



# ხელოვნება

6 • 1991

თავისუფალ საქართველოს—  
თავისუფალი ხელოვნება

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
ხელშეწყობით

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბატრაძე  
ვახტანგ ბერიძე  
ვანო კვიციანი  
ანტონ ფულუჭიძე  
ნიკო შავჭავაძე

თავტრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
ჟინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალისათვის  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 250029 თბილისი, უწყისის ქ. № 18  
ტელ. 55-10-71 95-13-84

შეტყობის რედაქტორი კავლე შავჩაიანი

საქართველოს ეურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „საქმობლო“  
თბილისი, 1991

# ნომერშია:

<b>კინო</b>	პაატა იაკაშვილი — ქართული ისტორიული ფილმი . . . . .	2
	გიორგი გვახარია — „წრის ბახსნა“ — სერგი ეიზენშტაინთან და ქართულ ხელოვნებაში . . . . .	78
	— ოლეკ ელენტი — ფუტურისმისა და კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების შესახებ . . . . .	135
<b>თეატრი</b>	ანა ჭავჭავაძე — სიცოცხლისა და სიკვდილის მისტიკა . . . . .	22
	ფიქრია ურუშიტაშვილი — „პატარა გოგო დამეპარბა“ . . . . .	71
	თამარ ბოკუჩავა — ეს ნამდვილი მისტიკაა . . . . .	99
	ფედერეიკო გარსია ლორკა — იერმა (პიესა) . . . . .	149
	გეორგ ბიუნენერი — ვოიცივა (პიესა) . . . . .	164
<b>მხატვრობა</b>	კიტი მაჩაბელი — ბრინჯაოს საცეცხლეები საქართველოში . . . . .	43
	ჯორჯ სანტაიანა — მონანი ხელოვნება . . . . .	88
	ერნსტ ნეიშვესტნი — კირისახე — სახე — ნილაბი . . . . .	118
<b>მუსიკა</b>	გივი ორგონიკიძე — ქართული კინოგუსტოსის კრომლები . . . . .	59
	თამარ მესხი — ხალხური მუსიკის მსახური . . . . .	94
	მაკა ბადრიძე — შთაბეჭდილებანი სკრიპინის სალაგოზე . . . . .	97
	ნატალია ზეიფასი — ბიკა ჟანკელის მემკვიდრე სიმფონია . . . . .	107
	რომან შენგელია — მითი მემკვიდრე საუკუნის რომანში . . . . .	30
	პრონიკა . . . . .	173

## ხელოვნება

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: მხატვარ ალექსანდრე ჭავჭავაძის ნამუშევრები, მესამე გვერდზე — ლელა ალიბეგაშვილი, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი.

# ქართული ისტორიული ფილმი

პაატა იაპაშვილი

კინოს ისტორიაში ასეა. მისი ესა თუ ის პერიოდი გარკვეულ სახელებს უკავშირდება. 30-იანი წლების ისტორიული ფილმები მიხეილ ჭიაურელის სახელთანაა დაკავშირებული. უდაოდ დიდი ნიჭის პატრონი იყო იგი: მხატვარი, მოქანდაკე, მსახიობი, რეჟისორი. მან თავიდანვე აუღო ალლო „დროის თავისებურებას“, ამ მხრივ მისი დამკვიდრება პატრიოტულად განწყობილი ქართველი ინტელიგენციის წინააღმდეგ მიმართული პასკვილით ფილმ „ხაბარდათი“ იწყება. შემდეგ სტალინური რეცეპტით შექმნილი ქართული ისტორიული ფილმები და ბოლოს, მ. ჭიაურელის კარიერის ზენიტი — სტალინის კარის რეჟისორობა. აი, ასეთია ის გზა, რაც გაიარა ერთ დროს ნამდვილად ნიჭიერმა კაცმა, რომლის შემოქმედებითი და ზნეობრივი კვდომა ჩანს ისტორიული ქანრის ფილმებში.

„უკანასკნელი მასკარადი“ 1934 წელს არის გადაღებული და პირველი ხმოვანი ისტორიული სურათია. არ ვიცი ამ დროს პარტიის ისტორიის სტალინური მოკლე კურსი გამოქვეყნებულე—იყო თუ არა, მაგრამ ფილმის შექმნისას იგივე პრინციპები გამოიყენეს, რითიც მოკლე კურსია შეთხზული: ისტორიული პერიოდების ფალსიფიცირებული ფრაგმენტების ურთიერთდაკავშირება. ამ შემთხვევაში მ. ჭიაურელის პრაქტიკამ გაუსწრო კიდევ

სტალინის თეორიას. იმას, რასაც ეკრანზე ვხედავთ, არაფერი აქვს საერთო საქართველოს ჭეშმარიტ ისტორიასთან.

ფილმის მოქმედება დროის საკმაოდ დიდ მონაკვეთს მოიცავს: პირველი მსოფლიო ომის წინა ხანა, მერე ომი, შემდეგ რევოლუცია, ბოლოს საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა. ამ მოვლენათა ფონზე მიმდინარეობს მუშა მიტოს ცხოვრება, მისი რევოლუციონერად ჩამოყალიბების პროცესი. „უკანასკნელი მასკარადის“ სცენარს თავდაპირველად „ძალაუფლებისაკენ“ ერქვა. როგორც თავად ჭიაურელი წერს:

«Звуковой фильм «К власти», над которым я сейчас работаю, расскажет о том, как в условиях царской реакции, империалистической войны и боев на фронтах гражданской войны рос большевик-Грузин.

Есть ли в этой работе связь с «Хабардой»? Безусловно в фильме я показываю «Соль земли», «Хозяев», возглавляемых героем «Хабарды» — Диомидом. Но им противостоит рабочий класс, персонафицированный в фильме в центральной фигуре Мито. По сравнению с «Хабардой» здесь рамки раздвинуты и диомидам противопоставлен новый крепнувший класс— пролетариат, который в союзе с крестьянством завершил в 1921 г. Октябрь Грузии»<sup>11</sup>.

მ. ჭიაურელი მართალი იყო, როცა ამბობდა, რომ მის ახალ ფილმს „ხაბარდასთან“ ბევრი რამ აკავშირებდა. ეს

ავტორის პიზიციასაც შეეხება და გამოყენებულ მხატვრულ ხერხებსაც. „უკანასკნელ მასკარადშიც“ იგი ხშირად იყენებს ნამდვილად მომხდარ ამბებს. ამით მოგონილ გმირებს რეალურ ისტორიულ ფონს უქმნის, მაგრამ იმდენად სახეცვლილია ეს ფონი, რომ ფაქტიურად იხატება პირობითი სამყარო, სადაც ისტორიული ამბები ნაჩვენებია და შეფასებულია არა მათი მნიშვნელობის მიხედვით, არამედ დროის კონიუქტურიდან გამომდინარე. ამ მხრივ რეჟისორისათვის „იდეურ“ ორიენტირს სტალინის რომელიმე „ბრძნული“ ნააზრევი წარმოადგენდა. ამ შემთხვევაში საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სტალინისეული შეფასება:

«Катастрофическое хозяйственное и продовольственное положение Грузии — факт, констатируемый даже за правилами нынешней Грузии. Грузия, запутавшаяся в тенетах Антанты в виду этого лишившаяся как бакинской нефти, так и кубанского хлеба, Грузия, превратившаяся в основную базу империалистических операций Англии и Франции и потому вступившая во враждебные отношения с Советской Россией, — эта Грузия доживает ныне последние дни своей жизни. Недаром разлагающийся вождь умирающего II Интернационала г. Каутский вышибленный волной революции из Европы, нашёл приют в затхлой, запутавшейся в сетях Антанты Грузии, у обокротившихся Грузинских Социал-духанщиков»<sup>12</sup>.

ეს მოსაზრება, რომელშიაც ქემშარიტების ნატამალიც არ არის, არათუ ორიენტირად იქნა გამოყენებული, არამედ ფაქტობრივად ილუსტრირებულიც იყო „უკანასკნელ მასკარადში“. სხვათა შორის, სტალინის ნააზრევთა ილუსტრაციას იმდენად ხშირად მიმართავდა მ. ჭიაურელი, რომ სტალინს სცენარის თანაავტორობის პრეტენზია შეიძლება პქონოდა. ცხადია, ტენდენციური პოლიტიკური შეფასება დამოუკიდებელი საქართველოსი გამოიწვევდა ასევე ტენდენციურ ასახვას ფილმშიაც. სწორედ ეს გააკეთა რეჟისორმა და ამისათვის მიმართა თავისებურ დრამატურგიულ

სვლას. რაც მდგომარეობს ვრცელი ისტორიული პერიოდის ფრაგმენტულ ჩვენებაში, ასეთი კონსპექტურობის საშუალებას აძლევს ისტორიის კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ამბები ოფიციალურ კონიუნქტურას მიუსადაგოს. რაც შეეხება მხატვრულ გააზრებას, ავტორი უხვად მიმართავს სატირას, გროტესკს, მეტაფორას, სიმბოლიზაციას. მიუხედავად ხერხების ასეთი სიუხვისა მ. ჭიაურელის სათქმელი მეტად სწორხაზოვანია. მოქმედი პირნი ორ ბანაკად არიან გაყოფილნი, ერთის მხრივ პროლეტარიატი: მუშა მიტო გიორგობიანი, მისი სატრფო რუსი გოგონა მარო, მიტოს დედ-მამა, ბოლშევიკი შალვა, გლეხი ნიკო, რუსი მუშა კირიანოვი. მეორეს მხრივ: სოციალდემოკრატები, არისტოკრატია, ბურჟუაზია, ინტელიგენცია, მოხელენი, დიომიდე, როსტომი, გიმნაზისტი ვოვა, გალიფელი, ვაჭარი, ერმილოვი, ოფიცრები, უცხოელები. პირველ ჯგუფს რეჟისორი დადებითად განიხილავს. მეორენი უარყოფითად არიან წარმოდგენილნი და სატირის მახვილიც მათ მუსრავს და სწორედ მათ საჩვენებლად მიმართავს წამდაუწყუმ გროტესკულ ხედვას მ. ჭიაურელი. ეს ორი ბანაკი ფილმში თავიდანვეა ერთურთს დაპირისპირებული. პირველსავე კადრებშივე ხდება კონფლიქტი: ძელზე ვარჯიშისას სახლის პატრონის უმცროსი ვაჟი ვოვა და მიტო შელაპარაკდებიან. მიტოს პროკლამაციები აღმოაჩნდება, ამის გამო იჩხუბებენ. ამ ეპიზოდში გიმნაზისტები ბოროტ, დამსმენ და საზიზღარ ხალხად არიან გამოყვანილნი. მაყურებელი თავიდანვე მათ წინააღმდეგ განწყობა, ასევე განწყობა იგი დიომიდეს ოჯახის სხვა წევრების გაცნობისას; თავადი, სახლის მფლობელი დიომიდე, მისი ვაჟები — მენშევიკი როსტომი და ვოვა, სასიძო, რუსი მოხელე ერმილოვი და მისი დედა ბოროტი გერმანელი ქალი, დიომიდეს ნათესავები და ახლობლები, ყველა ესენი პირველი მსოფლიო ომის წინა საქართველოს ზეპურ საზოგადოებად არიან წარმოდგენილნი და რეჟისორის მიერ

ფლიდნი და ანგარებიანნი არიან. მათი ეს თვისებები ყოველმხრივ არის წარმოჩენილი ფილმში. ეს იგარძნობა იმაშიც თუ როგორი ტიპაჟებია შერჩეული, პერსონაჟთა სახეებიც კი გამოხატავენ სიფლიდეს და ანგარებას. მათ ქმედებაში, საუბარში ჩანს, რომ წმინდა არაფერი გააჩნიათ, საკუთარი კეთილდღეობისათვის შვილიც კი შეუწირავთ. სწორედ ამას აკეთებს დიომიდე და თავის ულამაზეს ასულს თამარს ათხოვებს ბებერ და მახინჯ ერმოლოვზე.

დიომიდეც ოჯახის მეშჩანურ გარემოს უპირისპირდება გიორგობიანების ოჯახი, ის ზნეობრივი ატმოსფერო იქ რომ სუფევს, აქ ყველა ერთი იდენტ არის შეპყრობილი: იმით, თუ როგორ იბრძოლონ მუშათა კეთილდღეობისათვის. ეს არის მათი უმთავრესი საზრუნავი და ეს „მიზანი“ მიტოს მამას ტერორისტულ აქტს ჩაადენინებს. დაპირისპირება ორი სამყაროსი იმდენად ზედაპირულია, რომ თავისი ტენდენციურობით, გაღიზიანებასაც იწყევს. მაგრამ სწორედ ეს არის რეჟისორის ზეამოცანა. ამიტომ მთელი ფილმის მანძილზე ის კიდევ უფრო ფართოდ მიმართავს ამ ხერხს — დემონსტრაციის დარბევის შემდეგ როსტომი და მიტო ციხეში მოხვდებიან. პირველს შიში ეუფლება და პატიების თხოვნას უგზავნის ხელისუფლებას, ინანიებს რევოლუციურ შეცოდებებს. მიტო კი ციხიდან დაბრძენებულ ბოლშევიკად გამოდის. მიტოს ცხოვრების გზა არის: პატიმრობა, ომი, რევოლუცია, ფიქრი და ბრძოლა მუშათა და გლეხთა კეთილდღეობისათვის. სოციალ-დემოკრატი როსტომის გზა კი ეს ხალხის მოტყუებაა, კარიერისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა. ამის დადასტურებაა ეპიზოდი: საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა, როსტომის სვლა ქუჩაში და სამოსის შეცვლა, მას ჯერ ჯარისკაცის შინელი აცვია, შემდეგ პოჯაკი და ქუდი. ბოლოს ფრაკა და ცილინდრშია გამოწყობოლი. ამ დროს მას მინისტრის პორთფელს მიართმევენ, შემდეგ ეპიზოდში, რომელიც ასევე პაროდიაა ქართველ სოციალ-დემოკრატიაზე, ილუ-

სტირიებულია სტალინის და ქართველი ბოლშევიკების კიდევ ერთი სიკეთე, კერძოდ, მათ მიერ მენშევიკებისადმი მეტისმეტად ინტერნაციონალისტების — ბურჟუაზიულ ნაციონალისტებად გამოცხადება. სცენა როსტომის დაბრუნებისა იწყება წარწერით „იბერია სამშობლოვ ჩემო“ და უნდა დაგვარწმუნოს იმაში თუ როგორ იქცნენ ქართველი სოციალისტები ნაციონალისტებად. ფილმის შემდეგი ნაწილი კი გვიჩვენებს გასაოცარ მეტამორფოზას: როგორ ყიდიან „ნაციონალისტები“ თავიანთ სამშობლოს. ამ სცენის მთავარი გმირია როსტომის მდივანი, სანდრო წელში ორად მოხრილი სტუმრებს ეგებება: — „იტალიელები მოდიან! კაცო დიდება შენდა ღმერთო! ვივა იტალია“.

— „ახლა ფრანგები, კაცო. ფრანგები მოდიან სილუპულე, ბონჟურ, ანტრე“.

— ახლა კაცო ინგლისელები მოვიდნენ! საიდან მოდიან ვინ დაპატიყა?...

თავს უკრავს სტუმრებს და ქართული, ფრანგული, ინგლისური სიტყვების გრძელი წინადადებით მიესალმება მოსულებს:

— „ანტრე, ბატონო, სილუპულე, ხაუ დუ იუ დუ...“

თუ ამ ეპიზოდში ჩვენი სამშობლოს „საყიდლად“ მოსულ უცხოელებთან სოციალ-დემოკრატების ლაქუცია ნაჩვენები, შემდეგ კადრებს მათი აზროვნების პრიმიტივიზმი უნდა ეჩვენებინა. როსტომი და სანდრო სამზარეულოში არიან: სანდრო დაგვალებას აძლევს მზარეულებს: — „აილე ხახვი, დაქერი წვრილად. მერე მწვანილი... მერე ძმარი... მარა ძმარი ისეთი უნდა იყოს, რომ ცრემლები ადინოს ინგლისელებს. იცოდნენ როგორი ცხარე ხალხი ვართ ქართველები. მერე აილე პამიდორი... აქ სანდრო ჩაფიქრდება — „პამიდორი წითელია — წითელი არ ეწყინოთ ინგლისელებს, პამიდორი არ გინდა...“

მომდევნო ეპიზოდმა დამოუკიდებელი საქართველოს მესვეურთა სრული უთავმოყვარეობა და ეროვნული ღირსების გარძნობის უქონლობა უნდა აჩვენოს: ინგლისელები ითხოვენ თამარმა იცეკვოსო. როსტომის და, ამ შემთხვე-

ვაში, თავისუფალ საქართველოს ანსახიერებს. მოკრძალებული უარი ინგლისელებს არ აკმაყოფილებს, თამარი იძულებულია იცეკვოს. ფილმის ავტორთა ჩანაფიქრით თამარს ერთი ფუნქცია აქვს — ის გაყიდული საქართველოს სიმბოლოა. საპირისპიროდ თამარის სახის მნიშვნელობისა, ფილმი „უკანასკნელი მასკარადი“ ფრიად მეტყველი სიმბოლოა ბოლშევიკური ტრანზის მიერ დამონებული და შეურაცხყოფილი საქართველოსი.

გამჭიქებელმა პოზიციამ მ. ჭიაურელი აბსურდამდე მიიყვანა. ამის მაგალითია სტუმრების მოსვლის ეპიზოდის მხატვრული გადაწყვეტა: საბანკეტო მაგიდა, რომელსაც სტუმრები უსხედან, დამფუძნებელი კრების დარბაზშია გაშლილი, ეს უცნაური მიზანსცენა უნდა ნიშნავდეს: საქართველოს პარლამენტი დუქნისაგან არ განსხვავდებაო. ეს აზრიც სტალინისაგან აქვს მ. ჭიაურელს ნასესხები. გაიხსენეთ ის ქართველ სოციალ-დამოკრატებს „სოციალ-მედუქნეებს“ უწოდებდა. აბსურდულია ბევრი სხვა ეპიზოდიც. მიზეზი ამისა ზომადაკარგული სატირა და გროტესკია, მეტაფორირება და სიმბოლიზება, ზშირად რომ მიმართავს რეესოარი. ამან გააძლიერა პირობითის ელემენტი ფილმში. აქ ყველაფერი პირობითია — ისტორიული სიმართლეც, მოქმედი პირობიც, გარემოც, რომელშიც ისინი მოქმედავენ. ამის გამო ფილმს თეატრალური ელფერი დაჰკარავს, ის უფრო სპექტაკლს წააგავს, ვიდრე კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებს. და ეს ლოგაკური შედეგია ავტორისეული სათქმელისა — მხოლოდ პირობით, რეალობას მოწყვეტილ სამყაროში შეიძლებოდა იმ ისტორიული სიცრუის გათამაშება, რასაც გვთავაზობს მ. ჭიაურელი თავის „ისტორიულ“ ფილმში.

და ბოლოს, როგორია მ. ჭიაურელის მიერ ნაჩვენები დადებითი გმირის, მუშა-ბოლშევიკის სახე? სურათის დასაწყისში მიტო იმით იქცევს ყურადღებას, რომ ყველაფერს გაშტერებული უყურებს. გრჩება შთაბეჭდილება, რომ მას აზროვნებაც უჭირს. თავიდან ხაზგასმულად

უმწიფარია. ბოლშევიკებთან ურთიერთობის შემდეგ კი, ჭერ კონკრეში შალვა, ხოლო ფრონტზე რუსეთში კირიანოვი დიდ გავლენას ახდენს მასზე და რამდენადაც ბოლშევიკად ყალიბდება, იმდენად აზრიანი ხდება მისი სახე. სხვათა შორის, ესეც საკმარად პრიმიტიულად არის გაკეთებული. „ხალხთა მეგობრობის“ თემა მარტო მიტოსა და კირიანოვის მეგობრობით არ არის გამოხატული, მიტოს შეყვარებული გოგო მარუსიაც რუსი გახლავთ...

ფილმს თავიდან, როგორც ვთქვი, „ძალაუფლებისათვის“ ერქვა. შემდეგ, ამბობენ, სტალინის სურვილით „უკანასკნელი მასკარადი“ ეწოდა და უნდა ემხილებინა დამოუკიდებელი საქართველოს კანონიერი მთავრობა. ავტორების აზრით ეს მათი უკანასკნელი მასკარადი იყო. ძნელია დაეთანხმო ამ აზრს. სამაგიეროდ ფილმის ნახვისას სხვა აზრი გებადება, კერძოდ ის, რომ ფილმი სტალინური ხანის კინოფალსიფიკაციების პირველი მასკარადია, რომლის მიზანიც იყო საბჭოთა კავშირში დაპყრობის გზით შემოკრებილ ხალხთა ისტორიის გაყალბება მათი საკუთარი წარსულის სამუდამოდ დავიწყებისათვის. ეს რომ ასეა, ამას მიხეილ ჭიაურელის მომდევნო ფილმები ადასტურებენ.

1937 წელს მ. ჭიაურელი იღებს „არსენას“. ფილმის ტიტრებში წერია, რომ ის ხალხური ლექსის მოტივების მიხედვით შეიქმნა. ეს ასეა, ოღონდ თავიდან ფილმზე მუშაობა სხვა საფუძველზე დაყრდნობით დაიწყო, ეს სხვა მიხეილ ჭავჭავიშვილის რომანი „არსენა მარაბდელი“ იყო. შემორჩენილია საქართველოს სახკინმრეწვის კინოფაბრიკის სამხატვრო ბიუროს ოქმები, მათი მეშვეობით ბევრს რასმეს ვიგებთ იმ პრობლემების შესახებ, რომანის ეკრანიზაციასთან დაკავშირებით რომ წარმოიშვა. ამასთან, ის ზნეობრივი ატმოსფეროც კარგად იგრძნობა, მაშინ რომ სუფევდა კინოსტუდიაში. პირველი ოქმი №4 თარიღდება 1934 წლის 8 თებერვლით. სხდომას ესწრებოდნენ სამხატვრო ბიუროს წევრები:

მიქაძე, ხაჩიძე, ბენაშვილი, ალხაზი-  
შვილი, პერესტიანი, დოლიძე, მიქაბე-  
რიძე, სამსონია. განიხილეს მიხეილ ჯა-  
ვახიშვილის მიერ წარმოდგენილი „არ-  
სენა მარაბდელის“ ლიბრეტო. საყუ-  
რადღებო მოსაზრებები გამოთქვეს:

ბენაშვილმა: — „სცენარის მთავარი  
ღერძი გლეხების მოძრაობა უნდა იქ-  
ნეს და ამ თემის გარშემო უნდა გაი-  
შალოს სცენარის სიუჟეტი. შესაძლებე-  
ლია, რომ უშუალოდ არსენას უკმაყო-  
ფილება გამოწვეული იყო ქალის მიზე-  
ზით, მაგრამ სურათის ამით დაწყება და  
ამ ამბის მთავარ ღერძად გადაქცევა  
სცენარში შეუწყნარებელია. სურათის  
ცენტრი უნდა იქნეს გლეხთა გაჭირვე-  
ბა და სწორედ ეს არ არის მოცემული  
ლიბრეტოში. ჩემის აზრით, საჭირო არ  
არის, რომ სურათში ვუჩვენოთ „შეთქ-  
მულება“.

ალხაზიშვილმა: — „მე ვფიქრობ,  
რომ სცენარში „შეთქმულების“ შეტანა  
არ არის ხელსაყრელი. ვინაიდან ეს  
გარემოება ხელს შეუშლის თემის  
მთლიანობას“.

ამ სხდომის დადგენილება ასეთია:

1. „ლიბრეტოს მთავარ ღერძად და  
მთელი სიმძიმის ცენტრად მოცემულ  
უნდა იქნეს გლეხთა აჯანყება,  
რომელსაც ადგილი ჰქონდა საქართვე-  
ლოში მე-19 საუკუნის ოცდაათიან  
წლებში“.

2. „მთავარი გმირის — არსენა მა-  
რაბდელის მთელი მოქმედება უნდა  
იშლებოდეს დასახელებული ამბების  
ფონზე და მიზნად ისახავდეს არსებული  
სოციალური ურთიერთობის წინააღ-  
მდეგ ბრძოლას“.

3. „ამოღებულ იქნეს 1832 წლის  
„შეთქმულების“ ამბავი, მხოლოდ დარ-  
ჩეს ლიბრეტოში მისი ელემენტი“<sup>13</sup>.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია იმავე  
წლის 23 მარტის ბიუროს სხდომის  
ოქმი № 11, რომელსაც არ ესწრებოდ-  
ნენ წინა სხდომის მონაწილეთაგან:  
ხაჩიძე, პერესტიანი, მიქაბერიძე, დო-  
ლიძე, სამსონია. სამაგიეროდ შეემატ-  
ნენ: ქიაურელი, ლოსოვა, არსენიშვი-

ლი. კამათში ყველაზე აქტიურები იყ-  
ვნენ:

ლოსოვა: — „...მე წინააღმდეგობა  
სცენის, სადაც არსენა ეხმარება ხან-  
რის დროს ფეოდალის ოჯახს. არსენას  
მოცემა ქრისტიანული სახით შეუწყნა-  
რებელია. ვინაიდან მას უნდა ახასია-  
თებდეს დაუნდობელი ზიზღი კლასო-  
ბრივი მტრისადმი“.

არსენიშვილი: — „...ავტორმა განაც-  
ხადა, რომ მისი არსენა განირჩევა პუგა-  
ჩოვიდან და მას სურს, რომ არსენა პუ-  
გაჩოვს არ გავდეს. ეს არ არის მისაღე-  
ბი აზრი, პუგაჩოვის ეგრე აბუჩად აგ-  
დება, რომ მას ანგარიში არ გაეწიოს  
შეუწყნარებელია.

...იმის ცდა, რომ არსენა დაუკავში-  
როთ 1832 წლის მეამბოხეებს სრული-  
ად არაა საჭირო. ამის ნაცვლად საჭი-  
როა გლეხთა აჯანყების გაძლიერება“<sup>14</sup>.

ვისაც მიხეილ ჯავახიშვილის „არსე-  
ნა მარაბდელი“ წაუკითხავს, დამერწმუ-  
ნება, რომ სამხატვრო ბიუროს წევრთა  
შენიშვნები ძირეულად ცვლიდნენ რო-  
მანის აზრობრივ შინაარსსაც და იმ სუ-  
ლიერ ფასეულობასაც, რომლის მატა-  
რებელნი ამ ნაწარმოების გმირები იყ-  
ვნენ. სხდომის ერთი მონაწილე უკმა-  
ყოფილოა იმით, რომ კონფლიქტის სა-  
ფუძველი პიროვნულია. მეორე იმით,  
რომ არსენა ქრისტიანულ მორალზეა  
აღზრდილი. ის, რასაც მ. ჯავახიშვილს  
ედავებოდნენ მწერლის მოგონილი არ  
ყოფილა. არსენას რომანშიაც ის თვისე-  
ბები ახასიათებს, რასაც ხალხური ლექს-  
ი აკუთვნებდა მას. ლექსმა კი ცხოვ-  
რებისეული ფაქტები ასახა. ამიტომ ეს  
შენიშვნები კემმარიტების უარყოფაც  
იყო. საბჭოს წევრთა სიტყვები იმითაც  
საინტერესოა, რომ ეროვნული ღირსე-  
ბის გრძნობის დაკარგვისა და მისი  
კლასობრივი თვითშეგნებით შეცვლის  
ნიმუშს წარმოადგენს. ამის მაგალითია  
არსენიშვილის სიტყვა: ის რომ არსენა  
პუგაჩოვს არ გავს, მას პუგაჩოვის აბუ-  
ჩად აგდება გონია, ეს კი დაუშვებლად  
მიაჩნია. არსენიშვილი ვერ ხვდებოდა  
რა დიდი ზნეობისა იყო მარაბდელი და  
რა მაღლა იდგა პუგაჩოვთან შედარე-  
ბით, რომელმაც სისხლის წვიმები ადი-



ნა რუსეთს. ვერ ხვდებოდა, რადგან კლასთა ბრძოლის თეორია, რითიც ყურები ჰქონდა გამოჰყვდილი მას და ბევრ მისთანას, სწორედ ამგვარ ქმედებას მიიჩნევდა გამართლებულად და არა არსენას ტოლერანტობას. ამიტომ უნდა უარგვეყო ჩვენი გმირი და სანიმუშოდ აგველო სხვისი. დასანანია ამას ქართველი რომ ამბობს, თორემ რუსი ლოსოვას ათეისტური მოსაზრებანი რა სადაოა. ლოსოვა იმ გზას ადგა, მისმა ერმა რომ აირჩია 1917 წლის ოქტომბერში, ეს არის და ეს.

კინოს ისტორიაში ხშირად შეხედვებით პარადოქსულ ამბებს. ერთი ასეთი მ. ჭავჭავიძის სცენარის შესახებ მიხეილ ჭიაურელის მოსაზრება გახლავთ. ყველასაგან განსხვავებით და გასაოცრად მან ასეთი აზრი გამოთქვა: — „ლიბრეტოს საფუძველი უსათუოდ რომანი უნდა იყოს, მისი სრულად შეცვლა დაუშვებელია“<sup>15</sup>. არ ვიცი რა მოტივი ჰქონდა ეს რომ განაცხადა, მაგრამ მალე მ. ჭიაურელმა ისე შეიცვალა შეხედულება, რომ ლოსოვასაც გადააჭარბა და არსენიშვილსაც, გავიდა ორიოდ წელი და დააბატიმრეს მიხეილ ჭავჭავიძე. ახლა სტუდიას მის სცენარზე საერთოდ უნდა ეთქვა უარი. ახალი სცენარი სანდრო შანშიაშვილმა და მიხეილ ჭიაურელმა დაწერეს, რომელსაც ხალხური ლექსი და ს. შანშიაშვილის პიესა ედო საფუძველად. ახალი სცენარი ყველა იმ შენიშვნის გათვალისწინებით დაწერა, რაც თავის დროზე მ. ჭავჭავიძის ლიბრეტოს მისამართით გამოითქვა, ამიტომ დროის კონიუნქტურას სრულად პასუხობდა. ეს უპირველესად სოციალურ წინააღმდეგობათა გაღრმავებას ეხება. მ. ჭიაურელმა უარყო ბიოგრაფიული ქრონიკის პრინციპი, სცენარში უმთავრესი გახდა სახალხო აჯანყება, სხვა ამბები ამ მოვლენის გარშემო ვითარდებიან. რაც შეეხება „არსენას ლექსის“ ცენტრალურ მომენტს, არსენას და ნენოს სიყვარულს — ეს ისტორია ფილმის ინტრიგის ღერძშია ჩართული, ისევე როგორც „ლექსის“ სხვა ამბები, იქნება ეს არშინისათუ აბანოდან გაქცევის ამბები. ამას

სხვა სიტუაციები დაემატა: არსენას ეკლესიაში შეპყრობა, ბარათაშვილის ჩაქოლვა, ბალ-მასკარადის დროს ვადების გაძარცვა, რუსის ჭარბობა ბრძოლა და სხვა. ავტორთა მიზანი ნათელია, მათ სურდათ არა არსენას ინდივიდუალური ამბოხის ჩვენება, არამედ დიდი სოციალური კონფლიქტის ასახვა. ამასთან ისინი არაფერს ამბობდნენ იმაზე, რომ ბატონ-ყმურ ურთიერთობათა გაუქმდობა რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის შედეგი იყო. არადა, ამის გარეშე მე-XIX საუკუნის დამდეგის სოციალური მოძრაობის არსი ვერ გაირკვევა, მაგრამ ავტორთა მიზანი იმით იყო მიღწეული, რომ აჩვენეს გულმხეცი ქართველი და ერთი ორი უვარგისი რუსი მოხელე, სამაგიეროდ დიდი ყურადღება დაეთმო „ხალხთა მეგობრობის თემას“. ამის შესახებ აი რას წერდა მ. ჭიაურელის შემოქმედების რუსი მკვლევარი ი. მანვეიჩი თავის წიგნში:

— «В сценарии развиты линии пьесы, которые близки творческим устремлениям Чнаурели, и в первую очередь тема дружбы грузинского и русского народов. Ленинско-Сталинское учение о национальном вопросе легло в основу исторической концепции фильма». — «Буржуазному национализму Чнаурели противопоставляет интернационализм передовых людей XIX столетия, который раскрыт в дружбе русского солдата Митрохина с грузином Арсеном в сочувствии сосланных на Кавказ декабристов крестьянскому движению. Русский офицер-декабрист Остужев помогает Арсену бежать из тюрьмы»<sup>16</sup>.

მანვეიჩის ამ სიტყვებიდან იმ დასკვნის გაკეთება შეიძლება, რომ ხალხური ლექსი ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის გამოხატულებაა, ხოლო მ. ჭიაურელის მიერ გაყალბებული სინამდვილე სოციალისტური ინტერნაციონალიზმის ნიმუში... ის, რასაც რუსი და ქართველი ხალხის „მეგობრობა“ ქვია, ფილმში ნაჩვენებია ქეშმარიტად ლენინურ-სტალინური ინტერნაციონალიზ-

მის კანონებით და უპირველესად ეხება რუსი ჯარისკაცის მიტროხინის სახეს. თავიდან ამ პერსონაჟის გამოჩენა ბევრს არაფერს გვეუბნება. უსამართლოდ დასჯილი ის არსენასთან ერთად ვარბის, მის რაზმს უერთდება, მაგრამ შემდეგ სულ სხვაგვარად განვითარდება მისი ხასიათი: მიტროხინი ერთბაშად დიდი სიბრძნის გამოვლენას იწყებს, არსენას ხშირად ჭკუას არიგებს და იმასაც ასწავლის მტერს როგორ ებრძოლოს. მიტროხინის ამგვარ ქმედებაში კარგად ჩანს ის ფუნქცია, მას რომ აკისრია ფილმში. იგი განასახიერებს „უფროს რუს ძმას“ — მამაცს, ბრძენს და გამჭირაბს. მის ყოველ სიტყვას მნიშვნელობა აქვს. დაპყვება რა მიტროხინის რჩევას, არსენა გადაუჭრის მტერს გზას და გაიმარჯვებს ბრძოლაში. არ დაუჭერებს — „ფარსადანი მეორედ გილაატებსო“ და იღუპება. სიკვდილის წინ მარაბდელი მოასწრებს ალიაროს მიტროხინის გამჭირაბობა: — „შენ მართალი იყავი ვანო, იმან მეორედ გამყიდა“. თავად მიტროხინის სიკვდილი მ. ჭიაურელს ისე აქვს გააზრებული, როგორც აჯანყების დამარცხების, არსენას დაღუპვის პრელუდია: მიტროხინი, რომელმაც „მშობლიური სიმღერით გული მოუღობო“ და ნახევარი ბატალიონი ატირა ქართველი გლეხების გასაყლელად დაძრული რუსი ჯარისკაცებისა, პირველსავე ბათქს ეწივრება. არსენას თავზარი დასცა ამ ამბავმა. ის და მისი რაზმი იჩოქებს მიტროხინის გვამთან, რომლის სისხლიან პერანგს არსენა, როგორც უწმინდეს რელიქვიას გულში იხუტებს და უკანასკნელ ბრძოლაში ებმის.

არსენაზე მრავალი ლექსი არსებობს, მაგრამ მათში არაფერია ნათქვამი მიტროხინზე და ეს ბუნებრივიცაა. ასეთი პიროვნება რეალურად არასოდეს არსებულა, ისევე, როგორც ის დეკაბრისტი, ფილმში რომ არის გამოყვანილი. მიტროხინის ფენომენი დრომ წარმოშვა, ოცაათიანმა წლებმა, როცა სტალინის ხელმწიფობით იწყებს აღზევებას რუსული ველიკოდერჟავული სული, როცა არარუს ხალხებს უმტკი-

ცებს რუსეთისა და რუსების გარეშე ვერც იბრძოლებდით და ვერც არსებებდითო. ეს ნიშნავდა ვერც მშობლებში იქნებით მათ გარეშე. იმ წლებში მიტროხინები ერთობ მომრავლდნენ არარუსულ ფილმებში. ეს დიდი კინოფალიფიკაციის დასაწყისი იყო.

ფილმი „არსენა“ ბევრად განსხვავდება მ. ჭიაურელის წინა სურათებისგან, უპირველესად იმით, რომ მან თავი დააღწია ამბის, ისტორიის კონსპექტურ ჩვენებას, მეორე გახლავთ უარის თქმა გროტესკის ტოტალურ გამოყენებაზე. ამჯერად უფრო ზომიერებას იჩენდა, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ შესძლო თავის შეკავება და მეტად პაროდირებული გამოუვიდა ფილმში არისტოკრატია, მაგალითად: ზაალ ბარათაშვილი და კორნეტი ამილახვარი. გროტესკის უზომო გამოყენებამ ამ პერსონაჟებს რეალური სახე დაუკარგა, არც ზაალი გავს XIX საუკუნის დამდეგის ქართველ მებატონეს და არც ამილახვარი ქართველ ოფიცერს. ამან ნაწარმოების მთლიანობა დაარღვია, ზედმეტად გააპირობითა ფილმი, მე კი მაფიქრებინა, რომ მ. ჭიაურელს სატირა და გროტესკი უბრალოდ არ გამოუდიოდა, არადა ჭიუტად მიმართავდა მათ გამოყენებას.

სამაგიეროდ მეტი ყურადღება დაუთმო ხალხურ ტიპებს და ეთნოგრაფიულ სინამდვილეს. ის წარმოშობით სოფელ დილომიდან იყო და კარგად იცნობდა ქართველ გლეხთა ტიპებს, მათ ყოფაცხოვრებას, ხალხურ ფოლკლორს. ყველაფერი ეს დამაჯერებლობას ანიჭებდა ყოფით ეპიზოდებს, ფილმში კი ეროვნული კოლორიტი შეჰქონდა.

თავად არსენას ეკრანული სახის შექმნა ბევრად განაპირობა სპარტაკ ბალაშვილის შესრულებამ. ის არაპროფესიონალი იყო, კინოში ქუჩიდან მოსული, მაგრამ მისმა ტიპაჟმა, ფაქტურამ, ხმამ და ბოლოს, თამაშის გულწრფელმა უშუალობამ ის შედეგი გამოიღო, რომ მსახიობს ფილმის გამოსვლიდან მრავალი წლის შემდეგაც არსენას უწოდებდნენ, იმდენად დაემთ-

ხვა ის ხალხის წარმოდგენაში არსებულ გმირის ხატებას.

„არსენა ქართულ კინოში რიგით მეორე სურათია მარაბდელი გმირის ცხოვრებას რომ ასახავს, მაგრამ ვერც ერთ შემთხვევაში ეს თემა დროის კონიუნქტურას ვერ გადაურჩა. 20-იან წლებში რეჟისორი ბარსკი „არსენას ლექს“ იღებს, როგორც სალონურ მელოდრამას. ოცდაათიან წლებში მ. ჭიაურელი ლექსს იაზრებს როგორც დიდ სოციალურ დრამას. ორივეგან მეორადად არსენას ამბოხის ზნეობრივი და ეროვნული მოტივია მიჩნეული. ასე რომ, ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ამ შედეგის წინაშე ქართული კინო ჯერ კიდევ ვალშია.

მიხეილ ჭიაურელის შემდეგი ფილმიც ისტორიული იყო, ოღონდ ამჯერად ბიოგრაფიული ორსერიიანი დრამა „გიორგი სააკაძე“. მისი გადაღება 1942-1943 წლებში მიმდინარეობდა. „არსენას“ მსგავსად ამ ფილმსაც საკმაოდ საინტერესო პრეისტორია ჰქონდა, რომელიც ზუსტად წარმოაჩენს იმ მიზეზებს, რომლებიც იმ დროის შემოქმედებითი პროცესის ხასიათს განსაზღვრავდა. „გიორგი სააკაძეზე“ მუშაობა უშუალოდ სტალინის მითითებითა და შეხედულების გათვალისწინებით ხორციელდებოდა. მე უკვე მოგახსენეთ, რომ ბოლშევიკების ეროვნულმა პოლიტიკამ, ერთი შეხედვით, ფრიად უჩვეულო მისია იკისრა. იმისათვის, რომ დამეტკიცებინათ საბჭოთა იმპერიის არსებობის კანონზომიერება, საჭიროდ მიიჩნევდნენ ძველი რუსეთის იმპერიის პოლიტიკის რეაბილიტაციას და იმის მტკიცებას, რომ დაპყრობილი ერების რუსეთის შემადგენლობაში ყოფნა ისტორიული გარდუვალობა იყო. ბოლშევიკური პროპაგანდა ყველგან ნერგავდა და პოპულარიზაციას უწყევდა ამ შეხედულებებს: მეცნიერებაში, ლიტერატურაში და ცხადია, ხელოვნებაში, მათი მეშვეობით კი მილიონებს შთააგონებდა, ატყუებდა, ასულელებდა.

„გიორგი სააკაძის“ ავტორებს დაეკისრათ აესახათ ეს პოლიტიკა, რაც

იმაში მდგომარეობს, რომ ფილმში უნდა ეჩვენებინათ ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმანათლებლებელი ბრძოლა, ოღონდ ერთი პირობით: ნებისმიერი ბრძოლა მარცხით უნდა დამთავრებულიყო, უაღრესად ტრაგიკული ხასიათისა უნდა ყოფილიყო და მყუერებელი დაერწმუნებინა, რუსეთის გარეშე, მასთან შეერთების გარეშე ერის გადარჩენა შეუძლებელი იყო. „გიორგი სააკაძის“ მსგავსი ფილმები სხვა ეროვნულ სტუდიებშიც იქმნებოდა, ეს მთელ საბჭოთა კავშირს ეხებოდა, მაგრამ ჩვენთვის ორმაგად მძიმე იყო, რადგან ამ პოლიტიკის მოთავე კრემლში მოკალათებული ქართველი იყო, რომელიც ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით ყოველმხრივ კოქს უგორებდა რუს შოვინისტებს და ამ ანტიუმანურ და კაცთმოძულე პოლიტიკას უპირველესად საკუთარ ერს ახვევდა თავს.

„გიორგი სააკაძის“ გადასაღებად ორი სცენარი დაიწერა: პირველი გიორგი ლეონიძისა იყო, მეორე — ანტონოვსკაიას და ჩერნის. სტალინი ორივეს გაეცნო და წერილობით გამოთქვა აზრი მათ შესახებ. ამ დასკვნის სრულ ტექსტი მომყავს ბატონ აკაკი ბაქრაძის წიგნიდან „ცამეტი წელი კინოში“:

Тов. Большакову

Копия: Леонидзе, Антоновской и Черному.

Я получил на днях два сценария на тему «Георгий Саакадзе»: один — Антоновской и Черного, другой — Леонидзе. По моему сценарий Леонидзе не удачен, он беден в художественном отношении, он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков, но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом политики Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле,

как повествует история, политика Саакадзе, хотя и прогрессивная с точки зрения будущей перспективы Грузии, потерпела поражение, а сам Саакадзе погиб, так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т. е. для ее объединения в одно государство путем утверждения царского абсолютизма и ликвидации власти князей. Причина ясна: князья и феодализм оказались более сильными, а царь и дворянство — более слабыми, чем предполагал Саакадзе. Саакадзе чувствовал эту внутреннюю слабость Грузии и вознамерился перекрыть ее привлечением к делу внешней иностранной силы, но сила внешнего фактора не могла компенсировать внутреннюю слабость страны. Так оно и произошло, как известно в обстановке этих неразрешимых противоречий политика Саакадзе должна была потерпеть и действительно потерпела поражение.

Я думаю, что эта историческая правда должна быть восстановлена в сценарии Антоновской и Черного, и если она будет восстановлена, сценарий Антоновской и Черного — можно будет квалифицировать, как одно из лучших произведений советской кинематографии.

И. Сталин.  
11/X—1940 г.

ასეთია სტალინის შენიშვნების ხასიათი. გასაგებია რა სურს და რისკენ მოუწოდებს იგი დრამატურგებს. სწორედ ამ დაუფარაობის გამოა საზარელი ეს დოკუმენტი, რომელიც ვითომ ობიექტურობისაკენ მოწოდებაა, სინამდვილეში კი ისტორიის შეგნებული დამახინჯების მოთხოვნა. ჯერ ერთი, გ. ლეონიძის სცენარი არ არის არც მხატვრულად სუსტი და არც პრიმიტიული ისტორიული მასალის არჩევისა და გამოყენების თვალსაზრისით. ქართველს რომ რუსი ავტორები არჩია სტალინმა, ეს „ქართველად ნამყოფისაგან“ გასაკვირი არ არის, მაგრამ ის არც იმით იყო კმაყოფილი მათ სცენარს ობიექტური ფინალი რომ ქონდა. საქმე ის გახლავთ, ამა თუ იმ ისტორიული პიროვნების ცხოვრების ჩვენებისას

ავტორი არაა შეზღუდული და მას შეუძლია იქ დაამთავროს თივისი ნაწარმოები, იმ ბიოგრაფიულ მომენტებში რომელზეც მოესურვება. აუცილებლობას არ წარმოადგენს დაბადებიდან გარდაცვალებამდე აღწეროს ან აჩვენოს მისი თავგადასავალი. ამიტომ ანტონოვსკიას და ჩერნის სცენარი შეიძლებოდა მარტყოფის ბრძოლით დამთავრებულიყო. ეს ბრძოლა მოიგო სააკაძემ და ეს არ იქნებოდა ისტორიული სიმართლის დარღვევა, მაგრამ ობიექტური დასასრული, რომელიც მაყურებელში გააღვიძებდა ეროვნული ღირსების გრძნობას, არღვევდა იმ სქემას თავს რომ ახვევდნენ ანექსირებულ ერებს და რომლის შესახებაც მოგახსენეთ. ამიტომ ითხოვდა სტალინი ფინალის შეცვლას. მის წერილში გამოთქმული თვალსაზრისის გათვალისწინებით განიხილავდნენ სცენარს. კერძოდ, ასე მოხდა 1940 წლის 4 დეკემბერს მოსკოვში, როცა განხილვისას მოსაზრება გამოთქვა მიხეილ რომმა, მაშინ „მხატვრული ფილმების წარმოების მთავარი სამმართველოს“ უფროსის შოადგილემ, რომელსაც კონიუნქტურისათვის ალღოს ალების საქმეში მ. ჭიაურელზე არანაკლები უნარი აღმოაჩნდა. მინდა ყურადღება მიაქციოთ მ. რომის სიტყვის ბოლო ფრაგმენტს, სადაც ის დადგმის ფინანსურ მხარეზე ლაპარაკობს. მისი სიტყვიდან კარგად ჩანს: მიუხედავად იმ იდეურ-პოლიტიკური ამოცანისა ამ სურათს რომ ეკისრებოდა, არავითარი განსაკუთრებული ხელის შეწყობა და მატერიალური დახმარება არ ქონია. ქართული ისტორიული ფილმი თუნდაც კონიუნქტურული ხასიათისა, მაინც ლარიბეულად გადაღებული უნდა ყოფილიყო.

«Ромм: Вот моя точка зрения на сценарий «Георгий Саакадзе». Все те работы, которые сделаны, несомненно сценарий улучшили. Второй вариант сценария мне нравится больше, не только потому, что он исходит из исторической посылки, как указывал тов. Сталин, но и потому, что он эмоционально завершает картину трагической гибели и больше соответствует

трагическому тону, который надо придать этой картине». — «Слишком много боев, каждый из которых стоит 300—400 тысяч рублей, здесь десятки тысяч костюмов, надо картину облегчить и удешевить, резко уменьшив количество объектов»<sup>17</sup>.

ასეთი წინა ისტორია აქვს ფილმის გადაღებას. ვნახოთ თუ რა შედეგი გამოიღო ყველაფერმა ამან; „გიორგი სააკაძე“ ეპიკური დრამაა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ისტორიულ-ბიოგრაფიულია, არც ისტორიაა მასში ობიექტურად ნაჩვენები და არც ბიოგრაფიული სიზუსტეა დაცული. მ. ჭიაურელი ამ სურათში იმეორებს „უკანასკნელი მასკარადის“ დრამატურგიულ პრინციპებს. აქაც საქმე გვაქვს გვირგვინად სახეცვლილი ისტორიული ამბების ნაკრებთან, ფაქტების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა თითქოს დაცულია. მოქმედება იწყება ტაშისკარის ბრძოლით (1609 წელი), მთავრდება ბაზალეთის კატასტროფით (1626 წელი). მაგრამ ავტორები არ იცავენ სააკაძის ბიოგრაფიული ფაქტების თანმიმდევრობას, მათ სხვა მიზანი ჭონდათ. ეს სხვა იმის ჩვენება იყო, რომ სააკაძის მიერ წამოწყებული საქმე ნაადრევი იყო და იმითომ დასალუპავად განწირული. ასეთი იყო სტალინის დავალება და ისინიც ამ ზემოქანის გადაწყვეტას ცდილობდნენ. ამ მიზნით შეიქმნა პირობითი თეატრალური სამყარო, შემდგარი პატარ-პატარა ჰეროიკული ეპიზოდებისაგან. ყველგან და ყველაფერში სქემა ბატონობს, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების ხასიათს, ყველაფერი ტრაგიკულად უნდა დამთავრდეს. განწირულობის ატმოსფეროს უპირველესად ფილმის სახვითი გააზრება იწვევს. ეს ეთქმის ნატურას, პეიზაჟებს, დეკორაციებს. მათი გამოსახულების გრაფიკულობა აძლიერებს ხრიკი გარემოს მიერ აღძრულ მელანქოლიურ განწყობილებას, მწირი გარემო უწყალოების შეგრძნებას იწვევს. საპირისპიროა ინტერიერთა გადაწყვეტა: ფორმების, ორნამენტების სიუხვე ინვენტარის მრავალგვარობა მათი არა-

ფუნქციონალურობა, დეკორაციულობა აძლიერებს თეატრალურობას გრძნებას.

სქემატიურობის წყალობით ულობის ელფერი დაპკრავს კარგის და ცუდის დაპირისპირებას, მოქმედ პირთა დადებით და უარყოფით პერსონაჟებად დაყოფას. ეს უპირველესად ტიპაჟების შერჩევას, მათ გარეგნობას და თამაშის მანერას შეეხება. ეს უკანასკნელი იმ დროის ქართულ თეატრში გაბატონებული გმირულ-ჰეროიკული სტილის გამეორებაა და იგი შეესატყვისებოდა ფილმში შექმნილ პირობით სამყაროს. თამაშისას მსახიობებს განწყობა, განცდა, გამომეტყველება ნიღბებით ეცვლებათ. გარდასახვის „მექანიზმი“ დაუფარავად მოქმედებს კინოკამერის წინ. არაერთი სილამისეულობა, ფსიქოლოგიზმი. შესრულება ხაზგასმულად ზედაპირულია. ეს უპირველესად გიორგი სააკაძის ეკრანულ სახეს ეთქმის; თავიდან ჩვენ ვხედავთ სახალხო გმირის, პატრიოტის უდიდესი სულიერი და ფიზიკური ენერჯის მქონე პიროვნების პორტრეტს, მაგრამ სულ მალე სააკაძის კინოსახე კარგავს ბუნებრიობას, ის ხდება მონუმენტური, სქემატური, მხატვრულად გაუბრალოებული. მსახიობის თამაში აღარაა უშუალო, მასში მძლავრობს მიდრეკილება მანერულობისაკენ, მეტყველება ყალბი და პათეტიურია. სახალხო გმირის ცვლის ბუტაფორიული გმირი. ჩემის აზრით სააკაძის სახის ასეთი მეტამორფოზა ყველაზე ნაკლებად სწორედ მსახიობის ბრალია. მე მინახავს ს. იუტკევიჩის ფილმი „სკანდერბეგი ალბანეთის დიდი მეომარი“, სადაც ასევე აკაკი ხორავა მთავარ როლში და მან რეალისტური სახე შეექმნა ყოველგვარი თეატრალური ზედმეტობების გარეშე. ძნელი არ არის მიხედვით სხვაგვარად თამაშის საიდუმლოს, უბრალოდ ს. იუტკევიჩის ამოცანა სხვა იყო და მ. ჭიაურელისა სხვა. სწორედ ფილმის აზრობრივმა მიზანდასახულებამ განსაზღვრა მსახიობო შესრულების სტილიც. ამ მიზანდასახულების შედეგია ის მეთოდი, რასაც მიმართავენ

ფილმის ავტორები, რათა სააკაძის მიერ წამოწყებული ბრძოლის უაზრობა გვიჩვენონ. ამას საკმაოდ შეფარვით და ისე აკეთებენ, თითქოს მათი სიმპათია მთლიანად გმირისაკენ იყოს მიმართული, სინამდვილეში მოხერხებულად ამხელენ მისი გეგმების „ღონ-კიხოტურ“ ხასიათს: ფილმის მიხედვით გიორგი სააკაძეს განზრახული აქვს საქართველოს გარს ციხე-კოშკები შემოაგლოს, ამისათვის უცხოელი ხუროთმოძღვარიც მოუწვევიათ, რომელიც ამ ნაგებობათა ესთეტიკურ მხარეზეც ფიქრობს — და სამაგალითოდ კიროს მეფის მავზოლეუმის მარმარილოს საფეხურებს ასახელებს... მთელი ეს ეპიზოდი სააკაძის დისკრედიტაციის მცდელობაა. რადგან არცერთი ჭკუათმყოფელი სახელმწიფო და სამხედრო მოღვაწე არ ფიქრობდა იმას, რომ მარმარილოთი გაწყობილი ციხე-კოშკებით მტერს შეაკავებდა. აი, ასე, ვითომ თანადგომით, სინამდვილეში კი კინოგმირის, როგორც უსაგნოდ მეოცნების ჩვენებით ხდებოდა მაყურებელთა ცნობიერებაში სააკაძის საქმის ე.ი. ეროვნული განმანთავისუფლებელი ბრძოლის უაზრობის მტკიცება.

რუსეთისადმი მონური ქედდრეკის მაგალითს მიხეილ ჭიათურელი ფილმის ფინალში იძლევა, როცა გვიჩვენებს მარტყოფის ბრძოლას, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე სასახელო ეპიზოდია ქართველთა საბრძოლო ისტორიაში. მაშინ გიორგი სააკაძის სარდლობით ქართველთა ლაშქარმა 30 ათასი სპარსელი შემუსრა. განადგურებული ჯარი—რეგულარული არმია—იყო სპარსეთის ძირითადი სამხედრო ძალა და ისიც იძულებული გახდა ხელი აეღო საქართველოს მოსპობის იდეაზე. ფილმში ეს ბრძოლა ასეა გადაწყვეტილი: ქართველები შეტევაზე გადადიან ყვირილით „რუსი მოდის, რუსი მოდის...“ ამ დროს მოისმის რუსული მელოდია, რომელიც ფონად გასდევს ბრძოლის სცენებს. რა შეიძლება ამის შესახებ ითქვას? ალბათ ის, რომ ეს კინოფალსიფიკაციის კულმინაციური მომენტია. ქართველები არააზობად არიან გამოყვანილნი, ისინი

სხვის სახელს ეფარებიან. არც სპარსელები არიან დანდობილნი, ისინი ბრწყინვებულ არიან მიჩნეულნი, რუსეთის ქართველისაგან ვერ არჩევენ. მთელი ეპიზოდი მხოლოდ რუსების განდიდებას ემსახურება, რადგან მარტო მათი სახელის გაგონება თავზარს სცემს მტერს, ეს სცენა უკვე დაუფარავი „პადხალიმაჟია“ „დიდი ძმის“ მიმართ, „პადხალიმაჟი“ სტალინის „ეროვნული პოლიტიკის“ მიმართ. ყველაფერ ამას არაფერი აქვს საერთო არც ისტორიასთან და არც ხელოვნებასთან, ეს ბინძური უღირსებო პოლიტიკაა.

მიხეილ ჭიათურელის სამივე ისტორიული ფილმი სტალინური პერიოდის კინოფალსიფიკაციის ნიმუშებია. მათში კარგად ჩანს, რომ ისტორიული ჭეშმარიტება არავის აინტერესებს, იქმნება მხოლოდ „დროის კონიუნქტურის“ შესაფერი პირობითი სამყარო, რომელსაც წარსულის რეალობასთან არაფერი აკავშირებდა.

\* \* \*

„დავით გურამიშვილი“ 1946 წელს გამოვიდა ეკრანზე. სცენარი ეკუთვნის ს. ჩიქოვანს, ვ. ორლოვს, ნ. სანიშვილს და ი. თუმანიშვილს, რეჟისორები არიან ნ. სანიშვილი და ი. თუმანიშვილი. ისტორიული სიმართლის ასახვისა და მხატვრული დონის თვალსაზრისით ეს ფილმი ახლოს დგას მ. ჭიათურელის სურათებთან. თუმცა არის მცირედი განსხვავებაც: რუსეთისადმი ერთგულ-ქვეშევრდომობის მტკიცებას ეს ავტორები ისე გულმოდგინებით ვერ ახერხებენ, როგორც ეს მ. ჭიათურელმა შესძლო, მაგრამ წარსული ამ ფილმშიც გვარინად არის კორექტირებული. ავტორთა პოზიცია და ფილმის მიზანდასახულობა უკვე სცენარის ანოტაციაშია განცხადებული:

«Основная идея сценария — показ глубоких прогрессивных исторических предпосылок сближения грузинского и русского народов».

«Поэт остается в России, с царевичем Бакаром, с целью осуществления политических замыслов царя Вахтанга — единения России и Грузии»<sup>18</sup>.

ამით უკვე ნათელია, რომ „და-

ვიო გურამიშვილიც“ პოლიტიზირებული სურათი უნდა გამოსულიყო. მართალია ფილმი ბიოგრაფიულია და ქართველმა პოეტმა ცხოვრების მთელი მეორე ნახევარი რუსეთში გაატარა, მაგრამ მხოლოდ იმის და ისე ჩვენება სინამდვილეში რომ იყო, (როგორც 30-იანი 40-იანი წლების სხვა ქართული ფილმების განხილვისას დავრწმუნდით) არ ხერხდებოდა დროის თავისებურების გამო. სქემები და დოკუმები აქაც მთავარი იყო და რამდენადაც ერთგულებდნენ მათ ფილმის ავტორები, იმდენად დაიკარგა ისტორიული სიმართლე და მასთან ერთად — დავით გურამიშვილის პიროვნებაც, მისი ჭეშმარიტი ბიოგრაფიაც. ის შიგადაშიგ ამბობს ხოლმე თავის ლექსებს ან წარმოთქვამს პატრიოტულ ტირადებს, მაგრამ ეს ვერაფერს მატებს ეკრანულ ხატებას, რომელიც სქემატურია. მიუხედავად მსახიობ გიორგი შავგულიძის თამაშის მანერისა, მისი ცდილსა შეექმნა პოეტისა და მეომრის რომანტიკული სახე, დრამატურგიული მასალის ბოლომდე გაუაზრებლობისა და დაუხვეწაობის გამო ეს სახე მეტისმეტად სწორხაზოვანი გამოვიდა. საერთოდ კი, მიუხედავად საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და ნიჭიერი სამსახიობო ანსამბლისა, ფილმის პერსონაჟები იმავე მიზეზის წყალობით შინაგან სიღრმეს მოკლებული და სქემატურები არიან და ეს, ჩემის აზრით, კანონზომიერია, რადგან იდეოლოგიური დოკუმებით შექმნილი ფილმის მიზანი გმირის პიროვნული რაობის გამორკვევა კი არა, პოლიტიზირებული ისტორიის ფირზე აღბეჭდვა იყო, რათა ნაჩვენები ყოფილიყო ისევ და ისევ — „ხალხთა ისტორიული მეგობრობა“. ამის მაგალითები კი ფილმში ბევრია, თუნდაც დავით გურამიშვილისა და უკრაინელი კახაკის ეგორის მეგობრობა, ან რუსეთისა და საქართველოს პოლიტიკური ურთიერთობის ამბები. ოღონდ ყველა ის ისტორიული ფაქტი იგნორირებულია, რომელიც „მეგობრობის“ ჭეშმარიტ ხასიათში ეჭვს აღძრავდა. კერძოდ ფილმში არაფერია თქმული პეტრე I ავანტურულ-

ლი პოლიტიკის შესახებ, რომელსაც, ფაქტიურად, ემსხვერპლა საქართველო. პირიქით, პეტრესა და რუსეთის მიზნები ყოველმხრივ გამართლებულია. საქართველოს რომ რუსეთი არ დაეხმარა, ახსნილია ჭერ პეტრე I უეცარი სიკვდილით, ხოლო შემდგომი არამეგობრული პოლიტიკა საქართველოს მიმართ რუსეთში მოღვაწე არარუსი სახელმწიფო მოღვაწეებს ბრალდებათ. აქ ერთმა მეტად საინტერესო ტენდენციამ იჩინა თავი, (მე ვგულისხმობ რუსული შოვინისტური ისტორიოგრაფიის იმ დებულების ეკრანულ ხორცშესხმას), რომლის მიხედვითაც რუსეთში მოღვაწე გერმანელთა პოლიტიკური აქტიურობა უარყოფით რეაქციულ მოვლენად არის მიჩნეული. ამიტომ ფილმში კურლანდიის ჰერცოგი ბირონი ბოროტების სიმბოლოა, მას უპირისპირდება რუსი მოღვაწე (ფილმის ავტორთა ფანტაზიის წყალობით, ქართველთა სიძე) არტემი ვოლინსკი, მაგრამ გერმანელთა მზაკვრობის წყალობით ვერას აღწევს და ქართველებიც ვერავითარ დახმარებას ვერ იღებენ. ის, რომ ვახტანგ VI დროს რუსეთმა საქართველო სპარსელებს და თურქებს შეატოვა, ეს გერმანელთა ბრალი კი არა, რუსეთის იმპერიალისტური პოლიტიკის შედეგი იყო, რომლის მიზანი საქართველოსათვის დახმარების აღმოჩენა არასოდეს ყოფილა.

ფილმისადმი ინტერესი გეკარგება, როცა ასე შელამაზებულ ისტორიას უყურებ, რომელშიაც რუსეთის იმპერატრიცა ანა იოანეს ძეშლის სასახლის კარის ინტრიგებს უფრო მეტი ადგილი აქვს დათმობილი, ვიდრე მთავარი გმირის პიროვნული, მოქალაქეობრივი თუ შემოქმედებითი რაობის ჩვენებას. ბუნებრივია, გაწბილდები, როცა XVIII საუკუნის პერსონაჟი 40-იანი წლების საბჭოური პროპაგანდისტული ჟრაზეოლოგიის ენით ილაპარაკებს და რუსულ მილიტარიზმს ხოტბას შეასხამს სამაგალითოდ რამდენიმე ციტატას მოვიხმობ ფილმიდან: ფრიდრიხ II — «Невелика честь быть Русским солдатом!..».

დავით გურამიშვილი — «Русский солдат лучший в мире...»  
ფრიდრიხი — ეგორს — Вот, ты русский Солдат! Скажи. — Страшно драться с прусаками?»

ეგორი — «Какой там страх».

დავით გურამიშვილი — «Так думает вся русская армия, Ваше Величество»<sup>19</sup>.

აი ასე, თითქმის ყოველ ეპიზოდში თავს იჩენს ხელოვნების პოლიტიზაციის დამღუპველი შედეგები და ამ კონიუნქტურას გადაყოლილ სურათის ავტორებს თვალსა და ხელშეა დაეკარგათ მთავარი გმირი, ვისი სახელიც ფილმს ქვია: პოეტი დავით გურამიშვილი.

\* \* \*

სტალინის სიკვდილით მთავრდება ერთი ეტაპი საბჭოური ტოტალიტარიზმისა და იწყება სხვა, რომელსაც ხრუშჩოვის „ოტტებელს“ უწოდებენ. ეს „დათბობა“ იმაში გამოიხატებოდა, რომ არაადაშიანურმა სოციალურ-პოლიტიკურმა რეჟიმმა გარეგნულად სახე იცვალა: ახლა პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეებს იშვიათად ხვრეტდნენ, სამაგიეროდ ციხედქცეულ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში ამწყვდევდნენ, თუმცა როცა საბჭოთა იმპერიის მთლიანობას საფრთხე ემუქრებოდა, არც დემონსტრანტების დახვრეტაზე უთქვამთ უარი, როგორც ეს 1956 წელს თბილისსა და ბუდაპეშტში მოხდა, მაგრამ ეს ყველაფერი წინა წლების ტერორთან შედარებით ასატანი იყო უკიდურესობამდე მიყვანილი ხალხისათვის. ამავე დროს რეფორმებიც გაატარეს, რომლებიც ცხოვრების ჯველა სფეროს ეხებოდა, მართალია ბოლომდე არც ერთი არ განხორციელებულა და საბჭოთა ცხოვრების წესი და რიგი ბევრი არაფრით შეცვლილა, მაგრამ ეს მცირედი კოსმეტიკური რეფორმებიც თავისუფლების ილუზიას ბადებდა და ერთი ხანობა საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ოპტიმისტურად უყურებდა მომავალს. მათ შორის ხელოვნების მუშაელებიც იყვნენ. მმართველმა კომუნის-

სტურმა რეჟიმმა პირველებს სწორედ მათ აგრძნობინა, რომ ეს „ოტტებელი“ რეგლამენტებული იყო და ხელმძღვთი თავისუფლების იმედუნდა ქონოდათ. მოჩვენებითი თავისუფლების ხანა 60-იანი წლების დამდეგს დამთავრდა. სხვათა შორის, ამ ვითომ „დათბობის“ დროს არც საბჭოთა იმპერიის კოლონიური ხასიათი შეცვლილა და ეგრეთწოდებული მოკავშირე რესპუბლიკები ისევ ისე დამონებულ მდგომარეობაში იყვნენ. მოსკოვის დიქტატი ცხოვრების ყველა სფეროს შეეხებოდა, მათ შორის, ცხადია ხელოვნებას და კერძოდ კინემატოგრაფს. იმ „ოტტებელის“ ნამდვილი არსი კარგად ჩანს ქართული კინოსა და კერძოდ იმ დროს შექმნილი ისტორიული ფილმების მაგალითზეც. ხრუშჩოვისეული „რეფორმების“ დროს დამთავრდა „ცოტაფილმიანობის“ ხანა, რომლის უმთავრესი და უპირველესი პირობა ყოფის შელამაზებულად ჩვენება იყო, ამასთან იმდენად, რომ რეალობასთან ყოველგვარი კავშირი გაწყვეტილი იყო. ამ ფილმებში კონფლიქტი საერთოდ არ არსებობდა და თუ იყო, მხოლოდ კარგსა და უკეთესს შორის. ახლა ეს პირობები აუცილებელი აღარ იყო, ხელოვანი შედარებით თავისუფალი გახდა. ამის შედეგად რამდენადმე გამრავალფეროვანდა რეპერტუარი. კინოცხოვრებას მიუახლოვდა, მაგრამ ამ ცვლილებებს სახელმწიფოსა და ხელოვანს შორის არსებული უნდობლობის ყინული არ გაუღლვია. ამაში ადვილად დარწმუნდებით, თუ იმ დროის კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს ოქმებს გაეცნობით. ბევრი რამ არის იქ საინტერესო, კარგად ჩანს დროის ხასიათი, ძალიან ფრთხილობენ საბჭოს წევრები, ქვეყნის დემოკრატიზაციით აღფრთოვანება არ ჩანს. არც დიდი ენთუზიზმი იგრძნობა, უნდობლობა კი ყველგან თვალში საცემია. საბჭოს წევრები სოციალისტური რეალიზმისადმი ერთგულებას



თავგამოდებული ამტიცებენ, სოციალური პრობლემატკა (როგორც ეს ადრე იყო) უმთავრესად მიაჩნიათ. თუ კარგად არ დაუფიქრდები, შეიძლება ეს ოქმები და მათში გამოთქმული მოსაზრებები ოცდაათიანი წლებისას მიაშგავსო. ერთი სიტყვით, ძველი სტერეოტიპები კიდევ ცოცხლობდნენ და ხალხიც მათი მიხედვით აზროვნებდა. სიახლე უფრო სარეპერტუარო გეგმაში ჩანს. სცენარების უმეტესობა ისტორიულ თემაზეა შექმნილი. ღირებულებათა გადაფასება იმით იწყებოდა, რომ წარსულს მიუბრუნდა ხელოვანი. ეს ბუნებრივია, ოღონდ როგორც იმავე ოქმებიდან ირკვევა ეს პროცესი იოლად სულაც არ მიმდინარეობდა, ამასთან სტუდიის საარქივო მასალები საცნაურს ხდიან იმას თუ რატომ იყო, რომ ჩვენი ისტორია თუნდაც ეკრანიზების წყალობით ფირზე აღბეჭდილი ისევ გაუკულმართებულად იყო ნაჩვენები. ამ მხრივ ბევრს რასმეს არკვევს ერთი დოკუმენტი, იგი „ბაში-აჩუკის“ გადაღებასთან დაკავშირებით შეითხზა და იმ ბრძანებებისა თუ რეკომენდაციების ტიპიური ნიმუში გახლავთ, კინემატოგრაფიის საკავშირო უწყებანი რომ უგზავნიდნენ ეროვნულ კინოსტუდიებს:

«Министерство культуры СССР утвердило льмит по фильму «Баши-Ачуки». Вместе с тем обращаю ваше внимание, что производственный план киностудии «Грузия-фильм» перегружен фильмами на исторические темы. Из пяти фильмов находящихся сейчас в производстве — четыре посвящены темам прошлого». — «Киностудия «Грузия-фильм» должна заняться, впервые очередь подготовкой сценариев на современные темы».

წერილს ხელს აწერს სსრკ კულტურის მინისტრის მოადგილე ვ. სურინი. მოსკოველ მოხელეს სულაც არ აინტერესებს ის, თუ რატომ იყო მაშინ ქართული კინოსტუდიის რეპერტუარში ამდენი წარსულის თემაზე შექმნილი სცენარი, რომ ქართული ლიტერატურის კლასიკური ნიმუშების საშუალებით ისტორიისაკენ მიტრიალება აუცილებ-

ბელი პროცესი იყო იმ ზნეობრივ მავალითების საძიებლად, რომელიც ასე კირდებოდა მაშინ ჩვენს საზოგადოებას, თავად კინოხელოვნებას, რასაც ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც სწორი სულიერი ორიენტირი გვექონოდა, მაგრამ სწორედ ეს არ აინტერესებს ვ. სურინს. თავად მას აზრად არ მოსვლია და ვინმეს რომ ეთქვა საეჭვოა გაეგო ამის მნიშვნელობა, რადგან როცა ერთი ეროვნების მოხელე სხვა ერის სულიერი ცხოვრების სფეროში ხელს აფათურებს და ამის იურიდიული უფლებაც აქვს, იმას ამისთანა სანტიმენტების მოსასმენად არ სცალია. როცა ვ. სურინის წერილზე ვთქვი ეს იმ დროის ტიპიური დოკუმენტაციააო, ვგულისხმობდი, რომ დადგა ახალი ეტაპი, რიგით შესამე. მაგრამ ეროვნული კინოსა და კერძოდ ისტორიული ფილმის გადაღებისათვის საჭირო თავისუფლება ამას არ მოუტანია; იმას, თუ როგორ უნდა ასახულიყო ჩვენი ისტორია ეკრანზე, ამას საკავშირო სახკინოს მოსკოველი მოხელეები განსაზღვრავდნენ, კერძოდ რედაქტორები. ეს პეროდი სამ ათეულ წელიწადზე მეტ ხანს გრძელდებოდა და ამიტომ სათანადო დოკუმენტებიც საკმაოდ ბევრი შემორჩა. მათში კარგად ჩანს, თუ რა შავ დღეს დააყრიდნენ ხოლმე მოსკოველი რედაქტორები იმ ქართველ კინემატოგრაფისტებს, რომლებიც ამა თუ იმ ფორმით არღვევდნენ საკავშირო იდეოლოგიურ და კინემატოგრაფიულ უწყებათა მიერ დადგენილ დოგმებსა და ნორმატივებს. მას მოსკოვში დასამტიციებლად გაგზავნილ სცენარს დაუწუნებდნენ, შენიშვნებით სავსე რეცენზიასაც ზედ დაურთავდნენ და უკან გამოუბრუნებდნენ. ეს პროცედურა (სცენარის მოსკოვში გაგზავნა და გამოგზავნა) შეიძლება რამდენჯერმე განმეორებულყო და მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა სცენარი იდეოლოგიური თვალსაზრისით „სრულყოფილი“ გახდებოდა, მას დაამტიციებდნენ. მოსკოველი ჩინოვნიკები და რედაქტორები მარტონი არ იყვნენ სოციალისტური იდეოლოგიის სადარაჯოზე, მათ ადგი-

ლობრივი ჩინოვნიკები და ხშირად, რედაქტორებიც ეხმარებოდნენ. ესენიც იმავე დოკუმებს და ნორმატივებს იყენებდნენ სცენარის შესაფუძვლად. ამასთან შესაძლოა რაიმე საიდუმლო ინსტრუქციებიც არსებობდა (როცა 50-იანი წლების სამხატვრო საბჭოს სხდომების ოქმებს ვეცნობოდი, ზოგიერთი სცენარისადმი გამოთქმული შენიშვნების ხასიათმა ამის ექვი აღმიძრა).

მაშ ასე, 50-იანი წლების მეორე ნახევარი — ხრუშჩოვის „ოტტებელის“ ხანა, ამ დროს ჩვენს კინოსტუდიაში სამ ისტორიულ ფილმს იღებდნენ: „ბაში-აჩუკი“, „მამლუქი“ და „მაია წყნეთელს“. თანმიმდევრულად განვიხილოთ სამივე ეს ფილმი.

„ბაში-აჩუკი“ აკაკი წერეთლის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაცია გახლავთ. სცენარის ავტორები არიან ვ. კარსანიძე და ლ. ესაკია, რეჟისორი ლეო ესაკია. მოთხრობის გმირები რეალური ისტორიული ამბის ფონზე მოქმედებენ: 1659 წლის კახეთის აჯანყება ქართველთა ეროვნულ განმანთავისუფლებელი ბრძოლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდია. აკაკი წერეთელმა მეტად ორიგინალურად შეუთავსა ერთმანეთს ნამდვილი ამბავი შეთხზულს. ისტორიულ გმირებს გვერდით მდგარი და მოქმედი მოგონილი პერსონაჟები დამაჯერებლად გამოიყურებიან. ავტორისეული სათქმელიც (ქართველთა ერთობის იდეა) ისეა მოტანილი, რომ ლოგიკურ აუცილებლობად აღიქმება. მოთხრობილი ისტორია საინტერესოა, ხოლო გმირთა ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალი აღტაცებას იწვევს მკითხველში და ბოლოს „ბაში-აჩუკი“ მიეკუთვნება ისტორიულ თემაზე შექმნილ იმ იშვიათ ქართულ ნაწარმოებებს, რომლებსაც ბედნიერი დასასრული აქვთ. მოთხრობაში მოქმედება დინამიურად ვითარდება და ინტრიგაც კარგადაა მოფიქრებული, პერსონაჟთა სახეები და ხასიათები მკაფიო და დასამახსოვრებელია, საინტერესოდ, ჩრის ასახული XVII საუკუნის საქართვე-

ლოს ყოფის სურათები. ვისაც წაუკითხავს ეს მოთხრობა დამერწმუნება, რომ საქმაოდ „ხედვითად“ არის დაწერილი, წაკითხვისას კინოფილმისთვის აღიქმება. ამით იმის თქმა მინდა, რომ სხვა ლირსებებთან ერთად „ბაში-აჩუკი“ კარგ საეკრანიზაციო მასალას წარმოადგენდა. მიუხედავად ამ თვისებისა სცენარის ავტორებს ბარე ოთხი ვარიანტის დაწერა მოუხდათ, ვიდრე ოპტიმალურს იპოვნინდნენ. ამდენი შრომის და ჯაფის მიზეზი ის იყო, რომ სცენარის ავტორები ვ. კარსანიძე და ლ. ესაკია მოთხრობის იდეოლოგიზირება-პოლიტიზირებას ეცადნენ. ამან ზოგი რამის შეცვლა გამოიწვია, დაარღვია პირველწყაროს მთლიანობა. იდეოლოგიზირება სოციალური კონფლიქტის აქცენტირებაში მდგომარეობდა, პოლიტიზირება რუსეთ-საქართველოს „შეგობრულ“ ურთიერთობათა ჩვენებაში. ამ ამბის ამსახველი ეპიზოდები მოთხრობაში სულაც არ არის. ის სცენარის ავტორებმა მოიგონეს და შეიტანეს პირველ ვარიანტებში. იმ დოკუმენტების მიხედვით, რაც შემორჩენილია და რაზეც ხელი შიმიწვდა, ძნელი დასადგენია ვინმემ დაავალათ თუ თავისი ინიციატივით მოიქცნენ ასე ავტორები. იყო რაიმე წერილობითი მითითება, თუ უნარისადმი ჩამოყალიბებულმა სტერეოტიპმა განსაზღვრა მათი არჩევანი. ასეა თუ ისე, ამის შესახებ სტუდიის სამხატვრო საბჭოზე ბევრი ლაპარაკი იყო, ვინაიდან ეს სხდომები ისევე, როგორც არა ერთ გზის ციტირებული ადრეული წლების სხდომები დროის თავისებურებას ზედმიწევნით წარმოაჩენენ; შეძლებისდაგვარად ვრცლად მოვიყვან საბჭოზე გამოთქმულ მოსაზრებებს. საინტერესოა სამხატვრო საბჭოს სხდომა, რომელიც გაიმართა 1955 წლის 17 თებერვალს და რომელსაც ესწრებოდნენ: ვ. ანჯაფარიძე, აკ. ბელიაშვილი, რ. თაბუკაშვილი, ს. ვაწაძე, ს. დოლიძე, ბ. ყლენტი, დ. კანდელაკი, კ. ლორთქიფანიძე, გ. მარგველაშვილი, მ. მრეელიშვილი, კ. პიპინაშვილი, დ. რონდელი, ე. ხაჩიძე, ზ. ხარშილაძე, შ. გედევანიშვილი, ნ. ნიკო-

ლაძე, ფელდმანი, შ. ქურდიანი, გ. ქართველიშვილი.

აი ვინ რა აზრი გამოთქვა:

კ. ლორთქიფანიძე — „სცენარს უფრო ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს საქართველოს და რუსეთის ურთიერთობის ამსახველი მომენტი, თუ ამ თემას გავყვებით, მაშინ მისი გაფართოება და გაღრმავება საჭირო, წინააღმდეგ შემთხვევაში კი შეიძლება გვერდი ავუხვიოთ“.

დ. კანდელაკი — „რუსეთთან შეერთების საკითხი უნდა დარჩეს“.

ბ. ჟღენტი — „ბაში-აჩუკის“ ეკრანიზაცია მით არის საინტერესო, რომ ხალხი და ხალხიდან გამოსული გმირია მასში მთავარი, რუსეთთან ურთიერთობის საკითხი უნდა დარჩეს და გაღრმავდეს. საქმე ენარში კი არ არის. არამედ პოლიტიკურ იდეაში.

საქართველოს იმ დროის პოლიტიკური ვითარება მოითხოვდა რუსეთთან შეერთებას“<sup>20</sup>.

ციტატები იმ სხდომის, ოქმიდან რომელიც 1955 წლის 17 მაისს შესდგა, გამოითქვა შემდეგი მოსაზრებები:

ს. დოლიძე — „ნადირობის სცენა გრძელდება... ნადირობის ამოცანაა შემამულეთა ფუქსავატური ცხოვრების ჩვენება“.

გიგოლაშვილი — „ნადირობის სცენას თუ დავუკვირდებით, რომ საქართველო ჭანდაღურებულია შემოსული მტრების მიერ და ამ დროს თავადი ქალიშვილთან ერთად ნადირობს, მე მგონია, ცოტა უხერხულია. ქრისტიან-მაჰმადიანთა დაპირისპირება არ უნდა იყოს კარგი“.

ს. დოლიძე — „არ მომწონს სიტყვა „დამპყრობნი“. შესცვალეთ სხვა ტერმინით“<sup>21</sup>.

ამავე სხდომაზე გამოვიდა ფილმის რეჟისორი. მისი პასუხი არსებითად სცენარში შეტანილი ცვლილებების დაცვას წარმოადგენს. ვნახოთ თუ რა არგუმენტებით ცდილობს ამას ლეო ესაკია: — „ძირითადი შენიშვნაა შესწორდეს რუსეთის საკითხი, აქ მინდა ყურადღება მიაქციოთ, რომ მთელი სიუჟეტის ხაზი მიდის კახეთის ორიენტაციისკენ, რომ ვის შეიძლება დაეყრ-

დნოს, ამიტომ არის დარბევები სჯა. არის ბრძოლა სპარსელებს წინააღმდეგ. არც აკაკის მოუცილებს და დან ეს ამბავი. თეიმურაზი იბრძოდა 50 წელი. ამ ორიენტაციის წინააღმდეგ და ეს საკითხი რომ არ იყოს ნაჩვენები არ შეიძლება. ერთი საკითხი არის თეიმურაზი და მისი ურთიერთობა რუსეთთან და მეორე ქართველი და რუსი ხალხის კულტურული ურთიერთობა. აქ არის მთავარი ვაჩვენოთ, რომ რუსეთი ჩვენი მეგობარია. სცენა, რუსი და ქართველი მეფეების შეხვედრისა დამუშავებულია ისტორიული მასალის დაცვით. დიალოგები კი მათ შორის ზუსტად არის დაცული. ამხანაგები ამბობენ, რომ ორგანულად არ არის სცენარში ეს მომენტი. ამას გავითვალისწინებთ, ისე კი რა თქმა უნდა, უნდა დარჩეს იგი“<sup>22</sup>.

აი, ასეთი გახლავთ ის ძირითადი შენიშვნები, რაც „ბაში-აჩუკის“ სცენარზე მუშაობისას საბჭოს 1955 წლის თებერვალისა და მაისის სამხატვრო სხდომებზე გამოითქვა. უმეტესობა, როგორც ნახეთ რუსეთთან ურთიერთობის ამსახველი ეპიზოდების დატოვებას მოითხოვს. მათ შესანიშნავად იციან, რომ მოთხრობაში ასეთი რამ აკაკი წერეთელს არ უწერია და ჩანართიც ორგანულად არ ერწყმის პირველ წყაროს. მაშასადამე მისი ამოღება საჭირო, მაგრამ კ. ლორთქიფანიძის მეტი ამას არვინ ითხოვს. ეს უკანასკნელიც იმ პირობით ამბობს, თუ თემა არ გაღრმავდება, მაშინ „შეიძლება გვერდი აუაროთ“. მხოლოდ ეს ერთი ნათქვამი შეიცავს საღ აზრს. დანარჩენებისათვის ეგრეთ წოდებული რუსეთ-საქართველოს „ისტორიული მეგობრების“ ამბავია უმთავრესი. მას ვერ ელევინა. რატომ? იმიტომ, რომ შესანიშნავად უწყიან: რუსეთის მიერ დამონებული ერების მდგომარეობა, არაფრით შეცვლილა „ოტტეპელის“ დროს. მათი ისტორია ისევ უნდა გაყალბებულიყო. ხოდა, ჩათრევას ჩაყოლა ამჯობინეს და თავიდანვე იმას ითხოვენ, ამბობენ და იწონებენ, რასაც შემდეგ მასკოველი რედაქტორი მოითხოვს. მოსწონებს.

საბჭოს წევრთაგან ზოგი ამას შეფარვით აკეთებს, ზოგიც გასაკვირი პირობებით. მაგალითად კინოსტუდიის დირექტორი გიგოლაშვილი, რომელსაც ჩანს, მეტად ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს ქართველთა ისტორიულ ყოფაზე, რაკი ომების დროს ნადირობა უხერხულად მიაჩნია ან ის, რომ ქრისტიანთა და მამკადიანთა ურთიერთდაპირისპირების წანააღმდეგია, ალბათ საბჭოური ათეიზმის პრინციპებიდან გამომდინარე, ანდა ს. დოლიძის მოსაზრება; რომელსაც სიტყვა „დამპყრობნი“ არ მოეწონა, საინტერესოა თავად რა ტერმინს მოძებნიდა თურქი და სპარსი აგრესორების აღსანიშნავად, და ბოლოს, თავად სცენარის თანაავტორი და რეჟისორი, რომლისთვისაც უმთავრესია: მაყურებელს უმტკიცოს „რუსეთი ჩვენი მეგობარიაო“. მე, მართალი გითხრათ, მივიჩნის იმის დაჭერება, რომ უმეტესობა გულწრფელი იყო, მაგრამ ცხადია, სამხატვრო საბჭოს წევრები მორალურად არ იყვნენ მზად იმისათვის, რომ ეროვნული ღირსება დაეცათ, ლიტერატურული პირველწყარო არ შეერყვნათ და რაც მთავარია, მოგერიებიანათ მოსკოველი რედაქტორების „იდეოლოგიური“ ხასიათის დივერსიები, ასეთი გახლავთ ერთი ეპიზოდი იმდროინდელი ქართული კინოცხოვრებისა. რაც შეეხება მოსკოველ რედაქტორთა ჩარევას, ეს სცენარებს ეხება. „ბაში-აჩუკის“ სცენარს რამდენიმე რუსი რეცენზენტი ყავდა, მე ორ მათგანზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას. პირველი რეცენზია 1955 წლის 31 მაისით თარიღდება და ეკუთვნის გ. ა. ნოვიცკის, მუზეუმთმცოდნეობის საკავშირო სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორს. მისი ნააზრევი იმდენად საინტერესო მეჩვენება, რომ თითქმის სრულად მომყავს ტექსტი, გ. ნოვიცკი აღნიშნავს რა ავტორთა მიერ გაწეულ სამუშაოს დასძენს:

«Но авторы сценария совершили ошибку, пойдя в основном целиком за автором повести «Баши-Ачуки» — Акакием Церетели.

Авторы совершили эту ошибку

потому, что представление о выдающемся классике грузинской литературы — Акакии Церетели (1840—1915) сделавшимся главным сторонником борьбы рабочих и крестьян в эпоху первой русской революции, перенесли на раннее творчество писателя, характеризовавшееся тенденциями явной идеализации прошлого. В повести «Баши-Ачуки», как и в других произведениях А. Церетели («Баграт Великий», «Торнике Эристави» и др.) идеализуются образы крупных грузинских феодалов, их нравы и быт. Сценарий обязательно должен быть улучшен в идейном отношении наряду с отрицательным образом из княжеской среды — князем Церетели, необходимо дать двух-трех его единомышленников в виде хотя бы небольшого ряда кадров, раскрывающих глубоко антинародный характер подавляющего большинства крупных грузинских феодалов, полных грубого, альчного и узкоклассового эгоизма беспощадных эксплуататоров крепостного крестьянства». «В сценарии также нет ни одного места, на котором могли бы быть построены кадры, раскрывающие всю тяжесть крестьянского гнета, об этом мельком упоминается в разговорах крестьян, но без показа в фильме таких вопросов у зрителей невольно сложится впечатление, что в Грузии не было никаких классовых противоречий и классовой борьбы».

Те места сценария, где говорится о царе Теймуразе в основном хотя и не противоречат исторической правде, тем не менее в сценарии должно быть подчеркнуто, что несмотря на желание России XVII в. оказать помощь единственной Грузии, Россия в XVII в. сделать была не в состоянии, так как она была занята решением исторической задачи первоочередной важности — воссоединения Украины с Россией и вела в связи с этим напряженную войну с Речью посполитой и одновременно со Швецией за выход к Балтике»<sup>23</sup>.

გ. ნოვიცკი ცხადად ამბობს თავის სათქმელს. შემადრწმუნებელია ეს სიტყვადე, რუსი მოხელე არ ფარავს მიზ-

ანს: „იდეოლოგიური“ მოსაზრებებით „შეასწოროს“ საქართველოს ისტორია, ამიტომ არაფერს უწევს ანგარიშს — არც ჩვენი ყოფის თავისებურებას, არც ტრადიციებს. სოციალური წინააღმდეგობანი ყოველთვის იყო საქართველოში, მაგრამ ეროვნულ განმათავისუფლებელი ბრძოლა უმთავრეს ადგილს იკავებდა. ამის გაგება არ სურს გ. ნოვიცკის. ის უქმყოფილოა იმით, რომ კლასობრივი ბრძოლა არასაკმარისად იქნა ნაჩვენები და რაკი სცენარშიცა და ლიტერატურულ პირველწყაროში ეცოტავა ეს მომენტი, აკაკის წარსულის იდეალიზაციაში დებს ბრალს. ძნელი არ არის მიხვდეთ რა მოყვებოდა გ. ნოვიცკის „შენიშვნების“ გათვალისწინებას—„ბაში-აჩუკის“ მთელი იდეური მიზანდასახულება შეიცვლებოდა. უნდა დაკარგულიყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის პათოსი. ქართული კინო და მყურებელი ამით წააგებდა, იმპერიული პოლიტიკა კი კიდევ ერთ გამარჯვებას იზეიმებდა. აღსანიშნავია ერთი საკითხიც: გ. ნოვიცკის არ ავიწყდება და ითხოვს ფილმის სცენარში გამართლება მოეძებნოს რუსეთის პოლიტიკას, არ ვიცი როგორ უნდა მოეხერხებინათ ეს სცენარის ავტორებს და „ძველი რიცხვით“ როგორ უნდა გადაერჩინათ რუსეთის პრესტიჟი. ერთი კი ცხადია, მოსკოველი კინომოხელისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ჩვენი ისტორიული წარსულის ჩვენებისას რუსეთი ხალხთა მხსნელად და ერთადერთ იმედად ყოფილიყო წარმოდგენილი. ასეთი მოთხოვნა უფრო დაუფარავად არის ნათქვამი სცენარის პირველი ვარიანტისათვის დართულ სარეცენზიო დასკვნაში, რომელსაც ხელს აწერს საკავშირო სახკინოს უფროსი რედაქტორი ვ. სკრიპიცინი:

«Непродуманный монтаж эпизодов — после сцены в Кремле сразу следует сцена налета на грузинское село карательского отряда кизилбашей (стр. 21) — создает впечатление, что посольства Теймураза в Москву вызвало лишь ярость иранцев и принесло грузин-

скому народу только новые страдания и бедствия».

კაცმა რომ თქვას, ისტორიული კვმარიტება სწორედ ის გახლავთ, რასაც ვ. სკრიპიცინი „მოუფიქრებელი“ მონტაჟის შედეგად მიიჩნევს. XV საუკუნიდან მოყოლებული XVIII საუკუნის ბოლომდე ირანი და თურქეთი გაუთავებლად აოხრებდნენ საქართველოს და მათი შემოსევების მთავარი მიზეზი სწორედ რუსეთთან ურთიერთობა იყო, რუსეთიდან კი დახმარება არ ჩანდა. ისტორიულმა კვმარიტებამ სცენარის კონიუნქტურული ხასიათის ჩანართებშიაც იჩინა თავი. მიუხედავად რუსი რედაქტორების „რჩევებისა“, საბოლოოდ რუსეთთან დაკავშირებული ეპიზოდები სცენარიდან ამოღებული იქნა. დარჩა ის, რაც უნდა დარჩენილიყო ანუ აკაკისეული „ბაში-აჩუკი“. კუროზების გარეშე არც მისი გადაღება მოხერხდა. ამათგან პირველი ის იყო, რომ ავტორებმა ამბის დასაწყისი შეცვალეს. ამ ცვლილებამ ბევრი ვერაფერი შემატა ნაწარმოებს: აკაკისთან მოქმედება იქედან იწყება, გლახო რომ ცხენზე ამხედრებული ცდილობს აღიდებული არაგვის გადალახვას. ამას აკეთებს უშიშრად, საზრიანად და ვაჟაკურად, ამ ეპიზოდით გმირის ხასიათიც კარგად წარმოჩინდება და მოთხრობის ქანრული თავისებურებაც საცნაური ხდება. „ბაში-აჩუკი“ ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალს ასახავს. სცენარის ოთხივე ვარიანტში ეს ამბავი ნადირობით არის შეცვლილი, კერძოდ: ნინოს ცხენი რომ გაიტაცებს და გლახუნა რომ იხსნის განსაცდელისაგან. ეს სცენა ვერაფრით სჭობს არაგვის ცხენდაცხენ გადალახვის ამბავს, რომელიც როგორც ირკვევა (სცენარის თანავტორის ვ. კარსანიძის 1956 წლის 8 ოქტომბრით დათარიღებული ბარათით) გადაღებული ყოფილა და რატომღაც ფილმში არ შესულა. ამის მიზეზად ვ. კარსანიძე გადამღები კოლექტივის სურვილს ასახელებს. თუ ეს არის კვმარიტი მიზეზი, მაშინ უნდა დავასკვნათ, რომ გადამღებ ჯგუფს ბოლომდის გაცნობიერებული არ ჰქონია თუ

რა სახის ნაწარმოებს ჰქმნიდა, როგორ იყო მისი ეპიკური სპეციფიკა, რადგან სათავგადასავლო ფილმს იღებდნენ და ასეთი დასაწყისი უფრო ეფექტური იქნებოდა.

რაც შეეხება დანარჩენ პრობლემებს, ამოვან ერთ-ერთი უმთავრესი, რამაც გადაღებისას იჩინა თავი და ფილმს თავისი კვალი დაამჩნია, ეს მსახიობთა თამაშის ხასიათი იყო, რაც ისევ და ისევ თეატრალურობაში მდგომარეობს: როგორც წინა სურათებში იყო, აქაც უხვადაა თვალების ბრიალი, მოჭარბებული მიმიკა-ჟესტიკულაცია და ყალბი თეატრალური ინტონაციით წარმოთქმული ფრაზები. აღინდელათ შედარებით განსხვავება ია გახლავთ, რომ მრავალჯნის მოხსენიებულ სამხატვრო საბჭოზე ამის შესახებ ლაპარაკი იყო, ჩანს ძიებაც, მაგრამ უშედეგოდ, რადგან ფილმში მონაწილე მსახიობები თეატრიდან იყვნენ მოსულნი, იმ თეატრიდან, რომელშიც მაშინ თამაშის რომანტიკულ-ჰეროიკული სტილი ბატონობდა. ამ სტილის ავად თუ კარგად დაუფლებული მსახიობები, რომლებსაც კინოკამერის წინ დგომის გამოცდილება არ ჰქონდათ, იმას და ისე აკეთებდა, რასაც და როგორც სცენაზე. ეს განსაკუთრებით ჩანს პავლიონში გადაღებული ეპიზოდებში, სადაც თამაშის სტილს დეკორაციების თეატრალური ხასიათიც ემატება. ფილმი სათავგადასავლოა, რაც ითხოვდა ეპიკური არსენალის ყველა ატრიბუტის გამოყენებას: ჭირითი, სროლა, ჩხუბი, ბრძოლა, ფარეკობა. ამ მხრივაც ბევრი რამ იმდენად პირობითად იყო შესრულებული, რომ ეკრანზე მეტად მიამიტურად ჩანდა, მაგალითად: ებრძვის სამ სპარსელს გლახუნა, მოიქნევს ხმალს და სამივე ამოკატრიალდება მიწაზე, ასეთი ეპიზოდების სიმრავლე ფილმში დასაშვებ ზღვარს ცილდება. თუ ქართული ყოფა-ცხოვრება და რეალიები მეტნაკლებად დამაჯერებლად აისახა ფილმში, სამაგიეროდ სპარსელებისა და აღმოსავლური რეალების ჩვენებისას იგრძნობა ემპირიზმი და ბევრ რამეს ეპოტიკური ელფერი დაკრავს.

სპარსელები ხან მეტისმეტად სასტიკნი და ვერაგნი არიან, ხანაც სბრეკები. ოქროს შუალედი ვერ იქნება მათი მოიძებნა, სწორხაზოვნებამ წარსულის სურათი სრულფასოვნად ვერ დახატა.

ამით ფილმმა წააგო. რაც შეეხება რეკიზიტს, დეკორაციებს — მათი ბუტაფორიულობა თვალში საცემია. ეს ფინანსური სიდუხჭირის და ტექნიკური ჩამორჩენის ბრალი იყო.

იმ დროის კინოცხოვრების ხასიათზე ასეთი ფაქტიკ მეტყველებს: ფილმზე მუშაობისას ავტორებმა აკაკის უზარმაზარ პოეტურ მემკვიდრეობაში შესაფერისი ლექსები „ვერ ნახეს“ და ფილმისათვის შეთხზული სიმღერების ტექსტის ავტორად პ. გრუზინსკი მოიწვიეს...

„ბაში-აჩუკი“ ისტორიულ თემაზე შექმნილი სათავგადასავლო ფილმია და მაგალითია იმისა, რომ ჩვენი წარსულის ჩვენება ამ ეპიკის წყალობითაც შესაძლებელია. მოგვიანებით, უკვე 60-იან წლებში ეს ცდა საინტერესო გაგრძელებას პოულობს, მაგრამ ამაზე შემდგომ. „ბაში-აჩუკის“ უმთავრეს ღირსებად მიმაჩნია მისი ოპტიმისტური ფინალი. თუ არ ვცდები, ეს ერთადერთი ისტორიული ფილმია, რომელიც ტრავიკულად არ თავდება. ეს, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა აკაკი წერეთლის დამსახურებაა, მაგრამ ისიც მნიშვნელოვანია. ფილმის ავტორებმა საეკრანიზაციოდ ეს მოთხრობა რომ შეარჩიეს. საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა ის იყო, რომ რუსეთთან ძალით მიერთებულ ერებს საკუთარ ისტორიაში მხოლოდ უღიბლობა დაენახა და მომავალ თავისუფლებაზე აღარ ეფიქრა. სურათი ამ იდეოლოგიას ეწინააღმდეგება და პრიმიტიულად, მაგრამ მაინც არწმუნებდა მყურებელს წარსულში არც ისე შავად გვექონია საქმეო. „ბაში-აჩუკი“ ახალი სიტყვა ნამდვილად არ იყო ანალოგიური ეპიკის ქართულ სურათებს შორის, მაგრამ საკავშირო უწყებებმა მის მიმართ განსაკუთრებული „ზრუნვა“ გამოიჩინეს. უკვე გაგაცანით რუსი მოხელეების მიერ შეთხზული კურონოზ-

ლი ხასიათის ინსტრუქციები, მაგრამ მათ შორის ნამდვილად გამოირჩევა ის ბრძანება, რომელიც იმას ეხებოდა, თუ სად იყო მიზანშეწონილი და სად არა ფილმის ჩვენება... უფრო ზუსტად ამ ამბის არსში ის განცხადება გვარკვევს, რომელიც რეჟისორმა ლეო ესკოპამ უმაღლეს საბჭოთა ინსტანციებს გაუგზავნა, გადავაზობთ ფრაგმენტებს ამ წერილიდან:

Секретарю ЦК КПСС  
тов. Шенилову Д. Т.

Копия — министру иностранных  
дел СССР тов. Громыко А. А.

### Заявление

— «Когда я сдал русский вариант фильма главному управлению кинематографии министерства культуры СССР, товарищи пожелали показать «Баши-Ачук» начальнику отдела Ближнего Востока министерства иностранных дел СССР тов. Павлову».

— «Через 23 дня мне, наконец вручили официальный документ Министерства культуры СССР, в котором сообщается, что «по договоренности с МИД СССР (тов. Павлов) фильм можно выпускать везде, кроме Москвы, Ленинграда, Баку, Батуми, т. е. кроме тех городов Советского Союза, где имеются консульства Ирана».

— «Фильм «Баши-Ачуки» ни в какой мере не может обидеть иранский народ, тем более, что от событий, происходящих в фильме, нас отделяют три века. Я убежден, что современные руководители Ирана никак не обидятся за действия Шаха-Абасса. При таком подходе, как у тов. Павлова, невозможно было бы создать ни одного исторического произведения искусства»<sup>23</sup>.

რუს მოხელეთა რედაქტორთა და ჟურნალისტთა კურორული ხასიათის დოკუმენტები და მოსაზრებები ბევრი მაქვს ციტირებული ამ წერილში, მაგრამ საბჭოთა პოლიტიკის სიბრიყვეს არცერთი ისე ცხადად არ წარმოაჩენს, როგორც ეს განცხადება. თავად განსაჯეთ. „ბაში-აჩუკის“ ჩვენება მოსკოვში, ლენინგრადში, ბაქოსა და ბათუმში იმ მოტივით აკრძალა, რომ იქ ირანის

საკონსულოები იყო და თურმე შეკრება ირანელებს საწყენად დაუჩინებოდათ სამაჰი წლის წინანდელ ამსახველი. (სათავგადასავლო ფილმი). ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს საბჭოთა ტოტალიტალური რეჟიმი ზედმიწევნით ზრუნავს მეზობელ ქვეყნებზე, ცდილობს არაფრით შეურაცხყოს მათი ეროვნული ღირსება. მაგრამ მკდარია ეს აზრი. რადგან კარგადაა ცნობილი, თუ რა თავხედურად ერგოდა საბჭოთა კავშირი სხვა ქვეყნების საქმეებში. ამის მაგალითია ავღანეთის დაპყრობის უშედეგო მცდელობა. ასე, რომ „ბაში-აჩუკის“ ჩვენების აკრძალვა ოთხ ქალაქში სხვა არაფერია, თუ მორიგი ბიუროკრატიული უაზრობაა... ამ ბრძანების სიბრიყვე და მმართველი ბიუროკრატის გონებაშეზღუდულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ სსრკ საგარეო საქმეთა სამინისტროს ახლო აღმოსავლეთის განყოფილების უფროსს პავლოვს წარმოდგენა არ ქონდა იმაზე თუ სად მდებარეობდა ირანის საკონსულოები, ეს რომ ასეა, იქიდან ჩანს, პირველ სამ ქალაქს ბათუმიც რომ მიუმატა, სადაც არც არასოდეს ყოფილა ირანის საკონსულო...

### შენიშვნები:

11. Газета «Кино», 8/VIII—1934 г.
12. И. Сталин. Сочинения, т. 4, стр. 410—411.
13. საქართველოს რესპუბლიკა ლეცხა ფონდი 52. ანაწერი 1. საქმე 5-4
14. იქვე
15. იქვე
16. И. Маневич. «Михаил Чиаурели». М., 1950, стр. 50—61.
17. საქართველოს რესპუბლიკა ლეცხა ფონდი 52. ანაწერი 2. საქმე 338
18. საქართველოს რესპუბლიკა ლეცხა ფონდი 52. ანაწერი 2. საქმე 468.
19. იქვე
20. საქართველოს რესპუბლიკა ლეცხა ფონდი 52. ანაწერი 2. საქმე 1576.
21. იქვე
22. იქვე
23. საქართველოს რესპუბლიკა ლეცხა ფონდი 52. ანაწერი 2.

(გაგრძელება იქნება)

# სისხლისა და სიკვდილის მიხტარია

ანა ჰაჰჰაჰაძე

ფ. გ. ლორკა „სისხლიანი ქორწილი“  
რეჟისორები — შ. სვირაძე, ლ. წულაძე. მხატვარი — შ. გლუტჩიძე.  
მუსიკალური გაფორმება — რ. კენაძისა, ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე.  
შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.  
1990 წ.

ძნელად თუ ვინმე უარყოფს, რომ ახალგაზრდა რეჟისორების მერაბ სვირაძისა და ლევან წულაძის მიერ დადგმული ფედერიკო გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ ჩინებულად თავსდება რუსთაველის თეატრის ესთეტი-

კური პრინციპების კონტექსტში. მეტიც: ამ კონტექსტიდანაა ამოზრდილი და მათი თაობის სხვა რეჟისორთა დადგმებზე ნაკლებ როდი სცოდავს წინამორბედ სცენის ოსტატთა მიგნებების გამოყენებით. ერთი თავისებურება მა-

„სისხლიანი ქორწილი“. სცენა სპექტაკლიდან







სცენა სპექტაკლიდან

ინც განასხვავებს მათ ნამუშევარს ახალ-გაზრდულ რეჟისურაში მოძალებული ტენდენციისაგან: კლასიკა მაინცდამაინც თავდაყირა უნდა გადმოაბრუნონ. ესეც 70-80-იანი წლების ნოვატორობის არასწორი გაგების შედეგია. გარსია ლორკას მშფოთვარე პიესის ინტერპრეტატორები „მორჩილების“ დამაფიქრებელ მაგალითს იძლევიან. მათი სპექტაკლი ზედმიწევნით ერთგულია ავტორისა, არ შეიცავს „ნორმიდან“ რაიმე მოულოდნელ, თავბრუდამხვევ გადახვევებს, უკვე მართლაც საშიშ ფორმებს რომ იძენს სხვისი ნოვატიების ზოგიერთ მოუქნელ, დაუფიქრებელ გამოყენებელთა მეოხებით (ამისათვის მხოლოდ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მაგალითიც კმარა).

პირიქით: „სისხლიან ქორწილს“ ოდნავ გაშლიზიანებელი სიღარბისლევცი ახასიათებს, მე ვიტყვოდი — ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის ნაადრევი. შესაძლოა ეს სიფრთხილე არა იმდენად თვითდაზღვევის სურვილით იყო ნაკარნახევი (ბედნიერებაა დამწყვეტი რეჟისორისათვის რუსთაველის თეატრის სცენაზე სპექტაკლის დადგმა!), რამდენადაც ლორკას პიესის თავისებურებებთან გამკლავების აუცილებლობით. ლორკა კი თეატრისათვის მართლაც ერთ-ერთი ყველაზე რთული ავტორია.

მისი დრამატურგიის ქვეტექსტი უპირველესად— ვნებაა, ვნება — ბედისწერა, სიკვდილის მომასწავებელი და მარადისობის დამამკვიდრებელი, მიწის ცივ და მზის მწველ სტიქიათა შეხლის ზღვარზე ტკობა. მისი პიესების მკაცრ, ასკეტურ წყობას მოუხელთებელი შეგრძნების — „ლუენდეს“ სიშმაგე ამსხვრევს.

„სისხლიან ქორწილში“ ეს ზღვარი ვნება — სიკოცხლესა და ვნება — სიკვდილს შორის ბეწვის ხიდივით ფაქიზია და მასზე უნდა გაიაროს მან, ვინც ამ პიესას ხელს მოკიდებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში სპექტაკლი ან ახირებული ადამიანებია მიერ გათამაშებულ იეზუიტურ მისტერიას დაემსგავსება, ან ისტერიული კონველსიების კასკადს.

შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის ავტორებმა ღირსეულად გაიარეს ბეწვის ხიდზე და მაღალი სადადგმო კულტურა, ვიზუალური მომხიბვლელობა თამაშის მანერის დახვეწილობა სწორედ ამის შედეგია. ნებისმიერ სხვა პიესაზე მუშაობისთვის ეს მიღწევები საკმარისი იქნებოდა, რათა რეჟისორული დებიუტი გამარჯვებად მიგვეჩნია. მაგრამ ლორკასათვის ეს არა კმარა და რაკი ახალგაზრდები სწორედ მის მოუხელთებელ დრამატურგიას შეეპიძნენ.



სარძლო — ლ. ალიბეგაშვილი  
სასიძო — ლ. ბერიკაშვილი

მამ შეფასების კრიტერიუმიც იზრდება.

თუკი უღარესად მკაცრი ვიქნებით, ცხადია, სპექტაკლი არა ერთსა და ორ შენიშვნას იმსახურებს. უპირველეს

ყოვლისა, ფინალისკენ ძალზე საგრძნობი ზღვება მისი გაჭიმულობა. სცენურ დროზე ძალდატანება, რამაც, ჩვენი მხედრობით, თავდაპირველი რიტმის დაცვმა გამოიწვია. ეს განსაკუთრებით ეხება ფინალურ ეპიზოდებს: ტყიამკრელთა სავსებით ყოფით ვაბაასებას, მთვარისა და სიკვდილის სიმბოლურ პერსონაჟთა სცენებს, რომელსაც ლეონარდოსა და სასიძოს ორთაბრძოლა მოსდევს. თუმცა რიტმის ერთგვარი ჩავარდნა ამ ეპიზოდებში ძნელი ასახსნელი არ არის: ტყისმკრელები და ღამის მოციქულნი — მთვარე და სიკვდილი, ერთის შეხედვით, მართლაც ამოვარდნილები არიან პიესის კონტექსტიდან: ცხადია, არა აზრობრივად, არამედ სტილისტურად. ეს ის ორი უკიდურესობაა, რომელიც მუდამ გადაჯაჭვულია ლორკას პოეზიასა და დრამებში: ცხოვრება — ჩვეულებრივი, ნამდვილი, ნატურალური და მარადიულობა — ვით სიკვდილის მოახლოების მძაფრი შეგრძნება. ამ სცენებში გაშიშვლებული და თავის უკიდურეს ფორმებშია გამოხატული ის ორი ანტითეზა, რომელიც კონფლიქტურად თანაარსებობს პიესის ქარგაში. ეს ეპიზოდები მართლაც თითქმის ზედმეტია, მაგრამ მათ გარეშე „სისხლიანი ქორწილი“ ჩვეულებრივ მელოდრამად იქცეოდა, აკვიატებული ზრახ-

სარძლო — ლ. ალიბეგაშვილი, სასიძო — თ. გიორგაძე



ვების დრამად. მათ გარეშე ლეონარდო ჩვეულებრივი სუპერმენია, რომელიც ვითარებათა გამო ოჯახურ კაბალაში აღმოჩნდა, ხოლო სარძლო — ავზორცი და გამოცდილი მაცდური.

ამიტომაც ამ ეპიზოდების უბრალოდ გათამაშება სწორედ იმ შედეგს მოგვცემდა, რაც მოგვცა: ტყისმჭრელებმა (ვ. ნინიძე, გ. თალაკვაძე, ე. სახლთხუციშვილი) კეთილსინდისიერად ჩაიბურტყუნეს თავიანთი ტექსტი, ერთობ მომხიბვლელმა მთვარემ (ხ. მჭედლიძე) გრაციოზული მიხვრა-მოხვრით, საკრალური ინტონაციით გადმოგვცა სათანადო ინფორმაცია, ხოლო სიკვდილმა მათხოვრის სახით (ი. ნინიძე) მრავლისმეტყველი ქორეოგრაფიული ეტიუდებით დაგვატყვევა (ქორეოგრაფი რ. წულუკიძე).

არა მგონია რეჟისორებმა სათანადოდ ვერ შეაფასეს ამ ეპიზოდების მნიშვნელობა, მათი ურთიერთმიმართების ქვეტექსტი. პირიქით, და მათი აზრით — შესაბამისი გადაწყვეტაც მოუწახეს. ტყისმჭრელთა დიალოგები ავანსცენის კუთხეში, თითქმის სიბნელეში გათამაშდება, ხოლო მთვარე და სიკვდილი ფიცარნაგის ცენტრალურ ადგილას აგებული სცენური კონსტრუქციიდან დაპყრებენ ბნელით მოცულ ტყეს — შეყვარებულთა უკანასკნელ თავშესაფარს. ტყისმჭრელთა მამაკა-



ლეონარდოს სიღედრი — მ. მაღლაკელიძე.  
ლეონარდოს ცოლი — ბ. დვალისვილი

ცურ ქორიკნობას მთვარისა და სიკვდილის მისტერიალური ჩაგონებანი წყვეტენ. შემდგომ სწორედ ამ ამალეებულ კონსტრუქციაზე გაჩაღდება ლეონარდოსა და სასიმოს ორთაბრძო-

სცენა სპექტაკლიდან





ლეონარდოს ცოლი — ბ. ღვალაშვილი.  
 ლეონარდო — ა. ხიდაშელი

ლა. შენელებული კადრის პრინციპით გათამაშებული ეს სცენა, რომელიც რიტუალურ ცეკვასაც ჩამოგავს და ვესტერნების რომანტიკულ ხიბლსაც შეიცავს, თავისთავად საკმაოდ ეფექტურია — ზედმეტად დადგმული რომ არ იყოს და წინამდებარე ეპიზოდების დუნე მოქმედების ინერცია რომ არ ძალავდეს, ამის გამო ის მუხტი, თავისებური მაგია, რომელიც ახლდა მთელ სცენურ ქმედებას და შინაგანად ამზადებდა მაყურებელს ტრაგედიის განცდისათვის, ფინალში გაიფანტა და საგრძნობლად შეასუსტა თავდაპირველი შთაბეჭდილება. ემოციური მუხტი სადღაც სპექტაკლის ცენტრალურ ეპიზოდებს დაემთხვა და შედეგად ტრაგედიის მოლოდინი გაცილებით უფრო მძაფრად განიცდება, ვიდრე თვით ტრაგედია.

მე შეგნებულად დავიწყე საუბარი სპექტაკლის ყველაზე სუსტ მხარეზე, რათა შემდგომ აქცენტი მის უღაცო

ლირსებებზე გადავიტანო. ეს მიღწევა-ბი მით უფრო ფასეულია, რომ სპექტაკლის ავტორები ერთობ რეგულარულ-ციფიკურ დრამატურგიას შეეჭიდნენ.

ყველაზე ლირებული რაც არის ჩემთვის ამ სპექტაკლში, ესაა ლორკაა სამყარო: თავის თავში ჩაკეტილი, ერთის შეხედვით მკაცრ წონასწორობაზე აგებული და თავისებურად დახვეწილი, მისი რიტმი, რომლის გამოზომილ ფეთქვამიც მუდამ შეიგრძნობ ამოვარდნის, რღვევის გარდუვალობას. ამ მხრივ არაჩვეულებრივი გარემო შექმნა მხატვარმა შოთა გლურჯიძემ. მაღალი საქსოვი დაზგებით შემოსაზღვრულ სცენურ სივრცეში, დაზგებზე გაბმული თეთრი მთრთოლვარე ძაფების რელიეფურ ფონზე ჩინებულად იკითხება სპექტაკლის მთელი პლასტიკური ნახატი: რომანტიკული იერის მქონე მაჰაჯაყების მკაფიო ექსტები, ქალების ძუნწი, მაგრამ შინაგანად დაძაბული მოძრაობები, მათი ეგზოტური კოსტუმების კონტური.

თეთრი დაზგები იცავენ კიდევ ამ სამყაროს კაენიან მკვიდრთ და ატყვევებენ კიდევ მათ: — შურისძიებისათვის შემართული და წინათგრძნობით დამფრთხალი დედა (ზ. კვერენჩილაძე) კვლავ და კვლავ ჭიუტად ქსოვს თავისი სამკვიდროს დამცველ აედლად აღმართულ დაზგაზე; სიკვდილმისცილივით აკვრია სარძლო (ლ. ალიბეგაშვილი) თავისი ციხის კედელს; გაუხენდავი შავი ულაცივით ბორგავს დაზგის ჭებორებს შორის ლეონარდო (ა. ხიდაშელი), მის მოწყვეტილ, მოუზომავ მოძრაობებს სივრცე არ ყოფნის; თითქოს უკვე შეგუებულია ამ შეზღუდულობას, მოძრაობების განმეორებად ტრაექტორიას სასიძო(ლ. ბერიკაშვილი და თ. გიორგაძე), მისი მხრები თითქოს სამუდამოდ გაუბოჰავთ გიოსებივით გაბმულ ძაფებს. ეს მოძრავი დაზგები ხან გარს ერტყმიან სცენურ სივრცეს, ხან პერპენდიკულარულად კვეთენ მას, ხანაც ორად ზლიჩავენ სამყაროს და თეჯირივით აღიმართებიან ლეონარდოსა და მისი სატრფოა დასაცავად. სპექტაკლის ფინალში კი კვლავ ამ დაზგებისა

გან აშენებული ფიცარნაგი იქცა გაშ-  
მაგებულ მოპაექრეთა ორთაბრძოლის  
არენად, მათ უკანასკნელ სარეცელად,  
სიყვარულის ეშაფოტად.

„სისხლიანი ქორწილის“ მხატვრულ-  
დეკორატიული გადაწყვეტა უდავოდ გა-  
ნსაკუთრებული ყურადღების ღირსია.  
უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ აქ  
რეჟისორული და მხატვრული აზროვნე-  
ბა ერთმანეთთან იმ ურთიერთმიმარ-  
თებაშია, რაც ყოველთვის დამახასია-  
თებელი იყო რუსთაველის თეატრის-  
თვის. პირადად ჩემთვის კი შოთა  
გლუზრჯიძის ეს ნამუშევარი იმითაც  
იყო საინტერესო, რომ ფერწერული  
აზროვნების სინატიფით გამორჩეულ-  
მა ახალგაზრდა მხატვარმა, ჩემის აზ-  
რით, პირველად და წარმატებით და-  
სძლია რთული სივრცობრივი ამოცანე-  
ბი. მისი დეკორაცია სწორედ სცენური  
გადაწყვეტის, თეატრალური თამაშის  
გასაღებს იძლევა. მკაცრად ორგანიზე-  
ბული სცენური გარემო, ფერი, სინათ-  
ლის გამა — ყველაფერი რეჟისორულ-  
ლი ჩანაფიქრის ხორცშესხმას ემსახუ-  
რება.

სპექტაკლის დეკორატიული სიძუნ-  
წე და მსახიობთა თამაშის მანერა გან-  
საზღვრავენ და შეაგებენ ერთიმეო-  
რეს. თამაშის ხერხი, ფაქტიურად ნა-  
წარმოების ტექსტიდან მომდინარეობს.  
ლორკას პიესებში სათქმელი დიდხანს  
მზადდება: წყვეტილი ფრაზებით, შე-  
გრძნებებით, დაუმთავრებელი, უფრო  
სწორად კი — ვერგამოთქმული სიტყ-  
ვებით. ყველაფერს წინათგრძნობის,  
ფატალური გარდუევალობის ბეჭედი  
ატყვია. და საბოლოოდ, ხდება ის, რაც  
არ უნდათ რომ მოხდეს. ის, რასაც  
გაურბიან ადამიანები, უცილობელ  
ეწევა მათ, ეწევათ ცხოვრება. ეწევათ  
სიკვდილი.

სპექტაკლში ნათლადაა გამოკვეთი-  
ლი ორი ხაზი: მშობლებისა და შვილე-  
ბის, სასიძოს დედა — ზინა კვერე-  
ნჩილაძე შურისძიების მსხვერპლად  
ქცეული თავისი ოჯახის ბადეს  
ქსოვს და ცდილობს შვილს ამ ხუნდე-  
ბით ტყობა ჩაუწერგოს. სარძლოს მა-  
მა — ედიშერ მაღალაშვილი ხროვკ მი-

წაზე თავის ციხე-სიმაგრეს აშენებს.  
ერთი სიკვდილის შიშს ებრძვის. მედი-  
დური შეუპოვრობით, მეორე კი <sup>გარეულის</sup> <sup>მედი-</sup>  
ცოცხლის ენით შეპყრობილი ახალი  
ბასტიონების აღებას ესწრაფვის. ზინა  
კვერენჩილაძის გმირი, ფატალისტუ-  
რი შეგრძნებებით შებოჭილი, ცდი-  
ლობს თავისსავე ნათელხილვებს  
ებრძოლოს. მისი სხეული თითქოს შეი-  
გრძნობს სიკვდილის მოახლოებას და  
შიშისაგან დაუნჯებულა: წელში გამა-  
რთულს, მუდამ დაძაბულს, თითქოს  
ზედმეტი მოძრაობისაც ეშინია, მაგრამ  
მან ყველაფერი იცის, მის გონებაში  
უმალ მწყობრ სისტემად ყალიბდება  
უმნიშვნელო დეტალების წყება: ვინ  
არის სარძლო? მისი დედა ვინ იყო?  
რაო, რას ამბობენ? რა ესაქმებოდა მა-  
სთან ლეონარდოს? ლეონარდო ვი-  
ნლაა? ისიც მათი სისხლისაა, ვის ბასრ  
დანასაც მისი ქმარ-შვილი შეეწირა?  
აი, სად გადაიკვეთა მათი გზები —  
მტრების გზები!

სარძლო მოსწონს — ლამაზია, მაგ-

ლეონარდო — ა. ზიდაშელი,  
სარძლო — ლ. ალიბეგაშვილი





სარძლოს მამა — ე. მალალაშვილი,  
სასიძოს დედა — ზ. კვერენჩხილაძე

რამ დედის ექვიანი თვალი მხოლოდ შვილის შესაფერ პატარძალს არ ეძებს, არამედ მისი სისხლის ყვილს სურს ჩაწვდეს, მისი თვალების ელვარება მოიხელთოს, მის მოქნილ სხეულსა და გრაციოზულ მოძრაობებში ფარული ენი ამოიკითხოს.

დედის როლი „სისხლიან ქორწილში“, შეიძლება ითქვას, ზინა კვერენჩხილაძის — დიდი ტემპერამენტისა და ტრაგიკული პათოსის მქონე მსახიობისათვის, ახალ თავისებურებათა გამოვლენის საშუალებად იქცა. გარეგნული ხერხების სიძუნწე, მკაცრი რეკისორული ნახაზი თითქოს მისთვის მიუღებელ ჩარჩოებში ჩასმას უქადდა მსახიობს. მაგრამ სწორედ მინიმალური გარეგნული გამომსახველობის, ერთის შეხედვით ერთფეროვანი სცენური ქმედების მიღმა ზ. კვერენჩხილაძემ წარმოაჩინა თავისი გმირის დაძაბული შინაგანი მდგომარეობა, მდიდარი, ძლიერი ხასიათი.

მისი დუეტი სარძლოს მამასთან —

ედიშერ მალალაშვილის შესრულებით — ორი კონტრასტული პიროვნების ურთიერთდაკავშირების მატყუარება. მათ ერთი მიზანი აერთიანებთ — სიცოცხლე. რადაც არ უნდა დაუჭდეთ, უნდა გააცურონ, დაჯაბნონ სიკვდილი და დაამკვიდრონ, გააგრძელონ სიცოცხლე. ედიშერ მალალაშვილის მამა მკლავებგაშლილი, ყოველგვარი ცრურწმენებისა და ფატალურ დამთხვევებისადმი გულგრილი, თავის ძალაში დაჯერებული მიისწრაფის ამ მიზნისაკენ. ხრიოკზე ააშენა მან თავისი მამული, ახლა მეზობლის მიწებსაც შემოიმტკიცებს და მაშინ მიაი ძლიერი ფესვი სამუდამოდ გაუჭდება ამ მიწას. მას ბიჭები სჭირდება, ბრგე, მკლავლონიერი ვაჟკაცები. მუხლმოუღლეად რომ იმუშავენ. „არა, გოგოები სჯობია!“ — ამბობს სადედამთილო: მან იცის, რომ ბიჭები სხვისი ბასრი დანის ხედარი ხდებიან. მაგრამ ე. მალალაშვილი — მამა მაინც ახერხებს თავი იოპტიმიზმი გაუზიაროს აკვიტებული აზრებისგან გახევებულ დედას, ტაშს შემოკრავს. — ერთი, მეორე, მესამე, — ფეხსაცმელის ქუსლები თითქოს მისი ალტაცებული მაჯისცემის რიტმა გამოსცემენ. თეორ კედლებთან აშოლტილი ყმაწვილები ტაქტში აყვებიან ცეკვას და ვერც დედა — კვერენჩხილაძე იკავენს თავს.

მშობლების ეს ცეკვა ჭეშმარიტად ლორკასეული ელემენტია და, ვფიქრობ, სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენაც. ეა თავისუფლების ცეკვა, — შიშისა და ყოველდღიური მიზანსწრაფვისგან განთავისუფლების, სიცოცხლის, იმედის ცეკვაა. ამაყი, ძლიერი, კეთილშობილი ბუნების გამოვლინება. ესპანური ფლამენგოს მუდამ თანამდევი კაეშანი მხოლოდ მჯუნებარებას მატებს მათ სიცოცხლისდამამკვიდრებელ როკვას. მისი რიტმი სპექტაკლის დასაწყისიდან იღებს სათავეს — ინტონაციურ ნახევარტონებში, წყვეტილ აზრებში, ნერვიული მოძრაობების პულსაციამი: წვეთების მონოტონური კაკუნი ნიაღვრად შეიკრა და ერთბაშად იფეთქა ამ ცეკვა — თავ-

დაიწყებაში, მაგრამ ამ სცენის შემდეგ ტემპო-რიტმების მდინარეა კვლავ ნაკადულად იღვრება, იქსაცება; და აი, ერთი ნაკადი ლეონარდოსა და მის ცოლს შორის ღრმა ნაპრალს დატოვებს, ხოლო მეორე — ამოდ ეცდება ლეონარდოსა და მისი სატრფოა, ახლახან დანიშნული სარძლოს შორის მხურვალე ვნების ჩაქრობას.

ლეონარდო — აკაკი ხიდაშელი სახლში ბრუნდება და შემოაქვს მზით: გადამწვარ მინდვრებში ნაჭენები ცხენის ქოშინი, წუთის წინ აღვირს ჩაჭიდებული მისი ხელები ნაუცბათევი, მოწყვეტილი მოძრაობებით კვეთენ ახლადგაყვებული სადილის ობზივარი-თა და მოლოდინით გაქვნილი ჰაერს. დედა-შვილმა, — სიდედრმა (მ. მაღალი-კელიძე) და ცოლმა (ბ. დვალის-შვილი) ეს-ესაა შეწყვეტეს ჩურჩული და ახლა ერთი ირონიანარევი ღიმილით გასცქერის სივრცეს, — გამოცდილმა მეოჯახემ წინდაწინ იცის სიძის ყოველი მოქმედება, ხოლო მეორე — დამფრთხალი ბელურასავით დაფარვატებს ქმრის გარშემო.

გისოსებად შეკრულ კედლებზე მკაფიოდ იხატება შავ მაღალ ჩექმებში შეკრული ლეონარდოს ფეხები, მისი დაძაბული სხეულის მიხვრა-მოხვრა (თუმცა უნდა ითქვას, მსახიობი ზედმეტად უსვამს ხაზს გმირის სიუხეშეს და ამ სცენაში ლეონარდო ვესტერნებიდან გადმოსულ განგსტერს მოგვაგონებს), რუხი, უფორმო ლაბადა, მძიმე ტვირთად რომ აწევს მხრებზე, ცოლჭის სუსტი კისერი და შემკრთალი ხელები. ბ. დვალის-შვილის გმირში, უბირველეს ყოვლისა, ეს გაუცნობიერებელი შიში იჩენს თავს: გაბზარული ხმა, შიშისგან გაფართოებული თვალები და უსუსური, ფაიფურის ხელები, იგი გუჟანით, ქალური წინათგრძნობით, გრძნობს რალაციის მოახლოებას (და ამისათვის სულაც არ არის საჭირო ჭორებში ეძიოს დასტური) და იცის, რომ არაფრის შეცვლა არ ძალუძს.

კვლავ თეთრი კედელი და ზედ რელიეფურად გამოკვეთილი ლეონარდო-

სა და სარძლოს კონტურები: გადამწვარი ტრამაისფერი შინელი და მოქმედ სხეულზე შემოტმასნული შავი <sup>გაქვნილი</sup> <sup>წუთის წინ</sup> <sup>აღვირს</sup> <sup>ჩაჭი-</sup> <sup>დებული</sup> <sup>მისი</sup> <sup>ხელები</sup> <sup>ნაუცბათევი</sup> <sup>მო-</sup> <sup>წყვეტილი</sup> <sup>მოძრაობებით</sup> <sup>კვეთენ</sup> <sup>ახლადგაყვებული</sup> <sup>სადილის</sup> <sup>ობზივარი-</sup> <sup>თა</sup> <sup>და</sup> <sup>მოლოდინით</sup> <sup>გაქვნილი</sup> <sup>ჰაერს</sup>. დან გამოტყორცნილი ხელები — გედის ფრთებივით ვნებიანი და მგრძობიარე. ტყვეობიდან თავდაღწეული ირმისა და მოურჯულებელი შველის ეს შეხვედრა თავისუფლებასთან გამოთხოვების მისტერიაა, წარმართული ვნებათაღელვით აღსავსე, შეყვარებულები თითქოს ლალატისა და განშორების ფიცს აძლევენ ერთმანეთს. სარძლოს უარი, მისი გაშლილი თმების თრთოლავით სიყვარულის აღსარებაზე მეტია.

ლელა ალიბეგაშვილის სარძლო — წინა სცენებში ცივი სიდარბაისლით რომ გვატყვევებს — აქ თვითდაოკების საშინელ ტანჯვას განიცდის. მთელი მისი როლი ასევე ზუსტ პლასტიკურ ნახაზზეა აგებული. მსახიობის ბუნებრივი გრაციოზულობა, ქალური სინაზე მხოლოდ უფრო გამოკვეთავს მისი გმირის შინაგან ექსპრესიას, თუ გნებავთ, სიშმაგესაც. რომ არა მსახიობის ეს ძალზე ზუსტად მიგნებული თვითშეგრძნება, ალბათ სიყვარულის ტრაგედია საერთოდ არ გათამაშდებოდა, ვინაიდან სწორედ სარძლოს ხასიათი იტევს (როგორც სიუჟეტურად, ისე ფილოსოფიური თვალსაზრისითაც) დრამის განვითარების მუხტს.

რა სურს მაინც ამ გიჟმა ქალს? რისკენ ილტვის? ყველაზე ადვილი იქნებოდა, გვეთქვა — მისი ტრაგედია ნებაყოფლობითი მორჩილების შედეგია. მაგრამ ლორკასთან ყველაფრის თავი და ფესვია „დუნენდე“ — ვნება, შიშველი, მოუხელთებელი. ეს მისი — დავარქვათ მას — პოზიცია თავისი ბუნებით ეგზისტენციალურია: ერთადერთი პასუხი, რომელიც შეიძლება მიიღოს ყოფა-ცხოვრებისეულმა ლოგიკამ, ეს არის — არა. არა თვით სიცოცხლეს, თუკი მას სიყვარული უნდა შეეწიროს. სიკვდილის განცდა და სიკვდილის მოახლოებით ტკბობა ლორკას გმირების, მათი ტრფობის განუყოფელი ნაწილია (ამიტომაც, ვფიქრობ, რომ სპექტაკლში არა მხოლოდ სახიერად წარმოდგენილი, არამედ ფილოსოფიურად გააზ-

რებული უნდა ყოფილიყო სიკვდილის სახე). ეს ვნება დამლუპველია, რადგან ვერ ჰპოვებს ნეტარებას ვერც თბილ საწოლში, ბუხრის პირას, ვერც სადილის ოსშივარით გაელენთილ თეთრ კედლებში. მისი სარეცელი ტყის სიგრილეში მთვარის შუქზე გაშლილი ეშაფოტია. და ამ აზრმა სპექტაკლში საქმაოდ მკაფიო სახიერი გამოხატულება ჰპოვა.

მშობლების მკაცრი თვითდაჯერება, ლეონარდოს ცოლის დამლული ყურადღება, სასიძოა (სპექტაკლში მას ორი მსახიობი განასახიერებს — ლევან ბერიკაშვილი და თენგიზ გიორგაძე) ერთმნიშვნელოვანი, ინდივიდუალობას მოკლებული სიქველე — ყველაფერი საბედისწერო მიჯნაყენ უბიძგებს შეყვარებულებს. თეთრი კედლები ავანსცენისკენ მოიწვევს, სამყარო ვიწროვდება და უნებლიეთ გიჩნდება თავდალწვევის სურვილი.

წერილის დასაწყისში ნათლად ითქვა, რომ მერაბ სვირავასა და ლევან წულაძის დადგმა ვერ გაექცა თანამედროვე ქართული რეჟისურის მიღწევათა გამოყენებას. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ უსამართლობა იქნებოდა არ გვეთქვა იმ უმთავრესი ღირსების შესახებ, რითაც მათი ნამუშევარი განსხვავდება მსგავსი გამოყენებითი კომპილაციებისგან. არც ერთი თეატრალური ხერხი, რომელსაც ავტორებმა მიმართეს არ ეწინააღმდეგება ლორკას დრამატურაგის ბუნებას. პირიქით, ორგანულად მომდინარეობს პიესის ესთეტიკური ბუნებიდან და ავტორისეული მოტივაციის გახსნას ემსახურება. სამწუხაროდ, ახალი ტალღის რეჟისორთა უმრავლესობა, თამაში აზროვნებით ბრავირებას ეწევა მაშინ, როდესაც მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული ცხოვრებისეული პოზიცია ერთ კონკრეტულ საკითხთან დაკავშირებითაც კი არ გააჩნია.

„სისხლიანი ქორწილის“ დამდგმელი რეჟისორები მათზე ბრძენ მწერალს, პოეტსა და მოაზროვნეს — გარსია ლორკას ენდნენ და, ვფიქრობ, ინტუიციამ მათ არ უმტყუნა.

მითვისა და ლიტერატურის სიახლოვესა ყოველთაოდ ცნობილია. ცნობილია იგი „პრაქტიკულადაც“, რადგან თითქმის ყოველი დროის ლიტერატურაში არსებობს მითოსური ელემენტები. თეორიულად ეს ვითარება ჯერ კიდევ ჯ. ვიკომ გააცნობიერა, როდესაც მითოლოგიას „ღვთაებრივი პოეზია“ უწოდა, ხოლო ფ. შელინგი მითოლოგიას ყოველგვარი ხელოვნების აუცილებელ პირობად და პირველ მატერიალ თვლიდა.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: რა ჰქმნის ამ სიახლოვეს, რა არის მისი საფუძველი? ზოგადად ამ კითხვას შეიძლება ასე ვუპასუხოთ: მითოლოგია ადამიანთა და სამყაროს ურთიერთობის ზოგად სიმბოლურ მოდელს ჰქმნის პროდუქტიული წარმოსხვის საფუძველზე.

მითოლოგიური სიმბოლიზაციის მექანიზმი თანამედროვე მეცნიერებას შემდეგნაირად აქვს წარმოდგენილი. მითოლოგიური სიმბოლური კლასიფიკაციის თავდაპირველ მარცვლებს წარმოადგენენ ელემენტარული სემანტიკური ოპოზიციები, უმთავრესად ისეთები, რომლებიც ადამიანის უმარტივეს სივრცით და გრძობად ორიენტაციებს შეესატყვისებთან: (ზემო/ქვემო), (მარცხენა/მარჯვენა), (ახლო/შორი), (შინაგანი/გარეგანი), (დიდი/პატარა), (თბილი/ცივი), (მშრალი/სველი), (ნათელი/ბნელი), (თეთრი/შავი), და ა.შ. ამგვარ წარმოდგენები შემდეგ „ობიექტიურდებიან“ კოსმოსის უმარტივეს დროულ-ვრცულ (ცა/მიწა), (მიწა/მიწისქვეშეთი), (მიწა/ზღვა), (ჩრდილოეთი/სამხრეთი), (აღმოსავლეთი/დასავლეთი), (დღე/ღამე), (მზე/მთვარე..), სოციუმის (მისიანი/უცხო), (მამრობითი/მდედრობითი): უმცროსი/უფროსი), (დაბალი/მაღალი); სოციუმისა და კოსმოსის, ბუნებისა და კულტურის (წყალი/ცეცხლი), (უმი/მოხარჯული), (სახლი/ტყე), სოფელი/უდაბნო) ოპოზიციებად და ისეთ ფუნდამენტალურ



# პითი გეოგრაფიკული რეაქცია

რომან შენგელია

ანტიკონომიკადაც კი, როგორცაა (სი-  
ცოცხლე/სიკვდილი), (ბედი/უბედობა),  
და ა. შ. ამგვარი ბინალური დაპირის-  
პირება ჰყოფს და ანაწევრებს „უწ-  
ყვეტ“ გარემომცველ სამყაროს.

ამრიგად, არსებობს ელემენტარული-  
სემანტიკური ოპოზიციები, რომლებიც  
აღმოცენებული არიან სივრცეში უმარ-  
ტივესი ორიენტაციისა და კონტრას-  
ტული შეგრძნება-აღქმებისაგან, მაგრამ  
საკუთრივ მითოლოგიურ სფეროებთან  
მაშინ გვეკნება საქმე, როცა სივრცეში  
ორიენტაციისა და კონტრასტულ შე-  
გრძნება-აღქმათა გამომხატველი სემან-  
ტიკური ოპოზიციები კოსმოსურ გააზ-  
რებას მიიღებენ; როცა გრძნობათა  
ენით დაპირისპირებები ერთნაირი ლი-  
რებულებითი შეფასებით, ასე ვთქვათ,  
კონცენტრიულად ვრცელდება ადამი-  
ანზე ბუნების სამყაროსა და საზოგა-  
დოებაზე, მაგალითად, უმარტივესი  
დაპირისპირება ზემო/ქვემო გააზრებუ-  
ლია როგორც ადამიანის სხეულის ზე-  
და და ქვედა ნაწილების, ისე ცისა და მი-  
წის, ოჯახურ-სოციალური იერარქიის  
კონტრასტული შეფასება.

ზოგიერთი მკვლევარის აზრით (ვ.ვ.  
ივანოვი, ვ.ნ. ტობოროვი), ფართოდ  
გავრცელებული და ამიტომ ჩვეულებ-  
რივი, ოპოზიციების რიცხვი შეზღუ-  
დული და ადვილად ხელმისაწვდომია,  
თვალშისაცემია პოლუსების შეფასე-  
ბის იგივობა ანუ სიმყარე, მაგალითად,  
დადებითად შეფასებულ ოპოზიციის  
პოლუსებს; ზედა, მარჯვენა, მამაკაცუ-

რი, უფროსი, მისიანი, ახლობელი, ნა-  
თელი, მშრალი, თითქმის ყოველთვის  
შეესაბამება უარყოფითად შეფასებუ-  
ლი პოლუსები: მარცხენა, ქალური,  
უმცროსი, შორეული, უცხო... ზოგი-  
ერთ გადახრას შესაძლებელია ადგილი  
ჰქონდეს ამა თუ იმ ლოკალურ მითო-  
ლოგიურ სისტემაში.

ამგვარი დაპირისპირების საფუძველ-  
ზე არის აგებული მრავალრიცხოვანი  
დუალისტური მითები. მითებში სა-  
კმაოდ ხშირად არის გავრცელებული  
ისეთი საკლასიფიკაციო სქემები, რომ-  
ლებიც დაფუძნებულია სხეულის ნა-  
წილებისა და კოსმოსის ნაწილების  
მსგავსებაზე. მაგრამ საჭიროა ხაზგას-  
მით ითქვას, რომ აქ ნიშანთან და მითო-  
ლოგიურ სიმბოლოსთან გვაქვს საქმე  
და არა მეტაფორასთან ნამდვილი შე-  
დარებები დ მეტაფორები პოეზიის სა-  
უფლოა და არა მითოლოგიის. მითო-  
ლოგიური სიმბოლოს საფუძველი ხა-  
ტოვანი შედარება კი არ არის, არამედ  
გარკვეული, თუმცა არასრული გაიგი-  
ვება.

დუალისტურ სისტემებში სხვადასხვა  
ბინალური ოპოზიციების გაერთიანებე-  
ბისას გარკვეული ექვივალენტობა  
მყარდება სემანტიკურ წყვილებს შო-  
რის. მაგალითად, თუ ერთ ჯგუფში გა-  
ერთიანებულია ქალური, მარცხენა და  
მთვარე, ხოლო მეორეში — მამაკაცუ-  
რი, მარჯვენა და მზე, მაშინ სემანტიკურ  
წყვილებს შორის ექვივალენტობის გა-  
მო, მამაკაცურისა და ქალურის მიმარ-

თება შეიძლება გამოითქვას მარჯვენასა და მარცხენას ან მზისა და მთვარის მიმართების გზით. ე.ი. მითში შესაძლებელია, რომ ერთი და იგივე მიმართულება სხვა დონეზე ან სხვა კოდით გამოითქვას; ჩვენს მაგალითში „ასტრონომიული“ და „ანატომიური“, „ბიოსოციალური“ ასეთია, ძალიან მოკლედ, მითოლოგიური სიმბოლოზმის მექანიზმი.

ლიტერატურას საერთოდ, და განსაკუთრებით XX ს. ლიტერატურას, მითი იმდენად სიმბოლური ხასიათის გამო კი არ იზიდავს, რამდენადაც სამყაროში ადამიანის ბედის აღქმის თავისებურებით.

მითიან ლიტერატურას გარკვეული მიმართება თითქმის ყოველთვის ჰქონდა. ანტიკური ლიტერატურა, შეიძლება ითქვას. მითით და მითოლოგიური კოსმოლოგიითაა გაედენთილი. ანტიკური მითები შუა საუკუნეების ლიტერატურაშიც გვხვდება, თუმცა აქ მთავარი ადგილი ქრისტიანულ მითოლოგიას უჭირავს. ამჟვეყნიურითა და ადამიანის რეალური საქმიანობით დაინტერესებულ აღორძინების ლიტერატურაში შენეულა მითისადმი ინტერესი. როგორც ლ. ბატკინი წერს: „აღორძინება არქექტიპებზე, ე. ი. მითზე, აგებული უკანასკნელი მთლიანი კულტურული სისტემაა. რენესანსული მითი მისი ანტროპოცენტრიზმით, რეალიზმითა და კრიტიკული აზროვნებისკენ მიდრეკილებით, რეალურობაზე ყურადღების გადატანით დემითოლოგიზაციის წინამძღვრებს ჰქმნის... პროცესი, ალბათ, გოეთეს დროისათვის დასრულდა. რომელთანაც „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის ქრისტიანულ-ანტიკური სიმბოლიკა უკვე ლიტერატურის ფრაგმენტია, და არა მისი უნივერსალური ენა“ („ვობროსი ლიტერატური“, 1971, №3, გვ. 110-118).

მითისადმი ინტერესის ხელახალი გაცხოველება, რომელიც XX ს. მეორე ნახევრიდან იწყება, ბურჟუაზიული კულტურის კრიზისის გაცნობიერების პარალელურად მიმდინარეობს.

მითი და XX საუკუნის ლიტერატურა უამრავ საკითხსა და პრობლემას მოიცავს. ჩვენ ჯ. ჯოსის და თ. ჯინსუძის მოქმედების მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტის დახასიათებით შემოვიფარგლებით.

მითოლოგიზმი როგორც მხატვრული ხერხი და როგორც გაცნობიერების წესი XX საუკუნის ლიტერატურის ნაშანდობლივი მოვლენაა. იგი ნათლად გამოვლენილი დრამატურგიაშიცა და პოეზიაშიც, მაგრამ რომანში განსაკუთრებით გამოკვეთილად არის გამოხატული უახლესი მითოლოგიზმის სპეციფიკა. ამგვარ ვითარებას, ალბათ, ხელი შეუწყოა რომანის კლასიკური ფორმების გარდაქმნამ და XIX ს. ტრადიციული კრიტიკული რეალიზმისაგან გარკვეულმა დაშორებამ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მითოლოგიზმი თავისთავად კრიტიკული საწყისის საპირისპირო არ არის. პირიქით, მან დამატებითი საშუალებებიც კი მოიტანა ადამიანის პიროვნების ნიველირების, ბურჟუაზიული ყოფის უხამსობის, სულიერი კულტურის კრიზისის გამძაფრებელი გამოხატვისათვის. მაგრამ XX ს. მითოლოგიზმის პათოსი იმდენად თანამედროვე მსოფლიოს დაწვრილმანებისა და უგვანობის გამოსახვა კი არ არის რამდენადაც გარკვეულ უცვლელ, მარადიულ საწყისთა გამოვლენა, რომლებიც ემპირიულ ყოფისა და ისტორიულ ცვლილებათა მდინარებაში გამოსკვივია.

XX ს. რომანის მითოლოგიზმის უაღრესად საყურადღებო თვისებაა ქვეცნობიერის ფსიქოლოგიასთან მჭიდრო კავშირი, საქმე ისაა, რომ ცნობიერების დრმა, ქვეცნობიერი ფენების კვლევამ პიროვნების ფსიქიკაში უნივერსალური, ზოგადსაკაცობრიო თვისებები აღმოაჩინა, რაც ადვილად ეგუება სიმბოლურ-მითოლოგიურ ინტერპრეტაციას. ამას გარდა, XX ს. ლიტერატურა დიდხანს იყო გაოგნებული პიროვნების ყოფაქცევის ქვეცნობიერი ფსიქიკური ძირების ძიებით, რამაც საფუძვლიანად შეარყია თავის დეტაებრივ წარმოშობაზე ადამიანის ქედმაღლური წარმოდგე-

ნა. მაგრამ XX ს. რომანის ქვეცნობიერ-  
თან კავშირი არ შეიძლება მარტოოდენ  
სიღრმის ფსიქოლოგიის გავლენაზე და-  
ვიყვანოთ. რომანისათვის, დიდი ხნით  
ადრე, არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა  
გმირის შინაგან ცხოვრებაში ძირითადი  
მოქმედებით გადატანას, რამაც თავისი  
გამოხატულება შინაგან მონოლოგსა და  
„ცნობიერების ნაკადში“ ჰპოვა. ამიტომ  
შეიძლება ითქვას, რომ სიღრმის ფსიქო-  
ლოგიის მიერ პიროვნების ცნობიერე-  
ბის ღრმა ფენების კვლევას ლიტერა-  
ტურა მომზადებული შეხვდა.

მრავალ ავტორთან მითოლოგიზმი  
ძალიან მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული  
ისტორიული პროგრესისადმი იმედის  
გაცრუებასთან, შიშთან ყოველგვარი  
ისტორიული ცვლილებისადმი და იმის  
რწმუნებასთან, რომ სოციალურ ძვრებს  
არაფრის შეცვლა არ შეუძლიათ ადა-  
მიანური ყოფისა და ცნობიერების მე-  
ტაფიზიკურ საფუძვლებში.

ჯ. ჯოისის მითოლოგიური სახეები  
და პარალელები იმის შთაბეჭდილებას  
ჰქმნიან, რომ მსოფლიო ისტორიული  
პროცესი ფაქტიურად მარადიული  
წრებრუნვა და ადგილზე ტყეზნაა; რომ  
მარადიულად მეორდება ერთი და იგი-  
ვე გადაუწყვეტელი კოლოზიები. თ. მა-  
ნის მითოლოგიზმის მსოფლმხედველო-  
ბითი ხასიათი მნიშვნელოვნად გან-  
სხვავდება პროგრესისადმი ამგვარ პე-  
სიმისტური დამოკიდებულებებისაგან.  
ამიტომ XX-ს. რომანის მითოლოგიზმი  
არ შეიძლება გაუტოლოთ მოდერ-  
ნიზმს, ამ ტერმინის ვიწრო აზრით.

მითოლოგიზაცია თანამედროვე რო-  
მანში გარკვეულ პოეტიკურ ფენო-  
მენს წარმოადგენს. ჩვენ, როგორც ავ-  
ლნიშნეთ, მას ჯოისისა და მანის მითო-  
ლოგიზმის შედარების ფონზე დავაზა-  
სიათებთ. მით უმეტეს, რომ ჯოისისა  
და თომას მანს ხშირად ადარებენ ერთ-  
მანეთს; მიუხედავად ბევრ პუნქტში  
მათი კარდინალური განსხვავებისა, სა-  
პირისპირო მიმართულების ლიტერა-  
ტურათმკოდნეებიც კი. თ. მანი, მაგა-  
ლითად, კი არ უარყოფს, არამედ მხო-  
ლოდ სახეს უცვლის რეალისტური  
რომანის კლასიკურ ფორმას; სოცია-

ლური პლანიდან სიმბოლურზე გადასვ-  
ლა მასთან უფრო შეზღუდულია; სიზმ-  
რები და ხილვები არ გადიან გმირების  
სუბიექტური ცნობიერების ფარგლებ-  
ბიდან. დროის რელიატივისტური გა-  
დახრები და ქვეცნობიერის ზეისტორი-  
ულ სიღრმეებში ჩაძირვა მასთან ობი-  
ექტურ ისტორიულ პლანს არ აუქმებს.  
ჯოისისეულ გაქცევას ისტორიიდან მით-  
ში თ. მანი მითისა და ისტორიის მო-  
როვების, გაწონასწორების, ისტორი-  
ული გამოცდილების ორგანიზაციაში  
მითის როლის გამოვლენების ცდებს  
უპირისპირებს. რომანში „იოსები და  
მისი ძმები“, სოციალური პროგრესის  
შედეგად, ადამიანებს შორის უფრო  
სამართლიანი ურთიერთობის დამყა-  
რების იმედი გამოსჭვივის.

აღნიშნული და მსგავსი განსხვავე-  
ბები მარტოოდენ ტრადიციებითა და  
გავლენებით არ აიხსნება. აქ თავს  
იჩენს საესეებით სხვა, ღრმად ინდივი-  
დუალური მსოფლმხედველობითი და  
ესთეტიკური პოზიციები.

მაგრამ თ. მანსა და ჯოისს შორის  
გარკვეული სიახლოვეც არსებობს, რო-  
მელიც განსაკუთრებით მკვეთრად მი-  
თოლოგიზირების პოეტიკის სფეროში  
ჩანს. მათს შემოქმედებით ევოლუცი-  
აშიც არის მსგავსი მომენტები. ადრე-  
ული რეალისტური ნაწარმოებები  
შემდეგ, თითქმის ერთდროულად, იწე-  
რება „ულისე“ და „ჯადოსნური მთა“.  
„ულისეში“ „დუბლინელებთან“ შედა-  
რებით სოციალური ხაიათებისადმი  
ინტერესი და საზოგადოებასთან შინა-  
განად წინააღმდეგობაში მყოფი ხელო-  
ვანის თვითგამოხატვა, ადგილს უთ-  
მობს ადამიანის სულის უნივერსალური  
სიღრმისეული მწარეების გამოსახვას.

„ფინეგანის ქელესა“ და „იოსებსა  
და მის ძმებში“ უკვე საქმე სპეციფი-  
კურ „მითოლოგიურ რომანთან“ გვა-  
ქვს. ამის გამო ფროიდის გავლენა ად-  
გილს უთმობს იუნგისა და მის კოლექ-  
ტიურ-არაცნობიერ უნივერსალურ არ-  
ქეტიპების თეორიის გავლენას.

ჯოისი საკმაოდ ირონიულად ეპყრო-  
ბოდა ფროიდსაც და იუნგსაც, მაგ-  
რამ ამის გამო მათი სქემებისა და მი-

თოლოგიური პარალელების გამოყენებაზე ხელს არ იღებდა. თ. მანი ამტკიცებდა: „ჩადოსნურ მთაში“ ფსიქოანალიტიკოს კოკოვსკის სახეს რომ ვქმნიდი მაშინ თვით ფროიდი წაკითხული არ მქონდაო. მაგრამ „იოსების“ პერიოდში ფროიდს ძალიან მაღლა აყენებდა და იუნგს განდგომისათვის ჰკიცხავდა კიდევ. ყოველივე ამასთან ერთად, თ. მანიცა და ჭოისიც კარგა ხანს ცხოვრობდნენ ციურიხში — ანალოზური ფსიქოლოგიის „დედაქალაქში“.

როგორ დამოკიდებულებაშიც არ უნდა იყოს ფსიქოანალიზის პირდაპირი გავლენა ჭოისისა და თ. მანის საკუთარ მხატვრულ აღმოჩენებთან, თავიანთ შემოქმედებით გზაზე მითოლოგიზმთან ისინი ფარული ფსიქოლოგიური ფენების მიკროანალიზის საშუალებით მივიღენ.

იმის მიუხედავად, რომ ჭოისისა და თ. მანის შემოქმედებითი ევოლუცია კარგა ხნის განმავლობაში ანალოგიური იყო, მათ მიერ სინქრონულად შექმნილ ნაწარმოებში პირდაპირი მსგავსება არ არსებობს. მსგავსი პრობლემების გადაწყვეტისას ისინი ხშირად საპირისპირო პასუხებს იძლეოდნენ. როგორც ე. მელეტინსკი ამბობს, არის ჰემშარიტების მარცვლები უოზეფ კემპბელის აზრში, რომ ჭოისისა და თ. მანის მიერ გარკვეული პრობლემები ექვივალენტურ, მაგრამ კონტრასტულ ტერმინებში განიხილებიან და თუ თ. მანი საბოლოოდ იმათთან არის ვინც დღის სინათლეზე რჩება, ჭოისი — იმათთანაა ვინაც მარცხდება და თავის სოროს უბრუნდება (ე. მ. მელეტინსკი, მითის პოეტიკა, 1976, გვ. 300).

გარეგნულად „ულისესა“ და „ჩადოსნური მთის“ სიუჟეტები როგორც ცხადი და მიწა ისე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. „ულისეში“ გამოსახვის უშუალო ობიექტი არის დუბლინის ქალაქური ცხოვრების ერთი დღე. მაგრამ ეს ერთი დღე აღსავსეა პერსონაჟების არა იმდენად ქცევა-მოქმედებით, რამდენადაც მათი ცნობიერების აქტიური „მუშაობით“. რომანის მთავარი პერსონაჟებია ახალგაზრდა სწავლული და

მწერალი ირლანდიელი სიტ სტივენ დედალოსი და გაზეთის ხანდაზმული აგენტი, მონათლული ებრაელი ლეო პოლდ ბლუმი. ქალაქის ქუჩა-უბნებისა და გმირთა ცხოვრების ლაბირინთების აღწერისას, ავტორი გროტესკული ხაზგასმულობით გვიჩვენებს უხამს ყოფით და ფსიქოლოგიურ დეტალებს, რომლითაც ყოველდღიური ყოფის, უსაზრისო ქაოტური არსებობის ამაზრბენ სურათს ჰქმნის.

ჰანს კასტორპი, „ჩადოსნური მთის“ მთავარი გმირი, შვიდი წელი იმყოფებოდა მაღალ მთაზე გაშენებულ ტუბერკულოზურ სანატორიუმში, აბსოლუტურად იზოლირებული ჩვეულებრივი ყოფისაგან. აქ, მაღლა, დროის ჩვეულებრივ მდინარებას განრიდებული და ავადმყოფობისა და სიკვდილის ბურუსში გახვეული სულიერი ცხოვრება (უღარესად მგრძნობიარე, ინტენსიური დეკადანსით შეძრული) სააშკარაოზე აფენს თავის ბნელ, ქვეცნობიერ სიღრმეებს. თუმცა, მეორეს მხრივ, ეს საფუძველგამოცლილი ცხოვრება „ზემოთ“, შეიძლება აღქმულ იქნას როგორც სულიერი ცხოვრების კრიზისის მეტაფორა.

თ. მანს როგორც რეალისტ მწერალს ყოველთვის აინტერესებს კონკრეტული სოციალური ვითარება და საზოგადოების სულიერი ცხოვრება. „ჩადოსნური მთაში“ შეგნებულად არის ხაზგასმული ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიზისული მდგომარეობის ნიშნები პირველი მსოფლიო ომის წინ კასტორპის ორი „აღმზრდელი“ იტალიელი ლიბერალი ჰუმანისტი სეტემბრინი და იეზუიტი ლეო ნაფტა არა მარტო განყენებულ იდეათა პერსონიფიკირებაში არიან, არამედ ისტორიულად სავსებით გარკვეული იდეოლოგიურ ძალთა ბრძოლის გამომხატველნიც. სეტემბრინის იდეალებია ჰუმანიზმი, დემოკრატია, ინტელექტი, თავისუფლება, იგი ანტიპათიურად უყურებს ავადმყოფობას, სულიერ და ფიზიკურ სიძაბუნეს, ლეო ნაფტა კი სიკვდილის, მისტიკის და ფანატიზმის მებოტბეა. ამ ურთიერთსაპირისპირო ძალთა შეჯახებაში

საბოლოოდ იკვეთება მწერლის პოზიცია — მისი განვითარების გრძელი გზა ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპათიისაკენ მიემართება. ამ რომანში თ. მანმა თავი დააღწია შოპენპაუერისეულ პესიმიზმსა და სიკვდილის კულტს და გოეთეს წიაღს დაუბრუნდა.

„ულისესა“ და „ჯადოსნურ მთაში“ მარტოდენ გამოსახვის უშუალო ემპირიული ობიექტები როდი არიან კონტრასტული, ჯოისის გმირები ცხოვრებიდან გარყვული რჩებიან, თანდათან უძლიერდებით სიცოცხლისა და ისტორიის უსაზრისობის განცდა. ჰანს კასტორპი კი, მართალია, გარედან თავიდანვე იზოლირებულია, მაგრამ უაღრესად დაძაბული შინაგანი ინტელექტუალური და ემოციური ცხოვრებით საკუთარ თავსაც პოულობს, ღირებულებასაც და ცხოვრების საზრისსაც. ამგვარი დასასრულის გამო ზოგიერთი მკვლევარი „ჯადოსნურ მთას“ აღზრდის რომანის უახლოეს მოდიფიკაციად მიიჩნევს.

გარკვეული აზრით აღზრდის რომანი შეიძლება ეწოდოს ჯოისის აღრინდელ რომანსაც „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობაში“. მაგრამ იქაც აღზრდას არსებითად უარყოფითი აზრი აქვს და გმირის სოციალურ გარემოდან თითქმის სრული გაუცხოებით მთავრდება.

„ულისეში“ პიროვნებისა და სოციალური გარემოს ურთიერთობა კიდევ უფრო მწვავედბა. ფაქიზი შინაგანი ბუნების მქონე სტივენ დედალოსი ყოველგვარ სოციალურობას ისე აღიქვამს, როგორც უზურპაციას. იგი ნებაყოფლობით ამბობს უარს სახლზე, ოჯახზე, მეგობრებზე. ერთნაირად უარყოფს ინგლისური სახელმწიფოებრიობის, კათოლიკური ეკლესიისა და ირლანდიელი ნაციონალისტების უფლებრივ პრეტენზიებს. არ ასრულებს მომავლადვი დედის უქანასკნელ თხოვნას: მუხლმოდრეკილმა ილოცოს მისი საწოლის წინ. ისტორია, სტივენის აზრით, საშინელი სიზმარია და სურს, როგორმე თავი დააღწიოს მას. ისტორიის უსაზრისობის ეს დახასიათება უმკაცრეს

რონიად აღიქმება მას შემდეგ, როცა სკოლის დირექტორი დიზი ბრძანებს ისტორიას ერთი დიადი მიზანდასახული — ღმერთის გამოვლენა.

სოციალობის, სოციალური კავშირების უსაზრისობა „ულისეს“ მეორე გმირის ლეპოლოდ ბლუმის ბედის მაგალითზე, ასე ვთქვათ, შიგნიდან არის ნაჩვენები. თუ სტივენი ნებაყოფლობით ამბობს უარს ყოველგვარ სოციალურ კავშირზე, ბლუმი მიელტვის, მაგრამ ვერაფრით ვერ ახერხებს ამ კავშირების განმტკიცებას.

სტივენი და ბლუმი ურთიერთ შემავსებელი ორი მხარეა ერთი მთავარი იდეის გამოსათქმელად. სტივენი ახალგაზრდობას, ინტელექტუალურ საწყისს, მაღალ სულიერობას, ხელოვნებას წარმოადგენს, ბლუმი კი — მოწიფულობის, ემოციურ საწყისს, ცხოვრების მატერიალურ სფეროსაკენ მისწრაფებას. და სწორედ ეს ბლუმი, დუბლინის ობივატელური სტიქიის ზორცი-ხორცთაგანი, თანაც სოციალობისაკენ შინაგანად მიდრეკილი, მთელი მისი მცდელობის მიუხედავად მაინც მარტო რჩება. ბლუმი მარტო რჩება ოჯახში შვილის დაღუპვისა და ცოლის დაღატის გამო ანტრეპრენიორ ბიოლენთან. მათი მომავალი პაემანის სიმბოლო — გასაღების ჩხარუნი ტვინს უხვრიტავს საქმეებზე ქალაქში მოწანწალე ბლუმს.

სმბივალენტურად დაშორებულება სტივენისა დედასთან და ჯუშისა ცოლთან ისევე ეხმარება ერთმანეთს, როგორც მამის მიტოვება სტივენის მიერ და ბლუმის პატარა ბიჭის რუდის სიკვდილი. მიმართებას „მამა და შვილი“, „დედა და შვილი“ და საერთოდ ფართოდ გაგებულ თემას „მამობისა“ დიდი ადგილი ეთმობა „ულისეში“, მაგრამ მისი დაყვანა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება განდევნილ ინფანტილურ სექსუალურ კომპლექსებამდე. ამ საკითხის თაობაზე „ულისეს“ ქართულად მთარგმნელი ნ. ყიასაშვილი წერს: „ცნობიერების ნაკადი ტექნიკის ძირითადი გამანსხვავებელი ნიშანი ყველა სხვა სახის შინაგანი მონოლოგი-

საგან ის არის, რომ იგი ძირითადად არა ცნობიერის ამოტივტივების, გამომწვეურების, ჩვენების ან მინიშნების მხატვრულ ამოცანას ისახავს. არა ცნობიერის განხილვის ეს პროცესი, ამავე დროს მუდამ როდი გულისხმობს მაინცა და მაინც ფროიდ-იუნგისეულ ფორმულისა თუ დებულების მხატვრულ ხორცშესხმას. ცნობიერების ნაკადის ფსიქოლოგიური საფუძვლები თუმცა კი „ცნობიერების აისბერგის“ კონცეფციას ემყარება, რომლის თანახმადაც ადამიანის არა ცნობიერი იმპულსი — ზრახვები ცნობიერების უდიდეს, „წყალქვეშა“ ნაწილს შეადგენს, მაგრამ იგი ყოველთვის არ ფარავს, ხოლო ჯოისის შემთხვევაში საკმაოდ მკვეთრად ემიჯნება საკუთრივ ფსიქოანალიტიკურ მეთოდებს.“ (ჯეიმს ჯოისი, ულისე, თბილისი, 1983, გვ. 22). საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურათმცოდნეები მაინცა და მაინც დიდად არ აფასებენ ფსიქოანალიზმის გავლენას XX ს. ლიტერატურაზე.

როგორც ზემოთ ითქვა, ჯოისის გმირები საზოგადოების უსულგულობის გამო ასოციალური ხდებიან. სულ სხვაგვარ საზოგადოებაში ცხოვრობს „ჯადოსნური მთის“ გმირი ჰანს კასტორპი. აქ ტუბერკულოზიანთა სანატორიუმში გაშიშვლებულია ადამიანის სულიცა და სხეულიც. აქ სიკვდილისა და რომანტიკის საშინელი ძალა ერთდროულად თავს დაატყდა კასტორპს. დიდი და მძივი ემოციური, სულიერი და გონიერი ძალების დაძაბვისა და დახარჯვის შემდეგ კასტორპი შეიგნებს, რომ ადამიანი არის ბატონ-პატრონი სიცოცხლისა და სიკვდილის, სულისა და ბუნების, ავადმყოფობისა და ჯანმრთელობის დაპირისპირებაში. მასში სიცოცხლის ძალა იმარჯვებს და „ძირს“ — რეალურ ცხოვრებაში ეშვება.

ამრიგად როგორც ვნახეთ, მსგავსი პრობლემები „პიროვნება-საზოგადოება“, „სული-ბუნება“ ჯოისისა და თ. მანის მიერ საპირისპიროდ არის გადაწყვეტილი. აქედან კი თავისთავად გამომდინარეობს მარადიული, მეტაფიზიკური პრობლემის — სიცოცხლის არსისა

და საზრისის საპირისპირო გადაწყვეტა.

სხვადასხვანაირი გზითა და საშუალებებით, მაგრამ ორივე ნაწარმოებში ერთნაირად, გარეგან მოქმედებას შინაგანი მოქმედება ჩრდილავს. „ჯადოსნურ მთაში“ ეს გაცილებით მარტივი ხერხით არის განხორციელებული; მთავარი გმირი ისეთ გარემოშია მოქცეული, სადაც გარეგანი მოქმედება უაღრესად გაღარიბებულია. აქ სიკვდილის სიხლოვე თავისებურ „საზღვრით სიტუაციას“ ქმნის, რაც ქვეცნობიერის ღრმა შრეებში მიმდინარე მედტაციისა და განცდებისათვის ნოყიერ ნიადაგს იძლევა.

„ულისეში“, სადაც ჯოისმა გადაჭრიო ხელი აიღო XX ს. კლასიკური რომანის ფორმისმქნელ პრინციპებზე, სოციალურ ტიპებსა და სიუჟეტურად ურთიერთგადაჭკვეულ თხრობაზე, გარეგან მოქმედებათა ქაოტურობას, რომელიც შემთხვევათა გროვად წარმოგვიდგება, ნაწილობრივ აწესრიგებს მთავარ პერსონაჟთა „ცნობიერების ნაკადი“. ცნობიერების ნაკადი და ემპირიული ფაქტები, ერთი შეხედვით უკავშირონი, ერთმანეთთან ისე არიან დაკავშირებული, რომ გარეგანი ფაქტები იძლევიან ბიძგს გარკვეული ასოციაციებისათვის, რომლებიც იმავდროულად სხვა ლოგიკას ემორჩილებიან, ხანაც შინაგანი მონოლოგი თავისებურ შუქს ფენს, ემპირიული ფაქტების მდინარებას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ასოციაციების თითქოსდა წმინდა ირაციონალური, ნახტომისებური მდინარების საწინააღმდეგოდ, ცნობიერების ნაკადის დონეზე კომპოზიციური მთლიანობის, გააზრებულიობის ხარისხი მკვეთრად იზრდება. სწორედ შინაგანი მონოლოგი არის თხრობის მთავარი მამოძრავებელი. რომანის ტექსტის სინტაგმატიური გაშლის კვალობაზე ცალკეული ფრაგმენტარული ემპირიული ფაქტები, შთაბეჭდილებები და ასოციაციები ერთ მთლიან სურათად ერთიანდებიან და კონცეპტუალურ სინათლეს იძენენ.

ფაქტები, შთაბეჭდილებები და ასოციაციები ერთ კვანძად იკვრებიან განსაკუთრებით ლამის სცენაში საროსკი-

პოეტთან. აქ ცნობიერების ნაკადი სცილდება ემპირიულ სინამდვილეს და დემონურ ხილვებსა და სახეებში გადადის, რომლებიც გმირების ქვეცნობიერში დაბუღებულ შიშს, იმედს, დანაშაულის ფარულ გრძობას გამოხატავენ. ფანტასტიკურ ხილვებში ბლუმს აგონდება ნამდვილი და მოჩვენებითი ცოდვები, იგი გამასხარავებული, დამცირებული, ბრალდებულია; მას სასამართლო და სასჯელი ელის. სხვა ხილვებში ბლუმი დამშვიდებულია მეფედ, პრეზიდენტად, წინასწარმეტყველად განდიდების ფანტასტიკური სურათებით.

ქალაქის დღის ორომტრიალისა და ქვეცნობიერი ხილვებით აღსავსე ღამის სცენების დაპირისპირება „ულისეში“ შეიძლება დაახლოებით და ზოგადი ფორმით, შეუპირისპიროთ ცხოვრების ოპოზიციას „იქ ქვევით“, და „აქ, ზემოთ“ „ჯადოსნურ მთაში“. უფრო კონკრეტულად კი იგი ჰანს კასტორპისა და კლავდია შოშას სიყვარულის კარნავალის ღამეს ეთანადება.

„ჯადოსნურ მთაში“ შინაგანი მონოლოგი, რასაკვირველია, არსებობს, მაგრამ აქ მას შედარებით მცირე ადგილი უჭირავს. „ულისეში“ მოქმედების ადგილი ქალაქი დუბლინია, მოქმედების დრო—ერთი დღე. „ჯადოსნურ მთაში“, პირიქით, ადგილი — შორეული მთის კურორტი, დრო კი—მთელი შვიდი წელი. მაგრამ ვინაიდან ორივე რომანში მთავარი მოქმედება გმირების ცნობიერების შიგნით არის გადატანილი, დროისა და ადგილის ერთიანობა წარსულს მომავალში და პირუკუ გადასვლის გამო დარღვეულია.

როგორც „ულისეში“ ისე „ჯადოსნურ მთაში“ ლაიტმოტივებს დიდი როლი აქისრიათ. ისინი აკავშირებენ ერთმანეთთან კონცეპტუალურად დაშორებულ ფაქტებს, შემთხვევით ასოციაციებს; ხაზს უსვამენ ნატურალისტური ფაქტებისა და მათი, ზოგჯერ, უაღრესად თვითნებურ „სიმბოლურ და განსაკუთრებით ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობებს. მაგალითად, „ულისეს“ მაგისტრალური თემა „მამობა“ სხვადასხვა

მოტივების ვარიანტით ვითარდება. ერთის მხრივ: ბლუმის ყურადღება დედოფლის მრავალშვილიანი ოჯახისადმი მამობრივი გრძობის უეცარი გაღვივება მისის პიურფის პატარა ბავშვისადმი; და თავად სტივენ დედალოსისადმი; გარდაცვლილი რუდისა და მამის ხილვები; მეორეს მხრივ: სტივენის მსჯელობა ჰამლეტის მამაზე და შექსპირის ადრე გარდაცვლილ შვილზე; ერეტიკული განაზრებანი მამა-ღმერთისა და ძე — ღმერთის მიმართებაზე, მამობის თემაზე პაროდულად ჟღერს სკოლის დირექტორის საუბარი სტივენთან მოწაფეებთან დამოკიდებულების თაობაზე.

ჯოისის ლაიტმოტიური ტექნიკის ნიმუშად გამოდგება ყვავილის ლაიტმოტივი. ყვავილი, უპირველეს ყოვლისა, თვით ლეოპოლდ ბლუმის „სინონიმია“ („ბლუმ“ ინგლისურად ყვავილია, ლეოპოლდის მამა-პაპათა გვარი უნგრეთში ყვავილს ნიშნავდა, მისი ფსევდონიმიც „ფლაუერი“ — ყვავილია). ამავე დროს ამ ეპიზოდის ანალოგიაც ჰომეროსთან სწორედ ყვავილის მეშვეობით ხორციელდება (ბლუმი-ფლაუერი, ყვავილი-ლოტოსი) „ლოტოფაგები“; ასოციაციის შემდეგი საფეხურია ლოტოსის გრძნეული თვისება მოღუწება, გათანგვა.

მითთან მიმართება მნიშვნელოვანი დამატებითი საშუალებაა სიუჟეტის შინაგანი ორგანიზაციისათვის როგორც „ულისეში“, ისე „ჯადოსნურ მთაში“. ამაზე ნაწარმოებთა სათაურებიც მეტყველებენ. ამას გარდა, თავდაპირველად „ულისეს“, ეპიზოდების სახელწოდებანი რემინისცენციებს წარმოადგენდნენ ჰომეროსის „ოდისეადან“, „ტელემაქე“, „ნესტორი“, „კალიპსო“, „ლოტოფაგები“, „სიმპლეგადები“, „სირენები“, „კიკლოპი“, „ნავზიკა“, „პელიოსის ხარები“, „ცირცეა“, „ევემოსი“, „ითიკა“, „პენელოპე“, თავად ავტორის გამონათქვამები და ტექსტში არსებული მითითებანი ნათელს ხდიან, რომ ოდისეესი ეს ბლუმია, პენელოპე (ავრეთვე კალიპსოც)—მისი მეუღლე მოლი; ტელემაქე—სტივენ დედალოსი... სტივენის კოშკიდან წასვლა თით-

ქოსდა მამის საძებრად ტელემაქეს გამგზავრებას შეესატყვისება. მერძვეე მოხუცი ირლენდიელი ქალი, ჯოისის მრავალტანჯული სამშობლოს პერსონიფიცირებაა და ამ აზრით სტივენის დედასთან შეფარდებული. შეთანადებულია აგრეთვე ათენასთანაც. სკოლის დირექტორი დიზი. სტივენის „ქუეის დამრიგებელი“, ნესტორს ცვლის. ამნაირადვე მოლის საყვარელი ბიოლენი ევრიმახეა; ახალგაზრდა ქალიშვილი პლაჟზე — ნავიკეა; ბლუმის შეურაცხყოფელი და მეტაფორულად მზისგან „დაბრმავებული“, ირლენდიელი ნაციონალისტი — კიკლოპი პოლიფემოაი; ბარში მოქეიფე ქალიშვილები — სირენები. შესაბამის ეპიზოდში მოხსენიებულია ყურების დახშვა. ეს „ოდისეაში“ ცნობილი ადგილის რემინისცენციაა. საროსკიპო სახლის პატრონი ცირცეასთან არიან შეპირისპირებული, ხოლო მისი დაწესებულების გმირების აღვირახსნილობა — ჯადოქრის მიერ ოდისევსის თანამგზავრების ღორებად გადაქცევასთან; ურთიერთ შემაჯახებელი კლდეები — ქალაქური ორომტრიალის საფრთხესთან; „მეტაფიზიკისა“ და „ყოფის“ უკიდურესობათა კოლიზია — სკოლასა და ქარიბდის შორის გავლასთან; მსუყე სანოვაგის ქამის სურათები ეხმაურებიან წარმოდგენას, რომ ქალაქმა გადაყლაპა და ინელებს ბლუმს. სწორედ ამ კანიბალისტური მოტივის გამო ეწოდება ამ თავს „ლესტრიფონები“.

რასაკვირველია, ყველა ზემოთ მოტანილი შედარება-შეპირისპირებანი უაღრესად პირობითია და სულ ადვილად შეიძლება განიმარტოს როგორც ჰომეროსის ეპოსისა და მითის პაროდულად გადმოცემად.

სხვანაირად შეუძლებელიცაა, როგორ შეიძლება ცოლისაგან გაბრიყვებული პატარა საქმოსანის, გაზეთის აგენტის ქალაქში წანწალი ძველი ბერძენი გმირის ფანტასტიკურ საზღვაო მოგზაურობას გაუფიგვიოთ? ბლუმში უმალ თავისებურ ანტიგმირად შეიძლება აღვითქვათ. რა თქმა უნდა, პაროდულია

გარყენილი მოლის დაახლოება კომპრული ერთგულების სიმბოლოდ ქვეულ პენელოპესთან; სტივენის მრავალტანჯული ნებაყოფლობით მიატოვა ოჯახი, გვარის, ერთგული ტელემაქესთან და ა. შ. განზრახ თვინებური, ხელოვნური დაახლოება ჰომეროსისეულ პასაჟებთან კიდევ უფრო აძლიერებს პაროდულობას. ამასვე უწყობს ხელს მოკარბებული ყოფითი სცენების თანამედროვე ქალაქის ცხოვრებიდან და თვით ბლუმის აზროვნების პროზაული და სასაცილო ხასიათი.

პაროდული პლანი სრულიადაც ვერ ამოწურავს „ულისესა“ და „ოდისეას“ ურთიერთობის ხასიათს. შეუძლებელია „ულისესა“ მთელი პრობლემატიკა პაროდიაზე დავიყვანოთ. ჯოისი, ისე როგორც ყველა ჰემბარიტი მწერალი, თანამედროვე ცხოვრების პრობლემებითაა შეძრული. იგი მიისწრაფვის თანამედროვე ცხოვრების ეპოსი შექმნას. მაგრამ, რეალისტი მწერლებისაგან განსხვავებით, ჯოისის ყურადღება იქეთკენაა მიქცეული, რომ თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მის მიერ თავისებურად გაგებული ზოგადსაკაცობრიო საწყისები აღმოაჩინოს.

ოდისევსი საერთოდ დადებითი პერსონაჟია, ჯოისს მასში ხიბლავს სიკოცხლისუნარიანობა, ჰქუამახვილობა და მოხერხებულობა, მრავალმხრივობა. ოდისევსი მეფეა, მამაა, ქმარია, ტროას დამამარცხებელი გმირია და ამავე დროს ომის მოწინააღმდეგეა, რომელიც ცდილობს ბრძოლაში მონაწილეობა არ მიიღოს, ბლუმში ჯოისისათვის პირწმინდად უარყოფითი პერსონაჟი არაა. იგი ხშირად აღნიშნავს ბლუმის დადებით თვისებებს — სხვისი დახმარების სურვილს, მზრუნველობას. ყველაფერი ეს მკვლევარებს აძლევს უფლებას ბლუმში ოდისევსის მარტოოდენ პაროდია არ დაინახონ. იგი თუნდაც „დაპატარავებული“, მაგრამ მაინც XX ს. ოდისევსია.

მაგრამ ჯოისის მიერ თანამედროვე პერსონაჟების ჰომეროსისეულთან დაახლოებას გარკვეული სერიოზული



საფუძველიც აქვს. საქმე ისაა, რომ ჯონისის წარმოდგენით, მითოლოგიური სახეები ჩვენი წარმოსახვის მიერ არიან წარმოქმნილნი, როგორც შინაგანი სამყაროს რეფლექსები. ეს კი იმის შესაძლებლობას ჰქმნის, რომ მითოლოგიურ სახეებში ჩვენი სიღრმისეული მეს მონაწილეობაც ვიგულებოთ, ხოლო ამ გზით მითოლოგიურ წარმოდგენებში გარკვეული სიმბოლოები ამოვიკითხოთ.

ამ კონცეპციის ნათელი გამოვლინებაა ხილვები „ვალპურგის ღამეს“. შინაგანი შიშების, სულიერი იმპულსების და მისთანათა ამგვარი გასხეულება ჯონისამდე იყო ლიტერატურაში ცნობილი (დოსტოვესკისთან — ივანე კარამაზოვის ეშმაკთან საუბარი). მაგრამ ჯონისთან ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. საქმე შეეხება შემდეგს: თუ ბლუმის ქალაქში სირბილს შეიძლება უფრო ღრმა საზრისი აღმოაჩინდეს — მტრულ სოციალურ გარემოში საკუთარი ადგილის დამკვიდრება და სულიერი და ოჯახური კონფლიქტების მოგვარება, მაშინ ოდისევსის მითოლოგიურ ურჩხულებს შორის მოგზაურობაში, პენელოპეს საქმროებთან მის ბრძოლაში და ა. შ. შეიძლება ადამიანური ცხოვრებისა და ბრძოლის სიმბოლიკა ამოვიკითხოთ. და მაშინ, თავის მხრივ, ბლუმის მიერ სახლის და თავის „პენელოპეს“ მიტრეება, შეიძლება ჰომეროსის „ტერმინებში“ აღიწეროს როგორც მოგზაურობის დაწყება ოჯახური კრიზისისგან თავის დასალწვევად; ასევე, კოშკიდან, რომელიც მალიგანმა და ჰეინზმა დაიკავეს, სტივენის წასვლა — როგორც ტელემაქეს გაქცევა ოჯახიდან, სადაც „უცხოები“ — პენელოპეს საქმროები დაფუძნებულან; ბლუმის მიერ მთვრალი სალდათებისაგან სტივენის დახსნა — როგორც მამის — ოდისევსის მიერ შეილის ტელემაქისადმი მხარდაჭერა და ა. შ.

ახლა ვცადოთ და ერთმანეთს შევუდაროთ „ულისეს“ მითოლოგიური პარალელები „ჯადოსნური მთის“ მითო-

ლოგიურ თემებს. ზემოთ იყო ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ „ულისეს“ ღამის სცენებს შორეული ანალოგია აქვს „ჯადოსნურ მთაში“, რომ ქვეცნობიერის „გახსნა“ ორივე რომანში „ვალპურგის ღამის“ რაღაც მსგავს სიტუაციაში უმაღლეს დონეს აღწევს, ღამის ეპიზოდს „ულისეში“ ცირცეა ეწოდება. ცირცეა მოხსენებულია „ჯადოსნურ მთაში“. სეტემბრინი ჰანს კასტორპს მიმართავს: წადით, ამ ცირცეას კუნძულიდან, თქვენ არ გეყოფათ ოდისევსობა, რომ დაუსჯელი გადაჩრეთ აქ. სახელწოდებაც „ჯადოსნური მთა“ მითოლოგიურ პარალელზე მიუთითებს — არსებობს ლეგენდა ვენერას მიერ ტანგაიზერის შეიდწლიანი ტყვეობის შესახებ ერთ-ერთი მთის საოცარ მღვიმეში. ლეგენდაში ვენერა გამოდის ცირცეას როლში. რომ მანში რამდენჯერმეა ნათქვამი, რომ ჰანს კასტორპი „მოჯადოებულია“. მისი ვენერა მადამ შოშაა. რომანში იგი წარმოდგენილია როგორც ძლიერ მითოლოგიზირებული სიმბოლო მარად ქალური საწყისისა, პასიური და ირაციონალური.

კლავდია შოშასთვის სიყვარულის გამოცხადება ჰანს კასტორპის მიერ კარნავალის ღამეს, მადამ შოშას გაქრობა მეორე დღეს და განსაზღვრული დროის შიმდეგ ახალი საყვარელით, — მდიდარი პეპერკორნით — დაბრუნება, სავსებით ანალოგიურია კალენდარულ აგარაულ ზეიმისათვის მიძღვნილ ქალღმერთის „წმინდა ქორწინებისა“. ამას ისიც ემატება, რომ პეპერკორნმა იქვე მოაწყო საყოველთაო სამხიარულო ქეიფი, რომელსაც თავად მან „სიცოცხლის ზეიმი“ უწოდა. სიცოცხლის ირაციონალური ძალების ქება-დიდებათ პეპერკორნი დიონისეს ასოციაციასაც იწვევს.

პეპერკორნის მიერ დაუძლურების გამო თავის მოკვლა სხვა რიტუალური მითოლოგიურ პარალელს იწვევს ფრეზერს თავის „ოქროს ტოტში“ აღწერილი აქვს მეფე-ქურუმის შეცვლის რიტუალი. რიტუალის მიხედვით ღონემიხ-

დილ და მაგიურძალაგამოლეულ ბებერ მეფეს ჰკლავს ახალგაზრდა მოწინააღმდეგე. თ. მანის რომანში სიტუაცია შეცვლილია. ჯერ მოხუცი პეპერკორნი იჭერს ახალგაზრდა კასტორპის ადგილს, რომელიც ურიგდება ამ მდგომარეობას. ხოლო შემდეგ პეპერკორნის თვითმკვლელობის გამო როცა ადგილი თავისუფლდება, კასტორპი არ ცდილობს შესაძლებლობის გამოყენებას. აქ რიტუალური დუელის ნაცვლად დიდსულოვნებათა ბრძოლაა.

ზემოთ აღნიშნული რიტუალურ-მითოლოგიური მოტივები მკვიდროდ არის დაკავშირებული ღმერთის მიცვალებისა და აღდგომის კულტთან და მითთან, რომელსაც დიდი ადგილი უჭირავს ფრეზერის „ოქროს ტოტემი“ და არა ერთ მითითებას ვხვდებით „ჯადოსნურ მთასა“ და „ულისეში“.

თ. მანისა და ჯოსის მიერ ფრეზერის შრომების გამოყენება ეკვს არ იწვევს, რადგან სწორედ ფრეზერია ძველი კულტურის რიტუალურ-მითოლოგიური განმარტების ფუძემდებელი. რაც შეეხება მეფე-ქურუმის შეცვლის რიტუალს, როგორც სპეციალისტები ამბობენ, იგი სხვადასხვა პეტეროგენული ეთნოგრაფიული ფაქტებისგან არის ფრეზერის მიერ რეკონსტრუირებული. მეფე-ქურუმი მხოლოდ ახალგაზრდა შეიძლება გახდეს, რომელმაც ინიციაციის რიტუალი გაიარა. ინიციაცია ძალიან ძველი და უნივერსალური რიტუალურ-მითოლოგიური კომპლექსია. კასტორპის „აღზრდის“ პროცესი ასოცირდება ინიციაციის რიტუალთან.

ინიციაციის რიტუალზე წარმოდგენები ადვილად შეიძლება გამოყენებულ იქნას „აღზრდის რომანის“ მითოლოგიურ მოდელირებაში. მით უმეტეს, რომ ისტორიულად ინიციაცია ეყო სწორედ აღზრდის უძველესი ფორმა, ახალგაზრდის მომზადება ტომის სრულუფლებიანი წევრების სამეურნეო, საბრძოლო და რელიგიურ საქმიანობაში მონაწილეობისათვის. ინიციაციური კომპლექსი არა მარტო მრავალ მითში, ზღაპრულ და ეპიკურ სიუჟეტებ-

ში შეინიშნება, ღამედ შუა საუკუნეშიც. მაგალითად, „პარციფალში“ მოთხრობილია თუ როგორ გახდეს მკვლელი პარციფალი გარკვეული გამოცდების შემდეგ „წმინდა გრაალის“ მცველი. თ. მანი ჰანს კასტორპს „მიამიტს“ უწოდებს და ამით პარციფალთან მის სიახლოვეს მიაჩნებს. ინიციაციის რიტუალი, ისე, როგორც გარდაცვლილი-აღმდგარი ღმერთის კულტი, შეიცავს წარმოდგენას დროებითი სიკვდილისა და ძალიან ხშირად, მიცვალებულთა სამეფოში წასვლის შესახებ. ჰანს კასტორპის ასვლა მთებში „ზევით“, „ქვევით“, ქვესკნელში ჩასვლის ექვივალენტურია. სხვათა შორის არის მითები სადაც მიცვალებულთა სამეფო წარმოდგენილია ცაში, მთაზე და ა. შ. არსებულად. სეტემბრინი კასტორპს აჩრდილთა სამეფოში ოდისევსივით სტუმრად მოსულად თვლის. კასტორპი „აჩრდილთა სამეფოში“ სიკვდილის პირისპირ წვდება სიცოცხლის საზრისს, რასაც მითოლოგიურ დონეზე სიკვდილის სამეფოში „ზემოთ“ ყოფნა და „ჯადოს მოხსნის“ შემდეგ დაბლა ჩამოსვლა შეესატყვისება. მართალია ქვემოთაც ემუქრება მას სიკვდილი, მაგრამ შიგნიდან, არა ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების გზით, არამედ გარედან, ომში, რომლის მონაწილეც იგი უნებურად ხდება.

მიცვალებულთა: სტივენის დედის, ბლუმის მამისა და შვილის ღამით ხილვის სცენაშიც არის მკვდართა სამეფოს სიმბოლიკა. მიცვალებულთა ფანტომები იღუმალ შიშსა და სურვილებს გამოხატავენ. ეროტიკა და სიკვდილი გვერდგვერდ არიან. ე. ი. აქაც ქვეცნობიერის ბნელი სიღრმეები მიცვალებულთა სამეფოსთან არის ასოცირებული. ბლუმ-ოდისევსის თითქოსდა გამოჰყავს სტივენი ამ წყვილიდის სამეფოდან. უკან დაბრუნება სიცოცხლესთან დაბრუნებაა, სასაფლაოს მონახულების ეპიზოდი, რომელსაც ჰადესი ჰქვია, პირიქით, ტრაგიკომიკურად და გროტესკულად არის გადმოცემული

გროტესკის ელემენტები (სიკვდილისა და ეროტიკის დაახლოება) არის „ჯა-

დოსნურ მთაშიც“ მაგრამ აქ რიტუალურ-  
 რი მოდელი (ინიციაცია, აგარაულ-კა-  
 ლენდარული ზეიმები, მეფე-ქურუმის  
 შეცვლა) ჰარბობს, „ულისეში“ კი უფ-  
 რო მითოლოგიური მოგზაურობის სქე-  
 მებია გამოყენებული. მაგრამ ძიება-  
 მოგზაურობა მითში ჩვეულებრივ ჰადე-  
 სის მონახულებას და კურთხევის სიმ-  
 ბოლიკას გულისხმობს; ინიციაციის რი-  
 ტუალის დროს, ასევე, წარმოდგენილია  
 სხვა ქვეყნების მონახულების მითოლო-  
 გიური სურათები და შესაბამისი ცდუ-  
 ნებანი. ასე რომ ნაწილობრივ დამთხ-  
 ვევასაც კი შეიძლება ჰქონდეს ადგი-  
 ლი. სწორედ მითიური პარალელე-  
 ბის შედგენა ორივე რომანში მეტასიუ-  
 ეტის სქემა; სახლიდან წასვლა —  
 ცდუნება და განსაცდელი-დაბრუნება.  
 მითოლოგიზირების მოდერნისტული  
 პოეტიკის არსებითი ნიშანი უნივერსა-  
 ლური როლებისა და სიტუაციების გა-  
 მსახვია. ჰომეროსისეული მითოლოგი-  
 ურ პარალელებთან ერთად „ულისეში“  
 მოხმობილია აღმოსავლური, ბერძნუ-  
 ლი, რომაული, ბიბლიური, ქრისტიანუ-  
 ლი, რომანული ქვეყნებისა და ა. შ. მი-  
 თოლოგია. ყოველივე ეს პერსონაჟისა  
 და სიუჟეტის საზღვრის წაშლას იწვევს.  
 ბლუმი დროებით შეიძლება რამდენ-  
 ნიმე ბლუმად დაიყოს. მოლის შინაგან  
 მონოლოგში იგი თითქმის ერწყმის  
 სტივენს, ხოლო სტივენისა და ბლუმის  
 პირადი დაახლოება ვლინდება, როგორც  
 ნაწილობრივი ურთიერთგაიგივება.  
 ბლუმი შეიძლება მოგვევლინოს ლორდ  
 ბიკონსფოლდად, ბაირონად, როტშილ-  
 დად, მენდელსონად, რობიზონ კრუზოდ  
 და ა. შ. მითოლოგიურ პლანში იგი არა  
 მარტო ოდისევსთან არის გაიგივებული,  
 არამედ ადამთანაც, მოსესთანაც, ქრის-  
 ტესთანაც, „ვალპურგის ღამის“ ხილვე-  
 ბში მას მესიასავით ჭვარზე გააკრავენ.  
 უფრო მეტი ქრისტეს მსგავსი ნიშნები  
 სტივენს აქვს, თუმცა იგი ლუციფერ-  
 თანაც ახლოსაა, როგორც ღვთისმებ-  
 რძოლი. მარტა და გრეტა, რომელთანაც  
 ბლუმი ცდილობს სასიყვარულო კავ-  
 შირი გააბას, მრავალი მინიშნებით ქალ-  
 წულ მარიამთან არის ასოცირებული.

მოლი გაიგივებულია კალიდოსთან,  
 პენელოპესთან, ევასთან (ბლუმის ერთ-  
 ერთ ხილვაში მოლი ნას ხისგან მოწყვე-  
 ტილ ნაყოფს-მანგოს აწვდის) რომელი-  
 ლაც წამში ბლუმი, მოლი და სტივენი  
 გამოდიან რალაც „წმინდა ოჯახივით“.  
 თავისთავად გასაგებია, რომ ყველა  
 გაიგივება ერთნაირად სერიოზული და  
 არსებითი არაა. ზოგი ვიწრო სიტუაცი-  
 ურია, მაგრამ მაინც მიანიშნებს, თუნ-  
 დაც ირონიულად, უნივერსალურ ყვე-  
 ლაკაცობას („ყველა ყველაშია“). ადვი-  
 ლი შესამჩნევია, რომ პირთა და ხასია-  
 თთა ასეთი უსაზღვრო გაიგივებისას  
 პრაქტიკულად არა მარტო ირღვევა მათი  
 კონტურები, არამედ ისეთი გრძობა  
 რჩება, რომ ყველა ამ ნიღბების იქით  
 პიროვნება საერთოდ ქრება. შეიძლება  
 ითქვას, სიუჟეტისა და პიროვნების გა-  
 ფერმკთალების ხარჯზე უფრო გამოკ-  
 ვეთილი და გამომხატველია ცალკეული  
 მოტივები, მაგალითად, მოგზაურის და-  
 ბრუნების სიმბოლური მოტივი (ოდის-  
 სევსის, ბიბლიური უძღვები შვილის...).  
 მრავალი სიმბოლური მოტივი „ული-  
 სეში“ წარმოადგენს პირველყოფილ  
 ტომთა მითოლოგიის ტრადიციულ სიმ-  
 ბოლოთა მოდიფიკაციას, როგორები-  
 ცაა მაგ. წყალი — ნაყოფიერებისა და  
 ქალური საწყისის სიმბოლო; მთვარე—  
 როგორც მეორე სიმბოლო ქალური  
 საწყისისა, მზის ამოსვლა როგორც  
 აღორძინების სიმბოლო; დაბნელება ან  
 ღრუბელი დაღუპვის საწყისი. გამოყე-  
 ნებულია ქრისტიანული ტრადიციის სი-  
 მბოლოები, ჭვარი, მაგალითად და სხვ.  
 ანალოგიის პრინციპის თანახმად,  
 ჯოისი ზრდის ტრადიციულ სიმბოლოთა  
 ასოციაციის წრეს. დოლს მაგალითად  
 იგი განმარტავს როგორც სექსუალურ  
 დევნას; ბოილენის გასაღებთა ჩხარუნს  
 — როგორც მოლისთან მომავალი პაე-  
 მანის ნიშანს; ხოლო ჩაის — როგორც  
 წყლის სახესხვაობას და ამიტომ ნაყო-  
 ფიერების სიმბოლოს.

ძალიან საინტერესოა არატრადიცი-  
 ული, საკუთრივ ჯოისისეული სიმბო-  
 ლოები და სახეები, რომლებიც თანამე-  
 დროვე პროზაული ყოფის ორიგინალუ-

რი მითოლოგიის ნიმუშებს წარმოადგენს; უბრალო საპნის ნაჭერი თილისმაა, რომელიც ირონიულად თანამედროვე „ჰიგიენურ“ ცივილიზაციას წარმოადგენს, შემდეგში მზედ რომ გადაიქცევა; ტრამვაი წითელთვალა ურჩხულია...

სიმბოლური მოტივების ამ პეტეროგენურობაში მოდერნისტული მითოლოგიზების იგივე ბუნება ვლინდება, რაც პერსონაჟთა მრავალჯერად დუბლირებაში სხვადასხვა მითოლოგიურ, ლიტერატურულ და ისტორიულ წყაროთა გამოყენების გზით. ძველი კულტურების ნამდვილი მითოლოგიზმისაგან განსხვავებით, ესაა მეორე, მესამე და ა. შ. რიგის მითოლოგიზმი, ასე ვთქვათ, მითოლოგიზმი საერთოდ, რომელიც უნივერსალურ სიმბოლიზაციის მოთხოვნებს შეესაბამება და იმავდროულად გაუცხოების თანამედროვე სამყაროში ცალკეულ პირთა და საგანთა ნიველირებას, უსახურობას გამოხატავს. მარადიულ მეტაფიზიკურ საწყისთა უნივერსალიზაციის იგივე პათოსი ისტორიულ პლანში ციკლურ განმეორებათა კონცეპციად იქცევა.

როგორც ზემოთ ითქვა, სტივენ დედალოსისათვის ისტორია კოშმარია, რომლისაგანაც მას გამოფხიზლება სურს. ასეთივე მნიშვნელობისაა ბლუმის აზრები ნივთების დამაბეჩავებელ მარადიულ განმეორებითობაზე, დაბადებათა და სიკვდილთა განუწყვეტელ მონაცვლეობაზე, სახლების ხელიდან-ხელში გადასვლაზე, ცივილიზაციის აყვავებასა და დაცემაზე. დამახასიათებელია ფრაზები: „ცირკის ცხენი, რომელიც წრეში ტრიალებს“. „ყველა გზა რომში მიდის“. ბუდიზმისა და ეზოტერიული მოძღვრებებიდან ჯოისმა მეტემფსიქოზის იდეა გამოიყენა საყოველთაო რეიკარნაციისა და განმეორებადობის კონკრეტული გამოხატვისათვის. რასაკვირველია, მეტემფსიქოზის კონცეპციის გამოყენება ჯოისის მიერ მეტწილად მეტაფორულია, მაგრამ იგი კარგად ესადაგება წრებრუნვის იდეას. მოჩვენებით ცვალებადობაში იგივეობას მეტაფორულია ჯოისთან ძირითადი სი-

უვეტის პირობითი ციკლურობა...  
იმ ფილოსოფიური იდეადან რომელიც გამოკვეთილად არის გამოხატული ჯოისთან. ამოიზარდა მითოლოგიზირების პოეტიკის, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წესი, რომელიც ჩვეულებრივ აღიქმება როგორც თავისებური სტიქიური უკანდაბრუნება უძველესი მითოლოგიის ციკლურ წარმოდგენებთან.

ციკლურობის იდეას და განმეორების პოეტიკას როგორც უძრაობის დადასტურებას გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი „ჯადოსნურ მთაშიც“. აქ ეს იდეა აღმოცენებულია დროზე რელიატივისტური ექსპერიმენტებიდან. დროის რელიატივიზმი („დრო ჩვენს აღქმაში, იწვლება და იკუმშება“) რეალური დროის უარყოფამდე მიდის. უარესად ნიშანდობლივია ჰანს კასტორპის მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ თუ დროს „თან არ ახლავს ცვლილებები“, თუ „მოძრაობა, რითაც იზომება დრო, წრეში მიმდინარეობს და დასშულია თავის თავში, მაშინ მოძრაობაც, ცვლილებაც, იგივეა რაც გაჩერება. უძრაობა“, „უწინ“ ხომ გამუდმებით მეორდება „ახალში“, „იქ“-“აქ-ში“. „კვლავ“ და „ხელახლა“ იგივეობრივია „ყოველთვის“ და „მუდამ“ „ყოველგვარი მოძრაობა წრეში“. „მარადიულობა“ „სულ პირდაპირ და პირდაპირ“ კი არ არის, არამედ „ირგვლივ, ირგვლივ“, ნამდვილი კარუსელია... მზის ბრუნვის ზემოთ.

ამრიგად, როგორც ვნახეთ ჯოისისა და თ. მანის მითოლოგიზირების პოეტიკა არ არის მითოლოგიურ აზროვნებასთან სტიქიური, ინტუიტიური უკან დაბრუნება. პირიქით, იგი შეგნებული ხერხია ინტელექტუალური, ფილოსოფიური რომანისა XX საუკუნეში, რომელიც ძველი კულტურის, რელიგიის ისტორიისა და თანამედროვე მეცნიერული თეორიების ღრმა ცოდნას ემყარება. ხოლო რაც შეეხება თავად მისწრაფებას მითოლოგიური პარალალებსადმი, ეს თანამედროვე კულტურის კრიზისის საფუძველზე აღმოცენებული მსოფლმხედველობით აიხსნება.

# ბრინჯაოს სახეცხლურები საქართველოში

კიტი მახაბელი

ქრისტიანული ღვთისმსახურებისათვის ოდითგანვე გამოიყენებოდა ნაირგვარი ლიტურგიკული ნივთები. მათ შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია წმინდა ჭურჭელს — საცეცხლურებს, რომლებსაც „საკუმეველისა კუმევისათვის“ (ლუკა, 1, 11), განსაკუთრებით საზეიმო ცერომონიების დროს იყენებდნენ. ეს წმინდა ჭურჭელი არაერთხელ მოიხსენიება „დაბადებაში“, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ საცეცხლურთა ძღვილი ღვთისმსახურებაში:

„და მიიღეს ორთა მათ ძეთა აპრონისათა, ნადაბ და აბიულ, კაცადკაცადმან საცეცხური თვისი, და დადგეს მათ ზედა ცეცხლი და დაასხეს საკუმეველი...“ (ლევიტელთა, 10, 1).

საკმეველი იკმეოდა საკურთხეველზე; ამ რიტუალს ღვთისა მიმართ ყოველდღიურად დილა საღამოს აღასრულებდა მღვდელი:

„და აკუმოოს მას ზედა აპრონ საკუმეველი შეზავებული წყლითა განთიადგანთიად, რაჟამს განჰზადებდეს სასანთლეთა აკუმოოს მას ზედა სამარადისოდ.“

„და რაჟამს აღანთებდეს აპრონ სასანთლესა, მწუხრი აკუმოოს მას ზედა საკუმეველი სამიძემო მარადის წინაშე უფლისა...“ (გამოსვლათა, 30, 8-9).

საცეცხლურის გამოყენება ხატოვნად არის აღწერილი ძველი აღთქმის წიგნებში:

„და მიიღოს სავსე საცეცხლური ნაკუე-

რცხალი ცეცხლისაგან საკურთხეველისა, რომელ არს წინაშე ღმრთისა...“

„და აღივსენ ხელნი საკუმეველითა შეზავებულითა... და დაასხას საკუმეველი იგი ცეცხლსა მას ზედა წინაშე ღმრთისა და დაფაროს კუამლმან მან სალხინებული იგი...“ (ლევიტელთა, 16, 12-13).

საქართველოში შემონახულია ადრექრისტიანულ ეპოქასთან დაკავშირებული ამ მნიშვნელოვანი საღვთისმსახური ნივთების-ბრინჯაოს საცეცხლურები-ფრიად საყურადღებო ნიმუშები. ლიტურგიკული ნივთების ეს ჯგუფი საკმაოდ ერთგვაროვანია. ბრინჯაოს საცეცხლურები წარმოადგენენ ჩამოსხმით დამზადებულ ჯამსებული ფორმის დაბალფეხიან ჭურჭელს, რომლის ზედაპირი ქრისტეს ცხოვრების რელიეფური სცენებით იმკობოდა. ჭურჭლის ყელი და ფეხი გრავირებული ორნამენტით იყო დაფარული. ჭურჭლის პირზე ჯაჭვის დასამაგრებლად სამი რგოლი იყო მოთავსებული.

საკმეველი საზეიმო ცერემონიალის დროს ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ხანაში გამოიყენებოდა. მისი გამოყენება დადასტურებულია გვიანანტიკურ ხანაში სიმპერატორო კულტის მსახურების დროს. მას უკმევდნენ ღმერთებისა და იმპერატორების გამოსახულებებს დემონებისა და ავი სულებისაგან დასაცავად. იგი გამოიყენება აგრეთვე დაკრძალვის რიტუალის დროს. ადრე ბიზანტიურ ხანაში საკმეველი მონაწი-

ლებოდა ქრისტიანი იმპერატორების კარის ცერემონიალის ჩატარებაში.

IV საუკუნიდან საკმეველი გავრცელდა პალესტინისა და სირიის ეკლესიებში, იერუსალიმისა და პალესტინის ღვთისმსახურების დროს, რელიგიურ პროცესებში, სხვადასხვა რიტუალის დროს გამოიყენებოდა საკმეველი — ლიტურგიის დასაწყისში, ეკლესიაში ეპისკოპოსის შესვლის მომენტისათვის. თანდათან ფართოვდება სასაკმევლეების გამოყენება ეკლესიაში, ისინი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ საეკლესიო, ლიტურგიკულ ნივთებს შორის. აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცენტრებში იქმნება სასაკმეველთა დიდი სახელოსნოები, რომლებშიც ამარაგებდნენ მართლმადიდებელ ეკლესიებს ამ აუცილებელი ნივთებით. დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა საცეცხლურთა გარკვეული მხატვრული ფორმა, შემუშავდა მათ ფორმასთან შეფარებული რელიეფური დეკორი, რომლის იკონოგრაფიული პროგრამა თეოლოგთა ზრუნვითა და ცდით იყო შექმნილი. წმინდა ისტორიიდან, ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდებიდან შეირჩეოდა გარკვეული სიუჟეტები, რომლებიც ზუსტად შეესაბამებოდნენ ამ ნივთების ფუნქციას, მათ როლს ღვთისმსახურებაში.

იმისათვის, რათა უკეთ წარმოვიდგინოთ საცეცხლურის მნიშვნელობა ქრისტიანული ეკლესიის რიტუალებში, მივმართოთ ეკლესიის მამათა თხზულებებს, რომლებშიც გახსნილია ამ საეკლესიო ნივთების სიმბოლიკური მნიშვნელობა. მოვიყვანთ ნაწყვეტს სამი დიდი საეკლესიო მოღვაწის — ბასილი დიდის, გრიგოლ ღვთისმეტყველისა და იოანე ოქროპირის ე. წ. „საუბრიდან“.

„შეკითხვა საცეცხლურის შესახებ: რა არს საცეცხლურად წოდებული? პასუხი: ესე არს წიაღი ღვთისმშობლისა.

— რა არს ნახშირი საცეცხლურსა შინა? — ესე არს უფალი ჩვენი.

— რა არს თხემი საცეცხლურისა? — ესე არს მეშვიდე ცაი.

— რა არს ჯვარი საცეცხლურისა? — ესე არს ნიშანი ჯვარცმისა უფლისა ჩვენისა.

— რა არს ჯაჭვნი საცეცხლურისა? — ესე არს მამა და ძე და სული წმინდა.

— რა არს, რასაცა ჯაჭვნი უკავშირდებიან თხემსა ზედა? — ესე არს სიმყარე ცისა.

— რა არს რგოლი დიდი, რომელიც მღვდელსა უპყრია ხელთ? — ესე არს ტახტი უფლისა ცეცხლისთვლიანი.

— რა არს ხერხლის ზედა სარკველზე? — ესე არს ქერობინნი და სერაფიმნი უფლისა ტახტის ირგვლივ.

— რა არს ძირი საცეცხლურისა? — ესე არს ძე ღვთისა მოვლენილი.

— რა არს მთლიანად საცეცხლურად წოდებული? — ესე არს მაყვალი შეუწველი ცეცხლსა შინა.

— რა არს ღმრთის წინაშე საცეცხლურად წოდებული? — ესე არს სიწმიდე დიდი განკაცებისა ძისა ღმრთისა, მამაი და ძეი და სული წმიდა.“

ღღისათვის ცნობილია ბრინჯაოს საცეცხლურთა საკმაოდ დიდი რაოდენობა. ბევრი მათგანი საფუძვლიანად არის შესწავლილი. გამოთქმულია ძალზე მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი მათი შექმნის ადგილთა შესახებ. დათარიღებულია საცეცხლურთა დიდი ნაწილი. ახალ მასალათა მიგნება, ახალი ნიმუშების აღმოჩენა მნიშვნელოვნად აცვებს ჩვენს ცოდნას ადრექრისტიანული ეპოქის ამ დიდად გავრცელებულ ლიტურგიკულ ძეგლებზე.

საქართველოში ბრინჯაოს საცეცხლურების საინტერესო ნიმუშებია აღმოჩენილი. ისინი დაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმებში (მესტიაში, ახალციხეში და სხვ.).

საქართველოში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურები არ წარმოადგენენ სავსებით ერთგვაროვან ძეგლთა ჯგუფს. ისინი განსხვავდებიან ზომით, ფორმით,

რელიეფურ დეკორში გამოყენებულ სახარების სცენების რაოდენობით, გრაფიკული ორნამენტის ხასიათით, მაგრამ ეს განსხვავებები უბირატესად კერძო ხასიათისაა. მთავარი კი ისაა, რომ ეს არის მთელს ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული ღვთისმსახურების აუცილებელი საგნები, რომელთაც მკაფიოდ გამოვლენილი მხატვრული სახე ჰქონდათ და რომელთა პლასტიკური დეკორი ზუსტად განსაზღვრული თეოლოგიური პროგრამით იყო ნაკარნახევი.

საქართველოს ბრინჯაოს საცეცხლურთა საკმაო რაოდენობა, მათი მნიშვნელოვანი მხატვრულ-ისტორიული ღირსებები აუცილებელს ხდის მათ საგანგებო ღრმა კვლევას. ეს წერილი წარმოადგენს თავისებურ შესავალს იმ გამოკვლევისას, რომელიც მოიცავს საქართველოში შემონახულ ბრინჯაოს საცეცხლურთა ყველა ნიმუშს და რომელშიც მოცემულია ყოველი საცეცხლურის ზუსტი განსაზღვრა, მათი დათარიღება და კლასიფიკაცია. ჩვენ განვიხილავთ ბრინჯაოს საცეცხლურთა შეს-

წავლის ყველა ძირითად ასპექტს, მათი შესწავლის მთავარ მიმართულებას. ბრინჯაოს საცეცხლურები, ელექტროგის ეს თავისებური საგნები, მნიშვნელოვანი არიან არა მხოლოდ როგორც ადრეული ქრისტიანობის ძეგლები, არამედ როგორც ქრისტიანული იკონოგრაფიის ადრეული ეტაპის დიდად ღირებული ნიმუშები; აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სხვა საკულტო ძეგლებთან ერთად, საცეცხლურები მნიშვნელოვანად ამდიდრებენ ჩვენს ცოდნას რელიგიური ზელოვნების ადრეული ეტაპების შესახებ.

თუმცა ბრინჯაოს საცეცხლურებში გარკვეული განსხვავებები შეინიშნება, მათი მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი უცვლელი რჩება: ნახევარსფერული მოყვანილობის ჯამი დაბალ, კონუსისებრ ან ცილინდრულ ფეხზე (ხანდახან უჭუსლო), ბრტყელი სარტყელით საცეცხლურის ზედა ნაწილში (ეს სარტყელი ზოგჯერ გაორმაგებულია), კურჭლის პირზე თანაბარზომიერად განლაგებული სამი ვერტიკალური შვერილით, რომელთა შორის ჯაჭვის

ბრინჯაოს საცეცხლური (მესტია)



დასამაგრებელი სამი რგოლია მოთავსებული. საცეცხლურის სფერულ ზედაპირზე ფრზისებურად, გაშლილია რელიეფური კომპოზიციები სახარების სცენებით.

საცეცხლურები ყალიბებში იყო ჩამოსხმული. ჩამოსხმა საკმაოდ უხეშია. რელიეფური გამოსახულებები საკმაოდ დაუდევრად არის შესრულებული, მათი კონტურები ხშირად გაურკვეველია. რელიეფები ჩამოსხმის შემდეგ საჭრისით და თევით მუშავდებოდა. მოდელირება იმდენად ზოგადია, ზედაპირი იმდენად ტლანქად არის ხოლმე დამუშავებული, რომ ხშირად ძნელდება რელიეფური კომპოზიციების ამოკითხვა. უფორმო, ბლოკისებური, უკისრო სხეულები მხოლოდ პირობითად მჭვანიშნებს ქადმიანის ფიგურას. უმეტეს შემთხვევაში ძნელდება ზოგად მოცულობით მასებში კონკრეტული პლასტიკური ფორმების ამოკითხვა. როგორც ჩანს, ამ სერიულ ხელოსნურ ნაწარმში მთავარი იყო მხოლოდ მინიშნება იმ წმინდა ამბისა, რომელიც შერჩეული იყო ოსტატის მიერ სახარების სიუჟეტებიდან; ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდებიდან.

ბრინჯაოს საცეცხლურების კომპოზიციებში რელიეფის პლასტიკურობა სავსებით დაკარგულია, ფიგურები დაყვანილია ზოგად მოცულობადად, ექსპრესიულად ჭაზვიადებული თავითა და ხელის მტევნებით, დარღვეული პროპორციებით.

ბრინჯაოს საცეცხლურების ზემოაღნიშნული ხასიათის გამო შეუძლებელია მსჯელობა ცალკეულ ნიმუშთა მხატვრულ ღირსებებზე, მათ სტილისტურ თავისებურებებზე. ეს ადრექრისტიანული ძეგლები საშუალებას გვაძლევს მხოლოდ გავერკვიოთ მათზე მოთავსებული თემების შერჩევის სპეციფიკაში, მათ იკონოგრაფიულ პროგრამაში, რომელიც შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარების გარკვეული ეტაპებისათვისაა დამახასიათებელი.<sup>1</sup>

საქართველოში შემონახულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე ჩვენ ვხვდებით ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდების სხვა-

დასხვა რაოდენობას. მათი რიცხვი გერყეობს ხუთიდან თორმეტამდე. მნიშვნელოვანია ამ თვალსაზრისით, რომ ზედაპირის დაკვირვება ადრექრისტიანულ ძეგლებში ქრისტოლოგიური ციკლის სცენების შერჩევაზე. იგი ხაზს უსვამს ოთხი სიუჟეტის განსაკუთრებულ პოპულარობას (თაყვანისცემა, ჯვარცმა, წმ. დედანი, ამალღება). ამათგან ყველაზე ხშირად გამოისახება „ჯვარცმა“ და „მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან“, როგორც ქრისტეს სიკვდილისა და აღდგომის განსახიერება, როგორც ქრისტიანული ისტორიის ორი უმთავრესი მოვლენის ასახვა, პალესტინის წმინდა ადგილებთან დაკავშირებული ძირითადი ეპიზოდები.<sup>2</sup>

ადრეული ქრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, ღვთისმსახურების დროს გამოყენებულ მოწყობილობასა და ნივთებს პრაქტიკულ დანიშნულებასთან ერთად სიმბოლიკური მნიშვნელობაც ჰქონდა. ყოველი ნივთი დაკავშირებული იყო ქრისტეს ცხოვრების მოვლენებთან. ამ თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია ლიტურგიის კომენტარი, რომელიც მიეკუთვნება ბიზანტიის პატრიარქს გერმანოზს (გარდ. 733), მის ნაშრომში, „საეკლესიო ისტორია“ განხილულია, როგორც ეკლესიის ნაწილთა, ასევე საღვთისმსახურო ნივთთა სიმბოლიკური მნიშვნელობანი. ასე მაგალითად, ეკლესიის აბსიდი შედარებულია ბეთლემის ბაგასთან, რომელშიც ქრისტე მოევლინა ქვეყანას, საკურთხევის კიბორჩხაში გაიგივებულია გოლგოთასთან. ევქარისტიული კახხა (წმ. ზიარების თასი) იმავდროულად წარმოადგენს თასს, რომელშიც გროვდებოდა ჯვარცმული ქრისტეს სისხლი. ლანგარი, რომელიც გამოიყენება ზიარების პურის დასანაწილებლად, წააგავს იოსებ არიმათელისა და ნიკოდიმეს ხელებს, რომელთაც ჩამოილეს ჯვრიდან ქრისტეს სხეული. ქრისტიანული რიტუალის ძირითადი არსი — ლიტურგიკული ქმედება — ასახავს ქრისტეს მსხვერპლისა და ხსნის იმედს. ლიტურგიისთვის აუცილებელი ყველა



ნიეთი გარკვეული აზრით არის აღსავსე.

პატრიარქ გერმანოზის დაკვირვებები ასახავს ძველ ტრადიციას, რომელიც ქრისტიანული კულტურის ადრეული საუკუნეებით თარიღდება და რომელიც ვრცელდებოდა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში. მისი თხზულების მიხედვით, ქრისტიანობის ადრეულ ეპოქაში ლიტურგიკულ ნივთებს გაცილებით უფრო დიდად სცემდნენ პატივს, ვიდრე ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ მხატვრობას.

ძველი წერილობითი წყაროებიდან იკვეთება საერთო სურათი ლიტურგიკული ნივთების მოხმარების ღრმად გააზრებული რიტუალის საერთო სურათი. საცეცხლოებთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ როგორც შუქი და ფერი მოწოდებული იყო თვალის საამებლად, ასევე საკმეველი გამოიყენებოდა მისი სურნელების გამო. საკმეველის ზეაღმავალი ორთქლი მორწმუნეთათვის განასახიერებდა ღმერთისკენ აღდგენილ ლოცვას, სულის ზესწრაფვას. ამის შესანიშნავი ილუსტრაციაა მოცემული იოანეს გამოცხადებაში:

„და მოვიდა სხვა ანგელოზი და დადგა საკურთხეველის წინაშე და ჰქონდა სასაკმეველე ოქროსი; და მიეცა მას დიდძალი საკმეველი რათა ყველა წმიდის ლოცვებთან ერთად დაედო იგი ოქროს საკურთხეველზე“ (8, 3).

„...და ავიარა საკმეველის კვამლი წმიდათა ლოცვებთან ერთად ანგელოზის ხელით, ღმერთის წინაშე (8, 4).“

სპეციალურ ლიტურატურაში დღეისათვის არ არის ერთიანი პოზიცია ცალკეულ ძეგლთა დათარიღების საკითხში, მაგრამ ამ ლიტურგიკული ნივთების წარმომავლობისა და საწყისი ეტაპის განსაზღვრაში აზრთა სრული ერთიანობაა. საყოველთაოდაა გაზიარებული ბრინჯაოს საცეცხლოებთან შესახებ ცნობილი მკვლევარის პულმუტ შლუნკის მოსაზრება (მას ეკუთვნის ბერლინის კაიზერ ფრიდრიხ მუზეუმის კოლექციის შესანიშნავი გზამკვლევი). შლუნკმა, ხანგრძლივი კვლევის შედეგად, დაასკვნა, რომ ბრინჯაოს საცეცხლოებები, უპირატესად. განსხვავებული წარმომავლობისაა; ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად მათი შექმნის

ბრინჯაოს საცეცხლო (მესტია)



ერთი საერთო ადგილი არსებობდა. საიდანაც ისინი ექსპორტის გზით ფართოდ უნდა გავრცელებულიყვნენ<sup>3</sup>.

ბრინჯაოს საცეცხლურების თავდაპირველი შექმნის ადგილად პალესტინა და სირიაა აღიარებული. ყველაზე ადრეული ეგზემპლარები (VI-VII სს.) სწორედ სირია-პალესტინიდან მომდინარეობს, ადრექრისტიანული ეპოქიდან დაწყებული, ბრინჯაოს საცეცხლურები, ტყვიის ამპულებისა და ლითონის გულსაკიდი ჯვრების მსგავსად და მათთან ერთად წმიდა ადგილებში ჩასული მთელი საქრისტიანოს მლოცველთათვის სამახსოვრო ნივთებად ითვლებოდა და ფართოდ ვრცელდებოდა მთელს მსოფლიოში. სხვადასხვა ქვეყანაში ჩატანილი ეს წმიდა საგნები იქცეოდნენ იმ სასურველ ნიმუშებად, რომელთაც საუკუნეთა მანძილზე ბაძავდნენ ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში.

თუკი ბრინჯაოს საცეცხლურების სამშობლოდ, მათი თავდაპირველი შექმნის ადგილად ერთხმადაა აღიარებული სირია-პალესტინა, მათი დათარიღება საკმაოდ მრავალფეროვანია, ყოველი კონკრეტული ნიმუში საგანგებო კვლევას მოითხოვს, რადგან VI-VII საუკუნეებიდან მოყოლებული ეს ლიტურგიული ნივთები მზადდებოდა საუკუნეთა მანძილზე ისე, რომ ძირითადად ინარჩუნებდა თავის ფორმას, დეკორატიული სამკაულის ხასიათს და მხოლოდ ცალკეული დეტალებით ხერხდება ამ საკმაოდ მდგრად იკონოგრაფიაში დროისმიერი ნიშნების ამოკითხვა.

საცეცხლურთა დათარიღებისათვის მნიშვნელოვანია ჭურჭლის ფორმა, გრაფიკული ორნამენტის თავისებურება, რელიეფური კომპოზიციების შერჩევა, მათი რაოდენობა, სცენებში გამოყენებული ცალკეული დეტალები.

ბრინჯაოს საცეცხლურები მსოფლიოს თითქმის ყველა მუზეუმშია დაცული; დრეზდენის, ბერლინის, ჰამბურგის, ნიუტრნბერგის, კაიროს, პარიზის, ამერიკისა და ინგლისის მუზეუმებში. განსხვავებულია მათი წარმომავლობა.

მათი უმრავლესობა აღმოჩენილია მცირე აზიასა და ეგვიპტეში.

ბრინჯაოს ნივთების ამ რეგიონებში არსებობს ის გარემოება, რომ მათი დამზადებისას ხანგრძლივი დროის მანძილზე შენარჩუნებული იყო არქაული იკონოგრაფია. საფიქრებელია, რომ შუა საუკუნეების ოსტატები განსაკუთრებული გულმოდგინებით იმეორებდნენ წმინდა ადგილებში შექმნილი უძველესი საცეცხლურების ფორმებს და მათი გამოსახულებების ხასიათსაც. ამგვარად, სპეციალურ ლიტერატურაში მიღებული ზოგადი თარიღი — VI—VII სს. ზოგ შემთხვევაში გადასინჯავს მოითხოვს, რადგან არქაული იკონოგრაფიული ნიშნების გვერდით თავს იჩენს ისეთი ორნამენტული დეტალები, რომლებიც უფრო მოგვიანო ხანისთვისაა დამახასიათებელი. მაგრამ გვიანდელი ეგზემპლარებიც იმდენად ზუსტად მისდევდნენ ძველ ტრადიციულ იკონოგრაფიას, რომ ერთი შეხედვით ძნელდება მათი გამოყოფა ადრეული ნიმუშებისაგან.

ბრინჯაოს საცეცხლურებზე მოთავსებული რელიეფური კომპოზიციებია მდიდარ მასალას გვაწვდის ადრექრისტიანული იკონოგრაფიისათვის. მათი შექმნის ეპოქა (VI—VII სს.) ულარესად მნიშვნელოვანი იყო ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. ამ დროს ყალიბდებოდა და მტკიცდებოდა ახალი ქრისტიანული ტრადიცია ხელოვნების ყველა დარგში. ამ პროცესში ორი ძირითადი ტენდენცია იყო გამოვლენილი: ერთი, რომელიც ეყრდნობოდა ანტიკურ, ელინისტურ ტრადიციას და მეორე, რომელიც ყალიბდებოდა აღმოსავლურ ნიადაგზე და მომდინარეობდა აღმოსავლურ-ქრისტიანული ცენტრებიდან. ეს მეორე ტენდენცია განსაკუთრებული მკაფიოებით იჩენს თავს სწორედ ბრინჯაოს საცეცხლურებში. სირიულ ქვის რელიეფებთან, სარბული ხელნაწერების მინიატურებთან, აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ამპულებთან და რელიეფებით შემკულ გულსაკიდ ჯვრებთან (ენკოლიპიმებთან) ერთად, ბრინჯაოს საცეცხლურები წარმოადგენენ ხელოვ-

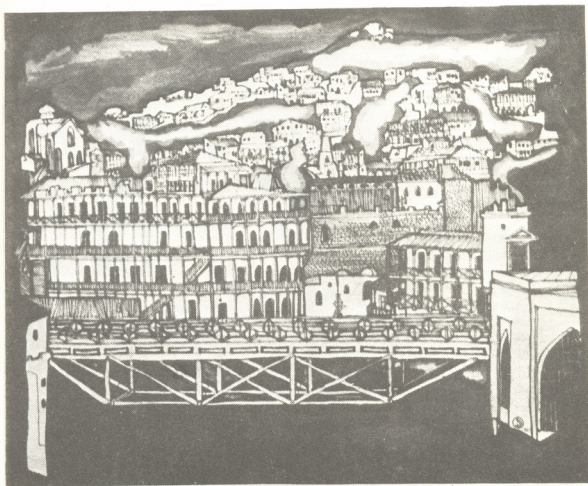
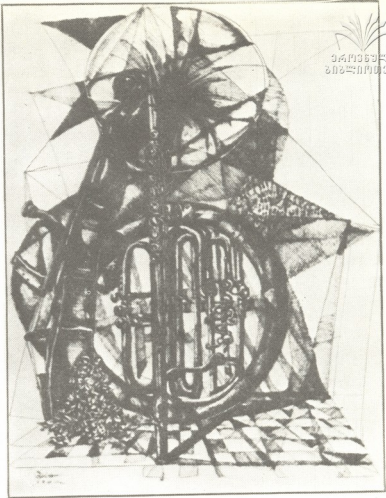


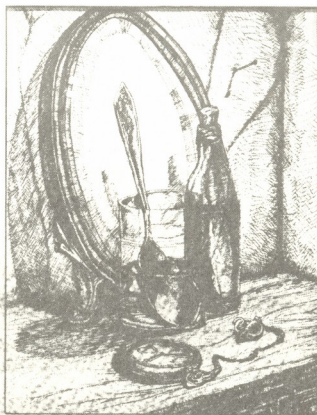
ალექსანდრე ჯაფარიძის ნამუშევრები





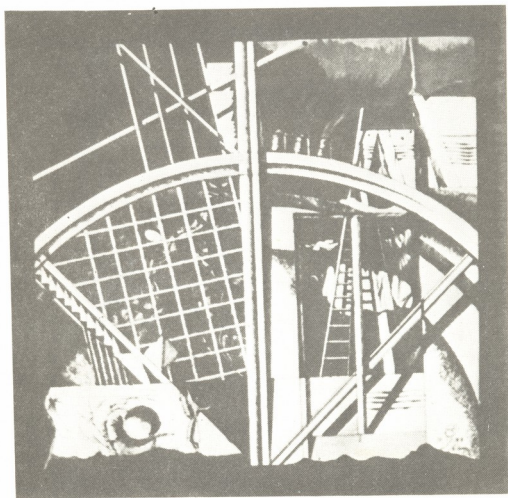
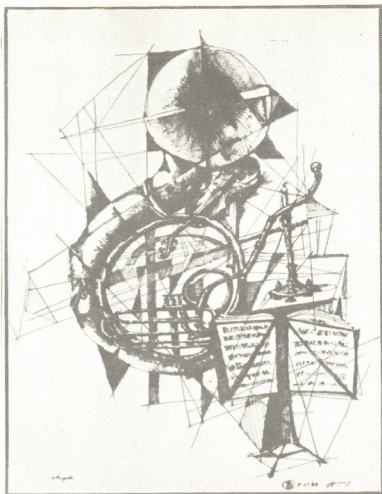












ნების ნაწარმოებათა უაღრესად მნიშვნელოვან ჯგუფს, რომელიც უმდიდრეს მასალას გვაწვდის აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებაზე, ადრეული ქრისტიანული იკონოგრაფიის შესახებ.

როგორც აღინიშნა, ბრინჯაოს საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის პროგრამა ზუსტად იყო განსაზღვრული. ქურჭლის სფერულ ზედაპირზე ფრთხულად ნაწილდებოდა ქრისტეს ცხოვრების სცენები. სცენების რიცხვი საცეცხლურებზე განსხვავებულია, მათი რაოდენობა იცვლება ოთხიდან თორმეტამდე. პრინციპი საცეცხლურთა შემკულობისა—ქრისტეს ცხოვრების სიუჟეტების პატარ-პატარა ციკლები. ყველაზე გავრცელებული თემებია: შობა, თაყვანისცემა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან. ეს არის ყველაზე გავრცელებული მოკლე ციკლი, ქრისტეს ცხოვრების ისტორიიდან აღებული ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენებით. სიუჟეტების შერჩევა ხდებოდა იმგვარად, რომ მორწმუნეთათვის სამახსოვროდ

უკვდავეყოთ წმიდა ადგილებთან დაკავშირებული უმთავრესი მოვლენები. ამ თვალსაზრისით ბრინჯაოს საცეცხლურების სიუჟეტებსა და პალესტინური ამპულების რელიეფურ დეკორს შორის გარკვეული კანონზომიერება შეინიშნება. ა. გრაბარი თავის კლასიკურ ნაშრომში ამპულების შესახებ საგანგებოდ აღნიშნავს ქრისტოლოგიური ციკლის შემდგენელი სცენების რაოდენობის ვარირებას შვიდიდან თორმეტამდე (7 და 12 მაგიური რიცხვები). მაგრამ ამგვარი მონაცემების განზოგადება ყოველთვის როდი ხერხდება. ამის მიზეზია პირველ რიგში ის გარემოება, რომ მასალა ჩვენამდე დიდი ხარვეზებით არის მოღწეული და გვხვდება ძეგლები, რომლებიც არღვევენ ამ პირობითად შემუშავებულ კანონზომიერებას.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა გარკვეული რაოდენობის (ერმიტაჟის კოლექციიდან) შესწავლის შედეგად ვ. ზალესსკაიამ შემუშავა ამ ძეგლთა ქრონოლოგიური დაჯგუფების გარკვეული პრინ-

ბრინჯაოს საცეცხლური (ლუნჯერის თემი, სოფ.ლანჩვალი)



ციკები. რომლის თანახმად, დროთა განმავლობაში ქრისტეს ცხოვრების შემცირებული ციკლი (5 სცენა) ივსებოდა დამატებითი სცენებით: მათ ჯერ დამატათ მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის სცენა (II ჯგუფი), შემდეგ კი ციკლი შეივსო 9-მდე (III ჯგუფი): მოგვთა თაყვანისცემა, ხარება მწყემსებს, იერუსალიმს შესვლა და თომას ურწმუნოება. ეს მესამე ჯგუფი მას დათარიღებული აქვს არა უადრეს X საუკუნისა.<sup>4</sup>

შესაძლოა, ზოგად ხაზებში, ამგვარი ქრონოლოგიური დაჯგუფება ლოგიკურად გამოიყურება, რადგან დროთა განმავლობაში იკონოგრაფია მდიდრდებოდა, ივსებოდა ახალ-ახალი თემებით. ადრეული ეპოქის ძუნწი, თავშეკავებული მხატვრული მეტყველება თანდათან იცვლებოდა გაზრდილი მჭერმეტყველებით, მრავალსიტყვიერებით. მაგრამ ეს მხოლოდ სქემატური მონახაზია, რომელიც ვერ იტევს რთული იკონოგრაფიული ევოლუციის ყველა ნიუანსს.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა განსაზღვრისა და დათარიღებისათვის მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ რელიეფური დეკორის ხასიათს (სცენების რაოდენობა, იკონოგრაფიული ნიშნები, მეტყველი დეტალები, კომპოზიციური სქემები), არამედ ჭურჭლის ფორმას, მის ნაწილთა პროპორციულ თანაფარდობას — ჭურჭლის ტანის, ფეხისა და ყელის (პირის) ხასიათს, მათ მორფოლოგიას და გრაფიკული ორნამენტების (ყელისა და ფეხის სამკაულის) თავისებურებას, საცეცხლურის ფსკერზე მოთავსებული ორნამენტული მოტივის (ჯვარი, მასკარონი) შერჩევასა და მისი გადმოცემის მანერას. მხოლოდ ყველა ამ მომენტის გათვალისწინება იძლევა საკმარის საფუძველს ლიტურგიკული ნივთების ამ ჯგუფის ნაწარმოებათა სწორად განსაზღვრისა და დათარიღებისათვის.

\* \* \*

საქართველოში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურები გამოირჩევა დეკორისა და ჭურჭლის ფორმის ნაირგვარო-

ბით. ამ ჯგუფის ბრინჯაოს ნაწარმოებათა შესწავლის დროს მკვლევარნი თავდაპირველად უმთავრეს ყურადღებას აქცევდნენ რელიეფურ გამოსახულებათა მხატვრულ თავისებურებებს, რაც საკმაოდ საეჭვო დასაყრდენს წარმოადგენდა დათარიღებისათვის, რადგან ხელოსნურ ნაწარმში ძნელია გარკვეული სტილისტური განსხვავების დანახვა. ძალზე ზოგადად, სქემატურად წარმოდგენილი სახარების სცენები მხოლოდ მინიშნებას წარმოადგენდნენ საღვთო ისტორიის მოვლენებზე. უკანასკნელ ხანს სამეცნიერო ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო საცეცხლურების ფორმის შედარებით ანალიზს, მის ნაწილთა ურთიერთშეფარდებას, პროპორციებს. ამ ნაშრომთა გათვალისწინებით ხერხდება საქართველოში აღმოჩენილი ბრინჯაოს საცეცხლურების დაჯგუფება მათი ფორმის მიხედვით.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა ცნობილ ნიმუშთა კლასიფიკაციის გამოყენებით შესაძლებელი გახდა ჩვენი მასალის დაჯგუფება: საცეცხლურის ფორმის განმსაზღვრელ ელემენტს წარმოადგენს ფეხი, რომელიც იცვლება სხვადასხვა ნიმუშებში დაბალი, შესქელებული სალტის სახით შექმნილი ფეხიდან მოყოლებული (სვანეთი — ლანჩხალის, მესტიის წმ. გიორგის ეკლესიის საცეცხლური; ქართული ხელოვნების სახ. მუზეუმი — ე. წ. ბიუსტებიანი საცეცხლური), ვიდრე ნაირსიმაღლის კონუსის ფორმის ფეხამდე (ახალციხის მუშ. № 1345, ქსმ — №. 11320, 2361, სმ № — 46 და სხვა.).

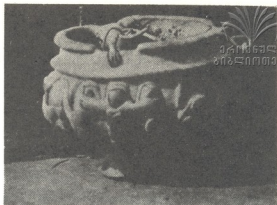
ასევე დამახასიათებელია საცეცხლურების პირზე გამოყოფილი ბრტყელი ცილინდრული ზოლის თავისებურებანი. ეს ის ვიწრო სალტეა, რომელიც დაუყვება საცეცხლურის პირს და რომელსაც საზღვრავს შესქელებული პირი ჭურჭლისა და რელიეფური ჰორიზონტული ლილვი, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება რელიეფურ ფრიზს. ამ ნაწილის დამუშავებაში მთელი რიგი მორფოლოგიური განსხვავებები შეინიშნება.

საცეცხლურთა ნაწილში ეს ცილინ-

დრული ნაწილი (სალტე) სადადაა დატოვებული (საცეცხლურები ლანჩვალისა, ლაგურკადან); საცეცხლურთა უმეტესობას ეს ნაწილი მსუბუქი გრაფიკული მცენარეული ორნამენტით აქვს შემკული (იხ. ქსმ-ის საცეცხლურები, ახალციხის მუზეუმის ეგზემპლარი, ქხის-ის საცეცხლური). ბრინჯაოს საცეცხლურთა ამ ნაწილის გრაფიკული სამკაული ზუსტ ანალოგიებს პოვებს სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილ ნიმუშებში (საცეცხლურები ბერლინის მუზეუმში — № 969—71, ბრიტანეთის მუზეუმში, მიინცის, ნიურბერგის, ლიუცერნის მუზეუმთა საცეცხლურები). როგორც წესი, ამგვარი დეკორით შემკული საცეცხლურების პირზე ჭაჭვის დასამაგრებელი რგოლები ყვავილისებური ფორმით არის წარმოდგენილი (იხ. ბრინჯაოს საცეცხლური რიჩმონდის ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმში, უოლტერს არტ გალერეადან).

საცეცხლურთა ერთი ჯგუფი ხასიათდება ჭურჭლის პირის თავისებური მოხაზულობით. ეს არის თითქოს სამმაგი რკალით შექმნილი სილუეტი. ამგვარი მოხაზულობის თავისებურება პირველად აღნიშნა ყერფანიონმა (საცეცხლურები ბერლინის, დრეზდენის, ბარჯელოს, შუზეუმებიდან) და ასე აღწერა იგი: „სამგზის გაღუნული მრუდი, რომლის წვეროები საკიდების წერტილებს შეესაბამება“. ასეთივე პირის მოხაზულობა აქვს ლუცერნის მუზეუმისა და დემბარტონ ოქსის კოლექციის საცეცხლურებს.

საცეცხლურთა უმეტესობაზე საკიდის სამ მარყუქს შორის ჭურჭლის პირზე თანაბარზომიერად განლაგებულია ღილისმაგვარი შვერილები (3). რომელნიც ჭარკვეულად ამდიდრებენ ჭურჭლის დეკორს (№ 11320, ახალციხის № 1345, ქხი № 881). საინტერესოა დაკვირვება ჭაჭვის მარყუქთა განლაგების თავისებურებაზე. ეს რგოლები ან მჭიდროდაა შერწყმული ჭურჭლის პირის ჰორიზონტალურ ხაზთან და მცირედ გამოიყოფა (მესტია, წმ. გიორგის ეკლესია, ლაგურკა), ან საკმაოდ არის ამოზიდული და აღიმართება მკაფიოდ გამოკვეთილად



ბრინჯაოს საცეცხლური, (ლაგურკა)

ჭურჭლის პირზე (ახალციხე — 1345, ლანჩვალი). საინტერესოა, რომ ერთ ეგზემპლარზე (სხსმ — ბურცოვებიანი საცეცხლური) სამაგრების ქვეშ დამატებითი სამკაულებია რელიეფური ბიუსტების სახით (მორკალული პირის). ამ საცეცხლურის პირის დამუშავების თავისებურება ახლოა ლიუცერნის მუზეუმის საცეცხლურთან.

ზოგიერთ საცეცხლურზე ჩამოსაკიდებელი მარყუქის ძირში, ჭურჭლის სისქეში გამჭოლი ნახვრეტებია გაჭრილი. არსებობს ვარაუდი, რომ ეს ნახვრეტები გამოიყენებოდა ე. წ. „შიდაჭურჭლის“ დასამაგრებლად. ვარაუდობენ, რომ ნახშირი უშუალოდ საცეცხლურში კი არ იდებოდა, არამედ დამატებით თუნუქის ჭურჭელში. ამგვარად, საცეცხლურთა გარკვეული ნაწილი ორფენოვანი იყო. ამის უფლებას გვაძლევს ბერლინის ადრექრისტიანულ-ბიზანტიური კოლექციის ერთი ეგზემპლარი, სადაც შემორჩინილია შიდა ჭურჭელი. აქურული საცეცხლურებისათვის ამგვარი შიდა ჭურჭლის არსებობა უკვე ყერფანიონს ჰქონდა აღნიშნული. შესაძლოა, შვერილები, რომლებიც მარყუქებს შორის იყო მოთავსებული, გამოიყენებოდა შიდა ჭურჭლის დასამაგრებლად.

ეს ძალზე მოკლე მიმოხილვაც კი საკმარისია, რათა გავითვალისწინოთ, რა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა მხოლოდ ორი დეტალი ბრინჯაოს საცეცხლურებისა — ფეხი და პირი (ანუ ყელი). ამასთანავე, აუცილებელია თვით საცეცხლურის ფორმის განხილვა, ე. ი. იმ ნაწილისა, რომელიც რელიეფური კომ-

პოზიციებით არის შემკული. ეს ფორმა ხან ზუსტად სფერულია, ხან წაბრტყელებული, ხანაც დაგრძელებული. დავრწმუნდებით, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ჭურჭლის ფორმის ვარიაციებს. საცეცხლურთა ფორმების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ უფრო სფერული მოყვანილობის საცეცხლურები უახლოვდება დამღების საშუალებით ზუსტად დათარიღებული ბიზანტიური ვერცხლის კათხების ფორმას (იმპერატორ ფოკას — 602— 610 წწ. დროის ვერცხლის კათხები).<sup>5</sup> ამგვარი ფორმის — უფრო მოცულობითი („ლოყებიანი“) — საცეცხლურები უკავშირდება VI ს-ის მეორის ნახევრისა და VII საუკუნის პირველი ნახევრის ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებს. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალრიცხოვანი საცეცხლურები უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან იქცა შესწავლის საგნად. და მიუხედავად მრავალრიცხოვანი გამოკვლევისა, ძალზე რთულია ამ თითქმის ერთგვაროვან მასაში ევოლუციის ხაზის დადგენა. შედარებითი ქრონოლოგია კი ამ ნაწარმოებებში საკმაოდ მიახლოებით შეიძლება დადგინდეს.

ვიდრე ცალკეულ ნაწარმოებებზე შევჩერდებოდეთ, მოკლედ შემოვფარგლოთ ის სივრცობრივი და ქრონოლოგიური ფარგლები, რომლებშიც თავსდება ბრინჯაოს საცეცხლურთა შექმნა. ფუნდამენტური გამოკვლევებით დასტურდება გამოყენებითი ხელოვნების ნაწარმოებთა შექმნა სირია-პალესტინაში დაახლოებით 600 წლისათვის. იმისათვის, რათა უკეთ წარმოვიდგინოთ გარემო, რომელშიც იქმნებოდა ეს ნივთები, ისინი უნდა დავეუკავშიროთ ისეთ ლიტურგიკულ და საკულტო ნივთებს, როგორცაა პალესტინური ტყვიის ამპულები და ბიზანტიური გულსაკიდი ჭვრები — ენკოლპიონები, ჭვარცმულის გამოსახულებით. იკონოგრაფიული დამთხვევები, თემების შერჩევის პრინციპების ერთიანობა დასაყრდენ წერტილს იძლევა საცეცხლურთა დათარიღებისათვის. ამ შემთხვევა-

ში ანგარიში უნდა გაეწიოს რელიეფური დეკორის თავისებურებას.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ბრინჯაოს საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის მჭიდრო კავშირი ტყვიის ამპულების რელიეფთან. უნდა გავითვალისწინოთ ერთნაირი მიდგომა რელიეფური პროგრამის შედგენისადმი: ამპულებისა და საცეცხლურების ოსტატები ანალოგიურად იაზრებდნენ ამ ნივთებს, როგორც არეს, რომელზეც უნდა წარმოედგინათ ერთდროულად სახარებათა სიუჟეტების ციკლი — ქრისტეს მთელი ცხოვრება. აღსანიშნავია, რომ ამპულების ოსტატებს ქრისტეს ცხოვრების ციკლი („ათორმეტი დღესასწაული“, როგორც ეს ბიზანტიურ სამყაროში იყო გავრცელებული) დაყვანილი აქვთ 7 სცენამდე. არსებობს ვარაუდი, რომ ამპულებზე შეიდსცენიანი ციკლი, წარმოადგენს სადღესასწაულო კალენდრის უძველეს ვერსიას, როდესაც ჭერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული თორმეტ დღესასწაულიანი ციკლი, რომელიც VI საუკუნისთვის არ არსებობდა (როგორც ამას ჩვენამდე შემონახული ძეგლები გვიჩვენებს).

ბრინჯაოს საცეცხლურებზე დაკვირვებამ გამოავლინა გარკვეული კანონზომიერება, რომელიც დაგვეხმარება საქართველოში აღმოჩენილ საცეცხლურთა კლასიფიკაციასა და დათარიღებაში. ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს საცეცხლურის ფორმა: შედარებითი ანალიზით დადგინდა, რომ დაბალი გაშლილი ფორმის საცეცხლური, დაბალ შესქელებულ სადგამზე, საცეცხლურთა შექმნის უძველეს პერიოდს განეკუთვნება. ამ დროს (დაახლ. 600 წლისთვის) იქმნებოდა საცეცხლურთა პროტოტიპები. აღსანიშნავია, რომ ამ ეპოქაში შექმნილი საცეცხლურები სტილისტურადაც და დამუშავების ხარისხითაც აღემატებოდა შემდეგდროინდელ ნიმუშებს.

როგორც აღვნიშნეთ, გარკვეული ევოლუციის მინიშნება ამ საკმაოდ ერთგვაროვან ჯგუფში, ძალზე ძნელია, რადგან ჭურჭლის ტიპი და რელიეფურ

კომპოზიციითა ხასიათი ზოგადად უცვლელი რჩება საუკუნეთა მანძილზე. შუა საუკუნეების განმავლობაში აღიარებულ, წმიდა ადგილებთან დაკავშირებულ ამ ნივთებს ასწლეულთა განმავლობაში ერთგულად იმეორებდნენ. იმდენად მყარია საცეცხლურთა ზოგადი ტიპი, იმდენად მდგრადია სახარების თემების გადმოცემის ტრადიცია, რომ მხოლოდ ძალიან გულდასმითი ანალიზის შედეგად შეიძლება უმცირესი დეტალების ხასიათის მიხედვით გავარჩიოთ ადრეული პროტოტიპები უფრო გვიანდელი განმეორებებისაგან. ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ საკუთრივ რელიეფური სცენები, არამედ ორნამენტების ტიპები, მათი შერჩევის პრინციპები და შესრულების ტექნიკური თავისებურებები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ იყო აღნიშნული ბრინჯაოს სირჩულ-პალესტინური საცეცხლურების

რელიეფური კომპოზიციების მნიშვნელობა ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების სწორად გაგებისთვის. ბრინჯაოს რელიეფური ფრიზების შემადგენელი თემების გადმოცემის ხასიათის მრავალფეროვნების მიუხედავად, შესაძლებელი ხდება სახარების უმთავრესი სიუჟეტების გადმოცემის მხატვრულ თავისებურებათა დადგენა. საერთო კი შემდეგში მდგომარეობს — ყველა სცენა მოცემულია მის უმოკლეს, ყველაზე ლაკონიურ რედაქციაში.

თვალი გავადევნოთ ცალკეულ სიუჟეტთა იკონოგრაფიულ სქემებს:

ხარება — გვხვდება ორი ვერსია სახარების ამ სიუჟეტისა. ერთ შემთხვევაში მარიამი, ტახტზე მჯდომარე, გამოსახულია მარჯვენა მხარეს (ქსმ — 2362, ბიუსტებიანი, ქხიი — 881, ახალციხე), მეორე შემთხვევაში — მარიამი მარცხნივ არის ტახტზე მჯდომი, ანგელოზი მას მარჯვნიდან უახლოვდება

ბრინჯაოს საცეცხლური. ეგვიპტე VI-VII სს. ბალტიმოის მუზეუმი



(საცეცხლური ქსნის ხეობიდან — ჯანაშიას მუზეუმში, ქსმ — 11320). სვადასხვა სქემებს შორის არის ძალზე საინტერესო ვერსია „ხარება შადრევანთან“ (ქსმ—სმ IV-46). ერთ-ერთი საინტერესო უძველესი ვერსია ამ სიუჟეტისა.

შობა — ეს თემა შედარებით ერთმნიშვნელოვნად არის წარმოდგენილი ჩვენს საცეცხლურებზე. აქაც უმარტივესი სქემა გამოყენებული: დიაგონალურად გაშლილი მარიამის ფიგურა მჯდომარე იოსები, ხელზე თავდაყრდნობილი და მათ შორის მალალ ბაგაში — ჩვილი. ამ სცენაში მხოლოდ პერსონაჟთა ადგილებია ხოლმე შეცვლილი: მარიამი ხან მარჯვნივ არის გამოსახული (მესტია, წმ. გ-ის ეკლესია, ლანჩვალი, ქხიი 881, ქსმ 2362, ახალციხის მუზ.) ხან მარცხენა ნაწილში (ბიუსტებიანი საცეცხლური ქსმ., ქსნის ხეობის საცეცხლური, ქსმ — 11320). ამასთანავე, უკიდურესობამდე გამართივებულ კომპოზიციურ სქემებში ზოგან არც კი გამოისახება ცხოველთა თავები ბაგაზე (მაგ. საცეცხლური ახალგორის რ-ნის სოფ. ბალაანიდან).

მხოლოდ ზოგან შეიძლება გავარჩიოთ ცხოველთა თავების ფორმა. მეტწილად ეს არის მხოლოდ ზოგადი ფორმები, მინიშნება ცხოველებზე, როგორც შობის დიდი მოვლენის მოწმეებზე.

მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა გამოსახულია მხოლოდ იმ საცეცხლურებზე, რომლებზეც სცენების რიცხვი ხუთს აღმატება. ეს არის ის სიუჟეტი, რომელიც ემატება ხუთ სიუჟეტს. ეს თემა მოთავსებულია სვანეთის ორ საცეცხლურზე (მესტია, ლანჩვალი). სცენის ხასიათი — სიმეტრიული წყვილადი სცენა ქალის ორი, მჭიდროდ მიკრული ფიგურით — ქსნის იმ მყარ ტრადიციას, რომელსაც საუთუნების მანძილზე მისდევდა ქრისტიანული ხელოვნება ამ სიუჟეტის გადმოცემისას. უკიდურესი სქემატიზაციის მიუხედავად, რელიეფური სცენის გრაფიკული დამუშავება გარკვეულ დეკორატიულ გემოვნებას ავლენს.

ნათლიღება — სხვა სცენათა მსგავსად, ბრინჯაოს საცეცხლურებზე წარმოდგენილია უმოკლესი კომპოზიციით: სიმეტრიული კომპოზიცია — ცენტრში ქრისტეს პატარა ფიგურით, მარცხნივ — იოანე, მარჯვნივ — ანგელოზი. ამგვარად არის წარმოდგენილი ეს სცენა საცეცხლურების უმეტესობაზე (მესტია, ახალციხე, ქხიი, ქსმ-ის საცეცხლურები).

ყველა საცეცხლურზე ნათლიღების სცენაში მონაწილეობს სული წმიდა — მტრედი, რომლის მსხვილი გამოსახულება სცენის ცენტრშია წარმოდგენილი.

ჯვარცმა — გასაკუთრებითაა გულისხმო. მასში კარგად ჩანს ამ სიუჟეტის ადრეული სირიული ვერსიის თავისებურებანი. ეს არის ის ფორმულა, რომელიც ახლოა წმ. საბინას ეარის (რომი) რელიეფის ანალოგიური სცენის ფორმულასთან — ჯვარცმულის გამოსახვა ჯვრის გარეშე. იქ, სადაც შესაძლებელია გამოსახულების დეტალების გარჩევა, ჩანს, რომ ქრისტე კოლობიუმშია წარმოდგენილი. გრძელი ტუნიკა ფეხებს ტერფებამდე უფარავს. მკვლევართა ვარაუდით, ისტორიული ვერსია ჯვარცმისა (ე. ი. მისი მონაწილეობის გამოსახვით—ავახათა, მეომართა, წინამდგომელთა) წინ უსწრებს სიმბოლიკურ, ლაქონიურ ვერსიას. პირველ, ისტორიულ ვერსიას ვხედავთ რამდენიმე საცეცხლურზე (მესტია, ახალციხე, ქსმ—ბიუსტებიანი—2362), საცეცხლურთა უმეტესობას კი ამ კომპოზიციის სამფიგურიანი სქემა ამკობს (ქსმ-ის საცეცხლურები, ქხიი)⁶.

მენელსაცხებლედედანი — ეს არის ალბათ ერთადერთი სცენა, რომელიც უცვლელად მეორდება ყველა საცეცხლურზე. იგი წარმოადგენს ცენტრალურ სიმეტრიულ კომპოზიციას რომლის ცენტრში ქრისტეს საფლავია წარმოდგენილი. მის გვერდებზე — თითო ფიგურა, მარიამი და ანგელოზი. ნაირგვარია ანგელოზის პოზა: იგი ხან მჯდომარეა, ხან ფეხზე მდგომარე, ხელში კვერთხი აქვს და მიუთითებს საფლავზე.

საინტერესოააა გამოსახული ქრის-



ტეს საფლავი. თუმცა საცეცხლურების რელიეფის შესრულების დონე და ხარისხი განსხვავებულია, ყოველ მათგანზე ქრისტეს საფლავი — ცალკე მდგომი ნაგებობაა, დამოუკიდებელი სტრუქტურა, სვეტებიანი შესასვლელით, სახურავით, რომელსაც სპეციფიკური ფორმა აქვს. ერთი გამოსახულებიდან მეორეში გადადის სახურავის მოხაზულობა: გვერდებზე — აკროტერიუმის პალმეტებია, მათი ბოლოები დამახასიათებლად არის აპრეხილი ზემოთკენ. შემდეგ კონუსური სახურავი (თუ ფრონტონი?) და სულ ზემოთ — სამფურცლა დავვირგვინება. ამგვარი ფორმა აქვს ქრისტეს საფლავს რაბულას სახარებაში.

ბრინჯაოს საცეცხლურზე ქრისტეს საფლავის ასახვას შეიძლება დაუშვავით მისი გამოსახულება სპილოს ძვლის რელიეფებზე, პალესტინურ ამბულებზე, პილიგრიმების აღწერებში, რაც დაგვეხმარება ხუროთმოძღვრების ამ წმიდა ძეგლის პირვანდელი სახის აღდგენაში.

საცეცხლურების ფსკერზე, ჩვეულებრივ, მოთავსებულია მთავარი ქრისტიანული სიმბოლო — ჭვარი, რომელიც ხან მკაფიოდაა გამოკვეთილი (ქხსმ 2362 — ლამაზი ფორმის ტოლმკლავა ჭვარი, ბურთულებით მკლავების ბოლოზე), ხან კი ფოთლოვანი ორნამენტით ან რვაფურცლა ვარდულით შევსებული (ქხიი 881, ბიუსტებიანი საცეცხლური — ცხრაფურცლა ვარდული). ერთ შემთხვევაში საცეცხლურის ფსკერზე ძალზე სქემატურად რელიეფური ფიგურაა გამოსახული.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს რელიეფთა ხასიათი. ძნელია ჩვენს ხელთ არსებულ მასალაში მკაფიო ევოლუციური ხაზის თვალის გადავლება, რადგან ხშირად თანაარსებობდა სხვადასხვა მხატვრული დონისა და ხარისხის ნაწარმოებები. ყოველი ნიმუში საგანგებო ანალიზის შედეგად ავლენს მოდელის ხასიათსა და დამახასიათებელ ნიშნებს. ასე მაგალითად, ქსნის ხეობის საცეცხლურების მწყობრი ფიგურები, ქხსმ-ის ბურთობებიანი

საცეცხლურის დაგრძელებული, დასვეწილი ფიგურები ავლენენ არა მხოლოდ დროისმიერ ნიშნებს, არამედ ნიშნებს მოდელის თავისებურებებსაც. რა დიდი გზაა ამ კომპოზიციათა მკაფიოდ გამოვლენილი ფორმიდან ლანჩვალის, მესტიის ან სხვა საცეცხლურთა სქემატურ, სრულიად დეფორმირებულ ფიგურებამდე.

თუ ერთ შემთხვევაში მნიშვნელოვნად ამოზიდული ფორმები და ტალღისებური გრაფიკული ხაზებია, რომლებიც სხეულის დანაწევრებასა და მოძრაობას გადმოსცემენ, განსაკუთრებულ ექსპრესიას ანიჭებენ ზოგადად მინიშნებულ, დეფორმირებულ სხეულებს. სხვა შემთხვევაში (მაგ. ლანჩვალი) რელიეფი იმდენად უხეშადაა ჩამოსხმული, რომ ფიგურების საზღვრებიც კი არ არის ზუსტად შემოფარგლული და ზედაპირის დამუშავება გრაფიკული ხაზებით სრულიად ქაოტურ სახემდეა დაყვანილი, რაც საკმაოდ აფერხებს სცენების ვარჩევას.

როგორც საცეცხლურთა შესწავლამ გვიჩვენა, მათი ნაწილი — ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან საქართველოში მოხვედრილი ორიგინალური ნაწარმოებებია და ისინი შეიძლება განისაზღვროს იმ ტრადიციული თარიღით, რომელიც მიღებულია დღეისათვის სპეციალურ ლიტერატურაში. საცეცხლურთა მეორე ნაწილი ამ უძველესი ნიმუშების მოგვიანო მიბაძვასა და განმეორებას უნდა წარმოადგენდეს.

\* \* \*

ღვთისმსახურებასთან დაკავშირებულ ლითონის ნაწარმოებთა ეს ჯგუფი წარმოადგენს ძველ სამყაროში ფართოდ გავრცელებულ ნაწარმს, რომელიც დიდი რაოდენობით მზადდებოდა აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცენტრებში (სირია, პალესტინა) და იქიდან ვრცელდებოდა სხვადასხვა ქვეყანაში. საქართველოში დღეისათვის შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურების საკმაოდ დიდი ჯგუფი იმის ნათელი დადასტურებაა, თუ რა ფართოდ გამოიყენებოდა საცეცხლურები საქართველოს ეკლესიებში ღვთისმსახურების დროს. ამ უაღრესად

გავრცელებული ლიტურგიკული ნივთების უძველესი ნიმუშების არც თუ ისე დიდი რაოდენობაა საერთოდ ცნობილი და ამის გათვალისწინებით ქართული მასალა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ბრინჯაოს საცეცხლურების საქართველოში გავრცელება, უფრო ზუსტად კი — აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილი ლიტურგიკული ნივთების არსებობა — სავსებით კანონზომიერად ჩანს თუ გავითვალისწინებთ ქართული ქრისტიანობის აღმოსავლურ წარმომავლობას, საქართველოს უძველეს კავშირებს სირიისა და პალესტინის კულტურულ ცენტრებთან. ძველ საისტორიო წყაროებში ხშირადაა მოხსენებული ქართველთა სალოცავად გამოგზავრება იერუსალიმში.<sup>7</sup>

V საუკუნიდან ცნობილია ქართული სამონასტრო ცენტრების არსებობა სირიისა და პალესტინაში. სწორედ აქ მოღვაწეობდა გამოჩენილი მოღვაწე და მოაზროვნე პეტრე იბერი, რომლის ბიოგრაფს მოხსენებული აქვს მისი ინიციატივით სასტუმროს აგება იერუსალიმში საქართველოდან სალოცავად ჩასული მოგზაურებისათვის, რაც ნათელი დადასტურებაა მლოცველთა რიცხვის ზრდისა, რამაც საგანგებო სასტუმროს აუცილებლობაც კი გამოიწვია.<sup>8</sup>

V საუკუნის 30-იან წლებში პეტრე იბერმა იერუსალიმში ააგო მონასტერი, რომელსაც იბერთა (ქართველთა) მონასტერი ეწოდა. „იბერთა მონასტრის იერუსალიმში აგება იმის მომასწავებელია, რომ ქართველი ბერები პალესტინაში უკვე საკმაოდ უნდა ყოფილიყვნენ... ქართველთა მონასტრების საქართველოს გარეშე, ქრისტიანული კულტურის უცხოეთის მაშინდელ განთქმულ ცენტრებში დაარსების ტენდენცია... V ს. შუა წლებში ყოფილა წარმოშობილი და ამ საქმის თაოსნობა პეტრე ქართველის ღვაწლი ყოფილა. VI საუკუნეში დასავლეთ საქართველოსაც ჰქონია თავის მკვიდრთათვის პალესტინაში საკუთარი, ლაზთა მონასტრად წოდებული სავანე“.<sup>9</sup>

საქართველოს მკვიდრო კავშირს აღმოსავლეთის საქრისტიანოსთან ისიც ამტკიცებს, რომ მის სარწმუნოებაშიც და კულტურულ ისტორიაში უდიდესი მნიშვნელობისა იყო „ათსამეტ ასურელ“ მამათა, „განმანათლებელთა და ეკლესია-მონასტერთა აღმაშენებელთა“ მოსვლა საქართველოში<sup>10</sup> (ასე უწოდებდა ერთ-ერთ ასურელ მამათგანს — იოანე შუამდინარელს — ზედა-ზადნელს XI საუკუნის ისტორიკოსი ჟუანშერი).<sup>11</sup> „მართალი სარწმუნეობის“ მქადაგებლები მიდიოდნენ დიდი რელიგიური მისიის შესასრულებლად. მათ სახელთანაა დაკავშირებული საქართველოში დიდი სამონასტრო ცენტრების მშენებლობა (ზედაზენი, შიო მღვიმე, წილკანი, იყალთო, დავით გარეჯა). ეს იყო უდიდესი მნიშვნელობის ეპოქა საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში — ვითარდება რელიგიური აზროვნება, ყალიბდება ღვთისმსახურების წესები. ცხადია, რომ ასეთ პირობებში სავსებით ბუნებრივი იქნებოდა ლიტურგიკული ნივთების წმიდა ადგილებიდან, ქრისტიანული რელიგიის აღმოსავლური ცენტრებიდან ჩამოტანა საქართველოში. ეს იყო ალბათ ღვთისმსახურებასთან დაკავშირებული ნივთების საქართველოში მოხვედრის ერთ-ერთი გზა. სავსებით ბუნებრივია სირიისა და პალესტინიდან ხატების, ჭვრების, საღვთო წიგნების, საეკლესიო შესამოსლის, რიპიდების, საცეცხლურებისა და სხვათა ჩამოტანა საქართველოში. „სირიელ მამებს“ ხომ უნდა ეზრუნათ არა მხოლოდ რელიგიის განმტკიცებაზე, არამედ კულტის მსახურებისთვის აუცილებელ ყველა საჭირო ატრიბუტზეც. საფიქრებელია, რომ აღმოსავლეთის საქრისტიანო ცენტრებიდან მოდიოდა საკულტო ნივთების გარკვეული რაოდენობა, როგორც „ნიმუშები“, რომელთა მიხედვით ადგილობრივ სახელოსნოებში მზადდებოდა ლიტურგიისათვის საჭირო ნივთები. ასეთ ვითარებაში სავსებით გასაგებია საქართველოში სირიულ - პალესტინური ლიტურგიკული ნივთების — ბრინჯაოს საცეცხლურების მოხვედრა. მხატვრული მე-

ლითონების ძეგლთა ამ ჯგუფის არსებობა საქართველოში აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებთან მისი მჭიდრო ურთიერთობის ნათელი დადასტურებაა.

აქ უთუოდ უნდა მოვიხსენიოთ ის გარემოება, რომ საცეცხლურები გამოისახებოდა ქართული ხელოვნების ძეგლებზე. ამათგან ერთ-ერთი უძველესთაგანია ბრდაძორის ქვასვეტი, რომლის წახანაგების რელიეფზე შემოგვჩაჩა საცეცხლურთა გამოსახულებები. ქვასვეტის თავისებური კაპიტელის ერთ-ერთ წახანაგზე, კომპოზიციაში, რომელიც მე მიმაჩნია ღვთისმშობლის სულის ამაღლების სცენად, კომპოზიციის მნიშვნელოვან კომპონენტად შეტანილია დიდი საცეცხლური. დიდი ზომის საცეცხლური ხაზგასმულ ცენტრალურ ადგილს იკავებს ამ სცენაში, იგი ოსტატურად არის ჩართული ამ მწყობრ სიმეტრიულ კომპოზიციაში. როგორც განლაგებით, ასევე მასშტაბურად საცეცხლური მნიშვნელოვან იდეურ დატვირთვას ატარებს. მისი მნიშვნელობის გარკვევისათვის უნდა მივმართოთ მეორედ მოსვ-

ლის სიუჟეტს იოანეს გამოცხადებაში, სადაც საცეცხლურს განსაკუთრებულ როლი ენიჭება (მეორედ მოსვლის თემაზე მიგვიტიოთებს საყვირიანი ანგელოზი ამ კომპოზიციაში): „და აიღო ანგელოზმა სასაკმეველე, და აავსო იგი საკურთხევლის ცეცხლით, და გადმოათხრია მიწას; და იქმნა გვრგვინვა და გრიალი, და ელვა და მიწისძვრა“, და შვიდი ანგელოზი, რომლებსაც ჰქონდათ შვიდი საყვირი, გაემზადა საყვირთა ჩასაბერად“ (იოანე, 8, 5—6).

საცეცხლურია გამოსახული ამავე ქვასვეტის ორ კომპოზიციაში „ოჯახური პორტრეტის“ გამოსახულებით. ორივე შემთხვევაში საცეცხლური ციური მფარველობის, ღვთაებრივი ძალების კეთილგანწყობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

ამას უნდა დავმატოს ისიც, რომ ამგვარივე საცეცხლური მოთავსებულია ამ სცენის ქვემოთ განლაგებულ კომპოზიციაში ორ წმიდა პერსონაჟს შორის. ამასთანავე, ამგვარად, განკითხვის

ბრინჯაოს საცეცხლური. სირია-პალესტინა. VIII ს. რიჩმონდი. ვირჯინიის მუზეუმი



დღის მოვლენებში აქტიურად მონაწილე ლიტურგიული საგანი — საცეცხლური — ბრდაძორის ქვაჯვარის ერთი წახნაგის რამდენიმე სცენის არსებით დეტალს წარმოადგენს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ საცეცხლური მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ღვთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ სცენებში. ასე მაგალითად, ადრექრისტიანულ და შუა საუკუნეების სპილოს ძვლის რელიეფზე გამოსახულ ღვთისმშობლის მიძინების სცენაში მოციქულთა შორის წინა პლანზე გამოისახებოდა წმ. პეტრე საცეცხლურით ხელში.<sup>12</sup> დასავლურ რელიეფში პეტრე — მოციქულთა შორის უპირველესი, გამოისახებოდა ლოცვანით ხელში, წმ. ანდრია კი — საცეცხლურით. ბრდაძორის დაზიანებული რელიეფები ართულებენ აქ გამოსახულ პერსონაჟთა იდენტიფიცირებას, საცეცხლურის გამოსახვა ამ წყვილად სცენაში უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ საცეცხლურიანი კომპოზიციის ორი წმინდა პერსონაჟი მოციქულები პეტრე და ანდრია არიან.

წერილობით წყაროებში შემონახულია საინტერესო ფაქტები, როდესაც საცეცხლურებს სწირავდნენ ეკლესიებს ან განსაკუთრებულად თაყვანტყმულ წმინდანებს. მოვიყვანთ ერთ მაგალითს: V-VI სს-თა სირიაში დიდი თაყვანისცემით სარგებლობდა წმ. სერგი. რომლის კულტს გამორჩეული ადგილი ეკავა ქრისტიანული აღმოსავლეთის ცხოვრებაში. მისი წმიდა ნაწილები „წმ. სერგის ქალაქში“ — სერგიოპოლისში უამრავ მორწმუნეს იზიდავდა, ტძაძარს აქ უამრავ შესაწირავს უძღვნიდნენ. საინტერესოა, რომ ყველაზე მდიდარ შემწირველთა შორის იყო სპარსეთის მეფე ხოსრო II. (თუმცა იგი არ იყო ქრისტიანი), მის შესაწირავთა შორის (ოქროს ჯვარი პატიოსანი თვლებით; ძვირფასი ლანგარი, საკურთხეველის წინა ჯვარი და სხვა.) მოხსენებულია საცეცხლურიც.<sup>15</sup>

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ საცეცხლურთა კლასიფიკაცია, ცალკეულ ტიპთა და იკონოგრაფიულ ვერსიათა ღრმა ანალიზი მნიშვნელოვან

მასალას გვაწვდის ადრექრისტიანული ხელოვნების ზოგადი შესწავლისათვის.

გვ. ბერიძე

### შენიშვნები:

1. Ф. И. Буслаев, Символика христианского искусства в русских рукописных сборниках: Сочинения Ф. И. Буслаева, I, СПб. 1908, стр. 260-263.

2. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, p. 50-51.

3. H. Schlunk, Staatlichen Museen in Berlin, Führer durch die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, Berlin, 1939, s. 42.

4. В. Н. Залеская, К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов: Палестинский сборник, 23, Л-д. 1971, стр. 84—91.

5. E. C. Dodd, Byzantine Silver Stamps: DO Studies, VII, Washington, 1961, № 13, 34, 8, 18, 80.

6. ჯვარტმის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნიმუშია შემორჩენილი სირიულ ვერცხლის ბარძიმზე უშგულიან. იხ. გ. ჩუბინაშვილი, Сирийская чаша в Ушгугле: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, XI-B, 1941, გვ. 14—15.

7. ასეთი ფაქტი უკვე V საუკუნეშია ცნობილი. იხ. იაკობ ხუცესის თხზულება: შუშანიკი ურჩევს მოვე დედაკაცს „იქმნას ქრისტიანე“ და ხვნიხავან განსაკურნებლად და განსაწმენლად წავიდეს იერუსალიმში ხალოცავდ.

8. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თხზულებანი, ტ. I, თბილისი, 1979, გვ. 338.

9. იქვე, ივ. 339.

10. „ასურელ მამათა“ ვინაობისა და მათი საქართველოში მოხვდის დროისა და მიზნების შესახებ იხ. კ. კეკელიძე, საკითხი სირიულ მოღვაწეთა ქართლში მოხვდის შესახებ საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VI, ტფილისი, 1926, გვ. 82, 107; ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ; ივ. 389-415.

11. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 412.

12. W. F. Volbach, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII. Jahrhunderts, B. II, Berlin, 1979 nn. III—113, 116, 174.

13. Ch. Diehl, Un nouveau trésor d'argenterie syrienne: Syria, VIII, I fasc. Paris, 1926, pp. 112—113.

# ქართული კინოცენტრის პრობლემები\*

ვივი ორჯონიძე

საზომადოდ ქართული ფილმის ბგერადობის ხარისხი უკმარისობის გრძნობას იწვევს. ხშირად ფილმები აკუსტიკურად გადატვირთულია, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც კომპოზიტორები სპეციალურ ბგერწერით საშუალებებს მიმართავენ. ამას ერთვის მუსიკის უხარისხობაც, რომელიც ხმაურის ეფექტებთან შეზავებისას სიმწყობრეს და სიცხადეს კარგავს. და ხშირად ნაფლეთ-ნაფლეთ აღიქმება, როგორც ხმაურის ერთ-ერთი კომპონენტი. ბგერითი გადატვირთვის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია მუსიკის ჩართვა იმ ეპიზოდებშიც, სადაც ეს აუცილებლობით არაა ნაკარნახევი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს რეჟისორი არ ენდობა ხედვითი მასალისა და ტექსტის გამომსახველობას და მათი ზემოქმედების გაძლიერების ხელოვნურ ხერხებს მიმართავს.

მუსიკალური გაფორმების პრობლემის გადასაწყვეტად სრულებითაც არაა საკმარისი ფილმისათვის საბიკრიტიკოსების შექმნა. ფილმში ისეთი ეპიზოდებიც გვხვდება, რომელთათვის ლაიტმოტივის გამოყენება აშკარად უხერხულია. მიუხედავად ამისა ქართულ ფილმში რატომღაც ისეთი ლაიტმოტივის „გაწვავლების“ ტრადიცია დამკვიდრდა, რის თანახმადაც მას ხან მარშის, ხან სევდიანი რომანსის, ხან კი ბატალური სცენისთვის შესატყვის ბგერწერით ფორმას აძლევენ. ასეთი „ტრანსფორ-

მაციები“. გარდა იმისა რომ მომაბეზრებელია, არც მხატვრულად უღერს დამარწმუნებლად.

თავის დროზე დაუსრულებელი ტრანსფორმირების პრინციპი სიმფონიური პოემისათვის იყო დამახასიათებელი, მას საფუძვლად ედო სინამდვილის გარკვეული ფილოსოფიური ხედვა (თითქოსდა პოლარული მოვლენების გამთლიანება, მათი შინაგანი ურთიერთკავშირის გამოვლენა). სიმფონიურ პოემაში, ცხადია, მუსიკალური ქსოვილი უწყვეტი იყო, ტრანსფორმაციები არ არღვევდნენ დრამატურგიულ სიმწყობრეს. ამ პრინციპის ღირებულებას განსაზღვრავდა ის, რომ ტრანსფორმირების ხერხი ემსახურებოდა ერთი ძირითადი ბირთვის თანდათანობით გაშლას, უზრუნველყოფდა ნაწარმოების ინტონაციურ მონოვენურობას, ათავისუფლებდა მას ყოველივე შემთხვევითისაგან.

ფილმში ამდაგვარი ლაიტმოტივიზაციისათვის აღარავითარი საბაზი არ არსებობს. ჯერ ერთი, აქ ლაპარაკიც ზედმეტია მუსიკის უწყვეტ განვითარებაზე და მხოლოდ მუსიკალური დრამატურგიის ლოგიკით ეპიზოდების აგებაზე. ასეა თუ ისე კომპოზიტორი იძულებულია ფილმში სხვა მასალაც შემოიტანოს და თანაც ისეთი, რომელიც ლაიტმოტივის მიმართ „უცხო სხეულის“ მნიშვნელობისაა. მას რატომ უწყვეს კომპოზიტორი ლაიტმოტივს უმოწყალო ექსპლუატაციას? ფილმში ლაიტმოტივი თავისებური სავიზიტო ბა-

\* გაგრძელება. დასაწყისი. იხ. „ხელოვნება“ 1991 წ. № 5.

რათს მნიშვნელობას იძენს. იგი ყველა ვითარებაში გმირის ვინაობას ადასტურებს და მისი განწყობილებების, მისი ცხოვრებისეული მიმართებების მთავარ ტონალობაზე მიგვივითებს. თანაც ეს ტონალობა ბოლომდე ზუსტად არაა დაცული, რადგან სიტუაციის ცვლილებასთან ერთად იცვლება ფსიქოლოგიური ტონუსიც და ლაიტმოტივიც იძულებულია ყველა ეს ძვრები გაითვალისწინოს.

სამწუხაროა, რომ ხშირად კომპოზიტორის შემოქმედებითი წვლილი ფილმის მუსიკალურ გაფორმებაში „ლაიტმოტივის გამოგონებით“ იფარგლება. მერე კომპოზიტორი თითქოს ზოგავს თავის ფანტაზიას და ენერგიას, აღარ ეძებს ახალი სიტუაციის შესატყვის ინტონაციას, ან მიმართავს ყოფით მუსიკას, სათანადო გამოყენებითი ფუნქციის მქონე მასალისათვის. იქ, სადაც მოსახერხებელია მასალის უცვლელი სახით გამოყენება, კომპოზიტორის მუშაობა არსებითად კომპილატორის საქმიანობაა, მისი მუსიკალური ალლო საჭიროა სწორი არჩევანისათვის, იქ კი, სადაც თვით კომპოზიტორისეული უნდა ქდერდეს, ავტორი თავისივე ლაიტმოტივს მოადგება და უმოწყალოდ „ამუშავებს“. ამიტომ, რომ ჩვენს ფილმებში დღემდე უნვად გვხვდება რამბლისაჟი — წყალი, ცარიელი ადგილის შევსება. ჩვენ კი, ჩვენი კულტურის საერთო ინტერესებითაც უნდა ვიხელმძღვანელოთ, როდესაც კინომუსიკას ვაფასებთ. ეკრანის „მოედანი“, სადაც ორიგინალური მუსიკა უნდა იქმნებოდეს. იქმნება კიდევ, მაგრამ ეს „მოედანი“ უფრო ეფექტურად უნდა იქნეს გამოყენებული.

კინომუსიკის ხარისხისათვის ბრძოლა — ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმათი საქმეა, ვინც უშუალოდ მუშაობს ფილმებზე. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ კინომუსიკის ავტორად ზერჩეულ იქნას ღირსეული კანდიდატურა. ცხადია, კომპოზიტორის არჩევა — მთლიანად რეჟისორის კომპეტენციაა, მაგრამ კინოსტუდიაში მუსიკალური რედაქცია იმისათვის არსებობს,

რომ ამ პრობლემის გადაწყვეტაში რეჟისორს დაეხმაროს. არიან კომპოზიტორები, რომელთა სტილისტური დიპაზონი შედარებით ვიწროა, ძალიან გარკვეულია და სტაბილური. თვით ფილმის თემა შეიცავს იმის პასუხს, შეიძლება თუ არა ამგვარი მუსიკოსის მოწვევა. თუ იგი მხოლოდ საესტრადო მუსიკაში მუშაობს, იგი ბლიუზს ამღერებს ზუსტად და მელქისედევ კათალიკოსსაც. სასწაულზე იმედის დამყარება — გულუბრყვილობაა და რეჟისორსაც თავიდანვე უნდა განემარტოს საქმის ვითარება.

ისიც მხედველობაშია მისაღები, რომ კინომუსიკა — აზროვნების სპეციფიკური სფეროა, რომელშიც ყველას არ შეუძლია წარმატების მოპოვება, ყველა კომპოზიტორს არ ძალუძს კინომუსიკის წერა. არადა კომპოზიტორები ხშირად ითხოვენ: გააფართოვეთ კინოში მომუშავეთა წრე. სამართლიანია, მაგრამ ეს გაფართოება კინოს ხარჯზე არ უნდა მოხდეს, თუ ლაბარაკი მით უმეტეს ხანდაზმულ კომპოზიტორებზეა, ჩვენ უკვე შეგვიძლია წინასწარ ვივარაუდოთ, შეძლებს თუ არა იგი ფილმზე მუშაობას, თვით მის აზროვნებაში უნდა გვეგულებოდეს ისეთი თავისებურებები, რომლებიც კინოს სპეციფიკას მიესადაგება. რედაქციას ავტორიტეტი უნდა ჰქონდეს, რათა მისი რეკომენდაციები ამ საკითხების გადაწყვეტისას ყურადსაღები იყოს.

რეჟისორები თავისი არჩევანის გაკეთებისას ხშირად კომპოზიტორის პოპულარობას ემყარებიან. ამიტომაც ფილმების უმრავლესობა ამა თუ იმ პერიოდში ერთი რომელიმე კომპოზიტორის მონაწილეობით კეთდება. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ეს იწვევს გარკვეული ქანობრივ-ინტონაციურ ტიპის დაუსრულებელ ტირაჟირებას, რაც მნიშვნელოვნად აღარობებს ჩვენს კინომუსიკას, ზღუდავს მას, წარმოშობს შტამს და რაც მთავარია, კინომუსიკის მაქსიმალური საეტილონო, სახელმძღვანელო ვარიანტის ილუზიას ქმნის. თვით კომპოზიტორებიც კი ვერ უძლებენ ასეთ ცდუნებას და ზედმეტი პრო-

ბლემებით რომ არ გადაიტვიტონ. გაკვალულ გზას მიყვებიან.

კინომუსიკის ხარისხის ამაღლებასი თავისი სიტყვა უნდა თქვას მუსიკის-მკოდნეობაშაც. კინოს არსებითად კინომკოდნენი სწავლობენ და არასაც ისინი მუსიკის შესახებ სწერენ არც გონებას ეუბნება რაიმეს და არც სულს. უფრო ხშირად ეს არის ზოლმე ზოგადი კომპლიმენტარული ხასიათის ფრაზები, რომლებიც უმტკივნეულოდ შეიძლება გადავიტანოთ ერთი რეცენზიიდან მეორეში. ჩვენ კი გვჭირდება კინომუსიკის პროფესიულად სანდო შეფასება. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შევძლებთ რაღაცა ორიენტირების გამომუშავებას, ხარისხიანობისათვის ბრძოლაში აქტიურ მონაწილეობას. ფილმის მუსიკა, მისი მთლიანი ელერადობა დეტალურ ანალიზს ითხოვს, ფილმის იდენისადმი შესატყვისობის გათვალისწინებით, გამომსახველობითი ხერხების შეფასებით, მისი დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების ან მხოლოდ გამოყენებითი მნიშვნელობის აღნიშვნით. არავითარი შეღავათი არ უნდა კეთდებოდეს. არასწორი აზრია, რომ თითქოს მიზანშეწონილი არ არის ფილმის მუსიკის ცალკე გარჩევა, რადგან იგი გამომსახველობაზეა დამოკიდებული. ცხადია, არის ისეთი მუსიკაც, რომელიც მხოლოდ კადრთან მთლიანობაში აღიქმება, მაგრამ იგი მაინც მუსიკაა და ამიტომაც როგორც მუსიკა ისე უნდა იქნეს განხილული.

რეჟისორი დიქტატორია. იგი თავის ნებას კარნახობს მუსიკოსსაც, მუსიკა მისთვის პირველ რიგში მასალაა, კადრის შექმნისათვის საჭირო ერთ-ერთი კომპონენტია. კარგია თუკი იგი ყურს უგდებს კომპოზიტორის რეკომენდაციებს. მაგრამ როდესაც რეჟისორი არ ითვალისწინებს საკუთრივ მუსიკის ინტერესებს, ეს წარმოშობს წუნს. ამის ერთ-ერთი მაგალითია კადრიდან მუსიკის ისეთი გამოყვანა, რის შედეგადაც იგი შუაში, უადგილოდ გაწყვეტილ ფრაზას გვაგონებს. არამუსიკალური ყურისათვის მუსიკის უხეში შეწყვეტა, შესაძლოა, შეუმჩნეველი დარჩეს, მაგ-

რამ მუსიკალური ყური ასეთ „კაზუსებს“ მტკივნეულად განიცდის და კადრის შემოქმედებაც მნიშვნელოვნად მკირდება.

მთელ რიგ ფილმებში გვხვდება მუსიკალური ეპიზოდები, საიდანაც თვალნათლივ ჩანს, რომ მათი შემოტანის ინიციატორები თვით რეჟისორები არიან და რომ ამ შემთხვევაში რეჟისორი უგულვებელყოფს კომპოზიტორის სურვილს. მაგალითად „ტრიპინა“-ში, ერთ-ერთ ლირიკულ მომენტში, შეყვარებულები „მხოლოდ შენ ერთს“ მღერიან. მე არ ვიცნობ ამ ფილმზე მუშაობის ისტორიას, მაგრამ არ დავიჯერებ, რომ ეს სიმღერა ს. ცინცაძემ ნებაყოფლობით შეიტანა ფილმში, იმდენად შეუთავსებელია იგი ფილმის მუსიკის სტილთან, იმდენად ამოვარდნილია საერთო მუსიკალური კონტექსტიდან. სრული უფლება მაქვს ვიფიქრო, რომ ეს სიმღერა აქ აქედრდა რეჟისორის დიქტატის გამო.

შეიძლება პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ვიტყვი, რომ კინოში ლიტერატურა თანდათან შედის, ლიტერატურული ფენომენი თანდათან ხსნის თავის სიღრმეს. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ თითქოს კინორეჟისორები ადრე ლიტერატურას ზერელედ ეკიდებოდნენ, მომდევნო პერიოდში კი მტკ პასუხისმგებლობას იჩენენ. აქ მხედველობაში მაქვს ლიტერატურასთან დამოკიდებულების ცვალებადობა, რაც განპირობებულია თვით კინემატოგრაფიის რაობის ცვლილებით. იყო დრო, როდესაც კინემატოგრაფისათვის ლიტერატურა თამაშობდა მხოლოდ თემატური წყაროს როლს. ამა თუ იმ ფილმში მენტაკლები სიღრმით აისახებოდა ის, რაც დევს თვით ლიტერატურულ ნაწარმოებში. დღეს კინემატოგრაფი იზიარებს იმ პოეტიკას, აღჭურვილია სახეთა განზოგადების იმ ხერხებით, რომლებიც შექმნა ლიტერატურული აზროვნების ტრადიციამ. ქართული კინოს კოლორიტიც და სიმბოლიკაც თავისი ფესვებით დაკავშირებულია ჩვენი ხალხის პოეზიასთან.

ქართული მუსიკა ქართული კინო-

სათვის ჯერჯერობით ვერ თამაშობს ასეთი წყაროს როლს. ფილმში იგი სტუმარია ან უკეთეს შემთხვევაში თანამონაწილე, ქართული კინოაზროვნებისათვის მას ჯერ არ გაუხსნია თავისი მთავარი საუნჯე — პოლიფონიური განზოგადების პრინციპი, დროისა და სივრცის ფლობის პრინციპი. ეს, ალბათ, მომავლის საქმეა. მხოლოდ განსაკუთრებული მუსიკალური გრძობით დაჯილდოებული რეჟისორი შეძლებს ფილმის აგებას ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების პრინციპებით. თომას მანი აღნიშნავდა, რომ „ჯადოსნურ მთა“-ს (მის, შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვან რომანს) დრამატურგიის იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად. რაც ვაგნერის ოპერას „ნიბელუნგის ბექედს“. ალბათ, მოვა დრო და ის გასაოცარი დრამატურგია, რომელიც გამოაჩვენებს ხალხური პოლიფონიის შედეგებს („ჩაკრულოს“, „ხასანბეგურას“, „ოდოიას“ და მრავალ სხვას) თავის ზეგავლენას მოახდენს კინოაზროვნებაზე, მაშინ იგი ისევე ორგანულად შეუთავსებს ერთმანეთს ლირიკულსა და ეპიკურს, ენარულ-სახასიათოსა და გაზოგადებულ-ფილოსოფიურს, შორეულსა და წინაშლანებს, როგორც ეს ხალხურ სიმღერაში ხდება, სადაც ფორმა მთელ სამყაროს იტევს და საყოველთაოსა და ამავე დროს, განუმეორებელ ხასიათს იძენს.

მასალის გამოყენება ჯერ კიდევ არაა შემოქმედება. კარგი გემოვნების კომპილატორმა, შესაძლოა ფილმისათვის ისეთი მუსიკა შეარჩიოს, რომ მიაღწიოს ხედვითი და ქლერადი რიგის სრულ შესატყვისობას. მაგალითად რეჟისორმა მ. კობახიძემ ბრწყინვალედ მონახა მუსიკა ფილმებისათვის „ქორწილი“ და „ქოლგა“. უფრო მეტიც მისი მუსიკალური ალლო თვით კინორეჟისურაში გამოვლინდა. მაგრამ ამის გამო რეჟისორი კომპოზიტორად არ გადაქცეულა. კომპოზიტორი ისაა, ვისაც გააჩნია ახალი მუსიკალური სახეების შექმნის, ბგერად მასალაში ახალი თვისებების გამოვლენის უნარი. აი, ეს არის საკუთრივ მუსიკალური პრობლემის

გადაწყვეტა. რაც ისევე აქტუალურია კინოკომპოზიტორისათვის, როგორც სხვა ენარებში მომუშავე კომპოზიტორებისათვის.

გადაწყვეტილი პრობლემა კი თავის მხრივ ახალ პრობლემებს წარმოქმნის, ახალ პერსპექტივებს ხსნის და ყურადღებას ამახვილებს მანამდე უცნობ საკითხებზე. გ. ყანჩელის მუსიკა კინემატოგრაფიულია, მაგრამ მისი კინემატოგრაფიულობა სხვადასხვა ფილმში სხვადასხვა ხარისხისაა. „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ მუსიკა წარმოადგენს რეჟისორული იდეის თავისებურ ინტერპრეტაციას, იგი ამ იდეას რამდენამდე უცვლის ტონალობას, აძლიერებს მის სიმახვილეს (შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა უფრო შეუბრალებელია კომპოზიციის მიმართ, მას აკლია ის სირბილე, რითაც რეჟისორი ოდნავ მიინც ატკობს მწარე აბს). თუმცა აქ კადრისა და მუსიკის დაკავშირება ტრადიციული გადაწყვეტის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ფილმში „ნუ დაიდარდებ“ მუსიკა უფრო ღრმად იჭრება დრამატურგიაში, ისეთ ეპიზოდში, როგორიცაა აფთიაქარის მიერ გათამაშებული ქელეხის სცენა, მუსიკა კადრის კომპონენტია, მისი შინაგანი მამოძრავებელი ძალა, მისი იუმორის წყაროა. „კავკასიის ტყვე“-ში ყანჩელმა შექმნა დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი მთის ხალხის, მისი ეროვნული ტრაგედის მუსიკალური სიმბოლო. სევდიან იმპროვიზაციაში სასოწარკვეთილებაცაა გადმოცემული და უკეთილშობილესი ადამიანური გრძობაც, ძალაუნებურად იმედი ღესახება: არ შეიძლება, რომ ეს ტონი დრომ დაადუმოს და ეამთა სიავემ „აამღვრიოს“. ის მუდამ იყდრებს როგორც ნაღვლისა და ნუგეშის საოცარი ნაკვში, როგორც აღმნიშვნელი გაჭირვებული სულის კეთილშობილებისა, რომელიც სამართალს ეძიებს და პპოვებს კიდევ. ამ მუსიკას „შემზადებული“ კლავესინი ქმნის, რომლის იმპროვიზაციაც მთელ ფილმს სჭვალავს და მის ტონალობასაც ქმნის. მუსიკა ისე აღიქმება, როგორც კადრის ქლერადი შიდაპერსპექტივა, როგორც



ფსიქოლოგიური განცდების ანარეკლი და მათი გამძლიერებელი. „კავკასიის ტყვის“ მუსიკაში პრობლემის სიახლე იმაში მკლავნდება, რომ ქლერადი მასალა კინემატოგრაფიული განზომილების ორგანული გამოხატულებაა. ის, რაც თავისუფალ იმპროვიზაციაში არ შედიოდა, ლოკალური ილუსტრაციის მნიშვნელობას იძენდა და თავისი დატვირთვით ფილმის მუსიკალურ სიმბოლოსთან ვერ მებტოქებოდა.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ასეთი კითხვა: თვით იმპროვიზაციულობა, რომელიც ესოდენ მოუხდა ფილმის იდეას, სახეებსა და დრამატურგულ თავისებურებებს, განუმეორებელი განსაკუთრებულობაა, თუ ამდაგვარი გადაწყვეტა სხვა ნაწარმოებებშიცაა შესაძლებელი? ღირს კი განა ასეთი ინდივიდუალური გადაწყვეტის განმეორება, მისი ვარირება?

წესისამებრ საინტერესო მიგნება სანიმუშოს მნიშვნელობას იძენს და დასაბამს აძლევს ურიცხვ ვარიანტებს თვით თავისივე აღმოჩენის შემოქმედებაში და სხვების ნაწარმოებებშიაც ხშირად გვხვდება. პროკოფიევმა აღმოაჩინა ე. წ. ტიბალდის აკორდები (ყოყლოჩინა რაინდის სიკვდილის სცენაში ფორტეპიანოს ბლაგვი, უხეში და რტყმები ისმის, სიცოცხლესთან გამოსალმების მძაფრი სიტუაციის სისასტიკის გამოსახატავად). ამ ხერხს მრავალი მიმბაძველი გაუჩნდა, არადა, იგი იმდენად ინდივიდუალურია, რომ ყველა შემთხვევაში ისევ და ისევ ტიბალდის სიკვდილის სცენის ასოციაციებს იწვევს. „კავკასიის ტყვის“ სევდიანი იმპროვიზაცია იმდენად მკვეთრი და ხატოვანია, რომ მისი გამეორება და ვარირება სხვაგან არ ღირს.

მუსიკას აიძულებენ ყურადღება გამახვილოს როგორც ძირითადზე, ისე მეორეხარისხოვანზე, ხშირად უმნიშვნელოზედაც. ეს განაპირობებს ქლერადი კადრების მომრავლებას. მუსიკის ხვედრითი წონა იზრდება, მაგრამ ეს არ შველის მხატვრული შემოქმედების გამძლიერებას...

მუსიკა კინოში თითქოს ლოკალური

პრობლემაა, იგი თითქოს კინოწარმოების მხოლოდ ერთ განზომილებზე გრევიითიებს. მაგრამ დროდადრო ეს განზომილება დიდ მნიშვნელობას იძენს, იმდენად დიდს, რომ შესაძლებელი გახდა მუსიკალური ფილმის დამოუკიდებელი ქანრობრივი ნაირსახეობის შექმნა. ამ მხრივაც ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფი მკვიდროდაა დაკავშირებული მსოფლიო კინემატოგრაფის ტრადიციებთან. ბგერადი და სახვითი, გამოყენებითი და გამომსახველობითი საწყისების თანაფარდობის, ხმაურისა და მუსიკალურის შეთავსებადობის, მუსიკალური გამომსახველობის კონკრეტული შინაარსით დატვირთვის, ლაიტმოტივისა და ინტონაციურად მისგან დამოუკიდებელი ეპიზოდების სტილისტური გამთლიანების პრობლემები — ყოველივე ეს კი თვით კინოხელოვნების განვითარებამ დააყენა ქართული კინოს დღის წესრიგში.

კინომუსიკის კვლევას მისდამი მიდგომის ერთიანი პოზიციის გამოუმუშავების სიძნელეც ახლავს. მუსიკას ფილმში მხოლოდ გამოყენებითი ფუნქცია რომ ეკისრებოდეს, საქმე მნიშვნელოვნად გაიოლდებოდა: მაშინ ღირებულებას კადრისა და ბგერადობის შესატყვისობა განსაზღვრავდა. მაგრამ პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, რომ ფილმში მუსიკის როლი მხოლოდ გამოყენებითი ფუნქციით არ შემოიფარგლება: ბევრი ფილმი არსებობს, რომელშიც საუცხოო მუსიკა გამოუყენებიათ, ადრე დამოუკიდებელი სახით არსებული (მაგალითად ვისკონტის „სიკვდილი ვენეციაში“ განმთავანებულია მალერის ნაწარმოებებით) და ისეთი ფილმებიც არსებობს, რომელთა მუსიკამაც დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა მოიპოვა. ყველა ამ შემთხვევაში მუსიკის მნიშვნელობა არ დაიყვანება უსახო გამძლიერების და უპრეტენზიო მსახურის როლზე. მისი მხატვრულობა იმდენად თავისთავადია, რომ აღქმისა და გაგებისათვის სრულებითაც არ საჭიროებს ფილმთან კავშირს. რ. ლაღიძის მუსიკის თაყვანისმცემელთა დიდმა ნაწილმა არც კი იცის თუ რომელ ფილმში

გაიყდერა ამა თუ იმ სიმღერამ. დიდი ხანია ამ შესანიშნავ ვოკალურ მინიატურებს თავისი გზა აქვთ გაკვლეული და შესაძლოა, მხოლოდ მკვლევარისთვის იყოს საჭირო მათი კავშირის დადგენა შესაბამის ფილმის შინაარსთან.

მუსიკა რომ მხოლოდ გამოყენებით მიზნებს ისახავდეს, მაშინ დადვილდებოდა მისი სტილისტიკის პრობლემის გადაჭრა. მაშინ არავითარ ექვს არ გამოიწვევდა ნებისმიერი სტილისტური ხასიათის მუსიკის გამოყენება. ოღონდ კი კადრში ასახული სიტუაციის შესატყვისი ყოფილიყო და სრულიად დასაშვები იქნებოდა ნებისმიერი სიჭრელის სუიტა. ერთხელ ერთ კომპოზიტორს რომ ვუსაყვედურე, ასეთი მუსიკის სიჭრელე, მიპასუხა, არ ვიცი რას მემართლები: რესტორანში — ბოშური რომანსი ავაყდერე, ყანაში — „გლესავ და გლესავ ნამგალო“, არისტოკრატიულ სალონში — ჰაიდნი და ა. შ.

ამ საკითხს კიდევ დავუბრუნდები, მხოლოდ ერთს შევნიშნავ: ფილმის მუსიკის სტილისადმი შესაძლებელია სხვა მიდგომა. მუსიკის მონოგენურობა იმ ნაწარმოების მთლიანობის ერთ-ერთი წინაპირობაა, რომელშიც მუსიკა ერთ-ერთი კომპონენტის უფლებით შემოდის. ასეთი შეხედულების თანახმად მუსიკა შესაძლებელია ეანრობრივად და თვით ეროვნული კოლორიტითაც მრავალფეროვანი იყოს, მაგრამ მას გარკვეული სტილური მნიშვნელიც უნდა გააჩნდეს, რომელიც მთელ ამ მრავალსახიერებას გაამთლიანებს. ყოველ შემთხვევაში ეს საკითხი გარკვევას საჭიროებს.

კინომუსიკას კვლევის ტრადიციები საქართველოში არ გააჩნია. არსებითად პირველი სერიოზული საუბარი მის შესახებ მხოლოდ 1974 წელს გაიმართა კომპოზიტორთა და კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი კავშირების გაერთიანებულ პლენუმზე. იქ წაითხული მოხსენებები და მათ გარშემო გამართული საუბარი — არსებითად, ამ მიმართულებით გადადგმული პირველი ნაბიჯებია. ჩვენ წინ კი ზღვა მასალაა: კარგი და სუსტიც, პრობლემების აღ-

მკვრელიც და უსახო სტანდარტიც მასალა, რომელიც მხოლოდ ისტორიულ ინტერესს წარმოადგენს და მასალა, რომლის გააზრება აუცილებელია თუკი თეორიას სურს პრაქტიკული საქმიანობის წინსვლა.

როდესაც ჩვენი კინოისტორიის მანძილზე დაგროვილ გამოცდილებას ეცნობი ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ მთელი რიგი არც თუ საინტერესო და მხატვრულად გაუმართლებელი თავისებურებებისა, რომლებმაც თავი იჩინეს ქართული კინომუსიკის გარიჟრაჟზე, რატომღაც დღემდე შემოგვჩრჩა, რაც ვინმე პესიმისტს საბაბს აძლევს ამტკიცოს, რომ დროს არ ძალუძს ინერციის შეწყვეტა, მაგრამ ასეთი მტკიცება მაინც მცდარი იქნება: რადგან დროს არც თუ შესაშური სიჩქარით, მაგრამ ამ სფეროშიც საგრძნობი სიახლე შემოაქვს: ჩვენ მოწამენი ვართ იმისა, რომ რეჟისორების დამოკიდებულება არსებითად იცვლება კომპოზიტორების და კომპოზიტორებისა კი — ფილმებისადმი, მალდდება ფილმების მუსიკის ხარისხი, მუსიკა ფილმში მეტ დრამატურგიულ დატვირთვას იღებს, იგი საკუთრივ დრამატურგიულ ხერხთაგანი ხდება. მაგრამ აღმავლობის ეს გზა არ უნდა ბადებდეს ერთიანი, საყოველთაო წინსვლის ილუზიას, ხელოვნებაში ერთი რამ წინ წავა, მეორემ შესაძლოა სრულიად სხვა მიმართულებით გაუტიოს. აქაც არიან ტრადიციონალისტებიც და კონსერვატორებიც, აქაც არიან განახლების მომხრენი, მათი მხარდამჭერნი და ისინიც, ვისაც სურს ყველაფერი უცვლელად დარჩეს. ამიტომ ჩვენი მიზანია ამ პროცესებში გავერკვეთ და კინომუსიკის შეფასების გარკვეული კრიტერიუმიც შევიმუშაოთ. ჩვენი მიზანია კინომუსიკის განვითარების შესწავლისას ისტორიზმის პრინციპს არ ვუღალატოთ, არ დავივიწყოთ, რომ ის, რაც დღეს შესაძლოა დრომოკმულის და რამდენადმე პრიმიტიულის შთაბეჭდილებას სტოვებს ხელოვნების ქმნადობის, გარკვეული შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრების, გზების მოძიების თვალსაზრისით-გარდუვა-

ლი, აუცილებლად გასავლელი ეტაპი იყო, იმ საფეხურს წარმოადგენდა, რომელზეც ფეხი აუცილებლად უნდა შედგა, რომ სიმაღლეს დაეფუძლო.

მაგრამ, ამავე დროს ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენი თვალთახედვა, ჩვენთვის დამახასიათებელი გაგება ერთადერთი გარანტიაა კვლევისათვის აუცილებელი საფუძვლის სიმტკიცისა, ღირებულების აღნიშვნისათვის, კრიტერიუმის სიცხადისათვის. ჩვენ კინომუსიკა ისე უნდა განვიხილოთ, როგორც დრამატურგიული კომპონენტი, რომელსაც ფილმის შიგნით, უბირველეს ყოვლისა, დრამატურგიული დატვირთვა, გარკვეული ფუნქცია აქვს. ამ ფუნქციის ქმედითობა კი იმით უნდა განისაზღვრებოდეს შესწევს თუ არა მუსიკას უნარი შინაარსობრივ-იდუიურის ის მხარე გახსნა, რომელსაც სხვა დრამატურგიული ხერხები და თვით სიტყვაც კი ვერ სწვდება. ჩვენი კრიტერიუმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მსაზღვრელს უნდა შეადგენდეს მუსიკის დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება, ამაში კი სხვა მხარეებთან ერთად იგულისხმება მუსიკის განუმეორებლობა, მისი ორიგინალობა, ავტორისთვის ხელწერის ინდივიდუალობა. კრიტერიუმი — ჩვენი პოზიციია, ისტორიული პროცესი კი — რეალობაა, რომელიც, შესაძლოა, ასეთ მაქსიმალისტურ მოთხოვნებს არ პასუხობს. მხატვრულობას ცალკეულ შემთხვევაში სხვადასხვა ასპექტები, კონკრეტული თავისებურებანი განაპირობებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში თვით მხატვრულობას ჩვენს მიერ შემუშავებულ სქემას დავუმორჩილებდით. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ კრიტერიუმი (თუკი იგი ობიექტურ ვითარებას ითვალისწინებს და აუცილებლობის გამომხატველია — იმისდა მიუხედავად რეალიზებულია იგი თუ არა) უნდა უტყუავდოთ და ამრიგად თვით ჩვენი მსჯელობა რაღაცა სხვა, მერყევე საფუძველზე დავაფუძნოთ.

ქართული კინომუსიკის მხატვრულობა არ დაიყვანება ერთ მნიშვნელზე, რადგანაც სხვადასხვა შემთხვევაში იგი

სხვადასხვა თავისებურებებს გულისხმობს და ამიტომაც მისი ღირებულება ცვალებადია. ისტორიული პროცესის მთელი ბანორამა რომ გავითვალისწინოთ, უდავოდ დავრწმუნდებით, რომ კინომუსიკის მხატვრულობა იზრდებოდა, მუსიკის ღირებულება — ექვმიუტანელია.

ფილმის მუსიკას არსებითად ფილმის მასალა (ხედვითი, სიტყვიერი, ფსიქოლოგიური) განაპირობებს, მიუხედავად ამისა არ შეიძლება იმის გადაჭრით მტკიცება, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ფილმი და მისი მუსიკა ერთმანეთის ადექვატურნი არიან და რომ ისინი ისეთნაირად შეესატყვისებიან ერთმანეთს, როგორც მიზეზი და მისი გარდუვალი შედეგი. ფილმის მუსიკალური ამოცანები სხვადასხვა დონეზე გადაიჭრება, მუსიკამ შესაძლოა ფილმის ზემოქმედება გააძლიეროს და შესაძლოა შეასუსტოს კიდევ.

კინომუსიკა ორგანული ნაწილია კინოხელოვნების და ამავე დროს კულტურის გარკვეული მხარეა, მისი დონის, მუსიკალური კულტურის განვითარების გარკვეული ტენდენციების გამომხატველია. ამიტომ კინომუსიკა ისეთივე შინაგანი დინამიკის მქონეა, როგორც საზოგადოთ მუსიკა. რასაკვირველია, ქართული მუსიკაც ამ ზოგად კანონზომიერებას ემორჩილება და იგი არ შეიძლება ერთი და იგივე დონეზე ყოფილიყო დღეს და 50 წლის წინათ. ზოგანი კინოს დამკვიდრების ხანა ქართული მუსიკის სიჭაბუკეს, თუ მიერ ძალთა მოსინჯვის, მისი მთელი რიგი უანრების წარმოშობის ხანა იყო. ქართული მუსიკის საერთო დონე განაპირობებდა კინომუსიკის დონესა და მისი ძიებების ხასიათსაც. იმ დროს კინომუსიკა ავანგარდულ როლს არ თამაშობდა, ახალგაზრდა ქართული მუსიკის მიღწევების ფონზე იგი საკმაოდ მორიდებულად გამოიყურებოდა, არ შესწევდა ამ ნაყოფს მთელი სისავსით გამოყენების ძალა.

დღეს სხვა დროა და პრაქტიკამ დავარწმუნა, რომ მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა უანრები ერთმანეთს

ეცილებიან პირველობაში (დომინანტურ მნიშვნელობას იძენენ ჩვენი კულტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, ხან კამერულ-ინსტრუმენტული, ხან საკონცერტო ენარები, ხან სიმფონია, ვოკალური მუსიკა). კინოს მიღწევები ამ ფონზეც მოკრძალებულია. კინოს მართალია თავისი სფერო გააჩნია, მაგრამ იგი ჯერ არ ქცეულა ახალი გამომსახველობითი ხერხების, სახეების გენერატორად, რომლებიც ჩვენი მუსიკის თვალსაწიერს გაამდიდრებდა, შესაძლოა ეს — ყველაზე დიდი პრეტენზიაა, რომელიც დღეს ქართულ კინოს შეგვიძლია წავუყენოთ. მაგრამ ჩვენ უზომოდ მკაცრნი და უმართებულონიც ვიქნებოდით, თუ კინომუსიკას განვიხილავდით როგორც ამ საერთო მუსიკალური პროცესის მხოლოდ შემადგენელ ნაწილს. კინომუსიკამ თავისი დამოუკიდებლობა უდავოდ მოიპოვა; თავისი სტილისტური ორიენტაციები, თავისი, ენარულ-ინტონაციური სფერო შექმნა, რომელიც ევოლუციას განიცდის და უდავოდ მრავალი მიღწევითაა საინტერესო. კინომუსიკის კვლევის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი უნდა ვიკვლიოთ, როგორც კულტურის დამოუკიდებელი სფერო და ამავე დროს, მთლიანად არ მოვწყვიტოთ ჩვენი მუსიკის საერთო კონტექსტს.

ჩვენ ცხადია უფლება გვაქვს საკითხი ასე დავსვათ: კინომუსიკა კულტურის რომელ მხარეებთანაა დაკავშირებული და განაპირობებს თუ არა ეს კონკრეტული კავშირი მის დონეს? ბოლოს და ბოლოს კინომუსიკას ხშირად ის ავტორები ქმნიან, რომლებიც სხვა ენარებში მუშაობენ (გ. ყანჩელი, ს. ცინცაძე, ნ. გაბუნია, დ. თორაძე და სხვ.) აირეკლა თუ არა კინომუსიკაში ის ძვრები, რომლებმაც არსებითად შეუცვალეს სახე ჩვენს კამერულ, სიმფონიურ, საგუნდო მუსიკას? ქართული მუსიკის ე. წ. სერიოზულ ენარებში მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა მუსიკალურმა სამეტყველო ენამ. ტრადიციულთან ერთად აქ დამკვიდრდა ახალი მელოდური, რიტმულ-პარმონიული ფორმები, შემოვიდა გროტესკი და

ფსიქოლოგიური განცდების სიმწვავეთ: აღბეჭდილი ლირიკა, აქტიური ტრანსფორმაცია განიცადეს ენარულ ფორმებმა. კინომუსიკას ეს ცვლილებებმა რამდენადმე შეეხო, მაგრამ მე ვიტყვოდი არც თუ ისე ინტენსიურად. ამის მიზეზი ის გახლავთ, რომ კინომუსიკა არსებითად დაკავშირებულია მუსიკალურ ყოფასთან. ჩვენი კინო იმთავითვე სიმღერის ასპარეზად იქცა. მაშინ, როდესაც ეს ენარი რამდენადმე დაკნინდა კედეც. ყოველ შემთხვევაში 50-იან წლებში თითქმის არც ერთი საინტერესო ნიმუშით არ გამდიდრებულა, ეკრანზე მისი აღორძინების ხანა დიწყო. კინო ყოფაში ეძებდა შთამაგონებელ ნიმუშებს, არსებითად კი ისე მოხდა, რომ კინოსიმღერა ყოფაში „ჩამოვიდა“, მისი ენარულ-ინტონაციური გადახალისება აღნიშნა, კინომ ხელახლა აღმოაჩინა ქაღალქური თუ გლეხური ფოლკლორის სილამაზე, გაითვალისწინა მისი ძლიერი მხარეები. კინო უფრო უშუალოდ, ვიდრე სხვა რომელიმე ენარი ეუფლება იმ გამოცდილებას, რასაც ქმნის სიმღერის დარგში 30-40 წლების კინოკომედია, კინო ისე ბეჯითად შეუდგა ამ გამოცდილების დანერგვას, რომ გარკვეულ შემთხვევებში აძლავებდა და გულუბრყვილო ენთუზიაზმით ნერგავდა შტამპს, ეტალონად ქცეულ ნიმუშებს. მაგრამ ამ საყმაწვილო სენიდან კინო მინც განიკურნა და უფრო თამამად შეუდგა ახალი სიმღერის კულტივირებას. სიმღერისა, რომელშიც გლეხური ფოლკლორული, ყოფითი სიმღერების სარომანსო ნიმუშების დაბოლოს საესტრადო მუსიკის თავისებურებათა შეზავება მოხდა. ეს ის ნიმუშია, რომელიც დამკვიდრდა რ. ლალიძის და გ. ცაბაძის, ბ. კვერნაძის და ვ. აზარაშვილის, ა. კერესელიძის და ს. ცინცაძის კინომუსიკაში.

რაც შეეხება ახალ საგუნდო მუსიკას (ის, რაც მაგალითად კანტატა-ორატორიული ენარების განვითარებამ თან მოიტანა), ინსტრუმენტალურ ფორმებს—კინო ჯერჯერობით მათ ვერ ხედავს, ან თუ ხედავს დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს; ქართულ კინოში იშვია-

თად ვხვდებით სიმფონიურ ეპიზოდებს, და თუ ვაწყდებით კიდევ, მათგან არც ვიღებთ განსაკუთრებულ მხატვრულ შთაბეჭდილებებს, თუმცა ისინი ხშირად ოსტატურად არიან „ნაკეთები“, არსებითად ილუსტრაციის ფუნქციით იფარგლებიან და წესისამებრ, მათში ბგერწერითი მომენტები სკარბობს. სიმღერებში, მიუხედავად იმისა რომ კლიშესა და სტერეოტიპს აქაც შემოულწევიათ, უფრო მეტია ზოლმე სიცოცხლე, უშუალო გრძნობიერება, კარგი სიმღერა ძალდატანების გარეშე „გადის ეკრანიდან,“ დამოუკიდებლობას აღწევს. სიმღერის ის რეალური წვლილი, რაც ჭერჯერობით კინომ ქართული მუსიკის განვითარებაში შემოიტანა არც თუ ისე მცირეა.

ქეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება არა მარტო იმითაა განპირობებული, რომ იგი სინამდვილის გარკვეულ მხარეებს, ადამიანურ ურთიერთობათა რეალურ შინაარს გვამცნობს, არამედ იმითაც, რომ ჩვენს მხატვრულ თვალსაწიერს, ჩვენს მხატვრულ ცნობიერებას აფართოვებს, და ესთეტიკური აღქმის უნარს აძლიერებს. „აბესალომ და ეთერი“ არა მარტო დიდებული ლეგენდის აქდერებაა, არამედ ქართველი ხალხის მუსიკალურ ცნობიერებაში ახალი ეპოქის დასაწყისიცაა. „აბესალომ და ეთერმა“ შექმნა ის საზომთა-საზომი, რომლითაც ახალი ეროვნულ-მუსიკალური ღირებულებები განიზომებოდა. ის, რაც მუსიკის საერთო მნიშვნელობის შესახებ ითქვა, სამართლიანია კინომუსიკის მიმართაც, მისი ზემოქმედების იგარკვეული მომენტიცა.

გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება, როდესაც კინომუსიკის ღირებულებას ვაფასებთ. ცნობილია, რომ გამოყენებითი ფუნქციები მუსიკალური გამომსახველობის ორგანული თავისებურებაა, რომელიც ერთგან შესაძლოა შესამჩნევი და გამოაფრებული იყოს, მეორეგან კი განეიტრალებული და შეუმჩნეველი. „გამოყენებითობა“ მუსიკის ბგერადობას ეფუძნება, ბგერადობის პირველადი თავისებურებაა რო-

მელიც საკუთრივ მუსიკალურ აზროვნებაში გაშუალებული, გარკვეული მნიშვნელობით პირობითი ხდება, ამ სახით შემოდის მხატვრულ ქმნილებაში, როგორც ენართულ-ინტონაციურის არსებითი თვისება, მისი სინამდვილესთან კავშირის მსაზღვრელი. საკუთრივ მუსიკაში გამოყენებითი ფუნქცია მეორე პლანზე გადადის, მხატვრულობას განზოგადობის უფრო დახვეწილი ფორმები განსაზღვრავენ — მუსიკალურ-ლოგიკური, ემოციური, ფსიქოლოგიურ-ასოციაციური. მაგრამ კინო (უფრო ადრე კი თეატრი, მაგრამ ამას მგონი სპეციალური მტკიცება არ სჭირდება, რომ კინო სინამდვილეს უფრო დინამიკურად და უფრო ფართო ფრონტით უკავშირდება, ვიდრე სცენით შეზღუდული ხელოვნება) საკუთრივ მუსიკასთან ერთად ინარჩუნებს ბგერადობის უფრო „დაბალი“ (არსებითად კი უფრო კონკრეტული) ფორმების გამოყენებას, ინარჩუნებს უფლებას და უნარს სპეციფიკური ხმაური გამომსახველობის ქმედით კომპონენტად აქციოს.

ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ იყენებს კინო ამ შესაძლებლობას, როგორ ესთეტიკურ ხარისხში წარმოადგენს ბგერით ნედლეულს და როგორ გადაახლისებს „ქდერად შლას“, სიგნალებს, რომლებიც სტერეოტიპებად ქცეულან. ჩვენ სამწუხაროდ მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ კინო ამ შესაძლებლობას ჭეროვნად ვერ იყუარა, ჩვენი კინოკომპოზიტორების უმრავლესობისათვის ძირითად მხატვრულ ამოცანას წარმოადგენს ერთი-ორი საინტერესო მუსიკალური ეპიზოდის შექმნა, რომელიც ფილმისგან დამოუკიდებლადაც გაიქდერებდა. რაც შეეხება „ბგერად სარტყელს“, რაც ყოველ ფილმს ახლავს, მასში ნაკლებად იგრძნობა კომპოზიტორული გამომოგონებლობაც და ტექნიკური აღჭურვილობის უსუსურობაც შესამჩნევეა. ფილმების ეს მხარე არსებითად ილუსტრაციის ფუნქციებით იფარგლება, იმის მეტ-ნაკლები სიზუსტით წარმოსახვით, რაც თვით რეალუ-

რი სინამდვილისათვისაა დამახასიათებელი. არსებითად კი ბგერითი სარტყელი უფრო აქტიურ დრამატურგიულ-ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას უნდა იძენდეს. კინო მხოლოდ მაშინ შეძლებს „ხმაურის სარტყლის“ ესთეტიკურ მოთვინიერებას და მის აქტიურ ჩართვას მუსიკალურ ღირებულებაში.

სახვით და ბგერით საწყისებს შორის ურთიერთკავშირები სრულიად არ განისაზღვრება მხოლოდ თანადამთხვევით, ერთმანეთის დუბლირებით და პირდაპირი შესატყვისობით. კინომ მრავლად იცის შემთხვევები, როდესაც კავშირები ამ საწყისებს შორის პოლემიკურ ხასიათს იძენს. მუსიკამ შესაძლოა წინააღმდეგობა წარმოშვას იმათ შორის, რაც კადრშია და რაც არსებითია და რაც არა ჩანს. მაგალითად ფილმში „შერევილები“ ამდაგვარი კონტრასტის საინტერესო შემთხვევაა. თბლად დარჩენილ ბავშვებს სოფლელები მიადგებიან, წინ მიუძღვით მღვდელი, ამ სოფლის სინდისის და სამართლიანობის განსახიერება. ვინ რა არ გაუხსენა გარდაცვლილს, ოღონდ კი რამე დაეცინკლა ბავშვისათვის. როგორც ყვავები ლემს რომ კორტნიან, ისე დააცხრნენ გარდაცვლილის სარჩო-საბადებელს, ქობიცი კი არ დაინდეს — ზოგმა კარი წაიღო და ზოგმა ურდული, ქობიცი პირქვე დაეშხო. საზარელი სურათია კერძო-მესაკუთრული ინსტინქტისა, ზნეობრივი სიმახინჯისა. შეიძლება მტერს უფრო დაენდო მარტოდ დარჩენილი ბავშვი, ვიდრე ეს თანასოფლელებმა ჩაიდინეს. დანიავების მთელი სცენა კი გურული მაყრულის აკომპანემენტითაა მოკაზმული, ლაღი იუმორისა და თავდაუქერული მზიარულებით გამსჭვალული მუსიკის ფონზე მიდის.

რა არის ეს რეჟისორ შენგელაიას მიერ მუსიკის ხასიათის გაუთვალისწინებლობა თუ კომპოზიტორ ჯ. კახიძის უუნარობა დრამატულ სიტუაციას შესაფერისი განწყობილების მუსიკა მოენახოს? არც ერთი და არც მეორე. მე ვფიქრობ, რომ რეჟისორმაც და კომპოზიტორმაც მშვენიერი მხატვრული ალლო გამოამკლავნეს: ამ სიტუაციაში

სიმახინჯე საკმაოდ თვალსაჩინო ხერხებითაა მხილებული. მაგრამ თანასოფლელობა სულიერი სიღამპლენი დადასახულია იუმორში, ეს სიღამპლე იმდენად აშკარაა, რომ იგი დაცინვის ობიექტის მნიშვნელობას იძენს. იგი სასაცილოა და სხვა არაფერი, ეს ქაბუკი, დღეს რომ ძარცვავენ. მთელი თავისი გამოუვალობისა და გულუბრყვილობის მიუხედავად ამ სოფლელობა ზნეს აღარ მიიკარებს. რაც მთავარია, თვით ამ საცოდავ თანასოფლელობა მხოლოდ მათი ამ მოქმედებით არ განსჯის და მათდამი ავ გრძნობას არ ჩაიდებს გულში. ეს მხოლოდ იმ დუბლირული ცხოვრების მოგონებათ დარჩება, ამ საცოდავებს სული რომ დაუმახინჯა. ადამიანმა რომ წაართვა. ეს სიმღერა ზომ მათთან იშვა, ის არის ერთადერთი სიღამაზე, სოფელმა ცხოვრებაში რომ გაატარა, რომ ვერ დაკარგა. ეს სიმღერა ნამდვილი ღირებულებაა, იგი სულ თან გააყვება ცხოვრების მანძილზე. მაგრამ ეს სიმღერა ამ სოფლის კარგის მოსაგონარიც იქნება, მისკენ დაუცხრომელი სწრაფვის მნიშვნელობას მიიღებს და მომავალში (ეს ასეა!) ერთაოზს თანასოფლელებს სულ სხვა მხრიდან დაანახებს. ამ სიმღერაში დევს ის ძალა, ის სიმკვირცხლე, რომელიც ერთაოზს გაამარჯვებინებს. ეს სიმღერა ამიტომაც ასეთი ცოცხალი და ხალისიანი, იგი მეგვალეების ზროვის ფუსფუს კომედიურ ხასიათს ანიჭებს, ამიტომ ჩვენც, მაყურებლებიც ბავშვის ქონების დარბევის მთელ სცენას ისე აღვიქვამთ როგორც სასაცილოს, რასაც არსებითად მუსიკისა და ხედვითი მასალის უცნაური შეხამება ქმნის.

კინოში საკმაოდ ხშირად არის დრამატული სიტუაციები (გმირის მარცხი, მისი სიკვდილი, დატირება და სხვ). წესისამებრ ამ შემთხვევაში მუსიკას თანაგრძნობის და ვაების გამოხატვა ევალება ხოლმე, ამ მისიას იგი შესაბამის ეანრებზე (სამგლოვიარო მარშები, დატირება, ნალელიანი ლამენტოები და სხვ) დაყრდნობით ასრულებს, ასეთი გადაწყვეტის კანონიერება თითქოს ექვს არ უნდა იწვევდეს. მაგრამ დრამატუ-

რგიული პრობლემის ასეთნაირი გადაწყვეტა განა ერთადერთია?

ფილმში რალაცა ამბავს წერტილი უნდა დაეყვას. ეს მოხდა—ეს ასე დამთავრდა. მაგრამ ფილმი მხოლოდ პირობითადაა დროის საერთო კონტექსტიდან ამოღებული. არაფერი არ მთავრდება უკვალოდ, არაფერს არა აქვს დასასრული, თუ იგი რაიმე ობიექტურად არსებული ისტორიული აუცილებლობის გამოხატულებაა. შესანიშნავი ფილმი არსებობს „საგალობელი“. იგი ჩვენ გვამცნობს სულიერი კულტურის დიდებულ ძეგლებს: არქიტექტურას, მინანქარს, ხელნაწერებს, ფრესკებს, საგალობლებს. ყოველივეს მარადიულობის ბეჭედი აზის. სიბრძნითა და ცოცხალი გრძობითაა განათებული იმ სულიერი ენერჯიის წყარო, საუკუნეებს რომ გასწვდება.

ფილმში მთელი ხედვითი მასალა და მუსიკა ისეთ შენადნობსა ქმნიან, რომ ამა თუ იმ მომენტში ძნელი გასარჩევია სილამაზისა და მისი არსის წვდომას სახელდობრ რა საწყისს უნდა ვუმადლოდეთ. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის მუსიკალური გადაწყვეტა უნაკლოდ მიმაჩნია, მე მაინც ვიტყვოდი, რომ შესაძლებელი იყო სხვანაირიც ყოფილიყო. აი ბაგრატის ტაძრის ნანგრევები. დიდებული ნაგებობის ნაცვლად ქვის „ნარჩენები“ ბალახბულახებით და შაბნაირთ გამოწვანებულნი. თუ „კეთილის არსება გრძელია,“ როგორ მოხდა რომ წმინდა ქვეს ხავსი მოკიდებიათ. ამიტომაა შემზარავი გაპარტახებულ მიდამოზე დარჩეული გლოვის ხმა. ყველაფერი ეს ასეა. მაგრამ არ გამოაკვებდა, რომ ამ გულსაკლავ პეიზაჟს სხვა მუსიკა მოვლენოდა—მუსიკა სინათლისა და აღორძინების. ბაგრატის ტაძარი დაინგრა მტრის გულის გასახარებლად. შემოქმედების წყარო კი არ დაშრეტოდა, იმედის სხივი არ ჩამქრალა, შუა საუკუნეების ბნელი კი გაიფანტა და მეობისა და მისი სილამაზის გრძნობა არ გამოფიტულა. ეს დიდი სატყვიარი მართო განცდასა და თანაღმობას კი არ ითხოვდა, არამედ მოქმედებას, აზრის დუ-

ლიოს, ახლის ძიებას. ეს ნანგრევები არა მარტო მოწმობდა, არამედ მოწმობდა კიდევ ჩვენს ერს, ისევე როგორც ეკუთვნოდა, მაგრამ არა მარტო მწუხარების, არამედ სიამაყის გრძნობას აღძრავდა. სიამაყე კი ბედთან შეუთრგებლობას აპირბებდა.

მე ეს ფილმი ძალიან მიყვარს, მაგრამ, ეს პულსი მის რომელიღაც წერტილში მაინც მაკლია. მინდა საბუზუემო ვარინდება ფილმის რომელიმე მომენტში დაირღვეს და იქ მომავლის პერსპექტივა გამოჩნდეს, რომელიც შესაბამის მუსიკალურ სახეში გამოიკვეთებოდა.

ეს, რაც მაღალ ხელოვნებას და მისდამი პირადულ დამოკიდებულებას შეეხება. სინამდვილეში ბევრად უფრო ადვილ სიტუაციებს ვხვდებით, რომლებშიც რაიმე განწყობილებიდან ვასვლა მუსიკის მეშვეობით განსაკუთრებულს არაფერს არ გულისხმობს და მხატვრული საზრისით უნდა იყოს განპირობებული. მუსიკა მომავალს უნდა გრძობდეს, მას არ უნდა უქიროდეს კონკრეტულ-საგნობრივისაგან განთავისუფლება. ეს ალბათ ერთადერთი გზაა ავტორისეული დამოკიდებულების, მისი განსჯის გათვალსაზრისებლად.

კინომუსიკის სოციალური ზემოქმედება ერთ-ერთი საინტერესო პრობლემათაგანია. კინოს აუდიტორია ნებისმიერ ხელოვნებას შეშურდებოდა და მათ შორის მუსიკასაც. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშასადამე კინომუსიკის ზემოქმედების არე ძალიან ფართოა. ტელეხედვის ყოფაში დაშვედრებამდე კინოსიმღერის თავყანისმცემელთა რიცხვი ნებისმიერი სიმფონიური ნაწარმოების მოყვარულთა რიცხვს აღემატებოდა, თუნდაც იმიტომ, რომ კინოს პროპაგანდის საშუალებანი გაცილებით უფრო ქმედითია, ვიდრე სიმფონიური ანდა საოპერო მუსიკისა; ტელეხედვას შეუძლიან ამ უსამართლობას ბოლო მოუღოს, მაგრამ მაინცა და მაინც არ ჩქარობს შესაბამისი ღონისძიებების განხორციელებას. ჭერ ერთი იმიტომ, რომ ტელეხედვაში კინო კვლავ დიდ როლს თამაშობს და მეორეც იმიტომ, რომ სერია-

ზულ მუსიკას თვით ტელეხედვაშიც ერთგვარი შიშით ეკიდებიან — ვაი თუ ტელემასურებელი დააფრთხოსო.

კინომუსიკის სოციალური ზემოქმედების ეფექტურობა იმას ემყარება, რომ იგი არსებითად ყოფითი მუსიკის კონიუნქტურას ითვალისწინებს. კინომუსიკის ქანრები პრინციპში მრავალფეროვანია და ისეთი ფილმებიც ვიცით (მაგალითად პროკოფიევის „ალექსანდრე ნეველი“), რომელიც კანტატა-ორატორიული ქანრის აშკარა გამოხატულ თავისებურებებს შეიცავს. მაგრამ არსებითად კინო საესტრადო კულტურას ეფუძნება, საესტრადო ქანრების მრავალფეროვნებას და მისი პროპაგანდისტია. ეს მუსიკა იმდენად ორგანულია კინოსათვის, რომ კომპოზიტორებიც და რეჟისორებიც არსებითად საექვოდ არ ხდიან არსებულ ინერციას და ცდილობენ „დაუწერელი კანონები არ დაარღვიონ“. ამიტომაც კინოს სოციალური ზემოქმედების მთავარი და პირდაპირი შედეგია ის, რომ იგი საესტრადო მუსიკის მოყვარულთა წრეს აფართოებს. წმინდათ მხატვრული შედეგი კი ასაა, რომ მუსიკალური ძიებები მთელ რიგ ქართულ ფილმებში ვიწრო ქანრულ მოცემულობაში ხდება.

მართლაც კინო ხომ უდიდესი თეატრი დიაპაზონით გამოირჩევა. მისი თვალსაწიერი შორეულ საუკუნეებშიც გადის და გეოგრაფიულად შორეულ ადგილებსაც წვდება. იგი თამამად მიმართავს ლიტერატურას და ისტორიას, ეთნოგრაფიულად ერთმანეთისაგან დაშორებულ რეგიონებს, სხვადასხვა სოციალურ ფენებს. დაბოლოს, თვით ადამიანი თანამედროვე ფილმში ამოუწყურავია თავისი მრავალფეროვანებით, თავისი სულიერი გამოვლინებებით. ამ შემთხვევაში ქანრული ტაბუ და ცრურწმენა რომ არ არსებობდეს, კინო, ალბათ, მრავალი სიახლის გენერატორის როლს შეასრულებდა, და თავის წვლილს შეიტანდა საკუთრივ მუსიკალურ აზროვნებაში, გაამდიდრებდა მას ახალი გამომსახველი ხერხებით, ახალი ინტონაციური მასალით, რომელიც კონკრეტული კადრიდან, კონკრეტული სიტ-

ყვიდან. კონკრეტული პლასტიკიდან მოდის. მსოფლიო კინემატოგრაფია რენობს ასეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც არა მარტო საესტრადო მუსიკა გაამდიდრეს, არამედ თავისი წვლილი შეიტანეს საზოგადოთ მუსიკალური ხელოვნების ე. წ. სერიოზული ქანრების განვითარებაში. მაგრამ ეს ნიმუშები ჩერჩეობით უფრო გამოჩაქოსის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ვიდრე კანონზომიერი მოვლენისა. ამიტომ კინო დაინტერესებული უნდა იყოს, რომ აქ სერიოზული, ნამდვილად მოაზროვნე, ნოვატორი კომპოზიტორები მოღვაწეობდნენ, რომლებსაც შეუძლიათ ახლებური გადაწყვეტის შემოთავაზება.

სოციოლოგიური კვლევისათვის ალბათ ისიც საინტერესო უნდა იყოს, რომ კინომასურებელი მუსიკის აღქმის თვალსაზრისით სპეციფიკური მსმენელია. შესაძლოა, მთელი ფილმის მანძილზე საკუთრივ მუსიკალური მასურებელმა არც კი აღიქვას. მუსიკა მისთვის ამ შემთხვევაში გარკვეული რეზონატორის როლს თამაშობს (აძლიერებს ან ასუსტებს რალაცა შთაბეჭდილებას, მაგრამ თავის თავზე, თავის გამომსახველობაზე ყურადღება არ გადააქვს). კინოთეატრში ადამიანი ბოლოს და ბოლოს ფილმის საყურებლად მოდის და არა მუსიკის მოსამენად. მაგრამ თუ ადამიანი მუსიკას სპეციალურ ყურადღებას არ აქცევს ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ქვეცნობიერად მაინც არ განიცდის მის ზეგავლენას. უფრო მეტიც: თვით ზმაურის ეფექტებიც კი, რომლებიც ამა თუ იმ სიტუაციასთან, პლასტიკურ მოძრაობასა და ფსიქოლოგიურ განცდებთან არიან დაკავშირებულნი გარკვეულ შინაარსეულ მნიშვნელობას იძენენ.

ადამიანი ოდიოვანვე ბგერით სარტყელთან აქტიურ ურთიერთკავშირშია და შეუპოვრად ეუფლება მას. ამიტომაცაა, რომ მუსიკაც ითვისებს იმ ბგერით ეფექტებს, რომლებიც „კინოსინამდვილისათვის“ არის დამახასიათებელი.

მაგრამ ეს თუმც მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც ერთი მხარეა კინომუსიკისა, კინოს ბგერადი მასალისა. ვაცილე-



# „პატარა გოგო ლაშქარბა“ ...

ფიქრია უზუნიტაშვილი

ბით მეტი მნიშვნელობა ენიჭება საკუთრივ მუსიკალურის აღქმას, მის გააზრებას და მის კულტურულ ღირებულებათა არეში ჩართვას. თუ მუსიკა თავისთავად ღირებულია რაგინდ მჭიდროდაც არ უნდა იყოს დაკავშირებული კონკრეტულ კონსიტიუციასთან და კონსახსიათთან, იგი მაინც მოსწყდება ეკრანს და დამოუკიდებელ სიცოცხლეს მოიპოვებს.

სიმღერის უპირატესობა კინომუსიკის სხვა ეანრებთან შედარებით ბევრი ფაქტორითაა განპირობებული. სიმღერა პოეტურ საწყისთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და ამრიგად კონკრეტულ შინაარს გამოხატავს. სიმღერა ლაკონურია და ამიტომაც ადვილად „ეტივა“ კადრში, ადვილად მეორდება და თანაც მრავალგზის. სხვა ეანრებთან შედარებით მასში მეტია მუსიკის მისაწვდომობის კოეფიციენტიც. კინოკომედიის პერიოდში შექმნილი ინერცია-სიმღერა კინოს მუსიკალური ღერძია, დღესაც ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას. ამიტომაცაა, რომ სასიმღერო ხელოვნების განვითარებისათვის კინო თავისებურ და უშრეტ წყაროდ იქცა.

კინოსიმღერის ბედის განსაკუთრებულობას ისიც განაპირობებს, რომ ეკრანსა და ყოფას შორის ბარიერი უმნიშვნელოა, ხოლო ურთიერთობა კი მრავალმხრივი და უშუალო. ეკრანი თავის თავს უფლებას აძლევს პირდაპირ ყოფიდან მიიღოს მუსიკალური შთაბეჭდილებები. ეს კი ნატურის ბუნებრივობისათვის მნიშვნელოვანი ფაქტორთაგანია. თავის მხრივ ეკრანისეული მუსიკალურ ყოფაში ძალდაუტანებლივ მკვიდრდება თავისი ბუნებრივობის, უშუალობის და ყოფის სტიქიასთან სტილური სიახლოვის გამო. შეიძლება ეს ფაქტორი თავისებურად წარმართავს კიდევ რეჟისორებისა და კომპოზიტორების სათანადო ძიებებს. ჯერ კიდევ ფილმზე მუშაობის დაწყებამდე მათი არჩევანი არსებითად სიმღერის სასარგებლოდ წყდება.

საპარტიველოში არ ვართ განებივრებულნი თეატრ-სტუდიების აღმოცენებით, მაშინ როდესაც სახელმწიფო თეატრების სიმრავლით აშკარად გამოვიჩვეით (სამწუხარო პარადოქსია, მაგრამ მოსკოვში ეგრეთ წოდებული „პერესტროიკის“ პირობებში ნაწიმიარზე სოკოებივით ამოყვეს თავი ახალგაზრდულმა თეატრ-სტუდიებმა, ჩვენში კი, სადაც თავისუფალი სარდაფი ან მიტოვებული ფარდული ვნახეთ, უმალვე კომერციული მაღაზიები გაეხსენით!). ამიტომ ყოველი გაბედული ახალი ნაბიჯი სტუდიური მოძრაობის მიმართულებით აუცილებელ მხარდაჭერასა და კეთილგანწყობას იმსახურებს... მაგრამ, მეორე მხრივ, ჩვენი „სილინჯე“ ეკონომიკური სილტაკის გარდა სხვა საგულისხმო ობიექტური მიზეზებითაცაა განპირობებული — ქართულმა თეატრალურმა სკოლამ იმგვარ აღიარებასა და ავტორიტეტს მიაღწია, იმდენად მდიდარი გამოცდილება დააგროვა, რომ კარგად უწყის — ყოველი ახალი თეატრ-

ლური „საძმოს“ დაბადებას მყარი შემოქმედებითი საძირკველი სჭირდება. ნაჩქარევად, ვიწრო მხატვრული თვალსაწიერით წარმოშობილი თეატრების ბედი დღეს აშკარაა, ასეთ ვითარებაში კი კულტურის სამინისტროს ახალგაზრდა შემოქმედთა გაერთიანების თეატრ-სტუდიის დაბადება თავისთავად მრავალსმეტყველი და მნიშვნელოვანია. მე თავს ვიკავებ წინასწარმეტყველური დასკვნებისაგან — ჩემთვის ჭერ უცნობია მათი შემოქმედებითი მანიფესტი (ვიმედოვნებ, ის დროთა ვითარებაში გაცხადდება რეპერტუარის ჩამოყალიბებასთან ერთად). ამჟამად კი, სტუდიის სარეკლამო აფიშაზე ჭერ მხოლოდ ერთი სპექტაკლია — თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის 30-ე ჯგუფის (კურსის ხელმძღვანელი შალვა გაფრეულია) პირველი სადიპლომო ნამუშევარი — თ. ჭილაძის „ელისაბედ, ელისაბედ!..“ მივესალმები ამ შესანიშნავ და თამამ წამოწყებას და დებიუტანტ მსახიობებს ვუსურვებ მათი შემობიჭება ქართულ თეატრში ისეთივე ფეხბედნიერი ყოფილიყოს, როგორც კინომსახიობთა თეატრის ან რუსთაველის თეატრის მცირედასელთა თაობის მოსვლა.

საკუთრივ სადიპლომო სპექტაკლის არსი კრიტიკოსს თავისთავად კარნახობს შეფასების კრიტერიუმს და უდაოდ მოითხოვს ახალგაზრდა მსახიობებისადმი ლობიერ დამოკიდებულებასა და ტაქტს. ისინი ეს-ესაა იწყებენ ცხოვრებას თეატრში და რა ვუყოთ, თუკი ჭერ სრულყოფილად ვერ ფლობენ პროფესიულ საიდუმლოებებს. რაც მთავარია, გულწრფელი არიან, დაუცველი — შემოქმედებითი მიაპტობა თავისებურ ხიბლს ანიჭებს სპექტაკლს, მუდმივად შეგვახსენებს, ვიყოთ შემწყნარებელი და შეგვწევდეს საინტერესო, თუნდაც მცირე მხატვრული დეტალების შემჩნევის უნარი. და მაინც, ზედმეტი ლობიერება უთუოდ ლახავს პროფესიულ თავმოყვარეობას, ამიტომ ობიექტური

გულწრფელი კრიტიკა. ვფიქრობ, უფრო გამართლებულია და სასარგებლო, ვიდრე ზარვეზებზე თვალის მიმდევებით დახუჭვა.

„სამყარო — თეატრია“, — თქვა მრავალი საუკუნის წინ შექსპირმა. დღეს, XX ათასწლეულის დასასრულს სამყარო დათითოვდა და თეატრი ცალკეული ადამიანების სულებში ჩასახლდა.

„ადრე თ. ჭილაძემ თავის პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ გვიჩვენა დრამატული პერიპეტები თემისა „ადამიანი თეატრში“, ახლა იგი გვიჩვენებს ახალი თემის — „ადამიანში თეატრი“ — შესაძლებლობებს, რაც სრულად გამოიხატა მის მეორე პიესაში „ელისაბედ, ელისაბედ“. თუ სარტრის გმირებს თავის თავზე შეუძლიათ თქვან „ჯოჯოხეთი — ეს ჩვენა ვართ“, თ. ჭილაძის გმირები მართალი იქნებიან საკუთარი თავის მიმართ, თუ იტყვიან — „თეატრი — ეს ჩვენ ვართ“, (ნ. გურაბანიძე „გილიოტინა, მეიდ ინ ფრანსე, 1792 წელი“ და სხვა უცნაური ამბები“, „ხელოვნება“, 1990 წელი № 9).

XX საუკუნე — ეგრეთწოდებული, „ტოტალური აბსურდის“ საუკუნე, ქართულმა სინამდვილემ თავისებურად აღიქვა და გაიაზრა, გაუცხოება ქართულ კულტურაში თვალნათლივ და რელიეფურად თავდაპირველად ი. იოსელიანის ფილმებმა მოიტანეს. ოღონდ ეს პროცესი ჩვენში ძალზე სპეციფიკური და თვითმყოფადი სახით გაცხადდა: სასოწარკვეთა და განწირულება ჩამორიცხა და მათ სანაცვლოდ ეროვნული ოპტიმიზმით, თვითირონითა და იუმორით შეფერადდა, ეს ორი საწყისი ჩემთვის განსაკუთრებით თვალნათლივ კინოში გამოიკვეთა, როდესაც, ერთი მხრივ, ი. იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და „იყო შაში მგალობელი“, მეორე მხრივ, ე. შენგელიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ და „შერეკლები“ ამ ბოლო პერიოდში „ცისფერ მთებსა ანუ დაუჭრებელ ამბავში“ გამოთიანდა. ქარ-

თულ დრამატურგიაში ამ პროცესების ანალოგი სწორედ თ. ჭილაძესთან აღმოცენდა და არ შევცდები. თუ ვიტყვი, რომ ჯერ „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და შემდეგ „ნახვის დღითა“ და „ელისაბედით“ ჩამოყალიბდა თ. ჭილაძის თეატრის ფენომენი, რომელიც ისეთივე ორიგინალურია ქართულ თეატრში, როგორც დ. კლდიაშვილის ან პ. კაკაბაძის თეატრალური სამყარო.

თ. ჭილაძის თეატრი სავსებით ორიგინალურ და დამოუკიდებელ თეატრალურ ესთეტიკას ეფუძნება და ამდენად უაღრესად მნიშვნელოვანია, მოიძებნოს თამაშის ხერხი, რომელიც თავისებური გასაღები იქნება ავტორის მიერ შეთხზული აბსურდული დილოგებისათვის, რომელთა გონებამახვილური პასაჟები (მსოფლიო დრამატურგიის რანგში თუ გავაანალიზებთ) ჩემში ბერნარდ შოუს მწარე ირთინიანარევი პარადოქსების ასოციაციებს იწვევს.

დრამატურგი თხზავს ძალზე სინტერესო და ქმედით სიუჟეტურ ქსოვილს — მთელ მოქმედებას გაათამაშებს თანამედროვე ბინის ტიპიურ ინტერიერში სულ რაღაც 5-6 საათის განმავლობაში და სრულად აღბეჭდავს თანამედროვე საზოგადოების ყველა ტყვილს: დაკარგული ბავშვობით გამოწვეულ სევდას, აუხდენელი ოცნებებით; აღძრულ სასოწარკვეთას, სიმარტოვისა და გაუცხოების მტანჯველ განცდას, ადამიანურ გულგრილობას, სისასტიკესა და სულიერ განძარცვას, დასაწყისში ავტორი განგებ არ აკონკრეტებს პერსონაჟთა ვინაობას: უბრალოდ — ბაო, ელისაბედი, მათიკო, ბიჭიკო და სხვანი. იგი შეგნებულად არ განსაზღვრავს მათ საზოგადოებრივ ფუნქციას, რადგან არავითარი აზრი არ აქვს „ვინ ვინ არის“ — სინამდვილეში ხომ არც ერთი არ ასრულებს საზოგადოების მიერ მიკუთვნებულ როლს. ბაო—ელისაბედი, არჩილი—ლევანი, მათიკო — ვენერა, — ეს წყვილები განუწყვეტლივ ცვლიან (ხშირად სია-



სცენა სპექტაკლიდან „ელისაბედ, ელისაბედ“  
ბიჭიკო — გუა ჭანტურია, ელისაბედი —  
ნატო მურვანიძე

მოვნებითაც) როლებს, რადგან შესაკრებთა (პერსონაჟთა) გადაადგილებით ჯამი არ იცვლება. ლევანი ერთგან ამბობს კიდევ საკუთარ თავსა და არჩილზე: „— უბრალოდ ორი სასაცილო კაცი შეხვდა ერთმანეთს — ერთს უკვე აღარავითარი უფლება არა აქვს ამ სახლში, მეორეს კი ჯერ არა აქვს არავითარი უფლება! ამიტომაც ვსხედვართ სამზარეულოში ემიგრანტ მთავრობასავით“. და არცაა გასაკვირი, რომ ტელევიზორის შემკეთებელი ბიჭიკო დროებით „ოჯახის წევრად“ იქცევა — „სხვადქცევის“ ჯაჭური რეაქცია იმდენად ითრევის თითოეულს, რომ მათ ურთიერთობებში ძნელია ჩვეულებრივი ადამიანური ლოგიკური კავშირების ძიება. აქ ისეთივე მიმართებაა, როგორც ტელევიზორსა და სარეცხის მანქანას, ანდა ციყვსა და გუგულს შორის, მათი რეალური არსებობა იგივეა, რაც ელისაბედის „გმირი დედობა“ ანდა გურამის (სპექტაკლში ამ გმირს სამსონი ჰქვია) „ზანგი ბებია“.



ელისაბედი — ნატო მურვანიძე, ბაო — ნინო კასრაძე

პიესის გასაღები ე. წ. „დასიაბან-  
დებაში“ მდგომარეობს — ფაქტიუ-  
რად, ყველა გმირი ერთმანეთს „აგი-  
ყებს“, ყველაზე ხშირად კი ელისაბე-  
დი — თავისივე შეთხზული თეატრის  
პროტაგონისტი — რომელიც ასე ოს-  
ტატურად „ჟონგლიორობს“ როლებით.

ისევე როგორც „ნახვის დღეში“  
ავტორი ერთმანეთისგან გამიჯნავს ინ-  
დივიდსა და „მეს“ (ვასიკო და ვასო)  
— ძიების შედეგად „მე“ ბრუნდება,  
რათა ხელახლა მოკლან იგი. „ელი-

საბედ“-შიც პერსონაჟები ძალზე კარ-  
გად იცნობენ „მეს“ და განზრახ უარს  
ამბობენ მასზე, უნებლიედ კი არ ირ-  
გებენ ნიღაბს, კი არ ცდილობენ ამ  
„არამკითხე მოამბის“ „კანიანად აღღ-  
ლუხას“, არამედ აზარტითა და გატა-  
ცებით ირჩევენ ახალ-ახალ ფერებს  
„საერთო თამაშში“ ჩასართველად და  
თავიდანვე ტყებებიან საჭუთარი ვირ-  
ტუოზობით. ეს არის პიესის მხოლოდ  
ზედაპირული შრე — გამომსახველო-  
ბითი თვალსაზრისით საოცრად მყდე-  
რი და ფეიერვერკული, მსახიობური

ბაო — ნინო კასრაძე, ლევანი — ნიკა თავაძე



შესრულებინათვის ძალზე ეფექტური და მომგებიანი. მაგრამ არსებობს მეორე პლანი — სიღრმისეული, ფსიქოლოგიური — პერსონაჟთა კეშმარიტი სულიერი სამყარო, მიუსაფარი, განწირული, მწუხარე, „მგლოვიარე და მარტოსული“, რომელიც იშვიათად, მაგრამ მაინც გამოკრთება და მძაფრ ემოციურ კულმინაციებს სვამს. და ბოლოს, ხასიათების ამ შავ-თეთრ ნეგატივს აფერადებს მესამე—ეფემერული, ირონიული „სიაბანდობის“ დაიდი შრე, რომელიც იმგვარად შეანაცვლებს მოვლენებს, ისე აუბნევს თავგზას მკითხველსაც და მკითხველსაც, — ლამის სარწმუნო შეიქმნას, რომ „გუგული დაახლოებით ციყვია“...

ამგვარად, დრამატურგი გვთავაზობს სამმაგი თამაშის ხერხს, რომელიც პიესის საფუძველშივე მკიდროდ გადაიხლართება აბსურდულ ირონიასთან. მაგრამ სპექტაკლის დამდგმელი ა. ქუთათელაძე (რეჟისორი თ. ფალავანდიშვილი) თავიდანვე უარს ამბობს ავტორისეულ ვარიანტზე და სპექტაკლს ყოფით-რეალისტურ პლანში წყვეტს: „თანამედროვე ბინის ტიპიურ ინტერიერში“ — ამ სადა და არაფრით გამორჩეულ გარემოში (მხატვარი თ. ჰენინე) ჩვეულებრივზე ჩვე-

ულებრივი, ტრივიალური ისტორია გათამაშდება.

აქ ძლიერი ვნებათაღელვება ბობოქრობდეს — ისინი რომ მთელი არსებით მალავენ „თავის დიდ სევდას, სევდას მსოფლიოს“, უღარდებლობისა და ექსცენტრულობის ნიღაბს ირგებენ ნორასავით, ანდა XIX საუკუნის რომანტიკული რომანების გმირ პიკანტურ მანდლოსანს თამაშობენ მათიკოსავით; ისინი ცხოვრობენ როგორც თეატრში, განუწყვეტლივ თამაშობენ როლებს (განსაკუთრებით სხვების როლების თამაში ხიბლავთ! „ნორა. ღმერთო, ყველა სხვის დასანახად ცხოვრობს!..“), უარს ამბობენ ტრაგიკული მსოფლალქმის გარეგნულ გამოვლინებაზე, გულუბრყვილო ეფექტებით იყუჩებენ ტივილს და სწორედ ამაშია მათი ტრაგიზმი. ახალგაზრდა მსახიობები კი თამაშობენ ვაცვეთილ „ურთიერთობებს. ჩემთვის მეტად ძნელია კონკრეტული შენიშვნების გამოთქმა ცალკეულ შემსრულებელთა მისამართით, რადგან, ვფიქრობ, სპექტაკლი საფუძველშივე პიესის ბუნებისათვის საწინააღმდეგო სვლებზეა აგებული, ყველა მსახიობი ირჩევს ერთ კონკრეტულ ფერს: ბესო ფიფია (სამსონი) — დაბ-

სცენა სპექტაკლიდან „ელისაბელ, ელისაბელ“

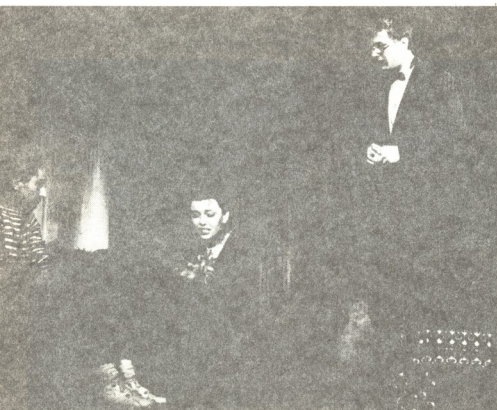




არჩილი — გიორგი კვრივიშვილი,  
მათიკო — ეკა ქუთათელაძე



ბიჭიკო — გიორგი კვანტრავა



ელისაბედი — ნატო მურვანიძე,  
ნორა — ნათია გრძელიძე,  
მათიკო — ალექო ჩხეიძე

ნეული ქმარი ანუ მარტოხელა მამა, გიორგი კვრივიშვილი (არჩილი) — „რეფლექსური“ ინტელექტუალური ნიკა თავაძე (ლევანი) — „უხერხემლო“ ინტელიგენტი, ცირკუ ჯგუბურია (ვენერა) — დარბაისელი, „ელიტარული“ მანდილოსანი, ნინო თანდილაშვილი, ეკა ქუთათელაძე (მათიკო) — XIX საუკუნის სალონების პერსონაჟი, ნათია გრძელიძე (ნორა) — ექსცენტრული, ეგზალტირებული ქალი, ნატო მურვანიძე (ელისაბედი) — მელანქოლიური, სევდიანი და ძალიან სერიოზული ახალგაზრდა ქალიშვილი, — და მთელი მოქმედების მანძილზე არ იცვლება ხასიათების დომინანტა. ეს სველა გასაღებია თ. კილაძის „ნახვის დღისათვის“, სადაც პიესის მოქმედება საკონცერტო პროგრამაა, ხოლო თითოეული როლი — სოლო პარტია, „ელისაბედ“-ში კი ავტორს კალეიდოსკოპის პრინციპი მოქმედებიდან თითოეული როლის შინაგან სტრუქტურაში გადააქვს — როლები გვევლინება თემის პოლიფონიურ ვარიაციებად. ამიტომ, როცა ელისაბედი — ნატო მურვანიძე ამბობს, „რალაც მთავარი მავიწყდება“ — ეს ყველას ავიწყდება „რალაც მთავარი“; რომ...

დაიკარგა პატარა გოგო — ელისაბედ-  
მა დაიკარგა „ელისაბედი“, მაგრამ არც  
უძებნია. ის ოცნებასაც გადაეჩვია  
(რადგან „ადამიანს აუხდენელი ოცნე-  
ბები კლავს“), გულუბრყვილობა მოი-  
შორა, როგორც ბავშვობისდროინდე-  
ლი სახადი, ხოლო გარე სამყაროს-  
თან ურთიერთობის ენად ირონია აი-  
რჩია... მაგრამ ეს არც ერთ პერსონაჟ-  
ში არ იწვევს გაოცებას (ტრაგიკულ  
აღქმაზე, თანაგანცდაზე ხომ ლაპარა-  
კიც ზედმეტია). უბრალოდ, ყველას  
„რღაც მთავარი დაავიწყდა“, ამისო-  
ბაში კი პატარა გოგო დაიკარგა —  
სანამ ადამიანები მსოფლიოს შვიდ  
საოცრებას იხსენებდნენ, მსოფლიოს  
ყველაზე დიდი საოცრება—ბავშვობა  
დაიკარგეს.

ვფიქრობ, სპექტაკლი გაცილებით  
საინტერესო გახდება, არსში რომ შე-  
იცვალოს თამაშის ხერხი. თითოეული  
შემსრულებელი ცდილობს იყოს მქ-  
სიმაღლურად დამაჯერებელი და ცხოვ-  
რებისეულად მართალი, მაგრამ ეს სი-  
მართლე უნდა ემსახურებოდეს „დიდ  
თეატრალურ სიყალბეს“, რომელიც  
III მოქმედებაში (სპექტაკლში II  
მოქმედება) ადგილს დაუთმობს ასევე  
დიდ ცხოვრებისეულ ტრაგედიას. მა-  
შინ ეს, ეგრეთ წოდებული „უქუსლა“  
(რეჟისურაში ფართოდ ჭავრცელე-  
ბული «Обратный ход») უკვე ნა-  
თელს მოჰყენს აბსურდული დიალო-  
გების იღუმალ ირონიას — რამდენა-  
დაც ყალბი იქნება შემთვრალი ნორა  
(ნათია გრძელიძე), ანდა შინაგანად გა-  
წონასწორებული „ჰომო საბიენი“ არ-  
ჩილი (გიორგი ქვრივიშვილი), იმდენად  
უფრო მტკივნეული იქნება მათი ტრა-  
გედია.

...მოქმედებს ასაკობრივი ფაქტო-  
რიც (პიესის ერთადერთი ახალგაზრდა  
პერსონაჟი ელისაბედი და ისიც ნა-  
ადრევედ დაბრძანებულ, სერიოზულ  
ქალს „თამაშობს“). ჩემი აზრით გულუ-  
ბრყვილოდ გამოიყურება მსახიობთა  
გრიმი — შევერცხლილი თმები, რაც  
სამწუხაროდ შინაგან ფსიქოლოგიურ  
წილსვლებში ვერ აისახება და მხო-



სტენა სპექტაკლიდან

ლოდ „თეატრობანას მოგვავონებს.  
სამაგიეროდ იქ, სადაც ფსიქოლოგი-  
ური რეალიზმის პრინციპი აუცილებ-  
ლობითაა მოტივირებული, სახეები სა-  
ინტერესო და შთამბეჭდავია. მე ვგუ-  
ლისხმობ ნინო კასრაძის ბაოსა და გია  
ქანტურიას ბიჭიკოს; ერთ შემთხვევა-  
ში მყარი ფსიქოლოგიური ლოგიკა,  
ხაზგასმული ემანსიპაცია შერწყმული  
ქალურ უმწეობასა და სისუსტესთან,  
მეორე მხრივ — მძაფრი სახასიათო  
საღებავები, და იქმნება ძალზე ნაც-  
ნობი ტიპაჟები, რომელნიც ასე ოს-  
ტატურად ატყუებენ მყურებელთა  
ფანტაზიას.

უყურებ ბაო-ნინო კასრაძის დაბნე-  
ულ, ბავშვურად გაბუტულ სახეს, შეკ-  
მუხვნილ შუბლსა და გაოცებულ თუ  
შეშინებულ თვალებს და ხვდები რად  
უღირს ამ ქალს საოცრად სუსტსა და  
უმწეოს, ეს მოჩვენებითი სიმწვიდე,  
თავდაჯერება, ეს საშინელი სიტყვა  
„ემანსიპაცია“; რას არ დათმობდა  
ოღონდაც ცხოვრება თავიდან დაეწ-  
ყო და ყველა დაშვებული შეცდომის  
გამოსწორების საშუალება ჰქონოდა.

იღებოდა სამზარეულოში, მოამზადებდა სადილებს, გაზრდიდა ბავშვს, იქნებოდა მხოლოდ ცოლი და დედა, მეტი არაფერი... და გასაგებია, რატონ ებლაუტება ყოფილი ოჯახის წევრებს — ეს ერთადერთი გზა აუხდენელი ოცნებების ასახდენად.

გია ქანტურიას ბიჭიკო რეალისტურია გამომსახველობით საშუალებებში. ახალგაზრდა მსახიობი სახეს კომიკურის ზღვარზე ქმნის — ირჩევს სახასიათო ინტონაციას, რიხიან, მგრძანებულ კილოს (ქარგონის ენაზე რომ ვთქვათ, „ხაზინია), მცირე, მაგრამ მკვეთრ დეტალებს: ერთთავად ქუდისა და თმის სწორებაშია. იგი ზუსტად გრძნობს დრამატურგიული ტექსტის ორაზროვნებას: ეს ყოჩაღი „ხელმარჯვე ოსტატი“, ოჯახის ტრაგედიის უნებური მოწამე, რეალურად აფასებს მოვლენებს და თავისებურად ხსნის მათ. იგი არსებითად კომენტატორია, რომელიც მგრძნობიარედ რეაგირებს მოვლენების ცვალებადობაზე და ბოლოს მრავალმნიშვნელოვნად „აჯანყდება“: „მე ტელევიზორის ოსტატი ვარ... სათამაშოდ სად მცალია!“-ო. ეს თითქოს უმნიშვნელო რეპლიკა კვლავ ადასტურებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს „გათამაშებასთან“, რომლის უნებლიე მონაწილე ხდება ბიჭიკო. სპექტაკლის ყოფით-რეალისტური პლანი კი სწორხაზოვნად ხსნის მოვლენებს და ბევრი რამ ამოუცნობი, გაუგებარი, აბსურდული ბურუსით მოცული რჩება.

ყველა ზემოაღნიშნული კრიტიკული შენიშვნა აბსოლუტური ქვეშარტების პრეტენზიით როდია ნაკარნახევი. ეს მხოლოდ კეთილი სურვილებია ახლადდაბადებულ სტუდიელთა მისამართით, რომელთაც უკვე გადადგეს პირველი სერიოზული ნაბიჯი ხელოვნებაში და მჭერა, უთუოდ იტყვიან საკუთარ სათქმელს.



ეროვნული  
თეატრი

საქართველო

საქართველოდ ცნობილია, რომ

„წრე“ ერთ-ერთი ყველაზე ჭავრცელბული მითოლოგიური სიმბოლოა. მეცნიერები, როგორც წესი, ამ სიმბოლოს პეტროგენულ წარმოშობაზე მიუთითებენ ხოლმე! მაგრამ უფრო ხშირად წრის თემა დაკავშირებულია ერთიანობის, უსასრულობისა და დასრულებულობის თემასთან, რომელიც, ჩვენი აზრით, ფაქტიურად მთავარია სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედებაში. უნდა დავეთანხმოთ კინომცოდნე ლეონიდ კოზლოვს, რომელმაც ამ პრობლემას მიუძღვნა სპეციალური გამოკვლევაც „ერთი იდეის ისტორია“, აქ მან ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „ამ ხელოვნების (ეიზენშტეინის ხელოვნების — გ.გ.) აზრი, მიზანი და წარმატება ნაკარნახევია ერთიანობის იდეით: იმ იდეით, რომელიც გადაწყვეტს წინააღმდეგობას ცალკეულსა და მრავალს „შორის“<sup>2</sup>.

ამიტომ კანონზომიერია, რომ ეიზენშტეინის თითქმის ყოველ ნაშრომში „ატრაქციონების მონტაჟით“ დაწყებული და „მეთოდით“ დამთავრებული, დასმულია ერთიანობის ეს პრობლემა. ამ თემის განსხვავებული ვარიაციების ანალიზის პროცესში, ეიზენშტეინი მიმართავს აგრეთვე წრის არქტივის ანალიზს, წრისა, რომელიც მასთან ყოველთვის უკავშირდება ექსტაზისა და პათოსის, როგორც „საკუთარი თავიდან გამოსვლის“ საკითხს.

ეიზენშტეინის არქივში შემორჩენილია მთელი რიგი გამოუქვეყნებელი ჩანაწერებისა. მათში პირდაპირ არის დასმული წრის სიმბოლოს პრობლემა.

ეიზენშტეინისათვის წრე — ფაქტიურად წინააღმდეგობათა ერთიანობის ეტალონია, პირველ რიგში იგი მოიცავს შემოსახლვრულისა და გახსნილის ერთიანობას. სწორედ ამას უკავშირდება ეიზენშტეინის გამოკვლევები ჩინურ კულტურაზე და „ჩინურ წრეზე“, რომელიც ორად არის გაყოფილი — „ინისა“ და „იანის“ სიმბოლოებად. ამიტომ ბუნებრივია, რომ თავის ჩანაწერებში



# „წრის გახსნა“ სერგეი ეიზენშტეინთან და ქართულ ხელოვნებაში\*

გიორგი გვახარია

ეიზენშტეინის წრის მეტაფორის მაგალითად მოჰყავს სწორედ განსხვავებული მნიშვნელობის „წრიული ფორმები“.

ეიზენშტეინი ამ სიმბოლოში პირველ რიგში ხედავს დროის ციკლური კონცეფციის გამომხატველ სახეს („რაც ტრიალებს - ბრუნდება კიდევ“), რაც მისთვის, როგორც ისტორიკოსისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

ელ გრეკოსადმი მიძღვნილ ნაშრომში<sup>1</sup>, რომელშიც სწორედ ექსტაზის პრობლემის ანალიზი ხდება, „შეშლილი“, „გაიჟი“ ელ გრეკოს შემოქმედების მაგალითზე, ეიზენშტეინი იკვლევს წრიული მოძრაობის ზასიათს „ლაოკონში“, წერს „გაგვიტეხულ“ ხაზზე, რომელიც თითქოს „საკუთარი თავიდან გამოდის „და ამასთან, საკუთარ საზღვრებს უბრუნდება (როგორ არ გავიხსენოთ აქ ხაზის „ხასიათი“ თავად ეიზენშტეინის ნახატებში). „ლაოკონში“ ეიზენშტეინი აღმოაჩენს ხაზის მიმართულებას წრისაკენ, როგორც მარადიული ბორბლისაკენ, საერთოდ მარადიულობისაკენ.

„წრე გადატანითი მნიშვნელობით — წერს ეიზენშტეინი თავის 1947 წლის 27 სექტემბრის ჩანაწერებში“ — მარა-

დიული განმეორებაა, ოღონდ ბიოლოგიური სოციალური ცვლილებების გარეშე, ყოველგვარი ადაპტაციური გარეგნული ფაქტურის გათვალისწინების უარყოფით (ის, რაც მუტაციას განაპირობებს და ა.შ.). „ოდეალური განმეორება“, როგორც უსასრულო დაბადება საკუთარ თავში“<sup>2</sup>.

უფრო მოგვიანებით, 1947 წლის 12 დეკემბრის ჩანაწერებში, ეიზენშტეინი მარადიული მოძრაობის თემას მიაჯნებს იტალიელი მხატვრების ტილოებში.

„ტინტორეტოს ნამუშევრებში — წერს იგი, — სურათი შეგიძლიათ ყველა მდგომარეობაში დაატრიალოთ... ასეთივე წრიული კომპოზიციები აქვს კარავაჯოს... აქვეა მიქელანჯელოს ფიგურების სტატიკური „როტაცია“.

...აქ, ფერწერაში (როგორც ჩანს) პროცესის განმეორება ხაზგასმულია ორჯერ წრის ფორმის სტატიკური ხასიათიდან როტაციის დინამიზმამდე (ან პირიქით), რომელიც ისტორიაში ყოველთვის იხატებოდა ბორბლის, როგორც როტირებული წრის აღმოჩენაში“.

წრის ფუნქციონირება ეიზენშტეინთან ყოველთვის ძალზე ფართოა — საკულტო დანიშნულებისა და „განივთებული“ მაგიიდან დაწყებული, ხელოვნების კონცეფციამდე. თავის ერთ ჩანაწერში (17.08.1947 წ.), მას მოჰყავს

\* მოხსენება წაკითხულია 1990 წლის ოქტომბერში ვენეციის ბინალზე, რომელიც სერგეი ეიზენშტეინის ხელოვნებას მიეძღვნა.

ყველა ეს მაგალითი „მიკროწრიდან დაწყებული და „მაკროწრით“ დამთავრებული:

„1) გვირგვინი, 2) სამკაული, 3) ქამარი, 4) წრე ბრუტუსის ფიგურის გარშემო, გამოყენებული მისი უშიშროების მრჩნით, 5) ლაშქრის წრე, 6) ტაძარი, როგორც წიაღის სახე, 7) მშობლიური მიწის საზღვარი, როგორც გარემოცვა, 8) ოკეანის მოხაზულობა, როგორც წრისა, 9) წრიულ ცის კამარა, 10) სამყარო, როგორც დედამიწის სფერო“.

განსხვავებული ტრადიციების თანახმად, წრე, როგორც წესი, მრუდე ხაზით შემოფარგლული ფიგურაა, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ გველების, თევზების ტერომორფული სიმბოლოები, აგრეთვე დრაკონი, რომელიც თავის საკუთარ კუდს „ყლაპავს“ — ე.ი. თავის თავში იკეტება. ამ მაგალითებში ნათლად შეიმჩნევა უხილავი ცენტრის მიმართ ორიენტაცია და (რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია), მთლიანი ჩაკეტვა საკუთარ თავში ერთგვარი რგოლის, ბეჭედის შექმნა, რაც ეიზენშტეინისათვის არის „სიციარიელე, არაფერი“ (1.12.1947).

ამრიგად, ყოველგვარი ჩაკეტვა, შემოფარგვლა აჩერებს, აფერხებს მოძრაობას. ყოველგვარი პერსონიფიკაცია ჩაკეტილი წრეა (ეიზენშტეინი აქ იხსენებს კიდევ ერთ წრეს — დანტეს ჯოჯოხეთს), ყოველგვარი გაიგივება საკუთარი თავისა ვინმესთან ან რაიმესთან თვითმკვლელობაა, სიკვდილია.

მართლაც, თავის თავში ჩაკეტილი წრე, როგორც მაგალითად, ბაბილონის სამეფო ინსტიტუტები ან სფერო, რომლის თავზეც ჭვარია გამოსახული, ყოველთვის იმპერიის ძალის, ძალაუფლების სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ამასთან დაკავშირებით, თუ „ივანე მრისხანეს“ გავიხსენებთ, ერთიანობა, რომელიც თავის თავში იკეტება, იზღუდება, ეიზენშტეინისათვის ყოველთვის ძალადობისა და დამონების სინონიმი იყო.

„მარყუჟად გასკვნილი თოკი — წერს ეიზენშტეინი (17.08. 1947 წ.), — თავის

თავში წასვლა — კონცენტრაციის საზღვარია... მაგრამ თავის თავში ჩაკეტვა ხომ კიდევ სხვებისგან განსხვავდება, ე.ი. შემოფარგვლა იმავე წრით, და კიდევ, ძალზე ღრმა შემოფარგვლა საკუთარ თავში არის არა მარტო წიაღში ჩაფლობა, არამედ შეერთება მის-მატარებელთან — დედასთან... ის, ვინც ეფლობა, თავად იძენს წიაღს, თავად ზდება ჭანაყოფიერების უნარიანი, ფეხმძიმე, და კვლავ კ.ს.(ლაპარაკია სტანისლავსკიზე — გ.გ.), რომელიც „როლით ფეხმძიმობაზე“ ლაპარაკობდა“.

უფრო ადრე, 1946 წლის ჩანაწერში, ეიზენშტეინი აღნიშნავს: „ჩვენ კარგად ვიცით, რასაც უკავშირდება საბოთხის ბალის მნიშვნელობა.

ადამიანთა სოციალურ ბიოგრაფიაში ეს არის სტადია, როცა საზოგადოება კლასებად არ დაყოფილა, როცა არ არის ადამიანის მიერ ადამიანის დამონება.

ადამიანის ინდივიდუალურ-ბიოლოგიურ ბიოგრაფიაში — ეს არის ჩვილის ნეტარება დედისეულ წიაღში, როცა იგი თავისუფალია არსებობისათვის — სითბოსათვის, გაჭირვებისაგან დაცვისთვის, დანაყრებისთვის ბრძოლისაგან.

და სამოთხის სახის<sup>6</sup> ორივე წინაპირობა უჩვეულოდ უკავშირდება წრის სიმბოლოს“.

როგორც ხედავთ, წრე ეიზენშტეინთან დედისეულ საწყისს უკავშირდება და სწორედ აქ, ჩემი აზრით, იგი მიჰყვება იმ მითოლოგიურ ტრადიციებს, რომელშიც „კოსმოსი“ — ქაოსით გარშემორტყმული (დისკო, კვერცხი), სფეროა. იგი მიჰყვება პითაგორეს თეორიას ათი სფეროს შესახებ, რომელთაც ერთი ცენტრი აქვთ — ცეცხლი. როგორც ცნობილია, პითაგორესთან დედამიწა წრიულად ბრუნავს ცეცხლის გარშემო.

„ცეცხლის ალების სტიქიაში ჩაძირვა — წერს ეიზენშტეინი (30.08. 1947 წ.), დედისეულ წიაღში ჩაძირვის ტოლფასია.

ცეცხლის ალი, როგორც ოკეანის წინამორბედი პერაკლეტი კონცეფციაში

(რადგანაც სტიქიურად იგი უფრო ცვა-  
ლებადია, ვიდრე ზღვა).

ჩემი შეხვედრა — წყლის, ზღვის სტი-  
ქის შემდეგ, რომელიც ეხვევა ჯავშნო-  
სანს, ეხვევა მეზღვაურთა კოლექტივს!

— ცეცხლის სტიქიასთან... ვალკირიას  
„ცეცხლის ჯადოქრობაში“.<sup>6</sup>

„ფარდის ქვეშ ჩემთან ვალკირიას  
სხეულია... იგა უნდა ამაღლდეს ლივ-  
ლივის მდგომარეობაში.

ეს სივრცობრივი აღდგენაა დე-  
დისეულ წიაღში ლივლივისა.

მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. თეა-  
ტრში ზომ სცენური ფაქტი არსებობს  
არა მარტო სამგანზომილებიან სივრცე-  
ში, არამედ იქმნება სცენის ხახის სიბრ-  
ტყეზე.

ამ სიბრტყეში მე კვლავ ვიმეორებ  
ჩემს მოტივს. ჩემთან ზევიდან ჩამო-  
დის... წრე („ნიბელუნგების ბექედის“  
ფარდა, მას წრიული ფორმა აქვს), რო-  
მელიც შემოფარგლავს კლდის თავზე  
მოლივლივე ბრუნვილდას!“

როგორც ხედავთ, შეკრული წრის-  
გან განსხვავებით, გახსნის, საკუთარი  
თავიდან გამოსვლის თემა — ეს უკვე  
პათოსის პრობლემაა, „უარყოფის უარ-  
ყოფის“ ექსტაზია, ეს, როგორც წერდა  
ლენინი კოზლოვი: „ადამიანის ადა-  
მიანში (მეორე სიტყვას ავტორი მთავ-  
რულით იწყებს — გ. გ.) გასვლაა, მისი  
გასვლა არსებობის დონიდან ყოფის  
დონემდე, მისი გადასვლა „ეხლადან“  
მარადიულობამდე“.<sup>7</sup> და ეს თემა ეიზენ-  
შტეინთან წეს-ჩვეულებების, რიტუა-  
ლის პრობლემას უკავშირდება.

„წეს-ჩვეულებანი — წერს ეიზენ-  
შტეინი ამავე ჩანაწერებში (30.08.1947),  
—ექსტატიკური ქცევის გაყინული სქე-  
მაა. წეს-ჩვეულებების ფორმალური და-  
ცვა—უმოდროა, სიკვდილია, რაც შეეხე-  
ბა წეს-ჩვეულებათა მუდმივ განახლე-  
ბას, მოძრაობას, მათ შეუძლიათ ექს-  
ტაზში მოყვანა... წეს-ჩვეულება და რი-  
ტუალი სიმბოლო არ არის, როგორც,  
მაგალითად, ქრისტიანული წირვა, რომ-  
ლის ყოველი დეტალი, ისევე როგორც  
ტაძრის დეტალები რაღაცას ნიშნავს.

იგი არის სახე, ერთგვარი ლოგოსი

მოძრაობის იმ ეტაპისა, როცა „სიტყვა“  
ჯერ არ დაბადებულა და „სიტყვა“  
არ ქცეულა „ზრდად“.

ეიზენშტეინს რამდენიმე მაგალითი  
მოჰყავს ასეთი წეს-ჩვეულებებისა (4.10.  
1947 წლის ჩანაწერი): „ქალიშვილისათ-  
ვის ქამრის მოხსნა მისი გათხოვების  
წინ — მას ანცალკევებენ დედისაგან...  
ცოლის „წასვლა“ ქმრის ოჯახიდან —  
ყოველთვის დედასთან დაბრუნებას ნიშ-  
ნავს... „უბიწობის ქამარი“—როგორც  
ქალწულობის „მდგომარეობაში“ დაბ-  
რუნება. გარდა ამისა, ქამრის გადაგდე-  
ბა ღრეობის დროს—მოჭიდავე, რომე-  
ლიც მახვილიან სარტყელს იკრავს (ამ-  
დაფრებს ორივე საწყისს — როგორც  
წრიულს (დედისეულს) — სარტყლის  
სახით, ასევე მამაკაცურს — მახვილის  
სახით და სხვა“.

„წრის გახსნის“ თემას ეიზენშტე-  
ინი არა ერთხელ შეხებია თავის იმ ნა-  
მუშევრებში, სადაც კონკრეტულად პა-  
თოსის პრობლემებს იკვლევდა (მაგა-  
ლითად, ელ გრეკოსადმი მიძღვნილი გა-  
მოკვლევაში). იგი ყოველთვის დაკავ-  
შირებულია „მიკროფორმებთან“, მიკ-  
როექსტაზებთან“ (ადამიანის პოზა ეპი-  
ლეფსური შეტევის დროს, ადამიანის  
ფიგურა ისტერიკაში, სექსუალური აქ-  
ტი და სხვა), და აგრეთვე ადამიანის  
სულიერი ცხოვრების უფრო მაღალ  
ფორმებთანაც.

„იდეალურ შემთხვევაში წრე, —  
წერს იგი (30.08.1947 წ.),—ჩუცლის გარ-  
შემო კი არ არის ჩამოიდებული, არა-  
მედ იგი „შემოწერს“ მსახიობს, გამოჰ-  
ყოფს რა მას ყოფითი გარემოცვიდან  
უფრო მაღალ სამყაროში omnipoten-  
ce-ის სამყაროში; სადაც ყველაფერი  
შეიძლება მოხდეს, ასეთი სამყაროა  
M.L.B. (დედისეულ წიაღში ჩაძირვა)“.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტე-  
რესო უნდა იყოს არქიტექტურასთან და  
ხუროთმოძღვრების „წრიულ ფორმებ-  
თან“ დაკავშირებული ეიზენშტეინის  
დაკვირვებები.

„ტაძარი დედაა და საცოლე (1947  
წლის 27.09-ის ჩანაწერი)“ ე.ი. ეიზენ-  
შტეინთან სწორედ ტაძარი „ხსნის“ ან-

ტინომიებს და ხდება ერთიანობის სიმბოლო.

„დღეა არის პორტალი — წერს აქვე ეიზენშტეინი პორტალზე კი ვარდულია ღმერთისათვის“.

ტაძარს ეიზენშტეინი აღიქვამს, როგორც მღვიმეს, როგორც დედის სიმბოლოს. ტაძარი ხდება „საკუთარი თავიდან“ გამოსვლის კერა... ეს მდგომარეობა, ეს პროცესი კი სწორედ მრგვალი არქიტექტურული ფორმებითაა გამაძაგრებული.

როგორც ხედავთ, წრის თემა, უფრო სწორედ გახსნილი წრის თემა უშუალოდ უკავშირდება განთავისუფლების, როგორც ჭეშმარიტების მიკვლევის ერთადერთი გზის თემას.

„არ დამავიწყდეს, — წერს ეიზენშტეინი 17.08.1947 წ., — რომ წრე (სფერო სიბრტყეზე) არის საგნის ბუნებრივი მდგომარეობა, საგნისა, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი ზემოქმედებისაგან“.

წრის პრობლემის შესწავლა საშუალებას აძლევს მას ახლებურად გამოიკვლიოს ანტიანომიათა ერთიანობის პრობლემა, რაც, მისი აზრით, სამყაროსა და ადამიანის მთავარი კონცეფციაა. ჩვენთვის საინტერესო უნდა იყოს იმ კულტურის, იმ მხატვრული ნაწარმოებების შეფასება და ანალიზი, რომლებიც სწორედ ამ კონცეფციაზე დაყრდნობით იგებოდნენ. კერძოდ, ფუნდამენტალური კანონზომიერებანი, რომელთაც აყალიბებს ეიზენშტეინი, მთლიანად მტკიცდება ქართული ხელოვნებით, რომელიც ამავე დროს, საერთო პრინციპების ინტერპრეტაციის თავისებურებასაც გამოხატავს.

ცნობილია, რომ საქართველო, თავისი გეოგრაფიული მდებარეობითა და ისტორიული განვითარებით, ყოველთვის იმყოფებოდა ორი განსხვავებული კულტურის („ორი ანტიანომიის“) საზღვარზე, ერთგვარ ხიდს წარმოადგენდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის. ამიტომაცაა, რომ ადგილობრივი მხატვრული ფორმები ყალიბდებოდა აქ ერთის მხ-

რივ. ქრისტიანულ კულტურასთან მჭიდრო კავშირით, და, მეორეს მხრივ, აღმოსავლეთის ქვეყნების პირდაპირი უკავშირის მეშვეობით.

განსხვავებული მხატვრული პრინციპების გაერთიანების ტენდენცია, ერთის მხრივ, მკაფიო, გაწონასწორებული, სადა ფორმებისკენ მიდრეკილება, მეორეს მხრივ, კი — ემოციურობა, ვნებიანობა, ყოველთვის იგრძნობა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, მონუმენტურ ფერწერაში. მრავალხმიან სიმღერაში. როგორც წერდა, ქართული ლიტერატურის მკვლევარი გურამ ასათიანი: „ერთხმოვანება, ერთფეროვნება, ერთსახეობა საფუძველშივე მიუღებელია ჩვენი ესთეტიკური მსოფლმხედველობისათვის... ჩვენ სიჭრელს ვერ ვიტანთ (თუ რაიმე ბოლომდე ვერ მივიღეთ აღმოსავლური კულტურიდან პირველ რიგში, სწორედ სიჭრელის კულტი). მაგრამ ვერც ერთფეროვნებას ვეგუებით. მონოტონურობა ისევე გვიხუთავს სულს ცხოვრებაში... როგორც აზროვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში. ჩვენი იდეალი ერთმანეთისგან განსხვავებულ, ერთმანეთის საპირისპირო, ერთმანეთისგან განზიდულ ერთეულთაგან შემდგარი კონტრაპუნქტია...“<sup>8</sup>

„ჩვენს პირობებში — წერდა ი. აქსენოვი ჭერ კიდეც 30-იან წლებში, — როცა მარტოხელა ადამიანის კულტი თავის ნებას კარნახობს შეშინებულ ადამიანებს, მრავალხმიანი სტილი, თოქოს კაცობრიობის დაბადებამდე რომ არსებობდა, შეიძლება გახდეს ყველაზე თანამედროვე. იგი არის კიდეც ეიზენშტეინის კინოპროდუქციის სტილი, რომელიც მკვეთრად გამოარჩევს მას თავის თანამედროვეთა შემოქმედებისაგან“.<sup>9</sup>

ჩვენ არა გვაქვს საშუალება, დაწვრილებით განვიხილოთ, კონტრაპუნქტის პრობლემა ქართულ ხელოვნებაში. ერთი კი უნდა აღვნიშნოთ — ეს პრობლემა, ეიზენშტეინის თეორიული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი მონაპოვარია, უშუალოდ უკავშირდება პათოსისა და ექსტაზის საკითხს და ამიტომ მოი-

ცავს მსოფლიო ხელოვნებისათვის უმნიშვნელოვანეს წრის არქექტივს, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში „ცოცხლობს“ ქართულ ხელოვნებაშიც.

ჩვენი აზრით ქართული ხელოვნების „ექსტრაქტობა“ — ამტკიცებს კიდევ „საკუთარი თავიდან გამოსვლის“ ეიზენშტეინისებური კონცეფციის სიმართლეს „გახსნილი წრის“ მაგალითზე. ამ პრობლემის კვლევის ეიზენშტეინისებური მეთოდი კი ქართული ხელოვნების მკვლევარებს უთუოდ გვეხმარება დამოუკიდებლად შევისწავლოთ ეროვნული მხატვრული ფორმის თავისებურებანი.

„არაგულგრილ ბუნებაში“ ეიზენშტეინს მოჰყავს სტიინბერგის საინტერესო ნახატის მაგალითი<sup>10</sup> ერთგვარი „ორმაგი ისარი“, რომელიც ერთდროულად გვიჩვენებს გზას, როგორც „იქით“, ისევე „აქეთ“.

„საქმეში ჩაუხედავი კაცისთვის, — წერს ეიზენშტეინი — ეს წერტილი ერთი ადგილის ტყენას ჰგავს, საქმის მკოდნისათვის კი — ეს ორმაგი გზის ის ფორმულაა, რომელიც საფუძვლად უდევს ჭეშმარიტი ზემოქმედების უნარიან ხელოვნების ნაწარმოებს.“<sup>11</sup>

ქართული ხელოვნება კარგად რომ სკოდნოდა, ეიზენშტეინი აუცილებლად მოიყვანდა ორმაგი ისრის პრინციპის მაგალითად X-XIII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების აღმოსავლეთი ფასადების კომპოზიციებს. იგი მეორდება განსხვავებულ ძეგლებში, ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული ესთეტიკური ხედვის, „ეროვნული გემოვნების“ ერთ-ერთი ნიმუშია.

მაგალითად, სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიცია აგებულია დეკორატიული თაღების ნახატზე. ეს თაღები ჩვენს თვალწინ ხსნიან წრეს ან მოაულოდნელად გადადიან სხვა ფორმებში. ცენტრალური დეკორატიული თაღის პილასტრები უცებ წყდებიან და დაძაბულ აქცენტს სვამენ კომპოზიციაში. მაგრამ აქვე დასამუღია სხვა აქცენტი კომპოზიციის სავართო ხასია-

თის, განწყობილების აღსადგენად: პილასტრებზე ჩამოკიდებულია ბროწეულის ნაყოფი, რომელიც თავისი სიმძლივით ქვემოთ სწევს პილასტრების ღერძს და ქმნის „კადრს“ გარეთ გასვლის შთაბეჭდილებას. ფასადის კუთხეებში პილასტრები მიმართულია არა ცენტრისაკენ (მიუხედავად იმისა, რომ მთელ კომპოზიციას ცენტრული ხასიათი აქვს), არამედ გვერდითი ფასადებისაკენ. ამრიგად, „საზეიმო სიმეტრიის“ დროსაც კი, X-XIII საუკუნის ქართულ ძეგლებში სულ მუდამ იგრძნობა მიდრეკილება ამ „ორმაგი ისრისკენ“, მოძრაობის ერთი მიმართულების უარყოფა, ერთის მხრივ, სივრცის შეზღუდვისაკენ და მეორეს მხრივ, კომპოზიციის გახსნისკენ მიდრეკილება.

აგების ასეთი პრინციპი შეიძინევა ზოგიერთი ტაძრის დაგეგმარებაშიც.

ქრისტიანული საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ძეგლის — ბოლნისის სიონის (V-ს.), როგორც ბაზილიკის, თავისებურებას წარმოადგენს დასავლეთ ფასადზე შესასვლელის გაჭრის უარყოფა. ცნობილია, რომ ბაზილიკურ ტაძრებში მთავარ შესასვლელს სწორედ დასავლეთის კარი წარმოადგენს, რადგანაც მოძრაობის ძირითადი ღერძი მიმართულია დასავლეთიდან-აღმოსავლეთისაკენ. ბოლნისის ტაძარს კი შესასვლელი ჰქონდა მხოლოდ ჩრდილოეთიდან და სამხრეთიდან, რაც ინტერიერში შესვლისთანავე „გაორებულ მოძრაობას“ ქმნიდა — თავად ბაზილიკის შიდა სივრცის მოძრაობას (საკურთხევლის მიმართულებით, დასავლეთიდან-აღმოსავლეთისაკენ) და ტაძარში შესული მლოცველის მოძრაობას (ჩრდილოეთი-სამხრეთი). ხუროთმოძღვრისათვის უცხო იყო სივრცის მარტოოდენ სიგრძივი აღქმა. მისი ფსიქოლოგიისათვის ბუნებრივი იყო — ცენტრული აღქმა, უფრო სწორად, წრის სახე, რომელიც ყოველი მხრიდან იხსნებოდა.

საინტერესოა, რომ ბაზილიკა საქართველოში ვერ გახდა კანონიკური ფორმა, ქართული არქიტექტურა გულგრილი აღმოჩნდა რომაული მრგვა-

ლი და ე. წ. სამარხი შენობებისადმი. მას თავისი სახე ჰქონდა. ამიტომაც უძველეს ქართულ ტაძრებს (სამთავრო მცხეთაში, ჯვრის მცირე ეკლესია მცხეთაში), უპირველეს ყოვლისა, ცენტრალურ-გუმბათოვანი მიმართულეების ფორმები ჰქონდათ... და ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგანაც მათი განვითარება ქართული საცხოვრებელი სახლისა („დარბაზი“), რომელსაც გეგმაში კვადრატი აქვს, ცენტრში კი გახსნილი წრე, ე. წ. „გვირგვინი“ — სახურავი შექმისა და კვამლისათვის.

ამ გეგმის განვითარებას საბოლოო ჯამში „ჯვრის ტიპის“ ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრებისკენ მივყავართ, რომელიც საქართველოსა და სასომხეთის გარდა სხვაგან არ გვხვდება. ამ ტაძრების ბირთვია გუმბათით გადახურული კვადრატი. წრე კვადრატში „იწელება“ და იხსნება კუთხის ნახევრადმრგვალი ოთახებით, რომლებიც ქმნიან კიდევ ჯვრის მოხაზულობას. მთავარი აქ სწორედ ჩაკეტილი, შემოსაზღვრული სივრცის თანმიმდევრული გახსნაა, და თანაც, შიდა სივრცე აგებულია არა ცალკეული ელემენტების რიტმული განმეორებით, როგორც X-XI საუკუნეების ტაძრებში, არამედ სიმულანტურად.

როგორც ხედავთ, ქართული არქიტექტურის ძირითადი ტიპი — ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძარი, „ამოზრდილია“ უბრალო საცხოვრებელი სახლიდან.

იგი თავისთავად არის სიმბოლო კონტრაპუნქტისა, რადგანაც ერთის მხრივ, უაღრესად ინტიმურია და ადამიანური, მეორეს მხრივ, კი საგრძნობლად მონუმენტური და დიდებული. ტაძარი არის სახლი, ტაძარი ბუნების ნაწილია და შთაბეჭდილების გამძაფრებისათვის. ამ პერიოდის რუსული და სომხური ძეგლებისგან განსხვავებით, ტაძრის დეკორი უაღრესად მკაცრია, კედლის სიბრტყე ძირითადია მხატვრული შთაბეჭდილების შესაქმნელად.

ჩვენი აზრით, ქართული ხუროთმოძღვრების ეს „ბანთისტური სული“ გან-

საკუთრებით აახლოებს მას „მეთოდისა“ და „არაგულგრილი ბუნების“ ძირითად კონცეფციებთან. და მარტო ხუროთმოძღვრებისა.

ეიზენშტეინის თეორიის კანონზომიერებანი გამოძახილს პოულობს ეიზენშტეინის „ძმის“ — დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში. ეიზენშტეინის „არაგულგრილი ბუნებისა“ და „მეთოდის“ პირდაპირ კავშირს ვხედავთ კაკაბაძის წიგნში „ხელოვნება და სივრცე“, რომელშიც ნათქვამია: „რა საშუალებას მივმართოთ, რომ თანამედროვე ქათული მხატვრობა შეიქმნას? უპირველეს ყოვლისა საჭიროა დაუბრუნდეთ ჩვენს ბუნებას და შევიგნოთ იგი... რამდენადაც ბუნებას აქვს გავლენა მხატვრული ფორმის სახეზე, იმდენად ჩვენი წარსული მხატვრობა დაკავშირებულია ბუნებასთან“<sup>12</sup>.

ახლაც ეიზენშტეინის მოსაზრება გავიხსენოთ: „ხელოვნებაში პირველ რიგში გამოიხატება ბუნების დიალექტიკურობა. უფრო ზუსტად, რაც უფრო ცოცხალია ხელოვნება, მით უფრო ახლოსაა ბუნების არსის — საგანთა დიალექტიკური წესრიგისა და თანმიმდევრობის მხატვრულ გააზრებასთან“<sup>13</sup>.

დავით კაკაბაძე, სწავლობდა რა ქართული ხელოვნების თავისებურებებს, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პრინციპს დასავლეთი-აღმოსავლეთი, ანტი-ნომიებისკენ მიდრეკილებას მხატვარი მიჰყავს ჩაკეტილი სივრცისაკენ, რომლის შიგნით დაწნული ხაზი თითქოს ჩვენს თვალწინ იხსნება და ცდილობს განთავისუფლდეს დახშული სივრცისგან (წრისაგან თუ კვადრატისაგან).

მიუხედავად იმისა, რომ დავით კაკაბაძემ კუბისტების გავლენა განიცადა, იგი არ მოერიდა მათთან პოლემიკასაც (პიკასოსთან, ბრაკთან), კაკაბაძე ამტკიცებდა, რომ სწორი ხაზი, კუთხეები და ჩარჩოთი მოჭრილი კომპოზიცია არ შეიძლება იძლეოდეს ცოცხალი ხელოვნების ნაწარმოებს,<sup>14</sup> რადგანაც ხელოვნების იდუმალება სწორედ ერთის მხრივ, დასრულებულობა და მთლიანობას, მეორეს მხრივ კი,

კომპოზიციის შიგნით თავისუფალი, მრუდღე, მოძრავი ნახატის არსებობას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა მისი აბსტრაქტული და ფიგურული კომპოზიციები, რომლებშიც მხატვარი გვთავაზობს „გახსნილი წრისა“ და „გახსნილი რკალის“ შესანიშნავ ნიმუშებს. მათი მსგავსება ეიზენშტეინის ნახატებთან გასაოცარია. ერთიც და მეორეც „დედისეულ წიაღში შესვლასა“ და „საკუთარი თავიდან გამოსვლას“ გამოხატავენ.

დავით კაკაბაძის კუბისტურ-კონსტრუქტივისტული გატაცებები განსაკუთრებით გამოჩნდა დეკორაციებში სპექტაკლისათვის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (რეჟ. კ.მარჯანიშვილი). ამ დეკორაციებში სწორკუთხედი ორეტაპად იყოფა: ერთ-ერთ კედელზე ჩამოკიდებული ეკრანი საშუალებას იძლევა მოქმედება გადატანილ იქნეს „კულისებს მიღმა“ (მასობრივი სცენები; გმირის გაქცევის სცენა). სარკეები კი, რომლებიც კულისებს მიღმა არის მოთავსებული, შუქის ეფექტს ქმნიან, რაც შეეხება კედლებთან შეზრდილ სარკეებს, ისინი სივრცის ილუზიის მიხედვით არიან გამოყენებულნი.

ანალოგიური პრინციპია გამოყენებული მის დაზგურ ხელოვნებაშიც. „გამოხეთქილი“ სივრცის შთაბეჭდილების მისაღწევად, იგი ამბარებს თავის სურათებზე ამობურცულ და შეზნექილ სარკეებს და საბოლოოდ ზღვება ნათელი, რომ სივრცის გახსნის პრობლემა ძირითადად მის შემოქმედებაში. თვით კაკაბაძის იმერული პეიზაჟებიც კი (მაგ. „იმერეთი-ჩემი დედა“), რომელთა კომპოზიცია ძირითადად ზედების კონტრასტულობის პრინციპზეა აგებული, უჩვეულოდ უკავშირდება ერთმანეთს. საგნის მკვეთრი კონტური და ჰაერის გამჭვირვალეობა, დეკორატიული სიბრტყობრიობა და „სივრცობრიობა“, რაც კვლავ კონტრაპუნქტს ქმნის, თვით იმერეთის ბუნებითაა ნაკარნახევი.

კომპოზიციის ასეთი აგების პრინციპი გაგვახსენებს ეიზენშტეინის მსჯე-

ლობას სტერეოკინოს შესახებ: „ასეთი კადრი, - წერდა ეიზენშტეინი შტროპაიმის ფილმების კადრებზე — უზარმაზარი ინტერვალით წინა ხედის ფიგურების ზომებსა და სიღრმეს შორის, წმინდა მასშტაბური ხერხებით ქმნის სიღრმეში ჩაძირული სივრცის შთაბეჭდილებას“.<sup>15</sup>

ამიტომ ბუნებრივია, რომ 20-იან წლებში დავით კაკაბაძე თავად დაინტერესდება სტერეოკინოს პრობლემებით, აპარატსაც მოიგონებს და აქტიურად დაიწყებს კინოში მუშაობას.

„ფოტოსურათი — წერს იგი, — მუდამ საოცნებოდ გვიწვევს, საკუთარ კადრს გარეთ გავყავართ და ჩვენი აღქმაც დიდადაა დამოკიდებული ჩვენი წარმოსახვის თავისუფალ მდინარეებზე“.<sup>16</sup> და შემდეგ: „პლასტიკურ რელიეფზე მუშაობამ და ძიებამ დამარწმუნა, რომ რელიეფი სავალდებულოა არა მარტო მხატვრული სურათის სფეროში, არამედ ჩვეულებრივი კინემატოგრაფიული სურათისთვისაც... კინოსურათი, როგორც პლასტიკური სახე, დასრულებული არ არის, მას აკლია გამაცოცხლებელი, პლასტიკური რელიეფი“.<sup>17</sup>

ფილმებში „საბა“ (რეჟ. ჭიაურელი) და განსაკუთრებით სურათში „დაკარგული სამოთხე“ (რეჟ. დ. რონდელი) დავით კაკაბაძე სწორედ მრუდღე ხაზებს, „დახვეულ“, „დაწნილ“ ფორმებს ეძებს (ხვეული კიბეები „საბაში“, დანგრევის პირას მყოფი ორლობები „დაკარგულ სამოთხეში“). ეს მრუდღე ხაზები რელიეფურობას ანიჭებენ კადრს, ე.ი. ხსნიან მის ჩაკეტილ სივრცეს.

ფილმში „ჯიმ შეანთი!“ (რეჟ. მ. კალატოზიშვილი), რომლის მხატვარი იყო კაკაბაძე, სვანეთის ჩაკეტილი სივრცე იხსნება იმ პერიოდისათვის იშვიათი, თამამი წრიული პანორამებით, რომლებიც გამოხატავენ, მაგალითად, მდგომარეობას ქალისა, რომელსაც თავბრუ ესხმის. ამავე ფილმში, პარალელური მონტაჟით გაერთიანებულია მარტოხელა ქალის ფეხმძიმობისა და მიცვალებულის დასაფლავე-

პის ეპიზოდები. სიკვდილისა და სი-  
ცოცხლისა „პათოსური“ თემები (რო-  
გორც აღნიშნავდა ხოლმე ეიზენშტეინ-  
ნი) კვლავ ერთიანდება.

ანალოგიური სემანტიკა აქვს „დო-  
ლურის“ სცენას ნ. შენგელაიას ფილმში  
„ელისო“. ეიზენშტეინი ყოველთვის  
„მონაწილეობს“ შენგელაიას ფილმებ-  
ში („26 კომისარში“ პირდაპირ არის  
აღებული „ინტელექტუალური მონტა-  
ჟის“ პრინციპი). არის იგი „ელისო-  
შიც“. მაგრამ აქ არავითარ ეპიგონო-  
ბას არა აქვს ადგილი.

„გახსნილობის“ თემა თავად ყაზ-  
ბეგის ნაწარმოებშია ჩადებული. ამ  
მოთხრობაში ეროვნულ ჩაგვრასა და  
შოვინიზმს უპირისპირდება საკუთარი  
კერიდან აყრილი ჩეჩენი ხალხის შვი-  
ლის — ელისოსა და ქართველი ვაჟის  
სიყვარული. შენგელაიასთან ეს თემა  
მოცემულია არა მელოდრამატული  
ფორმით, არამედ, როგორც „ინტელექ-  
ტუალური კონცეფცია“, რომელიც  
მონტაჟური კინოს პრინციპებს ეყრ-  
დნობა.

ფილმის პირველივე კადრში მსხვი-  
ლი ხედით არის გადაღებული ფარის  
წრიული მოძრაობა. ფარის წრე გადა-  
იზრდება ურმის ბორბალში. შემდ-  
გომში წრის თემა ძირითადი ხდება  
ცალკეული კადრების კომპოზიციურ  
აგებაში. მაგალითად, იმ სცენაში, რო-  
ცა თანასოფლელები ქვრივს სახლს  
უშენებენ (ნიკოლოზ შენგელაია ამ  
სცენას დღესასწაულის იერს ანიჭებს),  
სწრაფი ტემპით ცვლის ერთმანეთს  
დოლის მსხვილი ხედი და ნიჩაბი, ხე-  
ლები დოლზე ხალხის „მრუდე“ მოძ-  
რაობები (ქალები ხსნარს ფეხით ზი-  
ლავენ, თითქოს ცეკვის რიტმში იმყო-  
ფებიან). მაგრამ შემდეგ ეპიზოდს უკ-  
ვე სხვაგვარი განწყობილება აქვს —  
ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ ნელა მი-  
ზოზინობენ ჩეჩენთა ურმები. მათ ასა-  
ხლებენ, ისინი წრიულად უვლიან  
მთას და წრე კადრში იკვრება.

საინტერესოა, რომ უძველეს ქარ-  
თულ ცეკვაში „ხორუმი“ მოძრაობა  
განუწყვეტლივ აგებულია წრის გახ-

სნასა და ჩაკეტვაზე. სივრცის ასეთი  
ცვლა მოცეკვავეთა მოძრაობაში, უფ-  
რო სწორად მათ ურთიერთდასაბრ-  
ბულებაში, ძალზე ნიშანდობლივია,  
როგორც „ჩაკეტის“ და „გახსნი-  
ლის“ მუდმივი ბრძოლა სამყაროში.  
სხვა ქართულ ცეკვას „სამაიას“ (სამთა  
წრე) აგრეთვე წრის მოტივი უდევს  
საფუძვლად. საინტერესოა, რომ აქ  
„სამაია“ მიწათმოქმედების ღმერთის  
— მთვარის სიმბოლო ხდება.

„ხორუმისაგან“ სრულიად საწინააღ-  
მდეგო გადაწყვეტა აქვს ცეკვას „ივა-  
ნე მრისხანეში“, სადაც ერთფეროვა-  
ნი სახეები და კოსტუმები და რაც  
მთავარია, ხაზის მიდრეკილება სრუ-  
ლი ჩაკეტვისაგან, ერთგვარი მომზა-  
დებაა სიკვდილისათვის, ერთგვარი  
რეჟივიზმი, რომელსაც ეიზენშტეინი  
ქმნის თავისი გმირისათვის.

სტატიაში „სტერეოკინო“ ეიზენ-  
შტეინი ეხება ბერძნული დანსინგის  
აგების პრინციპს პარლემში და წერს:  
„აქ ხდება წრის გაყოფა მოქმედ პერ-  
სონაჟებად და იმ პერსონაჟებად, რომ-  
ლებიც მხოლოდ „იწყობებიან“ — ეს  
ბუნებრივი, პირველადი ფორმაა ერ-  
თიანი საცეკვაო კოლექტივის გაყოფი-  
სა მყარებლად და შემსრულებლად.“<sup>18</sup>

შენგელაიამ უარი თქვა პარლემის ამ  
პრინციპზე. პათოსი სწორედ დაპირის-  
პირებულობათა გაერთიანებას მოითხოვ-  
და. ამიტომ მან გააერთიანა არა მარ-  
ტო „ორი კოლექტივი“, არამედ ორი  
მდგომარეობა — სიკვდილი და სი-  
ცოცხლე, უფრო სწორად, გამოხატა  
„სიკვდილიდან სიცოცხლეში გასვლის“  
თემა.

ერთი შეხედვით, ამ ეპიზოდში არც  
არის შეკვეთილად გამოხატული წრიული  
მოძრაობა. იგი მხოლოდ მინიშნებუ-  
ლია. მაგრამ არის თავად რიტმი წრიუ-  
ლი ცეკვისა, ე.ი. გახსნილი წრის სახე  
იქმნება თვით მყარებლის ცნობიე-  
რებაში და თავად ხდება სიცოცხლის  
სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლო.

წრიული ცეკვის მიმართ ინტერესი  
ბუნებრივი იყო ფუტურისტი ნიკო-  
ლოზ შენგელაიასათვის. სწორედ ქარ-



თველი ფუტურისტების ჟურნალ  $H_2SO_4$ —ში იყო ნათქვამი, რომ წრე თავის თავში მოიცავს მოძრაობას. მოძრაობა კი საგნის ერთი მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლის საშუალებას იძლევა.

მხატვარი-ფუტურისტი ირაკლი გამრეკელი სწორედ ამ პრინციპზე აგებს თავის კომპოზიციას „მე და ცირკი“:

ირაკლი გამრეკელი, დავით კაკაბაძის მსგავსად, აგრეთვე მუშაობდა კინოში. კოტე მიქაბერიძის ფილმში „ჩემი ბებია“ ბიუროკრატიული ტრესტის ცხოვრება მან გამოხატა დეკორაციებში ჩადგმული უზარმაზარი მრგვალი მაგიდით, რომელიც, თავის მხრივ, უზარმაზარი მოედანი ხდება. დასაწყისში კი აქცენტირებულია საათის ისრების მოძრაობა, რომელთა ფორმები გადადის საბავშვო ბურთის მოხაზულობაში. ეს უკანასკნელი კი მრგვალი შადრევანის ფორმას იღებს.

ეს წრეები ფილმში „ჩემი ბებია“ სულ მუდამ იცვლიან დანიშნულებას, მაგრამ არსად არ იხსნებიან და ამიტომ, გახრწნის, კვდომის ბრწყინვალე სიმბოლოებად აღიქმებიან. ირაკლი გამრეკელის თეატრალურ დეკორაციებშიც ყოველთვის გააზრებული იყო სივრცის გახსნა-ჩაკეტვის ეს პრობლემა. ეს მხატვარი, როგორც წესი მიიღებდა სცენის ვერტიკალური მიმართულებებისკენ, პირამიდული კომპოზიციებისკენ, რომლებიც არ იძლევიან სცენის პორიზონტალური გაშლის საშუალებას, მაგრამ ანიჭებენ მკაფიო მიმართულებას ქვევიდან—ზევით, უნდა დავეთანხმოთ ე.კუზნეცოვს, რომელიც აღნიშნავდა, რომ წრისაკენ, ცენტრისკენ, და ამავე დროს, ზეცისკენ მიდრეკილება, ერთდროულად, საერთოდ დამახასიათებელია ქართული ხელოვნებისათვის. მისი ნიმუში კი მთის კალთაზე ან მთის მწვერვალზე აშენებული ქართული ტაძარია.

ჩვენს მიერ მოტანილი მაგალითები, ჩემი აზრით, ამტკიცებენ ეიზენშტეინის კვლევის სწორ მიმართულე-

ბას. მით უფრო, რომ ეიზენშტეინი ამ მაგალითებს თავად არ შეხებია.

მაგრამ სერგეი ეიზენშტეინის ველთვის ჰქონდა მიდრეკილება „პროტოლაზმური“ ხელოვნებისკენ (როგორც ეს შენიშნა თავის მოხსენებაში ნაუმ კლეიმაჩმა, იგი იკვლევდა ხელოვნებას, როგორც ბუნებას და ასე ცდილობდა ჩაწვდომოდა მის კანონებს. მაგრამ, ამავე დროს, ეიზენშტეინს აინტერესებდა უპირველესად ის ხელოვნება, რომელიც თავად იგებოდა დაპირისპირებულობათა ერთიანობაზე, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ტრადიციების სინთეზზე. ქართული ხელოვნება, ვფიქრობ, ამის ნიმუშია, ბრწყინვალე მაგალითია ეიზენშტეინის დასკვნების სიმართლისა.

ეიზენშტეინი ყოველთვის წინააღმდეგობრივია. გახსნილი და თანაც ჩაკეტილი სივრცის — წრის სიმბოლო — ერთგვარი პორტრეტი თავად ეიზენშტეინისა. მისი ბუნების ეს წინააღმდეგობრიობა კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს მის მარტოობას. მას ხომ დღეს ორივე მხრიდან „ესხმიან თავს“ — ლიბერალები მის „სოციალისტურ იდეოლოგიას“ ებრძვიან, კონსერვატორები კი მის „ანტი-სოციალისტურ ხედვას“.<sup>19</sup>

იგი გუშინაც და დღესაც მარტო რჩება, რადგანაც ეიზენშტეინი არ მიეკუთვნება დროს. ამიტომაც ჩვენ — ყველა ვინც ასე თუ ისე იკვლევს მის შემოქმედებას, უნდა ვეცადოთ ჩავწვდეთ არა მარტო მისი წინააღმდეგობების გენიალურობას, არამედ მივაგნოთ ეიზენშტეინის „ძმებს“ ჩვენს კულტურებში, ჩვენი ხალხის ხელოვნების ისტორიაში. როგორც არ უნდა გამოირჩეოდეს ეს კულტურები ერთმანეთისაგან.

მე მინდა დავასრულო ჩემი გამოსვლა ნაუმ კლეიმაჩის სიტყვებით:

„საბჭოთა კავშირში დღეს ძალზე წინააღმდეგობრივი პროცესები მიმდინარეობს. კლერიკალიზმთან ერთად სულ უფრო აშკარაა მისტიციზმის ტალღა, სკვფისის მომძლავრება აღორ-

ძინებისა და განმანათლებლობის მიმართ. ამიტომ მინდა აღვნიშნო, რომ დღეს ეიზენშტეინი ბევრად უფრო აქტიუალურია, ვიდრე, ალბათ, 30-იან წლებში... რადგანაც ეიზენშტეინის თეორიასა და პრაქტიკაში „მხოლოდ გრძნობითისა და რაციონალურის, ბუნებრივისა და ინდივიდუალურის ერთიანობით შეიძლება ხელოვნების სისავსის მიღწევა... და არა მარტო ხელოვნებისა, არამედ ადამიანისა, საზოგადოებისა“.<sup>20</sup>

### შანიშნვანი:

1. Мифы народов мира, т. 2, стр. 19; Rudolf Arnhem, The Power of the center, Los Angeles, 1989, გვ. 5.

2 Л. Козлов, К истории одной идеи, «Искусство кино», № 1, 1968, с. 69.

3 ს. ეიზენშტეინი, „ელ გრეკო“, და „ეინო“, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1983

4 ჩანაწერები მეთოდისათვის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფ. 1923, № 2/267. ქვემოთ მითითებული იქნება მხოლოდ თარიღები ამ საქალაქლოში დატული ჩანაწერებიდან.

5 ამგვარად, წრე ეიზენშტეინთან ერთდროულად სამოთხეცა და ჯოჯოხეთიც.

6 ეიზენშტეინის მხედველობაში აქვს ვაგნერის „ნიბელუნგების ბუქდის“ დაღმა, რომელიც მან დიდ თეატრში განახორციელა 1939 წელს.

7 Л. Козлов, стр. 86.

8 გ. ასათიანი, სათავეებთან, თბ., 1982, გვ. 65.

9 Л. Козлов, стр. 109.

10, 11 С. М. Эйзенштейн. Собр. соч. в 6 томах, т. 3, стр. 223.

12 დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, 1983, გვ. 28.

13 Вопросы кинодраматургии, вып. 4, М., 1962, стр. 377.

14 Г. Алибегашвили, Давид Какабадзе, Тб., 1958, стр. 21.

15 С. М. Эйзенштейн, т. 3, стр. 439.

16 დ. კაკაბაძე, იქვე, გვ. 75.

17 იქვე, გვ. 307.

18 С. М. Эйзенштейн, т. 3, стр. 447.

19 Советские художники театра и кино, М., 1977, стр. 202.

20 «Искусство кино», № 2, 1990, стр. 115.

## მონანი ხელოვნება

ხელოვნება მომხიბვლელ ქალს ჰგავს რომელმაც ბავშვობაში მიაჩიტიობის ხანა გაიარა, როცა საკუთარი სილამაზისა არაფერი გაეგებოდა და მთელი გულისყური იმაზე ჰქონდა მიმართული, რასაც აკეთებდა, ამბობდა ან წარმოსახავდა.

შემდეგ დაუდგა ეამი ვნებისა და ამოკებისა; მიხვდა, რომ ძალიან ლამაზია. რაც კი შეეძლო მოირთო და მოიკაზმა, კაბას კაბაზე იცვლიდა, რომ თაყვანისცემა არ შენელებოდა, ბოლოს ლოყების შეყირმიზება და პარიკის ხმარებაც დაიწყო, სუნამოსაც უზომოდ იპყურებდა, ოღონდ კი სამოცდაათი წლის ასაკშიც მზეთუნახავად მოეჩვენებინა თავი.

თუმცა ქცობაა შემდგარი ქალი ხანდახან მონანიების გუნებაზე დგება და ცოდვების გამოსყიდვაზე ფიქრობს, მაგრამ მშვენიერი ქალბატონი უარს ევლარ იტყვის ერთხელ დადგენილ ცხოვრების წესზე; იგი მოვალეა, დროდადრო ძველი მეგობრები სადილად დაიწვიოს და ზოგჯერ ოპერაშიც გამოჩნდეს. საზოგადოების მიერ თავს მოხვეული ჩვევა-მოვალეობანი, შეგნება იმისა, რომ უშენოდ ყოველ ცერემონიალს რალაც დააკლდება, ისეთი ძალაა, ერთბაშად და სავსებით ფერისცვალებას რომ არ განებებს; მაგრამ ყველაზე მგრძნობიარე და ფიქრიან წუთებში რალაც ქალის შიგნით მის ბებრულ მანქვასა და კოკობზიკობას კიცხავს, მართლაც ძნელია, მუდამ მნიშვნელოვანი, მომხიბლავი, მოხიბლული და ლამაზი იყო.

ჩანს, ხელოვნება ამჟამად ამგვარ სა-

ჯორჯ სანტაიანა დაიბადა მადრიდში 1868 წელს, გარდაიცვალა  
რომში 1952 წელს. ძალიან დიდხანს ცხოვრობდა ამერიკაში.  
აღიარებულია ამერიკული ფილოსოფიის კლასიკოსად. მისი  
ხანგრძლივი და მდიდარი შემოქმედება ფილოსოფიის და ესთეტიკის  
გარდა მოიცავს ხელეტირისტიკას, პოეზიას, მემუარებს.  
ლიტერატურის კრიტიკას.

სანტაიანას აზრით ფილოსოფიის მთავარი ამოცანა არაა  
სამყაროს ახსნა, არამედ — მის მიმართ მორალური პოზიციის  
გამომუშავება. ფილოსოფია არასაეკლესიო რელიგიაა. იგია  
სიმბიოზი რელიგიის, მორალის და პოეზიისა. თანამედროვე  
სამყაროსადმი მიმართება პირველ რიგში ესთეტიკურია.  
სილამაზე არ არსებობს ადამიანის აღქმისა და განსჯის გარეშე.  
იგია ობიექტივირებული სიამოვნება. ხელოვნება, რომელიც ამ  
სიამოვნებას გვანიჭებს, არის დიდი ილუზია.

ესეე „მონანიე ხელოვნება“ 1922 წელს ჟურნალ „დაიელში“  
გამოქვეყნდა. ფილოსოფოსი ცდილობს გაანალიზოს მისი  
თანამედროვე ხელოვნება ავანგარდისტული მოძრაობის, კერძოდ,  
კუბიზმის და ფოვიზმის მიხედვით.

მარხო გუნებაზე დადგა. რა თქმა უნ-  
და, ეს ყველა სახის ხელოვნებას არ  
უნება. ვილაცამ ისევე უნდა დადგას  
ოფიციალური ძეგლები და საოჯახო  
პორტრეტებიც ხატოს; ვილაცამ ბინები,  
კლუბები, ეკლესიები, ციამბზენები და  
სადგურები უნდა დააპროექტოს. ზოგ-  
ჯერ ამ საჭირო საგანთა აკადემიური  
ჩარჩოებიდანაც გამოკვივის საკმაო პრო-  
ფესიული დონე და გემოვნება; ზოგ-  
ჯერ პოეტური სიცოცხლეც გაიღვებს  
ან ეგზოტიკური სილამაზე გამოანათებს.  
მაგალითად, ბატონ სარჯენტის ფერ-  
წერაში — სტუდიის მხატვრობის ფო-  
ტოგრაფიული ხერხის მიღმა — ხშირად  
წააწყდებით სატირულ ჩანაფიქრს ან ფი-  
ლოსოფიურ იდეას, მოდელისა და აქსე-  
სუარების გრძნობადი თვისებების სი-  
ყვარულს, ველასკესის და გოიას ტექნი-  
კის გამოძახილს, თუმცაღა მათი პლას-  
ტიკური ვიტალურობისა და დრამატული  
სილალის გარეშე, ედუარდ VII-ის ხა-  
ნის ვან დეიკთან მსგავსებას, საშინელ  
დაუხვეწაობას, რაც ალბათ ამცირებს  
სარკისებური ასახვის დოკუმენტურ  
ღირებულებას, ბოლო ხანების მოდამ  
რომ მოითხოვა. ძველი, პატიოსანი სამ-

ყაროს გემოვნება არ მომკვდარა; ის  
ჯერ კიდევ ბოგინობს მოდური ტანსაც-  
მლის, ავეჯის და ორნამენტების შემქ-  
მნელებთან და დიზაინერებთან. მთელი  
ამ ტრადიციული მოფუფუნე ხელოვ-  
ნებისათვის სრულიად უცხოა მონანიე-  
ბა. (როგორც მაგდალინა იყო პოტენცი-  
ურად წმინდანი, ისევე შეიძლება ხე-  
ლოვნებაში ყველაზე ზიზილიპილიებია-  
ნი ნაცოდვილარი მოიცავდეს და ერთ-  
დროულად დალატობდეს გამოხსნის  
პრინციპს, რომელიც არის სიყვარული,  
ამ შემთხვევაში — სიყვარული სილამა-  
ზისა) მაგალითიაათვის ავილოთ რუსული  
ბალეტი, რომელიც აორკეცებს ფუფუ-  
ნების დოზას ყველა თვალსაზრისით:  
იქნება ეს ეროტიკული, ტრაგიკული,  
ისტორიული თუ დეკორატიული მხა-  
რე; მაგრამ ნახეთ, ისიც დროდადრო  
როგორ გადადის სიმარტივეში და მი-  
უხედავად განსწავლული ესთეტიზმისა  
მის ფორმებში როგორი სიცხადით გა-  
მოკრთის მონანიე ხელოვნება — წმინ-  
და ფერი და კარიკატურა.

წმინდა ფერსა და კარიკატურას მე  
ვეძახი მონანიე ხელოვნებას, რადგან  
ყველა სხვა მიმართულებით იმედის სა-

ყოველთაო გაცრუება ხელოვანს ამ პირველადი ეფექტებისაკენ აბრუნებს. ასკეტიზმითა და ნაირგვარი ბუნებრივი საცთურისაგან თავშეკავებით ისინი გარკვეულ სიმშვიდეს აღწევენ; თუმცა ამას გაცილებით ჩოლად მოახერხებდნენ. მართლა რომ შესძლებოდათ მიამიტობის დაბრუნება. მაშინ გრძობადი ხიბლი და კარიკატურა აბსტრაქტული ხელოვნების მწვერვალად კი აღარ მოეჩვენებოდათ. არამედ — საგანთა ცხად ქეშმარიტებად. ისინი თოჯინებსა და პანტომიმაზე ისევე დაპყრავდნენ კეჟუსს, როგორც ბავშვები სათამაშოებზე. მათ არანამდვილობას რომ ვერც კი ამჩნევენ. ზოგი XIX საუკუნის რომანტიკოსი მხატვარი. პოეტი და ფილოსოფოსი მართლა ცდილობდა ხელმოკრედ მონათვლას, იმედოვნებდნენ, რომ იორდანში ხელმოკრედ ჩაყურყუმელავება გაახალგაზრდავებდა მათ. მაგრამ ამაოდ. გამოთქმა დაბრუნებული უმანკოება წინააღმდეგობრივია. ღმერთთან მიახლებით მხოლოდ საიჭიო ცხოვრება მიიღწევა. ხრწნა რომ უხრწნობაში გადავიდეს, შუაში სიკვდილი უნდა ჩადგეს. ასე რომ ის ხანა რესტავრატორებსა და ანტიკვარებს ეკუთვნოდათ. ხელოვნებასა და რელიგიაში რეტროსპექტია სუფევდა. პროგრესი მხოლოდ მატერიალურ ნივთებსა და მათ შესახებ ცოდნაში ჩანდა. იმდროინდელი ფილოსოფიური იდეალიზმი და ფსიქოლოგიაც კი ისტორიული ფაქტების აღმწერი უნდა ყოფილიყო, ბუკვალური და სუბიექტივისტური, რამდენადაც ამის უფლებას ფაქტებზე ორიენტაცია იძლეოდა. რომანტიზმს ეგონა, რომ შორეულ საგანთა სულს ზედმიწევნით წვდებოდა, სინამდვილეში კი მხოლოდ მატერიალური პერსპექტივების, კოსტიუმებისა და მიზანსცენებისა გაეგებოდა. ის ლეგენდებსა და ნანგრევებზე იცრემლებოდა და სიმშაგით შეპყრობილს ეგონა, წარსულის სულს ისრუტავდა. მაგრამ წარსული შეგნებულად რომანტიკული არასოდეს ყოფილა. თუ როგორ ფიქრობდნენ და გრძობდნენ ძველები — ეს

XIX საუკუნემდე უკეთ ესმოდათ, რადგან უწინ ძველებს უბრალოდ ადამიანებად აღიქვამდნენ. არსებობდა როგორც თანამედროვეებს, რაც სიბართლესთან გაცილებით ახლოა. რა თქმა უნდა, ვნება, რასაც შეუძლია ადამიანი ასეთ ცხარე აფექტაციებამდე მიიყვანოს, თავისთავად ნაღდი უნდა იყოს. კიტსს, რესკინს ან ოსკარ უაილდს ჰარბად ჰქონდათ ვიტალურობა და თითოეული სწავლული არქაიზმით გამოხატავდა ღრმა უმწეობას, რასაც იგი მოეცვა. ყოველ მათგანს აუცხოებდა რაღაც გრძობადი, მორალური ან რევოლუციური ინსტინქტი. რაც შელის წმინდა სახით გააჩნდა. დანარჩენებთან კი შემდგრეული იყო სწრაფვით, ყოფილიყვნენ არქაულნი. მდიდარნი და რჩეულნი. ისინი მონუსხულნი იყვნენ მკვდარი სილამაზით; რაკი ეპოქის შესაცვლელად არც ფანტაზია და არც ძალა არა ჰყოფნიდათ. სინამდვილეს გაურბოდნენ და ეძლეოდნენ ეგზოტიკურ ტკობას: ზოგჯერ — პრიმიტიულს, ზოგჯერ — დახვეწილს, ზოგჯერ — რელიგიურს, ზოგჯერ ყველანაირს ერთად. მსგავსად ამისა არქიტექტურასა და ხელოვნებაში აღორძინება ფერის, ორნამენტის და სილამაზის ქეშმარიტ სიყვარულს გამოხატავდა. ასეთმა შემობრუნებამ სნობისტურ საშუალო კლასებს იაფი ფუფუნების გემო გააგებინა. ობივატელს საშუალება მიეცა, კულტურა ფინჯნიდან მოეწრუბა. მაგრამ განახლებული მოდელები არ გამოდგა მდგრადი. ყოველი ახალი გატაცება, როგორც კი პირველი ხიბლი ჩამოეცლებოდა, მყისვე აჩენდა თავის უაზრობას. სახვითი ხელოვნება ყველაზე მეტად ემორჩილება მოდას, რადგან მისი ფორმების ნებისმიერი ვარიანტების მარაგი არ ილევა მაშინაც კი, როცა ძირითადი ხაზები ფუნქციურად არის განპირობებული; მაგრამ განხილულ ხელოვნებაში მოდა ყველაფერია, ის ჰგავს ექსტრავაგანტურ ჩაცმულობას, რომელიც სამეჭლისო დარბაზის კაშკაშშიც კი აღარ მოგვწონს და, დილით რომ მასში გამოწ-

ყობილი ვინმემ დაგვინახოს, სირცხვილით დავიწვიებით.

საბედნიეროდ, ასეთ აღდგენებს თითქოს ბოლო ეღება. ნანგრევები და მუზეუმები ანტიკვარებსღა აინტერესებთ. ისინი ისტორიულ წარმოსახვას გვიღვიძებენ და ხანდახან გვაბრმავებენ ცოცხალი სილამაზის სხივით, ძვირფასი თვალის გამობრწყინებას რომ ჰგავს, მაგრამ ველარ შთაგვაგონებენ. ხელოვნებაში, პოეზიაში ასეა, თუ არ გაბავშვდი, ზესთა საფუძველში ვერ შეხვალ. დაემსგავსონ პატარა ბავშვებს — აი, რას ელტვიან თანამედროვე მხატვრები და პოეტები: თუ პატარები თუნუქის საყვირს სკერდებიან, ესენი მთელ ორკესტრს ახმაურებენ. ოღონდ იმავე გრძნობით; თუ ცარცით ზავშვებს რაღაც გეომეტრიული ფიგურები გამოჰყავთ, ესენი მთელი სპექტრის ირიბ კვეთას ჯღაბნიან ან მარტივ მამრავლებად შლიან დამეულ კომპარს. ასეთია კუბიზმი, არავითარ შემთხვევაში ხეგაუყვეთავი ან უმნიშვნელო რამ. სანამ ქაოსს შექმნით ან გამოუთქმელს დახატავთ, ყოველგვარი პრაქტიკული ჩვევისა და აღქმისაგან მკაცრად თავშეკავება უნდა ისწავლოთ. გმირულად უნდა დათრგუნოთ განსჯა. ნამდვილად აღსრულებულ მონანიებას მეტად ღრმა და ძნელადსაწვდომი ხიბლი აქვს. თქვენ წვდებით იმას, რასაც ხერხემალი იგრძნობდა, საკუთარი ცნობიერება რომ ჰქონდეს, ან რასაც ბადურა დაინახავდა, ტვინისაგან მისი მოცილება რომ იყოს შესაძლებელი. ეს არის ფერების, მოხაზულობათა, დინამიურ მინიშნებათა, ხილვებისა და მოგონებათა სამყარო, სადაც ეს ყველაფერი ერთმანეთშია არეული და ქმნის სიზმარულ ჰარმონიას, მისაწვდომს მცენარეული ან იქნებ მინერალური მგრძნობელობისათვისაც კი. თქვენ იქცევით ათასობით პრიზმად, სარკედ, რომლებიც ერთმანეთში გადადიან. ეს არის ესთეტიკური მონანიების ერთ-ერთი სახე. ამოა, ამოა იყო, ეუბნება ის თავის თავს, გარეგან საგანთა გამოხატვის ან გალამაზების ცდა. დაე, მატერიალური

საგანი იყოს ის, რაღაც უნდა რომ იყოს. რანი არიან ისინი მხატვრისათვის? ბუნებას გააჩნია სიცოცხლის ატკილვულობა, რაშიც ხელოვნება მას მეტოქეობას ვერ გაუწევს. ბუნებას აქვს ნამდვილი არსებობის ხიბლი და სიმკაცრე, სადაც ყველაფერი არის ცოდვა, აღრევა და ამოება; სადაც ფორმათა ურთიერთშთანთქმელ ბრძოლაში ყველა გასანადგურებლად არის განწირული. რაა ეს სულისათვის? ხელოვნებამ ამ სფეროში თავისი უძლურობა უნდა აღიაროს, უარი თქვას საგანთა გამოხატვის და შენარჩუნების ყოველგვარ ცდაზე. დაე, ფინჯნის გაპრილების ნაცვლად საკუთარი მგრძნობელობის დახვეწას ეცადოს, რადგან მგრძნობელობაა სწორედ ის, რაზეც ბუნება ზემოქმედებს, როცა ის ლამაზი გვეჩვენება. შესაძლოა სულმა ამ გზით მოიპოვოს სილამაზის ბაჯალლო და მოიცილოს წილი — მატერიალურ ფორმათა, გარე მოვლენათა, მორალურ გრძნობათა, ამოა ცხოველური ფთერაკების მინარევი — რაც ასე დიდხანს აცდენდა გზარეულ ხელოვანს, როცა მთელ სამყაროს კი გამოხატავდა, მაგრამ კარგავდა თავის სულს. ის, რაც გარე თემებს ჩვენთვის საინტერესოს ხდის, მგრძნობელობის თამაშია. უცხო ნივთებით გატაცება გრძნობას ნივთების ტყვეობაში აქცევდა, ავიწროვებდა და აკნინებდა მას: **ხსნა შუამავლის განთავისუფლებაშია.**

არ გამოსახო, ან თუ გამოსახავ, მხოლოდ შემთხვევით — ასეთია პრინციპი მონანიე ხელოვნების ერთი სახისა. მაგრამ არის მეორე სახეც — უფრო თავმდაბალი და ჰუმორული. მეორე სახე არ ცდილობს გარეგან საგანთა განხილვისა და გამოხატვის იმპულსს წინააღმდეგობა გაუწიოს. იგი სულაც არაა მედიდურად თავდაჯერებული, რომ შუამავალი — ადამიანური უნარი წარმოდგენისა — შეიძლება თვითკმარი იყოს. პირიქით, იგი კმაყოფილება მარტივი გრძნობადი მასალით — თიხით, ხით, არ ენაღვლება, რომ შინაქსოვს იცვამს. მასში არაფერია გარ-

და გრძნობისა, ბავშვური სინაზისა. სი-  
ცოცხლის სიხარულისა. ადამიანები და  
ცხოველები ალტაცებას ჰგვირან. ამა-  
ვე დროს გარეგანზე ორიენტირებული  
პოეტებისა და რეალისტი მხატვრების  
ბედით გაფრთხილებული არ ცდილობს  
პორტრეტში მეტი მოგვეცეს ვიდრე ესაა  
მსხვილი მონასმი, დიდი გრაფიკული  
ნიშანი, ღრმა კარიკატურა. ნუ იქნებით  
რიტორიკულნი. ამბობს ის, ნუ ეცდებო-  
ბით იყოთ ამომწურავნი, ყველაფერი  
რაც გამოთქმას იმსახურებს, ერთმარ-  
ცვლიანი სიტყვითაც გამოითქმის.  
უყურეთ დიდხანს და იყავით ძუნწნი.  
არა მატერიალურ სისრულითა და  
წვრილმანებით ხიბლავს სულს საგნები,  
არამედ—თავისი მარტივი და თვალში სა-  
ცემი იგივეობით, რითაც ბავშვი ცნობს  
დედას, ძიძას ან ძალს. განაცხოველეთ  
ჩანასახოვანი ფორმები, საბურველში  
გახვეული ხმები. აზრებში ჩაკარგული  
ადამიანთა სახეები და ყოველივე ამას  
სიზმარში დაუბრუნდით. პირველი  
ღმერთები ურჩხულები და ჭუჭუბი იყე-  
ნენ. ბერძნული ანდაზა ამბობს, მთელს  
ნახევარს ჯობიაო. სადაც საქმე სიცოც-  
ხლეს ეხება, იქ მნიშვნელოვანი მხო-  
ლოდ შინაგანია: არაფერია ისე მჭერ-  
მეტყველი როგორც თავისთავად აღე-  
ბული პოზა, ადგილზე დაჭერილი  
ერთადერთი ექსტი. დაე. ხელოვნებამ  
ზურგი აქციოს რეპროდუქციას და გახ-  
დეს მინიშნება. თუ მას კარიკატურად  
გადაქცევა ემუქრება, იცოდეს, რომ  
სიღრმის მაძიებელი ხელოვნება არც  
შეიძლება სხვა რამ იყოს. თუ ჭეშმარი-  
ტად დანახული ადამიანები ცხოველე-  
ბსა და ტიკინებს ემსგავსებიან, ეს იმი-  
ტომ რომ სიღრმეში ისინი ცხოველები  
და ტიკინები არიან. ყველა კარიკატუ-  
რა არ საჭიროებს დაუნდობლობას, ის  
შეიძლება ნაზი, ამაღლებულიც კი იყოს.  
გამრუდებას, ერთადერთ მახვილს. უკი-  
დურეს გამარტივებას შეუძლია გახსნას  
სული, რომელიც რიტორიკასა და ნარ-  
ციისზმს ყალბ რაციონალიზმში ჰყავს  
გამომწყვდელი, აბსურდი სხვა არა-  
ფერია, თუ არა გაშიშვლებული ჭეშმა-  
რიტება — მხურვალე ლაღისი წმინ-

და ფაქტისა, სამყაროში გამოსვლას რომ  
ლამობს. მსგავსად შეუბუძმლაფი წი-  
წილისა, ეს-ესაა გამომტერებული კმერ-  
ციბიდან გარეთ რომ იყურება. პირობი-  
თობის მთელი აღჭურვილობა ნიღაბი  
იყო მოიშორეთ ის. თქვენი ხატებიდან  
რუქებს ნუ შექმნით. გაიხადეთ ისინი  
მეგობრებად, აქციეთ კერპებად, იყა-  
ვით თავშეკავებული, ემფატური, გუ-  
ლიანი, თამამი. **ხსნა კარიკატურაშია.**

ზოგი აღორძინებას შეჩვეული კრი-  
ტიკოსი ესთეტიკური მონანიების ამ  
ფორმას ველურთა ხელოვნების აღორ-  
ძინებას უწოდებს. სინამდვილეში მისი  
განწყობა საპირისპიროა. ველურები  
არასოდეს ყოფილან შეგნებულად პრი-  
მიტიულნი. ისინი ფორმათა რღვევასა  
და გამარტივებაში ექსპერიმენტებს არ  
ატარებენ. მით უმეტეს ისინი შეგნებუ-  
ლად არასოდეს იშორებდნენ თავიდან  
საგანთა გამოსახულებებს, რათა მედი-  
უმის გრძნობა გაეცხოველებინათ. ისი-  
ნი უბრალოდ ხატავდნენ რამდენადაც  
შეეძლოთ კარგად. ჩვენ ამ საფეხურს  
დიდი ხანია გავცდით. მონანიე ხელოვ-  
ნება მხოლოდ გარედან ჩანს ბავშვე-  
რი, სინამდვილეში ის დახვეწილია. შე-  
საძლოა. ზედმეტადაც — დახვეწილი.  
იგი იმდენად უხეში და გაუწაფავი კი  
არ არის, რამდენადაც ასკეტური და ან  
მელანქოლიური. იგი ზოგჯერ ცოტა  
ვეულგარულიცაა, რადგან კარიკატური-  
სა და თვითგახსნის ერთ-ერთი ფორმა  
ბრუტალური უნდა იყოს, თორემ სხვა-  
ნაირად ვერ მოიცილებს იმას, რაც ზედ-  
მეტია. ტრაგედია კეთილშობილი იყო-  
ახლანდელი მისი მდაბიურობის გან-  
ქვრეტაში ახალი დახვეწილობაა. ამაშია  
მეორე ტრაგედია. რაც ერთი შეხედვით  
ხელოვნების საშინელ დაცემად ჩანს,  
შეიძლება ამგვარი თვითზიზლის გა-  
მოღვივება იყოს. შემომხედეთ რა მა-  
ხინჯი ვარ, გაპყვირის ხელოვნება, რო-  
გორი პირუტყვეული, მდარე და უგვანი!  
შემორჩენილია გვიანი რომის იმპერიის  
ქანდაკებები და ნახატები, რალაციით  
ჩვენს ბოლოყამინდელ ექსპერიმენტს  
რომ ჰგავს. დეკორატიული მომხიბველ-  
ლობა (რაც ასე ნიშანდობლივი იყო)

დაკარგულია. გვენაკლულება ფე-  
რადი მარმარილო, ოქრო, ნაქარგები.  
ბარბაროსული აბჯარი და სამკლა-  
ურები. სამაგიეროდ, ადამიანთა კო-  
ყინდარა, საწყალობელი ფიგურები,  
რამდენიც გნებავთ იმდენია. ჩანს, ადა-  
მიანის სულს აღარაფერი ახარებს.  
სულმა ადამიანი საღმრთო სამოსელში  
ჩამალა ან სიბრალულით დააფიქსირა  
მისი ჯოგური უბადრუკობა. ადამიანი  
იყო ცხედარი მღვდელმთავრის სამო-  
სელში გამოწყობილი. ჩვენც მოკვდავ-  
ნი ვართ, მაგრამ ბუნებაში ერთის სიკ-  
ვდილი მეორის დაბადებას ებმის. ბი-  
ზანტიური საკურთხეველის დეკორირე-  
ბის ნაცვლად ჩვენი მხატვრები ფსიქო-  
ლოგიის უღაბნოში ინანიებენ, უღრ-  
მავდებიან საკუთარ შეგრძნებებს; წმინ-  
და ნათლისა და ხმის მისტერიებს. რო-  
გორც მუსიკა უხსოვარი დროიდან გაყ-  
რილი პოეზიას, ინსტრუმენტული მუ-  
სიკა — სიმღერას, ასევე თვალშისაცე-  
მი და გულწმობანი ხელოვნება საკუთა-  
რი მედიუმის გარდა ყველაფერს ზურგს  
აქევეს. ეს რაც შეეხება დეკორატიულ  
მხარეს, რებრეზენტაციისას იგივე შეზ-  
ღულდა სხვა დონეზე ჩერდება. რებრეზ-  
ენტაციასაც აქვს თავისი ფსიქოლოგიუ-  
რი მოსაშუალებე. წარმოსახვას შეუძლია  
შექმნას ხატები, რომელთაც საგანთა  
დამკვირვებელი ან ამსახველი მათ  
ფორმებად მიიჩნევს. ეს ხატები არავი-  
თარ შემთხვევაში საგანთა ფორმები არ  
არის. ისინი არა მხოლოდ გარკვეულ  
პერსპექტივაში არიან ჩასმული დამ-  
კვირვებლის მიერ, არამედ თვით მათი  
ხასიათთა თუ სწორად გავიარებთ, სა-  
ოცრად შეკუმშული, ცვალებადი და  
ფანტასტიკური. იგია მარტოდენ მო-  
ჩვენება, მინიშნება, სიმბოლო. რასაც  
გვგონია რომ ვხედავთ ან ვამბობთ, რომ  
ასე გამოიყურებაო, სინამდვილეში მრავ-  
ალი წარმატებული დაკვირვების შედე-  
გია, მეხსიერებასა და ენაში შეკრები-  
ლი. ის დისკურსიური ცოდნაა, რომე-  
ლიც დისკურსიურ მხატვრობაში თუ იქ-  
ნება ფიქსირებული, მაგრამ თუ მთლიანი  
კომპოზიცია არასოდეს ყოფილა და  
ვერც იქნებოდა ცოცხალი ხატი, ასევე

მისი ნაწილებიც აღარ არიან ხატები.  
თავის უძრავობაში მათ ახალი ხატებე-  
ბი შეიძინეს და პირველქმნილი ფორმები  
დაკარგეს. ჩვენ შეგვიძლია დანახათ  
საგნები, რომელთაც ვხედავთ, მაგრამ  
არ შეგვიძლია გავაშუშოთ ხატები. რო-  
მელთა მეშვეობითაც ვხედავთ მათ. თუ  
ხატები გვანტიერესებს და არა საგნე-  
ბი, მხოლოდ ერთი რამ დაგვრჩენია:  
დავხატოთ ისეთი რამ ოპტიკის რომე-  
ლილაც იღუმალი ფანდის მეშვეობით.  
რომ სიცოცხლე დაუბრუნდეს ხატს მის  
განსაკუთრებულობაში. შემდეგ სურა-  
თი, თუ მას დისკურსიულად მივუდგე-  
ბით, სულაც რომ არ ჰგავდეს საგანს,  
მას მაინც შეუძლია დაგვიბრუნოს  
სურნელის მსგავსი შეგრძნება, რომელ-  
საც თავდაპირველად გვანიჭებს. მა-  
შინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სურათში  
დაჭერილია საგნის ხული. მედიუმი არის  
ის, რაც ამ შემთხვევაში ასულიერებას  
საგანს და ამავე დროს თითქოს აბუნ-  
დოვანებს კიდევ. მედიუმი ის, რასაც  
შეგრძნებას ვეძახით, რამდენადაც საგ-  
ნები მისი მეშვეობით ზემოქმედებდნენ  
ჩვენზე და რასაც სულს ვეძახით, რამ-  
დენადაც იგი ცვლის ჩვენს წარმოდგე-  
ნას საგნებზე. რაც უფრო ვცვლით  
საგნებს მათი ჰერეტისას, მით უფრო  
ვასულიერებთ და ჩვენი საკუთარი  
მგრძნობელობის ფორმებად ვაქცევთ,  
მივიჩნევთ რა ჩვენში მყოფ ცოცხალ  
ხატს საგნის დრამატულ არსებად. ამ  
ილუზიის შესწორება მეცნიერების საქ-  
მეა. მაგრამ მონაწიე მხატვარი — ის,  
ვინც თავშესაფარი სულში მონახა და  
არა ცდილობს თავისი წვდომა ბუკვა-  
ლურ ჰემმარიტებაში მოაქციოს, რად-  
გან დისკურსიული გადმოცემა ამაო და  
მოსაწყენი მიზანთ აღმოჩნდა — კმაყო-  
ფილდება რიტმებით, ექოებით, სხივე-  
ბით, რასაც საგნები მასში აღვიძებენ.  
რაკი ეს ჰემმარიტად ხალასია, ლექსი  
დაკვირებად რჩება, მოთხრობა — ზმა-  
ნებად, შენობა — გაეღვებად, პორტ-  
რეტი — კარიკატურად.

# ხალხური მუსიკის მსახური



კახი როსნაბაშვილი

## თამარ მესხი

კახი როსნაბაშვილი ეროვნული კულტურისათვის უანგაროდ დამაშვრალ მსახურთა რიცხვს მიეკუთვნება, თუმც ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე სრულად ვერ გამოხატა თავისი ნააზრევი. გამოსცადა რა თავისი დროის სიკეთეცა და სიღუბეჭირეც, მან უხმაუროდ იღვაწა, გულგრილად განერიდა კარიერა-წოდებათა შეღავათებს და თავისი, სხვისაგან გაუკვალავი გზით იარა.

იგი საოცრად განირჩეოდა ისეთი პიროვნებებისაგან, რომელთაც ძალუძთ საკუთარ მიღწევათა რეკლამირება და „შთაბეჭდილების მოხდენა“, თუმცა ამ სასიკაძულო მამულიშვილში ბედნიერად იყო შეხამებული რაინდული გარეგნობა და სიღარბაისლე, ნიჭიერება, და მახვილი იუმორი, განათლება, პატრიოტიზმი და სულიერი სისპეტაყე.

მოულოდნელი სვლებით აღსავსე მისი ბიოგრაფია აღბეჭდილი იყო „გამოუსწორებელი“ მაძიებლური, ქეშმარიტად შემოქმედებითი ბუნებით, რამაც დაარღვია პროფესიული დაოსტატების გზაზე სწორხაზოვანი, მარტოოდენ წინსვლის სტერეოტიპული დინება. კახის ნიჭიერებამ ბავშვობიდანვე იჩინა თავი. საკმაოდ კარგად უკრავდა ვიოლინოზე, იყო ავიამოდელისტი, შემდეგ გაიტაცა ხალხურმა სიმღერამ, რომელსაც მთელი სიცოცხლე უერთგულა, მიუხედავად კიდევ ახალი დარგით — კომპოზიციით გატაცებისა.

1955 წ. მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტიკის სპეციალობის დაუფლების შემდეგ დაამთავრა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტი (პროფ. ა. მაჭავარიანის კლასში), შემდეგ ი. ჭავჭავაძის სახელობის ისტორიის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ასპირანტურა (აკად. გ. ჩიტაიას ხელმძღვანელობით), იყო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ლაბორატორიის გამგე, ფაკულტეტის დეკანი, კომპოზიტორთა კავშირის წევრი.

კ. როსნაბაშვილის ნაყოფიერი საქმიანობა რამოდენიმე მიმართულებით წარმოიჩინა. სამეცნიერო, შემკრებლობით, შემოქმედებით თუ პედაგოგიურ მუშაობაში იგი უდიდეს ენერჯიას ახმარდა ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების შესწავლას. თუმცა გატაცებითაც თხზავდა. ფოლკლორი იყო ის მაგიური ძალა, რომლის „ტყვეობაშიც“ იგი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში იმყოფებოდა. ხოლო ხალხურ მუსიკალურ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის გაშუქება კი სიცოცხლის მიზანს წარმოადგენდა.

კომპოზიციის, როგორც კ. როსნაბაშვილის პროფესიული ინტერესების ახალ ობიექტად ჩამოყალიბება რამდენიმე ფაქტორით უნდა ყოფილიყო განპირობებული: პირველ რიგში სიახლის შეცნობის დაუოკებელი წყურვილით.



თანამედროვეობის შემოქმედებითი პუ-  
ლისის მოსინჯვის მცდელობით, თანამედ-  
როვე საკომპოზიციო ტექნოლოგიაში  
წვდომის სურვილით; განსაკუთრებით  
კი მისი სერიოზული გატაცებით დო-  
დეკაფონიით, რასაც მან საგანგებო  
თეორიული გამოკვლევაც კი უძღვნა  
და ხარკი მოუხადა ორიგინალური  
კომპოზიციების სახით. ამ მხრივ ცო-  
ტა როდი იშრომა. მის კალამს მიეკუ-  
თვნება სხვადასხვა კონკურსებზე პრე-  
მირებული ნაწარმოებები: კონცერტი  
ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკე-  
სტრისათვის, ვოკალურ-სიმფონიური  
პოემა „გმირული“, საფორტეპიანო  
პიესები, სიმღერა „მამულს“, ასევე  
ერთაქტიანი ტელეოპერა „სახარბოე-  
ლას წინაშე“, ერთაქტიანი ბალეტი  
„სიკბობეკე“, სიმფონიური, ვოკალურ-  
სიმფონიური, კამერულ-ინსტრუმენ-  
ტული თუ კამერულ-ვოკალური ნაწა-  
რმოების დიდი რაოდენობა.

მაგრამ ამგვარმა პროფესიულმა  
გადახრამ იგი ვერ დააცილა ცხოვრე-  
ბისეულ მიზანს—ფოლკლორს. თანა-  
მედროვე ცხოვრების ორომტრიალი-  
დან მისი სამუშაო ოთახის სიმ-  
ყუდროვეში მოხვედრილ ადამიანს  
უჩვეულო სიმშვიდის განცდა ეუფლე-  
ბოდა. დროის გამაოგნებელი მაჯის-  
ცემა აქ თითქოს წყნარდებოდა მისი  
თვითმყოფი ოპუსების გაცნობასა თუ  
ძირძველი ეროვნული სამუსიკო ქმნი-  
ლებების ქღერადობაში.

კ. როსებაშვილის ფოლკლორის-  
ტული მოღვაწეობის პირველი ცდები  
უკავშირდება პერიოდს, როდესაც აღ-  
ნიშნულ სფეროში შემოაბიჯეს მოწო-  
დებით და „სულით ზორცამდე“ ფო-  
ლკლორისტებმა, ეროვნული ფოლკ-  
ლორისტული სკოლის პატრიარქის  
პროფ. გრ. ჩხიკვაძის რჩეულმა მოწა-  
ფეებმა მ. ყორღანიამ, კ. როსებაშვი-  
ლმა, უფრო მოგვიანებით ე. კოხონე-  
ლიძემ და სხვებმა.

მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა  
კ. როსებაშვილის საქმიანობაში სავე-  
ლე-შემკრებლობით მუშაობას. სტუ-  
დენტობიდან მოყოლებული, იგი მრა-

ვალი ექსპედიციის მონაწილე, ხოლო  
შემდგომში ხელმძღვანელი იყო არ  
დარჩენილა საქართველოს კულტურის  
ნჭული; სადაც მას არ დაედგას ფეხი  
და არ ჩაეწეროს უძველესი წარმარ-  
თულ-საკულტო, სარიტუალო საგალო-  
ბლები თუ სხვადასხვა ეპარის მა-  
ლაღვანეთარებული სიმღერები. სა-  
ყურადღებოა, რომ თავისი შემკრებ-  
ლობითი მუშაობის ხანგრძლივ მონა-  
კვეთში — უმაგნიტოფონობის პირო-  
ბებში, თვითნაკეთი ხმისჩამწერი აპა-  
რატით აფიქსირებდა ხალხურ ნიმუ-  
შებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ კონსე-  
რვატორიის ფოლკლორის ლაბორატო-  
რიის (რომელსაც იგი 1959-77 წწ.  
განაგებდა) კატალოგი და სააღრიცხვო  
ქურნალი მის მიერვე იყო შედგენილი.

როგორც პედაგოგი, ლექტორი, კ.  
როსებაშვილი პირადი მაგალითით  
ნერგავდა სტუდენტ-ახალგაზრდობა-  
ში მაღალ მოქალაქეობრივ შეგნე-  
ბას, ეროვნული კულტურისადმი უსა-  
ზღვრო სიყვარულს. აღაზრებდა უძე-  
ელესი უმდიდრესი ეროვნული საგ-  
ანძღურის მემკვიდრეთა, მის მომავალ  
მკვლევართა პროფესიულ პასუხისმგე-  
ბლობას ეროვნული საუნჯის მოვლა-  
პატრონობის, მასთან დაკავშირებული  
აქტუალური პრობლემებისადმი. ქარ-  
თული მუსიკალური ფოლკლორის პა-  
რალელურად იგი კითხულობდა ზო-  
გადი სამუსიკო ფოლკლორის მრავლის  
მომკველ კურსს, რომელიც აერთიან-  
ებდა აფრიკის ქვეყნების ცივილიზა-  
ციათა, ამერიკის კონტინენტის ტომთა,  
წინა აზიისა და ხმელთაშუა ზღვის სა-  
ნაპირო ქვეყნების, ძველი ეგვიპტის,  
შუამდინარეთის, ჩინეთის, ინდოეთის,  
ანტიკური, ბიზანტიური, სლავური ტო-  
მების, გერმანელი, ინგლისელი, ესპა-  
ნელი, ბალტიისპირეთის, შუა აზიის  
ხალხთა და სხვათა მუსიკალურ კულ-  
ტურებს. ამ სპეცკურსის წარმართვა-  
ში იგი ფართედ შეისწავლიდა და იყე-  
ნებდა სხვადასხვა დროისა და ქვეყნე-  
ბის მეცნიერთა (ტილორის, ტურაე-  
ვის, აფანასიევის, გრუბერის, ლიპსის,  
ბრომლოუს, მარკოვის, სელიგმანის,

კუმნარიოვის, კუბიკის, ეუბას, გოლდენის, პიჩუგინის, ვალაცკაიას და მრავალ სხვა ავტორთა) მრავალრიცხოვან შრომებს, მათ შორის ქართულ სამეცნიერო წყაროებსაც.

კ. როსებაშვილის, როგორც მეცნიერ-მკვლევარის თვალთახედვა ნაკლებად შესწავლილი პრობლემებისაკენ იყო მიმართული. რამდენ საინტერესო დოკუმენტს არ იხილავთ მის არქივში: არსენ იყალთოელისა თუ გიორგი მთაწმინდელის ანდერძებს, იოანე პეტრიწისა თუ იოანე ბაგრატიონის ნაშრომებში ჩაღრმავებებს დამადასტურებელ ცნობებს, ანანია ერქომაიშვილის ხელნაწერებს, თუ სხვა ძვირფას მასალას. იგი დიდად იყო დაინტერესებული ძველი ქართული, ასევე აღმოსავლური სანოტო დამწერლობის. იულური (პალესტინური) „წელიწადის აიდგარის“-ს (გადაწერილი X ს. დასასრულს პალესტინაში, შემდეგ ინახებოდა იელში, სვანეთში) რუსული სამუსიკო დამწერლობისა თუ ბერძნული ნეუმური ხელნაწერების შესწავლით. მის ნამუშევრებში მოხსენიებულია მგალობელთა შალვა სააკაძის („ჩაჩიკა“), ნიკოლოზ აივაზაშვილის, ვლადიმერ ჩოფურიშვილის, ნიკოლოზ ხუციძის, ნესტორ ჯიბლაძისა და მის მიერ გამოვლენილ მგალობელთა არა ერთი სახელი.

კ. როსებაშვილის მეცნიერული კვლევის ერთ-ერთი ცენტრალური თემა იმ ხანად ჯერ კიდევ ტაბუდადებული საეკლესიო გალობის, ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხებს უკავშირდებოდა. კ. როსებაშვილმა, როგორც ღრმად ქრისტიანული მრწამსის მქონე პიროვნებამ სწორედ ამ უკანასკნელის შესწავლას შეაღია თავისი ნიჭისა და ენერჯის დიდი ნაწილი. კ. როსებაშვილის უმდიდრესი არქივი მეტად ფასეულია აღნიშნული თემით დაინტერესებულ პირთათვის. მისი, როგორც სპეციალისტის განსაკუთრებული ავტორიტეტის დამადასტურებელია სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია მეორის მისადმი მიწერილი ბარათი: „ბ-ნო კახი! ახალგაზრდა კომპო-

ზიტორმა გივი ალაზნისპირელმა მღვდელ ვასილ კარბელაშვილის კილოს მიხედვით დაამუშავა მწუხრანსკის და ცისკრის საგალობლები. გთხოვთ გაეცნოთ მის მიერ შედგენილ კრებულს და გაგვიზიაროთ თქვენი აზრი ამ საგალობლების შესახებ“.

საინტერესო ნაშრომს წარმოადგენს კახი როსებაშვილის მიერ შესანიშნავი მხცოვანი მგალობლის არტემ ერქომაიშვილისაგან ჩაწერილი და გამოცემული ათი საგალობელი, დაკავშირებული სააღდგომო წირვის წესთან. ასევე აღსანიშნავია ქართული გალობის იმერულ-გურული კილოს 21 ნიმუში. შერჩეული მხატვრული ღირებულების, კილო-ინტონაციურ თუ კონსტრუქციულ თავისებურებათა გათვალისწინებით. საგულისხმოა, რომ მეს მიერ ამ უკანასკნელთა მანჯიტოფირზე ჩაწერა მოხდა კომბინირებული წესით (ვინაიდან ა. ერქომაიშვილს აღარ ჰყავდა თანამგალობლები).

კ. როსებაშვილის მიერ გაგზავნილი ქართული საგალობლების პასუხად ცნობილი კომპოზიტორი რ. შჩედრინი სწერდა: «...Вместе с глубоким интересом и восторгом вызывает чувство уважения к вам и вашей влюбленности в эти древние сокровища».

1980-81 წწ. კ. როსებაშვილმა გამოსცა კრებულები „30 ქართული ხალხური სიმღერა“ და „ქართული ხალხური სიმღერები“. რომელშიც შევიდა სხვადასხვა დიალექტების მალაქმხატვრული ნიმუშები: „პასამბეგურა“, „შავი შაშვი“, „კალოს ხელხვაი“, „კვირია“, „ალილო“, „იმერული ნადური“, „ვაბტანგური“, „ოდოია“, და სხვა.

იყო რა წამყვანი სპეციალისტი საკრავიერი მუსიკის სფეროში, მან ზედმიწევნით კარგად იცოდა საკრავთა კონსტრუქციული თავისებურებანი, დამზადების ტექნოლოგია, მუსიკალური წყობები, აკუსტიკურ-ტექნიკური შესაძლებლობანი, იგი ხალხური მუსიკირების პრაქტიკიდან გამქრალი უძველესი ინსტრუმენტების აღდგენასაც



# შთაბეჭდილებანი სკრიაბინის სლავოკი

მაკა ბაღრიძე

დღეს, როდესაც ჩვენი უაღრესად დაძაბული ცხოვრება საესეა პარადოქსული მოვლენებით, რომლებიც გავლენას ახდენენ ადამიანთა ურთიერთობისა და მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროზე, იმძლავრა მატერიალური ეკთილდღეობისაკენ, პრიმიტიული და უზრუნველი ყოფიერებისკენ მასობრივი სწრაფვის ტენდენციამ. ამაში, ერთის მხრივ, თითქოსდა დასაძრახი არაფერია, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს უარყოფით გამოხატულებას ჰპოვებს იმდენად, რამდენადაც ამგვარი ყოფა თრგუნავს ადამიანში სულიერი სიწმინდისაკენ, მაღალი იდეალებისაკენ, საკუთარი

„მეობის“ დამკვიდრებისაკენ სწრაფვის ყოველგვარ შესაძლებლობას. ამ ვითარებაში კავშირი მხატვრულ სამყაროსთან კი არ უნდა გაწყდეს, არამედ პირიქით, არნახული ინტენსივობით უნდა განხორციელდეს, რადგან მხოლოდ ჰემარიტ ხელოვნებასთან ზიარება მოგვცემს საშუალებას არ დავივიწყოთ, რომ ადამიანი არა მარტო ხორციელი არსებაა, არამედ სულიერად ძლიერი, ზნეობრივად მაღალი, შემოქმედებითი აზროვნების მქონე პიროვნებაა.

სწორედ ამ ამოცანებს ემსახურება შესანიშნავი მუსიკოსის, კონსერვატორიის პროფესორის თემურ მათურელის

ეწეოდა. აღნიშნულ საკითხს კ. როსებაშვილმა სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა. საინტერესოა მისი ნაშრომები სონარ-ლარქემზე, უენო და ენიან სალამურებზე, გუდასტივრების ოჯახზე.

გალობისა და საკრავიერი მუსიკის სფეროში ჩატარებული ინტენსიური კვლევის გარდა, იგი ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა დიალექტოლოგიური განხილვითაც. როგორც თვალსაჩინო ეთნომუსიკოლოგი, კ. როსებაშვილი დაინტერესებული იყო ჩალხურ ყოფასთან ეროვნული მუსიკის კავშირის პრობლემის განხილვით, ტრადიციული მემკვიდრეობისა და თანამედროვე ფოლკლორის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხით. როგორც მუსიკოსი და მოქალაქე, კახი როსებაშვილი პროფესიული სინდისიერების და პატიოსნების მაგა-

ლითად დარჩა. ამის დასტურია ლენინგრადელი მუსიკისმცოდნის მ. ბილიკის სიტყვები: «Какое может быть утешение, Когда из жизни уходит человек, наделенный таким благородством и талантом».

მართლაც მისმა სადრევემა გარდაცვალებამ, უეცარმა და თავზარდამცემმა აღსასრულმა დიდად დაამწუხრა მუსიკოს-ფოლკლორისტთა მისგან დავალებული ოჯახი. დრომ არა თუ გაანელა მისი დანაკლისით გამოწვეული ტკივილი, არამედ, პირიქით, გაამწვა იგი.

კახი მ ციკოცხლის ბოლომდე შეუბღალავი ზნეობით იცხოვრა. უღალატოდ ემსახურა სათაყვანო საქმეს, რომელსაც დააჩნია კიდევ თავისი კვალი.

შემოქმედება, რომელმაც შეძლო მალა-  
ლი ხელოვნების თაყვანისცემის, მისი  
არსის შეცნობისაქენ სწრაფვის იდეით  
გაეერთიანებინა ახალგაზრდა თაობა და  
უდიდესი ძალისხმევით ჩაეტარებინა  
დაუფიწყარი საღამო, რომელიც გაიმა-  
რთა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

განსაკუთრებული იყო ეს კონცერტი  
თუნდაც იმიტომ, რომ ქართველი მსმე-  
ნელის წინაშე პირველად აჟღერდა ერ-  
თად სკრიაბინის ათივე საფორტეპიანო  
სონატა. მათში მკვეთრადაა გამჟღავნე-  
ბული სკრიაბინის მსოფლმხედველობის  
ძირითადი პრინციპები, მთელი შემოქ-  
მედებითი გზის მანძილზე შექმნილი  
სონატები ავლენენ კომპოზიტორის  
უაღრესად რთულსა და მდიდარ სუ-  
ლიერ სამყაროს, აზრობრივ-სტილური  
პროცესების ევოლუციას, პროცესები-  
სა, რომლებიც ვითარდებიან რომანტი-  
ზმიდან სიმბოლიზმამდე. ამიტომაც,  
ათივე საფორტეპიანო სონატის ერთ  
კონცერტზე შესრულებას განსაკუთრე-  
ბული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ეს საღამო იმითაც იყო მნიშვნელო-  
ვანი, რომ მსმენელთა წინაშე თავისი  
ნატიფი საშემსრულებლო ხელოვნება  
წარადგინა თვით პედაგოგმა თ. მათუ-  
რელმა, კონცერტში მონაწილეობდნენ  
როგორც კურსდამთავრებულები —  
ნ. მიქაბერიძე, ლ. გერსამია, ს. ცოცხა-  
ლაშვილი, ისე სხვადასხვა კურსის სტუ-  
დენტები — ქ. ბადრიძე, ნ. ბაბაჯანიანი,  
მ. ედგარიძე, გ. ბეგიშვილი, ლ. ინაშვი-  
ლი. აქ შეიძლება წარმოქმნილიყო ერთ-  
გვარი ფსიქოლოგიური ბარიერი —  
უაღრესად დახვეწილი პედაგოგ-პიანი-  
სტის სავსებით ჩამოყალიბებულსა და  
ახალბედა შემსრულებელთა ჯერ კიდევ  
ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ხელო-  
ვნებას შორის. სტუდენტისათვის, და-  
მეთანხმებით, რომ პედაგოგთან ერთად  
საშემსრულებლო ასპარეზზე გამოსვლა  
არც თუ ისე იოლ ამოცანას წარმოად-  
გენს. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს,  
რომ ეს ბარიერი დაძლეულ იქნა პედა-  
გოგისა და სტუდენტების ერთიანი,  
დაუღალავი შრომის შედეგად. ეს წარ-  
მატება მეტყველებს მათურელის საშე-

მსრულებლო სკოლის მაღალ პირობე-  
სიულ საფუძვლებზე. მისი აღზრდილე-  
ბის მიერ შესრულებულმა სკრიაბინის  
სონატებმა წარუშლელი შთაბეჭდილე-  
ბა დატოვეს. მათში გამოვლინდა მა-  
თურელის საშემსრულებლო სკოლის  
ძირითადი პრინციპები. სახელდობრ,  
კომპოზიტორისეული სულის სიღრმე-  
ებში წვდომა, გამომსახველ საშუალე-  
ბათა მაქსიმალური კონცენტრირება,  
დახვეწილი საშემსრულებლო სტილის  
ფორმირება და რაც მთავარია, თითო-  
ეული სტუდენტის პოტენციური შესა-  
ძლებლობების გახსნა, ყოველ მათგანში  
პროფესიონალის აღზრდა. ძალიან მი-  
კირს სტუდენტთა შორის რომელიმეს  
განსაკუთრებით გამოყოფა იმდენად,  
რამდენადაც „სკრიაბინისეული“ სუ-  
ფვედა ყველა სონატაში, ნათლად გამო-  
ვლინდა თითოეული მათგანის თავი-  
სებური, მხოლოდ მისთვის დამახასია-  
თებელი თვისებები.

სკრიაბინის საღამომ კიდევ ერთხელ  
ცხადყო თ. მათურელის, როგორც უაღ-  
რესად თვითმყოფადი მუსიკოსის ხე-  
ლოვნება. მისთვის დამახასიათებელია  
სავსე ხავერდოვანი ბგერა, ჰარმონიუ-  
ლი ფერების სიმკვეთრე, დახვეწილი  
პედალიზაცია, ყოველი ბგერის, ყოვე-  
ლი ფრაზის აზრობრივი დატვირთვა...  
პიანისტმა ნათლად წარმოაჩინა სკრია-  
ბინის სონატების დრამატიზმი, გამოა-  
ვლინა ერთის მხრივ, ტრაგიკული, მკა-  
ცრი, მგზნებარე, მეორეს მხრივ იდუმა-  
ლი, გამჭვივრვალე, ლირიკული სამყარო.

სკრიაბინის საღამო გამოირჩეოდა  
თავისი სითბოთი, სიკეთით, თავისი სი-  
მშვენიერით. «Люби людей, как  
жизнь, как твою жизнь, как твое  
создание», ეს კრიაბინისეული სიტყ-  
ვები თავისუფლად შეიძლებოდა წაგ-  
ვემძღვარებინა ამ საღამოსათვის. აბა  
რას, თუ არა ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან  
ზიარებას შეუძლია კაცთმოყვარეობის,  
სიკეთისა და სათნოების შთაგონება,  
ადამიანთა ერთიანი იდეით დამუხტვა  
და მათში ურთიერთგაგების იმ ნაპერ-  
წკალის გაღვივება, რაც ღღეს ასე აუ-  
ცილებელი და საჭიროა.

# ეს ნამდვილი მისტიკაა...

შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო  
აკადემიური თეატრის მსახიობს ლელა ალი-  
ბეგაშვილს ესაუბრა თეატრმცოდნე თამარ  
ბოკუჩავა.

თამარ ბოკუჩავა. ადამიანის მიერ პროფესიის არჩევა ყოველთვის ათას მიზეზსა და შემთხვევითობაზეა დამოკიდებული. თქვენ საკმაოდ გავრცელებული, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ძალზე იდუმალი, მომხიბვლელი პროფესია გაქვთ. რამ განაპირობა თქვენი არჩევანი?

ლელა ალიბეგაშვილი. ზუსტად არ მახსოვს როდის მივიღე საბოლოო გადაწყვეტილება, მე თვითონაც ხშირად ვფიქრობ ამაზე, მინდა გავიხსენო ყველა გარემოება, რომელმაც ჩემი არჩევანი განსაზღვრა. ჭერ კიდევ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში სწავლისას მივხვდი, რომ მოცეკვავე არ გავხდებოდი. მახსოვს ვნახე ფილმი „ჩემი მშვენიერი ლედი“, ვერ ვიტყვი, რომ სწორედ ამ ფილმმა გადაამადგმევინა საბოლოო ნაბიჯი, მაგრამ დავრწმუნდი, რომ ის, რაც ყველაზე მეტად მიყვარს—მუსიკა, ცეკვა, მსახიობობა, შეიძლება შეერთდეს და გაათქვამებული სიხარული მოგიტანოს.

ხშირად დავდიოდი თეატრშიც. „ჭიჭკრაქა“ კი მახსოვს ბუნდოვნად, რო-

გორც რაღაც ძალიან მხიარული და სადღესასწაულო. მაგრამ ბავშვობის ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება „კავკასიური ცარცის წრე“ იყო. ამ საექტაქლმა საბოლოოდ შემაყვარა თეატრი.

თ. ბ. ლელა, რას ნიშნავს იყო მსახიობი?

ლ. ა. მსახიობობა ადამიანისათვის თვითგამოხატვის, საკუთარი თავის რეალიზაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. მე არ მჯერა, როდესაც ამბობენ, რომ მსახიობმა რაღაც „სულა“ იქადაგოს, ხალხზე იმოქმედოს, რომ მსახიობი ტრიბუნია... არა, ჩემთვის, და ვფიქრობ საერთოდაც, უპირველეს ყოვლისა, ესაა რაღაც აუცილებელი, ძალზე მნიშვნელოვანი სულისათვის, მეობისათვის, არსებობისათვის...

თ. ბ. ეს ალბათ გაძლევთ იმის განცდისა და განხორციელების საშუალებას, რაც ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში მიუწვდომელია...

ლ. ა. რასაკვირველია. სცენა საკუთარი თავის შეცნობაში, შესაძლებლობების გარკვევაშიც გეხმარება...

თ. ბ. ნამუშევრებს შორის, რომელ-



„სურამის ციხე“. კადრი კინოფილმიდან.  
ვარდო — ლ. ალიბეგაშვილი (ჩრდ.  
ს. ფარაჯანოვი)

მა მოგცათ საშუალება გეთქვათ ან გეგრძნოთ ის, რისი გამოხატვაც გსურდათ, რისი განცდაც გინდოდათ?

ლ. ა. ნამდვილი კმაყოფილების გრძნობა ჯერ-ჯერობით არ განმიცდია, პირიქით, თუ რაიმე მომიღებს ბოლოს, ალბათ სწორედ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა იქნება. სულ მგონია, რომ რაღაცას ვაკლებ, ვდევავ, განვიციდი... თუმცა სიხარულის განცდა რომ არ მქონდეს, ძალიან გამიჭირდებოდა.

მ. ბ. ენარებს შორის რომელს ანიჭებთ უპირატესობას? მაგალითად, „სამგვარ სიყვარულში“ სიტუაციის კომიზში გამოგაქვთ წინა პლანზე, იუმორისტულად ააშკარავებთ გმირის ჩასიათის თვისებებს, მაგრამ, ამასთანავე მის სრულფასოვან ფსიქოლოგიურ დახასიათებასაც ახდენთ...

ლ. ა. ძალიან მიყვარს ეს როლი, ისე კარგად მახსენდება მუშაობის პროცესი, როგორ ვეძებდით ხასიათის ამოსავალ წერტილს... რაც შეეხება ენარებს,

ვფიქრობ, ისინი ავსებს ერთმანეთს. სინამდვილისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულების ჩვენების საშუალებას გვძლევს, მსახიობსაც აჩვენებს ძიებას, საკუთარ თავზე მუშაობას, ანთაეისუფლებს სტერეოტიპებისაგან, „სისხლიან ქორწილში“ პირველად მომიხდა დრამატული როლის თამაში და ამან გარკვეული სიძნელები შემიქმნა. როდესაც პირველად აქეთებ რამეს, განსაკუთრებით მომთხოვნი ხდები საკუთარი თავის მიმართ. ამასთანავე პიესა თეთრ ლექსადაა დაწერილი... შედეგზე მე ვერ ვიმსჯელებ, მაგრამ გამოცდილების თვალსაზრისით უთუოდ საკირო ცდა იყო ჩემთვის.

მ. ბ. ლელა, თქვენ თქვით, რომ მსახიობობა თვითგამოხატვის საშუალებაა, მაგრამ გარდა პიროვნების თვითგამოხატვისა ხდება თაობის თვითგამოვლენაც, როგორ ფიქრობთ, რა სპეციფიკური, მისეული სათქმელი შეიძლება მოიტანოს თეატრში ჩვენმა თაობამ?

ლ. ა. ზნეობის თვალსაზრისით?

მ. ბ. ზნეობისაც; ეპოქის თავისებურებიდან გამომდინარეც, ყველა თაობას თავისი რიტმი მოაქვს, თავისი ემოცია, მსოფლმხედველობა, გამომსახველობითი ხერხები... მართალია, გავრცელებულია აზრი, რომ ქართული თეატრის ახალგაზრდულმა ტალღამ ჯერ-ჯერობით ბევრი ვერაფერი შექმნა სიახლისა და ორიგინალობის თვალსაზრისით, არ მუშაობენ, ინფანტილურები არიან... თქვენ რა აზრისა ხართ ამის შესახებ?

ლ. ა. რა ვიცი, ალბათ ყველაზე არ შეიძლება ამ აზრის გავრცელება. ეს იგივეა, როდესაც იწყებენ ხოლმე მსჯელობას — ქალები ასეთები არიან. კაცები კიდევ ასეთებიო, აბსოლუტიზაცია არ შეიძლება, მე ვიცი ჩემი თაობის მსახიობები, რომლებსაც აქვთ სათქმელი, აზროვნებენ, ეძებენ, უბრალოდ არსებობს რიგი სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორებისა, რომლებიც ზოგჯერ ხელს უშლის გარკვეულ დრომდე ადამიანის შემოქმედებითი ნიჭის სრულ გამოქვავებას... შემთხვევაზეც ბევრია დამოკიდებული...

მ. ბ. თქვენს პოზიციებზე რას იტყობით?

ლ. ა. მე მინდა ვიყო პრინციპული, მართალი, უკომპრომისო, გაბედული, მაგრამ, ამასთანავე, მსურს ვიყო მიმტევებელი. თუ განსოვთ ჩემი როლი „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“: ეს ქალი, რბილად რომ ვთქვათ, სამაგალითო ზნეობით არ გამოირჩევა, ამ საზეზე მუშაობისას ვცდილობდი, რაც შეიძლება მეტად ამერიკელებინა თავი მკვეთრი და უღმობელი შეფასებისათვის, მორალური მხარის საგანგებო აქცენტებისათვის, მთავარი იყო მეჩვენებინა ადამიანი თავისი პრობლემებით, გასაჭირით, ბედით. მინდოდა მისი საქციელისათვის გარკვეული გამართლებაც მეპოვნა და ცხოვრებისეული ლოგიკის თანახმად ამეხსნა, ვეცადე წინა პლანზე წამომეწია კომიზმი და არა ზნეობრივი ასპექტი.

მ. ბ. ე. ი. თქვენ მიგაჩნიათ, რომ მსახიობი მიმტევებელი უნდა იყოს თავისი გმირისადმი, ზოგადად ადამიანისადმი...

ლ. ა. მე ძალიან მაშინებს დღევანდელი მაქსიმალიზმი, შეუვალობა, პრინციპი — ვინც ჩვენთან არაა, ის ჩვენს წინააღმდეგაა...

მ. ბ. იქნებ ჩვენი თაობის ვალი სწორედ ტოლერანტობის იდეის ქადაგებაშია?

მ. ბ. მართლაც, აუცილებელია მიმტევებლობისაკენ მოწოდება, სიცოცხლეს სჭირდება სიბრბილე, სიყვარული, შენდობა... მაგრამ, ამას გარდა, მიუხედავად იმისა, რომ მაქსიმალიზმი არ მიყვარს, ვთვლი, რომ ადამიანს ერთ რამეში მაინც მართებს იყოს მაქსიმალისტი — სიმართლის ერთგულებაში. სწორედ ეს თვისებები უნდა აღზარდოს, თუ გააღვიძოს თეატრმა მაყურებელში.

მ. ბ. ჩემთვის, როგორც მაყურებლისათვის, ყველაზე ფასეულია ის უშუალო ემოცია, გულწრფელი რეაქცია, რომელსაც ჩემში აღძრავს წარმოდგენა. რაც უფრო წმინდა და გამჭვირვალეა ეს გრძნობა, მით უფრო ვრწმუნდები სპექტაკლის ღირსებაში. კარგმა სპექტაკლმა მაყურებელშიც საუკეთესო

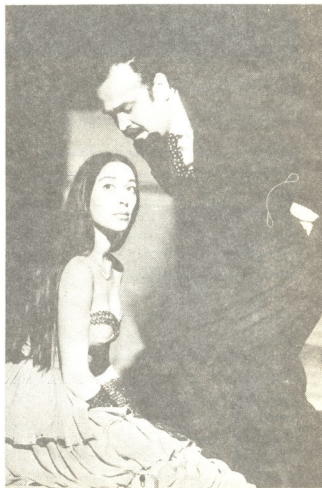
სო უნდა გააღვიძოს. ამბობენ, სიცოცხლე განმწმენდი ძალა აქვსო, როგორ ფიქრობთ, რა გამაჯანსაღებელი დატვირთვების შეიძლება ჰქონდეს კომედიას საზოგადოებისათვის?

ლ. ა. კომედიას შეუძლია არ გააღვიძოს მაყურებელი და ისე მიაწოდოს მას სათქმელი, მოფერებით, რბილად, ალერსიანად. დღევანდელი მაყურებელი ხომ ძალიან აგრესიულია და პირდაპირმა მოწოდებამ შეიძლება უკუჩქვიათ აკი გამოიწვიოს.

მ. ბ. ეხლა ხშირად ხმარობენ სიტყვა „იმიჯს“, უმეტესად კინოსახეების მისამართით. გავთვთ თუ არა თქვენი „იმიჯი“ და რომელი მსახიობი გამოხატავს მას უფრო სრულად?

ლ. ა. მერილ სტრიპი, ჩემის აზრით, უსაზღვროდ მომზიბველი და მნიშვნელოვანი მსახიობია, უპირველეს ყოვლისა პიროვნებაა. მე კი ვთვლი, იმისათვის რომ კარგი მსახიობი გახდეს, აუცი-

სცენა სპექტაკლიდან „გარეუბნის მარტოსახლი“,  
მაგდა — ლ. ალიბეგაშვილი, ალექს —  
დ. ეფლისაშვილი





„კვაჭი კვაჭანტირაძე“. ცვირი —  
ლ. ალიბეგაშვილი

ლებელია იყო პიროვნება. მეორეც, მის გმირებს, როგორი უარყოფითებიც არ უნდა იყვნენ, ყოველთვის გარკვეული ზნეობა ახლავთ, ის მუდამ ცდილობს, რომ გმირის საქციელს გამართლება უპოვნოს, ახსნა მოუძებნოს, ჩანს, თვითონაც ძალზე ჰუმანური ადამიანია.

საერთოდ, მე დარწმუნებული ვარ კარგი მსახიობი აუცილებლად კარგი ადამიანიც არის, ზოგი ბრმად უყურებს სცენას, მაგრამ ის, ვისაც „შეიარაღებული“ და მგრძობიარე თვალი აქვს და თანაც თეატრს კარგად იცნობს, აუცილებლად მიხვდება, — ეს მსახიობი სულელია, ის ცუდი ზნისა არის, ეს კეთილი და დახვეწილი ადამიანია, ეს ჭკვიანია, ეს კი — ბრავი.

ეს თვისებები შეიძლება პიანისტსა და დირიჟორსაც ეტყობოდეს. ამიტომაც ვთვლი, რომ კარგი მსახიობი უნდა იყოს წარაფოდეს არა მარტო პროფესიულ დაოსტატებას, არამედ ზნეობრივ განწყობდასაც, უპირველეს ყოვლისა, სინდისიერი და პატიოსანი ადამიანი უნდა იყოს. ხელოვნება ადამიანური თვისებების გარეშე უმთავრესს კარგავს.

მ. ბ. როგორ გიყალიბდებათ წარმოსახვაში თქვენი მომავალი გმირის სახე?

ლ. ა. როდესაც ჩაფიქრებული გაქვს რაიმე როლზე მუშაობა, ყველა ცხოვრებისეულ დეტალსა და წვრილმანს აქცევ ყურადღებას: იქნებ რაღაც დაგეზმაროს, ბიძგი მოგცეს. მიუხედავად ამისა, მე არასოდეს არ ვცდილობ წინასწარ შევქმნა გარკვეული სახე, ყველაფერი გადავწყვიტო და დავადგინო. რადგანაც შეიძლება შემდგომ ამ ჩანაფიქრს ველარ გავაქცე, რაც უკვე კონკრეტულ მუშაობაში ძალიან შემომლის ხელს, საერთოდ მსახიობის რეჟისორთან შეთანხმებული მუშაობის მომხრე ვარ და ფუქ ამბიციად მიმაჩნია რეჟისორთან თვითმიზნური პაექრობა. რეჟისორი აუცილებელია, ის, უპირველეს ყოვლისა, მე — მსახიობს მჭირდება.

მ. ბ. პარტნიორს როგორ გრძნობთ, უწევთ მას ანგარიშს, გიკირთ პარტნიორობა თუ არა?

ლ. ა. ყოველთვის ვცდილობ, გავეუგო და ხელი არ შევუშალო, მასთანაც ისევე ვითანამშრომლო, როგორც რეჟისორთან. პარტნიორი ხომ ჩემი მოკავშირეა და არა კონკურენტი. ჩვენ შეგვიძლია ძალიან შევეუშალოთ ხელი ერთმანეთს. მსახიობი ეგოისტი არ უნდა იყოს. ბედნიერი ვიყავი ქალბატონ ზინა კვერენჩილაძესთან თანამშრომლობით, იგი არაჩვეულებრივად ფაქიზი და გულისხმიერი პარტნიორი აღმოჩნდა. როდესაც რჩევა ვთხოვე, ძალიან ტაქტიანად და ფრთხილად მირჩია, მეგობრულად და არა ავტორიტეტული კომპეტენტურობით. ასეთი დამოკიდებულება ყოველთვის მადლიერებას იწვევს, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც



საპასუხისმგებლო და რთული საქმე გა-  
კისრია.

მ. ბ. სცენაზე გამოსვლის წინ რაი-  
მე ბარიერს თუ გრძნობთ?

ლ. ა. გააჩნია რამდენად სწორად  
მოვემზადე გამოსვლისათვის: თუ გამო-  
ხვედი და დიდხანს არ გტოვებს მღელ-  
ვარება, ეს იმას ნიშნავს, რომ შენ მზად  
არა ხარ დღეს სწორად თამაშისათვის.  
მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც  
საშინლად გეშინია კულისებში და გა-  
მოხვალ თუ არა, ეს შიში გეხსნება. ლე-  
ლვა გტოვებს, უსიამოვნო გრძნობა  
ქრება... ეს ნიშნავს, რომ სწორად დაიწყე,  
საჭირო ჯანწყობა შეიქმენი. ზოგა-  
დად ძალიან დიდი ნებისყოფაა საჭირო,  
საჯაროდ აზროვნება ძალიან რთულია.

მ. ბ. ამ მღელვარებას გარკვეული  
სარგებლობაც მოაქვს...

ლ. ა. თუ მსახიობი არ ღელავს,  
ჯობს ქუდი დაიხუროს და წავიდეს თეა-  
ტრიდან. არ ღელავ მაშინ, როდესაც  
არაფერი გაქვს ნამუშევარში ჩადებუ-  
ლი. ღელვა, ალბათ, შენი ნაშრომის,  
სპექტაკლის მიმართ პასუხისმგებლობი-  
თაა გამოწვეული, ან შეიძლება ღელავ-  
დე პარტნიორის გამო, — ათასი ფაქ-  
ტორი არსებობს..

მ. ბ. საჯარო სიწიველის უსიამოვნო  
შეგრძნება არ გქონიათ?

ლ. ა. მაშინ, ალბათ, როდესაც არ  
გჯერა რასაც აკეთებ, ან იძულებული  
ხარ ვააკეთო, როდესაც რეჟისორის ძა-

ლალობის ქვეშ იმყოფები, ან სწორად  
არა გაქვს მიკვლევული სახის გრძნობათა  
ბუნება. მაშინ ჩნდება ეს შეგრძნება  
დაუცველობის, გაუბედაობის... ამიტომ  
რეჟისორული ტერორი და დესპოტიზ-  
მი დიდი შეცდომაა. რეჟისორი ყოვე-  
ლთვის უნდა შეეცადოს დათმობაზე წა-  
ვიდეს მსახიობის წინაშე...

მ. ბ. მსახიობის სულიერ კომფორტ-  
ზე უნდა იზრუნოს..

ლ. ა. ეს დათმობაც ხომ მოჩვენები-  
თი, დროებითი იქნება. მსახიობმა თავი  
კარგად უნდა იგრძნოს, ორგანულად  
უნდა შევიდეს მომავალი სპექტაკლის  
ქსოვილში, არ იყოს შებოჭილი, დაჩაგ-  
რული. ამის შემდეგ ის უკვე ცნობიე-  
რად დაექვემდებარება რეჟისორის ნე-  
ბას, უკეთესად გაიგებს მის ჩანაფიქრს.

მ. ბ. «კავკასიურ ცარცის წრეს»  
სწორედ ეს სილაღე აქვს და ამიტომაც  
მაყურებელიც ლალად გრძნობს თავს  
სპექტაკლზე. ხომ არსებობს რაღაც  
ფლუიდები მაყურებელსა და მსახიობს  
შორის, რაღაც ერთიანობა...

ლ. ა. ეს ბედნიერი წამებია ხოლმე,  
თუკი ამას განიცდი... არ ვიცი რა სახე-  
ლი შეიძლება დაერქვას ამ გრძნობას...  
სიჩუმე... გასუსვა... ნამდვილი მისტი-  
კაა...

მ. ბ. ხელოვნება ზოგჯერ მართლაც  
უახლოვდება მისტიკურს, ზებუნებრივს,  
ზედროულს.

ლ. ა. მართალია, და განსაკუთრებით

„სისხლიანი კორწილი“. ლეონარდო — ავ. ხიდაშელი, სარძლო — ლ. ალიბევაშვილი





„სისხლიანი ქორწილი“ სარძლო —  
ლ. ალიბეგაშვილი

ის მსახიობები მომწონს, რომლებსაც ამ მისტიკურის შეგრძნების უნარს ვამჩნევ...  
 ო. ბ. მისტიკა თითქოს ირაციონალურის ინტუიტური წვდომიდან მომდინარეობს.

როლზე მუშაობისას მსახიობი მიმართავს ემოციას, ინტელექტს, ინტუიციას... ხომ ვერ მოიგონებდით რაიმე შემთხვევას, როდესაც როლზე მუშაობისას სწორედ ინტუიციამ მოგვით საშუალება რაღაცას მიმხედარიყავით.

ლ. ა. როგორ არა, „სამგვარ სიყვარულში“, დასაწყისში მიჭირდა თითქოს, მერე უცებ რაღაცამ მიმხედვარა, მიბიძგა, სახელსაც კი ვერ დავარქმევ ამ შეგრძნებას. უეცრად დავინახე ჩემი როლის გრძობათა მთელი ბუნება, შემდეგ პლასტიკაც მოინახა და... ინტუიცია ბორბლებია, ცოდნა კი—ურემიო, ამბობენ.

ო. ბ. პლასტიკას მსახიობის შემოქმედებიდან ვერ გამორიცხავ. მისტიკური სახიერი ხელოვნებაა და გარეგნულ ნახატის ზედმიწევნით სიზუსტეს საჭიროებს, თქვენი სცენური სახეები პლასტიკური მხარის სიმკვეთრით, ცეკვისათვის დამახასიათებელი ლაკონური გამომსახველობით გამოირჩევა. ეს ალბათ ქორეოგრაფიული განათლებითაა გამოწვეული...

ლ. ა. შეიძლება ეს უნებურად ხდება, ვინაიდან მე არასოდეს არ ვცდილვარ ეს ხაზგასმით მეჩვენებინა. უბრალოდ, თავად რეჟისორი ცდილობს ხოლმე პლასტიკური დატვირთვა მომცეს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პლასტიკა ხელს მიშლის, პირიქით, ზოგჯერ შეიძლება ფიზიკური თვითშეგრძნებაც მიკარნახოს, სწორად დატვირთვა მოძრაობამ სახის სხვა თვისებებიც შეიძლება გახსნას. ჩეხოვის „იუბილეში“ პირველად ჩემი გმირის სიარულის მანერას მივაგენი. ზოგჯერ ცეკვა მჭირდება კიდევაც, მაგალითად „სისხლიანი ქორწილში“ მე თვითონ მინდოდა მეცეკვა. ეს საჭირო იყო გმირის სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად. ამ ცეკვის დროს უნდა მომხდარიყო ძირეული გარდატეხა მის შინაგან სამყაროში, უნდა დაგვირგვინებულყო დრამატული შემობრუნება.

ო. ბ. ლელა, თეატრის გარდა თუ გიყვართ რამე ასეთივე გატაცებით?

ლ. ა. საოცრად მიყვარს მუსიკა და ვთვლი, რომ ხელოვნების სახეობათა შორის მუსიკა ყველაზე ახლოსაა ღმერთთან, ცოტათი უჭრავ კიდევ. ადრე, როგორც იცით, ცეკვით ვიყავი გატაცებული, მამაჩემი კომპოზიტორი იყო და ამიტომ ძალიან უნდოდა, რომ მეც მუსიკოსი გაემხდარიყავი; ცეკვისთვის კი ძალიან ვეცოდებოდი, ამბობდა, ეს უმძიმესი, ჯოჯოხეთური შრომაა და ასეთი ტანჯვის მერე შეიძლება მანც კორდებალეტში იდგეო. მშობლებს არასოდეს შეუშლიათ ჩემთვის ხელი, ყოველთვის მე მანდობდნენ არჩევანს. ბავშვობაში ზოგჯერ მუსიკასაც კი ვთხზავდი ხოლმე, ამას წინათ ნოტები ვნახე — „გალების მწარე ფიქრები“. საიდან

მომოვიდა თავში ასეთი რამ. არც კი ვიცო.

მასხოვს, ერთხელ, მე და მამამ დავდგით ცეკვა ბოლეროზე, ის ხელში მიყვანდა, თან იცინოდა. სტუმრებსაც ვაჩვენებთ ჩემი დადგმული ცეკვა; იმათაც ბევრი იცინეს, ლამის ტირილდნენ სიცილისაგან. სულ არ ვიყავი მორცხვი ბავშვი. მერე შევიცვალე, გარდამავალ ასაკში ნაკლებად კომუნიკაბელური ვაყავდი. ებლა ზომიერად კონტაქტური ვა. მიყვარს ჩემი მეგობრები, მათთან ურთიერთობა, ახალ მეგობრებს კი საკმაოდ ფრთხილად ვიძენ. ხასიათი საკმაო რისად მავარი მაქვს, თუმცა კეთილგანწყობილ ადამიანად ვთვლი თავს და ურთიერთობებშიც თანაბარი ვარ.

მ. ბ. ფანტაზიორობა თუ გიყვართ, ფიქრი...

ლ. ა. მე ისეთი პროფესია მაქვს, რომ სულ ხალხში მიხდება ყოფნა, ამიტომ მარტოობა მჭირდება განმუხტვისათვის, საკუთარ თავთან განმარტობისათვის... ზოგჯერ ისე შეიძლება ჩავფიქრდე, რომ გვიან აღმოვაჩინო, თურმე რამდენი ხანი გასულა. ხანდახან ძალზე უცნაური გრძნობა მეუფლება ხოლმე — თითქოს მთელი ქვეყანა მე ვიყავი, სამყაროსთან ერთიანობის შეგრძნება მიპყრობდა. რამდენიმეჯერ გამიმეორდა ასეთი განცდა. როგორღაც მოვეყევი კიდევ მის შესახებ და ამის შემდეგ დიდხანს აღარ მჭონია ეს გრძნობა. ისიც კი ვიფიქრე — იქნებ ჯობდა არც მომეყოლა.

მ. ბ. სასიამოვნო გრძნობა იყო?  
ლ. ა. სასიამოვნოც და საშიშიც. პარმონიის განცდა ჩნდებოდა, მაგრამ ბოლომდე ზღვარი არ წაშლილა, რაღაც შინაგანი ხმა ფხიზლობდა და ანალიზს უკეთებდა მიმდინარეს.

მ. ბ. ეტყობა ყოფიერების ხმას ისმენდით. ხუმრობის გარეშე რომ ვთქვათ, მარადიულზე მიმართება აუცილებელია ადამიანისათვის, მით უმეტეს ხელოვანისათვის, რომელმაც გრძნობად ფორმაში უნდა გადმოსცეს განწყენებული, ზედროული, მითოლოგიური.

ლ. ა. მსახიობი მორწმუნეც უნდა იყოს, რადგან რელიგია გვაზიარებს მარა-

დიულს. ამავე დროს, მორწმუნე ადამიანი ჰუმანურია, ის ფიქრობს სიკვდილზე, სიკეთეზე, ცოდვაზე...  
არქანელში  
გერმონოვისა

მ. ბ. ხელოვნება ქმნის მითს, მითს სიცოცხლის შესახებ, ხელოვანი მითოლოგიური სქემების მთხვევლია. თქვენ თუ გიგრძნიათ მითის კონტური რომელიმე ნაწარმოებში?

ლ. ა. ამაზე განსაკუთრებით არ მიფიქრია, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ ბევრი დიდი ხელოვანი ნაწარმოების საფუძვლად მითს ირჩევს...

მ. ბ. როგორც მყარ, მდგრად და პარმონიულ სტრუქტურას...

ლელა, რა ფუნქციას ასრულებს ხელოვნება თქვენს ცხოვრებაში და ზოგადად ადამიანის ცხოვრებაში?

ლ. ა. ჩემთვის ხელოვნება პარმონიის,

„ფილოსოფია“. კლარი კინოფილმიდან (რეჟ. ს. ჭარაჭანოვი).





„ფიროსმანი“. კადრი კინოფილმიდან

სულიერი ამაღლების, მშვენიერების განცდის საშუალებაა. კარგი სპექტაკლი ნამდვილი ბედნიერების შეგრძნებას ბადებს, ისე კი, მსახიობის თვითშეგრძნება შინაგანი გაორებით, ცვალებადი განწყობით ჩასიათდება — დაუკმაყოფილებლობა და ნეტარება, ესაა კატორღა და ბედნიერება. ზოგადად ხელოვნება ადამიანის ცხოვრებაში გართობის ფუნქციას ასრულებს. მე ხელოვნების ამ თვისებას დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. შემდეგ შემოდის განსჯა, აზროვნება, ემოციური განწყვნდა და მრავალი სხვა. როდესაც მსახიობი თავად განიცდის მშვენიერებას, — იგივეს გადასცემს მაყურებელსაც.

მ. ბ. ლელა, ჩვენ ძირითადად თეატრზე ვსაუბრობთ, მაგრამ თქვენ გიმუშავით ისეთ საოცარ რეჟისორთან, როგორც იყო სერგო ფარაჯანოვი...

ლ. ა. ფარაჯანოვის წასვლით ჩემთვის დამთავრდა რაღაც დიდი ზღაპარი, ყველაფერს, რაც ამ ადამიანთან იყო დაკავშირებული, განსაკუთრებული, სადღესასწაულოს ელფერი ჰქონდა, მისი სახლიც იმ მშვენიერი სამყაროს ნაწილი იყო, რომელსაც ფარაჯანოვი თავის გარშემო ქმნიდა. იგი არ იყო პედაგოგი, მუშაობდა შთაგონებულად, მხოლოდ მისთვის ხელწერით, ჩვენგანაც ითხოვდა თემისა და ატმოსფეროს შესისხლხორციებას, სიამის განცდას იმისგან, რასაც ვაკეთებდით, თამაშით ტკბობას. აი, სწორედ მისი ხელოვნებაა საო-

ცრად ახლოს მისტიკასთან. რიტუალთან. თავისი სტატიკურობის მიუხედავად განუმეორებელ შინაგან რიტეს.

მ. ბ. კინოსა და თეატრს შორის რა განსხვავებას ხედავთ?

ლ. ა. თეატრში მსახიობი რეპეტიციას გადის და ნელ-ნელა უახლოვდება გამირის სახეს. შემდეგ განაგრძობს მუშაობას. კინო ფრაგმენტულია, მსახიობისათვის კინოს მთლიანობა თანმიმდევრულობასაა მოკლებული. ხშირად, კარგი კინომსახიობი თეატრში არ ვარგა. პირიქითაც ხდება ხოლმე. ამბობენ, ალენ დელონისა და რომი შნაიდერის ცდა თეატრში ეთამაშათ, ძალიან უსუსურად დამთავრდაო.

მ. ბ. ლელა, როდესაც წარსულზე ფიქრობთ, რაიმეს შეცვლის სურვილი ხომ არ გიჩნდებათ?

ლ. ა. არა. ვფიქრობ, ჯერ დიდი შეცდომები არ დამიშვია. პროფესიაც სწორად ავირჩიე. მეცოდებიან ის ადამიანები, რომლებსაც რაღაც სხვა იზიდავთ, თავისი საქმე კი უმძიმთ. დედაჩემი ბავშვთა ექიმი. სისხლით ავადმყოფ ბავშვებთან აქვს საქმე და სულ საშინლად განიცდის, ვერ ეგუება, ნერვიულობს. ერთ დროს უნდოდა მხატვარი გამხდარიყო, ეხლაც, როცა ხატავს ან დეკორატიულ კალათებს აკეთებს, თავისდუნებურად ლღინებს ხოლმე. თუმცა ექიმი ემოციური უნდა იყოს, მით უმეტეს — ბავშვთა ექიმი.

მ. ბ. რა არის თქვენთვის, როგორც ქალისათვის, აუცილებელი?

ლ. ა. ალბათ სიყვარული, სილამაზე, სინატიფე. რეიგანს უთქვამს, რომ ყველაზე მეტად საბჭოთა კავშირში ქალები მეცოდებიანო. მართლაც, საბჭოთა ქალს არა აქვს საშუალება თავი ქალად იგრძნოს, ან ეს დიდი გმირობის ფასად უჭდება.

მ. ბ. ლელა, რითი დაასრულებდით ჩვენს საუბარს?

ლ. ა. მინდა ვუსურვო ყველას და ჩემს თავსაც, რომ ყოველთვის საყვარელი, საინტერესო და ყველასათვის აუცილებელი საქმით ვყოფილიყავით დაკავებულნი.

# ბია ყანელი მუშაობს სიმფონია

ნატალია ზეიფანი

1981 წელს ლაიფციგის ორკესტრი „გევანდლჰაუზი“ ზეიმობდა თავის მეორასე წლისთავს. საიუბილეო სეზონი იხსნებოდა ახალ საკონცერტო დარბაზში. ღირიყორმა კურტ მაზურმა საინტერესო ხერხს მიმართა — მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის კომპოზიტორებს დაუკვეთა ახალი ნაწარმოებები, რომელთა პრემიერები ახალ დარბაზში იმართებოდა რამდენიმე თვის მანძილზე. ყოველ კონცერტზე ჟღერდა თითო ახალი ნაწარმოები, კლასიკურ ქმნილებებთან ერთად. გ. ყანელიც მოხვდა ამ შემადგენლობაში, რასაც უნდა უმადლოდეს IV სიმფონიის უზარმაზარ წარმატებას ლაიფციგში, 1977 წელს. კ. მაზური მაშინ წასული იყო ქალაქიდან, მაგრამ შინ დაბრუნებისას მოისმინა IV სიმფონიის ჩანაწერი. ასე გადაწყდა VI სიმფონიის ბედი.

ერთხელ გ. ყანელს ჰკითხეს — IV სიმფონიის შემდეგ რატომ მუშაობთ მხოლოდ უცხოელი გამომცემლებისა და შემსრულებლებისათვის? (გამონაკლისია „და არს მუსიკა“).

— მე არ ვწერ დაკვეთების მიხედვით. უბრალოდ ვითვალისწინებ იმ წინადადებებს, რომლებიც სტიმულს მძლევენ, — ასეთი იყო მისი პასუხი.

მეოთხის მომდევნო სიმფონიები ყანელს დაუკვეთა ორმა ღირიყორმა — მ. დი ბუონავენტურამ და კ. მაზურმა ამასთან, როცა მაზურმა კომპოზიტორს მიმართა, V სიმფონია ჯერ დამთავრებული არ იყო. ასეა თუ ისე მეექვსე სიმფონია მაინც შეიქმნებოდა და უშუალოდ მოჰყვებოდა თავის წინამორბედს, მას უნდა დაემკვიდრე-

ბინა ახალი მთლიანობა. — აბსოლუტური ბედნიერებისა და ურღვევი ჰარმონიის შეუძლებლობის შესახებ. ამით უნდა ლოგიკურად დამთავრებულიყო, დაჯამებულიყო ქართველი კომპოზიტორის მიკროციკლი.

— „მე მტკიცედ გადავწყვიტე, რომ მეექვსე სიმფონია უკანასკნელი ყოფილიყო. როდესაც არსებობენ ისეთი ეტალონები, როგორცაა ბეთჰოვენის ცხრა სიმფონია ან ჩაიკოვსკის ექვსი სიმფონია, უხერხული ხომ არ არის ამ რაოდენობრივი ზღვრის გადალახვა? თუმცა ისტორია იცნობს მოცარტის ორმოცდაერთ სიმფონიას, ჰაიდნის ასზე მეტ ციკლს... ეტყობა, თანამედროვე ავტორმა თვითონ უნდა განსაზღვროს, თუ რისი ძალა შესწევს. ნამდვილი მუშაობა გაჭირდება, თუ საკუთარი თავის წინაშე არ დავაყენებთ რთულ ამოცანებს.

სამწუხაროდ, მაინც მომიხდა ჩემი გადაწყვეტილების შეცვლა. როცა ჯანსუღ კახიძემ პრალაში ადგილობრივი სიმფონიური ორკესტრის საშუალებით ჩემი მეექვსე სიმფონია შესარულა, იქაურმა სამხატვრო საბჭომ მოხოვა დამეწერა მეშვიდე სიმფონია, რომლის პრემიერა ჯანსუღ კახიძეს უნდა ეღირიყორა. ასეთი მაღალი კლასის ორკესტრს უარს ვერ ვეტყოდი. მაგრამ ამჯერად მოვსპე ყოველგვარი შესაძლებლობა ვუწოდე რა „ეპილოგი“ მეშვიდე სიმფონიას“.

მეექვსე სიმფონიის ჰარმონიულობა, მისი მხატვრული მთლიანობა, გარკვეულწილად იღუშალებითაა მოცული. ძალზე ბევრია აქ შეუთრეგებელი კონტრასტები, გაუთვალისწინებელი სკლები.

ამასთან ერთად, ციკლი მკვეთრად იყოფა ორ ხანგრძლივობის მხრივ თანატოლ, შინაარსის მიხედვით საპირისპირო ნაწილად. პირველი — ამალღებულისა, იდეალური. მეორე — მატერიალურია, გარკვეულწილად პრიმიტიულიც. პირველი — თავდაჭერილობის, სინატიფის ნიმუშია, მეორეს — არაფერი რჩება უთქმელი, უხეშობს“ კიდევ, რაც პურისტების შოკირებას იწვევს (ასე იყო პრემიერებზე თბილისსა და მოსკოვში). დაბოლოს, მეორე ჯერ ანადგურებს, შემდეგ კი დასტირის იმას, რასაც პირველი ფაქიზად, გააზრებითა და სიყვარულით აგებდა.

სხვადასხვა ქვეყნის მსმენელები მაინც რატომ აღიქვამენ ამ მუსიკას როგორც ადამიანობისა და სილამაზის იდეალის განსახიერებას?

1981 წელს „Leipziger Volkszeitung“ წერდა: „ლეიფციგს დიდი ხანია არ განუცდია პრემიერა, რომელზეც თანამედროვე მუსიკის ნიმუშს ისევე უკრავდნენ ტაშს, როგორც კლასიკას. ლაპარაკია ისეთ მუსიკაზე, რომელიც არაა შექმნილი ტრადიციული ყალიბების მიხედვით. თავისებურების მიუხედავად ყანჩელის სიმფონია გულს ხვდება პირველივე ტაქტებიდანვე“.

„მოხდა რაღაც არაჩვეულებრივი რამ — დასძენს „Mitteldeutsche Neueste Nachrichten“ — ყანჩელის მეექვსე სიმფონიის პრემიერას უდიდესი წარმატება ხვდა, შესვენების დროს ისმოდა ასეთი სიტყვები: „მზად ვარ თავიდან მოვისმინო ეს სიმფონია“... „შესანიშნავია...“ „ნოვატორულია...“ „ბრწყინვალეა“ და ა. შ. ბევრჯერ გამოიძახეს კონცერტზე მყოფი კომპოზიტორი“.

„ყანჩელის მუსიკაში — წერდა „Nationalzeitung“ — იგრძნობა ძლიერი შემოქმედებითი პიროვნება, მას შთაავონებს მშობლიური ქვეყნის ფოლკლორი, რომელსაც იგი კი არ ბაძავს, არამედ შემოქმედებითად იაზრებს. კომპოზიტორი იყენებს თანამედროვე მუსიკალურ ლექსიკონს, თუმცა ბრმად არ მისდევს მოდერნისტულ მიმდინარეობებს. იგი საკმარისად თვითმყოფალია.

ამიტომაც არ გააჩნია სიმფონიზმის „საერთო ადგილების“ შიში.

„MN“-ის აზრით: „ყანჩელის თავისუფლა სიმფონიის ფორმები არა მარტო კლასიკური დროისმიერი ჩარჩოებისაგან, არამედ ევროპული აქცენტებისაგანაც, იგი ელასტიურად აერთიანებს დროს, სივრცესა და ენერგიას. ამ პარტიტურის ჭეშმარიტ მშვენიერებას წარმოადგენს სტიქიური თამაში ბგერით ფენომენთან, რაც მსმენელში აძლიერებს ახალ-ახალი ბგერითი სიამოვნებით ტკობის წყურვილს“.

„Leipziger Volkszeitung“-ის აზრით: „Marcatissimo furioso“-ში, სადაც ერთმანეთზე დახვავებული ბგერითი მასები ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარს აღწევს, იგრძნობა თანამედროვე ხელოვნების სწრაფვა სამყაროს პანორამული ასახვისაკენ“.

რეცენზენტები აღნიშნავენ, რომ კომპოზიტორმა შეძლო მუსიკაში ორგანულად აესახა ზოგადისა და პირადულ-ინტიმურის განუყოფელობა — „როგორც ეს ცხოვრებაშია“. „უსაზღვროდ მდიდარი მუსიკალური მიკროკოსმოსი მაკროკოსმოსის სიმბოლო ხდება“ („Leipziger Volkszeitung“).

გ. ყანჩელის მეექვსე სიმფონიას ბერლინის „ბიენალეზე-83“ გამოეხმაურა ტომას ზარდენილინგი: „პირველივე წამიდან გამიტაცა და უკანასკნელი ბგერის დაღუმებამდე თავის ტყვეობაში მამყოფა მუსიკამ, რომელიც მანამდე არასოდეს მსმენია. იგი შეეხო ჩემს გულს — ძველ დროში არ ეშინოდათ ამ გამოთქმისა — ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თვით ეს მუსიკა წარმოქმნილია გულიდან... ამ ნაწარმოების ჰუმანიზმი მდგომარეობს არა მარტო იდეურ კონცეფციაში, არამედ მისი განხორციელების ხერხებშიც, რომლებსაც ახასიათებთ კომუნიკაბელურობა, გრძნობების ღია გამოვლენა“.

მას უწოდებენ „სიმფონიას, რომელიც მოითხოვს სიჩუმეს“... „ანვითარებს უდიდეს მუსიკალურ ტრადიციებს“... უბიძგებს „ფიქრის, მოგონებების, განვლილის გადააზრებისაკენ“...

1986 წლის ბოლოს თბილისში მოვიდა ბანდეროლი დიდი ბრიტანეთიდან. ეს იყო პიტერ ჯონსონის სურათის რეპროდუქცია, სურათისა, რომელიც დაიხატა ყანჩელის VI სიმფონიის რადიოთი მოსმენის შემდეგ:

„მე იმდენად ვიყავი გოცემული და აღფრთოვანებული ელერადობის დრამატიზმითა და მასშტაბურობით, რომ გადავწყვიტე დამეხატა სურათი, რომლის ფერწერაც თქვენი მუსიკის ემოციური ენერგიით დაიმუხტებოდა“.

1987 წლის ივლისში ჩატარდა „სოფის მუსიკალური კვირეულის“ XVIII ფესტივალი, რომლის რეცენზენტი წერდა: „როდესაც ამ ფესტივალზე ჯ. ყანჩელის VI სიმფონიის ბოლო ბგერა, სიჩუმე აფეთქდა, მსმენელი წამოხტა, ის მსმენელი, რომელსაც აღარ უყვარს თანამედროვე მუსიკა“. მსგავსი რეაქცია გამოიწვია VI სიმფონიამ დასავლეთ ბერლინის ფესტივალის (1988 წ.) გახსნაზე, რამაც გამოხატულება პპოვა პრესის ფურცლებზეც. რეცენზენტები გ. ყანჩელის ამ ქმნილებას უწოდებდნენ „აღმოჩენას“, „ქართულ საჩუქარს“, „ჩემი სულის ყვირილს, რომლის ჩახშობა შეუძლებელია“... კრიტიკოს კ. გაიტესის აზრით: „ყანჩელი გაიძულეს უსმინო და იაზროვნო, მისი მუსიკა არ ცდილობს დაპყრობასა და დამორჩილებას. იგი თავის თავს აგდებს მსმენელთა განკარგულებაში. ის უაღრესად ინდივიდუალურია, არაფრად მიაჩნია გარეგნული ბრწყინვალეობა, თუმცა ყანჩელი ბრწყინვალედ ფლობს ინსტრუმენტობის ხელოვნებას... ნახევარსაათიანი „Adagio a piacere“ იბადება შეუსმენელიდან. შემდეგ დროდადრო უშვებს სიჩუმეს ცალკეულ ბგერებსა და აკორდებს შორის, აღწევს უკიდურეს კონცენტრაციას, რადგან აქ საორკესტრო ოსტატობა მიყვანილია იდუმალების ზღვარამდე“...

მეექვსე სიმფონიის პრემიერამ „ვარშავის შემოდგომაზე — 86“ არა მარტო „წაშალა მესხიერებიდან“ იქ აქლერებული მრავალი ნაწარმოები, არამედ აღკვეთა „სხვა რაიმეს მოსმენის სურ-

ვილი“... „ყანჩელის სიმფონიამ გაგვიხსენა პოეტის სიტყვები: „იგი ისეთივე მშვენიერია, როგორც ქმნადობის მართალი დღე — ვკითხულობთ ბ. ნანსის რეცენზიაში — მის მუსიკაში გაერთიანებულია სამყაროს სილამაზე და ღრმა ტრაგიზმი, იგრძნობა კომპოზიტორის სიახლოვე ბუნებასთან, ადამიანური სულის მოძრაობასთან. მის მიერ წარმოსახული სამყარო მხატვრული ილუზიაა, რამლის მიღმა არსებობს ცხოვრება, რომელშიც ჩვენ ვარსებობთ“.

სამწუხაროდ, ჯერჯერობით არ აღსრულებულა იან ვებერის წინასწარმეტყველება „...ვინმე ოზავამ ეს ნაწარმოები ბოსტონში რომ ააუღეროს, იგი მსოფლიო მასშტაბის სენსაციას გამოიწვევდაო“. მართალია VI სიმფონია შესრულდა ბოსტონში, საბჭოთა მუსიკის ფესტივალზე (1988), სპეციალურად ამ ფესტივალისადმი შექმნილი ორკესტრის მიერ, ორკესტრისა, რომელსაც ჯანსუღ კახიძე ხელმძღვანელობდა, მაგრამ მის შესახებ წარმოიშვა ერთობ წინააღმდეგობრივი აზრი. გაზეთ „Boston Phoenix“-ის რეცენზენტმა აღიქვა ამ ნაწარმოების მხოლოდ გარეგნული მხარე: „...ყოველი მაღალი სასულე საკრავის პასაჟს მოსდევდა დობლების პასაჟი, ყოველ უსხეულო პიანისიმოს სამმაგი ფორტეს გრავინვა, ხოლო ყოველი დამასრულებელი შთაბეჭდილების მქონე კადანსს ერთვოდა ახალი ეპიზოდი. ბოლოს და ბოლოს გამაცინა ყოველივე ამან, მიუხედავად იმისა, რომ არსად არ იგრძნობა იუმორის ნიშანწყალი“.

კრიტიკოსმა „Christian Sience Monitor“-დან ამ სიმფონიაზე თქვა, რომ იგი ერთობ ნელი და გაჭიმულიაო“, ხოლო „The Boston Herald“-ის წარმომადგენლის აზრით კი იგი მეტისმეტად ხმაურიანია და გააფთრებით ესხმის თავს საკუთარ ჩუმ რეფრენს — „იქნებ აქ გვთავაზობენ რაიმე ალეგორიის ძებნას?“ — იკითხა მან.

„ნიუ-იორკ ტაიმისი“ რეცენზენტის ბ. ზოლენდასთვის კი ეს მუსიკა ბოსტონის ფესტივალის პირველი შთაბეჭ-

დავი არგუმენტი, რომელიც არსებობს თავის თავის ხარჯზე და არ არის შექმნილი ჩვენი ემოციების მანიპულირებისათვის“. ბოსტონის მუსიკალურმა წრეებმა მიიღეს ეს ნაწარმოები, რასაც ცხალპყოფს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ყოფნის დროს კომპოზიტორისათვის შეთავაზებული ახალი დაკვეთები. ერთ-ერთმა დამკვეთმა—გამოცემლობა „შირმერის“ წარმომადგენელმა მერი-ლუ ზემფრიმ განაცხადა: „თან მდევს VI სიმფონიის სილამაზე და მისტიკა, მისი ამაღლებელი ადამიანობა“. აშშ-ში უკვე გამოვიდა გ. ყანჩელის IV-V სიმფონიების, აგრეთვე სხვა ნაწარმოებების კომპაქტისკები.

მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი ამ სიმფონიაში ასახავს სამყაროს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ — ვარდისფერი ფილტრების გარეშე — ეს სამყარო მაინც მშვენიერია! მასში ადგილი აქვს სილამაზის ჩაღრმავებულ ჭკერტას და სიჩუმის ფაქიზ შესმენას. მთავარი კი სამყარო, ისევე როგორც ყველა დროში, დღესაც ადამიანს უტოვებს თვითდამკვიდრებისა და წინააღმდეგობების გადალახვის, საკუთარი რწმენის ერთგულების, სიკეთის ქმნის შანსს.

იმ შინაგანი კრიზისის შემდეგ, რომელიც კომპოზიტორმა განიცადა და გადალახა მეხუთე სიმფონიაში, ამ ახალი ციკლის მხატვრული სივრცე გაზრდილია ლამის უსასრულობამდე, გამსჭვალულია მოვლენებითა და გარეგნული შთაბეჭდილებებით.

«Пронизывающий Шестую симфонию насквозь, словно образ неизменной природы, тембровый рефрен двух солирующих альтов связывает целую цепь контрастных эпизодов. Трепетное, прерывистое дыхание жизни, сосредоточенное размышление, неожиданная судорога, трагическое похоронное шествие, удары неведомой злой силы, лирическое откровение, иступленное насилие, гордый стоицизм смирения — все это проходит перед нами последовательно (а иногда и одновременно в многомерном контрапункте), и мы не знаем, когда и где случились эти события, между

которыми века и которые даны нам не в исчерпывающей полноте. (как, впрочем, и происходит все в жизни). И мы не можем не верить в реальность этого мира, открывшегося нам в своей прекрасной «неоформленности», и нам хочется еще раз побывать в нем и понять то, что мы не поняли с первого раза, дослушать то, чего мы не расслышали...» — წერდა ა. შნიტკე ლაიფციგის პრემიერისათვის გამოცემულ ანოტაციაში.

რაკი მეექვსე სიმფონია ჩაფიქრებული იყო, როგორც სიმფონიური მიკროციკლის ფინალი, ამიტომ მასში ახლებურადაა გაშუქებული წინამორბედი ტილოების სახეობრივი და კომპოზიტორული იდეები. მეორე და მეოთხე სიმფონიებს იგი ენათესავება ბგერითი გარემოს გრძნობიერი კონკრეტულობით, რაც ბუნების სახეებთან ასოცირდება: მიწის რბილი სიმძიმე, ბნელ წილში დაბადებისა და კვდომის იღუმალებას რომ ინახავს, ცის უკიდვანო სილაქვარდე, სინათლის გასხვივონებულის ნაკადები, ყვავილთა მთრთოლვარე ფურცლებზე მოფენილი ნამის წვეთები. მრავალსახიერი ქარის ქროლვა — ნაზი სიოდან მოყოლებული ქარბუქამდე დამთავრებული. მაგრამ ის, რასაც გაზაფხულზე შევისუნთქავთ ხოლმე მთელი მკერდით, ხუთივე გრძნობით და რაც სულში სიხარულის გამომახილს ბადებს, ახლა აღიქმება შემოდგომის სევდიანი განცდით, იშლება ათასნაირ, ვგონებ, შემთხვევით ნაწილაკებად, რომლებიც მესხიერებაში აღბეჭდილი არიან ლამის ირეალური სიმკვეთრით: ყოველი ასეთი წვრილმანი გინდა დაიჭირო, აღბეჭდო, გაახანგრძლივო....

მეექვსე სიმფონიაც ბუნების უქკნობ სილამაზეს აკავშირებს ხალხური ხელოვნების იღუმალ სრულყოფილებასთან — საწყისი ჰარმონიის, სულიერი საყრდენების სიმბოლოსთან. ამ სიმბოლოს ანსახიერებს ალტების „ტემბრული რეფრენი“ (ა. შნიტკე), რომელიც მოგვაგონებს ციტატას ქართული ფოლკლორიდან. მაგრამ „ზარის“ მინამღერიდან განსხვავებით, რითაც იწყება მესამე სიმფონია, ალტების თემა აქ



ელერს კულისებში, ორ პიანინოზე, როგორც შორეული, შეუბღალავი მოგონება. *Sue ponticello, sempre non vibrato*. ორი წუთის განმავლობაში უზარმაზარი ორკესტრი უძრავად ზის სცენაზე სრულ სიჩუმეში, თითქოს უსმენს უძველეს ლეგენდას, რომელიც ქარს მოაქვს საუკუნეების სიღრმიდან. ეს „თხრობა სიჩუმის მიღმიდან“ განსაზღვრავს მეექვსე სიმფონიის თავისებურ დრამატურგიას: ამ მუსიკის „შინაგანი ცხოვრება თითქოს სიჩუმითაა დაფარული, მისი აღქმისათვის, პირველ რიგში, საჭიროა სმენის დაძაბვა, ყურადღების კონცენტრაცია, იგი ამყარებს მეტისმეტად ნაზ, მსხვერველ კავშირებს აკუსტიკურ სივრცესთან, ასეა საკონცერტო დარბაზშიც, ჩანაწერშიც... ამგვარი მუ-

თავისივე მოქმედებას, რომელიც მეორე ნახევარში ვითარდება. ამით მკვიდრდება დრამატურგიის სწორხაზოვნება, რომელიც მისწრაფვის ფინალური კატასტროფისაკენ, მეხუთე სიმფონიის შემდეგ ყანჩელისათვის უკვე შეუძლებელია საკუთარ წრეზე დაბრუნება...

ორი მომენტი მკვეთრად განასხვავებს ალტების მინამღერს ადრეული სიმფონიების „ფოლკლორული“ რეფრენებისაგან. პირველი — ინტონაციური წყობაა, სწორედ ამ თემით ყანჩელის „სერიოზულ“ მუსიკაში პირველად შემოდის ქართული ხალხური ლირიკის სახეები, რომლებიც გვხვდება 70-80-იანი წლების მიჯნაზე მის მიერ „ვახ-მოვანებულ“ ფილმებსა და სპექტაკლებში.



სიკა საკუთარ ჩრდილს ჰგავს, ბგერადობის სივრცობრივი სიშორე ვარდაიქმნება დროის სიშორეში: წარსული, მოგონებები... განშორების სხვადასხვა სტადიის გადალახვით მოახლოებული სიშორე“ (M. Wilheing).

ამ თანმიმდევრობიდან ყალიბდება ციკლის ფორმა: ოთხი ნაწილი, ეს ნაწილები პარტიტურაში არაა აღნიშნული, შინაარსობრივად კი საკმაოდ მკვეთრადაა გამოყოფილი (I ნაწილი — ნელი ალეგრო აგებულია „თეზისი — ანტითეზა-სინთეზი“. პრინციპით, II ნაწილია ლირიკული ცენტრი, მესამე შეიცავს სამგლოვიარო მარშის, სკერცოს და მეორე ადაჟიოს ნიშან-თვისებებს. და ბოლოს, მონოლითური ფინალი *Marcatissimo furioso*, ნაღვლიანი კოდით (*Lento molto*). ეს ნაწილები წყვილდებიან. ამასთან ყოველ წყვილში პირველი ნაწილი თითქოს ამზადებს და დაძაბულად ელოდება მეორეს, რაც მთავარ მოვლენას წარმოადგენს. თავის მხრივ ფორმის მთელი პირველი ნახევარი წარმოადგენს დიდ, ჰერეტიკთი ხასიათის პრელუდიას, რომელიც ახლავს

ალტის თემის მეორე „სიახლე“ — მისი განვითარებულობა და აზრობრივი დასრულებულობა: ეს სავესებით დამოუკიდებელი მუსიკალური პიესაა (ან სიმღერა). ორკესტრს, არსებითად, აღარაფერი აქვს სათქმელი, გასანვითარებელი, დასაკონკრეტებელი: მას შეუძლია მხოლოდ შექმნას სრულქმნილი ნიმუშის მიხედვით ახალი „ავტორისეული“ ნაწარმოები, ამიტომაც ალტის თემა რეფრენად აღარ იქმნება: შემდეგში ქლერს ან მისი ოთხტაქტიანი დამატება — „კოდა“, ან უბრალოდ გრძელდება ორი ალტის ბურდონული პედალი — თავისებური კატალიზატორი „პრელუდიაში“ ინტონაციური მასალის შერჩევისა და დამკვიდრებისათვის, სიმფონიის მეორე ნახევარში ალტები უკრავენ სულ სხვა მუსიკას, ინარჩუნებენ რა „ტემბრული რეფრენის“ (ა. შნიტკე) ფუნქციას.

თუმცა ერთხელ *Marcato*-ში ალტების მინამღერი „ანტითეზასთან“ შეთანხმებით მაინც მთლიანად მეორდება, ეს ხდება იმ „მოციმციმე წერტილებში თავმოყრილ მელოდირი აზრის ნაგ-

ლევებთან“, საიდანაც იწყებოდა საორკესტრო თხრობა. ამასთან „მოციმციმე წერტილები“ იმდენად იცვლიან სახეს, რომ ძნელი ხდება მათი შეცნობა: ფლეიტების მოკრძალებული ხმები, ნიავის ქროლვას რომ გვაგონებს ელვისებურად კრთის, კლავესინის რიტმიზებული ჟღარუნე კი გადატანილია ლითონის მქუხარე დარტყმაში, მაშინ, როდესაც „რეფრენი“ ოდნავ ნათდება — (სოლო მინორის ნაცვლად რე მინორი, პიანისიმოზე), მაგრამ *Marcato*-ში არ არის ორი, სახეების დინამიკის, ტემბრისა და სივრცის მხრივ კონტრასტული საორკესტრო პლასტის ის ტრაგიკული დაპირისპირება, რითაც შემდგომში „სკერცო“ გავგაოცებს. აქ თემები ჟღერს ერთ ტონალობაში, სამი ფორტეს აფეთქებებსა და დარტყმებს შორის კი საკმაოდ ადგილი რჩება სხივფენილი მიმდერისათვის. პირქუში *tutti* არ ეპაქრება რეფრენის ლირიკულ ბუნებას, აქ იგი თვით პოულობს საყრდენს, არ ანგრევს რა პრელუდიაში გაბატონებულ ლირიკულ ატმოსფეროს, თუმცა ამდიდრებს მას ახალი ფერებით, ხსნის ახალ სივრცულ განზომილებას. აქამდე ხომ მუსიკალური მოქმედება იშლებოდა უმთავრესად საშუალო რეგისტრში, დუოდეციმის დიაპაზონში, სოლო და ანსამბლურ ტემბრებში. *Marcato*-კი პირველად ხსნის მეექვსე სიმფონიის „უზარმაზარ სახეობრივ სივრცეს“, წარმოდგენას გვიქმნის მომდევნო მოქმედების ჭეშმარიტ მასშტაბებზე. *Marcato*-ს დინამიკური პიკი სწრაფად იქმნება და სწრაფადვე მთავრდება. ალტები მშვიდად უმღერენ რეფრენის კოდას, ორკესტრი ამთავრებს თავის დანაწევრებულ თეზისებს, ყველაფერი ქრება, ჩერდება *Calmo*-ს მოლოდინში.

არასოდეს დამავიწყდება ამ მუსიკასთან ჩემი პირველი შეხვედრა — ეს იყო გენერალურ რეპეტიციაზე, რომელიც მომდინარეობდა საქართველოს ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. მაშინ ჯერ კიდევ ვერ შევიგრძენი ვერც მინამღერის უსასრულობა და ვერც ოთხი სტროფის მოხდენილი თანამიმ-

დევრობა. უბრალოდ, ერთმანეთს სცვლიდნენ გაფანტული შეძახილები, ამოხდომები, გამომსახველი რეპლიკები, მახვილები და პედალები. ყოველივე ეს ხდებოდა მოცულობითსა და ამავე დროს, გამჭვირვალე საორკესტრო ქსოვილში, თითქოს ღრუბლებში უკვალოდ ქრებოდნენ ილუზიის პაეროვანი სასახლეები. და მაინც, უთვალავი და სხვადასხვაგვარი ხმების ერთობლივ სიმღერაში იგრძნობოდა შინაგანი თანაზომიერება, რომელიც იმორჩილებდა, თავის ნელსა და ღრმა საზეიმო რიტმს, უფარდებდა უზომოდ გაფართოებულ სივრცეს. რომელიღაც მომენტში ეს სივრცე იმდენად გადიდდა, ისეთი უზარმაზარი გახდა, რომ სუნთქვა შემეყრა, გული შემეკუმშა.

ჩემის აზრით, *Calmo* ესოდენ დიდ შთაბეჭდილებას არ მოახდენდა, წინამორბედი რვა წუთის მანძილზე რომ არ ხდებოდა მისი გეგმაზომიერი, დაყინებული და წინასწარ გააზრებული შემზადება, რაც მსმენელს შეუშინებელი რჩება. კომპოზიტორი არა მარტო ინარჩუნებს „სივრცობრივ სიშორეს“, არა მარტო მკაცრად იზოგავს ტემბრებსა და რეგისტრებს (ან *Calmo*-ს დასაწყისამდე სწელავს), არამედ ახდენს თავისებური თემატურ-ფაქტურული „ვაკუუმის“ კონსტრუირებას, რომელშიც სიმბოლოს რანგში ადის თვით ყველაზე უმნიშვნელო ინტონაციური წვრილმანიც კი, მუსიკალური ლექსიკონის თვით ყველაზე გაცვეთილი იდიომიც. ასე ისმინება მთელს პრელუდიაში არფის ერთადერთი სი-მონორული კადანსი, რომელიც მეორდება შეუცვლელ ტემბრულ, დინამიკურსა და მალევე მდგომარეობაში. იგივე ითქმის ლირიკულ თემაზე, რომელიც აღმოცენებულია ჩვეულებრივი ჰარმონიული წარმონაქმნიდან:

თუ *Calmo*-ს შევადარებთ მის „ფოლკლორულ წინამორბედს“, ალტების რეფრენს ადვილად შევნიშნავთ კომპოზიციურ მსგავსებას: იგივე ოთხი სასიმღერო სტროფი, რომელთაგანაც მესამე, კულმინაციური, თითქოს ამძაფრებს ფორმის დინამიკურ პროფილს,



მეოთხე კი, რეპრიზული, დამწუხრებუ-  
 ლია აუხდენელზე სინანულის გამო.  
 მართალია Calmo-ს არა აქვს საკუთარი  
 კოდა, იგი ბოლოვდება დასკვნითი ოთ-  
 ხტაქტიანი რეფრენით, მაგრამ ფორმე-  
 ბის შეუღარებელი მასშტაბები (Cal-  
 mo ოთხჯერ უფრო გრძელია, ვიდრე  
 მისი წინამორბედი) განაპირობებს  
 ცვლილების არაადექტურობას: სიმფო-  
 ნიის პირველი ნახევრის ბოლოში წარ-  
 მოქმნილი არამყარია წონასწორობა გა-  
 მორიქხავს შეჩერების თუ განდგომის  
 შესაძლებლობას, უკან გზა მოჭრილია!

Calmo-ს თემა ამოზრდილია მკვნე-  
 სავი ინტონაციიდან, რაც მეხუთე სიმ-  
 ფონიის ადაჟიოს შემდეგ გ. ყანჩელის  
 ლირიკის მათწყებელ ნიშნად იქცა. ჰო-  
 ბოს სოლოში იგი ოთხჯერ მეორდება.  
 მეოთხე სფეროში სეკვენცია სძლევს  
 მი-მინორული ტონიკის მიზიდულობის  
 ძალას, იტაცებს რა მკვრივად ჩაწყობი-  
 ლი პარმონიის მოძრაობის იდეას, აღვი-  
 ძებს რა მღერად მისამღერებს, რომ-  
 ლებსაც ახასიათებთ ემოციის აღზვევ-  
 ბა და დაცემა. და ბოლოს, „პრელუდი-  
 იდან“ შემკვიდრეობით მიღებული ოთხ-  
 წილადი მეტრის ეპიკურ თანაზომიერე-  
 ბას ცვლის სავალბობისეული სამწი-  
 ლადოვნების მოქნილება:

ნაციადღე, სოლირებული ჰობოი — სა-  
 ორკესტრო გუნდის ლიდერი — ორ ნა-  
 ბიჯს დგამს კიდევ ამ გზაზე. თუმცა  
 დრამატურგიულმა კულმინაციამ ჭერ  
 ვერ მოასწრო მომწიფება, კონტრასტუ-  
 ლობის მიუხედავად (Calmo-ს აბსო-  
 ლუტური მდინარება ახასიათებს, პრე-  
 ლუდია კი ჩამოყალიბების სტადიაში  
 იმყოფება). მათ ერთი საერთო და ამას-  
 თან შესანიშნავი თვისება ახასიათებთ:  
 ხზგასმული თავდაჭერილობა, მიუხე-  
 დავად იმისა, რომ უკიდურესობამდეა  
 მისული ემოციის შინაგანი მღელვარე-  
 ბის ძაბვა. აქ მაქსიმალურადაა დაჭი-  
 მული ემოციური კონტროლის სადავე-  
 ები, ამიტომაცაა, რომ ნელი, ჩუმი,  
 „იმედდაკარგული“ და ამიტომაც სევ-  
 დიანი „მუსიკა ჭვრეტისა“, დრო და  
 დრო აფრქვევს ისეთი სიმძლავრის ენ-  
 ერგასს, რაც არ დასიზმრებია თვით  
 ყველაზე მშფოთვარე ალევროს. შესაძ-  
 ლოა, სწორედ ეს სიღრმისეული დული-  
 ლი აპირობებს Calmo-ს მომდევნო  
 ძალზე კონტრასტული მუსიკის დაბა-  
 დების აუცილებლობას.

ამრიგად, ფორმის მიორე ლა-მაჟო-  
 რული სტროფი იცვლება სახეობრივი  
 პლანების მკვეთრი გადართვებით, ფაქ-  
 ტურის განმუხტვით და დაწყებითი



კადანსში მიღწეული პირველი ლა-მა-  
 ჟორული სტროფიდან იწყება პირდაპირი  
 გზა Calmo-ს გენერალურ კულმი-

ოთხწილადი მეტრის აღდგენით. Cal-  
 mo-ს თემის მეორე „რეალური“ გატა-  
 რების შედეგად საჭირო ხდება ყოვე-

ლოვე ამის თავიდან დაწყება. კიდევ უფრო ძლიერი და ღრმა ემოციური ძალით. მეტი ენერჯის ხარჯით, რათა თავიდან დამკვიდრდეს ლა-ს საყრდენი, ყოველივე ამის წყალობით მოხსლექტილი ნაკადივით ქლერს კულმინაცია. ზეცას სწვდება ბედნიერებისაგან გაოგნებული ვალტორნების გლისანდო, დამშვენებული სიმებიანთა პასაჟებითა და მალალი ხის საყრავთა ხმებით.

ადამიანურ ყოფიერებაში არსებობს აუტანელი სიხარულისა და თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეების ცნება. ის, რაც Calmo-ს კულმინაციაში ხდება, ვერ გაგრძელდებოდა პარტიტურაში განსაზღვრული შვიდი ტაქტის იქით: უბრალოდ მსმენელს სუნთქვა აღარ ეყოფოდა. ფორმის აბსოლუტურ მალლივსა და დინამიკურ მწვერვალზე ამიტომაც ჩნდება დამხმარე ემოციური ფილტრის მსგავსი რამ: ჩაბნელება, გაყინული ჩანჩქერი, ქარიშხალი, რომელსაც მიაქვს აუხდენელი იმედები, ასე ჩნდება უზომო შესაძლებლობის ზღვარი. ამასთან ესაა მოჭარბებული გრძნობების ერთადერთი გამოსავალი, გზა არა კატასტროფისაკენ, არამედ კათარზისისაკენ.

დასკვნით სტროფს „პრელუდიისა“ და „არიის“ რეპრიზასთან ერთად, ისლა დარჩენია, რომ აღადგინოს ეპიკური სიმშვიდე, დაამკვიდროს სიჩუმის. შესემნის საწყისი მდგომარეობისათვის დამახასიათებელი მგრძნობელობა. ზუსტად ანსახიერებს რა პირველი სტროფის მელოდიურ ნახაზსა და პარმონიას, რეპრიზა შემხთვევით არაა გადახრილი ფა მინორში, ვიოლინოებიც შემთხვევით არ აწყდებიან შეურყეველ ბანებს, ერთიანდებიან უნისონში, რომელიც ქლერს სამ პიანოზე, როგორც ცრემლმორეული ხმა, მიისწრაფის თავბრულამხვევი სიმალისაკენ, სტოვებს რა შუა რეგისტრში გაყოფილი ალტების წმინდა სიმბოლურ ტერციას, რომელიც განმსჭვალულია უსახლკარო ფლეიტების მი მინორული ტონალობით. წინათგრძნობა მოასწავებს გარდუვალობას, რომელსაც Calmo დასტირის — მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ ისევ სიჩუმეა გა-

მეფებული, ხელიდან გვისხლტება გზის-გამკვლევნი ძაფი ალტური მინამდვილთა: დროთა კავშირის სიმბოლო!

მართლაც, განთიადის ბინდიდან რა-ღაც საშინელება გვიახლოვდება. სარაბანდის გამიშვლებულ რიტმზე მოცემული კრეშენდო, ზარების პირქუში დარტყმის ფონზე, თითქოს ხაზს უსვამს ყოველივეს. რაც მანამდე იყო, უკუბრუნდებულა სკრუპულოზური ანგარიში, ფსიქოლოგიური სიფაქიზე და საშუალებების მიკროსკოპიული დოზირება! დაე, ასმეტრიან ტილოს კასრებით დაესხას საღებავი და გაითხაზნოს ზედაპირზე იატაკის ჯაგრისით... ეშმაკსაც წაუღია ჰუმანიტარული იდეალები და მორალური კოდექსები!

კმარა, ნუთუ მართლა ასეა საქმე? მეექვსე სიმფონიის „სკერცოს“ საწყისი ეპიზოდის პრიმიტივიზმი ისეთივე ნიღაბია, როგორც „პრელუდიის“ ვაკუუმი. უკვე აქ იკრება დრამატურგიული კვანძები, რომელთა გახსნა შეუძლებელია „შავ-თეთრისა“ და „სიკეთე-ბოროტების“ ჩვეულებრივი ანტინომიებით. როგორ აღვიქვათ, მაგალითად, „სამგლოვიარო მარშის“ მომდევნო ანცი თემის ორი კონტრასტი — სახეობრივი პლანის დაჯახება, პირველად რომ გაიყურა ფილმში „დიუმა კავკასიაში?“

აქ ერთგვარად მეორდება მეხუთე სიმფონიის სიტუაცია, ბავშვობის უმანკო თემა და ცხოვრებისეული სიდუხჭირე. ასეთ ტრაქტოვკაზე მიგვანიშნებს კლავესინის ტემბრიც და ნეობაროკოსეული სეკვენცია, რომელიც გვაძლევს შეაკვებას ყოველ ძლიერ დროზე და მოგონებებს. აღგვიდგენს ამ თემის „ნელი“ შორეული გატაცებაც. ეს მოგონებები, ვგონებ, ძალზე ძვირფასიცაა სეკვენციას საფუძვლად უდევს კენესის ინტონაცია, საიდანაც ყალიბდება Calmo-ს თემა. დაცულია ტონალობაც: მი-მინორი. ამასთან, კლავესინის „უმღერის“ სოლირებული ალტის ფლაჟოლეტიც, რაც პოეტური სევდის განწყობას ქმნის. შესაბამისად, ბგერითი პლასტი, სიჩუმეს რომ ეპაექრება, შეიცავს „ბოროტების“ ნიშანთვისებებს — აგრესიულობას,

მკაცრ პუნქტირებულ რიტმს, საიდანაც ისმის პირდაპირი რიტმული ციტატა ბეთჰოვენის „ბედისწერიდან“. მკიდროდ შეყუყული დისონანსები, სწრაფად მოქმედი და დიდი ხნის ნაცნობი შემცირებული ფა-დიეზი.

სხვა ინტონაციებთან — ალტების პედალთან ერთად. ამას ეყრდნობა Calmo-ს თემის ვარიანტი — სიმფონიის რბილი, სავსედმკლერი აკორდები.

სწორედ აქ წყდება „სკერცო“, მუსიკა იცილებს ცოტა ხნის წინ მორგებულ



და მიანც, ამ კონფლიქტს, რომელიც კინემატოგრაფიული სახიერებით გამოირჩევა, გააჩნია სრულიად საწინააღმდეგო ქვეტექსტიც. ჯერ ერთი, მის სასარგებლოდ არ შეტყველებს ანცი თემის კულმინაციაში სამგლოვიარო სვლის შეჭრა; მეორეც ერთი, დაუბატიყებელი სტუმარი არც თუ ადვილი დასათხოვია: ის თავის სიმღერას მღერის ლამის უკანასკნელ ნოტამდე, სიმებიანთა, ზარებისა და ტრომბონის მტკიცე პროტესტი რომ არა, ვინაშე მას თავიდან დაიწყებდნენ არფებიდან აღმომხდარი რეპლიკები — Calmo-ს მოტივის ნაცვლად. მთავარი კი ისაა, რომ კარიდან განდევნილი, იგი ძალებს იკრებს, რათა გაანგრიოს არა მარტო ფანჯარა და კარი, არამედ მთელი კედელიც...

მი მინორულ თემაზე ვაგულისებულ ხმამალალი პლასტი — არც თუ ისე შორსაა „ბოროტებისაგან“. მისი ორკესტრი და რიტმი გვაგონებენ Marcato-ს წყვეტილ რეპლიკებს, ამასთან დევნის რა „მჩატე“ თემას, იგი ბარბაროსულად ზეიმობს თავის გამარჯვებას: „ბოროტი“ დისონანსები ორჯერ გამეორებული უნისონური ძახილით მინორული კადანსის ყოფილი სი-ს (ახლა კი სი-ბემოლის) ვარიანტთან კავშირში აღწევენ „სკერცოს“ ფორმის პირველი ნაწილის

ნილებს და კვლავ ისხნება დალოცვილი სიჩუმის სამყარო. დგება გააზრების, ლობობიერების, სიყვარულის, პატიების დრო. მეექვსე სიმფონიის ეს მომენტი დასაწყისში აკრთობდა თვით ყანჩელის მუსიკის თაყვანისმცემლებსაც კი. ვილაცამ აქ დაინახა Calmo-ს რეპრიზში ჩამოყალიბებული დრამატული სიტუაციის გაუმართლებელი განმეორება, ვილაცამ თქვა ეს ეპიზოდი ხელს უშლის ფორმის ჩამოყალიბებასო. მეც სისულელე მომივიდა, როცა ჩემი თეორიული „სამრეკლოდან“ შევფასე ეს მდგომარეობა და სიტყვა ჩამოვადე ეანრობრივი ნორმების შეუსაბამობაზე. სკერცო არც თუ რელიეფურადაა ძიხატული-მეტყი. მაგრამ ვია ყანჩელი მოთმინებით ისმენს ხოლმე კეთილგანწყობილ რჩევებს, მაგრამ აკეთებს მხოლოდ იმას, რაც თვითონ მიაჩნია საჭიროდ. მართლაც, რა აზრი აქვს იმ ადამიანთა შეხედულებას, ვინც ფიქრობს, რომ აქ სკერცო ზედმეტია, უცხოა, ფორმის შემაკავებელი მუხრუჭია. არა და ესეც მეექვსე სიმფონიისათვის ფუქემდებლური პრინციპია... როცა ხელს ჰკიდებ ახლის შეფასებას, და ამასთან ერთად ჩვეულ კრიტერიუმებს ეყრდნობი, ადვილად შეიძლება წააწყდე გაუგებრობას. კარგია თუ დროზე მიხვდები ამას.

შესაძლოა, სიჩუმის მორიგი წაფენა — მოასწავებს Calmo-ს განუზოტყე-  
ლებელ კოდას. კოდაში ალტები კვლავ  
ვინდებურად რჩებიან კულისებში, მათ  
სიშორეს აძლიერებენ „ფლაჟოლეტები“,  
რის გამოც იყარება ეპიკური დისტან-  
ციის შეგრძნება, ნაცვლად ამისა ალტე-  
ბი იზიარებენ მთელი ორკესტრის ტი-  
ვილს, მასთან დიალოგში შედიან და  
პოულობენ კიდევ საჭირო სიტყვებს.  
ოლონდ ამ დიალოგებს აკლიათ მგრძნო-  
ბელობითი სისასვე, რაც აგრერიგად  
გვიტაცებს მეექვსე სიმფონიის პირველ  
ნახევარში. ალტების მიერ წამღერებუ-  
ლი ორივე თემა წარმოადგენს უსასრუ-  
ლო კანონებს და ორივე აჭიანურებს,  
რამდენადაც შესაძლებელია, სეკუნდურ  
შეკავების გამოსათხოვარ ინტონაცი-  
ას. რომელიც ეშვება უნისონის მარა-  
დიულ სიმშვიდეში:

ფინალში რაღაც უფრო მნიშვნელოვანი  
და რთული, ვიდრე „ილუსტრაციულ“-  
ბის მქონე გენერალური კულმინაციის  
განვითარების დამაგვირგვინებელ  
ერთობ შთამბეჭდავი სვლა“. (ციტატა  
გ. ორჯონიკიძის ხელნაწირიდან); ვიდ-  
რე „ერთგვარად პლაკატური დრამატუ-  
ლი აპოთეოზი...“, რომელიც ბათილდე-  
ბა ნაწარმოების დამამთავრებელი ეპი-  
ზოდის მიერ“. (M. Wilnening) მიინც.  
რატომ ველით ბედნიერებას მეექვსე  
სიმფონიის ამ გადამწყვეტ, საბედისწე-  
რო ზღურბლზე? ან კიდევ როგორ უნ-  
და შევეფარდოთ ეს „პლაკატურ“  
Marcatissimo furioso-ს. რომელიც ეფ-  
უძნება სასწაულებრივად გარდასახულ  
„მჩატე“ თემას... ფინალი შეიძლება „აი-  
ხსნას“, როგორც ქვენა ინსტიქტების  
ღრეობა, როგორც ფრთამოჭრილი ოც-  
ნება. გაფრენას რომ ლამობს და განიც-



იმ დროს, როცა ერთიანდება ორი  
კანონის თემა, რაც ხდება სი მინორის  
ტონიკაზე, კვლავ ბრუნდება რე მინო-  
რული სარაბანდა. იგი იჭრება გაუფრთ-  
ხილებლად, წინასწარი შემზადების გა-  
რეშე, სამ ფორტეზე, სიმებიანებთან  
კლასტერული პედალებით გაჩირაღდ-  
ნებულ სინათლეში, ძნელია იმის თქმა,  
ზეგარდმოდ ძალის ზეიმია ეს თუ ბედის-  
წერის გამოწვევა.  
ორ გამოაგნებელ tutti-ს შორის —  
მესამე ნაწილსა და ფინალს შორის —  
სიჩუმის ბოლო ოაზისია, ეს, ერთობ  
უცნაური და აუხსნელი გახანგრძლივე-  
ბა საშუალებას გვაძლევს შევისმინოთ

ღის არაადამიანურ წვალებას, როგორც  
ცხოვრებისეულ პრინციპადქცეული  
უღარდელობის და უმეცრების ტრიუმ-  
ფი, ან როგორც სანუკვარ მაჟორული  
მწვერვალის მისადგომებთან დანთებუ-  
ლი მომაკვდინებელი ალის გაჭრა,  
მწვერვალისა. საიდანაც მოხდა Cal-  
mo-ს კულმინაციის გადახრა. ყოველ  
შემთხვევაში ამ ნაწარმოების „ჰუნჯ-  
ტირულად მინიშნებულ“ (ა. შნიტკე),  
მხატვრული კონტრასტებით აღბეჭდილ  
ქსოვილში შემთხვევით არაა გამოყო-  
ფილი ორი მონოლითი, ორი თანაზო-  
მიერად წონადი ცენტრი (Calmo და  
ფინალი). შემთხვევითი არც ისაა, რომ

ისინი ერთი თემით არიან წარმოსახუ-  
ლი და სათავეს იღებენ ერთი ტონალო-  
ბიდან. ორივეგან ტრაგიკული პერიპე-  
ტიები უახლოვდებიან კულმინაციის  
მიუწვდომელ მწვერვალს, რითაც აუქ-  
მებენ ამ მწვერვალს. მაგრამ *Marcatis-  
simo furioso* აუქმებს კატარზისა-  
ც მისი დასკვნითი ნაწილი სასტიკი კმა-  
ყოფილებით სპობს ყოველგვარ ილუ-  
ზიებს. თითქოს ორკესტრის თანხმირ-  
მა რიტმულმა ვიბრაცებამ კულმინაცი-  
საქენ ნახტომისათვის რომ ემზადებო-  
და, მოულოდნელად აამოძრავა შემზა-  
რავი „პრესი“, რომელმაც *Marcatis-  
simo furioso*-ს თემა ჭერ დაიყვანა  
უნისონამდე, შემდეგ კი მეტადაც გათე-  
ლა. დასკვნით ნაწილში სიმფონიის გა-  
ნუსაზღვრელი საორკესტრო სივრცე  
კატასტროფიულად ვიწროვდება, თით-  
ქოს პერი იატაკზე ეცემა. ყალყზე დგე-  
ბა უკვე არამუსიკალური ქღერადობის  
„კოშმარული ღრუბელი“ (საფორტეპი-  
ანო აკორდი — კლასტერების უკიდუ-  
რესი ელექტრონული ძაბვა) თითქოს  
ატომური სოკო აღმოცენდა მსოფლიოს  
ნანგრევებზე...

შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ  
ყანჩელის მეექვსე სიმფონია (თუმცა  
მეხუთე უფრო ტრაგიკულია) — მუსი-  
კოსები პირველად დააფიქრა იმ ახალ  
სიტუაციაზე, რომელიც გამოიქვლია  
ქართველი „სამოციანელების“ შემოქ-  
მედებაში. ამ სიტუაციამ, წარმოშვა  
ოთარ ჭილაძის „რკინის თეატრი“, რ.  
სტურუას „რიჩარდ III“, თ. აბულაძის  
„ნატურის ხე“ და ა. რეხვიაშვილის  
„XIX საუკუნის ქართული ქრონიკები“.  
ამ „ახალი ტალღის“ წარმომადგენელ-  
თა ნაწარმოებებში დადებითი გმირი ან  
უგულვებელყოფილია ან განიცდის გა-  
მანადგურებელ დამარცხებას. ბოროტე-  
ბასა და სიკეთეს შორის ზღვარი კი და-  
სულია გამჭვირვალე ამბივალენტურო-  
ბამდე. მაგრამ მსმენელს, მაყურებელს,  
მკითხველს გაუჭირდა ყოველივე ამის  
აღფრთოვანებით განცდა. მათი გაგე-  
ბაც შეიძლება: ხელოვნება ფეხდაფეხ  
მიჰყვება ცხოვრებას, ცხოვრება კი აუ-  
ტანელი გახდა.

ზედაპირზე ამოსულია სავსებით რე-  
ალური ტკივილი. შეულამაზებელი ქმ-  
მარიტება ან გროტესკის დამაჯილდო-  
ლიმილი... ყოველივე ეს უფრო მეტად  
აღიზიანებს იარას, სტიჩავს სულს...

შესაძლოა, გ. ყანჩელი ასე დიდხანს  
იმიტომაც წერდა მეექვსე სიმფონიას,  
იმიტომაც ასწორებდა მას მრავალჯერ,  
რომ თავისთვის ვერა და ვერ პოულობ-  
და გამოსავალს შექმნილი ურთულესი  
როგორც მხატვრული, ისე სოციალური  
სიტუაციიდან. საქმე არ იყო მარტო ამ  
დიღემაში: დაესრულებინა სიმფონია  
აფეთქების ყოვლისმომცველი გვირგვი-  
ნით (როგორც ეს მეორე რედაქციაშია)  
თუ ნელი და სევდიანი კოდით, არსები-  
თად წყდებოდა ცხოვრებისეული პოზი-  
ციის, საკუთარი შემოქმედების ყოფნა-  
არყოფნის საკითხი. რამდენიმე წლის  
შემდეგ ინგლისური გაზეთისათვის  
„ტემპო“ მიცემულ ინტერვიუში კომ-  
პოზიტორმა აღნიშნა, რომ მუსიკის შექ-  
მნას აზრი აქვს მანამდე, სანამ კაცობ-  
რიობა ოცნებით ცხოვრობსო.

არ ვიცი, შეიძლება კი ოცნება უწო-  
დო იმ განწყობილებას, რომელიც სუ-  
ფევს მეექვსე სიმფონიის კოდაში. ყო-  
ველ შემთხვევაში კოდა იძლევა დროს  
გამორკვევის, ჩაფიქრების, ძალების მო-  
კრეფისათვის, რათა განაგრძო ცხოვრე-  
ბა. თუ როგორ პოულობს რწმენას, თუ  
როგორ ანიჭებს მსმენელს ძალას ეს  
საოცრად სევდიანი სიმფონია, რომელ-  
შიც მაყორული ქღერადობა გაცილებით  
ნაკლებია, ვიდრე ეს იყო მეხუთე სიმ-  
ფონიაში — ავტორის სუვერენული სა-  
იღუმლოა. მთავარია ის, რომ მეექვსე  
სიმფონია ამას აღწევს.

# პირისახე-სახე-ნიღაბი

## იანსტ ნეივესტნი

ქართველ მკითხველს არ სჭირდება მსოფლიოში სახელგანთქმული მოქანდაკის ერნსტ ნეივესტნის წარდგენა. მხოლოდ შეგახსენებთ: ნიკიტა ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ დროს გამოვლენილი ავანგარდისტული და „ფორმალისტური“ მისწრაფებების გამო დევნისა და შევიწროვების ისეთი საშინელებანი იწვნია, რომ იძულებული გახდა სსრკ-ს გასცლოდა.

დიდი სახელი მოიხვეჭა ევროპასა და ამერიკაში, უამრავ გამოფენაში მიიღო მონაწილეობა, დიდი შეკვეთები შეასრულა და დიდძალი ქონებაც დააგროვა.

„პერსექუციის“ რუსმა დემიურგებმა ამ ორიოდ წლის წინ გაიხსენეს და ფართოდ გაუღეს „დიადი საბჭოეთის“ კარები. მისი გულის მოგება მიიწვევს შესძლებს, ბოლომდე ვერ შემოირიგებს.

ე. ნეივესტნის შემოქმედების ერთობ საინტერესო მხარეა მისი პუბლიცისტობა და მხატვრული ესეები. მას მახვილი თვალი აქვს, დაუნდობელია საბჭოთა რუტინის მიმართ (შესანიშნავია მაგალითად, მის პარადოქსებითა და სარკაზმით სავსე „სოციალისტური რეალიზმი არ არსებობს“, რომელიც „ხელოვნების“ № 8 დაიბეჭდა).

ჩვენი ყურნალის მკითხველს ამჯერად ვთავაზობთ მისი ნარკვევების რამოდენიმე ნიმუშს (რედ.).

## წითლეგი და მწვანეები

როგორღაც ერთმა ჩემმა მეგობარმა — ცკ-ს აპარატის არა დაბალი რანგის მუშაქმა — მიშველა: თვითმფრინავის ბილეთი ამიღო თავის სალაროში, რაც იმ დღეს ჩვეულებრივი გზით შეუძლებელი იყო. მან მოხოვა დღის ბოლოსთვის მივსულიყავი სტარაია პლოშჩადზე, ცკ-ს შენობასთან, და დავლოდებოდი მას, თუ დაყოვნდებოდა.

ასეც მოხდა, სამუშაო დღე დამთავრდა და კარებიდან გამოეფინა ხალხი. ჩემი მეგობარი მათში არ ჩანდა და, რაკი ცდა მიწევდა, რათა რამდენადაც მოხერხდებოდა, არ მომეწყინა, დავიწყე კაბინეტებიდან გამოფენილი და ცალკეულ პირებად დაფანტული ქვეყნის ერთიანი ტვინის თვალთვალი.

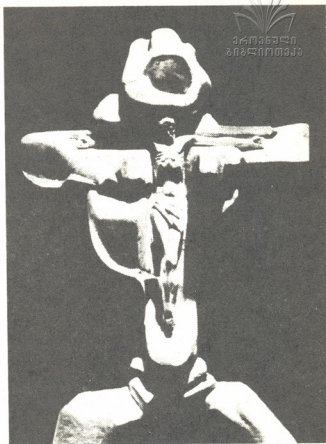
მაგრამ ჩემთვის მოულოდნელად აღმოვაჩინე, რომ ეს მრავალი არ აღმიქვამს პერსონიზირებული მრავალფეროვნებით აღბეჭდილ ადამიანთა ჩვეულებრივ მასად. ეს მაძლარი ხროვა ერთფეროვანი იყო. ჩემს თვალწინ მიაბიჭებდნენ ინკუბატორის პაიპუნები, რომლებსაც სრულიად წარბოცილი ჰქონდათ ინდივიდუალური ნიშნები. მათს წონასა და ზომაში განსხვავებას მნიშვნელობა არ ჰქონდა.

არაინდივიდუალურ ნიღაბთა, კოსტიუმთა, ექსტრა ასეთმა აურაცხელმა რიცხვმა პირდაპირ შემაცუნა, მაგრამ თანდათან მათი დიფერენცირება დავიწყე. მე დავინახე, რომ სამუშაო დღის ამოწურვის შემდეგ ლიფტებით სართულ-



ლებიდან ქუჩაში გამოყრილი ეს ადამიანები ერთმანეთისაგან კი განსხვავდებოდნენ, მაგრამ არა პერსონალურად, არამედ ჯგუფურად, როგორც ერთი სახეობის ორი ჯიში, და მე ისინი ჩემთვის „წითლუკებად“ და „მწვანუკებად“ მოვხატე.

„წითლუკები“, როგორც წესი, გლეხური ტიპის ადამიანები არიან (უხეში გლეხის და არა მოხდენილი და არისტოკრატიული გლეხკაცის ტიპისა). კარგი კოსტიუმები უშნოდ მორგებიან; პენსნე, სათვალე — ყველაფერი თითქოს მასკარადულია, მოპარულია, სხვისია. ისინი როგორღაც უცნაურად და არაბუნებრივად ნასუქნი არიან. ესენი ჩვეულებრივი მსუქანი ადამიანები კი არ გახლავან, რაც ბუნებრივი ამბავია, — არა, ესენი აშკარად მეტისმეტად გასუქდნენ მათთვის უჩვეულო საკვების მიღებით. თითქოს უღალატეს თავიანთ გენოტიპს, მათი სტენიური წყობა ააშკარავენ, რომ იმისთვის არიან მოწოდებული, სუფთა ჰაერზე იმუშაონ და მათი წინაპრებიც თაობიდან თაობამდე ფიზიკურად შრომობდნენ. თავიანთი ნორმალური მოწოდებიდან ამოფეხვილი და კაბინეტებში ჩანერგილი ეს ადამიანები ოთახის მწვერებშივით უაზრო, ახირებულ არსებებად იქცნენ. ეს ადამიანები წითლუკები არიან ამ სიტყვის პირდაპირი აზრით. მათი სისხლქარბობა არაბუნებრივი რამაა და სიჯანსაღედ არ აღიქმება. ლოყებზე თამაშობს გადაძალაშებულად მეწამული ფერი. მათ არ იციან, რა უყონ თავიანთ უცნაურ, მუშაობასგადაჩვეულ, შეშუპებულ, მკვდარ, ფარფლებს მსგავს ზელებს. ზეკალორიული საკვებით ნაკვები და სასარგებლო საქმიანობით დაუმცბრალ-დაუშოშმინებელი სხეული გასივდა — მათ ყველაფერი ზომიერად დიდი აქვთ — ლოყებიც, წარბებიც, ყურებიც. მანქანაში ისე სხდებიან, თითქოს გენიატალიები უშლიანო, მაგრამ ამ დროს კარიკატურულად ღირსეულ სიფათს მაინც არ კარგავენ. ყველაფრით ჩანს, რომ ისინი სწორედ უფროსობაა.



ფ. ნიუფესტნი.

ქაერკმული გონი

აგერ „მწვანუკებიც“. ამ ერთნაირსიფათიან ბრბოში მათი გამორჩევა თავიდან ძნელია, მაგრამ თუ დააკვირდები, შეამჩნევ, რომ ტყულების ნაწილის შესტებსა და ქცევაში შეტი მოძრაობაა, და უკვე ამით ჩანს, რომ ესენი რაღაც ნაირად შეშინებული ინტელიგენტებია, რომლებიც ვერაფრით ახერხებენ მიაღწიონ „წითლუკების“ სტენიურ სრულყოფას. და როგორც გინდა დამალე — მაინც ჩანს, რომ შენ უნივერსიტეტელი ხარ — ეურნალისტი, ფილოსოფოსი, ან რომელიღაც ისტორიკოსი, — ერთი სიტყვით, იქიდანა ხარ, საიდანაც ნამდვილი ადამიანი ვერასგზით გამოვა. (გფიქრობთ, ავტორის ირონია აშკარაა — მთარგმ.) და თუ ისინი საკმარისად წითლებიც კი არიან, მაინც არღვევენ ჰარმონიას მუშაობით დაწითლებული თვალებით, რაც მათ მკვეთრად გამოარჩევს რაიმე ოცნებით დაუნისლავე, მკვირვალთვალებიანი „მწვანუკებისაგან“. საიდუმლო სიებში ჩაუხედავადაც გასაგებია, რომ „მწვანუკები“ რეფერენტების აპარატია. „მწვა-

ნუკებს“ აშკარად მსმელები სახე აქვთ (რაც, რასაკვირველია, იმას არ მოწმობს, თითქოს „წითლუკები“ ნაკლებს სვამდნენ).

„მწვანუკები“ „წითლუკების“ გაქვავებულ მოძრაობასთან შედარებით მკვირცხლნი, ნერვიულნი გახლავან, და „წითლუკების“ სინგურისგან ჯანსხვავებით ისინი უფრო ფერმკრთალნი, არასაკმარისად წითელნი არიან, თუმცა თვითონაც იმით იკვებებიან, რითაც „წითლუკები“, მაგრამ ეს საჭვები „მწვანუკებს“, ჩანს არ შეერგოთ.

„წითლუკა“ იმიტომაც ასე ძლევამოსილად წითელი და მშვიდი, რომ შექმნილია ყოველთვის უზადო გადაწყვეტილების მისაღებად. იგი ეკუთვნის საბჭოთა დაუსჯელ პიროვნებათა იმ ჯილავს, რომელსაც ყველაფერი ძალუძს: მოსავლის დაღობაც, არავისთვის საპირო პროდუქციის შესყიდვაც, ყველგან და ყველაფერში წაგებაც.

მაგრამ ისინი ყოველთვის უშფოთველნი არიან, რამეთუ არ ცდებიან. უბრალოდ, სოციალური კანონების თანახმად, შეუძლებელია ცდებოდნენ. ისტორიაში უპრეცედენტო ეს უპასუხისმგებლობა მთელი სოციალური ფენისა მისი ყველაზე დიდი მონაპოვარია და, სავსებით ცხადია, რომ უფრო ადრე წყალსა და მეწყერს გაატანენ მთელ ქვეყნიერებას, ვიდრე ამ გასაოცარი და ნეტარი უპასუხისმგებლობის თუნდაც ნაწილს შეელევიან.

მათ შეუძლიათ დაუსჯელად ამოსვარონ ლაფში ქვეყნისთვის ყველაზე უფრო საპირო მეცნიერული ტენდენციები და აღმოჩენები, ლიტერატურისა და ხელოვნების ერისთვის საამაყო ნაწარმოებები.

და იგივენი — სხვანი კი არა, ისევ ის პიროვნებებიც კი, — როგორც კი ცხოვრება მათ მიერ მოშხამულ-გამწარებული ადამიანებისა და იდეების სიძარტლეს დაამტკიცებს, — დაესწრებიან კულტურისა და ხელოვნების მოწამეთა იუბილეებსა და დაკრძალვებს და სიტყვებსაც წარმოთქვამენ.

ისინი თვითონ მიითვისებენ წამებულთა დამსახურებას და ერთმანეთს დაა-

ჯილდოებენ მათ მიერ მოკლულთა საქმეების გამო.

ისინი ერთმანეთს ამკობენ, ჯილდოებენ, ჩხარუნა ორდენებითა და რეგალიებით.

ისინი ერთმანეთით ალტაცებულნი არიან.

ისინი ენაბრგვილნი, ბლუნი არიან — მაგრამ გაუთავებლად; ლაქლაქებენ, მხოლოდ ისინი ლაპარაკობენ, სხვები კი დუმან. მათა აქვთ რადიო და ტელევიზია, მათ აქვთ გაზეთები, მათ აქვთ კინო.

ყველა დანარჩენმა ერთადერთი რამ უნდა აკეთოს: მათთვის იჯახიროს და მადლობელი იყოს, რომ ჭერჭერობით ჰაერი მაინც არ წაურთმევიათ.

ისინი მოითხოვენ, რომ მათით უკლებლივ ყველანი ალტაცებულნი იყონ.

ისინი კმაყოფილნი არიან და საფუძვლიანდაც: როცა ამბობენ, „უკეთესი ცხოვრება დადგა, უფრო მზიარული ცხოვრება დადგა, ამხანაგებო“, — ისინი არ ცრუობენ. სად, როდის, რომელ ეპოქაში შეეძლოთ ამდენი რამის, ასე ბევრის მიღება ამ თვისებათა ადამიანებს? და თანაც ისე, რომ ძვირად არ დაჯდომოდათ თავიანთი სიშტერე და სიბრიყვე, დაუდევრობა და ბედოვლათობა — უბრალოდ რომ ვთქვათ, პასუხი არ ეგოთ თავიანთი პიროვნების საერთო და უექველი უმსგავსობის გამო?

ისტორია უბიწო ქალწული არ გახლავთ, ბევრი გარეწარი და სადისტი იხსოვს, მაგრამ ამდენი ტოტალურად — უნიკოდ გამარჯვებული, ვფიქრობ. არასოდეს ყოფილა.

რამდენადაც „წითლუკა“ ბუნებით უცოდველია, მას არაკომპეტენტურობაზე რაიმე გადაკრული, ქარაგმული სიტყვა პრინციპულად არ სჭირდება. ამას გარდა, თუ მაინც უხდება არჩევანის გაკეთება, ირჩევს ორი უმარტივესი ვარიანტიდან ერთს: ან ჰო-ს ამბობს, ან არა-ს. ჰო-ც და არა-ც შემუშავებულია რეფერენტთა აპარატის მიერ, ჰო-ც და არა-ც მეცნიერულად ერთნაირადაა დასაბუთებული. ამას გარდა, თანახმად ჭკუფუჭური უპასუხისმგებლობის კანონ-

ნისა, თანახმად აპარატის კანონისა, აპარატის, რომლის ნაწილსაც ისინი წარმოადგენენ, „წითლუკები“ ფუნქციონირებენ არა ინდივიდუალურად და, როგორც კი „წითლუკების“ გარკვეული რაოდენობა აენთება „ჰო“-დ ან „არა“-დ, მიიღება დადგენილება.

„წითლუკების“ ერთობა და თანაბრად უნიჭობა იძლევა მათი სტაბილურობის გარანტიას — ქვეყანაში რაც არ უნდა მოხდეს, ამ სტაბილურობის გარანტიას იძლევა მათი ჯგუფური ნება ან ჯგუფური ლეთარგია. სსრკ-სთან უშველებელი სხეულის, უშველებელი მასის ნებისმიერი მოძრაობა წარმოშობს მოვლენას, რომელსაც ისტორიული ჰქვია ან მოჩვენებითად ისტორიულია და მას ეძლევა, ენიჭება ისეთი აზრი, რომელზეც არც კი უფიქრიათ ამ მოვლენის გამო მრავალრიცხოვან ბრალეულთ.

მათს ნებისმიერ ნახევრადმთვლემარე, ნახევრადგაცნობიერებულ კმედებაზე ქვეყნიერების რეაქციისას „წითლუკებს“ უკვე თავისთავად უჩნდებათ მათ მიერ მიღებულ გადაწყვეტილებათა მნიშვნელოვანებისა და შეუცდომლობის შეგრძნება. „წითლუკა“, ვიდრე ის მოხსნილი არაა, ყოველთვის მოგებუ-

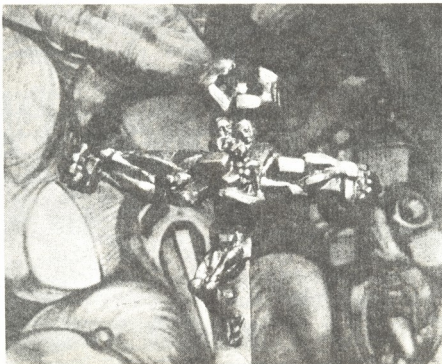
ლია. დრო გადის, მოვლენები ვითარდება; და „წითლუკას“ ჯდომა მის საერძელში უკვე გამარჯვებაა. გამარჯვებულით კი არ ასამართლებენ.

წარმოიდგინეთ, რომ გენერალმა ზ-მ მოიგო ბრძოლა თავისი სქემით, ამით თითქოს მექანიკურად ესმება ზაზი იმას, რომ გენერალ ზ-ს სქემა მანკიერი და მცდარი იყო. მაგრამ რატომ? გენერალ ზ-ს სქემა ხომ არავის გაუსინჯავს — შესაძლოა, ის მიზანშეწონილი, ოპტიმალური იყო! მაგრამ ისტორიას თავიდან, ზეღახლა ვერ გაითამაშებ და გენერალი ზ გამარჯვებული რჩება, გენერალი ზ კი — უიღბლო.

მაშ ასე, „წითლუკები“ არასოდეს ცდებიან, ცდებიან მხოლოდ „მწვანუკები“—ისინი, ვინც „წითლუკების“ ღმუილი დანაწევრებულ, გარკვეულ, მკაფიო ლაპარაკად უნდა აქციოს, ისინი რომლებმაც უნდა გამოიცნონ „წითლუკების“ სურვილები, მაგრამ ეს სურვილები ისე უნდა ჩამოაყალიბონ, რომ კოლექტიურმა ტვინმა ეს ფორმულირებები თავისად ჩათვალოს, რომ „წითლუკებმა“ ისინი თავიანთ შექმნილად მიიჩნიონ. შემზარავი, უმადური, უძილო შრომაა, — და, ყველაფერთან ერ-

ე. ნეივესტნი

გოგანტომანია



თად. აპარატის იმავე კიანქველური კანონების გამო, ის უკვე შემოქმედებითი შრომა აღარაა.

ერთი „მწვანეუკა“, რომელიც სხვა „მწვანეუკების“ ფრაზათა გროვაში აგდებას თავის საკუთარ ფრაზას, კარგავს მას; შემდეგ ისინი ყველანი ერთად ყველაფერ ამას თითხნიან, ხარშავენ და ამ საერთო შექამანდში უკვე ვერაფერს გააჩვენებენ სადაა მისი აზრისა და ფრაზის თავი და კული. მე არ ვიცი, არის თუ არა ნამდვილი აზრი მათ შრომაში, მაგრამ, როცა მთავარი „წითლუკების“ გამოსვლებს ვისმენ, ჩემთვის საესებით ცხადია, რომ სიტყვები, რომელთა წარმოთქმაც „მთავწითლს“ არ ძალუძს, მისი „მწვანეუკების“ ჩაწერილია, მაგრამ საერთო აზრი, რასაკვირველია, „წითლუკების“ ინტერესებს შეესატყვისება.

„მწვანეუკები“ მრავალი აპარატული კომპლექსით იტანჯებიან. მათ ყოველთვის ეჩვენებათ, რომ ისინი „წითლუკებზე“ უკეთესნი არიან, რაც, ცხადია, მცდარია, რადგან თავიანთი ხეირის, სარფის ცოდნის უდიდესი ოსტატები სწორედ „წითლუკები“ არიან.

„მწვანეუკებს“ ზოგჯერ სერიოზული გავლენაცა აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც პარტიის ბიჭებად რჩებიან, თუმცა გარეშეთა თვალმა ეს შეიძლება ვერც შეამჩნიოს, „წითლუკები“, პროვინციალურიც, ეი ოფიციალური რანგით უფრო დაბლა მდგარიც, „მწვანეუკებს“ ქედმაღლურად ექცევიან, რადგან მათი წითლუკური ცხოვრების, კარიერის წესი შენდება ნორმალურ კანონებზე; პირველადი პარტუჯრდიდან - ღრუბლებს ზემოთ პარტიმალღებებისკენ. სწორედ ისინი, „წითლუკები“ შინაგანი პარტია, მათ ზემოდან ეკისრებათ ყველა ადამიანის, ცხოველების, ტყეების, მდინარეების, მთების, ქვეყნის წარსულისა და მომავლის მართვა. და, რასაკვირველია, გარე პარტიისა, და თუ „მწვანეუკები“ „წითლუკების“ დონემდე მალღდებიან კიდევ, ამას ისინი გიგანტური ნერვიული დანახარჯების, ბევრ თავიანთ პირად მიღრეკილებასა და ინტელიგენტურ პრეტენზიაზე უარის თქმის გზით აღწევენ.

„წითლუკები“ კი მშვიდნი არიან. „მწვანეუკებისგან“ განსხვავებით, მათ არ ზელეწიფებათ ანალიზი, სანაგდელებრივი პირობებისა, რომელთა ნაწილიც თავად არიან, მათ არ უხდებათ დაქეება და არც სჭირდებათ რაიმეზე უარის თქმა, — ისინი, უბრალოდ, ცხოვრობენ და „წითლუკების“ უფლებით კარიერას იკეთებენ. რასაკვირველია, არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ „წითლუკები“ ყველგან და ყოველთვის აუცილებლად „მწვანეუკებზე“ უგუნურნი არიან. ბევრის ცოდნასთან დაკავშირებული რეფლექსია ჯერ კიდევ გონება არაა. მაგრამ ბევრი მიზეზის გამო „მწვანეუკამ“, ვიდრე იმას გააკეთებდეს, რასაც ის სისამაგლედ მიიჩნევს, ეს თეორიულად უნდა გაამართლოს. ისტორიული ტერმინიზმი, დიალექტიზმი და გაცვეთილი დოგმები უკვე არ იძლევა პროგრესის საკურთხეველზე მიტანილ მსხვერპლთა ეფექტურობის გამოთვლის საშუალებას, — ამიტომ ის ეძებს ახალ დოგმებს, მაგრამ, ვაი რომ, ემყარება ძველ დოგმებს; სახელმწიფოს, ერს, იმპერიას და ა.შ. ნაღვლიანია, იმიტომ, რომ პესიმიზტი მხოლოდ კარგად ინფორმირებული ოპტიმისტია. ინფორმაცია წარმოშობს გროვას ფიქრებისა, რომლებიც, სწრაფად გავლის შემთხვევაშიც კი, მაინც სტოვეებს კვალს სულში. ლიბერალური პოზა, პურისკამისას გაბედულება და ცინიზმი ხსნა არაა. რასაკვირველია. მუშაობისგან თავისუფალ დროს დაღვეა შეიძლება. რაც ზდება კიდევ.

„წითლუკას“ კი სიმშვიდისა და თავდაჯერებულობისთვის უბრალო ყოფითი ცინიზმიც კი არ სჭირდება. ის მოქმედებს ყოველგვარი თეორიის გარეშე — ისე, როგორც მისთვის სჯობია. ის ყოველთვის გვერდს უვლის დისკომფორტულ სიტუაციას. ამება გოგირდმჟავას წვეთს იმტომ კი არ გაუტრბის, რომ მან ამ წვეთზე რამე იცის. ამება ქიმიკში ვერ ერკვევა. „წითლუკები“ ყველაზე უბრალო წინამძღვრებიდან ამოდიან, მთელი მათი ფილოსოფია ეტევა ანდაზაში: „თეეზი იმ ადგილს ეძებს, სადაც უფრო ღრმია, ადამიანი კი იმ ადგილს

— სადაც სჯობია.“ ისინი აკეთებენ კარიერას, რადგან უწყიან, რომ რაც უფრო მაღლა ხარ, მით უკეთ ცხოვრობ, ნაკლებს მუშაობ და ნაკლები პასუხისმგებლობა გაქისრია.

„მწვანუკას“ კი, — განსაკუთრებით იმას, ვისაც ილუზიათა რაღაც ნარჩენების ან მისი პიროვნების გამო პრეტენზიები აქვს, — უჭირს. და ისინი აპარატის შიგნით იწყობებიან, როგორც რთული არსება პრიმიტიული, მაგრამ მძლავრი და უშველებელი ერთუჯრედიანი ორგანიზმის შიგნით, ორგანიზმისა, რომელიც გარკვეულ დრომდე თავისი ბიოლოგიური მოთხოვნილებების გამო ითმენს „მწვანუკათა“ ზოგიერთ თვისებას. მაგრამ, აღრე ფუ გვიან, ეს გიგანტური ამება მათ თავისი ქსოვილის შემადგენელ ნაწილად აქცევს ან უბრალოდ გადმოაფურთხებს, ისევე, როგორც ამჟამად საზოგადოება, რომელიც იმისათვის, რომ გადაიქცეს ჰომოგენურ არადიფერენცირებულ მასად, ციხეში, ემიგრაციაში ან კატაკომბურ კულტურაში აფურთხებს ყველაფერს, რაც განსხვავდება ყოველდღიური და სავალდებულო, კანონებით დაწესებული უფერულობა-უღიმღამობისგან. „მწვანუკები“ და ცქვიტი ცინიკოს-ინტელე-

ქტულები — ეს, უბრალოდ, დროებითი გადახრაა, იძულებითი ტაქტიკა/შექმნილ სიტუაციაში, ცხადია, რომ სუსტ ტემისთვის უმარტივესი უფროა დამახასიათებელი.

ნორმალური ადამიანური ცნობიერებისთვის ყველაზე დაუჭერებელი რამაა ელემენტარულობა მრავალი პირადი წადილისა, რაც ამ მანქანის მოძრაობაში მომყვანი სოციალური მოვლენა ხდება. შედეგთა მასშტაბი წარმოშობს სირთულის ილუზიას და ახვავებს მეცნიერულ და ფსევდომეცნიერულ თეორიებსა და ტერმინებს, ანალიზებსა და არგუმენტებს, რომლებიც სამყაროს იმდენად დახვეწილ, დახელოვნებულ სურათს ახვევენ თავს, რომ ხშირად გაოგნებული რჩები. რატომ ცდილობს ინტელექტუალთა არმია აუცილებლად გოლიათად, ბუმბერაზად წარმოსახოს ნებისმიერი მოძალადე, რომელმაც შეძლო სამყაროს შეურაცხყოფა ყველაზე უხეში და ვულგარული გზით? ეტყობა, ძალიან არ უნდათ თავიანთ თავს გამოუტყდნენ იმაში, რომ ჩვენ ხშირად უხამსი, გონებაჩლუნგი ქონდრისკაცები შეურაცხვეყოფენ. ხალხის სხეულის ქვედა ნაწილი ამარცხებს მის ზედა ნაწილს, მაგრამ არა დადებითი

ნეივესტნი.

სამყაროს წარმოსება



კარნავალური, არამედ ყველაზე პირდაპირი აზრით. უკანალი გაიზარდა და, მან, უკანალად დარჩენილმა, ადგილი დაიჭირა ყველაფერ დანარჩენს შორის, ამიტომ პითეკანთროპი გარდუვალად დაამარცხებს ადამიანს, ვირთხა — პითეკანთროპს, მკებნარი კი — ვირთხას...

ასე ვიდგეკი, ვფანტაზიორობდი მსოფლიოში ყველაზე დიდი კანტორის კარებთან და შემებრალა „მწვანუკა ადამიანები“, რომლებიც თავიანთ, ზოგჯერ გამორჩეულ, არაჩვეულებრივ გონებას და ტალანტს სწირავენ ამ საშინელ, ამო თამაშს, და მე თითქმის დავინახე, ისინი — ყველანი — სადაცაა, წუთი-წუთზე როგორ დაიწყებენ ღრუტუნს და როგორ დადგებიან ოთხზე; თითქმის ფიზიკურად ვიგრძენი, ეს უფერულზე უფერული შენობა როგორ შეუმჩნევლად, ყოველდღე ფიტავს მათ, როგორ ართმევს გონებას, ინიციატივას, ტალანტს და, პირველ რიგში, — მთავარს — ადამიანის ღირსებას.

უსახო, უპიროვნო ბრბოს გამოეყო ძალიან სისხლსავე, წითელსახიანი კაცი. თავიდან ჩემი ახლო ნაცნობი ვერ ვიცანი — ის ყველა სხვას ჰგავდა; მაგრამ ჩემთვის შორიდანვე ცხადი გახდა: ეს „მწვანუკა“.

როცა მოსკოვში ინსტიტუტში შესასვლელად ჩავედი; რაკი არც ღამის გასათევი მქონდა და არც ფული, ვთხოვე მერკუროვს, იმ დროს ქვეყნის სამი წამყვანი მოქანდაკიდან ერთ-ერთს, რომ სამუშაოზე მიველე. მერკუროვი ომის დროს ევაკუაციაში იმყოფებოდა იმ ქალაქში, სადაც მე დავიბადე, — სვერდლოვსკში. ის იქ დაუახლოვდა დედაჩემს, რომელიც მაშინ ურალის მწერალთა კავშირის ორგმდვიანი იყო, და, აი, ახლა, თუმცა მე ჭერ მოქანდაკე არ ვიყავი, მან, ეტყობა, დედაჩემთან ნაცნობობის გამო, ამიყვანა „ყველაფრის გამკეთებელი“ ბიკის როლში... ანუ მე უნდა მეკეთებინა ყველაფერი, რასაც კი მიბრძანებდნენ: იატაკის დაგვიტა და არაყზე სირბილით დაწყებული და ძერწვასა და ქვის ქრაში დახმარებით დამთავრებული.

უშველებელი. წვერებიანი. <sup>ლამაზი</sup> და როზროხა მერკუროვი მაშინვე მომეწონა. მისი თეატრალური <sup>გარეგნული</sup> <sup>იმპობა</sup> ნტურობა, გარეგნული მოხდენილობა, ეესტის გაქანება და ხატოვანება ჩემს რომანტიკულ ცნობიერებას ხიბლავდა. შესაძლოა, შალიაპინის, პაპაჩემის ვაქრული გაბმული ქეიფების დროში რომ დავბადებულყავი, ეს თვალის სატყუარად მომჩვენებოდა, მაგრამ ამ უფერული სადაგი დღეების, ჭარისკაცის შინელსავით რუხი სინამდვილის ფონზე ის ნათლად გამოკვეთილი პიროვნება იყო, ბატონკაცურად ცხოვრობდა, სუფრას ზოგჯერ სამოცამდე კაცი უჭდა. უდავოდ ნიჭიერი მოქანდაკე იყო. ამას აშკარად ღაღადებენ მისი რევოლუციამდელი ნამუშევრები. მის მიერ ახლგაზრდობის წლებში გამოკვეთილი გრანიტის დოსტოევსკი, ტოლსტოი და ტიმირიაზევიც კი, რასაკვირველია, მაღლა დგას ყველაფერზე, რაც კი მან შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში გააკეთა. ის უსაზღვროდ ცინიკური იყო და ამით ამყობდა კიდევ ეკვი მაქვს, რომ სულის სიღრმეში ტრაგიკული და ძლეული გახლდათ. შინაგანად უკვე გაწვრთნილი იყო საბჭოთა ხელისუფლების მიერ, გარეგნულად კი ბრწყინავდა, როგორც თავისუფალი ცხოველი საყოველთაო დაშინებულობის ფონზე.

წარმოსახვას ანცვიფრებდა ტიტველი ლენინის ქანდაკება — მოდელი ფიგურისა, რომელსაც უნდა დაეგვირგვინებინა არქიტექტორ იოფანის (სიტყვამ მოიტანა, ჩემს ნათესავთაგან ერთადერთმა მან შესძლო ამხ. სტალინის სიყვარულის მოპოვება) მიერ დაპროექტებული საბჭოების სასახლე. ტიტველი ლენინი?! მაგრამ იოფანი ოდნავადაც არ იყო დამნაშავე იმაში, რომ ლენინი უნიფხვოდაც კი დარჩა. მერკუროვი, როგორც სერიოზული პროფესიონალი, სწავლობდა ლენინის სხეულს და ისისხლზორცებდა გენიოსის ანატომიურ სახეს, საბოლოოდ მაინც საჭირო გახდა ილიჩისთვის შარვალი და პიჯაკი ჩაეცვათ.

მაგრამ შემადრწუნებელი ვითარება

იქმნებოდა, როცა სეოგეი დიმიტრის ძე საზეიმოდ აცხადებდა, ამხ. ლენინის თავში ამხ. სტალინის კაბინეტი იქნება და როცა ეს მონუმენტი საბჭოების სასახლეს გვირგვინად დაედგმევა. ამხ. ლენინის მელოტ თავში კომფორტულად მოკალათებული ამხ. სტალინი ღრუბლებს მოეჭყევა თავზეო.

ის ასეც ხუმრობდა: როცა მასთან მთელი პოლიტბიურო სტუმრობდა, თეატრალურად აცხადებდა:

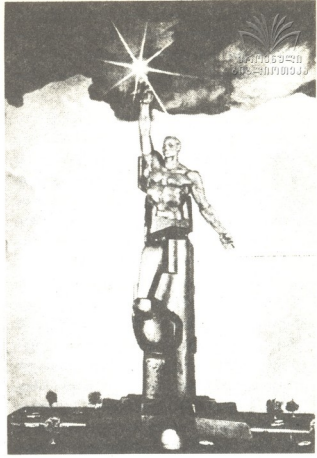
— აბა, იცოდეთ, მეგობრებო — ბატონებო, რომ იქ, — ფართო ქესტით ზღურბლისკენ უთითებდა, — მთავრდება საბჭოთა სხელისუფლება. აქ კი ზაპოროჟიეს სეჩი იწყება (სეჩი, სადაც ქვისმთლელოთა მთელი არმია კვეთდა სტალინის ფიგურების აურაცხელ სერიას. თავისებური კომბინატი, მანუფაქტურა. სტალინური სეჩი...)

(მთარგმნელი: აქ ავტორისეული სიტყვების თამაშის საჩვენებლად საჭიროდ მიგვაჩნია დედანში წარმოვადგინოთ ეს ადგილი:

Сечь. Где огромная армия каменщиков высекала бесконечные серии фигур Сталина. Своеобразный комбинат, мануфактура. Сталинская Сечь.)

ბატონები მხოლოდ იღიმებოდნენ. ეს ბატონები კი მხოლოდ ბერია, მალენკოვი, კაგანოვიჩი, ვოროშილოვი იყვნენ. მაგრამ მას ნება ჰქონდა ეხუმრა. იმ დროს იგი სტალინს უყვარდა. მაგრამ ის მაინც ამ თამაშს გადაჰყვა. სტალინის დაბადების 70-ე წლისთავზე იუბილარს ძღვნად მთავრად მონუმენტი, ნამუშევარი გამოსახავდა ჭგუფს მგლოვიარე ადამიანებისა, რომლებსაც მხრებით მიჰქონდათ ლენინის გვაში. ამ მონუმენტს „ბელადის დაკრძალვა“ ერქვა. ამავე დროს, ნაჩუქრობის ბარათში მან უტაქტოდ მონუმენტის საფასურიც დაასახელა. სტალინის პასუხი მოკლე იყო: „ასეთი ძვირფასი ძღვენის მიღება არ შემოიძლია“ მერკუროვის მზის ჩასვენება აქედან დაიწყეთ.

მაგრამ იმ დროს მერკუროვი ბედურზე იჭდა და ნავარდობდა. და მისი



მესამე სამყაროს თავისუფლების ძეგლი. ტივანი. პროექტი

კარი (არა ჩვენთვის, რასაკვირველია) ვოლნიცა და ზაპოროჟიეს სეჩი იყო.

მე მუშებთან ერთად ქვას ვჭრი ეზოში. უცებ ისმის ქალის კივილი. სახლიდან გამოვარდა ნახევრად ტანსაცმელმემოხეული ქვეყნის უცნობილესი ბალერინა. ქალი — კერპი, ქალი — მონუმენტი. მას კი, სტალინური პრემიების ლაურეატს, სსრკ სახალხო არტისტს, მრავალი წოდებისა და ორდენის მფლობელს, მოსდევს ასევე სტალინური პრემიების ლაურეატი, სსრკ სახალხო მხატვარი, მრავალი წოდებისა და ორდენის მფლობელი, ტიტველი, უშველებელი, გორილისნაირი, ალგზნებული. ამხანაგი სერგეი დიმიტრის ძე მერკუროვი, მას კი მოსდევს მისი ცოლი, რომელსაც რაღაც მძიმე საგანი უჭირავს ხელში. დაჩქარებულ კინოფილმში რომაა, ისე ჩაურბინეს ამისთანა სცენებს შეჩვეული ქვისმთლელების ბრიგადას. ჩვენ უმწიკვლო ქალწულებივით თვალს ვარიდებთ ამ სანახაობას, მარბიელთა ჭგუფი ჩვენი თვალსაწიერიდან

გაქრა და მხოლოდ სსრკ სამხატვრო აკადემიის პრეზიდიუმის წევრის გულშემაზრავი ღრიალი მოგვესმა:

— ჩემს სახლში გემოზე წაქ... ბას მიშლიანი..

მაგრამ ეს სიტყვას მოჰყვა, ეს წერილმანი რამეა, პატარა უწყინარი საოჯახო სცენუკაა. ჩვენ არ ვუწყით რას შერებოდნენ სოფლის აბანოში დედაკაცებთან ერთად ჩაკეტილი მერკუროვი და ალექსეი ტოლსტოი, მაგრამ შესანსლულისა და შესმულის ოდენობით თუ განვსაზღვრავთ, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იქ ჩატარებულ გიგანტურ და ენერგიულ მუშაობაზე. მას უყვარდა თავისი ბერძნობის გახსენება. შესაძლოა, ასეც იყო. სხვები მასზე ამბობდნენ, სომეხიო. თვითონ ის კი მაგარი ცრუპენტელა იყო, ასეა თუ ისე, ტემპერამენტი ჰქონდა და ამ თვალსაზრისით არც ბერძნები შეურცხვენია და არც სომეხები, ამას გარდა, ორივე ეს ერი გამოირჩევა, როგორც ოდესაში ფიქრობენ, ვაჭრული საზრიანობით. ამით მერკუროვიც გამოირჩეოდა. სვერდლოვსკში მიყვებოდნენ, რომ ომის დროს ურალში ევაკუირებულმა მერკუროვმა იქირავა, — რა თქმა უნდა, სახელმწიფოს ხარჯზე — თავისი კოლექტივისთვის სასტუმრო „ბოლშოი ურალ“, მაგრამ, რამდენადაც იქ საჭიროზე გაცილებით მეტი ნომერი იყო, ზედმეტ ნომრებს სხვა ჩამოსულებზე აქირავებდა, ფულს კი თვითონვე იჭიბავდა, რითაც სახელმწიფო სასტუმრო არსებითად თავის საკუთრებად გაიხადაო. მერკუროვს ბევრი ასეთი ვაჭრული ოინი აქვს ჩადენილი, მაგრამ ის ძუნწი ნამდვილად არ იყო და ეს ჩვენ, მასთან მომუშავეებმა ვიცოდით. კარგად იცოდა რუსი ხელოსნის ფასი და ამიტომ ტრადიციული რუსულ-ვაჭრული მანერით მოქმედებდა. ამ ტრადიციაზე მე ბევრი რამ გამეგონა პაპაჩემისგან — მდიდარი ურალელი ვაჭრისაგან. სულ მცირე შეცოდებისთვის შეეძლო გაეროზგა ხელოსანი, მაგრამ, უცებ, თუ დაინახავდა, რომ მუშა ყურებჩამოყრილი იყო, ჰკითხავდა:

— რას მოვაშულებარ?

— რას მოვაშულებარ და ძროხა მომიკვდა. სერგეი დიმიტრიევიც ყველაფერი გასაგებია, ძროხა ქალაქის გარეუბანში მთავარი მარჩენალია ამ ქვისმთლელისა. რომელსაც შვილებისა და შვილიშვილების მთელი ჯგრო ჰყავს.

სიტყვის მოქაშულობის გამო დედის გინებისა და ყველასათვის მუქთამუქამელების ძახილის შემდეგ, მეორე დღით სერგეი დიმიტრის ძე გლეხკაცს ძროხას ჩუქენის, ძროხა კი იმ დროში მთელი ქონება იყო, ის სახელმწიფოსა და მუშებს სამ პირ ტყავს აძრობდა, მაგრამ მთელ ამ ფულს ხარჯავდა კიდეც. და როცა მოკვდა, გაირკვა, რომ არც არაფერი დაუტროვებია და, ვალებისა და დაკვეთების გარდა, არც არაფერი დარჩენია. უნდა ითქვას: მან ისეთი კომბინატი შექმნა და ისეთი ნიჭიერი მენეჯერი ჰყავდა, რომ მის მიერ შექმნილი კოლექტივი მისი სიკვდილის შემდეგაც განაგრძობდა მისი სახელით უმისოდ პროდუქციის გამოცემას, ისე, სიტყვამ მოიტანა და, მის სიცოცხლეშიც ბევრი რამ კეთდებოდა უმისოდ.

ერთ მშვენიერ დღეს სერგეი დიმიტრის ძემ განაცხადა, სამხრეთში მივმგზავრები დასასვენებლად და ამა და ამ დღისთვის მზად უნდა იყოსო კუთუზოვის ძეგლი — ჩემის აზრით, ნატურასთან შედარებით ორნახევარჯერ თუ სამჯერ დიდი ზომისა. მან თავის თანაშემწეებს მოდელად დაუტოვა აბსოლუტურად გაუგებარი ნახელავი, რომელშიც ძლივს ჩანდა, რომ ეს იყო ადამიანის თავი და რალაც სამხრეები, გაუგებარია, რისთვის გაკეთდა ეს მოდელი. აჯობებდა მოდელად ბრაწი ეჩვენებინა.

აბა, ბიჭებო, თქვენ იცით რა და როგორ გააკეთოთ. თავსატეხი ამოცანა არაა, მაგრამ თავი არ დაზოგოთ, რომ ამა და ამ რიცხვისთვის ყველაფერი მზად იყოს და პირდაპირი კრიალი გაუდიოდეს... — შემდეგ დაიხარა და შეთქმული ტონით თქვა: — კლიმი ჩამოვა მისალეზად, ასე რომ, კლიმისთვის გააკეთეთ, როგორც საბჭოთა ხელოსანმოქანდაკეები იტყვიან, ჩვენს საქმეში წუნი არაა, ითქვა — გაკეთდა.



დაკვეთის ჩაბარების დღეს უკვე დგას სადგარზე გამზადებული და ჩექმასავით კეწკეწი ბიუსტი: წელში გამართული, ცალთვალა, ორდენებიანი, ებოლეტებიანი — ყველაფერი რიგზეა. სოცრეალისტური ფელდმარშალი კუტუზოვი მზადაა სოცრეალისტურ გენერალ ვოროშილოვისთვის ჩასაბარებლად. აგერ შეფიც, პირდაპირ თვითმფრინავიდან მოვიდა. მხიარულია, გარუჯული, სიჯანსაღეს აფრქვევს და ღვინოსა და ბატკნის გემოს იორთქლება. საკუთარი შემოქმედებითი ძალისხმევის ნაყოფს თითქმის არც შეხედა. თავისი დიდი ხელი დაიქნია, აქაოდა, ვიცი, ვიცი გამოდგებაო და სამზარეულოსკენ გაიქცა, რადგან დიდი სტუმარი უნდა მიეღო. «გზა ჯარისკაცის გულისკენ კუჭზე გადის», — ვგონებ, ნაპოლეონმა თქვა. ვოროშილოვი კი მარშალია, მაგრამ გულისა და კუჭის თვალსაზრისით, ალბათ, ჯარისკაცად დარჩა. და აწრიალდნენ ლაქიები — ანუ, როგორც მათ საბჭოთა დიდკაცობა უწოდებდნენ, მომსახურე პერსონალი, ყველაფერი დატრიალდა. სამზარეულოდან კი ფანტასტიკურად გემრიელი ნაირნაირი სუნი იფრქვეოდა. და ისმოდა მასპინძლის ომახიანი ხმა: — დიან, საცივი, ნიგვზიანი საცივი,

ოლონდ, მაგრად დანივრეთ... „ხვანკარა“ სადაა?... ეს რაა? ატამი? ეს შენო კვერცხებია, ყურუმსალო და არა... ნამდვილი ატამი მუშტისხელა უნდა იყოს...

როგორც იქნა ყველა და ყველაფერი დაწყნარდა. მხოლოდ სამზარეულოდან გამოფრქვეული დამათრობელი სუნი დასატკობად მოცვენილი ეზოს ძაღლები ყმუიან, (ჩვენც ვყმუოდით — ქვეყანა შიმშილობდა). ახლოვდებოდა დრო, როცა უდიდესი პარტიული მეცენატი უნდა მოსულიყო.

გაოვიდა სამზარეულოს სიციხისაგან აპარხლებული მერკუროვი, ამ დროს მე სამზარეულოში იატაკს ვგვი და შლანგით ხელში ვდგავარ. საქმე ისაა, რომ მე, აი, რა მქონდა დავალებული: მალალი რანგის სტუმრები გამოჩნდებოდნენ თუ არა, კარებში უნდა მდგარიყო ფორმატორი დიუბანიანი, რომელიც შემდგომში ჩემთანაც მუშაობდა ფორმატორად. როგორც კი გამოჩნდებოდა სტუმარი, ის ხელს მიქნევდა და მე ქანდაკებას წყალს ვასხურებდი. ეს იმიტომ მქონდა დავალებული, რომ მერკუროვი კარგად იცნობდა საბჭოთა უფროსობის გემოვნებას: ის, რაც არ ბრწყინავს, ბრწყინვალე არაა. მერკუროვმა შემო-

„სიციხის ხე“. მუხუტის მოხატულობა



მხელა — ის კი ჩემდამი კეთილად იყო განწყობილი და მენდობოდა:

— ყური მიგდე, შენ მოქანდაკე უნდა გახდე. რაც არ უნდა იყოს, მთელი ცხოვრება იატაკის დამგველი ხომ არ იქნები. ჩვენს სიტუაციაში ხომ მთავარი ძერწვა კი არა, ნაძერწის ჩაბარება... ჰოდა, მიახსურებ და ფარდის უკან მოცობავ. იქიდან უყურებ ყველაფერს, მე შენ ზოგ რალაცას გაჩვენებ...

მე და დიუბანინი ასეც მოვიქცეთ. კარებთან მდგარმა დიუბანინმა ხელი დამიქნია, მე სწრაფად მივასხურე წყალი კუბუხოვის ბიუსტს, შლანგი დავაგდე, ონკანი დავკეტე და ორივენი ფარდის უკან დავიმალეთ. ძლივს მოვასწართ ჩასაფრება, რომ ჭუჭყრუტანიდან დავინახეთ: მოვიდა ფეხმოქცეული მეცენატი, რომლის უთვალტანადობამ განმაცვიფრა. კაცი-მონუმენტი ტანჩია, საკმაოდ სპორტული, პაჭუა ცხვირიანი და ჩაპლინის უღვაშებიანი კაცუნა აღმოჩნდა. ასე რომ, ჩემი ხეპსი, რომელიც მას კუდში მისჩანჩალებდა, როგორც მისი თანაშემწე, სავსებით თავის ადგილზე იყო, მათ გემოვნებაც, როგორც შემდეგ გამოვარკვიე, აბსოლუტურად ერთნაირი ჰქონდათ. რა გემოვნებაც გმირ-მონუმენტი ვოროშილოვს ჰქონდა, მოხელე ხეპსიც იმ გემოვნებისა იყო. ერთი სიტყვით, შემოვიდნენ ეს ადამიანები, მათ კი ვილაყებებიც მოჰყვებოდნენ კვალდაკვალ, მაგრამ ჩანდა, რომ ისინი ადამიანები კი არა, მცველები იყვნენ. მეორე კარიდან სინქრონულად გამოვიდა ვეებერთელა, ჩამოსხმული ბატონკაცი მერკუროვი. მაგრამ ეს რა ხდება? მთელი თავი — კინკრიხოდან კისრამდე — დაბინტული აქვს. ტრაგიკული სახე. შეუხვეველი მხოლოდ პირატული თვალები, ცხვირი და წვერის ბლუქები აქვს დარჩენილი. ახლა კუბუხოვისთვის ვის ცხელა! ვოროშილოვი მას არც უყურებს. აფსუს, სულ ტყუილუბრალოდ, ამოდ ვასხურე წყალი...

— სერგეი დიმიტრიევიჩ, რა დაგმართინთ?...

— ეჰ, ეჰ, — ავადმყოფი კაცის ხმით პასუხობს სერგეი დიმიტრის ძე. —

კლიმენტ ეფრემოვიჩ, ზოგი გაუგებელი კაცი ამბობს, რომ ჩვენ, მოქანდაკეებს, ბევრს გვიხდინან. ჩვენ ვწარმოების მანევრობის გამო რძექ უნდა გამოგვეყოს, აბა! იცით, რამდენი ნერვებისა და ძალის დახარჯვა გვიწევს?! აი, მე ამ კუბუხოვს ვძერწავდი, არადა, ის ცალთვალაა... და რაკი ცალთვალაა, გარკვეულ მიმაკას, სახის გარკვეულ გამომეტყველებას ქმნის. სახეს უნდა შეესისხლხორცო! ჰოდა მეც თვალებს ვკუბუხავდი და ვიჭმუნებოდი, კოპებს ვიკრავდი, ჩემს თავს ცალთვალად წარმოვიდგენდი. დამ-დამობით ვხტები — არ მეძინება... აქ კიდევ ისახება ზეამოცანა, როგორც სტანისლავსკი ამბობს, თუმცა კუბუხოვი ცალთვალაა, მაგრამ ის სიმბოლოა მხედრის არწიველი გამოხედვით. როგორ შევეუთანხმობთ ერთმანეთს კონკრეტული და ისტორიული სიმართლებები?! აი, კლიმენტ ეფრემოვიჩ, სოცრეალისტური ამოცანა!.. ახლა რალაც ავადმყოფობ, მთელი სახე დამეკრუნჩხა, მომედრიცა, და ვერც თვალში ვიხედები. მიჩხვლეტს... ბუნებრივია, რომ გულჩვილ მარშალს კუბუხოვისთვის აღარ სცხელოდა. ისე შეავლო თვალი, წამით, ყასიდად — უკვე მიღებულა, ჩაბარებულა.

— სერგეი დიმიტრიევიჩ, ეს რა ხდება, რა? რა დაგმართინათ? თავს უნდა მოუაროთ, თავს, დაუცხრომელო კაცო, ჩვენ თქვენ გვეკირდებით... — თავშეკავებული მამაკაციური ჩახუტება.

და გაემართნენ „ხვანჭკარის“ — სტალინის საყვარელი ლენინის — დასალევად და საცივის შესაჭმელად.

ჩვენ ფარდის უკნიდან გამოვედით რომ ვთქვათ, ყველაფერი გასაგები იყო, და ერთმანეთს გადავხედეთ. საერთოდ ვთქვათ, ყველაფერი გასაგები იყო. მხოლოდ ერთი რამ ვერ გამეგო: რატომ გაითამაშა მერკუროვმა ეს კომედია? მომუმენტი ხომ ისედაც მიღებული იყო. ახლა მესმის, მას სძულდა, ეზიზღებოდა ეს ადამიანები. ის, რაც არ უნდა იყოს, ლენინთან და ძერჟინსკისთან მუშაობდა. ამიტომ ახალი პარტიული ბელადები — ნუგოროშები მას სძაგდა, ზოგჯერ მათთან აგდებულად

უმგავსოდ მოქცევის უფლებას აძლევდა თავის თავს და თუნდაც ამით ახდენდა თავისი მდგომარეობის — მაღალსაზღაურიანი სახელმწიფო მონის მდგომარეობის კომპენსაციას.

გავიდა საკმაოდ დიდი დრო, ჩვენ ვისხედით და ველოდით შემდგომ ბრძანებებს. მარშალი კი იჭდა, ჰამდა და ჰამდა, ხეხივს ჰამდა და ჰამდა. როცა გამოძღნენ, მაღალი რანგის სტუმრები წავიდნენ, გამოვიდა მხიარული და მთვრალი მერკუროვი. სახვევზე მიგვითითა და გვითხრა:

— აი, ამ ბ - მა, — ზოგჯერ სიყვარულით ასე ეძახდა თავის ცოლს, — დამბინტა, დამბინტა... მადლობა ღმერთს, რომ რალაც — რალაც, რალაცები დაუბინტავი დამიტოვა. აბა ბიჭებო, შემხსენით... — ჩვენ თვალდან მოვხსენით სახვევი და მხოლოდ ახლა მივხვდით, რომ, კუტუზოვის სახის შესასისხლობორცებლად რომ იყო მოსაპუტე, ის თვალი არ იყო დაბინტული.

თუმცა, ამას მნიშვნელობა არც ჰქონდა. წვრილმანები ვის რაში აინტერესებს! ასეთ კერძო რალაცებს რა კავშირი აქვს საბჭოთა ხელოვნების ისტორიასთან, რომელშიც ჩვენ, შესაძლოა, როდესმე ამოვიკითხავთ, რომ ცალთვალა მხედართმთავრების — მოშე დაიანისა და კუტუზოვის, ნელსონისა და გოლენიშჩევის ბიუსტთა მოქანდაკე, სერგეი დიმიტრის ძე მერკუროვის ნამუშევართა სერია სოცრეალისტური პორტრეტის მწვერვალს წარმოადგენს. მათ ავტორს სწორედ ამიტომ აქვს მინიჭებული ყველა შესაძლებელი სახელმწიფო პრემია და წარჩინება არა მის მიერ გამოძერწილი ნამუშევრებისთვის, არამედ მის მიერ ჩატარებული ინტერმედისთვის. მრავალი წლის შემდეგ სწორად მითხრა უსაყვარლესი სახელმწიფო მოქანდაკის პოსტზე მერკუროვის შემცვლელმა, მასზე ნაკლებ ნიჭიერმა, მაგრამ არანაკლებ ცინიკოსმა ვუჩეტიჩმა, როცა მიმითითა სტალინზე, რომელსაც მისთვის ვძეწავდით:

— მთავარი ის კი არაა, როგორ

გამოძერწავ მას, მთავარი ისაა, როგორ მივალებინებ...



## „მხიარული გოგებზე“

ძალზე ხშირად დასავლელ — და არა მხოლოდ დასავლელ — ადამიანებს აცდენს თანამედროვე საბჭოთა სახელმწიფო, იდეოლოგიისა და კულტურის მოღვაწეთა ადამიანისმაგვარობა. ამ ფუნქციონერებს, თუკი ისინი კიბის მთლად თავში არ იმყოფებიან, ხშირად მაინც საკმაოდ მაღალი ოფიციალური მდგომარეობა უჭირავთ. დიალოგში კეთილგანწყობილ დასავლელ პარტნიორებს ძალიან აიძვდებთ მათი შედარებით არაბებერი (როგორც წესი, ესენი შუახნის ხალხია) თანამოსაუბრეების მიერ ენების, ლიტერატურის ცოდნა და სასიამოვნო შინაურული თავისუფალი აზროვნება. ბევრი დასავლელი მეთვალყურე ამაში ხედავს ვითომ თვით სამმართველო აპარატში მიმდინარე ცვლილებათა ნიშანს.

არა ვარ რა ამგვარი ილუზიის ტყვე, ამავე დროს, თავისუფალი ვარ ყოველგვარი წინასწარაკვიატებულობისგან, ვმეგობრობდი ამ კატეგორიის ზოგიერთ ადამიანთან. ჩემთვის ძალიან მალე გახდა გასაგები, რომ იმედების დაკავშირება სამმართველო აპარატის სტრუქტურის შეცვლასთან, ვიდრე იმ აპარატში ამგვარი, — ზოგჯერ გამოჩენილი, — პიროვნებები არიან, უსაფუძლოა, როგორც ჩანს, ეს პიროვნებები აპარატისთვის საკურო მხრივ ოფრო იცვლებიან, ვიდრე პირიქით. კაცმა რომ თქვას, უცნაური ამბავი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ შესაძლებელი მანქანის მუშაობის ისე შეცვლა შეიძლებოდა, რომ მის შიგნით ვიმყოფებოდეთ და ვასრულებდეთ კერძო, კიბერნეტიკული მანქანის ავტომატურად შენაცვლებადი ჰაწაწინა დეტალის ფუნქციის მსგავს ფუნქციას.

სისტემა კი წარმოადგენს აწყობილად მომუშავე მანქანას, და ადამიანების მიერ დაკავებულ ადგილებში წარმოადგენენ უჯრედებს, ბუდეებს თვით მანქანის შიგნით, ასე რომ, მუშაობს ადგილი და არა აქ მყოფი ადამიანი. ადამიანს შეუძლია შექმნას მიკროკლი-

მატი ამ კამერიისა. მაგრამ თვით სისტემა მუშაობს მაშინერიის პრინციპით და ყველა, ვინც შეეცდება მასზე პერსონალურად ზემოქმედებას, მანქანიდან გამოძევდება ან მის მიერ ისპობა.

ახლა, ჩემი აზრით, მანქანა კიდევ უფრო გამართულია, ვიდრე სტალინისა და ხრუშჩოვის ხანებში, ამიტომაცაა ის ასე უფერულიც, სტაბილურიც და განსაკვიფრებლად მოსაწყენიც. ამ მანქანის მოქმედებამ შეიძლება ადამიანი განაცვიფროს, მაგრამ თუ გავაანალიზებთ, ის ელემენტარული რამ აღმოჩნდება. სიცხადისთვის შეიძლება მოვიტანოთ ასეთი მაგალითი. აი, წარმოიდგინეთ რიგი, რომელშიც დგანან გენერალი და პოეტი, ბავშვი და ზეინკალი, მხატვარი და მზეთუნახავი, პროფესორი და დიასახლისი. მაგრამ რიგს ხომ პირადი თვისებები, ბიოგრაფიები, ბედისწერანი და ხასიათები არ ჰქმნის, რიგი დეპერსონალურია; ის, რაც მას ჰქმნის, ხდება ადამიანთა შორის შუალედში — წინ და უკან მდგომთა შორის არსებული სივრცე და ჰაერი შეიცავენ რიგის შემკვერელ, განმამტკიცებელ საზოგადოებრივ ხელშეკრულებას.

დაახლოებით ასეთი სიტუაცია შეიქმნა დღევანდელ საბჭოთა საზოგადოებაში, პერსონალურად არავინ არაფერს წყვეტს; ყველაფერი „გვარდება“, საკითხი აღის ზევით, გადის გვერდზე, ეშვება ქვევით — ესე იგი, გადაწყვეტილება გაიგლის ყველა ეგრატიფობულ და ინტერესებულ ინსტანციას, ვენტილირდება, „გვარდება“, ისევ ვენტილირდება, — და, რალაც კომბინატორიკის კანონების შესაბამისად, მყარდება წესრიგი, მიიღება შუალედში წარმოშობილი გადაწყვეტილება.

მაგრამ ფუნქციონერთა ოლიგარქია, რასაკვირველია, არაა დემოკრატიისკენ მოძრაობა, როგორც ამას ბევრი ისურვებდა. სტალინიზმი ხომ სტალინის უბრალო ახირება ან შეცდომა არ იყო. ესაა ისტორიულად მომწიფებული სიტუაცია, რომლის დროსაც მმართველობის ფუნქცია ისეთია, რომ კარდინალური ცვლილებები აპარატის შიგნიდან შეუძლებელია. რასაკვირველია, ახლა ერთ

ფუნქციონერს არ ძალუძს მეორე ფუნქციონერი დაიჭიროს და ჩაადლოს ჯერ-დმულში, მაგრამ ყველას ერთად შეუძლიათ, ეს, ვისაც გნებავთ. იმას გაუკეთონ, და თუ მათთვის არასასურველ ადამიანთა ჩასმას ყოველთვის ვერ ახერხებენ, ის კი შეუძლიათ. რომ მოშახამონ, ლაფში ამოსვარონ ისინი, იძულონ ემიგრაციაში წავიდეს ან მოკვდეს. ტერორიზმი გრძელდება, უბრალოდ, სტალინის პირადი ტერორიზმი შეცვლილია ტერორიზმით მანქანისა, რომლის შემქმნელადაც ის ითვლება. რა თქმაუნდა, საინტერესოა მუშაობა სოვეტოლოგებისა, რომლებიც ცდილობენ ხელმძღვანელთა პიროვნულ თვისებებზე დაყრდნობით ამოიციონ მოვლენათა განვითარება, მაგრამ საუკუნოა ეს შესაძლებელი იყოს იმის გაუცნობიერებლად, რომ მთავარი ეს არაა. მთავარი გამოცანა კი ჩაბუდებულია პრინციპებში ამ არნახული მანქანისა, რომელშიც, არსებითად, არ არიან პიროვნებები და არ არსებობს გონებრივი ცენტრიც კი იმ აზრით, როგორც მიღებულია ამაზე ფიქრი. ამგვარი წესით თანხმდება ერთმანეთთან მთლიანობა და უშიშროება — ეს ოცნება ხელისუფლების თანამედროვე აპარატისა, ამიტომაცაა ეს სისტემა ასე სტაბილური, ასე უცვლელი. ამება, რომელსაც სიცოცხლისეული ცენტრები აქვს, ყველაგანაა და არსადაა.

და რამდენადაც ცივილიზებული მანერების მქონე ადამიანები წარმოადგენენ ნაწილს ტერორის მანქანისა, როგორც ჩანს, უნდა განვიხილოთ მათი ფუნქცია სამმართველო აპარატის წიაღში. ეს გვერდაუფლელად მიგვიყვანს ამ დასკვნამდე: რაკი ისინი ჭერჭერობით არ არიან ჩამოშორებული საქმეებს და გვევლინებიან ჰკვიან, ელგანტურ და ვითომ თავისუფლების მოყვარე თანამოსაუბრეებად, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ისინი მანქანას სწორედ ამ სახით სჭირდება; მაგრამ ეს არავითარ არსებით ცვლილებებს არ ადასტურებს და არც შეიძლება ადასტურებდეს. მათი მოქმედებების რეალური არსი ემთხვევა მიზნებს მათი მოუხეშო მოძღვარებისა,

რომლებიც პირველი სტალინურა ხუთ-წლედების დროინდელი პიჯაკებით დადიან და რომლებსაც არ ძალუძთ არა თუ „საზღვარგარეთულად“, არამედ მათ მშობლიურ რუსულ ენაზე მაინც ილაპარაკონ.

ამ მოჩაქულ, უწყინარ ობივატელთა ნიღბიან ბერიკაცებს, ამ თავიანთი ცოლების მოშიშარ კაციჰამიებს დღემდე ვერ უსწავლიათ სიტყვები „КОММУНИЗМ“ და „СОЦИАЛИЗМ“ (ეტყობა, სწორედ ამის წყალობით გადაურჩნენ ისინი სტალინურ წმენდებს), მაგრამ მათი „КОММУНИЗМ“-ები და „СОЦИАЛИЗМ“-ები საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ სამყარო ყელში ხელწაჭერილი ჰყოლოდათ. და მათი ელევანტური მოწაფეები, რომლებიც „СОЦИАЛИЗМУ“-ს და „КОММУНИЗМУ“-ს მსოფლიოს ყველა ენაზე თარგმნიან, რომლებიც პერმეტიული კულტურის ყველა სიტურფით, ყველა უახლესი გეოპოლიტიკური ტერმინის რაზარუხით კოპწიობენ, რომლებიც ასე ცდილობენ ლიბერალებად გამოიყურებოდნენ, — ემსახურებიან (არადა, სხვაგვარად შეუძლებელიცაა იყოს) „КОММУНИЗМ“-ისა და „СОЦИАЛИЗМ“-ის მათი მოძღვრებისა და დამრიგებლების მიერ მოხაზულ მარტივ—პოლიციურ ვარიანტს. მაგრამ,

ამასთანავე, მათ გულწრფელად უნდათ, რომ ლიბერალებად გამოიყურებოდნენ. ისინი ტკებიან კულტურული, თავისუფლებისმოყვარე საუბრებით, უნდათ, რომ იყვნენ ხელოვნებათა ნატიფი შემფასებლები — განსაკუთრებით უყვართ საჩუქრების მიღება შეჩვენებულ მხატვართაგან, ისინი ქმნიან შეჩვენებული ლიტერატურისა და მუსიკის კოლექციებს. (პირადად მე განცვიფრებული ვისმენდი აკრძალული გალიჩის სიმღერებს ბრეჟნევის ერთერთი თანაშემწის ბინაზე. ყველაფერ ამას კი აკეთებენ, ნაგრამ, რასაკვირველია, რეალურ საქმეებთან მიმართებისას მათთვის თავისუფლებისმოყვარეობის ნატამალიც კი არ არსებობს).

• ბირმოთნეობის გენია ფართოდ და ლაღად შლის აქ ფრთებს, ისევე, როგორც ყველა საკმაოდ ფართოდ გავრცელებულ მოვლენას, ამისაც მრავალი მიზეზი აქვს. ჯერ აღვნიშნავთ ერთ — ფსიქოლოგიურ — და სრულიადაც არა უბრალო — მიზეზს, მთელი ეს საზოგადოება გაორებულ შინაგან სიტუაციაში იმყოფება. ერთის მხრივ, მათ მიიღეს რუსი თავდაზნაურობისა და ვაჭართა წოდების უფლებები და პრივილეგიები (იგულისხმება, რომ თავისებური, პარტიული, ვარიანტი) ცხოვრების დაუქერებლად (თანამედ-

„სიციხის ხე“. მკეტი



როვე მასშტაბებით, ახლა კი, მე ვფიქრობ, მსოფლიო მასშტაბითაც) მაღალი დონე აქვთ: ულუფა, აგარაკები, მომსახურება; გადაადგილების შედარებით მაღალი თავისუფლება (ყოველ შემთხვევაში, კულტურული გაცვლის წესით ისინი მხოლოდ თავიანთ თავს უშვებენ საზღვარგარეთ), ინფორმაციები. მაგრამ, თავადაზნაურობისა და ვაჭართა წოდების „კანონიერი პრივილეგიებისაგან“ განსხვავებით, მათი პრივილეგიები პირდაპირი, აზრით კანონსაწინააღმდეგო მოვლენაა. ამიტომ ეს პრივილეგიები დაკონსერვებულია, ხალხისგან დაფარულია. და არცერთ ამ პრივილეგიას არა აქვს კონსტიტუციური გამართლება. ეს ჰქმნის, პირველ ხანებში მაინც, ერთგვარ ფსიქოლოგიურ უხერხულობას ინტელიგენტთა წრის წინაშე, საიდანაც, ძალიან ხშირად, გამოდიან ეს ადამიანები, სკოლასა და ინსტიტუტში სწავლება ხომ აშენებულია დეკარისტებისადმი, ჩაადაევ — რადიშივე — გერცენისადმი პატივისცემაზე, რუსული თვისუფლებისმოყვარეობის ტრადიციაზე. და ვიდრე რევოლუციის მოლოხი სისხლს აქცევდა, ვიდრე მიმდინარეობდა ბრძოლა ოპოზიციებისა და ხალხის მტრების წინააღმდეგ, სიკვდილთა და ომთა მხუთრში შეიძლებოდა ბევრს ისე მოჩვენებოდა, რომ მათ შორის ყოველგვარი კონებრივი (რასაკვირველია, დროებით) უთანასწორობა შეიძლებოდა ისტორიის დიალექტიკით გამართლებულიყო.

მაგრამ ახლა ყველასთვის ნათელი იყო, რომ რუსეთში რევოლუციურ თავისუფლებათა ღმერთი მოკვდა, და საბჭოეთის სათავეში მდგომი ფენა იქცა თავის თავში ჩაკეტილ სუპერსექტად, რომელიც მოწყდა მის წარმომშობ ამოცანებს და რომელსაც ერთი მიზანი ჰქონდა: საკუთარი, განუწყვეტლად მზარდი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება და თავისი არსებობის დაუსრულებლად გახანგრძლივება. და რამდენადმე წიგნიერი ადამიანებისთვის ნათელია ამ სექტის ჩარჩოებში შემოქმედების შეუღწველობა, გაშეშება, მისი არსებობის, შიგნიდან მისი შეცვლის

შეუძლებლობა, რამეთუ მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია ისეთია, რომ მას არ შეუძლია დაუნგრევლად შეიცვალოს; ეს ადასტურებს იქ მიმდინარე საზოგადოებრივ პროცესთა განვითარების რეაქციულობას.

მაგრამ პარტიული ელიტის ნუგარიონები, შვილები XX ყრილობისა, რომელმაც, არსებითად, სათავე დაუდო მათ კარიერას, შეეჩვივნენ ნაზ გულთავის აგრე მომზიბვლელ უკულო, პოზაში, მაგრამ მაინც ლიბერალურ პოზაში დგომას, ამ პოზამ გზა გაუხსნა ლიბერალურ გრიმასას პოეზიაში, ლიტერატურაში, კინოში და გაორებულია წარუხოცილი ბეჭედი დასავა ეგრეთ-წოდებულ კულტურის მოღვაწეთა მთელ თაობას.

ამ გაორებულობას განსაკუთრებით შემოქმედებითი ინტელიგენცია ნერგავდა. სტალინის შემდეგ ზოგი რამ ამოტივტივდა და გაიარკვა. გამარჯვებულნი დამარცხებულზე უარესნი აღმოჩნდნენ, დახოცილნი და შეჩვენებულნი თანდათან კლასიკოსები ხდებიან, ოფიციალურად დანიშნული გენიოსები — მკვლელები კი საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ხდებიან ის, რაც იმთავითვე იყვნენ: ნაგავი. და რამდენადაც, როგორც გაიარკვა, ტანჯვა გენიოსთა ხვედრია, საქმეებში წარმატება კი — ნაგავებისა, ტანჯვა მოღად იქცა. რუსეთში, პუშკინის თქმით, მხოლოდ მკვდრების სიყვარული შეუძლიათ, და ამიტომ ფრიად ანგაიერებული საბჭოთა ინტელიგენტები, რომლებიც შესანიშნავ ბინებში და აგარაკებზე მიირთმევენ შავ ხიზილალასა და ნამდვილ რუსულ არაყს (რომელზეც ხელი მხოლოდ უცხოელებს, მთავრობასა და მათ მიუწვდებათ), ნიანგის ცრემლებით ტირიან — თითქოს ისინი შეურაცხყოფილნი და ჩაგრულნი იყვნენ და არა შეურაცხყოფილნი და მჩაგვრულნი, ისინი ტანჯულნი არ არიან, მაგრამ უნდათ ტანჯულებად გამოიყურებოდნენ, მათ ჩამოხრჩობილი დეკარისტების დიდებაც სწყურიათ და, იმავდროულად, თავიანთი ცხოვრების კომფორტულად და ტკბილად გაღვავაც უნდათ.

და თუ კეთილმოსურნე სისულელით აღსავსე უცხოელი სტუმარი მოხვდება ამ წრეში, მას შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ნამდვილ მებრძოლთა და დისიდენტთა თავყრილობაზე იმყოფებოდა. მაგრამ ზემოხსენებულ პერსონაჟთა სულელებში თუ ჩავიხედავთ, მათი ნეტარი ოცნება ხელისგულზე გადაგვეშლება: მათ სურთ იყვნენ სუკეს თავკაცნი, მაგრამ სახაროვისა და სოლჟენიცინის საერთაშორისო დიდება და პრესტიჟი ჰქონდეთ.

ბუნებრივია, რომ დიდ რეალობაში ისინი ამას უკვე ვერ ახერხებენ, მაგრამ სახელმწიფოსაგან გულუხვად ანაზღაურებული საშინაო თეატრის ფარგლებში ისინი რიგ ნამდვილ პრობლემებს წარმოსახული პრობლემებით ცვლიან და საზღვარგარეთელ მიაშიტთა დახმარებით ჰქმნიან სოციალური ცხოვრების, აზრების გამოთქმათა შედარებითი თავისუფლების მოჩვენებითობას, — და პრობლემათა ფიქტიური დაყენების წყალობით ჰქმნიან ფერადოვან ვულას, რომელიც ფარავს ნებისმიერი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მოსპობის მოწადინე სისტემის ბებრულ უღიმღამობას.

მაგრამ თავის დროზე, ხრუშჩოვისცულ დათბობის ხანაში, „მარჯვნიდან“ და „მარცხნიდან“ მებრძოლებს მათი ბრძოლა სოციალური შინაარსის მოვლენად ეჩვენებოდათ. რატომაც არა! — გაიხსენეთ, როგორ ირხეოდა ნაცრისფერი ლიბერალური დროშები, როგორ უპირისპირდებოდა მათ ძველთა, მაგრამ ჭერ კიდევ ურყევ პეტროდაქტილთა (ერთგვარი პეტროზაერი — მთარგმ.) თუჯისებრი შუბლები! სიტყვები არ მყოფნის, რომ აღვწერო ის გრძნობები და იმ ბრძოლათა გაქანება. მაგალითად, მხატვართა კავშირის გვირიან მახინჯთა ბრძოლა სამხატვრო აკადემიების გვირიან მახინჯებთან! როგორ ფეთქავდა გახურებული გულები (გვირიან მახინჯებსა და მახინჯებს კი, როგორც ძველი ლიტერატურიდანაა ცნობილი, გული ზედ უკანატანთან, ყითა ნაწლავთანა აქვთ)! თქვენ ხომ იმ ბრძო-

ლათა ატმოსფეროს წარმოდგენა არ ძალგიძთ!

დიან, ისტორიამ უწესო, ურბანო მამა გამოსცა, როგორც ოდესღაც პანტაგრუელმა და გვირიანი მახინჯები და მახინჯები დაბადა. და ახლა დრო თამაშობს პანურგის როლს და ერთმანეთთან აუღლებს მათ, რის შედეგადაც ასე მრავალი ქვეწარმავალი გაჩნდა. ის ისტორიული ბრძოლა წმიდათა წმიდისთვის — ფულით გატენილი სეიფის გასაღებისთვის იყო ატეხილი. და გაირკვა, თუ ვინ უფრო მნიშვნელოვანი იყო სახელმწიფო ხაზინისთვის — ნაცრისფრები შავებიდან თუ ნაცრისფრები თეთრებიდან. ვინ უფრო ღირსეულია გახდეს ქალათი ხელოვნებაში მსუფვეი სულისა. კამათმა თეორიული გაქანება მიიღო. „რა არის სოციალისტური რეალიზმი?“ — „შაქრიანი წვინტლი“ თუ „მარილიანი წვინტლი?“ წყდებოდა მეცნიერული საკითხი, თუ როგორი სახე უნდა ჰქონოდა მკვლელს ჩვენს დღეებში — საშინელი თუ საამო. გარკვეულ ხანს მხატვრული, შემოქმედებითი ფენა გამოიყურებოდა, როგორც გაწვრთნილ მხეცთა — პტეროდაქტილების, აფთრების, ანთრების და ა. შ. შერეული ანსამბლი. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, დროებით ლიბერალურმა „მხიარულმა გოკებმა“ გაიმარჯვეს. რატომ დროებით? — იმიტომ, რომ, ბუნებრივი სოციალური კანონების თანახმად, ისინი ძალიან ჩქარა თავდაც პტეროდაქტილებად იქცნენ. მათ დაამტკიცეს, რომ ქალათს სეზანის ნიღბით გამოსვლაც შეუძლია, პემინგუეისაც, კაფკასაც — ქალათს ეს იდეოლოგიისთვის ზიანის მიუყენებლად შეუძლია. მათ დაამტკიცეს, რომ შეუძლიათ ძალმოსილთ უკანალი უფრო კვალიფიციურად და უფრო იაფად ულოკონ; მათ დაამტკიცეს, რომ ისინი უფრო ფზიზლად ხელავენ მტერს და შეუძლიათ უფრო მალე გაეკიდონ მას. ერთი მათგანი ასე ამბობდა: „მე ეს ნამუშევარი რაღაც არ მომწონს, ჩვენ მას უნდა მივხედოთ, უკეთ, მასში არის რაღაც ანტისაბჭოური“. მწარე ცინიზმი, საწყალობელი ცინიზმი.

მე ვფიქრობ, რომ ამგვარ ადამიანთა წრემ უკვე სტიქიურად ჩამოაყალიბა ინსტიტუტი, რომელიც სახელმწიფომ თავის იარაღად გაიხადა. მთლად ისე, როგორც სავალუტო მალაზიები, ვალუტის მეძავეები... როგორც კომფორტაბელური ლეპროზორიუმები უცხოელთა მისაღებად და საცთუნებლად, რომლებშიც მალალმკერდიან თარჯიმან ქალებს არა მარტო შეხედულებათა, არამედ ზნეობის თავისუფლების ნება-რთვაცა აქვთ მიცემული, რითაც სტუმრების სიხარულით შემსკვალულ გაოცებას იწვევენ; სადაც ეროვნული უმცირესობანი მსოფლიოს ყველა ენაზე ლაპარაკობენ თავისუფლებაზე, ცეკვავენ და მღერიან, რათა სახელმწიფომ მიიღოს მისთვის ასე ძალიან საჭირო უცხოური ვალუტა, — აკეთებენ იმას, რასაც თავიანთ სახლებში უკვე დიდი ხანია არ აკეთებენ; სადაც ებრაული ჟურნალიც კი მოიძევა.

სიცრუისა და კამუფლაჟის ატმოსფეროში იშვიათად ცინიკური ძმობა, რომელშიც მანჩობელა გულუბრყვილო კაცი, ქრომისჩექმებიანი სტალინური პტეროდაქტილი უკვე ვერ გამოდგება; ის შექმნილ სიტუაციაში მიზანშეუწონელია. მას შეიძლება პროვინციაში მოენახოს ადგილი, მაგრამ არამც და არამც პირით ევროპული და მსოფლიო არენისკენ მოქცეულ ფასადზე. ამ ძმობის წევრები ყველაფერს წვდებიან — პოლიტიკაშიც იღვწიან და საესტრადო კულეტებსაც ასრულებენ. ესენი არიან „მეცნიერნი“, „ჟურნალისტები“, „ექიმები“, „კინომუშაკები“, „მხატვრები“, მრავალრიცხოვანი საერთაშორისო კონგრესების აუცილებელი მონაწილეები, საელჩოთა სტუმრები, შეუცვლელი „ლომები“ ყველა რაუტისა და ვერნისაჟისა, რომლებსაც კი უცხოელები ესწრებიან. ისინი ერთმანეთს სცნობენ რაღაც ცინიკური ალლოთი: „ჩვენ — მე და შენ — ერთი სისხლისანი ვართ“; და რაც უფრო მეტად გაორებული ხარ შენ, მით უფრო ჩქარა იცვლი ნიღაბს — მით უფრო ჩვენიანი ხარ, მით უფრო მეტად ფასობ ამ თბილ კამპანიაში.

ეს ადამიანები კარიერას გარეგნულად ძველი საბჭოური კანონების უხედავად აკეთებენ. აკეთებენ სწორედ თავიანთი გაორებულობის მეოხებით. მაგრამ არავინ არ უნდა მოტყუედეს; ისინი ახლა საჭირონი არიან. ასეთია რეალური საერთაშორისო პოლიტიკა, რომელიც ამას გავალდებულებს.

ზოგი მათგანი, გარკვეული სოციალური სიტუაციის შემთხვევაში, შესაძლოა თავისუფლად მოაზროვნე ლიბერალის ნამდვილ პოზიციაზე დადგეს — როცა მას საამისოდ საზოგადოება წაახალისებს და ეს თვით მათთვისაც იქნება სახირო. მაგრამ დრო მათ წინააღმდეგ მუშაობს, და გაორებულთა ცინიკური ძმობა, როგორც დათმობათა და დეტანტის ატმოსფეროში წარმოშობილი ომი, მხოლოდ და მხოლოდ საბჭოთა ფუნქციონერის სქესობრივი მომწიფებაა. ასეთი ანცობა, ნებივრობა მხოლოდ გარკვეულ დონემდეა და საშვები. მაგრამ თუ ნამდვილი კარიერა — არა მეორე, არამედ პირველი როლების თამაში — იწყება, გაორებულობა უკვე შეუძლებელია, და ლობოტომიას თუ რ ეშვები, შენც ყველა შენი უფროსივით მოიქეცი მაინც; როცა ყველა იცინის, გულწრფელად იციენ; ისე იმდერე და იცეკვა; როგორც ყველა მღერის და ცეკვავს; ჭამე ყველაფერი, რასაც ყველა ჭამს, და იღრუტუნე, როცა ყველა ღრუტუნებს, და მაშინ ლიბერალური ჭაბუკური ძვლები გაშეშდება, მოხარხარე პირის ფუშფუშა ტუჩები მკვეთრ და მედიდურ ხერხლად შეიკვრება და მოხერხებული ცვალებადი ნიღაბი კი არა, ნამდვილი, უძრავი სოციალური გამომეტყველება დაამშვენებს შენს გამყარებულ, დახავსებულ სახეს. შენ დაავადებ „რეფერენტულ აპარატს“ და წმიდათა წმიდის საუფლოში დამკვიდრდები. „მწვეანუკა“ იყავი და „წითლუკა“ გახდები.



# ფუტურისა და კინემატოგრაფის ურთიერთობის შესახებ

ოლიკო ჟღენტი\*

20-იანი წლების დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაში თანაარსებობს რამდენიმე მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული მიმართულება. მათ შორის დამკვიდრდა ფუტურისმიც, რომლის გავლენით შექმნილი ლიტერატურული დაჯგუფება 1924 წელს აარსებს ჟურნალ „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ს (რედკოლეგიის წევრები ნიკოლოზ შენგელაია, ბენო გორდეზიანი, ქანგო ლოლობერიძე, შალვა ალხაზიშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ ჩაჩავა, პაოლო ნოზაძე, აკაკი ბელიაშვილი). ჟურნალის მკაცრისა და ყდის გამფორმებელია მხატვარი ირაკლი გამრეკელი.

„H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ გამოცხადებული იყო „თანადროულობის კინემატოგრაფიული გადაღებებისა და აღმოჩენების ორგანიზაციად.“ ქართველმა ფუტურისტებმა ბრძოლა გამოუცხადეს ტრადიციებს და მემკვიდრეობას ხელოვნებაში. თანამედროვე ხელოვნებათაგან ყველაზე „ვირვეულისათვის“ დამახასიათებელი ბრძოლის ფორმებია: ტერორი, პროტესტი, მიმართული ძველი მწერლობის სხვადასხვა სკოლების: „ყანწელების“, „ილიონელების“, პროლეტარუ-

ლი პოეტების, ექსპრესიონისტული თუ სიმბოლისტური დაჯგუფებების წინააღმდეგ. მათთვის კინემატოგრაფი იყო ის ახალი, უტრადიციო, თანადროული ხელოვნება, რომელმაც თამამად დაარღვია თეატრის, ფერწერის, ლიტერატურისა და პოეზიის სტრუქტურა, წაშალა მათ შორის ზღვარი: „კინემატოგრაფი აერთიანებს ჯგუფებს, ეს არის ყოველმხრივი შეფარდების გადამტანი“ — აცხადებს ქანგო ლოლობერიძე. ფუტურისტთა ხედვითა და სმენით მათი მიმდინარეობა აღიქმებოდა, როგორც „მყოფადური რეალობის ეკრანი“. მათი საბრძოლო ტაქტიკა — დადაიზმი — „მხრჩოლავ გაზად“ წოდებული ძველი, დრომოკმული ფსიქიკის გაფილტვრის, განწმენდის საშუალებას წარმოადგენდა

ჩვენთვის საინტერესო იქნება ზოგადად განვიხილოთ „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ის ავტორთა თეორიული მოსაზრებები და მხატვარ ირ. გამრეკელის ფუტურისტული და კონსტრუქტივისტული პრინციპები, მათი გავლენა ქართულ კინემატოგრაფზე, კერძოდ კ. მიქაბერიძის ფილმზე „ჩემი ბებია.“

სცენარის განაცხადის მიხედვით ფილმი „ჩემი ბებია“ წარმოადგენს სატირას ბიუროკრატიზმზე\*\*. საგულისხმოა თავად სარეჟისორო სცენარის სტილისტიკა: თითოეული დეტალი, პერსონა-

\* ოლიკო ჟღენტი — 1990 წ. დაამთავრა ი. ჭავჭავაძის სახ. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის განყოფილება. წერილს საფუძვლად დაედო მისი სადიპლომო შრომა, რომელშიც ავტორი კ. მიქაბერიძის ფილმის „ჩემი ბებია“ მაგალითზე იკვლევს ფუტურისტული და კონსტრუქტივისტულ პრინციპების გავლენას ქართულ კინოზე.

\*\* „ჩემი ბებია“ — (სატირა ბიუროკრატიზმზე) — ავტორები: გ. მღვიანი, კ. მიქაბერიძე — 1927 წ. სარეჟისორო სცენარი დაცულია თეატრისა და კინოს მუზეუმში.

ვის მოძრაობა, მოქმედება, სახის მიმო-  
კა, ეესტი პლასტიკურადაა გააზრებულ-  
ლი და ერწყმის ფილმის დეკორაციულ  
გაფორმებას, კინოსცენარი რეჟისორის,  
მხატვრისა და ოპერატორის შემოქმე-  
დებათა სინთეზის საინტერესო ნიმუ-  
შია, იგი საეესკიზო მასალას წარმოად-  
გენს, რომელიც ეკრანული გამოსახუ-  
ლების ადექვატურად განიხილება, სცე-  
ნარი მოკლებულია ლიტერატურულო-  
ბას, ილუსტრაციულობას, ზუსტად, ლა-  
კონიურად კომპოზიციის გრაფიკულ;  
ვიზუალურ სახეს, რაკურსების, ხედ-  
ბის სწრაფ მონაცვლეობას იძლევა. ძი-  
რითადი ორიენტირება ხდება სიტყვა-  
ზე, სიტყვა გააზრებულია როგორც  
„ეესტი და მიმიკა“. „თანამედროვე ადა-  
მიანი მოითხოვს ნაკლებ სიტყვას, მეტ  
მოძრაობას, თანამედროვე ცხოვრების  
რიტმი თხოვლობს ლაკონურობას, ეკ-  
ონომიას... დიდი ქალაქის რიტმი მოით-  
ხოვს დინამიურ მონუმენტურობას, სა-  
ჭიროა გაკინემატოგრაფება სიტყვის.  
აქამდე იყო „იდეა სიტყვის“, ეხლა არ-  
ის „იდეა სიჩუმის“... კინოში სიტყვის  
პრიმატი უარყოფილია... კინო არის გა-  
ნთავისუფლება სიტყვისგან“<sup>1</sup>. ფუტუ-  
რისტთა აზრით, რეჟისორმა, როგორც  
სიტყვის ინჟინერმა, კინემატიკის ენა-  
ზე უნდა იაზროვნოს და ყურადღება  
გაამახვილოს ბგერის ზედვიტ-გამოსა-  
ხულებრივ მხარეზე, მოახდინოს ამ გა-  
მოსახულების აბსოლუტიზირება. შექმ-  
ნას შესაბამისი სიტყვიერი სტრუქტუ-  
რა, სადაც უკუგდებულია გრამატიკა,  
სასვენი ნიშნები, ზედსართავი სახელე-  
ბი, ზმნიზედები, დარღვეულია სიტყვა-  
თა შორის სინტაქსური მიმართება. ფუ-  
ტურისტებისათვის პოეტის ქმნილება  
მისაღები იყო როგორც სცენარი.  
„მთელი ფუტურისტული ლიტერატუ-  
რა, განსაკუთრებით განივთების პრო-  
ცესი და გრაფიკული პოეზია უახლეს  
კავშირშია კინემატოგრაფთან“<sup>2</sup>.

საინტერესოა, რომ სცენარის დამუ-  
შავებისას შეიმჩნევა მხატვრის ფუნქ-  
ციის გაზრდა, რეჟისორი კოტე მიქაბე-  
რიძე თავად ფლობდა გრაფიკული ნახა-  
ტის, ეკრძოდ, შარკის, კარიკატურის  
სპეციფიკას, რაც მას განსაკუთრებით

ახლოვებდა ირაკლი გამრეკელის მე-  
მოქმედებასთან (ამ უკანასკნელის მიერ  
შესრულებულია ვ. მაიაკოვსკის ნამუ-  
დენიმე შარკული ჩანახატი, გრაფიკუ-  
ლი ნამუშევრები: „ორკესტრი“, „კა-  
ფე“), თავად რეჟისორს ეკუთვნის მხა-  
ტვრის პორტრეტული ჩანახატი — „შა-  
რკი“, ცნობილია თუ რა გავლენა ჰქონ-  
და გრაფიკას კინოზე; სახვითი ხელოვნების  
დარგებს შორის იგი გამოსახვის  
ყველაზე ოპერატიული საშუალებაა,  
სახასიათოს ხაზგასმისა და ზედმეტის  
ჩამოცილების უნარი გააჩნია და ახლო  
ხედის კომპოზიციურ პრინციპს შეი-  
ცავს, სცენარის ესკიზურ მონახაზში  
სწორედ ეს მხარეა წარმოჩენილი! კად-  
რის განტვირთვა ყოველივე ზედმეტი-  
საგან, ლაკონიურობა, მსხვილი ხედი,  
როგორც დეტალის „მიმიკის“ გადმომ-  
ცემი და ანალიტიკური აზროვნების სა-  
ფუძველი.

ახლო ხედით, მსხვილი რაკურსით  
ნაჩვენები საათის ისრების წრიული მო-  
ძრაობა ბიძგს აძლევს შემდეგი კადრის  
აგებას; საათის კონსტრუქციას; ციფრებს  
შორის ინტერვალს იმეორებს დაწესე-  
შულების უზარმაზარი მაგიდის სიმბრ-  
ყე და სავარძლების მის გარშემო განლა-  
გება, წრიული ფორმა შემდგომ კადრ-  
ში ბურთის სიმრგვალეში გადაინაც-  
ვლებს, ბავშვის სათამაშო ბურთი ოთა-  
ხში განუწყვეტლივ გადაადგილდება,  
ბზრიალებს, გეომეტრიულ სფეროს გა-  
წყენებულ ფორმას იღებს. წრე არღვევს  
ინტერიერის სივრცეს და ნატურაზე,  
შუაგულ მოედანზე, შადრევნიანი გაზო-  
ნის მომრგვალებულ ფორმამი გადა-  
დის, ყოველდღიური, მოძრაობაში მყო-  
ფი ნივთის მყარი, ეკონომიური, გამი-  
ზნული გააზრება ავლენს კავშირს კონ-  
სტრუქტივიზმთან. მოძრაობაში იკარგე-  
ბა საგნობრიობა და ხდება ნივთად გა-  
დაქცევა, რგოლი, როგორც სხვადასხვა  
საგნების (საათის, მაგიდის, ბურთის)  
განყენებული ნიშანი, ცვალებად გარე-  
მოში, სივრცეში მყოფ ნივთებს სიმუ-  
ლტანურად აერთიანებს, გადაწყავს ერ-  
თმანეთში, „ეს რგოლი იტევს მოძრაო-  
ბის და მიწის ბურთის ფორმას მთლია-



ადრე ფილმიდან „ჩემი ბებიის“... ოცე. კ. მიქაბერიძე

ნად. მოძრაობას საგანი გადაჰყავს რამდენიმე ნივთში“<sup>4</sup>...

ფუტურში და დადაიზში, სხვა მიმდინარეობებთან შედარებით ყველაზე მეტად ემორჩილება მექანიკური მოძრაობის, სისწრაფის კანონებს. მას აინტერესებს ურბანისტული ქალაქის ბგერათა კაკაფონია და მანქანური რიტმი, მასალის მოძრაობა, ქაოტიური ხასიათი, საგნების კომბინაცია და მოძრაობის მაქსიმუმი, „მისტიკის მაგიერ ქალაქმა მოიტანა გეომეტრიული კუთხეები, უამრავი თეორემები, რომელიც დაუმუშავებელ მასალად ეძლევათ ფუტურისტებს“. — წერს ს. ჩიქოვანი „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ში. ავტორი იძლევა ნივთის განმარტებას. საგანი, როგორც „მისტიკური ფენომენი“ დაილუბა, ღვთაებრიობა გადავიდა კომფორტში. ნივთის საწყისად მიჩნეულია უტილიტარიზმი და აკრობატიკა, იქმნება ახალი ორგანიზმის რიტმი, „სხეულები გადადის მოტორებში“, ილუპება „რომანტიული სივრცეები“, მოდის ადამიანი-მანქანა ლითონის გულით, რომელიც სისწრაფის კანონებს ექვემდებარება. სისწრაფის კანონი ნივთს სიმყარეს უნარჩუნებს, საგნებიდან ახალი ფორმა იქმნება.

„მოდის ქალაქიდან უზარმაზარი სასახლეები, ქუჩის შეუჩერებელი მოძ-

რაობა, თუჩის ადამიანის დაკიმული ძარღვები. ყოველი წუთის მოულოდნელობა ნივთს უკარგავს ძველებურ ფორმას და მისი გაგება განყენებულად წარმოუდგენელია.

იწყება დინამიურობა ახალი ნივთის ასაგებად, ინგრევა ყალბი ფორმა, გადადის მეორე ფორმაში, ერთი ფორმის ხაზი ამტვრევს მეორე ფორმის მოხაზულობას, ხდება ფერების შერევა და ჩნდება ნივთი ახალი ფორმით და ახალი ფერით.

თანამედროვე მხატვრობა ითხოვს ინჟინერს, ტექნიკა ანგრევს დროისა და სივრცის კანონებს, ნივთი, რომელიც ჰკარგავს შემთხვევით ფორმას (უკეთ ფოტოგრაფიას) გვეკლინება ახალი გაგებით და გარდუვალი შინაარსით, აქედან იწყება ნივთის ახალი შეგარძობა<sup>5</sup>, — აცხადებს ირ. გამრეკელი. მის მიერ შესრულებული ფერწეული ტილოც „მე და ცირკი“ — მხატვრის ფუტურისტული პრინციპების დამადასტურებელია.

სასურათე სიბრტყეზე ურთიერთს კვეთავენ და ერთმანეთში ირევიან, სწრაფად მოძრაობენ ცხოველთა და ტექნიკურ სამყაროსთან ასოცირებული ფორმები: მობრუნალ ცხენზე მჯდომი ჯამბაზი, მასხარების ფიგურები და სილუეტები, საცირკო მოედნის მკაფიო რკალები იშლება და სხვა საგანთა წრე-



ვალერი ფილმიდან „ჩემი ბებია“.  
ჩრდ. კ. მიქაბერიძე

ებში გადაედინება, უერთდება თოკის კიბეებს, სუბსტრუქციებს, შემდეგ გარდატყდება და კუთხოვან, წახნაგოვან მოძრაობებს აკეთებს სიბრტყეზე. ასე იშლება, ირღვევა სურათი, მხატვარს აყენებს მის ცენტრში, აძლევს მას საშუალებას საგანი განიხილოს სხვადასხვა მხრიდან, მოძრაობის კანონების ფარგლებში მხატვარს მოეთხოვება შეისწავლოს მოძრავი სხეულის ყველა მდგომარეობა, ცვალებადობა და მისი გავლენა ფერზე. ეს უკანასკნელი სრულიად უუგუდებელია, მის ადგილს იკავებს განათება, ელექტრონათურების, პროექტორების შუქი იჭრება კრისტალურ, გამჭვირვალე ფორმებში, ფუტურისტთა საყვარელი წითელი ფერის არაბუნებრივი განათება სპობს მატერიალურ ხელშესახებობას, განსაკუთრებულ მეტერადობას იძენს, თითქოს „აყვირებს“, აქუსტიკას სძენს გამოსახულებას, განსაკუთრებით საგრძნობია დროის ერთიანობის წამის გამძაფრებული აღქმა, სხვადასხვა სივრცეების სიმულტანური დაკავშირება, ფუტურისმისათვის დამახასიათებელი მოძრაო-

ბის „გამრავლებურად“ აღქმა: მოძრავ ნალ ცხენებს ოთხი ფეხი კი არა, 20 ფეხი აქვთ, მათი მოძრაობა უსწრაფესობაა, — ამბობენ ისინი. „მე და ცირკში“ ცხენის მოძრაობა მრავალფაზაში „გადაერთდება“, მის ფეხებქვეშ „ტრიალებს სივრცეები“. ახლოვებს მათ ერთმანეთთან, ხდება სხვადასხვა ფორმების შერწყმა, განივდება მხატვრის მიერ გაფეტიშებული მანქანის სილამაზე და მექანიკური ძალა, ელექტრონი. შუქის გავარგარებული ნათება, თვალისმომჭრელი კიფი, აქტიურად მოქმედებს მაყურებლის ხედვასა და სმენაზე, იქმნება სივრცობრივი სიმულტანიზმი, რომლისთვისაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია თანამედროვე ურბანისტული ქალაქის გადმოცემა სავანთა გრაფიკული „ორკესტრირება“. — „ნმის გრაფიკა“.

ნ, შენგელაიას აზრით: „მას, (გამრეკელს) როგორც ინჟინერს, შეუძლია შექმნას არა მხატვრობა, არა დეკორატიული ფერადები, არამედ თვითონ ნივთი, ამიტომ მისი ყოველი სურათი (მე და ცირკი) წარმოადგენს სწრაფვას ახალი ნივთისაკენ, სივრცეების მოსპობით და სისწრაფის კანონით იქმნება გადმოცემული ხატული, გამრეკელი არის ნივთების კანონების მომცემი“<sup>8</sup>.

„მაშინიზმის“ ქაოტიზმი, მძვინვარე პულსაცია მხატვრის სახეზეც აირეკლება, მისი პროფილი „იჭრება“ ამ ევთობრივ სამყაროში და ამ სამყაროსთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური რუხი ფერი მის სახეზე სტოვებს მკაფიო კვალს, საგულისხმოა, რომ „მე და ცირკში“ სივრცე მონტაჟურადაა გაზრებული, ქართველი ფუტურისტები კინომონტაჟს „კინემატოგრაფიულ სმენასა და წყობას“ უწოდებდნენ, მხატვრის „დაჩეხილი აზროვნება“ სამყაროს ფრაგმენტულ სახეებს, ცვალებად არაბესკებს წარმოგვიდგენს. მისი ფსიქიკა კომპლექსურად, გამძაფრებული ყურადღებით, ნივთში შეღწევის უნარით გადმოგვცემს ტექნიკური ეპოქის ხასიათს: მოძრაობის თავბრუდამხვევ რიტმებსა და კაკაფონიას.

ნივთის კანონზომიერება: სისწრაფე,

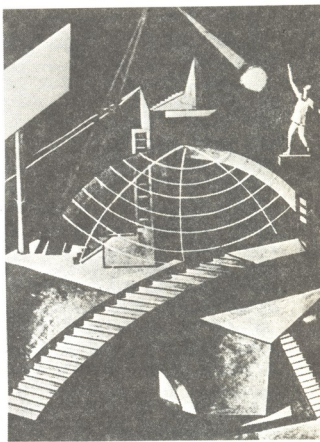
„სივრცეების მოსპობა“, სწრაფვა ახალი ნივთისაკენ, ფილმ „ჩემი ბებიას“ ყოველ კადრში მოქმედებს.

კადრის კომპოზიციური და მონტაჟური აგება ემსგავსება ბავშვის მიერ გაბნეული კუბების ციფრობრივ, ფრაზობრივ შეერთებას, ამიტომ ცალკეული კომპონენტი მკაფიოდ გამოიხატება და ხაზგასმული ზდება, როგორც მთლიანობის, გლობალურის საფუძველი. „ჩემი ბებიას“ კადრის თითოეული კომპოზიცია ლაკონიურად, გრაფიკული მონახაზით იგება. ცალკეული დანადგარი, ერთი შეხედვით, უჩვეულო, გაუცხოებულია (მაგალითად, დაწესებულების თანამშრომლების გაერთიანება ერთი მაგიდის გარშემო; „მბეჭდავი ქალების ოთახი“, „კურიერის დანადგარი“, „მოდრავი ანტიკური ქანდაკება“).

ფილმის პირველივე კადრებს იკავებს ახლო ხედით, სხვადასხვა რაკურსში მოცემული შენობის მრავალსართულიანი ფასადები. კომპოზიცია დიაგონალურ, პარალელურ ღერძებად იყოფა, იარუსულ წყობას კადრში კონსტრუქციული სიმყარე, სიმტკიცე შეაქვს. შენობის ზედები მოულოდნელად იცვლება ფასადის შემინული კარებითა და ვიტრინით. მინა სარკესავით მკაფიოდ აირეკლავს ქალაქის სწრაფ მდინარებას, რიტმს: მოძრაობენ სახლები, სახურავები სარკმლები, ზეები, ავტომანქანები, ტრამვაის ხაზები, ვიტრინების ჩარჩოს გაფორმება კინოზონარს მოგვაგონებს, ქუჩა, როგორც ურბანისტული სამყაროს ნაწილი „მოდრავი ვიტრინის ფირზე“ სწრაფ ფრაგმენტებად აღიბეჭდება. გადამღები აპარატის ობიექტივის მინა მყურებლის ზედვასთან გაიგივებული ზდება, ამ „შემინულ სამყაროში“ ერთვება, დადასტურებული ქაოტიურობა, ფუტურისტული მასალის მოძრავი ხასიათი, სიმულტანიზმი, კონსტრუქცივისტულად გააზრებულ, გაწონასწორებულ, სიმეტრიული ფასადის გამჭვირვალე ვიტრინაზეა მოცემული.

ფუტურისტთა იდეით, ადამიანი მოძრავი მანქანის განუყოფელი მექანიკუ-

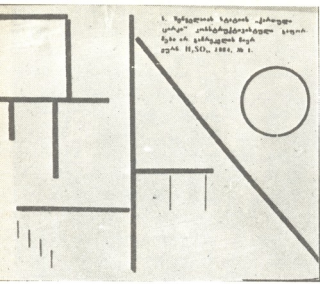
რი ნაწილია. ამ რობოტიზირებულ კონსტრუქციაში ადამიანი თითქოს ერწყმის საბეჭდი მანქანის დაზგას, მისი განივთდება. დაზგის ამუშავებასთან ერთად ქალის ფიგურა მრავალ კვადრატულ გამოსახულებად ნაწევრდება. ფორმის სტატიკა ირღვევა, მრავალ ფაზებად იშლება. ვიტრინის ზედაპირის სხვადასხვა კუთხეებით ზდება „მოდრაობის გამრავლება“ წახნაგებად, უჯრედებად. გეომეტრიზირებული გამოსახულება კალეიდოსკოპურად მოძრაობს, თითოეული კვადრატული უჯრედი ფეთქავს. მკვეთრი მუქი ვიბრაციის ქმნის და ოპტიკური



ი.რ. გამრცეელი.

მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფის“ დეკორაციის ესკიზი

კინემატიზმის პრინციპებს მოგვაგონებს. დაზგის გაჩერებასთან ერთად სხვადასხვა კუთხეები, წახნაგები კვლავ ერთ წერტილში იყრიან თავს, კვლავ ქალის — „სფინქსის“ ფიგურაში ჩერდებიან და იყინებიან. ზდება ადამიანის ფიგურის დამლა, გაბნევა სიბრტყეზე და შემდეგ მისი გამოთლიანება.



ა. გამრეკელი.

ნ. შენგელაის სტატიის „ქართული ცირკი“ კონსტრუქციული გაფორმება

კადრის აგებაში კუბისტური ხერხებიც მონაწილეობს, კვადრატული გადაადგილებები სიბრტყეზე, ქალის განუწყვეტელი ფუსფუსი, შრიფტის წყობის სწრაფი მონაცვლეობის ილუზიას ქმნის, დაზვის ტაქტის ქვეშ გამოსახულების გრაფიკული უჭრედები ასო-ბგერათა ნიშანს, სიგნალს გადმოსცემენ. საგულისხმოა, რომ ფუტურისტებმა ყურადღება გაამახვილეს ქართული ანბანის გრაფიკულ მოხაზულობაზე, ასოზე, როგორც ქალაქის, ქუჩების ბგერებისა და ხმების მაკონსტრუირებელ ნიშანზე; ისინი ამუშავებდნენ „ხმაურის თეორიას“, ნივთის მეტყველებას. ქართული ხმოვანების თვისებას კონსტრუქციულ ნახაზებში განსაზღვრავდნენ: „ი — ამართული, ო — მომალლო, ა — სწორი, უ — დაქანებული, ე — ჩანგრეული“<sup>7</sup>.

ამართული შენობის მრავალსართულიანი ფსადები, უზარმაზარი მაგიდის სავარძლების სწორი, გლუვი ზედაპირი, კიბის მარშებისა და მოაჭირების სპირალისებური, დიაგონალური მოხაზულობების აღმავალი და დაღმავალი ვერტიკალები კადრში სწორედ ნივთის „გრაფიკულ მოქმედებას“ და მეტყველებას ქმნის. ფილმის ავტორები უხვად რთავენ გამომსახველობით სისტემაში ციფრების, ასოების სხვადასხვა ვარიაციებს, პლაკატების, აბრების წა-

რწერებს, კადრში მიმოფანტავენ ტურკლებს, გაზეთებს.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ბეჭდვითი გრაფიკა ყველაზე მეტად ავლენს დროსთან კავშირს, ასახავს ეპოქის პულსაციას, რიტმს, გემოვნებას, აფიშები, აბრები ერთგვარა ქალაქის ურბანისტულ ყოფაში, ქუჩის ყოველ კუთხეში, სიმაღლეზე „ეჭაზება“ გამვლელის თვალს, ისინი ბატონობენ „სივრცეზე“, მასშტაბურად იზრდებიან.

ფუტურისმიისათვის დამახასიათებელი ავანტიურა, თავხედობა, ბავშვური პროტესტი, სითამამე, ყოველგვარი ესთეტიკურის, პარამონიულის, დაბვეწილის წინააღმდეგ ბრძოლა, აშკარად გამოიხატება ფილმ „ჩემს ბებიასი“, თავად ფილმის სათაურიც სიუჟეტთან ალოგიკური, პარადოქსული მინიშნებაა. მაგიდის სიბრტყე, ზოგიერთ ეპიზოდში, არღვევს კადრის ჩარჩოებს, უსასრულო მასშტაბებში აღიქმება და ემსგავსება უზარმაზარ სივრცეს, სადაც ტრესტის თანამშრომლები სხვადასხვაგვარად ერთობიან; ქალაღლისაგან „ჩიტებს“ აკეთებენ, მაგიდის გარშემო ნაგვის გორა გროვდება. პერსონაჟები ჩხუბობენ, მანქანებით თამაშობენ, ტირიან, მწერებს აფურთხებენ, იარაღით თავს იკლავენ, უფროსის სკამისთვის დაობენ, ქმნიან სკანდალურ სიტუაციებს, მიმართავენ ბუნტს, ზდება დადასტურებული პრიმიტიული-ინფანტილური ცნობიერების გამოვლენა.

საგულისხმოა, რომ თანგო ლოლობერიძე სიუჟეტს კინემატოგრაფში განიხილავს, როგორც დეტალების მოძრაობას, ნივთების დალაგებას აკრომატიზმის გზით. „გამოაკვლით დეტალები მოძრაობას და სიუჟეტი დაიღუპება.“

ფილმში „ჩემი ბებია“ ნივთი იმპროვიზირების, ქონგლიორობის საშუალებას აძლევს მსახიობს, რეჟისორს, მხატვარს უნდა ჰქონდეს „კინემატოგრაფიული შემოქმედების ყური და წყობა“, რათა შესაბამისი გარემო შეუქმნას მას.

მაგალითად, კიბის მოაჭირზე კუროერი განუწყვეტლივ „სრიალებს“ და უჩვეულო ტრიუკებს ქმნის, თანამშრო-

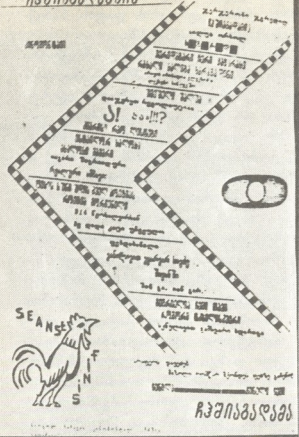
მღები თითქოს ეონგლიორობენ სიგარეტის კვამლის რგოლებით. გამოსახულება წრიული მოძრაობებით ივსება. დირექტორის ადგილას მისული თანამშრომელი ქუდიდან, ფეხსაცმელიდან, ჩიბუკებიდან ამოალაგებს საპროტექციო ბარათებს, ჯონგლიორობს ქაღალდებით, მაგიდა ივსება. გამოსახულებას ეფინება მოძრავი ფურცლები.

ნივთი ზოგჯერ აიძულებს პერსონაჟს სხვაგვარად იმოქმედოს, „ძალას ხმარობს“ მასზე. მაგალითად კლასიციტურ სტილში ნაგები ინტერიერის კიბეებზე ერთ-ერთო პერსონაჟი სიგარეტის ნაწილს აგდებს, კუბურ სუბსტრუქციასზე აღმართული ბიჭის შიშველი ანტიჟური ფიგურა მანერული პოზით, მოულოდნელად ცოცხლდება და უკან დაედევნება პერსონაჟს, ნაწილს ააღებინებს და კვლავ საწყის პოზას უბრუნდება. კლასიკური ნიშნების პაროდირება, მათი უარყოფა დამახასიათებელია ფუტურისტებისათვის. ამ ეპიზოდში კლასიკური ქანდაკების მომხიბვლელობა თანამედროვე „მაშინიზმის“ გონებამახვილურად გათამაშებული ნივთის ფორმულამდგა დაყვანილი. „უწინ იყო მუზა, ესლა არის ტექნიკა“ — აცხადებს ნიოგოლ ჩაჩავა „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ში. ფუტურისტებისათვის მიუღებელია სტატიკა, დროში გაჩერება, ესთეტიზმი, დახვეწილი გემოვნება. ხაზის დასრულებულობა, ფორმის საკუთარ თავში შემოსაზღვრა. უნაგო ლოლობერიძის თქმით: „წუთი მოძრაობის ქანდაკებაა, რომლის სისწრაფე კინოქანდაკებას ქმნის“<sup>6</sup> ამ ეპიზოდში წამი პლასტიურადაა ხორცშესხმული. ნივთის ამგვარი გააზრება კინეტიკური ხელოვნების წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს. მისი განვითარების საწყის საფეხურს დადასტურებული მოძრავი კონსტრუქციები წარმოადგენს, სადაც გამოშახველობითი მხარის უარყოფით საგნობრივი მხარეა ხაზგასმული. მოძრავი კონსტრუქცია ფიზიკურ ზემოქმედებას ახდენს პერსონაჟზე, მაყურებელზე, მისით ხდება გარემომორტყმული, პასიური ჰერეტიითი მდგომარეობიდან აქტიურში გადაერთება. ეს პრინციპია გატარებული

რ. გამრეკელის მიერ შექმნილი მაგიდების, კიბის, კუროერის დაფის, საბეჭდი დაზგების სისტემებში.

„ფუტურიზმმა კიბის სტრუქტურაში მიიღო ამერიკული ჟურნალ-გაზეთებიდან და სწრაფვა საზღვრავს ფუტურიზმს“ — წერს ე. ლოლობერიძე. დადაიზმი, როგორც ფსიქიკის „განწყენდის საშუალება“ ფილმში სწორედ ამ ხერხს (განწყენდას) მიმართავს, ისევე, როგორც კადრის თვითოეული კომპოზიცია, ასევე ადამიანიც, — მუშა კონსტრუქციულ ნაწილებადაა გააზრებული, მისი ფიგურა იყოფა ცალკეულ ნაწილად, როგორც მოძრაობის მაქსიმუმის გამოხატულება: ხელის მოძრაობით იგი ნაკუწებად აქცევს ქაღალდს, ფეხის დარტყმით მოძრაობაში მოჰყავს საბეჭდი დაზგა და მაგიდა — მუშაობაში ერთგებიან თანამშრომლები. მსხვილი ხელით კადრში ნაჩვენებია მუშის პირი, კბილები. მისი სიცილი სხვა პერსონაჟებსაც გადაედება, ყველა ხარხარებს... „მიმიკა და დეტალები, რომელსაც იძლევა ეკრანის პირველი პლანი, არის აზრის გამოფენა, საზის კუნთები, ხელის თითები, ფეხის მოძრაობა... კინოში არის განთავისუფლება სიტყვისაგან.“ — წერს შალვა ალხაზიშვილი „კინოაპოლოგიაში“. მსხვილი ხელით ნაჩვენებ მუშის თვალებს პიპნოზური ზემოქმედების ძალა აქვს: პერსონაჟები შიშით უკან-უკან იხევენ და კიბეებზე გარბიან. კიბე ერთგვარი, მოტყუებითი ფოკუსური ხერხია, რომელიც მოძრაობაში მყოფ ხალხს კედელზე „მიანარცხებს“ და შავ სილუეტებად გადააქცევს.

თანამედროვე სამყაროს გამძაფრებული აღქმა, ქალაქის დინამიკური, ქაოტური რიტმის, კაკაფონიის გავლენა საფუძველია ირ, გამრეკელის მიერ ფილმში შექმნილი ნივთის კანონზომიერებისა. ნივთობრივი სტრუქტურის ამგვარი გააზრება მოგვგონებს ფერნანდო ლეჟეს სიტყვებს: „მხატვარმა უნდა შეჰქმნას თავის სურათში ახალი ნივთის სახე და არა ასახოს ნივთი. კარგი მხატვარი ასახავს ნივთს და იმყოფება ექვივალენტურობის მდგომარეობაში,



სახის, სხეულის ფრაგმენტები, რიცხვები, მანქანის ელემენტები. მხატვარს სურდა შეექმნა დაძაბულობა მხატვრულ და გამოსახულებათა შენელებულ და სწრაფ სერიებს, მშვიდ და ინტენსიურ მოძრაობებს შორის. ამგვარად იგება ფილმის საგნობრივი ქსოვილი, ფ. ლეჟემ მიმართა მსხვილი ხედის გამოსახულებას და საგნის ფრაგმენტირებას; რაც მის პერსონიფიკირებას, ინდივიდუალიზირებას ახდენდა.

„ხელი არის რთული საგანი, მრავალწახნაგოვანი, ცვალებადი. მანამ, სანამ დაეინახავდი მას ეკრანზე, თავადაც არ ვიცოდი რა იყო ხელი, საგანს შესწევს უნარი თავისთავად გახდეს აბსოლუტურად ფასეული, ამაღლებული, ტრაგიკული“<sup>10</sup>. — მხატვარი თავის იდეას კინემატოგრაფის საშუალებით ახორციელებს.

ი. გამრეკელიც „ჩემს ბებიაში“ ნივთის, როგორც „ახალი შეგრძნების“ პრობლემას სვამს. კონსტრუქციულ, ფრაგმენტულ მონტაჟურ ურთიერთმართებაშია შენობის მრავალსართულიანი ფსადები, ვიტრინები, საბეჭდი დაზგები, ტელეფონები, სხვადასხვა ნომრები, რიცხვები, საგაზეთო ქრონიკები, ფოტოები, საათი, ბურთი, მაგიდა, კიბეები, ნივთების კალიდოსკოპურ მონაცვლეობას „სიმულტანიზმის ესთეტიკა“ უღვეს საფუძვლად. მსხვილი ხელით ისინი განუწყვეტლივ მოძრაობენ, პერსონიფიკირდებიან, საკუთარ ენობრივ სისტემას ქმნიან, მეტყველებენ კადრში, „სიტყვა ხდება მოძრავი, ნივთი ლაპარაკობს გრაფიკული მოქმედებით“ — გააჩნია უამრავი კომბინაციის უნარი, ფორმა გადადის ფორმაში, ხდება სამყაროს განყენებული გეომეტრიული აღქმა; საგულისხმოა, რომ ფილმში გატარებულია ფ. ლეჟეს ფერწერის ერთ-ერთი პრინციპი: ადამიანი „მაშინიზმთან“ თანაფარდობაშია მოცემული, ენერგიით უტოლდება მას. მაგალითად, ერთ-ერთი პერსონაჟი ქალის მოძრაობა უთანაბრდება ტრამვაის სწრაფ მოძრაობას (ქუჩის ქრონიკალური ეპიზოდი), ადამიანი მექანიკური „ინსტრუმენტია“, რომელიც ექვემდებარება სი-

ნ. ჩაქიანის ლექსის „ჩაქიანადამის“ კინომონტაჟი. (ეურნალი „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ 1922 წ. № 1)

კული მხატვარი აახლებს ნივთს და იმყოფება დამსგავსების მდგომარეობაში, ვინც ასახავს მართალია, ვინც აახლებს სტყუის“<sup>9</sup>, ქართულმა ფუტურისტებმა ყურადღება მიაქციეს ფ. ლეჟეს ხელოვნებას. „ლეჟეს მხატვრობა გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე მხატვრობის გზა არის კონსტრუქციული კინემატიზმის გზა“. — წერს შალვა აღბაზიშვილი ეურნალ „მემარცხენეობის“ სტატიაში — „მემარცხენე მხატვრების პერსპექტივები“, მისი აზრით, მხატვრობა ახუნდა „გაითქვიფოს ინდუსტრიაში“, გახდეს წარმოებითი მხატვრობა, ახუნდა კონსტრუქციული კინემატიზმის გზას დაადგეს. ე. ლოლობერიძე „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ში ფ. ლეჟეს ფორმების ვარიაციას, მოძრავ სურათებს კინემატოგრაფთან კავშირში იხილავს. ცნობილია, რომ მხატვრის მოძრავი დეკორაციები აისახება მის ფილმში „მექანიკური ბალეტი“ (1924), რომლის მხატვრული სტრუქტურის კომპონენტებს შეადგენს: რიტმი, გეომეტრიული ფიგურები, წრეები, სამკუთხედები, სფეროები, ადამიანის



სწრაფის, მოძრაობის, ენერჯის კანონებს,

ფილმში მუშის ფიგურისა და სახის ფრაგმენტები კონსტრუქციულად უკავშირდება მოძრავი მექანიკური დაზვის ნაწილებს, მისი სიმყარე, გარეგნული სტატიკა (აქ ხორავა), მასშტაბი, პროპორციები — კადრში მსხვილი ხედით ნაჩვენები შენობის ფასადებს, ფენის მოძრაობა — ცხენის მოძრაობის ტაქტს, ამგვარი, თითქოსდა ულოგიკო, სოციალური დაკავშირება სრულიად განსხვავებული საგნებისა, დამახასიათებელია ფუტურისტთა აზროვნებისათვის, ლექსებისათვის, „ფუტურისტებმა წამოაყენეს პოეტური ენის განკერძოებული პრობლემა და ყოველგვარ ენობრივ საკითხში პოეტს ნებისმიერი თვითნებობის უფლება მისცეს, მათ დაუშვეს შეუზღუდავი — „სიტყვაქმნადობა“. ქართველმა ფუტურისტებმა ლექსში ყურადღება გაამახვილეს ბგერის პოტენციურ გამომსახველობითობაზე, რომელიც გამოხატულება იყო ურბანი-სტული, ხმაურიანი, ტრანსპორტის მოძრაობით აღსავსე სამყაროს ქაოსისა და კაკაფონიისა. „ხმაურის თეორიის“ საფუძველზე შექმნილ ლექსში გადმოიცემოდა სამყაროს ფრაგმენტული, დანაწევრებული სახე.

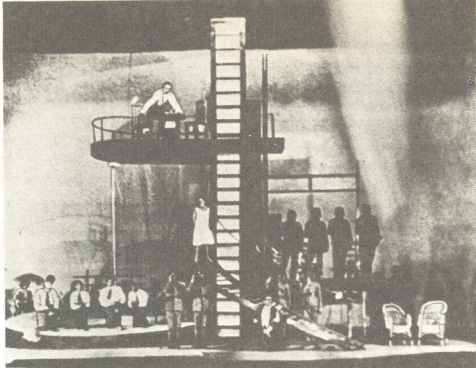
ფილმი „ჩემი ბებია“ ქართველი ფუტურისტების პოეზიის, ფერწერის უშუალო გავლენაა, მის გამოხატულებას წარმოადგენს. მოძრაობის დინამიზმის, სიმულტანიზმის, საგანთა რაციონალური სისტემის კანონები მოქმედებენ მხატვრისა და რეჟისორის მიერ აგებული თითოეული კადრის სტრუქტურაზე, კადრთა მონტაჟურ კონსტრუქციულ დაკავშირებაზე.

„H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>-ის ავტორთა აზრით, თეატრი რადიოსადგურია, რომელშიც მყურებელს „რადიომიმღების“ ფუნქცია ეკისრება. თეატრი უერთდება ცირკს, ბალაგანს, ხდება „სანახაობის და გასართობის სინთეზი“, დრამის უარყოფა. „სცენიურობა, მოძრაობა, ეკვილიბრიზმი, კლოუნადა, ეონგლიორობა, ეკრანიზაცია... თეატრი აფიშა, თეატრი-პლა-

კატი, სიუჟეტი, რაც უფრო იდიოტურია, მით უკეთესია თეატრისათვის...“

საინტერესოა, რომ ნ. შენგელაიას მიერ „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>-ში წამოყენებული“ „გამჭობებულ“ ცირკის თანახმად თანამედროვე ცირკი უნდა შეიქმნას კუბისტური გაგებით, ამ წერილის გამრეკელისეული გაფორმება ზუსტად მიესადაგება ნ. შენგელაიას მიერ წამოყენებულ ცირკის სახვითი გადაწყვეტის პრინციპებს: „აბსტრაქტულ სუპრემატულ ფორმებში მოცემულია ეონგლიოროს რეკვიზიტი: თოკის კიბე, პოსტამენტი, სასცენო მოედნის დანადგარები, რგოლი დიაგონალი, სამკუთხედი, სხვადასხვა მიმართულების კვეთის წრფეები; სიბრტყე რამდენიმე სიბრტყობრივ არედ იყოფა. ტეხილი ფორმების სხვადასხვა დონეზე განლაგება კუთხოვან, ნახტომისებრ მოძრაობებს ქმნის სივრცეში, თანდათან ზვევითკენ სწრაფვას ავითარებს. ხაზი სხვადასხვა იმპროვიზირების საშუალებას იძლევა, მხატვარი თითქოს ეონგლიორობს მკაფიო ხაზების საშუალებით, მათი მრავალმხრივ დაკავშირების ხერხებს მიმართავს, თითქოს მოძრაობის, ცეკვის, ჭირითის, „ხმაურის ორკესტრის“ ტაქტის მიხედვით აგებს განყენებულ სივრცეს, ჰორიზონტალურად დაყოფილი კვადრატული სიბრტყეები საფეხურებრივად იხსნება და ვერტიკალურად ატყორცნილი ცენტრალური ღერძი უსასრულო ზესწრაფვის შთაბეჭდილებას ქმნის. სწორედ ამგვარი კონსტრუქტივისტული გააზრება უდევს საფუძვლად ფილმს — „ჩემი ბებია“, რომლის დეკორაციათა გეომეტრიზირებული სქემა წრეების, ვერტიკალების, დიაგონალების, კვადრატების ერთმანეთთან დაკავშირებას ახდენს, მსახიობს პანტომიმური, ქორეოგრაფიული, სატრიუკო ილეთების, ხერხების რიტმული გათამაშების საშუალებას აძლევს.

საგულისხმოა, რომ ფილმის „ჩემი ბებია“ კონსტრუქტივისტული გადაწყვეტა გავლენას ახდენს ირ, გამრეკელის მიერ გაფორმებულ ჰენკლევერის პიესის „საქმიანი კაცის“ დეკორაციებზე.



„საქმიანი კაცი“. (მხატვარი ირ. გამოეკელი)

ი. გამრეკელი ისწრაფვოდა სცენის ფართო გახსნას ვერტიკალური მიმართულებით, პირამიდული (მთის ან კლდის მსგავსად) ჩაკეტილი კომპოზიციისკენ, რომელიც „მოქმედებას გარეთ კი არ ავითარებდა, არამედ პირიქით თავს უყრიდა მის ცენტრში, მძაფრად მიმართავდა მას ზევეითენ“<sup>12</sup>. ეს თავდავიწყებული ზესწრაფვა, როცა არ იკარგება მიწის სიმყარე, სუბსტრუქცია, ორგანულია ქართული არქიტექტურისათვის, მაგ.: ჭვრის ტაძრის ფორმის საფეხურებრივი განვითარება; დასრულება და შერწყმა მთის გარემოსთან. ირ. გამრეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციები კინოსა და თეატრში სწორედ ამგვარ გენეტიკურ კავშირს ითვისებდა. მსახიობი ორგანულად ეწერებოდა დეკორაციების რელიეფის სივრცეში, გრძნობდა მათ ზედაპირს, სიმტკიცეს. აკ, ფსაძის მოგონებით, მსახიობებს, მოძრაობის, ცეკვის დროს, ეუფლებოდა საოცარი შეგრძნება თითქოს დეკორაციები მის ფეხქვეშ მოძრაობდა და ცეკვავდა.

სწორედ ამგვარი არქიტექტონიკა (დამახასიათებელი ქართული ხელოთმოდლებისათვის) ცენტრულობა, „ჰო-

რიზონტალობა, როგორც სიბრტყითი მიმდინარეობის“ უარყოფა, წრის გარღვევა, გაშლა და ვერტიკალური მიმართულება, ზესწრაფვა დაუღო საფუძვლად ნ. შენგელაიამ ფილმის „ელისოს“ სახვით გადაწყვეტასაც. (გასათვალისწინებელია ნ. შენგელაიას და ირ. გამრეკელის მიერ შექმნილი ცირკის პროექტი).

პოეტის ფუტურისტულმა შეხედულებებმა დიდად განსაზღვრა ფილმის სტილისტიკა.

ნ. შენგელაიამ მხატვარ დ. შევარდნაძესთან ერთად მიმართა პრიმიტიულ, არაკივილიზებულ, პატრიარქალურ სამყაროს: ერთმანეთთან მჭიდროდ მიბჯენილი ჩეჩენთა სახლები ბრტყელი გადახურვით, კლდეების მკვეთრი, მყარი კონტურები, მთებიდან დაქანებული, დახვეული, სპირალისებური ფორმის ბილიკები, თვით ჩეჩენთა ჩაცმულობაში გრაფიკულად მინიშნებული ორნამენტები: წრეები, ჭვარი, ზოლები, ორნამენტის აბსტრაქტული ხასიათი, გადახურული ურმების კონუსური ფორმები, ყოფითი საგნების: ქვაბის, ფარის, ლითონის „კონსტრუქციების“ წრიული ფორმები, ჩეჩენთა მინარეთის ცილინ-

დრული ფორმა და ვერტიკალური მიმართება, ბუხრის თაღოვანი მოჩარჩოებები და ოთახის შეისრული თაღები. ყოველივე ეს მკაცრ ასკეტურ, გეომეტრიზირებულ, ნივთობრივ, ნიშნობრივ სტრუქტურას იძლევა. თითოეული კადრი ჭანტირთულია ეთნოგრაფიული, ყოფითი სიჭრელისაგან. პირველივე კადრში მსხვილი ხედით ნაჩვენებია ფარის წრიული მოძრაობა, შემდეგ კადრში აულის წვეგრებს ვხედავთ, რომლებსაც ვაჟიასთან ერთად წრე შეუკრავთ და ბუბონ, ხელში მბრუნავი ფარის ლითონის აკუსტიკა პატეფონის ფირფიტის მოძრაობის ასოციაციას გვიქმნის და თითქოს „ახმოვანებს“ კადრში ჩეჩენთა „საუბარს“.

მსხვილი ხედით ნაჩვენები დეტალები ჩვეულ სახეს კარგავს, დიფერენცირდება, ნაწივრდება, ჩვენი ყურადღება გადააქვს სხვა სივრცობრივ პლანში. ფარი ბიძგისმიმცემია სხვა ფორმათა ქმნადობისათვის.

წრიული ფორმა გადადის ურმის ბორბალში, რომელიც ფატალური გარდუვალობის, მუდმივი მექანიზმის ნიშანს ატარებს, შემდეგ გადაიზრდება მოცუვავე ჩეჩენების მიერ შეკრულ წრეში. ხალხი რკალში ექცევა და თავბრუდამხვევ რიტმში ჩაებმება („ჩემს ბებიაში“ საათის მექანიზმის გადასვლა სხვადასხვა განყენებულ ფორმებში).

წრიული ფორმის ქვაბის ფსკერზე ჯვარს ამოკვეთავს სატრფოსგან მოშორებული ელისო. ჯვარი იქ კოდს შეიცავს, როგორც ვაჟიას სამკლავურის ნიშანს, რომელიც თავის თავში „მოგონებას, გახსენებას“ მოიცავს. ფილმში ნივთობრივი თუ ნიშნობრივი სტრუქტურა ნ. შენგელაიას პოეზიას მოგვაგონებს, სადაც ასოების კომბინაცია სიტყვის შემცვლელია, სიტყვა კი ბგერით ერთეულამდეა დასული, სიტყვები „მხედრული ტაქტის“ ქვეშ მოძრაობენ და პოეტის სუნთქვის, პულსაციის შესაბამისად, გრაფიკულად ლექსობრივი პრინციპით იგებიან, ისევე როგორც სინეკდოხის ხერხი პოეზიაში. ფილმშიც დეტალები ჩვეულ სახეს, თვისებებს იცვლიან, სივრცეებს სპობენ, განყენ-

ბულ ფორმებში ერთმანეთს ენივთებენ და კინემატოგრაფიულ ენას იძენენ.

კონსტრუქტივისტული <sup>სტრუქტურის</sup> ბა, დეტალისადმი გამახვილებული ყურადღება ნ. შენგელაიამ, როგორც დრამატურგმა და პოეტმა, „სამანიშვილის დედინაცვალშიც“ გამოიყენა (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი). პერსონაჟი უშუალოდ საგანთან, ნივთთანაა დაკავშირებული. იგი უსმენს, ყურს უვადებს მას (ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი უპირველეს როლს მუსიკას ანიჭებდა), მუსიკა მსახიობს „მიჰყვება“ და შესაბამისად იგება მიზანსცენა. ნივთი, დეტალი, მისი შინაგანი ვანცდის გადმომცემია. პლატონი და მელანო შუა ცეცხლის კერას მისხდომიან დამწუხრებულნი. კადრში სხვადასხვა წრიულ ფორმებს — ჯამებსა და ქოთნებს ვხედავთ. ჯექზე დიდი ქვაბი კიდა. ქერიდან შუქი ეცემა და ცენტრალურ განათებას ქმნის (ცენტრულობისაკენ სწორედ ეს მიმართება ნიშანდობლივია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების საწყისი ეტაპისათვის). ბედს შეგუებულ და კმაყოფილ პლატონს ბეკინას გადაწყვეტილება თავზარს დასცემს. იგი ამ კერასთანაა შეთვისებული, მას მინდობილი. დედინაცვლის შემოსვლა, კერის გაპარტახების, მოშლის, მორღვევის მანიშნებელია მისთვის.

20-იანი წლების მხატვრებისა და რეჟისორების ყურადღება განსაკუთრებით მიმართულია ნ. ფიროსმანიშვილის შემოქმედებისაკენ.

ქართველმა ფესტივალისტებმა განსაკუთრებით აღნიშნეს ფიროსმანის ფერწერაში პროპორციულობის, წონასწორობის დაცვით ერთ სიბრტყეზე ერთი და იგივე საგნის გამრავლების ხერხი — „საგანთა და ნივთთა სახეობის გამრავლება მეტი დინამიურობის მიზნით“<sup>13</sup>. „მზარეულის“ განხილვისას მიუთითებენ ისეთ დინამიურ ხერხს, როგორცაა დანის ტარის გამრავლება და ამით მეტი მოძრაობის, სრული პროპორციული სახეების შექმნა. „მზარეულის“ ნახვისას თეთრი სამოსის თითოეული ღილი, თავსაბურის ნაკეცი, მხატვრის მიერ გულდასმითაა შესრულებული, განსა-



კობი ფილმიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი“  
რეჟ. კ. მარჯანიშვილი

კუთრებით შავ ფონზე, ისევე, როგორც სხვა ფერწერულ ტილოებში, იკითხება დეტალის დინამიური ხასიათი, „მოდრალობა“, სხვა დეტალებთან ექსპრესიული მიმართება მონტაჟურ მონაცვლეობებს ქმნის, სურათის ცალკეული ნაწილი დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს, ჩვენ აღქმაში იქმნება კინოსცენარი,

ქართველ ფუტურისტთა კინემატოგრაფიულ ხედვას უკავშირდება ფიროსმანის მიერ საგნის, ნივთის გადმოცემა მისთვის ნიშანდობლივი თვისებებით, როცა თითქოს პირველად აღმოვაჩინთ ადრე ჩვენთვის უცნობ საგნებს, ამგვარ აღქმას ბადებს ფილმის „ჩემი ბებია“ კადრის კომპოზიციები, განსაკუთრებით იქ, სადაც კადრის „აგებას“ აუბისტუური ხერხი უდევს საფუძვლად („მბეჭდავ-მემანქანე ქალთა ოთახი“).

„აქლემში“ კონკრეტული ცხოველი უჩვეულო, ფანტასტიურ სახეს იღებს, სურათზე დაცულია კადრული თანაფარდობის პრინციპი, როცა შემცირებულ მასშტაბში გამოსახული „ვაჭარი“ არ იკარგება“ ცხოველის გვერდით, არამედ კომპოზიციის თანაბარუფლებიანი „წვერია“, აქლემის კისრიდან მოყოლებული თოკის მიმართულებით ხდება

(ორივე ფიგურის) კადრობრივი დაკავშირება. ეს თანაბარუფლებიანობა სურათის თითოეული დეტალის მნიშვნელოვორც მხატვრული კომპონენტის ხაზგასმა, ნიშანდობლივია ფუტურისტთა შემოქმედებისათვის (ეს პრინციპი გატარებული „ჩემს ბებიაშიც“, მაგიდის დანადგარის, მუშის ფიგურის დანაწევრება, დაშლა ცალკეულ კონსტრუქციულ ნაწილებად, ამ ნაწილის გამოყოფა, როგორც ხაზგასმა მხატვრული, ემოციური მთლიანობის შესაქმნელად).

ბ. გორდენიანი მიუთითებს ფიროსმანის, როგორც „კარგი ოპერატორისაგან გადაღებულ სურათებზე“, სადაც ყველა გამოსახული „ნეგატივი“ პროპორციის ზუსტი დაცვით თავსდება და საბოლოოდ მონტაჟით შეკრული სურათ-სანახაობა იქმნება, მკაცრი სიმეტრია, პროპორციული თანაფარდობა, ზაზობრივი ურთიერთმიმართულებები ჩვენს მიერ განხილული ფილმის ეპიზოდებში, სწორედ შიდაკადრობრივი სიმულტანური მონტაჟის შექმნის საფუძველია. „შავი ფერის სიბრტყე ფიროსმანთან ეკრანულ გამოსახულებას მოგვავაგონებს, რომლიდანაც „გამომქლავნდება“, „იშვება“ თვითოეული დეტალი, საგანი, როგორც კინოსურათში ვერ გაიგებთ თუ საიდან არის გადაღებული ეს თუ ის საგანი თუ ნივთი — ისე გაუგებარია თუ მხატვარი რომელი წერტილიდან ხედავს გარემოს“<sup>14</sup>, ფიროსმანის ფერწერისათვის სპეციფიურია ერთმანეთისაგან თანაბარი ინტერვალით დაშორებული საგნები, სიბრტყეზე სხვადასხვა წერტილში განლაგებით, მაყურებლისათვის ერთიანად, მკაფიოდ, ნათლად აღსაქმელი ხდება, თვითოეული დეტალი გამამფარებელი, გამახვილებული ყურადღებით, მსვილი რაკურსით, ახლო ხედში აღიქმება სხვადასხვა სიშორის მანძილის მიუხედავად, (ცნობილია, რომ ფუტურისტული კინემატოგრაფიული ხედვა სწორედ მსხვილ ხედს, ცალკეულ საგანთა სივრცობრივ დაახლოებას ემყარება).

სურათზე „ლუდის აბრა ზაქათალაში“ — საგანთა გამრავლება ქმნის კადრულ დაყოფას, დამოუკიდებელ მხატვრულ

ერთეულს. ცენტრალური ღერძის — ხის მიმართ ორი პირისპირ განლაგებული ეტლთა კადრული „შეჯახება“ ერთ წერტილში ხდება. ცხენების ფეხების მონაცვლეობა კუთხოვანი მოძრაობების გამრავლებულად აღქმას აძლიერებს და მოგვაცოცხლებს ფუტურისტთა თეზისს: „ცხენს ოთხი კი არა, ოცი ფეხი აქვს, მისი მოძრაობა სამკუთხოვანია.“ სურათზე ხაზგასმულია ორი სხვადასხვა კადრული დანაყოფის ერთმანეთისაკენ სწრაფვა, „შერევა“. საგულისხმოა, რომ ქართველი ფუტურისტები აღნიშნავენ მხატვრის მიერ სახეების გადმოცემისას მთავარი ცენტრის გადასვლას თვალბეზის: „მას ისეთი ოსტატობით აქვს შესწავლილი თვალბეზის მოძრაობა და ამ მოძრაობით გამოწვეული სხეულის გეომეტრიული მდგომარეობა, რომ მაყურებელს შეუძლია მარტო თვალბეზის ნახვით საგანი მთლიანად წარმოადგინოს“<sup>15</sup>. მაგალითად: „ორთაქალეღი ლამაზმანი მარათი“ — ქალის ფიგურას, მარაოს პროფილში გამოსახვის სპირისპიროდ, თვალი ფასში აქვს გამოხატული და უშუალოდ მაყურებლისაკენ მიმართული. ობიექტისადმი ამგვარი მიდგომა გაგვასხენებს კუბისტურ ფუტურისტულ პრინციპებს, როცა მხატვარი უშუალოდ იჭრება საგანში და თავად ხდება საგანი. ფიროსმანის თვალით, უბრალო შავი მონასმით მინიშნებულ, თავად ამ საგანში, ნივთში „იმყოფება“ და ყოველმხრივ, ფორმის „სიღრმეიდან“ ჰვრეტს საგანს, მას მრავალწახნაგოვანად განიხილავს („მე და ცირკის“ პრინციპი). სურათში „ლუდის აბრა ზაქათალაში“, ისევე როგორც სხვა ნახატებშიც, მხატვარი ინსტიტუტურად ითვალისწინებს ადამიანის თვალის ფიზიოლოგიურ სტრუქტურას, მის მოძრაობას და მაყურებლის დინამიურ ჩართვას სტატიკურ ნახატში. სხვადასხვა სიბრტყობრივ წერტილში გაბნეული ურმის ბორბლების, მზის, მთვარის დისკოები მაყურებლის გუგასთან გაიგივდება, შეერწყმება მას. თვალი ერთდროულად რამდენიმე წრიულ მოძრაობას აკეთებს კომპოზიციის სხვადასხვა კუთხეში. ხდება ერთ სიბრტყეზე

დღე-ღამის მონტაჟური მონაცვლეობა და მათი კადრობრივი გაერთიანება. დღისა და ღამის ფაქტობრივი მონაცვლეობა სიმულტანურად ერთიანდება კომპოზიციაზე.

(ამგვარი აღქმით კომპოზიციის შექმნას მიმართეს „ჩემი ბებიის“ და „ელიოსოს“ ავტორებმაც. მაგალითად, მაგიდის სტრუქტურა „ჩემს ბებიაში“, ან კინობიექტივის შერწყმა ქუჩის ვიტრინასთან).

ფიროსმანთან თვითოეულ ფერწერულ ნამუშევარში შეიმჩნევა თუ როგორ „ისწრაფვის“ თვითოეული საგნის ფორმა მეორე საგნის ფორმისაკენ, ხაზი ესმება ცენტრულობის პრინციპს, ხდება შერწყმა, გამთლიანება, განივება და ზესწრაფვა. მაგალითად „ხუთი თავადის ქეიფში“ მაგიდის ორსაგ კუთხეში გამოსახული ყანწიანი თავადების წაღების ურთიერთმიმართება — ერთმანეთის საპირისპირო კადრულ დაყოფაში საგანი მიილტვის შერწყმისაკენ, გამთლიანებისაკენ, ცენტრულობისაკენ. (ქართული არქიტექტურის ტრადიცია).

ქართველმა ფუტურისტებმა ყურადღება მიაქციეს მხატვრის აბრების წარწერებს, მათ კომპოზიციურ გადაწყვეტას. „ამ წარწერებით შეიძლება ახსნა თუ რა სიყვარულით განიცდიდა ოსტატი მასალას და თემას, თუ როგორ ხელშეახებდა გრძობდა განცდებს და სახეებს, რომლებსაც ჰქმნიდა დასანახად.“

„ლუდის აბრა ზაქათალაში“ კომპოზიციაზე ტბის „ჩაკვეთა“ და „აბრის ჩაკვა“ (საგნის გარდასახვა ნივთად — ფუტ. სურათი), მისი სპირალისებური, ტენილი მოჩარჩოება და საფეხურებრივი მიმართულება — კინოფირს მოგვაცოცხლებს. შავი ლოკალური ფერიდან წარწერის ნეგატივი გამოვლინდება და მსხვილი ხედით წარმოჩინდება. შავი ფერი ფიროსმანთან მასალაა ნივთის გამჟღავნებისათვის, კადრული ერთეულის გამოყოფისათვის, სცენის ნეგატიური გამრავლებისათვის... მაყურებლის თვალთან მაქსიმალურად მიახლოებული წითელი ფერის ასო თითქოს

ანათებს, ასხივებს, ბგერას იძენს, სცი-  
ლდება სიბრტყეს და სივრცეში განე-  
ფრნება („ჩემს ბებიაში“ აბრების პრინ-  
ციპთან დაკავშირება). წარწერა, ასო,  
ისევე როგორც პერსონაჟები, საგნები,  
კომპოზიციის თანაბარულფლებიანი „წე-  
ვრია“, „ახმოვანებს“ კადრს და ამდენ-  
ად ყველა კომპონენტი კონსტრუქციულ  
ურთიერთმიმართებაშია ჩართული, სა-  
ყურადღებოა, რომ ფუტურისტები დიდ  
მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფიროსმან-  
ის ნახატებში რუხი ფერის სიუხვეს,  
რომლიდანაც დაუსრულებელი ტონალ-  
ობები იქმნება, ხშირ შემთხვევაში თი-  
თქოს „კაშს“ კიდევაც საგნებს. „ვინც  
დაკვირვებით ხედავს თანამედროვეობ-  
ას, ამ ფერების სიჭარბეს შეამჩნევს.  
ქალაქს და ინდუსტრიას მოაქვს დაუს-  
რულებელი აჩქარებული მოძრაობა, ამ  
მოძრაობაში ყველა ფერი ირევა, არევა  
კი ჰქმნის ერთს, რუხ ფერს. შავი და  
თეთრი, ეს დაუსრულებელი მასალაა  
ქალაქის ფერადების და დაუსრულებე-  
ლი მასალიდან ზომ მთელი მხატვრული  
ესთეტიკა შეიქმნება — ესთეტიკა ე. წ.  
„უსაგნო მხატვრობისა“.<sup>10</sup>

რუხი ფერი, როგორც ვაფეთიშებუ-  
ლი „მაშინიზმის“ დამახასიათებელი, გა-  
ნმსახლდრელი ფერი, აისახება ფილმის  
„ჩემი ბებიას“ ნივთობრივ სტრუქტურა-  
ში, რომელიც ინდუსტრიალური, მექა-  
ნიზირებული სამყაროს გავლენის ქვეშ  
ყალიბდება.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეიძლება  
იტყვას, რომ ქართველ ფუტურისტთა  
თეორიული შეხედულებანი და მხატვარ  
ირ, გამრეკელის ფერწერისა და სცენო-  
გრაფიის კონსტრუქტივისტული, ფუ-  
ტურისტული პრინციპების შერწყმა  
ძლიერი იმპულსი იყო პლასტიკურად  
ისეთი უჩვეულო და ორიგინალური სუ-  
რათის შექმნისათვის, როგორცა კო-  
ტე მიქაბერიძის შესანიშნავი ფილმი  
„ჩემი ბებია“, ფილმის ანალიტიკურმა  
განხილვამ საშუალება მოგვცა შევხე-  
ბოდით ფერნან ლეჟეს ფერწერისა და  
კინემატოგრაფიის ურთიერთდამოკი-  
დებულებას და ანალოგიები დაგვეძებ-  
ნა ქართული ფილმის სახვით სტილის-  
ტიკასთან. მიუხედავად ქართველ ტუ-

რისტთა რევოლუციური აბუნტებისა,  
ყოველივე ძველის, ტრადიციულის წი-  
ნაღმდევ გალაშქრებისა, მათხელფენე-  
ბაში შეიმჩნევა ქართული კრონულ-  
პლასტიკური ხელოვნების ძირები, რას-  
აც ორგანულად დაუკავშირდა ნიკო ფი-  
როსმანის შემოქმედებაც. ყოველივე ამ-  
ან დიდად განსაზღვრა ქართველ ფუტ-  
ურისტთა კინემატოგრაფიული სამყარ-  
ოს თავისებური, ორიგინალური „ხედ-  
ვა და სმენა“.

### შენიშვნები:

1. შ. ალხაიშვილი, კინოაპოლოგია, თურნ. „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“, 1924 წ.
2. ე. ლოლობერიძე, „ზადება, რომელიც მობრუნებულ შემოქმედებაში უღრის საზომს, დაბრუნებულ შემოქმედებაში — 3-ს და იწე-  
რება 1.“
3. კ. მიქაბერიძის მიერ შესრულებული ი. გამრეკელის შარფული პორტრეტი და სხვა მოღვაწეთა პორტრეტული ჩანახატები ინახება კინემატოგრაფისტთა სახლის მუზეუმში.
4. ს. ჩიქოვანი, პროექტი ახალი კრეისერის, ფოკუსი მობრუნებული შემოქმედების, „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“, გვ. 18
5. შენგელაია, თურნ. „მემარცხენეობა“ № 1, 1927 წ. გვ. 220
6. ი. გამრეკელი — „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“, № 1 1924 წ. გვ. 27-28
7. ნიოგოლ ჩაჩავა, ნებიერი სანახაობა, იქ-  
ვე, გვ. 27
8. იქვე, გვ. 31.
9. ლ. ესაკია, ახალი მხატვრობა და ნიკო ფიროსმანიშვილი, თბილისი, 1927 წ. გვ. 53-54
10. ვასტონ დილი, ფერნან ლეჟე, 1985. გა-  
დმობეჭდილია უნგრეთში, გვ. 39.
11. ლ. ესაძე, „სა-დაბალია თავშესაფარი...“ ალმანახი „კინო“, 1989 წ. გვ. 56.
12. ე. კუზნეცოვი, ი. გამრეკელის შემოქ-  
მედებითი მემკვიდრეობიდან, საბჭოთა, თეა-  
ტრისა და კინოს მხატვრები, მოსკოვი, 1977 წ.  
გვ. 203 (რუსულ ენაზე).
13. ბ. გორდუზიანი, „ფიროსმანი“, თბ.  
1930 წ.
14. იქვე, გვ. 12
15. იქვე, გვ. 15
16. იქვე, გვ. 17

ფედერიკო გარსია ლორკა

# იერმა<sup>1</sup>

(ტრაგიკული პოემა სამ მოქმედებად და ექვს სურათად)

ფედერიკო გარსია ლორკას პიესა „იერმა“, მის მიერ ჩაფიქრებული ტრილოგიის მეორე ტრაგედიაა (პირველი „სისხლიანი ქორწილი“ იყო.)

აი, რას ამბობს ლორკა საკუთარ პიესაზე ცნობილ ფილოლოგთან ზუან ჩაბასთან საუბარში. (ინტერვიუ გამოქვეყნდა 1934 წლის 3 ივლისს, შადრიდში, როცა „იერმაზე“ მუშაობა დასასრულს უახლოვდებოდა).

— ლიტერატურულ მოღვაწეობას ხომ არ მოწყუდით?

— არავითარ შემთხვევაში, ახლაც ბევრს ვწერ. საცაა მეორე ტრაგედიას „იერმას“ და-

ვამთავრებ. ეს უშვილო ქალის ტრაგედია იქნება. თემა, მოგეხსენებათ, კლასიკურია, მაგრამ მსურს ახლებურად განვაგრძო და გავაშუქო იგი. „იერმაში“ შენარჩუნებული იქნება ტრაგედიის ტრადიციული ფორმა: ოთხი მთავარი გმირი და გუნდი...

— კმაყოფილი ხართ ნაწარმოებთ?

— ძალიან. პიესა ისეთი გამოვიდა, როგორის დაწერაც ჩაფიქრებული მქონდა. ეს კი ავტორისთვის დიდი ბედნიერებაა.

თემა გვასახლიან

## მოქმედი პირობები:

- ქრონოსი.
- მარია.
- მხიარული მოგზავნი ქალი.
- დოლორესი.
- პირველი მამაცხავი.
- მეორე მამაცხავი.
- მესამე მამაცხავი.
- მეოთხე მამაცხავი.
- მეხუთე მამაცხავი.
- მეექვსე მამაცხავი.
- პირველი გოგონა.
- მეორე გოგონა.
- ქალი (ნილაბი).
- პირველი შალი.

- მეორე შალი.
- პირველი ქალი.
- მეორე ქალი.
- ხუანი.
- ვიატორი.
- ქატი (ნილაბი).
- პირველი ქატი.
- მეორე ქატი.
- მესამე ქატი.
- ხაგუხავი.

## პირველი მოქმედება პირველი სურათი.

ფარდა იხსნება. იერმას სძინავს. ფეხებთან ხელსაქმის კალათა უდევს. სცენა უცნაური, ძილისფერი შეჭითაა განათებული. ფეხისწვერებზე შემოდის მღვდელი, რომელსაც ხელში თეთრებში გახვეული ჩვილი უჭირავს და ყურადღებით დასცქერის იერმას. რეკავს საათი.

<sup>1</sup> იერმა — უნაყოფო ხე, აქ: ქალის სახელი

მღვდელი გაღის, სკენაზე გაზაფხულის დღის შუკი წვება. იგრმა იღვიძებს.

სიძლერა (შინაგანი ქმა):

ნანა, ნანი ნანახა,

ველად ავაგებ ქოხხა,

და ჩემი პატარაოთი.

იქ შევაფარებ თავხა.

იწარმბ. ხუან, გეხმის? ხუანი

ხუანი. მოვდივარ.

იწარმბ. დროა უკვე.

ხუანი. ურმებმა ჩაიარეს?

იწარმბ. ჩაიარეს.

ხუანი. ახა, წავედი. (ემზადება გასასვლელად)

იწარმბ. რძეს არ დაღვე?

ხუანი. რად მინდა?

იწარმბ. ბევრს მუშაობ. შენ კი ახე ვამხდარი ხარ.

ხუანი. კაცი წონაში რომ იკლებს, ფოლადივით იწრქობა.

იწარმბ. შენზე ამას ვერ იტყვი. რომ ვიპოვინეთ სულ სხვანაირი იყავი. ახლა მიტკლისფერი გადევს სახეზე მზეთუნახავივით. რატომ არ ცურავ ცივ მდინარეში გახაკავებლად? რატომ არ აღიხარ სახურავზე კრამიტების გახახწორებლად. როცა წვიმა სახლში ჩამოგვდის? ოცდაათი თვეა ცოლ-ქმარი ვართ, შენ კი დღითიდღე იღუშები და თითქოს პატარავდები კიდევ.

ხუანი. მორჩი?

იწარმბ. (ღებვა). ცუდად ნუ გამოიგებ. მე რომ ავად ვიყო, ძალიანაც მესიამოვნებოდა შენი მზრუნველობა: „ჩემი ცოლი ავადაა, ამ ხატკანს დაეკლავ, იქნებ ცვრიანი მწვადი ეხიამოვნოს, ჩემი ცოლი ავადაა, მსუქანი ქათმის ხორცი მოუხდება, ჩემი ცოლი ავადაა, ცხვრის ტყავს წაუღებ და ფეხებს დავეთბილავ.“ მე ასეთი ვარ და შენზეც ამიტომ ვზრუნავ.

ხუანი. მადლობელი ვარ.

იწარმბ. მაგრამ, რომ არ მაცლი მოგაირო?

ხუანი. იმიტომ რომ ავად არ ვარ. ეს უველაფერი შენი ფანტაზიის ნაყოფია. ბევრს ვმუშაობ. წლები მემატება... ახა, როგორ გინდა!

იწარმბ. წლები გემატება... მე და შენ კი სულ აქ უნდა ვიყოთ.

ხუანი. (სიცილით). ახა ხად წავალთ? ხაქმე კარგად მიდის, შვილები ჩვენ არ გვაწუხებენ და ვარს მშვიდად.

იწარმბ. შვილები არ გვაწუხებენ... ხუანი!

ხუანი. ხატონო.

იწარმბ. იქნებ არ მიყვარხარ ხაქმარხად?

ხუანი. გიყვარვარ.

იწარმბ. ჩემი მეგობარი გოგოები ტირილითა და შიშის კანკალით დანებდნენ კაცებს, მე ხომ არ მიტოვია შენთან რომ ვწვევბოდი? სიმღერ-სიმღერით არ დავაგებ მოლანდიური ზე-

წარი? არ გათხარი ვაშლის ხუნი უფროსი პრესა რეულს მჭიკი?

ხუანი. მითხარი.

იწარმბ. დედაჩემი ჩემი ქორწილის დღეს ტირილდა. ეჩვენებოდა სულ არ ნაღვლობს ჩემთან განშორებამო. სწორაც იყო არავინ იხეთი ხიზარულით არ გათხოვილა, როგორც მე და მაინც...

ხუანი. გაჩუმდი!

იწარმბ. მაინც...

ხუანი. გაჩუმდი მეთქი. ამოვიდა ველში ყველგან ერთი და ოგივე მუხმის!

იწარმბ. ნუღარ გაიმეორებ. ვიცი რახაც ამბობენ. თავადაც ვებდავ, რომ ეს შეუძლებელია... კვა რომ ქვაა. იმაზეც კი პატარაა უველი ყვავილი იზრდება ნაწვინარზე. ხალხი ამბობს არაფერში გამოდგებაო. მაგრამ ხომ ამოდის, ხომ ცრახტობს, რომ ირხვეა ქარში ხუანი, უნდა მოვიცადოთ.

იწარმბ. და უნდა მიყვარდე. (ეხვევა ქმარს და ცოცხს)

ხუანი. თუ რამე გჭირდება, მითხარი და მე მოგატან. ხომ იცი როგორ არ მიყვარს გარეთ რომ გადინარ.

იწარმბ. არც გავდივარ.

ხუანი. აქ უკეთ ნარ.

იწარმბ. ვა.

ხუანი. ქუჩა უხაქმურობისთვისაა მოგონილი. იწარმბ. (მოწყენილი): რა თქმა უნდა.

ხუანი გაღის. იგრმა სარკის წინ ბრუნდება მუტელზე ხელს ისვამს. იზმორება და საყვრავად ჯდება.)

სიიდან მოდიხარ შვილიყო. ტკბილო? „სიცოცხის საუფლოდან. დედილო.“ გჭირდება რამე. შვილიყო, ტკბილო? „ცუცხილი და სილი საშოხი მზალოდ.“ (ნემსში ხაღს სურის).

გაოშალეთ. უვავილებო. ირუხჩუხე წყაროს წუალო. (თითქოს ბავშვს ელაპარკება). ეშოში ძალი ყვეფს. ტოტებში მღერის ქარი. მთვარე მიოცხის სიხებს, ბოსელში ბლავის ხარი, რა მოგცე. შვილო. მითხარი.

(პაუზა)  
„ორი თეთრი ბორცვი მინდა, მეტრდში რომ შეგინახავსო.“  
გაოშალეთ, უვავილებო, ირუხჩუხე, წუაროს წუალო. (ავრძელებს კერვას).  
მოგცემ, უველაფერხაც მოგცემ, ვაი, როგორ მტკივა წელი, როდის უნდა გიგარძო, შვილო, მოდი მალე, მოდი გელი. (პაუზა)





„მოვალ, როცა უახსინის ხუნს .  
მაგარძნობინებ, დედის ტანო...“  
გაოშაღეთ უვავილებო,  
იჩუხჩუხებ წყაროს წყალო.

(შემოდის მარია კალათით ხელში.)

იმრმბ. ხაიდან მოდიხარ?  
მარნბ. დუჭანში ვიყავი.  
იმრმბ. ამ დილაადრიან?  
მარნბ. ეს-ესაა გააღებს. იცი, რა ვიყავი?  
იმრმბ. შაჰარი, ყავა და პური ხალუშისთვის.  
მარნბ. არა მაქმანები, ბაფთები, ძაფის სამი  
გორკაღებ და შალის კრელი ნაჭერი. ფული ჩემი.  
მა ქმარმა მომცა.  
იმრმბ. პერანგი უნდა შეიკერო?  
მარნბ. არა, ეს... მიხვდვი?  
იმრმბ. ვერა.  
მარნბ. იმითმ, რომ... უკვე (თავს ბრის.  
იერმა დგება და გაოცებული უყურებს.)  
იმრმბ. ხუთ თვეში  
მარნბ. ზო.  
იმრმბ. იგარქენი?  
მარნბ. აბა რა!  
იმრმბ. (ცნობისმოყვარედ). რა იგარქენი?  
მარნბ. რა ვიცი, გულიხორცვა.  
იმრმბ. გულიხორცვა. (ჩასკვიდებს ხელებს)  
როდის იგარქენი? შითხარის არ ელოდი, ზომ?  
მარნბ. არ ველოდი.  
იმრმბ. ახლერდი სიხარულით? შე ავმდერ-  
დებოდი. შენ? შითხარის, ყველაფერი შითხარის.  
მარნბ. რა ვითხრა, ჩიტო ზომ გჭერია ხელში?  
იმრმბ. კი.  
მარნბ. იგვივე გარქნაა. რადონდ ჩიტს სხე-  
ულში გარქნობ, სიხბლში.  
იმრმბ. რა ბედნიერებაა! (დაცინებით უყუ-  
რებს მარიას.)  
მარნბ. ისე დავიბენი, შე ზომ აწაფერი ვიცი.  
იმრმბ. რა უნდა იცოდეთ?  
მარნბ. როგორ მოვიქცე. დედაჩემს ვკითხვა.  
იმრმბ. რა ხაჭირია? დედაშენი დაბერდა,  
არც ეხსმებია ასეთი რამეები. ჰყვრი არ იარო  
და ისე ფრთხილად იხუნტე, თითქოს კბი-  
ლებსზეა ვარდი გქონდეს ვარსილი.  
მარნბ. სამსობენ, ბოლო თვეებსი ფეჭები  
დაგისივდებაო.  
იმრმბ. მაშინ უფრო შეგყვავიხდება პატარა.  
მარნბ. მაინც მტყუბენია.  
იმრმბ. შენმა ქმარმა, რაო?  
მარნბ. არაფერი.  
იმრმბ. ძალიან უყვარხარ?  
მარნბ. შე არაფერს მიუხვება, მაგრამ გვერ-  
დით რომ მიდგას და მიყურებს თავლები ზურ-  
ტამლისფერი უხდება და მზერას, ვერ შავი-  
ლებს.

მარნბ. არ ვიცი, მაგრამ  
ლაშიდან მოყვლებული იმედის შეტყობილება  
ამაზე, რომ მგონია მისი სიტყვები შეფრთხი-  
აღდენ ჩემს სხეულში და შტრედით მოი-  
კალათეს მუცელში. ეს არის ჩემი შვილი.  
იმრმბ. ბედნიერო.  
მარნბ. შენ უფრო გეძის ამ ხაჭმეებისა,  
ვიდრე ქვე.  
იმრმბ. მერე, რაში მაღვებ?  
მარნბ. მართალია. რატომ, ნეტავ? შენი  
თანატოლებიდან ერთი შენდა დარჩი,  
იმრმბ. იმედს მაინც არ ვპარგავ. უღენა  
სამი წლის შემდეგ დაორსულდა. დედაჩემის  
მეგობრები მეტ ხანსაც იცოდნენ. შე ორი წე-  
ლი და ოცი დღეა გათხოვილი ვარ. უხამართ-  
ლოდ ვიტანჯები. ხანდახან ფეხშიველა გამოვ-  
დევარ ეზოში და მიწაზე დავდივარ. არ ვიცი  
რატომ. ასე თუ გაგრძელდა, გავფიქვები.  
მარნბ. რა ბებერივით ლაპარაკობ, ჩემო კარ-  
გო, ღმერთს ნუ სცოდავ. დედაჩემმა თოთხმე-  
ტი წლის შემდეგ იმშობიარა და ერთი განახა  
რა ბები გააგორა.  
იმრმბ. (ცნობისმოყვარედ) კარგი ბავშვია?  
მარნბ. ხანამ სხვა არაფერი შეეძლო, მთე-  
ლი დღეები ტირიდა და ზედ გვაფხამდა ყვე-  
ლას. ოთხი თვისა უკვე ნაწნავებს გვიჩიჩავ-  
და და ხახებს გვიპარავდა.  
იმრმბ. (სიცლით). ეს ზომ შტკიენული არ  
არის.  
მარნბ. შენ მახე გეგონოსი  
იმრმბ. ჩემი და რომ ბავშვს ძუძუს აწოვე-  
ბდა, ძუძუსთავები სულ დამსკდარი ქქონდა და  
სიხბლი სდარდა. მაგრამ ეს კარგი ტკივილი  
იყო, სახამარნოც კი და ჯანმრთელობისთვის  
სუცილებელი.  
მარნბ. ბავშვი ხიჭა გაგაძრობსო, აშხობენ.  
იმრმბ. არ დიჭერი. ასე ზარმაცი დედებო  
ლაპარაკობენ. რაღას აჩენენ თუ არ უნდათ?  
ბავშვის გაჩენა ყვეაილის მოწყვეტა როდია.  
კი, ვწალობთ, სიხბლს ვანთხვეთ მათ გაზრ-  
დაში, მაგრამ სხვანაირად არც შეიძლება. ყო-  
ველ ქალს ოთხი-ხუთი ბავშვის განაზრდელად  
საქმარისი სიხბლი აქვს თუ უშვილოდ გდაე-  
გება, ეს სიხბლი დულს, იწამლება და ახრ-  
ჩობს მას, როგორც შე, მაგალითად.  
მარნბ. არ ვიცი, რა შემატება.  
იმრმბ. პირველი რომაა, იმითმ გეშინია.  
მარნბ. (შემკრთალი). რა ვიცი, რა ლამაზად  
კერავ.  
იმრმბ. (იღებს მის კალათას), მომეცი, პე-  
რანებს შე გამოგვიტარი, ეს რა არის?  
მარნბ. ბავშვის გასახვევი ჩერებია.  
იმრმბ. კარგი. (ჯდება).  
მარნბ. შე წავედი. (იერმას რომ ჩაუვლის,  
ეს უკანასკნელი სიყვარულით მოუსვამს მე-  
ცელზე ხელს).

იმრმმ. ქუჩაში ფრთხილად იარე. ქვას ფეხი არ წამოკრა.

მარმბ. კარგად იყავი. (გაღის).

იმრმმ. შემოშიარე. (იღებს მაკრატელს და პრას იწყებს, შემოდის ვიქტორი). გამარჯობა ვიქტორ.

ვიქტორი. (მოდულშული). ზუანი ხად არის? იმრმმ. მინდორში მუშაობს.

ვიქტორი. რას ეკრავ?

იმრმმ. პერანგს.

ვიქტორი (იღიმება). ოპო!

იმრმმ (იციხის). მაქმანი უნდა შემოვავლო.

ვიქტორი. თუ გოგო იქნა, შენი სახელი დაარქვი.

იმრმმ (კანკალით). რაა?

ვიქტორი. ძალიან მიხარია.

იმრმმ (ხმაჩამწყდარი). არა... ჩემთვის კი-არა, მარიას შევიღისთვისაა.

ვიქტორი. კარგ მაგალითს შენც უნდა მი-ბაძო. ამ სახლს ბავშვი სჭირდება.

იმრმმ (დანანებით). ბვირდება.

ვიქტორი. მერე, რას უცდით?! შენ ქმარს უთხარი, საქმეებზე ნაკლები იფიქროს. ფულის დაკარგება გადამწყვეტილი დაავაროვებს კიდევ; მაგრამ რად უნდა, თუკი ვერავის დაუტოვებს? მე ცხვარში მივდივარ, ზუანს უთხარი, ბატონები რომ იყიდა, დროზე წაიყვანოს. რაც შე-ებება იმ საქმეს... დაუჩქარეთ. (გაღის გაღიმე-ბული)

იმრმმ (გატაცებოთ). დაუჩქარეთ! (ჩაფიქ-რებული დგება, მიღის სკამთან, სადაც წუთის წინ ვიქტორი იჯდა და ღრმად ისუნთქავს პი-ერს. შემდეგ ოთახის მეორე კუთხისკენ მიე-მართება, თითქოს რალაცას ეძებს, უკან ბრუნ-დება და საკერავს უჯდება. მაკრატელს იღებს, მაგრამ თვალები ერთ წერტილში უშტერდება);

მგატყმე, ყველაფერასაც მგატყმე,

ვანი, რგგორ მტკიცა წელი.

რადის უნდა გოგანო, შეიღო.

მგადი მამე, შოლი, გელი.

(პაუზა)

„მოვალ, რაცა ვახინის სუნს

მაგრანობინებ, დედის ტანო...“

გაიშალეთ, ყვავილებო.

ირხნჩუხე წყაროს წყალო.

ფარდა

**მეორე სურათი**

მინდორში მიღის იგრმა კალათით ხელში. (შემოდის მხიარული მოსუცი)

იმრმმ. დილა მშვიდობისა!

მონუპი. ღმერთმა მშვიდობა მგატყბ; და-ძაწო. ხათი გავიწყვი?

იმრმმ. ზეთისხილის ქალაში. ხადილი მი-მაქვს ქმართან.

მონუპი. დიდი ხანია გათხოვილხ მაქმნი?

იმრმმ. ხაში წელია.

მონუპი. შეილები გუავე?

იმრმმ. არა.

მონუპი. არაფერი, გუპოვება.

იმრმმ (იმედით). თქვენ ახე გგონიო? მონუპი. რატომაც არა. (ჯდება) მეც ქმარ-თან მმაქვს ხადილი. ბებრია, მაგრამ მაინც მუშაობს. ცხრა ვაგი მუადა, ცხრა მზე, მაგრამ ღმერთმა ქალი არ მომცა და მე მიწვევს ხადი-ლის ტარება.

იმრმმ. თქვენ მდინარის გაღმა ცხოვრობთ?

მონუპი. შო. წიხჭვილთან. შენ ვისი ხარ?

იმრმმ. მწყემსი ენრიყეს შვილი ვარ.

მონუპი. ამა მწყემსი ენრიკე ვიცნობდი, კარგი კაცო იყო. დიხადა, იზრომა, ალალი პური ქამა და მოკვდა. სხვა არაფერი უნახავს ცხოვრებაში. დღესახწული მაგნთვის არ არ-ხებობდა და კვირა დღე. ბავშვებიც ჩუხად გამოზარდა. ერთ-ერთი შენი ხიძიც კი მისხ-უღობდა ახალგაზრდახაში. მაგრამ მე სხვა უა-ილის ქალი ვიყავი, ტყბილეული მიყვარდა და ყურბი დაქმნედილი მქონდა. იქნებ ხადენ ზეოში და ცეკვებია მეთქი. ღამ-ღამობით ქარს ვაურადებდი, ხადმეიდან მუხიკის ხმა ხომ არ მოაქვსთქო. (იციხის). ორი ქმარი გამაყიცვალე; თოთხმეტო შვილიდან ზუთი დამედუა; მაგრამ მაინც მხიარული ვარ და ხიცოცხლე მიხარია.

იმრმმ. რადაც უნდა გკითხოთ.

მონუპი. რა? (უყურებს) ვიცო რახაც კითხავ; ახეთ ჩამებზე ლაპარაკი არ შეიძ-ლება. (დგება)

იმრმმ (ანერებს). რატომ? მე თქვენ გენდო-ხით, დიდი ხანია უფროს ქალბატონთან მსუტრს ლაპარაკი. მინდა ვავიგო... იქნებ მითხრათ...

მონუპი. რა?

იმრმმ (ხმადალა). რატომ ვარ მშვიდლო? არ მინდა მთელი ცხოვრება ფრინველებს ვუარო და ფარდები ვუთოო. თქვენ უნდა მახწყ-ლოთ რა ვიღონო. ყველაფერზე თახხმა ვიქ-ნები, რომ მითხრათ; თვალში ლურხმანი გაი-ყარეო. დაუფიქრებლად ვავიკრი.

მონუპი. მე არაფერი ვიცო. მე მხოლოდ ვიწვი და ვმღერძოლი. ბავშვები თავისით მს-დიოდნენ, შენ ნაკლი არაფერი ბეტუობა. ქუ-რის თავში რომ გამოჩნდები; ხლოში ცხენები კიხვის იწყებენ. კარგი, ნუ ამალაპარაკე. ყველაფრის იქმა კი არ შეიძლება...

იმრმმ. რატომ? ჩემ ქმართან სულ ამავც გლაპარაკობ.

მონუპი. მარტოა, მგგონს შენი ქმარი?

იმრმმ. რატომ?

მონუპი. გიყვარს მეთქი? გსიამოვნებს მახთან ყოყნა?

იმრმმ. რა ვიცო.

მონუპი. არ კანკლებ რომ გიახლოვდება? რომ გიკიცხის თავი ხიშმარში ან გგონია?



იმარშს, არა. ახეთი არაფერი მიგძქვინა, მონუსპი. არახოდეს?

იმარშს. იქნებ... ერთხელ... ვიქტორმა რომ... მონუსპი, ჭაჭარქელდ.

იმარშს. წელზე ზელი მოშვია და ხმა ვერ ამოვიღე, ენა არ დამეშორჩილა. ერთხელ კიდევ; იგივე ვიქტორმა, მე რომ თოთხმეტი წლისა ვიყავი და ის ცოტა უფროსი, ზელში ამიყვანა, მდინარეში რომ გავეყვანე და ისეთი კანკაღი ამიტყდა; კბილებმა რაწკარუწკი და-მინწყო. მაგრამ ეს იმიტომ, რომ ძალიან შორცხვი ვიყავი.

მონუსპი. შენი ქმარი?

იმარშს. ეს სხვა საქმეა. მე იგი მამაჩემმა შემირჩია და მეც დავთანხმდი. გამეზარდა კიდევ. გაფიცები, დავინფენ თუ არა, უკვე შევლენ ვიქტორზე. თვალეში ვუყერებდი და იქ დაბატარავებულ ჩემ თავს რომ ვხედავდი, ჩვენი შვილი მეგონა.

მონუსპი. ჩემი საქმე ხულ სხვანაირად იყო. კაცი უნდა მოგწოდებ, გოგონა მათ უნდა ვავიშალონ ნაწინავები და საქუთარი პირით მოგვიტანონ დახალევი წყალი. ასეა ცხოვრება მოწყობილი.

იმარშს. ჩემი ცხოვრება სხვაა. მე შვილის გულსთვის ვეძლევი ქმარს და არა გახართობადა.

მონუსპი. იმიტომ ხარ ცარიელი და უნაყოფო.

იმარშს. ცარიელი არა, ხიბულელით ვარ ხავსე. თუ ქმარში მარტო მშაქას უნდა ვხედავდე, მაშინ რაღა ვქნა, კერხმითერებული თვალეებით რომ მტოვეს ხაწოლში, ზურგს მაქცევს და ხვრინავს უშვებს? მაშინაც მასზე ვი-ვიქრო, თუ ჩემს მომავალ ხავშზე?

მონუსპი. რა გულახდილი ყოფილხარი თავი დამაწებე! ნუ მალაპარაკებ. ეს შენი პირადი საქმეა, მე კი არავის ცხოვრებაში არ ვერყვო. ისე კი ვიჩრეტ, ნაელეხად უცოდველი იყო.

იმარშს. (მოწყენილი.) ახეთები ვართ ველად გარდილი გოგონები. არაჲინ არაფერს არ გვანწყავლის; ამის ცოდნა არ შეიძლება, იმის ცოდნა ცოდვაა. ნახევრადამოთქმული ხიტყვე-ბი, უტყვი ენებები, შენც არაფერს მელუნები. ექიმოვით იქცევი, უველაფერი რომ იცის და ავადმყოფს ექვა წყალს არ აწვდის, როცა ის წყურვილით კვდება.

მონუსპი. სხვა, მშვიდ ქალს დაველაპარაკებოდი, შენ-ვერა. უკვე მოხუცი ვარ და ვიცო რაბაც ვამბობს.

იმარშს. ღმერთის იმედადლა დავრჩენილვარ, მონუსპი. ღმერთის არა რომდის მიხვედებით, რომ ღმერთი არ არსებობს? ღმერთმა კი არა, კაცმა უნდა გიშველონ.

იმარშს. ამას რატომ შეუხნები: რატომ? მონუსპი. (მიღის). ღმერთი რომ არსებობდეს, გაწყალებულ თებლს ვაუღვივებდა მხვანებს...

იმარშს. არ მეხმის რისი თქმა გახდებოდა მონუსპი (აგრძელებს გზას). სამაგიროდ მე მესმის. გული არ გაიტეხო, ჭერ ახლგაწრდა ხარ, მე რით დავგებარო? (გაღის).

(შემოდიან გოგონები).

პირველი გოგონა. მთელი სოფელი გარე-თაა გამოსული.

იმარშს. კაცები მინდვრად მუშაობენ, ხაქმე-ლი ხომ უნდა მივუტანო. ახლა ხაზლში მო-ლოდ მოხუცები არიან.

მეორე გოგონა. სოფელში ბრუნდები?

იმარშს. იქით მივდივარ.

პირველი გოგონა. მე უნდა ვავიქცე, ხაზ-ში მძინარე ხავში დავტოვე მარტო.

იმარშს. იჩქარე, ქალო! ბავშვის მარტო და-ტოვება როგორ შეიძლება? ღორები გუავთ?

პირველი გოგონა. არა, მაგრამ მაინც ხა-შიშია, უნდა ვიჩქარო.

იმარშს. მიდი, მიდი. რა იცი, რა ხდება. კა-რი ზომ ჩაექეტ?

პირველი გოგონა. ახა რა!

იმარშს. არც კი გესმით, რას ნიშნავს ხავშ-ვის ყოლა. ჩვენ რომ უურადლებას არ ვაქცევთ ისეთი წვრლემანი მისთვის შეიძლება ხავედის-წერო აღმოჩნდეს; წყლის წვეთიდან დაწეხუ-ლი, ხალაში უურადლებოდ ჩატოვებული ნემსით გათავებული.

პირველი გოგონა. სწორი ხარ, ახეთ რამე-ებზე არახოდეს მიფიქრია.

იმარშს. გაიქცი!

მეორე გოგონა. ოთხი-ხუთი შვილი რომ გუავდეს, ახე აღარ ილაპარაკებდი.

იმარშს. რატომაც არა? გინდ ორმოცი მუავ-დეს.

მეორე გოგონა. ყოველ შემთხვევაში, მე და შენ მშვენივრად ცხოვრობთ უბავშვებოდ.

იმარშს. მე—არა.

მეორე გოგონა. მე—კი. გადახარებად ვგარძობ თავს. დედაჩემი თანხარი ხალა-ხუ-ლასნ მიხარავს, იქნებ დეგემშიმდეო. ოქ-ტომბერში ქალაქავში მივდივართ, ხაზობენ, თუ ძალიან შეეხვეწები, ღმერთი მოგცემს შვილსო. დედაჩემი შეეხვეწება, მე—არა.

იმარშს. რატომღა გათხოვდი?

მეორე გოგონა. იმიტომ, რომ გამათხოვეს. უველას ათხოვებენ. მალე პატარა გოგონის გარდა ქალთხოვარს არავის დხტოვებენ. ქა-ლების უმრავლესობა ეკლესიაში ჭვრის დაწე-რამდე ბევრად აღრე თხოვდება. მაგრამ ეს ბებრები გაცდიან რამენ? მე ცხრაშეტი წლის ვარ. არც ხადლისი კეთუბა მიყვარს, არც რე-ცხვა. არადა, რაც ვავთხოვდი, ყოველდღე იმას ვაკეთებ, რაც არ მიყვარს. რატომ? რისი გუ-ლისთვის? რა ხაქირო იყო ჩვენი შეუღლება, თუ ქორწინადმდე იმას ვაკეთებდით, რაბაც ახლა. ბებრების ხუშტურებია და შეტი არა-ფერი.

იწერს, ისე ნუ ლაპარაკობ.  
**მეორე ბოზო.** ალბათ, შენც ვიყავი გგონივარ. (იციან) რა მახწყვლა, იცი, ცხოვრებამ? ხალხს უმრავლესობა ხალხშია გამოკეტილი და იმას აკეთებ. რაც უველაზე ნაკლებად უნდა. რა გობია გარეთ უფუნასი აქ მდინარეზე ჩაირბენ, იქ წარს დარეკავ, მერე დუქანში შევალ და ანიხს დაღევ.  
**იწერს.** ბავშვი ხარ.  
**მეორე ბოზო.** პო. მაგრამ ვიყი არ ვარ. (იციან)  
**იწერს.** დედაშენი ზემო უბანში ცხოვრობს?  
**მეორე ბოზო.** პო.  
**იწერს.** ბოლო ხახლში?  
**მეორე ბოზო.** კი.  
**იწერს.** რა მქვია.  
**მეორე ბოზო.** დოლორეზი. რად შეკობები?  
**იწერს.** ისე.  
**მეორე ბოზო.** მაინც?  
**იწერს.** ისე.  
**მეორე ბოზო.** კარგი, წავედი, ქმარი შიშლილი მომიკვდება. ეპ, ნეტავ ისევ საქმრო იყოს! (იციანს მხიარულად). კარგად შეუღლე. (ისმის სიმღერის ხმა).  
**მარტო** რად გძინავს, მწყემსო?  
**მოდ.** ჩემს საწოლში დაგაძინო.  
**იწერს.**  
**მარტო** რად გძინავს, მწყემსო?  
**მოდ.** ჩემს საწოლში დაგაძინო. (უსმენს.)  
**ქვის** საწოლზე წევხარ, მწყემსო, ქვალის კვარში გაცვიო, ლელიანში გძინავს, მწყემსო, ცივი ღამე გართყიო, თავთან რკო გიყრია, მწყემსო, და შენ რომ ქალის ზმა გგონიო, მდინარის ზმაურია, მწყემსო, მისი ტალღები მღერიაო.  
 (იერმა გადის და პირისპირ ეჩვენება ვიქტორს).  
**ვიქტორი** (მხიარულად): ხათ ლამაზო?  
**იწერს.** შენ მღეროდი?  
**ვიქტორი.** მე ვმღეროდი.  
**იწერს.** რა კარგი იყო! არახადებს მომიხმენია შენი სიმღერა.  
**ვიქტორი.** არახადებს?  
**იწერს.** რა ხმა გქონია წყაროს ჩუხჩუხი მგონა.  
**ვიქტორი.** კარგ ხახითზე ვარ.  
**იწერს.** პო.  
**ვიქტორი.** შენ კი მოწყენილი ჩანხარ,  
**იწერს.** მაქვს მიწეზე.  
**ვიქტორი.** შენი ქმარი შენზე დადგრემილი დადის.

**იწერს.** იმას ასეთი ხახითი აქვს.  
**ვიქტორი.** ბავშვობიდან ასეთი იყო. (პაუზა, იერმა ზის.) ჭაჭუელი წაუღე?  
**იწერს.** პო. უყურებს ვიქტორს. (პაუზა) მანდ რა გაქვს? (სახეზე ანიშნებს).  
**ვიქტორი.** ხად?  
**იწერს** (დგება და უახლოვდება). აქ... ლო... უაზე. დამწვარივით გაქვს.  
**ვიქტორი.** არაფერია.  
**იწერს.** მომჩვენა. (პაუზა)  
**ვიქტორი.** მზიხან თუა.  
**იწერს.** ალბათ. (პაუზა. სიჩუმე მძაფრდება და იწყება უსიტყვო, თვალბით ბრძოლა ორ პერსონაჟს შორის)  
**იწერს** (კანკალით): ჭესმის?  
**ვიქტორი.** რა?  
**იწერს.** არ გეხმის ტირილი?  
**ვიქტორი.** (მიყურადებს): არა;  
**იწერს.** ბავშვის ტირილი მომეხმა;  
**ვიქტორი.** პოო?  
**იწერს.** თან ძალიან ახლოს. მოგუდული ხმით ტიროდა.  
**ვიქტორი.** აქ ბევრი ბავშვი დადის ხილის მისახარად.  
**იწერს.** არა. ჩვილის ჭმა იყო. (პაუზა)  
**ვიქტორი.** არაფერი მესმის.  
**იწერს.** მომჩვენა, ალბათ. (ყურადღებით უმზერენ ერთმანეთს. ისევ შემკრთალი ვიქტორი აცილებს თვალს. შემოდის ზუანი)  
**ზუანი.** აქ რას აკეთებ?  
**იწერს.** ვლაპარაკობ.  
**ვიქტორი.** გაუმარჯოს. (გადის)  
**ზუანი.** უკვე ხახლში უნდა იყო.  
**იწერს.** გზაში შევჩერდი.  
**ზუანი.** რატომ?  
**იწერს.** ჩიტების ჰიკიკის ვუსმენდი.  
**ზუანი.** გინდა ხალხს ლაპარაკის ხმახი მისცე?  
**იწერს** (გაბრაზებული). რას ამბობ, ზუანი?  
**ზუანი.** შენზე არაფერს, ხალხზე ვთქვი  
**იწერს.** ეშმაკსაც წაუღია ხალხი!  
**ზუანი.** ნუ ილანდები. ქალი ხარ და არ გიხდება.  
**იწერს.** ნეტავ, ქალი ვიყო...  
**ზუანი.** მოვჩრტი ამაზე, წადი ხახლში. (პაუზა)  
**იწერს.** კარგი. მაღე მოხვალ?  
**ზუანი.** არა. ღამე ბებები უნდა მოვჩრტავ. ცოტა წყალი მოდის, მხოლოდ მზის ამოსვლა-მდე დამითმებს რუ. უნდა ვუყარაულო. შენ და წეკი და დაიძინე.  
**იწერს** (დრამატულად). დავიძინებ. (გადის)

ჟარდა:



პირველი სურათი.

მდინარეზე მრეცხავი ქალები რეცხავენ ერთ-მანეთის მოზორებით.

(ფარდის ახდის თან სლევს სიმღერა):

გარეცხავ პერანგს ანკარა წყალში,

შენი ხიცილი ჩამოშავს უახშინს.

პირველი მრეცხავი, არ მიყვარს ჳორაობა.

მეორე მრეცხავი, ჩვენ კი ვჳორაობთ.

მეოთხე მრეცხავი, ვის რას ვუშავებთ?

მეხუთე მრეცხავი, პატოხანი ქალის ხა-

ხელს დამახუტრება უნდა.

მეხუთე მრეცხავი, ახე კი ამბობენ და...

პირველი მრეცხავი, სინამდვილეში რა

ვიციო...

მეოთხე მრეცხავი, ქმარმა თავისი ორი და

მეოთხეა ხახლში.

მეხუთე მრეცხავი, გაუთხოვრებნი?

მეოთხე მრეცხავი, პო. ადრე ეკლესიას

უფლიდენ, ახლა რძალს უნდა მოაუაროს.

მე ვერ ვაჭვრებდი შოთთან.

პირველი მრეცხავი, რატომ?

მეოთხე მრეცხავი, მენინია შოთი, ხახაფ-

ლაოზე ამხსულ გვიმრის ფოთლებს ბჯვანან.

ცვილით დავკრალი კახებით დდიან და იხე

არას თავის თავში ჩაეტილები — მტრისას.

მეხუთე მრეცხავი, რადის ჩამოვიდენ?

მეოთხე მრეცხავი, გუშინ, ქმარი ზედა ისევ

მინდორში მიდის.

პირველი მრეცხავი, კი მაგრამ, რა მოხდა?

მეხუთე მრეცხავი, გუშინწინ, ხიცივის

მიუხედავად, მთელი დამე ეწოში იქდა, თურმე.

პირველი მრეცხავი, რატომ?

მეოთხე მრეცხავი, ხახლში ვეღარ ჩერ-

დება.

მეხუთე მრეცხავი, ახეთი უცნაურები არიან

ენ ბერწება.

პირველი მრეცხავი, რა უფლებით ჯაპა-

რაკობ ახე? მის უწვილობაში ქმარია დამწაშავე.

მეოთხე მრეცხავი, ვისაც შვილი უნდა,

სუავს კიდევ. მახეთ ვაჭველულებს ხად შე:

უძლიათ შეუღლის ტარება. (იციანი)

მეხუთე მრეცხავი, მხოლოდ იმაზე არიან

განცაადინებულები, ქმრის გარდა სხვასაც

მოაწონენ თავი, ფერ-უშარილს არ იშურებენ

და მკერდზე ვარდს იხნევენ.

მეხუთე მრეცხავი, ნამდვილად.

პირველი მრეცხავი, გინახავთ სხვაშთან

გავლილი?

მეოთხე მრეცხავი, ჩვენ არა, მაგრამ ხალ-

ხმა ნახა.

პირველი მრეცხავი, ხალხმა ხალხმა

მეხუთე მრეცხავი, ორქერო, ამბობენ.

მეორე მრეცხავი, რას აკეთებდენ?

მეოთხე მრეცხავი, ჯაპარაკობდენ:

პირველი მრეცხავი, ჯაპარაკი არის.

მეოთხე მრეცხავი, ახლა როგორ უყურებ-  
და? დედაჩემი ამბობდა: ქალი ვარდის ბუჩქს  
და კაცის შარვლის უხეს ერთნაირად არ უშ-  
ვრისო.

პირველი მრეცხავი, ვის უყურებდა?  
მეოთხე მრეცხავი, ვიდაცის რადაცას. გა-  
ხე თუ პირდაპირ გითხრა? (იციანი). და რო-  
ცა მას არ უყურებს, მაინც თავაღწინ უდგას  
ხოლმე.

პირველი მრეცხავი, ტუუილია.  
(ხმაური)

მეხუთე მრეცხავი, ქმარი რას ამბობს?  
მეხუთე მრეცხავი, წახუსუღია შუგს მი-  
ფიცხებუღი ზედაკივით. (იციანი).

პირველი მრეცხავი, ზავშევი რამ მკლოლ-  
დათ ახე არ მოხდებოდა.

მეორე მრეცხავი, ქალი ბელს ვერ ურია-  
დება.

მეოთხე მრეცხავი, გაგჩენთა მავთ ხახლ-  
ში ვაღლება, ეგა და მუღლები ზმას არ სცემენ  
ერთმანეთს. მთელი დამე ზან კედლებს ათიორებენ,  
ზან ფანჯრებს აკრიალდებენ და კარის ანჯამებს ზე-  
თავენ. რაც უფრო მოვლილია ხახლი გარედან,  
მეტო უხედურება იმაღება შუგნით.

პირველი მრეცხავი, კაცის ბრალია, კა-  
ცისი რაცა კაცი შვილს არ იძლევა, ცოლსაც  
უნდა მოუფრთხილდეს.

მეოთხე მრეცხავი, როგორ მოუფრთხილ-  
დეს, როცა მავ ქალს ენის ნაცვლად ნეტბა-  
რი აქვს.

პირველი მრეცხავი, რა დავებართა, რა  
შხაბს აფრქვევ?

მეოთხე მრეცხავი, შენ ვინდა ხარ, შენი-  
შენებნი რამ მადლიო?

მეხუთე მრეცხავი, გაჩერდით.

(სიცილი)

პირველი მრეცხავი, რამ შემეწოლს, მა-  
ხათი დავჩველიტავდი ჳორიკანა ენებს.

მეხუთე მრეცხავი, ჩუმად!

მეოთხე მრეცხავი, მე კი ჭმულებს დავუ-  
კაწრავდი მახეთ ძალად ნახებს.

მეხუთე მრეცხავი, გაჩუმდით, მუღები მო-  
დიან.

(ჩურჩული, შემოდინ მუღები და შავებში  
ჩაცმული იერმა. ხმისამოღებლად იწყებენ  
რეცხვას, შორიდან ზანზილაკების ხმა ისმის).

პირველი მრეცხავი, მწყემსებმა ჩიარგს?  
მეხუთე მრეცხავი, მალე ხოლო ფარა გა-  
მოჩნდება.

მეოთხე მრეცხავი (ოხებით), მიყვარს  
ცხვრის სუნო.

მეხუთე მრეცხავი, მხოო?

მეოთხე მრეცხავი, რატომაც არა. ზამ-  
თარში მდინარეს შლამი რომ მოაქვს, იმიხ სუ-  
ნიც მომწონს.



მისამ მრმცხპვი. ოპ, ეს შენი ხუტურები  
 მხუთე მრმცხპვი. (გზისკენ იხედება).  
 ფარაც გამოჩნდა.  
 მეოთხე მრმცხპვი. პო-პო. ქ რამდენი  
 მატყლია. მოდიან და გზად უველაფერს ძოვენ. პუ-  
 რის თათბარებს რომ კეკა მქონდით, შენით უნ-  
 და ძრწოდნენ მაგათ გამოჩენაზე.  
 პირველი მრმცხპვი. უველას ფარამ ჩაიარა?  
 მეოთხე მრმცხპვი. ახა ვნახო... არა, ერ-  
 თი აკლდა.

მხუთე მრმცხპვი. ვისი?  
 მეოთხე მრმცხპვი. ვიქტორის.  
 (მულები ერთმანეთს გადახედავენ).

(სიმღერა):  
 გირცხვავ პერანგს ანკარა წყალში,  
 შენი ხიცილი ჩამოგვავს უახშინს.  
 მინდა დამხაროს უახშინის თოვლმა.  
 პირველი მრმცხპვი. მოყო კვიშახავყო  
 მხურვალე ძუძუებო.  
 რა ქნას ხაბრალო, უშვილო ქალმა!  
 მხუთე მრმცხპვი. შენი ქმრის თეხლი  
 კვლავ არ გადავივლა.  
 ისევ შენს პერანგს რეცხავ წყალში,  
 მეოთხე მრმცხპვი. ტალები ბზინვას მა-  
 ტებენ მაქმანს

ისიც ვერცხლისფრად  
 ფრიალებს ქარში.  
 მისამ მრმცხპვი. შე კი ჩემი უვილის ხუფთა  
 ხაცვლებით ვბრუნდები ზაბლში.  
 მეორე მრმცხპვი. მთიდან ბრუნდება ჩემი  
 ქმარი,  
 მოაქვს ერთი ვარდი,  
 მოაქვს — ათი.

მხუთე მრმცხპვი. მინდვრიდან მოდის ჩემი  
 ქმარი.  
 მოაქვს ნაკვარჩხალი,  
 დავაური ფირხს,  
 ავარდება ალი.

მისამ მრმცხპვი. ზაფხულის მწერ რომ  
 მხვწელს ხისხლს ამოუშრობს,  
 თაიგული უნდა შეკრა.  
 მეოთხე მრმცხპვი. ზამთარში კარზე რომ  
 მოგაჯდება,  
 ხაკლავი უნდა დაკლა.

პირველი მრმცხპვი. ხანაში უნდა გავხვიო.  
 მეოთხე მრმცხპვი. ქმარს ხელი არ უნდა  
 მკრა.

მხუთე მრმცხპვი. მას გვირგვინი და პუ-  
 რი მოაქვს.

მეოთხე მრმცხპვი. მკლავები უნდა შე-  
 მოარტყა.

მხუთე მრმცხპვი. მთებში ქარი ღმუის,  
 მამძვან მრმცხპვი. უინული გატუდა.

მეოთხე მრმცხპვი. ჩემი ხხუფლის მარჩნის  
 ხარჩოს რაღაცა აკლდა.

პირველი მრმცხპვი. ბუკვი პატარა.

მხუთე მრმცხპვი. და რომ ზღვებში მუდამ  
 ხერავდეს ვინმე.  
 მეოთხე მრმცხპვი. მტრელები ლულუნებ-  
 დნენ, ფრთებს შლიდნენ.

მისამ მრმცხპვი. ხლუკუნებს ხავში,  
 ჩემი პატარა.

მეოთხე მრმცხპვი. ჩემმა მუცელმა,  
 ხიხარულით ცხრა თვეს ატარა.

მისამ მრმცხპვი. რა ქნას ხაბრალო,  
 უშვილო ქალმა!

მეოთხე მრმცხპვი. გაიქცეს  
 მხუთე მრმცხპვი. დომალოსი

მეოთხე მრმცხპვი. გაბრწყინდეს  
 მეოთხე მრმცხპვი. იმღეროს!

(ყველა ერთად მღერის):  
 გირცხვავ პერანგს ანკარა წყალში,  
 შენი ხიცილი ჩამოგვავს უახშინს.

ხა! ხა! ხა!  
 (თერთულის რიტმულად ავლებენ წყალში).

ფარდა

მეორე სურათი

(იერმას სახლი. საღამოვდება. ზუანი მაგი-  
 დასთან ზის. დები ფეხზე დგანან).

ზუანი. ცოტა ხნის წინ გავიღაო, ამბობ?  
 (უფროსი და თავს უქნევს თანხმობის ნიშნად).  
 წყაროზე წავიდოდა, ხომ იცით, არ მომწონს მარ-  
 ტო რომ დადის. (პაუზა) გააწუმეთ ხუფრა.  
 (უმცროსი და გადის სცენიდან) შე ააღალ ლუკ-  
 მას ვეამ, გუშინ მძიმე დღე მქონდა, ვაშლის  
 ხეებს ვხედავდი, უცებ გავიფიქრე, რა ჯანდა-  
 ზად ვაქვავ თვის ამ ხეებს, თუკი ერთ ვაშლ-  
 ხაც ვერ წავიდებ პირხეკმ მეთქი; ამოვიდა  
 ყელში (სახეზე ხელებს იფარებს) ეს ქალის  
 რომ არ ჩანს! რამდენიმე თქვენგანში უნდა გა-  
 ყლოდით. ამისთვის მოგვიყვანეთ აქ. ამისთ-  
 ვის გაჭმეგთ და გახმეგთ, ჩემი ცხაკრება მინ-  
 დორში გადას; მაგრამ ჩემი ღირსება აქაა, ჩემი  
 ღირსება თქვენი ღირსებაცაა; (უფროსი და  
 თავს ხრის) საწყურნად არ ვამბობ. (შემოდის  
 იერმა დოქებით ხელში. კართან ჩერდება)  
 წყაროდან მოდიხარ?

იერმა. ხადილზე ცივი წყალი მინდოდა მო-  
 შებნა; (უფროსი დაც გადის სცენიდან) რა-  
 ზორ მიღის საქმე?

ზუანი. გუშინ ხეებს ვხედავდებ;  
 (იერმა დოქებს დგამს. პაუზა).

იერმა. დარჩები?  
 ზუანი. ცხვარს უნდა დავხედო. ჩემს ქონე-

ბას მქ თუ არ მოუფარე. სხვა არავინ მიხე-  
 დავს, არ აცია?

იერმა. ვიცო, რაღას მიწერობ.  
 ზუანი. ყველა კაცს თავისი ცხოვრება აქვს

იერმა. ქალს კიდევ თავისი. არც გთხოვ

დარსი მეთქი. აქ არაფერი მაკლია. შენი დები  
კარგად მდარაჯობენ. ხაძორები კარგი გაქვს  
და ცხვარი შენ არ გაკლია. შეგიძლია მშვიდად  
იყო.

ხუანნი. მშვიდად რომ ვიყო, გულში დაქერი-  
ბული უნდა მქონდებო.

იმარშბ. არა გაქვს?

ხუანნი. არა.

იმარშბ. რატომ?

ხუანნი. ვითომ არ იცი ჩემი წიხი: ცხვარი—  
ბოხელში, ქალი — სახლში. ხულ ამას ჩაგრი-  
ჩინებ, შენ კი სახლში ვერ ჩერდები.

იმარშბ. ბწორია, ქალის ადგილი სახლშია.  
ოღონდ თუ ის სახლია და არა კუბო. სახლში  
ცხოვრება უნდა დუღდებო, სკამები ტრიალებდებო  
და თეთრეული იხვრებოდებო. შე კი ყოველ დამე  
ცარიელ ხაწოლში ვწვები. თეთრეულიც ხულ  
უფრო ახალი და ქათქათა ჩანს, თითქმის ეს-  
ნაა ქალაქიდან ჩამოგვეტანოს.

ხუანნი. კარგად იცი, რისი თქმა მხურს, რა-  
ტომ ვარ შეშფოთებული?

იმარშბ. შეშფოთებული? რა გწვინს? შე თუ  
რამე მაწუხებს, გულში ვიშარხავ და შენ არ  
გეუბრები, უხმოდ ვწიდავ ჩემს ჭვარს,  
ბებური რომ ვიყო და კბილებჩამოც-  
ვენილი, გაგიღიმებდი და მშვიდად ვიც-  
ხოვრებდი შენს გვერდით. ყრც ახლა გაწუ-  
ხებ. დამანებ თავი, დამტოვე მარტო ჩემს  
ვარამთან!

ხუანნი. არ მესმის შენი. ზედმეტად გატა-  
რება. ინატრებ რამეს და მერხობელი ხოფლები-  
დან მოვარბენინებ. შეც მაქვს წაკლი, არ გე-  
დავები. მაგრამ ნუთუ არ შეიძლება მშვიდად  
და ტკბილად ვიცხოვროთ? შე მინდა მინდორ-  
ში მიძინოს და დარწმუნებული ვიყო, რომ  
შენც გძინავს.

იმარშბ. შე არ მძინავს! არ შემიძლია დავიძი-  
ნო!

ხუანნი. გაკლია რამე? მოთხარი! შეძახულწე  
მეთქი!

იმარშბ. (გამომწვევად). დიახ, მაკლია!

(პაუზა)

ხუანნი. შეეძებს წელია ერთი და იგივე მეს-  
მის. შე დამავიწყდა კოდესა!

იმარშბ. შე არ მავიწყდება კაცებს სხვა ცხოვ-  
რება გაქვთ: ხაქონელი, მინდვრის ხაშუშაობები,  
დუქანი, ქალებს ხავშვის გაწრდა და გვიწინა  
ბუნება!

ხუანნი. რატომ შენს ძმისშვილს არ მოიყვანე  
შე წონაღმდეგი არა ივარ.

იმარშბ. შე ხვების შვილი არ მინდა. ახე  
მგონია, ხელში რომ აჭყვანო, მკლავები მო-  
შევიწინება მეთქი.

ხუანნი. გადავარია ბავშვზე ფიქრმა. აღარაა  
დრო რომ შეეგუო?

იმარშბ. ხანამ ცოცხალი ვარ, ვერ შეეგუე-  
ბი. კუბოში რომ ჩამდებენ, ხელებს გულზე

დამიკრებენ და უბან დოღბანდით ატეხვენ.  
მერე იქნებ დავწუნარად?

ხუანნი. მაინც რას აპირებ?

იმარშბ. მწურობა და არც წყალი მაქვს და  
არც კიქა. მწვერვალზე ახვლა მინდა და ფე-  
ხები არ მიმორჩილება. ქსოვა მინდა და ძახს  
ვერ ვპოულობ.

ხუანნი. შენ ხომ ქალი არ ხარი! შემთხვევას  
არ უშვებ, რომ არ დამამყრო.

იმარშბ. არ ვიცი ვინ ვარ. შე ჩემი დარდა  
მაქვს და დამტოვე ამ დარდათან მარტო.

ხუანნი. არ მხურს ხალხმა ჩემზე ეჭოროს.  
სახლის კარი დაკეტილი უნდა იყოფს და ქალი  
სახლში უნდა იქდებ.

(ნელა შემოდის ერთი და და ბუფეტთან დგება).

იმარშბ. კაცთან ლამაზაკი ცოდეა არ არის.

ხუანნი. მაგრამ გავს კია. (შემოდის მეორე და.  
იღებს იერმას მოტანილ ღოქს და მეორე—უფ-  
რო პატარა ღოქში ასხამს წყალს). შე მეტს ვერ  
მოვითრენ. იცოდე, რომ დაგეღამარაკებთან, პა-  
რი არ გახსნა და იფიქრე რომ გათხოვილი ქა-  
ლი ხარ.

იმარშბ. (გაოცებით) გათხოვილი!

ხუანნი. და რომ ოჯახს თავის პატონსება  
აქვს და ეს ტვირთი ყველამ თანახმად უნდა  
წიდოს. (და ღოქს იღებს და სცენიდან გადის,  
მას მეორე და მიჰყვება ნელა.). თავი უნდა  
შეიკავო, თუნდაც სისხლი ხულ სხვა რამეს  
გარანახობდეს, გაიფე? (პაუზა) მამათე. (იერმა  
ქმარს უყურებს, კაცი თავს სწევს და  
მზერას აწყდება) ბოდიშს კი არ უნდა ვიხდი-  
დე, სახლში უნდა გეტოვდე. ქმარი ვარ, ბო-  
ლოსდაბოლოს. (კარში დები ჩნდებიან და იქვე  
ჩერდებიან)

იმარშბ. ხმას ნუ იღებ, გვედებები. მოვრჩეთ  
ამაზე.

(პაუზა)

ხუანნი. ვჭამოთ. (დები შემოდებიან). გესმის?

იმარშბ. შენს დებთან ვაზე, შე არ მშოა.

ხუანნი. როგორც ჭინდა.

იმარშბ. (ოცნებით!)

მოი, ნაღვლის მინდორი.  
მოი, ჩაგმანულო კარი.  
შვილი მინდა, რომ ვიტანჯო.  
მთავარ გეორგინებს მათოვს.  
სისხლი კუხენივით ვიხვინებს,  
სხეულში გუბდებო რძის წყარო.  
მოი, ტანსაცმელში ჩამარხული,  
გაუხარელო მკერდო,  
თავლებდათხრილო და გატანჯული.  
ფრთხილდათხრილო მტრედო.  
შენ მაინც მოხვალ, ჩემო შვილო,  
ქვეყანა დაიქცეს, ჭინდაც,  
და ისე გატარებ მუცლით,  
როგორც ღრუბელი წვიმას.



(იხედება კარისკენ) მარია. ხად გარბიხარ?  
 მარია (შემოდის ბავშვით ხელში) სახლში  
 მიყავს ბავშვი. იხეე ტირიხარ?  
 იმარმა. ვტირივარ. (ბავშვს ხელში აიყვანს.  
 ჯდება).

მარია. ვგაძნობ რომ ჩემი გზურს და მწყინს.  
 იმარმა. ეს შერი არ არის. ხურვილია.

მარია. კარგი. თავი ხომ არ უნდა მოიკლა.  
 იმარმა. სხვა რაღა დამარჩენია. შენ და შე-

ნისთანებს რომ გაუურებთ; თითქოს შინაგანი  
 შუქით ხართ გასხვივონებული. მე კი ბერწი  
 ვარ. გამოუხსადეგარი, რად მინდა ასეთი ხი-  
 ცოცხლე!

მარია. სამაგიეროდ სხვა არაფერი გაკლია.  
 რომ დამიჩერო ბედნიერი იქნები.

იმარმა. უნაყოფო ქალი ეკლის ბუჩქზე უა-  
 რესია. (მარია ხელს იწვედის ბავშვის გამოსართ-  
 მევად) აიყვანე, შენთან ურჩევნია. მე დედის  
 ხელი არ მაქვს.

მარია. მაგას რად ამბობ?

იმარმა (ღვება). იმიტომ რომ დავილაღე, აღარ  
 შემიძლია პური ყოველ წელს მწიფს, წყაროს  
 წყალი არ უშრება. ცხვრები და ძაღლები მრავ-  
 ლებიან. მინდორში რომ გავდივარ. უველა თა-  
 ვის ნაშიერს შემხარის. მე კი მკერდზე ჩემი  
 შვილის პირის ნაცვლად ორ უროს ვგაძნობ.  
 მარია. არ მოშწონს ასე რომ ლაპარაკობ.

იმარმა. შვილიანი ქალი უშვილოს ტანჯავს  
 ვერ გაიგებს. როგორც მდინარეში მცურავი  
 ვერ გაუგებს მწყურვალს.

მარია. მე ახალს ვერაფერს გეტყვი. ხულ  
 ერთი და იგივეს გელაპარაკები ზოღმე.

იმარმა. ყოველდღე მეტი ხურვილი და ნაქ-  
 ლები იმედი მაქვს.

მარია. ცუდია.

იმარმა. მალე ჩემივე თავი მომჩრევენება ხაქუ-  
 თარ შვილად. ამ ზოლო დროს დამ-დამობით ხა-  
 რებთან ჩავდივარ თვია რომ დავუყარო. ადრე ასე  
 არ ვიქცეოდი, ეს ქალის საქმე არ არის და ღამის  
 სიჩუმეში ხაქუთარი ნაბიჭების ხმა რომ მეს-  
 მის; კაცის ფეხის ხმა მგონია.

მარია. რეები გელანდება?

იმარმა. შენ მაინც არ მიმტკვო. ხედავ, რა  
 დღეში ვარ!

მარია. მუღები როგორ გექცევიან?

იმარმა. მიწამ ჩამიტანოს, თუ ხმა გამეცეს  
 რომელიმეხუთის.

მარია. შენი ქმარი?

იმარმა. ჩემს წინააღმდეგ არიან სამივე.

მარია. რას ფიქრობენ?

იმარმა. მოჩვენებები აქვთ. გაფაციცებული  
 აყურადებენ, ხალხი რას ამბობს. ეშინიათ,  
 სხვა კაცი არ შეუყვარდეს. ის კი არ იცინა,  
 ბრწყინებმა, კიდევ რომ მომწონოს ვინმე, ჩემ-  
 თვის მთავარი პატიოსნებაა. ქვებივით ყრიან  
 ჩემს წინ. ერთხელაც იქნება ნიაღვრად მოვსკ-  
 დები და სამივეს გავიყოლებ.

(შემოდის ერთი მული, პურს იღებს და გადის).  
 მარია. მაინც მგონია, რომ ქმარს შეუყვარდა.  
 იმარმა. ქმარი მაქმევს და მინახავს.  
 მარია. რა დღეში ხარ! მაგრამ ღმერთი არ  
 გააწირავს.

(ორვე კარისკენ მიდის).  
 იმარმა (ბავშვს უყურებს). გაიღვიძა!

მარია. ცოტა ხანში ამღერდება.

იმარმა. ხულ შენი თვალები აქვს. ხედავ?  
 (ტრისს) შენი თვალები! (მსუბუქად უბოძებს  
 მარიას და ისიც გადის. თვითონ მეორე კარის-  
 კენ ბრუნდება. საიდანაც ხუანი შედის მეორე  
 ოთახში)

მეორე გოგო. ჩუ!

იმარმა (ბრუნდება). რა იყო?

მეორე გოგო. ძლივს არ წავიდაი წამო.  
 დედაჩემი გიცდის.

იმარმა. მართა?

მეორე გოგო. შეწობლის ორი ქალი ახლავს.

იმარმა. ახლავე წამოვალ.

მეორე გოგო. მართლა მოდიხარ? არ გე-  
 შინია?

იმარმა. არა.

მეორე გოგო. გელოდები.

იმარმა. უთხარი ცოტა დამიცადონ.

(შემოდის ვიქტორი).  
 ვიტტორი. ხუანი სახლშია?

იმარმა. კი.

მეორე გოგო (შეთქმულის ტონით). მაშინ  
 მოგვიანებით შემოვივლი და პერანგსაც მოვი-  
 ტან.

იმარმა. როგორც გინდა. (გოგო გადის). და-  
 ჩეკი.

ვიტტორი. ასეც კარგად ვარ.

იმარმა (უძახის). ხუანი!

ვიტტორი. გამოსამშვიდობებლად მოვედი.

იმარმა (ოღნავ ერთება, მაგრამ არ იმჩნევს).  
 ძმებს მიუკვები?

ვიტტორი. ასე გადაწყვიტა მამაჩემმა.

იმარმა. ძალიან მოხუცდია. არა?

ვიტტორი. ძალიან.

(პაუზა).  
 იმარმა. კარგია სამჯვარს რომ შეუცვლი  
 ცხვარს.

ვიტტორი. ბალანი ყველგან ერთნაირია.

იმარმა. არა. მე ძალიან შორს წავივლოდი.

ვიტტორი. ყველა ერთნაირია. ჩემს ცხვარს  
 ასეთივე მძუტული ექნება; გინდ აქ ამოვი, გინდ  
 იქ.  
 იმარმა. ასეთები ხართ კაცები. ერთხელაც არ  
 გამოვიდა, კაცს ვაშლის ჭამისას ეთქვას რა ღამა-  
 ში ვაშლიაო. მე კი ხანდახან მგონია, ამ ჭის  
 წყალი მომხზურდა მეთქი?

ვიტტორი. შეიძლება.

(სცენაზე ბინდბუნლია)

იმარმა. ვიტტორ!

ვიტტორი. ბატონო.





**იმრმბ.** რატომ მიღებარ? აქ ხალხს უყვარხარ.  
**ვიმტორი.** ვუყვარვარ, იმიტომ რომ, ბორო-

ტი არ ვარ.  
 (პაუზა).  
**იმრმბ.** ბოროტი არ ხარ. გახსოვს, ერთხელ დიდი ხნის წინ, ხელში რომ ამიყვანე? ვინ იფიქრებდა, რომ ჩვენი ცხოვრება ასე გაგრძელდებოდა...?

**ვიმტორი.** ყველაფერი იცვლება.  
**იმრმბ.** ყველაფერი არა. ზოგი რამ ურუკედელს მიღწია გადანახული და არ იცვლება, რადგან არავინ იცის მათი არსებობა.

**ვიმტორი.** ახეა.  
 (შემოდის მული და ნელა მიემართება კარისკენ, კართან მიდის და ჩერდება).

**იმრმბ.** მაგრამ, უცებ კედელი რომ გადმოანგრიონ და თავი დაიხსნან, მთელ ქვეყანას მოედებოან.

**ვიმტორი.** მაინც არაფერი შეიცვლება. წყალ—არსში, ცხვარი—ფარეხში, მთვარე — ცაში და კაცი თავის გუთანთან.

**იმრმბ.** ცუდია, რომ მოხუცების რჩევას უფრს არ ვუგდებთ.  
 (შორიდან მწყემსის სალამურის მელანქოლიური მელოდია ისმის).

**ვიმტორი.** მიდოან.  
**ხუანნი.** (შემოდის). უკვე მიღებარ?  
**ვიმტორი.** გაოგნებამდე მინდა უღელტეხილს გავცდე.

**ხუანნი.** ჩემთან რაზე სახაყვედურო ხომ არ გაქვს?  
**ვიმტორი.** არა, ყოველთვის დროზე მიხდილი.

**ხუანნი** (იერმას). ცხვრები ვიყიდე მიხგან.  
**იმრმბ.** მოო?  
**ვიმტორი** (იერმას). შენთვის.  
**იმრმბ.** არ ვიცოდათ.  
**ხუანნი** (კმაყოფილი). ახეა.

**ვიმტორი.** შენს ქმარს კარგი შემოსავალი აქვს.  
**იმრმბ.** ბევრს შრომობს და უფასდება კიდევ. (კარში გაჩერებული და ოთახში შემოდის).

**ხუანნი.** არ ვიცი, რა ვუყო ამდენ ცხვარს.  
**იმრმბ** (ნალღიანად). ქვეყანა დიდია.  
 (პაუზა)

**ხუანნი.** მდინარემდე ჩავაცილებ.  
**ვიმტორი.** ბედნიერება ნუ მოშლოდებს ამ ხალხს. [ხელს უწევდის იერმას).

**იმრმბ.** ღმერთმა გისმინოს! მშვიდობით! (ვიქტორი გასასვლელისკენ მიემართება და უცებ იერმასკენ ბრუნდება)

**ვიმტორი.** მითხარი რამე  
**იმრმბ** (დრამატულად). მშვიდობით შეთქი, გითხარა.

**ვიმტორი.** მშვიდობით.  
 (გადიან. იერმა მოწყენილი დაპყურებს ხელს,

რომელიც ვიქტორს გაუწოლა.  
 ბრუნდება მარცხნივ და შალს იღებდა)  
 მერო გოგო ოთახში იხედება)

**მერომ ბოგო.** წავედით?  
**იმრმბ.** წავედით.  
 (ჩუმად გადიან. სცენაზე სიბნელება, გამოდის პირველი მული კრაქით ხელში. სცენა არ ნათდება. ქალი იერმას საძებნელად მიდის. შორიდან ზანზალაკების ხმა ისმის).

**პირველი მული** (ჩუმად). იერმა!  
 (გამოდის მერო მული. დედა. ერთმანეთს გადახედვენ და კარისკენ მიდიან. სცენა სულ ბნელდება).

**მ ი ს ს მ ი მ ო მ მ ე დ ე ბ ა**

**პირველი სურათი.**

დოლორესის სახლი. თენდება. შემოდინ იერმა, დოლორესი და ორი მოხუცი ქალი.

**დოლორესი.** ვაჟაპურად გაუძელი.  
**პირველი მოხუცი.** ხურვილზე დიდი ძალა არ აჩვენობს.

**მორე მოხუცი.** სახატლაოზე უკუნი სიბნედე იყო.

**დოლორესი.** ბევრჯერ შემოილაყავს სახატლაოზე უშვილო ქალიბიბივის. ყველას ეშინოდა, შენს გარდა.

**იმრმბ.** მე შედეგი მაინტერესებს. არა ზნონა მატუენზე.

**დოლორესი.** არც გატუენებ. დე, მიცალეზულივით ჭიანჭველებით ამევსოს პირი, თუ ოდეს მე ტუფილი მეთქვას. ბოლოს ერთ ღარიბ ქალს შევულოცე. შენზე მეტ ხანს იყო უშვილოდ. ჩადო ავხსენი და ტუფი გოგო გააჩინა, ქვევით, მდინარესთან, იქვე დაბანა და მე ამოვიყვანა.

**იმრმბ.** მდინარიდან ფეხით ამოვიდა?  
**დოლორესი.** ამოვიდა. დოწულოლებული ფეხები სისხლით ბქონდა შედეზილი, ხახე კი უციროდა.

**იმრმბ.** და არაფერი მოხვლია?  
**დოლორესი.** რა უნდა მოხვლოდა? ღმერთი შეეწია.

**იმრმბ.** ხავშები მაშინვე უნდა დაეხანა, სწორია, ცხოველები ლოკავენ თავიანთ ნაშეირს. ჩემი შვილის გალოკვა არც მე შემეზიდებოდა. ნაშეობიარები ქალი შინაგანი უჭყეთ არის გახსიგსენებული. ახალშობილს მის სხეულზე ძინავს და ძუძუებში რძის ჩუბჩუბს უგდებს უფრს, რომელიც მის დახანაურებლად მიედინება, შემდეგ პაწია ჭამს, ძღება და თავს ანერტარს ძუძუს. ცოტაც კიდევო, აძალეზს დედა და პატარას ხახევე რძის წვეთი ეცემა.

**დოლორესი.** ახლა ნამდვილად აჯავება ბავშვი.

იერსამ. უნდა შეულოხ... აუცილებლად შე-  
ულოხება, თუ არა და, ამ ქვეყნის არაფერი  
მცოდნია, ხანდახან მგონია, რომ არახოდებს...  
და მაშინ ცეცხლოვანი ტალღა დამივლის ხოლ-  
მე მთელ სხეულში, კაცი თუ ცხოველი; ქვე-  
ბად მერყეება ყველა და ვფიქრობ ისინი აქ  
ვინ დააწყო მითქი.

პირველი მოხუცი. გათხოვილ ქალს რამ  
შვილი გინდა, ბუნებრივია, მაგრამ ასე თავის  
მოკვლაც არ შეიძლება. ამ ცხოვრებაში მთავა-  
რია წლები გავიფხვ და შენც უზმაროდ მიჰყ-  
ვე მათ. შენი კარგად მესმის, ამიტომაც ვლო-  
ცულობდი შენთვის, მაგრამ გააჩნე შეილს და  
რას მისცემ? რა ოქროს მთებს დაუდგამ? რა  
ბედნიერებას. პიარდები?

იერსამ. მე ხვალინდელი დღე არ მაინტერე-  
სებს. მე დღევანდელი დღით ვცხოვრობ. შენ  
მოსუცი ხარ და ცხოვრებას წაიბოხლი წიგ-  
ნივით უუარებ. მე მინდა ბავშვი მყავდეს და  
მშვიდად ვიძინო. კარგად მომიხმინე და ნუ  
შეშფოთდები. რომ მიიხზარ შენი შვილი ხა-  
ლისტი გაიწვრდება, გაწამებს და ქუჩაში თმით  
გაიბრუნებს, მაინც უწყაშანოდ გაგაჩენდი, რად-  
გან ბევრად ადვილია ხორციელ კაცზე ოტირო.  
ვიდრე იმ მატლაქუნამ დაგაბრახოს. მე რომ მა-  
წევს გულზე.

პირველი მოხუცი. ჭერ ახალგაზრდა ხარ.  
ხანამ ღმერთი წყალობას მოიღებდეს, შეება  
ქმარის ხიყვარულში უნდა ეძებო.

იერსამ. მეს ჩემი მოუშუშებელი ქრილობაა  
და ნუ ებება.

დოლორისი. რას ერჩი, კარგი ქმარი გყავს.

იერსამ (დგება). მერე რა, რომ კარგია? ნე-  
ტა: ცუდი იყო, მაგრამ არა, კარგია, პატიო-  
ხანი, დილით ხამუშოაზეა; ხადაშოს ფულს ითვ-  
ლის, რომ შეფერება, თავის მოვალეობას ახ-  
რულებს მხოლოდ. წელი კი მიცვალებულივით  
ცოვი აქვს და მე, რომელსაც ყოველთვის მენა-  
რებოდა ვნებიანი ქალები, მინდა ცეცხლად  
ვიქცე.

დოლორისი. იერსამ!

იერსამ. დაუბადი არახოდებს გამოვლია გულში,  
მაგრამ ისიც ვიცი, რომ ბავშვი ქალისა და  
კაცისგან ჩნდება, ნეტა კი შემეძლოს უპაცოდ  
შევქმნა შვილი. I

დოლორისი. შენი ქმარიც ხომ იტანება.

იერსამ. არ იტანება, ბავშვის გაგონებაც არ  
უნდა.

პირველი მოხუცი. მაგას ნუ მტყვი.

იერსამ. თვალბეში ვატყობ, და რახან არ  
უნდა, არ მაძლევს შვილს. ამის გამო ვერ ვი-  
ტან ჩემს ქმარს, არადა, ისევ მან უნდა მიხსნას.

პირველი მოხუცი (შეშით). ხაცაა გაოთენ-  
დება, ხახლში უნდა წახვიდეს.

დოლორისი. მამე საქონელს გამოჩეკავენ.

არ იფარებენ აქ რომ განხონ.

იერსამ. ახლა უკვე მშვიდად ვარ. ხამჭერ  
უნდა გავიმეორო ლოცვა?

დოლორისი. ორჯერ დაღინს შელოცვა და

ერთხელ წმინდა ანს ლოცვა. შეპირებულ ხორ-  
ბალს მერე მომიტან, რომ დარსულდები.

პირველი მოხუცი. წადი, მთებში უკვე ან-  
საქმენსა  
ხვალინდელი

დოლორისი. კიშკრები გააღებს, არხის მხრი-  
დან მოუარე.

იერსამ (აღუღებით). არ ვიცი აქ რატომ  
მოველი.

დოლორისი. ნანობ?

იერსამ. არა.

დოლორისი. თუ გეშინია, არხამდე მოგუ-  
ვებით.

პირველი მოხუცი (მოუსვენრად). ხანამ შენს  
ხახლამდე მიადწე; მზეც ამოვა. (ისმის ხმები).

დოლორისი. ჩემად! (აყურადღებენ)

პირველი მოხუცი. არავინაა. წადი და  
ღმერთი იყოს შენი მფარველი. (იერსამ კარისკენ  
მიდის, ვილაც მის სახელს იძახის, სამივე ჩერ-  
დება).

დოლორისი. ვინ არის?

ხმამ. მე ვარ.

იერსამ. გააღე! (დოლორისი ყოყმანობს)

აღებს თუ არა?

(ისმის ჩურჩული. შემოდინ მულები და ხუანი)

მეორე მოხუცი. აქ არის.

იერსამ. აქ ვარ.

ხუანი. აქ რას აკეთებ? რომ შემეძლოს,  
მთელ სოფელს გავადგიობდი და ვაჩვენებდი,  
ხად ითვლება ჩემი ოჯახის ღირსება, მაგრამ  
უნდა გაჭრებდე, რადგან ჩემი ცოლი ხარ.

იერსამ. მე კი რომ შემეძლოს, ისე ვიყვირე-  
ბდი, მკვდრებიც წამოდებოდადნენ და დადახ-  
ტურებდნენ ჩემს პატიოსნებას.

ხუანი. არა მითქი! ამის მეტს ყველაფერს  
მოვითმენ ხარგებლობს, რომ მთელი დღე ხა-  
მუშოაზე ვარ, მატლატობ და თან მატყუებ, არა?

დოლორისი. ხუანი!

ხუანი. შენს სუ!

დოლორისი (ხმადაბლა). შენს ცოლს ცუ-

დი არაფერი გაუკეთებია.

ხუანი. ქორწილის დღიდან ასე იქცევა. მთე-  
ლი ღამეები თვალღია წევს, პერს მიშტერებია  
და ოხრავს.

იერსამ. გაჭრემი!

ხუანი. მეც კაცი ვარ და აღარ შემიძლია.  
ჩემინა უნდა იყო, ისეთ ცოლს რომ გაუძლო,  
რომელიც მზადა გული ამოგაღიჯოს, რომელიც  
ღამ-ღამობით ხახლიდან მიდის. რატომ? რა  
დაგეპარგა? მითხარი რას ეძებს? ქუჩა კაცე-

ბითა ხავსე და არა ყვავილებით, რომ თქვა  
თაიფულის შეხუარავად დაფიქარო.

იერსამ. ხმა ჩაიმიწვიე! ანს მგონია, მარტო  
მისი მჯახე დგას პატიოსნების ხადაჩაქაზე!

ჩემს ოჯახზე გავიჭია რადიანზე ცუდი? მოდი  
და დიუნოსე ჩემი ტანსაცმელი. მოდი იქნებ უც-

ხმ სუნი იამკალ სოფლის მთედანზე გამოყვანე  
და იქ გამოსიწე, რაც გინდა ის მიქენი, შენი  
ცოლი ვარ და გაქვს უფლებება, არახებულ კაც-

ზე კი ნუ მელაპარაკები!

ხუანი. მე ჩემად ვარ. შენი ხაქციელი ლე-



პარაკოს შენს მაგვირად! უკვე ხალხიც ალა-  
პარაკდა. კაცებში რომ გავერდვი, უკვე-  
ლა ჩუმდებდა, წიხტვილში მივალ—იქაც ჩუმდებ-  
ნიან. მინდორში რომ შედვიძება ღამე, მგო-  
ნია ფოთლები შრიალს წყვეტენ შეთქი.

მირმბ, რას კითხულობ უნაში როგორი ქა-  
რი უხერავს, შენ მოხავალი ნახე!  
ხუანნი, რას ეძებს ქალი ღამ-ღამობით გა-  
რემ?

მირმბ (მოულოდნელად ეხვევა ქმარს). შენ  
გეძებს შენ გეძებს შიქში შენს სისხლს და  
ხორცს, შენს მფარველობას ვეძებს!

ხუანნი. გამეცადე!

მირმბ. არ მომიცილო, ხუან და გიუვარდე!

ხუანნი. გამცილოდი.

ხუანნი. შემომხედე რა მარტოსული ვარ,  
შემომხედე! (უყურებს ქმარს).

ხუანნი. (უყურებს და უხეშად იცილებს),  
ღამეხსენი ერთხელ და ხამუღამოდ.

დოლორმსნი. ხუანი

(იერმა ძირს ჭეცმა).

მირმბ (ხმაბლლად). ბაღში მივდიოდი და კე-  
დელს შევკადი, ამ კედელს უნდა მივანთხოო  
ტვინი.

ხუანნი. გაჩუმდი წავიდეთ!

დოლორმსნი: ღმერთო ჩემო.

მირმბ. (ყვირილით). წყურულიც იყოს მამა-  
ჩემი, რომლისგან ასე შეიღობს ხამუფი სისხლი  
შერგო წილად! წყურულიც იყოს ჩემი სისხლი,  
შვილების მოლოდინში გადმოსჯდომას რომ  
ღამობს სხეულიდან!

ხუანნი. გაჩუმდი-მეტი!

დოლორმსნი. ხალხი გამოჩნდა, ჩუმად  
ილაპარაკეთ.

მირმბ. უკვე სულ ერთია. ხმა მაინც ამო-  
მაღებინე. ახლა, როცა ჩემი სხეული უძირო  
ქაში ვარდება, ხმა მაინც ამოვუშვა და გავფან-  
ტო პაერში!

(ისმის ხმები)

დოლორმსნი. აქეთ მოდიან.

ხუანნი. სიჩუმე!

მირმბ. ამა სიჩუმე?

ხუანნი. ჩქარა, წავიდეთ!

მირმბ. მოვდივარ, მოვდივარ, ბედებს ნუ  
მიგრიხავს სულ სხვაა, გიუვარდებს გონებით...

ხუანნი. გაჩუმდი!

მირმბ. (ჩუმად). სულ სხვაა, გიუვარდებს გო-  
ნებით, სხეული კი წინააღმდეგობას გაწევდებს.  
წყურული სხეული მაინც ვერ ავცდები, რაც  
მიწერია და რა ბაჭიროა სხუბტი წქლავებით  
ახლოსკრებულ ზღვაში გადავიშვა. დაე, დაე-  
მუნჯად.

(სწრაფად ეშვება გვარს).

**ბოლო სურათი.**

პატარა სილოცავი მთებში. სილოცავის წინ  
ფარდაგივით გაღმებულ ურემი დგას. ურემზე

იერმა ზის. სილოცავში ფეხშიშველა ქალები  
შედიან. სცენაზე პირველი მოქმედების მონა-  
წილიან მხიარული მოხუცი შემოდის.  
(სიმღერა ფარდის ახდისას):

რომ გავხოვდი, მამინ განხე.  
ნეტავ, ადრე შეგხვედროდი,  
გათხოვილსაც შეგიუვარებ.  
შუაღამუნე ჩემთან მოდი.

**მოხუცი (დაცინვით) ნაქრთხი წყალი და-  
ლიეთ?**

**პირველი ძაღვი, ღიახ.**

**მოხუცი, გეშველათ და ეხ არის.**

**მეორე ძაღვი, ჩვენ გვჯამს მისი.**

**მოხუცი, წმინდანთან მოდიხართ შვილის  
სათოვნელად და უოველ წელს მეტი კაცი მოგ-  
ვებათ უკან. რას უნდა ნიშნავდეს, ნეტავ?  
(იცინის).**

**პირველი ძაღვი, რაღას მოდიხარ, თუ  
არ ჭებრა?**

**მოხუცი, ხანახავად მოვდივარ, მიუვარს უყ-  
რენა. თანაც შვილს უნდა ვადგენო თვალ-ყური,  
შარშან ირმა კაცმა დახოცა ერთმანეთი ვილაც  
თქვენნაირი უშვილოსთვის.**

**პირველი ძაღვი, ღმერთო, აპატიე!**

**(ქალები გადაიან)**

**მოხუცი (სარკაზმულად). მე კი არა, შენ გა-  
პატოს.**

**(გაღის. შემოდის მარია და პირველი გოგო).**

**პირველი გოგო, მოვიდა?**

**მარია, იმ ურებით. მღვივს წამოვიყვანე. ერთი  
თვეა სკამიდან არ ამდგარა. რაღაც ცუდი უღებს  
გულში.**

**პირველი გოგო, მე ჩემს დას გამოვყვები,  
რვა წელიწადია ხალოცავში დადის უშედეგოდ.**

**მარია, შვილი იმას მუყავს, ვინაც უნდა  
მუყავდეს.**

**პირველი გოგო, მეც მაგას არ ვამბობ?  
(ისმის ხმები)**

**მარია, არ მომწონს ეს მიყრუებულ ადგი-  
ლი; ვკვივით ჩავიდეთ, იქ ხალხი მაინცაა.**

**პირველი გოგო, ააოშან, ხალოცავში ჩემს  
დას ვილაცამ მეტრდუნე წავლო ხელი.**

**მარია, ირგვლივ ცუდი სიტუაციების მეტს ქე-  
რაფერს გაიგონებს.**

**პირველი გოგო, ორმოცი კახრი დვინო  
ამოუტანიათ კაცებს.**

**მარია, უცლოლებს შემოსევია, პირდაპირ.  
(ისმის ხმები, იერმა და ექვსი ქალი დიდი სან-  
თლებით ხელში სილოცავისკენ მიემართებიან.  
ღამდება).**

**პირველი ძაღვი, ღმერთო, გაადვივე თებს  
ჩემს ღამეკნარ სხეულში.**

**მეორე ძაღვი, ღმერთო, აყვავე ვარდი,  
არც მე დამტოვო ჩრდილში.**

**მესამე ძაღვი, და შენი მთების სიღრმეში,  
მიწის სიშავეში;**

**ბუნდნი, ღმერთო, აყვავე ვარდი,  
არც მე დამტოვო ჩრდილში.**

(მუხლებზე უგებიან).  
იერმა.

ცაში ხალხია  
ვარდის ბუჩქნარებით.  
ერთი უვითელია  
ვარდი იშვიათი.  
ღარაჯად ვინ უღჯახ?  
— შთავარანგელოზი.  
ფრთები — ქარიშხალი.  
თვალში — აგონია.  
იქ რძის რუებიია.  
რუში ვარსკვლავები.  
ღამის დადგომამდე  
ანცად ერთობიან.  
ღმერთო, გააღვივე  
ვარდი ჩემს ხეულში.  
გუნდი (ფეხზე დგება).  
ღმერთო, მოუსმინე  
შენს წინ მონანიეს.

იერმა.

ვარდი გაახარე,  
თუნდაც ტლიანი.  
(გადიან).

(მარცხნიდან გოგონები შემობრბიან ბაფთებით ხელში, სცენას სირბილით ჭრიან და მარჯვენა კულისებში შერბიან. მარჯვენა კულისებიდან სამი გოგო გამორბის ჭრელი ბაფთებით ხელში და მარცხენა კულისებში შერბის, სცენის სიღრმიდან შვიდი გოგო შემოდის და მარცხენა ხელით ათამაშებს ბაფთებს. ხმაური მატულობს. შემოდის ორი დიდი ნიღაბი — ქალი და კაცი. კაცს ხელში ხარის რქა უჭირავს. ნიღბებს მიწიერი გამომეტყველება აქვთ და ლამაზებიც კი არიან. ქალი ზანზალაებს აწყარუნებს).

**ბავშვები, ეშმაკი და მისი ცოლი**  
და მისი ცოლი

(სცენის სიღრმეში მოცეკვავე და მომღერალი ხალხი ჩანს ღამდება).

**ქალი—ნიღაბი:**

მთის მღინარეში  
მწუხარე ქალი ხანაობდა,  
წყლის ქავლი ძანზე ევლებოდა,  
დილის სუსხი კანს უზორკვავდა.

კანკალებდა და სიშწრით იცინოდა.

**ბავშვი:** იცინოდა და მაინც ჩიოდა.

**პირველი პაცი.** უსიყვარულოდ წეტავ, რად  
ქნებოდა?

**მეორე პაცი.** თავს ვის უნახავდა?

**ქალი — ნიღაბი.**

რომ დაღამებდა, გეტყვი,  
მთვარე რომ ამოვა ნათელი,  
პერანგსაც მაშინ გავიხდი,  
მაშინ გაიგებ ვის ვილი?

**ბავშვი.**

ღამე ჩამოწვა მთაში,  
ვერადფერს არჩევს თვალი.  
**პაცი—ნიღაბი** (დგება და რქას იქნევს).  
მოი, რა მოწყენილია.

(ახლოვდება).

**შვილის სათხოვნელად მოხვედო?**

წადი, აიხადე პირხადე,  
ჩაიცი თხელი პერანგი.  
ღაწევი კედელთან და  
გათენებამდე  
ჩემს ხეულს მიენდე.

**ქალი—ნიღაბი.**

და ხიყვარული ქალს გვირგვინს ადგამს,  
ოქროსფერ წვიმას ტანზე ახხამს.

**პაცი—ნიღაბი.**

შვილგერ ამოიკენება,  
ხუთჯერ გამათხო,  
თხუთმეტჯერ შეუერთდა  
ეახმინს უაუარო.

**პირველი პაცი.**

აქ კაცი მბრძანებლობს,  
კაცი — ხარია.

ქალი — უვავილი.

ვინც მოწყუტებს, მიხია.

**მეორე პაცი.**

ნახეთ ქალი მოხანავე,

**პირველი პაცი.**

ღერწამივით ირბევა,

**მეორე პაცი.**

უვავილივით იშლება.

**პაცი—ნიღაბი.**

თეთრი ქალი ახლავე

გადე შეას ცეკვაში.

**პირველი პაცი.**

გავიშალეთ, ბავშვებო,

ნუ გვედებით ფეხებში,

(უცეკვენ სიცილითა და ტაშის ცემით)

ცაში ხალხია

ვარდის ბუჩქნარებით.

ერთი უვითელია

ვარდი იშვიათი.

(ისევ შემობრბიან გოგონები ყვირილით. შვილის მხიარული მოხუცი).

**მოსუცი.** ამაღამ ძილი არ გვიწერია. (უხ-

მოდ, დაქანებული სახით შემოდის იერმა)

შენ რაღას მოხვედო?

**იერმა.** არ ვიცი.

**მოსუცი.** ვერ დარწმუნდო? შენი ქმარი ხა-

და?

(იერმა დალილია და ეტყობა რაღაც აკვირ-  
ტებულში აზრი უტრიალებს თავში.

**იერმა.** იქ არის.

**მოსუცი.** რას ეკეთებს?

**იერმა:** ჭვამს. (პაუზა. ხელები შუბლთან

მიიქვს). ვაი!

**მოსუცი.** ვაი არ უნდა მაგას. მაშინ ვერ  
გითხარე ყველაფერი, ახლა გეტყვი.

**იერმა.** რა უნდა მითხრა? უკვე ყველაფერი  
ვიცი.

**მოსუცი.** შენს უბედურებაში ქმარია და-

მნახავე. გეხმის? თავს მოვიტარი, თუ ახე არ  
იყოს. ბახუამისი და მამამისიც ახეთი უნია-

თოები იყვნენ. ძლივს გააკეთებს თითო-თითო



ბიჭი. შენი გვარი; პირიქით, გამარჯვებულია და მთელ სოფელსაა მოდებული.

იმრმბ. უხედურება ტრიალებს ჩემს თავზე. მოხუცი; ფეხები ზომ გაქვს, რატომ არ წა- მოხვალ სახლიდან?

იმრმბ. სახლიდან?

მოხუცი. დღესასწაულზე რომ გნახე, გული მომიკვდა. აქ მოხული ქალები ღმერთს სახ- წაულს თხოვენ და თან უცხო მამაკაცებს წებ- დებიან. ხალოცავს უკან ვატი შედლოდება. წა- სოლი და ჩვენთან იცხოვრე. ჩემს ოჯახს ქალი ხობრდება. ნახავ; სახლი ჩერ კიდევ დგას აკ- ვნის სუნი, ჩემს ბიჭსაც სისხლი უჩქევს. ხაღსს უურადლებას ნუ მიაქცევ. შენი ქმარი კი, ჩე- ში ვაყენის შიშით ახლოსაც ვერ მოხედავს.

იმრმბ. გაჩუქდი! გაჩუქდი! შეუძლებელია შთა- ვაზობ, რატომ გგონია, რომ ქმარს ვუღალატებ? შეერ ჩემი პატონსება? ჩავლილი წყალი უკან არ დაბრუნდება. ვერ გცნობივარ კარგად, ასე რომ შეღამაობი.

მოხუცი. მწყურვალე მადლობას იხდის წყლისთვის.

იმრმბ. მე გვაღვთე დამხკლარი მინდორი ვარ, შენ კი ბიჭა წყალს შთავაზობ.

მოხუცი (გაბრაზებული). არა და, იყავი მასე, სახოწარკვეთილი, დამტყნარი, ბერწი! იმრმბ (ხმამალა). დიახ, დამტყნარი. შენ პირველი ხარ, ვინც პირში მომახალა მწარე ხი- მართლე. ისე უღმობლად მომექციე, როგორც ხორბლი მავში აგონიაში ჩავარდნილ ცუბო- გელს.

მოხუცი. სულ აღარ მეცოდები წავალ. სხვა ქალს მოვძებნი ჩემი შვლისთვის.

(მოდის. შორიდან გუნდის სიმღერა ისმის. იერმა ურმისკენ ბრუნდება და პირისპირ ეჩეხება ქმარს).

იმრმბ. აქ იყავი?

ხუანი. კი.

იმრმბ. მითვალთვალეხდი.

ხუანი. გითვალთვალეხდი.

იმრმბ. მოისმინე?

ხუანი. მოვისმინე.

იმრმბ. მერე, რა გინდა? დამანებე თავი. წა- დი. ამხარაუდე.

(დღება ურეშე)

ხუანი. ახლა მე მომისმინე.

იმრმბ. ტისმინე.

ხუანი. არც მე ვარ კარგად.

იმრმბ. რა გჭირს?

ხუანი. ხოლმე მავნება ყუღში.

იმრმბ. ეტ ხოლმე რა ხანია სისხლს მი- წამლავენ.

ხუანი. ვეღარ ვიტან შენს წუწუნს არაამ- ქვეყნიურ საქმეებზე.

იმრმბ. არაამქვეყნიურზე, ამბობ?

ხუანი. დიახ! ასეთ რამეებს ჩვენ არ წარ- ვმართავთ.

იმრმბ (გაბრაზებული). შერე?

ხუანი. ასეთი რამეები მე არ მაინტერესებს.

გეზმის? არ მაინტერესებს.; არარსებულზე მე ვერ ვიწუწუნებ, მე მიუვარს ის, რასაც საკუთარი თვლით ვხედავ, რასაც საკუთარი ხელით ვეჭობ.

იმრმბ (იჩოქებს სასოწარკვეთილი). გეზმის? გეზმის. მას არ მაინტერესებს! მას არ უნდა! ხუანი. როდისმე ხომ უნდა შეთქვა. მომის- მინე. (ეხვევა და მეგრად იკრას), ჩამდენი ქალი ინატრებდა შენს ბელს. უშვილოდ უღრო ტპილია ცხოვრება. მე ხედნიერი ვარ უშვი- ლოდ, ჩვენ ბრალი არაფერი მიგვიძღვის...

იმრმბ. რას ვებე ჩემში?

ხუანი. შენ თავითონ გეძებ.

იმრმბ. შენ ოჯახში თავიდანვე ხომწვიდე და ქალი გინდოდა. ასე არ არის?

ხუანი. ასეა, სხვახაც ეს უნდა.

იმრმბ. მეტი არაფერი გინდა? შვილი არ გინდა?

ხუანი (გაბრაზებული). არ მინდა მეტქი ნულარ მეტოხები არ მინდა! გაიგე და დაშო- მინდი!

იმრმბ. და არც არასოდეს გიფიქრია მექ- ვიდეზე? თანაც იცოდი, მე როგორ მინდოდა.

ხუანი. არ მიფიქრია.

(მიწიანე სხედან)

იმრმბ. ეხე იგი, იმედიც არ უნდა ვიქონიო?

ხუანი. არა.

იმრმბ. არც შენ?

ხუანი. არც მე.

იმრმბ. დამტყნარი.. ბერწი..

ხუანი. მშვიდად და ხედნიერად ვიცხოვრებთ, მადი, ჩამეხუტე.

(ეხვევა იერმას).

იმრმბ. რა გინდა?

ხუანი. შენ მინდობარ. მთვარის შუქზე ლა- მანი ხარ.

იმრმბ. მშვიერი ხარ და მტრების ხორცი მოგინდა?

ხუანი. მაკაცე... ასე!

იმრმბ. არასოდეს.. არასოდეს!

(იერმა ყვირის და ქმარს ყელში წვდება. ხალხი უკან ვარდება. იერმა ჩა-ს არ უშვებს და ახრჩობს ქმარს. უღონო- მღერის).

იმრმბ. დამტყნარი და მარტოხული, (დგება, ხალხი გროვდება) ახლა დავივინებ და აღარც დამე წამოვტებო დაფეთებული, ჩემს სისხლში სხვა სისხლი ხომ არ აჩქევდა მეტქი. გამოვშე- რი, მორჩა. რა გინდათ ჩემგან? არ მომეკა- რათ! მე ჩემი შვილი მოვკალი. აი, ამ ხელე; ხით მოვკალი შვილი!

(სკენის სიღრმიდან ხალხი მოიწვეს. გუნდი ისევ მღერის).

ფარდა.

ესპანურიდან თარგმანა: თინა გვანასლიძე.

# ვოიციკი

მომხმედი პირნი:

ვოიციკი. გარნი  
კაპიტანი. ემიში. ტაგვარშვილი  
ნაწიაროვნიკი. ანდრეი. მარგარიტი  
გალანდინი პატრონი. გარნი მოგაბიძგი  
მოხუცი არღნი, ეგრადი. მოხუცდუკა  
პირველი მხირი. მოხუც მხირი  
მითე, მთერი კარლი. მთერი  
პირველი. მოხუც, მესამე მთერი  
პირველი, მოხუც კაცი  
პოლიციის კომისარი

ჭარისკაცები. სტუდენტები. გოგო-ბიჭები.  
ბავშვები. ხალხი

## კაპიტანთან

(კაპიტანი სკამზე ზის; ვოიციკი პარსავს.)

კაპიტანი. ნელა, ვოიციკე, ნელა; ყველაფერს თავისი ჭერი აქვს თავბრუ დამახვიე. მე რა თავში ვიხალა მერე ის ათი წუთი. დღევანდელ დღეს რომ გამოშრები? ვოიციკე; დაფიქრდი: კარგა ოცდაათი წელი კიდევ უნდა იცოცხლო, ოცდაათი წელი გამოდის, ხამას სამოცი თვე! დღეები იანგარიში საათების წუთების წუ ზოგავ, ვოიციკე!

ვოიციკი ნამდვილად, ბატონო კაპიტანო.

კაპიტანი. შიში მოპყრობს ხოლმე ქვეყნიერების გამო, როცა მარადისობას ჩვეუფიქრდები. ამოგება, ვოიციკე, ამოგება მარადიული: მარადიულია ის, რაც მარადიულია, ეს შენც ხომ გეხმის; ეხლა: ესეც არაა მარადიული, ესეც წამია, ერთი წამი... ვოიციკე, ურუანდელი მივლის ხოლმე იმის გაფიქრებაზე, რომ დედაშიწა დღეში ერთ ბრუნს აკეთებს თავის გარშემო რა უაზრო დროისგლანგვაა! რა ეწ. მაკად! ვოიციკე წიხვილის ქვას ვეღარ ვუყურებ ხოლმე, მეღანქოლია მოპყრობს.

ვოიციკი. ნამდვილად, ბატონო კაპიტანო.

კაპიტანი. ვოიციკე, რა გატანჯული გამოი-

ყურები უკველთვის! წეხიერი კაცი ახე არ შეება, წეხიერი კაცი, ხინდისი რომ ხუფთა აქვს, ისეთი... რას დამუწეხებულხარ, ვოიციკე! ამინდი როგორია დღეს?

ვოიციკი. ცუდი, ბატონო კაპიტანო, ცუდი: ქარია!

კაპიტანი. მეც რაღაც შარიშერი მესმის გარეთ; ახეთი ქარი თავს მაგონებს ხოლმე. (ეშმაკურად) მგონი, ჩრდილო-ხამხრეთიდან უნდა ქროდეს, არა?

ვოიციკი. ნამდვილად, ბატონო კაპიტანო.

კაპიტანი. გა-მა-მა! ჩრდილო-ხამხრეთი ომ, რა ხუფელი ხარ, ხამხინდად ხუფელი... (მომ-ლბარი:) კი კაცი ხარ, ვოიციკე... მაგრამ (ღირ-სებით:) ვოიციკე, წეგობა არა გაქვს! წეგობა არის, როცა ადამიანი წეგობრივია, ხომ გეხმის, კარგი სიტუვია წეგობა. შენ კი ბავშვი გყავს ეკლესიის ლოცვა-კურთხევის გარეშე, როგორც ჩვენმა ღრმადმატიცემულმა ბატონმა კაბელანმა ბრძანა, — ეკლესიის ლოცვა-კურთ-ხევის გარეშე. ჩემი ნათქვამი კი არაა ეს.

ვოიციკი. ბატონო კაპიტანო, უფალი ღმერთი არ დაიწყებს იმის გარჩევას, აკურხებს თუ არა ამ საწყალი კიპიელას ჩახახვა. ხომ თქვა უფალმა: „ადიდეთ ურმებმა! მადის მოხლეად ჩემდა.“

კაპიტანი. რაო.რაო? რა პახუზია ეს თავ-გვა ამინდი. როცა ვამბობ: „შენ“, მხედვე-ლიაში მყევხარ შენ, შენ...

ვოიციკი. საწყალი ხალხი ვართ, ბატონო კაპიტანო, ხომ იცით: ფული, ფული თუ ფული არა გაქვს, ბიჭი ხარ და ცარიელა წეგობით გააჩინე ქვეყანაზე შენი მსგავსი ხორციელი არ ვართ ყველა? მაგრამ ჩვენისთა-ნების საშველი. ეტყობა; არც აქაა, არც იქ. ზეცაში რომ ავადო; მგონია; იქაც კეკა-ქუხილს მიგვახმარონ.

კაპიტანი. ვოიციკე, ხათინების ნატამალი არ გაგაჩნია! შენ არა ხარ ხათინო კაცი! ხორციელიო ფანჯარასთან რომ ვიწქეი, ნაწვიმარზე, და გუბებზე მოხტუნავე თეთრ წინდებს რომ ვუკებრდი... დასწველს ღმერთმა, ვოიციკე, აი მაშინ დამეტყვა ხიუვარული განა მე კი



არა მაქვს ხორცი. მაგრამ, ვოიცეკ, ხათნობა! ხათნობა! თორემ რა ღრჭობ გავატარებდინ სულ ვეუბნები ჩემს თავს: შენ ხათნო კაცი ხარ, (მომღბარო!) კაი კაცი, კაი კაცი.

**ვოიცეკი.** დიახ, ბატონო კაპიტანო, ხათნობა... ჭერ ვერ მომიცლია მაგისთვის. ხომ იცოთ, ღარიბი ხალხი ვართ, (ხათნობა არა გვაქვს) იტყობს, ბუნება გვაქვს ასეთი: თორემ ბატონი რომ ვიყო და ქველური რომ მქონდეს და ხათი და ხერთუკი და კეთილშობილი და-პარაკიე რომ შემეძლოს, ხათნოც ვიქნებოდი. ეს ხათნობა კარგი რამ უნდა იყოს; ბატონო კაპიტანო, მაგრამ ერთი ღარიბი ვინმე ვარ! ძაბიტანი, კარგი, ვოიცეკ, კაი კაცი ხარ, კაი კაცი, მაგრამ ბევრს ფიქრობ და ჭაღის ეს; სულ ამ გატანჭული გამოიყურებო... დაშლავა ამ კამოთმა. წადი ეხლა, და ახე თავქუდ-მოსვლელის ნულა ირბენ: ნულა, ნება-ნება დაუუვი ქუჩას!

**მინდორი.** შორს ძალბაძი მონანს.

(ვოიცეკი და ანდრესი ბუჩქნარში წინელს ურბან.)

**ანდრესი.** (უტყვენს.)

**ვოიცეკი.** არა, ანდრეს, ნაღდად დაწვევ-ლილია ეს ადგილი. განათებულ ზოლს ხედავ ბალახზე, ხოკო რომ მოსდებია? ხალაოობით იქ თავი დაგორავს ხოლმე. ერთხელ ერთმა ხელში აიღო, ზღარბი ეგონა; ხაშმა დღემ გაი-არა და უღებოც გაჭიმა. (ჩუმად.) ანდრეს, მასწინა იყვენ ეგნო, ნაღდად ებრეა; მას-სონები!

**ანდრესი.** (მღერის.) უსრცჳვრებო იხხდნენ, გადაჰამეს მწვანე, ქორფა ბალახი...

**ვოიცეკი.** ჩუ! გეზმის, ანდრეს? გეზმის? რაღაც ხდება!

**ანდრესი.** გადაჰამეს მწვანე, ქორფა ბალახი, ფეხვიც არ შეარჩინეს.

**ვოიცეკი.** რაღაც ხდება ჩემს ზურგსუკან, ჩემს ფეხქვეშ. (ფეხს დასცხვებს მიწას.) ფუტურა, რა, გეზმის? აქ ქვევით, ფუტურაო! მასწინები! **ანდრესი.** შეშინია.

**ვოიცეკი.** რა უცნაური ხიჩუმეა, ხუნთქვა ვერ გამოხედავს... ანდრეს!

**ანდრესი.** რა?

**ვოიცეკი.** თქვი რამე! (თვალი უშტერდებ.) ანდრესი როგორ განათდა ქალაქის თავზე გავარვარებულა ყველაფერი! ეახ ცეცხლი მოსდებია და ნაღარახავით ქუსის რაღაც. როგორ გვახლავდებოდა წავდელო! უკან არ მიიხედლო! (ბურქებისკენ უბიძგებს.)

**ანდრესი** (მცირე პაუზის შემდეგ). ვოიცეკი კიდეა იხმის?

**ვოიცეკი.** გაჩუმდა, ყველაფერი შეწყვეტდა თითქოს ქვეყანა ამოწყდაო.

**ანდრესი.** გეზმის? დოლს უტრავენ, უნდა წავიდეო.

**ძალბაძი**  
მარია ბევრეო ხელში ფანჯარასთან. მარგრეტო, ჩივილიან ჯარისკაცები ტამბურმაიორის წინამძღოლობით.

**მარია.** (მკლავზე არწევს ბავშვს.) ეი, ბიჭო! ტრამ-ტარა-რამ-ტარა-რამ! გეზმის? მოდიან! მარბრმში, რა ვაუკაცია! დევია ნამდვილი მარია, ლომივით მოახიჯებს! (ტამბურმაიორი სალაშს აძღვეს.)

**მარბრმში.** ეი, შეზოხელო, რა აღერსი ჩავიდეა თვალებში ეგფეხი რომ არ გჩვევია? **მარია.** (მღერის.) ჯარისკაცებო, კარგო კაცებო...

**მარბრმში.** ერთი უუურე, თვალები როგორ უბრწყინავს!

**მარია.** ოჰ, მიბრწყინებს, მერე? შენ კიდე შენი თვალები ურბის მიუტანე გახაპრალეზ-ლავ, ეგებ ორ ღილად მაინც გაახალო!

**მარბრმში.** რაა?! ერთი ამხ უუურე! გომ-ბიო! მე პატიოსანი ქალი ვარ. შენ კი, ქვეყანამ იცის, შვიდი ხელი შარვლის შიგნით რომ იუჯრები!

**მარია.** თახხირი! (ფანჯარას ხურავს) მოდი, ჩემო პატარავ! ნეტა რას გვერჩის ეს ხალხი. ერთი საწყალი კახისშვილი ხარ და შენი უკანონო ცხვირპირით დედიკოს ახარები! (მღერის):

გოგონავ, რახა იქმ?  
შვილი გუავს და ქმარია არა.  
მეკითხები? რა გითხრა,  
ღამეები ვმღერა:  
ნანა, ჩემო ბიჭო,  
ნანა, ჩემო პატარავ...  
(ფანჯარასზე კაკუნია.)  
ვინ არის? ფრანც, შენ? შემოდი.

**ვოიცეკი.** ვერა, შემოწმებხს უნდა მიუვს-რო.

**მარია.** დაუბერე წინელი კაპიტანს?

**ვოიცეკი.** მო, მარია.

**მარია.** ფრანც, რა დაგეგმართა?

**ვოიცეკი.** (იღუმელ). მარია, იხვე რაღაც იყო... იცი... როგორ წერია: და ავა ეხრეა, აღვიდოდა აღი ცეცხლისა ქუეყანით, ვითარცა არმურნი ხაზმილისა.

**მარია.** აღამიანო!

**ვოიცეკი** მთლად ქალაქამდე მომდია. რაღაცაა, ჩვენ რომ ვერ ჩავწვდომივართ. ვერ გავიგოთ და ტკულიან გვშლის: ნეტავ რა უნდა იუოს?

**მარია.** ფრანც!

**ვოიცეკი.** უნდა წავიდე... ხალაოს — ხაზრბახზე! ცოტა რაღაც ვიშოვე იხვე.

(მიდის.)



მარია. გამოავიძებს ეს კაცო რეები ელანდებია ბავშვს ზედაც არ შეხდება. ერთხელ იქნება, შეირყვება ამ თავისი ფიქრებით... რაო, ბიჭო, რას გატარებულხარ? გეშინია? როგორ ჩამოხრწელიდა? კაცო იფიქრებს დავბრძოვდიოქნება დროს კი თითქმის ფარანი ანათებოც გარედან. ვეღარ ვადებ, შიში მიპყრობს: (გადის)

**ბალაბანი. ჩირბლდნენი. ხალხი.**

მოხუცი (მღერის) და ბავშვი (ცეკვავს არლანზე):

არა არის ამ ხოფელში მარადი.  
ჩვენც სიკვდილის შვილები ვართ უველა,  
ეს ამბავი კარგად მოგხსენებია...

**მონიკაძი. ტაშ-შიი ხაწყალო კაცო, მოხუცო კაცო, ხაწყალო ბიჭო, პატარა ბიჭო!** ვაება და ტაშ-ფანდურის იცი, მარია, ჩანს, რაც მეტს გაისულელებ თავს უფრო ჭვიანი გამოდები. მახსარაობა ცხოვრება, კარგია ცხოვრება (ორივენი განაგრძობენ გზას ბაზრის მოპირისპივეს.)

**მონიკაძი.** (ბალაბანის წინ დგას კაცურად ჩამოშლ კოლთან და გამობრუნებულ მიიშინთან ერთად). ბატონებო, ბატონებო! იხილეთ ეს ქმნილება ამ ნახთ, როგორც ღმერთს გაუტენია: არაფერი, ბრულიად არაფერი. ახლქკი დატებით ზელოვნებით: დადის გამართული, აცვია ქურთუკი და შარვალი, ხმალი ჰკიდია მისმუნი ჭარბკაცია: მაგრამ ჭერ ბევრი არაფერი, ადამიანთა მოდგმის უდაბლესი საფეხური. ახა, მიხსალმე საზოგადოებას! ახე... ახლა ბარონი ხარ. კაცია (საყვირზე უკრავს): მუსიკალურიცაა ეს მისმუნი... ბატონებო, აქ იხილეთ ახტრონოზიულ ცხენსა და პატარა კანალიურ ჩიტებს, ფავორტებს ევროპის ყველა გვირგვინისანი გვაშისა... მხურველი მათგან შეიტყობს ყველაფერს: თუ რა ხნისაა, რამდენი შვილი მყავს, რა ხენი ხეობს... წარმოდგენა იწყება ის იქნება იმავ დროს დასაწყისი დებაწყისხისა!

**მონიკაძი. ვინდა?**

მარია. შევიდეთ. რა ფონები აქვს იმ კაცს და ცოლსაც, შარვალი აცვია! (ორივენი ბალაბანში შედიან.)

**ტამბურმანიონი.** მოიცა! იმას ზედავ? რა ქალია უნტროფიონი. დასწყევლოც ეშმაქმა! რა ხაჯიშეა კიჩახინების პოლიბთვის!

**ტამბურმანიონი.** ტამბურმანიონების გახამრავლებლადაც არაა ურჩაო!

**უნტროფიონი.** თავი როგორ უჭირავს! რამისიძიმე დალაღები აყრია მხრებზე! ან რა თვალები აქვს!...

**ტამბურმანიონი.** თითქმის კაში ან ხაჯამურში იყურებოდე. წამო, შევეყვით!...

**გაჩირბლდნებულ ბალაბანში**

მარია. რა ხინათლეა!

**მონიკაძი.** ჰო. მარია, შავი კატეხუნი... ბული თვალებით. უუ. რა ხალხი...  
**ბალაბანის ბატონი** (ცხენი გამოჰყავს). ახა, გვიჩვენე შენი ნიში! შენი პირუტყვული გონიერება! შერაცხვინე ადამიანთა მოდგმა ბატონებო, ეს ცხოველი, თქვენს წინაშე რომაა, თავის კუდით, ოთხი ჩლიქით, გახლავთ წიქარი ყველა სწავლული საზოგადოებისა; პროფესორი ჩვენს უნივერსიტეტში; ხადაც სტუდენტებს ცენსონობა და ფარკობა ხსწყვლის... ეს — უბრალო აზროვნებაა ჭერ. ახა, ახლა კი ორაზროვნად აზროვნე! როგორ შერები ხოლმე, როცა ორაზროვნად აზროვნებ?.. არიან თუ არა სწავლულ საზოგადოებაში ვირები? (ცხენი თავს გაიქნევს.) ხედავთ ორაზროვნებას? ეს გახლავთ პირუტყვ-მეტყველებია დიბა ეს ხულაყ არ არის პირუტყვულად უჭუნური ინდივიდუმი; ეს — პროფერებაა; ადამიანთა პირუტყვი ადამიანი... და მაინც — პირუტყვი, მხეცო, (ცხენი უღირსად იქცევა.) აი გვრე დაახში თავსლაფი საზოგადოებას! ეს პირუტყვი მაინც ბუნებაა, ზუპრე ბუნება! მიხატეთ... დაეკითხეთ ექიმს: შეაკვება ძალზე მავნებელია ნათქვამია: ადამიანი, მისდრე ბუნებას! მიწისა ქვიშისა და ბუჭუბისგან ხარ შექმნილი, რაღას უნერფი მიწისა, ტვიშისა და ბუჭუბის უმეტესს... ნახეთ, რა არის გონება: ანტროპი იცის, თითებზე კი ვერ დაუფულია; რატომ? აზრის გამოქვმა, გადმოცემა არ ძალუძს მხოლოდ, მოკადოებული ადამიანია. უთხარი ერთი ბატონებს, რომელი ხაათია! ხაათი გაქვთ ვინმე, ბატონებო? ხაათი!...

**უნტროფიონი** (დინჯად და თავმოწონოდ იღებს ჯიბიდან საათს) ა ბატონო!

მარია. ამას უნდა ვუცქირო. (წინა რიგისკენ მიძვრება, უნტროფიონი ხელს შეაშველებს).  
**ტამბურმანიონი.** აი ქალი!

**მარიას ოთახი**

**მარია.** (კალთაში ბავშვი უწის, ხელში სარკის პატარა ნატეხი აქვს.) იმ მეორემ უხრძანა და... წახსავლელი იყო... (სარკეში იხედება) თვლები როგორ ბრწყინავს!... რა ქვია ნეტავ? რა თქვა?.. ბიჭო, დაიძინე! დახუტე თვალები! მაგრამ! (ბავშვი ხელზეში ჩამოლავს სახეს.) უფრო მაგრამ! ახე იყავი, წყნარად, თორემ მოვა და ქვაგყვანს! (მღერის:)

გაგონიავ, დარახები დახურე,  
თორემ ბოშა ბიჭი მოვა,  
ხელს ჩაგვალეხს და წავიყვანს  
ბოშების ქვეყანაში.

(ისევ სარკეში იხედება.) ნამდვილად ოქროსი ცეკვის დროს როგორ მომიხდებია ჩვენისთანა გადღეობლებს ერთი პატარა კუთხისა და ხარკის ნატეხის მეტი არაფერი გვახადია ქვეყანაზე. მაგრამ მე მაინც იხეთივე აღისფერი





ტურები მაქვს. როგორც დიდ ქალბატონებს, პერამდე ხარკები რომ უღვავთ და მათი ლამაზი ბატონები ხელებს რომ უკოცნიან. მე კი ერთი ხაწყალი დედაკაცი ვარ... (ბავშვი წამოიწიეს.) ჩუ, ჩემო პატარავ, დახუტე თვალები, აი, ძილის ანგელოზი, როგორ დაბთის კედელზე! (სარკის ათინათს ათამაშებს), დახუტე თვალები, თორემ იხე შემოგხედავს, რომ დაბრავდები!

(შემოდის ზოიციკი, მარიას ზურგსუკან, მარია შეხტება, უურზე ხელაფარებული.)

**ვრონიცკი, რა გაქვს?**

**მარია, არაფერი.**

**ვრონიცკი, თითებს შორის რაღაც გიბრწყინავს.**

**მარია, ხაყურებია: ვიპოვე.**

**ვრონიცკი, ჩემს დღეში არ მიპოვნია იგეთი რამე, თან ორივე ერთად.**

**მარია, გინდა თქვა, რომ გახამრქელოდ მომცეს?**

**ვრონიცკი, კარგი, მარია... როგორ ხდინავს პატარას! მკლავებზე რამე შეუფინე, სკამზე ან ატკინოს, ოფლს დაუსხამს შუბლზე; მთელი დღე მზის გულზე წვალე და არ გავყოფა, ძილშიც რომ ოფლში ვიწურებით ჩვენ ხაწყალები?.. აი, კიდევ ცოტა ფული, მარია, ხელუხანია და ცოტაც — ჩემი კაპიტნის მოცემული.**

**მარია, ღმერთი გაჯანბრებს, ფრანც.**

**ვრონიცკი, წავედი მე, ხაღამოდე, მარია, კარგად.**

**მარია (მარტო, შიშველი პაუზის შემდეგ), მაინც რა ხაზინდარი ვარ! დანაზე ვარ ახაგები... ემ რა ცხოვრებაა! ეშმაქსაც წაუღია ყველაფერი, კაციც და ქალიც!**

**მედიცინა**

**ვროიციკი, ექიმი**

**მედიცი, ეს რა ნახა ჩემმა თვალებმა, ვოიციკ! ვრონიცკი, რა, ბატონო დოქტორო!**

**მედიცი, დავინახე, ვოიციკ, ქუჩაში ფხამდი, კედელს აფხამდი, ძაღლივით!... ხამ გროშს კარგად იღებ დღეში, თავის უღუფითი ვოიციკ, არ ვარჯა ასე! წახდა ქვეყანა, გაოხრდა ხული!**

**ვრონიცკი, კი მაგრამ, ბატონო დოქტორო, რცა ბუნება მოითხოვს.**

**მედიცი, ბუნება მოითხოვს, ბუნება მოითხოვს! ბუნება მე ხომ დავამტკიცე, რომ musculus constrictor vesicae ნებას ეშორჩილებო? ბუნება! ვოიციკ, ადამიანი თავისუფალია, ადამიანის ინდივიდუალობა სწორედ თავისუფლებითი გამოხატებაა!.. შარდი ვერ შეწყავებია! (თავს გაუქნევს, იელუბს ზურგზე დაიწყობს და ბოლოს ექვსს მოკვება.) ქამე უკვე შენი მუხუდო, ვოიციკ? მუხუდოს მტერი არაფერია, cruciferae იცოდეს! მეცნიერებაში რევოლუციის მოვადუნე, პაერში ავტიან ყველაფერს!.. შარდოვანა №10, გოგირდმეფავა—ამო-**

**ნიში, ბიპეროქსიდი... ვოიციკ, კიდევ მარჯამდე? შედი, ერთი, და სცადე! ვრონიცკი, არ შემიძლია, ბატონო დოქტორო!**

**მედიცი (პათეტიურად), კედელზე მიხსმა რომ შეგიძლია ხელწერილი მაქვს შენგან მიღებული, თანხმობა!.. დავინახე, ჩემი თვლით დავინახე, ის იყო, ფანჯარაში გავუავი ცხვირი და მზის მივეწვირე, რომ ცემინებაზე მეწარმოებინა დავავარებო... (თავზე წამოადგება ვოიციკს), არა, ვოიციკ, მე არ ვბრაზობ; ნიბრაზე მავნებელია, არამეცნიერულია, მე მშვიდად ვარ, სრულიად მშვიდად; ჩემი პულსი, როგორც ყოველთვის, ხაშპოია, და სრულიად აუღელვებულად გაქლამარაკებია, ღმერთმა დამიფაროს, ადამიანზე ახა ვინ გაბრაზდება; ადამიანზე! პრეტენსია რო უფილიყო, არაქათს რომ გამოაყლიდა ხოლმე კაცს! კიდევ მო! მაგრამ, ვოიციკ, კედელზე მაინც არ უნდა მიგეფხა...**

**ვრონიცკი, იხით, ბატონო დოქტორო, ზოგჯერ ახეთი ხახიათი აღმოჩნდება ხოლმე კაცს, ახეთი სტრუქტურა... ბუნებას რაც შეეხება, იქ ხული ხხვანაირადაა საქმე, ბუნება... (თითებს გაატაკუნებს) ისეთი რამაა... როგორ გითხრათ... მავალითადა!**

**მედიცი, ვოიციკ, იხე ფილოსოფოსობი! ვრონიცკი, (ნღობით) ბატონო დოქტორო, როდისმე რაღაც გაორებული ბუნების მაგვართან გქონიათ საქმე? რცა შეადლისხანს მზე აქერს, ქვეყანა კი თითქმის ცეცხლშია გახვეული, რაღაც ხაზინელი ხმა მელაპარაკება ხოლმე!**

**მედიცი, ვოიციკ, შენ აბერაციო გაქვს! ვრონიცკი, (თქმს ცხვირზე მიიღებს), ხოკობი, ბატონო დოქტორო, აი, რაშია საქმე, გინახავთ როდესმე, როგორ ფიგურებდა ამოდიან ხოლმე ხოკობი? არის ნეტაც ვინმე ამის ამომცხობი?**

**მედიცი, ვოიციკ, შენ გვირს მშვენიერი aberratio mentalis partialis, ტიპი — მერორე; შეხანიწნავად გამოხატულია ვოიციკ, ულუფა მოგემატება! ტიპი მერორე; აკვირებული იდეა ხაერთო შერაცხადობის მდგომარეობაში... შენ იხე იხე საქმიანობ? პარსავ; შენს კაპიტანს?**

**ვრონიცკი, ნამდვილად, ბატონო.**

**მედიცი, მუხუდოს ქამ?**

**ვრონიცკი, ყოველდღე, თავის დროზე, ბატონო დოქტორო, დანაზოვს ცოლს ვაძლევ.**

**მედიცი, მსახურობ რიგინად?**

**ვრონიცკი, დიახ, ბატონო.**

**მედიცი, ხაინტურებო შემოხვევა ხარ, ხუბი-**

**ექტო ვოიციკ! თუ უჩაღად მოიქცევი, ულუფა მოგემატება! მაქა მაჩვენე... მო.**

**მარიას ოთხანი**  
 მარია, ტამბურმეორი.  
 ტამბურმეორი, მარია!  
 მარია, (ვნებით უუერებს.) ახა, ერთი, გა-



აბრ-გამოიარე... ხარკით შერდი გავეს და ლო-  
მის ფაფარკით წერო... ეგეთი არფერი მინა-  
ხავს, ყველა ქალს დავუყენებ თავლებს!  
ტამბურმბირი. კვირაობით რომ ხალღე-  
ხასწაულო ჯიღაში და თეთრ ხელთათმანებში  
გამოყვეწუბო ხოლმე, მაშინ უნდა მნახო შენ.  
უხე... პრინცი ამბობს ხოლმე ჩემზე; მაგარი  
ვინმეაო.

მბრნა (დაცინვით). ოხ, კაი ერთი... (წინ  
დაუდგება.)  
ტამბურმბირი. მაგრამ შენისთანა ქალი...  
ჟასწყვეტლოს ეშმაკმა, არ უნდა მოვაწყოთ  
ესხა ჩვენ პატარა ტამბურმბორების ხაშენი?  
მა? (მოეხვევა.)

მბრნა, (ღანაღვლიანებული). არ მომეკარო  
ტამბურმბირი. შენ რა მხეცი ყოფილხარ!  
მბრნა. (მძინვარედ.) არ მომეკარო!  
ტამბურმბირი. რა ქაჯი შეგადვრა!  
მბრნა; ეშმაკსაც წაუღია ყველაფერი, ხუდ  
ერთია!

**ჭუჩა**

კაბიტანი. ექიმო, კაბიტანი ბნენშით მოუყვება  
ქუჩას. ჩერდება, ქშინავს, უკან იხედება.

პაპიტანი. ბატონო დოქტორო, ახე რა მი-  
გარბენინებთ! ქოხსაც როგორ აქეთ-იქით იქნეთ!  
თითქოს ხაყუთარ ხიკვდილს მიხედვდეთ! წე-  
ხიერი კაცი, ხინდისი რომ ხუფთა აქვს, იხეთი,  
ახე ჩქარა არ დადის! წეხიერი კაცო... (სერთუქ-  
ზე ეგაჩება ექიმს.) ბატონო დოქტორო, მომე-  
ციოთ იმის საშუალება, რომ ერთი კაცის ხი-  
ცოცხლე მიპნე ვინმეს!

მძინვი. მერქარება, ბატონო კაბიტანო მერქა-  
რება!

პაპიტანი, ბატონო დოქტორო, იხეთი ნაღვ-  
ლიანი ვარ იხეთი მელანქოლია მჭირს ხუდ მე-  
ტირება ჩემს ხერთუკს კედელზე ჩამოკიდებულს  
რომ ვხედავ ხოლმე...

მძინვი. მშ! სიხსუნენ ქონი, სქელი კიხერი:  
აპოპლექტური კონსტიტუცია. ზოო. ბატონო  
კაბიტანო თქვეც შეიძლება მიიღოთ Apoplexia  
cerebri, თუშეცა, შეიძლება, მხოლოდ ცალ-  
მხარით, და მხოლოდ ნახევრად დადამბლავდეთ,  
ან კიდევ; უქოთის შემთხვევაში, შეიძლება გო-  
ნებრავად დადამბლავდეთ, უხადრუტი არხებობა  
კი ნაწარმით, ან, დაახლოებით ახეთის თქვენი  
პერსპექტივები უახლოესი ოთხი კვირის მან-  
ძილზე! ხერთოდ კი, შეშობლია დახეტოებით  
გითხრათ, რომ წარმოადგენთ ერთ-ერთ სიან-  
ტრულ შემთხვევათაგანს და, თუ ღმერთმა ინე-  
და და ენა მხოლოდ დაწილობრივ დაეიფაშბლა-  
ვათ, მაშინ ჩვენ ჩავატარებთ უკვდავ ექსპე-  
რინენტს.

პაპიტანი. ნუ მაშინებთ, ბატონო დოქტორო!  
კაცი მართლ შიშსაც მოუკლავს. ცარიელ  
შიშს... უკვე თავაღწინ მიდგან ხალხი ღიმიონ-

ბით ხელში... მაგრამ: ჩემზე იმას მაინც იტყ-  
ვიან, კაი კაცი იყოო, კაი კაცი, ბატონო-  
ლურსმანო!

მძინვი. (ქუდს გაუშვებს). რა არის ეს, ბა-  
ტონო კაბიტანო? ეს არის ცარიელი გოგრა,  
ღრმად პატივცემული ბატონო მწყობრის მა-  
ჩანაღავი!

მძინვი (ჩაკეცავს ქუდს). ეს რაღაა, ბატონო  
ექიმო? ეს არის გავხანური, უხაყვარლებო ბატო-  
ნო კუხობლურსმანო! მე-მე-მე! კი არ გეწყო-  
ნოთ! მე წეხიერი კაცი ვარ, მაგრამ მეც ვიცი,  
ეგეთები; თუ გაჭირდა, ბატონო ექიმო. მე-მე-მე.  
თუ გაჭირდა... (მოდის ვოიციკი და ცდილობს  
ჩქარი ნაბიჯით აუქციოს გვერდი)... ეე; ვოიციკი  
ხათ მიიქარა ახე, უედაც რომ არ გვეყურებს  
სდექი, ვოიციკი! რა გახსნილი სამართებელი  
იხე დაქობხარ აქეთ-იქით; ვინმე არ წაოგვეჭრის  
იხე მირბიხარ, თითქოს ხაყურისებვის პოლეს  
უნდა მიხწრო და წვერი. გაპარსო შენი ჩა-  
მოსახრბონი თოკის დახატებად, ვიდრე გას-  
ცენიათ. მართლა; წვერებზე გამახსენდა; რა-  
დაც უნდა მეტქვა... გრძელ წვერზე...

მძინვი. ნიკაპზე მოშვებული წვერი; უკვე  
პლინიუსი ლაპარაკობს იმაზე, რომ ქარისკაცები  
უნდა გადამატროს...

პაპიტანი, (აგრძელებს). აა, გამახსენდა...  
როგორაა საქმე ვოიციკი, ჯერ არ გიპოვია მათ-  
ლაფაში თმის ღერი? არ გეხმის? ვინმე თმის  
ღერი, მაგალითად, მეხანგრის, ან უნტეროფიცი-  
რის, ან ვინმე... ვინმე ტამბურმბორის წვერ-  
ულგაშიდა? მა; ვოიციკი? თუმცა შენ კარგი  
ცლივი გუავს; არ დაეთრევა აღმა-ღაღმა სხვე-  
ბივით

ვოიციკი. ნამდვილად, ბატონო კაბ... რას  
გულისხმობთ, ბატონო კაბიტანო?

პაპიტანი. რა ხახე გაუხდა ქედლის... სუპში  
კი ვერ ნახო, შეიძლება, მაგრამ, თუ ფეხს აუჩი-  
ქარა; იმ კუთხის იქით იქნებ კიდევ შეხწრო  
ორ წუვად ხავეს თვალთ, ორ წუვად ხავეს;  
ვოიციკი, მეც მიგრძვინა; ვოიციკი, სიყვარული,  
ქველო, რა ცარიცხფერი დაგედო!

ვოიციკი. ბატონო კაბიტანო, ერთი ხაწყალი  
ოხერი ვარ... და მის მეტი არაფერი მახადია ქვე-  
ყანაზე. ბატონო კაბიტანო, თუ ხუმრობთ...

პაპიტანი. ხუმრობთ! მე? რა მებუბრება,  
ბიჭო!

მძინვი. მამა, ვოიციკი, მამა... ჩქარი, ძლიერი,  
ნაწყვეტ-ნაწყვეტი; არათანხარი.

ვოიციკი. ბატონო კაბიტანო, მიწა ქოქოხე-  
თივით გავარჯარებულა... მე კი ვიყინებო, ვი-  
ყინებო... ქოქოხეთი ცივია, ხანაძილეს ჩამოვალ...  
შეუძლებულია ღმერთო! ღმერთო! შეუძლებუ-  
ლია!

პაპიტანი. ე, ქველო, ხომ არ გინდა... ვრ-  
თი-ორი ტყვია ხომ არ გინდა შუბლში! არ  
გამბურდა თვალებით? მე კი კარგად გეპარო-



ბი, წიხიერი კაცი რომ ხარ, იმიტომ ვოცეკვ, წიხიერი კაცი!

მამიში, ხახის კუნთები გაქვავებული, დაჭიმული, დროდადრო უფრთხობს, პოეზია — ძლიერებული, დამაბული.

ვრიცხავი, მე წავალ, ძანაც შეიძლება, კაცლომ ძანაც შეიძლება... კარგი ამინდია, ბატონო კაპიტანო, არა? ნახეთ, რა მშვენიერი, მკვირი, რუხი ცაა! რა ხიზოვდება იქნებოდა შენ კავის ჩაქედება და თავის ჩამოხრჩობა, მარტოოდენ პატარა განსხვავების გამო „შო“-სა და „შო და არა“-ს შორის, ბატონო კაპიტანო, „შო და არა“! ნუთუ „არა“-ს ბრალი მიუძღვის „შო“-ში ან „შო“-ს „არა“-ში? უნდა ვიფიქროს ამაზე, (ღიღი ნაბიჯებით გადის, თანდათან ფეხს უჩქარებს).

მამიში, (უკან მისდევს), ფეროშენია ვოცეკვ, უფუფა გეშატება!

პანტიბანი, თავბრუ დამახვია ამ ხალხმა, რას დაქრიაინ აუღაუფდა ოინბაში იხე მიბოტებს, ობობას ჩრდილი გეგონება, ჭუჭა ოინბაში კი ძუნძულით მისდევს, აუღაუფდა ეღვია, ჭუჭა — ჭეკა-ქუხილი... შა-შა საოცრებაა, გრაციუცია!

**მარინას ოთახი**

მარია, ვოცეკვ.

ვრიცხავი (ჩააშტერდება და თავს გაიქნევს), მში ვერაფერხაც ვერ ვატუბო... ვერა, ოხნი შაინც შეგატუბო, წიხლით შეგაღებინ!

მარინა (შეინებულა), ფრანც, რა მოგდის ხული გაგიდინი? ფრანც!

ვრიცხავი, ცოდვა, შიში და დიდი ცოდვა... იხე უარს, რომ ცაში ანგელოზებიც აუქოთებია! აღისფერი ტურები გაქვს, მარია, ნეტავ წუღულებიც ზომ არა გაქვს ზედ? მარია, იხე ლაშაში ხარ, როგორც თვით ცოდვა... ნუთუ შეიძლება მომაკვიდნებელი ცოდვა ახე მშვენიერი იყოს?

მარინა, ფრანც, ხოდაც ხიციანივით!

ვრიცხავი, შადუღრისი.. აქ იღვა? აქ? აქ?

მარინა, დღე გრძელია, ქვეყანა — ძველი, ერთ ადგილას ბევრს მოუწევდა ღვთა: უველას თავისი ჭერი აქვს.

ვრიცხავი, აი ვხედავ!

მარინა, თვალი თუ გიჭირს, დღისით—შინით ბევრი რამე ჩანს.

ვრიცხავი, უხეშენი (მივარდება).

მარინა, არ მომეკარო! ხელის გარტყმის მიჩვენია, დანაზე ამავო. ათი წლისას ვერ მიხედავდა მამაჩემი ხელის ხლებას, ერთს რომ შეგხედავდა თვალმანი.

ვრიცხავი, ბოლო.. არა, რამე უნდა დაგტუბოდა! უფსკრულია ურველი ადამიანი: ჩახედავ და თავბრუ დაგებევია... თვით უმანკო-

ებახავით ირგება, უმანკოვაც, დატრეკუნაში ვიცი, რომ რა ვიცი... ვინ იცის... (დადის)

**სადარაჯოს ოთახი**

ვოცეკვ, ანდრესი

ანდრესი (მღერის),

მეფუნდუქს მოახლე ჰყავს ურჩალი, დღედაღამე ხალში ზის, თავის ხალში ზის...

ვრიცხავი, ანდრესი!

ანდრესი, რა იყო!

ვრიცხავი, კარგი ამინდია.

ანდრესი, ხაკვორო ამინდია ნამდვილი... ქალაქკართ მუხიკას უკრავენ, ეს წუთია, მთელი ქალები იქ გაიკრიფენ; მიღუთის ხალხია ალბათ შეგროვილი და არის ერთი ამხავი ვრიცხავი! (აფორებულა), ცეკვავენ, ანდრესი, ცეკვავენ!

ანდრესი, რა დროს ატარებენ..

ვრიცხავი, ცეკვავენ, ცეკვავენ!

ანდრესი, ცეკვავენ და იცეკვონ, ჩვენ რა.

თავის ხალში ზის, შეუღამებდეს, ჭარბკაცებზე უჭირავს თვალი.

ვრიცხავი, ანდრესი, წუნარად ვერა ვარ.

ანდრესი, ხუღელი რომ იქნება კაცი!

ვრიცხავი, უნდა გავიდე, ხული თვალწინ მიტრიალებს, ცეკვავენ, ცეკვავენ ხუღები, ალბათ, რა ცხელი აქვს! დასწყევლოს ეშმაქმა.

ანდრესი

ანდრესი, რა გინდა!

ვრიცხავი, უნდა წავიდე, შევხედო.

ანდრესი, გადარეული ვილაც კახის გულისთვის?

ვრიცხავი, უნდა გავიდე, ცხელა აქ.

**ფუნდუქი**

ფანჯრები ღიაა, ცეკვავენ, სახლის წინ — სკამები, შეგვრდები.

პირველი შვირადი.

ხვების პერანგი მაცვია,

ხული არყის სუნად მიყარს...

მეორე შვირადი, მშაკაც, მშობის ხათრით,

ერთი პატარა ნახვრეტი ზომ არ გავიკეთო ნატურაში? ახაა! გავხვრეტო ნატურაში მეც მავარი ვარ, ზომ იცი... მძორზე რწყული არ უნდა შეგარჩინო ცოცხალი!

პირველი შვირადი, ხული არყის სუნად მიყარს...

ფულის ხოლოც ფანჯაი ყვავილო, მაინც როგორაა ახე კარგი ეს ქვეყანა! მშაკაც, ხედვისგან ლამის კახრი გავავსო ცრემლით! ნეტა ცხვირების ადგილას თითო ხოთლი გვეყავს, უელში ჩაუჭარბაკებლით ერთმანეთს!

სხვაში, (ერთად მღერის).

ტუეში ცხენით მიდიოდეს

მფალკელი მონადირე,

ბერი-მერი, რა ჭოხია ნადირობას

მეწინე დავაბიზინებულ მინდორზე,  
რა ქობია ნადირობას გეწიანს.  
(ვოიციკო ფანჯარას მიაღებდა, შარია და  
ტამბურმაიორი ცეკვით ნაუქროლებენ და ვერ  
ამჩნევენ.)

**ვოიციკი.** იხი იხი დასწევლოს ეშმაქმა  
მარბა (ცეკვა-თამაშში) მიდი, მიდი!  
**ვოიციკი** (სუნთქვაშეკრული). მიდი-მიდიო!  
(უცბად წამობტება და ისევ მოწვევით ეშვებ-  
და სკამზე.) მიდი-მიდიო! (სიმწირი ხელებს  
იმტრევეს.) იტრიაოთ იტყვიეთ! რატომ ღმერ-  
თი შივს არ ჩააქრობს, რომ უველაფერი ავ-  
ხორც ფერხულში ჩაებას, კაცო და ქალი, ადამი-  
ანი და პირუტყვი?! მიდით, დღისით-მზისით,  
მიდით, ზედ ხელისგულზე, ბუზებივითი კახპა  
ჩა გახუტრებულაი, ჩა ცხელია მიდი, მიდიო!  
(წამბურში) ოხხი წელზე როგორ ხვევს ხე-  
ლახსი უკვე მაგიანი ჩემი როგორც იყო ადრე-  
ხე! (რეტდასმულივით დავარდება.)

**პირველი შუბრილი** (ქადაგებს მედიანზე  
მღაგოი) და მიანც, როცა შგზავრი მიაღებდა  
დროის მდინარეს, ან კიდევ ღვთიურ სიბრ-  
ძნეზე პახუხის გახაცემად დაეითხება თავს:  
რატომ არხუბობს ადამიანი... რატომ არხე-  
ბობს ადამიანი? ამან, გეტყვით თქვენ: რით  
იხსოვრებდა გლეხი, მღვავთ, მეწალი, ექიმი,  
ღმერთს რომ კაცი არ გაეჩინა? რით იხსოვ-  
რებდა მკერავი, ღმერთს რომ კაცისთვის სიბრ-  
ძვილის გრძნობა არ შთაუნერგა, ან ჭარისკაცი,  
ღმერთს რომ ურთიერთულუტის მოთხოვნილ-  
ებით არ აღებურვა? ამიტომ ეტვი ნუ გაქვთ...  
დაიბ, დაიბ, საბურია და შვენიერია, მაგრამ  
წარმატული უკველი მიწვირა, ფულით ხოლოც  
ობია! დახარულ, ძვირფასო მსმენელნო, მო-  
დი ერთი ვახტანგური მოვხვათ, უჩიბს არგა-  
ხაზრდელა! (საერთო მხიარულებაში ვოიცი-  
კო გონს მოდის და თავქუდმოგლეჯილი გარბის.)

**მინდორი**

**ვოიციკი.** მიდი, მიდი. ტაში-ტაში ტაშ-  
ფანდური, ხტირუბი მიდი, მიდი... ჩუ! რა  
შესხის ქვემოდან? (მიწაზე გაიშობება.) ჰა?!  
ჩახ ამბობთ? ხმაშაღლა! გამაგონეთ დაკალი,  
ბუქნა, დაკალიო?... დაკალი... დაკალი... ძუკ-  
წა! მე? მე დავკლა? იქაც ეს შესხის, გა-  
წუწუვებელივ: დაკალი, დაკალი..

**პასარამის ოთახი**

(ლაშეა, ანდრესი და ვოიციკი საწოლზე).  
**ვოიციკი** (ჩუმად). ანდრეს!  
ანდრესი (ძილში ბურტყუნებს).  
**ვოიციკი** (ანჭლრეკს). ანდრეს, ანდრეს!  
ანდრესი. ჰა, ჩა იყო!  
**ვოიციკი.** ვერ ვიძინებ. თვალს მოვხუჯავ  
თუ არა, უველაფერი ტრიალებს, ვიოდინობის  
ხმა მიდგას ყურებში, მიდი, მიდიო! მერე კედლი  
დან ვილაც მელაპარაკება. შენ არაფერი გეხის?  
ანდრესი. იცეკვონ, თავში ქვა უშლიათ!  
დავიალდე, კაცო, ღმერთი გვფარავდეს; ამან.  
**ვოიციკი.** ხუდ მესხის; დაკალი, დაკალი!  
თვალეხსშუა დანახავით შესობა რხედსკ.

ანდრესი, დაიძინებ შე დამხუცებლო!  
(ისევ იძინებს.)  
**ვოიციკი, მიდი, მიდი!**  
**პაივის უყო**



(ტულენტები და ვოიციკო ქვემოთ დახანს,  
ექიმი — სხენის ფანჯარაში)

**პაივი.** ბატონებო, მე სახურაზე ვდგავარ,  
როგორც დავითი, რომელმაც ბერსაზე იხილა,  
ოღონდ მე ვერაფერს ვხედავ, გარდა ნიფხე-  
ხისა, გოგონათა მანიაოხნი რომ შრება. ბა-  
ტონებო, ჩვენ მივადექით ძალზედ მნიშვნელო-  
ვან საკითხს სუბიექტის მხრეთთან მისართუ-  
ბის შესახებ, თუ ჩვენ ავიღებთ მხოლოდ ერთს  
იმ საგანთაგან, რომლებშიც ორგანული თვით-  
დადგინება ღვთიურისა აგრერიგად მაღალ ხა-  
ფხუტრევა მანიფესტირებული, და დააკვირ-  
დებით მის დამოკიდებულებას სივრცეზე, ფე-  
დამიწაზე და ცარგვალთან, თუ მე, ბატონებო,  
ამ კაბას ფანჯრიდან ვაღმოვაფიქვ: ჩა დამო-  
კიდებულება ექნება ამ არსებას centrum gra-  
vidationis-თან მისი საყოთარი ინსტიქტის  
შესაბამისად?... ეე, ვოიციკო, (ბლავის.) ვოიციკი!  
**ვოიციკი** (კატას იჭერს). იქიონება, ბატონო  
დოქტორო!

**პაივი.** ხიპო, რა ბებიაშენივით იწუტებ  
მაგ პირუტყვს გულში! (ქვემოთ ჩამოდის.)

**ვოიციკი.** ბატონო დოქტორო, კანკალმა  
ამიტანა.

**პაივი** (გახარებული). უა მშვენიერია,  
ვოიციკი! (ხელებს იფშენებს. კატას ხელში აიყ-  
ვანს.) ამას ჩახ ვხედავ, ბატონებო! სურდლინი  
ტილის ახალი სახეობა, მშვენიერი სახეობა!  
(ლუპას ამოაქერხებს, კატა გარბის). ბატონებო,  
ეს ცხოველი სრულიად მოკლებულია საბე-  
ნიერო ინსტიქტ... სამაგიეროდ, ზეგაძლიათ  
ნახოთ სხვა რამ. შეხედეთ: ეს კაცო მეროხენდი წე-  
ლიწალია, მუხუდოს მერს არაფერს ჭეხულებათ;  
დააკვირდით შედეგს: მოუხმინეთ, ჩა არათა-  
ნაბარი პულსი აქვს. ან ჩა თვალუბი!

**ვოიციკი.** ბატონო დოქტორო, თვალთ მიბა-  
ნელდება! (ქდება.)

**პაივი.** გამხნედა, ვოიციკი! ერთი-ორი ფეღც  
და მორჩება. გახიწკეთ, ბატონებო, გახიწკეთ!  
(ისინი უსინჯავდნ საფეთქლებს, მაჯას, კერძლს.)  
ჰო, მართლა; ვოიციკი, ერთი ყურებიც აამოძ-  
რავე ბარემ, ბატონებმა ვინაწინ ამის ჩვენბა-  
საც ვპირებდი თქვენთვის; მუშაობს ორი  
ყუნთო... აბა, მიდი...

**ვოიციკი.** ეეჰ, ბატონო დოქტორო!

**პაივი.** რაო, ვუბატონო, მე აგომოძრავო  
ყურები?! კატახავით მეთხებიო, არა? ამრიგად,  
ბატონებო, ჩვენ საქმე გვაქვს გარდამავალ ფორ-  
მასთან ადამიანიდან ვირისკენ, საც შედგება  
ქალური აღზრდიან და დედანისა. რამდენი  
ღერი თმა დაგაძრო უკვე დედაშენმა ხიჯვა-  
რულით, შეილის მოხაგონებლად? ჩაღაც ძა-  
ლიან შეგითხუდდა ამ ბოლო დროს კოჩორი  
დაიბ. ბატონებო, მუხუდო!

ვროცამი, არაფერი გაგია?  
 ანდრეისი, აქა, ერთ ამხანაგთან ერთად.  
 ვროცამი, რაღაც თქვა, არა?  
 ანდრეისი, შენ ვინ გითხრა? რა ვიცი, იცი-  
 ნოდა და... შერე თქვა, მაგარი ქალია, კი  
 ფეხები აქვს... ცეცხლივითააო.  
 ვროცამი (შვილად). ასე თქვა? რა მუ-  
 ნიშნებოდა წუხელ? დანა რომ არა? რა სისუ-  
 ლელე არ დაგისწორება ბოლმე კაცს!  
 ანდრეისი, ხაით, ქობილიო?  
 ვროცამი, ჩემს უფროსს ღინო უნდა მი-  
 უტანო... ანდრეის, იცი, ის მინც ურთადერთი  
 გოგო იყო.  
 ანდრეისი, ვინა?  
 ვროცამი, არა, არაფერი, აბა, კარგად. (გა-  
 დის.)

ფუნდემი

ტამბურმეორი, ვოიცეკი, ხალხი.  
 ტამბურმეორი, მე კაცი ვარ! (მეტიდზე  
 მეშტის იბაგუნებს.) კაცი ვარ-მეთქი ვინმეს  
 რამე რომ არ უნდა? ვინც არ მომერიდება, ხა-  
 ელოარ უნდალყო შევუტენი ცხვირს! შე-  
 (ვოიცეკს) შენ, უი, დათიე! ეს ქვეუანა არაუი  
 უნდა იყო, არაუი... და კაცმა უნდა ხვახს!  
 (ვოიცეკი უსტვენს.) შენ იქნება ენა ამოგაღო-  
 რი და ტანზე შემოგახვიო! (ჩხუბობენ; ვოი-  
 ცეკი მარცხდება.) გინდა ბებრის კუი-  
 ლისოფენა მარა აღარ ჩაგახუნტო? გინდა?  
 (ცეცხაწყვეტილი ვოიცეკი აკანკლებული ჯდო-  
 ბა მერხზე). უსტვინე ახლა...

არაუი ჩემი ხულის მალამო.  
 სიმხნეს მშატებს არაუი!  
 მარინა ძაღვი, მაგრაღ მოხვდა.  
 მორამ, სისხლი ხდის.  
 ვროცამი, ყველაფერს თავისი ჩერი აქვს!

მეწვერილმანის ფარდული

ვოიცეკი, ებრაელი.  
 ვროცამი, ძვირია ეს პისტოლეტი.  
 ებრაელი, მა, როგორ, ყიდულობთ თუ არა?  
 ვროცამი, ეს დანა რა ღირს?  
 ებრაელი, სწორედ მისწრებია; ყველი ზრე-  
 ბავი გამოიკრათ? მა, როგორ? ჩემზე იაფად  
 არაინი მოკცებთ. სიკვდილი იაფი უნდა დგო-  
 ფდეთ, მაგრამ სულ მუქიადაც რომ არა? მა, რო-  
 გორ? ყარაბაიანი სიკვდილი გამოგვავთ.  
 ვროცამი, ჭანა მარტო პურის ხაქრელად  
 ფარავებს...

მინტაშლი, ორი გროში.  
 ვროცამი, მა. (მიღის)  
 მინტაშლი, ჭან! თითქოს ორი გროში ფუ-  
 ლი არ იყოს. ძაღლიშვილი!

მარინა ორბან

შტარნი (წვეს და ზღაპარს უყვება თავის  
 თავს თითებზე). ამას ოქროს ჭვირგვინი აქვს,  
 შეფე-ბატონია... ზვალ მოუყვან დედოფალს  
 თავის შვილს... სისხლის ძეხვი ეუბნება: დვიძ-  
 ლის ძეხვი. ვადმო ჩემსა...

„არცა იყო  
 წაკვია იგი პირსა მისსა“. ღმერთო დიდებულო,  
 ნუ მიცქერ (გადაფურცლავს). „ფარფეფელა“  
 მოიყვანეს მისა დედაკაცი, რომელმაც  
 ერსა უელა დაუყარა მრუშობასა და დაადგინეს  
 იგი შორის... ბოლო იესო მრქუა მას: არცა მე  
 განგკითხავ შენ, წარვედ და ამერიტთან ნუ-  
 დარა სცოდავ, (ხელებს აღაპყრობს.) ღმერთო,  
 ღმერთო, არ შემიძლია. ღმერთო, მარტო  
 იმას გთხოვ, ლოცვა მიინც შემაძლებინო!  
 (ბავშვი ჩაეხუტება.) ეს ბავშვიც დანახვით მე-  
 ხობა-გულნო... (შტერს): კარლ, შიუეუ გაგუყვანა  
 ნეტავ! (შტერი აიყვანს ბავშვს და გაიჟმდება.)  
 ეს ფრანციც არ შივიდა, არც გუშინ, არც  
 დღეს, დაცხა... (ფანჯარას აღებს და კითხვას  
 აგრძელებს.) „და დადგა ფერხთა თანა მისთა,  
 ტაროდა და იწყო დაღობოდა ცრემლითა ფერ-  
 ხთა მისთა და თმითა თავისა მისისათა წარ-  
 ჰბოცდა და ამბორსუყოფდა ფერხთა მისთა და  
 სეცხებდა ნელსაცხებელსა...“ (მუშტის მკერ-  
 დში იცემს.) მცვდარია ყველაფერი! მაცხვჯა-  
 რი მე ზცებელი ფეხზე საცხებელს!

საზარმა

ანდრეისი, ვოიცეკი თავის ნივთებში იქექება.  
 ვროცამი, ეს კაშკაღი შენი იყოს, ანდრეს,  
 გამოდგება.  
 ანდრეისი (გაოგნებული, ყველაფერზე ამბობს):  
 მა.

ვროცამი, ეს ჭვარი ჩემი დის ნაქონია, ეს  
 ბეჭედიც.  
 ანდრეისი, მა.

ვროცამი, ერთი ხატიც მაქვს, ორი ოქროს  
 გული, დედაჩემის ბიბლიაში იდო. ზედ აწერია:  
 როგორც ცხედარი ესვენა შენი, სისხლდადე-  
 ნილი და გატანჯული.

უფალო ღმერთო, მარადეამ ასე ამყოფე ჩემი  
 ცოდავილი გული.  
 დედაჩემის ხული დიდი ხანია მიიბარა უფალ-  
 მა... ისე რომ, არა აქვს მნიშვნელობა...

ანდრეისი, მო.

ვროცამი (რღაც ქალალს ამოაძვრენს).  
 ფრიდრიხ იმან ფრანც ვოიცეკი, რიგითი,  
 მეორე პოლიის მეორე ხატადიონის მეოთხე  
 ანუთისი მხროლელი, დანადგებული მარტხას,  
 20 ივლისს... დღეს 20 წლის? თავისა და 12  
 დღისა ვარ?

ანდრეისი, ფრანც, შენ ლაზარეთში მოხვ-  
 დები, შე ხაყალო, ეხლა არაუხს უნდა ხვამ-  
 დე და ფხენილებს აყოლებდე სიციხის დასაგ-  
 დებად.

ვროცამი, მა, ანდრეს, როცა მეკუბოვე  
 ბურბუშელას ერთ ადგილას აქუჩებს, ჩერ  
 არავინ იცის ხოლმე, ვის მოუწევს ზედ თავის  
 დადება.

ქუჩა

მარია გოგონებთან ერთად სახლის წინ ზის.  
 ბებია, მოგვიანებით — ვოიცეკი.

მზე კრიალებს ლამაზობას,  
თესლი ქვირტად ღვივის:  
მინდორს გადადიოდნენ,  
ორ-ორად მიდიოდნენ,  
თავში — მუხტირები,  
ბოლოს — ვილინოები,  
აღისფერი წინდებიო...

პირველი ბავშვი. ცუდია.

მეორე ბავშვი. როგორ იცი ხოლმე!  
პირველი ბავშვი. მარია, შენ გვიმღერე!  
მარია. არ შემიძლია.

პირველი ბავშვი. რატომ?  
მარია. იმიტომ.

მეორე ბავშვი. რატომ იმიტომ?

მესამე ბავშვი. ბებო, გვიამბე, რა

ბებია, მოდიო, თქვე კინებო... იყო ერ-  
თი ხაყვალი ბავშვი, არც დედა ჰყავდა, არც  
მამა, უველაფერი მკვდარი იყო და აღარავინ  
იყო ქვეყანაზე. მკვდარი იყო უველაფერი, ეხ-  
კი დადიოდა დღეღამეზე და ეძებდა, და რად-  
განაც აღარავინ ეგულებოდა დედამიწაზე, — ცა-  
ში მოუნდა ახვლა; თან მთვარეც ისე კეთილად  
დანილოდა თვის... რაცა ბოლოდაბოლოს  
მთვარეს მიაღწია, დამაბლი ქორკოს შერჩა  
ხელში. მერე მზესთან წავიდა, მზე დამკვარი  
შეხუშვირა აღმონდა, ვარსკვლავებთან რომ  
მივიდა, მათ ნაცვლად კატარა ოქროს ხოჭოები  
დახვდა, ცაზე კინძობთავებით მიკურული. და  
რაცა ისევე დედამიწაზე მოუნდა, დედამიწის  
აღვლას გადმოხორუნებული ქოთანდა დაინახა-  
დარჩა სულ მარტო. დაქდა და ატირდა,  
და ახლაც ზის და სულ მარტო.

პირველი. (გამოჩნდება). მარია!

მარია (შეშინებული). რა..

პირველი. მარია, წავდიო. დროა.

მარია. ხად?

პირველი. რა ვიცი!

ტყისპირი ტბორთან

მარია და ვლიცკო

მარია. ესე ეგი ქალაქი იქითენაა. როგორ  
შეშინა!

პირველი. გერ ვერ წახვალ. მოდი, დაქვი.  
მარია. რომ უნდა წავიდე!

პირველი. ნუ გეშინია, ფეხები არ დაგისხხ-  
ლიანდება სიხბილით.

მარია. როგორ იცი ხოლმე!

პირველი. მარია, რამდენი ხანია ექვად  
ვართ, იცი?

მარია. ორი წელი შესრულდება ხამებას.  
პირველი. კიდევ რამდენ ხანს ვიქნებით

ეგვს იცი?

მარია. უნდა წავიდე, ვახშამი მოვაშვადო.

პირველი. გცივა, მარია? და მაინც, რა  
ობილი ხარ... რა ცხელი ტუჩები გაქვს ცხე-  
ლია, ცხელი კახის სუნთქვა და მაინც, ხა-  
მოთხეს დავთმობდი, ოღონდ ერთხელ კიდევ  
მტკიცე... გცივა? რაცა ცივებიან, აღარ ხცი-

ვით ხოლმე, დილის ნამისაგან აღარ შე-  
გამცივებხს.

მარია. რა თქვი?

პირველი. არაფერი. (ღუმელი)  ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

მარია. მთვარე რა წითლად ამოდის!

პირველი. სიხბილიანი ნამგალიყო.

მარია. რას აპირებ? ფრანც, ფერი აღარ  
გადევს... (ვლიცკო დანას მოუღერებს.) ფრანც,  
გაჩერდი! ღვთის გულსიხათვის, მიშველეთ, მიშ-  
ველიო!

პირველი (რამდენჯერმე ჩასცემს დანას).  
აბა, აბა! ვერ კვდები? აბა, აბა.. კიდევ ბორ-  
გავს; მაინც ვერა? კიდევ? კიდევ? (ერთხელაც  
ჩასცემს.) მოკვდო? მოკვდი. მოკვდა! (დანას  
ხელიდან გააგდებს და გარბის).

ფუნდუკი

პირველი, იცუჯეთ, უველამ იცუკეთი მიდი,  
მიდიი! გაიხვითქეთ და აუროდდით! მაინც  
იზის საკბილო ვართ უველა! (მღერის.)

ქალიშვილო, ქალიშვილო,

ნეტავ რახა ფიქრობდი,

ქუჩის უველა შედროგეს რომ

ეტორღიალებოდი!

(ცეკვავს.) კატაი ხარ, ქუეთი მოდი, დაქვი!  
ცხელა, ცხელა (ფრანცის იხდის). ასეა ხოლ-  
მე, ერთს მოიხეტლებს სატანა, მეორე — და-  
უხსლტება; ქეთე, რა ცხელი ხარი რატომ ნე-  
ტა? თუშცა, ნუ ღელავ; ქეთე, შენც მოახწრებ  
გაცივებას.. არ იმღერებ რამეს?

მამე (მღერის)

შეხატოს გულე არ მიმიწვებს,

გრაქლი კახაც არ მაცუია,

არც წუტელა ფეხსაცმელი

არ შეშვენის მოახლეს.

პირველი. არა, ფეხსაცმელი რად გინდა,  
ქოქხეთუში შეხშიშველაც შეიხვლება.

მამე (მღერის).

ფუა, საყვარელო, არ ვარგებულხარ,

მარტო იძინე, დაზოგე ფული!

პირველი. მართალია, არ მინდოდა სიხბლში  
ხელის გახვრა.

მამე. კი მაგრამ, ხელზე რა გაქვს?

პირველი. შე... შე?

მამე. წითელია სიხბლი (ხალხი შეგროვ-  
დება.)

პირველი. სიხბლი?

მიფუნდუკამ, აუჰ! სიხბლი!

პირველი. ეტყობა, გავიჭერი... აი, მარჯვე-  
ნა ხელი...

მიფუნდუკამ, კი მაგრამ, იდაუვზე როგორ  
მგაცუცხ!

პირველი. შევიწმინდე,

მიფუნდუკამ, მარჯვენა ხელი მარჯვენა იდა-  
უვზე? კი მოხერხება გქონია!

მამე. დემა უტობა; სუნე მცემს, კაცის  
სუნე! ფუა, უარს უკავ.

პირველი. დასწყვედლოს ეშამა, რახ შე-  
მიჩნდით! რა თქვენი ხაქმეა მომტყალეთ. თო-  
რემ პირველივეს... უშემახაც წაუღიწართ! გკო-

ნათ. კაცი მოკვალი. მკვლელი ვარ? რას მომჩერებხართი თქვენ თავს შეხედეთი გა-  
მიშვითი (გარბის:)

### ტბორძან

კოცეკი მარტო.

დანა დანა სად არის? აი აქ დამჩჩა. დანა  
გამუდისი სადღაც აქ იყო ახლოს ვარ... ეს  
რა ადგილია?... რა ხმები ისმის? რაღაც მოძ-  
რაობს. მიჩუმდა... სადღაც აქ იყო... მარია? ბუ,  
მარია! რა სირუშეა! გარინდულა უველაფერი  
რა გაფითრებული ხარ, მარია? ეს რა წითე-  
ლი ლენტი გკიდია უმელზე? ვისგან მიიღე მრუ-  
შობის გასამჩქელოდ? შავი ხარ ცოდვისგან,  
შავი! ნეტავ შე მინც გაგათერე? რას გაგ-  
ჩენვია თმა, დღეს არ დაგიწნავს?... დანა! დანა!  
ბომ ვიპოვე! (წყლისკენ გარბის.) ასე, იქით,  
ხილრმეში (წყალში აგდებს დანას.) ქვსავით  
იძირება ჩაშაფხულ წყალში... არა, ძალიან აბ-  
ლოსაა, ხანაობის დროს. (ტბორში შეტოპავს

და უფრო შორს ისვრის.) ასე. ეხლა... მაგრამ  
ზაფხულში, ლოკინებზე რომ ჩაუვლითავე  
უბ, დაფანტული იქნება უკვე ვინღა იცნობს...  
ნეტა დამეშტვრია... კიდევ გახისხლანგეულსა  
ვარ? უნდა ჩამოვირცხო. აქ ლაქა მქონია, აქა...  
(ორნი მოდიან.)

პირველი. მოიცა!

მეორე. გესმის? ჩუი აი იქ!

პირველი. აი! უუ. რა ხმაა!

მეორე. წყალია, იძახის: დიდი ხანია, არავინ  
დამხრჩვალაო. წამო, არ ვარგა ამის მოსმენა.  
პირველი. უუუ! კიდევ... მომაკდავივით!  
მეორე. შემზარავია! რა ბურუნია, უკუნი  
სიხნეუე დგას... ეს ხოკოების ზუზუნიც, გახ-  
ზარული ზარებივით... წავიდეთ:

პირველი არა, ძალიან გარკვევით ისმის  
უკვე! აი იქიდან! წამო, წამოშვევი!

გერმანულიდან თარგმნეს

რეჟიმ პინანძემ და მამუშაპ ლაქიაშვილმა.

### ძროხიკა



პეტრე ნალბანდიშვილი

კომპოზიტორი პეტრე  
ნალბანდიშვილი ამ თორმე-  
ტიოდ წლის წინ დაკარ-  
გეთ. მუსიკალურ საზოგა-  
დოებას გამოაკლდა პატიო-  
სანი, თავდაბალი, აქტიური  
წევრი, მოსწავლე ახლგაზ-

რლობამ კი დაკარგა გული-  
სხმიერი აღმზრდელი, მზრუ-  
ნველი მასწავლებელი, თავი-  
სი ცხოვრების გზაზე პ. ნა-  
ლბანდიშვილმა განიცადა  
უველა ის ხილუბები, რაც  
თან ახლდა ჩვენს ცხოვრე-  
ბას ში-იანი წლებიდან მო-  
ყოლებული; ფინეთისა და  
მეორე მსოფლიო ოში,  
ტყუეობა, რტარების...  
უველგან და უყოველთვის  
მუსიკა იყო მისი მანუგე-  
შებელი, მისი მხსნელი. მუ-  
სიკას მიუძღვნა მთელი  
ცხოვრება, ურშობიდან მო-  
ყოლებული. სიმღერას ახ-  
წავლიდა ამ საქმით გატა-  
ციებულ ნიჭიერ ახლგაზრ-  
დებს, გუნდს ლოტბარობ-  
და, ხელმძღვანელობდა ქაზს  
და თვითონვე წერდა მის-  
თვის მუსიკას. ქმნიდა თავის  
დროზე ძალზე პოპულარულ  
საესტრადო სიმღერებს, რო-  
მლებიც ხანგრძლივად შერ-  
ჩა საესტრადო მომღერლე-  
ბის რტარტუარს. ბევრს ახ-  
სოვს მისი „ლურჯი იები“,  
„გაზაფხული“, საესტრადო  
ფანტაზია ორკესტრისათვის  
ქართულ თემაზე, რომელ-

საც საქართველოს ფარგ-  
ლებს გარეთაც იცნობდნენ,  
ახლანდ შვიტყუეობ, რომ  
მეორე მსოფლიო ომის  
დროს, ტყუეობაში მყოფმა  
პ. ნალბანდიშვილმა სხვა  
თანამემამულეებთან ერთად  
ქართველ მომღერალთა  
გუნდი ჩამოაყალიბა და  
კონცერტებს მართავდა დაჰ-  
რილი მებრძოლებისათვის  
პარიზისა და ევროპის სხვა  
ქალაქების საავადმყოფოებ-  
ში, საკონცერტაციო ხანა  
ეკებში, სამხედრო ხატლა-  
ონებში და სხვ. თვითმილ-  
ველთა მოგონებით ამ კონ-  
ცერტებს, ისე როგორც პ.  
ნალბანდიშვილის მიერ  
მებრძოლთა შორის მოწყო-  
ბილ ხაგანწანათლებლო ლე-  
ქცია-საუბრებს, მნიშვნელო-  
ვანი კვალი დაუტოვებია.  
ქართველ მუსიკოსს, მის  
მოღვაწეობას ინტერესით  
ეკიდებოდნენ უცხოეთში.  
მისი წყალობით ქართული  
მანგები, იმედად და ნუგე-  
შადა მოველინა სხვადასხვა  
ეროვნების ადამიანებს იმ  
მითმე დღებში.  
ომიდან დაბრუნებული  
პ. ნალბანდიშვილი სერიო-



მევიოლნე გ. ფეიგინი, ლირიკორი — კ. ივანოვი, კომპოზიტორი კ. ნალბანდიშვილი

ზულად ჰქედებს ხელს მუსიკალურ განათლებას. უბრუნდება კონსერვატორიას და წარმატებით შეტადინეობს ცნობილი პედაგოგის, პროფესორ იონა ტუსეიას საკომპოზიციო კლასში. კონსერვატორიის დამთავრების (1952) შემდეგაც პეტრემ არ უღალატა თავის ძირითად გატაცებას — სახეტრადო მუსიკას, თუმცა ამავე დროს მას გაუჩნდა ინტერესი სეროზული თანრეზისადმიც, შექმნა საბავშვო ოპერა „დედის სიყვარული“, რომელიც დაქილდოვებული იყო დიპლომით და პრემიით, კანტატა „სამჯარი“, სიმფონიკი კვარტეტი, კონცერტინო საყვირისა და ფორტეპიანოსათვის, საგუნდო სიმღერები და რომანსები და სხვ. 1955-1988 წ. წ. წერდა მუსიკას დრამატული სექტაულებიანათვის, უმეტესად მოზარდ-მასურებელთა ქართული თეატრისათვის, ამ პერიოდის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია სავიოლინო კონცერტს ორკესტრთან ერთად (1984). ეს არის ტრადიციული სამწიფილიანი საკონცერტო ციკლი, რომელშიც სპარბოხს ლირიკული განწყო-

ბილება, ფრთაშესხული ლამაზი, გულწრფელი მერლოდები. აქ უდევს სათავე მის მხატვრულ სახეებს და აქედან მოდის სათანადოდ შერჩეული გამოსახველობითი საშუალებებიც. შეიძლება ითქვას, რომ სავიოლინო კონცერტი კ. ნალბანდიშვილის შემოქმედებითი ბუნების სარკეა. მასში კომპოზიტორი სრულად გადმოგვცემს მისთვის დამახასიათებელ რომანტიკულ მსოფლშეგრძნებას, ფაქიზ განცდებს. ლირიკული გრძნობების სამყაროს, ხალხური ინტონაციები ქმნიან ნაწარმოების ეროვნულ კოლორიტს.

კ. ნალბანდიშვილის სავიოლინო კონცერტის მხატვრული ჩანაფიქრი ტრადიციულობისკენ იხრება; მაგრამ მისთვის არ არის უცხო თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშნები. ეს კონცერტი მაშინ იქმნებოდა, როცა ქართულ მუსიკაში იმძლავრა ძიებებში, განახლების ტენდენციებმა. კომპოზიტორი თავისთავად გამოუხმაურა ყოველივე ამას. ამ ნაწარმოებში ვხვდებით მუსიკალური აზროვნების ტრადიციული და ახალი ფორმების თუ საშუა-

ლებების შეჯავების ცდას, რაც ავტორმა საკუთარი შემოქმედებითი შეხედულებების ფარგლებში განახორციელა.

შემთხვევითი არ იყო კონცერტის პირველი შემსრულებლის, — ცნობილი რუსი ლირიკორის კ. ივანოვისა და გამოჩენილი მევიოლინე გ. ფეიგინის ინტერესი ამ კონცერტისადმი, მათ პირველად შეასრულეს იგი საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის მონაწილეობით. თბილისში გამართული ფესტივაზე „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული“ (1986). შემდეგ კი ეს კონცერტი შევიდა მოსწავლე ახალგაზრდობის სახელწოდებით რეპერტუარშიც.

პაპულარულ სახეტრადო ნაწარმოებებთან ერთად კ. ნალბანდიშვილის სავიოლინო კონცერტი თავისი მოხიბლავი, ნათელი, ლირიკული სახეებით, დამახასიათებელი მელოდებით დღესაც ინარჩუნებს მხატვრულ ღირებულებას. იგი ჩვენს წარმოდგენაში აცოცხლებს მის კეთილშობილ ავტორს; ქართული მუსიკის უანგარო მოღვაწეს — პეტრე ნალბანდიშვილს.

თამარ ხუციშვილი.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

Паата Иакашвили

ГРУЗИНСКИЙ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Продолжение (начало см. № 4) обширного исследования киноведа П. Иакашвили о произведениях исторического жанра в грузинском кинематографе. В данной части автор анализирует процессы 30-х годов и критически осмысляет творчество известного кинорежиссера Михаила Чиаурели (стр. 2).

Анна Чавчавадзе

МИСТЕРИЯ ЖИЗНИ  
И СМЕРТИ

Рецензия театроведа А. Чавчавадзе о новом спектакле театра им. Шота Руставели — «Кровавая свадьба» по пьесе Федерико Гарсия Лорка. Постановка осуществлена молодыми режиссерами Леваном Цуладзе и Мерабом Свирава (стр. 22).

Роман Шенгелия

МИФ В РОМАНЕ XX ВЕКА

Философ Р. Шенгелия размышляет о проникновении мифологии в литературу XX века, в частности, осмысляет мифологизированную поэтику Дж. Джойса и Т. Манна не как стихийное, интуитивное возвращение к мифологическому мышлению, а осозанный прием современного философского романа (стр. 30).

Кити Мачабели

БРОНЗОВЫЕ КАДИЛЬНИЦЫ  
В ГРУЗИИ

Искусствовед К. Мачабели исследует кадилашвили ранне-христианской эпохи найденные в разных областях Грузии (стр. 43).

Гиви Орджоникидзе

ПРОБЛЕМЫ ГРУЗИНСКОЙ  
КИНОМУЗЫКИ

Продолжение статьи музыковеда Г. Орджоникидзе (начало см. № 5) о проблемах грузинской киномузыки, влиянии технических проблем на реализацию творческих задач (стр. 59).

Пикрия Кушиташвили

ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ  
НОВОЙ СТУДИИ

Статья молодого театроведа о рождении новой молодежной театральной студии при объединении молодых творческих работников Министерства культуры. Автор рецензирует первый спектакль молодых — «Элизабет, Элизабет...» Тамаза Чиладзе в постановке руководителя студии Анзора Кутателадзе (стр. 71).

Георгий Гвахария

«РАЗМЫКАНИЕ КРУГА»  
У СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И В  
ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ

Прочитанный доклад кинокритиком Г. Гвахария в Венеции на посвященном памяти Эйзенштейна бьеннале, касается мифологической символики круга, как символа единства, незавершенности, вечности, — и ее осмысления в искусстве (стр. 78).

Джорд Сантанаи

КАЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВО

Статья признанного классиком американской философии Дж. Сантанаи «Кающееся искусство» была опублико-

ვანა в 1922 году. В ней автор анализирует авангардное движение в искусстве на примере кубизма и фовизма (стр. 88).

и Гия Канчели. Такова история рождения Шестой симфонии, которую анализирует московский музыковед Н. Зейфас (стр. 107).

საქართველოს  
საბავშვო  
საბიბლიოთეკო

**Тамара Месхи**

### СЛУЖИТЕЛЬ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена музыковеду-фольклористу Кахи Росебашвили, беззаветно преданному делу собрания и возрождения национального музыкального фольклора (стр. 94).

**Мака Бадридзе**

### ВПЕЧАТЛЕНИЕ О ВЕЧЕРЕ СКРЯБИНА

В рубрике «Мастерская молодого критика» предлагаем рецензию М. Бадридзе о концерте класса замечательного пианиста и педагога Т. Матурели посвященному творчеству Скрябина (стр. 97).

### ЭТО НАСТОЯЩАЯ МИСТИКА...

В рубрике «Рассказывают молодые» беседуют театровед Т. Бокучава и талантливая актриса театра им. Шота Руставели Лела Алибегашвили, создавшая несколько значительных образов в театре и кино (стр. 99).

**Наталья Зейфас**

### ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ ГИИ КАНЧЕЛИ

В 1981 году в связи 200-летием Лайпцигского оркестра «Гевандхауз» дирижер Курт Мазур заказал известным композиторам разных стран новые юбилейные произведения. Среди них был

**Эрнст Неизвестный**

### ЛИЦО—ОБРАЗ—МАСКА

Имя скульптора Эрнста Неизвестного, эмигрировавшего из СССР, известно во всем мире. Особый интерес представляет его публицистика и художественное эссе (стр. 118).

**Олико Жгенти**

### О ВЗАИМООТНОШЕНИИ ФУТУРИЗМА И КИНЕМАТОГРАФА

В теоретической статье О. Жгенти рассматриваются взаимоотношения начала искусства грузинских футуристов-художников и произведений кинематографистов (стр. 135).

**Федерико Гарсия Лорка**

### ИЭРМА

Публикуем пьесу великого испанского поэта и драматурга, трагическую поэму «Иэрма», о судьбе бездетной женщины, ставшей воплощением бесплодия из-за эгоизма окружающих ее людей. Перевод и предисловие Тен Гвасалиа (стр. 149).

**Георг Бюхнер**

### ВОЙЦЕК

Публикуем пьесу выдающегося немецкого драматурга Г. Бюхнера «Войцек». Перевод Резо Кикнадзе и Мамуки Лекиашвили (стр. 164).

გადაეცა წარმოებას 26.04.91 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუქლად 28.06.91 წ.  
საბუქლი ჯალღლი 5,25.  
ჯალღლის ფორმატი 70X108<sup>1/16</sup>  
ფიზიკური წაბუქლი თანხა 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თანხა 19,65  
შეკვეთა № 907. ტირაჟი 3000.

ქურონალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, ი. მეჩიორის და ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.

საქართველოს ურონალ-გაზეთების გამომცემი  
ღობა „სამშობლო“. თბილისი, კონტაქტის ქ.  
№ 14. ტელ. 98-98-89.



644/102.

