მოსახმული; ხელში კალათა უქირავს.

იალმარნი. უკვე დაბრუნდი, გინა?

გინა. დაახ, იმის დროც არა მაქვს, რომ ხული მოვიტყვა. (კალათის მაგიდაზე დგამს, ქულსა და მოსასხამს იხდის).

იალმარნი. გრეგერსის ოთახში ხომ არ შეგიხედავს?

გინა. შეგიხედე. ვაი საყვარელი უკეთეს რას ნახავს თვალი. მოვიდა თუ არა, ყველაფერი დააწკრიბა.

იალმარნი. მართლა?

გინა. ჰო, როგორ არა! თვიდანვე გამოგვიცხადა, არავის სამსახური არ მჭირდება, ყველაფერს ჩემით ვაკეთებო. ცეცხლიც, რაღა თქმა უნდა, თვითონ დანთო, საკამურის გაღება კი დაავიწყდა. მთელი ოთახი კვამლით გაავსო. ხული შეგნუსუთბა...

იალმარნი. რას მეუბნები?

გინა. ეს კიდევ რაა? საჭირო შეიქნა ცეცხლის ჩაქრობა; მანაც აიღო და წულით სახვე პირსახანი შიგ ჩასცაღა!.. მთელი იატაკი მოთხვარა და გაატია!

იალმარნი. რა მოუვიდა?

გინა. დაშლაგებულს დავუთახე, რომ იქაურობა მიესუფთაებინა, მაგრამ ახლა სადილობამდე შიგ ვეღარ შევხალ.

იალმარნი. თვითონ სადღა წავიდა?

გინა. ცოტას გავივლო, დაიხარა.

იალმარნი. სანოვაგეზე რომ წახვდი, ერთი წუთით შეც შევარბედე.

გინა. მესმოდა, საუზმეზე მოიპატოე.

იალმარნი. დაახ, სადილობამდის ცოტა წავიხეხმოთ.

დასაწყისი იხ. № 11, 1988.

- ბ. ბლაიხშტაინისა. (65. ფონოგრამის საარქივო კომისიის ცნობა) ვენა, 1931.
- ფრიტც ბოზე. ხალხთა სიმღერები — ბერლინის ზეგრაფიკალური ინსტიტუტის მუსიკალური ფირფიტები კატალოგი და შესავალი. ბერლინი — შონენბერგი, 1935.
- გ. შუნემანი. რუსეთში მყოფ გერმანელ კოლონისტთა სიმღერა. კრებულები შედარებითი სამუსიკო მეცნიერებისათვის. ტ. III. მიუნხენი, 1923.
- გ. შუნემანი. ყაზანელ თათართა სიმღერები. სამუსიკო მეცნიერების არქივი. ტ. I (1918/1919).
- გ. შუნემანი. შედარებითი სამუსიკო მეცნიერების კავშირი მუსიკის ისტორიასთან. სამუსიკო მეცნიერების არქივი. გამოცემა II. 1920. დაბეჭდილი ჰილდეს-ჰაიმში 1964.
- რუდოლფ მ. ბრანდლი. ხმის ეთნოისტორიისათვის — საკითხები განსაკუთრებული ტიპის მასალებისათვის. ავსტრიული მუსიკათმცოდნეობა. ტ. 6. 1986.
- მარიუს შნაიდერი. არაევროპული წარმოშობის მრავალხმიანობის შესახებ. უერნალი — შედარებითი სამუსიკო მეცნიერებისათვის. გამოცემა 3. № 1/2, 1935.
- მარიუს შნაიდერი. შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის კავსისური პარალებები. Acta Musicologica 1912, 1940.
- იოზეფ სტრეიფოცსკი. სომხეთისა და ევროპის ატიტუტურა. ვენა, 1918.
- ედუტ ნოიბაუერი. ძველქართული არტიტუტურა. ვენა/მიუნხენი, 1976.
- სიუზანა ციკლერი. ანდრეას ტრაუბი. შუა საუკუნეები და კავსისური მრავალხმიანობა — ახალი მუსიკარებიანი ძველ თემაზე. გვ. 24. ბერლინი, 1988.
- მარიუს შნაიდერი. არის თუ არა ვოკალური მრავალხმიანობა უძველეს რასათა? კმნილება Acta Musicologica 1912, 1951.
- მარიუს შნაიდერი. დასავლური მრავალხმიანობის ტესტები და საწყისი. მოხსენება კონგრესზე. ნიუ-იორკი. 1961. კასელი. სამუსიკო მეცნიერების ინტერნაციონალური საზოგადოება.
- მ. შნაიდერი. მრავალხმიანობის ისტორია. გამოცემა 2 ტუტცინგი, 1969.
- ჰ. ჰუმპანი. ნოტერდამის სკოლის არაოფიციალური ორგანო. მოხსენება მეცხრე ინტერნაციონალურ კონგრესზე. ზალცბურგი, 1964. ტ. I. კასელი და ა. შ. 1964.
- ი. კუერტი. მარიუს შნაიდერის მემუარები. ორკანიზმი და ტექნიკა.
- Jana Salat in: Reasoning as enterprise — the anthropology of Siesfried F. Wadel. Göfitingen, 1983, Edition Herodot.
- ერნსტ ემსჰაიდერი. ქართული მრავალხმიანობის ფორმები. მოხსენება კონგრესზე. ლუნებურგი 1950. მუსიკათმცოდნეობის საზოგადოება, კასელი. 1950.

მეთქი. ხომ იცი, პირველი დღეა.. დაუპატიველობა არ იფარგება. შენ ყოველთვის მოვეძებნება რაღაც.

ბინა. შეტი რა გზაა?

იანდმარნი. ოღონდ თუ შეიძლება, ყველაფერი ბლომად იყოს, გინა, ალბათ, რელინგი და მოლვიციუ შე-მოგვიერთდებიან. წედან კიბეზე შეფერხებ რელინგს და რა შექნა?...

ბინა. ეს ლოგობილა გვაკლდა.

იანდმარნი. ღმერთო ჩემო... ორი ლუკმა გინდ აქეთ ყოფილა და გინდ იქით. რა მინიშნეწილობა აქვს?

მადლი (თავისი ოთახის კარს გამოაღებს და გამოიხედვს). გესმის, იალმაზ? (გინას დინახვისას). ა-ა-

ბინა. რა გნებათ, პაპა?

მადლი. არა, არაფერი. მში (კარს მიიხურავს).

ბინა (კალათას იღებს). თუ შეიძლება, თვალი გე-პიროს, არახად წვადივს.

იანდმარნი. კარგი, კარგი, ვეცდები. იცი, რა, გინა? ხულზე მისწრება იქნებოდა ქაშაყის ხალთი... რელინგი და მოლვიციუ წუხანდელი გამოყოფილები იქნებოან.

ბინა. ოღონდაც მაყალენ და...

იანდმარნი. შენი ამბავი რომ ვიცი, ყველაფერს მო-ახრებ.

ბინა. ვეცდები, შენ კი ცოტას წაიმუშავებ.

იანდმარნი. ვშუშაობ, ბატონო! თავს არა ვსოგავ. ბინა. ჰოდა, ბარემ დღესვე მოჩჩები. (კალათა სა-ზნაურელოში გაიქვს).

იალმარი ერთხანს ჩუმად ზის და სურათს რეტუმს უკეთებს. დღევდ, უხალსოდ მუშაობს.

მადლი (შემოიხედავს, იქაურობას მიათვლიერ-მიათვლიერებს და ხმადალა ამბობს). ზეგრი საქმე გაქვს?

იანდმარნი. დიახ, ხომ ხედავ, ამ უპატრონო სურათებს გადავყვებ.

მადლი. არა, თუ არა გყალია... მში (თავის ოთახში შეიშლება, კარს ლას ტოვებს).

იანდმარნი (ერთხანს ჩუმად ვანაგრძობს მუშაობას, მერე სურათს განწე გადადებს და მამის ოთახისკენ მიემართება). შენც ზეგრი საქმე გაქვს, მამა?

მადლი (თავის ოთახში, ბუზღუნით). შენ თუ არა გყალია, არც შე ვარ მოცილილი... მში

იანდმარნი. კარგი, კარგი. (სამუშაოს უბრუნდება).

მადლი (ცოტა ხნის შემდეგ კვლავ გამოყოფს თავს). მში... მართალი ვითხრა, არც ისე ზეგრი საქმე გაქვს, იალმარ.

იანდმარნი. მე შეგონა, წერდი.

მადლი. ქანდაბას წერა ვითომ გროხერგი ორიოლდ დღეს ვერ მოიცილებ? ნუ გეშინია, ქვეყანა არ დაიქცევა.

იანდმარნი. რა თქმა უნდა. მოკამაგირე ხომ არა ხარ.

მადლი. აქ კი, ცოტა ხელი თუ არ წავყარო...

იანდმარნი. დიახ, დიახ. მაშ, წაიმუშავებ? კარგი გავილო?

მადლი. კარგს იზამ.

იანდმარნი (დგება). ერთი ამბავიც მოვჩჩებ.

მადლი. მოვჩჩებით. ზვად დილით ყველაფერი მზად უნდა იყოს. ზვად ხომ... მში

იანდმარნი. დიახ, ზვად.

ორივენი ერთად აღებენ სხვენის კარს. სარკველებიდან მზის შუკი ჩამოდის. სხვენში მტრედები ღრთობალებენ, სხვები ქანდარავ სხედან, დანარჩენები უკლუნეთ დაღვამენებენ. სიღრმიდან დრკადარო კრახის ისის.

აბა, შენ იცი, მამა!

მადლი (შედის). შენ არ მიწველი?

იანდმარნი (სამზარეულოს კარში გინას მოჰკრავს თვალს). მე? მართალი ვითხრა... არა, არა მყალია. ხამუშაო მაქვს... მაშ ასე, აი, ეს მექნისში... (თასებს მოჰჩჩავს).

სხვენის კარზე ჰეროდან იატაკამდე ფარდა ჩამოშვება, რომლის ზედა ნაწილი თევსსაქერი ბაღისგანაა შეკერილი, ქვედა კი — ძველი ტლოსაგან, ასე რომ, სხვენის იატაკი აღრა ჩანს. (მავიდას უბრუნდება), მადლობა ღმერთს, ახლა მამე მომახვეწებენ.

ბინა. თავისას მაინც არ იშლის?

იანდმარნი. ნეტავი ისევე მადამ ერთკენთან წასულიყო (ქდება). რა გინდა? შენ ხომ მითხარი?..

ბინა. მხოლოდ ის მინდოდა შეკითხვა შენთვის, აქ გვაწყობ თუ?..

იანდმარნი. ჰო. ასე ადრე, ალბათ, არავინ მოგხებებ.

ბინა. არა, დღეს არავის არ ველი, იმ წყვილის გარდა, ერთად რომ უნდათ სურათის გადაღება.

იანდმარნი. დალაზროს ეშამამა სხვა დროს ვერ გადაიღებენ?

ბინა. ნუ ლედავ, ჩემო ძვირფასო, იმ დროს დაე-ბარე, როცა შენ უკვე გძინავს.

იანდმარნი. კიდევ კარგი. მაშ, აქ დაეხსნები?

ბინა. დიახ, დიახ. ხუფრის გაშლას მერც მოვასწრებ. მავიდა ჭეჩქრობით არა მჭირდება. იქვე, იმ-უშავე.

იანდმარნი. აკი ვშუშაობ.

ბინა. სამაგიეროდ, მერე შეგიძლია შენს ნებაზე მოიღებინო. (კვლავ სამზარეულოში გადის).

ხანმოკლე პაუზა.

მადლი (სხვენის კარში, ფარდის იქიდან). იალმარნიანდმარნი. რა იყო?

მადლი. ალბათ, მაინც მოგიწევს ვარცხლის გადაღება.

იანდმარნი. აკი გეუბნებოდი.

მადლი. მში... მში... მში... (კარს სცილდება).

იალმარი ცოტას წაიმუშავებს, მერე სხვენისკენ გააბარებს თვალს და დგება. სამზარეულოდან გამოდის ჰედვიგი.

იანდმარნი (მაშინვე ქდება). რა გინდა?

ჰედვიგი. არაფერი, ისე შემოვიხედე, მამა.

იანდმარნი (ცოტა ხნის შემდეგ). რას დადიხარ, თოქოს რაღაცას დაძებ, ზეგრაქ ჩემს ხათვალთვალოდ ხომ არ გამოგწავნენ?

ჰედვიგი. რას ამბობ, მამა?

იანდმარნი. დედა რას აკეთებს?

ჰედვიგი. სალათის მეტი აღარაფერი ახსობს. (მავიდისათ მიღის). ცოტას მაინც მოგეხმარები, მამა!

იანდმარნი. არა! ისევე მე... ყველაგან მხოლოდ მე... ხანამდისაც ძალია მყუფთა... ნუ გეშინია, მედვიც, ხანამამაშენს სული არ ამოხდება მუშაობით... ჰედვიგი. ნუ, მამა, ასე ნუ ლაპარაკობ, რა?.. შენ



სი ჩემი კარგი მამა ხარ? (ოთხეში დადის, სხეულის ერთი ჩერდება და შიგ იხედება).

ნალმბარი. რას აკეთებს?

პედვიზი. მგონი, ახალი გზა გაჰყავს ვარცლამდის. ნალმბარი. უჩემოდ რას გახდება? მე კი აქ უნდა ვიქნე, მიჯაჭვულივით.

პედვიზი (უხსლოვდება). ფუნჯი მომეცი, მამა. მეც წეძლია.

ნალმბარი. სისულელეს თავი ანებე. მხოლოდ თვალებს ვაიფუჭებ.

პედვიზი. ვინ მოგახსენა? მომეცი, მომეცი ფუნჯი. ნალმბარი (დგება). სულ ორი წელი შეირდება, მეტი კი არა.

პედვიზი. კარგი რა, მამა, რა მომივა? (ფუნჯს იღებს) აი, ახე. (ქდება). ეხებ ნიშნუში.

ნალმბარი. თველებს გაუფრთხილდი! გეხმის?... მეჩე მე მომთხოვენ პასუხს... შენ თავს, დააბრალე, გეხმის?

პედვიზი (მუშაობს). კარგი, კარგი.

ნალმბარი. იხე კი, ნიჭიერი გოგო ხარ, ჰედვიჯ. სულ ორი წუთით, გეხმის? (ფარდის დასწევს და სხეუნი შედის).

პედვიჯი მუშაობს. სხეუნიდან იალმბარისა და ეკლასის ხმები ისმის; ეტყობა, რალაქზე დაობენ. (სახელსონოში გამოდის). მან — თაროზე გაზია, მომეცი, ჰედვიჯ. ჩაქურცი გამოყოფი. (უკანვე ბრუნდება). ახლავ, მამა! მოიცა ერთი, ვიჩვენო, რა მოვითქვარ!

პედვიჯი თაროდან გახსა და ჩაქურს იღებს და მამას აწვდის.

მადლობა. იცო, რა? სულზე მოვუსწარი (კარს სცილდება).

სხეუნიდან ჩაქურსი კაქუნი და საუბარი ისმის. პედვიჯი დგამს და ბადიდან უცქერს. ცოტა ხნის შემდეგ შემოსასვლელ კარზე აკაკუნებენ. პედვიჯს არ ესმის.

ბრემბარსი (უქუროდ და უხალტოოდ; შემოდის და კარშივე ჩერდება). მამა!

პედვიჯი (შებრუნდება და შესაგებებლად მიეშურება). გამარჯობათ, მოხარბადით, მოხარბადით.

ბრემბარსი. გმადლობთ. (სხეუნიკენ იყურება). იქ ვინაა?

პედვიჯი. არავინ, მამა და პაპა. ახლავ დავძმაზე. ბრემბარსი. არა, არა. დაველომთ. (ღვიანზე ჩაიხედება).

პედვიჯი. აქ ისეთი არეულობაა... (სურათების აღვებას აპირებს).

ბრემბარსი. აუოს, ნუ წუხდებით. ეგ ის სურათები, რეტუორება რომ შეირდება?

პედვიჯი. დიახ. მამას ვეხმარებო!

ბრემბარსი. მე ნუ მომერიდებით. განაგრძეთ, გეთაყვა!

პედვიჯი. არა, არა. (ქდება, საკირო ნივთებს თავისთვის მიიწევს და მუშაობას განაგრძობს).

გრეგერსი ერთხანს ჩუმად უძურებს.

ბრემბარსი. გარეული იხვი როგორ გრწმობ თავს?

პედვიჯი. გმადლობთ. კარგად.

ბრემბარსი (სხეუნიკენ შეტრიალდება). მზის შუქზე აქაურობა სულ სხვანაირია, ვიდრე წუხელ მთვარის შუქზე იყო.

პედვიჯი. დიახ, ყველაფერი საოცრად იცვლება. დღით სულ სხვანაირია, ვიდრე ხალამოს. დარბი... თი იერი აქვს, ავღარაში — მეროე.

ბრემბარსი. თქვენ ეტყევენ?

პედვიჯი. რა დღი შენიშვნა ამას უნდა, თვალში გეცმათ.

ბრემბარსი. თქვენც გიყვართ იქ, გარეულ ისეთან უფნა?

პედვიჯი. როცა მყავია...

ბრემბარსი. მაგრამ თქვენ, ალბათ, ძალზე ცოტა თავისუფალი დრო გაქვთ. სკოლაში დადისათ; არა?

პედვიჯი. არა, უკვე აღარ დავდივარ. მამას ეშინია, თვალში არ გავიფუჭო.

ბრემბარსი. ესე იგი, თვითონვე გამეცადინებთ?

პედვიჯი. შემიპირდა, გამეცადინებო, მაგრამ რომ არ გახლავა?

ბრემბარსი. მაშ, ვინ გეხმარებათ?

პედვიჯი. კანდიდატი მოღვეიე. მაგრამ ისიც უფელთვის როლი... ფორმაში... ახე რომ...

ბრემბარსი. სვამს?

პედვიჯი. ალბათ.

ბრემბარსი. მახსადამე, თავისუფალი დრო ბლომად გქონიათ... იქ, ალბათ, სულ სხვანაირი სამყაროა, არა?

პედვიჯი. დიახ, იქ იმდენი საოცრებაა.

ბრემბარსი. მართლა?

პედვიჯი. ჭერ ერთი, იქ წინებით სავსე კარადები დგას, წინაგნები კი იმდენი სურათებია.

ბრემბარსი. რას მუშენებით?

პედვიჯი. ვარდა ამისა, ძველი ვანჩინა... ვერც კი დათვლით, იმდენი უჭრა და კარი აქვს. იქვეა პაწაწინა ფიგურებით შემკული ძველი საათი. როცა მუშაობდა, ფიგურები დროდადრო გარეთ გამოხატებოდნენ თურმე. მაგრამ ახლა აღარ მუშაობს.

ბრემბარსი. ასე რომ, გარეულ ისეთან, დრო თითქმის გაჩერდა, არა?

პედვიჯი. დიახ. იქვე დგას ძველი უფთი, ხადება-ვეხითა და აფანაირი ხარახურით სავსე. ახლა წიგნებს აღარ იკითხავთ?

ბრემბარსი. თქვენ მათ ეკითხულობთ?

პედვიჯი. დიახ. დროდადრო. მაგრამ მათი უმრავლესობა ინგლისურია, მე კი ინგლისური არ ვიცი. ამიტომ სურათებს ვათვლიერებ. იქ არის ერთი უზარმაზარი წიგნი, რომლის სათაურია „Harryson's History of London“. ასე წლის წინაც იკითხებო. წიგნი იმდენი სურათებია, პირველ სურათზე გამოხსულია ვოგონა და სიკვდილი, რომელმაც ქვეშის საათი უჭირავს ხელში. მე არ მომწონს. სამაგეროდ, დანარჩენ სურათებზე სულ ეკლესიებია, ციხე-კოშკები, ქუჩები და უზარმაზარი აილქიანი გემები, რომლებიც ზღვაში დატურავენ.

ბრემბარსი. ვინ მოგცათ ეს უცნაური და იშვიათი ნივთები?

პედვიჯი. იცით, რა? აქ ერთი ბებერი მეზღვაური ცხოვრობდა, კაპიტანი. მოგზაურობიდან რომ ბრუნდებოდა, თან ჩამოქონდა. „მშრინავ მოლანდიელს“ ეძახდნენ. უცნაურია, არა? სინამდვილეში სულაც არ ყოფილა მოლანდიელი.

ბრემბარსი. არა?



პედვიზი. არა. მაგრამ ბოლოს უგზო-უკვლოდ და-
იკარგა. მისი ნივთები კი აქ დარჩა.

ბრემბარსი. ერთი ეს მითხარით, როცა წიხარით და
სურათებს ათვლიდებოთ, თქვენ თვითონ არ გენატ-
რებათ მოგზაურობა?

პედვიზი. ა-ა-ა! მე მინდა სულ შინ ვიქედ და დედ-
მამას ვესმარებოდე.

ბრემბარსი. რატომ უკეთებდეთ სურათებს?

პედვიზი. არა, ეს არა. ყველაზე უფრო მეტად, ინ-
გლისურ წიგნებში როა, იმნარი სურათების ამოკვე-
თა მინდა ვისწავლო.

ბრემბარსი. მ... მერღა, მაშაქვენი რას ამბობს?
პედვიზი. მე მგონია, არ მოსწონს. ამ მხრივ, მამა

ისეთი უცნაურია. წარმოვიდგენიათ, ახე ამბობს, უმ-
ჯობესია, ჩილისხვან კალათებისა და სხვა მისთანების
წვა ისწავლო. მითხარით, საქმეა ეს?

ბრემბარსი. ჩემის აზრით, დიდი არაფერი.

პედვიზი. მაგრამ ერთ რამეში კი მართალია: წენა
რომ გესწავლა, შეგებლო ახალი კალათი მოგეწევა გა-
რეული იხვისთვისაო.

ბრემბარსი. ცხადია, შეგებლოთ. ახა, სხვა ვინ უნ-
და მოუწნას, თუ არა თქვენ?

პედვიზი. რა თქმა უნდა, ისეი ხომ ჩემია.

ბრემბარსი. საქმეც ეგაა.

პედვიზი. დიას, საკუთრივ ჩემი. მაგრამ მამას და
პაპს ვაბოჯე. რამდენ ხანსაცა უნდათ, ჰყავდეთ.

ბრემბარსი. მართლა? კი მაგრამ, რაში სჭირდებათ?

პედვიზი. რა ვიცო, უფლიან, სახუდარს უწყებენ,
თავს ეკვნიან.

ბრემბარსი. წარმომიდგენია. გარეული იხვი, აღხათ,
ყველაზე საპატიცემულო არხებია მთელს სხვენში.

პედვიზი. რა თქმა უნდა. ეს ხომ ნამდვილი გარე-
ული ფრინველია, თანაც ისეთი საცოდავი. ახა, ვისთან
უნდა იახანავოს?

ბრემბარსი. მართლაც, ოქაბი ზომ არა აქვს, როგ-
ორც ვოქვათ, ბოცერებს.

პედვიზი. დიას. ქათმებიც ბევრი გყავს. ყველანი
ერთად დიარადნენ. ისეი კი სულ მარტოს, უთვის-
ტომო, უმანანაც. და ახართოდაც, თითქმის რადაც-
ნაირი იდუმალებითაა მოსილი: არავინ იცის, სადაუ-
რია, ვინ არის.

ბრემბარსი. და, ეგეც არ იყოს, ზღვის უფსკრულშია
ნამყოფი.

პედვიზი (ქურდულად შეაკვებს თვალს, ღიმილს
იკვებს და ამბობს). რატომ ამბობთ, ზღვის უფსკრულ-
შია?

ბრემბარსი. მაშ, რა უნდა ვთქვა?

პედვიზი. უბრალოდ: ზღვის ფსკერზე-თქო.

ბრემბარსი. ვითომ რა განსხვავებაა: გინდ ზღვის
უფსკრული გითქვამს და გინდ ზღვის ფსკერი!

პედვიზი. რა ვიცო, მე ყოველთვის ისე მეხამუშე-
ბა, როცა სხვები ამბობენ, ზღვის უფსკრულია.

ბრემბარსი. რატომ? მითხარით!

პედვიზი. არა, არ გეტყვით. სისულელეა.

ბრემბარსი. არა მგონია. მითხარით, რატომ გაიდი-
ნებო?

პედვიზი. იმიტომ, რომ ყოველთვის, როცა ამ ჩვენს
სხვენსა და მის ბინადრებზე ვუქარობ, ყოველივე ეს,
რატომღაც ზღვის უფსკრულად წარმომიდგება. სისუ-
ლელეა, ახა, რა არის?

ბრემბარსი. ვითომ?
პედვიზი. კი მაგრამ, ეს ხომ სხვენსა და მის ბინადრებსა
ფერი.

ბრემბარსი (დაუინებით უცქერის). დარწმუნებულ-
ხართ?

პედვიზი (განცვიფრებით). იმაში, რომ ეს სხვენია!
ბრემბარსი. დიას. სახვებით დარწმუნებული ხარ!
სქედელი უბნოდ შეპყრებებს, განცვიფრებისაგან პი-
რდადებული. სამზარეულოდან გამოდის გინა. ხელზე
სუფრა უქირავს. გრეგერსი დგეზი.

მგონი, ადრე მოვედი!

ბინს. ეს არაფერი, სადაც ხომ უნდა მიხვიდი!
მაღე ყველაფერი შხად იქნება. მაგიდა ააღავე, გე-
ვი.

პედვიგი მაგიდას ალაგებს და მერე სუფრის გე-
ლაში ეხმარება დედას. გრეგერსი საეარქლოში ქე-
ბა და ალბომს ათვლიდებოდა.

ბრემბარსი. როგორც ვაფიგე, თურმე რეტუსირეს
გებერხებათ, ფრუ ეკადა.

ბინს (აღმაცერად ვადახედვას). დიას, შეგერხეს.
ბრემბარსი. ხედავთ, ყველაფერი რა კარგად დაქ-
თხა?

ბინს. რას დაეშთხა?

ბრემბარსი. რახა და, აი, რახს, ეკადალმა რომ ფი-
ტოგრაფობის შესწავლა გადაწყვიტა.

პედვიზი. დედას გადაუგებაც შეუძლია.

ბინს. დიას, ძალაუნებურად ესეც ვისწავლე.

ბრემბარსი. მახახადამე, მთელ საქმეს თქვენ უტ-
ღებოთ?

ბინს. როცა იალმარს არა სცალია...

ბრემბარსი. აღხათ, ბევრ დროს უთმობს მამამისს.

ბინს. დიას. და, ეგეც არ იყოს, რა ეკადალისნაირი
კაცის საქმეა ფოტოგრაფობა?

ბრემბარსი. მართლად ბრძანებთ, მაგრამ რაკი ამ ხ-
ქმეს მოჰქიდა ხელი...

ბინს. ბატონ ვერღეს, აღხათ, მოგხხენება, რიწ
იალმარი უბრალო ფოტოგრაფი კი არ არის, არამედ...

ბრემბარსი. დაეუშვით, მაგრამ მაინც...

სხვენში სრულა ვაისმის.

(შეკრთება). რა არის ეს?

ბინს. უჰ! ისეც იხვრთან.

ბრემბარსი. კიდევ იხვრთან?

პედვიზი. დიას, ნადიროხენ.

ბრემბარსი. რაო? (სხვენის კარს უახლოვდება). ნა-
დიროხ, იალმარ?

იალმარი (ბადის იქიდან). უკვე მოხვედი? მე კი
არ გამოვიდა. იმდენი საქმე მქონდა... რატომ არ
მითხარი, პედვიგი? (გამოდის).

ბრემბარსი. მაშ, შენ ამ სხვენში კიდევ ნადიროხ?

იალმარი (ორლულა რევილუტერს აჩვენებს). მხო-
ლოდ და მხოლოდ, აი, ამით.

ბინს. ფრთხილად იყავით, აი, ნახათ, თუ მაგ ლე-
ვილუტერმა უბედურება არ დააწიოს.

იალმარი (ჭალიზანებით). რამდენჯერ მითქვამს,
რომ ამ ცუცხლსაბროლოდ იარაღს რევილუტერი ეწოდება?

ბინს. მაგიტო რა, ვითომ უკეთესი ვახდება თუ რა?
ბრემბარსი. ისე იგი, ახლა შენც მონადირე ვახდი,
იალმარ?

იალმარი. მონადირე კი არა... ისე, ხანდახან, ბო-



კარგს ვესვრით, თავშესაქცევად... უფრო ბერკაც-
ის ხაზით, ხომ გეხმის?

მინ. კაცების ამხავი ხომ მოგვხსენებთ, თავი თუ
არ შეყოლივს?...
ნილმარნი (გალიზიანებული). დიახ, დიახ, ხანდახან
გართობაც გვიტრდება.

მინ. მეც მაგას არ ვამხობ?

ნილმარნი. ო-ოჰ მჰმ... (გრეგერსს). ხედმა გავცილიმა,
ხვენი რომ ახ ვანაპარასა; სრლის ხმა კაციწვილს
რ ეხმის. (სულ ზემო თარაზე დებს რეგოლეერს).

ნილმარნი. ცოდაც, ხელი არ ახლო, ზედვიგა ერთი ლუღა გატე-
ნილია. დამიხსოვრე!

ბრემბერსნი (ბადვი იკუატება). ოჰმი ხანადირო
ოთფივი გქონიათ.

ნილმარნი. მამაჩემის ძველი თოფია... აღარც ის-
ჯრის, ჩემხანი მოეშალა; მაგრამ მაინც კაი რამეა.

მინ. შეიძლება დაწოლო, გაწმინდო, დაწვინო და კვლავ
იყურო... ერთის ხატებით, ბერკაცო თავს იქცევს, რა...
მედივიმი (გრეგერსის გვერდით). აი, ახლა კი შე-
იძლება, კარგად დაუკვირდეთ გარეულ იხვს.

ნილმარნი. მეც სწორედ იმას ვუყურებ. ერთი
ფრთა, მგონი, ძირს დასთრებს.

ნილმარნი. რა ვახაკარია, დეკრილი იყო.

ბრემბერსნი. ცალი ფეხითაც კოჭლებს, თუ ვსდებ-
ს?

ნილმარნი. არა, ცოტათი მართლა კოჭლებს.

მედივიმი. ამ ფეხში კიდევ ძალღმა ჩააგლო პირი.
ნილმარნი. იხვ კი, ვითომც არაფეროო. არადა, სა-
ცერველია, ღმერთმანი, თუ გაიხსნება, რომ არა მარ-
ტო საფანტი მოხვდა, არამედ ძალღმა ეტირა პირით...

ბრემბერსნი (მედივიგს გადახედავს)... და, თანაც, ამ-
დენ ხანს ზღვის უფსკრულში იყო...

მედივიმი. (იღიმება). დიახ.

მინ. (ნილმართან უფსუსუსებს). ოჰ, ეს გარეული
აქვი, ისე ეტოლიავენიან, თითქმის პრინცესა იყოს.

ნილმარნი. მჰმ... მაღე იქნება?

მინ. ამ წუთას. ჰედევიგ, ძოლი, მომხმარე.

ნილმარნი. და ჰედევიგი სამზარეულოში გაიღან.

ნილმარნი (ხმადაბლა). ხომღვის კი ვიხდი, მაგრამ
ცოტა აქვთ გამოდი. ბერკაცს არ უყვარს, როცა უყ-
ვრებენ.

გრეგერსნი სხვენის კარს სცილდება.

სერობა, დაგზურო, ხანამ დანარჩენებიც არ მოხლან.

(ხელს აიწვევს). აჰში! აჰში! თქვე ვახაწყებებო! (ფა-
რდის სწევს და კარს ხურავს). მთელი ეს შექანოში
სემი გამოგონილია. მიყვარს ჩხიკტიდელოზა. ხან
რას ჩავტყობებ და ხან რას; თუ რამე გაუგებია, შე-
გუებთვლად არ დავტოვებ. თანაც, ეს მოწყობილობა
რეალურად საჭიროა; გინა ვერ იტანს, როცა ხოც-
ვები და კათები სახელმწიფოში შემოდან.

ბრემბერსნი. აჰ, აღმათ, შენი ცალი ვანაგებს უვე-
ლიყვარს.

ნილმარნი. ყოველდღიური საქმეები მის კიხურზე გა-
დადის მთლიანად. მე კი, თავისუფლად დროს ვიშოვი
თუ არა, ჩაიკეტები და უფრო მნიშვნელოვან რამეს
საკეთებ.

ბრემბერსნი. მაინც რას, იალმარ?

ნილმარნი. მიკვირს, რომ აკამდის არ მკითხე. ან,
ქნებ, ჩემი გამოგონების თაბაზე არაფერი გხმენია?

ბრემბერსნი. გამოგონების?..

ნილმარნი. მართლა არაფერი გავიგია? თუცა, მე
ტყურო...

ბრემბერსნი. კი მაგრამ, რა გამოგონე?

ნილმარნი. არა, გამოგონებით ჭერ კიდევ არ გა-
მოიგონებია. მაგრამ ვიგონებ. შენ, აღმათ, ხედები,
რომ თუ ფოტოგრაფობას მიუკავი ხელი, იმიტომ კი
არა, რომ ყველა დოკუმენტის ხურათი ვულ.

ბრემბერსნი. რა თქმა უნდა. წელან შენი ცოლიც შე-
უხსნებოდა.

ნილმარნი. მე დაფიციცი, თუკი ამ საქმეს მოვკიდებ
ხელს, იმ სიმამლზე ვიყავინ მას, რომ ნამდვილ ხე-
ლავნებად და შეცნობებად იქცებ-მეტქი. აი, რას
ახსავს მინდ ჩემი გამოგონება.

ბრემბერსნი. ცოტა უფრო დაწვრილებით ვერ მეტ-
ყვი?

ნილმარნი. იცი რა, ჩემო ძვირფასო? ჭერჭერობით
დეტალურზე ნურაფერს მკითხავ. ყოველივე ამას დრო
სჭირდება, გეხმის? ნუ გგონია, თითქმის პატრონობა
მამოქარვებდეს. არა, რა თქმა უნდა; პირადად ჩე-
მთვის როდეს ვსუწობ. აღსიზოაც და აღსიზოაც ხელ
მთელი ჩემი ცხოვრების პოცანა მიღვას თვალწინ.

ბრემბერსნი. მაინც რა ამოცანა?

ნილმარნი. თამბაქარა მამაჩემი ხომ არ დაგავწყდა?

ბრემბერსნი. საწყალი მამაშენი კი მაგრამ, კაცმა
რომ თქვას, შენ რას უყველი?

ნილმარნი. მე შემიძლია აღვადგინო ექალებების
დედობა და სახლად და ამით აღვადგინო მის ხელში
საკუთარი ღირსების გრძნობა.

ბრემბერსნი. მამ, ესაა მთელი შენი ცხოვრების ამ-
ოცანა?

ნილმარნი. დიახ. მე მინდა გადავარჩინო ბერკაცი,
რომელმაც კატასტროფა განიცადა. მთელი იმედები
ჭერ კიდევ მაშინ დამეხსხვრა, როცა მის თავზე იხ-ის
იყო იქუხა. ვიღვე მთელი ეს საშინელი ვაშობიება
გრძელდებოდა, ის უკვე აღარ იყო ლიტერენტი ექ-
ადლი. აი, ამ რევოლუციამ, რომელიც ბოცერებს
ვბოცავთ... თავისი როლი ითამაშა ჩვენი გვარის ტრა-
გედიაში.

ბრემბერსნი. როგორ?

ნილმარნი. როდესაც ვანაჩენი გამოუტანეს და პა-
პირობა მოხსახვე... ეს რევოლუციური ხელში ეტირა.

ბრემბერსნი. ხელში ეტირა?

ნილმარნი. დიახ, მაგრამ შეუწინა და თავის მოკ-
ვლა ვეღარ გახედა. ასე დაცა სულით, დაქინდა, და-
მეჩავედა. ოფიცერი, რომელმაც ცხრა დათვი ჰყავდა
მოკლელი. ორი პოდპოდოვნიკის შთამომავალი...

რაღა თქმა უნდა, ჭკონლოვოფური თანმიმდევრობით...
გეხმის, გრეგერს?

ბრემბერსნი. დიახ, დიახ, ყველაფერი გახატებია.

ნილმარნი. ჩემთვის კი არა... ამ რევოლუციურმა მე-
ორედმა ითამაშა თავისი როლი ჩვენი ოჯახის ზედ-
კულმართ ისტორიაში, როდესაც მამაჩემს პატრიარხის ბა-
ლათი ჩააცვენ და ციხეში ჩახვეს... ო-ო! დამერწმუნე, ეს
იყო ყველაზე საშინელი დრო ჩემს ცხოვრებაში ორივე
ფანტაზიურ ფარდები ჩამოშვებული მქონდა, და როც-
ა ხანდახან მაღლედ ვაიხებდავდი ქუჩაში და დავი-
ნახავდი, რომ მზე კვლავ ქველდებურად ანათებს, ეს
რადღაც გაუგებარი იყო ჩემთვის. ვხედავდი, რომ ამ-
შიანები დადიან, რაღაცაზე სუბრობენ, იციანინა...

და არც ეს მესმოდა. ახე შეგონა, მთელი ცხოვრება უნდა შეზღუდარიყო, განხვევებულიყო, ჩამკვდარიყო, როგორც შშის დახელებიანს.

ბრემბერსი. შეც უნდა აღნიშნავდით განცდა შენდა, როდესაც დედასთან გარდაიქცა.

ილმარნი. სწორედ ამანარ წუთს მიიხიან იალმარ ექვალმა რევოლუტერი შეტრდზე.

ბრემბერსი. მაშ, შენ თავის...

ილმარნი. დიას!

ბრემბერსი. მაგრამ აღარ ისროლდე?

ილმარნი. არა.. ვადაწყვეტ მომენტში ჩემს თავს ველი დამ... ცოცხალი დავარი. დამერწმუნე, დიდი ხანამაც იყო საჭირო, რომ სე ცოცხელი გერჩია ამ პირობებზე.

ბრემბერსი. დიას... ვაჩინა, ვინ რა თვალთ შეხედავს.

ილმარნი. არა, ახეა დიას, მხოლოდ ასე! კიდევ კარგი, რომ ამ მოხდა. ახლა ჩემს გამოგონებს ბევრი აღარაფერი უკლია და ექიმ რელინგსა და შეც იმედი გვაქვს, რომ მამას აუცილებლად დაუბრუნებენ მუნდირის ტარების უფლებას. ამას მოვითხოვ ჩემს ერთადერთ ქალიშვილს.

ბრემბერსი. მაშ, ის მუნდირის გამოა ასე?..

ილმარნი. დიას. მეტი საფიქრალი და სასწრუნავი არ გააჩნია, შენ ვერ წარმოიდგენ, როგორა მტკივა გული. ყოველთვის, როცა პატარა ოჯახური წეიში ვუქვს — ჩემი და ვინას ქორწინების დღე თუ რაღაც ამავთი — ბერიკაცი ერთთავად მუნდირში გამოწყობილი გამოვლი, როგორც ოდესღაც, იმ ბედნიერ დროს. მაგრამ საქარინია ვინმემ კარზე დააკურსნა, რომ იმ წამზე გაქრწეხა თავისი დაუძლეურებელი ფეხების ფლატუნით, რადგანაც გარეზე ხალხში ვერ ბედავს მუნდირით გამოჩენას. რომელი შეიღის გული გაუძლებს ამნარი დამცირებისა და საცოდაობის ყურებს?

ბრემბერსი. კი მაგრამ, მაინც როდის დამთავრებ შეც გამოგონებს?

ილმარნი. დემტრო ჩემო, ამის კითხვა როგორ იქნება? გამოგონება ეს ისეთი რამეა, რომ შენს თავს აღარ ეტოვნი. აქ ძალიან ბევრი რამეა დამოკიდებული განწყობილებაზე... შთაგონებაზე... და თითქმის შეუძლებელია ამის წინასწარ თქმა, თუ როდის დაუბავს წერტილს.

ბრემბერსი. მაგრამ ხაქმე ხომ მაინც მიიწევს წინ?

ილმარნი. რა თქმა უნდა. ყოველდღე ამ გამოგონებაზე ვფუშობ. სხვა ხარუფინია აღარა მქვს. ვისაღილებ თუ არა, ჩემს ოჯახში ჩვეიკეტები და ვფიქრობ, თავს ამიტვრევე, ვერებ, მხოლოდ ნუ დამაჩქარებთ. ხომ ვაგაგონია, მოჩქარებს მოუგვიანდებო. რელინგს ამას ამოიხს.

ბრემბერსი. ერთი ეს მითხარი, ამ სხვეწზე ჩაღიანი ხომ არ გავიღის ხელს?

ილმარნი. არა, არა, რას ამბობ? პირიქით, სულ ერთთავად ჩემმა მტრმა იმტრია თავი და იხიცი ამ ურთულეს პირობებზე. ხანდახან სულის მოთქმაც საჭიროა, რადაცოთ ხომ უნდა შევუვალო ის ცარიელი შეაღწევი, როცა განწყობილებას, შთაგონებს ვეღაღე მისა, თუ მოვს, თავისით მოვს.

ბრემბერსი. ეხ, ჩემო ძვირფასო იალმარ, ცოტა არ იყო, შენც გარეულ იხს მაგონებ.

ილმარნი. გარეულ იხს? ეს როგორ გავიგო? ბრემბერსი. შენც მასავით ჩაყვინთე და შენც უწყალმცენარეებში გაიხლარე, შლამში შეყვალდი. ილმარნი. შენ, აღნათ, იმ სახელებისწერო გასროლას გულისხმობ, რომლებმაც ფრთები დაგვიმხსვრია მამარმესაც და მეც.

ბრემბერსი. სწორად ვერ გამოგე. შე იმის თქმა კი არ მინდა, რომ შენ დამტრული და დასახიჩრებულ ხარ, არამედ იმისა, რომ შენთან ვაპოში ჩავდილი, იალმარ, მაინც მსამიანი სუნთქვით მოიწამლე და ფსკერზე ჩაყვინთე, რათა უწყალოდ დამო სული ილმარნი. მე? წყვდავლი დავლიო სული? იცო, რას გეტყვი, გრეგერს? ამნარი ლაპარაკს მოეშვი ბრემბერსი. ნუ გეშინია. ვეცდები შედაპირზე ამოგართო. იცო რა? მეც მივაგენი ჩემი სიცოცხლის მონახს, — გუშინდელს აქეთ.

ილმარნი. ადვილი შესაძლებელია. მაგრამ, თუ დემტრო გწამს, მე თავი ვაძანებ. შემოძლია დამარწმუნო, რომ — თუ ჩემს უცნაურ მედაწყობას არ ჩვეოლით, რაც, კაცმა რომ უყვას, არც იხე ძნელი ასახნელია, — ბედნიერი ვარ, იმდენად ბედნიერი, რამდენადაც შეიძლება ინატროს კაცმა.

ბრემბერსი. ბედნიერი რომ ხარ, ესეც იმ მოწამვლის შედეგია.

ილმარნი. არა, ჩემო ძვირფასო გრეგერს, გეყვარა ამდენი უბედობა მიაწმებსა და ცადამდე სნულელებზე. ჩვეული არა ვარ, გენის? ჩემს სახლში არასოდეს არ ლაპარაკობენ ამნარი უსიამოვნო ამბებზე.

ბრემბერსი. რა თქმა უნდა. შენ რომ არ მითხრა, ისედაც მტერა.

ილმარნი. დიას, ეს ჩემზე ცუდად მოქმედებს. პრავითარი გუობი და მიაწმა აქ არ არის. მართალია, საწყალი ფოტოგრაფი ფუფუნებაში არ იხრჩობა, — ჩემს თავს არც ვუწამლავ ამას... მწირია მისი ხედრი მაგრამ მე გამოგონებელი ვარ და თანაც, ოჯახის მარჩენალი. ამის შეგებაა, რომ მასუღდგულელებს და ჩემს უხადრუკ ხედრზე მამადლებს.. აა! საუწყვე მოგვაროვებს!

ვინას და ჰედვიგს სული, არყით საესე გრანინი, კვიტის და სხვა მისთანები შემოაკეთ. იმადროულად, შემოსასველ კარში გამოჩნდებიან მოლვიკი და რელინგი, ორივე უქველად და უპალტოოდ. მოლვიკი შეეკოსტიუმშია გამოწყობილი.

ბინას (ბოთლებს მაგიდაზე დგამს). ნუ გეშინიათ, ესეც არ დაგვიანებენ.

რელინგი. მოლვიკმა სალათის სუნი იქარა და ვეღარ დაგვაკე. კიდევ ერთხელ გამარჯობათ, ფრუ ედალ!

ილმარნი. გრეგერს, ნება მიხიდე, წარმოგიდგინო კანდიდატი მოლვიკი. ეს კი ექიმი... თუმცა რელინგს ხომ იცნობ.

რელინგი. ეი, ეს ხომ ბატონი ვერლეა... გრეგერს ვერლე. ჩვენ იქ, „მთის ხევი“, ცოტა არ იყო, წაკონკრავლით. როგორც ჩანს, ახლანაც ვადობებდით აქ, არა?

ბრემბერსი. დიას, ამ დილით.

რელინგი. თქვენს კვეშთთ კი შე და მოლვიკი ვცხოვრობდა, ახე რომ, თუ დამტრული, შორს წახვედა არ დამტრულით თქმისა და პასტორის დასახებლად.



ბრმების. გამადლობთ. არც ესაა გამორიცხული. წუხელის ცამეტნი ვუსხედით სულრას. იალმარნი. ამ, ისევ თავის უსიამოვნო ამბებს მოაყვსა.

რმლინი. შენ რა გადღეგებს, ეკალ, ხომ იცი, რომ არადერი არ გეშუქრება... იალმარნი. ღმერთმა ნუ ქნას, თორემ ვაი ჩემი ოჯახის ბარლი... აბა, რადას ვუყურებთ, დაჯსხედეთ, ერთი კარგად მოვლხინით.

ბრმების. მამაშენს არ დაველოდებოთ? იალმარნი. არა, ასე თქვა, ცოტა უფრო გვიან ჩემს ოთახში გეახლებითო. დაქვი!

კაცები სულრას მიუსხდებიან. გინა და ჰედვიგი ფესფულებენ, მილი-მოლიან, სულრას ემსახურებიან. რმლინი. წუხელის მოღვაჯი ხულ მთლად გაადიარა, ფრუ ეკალ.

ბინს. მართლა? წუხელა? რმლინი. არ გაგვიჯიან? ძლივს მოვათრიე შინ. ბინს. არადერი არ ვამიჯია. რმლინი. კიდევ კარგა, თორემ მტრისას, ისე ყვიროდა.

ბინს. მართლა, მოლვი? მრლვიპი. წუხანდელ ამბავს წერტილი უნდა დაეცას. ჩემი უციოთესი „მე“ აქ არადერი შუაშია.

რმლინი (გრეგერსს). ხანდახან მოუვლის ხოლმე და მაშინ მეტი გვა აღარ მაქვს, — უნდა წავყვე და ერთად დავლოთ. საქმე ისაა, რომ ეს ჩვენი კანდიდატი მოლვიგი დემონიური ნატურა განსლავთ.

ბრმების. დემონიური? რმლინი. დიახ, დემონიური. ბრმების. მჰ... რმლინი. დემონიური ნატურა კი ის ნატურა არ გახლათ, რომ ცხოვრებაში პირდაპირი ვნით იაროს, — თქვენც არ მომიკვდეთ, სადაღაც აუცილებლად გადღებებს... თქვენ კი კვლავ იმ გამჭვარტლულ ქახანაში ზიხართ?

ბრმების. აქამდე ვიქვი. რმლინი. კი მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, სრულად თუ ვაკმაყოფილებთ ის „მოთხოვნები“, რომლებსაც იქ უყენებდით ხალხს?

ბრმების. მოთხოვნები?... (ხედება). აა... იალმარნი. თამასუქების განადღებებს ხომ არ მოითხოვდით, გრეგერს?

ბრმების. ეე, სისულელეა. რმლინი. დიახ, მოითხოვდა, მაგრამ რას მოითხოვდა.. კარდერი დამწოდა და, მისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაღაც „იდეალურ მოთხოვნებს“ უყენებდა ვაჭირებისაგან გამოღიწეხულსა და გამოთავანებულ ხალხს.

ბრმების. მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი. რმლინი. ეგ კი სწორია, ძალზე ახალგაზრდა იყავით. იმედია, მას აქვთ იმდენად დაუკვიანდით, რომ ცოტათი მაინც დაეკლოთ მაგ თქვენი მოთხოვნებისთვის.

ბრმების. ვერ მოვართვით, თუკი ჩემს წინაშე ნამდვილად აღამაინ დგას. იალმარნი. რა მოხდა მერე? ჩემის აზრით, სავსებით გონიერულია.. კარაქი მოწოდა, გინა.

რმლინი. ქონი კიდევ — მოლვიკ. მრლვიპი. ბრჩე დასწყველოს ღმერთმა!

სხვენის კარზე აკაუნებენ. იალმარნი. გული, ჰედვიგ, პაპას შემოსულა უნდა. ჰედვიგი მიდის და ცოტათი გამოსწებს კარს ელს ნახევარს. სხვენიდან გამოდის მოხუცი ეკალი. ხელში ბოცერის ტყავი უჭირავს. ჰედვიგი ხელახლა ხურავს კარს.

მადლნი. გამარჯობათ, ბატონებო! დიდებულად ვინადირე. აი, რა ზარბა მოკალი იალმარნი. უჩემოდ გაატყავე?

მადლნი. კიდევ დავამარტივ. მშვენიერი ნაზი ხორცი აქვთ ბოცერებს! უგმირიელეს.. ვამათ, ბატონებო! (თავის ოთახში გადის). მრლვიპი (წამობტება). მომიტყევეთ... არ შემიძლია...

ქვევით უნდა ჩავჯარდე... რმლინი. სოდანი წყალი ხუხე, ძმობილო! მრლვიპი (კარისკენ ვარბის). უუ!... უუ!... (დამდურულივით გავარდება).

რმლინი (იალმარს). ეს ბებერ მონადირეს გაუმარჯა! იალმარნი (უკახუნებს). ძველ ხაორტსმენს, რომელსაც ცალი ფეხი ხამარეში უდგას!

რმლინი. ჭაღართი მოხილს!... სუავენ.

პო, მართლა, აქა-იქ ურევია ჭაღარა, თუ სულ მთლად თოვლივით თეთრია?

იალმარნი. აბა, რა გიხარა? ასეც და ისეც. კინკრისოვ კი ორი დერი თმა თუდა შერჩა.

რმლინი. ეგ არადერი, პარიკითაც იოლას გადის ხალხს... ბედნიერი კაცი ხარ, ეკალი! მიხედული მინაინ და ისახე და ვანურხლად ისწრაფვი მისკენ...

იალმარნი. დიახ, ვისწრაფვი... რმლინი. თანაც, რა კარგი ცოლი გუაგს.. დაბე, როგორ ფუხფუხებს, ფაციფუცობს თავისი თქვის ჩუსტიებით, როგორ მიარბებს თეძოებს... თავს დაატრიალებს, სულ შენზე ზრუნავს.

იალმარნი. დიახ, გინა... (თავს უქნევს). შენაირი ცოლი ტყუილია!

ბინს. აბა, აბა, რას დამცინით? რმლინი. ახლა ჰედვიგი, ეკალ, ა?

იალმარნი (გულაჩუყვით). ჩემი გოგო! ჩემი სიცოცხლე! აქ მოდი, ჰედვიგ! (თავზე ხელს უსევამს).

აბა, რა დღეა ხვალ? მდვიპი (ქარავს). არ გინდა, მამა, რა?

იალმარნი. გული მეფლითობა, როცა იმაზე ვთქვარობ, რომ არ შეგვიძლია უფრო საზეიმოდ აღვნიშნოთ ხვლინიდელი დღე. რას იზამ?.. ერთი ესაა, რომ უფრო ღამაზად მოვართავთ და მოკვაშავთ სხვენს.

მდვიპი. მერეცა, ვანა ეს ცოტაა, მამა? რმლინი. ცოტაც მოითმინე, მაღვ მოვესწრებით ამ ხაოცარ გამოგონებას, ჰედვიგ!

იალმარნი. დიახ, დიახ! შენ მაშინ ნახე!... მტკიცედ მაქვს გადაწყვეტილი, ცხოვრებაში არადერი ვაგვიტრვო! ჰედვიგ! ნამდვილი პრინცესავით იცხოვრებს! დე, იქნება საბარლო მაშვრალის ერთადერთი ქილდო.

მდვიპი (ხელებს კისერზე შემობევს და ეჩურჩულედა). ჩემი ხაუჯარელი მამიკო!

რმლინი (გრეგერსს). რას იტყვით, მოგწონთ ხავს სულრასთან ჭლომა და ოჯახური სიამტბილობის უარება?



იალმბარნი. ეს არის ჩემი სიცოცხლე.
 ბრძამბარნი. მე კი გულს მირევს ვაობის შმორი.
 რაღინგნი. ვაობის შმორი?

იალმბარნი. თავისას მაინც არ იშლის!
 ბინა. აჲ, მაღლობა დღეროს, არც შმორია და არც
 ვაობა, ბატონო ვერღელ! ყოველდღე ვანიავებ...
 ბრძამბარნი (სულერიდან დგება). ძალიან შეძებება,
 რომ იმ სიმყარის განიავება შესძლოთ, რასაც მე
 ვგულსიხმობ.

იალმბარნი. სიმყარაღის?...
 ბინა. გესმის, რას ამბობს, იალმბარ?
 რაღინგნი. მომიტყევეთ, მაგრამ თქვენ თვითონ ხომ
 არ შემოიტანეთ ეს სიმყარედი იმ თქვენნი დამაბალი ქა-
 რნიდან?

ბრძამბარნი. თქვენგან არც მივყარს, რომ სიმყარა-
 ლეს უწოდებთ იმას, რაც მე ამ სახლში შემომაქვს.
 რაღინგნი (უხალციფდება). მომსმინეთ, ბატონო
 ვერღელ... მე გგონია, აქაც ერთი მიწით მოეთრიეთ...
 ის თქვენნი დამთხვეული „იდეალოური მოთხოვნები“
 კვლავ უკანა ჩიბუში გადევნეთ?

ბრძამბარნი. მე მათ გულშია ვატარებ.
 რაღინგნი. რითაც ვინდათ, ამით ატარებთ, დუღაბ-
 გროს ეშუაგმა, მაგრამ სანამ მე აქა ვარ, ნურავის
 ვაუბნებთ მათ წაყენებას.

ბრძამბარნი. მაგრამ მაინც რომ ვაუბნებო?
 რაღინგნი. მაშინ ავტებო და კიბურე დავატარებთ!
 იალმბარნი. (დგება). რეღინგ!

ბრძამბარნი. რაღას უყურებთ? ბარემ დამატარეთ!
 ბინა (მათ შორის დგება). არა, ამის ნებას არ მოგ-
 ცემთ, ბატონო რეღინგ... მას შემდეგ, რაც დუღაბს
 და აბჯანს ასეთი დღე დაწიეთ, მე უფლება მაქვს,
 გთხოხარ, სიმყარადე თქვენსას მოიკითხეთ.

შემოსასველ კარზე აკაკუნებენ.
 ჰედმინი. დედა, ვიღაცა აკაკუნებს.

იალმბარნი. ნეტა ვინ არის?... ესღა გვაკლდა!
 ბინა. მოითმინე, ასლადე ვნახავ... (მიდის, კარს აღ-
 ებს და სახტად დარჩენილი უკან იხევს). ოჰ..

პირლი (ბეწვის პალტო აცვია; ზღურბლზე გადმო-
 აბიჯებს). მომიტყევეთ, თუ შეიძლება. ჩემი უფლი,
 გგონი, აჲ უნდა იყოს.

ბინა (პლედვარებისაგან ძლივს ითქვამს სულს).
 დიას.

იალმბარნი (ვერღეს უხალციფდება). მოხარძნდით,
 ბატონო კომერსანტო.

პირლი. გმადლობთ. მე მინდა ჩემს შვილს მოვე-
 ღაპარაკო.

ბრძამბარნი. რა ვინდა? გისმენ.

პირლი. შენს ოთახში ვავედეთ.

ბრძამბარნი. ჩემს ოთახში?... კი ბატონო... (გასელას
 აბიჯებს).

ბინა. არა, დგერთმანი, იჲ ისეთი არეულობაა,
 რომ...

პირლი. მაშინ დგერეფანში. მე მინდა ცალკე მოგე-
 ღაპარაკო.

იალმბარნი. თუ გნებავთ, აქაც შეგიძლიათ, ბატონო
 კომერსანტო. სახტურში ოთახში ვავედეთ, რეღინგ.
 იალმბარი და რეღინგი ხელმარჯნედი გადიან. გინა
 და ჰედმინი საშხარეულოს მიმუხრებენ.

ბრძამბარნი (ხანმოკლე პაუზას შემდეგ). ახლა ხომ
 მარტონი ვართ...

პირლი. გუშინ მე რაღაც უცნაურად გადამოკრი-
 სიტყვა... დღეს კი ეცადლთან გადამობარგდნა შედგენ
 მე გამომაქვს დასკვნა, რომ რაღაცას აბიჯენ ჩემს
 წინააღმდეგ.

ბრძამბარნი. მე მხოლოდ იმას ვაბიჯებ, რომ თვალ-
 აუხვილო იალმბარ ეცადლს. მინდა ნამდვილი სახით
 ვახანო მისი ახლანდელი მდგომარეობა. ეს არის და
 ეს.

პირლი. მაშ, ესაა შენი სიცოცხლის მიწანი, გუ-
 შინ რომ მეუბნებოდით?
 ბრძამბარნი. დიას. სხვა მიწანი რომ არ შემარჩინე?
 პირლი. განა მე დამიხიბინე სული, გრეგერს?
 ბრძამბარნი. შენ დამიხიბინე მთელი ცხოვრება. ახ-
 ლა უკვე საწყალ დედაჩემს როდი ვგულსიხმობ.. მა-
 გრამ შენ უნდა ვიმადლოდე იმას, რომ სინდისის ქნე-
 ნა მაწყობებს.

პირლი. აჲ, ახლა უკვე სინიღისმაც შეგაწყუნა?
 ბრძამბარნი. მე ჯერ კიდევ მაშინ უნდა გამოვხუ-
 ლიყავი შენს წინააღმდეგ, როცა მანებს უგებდით ლე-
 იტენანტ ეცადლს. უნდა გამეფრთხილებინა, რაღა-
 ნაც ვგარძნობდი, რას უბიჯებდით.

პირლი. მეტრად, რატომ არ აწილდებო?
 ბრძამბარნი. გამეფრთხილება არ მყოფ. ისე ვიყავი და-
 ფრხობილი და დაშინებული. დიას, სიკვდილივით მე-
 შინოდა შენი... მაშინაც და მას მეტრეც... ძალიან დი-
 მანას.

პირლი. ახლა კი, როგორც ჩანს, აღარ გეწინია.
 ბრძამბარნი. საპედნიეროდ. ლიტენანტ ეცადლის
 წინაშე დიდი ცოდვა მიგვიძღვის მეც, შენც და ბეგრ
 სხვასაც... და ამ ცოდვას ვეღარაფერი გამოსყიდის.
 მაგრამ იალმბარის განთავისუფლებმა ჯერ კიდევ შე-
 ნიძლია: შემძლია დავისნა სიცოცხლე იმ მახისგან,
 რომელშიაც გაიხლართა და მზადაა დაიღუპოს.

პირლი. შენ გგონია, რომ მადლს მოისხამ?
 ბრძამბარნი. რა თქმა უნდა.

პირლი. როგორც ჩანს, ფოტოგრაფი ეცადლი იმ
 კაცად მიგანჩია, რომელიც ამ მეგობრულ სამსახურს
 დავიფრებს და მადლობელი დგარჩება.

ბრძამბარნი. დიას, იალმბარი სწორად ასეთი კაცია.
 პირლი. მჰ... ეახსოთ...

ბრძამბარნი. ენეტ არ იყოს, თუკი საერთოდ მი-
 წერია სიცოცხლე ამ ქვეყნად, უნდა ვეცადო და წა-
 მალი მოვეძებნო ამ ჩემს ავადმყოფ სინიღისს.

პირლი. ვერასოდეს ვერ უწყალებ. ითავითვე უი-
 ლაჟო სინიღის დავყვა, დედაშენისგან მეგვიადრეო
 ხო მიიღე, გრეგერს. ესაა ერთადერთი მეგვიადრე-
 ობა, რაც მან დავიტოვა.

ბრძამბარნი (დამკინავი სიცილით). დღემდე ვერ მო-
 გინებოდა ის, რომ ანგარიში მოტყუვდი და უფრო
 ცოტა მწითვე მოჰყვა, ვიდრე მოელოდი?

პირლი. სიტყვას ბანზე წუ მივადებ... მაშასადამე,
 მტკიცედ გადაწყვიტე, თვალთ აუხვილო ფოტოგრაფ
 ეცადლს?

ბრძამბარნი. დიას, ეს ჩემი მტკიცე გადაწყვიტოდე-
 ბა გახლავს.

პირლი. თუ ასეა, სულ ტყუილად ვაგრჩილვარ.
 აღბათ, შედგებთა იმისი კითხვა, თანამა ხარ თუ არა,
 სახლში დაბრუნდე.

ბრძამბარნი. რა თქმა უნდა.

პირლი. არც ფირმაში შემოსვალ კომანიონად?



ბრძენებო. არა.
 ვერღვე. კეთილი, მაგრამ რაკი მეორე ცოლის შე-
 რთვას ვაპირებ, უნდა გავიყაროთ.
 ბრძენებო (სწრაფად). არ მინდა.
 ვერღვე. არ გინდა?
 ბრძენებო. სინიღისი არ მაძლევს ნებას.
 ვერღვე (ცოტა ხნის შემდეგ). ისევ ქარხანაში დაბ-
 რუნდები?
 ბრძენებო. არა, ამას იქით აღარაფერი მაქვს შე-
 ნთან საერთო.
 ვერღვე. მაშ, რას აპირებ?
 ბრძენებო. მხოლოდ და მხოლოდ, ჩემს მიერ და-
 ხანული მიზნის მიღწევას.
 ვერღვე. კეთილი. კი მაგრამ, მერე? რითი უნდა
 ირჩინო თავი?
 ბრძენებო. ცოტაოდენი დანაშოგი მაქვს.
 ვერღვე. დიდხანს კი გეყოფა!
 ბრძენებო. ვიშყოფივარ.
 ვერღვე. რას ნიშნავს ეს?
 ბრძენებო. ამის მეტს აღარ ვიპასუხებ.
 ვერღვე. მაშ, მშვიდობით, გრეგერსი
 ბრძენებო. მშვიდობით.
 ვერღვე მიღის.
 იალმარნი (სასტუმრო ოთახიდან გამოყოფს თავს).
 წავიდა?
 იალმარი და რელინგი ბრუნდებიან; გინა და ჰედ-
 ვიგიც გამოდიან სამზარეულოდან.
 ბრძენებო. დიახ.
 რაღონებო. რა საუზმე ჩაგვაშამს?
 ბრძენებო. ჩაიცივო, იალმარ, კაი შორს უნდა გავი-
 სერნათ.
 იალმარნი. სიამოვნებით, რა უნდოდა მამაშენს? ჩემ-
 ზე ხომ არაფერი უთქვამს?
 ბრძენებო. გავლთ და გეტყვი... შე შევაჟ, პალ-
 ტოს მოვიხურავ. (გაღის).
 ბინა. არ წაჰყვე, იალმარ.
 რაღონებო. მეც ვთხოვ, არ წაჰყვე, დარჩი იქ, სა-
 დაცა ხარ.
 იალმარნი (ქუღსა და პალტოს იღებს). სხვას რას
 მინდაძინებო?... სიყრმის მგვობარს უნდა გფული გაა-
 მიწალოსი..
 რაღონებო. დალახროს ეშმაკმა, ნუთუ ვერ ხედავ,
 რომ ეს შენი ძვირფასი მგვობარი თავის ჭკუაზე აღ-
 არ აარის, შეიწაღა, გავფედა!
 ბინა. გესმის? დედაშისხაც დროდადრო რადაც უც-
 ნაური შეტევა ემართებოდა!
 იალმარნი. მით უმეტეს სპირდებო მგვობარის ფხი-
 ზელი თვალთ. (გინას). ახა, შენ იცი, დადილი არ და-
 გაჯიანდებ, ჭერჭერობით. (მიღის).
 რაღონებო. ნეტა იმ ომერ მღაღაროში ფეხქვეშ მიწა
 გახედომოდა და თან დუტანა!
 ბინა. ღმერთო დიდებულთო!.. რას ამბობო?
 რაღონებო (ბურტყუნებს). ამაზე მე ჩემი აზრი
 მაქვს.
 ბინა. როგორ გგონიათ, გრეგერს ვერლენ მართლა
 შეშლილია?
 რაღონებო. საუბედუროდ, არა. ახე, საერთოდ, ყვე-
 ლაა შეშლილი. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ცოტა
 უტრებს.
 ბინა. კი მაგრამ, რა სპირს?

რაღონებო. რა სპირს და, პატრონების ციებ-ციებ-
 ლეხითაა შეტყობილი, ფრუ ევალა.
 ვიდვინებო. აწნაირი სწულუბაა არსებობს?
 რაღონებო. დიახ, დიახ, ეს ჩვენი ეროვნული სწულ-
 ლეხაა. მაგრამ მხოლოდ სპორადულად იჩენს თავს.
 (გინას). დიდი მადლობა მასპინძლობისათვის (მიღის).
 ბინა (შეშვითებულ წრიალებს ოთახში). ახ, ეს გრე-
 გერს ვერლენ, ყოველთვის ასეთი საფრთხობელა იყო.
 ვიდვინებო (მაგიდასთან დგას და მცდელი თვალით
 უყურებს დედას). რა უცნაური ყველაფერი.

მ ე ო თ ხ ი მ ო მ ე მ დ ე ბ ა

იალმარ ევალის სახელოსნო. შუა ოთახში მალ-
 გადაფარებული ფოტოაპარატი, პიედესტალი, ორი
 სკამი, კონსოლი და სხვა მისთანები დგას. ეტყობა,
 ვილაკას ეს-ესაა გადაუღეს სურათი. საღამოედება. მზე
 ჩადის და ცოტა ხნის შემდეგ ოთახს ბინდი ეპარება.
 ბინა (შემოსასვლელში დგას, ხელში კასეტა და
 სველი ნეგატივი უჭირავს და დერფანში ვილაკას
 ელაპარაკება). დიახ, დიახ, დარდი ნუ გაქვთ! რახან
 შეგპირდით, კიდევ გაგაყებებ. პირველი ორშაბათის-
 თვის იქნება შაად... ნახვამდის!
 კიბეზე ფეხს ხმა ისმის. გინა კარს ხურავს. ნეგა-
 ტის კასეტაში დებს, ამ უკანასკნელს კი — აპარატში.
 ვიდვინებო (სამზარეულოდან გამოდის). წავიდნენ?
 ბინა (ოთახს ალაგებს). მაღლობა ღმერთს, ძლივს
 დავაღწე თავი.
 ვიდვინებო. კი მაგრამ, მამა რატომ იგვიანებს?
 ბინა. ნამდვილად იცი, რომ რელინგთან არ არის?
 ვიდვინებო. ნამდვილად. წიღან ჩავიბინე და ვიცი-
 თებ.
 ბინა. სადილი კი დგას და ცივდება.
 ვიდვინებო, რა დამართა? სადილად ხომ ყოველ-
 თვის დროზე მოდიხ.
 ბინა. აი, ნახავ, დიდხანს აღარ დავიგვიანებს.
 ვიდვინებო. ნეტა მართლა მალე მოვიდები თორემ
 შეშმა ამიტანა.
 ბინა (წამოიძახებს). აი, ისიც!
 შემოსასვლელ კარში გამოჩნდა იალმარ ევალა.
 ვიდვინებო (შვიარდება). მამა! სადა ხარ, რამდენი
 გვალოდინე?
 ბინა (აღმაცერდა). სად დავიარევი, იალ-
 მარ?
 იალმარნი (ზედაც არ უყურებს). ჰო, ცოტა შემა-
 გვიანდა. (პალტოს იხდის).
 გინას და ჰედვიეს უნდა მიეხმარონ, მაგრამ იალ-
 მარი არ აწებებს.
 ბინა. აღზათ, ვერლენსთან ისაილიე.
 იალმარნი (პალტოს ჰკიდებს). არა.
 ბინა (სამზარეულოში გასვლას აპირებს). მაშინ ახ-
 ლავე მოვიტანა.
 იალმარნი. არა, არა, არაფერი არ მინდა.
 ვიდვინებო (იალმარს უახლოვდება). ცუდად ხომ არა
 ხარ, მამა?
 იალმარნი. ცუდად? არა, ისე... დიდხანს ვსერინო-
 ხდით და ცოტა დავილაღე.
 ბინა. შეუჩვენევი ხარ და იმითომ.
 იალმარნი. მამ... ამისთანებს შეგაჩვენებს ცხოვრება?
 (ოთახში წრიალებს). ხომ არაინ ყოფილა?



ზინა. არავინ, იმ წუთვის გარდა.
 იალმარი. არც ახალი შეკეთებები მივიღია?
 ზინა. დღეს არა.

ჰედვიგი. ზვალ უთუოდ იქნება, მამა.
 იალმარი. იმედი ნუ მოგვიწოდებ... ზვალადან ვა-
 პირებ სერიოზულად მოვიკიდო ხელი საქმეს.

ჰედვიგი. ზვალადან? ხომ არ დავაიწყდა, რა დღეა
 ზვალ?

იალმარი. ჰო, მართლა... მაშინ ზეგვიდან. ამას იქ-
 ით ყველაფერი შე თვითონ უნდა ვაეთო. ყველაფერს
 მარტოვ ვავარაუდებ თავს.

ზინა. მარტო რას გახდები, იალმარი? მხოლოდ გუ-
 ნება ვაგიფუძლებ. ფოტოგრაფობა მე მომანდებ, შენ
 კი კვლავ შენს გამოგონებას ჩაუყეცი.

ჰედვიგი. შენერ გარეული იხვი, ქათმები და ბოც-
 ვრები, მამა?..

იალმარი. მოეშვი ამ სისულელეს! ზვალადან ჩემი
 ფეხი აღარ იქნება სხვეწო.

ჰედვიგი. კი მაგრამ, შენ ხომ შემპირდი, ზვალ
 ყველაფერს ხაღვლესწავლად მოვრთავო?

იალმარი. ჰმ... დიახ, დიახ. მაშინ ზეგვიდან. ამ და-
 ყველაზე გარეულ იხვს კი შვად ვარ, კიხერი მოვუ-
 ვარაუდო!

ჰედვიგი (წამოიკვილებს). გარეულ იხვს?
 ზინა. ვაგონილია?

ჰედვიგი (სახელოზე ექაჩება იალმარს). არა, მამა...
 ეს ხომ ჩემი გარეული იხვია!

იალმარი. ამიტომაც არ ვახლებ ზელს. ვამხედობა
 არ მყვარა... შენს გამო, ჰედვიგი! მაგრამ რომ მყოფ-
 ნოდა, ჩემი დრმა რწმენით, უთუოდ სწორად მოვიქ-
 ცედიდი. მის ზეწოთ გამოვლდები ჩემს სახლში რა უნდა?

ზინა. დეტორი არაა, მხოლოდ იმითარ, რომ პაპან
 იმ გაიძვრა პეტრესნიხსაგან წამოიყვანა?..

იალმარი (ოთახში დაბორბალბობს). არსებობს გა-
 რეული მოთხოვნები... მაინც, როგორი?... ვთქვათ,
 იდეალური, ანუ ისეთი მოთხოვნები, რომელთა უგულ-
 ებდუყოფაც სულს წარწყმედას ნიშნავს.

ჰედვიგი (ფეხდაფეხ დასდევს). კი მაგრამ, იხვი,
 მამა?... სახარალო გარეული იხვი?

იალმარი (ჩერდება). ხომ გესმის, შენი ხათრით
 ზელს არ ვახლებ-მეთქი! ერთი ბუმბულიც არ ჩამო-
 ვარდება მისი თავიდან... როგორც ვთქვი, ისე იქნე-
 ბა. ეგვიც არ იყო, ამაზე უფრო სერიოზული საქმე
 მაქვს გადაწყვეტა... მაგრამ ახლა შენი გახიერების
 დროა, ჰედვიგი. უკვე შებინდდა. შეგიძლია წახვიდე
 და გაიარ-გამოიარო.

ჰედვიგი. დღეს რომ არ მიხდა?
 იალმარი. არა, წადი! წადი. რა თვალბებს ჭუტავ?
 თუშეც ამ ჩვენს სახლში ისეთი დახუთული მაერია,
 რომ...!

ჰედვიგი. კარგი, უკანა კიბით ჩავალ და ცოტას
 ვავიხიერებ. ჩემი პალტო და ჭული?... აგერ უოფილია.
 აბა, შენ იცი, მამა, ჩემს მოსუქლამდე არაფერი დაუ-
 შავო სახარალო გარეულ იხვს.

იალმარი. არც ერთი ბუმბულიც არ ჩამოვარდება
 მისი თავიდან. (გულში იხუტებს). შენ და მე... ჩვენ,
 ჰედვიგი... ახლა კი წადი, წადი!

ჰედვიგი ზელს უქნევს შრობლებს და სამხარეულოში
 გადის. იალმარი თავჩაქინდრული დაბაჯებს ოთახში.
 ზინა!

ზინა. რა იყო?
 იალმარი. ზვალადან.. კარგი, ვთქვამს, ჩვენს...
 მე მიხდა ჩემი ხელით შევიტანო ყველაფერი ხარის-
 აღრიცხვის წინაშე.

ზინა. შენი ხელით?
 იალმარი. ან შემოსავალი მაინც შევამოწმო.

ზინა. ლმობიარ ჩემო, რა დიდი საქმე ამას უნდა.
 იალმარი. რაღაც არ მჭერა.. მე მგონია, ძალიან
 დიდხანს ვიჩერდება ფული. (შეღებება და უყურებს).
 რითი ავხსნა ეს?

ზინა. კი მაგრამ, რა ბევრი რამე მე და ჰედვიგს
 გვეჩრდება?

იალმარი. მითხარი, რაღაც ქვალადების გადაწე-
 რაში ბერკაცს მართლა ასე ზღოზღო უხდია?

ზინა. ვერ გეტყვი, მხოლოდ უხდია თუ არა, აბა,
 რა ვიცი, რა ღირს ამნაირი სამუშაო?

იალმარი. მაინც რამდენს დაახლოებით! სთქვი
 ზინა. გააჩნია, ხან მეტს, ხან ნაკლებს. საშუალოდ
 კი, ჩემი აზრით, თითქმის ოთხასრამდ... იმდენს, რამ-
 დენიც გვიჩრდება ბერკაცის შენახვა და, გარდა ამი-
 ხა, ჭიხის ფულიცა რჩება.

იალმარი. თვითონ ჩვენ რაღაც გვიჩრდება? აქამდის
 რომ არაფერი გითქვამს?

ზინა. როგორ შეთქვა? ისეთი ბედნიერი იყავი იმ-
 ის შეგნებით, რომ მამაშენი ყველაფერს შენგან იღე-
 ბდა.
 იალმარი. სინამდვილეში კი თურმე კომერსანტ
 ვერლესავან, არა?

ზინა. ო, კომერსანტი ამითი არ გაღარბდება.
 იალმარი. დამაპა ამინთე!

ზინა (ანთებს). ეგვიც არ იყო, რა ვიცი, იქნებ
 კომერსანტი კი არა, გრობერცის უხდის ფულს.

იალმარი. რა საჭიროა ეს ოინები?... ჰმ... გრობერ-
 რგი..

ზინა. კი მაგრამ, მე რა ვიცი, რომ შეიძებნი? ასე
 მგონია...

იალმარი. ჰმ...
 ზინა. ან კიდევ, მამაშენს მე ვუწოვე სამუშაო თუ
 ბერტამ, როცა მათ ოქანში მივიდა?

იალმარი. ხმა რად ვიკანკალბებს?
 ზინა (ლაპასს აბაერს უკეთებს). ხმა მიკანკალ-
 ბებს?

იალმარი. დიახ. ან ეგ ხელების ცახცახი რაღაც
 ტუფილია თუ?

ზინა (მტკიცედ). პირდაპირ მითხარი, იალმარი: რა
 გიხობა გრეგერსმა ჩემზე?

იალმარი. ნუთუ მართალია? მართალია თუ არა,
 რომ შენ... ამნაირი ურთიერთობა გქონდა კომერსან-
 ტთან, როცა მათ სახლში იყავი?

ზინა. ტუფილია, ყოველ შემთხვევაში, მაშინ არა...
 არა! ის კი მართალია, რომ გადამიკიდა და საშუალებ
 აღარ მაძლევდა. ქვალბატონს კი ეგონა, რომ ჩვენს
 შორის რაღაც იყო მტრისხას, რასაც ის სხადი-
 ლდა. მცემდა, მლანძღავდა და, ბოლოს, იძულებული
 ვიყავი, ჩემს ადგილზე უარი მეთქვა.

იალმარი. ესე იგი, შემიგა?
 ზინა. შემიგა? მე ჩემს სახლში ვცხოვრობდი. დედა-
 ჩემი კი... ხუდაც არ იყო ისეთი წესიერი ქალი, რო-
 გორც შენ გეგონა, იალმარი. ახლა ის მომდგა, ხან რას
 ჩამჩიხინებდა და ხან რას... ამასობაში კი ვერღვეც
 დაქვრივდა.

ილმარინი. მერე?

ბინა. როგორც ჩანს, უმჯობესია, ყველაფერი ერთხად ვითხრა. აღარ მხოვე, ხანამ თავისას არ მაღწია.

ილმარინი (ხელი-ხელს შემოკრავს). და ეს ჩემი შვილის დედაა რად დამიშალო?

ბინა. დიას, ცოლად გამოვიდა. ყველაფერი დიდი ხნის წინათ უნდა მეთქვა შენთვის.

ილმარინი. მაშინვე უნდა გეთქვა.. ის მინც მეცოდინებოდა, რა ხეთოც ბრძანდებო.

ბინა. კი მაგრამ, ვანა მაშინაც შემიერთავდი ცოლად?

ილმარინი. ისევე...

ბინა. საქმეც ეგაა. აი ჩატომ ვერ ვაგებდე, მაშინვე მეთქვა შენთვის. ხომ იცი, როგორ შემიყვარდი? ხაკუთარი თავის მტერი კი ჭერ არ დახალებულა. ვანა შემეძლო სამუდამოდ გამეუბნებდნენ თავი?

ილმარინი (ოთახში დაბრუნებს). და ეს ჩემი მადლივანის დედაა მთავანადამე, ყოველივე ამას, რაც ვარს მარტყო (ფეხს ვაპკრავს სკამს). მთელ ჩემს ოჯახურ კერას... ჩემს ბედნიერ წინამორბედს უნდა ვუმაღლოდე?.. უ, ეს საბანა!

ბინა. შენ ნანობ იმ თოთხმეტსა თუ თხუთმეტ წელწანს, რომელიც გვერდ-გვერდ ვავატარებ?

ილმარინი (მის წინ ჩერდება). შენ თვითონ მითხარი, ყოველდღე, ყოველ წამს ნანობდი თუ არა იმ უტიფარ დუმილს, რომლის ქველშეაც ისე გამხვი, როგორც ომხამ — თავისი მსხვერპლი? მისახუბე, დღედაღამ გტანჯავდა თუ არა სინიდისი ქენჭა?

ბინა. ჩემო ძვირფასო, მე მთლიანად ჩავეფლანი ყოველდღიურ საქმეებსა და ოჯახური ცხოვრების ორომბრიალში.

ილმარინი. და ერთხელაც არ გადაგიხედავს მცდელი თვლით შენი წარსულისაკვის?

ბინა. ღმერთმანი, მე თითქმის მთლიანად დამავიწყდა ეს აქველი ინტრიგები.

ილმარინი. ო, ეს ჩუღუნავი, აჩადამიანური გულგრილობა... შეიძლება ვაგვიყდეს კაცი... სინიდისი კი არ გაწუხებს?

ბინა. მაგრამ თვადაც მითხარი, იალმარ... შენ თვითონ არაა გეშველებოდა, ჩემისთანა ქალი რომ არ შეგხვედროდა ცოლად?

ილმარინი. შენისთანა?...

ბინა. დიას, მე ხომ ყოველთვის შენვე დიწი და ბუადამჭადარი ვიყავი. არცაა ვახაკერი, — მთელი ორი წლით უფროსი ვარ შენვე.

ილმარინი. რა მეშველებოდა?..

ბინა. დიას, ხანამ ცოლად შემიერთავდი, შენ ხომ ხანდახან თავჯანყებულდი იყავი. ძალიანაც ხომ გინდოდებ, ვერ უარყოფ ამას.

ილმარინი. შენ ამას თავჯანყებულობას უწოდებ? მაგრამ ხად შენ და ხად იმის ვაგება, თუ რა მოსდის ამნარი სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილ კაცს? მით უმეტეს, თუ ამ კაცს ჩემსავით მხურვალე გული აქვს.

ბინა. შეიძლება, მაგრამ თავს ხომ არ ვაყვებრი იხეთი კარგი ვახდი, როდესაც ოჯახს მოკიდებ.. ის იყო... ვეზე დადევნით და თითქოს წელშიაც ვაგომართებ. მაღე მე და ბედვავი ალბათ, იმის ნებასაც მივცემდი თავს, რომ ცოტა მეტი გვიქვამა და უკეთ ჩავვიცვა...

ილმარინი. დიას, თუკი ურცხვი დუმილის კოტრეცხოვრებას ცხოვრებას ეტყობი...

ბინა. ფუმი სულ იმ მხოვლარი კაცის ბრალდასმე ემეკმა შემოართია ჩვენს სახლში?

ილმარინი. მეც მეგონა, რომ ბედნიერი ოჯახი გვეყენდა. მაგრამ ეს შეეცდომა იყო. ახლა რაღა ვქნა? ხად-და ვაგოვ სულის სიშვიდე, რაც ყოველად აუცილებელია საიმისოდ, რომ სინამდვილეში დავნერგო ჩემი გამოგონება? ალბათ, ჩემთან ერთად მოკვდება. და ამის მხოვენი შენი წარსული იქნება, გინა. მან ჩაქალა ჩემი აზრი...

ბინა (ცოტაც და, ალბათ, იტირებს). რას ამხობ, იალმარ? მე ხომ შენს მეტი საზრუნავი არავინ მყავდა, სულ თავკლავი შემოგვეტყობდი!

ილმარინი. მე გვიყოხებდი, ახლა რაღა ეშველება ოჯახის მარჩენალის ოცნებას? დივანზე წამოწოლილი, ჩემს გამოგონებაზე რომ ვიძტვრებდი თავს, მე უკვე წინასწარ ვიცოდა, რომ ის ჩემს უკანასკნელ ძალასაც შეიწირავდა. დიას, მე ვგრძობდი, რომ ის დღე, როცა, ბოლოს და ბოლოს, პატენტს დავიჭერდი ხელში, ჩემი უკანასკნელი დღე იქნებოდა. და ჩემი ოცნება ის იყო, რომ შენ, განსვენებული გამოგონებლის ქვიზი, არც პატავი მოგკლებოდა და არც კეთილდღეობა.

ბინა (ცრემლებს იშვინდს). ნუ, ახე ნუ ლაპარაკობ, იალმარ. შენს უკან ღმერთმა ნუ მიაცოხლობს. ილმარინი. ეე, ახლა უკვე აუვლაფერი სულყოთია. წახდა საქმე!

გრეგერსი ვერლე ფართოდ აღებს შემოსასვლელ კარს და ოთახში შემოიხედავს.

ბრამბერსი. შეიძლება?

ილმარინი. შემოდი.

ბრამბერსი (სახეგაბრწყინებული შემოდის და ორივე ხელს უწვდის ცელ-ქმარს). აბა, ჩემო კარგიბო (ხან ერთს შეხედავს, ხან მეორეს) და, ბოლოს, ჩურჩულით ეუბნება იალმარს). ჭერ კიდევ არ გათქვამს? ილმარინი (ხამალა). ვუთხარი.

ბრამბერსი. მართლა?

ილმარინი. ის იყო ყველაზე მძიმე წუთები ჩემს ცხოვრებაში.

ბრამბერსი. და, ალბათ, ყველაზე მაღალიც, არა? ილმარინი. ყოველ შემთხვევაში, ჭერჭერობით, რაც მოსახდენი იყო, მოხდა.

ბინა. ღმერთმა შეგინდოთ, ბატონო ვერლე!

ბრამბერსი (გაოცრებული). არაფერი არ მესმის... ილმარინი. რა არ გესმის?

ბრამბერსი. ესოდენ დადი და არახული ანგარიშსწორება წარსულის მიმართ, რაც ხაზაულებას მოცემით ძველის ნანგრევებზე დააფუძნოთ ახალი, მეკადრი შენობა, დაიწყეთ ახალი სიცოცხლე, და ხელახლა შეერთდეთ ჰემოპოიტების შუქით გაბრწყინებული ცელ-ქმარული კავშირით, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი სიკრუე, დუმილი, მაღვა...

ილმარინი. მესმის, მესმის, ყველაფერი მშვენივრად მესმის.

ბრამბერსი. აქ შემოსვლისას იხე ღრმად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ერთხანად შემომეფრქვეოდა ცელ-ქმარის ხელში მოხმარება გარდატეხისა და ფერისცვალების სათელი უჭეი. და უცებ, ამის ნაცვლიც, ეს წყვდიადი... რაღაც მძიმე, პირქუში, სახედისწერო...

ბინა. აჰ, აჰ, თურმე... (ხაუტურს ხსენს).

ბრემბერსნი. თქვენ არ გინდათ მართებულად გამოგონო, ფრუ ეკლად. არა და არა, როგორც ჩანს, ვარკვეული დროა საჭირო. მაგრამ შენ, იალმარ! განა შეიძლება, შთაგონებით არ აეცეს ამ დიად ანგარიშსწორებას წარსულის მიმართ?

იალმარნი. რა თქმა უნდა, მაგრამ...

ბრემბერსნი. რა შეედრება იმ გრძნობას, რასაც განიცდის კაცი, რომელიც დიდებულად მიუტყვევებს შემოკლებს, ფეხზე წამოაყენებს დაცემულს და აამაღლებს თავისი სიყვარულით.

იალმარნი. შენ გჯონია, კაცი ასე მალე მოგვება გონს ანგარიშსწორებ სხმისის შემდეგ, როგორც წყლან შემები?

ბრემბერსნი. ჩვეულებრივი კაცი, აღზათ, ვერა. მაგრამ ისეთი კაცი, როგორც შენა ხარ!..

იალმარნი. ო, ღმერთო ჩემო, ვიცი, ვიცი. მაგრამ ასე ნუ მაჩქარებ, გრეგერსს. ცოტა დრო მეც მომეცე. ბრემბერსნი. როგორა შეგვარა გარეულ იხვს, იალმარ! შემოდის რელინგე.

რელინგე. რაო, გარეული იხვი კვლავ სცენაზეა?

იალმარნი. დიახ, კომერსანტ ვერლეს ფრთამომტვრული ნადავლი.

რელინგე. კომერსანტ ვერლესი?.. ახლა მასაც გადასწვდით?

იალმარნი. მასაც... ჩვენს თავსაც.

რელინგე (ჩემოდ, გრეგერსს). ეშმაკის კერძო!

იალმარნი. რას ამბობ?

რელინგე. ნეტავი ეს ექიმბაში მალე წაითრის აქედან, თორემ ორივეს გადაგრვებ.

ბრემბერსნი. ამ ორს ახე ადვილად ვერ გადარევთ, ბატონო რელინგე. იალმარზე აღარაფერს ვიტყვი. ორივენი კარგად ვიცნობთ. მაგრამ მისი ცოლიც, სულის ხიდრმეში, პატოსანი არხებაა, რომელსაც შეიძლება ენლო.

ბინა (ტირილს არაფერი უკლია). რაცა ვარ, ესა ვარ, თავი გამანებეთ.

რელინგე (გრეგერსს). თავხედობაში ხომ არ ჩამომართმევთ. რომ გკითხოთ: მინც რა გინდათ ამ ახლში?

ბრემბერსნი. მე მინდა საფუძველი ჩავუყარო ქეშმარიტ ცოლ-ქმრულ კავშირს.

რელინგე. მასხადავმე, ეკლდების ცოლ-ქმრული კავშირი ქეშმარიტად არ მიგაჩნიათ?

ბრემბერსნი. სამწუხაროდ, ბევრ სხვა კავშირზე უარესი როდია. მაგრამ ეს ჭერ კიდევ არ არის ქეშმარიტი კავშირი.

იალმარნი. შენ ყოველთვის ადებულად უფურცბდი იდეალურ მოთხოვნებს, რელინგე.

რელინგე. სისულელეა, ჩემო ძვირფასო... ნება მიბოძეთ, გკითხოთ, ბატონო ვერლეს, რამდენი ასეთი ქეშმარიტი კავშირი გინახავთ თქვენს სიცოცხლეში?

ბრემბერსნი. სამწუხაროდ, არც ერთი.

რელინგე. არც მე.

ბრემბერსნი. უახლი კი — რამდენიც გნებავთ. შეხატლებლობა მქონდა, იმასაც დავკვირვებოდი, თუ როგორ ამხიწყებს ანგარიშ კავშირი ორივე შეუღლებს.

იალმარნი. უეღაწე საშინელი ისაა, რომ ადამიანის სულში შეიძლება მთლიანად მოირღვეს ყოველფარობი წინებრივი სიწყისი.

რელინგე. მართალი ვითხრათ, რჯახური ცხოველების უღელში არახოდეს შევხმულვარ და ამიტომ, ცოტა არ იყოს, მიჭირს ამ საკითხზე მსჯელობა. მაგრამ ეს მანინც ვიცი, რომ ამ ცხოველების უშუალოდ შეიძლება დავებინება ბავშვი. ბავშვს კი სიმშვიდეს ნურავინ დაუბრძვეს, გემში?

იალმარნი. ო, შედევიც! ჩემო სახარლო შედევიც!

რელინგე. რაო, ახლა შედევიც გინდათ ჩარით? თქვენ ორივე მოწინააღმდეგე ხალხი ხართ. ვინდ თავპირი დაამტვრიეთ, ვინდაც მოურთხილეთ ერთმანეთს.

თქვენს საქმის თქვენს იცით. მაგრამ შედევიც კი ფრთხილად იყავით, თორემ უბედურება არ აცვდება.

იალმარნი. უბედურება?

რელინგე. დიახ, შეიძლება თავიც გაიუბედუროს და სხვაც გაუბედუროს.

ბინა. კი მაგრამ, თქვენ რა იცით, რელინგე?

იალმარნი. თავლებს ხომ არაფერი საფრთხე ემუქრება?..

რელინგე. არა, თავლები აქ არაფერ შუაშია. შედევიც მოზარდია, ეს კი საქმოდ საშინო ასაკი გახლავთ, ვინ იცის, რა სისულელე მოუვიდეს თავში.

ბინა. დიახ, ხანდახან მართლაც უცნაურობა ჩამეგარებება. საშინაურად მოსწონს ცეცხლთან თამაშის მეთდი არაფერი ამხვებს. სულ იმას ეჩიჩინები, საშინაო-მეთდი ტანში მაწრიავლებს, ვაითუ სახლი გადაწვას.

რელინგე. აჰ, ხომ ზედავთ? ასეც ვცოვოდი.

ბრემბერსნი (რელინგეს). კი მაგრამ, რით ამხნით ამას?

რელინგე (პირქვეშ). მისი ასაკით, ჩემო ძვირფასო.

იალმარნი. სანამ მამა მყავს... სანამ პირში სული მიდგას!..

შემოსასვლელ კარზე აკაკუნებენ.

ბინა. სსუ! ვილაცაა, იალმარ. (ხმამალლა). მოზარდადელი!

შემოდის პალტოში ჩაცმული ფრუ სერბიუ.

ფრუ სერბიუ. საღამო მშვიდობისა.

ბინა (ეგებება). აჰ, ეს შენა ხარ, ბერტა?

ფრუ სერბიუ. დიახ, მე ვარ; მაგრამ, მგონი, ცუდ დროს მოვიდი.

იალმარნი. როგორ გეკადრებათ. იმ სახლის მაცნე...

ფრუ სერბიუ (გინას). მართალი ვითხრა, არ მოველოდი, რომ შენი კაცები შენ ექნებოდნენ. ისე შემოგარებ, მინდოდა ცოტა მეღაპარაკა და გამოგმეშვიდობებოდა.

ბინა. როგორ?.. სადმე მიდიხარ თუ?

ფრუ სერბიუ. დიახ, ზეად დლით... „მთის ხევი“.

ბატონი ვერლეს დღეს, ნახალიდებს, უკვე გაემგზავრა. (გაკვირობ, გრეგერსს). პო მართლა, მოკითხვა დამაბარა თქვენთან.

ბინა. წარმოგიადგინათ?..

იალმარნი. მაშ, ბატონო ვერლეს უკვე წავიდა? და ახლა თქვენც...

ფრუ სერბიუ. დიახ; რას იტყვით, იალმარ?

იალმარნი. რაბა და, ფრთხილად იყავით-მეთდი.

ბრემბერსნი. ახლავე ყველაფერს ავიხსნი: მამაჩემი ცოლად ისრავს ფრუ სერბიუს.

ბინა. არ როგორც ეჭვა, ბერტა!

რელინგე (ცოტა არ იყოს, ხმა უკანკალებს). ერთხანდა ანგარიშსწორებ!

ფრუ სირბიშ. არა, ძვირფასო რელინგ, უნდა დამიჭიროთ.

რელინგნი. მაშ, თქვენ ერთხელაც თხოვდებით?

ფრუ სირბიშ. დახ, ერთხელ და სამუდამოდ. ვერღვე უკვე უკვლავად ვაპირებ. იქ, ქარხანაში, პატარა წინაურულ ქორწილს გადავიხდით.

ბრემბერსნი. მაშ, ნება მიბოძეთ. როგორც მოსურვებოდა გერმა, ბედნიერება გისურვებოდა.

ფრუ სირბიშ. ვამადლობთ, თუკი მართლა გულით მილოცავთ. იმედი მაქვს, რომ ეს ქორწინება ორივეს ბედნიერებას მოგვტანს — მეც და ვერლესაც.

რელინგნი. ადვილი შესაძლებელია. კომერსანტი ვერლეს, რამდენადღაც ვიცი, არახოლდეს არ ტყუარება და არც თავის ცოლებსაც სცემს, განსვენებული ზეთაღლივით.

ფრუ სირბიშ. თუ ღმერთი გწამთ, მოეშვით მედრებს. სერბოუსსა ბევრი კარგი თვისება ჰქონდა. რელინგნი. ო, ჩემის აზრით, კომერსანტი ვერლეს გაცილებით მეტი ექნება.

ფრუ სირბიშ. ყოველ შემთხვევაში, ის მაინც არ გაუწიარებს, რაც მასზე უკვლავ უკეთესი იყო. ხოლო ვინც ამას სჩადის, თავის თავსავე დააზარალს.

რელინგნი. ვატყობ, დღეს შე და მოვლავი მაგრა შევუბერავთ.

ფრუ სირბიშ. ნუ, რელინგ, გვედრებინა... ჩემი გულისთვის.

რელინგნი. მეტი რა დამარჩინია? (იალმარს). შენც წამოდი.

ბინა. არა, იალმარი თქვენი ამფსონი არ არის. იალმარნი (განრისებულად, ჩუქად). შენი ხმა არ გაავიგონო!

რელინგნი. მშვიდობით. ფრუ... ვერლეს (მიდის). ბრემბერსნი (ფრუ სერბიუსს). როგორც ჩანს, საქმეა იღარავად იცნობო ბატონ რელინგს.

ფრუ სირბიშ. დიახ, ძველი წაცნობები ვართ. იყო დრო, როდესაც ჩვენი ურთიერთობა კინაღამ... ქორწინებით დამთავრდა.

ბრემბერსნი. თქვენი ბედი, რომ მანდამდე არ მივიდა საქმე.

ფრუ სირბიშ. რა თქმა უნდა, მაგრამ შე ყოველთვის ფრთხილი ვიყავი. ადვილად ვიციკებდი ჩემს ვატაცებს. ქალს ამ საქმეში წინდაუხედაობა არაფერს არტებს.

ბრემბერსნი. კი მაგრამ, არ გეშინიათ, რომ მამაჩემს ჩავუყენებავ ამ ძველი წაცნობის ამბავს?

ფრუ სირბიშ. თქვენ გგონიათ, შე თვითონ არ მიიტყვამს?

ბრემბერსნი. მართლაც?

ფრუ სირბიშ. დიახ, მამათქვენმა უკვლავად იცის, რაც შეიტლება ჩემზე თქვას ხალხმა. როგორც კი თავისი განწარხვა ვამანდო, უკვლავად შე თვითონ ვუბამე.

ბრემბერსნი. თქვენს გულახდილობას ბევრი ვერ დაიკვირებს.

ფრუ სირბიშ. შე ყოველთვის გულახდილი ვიყავი. ჩვენ, ქალებს, ეს უფრო გვაძლევს ხელს. იალმარნი. რას იტყვი ამხე, გინა?

ბინა. ქალსაც ვაჩინია. წოგი ასე სჯობს, წოგი — ისე.

ფრუ სირბიშ. არა, გინა, შე გგონია, უკვლავ

კვიანდრია, ჩემსავით მოიქცე. თავის მხრივ, ვერლესაც არაფერი დაუშალავს ჩემთვის. უკვლავად მეტად სწორედ ამან დაგვაახლოვა. ახლა მან უკვლავად შეუძლია, უკვლავად უნდა შევხვიეთ გულახდილად შელმარსს, რასაც უნდა ვერსაძლიერობ ვერ ახერხებდა. ხომ იცით, რა დევივით კაცო იყო და მთელი თავისი ახალგაზრდობის მანძილზე ჰკუის სწავლების მეტი არაფერი მოუხმენია. თანაც, უმეტესწილად, ყოველგვარი სხაბის გარეშე... რამდენადღაც ვიცი, მხოლოდ და მხოლოდ, სრულიად უსაფუძვლო ეჭვიანობის ნიადაგზე...

ბინა. რაც მართალია, მართალია.

ბრემბერსნი. აქ თუ ასეთი ინტიმური ამბების ჩხრეკა დაიწყო, მიჯობს წავიდე.

ფრუ სირბიშ. არა, დარჩით, ხმას ხალარ ამოვიღებ. მე მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა თქვენთვის, რომ არავითარი ცბიერება არ მიხმარია და არც არაფერი დამხმალავს. გარეშე თვალს შეიძლება იცნოს, რომ რაღაც არსაწული ბედნიერება მეწია. ნაწილობრივ, ასეცაა. მაგრამ მე მაინც ვიტყვი, რომ უფრო მეტს რომ ვიღებ, ვიდრე შე თვითონ გავცემ. რა თქმა უნდა, მამათქვენს არახოლდეს მივატყვებ. ისე მოვუწელი და გავუფრთხილდები, როგორც ვერაინ შესძლებს ახლა, როცა ძალიან მაღე სრულიად იუმწიკო გახდება.

იალმარნი. უმწიკო?

ბრემბერსნი (ფრუ სერბიუსს). დიახ, დიახ, მაგრამ აქ ნურაფერს იტყვით.

ფრუ სირბიშ. სულერთია, ბევრიც იცაღო, მაინც ვერ დამაღე, მაღე დაბრმავდება.

იალმარნი (გაოგნებული) დაბრმავდება?. რა უცნაურია... მაშ, ისიც...?

ბინა. ჯერ არავინ დაბრმავებულა?

ფრუ სირბიშ. კი მაგრამ, თავად განსაქეთ, რას ნიშნავს ეს საქმიანი კაცობაშისი. ისე, რა თქმა უნდა, ვეცდები ხვედრი შევუშუბუქო... ახლა კი ჩემი წახვლის დროა. არ ვიცი რა შევუცდება, იმდენი საქმე მაქვს... პო, მართლა, აი, რისი თქმა მინდოდა თქვენთვის, იქაღად, თუ ვერლეს რამეში დაგპირდებოდა, საქმარისაა გრობერგს მიმართოთ.

ბრემბერსნი. არა გგონია, ამ წინადადებაზე იალმარნი ეძაღმა მადლობა გიბოზაო...?

ბინა. დიახ, ბერტა, ახლა იალმარი უკვე აღარაფერს დაუხსნება კომერსანტი ვერლეს...

იალმარნი (ნელა, შთამაგონებლად). ჩემი მოკითხვა გადაეცით თქვენს მომავალ მეუღლეს და უთხარიოთ, რომ სულ მაღე მივაკითხავ ბუხსალტერ გრობერგს...

ბრემბერსნი. როგორ?...?

იალმარნი. დამაკადე... თუ მივაკითხავ, მხოლოდ იმტომ, რომ ანჯარიში მოვთხოვო, რამდენი მმართველი კომერსანტისა. შე მინდა მთლიანად გადავიხადო ვალ. ეს ჩემი ღირსების საქმეა... პა-პა-პა! მართლაც რომ ღირსების საქმე! თუმცა, გვეყოფა... პროცენტებით გადავიხდი, დიახ, ხუთი პროცენტით.

ბინა. კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო, როგორ გავწყვედებით ამას?

იალმარნი. გადაეცით თქვენს საქმროს, რომ დღე-ღამე ვმუშაობ ჩემს გამოგონებაზე. ამ უმძიმეს შრომაში მხოლოდ იმის იმედი მასულდგმულენს, რომ

როგორმე დავიხსნი თავს მისი დამორგუნველი ვა-
ლისაგან. აჰ, რატომ შევეციდი ამ ურთულეს საჭმეს.
მთელ შემოსავალი იმან მოხმარდება, რომ თქვენი
მომავალი მერულის ვალისაგან გავთავისუფლდე.
ფრუ სირბილუ. როგორც განს, რაღაც მოხდა.
ილაშვარი. დაახ.

ფრუ სირბილუ. რას იწამ... მწვიდობით. რაღაცის
თქმა კიდევ მინდოდა, გინა, მაგრამ შემიღდა იყოს.
მწვიდობით.

ილაშვარი და გრეგერსი უსიტყვოდ უქნევენ თავს.
გინა კარამდე აცალგებს.

ილაშვარი. შორს არსად წახვიდე, გინა!
ფრუ სურბილუ მიდის. გინა კარს ხურავს.

მაშ, ახე, გრეგერს. ახლა კი თავი დავაღწიე ამ ღამ-
ორგუნველ ვალს.

ბრემბერსი. ყოველ შემთხვევაში, მალე დააღწიე.
ილაშვარი. ჩემის აზრით, სწორად მოვიქციე.

ბრემბერსი. შენ სწორედ ის კაცი ხარ, ვის პატო-
რსნებაშიც არასოდეს შემარავია ეჭვი.

ილაშვარი. ზოგჯერ ყოველად შეუძლებელია ილა-
შვარი მოთხოვნების უპასუხებულობა. როგორც
ოქანის მამას და მარჩენაბს, ალბათ, ძალიან გაშივი-
რდება. ჩემსავით უპოვარი კაცისთვის განა ადვილია
ამდენი წლის ვალის გადახდა, რომელსაც, თუ შეიძ-
ლებდა ასე ითქვას, უკვე დავიწყების მტკერი დავიდე?
მაგრამ რა ვქნა, ჩემი ადამიანობაც თავისას მოთხოვს!
ბრემბერსი (ხელს ადებს მხარზე). ჩემო ძვირფა-
სო ილაშვარ.. ხომ კარგია, რომ დროზე გამოგცხა-
დე?

ილაშვარი. რა თქმა უნდა!

ბრემბერსი. ისიც ხომ კარგი ვქენი, რომ ყოველ-
გვარი ურთიერთობა გაგარკვევინე?

ილაშვარი (ცოტა არ იყოს, გაღიზიანებით). დაახ,
დაახ... მაგრამ ეს კია, რომ სამართლიანობის გრძო-
ბა მაშფოთებს.

ბრემბერსი. როგორ?..

ილაშვარი. ჰმ... არ ვიცი, შემიძლია თუ არა თა-
ვისუფლად გამოვითქვა ჩემი აზრი მამაშენის შეხამებ.
ბრემბერსი. რა თქმა უნდა, მე შეიძლება?

ილაშვარი. კეთილი. იცი, რა მაშფოთებს? ის, რომ
ბრემბერსი ქორწინების იდეას მე კი ვერ შევასხი
ხორცი, არამედ მან.

ბრემბერსი. აბა, რას ამბობ?

ილაშვარი. რასა და — სიპართესს. მამაშენი და
ხერთა სერბილუ სწორედ ამჟამად ქორწინებით ეულ-
ღებან ერთმანეთს; ქორწინებით, რომელიც ურთი-
ერთობაზეა და ორმხრივ ცალმხრივობაზეა დაფუძნ-
ებული. ყველაფერი ცხადია და ნათელია მათ შორის;
არავითარს მიჭმალვა, არავითარი მიჩვენება. გა-
მოსცხადებულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცოფვა-
თა სრული ურთიერთობიდან.

ბრემბერსი. დავუშვით, რომ ასეა; მერ რა?

ილაშვარი. საჭმეც ეცაა სწორედ აქ ხომ ყველა-
ფერი... მამამ და რთული... მოკლე; ის, რასაც
შენ ბრემბერსი ქორწინების აუცილებელ საფუძვლად
თვლი.

ბრემბერსი. იმ მაგრამ, ეს ხომ სულ სხვა რამეა,
ილაშვარი ნუთუ შენს თავსა და შენს ცოლს ამ „ვი-
რუსს“ წყვილს ადარებ?.. ხომ გესმის ჩემი?..

ილაშვარი. რა ვქნა, ვერაზღვიდებით ვერ ვიცილებ

თავიდან! იმ აზრს, რომ ამასი არის რაღაც ისეთი, რაც
ჩემს სულში სამართლიანობის გრძობას ამტკიცებს
და აშროთებს. თითქოს 'ამჟვეზად საერთოდ
არსებობს უზენაესი სამართლიანობა.

ბრემბერსი. ფუჰ, თუ ღმერთი გწამს, ასე უნდა
პარაკობ, ეკადამ!

ილაშვარი. ჰმ... კარგი, მოვეშვით ამ წყრილმანებს.
ბრემბერსი. მაგრამ, მეორეს მხრივ, მე თითქოს
მინც ვხედავ ბედისწერის მხსნეალებს. ვერღვე
ხომ ბრმავდება.

ბრემბერსი. ეც კიდევ საკითხავია, მართლა დაბრმავდება
თუ არა.

ილაშვარი. უეჭველად დაბრმავდება. ყოველ შემ-
თხვევაში, ჩვენ მინც არ უნდა ვეცვობდეთ. სწორედ
ამ ფაქტში ვლინდება სამართლიანი ნაცვლისგება-
თავის დროზე მან თვითონ დაბრმავა მიაშობურად
მისწვინობი მოყვანა...

ბრემბერსი. და სამწუხაროდ, არა ერთი, არამედ
მრავალი...

ილაშვარი. ახლა კი ახლოვდება უღმობელი, იღუ-
მლი ძალია და კომერსანტის საყუთარ თავლებს მო-
ითხოვს.

ბრემბერსი. აბა, რას ამბობ, ილაშვარ, რას? ყრის ვიღვე
და მეშინია.

ილაშვარი. ხანდახან არ გავწყენს არსებობის ბნელ
მხარეებზე ჩადრმავება...

შემოსასვლელი კარიდან ქოშინით შემობრბის თბი-
ლად ჩაცმული პედეგი; სახეზე ღიმილი დასთამაშებს.

ბრემბერსი. უკვე დაბრუნდი?

პედეგი. ჰო, ხერინობა მომზერდა... კარგად
ვექნი, რომ დაბრუნდი: იცი, ვინ შემხვდა?

ილაშვარი. ალბათ, ფრუ სერბილუ.

პედეგი. დაახ.

ილაშვარი (ითბის ბოლოსას სცემს). იმედია, ეს
თქვენი შეხვედრა უკანასკნელი იყო.

დღეშილი.

პედეგი (შემონებული ხან მამას უყურებს, ხან
წვლილად გრეგერსს, თითქოს სურს საერთო გან-
წყობილება გამოიყენოს, შემდეგ ილაშვართან მიდის
და ეფერება). მამა!

ილაშვარი. რა იყო, პედეგი?

პედეგი. ფრუ სერბილუ რაღაცა მომოსტანა.

ილაშვარი (ჩერდება). შენ?

პედეგი. სახვლიო საჩუქარი.

ბრემბერსი. დაბადების დღეზე ბერთა ყოველთვის რა-
ღაცას გჩუქნის.

ილაშვარი. მინც რა საჩუქარია?

პედეგი. არა, დღეს საიდუმლოდ უნდა დარჩეს.

ხვალ დილით კი დედამ საწოლზე უნდა დამიდოს.

ილაშვარი. ხანტერებსო, როდემდის უნდა მიმ-
ლოთ ყველაფერი?

პედეგი (საჩუქაროდ). არა, არა, ახლაც გიწვე-
ნებ; აჰ, რამხელა წერილია. (პალტოს ჯიბიდან წე-
რილს იღებს).

პედეგი. დაახ, ეხაა და ეს. დანარჩენი, ალბათ,
მერე აქნება. მაგრამ წარმოგიადგინა? — წერილი,
მამა ჩემს სიცოცხლეში არ მიმიღია წერილი. ზედ
აწერია: „უტროკენ“, „უტროკენ პედეგი ეკადამ“;
ეც იგი, მე!

ილაშვარი. მომეც, დახვედო.



პედვიზი (წერილს უწვდის). ინებე.
 იალმარნი. კომერსანტი ვერღეს ხელთა.
 ბინა. მართლა, იალმარნი?
 იალმარნი. ახა, დახედე.
 ბინა. დახედე თუ არა, ბევრს კი გავიგებ.
 იალმარნი. პედვიზი... შეიძლება გავხსნა და წავიკითხო?

პედვიზი. რა თქმა უნდა.
 ბინა. არა, დღეს არა, იალმარ, რახან სახვალთა...
 პედვიზი (ჩუბად დედას). გაუშვი, წაიკითხოხი ალბათ, რაღაც კარგი წერია. მამას გაუხარდება და ჩვენც უფლანი კარგ გუნებაზე დადგებით.

იალმარნი. ესე იგი, შეიძლება გავხსნა?
 პედვიზი. რა თქმა უნდა, მამა! საინტერესოა, რა წერია!

იალმარნი. კარგი! (კონვერტს ხსნის, წერილს იღებს, კითხულობს და სახეზე განცვიფრება ეხატება). რა არის ეს?..

ბინა. რა წერია?
 პედვიზი. მო, მამა, ვითხარია რა?

იალმარნი. მოითმინეთ! (ხელახლა კითხულობს წერილს და ფიქრდება, მაგრამ თავს ძალას ატანს და შედარებით მშვილად ამბობს). ეს შენი ნაჩუქრობის ხართა, პედვიზი.

პედვიზი. წარმოგიდგინათ? მაინც რას მიირღებ ხან ნაჩუქრად?

იალმარნი. შენ თვითონ წაიკითხე.
 პედვიზი. მაგიდასთან მიდის და ლამის შეუქუე კითხულობს.

(მალდაბლა; მუტებებსა კუმშავს). თვალეზი თვალეზი! და ეს წერილი!

პედვიზი (კითხვას თავს ანებებს). არა, მე მგონია, ეს პაპის უნდა იყოს!..

იალმარნი (წერილს გამოართმებს). გინა... გასაგებია შენთვის?

ბინა. რა არის გასაგებო? აღარ იტყვი, რაშია საქმე?

იალმარნი. კომერსანტი ვერღე იწერება, რომ პედვიზის ბებერს პაპის ამერიდან აღარ დახპირდება ქალღმების გადაწერა, კანტორიდან ყოველთფიურად მიიღებს ას კრონს...
 ბრემბარნი. ამა!..

პედვიზი. ას კრონს, დედა! შეც წავიკითხე...
 ბინა. მაშ, შეიძლება მივფლოცოთ ბერიკაცს.

იალმარნი. ას კრონს, ხანამდისაც დახპირდება, ესე იგი, მთელი სიცოცხლის მანძილზე.
 ბინა. ახლა კი უწრუნველყოფილია, სახარალო.

იალმარნი. მაგრამ მთავარი აწი იწყება. როგორც ხანს, ბოლომდე არ ჩაგვიტოვებს, პედვიზი. ბერიკაცის სიყვლის შედეგს მთელი ეს თანხა შენზე გადმოვლის.
 პედვიზი. ჩემზე? მთლიანად?

იალმარნი. კომერსანტი წერს, რომ იმავე პენსიას უკლებლდე მიიღებს მთელი შენი სიცოცხლის მანძილზე. გისმის, გინა?
 ბინა. მესმის, მესმის.

პედვიზი. წარმოგიდგინათ? ამდენი ფული — მე? (სახელოზე ექაჩება). არ გიხარია, მამა?

იალმარნი. (თავს არიდებს). მიხარია! (ბოლთას სცემს). — ო, რა ბორბოროტი, რა პერსპექტივა იშ-

ლება ჩემს წინაშე! პედვიზი.. ხედავთ. რა უხვად ასაჩუქრებს პედვიზს?!

ბინა. კი მაგრამ, ეს ხომ მისი დაბადების დღეა პედვიზი. სულერთია, ყველაფერი მაინც შენი იქნება, მამა! მე ხომ მთელი ფულს შენ და დედას მოგცემო!

იალმარნი. მო, დედას, არა?
 ბრემბარნი. იალმარ, მასზე გვიგებენ.

იალმარნი. მაშ, შენი აწროთ, ესეც მამა?
 ბრემბარნი. აი, რა მოთხრა ამ დილას, აქ რომ იყო: იალმარნი, შენ რომ გგონია, ის კაცი არ არისო...

იალმარნი. ის კაცი არ არისო?..
 ბრემბარნი. შენ თვითონ დარწმუნდებით, მოთხრა.

იალმარნი. დაახ, დარწმუნდები, მიცემო თუ არა იმის ნებას, რომ ფულით მომიუტაროს პირი!

პედვიზი. რა ხდება, დედა?
 ბინა. შენ წადე, გაიხადე.

პედვიზი. ცოტაც და, ალბათ, ატირდება. გულ-მოკლული სამხარეულოში გადის.

ბრემბარნი. დაახ, იალმარ, ახლა გაირკვევა, ვინ არის მართალი, მე თუ ის.

იალმარნი (ნელ-ნელა შუაზე ხეცს ქალაღს, ორივე ნახევარს მაგიდაზე დებს და ამბობს). აი, ჩემი პასუხი.

ბრემბარნი. ასეც ვიცოდო.

იალმარნი (გინასთან მიდის, რომელიც ღუმელთან დგას და ყრუ ხმით ამბობს). ამას იქით კი ყოველგვარ მადლას მოვლდოს ბოლო. თუკი მართლა სახოლოდ აქციე წურავი, როცა... შენივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მე შემიყვარე, მაშინ რატომღა შეუწყო ხელი ჩვენს ქორწინებას?

ბინა. ალბათ, იმედი ჰქონდა, რომ აქაც გამოიყვლიდა გზას.

იალმარნი. მხოლოდ ამიტომ? იქნებ, რაღაცის ეშინოდა?

ბინა. არ მესმის, რას ამბობ?

იალმარნი. მე მინდა ვიცოდე, აქვს თუ არ შენს შვილს იმის უფლება, რომ ჩემს პერქვეშ იცხოვროს?

ბინა (მრისხანედ შეიშარბება, ანთებული მხერით). და შენ... შენ მეკითხები ამას?

იალმარნი. მიპასუხე: პედვიზი ჩემი შვილია თუ... ახა!

ბინა (უტრები სიკვრივით უტყერის). არ ვიცი.

იალმარნი (ხმის კანკალით). არ იცი?..
 ბინა. ახა, რა უნდა ვიცოდე? მე ხომ...
 იალმარნი (ზურგს შეაქცევს; ჩუმად). მაშინ მე ამ სახლში აღარაფერი მესაქმება.

ბრემბარნი. კარგად დაფიქრდი, იალმარნი!
 იალმარნი. ჩემს დღეში მყოფ კაცს რაღა საფიქრალი დარჩენია?

ბრემბარნი. ბევრი, ძალიან ბევრი! თქვენ სამივენი მტკიცედ უნდა შეიკრაოთ და შეეკვირდეთ, თუ გსურს იქამდე ამაღლდე, რომ თვითგანდგომა და ყოვლის მიტევა შეხდლო.

იალმარნი. არავითარი ამაღლება არა მსურს! ღმერთმა მაშროს, ღმერთმა! ხელ არის ჩემი ქული? (ქულს იღებს). ოჯახი დამეწერა! (ქვითინით). აღარ მყავს, შვილი აღარ მყავს, ვრეგერის!

პედვიზი (სამხარეულოს კარს გამოაღებს). რას ამბობ? (მივარდება). მამა! მამა!



ბინა. აი
 იალმარნი. არ მომეკარო, ჰედვიც მომშორდი შე-
 ნი დანახა აღარ შემძლია ო, ეს თვალბი... მშვი-
 დობითი (კარისკენ გარბის).

ჰედვიცი (ეხლაუტება; ყვირილით). არა არა არა
 არ წახვიდე!

ბინა (ყვირს). ბავშვს შეხედე, ბავშვს, იალმარნი
 იალმარნი. არ მინდა არ შემძლია გამიშვიო...

შორს, შორს! (ჰედვიცს გაუსვლტება და თავქუდმო-
 გლეჯილი გაივარდება კარში).

ჰედვიცი (არეული მზერით). მიდის, დედა! მიდის!
 აღარაფერს აღარ დაბრუნდება!

ბინა. მხოლოდ ნუ ტირი, ჰედვიც! აუცილებლად
 დაბრუნდება!

ჰედვიცი (ქვითინით ემზობა დივანზე). არა, არა,
 არასოდეს აღარ დავიბრუნდება.

ბრამპარსი. დამერწმუნეთ, მე მინდოდა ყველაფე-
 რი უკეთ ყოფილიყო, ფრუ ეკადამ...

ბინა. შეიძლება... ღმერთმა შეგინდოს!

ჰედვიცი (დივანზე). ვაიშე, ასე მგონია, ჰედვიცი
 ვერა, ამას ვერ გავუძლები რა დავუშვებ, დედა! და-
 აბრუნე, დააბრუნე!

ბრამპარსი. დიახ, დიახ. ახლავე. შენ მხოლოდ და-
 მშვიდდი... მე წავალ და მოვძებნი. (შალს მოისხამს).

შეიძლება რელინგთანაა. მაგრამ შემიპირდი, რომ აღ-
 არ იტარებ.

ჰედვიცი. აღარ ვიტყვებ, ოღონდ დაბრუნდეს.
 ბრამპარსი (გინას, რომელიც წასვლას აპირებს).

იქნებ სჯობია, რომ არ წახვიდე? აცადეთ, თვით-
 ნივე გადაიარნოს ბოლომდის ეს საშინელი ბრძოლა.

ბინა. მერეც მოასწრებს. ჭრატჯობით კი ბავშვს
 უნდა მივხედოთ. (გაღი).

ჰედვიცი (წამოაჭდება და სრემლებს იწმენდს).
 თქვენ მაინც მითხარით, რა მოხდა? რატომ აღარ ვუ-
 ყვარავარ მაშას?

ბრამპარსი. თქვენთვის ადრეა ამის კითხვა... ჭრ
 უნდა ვაჩვენოთ... დედი ვახდეთ...

ჰედვიცი (სლუკუნებს). სანამ ვაფრთხები, სულ
 ასე უნდა ვიტანო?... თუმცა, შე მგონია, ვხვდები...

იქნებ ჩემი მამიკოს ნამდვილი შვილი არა ვარ?

ბრამპარსი (შეშფოთებით). ეგ რამ ვაფრთხებით?
 ჰედვიცი. იქნებ, დედამ სადმე მიპოვა. ახლა კი,
 ალბათ, მამამ ვაიგო. სადაღაც წამოიკითხავს ერთი ასე-
 თი ამბავი.

ბრამპარსი. ვიცი რომ იყოს...

ჰედვიცი. კი მაგრამ, ამის გამო მამას ძველებუ-
 რად აღარ უნდა უყვარდეს თავისი შვილი? მე თუ
 მითხავთ, უფრო მეტადაც კი უნდა უყვარდეს. გარე-
 ული იხვი ხომ გვაჩუქეს, მაგრამ შე მაინც ვაფი-
 რებთ მიყვარს.

ბრამპარსი (ცდილობს უკრადლება სხვა რამეზე გა-
 დატანოს). მო, მართლა, გარეული იხვი! მოდი, შე-
 დვიგ, გარეული იხვე ვილაპარაკო!

ჰედვიცი. ჩემი საბრალო გარეული იხვი! მამაჩემს
 თვალში დანახავადაც შეისჯავდა. წარმოგიდგენიათ?
 კიხერი უნდა მოუფარბოო.

ბრამპარსი. არა, ამას როგორ იზამს?

ჰედვიცი. ალბათ, არა, მაგრამ ასე რომ თქვა? ძა-
 ლიან ცუდად გამოუვიდა. შე ყოველ დამე ვლოცუ-
 ლობ. რომ ცოცხალი და ხალხალამათი იყოს.

ბრამპარსი (უყურებს). მაშ, თქვენ საღამომობით
 ლოცულობთ?

ჰედვიცი. დი-ი-ახ!

ბრამპარსი. ვინ ვახწყავლათ?

ჰედვიცი. არავინ, მე თვითონ ვახწყავლავ! ერთხელ
 მამა ძალიან ავად იყო და კიხერზე წურბელები და-
 ასვეს. ასე ამბობდა, სიკვდილი კარზეა მომდგარიო.

ბრამპარსი. ჰედა?

ჰედვიცი. მოედა, რომ დავწვი, ლოცვა დავიწყე-
 ლმერთო, კარგად მიმყოფე-მითქი. მას აქეთ ასე და-
 მხედა.

ბრამპარსი. ახლა კი გარეული იხვეზე ლოცულობთ?
 ჰედვიცი. დიახ, ვცდილობ, არც ის გამოირჩეს. პი-
 რველად სულ ავად იყო.

ბრამპარსი. დილაობითაც თუ ლოცულობთ?

ჰედვიცი. არა, დილაობით არა.

ბრამპარსი. რატომ?

ჰედვიცი. დილაობით ხომ სინათლეა; სინათლეში
 კი საშუა არ არის.

ბრამპარსი. მაშ, მამათქვენს უნდოდა კიხერი მო-
 ეგრიხა გარეული იხვისთვის, რომელიც ასე ძალიან
 გიყვართ?

ჰედვიცი. არა, ასე თქვა, ყველაფერს ეს აჩაბე-
 ხდა, მაგრამ შენი ბაიბით ხელს არ ვახლებო... ისე
 გამეხარდა...

ბრამპარსი (უახლოვდება). კი მაგრამ, თქვენი ნე-
 ბით რომ შეგეწირათ მხვეტპლად მისი გულისთვის?

ჰედვიცი (წამოიწეებს). გარეული იხვი?

ბრამპარსი. ნებაყოფლობით რომ შეგეწირათ მის-
 თვის ის, რაც ყველაზე უფრო გიყვართ?

ჰედვიცი. ვითომ ეს უშველის საქმეს?

ბრამპარსი. სცადეთ, ჰედვიც.

ჰედვიცი (ჩუმად, თვალგებამწყინებულად). დიახ,
 ვცდი.

ბრამპარსი. როგორ გგონიათ, გამხედრობა გეყო-
 ფათ?

ჰედვიცი. პაპას ვთხოვ, თოფი ესროლოს.

ბრამპარსი. კეთილი. მაგრამ დედსთან არაფერი
 წამოცადეთ, გესმით?

ჰედვიცი. რატომ?

ბრამპარსი. ვერ გაგვიგებთ.

ჰედვიცი. გარეული იხვი... ზვალ დილითვე ვცლა-
 გინა ბრუნდება. პედივიცო დედას მივარდება.

ნახე, დედა?

ბინა. ვერა. ასე მითხარებ, რელინგთან იყო და სა-
 დღაც წაიყვანაო.

ბრამპარსი. ნამდვილად?

ბინა. დარაგმა მითხრა. მოღვივიც მათთან ყოფი-
 ლა.

ბრამპარსი. რა დროს ეს იყო, როცა მარტდამარ-
 ტოს უნდა გადაეხადა უსახსიკები სულერიც ბრძო-
 ლა?..

ბინა (შალს იხსნის). რას იზამ, კაცო კაცო, ღმე-
 რთმა იყის, ხად წათარევს რელინგი. მადამ ერისკე-
 ნთან ვთუავი, მაგრამ იქ არ არიან.

ჰედვიცი (ტირილით). საერთოდ რომ აღარ დაბ-
 რუნდეს?

ბრამპარსი. დაბრუნდება. ზვალ ერთ რაღაცას ვე-
 ტყვი და ნახავთ, თუ მაშინვე არ დაგიბრუნდეთ. ლა-
 შე მშვიდობისა, დამე მშვიდობისა, ჰედვიც! (გაღი).



ჰედვიგი (ვეთინით ყელზე შემოესვენება დედას).
დედა, დედა!

ზინა (მხრებზე ხელს უსვამს და ოხრავს). ოჰ, ოჰ! მართალი იყო რელინგო. აი, რა გაჟოდის, როცა ყველა დამთხვეული ძალიძალიად გვეჩრება თავისი იდეალური მოთხოვნებით.

მისთვის მიქამედება

იაღმარ ეკლასის სახელოსნო. პირქუში, ცივი დილა. ფანჯრის მინები დთოვლილია.

სამზარეულოდან გამოდის ზინა და სასტუმრო ოთახისკენ მიემართება. წინსაფარი უყვითა, ხელში ცოცხი უჭირავს. იმედარაოდ, წინაქარიდან სწრაფად შემოდის ჰედვიგი.

ზინა (ჩერდება). გაიგე რამე?
ჰედვიგი. მგონი რელინგთანაა, დედა.

ზინა. აი, ხომ ხედავ?
ჰედვიგი. დარაქმა თქვა, გავფრენე, რელინგმა ძლივს მოათრია ორი კაციო.

ზინა. ასეც ვიცოდი.
ჰედვიგი. მაგრამ რა, თუ ჩვენთან არ დაბრუნდება?

ზინა. ჩავალ, მოველაპარაკები მაინც.
თავისი ოთახიდან გამოდის მოხუცი ეკლასი. ხალათი აცვია; ხელში მოწეული ჩიბუბი უჭირავს.

მქდალი. იაღმარ... იაღმარ... ხედავს?
ზინა. მგონი სადაც წავიდა.

მქდალი. ასე ადრიაან?.. და, თანაც ამ ქარხნუქში? რა გავწყობა, მარტო მივხედავ საქმეს. (ჰედვიგის დახმარებით კარის ერთ ნახევარს გამოსწეებს და სხვენი შეიღებს).

ჰედვიგი კვლავ ხურავს კარს.
ჰედვიგი. რა ეშველება საცოდავ პაპას, როცა გაიგებს, რომ მამა სახლიდან წახვალს აპირებს?

ზინა. მორჩი ამ სისულელეს. პაპამ არაფერი უნდა გაიგოს. კიდევ კარგი, რომ გუშინ სახლში არ იყო, როცა მთელი ეს აუღამაუალი ატუდა.

ჰედვიგი. კი მაგრამ...
შემოდის გრეგერსი.

გრემპერსი. როგორაა საქმე? გამოჩნდა?
ზინა. ამბობენ, ჰევიოთაა, რელინგთანაა.

გრემპერსი. რელინგთან? მაშ, გუშინ მარხლა ამ ვეპატონებთან იყო?

ზინა. როგორც ჩანს.
გრემპერსი. ნაცვლად იმისა, რომ მარტო ყოფილიყო. რათა სერიოზულად ჩაფიქრებოდა საქმეს და აზრი მოეკრიბათ?..

ზინა. თქვენ რა გიჭირთ? სიტყვების შეტი რა გეხარებათ?

შემოდის რელინგო...
ჰედვიგი (მივარდება). მამა თქვენთანაა?

ზინა. მართალი ვეთობართი.
რელინგნი. რა თქმა უნდა.

ჰედვიგი. მერედა, რატომ არ შეგვატყობინეთ?
რელინგნი. იმიტომ, რომ ღო-ორი ვარ, ღო-ორი.

მაგრამ, ჭრ ერთი, გაჩენის დღე მაწყველინა მეორე ღო-ორმა — ამ ჩვენმა დემონიუმმა ნატურამ და, იმეც არ იუღს, მეც დაჰმინდა.

ზინა. კი მაგრამ, რას ამბობს დღეს იაღმარ?
რელინგნი. არაფერსაც არ ამბობს.

ჰედვიგი. ხმა არ ამოუღია?
რელინგნი. თქვენც არ მომბრუნდეთ.

გრემპერსი. დიახ, დიახ. ასეც ვიცოდი.
ზინა. კი მაგრამ, მაინც რას აკეთებს?
რელინგნი. დივანზე წევს და ხვრინავს.

ზინა. მართლა? თუმცა იაღმარმა საშინელი ხვრინავს იცის.

ჰედვიგი. სძინავს? ჩვენ ამ დღეში ვართ და მას კი სძინავს?

რელინგნი. დიახ, სძინავს და, დალახვროს ეშმაკმა, მერე როგორ სძინავს.

გრემპერსი. რა გასაკვირია, ესოდენ საშინელი შინაგანი ბრძოლის შემდეგ, რომელმაც, ალბათ, სულ მთლად გამოჰცია.

ზინა. ლამაზობის წაწალი რომ არ სჩვევია, მიტომ.

ჰედვიგი. ალბათ, უკეთესიცაა, რომ კარგად გამოიძინებს, დედა.

ზინა. ალბათ. ამიტომ ასე ადრე წუ გავადვიებთ. დიდი მადლობა, რელინგ. ჭერ აქაურობას მივაღაგებ და მერე... წამოდ, მომხმარე, ჰედვიგ.

გინა და ჰედვიგი სასტუმრო ოთახში გადიან.
გრემპერსი (რელინგს მიუბრუნდება). ხომ ვერ შეტყუით, რა ხდება ახლა იაღმარ ეკლასის სულში?

რელინგნი. დურთმანი, არ შემომჩნევია, რომ მასში რამეც ხდებოდა.

გრემპერსი. როგორ? ამნაირი გარდატეხის შემდეგ, როცა მთელი მისი ცხოვრება ახლებურ აზრსა და მიმართულებას იძენს?.. რა უფლება გავთო იფიქროთ, რომ ისეთი პიროვნება, როგორც იაღმარაა...

რელინგნი. პიროვნება?... ვინ, იაღმარი?... თუკა მის არხებაში ოდესმე მაინც იყო იმისი ჩანახაზი, რომ, თქვენივე საკუთარი გამოთქმით, „პიროვნებად“ ქცეულყო, უნდა მოგახსენოთ, რომ ეს ჩანახაზი ბავშვობის ასაკშივე მოიშოო მასში. შემძლია ამაში მაინც დაგარწმუნოთ.

გრემპერსი. ვერ დამარწმუნებთ, იმიტომ, რომ უცნაურ რამეს ამბობთ. იაღმარს ისეთი სიყვარული ზრდენს.

რელინგნი. ვინ? ორი ისტერიული, ერთთავად ნერვებმოშლილი და ყალბუე შემდგარი შინაბერა დეიდა?

გრემპერსი. უნდა მოგახსენოთ, რომ ორივე ფრიად ლირსეული მანდილოსანი იყო, რომლებსაც არასოდეს ავიწყლებოდა იდეალური მოთხოვნები. მაგრამ ახლა თქვენ კვლავ მოჰყვებით მასხრობას და კბილების კრეკას.

რელინგნი. არა, დღეს მაგის გუნებაზე არა ვარ, თუმცა მშვენივრად ვიცი მისი ძვრფახი აღზრდულიების ამბავი. ვინ მოსთვლის, რამდენი პათეტიკური სიტყვა დაუფრქვევია თავისი „ორი სულიერი დეიდას“ გახსენებისას. მაგრამ არა მგონია, რომ ბევრი რამით იყოს დავალებული მათგან. ეკლასის უბედურება ისაა, რომ ყველთვის ერთგვარი მნათობის როლს თამაშობდა თავის წრეში...

გრემპერსი. თამაშობდა და უფლებაც ჰქონდა მე ვეულისხმობ მის სულიერ სიღრმეს.

რელინგნი. მოსკალით და არავითარი სიღრმე შე მასში არ შემომჩნევია... მარტო მამამისს რომ ჰქონო-

და ასეთი დიდი წარმოდგენა შეიძლება, ეს კიდევ არ-
ყურად: ბებერი ლეიტენანტი მთელი თავისი სიცო-
ცხლის მანძილზე ნამდვილი ბრძოლა იყო.

ბრემბარსი. მთელი სიცოცხლის მანძილზე ის ბავ-
შეურად მიმდებარდა და მიმიტიცა გახლდათ. მაგრამ
თქვენ ამაზე გაგვიხსენით თავი ვინ მოკლათ?

რეზინი. კეთილი, მაგრამ შემდეგ, როცა ეს ჩვე-
ნი ძირფასი იალმარი, ასე ვთქვათ, სტუდენ-
ტი გახდა, მეგობრების თვალშიაც დაუპოვნე-
ბლივ მომავალი მნათობის როლიც მოგვევლინა.
ისე, კაცმა რომ თქვას, მარტლაც საქმოდ ლა-
შაჰი და მომხიბლავი იყო, ქერა, თეთრ-უიროსი,
სწორედ ისეთი, როგორც ახლად წამოჩატულ გოგო-
ებს მოსწონთ. ამას დაუშვებთ მისი მგრძობლობა,
სიფიცხე, სიმამრე და გულში ჩაშვდობა ხმა, ისევე
როგორც სხვისი ლექსებისა და სხვისი აზრების მო-
ხდენილ დეკლამირების უნარი..

ბრემბარსი (აღშფოთებით). თქვენ ამას იალმარ ექ-
დალზე ამბობთ?

რეზინი. დიახ, თქვენის ნებართვით, სწორედ
ასეთია ამ თქვენი კერპის შინაგანი სამყარო, ვის წი-
ნაზეც მუცელზე ხოხავთ.

ბრემბარსი. არა მგონია, ამდენად ბრმა ვიყო.

რეზინი. საშუაბაროდ, ასე. თქვენც ხომ თავი-
სებურად არანარბალური, ავადმყოფი კაცი ხართ?

ბრემბარსი. ამ მხრივ, მართალი ბრძანდებით.

რეზინი. რა თქმა უნდა. ეს თქვენი ავადმყოფო-
ობაც საქმოდ შიშივე ავადმყოფობაა. ჩერ ერთი,
მტრისას, თქვენ რომ პატიოსნების ციებ-ცხელება
გჭირთ, და, მეორეც, რაც კიდევ უფრო უარსია.
თაყვანისცემის მანიოთა ხართ შეპყრობილი. თქვენ
გამოდებთ გჭირდებით თაყვანისცემის საგანი: ალ-
ბათ, ამტომაცია, რომ ერთთავად სხვის საქმეში ერტე-
ბით, თითქოს თქვენი საკუთარი საქმე არ გქონდეთ.

ბრემბარსი. რა გასაკვირია, თაყვანისცემის საგანს
ყოველთვის ჩვენს გარეთ უნდა ვეძებდეთ.

რეზინი. მაგრამ თქვენ სასტიკად ცდებით ამ
„ღვთაებრივი“ ბუნაქალების შეფასებისას, რომლებ-
იც უველგან გელანდებათ. აი, ახლაც უბრალო მო-
კვდავთა სახლში შემოგჩხირეთ მაგ თქვენი იდეალუ-
რი მოთხოვნებით. მაგრამ ამ სახლში გაკოტრებულ
ლი ხალხი ცხოვრობს.

ბრემბარსი. თუ ასეთი მდებარე აზრისა ხართ იალ-
მარ ეკლადზე, მაშინ რაღა სიამოვნებას გგვრით მის
გვერდით ყოფნა?

რეზინი. ო, ღმერთო ჩემო, რაც არ უნდა იყო,
მე მაინც ექიმო ვარ და, ასე თუ ისე, ხომ უნ-
და ვიზრუნო ავადმყოფებზე, რომლებიც ჩემი კა-
რის მეზობლები არიან?

ბრემბარსი. მაშ, თქვენის აზრით, იალმარ ეკლადიც
ავადმყოფია?

რეზინი. საშუაბაროდ, განსაღ ადამიანს, ხანთ-
ლითაც რომ ეტეპოთ, ვერხსად იპოვით.

ბრემბარსი. კი მაგრამ, მაინც როგორ მჭურნალობთ
იალმარ ეკლადს?

რეზინი. ჩვეულებრივად. ვცდილობ ხელი შე-
ვუწყო მასში ცხოვრებისეული სიცრუის შენარჩუნე-
ბას.

ბრემბარსი. ცხოვრებისეული სიცრუისათვის ხომ არ
მოხვება?

რეზინი. არა. მე სწორედ „ცხოვრებისეული სი-
ცრუე“ ვთქვი. იმიტომ, რომ ეს, თუ სიამაღლე ვნე-
ხავთ, მსტიმულირებელი პრინციპია.

ბრემბარსი. თუ შეიძლება გითხვით, მაინც რას წა-
რმოადგენს ეს „ცხოვრებისეული სიცრუე“, რომლი-
თაც დასწრულეზულია იალმარ ეკლადი?

რეზინი. მომტივით, მაგრამ ამწარს საიდუმლოე-
ბებს მე ექიმაშუბს არ ვუზიარებ. თქვენ შეგძლიათ
უფრო მეტად დასახიბლოთ იგი. მჭურნალობის ჩე-
მიული მეთოდი ეს რადიკალური გახლდათ, რომელსაც
მოლვეკის მიმართაც ვიყენებ. მე ის „დემონიურ ნატუ-
რად“ ვაკტუე. ყოფილიანდი, რომელიც კისერზე ხლ-
მოუფრინე...

ბრემბარსი. მაშ, ის სინამდვილეში სულაც არ არ-
ის „დემონიური ნატურა“?

რეზინი. კი მაგრამ, დაღაბეროს ეშმაქმა, რას
ნიშნავს „დემონიური ნატურა“? ეს ხომ წმინდა წყლის
სისულელეა, ჩემს მერვედ გამოგონილი, ეს შიშნია,
რომ ცხოვრება ვაფუადვილო. უამისოდ ეს საყოფა-
ვე, ეს ნამდვილი ღორი რა ხანია დაიღუპებოდა სა-
სოწარწვეთობისა და საკუთარი თავის მიმართ უღ-
რმისი ზიზღის შედეგად. ახლა ბებერ ლეიტენანტს
ამის იეთხავთ? თუძიკა ნან თავისით მიაკტინა მჭურ-
ნალობის უველაზე ნაღდ საშუალებას.

ბრემბარსი. ლეიტენანტმა ეკლადმა? კი მაგრამ,
მას რაღა სჭირს?

რეზინი. რაღა სჭირს?.. ეს ბებერი ბრძოლი,
ოღელსაც დათვებზე მონადირე, ახლა სხვეში და-
ბორიალობს და ბოცვრებსა ხოცავს. და როცა ამ
სისამაღლე გულს იჭერებს, დამერწმუნეთ, მასზე
უფრო ზედნიერი მონადირე მთელი დეღამისის ზუ-
რგზე არსად მოიპებნება. ხუთი თუ ექვსი გამხმარი
მაჭვის ხე, რომლებიც შობის შემდეგ შემოინახა, უსი-
ერი ტერვის მგონია, მამალი დაქაშობა—ფიჭვის კენ-
წროზე შემოსხმადარი ყრუანჩელები, სხვეის იატაკ-
ზე დაუწუნელი ბოცვრები კი — მურა დათვები,
რომლებსაც გააფთრებით ებრძვის ფართოდ ვაშ-
ლილ სივრცეებს ნაჭვევი ეს ჭალა კაცი.

ბრემბარსი. სახარლო ლეიტენანტი.. აი, მან კი მარ-
თლაც ჩამოაფასა თავისი ძველი, სიკვამლისდროინ-
დელი იდეალები.

რეზინი. პო, მართლა, ხანამ არ დაშვიწყნია,
ნუ ხმარობთ ამ უცხოურ სიტყვას — „იდეალები“. ჩვენა
გვაქვს მშვენიერი მშობლიური სიტყვა: „სიც-
რუე“.

ბრემბარსი. თქვენის აზრით, ეს ორი სიტყვა ერ-
თმანეთის ტოლფასია?

რეზინი. დიახ, დაახლოებით ისევე, როგორც,
ვთქვათ, „პლეკი“ და „სტუბერკულიოზი“.

ბრემბარსი. მაშ, იცოდეთ, ექიმო, რომ არ მოვის-
ვენებ, ხანა კლანჭებიდან არ გამოგდევნოთ იალმარს.

რეზინი. მით უარესი მისთვის. წართვით ამწარს
კაცს ცხოვრებისეული სიცრუე და ამით მას წართმევე
ზედნიერებას. (პედვეკს, რომელიც ამ დროს სასტუ-
ბრო ოთახიდან გამოდის). ამა, ჩერჩერობით, ისვის
დელიობით, ერთი ქვევით ჩავდა და დავედვ, ყველგ
ღვანე უკორტობის თუ არა მამიკო და თავს ამტ-
ვრებს თავის დადებულ გამოცხებას. (მიდის).



ბრემბერსი (პედვიცს უახლოვდება). სახზე გატყობო, რომ საქმე ჭერ კიდევ არ მოთავსებულა.

პედვიცი. რა საქმე?... აჰ, თქვენ გარეულ ივს გულისხმობ? არა, ჭერ არა.

ბრემბერსი. როგორც ჩანს, გამზებია არ გეყო, როცა საქმე საქმეში მიდგა.

პედვიცი. არა, მაგისტომ არა. დღის დილით რომ გავიღვი და გამახსენდა, რას მიუხედავად გუშინ, უფლოფერი ძალიან უცნაური შეჩვენა.

ბრემბერსი. უცნაური?

პედვიცი. დიახ.. თვითონაც არ ვიცი, რატომ. წუხელის მეგონა, რომ ეს იქნებოდა ნამდვილი გმირობა. დღეს კი უფლოფერი გამახსენდა და რატომღაც მომჩვენა, რომ არავითარი გმირობა ეს არ არის.

ბრემბერსი. რა თქმა უნდა.. გარემოცვა თავისას უყბა. თქვენშიაც ხვერი რამ ჩაკდა, ჰედვიცა.

პედვიცი. ჩემთვის სულერთია. ნეტა მამა დაბრუნდეს და...

ბრემბერსი. აჰ, რა იქნება, თვალი ავიხილათ და დავანახათ ის, რაც ცხოვრებას თავის ნამდვილ ფასს ანიჭებს! თქვენ რომ ჭეშმარიტად ჩანსაღი, უფრეტი და ყოველფერი მსხვერპლის გაღებად მზადყოფი სული გქონდეთ, დანახავდით, რაიგ გარდაქმნილი დაგზიბრუნდებოდათ. მაგრამ მე ჭერ კიდევ არ დამოკარგავს თქვენდამი რწმენა, ჰედვიცა. (მოდის).

პედვიცი. ოთახში დაბრუნდით, შემდეგ კი სამზარეულოსკენ მიემართება. ამ დროს სხვენის კარზე კაჟური გაისისის. პედვიცი მიდის და ცოტათი გამოსწევს კარს, საიდანაც გამოდის მოხუცი ეკალი. პედვიცი კვლავ ხუროს კარს.

ქედლი. ჰმ... დიდი ვერაფერი საიმოვნება დღიადრიან მარტოდმარტო სხვენის შემოვლა.

პედვიცი. დღეს არ გინადირია, პაპა?

ქედლი. ამნაირ მინდში ნადირობა ხად გავგონილა? ბნელა, ორ ნახიჯე ვერაფერს გაარჩევს კაცი. პედვიცი. მარტო ბოცვრებს რომ მინდგომხარ, არ ვინდა სხვა რამეზეც ინადირი?

ქედლი. ვითომ ბოცვრებს რას უწუნებ? ა?

პედვიცი. არა, ისე... თქვით, გარეულ იხვე?..

ქედლი. ზო-ზო! ეწინა, ჩემი გარეული იხვი არ შემოაკვდესო. არახოდეს, გესმის? არახოდეს.

პედვიცი. თუშეა შენ ვერც უხეხდები ამას. ამბობენ, ძალიან ძნელი მოსაკლავიაო.

ქედლი. ვინ? მე ვერ შევძლებდი?

პედვიცი. კი მაგრამ, მაინც როგორც ესროდი, პაპა? არა. ჩემს გარეულ იხვს კი არა, სხვენს?

ქედლი. შენ გულში უნდა დამოწონო, გესმის? თანაც, ფრთის მიმართულებით კი არა, მის საპირისპიროდ, გასაგებია?

პედვიცი. და იქვე გაათავებ, პაპა?

ქედლი. იქვე, თუ სროლა შეგძლია. ჰმ... ახლა კი დროა, ტანსაცმელი გამოვიცვალო. ჰმ. გესმის? ჰმ... (თავის ოთახში შედის).

პედვიცი ერთხანს უძრავად დგას, ცალი თვალი სასტუმრო ოთახის კარზე უქირავს, მერე თარობთან მიდის, ფეხის წვერებზე აიწევა, ზემო თაროდან რევოლვერს ჩამოიღებს და ათვლიერებს. სასტუმრო ოთახიდან გამოდის გინა; ხელში ცოცხი და ჩვარი უქირავს. პედვიცი სწრაფად და შეუჩნეველად დებს რევოლვერს ერთ-ერთ თაროზე.

გინა. მამაშენის ნივთებში ნუ იჭებები, ჰედვიცა, პედვიცი (თაროებს სცილდება). მინდა...

ლაგებია.

გინა. ისა სჯობია, სამზარეულოში გავხიდე და თვალიერი ადევნო, რომ ყუვა არ გაციოდეს. დაბლა რომ ჩავალ, თან ჩავიტან სინთ.

პედვიცი სამზარეულოში გადის. გინა იატაკს გვის და ოთახს ალაგებს. ცოტა ხნის შემდეგ შემოსასვლელი კარი იღება და შემოდის იალბარ ეკალი. მხრებზე პალტო მოუსხამს, უქულოდაა; პირდაუბაწელსა და დუვიარცხენლს ნამძინარევი თვლები ამდღერებო აქვს.

გინა (ცოცხი ხელში, გახევებული მისჩერება ქმარს). აა... მოხვედი, იალბარ?

იალბარი (შემოდის და ყრუ ხმით პასუხობს). მოხვედი, რომ სამუდამოდ გავჭრა.

გინა. ზო-ო, გასაგებია. მაგრამ, დღერწო ჩემო, რას მკავხარ?

იალბარი. მაინც რას?

გინა. ეგ შენი ერთადერთი საწამროთო პალტო რა დღეშია?

პედვიცი (სამზარეულოდან გამოიხიდავს). დედა, ზომ არ... (თვალს მოჰკრავს იალბარს, სიხარულით შეგვიღებებს და ნისკენ გაეჭნება). მამა! მამა!

იალბარი (შეზრუნდება და ხელებს ასავსავებს). მომზორდი, არ დამეხამო! (გინას). თავიდან მომზორე-მეტი, შენ გეუხეხები!

გინა (ხმადაბლა, პედვიცს). სახტუმრო ოთახში გადი. ჰედვიცა.

პედვიცი ჩემად გადის.

იალბარი (მაგიდის უკრას გამოსწევს და ნერვიულად ფუსფუსებს). წიგნები უნდა წაიკო, ხად არის ჩემი წიგნები?

გინა. რომელი?

იალბარი. რომელი და, სამეცნიერო შრომები, რადა თქმა უნდა... ტექნიკური ტერმინები, რომლებიც ჩემი გამოკვლევებისთვის მჭირდება.

გინა (თაროებს ქუქავს). აი, ესენი, უფლო რაო? იალბარი. დიახ, დიახ.

გინა (ტერმინების ვროვას ნავიდაზე დებს). ჰედვიცს ზომ არ ვთვთარ, ფურცლები გავიკრას?

იალბარი. რაში მჭირდება გაჭრა?

ხანმოკლე პაუზა.

გინა. მამა, შენსას არ იშლი, მიდიხარ, იალბარ? იალბარი (წიგნებს არჩევს). მე მგონია, ეს თვისთავად იგულისხმება...

გინა. დიახ, დიახ.

იალბარი (წიგნებზე). აბა, აქ ზომ ვერ დავრჩები, სადაც ყოველ წამს დანას მიყრიან გულში?

გინა. დღერთი იყოს შენი მსაჭელი, ამდენ ცუდს რომ ფიქრობ ჩემზე.

იალბარი. დამიშტკიცი!

გინა. ჭერ შენ დამიშტკიცი.

იალბარი. ქალი, რომელსაც შენნაირი წარსული აქვს... არა, არსებობს გარკვეული მოთხოვნები... მე მათ იდეალურ მოთხოვნებს ვუწოდებ.

გინა. კი მაგრამ, პაპა? რა ეწველება საცოდავს? იალბარი. ჩემი საქმისა მე ვიცი. ბერიკაცი, რა თქმა უნდა, ჩემთან გადმოვა. მანამდე კი ქალაქში გა-

ვალ, გაფიქსიონ-გამოვიტოხავ... მმ... (იბუხება). ჩე-
მი ქული ხომ არ გინახავთ?

მინა. არა, დაიკარგა?

ილაშარი. წუხელის რომ დავბრუნდი, თავზე შე-
ხურა... არა, ნამდვილად მეხურა. დღეს კი არ ვიცი,
სად გაქრა.

მინა. ღმერთო ჩემო, ვინ იცის, სად გათრის ამ
ლოთხმა.

ილაშარი. არ დამიწყო ახლა გამოიხეხა შენ
გგონია, იმის გუნებაზე ვარ, რომ ყველა წვრილმანი
მასობდეს?

მინა. მხოლოდ არ გაციადე, იალმარ. (სამზარეუ-
ლოში გადის).

ილაშარი (ხმადაბლა ელაპარაკება თავის თავს და
გაბოროტებული ცლის მაგიდის უქრას). უ, ეს არა-
ნადა რეინფიცი გაიძვრა, თვალთშექცეო ხილწი მა-
დფორსი.. ერთი ვინმე მამოვინა, რომ ჩასუხარდეს
და კეთა ვაუხვრიტოს ტუვიით.. (რამდენიმე ძველ
წერილს განზე გადადებს, წინა დღით შუაზე გახეულ
ბარათს პოულობს, ერთმანეთს მიადებს ორივე ნახე-
ვარს და ზედ დასტკერის. შემოდის გინა. იალმარი
სწრაფად მიაგებხს გვერდზე ნახევებს).

მინა (მედიანზე დებს სინს ყავის ტურტლით). აი,
თუ გნებავს, ცხელი ყავა... ბუტერბროდები და მცო-
რეოდეინი მწვრილი...

ილაშარი (ალმაცრად გადახედავს სინს). მთავრ..
არა, ამ სახეში ხეშხას ადარ გაჯიკარბი მართალია,
მთელი დღე-ღამე ლუკმა არ ჩამხვლია პირში, მაგ-
რამ ეს არაფერი... ჩემი შენიშვნები ვინ იცის, რამ-
დენი ხნის წინათ დაწვებული მოგონებები სად ქა-
ნდახაში გაქრა ჩემი დღიურში და ამდენი საჭირო ქა-
ლადაი? (სასტუმრო ოთახის კარს აღებს, მაგრამ მა-
შინვე უკან იხევს). აქ კიდევ — ეს!

მინა. ო, ღმერთო ჩემო, სადაც ხომ უნდა იყოს
ხეშვი?

ილაშარი. გამოდი (გზას უთმობს; პედავი გავ-
ბედავდ გამოდის-სახელოსნოში, იალმარს კი კარის
სახელური უქრავს და გინას მიმართავს). ნუთუ არ
შეიძლება, რომ ამ ორიოდ წუთს მაინც დამისწნათ
უცხო პირებისაგან, რომლებსაც უკანასკნელად ვა-
ტარებ ჩემს ყოფილ სახლში? (სასტუმრო ოთახში შე-
დის).

მომვინი (დღდას მივარდება და ჩუმად, ხმის კან-
კალით ეკითხება). ეს შე ვარ მისთვის უცხო?

მინა. ცოცხა ხანს სამზარეულოში იყავი, შედევს,
ანდა არა, ისევ შენს ოთახში ვადი. (სასტუმრო ოთ-
ახის კარს გამოაღებს და ამბობს). მოიცა, იალმარ, კა-
რადიაში ნუ იქცეები, შე ვიცი, სადაც აწვევია ყველა-
ფერი. (ოთახში შედის).

მომვინი (თავზარდაცემული, გაოცებული ერთხანს
უძვრავდ დღას და რომ არ იტაროს, გამწვარებით იკ-
ვნეტს ტუჩებს, შემდეგ გაშმაგებული, იმტრევს ხე-
ლებს და ჩუმად ამბობს). გარეული იხვი (ფეხბაკრე-
ფით უბლოკდება თაროს, რეგოლეგის იღებს, ოდ-
ნე გამოსწვებს კარის ერთ ნახევარს, სხვენში შედის და
კარს ხურავს).

სასტუმრო ოთახიდან ცოლ-ქმრის ჩხუბის ხმა ისმის.
ილაშარი (გამოდის; ხელში რამდენიმე ძველი
ჩვეული და ქალადრის ფურცლები უქრავს, რომ-

ლებსაც შემდეგ მაგიდაზე დებს). რა ჩანა ამ საცო-
რეში? იმდენი რამეა წახალხი...

მინა (ხელში საცოლიაი უქრავს; ფანფანეც უქრავს)
კეცება უკან). დანარჩენი ჩერჩრობით აქ იყოს, იალ-
მარ. შავვალ-ხალხი ხომ ჩაგეტავა?

ილაშარი. უბ, ეს საშადახი.. პირდაპირ ხსულ
ამოგზდის კაცს (პალტოს იხდის და დივანზე მიაგ-
დებს).

მინა. ყავა გაციადება.
ილაშარი. მმ... (ერთ ყულუს მოსვამს, შემდეგ მე-
ორეს).

მინა (სკამების ზურგსა წმენდს). ყველაზე უფრო
მეტად ამხელა სხვენის მოძენა გააფიქრება ხოც-
ვრებისთვის.

ილაშარი. რა?.. ისეა მაკლია, რომ ხოცვრების
თან ვათროს!

მინა. მაშ, რას იხამ? პაპა უფითოდ რომ ვერა
სძლხა?

ილაშარი. უნდა გახდლოს. მეტი რა გზა აქვს. შენ
ისა თქვი, შე თვითონ რას უნდა გავუძლო!

მინა (თაროზე მტვერს წმენდს). ფლიტაც ჩა-
გლო?

ილაშარი. არა, რა შეფლიტება? აი, რეგოლევი-
რი კი ჩადე.

მინა. თან წაიღებ?
ილაშარი. დიას, ჩემს დატენილ რეგოლეგის.

მინა (ეძებს). სად არის? აღმათ, პაპამ წაიღო.
ილაშარი. თვითონ სადაა? სხვენში?

მინა. ალბათ.
ილაშარი. მმ... საწყალი ბერიაკვი (ბუტერბროდს
იღებს, ჭამს და ყავას აყოლებს).

მინა. ის ოთახი რომ არ გააფიქრავებინა, ხომ
შეგვედო იქ გადებულიყავი?

ილაშარი. როგორ? ერთ პერქვეშ დავჩრეო?
ღმერთმა მამოროსი..

მინა. ან იქნებ, ერთი-ორი დღით სასტუმრო ოთა-
ხში გასულიყავი. ნუ გეშინია, არავინ შეგაწუხებს.

ილაშარი. აქ?.. აქ კედლებს შუა?..

მინა. მაშინ ქვევით, რელინგსა და მოლევითან.

ილაშარი. მათ სახელს ნუ მიხსენებ! საქმარისი
გავიხსენო, რომ ლუკმა ადარ გადამდის უელში, არა,
როგორც ჩანს, მომიწებს ამ თოვლსა და ქარბუქში

კარდაკარ ვიწაწალო და ვეძოო, თუ, სად შეიძლება
მივიდრიკოთ შე და სახარლო ბერიაკვი თავი.

მინა. კი მაგრამ, ასე უძვლოდ სად წახალ, იალ-
მარ? ქული ხომ დაკარგა.

ილაშარი. ო, ეს ორი არაშადა, ერთმანეთზე უფ-
რო გადწრწილი და დადგვარებული თადლითი უჭუ-
ლოდ, რა თქმა უნდა, ფეხს ვერ გავადაგამ. (მეორე
ბუტერბროდს დასწვდება). ახლავე უნდა ვილონო
რამე. მართლა თავი კი არ მომძულეხია. (რალაცს
ეძებს სინზე).

მინა. რას ეძებს?
ილაშარი. კარაქს.

მინა. ახლავე მოგითან. (სამზარეულოში გადის).

ილაშარი (მისძახის). არ მინდა! ხმელა პუროთაც
იოლას ვაგვალ.

მინა (საკარაქე გამოაქვს). აი, ხულ ახალია. (მეო-
რე უქვა ყავასაც უსხამს).

ილაშარი დივანზე ქდება, ბუტერბროდს უფრო

სკლად უსვამს კარაქს, ჭვამს, ყავას აყობებს და ერთხანს ჩუმად ზის.

ილაშხარი. შეიძლება ერთი-ორი დღე ვიცხოვრო ხახტურმო ოთახში... ისე, რომ მუდგრობა არავინ დაინახავს?

ზინა. რა თქმა უნდა, თუკი ინებებ.

ილაშხარი. იმიტომ, რომ ასე სახელდახელოდ რა მოუყრის თავს მამარეშის ნივთები?

ზინა. ის კი არაა, და, ჭრჭერობით ნურც იმას ეტყვი, რომ სახლიდან წახვლას ამირებ.

ილაშხარი (ფინჯანს განზე გასწევს). მო, ალბათ, ასე აქობხვს. თორემ ხელახლა ატყდება მთელი ეს დავიდარხა. ჭრჭერობით, სული უნდა მოვიტყვა; გონება მოვიკრიბო... ამ ერთ დღეში ყველაფერს ხომ ვერ მოვახამ თავს?

ზინა. თანაც, ამწარი ამწდში. ხედავ, როგორ თოვს? ილაშხარი (კომერსანტ ვერლეს წვირის დასწვდებდა). ეს კიდევ აქ დგავ?

ზინა. ხელი არ მიხლია.

ილაშხარი. ეს ქაღალდი, რა თქმა უნდა, მე არ მებეზება.

ზინა. არც მე ვაპირებ მის გამოყენებას.

ილაშხარი. მაგრამ არც ის იჯარგებს, რომ ამ გაწამაწაში... როცა გადახვლას დავაწყებ, სადღაც დაიკარგავს.

ზინა. არა, მე შევინახავ, იალმარ.

ილაშხარი. ეს საჩუქარო, უწინარეს ყოვლისა, მამარეშს ეკუთვნის და მანვე უნდა გადაწყვიტოს, მიიღებს თუ არა.

ზინა (ობრავეს). დიას, სახარლო ბერიაკი...

ილაშხარი. ისე... ყოველი შემთხვევისათვის... სადაა წეობ?

ზინა (თაროსთან მიდის). აი, მთელი ქილა.

ილაშხარი. ფუნჯი?

ზინა. ფუნჯი აქაა. (ერთსაც და მეორესაც იალმარს აწვდის).

ილაშხარი (მიკრატელს იღებს). ქაღალდი დავაწყებო... (ჭრის და აწებებს). ღმერთმა დამიფაროს სხვისა საკლტრების ხელუფლისაგან... მით უმეტეს, თუ ეს საკუთრება უმწირო ბერიაკისა და... კიდევ ერთი ვიდაცისაა. აი, ასე. ჭრჭერობით აქ იდოს. შემდეგ კი, როცა გაწვება, შეინახე. თვალთ აღარ დავინახო. აღარახოდე!

ბრემბარსი (შემოდის; ცოტა არ იყოს, განცვიფრებით). ანს ვის ხედავ?.. მაშ, შენ აქა ხარ, იალმარ?..

ილაშხარი (წამოხტება). განწრევის თავი აღარ მქონდა და პატარა ჩემოფულე.

ბრემბარსი. ვატყობ, კიდევაც ვისაუზნია.

ილაშხარი. რას იზამ, ხანდახან ხსენულიც გვიყუენებს თავის მოთხოვნებს.

ბრემბარსი. მაინც რა გადაწყვიტე?

ილაშხარი. ჩემნაირ კაცს მხოლოდ ერთი გადაწყვეტილების მიღება შეუძლია. ეს წუთია ყველაზე საჭირო და აუცილებელ ნივთებს ვაგრკობდი. მაგრამ ამას დრო სჭირდება, გესმის?

ზინა (ეტყობა მოთმინების ფილა ეცსება). ბოლოს და ბოლოს, რა ვქნა. ხახტურმო ოთახი გავიზნადო თუ ხაკოიავი ჩავაღაგო?

ილაშხარი (გაბრაზებით გადახედავს გრეგერსს). ჩააღაგე... და გააშნადე.

ზინა (საკვიოავს იღებს). კეთილი. ტანსაცმელს ჩააღაგებ. (სასტუმრო ოთახში გადის და კარს ხურობს).

ბრემბარსი (ხანმოკლე დემილის შემდეგ). არ შეგონა, რომ ამით დამთარებოდა საქმე. ნუთუ მართლა აუცილებელია, რომ სახლიდან წახვიდე.

ილაშხარი (მოსუკენად წვრალებს ოთახში). მაშ, რას მიზრძანებ, რა ვქნა?.. მე ის კაცი არა ვარ, რომ უბედურებს ვაძულო, გრეგერს, ჩემთვის აუცილებელია დალაგებული ცხოვრება, მუდგრო და მშვიდი ატმოსფერო.

ბრემბარსი. მერედა, რა გიშლის ხელს? შენი ბედის მქედელი შენ თვითონა ხარ. მე გგონია, სწორედ ახლა შეგიძლია, ყველაფერი თავიდან დაიწყო. ნურც იმას დავიწყებ, რომ შენ გაქვს სიცოცხლის მიზანი — გე შენი გამოგონება.

ილაშხარი. თუ კაცი ხარ, განგონება აღარ მიხსნეო. დმერთმა იცის, როდის იქნება.

ბრემბარსი. როგორ?

ილაშხარი. ო, ღმერთო ჩემო, მაინც რა გამოგონებას მოითხოვ ჩემგან? თითქმის ყველაფერი უკვე ჩემამდე გამოგონეს... დლით-დღე ულ უფრო და უფრო ძნელი ხდება რაიმე კახლის მიკვლევა...

ბრემბარსი. კი მაგრამ, ავი ამდენი შრომა დახარქე.

ილაშხარი. ო, სულ ამ დამთხვეული რელინგის ბრალია... ის მაქეუბდა!

ბრემბარსი. რელინგი?

ილაშხარი. დიას, პირველად სწორედ მან ჩამაგონა, რომ მე შემწობა ახალი აღმოჩენით გამემდიდრებინა ფოტოხელევეება.

ბრემბარსი. აჰა... მაშ, რელინგმა, არა?

ილაშხარი. და მე ისეთი ხედვიერი ვყავი, ისე მიხაროდა... არა იმდენად საკუთრიც გამოგონება, რამდენადაც არა, რომ შედეგის ასე სწორება ჩემს... სწორება მთელი თავისი არსებით, ხვეწვერის მამიტობითა და გულწრფელობით... ან, უფრო სწორად, მე ბრავს მეგონა, რომ მართლა სწორდა.

ბრემბარსი. ნუთუ შენ შეგძლია იმის დაშვება, რომ შედეგი გეპირფერებოდა?

ილაშხარი. მე ახლა ყველაფერს დაშვება შემიძლია. სწორედ შედეგია, რომ მიღობავს ზნას. სწორედ ის მიზნელებს სიცოცხლის შტებს.

ბრემბარსი. რას ამბობ, რას? შედეგი რას უნდა გიშლიდეს?

ილაშხარი (თავისას განაგრძობს). მე გავიფიქრო შეყარადა იგი. შენ ვერ წარმოიდეგნ, რა ხედვიერი ვყავი, როცა დადლილ-დაქსული ვბრუნდებოდი შენ, ამ ჩემს ღარიბულ კუთხეში, ის კი გახარბული გამოჩობდა ჩემს შესახვედრად და თან საყვარლად ჭუტავდა თვლებს. ო, რა ბრავე ვყავი, ნამდვილი ბრავი კი ვიბოხარი, გავიფიქრო შეყარადა-მეუჭი... და თავს ვიტყუებდი იმით, თითქმის მახაც ასევე ვუყვარდი.

ბრემბარსი. მოითმინე და, ალბათ, თვალნათლივ დარწმუნდები, რომ... (რალაცას აყურადებს). რა არის ეს? ისემა ხომ არ დაიყოყნა?

ილაშხარი. ალბათ. მამარეში იქაა. (სხვეწე ანიშნებს).

ბრემბარსი. აა, იქაა? (სახე გაუბრწყინდება). კვლავ გამეორებ, მალე თვალნათლივ დარწმუნდები იმაში,



რომ შენგან უარყოფილ სახარალო გოგონას თავდავიწყებით უუარხარ.

იპლმარნი. რამ უნდა დამარწმუნოს? უკვე შენც ადარაფერი მერა.

ბრმემარსი. კი მაგრამ, ის მაინც ხომ იცვს გარეშა, რომ ჰედვიგისთვის უცხოა ყოველგვარი სიცრუე?

იპლმარნი. ეხ, გრეგერს, სწორედ ეს მიეძვებს ყველაზე მეტად: ვინ იცის, რაზე ჩურჩულებდნენ აქ გინა და ის ფრუ სერბიუ? ჰედვიგს კი ყურები ყოველთვის დაქვევითლი აქვს. აღბათ, ეს ნაჩუქრობის ბარათიც არ ყოფილა სრულიად მოულოდენელი. რაღაც ამდაგვარს კაი ხანია ვგვრძნობდი.

ბრმემარსი. ბოროტი სული ჩავიხადდა თუ რა არის?

იპლმარნი. თვალი ამებოლა. კისერს მოვიჭრი თუ ეს ბარათი მხოლოდ დახაწყისი არ იყოს. ფრუ სერბიუ ყოველთვის გადაპარებულ შურაწვევლობას იჩენდა ჰედვიგის მიმართ, ახლა კი შეუძლია, რაც ხავს მხოუდება, ყველაფერი უსრულდოს. თუ მოეპარაწათ, შეიძლება წამართვან კიდევ.

ბრმემარსი. ეგ არ მოხდება. ჰედვიგი შენ სხვაზე გაცდობს.

იპლმარნი. ისე დაბეჯითებით ლაპარაკობ, თითქმის... მაგრამ თუ ისინი ათას რამეს შემაპირდნენ?.. მე სულელს კი გაგაფრებთ მუყარადა იგი. ყველაზე დიდ ჰედნიერებად ის მიმაჩნდა, რომ ხელიხელჩაკიდებული მტარებინა ცხოვრების გზაზე, როგორც სიბნელის მოწიში ბავშვი მიმავთ ვიებერთელა, ჩანწლებულ დარბაზში.. ახლა კი, ჩემდა სავალალოდ, ვაწმუნდები, რომ ამ სხვეწში შეუფუძლ სახარალო ფოტოგრაფს ვაწყროდნდა რაოდენ ეტოჟნადა მისი ბავშვური სიყვარული. არა, ის მხოლოდ შემოიპარა ჩემს სულში და ცდლობდა დროებითი მაინც შეეფარებინა თავი... დაბ, დროებით.

ბრმემარსი. მაგ შენი სიტყვებინა შენ თვითონ თუ გჭერა, იალმარ?

იპლმარნი. მთელი უბედურებაც ის არის, რომ მე უკვე აღარ ვიცი, ვისი ან რისი უნდა მჭეროდეს... და, ალბათ, არც არასდროს შეცოდებინა. შენ მაინც რა სასუფრველი გაქვს, რომ ჩემს სიტყვებში ეჭვი შეიკანო? მო-მო! შეტისმეტ იმედებს ზომ არ ამყარებ მაგ შენს იდეალურ მოთხოვნებზე, გრეგერს? მაგრამ თუ ისინი ათასნაირი საჩუქრებით დატვირთულნი მოედონ და ეტყვიან: რა გინდა მაგ საყოდავთან, ჩვენთან წაბოდი, ნამდვილი ცხოვრება აქ გეღისო?..

ბრმემარსი. მერედა, როგორ გგონია, რა მოხდება? იპლმარნი. მაგრამ, პირიქით, მე რომ მეკითხა მითვის: ჰედვიგ, თანახმა ხარ თუ არა, ჩემი გულისთვის უფრავ აქციო მთ მთიერ შემოთავაზებულ ცხოვრებას-მეთქი? (ირონიული სიტყვით). „უშორჩილოხად გვაღლობთ“, — აი, რას მიმასუბებდა იგი.

სხვენში სროლა გაისმის.

ბრმემარსი (სიბარულით შეჰყვიერებს) იალმარ!

იპლმარნი. ბერიკაყო თავისას არ აწიღის!

ბინდ (გამოდის). ოჰ, იალმარ, როგორც ჩანს, პაპაკვლავ ბოცვრებს უხათქუნებს.

იპლმარნი. გავად ერთი, ვნახავ...

ბრმემარსი (გახარებული, აღელვებით). მოიცა! იცო, რა იყო ეს?

იპლმარნი. რა დიდი ცოდნა ამას უნდა? ბრმემარსი. არა, შენ არა და, მე კი ვაგრძობს ყველა საბუთი.

იპლმარნი. რა საბუთი? ბრმემარსი. ბავშვური მსხვერპლი. ჰედვიგმა დაიყოფა მამაშენი, რომ გარეული იხვი მოეკლათ!

ბინდ. რას ამბობო?.. იპლმარნი. კი მაგრამ, რისთვის?

ბრმემარსი. მას უნდადა მსხვერპლად შეეწირა შენთვის ის, რაც ამ ქვეყნად ყველაზე მეტად უუყვარდა, რათა ამ გზით დაეჭურებინა შენი სიყვარული.

იპლმარნი (გულაჩუყვით). ოჰ, ჩემი გოგო... ბინდ. რას არ მოგონებს!

ბრმემარსი. დაბ, ჰედვიგს მხოლოდ ერთი საფიქრალადა ჰქონდა: როგორ დაებრუნებინა შენი სიყვარული, იალმარ. მას ეგონა, რომ უამისოდ ვერ იცოცხლებდა.

ბინდ (ძლივს იკავებს ცრემლებს). ახლა ხომ ხედავ, იალმარ?

იპლმარნი. გინა, სად არის ბავშვი? ბინდ (სილუქუნებს). სახარალო... ალბათ ნამწარეულოშია, აუთხომი მიყვრული.

იპლმარნი (მოდის და საშარეულოს კარს აღებს). ჰედვიგი! გამოიდი გესმის, ჩემო გოგო? (საშარეულოში იხედება). აქ რომ არ არის?

ბინდ. მაშინ, ალბათ, თავის ოთახში იწეება. იპლმარნი (მეორე ოთახიდან). არც აქ არ არის.

(საბელონოში გამოდის). სად წავიდა? ბინდ. რა ვიცი, არსად დააუენ და...

იპლმარნი. ოჰ, ნეტავა ჩქარა დაბრუნდეს... იმდენი რამე უნდა ვუთხრა!.. ახიარდა ყველაფერი კარგად აქვს, გრეგერს. ანბო კი მერა, რომ მართლაც შეიძლება ახალი ცხოვრება დავიწყო.

ბრმემარსი (ჩუმად). ასეც ვიცი. აღორძინება ბავშვს უნდა დაეწყოს.

თავის ოთახიდან გამოდის სრულ საბარალო ფორმისში გამოწყობილი მოხუცი ევდალი; ცდილობს წელზე ხმელი შემოირტყას.

იპლმარნი (გაოგნებული). შენ აქა ხარ, მამა?

ბინდ. ესე იგი, ოთახში ისროდი? მადალი (გაბრაზებული). რაო, ახლა მარტო ნადირობ, იალმარ?

იპლმარნი (დაძაბული, საშინლად აღელვებული). მამ, შენ არ გისვრია სხვენში?

მადალი. მე?.. მის.. ბრმემარსი (იპლმარს უყვირის). მამახადამე, მან თვითონვე ესროლა გარეულ იხვს?

იპლმარნი. არ გადამჩროი! (კარს მივარდება, გამოსწებს, სხვენში შეიხედავს და ყვირის). ჰედვიგი!

ბინდ (თვითონვე კარს მივარდება). დემოტო ჩემო, რა არის ეს?

იპლმარნი (სხვენში შედის). ძირს აგდია!

ბრმემარსი. ვინ? ჰედვიგი? (იპლმარისკენ გაბზის).

ბინდ (იმედლოვლიად). ჰედვიგი! (სხვენში შევარდება). არა, არა, არა!

მადალი. მო-მო! ახლა იმანაც დაიწყო ნადირობა იპლმარს, გინას და გრეგერს ფრთხილად გაბოჰეო ჰედვიგი, რომელსაც უსიკოცნობდა ჩამოგდებულ მაჭყენა ხელში რევილვერი ჩაბუღუყვას.



იალმბარი (თავზარდაცემული. რევოლუციური გაჯარდნა... თვითონვე დაქარბა. გვიწველეთ, გვწველეთ! **ბინა** (შემოსასვლელ კარს მივარდებოდა და ქვევით ჩასძახის) რელინგ! რელინგ! ექიმო რელინგ! ჩვენთან ამოდის! ჩქარა! რაც შეიძლება ჩქარა!

იალმბარი და გრეგერის დივანზე აწვიწვიან პედივებს. **მადლნი** (ჩუმად). ტუე შურს იძიებს.

იალმბარი (მუხლებზე ემხოზა პედივიის წინაშე). ახლავე გონს მოვა დიახ, ახლავე!.

ბინა (ბრუნდება). ხად მოხვედრია? ვერაფერს ვერ ვხედავ.

შემობრბის რელინგი, უკან მოლოკიო მოსდევს. ამ უქანასკნელს ფრკი აცვია, ძაგრამ უფიქტობოდ და უქანასტობოდ.

რელინგი. რა ამხავია?
ბინა. ამხობენ, ჰედეგემა...

იალმბარი. ჩქარა! გვწვევთ!
რელინგი. მიმოშვითი (მადიანს ვანზე გასწევს და პედივებს სინჯავს).

იალმბარი (მუხლებზე დაჩოქილი შიშით ადევნებს თვალს). საშიში ხომ არაფერია? შიშხარი, რელინგ! არც კი ჩანს... საშიში ხომ არ არის, რელინგ?

რელინგი. რა მოხდა?
იალმბარი. არაფერი არ ვიცი!

ბინა. გარეული იხვის მოკვლა უნდოდა.
რელინგი. გარეული იხვის?

იალმბარი. მოდა, როგორც ჩანს, რევოლუციური გაჯარდა.

რელინგი. მმ... ახე.

მადლნი, ტუე შურს იძიებს. მაგრამ მე მაინც არ მიშინია (სხვეწში გადის და კარს ხურავს).

იალმბარი. რას ვაჩუქებულხარ?... ხმა ამოიღე, რელინგ!

რელინგი. ტუეას შიგ გულში გაუვლია.

იალმბარი. კი მაგრამ?..
რელინგი. ხომ ხედავ, — მკვდარია.

ბინა (კივილით). შვილიო... შვილიო...

ბრემბერსნი (ხმაჩახლეჩილი). ზღვის უფსკრულში...

იალმბარი. არა! არა! უნდა იცოცხლოს! რელინგ... ღვის გულითარის... ერთი წუთით... თუნდ ერთი წამით... რომ მოვასწრო და ვუთხრა, რა გაგაძვირით მიუყარადა უკვლავის.

რელინგი. შიგ გულში შინაგანი სისხლის ჩაქცევა. იქვე გათავებულა.

იალმბარი. მე კი ხელის კვრით ვიცოდეხდი თავიდან, როგორც გარეულ მხეცს! მტომაც მოიყუტე სხვეწში და თავი მოკვლა... ჩემი სიყვარულით (ქეითინებს). არაფერი, არაფერი აღარ ეშველება! ვერც ვერასოდეს ვეძებვი (ხელებს იმტერებს და ცას შეჰბლავს). ეი, შენი... თუკი არსებობს... რატომ დაუშვი ეს?

ბინა. კარგი, კარგი, ღმერთს მაინც ნუღარა ჰგმობ. ალბათ, არ ვიყავით ღირსნი, რომ გვერდით გავყოლოდა.

მოდლნი. არა, არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს.
რელინგი. ჩუმი!

იალმბარი (ჩუმდება, გულხელს დაიკრძებს და დასდევს დასტერის). რა მშვიდად და რა მშვიდად წევს!.

რელინგი (ამოდ ცდილობს რევოლუციური გამოპგლიჯოს ხელიდან). არა, მაინც რა მაგრა...

ბინა. გაუშვით, რელინგ, თითები არ გადატეტერიოთ. ჰქონდეს.

იალმბარი. საფლავშიაც თან ჩაიტანოს!

ბინა. დიახ. მაგრამ აქ ხომ არ იწვება? თავის ოთახში უნდა გადაიტანოთ. ხელი მოკიდე, იალმბარ.

იალმბარი და გინა ხელში იყვანენ პედივებს.

იალმბარი. ო, გინა! გინა! რა გული გიძიებს?
ბინა. ერთმანეთს დავებმართო. ახლა რაღა გვაქვს გახაყუთი?

მოდლნი (ხელებს გაიშვერს და ბუტბუტებს). დიდება უფალს... მიწა იუავ და მიწასვე მიუბრუნდებიო...

რელინგი (ჩურჩულით). მოკეტე, — მთვრალი ხარ. იალმბარსა და გინას სამზარეულოში გააქვთ ცხეღარი. რელინგი კარს ხურავს; მოლოკიო გასასვლელისკენ მიემართება.

რელინგი (გრეგერს უახლოვდება). მე კი ვერაფერ დამარწმუნებს, რომ ხელში გაუვარდა.

ბრემბერსნი (მთელი ამ ხნის მანძილზე თავზარდაცემული და გახვეებული იდგა; ახლა კი უცებ ტანში გააზრიალებს). ვერაფერ ვერ იტყვის, რა მოხდა საშიშრეგება!

რელინგი. ტუეას გულისპირთან კაზა ამოუწვავს. როგორც ჩანს, რევოლუციური მკერდზე მიიბჯინა და ისე გამოჰკრა ჩახმახს.

ბრემბერსნი. მაგრამ ამაოდ მაინც არ მომკვდარა. ხომ დანახეთ, რა სულიერი სიდიადე გამოავლინა მამისშია?

რელინგი. მწუხარებაში, სასიკვდილო სარეცელთან, ზევრი იქცევა ახე. მაგრამ როგორ გგონიათ, დიდხანს ეყოფა თუ არა იალმბარს ეს სულიერი სიდიადე?

ბრემბერსნი. ნუთუ მართლაც არ შერჩება და თანდათანობით არ გაიზრდება მთელი სიცოცხლის მანძილზე?

რელინგი. სამი თვეც არ გაივლის, რომ სახარალო ჰედეგე მისთვის მხოლოდ დეკლამაციის მომხილავ თემად იქცევა.

ბრემბერსნი. როგორ ზედეგე იალმბარ ეცდამღე ასე ლაპარაკს?

რელინგი. ამაზე მაშინ ვლაპარაკოთ, როცა ჰედეგის საფლავზე პირველი ზაღის ამოყრის თავს ახა, მაშინ დაუკვირდით, რა კევიით დაუწყებს ცოხნას თავის მწუხარებას და როგორ გამოგვიყვადეთ ყურებს „მამის მკერდიდან უღროოდ მოგლეჩილ სახარალო ბავშვზე“ ყბედობით, თქვენი თვალთა ნახვით რა ცვილივით დადგნება და დაიდევნებოდა საკუთარი თავის მიმართ აღტაცებისა და სიზარალულისაგან გულშეძრული. დიახ, თქვენი თვალთ.

ბრემბერსნი. თუ თქვენ მართალი ხართ, ხოლო მე ვცდებო, მაშინ სიცოცხლე ნამდვილად არ ღირს ამ ქვეყნად.

რძელები. ო. სიციველზე ახე თუ ისე, მაინც ახა-
ტანი იქნებოდა, თავს რომ დაგვანებებდნენ ეს კე-
თილმოსურნე კრედიტორები, რომლებიც კარს გვი-
ტალახიანებენ უბრალო მოკვდავთ და თავიანთ იდე-
ალურ მოთხოვნებს გვჩრიაან.

ბრძმბრძნი (სივრცეს გაპყურებს). თუ ახეა, მაშინ
შე ჩემი დანიშნულებით კმაყოფილი ვარ.

რძელები, ნება მიბოძეთ, გაითხოთ, მაინც რა
არის ეგ დანიშნულება?

ბრძმბრძნი (მიღის). შეცამეტე სტუმრისა.
რძელები. (ფეხდაფეხ მისდევს). დალაზვროს ეშ-
მაქმა ერთხანად არ დაგვიჩრდი!

თარგმნა ბაჩანა ბრძმბრძნი.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპული
თეატრების სცენაზე მბრძანებლობს მენრიკ იბსენი.
მისი პირველი დრამა „კატალინა“ 1880 წელს გა-
მოქვეყნდა. უკანასკნელი — „როცა ჩვენ, მკვდრები,

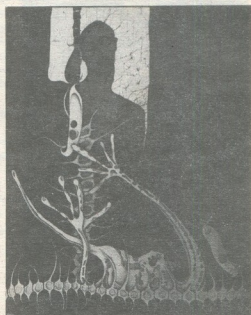
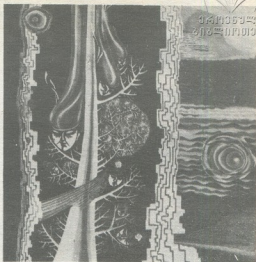
ვიღვიძებთ“ — 1899 წელს). იშვიათია მწერალი,
უფრო დიდი გავლენა, საყოველთაო აღიარება და
პოპულარობა რომ მოეხვეჭა თანამედროვეთა შორის.
„ჩემთვის რომ დაევალებინათ, შეჩვენებინა ყვე-
ლაზე საიმედო ფარავტერი უახლესი ევროპული ლი-
ტერატურის ზღვაში, ალბათ, ყველა სახელის თავზე
აღმართავდი გამაფრთხილებელ ალამს, გარდა მენ-
რიკ იბსენის სახელისა“. — წერდა ა. ზლოკი იბსენის
გარდაცვალებიდან ორი წლის თავზე (1908 წ.). ეს
გავლენა მართლმოდენ მეცხრამეტე საუკუნით არ შე-
მოფარგლულა. იბსენის შედევრები — „ბრანდი“
(1866), „პერ გიუნტი“ (1867), „კეისარი და გალი-
ლეელი“ (1878), „საზოგადოების ზურჯნი“ (1877),
„თოქინების სახლი“ (1879), „მოჩვენებანი“ (1881),
„ხალხის მტერი“ (1882), „გარეული იხე“ (1884),
„როსმერსპოლმი“ (1886), „ხედა გაბლერი“ (1890),
„შენებელი სოლნისი“ (1892), „პატარა ეიოლფი“
(1894) და სხვ. — თავიანთი დასვეწილი ფსიქოლო-
გიით, მკაცრი რეალიზმითა და ცხოვრებისეული
ხიზართლიანადი უანატიურთ ერთგულებით დღემდე
ინარჩუნებენ მსოფლიო თეატრალური კულტურის
ერთ-ერთი უძველეს ცხოველყოფილი წყაროს მნი-
შენელობას.

თანამედროვე იაპონური სახვითი ხელოვნების გამომავალ თბილისში



ასობით ნამუშევარმა, რომელ-
მაც თბილისის მხატვრის სახლის
საგამოფენო დარბაზების ორი სა-
რთული დაიკავა, დამთვლიერებ-
ლებს გააცნო თანამედროვე ია-
პონური სახვითი ხელოვნება. ფე-
რწერული ტილოები და სხვადა-
სხვა გრაფიკული მასალით შესრუ-
ლებული დაზგური სურათები
ღრმა ინტერესს იწვევდნენ არა
მხოლოდ მკაფიო ეროვნული თა-
ვისთავადობით, არამედ შემოქმე-
დებით მიმართულებათა დიდი
მრავალფეროვნებით. ჩანაფიჭ-
რის სიახლესა და გაბედულებას-
თან ერთად იაპონელმა მხატვრებ-
მა გვიჩვენეს შესრულების დახვე-
წილი ოსტატობა, ნოვატორობა
ტექნიკურ ხერხთა შერჩევაში. ყო-
ველივე ამან დამთვლიერებელ-
თა წინაშე უჩვეულოდ შთამბეჭ-
დავი სამყარო გადაშალა.

საქართველოს
სამხრეთი



ქრონიკა



● მიმდინარე წლის 9 სექტემბერს უამრავი სტუმარი ესტუმრა ბათუმს — დიდებული ტაძრის აღდგენას ზემოზონზე...

„ტაძარი ესე უყოვლად წმინდა ღვთისმშობელი მარიაშისა, თვისის ზღუდითურთ, აღვაგებ მე სტეფანე კონსტანტინეს ძე ზუბალაშვილმა, საცხოვრებლად სულიხა ჩემისა“ — ვითხოვლობთ ტაძრის კედელზე წარწერას — ქართულ და ფრანგულ ენებზე.

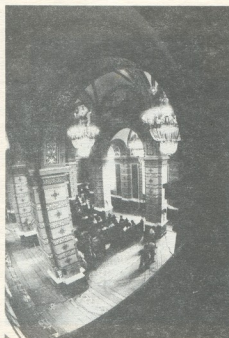
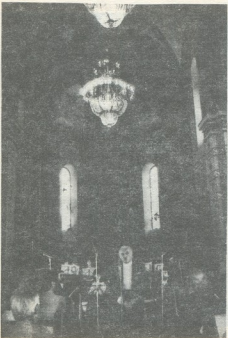
მრავალ საზოგადო საქმეთა გულშემატკივარი და დახმარების აღმომჩენი გახლდათ ცნობილი მრეწველი და მეცენატი სტეფანე ზუბალაშვილი. ქველმოქმედი ძმები ზუბალაშვილები მთელ თავის ქონებას საქართველოს საკუთრებად თვლიდნენ, რასაც, მრავალთა შორის, „ბათუმის ეკლესიის აღგება“-ც ასაბუთებს. ტაძარი მისივე დაკვეთით აშენდა XIX—XX სს. მიჯნაზე იტალიელი ხუროთმოძღვრების მიერ. წლების მანძილზე ამ ნაგებობაში განლაგებული იყო მალალი ძაბვის და-

ნადგარები, დარბაზი დაუფიცილი იყო სართულბად. როგორც რესტავრატორმა მხატვარმა ა. გოგლიძემ აღნიშნა, დაზიანებული იყო ფრესკები, რომელთაც ფარავდა ბათქაშისა და ზეთის საღებავის სქელი ფენა. სამშენებლო-სარესტავრაციო სამუშაოებში მონაწილეთა თუ პარტიულ ხელშედეგანულთა მიერ გაწეული შრომის შედეგად უმოკლეს დროში (წელიწადი და სამი თვე) აღდგა გოთური არქიტექტურის ეს საინტერესო ძეგლი.

ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიის თაღებქვეშ საკონცერტო დარბაზი გაიხსნა (200 ადგილი). არაჩვეულებრივი აკუსტიკური თვისებების მქონე დარბაზში უახლოეს დროში დაიდგება გერმანელი სპეციალისტების მიერ აგებული ორგანი.

ეს მოვლენა დაემთხვა ბათუმში მეორე ტრადიციული მუსიკალური შემოდგომის დღეებს. საკონცერტო დარბაზის გახსნისადმი მიძღვნილი კონცერტის პროგრამა

მა მოამზადა სსრკ სახალხო არტისტმა ჯანსუღ კახიძემ. „ეს ტაძარი გახდებოდა დასახამი ბათუმელთა სულიერი და კულტურული ცხოვრების აღორძინებისა, მომავალი კონცერტებისა“ — თქვა მან. ჯ. კახიძის დირიჟორობით აუარის სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა შესავალი ზ. ფალაშვილის ოპერიდან „დაიხი“, აუარის ასრ სიმღერისა და ცეკვის სახ. ანსამბლის გუნდის თანხლებით საქ. სსრ სახალხო არტისტმა ზ. კვერენჩილაძემ წაიკითხა ირ. აბაშიძის „დედაო ენა“. შესრულდა: „საგალობელი“ (მხატვრის ვაჟთა ვოკალური ანსამბლი — ხელ. გ. შავიშვილი), კაჩინის „მადრიგალი“ (სსრკ სახ. არტისტი მ. ამირანაშვილი), არია მ. ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარეჯან ცხიერი“ (საქ. სახ. არტ. ჯ. შიღვიანი), ი. კეიქუშაძის საგალობელი (ბათუმის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა გუნდი), არია ბელინის ოპერიდან „ნორმა“ (საქ. სახ. არტ. მ. თომაძე), კაჩინის „ავე-მარია“ (სსრკ სახ. არტ. ლ. ჭყონია), ფრედერიკოს არია ჩილიას ოპერიდან „ორლეონი ჭალი“ (საქ. სსრ სახ. არტ. ა. ზომეროვი), ჯ. ვერდის არია რეკვიემიდან (რსფსრ სახ. არტ.



ქ. პლუტნიკოვი) და „აგნუს დეი“ (საქ. სახ. სიმფონიური ორკესტრი და სომხეთის სსრ სახელმწიფო კაპელა — ხელმძღვ. სსრკ სახ. არტ. ო. ჩეჩიჯიანი) და სხვა.

ტაძრის გახსნის ცერემონიალი მისასალმებელი სიტყვით გახსნა აუარის კულტურის მინისტრმა ბიძინა მახარაძემ.

ამ წერილზე ნათუმს ეწვია საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ჭუმბერ პატიაშვილი და სხვა პარტიული ხელმძღვანელი მუშაკები, ინტელიგენციის წარმომადგენლები, საქართველოს ხელოვნებისა და კულტურის მოღვაწეები.

ბივლი ბაზანიძე

● **ბანრიკ ნიმიპაუზის** სახელი და მისი მოღვაწეობის კვალი მუდამ დარჩება მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. მისი მდიდარი და ხანტერეო სულიერი სამყარო გავლენის ახდენდა არა მარტო საფორტეპიანო ხელოვნების განვითარების სფეროზე. იგი იყო ღრმა მოაზროვნე, კრტიკოსი და კლდეითი ანალიზის საუკეთესო წარმომადგენელი. წარუშლელად აღიბეჭდა მეზობერებაში მის მიერ შესრულებული საფორტეპიანო მუსიკის შედეგები, ვასაქუთრებით შოპენის ნაწარმოებები, რომლებიც მიეკუთვნება პიანისტური ხელოვნების უმაღლეს მიღწევებს. პ. ნეიპაუზი რომანტიკული აღმართების, მგზნებარე ტემპერამენტის პიანისტი იყო, მრავალმხრივი კულტურის და განვითარების უნარით სავსე ადამიანი. ის დიდ გავლენას ახდენდა არა მარტო თავის მოწაფეებზე, არამედ ჩვენი დროის მთელ მუსიკალურ საზოგადოებაზე. მისი ემოციური ბუნება დიდი არტიზტიზმით იყო დაჯილდოებული. იშვიათად შეხვდებით ხელოვანს, რომელსაც ასეთი საინტერესო და მდიდარი „ავტოფსიქოგრაფია“ აქვს, ეს მისი გამოთქმაა. სამყაროს ათვისების სფერო ძალზე მრავალმხრივი ემოციებით ავსებდა მის ფაქიზუნებას. საოცრად პარმონიული



შემოქმედებითი პიროვნება იყო. სიცოცხლის მრავალმხრივი შთაბეჭდილებების გავლენით პ. ნეიპაუზი ეძიებდა ახალ შემოქმედებით მწვერვალებს. მოვიგონათ მისი სიტყვები: „სამყარო სრულყოფილია, ოცნება სინამდვილედ იქცა და გინდა ფაუსტთან ერთად თქვა „შეიერდი წამიერება“, თუ გინდა ფაუსტთან ერთად გაინაწილო უბედურება. ასეთი წამიერებანი, ასეთი სახვედრები ხელოვნებასთან, სილამაზის გენიასთან წარმომადგენს ყველაზე იშვიათ, ყველაზე ლამაზ წამებს...“ განულომელია მისი როგორც პიანისტის და პედაგოგის ინტერესების დიაპაზონი და მიღწევებიც. სიყვარული მუსიკის, პოეზიის, ფერწერის, ფილოსოფიისა ამდიდრებდა მის შემოქმედებით ფანტაზიას, სტილის გრძნობას და გემოვნებას. მრავალი წლის წინათ წილად მხვდა დავსწრებოდი ლენინგრადის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ლეოპოლდ გოდფსკის საუბარს საშემსრულებლო თემებზე გერმანულ ენაზე. იგი ამბობდა „H. Neigauz ist ausgezeichnet: musikal“, ნეიპაუზი მასთან სწავლობდა ვენაში „Meister chule“-ში და ხოლო კონცერტების დადიოდა არა მარტო ავსტრიის და გერმანიის ქალაქებში, არამედ მთელს ევროპა-

ში. მიუხედავად ამისა, ნეიპაუზს სურვილი ჰქონდა ტექსტრანდ გაცივლო პეტროგრადის კონსერვატორიის კურსს, რომელიც მან 1915 წელს დაამთავრა. განსაკუთრებული არტიზტიზმით შეასრულა შოპენის კონცერტი e-moll, ორკესტრს უღირიკორაფ. ბლიუმენფელდმა. 1916 წელს ნეიპაუზმა მიიღო მიწვევა თბილისიდან „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ (P. M. O.) სასწავლებელში სპეციალური ფორტეპიანოს პედაგოგად, რაზედაც სიამოვნებით დათანხმდა. ჩვენ ვაპყობთ ამით, რადგან მისი პედაგოგიური დებოუტი შედგა თბილისში 1916 წელს. ერთი წლის შემდეგ დაიწყო მუშაობა თბილისის სახ. კონსერვატორიაში. ეს დასაწყისია მისი პედაგოგიური მოღვაწეობისა. მან გაიარა ძალზე საინტერესო გზა და მიაღწია უდიდეს წარმატებებს ამ სფეროში. თბილისში ცხოვრების პეტიბმა პ. ნეიპაუზზე წარუშლელი კვალი დატოვა. მას ძალიან უყვარდა ჩვენი ქალაქი, ყოველთვის სიამოვნებით ჩამოდიოდა, მეგობრობდა ჩვენს მუსიკოსებთან და დიდი სარგებლობა მოჰქონდა თავისი ხოლო კონცერტებით, ღია გაკვეთილებით. პ. ნეიპაუზი ბევრჯერ უყოფილა თბილისის კონსერვატორიაში სახელმწიფო გამოც-



გ. ნეიშაუსმა

დების კომისიის თავმჯდომარედ 1984 წელს მე როგორც კათედრის გამგეს მომიხდა მოსკოვში წასვლა კონკურსის ფორმის წევრად. ზ. ნეიშაუსთან საუბარში გამოირკვა, რომ მას ძალიან უნდოდა თბილისში ჩამოსვლა, მაგრამ სინაულით თქვა: „მე აღარ გამოვდივარ სოლო კონცერტებით“. მაშინ მე შევთავაზე, გაემართა თბილისში საკლასო კონცერტები. მან სიამოვნებით მიიღო ეს მოწვევა. როცა დავბრუნდი თბილისში, გავუზახვენი მიწვევა, საქართველოს ფილარმონიის ხაზით (ეს მან თვითონ მიჩიან). ნეიშაუსის საკლასო კონცერტები ქვემოთხა მის 75 წლისთვის, რომელიც დიდი ზეიმით აღინიშნა რუსთაველის სახელობის თეატრში. კონცერტი ჩატარდა მაღალ დონეზე, ასრულდნენ: კრაინევი, ნასიდკინი, ლიუბიმოვი, კასტლანკი. კონცერტის შემდეგ მეორე დღეს ზ. ნეიშაუსმა მოხოვა წამეყვანა ჩვენს შესანიშნავ მხატვართან ლაო გუდიაშვილთან, რომლის თაყვანისცემელი იყო მისი მეგობარი პასტერნაკი. სიამოვნებით შევატრული მისი თხოვნა. ვესტუმრეთ ჩვენს სიამაყეს — ბატონ ლაო გუდიაშვილს. ზ. ნეიშაუსმა დაათვალიერა საგამოყვანო დარბაზები. იგი აღფრთოვანებული იყო ლაო გუდიაშვილის ზღაპრული ტალანტით. შემდეგ ლაო გუდიაშვილის მეთაურობით ქ-ნმა ნინომ სუფრას-

თან მივიპატიო. ზ. ნეიშაუსმა და ლაო გუდიაშვილმა შეხვედრათმანთის სადღერტოელო და სასინფონიო მისიასუნეს. უცხო ვენციური ზარების ხმა შემოქმედსა. ვენციური ეკლესიების და ტაძრების ზარებს სხვადასხვა ინტონაციის უდერადობა აქვთ. ადგილობრივი მცხოვრებლები ზარების მიხედვით იგებენ თუ ხად, რომელ ეკლესიაში მიდის წირვა. მურანის შესანიშნავი მხატვრები, ბროლისა და შუშის ოსტატები ზოგჯერ სასინფონო ანიშებენ საეკლესიო ზარების უდერადობის ინტონაციებს. ზ. ნეიშაუსმა შემოკო, ეს უდერადობა რომ ვიცანი და ტალიაში თავისი მოგაზრობა გაიხსენა, თქვა: „მე ძალიან საფუძვლიანად შევითვისე რენესანსული კულტურა. ვენციის გავლით ფლორენციაში ჩავდი და გავტრდი მდინარე არნოს ნაპირზე, სადაც დავიწყე იტალიური ენის შესწავლა, რათა შემდეგში დედანში წამეცოთხა დანტი, ბოკაჩო, პეტრარკა, გაცნობოდე ლიტერატურას ბენვენუტო ჩელინის შესახებ. მაგრამ ყველაზე უფრო მაინტერესებდა თვით ფლორენცია. „Fierenza la bella“ ქალაქი, როგორც პოეტის ოცნება. ვათვალიერებდი მუზეუმებს „უფცისა“ და „პიისი“, ვთარბოდი ყოვლისშომყველი სილამაზით. დღეს აქ იგივე ვაწვიცადე, გოგნებული ვარ თქვენი მხატვრობის ზღაპრული ბუნებით, გაცილებელი ვარ თქვენი ფერწერის ინდივიდუალური სტილით, რომელიც მხოლოდ საქართველოში შეიძლება დახადებულყო, მე ვიტყვი „La bella Georgia“.

იმ დღეს ზ. ნეიშაუსი საინტერესოდ მოვეითხრობდა თავის საკონცერტო მოგაზრობებს შესახებ, აგრეთვე თავის მეგობარი მუსიკოსებზე, პოეტებზე, მწერლებზე, მხატვრებზე. „მე ყოველთვის მიყვარდა აღმოჩენები — ამბობდა იგი — ზოგჯერითი შემოქმედი მიმაღულია ფოთლებში როგორც ია და მე სწორედ ფოთლებში მიმაღული იის აღმოჩენა მიყვარს“.

ეს შეხვედრა გვიანობამდე გაგრძელდა. ნეიშაუსი დაემშვი-

დობა მასპინძლებს, მაგრამ გუდიაშვილის მხატვრობით აღტაცებული, ისევ და ისევ მხატვრულ დებოდა სურათებს, რათა ერთხელ კიდევ მოეცოლო მათთვის თალი. ქუჩაში გავედით. ზ. ნეიშაუსს თან მოჰქონდა ლაო გუდიაშვილის მიერ ნაწარმოები პატარა სურათი. დუმიდა, ნანახს განსცილდა. ქაშუთის რომ მიუვახლოვდით, თქვა: „რა ბედურებში ხართ, რომ ასეთი ქალაქში ცხოვრობთ. როცა ცუფურებ თქვენი არტიტექტურული ძეგლების უძველეს ნიმუშებს, შესანიშნავ ფრესკებს, მესმის თქვენი საგლობლების უდერადობა, მიყვარს როცა მხედველობითი შთაბეჭდილება აედრებება“.

მეორე დღეს, ცნობილმა დენდროლოგმა ნელი ციციშვილმა წამეყვანა მცხეთაში ნ. მამულაშვილის ბაღების დასათვალიერებლად. ზ. ნეიშაუსი აღფრთოვანებით ათვალიერებდა სულ პატარა ფოთლებს და ყვავილებს. მოგახსენა ფ. ლისტის სიტყვები: „Un fleur entre deux abimes“. ლისტის ეს სიტყვები მეც მარწმუნებს, რომ მუსიკაშიც არსებობს ყვავილთა მხატვრული ხაზი. მე ვპოულობდი ყვავილის მხატვრულ ხაზებს ისე, როგორც ეს არის ბეთოვენის მეთვრის სონატის მეორე ნაწილში (Allegretto).

ზ. ნეიშაუსის სტუმრობა თბილისში დამთარდა ანასტასია ვირსალაძესთან შეხვედრით. ელის ვირსალაძემ კონცერტო გავცინათ, რის შემდეგაც ანასტასია ვირსალაძე და ზ. ნეიშაუსი საუმსრულებლო თემებზე საუბრობდნენ. ამ ორი დღი მუსიკოსის საუბარი ამდებდა მსმენლის სულიერ კულტურას. 1984 წელს მე ისევ მომიხდა მოსკოვში წასვლა. ზ. ნეიშაუსთან შეხვედრის დროს მან ისევ მოინდომა თბილისში ჩამოსვლა და მიითხა: „მე მინდა სარგებლობა მოვტანო ახალგაზრდებს, თქვეთან ჩამოვადე მაშინ, როცა დაიწყება ფოთოლცენა, ძალიან მიყვარს თქვენი ოპროს შემოღება“. დე აი, დაიწყო ფოთოლცენა. 10 სექტემბერს ზ. ნეიშაუსი აღარ იყო.

თამარ ჩარბიჭვილი

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
 («СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 1, 1989

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Нино Натрошвили

ПУТЬ К ПРЕОДОЛЕНИЮ ШТАМПА

В статье о проблемах грузинского документального кино автор делится своими соображениями о путях преодоления штампа, один из которых видится ей в наполнении фильмов грузинских документалистов национальным духом (стр. 2).

Элеонора Эксанишвили

**РОЛЬ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ
ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ**

Автор статьи, профессор Э. Эксанишвили ставит вопрос о необходимости введения музыкального обучения в программу общеобразовательных школ (стр. 8).

Дали Мумладзе

НОВЫЕ МАСКИ КВАРКВАРЭ

Театровед Д. Мумладзе рецензирует спектакль Сухумского грузинского драматического театра им. Гамсахурдия «Кваркварэ Тутабери», поставленный по пьесе П. Какабадзе режиссером Гизо Жордания (стр. 11).

Натия Амирджигби

ОСТОРОЖНОСТЬ СТРАХ, ЛИЦЕМЕРИЕ...

Статья историка грузинского кино, кандидата искусствоведения, киноведа Н. Амирджигби является попыткой нового осмысления одного из этапов истории современного грузинского кино — 50-ых годов (стр. 27).

Григол Робакидзе

**ИМПРЕССИОНИЗМ
ШПЕНГЛЕР**

Предлагаем вниманию читателя две статьи Гр. Робакидзе о выдающемся немецком мыслителе, основоположнике современной философии культуры, представителе философии жизни, историке и публицисте Освальде Шпенглере. Обе эти статьи (газ. «Барика-

ды» № 4, 1922 г., газ. «Картули ситква» № 1, 1923 г.) положили начало изучению трудов Шпенглера в Грузии.

Предисловие — кандидата философских наук Дамура Керкадзе (стр. 33).

Нодар Гурабанидзе

РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА

Продолжаем публикацию глав из книги о режиссере Роберте Стуруа. В IV главе — «От «игры в открытую» к «игре любовной» — речь идет об этапных спектаклях, поставленных Р. Стуруа на рубеже 60—70-х годов: «Добрый человек из Сечуана» Б. Брехта и «Мачеха Саманишвили» Д. Квдиашвили (совместно с Т. Чхеидзе). (стр. 40).

НА ЯЗЫКЕ ПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА

Недавно в «Доме художника» была экспонирована выставка предметного искусства, на которой были представлены работы семи грузинских художников. Искусствовед Мана на Робакидзе беседует с одним из участников выставки — талантливым живописцем, графиком и художником кино Амиром Какабадзе (стр. 64).

Сосо Зетеншвили

**ПОДВИГ АБО И ДЕЯНИЕ ИОВАНЭ
САБАНИСДЗЕ**

Замечательным феноменом грузинской истории является ряд особо чтимых народных героев негрузинского происхождения. Одним из самых выдающихся в этой плеяде был араб-мусульманин Або, в VIII в., в эпоху арабского владычества в Восточной Грузии принявший здесь христианство, а затем и мученическую смерть от руки своих соплеменников. Близко знавший его Иованэ Сабанисдзе описал подвиг Або в оригинальном по мысли и форме произведении, представив самопожертвование чужеземца как редкий божественный дар, залог будущего возрождения грузинского народа. Статья посвящена роли чужеземных героев в истории Грузии и произведению Сабанисдзе, как наи-

более глубоко и ярко интерпретирующему это явление (стр. 68).

Нугзар Амашукели

ПУТЕШЕСТВИЕ В НЕКУДА

Рецензия на фильм Георгия Шенгелая «Путешествие молодого композитора» печатается в связи с представлением режиссера на соискание Государственной премии им. Руставели (стр. 80).

Эраст Кузнецов

ТЕАТР НИКО ПИРОСМАШВИЛИ

Через особый колорит живописи Пиросмани, через характеры его героев и своеобразную динамику полотен, автор обнаруживает истоки искусства великого художника в театральной атмосфере Тифлиса XIX в. в артистичности характера и быта горожан.

Статья перепечатана из журнала «Театр», № 10, 1988 г. (стр. 85).

Додо Гогуа

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СУЛХАНА НАСИДЗЕ

Автор исследует камерно-инструментальное творчество известного грузинского композитора С. Насидзе, в микромасштабах отображающее и обобщающее поиски композитора (стр. 91).

Марияна Оклей

СОЛИКО ВИРСАЛАДЗЕ — 80

В статье анализируется творчество выдающегося сценографа, лучшие работы которого представляют высочайшие достижения советского театрально-декорационного искусства, в частности музыкального театра, балета (стр. 101).

Дмитрий Туманишвили

ДРЕВНЯЯ КУЛЬТУРА, РАЗДЕЛЯЮЩАЯ ТРАГЕДИЮ

Всеразрушающее стихийное бедствие — землетрясение в Армянской республике не пощадило и многовековые храмы и церкви,

которые, вместе с другими гражданскими зданиями нужно будет возродить (стр. 111).

Лейла Табукашвили

СИМФОНΙΑ ОБЛАКОВ И ДРУГИЕ КРАСОТЫ МИРА...

Выставка работ графика Гурама Доленджашвили в «Доме художника» еще раз наглядно продемонстрировала его высокое мастерство, яркую индивидуальность и глубокую поэтичность мышления (стр. 113).

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ НАРОДНОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Осенью прошлого года в Боржомском Доме творчества композиторов состоялась Всесоюзная научная конференция по проблемам народного многоголосия. Устроителем этой встречи, известной под названием «Боржомская конференция», является Союз композиторов Грузии, при активном содействии Тбилисской государственной консерватории, Грузинского музыкального общества и Лаборатории изучения культур Средиземноморья ТГУ. В работе конференции участвовали и зарубежные ученые. Вниманию читателей предлагаются доклады: Сьюзаны Циглер (Западный Берлин) «Кавказское» (Грузинское) многоголосие в зеркале германоязычной музыковедческой литературы и Эрнста Эмсхаимера (Швеция) «Народная музыка кавказцев в записках немецких путешественников» (стр. 120).

Генрик Ибсен

ДИКАЯ УТКА

Продолжаем публикацию пьесы великого норвежского драматурга Ибсена «Дикая утка» в переводе Бачаны Бреговдзе. Тут же помещено послесловие переводчика. (стр. 131).

ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ЯПОНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Печатается информация о замечательной выставке, которая была развернута в тбилисском «Доме художника» (стр. 154).

ვალიცა წარმოებას 21. 11. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 19. 01. 89 წ.
საბუქდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ზომები 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბაქ . 19,65
შეკვეთა № 2957. უფ 01810. ტირაჟი 6000.

უტრნალში დაბეჭდილია მ. ხაბაივის,
ი. კვაპანტირაძის, ი. მეჩიტოვის, გ. ჯა.
ველიძისა და რ. ჯალაღის ფოტოები.



