

სელოვნება 1-2
2000



სელოვნება



ქურნალი ზაქარდის
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი სელოვნება

1 • 2 – 2000

ქურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

ისტეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მთავარი რედაქტორის
ვლადილე
ლამარა ელიოზიშვილი

მხატვრული რედაქტორი პავლე შიქინაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი – 2000

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

ჟურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ხელურეთის რაიონის სასამართ-
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 03/7-56 19.02.98

თეატრი

თამარ ბოკუჩავა —
დაკარგული დროის ძიებაში (რუსთაველის სახ. თეატრის
საექსტატივი თამაშ ჭიდაძის „ნახვის დღე“) 2

მამუკა დოლიძე —
მსბავსება ბანსხვაებაში 14

ნოდარ გურამიძე —
თამაშის ხედვებზე (მარჯანიშვილის სახ. თეატრის
საექსტატივი „ხელოვნება“) 16

დევან ხუთაგური —
მედა ნაციონალურ კოსმოსში 26

ვახილ კოჩიაძე
მედატარის ბახსენება (თენგიზ ჯანელიძე) 67

ფან ანუი —
ქუჩების მედისინა (პიესა) 83

დავით კობახიძე —
ერთი პირობითი ქართული თეატრის ისტორიიდან 140

ნოდარ გურამიძე —
სამხარო თეატრადის თვადით 146

ნათელა აბუღაძე —
კულტურათა დინამიკი 159

ვაჟა თვალავაძე —
სამედიცინო თეატრალური წარსულიდან 166

არქიტექტურა

ლევ ვარლამიძე —
არქიტექტურული კრიტიკა, როგორც კულტურის
კავშირების უწყობი 21

მუსიკა

ნატო ზუჭიაძე —
ქართული ფოლკლორისათვის დირიჟირებული
(მინდია ჟორდანიანი) 32

თამარ ხურთაშვილი —
ტატინა დუნეკო — შთაბრუნებელი კონცერტისათვის 38

ნანა ხიშინიანი —
კონცერტისათვის სავსებრიდან და პედაგოგიური
პროგრამები 128

მანანა კორძია —
პირველი, მასა, ჭეშმარიტება ყანდისათვის
ინტერპრეტაციით 133

ბადურ ჩაველიანი —
მხატვრული შთაბრუნებით 172

სახვითი ხელოვნება

დავით ანდროძე —
ტარაგინის დაბრუნება კლასიკის სულისადა 42

ნოდარ გურამიძე —
ესპიონი მოქანდაკე ბია ჯაფარიძის პორტრეტისათვის 72

კინო

ზვიად დოლიძე —
ბრიტანული კინოს პატრიარქი 57

ვლენე ჭიჭინაძე —
ეკრანული დროის შინაარსობრივი ასაქმები 61

ვახტანგ ტაბიაშვილი —
ქართული მხედრობის დირიჟირებული შენაქანი 165

დაკარგული დროის ქიხაში

თაზარ ბოჭორაძე

სამეცნიერო „ნახვის დღე“, რომელიც თამაზ ჭილაძის პიესის მიხედვით რეჟისორებმა რობერტ სტურუამ და გიორგი თავაძემ რუსთაველის თეატრში დადგეს, შეიძლება განისაზღვროს როგორც დრამატული სახეობების ენაზე წარმოდგენილი ფილოსოფიური განსჯა კულტურისა და სიცოცხლის უზოგადესი საზრისის შესახებ. ფილოსოფიურ თხზულებათა მხატვრულობა საკაცობრიო კულტურისთვის სიძველეს არ წარმოადგენს. ანტიკურობიდან დღემდე მრავალი ავტორი ცდილობს თავისი თვალსაზრისის გამოსათქმელად მდიდარი მხატვრული მეტაფორა ან დრამატული ფორმა მოიხმოს, ნაზრევს რომანტიკული სიმბოლიკით აღვსილი ლექსის მკვნიერება მიანიჭოს. რატომ არ შეიძლება, რომ ფილოსოფიურმა აზრმა თვითგამოხატვისთვის ლიტერატურულ ფორმებთან ერთად სხვა ხელოვნებათა ენასაც მიმართოს? ვიქრობ, მეოცე საუკუნის მრავალი მხატვრული მიმდინარეობა, რომლებიც ლიტერატურას, კინემატოგრაფს, სახვით ხელოვნებასა თუ ხელოვნების სხვა დარგებს შეეხო, სწორედ მწყობრი კონცეპტუალური აზროვნების მოჭარბებითა და ლოგიკურ დეფინიციათა გრძობადი მხატვრული სახე-სიმბოლოების ენაზე თარგმნით აღინიშნა.

პიესის პირობითმა გრძობადმა ფორმამ და მისმა ფარულმა კონცეპტუალურმა პრინციპმა სპექტაკლში ლოგიკური განვითარება, ერთგვარი ჰიპერბოლიზაცია და „გაფილოსოფიურება“ განიცადა. ვფიქრობ, როგორც დრამატურგის, ისე რეჟისორების მანიპულირების ძირითადი რთიქტი დროა და სწორედ დროის ფენომენის განსაზღვრებაში უნდა ვეძებოთ მიმდინარეობის ერთ-ერთი ძირითადი საზრისი. სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის განსხვავებაც ზომ დროის ყოფნა-არყოფნით გამოიხატება. სიკვდილი პირადი დროის მსვლელობის შეწყვეტაა. სანამ სიცოცხლეა, დროც არსებობს, დადგება სიკვდილი და დროც ქრება. მაგრამ სიცოცხლე სულის ყოფიერებაა, სიკვდილი კი — უსულო გვამი. მაშასადამე, დრო ცოცხალი სულის პროდუქტია. მოვლენათა თანაარსებობის იმ ფორმას, რომელსაც დრამატურგი ცნობიერად გვთავაზობს, დრო მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს. ეს დროდ წოდებული მიზანმიმართული ივალუებადობის საპირისპირო მოვლენაა, მისი პროფანაცია, თვისობრივი განვითარების ცნების გამოპრიცხავი ფენომენი. რეჟისორებისთვის ერთ-ერთი პირველსაწყისი — წყალი — კულტურის კოლექტიური საფუძვლის სახეა. სწორედ მითით



თომა — მურმან ჯინორია

მ. თთვის კულტურის სული, ამიტომაც ამოდიან წყლიდან, როგორც სიცოცხლისა და კულტურის ერთიანი საფუძვლიდან მუზები, სირინოზები — სიცოცხლის მისტიკური დემონები და მკვდარი არსებობის დროებითი გამოფხიზლება მოაქვთ (ირინე გუდაძე, ნინო ფანაძე, ვკა მინდიაშვილი, ნანული სარაჯიშვილი, მარიაკა ჭიჭინაძე, თამარიკო ჯონაძე. (პლატონის მიხედვით დემონი ღმერთსა და ადამიანს შორის იერარქიულ კიბეზე მდგომი სულია). სხვა, უფრო ზოგადსა და ფართო საწყისს განასახიერებს კატა, მასში მტეტი პერსონალური თავისუფლება და შემოქმედებითი ძალაა. ის კულტურაზე აღმატებული მარადიული სიცოცხლის ზეთავისუფალი სიმბოლოა. კატის დრამატურგიული პროტოტიპია კორესპონდენტ ამირანის სახე.

პრუსტის არ იყოს, ჩვენი ავტორებიც დაკარგული დროის ძიებაში არიან, რაც, ფაქტიურად, დაკარგული სიცოცხლის ძიებას ნიშნავს, სწორედ დაკარგულ სიცოცხლეს მისტირიან ნანა ფაჩუაშვილის ლი-

ზიკო და დავით პაპუაშვილის ვასიკო, შუახანს მიტანებული ცოლ-ქმარი, რომლებიც თავისი ყოფის აკლდამაში „განისვენებენ“. ვასიკო შავით შესუდრულ სარეცელზე წევს გაუნძრევლად და მისი თვლემა, მის სულს დაუფლებული ძილქუში — სიკვდილის ტოლფასია. ლიზიკო თითქოს საუკუნეების წიაღში დაღუშებული როიალის პრიალა შავ ზედაპირზე მოკალათებულა (აქ ჩეხოვიც შეიძლება გავისხენოთ და მისი გასაღებდაკარგული როიალი. საერთოდ, სპექტაკლის ესთეტიკური პრინციპი ასოციაციათა განსაკუთრებულ სიუხვეს გულისხმობს). მუზებით გამოღვიძებულ მათი ინდივიდუალური სულიერების დამარუნების ფორიაქი შეიპყრობთ. — კაცი გაცოცხლებულა თურმე კალკულაში, — ატყობინებს ლიზიკო ვასიკოს. ნეტავ რამ გააოცებულა ის კაცი, ორი კვირის შემდეგ რამ ჩაუდგა სული? ისინი ცდილობენ იმ კრიტიკული ვარდატეხის მომენტს მიაკვლიონ, როდესაც მათი სხეული სულს „განშორდა“ და უსულო ყოფიერებაში გაირინ-

და, სიკვდილს მიეცა. სწორედ დროში შე-
 ღწევის ცდა, მითის წიაღში დაბრუნების
 გზით იქცევა ცოცხალი სულის მიკვლევის
 საშუალებად. ისინი, პრაქტიკულად რეფ-
 ლექსიას მიჰყოფენ ხელს, უფრო სწორად,
 ფსიქოანალიზით და არცნობიერებაში ჩა-
 ძირვით ექიებენ იმ ცოცხალ პლასტებს,
 რომლებიც დროსა და უმოძრაობის გა-
 საყარზე შემოეძარცვათ, გაჩერებულ დროს
 ეძსხვერბლა, უბრალოდ მოკვდა. ცოცხალი
 სულიერების უკანასკნელი ზღურბლის —
 გასოს მიკვლევა ვასიკოსა და სირინოზთა
 სკენის შემდეგ ხორციელდება, განდევნილ
 წრახვათა მ-მაჯადობელ სიამეს მინდო-
 ბლი ვასიკოს სულიდან, როგორც ათენა
 ზევსის თავიდან, ვასო იბადება.

ჭილაძესთან დაკარგული დროის (იგი-
 ვე სულიერების) ძიება არ სრულდება,
 დრამატური ძიების ციკლს დაუსრულე-
 ლად განავრცობს და ადამიანური სიცოც-
 ხლის თვისებად წარმოგვიდგენს. ამ ციკ-
 ლის შემოქავეა ვასოს აეროსტატით წას-
 გლისა და მისი მ-დმივი მობრუნების აღ-
 ნიშნით ხდება. ირკვევა, რომ ცოლ-ქმრუ-
 ლი კავშირის შესამე წევრი, ვინმე ვასო,

ადელიდა — მაია ფაჩუაშვილი



მათი ერთობლივი და უარყოფილი შე-
 უსრულებლად ბრუნდება „შინ“ და დაუს-
 რულებლად განიდევენება. სიკვდილისა და
 გაცოცხლების რკალი ერთი ფიზიკური არ-
 სებობის განმავლობაში რამდენჯერმე გან-
 მეორდება. რუისორები ცდილობენ თავი-
 ანთი ინდივიდუალური პოზიცია გამოხა-
 ტონ ამ შემოქცევასთან დაკავშირებით,
 ისინი უფრო რადიკალურნი და გარკვეუ-
 ლი თვალსაზრისით, უფრო ოპტიმისტურა-
 ნიც არიან, რადგან შეკრული წრიდან გა-
 მოსავლის პოვნის იმედს არ კარგავენ.

რუისორები დროებით არღვევენ დრ-
 მატურგის მიერ მოხაზულ ციკლს, რათა
 უფრო მასშტაბური ციკლი მორკალონ,
 კოსმიური ზეადსვლის სპირალი მოხაზონ.
 სპექტაკლში ვასოს (დავით დარჩია, თემი-
 კო ჭიჭინაძე) გაცოცხლება ერთხელ ხდე-
 ბა. ეს პერსონაჟი განწირულია, ის თავ-
 დაკარგული ბენიტოს ხელით იღუპება, პე-
 რსონაჟისა (ირაკლი კავსაძე), რომელიც
 დრო და სულდაკარგული საზოგადოების
 ფორმალური განსაზიერებაა, მისი პრო-
 ლოქია. უსულო სხეულს თავი არა აქვს.
 შემთხვევითი არ არის, რომ ჰეგელი ცოც-
 ხალ კაცში სულიერების თავმოყრის აღ-
 გილად სახესა და თვალებს მიიჩნევს. შე-
 ნიტოს „სულიერების თავმოყრის ადგილი“
 არ აბადია, შესაბამისად, არც სული აქვს.
 ამას, რა თქმა უნდა, ვერაგინ ამჩნევს.
 მხოლოდ ცურვის მასწავლებელმა შეატყო,
 რადგან იკურვას თავი სჭირდება როგორც
 თიზიოლოგიური თრეანო და არა როგორც
 აზროვნებისა და განყენების საშუალება.

ვასო ბენიტოს, ანუ მთელი საზოგადო-
 ების ხელით იღუპება, ის ისევე განწირუ-
 ლია, როგორც კოლტურა, რომლის დამი-
 მონები ჰაობადქვეული სტიქსის ანაორთ-
 ქილიდან იბადებიან, რომლის გამძირული
 არსი უფე თავისი თავიდან საზრდობს და
 სულიერ დასხიარსებას მოკლებული მკდ-
 რადმობილი არსებობის გასახანგრძლივებ-
 ლად იწერიათ მზაკებლურად ითვისებს.
 სწორედ ამის შესახებ მოგვითხრობს ნეს-
 ტორის (დავით უფლისაშვილი) და ბაბუ-
 ლის (მარი ჯანაშია) წვეილი, რომელთა
 გახსნილად ექსცენტრული და უკიდურესად
 გროტესკული სახიერება თანამედროვე
 კულტურის ერთდროულად სანტიმენტა-



თომას მამა — ოთარ ზაუტაშვილი

ლურსა და უაღრესად ცინიკურ მენტალიტეტს ააშკარავებს. დიას, კულტურა შეიძლება მოკვდეს, მაგრამ ეს სიკვდილი, ზოგჯერ გაცოცხლების ტოლფასია, დროის განერების დაძლევის საშუალებაა. სტურა და თავაძე უფრო დიდ კოსმიურ ციკლზე გადაინაცვლებენ და ვასოს მრავალჯერადი გაცოცხლების თემას კულტურისა და სიცოცხლის დაუსაბამო ტოტალური თვითგანახლების. შესაძლებლობით ცვლიან. ეს თემა ადელაიდას სიტყვებშიც გაიჟღერებს, რომლებიც მანამდე ალექსანდრე მაკედონელმა და დონ ჟუანმა წარმოთქვეს: ნეტა სხვა პლანეტაზე თუ არის სიცოცხლე?

შეშასადაძე. ჭილაძე „მცირე“ სასიცოცხლო ციკლს შემოხაზავს, დამრუნებიდან დამრუნებამდე, ანუ სულიერი საზრისის გაძევებიდან გაძევებამდე, ის მოდელად ადამიანის სიცოცხლეს იღებს, სწორედ ამ ციკლზე დაყრდნობით აღმოცენდება შემდგომი ციკლი, რომლის მოდელი უკვე კულტურა ხდება, როგორც საკაცობრიო სიცოცხლის ერთიანი ფორმა. ზემოთყვანილი ანალიზიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დრამატურგოულ პირველწყაროსა და სპექტაკლს შორის

პრინციპული კონცეპტუალური ერთიანობა სუფევს და ორივე ერთად კიდევ ერთხელ მოგვითხრობს სიცოცხლედ წოდებული იდუმალების ციკლურსა და შემოქცევად მისტიკურ ხასიათზე.

მაგრამ სპექტაკლში, გარდა ინტელექტუალური პლანისა და მასზე მეტადაც, აღსანიშნავია განსაკუთრებული ემოციური ატმოსფერო, რომელიც შინაგანი სევდის, სინანულის, განგაშისა და ყრუ ტკივილის გრძობითაა განმსჭვალული. ასეთი ატმოსფეროს შექმნაში, სახიერ გამოშახველობასთან ერთად, ურთულესი და, ამავე დროს, უფაქიზესი სმოვანი რიგი მონაწილეობს. დამდგმელები თითქოს ცდილობენ მუსიკალურ სმოვანებაში დაიბრუნონ იმ სიერცისა და ჰარმონიის, სამყაროს იმ უსამართლობის განცდა, რომელიც საკაცობრიო სულის მოზეიმე ძლევამოსილების, შესაძლებლობათა განვითარებისა და ახალ შესაძლებლობათა აღმოჩენის დაუსაბამობის გრძობას ზადებს. აქ ყველა მუსიკალური ფორმა და ჟანრია გამოყენებული, ბასკური ფოლკლორიდან მოცარტამდე, კლასიკიდან თანამედროვეობამდე. ამასთანავე, ვხვდებით აქტიორის ხმის ელექტრონული მოდულირების მუსიკალურ

ეფექტსაც. ნანუკა ხუსკივაძის მიერ განსახიერებული „კატის“ ხმას. ერთ-ერთ ეპიზოდში, მრავალჯერადი ექო ერთვის თან, ეს პერსონაჟის სიმბოლურ მრავალსახეობაზე, მის ფარულ ძლევამოსილებაზე, მასში წარმოდგენილი იდუმალ რეპრეზენტური მეტაფიზიკური ძალების არსებობაზე მიგვანიშნებს, რაც მურმან ჯინორიას პერსონაჟს — მხატვარ თომას აიძულებს თქვენობით, მრავლობითის ფორმით მიუგოს კატის რამოდენიმე ხმოვანებად გახლეჩილ მიმართვას.

სიკაშკაშესა და ინტენსივობას მოკლებული რბილი და ნაჯერი განათების წყალობით მოქმედება მირაჟს თუ იმპრეზიონისტული მეთოდით შექმნილ სურათთა წყებას ემსგავსება (მხატვარი — თემურ ნინუა). მაყურებლისთვის რთულია, შეუძლებელიც კი, ყოველი მომდევნო სცენის სახიერი თუ შინაარსობრივი მხარის პროგნოზირება, რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, ავტორთა მხატვრული ჩანადიერი ფრაგმენტებად დამსხვრეული სამყაროს წარმოჩენას ისახავს მიზნად, სამყაროსი, რომელსაც ერთიანობად შემკვერელი შინაგანი მიზანსწრაფვა მოაკლდა. შესაბამისად, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყოველივე აქ მიმდ-

ნარე დროსა და სივრცეში კი არ არის ლოგიკურად განფენილი, განვითარების სტრადიციული თანმიმდევრული ისტორია კი არა აქვს, არამედ ახლა, ჩვენს თვალწინ, შუქ-ჩრდილთა ფარდის მიღმა იბადება, ჩვენივე აღზნებული წარმოსახვის ნაყოფი, ჩვენს სულში მთვლემარე შთაბეჭდილებებისა და ხილვების პროექციაა.

სტრუქტურით, კომპოზიციით, ასოციაციური რიგითა და მსოფლმხედველობითი სულსკვეთებით ეს სპექტაკლი ერთგვარი პოსტმოდერნისტული ტილოა „პოსტმოდერნიზმის“ თავისებური „დაძლევიტ“, თანამედროვე კულტურის ესთეტიკური და ვიტალური კარჩაკეტილობის, ეთიკური გამოუვალობის კონცეპტუალური გადალახვით. პიესა განზრახაა გააჯერებული კოლექტიური კულტურული ცნობიერებისთვის ნაცნობი სიმბოლოებით, რომელთა მიერ აღძრული პირველი რიგის ასოციაციები მნახველთა უმეტესობისთვის ანალოგიურია. თავად პიესის სახელწოდება მიგვანიშნებს, რომ მოვლენათა განსაკუთრებული ნაჯერობის მოწმენი უნდა გავხედეთ. ესაა ნახვის, შეხვედრის, შეიძლება ითქვას, ცნობის, შეტყობის, გააგებისა და მიხვედრის დღე, ერთგვარი გზაჯვარედინი,

თომას მამა — ოთარ ზაუტაშვილი, ნესტორი — დავით უფლისაშვილი



რომელზედაც ყოფიერების დროულად ვრცელ-
ული, ფიზიკური და მეტაფიზიკური, ფორ-
მალური და მენტალური, ბუნებრივი და
კულტურული გზები გადაიკვეთება. ნახვის
დღის ამსოლუტური განსახიერება განკი-
თხვის დღეა, ანუ საბოლოო ანგარიშსწო-
რებისა და არსთა გარიგების წამი, საკა-
ცობრიო კულტურის ფინალური აღღეში,
რომელზედაც მისი ყოველი ნაკლისა და
ღირსების შეფასება იწარმოებს. ესეც ის
ერთ-ერთი ძირითადი პირობაა, რომელიც
განსაზღვრავს სპექტაკლის ესთეტიკას,
მისი ქსოვილის მხატვრულ პრინციპამდე
მიყვანილ ეკლექტიზმს, ფორმათა და ასო-
ციაციათა სიუხვეს, ერთხელ შექმნილ
მხატვრულ თუ მითოსურ სქემათა შინაარ-
სობრივ, ეთიკურ თუ ესთეტიკურ მხარეთა
ირონიულ გააზრებას მათთვის ახალი ში-
ნაარსებისა და კონტრაპუნქტული აქციე-
ტების მინიჭებით. ერთ-ერთი ასეთი შოა-
რული მოდელია კონკიას თემა, რომელშიც
კონკია (ნინო არსენიშვილი, ნინო თარხან-
მოურავი) გაერცვლებული თვალსაზრისის
საწინააღმდეგოდ, არც აღერსიანი და არც
ლამაზი გოგონა არ არის. ის იხვის მახინ-
ჯი ჭუჭულია, მიტოვებული, უსიყვარუ-
ლოდ გაზრდილი არსება, რომლისთვისაც
ადამიანური ყოფიერების ჩვეულებრივი
ყოველდღიური „სინჯარულებიც“ კი მი-
უწყდომელია და ოცნების საგნად ქცეულია.
ეს სახე გოიას კაპრიჩიოებსა და ბუნიუე-
ლის ფილმებში სიმახინჯის წარმონიშვნის
ესპანურ ტრადიციას მოგვაგონებს, რომ-
ლის თანახმად, ანტიკურობის პრინციპი-
სა არ იყოს, არასრულყოფილი ფორმა
სულიერ არასრულფასოვნებაზეც მიგვა-
ნიშნებს. თუმცა ამ არსებამ თავის გა-
წირულობაშიც აღმოაჩინა გარკვეული სი-
ამის წყარო და თავის სიმახინჯეს გამო-
წივასავე სტყორცნის საზოგადოებას სა-
ხეში („როია მტყვეი ი...ი...ი, შამინ გა-
შოდი...ი...ი). ნინო არსენიშვილი განსა-
კუთრებული გროტესკული მხატვრობით
დღეს თავის პერსონაჟს, მისი ხმა, კუთ-
ხოვანი, ექსპრესიული პლასტიკა, პატარა
ხეიბარის უტრირიგული „გარცია“, მისი სი-
მარტოვე და აგრესია, რომელიც მუდმივი
ტკივილისგან თავდაცვის ჩვევას ქცევის
ნორმად გარდაუქმნია, ანგრევს და აუქ-

მებს ჩვენს ილუზიებს კონკიას ტრადიცი-
ულ „იმიჯთა“ დაკავშირებით. ის ცვლის
მის ფსიქიკურ პორტრეტსაც და საკეთისა
და მშვენიერების გამარჯვებით გამოწვე-
ული კათარზისის განცდის შესაძლებლო-
ბასაც სპობს, თანაგრძობის ელემენტს ბუ-
დისწერისაგან დაზავებისა და ფიზიკური
არასრულფასოვნების თემა განაპირობებს
და არა სულიერი მშვენიერების ტრადი-
ციული დაუფასებლობის უსამართლობა.
კონკიას გარდასახვის მომენტში თითქოს
გაიძვლებს სანუკვარი პარმონის ფერო-
მენი, რომლის დამყარებაში დედობრივი
მზრუნველობის სასწაულებრივი ძალა და
მუსიკის ყოვლადმძლე ჯადოსნობა მონა-
წილეობს (კონკიას დედა — კლარა — მა-
რინა კახიანი). აქ მუსიკა, როგორც უტა-
ლონური კოსმიური წესრიგის გრძობადი
სახე, თითქოს კიდევ ერთხელ გამოავლენს
თავის ფორმალურმოქმენელ უნარს, მაგ-
რამ რეზულტატი კვლავ შეუძღვარი ექს-
პერიმენტის შინაგანი დისბალანსია. სო-
ცის გამშვენიერებამ მთავარი სასწაული
ვერ მოახდინა და უდიდესი მეტამორფო-
ზა ტანისამოსის გამოცვლით ან მყისიერი
პლასტიკური ოპერაციის თანგით შემოი-
ფარა. გუგული — კონკიამ მხოლოდ
მომგებიანი „ამუნიცია“ შეიძინა იმისათ-
ვის, რომ გამარჯვებულად ევლო ტრივი-
ალური ქალური თვითდამტკიცების გზით.
თუმცა, სპექტაკლის სიმბოლური ქსოვი-
ლის ორსახოვნება, ტრადიციულად, ერთი
აზრობრივი ასპექტით არ იფარაღება და
გუგული, მისი მიზნებისა და მენტალო-
ბის მიოხედვად, ძალაუნებურად, დიდს
სასიოოხლო ექსპერიმენტის გამარჯვების
თანამონწილედ იქცევა. თავისი შვილის
სახით ის დასაბამს აძლევს სიოოხლოს,
რომლის თავისთავადი ღირებულება მის
წარმომშვემ საწყისთა ყოველგვარ ღირ-
ბულობას აღემატება. აქვე უნდა აღინიშ-
ნოს, რომ გუგულის როლის მეორე შემს-
როლებელმა, ნინო თარხან-მოურავმა, რო-
მელიც უკვე დაღიწილ სცენურ ნახაშში
შევიდა, უფრო ღირიოლი და რომანტი-
კული ღირადობა მიანიჭა ამ სახეს.

ჩვენს თვალწინ გათამაშებული სანა-
ხაობის არსიდან გამომდინარე, კიდევ ერ-
თხელ ვრწმუნდებით, რომ საკაცობრიო

კულტურამ თითქოს უკვე კარგა ხანია ამოწურა და მრავალჯერ „გადაათამაშა“ თვისი ემოციური თუ ინტელექტუალური შინაარსი, მის რთულსა და მრავალფეროვან მწყობრ კონსტრუქციას შინაგანი დისტრუქცია შეეპარა. ყოველი ილუზია განწირულია, ვინაიდან მას მყისიერი ამოწურვა ელის. ეს გითარება, ასოციაციურად, ერთ ანექდოტს გავკონებ: ფსიქიატრიული საავადმყოფოს პაციენტები ერთ-მანეთს სასაცილო ამბებს უყვებიან და ამას ერთობ თავისებურად აკეთებენ — მთხრობელი ანექდოტის ნომერს ასახელებს, მსმენელნი კი სიცილით კვდებიან. გამეორებას აზრი აღარა აქვს, ნომერი, როგორც ნიშანი ანექდოტური ვითარებისა, უკვე საკმარისია ასოციაციათა სათანადო რივის აღსაძვრელად. ასევე შეიკრძა საზოგადოების კულტურულ კანონიერებაში ყოველი მითისა თუ არქეტაპული სქემის გაჩაჩაჩათა ყველა შესაძლო შინაარსი. სიმბოლომ, სახელმა, სიტყვამ, როგორც დრამატული ვითარების ნიშანმა, თვით-კმარი მნიშვნელობა შეიძინა. მაიორი მინიშნება კმარა საიმისოდ, რომ აღმქმელის

ფსიქიკაში არსებული ინფორმაციულ-ემოციური ნაკადი გაკვალული გაზიფიკაციით მართოს. ასოციაციისა ად ანალოგიის ფენომენი სწორედ განსწავლული, კულტურის წარსულითა და აწმყოთი გაჯერებული ცნობიერების პროდუქტია. ჩვენს ეპოქაში ადამიანის აზროვნებისა და პროდუქტიული ფანტაზიის ამ თვისებამ განსაკუთრებულ ხარისხს მიაღწია. თანამედროვე მაყურებლის ეს თავისებურება განაპირობებს, სწორედ, სპექტაკლში მოძებნილი ტყვადი და მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლიკის თანაარსებობას — მდინარე, წყალი, ზომალდი, სირინოზები, უთავო კაცი, რომელიც მუდამ თავის ძიებაშია, გილიოტინა მხატვარ თომას მედიტაცია, ჩიტადქცეული ადელაიდა (მაია ფაჩუაშვილი) თავისი ტრაგიკული ზესწრაფვით და მიწიერ სიყვარულზე ნოსტალგიით (ჩამომსივით, ჩამომსივით, ჩამომსივანეთ!). ზოგადად ფინალის განცდა მთელი ევროპული და საერთოდ საკაცობრიო ცივილიზაციის ეთიკურ-ესთეტიკური ფორმირების პირობად იქცა. ფინალი კულტურის დროულ-სივრცული ყოფიერების მოხ-

კლარა — მარინა კახიანი, ამირანი — ნანუკა ზუსკივაძე (უკანა პლანზე)





დენილი დასრულების, დავერგვიანებინებთ სახეა. ორგანული თუ „კულტურული“ სიცოცხლის სასრულობის ფენომენმა საფუძველი დაუდო შპენგლერის მოძღვრებას კულტურათა წინასწარგანსაზღვრული სასრულობის თაობაზე. სასრული იყო გზა ჰეგელის აბსოლუტური სულის თვითშემეცნებისა და ა. შ. მაგრამ ფინალის მითოლოგიურ ზღვართან, საკაცობრიო კულტურის გრანდიოზული ტოტალური დასასრულის უკანასკნელ კარიბჭესთან, დროსა და მარადისობის გამყოფ ზღურბლთან მრავალგვამ ფინალის ესთეტიკურსა და ინტელექტუალურ შტრინებს ეგზისტენციური ელფერი შესძინა. თანდათან, კაცობრიობა ეგოცენტრული ეგზისტენციის განცდიდან გვამის ეგზისტენციის განცდაზე გადავიდა, პირადი თვითრეალიზაციისა და სამყაროსთან ურთიერთობის პრობლემის ადგილი ზოგადად ადამიანის, როგორც გვამის არსებობის პრობლემამ დაიკავა. უაღრესად საინტერესოა ფინალურობის განცდის ემოციურ-ღირებულებით ასექტივებზე დინამიკაში დაკვირვება. შეიძლება ითქვას, რომ სტურუას ბოლო პერიოდის შემოქმედება სწორედ ამ პრობლემისა და მასთან ადამიანის მიმართების კვლევას ესწრაფვის. ესაა სიცოცხლის სასრულობისა და ღირებულებათა მარადიონული მარადიულობის პირობებში ეთიკური და ეგზისტენციალური არჩევანის საკითხი, თავისუფალი პიროვნულობისა და ბედისწერის თემები, ყოფიერების თამაშური ბუნება, მისი განურჩევლობა ან ტენდენციურობა ბედის ფავორიტთა მიმართ და ა. შ.

მამასადავამ, სპექტაკლი „ნახვის დღე“, სანახაობის მხატვრული დრო სწორედ ის ზღვრული ნაჯერი დროა, რომელზედაც საკაცობრიო კულტურის არსებობაა აჩანსებობის წყალგამყოფი ქედი გადის. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს დრო პროფანირებული, არაჭეშმარიტი, უსიცოცხლო დროა, რომელიც აუცილებლად უნდა შეიცვალოს, უნდა დასრულდეს და ახალი სულიერი დროის ათვლით უნდა შეიცვალოს.

სწორედ აქ, ამ პოზიციიდან იწყება მსჯელობა კულტურის საზრისთა შესახებ. საზოგადოების სიცოცხლეს ვერტიკალური და

პორიზონტალური პარამეტრები აქვს, ერთი მხრივ, ესაა ადამიანთა პირადი და საზოგადოებრივი ისტორია, რომელიც ურთიერთგანმაპირობებელი და ერთმანეთის მსგავსია, მეორე მხრივ, ესაა აწმყო, როგორც თანაარსებულ ფენომენთა ერთობლიობა. ამავე დროს, არსებობს რეალური და იდეალურის მიმართების ვერტიკალური პოზიცია და ზესკენებისა და ქვესკენების დაღმავალი თუ აღმავალი კომპლექსი ეს მონაცემი ერთობლიობაში ქმნის კულტურადწოდებულ რეალობის კონსტრუქციას, სტრუქტურას, რომელშიც ადამიანების ინდივიდუალური არსებობა იშლება. არსებობის ფინალურ ზღვართან მიღწეულ კულტურას ერთგვარ გამრუდებულ სივრცეში უწევს არსებობა. ამის შესახებ ჰიესისა და სპექტაკლის მრავალი მონაცემი მეტყველებს. კულტურის საარსებო „სივრცის“ გამრუდებამ თავად კულტურაში მიმდინარე პროცესები განაპირობებს, ღირებულებათა დარღვეული შკალა ასუსტებს და, ზოგ შემთხვევაში, სწრაფ კედეც სინამდვილის კატეგორიული პოლარულობის პრინციპს, ზღვარი ძირითად კატეგორიათა შორის ირღვევა, იზიანება მშვენიერებისა და სიმამინჯის, სიკეთისა და ბოროტების შესახებ წარმოდგენები, არსებობა სულიერებისაგან; სულში არსებულ „საკვირველი“ იმპერატორისაგან თავისუფლდება და ერთიან უპრინციპო და უკონტრასტო სივრცეში ხვდება. როგორც „შაკებულის“ აღქაში გვიწინასწარმეტყველებდნენ, ბოროტსა და კეთილს შორის ზღვარი იშლება, ხოლო ამ ზღვარის წაშლა სინამდვილის პოლარულობის პრინციპის მოშლითაა გაპირობებული.

სპექტაკლში მამა (ოთარ ზაუტაშვილი) — ევროპული და საერთოდ საკაცობრიო პატრიარქალური კულტურის უდიდესი ფაქტორი, იგი, „ვინც საზღვარსა დაუსაზღვრებს“, „ქვესკენიდან“, თეატრალური ორშოს ბნელი „ბუტაფორული“ წიალდამ ამოიზრდება. აქ უკვე ცხადია ბნელის „გამარჯვების“ ტენდენცია, თუმცა, ეს ბნელი საწყისიც უკვე საკუთარ თავზე მარადილ ქცეულა, ვინაიდან ნათელთან მრძოლის აუცილებლობით არ ამყარებს თავის ძალას. მამა იმით ამაცობს, რომ იმდენი მანც და

იმსახურა, რომ მის ქანდაკებას ჩიტები მოკრძალებით ეკიდებიან და არ ასკლინტავენ.

დედა — ფერია, მარინა კანიაინი — მოხდენილი და კეკლუცი ჯადოსანი, ასევე საეჭვო საიქიოდანა მომრძანებული და ქალიშვილის შეკითხვაზე — საიდან მოხვედრო — უნებლიედ, ჯერ ქვევით მიუთითებს მოხდენილი არტისტული მოძრაობით, შემდეგ კი, თითქოს გონს მოეგო, ზევით აიშვებს თითს. თუმცა, ამას არსებითი მნიშვნელობა აღარა აქვს, ვინაიდან თანამედროვე კულტურის სივრცე გამრუდდა, მორკალა და შინაგანად დეფორმირდა, შესაბამისად, მას საარსებო გარემო, შინაგანი თვითმოძრაობის, ფიზიკური თუ მენტალური განთავსების ადგილი დაეკარგა. ის მოდმივი სტაგნაციისა თუ სიკვდილის ფაზაში შევიდა.

რაც შეეხება დედისა და მამის ქვესტრუქციულ გადასახლების ამბავს, ამის ახსნა არა-ცნობიერის ფენომენით და თანამედროვე ცივილიზაციაში ადამიანის ქმედებაზე არა-ცნობიერის ზეგავლენის შესახებ გაზვიადებული წარმოდგენითაც შეიძლება. არა-ცნობიერმა სფერომ ადამიანის სულის სარდაფის, საკუჭნაოს, პირადი ჯოჯოხეთის, აკრძალულ თემათა სამოსახლოს ფუნქციონირება. არა-ცნობიერ შრახვათა და მისწრაფებათა ძირითადი ობიექტები კი სწორედ მშობლები არიან და მათდამი სიყვარულ-სიძულვილის მძაფრი ტენდენცია. იქნებ ამიტომაც მოხდნენ ჩვენი გმირების მშობლები (თომას დედა — მანანა გამ-ცემლიძე) თეატრის სარდაფში? ვინ იცის! ქვეცნობიერმა ფუნდამენტურის, ვიტალურის, არსებობის მნიშვნელობა შეიძინა და კულტურის წარმმართველი ძალის სიმბოლოდ იქცა. გუგოლისა თუ თომას მავალითზე ცხადია, რომ თანამედროვე ადამიანი თავისი კულტურის პრედისტორიის, თავისი კომპლექსებისა და შინაგანი იმპერატივის გარეშე ვეღარ არსებობს და ქმედითუნარიანობას მხოლოდ არა-ცნობიერის მითოსურ ენერჯეტიკასთან შეხებით იძენს. მითის სასიკოლოგო თანქცია ვასიკოსა და სირინოზების სივრცეში უკვე აღვნიშნეთ. თუმცა, ბუნებრივია, ყოველი მითი, ყოველ ახალ ეპოქაში ახალ ფორმებ-

ტიკას იძენს, ახალი ფორმით გვეცხადება. სწორედ ამიტომ, ჩვენი სირინოზების ვასოს ახალგაზრდობისდროინდელი „მუზების“ სახისა და ხატების მიხედვით არიან შექმნილი. მათი რუსული კილო ხან უხეშად ელერს, ხანაც ნაზად და მაცდურად. ისინი ცნობილ რუსულ რომანსს მღერაინ. «Ямщик, не гони лошадей, мне некуда больше спешить, мне некого больше люби-и-ть...» ყრუდ მოისმის სცენის სიღრმიდან, საიდანაც ერთმანეთის მიყოლებით აღმოცენდებიან ეს მისტკური ქალები, როგორც ყოფნისა და არყოფნის ზღვარზე მერყევი ორსახოვანი და ორახროვანი არსებანი. ერთდროულად რეალური და მისტკური, კონკრეტული და წარმოსახვითი, სწორედ ისეთი, როგორც ჩვენი სიცოცხლის მოუხეტებელი სული, როგორც ჭეშმარიტ ეგზისტენციას მოკლებული ადამიანის არსებობა, რომელიც წარსულში, აწმყოსა და მომავალში განფენილი, როგორც ცალკეულ ფრაგმენტთა, მოვლენათა და მისწრაფებათა ჯამი. სირინოზების „მაცოცხლებელი“ ძალა თითქოს ლიზიკოს „მომაკვდინებელ“ სუნთქვას უპირისპირდება.

— Молчи, тетя Лиза, ეუბნება კიდევ ერთ-ერთი სირინოზი ვასიკოს პატრიცემულ თანამეცხედრეს. აქ ირონია ეროსისა და ლიბიდოს გაცოცხლებულ როლს გადაწვდება, რომელიც კაცთა მოღვმის თიზიკურ მარადიულობასა და მენტალურ პროდუქტიულობას უზრუნველყოფს.

სტიქიათაგან ყველაზე შეტად, ისევე, როგორც ჰერაკლიტე ეთესში და ტარკოვსკი „სტალკერში“, სტურუა წყალს მიმართავს, როგორც აბსოლუტური დენადობის, საწყისისა და დასასრულის, ყოვლისშომავლობის, ყოვლისდამტყვევი პირველარისის ხაზგებას. თუმცა წყლისა და მდინარის თემის გათამაშება ათასგვარ კონტექსტში მიმდინარეობს. აქ თითქოს ყველა ის მოტივი და ასოციაცია ფიგურირებს, რომელიც კრ შეიძლება წყალთან დაკავშირებით აღმოცენდეს — სტიქიის, ოდისეის, დროსა და სივრცეში მოგზაურობის... სირინოზები ამოდიან ნავიდან, რომელსაც „SUPSA“ აწერია, აწერია ლათინურად, რადგან ეს სახელი ჰქვია დღესდღეობით ჩვე-

ნი იმედის სომალდს, ნისლიანი შოშავლას ბინდში.

სანაზაობის ფილოსოფიური საკვანძო და გამჭოლი ზანის ფუნქცია კატა-პისტრიონის სახეს უკისრება. რეისორთა ფილოსოფიურ პოზიციას „პანთეისტურიც“ შეგვიძლია ვუწოდოთ, რომლის თანახმადაც სიცოცხლის მწარმოებლური ძალა მხოლოდ წარმოებულ რეალობაზე არ დაიყვანება. მწარმოებელი სიცოცხლე არსებობის წმინდა შესაძლებლობასა და მარადიული ფორმაცვლების პოტენციას შიშობავს. წარმოებულის და მწარმოებელი ბუნება ერთი უმაღლესი სინამდვილის ორგვარი არსებობის წესია. სტატიაში „Die Natur“, გოეთე აჩვენებდა მატერიალური წარმოადგენს ბუნებაში მიმდინარე შეტამორფოზებს, შათ ალოგიკურსა და თამაშურ არსს. სწორედ ასეთ თვალსაზრისზე გვაყენებს კატის სახეც, რომელიც სპექტაკლში ხან გარეშე დამკვირვებლის, ხან მოქმედების კომენტატორისა და შემფასებლის, ხან კი უმოციური თანაგანმცდელის ფუნქციაში გვევლინება. კატის ფუნქციითა სამსახოვნება სულიერი ცხოვ-

რების სამსახოვნებას — ფიქრის, განსჯისა და გაცდის სამსახოვნებას შეესატყვისება. ამასთან, სიცოცხლის ფორმალურ შეტამორფოზითა აბსოლუტურობის სახეც, მისი გადარჩენისა და მუდმივი თვითგანახლების გარანტიაა, რომელსაც საფუძვლად განმცდელი და მოაზროვნე სულის ერთიანობა უდევს. წარმოდგენის სახეიერ სიმბოლიკა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მხოლოდ ფორმალური მდგრადობა სულიერ მონოლითურობას ვერ უზრუნველყოფს. პირიქით, ის თითქოს ერთგვარად ეწინააღმდეგება კიდევ მას და ნებისმიერი კულტურული ფორმა თუ არქიტექტივი გარდაქმნისა და განვითარების გარეშე შინაარსობრივად დატაკდება და საკუთარ პირიდანელ საზრისზე პაროდიად გარდაიქმნება. „მოძრაობა და მხოლოდ მოძრაობა“ აძლევს სიცოცხლეს ძალას და მარადიულობის ნიშანს ანიჭებს. თითქოს პარადოქსია, რომ ეს უცნაური კატა, არსება, რომელიც ყოველთვის მეტია იმ კონკრეტუკაზე, რომელსაც შინი ამწუთიერი იერსახე გვთავაზობს, ყველაზე ცოცხალი პერსონაჟია ამ უცნაური ხანასაობის, რომელშიც

ნანული საჩაჯიშვილი (გოგონების ქობო), ბენიტო — ირაკლი კავსაძე ზაბატონი ბაბული — შარინა ჯანაშია, გუგული — ნინო აბრეშიშვილი





მინაჯიგით ჯრთის, იბადლებ და თქარჯეშა
 ვრთხელ შექმნილი თვალსაზრისები, იდე-
 უბი და იდეალები, სიტყვა გაუღერუშას ვერ
 ასწრებს, რომ თავის პირველად მნიშვნე-
 ლობას კარგავს და საკუთარი საზრისის
 ექოდ და მრულე ანარეკლად იქცევა. თი-
 თქოს ზმანებათა ნიჟვი უბერავს და ლან-
 ღთა და ხატებათა ნაგლეჯებს დააფრი-
 ლებს, სიცოცხლის სული კი, საკვირველად
 გამძლე და რეალური, ფარდატებს კატიდან
 ჰეშლამდე, ჰეპლიდან კატამდე, კნავილ-
 დან ფრენამდე... ფრთა თუ კუდი, ჩიტი
 თუ ქვეწარმავალი, ანგელოზი თუ დაცე-
 მული სული? კატა პისტრიონია, მსახიობი,
 გარდასახვის ოსტატი, მარადიულად მოხე-
 ტილუ კომედიანტი, თავად მოთამაშე სი-
 ცოცხლე და ბუნება, რომელსაც თავის
 გარდასახვათა სარბიელად სამყარო და მ-
 რადისობა უქცევია. ხუსკივადის მანერა სა-
 ხის აკების უქსცენტრული პრინციპის შე-
 საბამისად მსუბუქია და ღია, პლასტიკური
 თავისუფლება სახის შინაგანი გახსნილო-
 ბის ადექვატურია. ამ სახის შეშვებობით
 ხმამაღლაა გაცხადებული თამაშით მოკ-
 გრილი თავისუფლების პრინციპი რო-
 მელიც ნორმებისა და კანონებისაგან
 დამოუკიდებელ პირობით არსებობას აფ-
 უძნებს: — შე გისტრიონი ვარ, — აცხა-
 დებს სცენის ორმოდან ამოჭრილი კატა,
 რომელიც ავანსცენაზე მოთავსებული იალ-
 ქნიანი ნაგის ანძაზეა აკოცებული, — დი-
 ახ, ვიცი, რომ პისტრიონი, მაგრამ შე გის-
 ტრიონი უფრო მოშწონს, — გვაუწვეებს
 სიცილისა და აბსოლუტური ირონიული გა-
 უცხოების ეს მარადიული სული, სიცოცხ-
 ლისათვის ობიექტულია მხოლოდ ის, რაც
 სიცოცხლეს ემსახურება, ჩარჩოებსა და
 ზოღდეებში არ მოაქცევს, შინაგან სილ-
 ბონსა და გახსნილობას უნარჩუნებს. „ნახ-
 ვის დღე“ სიცოცხლის კოსმიური ოდისეის
 ამბავს მოგვითხრობს, რომელიც ეპოქიდან
 ეპოქაში, კულტურიდან კულტურაში, ერ-
 თი კოკახალი ფორმიდან მკორე კოკახალ
 თორმაში აარდაგლონიდება. მასში არსებუ-
 ლი ყვალათერი ისპობა, მაგრამ თავად ის
 ყოველთვის აღიმატება. რადგან ასეთია
 მისი შინაგანი მიზანსწრაფვა და თვით-
 უარყოფისა და თვითგანახლების თვისება.
 ამიტომაც ქლერს პაროდისავით ზანი თა-

მას ჰატეგმოყვარე ოცნებები პირველ უკვე-
 დავებაზე, ამიტომაც ზის მისი მსუსხა ვა-
 ლიაში, როგორც ცხრაკლიტულში გამო-
 წყვდეული უკვდავი სული.

წარმოდგენის ფინალიც სიცოცხლის მა-
 რადიულობის იდეას განამტკიცებს. სპექ-
 ტაკლის სახიერი ენის ლოგიკის შესაბამი-
 სად, დასასრულს მანქანიო ჰცენაზე შემო-
 ტრილი სიმბოლური ბერსონაჟი ისევ მრ-
 ვალი მნიშვნელობის მომცველია. ის არის
 კარლოც, ის კარლო, რომელმაც კეპრო-
 სიდან ამურის თავი ჩამოიტანა. ახლა კი
 ამერიკის ქანდაკების თავი მოართვა თავ-
 დაკარგულ ბენიტოს. ამავე დროს, ის არის
 მხსნელიც, განკითხვის დღეს კაცთა მოღ-
 გმის განსჯად მოსული. კატა ჯერ გაუწე-
 დის მას ახალშობილს, შემდეგ კი, თითქოს
 გადაიოქროს, ჩვილით ხელში აღმავალ
 კიბეზე ადის. თითქოს იმ ახალი სამყაროს,
 ახალი პლანეტის საძებნელად მიდიოდეს,
 რომელიც ჯერ უცოდველი სიცოცხლის
 შესაძლებლობას დაიტყვს. განწმენდისა და
 განჩინების აქტი დასრულდა, მკვდარი და-
 ჭაობებუი სიცოცხლის მურუსი გადაი-
 ყარა.

სწორედ ამას მივიჩნევთ პოსტმოდერ-
 ნიზმის დაძლევად, მის პრინციპულ გადა-
 ლახვად და ირონიული გაუცხოების ფენო-
 მენის განვითარებად. აჰ, ფაქტობრივად
 ხდება ირონიის დესტრუქციული ბუნების
 კონსტრუქციულ უკიდურესობამდე მი-
 ყვანა. დესტრუქცია განხილულია როგორც
 მეთოდი და არა თვითმიზანი. სწორედ ამა-
 ეთ კონსტრუქციულ ირონიას განასახი-
 რებს კატა, ე. წ. უცხო, ფენომენი, რო-
 მელიც მოვლენების მთარული თანამდევს
 სულია. ისაა ერთადერთი დაუინტერესებე-
 ლი მიუკერძოებელი არსი, ქმნილებმა, რო-
 მელიც კონიუნქტურის გარეშე დარჩა. კა-
 ტის ორსახოცება, მის გარდაქმნათა ციკ-
 ლი, მის მიერ საკუთარი ძალემის პრცოდ-
 ნა, სრული არტლობა. კიდევ ერთხელ გვი-
 დასტურებს, რომ ეს პირობითი სიმბოლო
 ვერასოდეს ვერ მიუახლოვდება და განი-
 თებს იმ არსს, რომლის ნიშანსაც წარმო-
 ადგენს — თავისუფალი, ლალი და პირ-
 უთვნილი. ეს სახე თავისი მკვეთრი ზუ-
 თონურობით, თანკასტიკურობით, თეატ-
 რალურობით, მანიც საკვირველად ცოცხა-



ლიზიკო — ნანა ფარუაშვილი, ვასიკო — დავით პაპუაშვილი

ლია. ალბათ ამას მსახიობის მიერ მოძუნილ ტონალობას უნდა ვუმაფლოდეთ. სიბრძნისა და გულუბრყვილობის, გაკვირვებისა და გამჭირვალობის სიმბოლოები, რომელსაც ატარებს ეს შუასაუკუნეობრივი სახე, სახე აღორძინების სიცილის სულისა, სახე განყენებისა და განჩინებისა, დასაწყისისა და დასასრულისა, მარადიული ფორმაცვლებისა და იმედისა. კატის მეტაფორფობათა ზოგადი პირობა სპექტაკლს ერთგვარ ღია სისტემად აქცევს, სისტემად, რომელიც მისი ტრაგიკული ელერადობის მიუხედავად, ყოველგვარი განსაზღვრულობიდან თავდახსნის შესაძლებლობას გვინარჩუნებს. ესაა დამირება ახალი ფორმებისა, რადგან ვერანაირ ფორმა, თუნდაც ყველაზე ნრულყოფილი ვერ მოერევა სიცოცხლის მოძრავ არსს, ვერ შეყოვნებს მის მიზანსწრაფვას. სიცოცხლე ფორმათა ფორმაა, ის შეტია ყოველ ფორმაზე, ის სჭარბობს ყოველგვარ დანტანისა და აღუმატება ყოველგვარ ოცნებასა და ზმანებას. ზუნება, განგება და რაღაც შესაძე, რაღაც მხიარული, მოსიყვარულე და მოალერსე, ისეთი, როგორიც იყო დილა მარსზე პრედმერის ურთ მო-

თხრობაში (ნეტავ სხვა პლანეტებზე თუა სიცოცხლე?), როდესაც უცხო პლანეტაზე ერთ ღამეში ვეებერთელა მოშრიალე ტყვე გაიზარდა და მოვიდა „წვიმა მოალერსე“. შესანიშნავი ხილვაა, ხილვა განკითხვის დღისა, როდესაც აღდგებიან მკვდრეთით მიცვალებულნი, როდესაც გაიკვევია, რომ ნებისმიერი გაჩერებული სიცოცხლე მკვდარია. რომ ის არსებობს მხოლოდ სხვა პლანეტებისაკენ მიზანსწრაფვაში, სიყვარული მიზანსწრაფვაა და დაუსაბამო ზეაღსვლა და ღმერთი ღიმილით შესცქერის ამ ზეაღსვლას და ენაზეა სიცოცხლის ჯიუტი თინის შეჩერება. — დაე, სიჭაბუკემ იმღეროს სიყვარულზე. დიას, დაე ახალმა სამყარომ, ძველიდან შობილმა, ჯერ თათომ და ნორჩმა და უკვე საყვარულმა თავისი ყველა შესაძლო მარცხითა და გამარჯვებით, დაე, ახალგაზრდა სამყარომ იმღეროს სიყვარულზე, — რომელიც მისი დაუსაბამო წინსვლის საფუძველია.

მსბავსება განსხვავებაში

მამუკა დოლიძე

ანტიკური ფილოსოფიის ეს ურთულესი ცნება შესანიშნავ გამომსახველობით დადასტურებას ჰპოვებს რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ნახვის დღე“ — თამაზ ჭილაძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. ამ ლიტერატურული საფუძვლის პოზიციიდან, რომელიც თავისთავად უკვე იქცა მხატვრულ მოვლენად ქართულ დრამატურგიაში, პირველი შთაბეჭდილება სპექტაკლის შესახებ პარადოქსულია. უცნაურ განცდას იწვევს ის, რომ რაც უფრო სცილდება რეჟისორი ავტორის ქმნილებას და თავისებურად გარდაქმნის და ავსებს მას, მით უფრო მეტად უბრუნდება და წვდება ნაწარმოების არსს. თამაზ ჭილაძის პიესიდან თითქოს აღარაფერია დარჩენილი; ირდევია გამჭოლი მოქმედება, წყდება სიტყვის იდეისაკენ სვლის ჩვეული გზა. თვით სიტყვიერი მასალაც აღრეული და გაფანტულია თამაშის სივრცეში. აწყობილი დიალოგები, დროულად ჩართული რეპლიკები ახლა ქაოსურად ტრიალებენ, ერთმანეთს ეჯახებიან. თითქოს პიესამ რეჟისორის ნებით კი არა, თავისთავად განიცადა დროის დამანგრეველი ზეგავლენა, თავისთავად მოხდა ენტროპიის, უწყვეტიობის ხარისხის ზრდა ოდესღაც აზრობრივად გამართულ, მოწესრიგებულ ნაწარმოებში; და

უცრად ამ არაფრიდან, ამ გაურკვეველობიდან, შინაარსის ამ ნამსხვრევებიდან იბადება ახალი მთლიანობა, კი არ იქმნება, სწორედ იბადება, ნებიერად მოთამაშე ნამსხვრევთა თავისუფალი შეერთების გზით, იმ იდუმალი შემოქმედებითი მოძრაობის ძალით, არაფრიდან რომ სამყაროს წარმოშობს; და ეს მთლიანობა უცვარი აზრობრივი გამონათებით აღადგენს დარღვეულ წესრიგს, იჭერს იმ განწყობილებას, იმ ატმოსფეროს, იმ სულს, რომლითაც ნაწარმოებია გაყენებული. ასე ჩნდება მსგავსება განსხვავებაში; არა შიბაძვით, არა ტექსტის და ქვეტექსტის ანალიზით და მოქმედებაში გადატანით, არამედ ნაწარმოების ღირსი შემოქმედებითი ძალისხმევით სცენაზე, რისთვისაც საჭიროა თავისუფლება, ანუ მოწყვეტა ლიტერატურული წყაროდან და გათამაშებული მასალის დატრიალება ახლადშემდგარი შირთვის გარშემო. მაშინ ნაწარმოები აღდგება მთელ სისრულით, არა მხოლოდ თავისი რეალობით, არამედ თავისი შესაძლებლობით; იმ შესაძლებლობით, რომელიც წინ უსწრებს და ავსებს მას; რომელიც იკარგება ან უკანა პლანზე გადადის წინასწარ ნაგრძნობი პიესის სიტყვიერი რეალიზაციისა და დაკონკრეტების პროცესში.



ქაბატონი ბაბუღი — მარინა ჯანაშია, ამირანი — ნანუკა ხუსკივაძე, ვასო — დავით დარჩია

აი, ასე იქნეს ახალ სიცოცხლეს თამაზ ჭილაძის პიესა. ის შესაძლებლობა, რომელიც, როგორც მთავარი თემა, აქლერეზულია სცენაზე, ჩადებულია თვით პიესაშიც, მაგრამ ჩადებულია არათემატურად, ჩადებულია, როგორც სტრისი, როგორც მინიმუმბა, როგორც წინათგრძნობა მოძალებული პრაქტიციზმის, ადამიანის მანქანად ქცევის საშიშროების წინაშე.

ეს ავტორისეული წინათგრძნობა სცილდება ნაწარმოების რეალობის ფარგლებს და რომანტიზმის ნისლში გახვეულ სიყვარულს პიესის გმირთა გაუცხოების ბურუსში გაფანტავს. სტრიქონებს შორის ჩაქსოვილი შიში და მოლოდინი წლებით დაშორებულ სცენაზე მართლდება: ბატონი კარლო, ოდესღაც თამაზ ჭილაძის პიესიდან ამერიკაში წასული ადამიანი, რომელსაც შრავალი მიაცილებს იმედის თვალით, დღეს რუსთაველის თეატრის სცენაზე ბრუნდება უკან, როგორც ... მანქანა! მანქანა, რომელსაც მოაქვს ბურუსი, მოაქვს ეჭვი და გაურკვეველობა ჩვენი მომავალი ცხოვ-

რების წინაშე; მაგრამ გაურკვეველია არათუ მომავალი, ჩვენი დღევანდელი დღეც, რადგან გაუცხოებამ და პრაქტიციზმმა საერთოდ დაუკარგა ადამიანის არსებობას აზრი და მიზანი. ამიტომ ორსაწლოლიანი ლოგინი, სიცოცხლის დასაბამი, ცხოვრების აბსურდის გამო თავისი წიაღიდან გარდაცვლილთა აჩრდილებს აფრქვევს.

აჩრდილია წარსული — რაც იყო, ის აღარ არის, მაგრამ თუ აღარ არის, არც არასოდეს ყოფილა, რადგან ყოფნა-არყოფნა არ მისდევს დროს. რაც არის, ის არის და რაც არ არის, არასოდეს შეიძლება რომ ყოფილიყო; მაგრამ პრაგმატულმა და საბოლოო ჯამში აბსურდულმა ყოფამ ადამიანს დაავიწყა, რომ მას სჭირდება ეს არყოფნა, ეს ეფემერა, რომ ვერ ეტყევა მის ნამდვილ ყოფნაში და გადადის წარსულში, მოგონებაში, მას ოდნავ დაძრავს დროის რეალური წერტილიდან და იმ ოცნებებით შეავსებს, რომლებსაც ამქვეყნად ვერა და ვერ მოუძებნა ადგილი. ამიტომ წარსული წარსულიდანაც განდევნილია; სინამდვილეში

ასეთი ის არც არასოდეს ყოფილა. ეს მე-
ხსიერების ჯადოქრობაა, განასხეულის
ნამდვილად მომხდარი, ჩამოაშოროს მას
ყოფითი შეფერილობა და დატვირთოს
იმ შესაძლებლობებით, ცხოვრების რეა-
ლობამ რომ შემოაცალა მას. რაც იყო,
იმას ვერ აღადგენ, ის თავისი არშეშდგა-
რი სწრაფებით უნდა განაგრძოს, როგ-
ორც შესაძლებლობათა ტალღა; ამიტომ
ტალღასავით ირწყვება, ტრიალებს, ცეკ-
ვავს მკვდრეთით აღმდგარი ქალი, ამ-
ქვეყნად დანატოვარი შვილის ირგვლივ,
საცოდავად რომ ბაძავს მას. და აქ გვახ-
სენდება პლატონის მოძღვრება, რომ ამ-
ქვეყნიური, წარმავალი და არასრული
ბაძავს, მაგრამ ვერ წვდება იმქვეყნიურ-
სა და წარუშლელს. თუმცა, ჩვენი მხრი-
დანაც დავამატებდით, რომ ეს თქოამო-
ვარდნილი, კომიკური, ჯიუტად აკ-
ვიატებული ლტოლვა მიუწვდომელი
არსის მიმართ, ზეაწეულ სისრუ-
ლესაც შემხვედრი მოძრაობისაკენ გა-
ნაწყობს და სადღაც შუაში, ცისა და მი-
წის გასაყარზე ხდება დედა-შვილის შე-
ხვედრა! რამოდენა ემოციას იწვევს ცხო-
ვრებით დაკნინებული და გასრესილი
აღამიანის შერწყმა მშობლის აჩრდილ-
თან!

იქნებ გადავამეტოთ კიდევ. ანალოგია
პლატონის მიმართ უფრო ფილოსოფი-
ურად განწყობილი მაყურებლის ფანტა-
ზიაა, ვიდრე წარმოდგენილი პიესის რე-
ალური აღქმა; მაგრამ რაც არ უნდა და-
ვშორდეთ ზიესას, ამ შორს წასვლის, ამ
თავისუფლების გასაქანს თვითონ ნაწარ-
მოები უნდა იძლეოდეს; რადგან, როცა
სიტყვას და მოქმედებას მოაქვს ცოცხა-
ლი, მინიმუმებით სახეს და ფიქრის გა-
მომწვევი იმპულსი, ამ იმპულსიდან აღ-
ძრულმა ასოციაციამ თავისთავად შეიძ-
ლება გაიკვლიოს გზა ფილოსოფიური
აზროვნების მწვერვალებისკენ.

მეორეხარისხი და ამერიკაში დღეს კარ-
გად ცნობილი, ხოლო საქართველოში
სრულიად უცნობი, იასმინა რეზა მარჯა-
ნიშვილის თეატრში მოსულ აუდიტორიას
(პრემიერიდან მოყოლებული დღემდე
სპექტაკლი სრული ანშლაგით მიდის)
სათნახეერის მანძილზე გონებამახვილო-
ბის ფეიერვერკს უმართავს და დროებით
ათავისუფლებს ყოველდღიურ ჭირ-ვარა-
მზე ფიქრისაგან.

საერთაშორისო მასშტაბით წარმატები-
საგან განვიხილავთ ფრანგი ქალბატო-
ნის ეს პიესა, რომელშიაც მან მეორედ
მიიღო თეატრალური პრემია „მოლიერი“
(ნომინაციით „საუკეთესო დრამატურგი“.
პირველი „მოლიერი“ მიღებული ჰქონდა
დრამატურგიულ დებიუტში — „საუბრები
დაკარძალვის შემდეგ“, რომელსაც განსაც-
ვიფრებული წარმატება ხვდა წილად),
მსოფლიოს მრავალ სცენაზე დაიდგა. მან
შემოიარა ამერიკის, ინგლისის (სხვათა
შორის, ინგლისელებმა „არტს“ ორი პრე-
მია მიანიჭეს: „წლის საუკეთესო კომე-
დია“ და „სერ ლორენს ოლივიეს პრემია“)
გერმანიის, ბელგიის, ისრაელის, რუსე-
თის სცენები და აი, ჩვენ თეატრსაც ეწე-
ვია.

ეს გახმაურებული პიესა პირველად
ვნახე მოსკოვში, ჩეხოვის სახელობის მე-
სამე საერთაშორისო ფესტივალზე. პიე-
სის დადგმის პროექტი სამი დიდი ორგა-
ნიზაციის ევდიტ განხორციელდა (თეა-
ტრალური კავშირების საერთაშორისო
კინოფედერაცია, ფრანგული კულტურის
აინტრი და რუსეთის ფედერაციის კულტუ-
რის სამინისტრო), მონაწილეობდნენ რუსი
მსახიობები, ხოლო დადგმის ავტორი იყო
ფრანგი პატრის კერბრატი, ცნობილი რე-
ჟისორი და მსახიობი, ანტუან ვიტეზის
მოსწავლე, (სახელგანთქმული „კომედ-
ფრანსეზის“ — ფრანგული თეატრის ამ
„აღმა პატერის“ სოსიეტერი), რომელმაც
სახელი თანამედროვე ფრანგული პიესების
დადგმით გაითქვა, იასმინა რეზას ყველა
პიესა სწორედ მან დადგა, რამაც მის სა-
ხელს მხოლოდ დიდება შემატა. „არტის“
დადგმისათვის მასაც მიენიჭა „მოლიერი“.

თამაზის ხელოვნება

ნოდარ გურაზანიძე

ნომინაციით „წლის საუკეთესო რეჟისორი“ (1994 წ.). მოსკოვში დადგმულ სპექტაკლი იმეორებდა ადრე, პარიზულ „კომედი დე შანზ ელიზეს“ სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლს და მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი განმეორებანი ხშირად არ მთავრდება გამარჯვებით (გავიხსენოთ თუნდაც გ. ტოვსტონოგოვის ლეგენდარული სპექტაკლის „მეშინავის“ წარუმატებელი „გადმოტანა“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე), ეს სპექტაკლი ამ მხრივ გამონაკლისი იყო და მაყურებელმა დიდი ინტერესით მიიღო იგი.

თბილისში დაბრუნებულს თამაზ გოდერძიშვილი შეეშვდა, მითხრა „ლიტერატურულ საქართველოში“ წაფიკითხე შენი შთაბეჭდილებები ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე და ძალიან დამაინტერესა სპექტაკლ „არტზე“ გამოთქმულმა აზრმაო. ეს პიესა მე ვთარგმნე, გადმოვაქართულე მარჯანიშვილის თეატრისათვისო.

ახლა, ჩემის მხრივ, ამ ფაქტით მე

დავინტერესდი. ცნობილია ბ-ნი თამაზის ფრიად ნაყოფიერი თანამშრომლობა თემურ ჩხეიძესთან, მის შესანიშნავ ინსცენირებებზე (დავასახელებ მრავალთავანიდან მხოლოდ ორს — მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნება“ და დოსტოევსკის „მირად კმარს“) მრავალი მშვენიერი სპექტაკლია შექმნილი. საუბრისას იქვე გამოვთქვი ვარაუდი იმ შესაძლო სიძნელეების გამო, რაც ამ წმინდა გალური გონჯ ბამახვილობით სავსე პიესის მთარგმნეჯან თუ გადმოქეთებელს შეხვდებოდა. ხაბუნდნიეროდ, თამაზ გოდერძიშვილის ცდა, ძირითადად წარმატებით დაგვირგვინდა (თუ რატომ ძირითადად და არა მთლიანად, ამაზე ქვემოთ მოგახსენებთ).

პიესაში არც ამზავია მაინცდამაინც მიმზიდველი და არც სიუჟეტური სვლები გამოირჩევიან კომედიისათვის დამახასიათებელი ხვეულებით, „შეცდომებით“, გადაცემებით, მოქმედების პარადოქსალურებით. ეს არის „სიტყვის დრამატურგია“, გონებამახვილური დიალოგის თამაში,

სერგო — მ. გომიაშვილი, მამია — ზ. ყიფშიძე, ივანე — ა. მახარაზიშვილი



ფრაზების მოჩვენებითი იმპროვიზირება, რეალიკით გამოწვეული არიტმია. ყველაფერი „უჭირავს“ სიტყვას, ყველაფერი მასზე შენდება. ისევე როგორც ოსკარ უალდის პიესებში უმთავრესია თავად ლაპარაკის ხელოვნება, სათქმელის ბრწყინვალეობა, სადაც „თქმა“ ხელოვნების დონემდე ასული და რეპლიკების გაცვლა ეკვილიბრისტის ვირტუოზობას მოითხოვს, დაახლოებით ასეა იასმინა რეზას პიესაშიც. იქაც „მსჯელობა“ ქმნის სიტუაციას, ლაპარაკის პროცესი ამჟღავნებს ადამიანის ხასიათს და თავად ეს პროცესი იტაცებს გმირებს, რადგან სწორედ ეს ჰგვრის მათ სიამოვნებას და თეატრალური ეფექტით ტკბობის მოლოდინით აცხებთ.

ამ გონებამახვილობის წყალობით დიალოგი აბსურდამდე მისული, რადგან ყოველი სიტყვა ახალ სიტყვას ბადებს, ყოველი ფრაზა გაგრძელებას პოულობს (თუნდაც ფორმალური ლოგიკის თვალსაზრისით) და თავად ხდება ახალი ფრაზის საწყისად. „არტი“ თანამედროვე ავანგარდისტული ხელოვნების გაშარებაა, გროტესკია იმ ადამიანებზე, რომლებიც, მოდის გამო, აზრს იქ ეძებენ, სადაც იგი არ უნდა იყოს, ფორმას იქ, სადაც იგი აბსოლუტურად გამოირიცხულია.

ეს ყველაფერი საინტერესოა, მაგრამ არაა საკმარისი ჭეშმარიტი დრამატული ქმნილებისათვის, მით უმეტეს კომედიისათვის, რომელიც მოითხოვს განუზომლად მეტ შინაგან მოძრაობას, რომლის დროსაც ხასიათი ინდივიდუალური ნიშნებით იცნება. რეზას კომედიის სიღრმეებში მრავალი სირთულეა დაფარული და ვის შეუძლია უკეთ ამოხსნას ეს დაფარული, ვის შეუძლია ისე ღრმად შესვლა ნაწარმოების ლაბირინთებში, თუ არა თემურ ჩხეიძეს, რომლის მხერა ადამიანში შეუმჩნეველს ამჩნევს და აშკარას ხდის ყოველივეს — ქვეტექსტების, ფრაზის ინტონაციის, სიტყვის მახვილის, იმპულსური რეაგირებისა თუ საერთო ატმოსფეროს მეშვეობით.

სცენა აბსოლუტურად განძარცვულია, აქსესუარი — უკიდურესად ძუნწად გამოყენებული. სამი დიდი გამჭვირვალე ეკრანი — თეჯირი, რამოდენიმე სკამი და სცენაზე დაფინალი თეთრი კვადრატულ

ტილო — სულ ესაა. ამ სივრცეში მოქმედებენ სექტაკლის გმირები, სექტაკლის ყურადღება მხოლოდ მათზეა კონცენტრირებული, მათ ხელს არაფერი უშლით, მაგრამ არც არაფერი უწყობთ ხელს.

რეჟისორის და მსახიობების — ზურაბ ყიფშიძე, ალექო მასარობლიშვილი, მიხეილ გომიაშვილი — ნამუშევარი ბრწყინვალეა. ეს ნატიფი გემოვნების, იუველური სიზუსტით და არტისტული სიმსუბუქით გათამაშებული სექტაკლია, რომელიც გვხიზლავს და გვითრევს „სისულელის“. ფანტაზიის დინამიკურ სრბოლაში.

ხელოვნათა ამ კვარტეტმა კამათა, ბრწყინვალე მაქსიმები, პარადოქსები ხელოვნებად აქციეს, ხოლო დიალოგის პროცესი — სექტაკლის მოქმედებად. სიტყვისაგან მოგერილი ესთეტიკური გრძნობა მოქმედების იმპულსია. როგორც ვხედავთ, ძალიან ძნელი სათამაშო პიესაა, მოითხოვს დიალოგის უდიდეს კულტურას, მყისიერ რეაქციას და ასეთსავე აზროვნებას, სიმსუბუქეს, ელევანტურობას, რადგან აქ კომედიური „გადაცემებისა“ და შეცდომების სანაცვლოდ სხვა შენაცვლებას გვთავაზობენ — სახე ნიღბითაა შეცვლილი, ჭეშმარიტება — სიცრუით, გრძნობათა (თუ განცდათა?) სიღრმე ზედაპირული ეგზალტაციით (ყველაფერი ამის შებრუნების შესაძლებლობაც ჩანს სექტაკლში), რათა ბოლოს სიმართლესთან მივიდეთ, ანუ მათთან ერთად ჩვენც გავიაროთ უკუ პროცესი: რათა ლაპარაკი რეალურ მოქმედებად იქცეს, ნიღბი — სახედ, სიცრუე — ჭეშმარიტებად. ეს ორმხრივი „სვლები“ მსახიობისგან ნამდვილ თეატრალობას, თამაშს, პროვოცირებას მოითხოვს, ეს მით უფრო რთულია, რომ როგორც ვთქვი, სცენა ფაქტიურად ცარიელია და თითქოს „სათამაშოც“ არაფერია. ფრანგული პრემიერის გამო ვაზეთ „ფიგაროს“ მიმომხილველი გამოსთქვამდა აზრს, რომელიც ქართულ პრემიერასაც ზუსტად მიუღებდა: „მაყურებელს ექმნება ილუზია, რომ მსახიობები სცენაზე თავს ირთობენ, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს სიმსუბუქე ძნელად მისაღწევია. მოჩვენებითი სიმსუბუქე სხვა არაფერია, თუ არა თვით ხელოვნება“.

სიუჟეტი და კონფლიქტი პიესისა მარტივია. სამი მეგობარია — ერთი მხატ-



ვარი-რეალისტი, ერთი ავანგარდული ხელოვნების მოყვარული, შეძლებული მეწარმე, მესამე კლერკი. გადმოქართულებულ ვარიანტიში მხატვარი-რეალისტი შეცვლილია საავიაციო ინჟინრით (მამია — ზ. ყიფშიძე); მდიდარი მეწარმე — ექიმ დერმატოლოგი (სერგო — მ. გომიაშვილი), კლერკი — საკანცელარიო ნივთების ბითუმად მოვაჭრით (ვანო — ა. მახარაშვილი).

ჩვენი ქართველი ექიმი დერმატოლოგი (ანუ ფრანგი მეწარმე — დედანის მიხედვით) ექვსი ათას ლარად ყიდულობს ვინმე ანდრიძის — მოდური მხატვრის, ნამუშევარს. ეს მე გომონი, თამაზ გოდერძიშვილისა და რეჟისორის მიერ დაშვებული კომიკური პირობითობაა, რადგან დღევანდელ საქართველოში მე არ შეგულება ექიმი (მით უმეტეს დერმატოლოგი), რომელიც ერთ ტილოში (თუნდაც იგი ავანგარდისტული იყოს) ექვსი ათას ლარს გადაიხდის. მაგრამ მოვეშვათ ამ წვრილმანებს, რადგან სურათი უკვე ნაყიდა, ხოლო „გაყიდული საქონელი უკან არ მიიღება“. როდესაც მ. გომიაშვილი ფრთხილად, მსუბუქად და მოლოდინით აღსავსე — სურათს ტილოს შემოხსნის, აღმოჩნდება, რომ ეს არის ხის უბრალო ჩარჩოზე გადაჭიმული თეთრი ტილო. აქედან იწყება ყველაფერი, ერთი (სერგო) მასში „ხედავს“ ფერთა თამაშს, აღიქვამს მისგან წამოსულ გრძნობათა ვიბრაციას, უნატიფეს გამას თუ ნახევარტონების გრადაციებს. უდიდესი ნეტარებით ჭვრეტს სურათს, ტკებება, დნება და ალტაცებისაგან, ლამის თვალები ეცრემლებს. ინჟინერი (ზ. ყიფშიძე) პირდაპირ ეუბნება, რომ ეს სხვა არაფერია, თუ არა თეთრი ფერის განავალი და იწყება დაუსრულებელი პაექრობა თანამედროვე მხატვრობის, „ხედვისა“ და „აღქმის“ თავისებურებებზე. მსუბუქი დიალოგისა და ხუმრობების მიღმა თანდათანობით პერსონაჟების ფარული, შენიღბული ბუნება იხსნება.

სპექტაკლს იწყებს ზურაბ ყიფშიძე, გამოდის ავანსცენაზე და განდობილი ტონით წარმოსთქვამს დარბაზისაკენ მიმართულ სიტყვებს. აცვია როგორც გემოვნებიან და ცხოვრების ბოჰემური სტილის მიმდევარ კაცს. ჩვენში ასე მხოლოდ მხატვრები, არ-

ტისტები ან ესტრადის „ავანსცენალები“ იცვამენ. მისი საუბრის მანერა უშუალოდ, ხოლო ტონი — კეთილდღეაწყობილი. თავისუფალი სტილით მაცხოვრებელი კაცის (რომელიც მაინცდამაინც ანგარიშს არ უწევს საზოგადოებრივ ეტიკეტს) დაუდევრობით კბილებში ასანთის ღერი აქვს გარჭობილი. ეს რატომღაც „კარგ ტონად“ ითვლება გარკვეულ წრეებში, თუმცა მე პირადად ამაში ვერც კარგ ტონს ვხედავ და ვერც „საზოგადოებრივი აზრის“ გამოწვევას. ამბობენ, პროფესია გარკვეულ კვალს ამჩნევს ადამიანის ქცევებს. ამ შემთხვევაში ეს „ინჟინრობა“ (თანაც საავიაციო მრეწველობის — სადაც რესპექტაბელური ინტელექტუალები მოღვაწეობენ) არაფერს არ ავადლებულებს მსახიობს და მე პირადად არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო ამ კბილებში გაჩრილი ასანთისა, მით უმეტეს, თუ იგი ხელს უწყობს ვინმეს სცენურ ცხოვრებას. მაგრამ ასეთივე წარმატებით შეგვეძლო გვეწოდებინა ამ გმირისთვის, ვთქვათ, ოკეანოლოგი, ან მარკუეიდერი. ის, რაც არსებითი არ არის ინსცენირების ავტორისათვის და მსახიობისთვის, ძალიან არსებითია პიესის ავტორისათვის და ამდენად სრულიად გარკვეულად, მოქმედების განვითარებისათვის. საქმე ისაა, რომ ეს ჩვენი ქართველი ინჟინერი (საავიაციო!) ფრანგულ დედანში — მხატვარია. თითქმის უმნიშვნელო რამაა — გადმოქართულებისას პიესის გმირს პროფესიას შეუცვლი თუ არა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ისეთ ოსტატსაც კი როგორც თ. გოდერძიშვილია, აქ პატარა ლაფსუსი მოუვიდა. იასშენა რეზას გმირი რეალისტი-მხატვარია, იგი ფლამანდიური სკოლის კოლორისტების თაყვანისმცემელია და პრინციპულად არ ღებულობს მოდური ავანგარდისტების ფერწერას, განსაკუთრებით ალიზიანებს ამ სტილის მხატვართა ბრმა, მოდური თაყვანისცემა. ამიტომაც, სავსებით გასაგებია მისი აღმფოთება (პიესის მიხედვით) იმის გამო, რომ მისმა მეგობარმა ამდენი ფული გადაყარა რაღაც ავანგარდისტულ ცელქობაში — თეთრ საღებავში ამოვლებულ ტილოში. აქ ავტორის გამჭვირვალე ქვეტექსტიცაა: ამ რეალისტი-მხატვრის ნამუშევრები არ იყიდება და ამ დროს მისი

მდიდარი მეგობარი, რაღაც სისულელეში
ჰყრის ამდენ ფულს. აქ იღებს სათავეს
გაღიზიანება, მისი სარკასმი, შეუვალე
ტონი, რომელიც უკიდურესობის გამო
კომიკურ ტონალობაში გადადის. ამ ჩვენს
ქართველ ინჟინერს კი ნეტა რაა აზრა-
ზებს? რატომ გამოდის წონასწორობიდან?
რა პრინციპული საკითხია მინცლამინც
მისთვის, თუ რას იყიდის მის დერმატო-
ლოგი მეგობარი?! ამ შენიშვნით, მხოლოდ
იმის თქმა მინდა, რომ მთელ ამ კამათს
სურათის გამო საფუძველი აქვს გამოც-
ლილი, როგორც რეალური, ასევე ფსი-
ქოლოგიური. მაგრამ, შესაძლოა, აქ იყოს
ერთგვარი თეატრალური აბსურდი, რაც
ასე თუ ისე, ამართლებს კომიკურ სიტუ-
აციას, ყოველ შემთხვევაში, ზურაბ ყიფში-
ძე გვაიწყებს ამ წინამძღვრებს და თავის-
თავადი, არტისტული თამაშის დემონსტრი-
რებას ახდენს. მთელი მოქმედების მანძი-
ლზე არც ერთი მსახიობი არ ახდენს სასა-
ცილო ვითარების უტრირებას, როლის
არც ერთ ფრაზაში არ მიმართავენ პუბლი-
ზირებას. მოქმედება მოედინება თავისუ-
ფლად, ლაღად, თუმც, მკვეთრი მოსახვე-
ვემიც ხვდება გზაზე. გემოვნებისა და სტი-
ლის ასეთი სისუფთავე იშვიათად შემხვედ-
რია ჩვენს სცენაზე. კომიკური თანრის
ფარგლებში მოქცეულია — გროტესკი,
აბსურდი, „სასტიკი თეატრის“ ელემენ-
ტები. გადასვლები, ვთქვათ „კომიკურ
ალფოთებში“ და მერე ისევ ჩვეულებ-
რივ, რეალურ ვითარებაში დაბრუნება,
წამიერად და ყოველგვარი „მიზანსცენი-
რების“ გარეშე ხდება: მსახიობები არა-
ჩვეულებრივად გრძნობენ აუდიტორიის
რეაქციებს, თვითონაც არ გაურბიან მა-
ყურებელთან კავშირს — პირდაპირი მი-
მართებისა თუ ეშმაკური გამოსხდვის
შეოხებით. გულთბილობასა და აგრესიას,
მეგობრობასა და მტრობას, პაუზასა და
ეგზალტირებულ წამოძახებებს შორის
ტოლობის ნიშანია დასმული. ყვე-
ლაფერი ეს ეფემერულია. განწყობილება-
ნი ერთმანეთში გადადიან როგორც სით-
ხე ზიარჭურჭელში, ანდა თითქოს გმი-
რები ჩაკეტილ წრეში მოძრაობენ და რი-
გრივობით ლიდერობენ. მსახიობები, საკუ-
თარი ინდივიდუალური თვისებების —
ტემპერამენტი, რიტმის გრძნობა, მეტყვე-

ლების მანერა, პლასტიკა — ადაპტირებას
ახდენენ. „არტი“ არ არის, ყოველ შემთხ-
ვევაში, ერთი შეხედვით, გ. წ. „სასიათე-
ბის კომედია“, ისევე როგორც არა იგი
„მდგომარეობათა კომედია“ — მაგრამ
მსახიობები სწრაფწარმავალ დიალოგებში,
ასევე სწრაფად ქმნიან ვითარების კო-
მიზმს, ხოლო მსახიობები ისე ცურავენ,
როგორც გასამქლავებელ ხსნარში ჩაგდ-
ებული ნევატივები, რომლებიც ჩვენს
თვალწინ თანდათანობით არჩენენ გამოსა-
ხულებს კონტურებს.

ყველაზე გრძელი მონოლოგი ალექსო
მახარობლიძეილის აქვს და ამ მონოლოგს
იგი აქცევს პატარა პიესად, სადაც პერ-
სონაჟები, რეპლიკები, ვითარებანი ერთ-
მანეთშია გადაწეული, სადაც ერთმანეთს
უნაცვლება გმირის სასწრაფვეთა და გა-
ღიძობული იმედები, ხოლო კომიკური
ვითარება ისეა დრამატიზებული მსახიო-
ბის მიერ, რომ იგი უფრო კომიკური ჩანს,
ვიდრე სინამდვილეში შეიძლება ყოფილი-
ყო. ამ სამი მეგობრიდან ერთ-ერთი —
(რიკრიკობით) დანარჩენი ორის შეტე-
ვის ობიექტად იქცევა ხოლმე, მაგრამ ეს
„ორთა კავშირი“ ერთის წინააღმდეგ ისე-
ვე სწრაფად იშლება, როგორც წარმოი-
შვა. ასეთ ვითარებაში, დროებით მარტოდ
დარჩენილი პერსონაჟის შემსრულებლის
ხელოვნება გამოდის წინა პლანზე, დანა-
რჩენი ორი მას ფონს უქმნის. შესანიშნა-
ვად იყენებენ ამ სიტუაციას მსახიობები
და ხასიათის ყველაზე არსებითი ნიშნების
ჩვენებას ახერხებენ. საერთოდ, ასეთი დი-
ნამიური დიალოგებისას ტეში ფარავს
ტექსტს, ლაპარაკის რიტმი — ქვეტექსტს.
მაგრამ, ეს სირთულეც წარმატებითაა და-
ძლეული. ერთი სიტყვით, სპექტაკლი,
სამივე მსახიობისათვის საბუნეფისოა. ის-
და დაჯერჩენია გაგიმეორით საფრანგე-
თის პრეზიდენტის ეაკ შირაკის დეპუტის
სიტყვები, რომელიც მან მოსკოვური პრე-
მიერის მონაწილეებს გამოუცხადებია: „...პუ-
ბლიკას მიეცემა შესანიშნავი შესაძლებლო-
ბა ძლიერი და ორთგინალური ნაწარმოების
აღმოჩენისა“.

მართლაც, მარჯანიშვილის თეატრის რე-
პერტუარი გაძლიერდა „ძლიერი და ორი-
გინალური“ სპექტაკლით.



აქიტივური კრიტიკა. როგორც კულტურის რევოლუციის შორეული

ლადო პარლანაძე

კრიტიკოსი არის უარისკაცო,
რომელიც თავისიანებს ესვრის.
მთელ გომანი (შაჰანი შაჰადი)

კონსერვატივის ლაიტმოტივი — „კრიტიკა მშვენიერების დამკვიდრებისთვის“ — მოხდენილად ჩამოყალიბებული. სულ სამი სიტყვისაგან შემდგარ ამ აზრობრივ კონსტრუქციაში, არქიტექტურული კრიტიკის რაობისა და მდგომარეობის თვალსაზრისით, მიზნიდევლია ფარული სახით ნაგულისხმევი ის გზა, რომელიც ღირსეულ და ესთეტიკურ არქიტექტურულ გარემომდგეველას — არქიტექტორებს, კრიტიკოსებს, საზოგადოებას — გვაქვს გასავლელი. მიზნიდევლია თუნდაც იმიტომ, რომ გზის ცნებაში მოიაზრება საწყისი წერტილიც, პროცესიც, მიზანიც. მიზნიდევლია იმიტომაც, რომ გზა თავისთავადია: იგი მაშინაც არსებობს, როდესაც არც მგზავრი ჩანს და არც მიზანი მთლად ნათელი.

* ზიტატის საფუძველზე უღვევს მოხსენება, რომელიც ავტორმა წარმოადგინა ნიკო ჭავჭავაძის სახელობის ქართული საერთაშორისო ცენტრის „თავისუფალი საზოგადოებისა“ და საქართველოს არქიტექტურითა კავშირის მიერ ერთობლივად მოწყობილ კონფერენციაზე. „კრიტიკა მშვენიერების დამკვიდრებისთვის“ 1999 წლის 30 აპრილს.

სწორედ ასეთ მდგომარეობაშია დღეს საქართველოში არქიტექტურული კრიტიკა და ამ მდგომარეობის განხილვა შეიძლება წარმატებული იყოს მხოლოდ ფართო კულტუროლოგიური კონტექსტისა და კონკრეტული სოციალურ-ფსიქოლოგიური ვითარების გათვალისწინებით.

ამგვარი მეთოდოლოგიური პოზიციიდან ინტერესს პირველ რიგში იწვევს ჩვენში გაბატონებული კულტურის ტიპი — სოციოლოგიური გაგებით კულტურისა, და არა კულტურის, როგორც სელოვნებისა თუ განათლებულობის სინონიმისა.¹ რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში საუბარია დღევანდელ ქართულ კულტურაზე, მის ტიპოლოგიურ თავისებურებებზე.

ძირითადი თავისებურება კი ის არის, რომ ქართული კულტურის ამჟამინდელი მოდიფიკაცია, მისი ძირითადი პარამეტრები მეტყველებს იმას, რომ საქმე გვაქვს მარგინალურ კულტურასთან, თანაც ტრადიციული, რურალური კულტურის ფორმების დომინირებით.

ცნობილია, რომ ტრადიციული კულტურა



რის, მისი მატარებელი საზოგადოების, თემისაგან გამოყოფილი ადამიანის (განგებ არ ვხმარობ ტერმინ „პიროვნების“) ზემოხანი ერთია — არსებული წესისა და რიგის შენარჩუნება. ამგვარ ზემოხანს და მისი მიღწევის სოციალურ მექანიზმებს ვხვდებით ტრადიციულ კულტურათა გავრცელების მთელს გეოგრაფიულ დიაპაზონში — გრენლანდიიდან ვიდრე ავსტრალიამდე. «Мы, эскимосы, не занимаемся сами решением всех загадок. Мы повторяем старые рассказы так, как они были рассказаны нам, и теми словами, которые мы помним... Мы придерживаемся старых правил, чтобы можно было жить без забот».² სრულიად სხვა მიზნებს ესწრაფვის ტრადიციული კულტურის ანტიპოდი — თანამედროვე „დასავლური“, ქალაქური კულტურა — უწყვეტი განახლების მისეულ დაუყოლებელი ყინით, მუდმივი რბოლით, ბრძოლით, კონკურენციით.

კულტურის დინამიური, განვითარებადი ფორმების უზრუნველსაყოფად თანამედროვე საზოგადოებები სხვადასხვა სამართლებრივ სქემებს, ეკონომიკურ ხერხებსა თუ სოციალურ ტექნოლოგიებს მიმართავენ, მაგრამ ერთი რამ საყოველთაოა და ცხადი — ამ დინამიკის დანახვა, შეფასება, კორექტირება შეუძლებელია იმის გარეშე, რასაც ტრადიციული საზოგადოება სრულიად მოკლებულია — **კულტურული რეფლექსიის** გარეშე. აქ არ მოვერიდებით რეფლექსიის ფილოსოფიური განმარტების მოტანას, რაც ამ სტატიის მიზანს სრულად აკმაყოფილებს: რეფლექსია არის „...საზოგადოებრივად განვითარებული ადამიანის თეორიული მოღვაწეობის ფორმა, რომელიც მიმართულია საკუთარ ქმედებათა და მათი კანონების გააზრებისაკენ (ხაზი ჩემია — ლ. ვ.); ადამიანის სულიერი სამყაროს თავისებურებების გამოვლენის მეცადინეობა... რეფლექსია, საბოლოოდ, არის პრაქტიკის, კულტურის საგნობრივი სამყაროს გააზრება».³

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თანამედროვე საზოგადოება წარმოდგენილია თვითშეფასების გარეშე, თავის თავზე დაკვირვების, დღეს რომ იტყვიან — მონიტორინგის დაწესების გარეშე და — როგორც იქნა, მიუახლოვდით ჩვენს ძირითად თემას — ფა-

რთოდ გაგებულ კონსტრუქციულ კრიტიკის გარეშე. მაშ ასე, შევთანხმდეთ, რომ კრიტიკა არის ის სარკე, რომელშიც ჩვენ — მთელი საზოგადოება — საკუთარ თავს ვხედავთ, ან, ყოველ შემთხვევაში, უნდა ვხედავდეთ.

თუ ჩვენი მსჯელობის წრეს დროულად შევაფიქრობთ და ხელოვნებით შევიზღუდებით, დავინახავთ, რომ საქართველოში ხელოვნების პროფესიული კრიტიკა, ანდა როგორც ამბობენ — მხატვრული კრიტიკა — ხელოვნების სხვადასხვა სახეების მიხედვით სხვადასხვაგვარადაა განვითარებული და აღიარებული — მაქსიმალური სრულფასოვნებიდან ვიდრე პრაქტიკულ არარსებობამდე. სამწუხაროა, რომ ამ მეორე პოლუსზე სწორედ არქიტექტურული კრიტიკაა...

რაც შეეხება ხელოვნების ამ მხრივ სეზუბენიერ დარგებს, აქ რა თქმა უნდა, უყინარესად ლიტერატურა უნდა ვიგულისხმოთ, უფრო უხსტად, ხელოვნებათა ის ოჯახი, რომელიც სიტყვის, როგორც მხატვრული ფენომენის, პრიმატზეა აგებული, — ოჯახი თავისი „შვილებით“, „შვილიშვილებითა“ და „შვილობილებით“.

საკუთრივ ლიტერატურასთან ერთად, აქ, უთუოდ ვგულისხმობთ თეატრსა და კინოს. საზოგადოდ, შემთხვევითი როდია, რომ კინო საკმაოდ დიდხანს ელოდა ამეტყველებას, ისევე, როგორც ოჯახში ელიან ბავშვის აღაპარაკებას — კინემატოგრაფიის ბავშვობას „მუნჯი კინოს“ ეპოქა ეწოდა კიდევ. მეტიც, დღევანდელ საქართველოში შეიქმნა ვითარება, როდესაც, გასაგები მიზეზების გამო, სიტყვის, ლიტერატურის ნიადაგზე აღმოცენებული ხელოვნებათა (თუნდაც იმავე კინემატოგრაფიაში) და მხატვრული კრიტიკის შესაბამის მიმართულებებს შორის შექმნილი დისპროპორცია ვითარდება უკანასკნელთა სასარგებლოდ.

ისტორიული სამართლიანობა მოითხოვს იმის საზგასმასაც, რომ ლიტერატურული კრიტიკა, კრიტიკის სხვა სფეროებთან შედარებით, არა მხოლოდ სასარგებლოდ გარკვეული პრივილეგიებით, არამედ საბჭოურ რეალობაში საერთოდ, კრიტიკის პირუთუნელობის (როგორც მაშინ ამბობდნენ — „გულწრფელობის“) მედრომის იმ



დროს არცთუ უსაფრთხო როლშიც გამოვიდა.*

ამ მიმართულებების მხატვრული კრიტიკის დაწინაურება შეიძლება აიხსნას XIX საუკუნის რუსეთის იმპერიისა და, ბუნებრივია, იმდროინდელი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში გაბატონებული ლიტერატუროცენტრის შიშით, და ამ ტრადიციის დღემდე მოღწეული ინერციით. მდგომარეობას სხვაგვარად ვერ ავხსნით, თუ გავიხსენებთ, რომ შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული, საქართველოში ხუროთმოძღვრება — თავისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობით, ადამიანზე ყოველდღიური ზემოქმედებისა და სულაც, წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებებით — ლიტერატურას სულაც არ ჩამოუვარდებოდა. ხელოვნებათა შორის ლიტერატურის „ხვედრითი წილის“ აღზევებას ხელს უწყობდა (აღზატ, სრულიად გამართლებულადაც) ის გარემოება, რომ ენის შენარჩუნებას ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებას უდრიდა, რამაც განაპირობა სხვა საზოგადოებებში გავრცელებული იდეოლოგიური ტრადიციის ჩვენული, ილიასული ინტერპრეტაცია: „ენა — მამული — სარწმუნოება“ (შევაღაროთ რუსულ ანალოგს, თუმცა სხვებიც არსებობს — «За Бога, Царя и Отечество»; ჩვენში მეფეს ენა შეენაცვლა).

ეს ყველაფერი ისტორიაა; დღეს თუ რა დღეშია არქიტექტურა საქართველოში — საზოგადოებას კარგად მოეხსენება; რაც შეეხება არქიტექტურულ კრიტიკას, კიდევ ერთხელ უნდა ვაღიაროთ, რომ იგი პრაქტიკულად არ არსებობს. მეტიც, იდეოლოგიურ თუ ინფორმაციულ სივრცეში მისთვის ადგილიც ვერ მოიძებნა; არქიტექტურული პრობლემატიკა პრესაში ეპიზოდურად თუ წარმოჩნდება, ისიც, როგორც წესი, ფარისევლური სადღეგრძელოს ან შეურაცხყოფელი განქიქების ფორმით. პასუხი კითხვაზე, თუ რამ განაპირობა ასეთი მდგომარეობა, დავიწყვით შორიდან, თან ერთი წინმსწრები განმარტებით.

ამჯერად, „არქიტექტურად“ მოვიაზროთ შენობა-ნაგებობების დაპროექტებისა და აგების ხელოვნება; ის, რასაც პროფესიულ ენაზე „მოცულობით არქიტექტურას“, ან „საზოგადოებრივ შენობა-ნაგებობებს“ ვუწოდებთ. აქ ვერ ვილაპარაკებთ არქიტექ-

ტურის, როგორც სივრცის ორგანიზაციის ყოვლისმომცველი ხელოვნების ისეთ უმნიშვნელოვანეს ფრთაზე, როგორიცაა ქალაქთმშენებლობა, ურბანიტიკა. ასეთი შეგნებული შეზღუდვა იმითაა გამოწვეული, რომ ქალაქთმშენებლობის კრიტიკა, — გინდაც მხატვრული — ნაყოფიერი შეიძლება იყოს მხოლოდ სოციალური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური კომპონენტების გათვალისწინებით, რაც მას პოლიტიკურ მოდერნიზაციასთან აახლოებს. ამჯერად, მოვკვეთთ არქიტექტურის მეორე კიდესაც — ინტერიერს, მცირე ფორმებს, დიზაინს.

გავიმეორებ, რომ არქიტექტურული კრიტიკა—მხატვრული კრიტიკის სრულიად განსაკუთრებული ფანრია და ეს განსაკუთრებულობა თვით არქიტექტურის თავისებურებებიდან გამომდინარეობს. საკმაოსისა ითქვას, რომ არქიტექტურა — ყველაზე სოციალური, „მასობრივი“ ხელოვნებაა. ამ თვალსაზრისით, არქიტექტურა სრულიად ბუნებრივად გულისხმობს მის შუღარებლად მრავალრიცხოვან „მომხმარებელთა“ უშუალო ჩართვას თვით არქიტექტურულ პროცესში, რომელიც ობიექტის დაპროექტება-აშენებასთან ერთად, უნდა გაიცაზროთ, როგორც უკვე აგებული ობიექტის ფუნქციონირება. თეატრის მხატვარი ქმნის დეკორაციებს, რომლებსაც რეჟისორი და მსახიობები იყენებენ; დარბაზში მსხდომი მაყურებელი კი, როგორც წესი — თვალყურის პასიური მდევნელია. ამის საპირისპიროდ, არქიტექტორი ქმნის დეკორაციას იმ თეატრისთვის, რომელსაც თავად ცხოვრება ჰქვია და რომელშიც სოციალურ როლებს უკლებლივ ყველანი ვასრულებთ — გავიხსენოთ შექსპირის ცნობილი გამოთქმა. მაშ ასე: თეატრში დეკორაცია ზემოქმედებს მაყურებელზე, არქიტექტურაში — „მსახიობებზე“.

თეატრალები ჩივიან, რომ მათი ხელოვნება ეფემერულია და ამ მდგომარეობას ვერაფრითარ ტექნიკური ნოვაცია ვერ შეცვლის. არქიტექტორის შემოქმედება დღეგრძელია; ბედნიერ შემთხვევებში დრო მას პატინასთან ერთად მხოლოდ ფასს ადებს — მუსიკისა არ იყოს; რაზედაც ბრწყინვალედ თქვა თანამედროვეობის გამოჩენილმა კომპოზიტორმა როდონ შერდინმა: «Музыка не портится, то есть портится, ко-

„გადასწავლა მათ, ვინც არ იცის მათი მუსიკა“⁵ ხუროთმოძღვრების ენაზე იგივე რიტმის — არქიტექტურის არ ძველდება, უფრო სწორად, ძველდება, თუ მასში არქიტექტურა არ არის. ამ თვალსაზრისით, დღეს ძალიან ძნელი დასაჯებია, რა დონით არის არქიტექტურა დღევანდელ ქართულ არქიტექტურაში და ამის მხზენი — რარიჟ პარადოქსულადაც არ უნდა ელერდეს — ჩვენი ცხოვრების დემოკრატიზაცია, ლიბერალიზაცია, შემოქმედების სრული განთავისუფლება გახლავთ. გავიხსენოთ, „საქართველოს კონსტიტუცია“ საზემოდ აცხადებს: „შემოქმედებითი საქმიანობის სფეროში ცენზურა დაუშვებელია“ (მუხლი 23, 2).

ამ სულისკვეთებითაა ჩამოყალიბებული „საქართველოს კანონი არქიტექტურული საქმიანობის შესახებ“, სხვა საკანონმდებლო თუ კანონმდებლარე აქტები. საბჭოეთის დროს „უზარისხო არქიტექტურულ პროექტებს“ (დავაუსტოთ — პროექტის დამტკიცების და არა რეალიზაციის ეტაპზე) წინ ხვდებოდა მრავალრიცხოვანი და თანამიმდევრული პროფესიული განხილვები — არქიტექტურულ სახელოსნოებში, საპროექტო ინსტიტუტებში, ქალაქის მთავარ არქიტექტორთან, არქიტექტორთა კავშირში, სულაც საზოგადოებრივ თავყრილობებზე.

დღეს ვითარება რადიკალურად იცვლება: არქიტექტურული პროექტების ექსპერტიზა მოიხარება უფრო როგორც წარმოდგენილი პროექტის ქალაქგეგმარებით თუ სხვაგვარ მოთხოვნებთან შესაბამისობის დადგენა; საბჭოს წევრები დიდის მობოდიშებით თუ შეეხებიან პროექტის მხატვრულ სახეს — ამჟამად არქიტექტურულ კინსაც კი.

ამ პირობებში, სწორედ არქიტექტურული კრიტიკა უებარი წამალი — კრიტიკა პროფესიული, პირუთენელი, განუწყვეტელი, საჯარო, — ანუ სწორედ ისეთი, როგორც არ გვაქვს.

უნდა ითქვას, რომ თვით ჩვენი არქიტექტურული ამქარი დიდწილად მიზეზია იმისა, რომ ჩვენში არქიტექტურული კრიტიკა სრულფასოვნად ვერა და ვერ განვითარდა, ცნობილია, თუ რა ფართო დამაზონის ცოდნას იძლევა არქიტექტურული განათლება — ამაში მას ვერც ერთი

სხვა პროფესია ვერ შეედრება; ამიტომაცაა, რომ სწორედ არქიტექტორები უმეტესად აცხადებენ მხატვართა, მოდელიორთა, რეჟისორთა თუ სხვა სფეროებში მოღვაწე ხელოვანთა რიგებს. მაგრამ, ამასთან ერთად, არქიტექტურის პროფესიას ბოლო ხანს დასჩემდა გაუმართლებელი სნობიზმი — „ვინ ხარ, რომ მაკრიტიკებ, შენ თვითონ რა გავქვს აშეშებული?“

ანალოგიური გამოწვევის პასუხად თავის დროზე თეატრის კრიტიკოსმა აღფრედქერიმ კლასიკად ქცეული პასუხი მიაგომისი კრიტიკით აღმფრთხილებული პიესის ავტორს: „მე არც ერთი კვრცხი არ დამიდევია, მაგრამ ყოველთვის შევძლებ კვერცხის ხარისხის შეფასებას“.

ჩვენი ამქრის კიდევ ერთი გასამხელი ცოდვა — პირადი, ჯგუფური ინტერესები, შედროვება. ეს ის სენია, რომელიც შიგნიდან ღრღინის და ანადგურებს პროფესიას. მეტიც, ეს საზოგადოებრივად სახიფათო ტენდენციაა, რომელიც ადრე თუ გვიან ბუმერანგად მოუბრუნდება არქიტექტურას — უნდობლობის, უპრესტიჟობის სახით. უნდა ვალიაროთ, არქიტექტორთა პროფესიული ეთიკის კოდექსის დებულებები ბევრი კოლეგისათვის უცნობია; ბრძოლამ ყოველდღიური არსებობისთვის შეიწირა არქიტექტურის მაღალი იდეალები, მხატვრული ძიება, სოციალური მისია. რარიჟ მიშანდობლივია, რომ ერთი შეხედვით, არქიტექტურული მოღვაწეობის ყველაზე დემოკრატიული, საჯარო, გამჭვირვალე ფორმა — შემოქმედებითი კონკურსები — ჩვენს პირობებში თავის ანტიპოდად იქცა, როდესაც წინასწარ განსაზღვრული ჯგუფური თუ კლანური ინტერესები კვაზიანონიმური კონკურსის გარეკანში იფუთება. არქიტექტურულ კრიტიკას აქაც თავისი სიტყვა აქვს სათქმელი.

რასან კონკურსის თემას შეეხებთ, ერთსაც ვიტყვი. 1999 წელს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის სამდივნოს დავალებით, პირველად ჩვენი ამქრის ისტორიაში ჩავატარეთ საკის წევრთა ანკეტური გამოკითხვა შემოქმედებითი კონკურსების პრაქტიკასთან დაკავშირებით.⁶ აქ მოვიტანთ გამოკითხვის მხოლოდ რამდენიმე მონაცემს, რომლებიც უშუალოდ უკა-



გმირდღმა ჩვენთვის საინტერესო თემას. პრინციპულ კითხვაზე — „ვალწევთ თუ არა სასურველ მიზანს არქიტექტურული კონკურსების ჩატარების შედეგად?“ — პასუხები ასე განაწილდა (% გამოკითხულთა რაოდენობიდან):

— დიას, კონკურსების შედეგად მიზანს ვაღწევთ — 8,2%,

— კონკურსების შედეგები მეტ-ნაკლებად მისაღებია — 31,1%,

— ვერა, კონკურსები თავის მიზანს ვერ აღწევს — 60,7%.

მეტად საგულისხმოა იმ მიზეზების ჩამონათვალი და იერარქია, რომელთა გამო კონკურსები ჩვენს პირობებში უშედეგო, უნაყოფო აქციადა იქცა. აქ პირველი ადგილი დაიკავა „კონკურსების პროგრამების და პირობების არასრულფასოვნება“ — 15,4% პასუხთა რაოდენობიდან. შემდეგ მოდის „კონკურსის შემდგომი უმოქმედობა“ — 14,8%, „ეიურის არაობიექტურობა“ — 11,9%. ერთნაირი შეფასება — 11,5% მიიღო ორმა პოზიციამ — „ეიურის ნაკლები კომპეტენტურობა“ და „გადაწყვეტილების მიღების პროცედურის გაურკვეველობა“.

ჩვენთვის მეთად საინტერესო იყო იმის გარკვევა, თუ როგორ უყურებენ კოლეგები თავისთავად გამოკითხვის ფაქტს. გამოკითხულთა დიდი უმრავლესობა — 90,2% მიესალმება პროფესიული აზრის ამგვარ მონიტორინგს და მხოლოდ 1,6% გამოთქვა საწინააღმდეგო აზრი. ჩვენ შორსა ვართ ჩატარებული სოციოლოგიური ზონდაჟის შედეგების აბსოლუტიზაციისაგან, მაგრამ გარკვეულ ტენდენციას პროფესიულ ცხოვრებაში ის მაინც ავლენს.

დაბოლოს, დავსვათ ასეთი კითხვა — ვინ არის, ან უფრო ზუსტად, ვინ უნდა იყოს არქიტექტურის კრიტიკოსი — რა განათლების, პროფესიის ფეგურაა იგი? ვფიქრობ, პასუხს ჩვენს რეალობაში უნდა ვეძიებდეთ. დიდ საზოგადოებაში (პირდაპირი გაგებით, რაოდენობრივად დიდ ვკულსსმობ), იქ, სადაც არქიტექტურული პროცესი საქმარისად ფართო და ინტენსიურია, სადაც არქიტექტურულ მოღვაწეობას „კრიტიკული მასა“ აქვს შექმნილი, სადაც კულტურული რეფლექსია სოციალურ პრაქტიკაშია ასახული, სადაც

მშენიერებისაკენ მიზნავალ გზაზე მართლაც ერთად მიიბიჯებს — დაშკვეთიც, არქიტექტორიც, ხელისუფლებაც, რიგითი მოქალაქეც — აზრი აქვს არქიტექტურის კრიტიკოსების სპეციალურ მომზადებას ინსტიტუტების კედლებში. ჩვენში, სადაც ყოველივე ამას მოკლებული ვართ, ჯერ-ჯერობით საკმარისი იქნებოდა არქიტექტურული კრიტიკით დაინტერესებული არქიტექტორების ან ხელოვნებათმცოდნეების ამ მიმართულებით სპეციალიზაცია, სხვათა შორის, ამგვარი წინადადებით საქართველოს არქიტექტორთა კავშირმა კარგახნის წინ მიმართა ორთავე ჩვენს არქიტექტურულ სკოლას. მთავარია გავიგოთ, რომ არქიტექტურული კრიტიკა ვერ აიკონცეპება პრაქტიკოს-არქიტექტორების ცალკეული ზოტბის შემსხმელი ან განმაქიქებელი სტატიებისაგან, ან არქიტექტურაში დილეტანტ ჟურნალისტების თუნდაც მრავალრიცხოვანი და, მით უფრო, შეკვეთილი წერილებისაგან. როგორც ზემოთ ითქვა, ეს თავისთავადი, უწყვეტი პროცესი უნდა იყოს — ახალი ობიექტის პრეზენტაციებით, საგაზეთო რუბრიკებით, შესაბამისი ჟილოებით და ა. შ. ყოველივე ამას, კი, რა თქმა უნდა, სოციალური შეკვეთა ესაჭიროება.

დავამთავრებ ტრუზიმით: კრიტიკა სარკეა და არც არქიტექტურული კრიტიკაა გამონაკლისი. ისიც ცნობილია, თუ ვის ესამუშება სარკეში ჩახედვა...

შენიშვნანი:

1 აქ დავეყრდნობით კულტურის შვედნისკისეულ განმარტებას: „კულტურა არის ადამიანის მოღვაწეობის ყველა მატერიალური და არამატერიალური პროდუქტო, ლირბუღება და ქცევის აღიარებული წესი, რომლებიც გაობიექტბუღია და მიღებუღის ნებისმიერ ერთობაში და გადაეცემა სხვა ერთობებსა და შემდგომ თაობებს“. იან შვედნისკი. სოციოლოგიის ელემენტარული ცნებები. თბილისი, „მეცნიერება“, 1997, გვ. 36.

2 Rasmussen Knud. Intellectual Culture of the Hudson Bay Escimos. Copenhagen, 1938, p. 69; ციტატის წყარო: Левада Ю. А. Социальная природа религии. М., «Наука», 1965, с. 57.

3 Огурцов А. Рефлексия. Статья в Философской Энциклопедии, т. 4., с. 499. М., «Советская энциклопедия», 1967. (თარგმანი ჩემია—ღ. ვ.)



4 ამ მხრივ ისტორიული ნიშანსვეტის მნიშვნელობისაა ლიტერატორთა, კრიტიკოსთა ერთსულვანი სტატიების ის სერია, რომელიც ტოტალიტარულ საზოგადოებაში პირველსავე შესაძლებლობის გაჩენისას გამოქვეყნდა საკავშირო ჟურნალებში («Новый мир», «Вопросы философии»). 1953 წელს (ნუ დავგავიწყდება, რომ იდეოლოგიური მონოლითურობის თვალსაზრისით იმ დროს ჩვენც ერთიან, საბჭოურ კულტურას ვეკუთვნოდით). ამ სერიიდან ერთს მაინც დავასახელებთ:

Померанцев В. Об искренности в литературе. «Новый мир», 1953, № 12.

6 ვამოკითხვა ჩატარდა 1999 წლის თებერვალ-მარტში ორიგინალური ანკეტის მეშვეობით. ანკეტის ავტორი — დ. ვარდოსანიძე; კონსულტანტები: ვ. დავითაია, ზ. კიკნაძე, ნ. ქვათედაძე; მონაცემები დამუშავა ნ. ჯოხაძემ და დ. ჭიბაშვილმა. საკის წევრებს შორის გავრცედა 101 ანკეტა, დაბრუნდა 61 (60,4%). რესპონდენტებს ჰქონდათ არჩევანი — დაეხატებინათ თავისი თავი ან დაჩრებიყვნენ ანონიმად.

მეღაა ნაციონალურ კოსმოსში*

ლევან ხეთაბური

თეატრალური კულტურა ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი დარგია, პროფესიული ხელოვნების ჩამოყალიბების გზაზე მან საკმაოდ რთული და მრავალსაფეხურიანი გზა განვლო: პირველყოფილი მარტივი რიტუალიდან, ურთულეს რელიგიურ მისტერიამდე. განდობილთათვის შექმნილმა რელიგიურმა მისტერიამ შექმნა მასობრივი, „გახსნილი“ სანახაობა — და შემდეგ ჩამოყალიბდა როგორც პროფესიული თეატრი.

თეატრალური ხელოვნება ითვისებს და იყენებს ნაციონალური ხასიათის უმ-

ნიშვნელოვანეს ელემენტებს, როგორც სარკე ისე ასახავს ნაციონალურ კოსმოსს, საუკუნეთა განმავლობაში მის მესხიერებაში ილექება ნაციონალურ ხასიათთა უზოგადესი თვისებები.

ცივილიზაციის პროგრესთან ერთად სულ უფრო თვალნათლივ ჩანს თეატრალური კულტურის ადგილი ნაციონალური კოსმოსის ამოხსნის პროცესში. „თამაში“, როგორც ფენომენი ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთი გასაღებია, რომელიც პლასტიკაში — ქმედებაში, სიტყვაში ჰქმნის წარმოდგენად ქცეულ ხატოვან სურათებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ უძველესი თეატრი სწორედ ნიღბების თეატრად ყალიბდება, მე ამჯერად არ შევეცემი ნიღბების არსებობის ლოგიკურ დასაბუთებას, მის კავშირს რიტუალურ სანახაობებთან, აღვნიშნავ მხოლოდ იმ გარემოებას, რომ

* მოხსენება წაკითხული იყო გრივოდ წერეთლის 125 წლისთავისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონფერენციაზე „ძველი ბერძნული ლიტერატურა და თანამედროვეობა“. თბილისი-ტბაზმედა, 1996 წ. 9-12 სექტემბერი.

ავტორის სტილი დაცულია (რად).



ნიღაბი თეატრში საკრალური ელემენტია და მისი გამოყენება სხვადასხვა მხედრების თავისებური საშუალებაა. ჩემთვის, ნიღბის რთული ფილოსოფია მაიძულებს ვიფიქრო, რომ რიტუალს თეატრთან მიმართებაში ვუწოდო პლასტიკური — არავერბალური ნიღაბი, ხოლო მითს ვერბალური ნიღაბი.

ნიღაბთან პარალელურად, მითის ფენომენიც თეატრალური სამყაროსათვის ერთ-ერთი ურთულესი ელემენტია, იგი საუკუნეთა მანძილზე ასაზრდოვდა თეატრს. შემდეგ კი უმთავრეს საკვლევ პრობლემად იქცა. დრამატურგთა თაობებზე სხვადასხვა საუკუნეში უბრუნდებოდნენ მითოლოგიას, ერთი და იგივე სიუჟეტი სხვადასხვა ავტორთან სამყაროს ცხოვრებისეული კანონზომიერებების უზოგადეს მოდელებად იქცეოდნენ, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა იმ აზრს, რომ თეატრთან მიმართებაში შეგვიძლია ვისმართო განსაზღვრება: მითი „ვერბალური ნიღაბია“.

თანამედროვე თეატრი სულ უფრო ხშირად მიმართავს მითოლოგიურ სიუჟეტებს, იყენებს რა მდიდარ დრამატურგიულ მემკვიდრეობას. ერთის მხრივ იმ დრამატურგებს, ვინც უშუალოდ მითების საფუძველზე ქმნიან საკუთარ პიესებს, და მეორეს მხრივ ავტორებს, ვინც საკუთარ მითებს ქმნიან, ანუ მითის „მკეთებლები“ არიან.

XX საუკუნის თეატრმა, რეჟისურის, როგორც პროფესიის დამკვიდრების პროცესში, საინტერესო შედეგები მოგვცა, სპექტაკლები რეჟისორის საავტორო ნაწარმოებებად იქცევიან ხოლმე, სადაც თეატრის ყველა კომპონენტი მის ჩანაფიქრს — დრამატურგიული ნაწარმოების ინტერპრეტაციას ემსახურება. რეჟისორული ინტერპრეტაცია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა XX საუკუნის თეატრში, განსაკუთრებით კი ჩვენი საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც ტრადიციული კლასიკური დრამატურგიული ნაწარმოებები სხვადასხვა ინტერპრეტაციათა საშუალებებით ახლებურად იკითხებოდა. რეჟისურამ, როგორც პროფესიამ იმდენად დახვეწა თავისი გამოძახველობითი

საშუალებები, რომ უკვე თავად სპექტაკლები მითოლოგიური საფუძველის შემქმნელად იქცეოდნენ თავისებურ მოდელებად — პარადიგმებად. ეს პროცესი ქართულ თეატრშიც დამკვიდრდა (განსაკუთრებით თუმანიშვილის, სტურუას, ჩხეიძის შემოქმედებაში).

დღევანდელი თეატრისათვის აზროვნების და დრამატურგიის მითოლოგიური მოდელები ერთ-ერთი დასაყრდენია. მათი საშუალებებით იქმნება სპექტაკლი პარადიგმები.

ბოლო ათწლეულს თუ გადავავლებთ თვალს, ვეროპულ სცენაზე, მუსიკალურ, პლასტიკურ, ვერბალურ და არავერბალურ თეატრებში ანტიკურ დრამატურგიასთან ერთად შეიძლება ითქვას, რომ მედეას თემას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უკავია. ხშირ შემთხვევაში იგი სცილდება ვერბალურ ნაწარმოებს, ტრადიციულ მითოლოგიურ სქემას და რეჟისორები მრავალრიცხოვან ახალ ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ.

ტრადიციული მითის ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით XX საუკუნის მეორე ნახევარში მედეას სიუჟეტის დამუშავება ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობების კვლევის საუკეთესო საშუალებაა.

სად იღებს იგი სათავეს?

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მეოცე საუკუნეში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობების კვლევის ერთ-ერთ ურთულეს მოდელს გვაძლევს დრამატურგი ავგუსტ სტრინდბერგი, მის ნაწარმოებში ქალისა და მამაკაცის კონფლიქტი გენეტიკური კონფლიქტის სარისხშია აყვანილი.

მაგრამ სტრინდბერგისეული კონფლიქტი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის შედეგზეა აღმოცენებული. კონფლიქტი, რომელიც ადამისა და ევასაგან მოდის. რაში მდგომარეობდა ამ კონფლიქტის ქვეცნობიერი არსი დღევანდელი მამაკაცის პოზიციისაგან: ევამ მამაკაცს ხომ სამითხე დააკავებინა, ანუ მარადიული კომფორტი ანაცვალა ერთ ვაშლს (თუმცა ვაშლით მან ცოდნა მიიღო, ეს მედლის მეორე მხარეა და ამჯერად ცოდნის მიღების ფილოსოფიის განვრცობას არ მოვეყვებით). დავუბრუნდები კვლავ იმ თე-



მას — რა დაკარგა მამაკაცმა ქალის „დაუფიქრებელი“ საქციელით, კომფორტთან ერთად უკვდავება, მაგრამ აქვე ახსენდება ადამის შემკვიდრე მამაკაცს, რომ თავდაპირველად ღმერთმა იგი თავის მსგავსად სრულყოფილი შექმნა და როდის დაირღვა მისი ღმერთისეული პირმონიული მთლიანობა, როდესაც მას პირობითად „ნეკნი“ დააკლეს და ქალი შექმნეს — კიდევ ერთი უბედურების მიზეზი ხდება ქალი. საუკუნეთა მანძილზე ქრისტიანული მითოლოგიის მიერ ჩანერგილი მტრობა კაცისა ქალის მიმართ. მამაკაცის მიერ უფლებათა შელახვა, დაფარული ქვეცნობიერი განაწყენების შედეგად, დაუსრულებელი სამაგიეროს გადახდა იყო.

ეს ყველაფერი მომდინარეობს ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან, მაგრამ თუ უძველეს დროს გავისხელებთ, გნახავთ, რომ ძველი და ახალი აღთქმის შექმნამდე, სანამ ბიბლიაში იქნებოდა ეს კონფლიქტი კოდირებული, ათასწლოვან წყენას თავისი მიზეზები აღბათ სწორედ მატრიარქატის ეპოქაში უნდა აეღო სათავე.

რაშია საქმე, რა ცოდვა მიუძღვის ქალთა შოდგმას მამაკაცთა წინაშე — თუ გავისხელებთ, რომ დღევანდელი მოჩვენებითი პატრიარქატი, ისტორიული მატრიარქატის სულ რაღაც ერთ მეათედს ითვლის; შეიძლება დავფიქრდეთ კიდევაც და უძველეს წყენათა გახსენებაზეც ვიფიქროთ.

ეს მცირე, ნახევრად სერიოზული ექსკურსი იყო ქალთა და მამაკაცთა ურთიერთობების ისტორიისა, რომელსაც თავისი კვალი მსოფლიო ცივილიზაციის კულტურაზეც აქვს დატოვებული.

ამდენად, არც ისაა შემთხვევითი, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევარში სტრინდბერგისეული ქრისტიანული მოტივაციამ ამ კონფლიქტის ამოსახსნელად საკმარისი აღარ არის და ხელოვანთა დიდი ჯგუფი ანტიკურ ქმნილებებს, ანტიკურ მითებს უბრუნდებიან, რათა ამ პრობლემას პასუხი პარაბოლით, პარადივით გასცენ.

რაც ყველაზე საინტერესოა, XX საუკუნის მეღვათა ინტერპრეტაციებისაგან,

უძრავლეს შემთხვევაში, ხელოვანთა მეშვეობით მხარეს იკავებენ და ესენი სრულე ბითაც არ არიან ფემინისტური მოძრაობის წარმომადგენელი, არამედ ისინი იაზონს არ ამართლებენ და მედეას საქციელში მის უშუალო გრძნობების სიმაართლეს წვევენ წინა პლანზე.

ვერიბიდესთვისაც, რომელიც ფაქტიურად ჩვენამდე მოღწეული მედეას თემის პირველი დრამატული ინტერპეტატორია, მისი სახე მატრიარქატულ და პატრიარქატულ კონფლიქტს ვერ გაცდებოდა, თუმცა, ხელოვნებაში, ჩანაფიქრის მიუხედავად, ხშირად სხვა სურათი-მოდელი რჩება სოლმე ისტორიას. ის, რაც ეპატეიბოდა ავამეშნონს, არ ეპატეიბოდა მედეას, ის, რაც შეიძლებოდა ორესტესათვის, არ შეიძლებოდა კლიტემნესტრასთვის, ქალთა მიმართ დამოკიდებულება შეიძლება საერთო სახელმწიფო პოლიტიკიდან, რელიგიური ინტერესებიდან გამომდინარეობდა. ამ მხრივ ბარბაროს უცხოელ მეღვათსაც ვერ ექნებოდა სახარბიელო მდგომარეობა.

სანამ შევეცდებოდით მედეას რამოდენიმე საქციელის თეატრალური კანონზომიერებით განვიხილავს, მსურს მედეასა და ქართული სამყაროს შესახებ მოგახსენოთ რამდენიმე მოსაზრება, რათა მისი ადგილი ქართულ ნაციონალურ, შემდეგ კი ინტერნაციონალურ კოსმოსში მეტნაკლებად განისაზღვროს.

ქართული ხელოვნება მთლიანობაში და თეატრალური კონკრეტულად, ამ თემის საკვლევად, თითქმის დასურული აღმოჩნდა, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე პიესას და ო. ჭილაძის რომანს. რა გახდა ამის მიზეზი, რამ შეუშალა ხელი ქართულ ხელოვნებას ერთ-ერთი უძველესი მითოლოგიური გმირი, რომელიც ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართულ ფესვებთან, ყურადღების გარეშე დაეტოვებინა.

უპირველეს ყოვლისა ქართული ქრისტიანული მსოფლმხედველობა ვერასოდეს ვერ დაუშვებდა, წარმართული რელიგიის გრძნეული ქალის რამენაირად დამკვიდრებას ნაციონალურ კულტურაში, რადგანაც მედეას აღიარება, როგორც მხოლოდ ბერძნული მითოლოგიის გმირის ან



მწიგნობრებთან დაკავშირებული პერსონაჟისა, ჩემის აზრით, დიდი შეცდომა იქნებოდა.

მედეა — ქართული, ძლიერი წარმართული რელიგიის ქურუმი, საიდუმლო ცოდნათა მფლობელი გახლდათ, მისი საბერძნეთში და მთლიანად ანტიკურ სამყაროში შესვლა სწორედ ამ ნიშნითაცაა დაფიქსირებული, ამდენად მისთან დაკავშირებული უძველესი ქართული მზის კულტი და კულტურა ის ნაწილი იყო საქართველოს ისტორიაში, რომელიც უმოწყალოდ განადგურდა — ახალი ქართული ქრისტიანობის დამცველების მიერ, რის გამოც კავშირი უძველეს კულტურასთან და ცოდნასთან დაკარგული აღმოჩნდა.

ნებისმიერი მისი გამოჩენა ხელოვნებაში, რასაკვირველია, დაკავშირებული იქნებოდა მასთან კავშირში მყოფი კულტისა და მისტიკური ცოდნის რეანიმირებასთან.

შემდეგ ძლიერი ფაქტორი, მის მიერ ჩადენილი უმძიმესი დანაშაულობებია: მამის ღალატი, ძმის მკვლელობა, სამშობლოს ღალატი, შეიღების დახოცვა, მეამჯურად ყველა დანაშაული ერთბაშად ჩამოეთვალე, მიუხედავად მათი სისწორისა, ან სამართლიანობისა.

ამ დანაშაულთა ფონზე, საქართველოს უარყოფის გრძნობა გაუნდა მედეას მამართ, როგორც პერსონაჟისა; რომელთანაც შეიძლება გაიგვივებული ყოფილიყო ქართველი ან საქართველო.

ნაციონალური სიამაყის მქონე ერისათვის, მედეას მიერ ჩადენილი ყველა საქციელი, როგორც პირადი ტრაგედია და შეურაცხყოფა, ისე აღიქმებოდა.

რა დაამავა კოლხმა ქალმა ისეთი, რომ ქართულმა კულტურამ დუმილი და დავიწყება ამჯობინა, ვიდრე მის შესახებ კამათი. განა მის საქციელში არის რაიმე ისეთი, რაც არ შეიძლება ჩაედინა თეატრალური ტრაგედიის რომელიმე პერსონაჟს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ტრაგედიის პერსონაჟი და არა მითოლოგიური პერსონაჟი, ნაციონალური მიზნითაა გამოყოფილი — „კოლხი ქალი“ — დიდი განსხვავებაა — იგი კონფლიქტში შედის

ნაციონალური კოსმოსის სტანდარტულ პირობებთან — სტერეოტიპებთან.

ქართული ცნობიერება ძლიერ მატრიარქატულია (თუმცა „სტილიზებული“) — სიტყვათა საფუძველი დედით განისაზღვრება — დედა საწყისია სამყაროს შესაცნობად. იმ დროს, როდესაც მედეა თავისი საქციელით ანგრევს ქართულ მატრიარქატულ კოსმოსს — ანგრევს ხუკუთარ ოჯახს — სამშობლოს; არცხვენს დედობას — კლავს შვილებს, მაგრამ აქვე ევიწყებთ, რომ მითოლოგიური ამბის მიხედვით იგი საქართველოში — კოლხეთში ყოველივე ამის შემდეგ ბრუნდება. სამეფო ტახტსაც იბრუნებს, მეფობასაც აგრძელებს, ხოლო ბერძენი მას, როგორც „მარბაროს“ უცხოელს უდიდეს პატივს მიაკვებენ და საიქიოში თავიანთი საყვარელი გმირის, აქილევის ცოლად აქცევენ, თვით ბერძენისთვისაც აღარ არსებობს იაზონი.

სად არის დაბალული საიდუმლო ამ რთულ გამოცანაში.

რასაკვირველია, არ შეიძლება არ გავმიჯნოთ მითოლოგიური და ისტორიული სინამდვილე, მაგრამ ამჯერად ნაციონალური კოსმოსის კვლევისას მითოლოგიურ სქემებს შეიძლება გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს, ვიდრე ისტორიულ ექსკურსებს.

ყოველთვის მრავალ კითხვას ბადებს, როდესაც ვიწყებთ ხოლმე მედეას საქციელთა მოტივაციის ძიებას.

ყველაზე საინტერესო მაინც ის არის ხოლმე, თუ რა მოხდა მედეაში — მისი ხასიათში ისეთი (თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი გრძნული ფაქტიურად ევროპული განსაზღვრებით „მაგი“ იყო, აშის შესხენება ხშირად მომიწევს), რომ მან თავდავიწყებამდე შეიყვარა იაზონი, უღალატა სამშობლოს, მაგრამ ალბათ ისიც უნდა ვივარაუდოთ, რომ ოქროს საწყისთან არ ყოფილა დაკავშირებული მისი მავიური ცოდნა, ანდა მისი საკულტო მსახურება, ისევე, როგორც მისი ჯადოქრობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მას უნდა დაეკარგა ამის უნარი — ოქროს საწყისის გაცემასთან ერთად, როგორც საკულტო დანაშაულისა.



უნდა ვივარაუდოთ, რომ მედვა განცვიფრებული იყო უბრალო ადამიანური გრძობების გაჩენით საკუთარ თავში, მაშინ, როდესაც იგი ყოვლისშემძლედ ითვლებოდა და არც იაზონის მოჯადობა არ უნდა გაჭირვებოდა, რომ იგი აპყვა თავის გულისთქმას.

ჩვენთვის აუცილებლად საზგასმული უნდა იყოს ის გარემოება, რომ მედვა სწორედ რომ მზის კულტის ქურუმი იყო. თუ ქართველთა დამოკიდებულებას გავიხსენებთ მზის, როგორც სიმბოლოს მიმართ, ანუ ისეთი კოსმიური სხეულისა, რომელიც უანგაროდ ვასცემს ენერგიას, სითბოს, სიყვარულს ადამიანებისათვის. ვაზი, რომელიც ღებულობს მზის ენერგიას და მის შემნახველადაც ითვლება — ღვინო, რომელიც ამ ენერგიის მატერიალიზებული სახეა, სწორედაც ამიტომ ღვინოც რიტუალების საკრალური ნაწილია, ყოველივე ეს არ შეიძლება არ ყოფილიყო მედვას ხასიათის განმსაზღვრელი ფაქტორი. მზესთან — მის ენერგიასთან ურთიერთობა, რაც ბუნებრივ სიმდიდრესთან, უშუალო სიმცხუნვარესთანაა დაკავშირებული, ადამიანებშიც აძლიერებს უანგარო გაცემის სურვილს.

ხოლო მაშინ, როდესაც მედვა აღმოაჩენს საკუთარ თავში სიყვარულის ბუნებრივ ენებას, გრძობას „უცხოელისადმი“, მასში საკუთარი სიყვარულის გაცემის და თავიანჭირვის სურვილს ბადებს, ერთი შეხედვით შეიძლება ითქვას, მისი საქციელი არამოტივირებულიც კი არის, ისევე, როგორც ქართულ ზღაპრებში.

მაგრამ სიყვარულის შედეგად ჩადენილ საქციელებში მოტივაციის ძებნა ძალიან ძნელია.

გაცილებით იოლია მოტივაციის ძებნა მაშინ, როდესაც მედვა საკუთარ შვილებს დახოცავს. ამ საკითხს მე რამდენიმე კუთხით განვიხილავდი. დღემდე საკამათოა ის გარემოება, რომ ევრიპიდემ მედვას შვილების მკვლელობა დააბრალა, თუმცა — დრამატურგის ისტორიაში გმირის მიერ არჩევანის, გადაწყვეტილების მიღება — მოყვება თუ არა მას საქციელის რეალიზება ან არა, დიდ განსხვავებას არ წარმოადგენს, ამდენად მედვა თვითონ მოკლავდა ბავშვებს თუ მათ გასწირავდა,

დიდი განსხვავება არ უნდა ჰქონდეს მაგრამ მე შევეცდები ამ საქციელში მოტივაციის პოვნას — უპირველეს ყოვლისა მედვასათვის შვილები დღევანდელი კატეგორია „შვილობისა“ არ არის — იგი კონკრეტული სიყვარულის შედეგი, ნაყოფია, მათი მოკვლით, არა მარტო იაზონის დასჯა ხდება, არამედ საკუთარი თავისაც და ვფიქრობ, საკუთარი მცდარი, საბედისწერო საქციელთა გამო მსხვერპლთშეწირვის რიტუალიც.

მედვას მიერ შვილების მოკვლით მედვა ყველაზე დიდ შეცდომას აღიარებს — იგი უარს ამბობს ემოციებზე — გრძობებზე მინდობას და წინა პლანზე რაციონალიზმს, გონებას, ცოდნას აყენებს.

აქვე მინდა დავუმატო კიდევ ერთი დეტალი, რაც ზშირად შემხვედრია სხვადასხვა მკვლევართან, როცა ისინი თვლიან, რომ ევრიპიდეს მიერ ტრაგედიის ფინალში გველემპაის გამოჩენა და ეტლით გაუჩნარება დრამატურგიულ სისუსტეს წარმოადგენს, ანდა ხელოვნური ფინალია. სწორედ აქ ვხედავ მედვას ხასიათის, მისი პერსონაჟის საქციელთა საერთო რეზიუმეს და დრამატურგიის ისტორიის მხრივ საინტერესო პარალელს შექსპირის „ქარიშხალთან“.

შევეცდები ჩემი ოდნავ სუმბურული მსჯელობა ერთიან დასკვნამდე მივიყვანო. შექსპირი ბოლო პიესაში, რომელიც რომანტიკულადაა მიჩნეული, მთავარი პერსონაჟი პროსპერო ადამიანთა მუხანათობის გამო უკაცრიელ კუნძულზე მოხვედება — ხდება გრძნეული — მავი. იგი ბატონობს ბუნების ძალებზე, ჯადოსნური კვერთხის საშუალებით. ყველა თავის ყოფილ მტერს მოახვედრებს ამ კუნძულზე, მოუწყობს მათ გამოცდას, დასჯის კიდევაც, ხოლო, როცა ისინი მოინანიებენ თავიანთ ცოდვებს, მათთან ერთად ბრუნდება სამშობლოში და ზღვაში აგდებს თავის ჯადოსნურ კვერთხს, დასტურად იმისა, რომ ირწმუნა ადამიანთა მოდგმის კეთილშობილება და უარს ამბობს მავიური ძალით შემოქმედებაზე. ამ თავისებური ზღაპრით ამთავრებს შექსპირი თავის შემოქმედებას, ამიტომაცაა ეს პიესა რომანტიკული, მაგრამ ახლოს არის კი კემპარიტებასთან.



მედეა თავის ცხოვრების ვსაზე ირწმუნებს რა ადამიანთა ჭეშმარიტ გრძობებს, საკუთარი, ზღუწრფელი გრძობების სანაცვლოდ, უარს ამბობს თავის მაგიურ ცოდნაზე. ხოლო იაზონის დღალტით, ანუ ჭეშმარიტი გრძობების შეურაცხყოფით, რომლის მიზეზიც თავში აღნიშნული მარტივი კომფორტის ძებნა ყოფილა — მსხვერპლად სწირავს საკუთარ შვილებს — გრძობებს მინდობილი შეცდომების გამო იბრუნებს თავის მაგიურ ძალას, რომელიც მანამდე არ გამოუყენებია ადამიანური ურთიერთობების შესაცვლელად და არც ამჯერად გამოუყენებია იაზონზე ზემოქმედების მოსახდენად, იხმობს კონიერებას და რაციონალიზმს და ამის დასტურად გველემუაში შემბული ეტლით ტოვებს ტრაგედიის ადგილს.

ბერძნული „მედეას მოდელი“ მკაცრი მატრიარქატის მოდელია ჯერ კიდევ სუსტ პატრიარქატზე აღმართული ძალადობა. ქალის მიერ დაზარალებული მამაკაცების რიგი, ანტიკური დრამატურგია ხშირ შემთხვევაში ემსახურებოდა პატრიარქალური მსოფლმხედველობის დამკვიდრებას.

ქართული ნაციონალური კოსმოსისათვის, რამდენადაც ახლოს დგას გრძობებს მინდობილი თავგანწირვა, იმდენად ძნელი მისაღებია მის შედეგად მიღებული შეცდომების აღიარება და თითქმის ყოველთვის უარს ამბობს საღ რაციონალიზმზე. იქნებ ესეც ვახლავთ ერთ-ერთი მიზეზი მედეასთან გაუცხოებისა, იქნებ შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ მედეას შემდგომი ცხოვრება, რომელიც ალბათ აღარ არის გრძობებს აყოლილი და მკაცრი რაციონალიზმითაა განპირობებული, აღარ გამხდარა სხვა ნაწარმოებთა ფაბულა, იგი სხვადასხვა ლეგენდებში გაიფანტა.

იქნებ ქართული ნაციონალური კოსმოსისათვის ძნელი მისაღებია მკაცრი რაციონალიზმი — მზით განებივრებული ხალხისათვის ძნელია სიყვარულისა და სიბოძის უანგარო გაცემაზე უარის თქმა.

ხელოვანთა მიერ XX საუკუნეში მედეასადმი მხარდაჭერა, როდესაც ისინი ამართლებენ გრძობებს აყოლილ ქალს და აღარ აიცილებენ მას ჯადოქართან და

მაგთან, ბუნებრივად ისინი იაზონის რაციონალიზმის წინააღმდეგი არიან, განაც მისი გადაწყვეტილებები გონებით ხდება და არა გრძობებით, არც ერთ ხელოვანს თეატრალურ ინტერპრეტაციებში, მედეას გრძობებისადმი არ დაუპირისპირებია იაზონის გრძობები სხვა ქალისადმი, ამას თავად იაზონიც აღიარებს. მისი მოქმედება მომავალ კეთილდღეობაზე ფიქრითაა განპირობებული.

მედეას, როგორც თეატრალური მოდელის ანალიზი კულტურულიოლოგიური ფასეულობებით სერიოზულ ადვილს დაიკავებს ქართული ნაციონალური კოსმოსის მნიშვნელოვანი თვისებების აღმოსაჩენად.

თუკი ერთი თვალის გადავლებით გავიხსენებთ ქართულ სცენაზე სხვადასხვა დროს განხორციელებული მედეა, რომელიც უმთავრესად ორი ავტორის — ევრიბიდესა და ჟან ანუის პიესათა ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა — მედეას, როგორც პერსონაჟს გაუცხოებულად უცქერდნენ. იგი არ უკავშირდებოდა ნაციონალურ კოსმოსს და ყოველთვის აქცენტი ქალის ტრაგედიაზე კეთდებოდა.

თქვენს წინაშე წარმოდგენილი მოხსენება, თავისებურ ესესე წარმოადგენს, ძალიან ზოგად მოსახრებებს მედეას პრობლემის გარშემო ნაციონალური და ინტერნაციონალური პრობლემების ფონზე.

დღევანდელი პრობლემები, რომელიც ნაციონალური თვისებების კვლევასთან არის დაკავშირებული, მჭიდროდ უახლოვდება ეროვნულ მითოლოგიას, ხოლო ეროვნულ მითოლოგიაში ბერძნული „მედეას მოდელი“ თავის ადგილს უნდა იკავებდეს ჩვენი მეცნიერების სამომავლო კვლევაში.

ქართველ ფოლკლორისტთა ღირსეული წარმომადგენელი

(მინდია შორდანი — მართული ხალხური მუსიკის მკვლევარი,
შემკრები და კედავობი)

ნათო ზუმბაკი

მინდია შორდანი ქართველ მუსიკის-მცოდნე-ფოლკლორისტთა ღირსეული, წარმომადგენელია. ამ შემოქმედის ღვაწლი ქართულ კულტურაში მისი მრავალმხრივი და, ამავე დროს, ნაყოფიერი საქმიანობით განისაზღვრება. იგი ვახლდათ ქართული ხალხური მუსიკის ნიჭიერი მკვლევარი, თავდადებული შემკრები, ენამახვილი კრიტიკოსი, იშვიათი ტალანტით დაჯილდოებული პედაგოგი. შეუძლებელია, ერთ წერილში საფუძვლიანად გააშუქო მ. შორდანის მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა. მისი საქმიანობის თითოეული მხარე საგანგებო მსჯელობას მოითხოვს.

მინდია შორდანის საშეცნიერო ინტერესები მეტად მრავალფეროვანია. მის ნაშრომებში შესწავლილია ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლები და მოდულაციური ფორმები, ზოგიერთი

მუსიკალური დიალექტი, ცალკეული ჟანრი და მრავალხმიანობის ფორმა, შრომის სიმღერების გენეზისი, ხმების ფუნქციები ხალხურ მრავალხმიანობაში, გალობის ზოგი საკითხი. მ. შორდანისევე ეკუთვნის მეთოდური შრომა „ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება“ — პროგრამაკონსპექტი მუსიკალური სასწავლებლები-სათვის.

მეცნიერის საკვლევ არეში ქართული ხალხური მუსიკის ესა თუ ის ნაკლებად შესწავლილი ან სრულებით შეუსწავლელი მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „უსამართლოდ მივიწყებული უბანი“ ექცევა. მ. შორდანი სათანადოდ აფასებს და პატივს სცემს წინამორბედ მეცნიერთა ღვაწლს, მათ ნაზრევს. ამავე დროს, მუდმივი კვლევა-ძიება მას საშუალებას აძლევს, ახლებურად დააყენოს მრავალი საკითხი. პრობლემის განხილვის მ. შორდანისეულ

მეთოდს ახასიათებს მეცნიერული სიზუს-
ტე, დაკვირვებულობა, აზრის ლოგიკური
განვითარება, დასაბუთებული მსჯელობა,
სითამამე, მოვლენების არსში წვდომის
უნარი.

მკვლევარის სამეცნიერო შემოქმედრო-
ბაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს
ქართული ხალხური სიმღერის თეორიული
პრობლემებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებს.
როგორც ჩანს, ამგვარ საკითხებზე მუშა-
ობა მისი თანამედროვე მუსიკისმცოდნეე-
ბის გარკვეული წრის უარყოფით დამოკი-
დებულებას იწვევს, რადგან ზოგიერთ
ავტორიტეტულ მეცნიერს მსგავსი პრობ-
ლემები ფოლკლორისტიკისათვის შეუფე-
რებელ საკვლევ სფეროდ მიაჩნია. მ. ჟო-
რდანიას მისთვის ჩვეული სითამამით ილა-
შქრებს ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში
ზოგიერთ თემაზე არსებული მონოპოლიის
წინააღმდეგ: „არავის აქვს უფლება, აუ-
კრძალოს მუსიკისმცოდნეს ამა თუ იმ სა-
კითხებზე მუშაობა. ვინ დაადგინა, რომ
ქართველ მუსიკოს-ფოლკლორისტებს...
არ გვაქვს უფლება, ვიკვლიოთ ქართული
ხალხური მუსიკის თეორიული საკითხები,
კერძოდ კილოები. რატომ არის ეს უეჭვე-
ლად... თეორეტიკოსის ხელშეუვალი სფე-
რო?“

თეორიული პრობლემებისადმი მიძღვ-
ნილ ნაშრომებში აშკარაა მკვლევარის გა-
ნსაკუთრებული დაინტერესება ქართული
ხალხური სიმღერის კილოებით, ეროვნული
მუსიკის კილოური საფუძვლები, მ. ჟორდა-
ნიას აზრით, უადრესად მდიდარია და შე-
უსწავლელი. მას აუცილებლად მიაჩნია იმ
დებულებების „კრიტიკულად გადასინჯვა“,
რომლებიც თავის დროზე ქართული მეც-
ნიერების მონაპოვრად ითვლებოდა, მაგ-
რამ თანდათან მოძველდა და „ხელისშემ-
ძლევი დოკუმენტის“ სახე მიიღო.²

საკულისხმოა, რომ თავის ერთ-ერთ
ყველაზე მნიშვნელოვან მოსაზრებას ქა-
რთულ ხალხურ მუსიკაში პენტატონიკუ-
რი კილოების არსებობის შესახებ მ. ჟო-
რდანიას უკრძალავს შემოქმედებითი გზის



დასაწყისში, სადიპლომო ნაშრომში გამო-
თქვამს. აქედან მოყოლებული, მეცნიერა
მთელი ცხოვრების მანძილზე იკვლევს
კილოებს. ნოვატორულია მისი შესვლულე-
ბები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში
ლოკირიული და ალტერაციული კილოების,
ტეტრატონიკისა და ქრომატიზმის არ-
სებობის შესახებ.

თეორიულ საკითხებს ეძღვნება ისეთი
მნიშვნელოვანი ნაშრომები, როგორები-
ცაა „Ляды грузинских аорбных песен —
„Уრмуღი“ და „ალტერაციული კილო
ქართულ ხალხურ მუსიკაში“. ურმუღების
შესწავლის შედეგად მ. ჟორდანიას აკეთებს
მეტად ჭაგულისხმო დასკვნას ადრეულ
ეტაპზე ამ სიმღერების მელიოდის ანჰე-
მიტონური კილოური საფუძვლის, შემდეგ
— სრული დიატონური მინორული კილოს
განმტკიცების, ბოლოს კი — ქვედა ტონა-
ლური ცენტრის წარმოქმნისა და დიაპაზონ-
ის გაფართოების შესახებ.³ მკვლევარი
სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს
ორვევლების კილოურ საფუძველსაც. ეს
შესაძლებელი ხდება ისეთი „პრინციპული
მნიშვნელობის მოვლენის“ ბაზაზე, როგო-
რიცაა ცალკეული საფეხურების ალტერა-
ციული ცვალებადობის, მათი ვარიანტის
მიჩნევა ურთიანი კილოური ბაზისის გა-



ნუყოფელ ნაწილად.⁴ უარესად საყურადღებოა მეცნიერის მიერ ოროველებში პრომატიული სვლების არსებობის ფაქტის აღნიშვნა და, შესაბამისად, მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებული იმ მოსაზრების უარყოფა, რომ ხალხური, მათ შორის, ქართული სიმღერისათვის უცხოა პრომატიზმი.⁵ საკულსხმოა ერთი ფაქტიც: ამ ნაშრომის დაწერის შემდეგ მ. ჟორდანიას მისი შინაარსი გაუცვინია გამომჩენილი მუსიკისმცოდნის — ი. ტიულინისათვის; რომელსაც მთლიანად გაუზიარებია ავტორის მოსაზრებები.⁶

მ. ჟორდანიას სამეცნიერო შემკვიდრებაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ნაშრომს „მოძახილი-მაღალი ბანის“ საკითხისათვის“. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის უმნიშვნელოვანეს მონაწილარია. ქართული სიმღერის ძირითადი ხმების — მთქმელი და მოძახილის ფუნქციების, სამხმანობაში მათი ადგილისა და როლის განსაზღვრით, თვით ტერმინების ეტიმოლოგიის დადგენით მ. ჟორდანიამ უდიდესი წვლილი შეიტანა მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ისეთ უარდასაღებ საკვლევ სფეროში, როგორც ხალხური ტერმინოლოგიაა. მეცნიერის ღრმად არგუმენტირებული დასკვნით, ხმათა კლასიფიკაციის ხალხური პრინციპი მათ მნიშვნელობას ემყარება. ამიტომ ხალხური ლოგიკით პირველია შუა ხმა, რადგან ილია დამწყები, წამყვანი, სიტყვიერი და მთავარი მელოდიური ტექსტების მთქმელი; მიმყოლი მაღალი ხმა — მოძახილი კი მეორე ხმადაა მიჩნეული.⁷

უარესად მნიშვნელოვანი სამეცნიერო მიგნებაა მ. ჟორდანიას მოსაზრება შრომის სიმღერების ერთი ჯგუფისა და გლოვის სიმღერების გენეტიკური კავშირის შესახებ (ამ თემაზე მას ჯერ კიდევ ნი-იან წლებში ჰქონდა მოხსენებები) და სპეციალური სამეცნიერო ტერმინის — „საწესო შრომის სიმღერის“ შემოტანა შრომის ისეთი სიმღერებისათვის, რომლებიც თავისი ხასიათით ორგანულად არაა დაკავშირებული შრომის პროცესთან და გენეტიკურად გლოვის სიმღერათა წილში იღებს სათავეს.

ინტერესმოკლებული არც მეცნიერის მიერ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში შემოტანილი სხვა ტერმინების განხილვაა. მაგრამ ეს მხოლოდ საგანგებო წერილშია შესაძლებელი. ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა მკვლევარის ნაშრომთა სრული სიის შედგენა. გაურკვეველია მისი ზოგიერთი შრომის (მათ შორის, დიპლომის) ბედი. ვფიქრობ, მომავალში ამ მიმართულებით წარმოებულნი ძიება შედეგებს გამოიღებს.

მ. ჟორდანიას შემოქმედებით შემკვიდრებაში საყურადღებოა მისი კრიტიკული წერილები — „ნუ ენდობით ამ წიგნს!“ ვ. გვახარიას მონოგრაფიულ ნარკვევზე „ქართული მუსიკის მშვენება“ და „საუნჯე... შეცდომებით“ გ. ჩხიკვაძის თანავეტორობით, პ. ხუჭუას მიერ შედგენილ ანთოლოგიაზე „საქართველო ხალხურ სიმღერებში“. ქართული ხალხური მუსიკა მ. ჟორდანიასათვის „უდიდესი მხატვრული და მეცნიერული ღირებულების საგანძურია“, „იშვიათი საუნჯეა“, მასზე მუშაობა კი — „ეროვნული საქმე“, რომლის კეთებას „სიყვარული, პასუხისმგებლობა და სიფრთხილე“ ჭირდება.⁸ მეცნიერის მიერ ხალხური მუსიკის შესახებ დაწერილი ყველა ნაშრომი და გამოთქმული თითოეული მოსაზრება საქმისადმი სწორედ ამგვარი დამოკიდებულების შედეგია. ამიტომ ვერ ეგუება იგი სხვების „პროფესიულ ლაფსუსებს“, ზედაპირულობას, დაუღვერობას, გაუგებრობებს, ენობრივი ნორმების დარღვევას, „ფაქტობრივ თუ სტილისტურ შეცდომებს.“⁹ შორიდან კრიტიკოსის პოზიცია ზედმეტად პრინციპული თა მომოსოცნი შეიძლება ჩანდეს მაგრამ მის მიერ განხილული ნაშრომების უარყოფითი მხარეების გაანალიზების შემდეგ აშკარაა, რომ იგი შემოიღობოლორიც კია.

საკამათო და მიუღებელ საკითხებზე საქმიანი მსჯელობა მ. ჟორდანიასათვის პროფესიული მოვალეობაა, მეცნიერული ცხოვრების წესის ჩვეული მხარეა. იგი საკუთარი ნაშრომების მიმართაც ამგვარ დამოკიდებულებას მოითხოვს, კრიტიკას სხვებისგანაც ელის. აი, რას წერს მეცნიერი ქართულ ხალხურ მუსიკაში ლოკრი-



ული კილოს არსებობის შესახებ წერილის გამოქვეყნებიდან 3 წლის შემდეგ: „... ქართული მუსიკისმკვლევართა ნაწილი სკეპტიკურად შეხვდა ჩვენს მოსაზრებებს, თუმცა, სამწუხაროდ, ამის თაობაზე არავინ გამოსულა კრიტიკით და ნამდვილი მეცნიერული კამათი არ გაუმართავს“.¹⁰ მკვლევარი მწვავედ განიცდის ქართველ მუსიკისმკვლევართა ინერტულობას და მათ „ჯანსაღი მეცნიერული კამათის, შემოქმედებითი პაქრობის ატმოსფეროს“ შექმნისაკენ მოუწოდებს.¹¹ დღესაც, 23 წლის შემდეგაც, აქტუალურია მ. ჟორდანიას სიტყვები: „ჩვენში წლების მანძილზე შეუფასებელი რჩება ქართველ მუსიკისმკვლევართა შრომები, აქა-იქ კანტიკუნტად შეგხვდებით მოკლე ქებით რეცენზიებს, მაგრამ ურიდებიან კრიტიკული აზრის გამოთქმას, მკაცრ, ობიექტურ განხილვა-შეფასებას, ამჯობინებენ გაჩუმებას ან უკეთეს შემთხვევაში — კულტურულ მიოთქმა-მოთქმას... ასეთ მანკიერ მოვლენას დროა ბოლო მოეღოს“.¹²

საჯანგებო შესწავლის საჯანია მ. ჟორდანიას **საქსპედიციო საქმიანობა**. იგი მტიცივე საფუძვლია მკვლევარის სამეცნიერო მოღვაწეობისა. პატრვისცემას იწვევს მ. ჟორდანიას ექსპედიციების უბრალო ჩამონათვალიც კი (გუდამაყარი, ერწოთიანეთი, ხევი, შითულეთი, რაჭა, კახეთი, ლჩხუმი, სვანეთი, გურია), რომ აღარაფერი ვთქვათ ამ ექსპედიციებში მოპოვებულ უაღრესად მნიშვნელოვან მუსიკალურ და სიტყვიერ მასალაზე. მ. ჟორდანიას, როგორც ხალხური მუსიკის შემკრები, დ. არაყიშვილის შემკვიდრება. იგი ზედმიწევნით პროფესიულ დამოკიდებულებას იჩენს ამ საქმისადმიც: დიდი მხატვრული ღირსების მქონე სიმღერებთან ერთად იწერს მარტივ, მაგრამ განსაკუთრებული სამეცნიერო ღირებულების მქონე ნიმუშებს. უაღრესად მნიშვნელოვანია მ. ჟორდანიას პოზიცია ქალთა რეპერტუარის მიმართ: მეცნიერი ითვალისწინებს იმ ფაქტს, რომ საქართველოში ყოველთვის მამაკაცთა განვითარებული სიმღერები იყო ხალხური მუსიკის შემკრებთა ინტერესების ცენტრში და თავისი ექსპედიციების უპირველეს მიზნად სწორედ ამ ხარვეზის შევსებას, ქალთა რეპერტუარის

ძიებასა და ჩაწერას ისახავს¹³ რითაც ფასადუდებელი წვლილი შეაქვს ქართული ხალხური მუსიკალური საგანძურის შეკრების ისტორიაში. მ. ჟორდანიას მიერ მოპოვებული მასალები ამ თვალსაზრისით მართლაც უნიკალურია: აქ მხოლოდ იმ ფაქტის აღნიშვნაც კმარა, რომ იგია ქალთა სიმღერების პირველი ჩამწერი ხევეში, ხოლო ზოგიერთი სიმღერისა — საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. მეცნიერი ოსტატურად ფლობს ისეთ რთულ ხელოვნებას როგორცაა სხვადასხვა კუთხის ხალხთან ურთიერთობის დამყარება და მათი ნდობის მოპოვება. იგი ფსიქოლოგიურად ისე განაწყოებს შემსრულებლებს, რომ ქრება ზღარი მოსულს, უცხოს და ადგილოვრივს შორის, და შემსრულებელი თანახმაა, ჩააწერინოს მას აკვნის ნაწი, სახადის იავანა, და ბატონების შელოცვა, ფუპისა, დიდება და ღეთისა კარზე სათქმელი იავანა, გონჯა და გუთანზე დატირება, ადაა-დაა-დაა და ქვირილითა და კმით ტირილები, ზრუნი, ქორქალი... მხოლოდ ქართული ხალხური მუსიკის პროფესიონალი შემკრები თუ გაცნობიერებს ბოლომდე იმ ძალის სხევეას, რაც მკვლევარს დაჭირებოდა თითოეული ამ ნიმუშის მოსამოყვებლად, მ. ჟორდანიასათვის დამახასიათებელი პროფესიონალიზმი, საქმის სიყვარული და მის წინაშე პასუხისმგებლობა შემკრებლობით საქმიანობაშიც ვლინდება. ამაზე მეტყველებს მკვლევარის მიერ შედგენილი დღიურები, რომლებიც ყველა ექსპედიციას ახლავს. მათში, ჩაწერის ადგილისა და შემსრულებლების შესახებ მონაცემების, სიღერების ტექსტების გარდა, შესულია შემსრულებელთა მიერ მიწოდებული ცნობები და საკუთრივ ჩამწერის შენიშვნები, რომლებიც უაღრესად მნიშვნელოვანია ამ სიმღერების კვლევისათვის. ძნელია რომელიმე დღიურის გამოყოფა და მხოლოდ მასზე საუბარი. სანიმუშოდ დავასახელებ ერთს, 1963 წლის კახეთის ექსპედიციის დღიურს¹⁴, რომელშიც თავმოყრილია ცნობები მოთქმითა და ბანით ტირილის; მკასა და თონხაში, დასვენებისას — გამოჯაგრებით ტირილის; მარტო შრომისას — მიცვალებულის ტირილით მოგონების; კოლექტიურ მუშაობაში, შესვენებისას — გარდაცვლილი

მომუშავენი ტირილთი გახსენების, მათი ხასიათისა და შემსრულებლების შესახებ; სახადისა და ღვთიური, საეკლესიო იაუნანას, გონჯასა და გუთანზე დატირების დანიშნულების, შესრულების წესისა და ხმების შესახებ. მ. ჟორდანის მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილი მხოლოდ ქალთა სიმღერებისა და მათთან დაკავშირებული ცნობების ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანდა. სამწუხაროდ, მის მიერ მოპოვებული მდიდარი ეთნომუსიკოლოგიური მასალა დღემდე გამოუქვეყნებელია და მხოლოდ სპეციალისტთა ვიწრო წრისათვისაა ცნობილი. აქვე უნდა ვახსენო მკვლევარის საექსპედიციო ანგარიშები, რომლებიც ამჟამად სცილდება ანგარიშის ფარგლებს და სამეცნიერო ნაშრომის ხასიათს ატარებს.

ქედაგოგიური საქმიანობა მ. ჟორდანის მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. კონსერვატორიაში სპეციალობას ასწავლიდა ფოლკლორისტებს, ამავე დროს მიყავდა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სალექციო კურსი და გამოფერის მეცადინეობები მუსიკისმცოდნეებთან, სასწავლებელში კი — სოლფეჯიოსა და ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სალექციო კურსები თეორეტიკოსებთან. იშვიათი უნარი ჰქონდა, ისე დაეინტერესებინა მოსწავლე, ისე შეეყვარებინა მისთვის ეს საგნები, რომ იგი მასწავლებლის გაცნობიდან მოკლე ხანში იღებდა გადაწყვეტილებას პროფესიის არჩევის შესახებ.

მ. ჟორდანია ნამდვილი პედაგოგიური ტალანტით დაჯილდოებული შემოქმედი იყო, რომელიც მთელ თავის შეგნებულ ცხოვრებას მოსწავლეებზე ზრუნვას, მათი ფრონული სულსკვეთებით აღზრდას, ზეშმარიტ პიროვნებად და პროფესიონალებად ჩამოყალიბებას ახმარდა. მ. ჟორდანისა და მის მოსწავლეებს შორის ურთიერთობა სანამოუშო შეიძლება იყოს ყოველი პედაგოგისათვის. იგი მხოლოდ უნაკლოდ ჩატარებული გაკვეთილებით არ შემოიფარგლებოდა. ერთობლივი სიარული; სიმთონიური და სააუნო მუსიკის კონკერტებზე, საოპერო სპექტაკლებზე, ზადხლოობით — ფოლკლორულ აქსპედიციებში მონაწილეობა, შაბათ-კვირას — თბილისის მახლობლად მდებარე არქიტე-

ქტურული ძეგლების მონახულება; სხვადასხვა თემაზე მსჯელობა, სიმღერების ქსების წერა, თამაში, გართობა... ასე ახერხებდა მ. ჟორდანია თავისი მოსწავლეებისათვის ყველაზე არსებითის, მნიშვნელოვანის გადაცემას. პედაგოგიური საქმიანობისა და მოსწავლეების წინაშე უდიდესი პასუხისმგებლობა ჰქონდა. არავის ახსოვს მის მიერ უმიზეზოდ გაცემილი გაკვეთილი, და შედეგიც — მოსწავლეთა მხრიდან საგნისა და მოსწავლეობის სიყვარული და პატივისცემა, შემდეგში კი — მათი პროფესიონალიზმი — სახუჩე იყო.

მ. ჟორდანის ეკუთვნის პროგრამა მასწავლებლებისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში. ნაშრომი 1971 წელსაა გამოცემული. მას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იგი პირველი და, ამავე დროს, დღემდე ერთადერთი პროგრამაა სასწავლებლებისათვის. მ. ჟორდანის პროგრამა სამეცნიერო ხასიათის ნაშრომია, რომელსაც ახლავს მეთოდური შენიშვნები. 28 წელი გავიდა მისი გამოცემიდან. ამ ხნის მანძილზე სერიოზული ძვრები მოხდა ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში, მნიშვნელოვნად შეიცვალა მუსიკალური ფოლკლორის სწავლებისადმი დამოკიდებულებაც. ამიტომ, ცხადია, პროგრამის ზოგიერთი საკითხი დღეს შეიძლება საკამათო იყოს, მაგრამ ვერავინ უარყოფს მის უამრავ ღირსებას. უპირველეს ყოვლისა, პროგრამაში ზუსტადაა განსაზღვრული საგნისა და მასწავლებლის ამოცანა — მომავალი თაობების ზიარება ხალხურ საგანძურთან. მის მიმართ სიყვარულისა და პატივისცემის ჩანერგვა. ძალზე მნიშვნელოვანია მითითება ხალხური მუსიკის მოსმენისა და შესწავლისათვის მეტი, ფორიული მასალის მიწოდებისათვის კი ნაკლები დროის დათმობის შესახებ. საოლისხმოა მ. ჟორდანის აზრი სიმღერების ფონოჩანაწერების მოსმენაზე, როგორც გაკვეთილების ერთ-ერთი მთავრესი მომენტზე; მოსმენის მიჩნევა სიმღერების შესწავლის პირველ ეტაპად. სწორადაა დასახული საინის ძირითადი მიზანიც — ხალხური მუსიკის პრაქტიკული შესწავლა.

სოლფეჯიოს სწავლობას განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა მ. ჟორდანის პედა-



გოგიურ საქმიანობაში. იგი, ფოლკლორისტი, გახლდათ ამ საგნის აღიარებული სპეციალისტი. სოლფეჯიოს სწავლების მ. ჟორდანიასული მეთოდიკა დამოუკიდებელი მსჯელობის საგანია. იგი უაღრესად შემოქმედებითია. აქ ყველაფერი მოსწავლის სმენითი მონაცემებისა და ლოგიკური აზროვნების განვითარებას, კარნახის ჩაწერის ჩვევების გამოშვებებას ემსახურება. გაკვეთილის ცენტრალური ნაწილი თვით მ. ჟორდანიას მიერ შედგენილი, სხვადასხვა დანიშნულების მქონე ერთ, ორ და სამსმენიანი კარნახებია. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სმენით აღქმას, მრავალხმიანი ინტონირებას, ფურცლიდან კითხვას, შემოქმედებით სავარჯიშოებს. ახალი მასალის შესწავლა ყოველთვის შეუმჩნეველად ხდება, რადგან იგი წინასწარაა მომზადებული მუსიკალური მასალით. სოლფეჯიოს სწავლებაში მ. ჟორდანიას მიერ მიღწეული შედეგები ნათელი დადასტურებაა მისეული მეთოდიკის უტყუარობისა.

მ. ჟორდანიას ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის დოქტორად, მუსიკისმცოდნეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა ხალხური მუსიკის ძიების, კვლევისა და სწავლების საუცხოო შავალითია. მეცნიერის ფოლკლორისტული მემკვიდრეობა დღესაც აქტუალური და თავისი პრობლემებით.

მ. ჟორდანიას ბევრი რამ დარჩა გასაკეთებელი. მეცნიერის საქმეს — ქართული ხალხური მუსიკის უანგარო სამსახურს — მისი მოსწავლეები აგრძელებენ. მ. ჟორდანიას სამეცნიერო ნაშრომები, საექსპედიციო ჩანაწერები და კარნახები სწორედ მათი მოსავლელი და გამოსაქვეყნებელია. ვფიქრობ, აუცილებელია აგრეთვე მკვლევარის უმნიშვნელოვანესი შრომების შეტანა კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სალექციო კურსში მუსიკისმცოდნეთათვის, რადგან მათი გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის პრობლემებზე (მრავალხმიანობაში — ხმების ფუნქციებისა

და ადგილზე, ხალხური მუსიკის კილოურ საფუძვლებზე) მსჯელობა. მ. ჟორდანიას მეცნიერული ნააზრვეი ნამბვილად იმსახურებს ამას.

შენიშვნები:

- 1 მ. ჟორდანიას გამოსვლა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის (ამის შემდეგ: თსკ) ერთ-ერთ სხდომაზე. ხელნაწერი, გვ. 2, ინახება მის პირად არქივში.
- 2 მოღვაწეობის ფორმები ორგედაში. ხელნაწერი, თსკ ბიბლიოთეკის სამეცნიერო და მეთოდური ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (ამის შემდეგ: სსხფ), № 2339, 1974, გვ. 50.
- 3 Лады грузинских аробных песен — «Урмули» — «Проблемы музыкального фольклора народов СССР». Москва, 1973, ст. 254—255.
- 4 აღტრიაკული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში — «საპოთა ხელნაწერი», № 5, 1979, გვ. 105.
- 5 იქვე.
- 6 იქვე. გვ. 111.
- 7 „მოძახილი—მაღალი ბანის“ საკითხისათვის — თსკ შრომების კრებული, თბილისი, 1973, გვ. 124-125.
- 8 საუნჯე... შეცდომებით — „ლიტერატურული საქართველო“, 30/11, 1973, გვ. 4.
- 9 იქვე.
- 10 მოღვაწეობის ფორმები ორგედაში, გვ. 12.
- 11 ნუ ენდობით ამ წიგნს! — „კრიტიკა“, № 1, 1972, გვ. 70.
- 12 მ. ჟორდანიას გამოსვლა..., გვ. 2.
- 13 იხ. მისი რაჰის ექსპედიციის ანგარიში და ხევის ექსპედიციის შესახებ საგაზეთო წერილის შავი ვარიანტი. ხელნაწერები ინახება თსკ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების დამოკავშირებაში (ამის შემდეგ: ქმშმ).
- 14 ინახება თსკ ქმშმ.

ტატიანა დუნენკო — შთაბონებული კონსერტმანისტი

თაბაკ საროშვილი

ტატიანა დუნენკო მთელი თავისი უჩვეულოდ ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრებით ქართულ მუსიკასთან იყო დაკავშირებული. ჩვენს თვალწინ განვლო მისი აქტიური, დაძაბული, საინტერესო და მეტად სასარგებლო ცხოვრების რამდენიმე ათეულმა წელმა. მისი ბიოგრაფია განუყოფელია ჩვენი დროის ქართული მუსიკალური ხელოვნების აღმავლობის ისტორიასთან, ძნელად თუ დავასახელებთ ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან მოვლენას ჩვენს ხელოვნებაში, სადაც მას არ მიეღოს მსურვალე მონაწილეობა და არ შეეტანოს თავისი წვლილი მის აღმასვლაში. **ტ. დუნენკო** იმ თავმდაბალ და უჩინარ მოღვაწეთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც დიდი ხელოვნების ჩრდილში ამყოფებიან და ამავე დროს აუცილებელ და მეტად სასარგებლო საქმიანობას უწევიან მისი წარმატებისთვის.

სრულყოფილი საშემსრულებლო აპარატი, უნაკლო ტექნიკა, მაღალი მხატვრული გემოვნება და მუსიკალური ერუდიცია — ამ თვისებებით მიიპყრო მან გამოჩენილი მომღერლებისა და დირიჟორების ყურადღება ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ. და მას შემდეგ მუდმივი

ძიება, შრომა, გამოცდილების დაგროვება — ასეთი იყო გზა მაღალი ოსტატობისკენ.

ტ. დუნენკომ თავიდანვე იმის შეგნებით დაიწყო მუშაობა, რომ საოპერო სპექტაკლის და კერძოდ თითოეული მომღერლის გამარჯვება სცენაზე თუ საკონცერტო ესტრადაზე, ბევრად არის დამოკიდებული კონცერტმანისტერის ერთგულ და ბეჯით შრომაზე. და ისე განვლო საყვარელ პროფესიაში მუშაობის მრავალმა წელმა, რომ ერთხელაც არ უღალატია ამ პრინციპისათვის.

1930-1931 წლის სეზონში შეაღო თბილისის საოპერო თეატრის კარი ახალგაზრდა ნიჭიერმა პიანისტმა, თერამეტი წლის **ტატიანა დუნენკო**მ. გაბედული იყო ეს ნაბიჯი, რადგან ამ დღიდან მას გამოჩენილი ქართველი მომღერლებისა და მუსიკოსების, მაღალი მომთხოვნი დირიჟორების ივანე ფალიაშვილისა და ევგენი მიქელაძის მხარდამხარ უნდა ეწია ქართული საოპერო ხელოვნების ჭაპანი. მაგრამ ახალგაზრდა კონცერტმანისტერი არ შემკრთალა, არ დაბნეულა, მან იცოდა, რომ ხელოვნებაში გამარჯვება მხოლოდ გაბედულთა ჭკედრია. რა ვუყოთ

რომ გაშოცდილება აკლდა, სამაგიეროდ საქმის სიყვარული, დაინტერესება და თავისი ხალასი ნიჭი წარუდგინა ქართული მუსიკის ამ კორიფეებს. იყო სიძნელეები, შესაძლებელია წარუმატებლობაც, უამისოდ სომ არც ერთ ხელოვანს არ მიუღწევია მაღალი მწვერვალებისთვის. მით უფრო დიდი იყო მისწრაფება სიძნელეთა დასაძლევად, ინტერესი მაღალი ხელოვნების მწვერვალების დასაპყრობად.

საოპერო თეატრში მუშაობა მისთვის საუკეთესო სკოლა აღმოჩნდა. იწრთობოდა და ყალიბდებოდა მისი საშემსრულებლო სტილი, დაძაბულ შრომაში და მეცადინეობაში გადიოდა თვეები, წლები, სპექტაკლი სპექტაკლს სცვლიდა: „ტოსკა“, „კარმენი“, „აიდა“, „პიკის ქალი“, „ევგენი ონეგინი“, „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „ლატაფრა“, „დარეჯან ცხიფრი“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“, „ლელა“ და ვინ მისთვის კიდევ რამდენი საოპერო სპექტაკლი დაიდგა ტ. დუნენკოს უშუალო მონაწილეობით.

ჩვენმა სასიკადალო ევგენი მიქელაძემ ბევრი საინტერესო რჩევა მისცა, ბევრი რამ აჩვენა, ბევრი ასწავლა, წაახალისა და მხარში ამოიყენა. მასთან მუშაობაში გატარებულმა წლებმა მართლაც ბევრი შესძინა და ასე დადგა ტ. დუნენკოს შემოქმედებითი შრომის სიმწიფის პერიოდი, ამასთან ტ. დუნენკო არასოდეს ყოფილა წაშმაძველი ან სხვისი ხელშემყურე. იგი თავიდანვე დამოუკიდებელი შრომის უნარით იყო დაჯილდოებული და ასე ჩამოყალიბდა მისი ინდივიდუალური საშემსრულებლო მანერა, ამით ხიზლავდა იგი ყველა მომღერალს, რომელსაც კი მასთან უხდებოდა მუშაობა საოპერო პარტიებზე ან კამერული მუსიკის რეპერტუარზე.

30-იანი წლები — ეს სომ ქართული ვოკალური ხელოვნების საამაყო თაობის მოღვაწეობის ოქროს ხანაა და განა მართალი არ იყო ქალბატონი ტატინა, რო-



დესაც სიამაყითა და კმაყოფილებით იგონებდა ნიკო ქუმსიაშვილთან, დავით ანდლულაძესთან, სანდრო ინაშვილთან, პეტრე ამირანაშვილთან, ნადეჟდა ცომაიასთან, დავით ზადრიძესთან, ეკატერინე სოხაძესთან, ელისაბედ გოსტენინასთან და მრავალ სხვა გამოჩენილ მომღერალთან ნაყოფიერი შემოქმედებითი თანამშრომლობის პერიოდს. ბევრი მათგანის რეპერტუარს ხანგრძლივად ამშვენებდა ტ. დუნენკოს დახმარებით შესწავლილი საოპერო პარტიები, რომანსები თუ სიმღერები, თავად ჩვენი ძვირფასი ტატა სომ ქართული ესტრადის მშვენება იყო, არა მარტო როგორც უზადლო პიანისტი — კონცერტმაისტერი, აგრეთვე როგორც სხივოსანი მშვენიერი ქალბატონი.

მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთი მშვენიერი ხანა დადგა მოსკოვში ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის მზადების პერიოდში (1936 წ.). ქართული მომღერლების ძველ გვარდას ახალგაზრდა ვოკალისტა შესანიშნავი პლუ-

ადა შეემატა. ტ. ღუნენკო, ამ დროისათვის უკვე საკმაოდ გამოცდილი კონცერტ-მისტიკრი და პედაგოგი, შეუღდა საოპერო პარტიების დამუშავებას მათთან. ქართული საოპერო სცენის მშვენიერება დავით გამრეკელი მრავალ როლებში გვხვნიდავს და ყოველთვის მსმენელთა აღტაცება და უმსახურებია, მაგრამ მისი ციხრო დღემდე დაუვიწყარია. ამ სახის გახსნაში, ვოკალური ტექსტის საფუძვლიანად ამოკითხვაში უთუოდ დიდი როლი მიუძღვის ტ. ღუნენკოს, რომლის ხელმძღვანელობით შეისწავლა და ასე მაღალი გემოვნებით დამუშავა ეს პარტია მომღერალმა. იგივე ითქმის მრავალ სხვა მსახიობზე და მათ მიერ შესრულებულ როლებზე: ბ. კრავეიშვილის გონა და მურმანი, ნ. ხარაძის ცირა და მარიხი, მ. ნაკაშიძის მარო და ლატავრა და სხვა. ყოველივე ამას ემატებოდა რუსი და უცხოური ავტორების საოპერო პარტიები. ტ. ღუნენკოს უშუალო მონაწილეობით ყალიბდებოდა ახალგაზრდა მომღერლებში საოპერო როლების შესრულების საუკეთესო ტრადიციები, რომლებიც დღემდე შემორჩა ქართულ სცენას და ვოკალურ ხელოვნებას.

სასურააღებოა, რომ ტ. ღუნენკო ყოველ ახალ შემთხვევაში ითვისდებოდა მომღერლის ვოკალურ შესაძლებლობებს, ხმის ხასიათსა და სპეციფიკას, დიდი სიფრთხილითა და სიფაქისით უდგებოდა დასახულ ამოცანას. არასოდეს არ ერეოდა ახალი მომღერლის პირად შთანაფიქრში, ამასთან თავის დროზე მიწოდებული ახალი ნიუანსით, შუქ-ჩრდილების რელიეფურად გამოკვეთით, ზოგჯერ პატარა დეტალის გამახვილებით, მუსიკალური ფრაზების ზუსტი განლაგებით, დიდ დახმარებას უწყევდა სახის გახსნაში, მუსიკალური ტექსტის ამოკითხვაში. ასეთივე იყო იგი ესტრადაზე. არც აქ ავიწყდებოდა თავისი ძირითადი მოწოდება — სოლისტთან ერთად ქმნიდა შეწყობილ ანსამბლს და ამით ხაზგასმით გამოკვეთდა ნაწარმოების ავტორისეულ შთანაფიქრს. როცა მას ესტრადაზე ვხვდავდით, მსმენელიც და შემსრულებელიც გულდაჯერებული იყო ნაწარმოების სრულყოფილად შესრულებაში. ამით კი ნამდვილ ესტეტი-

კურ სიამოვნებას აგრძობინებდა ორივე მხარეს.

ტ. ღუნენკოს აქტიური მონაწილეობით მომზადდა და ჩატარდა ქართული ხელოვნების ორივე დეკადა მოსკოვში. ამასობაში ასპარეზზე გამოვიდა ქართველი მომღერლების კიდევ ახალი თაობა: მარად დაუვიწყარი ზ. ანჯაფარიძე, ნ. ანდულაძე, მ. ამირანაშვილი, თ. მუშკუდიანი, ი. მუშანი, ლ. გოცირიძე, ლ. ჭყონია, ა. მურადოვა და სხვები. მათ ახალი წახანაგით წარმოაჩინეს ქართული მუსიკა მაშინდელ დიდ დედაქალაქში 50-იან წლებში ჩატარებულ მეორე დეკადაზე. ტ. ღუნენკოსათვის უცხო არ იყო მოსკოვის აუდიტორიუმში გამოსვლა, მაგრამ მან კიდევ ერთხელ მიიპყრო დიდი ქალაქის მუსიკალური საზოგადოებრიობის ყურადღება, როგორც შესანიშნავმა მუსიკოსმა, საუკეთესო ანსამბლისტმა და ფაქიზი გემოვნების მქონე კონცერტმისტიკრმა. მისი ეს თვისებები შემდეგშიც ბევრჯერ აღნიშნეს იმ დროის დიდმა მუსიკოსებმა დ. არაყიშვილმა, ა. გოლდენვეიზერმა, პ. ნეიპაუშმა, ე. ზარსოვამ და სხვებმა.

ტატიანა ღუნენკო სამართლიანად ამაცობდა ჩვენი მომღერლების დიდი წარმატებით. განა საამაყო არ იყო თუნდაც სასიქადალო ზურამ ანჯაფარიძის ბრწყინვალე კარიერა. ამ ნიჭიერმა მომღერალმა, ჯერ სრულიად ახალგაზრდად ხომ ტ. ღუნენკოს დახმარებით დამუშავა მთელი რიგი საოპერო პარტიებისა, მათ შორის მისი რეპერტუარის მშვენიერება აბესალომი, მინდია, გერმანი, რადამესი.

მოგვიანებით, იგი უწყობდა ხელს ც. ტატიშვილს, ზ. სოტკოლაფას, მ. თომაძეს, ა. ხომერიკს, საოპერო სცენაზე დამკვიდრებას, უცხოური თუ ქართული რეპერტუარის ათვისებას და გამომწვეურებას.

შემოქმედების ბოლო პერიოდში, ხშირად გაყინულ ბინაში, სანთლის შუქზე, დიდი გულმოდგინებით მუშაობდა თ. გუგუშვილთან, მ. ევაძესთან, ლ. კალმახელიძესთან, ნ. გამგებელთან.

დიდი ნაყოფიერებით გამოირჩევა ტატიანა ღუნენკოს პედაგოგიური მოღვაწეობა. თბილისის კონსერვატორიის სა-

კონცერტმაისტერო კლასში მუშაობას იგი 1940 წლიდან შეუდგა. ამ კლასის ყოველწლიური გამოშვებებიდან მრავალი ნიჟერი კონცერტმაისტერი შეემატა მუსიკალურ ფრონტს. მათ შორის რჩეულნი მხარში ამოუდგნენ დამსახურებულ მასწავლებელს და წლების მანძილზე ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან ოპერის თეატრში, კონსერვატორიის საკონცერტმაისტერო დახელოვნების კათედრაზე.

არტისტიზში, ესტრადის გრძობა, შესრულების სახონება, მუდმივი შემოქმედებითი კონტაქტი სოლისტთან, პარტიტურის სრულყოფილი ცოდნა — ამ თვისებებს ზრდიდა პროფესორი ტ. ღუნენკო თავის მოწაფეებში. წლების მანძილზე თითქმის არც ერთი მათგანი არ სწყვეტდა ურთიერთობას საყვარელ პედაგოგთან; მისი რჩევა ყოველთვის ძვირფასი იყო ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი დეტალის დასაზუსტებლად, განსაკუთრებით საპასუხისმგებლო გამოსვლების წინ. დაუზარელი მასწავლებელი ყოველთვის სიამოვნებით ისმენდა, მიუთითებდა, გაამხნევებდა.

ტატიანა ღუნენკოს შემოქმედებითი საზოგადოებრივი საქმიანობა წლების მანძილზე მტკიცედ იყო დაკავშირებული საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირთან. იგი ყოველთვის ცხოველ ინტერესს იჩენდა ახლად შექმნილი ნაწარმოებებისადმი, ასრულებდა მათ განხილვებზე, სექციათა სხდომებზე, პლენუმებზე, ფილარმონიის კონცერტებზე თუ საოპერო თეატრის შემოქმედებით კომისიებში. თავის დროზე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების დიდ პროპაგანდისტად იყო აღიარებული. ამიტომაც დაიმსახურა ქართველ კომპოზიტორთა დიდი პატივისცე-

მა. მის ნიჭს და პროფესიულ კულტურას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ დიმიტრი არაყიშვილი, ანდრია ბალანჩივაძე, შალვა მშველიძე, იონა ტუსკია, ვანო გოციელი, ოთარ თაქთაქიშვილი, გამოჩენილი ქართველი პიანისტები: ანა თულაშვილი და ანასტასია ვირსალაძე. მუდმივ შემოქმედებით კონტაქტში იყო ტ. ღუნენკო ცნობილ ქართველ დირიჟორებთან, ბევრი სიძნელეების გადალახვა მოუხდა ქართული საოპერო ხელოვნების სარბიულზე შ. აზმაფარაშვილთან, დ. მირცხულავასთან, ვ. ფალიაშვილთან, ჯ. კახიძესთან ერთად. თითქმის მთელი სიცოცხლის მანძილზე გრძელდებოდა შემოქმედებითი და ღრმა სულიერი მეგობრობა ქალბატონ ტატიანასა და გამოჩენილ დირიჟორ ოდისეი დიმიტრიადის შორის.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, პროფესორი ტატიანა ღუნენკო ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების ღრმა პატივისცემით და სიყვარულით სარგებლობდა. მან საინტერესო და მოვლენებით აღსავსე ცხოვრებით იცხოვრა. არც ისე დიდი ხნის წინ კი სამუდამოდ დაეკარგეთ ყველასათვის საყვარელი აღამიანი და დიდი მუსიკოსი. ძალზე მძიმე და აუნაზღაურებელია ის დანაკლისი, რაც მისი გარდაცვალებით განიცადა ყველამ — ნათესავებმა, მეგობრებმა, ახლობლებმა. სამწუხაროა, რომ ამიერიდან აღარ დაამშვენებს საოპერო აფიშებს და პროგრამებს ტატიანა ღუნენკოს ნათელი სახელი. დაცარიელდა მისი საოპერო კლასი, სადაც მან ექვს ათეულზე მეტი წელი გაატარა. მისმა შესანიშნავმა მუსიკალურმა ოჯახმა კი დაკარგა მზრუნველი დედა და მეგობარი, ტკბილი ბებია და უბადლო აღმზრდელი.

ტრაგედიის დაბადება კლასტიკის სულიდან

ლამით ანდრიაკა

როგორც მუწილი ერთგან შენიშნავდა, რომ სა-
მხაროში მატ-ნაკლავ წარმატებას სუროვების კა-
წია დანამატიც ახლავს.

არის რაღაც სარკასტული ამ სიტყვაში..

დღ მინც, ამგვარი წარმატების გარეშე ჩვენი
თითების შეუქლავალია ტალანტის დაფასება.

წინამდებარე ესეისტური მიზანსცენავიცი ერთი
ასეთი ტალანტის კულტუროლოგიური წარმოდ-
გენისთვისაა შეთხზული...

სიცოცხლის ქველი

ალბათ არც ერთი წელიწადი ისე ხელ-
შესახებად არ გამოხატავს ობიექტივირე-
ბულ ნებას, როგორც ქანდაკება.

ყოველი ქვემარტი ქანდაკებით სიცო-
ცხლეს ედგმება ძეგლი.

მერაბ ბერძენიშვილიც სიცოცხლეს უდ-
გამს ძეგლებს; და საკუთარ თავსაც...

მას ეუცხოება იმგვარი პოიესისი, რო-
დესაც ანალიზის საბაზით სულის ჭურ-
ქელს სარქველს აძრობენ და ვეღარც
გრძნობენ, თუ როგორ ეპარებათ მოუ-
ხელთებელი სასიცოცხლო ესენცია.

იმ ზღაპრულ ლამპაში ბერძენიშვილმა
გაქვავებული სკულპტურული ჯინი კი
არა, მუდმივ მოძრაობაში მყოფი კლას-
ტიკური ენერგია მოამწყვდია. ეს ენერ-

გია კი ერთგვარ აკუსტიკურ ასოციაციე-
ბად გაფორმებული, ხან დავით გურამი-
შვილის მუდიტაციამდე ჩაღრმავებულ გო-
დებად ჩაკვესმის, ხან მედეას ბორგვად
გვეყურება, ხან გიორგი სააკაძის გამჭვი-
ნვარებულ ყოინად ჟღერს...

ამ სამ, ბერძენიშვილისეულ პროტაგო-
ნისტს საერთო ჰათოსი ანათესავენს; ჰა-
თოსი და ეთოსიც, რომელსაც ნიცშეს უკ-
ვდავი წიგნის სათაურის მცირეოდენი პე-
რიფრაზით შეიძლება ვუწოდოთ „ტრაგე-
დიის დაბადება პლასტიკის სულიდან“.

აი, რუმბიკა, რომლითაც იკითხება
ბერძენიშვილის ხელოვნების მასულდგმუ-
ლებელი კონცეფცია; მასში აირეკლება
კულტურის ისტორიოსოფიული ბედისწე-
რა, სიცოცხლის შემოქმედი და ბუნების

სტიქიური ძალების ტრაგიკული განწვეა-
ლებით რომ გამოიხატება.

ამ ცოდვა-მადლით აღსავსე პროცესის
იღუმადი კანონზომიერება მუდმივად ახ-
სენებდა თავს კაცობრიობას ქვეცნობიერი
იმპულსების სახით, ვიდრე მისგან გლო-
ბალური კულტუროლოგიური ყალიბი არ
იქნა მიღებული.

ბერძენიშვილისეული პლასტიკის ტრა-
გიკული ფორმებიც ამ ყალიბისაგან არის
ჩამოსხმული.

ინდივიდი და კაცობრიობა — ამ ორ
საწყისს დასტრიალებს ემოციური მახსო-
ვრობა მოქანდაკისა, რომელიც მითოსისა
და ისტორიის რეალიებში ჰპოვებს პლას-
ტიკური რეფლექსიის საგანს, იგი არ მი-
მართავს მზამზარეულ მეტაფორებს, და
საერთოდ, ტროპოლოგიურ ჯგუფებს.
მისთვის ქანდაკება თავადაა კოლექტიურ-
არაგნობიერი ფსიქიკის პლასტიკური გა-
ცხადება და მისი უპირობითესი ფორმა.

ეტყობა, რაც უფრო დიდია მოქანდაკე,
სიცოცხლის მისტერიის მით უფრო
დიდ ცეცხლს აჩაღებს, მით უფრო ცდი-
ლობს, არა მხოლოდ აღადგინოს ფორმა-
თა მარადიული არქეტიპი, არამედ გადა-
ადნოს კიდევ პლასტიკური სულის ცეცხ-
ლოვან ლავად, მეტიც: გამეტებით დაფე-
რტლოს ინტელექტის კოცონზე და ჩა-
მოღვენილი დენადი მასით გამოძერწოს
ის ერთადერთი და განუმეორებელი მშვე-
ნიერება, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია.
ამგვარი ქანდაკება უჩვეულო ძალით
იმორჩილებს ადამიანური ფსიქიკის წი-
აღში დანთქმულ უჩინარ მოძრაობებს და
მას მატერიის მეტამორფოზების ხილულ
სახეს ანიჭებს.

ბერძენიშვილის პოეტიკა ფორმისადმი
გაორებული, ამბივალენტურ მიმართებას
გულისხმობს. სწორედაც ფორმასთან,
როგორც სტაბილურ სტრუქტურასთან
პოლემიკაში იწრთობა ბერძენიშვილისეუ-
ლი პლასტიკური მელოზმები, იმპროვიზე-
ბული ფიგურაციები, მომხიბლავი ფიო-
რიტურები...

თანდაყოლილი პლასტიკური სმენა

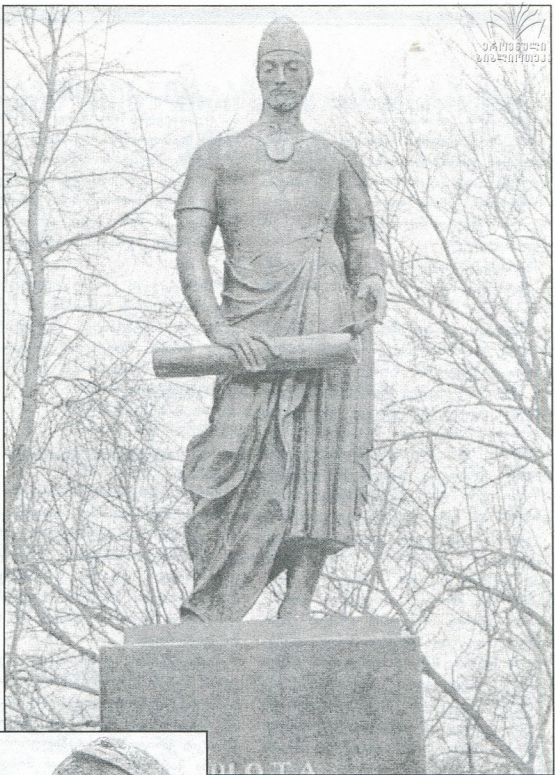
და ემოციური ინტონირების გრძლი-
ბა რუსთაველის ლირიკულ სახეშივე გაც-
ხადდა. დებოუტანტი მოქანდაკე ჯერ კიდევ
არ იღებს მაღალ სი-ბემოლს და პოეტის
მშვიდ ხატს („რუსთაველი და მშვიდი?“)
ყოველგვარი ფორსირების გარეშე ძერ-
წავს. ეს ის შემთხვევაა, როცა „სიწყნა-
რე გამოხილი სჯობს სიჩქარესა ქებულ-
სა“.

რა შორი გზა ყოფილა გასავლელი სი-
ვრცესთან „ომით გაუმადარ“ უსახელო
დიდგორელ მეომრამდე... ეს ხომ არა მხო-
ლოდ დროში, სივრცეში გა-დაკარგული
გმირიცაა, „მარადისობის მოკითხვამდე“
გა-დაგდებული ფორმა?

ლირიკული მისაკისი

მერაბ ბერძენიშვილი შინაგანი კონს-
ტიტუციით ლირიკოსია. ამიტომაცაა, მი-
სი სულიერი მიდრეკილებები გარდასახ-
ვას ფორმის თავისუფალ (თუმცა არა
უკონტროლო) ნაკადში რომ ახდენს, იმ
დროს, როდესაც ეპიკური თვალთახედვით
აღბეჭდილი ლტოლვა დამცხრალ ფორმა-
ში ფიქსირდება.

ლირიკულობა ბერძენიშვილის ესთეტი-
კური ნატურის გენეტიკური კოდი, მძხ-
თვის ქანდაკება — ლექსივით — ერთი-
ანი ნებელობითი აქტია. თუ ეპიკოსი მო-
ქანდაკის ქმნილებაში სტაბილურობის შეგ-
რძნება ჭარბობს, და აქედან მომდინარე-
ობს აპელირება განსჯისადმი, ცხადი წა-
რმოდგენისადმი, რომელიც ოდენ სულის
მშვიდ, გაწონასწორებულ მდგომარეობა-
ში ხორციელდება, ლირიკოსი მოქანდაკე
აფორიაქებულია. მისეული ხატიცა და
ქმნილებაც ცოცხალი სიმბოლოა, დაუს-
რულემელი სიმბოლო... პლასტიკური
ფორმა სიცოცხლის შეუქცევად ნაკადს
მხოლოდ ერთ, მყისიერ განცდას გამოს-
ტაცებს და მისი მშვეობით იძლევა წარ-
მოდგენას ტოტალური ყოფიერების შე-
სახებ.



შოთა რუსთაველი



დავით გურამიშვილი



არტისტული მშობიარობის ტყვილი ლირიკოსს უფრო ახსიათებს. ლირიკასა და ფილოსოფიურ რეფლექსიას ერთი საერთო წყარო აქვს — პიროვნების თვითდადგინება. საყოველთაო აზროვნებაც (ფილოსოფია) და ზოგადკაცობრიული გრძობელობაც (ლირიკა) ინდივიდის ცხოვრებისეული ბედის ნიადაგზე ამოიზრდება, ინდივიდისა, გამუდმებით რომ მსხემობს, პილიგრიმობს საყაროში...

ბერძენიშვილს არ იზიდავს უნივერსალური პლასტიკური ენის გამომუშავება, ალბათ ამიტომაც არ იწვევს მისი ქანდაკებები მოსაწყენი ერთფეროვნებისა და ტავტოლოგიის განცდას. მისთვის სივრცული აზროვნების ყველაზე ხელსაყრელი ფორმა პლასტიკური მეტყველების მოძრაი სისტემაა, რაც თავის მხრივ, გული-სხმობს იმგვარ მეთოდს, რომლის ძალითაც ქანდაკების, როგორც სივრცისა და მოცულობის სინთეზის კლასიკური ფორმულა ადიღს უთმობს სივრცისა და მასის, როგორც ამოძრავებელი მატერიის ტაბს. ეს მეთოდი ქართველმა მოქანდაკემ იმთავითვე გაიცნობიერა, ოღონდ ისე, რომ იგი არ გადაუზრდია იმგვარ დემატერიალიზაციაში, რომელმაც თვით გენიალური როდენიც კი მასალასთან მიმართებაში გამეღვენებულ საბედისწერო ჩიხში მოიწყვდია.

როდენი მაინც როდენია! მისი პლასტიკური დისკურსის ლაიტთემა — „მოძრაობა — ქანდაკების მთავარი საიდუმლო“ ისევ „მუშაობს“. მოძრაობა სომ სიცოცხლის პლასტიკური კოღია, და ქანდაკების ხელოვნებაში, უბრალოდ, ფიზიკურ ქმედებად კი არა, სულიერ ხდომილობად განიცდება.

ოიდიპოსი

ნებისმიერი საგნის შეშეცნება გადაწყდება სოლმე ერთგვარ ოიდიპოსისეულ დილემას: ცოდნა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს შეცნობას, ოიდიპოსმაც იცოდა, რომ მოკლავდა საკუთარ მამას, მაგრამ ვერ შეიგნო იგი. იცოდა, რომ მშობელ დედას ცოლად შეირთავდა, მაგრამ ვერც ის შეიგნო. სხვათა შორის, კრიტიკოსიც შეიძლება აღმოჩნდეს ოიდიპოსის როლში;

შეიძლება თეორიულად ბევრი რამ იცოდეს, ოღონდ კონკრეტული მსატრეწის მეთოდთან მიმართებით ვერ შეიცნობდეს ამ საყოველთაო პრინციპებს.

ოიდიპოსის მდგომარეობაში მხატვარიც აღმოჩნდება სოლმე. შეიძლება ტექნიკურად ბევრი რამ იცოდეს, მაგრამ მისი არტისტული სორცმესმა ვერ შეძლოს, ანუ შეიძლება იცოდეს, რომ ლაიოსს მოკლავს, მაგრამ გზაზე შემთხვევით გადაწყვდარ ბერიკაცში მამა ვერ იცნოს. და ამ დროს თავისი „უღანაშაულობის პრეზუმპციის“ გამომხატველის როლში შეიძლება მოიწვიოს კრიტიკოსი, რომელიც სწორედაც, მამის მკვლელობას „დაუდასტურებს“ მხატვარს.

ასე თუ ისე, არსებობს მარადიული პრობლემები, რომლებიც დიხსაც, უნდა გამოიგნოს ხელოვანმა; და ამ გამოცნობით განიცდის იგი შინაგან ნათესაობას კაცობრიობასთან. ალბათ, სწორედ ესაა პოიესისი, როგორც ჩანს, ამგვარი შემოქმედებაა სიცოცხლე; სიცოცხლე, როგორც შემოქმედებითი ევოლუცია, ხანიერება, პროცესი... ამ გაგებით ყველა ხელოვნება, მათ შორის სივრცულიც, დროითობას ეზიარება.

საერთოდ, დიონისური ტაბის მოქანდაკეთა ობუსები სივრცულ ხატებად შეტამორფიზებული დროით—მუსიკური სულიდან იზადებიან. ვინ იცის, ეგებ თავადც არ უწყიან, რომ „მამის“ — ქანდაკების „მკვლელები“ და „დედის“ — მუსიკის „თანამეცხედრენი“ არიან. ყოველ შემთხვევაში, — იქნებ ვცდები, მაგრამ— ყველა დიდ მოქანდაკეს სწორედ „დედასთან“ — მუსიკასთან შეეძინა მხატვრულად ჯანსაღი „შვილები“.

სხვისი არ ვიცი და, ეს პერიპეტია ბერძენიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთობ მომხიზლავ და მაინტრიგებულ ფაბულად მესახება, ფაბულად, რომლის გვირიც არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული მოქანდაკე, არამედ თვით ქანდაკების ხელოვნება და ამ ხელოვნების ფილოსოფიაა. რაც შეეხება ქართველ მესტროს, იგი ქანდაკების ხელოვნების საყოველთაო „ტრაგედის“ ერთი პროტაგონისტაგანია. მისი არტისტული ბედისწერა,

ზოგადად ქანდაკების ბედისწერაცაა და ვოველგვარი ცდა იმისა, როგორც ბეთ-პოვენი იტყოდა, „ყელში სწვდე ამ ბედი-სწერას“ — უსაზრისო ვაბრძოლება იქ-ნება.

ანდროგინი

ბერძენიშვილის ტრაგედიულ ოპუსებში სულიერი ცხოვრების კენწერობიდან მოიხილება ადამიანური ვნებათაღელვის სან ბრმა, ქვეცნობიერი იმპულსებით პროვოცირებული, და ხანაც ფაქიზი თანაღმობით აღმეჭდილი ხასიათები.

ამ ხასიათების არსებობის ფორმა სულიერი მეტამორფოზების ნაკადია, ანუ ლევ ტოლსტოისეული „ადამიანის დენადობა“ («текучесть человека»).

მის ქმბლებებში ვერ იპოვით ვერც პლასტიკური სახის ცალსახა ფორმულებს, ვერც თავმოუბმელ რეზოლუციებს და ვერც ლიტერატურულ-ნარაჯიულ კომენტარებს. მოკლედ, მისთვის ხელოვნება ინტელექტუალური ვარჯიშების მასტიმულირებელი გამოცანა, ანდა ამა თუ იმ საგნის შემეცნებისათვის გამიზნული ინსტრუქცია კი არა, ემოციური ცხოვრების გამოხატვაა.

თავის პირველ შედეგში — დავით გუგუშვილის ფიგურაში მოქანდაკე ტაქტიანი ჟესტიით მონიშნავს ლირიკულ-ტრაგედიული გმირის სულიერი მოძრაობის შელოდიურ დინებას, რომელიც ფაქტობრივად, სხეულის შინაგან კონტინუუმში ანუ დახვეწილ აბრისში „გალობის“ ინსტინქტი უფროა, ვიდრე სივრცული მასის ამობოქრების ნოტა-ნება, რომელიც მაჟორულად აჟღერდა „მედიაში“.

„გურამიშვილი“ ჩაკეტულ სივრცეში, ამ ერთგვარ სტერეოსკოპიულ მოცულობაში წასაკითხი კომპოზიციაა. „მედიადან“ მოკიდებული კი მოქანდაკე რისკიანად ანგრევს სივრცულ კონტექსტს და ქანდაკებას რეალურ ტოპოსს აზიარებს.

როგორც მონუმენტალისტი, იგი წინასწარ გრძნობს, თუ სადამდე გასწვდება პლასტიკური „ტესტიურა“ — სივრცეში ასაქვრებელი ფორმის დიაპაზონი, რაოდენ „სუფთა“ იქნება მისი აკუსტიკური ეფექტი.

თუმცა, სჯობს ვერ „გურამიშვილი“ დაეივემოვნოთ.

ბერძენიშვილისეულ სუბიექტურ იკონოგრაფიაში გოტიკური ქანდაკების ფრონტალურობა პროტორენესანსულ ფრესკულ-კონვენციურ სიმბრტყელობას შეესა-სხრა და წარმოგვიდგა, ერთი მხრივ, როგორც გურამიშვილის „დიალოგი“ და-ნტესთან, სოლო მეორე მხრივ, როგორც ბერძენიშვილის „დიალოგი“ დომინიკო დი ფრანჩესკოსთან (მიქელანჯლოსთან). ეს-ეც — დეციტაცია!

გურამიშვილის პლასტიკურ ხატში ანდროგინის კომპლექსი განსორციელდა — სილამაზის ეს უნივერსალია. ამ უსქესო არსებაში წაშლილია სადემარკაციო საზი-ნატიფ, სუბტილურ სილამაზესა და ტი-ტანურ მშვენიერებას ანუ ქალური და მამაკაცური სილამაზის ფორმებს შორის.

ანდროგინია ბერძენიშვილისეული გურამიშვილი; ანდროგინია ბერძენიშვილისე-ული მედეაც...

გურამიშვილის სახე ამ უნივერსალური კომპლექსის წიად, შინაგანი განცდის ნახ, ქალურ საწყისთან არის ნაზიარევი. მედეას პლასტიკური მეტყველება კი, პი-რიქით, ძლიერი, მამაკაცური ენერჯის განსხეულებაა.

„გურამიშვილიში“ განზოგადდა „დავი-თიანის“ ავტორის მშობლიური, დედობ-რივი ინსტინქტების ფარული ფორმა, სი-ლამაზის ზოგადობის ანდროგინული იდეა იმ პლანშიც განვითარდა, რომ დავითის სახეში გაერთიანდა მოხუცისა და ახალ-გაზრდის მოტივები, რითაც მან ზოგა-დადამიანური განზომილება შეიძინა.

მისტიკოსი პოეტის პლასტიკური ხა-ტის ფემინური საწყისი ქრისტოლოგიურ კონტექსტშიც ინტერპრეტირდება. სახელ-დობრ, მაცხოვარი ზეციური სიძება, ანუ ზეციური საქმრო ყოველი ჭეშმარიტად მორწმუნე სულისა. ამგვარი სულის მა-ტარებელი იყო დავით გურამიშვილი, მოქანდაკე კი, წარმოსახავს რა ქალურ არსებად, მის სულს ძერწავს. ქრისტეს სულიერ სარძოდ აღიქმება არა ოდენ მაცხოვრის მიმღები პიროვნება, არამედ ქალაქი იერუსალიმიც, რომელმაც ირწუ-ნა ქრისტეს მოძღვრების ჭეშმარიტება.



ვიტორიო სანჯადე



ბრძოლა

დედაკაცად მოიაზრება ეკლესიაც, ღვთის ტაძარი.

ასე ამოიციწო მოქანდაკემ გურამიშვილის ფენომენში მორწმუნე ქრისტიანის სულის, მისი საჩქოობის გამომხატველი სიმბოლო და ამგვარად განავრცო მაცხოვრის მიმღების ქალად წარმოდგენის ქრისტიანული ტრადიცია. ასე განსხეულდა ხელოვნების უზოგადესი სქესი — სქესი ანდროგინისა — ეს პოლიკლესიური იდეალი, რომლის რენესანსულ მაცნედაც ლეონარდო გვევლინება.

პერიპეტია და სივრცითი

გურამიშვილის შემდეგ ბერძენიშვილის ტრაგიკული მსოფლგანცდა მხატვრულ-მოტივის კამერტონს თავბრუდამხვევ პერიპეტეიებში ეძიებს. პერიპეტია მოვლენის უცვარი შემოქცევაა და ამ „შემოქცევას“ ახლავს მოვლენის ჭეშმარიტი არსის ცნობა, ანუ ნამდვილ ცოდნად ტრანსფორმაცია.

ასეა, ცნობას, ანდა უკეთ: შე-ცნობას მუდამ პერიპეტეიები ახლავს. არსის შეცნობა ტრაგიკულად სრულდება ხოლმე; და ესეცა ადამიანის „უბედური ცნობიერების“ თავი და თავი, უბედური ცნობიერებისა, რომელიც ამქვეყნიურისა და იმქვეყნიურის, პროფანულისა და საკრალურის, იმანენტურისა და ტრანსცენდენტურის, ცვალებადისა და უცვლელის, სასრულისა და უსასრულოს, ადამიანისა და ღმერთის, დროისა და მარადისობის დუალიზმია.

ასეა თუ ისე, პერიპეტია, ტრაგედია-ლი ქმედების ეს უცვარი შემობრუნებაა აღბეჭდილი მედეას ტორსის ძლიერ კონტრამოსტრუქციულ და ცხენზე ამხედრებული სააკაძის იმპოზანტურობაშიც. ამ კომპოზიციების მამოძრავებელი მანევრის ფორმის შინაგანი მელოსია; ასე ცხადდება ბერძენიშვილისეული პოეტრიკის ჩაობა — პლასტიკური და ფსიქოლოგიური პლანების სინთეზი, ფიზიკური ტკივილებისა და სულიერი სტრესების სინქრონული რიტმი, ემოციური ნერვის გაშიშვლება და ექსტატიურ ძალისხმევად გარდასახვა.

ბერძენიშვილი ესმეტია, თავმომწონე მხატვარი-რაინდი, ყოველ სიტყვას კურ უესტს პოტენციური მაყურებლის წინაშე პეჩიანი წარმოდგენის დისტანციაზე რომ ამოწმებს.

მისი გმირებიც მუდამ სიმპათიურად გამოიყურებიან მაყურებლის თვალში. ისინი წარმოსადგეობითაც ჰგვანან ავტორს. ეს პერსონაჟები მუდამ რაღაც სოციალურ-ისტორიულ „როლს“ ასრულებენ. მათი თითოეული პლასტიკური ქცევა შესატყვის მიზანსცენაში ფორმდება. მოკლედ, ბერძენიშვილისეული პლასტიკა მუდამ პერსონაჟის საქციელთაა მოტივირებული, და ეს საქციელი მუდამ სიმპათიურია. ამიტომაცაა, ალტერნატიული პერსონაჟების ეთიკური ანომალიებიც ეს თეტიკური ნორმის ხარისხში რომ ავკყავს, მეტიც, ესთეტიკური ღირებულების, ჯერარსის სფეროში მოვუნიშნავთ ადგილს.

ბერძენიშვილის ხელოვნება სიმპათიურია იმ კონკრეტული შინაარსითაც, რითაც არი ბერგსონმა ეს ცნება თანაგანცდას გაუთანაბრა. ჩვენი მოქანდაკეც ცნობიერების ყველაზე ფაქიზი და მგრძნობიარე ინსტრუმენტით — ინტუიციით ეხმანება კონცეფციას, რომლის კვალობაზეც ყოველ სხულს ახასიათებს ინტელექტისათვის მოუხელთებელი „სიცოცხლისადმი სწრაფვა“ (მდრ. შოპენჰაუერი-სეული „სიცოცხლის ნება“). აი, ყოფიერების ყველაზე საკრამენტული, ირაციონალური და ამასთან, საოცრად რეალური, ბუნებრივი და აბსოლუტური სტიქია; და რაოდენ უსუსური და უმწეოა მის წინაშე ინტელექტი, რომლის არჯახებში მომწყვდელი სიცოცხლეს პრინციპულად „გართ“ ა, არაორგანული, ინერტული მატერიისკენ არის მიმართული და სამყაროსაც რაღაც უსულო სავნის სახით აირეკლავს. ბერძენიშვილიც, ინტუიციის ორგანონითა და იმპროვიზაციული „თამაშით“ ეზიარება თავისუფალი შემოქმედების მადლს. ამიტომაცაა, რომ მის ქმნილებებში, დილთაის სიტყვებით თუ ვიტყვი, თვით სიცოცხლეს წყვდება სიცოცხლეს.

ტრაგიკული ტენორი

„მამაცი არ არის, ვინც ფიქრობს შედეგებზე“ — ეს დევიზი ამკობდა ორდენებს, რომლითაც შამილი აჯილდოვებდა ვაჟკაც ნაიბებს. დაღესტნის ლეკვინდარული იმამის ამ მოწოდებაში მებრძოლის ფსიქოლოგიური ნატურის ერთობ საგულისხმოდ თვისებაა მონიშნული.

ბერძენიშვილიც მებრძოლი მოქანდაკეა და ისიც ნაკლებად ფიქრობს წინასწარგანსაზღვრულ შედეგზე; შემოქმედებითი პროცესის განსაზღვრელი აქტი უფრო იზიდავს... არც მისი პერსონაჟები ფიქრობენ შედეგებზე, მაგალითად გიორგი სააკაძე, უპირველეს ყოვლისა, მებრძოლია, და ამით უკვე აღნიშნულია მისი საქციელის ის იპოტაზი, რომელსაც დაუნტერესებელი ნებელობა შეიძლება ეწოდოს. ავტორი თავს არიდებს ალტერნატივას — გაიზიაროს სააკაძის ან ეროვნული გმირობის, ანდა რენევატობის ვერსია. ქართველი კონდოტიერის უსარმაზარ ხმაღს ერთი მხრივ, მტრისადმი მიმართულ მუქარად წარმოგვიდგენს, ხოლო მეორე მხრივ, — თანამოძმეთა სისხლში გასვრილ იარაღად.

საკაძის ხმალი თითქოსდა, ერთგვარი ორთოპედიული ხელსაწყოცაა, რომლის გამოშვლებითაც პროტაგონისტმა თავი უნდა დააღწიოს სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფრუსტრაციას. ასე წარმოგვიდგება ამ ტრაგიკული ინდივიდის რთული სულიერი წყობა, მისი უკომპრომისო ფენომენი ტოლერანტული მასშტაბით ფართოვდება, ვეროკოს „კოლეონის“ გაყინული მრისხანება „საკაძის“ მძვინვარე გრიმასასთან წყვილდება. ასე იძვრება სახე, რომლის განწირული სულის კვილი უფრო საცნაურია, ვიდრე სინანულის განცდასთან გაზავებული, დონატელოსეული „გატამელატას“ რეფლექსია.

ამრიგად, სააკაძის ხასიათი ამბივალენტურ პრიზმაში გადატყდება. გმირის განწვალებული ხასიათიც სივრცულად განწვალებული ფორმების კონტექსტში იკითხება, პერსონაჟის დესტრუქციული სულიერი წყობა პლასტიკური ხატის დესტრუქციულ პლასტიკურ წყობაში შიმვლდება. ქანდაკების სტილისტური პარტი-

ტურაც ისეთივე ლაბილური და წინააღმდეგობრივია, როგორც სააკაძის პიროვნება.

„მედვას“ ტრაგიკული პერიპეტიაც შუაგზაზეა მიტოვებული. კვლავ გაორებული, ამბივალენტური პოზიცია! ავტორი ისევ არ აკონკრეტებს კოლხი ქალის შურისძიების მიზეზს, არ აზუსტებს, რომელ მედვას უჭერს მხარს — გაბოროტებულ მედვას თუ გაწვილებულ მეუღლეს, მიტოვებულ მიჯნურს თუ პატივყარილ ქალს. აქცენტი კვლავინდებურად ხასიათის დენად საწყისზე გადააქვს, რითაც ქანდაკების სტატიკურ ფენომენს სულიერ დინამიზმს სძენს, ემოციურად ამდიდრებს და კვლავაც თავისი პროტაგონისტის სასარგებლოდ შეგვასხენებს გოეთეს შეგონებას: „მებრძოლს სინდისი არა აქვს, სინდისი აქვს მაყურებელს“.

მე რომ მკითხოთ, ბერძენიშვილისეულ „მედვასაც“ და „გიორგი სააკაძესაც“ შეუძლიათ გაიმეორონ ალ. ბლოკის სიტყვები: „... я последователен и к своей любви к гибели“, მათაც შეუძლიათ მოისმინონ საკუთარი დაღუპვის მუსიკა, ან კიდევ, მოწამლული ხმლის სამართებელს აკოცონ. («Я дом напоенного кинжала/лезвие целую, глядя вдаль»). არის ამგვარ პოზაში რაღაც ოპერული სიყალბე. თუმცა ეს „ეპოქის ტრაგიკულ ტენორს“ უფრო ეხება, ვიდრე ჩვენს „ტენორ მოქანდაკეს“...

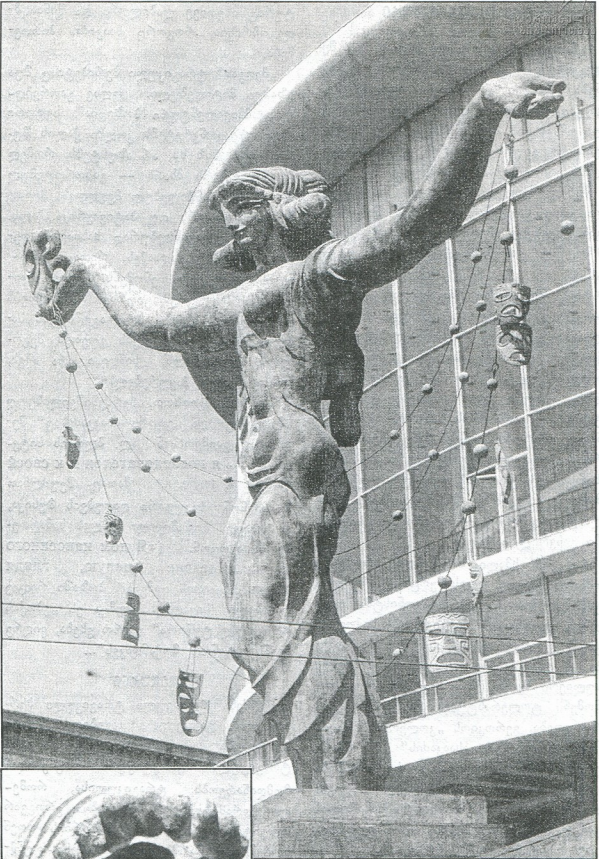
უპაუზინო

ბერძენიშვილისეული ტრაგიკული პერსონაჟები, გარკვეული გავებით, „სუსტი ადამიანები“ არიან, რაც ისევ და ისევ ტრაგიკულის ესთეტიკური ბუნებიდან მომდინარეობს, ტრაგიკულისა, რომელიც დრამატულთან შედარებით ერთგვარ სისუსტედ, ესთეტიკური მატერიის ოდენ პოტენციალ წარმოგვიდგება. მისი ფუნქციაა, მოქმედებაში შემოიტიანოს და დაამკვიდროს მღელვარება, საგანგაშო ღიაობა, ლირიკული განცდის დაუცველობა, მისი უმწეობა...

ტრაგიკული არღვევს ყოველივე მდგრადსა და ურყევს, ეთოსს — რამდენადაც იგი ურყევ სულიერ მდგომარეობას აღნიშნავს — სწირავს პათოსს, როგორც



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ԵՎ
ՊՐԻՆՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ



Պե՛ն.

რღვევამდე მიყვანილ სულიერ ბორკვას. ტრაგიკულის „მოციმციმე“ ბუნება პარადოქსულობით ხასიათდება. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ ბერძენიშვილისეული პერსონაჟები არ ემორჩილებიან ცალსახა ემბლემატიკას, მეტიც, თითქოსდა აშიშვლებენ ამგვარი ხატის ერთგვარ ზერელობას.

ბაროკოს ერთი მკვლევარი შენიშნავდა, რომ თუ ბუალოსთან თითოეული სიტყვა მოვლენისკენ მიისწრაფვის, გრასიანთან სიტყვა თავად არის მოვლენა... ბერძენიშვილის პლასტიკური „ვა-მოქ-მატ“ საკუთარ თავშია მოვლენა, ექსპრესიული დისკურსით რომ განასახიერებს გაუფორმებელ ხდომილობას, ისე, რომ „ცოცხალი თავით“ ფინალამდე არ მიჰყავს იგი. იქნებ ამგვარ Non-finito-შია ესთეზისის სიბლი? მაშინ, ეს თეზისიც ბერძენიშვილის სასარგებლოდ მეტყველებს.

ტრაგიკული გმირის უბედურების სათავე მანკიერებასა და სიმდაბლეში კი არა, მის მიერ დაშვებულ შეცდომაშია. ეს — არისტოტელე.

ბერძენიშვილისეული პერსონაჟების ტრაგიკული შეცდომები მსოფლმხედველობრივი ბრალეულობებია. ამ შეცდომების გაცნობიერებას დაღუპვა მოსდევს. დაღუპვის აუცილებლობას კი განსაზღვრავს ტრაგიკული პერსონაჟების ხასიათი — ისინი ხომ არაორდინარული, მასშტაბური ვნებებისა და შინაგანი გაქანების ინდივიდები არიან.

კირკეგორის თანახმად, ტრაგიკული თავის თავში მოიცავს უსასრულო შემწყნარებლობას. ბერძენიშვილიც შემწყნარებლობით ეკიდება გამორჩეული ნებელობის მქონე გმირებს. მათ ერთი თვისებაც ანათესავებთ — შურისძიება. კანტი შურისძიებას სამართლიანობის გრძობასთან აკავშირებდა; და არცთუ უსაფუძვლოდ. ეგოიზმით განმსჭვალული კანონიერების წყურვილიც კი, შურისძიების აულაგმავე ვნებად გადაიქცევა... მედეასა და გიორგი სააკაძეს სწორედაც შურისძიების ამგვარი ვნება აერთიანებთ.

ბერძენიშვილთან ტრაგედია ვაგებულა არა იმდენად, როგორც კონკრეტული მხატვრული მოტივი (მით უმეტეს, ჯანრი), რამდენადაც ადამიანური ყოფნის წესი,

რომლის განსჯაც არ ეცემა; და რამდენადაც ტანჯვა ადამიანური ყოფნის რეალობა, სწორედ ტრაგედია ამქავენებს სამყაროს ტეშმარიტ სურათს. ასე რომ, ბერძენიშვილისათვის ტრაგედია სიცოცხლის იდეის გამოხატულებაა. და ამაშიც ვლინდება სიცოცხლის აპოლოგეტის სტიქია. და მაინც, ყოველივე ეს სრულიადაც არ მოასწავებს, რომ სიცოცხლე ბედნიერებაა. პირიქით, „ბედნიერების ფურცლები“ ისტორიის ცარიელი ფურცლებია“ (ჰეგელი).

ქართული მოქანდაკის პერსონაჟები უბედურნი არიან, „უბედურნი“ — კირკეგორისეული ვაგებით.

უბედურია პოეტი დავით გურამიშვილი, რადგანაც სასრულზე მაღლა დას, თუმცა ვერ აღწევს უსასრულობას, კვრეტს ღვთაებრივ ხატებს, მაგრამ ცხოვრებისეული არარაობის გვერდით ეს ხატები მის თვალში ფერმკრთალებდა... უბედურნი (ოღონდ არა „უუბედურესნი“) არიან მედეა და გიორგი სააკაძე, მით უფრო, რომ ისინი გვევლინებიან არა ეთიკურ საფეხურზე, საკუთარ თავში ჩაღრმავებულ და მონანიების გრძობით აღვსილ ადამიანებად, არამედ საკუთარი უბედურების რეპრეზენტანტებად. მათთვის უცხოა ყოველგვარი მონანიება. სული, ასე ვთქვათ, ქმედითი სასოწარკვეთილებით აქვთ აღსავსე; და ეს „ქმედითი“ სასოწარკვეთილებაა მათი იარაღი.

ბერძენიშვილისეული მედეა ტრაგედიულობის გამოვლენის არა მხოლოდ პირველი ცდაა, არამედ კულმინაციაც. მასში მაქსიმალური ტემპერამენტით წარმოიხილდა დიონისური სული, რომელმაც გარკვეული მეტამორფიზმით „საკაძეში“ გადმოინაცვლა. ამის შემდეგ იჩენს თავს ერთგვარი ანტიდიონისური ტენდენცია. ამიერიდან მხატვარი უარყოფს მითს, როგორც პერსონაჟის ფსიქიკური წყობის გამოხატველ სინამდვილეს. ანდა, იქნებ, მითი გარიყავს მხატვარს?

ასეა თუ ისე, იყო დრო, როცა ზერძენიშვილთან მუსიკისა და პლასტიკის სფეროთა სინთეზი ყოფიერების ტრაგიკულ რეცეპციაში გამოდიანდა და მოგვევლინა მსოფლალქმად, რომელშიც აბილონური პარმონია პლასტიკის გარეგან ხატშია



განსხვავებული. რაც შეეხება დიონისურ სტიქიას, იგი ამ ხატის მამოტივირებელ იმპულსებს წარმოაჩენს. სხვაგვარად: დიონისურობა შინაგანი ხატის — *desegno interno*-ს კუთვნილებაა და პლასტიკური მელოსის უწყვეტ, გრაციოზულ ნაკადად გვევლინება.

ესეც, ბერძენიშვილისეული ნეომანიერისმი!

ტრაგედიის სიკვდილი

დიონისურობის პათოსი პირდაპირი ფორმით არ ვლინდება. ყოფიერების სიხარული მოიხილება არა მოვლენებში, არამედ ამ მოვლენების მიღმა. ეს ფაქტორია გამჟღავნებული მედეასა და გიორგი სააკაძის სახეებში. სამაგიეროდ, „მუზაში“ ყოფიერების სიხარული უშუალო განცდითაა მოწოდებული, როგორც საკუთრივ მოვლენაში განჭვრეტილი მშვენიერება. ამ გალანტური კომპოზიციით მოქანდაკე საბოლოოდ გამოესალმა დიონისურ ექსტაზს და გამოძერწა არტისტისთვისა და გრძნობელობის სიმბოლო. ტრაგედიის მუსიკური სული აქ პლასტიკურ მოტივში განკერძოებული თემაა. „მუზის“ ვირტუოზულ-დეკორატიულ დრაპირებაში სხეულის ვირტუალური მოძრაობა ფიქსირდება. ასე ქმნიან ტანისამოსის რიტმები სავსე ფორმის ილუზიას, ბუნებრივად ერწყმიან სავსე ფორმების მატერიას. არის რაღაც შინაგანი კანონზომიერება იმაში, რომ „მუზას“ შემდეგ მოქანდაკე კონკრეტულ არტისტს, სახელდობრ, კომპოზიტორს — ზაქარია ფალიაშვილს უდგამს ძეგლს.

ასე გამოეცლება ბერძენიშვილის თხუსებს არაცნობიერ-მითოსური საფუძველი, მარადიული ტიპები ინდივიდუალისებრიან, ხდება ის, რასაც ნიცშე „საყოველთაოზე მოვლენის გამარჯვებას“ უწოდებდა.

ასე კვდება ტრაგედია. ამიერიდან ტრაგედიის უშუალო განცდას ტრაგიკული ნიღბები ჩაენაცვლება. „ალგეთელ დედაში“, ცოტა მოგვიანებით კი ქუთაისის მემორიალის პორელიფზე წამონთებულ „დიდ დედაში“, და ბოლოს, „ქეთევან წამებულშიც“ ისევ მედეა იცვლის ნიღაბს...

საერთოდ, ბერძენიშვილის თხუსებში სპეციფიკურად მეღავნება ქართული კულტურისათვის ნიშანდობლივი ერთი სინდრომი, რომელსაც „დედის ხაზს“ უწოდებენ. თუ პროტესტანტულ ეთიკაში, ერის ფრომის თანხმად, საკუთრივ „მამის ხაზი“ დევნის „დედისას“, ქართულ კულტურაში საწინააღმდეგო სიტუაცია ფიქსირდება — „დედის ხაზის“ გაფართოებისა და ეროვნული სიმბოლოს (თუ ემბლემის) სახით წარმოდგენა „კიდევაც დაიზრდებიან“. ორ ბუთხუზა „ლექვს“ მთელი სერიოზულობით ჩაუბღუჯავს უზარმაზარი მახვილი — ეს ფალიური სიმბოლო, ანუ დედის მოგონება (თუ ნოსტალგია) ომში დაკარგული „მგელი“ მეუღლის მონუმენტურ პოტენციაზე.

ისტორიული კულტურისმი

ანდრეი პლატონოვი თვლიდა, რომ იხტორიის ქეშმარიტი ავტორი ადამიანის-არტისტი და ადამიანი-პოეტი. დიხააც, პოეტი ფლობს ისტორიის ქეშმარიტებას; და ამაშია ისტორიის ესთეტიკური გამართლებაც.

ბერძენიშვილისეული „დავით აღმაშენებელიც“, უპირველეს ყოვლისა, არტისტი და პოეტი, „იცის“, როგორ წარმოგვიდგეს, როგორი ფესტით მოგვმართოს ისე, რომ უცვლად რაკურსში არტისტულად გამოიყურებოდეს, ანუ იმგვარად, როგორც ეს შესაძლებელია (და აუცილებელიც) მხოლოდ ძეგლში — ამ ისტორიულ-მემორიალურ სცენაზე და არა — ცხოვრებაში. ეს — რაც შეეხება პერსონაჟის „როლურ ქცევას“...

მოქანდაკე ამჯერადაც მისეულად, ბერძენიშვილისეულად გადაათამაშებს ერთგვარ „სურათოვან“ პოზებს, ერიდება სიმეტრიულად გართიმულ დეტალებს, აქცენტი გადააქვს ცხენისა და მხედრის ფარულ რიტმულ მოდულაციებზე, რაც მასების დინამიკური წონასწორობის ილუზიას წარმოშობს. ეს დინამიკა „ქვემოდან“ ვითარდება, ცხენის „მოთამაშე“ კუნთებსაც მსკვალავს და გმირის ჯავშანქვეშ გამოხატულ მუსკულატურასაც, და, საერთოდ, ეს ძეგლი შეიძლება კვალიფიცირდეს, როგორც ერთგვარი „ინ-



„ზაქარია ფადიაშვილი“, ფრაგმენტი

ტორიული კუნთების თამაში“, თუ ვინდ, „ისტორიული კულტურისში“!

დავით აღმაშენებლის ძეგლში ავტორს ტაქტიანად შემოაქვს კლასიკურ ცხრილსან ფიგურათა რეპლიკები. თათქოს ერთი წამით გაიღვლებს მათი შყისიერა რეცეპციებო, შეყოვნდება და... უშაღ ქრება. ჩვენს წინაშე ისევ დავითია!

ბერძენიშვილი დეტალების თვალსაჩინოებით ხაზს უსვამს მის მიერ წარმოდგენილი სახის მხატვრულ აუთენტურობას. არადა, ეს ხომ მოქანდაკის წარმოსახვის ნაყოფია?

დიდი ხელმწიფის ამ მონუმენტში წაქსინალურადაა დაძლეული ოფიციალურპომპეზური ტონი, „გამოგონილი“ ნებულობა, ბუტაფორული მონუმენტალიზმი... ავტორის ყურადღება მიმართულია არა იმდენად „ერთჯერადი“, ექვეტური სილუეტის მოძიებისაკენ, რამდენადაც ფორმის მელოდიური მოდელირებისა და ტექტონიკა-ატექტონიკურობის იშვარი თამამისაკენ, როდესაც ენერგიულად პედალირებულ მოცულობებში ჩაღვრილი მუქი დამოუკიდებელ ემოციურ დრამატურგაის მოასწავებს. სივრცული პაუზებიც კი, არანაკლებ როლს ასრულებენ, ვიდრე

თავად სკულპტურული ფიგურა, რომლის ფრაგმენტებიც ცალკე დაგემოვნებისაკენ უბიძგებს მაყურებელს. ასე მკონია, მთელი(!) ეს ქანდაკება კოლოსალური ფრაგმენტია, რაღაც გრანდიოზული შემორიკალური წარმოდგენის მიზანსცენა, თანამონაწილეობისაკენ რომ უხმობს მნახველს; თანამონაწილეობისა და თანაგანცდისაკენ...

აი, ასე — ბერძენიშვილის მიზანი იყო, ეჩვენებინა, რომ „სწორედ ასეთ“ დავით აღმაშენებელს შეიძლებოდა ჰქონოდა ის ქარიზმატულობა, დღემდე რომ სდევს მის ისტორიულ იმიჯს.

მოზაისის კოპილენსი

აისედორა დუნკანისათვის ქალის იდეალი — აალებული ქალი იყო. ამგვარი ქალი პოფმანისეულ სალამანდრასთანაც ასოცირდება, საკუთარ ცეცხლში რომ ჩაიფერფლა. ამგვარ ფანტაზიებს ამიტომაც უწოდა გასტონ ბაშლიარმა „პოფმანის კომპლექსი“.

შერაბ ბერძენიშვილისეული პლასტიკაც ცეცხლს მაგონებს, ცეცხლის სხეულს და სხეულის ცეცხლს. ეგებ, სწორედ ესაა კეთილშობილი, მოუხელთებელი და ამაყი დეფორმაცია, მისი გმირების სულიერი ცხოვრების აღმურში რომ ნათდება?!

ეს ცეცხლოვანი დეფორმაციაა არა მხოლოდ მეტამორფოზის, არამედ ანამორფოზის რეჟიმშიც მუშაობს, ანამორფოზისა, გაქვავებას რამ უპირისპირდება. სამაგიეროდ, თავად ჩამოყალიბების პროცესი ქვავდება...

ასე იძენენ ბერძენიშვილისეული ხატები ნიღბურობას. ამიტომაცაა, მის მიერ გამოქეწილი სახეები საკუთრივ მზენის ნიღბებად, მზერის პროცესის გამოშატველ ქანდაკებებად, ანუ დეფორმაციაში მოვლენილ სკულპტურულ ანამორფოზებად რომ წარმოგვიდგება.

ბერძენიშვილისეული არტისტული ფენომენიც ანამორფოზია, პონტოს ნაპირებიდან შემოქცეული ტალღაა, რომელშიც ნიჟარაში ჩარჩენილი ზღვასავით გუგუნიებს ადამიანთა ტრაგიკული ბედისწერის მაუწყებელი ექო...

ბრიტანული კინოს პატრიარქი

სიახლე

რუსა საუბარი დიდი ბრიტანეთის კინოხელოვნებაზე ჩამოვარდება, ერთ-ერთ პირველს, აუცილებლად მოიხსენიებენ სოლმე სახელგანთქმულ მსახიობს, პროდიუსერსა და რეჟისორს რიჩარდ ატენბოროს. ეს საინტერესო პიროვნება, შესანიშნავი თანამოსაუბრე, კეთილი და დიდსულოვანი ადამიანი, გარეგნულად, დიკენსისეულ მისტერ პიკვიკს წააგავს. ყველასათვის კარგადაა ცნობილი, რომ რიჩარდ ატენბორო კრიტიკოსებს ძალზე მოსწონთ, სხვადასხვა საქებარი ეპითეტებით ამკობენ და მისგან სულ ახალ-ახალ სიურპრიზებს ელიან, რამეთუ მისი შემოქმედება მრავალსახოვანი და მრავალწახნაკოვანია. მას უდიდესი წვლილი მიუძღვის სამამულო კინოს განვითარებაში და ნიშანდობლივია, რომ მის მხრებზე გადაიარა ბოლო რამდენიმე ათწლეულის არაერთმა პრობლემამ, რამაც კი თავი იჩინა „ნისლიანი ალბონის“ კინოწარმოებაში.

„კინორეჟისორი ადრე უნდა გაუმზდარიყავი. მალე მოგხუცდები, შემოქმედებითი საქმიანობისათვის სამი-ოთხი წელია მჩრება და შინა მოვასწრო ორიოდ ფილმის გადაღება. ვოცნებობ, რომ კაცობრიობის ხსოვნას შემორჩეს ჩემი ნაწარმოებები და არა ჩემეული კინოსარეჟისორო მანერა“ — ამბობს სერ რიჩარდ ატენბორო, ვისაც არ აკლია თანამედრობები — ის დიდი ბრიტანეთის კინოხელოვნების აკადემიის პრეზიდენტიცა, ერთ-ერთი მსხვილი ტელეკომპანიის თავკაცი, პოპულარული „ტაიმ გელერის“ საბჭოს აღმასრულებელი ადმინისტრატორი, ინგლისის მესამე ლიგის საფეხბურთო კლუბის შუბატრონი და სხვ. 30 წლის წინ

ბრიტანეთის სამეფო კარმა მას თავდაზნაურის ტიტული უბოძა და სწორედ იქიდან მოყოლებული იწოდება იგი სერ რიჩარდ ატენბოროდ.

ატენბორო დაიბადა 1923 წლის 29 აგვისტოს კემბრიჯში, იქაური უნივერსიტეტის პროფესორის ოჯახში. თავდაპირველად სწავლობდა კოლეჯში, შემდეგ ღრმად მატული ხელოვნების სამეფო აკადემიაში 1942 წელს შედგა მისი სამსახიობო დებიუტი ნოელ კოუარდისა და დევიდ ლინის კინოსურათში „...რომელშიც ვმსახურობთ“. ეს ფილმი კინოს ისტორიაში შევიდა როგორც ქრესტომათიული ნაწარმოები, რამაც მოთხრობილია საეკადრო ნაღმოსნის ეკიპაჟის ამბავი. ახალგაზრდა მსახიობმა იუნგას როლი ითამაშა, მშვიდობიანი ცხოვრებიდან, უცაბედად, ომის ქარტეხილში რომ მოხვდება და მის სულში ერთმანეთში აირევა შიშიც, ტყვილიცა და იმედიც. ეს როლი შეუმჩნეველი არ დარჩენილა და ატენბოროს, ასევე წარმატებით რომ გამოდიოდა სცენაზე, სხვადასხვა კინორეჟისორი იჩვევდა. ჯერ მას თითქმის ერთსა და იმავე ტიპის როლებს სთავაზობდნენ — მისი პერსონაჟები ყმაწვილები იყვნენ და ბევრად არ განსხვავდებოდნენ იუნგასაგან. მხოლოდ გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ შესძლო ატენბორომ დაემტკიცებინა, რომ მისი სამსახიობო დიპაზონი გაცილებით უფრო ფართოა, რომ იგი სხვა ამპლუსიც შესანიშნავად გამოიყურებოდა და რეჟისორებმაც თუ მაყურებლებმაც სათანადოდ დააფასეს მისი გარდასახვის უნარი. საერთო ჯამში, სერ რიჩარდმა 50 როლი ითამაშა სხვადასხვა ენარის ფილმებ-



ში. მას იღებდნენ არა მარტო ბრიტანელი, არამედ საზღვარგარეთელი კინორეჟისორებიც: ამერიკელები — სტივენ სპილბერგი, რობერტ უაიზი, რიჩარდ ფლეიშერი, ჯონ სტარჯისი, კანადელი სილვიო ნარიცანო, ინდოელი სატიაჯიტ რეი. თუმცა მისი მოუსვენარი ხასიათიდან გამომდინარე, ეს როლები ბოლომდე არ აკმაყოფილებდა და ცდილობდა მუდამ რალაც სიახლე შეეტანა თითოეულ მორიგ ნამუშევარში, რაც კარგადაც გამოსდიოდა, მაგრამ 50-იანი წლების მიწურულს გადაწყვიტა დამოუკიდებელი პროდიუსერი გახდარიყო, რადგან მიაჩნდა, რომ მთლიანად ვერ გაიხსნა, როგორც მსახიობი. ახალ-ახალი სიმაღლეების დაპყრობის სურვილმა იგი ცნობილ ინგლისელ მსახიობთან, სვენარისტთან და რეჟისორთან ბრაიან ფორბსთან დააკავშირა და 1959 წელს მათ შექმნეს ფირმა „ბივერ ფილმზი“, რომელსაც უნდა ეწარმოებინა ისეთი პროდუქცია, იმდროინდელი ე. წ. „განწყენებული ახალგაზრდობის“ მოძრაობის იდეებსა და განწყობილებას რომ გამოეხმაურებოდა. ყოველივე ეს ძალზე ძლიერად გამოვლინდა მაშინდელ ინგლისურ ხელოვნებასა და მხატვრულ ლიტერატურაში. ფირმის პირველი კინოსურათი „მრისხანე სიჩუმი“ (1960) გადაიღო გაიგრინმა და მასში მთავარ როლს თავად ბრაიან ფორბსი თამაშობდა.

რამდენიმე წლის შემდეგ რიჩარდ ატენბორომ რეჟისორობა სცადა — 46 წლისამ გადაიღო სანდებიუტო ფილმი „ოპ, ეს რა ბრწყინვალე ომია“ (1969). ეს არის ირონიული, ნაღვლიანი, სარკაზმით შეზავებული მიუზიკლი აბსურდის კომედიის ელემენტებით. მასში ავტორი, პირველი მსოფლიო ომის მასალებზე დაყრდნობით, დაცინის პოლიტიკანების პატრიოტულ ციხე-ცხელეებასა და ბრიტანელ სამხედროთა უსულგულობას. პირობითობისა და რეალობის დიდებულმა შეხამებამ აიძულა კრიტიკა, ელაპარაკა ატენბოროზე, როგორც ხელოვანზე, მედგრად რომ ებრძვის და ამარცხებს ავტორიტეტებს. ის აღიარეს გამოკვეთილ შემოქმედად, ვინც ინგლისური კინოს ისტორიაში არაჩვეულებრივი ხელწერის ნაწარმოები შექმნა. ფილმს საფუძვლად დაედო ამავე სახელ-

წოდების პიესა, რომელიც მანამდე თეატრ „უორშოლში“ დადგეს რეჟისორმა ჯონ ლიტვუდმა და ჩარლზ ჩილტონმა.

ატენბორო ყოველთვის დიდ ინტერესს იჩენდა ისტორიული პიროვნებებისადმი, რამაც გადააწყვეტინა გადაეღო ფილმი უინსტონ ჩერჩილზე. 1972 წელს ატენბორომ ჩანაფიქრი რეალობად აქცია — ეკრანებზე გამოვიდა მისი მორიგი კინოსურათი „ახალგაზრდა უინსტონი“, ლამაზი ბიოგრაფიული ფილმი, რასაც ნათლად ატყვია მალაპროფესიული სარეჟისოროსტატობა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მას დიდი გამოხმაურება არ მოჰყოლია. ბევრმა იფიქრა კიდევ, რომ ატენბორო თავს მიახებებდა კინორეჟისორობას, მაგრამ შეცდა — სერ რიჩარდმა ბევრი რამ გაითვალისწინა, აწონ-დაწონა და კარგახნით გამოიკეტა კაბინეტში ახალ პროექტზე სამუშაოდ. მისი ოპონენტები ჩუმად ქირქილებდნენ, მომავალ ჩავარდნას უწინასწარმეტყველებდნენ, თუმცა პირიქით მოხდა.

1977 წელს გამოვიდა ატენბოროს ფილმი „ერთი ხილით იქით“, რამაც ისევ ალაპარაკა სპეციალისტები და მოხიბლა მაყურებელი. მასში შეინიშნება რეჟისორისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკის თავისებურებანი: თხრობის ეპიკურობა, ხასიათთა ფსიქოლოგიური სიღრმე, ისტორიული გარემოს დიდი სიფრთხილითა და მალაპროფესიული ხერხებით აღდგენა. ძირითად თემად ატენბორომ კვლავ ომჩაირჩია, ამჯერად მეორე მსოფლიო ომ და ე. წ. „არნაჰეიმის ოპერაცია“, რაც მოკავშირეთა ჯარებმა ჩაატარეს და რასაც შედეგად უამრავი ჯარისკაცის უაზრო სიკვდილი მოჰყვა. მისი მიზნები, უპირველეს ყოვლისა, იყო ამერიკელ და ბრიტანელ გენერალთა უსაფუძვლო კონკურენცია, ამპარტავნობა, ზოგიერთ სტრატეგიულ თუ ტაქტიკურ საკითხში სრული არაკომპეტენტურობა. ფილმის წარმატების ერთ-ერთ პირობად, სხვა დამსახურებებთან ერთად, კრიტიკამ უზადო სამსახიობო ანსამბლი მიიჩნია, რის წევრებსაც ატენბორომ სხვადასხვა ქვეყნიდან მოუყარა თავი. აი, მათი სიაც: ენტონი ჰოპკინსი, დენჰოლმ ელიოტი, სერ ლორენს ოლივიე, ჰარდი კრიუგერი, ჯეიმს ქაანი, ზაიკლ



კენი, ლევ ულმანი, შონ ქონერი, მაქსი-
მილიან შელი, რობერტ რედფორდი, ჯინ
ჰეკმენი, რაიან ო'ნილი. ამგვარ თანაგარ-
სკვლავებს ბევრი სხვაც ინატრებდა თა-
ვის კინოსურათში. აღსანიშნავია, რომ
ყველა ამ მსახიობმა დაუყოვნებლივ განა-
ცხადა თანხმობა გადაღებებში მონაწილე-
ობაზე, რადგან თავად ატენბოროს რეი-
ტინგი იმ დროს საკმაოდ მაღალი იყო.

ერთი წლის შემდეგ აშშ-ში დროებით
გადაბარებული სერ რიჩარდი იღებს კი-
ნოსურათს „მაგია“, რაშიც, ყველასაგან
მოულოდნელად, სრულიად ახალი რაკურ-
სით წარმოაჩინა თავისი ოსტატობა. ეს
ტრილერი მოგვიტხრობს მუცლით მუხლა-
პზე, შემოიღო მკვლელზე, ვის ბოროტ
გენიად უბრალო თოჯინა გამოყენილი.
ეს ნაწარმოები რემეიქია 1945 წ. გადაღე-
ბული პოპულარული ფილმისა „გვიან ღა-
მით“, რომელსაც ერთდროულად ოთხი
რეჟისორი ჰყავდა: ბრაზილიელი ალბე-
რტო კვალკანტი, ინგლისელები — ბა-
ზილ დირდენი, ჩარლზ კრაიტონი და
რობერტ ჰეიმერი. მთავარ როლზე ატენ-
ბორომ უახლოესი მეგობარი, მსახიობი
ენტონი ჰოპკინსი მიიწვია. რეჟისორმა ჯო-
ნათან დემიმ სწორედ მაშინ მიაქცია ყუ-
რადღება ენტონი ჰოპკინსს და მოგვიანე-
ბით გადაიღო თავის ფილმში — „კრავთა
დუმლი“, სადაც მსახიობმა თითქმის იგ-
ივე გაიმეორა, რაც ატენბოროსთან.

საყოველთაო აღიარება სერ რიჩარდს
მოუტანა კინოეპოქამ — „განდი“ (1982),
რომლის შექმნაზეც ის მთელი ოცი წელი-
წადი ოცნებობდა. პროექტის განხორციე-
ლებაში რეჟისორს დიდი დახმარება გაუ-
წვია ინდოეთის მთავრობამ. ეს მონუმენტუ-
რი ბიოგრაფიული ფრესკა მოგვიტხრობს
„სატიაგრახას“ კონცეფციის შემქმნელზე
— მაჰათმა განდიზე, რომელმაც ინდოელი
ხალხის ისტორიაში რთული და საპასუხი-
სმგებლო მისია იტვირთა. „სატიაგრახა“
პასიური წინააღმდეგობის პოლიტიკაა, რაც
უპირისპირდება კოლონიური ჩაგვრის
ძძავერ მანქანას. ატენბორომ არად ჩააგ-
ლო ბრიტანელთა და ინდოელთა კონსერ-
ვატიზმი, რამეთუ ორივე მხარე სხვადას-
ხვაგვარად აფასებდა განდის დამსახურე-
ბას ბრიტანეთის იმპერიის კრახში. ამ
ნაშუქვერით ატენბორომ, ფაქტობრივად,

შეარჩა ორი ბანაკი, დამაჯერებლად უჩ-
ვენა განდის მოძღვრებების პოზიტიურობა
მორალურ ფასეულობათა მთლიანი სისტე-
მა. ეს იყო ზნეობრივი გადატრიალების
დასაწყისი ინგლისელთა შემეცნებაში.
ტრადიციული ისტორიის ახლებური გააზ-
რება, რასაც ნაყოფიერი შედეგი მოჰყვა:
სპეციალისტების ვარაუდით, განდის რო-
ლი უნდა განესახიერებინა ან რობერტ დე
ნიროს ან დასტინ ჰოფმანს, რაც მომავალი
კომერციული წარმატების საწინდარი იქ-
ნებოდა, მაგრამ ატენბორომ თავისი გაი-
ტანა, უარყო კონსულტანტების წინადადე-
გები და მთავარ როლზე ნაკლებად ცნო-
ბილი, თეატრალური მსახიობი ბენ კინ-
გსლი მოწვია, რომლის ნამდვილი სახელი
და გვარია — კრიშნა ბახჯი. რამდენიმე
წლით ადრე ატენბორომ კინგსლი ლონ-
დონის ერთ-ერთ სცენაზე იხილა ჰამლე-
ტის როლში და მოიხიბლა. ამიტომაც უხ-
მო მას და, როგორც ყოველთვის, არც
ახლა შემეცდარა — სულის სიმტკიცით,
გამარჯვების რწმენით, ადამიანური მიმ-
ზიდველობით კინგსლიმ მილიონობით კი-
ნომოყვარულის გული დაიპყრო, დიდებუ-
ლად ვააცოცხლა ეკრანზე მაჰათმა განდი.
მასთან ერთად კინოსურათში თამაშობენ
კენდის ბერგენი, მარტინ შინი და ჯონ
გილგუდი. სერ რიჩარდის ტიტანური
შრომა ღირსეულად დაფასდა — სხვადას-
ხვა რანგის პრიზებითან ერთად, ფილმმა
რვა „ოსკარი“ მიიღო, რასაც რეჟისორიც
არ მოელოდა. ამერიკის კინოაკადემიის
უმაღლესი ჯილდო ერგო კინოსურათს,
როგორც „წლის საუკეთესო ნაშუქვერას“,
რეჟისორს, ბენ კინგსლის, სცენარისტს
ჯონ ბრაილს, ოპერატორებს ბილი უილი-
ამსსა და რონი ტეილორს, მხატვრებს სტი-
უარტ კრეიგს, ბობ ლენგსა და მაიკლ
სირტონს, კოსტიუმების მხატვრებს: ჯონ
მოლოსა და ბხანუ ატხაიას და მემონტაჟე
ჯონ ბლუმს. ამასთანავე ბენ კინგსლიმ
მიიღო „ოქროს გლობუსი“, ბრიტანეთის
კინოაკადემიის პრიზი და ნიუ-იორკის
კინოკრიტიკოსთა პრემია. კინოსურათი
შევიდა სახელგანთქმულ „გინესის რეკორ-
დების წიგნშიც“ — აღმოჩნდა რომ მაჰა-
თმა განდის დასაფლავების სცენაში მონა-
წილეობდა 300 000 სტატისტი, რაც სა-

რეკორდო მანველებელა კინემატოგრაფიაში.

კრიტიკისა და აუდიტორიის გაცემებს სასწავლო არ კქონდა, როცა სერ რიჩარდმა ასეთი ნამუშევრის შემდეგ გადაიღო ბროდვეული მიუზიკლი „კორდებალტი“ (1985). მართალია მისგან კიდევ რაღაც უჩვეულოს ელოდნენ, მაგრამ არა ასეთს. ამ კინოსურათში პრაქტიკულად არაა ერთიანი ფაბულა, ხოლო „გმირი“ მთელი საბალეტო დანია. თუმცა აქაცა ცენტრალური ფიგურა — პიროვნება, რომელიც განაგებს ადამიანთა ბედ-იღბალს — რეჟისორი, ვინც დიდ საბალეტო კარიერაზე მეოცნებე რამდენიმე ათეული სტატისტიკიდან უნდა ამოარჩიოს მხოლოდ მცირეოდენი ჯგუფი. სიცილი და ცრემლი, სისხრული და დარდი, ოფლი და სისხლი — ყველაფერი ალრეული ამ გიგანტურ საცმკვლო მართონში, რომელიც არც კი გინდა რომ გასრულდეს და რომელსაც დიდი სიამოვნებით ადევნებ თვალ-ყურს.

უჩვეულო სტილის ხელოვანს უჩვეულო თავგადასავალი გადახდა სამხრეთ აფრიკაში, სადაც მომდევნო პროექტის ხორცშესასხმელად გაემგზავრა. იგი იღებდა ფილმს — „თავისუფლების ძახილი“ (1988), რამაც მანველებითა თეთრკანიანი ჟურნალისტისა და სამოქალაქო უფლებებისათვის მებრძოლი შავკანიანი აქტივისტის მეგობრობის ამბავი. ამან აპარტიდის მომხრეთა ძლიერი პროტესტი გამოიწვია — ატენბოროს საბოტაჟს უწყობდნენ გადასალემ მოედანზე, იყო მრისხანე გაფრთხილებები, ანონიმური წერილები და ხარები. მოკლედ, ყველაფერი ოსტატურად ჩახლართულ დეტექტივს წააგავდა. სერ რიჩარდი იძულებული გახდა დაეცა აეყვანა და გადაღებული მასალა საკულდაგულოდ გადაემალა, რათა მოწინააღმდეგეებს არ გაენადგურებინათ. ეკრანებზე გამოსული ფილმი მაყურებელმა თბილად მიიღო, დააფასა რეჟისორის ვაკაცური პოზიცია და შეიყვარა კინოსურათის გმირები, ვის როლებსაც ასახიერებენ ამერიკელი მსახიობები — კუვინ კლინი და დენზელ ვაშინგტონი. რიჩარდ ატენბოროსათვის ეს მორიგი წარმატება იყო. მან დაამტკიცა, რომ ძალაში ღრმად ფსიქოლოგიური წიაღვლებების ჩვენება,

მსახიობებთან სათანადო მუშაობა და რაც მთავარია, უტყუარად გრძნობს სკაოქის მაჯისცემას და ზუსტად გადააქვს ეკრანზე.

მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე 1992 წელს რიჩარდ ატენბორომ ჩაიტანა თავისი ახალი ფილმი — „ჩაპლინი“. ამით კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი მის ცხოველ დაინტერესებას გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრებითა და მოღვაწეობით. ფილმმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია — დინამიკური ტრილერის მოყვარულებს იმედი გაუცრუვდათ. ობონენტებმა მასში შეამჩნიეს ზედმეტი ილუსტრაციულობა, სიუჟეტის აუქჩარებლობა, გრძელი სამონტაჟო ეპიზოდები, პერსონაჟთა სულში ზედმეტი ჩაძიება და ა. შ. მაგრამ მიუხედავად ამისა არ შეიძლება არ აღვადგინოთ თავად რეჟისორის უბადლო პროფესიონალიზმმა და მსახიობთა შერჩევის განსაკუთრებულმა ნიჭმა. ატენბორომ მთავარ როლში, ბენ კინგსლისა არ იყოს, ათამაშა ნაკლებად ცნობილი რობერტ დაუნ უმცროსი და ამის საპირისპიროდ, ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინის ქალიშვილი — ჯერალდინა, უკვე საკმაოდ გამობრძმედილი მსახიობი. მართალია, სერ რიჩარდი პირადად ძალზე კარგად იცნობდა მსოფლიოს უდიდესსა და უპირველეს კომიკოსს, მაგრამ ჯერალდინა მაინც შესანიშნავი კონსულტანტი გამოდგა მისთვის, თუმცა, ხანდახან, ქალური კაპრიზებითაც ამეზრებდა თავს.

90-იანი წლების დასაწყისში ვილაც კრიტიკოსმა თქვა, რაღა დროს ატენბოროა და იგი ჩამოწერილად, წარსულად გამოაცხადა. ამან ძალზე იმოქმედა შემოქმედზე, საგრძობლად გააღიზიანა ეს უკომპლექსო ადამიანი. იმავე წანებში იგი სტივენ სპილბერგმა მიიწვია ასაკოვანი პროფესორის როლზე ფილმში — „ცარცული პერიოდის პარკი“. ატენბორო საგანგებოდ ემზადებოდა ამისათვის — ერთ დღეში გადაიკითხა მთელი სცენარი, გულმოდინედ გაიხზრა თავისი როლი და აშშ-ში გადაფრინდა სპილბერგთან შესახვედრად.

„ცარცული პერიოდის პარკი“ არნახული წარმატებით გაერეკლდა მთელ მსოფლიოში, გვარიანი შემოსავალიც მოიტანა

და დიდი თუ პატარა განაცვიფრა. ამასი
თავისი მოკრძალებული წვლილი რიჩარდ
ატენბოროსაც მიუძღვოდა. იმავე 1993
წელს სერ რიჩარდმა ერთი ფილმის გა-
დაღებაც „მოასწრო“. ეს იყო ფსიქოლო-
გიური დრამა „აჩრდილთა მიწა“, რომე-
ლშიც მთავარ როლებს ასახიერებენ ენ-
ტონი პერკინსი და დებრა უინგერი. ამ
ნამუშევარს უწოდეს გახმაურებული კი-
ნოსურათის — „ამბავი სიყვარულისა“
გათანაშედროვებული ვერსია მოხუცებუ-
ლობის გზაზე შემდგარი სენტემენტალური
ადამიანებისათვის. ფილმში ნაჩვენებია
ურთიერთობები ბრიტანელ ხანშიშესულ
პროფესორსა და ამერიკელ პოეტ ქალს
შორის. სიუჟეტი ყოველგვარი პომპეზუ-
რობის გარეშე ვითარდება და მთავარი
გმირი ქალის სიკვდილით მთავრდება.
„აჩრდილთა მიწა“ იმდენად პოპულარულ
გახდა, რომ ზუსტი თვის განმავლობაში
საპატიო ადგილი ეკავა საუკეთესო და
შემოსავლიანი ფილმების სუთელში.

1994 წელს უკრანეებზე გამოვიდა ატენ-
ბოროს კინოსურათი „პატრიარქის შე-
მოდგომა“, რომელშიც აშკარად იგრძნო-
ბა, რომ სერ რიჩარდი ხელმეორე აღმა-
ფრენას განიცდის, რომ კვლავაც შეი-
ნარჩუნა ჭაბუკური მგზნებარება და მა-
ნამ ცოცხალია, ადვილად არ დასთმობს
პოზიციებს. ამის ნათელი დადასტურებაა
მისი მორიგი ნამუშევარი — „სიყვა-
რულსა და ომში“ (1996), რომელიც ბე-
რლინის საერთაშორისო კინოფესტივალ-
ზეც კი წარადგინა და კრიტიკისაგან, ისევე
და ისევე, საკმაოდ თბილი გამოსხაურება
მოიპოვა. ამის პარალელურად, სტივენ
სპილბერგმა კიდევ ერთხელ გამოუძახა
„მაესტროს“, ამჯერად „ცარცული პერი-
ოდის პარკის“ გაგრძელების „გადაკარგუ-
ლი ქვეყნის“ გადაღებებზე და გაკვირვე-
ბული დარჩა, ამ კაცს წლები კი არ ემა-
ტება, არამედ აკლდებაო...

სერ რიჩარდ ატენბორო 76 წლისაა
და იმედის თვალთ შეჭურვებს მომავალს,
რამეთუ კიდევ აქვს უკრანიდან სათქმელი,
კიდევ უნდა გაგვაოცოს თავისი არაორ-
დინარულობით. წინ ახალი სიურპრიზე-
ბია.

პირანული დროის შინაარსობრივი ასპექტები

მანან შიშინაძე

ლონდელ ჰუზლოვის თეორიის თანა-
ხმად! ხელოვნების ნაწარმოებში დროის
პრობლემა გარკვეულწილად მეორე პრო-
ბლემის, კერძოდ, — დროში მხატვრული
ნაწარმოების ტოლფასი, ადეკვატური
ხდება. ავტორი საუბრობს დროის რე-
ალურ მიმდინარეობაზე და მის ისეთ
ზონებსა და წერტილებზე, სადაც ვანლა-
კებულია ძირითადი ელემენტები, რომელ-
ბიც განსაზღვრავენ ნაწარმოებს, მისი გა-
ჩენის, არსებობის და ფუნქციონირების
თვალსაზრისით. კერძოდ: გამოსახვის სა-
განი, თავად გამოსახულება და მისი აღქ-
მა. ყოველ ამ ელემენტს კი აქვს არა
მარტო შინაგანი მოცულობა, ხანგრძლი-
ვობა და სტრუქტურა, არამედ ადგილმდებ-
არეობაც დროის სივრცეში, რასაც იან
მუკარგოვსკი „დროით ლოკუსებს“ უწოდ-
ებს. ამ ლოკუსებს შორის დამოკიდებუ-
ლება, სინქრონულობა და დიპრონულობა

სხვადასხვა ხელოვნების, კერძოდ, — კინემატოგრაფის, თეატრისა და ტელევიზიის არსებით სხვაობებს გამოხატავს. მაშასადამე, საუბარია სამ დროზე: გამოსახულების დროზე, გამოსახვის დროსა და აღქმის დროზე. ლ. კოზლოვის მოყვანილი თეორიის, თუ შეიძლება ითქვას, კარკასის საფუძველზე, მისი გამოყენებით ეკრანულ ნაწარმოებში დროის შინაარსობრივი პლანის გააზრების სამი ძირითადი რაკურსი შეიძლება გამოვყოთ. ესენი იქნება ისევე და ისევე — 1) გამოსახულების დრო; 2) გამოსახვის დრო; 3) აღქმის დრო. ყოველივე ზემოთქმული მოცემული სტატიის პრობლემეტიკისათვის კომპაქტურად ამგვარად ჩამოყალიბდება, — ხელოვნების ნაწარმოებში, კერძოდ კინოფილმში, დროის შინაარსობრივი სურათი იქმნება შესაბამისად იმისა თუ როგორ არის განაწილებული დროის ზოგად სივრცეში ამ ნაწარმოების შინაარსის გაჩენის, მეორადი შექმნისა და აღქმის დროითი ლოკუსები. რამდენად იმყოფებიან ისინი სინქრონულ თუ დიაქრონულ მდგომარეობაში და საერთოდ როგორი დროითი (თუ სივრცობრივი) დისტანციით აღიქმებიან ერთი მეორის მიმართ. რამეთუ, ნაწარმოების შინაარსი და ფუნქცია დროის ნიშნების თვალსაზრისით ყალიბდება სამი კონკრეტული პარამეტრის თანახმად — რა დროში ხდება მოქმედება; რა დროში ხდება მოქმედების რეპროდუცირება და რა დროში ხდება „რეპროდუქციის“ გააზრება. სამივე ეტაპზე „შესამეცნებელ“ რეალობას კონკრეტული, დროში ლოკალური რეალობა ან მისი ნიშნები ემატება. საუკეთესო მასალას ისტორიული ჟანრის კინო, რეალურ ფაქტზე, მოვლენაზე გადაღებული ფილმი, ასევე ლეგენდები და ესოდენ ფართოდ გავრცელებული მითოლოგიური სიუჟეტები წარმოადგენენ იმ თვისების თანახმად, რომ აქ დროითი ლოკუსები მეტწილად დიაქრონულია, შესაბამისად რეალობა სამი დროის ნიშნებით „მდიდრულად“ შეიმეცნება. მნიშვნელობა ენიჭება იმასაც, თუ რომელ დროზე კეთდება აქცენტი. ისტორიულ ფილმებში, ჩვეულებრივ, პირველი ლოკუსი (მოვლენა) ჯარჯობს. თუმცა, ალბათ, გემასხორვე-

ბათ სახარების ორიგინალური ინტერპრეტაცია მიუხიკლში „სუპერ სტარტაინგის“ დღევანდელი იმდენად მკაფიოდაა რეალიზებული ფორმის სფეროში, რომ მეორე ლოკუსის როლს სრულფასოვნად უთანაბრებს ორიგინალისას, მით უმეტეს, როდესაც ეს უკანასკნელი საკმაოდ პირობითადაა მოცემული. ყოველივე ამას პომპუსიკისა და თანამედროვე შოუს სმომანი და ვიზუალური პლასტები ემატება და ნუ დავივიწყებთ ტიპაჟების არატრადიციულ შერჩევასაც.

საინტერესო მცდელობად იქნა მიჩნეული გ. შენგელაიას „ორფეოსის სიკვდილი“, რომელშიც დროთა შინაარსობრივი პლასტების ავტორისეული თვალთახედვა მაღალმხატვრული ფორმით ყალიბდება. აქ მთელი აქცენტი მეორე ლოკუსზე მოდის, ვინაიდან პირველი თითქოს კარგავს დროით განზომილებას და მხოლოდ სიმბოლოს, მეტაფორის, ხატის ან უბრალოდ მხატვრული სახის აბსტრაქტულ ცნებად რჩება, რის გამოც ნაკლებია ვიზუალური პირობითობა. თუმცა, ჩემი აზრით, გამოსახვის დრო რიგ ეპიზოდებში ზედმიწევნით ბანალური და ჰედალირებულია, უხერხულობამდე გამძაფრებული და კომუნისტური აზროვნებისათვის ჩვეული ინტონაციითაა გაკაცხული.

დღეისათვის თ. აბულაძის ტრილოგიად ცნობილი ფილმები („ვედრება“, „ნატურის ხე“, „მონანიება“) სამ განზომილებიან, თუ შეიძლება ითქვას, სამ ლოკუსიან კატეგორიას განეკუთვნებიან. ბუნებრივია, ამ ნაწარმოებების არსებობის ბოლო წუთამდე „აღქმის დრო“ გამუდმებით შეიცვლება და ამდენად, დისტანციის ცვალებადობის გამო, გარკვეულად შეიცვლება სამი რეალობის მთლიანობაც. თუმცა, ვთქვათ „მონანიების“ დროში ლოკალური კონკრეტული ნიშნების, მეტიც, მოვლენების გვერდით განზოგადების დიდი სურვილი შეინიშნება, რამაც თავის დროზე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, რასაც ადგილი არ ჰქონია „ვედრებისა“ და „ნატურის ხის“ შემთხვევებში (ვეგულისხმომ შინაარსობრივ მხარეს). რეჟისორის ამ ნაწარმოებებში ასახული დროის პარალელურად ასახვის დრო, ალბათ სუბიექტურად,



მაგრამ მაინც აქტიურად იხატება. ვფიქრობ, ვაჟა-ფშაველას ეკრანიზაციაში სამი რეალობა ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით ერთგვარად სრულყოფილიცაა და მესამე ლოკუსის მომდევნო დისტანცირების შემთხვევაშიც ამგვარად დარჩება. თუმცა, აქვე აღვნიშნავ, რომ ე. წ. ჩანარები კრიტიკას თანდათანობით ვეღარ გაუძლებს. შედარებით სტაბილურ მდგომარეობაში იმყოფება „ნატერის ხე“-ც თუ არ ჩავთვლით აქცენტებს ფერთა, ფორმათა სიმბოლიკაზე. „მონანიების“ ფორმალურ-შინაარსობრივი ეკლექტიკა და თუ არ გავაკვირვებთ — ექსცენტრიკა საკმაოდ და საეჭვო რჩება, რაც შესაძლოა ნაკლები იყოს არა დროის, არამედ სივრცობრივი დისტანციის შემთხვევაში, ე. ი. მაშინ, როდესაც დროის პორტრეტის ჭერეტა, ანალიზი სხვა სივრციდან ხდება.

პირველი და მეორე ლოკუსების სინქრონოლობის შემთხვევაში, ე. ი. მაშინ, როდესაც ეკრანული ნაწარმოებები უშუალოდ თანამედროვეობას შეეხება, დროის ნიშნები შინაარსობრივი თვალსაზრისით ერთ განზომილებიანია. ამის მაგალითად იმუშავენს როგორც ქართული, ასევე უცხოური კინემატოგრაფის უდიდესი ნაწილი, რომლის ეკრანული სივრცე კონკრეტული დროითი სივრცის შესაბამისად მოცულია აქტუალური პრობლემებით, ჩვეულ მოვლენათა ვარიაციებით, დროის ნიშნით შეფერილი პორტრეტებით და ა. შ. თუ ამ ერთგანზომილებიან რეალობას ესა თუ ის ელემენტი არღვევს, ის, უმეტესწილად, სიზმრის ან მოგონების სფეროს განეკუთვნება („პეპლებზე ნადირობა“).

არსებობს შინაარსის (იდეის) განზოგადების მცდელობებიც, როდესაც ავტორი პარალელურად სხვადასხვა ეპოქას გვიხატავს, რისი კლასიკური მაგალითი თავის დროზე გრიფიტმა შემოგვთავაზა, უახლოეს წარსულში კი ო. იოსელიანის მცდელობა გავიხსენოთ. ამ ხერხის მეშვეობით, ფაქტობრივად, სამივე ლოკუსი ობიექტურ მასალაშია მოცემული. მაშასადამე, ის დროითი განზომილებებიც, რომლებიც ჩვეულებრივ შტრიხების საშუალებით შემოიფარგლება, ან ანალიზის პროცესში ყალიბდება, ასეთ შემთხვევებში უკვე რეალი-

ზებულია, რაც იდეის დროსა და სივრცეში განფენილობას გულისხმობს. აქვე უნდა ითქვას, რომ საერთოდ მესამე ლოკუსი — ალქმის დრო თავისი მახასიათებლებით წმინდა რაციონალური (ან ირაციონალური) სფეროა და ეკრანულ სივრცეში არ არის ილუსტრირებული თუ, რა თქმა უნდა, არ არის მეორე ლოკუსთან (ასახვის დროსთან) სინქრონული.

ე. წ. „რიმეიქები“ დიპქრონიულ დროით ლოკუსთა სინქრონულად გააზრების უნიკალურ თუ არა, ორიგინალურ საშუალებას იძლევიან. სხვა დროსა და სივრცეში განხორციელებული სინამდვილე (თუ მხატვრული სინამდვილე) ფილმებში „რიჩარდი“, „რომეო და ჯულიეტა“ და სხვ. (უახლეს ეკრანიზაციებს ვგულისხმობ) არა მარტო ფორმალურად, არამედ შინაარსობრივადც აწმყოში ტრანსფორმირდება და ამ ხერხით, აქცენტი წარსულიდან — პირველი ლოკუსიდან — გამოსახვის დროზე — მეორე ლოკუსზე გადმოდის. შექსპირის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის ტრადიციულ ვარიანტებში, ბუნებრივია, ორიგინალური დროის მნიშვნელობა დომინირებს, ხოლო გამოსახვის დრო მხოლოდ იგულისხმება. აღნიშნული პოზიციიდან, დროთა ამგვარი თავისუფალი თამაში ფორმისა და შინაარსის ლასტებში ზღაპრის სიუჟეტებზეც მრავალგზისაა აპრობირებული.

დროით ლოკუსებზე საუბრისას, ყურადღებას გამოსახვის დროზე, მის მნიშვნელობასა და ზეგავლენის მასშტაბებზე შევაჩერებ, რამეთუ ამ გარემოებისადმი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება არსებობს. თურმე ოსკარ უაილდი თავის მოწაფეებს ასწავლიდა, — „ყოველგვარ ჭეშმარიტ ხელოვნებას საერთო არაფერი აქვს რომელიმე კონკრეტულ საუკუნესთან. ...და გასსოვდეთ, თუ თქვენ ჭეშმარიტი მხატვრები ხართ, თქვენ არასოდეს იქნებით საუკუნის ნიშანი, არამედ იქნებით მარადისობის მფლობელები“.² მოსაზრება საკმაოდია, თუმცა არ არის მოკლებული სიმართლის გარკვეულ წილს. ნ. ფარსადანოვი პოზიციას ამგვარად აფიქსირებს, — „მხოლოდ შემოქმედებაში საკუთარი დროის სიღრმისეულად გადმოცემით შეუძლია მხატვარს მარადისობის მფლობელი გახდეს“.³ და

ქვემოთ, „დროის ასახვის ესთეტიკური კანონზომიერებანი ხელოვნებაში მოიცავენ როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის სფეროებს, დროისადმი დამოკიდებულება გამონათქვამი გვირის შესხედულებებში, ავტორის ფილოსოფიაში, ასევე სიუჟეტის წყობის ძირითად პრინციპებში და თავად ნაწარმოების მთელს აზრობრივ-მხატვრულ კონცეფციაში, მის პათოსში“.⁴

ფრიად საინტერესოა ფანტასტიკური ჟანრის ფილმებში სამი დროითი ლოკუსის განაწილების პრინციპი. ამ ჟანრის მიმართ ინტერესის ზრდა არა მარტო კინო-მცოდნეთა, არამედ ფსიქოლოგთა და თეოლოგთა ყურადღაღები უნდა იყოს, ვფიქტური, შოკისმომგვრელი სანახაობის პარალელურად იგი ერთგვარ საეარაულო ინფორმაციას იძლევა თუ რანი ვიქნებით და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიქნებით თუ არა საერთოდ. გარდა ამისა, არსებობს არცოდნისა თუ ცოდნის წინაშე უდიდესი შიშის ფაქტორები. ნებისმიერ შემთხვევაში, აქ დროის საერთო სივრცეში მოქმედების დროს, — პირველ ლოკუსს, როგორც მოსალოდნელს, უკანასკნელი ადგილი უჭირავს და არსებობს თეორიული შანსი იგი შესაძეს, — აღქმის დროს დაემთხვეს. მოცემულ საკითხში საინტერესო ისიც ვახლავთ, რომ ამ ჟანრში, მრავალი ნიშნით გამართლებული მომავალი დროის მიუხედავად, მაინც დომინირებს აწყო და ის შიშები, რაც დღეისათვის აშკარაა, არა ფორმის, არამედ სწორედ შინაარსის თვალსაზრისით. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ მომავალი, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა ეღერდეს, უკვე არსებობს ობიექტურ მასალაში ე. წ. ეკრანული წინასწარმეტყველების სახით.

კინოსა და მის რეალობასთან დაკავშირებით ფენომენოლოგიური კონცეფციის წარმოადგენელი, ამაღლი ეფრი სამ ელემენტს გამოპყოფს: მაყურებელს, ავტორსა და სინამდვილეს, რომელთაც იგი განიხილავს როგორც დომინანტებს მხატვრული ნაწარმოების „მიზანდასახული“ მიმართებისა. მაშინ, როდესაც დომინირებს მაყურებელი, ავტორის აზრით, საუბარი მტწილად კომერციულ კინოს შეეხება, რომელიც „მასების“ გართობისა და დას-

ვენებისათვის მუშაობს, — აქ ეკარგება როგორც ავტორი, ასევე სინამდვილე. მისი მიზანდასახულობა (თემატის, სიუჟეტისა და სხვადასხვა ტრიუკის) „ეფექტურობის“ შესაბამისად მართლდება. თუმცა, აქვე ამაღლი ეფრი აღნიშნავს, რომ — იმოდროა ხალხისაკენ და ამ დროს უკვე იქონიო მათზე წარმოდგენა, წინასწარ იცოდღე რაზე ფიქრობენ, რაზე უნდა იფიქრონ, არა მარტო მორალური შეცდომა, არა მარტო მათი უპატივცემულობა, არამედ ტექნიკური და ესთეტიკური შეცდომაც ვახლავთ.⁵ ამ უკანასკნელი მოსაზრების განზიარება მიჭირს და ამდენად გავუსვი ხაზი ავტორის მიკერძობას ფენომენოლოგიური კონცეფციისადმი. მეორე შემთხვევას, ჩვენ ზოგადად საავტორო კინოს ვუწოდებთ და სტატიაში იგი განიხილება როგორც „მ“-ს გამოხატვა საკუთარ სტილში. ამგვარი ნაწარმოები არ მოითხოვს იყოს უბირობოდ განსაკუთრებული და აქ დომინირებს არა იმდენად სინამდვილე, რამდენადაც შინაგანი სამყარო და გულწრფელობა. საავტოროში ეკარგება მაყურებლისა და რეალობის კატეგორიები. შესამე შემთხვევაში მთავარია სინამდვილე, ნაწარმოები ფაქტობრივად დოკუმენტი და მასში ქრება ავტორი, იგი ხშირად ბანალური და ყოფითია. თუმცა, ამ სამი ელემენტის დიალექტიკა არასოდეს მიდის იქამდე, რომ ერთ-ერთ მათგანზე აქცენტმა გაანადგუროს დანარჩენი ორი.

როგორც ხედავთ, დროის შინაარსობრივ მხარეს მე განვიხილავ რეალობის ადეკვატურად. ამდენად, ეფრის თეორიის ინტერპრეტაცია ამგვარად გაიღერს:

მაყურებლისაკენ მიზანმიმართული ასახული დროისა და ასახვის დროის ერთიანი პორტრეტი კონკრეტული, მაგრამ ეფექტურობაზე კონცენტრირებული დროითი ნიშნებით ოპერირებს. მასში შესაძლოა სინთეზურად წარმოვადგეს რეალობაში მიმოფანტული სპეციფიკური მახასიათებლები, ასევე ამა თუ იმ იდეოლოგიით მიღებული სტერეოტიპული ელემენტები. მაგალითად, 80-90-იანი წლების ახალგაზრდული სახისა და მიდრეკილებების საჩვენებლად აქტიურად ისატებოდა ბინძური, ბნელი გარემო, საკუთარ მეშინაურ პრობლემებში ჩაძირული მშობლები, ინერ-



ტული, ვზამბნული ყმაწვილის, ზმირად ნარკომანის ტიპური პორტრეტი, რომელიც თავის თავში ეძებს და აშვითად თუ პოულობს მებაზობის სულისკვეთებას. ბოლო წლებში დომინირებს „შმათა სისხლის-მღერელი“ ომის თემაც, რომელშიც „პიროვნება“ ან ინდიფერენტული რჩება, ან რომელსაც (სხვადასხვა ქვეტექსტის გამო) უაზროდ ეწირება. რამდენიმე ათეული წლის წინ დროის ნიშნები კიდევ უფრო ყალბი და ზელოვნური იყო, რომლებშიც თავად კი არ გამოხატავდნენ რეალობას, არამედ რიგი ეფექტური, კონტრასტული შტრიხებით მაყურებლის სანტიმენტებზე, ფსევდო — (ან ჭეშმარიტ) პატრიოტულ გრძობებზე ზემოქმედებას ცდილობდნენ. ჩემი ღრმა რწმენით, დღეისათვის სწორედ ამ კატეგორიის ფილმებს თვისებრივად ჩაენაცვლა ერთი მხრივ, დიდი რაოდენობის სერიალები, მეორე მხრივ, „ოსკარის“ მფლობელთა დიდი წილი, რომელთა „რეალობა“ და ხარისხი ხან ჩამოუვარდუბა, ხანაც აღემატება ძველ იდეოლოგიურ კინემატოგრაფს. კერძოდ, მაყურებელზე კომცენტრირებული რეალობის ტიპური მაგალითი პოლივუდი და ზოგადად ვიდეოფილმის ფენომენი გახლავთ, რადგანაც იგი უშუალოდ ჩვენი დროის პროდუქტია და მაყურებლის „დამბის“ განსაკუთრებულ ხერხებს ფლობს.

საავტორო რეალობა გამოსახულებისა და გამოსახვის დროებთან მიმართებაში, თავისთავად ცხადია, უკიდურესად ინდივიდუალურია. იგი შესაძლოა იყოს როგორც ზედმიწევნით პირობითი, განზოგადებული, ასევე სკრუპულოზური ან უსახური (ისევე და ისევე მხატვრული აზროვნების მიხედვით). ამაღლე ეფრის ხაზს თუ გაავარძელებთ, უნდა ვისაუბროთ ავტორთა სწორედ იმ კატეგორიაზე, რომელსაც ამა თუ იმ პერიოდის, მოკლენის, მისი რეზულტატის, დროის ხანგრძლივობისა და მიმდინარეობის მიმართ შინაგანი ვანცლა, ემოცია გამაოქვს და აუცილებელი არ არის იყოს უპირობოდ გასაგები. ბუნებრივია, აქ რთულია არ შევიჭრათ ფორმის კომპეტენციაში, ვინაიდან (შინა) არსობრივად რადიკალური პოზიცია ხელოვნებაში (ისევე, როგორც ზემოთმეტყველებაში ექსტემის,

მიმოკმა და მაღალი ინტონაციის საშუალებით) ვიზუალური — და ხმოვანი, ერთქვათ, არჯტრადიციული ფორმებით სორციელდება. ამგვარად აკეთებდნენ ან ცდილობდნენ გაეკეთებინათ: თ. აბულაძე, ა. რეხვიაშვილი, მ. კობახიძე, ე. შენგელაია, გ. ჩოხელი, დ. ჯანელიძე, გ. მგელაძე და მრავალი სხვა ჩვენში თუ უცხოეთში. როგორც მოგახსენეთ, საავტორო რეალობაში იკარგება სინამდვილის რეალისტური ფორმა და გარკვეულად მაყურებლის კატეგორია. ზმირად შინაარსის სფეროზე დროის ყოველგვარ ლოკუსებსა და რაიმე სხვა კონკრეტულ ელემენტებზე საუბარს რთულდება გარკვეული პერიოდების, სხვადასხვა მიმდინარეობის ნაწარმოებებისა და მხატვრული აზროვნების ტიპების შესაბამისად. ფარსადანოვთან გვეხვევა ზედაპირული მიმოხილვა. მაგალითად, დეკადენტური ესთეტიკა ცდილობდა დაეცილებინა მხატვარი ობიექტური რეალობისაგან, თანამედროვეობისაგან, გაეწყვიტა ხელოვნების კავშირები კლასიკის მდიდარ ტრადიციებთან. ევზისტენციალურ აზროვნებაში, კერძოდ პაიდეგერის მიხედვით, დრო ინდივიდის არსებობას უკავშირდება, ინდივიდუალური არსებობის დასრულებიას დაგება დროის სასრულიც, მაშასადამე, დრო არა უსასრულო, არამედ სასრულია. იდეალისტურ ფილოსოფიაში „არ არის ობიექტი სუბიექტის გარეშე“. თქვენ კი არ ხართ დროში, არამედ დრო არის თქვენში. აბსტრაქციონიზმში კავშირები ბოლომდე მოშლილია. თუნდაც სიურეალისტური „ანდალუზიური ნაგავი“ თითქმის და სტერილურია, გაცილილია დროის რეალური ნიშნებისაგან. ამოკალიზური ზედვები დროის სასრულის შესახებ მრავალ ფილში ჩანს სიზმრებისა და კომპარული პალუცინაციების სცენებში, — ნ. ბერგმანის „მარწყვის მდელი“, ა. რენეს „ზიროსიმა, ჩემი სიყვარული“, „შარშან მარიენბაღში“. ფარსადანოვის აზრით ეს არის შიში ისტორიის წინაშე, თავად დროის მიმდინარეობის შიშიც კი. ასეა თუ ისე, დროითი ლოკუსები, კონკრეტულ ნიშანთა თანამიმდევრობა თუ ერთიანობა გარკვეული ტიპის აზროვნებასა და ხელოვნებაში ფრიალ ორგანიზალურია.

მესამე რეალობაში (რეალობა სინამდვილისათვის), ცხადია, არ შეგვეხედება ფელინი და არც ბუნიუელი, ვინაიდან ვიცით, რომ იგი თითქმის დოკუმენტი, ხშირად ბანალური და ყოფითი. მოვლენის რეალისტური გააზრება და დროის შესაბამისი პორტრეტის ძერწვა, ბუნებრივია, სტილურ მრავალფეროვნებას არ გამოორიცხავს. მაგრამ სინამდვილე, რომელშიც ნაკლებად ფიგურირებს მაყურებელი თავისი ინტერესებით და ავტორი სუბიექტური ხელწერით, შინც დოკუმენტურ სტილისტიკასთან მიხსლოებული მესახება, შემდეგ საფეხურზე კი ე. წ. პროზაული ნაწარმოებების გარკვეული კატეგორია. ის, რაც გააკეთა ოთარ იოსელიანიმა ფილმში „იყო შამში მგალობელი“, ამ თვალსაზრისით უნიკალური რამაა, რამეთუ მისი ღირსეული კაპირება და არც ციტირება ფაქტობრივად არ მოხერხდა. ჩემი ღრმა რწმუნით, ამ გარემოების გამო, ფილმის თითოეულ კადრს ასოციაციურად ავტორის სახელი ახლავს, ხოლო სინამდვილე, დრო, ყოფა ხელოვანისაგან ხელუყოფელ რეალობად რჩება. თუმცა, არსებობს გ. ხაინდრავას „ოცნებების სასაფლაო“, რომელიც ქრონიკალური მასალის გაშლას ბადებს, მაგრამ ფორმის თვალსაზრისით „ხელუხლებელი“ მოვლენა შინაარსობრივ პლასტში აშკარა პოზიციას, ანალიზის მცდელობებს ატარებს, რაც, ბუნებრივია, ავტორის აბსოლუტური ნება ვახლავთ. თავად ო. იოსელიანი „ყაჩაღებში“ ამგლავნებს გარკვეულ მიკროკოპულუმას და ალბათ ხელოვნების რეალიზმი და ობიექტურობა ამითაც არის პირობითი. თუ უფრო დისტანციიდან შევხედავთ საკითხს, შემძლია ისიც ვთქვა, რომ თავის დროში „ლაქის“ რეალობა სწორედ სინამდვილისათვის იყო ისევე, როგორც ფილმებისა „ლამის ცეკვა“ ან „ზღვარზე“ და ეს უკანასკნელი, ვფიქრობ, დროის უფრო მეტად ღირებულ სურათს იძლევა, ვიდრე ხარისხობრივად უკეთესი ესა თუ ის მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმი. როგორც თავად ეფერი აღნიშნავს, (ამ ფილმებში) აქცენტი სინამდვილეზე არ გულისხმობს მაყურებლის სრულ (ხშირად ნაწილობრივ) იგნორირებას, არამედ პარალელურად მწიფდ

მასზე მუშაობს. თუმცა, ამის მიზნად მანც აქტუალურ პრობლემატიკას „ლაქის“ სისტემის მცირე ელემენტების დაშვადრებას, რაც გულახდილ სცენებსა და სხვა დეტალებს მივიჩნევ.

ამასადამე, გამოიკვეთა რეალობის შინაარსობრივ პლანში წარმოჩინების სამი ვარიანტი, სამი რეალობა: რეალობა მაყურებლისათვის, საავტორო რეალობა და რეალობა სინამდვილისათვის. კიდევ ერთხელ მოვაწესრიგოთ ნათქვამი, ნაწარმოების ერთ სივრცეში რეალობის წარმოსახვად სამი დროითი ლოკუსი მუშაობს, მაგრამ თავად რეალობა სამი მიზანმიმართული ტიპის ჩამოყალიბდა. ამასთანავე, ხელოვნების პირობითობის გამო ყოველი მხატვრული რეალობა ჰუმბარტი რეალობის ილუზიად იკვეთება, ვინაიდან, ჩვენ შევიძლია ასახული დროის შინაარსი გავიანროთ: გამოვლილოთ, — როგორც სინამდვილის ილუზია; რეალურად არსებულის, — როგორც შინ აღდეკატური გადმოცემის შესაძლებლობის ილუზია; ასევე, მოშავლის, — როგორც განსორციელებადი სინამდვილის ილუზია.

არ ვიცი ნათლად გამოჩნდა თუ არა ის სირთულეები, რაც დროის ორგანიზებას გულისხმობს ფორმისა და შინაარსის სფეროებში. ჩემი სურვილი იქნებოდა დროის შინაარსობრივ პლასტთან მიმართებაში ტერმინი „დროის ორგანიზება“ გავეაზრებინა მასშტაბურად, რაც თავის თავში მოიცავს ზემოთ ჩსენებულ დროითი ლოკუსების ნიშნათ ბუნებრივ (რაციონალურ თუ ირაციონალურ) ორგანიზებას და ასევე, ასახულ, ანუ მოქმედების დროში ელემენტთა „ეფექტურ“ განაწილებას. ნ. ფარსადანოვი სტატიაში „დროის კატეგორია კინოხელოვნებაში“ აღნიშნავს, რომ მონტაჟი კინოში წარმოადგენს დროისა და სივრცის ორგანიზების უშთავრეს ხერხს, რომელიც საშუალებას იძლევა მოქმედება გადატანილი იქნას ერთი დროიდან მეორეში, დაკავშირდეს სხვადასხვა „დროითი პლასტები“, რაც ეკრანული მხატვრული სახის თავისებურ პირობითობას ქმნის. უზუნუნტეინი მეტად უახლოვდება ჩემთვის მნიშვნელოვან პრობლემას, როდესაც ამბობს, რომ მონტაჟი უნდა იყოს არა მხოლოდ



შეგობრის გახსენება

ვასილ კიკნაძე

თენგიზ ჯანელიძე რაციონალური აზროვნების ადამიანი იყო. ზოგჯერ პირდაპირ მარცხდება მოვლენების მისებური ხედვა. ცხოვრებამ მას ბევრი რამ აძრე ასწავლა, ჭარბად ადამიანებს შემურდებოდათ, ისე ბრძნულად აზროვნებდა სიჭაბუკის წლებშივე. რეპრესირებული ოჯახის შვილი იყო და ამის გამო ბევრი უსიამოვნებაც შესვდა ცხოვრებაში. არაფერს უკვალდა არ ჩაუვლია. როგორც ჩანს ცხოვრების ასეთმა წესმა მასში ჩამოაყალიბა მომთხოვნი, ანგარიშიანი, სულიერად გაუონასწორებელი, წუჟისოფლის გაუტანლობაზე დაფიქრებული კაცის სახე. ადვილად არავის არ ენდობოდა, ბევრ რამეს ეჭვის თვალთ უყურებდა, მაგრამ მუდამ ეძებდა ნამდვილ ადამიანს, რომელიც მას გაუგებდა და თანაუგრძობდა. გარეგნულად თითქოს მშვიდი და თავშეკავებული იყო მწუსარების ეამს. არასოდეს არ წუწუნებდა, ჰქონდა იუმორის გრძობა და ამით იმსუბუქებდა ცხოვრებას.

ახლა, როცა ხელახლა გადავიკითხე თენგიზის პირადი წერილები, რომელთაც სიჭაბუკის წლებში მწერდა, მთელი მისი პიროვნება გაცოცხლდა.

ადამიანი რომ კვდება, მისი წილი ფიქრებიც კვდებაო, — თქვა ვაჟამ. პირად წერილებში შემორჩენილი ნაფიქრალი დროჟამისაგან გაყვითლებულ ფურცლებზე სთვლემს და მხოლოდ მაშინ ცოცხლდება, როცა მათ შევეხებით. ვკითხულობთ

ნად როგი ნაჭრების თანამიმდევრობა, რამდენადაც მათი ერთდროულობა, თავად ფაქტი ერთდროულობის და თანამიმდევრობის მთლიანობისა ადმოჩნდება სრულიად განსაზღვრული ეფექტის მქონე ზეგავლენის საშუალება. მე, ბუნებრივია, მომტაჟის საკითხზე არ ვსაუბრობ და მასზე აქცენტი გაკეთდა იმდენად, რამდენადაც სწორედ ისაა დროის შინაარსობრივ (ისევე როგორც ფორმისუფლ) ნიშანზე ორგანიზების უმთავრესი საშუალება. ამდენად, ეკრანული ფორმის ერთიან სივრცეში სხვადასხვა ლოკუსთა კანონზომიერი თანაარსებობა, დროის ერთიანი ჰორტრექტის მიზნობრივი მიმართვის პრინციპები და მხატვრული რეალობისადმი, როგორც ერთგვარი ილუზიისადმი დამოკიდებულება, — მთლიანობაში დროის ორგანიზების მრავალფეროვან ვარიანტებს იძლევა.

შანიშხვაზნი:

1. «Произведение во времени». Теория кино и художественный опыт. «Москва», 1985 г.
- 2 Н. Парсаданов. «Категория времени в киноискусстве», Искусство, М., 1965, ст. 193.
- 3 იქვე.
- 4 იქვე, გვ. 207, 208.
- 5 Амадей Эфр. «Кино и его правда», Editions du serf, 1965, Paris.
- 6 Н. Парсаданов. «Категория времени в киноискусстве», «Искусство», М.
- 7 იქვე, გვ. 188.

ნახევარი საუკუნის წინანდელ წერილებს და თითქოს ყველაფერი, რაც მასში წერია, ოდესღაც სიზმარში მინახავს. რაღაც ძალზე შორიდან ჩამესმის თენგიზის სიტყბუკის ხმა. ძველია უსმინო ამ გარდასულ ხმებს მწუხრის უკან.

მუდამ მტანჯავდა მარტოობის გრძობა. წუთისოფელმა ბევრი ტკივილი განმაცდევინა და მუდამ მენატრებოდა თანატოლების სიტყვა. მეგობრები არასოდეს არ მაკლდნენ, არც ნათესავები, მაგრამ მაინც მარტო ვიყავი ამ უმაღურსა და გაუხარელ წუთისოფელში. ჩემს გრძობებს უფრო ამძაფრებდა ნ. ბარათაშვილის ბედისა და პოეზიისადმი რაღაც ღვთაებრივი სიყვარული. პირდაპირ მამოღებდა მისი სახელი.

ჩემში ბევრი იყო სენტიმენტალური, მეტსიმეტად გულახდილობა და გულუბრყვილობით აღბეჭდილი უშუალობა. თენგიზი კი სხვა ხასიათისა იყო. ყოველთვის მაფრთხილებდა ჩემი მგრძობილობის გამო. როგორც წერილებიდან ჩამს, ზოგჯერ აღიზიანებდა კიდევ ჩემი ზედმეტი გულწრფელობა.

„სალამი ვასილ! მივიღე შენი წერილი. ორიენტილურად არის ნაწერი, მაგრამ არ მომწონს ტონი. დასაწყისი ფილოსოფიურ იერს ატარებს, მაგრამ მასში არ ჩანს ორიენტილური აზროვნება. გეთანხმები, რომ ჩვენი სიცოცხლე წიგნია წუთისოფლის მიერ შექმნილი, მაგრამ ვერ ვაიზიარებ, რომ ამ წიგნის ფურცლებს ქარი შლის თავის სურვილისდა მიხედვით. ეს ფურცლები ჩვენ უნდა გადავშალოთ, ვასილ!... ჩვენ... ჩვენი გონებით და ნებისყოფით, — აი, ამაშია ცხოვრების მიზანი, აი, რატომ ვცოცხლობთ ჩვენ, აი, რისთვის ვართ მოვლენილნი ამქვეყნად“.

ცხოვრებისაკან გამობრძმედილი კაცის დარიგებაა. მეორე წერილში უფრო გულახდილად მწერს: „ვასილ! შენ მეტად გულღია ადამიანი ხარ. ვიტყვოდი, — მეტსიმეტად გულღია და ეს მომწონს შენი და მიტომ შევეთვისე, მაგრამ შენი ასეთი გულღიობა მეტად მაფიქრებს კიდევ. ჩემი გულითადი თხოვნა იქნებოდა, ნუ ენდობი ყოველ შემხვედრს. ყველაფერს და ყველას ეჭვის თვალით უყურე და მაშინ, მხოლოდ მაშინ იპოვი ჭეშმარიტებას. ვა-

სილ, არ გეწყინოს ჩემი ეს თითქოს დარიგებითი კილო. ამას მე მალაპარაკებს უწოდებ. რალო მეგობრობისადმი მოვალეობის გრძობა.“

„ვასო! რა ბედნიერება იქნება, როცა ჩავალთ თბილისში და მივალთ პლენხანოვის გამზირზე ინსტიტუტის სანახავად. გვეტყვიან, რომ ჩვენი ინსტიტუტი გადატანილია ძველ შენობაში. ისე ვოცნებობ ამას, თითქოს რაღაც შეუსრულებელი ნატურაა“.

მაშინ ინსტიტუტი ხანძრის გამო არ მუშაობდა. ყველანი მღელვარებით ვვლოდით დედა ინსტიტუტში დაფუძნებას.

ის ეძებდა ნამდვილ მეგობრებს, ეძებდა ადამიანებს, რომლებიც მას გაუგებდნენ, „მე დაქინებით განვაგრძობ ადამიანის ძიებას“, „მე მძულს გულჩახვეული ადამიანები, მაგრამ ამავე დროს მეცოდებიან ზედმეტად მგრძობიარენი, რადგან ისინი უმედურნი არიან ამ „ზედმეტიობის“ გამო... ვასო! მე ვეძებ ადამიანს, რომელიც გამიგებს და მიმიხვდება. ამგვარ ადამიანს მე არ „ვეტყვი“ რამეს. იგი თვითონ გამიგებს უთქმელადაც. თუ ვიპოვე ასეთი ადამიანი, მე ბედნიერი ვიქნები. მე მინდა ყველაფერი ეს შენ კარგად იცოდე, რადგან შენ სპეტაკი სულის ადამიანი ხარ და ბევრი ბოროტად ისარგებლებს ამით“.

ეს ოცი წლის თენგიზის გრძობებია. ჩვენ ყველანი ერთმანეთს ვეძებდით. მეც, ნოდარ გურაბანიძეც, ალექო შალუტაშვილიც, გივი ბარამიძე, კარლო სეფიაშვილი, კოლია კვანტალიანი, კარლო ჩოჩია — ჯგუფის ბიჭები და გოგონები: ვეძებდით და ტკივილით განვიცდიდით ყველაფერს, ყოველ განშორებას. ეჭვიანობა მუდამ თან სდევს ამ პროცესს. ყოველი წერილმანი ღიდ შეცდომად ან გამარჯვებად მიგვაჩნდა.

თანდათან ვუგებდით ერთმანეთს. თანდათან ერწყმოდა სული სულს და ცხოვრების წესიც იკვეთებოდა. ზაფხულში მე მარტო მივიდიოდი სოფელში, ალექო ბორჯომში, თენგიზი და ნოდარი ხშირად ზღვაზე. ზაფხულში ისინი ხშირად ხვდებოდნენ ერთმანეთს და ეს ამძაფრებდა კიდევ ჩემი მარტოობის გრძობას. ყველას საყვედურებით ვავსებდი, რომ წერილებს მიგვიკა-

ნებდნენ. თითქმის ყოველი პასუხი მეგობრებისა თავისმართლებით არის სავსე.

„შენ ჩემი თავი მოგვიკვდეს, პასუხი დაგვივიანო“ — მწერდა თენგიზი. „ქე იცი ახლა შენ ზოგიერთი უპარტიო ამხანაგის, (რაიკომის ბიურომ უარი მთხლიშა) სიზარმაცის ამბავი. განა უნდა გამამტყუნო, რომ ორიოდე დღით დაგივიანე პასუხი?“ შემდეგ მიყვება ზაფხულში გატარებულ დღეებზე (პარტიაში არ მიიღეს, რადგან ბაბა რეპრესირებული ჰყავდა).

„მოკლდ მთვწერ ჩემს ამბავს: დღით ნოდართან ერთად დაგვტოვე თბილისი და გავუღდექი ქვიშხეთისაკენ მიმავალ გზას. ბორჯომიდან ქუცო (ალეკო შალუტაშვილის შინაურული სახელი — ვ. კ.) ჩამოვიდა... იმ ღამეს მაგრად ვიქეიფეთ. დღით მე და ჭიჭე (ნოდარის სამშაკაცო ზედსახელი) და ქუცო ბორჯომში ავედით და იქ სამი დღე ვიყავით. ჩამოვედით თბილისში 14-ში, რამდენიმე დღის შემდეგ შეგვხვდა კარლო (კარლო სეფიაშვილი — ვ. კ.) და გვითხრა წადვერში მივდივარო, ოთარის (ოთარ გელაშვილი — კარლოს უახლესი მეგობარი იყო, კონიაკის ქარხნის ინჟინერი, ვმეგობრობდით. საუკეთესო ადამიანი იყო. ნატო ვანაძესთან ერთად დაიღუპა თვითმფრინავის კატასტროფის დროს — ვ. კ.), ორმოცოზე. ჩვენც წავედით“. ბევრ სხვა ამბავსაც მიყვება. თუ როგორ მძაფრად გააკორტიკეს ნოდარმა და მან ა. ბურთუკაშვილის წიგნი. როცა ავტორმა შენიშვნები მიიღო, ახალგაზრდა თეატრმცოდნეების მრისხანება დააცხრო თურმე.

ერთადე წერილი მისებური იუმორით მთავრდება: „სხვა რა მოგწერო, თბილისში ტრამვაჲ ისევ ლიანდაგებზე დადის, ქუჩაზე ისევ აგია ასფალტი და სადამოობით კინოებიც კი გადის“...

ამ ამბავს ალექოც მიყვებოდა თავის წერილში: ნოდარს თურმე დეპემით უცნობებია რომ ჩასულიყო ქვიშხეთში. „მივიღე დეპემა ნოდარის, სადაც მატყობინებდა, რომ საჭიროა ჩავიდე ქვიშხეთში საპურმარილოდ. სავსე სუფრას უხსდნენ შენთვის ახლო ადამიანები: თენგიზი (მერიქიფე), ნოდარი (თამაღის პირველი შოადგილე), ალექო (მაგიღის რიკითი წევრი). დღით მე, ნოდარი და თენგიზი ბორჯომ-

ში ჩავედით. მაგრად ვიქეიფეთ. თენგიზის მამას უნდა ვესტუმროთ — ნოდარი აგვისტოს ბოლოს გაგრამი აპირებს წასვლას. მე ან მოსკოვში წავალ ან სოხუმში. ალექო ბორჯომში მეპატიჟება, ველი შენს დეპემას ჩამოსვლის შესახებ“.

ვერ მივდივარ. „სოფელში რომ ჩახვალ, გულგატეხილობა დაეჩემდება ხოლმე, როგორც წესი, — ესლა როგორაა საქმე“, ამას ნოდარი მწერს და თან შეუბნება „ხო კაცო, მე და თენგიზს გაცოფებთ გვინდა ფული“. მე რე თხოვნაა, „გთხოვთ (იმ იმედით, რომ ნათქვამია „ითხოვეთ და მოგვეცემათ“) სასწრაფოდ გამოგვიგზავნო მინდობილობა თენგიზის სახელზე“... რომ ავიღოთ ფული 5 ივლისის ანკომში მოთავსებულ „სტატიანზე“. საწყენი ხომ არაფერია?“.

„პოი, ნაკლებად იღბლიანო კაცო! — მწერს ნოდარი, — ქართული თეატრის მებალავრის სტიპენდია მომილოცავს შენთვის (ვაშა გიორგი ერისთავს და ვასილ კიკნაძეს), თენგიზს სტალინის სტიპენდია, მე კი... (ბეზიაჩევისა)... მე და თენგიზი ახლახანს მწერალთა კავშირში ვიყავით. ყველანი ესწრებოდნენ, გალაკტრონიდან დაწყებული“. მალე ნოდარსაც დაენიშნა სახელობითი სტიპენდია.

მე ისევ განმარტოების დარღისაგან ვიესებოდი, ძმაკაცები ერთად არიან — მე მარტო. „ვინ შენ და ვინ ასეთი სეველიანი განწყობილება! უცნაურია სწორედ. შე ვიყავი ამ ორიოდე წლის წინ ასეთ განწყობილებაზე და ესლა ჩემთვის კომშარია იმ დღეების გახსენება“ — მწერს თენგიზი.

მერე ისევ შეგონება, ისევ დარიგება, ისევ ძიება მეგობრებისა და აჰა, მან იბოვა კიდევ. „მყავს მეგობრები, მთავსებენ და მეც არასოდეს გამომრუდებია მათ მიმართ გრძნობა!“. ამას ჩვენზე წერს. ჩვენ ერთმანეთს ვაიმედებდით და ვავსებდით, ჩვენი მეგობრობის ბიოგრაფიას ვქმნიდით ფურცელ-ფურცელ, ღლე-ღლეზე. „ნოდარი ხუთში დაბრუნდა თბილისში, ბორჯომში ჩავედი, მინდოდა ქუცო ამომეყვანა, მაგრამ იმ დღეს მიდიოდა სოხუმში და რაღას ვიზამდი“...

ასე ვმორდებოდით ერთმანეთს, გუ-



ლისტივილით, რათა მერე ერთმანეთთან შესვედრის უნის მოგვეკლა. „გავჭრილი-ყავით“ საქეფოდ, ვწვეოდით მწერალთა კავშირს, გვენახა ვალაკტიონი, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი, მოგვესმინა მათი სიტყვები. მეგობრები ყოველდღე მივისწრაფოდით ერთმანეთისაკენ სიჭაბუკის გზებით. ერთხანს ჩამითრია აღმოსავლურმა პოეზიამ და მუსიკამ, მონოტონურად და სევდიანად მივტეროდით ჩემს შარტობას. თენგიზი მომძახოდა: „ობტიმიზმი, ჩემო ვასილ, ობტიმიზმიო“. ნოდარი ირონიულად მწერდა: „შეი უშის წიგნაკის ჩანაწერების სტილი მისტიკურია და აზრები დეკადენტური (არ კი გეწყინოს. ეს ამბავი დიდი ადამიანების სვედრია. რას იზამ, მეც ასე მჭირს), მე რასაკვირველია ეს იმას მივაწერე, რომ ხანდახან თავის ყრუ ტკივილი გამკვარავს ხოლმე“.

თენგიზი სულ უფრო და უფრო დაჟინებით იჭერდა ლიდერის მდგომარეობას. ერთხანს მეც მალიზიანებდა მისი ანალიტიკური აზროვნება, ანგარიშიანობა, ისევე როგორც მას ჩემი ხედვები გულახდილობა და გულუბრყვილობა, მაგრამ ურთიერთობამ მალე შევკაჩვია ერთმანეთს, დაგვამეგობრა.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ უფრო გაღრმავდა მეგობრობა. თენგიზი მუდამ მზრუნველი იყო მეგობრების მიმართ, დაუზარელი. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე დაიწყო ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციაში მუშაობა. ჭიჭე (ნოდარი) მტკიცედ ზის სამინისტროს, საინსპექტორო სავარძელში. „ამ ორიოდე დღის წინ გელა ბანძელაძემ გამომიძახა, საკითხი შეუთანხმებია თამაზ ჯანელიძესთან ჩემი ცეკას ინსტრუქტორად აყვანის შესახებ (არ იცოდა, რომ სამსახური დავიწყე) და უკვე ბიუროზე გაქონდა საკითხი დასამტკიცებლად. რომ ვაიგო ვმუშაობდი, რაღას იზამდა, მე მაშინვე შენზე ვუთხარი — ააერ, ვასოა უმუშევარი და უშველ რამე მეთქი. რა ვქნა, თვითონ გააფუჭა საქმე ჯანელიძესთან და მე არაფერი შიძობლიაო. დავრწმუნდი, რომ თენგიზმა ისევ მეგობრებზე იფიქრა.“

„კარლოს ვერ ვხედავ, ხელფასს და პონორარს ველოდებით მე და ჭიჭე (ნოდა-

რი), რომ ცოტაოდენი ფული წავამელოთ. ძალიან მებრალებს საწყალოში, მაგრამ არ ვიცით რა ვქნათ. თვითონ ერთხელ არ გამოივლის, მოგვანატრა თავი“. წერილს მეორე დღის მინაწერი აქვს: „დღეს კარლოსთან ავედით მე და ნოდარი, ცოტაოდენი ფული წავიღეთ და არ დაგვხვდა, სოფელში წასულა“.

ნახევარი საუკუნის შემდეგ ნაღვლიანად ვკითხულობ თენგიზის წერილის სტრიქონებს. მაგონდება ყველაფერი. როგორ ზუსტად არის გადმოცემული იმ დღეების ქრონიკა. იმას, რაც ჩემს სამსახურზე წერია, ყველაფერი ისე იყო, ოღონდ კომენტარით. გელა ბანძელაძე, რომელიც მაშინ კომკავშირის ცეკას მდივანად მუშაობდა, დამპირდა, რომ ინსტრუქტორად მიმიღებდა. გელა ბანძელაძე განათლებული და კეთილშობილი კაცი იყო და მასთან მუშაობა სისაიმოვნოც უნდა ყოფილიყო. მაშინ მოდამი იყო ყამირის ათვისების კამპანია. პირველ მდივანთან თ. ჯანელიძესთან გასაუბრებამი „იდეურად ჩავიჭერი“, ბატონმა თამაზმა მკითხა — რამე რომ იყოს, ყამირზე წახალთ? მე გულწრფელად ვუპასუხე — რა მიინდა ყამირზე, რა უნდა გავაკეთო. კარგიო, თავისუფალი ბრძანდებით, მითხრა და კაბინეტიდან გამომიშვა. როგორც ჩანს, მართლაც გამოსაცდელად მკითხა, მაგრამ მე ჯერ კიდევ არ ვიყავი განთავისუფლებული იმ „ხედვები“ გულახდილობისაკან, რასაც ჩემგან თენგიზი მოითხოვდა.

ზოგი ჭირი მარგებელიაო, ისე დამემართა. 1954 წლის ოქტომბერში რუსთაველის თეატრში სალიტერატურო ნაწილის გამვედ დავიწყე მუშაობა.

თენგიზი ღიღხანს მოღვაწეობდა ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“. ისედაც კარგი მოქართულე იყო და იმ წლებში უფრო დაინხვეწა მისი სტილი. ბევრად მეტის გაკეთება შეეძლო თეატრმცოდნეობაში, მაგრამ ორგანიზაციულ საქმიანობას მოახმარა დიდი დრო. ჩინებული მთარგმნელიც ვახლდათ. მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრში დიდი წარმატებით დაღია, თენგიზის თარგმანით პ. კოპოტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, სულ ანშლაკებით მიდიოდა. თენგიზმა ეკონომიურადაც მოითქვა სული. ერთ დღეს



დიდი მანქანით მოადგა ჩემს ერთოთახიან ბინას ჯაფარიძის ქუჩაზე. მუშებმა ტახტი ამოიტანეს. „შე საცოდავო, წამოსაწოლი ადგილი რომ არ გაქვს, ტახტი მოგიტანე, აბა, შენ იცი“... მრავალმნიშვნელოვნად მეუბნებოდა და თან ქვეშევამდ ეცინებოდა.

ჩემი წერილის ხასიათი არ საჭიროებს ვილაპარაკო რა დიდი როლიც შეასრულა თენგიზმა კულტურის სამინისტროში, როცა თეატრების საქმეს განაგებდა. ათეული წლობით თოჯინების თეატრში დირექტორობის დროს, მარჯანიშვილის თეატრში დირექტორად ყოფნისას, თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის ხელმძღვანელობისას, სადაც კი მოვიდოდა, ყველგან დაატყობდა თავის ხელს. იყო ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოებული, საქმიანი და მეგობრული, ყველგან უყვართ და პატივს სცემდნენ.

1982 წელს თენგიზს ღრმა სულიერი კრიზისი ჰქონდა, ძალზე გასუქდა, ავადმყოფობას ვერ ერეოდა. ჩემი წიგნის („ნარკევეები ქართული რეჟისურის ისტორიიდან“) რედაქტორობა ვთხოვე. ვიფიქრე, ცოტა ხანს თავს შეიქცევს, იქნებ გახალისდეს მეთქი. საოცარი ყურადღებით მოეკიდა სარედაქტორო საქმეს. უფრო მეტს აკეთებდა, ვიდრე რედაქტორს მოეთხოვებოდა. ეს იყო მისი უკანასკნელი სარედაქტორო სამუშაო.

ბოლო წლებში, როცა თენგიზს ვხვდებოდი, ზოგჯერ ჩემი ცნობიერებიდან ამოტივტივდებოდა ხოლმე მისი ფრაზა: „გავსუქდი, უნდა მოვიკლო, თორემ, საქმე ცუდად არის“...

რა იყო ეს? — წინათგრძობა?

სტუდენტობის ეპოს, თენგიზი ერთ-ერთ წერილში მწერდა: „მივიღე შენი წერილი, სული თბება და გული მხიარულობს, როდესაც მეგობრის წერილს მიიღებ! ასეა ჩემო ვასილ, ხომ უბრალო რამ არის წერილის დაწერა და მისი გაგზავნა, მაგრამ ამ უბრალო ამბიდანაც საოცრად ნათლად ჩანს ადამიანის ბუნება, მისი დამოკიდებულება სხვებთან. ვასილ ჩემო, გავა დრო, ადამიანები დაშორდებიან ერთმანეთს, ყველა თავის გზას იპოვნის და წარსული-საგან ყოველთვის ნათელი მოგონება დარჩება მას. ჩემთვის ეს ნათელი მოგონება

აღბათ მეგობრობის გრძნობა იქნება. ამ მხრივ გულნაკლული არასოდეს ვყოფილვარ. ვასილ, დარწმუნებული ვიყავი: მუთუ გულს მიჩვენებს ადამიანი და პირზე დიმილს, არასოდეს ვუღალატებ მას. ეს კარგად გასოვდეს. ოდესმე საჭირო იქნება აღბათ ჩემი ამ სიტყვების გასწავლა“.

ამ მართალი სიტყვების შემდეგ ზუსტად ნახევარი საუკუნე გავიდა. ჩვენ მაშინ ოცი წლის ჭაბუკები ვიყავით. ყველამ თავისი გზა იპოვა. „ადამიანები დაშორდნენ ერთმანეთს“. ჯგუფიდან მხოლოდ ოთხი ძმაცაი დავრჩით. ისევ ვაგრძელებთ სიცოცხლეს. თენგიზი კი ადრე წასული კაცის ფიქრებით შემორჩა ჩვენს სულს.

აკი ახლა კიდევ მისი ნათქვამი: „წარსულისაგან ნათელი მოგონება დარჩება“.

ასედაც დარჩა.

ათ წელზე მეტი გავიდა, თენგიზი აღარ არის ჩვენს შორის. ათ წელზე მეტია ოჯახის წევრები და „ბჭები“ ვიკრიბებით თენგიზის დაბადების დღეს. მეუღლემ — ნაზიკო კიკნაძემ თენგიზის დაბადების დღე აქცია ხსოვნის დღედ. მან შეინახა თენგიზის ოჯახის მუდამ ხალასი სტუმართმოყვარული ტრადიცია.

თენგიზს და ბატონ გრიშა კიკნაძეს — სიძე-სიმამრს ნამდვილი მეგობრობა ჰქონდათ. თენგიზი ამაყობდა თავისი სახელოვანი სიმამრით. ბატონ გრიშას არაერთხელ გამოუხატავს თავისი სიყვარული და პატივისცემა სიძისადმი. ნაზიკომ თენგიზის სახელის ირგვლივ შექმნა შესანიშნავი ატმოსფერო, გააერთიანა ადამიანები. როცა მასთან ვიკრიბებით, ისეთი განცდა მეუფლება, რომ თითქოს თენგიზი ჩვენთან არის, თითქოს მისი სიცოცხლე გრძელდება.

ეს მარტო ილუზია კი არა, იმავდროულად სინამდვილეც არის. იგი გრძელდება მისი შვილის, შესანიშნავი რეჟისორის დათოს, რძლის, ჩემი საყვარელი სტუდენტის მაკა ვასაძის და მათი შვილების ცხოვრებაში. ბურჟივით უდგას ნაზიკო მთელ ოჯახს, და თავის მეცნიერულ-პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად სულიერი სიმტკიცისა და სიმხნევის მაგალითს აძლევს მათ.

Gia Japaridze



Handwritten signature of Gia Japaridze

ესკიზი მოქანდაკე გია ჯაფარიძის პორტრეტისათვის

იმ იშვიათ ქართველ მოქანდაკეთა შორის, რომელთა ნამუშევრები დიდ სივრცეშია გაფანტული, ერთ-ერთი უპირველესი გია ჯაფარიძეა. საქართველოს გარდა მის ნამუშევრებს შეხვდებით რუსეთში, ჰოლანდიაში, იტალიაში, ამერიკაში, აზერბაიჯანში...

ვისაც თუნდაც ერთხელ შეუვლია თვალი იტალიური პლასტიკური ხელოვნების შედევრებისათვის, დამეთანხმება თუ რაოდენ პრესტიჟულია ამ ქვეყანაში ქანდაკების დადგმა. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ყოველი ქვეყანა მხოლოდ ხელოვნების



სადვადლორი



საუკეთესო კმნილევას თუ მიიღებს თავის კულტურულ წიაღში.

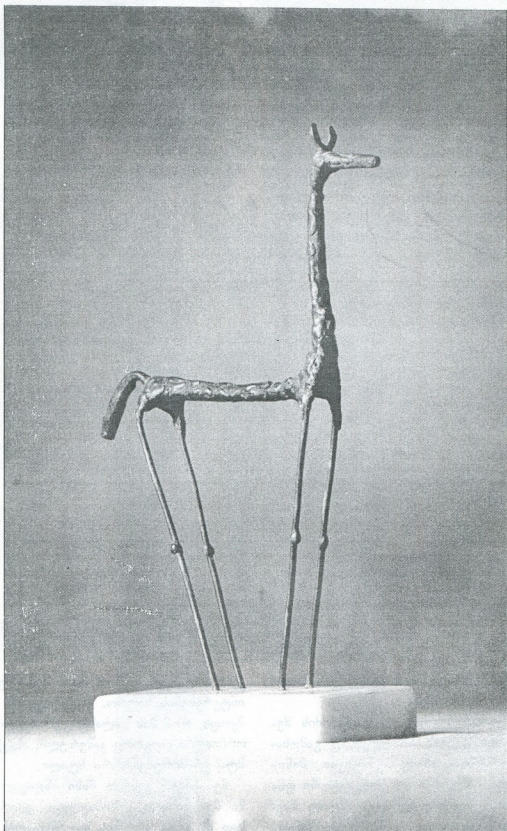
განსაცვიფრებელია ვია ჯაფარიძის შე-
მოქმედების დიაპაზონი როგორც გამოსა-
ხვის ფორმებით, ასევე თემატიკით. მინი-
ატურული, მსუბუქი და ელევანტური ფი-
გურებიდან მონუმენტურ, გაშლილ სივ-
რცეში დასადგმელად განზრახულ ქანდა-

კებებამდე, — ასეთია მისი შემოქმედების
ინტერესების სფერო. ყოველივე ეს ცხად-
პყოფს, რომ მის „პლასტიკურ ხედვას“ ემ-
ორჩილება როგორც კამერული, ასევე მას-
შტაბურ-მონუმენტური სტილი.

ნებისმიერ ჟანრში მისი ინდივიდუალო-
ბა მკვეთრადაა გამოხატული. უპირველე-
სად ეს არის ფორმის სიღრმისეული შეგ-

რბემა, ამ ფორმის დახვეწილობა, „სიმ-
სუბუქე“ (თვით მონუმენტურ ქანდაკება-
შიაც) და მიმზიდველი პლასტიკურობა, თე-
ატრალური ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ:
ფორმის „თამაში“ მიღწეულია მოულოდ-
ნელი „მიზანსცენებით“, ფიგურის სიფ-
რცეში იმკვარი გააზრებით, როცა წინა
პლანზე გამოდის სხეულის უჩვეულო რა-
კურსი, მისი დინამიზმი. სიმსუბუქეში

დაფარულია უჩვეულო ფეთქებადი ძალა,
რომელიც შიგნიდან აჭნებს ფიგურას
აიძულებს მას ძალზე შეტყვევლი ფორ-
მა მიიღოს.
გია ჯაფარიძე ძალზე ადვილად იმორჩი-
ლებს მასალას. ჭეშმარიტი არტისტისათ-
ვის დამახასიათებელი ინტუიტიურობით
გრძნობს თავად ამ მასალის თანდაყოლილ
თვისებას. თითქოს მოქანდაკის თვალი სა-





ვნის და მასალის სიღრმეში იჭრება და იქ აღმოაჩენს ხოლმე ფორმის იმ შესაძლებლობას, რომელიც მას „გარეთ“ გამოაქვს და არაჩვეულებრივ სახიერებას ანიჭებს. ქვა, მარმარილო, ძვირფასი ლითონი თუ სპილენძი მის შპლავრ თითებში (ახალგაზრდობაში შესანიშნავ მერაგბეს დღემდე შემორჩა დიდი ძალმოსილება) მოქცეული ინსტრუმენტის ზემოქმედებით „რბილდება“, თითქოს თვით ეძებს ფორმებს თვითგამოხატვისათვის, თვით მიისწრაფვის სრულყოფილებისაკენ და ბოლოს, ისე-

ბნაირად გვევლინება, როგორცაც აღვიქვამთ. ცხადია, ყველაფერი ეს სათავეს იღებს მოქანდაკის შემოქმედებით ბუნებაში, მის არტისტულ ინტუიციაში და დახვეწილ ოსტატობაში. დავეუმალოთ ამას მისი პირდაპირ საარაკო შრომისმოყვარეობა, მიზანდასახულობა, ახალ-ახალი გამოშინაველი ფორმების ძიება და მიხატობით შაინც შეგვექმნება შთაბეჭდილება ამ მოქანდაკეზე, რომელსაც ყველგან გამოიჩინებს დიდი კულტურა, ოჯახისშვილობა და კეთილგანწყობილება.



იგი თავს არ იზღუდავს რომელიმე ფა-
ნრის თუ სტილის საზღვრებით, არ გაუ-
რბის აბსტრაქციას, ალგორიებს, სიმ-
ბოლიკასაც კი. შესაძლებელი რომ იყოს
ერთ დიდ გაღერებაში მისი ყველა ნამუ-
შევრის ექსპონირება, უეჭველად განგვა-
ცვიფრებს არა მარტო მათი სიმრავლე,
არამედ მრავალფეროვნება, მრავალსახე-
ობა პლასტიკისა — ყველაზე ნატიფი გე-

მოწინების რეალისტსაც და ყველაზე თავ-
გადაკულ მოდერნისტსაც აქ შეუძლია
მისი ესთეტიკის შესაფერი ნაწარმოები
იხილოს. ჩემის აზრით — გია ჯაფარიძის
ნამუშევრებს აერთიანებთ პოეტურობა,
ერთგვარად ზეაწეული სტილი, რომელშიც
სათავეს იღებს კონკრეტული ფიგურის
ზოგადი ხასიათი. ამიტომაცაა, რომ აღვი-

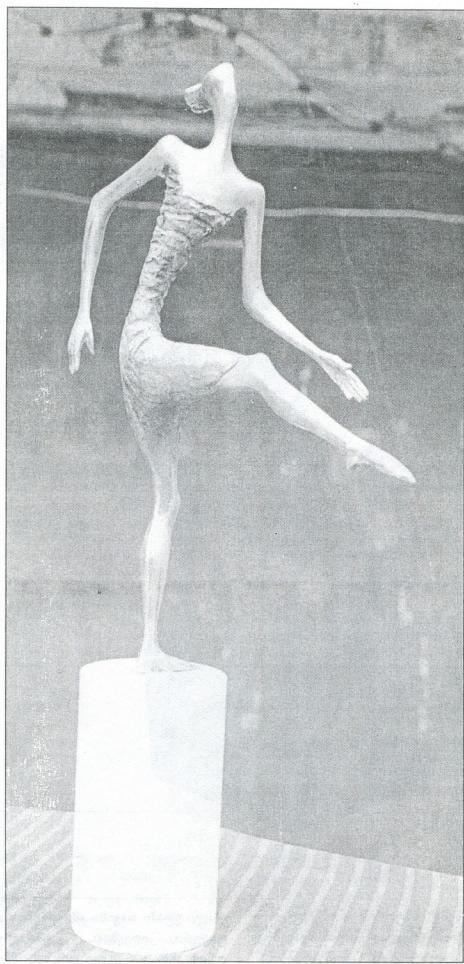


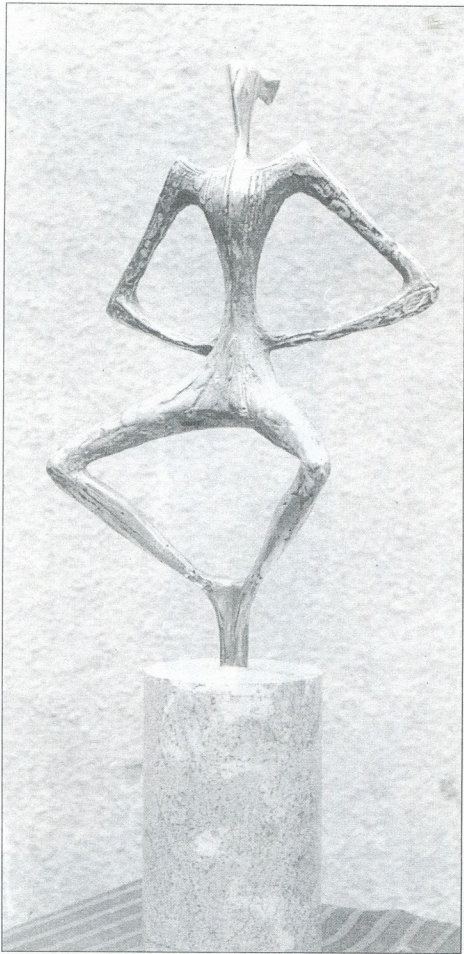
ლად „იკითხება“ ავტორის ინდივიდუალობა თვით დიამეტრულად განსხვავებულ (ქანრის თვალსაზრისით) ნამუშევრებში. ყოველი ახალი ნამუშევარი მისთვის ერთი ეტაპის დასასრულს აღნიშნავს, რომელსაც მოსდევს ახალი ნამუშევარი, ანუ

ახალი ეტაპი თავისი ამოცანებითა და პლასტიკური იდეებით... უბრალოდ, ასეთ დროს, ტრადიციულ ფრანსას ამბობენ ზოლმე — მოქანდაკე მუდმივ ძიებაშიაო.

ნოდარ გურაბანიძე

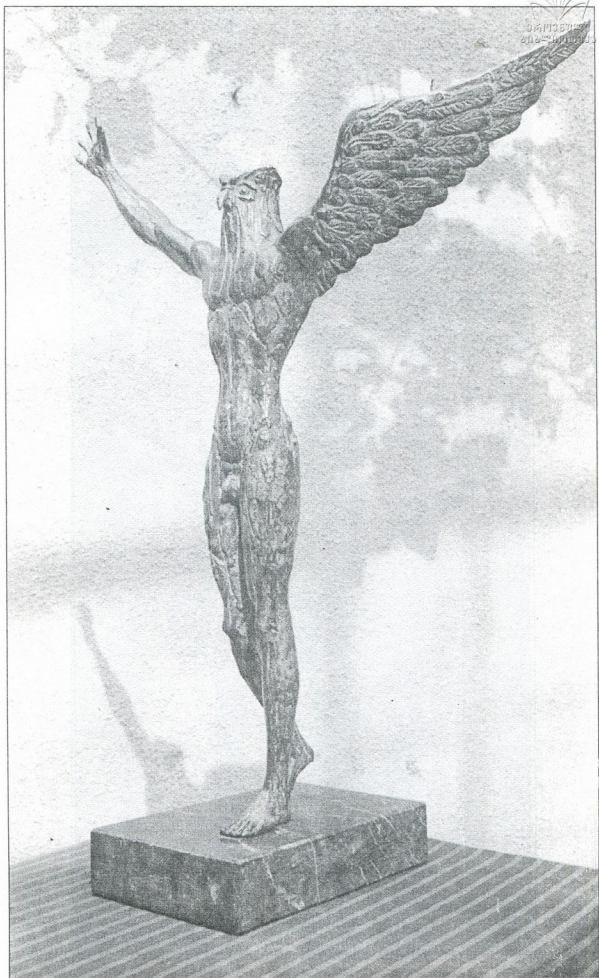
«333»



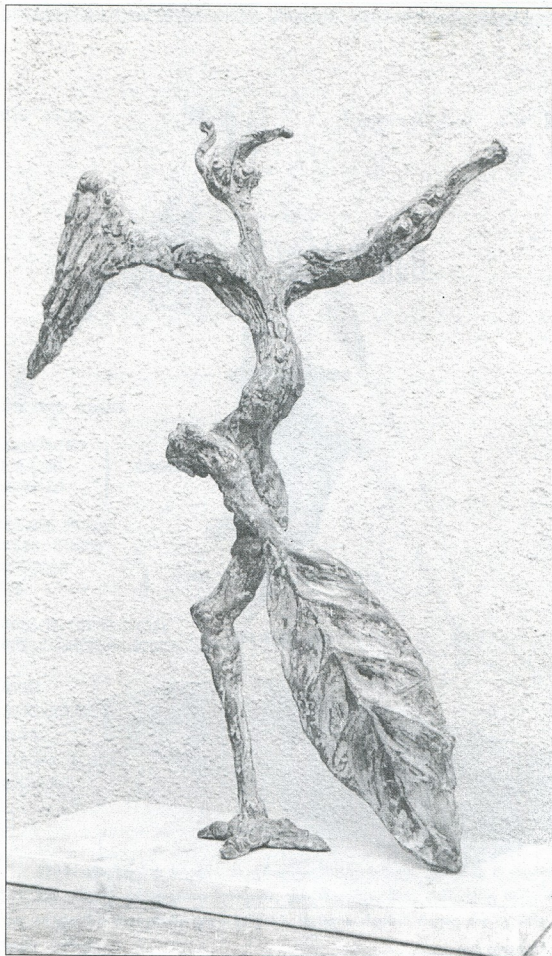


„ფანტაზია“

სკულპტორი: ვ. მ. მარტყოფაძე



ფანტასტიკური მონუმენტი



ფანტაზია



მელოდია პეტი

შან ანუი

„სელოვნება“ № 1-2

2000 წ.

ქურდების მეჯლისი

კოპიება-პაღამი

მოქმედი გიგანტი

კატაგონი
გუსტავი } პარკი
მეგობრი

ლორდი მღვარი
ლადი იურგი
გულიმბა } ლადი იურგის კონსულტი

დინკონ-დინკონ-მამა
დინკონ-დინკონ-პეიდი } მინანტობა

მაცნი
კოლიციელები
გადია
კატარა გომონა
გუსიკონი

პირველი სურათი

1880-იან წლების სტილის საკურორტო ქალაქის მალი. ცენტრში პავლიონია. პავლიონში ერთადერთი მუსიკოსი, კლარნეტისტი ზის, რომელმაც შერეული ორკესტრის შეჯივრობა უნდა გასწიოს. ფარდის ახდისას რაღაც ძალზე მსხვერპლად სიკვამლე უკრავს.

სეპეების გამჭირავებელი ქალი აქეთ-იქით საქმიანად დადის. მოაგარაკენი მუსიკოს რიტმზე ფესაწყობილი სვირნობენ. წინა პლანზე ევა და პეტრონი ერთმანეთს ჩახვევიან და პეონიან, იმგვარად, როგორც კინოფილმშია სოღბე.

მუსიკა და სვეცნა-კონცა-ეროდროსულად წყდება. პეტრონი თავს გათავისუფლებს და ოდნავ ბარბაცებს. მუსიკალური ფინალი შეაურებელთა ტაშს იმსახურებს.

პეტრონი (შეცხუნებული): გესმის? ტაშს გვიკრავენ.

მეა (ზარზარი აუტყდება): არა, არა, ტაშს ორკესტრს უკრავენ! ძალიან მომწონსართ.

პეტრონი (უნებურად პარიკზე და უღვაშზე წაივლებს ხელს): ნეტავ ჩემში რა მოგეწონათ?

მეა: ყველაფერი (და გაშოსამშვიდობებლად ხელს დაუქნევს). აქ ვეღარ დავრჩებით. ამ საღამოს, რვა საათისთვის ბარში შევხვდეთ, „ფენიქსში“. არ დაგავიწყდეთ, თუ მამიდაჩემთან ერთად მოვედი, იცოდეთ არ მიცნობთ.

პეტრონი (შოთენთილი): უკანასკნელად, მიბრძეთ თქვენი ხელი.

მეა: ფრთხილად, მამიდაჩემის ძველი მეგობარი, ლორდი ედგარი პავლიონთან ჭკას და გაზეთს კითხულობს. ახლა დაგვიანახავს.

(ლორდ ედგარის მხარეს შემზრუნდება, უწყალოვლებს, თან პეტრონს ხელს უწყობს).

პეტრონი (ვნებიანად): თქვენი ხელის სურნელი მინდა შევიგრძნო.

(ქალის ხელისკენ იხრება, შეუშინებლად უბიძან ოქრომჭედის ღუპას ამოიღებს და გულმოდგინედ აკვირდება ზევედს. ვვა ვერ ამჩნევს. მერე ხელს გააშვებინებს).

მეა: საღამომდე.

(მივლის).

პეტრონი (ვნებისაგან მოღვენთილი): ჩემო სიყვარულო... (მერე მშვიდად ჩაიღებს უბიძე ღუპას და გულცივად ბუტბუტებს). ყალბი არა ჩანს. ორასი ათასი ელბირება.

(ამ დროს მაცნე გამოჩნდება-თავისი დოლით. დამსვენებლები მის ირგვლივ შევროდებიან. ყველა ყურადღებით უსმენს).

მაცნე: ვიშის მოქალაქენო! მუნიციპალიტეტი, რომელიც ავადმყოფებისა და დამსვენებლების უშიშროებაზე და კეთილდღეობაზე ზრუნავს, გაფრთხილებთ და გაცნობებთ, რომ მერიაში და პოლიციის მთავარ სამმართველოში, დამსვენებელთა უამრავი საჩივარი შემოვიდა. მმართველების საშიში ბანდა... (ძლივძლივით წარმოთქვამს ამ სიტყვას, კლარნეტისტი ორონიული პანგებით აპყვება. მაცნე ვაცოფებული გადახვდავს). საშიში ბანდა... (ისევ წამოორბიკებს ამ სიტყვის წარმოთქმისას, რომელსაც კლარნეტისტი ბგერა-ბგერა გადმოსცემს)... მოქმედებს ჩვენს ქალაქში. ქალაქის პოლიცია მზადყოფნაშია... პოლიციის აგენტები დამსვენებლებს იცავენ... (მართლაც, ვიდრე იგი ლაპარაკობს, სხვადასხვა მხრიდან გამოჩნდებიან პოლიციელები, ბრბოში გზას თავაზიანად იკვლევენ, ერთმანეთს ხვდებიან და შორდებიან). მაგრამ, მინც, ყველა მოქალაქემ უდიდესი სიფრთხილე უნდა გამოიჩინოს, განსაკუთრებით საზოგადოებრივ ადგილებში, ბაღებში, და ყველგან, სადაც კი ხალხი თავს იყრის. ადგილობრივ მწარმეთა კავშირმა ფულადი პრემია აღუთქვა იმას, რომლის მოწვდილი ცნობაც ქურდების დაპატიმრების შესაძლებლობას მოგვცემს... გათხოვთ დამიხსნოვროთ და სხვებსაც გადასცეთ!..



(**დოლის წმა.** ვიდრე მაცნე ჭანცხადებანს კითხულობდა, პექტორი ჯიბიდან შორი სერხებულად ამოაცლის სპილენძის უზარმაზარ საათს და სქელ საფულეს. ზრბო და იშლება. მაცნე ვადის. შორიდან ისმის დოლის წმა და მაცნეს ძახილი. პექტორი სკამზე ჩამოჯდება. სკამების გაშქირავებელი ქალი მიუახლოვდება).

მალნი: სკამის საფასური გადაიხადეთ, ბატონო?

პექტორი (დიდსულოვნად): თუკი ამგვარი წესია...

მალნი: სამოცდახუთი სანტიმი.

(**ვიდრე პექტორი წვრილ ფულს ეძებს, სკამების გაშქირავებელი ქალი საფულეს, შერე მაცნეს უზარმაზარ საათსა და საფულეს ამოაცლის.**)

პექტორი (მის ხელს თავის ჯიბეში დაიჭერს): ეჰჰე, ერთი ამას დამიხედეთ!..

(**ქალი ხელს გამოვლევს და გაქცევის ცდილობს; ამასობაში პარიკი მოსძვრება.**)

პექტორი (შეჰყვირებს): ხომ არ გაგიჟდი, ძველო- (იწვევს უღვაშსა და პარიკს). ეს ხომ მე ვარ.

მალნი (პარიკს დაიდებს და გაისწორებს, იგი პეტერმონოა): ოო! უკაცრავად! მომიტყვეთ. ცხადია, ეს კიდევ მე ვარ, როგორ არის საქმე, ხეირიანი დილაა?

პექტორი, საფულე, ეს საათი და კიდევ ერთი სანთებელა.

პეტარბონო (ნიეთებს ათვალღერებს): ეს საათი მაცნესია. მინახავს. სპილენძი-საა. იმ საცოდავ ბიჭს უკან ჩავუბრუნე ჯიბეში, ასევე საფულეც. შეგიძლია გასინჯო შოგ მხოლოდ ოცდაერთი სუა და რწმუნებულებების ბართი. რაც შეეხება სანთებელას, უკვე ცხრაას ცამეტი ცალი გვაქვს და მხოლოდ ორია ხეირიანი. მე მუდამ კარვ სპეციალისტად გთვლიდი, პექტორ!

პექტორი: ამ საღამოს ერთ გოგოსთან მაქვს პაემანი. მალე მისი საყვარელიც გაეხდები, მართო ერთ თითზე ორასი ათასი ფრანკის მარგალიტები აქვს წამოცმული.

პეტარბონო: ამასაც ვნახავთ... მისმინე, შეამჩნიე ის პატარა გოგო? რა ყულ-საბამი აქვს?!

პექტორი (დურზინდით ათვალღერებს ჳოგონას): რამხელა ქვებია!

პეტარბონო: ნაადრევია სიხარული! ევ შენი სავლელ დურზინდი რამდენჯერმე ადიდებს. მოდი მაინც მივეახლოთ და წვრილი ფულის ტრიუკი გავითამაშოთ. მე თავხედი დედაკაცი ვიქნები, შენ კი ვითომ საშველად მოვარდი.

(**სცენას საზგასმული გულგრილობით გადაივლიან და გოგონას მიუახლოვდება ზიან.**) გადაიხადეთ სკამის საფასური, მადმუაზელ, სამოცდახუთი სანტიმი ღირს.

მობონა: მიიღეთ.

პეტარბონო (ყვირის): აჰ, ამისი ხურდა სადა მაქვს. ხურდა არა მაქვს! არა, არა, არა, არა, არა... ხურდა არა მაქვს!

პექტორი (ჩაურევია): როგორ, ხურდა არა გაქვთ? მომიტყვეთ, მადმუაზელ, ნება მომეცით, ამ თავხედ დედაკაცს თავისი ადგილი მივუჩინო...

(**სკამების გაშქირავებელ ქალთან ჩხუბობს, პექტორი ცდილობს გაარკვიოს როგორ იხსნება ქალიშვილის ყულზე ჩამოკიდებული ყულსამაშის შესაკრავი.**)



მალმობილი (ერთბაშად გაიწევს ვანზე): ოო, არა!
 კამბორი (განცვიფრებული უკან დაიხვეს): როგორ არა?
 კამბორნი: როგორ არა?

(ქალიშვილი პარიკს აიწევს და იგი ვუსტავი აღმოჩნდება).

მუსტაჰი: იმიტომ, რომ ეს მე ვარ!
 კამბორი (სკამზე ეცემა): რა კაი საქმეა...

კამბორნი (აფთქდება): აი, სადამდე მიდის უდისციპლინო მუშაობა. ოოჰ! არავის არ უნდა დამეხმაროს, არავის... მხოლოდ შიკრიკებად თუ გამოდგებით, აქეთ-იქით უნდა გარბენითოთ კაცმა, მეტი არაფერი! საცოდავ დედებს თქვენი თავი ჩემთვის რომ არ ჩაებარებინათ, იქნებ ხელობა ისწავლონო, ახლავე გაგურიდით და კარს ცხვირწინ მოგიხურავდით, გესმით? ცხვირწინ... ერთ გროშსაც არ გაღირსებდით, თქვენი ოინების გამო მაინც პასუხს აგებთ მომრიგებელი კომისიის წინაშე (გუსტავს, შკატრად). შენ, რა თქმა უნდა, დილას აქეთ ტყუილად დაეთრევი და ვერაფერი გააკეთე, ხომ?

მუსტაჰი: არა, გავაკეთე. ორი რალაცა მაქვს. ჯერ ეს დიდებული საფულე ნახე.
 კამბორნი: მაჩვენე (სინჯავს, მერე უცებ შეწუხებული თავის ჯიბეებს ისინჯავს). სად იშოვე ეს საფულე? ვის ამოაცალე?

მუსტაჰი: რავაშელის ბულვარზე თეთრწვერა მოხუც ბატონს ამოვაცალე...

კამბორნი (მრისხანედ): იმ მოხუცს ეცვა კუმბოჯრული შარვალი, ზეთისხილისფერი ქურთუკი და ესურა ფართო ფარფლებიან შლაპა. არა, ჩერჩეტო?

მუსტაჰი (კანკალით): დიას, ბატონო პეტერბონო... თქვენ დამინახეთ?

კამბორნი (ამ უკანასკნელი ამბის გაგებით წელმოწყვეტილი სკამზე ეცემა): ის ხომ მე ვიყავი, შტერო, მე!.. აკი გაგაფრთხილეთ, თქვენი შემყურე ყოველდღიურ ხარჯებსაც კი ვერ დაეფარავთ მეთქი!

მუსტაჰი: სხვა რალაცა მაქვს, ბატონო პეტერბონო.

კამბორნი (ძალაგამოცლილი): თუ ისიც მე მომპარე, წარმოიდგინე როგორ დავინტერესდები.

მუსტაჰი: ეს ნივით არ ვსწავთ... პატარა გოგოა, გარეგნობით თუ ვიმსჯელებთ, მდიდარი უნდა იყოს.

კამბორნი (წამოხტება): ეშმაკმა დალახვროს! იმედი მაქვს ჩემი გოგო არ არის. წითურია? ოცდახუთი წლისაა? ევა ჰქვია?

მუსტაჰი: არა, შავგვრემანია. ოცი წლისაა. ჯულიეტა ჰქვია.

კამბორნი: მაშინ კარგია.

კამბორნი: რა ამოაცალე?

მუსტაჰი: ჯერ არაფერი. მხოლოდ აუზში ჩაეარდნილი ბიჭუნას ამოყვანაში მივეხმარე. მერე მზეზე გავშრით და ვილაყბეთ. მითხრა, მომწონხარო.

კამბორნი: ძვირფასეულობა აქვს?

მუსტაჰი: ერთი ძალიან ლამაზი მარგალიტი.

კამბორნი: ძალიან კარგი. ჰექტორ, ამ საქმეს მიხედე. ორ პაემანს შორის თავისუფალი დრო გექნება?

მუსტაჰი: არა! მე თვითონ მოგუვლი ამ საქმეს.

კამბორნი: რაო? რა თქვი? თვითონ მოგუვლიო? ესეც ახალი ამბავი!

მუსტაჰი: მას ხომ მე მოვეწონე!

კამბორნი: მით უმეტეს, მაშინ ჰექტორი უცბად მოათავებს საქმეს.

მუსტაჰი: არა, ოღონდ მასთან არა!

კამბორნი (შკატრად): გუსტავ, დედაშენმა შენი თავი მე მომანდო და ჩვენს ორგანიზაციაში დამხმარედ მივიღე. შენ ჯერ ოცი წლისა ხარ, პატივმოყვარე, ეს ძა-



ლიან კარგია. შენოდენა მეც პატივმოყვარე ვიყავი. მაგრამ ყურადღებება საჭიროა იქნება საქმეში, ისევე, როგორც ყველა სხვა საქმეში, იერარქიის დარღვევა არ შეიძლება. პექტორი, რამდენადაც მომხსენება, ერთ-ერთი საუკეთესო, პროფესიონალი მაცდურია პარიზში. აუცდენლად ურტყამს... ყოველი სამი ქალიდან ერთიც ვერ უძლებს მის ცდუნებას... ნება მომეცი გითხრა, რომ ცუდი საქმე არ გააკეთებია და, იმედოვნებ, სხვა დროს უფრო უკეთესად იმუშავებ. არა?

გუსტაში: მიმიფურთხებია. ამ გოგოს ჩემთვის ვიტოვებ.
 კამბრბონი (ნაწყინი): როცა თავისუფალი ხარ, რამდენიც გინდა იმდენი დრო ატარე, მაგრამ მოვების სამოცდასუთი პროცენტი მე უნდა ჩამაბარო.

კამბრბონი (როშელიც მთელი ამ საუბრის განმავლობაში ყურადღებით ათვალიერებს ვადიას): პეტერ...

კამბრბონი: გისმენ, პექტორ.

კამბრბონი: აბა, ერთი შეხედე იმ ვადიას, როგორი ოქროს ჯაჭვი აკიდია.

კამბრბონი (ზიზღით): ფუ! ალბათ სპილენძისაა.

კამბრბონი: პეტერ, გამიგონე, ახლა შეიღს ათი წუთი უკლია. სადილამდე ათი წუთი კიდევ გვაქვს.

კამბრბონი: კარგი, რაკი ასე გინდა... მოდი, სამი ჯარისკაცის ტრიუკი გავითამაშოთ.

კამბრბონი: სამი ჯარისკაცის ტრიუკი?

კამბრბონი: კლასიკური ტრიუკია გადიებისთვის. ერთი ჯარისკაცი ეარშიყება, მეორე ბავშვს ართობს, შესაძენ კი განუწყვეტლივ მღერის ყაზარმულ შაირებს, რომ საბოლოოდ დაახვიოს თავბრუ...

(მილიან. გამორჩევიან ლედი იურფი და ჯულიეტა).

ჯულიეტა: ბიჭი ძალზე პატარა იყო, სუთი წლისაც არ იქნებოდა. წყალი მუცლამდე სწვდებოდა, მაგრამ შეეშინდა და ფეხები ვაკეცებოდა. აუცილებლად დაიდრჩობოდა.

ლედი იურფი: საშინელებაა. შეამჩნიე, რა პატარა შლაპა-კლოშებს ატარებენ? ძალიან სასაცილოდ მეჩვენება.

ჯულიეტა: საბედნიეროდ, იქვე ის ახალგაზრდა აღმოჩნდა. თანაც ძალზე კონტა და ძალზე მომხიბლავი...

ლედი იურფი: სუთი წლის ასაკში ყველა ბავშვი მომხიბლავია, თორმეტი წლიდან კი მხეცობის ასაკი იწყება, ამიტომაც არა მქონია სურვილი ბავშვების ყოლისა.

ჯულიეტა: მე ახალგაზრდა კაცზე გელაპარაკებოდით, მაიდა.

ლედი იურფი: ზო, მართლა... უყურე, კიდევ ერთი შლაპა-კლოში. რა საზიზღრობაა. ის ახალგაზრდა კაცი მართლა ძალზე მომხიბლავი იყო? მერე?

ჯულიეტა: მორჩა, სულ ეს არის.

ლედი იურფი: სადილად უნდა მოვიწვიოთ.

ჯულიეტა: წავიდა. მანამდე კი არსად შემხედვარი.

ლედი იურფი: მით უკეთესი. ნაცნობები მეტისმეტად ბევრი გყვავს. ესეც არ იყოს, დახრჩობის ამბის მოსმენა მძულს. თქვენი საცოდავი ბიძა ქვასავით მიდიოდა წყალში. შეიღჯერ გადავარჩინეთ დახრჩობას. მუდამ მინდოდა ერთი სილა გამეწინა. აი, ეღვაროც... ეღვარ, ევა ზომ არ გინახავთ?

ლორდნი ედგარი (საზიზღან გაზეთს ჩაშოისხსნის): თავს როგორა გრძობთ, ჩემო ძვირფასო მეგობარო?

ლედი იურფი: მე გეკითხებით, ევა ზომ არ გინახავთ მეთქი?

ლორდი ედგარი: ევა? არა (ჯიბეუბში იქექება). საოცარია. სად უნდა დამედო?

შეიძლება აუზზეა.

ლედი იურფი: ხომ არ გავიყდი. შეიდი შესრულდა უკვე.

ჯულიეტა: მაიდა, წავიდეთ, „ფენიქსში“ ვნახოთ. იქ ხშირად დადის.

ლედი იურფი: ედგარ, თქვენ აქ დარჩით და ფეხი არ მოიცივალოთ არავითარ შემთხვევაში!

ლორდი ედგარი (ისევ დაჯდება): კეთილი, ძვირფასო.

ლედი იურფი (წასასვლელად ეშვება): ევა თუ გამოჩნდა, მაშინვე უკან გაპყვივით.

ლორდი ედგარი: კეთილი, ძვირფასო.

ლედი იურფი: თუმცა ნუ გაპყვივებით, სულერთია, შინც დაგუკარგებათ. უკეთესი იქნება თუ მოხვალთ და გვაცნობებთ საით წავიდა.

ლორდი ედგარი: კეთილი, ძვირფასო.

ლედი იურფი: თუმცა არა. თქვენ ხომ ვერაფრით ვერ გვიპოვით. უკეთესი იქნება შიკრიკი დაადვენოთ, მეორე შიკრიკი ჩვენთან გამოაგზავნოთ, მესამე კი თქვენს ადგილზე დასვათ, რომ გვითხრას საით წახვედით, რა თქმა უნდა, თუ უკანაც ამ გზით დავბრუნდით.

(ჯულიეტასთან ერთად ვადის).

ლორდი ედგარი (გაბრუებული სკამზე ეცემა და თავის „ტაიმსს“ კვლავ სახეზე აიფარებს): კეთილი, ძვირფასო...

(შემოდიან დიუბონ-დიუფორი მამა და შვილი. მათ შემოსვლას თან ახლავს კლარენტზე შესრულებული მუსიკალური მელოდია).

დიუკონ-დიუფორი — მამა: უკან გავევთ... ვითომ შემთხვევით შევხვდით და ჭიკა კოკტილზე მივიპატივოთ. დიდი, ველარ მიცვინხარ. მუდამ პატიოსანი და მშრომელი ბიჭი იყავი, და რაც მთავარია ყოჩაღი. ახლა კი ოდნავადაც აღარ უყურებ ჯულიეტას.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: სულ დამცინის.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ამას რა მნიშვნელობა აქვს. ჯერ ერთი ვილაცხვი ვიგინდარა კი არა ხარ, დიუბონ-დიუფორის შვილი ხარ. მამიდამისი დიდ პატივს გცემს და რჩევასაც კი გეკითხება, როცა საქმე კაპიტალის დაბანდებას ეხება.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ეტყობა მარტო ამით უნდა დავეკმაყოფილდე.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ფინანსისტის პირველი მცნება ის გახლავთ, რომ არასოდეს დაკმაყოფილდეს იმით, რაცა აქვს... ათასჯერ მირჩევნია ქორწილი. მარტო ამისთანა მდიდარ მემკვიდრეზე ქორწინება თუ წამოაყენებს ფეხზე ჩვენს ბანკს. ასე რომ, ჩემო ბიჭო, მოხიბლე და დაიპყარი ეგ გოგონა.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: კარგი, მამა, ვეცდები.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ახლა ხელსაყრელი დრო მოგვეცა. მოწყენილები არიან, მათ გვერდით კი ერთი წარმოსადევი მამაკაციც არ ჭაჭანებს. მამ გამოვიჩინოთ თავაზიანობა, საზვასმული თავაზიანობა.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: კარგი, მამა, ვეცდები.

(ვადიან. ლორდი ედგარი, რომელსაც მთელი საუბარი ესმოდა, „ტაიმსის“ იქიდან გამოიხედავს და მიმავლთ თვალს გააღვენებს. შემოდიან სამხედრო ფორმაში გადაცმული პეტერმონო, ჰექტორი და გუსტაფი. მუსიკოსი მათ გამოსვლას ახალი მელოდით ხვდება. იმ წამშივე სცენის მეორე მხრიდან პოლიციელები გამოჩნდებიან. ვადიან გარშემო იმართება ბალეტო, არმიყული თავაზიანი ღიმილი, ჯარისკაცის ფორმაში გადაცმულ ქურდებს პოლიციელები ხელს უშლიან. მთლოს ვადია მიდის.

პოლიციელები თავაზიანად მიჰყვებიან და ზურგს უკან ჯოხებს ატრიალებენ. წალკის დროს შემოდის ლედი იურფი და ლორდ ედგარის გვერდით უდგება. ვაღიასა და პოლიციელების წასვლის მერე მუსიკა წყდება).

კამერბონო (გაჯავრებული): შეიღწო ჩემსო, ჩემს ცხოვრებაში პირველად მოხდა, რომ „სამი ჯარისკაცის“ ტრიუკმა მარცხი განიცადა.

ლედი იურფი (ლორდ ედგარს): აბა, ძვირფასო ედგარ, მითხარით რას აკეთებდით მთელი დღე?

ლორდი ედგარი (გაოცებული და შეწუხებული, როგორც ყოველთვის, როცა ლედი იურფი შიმართავს მისთვის დამახასიათებელი მკვანვე ტონით): მე... მე... „ტაიმსს“ ვკითხულობდი.

ლედი იურფი (მკვანველად): როგორც გუშინ, არა?

ლორდი ედგარი (შიამიტად): ეს გუშინდელი ნომერი არ გახლავს, ძვირფასო.

კამერბონო (მათ უთვალთვალებს და აღფრთოვანებით უსტვენს): შეამჩნიე, რა მარგალიტები აქვს?

კამერბონო: ოთხი მილიონისაა.

კამერბონო: ხომ არ შევეუდგეთ საქმეს? რუსი თავადი ხომ არ განვასახიეროთ?

კამერბონო: არა, ამას ქალი არ ჭამს. უმჯობესი იქნება გაკოტრებულ ესპანელებად ვიქცეთ.

გუსტავი: არ ვარგა! კარგად იცით, რომ როცა ესპანელებს თამაშობთ, საფრთხობელებს ჰგავხართ.

კამერბონო: ხმა ჩაიწყვიტე, ძუძუმწოვარავ! იმ ხელობაზე ნუ მსჯელობ, რისიც არაფერი გაგეგება.

გუსტავი: ყოველ შემთხვევაში ჩემი იმედი არა გქონდეს, შენი აბატი მდივანი ველარ ვიქნები, როგორც ამას წინათ ვიყავი. ამ სიცხეში ანაფორით სიარული აუტანელია.

კამერბონო: გუსტავ, მოკეტე! არ გამაბზრო! შინ წავიდეთ. მე და კექტორი ესპანელ გრანდებად ვიქცევით, შენ კი მდივანი იქნები, სულერთია, ანაფორა მოგწონს თუ არა.

(ვაღიან. თან გუსტავს შიათრევენ. კლარნეტისტი შელოდიას უკრავს).

ლედი იურფი (ღრმა ფიქრებიდან გამოერკვევა): ედგარ, მდგომარეობა მეტისმეტად სერიოზულია...

ლორდი ედგარი: დიას, „ტაიმსში“ წავეკითხე, რომ მდგომარეობა იმპერიისაა...

ლედი იურფი: არა, იმპერიაში კი არა, აქა!

ლორდი ედგარი (შეწუხებული იყურება): აქ?

ლედი იურფი: ნუთუ ვერ ხვდები რამოდენა პასუხისმგებლობა გვაწევს მხრებზე? ჩვენს ირგვლივ ინტრიგები იქსოვება, ქორწილები მზადდება. მე მარტო ყველაფერს ვერ ვაგწვდები. ამაზე ფიქრით ლამის თავი გამიხსდებს. ვინ უნდა განჭვრიტოს აველაფერი? ვინ უნდა შეუშალოს ხელი მათ?

ლორდი ედგარი: ვინ?

ლედი იურფი: ჯულიეტა შეიშალა. ევაც შეშლილია. მე არაფერი გამეგება, თანაც ყველაფერი მომწყინდა. ამ ჩვენს გოგობზე საღი გონება არც მე მაქვს. ამგვარად, ამ სამ შეშლილ ქალს შორის მხოლოდ თქვენდა ჩჩებით.

ლორდი ედგარი: მხოლოდ მელა ვრჩები.

ლედი იურფი: შეძრწუნება მიპყრობს. რა გველის აქ, ედგარ, ამ საკურორტო ქალაქში, სადაც ჩვენს ფეხქვეშ ინტრიგები ისე იშლება, როგორც ტროიკული ყვავილები? ისიც კი ვიფიქრე, ხომ არ აჯობებს სასწრაფოდ მივატოვოთ აქაურობა და



სადმე სოფელურ ორმოში დავიმარხოთ მეთქი? ამოიღეთ ხმა, ედგარ! რატომ დუმ-
ხართ? ბოლოს და ბოლოს, თქვენ ხომ ამ ბავშვების მეურვე ხართ.

ლორდი ედგარი: მე გზონი დიუპონ-დიუფორს უნდა ვკითხოთ რჩევა. ეს კაცი
ძლიერი პიროვნების შთაბეჭდილებას ახდენს.

ლადი იურში: დიახ, თანაც მეტისმეტად ძლიერი პიროვნებისას. მიაპიტი
ბრძანდებით, ედგარ. სწორედ მასთან არ შეიძლება ამაზე სიტყვის ჩამოგდება. ნუთუ
ვერ ხედვებით, რომ დიუპონ-დიუფორებს უნდათ ფული დაგვცანცლონ.

ლორდი ედგარი: მაგრამ ისედაც ხომ მდიდრები არიან?

ლადი იურში: სწორედ ეგ მაწუხებს. მაგათი სურვილია დიდი ფული გამოგვ-
ცანცლონ და თანაც ქორწინებით. ჩვენი პატარები, თავიანთი მილიონებით, მანკირე-
ბისთვის მაცდუნებელ ნადავლს წარმოადგენენ.

ლორდი ედგარი: იქნებ ინგლისში სასწრაფო დეპეშის გაგზავნაა საჭირო?

ლადი იურში: რისთვის?

ლორდი ედგარი: იმისთვის, რომ დეტექტივი გამოგვიგზავნონ.

ლადი იურში: ამით საქმეს უფრო დავაჩქარებთ! დეტექტივებზე გაიძვერა და
თაღლით ხალხს ძნელად შეხვდება.

ლორდი ედგარი: მაშინ, მდგომარეობა მართლაც გამოუვალაია.

ლადი იურში: ედგარ, უფრო ენერგიულად უნდა იმოქმედოთ. ჩვენი ბედი
თქვენს ხელშია.

ლორდი ედგარი (ხელეშზე დაიხედავს, ძალზე დაღონებული): არ ვიცი, საამი-
სოდ მზადა ვარ თუ არა.

ლადი იურში (შეაცრალ): ედგარ, თუ ხართ ვაჟკაცი და კეთილშობილი აზნა-
ური?

ლორდი ედგარი: დიახ, ვარ.

ლადი იურში: მაშინ, გადაწყვეტილებაც მიიღეთ.

ლორდი ედგარი (შტაკიყად): კარგი! დეტექტივს ვიძახებ, და ვეცდები, რომ
პატიოსანი აღამაჰი გამოდგეს.

ლადი იურში: არავითარ შემთხვევაში! თუ პატიოსანი აღმოჩნდება, ჩვენს
მსახურ გოგოებს დაუწყებს კურკურს. ამას კი ვერ ავიტან. არ ვიცი რატომ გაიამბეთ
ყველაფერი. არც მინდა სრული სიმშვიდე. მე მოწყენილი ვარ, მოწყენილი, როგორც
ბებერი ფინია.

ლორდი ედგარი: ოო, ჩემო ძვირფასო მეგობარო...

ლადი იურში: დიახ, სამწუხაროდ, მართალს გეუბნებით.

ლორდი ედგარი: თქვენ ისეთი ლამაზი იყავით...

ლადი იურში: ხო, 1900 წელში. გაცოფება მიპყრობს! დარჩენილი წლებით
მინდა ვისარგებლო და ცოტა მაინც გავერთო. სამოცი წლის მანძილზე მჯეროდა,
რომ ცხოვრება სერიოზულად უნდა მიმეღო. ახლადა მივხვდი, რომ ცხოვრება ამაღ-
არა ღირს. მინდა რაიმე სიგიჟე ჩავიდინო, დიდი სიგიჟე.

ლორდი ედგარი: იმედი მაქვს, სახიფათო არ იქნება...

ლადი იურში: არ ვიცი. გააჩნია თავში რა მომივა. (მისკენ ვადახრება). მე
მინდა დიუპონ-დიუფორები ამოვხვოცო.

(შემოღიან დიუპონ-დიუფორები, მათ შემოსვლას ახლავს ნაცნობი მუსიკალური
ჩრტიშები. მათ მოჰყვებიან ვეა და ჯულიეტაც).

- დიუპონ-დიუფორი — მაშა: თავს როგორა გრძნობთ, მილუდი?
- დიუპონ-დიუფორი — შვილი: მილუდი (თავს უკრავს).
- დიუპონ-დიუფორი — მაშა: ძვირფასო ლორდო...
- ლორდი ედგარი (გვერდით გაჰყავს): ფრთხილად იყავით...
- დიუპონ-დიუფორი — მაშა: რატომ, ძვირფასო ლორდო?



ლორდო ედზარე: სუუ! მეტი არაფრის თქმა არ შემიძლია, მაგრამ ფრთხილად იყავით. წადით ვიშოდან.
 დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ამ ქალბატონებს სრულიად შემთხვევით შევხვდით სეირნობისას.

მე: ვიში აუტანელი ადგილია. კაცმა არ იცი თავი რითი გაირთო. ყველა მაპააკცი მახინჯია.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მართალი ხართ. ყველა მახინჯია.

დიუკონ-დიუფორი — მამა, მართალია. (შვილს სმადაშლა). ჩვენთვის ეს კარგიც არის.

მე: რვა საათზე პაემანი მაქვს, მამიდა. გვიან ვისადილებ, ან სულაც არ მოვალ სახლში.

დიუკონ-დიუფორი — მამა (შვილს, სმადაშლა): შენთან აქვს პაემანი?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: არა.

ჯულიეტა: ეგა, არ გიამბე, როგორ გადავარჩიე აუზში ჩავარდნილი ბავშვი? და ფრიად მომსიბლავი ახალგაზრდა კაციც გავიცანი, რომელიც ბავშვის გადარჩენაში დაემეხარა.

ლედი იურფი: დღეს ჯულიეტას ამის გარდა აღარაფერზე შეუძლია ლაპარაკი.

(შეწუხებული დიუკონ-დიუფორები ერთმანეთს მოუსვენრად უყურებენ).

დიუკონ-დიუფორი — მამა: შენ დაეხმარე?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: არა.

ჯულიეტა: მერე მხეზე ვშრებოდით და ვლაცობდით. რომ იცოდე, რა კარგი იყო შეგვერემანია, არც ისე მაღალი. იმედი მაქვს, ის არ იქნება, ვისთანაც შენ მიღიხარ პაემანზე.

მე: არა. ჩემი მაღალია და მწითური.

ჯულიეტა: მით უკეთესი...

დიუკონ-დიუფორი — მამა (სმადაშლა): აბა, შეილო, ახლა აუცილებელია, შენც გამოაჩინო მთელი ბრწყინვალეობა. (სმადაშლა). დიდი, რა სამწუხაროა, რომ დღეს აუზზე არ იყავი. სულ ადვილად გადაარჩენდი იმ პატარას, და ამ ქალბატონებსაც აჩვენებდი, რა შეუდარებლად ცურავ.

ჯულიეტა: აჰ! თქვენი ცურვა არაფერში გამოგადგებოდათ. აუზს ორმოცი სანტიმეტრი სიღრმე თუ ექნება.

(ამ სცენის ბოლოს გამოჩნდებიან კეთილშობილ, მეტრისმეტად კეთილშობილ ესპანელ მოხუცად გადაცმული პეტერბონო, ეფექტური, ესპანელი გრანდის გრიმიანი პეტტორი და აბატის ანაფორაში გახვეული შლივანი გუსტავი).

პეტტორი. ყურადღება. თამაში დიდ თანხაზეა, არ უნდა ავაცდინოთ.

პეტტორი: მონოკლი არ დაივიწყოთ.

პეტტორი: ვიყენებთ შეცდომის ხერხს! ნიშანს მე მოგცემთ! გუსტავ, ცოტა უკან დადექით.

(ისმის გვირუკი, შემართული ესპანური მარში. ლედი იურფი, რომელიც ამ უცნაური ტრიოს გამოჩენას უყურებს, ადგება, მათ შესასველრად გასწევს და უცერად პეტერბონოს კისერზე ჩამოუკიდება).

ლედი იურფი: ეს ხომ ჩვენი ძვირფასი პერცოგი დე მირაფლორია!

(მუსიკა წყდება).



კატარგონო (ღაბნული და გაოცებული): უეეეეეე...

ლედი იურფი: როგორ? დაგავიწყდით? აბა, გაიხსენეთ ბიარიცი, 1902 წელს საუზმეები პაპლონაში. ხარების ბრძოლა. ლედი იურფი.

კატარგონო: აჰ! ლედი იურფი!.. ხარების ბრძოლა. საუზმეები, ძვირფასო მეგობარო... (ღანარჩენებს). ვიღაცა ნაცნობი ვგონივარ.

ლედი იურფი: რა ბედნიერი ვარ! მოწყენილობა მკლავდა. პერცოვიჩია სად არის?

კატარგონო: გარდაიცვალა.

(ტრემოლო ორკესტრში).¹

ლედი იურფი: ღმერთო ჩემო! გრაფი, თქვენი ბიძაშვილი?

კატარგონო: ისიც გარდაიცვალა.

(ტრემოლო).

ლედი იურფი: ღმერთო ჩემო! თქვენი მეგობარი ადმირალი?

კატარგონო: ისიც გარდაიცვალა (ორკესტრი სამგლოვიარო შარშს უკრავს. პეტრონო ღანარჩენებისაკენ შებრუნდება). გადავჩინო.

ლედი იურფი: ჩემო საცოდავო მეგობარო! რამდენი სიმწარე შეგხვედრიათ, რამდენი მწუხარება...

კატარგონო: ვაჲ, რომ ასეა! ნება მომეცით წარმოგიდგინოთ ჩემი ვაჟი დონ პეტრონი და ჩემი მდივანი აბატი დონ პეტროუსი.

ლედი იურფი: ეს კი, ლორდი ედგარი გახლავთ, რომელსაც ადრეც იცნობდით. გახსოვთ, ყოველდღე გოლფს ეთამაშებოდით და უგებდით ხოლმე. ეს კი მუდამ ჰკარავდა ბურთებს.

კატარგონო: აჰ! გოლფი... ძვირფასო მეგობარო.

ლორდი ედგარი (სრულიად ღაბნული, ლედი იურფს): მაგრამ ჩემო ძვირფასო...

ლედი იურფი (შეატრად): როგორ? ვეღარ იცანით პერცოვი?

ლორდი ედგარი: ეს ხომ სიგოქეა! გაიხსენე, პერცოვი ხომ...

ლედი იურფი: მასხოვრობამ სულ გიღალატათ. სიტყვა აღარ დასძრათ, თორემ გამაბრაზებთ. ესენი კი ჩემი ძმისშვილები არიან, ევა და ჯულიეტა, უამრავ საზრუნავს რომ მიჩენენ, რაკი ორივეს გათხოვების დრო დაუდგა, ხოლო ამათი მზითვი მტისმეტად მაცდუნებელია ყველა ჯურის არამზადებისათვის.

(დიუპონ-დიუფორებს გადასვდავს).

დიუკონ-დიუფორი — მამა: სიმშვიდე შევიწარჩუნოთ.

დიუკონ-დიუფორი — მამი: ჩვენ არაფერი გვეხება.

(პეტრონო და პეტრონი ერთმანეთს ხელს ჰკრავენ, საკმაოდ ძლიერად).

ლედი იურფი: ისე ბედნიერი ვარ, თქვენ რომ შეგხვდით, ძვირფასო პერცოვო. ვიში ორმოა. გახსოვთ ყვითელი მეფლისი?

კატარგონო: ოჰ, ცხადია, მასხოვს!

1. ტრემოლო — ორი ნოტის სწრაფი თანამიმდევრობა, ან ერთი და იგივე ბეგის სწრაფი გამოკრება.



დიუკონ-დიუფორი — შვილი (მამა): ჩვენ დავავიწყდით.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: საჭიროა ვიმოქმედოთ. თვითონ წარვუდგინოთ

ვი. მოხარული ვართ თქვენი გაცნობისა, დიუპონ-დიუფორები...

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მამა და შვილი...

(ვიღრე ერთმანეთს ეცნობიან და თავაზიანად უხრიან თავს, ვვა პექტორს და-
ჟინებით მისჩერებია და ათვალეირებს. პექტორს ისეთი სახე აქვს, თითქოს საუბრი-
თაა დანტერესებული, ხოლო გუსტავი რაღაცას იქექება ჩანთაში ვახელბული, ჯუ-
ლეტას მზერა რომ აიცილინოს, რომელიც ცნობისმოყვარეობით შესცქერის).

ლედო იურში: დარწმუნებული ვარ, თქვენც მოწყენილი ხართ, ასე არ არის?
ოქვენც ხომ მიგაჩნიათ, რომ ჩვენი შეხვედრა სასიამოვნო მოულოდნელობაა?

კამტარბონო (იდაყვს ჰკრავს პექტორს): სასიამოვნო...

კამტორი (იდაყვს ჰკრავს პეტერბონოს): დიას, ფრიალ სასიამოვნო... სასიამო-
ნო მოულოდნელობა.

(სიხარულისაგან ზედმეტადაც კი ურტყამენ ერთმანეთს იდაყვებს. ღანარჩნებში
თითქოს ვერ ამჩნევენ ამას).

ლედო იურში: მშვენიერი ვაჟი გყოლიათ. ასე არ არის, ვვა?

პეა: დიას.

კამტარბონო: იგი ყველაზე მომხიბლავი ოფიცერი იყო რევოლუციამდელ ეს-
პანეთში.

ლედო იურში: ოო! თქვენ ალბათ ბევრი დაკარგეთ იმ წლებში.

კამტარბონო: ძალიან ბევრი.

ლედო იურში: სად გაჩერდით? სასტუმროში?

კამტარბონო (ორჭოფულად): დიას...

ლედო იურში: ეს ხომ ყოვლად დაუშვებელია... ედგარ! გესმით? ჰერცოგი სას-
ტუმროში გაჩერებულა!

ლედო იურში: მაგრამ ტარწმუნებთ, ჩემო ძვირფასო, რომ...

ლედო იურში: გაჩუმიდით! ძვირფასო ჰერცოგო, ყოვლად შეუძლებელია, რომ
სასტუმროში ცხოვრობთ. პატივი დაგვდეთ და ჩვენი სტუმართმოყვარეობით ისარგებ-
ლეთ. უზარმაზარი ვილა გვაქვს, რომლის ერთი მხარეც თქვენს განკარგულებაში
იქნება.

კამტარბონო: სიამოვნებით, სიამოვნებით, სიამოვნებით...

(მჯიღების შირტყმა-შორტყმა პექტორთან. დიუპონ-დიუფორები ერთმანეთს
ნაღვლიანი თვალებით გადახედავენ სოლმე).

ლედო იურში: ცხადია, შევიძლიათ თან იახლოთ თქვენი ამაღაც. (გუსტავს ვა-
დახედავს). რას ეძებს?

კამტარბონო: რაღაც საბუთს... დონ პეტრიუს?

ბუსტაპი (როგორც იქნა, ჩანთიდან თავს აიღებს): დიას, მონსენიორ?

(შავ სათვალეს აკეთებს).

ლედო იურში: თვალეზი სტკივა?

კამტარბონო: დიას, ძალიან. მისი ჯანმრთელობა სერიოზულ მიხედვას ითხოვს.
მასზე ზრუნვით ვერ დაგამძიმებთ. დონ პეტრიუს, ჩვენ ვიდებთ დიდსულოვნად შე-
მოთავაზებულ მიწვევას. თქვენ სასტუმროში წაბრძანდით და ბარგს მიხედეთ. ელო-

დეთ შემდგომ განკარგულებას. ყოველ დღით ფოსტას მოგვართმევთ და ჩვენს განკარგულებებსაც მაშინ მიიღებთ.

მუსტაჰი (გაანჩხლებული): მაგრამ, მონსენიორ...

კატარბონი: წადით!

მუსტაჰი: მაგრამ მაინც, მონსენიორ...

კატარბონი: ხომ გითხარით, წადით მეთქი!

(ქექტორი გუსტავს უბიძგებს. გუსტავი დამწუხრებული ვადის).

ლადი იურჯი (თანაგრძნობით): ისეთია როგორიც იყო! იგივე ხმა აქვს! შირაფლორის ხმა. თქვენს ბიძაშვილსაც ზუსტად ასეთი ხმა ჰქონდა...

კატარბონი: ეჰ!

ლადი იურჯი: როგორ გარდაიცვალა?

კატარბონი: როგორ გარდაიცვალა?

ლადი იურჯი: დიას. ისე მიყვარდა.

კატარბონი: თქვენ გნებავთ, მისი გარდაცვალების ამბავი გითხრათ?

ლადი იურჯი: დიას.

კატარბონი (დაბნეული უყურებს ქექტორს): იგი მიიცვალა... (ქექტორი ენტონით საავტომობილო კატასტროფას გამოხატავს, მაგრამ პეტერზონო ვერაჟურს ხვდება). იგი მიიცვალა... იმიტომ, რომ გაგიყდა!

ლადი იურჯი: საცოდავი! ორიგინალური კი მუდამ იყო. პერცოგინია?

კატარბონი: პერცოგინია? (დაბნეული შესცქერის ქექტორს). გარდაიცვალა...
ლადი იურჯი: როგორ გარდაიცვალა? რითი?

(ქექტორი რამდენჯერმე გულს აჩვენებს. პეტერზონო ამაოდ ცდილობს შისვენებას, მაგრამ რაკი წარმოსახვის უნარი ოდნავადაც არ გააჩნია, არაფერი უამოსდის).

კატარბონი: სიყვარულით.

ლადი იურჯი (შეშურთალი): ოოო... მომიტევეთ. თქვენი მეგობარი ადმირალი?

კატარბონი: ადმირალი? აა! ის... (ქექტორს უყურებს, რომელიც ანიშნებს, ჩემი ფანტაზიაც ამოიწურა. პეტერზონო მაინც ვერ უგებს). დაიხრჩო. მომიტევეთ, მიღედი, თქვენ შეეხეთ ჩემს მერისმუტად მწვავე იარებს...

ლადი იურჯი: ოო, მპატიეთ... მპატიეთ, ძვირფასო მეგობარო. (დანარჩენებს). ეს რა ურია!.. უბედურებაშიც კი რამოდენა კეთილშობილება იგრძნობა. ასე არ არის, ძვირფასო უღვარ?

ლორდი ედვარდი: ჩემო ძვირფასო, მე შოეთხოვ...

ლადი იურჯი: ნუ მოითხოვთ, ხომ ხედავთ პერცოგი იტანჯება.

დიუკონ-დიუფორი — მამა (შვილს): დაუყოვნებლივ უნდა ჩავერიოთ საუბარში!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: უბედურ შემთხვევათა რა საშინელი თავმოყრაა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: რომელიც თავს დაატყდა ასეთ სახელოვან ადამიანებს!

(მათ არაფერს უსმენს).

ლადი იურჯი (სიცილს დაიწყებს): რა მშვენიერი იყო იმ წლებში ბიარცი, ვახსოვთ ჩვენი მეჯლისები?

კატარბონი: აა! ჩვენი მეჯლისები...



ლედი იურფი: ღინა ვერი?

კპტარბონო: ღინა ვერი? ვერ ვიხსენებ, რომელია?

ლედი იურფი: უნდა გაიხსენოთ... თქვენ ისე ახლოს იყავით მასთან! (ღანარჩენებს). როგორ დაბერებულა, ვერ იხსენებს.

კპტარბონო: აჰ! ღინა ვერი... იტალიის მაღალი საზოგადოება...

ლედი იურფი: არა! რას ამბობთ, მოცეკვავე იყო.

კპტარბონო: ღიახ, ღიახ, გამახსენდა. დედამისი იყო იტალიის მაღალი საზოგადოებიდან.

ლედი იურფი (ღანარჩენებს): თვითონაც არ იცის, რას ამბობს. უტყობა ძალზე დაიღალა. ჩემო ძვირფასო პერცოვო, მინდა ახლავე გაჩვენოთ თქვენი აპარტამენტები. ჩვენი ვილა სულ ახლოსაა, ხეივანის ბოლოში. წამოზრდნდით.

კპტარბონო: სიაპოვნებით.

(ყველანი ღგებთან).

გუსტავი (შეშორების, ამჯერად მოშხიზლავი ახალგაზრდა კაცია და ღიღებულად ჩაცმული): გამარჯობათ, მამა!

კპტარბონო (გაოცებული): არამზადავ (წარუღგენს). ჩემი მეორე ვაჟი, დონ პედრო, სულ გადამავიწყდა მასზეც მეთქვა რამე.

ლედი იურფი: როგორ, სხვა ვაჟიც გყავთ? ვისთან?

კპტარბონო (გონიხილი): აჰ! გრძელი ამბავია. (ქექტორს შესცქერის, რომელიც რაღაცაზე აფრთხილებს). კიდევ ერთი მეტრისმეტად მწვავე იარა.

ლედი იურფი: წავიდეთ. ედგარ...

ლორდი ედგარი: მაგრამ, ძვირფასო...

ლედი იურფი: გაჩუმდით!

(ყველა გაღის. ქექტორი თავაზიანად შიაცილებს ევას, რომელიც ისევე ჩაცმულია ათვალეერებს ვაჟს).

ჯულიეტა (გუსტავს უახლოვდება): ბოლოს და ბოლოს, რას ნიშნავს ეს ყოველივე?

გუსტავი: სუუუ. მერე ყველაფერს აგინსნით...

(ისინიც გაღიან. მარტო მამა-შვილი დიუპონ-დიუფორები დარჩებთან).

დიუპონ-დიუფორი — შვილი (მამას): ჩვენ კი დავავიწყდით.

დიუპონ-დიუფორი — მამა: ჩვენც უკან მივყვეთ და თავაზიანობაც გავაორმაგოთ. იმედი ვიქონიოთ, რომ ეს ახალგაზრდები ან უკვე სხვებზე არიან შეყვარებულები, ან არადა ქალები სულაც არ უყვართ.

(გაღიან).

ფარდა

მეორე სურათი

ლედი იურფის ვილა. ძველებურად გაწყობილი სასტუმრო ოთახი, საღამოა. ჯულიეტა და გუსტავი ერთმანეთის გვერდით სხედან. შორიდან რომანტიკული მუსიკა ისმის.



ჯულიეტა: აქ ძალზე კარგია. ამ საღამოს ხელს არავინ გვიშლის.

ბუსტაპი: სო, აქ ძალზე კარგია.

ჯულიეტა: სამი დღეა, მოწვენილობა გაწუხებთ. იქნებ ესპანეთზე ნალვლობთ?

ბუსტაპი: ოო! არა.

ჯულიეტა: ახლა ვწუხებარ, რომ კოლეჯში ესპანური ენის შესწავლაზე უარი ვუქვი. რომ მესწავლა, ესპანურად ვილაპარაკებდით. რა საინტერესო იქნებოდა...

ბუსტაპი: მე თვითონაც ცუდად ვილაპარაკებ ესპანურად.

ჯულიეტა: მართლა? რა უცნაურია...

ბუსტაპი: სო, უცნაურია.

(სიჩუმე).

ჯულიეტა: ალბათ ძალიან საინტერესოა იყო პერცოვი.

ბუსტაპი: ადამიანი ყველაფერს ერგევა.

(სიჩუმე).

ჯულიეტა: რა მოგდით, ბატონო პედრო? რაღაც სამი დღის წინ ახლო მეგობრები ვიყავით. ახლა რა მოხდა?

ბუსტაპი: განსაკუთრებული არაფერი.

(სიჩუმე. ვამოჩნდება ლორდი ედგარი, ერთი იღლია ქაღალდები უჭირავს).

ლორდი ედგარი: თუნდაც მოგვედო, ამ საქმეს ბოლომდე მივიყვან. (ქაღალდები დაუცვივდება. ჯულიეტა და გუსტავი დასახმარებლად წამოხტებიან, შავრამ ლორდი ვზას გადაუჭრის). ხელი არ ახლოთ! ხელი არ ახლოთ ქაღალდებს! (თვითონ აკრუფს და მუტმუტით გადის). სიფრთხილის აუცილებელი ზომები... ეს უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა იქნება და საიდუმლოდ უნდა დარჩეს.

ბუსტაპი: რაც აქა ვართ, სულ ამ ძველ ქაღალდებში იქექება; რაში ჭირდება?

ჯულიეტა: არ ვიცი. ცოტა შერევილია, თანაც ძალზე წვრილმანი და პედანტი კაცია. ამგვარი შეკავშირება კი არაჩვეულებრივ შედეგს იძლევა. ალბათ მრეცხავის ძველ ანგარიშს ეძებს. (შემოდის პატარა გოგონა). აჰ, ესეც ჩვენი პატარა შეგობარია!

პატარა: მადმუაზელ ჯულიეტა, გვირილები დაგიკრიფეთ.

ჯულიეტა: გმადლობთ, ჩემო პატარავ, ძალიან კეთილი ხარ.

პატარა: ოღონდ ცოტა ფურცლები აქვს. მამამ მითხრა, ეს ის ყვავილები არ არის, შეყვარებულებს რომ ესმარებიანო.

ჯულიეტა: არა უშავს რა.

პატარა: სხვები უნდა მოგიძებნოთ.

ჯულიეტა: ძალიან კარგი ხარ. (პოცინის). ნახვამდის.

(პატარა გადის. ჯულიეტა დარცხვენილი მრუნდება).

ჯულიეტა: სულელი გვინივართ, სომ?

ბუსტაპი: არა.

ჯულიეტა: თქვენ მითხარით, მიყვარხარო, ბატონო პედრო. შავრამ ავერ უკვე სამი დღეა ზედაც არ მიყურებთ.

ბუსტაპი: მიყვარხართ, ჯულიეტა.

ჯულიეტა: მაშინ რატომ...

ბუსტაპი: არ შემიძლია ვითხრაო.

ჯულიბტა: მართალია მამჩემს ტიტულები არა ჰქონია, მაგრამ მამიდაჩემი ლე-
დია, პაპაჩემი კი კეთილშობილი აზნაური იყო.

მუსტაჰი: სულელი ხართ. საქმე ამაში სულაც არ არის.

ჯულიბტა: გგონიათ, ჰერცოგი დე მირაფლორი დათანხმდება თქვენი ცოლი
გაეხდეთ?

მუსტაჰი (იცინის): ოო! აუცილებლად დათანხმდება.

ჯულიბტა: მაშ რაღატომღა გაქვთ ასეთი ნაღვლიანი სახე, თუკი გიყვარვართ
და ყველა თანახმაა?

მუსტაჰი: არ შემიძლია ვითხრაო.

ჯულიბტა: არა გჯერათ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, ჩვენ მიიწვით ერთად ვიქ-
ნებით?

მუსტაჰი: ვიცრუებდი, თუკი ვლტყოდი მჯერა მეთქი.

ჯულიბტა (შებრუნდება): თქვენ მე გული მატკინეთ.

მუსტაჰი: ფრთხილად, თქვენი ბიძაშვილი მოდის...

ჯულიბტა: ბაღში გავიდეთ. უკვე ბნელდება. მინდა ყველაფერი მიაბოთ.

(გადიან, მათთან ერთად მუსიკაც ნელ-ნელა გვმორდება. შემოდის ევა, უკან
ჰქეტორი მოჰყვება. ჰქეტორს სულ სხვა გარეგნობა აქვს, ვიდრე პირველი სურათის
დასასრულს ჰქონდა).

ჰქეტორი: ხედავთ, ადგილი გაგვითავისუფლეს. როგორც იქნა მარტონი დავ-
რჩით.

მე: ყველაზე სამწუხარო ის არის, რომ მაგ თავისუფალ ადგილს სულაც არ
ქსაჭიროებ. ყველაზე ხმაურიან ბრბოსაც კი კარგად ვეგუებ!

ჰქეტორი: რა მკაცრი ხართ!

მე: თქვენ სულაც არ მომწონხართ. მე კი ასეთი ჩვეულება მაქვს, ვინც არ
მომწონს, იმასთან ყოველთვის მკაცრი ვარ ხოლმე. სამაგიეროდ, როცა ვინმე მომ-
წონს, რას არ ჩავიდებ.

ჰქეტორი (სასოწარკვეთილი): აჰ! რატომ არ შემიძლია კიდევ ერთხელ მოგა-
წონოთ თავი?

მე: კარგად იცით, რატომაც. ის აღარა ხართ, რაც იყავით. სხვა გახდით.

ჰქეტორი: რა საშინელია მეხსიერების დაკარგვა! ხომ გითხარით, ის მასკარადი
საკუთარი პიროვნებით აღტაცებული არისტოკრატის უბრალო ფანტაზია იყო, რო-
ნელიც ცდილობდა საკუთარ თავს გაქცეოდა მეთქი. მე არ შემიძლია, ამ დაწყვეტილი
ფანტაზიის გამო, ჩემი სიყვარული დავკარგო, ევა!

მე: მე კი სიამოვნებით შემოვიინახავ მოგონებებს ახალგაზრდა კაცზე, რო-
ნელიც ბაღში დამელაპარაკა. იპოვეთ ის, და მე შეიძლება კიდევ შევიყვარო.

ჰქეტორი: აჰ! რა სულელური ამბავია! ნეტავ თქვენვე დამაყვანიანოთ. მითხა-
რით, იმ დღეს როცა მოგეწონეთ, წვერით ვიყავი?

მე: აკი გითხარით, რომ მაშინ აღარც ექნება მნიშვნელობა წვერით იყავით, თუ
უწვეროდ, თუკი მე გეტყვით.

ჰქეტორი (შებრუნდება, იცვლის გრიმს და სრულიად სხვა სახით გამოჩნდება):
ასეთი ვიყავი?

მე (იცინის): ოო! არა...

ჰქეტორი: ჩემს ხმას ხომ უკვე იცნობთ, ჩემს თვალებს?

მე: ხო, მაგრამ ჩემთვის ეგ ცოტაა.

ჰქეტორი: იგივე ტანი მაქვს. მაღალი ვარ, კარგად მოყვანილი. გარწმუნებთ,
კარგად მოყვანილი ტანი მაქვს.

მე: ჩემთვის მთავარია სახე.



ჰმპტორი: საშინელება! საშინელება! ვერასოდეს ვაგივებ, რომელ მოგწონდით. იქნებ ქალის ტანსაცმელი მეცვა?

მზა: ვინ გგონივართ?

ჰმპტორი: ანდა ჩინელისა?

მზა: სულ დაკარგეთ აზროვნების უნარი. მოგიცდით მანამდე, ვიდრე უფრო გასულელდებით. (წავა და მოშორებით ჩამოჯდება. ჰექტორი უკან მიჰყვება, მაგრამ ევა გაღიზიანებული მიუბრუნდება). ოჰ! არა! გთხოვთ, განუწყვეტლივ კულში ნუ დამდევთ, მაგ თქვენი წვერით, თუ უწვეროდ. მაგეებისაგან თავბრუს ხვევა მეწყება!

ჰმპტორი (სკამზე ეცემა): ის სულელი პეტერბორო კი მარწმუნებდა, იმ დღეს მფრინავის ტანსაცმელი გეცვაო!

ლორდი ედგარი (დახვევებული ქალადებით გაივლის): შეუძლებელია ის წერილი არ ეიპოვო, საიდანაც ჭეშმარიტება მეტად უცნაური სახით უნდა ამოტივტივდეს. (შეამჩნევს ჰექტორს ახალ გრიმში. მივარდება მას და ქალადები უცივდება). ოჰ! როგორც იქნა გვეღირსა!.. დეტექტივი ხართ?

ჰმპტორი: არა, ბატონო. (წასასვლელად წამოდგება).

ლორდი ედგარი: მშვენიერია! დიდებული პასუხია! ზუსტად ამას ვითხოვდი, რომ სრული საიდუმლოება ყოფილიყო დაცული. მე ლორდი ედგარი ვარ, და შეგიძლიათ თამამად გამომიტყდეთ...

ჰმპტორი: აკი გითხარით, მე ის არა ვარ, ვისაც თქვენ ელით.

(გადის).

ლორდი ედგარი (უკან მიჰყვება): გასაგებია! მშვენიერია! სიტყვასიტყვით მიჰყვებით ჩემს მოთხოვნებს. მე მოვითხოვე სიფრასილის დაცვა!

(ვიდრე ესენი გადიან, შემოდის ლედი იურფი და ევას გვერდით ჯდება, ხელში ილუსტრირებული ჟურნალი უჭირავს).

ლედი იურფი: ჩემი პატარა ევა მოწყენილია.

(ევა უსიტყვოდ გაიღიმებს. ლედი იურფის ზურგს უკან გამოჩნდება ჰექტორი, რომელიც სხვა კარიდან შემოვა, სხვა გრიმი უკეთია, უსიტყვოდ ეჩვენება ევას. ეს უკანასკნელი თავს იქნევს, „არაო“. ჰექტორი დათრგუნული გადის).

ლედი იურფი (ამოიოხრებს და ჟურნალს გვერდზე გადადებს): ჩემი პატარა ევა მოწყენილია.

მზა (იღიმება): დიან, მამიდა.

ლედი იურფი: მეც მოწყენილი ვარ, ჩემო კარგო.

მზა: მე და თქვენ ერთი არა ვართ. მე ოცდახუთი წლისა ვარ, და ამიტომაც ვარ ასე ნადვლიანი.

ლედი იურფი: ჩემი ხნისა რომ მოიყრები, მაშინ მიხვდები, რომ სამოცდაათი წელი უფრო სანაღვლოა. შენ შეეყვარება შეგიძლია, ევა; მე კი, კარვად იცი, აგერ უკვე რამდენიმე წელია ოფიციალურად ვთქვი უარი სიყვარულზე.

მზა: ოჰ! სიყვარული...

ლედი იურფი: რაზე ოხრავ? დაქვრივების მერეც ხომ გყავდა სიყვარულები?

მზა: მაგრამ ერთიც არ იყო ისეთი, რომელსაც მართლა ვეყვარებოდი.

ლედი იურფი: მეტისმეტს ითხოვ. თუ სიყვარულები მოგწყენდა, გათხოვდი. ეს უფრო მეტ სიმძაფრეს მიაწიჭებს სატრფიალო კავშირებს.

მზა: ვისზე დაეჭორწინდე?

ლადი იურში: რა ვიცი. ეს დიუპონ-დიუფორები შენც ისევე ვალიზიანებენ, როგორც მე. ეს ესპანელები?
მე: თავადი ჰექტორი სულ კუდში დამდევს, ყოველ წამს უღვამს იცვლის, რა არის იმგვარი გავხდე, როგორც მოგეწონა.

ლადი იურში: მართლა მოგეწონა?
მე (ღიმილით): აღარც მახსოვს.
ლადი იურში: უცნაური ხალხია.

მე: რატომ?
ლადი იურში: უბრალოდ. აკი გითხარი, ბებერი, მოწყენილი როკაბი რომ ვარ. ცხოვრებაში ყველაფერი მქონდა, რაც კი შეიძლება ქალმა ისურვოს, ჭკვიანურიც და უგუნურიც. ფული, ძალაუფლება, საყვარლები. სიბერეში შესული ვგრძნობ, რომ სრულიად მარტო ვარ, როგორც იმ დროს, როცა პატარა გოგონა ვიყავი და კუთხე-ში მაყენებდნენ. და რაც უფრო აუტანელია, ვხვდები, რომ მთელი ის ხანგრძლივი ცხოვრება, ვიდრე ეს პატარა გოგონა ბებერ დედაბერად იქცეოდა, სულ მარტობაში გავატარე, ოღონდ უფრო ხმაურიან მარტობაში.

მე: მე კი მეგონა ბედნიერი იყავით.
ლადი იურში: თვალი გატყუებებს. როლში ვარ შესული და ვთამაშობ. თამაში კარგად მეხერხება, როგორც ყველაფერი, რასაც ვაკეთებ. აი რაშია საქმე. შენ კი შენს როლს ცუდად თამაშობ! (ეგას თავზე ხელს გადაუსვამს). ჩემო პატარა გოგონა. შენ მუდამ დაგედევნებიან სატრფოები, შეიცვლიან უღვაშებს, წვერებს, მაგრამ იმაოგან ერთის არჩევასა და შეყვარებას ვერასოდეს გაბედავ. მთავარია საკუთარი თავი წამებულად არ წარმოიდგინო! ყველა ქალი ერთნაირია. მარტო ჩემი პატარა ჯულიეტა გადარჩება, ისიც იმიტომ, რომ გულუბრყვილა, რომანტიკული და მიმნდობი. ეს მაღლი ყველას არ ეძლევა.

მე: მაგრამ ხომ არსებობენ ქალები, რომელთაც უყვართ.
ლადი იურში: დიახ, უყვართ ერთი მამაკაცი. თავისი სიყვარულით მასაც ჰკლავენ და თვითონაც მისი გულსთვის თავს იკლავენ. მაგრამ ამგვარი ქალები იშვიათად თუ არიან მილიონერები. (ეგას ეფერება და ნაღვლიანად იღიმება). შენი ბოლოც ისეთივე იქნება, როგორც ჩემი. ბრილიანტებით დამშვენებული დედაბერი გახდები, თავს ათასგვარი ინტრიგებით გაირთობ, რათა დაიფიქრო ის, რომ არასოდეს გიცხოვროს. იცი, ხანდახან ისე მინდა, თუნდაც ცოტათი მაინც ვიციხო. ცეცხლს ეთამაშები და ამ ცეცხლს არც კი სურს დამწვას.

მე: რისი თქმა გნებავთ, მამიდა?
ლადი იურში: ჩუმაღ! აი, ჩვენი მარიონეტები!

(გამოჩნდებიან პეტერბონო და ჰექტორი, მათ წინ მოუძღვის მუსიკოსი, უკან დიუპონ-დიუფორები მოსდევენ. ყველანი ერთმანეთს ეჯახებიან და ისე მოდიან ქალებისაკენ. მაგრამ ქურდები ასწრებენ და ქალებს ხელებზე პირველნი ჰკოცნიან).

ლადი იურში (უცბად წამოიყვირებს და წამოხტება): ერთი ბრწყინვალე იდეა მაქვს!

პეტერბონო (შეშინებული, ჰექტორს): ეს ქალი მაშინებს. მის ყოველ წამოყვირებაზე ასე მგონია წვერი მომძვრება მეთქი.

ლადი იურში: სად არის ჯულიეტა?
მე: ზღვია, თავად პედროსთან. დილას აქეთ ერთმანეთს არ დაშორებიან.

პეტერბონო: მომიხიბლავი ბავშვები!
ლადი იურში (ეძახის): ჯულიეტა!

ჯულიეტა (შემოდის გუსტავთან ერთად): მე მეძახოდით, მამიდა?
ლადი იურში (გვერდით გაიყვანს): თვალები დაწითლებული გაქვს, შვილო.



ფრთხილად იყავი, თუ ასეთი უბედური იქნები, ახლავე გადავჭრი იმ ძაფებს, რომელიც
 ლეზზეც ჩვენი მარიონეტები ჰკიდიათ.

ჯულიეტა: არ მესმის, რისი თქმა გნებავთ, მამიდა?

ლედო იურფი: განზრახ ვლაპარაკობ გადაკრულად, შენ რომ ვერაფერს მიხედ-
 დე. აბა, ორივე წამოდით ჩემთან! (**ჯულიეტასა და ევას წელზე შემოსვევს ხელს და
 ბალში გაჰყავს**). ერთი მშვენიერი იღუა დამებოდა. მინდა ცოტათი მიინც გავართო
 ჩვენი ტიტულოვანი საზოგადოება. არ ვიცი, მოგეწონებათ თუ არა; ჩემი ჩანაფიქრი.

(გადიან. დიუბონ-დიუფორები ერთმანეთს გადახედავენ).

დიუპონ-დიუფორი — მამა (კვალდაკვალ მიჰყვება): ბიჭო, გავყვეთ ქალბა-
 ტონებს; მეტი ყურადღება გვმართებს. ამაშია ჩვენი ერთადერთი ხსნა და ჩვენი
 ფინანსური წარმატების საწინდარიც.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: კარგი, მამა!

(სამი ქურდი მართო რჩება და თავისუფლად ამოისუნთქავს).

პეტრონი (პეტერბონოს სიგარების ყუთს გაუწვდის): სიგარა გნებავთ, ჩემო მე-
 გობარო?

პეტერბონო (იღებს სიგარას): ამისი შეფასება უკვე მოვასწარი. მაგარი რა-
 ნეა.

პეტრონი (ემსახურება): ცოტა კონიაკი მოგართვით? (**უსხამს**).

პეტერბონო: გმადლობთ. (**სვამს**).

პეტრონი: იქნებ ერთი სიგარაც აიღოთ?

პეტერბონო (იღებს მთელ მუჭას): გმადლობთ. თქვენი თავაზიანობა მადელ-
 ვებს. დიას, მადელვებს. (**იღებს ყუთს**). შემოდია მეც შემოგთავაზოთ სიგარა?

პეტრონი (ჯიბიდან ბლუჯა-ბლუჯა სიგარებს იღებს): მადლობელი ვარ. უკვე
 მოვიმარაგე.

**(სრული ბედნიერებისა და უსაზღვრო თავაზიანობის წუთი სიჩუმისა.
 სავარძლებში ნეტარებით გადაწევიან. უცბად პეტრონი პეტერბონოს გუსტავზე ანი-
 შნებს, რომელიც ამ ხნის მანძილზე სიტყვაც არ უთქვამს და დაღვრემილი ზის კუ-
 თხეში).**

პეტერბონო (გუსტავთან მიდის): რა მოხდა, ბიჭო? რა სახე ჩამოგტირის?
 მშვენიერი ოთახი გაქვს, მშვენივრად გაჭმევენ, ლამაზი გოგო გიყვარს, თავადის
 როლს თამაშობ, მეტი რა გინდა?

ბუსტაპი: აქედან მინდა წასვლა.

(ორივე ყურებს ცქვიტენ).

პეტერბონო: რაო? აქედან გინდა წასვლა?

ბუსტაპი: დიას, მინდა.

პეტერბონო: პეტრონი! გუსტავი გაგიჟდა.

პეტრონი: რატომ გინდა?

ბუსტაპი: შეყვარებული ვარ.

პეტრონი: მერე რა?

ბუსტაპი: ნამდვილად ვარ შეყვარებული.

პეტერბონო: მერე რა?

ბუსტაპი: ვიცი, ჩემი არასოდეს გახდება.

პატივმოყვანილნი: რატომ, ბიჭო? ამაზე ხელსაყრელი დრო ჯერ არა გქონია. მდიდარი ახალგაზრდად, ჰერცოგის შვილად გთვლიან. ზედი გეზოძა და შენც აიღე.

ბუსტაპი: არ მინდა ერთხელ მივუწვე და მერე სამუდამოდ მივატოვო.

პატივმოყვანილნი: ერთ მშვენიერ დღეს მიტოვებაც მოგიწევს, არ უნდა ლაპარაკი.

ბუსტაპი: ამ კომედიის თამაშიც მრცხვენია, მიჩვენებია ახლავე მოვიუსვა აქედან და სამუდამოდ გადავიქარგო.

პატივმოყვანილნი: გაგიჟდა!

პატივმოყვანილნი: ააფრინა!

ბუსტაპი: ბოლოს და ბოლოს რისთვის ვართ აქ?

პატივმოყვანილნი: რისთვის? ზაფხული რომ კურორტზე გავატაროთ, ჩემო ბიჭუნა.

ბუსტაპი: ნურას უკაცრავად. აქ ამათი გაქურდვა გვინდა. ბარემ გავქურდოთ და მოვშორდეთ აქაურობას.

პატივმოყვანილნი: ეგრე სახელდახელოდ? ამგვარ საქმეში მომზადება გვჭირდება.

ბუსტაპი: კარგა დიხანს გავრძელდა, ეგ თქვენი მზადება.

პატივმოყვანილნი: არ გაწუხებებს, ჰექტორ, იმისი მოსმენა, თუ როგორ ასწავლის მუშაობას სახელგანთქმულ ოსტატებს ეს შევირდი?

პატივმოყვანილნი: არ უნდა ლაპარაკი, რაკი აქა ვართ, უნდა გავქურდოთ კიდევ, მაგრამ შენ სომ აზრზე არა ხარ რა ჩავიფიქრეთ?

ბუსტაპი: სასტუმრო ოთახი გინდათ დააცარიელოთ?

პატივმოყვანილნი: ჩავაწყობთ ყველაფერი ტომარებში და გავიქცეთ? ოო, ჩვენ სომ ბოშები არა ვართ! ჰექტორ, მგონი ამ ზეშვს ფრიად შეზღუდული ფანტაზია აქვს.

დაიმახსოვრე, ბიჭუნა, საბოლოო გადაწყვეტილება ჯერ არ მიგვიღია. და თუ შენ, ახალბედას, ჩვენი საქციელი ცოტა არ იყოს უცნაურად გეჩვენება, შემიძლია ავიხსნა, რომ ჯერ ყოველგვარ შესაძლებლობას ვსწავლობთ აქაურობის გასაქურდად.

ბუსტაპი: არა მგონია. აქ თქვენ ნებივრობთ, სიგარებს ეწევი და კონიაკს სვამთ. ჰექტორი კი იმედს არ კარგავს, რომ ევას სიყვარულს დაიბრუნებს. ეს არის და ეს. სინამდვილეში კი არ იცით რა გააკეთოთ. ვიცო, მე მარტო შევირდი გგონივარდა და სხვა არაფერი, მაგრამ მაინც პირში გეტყვი: ამას მუშაობა არა ჰქვია!

პატივმოყვანილნი (ჰექტორს მივარდება): ჰექტორ, დამიჭირე!

პატივმოყვანილნი (ისევ ნეტარებით აწევა სიგარეტს): გუსტავ, შეეშვი ჯიუტობას ჩვენც გაგვიკე...
პატივმოყვანილნი: დამიჭირე, ჰექტორ, დამიჭირე!

პატივმოყვანილნი: ... ჩვენ ვყოყმანობთ...

პატივმოყვანილნი: დამიჭირე, ჰექტორ, დამიჭირე!

პატივმოყვანილნი (ხელს ჰკიდებს): კარგი, კიჭერ.

პატივმოყვანილნი (მორჩილად): კარგი ხარ, ჰექტორ, მაგრა დამიჭირე.

პატივმოყვანილნი (გუსტავს): ჩვენ ვყოყმანობთ რამდენიმე შესაძლებელ ვარიანტს შორის...

ბუსტაპი: რა ვარიანტებია?

პატივმოყვანილნი: შეიძლება გაგანდო, პეტერ? ხომ არ ფიქრობ ბიჭუნა რამეს წამოროშავსო? სომ არ გეშინია?

პატივმოყვანილნი (მხრებს იჩნჩავს): გაანდე. როგორც ეტყობა, ახლა უკვე მოვალენიც ვართ ანგარიშები ჩავაბაროთ.

პატივმოყვანილნი: კარგი. ჯერ შენ მოახსენე, რას გვთავაზობ, პეტერ...

პატივმოყვანილნი: შენ უთხარი, ჰექტორ, უპრიანია.

პატივმოყვანილნი (შეცბუნებული): მაშ ასე...

ბუსტაპი: არაფერიც არ მოგიფიქრებიათ.

პატივმოყვანილნი (მუხრაცხყოფილი წამოხტება): არ მოგიფიქრებიათო? მშვენიერადაც მოვიფიქრეთ, მაგრამ მაინც არ ვიცით რომელი აჯობებს. იქნებ ყალბი ჩეკის ტრიუკი

სჯობდეს, რომელსაც დიასახლისს ძვირფასეულობის საწინდარად შევთავაზებთ და თანაც სწორედ შაბათს, რომ ორ დღეში აქედან აორთქლებაც მოვასწროთ. ახლა ჩვენ ნამდვილი ჩეკი ავიღოთ, ყალბი ძვირფასეულობის მაგივრად, იმავე პირობებით? ახ იქნებ ლედი იურფს ყვავილების თაიგული მივართვათ, რომელშიც ძილის წამალი იქნება შერეული. მაგრამ დიდი სიფრთხილაც გვმართებს, თვითონ ჩვენ არ ჩაგვეძინოს. როცა დაძინებს, მარგალიტებსაც ავაცოცებთ.

კეტიბრონო (შთამაგონებლად): შეგვიძლია მოჩვენებითი დუელიც კი გავმართოთ დიუპონ-დიუფორებთან! მათ დავჭრით და საერთო არეულობის დროს მთელ სასადილო ვერცხლულს გავიტაცებთ!

ბუსტაპი: ცხადია, თუ თვითონ ისინი არ დავჭრიან!

კეტიბრონო: შეუძლებელია!

ბუსტაპი: ვითომ რატომაო?

კეტიბრონო: არ ვიცი რატომ, მაგრამ შეუძლებელია კია.

კამპტორი: შეიძლება ისიც გავითამაშოთ, ვითომ ჩვენ გავკვეთდეს და დიდი ნანტაყი მოვაწყოთ!

კეტიბრონო: ანდა, ხამანწყების ჭამისას მარგალიტები აღმოვაჩინოთ, და მერე ლედი იურფის გავუცვალოთ თავის მარგალიტებში.

ბუსტაპი: ახლა ზაფხულია და ვიშში ხამანწყები არ არის.

კეტიბრონო: ისე ვთქვი, სამაგალითოდ!

ბუსტაპი: ერთი სიტყვით, ჯერ არაფერი მოგიფიქრებიათ. მე, ჩემთავად, ამ საღამოსაც ვიმუშავებ და აქედან მოვეუსვამ.

კეტიბრონო: ამ საღამოსო? ვითომ რატომ ამ წუთში არა?

ბუსტაპი: მართალია, რატომ ამ წუთშივე არ უნდა წავიმუშაო? მე სომ აქაურობას მინდა გავეცალო და რაც შეიძლება მალე?

კეტიბრონო: დაგვლუპავს! გუსტავ, შენს საცოდავ დედაზეც იფიქრე, შენი თავი სომ მე ჩამაბარა.

ბუსტაპი: არა, არ მინდა.

კეტიბრონო: დაგწყევლი! განა შენთვის სულ ერთია დაგწყველი თუ არა?

ბუსტაპი: დიას, სულ ერთია.

კეტიბრონო (ბლავის): დამიჭირე, ჰექტორ! (გუსტავს ჩაეჭიდება). მოიცადე! ერთი კვირა მინც მოიცადე! და მორჩებით საქმეს. აქ სომ კარგად ვართ? განა ასე ხშირად ვართ კარგად?

ბუსტაპი: არა. მე ძალიან უბედური ვარ. (გადის).

კეტიბრონო (ფხვდაფხვ მიჰყვება): გაცყვეთ, იქნებ შევაჩეროთ, თორემ ერთ მზბავს დაატრიალებს და ყველაფერს წყალში ჩაგვიყრის.

კეტიბრონო (ჰექტორს ხელს სტაცებს): მოიცადე, ერთი აზრი გამიჩნდა! რა მოხდება თუ ისე მოვიქცევით, ვითომ მაგას არ ვიცნობთ?

(ჰექტორი მხრებს იჩეჩს და გადის. აშკარად ეტყობა, ამაზე ლაპარაკი არ უნდა. შემოდის ლორდი ედგარი, წინ საქსაფონიანი მუსიკოსი მოუძღვის. ისმის მუქარის გამოშხატული ტრემოლო, რაც წინასწარ გეგარძნობინებს ბედის სიმუხთლეს. ლორდი ედგარი ქალაქებში იქექება. ერთბაშად წელში გასწორდება, დაიყვირებს და წერილების გროვაზე დაეცემა. მუსიკოსი მშველელის დასაძახებლად გარბის და თავის ინსტრუმენტზე ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ბგერებს გამოსცემს).

ჯულიეტა (შემოდის): ძია... რა დაგემართათ, ძია?... (წამოაყუებებს და სავარძელში ჩასვამს). ხელები გაუცივდა. ეს რაღა წერილია? (წერილს იღებს, კითხულობს, საშინლად აღელვებული სისწრაფოდ მალავს ჯიბეში და ყვირილით გარბის). მამიდა! ჩქარა, აქეთ, მამიდა!..



(ახლა აღვლევებული კლარნეტისტი გამოჩნდება. მისი ინსტრუმენტი ტრაგიკულ ტრემოლოს ხმებს გამოსცემს. მას უკან სირბილით მოჰყვება ყველა დანარჩენი პეტერბოლისე. ისმის წამოძახილები:

- შეტევა აქვს!
 - მის ასაკში...
 - არა, გული წაუვიდა მხოლოდ.
 - მეტი ჰაერი სჭირდება. იქით ვაიწიო!
 - ექიმს უნდა გამოუძახოთ.
 - არა. უკვე გონზე მოდის.
 - გამოკეთდა.
 - მღელვარების ბრალია!
 - ალბათ იპოვა, რასაც ეძებდა!
- მუსიკა წყდება. ხანგრძლივი სიჩუმე).

კატარგოვი (პეტროს, სიჩუმის დროს): აი, ის სიტუაცია, რაზეც ვოცნებობდით.

კატარგოვი: დიხს, მაგრამ რა გავაკეთოთ?

კატარგოვი: რა თქმა უნდა, არაფერი, მაგრამ ეს ზუსტად ის სიტუაციაა, რაზეც ვოცნებობდით.

ლორდი ედვარდი (ნელა გასწორდება და ყრუ ხმით ლაპარაკობს): მეგობრებო, საშინელი ამბავი უნდა გაუწყოთ. პეტროსი დე მირაფლორი 1904 წელს გარდაიცვალა ბიარციში.

(ყველა შეტყობისმეტად შეცბუნებული პეტერბოლისის უყურებს. ისმის კლარნეტისტი და მინიანი შელოლია).

კატარგოვი: რა უხარობაა...

კატარგოვი (ხმადაბლა): აკი თქვი, ამგვარ სიტუაციაზე ვოცნებობდით!

კატარგოვი (ხმადაბლა): რა დროს ხუმრობაა. ახლოს მიდი ფანჯარასთან.

ლედი იურფი: ხომ არ გავიჟდო, ედვარდ?

ლორდი ედვარდი: არა, არ გავგიჟებულვარ. მე მხოლოდ პეტროსის გარდაცვალების შეტყობინება ვიპოვე. ვიცოდი, ვიპოვიდი. პირველსავე დღესვე... (ჯიბში ეძებს). სად არის? აჰ! სად არის? ამ წუთში აქა მქონდა! ღმერთო ჩემო, ისევე დაგვკარგე!

დიუკონ-დიუფორი — მამა. ისევე იპოვით.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: გადავწყვიტე. (პეტერბოლისს, რომელიც ფანჯრისაკენ მიიპარება). ნუთუ ჩვენი მასპინძლის უანმრთელობის მდგომარეობის გასაგებად მინც არ დარჩებით?

კატარგოვი: დიხს, ცხადია, დავრჩები.

ლედი იურფი: ედვარ, ძალზე სულელურად ხუმრობთ ჩვენს ძვირფას პეტროსზე.

ლორდი ედვარდი: მაგრამ, ჩემო ძვირფასო, დავიმტკიცებთ, რომ...

ლედი იურფი: აქეთ მობრძანდით, ძვირფასო პეტროსო, და ამას დავიმტკიცებთ, რომ მკვდარი არა ხართ.

კატარგოვი (ძალიან შეცბუნებული): ცხადია, მკვდარი არა ვარ.

ლორდი ედვარდი. და მინც ვიპოვე თქვენი გარდაცვალების ცნობა.

ლედი იურფი (უკნიდან ჩემტეს): ედვარ, დარწმუნებული ვარ, შეცდით. ახლავე პატიება სთხოვეთ პეტროსს.

ლორდი ედვარდი: მაგრამ, ჩემო ძვირფასო...



ლადი იურჯი (უფრო შავრა ჩქმეტს): დარწმუნებული ვარ, ვესმით? ნებელი ვარ, რომ შეცდით.

ლორდი მდბარი (ხელეზს იწმენდს და გაშმაგებული ამბობს): აჰ! რადგან თქვენ ამბობთ, ცხადია, შევცდი, რა თქმა უნდა, პერცოვ ორლენელში ამერია.

ლადი იურჯი: მშვენეირია. მამ ინცინდენტიც ამოწურულია. კაბარბონნი (შეება მიეცემა): სრულიად ამოწურული.

ლადი იურჯი: ახლა წამობრძანდით და ტერასაზე გავიდეთ. უკვე ვუბრძანე ყავა იქ მოგვართვან. ერთი იღვა მინდა გაგიზიაროთ.

დიუკონ-დიუფორი — მამა (კვალდაკვალ მიჰყვება): მე მიმანია, რომ დიდებული იღვა!

ლადი იურჯი (სასოწარკვეთილი): დაიცადეთ, ჩემო კარგო, ჯერ ხომ არ მი-თქვამს... მამ ასე, დღეს საღამოს კაზინოში გაიმართება ქურდების შეჯლისი. ჩვენ უველანი ქურდებად გამოვეწყობით და იქ წავალთ...

დიუკონ-დიუფორი (ხარხარს დაიწყებენ): ხა! ხა! ხა! ხა! დმერთო ჩემო, რა სასაცილოა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა (გასვლისას, შვილს): სულ უმცირესი ახირებაც კი უნდა შეეუსრულოთ.

კაბარბონნი (გაოფებული, გასვლისას, ჰექტორს): ვფიქრობ, ეს ხუმრობა ცუდი გემოვნების დასტურია! შენ რას იტყვი?

(ჯულიეტა მარტო რჩება და უძრავად დგას. შორიდან მუსიკა მოისმის, რომანსის თემა. ჯულიეტა კორსაჟიდან წერილს იღებს და კითხულობს).

ჯულიეტა: „დიდის მწუსარებით გატყობინებთ მისი ბრწყინვალე უდიდებულესობის პერცოვ დე მირაფლორის, გრანდის, მარკიზ დე პრიოლას, გრაფ დე ზესტი დე გალბის გარდაცვალებას. პანაშვიდი...“ (ჯულიეტა ჩაფიქრდება). ე. ი. მამამისი პერცოვი დე მირაფლორი არ არის. მამ ვინ შეიძლება იყოს? რატომ გამოიყვანა გარაჟიდან ავტომანქანა? რატომ მიმალავს რაღაცას?

პატარა ბომონა (შემოიღის): მადმუაზელ ჯულიეტა. ვიპოვე მრავალფურცელა გვირილა.

ჯულიეტა: შენ კიდევ არ გძინავს?
პატარა: გვირილებს ვეძებდი თქვენთვის.

ჯულიეტა: გმადლობ, რა საყვარელი ხარ! (ჰკოცნის). მამამისი, ეჭვი არ არის, ავანტიურისტია, გესმის ჩემო პატარავ? მაგრამ მას ვუყვარვარ. ასე არ არის? მართლა ვუყვარვარ?

პატარა: მართლა უყვარხართ, მადმუაზელ ჯულიეტა.
ჯულიეტა: მამ რაღა მნიშვნელობა აქვს, ავანტიურისტია თუ უფრო უარესი? ჩემს ადვილას, შენ მაინც გეყვარებოდა, არა? მაგრამ თვალეში ასე შეაკერი რატომ უხდება, როცა ჩვენს მომავალზე ვლაპარაკობ ხოლმე? თუ ჩემი შეცდენა უნდა, ეს კი მისთვის ხელსაყრელია, მაშინ ჩემთან ზედმეტად თავაზიანი და თბილი უნდა იყოს.

ის კი პირიქითაა... როგორ ფიქრობ, იქნებ ევა ურჩევნია? ეს საშინელება იქნება...
პატარა: მე არ ვიცი.

ჯულიეტა (ისევ ჰკოცნის): ცხადია, შენ არ იცი. წამოდი, მამიკოსთან მივიყვან. სიბნელისა ხომ არ გეშინია?
პატარა: არ მეშინია.

ჯულიეტა: ძალიან კარგი! არც მე მეშინია. იცი, ქურდებისაც არ უნდა გეშინოდეს... (გ-დიან).

იგივე ღეკორაცია. ფარდის ახდისას, სცენაზე სიბნელეა. გამოჩნდება აჩრდილი. ეს გუსტავია, ხელში ფანარი უჭირავს, შავი ტანსაცმელი აცვია და ქული ახურავს; სასტუმრო ოთახში ნივთებს გულმოდგინედ სინჯავს. უეცრად ხმაური ისმის. გუსტავი ფანარს აქრობს. ხმაურს ფრთხილი სტვენა მოჰყვება. ახლა ორი აჩრდილი გამოჩნდება; და ორი ფანარი ინთება. მათი შუქი ერთმანეთს გადაეჯვარედინება და გუსტავზე შეჩერდება.

ბუსტაპი: მანდ რომელი ხართ?

აჩრდილი: „საქმეზე“ მოვედით.

ბუსტაპი: შენა ხარ, პეტერბონო?

აჩრდილი: ჩვენ ახლები ვართ.

მეორე აჩრდილი: ახალი ყაჩაღები.

ბუსტაპი: ეს რაღაა? (რეველვერს ამოიღებს). ხელები მალლა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ხა! ხა! ხა! ხა!... კარგი ხუმრობაა, არა?.. სად

იბოვთ ეს რეველვერი? მშვენიერი სათამაშოა!

ბუსტაპი: ახლოს არ მოხვიდეთ, თორემ გვევრით!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: წინააღმდეგობას ნულარ ეწვეით, უკვე „დამწვარი“ ხართ.

ბუსტაპი: არ მომიახლოვდეთ, ეშმაკმა წავიღოთ!

(ისერის).

დიუკონ-დიუფორი — მამა: (აღფრთოვანებული კაკანებს და არ ესმის, რომ საფრთხის წინაშე დგას): აჰ! აჰ! ბრავო! ბრავო!

ბუსტაპი: როგორ თუ ბრავო?

(კიდევ ისერის).

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ნამდვილ რეველვერს ჰგავს! სად იყიდეთ, ებ, სატაკუნო?

ბუსტაპი: არ მომიახლოვდეთ!

(იხვე ისერის. ვაზას მოახვედრებს, რომელიც საშინელი ხმაურით იმსხვრევა).

დიუკონ-დიუფორი — მამა (შეცრად, შეილს): დიდიე, რა უგერგილო ხარ!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი (პროტესტს აცხადებს): მე არ ვიყავი, მამა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: არც მე ვყოფილვარ. იმიტომ, რომ ოთახის შუაში ვდგავარ.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მე კი შენს გვერდითა ვარ, მამა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა (უცხად შეეშინდება): მაშ, ვაზა ვინ გატეხა?

ლორდი ედგარი (შემოდის და სინათლეს ანთებს. ფრაკშია გამოწყობილი, თავზე პოლიციელის მუზარადი ახურავს): ყურადღება! ყურადღება! რაზე ხმაურობთ? როგორ მოგწონთ ჩემი მუზარადი?

დიუკონ-დიუფორი — მამა (მამას და შეილს შპარტეველების საშინელი ნიღბები აუფარებიათ): დიდებულია, ძვირფასო ლორდო!.. (ლორდი ედგარი გადის. დიუკონ-დიუფორი — მამა თავზარდაცემულ გუსტავს მიუახლოვდება). თქვენი ნიღაბი კი არაფრად ვარგა. ძალზე უბრალოა... მთავარია დეტალები... შემომხედეთ... აი, ჰატარა ნაიარევიც.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: და შავი თვალსახვევიც.



დიუკონ-დიუფორი — მამა: ასე დავდიოდით ლაპეს ქუჩაზე გამართულ ბევრ-
ლისებზე, ჩვენს ამერიკელ მეგობრებთან და ზედაც არავის შემოუხედია.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: წარმოუდგენელია, არა?

ბუსტაპი: სად გარბიხართ ამისთანა სიფათებით?

დიუკონ-დიუფორი — მამა: კაზინოში.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: დიახ, კაზინოში, ქურდების მეჯლისზე!
თქვენც იქით მოდიხართ?

ბუსტაპი: რა? დიახ, ცხადია... მეც იქით მოვდივარ.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ოღონდ, გირჩევთ, ნილაბი შეიცვალათ, ჩემო
უმცროსო მეგობარო. მეტისმეტად უბრალოდ გამოიყურებით. ნამდვილ ქურდს არ
გეგხართ.

ბუსტაპი: მართალი ბრძანდებით. ასლავე გადავიცვამ. (მიღის. შეჩერდება).

ერთი მითხარით, ყველანი მიდიან მაგ ქურდების მეჯლისზე?

დიუკონ-დიუფორი — მამა: რასაკვირველია, ყველანი!

ბუსტაპი: დიდებულია! მალე შევხვდებით!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ამ ბიჭს ერთი ბეწო წარმოსასხვის უნარი არ
აქვს.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: თუ სხვებმაც ასეთი უაზრო ნილაბი გაიკეთეს,
კარგად წავა ჩვენი საქმე. ყველანი ჩვენ შეგვამჩნევენ!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ბოლო დებუშები წაიკითხე?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: წავიკითხე.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: თუ ამ სახლის პატრონს ფულს ვერ დავცანცლით,
ბელგიაში მოგვიწევს გაქცევა. ტვინი გაანძრიე.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: სომ ხედავ, რაც შემიძლია ყველაფერს ვაკე-
ოებ.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ვიცი. გამრჯე და პატროსანი ბიჭი ხარ. მაგრამ
მაინც, ერთი წუთითაც არ მოაღუნო ყურადღება. ამ საღამოს წარმატებაზე ბევრი რამ
ჰკიდება. ესეც არ იყოს, ჩვენი მეტოქეები რაღაც საეჭვო ქსელში არიან გახვეულნი.
ნახე თუ ერთ მშვენიერ დღეს სკანდალი არ მოხდეს. ვერ გამოიგია, ლედი იურფმა რა-
ტომ გააჩერა ეს ბებერი იდოლტი, როცა ამტკიცებდა ჰერცოგი დე მირაფლორი 1904
წელს მოკვდაო. ასი თვალი ვიქონიოთ და მზად ვიყოთ ყველაფრისათვის.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ეს ბიჭები როგორმე თავიდან უნდა მოვიშო-
როთ. სიკვდილ-სიცოცხლის ამბავია.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ესენი სიცრუეში ყურებადღე ეფლობიან. ჩვენ კი
ყურადღება და თავზაიანობა უნდა გავაორმაგოთ. ფრთხილად, ლედი იურფი მოდის!

(შემოდინ ლედი იურფი და ევა. ორივეს ქურდების სამეჯლისო ტანსაცმელი
აცვია).

ლედი იურფი (დიუბონ-დიუფორებს შეამჩნევს, რომლებიც განგებ ასველებენ,
ქალების ყურადღება რომ მიიქციონ): ოო! განსაცვიფრებელია! დაუჯერებელია! სწო-
რედ რომ არ ველოდი! ევა, რას იტყვი ჩვენს სტუმრებზე?

მამა: როგორ მოახერხეთ ამგვარი გარდასახვა?

დიუკონ-დიუფორი — მამა (პრანჭვით): ძალიან გვიხარია ჩვენი ნიღბები რომ
მოგეწონათ.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მოხარული ვარ, რომ მოგეწონათ.

ლედი იურფი: ისე შემოგყურებენ ხოლმე, თითქოს ფეხის ქირას ელიანო.

მამა: მართალი თუ გნებავთ, ასეც არის.

ლედი იურფი: ჰერცოგი და მისი ვაჟი აფვიანებენ.



მამა: მათ ოთახებს რომ ჩავუარე, შევეხმინა. შემომჩივლეს, არაფერი გამოვიტყუე.
 დის, ვერაფრით დავემგვანეთ ქურდებსო.

ლადი იურფი (გასვლისას): ბატონებო, ეთხოვთ უხმოთ მათ, და რამდენიმე კეთილი რჩევა მისცეთ.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: სიამოვნებით. სიამოვნებით. (შვილს). უფრო მეტი თავაზიანობა...

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: უფრო მეტი...

(გალიან და თან საზვასმული თავაზიანობით უხრიან თავს ქალებს, სცენაზე ჯუ-ლიეტა გაივლის).

მამა: შენ ჯერ მზად არა ხარ?

ჯულიეტა: ახლავე მოვემზადები.

მამა: დაიგვიანებ, იცოდე.

ჯულიეტა: მე ნუ დამიციდით. ბატარა მანქანას გამოვიყვან და მარტო წამოვალ.

მამა (უცბად): ის ბიჭი გიყვარს?

ჯულიეტა: რატომ მეკითხები?

მამა: მართალი ხარ. რატომ უნდა შეეკითხო ადამიანს, შეყვარებულია თუ არა, როცა ისედაც ჩანს, რომ შეყვარებულია.

ჯულიეტა: ნუთუ ასე შემჩნევა?

მამა: გემჩნევა.

ჯულიეტა: არა, ჩემო კარგო, სცდები. არავისზე შეყვარებული არა ვარ.

(წასვლა უნდა. ევა შეაჩერებს).

მამა: ჯულიეტა! მტერი რატომ გგონივარ?

ჯულიეტა (ჩერდება): იმიტომ, რომ მტერი ხარ.

მამა: არა. მე შენ ძალიან მიყვარხარ. დაჯექი.

ჯულიეტა (უცებ ძალზე ახლოს მივა): შენ თვითონ გიყვარს ის. აი, რაშია საქმე! გინდა წამართვა და წინასწარ მითანხმდები, რომ ძალიან არ ვიდარდო, ხომ? იქნებ უკვე მოილაპარაკეთ კიდევ? მიხვდები? ასეა არა? მართალია ხომ? რატომ დუმხარ? მელაპარაკე! ასე რატომ ილიმები?

მამა: რა ბედნიერი ხარ, ასე ძლიერ რომ გიყვარს!

ჯულიეტა: ვიცი, შენ უფრო ლამაზი ხარ და შევიძლია ყველა მამაკაცი დაიხურო, თუ მოინდომებ.

მამა: ეჰ, მონდომება რომ შემეძლოს...

ჯულიეტა: მაშ, არ მოგწონს?

მამა: არა, არ მომწონს, ჩემო ბატარა გიჟუნია.

ჯულიეტა: არასოდეს გილაპარაკია მასთან მარტოს, უჩუმრად?

მამა: სურვილიც რომ მქონოდა, როგორ მოვახერხებდი? საკმარისია შემთხვევით მომიახლოვდეს, რომ თვალს აღარ გვაშორებ.

ჯულიეტა: მეშინია და იმიტომ. ნამდვილად მიყვარს.

მამა: ბატარა ბედნიერო...

ჯულიეტა: დაიფიცებ, რომ არასოდეს გიფიქრია თავი მოვაწონო?

მამა: გეფიცები.

ჯულიეტა: იმ დღესაც კი, როცა ორჯერ ზედიზედ იცეკვეთ?

მამა: ეს ხომ შემთხვევით მოხდა, ორკესტრმა ტანგო გაიმორა.

ჯულიეტა: იმ დღესაც, როცა ნავით გაისეირნეთ? მე კი დავრჩი, რადგან დიუკონ-დიუფორები ბაკარას მასწავლიდნენ?

მამა: დიას, იმ დღესაც. ისე დანაღვლიანდა, რომ მაშინვე ვუთხარი, უკან დავბრუნდეთ მეთქი. დავბრუნდით და ვეღარ გვაპოვეთ.

ჯულიეტა: ნაღვლიანი იყო? საოცარია. საღამოს სულ სხვანაირი თვალღებნი ჩემდა.

მე: იმიტომ, რომ შენზე მკითხა, მოგწონვარ თუ არაო. მე კი ვუთხარი, რომ ერთი პატარა, თავქვიფა გოგო ხარ და კაციშვილი ვერაფერს გაუგებს მეთქი.

ჯულიეტა: მაშ, ამიტომ? (სიჩუმე). ალბათ სხვანაირადაც შეგეძლო გეთქვა.

მე: ახლა კმაყოფილი ხარ?

ჯულიეტა: არც გაცნობის დღეს გიჭდია თავი რომ მოგეწონებინა?

მე: არც გაცნობის დღეს.

ჯულიეტა: ახლა კი დავწყობარდი.

მე: რატომ არა გჯერა ჩემი? როცა შენს გვერდითა ვარ, ასე მგონია დავბერდა მეთქი.

ჯულიეტა: შენ ჩემზე ბევრად უკეთესი და ლამაზი ხარ. უფრო ქალურიც...

მე: ასე გგონია?

ჯულიეტა: მიკვირს, რომ ასე ლაპარაკობ. გამოტყდი, ჰექტორს ხომ სჯობია ყოველდღე რომ გეარსიყვება?

მე: ნუთუ არ გესმის, რატომ არ შემიძლია მასთან კეკლუცობა? ვხედავ როგორ გიყვარს ის ბიჭი და თავი შორს მიჭირავს.

ჯულიეტა: ყოჩაღ!

მე: ოო, არა!.. ნეტავი ისე მყვარებოდა, ერთი წუთითაც არ დავფიქრებულყავი და მსხვერპლად შენი თავი მიმეტანა.

ჯულიეტა: როცა მარგალიტის მძივის კენეტას იწყებ, ეს ნიშნავს, რომ ცუდადა ხარ.

მე: ძალიან ცუდად.

ჯულიეტა: ისეთი ლამაზი ხარ ამ საღამოს... მეჯლისზე ყველა მამაკაცი შენ ია გიწყებს ყურებას.

მე: ყველა.

ჯულიეტა: მართლა გეუბნები.

მე: მეც ვისაც მინდა იმას ავირჩევ, მაგრამ ეს ძალზე მოსაწყენია.

ჯულიეტა: ბედნიერი არა ხარ?

მე: არა.

ჯულიეტა: ბედნიერება ხომ ძალზე ადვილია. მართო საკუთარი თავი მიუშვი ნებაზე. მართალია, ასეთ დროს სმირად უბედურადაც გრძნობ თავს, მაგრამ ალბათ სწორედ ესაა ბედნიერება.

მე: შენ ყოველთვის გეგონა, რომ შენზე უფროსიც ვიყავი, შენზე ლამაზიც, შენზე ძლიერიც, რაკი ირგვლივ მამაკაცები მეხვივნენ. ახლა ხომ ხედავ, ამ სახლში მხოლოდ შენ ცხოვრობ ნამდვილი ცხოვრებით. და იქნებ მთელს ამ ქალაქში და მთელს მსოფლიოშიც...

ჯულიეტა (წელში გამართული, ოცნებით ილიმება): ო, დიას! მე ვცხოვრობ, მე ვცოცხლობ, მე მიხარია.

მე: შენ ისეთი უმწიკვლო ხარ, ყველაფრის დაჯერება შეგიძლია.

ჯულიეტა: ყველაფრის დაჯერება...

მე: მე არ მგეგხარ. შენ უსიყვარულოდ არავისთან ყოფილხარ. შენს ყელს მარგალიტები არა სჭირდება, შენს თითებს — ბეჭედი. დარწმუნებული ვარ, თეთრი ტილოს კაბის ქვეშ სხვა არაფერი გაცვია, მაგრამ იცი, რომ ოცი წლისა ხარ და შეყვარებული...

(ჯულიეტა არ ინძრევა. ოცნებით ილიმება. მთლიანად რაღაცის მოლოდინშია).

მე (ჯულიეტას შეპყურებს და უცბად იტყვის): ჯულიეტა, რატომ შენც ქურდების კოსტიუმი არ ჩაიცვი?

ჯულიეტა (უცბად, სისარულით): რა ბედნიერი ვარ! შენ კი ისეთი ნაღვლიანი,



აქ დარჩენა არ შეიძლება. როცა ასეთი ბედნიერი არ ვიქნები, მაშინ ვიფიქრებ შენზე

და დაგიბრუნდები. გეფიცები. (კონის და გარბის). სუუ!

მე: ნეტავ რა საიდუმლო აქვს?

(შემოდის ლედი იურფი, დიუპონ-დიუფორებთან ერთად).
ლედი იურფი: ჩვენი გამოსვლა დიდებული იქნება.
დიუპონ-დიუფორი — მამა: ის ბატონები უკვე მზად არიან.

ლედი იურფი: კოხტად გამოიყურებიან?
დიუპონ-დიუფორი — მამა: ეგ გემოვნების საქმეა.
დიუპონ-დიუფორი — შვილი: აგერ, ისინიც.

(შემოდის პეტერბონო და ჰექტორი. სასაცილოდ გამოწყობილი რომელიღაც ოპერეტის ბანდიტებს ჰგვანან. ყველანი იცინიან).

ჰექტორი: რატომ იცინიან?

პეტერბონო: ამათ არასოდეს უნახავთ ნამდვილ ჭურდები. ეტყობა, არც თეატრში ყოფილან ოდესმე.

ლედი იურფი: ვის განასახიერებთ, ძვირფასო ჰერცოგო?

პეტერბონო: ჭურდს.

ჰექტორი (ევას): ასეთი ხომ არ ვიყავი მაშინ?

მე: ოო, არა!

პეტერბონო (ლედი იურფს): არ მოგწონვართ?

ლედი იურფი: პირიქით, ძალიანაც მომწონხართ!

პეტერბონო: გამოტყდით, ამ ტანსაცმელში ჩვენ ჭურდებს არ ვგვევართ.

ლედი იურფი: ჩემო ძვირფასო, როგორ შეიძლება ესპანელი გრანდებისაგან მოითხოვო, რატომ ჭურდებს არ ჰგვეხართო.

პეტერბონო: კარგად არის ნათქვამი. ასე არ არის, ჰექტორ?

(ენერგიულად უბიძგებენ ერთმანეთს).

ლედი იურფი: დროა გზას გავუდგეთ. მანქანა მზად არის. სად დაგვეკარგა ლორდი ედგარი? სარკეს ველარ მოშორებია? (ეძახის). ედგარ!

(გამოჩნდება ფრაკში და პოლიციელის მუზარადში გამოწყობილი, ულვაშგაპარსული ლორდი ედგარი).

ლორდი ედგარი: რას იტყვით, კარგად მოვიქეცი, ულვაშები რომ გავიპარსე?
ლედი იურფი (არც კი შეხედავს): არ ვიცი! აბა მეჯლისზე! მეჯლისზე!

(იმავე წამს ორკესტრი კადრილის დაკვრას იწყებს. ჭურდები ლედი იურფთან და ევასთან ცეკვავენ, ხოლო დიუპონ-დიუფორები ამაოდ ცდილობენ მოცეკვავეებში გარევას. შერე ცეკვა „ეჟავას“ მკვირცხლი ზეგერები აქლერდება, რაზეც დიუპონ-დიუფორები დიდებულად იცეკვებენ. ყველანი ცეკვა-ცეკვით გადიან).

დიუპონ-დიუფორი — მამა (შვილთან ერთად ცეკვით გადის): ჩვენი საქმეები სულ უფრო უკეთ მიდის.
დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ახლა ეშმაკის გონება გვჭირდება.
დიუპონ-დიუფორი — მამა: მეტი თავაზიანობა და მეტი ალერსი...



(სცენა ერთხანს ცარიელია. გაივლის მსახური, დიდ ჭაღს აქრობს და ფანჯრებს შუარავს. მერე გუსტავი გამოჩნდება. რაღაცას უსმენს. ისმის მანქანის ხმა, რომელიც ჩელ-ნელა გემორღება. გუსტავი ოთახს შემოივლის და სათითაოდ ათვალიერებს ნივთებს. უცბად კედელს აეკვრება...).

ჯულიბტა (შემოდის სამგზავრო ტანსაცმელში გამოწყობილი): აი, მეც მოვედი.

ბუსტაპი: რატომ მოხვედი?

ჯულიბტა: თქვენთან მოვედი.

ბუსტაპი: რატომ სხვებს არ გაჰყევით?

ჯულიბტა: თქვენს საძებნელად მოვედი.

ბუსტა-პი: წადით აქედან, მომშორდით!

ჯულიბტა: ასე უხეშად რატომ მელაპარაკებით?

ბუსტაპი: წადით!

ჯულიბტა: რა თქმა უნდა, წავალ, თუ ჩემთან ყოფნა არ გინდათ. მე კი მეგონა გინდოდათ. რა მოგივიდათ?

ბუსტაპი: თავი მტკიცია. მარტო ყოფნა მჭირდება.

ჯულიბტა: რატომ ჰყვებით ზღაპრებს?

ბუსტაპი: არავითარ ზღაპრებს არ გიყვებით. აქედან მოუსვი, ჩემო პატარავ, აბა, ჩქარა!

ჯულიბტა: მაგრამ ადრე ასეთი ტონით არ მელაპარაკებოდით!

ბუსტაპი: როდესმე ხომ უნდა მელაპარაკა?

ჯულიბტა: ისეთი რა დავიშავეთ?

ბუსტაპი: ისეთი არაფერი. ახსნა გამიჭირდება, თანაც, სულ ერთია, მაინც ვერაფერს გაიგებთ.

ჯულიბტა: მაგრამ, ბატონო პედრო...

ბუსტაპი: ჯერ ერთი, აქ არ არის არავითარი ბატონი პედრო, მე გუსტავი მქვია. მეორეც, გთხოვთ მიბრძანდეთ.

ჯულიბტა: მე კი მეგონა გიყვარდით...

ბუსტაპი: ზოგჯერ ვცდებით ხოლმე...

ჯულიბტა: მაგრამ ხომ მეუბნებოდით, მიყვარხარო!

ბუსტაპი: გატყუებდით.

ჯულიბტა: არა, ვერ დავიჯერებ.

ბუსტაპი (**ჯულიეტასთან მივა. გადაწყვეტილება უკვე მიღებული აქვს**): ჩემო პატარა ბებრუხანავ, ჩემთვის აუცილებელია, რომ სასწრაფოდ აიბარგოთ აქედან.

ჯულიბტა: რატომ?

ბუსტაპი: მალე გაიგებთ. ახლა კი წაბრძანდით თქვენს ოთახში და დაიტირეთ თქვენი გაცრუებული ოცნებები. (**ხელს მოჰკიდებს და კარისკენ მიჰყავს**), ეს რაღა ჩაგიცვამთ? ვის ემალებით?

ჯულიბტა: სამგზავრო ტანსაცმელია.

ბუსტაპი: სამგზავრო ტანსაცმელი? რას აპირებთ?

ჯულიბტა: ნუ მიბრზნებთ. თქვენ გეტყვებით, თქვენთან ერთად მსურდა წამოსვლა. გახსოვთ, რომ მითხარით, ერთად გავემგზავრებითო...

ბუსტაპი: დიას, ერთხელ ვისუშრე. მაგრამ საიდან იცით, რომ გამგზავრებას ვაპირებ?

ჯულიბტა: ვიცი.

ბუსტაპი: მგონი მეტისმეტად ბევრი რამ იცით. აბა, წამობრძანდით.

ჯულიბტა: შეიძლება დერეფანში მსახური შეგვეფეთოს. (**გუსტავი ჯულიეტას შეხედავს**). აქ დავრჩეთ, აქ უფრო უხიფათოდ ვიქნებით.



ბუსტაპი: ალბათ დიუპონ-დიუფორები გელიან. წადით და დანარჩენებივით ქუ-
რდის ტანსაცმელში გამოეწყეთ.

ჯულიეტა: განა ქურდები სამეზავრო ტანსაცმელს არ იცვამენ?

ბუსტაპი: მაგრამ თქვენ ხომ სამოგზაუროდ არ მიდიხართ. თქვენ მეჯლისზე
მიდიხართ.

ჯულიეტა: ქურდობის შემდეგ ქურდები იმალებიან. რატომ არ გინდათ თქვენ-
თან ერთად წამოვიდე, თქვენ ხომ მიემგზავრებით?

ბუსტაპი (მივარდება): ოო! პატარავ, თქვენ მეთისმეტად ბევრი იცით!

ჯულიეტა: ოოო! ნუ მატყინეთ!

ბუსტაპი: ნუ გემინიათ, უბრალო სიფრთხილეა. (სკამზე მიაგრავს და მის მან-
თაში იქექება).

ჯულიეტა: ჩანთა არ მომპაროთ. შიგ ისეთი არაფერია. თუმცა წაიღეთ. მი-
ჩუქნია.

ბუსტაპი: გმადლობთ. მართო ცხვირსასოცს ამოვიღებ.

ჯულიეტა: რატომ?

ბუსტაპი: პირი რომ აგვიკრათ იმიტომ. (პატარა ცხვირსასოცს იპოვის). ნეტავი
რაში ადგებათ ასეთი პატარა ცხვირსასოცები? ჩემსას ვინმარ, სუფთა მქვს. (ქალის
ცხვირსასოცს გადაადგებს).

ჯულიეტა: ოოო! არ დავიყვირებ! გეფიცებით... ბატონო პედრო! გუსტავ!
გუს...

(პირს აუკრავს).

ბუსტაპი: ასე, ჩემო პატარავ, თუ თავი ქურდების მეჯლისზე გგონიათ, და-
ლიან ცდებით. ნამდვილი ქურდი გახლავართ. პექტორი და პერცოგი დე მირაფლორაც
ქურდები არიან. ამასთან ერთად დიდი სულელებიც. შენ ტყუილად ააგე ილუზიები.
მამიდაშენი კი ტუტუცი ბებრუხანაა, რომელმაც სხვებზე მეტად შეტობა. მე ხომ
იმისთვის გეწვიეთ, რომ გაგქურდოთ და გაგქურდავთ კიდევ.

(ჯულიეტა სკამზე წვალბს).

კარგი... კარგი... გულს ვერ მომიღობ. მაგის მეტი რა მინახავს?

(მერე ტომრებში ყველანაირ ხარახურს ყრის, რაც კი ხელში მოხვდება. მერე
ჯულიეტს შეხედავს და სინდისი ქეჯნის).

მეთისმეტად ხომ არ გიჭერთ?

(ჯულიეტა უარის ნიშნად თავს აქნევს).

ძალიან კარგი. ჭკვიანი გოგო ხართ. ახლა ხომ გესმით, ჩემო ბებრუხანავ; ად-
რე ხომ ასე არ ვლულუნებდი... რაც იყო, სიცრუე იყო, საქმისთვის მჭირდებოდა.

(ჯულიეტა ისევ დაიწყებს სკამზე წვალბას).

გული დაგწყდათ?.. ცხადია, მესმის, რომ ყველაფერი ულამაზოდ გამოვიდა, მა-
გრამ რას იზამ? ყოველ ხელობას უარყოფითი მხარეცა აქვს. თუ ამას გავითვალის-
წინებთ, პატიოსანი კაციც კი მეთქმის, ცხადია, თავისებურად. ჩემს ხელობას მივს-
დევ — ეს არის და ეს... თანაც ფოკუსების გარეშე. პექტორსა და პეტერბონოს კი არა
გვევარ. პეტერბონო პერცოგი დე მირაფლორია. შენი საქმე სუფთად უნდა აკეთო,
თორემ ცხოვრება აუტანელი გახდება.

(მალულად ჯულიეტას გაღაზებდას).

თოკი ძალიან ხომ არ გიჭერთ?

(გაუღიმებს).

ცხადია, ამგვარი რამის ჩადენა არა მსიამოვნებს. ვიცრუე, მოგატყუეთ. მაგრამ ძალიან მიყვარხართ.

(ისევ გააგრძელებს თავის საქმიანობას).

შეტი რა გნებავთ? როცა უფაღმა ქურდები გააჩინა, ერთი რამ უბოძა: პატიოსანი ადამიანების პატივისცემა ჩამოართვა. არსებითად კი, ეს არცთუ დიდი უბედურებაა. უარესიც შეიძლებოდა მომხდარიყო.

(მხრებს იჩეჩავს, ჩაიცინებს, თან ვერ ზედავს ჯულიეტას შეხედვას).

აი, ნახავთ, დადგება ღრო და ყველაფერი დაგავიწყდებათ.

(ტომრებში კვლავ ნივთებს პურის. ჯულიეტა წვალობს, ფართხალებს. გუსტავი შეხედავს).

თუ ამეებში ისეთი რამეა, ძალიან რომ მოგწონთ, ნუ ღამიძალავთ, სახსოვრად დაგიტოვებთ. დიდ სიამოვნებას მომანიჭებს თუ რაიმე პატარა საჩუქარს მოგართმევთ.

(ჯულიეტა გუსტავს უყურებს. გუსტავი შეწუნდება და გარედება...).

ოო! ასე ნუ მიყურებთ. სიბრაღული გულს მიბობს. ნუთუ არ გესმით, ასე იმიტომ ვიქცევი, რომ სხვანაირად ვერ მოვიქცევი. დამაცადეთ, ჩემი საქმე მშვიდად გაკეთო.

(ჯულიეტა განთავისუფლებას ცდილობს).

გტკივართ? ხომ არ იღრჩობით? ჯულიეტა, თუ შემომფიცავთ, რომ საშველად არავის უხმობთ, ცხვირსახოცს მოგხსნით. დაიფიცებთ?

(ჯულიეტა თავს უქნევს, „ღიასო“).

კარგი, გენდობით.

(ცხვირსახოცს მოხსნის).

აბა, ახლა რას მეტყვი, მართლა ნამდვილი ქურდი ბრძანდებიო?

(დათრგუნვილი ჩაჯდება).

ჯულიეტა (უცბად გამონთავისუფლება): იდიოტობა! სრული იდიოტობა! მომხსენით თოკები!

ბუსტამი: ოო! ასე არ გამოვა! კეთილი კი ვარ, მაგრამ საქმეში სერიოზულობა არ მაკლია

ჯულიტა: მომისმინეთ მაინც!

ბუსტაპი: აბა მითხარით, რა გნებავთ?

ჯულიტა: სამგზავროდ იმიტომ კი არ გამოვეწყე და აქ იმიტომ კი არ მოვედი, სკამზე მიკრული სულელის როლი ვითამაშო. ისედაც კარგად ვიცი, ნამდვილი ქურდი რომ ხართ. ნამდვილი ქურდი კი არა, მართალი სტუმარი რომ იყოთ მაშიდაჩეპისა, არც ვიფიქრებდი, ამ შუალამისას სადმე წავა მეთქი.

ბუსტაპი: რა გემართებათ?

ჯულიტა: აგერ უკვე მთელი საათია გიმტკიცებთ, რომ მიყვარხართ! დაგიწახე როგორ გამოიყვანეთ გარაჟიდან მანქანა, და მიხვდით, რომ ამ საღამოს გაქურდავდით აქაურობას და გაიპარებოდით. ამიტომ ჩავიციე ეს ტანსაცმელი და გითვალთვალებდით. მაგრამ იქნებ დარჩენას აპირებთ?

ბუსტაპი: ქურდებს ამგვარ შეკითხვას არ აძლევენ.

ჯულიტა: მაშინ მეც წამიყვანეთ. გთხოვთ... გეხვეწებით...

ბუსტაპი: მაგრამ მე ხომ ქურდი ვარ...

ჯულიტა (გაბრაზებული ყვირის): მეც ხომ ვიცი, რომ ქურდი ხართ! რა სულ ერთი და იგივეს იმეორებთ. გაცემული ვარ, აქამდე რატომ ვერ გაეციოთ საკუთარი თავი. აბა, გამითავისუფლეთ ხელები!

ბუსტაპი: მაგრამ, ჯულიტა...

ჯულიტა: გამიხსენით მეთქი, ხელები. საშინლად მტკიავა.

ბუსტაპი: დიფიცებთ, რომ არ გაიქცევით და მაშიდათქვენს არ შეატყობინებთ?

ჯულიტა: ო, ღმერთო! რა თქმა უნდა, ვფიცავარ! რა სულელი ხართ!

ბუსტაპი: გენდობით, მაგრამ მაინც ვერაფერს ვხვდები.

(ხელებს უხსნის. ჯულიტა სწრაფად ისევას პულსს და ღვება).

ჯულიტა (გადაჭრით): იჩქარეთ. ისედაც უამრავი დრო დაგვარგეთ. ამ ნივთიერი სამხილით იმათ ხელში ჩავარდნა არ ღირს. გეყოფათ რაც ჩააწყეთ?

(ფეხით ტომრებს უჩვენებს).

ბუსტაპი: რას აპირებთ?

ჯულიტა: ოო, ღმერთო ჩემო! ლამის სულელი მგონიხართ. ყველაფერი უნდა დაგიღებოთ კაცმა. მოგწონვართ თუ არა?

ბუსტაპი: დიახ, მომწონხართ... მაგრამ...

ჯულიტა: დიდებულია. მთავარი ეს არის. ახლა ყურადღებით შისმინეთ, გუსტავ. ძალიან მიყვარხართ და თქვენი ცლოზა მსურს. ოო! ოუ წუხართ... თუ პოლიციასთან ურთიერთობას ერიდებით, ჩვენს ქორწინებას ოფიციალურად არ გავაფორმებთ!.. აი ასე... ახლა... **(ერთ ტომარას იღებს).** სულ ეს არის? მეტს არაფერს წავიღებთ?

ბუსტაპი (ტომარას ხელიდან გამოსტაცებს): არა, ჯულიტა! თქვენ არ გესმით რას აკეთებთ. მე არ მინდა... თქვენ მე ვერ გამომყვებით. რა უნდა გააკეთოთ ჩემთან?

ჯულიტა: დაგეხმარებით. ყარაულად დავდგები. თუ ვინმე გამოჩნდება, დავუსტვენ. დიდებულად ვუსტვენ. აბა, მომისმინეთ.

(ძლიერად უსტვენს).

ბუსტაპი (შეშინებული): სუუ! ფრთხილად!..

(სიჩუმე. ორივე გაყურსულნი და მიყურადებულნი არიან).

ჯულიეტა (ნახად): უკაცრავად... სულელი ვარ. წამიყვანეთ. უფრო ჩუმად და-
ვისტვენ, გეფიცებით, და თანაც მხოლოდ მაშინ, როცა აუცილებელი იქნება.
ბუსტაში: ჯულიეტა, ჭირვეულობთ და მეტი არაფერი. დამცინით. დაცინვა რა
საკადრისია?

ჯულიეტა: ო, არა, არა. ასე ნუ იფიქრებთ. მე თქვენ მიყვარხართ.

ბუსტაში: მაგრამ წარმოდგენაც არა გაქვთ, როგორი ცხოვრება მოველით.

ჯულიეტა: მაქვს. მაკოცეთ.

ბუსტაში: ჯულიეტა, თქვენ სამუდამოდ ჰკარგავთ მშვიდ ცხოვრებას.

ჯულიეტა: ამ მშვიდმა ცხოვრებამ, ცოტას დარჩა, სული არ ამომხდა. მა-
კოცეთ.

ბუსტაში: ჯულიეტა, თქვენ აქ ბედნიერი ხართ. თქვენ წარმოდგენა არა გაქვთ
რას ნიშნავს ძალული ცხოვრება, მუდმივი შიში. თქვენ ფუფუნებასა ხართ მიჩვეული

ჯულიეტა: ამეებს თუ თან წავიღებთ, მდიდრები გავხდებით. თუ გეშინიათ პო-
ლიცია ძებნას დამიწყებს, მაშინ ქურდობაზეც ხელს ავიღებთ.

ბუსტაში: ქურდები მდიდრები არასოდეს არ არიან. ნაპარავიდან ცოტა რამ
რჩებათ.

ჯულიეტა: მაშინ ღარიბები ვიქნებით და ეგ არის. მაკოცეთ.

ბუსტაში: მრცხვენია, ჯულიეტა.

ჯულიეტა: პატარა იდიოტი ხარ. მაკოცე.

ბუსტაში: მრცხვენია, ჯულიეტა, მრცხვენია.

ჯულიეტა: ყურადღებას ნუ აქცევ! მაკოცე!

(დიდხანს ჰკოცნიან ერთმანეთს).

ჯულიეტა (თავს ერთბაშად გაითავისუფლებს, მთლად გაბრწყინებული და გა-
ხარებული): რა ბედნიერი ვარ! ახლა კი სწრაფად! (ჩერდება). ეს პატარა მინანქრები
არ აიღე? სულელი ხარ... ამათში ეს ყველაფერზე ძვირფასია. (დარბის. კედლებიდან
სურათებს ხსნის). არც ფრაგონარის² სურათები?.. (ტომარაში იქექება). შანდლები
აქ ღავტოვოთ. ყალბი ბრინჯაოა. ხომ ხედავ, როგორ გჭირდებათ. აი. ნახავ, რა კარ-
გად მოგესმარები. მაკოცე.

ბუსტაში: ჩემო პატარა ყაჩაღანავ.

(ერთმანეთს ჰკოცნიან და გადიან).

ფარდა

მეოთხე სურათი

ამ ამბიდან ერთი საათია გასული. სცენა კვლავ ბაღს წარმოადგენს (ორანჟე-
რეა). კლარნეტისტი სამეჯლისო მუსიკას უკრავს, მერე კიდევ გაიმეორებს, ოღონდ
უფრო ნაღვლიანად... მოქმედი პირები ერთმანეთს მოჰყვებიან თავჩაქინდროლნი, შე-
ურაცხოფილნი და დაღვრემილნი.

ლედი იურფი: რასაკვირველია, ყველაფერი ძალზე სასაცილოა.

პიტრონი: ღარბაზში არც კი შეგვიშვებს.

2. ჟან-ონორე ფრაგონარი (1732—1805 წწ) ფრანგი ფერმწერი და გრაფიკოსი.



ლადი იურზი: სასაცილოა. ვის გაუგია, ან თავში აზრად ვის მოუვიდა ასე წვრილი ასობით დაეწერა აფიშა. ფრანგებს მომჭირნეობის რაღაც უცნაური გნება სჭირთ.

ლორდი ედზარი: ჰანღურით კი გამოგვისტუმრეს და...

მამა: რას ერჩით, ბიძაჩემო. ამ ხალხმა ყვაილების მეჯლისი მოაწყო. ჩვენმა კოსტიუმებმა კი ყველა შეაშინა. მე ასე გავიგე.

ლადი იურზი: ყვაილების მეჯლისი! რა გულუბრყვილობაა! ყვაილების მეჯლისი!..

დიუკონ-დიუფორი — მამა: მე მართო ერთი რამ მოცტებს, როგორ აურიეთ ყვაილების მეჯლისი ქურდების მეჯლისში.

ლადი იურზი: თუ ასეთი კარგი მხედველობა გაქვთ, ჩემო ძვირფასო, მაშინ უქვენ წაგეკითხათ აფიშა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: მაგრამ, ეშმაკმა დალახვროს...

დიუკონ-დიუფორი — შვილი (ჩუმად): წინდაუხედავად იქცევი, მამა.

ლადი იურზი: თუმცა, ყველაფერი თქვენი ბრალია, თქვენი სიფათის გამო არ შეგვიშვეს.

კატიარბონო: მე კი აუცილებლად შემისვებდნენ. საოცარია, მაგრამ მე მათ ყაყაო ვეკონე.

ლადი იურზი: ცხადია! ყველა შევიდოდით. ამითი ბრალია ყველაფერი. ეს რა გემოვნებაა! აბა შეხედეთ! ნამდვილი აეარები არიან!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: მაგრამ მე მეგონა, რომ ქურდების მეჯლისისათვის...

ლადი იურზი: ყვაილების! ყვაილების! იმედი მაქვს მთელი საღამო ამ ქურდების მეჯლისზე არ ილაპარაკებთ!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მამა, ნუ აღელდები... **(ლადი იურზს).** ჩვენ რაღა ვწუხვართ, მილედო.

დიუკონ-დიუფორი — მამა (საბრალოდ): მეტს აღარ ვიზამთ.

ლადი იურზი: დიას, უკვე დროა.

ლორდი ედზარი: მოდით, ერთად გავატაროთ დღევანდელი საღამო, ყველაფერმა ამოღო რომ არ ჩაგვიაროს.

ლადი იურზი: ხომ არ შეიშალებთ, ედვარ. წაეიდეთ, გამოვიცვალოთ ტანსაცმელი და ბრიჯის თამაში განვაგრძოთ.

(ამოიხსრებს. ყველა ოხრავს).

ლორდი ედზარი: მამ, ბრიჯის თამაშილა დაგვრჩია... მერჩივნა უღვაში არ გაგეპარსა!

ლადი იურზი (ფუქსავატურად): მეც!

(კარისკენ მიდის. პეტერბონოს).

ძვირფასო ჰერცოგო, მე მამატიეთ, დაკარგული საღამო!

კატიარბონო (პექტორს უბიძგებს): საღამო დაკარგული არასოდეს არ არის.

ლადი იურზი: სხვა დროს აფიშებს უფრო ყურადღებით წაგიკითხავ. მეჯლისზე კი მხოლოდ ახლო მეგობრებთან ერთად წავალ, რომლებსაც უკეთესი გემოვნება აქვთ.

(ევასა და ლორდი ედვარის თანხლებით გადის).

კატიარბონო (მეორე კარში გასვლისას, პექტორს): ბეჭედი და შარგალიტები ავატოცე.

პაპტორი: მე კი სიფულე.
კაპტარბონი: კარგი.

(დიუპონ-დიუფორები მარტო რჩებიან).

დიუპონ-დიუფორი — მამა: ვერ არის კარგად საქმე.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ხო, ვერ არის.

დიუპონ-დიუფორი — მამა: ყველაფერი ნათელია. ეს ბიჭებიც იმ მიზნით მოსულან აქ, რა მიზნითაც ჩვენ, მაგრამ მაგათ ყველაფერში სწყალობთ ბედი, ჩვენ კი არაფერი გამოგვდის.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი (სარკის წინ): მე მაინც გგონია, რომ ცუდი გრინი არა გვაქვს.

დიუპონ-დიუფორი — მამა: მაგრამ ყვავილების მეჯლისის შესაფერი არ არის.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ვის მოუვიდა თავში ყვავილების მეჯლისი?

დიუპონ-დიუფორი — მამა: იმაზე მეტი სიბრიყვე რა იქნება, ვიდრე აფიშაზე „ქურდების მეჯლისის“ მაგივრად „ყვავილების მეჯლისის“ ამოკითხვა. ეს რა შემოილი დედაბერია!

დიუპონ-დიუფორი — შვილი (აჩვენებს მეზობელ ოთახს, რომელიც ღია კარიდან მოჩანს. უცბად წამოიყვირებს): მამა!

დიუპონ-დიუფორი — მამა: რა მოხდა?

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: კედელს შეხედე.

დიუპონ-დიუფორი — მამა: მერე რა, კედელი კედელია.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ფრაგონარის სურათები!

დიუპონ-დიუფორი — მამა: იმედი მაქვს, იმდენი გამეკება, რომ ამ წუთში არავითარი სურვილი არა მაქვს სახვითი ხელოვნებით დავტკბე.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: მამა! ფრაგონარის სურათები გამქრალა!

(სწრაფად მიაშურებს სასტუმრო ოთახს).

დიუპონ-დიუფორი — მამა: რაო?

დიუპონ-დიუფორი — შვილი (სასტუმრო ოთახიდან): აღარც მინანქრებია! წაღებულია ბრინჯაოს შანდლები, საბურნუთეები, უჯრები ფარდალალა. (უკან ბრუნდება). მამა, ყველაფერი გაუტაციათ!

დიუპონ-დიუფორი — მამა: აქედან წავიდეთ, თორემ ეგონებათ ჩვენ ვიქურდეთ.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ხომ არ გაგიჟდი? ჩვენ ხომ ყველასთან ერთად მეჯლისზე ვიყავით?.. მამა, აქ ძარცვა მოხდა!

დიუპონ-დიუფორი — მამა: მართალი ხარ, გაუძარცვავეთ, მაგრამ შენ რა გიხარია? ჩვენს საქმეს რას არგებს.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: იმედი არ გესმის, ქურდობა თუ მამინ მოხდა, ვიდრე ჩვენ კაზინოში ვიყავით, ეჭვი შეიძლება მიიტანონ მხოლოდ იმაზე, ვინც ჩვენთან არ იყო, და ვისი უჩვეულო გაქრობაც ყველამ შეამჩნია. ვინ არ მოვიდა?

დიუპონ-დიუფორი — მამა: პატარა პედრო?

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: დიახ, დიახ, პატარა პედრო!

დიუპონ-დიუფორი — მამა: თუ ასეა, დანარჩენები მისი თანამზრახველები გამოდიან.

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: ულაპარაკოდ. ჩვენთან ერთად მოვიდნენ, რომ ეჭვი არ გამოეწვიათ. ამ წუთში კი ალბათ უკვე აქ აღარც არიან, ან რამდენიმე წუთში გაქრებიან.



დიუკონ-დიუფორი — მამა: აჰ! დიდიე, ჩინებული ზიჭი ხარ! შენი ბებერი მამა ცხოვრებას დაუბრუნე. მაკოცე. ბოლოს და ბოლოს ჩამოიხსნეს ნილაბი? ჩავარდნენ? შეილო, ჩვენი საქმე ჯერ ასე კარგად არასოდეს ყოფილა.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: საჭიროა საქმე სწრაფად მოთადვეს, რომ დანაშაული არ უარყონ, ან არ გაიტყვენ. პოლიციაში უნდა დავერეკოთ (ტელეფონის ყურმილს იღებს). ალო... პოლიციის სამმართველო მომეტით, მადმუაზელ, სწრაფად...

დიუკონ-დიუფორი — მამა (სასტუმრო ოთახში ვადის ყვირის): ფრაგონარის სურათები! მინანქრები! შანდლები! საბურნუთები! გატეხილი ორი უჯრა! დიდებულა!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ალო, პოლიციის სამმართველოა? გელაპარაკებით ვილა ბუაიარიდან. სულ ახლახანს აქ ძარცვა მოხდა. დიხა, ქურდები ისევ აქ არიან. შევიძლიათ დაიჭიროთ! ჩქარა! რაც შეიძლება ჩქარა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა (გაბრწყინებული სახით შემოდის): მოდი, შეგილო, გაკოცო!

(კონის).

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ყველას დაუძახოთ და ვამხილოთ ქურდები. (კარისკენ მიდის და იძახის). ეი! ვინ არის მანდ!.. ყველანი აქეთ!.. ვინ ხართ მანდ!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ეი, ეი!

ლორდი ედგარი (შემოდის. ისევ გრიმი უკეთია): რა მოხდა?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ქურდობა მოხდა.

ლორდი ედგარი: ჩვენ დროში ეს ვილას უკვირს? სად მოხდა?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: აქ...

ლორდი ედგარი: აქ?

დიუკონ-დიუფორი — მამა (აღვზნებული): აქ! აქ!.. აი, აქ, ამ სასტუმრო ოთახში!

ლორდი ედგარი. ამ სასტუმრო ოთახში? რა მოიპარეს?

დიუკონ-დიუფორი — მამა (შაზრის გამყიდველივით ყვირის): ფრაგონარის სურათები! მინანქრები! შანდლები! საბურნუთები! უჯრები! მობრძანდით! აქეთ მობრძანდით!

ლორდი ედგარი (სასტუმრო ოთახში შედის. ირგვლივ იყურება და სკამზე ეცემა): საშინელებაა. ასეც ვფიქრობდი.

დიუკონ-დიუფორი (ერთანად): ჩვენც ასე ვფიქრობდით!

ლორდი ედგარი: ხვდებით, ვინ ჩაიღუნდა ამას?

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ეჭვით ვხვდებით!

ლორდი ედგარი: მეც. (შემოდის ევა). ჩემო პატარავ, გაგვექურდეს.

მამა: როგორ თუ გაგვექურდეს?

დიუკონ-დიუფორი — მამა (ისევ ყვირის დაიწყებს): ფრაგონარის სურათები! მინანქრები! შანდლები! საბურნუთები!..

მამა: კარგია, შანდლები თუ წაიღეს. საშინელი შანდლები იყო. აი, ფრაგონარი კი დასანანია.

პეტრორი (შემოდის ახალი გრიმით): ევა, ამჯერად ჭიონი მივხვდი! ამ გრიმზე მითხარი?

მამა: არა.

ლორდი ედგარი (პეტრორს ეცემა): როგორც იქნა! ესაა! ჩემო ძვირფასო დეტექტივო, ვერც კი წარმოიდგენთ, რა დროზე მოხვედით. მოხდა დიდი ქურდობა. ეჭვი გვაქვს თვითმარქეიბზე, რომლებიც სტუმრად გვეწვივნენ ჩემი ბიძაშვილის უცნაური ახრების წყალობით. ახლავე დააპატიმრეთ, ჩემო ძვირფასო დეტექტივო.

მამა: რა დაგეპარათ, ზიძაჩემო? ეს თავადი ჰექტორია. ახლავე მოიხსენიე წვერი, ჰექტორ!

პამბორი (წვერს იხსნის. მოკრძალებით): დიახ, მე ვარ, ჩემო ძვირფასო ლორდო!

ლორდი ედბარი (უცხად ვაბრაზდება): ბოლოს და ბოლოს გაათავებთ თუ არა ჩემს დაცინვას, ახალგაზრდავ?

პამბორი (რომელიც შეუმჩნევლად კარისკენ იხევს): მე არ დავცინით, ძვირფასო ლორდო...

ლორდი ედბარი: ხუმრობა რა არის, მშვენიერად მესმის, თუმცა ჩემი ასაკის ადამიანს არც ხუმრობა შეეფერება, მაგრამ არ შეიძლება დღეში სამჯერ ერთი და იგივე იმეორო...

პამბორი: მე არასოდეს არ დავცინით...

(კართან სულ ახლოა. დიუპონ-დიუფორებს ეჯახება, რომლებიც გზას უღობავენ).

დიუპონ-დიუფორი — შვილი: არა, ნუ მიდისხართ.

დიუპონ-დიუფორი — მამა: დარჩით. ვხედავთ, რომ მართლა არ დასცივით. დარჩით. ბოლო კეთილი იქნება.

პამბორი: ბოლოს და ბოლოს, რა გნებავთ? რას ნიშნავს ეს ყოველივე? რამე უკვირი ხომ არა გაქვთ ჩემზე?

მამა: ბატონებო, გთხოვთ თავად ჰექტორს თავი დაანებოთ!

პამბორი: რა ხდება, ევა? ეს რა უაზრობაა!

ლედი იზრფი (შემოდის პეტერბონოს თანხლებით): რატომ ყვირით? რატომ ხმაურობთ ასე საშინლად?

პამბორი: ეტყობა ერთმანეთს წაეკიდნენ.

ლორდი ედბარი: საშინელება მოხდა! საშინელი ქურდობა მოხდა! მე ველოდი კიდევ... ხომ გეუბნებოდით, 1904 წელს გარდაიცვალა მეთქი, და ესენი კი ყველანი მატყუარები და თვალთმაქცები არიან.

დიუპონ-დიუფორი — მამა (ლორდ ედგართან ერთად და ერთდროულად): ფრაგონარის სურათები! მინანქრები! საბურნუთები! შანდლები! უჯრები!

ლედი იზრფი: გთხოვთ, ყველანი ერთად ნუ ლაპარაკობთ. ვერაფერი გავიგე. უპირველეს ყოვლისა, დამაცადეთ ჩამოვჯდე. ქანცაწვეტილი ვარ.

(მთელი წინა სცენის შემდეგ და მერცხე, ჰექტორი პეტერბონოს სასოწარკვეთით ანიშნებს, თავს ვუშველოთ. პეტერბონო ვერაფერს ხედავს, ხან ჰკონია — სახელოები ჩამოგეშალაო, ხან პიჯაკზე ლაქა გაქვსო, ხან ზურგზე რაღაც მიგკრობიაო. სახელოებს იწვევს, ლაქას იწმენდს, სარკეში იყურება და ვერაფერი გაუგია. ბოლოს მხრებს იჩენავს).

ლედი იზრფი (დაჯდება): აბა, მიამბეთ რაშია საქმე.

პამბორი (მის გვერდით ძალზე ელეგანტურად ჯდება): დიდებული აზრია. გვიამბეთ, რაშია საქმე!

ლორდი ედბარი (სწრაფად): აკი გეუბნებოდით, იგი გარდაიცვალა მეთქი...

დიუპონ-დიუფორი — მამა (ლორდ ედგართან ერთად და ერთდროულად): ყველაფერი! ყველაფერი! ყველაფერი! ყველაფერი!.. ფრაგონარის...

(გაჩუმდებიან და ერთმანეთს უყურებენ).

მამა: გაგეპურდეს, მამიდა.

ლედი იზრფი: გაგეპურდეს?

მამა: დიხ, ვიდრე სახლში არ ვიყავით, გაიტაცეს ბატარა მინანქრები, ფრა-
ვონარის სურათები, და მეონი შანდლებიც.

ლადი იურში: მით უკეთესი, ყალბი ბრინჯაოსი იყო.

ლორდი ედვარდი: აკი გითხარით! აკი გითხარით!

ლადი იურში: ალბათ, რომელიმე მსახურმა მოიპარა. ყველანი სახლში არიან?

მამა: არ ვიცი.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: პოლიციას უნდა შევატყობინოთ.

ლადი იურში: რა საჭიროა?

დიუკონ-დიუფორი — მამა: როგორ თუ რა საჭიროა?

ლადი იურში: გითხარით, არა მეთქი. ჩემს სახლში პოლიციას რა ხელი აქვს?

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: მაგრამ ჩვენ უკვე შევატყობინეთ, მილედი.

ლადი იურში: ბოლოს და ბოლოს ეს რას ნიშნავს, ბატონებო? განა მე აღარა
ვარ აქაურობის ბატონ-პატრონი? აგერ უკვე რამდენიმე დღეა, რაც უბოდიშოდ და
უცერემონიოდ იქცევით.

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ჩვენ... თქვენ...

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ჩვენ... თქვენ...

ლადი იურში: ევა, დარეკე, პოლიციიდან კაციშვილი არ მოვიდეს.

დიუკონ-დიუფორი — მამა: რაღა დროსია. უკვე გზაში იქნებიან.

(ჰექტორი და პეტერბონო ფრთხილად მიძვრებიან კარისაკენ. როცა ლადი იურ-
ში პოლიციის გამოძახებას კრძალავს, ერთბაშად შეჩერდებიან, ყველაფერი კარგად
დამთავრდებაო, მაგრამ დიუკონ-დიუფორი — მამის სიტყვებს ყურს მოჰკარავენ და
ცდილობენ სწრაფად გაეცალონ აქაურობას).

დიუკონ-დიუფორი — მამა: შეხედეთ, გაქცევას აპირებენ!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: ეს უკვე მეთისმეტია! მიუხედავად თქვენი წი-
ნააღმდეგობისა, მილედი, უნდა გადაგარჩინოთ. ხელები მალა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: ხელები მალა!

(რევოლვერებით ემუქრებიან).

ლადი იურში: ბატონებო, ნუ გავიწყდებათ, რომ ეს ჩემი სახლია! გიბრძანებთ,
მოაშორეთ ეგ იარაღი!

დიუკონ-დიუფორი — შვილი: არა!

დიუკონ-დიუფორი — მამა: არა! დადგება დრო და მადლობას გვეტყვიან...

ლადი იურში: ევა, ახლავე ნერვიული შეტევა მომივია! მსახურებს დაუძახე.
ემილ! მანდ ვინ არის? ჩქარა აქ მოდი!

კოლინის აბნეტიზმი (ამ ყვირილზე შემოვარდებიან): აი, ჩვენც მოვედით!
სოსტენ, ტროყო, საქმეს შეუდეთ!

(დინახავენ ორ საშინელ მანდიტს, რომლებიც იარაღით ემუქრებიან ელეგან-
ტურ ჯენტლმენებს. პოლიციელები ერთ წუთს არ აყოვნებენ და დიუკონ-დიუფორებს
ეკვეთებიან).

კოლინისა: აი, ყაჩაღებიც... ჩაგვივარდით თუ არა?!

დიუკონ-დიუფორი (უკან იხევენ): მაგრამ... მაგრამ... ჩვენ არა ვართ...
ჩვენ არა! პირიქით... ჩვენ დაგირეკეთ. ეს რა უაზრობაა! ისინი არიან!

(უკან იხევენ. ზორძიკობენ, ერთმანეთს ეჯახებიან და გაქცევას ცდილობენ, ისევე
ეჯახებიან, მოკლე კომიკური პალეტა, რომლის ბოლოსაც პოლიციელები მათ იჭე-
რენ).



პოლიციელები (ცირკის აკრომატების სიმსუბუქით დიუპონ-დიუფორებს მხრეზე მოიფედებენ): ასეც ასე! (ქექტორს). კეთილი ინებეთ ბატონო, და კარი გვგვინდეთ. უღრმესი მადლობა!

ჰამბტორი: სიამოვნებით! დიდი სიამოვნებით!

(პოლიციელებს დიუპონ-დიუფორები გაჰყავთ, მიუხედავად მათი წინააღმდეგობისა).

ლორდი ედბარი (ალფოთებულთ): მაგრამ, ჩემო ძვირფასო...

ლადი იურფი (მკაცრად): გაჩუმდით, ეღვარ.

დიუპონ-დიუფორი — მამა (ამაოდ ყვირის): ამათ უთხარით რამე! რაღაცა უთხარით...

დიუპონ-დიუფორი — შვილი (ევას გვერდით ჩავლისას): მადმუაზელ ევა!..

(დიუპონ-დიუფორები გაჰყავთ რიტურნელის³ თანსლებით).

ლადი იურფი (სრულიად მშვიდად): ესეც ასე! ძალზე კმაყოფილი ვარ. მთელი სამი კვირაა, რაც ეს ხალხი ჩემთან ცხოვრობს და არ ვიცოდი თავიდან როგორ მომეშორებინა.

ლორდი ედბარი (მღელვარებისაგან გონებაშიცხილი სავარძელში ეცემა): მე ვითომ ღვიძლზე სამკურნალოდ ჩამოვედი!

ლადი იურფი: ევა, წადით, ზიძათქვენს ნიშადურის სპირტი მოუტანეთ.

(ევა გადის. ლადი იურფი პეტერბონოს უყურებს, რომელსაც, დააპატიმრებენ თუ არა დიუფორებს, მაშინვე ხარხარი აუვარდება).

ლადი იურფი: ჩემო ძვირფასო, არ ღირს ამდენი სიცილი, მშვენივრად მომეხსენება, რომ ნამდვილი ქურდები თქვენა ხართ.

(პეტერბონო უცბად გაჩერდება. ლადი იურფი ჯიბეში იჭექება).

ლადი იურფი: დამიბრუნეთ ჩემი მარგალიტები. არც ისეთი მარჯვე ბრძანდებით, როგორც თქვენ გგონიათ.

პეტერბონო: არ მესმის როგორ მოხდა!

ლადი იურფი: ბარგი ზევი გაქვთ? დიდხანს მოუნდებით ჩალაგებას?

პეტერბონო (საცოდავი სმით): ო, არა...

ლადი იურფი: მაშინ, გირჩევთ, სწრაფად ასვიდეთ ზევით და გაემზადდით.

პეტერბონო: დიას, დიას, ცხადია...

ჰამბტორი (შემოდის, დიდებული იერი აქვს): ასე რომ, მიღედი, ყარაღები საიმედო ხელშია.

(პეტერბონო ასველებს).

ჰამბტორი: თავს ცუდად გრძნობთ, ძვირფასო მამა?

ლადი იურფი: დიას, მინცდამაინც კარგად ვერ არის. ერთად აღით თქვენს თასებში.

3. რიტურნელი — XVII-XVIII სს-ში. ვოკალურ მუსიკაში მოკლე მუსიკალური საკრავიერი ნაკვეთი, რომელიც შესადის, ინტერმედიის ან კოდის ფუნქციას ასრულებს. თანამედროვე იტალიურ ენაში რიტურნელი და რეფრენი სინონიმებია.

ჰმპტორი: მართლა? რა ვაწუხებთ?

ლორდი ედვარდი (გონზე მოდის): ახლა დარწმუნდით, რომ ჰერცოგი დე შილინგტონი

რაფლორი 1904 წელს გარდაიცვალა?

ლედი იურფი: მე ეს კარგა ხანია ვიცი, ჩემო კარგო.

ჰმპტორი (პეტერბონო ანიშნებს. პეტორი ვერაფერს ხელება და ლაღად აგრძელებს): ხა, ხა, ხა, ხა, ხა.. ისევ ის ძველი ხუმრობა!

ლედი იურფი: პერცოგმა ჩემს ხელზე დალია სული. მე მშვენიერად ვიცოდი ვისთანაც გვექონდა საქმე, მაგრამ ისე საშინლად ვიყავი მოწყენილი, ჩემო ბებერო ედვარ!

ჰმპტორი (მიუახლოვდება პეტერბონოს): ბოლოს და ბოლოს, შენ მაინც მი-თხარი, რას ნიშნავს ეს ყოველივე?

პატარბონო: სულელო, ავერ უკვე მთელი საათია ვცდილობ აეიხსნა, რომ გველაფერს მიგვიხედნენ, და მაინც წასვლის ნებას გვაძლევენ.

ჰმპტორი: როგორ? მათ ხომ სხვები დააპატიმრეს?

ლედი იურფი (მათ მიუახლოვდება და იღიმება): მე მგონი, ბატონებო, არ ღირს კომისრის მოსვლას დავუცადოთ.

ჰმპტორი: როგორ შეიძლება? რაში გვადანაშაულებენ? ჩვენ ხომ თქვენთან ერთად ვავატარებ მთელი საღამო?

პატარბონო: წამოდი! თავი დაანებე ჭკვიანი კაცის როლში გამოსვლას.

ჰმპტორი: არაფერი მესმის, ძვირფასო მამავ! ჩვენ თქვენი სტუმრები ვართ, ქალბატონო, და ეს ქურდობა იმის ნებას არ ვაძლევთ, რომ ასე მოგვექცეთ მირაფლორის პერცოგებს, ესპანელ გრანდებს!

პატარბონო (თავს ვერ იკავებს და ჩაიცინებს): მირაფლორი! ესპანელი გრანდები! ჭკუიდან ხომ არ შეიშალე? გირჩევნია წამოხვიდე!

ლედი იურფი: წამბრძანდით, ბატონო, ხომ ხედავთ ყველანი წასვლას გირჩევთ!

ჰმპტორი: მე არავის მივცემ უფლებას, რომ ასე მომმართონ. (პეტერბონოს). ზოლომდე უნდა ვითამაშოთ.

მე (შემოდის): აი, ნიშადურის სპირტიც.

ჰმპტორი: ამგვარი ტონით ლაპარაკს არავის ვაპატიებ! შეიძლება ჩვენი სტუმრობა სასურველი არ არის, მაგრამ თქვენს მცდარ და შეურაცხყოფელ ალბათობაზე დამყარებული ვარაუდები სასაცილოდ მიმაჩნია. აქ ერთი ადამიანია, სრულიად დამოუკიდებელი ადამიანი, რომლისთვისაც ჩემთან ყოფნა მუდამ სასურველია! ევა, ევა, სიყვარული ჩემო, გავისხენე! ვიპოვე ჩემი ნამდვილი სახე.

(შებრუნდება, სწრაფად იცვლის ნიღაბს და იმას მოირგებს, პირველ სურათში რომ ქონდა).

პატარბონო: პეტორ, მოეშვი მაგ ფანტაზიებს! კომისარი ახლავე აქ გაჩნდება.

ჰმპტორი (ნიღაბს იკეთებს): თავი დამანებე. ჩვენ გადარჩენილები ვართ.

ლედი იურფი (გულდამძიმებული ჯდება): ედვარ, თუ ეს კერპი გოგო ისევ შეიყვარებს ამას, მაშინ გამოუვალ მღვთმარებობაში აღმოვჩნდებით.

ლორდი ედვარდი: არაფერი მესმის. სრულიად არაფერი. რას აპირებს? ისევ ახალი ხუმრობაა? ეს ჭაბუკი მეტისმეტად ბევრს ხუმრობს.

ჰმპტორი (შემობრუნდება ზარზეიმით): ევა, სიყვარულო! ევა, აბა, როგორია? ეს იყო, არა?

(სიჩუმე. ევა პეტორის უყურებს. ყველა კი — ივას).

მე (მშვიდად): დიას, ასეთი იყო. მაგრამ, ეტყობა, მაშინ უცბად შემოგხედეთ, და... ახლა ოდნავადაც აღარ მომწონხართ.



ლადი იურჯი (წამოხტება): მადლობა ღმერთს! ახლა მიბრძანდით! გაეთრიეთ აქედან!

კამბორი: მაგრამ, ევა, მისმინეთ... ეს ხომ გაუგებრობაა...

კამბორი (ხმადაბლა): აბა, მორჩი, შტერო. მარგალიტების ყელსაბამი წავ-
ვართვეს, მაგრამ ბეჭედი აქა მაქვს.

(ისინი ღირსეული თავდაჭერით გადიან. მათ მსიარული მელოდია აცილებს).

ლადი იურჯი (მათ გასვლას ნახი ღიმილით უყურებს): საცოდავი მოხუცი!
ბეჭედი დაფუტოვებოლოს და ბოლოს მთელი თხუთმეტი დღე იცხოვრებს ჩემს სახ-
ლში. და რა უფლება მქონდა დრო უქმად დამეკარგინებინა. ეტყობა, ხელობა არც
ისე სარფიანი აქვთ და დიდ შემოსავალს არ იძლევა.

ლორდი ედვარდი: მე მარტო იმ ჭაბუკის როლი არ მესმის. (ორივე ქალი ერ-
თმანეთს შეხედავს და უცბად შეეშინდებათ). ის ჭაბუკი... ხომ... ის ჭაბუკი... ასე
თავაზიანი რომ იყო?

მე: ჯულიეტა? სად არის ჯულიეტა?

ლადი იურჯი: ჯულიეტა? მეჯლისზე არ მოვიდა. თავის ოთახში არ არის?
არც ზემოთა ოთახშია? იქნებ ბაღშია?

მე: მოვძებნი. ყოვლად შეუძლებელია.

ლორდი ედვარდი: რა არის შეუძლებელი? ვერ მიგვხვდი. (ლადი იურჯი დი-
ვანზე ეცემა და მარგალიტებს ნერვიულად ათამაშებს). რატომა გაქვთ ტრაგიკული
სახე? ყველაფერი ხომ კარგად დამთავრდა?

ლადი იურჯი: არა, სულელო, ვერ არ დამთავრებულა! იმ ბიჭმა ჯულიეტა
მოგეტყვა, თანაც სურათებთან ერთად. აქი გეუბნებოდი, ენერგიულობა და სიფრ-
თხილეა საჭირო მეთქი. სულ იმას ვამბობდი, უბედურებას შევეყვრებით მეთქი!

მე (ბრუნდება): ზემოთ არ არის. მსახურები ბაღში ეძებენ.

ლადი იურჯი: საშინელებაა.

ლორდი ედვარდი: ჯულიეტა, ჩვენი პატარა ჯულიეტა მოიტაცეს?

მე: დიახ.

ლორდი ედვარდი: მაგრამ ის ხომ უკვე დიდია! ნუთუ თავი ვერ დაიცვა? დაუ-
ძახეთ ვინმეს. აქ ხომ უამრავი მსახურია.

ლადი იურჯი: ვერ მიხვდი, რომ იმ ბიჭმა აცდუნა? ქურდობას მიაჩვევს, ანდა
ბოზობას დაწყებინებს.

ლორდი ედვარდი (ვერ ხედება): ბოზობას? (უცებ მიხვდება). ახ, ბოზობას...

(მოწყვეტილ დაეცემა. კლარნეტისტი ტრაგიკულ ჰანგებს უკრავს. სიჩუმე. სა-
მივე მწარედ ჩაფიქრებულია. მუსიკა ტრაგიკულ თემას აგრძელებს, ოღნავ პაროდი-
ულს, რომლის მერეც რომანსის თემაზე გადადის, რაც ამ წუთებს შეეფერება, ვინაი-
დან გუსტავი ჩუმად, ფეხის წვერებზე აწეული შემოდის ოთახში. ხელში უამრავი
ბარგი აქვს და ვერც კი ხედავს საით მიდის. ბარგთან ერთად ჩაძინებული ჯულიეტა
უჭირავს. მუსიკის თანხლებით სასტუმრო ოთახს გადაჭრის, თითქოს დაუჯერებელია,
მაგრამ ვერაინ ამჩნევს. უცბად სავარძელს ეჯახება. ბარგი ხმაურით უცვივა ხელი-
დან. ყველანი წამოხტებიან და როგორც კი იმათ დაინახავენ, საშინელ ყვირილს
დაიწყებენ).

ლადი იურჯი: მან მოკლა იგი.

(ორკეტრის ტრემოლო. გუსტავს შეეშინდება. უნდა ჩაძინებული ჯულიეტა
სავარძელში მიასვენოს, მაგრამ ყვირილზე ჯულიეტას გაედვიძება და გუსტავს ჩაე-
ჭიდება).



ჯულიეტა: არა! არა! არა! რატომ დამაბრუნეთ? არ მინდა! თუ გააგდებთ, მსოფლიოში სთან ერთად წავალ!

ლედი იურფი: ჯულიეტა...

ლორდი ედვარდი: საყვარელო შეილო...

ჯულიეტა (თან ცრემლები ჩამოდის, თან ყვირის): დიას, ვიცი, იგი გეზიზღებათ. მაგრამ მე მიყვარს. ნუ ეცდებით ჩემს დაჯერებას, მაინც გავყვები. იმიტომ, რომ მიყვარს. ნურაფერს მტყუვით, ყველანი მძულსართ. გუსტავ... გუსტავ... რატომ მომიყვანე უკან?

(გუსტავი გათავისუფლებას ცდილობს, გაქცევა უნდა, მაგრამ ჯულიეტა მაგრად ეჭიდება).

არა, დარჩი. თუ არადა მეც შენთან წამოვალ. რატომ დამაბრუნე, გუსტავ? ალბათ ვეგონა, რომ ძალიან სულელი და გულუბრყვილო ვარ, არა? იმიტომ რომ მანქანაში ჩამქონა... ადარ გინდოვარ? მართალი მითხარი. ჩვეულებრივ, გოგონებს, როცა იტაცებენ, უცბად არ იძინებენ... მაგრამ ისე დავიღალე, გენაცვალე. თან ადრე დაძინებას მიჩვეული ვარ.

(გუსტავის შერდში მალავს სახეს).

ლორდი ედვარდი: რას ლაპარაკობს?

ლედი იურფი (აღელვებული): გაჩუმდით! ძალიან ღამაზად ლაპარაკობს.

ჯულიეტა (გუსტავს ხელს არ უშვებს. დანარჩენებისაკენ შემბრუნდება. პატარა როკაპის სახე აქვს): არა, არა მრცხვენია! სულაც არა მრცხვენია!.. შეგიძლიათ, რაც გნებავთ ის ილაპარაკოთ. არც არასოდეს შემრცხვება... მე მიყვარს და მიიწა საყვარლად გავიხადო, თქვენ ხომ არასოდეს დამთანხმდებით, რომ ჩემი ქმარი იყოს. უყურეთ, თქვენს თვალწინ ვაკოცებ!

(ყელზე ჩამოეკიდება. გუსტავი ჯერ წინააღმდეგობას უწევს. მაგრამ დაინახავს თუ არა გაწევილ ჯულიეტას, მის ცრემლებსა და ღიმილს, ყვლაფერი ავიწყდება).

ბუსტავი: მიყვარხარ, ჯულიეტა.

ჯულიეტა: ხომ ხედავ, მათ თვალწინ ვკოცნაობთ.

(ერთმანეთს ჰკოცნიან).

ლორდი ედვარდი (მონოკლით უყურებს): მაგრამ... ესენი ხომ კოცნაობენ!

ლედი იურფი: ცხადია! კოცნაობენ. მერე რა?... თქვენ არასოდეს გიკოცნავიათ?

(აღფრთოვანებით უყურებს): რა მომხიბლავები არიან...

ლორდი ედვარდი (აღელვებული): მართალია. გახსოვთ ემილი?

ლედი იურფი: საუცხოო წყვილია.

ლორდი ედვარდი (მოგონებებში ჩაფლული): დიას, საუცხოო! გახსოვთ... კრი-სტალ პალასი?

ლედი იურფი: საუცხოო წყვილია. რა მომხიბლავები არიან. შეხედეთ მის ჯი-შთან პროფილს, მის დახვეწილ მორცხვობას. თანაც რა ძალა იგრძნობა! დიდებული ქმარი იქნება ჩვენი პატარა და ჩუმი ჯულიეტასათვის... (უცბად შეჩერდება). რა სისულელეებს ლაპარაკობთ, ედვარ? ეგ ხომ ქურდია.



ლორდი ედგარი (ღიმილით): დიას, ქურდია...

ლადი იურფი: მაშინ, ეს შეუძლებელია. რა ყველამ ჭკუა დავკარგეთ! გავაგლოთ.

(გაოცებული კლარნეტისტი მუსიკას წყვეტს).

ლორდი ედგარი (შეწუხებული): მაგრამ... ამით ხომ ერთმანეთი უყვართ...

ლადი იურფი: ვიცო, უყვართ, მაგრამ მაინც აუცილებლად უნდა გავაგლოთ. ჯულიეტა ვერ გაჰყვება იმას, ვისაც არც მამა ჰყავს და არც დედა.

(ეტყომა რაღაცას იხსენებს და ვერ გაუხსენებია, ამის გამო იტანჯება. უცებ წამოსტება და ყვირის):

მოიცადეთ! მოიცადეთ!

(ამ ყვირილით შეშინებული, გაოცებული გუსტავი და ჯულიეტა ერთმანეთის კონცნას შეწყვეტენ. ლორდი ედგარი გიჟივით გადაირბენს სცენას და გადის).

ლადი იურფი: სად წაეიდა ბიძაშენი, ევა?

ჯულიეტა: გუსტავი მუდამ ჩემთან იქნება! მუდამ! მუდამ!

ბუსტაპი (გულში იხუტებს): ჩვენ ერთმანეთი გვიყვარს...

(კლარნეტისტი მგზნებარე ხვეწნა-მუღარის მელოდიას უკრავს).

ლადი იურფი: მესმის, მაგრამ მე რა შემიძლია? ჩემგან რა გინდათ? თქვენ ერთი უბრალო ბიჭი ხართ და მეტი არაფერი. არარაობა ხართ და იქნებ უარსიც უნდა წახვიდეთ.

(კლარნეტისტი ვედრების მუსიკას უკრავს).

ჯულიეტა: თუ წავა, მეც გავყვები!!

ლადი იურფი: ამჯერად ხელს შეგიშლით.

(კლარნეტისტი გულშემძვრელ მელოდიას უკრავს. ლადი იურფი ვერ უძლებს და მუსიკოსს გაცოფებული დააცხრება):

მისმინეთ მეგობარო, უკვე ჩემს ნერვებზე თამაშობთ, ახლავე წაეთრიეთ აქედან!

(კლარნეტისტი ცდილობს პროტესტი განაცხადოს).

ახლავე წაეთრიეთ მეტი, აქედან!

(ლადი იურფი კლარნეტისტს აგდებს. მუსიკოსი მიდის და თან პათეტიკურად გამოხატავს ინსტრუმენტზე თავის სასოწარკვეთილებასა და უიმედობას).

ლორდი ედგარი (მეტეორივით შემოვარდება. ხელში ფოტოსურათი უჭირავს, კიდევ რაღაც ლენტები, მედალიონები. მუქარით უახლოვდება გუსტავს): აბა, მიპასუხეთ! თქვენ ოცი წლისა ხართ?

ბუსტაპი: დიას.

ლორდი ედგარი: დიდებულია.

(დაბყურებს ფოტოსურათს, მერე გუსტავს შეხედავს, განზე გადაგება, თვალბს ჭუტავს, ხან ფოტოსურათს უყურებს, ხანაც გუსტავს, როგორც მხატვარი თავის სურათს უყურებს ხოლმე).

თავი ასწიეთ... მშენიერია. ქურთუკი გაიხსენით, პერანგიც, კიდევ. ასე. მშვენიერია. ახლა ვნახოთ, ყურზე ნიშანი თუ გაქვთ.

(ყურზე მოჰკიდებს ხელს).

კარგია!

(მედალიონს აძლევს).

ეს მედალიონი გეცნობათ?

ბუსტამი: არა.

ლორდი ედგარი (აგდებს მედალიონს): ამას არა აქვს მნიშვნელობა! თქვენ ჩემი შვილი ხართ! ჩემი ვაჟი, რომელიც სულ ერთი ბეწო მომტაცეს!

(გადაეხვევა).

ლედი იურფი: ედგარ, ხომ არ შეიშაღეთ?

ბუსტამი (გაცოფებული იმორებს ლორდს): გამიშვით, ბატონო, არ მესმის, რა გნებავთ. (ჯულიეტას). რა დაემართა?

ლორდი ედგარი (ლედი იურფის): ნუთუ არ გახსოვთ, მე ხომ შეყავდა უკანონო ვაჟი, რომელიც სულ ერთი ბეწო მომტაცეს?

(გუსტავს).

იმედი მაქვს, არ უარყოფთ, რომ ძალიან ცოტა რამ იცით თქვენს წარმომავლობაზე მამის მხრიდან. დიას, დიას, თქვენ ჩემი ვაჟი ხართ. ჩემი შვილი!

(ისევ ჩაეხვევა).

ჯულიეტა (სიხარულისაგან ხტის): ოოო!.. რა საუცხოოა, რა კარგია, გუსტავი!..

ბუსტამი (ერთბაშად გაითავისუფლებს თავს): არა! ასე არ გამოვა!

ლორდი ედგარი: რა არ გამოვა?

ბუსტამი: მე დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენი შვილი არა ვარ.

ლორდი ედგარი: მაშ, ამაოდ ველოდი ოცი წელიწადი, რომ უფალი ღმერთი ჩემს შვილს დამიბრუნებდა? და როცა ზეცამ ინება მისი დაბრუნება, ახლა ეს ამბობს უარს საკუთარ მამაზე?

ბუსტამი: არა, ეს ყველაფერი მოგონილი ხრიკებია, რადგან ხედავთ რომ ამ გოვოს ვუყვარვარ. რა ვქნა, უარი უნდა ვთქვა.

ლედი იურფი: პატიოსანი ბიჭია!



ლორდი ედბარი. საშინელება! საშინელება! საკუთარი შვალი მაბლაქარაშვილი მცნობს!

(ფეხებს აბაკუნებს).

ბუსტაში: არა, ვერ დაგეთანხმებით. თქვენის მხრივ დიდი თავაზიანობაა და ფრიად საამოც, მაგრამ არ შემიძლია. თქვენ სულ სხვა ვინმე გვირდებათ, თქვენი წოდების ადამიანი.

ლადი იურფი: და მაინც უბედურებაა, რომ იგი ერთადერთია ჩვენს შორის, რომელიც ხვდება რას ნიშნავს კასტა.

ლორდი ედბარი: შეილის სიძულელით საშინლად დამცირებული მწუხარებისაგან ვთრთი.

(მართლაც თრთის და სავარძელში ეცემა).

სომ ხედავთ, ამ უბედურების მომსწრე მართლა ვთრთი და იმედი მაქვს ამგვარ ყოფაში დიდხანს არ დამტოვებთ.

ლადი იურფი: იქნებ მართლაც დათანხმებულიყავით, ბატონო, სომ ხედავთ, მამათქვენი როგორ იტანჯება...

ბუსტაში: არ შემიძლია. საამისო მიზეზს ვერ ვხედავ.

ჯულიანა: მე ვხედავ... წამოდი ბაღში და ყველაფერს ავიხსნი. წამოდი... წამოდი... ერთი წუთით ჩემთან ერთად ბაღში გამოსვლა არაფერს დაგიშვებთ.

(გაჟაყვს).

ლადი იურფი (როგორც კი გავლენ): ედგარ, თქვენ სომ სტყუით! როდის გყავდათ შვილი, რომელიც სულ ერთი ბეწო მოგტაცეს?

ლორდი ედბარი: დიას, ვტყუი. ეს სურათიც ერთი ჟურნალიდან ამოვჭერი.

ლადი იურფი: მაშ, ორმოცდაათი წლის მანძილზე სულელის როლს იმიტომ თამაშობდით, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ასეთი გამჭირახობა გამოგეჩინათ?!

მეა (რომელიც მთელი ამ სცენის განმავლობაში ჩუმად იყო): რა ბედნიერი იქნება!

ლადი იურფი (ანიშნებს წყვილზე, რომლებიც გადიან. ოცნებით): დიას, ბედნიერი იქნება!

მეა: მე კი მომხიბვლელი ახალგაზრდა ქალის როლს გავაგრძელებ, რომელიც დიდი წარმატებით სარგებლობს.

ლადი იურფი: ევა, ჩემო საცოდავო ევა! აბა, სხვა რა გზა გვაქვს? რწმენის სწავლა შეუძლებელია. აი, უკვე მთავრდება ჩვენი მშვენიერი თავგადასავალიც. ისევ მარტონი დავრჩით, სრულიად მარტონი, როგორც უდაბნოში. კომედია ბედნიერად წთავრდება მხოლოდ მათთვის, ვინც ახალგაზრდული მგზნებარებით თამაშობს, რადგან ყველაფრის თავი და თავი მაინც მათი ახალგაზრდობა იყო, და წაგებულაც არ დარჩნენ. თან ვერც კი შეამჩნიეს, რომ ეს კომედია იყო!

ფერიანინი მამაქასი (შემოდის): მე სკოტლენდ-იარღის დეტექტივი ვარ.

ლორდი ედბარი (უტბად დაიდრიალებს, წამოხტება, შემოსულს მივარდება და



წვერში სტაცებს ხელს): ააა, არა, ბატონო! ამჯერად აღარაფერი გამოგივათ. ანკესხე

აღარ წამოვევები!

ღმთმტყინი: შეჩერდით! ხომ არ შეიშალებთ! მტკიცია!

ლორდი ედბარი (საშინლად გაოცებული): როგორ? განა ნამდვილია?

ღმთმტყინი: რასაკვირველია. საკუთარი წვერია!

ლორდი ედბარი: მაშ, თქვენ ნამდვილი დეტექტივი ხართ, სკოტლენდ-იარ-დიდან რომ გამოვიძახე?

ღმთმტყინი: დიას. აკი გითხარით!

ლორდი ედბარი: მაგრამ, ჩვენ ხომ აღარ გვჭირდებით. კომედია უკვე დამთავრდა.

ღმთმტყინი (გულუკეთილად): მაშინ... ამგვარ შემთხვევაში...

02065030601 4323

(ჯიბიდან კლარნეტს ამოიღებს, რადგან ესეც მუსიკოსია, და იწყებს მუსიკას, რომელიც პიესის ფინალს წარმოადგენს. ამ მუსიკაზე მოქმედი პირები ცეკვავენ, ერთმანეთს წვერებს უცვლიან და სხვადასხვა მხარეს ვადიან).

ძურღების მეჯინისის დასასრული.

ფრანგულიდან თარგმნა ღაწითი ქახაბერმა.

IV-IV



კონსერტმაისტრის საშემსრულებლო და პედაგოგიური პრობლემები

ნანა სიმონიშვილი

მუსიკის მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიული და თეორიული ასპექტების კვლევა თანდათან მეტ აქტუალობას იძენს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ რაც უფრო მეტი დრო ვეაშორებთ საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიულ სათავეებს, მით უფრო მნიშვნელოვანია მათი შესწავლა და შეფასება თანამედროვე ხელოვნების გადასახედიდან. მეორე, მეცნიერების განვითარების დღევანდელი დონე და კვლევის საშუალებები, ახალ შესაძლებლობებს სახავენ შემსრულებლობის თეორიის სხვადასხვა საკითხის შესწავლისათვის, და მესამეც, თვით შემსრულებლობა ვითარდება და ბადებს ახალ პრობლემებს თეორიული დაკვირვებისათვის.

მუსიკალური შემსრულებლობა როგორც ისტორიულად, ასევე პრაქტიკულადაც, არსებითად არის დაკავშირებული სამუსიკო პედაგოგიკასთან. ვინაიდან მუსიკის შესრულება სწავლების გარეშე არ მოიაზრება, ხოლო პედაგოგიური შედეგის, ანუ სწავლების ხარისხის შეფასების საშუალება ისევ შესრულებაა.

წარმოდგენილი ნაშრომი ეძღვნება საშემსრულებლო ხელოვნების მნიშვნელოვან სფეროს — საკონცერტმაისტრო ხელოვნების საშემსრულებლო და პედაგოგიურ პრობლემებს.

საკონცერტმაისტრო ხელოვნებას საინტერესო ისტორიული ტრადიციები აქვს და დღესაც, საკონცერტმაისტრო ხელოვნების დაუფლებას მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მუსიკოსის აღზრდის ყველა ეტაპზე, საბავშვო სამუსიკო სკოლის VI-VII კლასიდან კონსერვატორიის დამთავრებამდე (კონსერვატორიის სასწავლო გეგმა ამ საგანში 280 საათს ითვალისწინებს), მაგრამ კონცერტმაისტრის მომზადების თეორიული საფუძვლები საკმაოდ დამუშავებული არ არის. ამის შესახებ 1974 წელს მ. სმირნოვი მიუთითებდა: „აკომპანემენტის ხელოვნებას დღევანდლამდე მხოლოდ რამოდენიმე სტატია მიეძღვნა. არსებობს ასევე დიდი მუსიკოსების, კომპოზიტორების, პიანისტების და დირიჟორების ცალკეული გამონათქვამები. კიდევ უფრო მცირეა ლიტერატურა ამ საგნის სწავლების ირგვლივ“. მ. სმირნოვი ამ თვალსაზრისით მხოლოდ სამ ავტორზე მიუთითებს: ნ. კრიუჩკოვი, ო. რაფალოვიჩი და ე. შენდეროვიჩი. ასევე შეუსწავლელია აკომპანემენტის ხელოვნების განვითარების ისტორია, აი რას წერს ლ. ვინოკური: „არავის დღემდე არ გამოუკვლევია აკომპანემენტის ხელოვნების განვითარების ისტორია. უფრო მეტიც, თუ შემსრულებლობის სხვა სახეობებმა ასახვა პპოვეს მრავალ ნაშრომსა და კვლე-



ვაში, რომლებიც ეყრდნობოდნენ სხვადასხვა ეპოქის შემსრულებლებისა და ბედაგოვების, აგრეთვე მათ თანამედროვეთა გამონათქვამებს, რეცენზიებს, ტრაქტატებს, აკომპანიმენტის ხელოვნება ძალზედ ნაკლებად არის შესწავლილი. მისხალ-მისხალ გვიხდება ცალკეული აზრების, გამონათქვამების, ხანდახან თითქოს სხვათა შორის ნათქვამ ფრაზათა ნაწყვეტების დაჭერა, რომ შემდეგ შეეკრიბოთ და მივიღოთ ერთიანი სურათი“.

საქმე ისაა, რომ კონცერტმაისტერის ფუნქცია და მნიშვნელობა განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ ვისთან მუშაობს იგი, ვოკალისტთან, ინსტრუმენტალისტთან თუ გუნდთან. გარდა ამისა არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, კონცერტმაისტერი ნაწარმოების შესწავლის პროცესშია ჩართული, თუ თანხლებას უწევს სოლისტს საკონცერტო შესრულების დროს. კონცერტმაისტერის ფუნქცია და მნიშვნელობის განსხვავებას ისიც კი ქმნის, სასწავლო დაწესებულებაში მუშაობს იგი თუ საკონცერტო ორგანიზაციაში.

ვოკალისტთან მომუშავე კონცერტმაისტერს პირველ რიგში სჭირდება სოლისტის პარტიის უზადოდ ზუსტი შესრულება, გავარჯიშებული თვალის იმისათვის, რომ მაგალითად: იტალიური კომიკური ოპერის recitati-vo secco ზუსტ რიტმში შეასრულოს, სადაც დიდი რაოდენობითაა მეთექვსმეტედები, რომლებიც ტაქტის მიხედვით არ არიან დაჯგუფებულნი. თავისებურებას ქმნის აგრეთვე სიტყვიერი ტექსტის არსებობა. ვოკალურ ნაწარმოებში პიანისტმა უნდა შეისწავლოს პარმონიული საფუძველი. გარდა ამისა უნდა შეეძლოს სიმღერა, შეასრულოს სიტყვებით, ან მელოდია შეასრულოს ფორტეპიანოზე და სიტყვები წარმოთქვას.

ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში როიალის საშუალებით უნდა გაირკვეს პასაჟების აგებულების პრინციპი, გაირკვეს მისი საყრდენი ბგერები, რათა ფორტეპიანომ შეუქმნას მყარი ინტონაციური საფუძველი სოლო ინსტრუმენტს. თავისებურ სირთულეს წარმოად-

გენს კონცერტმაისტერის მუშაობა ვოკალური დუეტის, ტროის და კვარტეტის შემთხვევაში. ასეთ დროს თითოეული პარტიის ცალ-ცალკე შესწავლა საჭირო ფორტეპიანოზე პარმონიული საფუძვლის თანხლებით. საოპერო არიების შესრულებას თავისი სირთულე ასლავს. ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის საინტერესო ნაშრომს წარმოადგენს ე. შენდეროვიჩის «О преодолении пианистических трудностей в клавире».

ნაშრომში გამახვილებულია ყურადღება იმაზე, რომ პიანისტ-აკომპანიატორის საკონცერტო პრაქტიკაში გამუდმებით ვხვდებით საოპერო არიებს, სცენებს, ინსტრუმენტულ კონცერტებს და სხვა პიესებს, რომლებშიც საფორტეპიანო პარტია წარმოადგენს საორკესტრო პარტიტურის საფორტეპიანო ვარიანტს.

ძირითადად ამით აიხსნება საფორტეპიანო პარტიის სპეციფიკა საოპერო და საკონცერტო კლავირებში, იგი ხასიათდება გადატვირთული ფაქტურით, შესრულებისათვის მოუხერხებელი (და ზოგჯერ შეუძლებელი) ადგილებით.

საფორტეპიანო პარტიის საკონცერტო შესრულებისას წამოჭრილი ამოცანები საოპერო არიებში, სცენებსა და ინსტრუმენტულ კონცერტებში, ბევრად განსხვავდება იმ ამოცანებისაგან, რომლის წინაშე აკომპანიატორი დგება რომანსებისა და კამერულ-ინსტრუმენტული პიესების შესრულებისას, სადაც საფორტეპიანო პარტია იწერება სპეციალურად ფორტეპიანოსათვის.

კლავირი კი წარმოადგენს ისეთ ტექსტს, რომელიც არ არის გათვალისწინებული საფორტეპიანო შესრულებისათვის.

ბუნებრივია, რომ თუ ფორტეპიანოს პარტია, ნებისმიერ რომანსში ან კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში წმინდა საფორტეპიანო ხასიათისაა (თუმცა არა სოლო), მაშინ ფორტეპიანოს პარტია საოპერო კლავირებში და ინსტრუმენტულ კონცერტებში სხვა არაფერია თუ არა ფორტეპიანოს შესაძლებლობებს მისადაგებული სიმფონიური ორკესტრის მრავალფეროვანი, მასშტაბური მრავალხმიანი ჟღერადობა.



როდესაც კომპოზიტორები ქმნიდნენ საუკეთესო საორკესტრო პარტიტურებს, კლავირზე მუშაობისას ხშირად არ ითვალისწინებდნენ პიანისტის ტექნიკურ შესაძლებლობებს.

პიანისტებს უწევთ ამ სირთულის გამარტივება, რათა იგი აქციონ შესრულებისათვის მოსახერხებელ ნაწარმოებად, თუმცა, ამასთან ერთად, აუცილებლად იკარგება მუსიკის ბევრი მნიშვნელოვანი ელემენტი.

ასევე ცნობილია, რომ თვით კომპოზიტორებს ყოველთვის არ გადაჰქონდათ ფორტეპიანოზე საორკესტრო ნაწარმოებები. ამას სხვა მუსიკოსები აკეთებდნენ. როგორც ჩანს, კომპოზიტორები ვერ ითვალისწინებდნენ იმას, რომ მათი ნაწარმოების საკონცერტო შესრულების (ფორტეპიანოს თანხლებით) აუცილებლობა დადგებოდა.

ჯერ კიდევ XVII-XIX საუკუნეებში, მიუხედავად მუსიკალური ხელოვნების აღორძინებისა, არ იყო საოპერო ნაწარმოების (ფორტეპიანოს თანხლებით) საკონცერტო შესრულების ტრადიცია. ინსტრუმენტული კონცერტებიც იშვიათად სრულდებოდა ორკესტრის გარეშე. აკომპანიატორს ძირითადად რეპეტიციებისათვის იწვევდნენ.

ამჟამად კი კლავირზე საკონცერტმაისტერო მუშაობა მიმდინარეობს საოპერო თეატრებში, მუსიკალურ სასწავლო ორგანიზაციებში, თვითშემოქმედებაში. სწორედ აქ იწყება პიანისტ-აკომპანიატორის მოღვაწეობის ყველაზე რთული მონაკვეთი.

როგორც ვხედავთ, კონცერტმაისტერის ფუნქცია სხვადასხვა კლასებში სხვადასხვანაირია (მხედველობაში გვაქვს კონცერტმაისტერი, რომელიც ჩართულია სასწავლო პროცესში). მაგრამ, განსხვავების მიუხედავად მათ ერთნაირი ამოცანები აქვთ. მათი ანსამბლი სოლისტთან ქმნის ერთ მხატვრულ მთლიანობას. ანსამბლი იქმნება ურთიერთმოსმენის საფუძველზე, წამყვანი ფუნქცია ამ ურთიერთობაში აკისრია სმენით აღქმას.

გარდა ამისა, სასწავლო პროცესში ჩართული კონცერტმაისტერი იმავდროულად არის აკომპანიატორი, ამით მისი

პასუხისმგებლობა კიდევ უფრო იზრდება. საინტერესოდ მიუთითებს შემთხვევებზე ვერალდ მური: „პასუხისმგებლობა რა ნერვული დაძაბულობა დევს ამ უზრალო სიტყვაში. აქ სოლისტი და აკომპანიატორი განსხვავებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან, ვინაიდან სოლისტი პასუხისმგებელია მხოლოდ საკუთარ თავზე. ხოლო კონცერტმაისტერი ატარებს პასუხისმგებლობას საერთოდ ანსამბლის სრულყოფილ სახეზე, მით უმეტეს თუ საქმე ეხება სტუდენტის გამოსვლას, აქ ხომ იგი პედაგოგიც არის!“

სულ სხვა ვითარებაა საგუნდო-სადირიჟორო კლასში, სადაც კონცერტმაისტერი საკონცერტო გამოსვლაში არ მონაწილეობს. თუმცა პასუხისმგებლობა არც აქ არის ნაკლები.

კონცერტმაისტერი ს.გუნდო-სადირიჟორო კლასში, სპეციფიკურად განსხვავდება ყველა სხვა კლასის კონცერტმაისტერისაგან. დირიჟორთან კონცერტმაისტერის მუშაობისას ორმხრივ მოსმენას ადგლი არა აქვს, რადგან კონცერტმაისტერი სმენით არ აღიქვამს დირიჟორის მოძრაობას, მისი აღქმა ეფუძნება დირიჟორის მოძრაობა კონცერტმაისტერის მიერ მხედველობით აღიქმება, ხოლო დირიჟორი სმენით აღიქვამს მუსიკალურ მასლას, მოწოდებულს კონცერტმაისტერის მიერ, ე. ი. გვაქვს მხედველობითი და სმენითი აღქმის მთლიანობა. ცხადია, ასეთი ურთიერთობის დროს კონტაქტის დამყარება სპეციფიკურ სირთულეს შეიცავს. კიდევ უფრო ძნელია ანსამბლის შექმნა, რადგან კონცერტმაისტერი მხედველობით აღიქვამს და ბევრით პასუხობს დირიჟორის მოძრაობას, რომელიც მიმართულია სადღაც სხვაგან, წარმოსახული გუნდისაკენ, სწორედ ბევრით უნდა განასახიეროს კონცერტმაისტერმა წარმოსახული გუნდის ხმოვანება.

მიუხედავად ასეთი რთული დამოკიდებულებისა კონტაქტი დირიჟორსა და კონცერტმაისტერს შორის მაინც მყარდება.

როგორც ვხედავთ, კონცერტმაისტერის ფუნქცია საგუნდო-სადირიჟორო კლასში სპეციფიკურად განსხვავდება



სხვა კლასის კონცერტმაისტერის ფუნქციისაგან. ამ სპეციფიკას თავისი ისტორია აქვს, მისი ფესვები დირიჟორობის სწავლების ტრადიციებში უნდა ვეძიოთ.

გარდა ზემოთყვანილი დარგობრივი განსხვავებებისა კონცერტმაისტერის ამოცანები განსხვავებულია იმის მიხედვითაც, თუ რა შემადგენლობისთვის არის დაწერილი ნაწარმოები—კონცერტმაისტერი ცვლის ორკესტრს და იტვირთავს ორკესტრის ფუნქციას, თუ ნაწარმოები საკუთრივ კონკრეტული ინსტრუმენტის თანხლებითაა შეთხზული.

საკონცერტმაისტერო სამუშაოს განსხვავებული სპეციფიკა მუსიკოსისაგან სხვადასხვა უნარით აქტივიზაციას მოითხოვს, მაგრამ როგორი განსხვავებულიც არ უნდა იყოს კონცერტმაისტერის ფუნქცია, ყველა შემთხვევაში მუსიკოსი პროფესიონალის მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს.

როგორც მცირერიცხოვანი სპეციალური ლიტერატურიდან ირკვევა, არ არის შესწავლილი კონცერტმაისტერის პროფესიული მომზადების მოთხოვნები, რომლებიც ინდივიდუალურ განსხვავებათა მიუხედავად უნდა ეყრდნობოდნენ ძირითადი საბაზისო ცოდნისა და ჩვევების კომპლექსს, რაც უზრუნველყოფს საკონცერტმაისტერო მუშაობის ნორმალურ პროფესიულ შედეგს.

ყოველივე ზემოთქმულმა განსაზღვრა ჩვენი კვლევის აქტუალობა, ხოლო ძირითად მიზნად დავისახეთ კონცერტმაისტერის პროფესიული მზაობის ძირითადი პარამეტრების შესწავლა და აკრთვე მუსიკოსთა დამოკიდებულების შესწავლა კონცერტმაისტერის პროფესიისადმი. საქმე ისაა, რომ საზოგადოებაში კონცერტმაისტერის მიმართ დამოკიდებულება არაერთგვაროვანია, მიუხედავად იმისა, რომ კონცერტმაისტერი უშუალო მონაწილეა ნაწარმოების შესწავლისა და მისი შესრულების პროცესისა. იგი სოლისტის, შემსრულებლის წარმატებას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს, როგორც მთლიანი მხატვრული პროცესის მონაწილე და მისი საყრდენი.

ჯერ კიდევ 1717 წელს ფრანსუა კამპენონი პერენი წერდა: „თუ დადგა საკითხი სპეცილობის არჩევანის შესახებ, სოლო შემსრულებელი თუ აკომპანიატორი, მკვლევარობა სიამაყე მაიძულებდა ამერჩია სოლო შემსრულება. უმრავლეს შემთხვევაში აკომპანიატორს განიხილავენ როგორც უბრალოდ შენობის საძირკველს, რომელიც მართალია მის საყრდენს წარმოადგენს, მაგრამ მოხსენიების ღირსი არ არის. ხოლო მათ, ვინც სოლო შემსრულებლები არიან, ყურადღება და აპლოდისმენტები არ აკლიათ აუდიტორიისაგან“.

ამ შეფასების შემდგომ გასულია თითქმის 300 წელი და დღესაც, სმირ შემთხვევაში, კონცერტმაისტერს განიხილავენ როგორც მხატვრული პროცესის ტექნიკურ მონაწილეს. ეს განსაკუთრებით ითქმის მუსიკოსის აღზრდის პედაგოგიურ პროცესში ჩართული კონცერტმაისტერის მიმართ. ძალზედ სასიამოვნოა, რომ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში კონცერტმაისტერი მასწავლებელთან და უფროს მასწავლებელთან არის გათანაბრებული, მაგრამ ის ფაქტი, რომ კონცერტმაისტერს არც მეცნიერული კვლევა ევალება, არც შემოქმედებითი მუშაობის ანგარიში, მისი არც პედაგოგიურ წოდებაზე წარდგენა შეიძლება და არც კონცერტმაისტერის თანამდებობაა არჩევითი, უკვე მეტყველებს იმაზე, რომ კონცერტმაისტერი მუსიკოსის აღზრდის სასწავლო პედაგოგიურ პროცესში დაქვემდებარებულ ფუნქციას ასრულებს.

ამ ვითარებამ განსაზღვრა ნაშრომის ერთ-ერთი მიზანი — კონცერტმაისტერის მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულების შესწავლა.

კვლევა ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტთა, კონცერტმაისტერთა, საგუნდო დირიჟორთა, ვოკალის პედაგოგთა კონტივენტზე, თბილისის სულხან-საბა ორბელიანის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის სტუდენტებსა, კონცერტმაისტერებსა და დირიჟორობის მასწავლებლებზე.



კვლევისათვის გამოყენებული იყო სხვადასხვა მეთოდები: ანკეტური გამოკითხვის მეთოდი, ექსპერიმენტი, ინტერვიუს მეთოდი, შედარებითი ანალიზის მეთოდი.

ერთი უნდა აღინიშნოს, ჩვენი კვლევა მოიცავდა ორ ეტაპს ათწლიანი შუალედით. ცალკე ამოცანა გვექონდა განვესაზღვრა კონცერტმაისტერის პროფესიული დონე ამ ათ წელიწადში და დამოკიდებულება მისი საქმიანობის მიმართ.

ნაშრომში ვცადეთ ვოკალური და საგუნდო-სადირიჟორო კლასის კონცერტმაისტერის პროფესიული მზაობის შესწავლა შემდეგი პარამეტრებით: მუსიკოსი, პიანისტი, კონცერტმაისტერი, პედაგოგი. შესწავლილია საზოგადოების დამოკიდებულება კონცერტმაისტერის პროფესიის მიმართ, გამოვლენილია განსხვავებები სხვადასხვა კლასის კონცერტმაისტერებს შორის, არსებულ ლიტერატურაზე და ავტორის გამოკვლევებზე დაყრდნობით შემუშავებულია მეთოდური რეკომენდაციები კონცერტმაისტერის მუშაობისა და მისი აღზრდის პროცესის სრულყოფისათვის.

კვლევამ მოგვცა შესაძლებლობა გამოგვეკვითა კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო და პედაგოგიური პრობლემები, შეგვესწავლა მათი მიზეზები და დაგვესახა მათი პრაქტიკული დაძლევის გზები, რაც აისახა მეთოდურ რეკომენდაციებში; გაგვეჩვენა დამოკიდებულება კონცერტმაისტერის ფუნქციის მიმართ და სასწავლო პედაგოგიურ პროცესში მისი ჩართვის შესაძლებლობები; დაგვედგინა აგრეთვე კონცერტმაისტერთა დღევანდელი კონტიგენტის პროფესიული მომზადების დონე.

კონცერტმაისტერი არის სასწავლო შემოქმედებითი პროცესის მონაწილე და მისი ხვედრითი წილი ამ პროცესში განისაზღვრება მისი პროფესიული მომზადების დონით. ამის შესაბამისად მან შესაძლოა იტვირთოს პედაგოგიური ფუნქცია, იყოს თანხმლები (აკომპანიატორი), ან დარჩეს პროცესის მხოლოდ ტექნიკურ მონაწილედ. საზოგადოების დამოკიდებულებაც კონცერტმაისტერის მი-

მართ მისი ინდივიდუალური განსხვავებით განისაზღვრება (პასუხი განკუთვნილად გამოკვლევებიდან: „გააჩნია კონცერტმაისტერს“).

საგუნდო კლასის კონცერტმაისტერების ფუნქცია განსხვავდება ყველა სხვა კლასის კონცერტმაისტერებისაგან. აქ სპეციფიკურად ძნელია ანსამბლის შექმნა, რადგან ორმხრივ მოსმენას ადგილი არა აქვს. კონცერტმაისტერი მხედველობით აღიქვამს და ბევრით პასუხობს დირიჟორის მოძრაობას, რომელიც მიმართულია სადღაც სხვაგან, წარმოსახული გუნდისაკენ, სწორედ წარმოსახულ გუნდის სმოვანება უნდა განასახიეროს ბევრით კონცერტმაისტერმა. ამიტომ იგი უნდა ფლობდეს განსხვავებულ ჩვევებს. ეს არის ძირითადად დირიჟორობის ელემენტების ცოდნა და დირიჟორის ხელზე დაკვრის ჩვევა. ანკეტურმა გამოკვლევამ ნათლად დაგვანახა ის უპირატესობა, რომელიც მიანიჭებს დირიჟორებმა პროფესიით დირიჟორ-კონცერტმაისტერს, რომელიც მიუხედავად შესრულების საშუალო ღონისა, კარგად ფლობდა დირიჟორობის ელემენტებს, რის შესწავლასაც სამწუხაროდ არ ითვალისწინებს კონსერვატორიის სასწავლო გეგმა საკონცერტმაისტერო დაოსტატებაში.

საგუნდო კონცერტმაისტერს, განსხვავებით ვოკალის კლასის კონცერტმაისტერისაგან უხდება ურთიერთობა პოლიფონიასთან. ოთხი და მეტი სანოტო ხაზის კითხვის ჩვევა სპეციალურ გადარჯიშებას მოითხოვს, რაც აგრეთვე არ არის გათვალისწინებული სასწავლო გეგმით.

იმისათვის, რომ კონცერტმაისტერი სასწავლო პედაგოგიური პროცესის მონაწილე გახდეს და ნაწილობრივ იტვირთოს პედაგოგის ფუნქცია, იგი უნდა კისრულობდეს კონკრეტულ პედაგოგიურ ამოცანებს და შეეძლოს მათი სიტყვიერი ფორმულირება. აგრეთვე თავისი პროფესიული სახით წარმოადგენდეს ავტორიტეტს სტუდენტებისათვის. სამწუხაროდ, ჩვენს ექსპერიმენტში ეს უნარი საგუნდო კლასის კონცერტმაისტერთაგან მხოლოდ სამ პირს აღმოაჩნდა, ხოლო 20-

დან 12 ცდის პირი თავისი შედეგებით პროცესის მხოლოდ ტექნიკურ მონაწილედ შეიძლება ჩაითვალოს.

ვოკალის კლასში კონცერტმაისტერის ჩართვა სასწავლო პროცესში უფრო მრავალმხრივია. კონცერტმაისტერებთან სწავლობს ვოკალისტი თავდაპირველად თავის პარტიას. ამისათვის ვოკალისტის მომზადების სასწავლო გეგმაში სპეციალური საათებია გამოყოფილი: კონცერტმაისტერი მონაწილეობს მხატვრულ სახეზე მუშაობის პროცესში არა მარტო როგორც თანმხლები, არამედ პედაგოგის არყოფნის შემთხვევაში ეხმარება ვოკალური შტრიხის შესწორებაში (ასე მაინა ჩვენი ცდის პირთა 75%); და რაც მთავარია იგი ვოკალისტთან ერთად ქმნის გასასხვისებელ მხატვრულ პროდუქტს ესტრადზე, სადაც იგი არავი-

თარ შემთხვევაში არ შეიძლება ჩაითვალოს ამ პროცესის ტექნიკურ მონაწილედ. ამასვე ადასტურებს ჩვენი საზოგადოებრივი ცდის პირთა 80%.

გავეცანით რა სასწავლო გეგმას საკონცერტმაისტერო დაოსტატებაში, შევიძლია დავასკვნათ, რომ ბევრად უკეთ ხდება სპეციალისტების მომზადება ვოკალის კლასში სამუშაოდ, ვიდრე საგუნდო-სადირიჟორო კლასისათვის. ეს დავვიდასტურა დღევანდელ კონცერტმაისტერთა პროფესიული მზაობის დონის ექსპერიმენტული შემოწმების შედეგებში შედარებითა ანალიზმაც. რაც შეეხება მომზადებას საგუნდო-სადირიჟორო კლასში სამუშაოდ, ეს საკითხი უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებლის ორგანოების მესვეურთა სპეციალურ ყურადღებას მოითხოვს.

პიროვნება, მასა, ჭეშმარიტება ყანჩელისეული ინტერპრეტაციით

მანანა კოჩიაია

„ჭეშმარიტი ხელოვანი მაშინა ხელოვანი და მაშინა ჭეშმარიტი, თუკი იგი შეძლებს წინამორბედს, რომლისაგანაც ესტაფეტა აიღო, დაშორდეს და საკუთარი გზა გაიკვილოს“.

გივი ორჯონიკიძე. რადსოფია თემაზე — „გია ყანჩელი“.

გეორგი საშუაუნის 60-იანი წლების ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის გია ყანჩელის შემოქმედება მკვლევართა ინტერესს სხვადასხვა ასპექტით იწვევს. წარმოდგენილ ნაშრომში ყურადღება გა-

მახვილებულია მისი სიმფონიზმის აზრობრივ და მხატვრულ-ესთეტიკურ პრობლემატიკაზე — პიროვნებისა და მასის ურთიერთობასა და მის მიმართებაზე წმინდა, ხელშეუხებელ, მარადიულ საწყისთან, რომელსაც ჭეშმარიტების საწყისი ვუწოდეთ.

ამ პრობლემას განვიხილავთ მეოცე საუკუნის ფილოსოფიურ და მხატვრულ აზროვნებაში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში, რომლებმაც პირდაპირ თუ ქვეცნობიერად მოახდინეს გავლენა საბჭოური ესთეტიკის ფორმირებაზე ჯერ ადრეულ ეტაპზე, ხოლო შემდგომ 60-იან წლებში, როდესაც ერთგვარი დროებითი „დათბობის“ პერიოდი დაიწყო, ტაბუ აეხსნა საბჭოთა საზოგადოებისათვის აკრძალულ მსოფლიო ღირებულებებს და ფაქტობრივად, სათავე დაედო საბჭოთა დიქტატურის რღვევას.

გია ყანჩელის შემოქმედებას ყოველთვის არაერთგვაროვანი შეფასება ჰქონდა და აქვს, რასაც კომპოზიტორი საესეზით ბუნებრივად მიიჩნევს. ამის დასტურია ბუკლეტი, რომელზეც საინტერესო მინაწერი გამიკეთა:

„ამ სარეკლამო ბუკლეტში მაქებენ. შემდეგი ჩამოსვლისას ჩამოვიტან პრესას, სადაც მაძაგებენ. ნიშანდობლივია შემდეგი გარემოება: აქ ტრადიციების აპოლოგეტები მბრალდებენ უსაფუძვლო ავანგარდისტობას. იქ, ავანგარდიზმის აპოლოგეტებს ვერ გაუგიათ, რატომ სარგებლობს პოპულარობით ასეთი „დამწყეზული“ ერთ დაწერილი მუსიკა. მე კი მამწინაც და ეხლაც, შეძლებისდაგვარად ვაკეთებ ჩემს საქმეს...“ 23. 11.98. გია ყანჩელი.

კაცობრიობის ცნობიერებაში მუდმივად არსებულ პიროვნებისა და გარესამყაროს მიმართების საკითხს ვერც საბჭოთა მხატვრულმა აზრმა აუარა გვერდი. ეს პრობლემა სასჭოლურ შემოქმედებაში მკვეთრად, მაგრამ განსხვავებულად მოიაზრება დიქტატურის სხვადასხვა ეტაპზე. ყველაზე სრულად მუსიკაში იგი დიმიტრი შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმმა აღბეჭდა. იმისათვის, რომ ლოგიკურად გაანალიზდეს პიროვნებისა და მასის ურთიერთობის საკითხი გია ყანჩელის შემოქმედებაში, აუცილებლობად მიუგანია ყურადღების გამახვილება შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმზე, რადგან იგი, თუმცა არა ერთგვაროვნად, მაგრამ მაინც ახდენს გავლენას მთლიანად

საბჭოთა სიმფონიურ აზროვნებაზე. ახალგაზრდა შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაზე კი მეოცე საუკუნის დასაწყისში შეუძლებელია თავისი კვალი არ დაემჩნია რევოლუციამდელი რუსეთის მხატვრულ ესთეტიკას.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის რევოლუციამდელ რუსულ და დასავლურ ფილოსოფიურ-მხატვრულ აზროვნებაში ერთი წამყვანი პოზიცია მოიპოვა ევზისტენციალიზმმა. საზოგადოებისაგან პიროვნების გაუცხოების პრობლემამ მუსიკაშიც იჩინა თავი მუსიკალურ ენაში სრულიად ახალი ნორმების დამკვიდრებით.

პირველყოფლისა ეს გაცხადდა ატონალური აზროვნების ჰეგემონიით და გამოიხატა „ბგერის ევზისტენციურობით“, მისი „გაუცხოებით“ კილო-ტონალური დიქტატისაგან, ამოვარდნით იმ მუსიკალური სოციალური გარემოდან, ათასწლეულების მანძილზე რომ ბატონობდა როგორც მუსიკალური აზრის გამომხატვის ძირითადი საყრდენი. (აქვე დავძენთ, რომ „ბგერითი ევზისტენციალიზმის“ ცნებას სრულიად არ ვაიგივებთ ევზისტენციალიზმის როგორც ფილოსოფიურ-მხატვრული მიმდინარეობის ცნებასთან).

რუსეთში ეს პროცესი შეწყდა საბჭოთა დიქტატურის დამყარებასთან ერთად. ბგერითი ევზისტენციალიზმი, როგორც ატონალობის სათავე, თავისი დასრულებული კონტურებით საბჭოური სივრცეში საკმაოდ გვიან, 60-იანი წლების დასაწყისში გამოჩნდება, მანამდე კი სხვადასხვა ელემენტების სახით გაისმის ხოლმე უდიდესი საბჭოთა კომპოზიტორების თხზულებებში.

რაც შეეხება ევზისტენციალიზმს, როგორც ფილოსოფიურ-მხატვრული აზროვნების ფორმას, იგი დაუშვებელი და მიუღებელი აღმოჩნდა საბჭოთა იდეოლოგიისათვის, სრულიად შეუთავსებელი მის მამოძრავებელ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდთან. საბჭოთა იდეოლოგია წაწარმოქმნის პიროვნული თვითგამორკვევისა და თვითდამკვიდრების სრულიად განსხვავებულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფონს და, შესაბამისად, განსხვავებულ

პრობლემატიკასაც. მარტივად რომ ვთქვათ, თუ ეგზისტენციურ აზროვნებაში პრობლემა თავისუფალი პიროვნების მიერ სამყაროში პიროვნული თავისუფლებისა და საკუთარი ადგილის მოძიების სირთულეში მდგომარეობს, საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხი მიმართულია პიროვნულის სრული ნიველირებისაკენ და მისი პიროვნული ევოს ტრანსფორმაციისაკენ მასის ევოდ.

აღსანიშნავია, რომ 20-30-იან წლებში საბჭოთა ესთეტიკაში ეს ორივე საწყისი თანაარსებობს — ერთი — „მაღალ ხელოვნებაში“, მეორე — „მასობრივ ავტოკულტურაში“. პირველი შეხედვით, არც ერთი მათგანის არსებობას საფრთხე არ ემუქრება. უბრალოდ, მეორეს სახელმწიფო მფარველობდა და იყენებდა თავისი იდეოლოგიის დამკვიდრების სამსახურში, პირველი კი, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამოხატველი ავანგარდული ფორმალისმის სახეცდით, ანტიხალხურ ხელოვნებად მონათლა და ირონიისა და სატირის საგნად იქცა. მაგრამ მათ შორის დაპირისპირება წლიდან წლამდე ღრმავდება იქამდე, ვიციერ „მაღალ ხელოვნებას“ სახელმწიფო უძძიმეს დანაშაულად არ მიიჩნევს, ხოლო „მასობრივ ავტოკულტურას“ მხატვრული აზრის გამოხატვის ერთადერთ საშუალებად არ გამოაცხადებს. შედეგად, მასისა და პიროვნების როგორც კონფლიქტურ ძალთა გამოხატველი ცნებების საპირისპიროდ იქმნება „პიროვნება — მასის“ მოდელი ანუ იწყება ამ ორი ცნების გაიგივების პროცესი და „პიროვნება — მასა“ ტრანსფორმირდება „უპიროვნო მასის“ ცნებად. ეს მასა ცხოვრობს, აზროვნებს და ავლენს არა საკუთარ კრებობით „ევოს“, არამედ მოქმედებს ხელისუფლების იდეოლოგთა კარნახით. ცხადია, ასეთ ვითარებაში ეგზისტენციალიზმისათვის ადგილი არ რჩება, თუმცა არ გამოირიცხება მისი ცალკეული ელემენტების შემოჭრა, რადგან ნებისმიერი პრობლემა, პიროვნებისა თუ მასის „ევო“-ს და გარესამყაროს შორის კონფლიქტს რომ ეხება, თავის თავში შეიცავს ეგზისტენციალიზ-

მის ძირითად პოსტულატს — ეგზისტენცია როგორც არსებობა, არსებობის წესი. ეგზისტენციალიზმის რელიგიური ფრთის ერთ-ერთი უდიდესი იდეოლოგი, ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი მიიჩნევს, რომ „ადამიანი, მიაგნებს რა თავის ეგზისტენციას, პირველად მოიპოვებს თავისუფლებას, ხოლო თავისუფალი ადამიანი პასუხს აგებს ყველა თავის ნამოქმედარზე, არ იმართლებს თავს გარემოებებით და აქედან გამომდინარე, აქვს დანაშაულის განცდა ყოველივე იმის გამო, რაც მის ირგვლივ ხდება — ეს არის თავისუფალი ადამიანის განცდა“. თავისუფლების ეგზისტენციური ცნება განიხილება წმინდა ეთიკური და არა სოციალური ასპექტით. ეს დებულება კატეგორიულად ეწინააღმდეგება საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში ადამიანის მოქმედების ფორმულას. ამას ბერდიაევი ასე განმარტავს: — მარქსიზმს, რომელმაც ადამიანი კლასით მიჩქმალა, არ შესწევს ძალა გადაჭრას პიროვნების აქტივობისა და თავისუფლების პრობლემა.

მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ეგზისტენციალიზმი ერთპიროვნულად ბატონობს არასაბჭოურ სივრცეში. მას იქაც ჰყავს თავისი ოპონენტები. არც თვით ეგზისტენციალიზმია ერთგვაროვანი — მის მიმდევრებს შორის ვხვდებით მკვეთრად დაპირისპირებულ პოზიციებს. ჩვენი ინტერესები ამ ეტაპზე შემოიფარგლება მხოლოდ მისი ძირითადი საყრდენი პოსტულატებით.

პიროვნებისა და გარესამყაროს ურთიერთ მიმართების საკითხი გადაწყვეტია შოსტაკოვიჩის შემოქმედების პირველ ეტაპზე. მასში შორეულად, მაგრამ მაინც გამოკრთება ეგზისტენციალიზმის ცალკეული ელემენტები, კერძოდ, პიროვნული თავისუფლების იდეა. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს მეხუთე სიმფონიაში, მისი სიმფონიზმის პირველი ეტაპის მწვერვალში, რომელიც სულ მცირე ხნით უსწრებს წინ საბჭოთა მასობრივი ტერორის ყველაზე დაუნდობელ ფაზას — 1937 წელს. იგი წერტილს უსვამს საბჭოთა სინამდვი-

ლემი პიროვნების, როგორც დამოუკიდებელი „ეგოს“ მატარებელი მოაზროვნე სუბიექტის არსებობას. საბჭოთა იდეოლოგიური დიქტატით „პიროვნული ეგოს“ ცნება უპირობოდ ჩანაცვლება „მასობრივი ეგოს“ ცნებით, ანუ ამოქმედდება ბერძნული თეზა და პიროვნება სრულად მიჩქმალება კლასით. კლასი კი გაცილებით ადვილად მართავდა და დასამორჩილებელი, ამასთან გამოკვეთილად აგრესიული.

პიროვნული „ეგოს“ მასის „ეგოთი“ ჩანაცვლების მტკიცეული პროცესი საბჭოთა ხელოვნებაში „under ground“-ის („მიწისქვეშა“) ხელოვნების ძლიერ ტალღას წარმოქმნის, რომელიც ვერ ხედავს დღის სინათლეს, მასობრივი ავტოკულტურა კი მთელი ძალით იფურჩქნება. პიროვნულ ეგოდაკარგული მასის დასახსნათებლად მოგვიანებით საბჭოთა მწერალი ჩინგიზ აიტმატოვი ტევად ცნებას — მანქურთიშვს დაამკვიდრებს. მანამდე კი ამ ცნების შესატყვის ბრწყინვალე მუსიკალურ მოდელს შექმნის დიმიტრი შოსტაკოვიჩი თავისი მეშვიდე „ლენინგრადული“ სიმფონიით.

თუ შოსტაკოვიჩის შეხუთე სიმფონიით გარკვეული დროით შეწყდება პიროვნებისა და გარესამყაროს კონფლიქტის ასახვის პერიოდი საბჭოთა მუსიკალურ აზროვნებაში, მეშვიდე სიმფონია სათავეს უდებს მასის ეგოს თვისობრივად ახალი სახით წარმოჩენას. იგი უკვე მეოცე საუკუნის თავსმოხვეული იდეით აღტკინებული ორსახოვანი მასის აგრესიული ეგოს შეჯახებას წარმოადგენს. ამ ორი მანქურთული ძალის (ფაშისტური და სოციალისტური) დაპირისპირების გასაოცარი დრამა სწორედ მეშვიდე სიმფონიის პირველი ნაწილი, სადაც ერთი მასობრივი ეგო თავს ესხმის, მეორე — თავს იცავს და იმარჯვებს კიდევ. ერთი მათგანის განადგურება სამყაროში გარკვეული სტაბილურობის, მაგრამ არა თავისუფლების გარანტიად იქცევა. ლოგიკურად, ასეთ მასობრივ დრამას პიროვნული განსჯა უნდა მოსდევდეს, როგორც ეს ხდება, მაგალითად,

ბეთჰოვენის სიმფონიებში. მაგრამ იმ სასაციკ პერიოდში, პიროვნული საწყისის სრული ნიველირების პირობებში, პიროვნული განსჯისა და შეფასების ყოველგვარი საშუალებები აღკვეთილია, რამაც განაპირობა მეშვიდე სიმფონიის დანარჩენი სამი ნაწილის გარკვეული სქემატურობა. ეს შეშინებული თაობის ასპარეზზე გამოსვლის დასაწყისია, რომელსაც ჯერ ვერ გაუბედია თავისი უფლებებისათვის ბრძოლა. მაგრამ შოსტაკოვიჩი ვერ სძლევს შინაგან მოთხოვნილებას და მანც „ბედავს“ განსაჯოს და გააანალიზოს ეს მოვლენა უკვე მერვე სიმფონიაში, რის შედეგად მოსტაკოვიჩი კვლავ ხდება „ფორმალისმის მიმდევართა“ და, შესაბამისად, დევნილთა სიაში.

შემდგომ ეტაპზე შოსტაკოვიჩის ინტერესები მასის ეგოს პრობლემისაკენ არის მიპყრობილი. მასის ეგოს, მასის ფსიქოლოგიის გასაანალიზებლად და გამოსავლენად მიმართავს იგი 1905 წლის რევოლუციის, სახალხო დღესასწაულების თემებსა და ლენინის სახეს, როგორც მასის ეგოს კონცენტრირებულ მოდელს. აქ ყრუდ, ქვეტექსტებში ჩნდება ცინიზმის ის ფორმა, რომლითაც კომპოზიტორი იცავს თავის შინაგან სამყაროს და დრამატული აღსარებების სახით ააქლერებს ბოლო სიმფონიებში.

მაგრამ, პიროვნული ეგოს ტრანსფორმაცია მასის ეგოდ, როგორც მუდმივი მოვლენა, შეუძლებელია. მას მოსდევს შეუქცევადი უკუპროცესი — ანუ მასიდან პიროვნების ამოგლეჯის, მისი გამონთავისუფლების აუცილებლობა. საგულისხმოა, რომ ბერდიაევი ამბობს — „პიროვნება კლასით მიჩქმალა“, რაც დროებითობას უსვამს სახს, და არა „შეცვლა“ ან „გარდაქმნა“, რაც მუდმივობის აღმნიშვნელია.

60-იანი წლებიდან საბჭოთა აზროვნებაში სწორედ ეს ტენდენცია იკვეთება და კვლავ იღვიძებს ევზისტენციალიზმის ცალკეული ელემენტები. ამ პრობლემების წამოწევა გააყანჩელის თაობის შემოქმედთა პრეროგატივად იქცევა. მაგრამ არც

ამჯერად წარმოჩნდება ეგზისტენციალიზ-
მი თავისი სრული პარამეტრებით, რად-
გან ასეთ ვითარებაში ამ ამოცანის დაძ-
ლევა ვერ მოხერხდება ეგზისტენციალიზ-
მისათვის დამახასიათებელი ჭკერეტიით ფი-
ლოსოფიური განსჯით. მასში ვადაწყვე-
ტი უნდა იყოს ბრძოლის ფაქტორი, რაც
გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება ეგზის-
ტენციალიზმის შინაგან არსსა და ბუნებას.
იმისათვის, რომ პიროვნებამ მოიპოვოს
თავისუფლება და, შესაბამისად, დაიმკვი-
დროს ადგილი სამყაროში, მან უნდა და-
იბრუნოს ღირსება, ეგო, შეიმეცნოს „თა-
ვი მისი“.

სამოციანელები ორი ათეული წლის
მანძილზე იბრძვიან მანქურთხმისაგან
თავის დაღწევისათვის, მსოფლიო ზოგად
საზსოროვნო სისტემაში ინტეგრირებისათ-
ვის. ეს რთული, მაგრამ დასაძლევე პრო-
ცესი აღმოჩნდა. ამ სირთულეს განაპირო-
ბებდა, პირველ ყოვლისა, დიქტატურის
წნეხი, რაც ალევორიის, შენიღბვის, გა-
საიდუმლოების აუცილებლობას ბადებდა.
ყოველივე ამან მუსიკალური ენისა და ფო-
რმის თავისებურებებიც განსაზღვრა. ხში-
რად, განსაკუთრებით საწყის ეტაპზე, ეს
ბრძოლა ახალი ტექნოლოგიების ათვისე-
ბისა და დამკვიდრების — ანუ „ბეერის
ეგზისტენციურობის“ გამოვლენის ნიშნით
მიდიოდა. მაგრამ ამ პერიოდის საუკეთესო
ხელოვნება შემოქმედებაში ტექნოლოგი-
ური ძიებანი ლოგიკურად იქნა გაჯერე-
ბული აზრობრივთან, რასაც შედეგად
არა ერთი მაღალმატერული ნაწარმოების
შექმნა მოყვა.

ამ ახალი ტალღის ლიდერთა შორის აღ-
მოჩნდა გია ყანჩელი თავისი სიმფონიებით,
რომლებიც მასის ეგოს, მასის აგრესიის
დათრგუნვის თავისებური მანიფესტებია.

გია ყანჩელის საბჭოთა პერიოდის სი-
მფონიური თხზულებები (1-6 სიმფონიე-
ბი) და მისი კინო-სათეატრო მუსიკის
პიკები ამ პრობლემატიკით არის აღბეჭ-
დილი, რაც მისი მუსიკალური ენის მკვეთრ
ინდივიდუალობას განაპირობებს. გია ყან-
ჩელის სიმფონიზმმა გვამცნო, რომ არსე-
ბობს მასის აგრესიის, მასის ეგოს დათრ-

გუნვის, მასობრიობის სინდრომიდან გა-
მონთავისუფლების ძალა და ეს ძალა თი-
თოეულ პიროვნებაში ძვეს. მისმა „გმირ-
მა“ შეძლო ამ ძალის დემონსტრირება და
დაამტკიცა, რომ ეს არ არის ფიზიკური
ძალა — იგი სულიერების კატეგორიაა.
ეს უბიძგებს კომპოზიტორს დასვას ისეთი
ეთიკური საკითხები, რომლებიც ფილოსო-
ფიურ კატეგორიებს განეკუთვნება და
პიროვნული ეგოს დაბრუნების პროცესში
აუცილებლობად იქცევა — ვინ ვიყავი,
საიდან მოვდივარ, რამ განაპირობა ჩემი
არსებობა — ანუ იწყება იმ გენეტიკური
კოდის ძიების პროცესი, რის საფუძველ-
ზეც აღმოცენდება პიროვნული ეგო, იმ
მთლიანი სამყაროს წვდომა, რომლის ნა-
წილაც თითოეული პიროვნებაა არა რა-
ღაც კონკრეტული დროის მონაკვეთში,
არამედ ისტორიული, სხვადასხვა დრო-
ჟამთა უკუღმართობით მივიწყებული მე-
ხსიერების კონტექსტში. ამ ვალდებულებას
აკისრებს ისტორიას თანამედროვე ამე-
რიკელი მოაზროვნე ჯეიმს რობინსონი და
ისტორიის განმარტებისას აცხადებს —
„ისტორია არის კვლევა იმისა, როგორ
შესძლო ადამიანმა გამხდარიყო ისეთი,
როგორც დღეს არის ცხოვრებისეულად
და შეხედულებებით“.

აქედან გამომდინარე, გია ყანჩელის
შემოქმედებაში პიროვნებისა და მასის
კონფლიქტურ შრეში შემოდის მესამე წახ-
ნავი — წმინდა, ხელშეუხებელი, ობიექტუ-
რად არსებული მარადიული საწყისი, რო-
მელსაც ჩვენ ჭეშმარიტების საწყისი ვუ-
წოდეთ. ეს საწყისი განსაკუთრებულ მნი-
შვნელობას იძენს ყანჩელის მუსიკალური
დრამების განვითარებაში, მაგრამ არა
როგორც კონფლიქტური სახე, არამედ
როგორც ობიექტურად არსებული სუბს-
ტანცია. მას გია ყანჩელი ყოველთვის
ტემბრულ-ინტონაციური მოდელის სახით
გვაწვდის. ისინი უღერუნ როგორც თემა-
კატალიზატორები, რომელთა წინაშე უძ-
ღურია როგორც პიროვნული ისე მასის
აგრესია და ემორჩილება და აღიარებს ყე-
ლა სიკვდილის წინ მაინც. ასეთი თემა-
სიმბოლოებია სიმფონიებში სარგებლობის,

მარადიული ხელოვნების, მშობლის თემებში, იაენანას თემა სპექტაკლში „კავკასიური ცარცის წრე“, სინდისის ქენჯნის თემა „რინარდ მესამეში“, სიყვარულის თემა ფილმში „შერეკილები“, მარადიული სი-
ოცხლის თემა ოპერაში „და არს მუსიკა“ და მრავალი სხვა.

საბჭოთა იმპერიის რღვევის პერიოდს დაემთხვა ყანჩელის შემოქმედებაში პიროვნული ევოს დაბრუნებისათვის ბრძოლის პროცესის დასასრული, რაზეც მიგვანიშნებს მეშვიდე სიმფონიის სათაური „ეპილოგი“. ამ სიმფონიითვე მთავრდება ყანჩელის საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდი და იწყება ახალი ეტაპი, რომელიც შემოქმედებითად ჯერ გერმანიასთან, ხოლო შემდგომ ბელგიასთან აკავშირებს კომპოზიტორს.

90-იანი წლებიდან მისი პარტიტურები ახალ ესთეტიკურ ჭრილში გადადის. ნი-
ადაგი ამისათვის 80-იან წლებში მზადდება და მისი პირველი გამოქაჩილია საგუნდო კომპოზიცია „სევდა ნათელი“ და ლიტურგია ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის (ფაქტობრივად სიმფონია-კონცერტი ალტისათვის), მიძღვნილი მისი სულიერი მოძღვარისა და უახლოესი მეგობრის გივი ორჯონიკიძის სხოვნისადმი, რომლის წასვლა ღრმა დაღს ასევეს ყანჩელის სულიერ სამყაროს და უკვე იმქვეყნიური საუფლოდან აძღვს ნიშანს შემდგომი ეტაპის გააზრებისათვის.

ამ პერიოდის თხზულებებში ქრება ბრძოლის ჟინი და ვნება. მის ადგილს ფიქრის, განსჯის კატეგორიები იკავებენ. მასის ცნება კარგავს თავის მანქნართულ ბუნებას და სიბრძნით დატვირთული, ტრადიციითა და ისტორიული მესხიერებით გაჯერებული ადამიანების კრებულად იქცევა, რომლის თითოეულ წევრს ინდივიდუალური სახე და ღირსება გააჩნია. ამიტომაც შედარებით იშვიათად ისმის წინა პერიოდისათვის დამახასიათებელი მკვეთრი დინამიური აფეთქებები, შეპირისპირებანი, შესამჩნევად რბილდება მეტალისებური ორკესტრობა, ტემპი იმდენად მდორე ხდება, რომ ზოგჯერ თავისუფალი მეტრის

შთაბეჭდილებასაც კი ქმნის; აქტური ნა-
სტრომები ადგილს უთმობს შინაგანი სითბოთი აღსავსე მელოდიას, რომელიც გამისებური სვლებისა და მცოცავი ჰარმონიის წყალობით ინტონაციური და ჰარმონიული სიმწირის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც ხელოვნებაში მე-20-ე საუკუნის ბოლოს აღმოცენებული მიმდინარეობის — მინიმალიზმის სტილური ნიშნები შემო-
აქვს მის ნაწარმოებებში და თავისებური მედიტაციის სახეს იძენს. ერთი და იგივე თხზულება ხშირად სხვადასხვა შემადგენლობის საკრავიერი ანსამბლების სახით წარმოგვიდგება და ტემბრული რემინისცენციების წყალობით, ყოველი გარდასახვისას, განსხვავებულ ემოციურ ველს წარმოქმნის. ამას სერიულობის იმეგარ პრინციპთან მივყავართ, რომელსაც სახვით ხელოვნებაში სერიული კონცეპტუალიზმის სახელით მოიხსენიებენ.

ამდენად, ნათელი ხდება, რომ შემოქმედების წინა ეტაპზე ყანჩელისათვის არა მარტო გარეგანი ფორმით, არამედ სიღრმისეულად იქნა დაძლეული მასისაგან „მე“-ს ამოღლეჯის პრობლემა, რამაც შემდგომ ამ მოვლენას ფილოსოფიური ანალიზისაკენ უბიძგა, სადაც არც თუ მცირე ადგილი ვაგეკუთვნა რწმენის ფაქტორს. თუ მეორე და მესამე სიმფონიებში ქართული საგალობელი ისტორიული მესხიერების გაცნობიერების თემა-სიმბოლოდ გამოჩნდა, ახალ ეტაპზე იგი პიროვნული ევოს დაბრუნებისა და გამოვლენის საშუალებად იქცა. სულიერების საწყისის დომინირებამ გაამძაფრა ვოკალური მუსიკის სფეროს ინტენსივობა, რომელიც მანამდე ყანჩელის შემოქმედებაში მხოლოდ კინოსათეატრო და საესტრადო მუსიკის კუთვნილება იყო.

ყანჩელის მხატვრული აზროვნების ამ ხაზით განვითარება არ ყოფილა მეტამორფოზა. ეს ღრმად ლოგიკური პროცესია და პიროვნულ ევოში ჩაღრმავების ტრანსცენდენტული აზროვნების სიფრცეხებიდან იბადება. ამ პროცესის გარდაუვალობაზე მიგვანიშნებენ ეგზისტენციალიზმის რელიგიური ფრთის წარმომადგენლები (კი-

რკვევარი, ბერდიაევი და სხვები), რომლებიც პიროვნების სრულ თავისუფლებას რწმენის თავისუფლებაში ხედავენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ გზას, ალფრედ კამიუს, ათეისტური ეგზისტენციალიზმის ამ შესანიშნავი წარმომადგენლის ნააზრევის კვალად, არსებობის უაზრობამდე და შემდგომ მის სრულ უარყოფამდე მიჰყავს პიროვნება. ამის ნიშნები კი, ჯერ ყოველ შემთხვევაში, გია ყანჩელის ესთეტიკაში არ ჩანს. რელიგიური საწყისის გამაფრებზე კი უშუალოდ მეტყველებენ ისეთი თხზულებები, როგორც „სსოვნა ნათელი“ ლიტურგია „გლოვა ქარში“, „დილის“, „შუადღის“, „საღამოს“, „ღამის“ ლექსები ციკლიდან „Life without Christmas“ („ცხოვრება შობის გარეშე“), „გლოვა ქარში“, „დრო... და კვლავ“ და სხვა.

უკვე ეს სახელწოდებები აშკარად მიგვანიშნებენ, რომ კონფლიქტური სიმფონიზმი პარმონიულად უთმობს ადგილს პიროვნების შინაგანი თავისუფლების სრულყოფის იდეას, აღმოცენებულს რწმენის, სულიერების საფუძველზე, გამოსატულს მედიტაციური სიმფონიზმის საშუალებებით.

ამდენად, ყანჩელის შემოქმედების ევოლუციის გაანალიზების შედეგად სახეზეა

არატიპიური, მაგრამ მკვეთრი შტრისით გამოკვეთილი პიროვნული თავისუფლების სრულყოფის კირგეგორისული სამი ფაზა — ესთეტიკური, ეთიკური, რელიგიური... ყოველივე ეს გვაძლევს საფუძველს ახლებურად გავიზიაროთ გია ყანჩელის მსოფლმხედველობა, მხატვრულ-ეთიკური მრწამსი და მისი მიმართება მე-20-ე საუკუნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ აზროვნებასთან, მივანიშნოთ შეხების წერტილებზე ეგზისტენციალიზმის, როგორც ფილოსოფიური მიმდინარეობის (უფრო, ვიდრე მხატვრული) ცალკეულ ელემენტებთან, ისეთ მხატვრულ მიმდინარეობებთან, როგორც არის მინიმალიზმი და ნაწილობრივ კონცეპტუალიზმი. ამის უფლებას გვაძლევს გია ყანჩელის შემოქმედება, ის ერთიანი უწყვეტი მუსიკალური დრამა, რომელიც ასახავს არა ცალკეულ კონკრეტულ მოვლენებს, არამედ ვრცელ ეპოქალურ პროცესს, რის გამოც წერდა გიგორჯონიკიძე — გია ყანჩელის სიმფონიები ერთ მთაზე აღმასვლად მესახებო. მისი მუსიკის პოპულარობა მსოფლიო არენაზე აიხსნება არა მუსიკალური ენის „ავანგარდისმით“ თუ „დამყაყებულობით“, არამედ კაცობრიობის მარადიული თემის — პიროვნებისა და გარესამყაროს ურთიერთობის კონცეპტუალური გააზრებით ეპოქის მახასიათებელ ჭრილში.

ერთი აკიზოდი ქართული თეატრის ისტორიიდან

დავით კობახიძე

1908 წ. თბილისის გაზეთმა «Тифлисский листок»-მა სენსაციური ცნობა გამოაქვეყნა: თეატრის დასში არ ჩარიცხეს მაყურებელთა უსაყვარლესი მსახიობები — ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი. ამ ცნობამ დიდი აურზაური გამოიწვია. 16 დღეში ოთხმა გაზეთმა 14 წერილი დაბეჭდა. «Тифл. листок»-ი და „ალი“ იცავდნენ მოხსნილ მსახიობებს და საზოგადოებაზე ზემოქმედების მიზნით ათასნაირ ფანდებს მიმართავდნენ. გაზეთები „დროება“ და «Новости закавказия» პირიქით, — მხარს უჭერდნენ თეატრიდან მათ წასვლას... და დაასაბუთეს კიდევაც ეს მოსაზრება.

ორ კვირაში კამათი შეწყდა. მსახიობები მაინც არ დააბრუნეს თეატრში... და შემდეგ არავის არ გახსენებია ეს ამბავი. თითქმის საუკუნე გვაშორებს იმ შემთხვევას, რომელიც ისევე ძველია, როგორც თეატრი და თეატრივით მარადიული.

თეატრის განახლებასთან დაკავშირებული პერიპეტეიები, იქნება ეს ახალი ძალეების მოყვანა, შემოქმედებითი ექსპერიმენტი, ახალი მიმართულების დაწერვა თუ უბრალოდ დასის განახლება, — ყველა თეატრში კატაკლიზმებთან იყო დაკავშირებული. იმ განსხვავებით, რომ ყველა თეატრი, მისი მდგომარეობიდან გამომდინარე, სხვადასხვანაირად იბრძოდა ამ გარდაუვალ ბატალიებში. გარდაუვალს იმიტომ ვამბობ, რომ როგორც ცნობილია, თეატრალური ესთეტიკა 15-20 წელიწადში უთუოდ საჭიროებს განახლებას...

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში, ისევე როგორც ევროპისა და რუსეთის ბევრ მოწინავე თეატრში, იწყება ბრძოლა ფსიქოლოგიური დრამის დამკვიდრებისათვის, ანსამბლური თეატრისათვის, რეჟისორის პეგემონიისათვის. ეს კი წამყვან მსახიობთა ანუ პრემიერთა პრივილეგიების, თამაშის ძველებური მა-

ნერის წინააღმდეგ ბრძოლას ნიშნავდა. ამ პერიოდში თბილისისა და ქუთაისის სცენაზე თვალისმომჭრელად ბრწყინავენ: ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ნინო ჩხეიძე, ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი... ისინი არიან თეატრის პრემიერები და გეზის მიმცემნი, თეატრალური საქართველოს კერპები. ანსამბლისათვის ბრძოლა კი, — მათთან ბრძოლას ნიშნავდა. ეს კი ძალზედ ძნელი იყო. ამიტომაც, დასაწყისში, საკმაოდ შეფარვით იწყებენ ნიადაგის მოშადებას: გრ. რობაქიძე და ი. კარგარეთელი კითხულობენ საჯარო ლექციებს თეატრალურ სიახლესზე, კიტა აბაშიძე ვრცელ წერილებს აქვეყნებს და მომავალი თეატრის მოდელს გვიხატავს, ს. ფირცხალავა „ცნობის ფურცელში“ სისტემატურად ბეჭდავს იბსენის, ჰაუბტმანის, ჩეხოვის პიესების ანოტაციებს ვრცელი კომენტარებით — ფართო საზოგადოების განათლების მიზნით. მაგრამ ყველაფერი ეს ხდება თეატრის ირგვლივ. თეატრში კი — მესხიშვილი 51 წლისაა, ვ. აბაშიძე — 54, ნ. გაბუნია — 49... და ა. შ. და ესენი თამაშობენ ჰამლეტს, არმანს, ჩაცკის!

იღვა 1908 წელი, როგორც იქნა დამთავრდა თეატრის რემონტი და ამით წერტილი დაესვა ქართველ მსახიობთა ოთხწლიან ხეტიალს მენობიდან მენობაში. მანამდე კი გაზეთში დაიბეჭდა კ. აბაშიძის წერილი. „რადიკალურად შეიცვალა, ასე ვთქვათ, გარეგანი გამოსახულება დრამატული ხელოვნებისა, ინტერპრეტაცია, არტისტთა თამაშით დრამატული ნაწარმოების ასხნა... ძველი მანერა სასცენო ხელოვნებისა იმდენად მოზერდა საზოგადოებას, რომ წარმოდგენები ხალხს სრულიად ვერ იზიდავდა... ეს ის ღრმა მიზეზებია, ის აუცილებელი ძირითადი საგანია — ჩვენს თეატრში ახლის სულის შეტანა — რომლის გაუგებრობამ შეიძლება საუკუნოდ მოუსპოს სიცოცხლე ჩვენს ხელოვნებას“!

არის კიდევ ერთი საინტერესო მომენტი. განახლების მომხრენი აღმოჩნდნენ თეატრის შიკნითაც. 1905 წელს იბეჭდება წერილების ციკლი — „ქართული თეატრი და მისი რეჟისურა“. ავტორი მოითხოვს რეჟისორის ფუნქციის გაზრდას და პრემიერთა თვითნებობის აღკვეცას. წერილის ავტორია თავადაც პრემიერი და იმ სეზონში თეატრის ხელმძღვანელი ვალერიან გუნია!

უნდა გვახსოვდეს: ჯერ კიდევ არ ჩატარებულა სრულიად რუსეთის რეჟისორთა ყრილობა, რომელმაც ბოლომდე მაინც ვერ განიხილა საკითხი — საჭიროა თუ არა რეჟისორი თეატრში?! რეჟისორის სტატუსის წინააღმდეგ ხმაღამოდებული იბრძოდა მცირე თეატრის ხელმძღვანელი და პრემიერი, სახელგანთქმული ალ. სუმბათაშვილი. ასეა საქართველოშიც. სექტაკლებს მხოლოდ „მორივე რეჟისორები“ დგამენ. ვ. აბაშიძე, ვლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, კ. მესხი, — თავადაც პრემიერები, ერთნაირი პრივილეგიების მქონე კოლეგები. ეს კი ხელს უშლიდა შემოქმედებითი დისციპლინის და წესრიგის განმტკიცებას. საჭირო იყო ლიდერი! უფრო ზუსტად, ერთი ხელმძღვანელი. ერთი და არა ჯგუფი, თუნდაც გენიოსებისა...

და აი, ყველასთვის მოულოდნელად, პრესაში გამოჩნდა ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ სეზონის რეჟისორად დრამატულმა საზოგადოებამ „გარედან“ მოიწვია ალ. ყანჭელი, რომელსაც „ისეთი უხვი ჯამაგირი აქვს დანიშნული, რომ ასეთი ჯამაგირი არც ერთ წინანდელ ქართველ რეჟისორს არ ჰქონდა ნანახი“² აღსანიშნავია, რომ ალ. ყანჭელი იურისტი იყო, სხვაგან მუშაობდა, ზოგჯერ თეატრში ვერ ახერხებდა მოსვლას და განკარგულებებს ტელეფონით კარნახობდა. მაგრამ ის „გარედან“ იყო მოწვეული და საშუალება ჰქონდა დამოუკიდებლად, ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე, მხოლოდ საერთო ინტერესებიდან გამომდინარე, ემოქმედა. მან შეუკვეთა ახალი დეკორაცია, ათა-



რგმინა პიესები, შეადგინა დასი... რომელშიც არ ჩარიცხეს ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი.

ეს სენსაციური ამბავი საზოგადოებას აუწყა ვაზ. «Тифлисский листок»-მა. დღეს, როცა ამ თარიღს 92 წელი გვაშორებს, ეს შემთხვევა შორიდან ასე გამოიყურება: ერთმანეთის პირისპირ, საბრძოლო პოზიციაში განლაგებული ვაზეთები პირველ დაძახებას ელოდებოდნენ, რომ სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შებრძოლებოდნენ ერთმანეთს. ჯერ კონკრეტულად კამათი დაიწყო ორ მსახიობზე. შემდეგ კამათმა უკვე კერძო ხასიათი მიიღო და რედაქციები პირად შეურაცხყოფამდე მივიდნენ. შემდეგ კამათში იმპლაგრა საქმის ნამდვილმა არსმა, მისმა პროფესიულმა მხარემ და მსახიობების ამბავი გამოჩნდა როგორც ამ ჯაჭვის ერთი რგოლი. გამოჩნდა, რომ ქართული თეატრი შეუღდა რაღაც სიახლის დანერგვას, რომელიც დიდ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული, მას თეატრის გარეთაც ჰყავს მომხრეები. მაგრამ არის მეორე მხარე, რომელიც არ იღებს ამ სიახლეს და მის ყოველ გამოვლინებაში მხოლოდ ნაკლს ხედავს.

„დროება“ და «Новости закавказия» მომხრენი არიან შეიცვალოს თეატრის ძველი სისტემა, მოწვეული იქნას ახალი რეჟისორი, დაშაბდეს ახალი დეკორაცია, დასი დაკომპლექტდეს ახალი მსახიობებით და თუ საჭირო იქნება, ძველი მსახიობები, რომლებიც ახალ მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებენ, განთავისუფლებული იქნან თეატრიდან.

გაზეთები „ალი“ და «Тифлисский листок»-ი — პირიქით, ყოველი ზემოჩამოთვლილის წინააღმდეგეი არიან.

ბრძოლის ველზე პირველი გამოვიდა «Тифлисский листок»-ი, რომელმაც საზოგადოებას აუწყა ზემოთ აღნიშნული სენსაცია. რამდენიმე დღეში მას მხარი აუბა გაზეთმა „ალი“-მ. მოპირდაპირე მხრიდან ბრძოლის ველზე პირველი გამოვიდა ვაზ. „დროება“, რომელსაც ფეხდაფეხ მიჰყვა «Новости закавказия».

ეს ბრძოლა დაიწყო 16 ნოემბერს და დამთავრდა 2 დეკემბერს. 16 დღის განმავლობაში ოთხივე გაზეთი გააფთრებით

უტევდა ერთმანეთს... 14 წელიწადი უტევდა, მათვან — 4 მოწინავე. მეჩვიდმეტე დღეს კამათი შეწყდა. შეწყდა წერილების ნიაღვარი, რომელიც ჯერ კიდევ გუშინ წალკევით ემუქრებოდა ქართული თეატრის „ყოფნა-არყოფნას“. პოლემიკის ზეავი ელვისებურად დაქანდა თეატრალური ცხოვრების ფერდობზე, ზათიოთა და ზანზარით მოიყოლია, რაც კი ვახად დახვდა და თითქოს რაღაც უჩინარ ქიმს შეასკდაო, მეჩვიდმეტე დღეს ისე დაიმსხვრა, რომ მისგან ამ 14 წერილის გარდა აღარაფერი დარჩა... მივეყვით მოვლენებს: «Тифлисск. листок»-ი ღრმა შემოფოთებით აღნიშნავს, რომ საუკეთესო მსახიობები: ვლ. მესხიშვილი, ნ. ჩხეიძე, კ. მესხი თეატრის გარეთ არიან და ახლა მათ შეემატა 2 ბუმბერაზი — ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი. «Не боязь ли перед талантом сделала то, что Вл. Месхив, посвятивший всю свою жизнь грузинской сцене, при старости лег оказался вынужденным искать утешение на русской сцене? Не интрига ли сделала то, что Нина Чхидзе вне Грузинской сцены?».

მამინდელი მკითხველისათვის ეს ქარავმა ადვილად მისახვედრი იყო. ამავე წლის 23 მარტს „ეშმაკის მითრახში“ (№ 24, გვ. 9) დაიბეჭდა ასეთი კარიკატურა: ქართული თეატრის შემობიდან გადიან ვლ. მესხიშვილი და ნ. ჩხეიძე. ქართველი არტისტები კმაყოფილი ღიმილით შესცქერავენ მიმავალთ. ალტაცემისაგან ძლივს იკავებენ თავს ვ. აბაშიძე, ზედნიერი ვ. გუნია სიხარულისგან ცეკვავს... აქაოდა ნიჭიერები წავიდნენ და ასპარეზი ჩვენ დაგვრჩაო. ვინც მესხიშვილისა და ჩხეიძის თეატრიდან წასვლის ნამდვილი მიზეზი არ იცოდა, ამ კარიკატურას უჯერებდა და არც დაფიქრებულა იმაზედ, რომ „ეშმაკის მითრახში“ სინამდვილეში ჯერ „ნიშადურის“ რედაქტორს ვ. გუნიას ებრძოდა და „ნიჭიერთა წინაშე შიში“ აქ არაფერ შუაში იყო. «Кем, спрашиваю я, вершителей судеб грузинского театра, думают заменить Н. М. Габуня и К. Д. Квициани? Молодыми силами? Но где же эти молодые силы? Кто их



ВНДЕ.1?“. სინამდვილეში კი თეატრი და-
სში იწვევს, უფროსი თაობის გარდა, შე-
მდეგ მსახიობებს: ალ. იმედაშვილს, ვ.
იშხნელს, ვ. შალიკაშვილს. ცხოვრებამ
დაამტყიცა თეატრის არჩევანის სისწორე,
მაგრამ სანამ ამას ოფიციალურად აღიარებენ,
დიდება დრომ უნდა გაიაროს. პირ-
იქით, იშხნელი პრესამ საზგასმული გულ-
გრძობით მიიღო (ეს ის იშხნელია, რომელმაც
მხოლოდ რამდენიმე წელი იმუშავა ქართულ
სცენაზე და წარუშლელი კვალი დასტოვა,
როგორც ბრწყინვალე მსახიობმა), ხოლო ალ.
იმედაშვილს ხომ არც მანამდე სწყალობდა პრესა,
განსაკუთრებით მისი „არაბუნებრივი თამაშის“
გამო (ეს ის იმედაშვილია, რომელიც
განცდათა ჭეშმარიტი სიღრმით და გამო-
სახვის ბუნებრიობით პირველი იყო პირ-
ველთა შორის). მაგრამ მაშინ ეს მხო-
ლოდ ერთ ნაწილს ესმრდა. გაზეთ-
მა კი სწორედ ეს ნაწილი შეაჩვენა:
«Бедный, жалкий народ! Зачем вы
губите бедное грузинское искус-
ство?» ეს მოხდა 16 ნოემბერს.

21 ნოემბერი. „რას ნიშნავს ეს?“ კი-
თხულობს გაზეთი „ალი“ (№ 16) „წელს
ჩვენი საზოგადოება ვეღარ იხილავს ორ
ნიჭიერ და დამსახურებულ არტისტს ქა-
რთულ დრამატულ დასში. რატომ არა-
ფერს ამბობენ გაზეთები? ნუთუ მათ არ
შესტკივათ გული ქართული თეატრისად-
მი? რატომ არაფერს ამბობს ის გაზეთი,
რომელიც ქებათა-ქებას ასხამდა ქ-ნ გა-
ბუნია-ცაგარელს? ნუთუ არ ესმით რო-
გორ იხრწნება ჩვენი ხელოვნების ტაძარ-
ი?“ წერილს ხელს აწერს Rigoriste.
გაზეთი, რომელზედაც ასე შეპარვით წერს
„ალი“, იყო გაზეთი „დროება“, სხვა
პოლიტიკური მიმართულების ორგანო. არც
დრამატულმა საზოგადოებამ და არც
„დროებამ“ არ მიიღეს ეს გამოწვევა. ეტ-
ყომა ჩათვალეს, რომ მათთვის წაყენებუ-
ლი ბრალდება უფრო პირადი ხასიათისა
იყო და პროფესიული თვალსაზრისით არა-
კომპეტენტური.

25 ნოემბერი. «Тифлисский лис-
ток» № 246. გაზეთმა საპოლიემიოდ გა-
მოიყვანა ცნობილი თეატრალური მიმომ-
ხილველი ლ. ყიფიანი, რომელმაც სწო-

რედ პროფესიული თვალსაზრისით განი-
ხილა მომხდარი ამბავი. «Правда ли
ასეთია ვრცელი წერილის სათაური:
«Возможны никакою надобностьк
не вызываемые громадные затраты
на какие-то стилизованные костюмы
для старых и набивших аскомину
для старых и набивших аскомину
п'ес, в то время когда ветеранам
сцены—задерживается выдача на-
значенного грошевого жалования?»

ავტორი მეორე ბრალდებად რეჟისორის
საკითხს ასახელებს. ხომ შეიძლებოდა ახ-
ალ რეჟისორს იგივე მიზნებით სხვა მსა-
ხიობებიც გაეთავისუფლებინა თეატრი-
დან, ამიტომ რეცენზენტმა სწორედ
მისი კომპრომეტირება გადაწყვიტა:
«Возможно назначение совершенно
ничем не заявившему себя режис-
серу, полному новичку в режиссер-
ском деле громадного жалования в
250 руб., в месяц, в то самое время,
когда служители сцены, отдавшие
все свои силы родному искусству,
буквально перебиваются с хлеба на
воду?» როგორც ჩანს ავტორს ეცოტა-
ვა ეს ბრალდება და დაუმატა — ვ. აბაში-
ძეც იძულებულია თეატრი დატოვოსო. ეს
ბრალდებაც სიცრუე აღმოჩნდა. სწორედ
მამინ, როცა ეს წერილი გამოქვეყნდა,
ვ. აბაშიძეს თეატრში რეპეტიციები ჰქო-
ნდა. ამ ვრცელმა წერილმა მხოლოდ საქ-
მეში ჩაუხედავ მკითხველს აუჩუყა გული.

25 ნოემბერი. „დროება“. თეატრის გა-
ნახლების მომხრენი არ ჩქარობენ და ძა-
ლიან მშვიდად იგერიებენ შემოტევას. „რა-
მდენადაც ვიცით, ისინი თეატრიდან არ
განუდევნიათ, ისინი დასში არ მიუღიათ
და გასტროლებზე იქნებიან მიწვეულნი“.
არც ერთი სიტყვა ნამდვილ მიზეზზე:

26 ნოემბერი. «Новости заавка-
зия», ისევე როგორც „დროება“, კოვე-
ლევარი განმარტების გარეშე, უარყოფს
ვ. აბაშიძის თეატრიდან წასვლას და ასევე
შეურაცხყოფელი ტონით იგერიებს მო-
წინააღმდეგეს... «Глядите кто и какие
газеты берут под свое покровитель-
ство систему синекур и думают
грузинскую сцену превратить в бо-
годельную для глухонемых».



ეს მწარე სიმართლე იყო. მოწინააღმდეგეებმა ხელზე დაიხვიეს ეს ფრაზა და როგორც ვნახავთ გაზეთს ბევრი ჯაფა დასჭირდა, რომ საფუძვლიანად დაესაბუთებინა თავისი ნაჩქარევი დასკვნა და გააკეთა კიდევაც, მაგრამ მანამდე ძველი თეატრის დამცველები რამდენიმე წერილს მიუძღვნინან მას. ერთსა და იმავე დროს ორ კურდღელს იჭერენ: საზოგადოებას თავს აწონებენ „მოხუცი, დამსახურებული არტისტების ადამიანური ღირსების დაცვით“, ცრემლებს ღვრიან მათი ინტერესების დასაცავად და ამ მოტივით ებრძვიან და ლაფში სვრიან სხვა პარტიული მიმართულების გაზეთებს.

27 ნოემბერი. «Тифлисский листок» (№ 248). «Возможно ли видеть в факте, защиты человеческих прав старых заслуженных артистов желание превратить Грузинскую сцену в богадельню для глухонемых? Н. Габуния, В. Абашидзе, К. Кипиани, Вл. Месхиев, Н. Чхеидзе все эти глухонемые? Все это инвалиды? Понимаете какую только нелепицу вы изволте говорить?».

ისევ 27 ნოემბერი. „ალი“ (№ 20). გაზეთი უკვე ვეღარ ფარავს პოლემიკის ნამდვილ მიზეზს: „გაზეთი „დროება“ შეჩვეულია ორ სკამზე ჯდომას, დღეს აღმახნავს, ხვალ დაღმა, მას ეზარება ვინმეს წყენინება და პირდაპირობას ორპირობა ურჩევნია“.

28 ნოემბერი. „ალი“ (№ 21). ვრცლად წერს ვლ. მესხიშვილზე, როგორც ნიჭიერ ხელოვანზე, რომელსაც ადრე ჩვენი მოწინააღმდეგე გაზეთებიც აქებდნენო, დღეს კი ეს მსახიობიც თეატრს ჩამოშორებულია, დაასკვნის ავტორი. თუმცა ყველამ იცოდა, რომ მესხიშვილი საკუთარი სურვილით წავიდა თეატრიდან. აქ ნათქვამი არაა არც ერთი სიტყვა ნ. გაბუნისა და კ. ყიფიანზე. ეს ბუნებრივია, „ალი“-ს უფრო მოწინააღმდეგე გაზეთის კრიტიკა ინტერესებს...

ისევ 28 ნოემბერი. «Новости закавказия» (№ 20) მოწინავე. როგორც მოსალაღნეული იყო, გაზეთმა წინა წერი-

ლში (№ 20) გამოქვეყნებული შენიშვნა უფრო განავრცო. აქ უკვე წერილებითაა მიმოხილული თეატრის გუშინდელი და ხვალინდელი დღე. «Не следует экономить на приглашения умелого и талантливого режиссера, новых интеллигентных и талантливых артистов — (უნდა ვვასოვდეს, რომ ამ გაზეთის რედაქტორი ამავე დროს არის დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე, როგორც მოვასხენოთ, განახლების მომხრენი თეატრის შიგნითაც იყვნენ) — широко нужно раскрыть двери молодым артистам, чтобы дать им возможность поработать на родной сцене. Пора раздвинуть рамки кадровой замкнутости грузинской сцены, где за последние 10 лет не выдвинулось почти ни одно новое лицо. Состав труппы необходимо обновить и центр тяжести перенести на новые интеллигентные силы. А время и тяжелые жизненные условия положили свою печать на старых корифеев сцены». ამ წერილმა, განსაკუთრებით ბოლო აზრებმა, ცოტა არ იყოს დააფრთხო „ალი“ და «Тифлисский листок», მით უფრო, ამ წერილში ნ. გაბუნისა და კ. ყიფიანის საქმე თეატრის განახლების პოზიციიდან არის განხილული და განზოგადებული.

29 ნოემბერი. «Новости закавказия» (№ 23). წინა დღეს გამოქვეყნებულ ინფორმაციას ახალი, უფრო დამაჯერებელი დამატა: ვ. აბაშიძე თეატრშია, ნ. გაბუნისა და კ. ყიფიანს დაენიშნათ პენსია. ორივეს მოუწყობენ იუბილეს. ნ. ჩხეიძემ ავადმყოფობის გამო უარი თქვა მიწვევაზე. ოჯახური პირობების გამო ლევაყაც უარს ამბობს მიწვევაზე, ვლ. მესხიშვილი კი — რუსეთში ხელშეკრულების ვადის გასვლისთანავე დაუბრუნდა მშობლიურ სცენას, ყველაფერი გაირკვა. ამ ინფორმაციით გაზეთმა მოწინააღმდეგეს ყველაგზა მოუჭრა, ყველა არგუმენტი გაუბათილა და თითქოს კამათიც აქ უნდა შეწყვეტილიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა.

არც მოხდენო დღეს ამოულით ხმა „ალი“-ს და «Тиф. листок»-ს. მათ თავიანთი საქმე გააკეთეს, მოწინააღმდეგეთა ლაშქრით გული იჯერეს და არც კი გახსენებიათ „დამსახურებული სცენის მოღვაწენი“, მაგრამ განახლების მომხრეებს კიდევ ერთი საქმე დარჩათ გასაკეთებელი. გაზეთების მიერ გულაჩუყებული და აფორიაქებული საზოგადოებისათვის უნდა აეხსენათ საქმის ნამდვილი არსი.

30 ნოემბერი. „დროება“ (№ 11). მოწინავე. დღეს კი თეატრის განახლების მომხრეებმა ბრძოლის ველზე მძიმე არტილერია გამოიყვანეს — ახალი, მომავალი თეატრის პროფესიული დონე! წერილი, რომელიც ამ დღეს დაიბეჭდა, არის თეატრის პროგრამა, ყოველგვარი ტაქტიკური ზიგზაგების გარეშე, აქ წარმოდგენილია თეატრის სტრატეგიული გეგმა.

გაზეთი ეხება რეჟისორის საკითხს და რომ გააქარწყლოს მოწინააღმდეგეთა მიტომა-მოთქმა რეჟისორის ხელფასზე, გადაჭრით აუწყებს ყველას, რომ „გამგეობას დიდი ყურადღება მიუქცევია თავიდანვე რეჟისორისათვის... ცხადად ჩანს აგრეთვე, რომ სასცენო ხელოვნების ცენტრად ცნობილია არა ინდივიდუალური ძალების დამატყვევებელი ნიჭი, არამედ პარმონია ანუ შეთანხმება სცენის ყველა ელემენტისა... დასში მხოლოდ ისეთი არტიტები მოვიწვიოთ ხოლმე, რომლებიც ემორჩილებიან სასცენო დისციპლინას, არ უკადრისობენ როლების დასწავლას, აპირვენებენ სცენაზე არა ყოველთვის ერთსა და იმავე ტიპს, არამედ სხვადასხვა, პიესის შინაარსის მიხედვით“.

მაგრამ კ. ყიფიანი და ნ. გაბუნია ხომ 25 წელი ემსახურებოდნენ ქართულ სცენას და კარვადაც ემსახურებოდნენ? მათზე ხომ „ნიჭიერის“ ვარდა სხვა ეპითეტი არ უხმარიათ? მაშ, ახლა რა მოხდა? რატომ არ შეიძლება დასში მათი ყოფნა?

ხომ მოსალოდნელი იყო ასეთი შეკითხვა?

„... მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ მათი ნიჭი და უნარი იმდენად ჩამოყალიბებულია (დამტამპულიაო, ვერ აკადრეს. დ. კ.), იმდენად დასრულებულია,

რომ წარმოდგენელი არ არის, ამ პატრივცემულ არტიტებს თვითონვე უძნელდებოდნენ. ბოლეთ შეუწონონ და შეუფარდონ თავიანთი სასცენო მოღვაწეობა მთელი დასის მოქმედებას. ჩვენი აზრით ზოგჯერ ერთი ნიჭიერი არტიტებიც მთელ დასს უკარგავს მიმზიდველობას, რადგან მას არ შეუძლია სხვა არტიტების თამაშს შეუწყოს თავისი უნარი და ამის გამო იგი, თავისი ნიჭიერების მიუხედავად, მინც არღვევს ე. წ. „ანსამბლს“. ეს იყო მთავარი მიზეზი აღნიშნული მსახიობების განთავისუფლებისა.

პოლემიკაც ამ წერილით დამთავრდა. თუმცა 2 დღის შემდეგ შოკიდან გამოსულმა „ალი“-მ და «Тифл. листок»-მა თითო წერილი გამოაქვეყნეს, მაგრამ ეს უფრო პრესტიჟის საქმე იყო და მეტი არაფერი.

F.S. ახალგაზრდა გ. იშხნელმა „სამშობლოში“ ლ. ხიმშიაშვილის როლი ითამაშა. ადრე ამ როლს ვლ. მესხიშვილი ითამაშობდა. ახალგაზრდა ალ. იმედაშვილმა „ყაჩაღებში“ ფრანც მოორის როლი შეასრულა. ადრე ამ როლსაც ვლ. მესხიშვილი ითამაშობდა. გ. იშხნელის დებიუტი მარცხით დამთავრდა. „მან, როგორც ნიჭიერმა მსახიობმა, ახალი რამ შეიტანა ამ როლში, და სწორედ ეს ახალი, ეს ბუნებრიობა, ჩვენს საზოგადოებას არ მოეწონა“.

იგივე დაემართა ალ. იმედაშვილს. ეს ამბავი მოხდა 92 წლის წინ, 1908 წელს.

შენიშვნები:

1 გაზ. „ამბიანი“, 1908 წ. № 58. 14. V

2 გაზ. „დროება“, 1908, № 11.

3. «Тифлиссский листок», 1908 г., № 240.

4 იქვე.

5 ნ. გვარამე. თეატრალური მემუარები. სახელგამი, 1949 წ., გვ. 108.

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გუგუშვილი

მოჩვენება

შემსაპირის ეპოქაში თეატრალთა შორის გავრცელებულ ზოგიერთ ფიგურალურ გამოთქმას დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. გენიალური დრამატურგის თეატრში („გლობუსი“) ამბობდნენ ხოლმე The ghost walks — რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს: „აჩრდილი (მოჩვენება, ზმანება) მოდის“. ხოლო მსახიობთა ჟარგონის ენაზე ეს ნიშნავდა — „ხელფასს არიგებენო.“

მე გგონი, დღევანდელ საქართველოში არა მარტო მსახიობებს, არამედ ყოველ ჩვენგანს ხელფასი მოჩვენებასავით გვეცხადება და ძველი კალამბური ამჯერად პირდაპირი აზრით უნდა გავიგოთ: — The ghost walks!

მუსიკა — რეჟისურა

ხშირად აღუნიშნავთ რობერტ სტურუას სპექტაკლის იშვიათი მუსიკალობა. ლაპარაკია არა მხოლოდ საკუთრივ მუსიკის შერწყმავზე დრამატურგიულ ქსოვილთან (ამ მხრივ მართლაც უნიკალურია მისი ნიჭი), არამედ ამ სპექტაკლების მუსიკალურ არსზე, ფორმის აგების პრინციპებზე, დადგმის მუსიკალურ დრამატურგიაზე. კომპოზიტორ ვია ყანჩელის აზრით რ. სტურუა ბრწყინვალე მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული შე-

მოქმედია, რომელსაც უკვე პარტიტურაში ესმის მუსიკა. მისი სპექტაკლების ტონალობა, მთლიანად ატმოსფერო უაღრესად მუსიკალურია იმ ეპიზოდებშიაც კი, სადაც არ ჟღერს მუსიკა, (ეს მე აღრეც აღმინიშნავს). ერთგან სტურუა შენიშნავდა, რომ „რიჩარდის“ დადგმის პირველ ვარიანტში თითქმის განუწყვეტლივ ვუკრავდით ძველებურ იაპონურ მუსიკას. დადგმის მეორე ვარიანტში, რომელიც არსებითად განსხვავდებოდა პირველისაგან, ეს მუსიკა, ცხადია, აღარ ჟღერდა. მაგრამ პირადად ჩემს და, ალბათ, ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების ყურში ეს მუსიკა მთელი სპექტაკლის მანძილზე ეღერსო.

ხოხე ორტეგა ამბობდა „...ყოველი ადამიანის სახე, ერთდროულად არის თავისი თავის პროექტიც და მისი ასე თუ ისე ხორცმესხმაო“. ჩვენს შემთხვევაში შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რ. სტურუას ყოველი სპექტაკლის სახე ერთდროულად არის მუსიკალური პროექტიც და მისი ასე თუ ისე ხორცმესხმა. განა უცნაური არ არის, რომ თვით მუსიკალური (საოპერო) თეატრის რეჟისურაში, რომელიც სწორედ მუსიკის სულს უნდა გამოხატავდეს, ყველაზე ნაკლებ საჯრძნობია დადგმის ეს შინაგანი მუსიკა (ცხადია, არის გამოწაკისებო ფილზენშტეინის, პოკროვსკის და სხვათა სახით), მაგრამ პირადად მე, ვერ ვასახელებ თუნდაც ერთ მაგალითს, რომ საოპერო თეატრიდან მოსულ რეჟისორს დრამატულ თეატრში რა-

გაგრძელება.

იმე მნიშვნელოვანი რამ შეექმნას, მაშინ როცა საპირისპირო მაგალითი უამრავია. ასეთ ვითარებაში პარადოქსად ხომ არ გეჩვენებათ ნიცემეს ცნობილი მტკიცება; მუსიკის სულიდან, დრამის დაბადების შესახებ? რომელიც, თითქოსდა, დრამატული თეატრის სტურუსუსულ შედევრებზე ვრცელდება.

თანამედროვე თეატრალურ სამყაროში არიან სხვა რეჟისორებიც, რომლებიც სცენურ შემოქმედებას სწორედ „მუსიკის სულის“ პრიზმიდან ჭვრეტენ.

ცნობილი ბერძენი რეჟისორი მიხეილ მარმაროსი, რომელიც რეჟისურაში მუსიკალურ კანონებს ხედავს, აღიარებს: „ჩემთვის რეჟისურა მუსიკაა. ეს არის დროის მართვა მუსიკით (ხაზი ჩემია. ნ. გ.). ის, რაც მართავს ყველაფერს, არის მუსიკალური კანონზომიერება. რეჟისურა არის მუსიკა ამ სიტყვის ყველაზე ღრმა მნიშვნელობით. არ ჟღერს მუსიკა, მაგრამ მუსიკაა! სპექტაკლში მუსიკა რომც არ იყოს გამოყენებული, მისი კანონები მაინც მუსიკალურია. მუსიკა არის ხილული სახე აბსტრაქტული დროისა, რომელიც არსებობს, მაგრამ ვერ ვგრძნობთ“. განათლებით ბიოლოგი მარმაროსი საინტერესო შედარებას მიმართავს — როგორც რაიმე პიგმენტით თვალხილულს ხდის უხილავ უჯრედს, ასევე მუსიკაც ხილულს ხდის დროის ამ თუ იმ მონაკვეთს.

სპექტაკლის დრო, რომელიც მიედინება და მოძრაობს, მუსიკით განისაზღვრება, მისი დეფინიციაა, მისით იმართება განსაზღვრული მონაკვეთი დროისა, რომლის მანძილზე ცოცხალი პიროვნების გეშვეობით რეჟისორი მოვითხრობს რაიმე ამბავს, გვაზიარებს შემთხვევითობას, მარადიულობასა და აწყობს.

კომპოზიციის შექმნის ნიჭის გარეშე დიდი სპექტაკლი არ იქმნება, „წლების მანძილზე — ამბობს რეჟისორი ლევიტინი — მე მივედი იმ დასკვნამდე, რომ რეჟისურა ეს არის კომპოზიტორული საქმე“.

მხოლოდ აზრის დონეზე თეატრის არსებობა შეუძლებელია, რადგან პიესა სცენაზე ეს მოსმენილი მუსიკაა.

„სპექტაკლი გვიტაცებს ისევე, როგორც მუსიკალური ნაწარმოები — თავისი რიტმით, ტემპით, შესრულების სინატიფით“.

შიში და „შიშაში“

ფსიქოლოგები გვიმტკიცებენ, რომ როგორც ხანგრძლივი წარუმატებლობა, ასევე მყარი წარმატება, ხშირად, ერთნაირ ეფექტს იწვევს — ადამიანი სტრესული მდგომარეობის წნეხის ქვეშ ექცევა. სახელგანთქმული მერილ სტრიპი, პოლივუდის ვარსკვლავთა შორის გამორჩეული თავისი დრამატული ნიჭით და გმირის შინაგანი სამყაროს იშვიათი წვდომის უნარით, ერთხელ ჩიოდა, რომ ყოველი ახალი როლი ჩემში აუწერელ, პანიკურ შიშს იწვევსო. მეშინია, ვაითუ ჩაეფლავდე, ვერ ვითამაშო სათანადოდ და აღარ მომიწვიონ ახალ როლებზე, სამუდამოდ შემაქციონ ზურგი პროდიუსერებმა და რეჟისორებმაო. ამას ამბობს ორმოცს სულ ახლახან გადაცილებულ მსახიობი, რომელსაც მიღებული აქვს ორი „ოსკარი“, მრავალჯგზის ყოფილა აშ პრემიის ნომინანტი და ყველა მის გამოსვლას კინოსა თუ თეატრში, დიდი წარმატება ახლავს თან.

ვკონებ, აქ აშკარაა, რომ სწორედ ამ განუწყვეტელმა წარმატებებმა წარმოშვეს პანიკური შიში და აქ ლაპარაკი რაღაც განსაკუთრებულ მოკრძალებაზე, ან სცენისა და ეკრანის შიშზე, გამოირიცხებოდა.

ფსიქოლოგების მიერ შენიშნული ეს მოვლენა, უფრო ადვილად აიხსნება ცხოვრების წმინდა ამერიკული სტილის გათვალისწინებით: აქ — აუცილებელ წარმატებაზე მუდმივი ზრუნვა წარმოშობს სწორედ ამგვარ, როგორც ეგზისტენციალისტები იტყოდნენ, „შიშებს“.

საბჭოთა კავშირიდან სწორედ რომ დროულად გაქცეულ გიღონ კრემერს, პირველად მოვუსმინე ადელაიდის (ავსტრალია) საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, სადაც იგი უპირველესი ვარსკვლავის რანგში იყო მოწვეული. „სამყაროს უდიდესი ვიოლინისტი“ — უწოდა მას ჰერბერტ ფონ კარაიანმა. მაესტრო ასრულებდა ალფრედ შნიტკეს სა-ვიოლინო კონცერტს „მოც-არტ“-ს და, ვალიარებ, სწორედ მისი შესრულების წყალობით ვიგრძენი ამ კომპოზიტორის გენიალობა. ისეთი შთაბეჭდილება შემე-ქმნა, რომ კრემერს შეეძლო ამ ინსტრუ-მენტზე ნებისმიერი ბუნებრივი თუ არა-ბუნებრივი ხმების, ზეციური თუ ჯოჯო-ხეთური ასოციაციების გაღვივება. ჩემი ეს ვარაუდი, რამდენიმე წლის შემდეგ „პრადის გაზაფხულზე“ მომხდარმა ერთ-მა შემთხვევამ დაადასტურა. მაესტრო ასრულებდა ვივალდის ოპუსს „წელიწა-დის დრონი“. უნარნარესი პიანისიმოს დროს დარბაზში გაისმა მობილური ტე-ლეფონის წრიპინი. მუსიკოსს წარბიც კი არ შეუხრია და მომდევნო ტაქტზე, ვიო-ლინოზე, ზუსტად გაიმორა ეს წრიპი-ნი, ანუ ძველი მუსიკის პარტიტურაში ბუნებრივად ჩასვა მოულოდნელი სიგნა-ლი. დაბნეული მსმენელები ერთ წამს გაოცდნენ, მაგრამ მყის მოეკენ გონს და მჭუხარე ოვაცია გამართეს: — მიხედნენ, რომ კრემერმა ძალზე გონებამახვილუ-რად იხუმრა.

ლენინი მავსტროს მარჯანიშვილს

ვუძღვნი გიგა ლორთქიფანიძეს

მოსკოვში გარდაცვლილი კოტე მარ-ჯანიშვილის ცხედარი სამ დღეს ესვენა მცირე თეატრის „შჩეპკინის ფოიეში“. სწორედ აქედან ვაასვენეს თავის დროზე რუსული სცენის სიამაყე, დიდი ტრაგი-კოსი მარია ერმოლოვა. ამ თეატრში თი-თქმის უკვე მზად იყო მარჯანიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო და უკანასკნელი სპექტაკლი — შილერის „დონ კარლო-სი“ — თვით ავტორისვე აღიარებით,

ეს ყველაზე არათეატრალური პიესაა. ჯერ-ღირს მის პიესათა შორის (შილერი: „დონ კარლოსი“ არ შეიძლება ჩაითვალოს თე-ატრალურ პიესად“).

სპექტაკლში ერთ-ერთი მთავარი გმი-რის, მარკიზ პოზას შემსრულებელი ვსე-ვოლოდ აქსიონოვი იგონებდა: „მარჯა-ნიშვილი თითქოს წინასწარ გრძნობდა, რომ „დონ კარლოსი“ მისი უკანასკნელ სიკვდილის წინა სპექტაკლი იქნე-ბოდა და რეპეტიციებში აქსოვდა მთელ თავის მგზნებარებას, თავის დიდ ცოდნას, მთელ თავის ოსტატობას“.

კოტეს გარდაცვალებიდან სწორედ ერ-თი თვის თავზე გაიმართა პრემიერა. ამ სპექტაკლმა მრავალ მსახიობს დიდი სა-ხელი მოუხვეჭა (დავასახელებ ელენე გო-გოლევას და ვს. აქსიონოვს). მეფე ფი-ლიპეს როლს ასრულებდა ორი მსახიობი — სახელგანთქმული პროფ სადოვსკი და მისი დუბლიორი, გვარად ლენინი, ერუ-დირებული, დიდი კულტურის კაცი (სხვათაშორის, 1918 წელს ბოლშევიკებ-მა გვარის გამოცვლა მოსტხოვეს, რაზე-დაც მან, იმ დროისათვის წარმოუდგენე-ლი სითამამით უპასუხა: თუ გამოცვლა-ზე მიდგება საქმე, სჯობს ისევ ვლადი-მერ ილიჩმა გამოიცვალოს, ვიდრე მეო. ლენინი ჩემი ნამდვილი გვარია, მაგისი კი — ფსევდონიმია).

და აი, ეს ლენინი, რომელიც პირდა-პირ აღმერთებდა კოტეს, არცერთ პანაშ-ვიდზე არ გამოჩენილა. არადა, სწორედ ლენინმა, ერთ-ერთმა პირველთაგანმა, გაიყო კოტეს გარდაცვალების ამბავი და ტელეფონით შეატყობინა მის ახლო მე-გობრებს და მრავალრიცხოვან თაყვანის-მცემლებს.

წინა დამით, კოტე ვახშმად იყო მიწ-ვეული განათლების მინისტრის, ცნობი-ლი დრამატურგის და დიპლომატის ანა-ტოლი ლუნაჩარსკის ოჯახში. ა. ლუნა-ჩარსკიმ მეუღლე ნ. როზენალი, ულამა-ზესი და მომხიბვლელი მსახიობი და სა-ზოგადო მოღვაწე, რომელიც პირდაპირ ეთაყვანებოდა კოტეს და შესანიშნავი მოგონებებიც დაგვიტოვა მასზე („დღე-სასწაულებრივი ცხოვრების ოსტატი“), წერს, რომ თეატრში შექმნილი მძიმე



სიტუაციის განსამუხტავად (არც იქ ეძი-
ნა თეატრალურ შურს და რეჟისორთა
ინტრიგებიც იხლართებოდა ნ. გ.) ეს
ვანშამი სპეციალურად გავმართეთ და
მასზე კოტეს უახლოესი მეგობრები მო-
ვიწვიეთო: — ლენინი მეუღლითურთ,
ე. გოგოლევა, ვს. აქსიონოვი, პოეტი და
მუსიკოსი ვ. კამენსკი, ვ. მასალიტინოვა
და სხვები. კოტე არაჩვეულებრივ ხასი-
ათზე იყო, ხუმრობდა, იცინოდა, ინტრი-
გებზე არ მელაპარაკოთო, ამბობდა. ყვე-
ლა დაატყვევა უჩვეულო აღმაფრენით,
სილაღით. მცირე თეატრის სცენაზე ახ-
ლებურად უნდა აქლერდესო შექსპირი,
ლოპე დე ვეგა, შილერი. ამით უმაღლეს
ინარგებლა შესანიშნავა მსახიობმა, თა-
ვებრუდამხვევმა მასალიტინოვამ და კო-
ტეს მიმართა — „თქვენ შექსპირის „მე-
ფე ლირი“ უნდა დადგათ ჩვენს თეატ-
რში. თქვენ მეტყვით, რომ ლირის რო-
ლის შემსრულებელი არა გვყავსო. მარ-
თალია, მაგრამ ხომ თამაშობდა სარა ბე-
ნარაი ჰამლეტს? მომეცით მე ლირის
როლი!.. ეს იქნება ბრწყინვალე რამ“.
„ტყვიც არ მეპარება! — სავსებით სერი-
ოზულად უპასუხა კოტემ — მხოლოდ
ერთი პირობით, მაშინ მე კორდელიას
როლს ვითამაშებ“. საერთო მხიარულე-
ბის დასასრულს კოტემ წამოიძახა: „ვინ
იცის, კიდევ მექნება თუ არა ამგვარი
სალამო ჩემს ცხოვრებაში?“

იმ სალამოს კოტე გარდაიცვალა.
ლენინმა მყისვე დარეკა ლუნაჩარსკებ-
თან. როზენალი იგონებს, რომ ლენინი
ტელეფონში მოსთქვამდაო.

ამიტომ, ბუნებრივია, ყველას უკვირ-
და ის ამბავი, რომ ლენინი პანაშვიდებზე
არ ჩანდა. მიიკითხ-მოიკითხეს, მაგრამ
ვერსად მიაკვლიეს. დადგა კრემაციის
დღე, გაიმართა უკანასკნელი პანაშვიდი

«Трое суток у гроба Константина
Марджанишвили мы несли почет-
ную вахту» — იგონებდა ვს. აქ-
სიონოვი). დასასრულს მოულოდნელ-
ად გამოჩნდა ლენინი, გამხდარი,
გაძვალტყავებული, გაუპარსავი, მაგ-
რამ უცნაურად თვალგაბრწყინებული.
მიეახლა თურმე ლენინი კოტეს ცხე-
დარს და ასე მიმართა: „ძვირფასო კონ-

სტანტინ ალექსანდროვიჩი! რეპეტიციებზე
თქვენ უკმაყოფილო იყავით ჩემს მი-
მესამე მოქმედებაში წარმოთქმული მეფე
ფილიპეს მონოლოგით. ნება მომეცით,
წავიკითხოთ იგი როგორც ეს თქვენ
გსურდათ“.

ხოლო თუ რატომ იყო უკმაყოფილო
კოტე, ეს კარგად ჩანს სპექტაკლ „დონ
კარლოსის“ მეორე რეჟისორის ა. კოს-
ტროვის უაღრესად საინტერესო სარე-
პეტიციო ჩანაწერებში: „შენიშვნა მსახი-
ობ ლენინს“: „მეფე ფილიპე უძღვრი-
ებრძოლოს თავის სანუკუარ მძიმე ფიქ-
რებს და ვნებებს, მან იმ ზღვარს მიაღ-
წია, რომ იძულებულია საშველად მოუხ-
მოს თვით ინკვიზიტორსაც კი, რათა
როგორმე მიიღოს პასუხი მტანჯველ
ფიქრებზე. ეს ნაბიჯი მოწმობს მეფის
ტანჯვასა და ტკივილს. ჰერცოგ ალბასა
და ინკვიზიტორისაკენ მოძრაობით გამოხა-
ტეთ ეს წყურვილი დახმარებისა. ეცა-
დეთ არ იყოთ სტატიური“.

უტყობა, ამ შენიშვნამ ძალზე იმოქმე-
და ლენინზე და აი, დიდი რეჟისორის
ცხედრის წინ მან ღრმა განცდით, დიდი
შინაგანი თრთოლვით წაიკითხა მეფე
ფილიპეს ეს ცნობილი მონოლოგი:

„პოი განგებავ, მომივლინე აწ ერთი
კაცი!
ბევრი მომავე შენ ისედაც, ახლაც
მიბოძე

ეგ ერთი კაცი, შენ ხომ ქვეყნად
ერთადერთი ხარ
და შენი თვალი კარგადა სჭვრეტს
იღუმალუბას.
ერთ მეგობარს ვთხოვ, არ ვარ შენებრ
ყველაფრის მცოდნე.
თვითონვე იცი, განგებავო, რაინც არიან
მსახურნი შენგან ბოძებულნი ჩემად
მშველელად“.

(თარგმანი ვახტანგ ბეწუკელისა).

მონოლოგი უფრო აღსარებასა და ვე-
დრებას დაემსავა. იგი ვაისმა რო-
გორც მიმართვა ცოცხალი შემოქმედი-
სადმი („და შენი თვალი კარგადა
სჭვრეტს იღუმალუბას“), რომელმაც შე-
მწეობა უნდა აღმოუჩინოს სასოწარკვე-
თილებაში ჩავარდნილს — არ ვარ შე-
ნებრ ყველაფრის მცოდნეო.



მსახიობის მღელვარე, გულწრფელმა განცდამ დაატყვევა დამწუხრებული საზოგადოება, ისინი, გულშემძრულნი უსმენდნენ ამ მოულოდნელ მონოლოგს. როგორც ვადმოგვცემენ, მერე ამ მსახიობს ასეთნაირად ვეღარ უთამაშანია.

როგორც გაირკვა, იმ დღეებში ლენინი ასევეტივით განმარტოვებულა და თავის ბინაში ჩაკეტილი დღე და ღამეს ასწორებდა ამ მონოლოგის დასახვეწად, ვიდრე საბოლოოდ არ სრულჰყო იგი.

ასე დაიტერა და გამოეთხოვა ლენინი მარჯანიშვილს.

და ბოლოს, ისიც აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლზე მუშაობის დამთავრების მიზნით შეიქმნა საარეჟისორო კოლეგია, რომლის შემადგენლობაში შევიდნენ სადოვსკი, ლენინი და კოსტროვი.

კოსტროვი გვაუწყებს, რომ თუმცა კოლეგია მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი შენარჩუნებული იქნა, მაგრამ ამ სპექტაკლს შინაარსის სიღრმეს და ფორმის სისრულეს მხოლოდ ეს დიდი რეჟისორი თუ მიაწვდებოდა.

**„შობლანდიური პიესის“
უცნაურობანი**

ინგლისური ტრადიციის მიხედვით, „მაკბეტს“ მსახიობები „შობლანდიურ პიესას“ უწოდებენ, არა მარტო საზარელი და დაუნდობელი მკვლელობის გამო, არამედ წარმატების შემთხვევაში „გათვალვის“ თავიდან ასაცილებლადაც.

პიესა, მართლაც, სავსეა სისხლით და მოჩვენებებით, რომლებიც დრო და დრო ეწვევიან ხოლმე მაკბეტს და ისედაც აფორიაქებულ სულს კიდევ უფრო მეტად უწიწავენ.

ბუნებრივია, რომ მას შემდეგ, რაც მაკბეტი მოჰკლავს მეფე დუნკანს და თავის უახლოეს თანამებრძოლს ბანკოს, მას საშინელი მოლანდებანი სტანჯავს. მაგრამ განსაცვიფრებელია შექსპირის გულთმხილავობა. მაკბეტს ჯერ არც კი დაუწვია თავისი საზარელი მკვლელობების სერია, რომ „შვილი ფიქრები“ უკვე აღრევი აწამებენ. მეფე დუნკანის საბედისწერო მკვლის წინამბობს, რომ „მართლმსაჯულებას ჩვენს ტურნებთან მოაქვს

უკანვე ფილა ჩვენსნიც საწამლავნიც მზადებული“. მაკბეტი მომავალს წინასწარადაც სიმბოლურ-მეტაფორული ხატებითაც. მას სჯერა, რომ მომავლინებელ შეცოდებებს უეჭველად მოჰყვება შურისგება, შერყენება და „სიბრალულიც ვით უსუსური მიშველი ბავშვი“.

მაკბეტის ეს წინასწარხედვა პლასტიკურ გამოხატულებას სცენაზე არ მოკლებს ხოლმე. თვით რობერტ სტურუაც კი, რომელიც ზოგჯერ ერთ ფრაზაზე თხზავს მთელ ეპიზოდს, თავის „მაკბეტში“ ამ ფრაზას უჭურადღებოდ სთოვებს, ეს მაშინ, როცა იგი ხელახლა „აცოცხლებს“ მიცვალებულებს — დუნკანს და ბანკოს და მათ მაკბეტის წინააღმდეგ მებრძოლთა რიგებშიაც კი აყენებს.

მაგრამ, ვასულ სეზონში „სტოლ მოსს ტიეტრის“ კორპორაციის დასმაჯერი ჰერბერტის რეჟისორობით, შექსპირის თეატრისა და ეროვნული თეატრის მსახიობების მონაწილეობით დადგმულ „მაკბეტში“ ამ ფრაზას ხორცი შესახა და კიდევ უფრო პირქუში გახადა ატმოსფერო. მართალია, თვითონ სპექტაკლი, ინგლისელ თეატრალურ კრიტიკოსთა მოწმობით, მაინცდამაინც დიდი ღირსებებით არ გამოირჩევა, მაგრამ აქ არის ერთი ბრწყინვალე სცენა წარმოქმნილი ზემოთხსენებული ფრაზის კარნახით. მაკბეტი მაკდუფისა და მისი ცოლ-შვილის ამოსაუღელტად მკვლელებს აგზავნის. ეს მკვლელები მაკდუფის ციხე-სიმაგრეში მაშინ შეიჭრებიან, როცა მის პატარა ვაჟიშვილს აბნავებენ. დიდ ვარცლში დგას შიშველი ბავშვი, მის ნორჩ სხეულს ნაკადულივით დასდის წყალი. წვეთები მარგალიტივით ბზინავს და კამკამებს სინათლის შუქზე, მაგრამ შთაბეჭდილება ისეთია, რომ თვით ბავშვის ეს სადაფისდარი სხეული გამოსცემს ამ შუქს. ჯალათები მისცივიდებიან პატარა მაკდუფს და წამის შემდეგ სისხლში შეიღებება მისი სუსტი სხეული. ეს უკვე რიტუალური, საკრალური მკვლელობაა, წარმართული მსხვერპლთშეწირვაა, რომელიც კიდევ უფრო თავზარდამცემს ხდის მაკბეტის დანაშაულს.



ასე გაცხადდა მაკმეტის საბედისწერო ნათელხილვა მოსალოდნელი ცოდვისა, რომელიც მას ბავშვის უმანკო სხეულის სახით ეცხადებოდა. ამის შემდეგ აღარ უნდა გვეკვირდეს მცირეწლოვან ბავშვთა აზრდილების გამოჩენა.

მოჩვენება სისხლიანი ბავშვისა: „დედაკაცისგან შობილი შენ ვერას გავნებს“.

მოჩვენება გვირგვინოსანი ბავშვისა: „არ დამარცხდება მაკმეტ, ვიდრე დიდ ბირნამის ტყე მთაზე აყრილი არ დაიქვრის თავის ადგილიდამ და არ წამოვა დუნსინანის მალალ მთისაკენ“.

განა საოცარი არ არის! — სწორედ ბავშვთა აზრდილებმა ადასრულეს შურისგება, მოატყუეს მაკმეტი. სწორედ მათ წინასწარმეტყველებას მინდობილი იღუპება იგი ბოლოს.

„ტანგოს ... „რეაბილიტაცია“???

ბოლშევიკების ცნობილი სენტენცია — შვილები პასუხს არ აეგებენ მამების დანაშაულზე, პუშკინის ნიღბით დაფარული ერთ-ერთი უდიდესი სიცრუე იყო. ისე, პარადოქსებით სავსე ჩვენს ცხოვრებაში ხშირად ხდება ისიც, რომ შვილები ასწორებენ მამათა დანაშაულსა თუ შეცდომებს.

დიდი იტალიელის ბერნარდო ბერტოლუჩის ძალზე გახმაურებული ფილმი „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ იტალიურმა ცენზურამ განსაკუთრებული მძვინვარებით უარყო. ცენზორებს ძალზე აღიზიანებდათ ფილმის რამოდენიმე ეპიზოდი, კერძოდ „ბრუტალური სქესობრივი ურთიერთობა, როცა ფეხზე მდგარი ორი პერსონაჟი გარყვნილებას ეძლევა“ და კიდევ ერთი სცენა: ვუწოდოთ მას „ეპიზოდი კარაქით“, როცა მარლონ ბრანდო, „რუსთავე 2“-ის „ფსიქოს“ თაყვანისმცემელთა გასახარად, უკან მიდგომილი „ხმარობს“ მარი შნაიდერს (მკიხტველს ბოდიშს ვუხდი: ამაზე დელიკატურად ვერ ვიტყვი). ფილმი საუბრო დემონსტრირებისათვის მხოლოდ ამ ორი ეპიზოდის ამოღების შემდეგ გაუშვეს.

ოცდაშვიდი წლის შემდეგ, ცენზურამ შეიწყანარა ავტორის თხოვნა და მთლიანად

ნად აღდგენილი ფილმის ჩვენების წესს, რთვა გასცა. სურათის რეაბილიტაცია მოახდინა ლუიჯი დი მაიომ, შვილმა ცენზურის იმ კომისიის პრეზიდენტისა, რომელმაც თავის დროზე აკრძალა „ტანგო“.

პირადად მე დაბეჯითებით ვერ ვიტყვი, მამის „დანაშაული“ უფრო მეტია თუ შვილისა, ისევე როგორც ვერ მოვკვებო მტკიცებას, რომელი მთვანია მართალი.

ამაში გარკვევას ისევე „ფსიქო“ თუ შესძლებს.

„საიდუმლო სკროვის“ ახალი საიდუმლოებანი

ოცდაათი წლის მანძილზე გრძელდებოდა ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სკროვის“ რესტავრაცია სანტა მარია დელე გრაციეს მონასტერში. (ამ რესტავრაციის გამო ვწერდი კიდევ „ლიტერატურულ საქართველოში“). სპეციალისტების აღიარებით, რესტავრატორმა პიინი ბამბოლიმ ბრწყინვალე შედეგს მიღწია და ამ „ჩამქრალ“ ფრესკას ოდინდელი მშვენიერება დაუბრუნა (სხვათაშორის, ამ ფრესკამ ადრევე იწყო „ქრობა“. ამის შესახებ ჯერ კიდევ 1556 წელს წერდა ჯორჯო ვაზარი).

რესტავრაციის შემდეგ, ისედაც იღუმალეებით აღსავსე ფრესკამ ახალი თავსატეხი გაუჩინა ლეონარდოს შემოქმედების მკვლევარებს; რომლებიც ყოველნაირად ცდილობენ ამ შედევრის ეზოთერულ სიღრმეების წვდომას. საქმე ისაა, რომ ახლა ბევრი ისეთი დეტალი აღმოჩნდა, რომელიც აქამდე დაფარული იყო მტერისა და ნალექების სქელი ფენით (თვით მონასტერი ფრესკისათვის დამლუპველ კლიმატურ ზონაშია მოქცეული, აქ მუდმივად მალალი ტენიანობა, ტემპერატურის მკვეთრი ცვალებადობა და ვიზუალური).

ლეონარდოს შემოქმედების აღიარებულმა მკოდნემ ვიტორია ხაციელიმ, რომელმაც საგულდაგულოდ შეისწავლა ამ ფრესკის შექმნის ისტორიის ყველა დეტალი, მხატვრის უამრავი წინასწარი ჩანახატი, ესკიზი, ჩანაწერი უბის წიკნაკ-



ში, ტიპების ძიების ყველა პერიპეტია, სამი უაღრესად ორიგინალური მოსახრება გამოსთქვა: 1. ქრისტესაგან მარჯვნივ მჯდომ იოანეს ქალის სახე აქვს. 2. ქრისტესაგან მარცხნივ მჯდომი იაკობი იესოს ტყუპისცალივით ჰგავს. 3. იუდას და პავლე მოციქულს შორის გამოჩნდა ხელი, რომელსაც ხანჯალი უჭყრია.

თავისთავად ეს მოსახრებანი შეიძლება ვარაუდის დონეზე დარჩენილიყო და ამ ფაქტების მხოლოდ კონსტატაცია მომხდარიყო, ამას რომ არ მოჰყოლოდა ხატიელის მიერ ჩამოყალიბებული პირდაპირ სენსაციური დებულებანი, რომლებიც მხატვრის ჩანაწერებს ეყრდნობიან. კერძოდ, ხატიელს მიამჩნია, რომ ქალის ნაკვთებიანი იოანე — მარიამ მაგდალინელია. მარიამი, ლეონარდოს აზრით, ერთი წუთითაც არ სცილდებოდა იესოს და იგი საიდუმლო სერობაშიაც კი მონაწილეობდაო. თითქოსდა, მაგდალინელმა თავისი სახარება დაწერა და ეს აპოკრიფული თხზულება ლეონარდოს სიცოცხლეშიც არსებობდა.

მეორე ეზოთერული მინიშნება: ლეონარდოს აზრით, იესო და იაკობი ძმები, ტყუპისცალები იყვნენ (გავიხსენოთ: „ძმა უფლისა ჩვენისა“) და მათ შორის მისტიკური სულიერი კავშირი არსებობდა (ამით ხსნიან იმასაც, რომ აღდგომის შემდეგ ქრისტე ერთდროულად სხვადასხვა ადგილას ცხადდებოდა).

ამბობენ, ლეონარდომ იმდენი საიდუმლო იცოდა, რაც ჩვეულებრივი მოკვლავთათვის მიუწვდომელი იყო. საქმე იმაშია, რომ სიცოცხლის ბოლო წლებში იგი ოფიციალური ეკლესიისგან გაუქმებულ ტამპლიერთა ორდენის წევრი იყო და იქ დიდი თანამდებობაც კი ეჭირა, ამიტომაც იყო ნაზიარები მრავალ საიდუმლოს.

ყველაზე მეტი იდუმალებითაა მოცული ხანჯლიანი ხელის გამოსახულება. ვისი ხელია ეს — პეტრე მოციქულის? თვით ლეონარდოსი? (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ ქორო მღერის: „ვის ხელს მოჰკრა თვალი ღმერთმა?“) ეს ხანჯალი ხომ არ ნიშნავს სიმბოლურ წინააღმდეგობას ოფიციალური რელიგიის მიმართ?

ლეონარდოს ჩანაწერებში აღმოჩნდა მრავალი ისეთი შენიშვნა, რომელიც მის მკვეთრ უარყოფით დამოკიდებულებას გამოხატავს ეკლესიის მამებისადმი (განსაკუთრებით მძაფრია მისი რეაქცია ეკლესიის იმ ნაწილისადმი, რომელიც ბერჯიათა კლანს ემორჩილებოდა). მასძადა ინდულგენციებით, რელიკვიების მოვაჭრე მესვეურნი, ყალბი სასწაულების აეტორები, ფუფუნებაში განცხრომი მცხოვრებნი...

ყველაზე უფრო საინტერესო ახლა იწყება. მთელი ფრესკა მზად იყო, მაგრამ მას აკლდა „სერობის“ ცენტრალური ფიგურა — იესო ქრისტე. იესოს სახეზე ლეონარდო ოთხი წელი (1484-1488) მუშაობდა. იგი დიდხანს ექებდა მისთვის სასურველ სახეს (ჩანაწერები: „ქრისტე გრაფი კონტე — მოდელი მთელი ფიგურისათვის. ალექსანდრო კარისიმო პარიზიდან: ხელები“).

ბოლოს და ბოლოს (როგორც ახლა ასკვნიან), ნიმუშად ისევ თავისი სახე გამოიყენა.

ფერწერის ისტორია იცნობს მრავალ ფაქტს, როცა მხატვარი თავის გამოსახულებას ჩახატავს ხოლმე კომპოზიციაში (ველასკესი, რემბრანდტი, გოია და სხვები), მაგრამ ამგვარი იდენტიფიკაცია? მკრეხელობამდე მისული სითამამე? ისევ მის ჩანაწერებზე დაყრდნობით ამბობენ, რომ ლეონარდო — ფერწერის ეს ღმერთი, იშვიათ, სულისშემძვრელ სიასლოვეს ვრძნობდა ღმერთ-კაცის მიმართ და თავისი განსაკუთრებული თაყვანისცემა სწორედ ამგვარად გამოსახტაო.

(აქ უნებლიეთ მახსენდება კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ გმირი სუროთმომღვარი არსაკიძე, რომლის მიერ დახატულ ტილოზე ღმერთთან მებრძოლ იაკობს მისი სახე აქვს).

ჩინარდის მატამორფოზები

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლს — „ჩინარდს“ ლონდონში განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად.



ამ გასტროლებსა და სპექტაკლის ირ-
გვლივ უამრავი გამოხმაურება დაიბეჭ-
და, როგორც ინგლისურ, ასევე რუსულ
და ქართულ პრესაში. ერთ-ერთ ინტერ-
ვიუში ლონდონის ეროვნული თეატრის
სამხატვრო ხელმძღვანელმა პიტერ პოლ-
მა განაცხადა, რომ ქართველების სპექ-
ტაკლის შემდეგ „რიჩარდ მესიმს“ დად-
გმა ძველებურად შეუძლებელიაო. ეროვ-
ნულ თეატრში ჩვენც ვვადამთ ამ ტრაგე-
დიას, მაგრამ მოვეცივებს სპექტაკლის შე-
ჩერება, რათა იგი ხელახლა, ახლებურად
დავდგათო.

ცხადია, გადაჭარბებული იქნება იმის
მტკიცება, რომ მაინცდამაინც რომერტ
სტურუას სპექტაკლმა დაუდო სათავე ამ
როლის ახლებურ ინტერპრეტაციებს, მა-
გრამ იმის თქმა კი შეიძლება, რომ 80-
90-იან წლებში რიჩარდი სულ სხვადა-
სხვა სახით წარმოგვიდგა, ხშირად დია-
მეტრულად განსხვავებული კონცეფცი-
ითაც კი, და ეს ყოველივე ჩვენი დროის
დრამატისმიერი და სისხლიანი კოლიზიე-
ბის გავლენით შეიძლება აიხსნას. თუმც,
არც ჩვენი „რიჩარდის“ გავლენა აქ გა-
მორიცხვული.

ლონდონში მაჩუქეს ეროვნული თე-
ატრის მიერ გამოცემული მოზრდილი
ბუკლეტი „შექსპირის „რიჩარდ III“.
სადაც მოკლელაა დახასიათებული რიჩა-
რდის სცენურ სახეთა თავისებურებანი.
ამ როლის პირველი შემსრულებლებიდან,
რიჩარდ ბერბიჯიდან (შექსპირის თეატ-
რის დიდი მსახიობი) მოყოლებული რა-
მაც ჩხიკვაძით დამთავრებული. აქვე არ-
იან წარმოდგენილნი ედმუნდ კინი, პენ-
რი ირვინგი, ლორენს ოლივიე, იან პოლ-
მი, რობერტ პირჩი („კომედი ფრანსე-
ზი“, 70-იანი წლები) და სხვები.

ამჯერად, ჩვენთვის საინტერესოა, თუ
რა მეტამორფოზა განიცადა ამ როლის
შესრულებამ რუსთაველის თეატრის ლო-
ნდონში ყოფნის შემდგომ.

1984 წელს შექსპირის სამეფო თეატ-
რში რიჩარდის როლი შეასრულა რი-
ჩარდ ანტონი შერიმ. თავზარდამცემი შე-
სახვედლობისა იყო მისი გმირი. უზარმა-
ზარი კუზი, ავადმყოფური, ჩხირივით
წვრილი ფეხები ძლივს მოსთრევდა ყა-
ვარჯუნზე დაყრდნობილს (ფრანგი რომ-

ერთ პირნი ობობასავით ამოძრავებდა,
ხელ-ფეხს. მოფლატუნებდა, მიუხედა-
ვად ამისა, სამეფო კარისკაცებს ხელებს
უთათუნებდა, ჰკოცნიდა, ყველას უღი-
მოდა, ქალაქის გალავანზე აღმართულ
ხარაჩოებზე, ლამის სიბნელეში გამოსუ-
ლი დრაკულას მოძრაობით მიცოცავდა).
შერის რიჩარდის ბოროტება დაუფარავი
იყო.

იმავე შექსპირის სამეფო თეატრში 1992
წელს დადგმულ სპექტაკლში სიომონ რას-
ელმა უარი სთქვა შერის ვარეგულ
გროტესკზე, და შინაგანი სიმახინჯის ჩვე-
ნებაზე გადაიტანა აქცენტი. ჯარისკაცის
უზარმაზარი შინელი (რამაზს ნაბოლო-
ნისდროინდელი გენერლის შინელი ეცვა)
უფარავდა კუხს და თავისუფლად, შეიძ-
ლება ითქვას, ელევანტურადაც მოძრა-
ობდა. მაგრამ როლის ეს გარეგანი მსა-
რე იმდენად არაა საინტერესო, რამდენა-
დაც გმირის ფსიქოლოგიური პორტრე-
ტი. თანდათანობით შეიმჩნევა რიჩარდის
„გადადამიანურება“, მისი, თუ შეიძლება
ასე ითქვას, ჰამლეტიზაცია. 1995 წლის
სპექტაკლში მსახიობი დევიდ ტროუტო-
ნი ბოროტ მასხარას თამაშობდა, იგი —
ინგლისელი თეატრმცოდნეთა მოწმობით
— ჰამლეტის პაროდირებას ახდენდა. ში-
ნაგან სიმახინჯეს კიდევ უფრო თვალსა-
ჩინოს ხდიდა ვარეგული სიმახინჯე. იგი
ბოსხისა და ბრეიგელის პერსონაჟებს
ჰგავდა, შუასაუკუნეების კარნავალურ
გმირს, რომლის გროტესკულობა იტყე-
და სხვადასხვა სახეს — „სიკვდილის ცე-
კვიდან“ მოყოლებული, ჩვენი საშინელი
მომავლის აწრდილებამდე.

აღსანიშნავია, რომ 90-იანი წლებიდან
იწყება რიჩარდის „მილიტარიზაცია“, გა-
სამხედროება, ხოლო საუკუნის დასას-
რულს ჰამლეტისეულმა ტრავესტიამ ეპო-
ქის სუსხი და ტრაგიკული გაორების სა-
შინელებას გვაზიარა.

კვლავ შექსპირის სამეფო თეატრს და
მის ახალ დადგმას მივუბრუნდეთ (განა
საოცარი არ არის, რომ ეს სახელგანთ-
ქმული თეატრი ასე ხშირად მიმართავს
ამ ერთ-ერთ ყველაზე სისხლიან ქრონი-
კას? ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ საუ-
კუნის დასასრულის ტრაგიკული კოლი-
ზიები სწორედ რიჩარდებს წარმოშობს?)



1999 წლის სეზონში რეჟისორმა ილაიჯ მოშინსკიმ რიჩარდის როლში ათამაშა რობერტ ლინდსეი. მათ შემოგვთავაზეს ალბერ კამიუს კალიგულას თანამედროვე მოდიფიკაცია. ჯერ ვარეგნული პორტრეტის ესკიზი ვნახოთ. ეივონის სტრუტფორდის უზარმაზარი სცენა მთლად თეთრ ქსოვილებშია გახვეული. ამ საყოველთაო სითეთრის და თითქოსდა თვალუწვდენელი სივრცის სამყაროში შემოდის დახვეწილი მანერების არისტოკრატი, ძლივს, ძლივს ეტყობა კუჭი, თითქმის არც კოჭლობს, თუმც ცალი ფეხი მეორეზე მოკლე აქვს (თუ ვახსოვთ, რამაზი ხან კოჭლობდა, ხან წელგამართული, ამაყად დააბიჯებდა). რეჟისორი და მხატვარი პირდაპირ, მეტაფორის გარეშე აგრძნობინებენ მაყურებელს, თუ რა პატარაა, რა უმნიშვნელო არსებაა ამ უსასრულო სამყაროში მოხვედრილი ადამიანი. მაგრამ ლინდსეის რიჩარდი ევზისტენციალური გმირი როდია. პირიქით, იგი ყველაფრის ნგრევის, ყველაფრის უარყოფის პათოსითაა შეპყრობილი, ბუნებით მემამბოხეა, რომელიც მჭევრმეტყველების მომწესჭედილობას და ხარისხმატულ მაგნეტიზმს კარგად უთავსებს ცინიზმს, ნიჰილიზმს, კაცთმოძულეობას, უზნეობას. თვით სიკვდილსაც კი, რომლის მოახლოებებს უკვე გრძნობს, ავდებულად, აგრესიული სიფიცხით, ხულიგანური გამორწვევით ზედება, თითქოს სურს ბოლომდე ჩასწვდეს კაცთა არსებობის აბსურდულობას.

იგლისური თეატრალური კრიტიკა ალტაცებული გამოთხზაურა სპექტაკლის რეჟისურას და რობერტ ლინდსეის შესრულებას.

მსახიობის მიერ შექმნილ სახეს ადარებენ სტალინს, ჰიტლერს, სადამ ჰუსეინს. თუმც უფრო ორიგინალურად მოაზროვნე კრიტიკოსების აზრით, ეს სცენური სახე გაცილებით ღრმა და უფრო ტრაგიკულია, ვიდრე პოლიტიკური ანალოგიები. კრიტიკოსები განსაკუთრებული სიზუსტით აღწერენ სპექტაკლის საფინალო სცენას — რიჩარდისა და რიჩმონდის ორთაბრძოლას... მარტოსულობის ნიღაბი აპყვრია რიჩარდის სახეს, სა-

მეფო ტანსაცმლის ბრწყინვალე მკაცრ-ნისებური ძალით ანადგებს. რიჩარდისა და ალსავსეა ღრმა აზრით: სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ერთმანეთს შებმიან კეთილი და ბოროტი, ღმერთი და სატანა „და როცა ეცემა სასიკვდილოდ დაჭრილი რიჩარდი, ასე გეკონებათ, თითქოს სიკვდილის უხილაემა ანგელოზმა მისი სული ქვესკნელში გააქანაო“.

სამყაროს ეს გახლეჩა, ეს დიადი დაპირისპირება, ასევე ბრწყინვალედ იყო გადმოცემული რობერტ სტურუას სპექტაკლის ფინალში, და ვგონებ, არ შეეცდები, თუ ამ სცენაში ჩვენი რეჟისორის გავლენას დაინახავ.

ინგლისელთა ბოლო „რიჩარდზე“ საგანგებოდ იმიტომ შევჩერდი, რომ მისი ფილოსოფია და ემოციური პათოსი ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის მწარე გამოცდილებას მაგონებს.

„... მაგიდის ქვეშ კი ორი
წალი...“

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურულ შედევრებში განსაცვიფრებელი სიზუსტითაა დანახული გარემო, ხოლო დეტალები გადმოცემულია ოფორტისათვის დამახასიათებელი სიცხადით და რელიეფურობით. მწერალს რამდენიმე შტრიხით შეუძლია გვაგრძნობინოს, თუ როგორ მზადდება ღრამა მთვარიანი ღამის ჩრდილში. თითქოს მხოლოდ მის მახვილ თვალს ძალუძს შენიშნოს თავსაფარიანი დედაკაცის მარჯვენა ხელის უსახელო თითზე ხმარებისაგან დალეული ნიშნობის ბეჭედი, რომლის შიდა გვერდზე ნახევრად წაშლილი ასოებისაგან, ძლივს იკითხება: „ფილიპე“...

... ამას წინათ, მსოფლიოში ყველაზე ცნობილმა პოლონელმა მოყვარულმა კინორეჟისორმა ჰენრიკ ლესნერტმა, რომელმაც თავისი ოცდათვრამეტწლიანი საქმიანობის მანძილზე სამასი ფილმი გადაიღო (მიღებული აქვს ორას სამოცდაჩვიდმეტი პრიზი და შეყვანილია ვინესის რეკორდების წიგნში), მაყურებელს წარუდგინა თავისი



ახალი კინონოველა, რომელმაც, უცხოურ პრესის მოწმობით „შესძრა მაყურებელი“. კინონოველაში მოთხრობილია ქალისა და კაცის ცხოვრებისა და სიყვარულის ისტორია და ეს ისტორია გადმოცემულია შეყვარებული გმირების... ფეხსაცმელების მიერ...

უმალ გამახსენდა ნიკო ლორთქიფანიძის ბრწყინვალე მინიატურა „ტლანქი იგივე ნაზია“, რომელშიაც შეყვარებული ქალ-ვაჟის ტრფობა, სწრაფვა ერთმანეთისაკენ უნატიფესი ირონიითა და თანაგრძნობითაა დახატული. ოსტატის ფუნჯი ერთი მოსმით ქმნის დაუვიწყარ სურათს, სადაც შეყვარებულთა შორის გრძნობის უხილავი ძაფია გაბმული. პირველივე ფრაზა ეღერს როგორც სუიტის პირველი აკორდი: „ემინოდათ მამის, ერიდებოდათ დედის“... შემდეგ ვაჟის გაუბედავი მოძრაობა, ქალის გაფითრებული სახე. წარმოიდგინეთ ქართული სალონი, პასიანსი გაუშლიათ, ერთი მოსაუბრე ინგლისის პარლამენტის ძღვეამოსილებას ამტკიცებს. „ყმაწვილი ოდნავ, წყნარად შეეხო პატარა ფეხს, ქალმა უეცრად გასწია ფეხები... ვაჟი შეკრთა, რაღაც მუდარით წამოიძახა: „მომიტყვეთ, უნებლიეთ მომივიდა... ნათქვამ სიტყვებში იმდენივე აზრია, რამდენიც წერტილია დაწერილი სიტყვის ასოებში“.

სიმორცხვისა და კდემის გამო ქალს ერიდება გრძნობის გამჟღავნებისა, მკვრამ გაბედავს და: „სინაზე გულისა გადასცა ტლანქმა ფეხის დაჭერამ...“ პასიანსი იშლება, ტრფივლით განრიდებულთ ყრუდ ესმით მოსაწყენი საუბარი... მწერალი იღებს ბოლო აკორდს და ამთავრებს სუიტას: „მაგიდის ქვეშ ორი წულა კითხულობდა მოსიყვარულე გულთა აღზნებულ წერილებს“.

ორი წვეილი ფეხსაცმლის მიერ „წაკითხული“ გულის ამგვარად ანთებული ბარათები გახდა, როგორც ჩანს, პენრიკ ლესნერტის კინონოველის შექმნის იმპულსი.

მშობლიური ჩიბაპი...

ვასილი კლუჩევსკი თავისი ფუნდამენტური, ცხრატომიანი ნაშრომის („რუსული ისტორიის კურსი“) პირველი ტომის

მეთხე ლექციაში საგანგებოდ მსჯელობს რუსული ბუნების, მისი პეიზაჟებისა და ლანდშაფტების ზეგავლენაზე, კულტურაზე, ცხოვრების წესზე, პოლიტიკურ წყობაზე, მოსახლეობის ფსიქოლოგიაზე და, საერთოდ, ისტორიაზე.

რუსული სივრცის ბუნების ძირითად სტიქიებად მას მიაჩნია ტყე, სტეპი და მდინარეები. — «Это, можно сказать, основные стихии русской природы, по своему историческому значению (В. О. Ключевский «Курс русской истории» М., 1987).

რუსი კაცისათვის ტყის უზარმაზარი მასივები, სხვა სიკეთესთან ერთად, ისეთივე როლს თამაშობდა, როგორც, ვთქვათ, ქართველებისათვის მთები და ციხესიმაგრეები. ყველაზე ჩვეულებრივი პეიზაჟი შუა რუსეთისათვის იყო გაშლილი პორიზონტი, შემოსაზღვრული ტყის მოლურჯო ზოლით.

უსასრულო სივრცე სტებებისა, რომლის არც თავი ჩანს და არც ბოლო, რუს ადამიანში ზრდის სიფართოვისა და სიშორის გრძნობას და ბილანებში თუ სიმღერებში პოულობს ყველაზე ნათელ გამოხატულებას. ზოლო მდინარე ხალხის ფსიქოლოგიაში აყალიბებს წესრიგის გრძნობას და საზოგადოებრივ სულს. მშობლიური ქვეყნის არც ერთი სტიქია არსად არაა ისეთი სააღერსო სიტყვებით შემკობლი, როგორც მდინარე ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში: «Жилья не видно на обширных пространствах, никакого звука не слышно кругом — и наблюдателем овладевает жуткое чувство невозмутимого покоя, беспробудного сна и пустынности, одиночества, располагающее к беспредметному унылому раздумью без ясной, отчетливой мысли» (стр. 87).

ბუნებრივია, რომ ამ სამმა სტიქიამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა რუსი ადამიანის ფსიქოლოგიაზე, მის მსოფლალქმანზე, ხელოვნების ფორმების ჩამოყალიბებაზე. უსასრულო ლანდშაფტების თანაბარი და მშვიდი რიტმები, კონტრასტების უკიდურესი სიმცირე, სიღიადესთან შერწყმული გამთანგველი სიმშვიდე (ეს უკანასკნელი სათავეა სპლინის), თავისებურად აისახა რუსულ პოეზიაში და, რაც ახლა მკვ



მაინტერესებს, რუსულ თეატრში (ყველაზე ნათელი მაგალითია ა. ჩეხოვის დრამატურგია, საერთოდ „ჩეხოვის თეატრი“).

ცნობილი თეატრალური რეჟისორი მარკ ზახაროვი წერს: «Мы равнинная страна и мы плохо чувствуем форму». ვფიქრობ, ძალზე საგულისხმო მოსაზრებაა იმ კაცისა, რომელიც სწორედ თეატრალური ფორმის მძაფრი გრძნობით გამოირჩევა (დავასახელებ თბილისელი მაყურებლისათვის კარგად ცნობილ მის ბრწყინვალე სპექტაკლს „იუნონა და ავოსი“, რომელიც 700-ზე მეტჯერ წარმოადგინეს). ფორმის ცული გრძნობით“ ხომ არ იყო გამოწვეული ის გარემოება, რომ თავის დროზე რუსი თეატრალეები ორ დიდ ქართველ რეჟისორს — კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს განუწყვეტილვ უკითხებდნენ სპექტაკლების ფორმით გატაცებას, რომანტიკულ ზეაწეულობასა და უაღრესად გამძაფრებულ რიტმებს? ათეული წლების მანძილზე ისინი ფორმალისტებადაც კი იყვნენ შერაცხულნი. კოტე მარჯანიშვილი იგონებდა თავის მუშაობას რუს მსახიობებთან სამხატვრო თეატრში. „არაერთხელ შემინიშნავს მათ სახეებზე, როგორ სკანდალურად წუხდნენ; როდესაც მოვითხოვდი მათგან დაერღვიათ მეტყველების უბრალოება და ბუნებრიობა, ელაპარაკათ რაც შეიძლება მკვეთრად, კმედიტად, ლამაზად, გამომეტყველეს ესტით და სხვ.“ და გასათვარი სტრიქონები: „მადლობა დიდ რუსეთს, მან მომცა გაგების უნარი, მან შემამძღვინა ჩაეწვდომოდი ადამიანის სულის საიდუმლოებაში; ეს გააკეთა ღოსტოევისკი! მან, რუსეთმა, მასწავლა მე ცხოვრებისადმი ცქერა შიგნიდან, ჩემი სულის სიღრმიდან, ეს გააკეთა ვრუბელმა! მან მასწავლა მე ჩემს მკერდში დაუცხრომელი კენესა-ტირილის მოსმენა, ეს გააკეთა სკრაბინმა! ... მადლობა მშვენიერ რუსეთს. მან ერთი წუთითაც არ შეანელა ჩემი კახური სისხლი, დედაჩემის სისხლი. მისმა საუცხოო სუსხიანმა დღეებმა არ მოჰკლეს ჩემში მოგონებანი ჩემი მთების მხურვალე ქვებზე, მისმა მომხიბვლელმა თეთრმა ღამეებმა ვერ გათქვიფეს სამხრეთული სავერდისებური, წკრილია ვარსკვლავებით უხვად მოფენილი მუქი ცის სისქე. მისმა მშვიდმა გულკეთილობამ

ერთი წუთითაც არ შეანელა მშობლიური რიტმები, ქართული ტემპერამენტისა და ტაზიის თავაწყვეტილი აღმადრენა — ეს მომცა მე ჩემმა პატარა, ჩემმა საყვარელმა საქართველომ“.

სანდრო ახმეტელს, რუსთაველის თეატრის მოსკოვში მეორე გასტროლების (1933) დროს, საყვედურობდნენ მსახიობთა ხაზგასმულ პლასტიკურობას, მკვეთრად, თითქმის ხაზგასმულად გამოხატულ რიტმს, ერთგვარი ირონიითაც ლაპარაკობდნენ შემდგომ ე. წ. „საცეკვაო რიტმზე“ აგებული მასობრივი სცენების მოძრაობაზე. ეს „ნაციონალისტური ფორმააო“. ამაზე ახმეტელმა მშვენივრად უპასუხა, რომლის არსი ეს იყო: „ეს ნაციონალისტური ფორმა“ ან „ეგზოტიკური ფორმა“ კი არ არის, არამედ ეროვნული თეატრის ფორმააო. მთებში, საღ კლდეებში, საცალფეხო ბილიკებზე, ერთი სიტყვით, რთულ რელიეფზე მონიარულე ქართველის პლასტიკა განსხვავდება დაბლობებში, სტეპებში გაზრდილი ადამიანის სიარულის მაფერისაგან. ჯერ კიდევ 1914 წელს ასეთ რამეს ამბობდა იგი თავის ერთ-ერთ საჯარო ლექციაში (დაიბეჭდა 1915 წ.) „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ „დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, კილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-მარღვეზე ასხული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერი მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შემგული მოძრაობის მქონეს ჯერჯერობით ბადალი არა ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოოდ, ფეხს დგამს გაბედულად და არა ჩლუნვად, მოშვებულად... მთელი კორპუსი წინ გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავის რხევით...“

1933 წლის გასტროლებზე მიღებული შთაბეჭდილებანი საოცრად ზუსტად გადმოსცა ამერიკელმა ჰელი ფლანგანმა: „ლამარა“ მე მომჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება, გადახლართულია



ცოცხალ პარმონიაში სცენის ფონზე... ერთი მხრივ წარმოდგენა მომეჩვენა ბალეტად, მეორე მხრივ — მხატვრობად, რომელშიც მოქმედი პირობი წარმოადგენენ საღებავებს. მესამე მხრივ, ამაღლებებელ სიმფონიად, რომელშიც ბგერა და ფონი ერთიანად დიდმნიშვნელოვანია..."

ყოველივე ამის შემდეგ განა არ არის საინტერესო კომპლექსური გამოკვლევა ქართული ბუნების, მისი ზვიადი და წარმტაცი ლანდშაფტების გავლენისა ჩვენს ცნობიერებაზე, ფსიქოლოგიაზე, კულტურასა და ხელოვნებაზე, საერთოდ საქართველოს ისტორიაზე?..

„TABLE-TALK“

პუშკინი თავის „Table-Talk“-ში („საუბრები მაგიდასთან“) ისტორიულ ანეკდოტებს, პატარა-პატარა სიუჟეტებსა და აზრებს იწერდა. რას წარმოიდგენდა, თუ მისი ერთი შენიშვნა შექსპირის ოტელოს გამო, რუსი შექსპიროლოგების, რეჟისორების და მსახიობებისათვის (ყოველ შემთხვევაში მათი აბსოლუტური უმრავლესობისათვის) სახელმძღვანელო დებულებად იქცეოდა ამ შავკანიანი გმირის სახის რეჟერტაციისათვის.

კერძოდ, პუშკინს ჩაუნიშნავს: «Отелло от природы не ревнив, напротив, он доверчив». ფრანსუა ვოლტერმა ეს კარგად გაიგო და თავის გმირს ოროზმანს, რომელიც შექსპირის წაბაძვირ შეიქმნა, ასეთი რამ ათქმევინაო: «Я не ревнив. Если бы я ревновал когда-нибудь!».

„ოტელოს“ რუსმა რეჟისორებმა და თვით დიდმა მსახიობებმაც კი (მათ შორის უპირველესია ა. ოსტუჟევი, რომელსაც ირაკლი ანდრონიკოვა ბრწყინვალე ზეპირი მოთხრობა უძღვნა) პუშკინის სწორედ ეს ფრაზა აქციეს ამ მხატვრული სახის შინაგანი არსის განმსაზღვრელად.

არავის უთქვამს, რომ გენიალური რუსი პოეტის ეს აზრი ჭეშმარიტებასა მოკლებული, მაგრამ როგორც ყოველი ჭეშმარიტება, ესეც შეფარდებითია. სახსებით ბუნებრივად მიმჩნია, რომ ოტელოს სახის ამგვარი გაგება განპირობებული იყოს პო-

ეტის ინდივიდუალობით, პირადი გამოცდილებით და, გავმედავ ამის თქმას, ერთგვარი მიკერძოებითაც კი.

თუ კრიტიკულად შევხედავთ პოეტის მოსაზრებას ოტელოს მიმდებარე ბუნების გამო, აღმოჩნდება, რომ ნღობა და ეჭვი თანაბრად ერწყმის ერთმანეთს ამ გმირის ხასიათში. კვიპროსზე მომხდარი არეულობის შემდეგ ოტელოს მექსეულად აღმოხდება: „სისხლი ამემღვრა, თავდაჭერას ვეღარ ვახერხებ, აშლილი ვნება ჭკუა-გონებას სრულად მიბნელებს“.

ჯერ შორსაა „მწვანეთვალემა საშინელება“ (ანუ საბედისწერო, ტრაგიკულად დასრულებული ეჭვიანობა), მაგრამ ოტელო, მცირე შფოთის ქაშს, უკვე ამჟღავნებს „უბუნებო მიდრეკილებას“, უმალ აეშლება ხოლმე ჭკუა-გონების დამაბნელებელი ვნება. იაგოს აღმაცერად ნათქვამ პირველსავე სიტყვებზე, ანუ შხამის პირველივე წვეთებზე, მყისვე იმპულსურად რეაგირებს: „რაც გულში გაქვს, უნდა შევიტყო, ვფიცავ ზეცის მადლს“. ამას ეუბნება კაცს, რომლის მიმართ იგი უსასღვრო ნღობითაა გამაჭვალული.

ოტელოს „რეაბილიტაციაში“ («...от природы не ревнив») თვით პუშკინის წინაპრების, მისი ბიოგრაფიის, მისი ბოზოქარი ცხოვრების, და ბოლოს, მისი სისხლის „გამოძახილი“ შეიძლება დაინახოთ.

სხარტად და წარმტაცად დაწერილ ეტიოდში «Начало автобиографии» (1834) პუშკინი თავისი წინაპრების წარსულს ეხება. მამის მხრიდან უძველესი პრუსიული გვარის შთამომავლებს ბოზოქარი და სისხლის კვლით აღბეჭდილი ცხოვრება განვლეს. ერთმა მათგანმა, სიმშაგის შემოტევის ქაშს, ცოლს ყელიც კი გამოჭრა, არც სხვებს უცხოვრიათ კრავის ცხოვრებით... «Родословия матери моей еще любопытнее, —ო წერს პუშკინი: «Дед его был негр, сын владетельного князья» (გაეხსენება: ოტელოსაც დიდგვაროვანი წინაპრები ჰყავდა).

აფრიკული სერალიდან „მოტაცებული“ დიდი ბაბუისაგან, რომელიც იმპერატორ პეტრე დიდის ნათლული იყო (იბრაჰიმ პანინალი), პოეტს მეკვიდრებით ერგო არა მხოლოდ მოყვითალო კანის ფერი, სუჭუჭი

თმები და აფრიკის ამორიგენებისათვის დამასხისათებელი პროფილი, არამედ მჩქეფარე ტემპერამენტი, მხურვალე სისხლი და სიფიცხე... «Африканский характер моего деда, пылкие страсти, соединенные с ужасным легкомыслием, вовлекли его в удивительные заблуждения». არც პუშკინს დაჰკლებია ეს «удивительные заблуждения». ჩემთვის სავსებით გასაგებია პუშკინის სიმპათიები ოტელოსადმი. თავისი შორეული „აფრიკული მეხსიერება“ ანუ „გენეტიკური მეხსიერება“ უბიძგებს მას სულ სხვა თვალთ შებედოს აფრიკული წარმომავლობის მავრს.

პოეტს, როგორც ჩანს, განსაკუთრებით ხიბლავს ოტელოს უნაპირო სიყვარული დეზდემონასადმი. აი, სიყვარულის ამოთოხით გაბრწყინებული ოტელოს სიტყვები: „ახლა, რომ მოვკვდე, სასურველსა ბედს შევეყრები“... „ოჰ, მეტისმეტი არის ჩემთვის ეს სიხარული...“ დიდი რუსი პოეტიც ასევე თავდავიწყებით იყო შეყვარებული მშეთუნახავ ნატალი გონჩაროვაზე. გადავიკითხოთ პირველივე სტრიქონები მისი ჩანაწერისა «Участь моя решена. Я женюсь» (ფრანგულ ენაზეა დაწერილი): «Та которую любил и целые два года, которую везде первую отыскивали глаза мои, с которой встреча казалось мне блаженством — боже мой, она... почти моя, я женюсь...» მაგრამ განსხვავებით დეზდემონასაგან, რომელმაც უმაღლვე შორს დაიჭირა იაგოს გადაკრული ლაპარაკი, ნატალი გონჩაროვა მოიხიბლა ბრწყინვალე კავალერგრადის დანტესის განსაკუთრებული ყურადღებით და სიყვარულით. ლეონიდ გროსმანი წერს, რომ «Осенью 1835 года, его (იგულისხმება დანტესი, ნ. გ.) светское поклонение знаменитой красавице перерастает в страсть и вскоре вызывает ответное чувство» (ხაზი ჩემია, ნ. გ.) «Он смутил ее — еубნებოდა პუშკინი თავის მეგობრებს (იხ. Л. Гроссман «Пушкин», სერია ЖЗЛ, 1958).

პუშკინის სატრფიალო თავგადასავლენის ამბავი საყოველთაოდაა ცნობილი. მის ხელში უამრავმა ლამაზმა ქალმა გაიარა. დაუცხრომელი და ანგარიშმიუცემელი იყო მისი «пылкие страсти» (რასაც

ხშირად წამოაყვედრებდა ხოლმე ნატალი). იშვიათად თუ ვინმეს შეუღწევია იგულის სიღრმეში ისე საფუძვლიანად, როგორც პუშკინს. ამიტომაც, მის მზერას არ გამოეპარებოდა თავისი „შეყვარდენის“ გაორგულება („ოჰ, ჩემს შეყვარდენს თუ დავატყვე გაორგულება“ — ამბობს ოტელი).

თვით ნატალი ეუბნებოდა დანტესს: «Я люблю Вас, как еще в жизни не любила» (ხაზი ჩემია. ნ. გ.), მაგრამ ვერაფერს შემოგწირავ ჩემი გულის გარდა, რადგან სხვა დანარჩენი მე არ მეკუთვნის და მხოლოდ ჩემი მოვალეობის შესრულებით ვარ ბედნიერიო.

პოეტის არსებაში ორი ვნება დაუპირისპირდა ერთმანეთს — ნდობა და ეჭვიანონობა. ი. პოლომსკის ჩაუწერია პუშკინის ძმის, ლევ სერგევიჩის სიტყვები: «Пушкин был ревнив и страстно любил жену свою...» რაოდენ გულისშემძვრელია 1834 წელს მეუღლისადმი მიძღვნილი პოეტის სტრიქონები: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит!..»

: ანდა „...» «Давно, усталый раб замыслил я побег...!»

ამ მტანჯველ წინააღმდეგობაში, როგორც ჩანს, უფრო ხშირად მაინც ნატალისადმი ნდობა იმარჯვებდა.

მაგრამ პუშკინსაც ჰყავდა თავისი „იაგო“. ეს იყო სამეფო კარის მაღალი არისტოკრატია, რომელიც ტყებოდა მოახლოებული ტრაგედიის სიმძაფრით და რომელსაც სისხლი სწყუროდა. ჭორები, ანონიმური წერილები სიცოცხლეს უმწარებდნენ პოეტს. იგი სიკვდილს ეძებს. ერთ-ერთ ეპისტოლეში იგი წერდა: «Жизнь таит в себе горечь, от которой она становится отвратительной, а общество — это мерзкая куча грязи».

ამიტომაც მეჩვენება, რომ პოეტის მიერ ოტელოს დახასიათებაში (იგი „ბუნებით ეჭვიანი არაა, პირიქით, მიმნდობია“), ბევრი რამ პირადი განწყობილებით ან მოახლოებული ტრაგიკული ფინალის წინასწარ ჭვრეტით იყო განპირობებული...



შესანიშნავი კინორეჟისორი მარლენ ხუციყვი, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ოცნებობდა პუშკინის ცხოვრების ეპოპეა შეექმნა ეკრანზე, წერს: «Я хотел рассказать о некоей неизбежности трагедии (ხაზი ჩემია. ნ. გ.) гениального человека, исключительной натуры, которая вызывает в гения». საბჭოთა კინოს დიდმოხელეებმა მ. ხუციყვს სცენარი ჯერ დაუწუნეს, მერე გადაღების პროცესში სურათი „დაუხურეს“ კიდევ.

მაგრამ, როგორც ირკვევა, დიდი ადამიანები თავიანთი ცხოვრებით საკუთარ, განუმეორებელ სცენარს ქმნიან. ცნობილმა ფსიქოლოგმა და ხელოვნებათმცოდნე იური არაბოვმა დაწვრილებით შეისწავლა

გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება (პუშკინი, გოგოლი, ნაპოლეონი) და მათში ამოიკვეთეს სცენარი, ამ უანრისათვის დამახასიათებელი ყველა ატრიბუტით, მათ შორის თავისი დრამატურგიით. „ცხოვრების სცენარების“ ანალიზისას, მან გამოჰკვეთა და გამოიკვლია სცენარი-დრამის უმთავრესი კანონები — „ნორმის დარღვევა“ და „ბედისწერის ნიშნები“. „ადამიანის ცხოვრების სტრუქტურულ კომპოზიციაში მე გამოვყოფ ისეთ გლობალურ დრამატურგიულ მექანიზმს, როგორცაა „ნორმის დარღვევა“ — ამბობს ი. არაბოვი.

ვგონებ, არა თუ მეცნიერსა და სპეციალისტს, არამედ ჩვეულებრივ მკითხველსაც არ გაუჭირდება ამ „ნორმის დარღვევის“ შემჩნევა პუშკინის ცხოვრებაში.

კულტურათა დიალოგი

ნათელა არაბოვაძე

ნოვოსიბირსკის ხელოვნების საერთაშორისო საშობაო ფესტივალი უკვე მესამედ ჩატარდა და იმედოვნებენ, რომ ტრადიციად იქცევა — საზეიმო მსვლელობით, მასშტაბური ზეიმით დაასრულონ ხოლმე წელი. საორგანიზაციო კომიტეტის თავმჯდომარე, ნოვოსიბირსკის საოლქო ადმინისტრაციის მეთაური, ბატონი ვიტალი მუსხა უდიდეს ყურადღებას იჩენდა ამ ფესტივალის მიმართ, რადგანაც მას კულტურათა

დიალოგად მიიჩნედა და სთვლიდა, რომ ყოველი სახის დიალოგი ადამიანთა დაასლოებასა და ურთიერთგამდიდრებას უწყობს ხელს. ფესტივალის დირექტორია ქალბატონი მარია რევიაკინა. იგი ადმინისტრაციული საორგანიზაციო ნიჭიერებითა და მენეჯერის უტყუარი ალლოთი დაჯილდოებული, ახალი ტიპის ხელმძღვანელია. ამასთანავე, იგი არის დრამატული თეატრი „გლობუსის“ დირექტორიც. ასეთი



დირექტორები იშვიათობაა, ჩვენში კი უპრაოდ, არ არიან! პროგრამების დირექტორია ქალბატონი ლიდია პუგაჩოვა. მის უნარსა, ნიჭსა და ალღოზეა დამოკიდებული ფესტივალის შემოქმედებითი მხარე, ამასთანავე, გამოცემების მხატვრული დონეც. ფესტივალს ემსახურებიან უადრესად მოზილიზებული, გარეგნულად მშვიდი და უზომოდ კეთილგანწყობილი ყმაწვილი მანდილოსნები, მეცენატები, თეატრებისა და საკონცერტო დარბაზების დირექტორები, ადმინისტრატორები. მთელი ქალაქი ფესტივალის ფერხულშია ჩაბმული, მთელი ქალაქი ამ ფესტივალის მასპინძელია.

როგორ მოვხვდით ნოვოსიბირსკის ფესტივალზე.

ორი ათეული წლის წინათ რუსეთის თეატრალური საზოგადოების მოწვევით მიხდებოდა სხვადასხვა ქალაქის დრამატული თეატრების შემოქმედებით ცხოვრების გაცნობა და სპექტაკლების ვარჩევა. შემდგომ, ყოველწლიურად ვიღებდი მონაწილეობას ბალტიის რესპუბლიკათა სათეატრო ფესტივალზე, სხვა სახის ფორუმზეც მიხდებოდა სპექტაკლების ანალიზი ან შეჯამება. გარკვეული დროით შეწყდა ასეთი კულტურული შეხვედრები, გასაგები მიზეზების გამო. ახლა ისევ აღსდგა ეს კონტაქტები და ნოვოსიბირსკის ზელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის დირექტორატის მოწვევით უკვე მეორედ მივიღე მონაწილეობა ასეთ მასშტაბურ ფორუმში. 1995 წელს რუსთაველის თეატრი იყო მიწვეული რობერტ სტურუას სპექტაკლით — „მაკბეტი“, 1999 წელს კი თბილისის თეატრალური ცენტრი, ავთო ვარსიამაშვილის სპექტაკლით — „ჰამლეტი“...

„დეკემბერში ნოვოსიბირსკს მივეგზავნებოდა“ — ვეუბნები ჩემს მეგობარს. „შენი ნებით?!“ — ღიმილით მეციხებოდა იგი. უმაღლეს მასხენდება როგორ შემოიჭრა ეს სიტყვა — „ციმბირი“ — ჩემს გონებაში. ბავშვობიდან ჩემთვის (და ალბათ, უფროსი და ჩემი თაობის ადამიანებისათვის) ციმბირი — უბედურების სინონიმად იქცა. ციმბირი — ეს დაპატიმრებაა, გადასახლებაა, ტუსაღობა გაყინული მზერაა, ბოროტე-

ბის ჩხარუნია, მებადრავთა სიძველეა პატიმართა ფართო მწყრივია და მათვე დამიზნებული თოფებიან... „იქიდან“ დაბრუნებულთა ჩონჩხადქცეული სხეულებია, ჩამქრალი თვალებია, უძილო ღამეებია, ჩურჩულით საუბარია, მორყეული ჯანმრთელობაა, დაფეთებული მზერაა, ჭუნწი მონათხრობია იმაზე, რაც „იქ“ იყო... ციმბირი — ეს ტკივილია, ეს უბედურებაა! ახლა ჩემი ნებით მიეფრინავ ციმბირში! ექვის საათი პაერში ყოფნა, ციმბირული სუსხი, ყინვა — არაფერი არ მაინებს, ახლა იქ ნაცნობები, კოლეგები, საინტერესო წარმოდგენები, კონცერტები, გამოფენები, შეხვედრები მელის... როგორ შეიცვალა ცხოვრება! ახლა რუსეთს, როგორც უცხოელი ისე მივეგზავნებოდა. თქვენ წარმოიდგინეთ, საიმოვნებით ვავსებ საბაგოს ქვითარს, ჩემი ქვეყნის პასპორტს ვაწვდი მესაზღვრეს... ასე გვონია, ეს ფესტივალ სიმბოლური ფორუმია. მისი ორგანიზატორები, თითქოს, მსოფლიო საზოგადოებრიობას აუწყებენ — „აქ ცეკვავენ!“ — იმ ფართო, დაუსახლებელ გზებზე, რომლებზეც მილიონობით „ხალხის მტრები“, ურჩები და შეამბოხენი, ავაზაკები და მკვლელები გადაჰყავდათ, ახლა ქალაქები, დაბები, სოფლებია გაშენებული, ნოვოსიბირსკი — რუსეთის ცენტრია და ახლა ამ ქალაქის ფართო მაგისტრალზე ფესტივალის სტუმრები და მასპინძლები ბადრავის გარეშე დავაბიჯებთ! ციმბირი აღარ იქნება საშიში სიტყვა! იმ ეპოქის ნანგრევებზე, იმ რეჟიმის ნანგრევებზე იწერება ახალი ისტორია ახალი სახელებითა და ახალი ურთიერთობებით. სახელოვან მეცნიერთა ქალაქი ახლა ლამპიონებითა და საშობაოდ მორთული ნაძვისხეებით „აფეთქებული“ საფესტივალო ცენტრია. ურალის ქედს მიღმა ამგვარი ფესტივალი მხოლოდ ნოვოსიბირსკში იმართება.

პროგრამების დირექტორი ესწრება სხვადასხვა ფესტივალს, როგორც რუსეთში, აგრეთვე უცხოეთშიც. ეცნობა გამორჩეული კოლექტივების შემოქმედებას, კავშირი აქვს უცხოელ კოლეგებთან, იღებს ბუკლეტებს, პრესას, პროგრამებს, გამოცემებს. ასე უგროვდება ინფორმაცია გამორჩეული სპექტაკლების თაობაზე და ანა-



ლიზის შემდგომ აწარმოებს მოლაპარაკებებს რეჟისორებთან, დირიჟორებთან, მხატვრული კითხვის ოსტატებთან, მეცნიერებთან, კრიტიკოსებთან, დრამატურგებთან, ამ ფესტივალზე იწვევენ უკვე ცნობილ, აპრობირებულ კოლექტივებს, სხვადასხვა ფესტივალზე გამარჯვებულ საათეატრო დასებს, საინტერესო რეჟისორებსა და თეორიტიკოსებს. იმართება შეხვედრები მსახიობებთან, მხატვრებთან, მომღერლებთან, დირიჟორებთან. წარმოდგენების, კონცერტებისა და გამოფენების პარალელურად იმართება ლექციები, საჩვენებელი ვაკეითები — ე. წ. „მასტერ-კლასები“, შეხვედრები ნოვოსიბირსკის სათეატრო კოლექტივებთან, ხდება მათი ნამუშევრების ვარჩევა. მოსკოვიდან, სანკტ-პეტერბურგიდან, თბილისიდან მოწვეული თეატრმცოდნეები ვხვდებით მსახიობებს, რეჟისორებს, ვწერთ ჩვენს შთაბეჭდილებებს, გამოვდივართ ადგილობრივ და ცენტრალური ტელევიზიით, ვხვდებით ჟურნალ-გაზეთების კორესპოდენტებს და ვაფასებთ, როგორც ცალკეულ სანახაობას, ასევე მთლიან საფესტივალო ცხოვრებას, დასასრულს იმართება პრესკონფერენცია, რომელსაც ესწრებიან ადგილობრივი კრიტიკოსები, ჟურნალისტები, ტელერადიო კომენტატორები. პრესკონფერენციაზე ყველა მოწვეული კრიტიკოსი აფასებს ფესტივალს, მიუთითებს წამყვან ტენდენციას. აქ მსჯელობენ მიმდინარე სათეატრო პროცესზე, რუსული სათეატრო კულტურის პრობლემებზე მსოფლიო სასცენო შემოქმედების კონტექსტით, ვუზიარებთ საფესტივალო ცხოვრებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს. ყოველ შენიშვნას ორგანიზატორები გულსყურით ისმენენ და ინიშნავენ, რათა სასარგებლო რჩევათა შემოქმედებით კიდევ უფრო აამაღლონ მომავალი ფესტივალის მხატვრული და საორგანიზაციო დონე. ასე რომ, კრიტიკოსებიც ვმუშაობთ „ქანცის ვანწყევტამდე“, როგორც მასპინძლები ამბობენ. ამ ლექციების, შეხვედრების, პრესკონფერენციის, კრიტიკოსთა გამოსვლების შედეგად იქმნება ფესტივალის დღიური-ალბომი, სადაც მოთხრობილია და აღბეჭდილია საფესტივალო ცხოვრების თითქმის მთლიანი სურათი,

ინტერვიუებითა და შთაბეჭდილებათა სერიით დამშვენებული ასეთი გამოცემა ვე ამ ფესტივალის ისტორიის გვაუწყებს, რაც თვალსაჩინოს ხდის არა მარტო სასცენო შემოქმედების მიღწევებს, არამედ თეატრმცოდნეთა, ხელოვნებათმცოდნეთა, მუსიკისმცოდნეთა აზროვნების დონესა და მასშტაბს. ეს გამოცემა მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზეა შესრულებული ისევე, როგორც რუკები, ბიულეტენები, პროგრამები, აფიშები. წელს ყოველ დღე იბეჭდებოდა გაზეთის ერთი გვერდის ოდენობით „საფესტივალო მაცნე“, სადაც წინა საღამოს წარმოდგენილი სანახაობის თაობაზე გამოთქმული მოსაზრებები და ფოტოები იყო აღბეჭდილი. საფესტივალო პროგრამების ერთ გვერდზე ქალაქის გეგმა გამოსახული და მითითებულია როგორ უნდა მოხვდე ამა თუ იმ სათეატრო შენობაში, თუმცა მიკრო ავტობუსები სანახაობის დაწყებამდე ნახევარი საათით ადრე სასტუმროსთან ელოდება მოწვეულ სტუმრებს, მაგრამ ხომ შესაძლებელია ვინმეს პირდაპირ ქალაქის რომელიმე უბნიდან სურს თეატრში მოხვედრა? ეს ნიუანსიც ვათვალისწინებულობ. აქვეა მითითებული ყველა საჭირო ცნობა ფესტივალის შტაბის, დირექტორატის, სხვადასხვა კულტურის დაწესებულებათა, ფილარმონიის, მუზეუმების დირექტორთა ტელეფონის ნომრები. ბუკლეტების შემწობით მრავალფეროვან ინფორმაციას ვიღებთ ნოვოსიბირსკის თეატრების, გამოჩენილი მსახიობების, საუკეთესო სპექტაკლების თაობაზე. ამგვარი მიკროისტორია — მსახიობების ფოტოებითა და მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გადმოცემით, საუკეთესო საშუალებათა სათეატრო კოლექტივის გაცნობისათვის. ამგვარი გამოცემები, რა თქმა უნდა, ორგანიზატორთა პროფესიონალიზმსა და უნარზე მეტყველებს, მაგრამ იმასაც გვატყობინებს, რომ ფინანსურად ფესტივალი ძლიერი მეცენატების მიერაა უზრუნველყოფილი, ეს მათთვის ღირსების ნიშანიცაა და ამიტომაც საკულდავლოდ უფროსი დღეებიან მის პრესტიჟს, შემოქმედებით-საორგანიზაციო დონესა და უმაღლეს დილობენ გაცნობიერონ შეცდომებიც.

სადღესასწაულო
მსკლელობა-ფსიქტივალ

ფესტივალის პომპეზური ზარ-ზეიმის გარეშე იწყება, ყოველგვარი ფსევდოდღესასწაულის შეგრძნება გიქრება, როდესაც საქმიან გარემოში ხვდები. ფესტივალს საგანგებო საზეიმო, ზეაქუელი ტონალობა უხდება, მაგრამ აქ ასეთა — ეს არის კულტურათა დილოგიის ფორმა, ფიქრისა და განსჯის ატმოსფერო. მაღალფარდოვანი მიმართებების გარეშე გადაუსადეს მაღლობა ორგანიზატორებს, მონაწილეებს, სტუმრებს, მეცენატებს, ამ მხარისა და ქალაქის თავაკებს, კულტურის განყოფილებას. შემდეგ იწყება კონცერტი, მაგალითად, მეორე საშობათ ფესტივალის გახსნა ნოვოსიბირსკის ფილარმონიის ორკესტრმა არნოლდ კაცის დირიჟორობით. მათ შეასრულეს ბეთჰოვენისა და შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებები, საფორტეპიანო პარტიას ასრულებდა დიდი ბრიტანეთიდან ჩამოსული ცნობილი სოლისტი პიტერ დონახაუ. მეორე დღეს კი მოვისმინეთ ვერდის ოპერა „ნაბუქო“ ნოვოსიბირსკელი და ბულგარელი სოლისტებისა, აგრეთვე ვარნის ჩინებული საოპერო გუნდის შესრულებით. დილით კი გაიხსნა ერნესტ ნეიზხანის ნამუშევრების გამოფენა.

საფესტივალო აფიში მრავალფეროვანია: ვერდისა და შოსტაკოვიჩის ოპერები, ჩაიკოვსკის ოპერები და ბალეტები, შტრაუსის, ოფენბახისა და კალმანის ოპერეტები, მოსკოვის მუნიციპალური, ახლადშექმნილი თეატრის („ახალი ოპერა“) სპექტაკლები, სანკტ-პეტერბურგის მუსიკალური თეატრის საბავშვო ოპერა (ხელმძღვანელი პაველ ბუბელნიკოვი), უნგრული ეოკალური ანსამბლი, ჯაზური მუსიკის კამერული ორკესტრი, კამერული ორკესტრი ფრანგი სოლისტების მონაწილეობით, ქორეოგრაფიული კოლექტივების გამოსვლები. საფესტივალო ცხოვრებას მაინც დრამატული თეატრები წარმართავენ. მათს შემოქმედებაზე გაავსახვილებ ყურადღებას.

უწინარეს ყოვლისა მინდა წარმოვიდგინოთ ამ ფესტივალის მთავარი პირი, თეატრ „გლობუსის“ დირექტორი, ქალბატონი მარია რევაკინა. იგი უნიკალური, უნიჭიერესი, ღრმად ტაქტიანი, ზომიერად საქმი-

ანი, ორგანიზატორული უნარით დაჯილდოებული მანდილოსანია. ასტრობზე ამტკობდნენ წინათ — ასაკი არა აქვსო. მან შექმნა წინააღმდეგობა ნებული გუნდი, რომელიც ატარებს და ხელმძღვანელობს საფესტივალო ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტს. იგი პიროვნული დირექციით აღჭურვილი ადამიანია ყოველგვარი გარეგნული ფაცი-ფუსის, ყვირილის, თავის ქების, მოჩვენებითი სიკეთისა თუ კეთილგონიერების, მყვირალა ფსევდო-უწყებრივი პატრიოტიზმის, მუქარისა თუ მლიქვნელობის, გადაპარანჭული ფრანკოლოგიისა თუ საკუთარი პერსონით ტკობის გარეშე, უძღვება ფესტივალსაც და თეატრსაც. მან იცის საკუთარი თავის ფასი, მაგრამ ისიც იცის „საქმემან შენმან“ უნდა წარმოგაჩინოს და არა მეტიჩრულმა აქტივობამ, უზომო თვითკმაყოფილებამ, უტაქტო ბაქი-ბუქმა. ფესტივალის დღეებში ქალბატონი მარია მშვიდი, თავაზიანი, მომლიძიარი და ყურადღებიანია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თავდაც მოწვეულია ამ ფორუმზე. მის მახვილ მზერას კი არაფერი გამორჩება და ყოველგვარი აურზაურის გარეშე, შეუმჩნევლად აწესრიგებს საფესტივალო ცხოვრებას. აქ ყველა თავის საქმეს უძღვება, ამიტომაც თითქმის, მინიმუმამდეა დაყვანილი გაუგებრობა, წინააღმდეგობა, ღონისძიების ჩავარდნა, ტრანსპორტის დაგვიანება, რაიმე სახის უყურადღებობა.

აი, თეატრის ხელმძღვანელობის თაობაზე კი სავანგობოდ უნდა შეჩერდეთ. ქალბატონი მარია აქ ნამდვილი „კრინის ლედია“. მას უზომოდ უფროსილდებიან, მისი ერიდებით, მას ანგარიშს უწევენ. იგი უდიდესი ავტორიტეტით სარგებლობს. „გლობუსის“ შენობა დიდია, ვანიერი, ვიტრანებიანი, ნათელი ფიციეთი, ორი დარბაზითა და საამქროებით, მათ შორის გამომცემლობებითაც. სისუფთავე, წესრიგი, თავაზიანობა, პროფესიული თვითშეგნება — აღფრთოვანებული რჩები, როცა თეატრის მშვიდ გარემოში ხვდები. აქ ხმამაღლა არ ლაპარაკობენ! ეს ხომ თეატრია! ჭეშმარიტად, მაღალი კლასის მენეჯერის თვისებებით დაჯილდოებული დირექტორის უნარსა და სიმტკიცეს, ტაქტსა და პროფესიონალიზმს ყოველ წერილმანსა თუ გლობალური პრობლემების გადაჭრამ



ხედავ. თეატრში აწყობილი კომპიუტერული სისტემით მუშაობენ. თეატრი აღჭურვილია თანამედროვე ტექნიკით. ეს ეხება არა მარტო სცენას, ძალზე საინტერესო განათების სისტემასა თუ რადიო მოწყობილობას, არამედ მთელს „კულისებს მიღმა“ საქმიანობას, საგამომცემლო სამუშაო არა მარტო პროგრამებსა თუ აფიშებს ბეჭდავს; არამედ ბუკლეტებსაც, ცალკეულ ვამოცემებსაც, საბავშვო ჟურნალსაც, რომელიც ჩინებულადაა გაფორმებული. მიაგნეს მყურებელთან ურთიერთობის ძალზე საგულისხმო ფორმას — ერთგულ მყურებელს პრემიერის წინა დღეებში ტელეფონით ესმინებოდა, ახსენებენ პრემიერის მოახლოებას, ეუბნებიან, რომ ელიან სპექტაკლზე და რომ საღაროში მთ სახელზე კვლავინდებურად იქნება ბილეთი გადაღებული. ასე ირჯებიან არა მარტო სპონსორებისა და „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“ მიმართ, არამედ, უწინარესად, იმ ადამიანებს მიაგებენ პატივს, რომელიც ამ დასის თანამდგომია, მათი პოტენციური მყურებელია. დაგვიანებულებს დარბაზში არ უშვებენ. მათთვის სპეციალური ლოქები გა მოყოფილი, ხმაგაუმტარი მინებითა და მოსასმენი აპარატით. ასე რომ, ჩოჩქოლი-სა და ადმინისტრატორის ჩარევის გარეშე მოწესრიგებული ეს პრობლემაც.

ჩვენი თეატრის მსახიობები, მხატვარი და რეჟისორი გაოცნებულები იყვნენ ტექნიკური პერსონალის მუშაობით. სარეკვიზიტო სამუშაოს წარმომადგენელი ერთი წინადადების მოსმენით ხედვებოდა რა სჭირდებოდა მხატვარს, ტექნიკურ რეჟისორს, ვამნათებელს, რადისტს, მეორე წარმოდგენის მსვლელობისას საერთოდ არ სჭირდებოდათ ტექნიკური რეჟისორის გაფრთხილება, თავად ითვალისწინებდნენ მოქმედების განვითარების ნიუანსებს და ზუსტად აწვდიდნენ საჭირო რეკვიზიტს. გარდა პროფესიონალიზმისა და საერთო სათეატრო კულტურისა, ეს ფაქტი დისციპლინაზეც მიგვანიშნებს, რაც ბევრწილად დირექტორის დამსახურებაცაა. თეატრი „გლობუსი“ ამ საფესტივალო ცხოვრების ცენტრია, საერთოდ ნოვოსიბირსკის სათეატრო ცხოვრების საეიზიტო ბარათია. ყოველ შემთხვევაში, ამ შენობით, ამ შემოქმედებით-ადმინისტრაციულ-ტექნიკური პე-

რსონალის ქცევის ნორმებით შესაძლებელია ვიმსჯელოთ რა გზით უნდა განვითარდეს სათეატრო საქმის წარმოება. შემოქმედებით მიღწევებზე მსჯელობა კი სხვა საკითხია, ეს მხოლოდ მოწესრიგებულ საქმიანობაზე არაა დამოკიდებული; მაგრამ აღნიშნული პრობლემის გადაჭრა ბევრად წაადგება შემოქმედებით წარმატებას.

დრამატული თეატრის სპექტაკლები ფესტივალის მაგისტრალური დინებაა. აქ თავს იყრის რუსული თეატრის სასუკეთესო ძალა — რეჟისორები, მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები, მხატვრული კითხვის ოსტატები. მოწვეულ თეატრთაგან გამოვარჩევი ვილნიუსის მცირე თეატრს ჩინებული სპექტაკლით (ლერმონტოვის „მასკარადი“, რეჟისორი რიმას ტუმინასი), ეიმუნტას ნეკროშუსის სპექტაკლებს „ჰამლეტსა“ და „სამ დას“; ბულგარულ მსახიობებს ძალზე უჩვეულო, მაღალი რანგის სანახაობით — გოგოლის „შინელი“, აგინინის ფესტივალის პროექტს, დეკლან დონელანის რეჟისორული ინტერპრეტაციით განსორციელებულ კორნელის „სიდას“, ლევ დოდინის სათეატრო დასს სპექტაკლით „ძმები და დები“ და სხვ.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ამ საფესტივალო ცხოვრების ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი — ე. წ. „მასტერ კლასები“. ლევ დოდინი, ვალერი ფოკინი, რეზო გაბრიაძე, რიმას ტუმინასი და სხვ. ატარებდნენ საჩვენებელ გაკვეთილებს. ხოლო თეატრმოდერნები, მაგალითად ინა სოლოვიოვა, ანატოლი სმელიანსკი და სხვ., კითხულობდნენ საჯარო ლექციებს მიმდინარე სათეატრო პროცესების თაობაზე. ასე რომ, ფესტივალი საგანმანათლებლო მისიითაც გამოირჩევა.

ახლა ერთ, ჩემი ფიქრით, ამ ფესტივალზე ნაჩვენები სპექტაკლების შედეგად წარმოჩენილ პრობლემაზე გამოვთქვამ მოსაზრებას. კლასიკის უჩვეულო, რისკიანი წაკითხვის ფაქტი საგულისხმო საკითხად გამოიკვეთა ამ შეხვედრებზეც. შექსპირი, პუშკინი, ლერმონტოვი, ჩეხოვი, ოსტროვსკი, კორნელი ჩვენს თანამოსაუბრეებად იქცნენ, თამამი და ღრმა ინტერპრეტაციის წყალობით სხვა თვალთა და მასშტაბით შევიცანით ნაცნობი ტექსტი, სიტუაცია. პერსონაჟები, რეჟისორულმა თეატრმა ძა-



ლზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კლასიკური რეპერტუარის თანამედროვედ აქტურებისათვის. პუბლიცისტური, კალენდარული დღის აქტივობით გამოჩნეული თეატრი წარსულს ჩაბარდა. დღის წესრიგში კვლავ დადგა მოთხოვნა — „უკან, კლასიკისაკენ!“ ამ სვლით დღევანდელმა თეატრმა თამამი ნაბიჯი გადადგა წინ — სვალნიდელი თეატრისაკენ!

და კიდევ ერთი პრობლემა, რომელზეც ბევრს ვმსჯელობდით იმ დღეებში. ეს არის თანამედროვე პირობებში სტაბილური დასისა და სარეპერტუარო თეატრების არსებული ფორმით ცხოვრების საკითხი. ეს აღმოჩნდა სათეატრო ცხოვრების „აქილევსის ქუსლი“, ვინაიდან შემოქმედებით ძიებანი შედარებით ადვილი დასაძლევად აღმოჩნდა, ხოლო საორგანიზაციო პრობლემები უფრო ძნელი გადასაჭრელი გამოდგა. ურიგო არ იქნება, თუკი ამ საკითხზე ჩვენც ვიმსჯელებთ, რადგანაც ამ მხრივ გამონაკლისი არც ქართული თეატრი აღმოჩნდა.

ფესტივალის დასასრულს, პრესკონფერენციაზე, განვიხილეთ წარმოდგენილი სპექტაკლები და ვიმსჯელებთ გამოკვეთილ ტენდენციაზე. გამოსვლელობა უმრავლესობა მინც უბრუნდებოდა ქართულ თეატრს, ავთო ვარსიმაშვილის წარმოდგენას „ჰამლეტს“, და სინანულით აღნიშნავდნენ — რომ არა აქვთ საშუალება თვალი მიაღვენონ ჩვენს სათეატრო ცხოვრებას. ახლა რამდენიმე კრიტიკოსის მოსაზრებას ვაგავცნობთ:

ქალბატონი რიმა კრეჩეტოვა — არ მეგულება რეჟისორი, რომელიც „ჰამლეტის“ დადგმაზე არ ოცნებობდეს. ყოველ თაობას თავისი შეხედულება აქვს ამ ტრაგედიაზე და ამითა საინტერესო ყოველი გადაწყვეტა. ქართველების სპექტაკლი სწორედ იმითი გამოირჩევა, რომ ძალზე ნათლად დავინახე მათი ჰამლეტი, დავინახე მთელი თაობის გულსტიკივლი, ვიტყვოდი მთელი თაობის ტრაგედია. ნიჭიერმა ადამიანებმა, განათლებულმა ახალგაზრდებმა დანიაში ვერ შესძლეს თავისუფალი მოღვაწეობა — ეს საკითხი, როგორც ჩანს, აქტუალურია იმ თაობისათვის, რომლებმაც „ჰამლეტი“ წარმოადგინეს. ვანსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო მხატვარ გიორგი ნა-

ღირაძის ნამუშევარი და ჰამლეტის როლი — შემსრულებელი გოჩა კაპანაძე. ასეთ ნოვრაფია, რომელიც რეჟისორულ ხედვას ზედმიწევნით და რელიეფურად წარმოაჩენს, დიდად ეხმარება მაყურებელს აღიქვას ჩანადიქრი. ასეთ გარემოში გოჩა კაპანაძის ჰამლეტიც აღიქმება, როგორც ორგანული და ამავდროულად სასოვადობისაგან გაუცხოებული ინტელექტუალი.

ქალბატონი ირინე მიაკოვა — შეიძლება მიიღო ან არ მიიღო ასეთი „შექი“ ჰამლეტი, აქ უფრო ფაქტურა მაქვს მხედველობაში, მაგრამ ფაქტია — ჩვენ ყველანი მაინც ვუბრუნდებით ამ სპექტაკლს, როგორც ჩანს, მასში ჩადებულია ის ნაღმი, რომელიც ყველას გვაღელვებს ცხოვრებაში. ქართული თეატრი, მაინც ქართული თეატრია, მათ კი იციან როგორ წაიკითხონ შექსპირი, პროვოცირებასაც ახდენენ, ეს ავთო ვარსიმაშვილმაც დაამტკიცა.

რამდენიმე ნოვოსიბირსკელი ჟურნალისტი ჯიუტად იცავდა თავის პოზიციას იმის თაობაზე, რომ ეს დადგმა არღვევს მათს წარმოდგენას ჰამლეტზე. პერსონაჟის აბსოლუტური დერომატიზაცია მათთვის ნაკლებად მისაღები აღმოჩნდა. ასევე ძველად აღსაქმელი ვახდა მათთვის თათური დოლიძის პერტრუდას ბახუსისადმი მიდრეკილება და ფეხარეული სიარული, თუმცა აღნიშნავდნენ — პირველად ვნახეთ დედისა და დედოფლის ასეთი მშფოთვარე სასცენო ცხოვრება და ასეთი მშვენიერება. აო. ყველანი შეთანხმდნენ, რომ გურამ სულარაძის კლავდიუსი სპექტაკლის მეტად შთამბეჭდავი ფიგურაა, აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია მსახიობების, მოხეტიალე დასის, რეჟისორულმა გადაწყვეტამ და აქტიორულმა შესრულებამ. მათ ტექსტი ზეპირად იცოდნენ და ვერ მიიღეს რეჟისორის მონტაჟი. თუმცა, ყველა ერთხმად აღნიშნავდა, რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ, სპექტაკლის გადაწყვეტა მაინც ორიგინალურია და თამამ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმეო...

ორი წლის წინ, მეორე საშობაო ფესტივალის დასურვის შემდეგ, ნადიმზე ერთ-ერთმა ორგანიზატორმა თავისი გამოსვლა ასე დაასრულა: „მეფე გარდაიცვალა, გაუმარჯოს მეფეს!“ მეორე საერთა-



შორისო ფესტივალი დაიხურა, გაუმარჯოს მესამე ფესტივალისათვის მზადებას!“ ახლა კი, როცა ასეთი დაძაბულია ცხოვრება და მოულოდნელობებით აღსავსეა რეალობა, ძნელი ამოსაცნობია რა იქნება ხვალ. ქვეყნის კულტურული ცხოვრება დამოკიდებულია ეკონომიკაზე და კიდევ პოლიტიკოსთა განწყობაზეც. ვნახოთ რა ბედი ელის მეოთხე საერთაშორისო საშობაო ფესტივალს...

ჩემი ნებით ვბრუნდები ციმბირიდან. მკაცრი მებადრაგეების ნაცვლად ღიმილიანი მასპინძლები მაცილებენ. ციმბირი აღარაა საშიში სიტყვა! „აქ ცეკვავენ!“ საუკუნეთა მიჯნაზე ადამიანთა ურთიერთობები სასიკეთოდ იცვლება. კულტურათა დიალოგი ბევრად განაპირობებს ამ სასიკეთო ფერისცვალებას, დაე, ამგვარ ცვლილება სახელმწიფოთაშორისო ურთიერთობებსაც დაეტყოს! თეატრის მოღვა-

წენი ფელოზობთ საერთო სამეტყველო ფესტივალისათვის გასაგებ ენას — სათეატრო ცემდეების ენას, რომელსაც თარგმანი არ სჭირდება. პოლიტიკურ მოღვაწეებსაც რომ გააჩნდეთ ამგვარი საერთო სასაუბრო ენა, იქნებ არაერთი პრობლემაც ადვილად გადაჭრილიყო, საერთო სასაუბრო ენა — ურთიერთშესმენასაც გულისხმობს. ურთიერთშესმენა, კულტურათა დიალოგი, საერთო პლანეტაზე ზრუნვა — ცივილიზაციის მონაპოვართა შორის მნიშვნელოვან მიგნებად მესახება. ამ დღეებში ეკამათობდით, დაპირისპირებულ აზრთა ჭიდილით ვიცავდით საკუთარ პოზიციას, მხოლოდ სიტყვით ვილაშქრებდით... ნუთუ შეუძლებელია, თუნდაც მწვავე დიალოგის ფორმით გადაჭრან პოლიტიკურმა მოღვაწეებმა წინააღმდეგობანი. იქნებ კულტურათა დიალოგი მაგალითად იქცეს! ნუთუ ეს შეუძლებელია?!

ქართული მუსიკის ღირსეული მენაქანი

(სიტყვა წარმოთქმული წიხნის პრაუნტაციისა)

მასთან ბაღიანი

არ მგონია, რომ მეცნიერთა ესოდენ მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წინაშე სიტყვის თქმა მომიხდებოდა. მე აქ მოვედი იმ განზრახვით, რომ თქვენი შეფასება მომესმინა ქალბატონ ჯულიეტა რუსაძის ახლანან გამოცემული წიგნისა „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“, წიგნისა, რომელმაც მომხიბლა.

შევკრთი, მაგრამ უკან არ ვიხევ, მოგახსენებთ ორიოდ სიტყვას.

უპირველესად ყოვლისა, სიტყვა ეთნოგრაფია ამ შრომისათვის მშრალად ეღერს.

ეს ფესვებია ერის, ის სულიერი ფესვები, რამაც უკვდავება მოუტანა ჩვენს ერს.

ჩემი პროფესია რეჟისურაა და ჩვევად მაქვს, ყოველი ახლად წაკითხული სპექტაკლის ან ფილმის თვალთ განვჭვრიტო. ის დიდი, მსუყე პლასტები, რითაც სავსეა ეს ნაწარმოები, რეჟისორის ხელს თხოვლობს. დარწმუნებული ვარ მაყურებელი კმაყოფილებით შეხვდებოდა ამ ფილმს, მაგრამ ვაი რომ, აღარც ჯანი მიწყობს ხელს და არც ქვეყნის სიღარიბე.

მე იმედით შევცქერი მომავალს: ჩვენი ქვეყანა მალე წელში გაიშლება, გამდიდრ-



დება; ჩვენ გვეყვანან ნიჭიერი რეჟისორები, რომლებიც შესძლებენ ამ მშვენიერი მასალის ეკრანიზებას. არ ვაჭარბებ, ეს იქნებოდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების ზეიმი.

ქალბატონო ჯულიეტა, გილოცავთ ამ წიგნის გამოსვლას და გისურვებთ მის უხვად დასურათებულ მეორე გამოცემას.

ვიმედოვნებ, ახლო მომავალში, ჩვენც სახელოვანი მეცნიერებათა აკადემია გამდიდრდება კიდევ ერთი ქართველი მანდილოსნით.

ქალბატონ ჯულიეტას ადამიანურ ღირსებებზე ვსაუბრობ ჩემი მოგონების მეორე წიგნში („ეპილოგი“), რომელიც სულ ახლახან გამოვიდა.

ჩემი საუბარი მინდა ღიმილით უკვეცხურლო. მე ყვარელში ვარ დაბადებული, ძალიან პატარამ ვნახე ყუენისა და ბერიკების ოინბაზობა. ყუენმა (გგონებ ურემში იდვა) ქალაღლის დურბინდში გაიხედა და მკაცრად იყვირა — ფრიმ, ფრამ, ფრუმ! გვიან, 26 წლისამ, სპექტაკლში „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“ კინტოები ქანდარიდან დასცინიან ლოჟაში გაბღინძულ, თქოთი და თვალ-მარგალიტით დაძძიმებულ მილიონერის ოჯახს, ხმამაღლა უყვირიან — კნენია სოფიო ქოსა დალაქოვნაჯან, ფრიმ, ფრამ, ფრუმ, ფრანციცუმ? დარბაზში ატყდა გულიანი ხარხარი და ხანგრძლივი ტაში.

ნეტავი იმ დროს.

სამტრედიის თეატრალური ნარსულიდან

ნათა თვალჯანაძე

(გაზეთისთვისა და კინოში მუშაობისთვის წესდება)

მართლმწივი ხალხის ეროვნული მეობის დამკვიდრებისთვის, უკეთესი მერმისისთვის წინსვლის გზაზე თეატრი უდიდეს როლს თამაშობდა. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ XIX საუკუნის 80-იან წლებში დიდი ტრადიციების მქონე ქართული თეატრის აღმავლობა დაიწყო. ამ დროს ქართულ სცენაზე მოღვაწეობდნენ თეატრალური ხელოვნების ისეთი კორიფეები, როგორებიც იყვნენ ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, ნატო გაბუნია, ვალერიან გუნია, კოტე მესხი, მაკო საფაროვა და სხვები. სწორედ მათი წყალობით გადაიარა ქართული სცენა მაღალი პროფესიული თეატრალური ხელოვნებისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ტრიბუნადა.

ქართული კულტურის, თეატრალური ხელოვნების აღმავლობისათვის მათმა უანგარო მოღვაწეობამ, ცხადია, სათანადო გამოძახილი ჰპოვა პერიფერიკშიც. საცენზურო შეზღუდვების მიუხედავად, გამრავლდა თვითმოქმედი დრამატული წრეები დაბა-სოფლებში. „ღიღი ხანი არ არის მას აქეთ, რაც ჩვენში ქართულის წარმოდგენების ხსენება არც იყო თითქმის... დღეს არა თუ ქალაქებში, სოფლებშიაც არა იმვითათა ქართული წარმოდგენები. თითქმის ყოველ დღე ჰკითხულობ გაზეთში, რომ ამადა—ამ დაბაში, ანუ სოფელში წარმოდგენა გამართესო“ — წერდა გაზ. „ივერია“.

ქართველი ინტელიგენციის პროგრესულად მოაზროვნე ნაწილი თეატრს სხვა



ფუნქციებთან ერთად დიდ საკანმანათ-
ლებლო მისიასაც აკისრებდა; მათ კარ-
გად ესმოდათ, რომ თეატრს ისეთივე
სარგებლობის მოტანა შეეძლო ხალხი-
სათვის, როგორც სკოლას, „სკოლების გა-
ხსნისათვის დიდი მეცადინეობაა და არ
ვიცი თეატრს რად გაუბრძიან, რატომ არ
ესმის სამტრედიის საზოგადოებას, რომ
თეატრი იგივე სკოლაა“³ — საყვედუ-
რობდა გაზ. „დროების“ კორესპონდენ-
ტი, მაგრამ ეს საყვედური ადგილობრივი
საზოგადოებისადმი თეატრალური ცხოვ-
რების გაუმჯობესებისათვის იყო ნათქ-
ვამი; იმდროინდელ სამტრედილაში და
ახლო-მახლო სოფლებში სპექტაკლებიც
საკმაო რაოდენობით იდგებოდა, რო-
გორც ადგილობრივი სცენის მოყვარუ-
ლების, ისე თბილისელი თუ ქუთაისელი
ცნობილი არტისტების მონაწილეობით
და „მიუხედავად ხალხის სიღატაკისა
წარმოდგენებს ბევრი ესწრებოდა“⁴.
ზოგიერთი თეატრალური წარმოდგენა
სახალხო ზეიმის სასიათს ატარებდა. სო-
ფელ კულაშში თამაშობდნენ გ. ერისთა-
ვის პიესას „გაყრა“. „უნდა გეყურე-
ბით, თუ როგორი სიამოვნებით მიდი-
ოდა ხალხი თეატრში; დიდს და პატარას
სიამოვნება ეტყობოდა სახეზე. წარმოდ-
გენის დაწყებამდე ხალხი იქვე სკოლის
წინ გაშლილ მინდორზე დალაგდა და
ასეთი „კრიმანჭულები“ შემოსახეს,
რომ გესიამოვნებოდათ“⁵ — წერდა გაზ.
„ივერია“.

ადგილობრივი სცენისმოყვარენი ძი-
რითადად კომედიებსა და ვოდევილებს
დგამდნენ (ხალხისათვის რომ უფრო გა-
საგები ყოფილიყო), თუმცა სხვა ჟან-
რების ნაწარმოებებიც ხშირად გვხვდება
რეპერტუარში, რაც მათი სამსახიობო
შესაძლებლობების ფართო დიპაზონზე
მეტყველებს. მაგალითისათვის დავასახე-
ლებთ რამდენიმე პიესას, რომლებიც
სხვადასხვა დროს დადგმული იქნა სამ-
ტრედიისა და მის ახლო-მახლო სოფლე-
ბის სცენისმოყვარეების მიერ: აკაკის—
„პატარა კახი“, „ბუტიაობა“, „კინტო“,
ილიას—„კაკო ყაჩაღი“, შილერის—„ყაჩა-
ღები“, ალ. ყაზბეგის—„არსენა“, იბსე-
ნის — „მოჩვენებანი“, ან. ჩხეიძის —
„წინადადება“, სუნდუკიანცის — „პე-

პო“, ვ. გუნიას — „არც იქით და არც
აქეთ“, „ჩათრევას ჩაყოლა ჯობია“⁶ ჯან-
ცაგარელის — „რაც გინახავს, ვეღარ
ნახავ“, „ბაიუსში“, ვ. ერისთავის —
„გაყრა“, „უჩინმაჩინის ქული“, ვ. შიუ-
კაშვილის — „სიმახინჯე“, „მეგობრობა“
და სხვა.

XX საუკუნის დამლევამდე სამტრედია-
ში სპეციალური შენობა თეატრალური
წარმოდგენებისთვის არ არსებობდა. რო-
დესაც 1901 წელს მასში სამტრედილაში
გასტროლებზე იყენენ თბილისელი და
ქუთაისელი მსახიობები ვ. ალექსი-მესხი-
შვილის ხელმძღვანელობით, მაშინ „სამ-
ტრედიელებმა პირველად იგრძნეს თეატ-
რის საჭიროება და დაიწყეს ლაპარაკი,
რომ მომავლისათვის აშენდეს სახალხო
სახლი, რომელშიც იქნება მოთავსებული
სცენა ქართული წარმოდგენებისათვის“⁶.
დიდი სურვილის მიუხედავად, სამტრედი-
ელებს კიდევ დიდი ხნის განმავლობაში
უხდებოდათ სპექტაკლების დადგმა რკი-
ნიგზის დაქვემდებარებაში მყოფ ერთად-
ერთ შენობაში, რომელსაც ძირითადად
რუსი მოხელეები განაგებდნენ,⁷ ისინი
მთელ რიგ სირთულეებს უქმნიდნენ ქა-
რთველ სცენისმოყვარეთა საქმიანობას.
„ძლიერ ხელს უშლის ქართველ სცენის-
მოყვარეებს წარმოდგენების გამართვაში
შენობის გაბეგ“ — წერდა „სახალხო გა-
ზეთის“ კორესპონდენტი და შემდეგ გა-
ნაკრძობდა — „ქართული წარმოდგენის
დღეს არც განათებული არის შენობა და
არც გააბობილი. ერთი სიტყვით ყოველ
ღონეს ხმარობს ქაბონი ჭამკე ხალხის
როგორმე დააფრთხოს და სცენისმოყვა-
რეებსაც გული აუცრუოს თამაშობაზე.
როცა რუსული წარმოდგენა იმართება
(თვითონ ისინი რომ მართავენ) არამც
თუ იმ დღეს, გამოცდებზეც (რეპეტიცი-
ებზე — ვ. თ.) დარბაზი განათებულია
და გათბობილიც. ამგვარად ვინ მოთვ-
ლის რამდენ ვაი-ვაგლასს არ განიცდიან
ქართული წარმოდგენების მმართველი
ჩვენში“⁸.

1903 წელს დაბა სამტრედიის ბოქაუ-
ლმა მასისურაძემ თეატრის შენობისათვის
დაიჭირა სახლი 300 მანეთად. ბოქაულის
დანიტერესება განპირობებული იყო იმ-
ით, რომ თეატრისათვის დაქირავებული



შენობა „საზოგადო ყრილობებისათვისაც“ გამოდგებოდა. სამწუხაროდ დაბის „მამებს“ არ ეჭაშნიკათ ეს აზრი. ერთმა ზათვანმა ისიც კი განაცხადა, რომ „სათამაშო და სამასხრო ფული სად არისო“. მიუხედავად ამისა შენობა მაინც დაიწყო რავეს, ხოლო „სცენის მოწყობა ბ-ნ ლორთქიფანიძემ იკისრა“.⁹

1904 წლამდე სამტრედიისში ერთადერთი სტაციონარული თეატრის შენობა ჰქონდა რკინიგზის დეპოს, რომელიც დაანგრიეს. იმავე წელს მუშებმა გადაწყვიტეს დეპოს ბაღში თავიანთი ხარჯით აეკოთ ახალი, ბევრად უკეთესი შენობა „როტონდა“, სადაც წარმოდგენები გაიმართებოდა.¹⁰

„როტონდას“ მშენებლობა დეპოს უფროსის ლანგეს უგერვილობის გამო დიდხანს გაგრძელდა. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დეპოს უფროსად მაქსიმოვსკი დანიშნეს, შენობა დამთავრდა 1907 წელს. მისი აგება 200 მან. დაჯდა.¹¹ კლუბის გამგეობაში 61 კანდიდატიდან 7 აირჩიეს: გრ. ურუშაძე, ალ. კორძაია, დეპოს უფროსი მაქსიმოვსკი, ივ. კაკაბაძე, თ. კალაძე, ელ. კანდელაკი და ჯანელიძე. სხვათა შორის, გამგეობას ევალებოდა რეპერტუარის შედგენა და სპექტაკლების დადგმა.¹² რკინიგზის უფროსმა არჩეული გამგეობა არ დაამტკიცა და თეატრის საქმიანობას დეპოს უფროსი მაქსიმოვსკი ერთპიროვნულად განაგებდა. თეატრის სასარგებლოდ გამართულ წარმოდგენებში ხშირად ქართული დასიც მონაწილეობდა, შემოსულ თანხას კი მაქსიმოვსკი თვითნებურად ხარჯავდა; ისეთ დეკორაციებს ყიდულობდა, რომლებიც მხოლოდ რუსული წარმოდგენებისათვის გამოდგებოდა, თან ქართველ სცენისმოყვარეებს დასცინოდა: „ქართველებმა იციან, როგორ დეკორაციებში ითამაშონო“.¹³

1909 წელს სცენისმოყვარეთა წრის დაარსებას, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სამტრედიის განყოფილება ჩაუდგა სათავეში. ჩაატარეს დიანტერესებულ პირთა კრება, შეიმუშავეს წრის წესდება და შემდეგ საერთო კრებაზე ზოგი მუსხელი დაამტკიცეს, ზოგიც შეცვალეს.¹⁴ განყოფილებასთან შეე-

მნეს სპეციალური „წარმოდგენების გამართვის თეელი სექცია“.¹⁵

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მიერ დადგმული სპექტაკლების მიღებები იაფი ღირდა და, ამდენად, წარმოდგენებს უამრავი ხალხი ესწრებოდა.

პირველ ხანებში მრავალი დაბრკოლება ელობებოდა წინ სამტრედიელ სცენისმოყვარეებს: საზოგადოების გულგრილობა, ინტრიგა, საკუთარი სათეატრო დარბაზის უქონლობა, ნებართვის აღების სიმძეულე,¹⁶ და სხვ. მაგრამ სექციის წევრების თავდადებად შრომამ გადალახა ყოველგვარი დაბრკოლება და ცოტად თუ ბევრად მკვიდრ ნიადაგზე დადგა წარმოდგენების მართვის საქმე: შეიძინეს ინვენტარი, ბიბლიოთეკა, ბუტაფორია და სხვა.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სამტრედიის განყოფილების მესვეურები ცენზურის მარწმუნებისაგან თავის დასაღწევად სხვადასხვა ხერხს მიმართავდნენ. ასე მაგ: 1912 წლის გაზაფხულზე მათ მიმართეს აკაკი წერეთელს, რათა წაეკითხა ლექცია „საქართველოს არქეოლოგიური ნაშთები“ იმ მიზნით, რომ ნებართვის აღება ვაადვილებულიყო. ბათუმში ჟანდარმერიის უფროსთან გაგზავნილ თხოვნას კი თან დაურთეს ქუთაისის გუბერნატორის მიერ მოწონებული კონსპექტიც, მაგრამ ეს თხოვნა უკან დაუბრუნებით წარწერიოთ: „გუბერნატორს ნება დაურთავს წაიკითხოთ ლექცია სამტრედიისში და არა „როტონდაში“. ასევე უარი მიიღეს ი. გრიშაშვილის, ი. ევდოშვილისა და ვ. რუხაძის სალიტერატურო საღამოს გამართვაზე.“¹⁷

სოფლებში კიდევ უფრო ჭირდა პიესების დადგმა. აქ არა თუ შენობა, არამედ ელემენტარული პირობებიც კი არ იყო სათეატრო წარმოდგენების გამართვისათვის. სცენისმოყვარენი ყოველი სპექტაკლის წინ სოფელ-სოფელ დარბოდნენ ფარდების, ლამფებისა და სხვა აუცილებელი ნივთებისათვის.

აღნიშნული სიმძნელების მიუხედავად ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა ძალებით იღვამებოდა არა მარტო ქართველ ავტორთა პიესები, არამედ სხვა ერების კლასიკოსი მწერლებისაც. როგორც უკვე აღვ-

ნიშნით, უმეტესად დგამდნენ კომედიებსა და ფოლკლორებს. ეს არცაა გასაკვირი. თეატრალური ხელოვნების ეს ჟანრები უფრო გასაგებია და ამდენად, ეფექტური იყო იმ მთავარი მიზნის მისაღწევად, რასაც ისახავდნენ ქართული კულტურის მოღვაწენი — საგანმანათლებლო-კულტურული ამოცანებისა და ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობების გაღვივება-განმტკიცებას ქართველ ხალხში.

არ შეიძლება მადლიერების გრძნობით არ მოვიხსენიოთ ისინი, ვინც უანგაროდ, საკუთარი სახსრებით თუ სხვა რამ საშუალებებით ესმარებოდნენ სცენისმოყვარეებს. თავდაპირველად დიდ ჯიხაიში წარმოდგენები „მიროვოი პოსრედნიკის“ ქაიხოსრო ლორთქიფანიძის სახლში¹⁸ იმართებოდა, შემდეგ სცენისმოყვარეებს თავის სახლს ნიკო ჩხვიძე უთმობდა.

1902 წელს ჯიხაიშელბმა განიზრახეს „სახალხო სახლის“ აგება, სადაც ბიბლიოთეკაც მოთავსდებოდა და თეატრის დარბაზიც. ამ საქმის მოთავეებმა მიმართეს „შემინახველ-გამსესხებელ ამხანაგობას“ და შემწეობა სთხოვეს¹⁹, მაგრამ დასმარება ვერ მიიღეს. ეს საკითხი არაერთხელ დასმულა შემდეგშიც ადგილობრივი ინტელიგენციის მიერ²⁰. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე სახალხო სახლის — თეატრის დარბაზის აშენება ვერ შესძლეს, ომის დაწყების შემდეგ კი მისთვის არავის ეცალა²¹.

დიდ ჯიხაიში თეატრალური წარმოდგენები ძირითადად იმართებოდა ადგილობრივი ორკლასიანი სასწავლებლის დარბაზში, რის უფლებასაც იძლეოდა ქუთაისის გუბერნიის სახალხო სკოლების დირექტორი ლ. სემიონოვი, შემდეგ მისმა შემცველმა ამ თანამდებობაზე აკრძალა სკოლის დარბაზის გამოყენება „არადანიშნულებისამებრ“, რამაც სცენისმოყვარეებს გაუძნელა მუშაობა²².

სკოლის შენობაში იმართებოდა წარმოდგენები სოფ. კულაშშიც, სადაც 1883 წლისათვის უკვე არსებობდა სცენისმოყვარეთა წრე²³, „სოფ. კულაშში ხშირად იმართება ქართული წარმოდგენები. ისე თვე არ გაივლის, თითო-ორი წარმოდგენა არ გამართონ აქაური სკოლის დარ-

ბაზში. წარმოდგენები, რასაკვირველია საქველმოქმედო აზრით იმართება“²⁴ წერდა გაზეთი „ივერია“. 1905 წლის რევოლუციის დაწყებამდე ზაფხულოთ, როცა მოსწავლე ახალგაზრდობა სოფლად იყრიდა თავს, თითქმის ყოველ კვირას იმართებოდა წარმოდგენები კულაშში. ბილეთების ფასი ორი შაურიდან მანეთს არ აღემატებოდა. სოფლებში დიდის სიხარულით დადიოდნენ წარმოდგენებზე და ღირსეულადაც აფასებდნენ სცენის მოყვარეთა თამაშს. მაგრამ რეპეტიციის გამარჯვების დროს (1907 წ.) კულაშის თეატრის საქმე უკუღმა დატრიალდა. სათეატრო სახლში ყაზახები დაბინავდნენ, შიდა მოწყობილობა ცეცხლს მისცეს და რაც დარჩა მიანგრ-მოანგრის... ამგვარად კულაშის თეატრმაც სული დალია. „კულაშში თუ ახლა წარმოდგენები იმართება, ეს კიდევ მოსწავლე ახალგაზრდობის წყალობით. არდადეგებზე მათი ენერჯია თეატრზეა მიღებული. სათეატრო სახლის უქონლობის გამო ისინი იძულებული არიან სცენა ვინმე მადლიანის სახლის „ბალკონზე“ მოაწყონ, კვირიდან—კვირამდე ფარდები და ჭარბები ეძებონ და ასე დასწრეთ ყურთა-სმენა მოხდენილი თამაშით თუ სცენის კარგი მოწყობილობით დაატკონ... მაგრამ ასეთი „ბალკონური წარმოდგენები ვერ აკმაყოფილებს საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნილებას. მისი გემოვნება უფრო მეტს მოითხოვს“²⁵ — წერდა ვ.გ. „მერცხალი“.

1902 წელს 26-27 დეკემბერს ეწერის სკოლის დარბაზში წარმოადგინეს არზიანის სამოქმედოებანი კომედია „ფული და ხარისხი“ და გ. სუნდუკიანის „პეკო“. წარმოდგენის შემდეგ და ანტრაქტის დროს გალობდა ქართული სალხური სიმღერების ანსამბლი ელისაშვილის ხელმძღვანელობით²⁶.

სოფელ პატარა ჯიხაიში (პატარა ჯიხაიში შაშინ სოფელ ღანირის საზოგადოებაში შედიოდა) სპექტაკლები გიორგი მიქელაძის თაოსნობით იდგმებოდა.

დაბა სამტრედიის სხვა ახლო-მახლო სოფლებშიც თეატრალურ წარმოდგენებს მეტრ-ნაკლები ინტენსიურობით დგამდნენ. ეს წარმოდგენები საქველმოქმედო იყო



და ეროვნულ ინტერესებს ემსახურებოდა. მათში მონაწილე სცენის მოყვარებნა (მსახიობებად მათ არ მოიხსენიებენ) კარგად იცოდნენ, რომ „მართო ბილეთებს სიიფე ვერ შეაყვარებდა ხალხს თეატრს... არამედ საჭირო იყო და ძალიან საჭიროცაი იმისთანა პიესების დადგმა, რომელიც ადამიანს ცოტად თუ ბევრად გონებას გაუღვიძებდა“²⁷.

იმდროინდელ სცენისმოყვარეთა შორის თავიანთი მსახიობური ოსტატობით გამოირჩეოდნენ დაბა სამტრედიაში ნესტორ კრივაცე (ნესტორ კალაძე), რომელმაც ავქსენტი ცაგარელის პიესაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ ისე კარგად შეასრულა თავისი როლი, რომ „ყოველ მის მიხრამოსხრას ალტაცებაში მოჰყავდა ხალხი“. ამავე პიესაში კონსტაიას როლს თამაშობდა აბ. მიქელაძე, რომელიც ისეთი პოპულარობით სარგებლობდა, რომ „ერთი იმის სახელის აფიშაზედ გამოცხადება საკმაო იყო საზოგადოების მოსახიფადად“. ამავე პიესაში თავი გამოიჩინა ნ. მკურნალმა ავეტიკას როლშიც²⁸.

სხვადასხვა დროს დაბა სამტრედიაში სასცენო მოღვაწეობას ეწეოდნენ ბ-ნი გუთია, რომელმაც 1899 წელს ჩამოაყალიბა სცენისმოყვარეთა წრე²⁹, ქ-ნი ჩიქოვანი, ლ. მამფორია, ა. კორძაია, ვ. სიხარულიძე, ვაშაკიძე, ნაცვალაძე, მამაგვიშვილი, ვ. გიგინეიშვილი, ა. ჩხეიძე, ქ. ლეჟავა, ა. ჯაყელი, ვ. ცხვედიანი ვ. ხელაია, კ. კობახიძე და სხვ.

დიდ ჯიხაშიში მოღვაწეობდნენ ქ-ნები: ნ. ლოლობერიძე, თ. ქუთათელაძე, ნ. ჩხეიძე, ლ. ბიბილეიშვილი, ქ. ლეჟავა, ვ. დევიძე და ნ. ლეჟავა, ბ-ნები: ი. ქუთათელაძე, შ. ჩხეიძე, ლ. ჭილაძე, კ. სოსელია, ტრ. შუბლაძე, ნ. ბიბილეიშვილი, ივ. ციტიშვილი, ირ. ლორთქიფანიძე, ვ. ვაშაკიძე, აკ. კაჭახიძე, ს. ნიუარაძე, ს. ლორთქიფანიძე, ლ. დარსაველიძე, იას. ჯორბენაძე, ვ. ქ. ლორთქიფანიძე და მ. ნუცუმიძე.

სამტრედიაში ადგილობრივი სცენის მოყვარეების გარდა, სპექტაკლებს დგამდნენ მოწვეული რეჟისორები და სავა-სტროლოდ ჩამოდიოდნენ ცნობილი მსახიობები.³⁰

1887 წელს სამტრედიაში კონცერტები გამართა პირველმა ქართველმა მარცხსიონალმა მომღერალმა (ბანი), პედაგოგმა, ფოლკლორისტმა, ხალხური გუნდების ორგანიზატორმა და ლოტბარმა, ქართული საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა ფილიმონ ქორიძემ³¹. ამ კონცერტების ძირითადი დანიშნულება იყო ის, რომ საზოგადოებისათვის გაეცნო და შეეყვარებინა ქართული სიმღერების ლირსება. ფ. ქორიძემ ძალიან კარგად იცოდა, „რომ სოფელში გამართული კონცერტი ხარჯსაც ვერ აღადგენდა, არამც თუ მის შრომის ფასს და სასყიდელს“³². დამსწრენი ალტაცებაში მოუყვანია „ხელხევაესა“ და „ფაცხას“. აღსანიშნავია, რომ კონცერტებზე მაყურებელთა უმრავლესობა ჭკანიდან და დიდი ჯიხაშიდან იყვნენ.

1890 წელს ს. კულაში კონცერტები გამართა ცნობილმა ჩეხმა მომღერალმა და ლოტბარმა, ქართული კულტურის დიდმა მოღვაწემ იოსებ რატილმა. აღსანიშნავია, რომ რატილი (ნამდვილი გვარია ნავრატილი) 1885 წლიდან სათავეში ჩაუდგა ლადო აღნიაშვილის მიერ შექმნილ ხალხური სიმღერების გუნდს, ხოლო 1890 წელს ცალკე გუნდი ჩამოაყალიბა, კულაში ამ გუნდის ჩამოსვლა მისი ერთ-ერთი პირველი ვასტროლები იყო. ი. რატილმა 1895 წელს დაბა სამტრედიაშიც გამართა კონცერტები.

1914 წლის 4 ივლისს, დაბა სამტრედიაში „დასავლეთ საქართველოს სახალხო მომღერალთა გუნდმა“ ძუკუ ლოლუას ლოტბარობით კონცერტი გამართა. „სრულებით უანგარო, იგი ეროვნული სიმღერავალობის გულითადი მოტრფიალეა. ამას საქმიოთაც ამტკიცებს“³³ — ასე შეაფასა ადგილობრივმა კორესპონდენტმა ძუკუ ლოლუას მოღვაწეობა.

სამტრედიაში სშირად სტუმრობდნენ ქუთაისელი ხელოვნების მოღვაწენი: 1900 წ. ვ. ალექსი-მესხიშვილმა სამტრედიაში დაღდა რუსული პიესა «Завушенная голова» და „ბაიყუში“³⁴; მისივე ხელმძღვანელობით 1901 წელს სამტრედიაში საგასტროლოდ ჩამოვიდნენ თბილისისა და

ქუთაისის ქართველი მსახიობები. 1904 წ. „ქუთათურებმა წარმოადგინეს ალ. ყაზბეგის დრამა „არსენა“, 1909 წელს — „ლეკის ქალი გულჯვარი“, 1912 წ. იუზა ზარდალიშვილის მოთავეობით მათ რამდენიმე სპექტაკლი გამართეს...

1903 წ. თბილისის ქართული დრამატული დასის მსახიობებმა სამტრედიაში დეპოს თეატრში წარმოადგინეს „ხანუმა“, „დატრილიდა ჯარა“, „პარიზელი ბიჭი“ და „ჯერ დაიხოცენ, მერმე იქორწინეს“. სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ: ნ. გაბუნია-ცაგარელისა, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ვ. აბაშიძე, მესხი და სხვ. 1914 წელს „ტფილისის დასმა“ რკინიგზის თეატრში ვ. ჭუნიას რეჟისორობით წარმოადგინა „სამშობლო“ და „ქრისტიანი“, 1912 წელს ბ. გრიშაშვილსა და ვ. ურუშაძეს სამტრედიაში დაუდგამთ „ჰენრიხ ნავარელი“.

ადგილობრივი სცენისმოყვარეები არა მარტო მასპინძლობდნენ ჩამოსულ კოლეგებს, არამედ თვითონაც დგამდნენ წარმოდგენებს მეზობელ რაიონებში: 1887 წლის 9 აგვისტოს კულაშელებმა ძველ სენაკში გამართეს წარმოდგენა³⁵, სოფელ ჭაგნის სცენისმოყვარეებმა სოფელ საჭილაოში 1912 წლის 12 ივლისს გამართეს სპექტაკლები: „უბედურ დღეს“ და „კუდიან ვარსკვლავს“³⁶ და სხვ. 1886 წელს კულაშში განუზრახავთ შექმნათ დასი, რომელიც ახლო-მასლო სოფლებშიც გამართავდა წარმოდგენებს³⁷.

სამტრედიაში, მსახიობებთან ერთად, ქართული კულტურისა და ხელოვნების პროპაგანდას მალღ პროფესიულ დონეზე ემსახურებოდა ქართული ხალხური სიმღერების გუნდი, რომელსაც სხვადასხვა დროს სათავეში ედგნენ ლობთარები: პატარიძე, ელოსამილი, ნ. გელეიშვილი, პირველმა მსოფლიო ომმა შეაფერხა სამტრედიაში კულტურული ცხოვრება. „მას შემდეგ, რაც მობილიზაცია გამოაცხადეს, ყველაფერი მიყუჩდა. წარმოდგენების მართვაზე ზომ სულ ხელი აღდგა, არც არავინ ფიქრობს მომავალ სუბსონზე“ — წერდა გაზეთი „იმერეთი“³⁸.

იმ დროს, როდესაც ქართველ ხალხს,

ცარიზმის უღელქვემ ძალით მოქცეულ რუსიფიკატორული პოლიტიკის გავლენის განცდდა, სამტრედიელი ხელოვნების მოღვაწენი თავიანთი უზნვარო და თავდადებული საქმიანობით დიდ მამულიშვილურ ტვირთს ეზიდებოდნენ. მათ ამ მოღვაწეობას უკვალოდ არ ჩაუვლია.

შენიშვნები:

- 1 გ. ბუხნიკაშვილი, ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე, თბ., 19, გვ. 121.
- 2 გაზ. „იმერია“, 1886, № 205.
- 3 გაზ. „დროება“, 1909, № 6.
- 4 გაზ. „ახალია გაზ“, 1910, № 38.
- 5 გაზ. „იმერია“, 1886, № 205.
- 6 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1901, № 7.
- 7 გაზ. „ბათუმის გაზეთი“, 1912, № 19; გაზ. „იმერეთი“, 1913, № 5.
- 8 გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 413.
- 9 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903, № 2277.
- 10 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904, № 2519.
- 11 «Обзор Кутаисской губернии за 1907 год, стр. 109. 1914 წ. „როტონდა“ გადაკეთეს საკლუბო დარბაზად. კლუბში თამაშობდნენ „ბაქიანს“, რომელიც წესდებით აკადემიური, იმართებოდა უშინაარსო საოჯახო საღამოები, სახალხო წარმოდგენების გამართვას კი ყოველწლიურად ხდენ უშლიდნენ. იხ. გაზ. „აზრი“, 1914, № 13.
- 12 გაზ. „დასაწყისი“, 1908, № 10.
- 13 გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 413; აგრეთვე გაზ. „ბათუმის გაზეთი“, 1911, № 18.
- 14 გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 474.
- 15 გაზ. „იმერეთი“, 1912, № 14.
- 16 ნებათვას იძლეოდა რკინიგზის ეანდარმერის ბათუმის განყოფილების უფროსი, რაც მიერ რიც სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. თანდარმერის უფროსი თავის შეხედულებისამებრ იძლეოდა ნებათვას — ითხოვდა სხვადასხვა „ცნობებს“. „შემდეგ გამოირკვა, რომ სულ სხვა რამ ელიტებოდა წინ წარმოდგენების მართვას... გამგეობის მიერ გავაზნვიდ კაცს თანდარმერის უფროსმა მოახსენა: «Не распространяйте Вашу грамотность в полосу отчуждения железной дороги» — წერდა გაზეთი „იმერეთი“ (იხ. გაზ. „იმერეთი“, 1913, № 15).



უანდარმერის უფროსს 1909 წელს გამოცემულ პიესების კატალოგი ჰქონდა და თუ რომელიმე პიესა არ იქნებოდა აღნიშნული ამ კატალოგში, ნებართვის მიღებაზე ფიქრით კი შეეშებოდა იყო.

- 17 გაზ. „იმერეთი“, 1913, № 15.
- 18 გაზ. „დროება“, 1881, № 174.
- 19 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902, № 1730.
- 20 გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1912, № 652, სახალხო სახლს გარდა წარმოდგენების გამართვის სხვა ფუნქციებიც უნდა შეესრულებოდა — იგი უნდა გამხდარიყო მეფუტკრეობის, მევენახეობის და საერთოდ სოფლის მეურნეობის სხვადასხვა დარგების მეცნიერულ საფუძველზე შესწავლისა და წარმართვის შესასწავლე კერა (იხ. გაზ. „აზრი“, 1914, № 69).

- 21 გაზ. „აზრი“, 1914, № 70.
- 22 გაზ. „თანამედროვე ქვეყანა“, 1913, № 19.
- 23 გაზ. „დროება“, 1889, № 153.
- 24 გაზ. „ივერია“, 1886, № 205.
- 25 გაზ. „მერცხალი“, 1913, № 26.
- 27 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902, № 172.
- 28 გაზ. „ივერია“, 1904, № 106.
- 29 გაზ. „ივერია“, 1894, № 49.
- 30 გაზ. „ივერია“, 1899, № 278.

31 ფილიპონ იასეს ძე ქორიძე დაიბადა 1829 წელს სოფ. ვამოჩინებულში. ვოკალურ ხელოვნებას დაუფლდა შიდაწმინ. მღეროდა მიდიანის „და სკადაში“, 1873 წლიდან მღეროდა პეტერბურგის მარია-მის თეატრში, 1881 წლიდან კი თბილისის ოპერისა და ბაღატის თეატრში მოღვაწეობდა.

- 32 გაზ. „ივერია“, 1887, № 137.
- 33 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1914, № 32.
- 34 გაზ. „ივერია“, 1900, № 244.
- 35 გაზ. „დროება“, 1881, № 175.
- 36 გაზ. „კოლხიდა“, 1912, № 103.
- 37 გაზ. „ივერია“, 1886, № 205.
- 38 გაზ. „იმერეთი“, 1914, № 133.

გაზ. „იმერეთის“ აღნიშნულ წერილში ასახულია იმ დროს არსებული ჩვეულება, მაგრამ ამასთანავე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ 1916 წლის პირველ ნახევარში სამტრედიისში დარსდა სახალხო თეატრი, რომლის დარბაზი ყოველი წარმოდგენის დროს ხაღხით იყო გაჭედილი (იხ. შ. ნიკოლეიშვილი, დასახ., ნაშრომი, გვ. 100).

მხატვრული შთაბოძებით

ბატონი რაჭველიშვილი

ბატონმა ნიკო სატიაშვილმა უკანასკნელ წლებში გამოსცა ორი წიგნი მიძღვნილი ზურაბ ანჯაფარიძისა და ვალერიან ქაშაყაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობისადმი.

დიდად სასიამოვნოა, რომ აღნიშნული წიგნების ავტორი, პროფესიით და ძირითადი საქმიანობით მედიკოსია, დიდი სამეცნიერო დაწესებულებების დირექტორი და ამ მიმართულებით უაღრესად დაკავებული ადამიანი.

ორივე წიგნი დიდი მხატვრული შთაბოძებით და საქმის ცოდნით არის დაწერილი.

ბატონი ნიკოს ბოლო ნაშრომის შეფასება, რომელიც დიდ მომღერალს და პედაგოგს ვალერიან ქაშაყაშვილს ეძღვნება, ჩემგან, პროფესიით ექიმისაგან და მუსიკისაგან საკმაოდ შორს მდგომი ადამიანისაგან ზედმეტ სითამამედ რომ არ მოგეჩვენოთ, თავს უფლებას მივცემ ანტიკური პერიოდის დიდი ფილოსოფოსის ნათქვამი გაუიხსენო.

მოგესვენებათ, რომ ზერძენ ფილოსოფოსს პერაკლიტეს „ზნელს“ უწოდებდნენ, ღრმადშიწარსიანი, მაგრამ ბუნდოვანი

მსჯელობის გამო. მასთან საუბარი დიდმა ფილოსოფოსმა სოკრატემ შემდეგნაირად შეაფასა: „მე ყურადღებით ვუსმენდი ჰერაკლიტეს, მაგრამ მისი საუბრიდან მხოლოდ ზოგი რამ გავიგე. რაც გავიგე ძალიან მომეწონა, აქედან ცხადია, რომ რაც ვერ გავიგე, ისიც უთუოდ მოსაწონი იქნება“.

მეც მხოლოდ იმაზე ვისაუბრებ, რაც ბატონი ნიკოს წიგნებიდან გავიგე და მომეწონა, იმისი ღრმა რწმენით, რომ რაც ვერ გავიგე, ისიც მოსაწონი იქნება.

ბატონი ნიკოს წიგნის შეფასების დროს უპირველესად ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ იგი, როგორც იტყვიან, თავანკარა ქართულით არის დაწერილი. დახვეწილი სტილი, სადა, მაგრამ შთამბეჭდავი განსჯა-საუბარი, გარდასულ დღეთა ისტორიული ფოლიანტების დიდი რუდუნებითა და მოკრძალებით ასახვა, სიყვარულით გამთბარი სტრიქონები მუსიკის მოღვაწეთა მიმართ, აგრეთვე საინტერესო მოსაზრებანი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების ეტაპების შესახებ. თუ მუსიკალურ ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ, მისი ნაშრომი მრავალხმიანი და პოლიფონიურია, როგორც ქართული ხალხური სიმღერები. ბ-ნი ნიკო ეხება მრავალ საკითხს და მრავალ პრობლემას.

კიდევ ერთი თავისებურება უნდა აღვნიშნოთ ავტორისეული სტილისა. მოგეხსენებათ, რომ ელიზური მითები და ანტი-

კური ეპოქის სხვა ლიტერატურული ქმნილებანი, სადად და ყოველგვარი პომპეურობის ვარეშეა გადმოცემული. მასში არ სჩანს განუზომელი ხობტა-დიდება ნაწარმოების გმირთა მიმართ, რაც აღმოსავლური პოეზიისა და პროზისათვის არის დამახასიათებელი.

ასასიათებდა რა დიდი ივანე ჯავახიშვილის თხრობის სტილს, კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „... იგი ეჭვით შესცქეროდა ცრუ მამულიშვილთა ისტორიოგრაფიას, სადაც პატრიოტული ფერუმარილი სჭარბობს ხოლმე ჭეშმარიტებას“.

ზურაბ ანჯაფარიძისა და ვალერიან ქაშაყაშვილის მოღვაწეობისა და ქართული ეროვნული საოპერო ხელოვნების განვითარებაში მათი ღვაწლის შეფასების დროს, ბატონი ნიკო „ცრუპატრიოტულ ფერუმარილს“ ნამდვილად არ ხმარობს.

და ბოლოს, აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული წიგნების გამოქვეყნება ჭეშმარიტად პატრიოტული საქმეა, მით უფრო დღეს, როცა ევროპული და ამერიკული სტანდარტებით შექმნილმა „კლბებმა“ ლამის მთლად დაიმორჩილოს ჩვენი ახალგაზრდობის „გრძნობა, გონება და გული“.

ბ-ნი ნიკო იმ ადამიანებზე წერს, რომელთა ხელოვნებაც სულიერად გვაბაღლებს და გრძნობას გვიფაჩივებს.

«Хеловнеба» («Искусство») № 1-2 2000 г.

В ТЕАТРЕ ИМЕНИ РУСТАВЕЛИ

О новой постановке театра им. Руставели, по пьесе Тамаза Чиладзе «День свидания» (режиссеры Р. Стуруа и Г. Тавадзе) в номере печатаются рецензии театроведа Т. Бокучава «В поисках потерянного времени» (стр. 2) и философа М. Долидзе «Сходство в отличии» (стр. 14).

ნოდარ გურაბაიძე

ИСКУССТВО ИГРЫ («ART»)

Рецензируется спектакль театра им. Марджанишвили, по пьесе французского драматурга Ясмینی Реза, режиссера Т. Чхеидзе, перевод пьесы Т. Гოდердзишвили. (ст. 16).



Владимир Вардосанидзе

АРХИТЕКТУРНАЯ КРИТИКА, КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

Статье предпослан эпиграф французского писателя Жюль Ромена: «Критик — это солдат, стреляющий по своим». В этом — одна из сложностей (но не единственная) затрудняющих полноценное становление профессиональной архитектурной критики в Грузии. Основную проблему здесь автор видит в типологических особенностях грузинской культуры (культуры в социологическом смысле), до сих пор ориентирующейся на руральные ценности, общинные отношения и в настоящее время проходящей маргинальную фазу развития. Детальному рассмотрению подвергается такая культурологическая категория, как рефлексия, позволяющая оценивать общественные процессы «со стороны». В статье условиям становления этой общественно значимой категории отводится особая роль. (стр. 21).

Леван Хетагури

МЕДЕЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ КОСМОСЕ

Мифологические модели являются основой современного театра. Они создают представление парадигмов.

Оглядываясь назад, мы можем сказать, что Медея занимает одно из ведущих мест. В большинстве случаев она отличается от Медеи Эврипида, и мы имеем различные интерпретации режиссеров. Это дает лучшие возможности для исследования взаимоотношений между мужчиной и женщиной.

Грузинское искусство и особенно театр часто возвращается к интерпретации этой темы. В чем причина этого? (стр. 26).

Нато Зумбадзе

МИНДИЯ ЖОРДАНИЯ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, СОБИРАТЕЛЬ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Миндия Жордания, достойный представитель грузинской музыкальной фольклористики. В его научных трудах изучены ладовые основы и модуляционные формы грузинской народной музыки, некоторые музыкальные диалекты, отдельные жанры и формы многоголосия, генезис трудовых песен, функции голосов в народном многоголосии. Он же является автором программы-конспекта по грузинскому народному музыкальному творчеству. Видное место в творческом наследии ученого занимают критические статьи.

Как собиратель народной музыки, М. Жордания является преемником Д. Аракишвили. (стр. 32).

Тамара Хурушвили

ТАТЬЯНА ДУНЕНКО — ВДОХ- НОВЕННЫЙ КОНЦЕРТМАИСТЕР

В статье, посвященной памяти известного концертмайстера, пианиста, педагога, народного артиста Грузии, профессора Татьяны Дуненко, обобщается ее многолетняя деятельность в Тбилисском оперном театре и Консерватории. (стр. 38).

Давид Андриадзе

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА ПЛАСТИКИ

Культурфилософское эссе посвящается творчеству выдающегося скульптора современности Мераба Бердзенишвили. Автор в форме культурологических «Мизансцен» выявляет парадиг-



мы, кодированные в отдельных произведениях художника, путем герменевтического истолкования интерпретирует основополагающие модели художественного мышления скульптора, концептуализирует их и предлагает собственную версию и иерархию эстетико-культурной ценности искусства Мераба Бердзенишвили. (стр. 42).

Звиад Долидзе

ПАТРИАРХ БРИТАНСКОГО КИНО

Статья о выдающемся актере, продюсере и режиссере британского кино Ричарде Аттенборо, (стр. 57).

Елена Чичинадзе

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННОГО ВРЕМЕНИ

В пространстве экранного времени естественное соотношение разных локусов, принципы целевого обращения образа времени и осмысление художественной реальности как некой иллюзии — в целом дают многочисленные варианты организации времени. Некоторые из них рассматриваются автором статьи. (стр. 61).

Василий Кикнадзе

ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУГЕ

Статья посвящается известному для нашего общества деятелю, театроведу Т. Джанелидзе, с которым автора связывала многолетняя дружба. (стр. 67).

Жан Ануш

БАЛ ВОРОВ

Пьесу французского драматурга на грузинский язык перевел Давид Кахабери. (стр. 83).

Нана Симонишвили

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕРТМАЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Данная работа посвящается исполнительским и педагогическим проблемам концертмайстерского мастерства — важнейшей сфере исполнительского искусства.

В работе определена актуальность проблемы и поставлена целью изучение основных параметров профессиональной готовности концертмайстера, а также — изучение отношений музыкантов к профессии концертмайстера.

Исследования проводились в Тбилисской, Московской и Вильнюсской консерваториях, а также в Гос. педагогическом университете им. Сулхан-Саба Орбелиани — среди студентов, концертмайстеров и педагогов кафедры хорового дирижирования и вокала.

Для исследования были использованы разные методы — анкетирование, эксперимент, интервью, сравнительный анализ.

Исследования дали возможность выявить проблемы исполнительского и педагогического мастерства концертмайстера, изучить их причины и наметить пути их практического решения, что и отразилось в методических рекомендациях; а также — выяснить отношение к функции концертмайстера и возможность его включения в учебно-педагогическом процессе; и установить уровень профессиональной подготовки сегодняшнего контингента концертмайстера. (стр. 128).

Манана Кордзе

ЛИЧНОСТЬ, МАССЫ, ИСТИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОМПОЗИТОРА КАНЧЕЛИ

Творчество одного из замечательных представителей грузинской композиторской школы 60-ых годов XX века Гии Канчели вызывает интерес исследова-



телей по разным аспектам. В статье внимание заострено на смысловую и художественно-эстетическую проблематику симфонизма композитора — взаимоотношение личности и масс. (стр. 133).

Давид Кобахидзе

ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА

В начале XX века в грузинском театре, также как и во многих театрах Европы и России, началась борьба за внедрение в театре психологической драмы, создание ансамблевого театра, гетеменин режиссера, что со своей стороны означало борьбу против устарелой манеры игры ведущих актеров, с их привилегиями. (стр. 140).

Нодар Гурабанидзе

МИР ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛА

Публикуется продолжение эссеистских зарисовок Н. Гурабанидзе, записанных автором в течение многих лет. (стр. 146).

Натела Арведладзе

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Статья о Новосибирском международном рождественском фестивале искусств. На фестивале был приглашен Тбилисский театральный центр, со спе-

ктаклем «Гамлет», режиссера А. Варсилашвили. Автор, участница фестиваля, театровед подчеркивает суть и характер этого многогранного смотра — диалога культур, в котором, кроме театральных постановок принимали участие и оперные и балетные спектакли, оперетты, разные вокальные ансамбли, камерные оркестры из многих стран мира. (стр. 159).

Вахтанг Табнашвили

ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ ГРУЗИНСКОЙ НАУКИ

Печатается выступление маститого режиссера на презентации книги — научного труда этнографа Джульетты Рухадзе. (стр. 165).

Важа Твагвадзе

О ИЗ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОШЛОГО САМТРЕДИЯ

Автор знакомит читателя с историей театра г. Самтредия, с теми трудностями, которых встречали любители театра в своей работе со стороны общества — безразличие, интриги и т. д. (стр. 166).

Баадур Рачвелишвили

ИНТЕРЕСНЫЕ КНИГИ

Свое мнение о книгах, посвященных знаменитым оперным певцам Зурабу Анджапаридзе и Валериану Кашакашвили, медика по профессии, ученого Нико Хатиашвили, высказывает автор статьи — тоже медик профессор Баадур Рачвелишвили. (стр. 172).

გამომცემლობა „სამშობლოს“ სტამბა

გადაცემა წამოიჭრა 27.12.1999.

ხელმოწერილია დასაბუქავად 12.04.2000.

ქალაქის ჯორჯიატი 70X1081/16

ლიბრეტო ნაბეჭდი თანხა 11,5

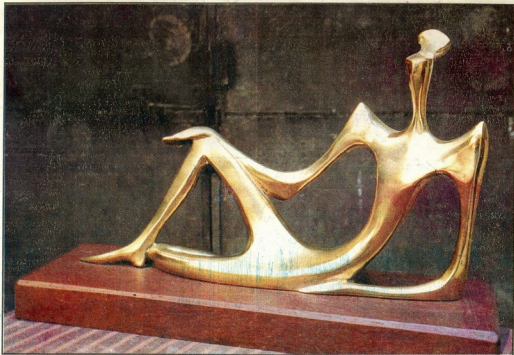
სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9

შეკვეთა № 1498. ტირაჟი 250.

საქართველოს ენობრივი უნივერსიტეტი

ტ. 2000





საქართველოს
კულტურული მემკვიდრეობის
ცენტრი