

180
1980 *181*
საბჭოთავო
საგარეო
საზოგადოებრივი
მედიის ცენტრი

ISSN 0132-1307

საბჭოთავო საგარეო საზოგადოებრივი მედიის ცენტრი

1980 10

1980
w/c

ქართული საბჭოთაო
1981 წლისათვის

10/1980



საბჭოთა სელოკვება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

7 მკთრეზი — საბჭოთა სოციალისტური
რესპუბლიკების კავშირის ახალი
კონსტიტუციის დღეა

შენიშვნები

სსრ XXVI ყრილობის შესახებ დღეა
ბელოვანის დიდი მისია 2

ალექსი არგუნი —
თბილისის ოკაიონა და ბალეტის თეატრი სოფოპო 5

დავით ქაჩია —
მომავლის ნაბიჯები 11

ჭურბა ნადირაძე —
მკითხველთათვის აქტუალური 15

ანდრია ბალანჩივაძე —
საბჭოთა მუსიკალურ-დრამატული თეატრის კომპლექსები 24

ედიტ შავგულიძე —
ლევან ბაიასხივი — 50 29

ირინე კუჭუხიძე —
ბრანდენბურგის თანხის საერთაშორისო 34

კიტი მარაბული —
ოპერის რეჟისორი 43

მიხეილ ულიანოვი —
„მეხილ კარაგაზოვი“ 55

გრიგორ თარგუმიანი —
პრინციპული ბელოვანის კრიტიკული კონსტიტუცია 54

გიორგი ჭავჭავაძე —
„საბჭოთა ბანკი“ ანთროპოლოგიური გამოკვლევა 71

ლილია ნიჭიანი —
კინოს კრიტიკა — ქართული კულტურის ამაღლება 77

ედიტ გუგუშვილი —
თეატრი ბელოვანის ცხოვრება 82

ირინე დოლობერიძე —
თან დიდი დღის დრამატურგია 92

ლევან მარტი —
ქორეოგრაფი ბრუნო (პიესა) 98

ახალი წიგნები 114

კონტაქტი 115

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
ანტიკვარია
მედიკინა**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ შილაძე
სარედაქციო კომპლექსი:
აბაი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ მამუკია,
ჯუმაბეგ თითქმისი
(ასტანისგანაშობილი მდივანი),
ვანელი კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიძე,
ჯურაბეგ ნინიაშვილი,
გიორგი მარტოშვილი,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიშიძე,
ანდრონოვსკი,
ნოდარ მამუკია,
ნოდარ მამუკია,

XXVI



**ს კ კ კ
ყ ბ ი ლ ბ ი ს
შ ხ ს ა ხ მ დ რ ა დ**

ხელშეკრების დიდი მისია

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI და საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობებთან შეხვედრის წინა პერიოდი აღსავსეა განვლილი ოთხწლეულის შეჯამებისა და ახალი მიღწევების მოპოვების სულიერებით. საბჭოთა ხალხი უდიდესი პასუხისმგებლობით ემზადება ჩვენი ქვეყნის კომუნისტთა მომავალი ფორუმისათვის. თითოეული მოქალაქე, სოფლისა თუ ქალაქის მშრომელი, კულტურული ფრონტის თითოეული მოღვაწე აჯამებს იმას, თუ რა გააკეთა ქვეყნის ეკონომიკური სიმძლავრის განსამტკიცებლად, განვითარებული სოციალიზმის საზოგადოების სულიერ სიმდიდრეთა გასამრავლებლად.

თვალს რომ ვავლებთ განვლილ უაზროს წლებს, არ შეიძლება სიამაყისა და სიხარულის გრძნობა არ აღძრას იმხან, თუ რაოდენ გამდიდრდა ქვეყნის სულიერი ცხოვრება საბჭოთა ხელოვნების მრავალი მკაფიო, ქეშმარიტად მაღალმატერული, მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებით. კიდევ უფრო ამაღლდა სხვადასხვა დარგის ხელოვნება შემოქმედებითი აქტიუობა მრავალეროვნული საბჭოთა ხელოვნების განვითარების პრობლემების გადასატყრელად, ჩვენს მხატვრებს თვალსაჩინოდ მზარდი წვლილი შეაქვთ კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის საერთო სახალხო საქმე-

ში, ახალი ადამიანის აღზრდის საპატიო მისიის ხორცშესხმაში. სინამდვილის განვითარების, მის კანონზომიერებათა და ტენდენციათა ღრმა ცოდნა საბჭოთა მხატვრებს ეხმარება შექმნან ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოებები, რომლებიც ამკვიდრებს საზოგადოების, ადამიანის იმ იდეალს, ხალხის თანამედროვე ყოფიდან რომ არის ამოზრდილი. ეს კი მოწმობს ხელოვნების, შემოქმედების ურდვევ კავშირს ცხოვრებასთან, მკაფიოდ ნათელყოფს იმას, რომ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების კანონზომიერება — ხალხის სამსახურია.

გაზეთ „არადის“ ამასწინანდელ მოწინავე წერილში „ცხოვრების გმირი — ხელოვნების გმირი“ (7 აგვისტო, 1980 წ.) სწორედ ასეთ იდეალურ მხატვრულ სახეზეა საუბარი.

„საბჭოელ ხელოვნათა ყოველი ახალი თაობა ისწრაფვის ღირსეული წვლილი შეიტანოს პარტიის გმირული ისტორიისა და აღმშენებლობითი საქმიანობის გაშუქებაში, თავისებურად წარმოაჩინოს ხასიათი კომუნისტისა, რომელიც თითქოსდა მოიცავს სამყაროს საზრუნავსა და წუხილს, საზოგადოების შემოქმედებით ენერჯიას. ამ თემაზე შექმნილი საუკეთესო ნაწარმოებები ძლიერია სიმართლით, ხილავს

ადამიანს სიცოცხლის ნათელი საწყისების გამარჯვებობისათვის ბრძოლის დრამატიზმით“.

„პრავდის“ მონიარვ წერილი ხაზი აქვს გასმული იმ დიდ და ნაყოფიერ მუშაობას, რასაც უწევია ჩვენი ქვეყნის შემოქმედებითი კავშირები ხალხის ცხოვრებასთან კიდევ უფრო მჭიდროდ დაახლოების მიზნით.

ეს კარგი ტრადიციაა — აღნიშნავს გაზეთი — და მისი შემდგომი განმტკიცების საქმე მხოლოდ მოიგებს. ცოცხალი კონტაქტები, ამხანაური ურთიერთობა ამდიდრებს როგორც მხატვრულ ღირებულებათა შემოქმედით, ისე პარტიულ მუშაკებს, საშუალებას აძლევს მათ გაეცნონ ერთმანეთის საზრუნავს, შრომის სპეციფიკას. ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატები პარტიულ თეატრსა რომ მიმართავენ, ამით იჭრებიან კარდინალური ეკონომიკური, სოციალურ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური ბრძოლების სფეროში, ეხებიან იმ უმთავრესს, რითაც დღეს მილიონობით საბჭოთა ადამიანი ცხოვრობს“.

ამის თვალსაჩინო მაგალითი იყო მაისის თვეში ჩვენთან, საქართველოში გამართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების დღეები, — მხატვართა დიდი შემოქმედებითი ფორუმი. ეს გახლდათ მრავალეროვნული ქვეყნის სახვითი ხელოვნების ოსტატთა წარმომადგენლების საქმიანი და მეგობრული შეხვედრები არა მხოლოდ თავიანთ კოლექტივთან, არამედ ხალხთან, სოფლისა და ქალაქის მშრომლებთან. ეს გახლდათ ასპარეზი ხელოვნებაზე ფართო საუბრების გამართვისათვის, ურთიერთშემოქმედებითი მიღწევების გაცნობისათვის. საქართველოში საბჭოთა სახვითი ხელოვნების დღეების გამართვა კიდევ ერთი თვალსაჩინო გამომავალზე იყო მრავალეროვნული ხელოვნების განვითარებით ჩვენი პარტიის უდიდესი დანიტერესებინა. ეს ფორუმი, რომელიც პირველად ჩვენს რესპუბლიკაში გაიმართა, შემდგომში სხვა რესპუბლიკებში გადაინაცვლებს და კიდევ ერთი ქმედითი ღონისძიება იქნება ხალხთან ხელოვნების კავშირის შემდგომ განსამტკიცებლად.

ასეთი კონტაქტებისა და ურთიერთშეხვედრების უდიდეს მნიშვნელობაზე ლაპარაკობდნენ ცნობილი საბჭოთა მხატვრები ზეპირ გამოსვლებსა თუ პრესაში. ისინი მოუთხოვდნენ ეროვნულ ხელოვნებას ურთიერთგამდიდრებაზე, აღნიშნავდნენ, რომ დღეს თითოეული ხალხის მხატვრული მეგვიდრობა და თანამედროვე ტრადიციები მთელი საზოგადოების, ჩვენი სოციალისტური კულტურის უუფროსი წიგნი უნდა იყოს და ყველა ხალხის სულიერ განძეულობას ერწყმის.

წინასაყრობითი შემავაშემელი, ღრმა ანალიზის შემდეგ იყო საქართველოში საბჭოთა სახვითი ხელოვნების დღეები გამართული, სრულ მხატვართა კავშირისა და საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის გაერთიანებული პლენუმი თემაზე: „მრავალეროვნული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების კომუნისტური იდე-

ურიზა და ინტერნაციონალიზმი“. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების მაღალი ამოცანები განსაზღვრავდა ამ პლენუმის დიდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მნიშვნელობას. ამოცანები, რომელიც სკკპ ცენტრალური კომიტეტმა დასაბამი ცნობილ დადგენილებაში „იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმშენებლობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“.

მხატვრული კულტურის მიღწევითა და დათვალვით, მოძიებ რესპუბლიკების მხატვართა შემოქმედებასთან ერთად, მაღალი შეფასება სხვა ქართველ მხატვართა მოღვაწეობასაც, აღნიშნა მათი შემოქმედების ეროვნულობა, გამომხატვის ახალი ხერხების ძიება, საკუთარი გზით სვლა.

ქართველ მხატვართა შემოქმედებითი ზრდა აისახა ბოლო წლების მათს მონაპოვრებშიც. კვლავაც მაღლდება ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ავტორიტეტი არა მხოლოდ რესპუბლიკისა და კავშირის მასშტაბით, არამედ საბჭოთა ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც. ხელოვნათა მრავალი თაობის ნაყოფიერ, შთაგონებულ შემოქმედებით: შრომას უდიდესი ყურადღებითა და მრავალფეროვნებით რესპუბლიკის მთავრობა და პარტიული ხელმძღვანელობა, ამის მეტყველი მაგალითებია რესპუბლიკაში ახალი საგამოფენო დარბაზებისა და გალერეა-მუზეუმების გახსნა. ჭეშმარიტად დიდებული კრები შეემატა საქართველოს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს თბილისის „მხატვართა სახლის“, ცხაპაის გალერეა-მუზეუმისა და კომკავშირულ ქალაქ ბორის ძნელაძეში სახვითი ხელოვნების ცენტრის გახსნით. ქართველ მხატვართა მრავალ თაობას მართლაც აქვს საამაყო იმით, რომ ესოდენ ფართო სარბიელი ეძლევა მათი შემოქმედების პოპულარიზაციას, ხალხთან ახლოს მისვლას, საზოგადოების მიერ ნაწარმოებების ავ-კარგის შეფასებას. ეს ფართო საგამოფენო შესაძლებლობანი განსაკუთრებით ახარებს ჩვენს შემოქმედებით ახალგაზრდებს, რომელიც დაუცხრომლად ეძიებს, ივლევს ახალ გზებს, იღვწის ხელოვნებაში საკუთარი თავის საპოვნელად.

სკკპ XXV ყრილობის ტრიბუნლიდან ამხანაგმა ლენინი ილისა ქრეწვევით აღნიშნა, რომ ჩვენი შემოქმედებითი ინტელექტუალური ახალგაზრდა თაობა სულ უფრო მტკიცედ შემოდის ცხოვრებაში. ეს შეეხება ჩვენი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგს, და, რა თქმა უნდა, სახვით ხელოვნებასაც.

მრავალი თვალსაჩინო წარმატება მოპოვებული ახალგაზრდა მხატვართა მიერ. მათ არაერთგზის გამოაჩინეს საბჭოთა ხელოვნება ჩვენი თუ უცხოეთში. ისინი შთაგონებით ასახვეთ თანამედროვე ცხოვრებას, დღევანდელი დღის სულისკვეთებას. რესპუბლიკურ თუ საკავშირო გამოფენებზე მათი ნაშუშვრები ხშირად საზოგადოების ერთსულთვან ყურადღებას იმსახურებს.

საქართველოს სახ. საქ. სსრ
საგარეო ურთიერთობების
მინისტროს
საქართველოს
საგარეო ურთიერთობების
მინისტროს



შემოქმედებითი ცვლის მომზადება, მისი აღზრდა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის კომუნდლოური ყურადღებითაა გარემოში. ამის ერთ-ერთი ნათლად დამადასტურებელია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილება „შემოქმედებითი ახალგაზრდაობასთან მუშაობის შესახებ“. ეს ისტორიული მნიშვნელობის დოკუმენტი საფუძვლად დაედო შემოქმედებითი ინტელიგენციის ახალგაზრდა თაობის შედგენი იდეურ-პროფესიული წვრთნის დადგენილებას. „უნდა შევისწავლოთ ახალგაზრდობის პრობლემები და საჭიროებანი. — ნათქვამია დადგენილებაში. — დავებმართო მას თავისი ნიჭის გამოყენებაში, წარმართოთ ტალანტების განვითარება პერსპექტიული შემოქმედებითი გზით, დღეობადგ განვამტკიცოთ და გავამრავლოდგურთ ახალგაზრდა ხელოვანი ინტელიგენციის კავშირი ცხოვრებასთან, განვავითაროთ მისი საზოგადოებრივი აქტიურობა, დავავალოთ ახალგაზრდებს საინტელსო საქმიანობა, აღვზარდოთ ისინი კომუნისტური იდეალებისათვის მტკიცე მებრძოლებად“.

ამ დიდმნიშვნელოვანი დადგენილების მითითებათა ჯეროვანად განხორციელება მიუღწევს საზოგადოებრიობას ეკორება. უპირველეს ყოვლისა კი სასწავლო დაწესებულებებს, შემოქმედებით კავშირებს, პრესას. ბევრი რამ კეთდება დღეს ამ მითითებათა შუქზე, მაგრამ გასაკეთებელიც ბევრია. კერძოდ, არ შეიძლება არ შევინშოთ დღესდღეობით კვლავ არსებული არსებითი ხარვეზი ხელოვნებისმცოდნეობაში: თანმიმდევრულად არ წარმოებს ქართულ მხატვრობაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების მეცნიერული გაანალიზება, იშვიათად იბეჭდება კვალიფიციური წერილები, სტატიები. მხატვრული ფაქტებისა და მოვლენების სიმრავლე დიდად უსწრებს წინ ხელოვნებათმცოდნეობითი შეფასებას. ჩვენი საგამოყენო დარბაზები არასოდეს არ არის ცარიელი. ბევრი გამოყენა კი, კოლექტიური იქნება ეს თუ პერსონალური, ძალზე ხშირად, შუუფასებელი რჩება. ყურადღება აკლია ახალგაზრდაულ შემოქმედებასაც.

კვალიფიციური, პირუთენელი აზრი ყველაზე მეტად ახალგაზრდა შემოქმედს სჭირდება და აინტერესებს. აქ არ შეიძლება კიდევ არ გამოეთქვათ საყვედური ახალგაზრდა ხელოვნებისმოყვანი მისაზარებით. ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა კადრები ყოველწლიურად გამოდიან დამოუკიდებელი მოღვაწეობის სარბილზე, მაგრამ ამ სარბილზე ისინი, მცირე გამოწაკლისით, თითქმის არ ჩანან. ჩანს, ამჯობინებენ ინსტიტუტებში, მუზეუმებსა და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებში მყუდრო მუშაობას, ძველი ხელოვნების კვლევას, ან მცირე ინფორმაციების იბეჭდვას სახვითი ხელოვნების ამა თუ იმ ფაქტზე. მათი პროფესიული ზრდა, მეცნიერული, ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევების უნარის გაღრმავება კი, ძირითადად, ჩვენი თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას უნდა ეწეოდეს. ამ მასალიდან უნდა ამოიზარდოს და დაოსტატდეს ხელოვნების მოვლენების შეფასებაში ახალგაზრ-

და ხელოვნებათმცოდნე. ქართულ მხატვრობაში უკვე მოყვნილი ხელოვნებათმცოდნეობის ყოველწლიურად მრავალდარგოვანი სხვადასხვა დარგის მხატვრები, შემოქმედებით ბიოგრაფიის იმდიდრებენ წინა თაობების წარმომადგენელი, ახალგაზრდა ხელოვნებისმცოდნეები კი ინდიფერენტული არიან თავიანთი თანატოლების საქმიანობისადმი, არ იზიადეთ მათ მიღწევასა თუ ჩრდილოვან მხარეებზე საუბარი, ავკარგის კვლევა, დროის სახასიათო ტენდენციებში ჩაღრმავება. ეს კი იმ სამუშაოში ფაქტზე მითითებს, რომ ფორმალურად დაუბთავრებიათ სპეციალური ფაკულტეტი, არ გრძნობენ შინაგან მოწოდებას ხელოვნებისმცოდნის რთული მისიის დასაკისრებად.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ახალგაზრდა მკვლევართათვის შესანიშნავი ასპარეზია ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. მაგრამ ამ ჟურნალის ფურცლებზე იშვიათად თუ ჩნდება მათი სახელები. ავტორთა სიღირსის გამო ჟურნალის სათანადოდ და ყოველთვის ოპერატიულად ვერ აშუქებს ხელოვნების დარგში მიმდინარე მოვლენებს, ვერ აქვეყნებს რეცენზიებს ახალ სექტაკლებზე, სამხატვრო გამოყენებებზე, კინოფილმებზე, მუსიკალურ ცხოვრებაზე.

საბჭოთა მხატვრის საპასუხისმგებლო და საპატიო მოვალეობა, მისი მოწოდება ისაა, რომ ღრმად და სიმართლით ასახოს თანამედროვეობის ცოცხალი ისტორია, ქვეყნის დიდი მონაპოვრები, ეპოქის ხასიათი, მისი გვირგვინის სახეები. საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში შეიქმნა და კვლავაც იქმნება მრავალი ნაწარმოები, რომლებიც ნათლად წარმოადგენს მათი ავტორის — მხატვარ-მოქალაქის პიროვნებას, მის კომუნისტურ იდეურობას.

ლენინური პრემიის გადაცემისას ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევა თავის სიტყვაში აღნიშნა: „ჩვენდეთ პრაქტიკულ ცხოვრებას, დავებმართო ხალხს — უფრო ნათლად ესმოდეს ამ ცხოვრების არსი და მისი მიმდინარეობის მიმართულებანი, დავებმართო ეს ცხოვრება გახადოს უფრო უკეთესი, უფრო სწორი, უფრო ნათელი. უფრო მდიდარი არა მარტო მატერიალურად, არამედ სულიერდაც — რა უნდა იყოს იმაზე მნიშვნელოვანი და კეთილმოზილური? ასეთი საზომით უდგება პარტია იდეოლოგიურ მუშაობასა და ყველა მის ფორმას“.

ეს უმნიშვნელოვანესი დებულება, რომელიც უშუალოდ ეხება ხელოვნების ოსტატებს, განსაზღვრავს მათ დიდ შემოქმედებითი ამოცანებს.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი სოხუმში

ალექსი არგუნი

დიდი წარმატებით ჩატარდა სოხუმში ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები. მთელი თვის მანძილზე ეს სახელოვანი კოლექტივი, ყოველი მისი სპექტაკლი, იმყოფებოდა მსმენელთა ყურადღების ცენტრში. მასურებელთა გაცხოველებული ინტერესი განპირობებული იყო მრავალი ფაქტორით — ერთის მხრივ, ამ თეატრის შესანიშნავი ისტორიით, სათავეს რომ იღებს გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან და აღბეჭდილია ბრწყინვალე ფურცლებით, ხოლო, მეორეს

მხრივ, იმ მაღალი მუსიკალურ-თეატრალური ტრადიციებით, რომელსაც ათეული წლების მანძილზე თავდადებით აწვითარებენ გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორები, დირიჟორები, მომღერლები, მოცეკვავეები, რეჟისორები, მხატვრები. თანამედროვე ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების დროშა მიაქვთ ისეთ გამოჩენილ შემსრულებლებს, როგორებიც არიან საბუთა კავშირის სახალხო არტისტები მედეა ამირანაშვილი, ლამარა ჭყონია, ცისანა ტატიშვილი, ზურაბ ანჯაფარაძე, საქართველოს სახალხო არტის-

ტები ნოდარ ანდლულაძე, ნათელა ტულუში, ირინე ჯანდიერი, თენგიზ მუშუქლიანი, ირაკლი შუშანია და სხვები. მათ მხარს უმშვენიერებენ უნიკიერესი ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალები.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება დაძაბულია და ნაყოფიერი, რასაც გვიმოწმებს ის მრავალფეროვანი რეპერტუარი, რომლითაც თეატრი წარსდგა აფხაზეთის მშრომელთა წინაშე. თბილისელთა გასტროლოგმა აფხაზეთის მცხოვრებლებს შესაძლებლობა მისცეს გასცნობოდნენ დასავლეთ ევროპული საოპერო კლასიკის შედეგებს, რუსული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს; საუკეთესო ქართულ ოპერებსა და ბალეტებს. საგასტროლო რეპერტუარიდანაც თეატრსაჩინოდ ჩანს თბილისის საოპერო და საბალეტო თეატრის შემოქმედებითი დიაბაზონის სიფართოვე და სტილისტური მრავალფეროვნება. რეპერტუარის მიზანია მთელი სისასვით გამოავლინოს სხვადასხვა თაობის შემსრულებელთა ნიჭი და ოსტატობა.

თბილისის საოპერო თეატრი ყოველთვის აქტიურად მონაწილეობდა ეროვნული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების ჩამოყალიბების და განვითარების პროცესში, მის სცენაზე

დაიბადა ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, მ. ბალანჩივაძის, ე. დოლიძის შესანიშნავი ოპერები, მომდევნო თაობის გამოჩენილი საბჭოთა ქართველი კომპოზიტორების საოპერო და საბალეტო სპექტაკლები. საგასტროლო აფიშაზე წარმოდგენილი იყო ოთხი ქართული ოპერა — ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, ე. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“ და რ. ლალიძის „ლელა“. რა თქმა უნდა, ამ მაღალმახტრული ნაწარმოებებით არ ამოიწურება ქართული საოპერო მუსიკის საგანძური, მიუხედავად ამისა ეს ქმნილებებიც გვექმნიან წარმოდგენას თუ რა გზით მიემართება ეროვნული საოპერო მუსიკის განვითარების პროცესი.

თავისი გასტროლოგი თბილისის საოპერო თეატრმა ტრადიციისამებრ დაიწყო დიდი კომპოზიტორ-კლასიკოსის ზაქარია ფალიაშვილის უკუდავი „დაისით“. დარბაზს მოეფინა იღუმელი ჰანგები ამ ოპერის შესანიშნავი შესავალისა, რომელმაც გული აუღებრა მსმენელებს. ომახიანად ეღერდა ოპერის დიდებულ გუნდები, გზებით სრულდებოდა ცეკვები. დიდ კომპოზიტორის მსმენელი შეჰყავს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის წიაღში, სასიმღერო-ქორეოგრაფიული ფორმების სა-

სცენა სპექტაკლიდან „მთვარის მოტაცება“. არხაყანი — ანდლულაძე





სენა სპექტაკლიდან „ტოსკა“
კეარადოსი — ა. ხომერიკი, ტოსკა —
ც. ტატიშვილი

შუალებით იგი გვახდებს ქართველი ხალხის დიად სულში. მისასაღმებელია, ამ სპექტაკლში, რომელსაც გატაცებით დირიჟორებს დ. მარცხულავა, ნიჭიერი ახალგაზრდა მომღერლების მონაწილეობა. აქედანაც ჩანს, რომ თეატრი ზრუნავს ქართული საოპერო ხელოვნების ხეაღინდელ დღეზე. ახალგაზრდა სოლისტებმა თ. გუგუშვილმა (მალხაზი) და ლ. ასათიანმა (კიაზო) ყურადღება მიიპყრეს გამომსახველი სიმღერით, თვალსაჩინო ვოკალური მონაცემებით. სოხუმელი მუსიკის-მოყვარულნი სიხარულით შეხვდნენ სახელოვან მომღერალს, საბუთა კაფერის სახალხო არტისტს ლამარა ჭყონიას, რომლის მიერ მაღალმხატვრულად განსახიერებულმა მარომოგვიზბლა სათნოებითა და კდემამოსილებით. ამ შესანიშნავმა ოსტატმა ფსიქოლოგიური სიზუსტით, თაქიზი და უღარესად დახვეწილი სიმღერით წარმოაჩინა თავისი გმირის მელე-ვარე ფიქრები, განცდები. მან გამოხატა მსხურვალე სიყვარულთა და სულისმიერი ტანჯვებიც. ლ. ჭყონიას სამომღერლო და აქტიორული ტალანტი ღრმად აღიბეჭდა მსმენელთა მეხსიერებაში. ცანგალას დაუვიწყარი სახე შექმნა საქართველოს სახალხო არტისტმა ი. შუმანიამ, რომლის სახასიათო ნიჭ-

მა სიმკვეთრე მინიჭა გმირთა ურთიერთობებს. სპექტაკლ „დაისით“ თბილისის საოპერო თეატრმა წარმოატეხა აილო თეატრის საგადატროლო სტარტი. თეატრის რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა კომიკურ ოპერებს, რომლებშიც სუფევს იუმორი, სიხალისე, სიცოცხლის სიყვარული. ასეთნაირად არის წარმოდგენილი კომპოზიტორ ვ. დოლიძის პოპულარული ოპერა „ქეთო და კოტე“, შექმნილი გამოჩენილი კომედიოგრაფის ა. ცაგარლის „ხანუშას“ მიხედვით. მსმენელთა წინაშე გაცოცხლდა ძველი თბილისის ცხოვრების საოცრად კოლორიტული პანორამა, დაიხატა ნაირ-ნაირი სახეებისა და ხასიათების მთელი ვალერეა. სპექტაკლში წარმატებით მონაწილეობდნენ სხედასხვა თაობის მომღერლები ა. გაგუა (კოტე), ნ. მკერვალიძე (ქეთო), ლ. ასათიანი (ლევიანი), ს. ტოგონიძე (ბარბაღე), ვ. კანდელაკი (სიკო). მ. ღონაძე (საქო), ვ. დოლიძის ოპერამ, რომელშიც მახვილგონიერულად არის გამოყენებული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი, სოხუმელი მსმენელები მოხიბლა ხატოვანი მელიოდიურობით, მჩქეფარე კომიზმითა და ნათელი



სცენა სპექტაკლიდან „ოტელი“
ოტელი — ზ. ანჯაფარიძე, დეზდემონა —
მ. ამირანაშვილი

სცენა სპექტაკლიდან „დაისი“
მარი — ლ. კუნიია, ნანო — თ. კრაწა-
შვილი



ლირიკით, იუმორით აღსავსე სიტუაციებით. აფხაზეთის აუდიტორია დიდი ინტერესით ელოდა გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორების ო. თაქთაქიშვილისა და რ. ლალიძის ფართოდ გახმაურებული ნაწარმოებების მოსმენას. ე. გამსახურდიას რომანის „მთვარის მოტაცების“ საფუძველზე შექმნილი ო. თაქთაქიშვილის ამავე სახელწოდების ოპერა მგზნებარედ გამოხატავს საქართველოს რევოლუციურ წარსულს, ქართველი ხალხის ბრძოლას ნათელი მომავლისათვის. ამ სპექტაკლში, რომელიც მსმენელმა მხურვალედ მიიღო, შესანიშნავი სახეები შექმნეს ცნობილმა მომღერლებმა ც. ტატიშვილმა (თამარი), ნ. ანდლუაძემ (არხაყანი), ე. გეწაძემ (თარაში), ი. შუშანიამ (კაც ზამბაია), თ. მუშკუდიანმა (ტარიელი), თ. გურგენიძემ (დედა) და სხვებმა. რ. ლალიძის „ლელამ“ კი აფხაზეთის მსმენელები შეიყვანა საქართველოს გმირულ წარსულში. კომპოზიტორი მისთვის ჩვეული სიწარფელითა და მღვლეარებით გადმოსცემს ქართველი ხალხის თავდადებულ ბრძოლას რომაელ დამპყრობთა წინააღმდეგ. ამ სპექტაკლის წარმატება განაპირობა შესანიშნავი მომღერლების სსრკ სახალხო არტისტის მედეა ამირანაშვილის (ლელა), ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობების ალექსანდრე ხომერიკი-სა (ბერდი) და გეგამდ მდივანის (გელა) მაღალმხატვრულმა ანსამბლმა. ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცებასა“ და რ. ლალიძის „ლელას“ დირიჟორობდა ნიჭიერი მუსიკოსი გ. ზამიფარაშვილი, რომელმაც მკვეთრად წარმოაჩინა ამ ოპერების სტილი, ფორმა, მუსიკალური შინაარსი.

საგისტროლო აფიშაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი ევროპული საოპერო ხელოვნება, აფხაზეთის მსმენელებმა დიდი ინტერესით მოუსმინეს ვერდის „ოტელიოსა“ და „ტრაედას“, პუჩინის „ტოსკას“, როსინის „სევილიელ დალას“.

თბილისის საოპერო თეატრის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვერდის „ოტელიო“, რომელიც წარმოადგენს მსოფლიო საოპერო ხელოვნების მწვერვალს. ამ ურთულესი პარტიტურის მაღალმხატვრული შესრულებით თბილისის საოპერო თეატრის კოლექტივმა კიდევ ერთხელ გამოავლინა თავისი ამოუწურავი შემოქმედებითი პოტენცია, საშემსრულებლო პროფესიონალიზმი, ისტატუბა, კულტურა. ამ სპექტაკლში დაუეიწყარი სახეები შექმნეს სსრკ სახალხო არტისტებმა ზ. ანჯაფარიძემ მ. ამირანაშვილმა, ც. ტატიშვილმა, საქართველოს სახალხო არტისტმა ნ. ანდლუაძემ. საოპერო სცენის ამ გამოჩენილი ოსტატებს ღირსეული პარტნიორობა გაუწია ახალგაზრდა მომღერალმა ე. გეწაძემ (იაგო).

აფხაზეთის მსმენელნი დიდი სიხარულით შეხედნენ სახელგანთქმულ მომღერალს, სსრკ სახალხო არტისტს, ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატს ზურაბ ანჯაფარიძეს, რომელმაც ოტელოს ტრაგიკული და ღრმად კეთილშობილური სახე შექმნა. მან აღმავალი დრამატუზმით გამოხატა სულსმიერი სილაპაზე ადამიანისა, რომელსაც შეუძლია სიყვარულიცა და სიძულვილიც, ტანჯვაც და სიხარულიც. ზ. ანჯაფარიძის მგზნებარე ხმამ, ინტონირების ნატივმა ხელოვებამ, შერწყმულმა აქტიურულ ოსტატობასთან, დაატყვევა მაყურებელი. დეზდემონას ნაზი და ამაღლებველი სახე შექმნა სსრკ სახალხო არტისტმა ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატმა მადეა ამირანაშვილმა, რომელმაც მღელვარედ, ვოკალური ფერების ხატოვანი ელერადობით გამოხატა დეზდემონას სულსმიერი ტკივილები, დამაჯერებელი და მკვეთრია ე. გეწადის იაგო. ამ ნიჭიერმა ახალგაზრდა მომღერალმა იაგოს ვერავობის, სულიერი სიმდაბლის წარმოსაჩენად მიაგნო ფსიქოლოგიურად ზუსტ ინტონაციებს. ეს სპექტაკლი, აღბეჭდილი ნიჭიერებითა და ოსტატობით, დიდხანს ემახსოვრებათ სოხუმელ მსმენელებს.

დიდი ტრადიციები აქვს ვერდის „ტრაგიკატას“ და როსინის „სევილიელ დალაქს“ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. ამ შესანიშნავ ოპერებში წარმატებით გამოდიოდნენ სხვადასხვა თაობის ქართველი მომღერლები. აფხაზეთის მსმენელებმა ამ სპექტაკლში ვიოლეტასა და როსინის როლებში მოუსმინეს საქართველოს სახალხო არტისტებს ნ. ტულუშსა და ახალგაზრდა მომღერალს ლ. კალმახელიძეს, რომლებმაც მსმენელებზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვეს მაღალი ვოკალური ტექნიკით, მუსიკალობით, ხასიათების წარმოჩენის ოსტატობით. ამ დადგმებში წარმატებით მონაწილეობენ თეატრის ახალგაზრდა ძალები — ა. ხომერიკი, ზ. ცისკარიძე, ე. გეწაძე, ი. კვასიძე, ნ. გელაშვილი, და სხვები. „ტრაგიკატაში“ ქართველმა მომღერლებმა დაამკვიდრეს ფაქიზი ლირიკის სამყარო, რომანტიკული მღელვარებით გადმოგვეცეს ვიოლეტას, ალფრედისა და ჟერმონის ურთიერთობებში გამოხატული რთული ფსიქოლოგიური განცდები. „სევილიელმა დალაქმა“ კი მთელი სისასუსით წარმოაჩინა ქართველ მსახიობთა ტემპერამენტი, რამაც სასოვნება მიანიჭა კომედიურ როსინისეულ სიტუაციებს.



მელა — ი. ჩანდიერი („მელა“)
სცენა სპექტაკლიდან „ვედის ტა“

როცა ვიხსენებთ ჰუჩინის „ტოსკას“, მესხი-
ერებაში უმაღლეს გვახსენდება „შესანიშნავი“
მომღერალი, საბჭოთა კავშირის სახალხო
არტისტი ცისანა ტატიშვილი — ტოსკას პარ-
ტიის ბრწყინვალე მუსმრულებელი. მისი დი-
დებულე ხმა — მგზნებარე და საოცრად ლა-
მაზი — გამსჭვალულია მომუნსველი ლირი-
კითა და დრამატუზმით. შთაგონებული სიმ-
ღერით ც. ტატიშვილმა დიდი სიაოფენება
მიანიჭა მსმენელს. კავარადოსის როლში
გამოვიდა ახალგაზრდა მომღერალი ალექსან-
დრე ხომერიკი, რომელიც უმაღლეს შეიყვარეს
სოხუმელებმა. ა. ხომერიკმა მოხიზლა მსმე-
ნელი კეთილშობილებით აღსავსე ხმით, ტემ-
პერამენტით, განცდათა მხურვალეობით. მა-
ლაზარისხოვანი ეოკალური მონაცემები
აქვს ჯ. მდივანს, რომელიც დამაჯერებლად ან-
სახიერებს სკარპიას ურთულეს სახეს.

თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარ-
ში ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეთ-
მობოდა რუსულ საოპერო ხელოვნე-
ბას, განსაკუთრებით კი ჩაიკოვსკის ნაწარმო-
ებებს. ამჯერად ამ ნიჭიერმა კოლექტივმა
წარმოადგინა ჩაიკოვსკის ოპერა „იოლანტა“,
რომელშიც მთავარ როლს ასრულებს სსრკ
სახალხო არტისტი მ. ამირანაშვილი. როცა
უყურებ და უსმენ ამ შესანიშნავ მომღერალს,
თვალთაოლე გრძნობ მაღალი ხელოვნების
ზემოქმედების ძალას. აღფრთოვანებას იწყებს
მისი არტისტიზმი, სამომღერლო კულტურა,
დეტალურად დამუშავებული და გააზრბუ-
ლი ყოველი ფრაზა. ამ სექტაკლის წარმატე-
ბაში დიდია ა. ხომერიკის, ჯ. მდივანის, თ.
ლაფერაშვილის წვლილიც.

თავისი სექტაკლებით თბილისის საოპერო
თეატრი ამკიდრებს მაღალ ჰუმანისტურ
იდეალებს. იგი მგზნებარედ უმღერის კეთილ-
შობილებას, სიყვარულს, ერთგულებას, ადა-
მიანის მაღალხნობრივ თვისებებს. ამავე
ამონკანებს ისახავს მიზნად საბალეტო დასიც,
რომლის სავასტროლო რეპერტუარში შეტა-
ნილი იყო ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“, მინკუ-
სის „ღონ კიხობი“, ადანის „ჭიხელი“ და
გაბიჩვაძის „მედეა“.

ჩაიკოვსკის „გედის ტბაში“ მთელი სიცხა-
დით გამოვლინდა ცნობილი ბალერინას, სა-
ქართველოს სახალხო არტისტის, ირინე ჯან-
დიერის ტალანტი და ოსტატობა. მას პარტ-
ნიობობას უწევდნენ ვ. ჯულუხაძე, ლ. კრავ-
ცოვა, მ. ლეკიაშვილი, გ. ძასოხოვი და სხვე-
ბი. სექტაკალი კარგ პროფესიულ ღონეზე
ჩატარდა. „ღონ კიხობი“ დადგმულია
გამოჩენილი ბალეტმეისტერის, სსრკ სახალხო
არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრე-
მიების ლაურეატის ვახტანგ ჰაბუკიანის მიერ.
მასში პლასტიკურ გამომსახველობას პოევე-

ბენ ესპანური მუსიკიდან წარმომდგარი გრა-
ციოზულობა და სამხრეთული ტემპერამენტი.
სოხუმელი მყურებელი ინტერესით გაეცნო
ამ სექტაკლის მონაწილეებს — ნ. მაღალშ-
ვილს, ა. აბესაძეს, რ. ნოვას, ა. გუგუასა და
სხვებს. „ღონ კიხობი“ მყურებელი მო-
ხიზლა მხიარულებითა და მჩქეფარებით, „ე-
ზელიში“ კი იგი ეზიარა ამაღლებული ლირიკის
სამყაროს, განმსჭვალა ტრაგიკული სიყვარუ-
ლის იღები. სექტაკლში მთავარ როლებს
ასრულებდნენ რესპუბლიკის დამსახურებუ-
ლი არტისტი ნ. არბელიძე (ციხელი), ს. ტე-
რეშენკო (ალბერტი), მ. ლეკიაშვილი (პანსი).
განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია
ევრიბიდეს ტრაგედის მიხედვით შექმნილმა
ბალეტმა „მედეამ“, რომლის ავტორია კომპო-
ზიტორი რ. გაბიჩვაძე. ამ სექტაკლის დადგმა
ეკუთვნის გ. ალექსიძეს, რომელმაც მკვეთრი
და საინტერესო კორეოგრაფიული ხელწერით
გახსნა მთავარ გმირთა სახეები, ტრაგიკული
კოლოზები. სექტაკლში შთამბეჭდავი სახე-
ბი შექმნეს მ. ვოდერძოვილმა (მედეა) და ნ.
მაღალაშვილმა (იაზონი).

მთელი თვის მანიბლზე აფხაზეთი ცხოვ-
რობდა საოპერო და საბალეტო ხელოვნებით.
ფართო იყო თბილისის საოპერო თეატრის
სავასტროლო რუკა. კონცერტები თითქმის
ყოველდღიურად იმართებოდა აფხაზეთის
სხვადასხვა რაიონში, ამა თუ იმ ქალაქში, და-
ბებსა და სოფლებში. აფხაზეთის მშრომელე-
ბი, მუშები, კოლმეურნეები დიდი ინტერესით
ეცნობოდნენ კლასიკურსა და თანამედროვე
საოპერო თუ საბალეტო მუსიკას, სიხარუ-
ლით ხვდებოდნენ ნიჭიერ მომღერლებსა და
მოცეკვავეებს, ინსტრუმენტალისტებს, რომ-
ლებსაც მხურვალე აპლოდისმენტებით აჯილ-
დოებდნენ.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის
ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემი-
ური თეატრის ვასტროლოგი დაგვიხსენდა
საუბრით კონკრეტით, რომელმაც გამოავლინა
აფხაზეთის მსმენელთა სიყვარული, აღფრთო-
ვანება, მაღლიერება...

მომავლის ნაგებობა

დავით ქაჯაია

მცენარეების დარგვა-მოწყობა არავითარ სიძველეს არ წარმოადგენს, ხოლო თუ მზის დამცველ საშუალებებს გამოვიყენებთ ტერასების სახით, მაშინ საესებით შესაძლებელი იქნება შედარებით მრავალწლიანი მცენარეების დარგვაც.

საერთოდ, ცალკე მდგომ პრიზმულ საცხოვრებელ სახლებში შესაძლებელია მრავალწლიანი ხეების ზრდის სათანადო პირობების შექმნა. არქ. გ. პალხერაიკი და ინჟინერმა სევზომ შეადგინეს მრავალსართულიანი 100 ბინიანი „იდეალური სახლის“ პროექტი ქ. დუშანბესათვის, სადაც ყოველი ბინა ორ დონეზეა, ე. წ. დუბლექსის სახით, განლაგებული გრუნტის უშირო რკინა-ბეტონის ყუთის ირგვლივ. გრუნტის ყუთის სიმაღლე შენობის სიმაღლეა, იგი ორგანოფილებანი: მთათვესებულია შენობის სექციის ცენტრში, ხეების მაქსიმალური სიმაღლე 8 მ. აღწევს და განლაგებულია ორ სართულზე; აქვე იზრდება ყვავილები, ხეიარა მცენარეები და სხვადასხვა სახის ბუჩქნარები; მათი მოწყობა წარმოებს ცენტრალური ხეობის სისტემით; უზრუნველყოფილია თანამედროვე კომფორტით, მაკრებელი კონდენსირებით და პერმიმომცველით. ამგვარად, თუ აუცილებლობა მოითხოვს, არსებობს სრული შესაძლებლობა უზრუნველყოთ მაღალი პრიზმული სახის საცხოვრებელ სახლებში მსხვილი ხეებისა და მცენარეების გაშენება.

ცალკე მდგომ რამდენიმესართულიანი პრიზმული სახლების მშენებლობას მრავალი საუკუნის ისტორია აქვს. რაც შეეხება მაღლივსა და ზემაღლე პრიზმატულ სახლებს, მათი მშენებლობა ძირითადად ჩვენს საუკუნეში დაიწყო, მოქნილ ძაბვებზე მომუშავე ფოლადისა და რკინა-ბეტონის საშენი მასალების გამოყენებით. ასეთი სახლი გეგმაში ყვადრატს, სამკუთხედს, სწორკუთხედს ან სხვადასხვა მრუდწიროს ჩაკეტილ კონუსებს წარმოადგენს, მათი ერთმანეთთან დაკავშირება შესაძლებელია ე. წ. ხიდსახლებით. ტექნიკური პროგრესი და იზოლაციის სამუშაოების ხარისხობრივი შესრულება საგრძობლოდ შეამკობებს ბინებში ამჟამად არსებულ არასასაიმოვნო ხმაურს გამოიწვევს ლიდები-საგან, მიღგაყვანილობისა, ნაგავგაყვანილობისა და სხვა სახის კომუნიკაციებისაგან.

ზემაღლე და მაღლე პრიზმულ საცხოვრებელ სახლებში მომხანდარები სიმაღლის გამო, ერთგვარ შიშს განიცდიან, როცა აივნიბიდან, ლოკიებიდან თუ ფანჯრებიდან იშორებიან. მაგრამ ეს მოგვარდება შერჩევისა და შეჩვევის შედეგად, და თუ გავითვალისწინებთ ტექნიკის შემდგომ პროგრესს, მაშინ მომავალში მაცხოვრებლები სიმაღლეს ნაყოფ აღარ მიიჩნევენ.

მომავალში წარმოებები ძირითადად მიწის ქვეშ ან დასახლების ფარგლებს გარეთ აიგე-

შურნალ „მეცნიერება და ტექნიკა“ 1977 წ. № 1-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში განხილულია 2500 მაცხოვრებელზე გათვალისწინებული ცალკე მდგომი სახლი, რომლის მაქსიმალური სიმაღლე 260 მეტრია, ხოლო გეგმამში აქვს კვადრატული ფორმა (ზომებით საშუალოდ 25 მ×25 მ). ამ შენობამ შეიძლება იბრუნოს ვერტიკალური დერძის ორგვლივ, რის გამოც ყველა ბინა ერთფართოა. გათვალისწინებულია აივნები, ლოკები, მზის დამცველი მოწყობილობა.

ასეთ შენობებში აივნებზე ან ლოკებზე ყვავილების, მცირე ბუჩქნარების და ხეიარა

ბა. სავაჟრო, სამკურნალო და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო შენობები შვეიცარიის სახელმწიფო კომპლექსში.

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტორის ფაქულტეტის მესამე კურსის სტუდენტების გ. ზედგენიძისა და თ. წიქორიძის სამეცნიერო თემაა „მომავლის სახლები“.

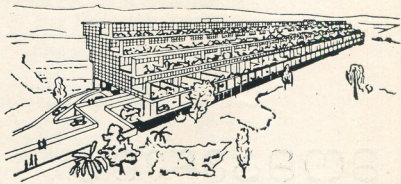
ტერასული მრავალსართულიანი საცხოვრებელი სახლების გაგრძელება ამ საუკუნის მეორე მეოთხედიდან იწყება. ასეთი სახლის წახნაგები დახრილია. მათი სისტემა მეტად გამოკვეთილია, განსაკუთრებით თუ წახნაგის ქანობის კუთხე ვერტიკალურად საგრძნობლად დილა.

ტერასული სახლები შეიძლება იყოს წაგრძელებული, ერთქანობიანი, ორ, სამ და ოთხქანობიანი (ოთხი დახრილი წახნაგით). თუ შენობის გვერდები შეკრულია, მაშინ, როგორც სამი, ისე ოთხ დახრილწახნაგოვანი შენობები პირამიდაა. შეიძლება შენობა იყოს კონუსის მკვეთრი, წაკვეთილი კონუსის ან მოკვეთილი პირამიდის მსგავსი.

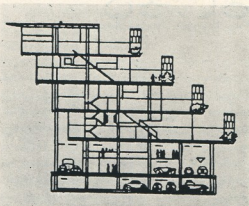
მიწის ნაკვეთი ტერასულ სახლს გაცილებით მეტი სჭირდება, ვიდრე პრიზმულს. და ეს მისი დიდი ნაკლია. სამაგიეროდ, მისი დადებითი მხარეა ის, რომ მაცხოვრებელი თავს ისე გრძნობს, თითქოს ერთ ან ორსართულიან სახლში ცხოვრობდეს; მეორეც, — ტერასებზე ადვილად გასაშენებელია მრავალწიანი ხეები და მცენარეები, ბუჩქნარები და ყვავილები.

ასეთი სახლის უარყოფითი მხარეა მშენებლობის გაძვირება 20%-მდე. სათავსოებში არის გამოუყენებელი ფართობები, რთულდება საინჟინრო კომუნიკაციები. ყველაფერი ეს გამოიხატება კოეფიციენტით, რომელიც წახნაგების დახრის კუთხის კოსინუსის ტოლია. რაც შეეხება საშენი მასალების რაოდენობას, ტერასული სახლების კონსტრუქციები (საძირკვლები, კედლები, გადახურვები და სხვა) აღემატება პრიზმული სახლების საშენი მასალების რაოდენობას, აგრეთვე, იმავე კოეფიციენტით. ტერასული სახლის როგორც ექსპლოატაციის, ისე საინჟინრო კომუნიკაციების (ლიფტების, წყალმომარაგების, ელექტრობის) ღირებულება გაიზარდა.

წაგრძელებული ერთქანობიანი ტერასული სახლების საცხოვრებელი ბინების ორიენტაცია შეიძლება იყოს მარტო-ფერდობებზე, ორქანობიანი ბინები კი ორივე ფერდობზეა (მეტეგარტნოგოროტემში, ხახვებში — იზგლისი, სურა) ან: კ. ეუკოვის პროექტებში მოცემულია, როგორც ერთ ფერდობზე, ისე ორივე ფერდობზე დასახლების ორიენტაცია. აღსანიშნავია მ. გლადკის, ვ. კარფიკის და ი. შპარინის (ჩეხოსლოვაკია) პროექტი, სახლ-ქალაქის კომპლექსი, რომელსაც ქვედა ნაწილში წაგრძელებული ტერასული ფორმა აქვს, ხო-



საცხოვრებელი რაიონი „დორანი“, ალერში



ლო ზედა ნაწილი პრიზმულია და გათვალისწინებულია 150 ათას მომხმარებელზე. ავტორის აზრით, მისი აშენება შესაძლებელია როგორც მშელთზე, ისე ზღვაზე. პროექტი ყოველი ბინა ორ დონეზეა (დუბლექსი), გარე ზედაპირზე და ტერასის შიდა სივრცეში მოთავსებულია სპორტული, საეაქრო, სასკოლო, საყოფაცხოვრებო დაწესებულებები, აგრეთვე საწყოები, ვარაჯი და სხვა.

ტერასული ნაგებობა სამი დაქანებული წახნაგით და გვეგაში სამკუთხედილი პირამიდას წარმოადგენს. ასეთი ცნობილი კონსტრუქტორების ფულერის და სადაოს პროექტი სახელწოდებით „ტეტრაედრ-სიტი“. ნაგებობაში გათვალისწინებულია 200 საცხოვრებელი სართული ოთხი იარუსით (ე. ი. იარუსი ყოველ 50 სართულზეა), საიდანაც ბუნებრივად ნათდება ტეტრაედრის შიგა სათავსოები. „ტეტრაედრ-სიტი“-ის ნაგებობაში იცხოვრებს 1 მილიონი კაცი, რომელთათვისაც გათვალისწინებულია 300 ათასი ბინა.

არქიტექტორების ა. შიშკოვის და სხვების საცხოვრებელი კომპლექსი ოთხწახნაგოვანი პირამიდაა.

როგორც პირამიდული, ისე კონუსური ნაგებობები გეგმაში ჩაყვრილი კონსტრუქციები (სამკუთხედო, კვადრატო, სწორკუთხედო, წრე). მათი ფორმა შეიძლება იყოს წაკვეთილი პირამიდა ან კონუსი, აგრეთვე, გამორიცხული არ არის, ყოველი სახლი იყოს ბორცვ-მაგვარი. ინჟ. მ. დრიაზდუის „სახლ-ქალაქი“ გეგმაში წრეა, ის ბორცვმაგვარია, სიმალით 50 მეტრია. ბინები ვალაგებულია წაკვეთილი კონუსის გარე ზედაპირზე. ბორცვის ზედა სიბრტყე (მოკვეთილი კონუსის ადგილი) გამოყენებულია ქალაქის მცხოვრებთა დასასვენებელ პარკად. ბორცვის შიგა მოცულობაში მოთავსებულია: სამრეწველო ტრანსპორტისა და სავაჭრო ნაგებობები, ხელფუნქციონირების მდინარე, მინდორი სოფლის მეურნეობის კულტურებისათვის. გზა მიყვება სპირალმაგვარი მდინარის ნაპირის პარალელურად. სახლი გათვალისწინებულია 8000 მაცხოვრებელზე და უკავია მიწის ნაკვეთის 50000 კვ. მ. თითო მაცხოვრებელზე 5 კვ. მ. ფართობია, ხოლო ხოლმის (ფუძის) დამატებია 250 მ.

ჩვენ განვიხილეთ ტერასული (წარბაქლებული, პირამიდის მაგვარი და კონუსის მაგვარი) ნაგებობები, ტერასულ შეიძლება მივაკუთვნოთ ძაბრისმაგვარი (სოკისმაგვარი) ნაგებობებიც; ძაბრის მაგვარი, ახე გიგანტური თევზის შიგა ზედაპირზე ტერასული სტრუქტურა საცხოვრებელი ბინების სახით. არქ. ვ. იონასმა შეადგინა პროექტი „ძაბრისაბლის“ სახელწოდებით. საცხოვრებელ კომპლექსში სამი „ძაბრისაბლია“. რომელიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია ხილური გადასასვლელებით. სამივე სახლის სიმაღლეა 100 მ. სახლის ზედა დამატებია 200 მ. თითოეულში 100 ბინაა — 2 თასი მაცხოვრებელი. ბინები განლაგებულია ძაბრის შიგნით. 25 მეტრის სიმაღლეზე, რომლის დამატებია 50 მ. მოთავსებულია ცენტრალური ბაი. ამ ნიშნულიდან იწყება რგოლური ტერასული დასახლება ძაბრში (75 მ), ხოლო ბინებში კი შეიძლება დრეფენბიდან, რომლებიც ძაბრის გარე ზედაპირზეა განლაგებული. ძაბრის ქვედა ნაწილში, რომლის სიმაღლეა 25 მ. მოთავსებულია: საერთო საზოგადოებრივი-სასკოლო, ადმინისტრაციული, სავაჭრო დაწესებულებები.

არქ. პეიშონი წინადადება იძლევა აშენდეს საცხოვრებელი კომპლექსები პირამიდის, ან კონუსის მაგვარი სახლებით, რომელთა სიმაღლე იქნება 125 მ. ყოველ სახლში იცხოვრებს 2000 კაცი. ეს სახლები შეიძლება აიგოს ხმელეთზეც და წყლის ზედაპირზეც (ზამინ-ქვეზე ან ტივტოზე).

ო. გუსტის და კ. პ. ჩელნიკოვის წინადადებით, დასახლების კომპლექსი უნდა შედგებოდეს სხვადასხვა ტიპის მაღლივი ნაგებობისაგან, კერძოდ, კომქის მაგვარი და სოკოს მაგ-

ვარი შენობებისაგან, რომელთა სიმაღლე 700 მეტრამდეა.

ტერასულ სახლებში ბინის ფართობი საგრძნობლად იზრდება (ტერასების ხარჯზე), მაშინ, როცა პირამიდულ სახლებში იგივე ფართობი გაცილებით ნაკლებად დიდდება (ლოჯიების და აივნების ხარჯზე).

ტერასულ სახლებზე ქარის მოქმედების სიმძლავრე შედარებით უფრო მცირეა, ვიდრე ვერტიკალურ სახლებზე, აგრეთვე მეორე ხელსაყრილი პირობები მიკროკლიმატის შესაქმნელად. სახანძრო უსაფრთხოების თვალსაზრისითაც ვერტიკალურ მაღლივ შენობებთან უპირატესობა აქვს. ამგვარი სახლების მაცხოვრებლები შედარებით კარგად კრძნობენ თავს გარემო პირობებში, ვიდრე ვერტიკალური მაღლივი შენობების მაცხოვრებლები.

როგორც ცნობილია, ტერასულ სახლებს სჭირდება საგრძნობლად დიდი მიწის ნაკვეთი, ვიდრე პრიზმულ სახლებს, ზემდგომ მიწის ნაკვეთი უნდა დაეთოს არა საცხოვრებელ სთავსობებს, არამედ საწარმოო, ადმინისტრაციული, სასკოლო-სპორტული, სამედიცინო, სავაჭრო და სხვა ნაგებობებს. მოზინარდებს შესაძლებლობა ექნებათ აწარმოონ საქმიანობა იმავე შენობაში. დროის დაზოგვის გარდა, ნაკლებად დახარჯავენ თანხებს ქალაქის ტრანსპორტისათვის და მეტი დრო ექნებათ დასვენება-გართობისათვის.

ჩვენ შევიჩუშვეთ მომავლის მაღლივი ნაგებობის ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ტერასულ და პრიზმულ მოცულობათა ერთობლიობას გულისხმობს და დაიდგება მდინარეზე, ან ორი მდინარის შესართავთან. ნაგებობის ქვედა ნაწილი ტერასულია (პირამიდის ან კონუსის მაგვარი) ზედა ნაწილი პრიზმული სახლი. ასეთი შენობა შეიძლება აიგოს სააერომობილო და სარკინოგზო გზებზეც.

პროექტი „სახლის მდინარის ზედაპირზე“ ჩვენს მიერ შემუშავდება სათანადო საინჟინრო და სახარჯთაღრიცხვო მონაცემებით.

ზემაღლივი სახლების მშენებლობისათვის საშენ მასალად ჩირთადად უნდა გამოვიყენოთ მაღალი სიმტკიცის უქანგავი ფლადები, შემომფარაველი ცეცლები, სართულშუა გადახურვები) კონსტრუქციებში შემსუბუქებული სამფენოვანი პანელები, საძირკვლები-სა და სახიდო დაშენებლისათვის დაუძაბავი და დამაბული რკინა-ბეტონი.

პირამიდის მაგვარი ნაგებობის ქვეშ მდინარე გადახურება რკინა-ბეტონის თალავანი (კამარა) კონსტრუქციით და მის ზედაპირზე მოეწყობა წარმოება. მტკვარის კალაოტი თბილისში 80 მეტრია, მაშასადამე, თლის შემალლების ისარი 20 მ. იქნება. თლის საყრდენები მდინარის ნაპირებზეა. მათი ძირი დევს

კლოვიან (ან მტკიცე) გრუნტზე. ამავე საყრდენებს დაყრდნობა შენობის ძირითადი (დახრილი) კარკასები, ერთი ან ორივე სახაპირო შეიძლება გადავხუროთ რკინა-ბეტონის თაღებით ან სხვა სისტემით. მის ქვეშ სატრანსპორტო გზებია, ხოლო დახრილი წახნავის ზედაპირის კარკასი დაყრდნობილი იქნება ამ თაღების განაპირა საყრდენებზე, თალის ზედაპირზე შეიძლება მოეწყოს ბინები ან წარმოება-დაწესებულებები. პირამიდული ფორმა საშუალებას გვაძლევს ნაგებობის სიმაღლე აიყვანოთ 500 მეტრამდე. უკანასკნელი დამოკიდებულია რელიეფზე, მდინარის კალაპოტზე, მდებარეობაზე ზღვის დონიდან და სხვა ფაქტორებზე. ასეთ სახლებში მოსახლეობის რაოდენობა შეიძლება იყოს 5000-დან 25000-მდე. თბილისის ადგილმდებარეობისათვის, კერძოდ მდ. მტკვრის კალაპოტისათვის საშუალოდ 12500 მოზინადრე იქნება ყოველ ცალკე მდგომ სახლში.

ასეთი ნაგებობები მდინარის კალაპოტის გასწვრივ ერთმანეთზე დაცილებული უნდა იყოს 500-დან 1000-მდე. თბილისისათვის ელემბთ საშუალოდ 750 მ. (სახლის დადგმა აუცილებელია მდინარის კალაპოტის საგრძნობლად მოხვეულ ადგილებში) თბილისში, მდინარე მტკვრის გასწვრივ, მილიონიანი მოსახლეობისათვის უნდა დაიდგას 60 სახლი. რასაც დასჭირდება სივრცე 45 კილომეტრი.

შეკრული ოთხწახნაგოვანი პირამიდისმაგვარი ან კონუსისმაგვარი კომპინირებული სახლები პრიზმულთან ერთად მდინარის ზედაპირზე აიგება. ამ სახლის წახნაგების პროფილური მოხაზულობა შეიძლება იყოს სწორხაზოვანი, პოლიგონალური და მრუდფირფლი. ასეთი არჩევანი საშუალებას გვაძლევს შექმნათ მაღალი ესთეტიკური ღირებულების ნაგებობები.

ტერასული ნაგებობის ხმელეთზე დადგმა, როგორც ითქვა, საგრძნობლად დიდი მიწის ფართობს საჭიროებს. მისი ზოვზე დადგმა მოიხიბვს, რომ ფუჭედ მუდამ იყოს ყინვის მასივი ან ძვირად ღირებული რთული კონსტრუქციის ტივტივა, ყინვის მასივის შესაქმნელად საჭიროა სათანადო რთული მექანიზმები, ასეთი კონსტრუქცია ყინვით დაფარულ ზღვებშიც კი არარენტაბელურია, მით უფრო მუდამ უყინავ ზღვებზე.

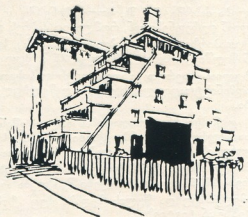
შენობის დადგმა მდინარის ზედაპირზე არ მოიხიბვს მიწის ნაკეთს. იგი პირამიდაში (ტერასებში) წარმოიშობა და მას გამოიყენებთ წარმოების თვალსაზრისით. მაშინ ჩაყენს მიერ რეკომენდებული სახლის (მდინარის ზედაპირზე) განთავისუფლებული მიწის ნაკეთი გამოყენებული იქნება სავარგულებისათვის, ბალ-ბოსტენებისათვის და ტყეებისათვის.

შეიძლება ელექტროსადგურები მოვაწყოთ ყოველ ნაგებობასთან, წყლის დაგუბებით კი

მოსახლეობას მიეცემა საშუალება განავითაროს ნაოსნური ტრანსპორტი. საავტომობილო ტრანსპორტით მაკონკრეტებოთ ისარგებლოს სანაპირო მაგისტრალებით. სახლებს შორის მოეწყობა მდინარის გასწვრივ დაცილებული ხილდე. როგორც სავალისებლო, ისე ფეხით მოსიარულეთათვის. მოსახლეობის გადასაყვანად კორპუსიდან კორპუსში მდინარის გასწვრივ მოეწყობა საბავშვო გზები, აერობუსების მასშტაბებით.

ახლანდელი სახლები თბილისში (ერთეულეების გარდა) 50-60 წლის შემდეგ ახლები იქნება. დარჩება მხოლოდ ერთეული ნაგებობები, როგორც ეპოქის მნიშვნელოვანი სახეობები. დაწყებითი და საშუალო სასწავლებლები, ზოგიერთი უმაღლესი სასწავლებელი, საცხდელი დაწესებულება, განმრთობის კერები მითავსდება „სახლში-მდინარის ზედაპირზე“. კინო-თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, ზოგიერთი სპორტული ნაგებობა კი ისევ ამ შენობებში. მაგრამ სხვადასხვა დონეზე როგორც ქვედა ისე ზედა პირამიდებში. აქვეა საზოგადოებრივი სასადილოები, სავაჭრო დაწესებულებები და საკულტო შენობები. თბილისში შორეულ მომავალში აშენდება ახალი უნივერსიტეტი, სასახლები და სტადიონები. მაშასადამე, თბილისის ტერიტორიის თითქმის 80 პროცენტი გამოთავისუფლდება და დაეთმობა: ბაღებს, მცენარეებს, ხეებს და მწყანეს. ე. ი. იქნება ოთხკუთხედი — დასვენების პარკი.

სახლი ხახნეში (ინგლისი)





მზით განათებული ათასწლეულები

ჯურხა ნადირაძე

ბარდასული კულტურის სულიერი ცხოვრების სურათს რამდენადმე აცოცხლებს ენეოლითურ ნამოსახლარებზე მოპოვებული პრიმიტიული ქანდაკებები: განსაკუთრებით საინტერესოა არახლოს ნამოსახლარზე აღმოჩენილი ქვის ორი ქანდაკება, რომლებიც ადამიანის თავებს გამოხატავენ. ერთი მათგანი განასახიერებს დიდებულ ძლიერ მამაკაცს, რომელსაც ცოცხალი სახე აქვს, ხოლო მეორე — უძლურ-მომაკვდავ მამაკაცს. ამ უკანასკნელს შუბლზე ნახევარმთვარისებური ღარი აქვს, ხოლო პირველს თავის გარშემო წრიული ღრმა ღარი შემოსდევს. საფიქრებელია, რომ ეს ქანდაკებები, ერთიცა და მეორეც, განა-

სახიერებდეს ღვთაებებს: ერთი მათგანი, თავზე საკრალური წრიული ღარით, სავსე მთვარეს, როგორც განახლებული სიცოცხლის მამაკაცური ბუნების ღვთაებას, ხოლო მეორე ნახევარი წრიული ღარით, მთვარეს — დღე-ღამური ნათების შედეგად მილეულს და ქვენა სოფელში ჩასასვენებლად გამზადებულს. ვიდრე ამის შესახებ უფრო ნათლად რამის თქმას შევძლებდეთ, აღვნიშნავ, რომ უძველესი ღვთაებების დაბადება დაკავშირებულია ასტრალურ წარმოდგენებთან. ბერძნული სიტყვა — ასტეროსცის მნათობს, ვარსკვლავს აღნიშნავს, რომელთანაც განუყრელადა დაკავშირებული პირველყოფილი რელიგიების წარმოქმნა და მათი შემდგომი ჩამოყალიბება. ძველი ცივილიზაციების რელიგიებში უზენაესი ღვთაებები მზეს და მთვარეს განასახიერებენ. მაგალითისათვის შეი-

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1980

ძღვება მოვიტანოთ ბაბილონეთის ასტრალური კულტი, რომლის პანთეონში შეიღო ღვთაება შედოდა. უზენაესი ადგილი ეჭირა სინს — მთვარეს და შამაშს — მზეს. შედეგ მოდიოდა მარდუქი — იუპიტერი, იშთარი — ვენერა, ნერგალი — მარსი, ნამბუ — მერკური, ნინურტა — სატურნი. ქართულ ასტრალურ კულტში ასევე უმთავრესი ღვთაებები მზესა და მთვარეს განასახიერებდნენ. ჩვენში განსაკუთრებით ძლიერი იყო მთვარის ღვთაების კულტი, შესაძლებელია მისდამი თაყვანისცემას ფესვები შორეულ წარსულში ჰქონდეს გადატანილი და იმ დროიდან მიმდინარეობდა, როდესაც მარნეულის ველზე ალიზის უძველესი სოფლების მკვიდრნი ცარგვალზე მომხდარ ასტრალურ მოვლენებს უთვალთვალდებნენ და თავიანთ არსებობას, სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ საკითხებს მნათობების მოძრაობას უკავშირებდნენ.

არახლოს ნამოსახლარზე მოხდა ერთი მეტად საინტერესო აღმოჩენა, რომელიც, ჩემის აზრით, ამ საკითხის ამოხსნას უწყობს ხელს. აქ იპოვეს ადამიანის ტანს მოკვეთილი და ცალკე დამარხული თავის ქალა. თავის ქალის დაკრძალვის ასეთი წესი დამონმებულია იერიქონის ნეოლითურ ძეგლებს. არქეოლოგმა ქეთან კენონმა იერიქონში გათხარა თავმოჭრილი ადამიანის საძარბები და ცალკე დამარხული თავის ქალა. მეცნიერებმა ეს მოვლენა დაკრძალვის რიტუალის დუკანშირეს და მთვარის კულტის არსებობით ახსნეს. იერიქონის მოსახლეობა ბაძავდა იმას, რაც მათ თვალწინ ცარგვალზე ხდებოდა. სასვე მთვარე მათდათან ქრებოდა და მერე, დროთა მანძილზე, ისევ ჩნდებოდა, ახალ სიციცხლეს ეწყებდა. ჩანს, ადამიანებმა თავიანთი სიციცხლე მნათობის სიციცხლის მსგავსად წარმოადგინეს, ამიტომ მიცვალებულებს თავს კეთდნენ, რათა იგი მთვარის მოჭრილი თავის მსგავსად კვლავ აღმდგარიყო და სიციცხლე გაგრძელებია.

მთვარე ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, წარმოდგენილი იქნებოდა, როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის ღვთაება. ვფიქრობთ, არახლოს ნამოსახლარზე მოპოვებული ქვის ქანდაკებები წარმოადგენენ იმ ორბუნებოვანი ღვთაების გამოსახულებას.

აიორკავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ენეოლითური ნამოსახლარზე უამრავი თიხის ქანდაკება აღმოჩენილი. ქანდაკებების უმრავლესობა ღვთაებებს განასახიერებენ. ამ უცნაურ გამოსახულებებს რომ უყურებ, უნებლიედ გაგონდება ბიბლიური ლეგენდა ადამიანის გაჩენის შესახებ, რომელიც ღმერთმა თიხისაგან გამოქმენა. ისე როგორც ბებერი სხვა ბიბლიური ლეგენდა, ესეც უსსოვარ დროში მომხდარ ფაქტს ყვრდნობა. ადამიანმა თიხისაგან ქურჭლის გაკეთებაც კი არ იცოდა. როდესაც თიხისაგან ღვთაება გამოქმენა, ყოვლის შემქმნელმა მიანიჭა და

თავის მფარველად და დამთრგუნველად აღიარა. რა თქმა უნდა, ღმერთიც ასე უნდა მოქცეულიყო ადამიანის მიმართ და მოექცა კიდევ. თიხისაგან გამოქმენის სამყაროს გვირგვინს თავისი სული შთაბერდა და დასაბამი დაუდო კეთილისა და ბოროტის უსასრულო ბრძოლას. აქ და სხვა ნამოსახლარებზე აღმოჩენილი თიხისაგან გამოქმენილი ქალის ქანდაკებები, როგორც მკვლევარები ფიქრობენ, ქართულ პანთეონში მდებდრობითი სქესის ღვთაებად აღიარებულ მზეს განასახიერებენ.

მარნეულის მასალების შესწავლის შედეგად შესაძლებელი გახდა საქართველოს უძველესი ისტორიის საპრობლემო საკითხების დასმა და გადაჭრაც კი. შეიქმნა ნაშრომები ძველ მინათმოქმედებაზე, ხუროთმოძღვრებაზე და მინათმოქმედებაზე. ეს იგი პირველყოფილი რელიგიის ჩასახვა-განვითარებაზე. ამ შესწავლაზე, ღრმად მეცნიერული შრომის ავტორი, პროფესორი იაზონ კვიციანი განიხილავს ნეოლითურ ძეგლებზე აღმოჩენილ ანთროპომორფული ქალის ფიგურებს და დასძენს, რომ ეს არის იმ ქალღვთაების უძველესი წინაპარი, რომელსაც ქართველი ტომები საუკუნეების მანძილზე თაყვანს სცემდნენ, როგორც სიციცხლის მშობელ „დიდ დედა ნანას“. დიდი დედის კულტი მზესთანაა შერწყმული. ეს რომ ასე იყო, ამის დასტური ზარბაზის კულტია და ის ფაქტები, რომ მზე ქალური ბუნების ღვთაებად იქცა. მზის აღმნიშვნელ სიმბოლოებში სწორედ მის ქალურ ბუნებას აქვს ხაზი გასმული“. მარტო მზე უძღურია ნაყოფიერების მოცემავში, მისი გამანაყოფიერებელი ძალა დედამიწასთან ურთიერთობაში იძლევა ნაყოფს, ამიტომ ისიც, დედამიწაც, ღვთაებად წარმოდგინდება. ამის დამადასტურებელია საქართველოში შემორჩენილი „ადგილის დედის“ კულტი.

მარნეულის ერთერთ ნამოსახლარზე აღმოჩენილი თიხისაგან გამოქმენილი ქალის ფიგურას საგანგებოდ აღნიშნული ინკრუსტირებული თვალედი აქვს. მეცნიერის აზრით, „თვალეების აქცენტირება სიმბოლური მნიშვნელობისაა. თვალი, ძველი ცივილიზებული ხალხების წარმოდგენაში, მზის სიმბოლოა და მიხს სინონიმია; ასევეა ქართულშიც, სადაც მზეს საერთოდ ფუძე აქვს მზერასთან და მნათობის გარდა, თვალსაც ნიშნავს. თვალი, როგორც მზის სიმბოლო, კარგად ჩანს ქართულ გამოთქმაში. მზის — თვალი, მცხუნვარება, პაპანაქება, „ჩემმა მზემ“, „შენმა მზემ“, რომლის შესატყვისად სვანები ხმარობენ: „ჩემმა თვალმა“, „შენმა თვალმა“. აქედან შეიძლება ის დასკვნა გავაკეთოთ, რომ უძველეს ნამოსახლარზე აღმოჩენილი ეს ქალღვთაებები ასტრალური წარმოშობისანი არიან და როგორც ხანდახან იერიქონულად უწოდებენ, „ენეოლითური მადონები“ მზეს განასახიერებენ. მზის ცარგვალზე ბრუნვასთან დაკავშირებულია ბუნების

კვდომა-განახლება და რა გასაკვირია, რომ იგი ნაყოფ-
ლოთაბად იყოს წარმოდგენილი. განვითარების გვიან
საფეხურზე ნაყოფიერების ეს ქალღვთაება სხვა ფუნ-
ქციონასაც ითვისებს და ყველა ღმერთების დედად გვე-
ვლინება.

მზის კულტი დაკავშირებულია და შერწყმულია
აგრეთვე კერის კულტთან. ეს მოვლენა ძნელი ასახს-
ნელი არ არის. კრადგან ზამთრის ცივ ღამეებში ალი-
ზის ქოხში მოღულუღე კერია, რომელიც სახლს ათ-
ბობდა და ანათებდა, ენაცვლებოდა დიდებულ მწა-
თობს. ამიტომაც იყო, რომ მოგვიანო ხანაში თიხისა-
გან გაკეთებულ კერას მზის ფორმა ჰქონდა. კერის
კულტი, რომელიც განვითარების გვიან საფეხურზე
უკავშირდება ნაყოფიერების კულტს, ადგილის დედის
კულტს და ასე შემდეგ, მეტად რთულ რელიგიურ პრო-
ცესს მოიცავს. კერა საკურთხეველს წარმოადგენს და
რიტუალში ცენტრალურ ადგილს იჭერს. მასში თით-
ქმის მთელი ასტრალური სიმბოლიკაა წარმოდგენი-
ლი.

მეექვსე ათასწლეულით ათარიღებზე საქართველოს
ადრე სამინათმოქმედო კულტურას. უფრო გასაგე-
ბად რეო ვთქვათ, ორი ათასი წლის მანძილზე, ძვე-
ლი ნეოლითური ხანის საქართველოში მცხოვრებ
საუკუნეებზე ბრწყინავდა ბუნებრივი თიხის ნაგები
ალიზის სოფლები ქვემო ქართლში და არა მარტო აქ.
უფრო შორს აღმოსავლეთით, მტკვრის გაღმა-გამოღ-
მა მხარეს. მილასა და მუღლანის უკიდურეს ვიწრო, ბი-
ბლიური მთის ძირში, ნაყოფით დახუნძლულ არარა-
ტის დაბლობზე ცხოვრობდა ხალხი. რომელიც ქმნიდა
ამიერკავკასიის ისტორიის თავფურცელს. ამ ხალხს
ურთიერთობა ჰქონდა წინააზიის უძველეს მოსახლე-
ობასთან, იმ ქვეყნების მცხოვრებლებთან, რომლებიც
ცივილიზაციის კარიბჭესთან იდგნენ. ჯერ კიდევ მა-
შინ, იმ უხესულ დროში, ამიერკავკასიისა და მახლობ-
ელი აღმოსავლეთის ქვეყნებს შორის გაიკვალა გზები
და ჩაისახა საფაქრო კავშირები. ახლა ძნელია ამ ურ-
თიერთობაზე ნათელი წარმოდგენის შექმნა, მაგრამ
ამიერკავკასიის ძველებზე აღმოჩენილი თუნდაც ჰა-
ლაფისა და ობეიდის მსგავსი კერამიკის პოვნის ფაქტი
უსათუოდ გულისხმობს იმ უძველესი კულტურის ურე-
ქმნელ ხალხის ურთიერთობას. საქართველოს შემგ-
ლებს გარეთ აღმოჩენილ ადრე სამინათმოქმედო ძეგ-
ლებზე წარმოებული გათხრები, მეცნიერების თვალსა-
ზრისით, ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა. მან დასაბამი
დადო ჩვენს ნეოლითური კულტურის შესწავლას.
თავდაპირველად ამ გათხრებს მიეძღვნა ამიერკავკა-
სიის უძველესი ისტორიის შესანიშნავი მკვლევარის,
ა. იესენის ნაშრომი. ნახჭევანის ქოლღ-თეფეზე, მი-
ნის სიღრმეში ოცდამეერთე მეტრზე, მეცნიერებმა პი-
რველად შენიშნეს საცხოვრისის კვალი, რომლის არ-
ქეოლოგიური მასალა სრულიად განსხვავდებოდა ამი-

ერკავკასიაში მანამდე ცნობილი ყველა კულტურისა-
გან. დაიწყეს ძიება და არქეოლოგებმა აზერბაიჯანში
აღმოაჩინეს ენეოლითური ხანის ნამოსახლარები: ბა-
ბა დერეჯიში, თირან-თეფე, შოში-თეფე და
მრავალი სხვა. მტკვრის გაყოლებით გამწკრივებულ
საუკუნეების ფერფლით დაფარულ ამ ბორცვების ტე-
რიტორიაზე აღმოჩენილი ძეგლების გათხრას დიდი
შრომა შეაღიეს და შემდეგ შესანიშნავი ნაშრომი მი-
უძღვნეს აზერბაიჯანელმა არქეოლოგებმა: ო. აბიბუ-
ლაევი, ი. ნარიმანოვა, ფ. მახმუდოვა და ჯ. რუს-
ტამოვა. კასპის გაღმა მხარეში კი დიდ წარმატებას
მიაღწია ლენინგრადელმა მეცნიერმა ვ. მასონმა. 1955
წლის შემოდგომაზე იგი სამხრეთ თურქმენეთის არ-
ქეოლოგიური ექსპედიციის ერთ პატარა რაზმთან
ერთად ჯეითუნს ეწვია. ჯეითუნი თურქმენეთის დე-
დაქალაქის, აშხაბადის ჩრდილო-აღმოსავლეთით
მდებარეობს, ოცდაათიოდე კილომეტრის მანძილზე.
პატარა ბორცვია ყარაყუმის უდაბნოს დასაწყისში. ამ
ექვსიოდე მეტრის სიმაღლის გორაკს ჯერ კიდევ ომ-
ამდე მიაქციეს მეცნიერებმა ყურადღება, ხოლო 1952
წელს აკადემიკოსმა ბორის კუფტინმა აქ მცირე გათ-
ხრების შედეგად მოპოვებულ მასალებს საგანგებო
შრომა მიუძღვნა. ნიჭიერმა მეცნიერმა, რომელმაც
თავისი სიცოცხლის დიდი ნაწილი უძველესი ქართუ-
ლი კულტურის შესწავლას შეაღია, საიდან გამაქრ-
ახობით განსაზღვრა ამ ძეგლის ისტორიული მნიშუ-
ნელობა. ბ. კუფტინი დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ
შუა აზიის ამ უძველესი სამოსახლოს მცხოვრებლებს
მშვილდისათან ერთად ხელში თოხი ეჭირათ და ჯე-
ითუნელების ძირითად საქმიანობას მინათმოქმედება
წარმოადგენდაო. ისინი, განაგრძობს პროფესორი,
ოაზისებში დათესილ ყანებში კაჟის ნამგლებით თუ-
რეულს მივდნენ და მოშინაურებული ძალით მისი
ფერდაბზე შეფენილ ცხვარს მწყემსავდნენო. ამას
რომ ამბობდა, რა თქმა უნდა, შუა აზიის უძველესი
სამეურნეო ეკონომიკის განვითარებას გულისხმობ-
და. კუფტინს აღარ დასცადა იმხანად თურქმენეთ-
ში აღმოჩენილი ძეგლების კვლევა. მის კვლვ. გ. მა-
სონი გაჰყვა და უნდა ითქვას, რომ იგი დიდი მეცნიე-
რის ღირსეული დამკვიდრე აღმოჩნდა. ყოველ ზაფ-
ხულს, კოჭეძე დაღის მთებსა და ყარაყუმის ბარბა-
ნებს შორის მდებარე, სიციხით გათანგულ ნამოსახლა-
რზე, არქეოლოგი თავის თანამშრომლებთან ერთად
უდიდესი გულმოდგინებით აცლიდა მიწას ალიზის
სახლებს. მიწაზე იხატებოდა სოფელი, იგი განსხვავდ-
ებოდა ამიერკავკასიის ნეოლითური სოფლებისაგან.
ნაგებობები აქ თითქმის ყველა ოთხკუთხედი ფორმი-
სა იყო. შუა აზიის ადრესამინათმოქმედო ხანის ძეგ-
ლებზე აღმოჩენილი მასალების განხილვის შედეგად
პროფესორმა მასონმა ღრმად მეცნიერული ნაშრომი
შექმნა. მან არქეოლოგიაში შემოიღნა ტერმინი

საქართველოს საზოგადოებრივი მეცნიერებების აკადემია



„ჯეითუნის კულტურა“ და ამ კულტურის შესწავლის შემდეგ წარმოადგინა არა მარტო მახლობელი აღმოსავლეთის, არამედ ამერიკის კონტინენტის ადრესამინათომოქმედო კულტურის ჩასახვისა და მისი განვითარების საკმაოდ მკაფიო სურათი. მეცნიერული ანალიზი, წერდა ვ. მასონი, „ნათლად გვიჩვენებს, რომ ნეოლითური რევოლუცია გენერალური გზა კაცობრიობის განვითარებისა ადრეკლასობრივი საზოგადოებისაკენ. არსებითად, ქურთისტანის მთებში მცხოვრები პირველი მინათომოქმედი ხალხის თოხის ხმა იუნჯებოდა ცივილიზაციის საძირკვლის ჩაყრას“.

უნდა ითქვას, რომ ზემოთ განხილული ადრესამინათომოქმედო კულტურის ძეგლებიდან არცერთი ისე ახლოს არ დგას ნამდვილ ცივილიზაციასთან, როგორც ჩათალ-ჰუიუკი. ძველი კულტურების მრავალრიცხოვან მკვლევართა შორის ყველაზე მეტად ჯეიმს მელარტს გაუზიარებია. მისი აღმოჩენები იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მსოფლიოს ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია და ჩვენი საუკუნის სამოციანი წლების არქეოლოგიურ სენსაციად იქცა.

თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და პოპულარული გახდა ჩათალ-ჰუიუკის გათხრები, ამაზე ნათლად მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ჯეიმს მელარტს ფინანსურ და სამეცნიერო დახმარება უწყვეტად მსოფლიოს ისეთი სოლიდური სამეცნიერო დაწესებულებები, როგორებიც არიან: ბრიტანეთის აკადემია და ლონდონის უნივერსიტეტი, არქეოლოგიის ინსტიტუტი და ედინბურგის უნივერსიტეტი, კანადის სამეფო მუზეუმი და ავსტრალიის არქეოლოგიის ინსტიტუტი, ახალი ზელანდიის ქრისტიანული ეკლესიის უნივერსიტეტი და ანკარის ბრიტანეთის არქეოლოგიის ინსტიტუტი, ნიუ-იორკის ანთროპოლოგიური ვეინერ-გრენის დაწესებულება, სტამბოლის გერმანიის არქეოლოგიის ინსტიტუტი და კოპენჰაგენის ნიი კარლსბერგის დაწესებულება. მელარტი წერს, რომ ვარსებებს დიდი დახმარება გაუწიეს განსვენებულმა ფრენსის ნილსონმა, ჯ. ზიბლიმ და კარდუფებისა და ბალყარების გრაფმა ალენმა. იყვნენ ისეთი ხალხი, რომლებმაც საერთაო გვარის გაუმყვლად, ყოველგვარი ანგარების გარეშე, გასარებას საკმაოდ სოლიდური თანხები შესწირეს. რამ გამოიწვია ასეთი ინტერესი ანატოლიის მიმართ. იმ ქვეყნის მიმართ, რომელმაც არქეოლოგიური აღმოჩენების წყალობით მეცნიერებმეოცე საუკუნის მანძილზე მსოფლიო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. 1834 წლის შემდეგ, როდესაც ფრანგმა მეცნიერმა შარლ მარი ტემპლემ თურქეთში, სოფელ ბოღაზ-ქოსთან უცნობი ცივილიზაციის ნანგრევები იპოვნა, ანატოლია არქეოლოგიის მისი ასპარეზად გადაიქცა. მეცნიერებმა, შედარებით მცირე ხნის მანძილზე, აქ აღმოაჩინეს ნანგრევებად ქცეული უძველესი ქალაქები, რომლებსაც ერთ

ღროს ბრწყინვალედ ნაგები სახლები და სასახლები, ტაძრები და ბიბლიოთეკები ამშვენებდა. ხალხი, რომელმაც ეს კულტურა შექმნა, დიდი ხნის წინათ აღიგავა მარს პირიდან. მათ შესახებ თვით ყოფილსმოქმედებერწებსა და რომაელებსაც კი არაფერი ახსოვდათ. არცთუ ისე მრავალრიცხოვანმა მეცნიერებმა, ჩქეულუკემა და ფილოლოგებმა, სამოცდაათიოდ წლის თავდადება შრომის შედეგად მკვდრეთით აღადგინეს ხალხი, რომელმაც ძველი ნეოლითურების მეორე ათასწლეულში უდიდესი იმპერია შექმნა: ხეთები, ვისაც ეს იმპერია ეკუთვნოდა, კულტურისა და ხელოვნების ყველა დარგში ლიანდარეობის უწყვეტად ეგვიპტისა და შუამდინარეთის უძველეს ცივილიზაციებს. ანატოლიაში ამ ისტორიული სასწაულის მკვდრეთით აღდგომის შემდეგ თათოს განსაკვირვებელი აღმარებრივი უნდა მომხდარიყო, მაგრამ ჯეიმს მელარტმა, ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენების წყალობით, კვლავ მიიქცია მსოფლიო საზოგადოების ყურადღება. მან სამოციანი წლებში სამეცნიერო ანატოლიაში გათხრა „ნეოლითური ქალაქი“, რომელიც ჩვენთვის უცნობმა ხალხმა ხეთების დედაქალაქმა სათუსაზე ორმოცდახუთი საუკუნით ადრე ააშენა.

ჯერ კიდევ 1952 წელს კონიის დაბლობზე მოგზაურობისას, მიდნარე ჩარსაბა ჩაის დელტაში, მელარტმა ტანრუსის თემის ძირში გაშლილი დაბლობის პერიმეტრზე ბორცვი შენიშნა. უგზობის გამო მასინამ გორაკამდე ვერ მიაღწია. შეიდი წლის შემდეგ კვლავ გამოჩნდა ამ მხარეში და როგორც თვითონ წერს, ნოემბრის ცივ დღეს, შებინდებისას, აღან პოლესა და დევიდ ფრენჩის თანხლებით ჩათალ-ჰუიუკის ორმაგ ბორცვს მიაღწია. ქარ-წვიმისაგან გაშოშვებული მის სამხრეთ ფერდობზე არქეოლოგებმა აღიზინა მატური ნაგები შენობების ნაშთები შეამჩნიეს და მიხვდნენ, რომ მათ ეხებებოდა საიდუმლოებით მოცული უძველესი ნამოსახლარი იყო ჩამარხული.

ჩვენი აღმოჩენის მნიშვნელობა, წერდა მეცნიერი, იმთავითვე ნათელი შეიქნა, რადგან მოძიებელი კერამიკა და ოპსიდიანის ისრის პირები საოცრად გაგადნენ და თითქმის იმეორებდნენ პრეო. ჯონ გარტბანის მიერ ჩათალ-ჰუიუკიდან ორასიოდ მილით დაშორებულ სამხრეთ თურქეთის სანაპიროზე მდებარე მერსინის ნამოსახლარის ქვედა ფენაში მოპოვებულ ნეოლითურ კულტურას.

იმიხიანდ მელარტი ანატოლიის სხვა მხარეში მუშაობდა, ჩათალ-ჰუიუკიდან სამასიოდ კილომეტრით დაშორებულ შავილარის ნამოსახლარს თხრიდა ბურდურის ტბის სანაპიროზე. კონიის დაბლობზე 1961 წ. გაამდინავებდა. გათხრები დაიწყო და, როგორც იტყვიან, ბარის ერთი დაკერი ნეოლითური ხანის ბრწყინვალე კულტურა გამოაშხურა. გათხრების

დასაწყისში არაჩვეულებრივი არაფერი მომხდარა. ბორცვის პირველ ფენაში მზეზე გამომშრალი ალიზის აგურით ნაგები ოთხკუთხედი ფორმის ნაგებობის კონტურები მოიხაზა. როდესაც სახლების შიგა სივრცეები გაასუფთავეს და ნაგებობის რთულ კონსტრუქციებზე წარმოდგენა შესაძლებელი გახდა, არქეოლოგები მიხვდნენ, რომ ამ უძველესი ხუროთმოძღვრების შემქმნელი ხალხი განვითარების მაღალ საფეხურზე იდგა. უცნაურად იყო ნაგები ჩათალ-ჰუიუკის სახლები. მათ კარი არ ჰქონდათ, ადამიანები სახლში სახურავიდანვე შედიოდნენ და გამოდიოდნენ. სამხრეთის კედელზე მიდგმული კიბის საშუალებით მისი ბინადარი ჭერში დატანებულ სარკმელამდე აღწევდნენ, ხოლო აქედან კედელზე მიდგმული კიბით ეზოში ჩამოდიოდნენ. როდესაც გარეთა კიბეს მოხსნიდნენ, საცხოვრებელი სიმაგრედ გადაიქცეოდა და მტრისათვის ძელად მისაადგომი ხდებოდა. სახლის შიგა სივრცე მყუდროდ და მოხერხებულად იყო მოწყობილი, ღერწმის ფოთლებითა და ნახად ქსოვილი ჭილოფებით მოფარდაგებულ ალიზის შემადგენელ ტახტზე ოჯახის წევრები იწვნენ ან ისხდნენ, ხოლო ასეთივე შემადგენელი სკამები, რომლებსაც მელარტი თურქული დივნების პროტოტიპებად მიიჩნევს, ოჯახის პატრონების საუფროსო სავარძლეებს წარმოადგენდა. სამხრეთ კედელში მოთავსებული პურის საცხობი ღუმელისა და კერის კვალი იმავე სარკმელად გადაიდა, საიდანაც ოჯახის წევრები, ჭერის მახლობლად გაჭრილ სარკმელში ჩამოხვერილი მზის სხივი სახლს სინათლით ავსებდა, ხოლო დამლაშობით მზეს ცეცხლი სცვლიდა და კერის ჯადოსნური ალი იღუმელებით მოცულ ლანდებს აღცილიცებდა ოქროსფრად მიოღვარე ქოხის კედლებზე. კაცმა რომ თქვას, ეს ტერმინი არც კია სამართლიანად ნახმარი ჩათალ-ჰუიუკის სახლების მიმართ. მართალია, ზოგიერთი ნაგებობის ფართობი 12 კვადრატულ მეტრამდე აღწევს, მაგრამ გვხვდება ისეთებიც, ორმოცდაათამდე კვადრატულ მეტრ სივრცეს რომ მოიცავს. როგორც მელარტი წერს, მშენებლობაში ყველაფერი გეგმაზომიერებას და ნერსიგს ემორჩილება. აგურის ზომები, სახლებისა და საკულტო ნაგებობათა სტანდარტული გეგმები, პანელების სიმაღლე, შესასვლელი კარები და განსაკუთრებით კი ოთახების ზომები, რომ ზომავდნენ? შეკლევარები ფიქრობენ, რომ საზომ ერთეულებს ხელისა და ფეხის ტერფები წარმოადგენდნენ. იმ ეროსათვის ეს სრულიად კანონზომიერი იქნებოდა, მითუმეტეს, რომ მტკაველი, გოჯი და ციდა ჯენს დროშიაც კი გამოიყენებოდა პირობით საზომ ერთეულად. უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩათალ-ჰუიუკელებს ჰქონდათ საზომი ჯოხი, რომელიც, შესაძლოა, უდრიდა ორი ან სამი ტერფის სიგრძეს, ან ოთხი ხელისგულის სიგანეს. ასეთი ფართის შესამაგრ-



ჩათალ-ჰუიუკის შიშობარე ქალღმერთის ქანდაკება

ებლად კარგ საბუთს წარმოადგენს ალიზის აგურები, რომელთა ზომები უმეტეს შემთხვევაში სტანდარტულია და უახლოვდება ფეხის ტერფისა და ხელისგულის სიგრძე-სიგანეს. საზომი ერთეულებით შეიარაღებული ხელოსან — „ინჟინრები“ აგეგმარებდნენ არა მარტო ცალკეულ შენობებს, არამედ მთლიანად ქალაქს, რის შემდეგობითაც შესანიშნავად იყო გადაწყვეტილი თავდაცვის პრობლემა, შენობების სინათლითა და ჰაერით უზრუნველყოფა. ისინი ცდილობდნენ მჭიდროდ დასახლებაში რაც შეიძლება გაეზარდათ ეზოების რიცხვი და ფართობი, რომ მოსახლეობა ჰაერითა და სინათლით უზრუნველყოფთ. ძნელი იყო აგრეთვე მშენებლობისათვის ბორცვის ტერასებად ათვისება და სწორკუთხა სახლების ოვალურ გორაკთან შესამების პრობლემა, რაც ჩათალ-ჰუიუკის ხუროთმოძღვრებაში სირია-პალესტინისა და აზიერკავკასიის ნამოსახლარებისაგან განსხვავებით შესანიშნავადაა გადაწყვეტილი. არქეოლოგებმა აქ გათხარეს ნაგებობები, რომლებიც ტერასებზე ორ მწკრივად იყო განლაგებული და სახლების კედლებს დიდი ნაწილი ერთმანეთზე გადაბმულ უწყვეტ ხაზს ქმნიდა. აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ დამხრობილი სახლების ვიწრო რიგებს ცვლიდა ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ დამხრობილი სახლების უფრო ფართო რიგები, რაც საცხოვრებელი სახლებისა და საკულტო ნაგებობების ერთი მთლიანი კონსტრუქციული დაგეგმარების შედეგად იქნებოდა შესაძლებელი.

ჩათალ-ჰუიუკის ნაგებობებს შორის ყველაზე საინტერესოა საკულტო შენობები. ალიზის ეს პირველყოფილი „ტაძრები“ თავისი გვემით თითქმის არ განსხვავდება საცხოვრებლისაგან. სამაგიეროდ აქ აღმოჩენილი მრგვალი ქანდაკებით შემკული საკურთხევლები და კედლის მხატვრობა სულიერი და მხატვრული კულტურის უძველეს ძეგლთა შორის ყველაზე მეტად მეტყველი და სრულყოფილია. თორმეტი საამშენებლო დონის მიხედვით, რომელიც მელაარტმა ჩათალ-ჰუიუკის ბორცვის 19 მეტრიანი სისქის კულტურულ ფენაში გამოჰყო, ამ უძველესი ხელოვნების განვითარების ცალკეული საფეხურების გამოყოფაც კია შესაძლებელი, მაგრამ ამაზე საუბარი შორის ნაგვიყვანს და მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ პირველყოფილი რელიგიური ნააზრევის შედეგად წარმოქმნილი ჩათალ-ჰუიუკელთა ხელოვნება თავისი განვითარების გვიანდელ საფეხურზე რანგით მიახლოებულია მახლობელი აღმოსავლეთის უძველესი ცივილიზაციების ადრეულ ხანის ხელოვნებასთან. ჩათალ-ჰუიუკის მხატვრობაში, მელაარტი, ექვს ჯგუფს გამოჰყოფს: ესენია: შესანიშნავი ფერებით მოხატული საკულტო ნაგებობების პანელები; პანელები შემკული სხვადასხვა სიმბოლოებით, პანელები შემკული მონოქრომული ან პოლიქრომული ორნამენტით, ნატურალისტური მხატვრობითა და პეიზაჟით. რვა ათასი წლის წინათ შესრულებული ერთი პეიზაჟი ისეთ სინამდვილეს ასახავს, რომელიც ჩვენს დროში ყველაზე ადრეა აღმოჩენილი. ჩათალ-ჰუიუკში მომუშავე არქეოლოგებმაც იცოდნენ, რომ კონიის დაბლობის აღმოსავლეთით, მზისაგან შენითლებული ტრამალების სიღრმეში აღმართულ ჰასან დალის მთაზე, ოდესღაც ვულკანი ბოლავდა. ძველი კულტურის ძაძიებლები მაშინ, რა თქმა უნდა, ვერ წარმოიდგენდნენ, რომ ისინი არქეოლოგიური გათხრების საშუალებით დიდი ხნის წინათ ჩამქარალი ვულკანის მოქმედების თარიღს დაადგენდნენ. მეშვიდე ფენაში, მეთოთხმეტე საკულტო ნაგებობას რომ თხრიდა, მელაარტმა ჩრდილოეთ კედელზე მხატვრობის კვალი შეამჩნია. ეს ადგილი, ბუნების ჯაგრისით, უდიდესი სიფრთხილით გაასუფთავა და არქეოლოგებმა ოთხკუთხედი სახლების ფონზე აღმართული ჰასან დალის ორთავიანი მწვერვალი გამოიცივნეს. მხატვარს იგი დასახლებიდან შორს, ძალიან შორსა აქვს გამოხატული. ჯადოსნური მწვერვალის ერთ წვერზე ვულკანი ბობოქრობს, ცა ფერფლითა და კვამლის ღრუბლებით არის გაშავებული, დამსკდარი ნაპარლებიდან ამოდენილი ლავა მოთუხთუხებს და მთის ფერდობები ვულკანის მიერ ამოხეთქილი ქვებითაა ჩახერგილი. ამ სენსიური სტიქიის უფრო ნათელი სურათის გადმოცემა უძველესი ხანის ხელოვნებაში ძნელი წარმოსადგენია. ეჭვის გარეშეა, რომ ჰასან დალი ჩათალ-ჰუიუ-

კელთა რწმენა-წარმოდგენაში მაგიური თვისებებით აღჭურვილ მთას წარმოადგენდა. არა მარტო მთა, მაგიური იყო, აგრეთვე. მთის ფერდობებზე მოპოვებული ობსიდიანიც. მელაარტი წერს, რომ: „ჩათალ-ჰუიუკელთათვის ობსიდიანის ძირითადი საბადო იყო ჰასან-დალის მთა და, უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ მიერ ეს მასალა დაფასებული იქნებოდა არა მარტო როგორც მჭრელი იარაღის დასამზადებელი მადანი, არამედ როგორც დედამიწისათვის ქვესწელიდან (საიქიოდან გამოგზავნილი ნობათი, აღჭურვილი მაგიური თვისებებით. საკითხის გააზრება შეიძლება დაგვიხმაროს იმის გარკვევაში, თუ რა ამოძრავებდა ძველთა დედამიწისათვის მეშვიდე ათასწლეულის მინურულში მცხოვრებ მხატვარს, როდესაც საკულტო ნაგებობის კედელზე, ჩათალ-ჰუიუკის ქალაქის ფონზე, აღბეჭდა ვულკანური ამოფრქვევით გამოწვეული ცნობისმოყვარეობა და შიში. თუ ეს სურათი უნიკალურია, ამას თავისი საფუძველიც უნდა ჰქონოდა. მაშასადამე, მხოლოდ ჩათალ-ჰუიუკში მიადნია ნეოლით-

სრამის დიდგორა. ქალის ქანდაკება



ური ხანის ადამიანმა ცივილიზაციის სათანადო დონის და მხოლოდ მისი ხელოვნების წიაღში დაიბადა გენიზ, შთამომავლობისათვის ამგვარი მოვლენის აღბეჭდვა რომ შეძლო". მეღაარტმა ეს უძველესი მხატვრობა იქვე მოპოვებული ნახშირის წყალბით, რომლის დაწვის თარიღს ეგრეთ წოდებული ც-14 მეთოდით, ფიზიკოსები, შედარებით ზუსტად ანგარიშობენ, ძველი ნეოლითური ხანის სამოცდობრი საუკუნით დათარიღა.

უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ, რვაათას ორასი წლის წინათ, იდგა მხატვარი ამ მყუდრო სენაჟში და მის კედლებს საკუთარი „ქალაქისა“ და ჰასან-დალის აბოორტებულ მთის პეიზაჟით აღამაგებდა.

არქეოლოგები მოხილვა მესამე ფენის პირველი საკულტო ნაგებობის კედელზე გამოსახულმა ცეკვისა და ნადირობის სცენამ. ტანწერწერა მოცეკვავეებს შორის ბალერინას მსგავსი შესაშური მოძრაობით რამდენიმე შიშველი სოლისტია აღბეჭდილი. აქვეა მედოლე მუსიკოსიც და წრის შუაგულში მოთავსებული უთავო თეთრი ფიგურები, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფრესკაზე სარიტუალო ცეკვის პროცესისა გადმოცემული. ცეკვაში უთავო ფიგურების სახით გარდაცვლილი წინაპრები მოწანილივინ. მხატვარი ახერხებს გადმოსცეს და მაყურებელი შესანიშნავად გრძნობს ცეკვის რიტმსა და მოძრაობის გრაციოზულობას. კედლის ნახევარი ნადირობის სცენას ჰქონდა დამოხილი. ლეოპარდის ტყავებაში გამოწყობილი მემვიღენი რქებდატოტვილ ხარიმებს ერებს ესერინ და ქამანდებს რქებზე აცმევინ. მესამე ფენის სამლოცველოს ერთ კედელზე კი ირებზე მონადირე მშვილდოსან მეძებარი ძალიც მიუძღვის წინ. სხვა საქმეა ძაღლის მოწინაურების ფაქტი, მაგრამ აქ ნადირობაში განვრთნილი ცხოველია გამობახული და ამდენად ეს სურათი ადამიანის მოღვაწეობის მეტად ღირსშესანიშნავ მომენტს გადმოცემს. არქეოლოგებმა საკულტო ნაგებობების კედლებზე სასოფლო-სამეურნეო პეიზაჟებიც აღმოაჩინეს. მოხნულ მინდორში წრეებითა და წერტილებით მარცვლის ჩასათესი ორმოება აღნიშნული. სურათზე გამობახული ყვავილები და მწერები ჯეჯილის ამოყრას, ხოლო ხელი-სგულის ანაბეჭდით ორმხრივ შემოზღუდული კომპოზიცია, რომლის შუაში წითელი ბადა ჩახატული, მოსაღლის ადების სიმბოლურ სცენას უნდა წარმოადგენდეს. მეღაარტის აზრით ხელები, ამ სურათზე, პურის თავივარს უნდა განასახიერებდეს. ეს მოხარება სრულიად მართებული ჩანს და შეიძლება ისიც დავუმატოთ, რომ ამ დროისათვის ხორბლისა და ხელის აღმნიშვნელი სიტყვა ერთი და იგივე ყოფილიყო. ხორბალი, როგორც ხელით მოყვანილი, ხელით შექმნილი, ხელის სინონიმი. ჩათალ-ჰუიუკელთა შემოქმედე-

ბაში შვიდ ფერი, ისე როგორც დღეს, მწუხარებას გამოხატავდა. ამ ფერთაა შესრულებული დაკრძალვასთან დაკავშირებული რელიგიური სიუჟეტები. სამლოცველოს კედლები ძალიან შხრად შავ, უზარმაზარ, სვაებს აქვთ დამოხილი, რომლებიც ადამიანის უთავო ცხედრებს ზეცისკენ მიაქროლებენ. მეღაარტი ფიქრობს, რომ ამ შავი სვაების სახით, რომლებსაც ზოგჯერ ადამიანის ფეხები აქვთ, შესაძლოა მხატვარი სიმბოლურად გადმოცემოს დაკრძალვის რიტუალის შემსრულებელ ადამიანებს.

საგულისხმოა, რომ ჩათალ-ჰუიუკელთა დაკრძალვის რიტუალში არსებული წესი ტანისაგან თავის მოშორებისა, მისი ცალკე დაკრძალვისა, ისე როგორც იერიქონში და არახლოს ნამოსახლარზე, ჩანს აქაც გარდაცვლილი ადამიანის კვლავ აღდგომასა და სიცოცხლის მარადიულობას გულისხმობდა.

ორმოციოდ საკულტო ნაგებობა გათხარა მეღაარტმა ჩათალ-ჰუიუკში. კედლის მხატვრობის გარდა არქეოლოგმა იქ იპოვნა მხატვრული თვალსაზრისით მაღალ დონეზე შესრულებული რელიეფები და სხვადასხვა რელიგიური შინაარსის სიმცველი ქანდაკებები. ხელოვნების ამ უძველესი ძეგლების შემყურე არქეოლოგებს საშუალება მიეცათ თვლი გაეფიქრებინათ ნეოლითური კულტურის განვითარების ათასწლეულის ისტორიისათვის და შთამომავლობისათვის დაეხატათ შორეული წინაპრების სულიერი ცხოვრების ნათელი სურათი. მეღაარტს ერთი მხრივ ძალზე გაუმართლა. ადგილი, სადაც გათხრები დაიწყო, აღრული ხანიდანვე წარმოადგენდა საკულტო ნაგებობათა სამაშენებლო მოედანს. სხვადასხვა დონეზე მის მიერ აღმოჩენილი უძველესი „ტაძრების“ იკონოგრაფიაში რელიეფური და მრგვალი ქანდაკების უმთავრეს თემას ქალღმერთის გამოსახულებები წარმოადგენდა. სამლოცველოთა კედლებზე ისინი გამოად სქემატურად იყვნენ გამოსახული, მაგრამ სანობორლი მრგვალი და განზე გამოსახილი ფეხები სრულიად აშკარად მიუთითებდა, რომ ღვთაება ფეხშიშემ ან მშობიარე პოზაში იყო გადმოცემული. შედარებით რეალისტურადაა შესრულებული მრგვალი ქანდაკების ნიმუშები. ერთ-ერთი მათგანი, რომელსაც ზონზროხა სხეული აქვს, კატისებურთავიან ცხოველის სხეულზე დაყრდნობილ მშობიარე ქალღმერთს გადმოცემს, რომელიც ვაივივილს სიცოცხლეს ანიჭებს. ჩათალ-ჰუიუკში ქალღვთაებების ქანდაკებები დიდი რაოდენობით აღმოჩნდა და სწავლა მათგანის დახასიათება აქ არ მოხერხებდა. მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ ისინი უზენაესი ღვთაების სხვადასხვა ატრიბუტებს ატარებენ და უპირველეს ყოვლისა ნეოლითური ქალაქის მკვიდრთა სიკვდილ-სიცოცხლის არსა გამარტენი არიან. ჩათალ-ჰუიუკის სარწმუნოება-

ში გარკვეული თვალსაზრისით რელიგიური დოგმატიკი კი იყო შემუშავებული. ჯერ კიდევ გათხრების დროს „ანატოლიურ სტუდენტში“ გამოქვეყნებულ სამეცნიერო ანგარიშებში ჯეივს მელარტი აღნიშნავდა, რომ „ჩათალ-ჰუიუკის საკულტო ნაგებობათა გაფორმება გარკვეულ წესს ემორჩილებოდა და გარდაცვალებასთან დაკავშირებული სცენები აუცილებლად წარმოდგენილი იყო აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის კედელზე, რომელთა ქვეშ მიცვალებულებს მარხავდნენ, ხოლო დასავლეთის კედელი დაბადებასთან დაკავშირებულ სიუჟეტებს ჰქონდა დამოხილი“. ქალღმერთის რელიეფებსა და ხარების თავის საკულტურულ გამოსახულებებს სამლოცველოში განსუთრებული ადგილი არ ჰქონდათ მიჩნეული. ეს გარემოება შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ისინი როგორც მთავარი ღვთაებები, ყველა რელიგიურ რიტუალში მონაწილეობდნენ. განსაკუთრებით ეს ითქმის დედაკაცური ბუნების ღვთაებაზე, რომელსაც ჩათალ-ჰუიუკის პანთეონში პირველი ადგილი ეჭირა. მეორე ადგილზე მყოფი მამაკაცური ბუნების ღვთაება, რომლის სიმბოლოს ჩათალ-ჰუიუკის რელიგიაში ხარი წარმოადგენს, შობილია ყველა ღმერთების დედის მიერ. ამ აზრს ნათლად ადასტურებს სამლოცველოში არქეოლოგების მიერ მიკვლეული რელიეფი, სადაც ქალღმერთი ხარს შობს. ერთ შემთხვევაში ქალღმერთი მშობიარე პოზაშია გამოხატული აღმოსავლეთის კედელზე, იქ სადაც მიცვალებულებს ასახელებდნენ, ეს ნიშნავს, რომ იგი კედლის ქვეშ ადრძალვლი მიცვალებულების სიცოცხლის მიმნიჭებელი ღვთაებაა. ენოლთიდან მოყოლებული წინაქრისტიანული ხანის ეპოქაში ადამიანს მოკრუნჩხულს, დედის მუცელში ჩასახული პოზით რომ მარხავდნენ, ეს მისი ამ ვიყვანაში კვლავ დაბრუნების იდეის გამომხატველი იყო. ჩათალ-ჰუიუკელთა წარმოდგენით წინაპართა დაბრუნება უნდა მომხდარიყო მამონ, როცა ქალღმერთი მათთვის სიცოცხლის მიანიჭებს მოსურნეებს. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მათ აზროვნებაში სიკვდილი სიცოცხლის ლოგიკურ განრქელებას წარმოადგენდა. ადამიანი ქვეშ სოფელში მოგზაურობის შემდეგ მნათობივით კვლავ ამოვიდოდა და მარადიული სიცოცხლის კიდევ ერთ ციკლს გაივლიდა. ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს რელიეფურად შესრულებული ერთმანეთის საპირისპიროდ მდგარი, რბილი ტონებით შეფერადებული ლუპარდები. ტავროსის მთებისა და კონის დაბლობის ყველაზე ძლიერი და სასტიკი მხეცის გარდა სამლოცველოების საკულტო თემას წარმოადგენდა გამანადგურებელი ძალის მეორე გარეული ტიპი. არქეოლოგები თითქმის ყველა სამლოცველოში საკუთხელებზე პულობდნენ ალიზისაგან გამომქნნილ, ზოგჯერ ნამდვილი რქებით შემკულ ხა-

რის თავებს. უკვე ვთქვი, რომ ხარი ისე, როგორც ვაცი, მამაკაცური ღვთაების სიმბოლო იყო, ხოლო ველური ბუნებისა და სიკვდილის სიმბოლოდ მიჩნეული ლუპარდი, ღორი და სხვა ცხოველები, მელარტის აზრით, ჩათალ-ჰუიუკში დამოუკიდებელ ღვთაებებს არ წარმოადგენდნენ. სამლოცველოებში მათი მოთავსება ველურ ბუნებაზე ღვთაებათა ბატონობის გამომხატველია. ამიტომაც არის, რომ ბჭი ღვთაება ლუპარადე ზის, ლუპარდი ქალღმერთს შობიარდასში ეხმარება, ლუპარდის ტყავით შემოსილ ქალღმერთს მისი ლეკვები მხარზე ასხედან და ა. შ.

ძველი ნელთადრიცხვის მეექვსე ათასწლეულის დასაწყისში ჩათალ-ჰუიუკში ტრაგედია დატრიალდა. ქალაქში რამდენიმე დღე ხანძარი მდინარეებში, ცეცხლმა ყველაფერი შთანთქ. ხანძარის ფენამ ერთ მეტრს მიაღწია. გახრწნის პროცესი შეწყდა და რაც ცეცხლს გადაურჩა, შესანიშნავად შემონახა. ამ კატასტროფის წყალობით ჩვენამდე მოაღწია ნატიფად ნახელებმა ხის ნივთებმა, რომლებიც ზოგჯერ სანახევროდ იყო დანახშირებული და ჭურჭლის ფორმებზე და დანიშნულებაზე არქეოლოგებს სრულ წარმოდგენას უქმნიდა. რადიოკარბონული თარიღის მიხედვით ჩათალ-ჰუიუკში ხანძარი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 5880 წელს გაჩენილა. მაშინ და „ქალაქის“ მოსახლეობამ ჯერ კიდევ ხეირიანად არც იცოდა თიხის ჭურჭლის გაკეთება, მაგრამ შემდგომი ხუთასი წლის მანძილზე მათ ტექნიკაში უდიდეს პროგრესს მიაღწიეს და კაცობრიობას ლითონის გამოდნობის ხელოვნებაც შესძინეს. ჯერ კიდევ არ არის ცნობილი რომელ მთებში აწარმოებდნენ სამთამდნო საქმიანობას და საიდან მოჰქონდათ ვერცხლისა და სპილენძის თამოსადგნობი მადანი. ჯერ კიდევ აბაჯის უნახავს, თუ როგორი ტექნიკური აღჭურვილობა ჰქონდათ ლითონის სადგომ ღუმელებს, მაგრამ აქ მოპოვებული ნივთების მიხედვით დანამდვილებით შეიძლება ითქვას რომ კონიის უკიდვანო დაბლობზე დაბაზმდნენ ისინი, ვინც მსოფლიო მეტალურგიას დასაბამი დაუდო. რვაათასი წლის წინათ ჩათალ-ჰუიუკის ბორცვზე ბოლავდა მათ მიერ დანიშნული პირველი ბრძმედეები, რომელშიაც ცივილიზაციის ბორბლების ღერძი იხარშებოდა.

ათასი წელიც არ უცხოვრიათ ჩათალ-ჰუიუკელებს ჩათალ-ჰუიუკის ბორცვზე. ძველი ნელთადრიცხვის მეშვიდე ათასწლეულის შუა ხანაში, ცხრაათას ხუთასი წლის წინათ დაიწყო მათ აქ მოღვაწეობა და მეექვსე ათასწლეულის შუა ხანებამდე მოატანეს. ჩვენთვის გაუგებარი მიზეზების გამო რვა ათას ხუთასი წლის წინათ ისინი აქედან აიყარენ, მდინარე ჩარსაბაჩაის გაღმა გავიდნენ და იქ დასავლეთის ბორცვზე დასახლდნენ. შეიდასი წლის შემდეგ საერთოდ მიატოვეს კონიის დაბლობი და მეცნიერებს დღემდე ვერ

დაუდგენიათ მათი გარდახვეწის კვალი და მერმინ-
დელი სამშობლო. ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს,
რომ ანატოლიის უძველესი კულტურა საფუძვლად
დაედო ევროპულ ცივილიზაციას, მაგრამ ჯერჯერობ-
ით ასეთი მოსახლეობა დამადასტურებელი მყარი
საბუთი არქეოლოგიურ მეცნიერებას არ გააჩნია. ერთ-
თა რამ დანამდვილებით შეიძლება ითქვას — ჩათალ-
ჰუიუკის მოსახლეობა არავის არ გაუნადგურებია. ისინი
აქედან თავისი ნებით გადასახლდნენ და სადღაც
წაიღეს საუკუნეების განმავლობაში წინაპართა გე-
ნიის წყალობით შექმნილი კულტურა, რომელიც ჩვე-
ნი პლანეტის უპირველეს კულტურათა შორის ყველა-
ზე დიდ მიღწევას მოიცავდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ
კონიის დაბლობზე დაგროვილი ეს უდიდესი გამოც-
დილება უკვალოდ არ შეიძლება გამქრალიყო. ცივი-
ლიზაციის კარიბჭესთან მდგომმა ჩათალ-ჰუიუკელებ-
მა სადღაც სხვა გეოგრაფიულ გარემოში შეაღეს ამ
კარიბჭის კარი და თავიანთი ცოდნა რომელიღაც უძ-
ველესი ცივილიზაციის შექმნას შეუძლებს.

მათ დიდი ამაგი დასდეს საკაცობრიო აზრის გან-
ვითარებას, როგორც ტენიკის, ასევე იდეოლოგიის
სფეროში და მინაც ჯეიმს მელარტის მიერ ჩათალ-
ჰუიუკისადმი ნახმარ ტერმინს — ქალაკს, მიუხედავად
შეამჩნევდა, რომ გზადაგზა ბრჭყალებში ვაქცევდი-
ნამდვილ ქალაქებად ეგვიპტის მეშფოხი და შუამდი-
ნარეთის ური შეიძლება მივიჩნიოთ; ისინიც შორეულ
სპილენძ-ქვის ხანაში აღმოჩენდნენ. მაგრამ ჩვენ ვი-
ციტ მათი მეფეებისა და დამარსებლების სახელები-
რაც შეეხება ჩათალ-ჰუიუკის „მერებსა“ და მის
მცხოვრებლებს, ალბათ, ჩვენ წარმოდგენასაც კი ვერ-
რასოდეს შევიქმნით იმის შესახებ, თუ როგორ წარ-
მოითქმება მათი სახელები. ამ მიზეზის გამო ჩათალ-
ჰუიუკის კულტურისადმი ვერც ისტყვა ცივილიზაცი-
ის ვიხმარ იმ გაგებით, როგორც ჩვენ ამას მეოთხე
ათასწლეულის ბოლოდან მოყოლებული შუამდინარ-
ეთისა და ეგვიპტის კულტურისადმი ვხმარობთ, რად-
გან ნეოლითის დროინდელ ანატოლიაში არ აღმოჩე-
ნია ის, რაც ცივილიზაციის გვირგვინს წარმოად-
გენს და რასაც დამწერლობა ეწოდება. ჩათალ-ჰუიუ-
კის კულტურას, ხატოვნად, უგვირგვინო ცივილიზა-
ცია შეიძლება ვუწოდოთ. მისი აღმოჩენით მელარტ-
მა ფარდა ჩამოაცალა კაცობრიობის ყრმობის ხანას
და ისტორიის სცენაზე აკიფდა იმ კულტურის ჩირა-
ლდანი, რომელსაც სრულიად უნიკალური ადგილი
უკავია ადამიანთა მისწრაფების ხანგრძლივ ისტორი-
აში და რომელიც მთელი ჩვენი ცივილიზაციის საფუძ-
ველს წარმოადგენს. სწორედ ამის გამო გამოიწვია
ჩათალ-ჰუიუკის გათხრებმა უდიდესი ინტერესი. ხო-
ლო მისი აღმოჩენი, პოლანდიელი მკვდონადღების
გვარის შთამომავალი, ჯეიმს მელარტი, რომელიც
1925 წელს ლონდონში დაიბადა და ორმოცდაათიან

წლებში სამეცნიერო ხარისხის დაცვის შემდეგ ანკა-
რაში ბრიტანეთის არქეოლოგიური ინსტიტუტის დირ-
ექტორის მოადგილე იყო, მსოფლიოში ცნობილი
არქეოლოგი გახდა. ჩათალ-ჰუიუკი მის მიერ აღმო-
ჩენილი ძველესი ამერიკისა და ევროპის მუზეუმებმა
საექსპოზიციო დარბაზები დაუთმეს. თვითონ მელა-
არტს კი ყველა კონტინენტზე იწვევდნენ და იგი საჯა-
რო ლექციებს კითხულობდა: ნიქონიაში, ბეირუთში,
ამანში, იერუსალიმში, ვენაში, ბერლინში, ფრანკფურ-
ტში, მარბურგში, ციურისში, უენევაში, პარიზში,
ლონდონში, ლიონში, ოქსფორდში, კემბრიჯში, მან-
ჩესტერში, ლოძში, ნიუკასლში, ბრისტოლში, ედინ-
ბურგში, სენტ. ედინბურგში, ტორონტოში, ნიუ-იორ-
კში. ეს სია შეიძლება კიდევ გავევგრძელებინა, მა-
გრამ საქმარისა იმის ნათელსაყოფად, თუ რაოდენ
დიდი ინტერესი გამოიჩინეს სამეცნიერო წრეებმა და
არა მარტო სამეცნიერო წრეებმა, სუთი კონტინენტის
პრესა ფართოდ აშუქებდა ჩათალ-ჰუიუკის გათხრებს
და საზოგადოების დიდი ნაწილი ინტერესით ადევნებ-
და თვალყურს მეცნიერთა მიერ ახლად აღმოჩენილ
კულტურას, რომელიც ანატოლიაში ჩვენთვის უცნო-
ბმა ხალხმა ხეთების მოსვლამდე ოთხათასი წლით
ადრე შექმნა.

უნდა ვთქვათ, რომ საქართველოში ჯერ კიდევ არ
აღმოჩენილა ნეოლითური ხანის ისეთი მრავლისმე-
ტყველი ძველი, როგორც ჩათალ-ჰუიუკია, მაგრამ
მტკვრისა და ხრამის, მამავერასა და დაბედას სანაპი-
როებს გულმოდგინედ ზეწრავენ უძველესი კულტურ-
ის მამოძებელი ქართველი მეცნიერები. ბოლნისის რა-
იონში არქეოლოგიური ცენტრის ექსპედიციას ახალ-
გაზრდა დავით გოგელია უდგას სათავეში, ხოლო
ხრამის დიდ გორას წარმატებით მიხრის თამაზ კილუ-
რაძე. მან შესანიშნავი ნაშრომი იბოძლენა საქართვე-
ლის ადრესამინათმომქმედ კულტურის პერიოდ-
იზაციას და ახალი, მრავლისმეტყველი მასალები მიი-
პოვა მარნეულის ველის ნამოსახლარებზე.

ამ ძეგლების მომავალმა შესწავლამ შესაძლოა მე-
ცნიერებს კვლევის ფართო პერსპექტივები გადაუშა-
ლოს.

კამერული მუსიკალურ-დრამატული თეატრის პრობლემები

ანდრია ბალანჩივაძე

კამერული მუსიკალურ-დრამატული თეატრი ამ სახელწოდებიდანაც ჩანს, რომ ლაპარაკი გვექნება ხელოვნებათა ძირითადი სახეებისა და მათთან დაკავშირებული დარგების პარმონიული შერწყმისა და გაერთიანების იდეაზე, რომელიც მოითხოვს ხორცშესხმის შესატყვისი ფორმების ძებნას. ამ ერთიანობაში გარკვეული როლი უნდა დაეკისროს, ერთის მხრივ, პოეზიასა და მხატვრულ კითხვას, დრამატული თეატრის რეჟისორთა და მსახიობთა ხელოვნებას, ხოლო, მეორეს მხრივ, მუსიკას — მის ეოკალურსა და ინსტრუმენტულ ეანრებს, ბალეტს, პანტომიმას, მქლოდეკლამაციას, მხატვრობას, გამოხატულებას რომ ჰპოვებს ხატოვან დეკორაციებში, კოსტუმებში, ფერად განათებაში.

ერთი შეხედვით, აქ თითქოს არაფერია უჩვეულო და განსაკუთრებული, რადგან დრამატულსა და მუსიკალურ თეატრებში მონაწილეობენ ხელოვნებათა უმეტესი დარგები,

კამერული თეატრი კი მათ კონკურენციას ვერც გაუწევს დადგმების მასშტაბების თვალსაზრისით, რაც არც შეადგენს მის მიზანსა და ამოცანებს. მაგრამ ამგვარი თეატრი, რომელიც შეძლებს სხვადასხვა ხელოვნებათა ფორმებისა და ეანრების ასეთ თავმოყრას, მაინც განსაკუთრებული იქნება. საქმე ისაა, რომ გამოჩენილი ოსტატების მიერ დიდ სცენებზე დამკვიდრებული დამდგმელობითი ფორმები ეყრდნობიან თეატრალური წარმოდგენების ტრადიციულ გაგებას, რომელიც არ ითვალისწინებს სპექტაკლის იდეის ერთდროულ გამოვლინებას რამდენიმე ხელოვნების ურთიერთკავშირის საშუალებით. დიდ სცენაზე კი წამყვანია ხელოვნების ერთი დარგი, რომელიც სხვა ხელოვნებას იმორჩილებს. ასე მაგალითად, საოპერო სპექტაკლში მომღერალმა, რომელიც შესანიშნავად მღერის თავის პარტიას, შეიძლება რომ თავისი როლი არ შეასრულოს სამსახიობო ხელოვნების ასეთსავე მაღალ დონეზე. აქ დასაშვე-

ბია ვოკალური და აქტიორული ხელოვნების ერთგვარი უთანაბრობა. თუმცა მსმენელს უჩვენია, რომ ასეთ მომღერალს თვალდახუჭულმა უსმინოს.

მაგრამ დიდ სცენებზე ვერ შეხვდებით ისეთ სანახაობას, სადაც მუსიკა ან ცეკვა თან ახლავს ლექსისა ან მონოლოგის კითხვას და სადაც თითოეული მათგანის ფუნქცია თანაბარულელებიანი იყოს. ასეთ თეატრში ხელოვნებათა დაკავშირების მრავალნაირი ვარიანტი არსებობს, თუნდაც ვოკალური ანამბლის გამოსვლა ბალეტის სოლისტთან თუ სოლისტ-ინსტრუმენტალისტთან ერთად ან ლექსების კითხვა ჩრდილებისა თუ თოჯინების თეატრის ატმოსფეროში, სოლო სიმღერა პანტომიმის მსახიობების მონაწილეობით, დრამატული ან კომედიური პიესების წარმოდგენა. ინსტრუმენტულ ტრიოსთან, კვარტეტთან ან კვინტეტთან კავშირში და ა. შ. ყველაფერი ეს მავალითებია კამერულ თეატრში ხელოვნების სხვადასხვა ეანრების დაკავშირებასა, რაც დიდ პერსპექტივებს სახავს მწერლების, პოეტების, კომპოზიტორების, რეჟისორების, მხატვრების, შემსრულებლების შემოქმედებითი ფანტაზიის წინაშე. მაგრამ ასეთი თეატრალური ფორმების ძიებისა და შექმნისათვის საკმარისი სულაც არ არის მარტო სწრაფი, სურვილი, ფანტაზია, ამასთან ერთად, საჭიროა დახვეწილი გემოვნება, რომელიც წარმომდგარი იქნება ხელოვნებათა დარგების სპეციფიკის ღრმა და ორგანული ცოდნით.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგები ვანა ყოველთვის ლოკალურად ვრწყვიან ერთმანეთს? ზოგჯერ ისინი უშლიან კიდევ ერთიმეორეს. ჩვენი მიზანია ისეთი თეატრის შექმნა, სადაც ხელოვნების დარგები ვამაღლებენ, შთაავსებენ, მხარს დაუჭერენ ურთიერთს, რითაც ვაზრდიან ძირითადი იდეის სილამაზეს, სახოვანების, ზემოქმედების ძალას. ვამორიციხული არ არის, რომ პედანტურად ვანწყობილმა მაყურებელმა ან მსმენელმა ვანაცხადოს: „ბალეტი ხელს ვეშლის მოვესმინოთ მსახიობსა დუ მკითხველს!“ ან „თავს ნუ მახვეთ დეკლამაციას ან სხვა სანახაობას, როცა შოპენის სონატა სრულდება!“ იგი მართალი იქნება, როცა ორი ხელოვნების შერწყმა, საფუძველს მო:ლებული უახრობამდე მიდის.

პირველი რეპლიკის შემთხვევაში შესაძლოა ბალეტმა საქმეს უშველოს კიდევ, თუ ლექსია სუსტი ან მკითხველია უნიჭო. მეორე

რეპლიკის შემთხვევაში კი ვოდევილი უადგილო იქნება, თუკი პიანისტი არ აღმოჩნდება ნიჭიერი და საინტერესო.

მაგრამ ჩვენს მიერ შემოთავაზებულ თეატრალოზაციას სხვაგვარი დანიშნულება უნდა ჰქონდეს: ჩვენ შევეჩვიეთ ტრადიციულ საკონცერტო ატმოსფეროს-ელვარე ქალებს, რომლებიც აჩრდილებენ მსმენელსა დარბაზს, საკონცერტო ესტრადასა და სოლისტ-პიანისტს: ესოდენ საზეიმო ვითარება ყოველთვის ერთნაირია შესასრულებელი ნაწარმოების, მისი ხასიათის მიუხედავად.

მაგრამ თუ, მავალითად, შოპენის ბე-მოლ სონატა შესრულდა ღამის პეიოზიისა თუ იასამნის ბალის ფონზე, იქნებ მამინ უფრო სასვლად ვამოვლენდეს შოპენის ვენის სიღრმეები, რომლებსაც ვანათების ელვარება აფერმკრთალებდა? ნუ ვიფიქრებთ, რომ აქ საქმე ვაქვს თვითმიზნურ ამოცანასთან... ვინემ შეიძლება ვვიპასუხოს, რომ კარგ მუსიკას კარგი შესრულებით ყველანაირ ვითარებაში მოვისმინოთ. მაგრამ ჩვენი ამოცანა არ მდგომარეობს მხოლოდ ვარემოციის შექმნაში მუსიკისა თუ ხელოვნების სხვა დარგისათვის. ჩვენი ამოცანა ცალკეულ ნაწარმოებთა არის, მისი დამახასიათებელი თვისებების მაქსიმალური ასახვა და ვამოვლენა, მისი ვამოხატვა სახითი, ვიზუალური ფორმებით. ამგვარმა ქმედებამ შესაძლოა ვამოვლეროს, ვალარმავოს შემსრულებელთა და მსმენელთა თანაზიარობის პროცესი, მსმენელი და მაყურებელი შემოქმედებითი აქტის არა მარტო მოწმედ, არამედ აქტიურ მონაწილედაც აქციოს. ამგვარ ვამოვლენბას ავდილო აქვს საესტრადო ეანრი, მაგრამ სადღესოდ, ეს არის, ვგონებ, ერთადერთი წყარო მასობრივი ენთუზიაზმისა. ასეა თუ ისე, კამერულ მუსიკალურ-დრამატულ თეატრში ყველაფერი და ყოველთვის უნდა ისწრაფოდეს ხელოვნების მაღალი ხარისხისაკენ.

თუკი ვეინდა ხელოვნება იყოს ცოცხალი და სახოვანი, მასში უნდა შთავებროთ სიკოცხლე, იგი უნდა ვანამსჭვალის სახეებით, სახეებს კი შესატყვისი ტანსაცემლი სჭირდებოთ. როგორი ღამაში და ამაღლებულიც არ უნდა იყოს ადამიანი, თუ იგი არ იკვამს ვარეგნობისათვის შესატყვისი ფორმისა თუ ვეების ტანსაცემლი, მამინ ჩვენ ვგრძნობთ, ვამჩნევთ ამ შეუსაბამობას და ვარკვეული დსაკენები ვამოვავქვს მის ვემოვნებასა თუ

კულტურაზე. ასევე ხელოვნებაშიც. ნიჭიერი აქტიორი, რომელსაც არავითარი მუსიკალური და ვოკალური მონაცემები არა აქვს, მოულოდნელად დაამღერებს ხოლმე პრიმიტიულ სიმღერას, რითაც მაყურებლის გული-სწყრომას იწვევს და რაც ზიანს აყენებს მის შემოქმედებას.

ეს იმაზე ხომ არ ლაპარაკობს, თითქოს ხელოვნებები დაყოფილია იმის გამო, რომ არტისტს არ ჰყოფნის უნარი და ოსტატობა ადამიანის ხუთივე გრძნობის დასაკმაყოფილებლად. შესაძლოა ისიც დავუშვათ, რომ საკონცერტო დარბაზსა თუ თეატრში იმეგობრი სურნელება იფრქვეოდეს, რომელიც მაყურებლებს გაუღვივებს ესთეტიკურ და არა გასტრონომიულ განწყობას.

არც თუ იშვიათად ვაწყვდებით არასერიოზულ, გაუზრებელ დამოკიდებულებას იმ დამამბრე ელემენტებისადმი, რომლებიც ხელს უწყობენ არტისტის ხელოვნებას, აქლიერებენ მისი შემოქმედების ზემოქმედების ძალას. სწორედ ამ მიზანს ემსახურებოდა ბერძნული თეატრი, როცა პანტომიმა შეჰკავდით ტრაგედიაში...

იგივე მიზანს ისახავს ხოლმე დოკუმენტურა ფელმის რეჟისორი, რომელიც გაჩვენებს ფერწერას, ჭანდაკებისა თუ არქიტექტურის შედევრებს მუსიკალური თანხლების ფონზე. ვერაინდ დამკვიდრება ამ შედევრების სრულყოფილებაში. მიუხედავად ამისა, მაინც იშველიებენ მუსიკასა თუ პოეზიას, რაც უფრო მეტად აძლიერებს შთაბეჭდილებასა და ზემოქმედებას. ასეთ დროს გადაწყვეტია მიგნება იმ საერთო კანონზომიერებებისა, რომლებიც ორგანულად აკავშირებენ ერთმანეთს ხელოვნების დარგებს. აქ არ გვულისხმობ მექანიკურ შესატყვისობას — სინათლისა და ბგერის ვიბრაციათა დამთხვევას (რაც კეთდება თანამედროვე ელექტრონული აპარატებით). აქ ლაპარაკია ისეთი ეფექტის გამოყენებაზე, რომელიც დაიხადება ხელოვნებათა შენაკლების ღრმა, შემოქმედებითი გაზრებიდან.

ხელოვნებათა ურთიერთკავშირის სისწორე, ბოლოს და ბოლოს, შემოწმდება სინთეზური წარმოდგენის დამაჯერებლობით, მსმენელ-მაყურებელზე ზემოქმედების მეოხებით.

ჩვენ ვიცნობთ სინთეზური ხელოვნების მაგალითებს მუსიკალური ხელოვნების ისტორიიდან. ავიღოთ, თუნდაც, რ. ვაგნერის ოდესა, საფუძვლად რომ დაედო მის მუსიკალურ დრამებს, ძიებები სერიალისისა, რომელიც ცდილობდა თავისი მუსიკა ფერთაც გამოეხატა, ან კიდევ რიმსკი-კორსაკოვის აზრები ფერადი ტონალობების შესახებ. ამასვე გვიმოწმებენ ა. შონბერგის ცდები — დეკლამა-

ციის შერწყმა სიმღერასა და მუსიკასთან. ყველაზე დამაჯერებელი და კანონიერი აღმოჩნდა მუსიკისა და ბალეტის კავშირი. მაგალითად, ბალანჩინის ბალეტებში პირველად ბრწყინვალედ იქნა განხორციელებული ამ ორი ხელოვნების ქვეყნარტი სინთეზი. მის დადგმებში შეიძლება მუსიკალური პარტიტურის დანახვა და საცეკვაო პლასტიკის მოსმენა. ბალანჩინის დადგმებში დიდი ადგილი ეთმობა ფერსაც, რომელიც გამოყენებულია ცოდნითა და მაღალი გემოვნებით, მაგრამ იგი ამ სინთეზში არ მონაწილეობს მუსიკისა და ბალეტის ტოლფასოვანი ინტენსიურობითა და სისასით. ერთი სიტყვით, ხელოვნების რაც უფრო მეტი დარგი უკავშირდება ერთმანეთს, მით უფრო ფართოა სინთეზური თეატრის ასპარეზი, მით უფრო მრავალფეროვანია მისი შესაძლებლობები, გამოამსხველობითი საშუალებები...

ამით ვამთავრებ მსჯელობასა და ვარაიციკის კამერული მუსიკალურ-დრამატული თეატრის თემაზე, მის შემოქმედებით საფუძვლებსა და პრინციპებზე. გადავალ უფრო კონკრეტულ ამოცანებზე და შემოგთავაზებთ ერთგვარ პროგრამას, ის საშუალო გეგმას, რომელიც შედარებით უფრო ადვილი განსახორციელებელია სინთეზური კამერული თეატრის ადრინდელ ეტაპზე. ადვინმავ იმ ნაწარმოებებს რომელთა განხორციელება საცესებით შესაძლებელია:

„ორფისი“ — ლირიული სცენები გლეკის მუსიკაზე (გერმანულ ენაზე) — ანა კალანდაძის პოეტური ინტერმედებით (ეს საექტაკლო უკვე იყო წარმოდგენილი ა. წ. 5 ივნისს ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში).

„პერ გიუნტი“ — სცენები იბსენის დრამიდან (ქართულ ენაზე) გრიგის მუსიკა ვადატანილი კამერული ანსამბლისათვის. მონაწილეობენ დრამის მსახიობები, მომღერლები, ვოკალური ანსამბლი და ბალეტი.

პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ (რუსულ ენაზე). მოცარტის რეკვიემი (სცენური გადაწყვეტი).

შონბერგის „მთავარისეული პიერო“ (რეჟიტატეებით, ქორეოგრაფიით, ჩრდილების თეატრის საშუალებით).

პროკოფიევის „პეტია და მგელი“. სტრავინსკის „ლაპარი მელიაზე“. — ბავშვებისათვის განკუთვნილი წარმოდგენა.

„ორგესტეა“ ევრიზიდეს მიხედვით — ფურ-
ცლები ევიკური დრამიდან (ელადის სიმღე-
რები, ეოკალური ანსამბლი, მიმები).

შუბერტის „როზა მუნდა“ (ოპერა-ბალე-
ტი).

ბრამსის „სიციყარულის ახალი სიმღერები“
(ეოკალური კვარტეტი, ინსტრუმენტული ანს-
ამბლი, ბალეტი).

ედგარ პო. „ლხინი ჭირიანობის დროს“
(მხატვრული კითხვა).
მესიანის „კვარტეტი“ (სინათლის გამის
გამოყენებით).
დებიუსის პრელუდია (ბალეტის გამოყენე-
ბით).

მოცარტის „დონ ეუანი“ (საკონცერტო წა-
რმოდგენა)

ი. შტრაუსის „ლამურას“ (საკონცერტო წარ-
მოდგენა). ავტორთა ნაწარმოებები.

საქმე ისაა, რომ კამერულ-მუსიკალურ-
დრამატული თეატრის მიზანს არ წარმოად-
გენს ნაწარმოებთა გადაცემა, ოპერების,
ბალეტებისა და პიესების მონტაჟი. თეატრი-
სათვის საჭიროა ახალი, ორიგინალური, ჰენ-
მარტად ცხოვრებისეული ნაწარმოებების
შექმნა. უნდა შეიქმნას სრულიად ახალი ეან-
რი, რისთვისაც საჭიროა ჩვენი წამყვანი შე-
მოქმედებითი ძალების — მწერლების, პოე-
ტების, კომპოზიტორების, მხატვრებისა და
შემსრულებლების მოზიდვა.

რაც შეეხება შტრაუსის „ლამურას“, მისი
დადგმით თეატრი სულაც არ აპირებს ოპე-
რის თეატრთან გაჯიბრებასა და კონკურენ-
ციას. ეს ნაწარმოები თავისი სირთულის გა-
მო იშვიათად იღვებება, იგი მოითხოვს სიმღე-
რას, ცეკვას, თამაშს მაღალ შემოქმედებით
დონეზე. კამერულ თეატრში კი შესაძლებე-
ლია ერთი როლის განსახიერება ორი ან სამი
არტისტის მიერ. წარმატება დამოკიდებულია
რეჟისორის გამოგონებლობასა და ფანტა-
ზიაზე. ასეთნაირი გადაწყვეტა მას საშუალე-
ბას მისცემს ახლებურად გაიზაროს სცენური
მოქმედების პირობითი ხერხები.

სათეატრო ხელოვნების ხფეროში ნოვა-
ტორობა იმაში მდგომარეობს, რომ მოძებ-
ნილ იქნას გამოსახვის შესაბამისი, თუნდაც
პირობითი, საშუალებანი, რომლებიც ნათ-
ელს მოჰყვენენ დრამატურგის მანამდე მი-
მალულ მხარეებსა და აზრს. პირობითობის
მიზანია გასაგები გახადოს ნაწარმოების სიღ-

რმეები და სირთულე და არა პრიციპი-
გაართულოს და გააბუნდოვანოს იგი (ქვემოთ)
ება კლასიკური ნაწარმოების გადაცემაზე
დმოკეთების ტენდენციას).

ხელოვნებაში სიახლე არ უნდა წარმოად-
გენდეს თვითმიზანს. სიახლემ უნდა დაეკვი-
მაყოფილოს მშვენიერების წყურვილი. უკა-
ნასკნელ ხანებში კი მთელი რიგი თეატრები
ამელანებენ „სიახლეებით“, პირობითობით
თვითმიზნურ გატაცებას. დამდგმელები კლ-
ასიკურ ნაწარმოებთა გათანამდროვების წა-
ლილით არღვევენ ნაწარმოებთა ფორმას, სა-
ხეებს, ტექსტსაც კი. უარბად იყენებენ სხვადა-
სხვა კალიბრის კიბეებს, ჯებირებს, უაზროდ
ჩამოკიდებულ საგნებს, გამოგნებულ მყვი-
რალა ფერებს, გაუაზრებელ შექმნილუ-
ბასა და ა. შ. ყოველივე ეს არ პასუხობს ეპო-
ქის, ნაწარმოების შინაარსის სტილს.

სათეატრო ხელოვნება ვერ იტანს სიყა-
ბეს. იგი მართალი პირობითობისაკენ, ბუნე-
ბრიობისაკენ მიისწრაფვის. „უმალენ მხ-
ტრულ მიღწევებს წარმოქმნიან ქეშმარიტი
და ბუნებრივი კანონები“ — უთქვამს გოე-
ტეს.

ამრიგად, კამერული მუსიკალურ-დრამატუ-
ლი თეატრის მიზანი ნათელია. სამამოსოდ
გავეჩინა მისწრაფება, იმედი და რწმენა.
არჩეულია ადგილიც — მსახიობის სახლის თე-
ატრი, რომელიც სამამოსოდ ზეკონსტრუქცი-
ისა და სათანადო ტექნიკით შეიარაღებას მო-
ითხოვს. საჭიროა სამშენებლო დასის
დაკომპლექტება. მთავარია წარმოდგენების
დადგმა მაღალ დონეზე, რათა საზოგადოებ-
რიობის მოწონება და მხარდაჭერა დაეიმსა-
ხუროთ. მაშინ ჩვენი შთანთქმირი გამართლ-
ბული იქნება.

ლემან ბაიახჩიშვილი ხელოვნებას იცნობენ. აფასებენ და უყვართ თბილისში არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ხშირად ხვდებიან მას რესპუბლიკურ თუ პერსონალურ გამოვენებზე, უფრო იმიტომ, რომ მშობლიური ქალაქისა და მის მკვიდრთა მიმართ დამოკიდებულებაში იგრძნობა თვით მხატვრის გულწრფელი სიყვარული. ყველაზე უკეთ ამაზე მეტყველებს ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევართა მთელი სერია, რომელიც ძველი თბილისის დაუვიწყარ „პორტრეტს“ ქმნის. მაგრამ ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის ჰალარა წარსულით გატაცებული რომანტიკული ფერწერა — ეს ჩვენი თანამედროვის ცნობიერების პრიზმაში თავმოყრილი და გარდატეხილი წარსულია. ძველი თბილისი ბაიახჩიშვილის ჩვეულებრივი ქვრეტის ობიექტი კი არაა, არამედ მისი სულის ცხოველმყოფელი წყაროა, შემოქმედებითი ძალების სრულყოფა-განვითარების აუცილებელი ფაქტორია.

შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებაში დამოუკიდებლად გადადგმული პირველი ნაბიჯებიდან ლევან ბაიახჩიშვილის ნიჭის თავისებურებანი და მხატვრული სიმპათიები საკმაოდ მკაფიოდ ჩამოყალიბდა: ფსიქოლოგიური პორტრეტი, პეიზაჟი და ნატურმორტი. რა თქმა უნდა, ეს არ გულისხმობს უანრობრივ შეზღუდვას. ჩვენი მრავალფეროვანი თანამედროვეობა მხატვრისაგან მოითხოვს ცხოვრების მოვლენათა ფართო სპექტრის გააზრებასახვას, რაც ვლინდება მის თემატურ ტილოებში: „მეშახტეები“, „გმირის დაბრუნება“, მოსავლარი“ და სხვა. აქვს მხატვარს ე. წ. „უსიუეტო“ ნამუშევრებიც, მაგრამ პორტრეტი, პეიზაჟი და ნატურმორტი ყველაზე თვალსაჩინოდ წარმოგვიჩენენ ამ ხელოვანის შემოქმედებითი განვითარების დინამიკას, მის მხატვრულ ღირსებებს.

ლ. ბაიახჩიშვილის აზრით, ოსტატობის კულტურისადმი ფაქიზი მიდგომის გარეშე ხელოვნებაში ნებისმიერი ცდა განწირულია დილეტანტიზმისათვის. სწორედ ამიტომ ჭერ კიდევ სკამხატვრო აკადემიის სტუდენტობის დროიდან დაწყებული დღემდე იგი ცდილობს ფერწერის საილუმოვებებს ჩასწვდეს წარსულის დიდ ოსტატთა ტილოების ასლადალებით, მაგრამ თუკი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში „ზუსტ“ ორეულს აკეთებდა (მაგალითად, ტიციანის „კეისრის დინარები“, ვე-

ლევან ბაიახჩიშვილი

ეთერ შავგულიძე

ლასკის „გრაფი ოლივარესი“ და სხვა), დღეს რემბრანდტის, ელ-გრეკოს, ვან-გოგის, უტრილოს, სეზანის, მოდილიანის და სხვათა ცნობილი ნამუშევრების ასლებს ბაიახჩიშვილსეული მხატვრული სტილის ნიშნები, რაც უკვე მეტყველებს მაღალ პროფესიონალიზმსა და მყარ შემოქმედებით პრინციპებზე. ყოველზე ეს კი ამ ასლებს დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებთა ღირებულებას ანიჭებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის უნარი ლ. ბაიახჩიშვილს ყოველთვის ახასიათებდა. მაგალითისათვის

საკმარისა დავასხელთ მისი „მუღლის პორტრეტი“, რომელიც 1955 წელსაა შესრულებული. სახის დამუშავება — ფერწერული გამა, განათების წყარო, შექ-ჩრდილების განაწილება, მოცულობათა პარამონული შესაბამისობა, სივრცე და პერსპექტივა, — აშკარად მოგვაგონებს რემბრანდტისეულ გამო-მსახველობით საშუალებებს, მაგრამ ხელები და სურათის ქვედა ნაწილი აბსოლუტურად განსხვავებული, ე. წ. „ნონ-ფიციტოს“ თეორიის ენით შეტყველებენ. მაგრამ ეს არ არის სტილით აღრევა. უბრალოდ, ახალგაზრდა მხატვარი გამოცდას უტარებს საკუთარ თავს და რთული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტას ცდილობს — ეკლექტიკურად უთავსებს ერთმანეთს კლასიკურ და ნოვატორულ ფერწერულ მეთოდებს, მაგრამ ჰუმბოლტ ხელოვნებაში ეკლექტიზმი მიუღებელია. ეს შესანიშნავად იცის ლ. ბაიახჩევამ. მის ექსპერიმენტატორობაში არასოდეს არ იგრძნობა ფსევდონოვატრობა, ისევე, როგორც უჩვეულობაში სწრაფვა. ასეთ შემთხვევაში ხომ მხატვარი კარგავს ძალაუფლებას მხატვრულ სახეზე და წმინდა გონებაპერეკითი პოზიციიდან უღდება მას. ბაიახჩევს კი აინტერესებს სახეობრივი გამოხატვის ახალი შთამბეჭდავი ასპექტები, ამიტომ მტკიცედ დგას მხატვრისა და მასურებლის გრძნობათა ერთიანობის პოზიციებზე. დღევანდელი მასურებელი ხელოვნებაში არ ეძებს მხოლოდ ინფორმაციას, რომელსაც იგი საკმარის იღებს სხვა წყაროებიდან. მაგრამ თუკი მხატვარს შესწევს უნარი შეეხოს მის სულისმეორ სიმებს, აუფორაქტოს გრძნობათა სამყარო ამ სინამდვილის თავისებური შემეცნებით, თავისი ფაქტობით, მახვილი ინტუიციით, — ასეთ მხატვარს მასურებელი ყოველთვის ერწმუნება და გულლიად მიიღებს მის შემოქმედებით ძღვენს.

ლევან ბაიახჩევის ამგვარი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური კრედიო თავს იჩენს ჭერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში შესრულებულ ნამუშევრებში. ეს არის აქტიური შემოქმედებითი ძიებების პერიოდი. მხატვარს აწვალებს კითხვა: რით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ანონიმურ ნაწარმოებთა მოჭარბების ხანაში პიროვნების სულიერი სამყაროს გამოხატვა უფრო ძლიერი და მწკავეცი კი არის, ვიდრე პერსონიფიცირებული შემოქმედების აუცილებების პერიოდში?

და ახალგაზრდა ხელოვანი კვლავ და კვლავ უბრუნდება ანთროპოლოგიურ ფერწერას — ქმნის თავის თანამედროვეთა პორტრეტების მთელ გალერეას. დამახასიათებელია, რომ მხატვარი არასოდეს სპეციალურად არ ირჩევს ასახვის ობიექტებს. მისთვის ყველა ადამიანი საინტერესო პიროვნებაა, ოღონდ უნდა შესძლოს ხელოვანის მახვილმა თვალმა გარგნული ფორმის მიღმა აღმოაჩინოს ჰუმანიტიად ადამიანური ბუნება, ჩაიხედოს ინდივიდის სულიერ სამყაროში და, რაც მთავარია, მოძებნოს სათანადო მხატვრული გამო-სახველობითი ხერხები საკუთარი ფანტაზიითა და ინტუიციით გაშუალებული კონკრეტული ადამიანის ფორმა-შინაარსისეული არსის ტილოზე გასაგნობრივებისათვის. ეს ძალიან რთული ამოცანაა და, როგორც წესი, მოითხოვს ხანგრძლივ და ეტაპური ხასიათის შრომას. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ბაიახჩევის შემოქმედებაში ჩვენ ვერ გამოვყოფთ რომელიმე კონკრეტულ ეტაპურ ნაწარმოებს — ყველა ტილო ამა თუ იმ ახალი მხატვრული ამოცანის წარმატებით ვაღწევს ემსახურება, მაგრამ ამასთანავე ერთი არ გამოირჩევას მეორის. თითქმის აქაც უშეცდომოდ მოქმედებს დიალექტიკის კანონები: ახალი არ არსებობს ძველის გარეშე, ყრველი ახალი კი გულისხმობს რაოდენობრივ ცვლილებას, რაც თანდათობით გადადის თვისობრივ ცვლილებებში. უფრო ზუსტად, ბაიახჩევის ხელოვნების დიალექტიკური განვითარება წარმოდგება შემოქმედებითი პრინციპების, გამომსახველობითი საშუალებების ჩამოყალიბება-სრულყოფის თანმიმდევრული, უწყვეტი ხაზის სახით.

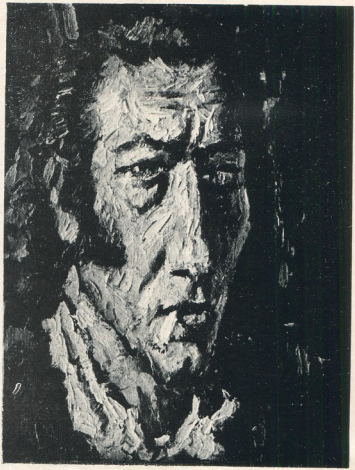
თავდაპირველად მხატვარი ცდილობდა ჩაწვდომოდა სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი მოცულობის ვადატანის საიდუმლოებას („გოგონა აღორბინების ეპოქის ტანსაცმელი“ — 1960 წ. ზეთი, „ბაბათიანი ვოგონა“ — 1961 წ. ზეთი; „მუღლის პორტრეტი“ — 1962 წ. ზეთი და სხვა). ამ პორტრეტებში არის იდეალიზირებული განწყობლება, მგრძნობიარე და წმინდა, მაგრამ თავს იჩენს ფორმათა ცნობილი მექანიკურობა, სილუეტის გამარტვება და ფერწერული რომანტიზმი. თუმცა ამ ნაწარმოებებს ჰქვთ გარკვეული რთობულება — ავტორი ამოდის სტილიდან და აღწევს სურათის ერთ მთლიან მხატვრულ ქვრადობას, რაც საშუალებას

აძლევს დაისახოს ახალი შემოქმედებითი მიზანი — მასალაზე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე იპოვოს კომპაქტური ფორმა და ჩასწვდეს სილუეტის მოძრაე, მეტყველ დინამიკას, ყოველივე ეს კი დაუკავშიროს ფერწერის სათანადო გამოსახველობით საშუალებებს („ლენას პორტრეტი“ — 1964 წ. ზეთი, „მწვანეთავსაფრიალი ქალიშვილი“ — 1965 წ. ზეთი, „თეთრთავსაფრიალი ქალიშვილი“ — 1966 წ. ზეთი და სხვა). ამ ნამუშევრებში უკვე ხდება პროპორციათა განსახლება, დეტალების შერჩევა, ზედაპირის ახლებურა დამუშავება, რიტმულ მხარეთა გამოვლენა, და თუკი ადრე მხატვრულ სახეს მჭკრეტელობითობა ახასიათებდა, ახლა ემატება ლირიკულ-დრამატული განწყობილება. შემდგომში, დანახულისა და განცდილის ეკლენით, კვლავ უფრო მიღრმავდება ბაიახჩევის სახეობრივი და პლასტიკური აზროვნება, მის წინაშე ახლებურად იშლება ყოველდღიური ცხოვრების პოეზია და ადამიანთა ბუნების ემოციური წყობის კინინზომიერებათა შემეცნება ახალ ამოცანას უსახავს მხატვარს: როგორ შეუთავსოს ყოველივე ეს კონკრეტულ დაკვირვებებს, უშუალოდ დანახულსა და აღქმულს? როგორ დაუკავშიროს ერთმანეთს საინტერესოდ აქცენტირებული ფორმები?

რა თქმა უნდა, კვლავ საჭიროა სათანადო გამოსახველობითი ხერხების, ფორმალქმანლობის მეთოდის შერჩევა. ლევან ბაიახჩევი წარმატებით სძლევს ამ წინააღმდეგობებსაც. მისი ტილოები: „ბებია ჩიხტიკოპით“ — 1958 წ. ზეთი, „ბიძის პორტრეტი“ — 1971 წ. ზეთი, „ფიროსმანი“ — 1974 წ. ზეთი, „თეთრი შალი“ — 1976 წ. ზეთი და სხვ. თითქოს შესრულებულია უბრალოდ, ჩვეულებრივი მხატვრული საშუალებებით, მაგრამ ამ ახალ საფეხურზე მთელისა და მისი ნაწილების ურთიერთკავშირი თამამად არის მიკვანებული, ხოლო ფორმა, თავისუფალი ინტერპრეტაციას მიუხედავად, უფრო მკაცრი და წმინდაა. ცვლილებას განიცდის ნაწარმოებთა ემოციური, და, მასთან ერთად, კოლორიტული ელერადობაც. მოსაწყენ ლირიკულ სვედას ემატება შინაგანი პარმონიულობა, ხოლო უფრო ნათელ პალიტრაში ჩნდება ფერთა რაული შინაგანი ნიუანსები და ნახევარტონები. ჩაკეტილი სივრცე, რომელიც შემოსაზრვავდა სურათს, ფართოვდება, მხატვარი გრძნობს, რომ მისი გმირების ცხოვრება არ შემოიფარგლება ვიწრო ინტერესებით, რომ მათი ცვალებადი შინაგანი ბუნება, სულიერი ენდა დაკავშირებულია მრავალფეროვან სამყაროსთან. სწორედ ამიტომ, მისი შემოქმედებითი მიზნსწრაფვა, მხატვრული იდეალი უკავშირდება საკუთარ თავსა და ვარე-

მომცველ ბუნებაზე გაბატონებულ თანამედროვე ადამიანს — მთავარია ცხოვრებისეული სიმართლის მხატვრულ სიმართლესთან შერწყმა. ასე მყარდება ერთგვარი დიალოგი მხატვარსა და მისთვის საინტერესო ადამიანებს შორის, რომელთა სიყვარულშიც იგრძნობა ხელოვნების პოზიცია, მისი მოქალაქეობრივი ღირსება.

ისიც უნდა აღინშნოს, რომ ლ. ბაიახჩევის შემოქმედების დიალექტიკა არ გამოირჩევა მკვეთრ, ნახტომისებურ გადასვლებსაც. მკალითისათვის საკმარისია ერთმანეთს შეედაროთ 1963 წელს შესრულებული ორი ტილო — „ცისანა ხორბელიძისა“ და „მგებობის პორტრეტი“. ფორმის ძერწვის პლასტიკითქოს სხვადასხვა ავტორს ეკუთვნის. პირველს ასიათება ლოკალურ ფერთა ფართო ფაქეზი, გროტესკული ვანზოგადების ლეგირზე მდგარი მახვილი ლაკონიზმი, რასაც მეორე პორტრეტში უპირისპირდება ფერთი რეფლექსებისადმი ფაქიზი დამოკიდებულება, გულმოდგინე მოდელირება, მოკლე მონასმი. აქ საქმე გვაქვს ფორმათქმანლობის სხვადასხვა მეთოდთა დაპირისპირებასთან, რასაც





ავტორს კარნახობს თვით მოდელთა ფსიქოლოგიური წყობის ლოგია, პერსონაჟების შინაგან სამყაროთა სხვაობა, მაგრამ ამ დაპირისპირებულთა ერთიანობა ელინდება პროფესიულ ოსტატობაში.

ე. ზაიახჩევის შემოქმედებაში ფერწერის ერთი ქანრიდან მეორეზე გადასლა ორგანული პროცესია. მას არ სჭირდება კვლავადაწყობა, რადგან ყველგან ერთი და იგივე მხატვრულ ამოცანას ისახავს. ის, რაც ითქვა ხელოვანის მოღვაწეობაში პორტრეტული ქანრის შემოქმედებითი განვითარების ნიუანსებზე, ერთნაირი ძალით ვრცელდება მის ნატურმორტებზე და პეიზაჟებზე, მაგრამ, რა თქმუნდა, ქანრობრივი სპეციფიკის გათვალისწინებით.

მატერისათვის პეიზაჟი — ეს არის გადამიანერებელი ბუნების ემოციურად დამუხტული აქტიური მონაცვეთი. ალბათ იმიტომ არა აქვს მას ე. წ. „წმინდა პეიზაჟი“. ამ ქანრის ყველა ნამუშევარში, როგორც წესი, გამოხატულია ადამიანის ხელოვნური მატერიალური გარემო, რომელიც ორგანულად არის შერწყმული ლანდშაფტთან. ამ ფილო-

სოფიურ-ესთეტიკური კრელოს ამოქმედებაში სამყაროს პარმონიული ერთიანობის შენახვა, ხოლო პეიზაჟური ინდივიდუალობა ხელს უწყობს ინტიმურ-ლირიკულ განწყობილების ვადმოცემას.

ჩვენ დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომ პეიზაჟური ქანრში ლევან ზაიახჩევის საყვარელი მოტივია ძველი თბილისის პოეტური სახე-მასი თავისებური, სიღრმისეული სილამაზე.

თბილისური პეიზაჟის ასახვის საინტერესო ტენდენცია ჩნდება ქართულ საბჭოთა ფერწერაში. საქამრისა გაიხსენოთ ელენე ახვლედიანის ხელთუქმნელი პეიზაჟები, ნიკოლოზ იგნატოვის რიტმა პარმონიზე აგებული მონუმენტური თუ დაზგური ნაწარმოებები, მირიან შველიძის ორთაჟლისა თუ მეტეხის ხატურული ხედები და სხვა მრავალი. ბელოვანთა ამ მრავალხმიან გუნდში ლირიკულად ელერს ლევან ზაიახჩევის ხმა. მისი ძველი თბილისის პეიზაჟებისათვის დამახასიათებელია სულში ჩამწვდომი მელოდირობა, მაგრამ ინტონაცია ყოველთვის სხვადასხვაა — ხან ფერწერულად მკაოროლი, ხან მკაცრად დრამატული; ხან სევდიან-ლირიკული, ხან კი — ფილოსოფიურ-ფიქრიანი.

ავტორტრეტ
ნატურმორტი
პეგობრის პორტრეტი





ძველი თბილისი



ქალის პორტრეტი

უყურებთ ამ ფერადოვან სიმფონიას და გრძნობთ, რომ ეს არის „აღღრთოვანების მოზღვევა“, მაგრამ ისიც თვალსაჩინოა, რომ მხატვარი არ აფერადებს თავის ტილოებს მარტოოდენ ფანტაზიით. არ აკეთებს „პეიზაჟს პეიზაჟის გამო.“ წარმოსახვის აღმაფრენა ვლინდება გამომსახველობითი ხერხების შერჩევა-გამოყენებაში, ხოლო ასახვის ობიექტი სავსებით რეალისტურია და ღრმა ცოდნას ემყარება: მათში არის დანახულსა და ფერმწერის მიერ განცდილის ორგანული სინთეზი, ფართო განზოგადებისაკენ სწრაფვა.

ყვარჯინდარდნობილი ავიწები და ყრუ კედლის ნერვული ხაზები, ქვაფენილის ფერთა მელეორება და ქუჩის ფარნის სევდიანი ციმციმი, ძველი სარდაფის გვერდმოქცეული კიბე და უბადრუკი წარწერები, კრამიტგადაფენილი სახურავები და ეკლესიის გუმბათები — მათში ისეთი ღრმა შინაარსითაა, რომ თითქმის შეუთქმებელია მეტყველების ენაზე გატანა, მაგრამ თვალსაჩინოა იგი ტილოზე, რადგან მხატვარი შეიჭრა შინაგან კანონებში და შესძლო მათი შემოქმედებითად გაახრება-ათვისება. ამ თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, ბაიახჩევისათვის ყველაზე მახლობელი იაპონური ნიჰონის ფერწერა, რომელსაც ახასიათებს ობიექტური სილამაზის ასახვაში გრძნო-

ბად-მჭვრეტელობითი სუბიექტური საწყისების ჰარმონიული ერთიანობა ნაწარმოების აღქმის მომენტის აუცილებელი გათვალისწინებით. ეს ნიშნავს, ხელოვნების სისტემაში საში ძირითადი ელემენტის — ასახვის საგნის, მხატვრისა და მაყურებლის ტრადიციული პრობლემის გადაჭრას. შესაბამისია ფორმათქმნალობის კანონებიც-მხატვრული სახის საგანებზე დაუმთავრებლობა. შინაგან ლოგიკასა და მრავალფეროვნებაზე ნაწილობრივ მიანიშნება.

ყოველივე ეს სტიმულს აძლევს მაყურებლის პოტენციურ შესაძლებლობებს, ააქტიურებს მის ინტელექტუალურ და ემოციურ გამოცდილებას, მის შემოქმედებით ფანტაზიას ხელოვნების ნაწარმოების ინტერპრეტაციასა და შეთვისების მომენტში. სწორედ აქედან მოდის ფერწერაში რეგლამენტირებული თემატიკისა და მხატვრის მიერ ერთდროივ მოტივის თავისუფალი, ძალაუფლებული გარდასახვის პარადოქსული შეხამება. იგი გაანგარიშებულია აღქმის კულტურის განვითარებაზე.

პეიზაჟის შექმნის ნაპოვნურ პრინციპებს ეხვდებით ლ. ბაიახჩევის მრავალრიცხოვან ნატურმორტებშიც, მაგრამ აქ უფრო თვალსაჩინოა მისი შემოქმედებისათვის დამახასია-



ძველი თბილისი



თეთრი შალი

თებელი კიდევ ერთი ნიშანი — ფორმათა სივრცობრივ-კონსტრუქციული პარამონიის განმტკიცებისაკენ მისწრაფება. მხატვარს აინტერესებს ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ფორმების მნიშვნელობა, სავანთა ურთიერთდამოკიდებულება, მოცულობათა ჩაძირვა სივრცეში და თვით ამ სივრცის „მოქმედება“ საგნებს შორის.

საინტერესოა ლ. ბაიხჩევის გრაფიკული ნამუშევრები. აქაც იგი ფერმწერად რჩება, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ავლენს ნახატის დახვეწილ ოსტატობას. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა კალმითა და ტუშით შესრულებულ გრაფიკულ ფურცლებში. კალმით ნახატი — ეს არის მკაცრი, მართლაც „შეუსწორებელი“ ტექნიკა, რომელიც მხატვრისაგან მოითხოვს თვალისა და ხელის განსაკუთრებულ სიუსტეტსა და დახვეწილობას. ოსტატობა ვლინდება წმინდა ხაზობრივი რიტმითა და შტრიხის პლასტიკით მხატვრული სახის გამომსახველობისა და სილამაზის მიღწევაში. ნახატი მთლიანად აგებულია ხაზის ფერწერულ თამაშზე. უფრო ზუსტად, ეს ხაზობრივ-ფერწერული ნაწარმოებებია, რადგან ფერწერულობა აქ მიღწეულია სხვადასხვა ინტენსივობის, სისქისა და სიხალავის შტრიხების ნეშეობით. მოპირავე კალამი ზოგან სუსტ

კვალს სტოვებს, ზოგან მსუყვე შტრიხში კონცენტრირდება, იკრებება ღრმა ჩრდილის სახით, ზოგან კი მოპირავე კონტურის დატეხილ მონახაზში საჭირო აქცენტებს ტოვებს. ყოველივე ეს კი ქმნის ნახატის ფერწერულ სიკვრივას.

თუკი კალამი თავისუფლად მიჰყვება მხატვრის ნება-სურვილს, მით უფრო ემორჩილება მას ფანქარი. ამაში გვარწმუნებს ჩანახატების ის დიდი მარაგი, რომელიც შეადგენს მხატვრის ცხოვრებისეულ დაკვირვებათა ფონდს. ბევრი მათგანი განუხორციელებელი რჩება, მაგრამ ეს არაა არსებითი, მხატვრისათვის მთავარია ხელისა და თვალის პოდიმი ვარჯიში, კომპოზიციური გამოხატველობითობის აღმოჩენა თვით ამ სინამდვილეში.

ლ. ბაიხჩევის ხელოვნების დახასიათებისათვის მნიშვნელოვანია არა მარტო პროფესიულ შესაძლებლობათა ფართო დიაპაზონი, არამედ რთული შემოქმედებითი განვითარებაც. მხატვარს შესწევს უნარი შეხედოს თავის ნამუშევრებს მიუკერძოებელ კრიტიკული თვალით. სწორედ ამიტომ არის მისი ხელოვნება განვითარებული ფენომენი. იგი კვლავაც განაგრძობს ახალ გამომსახველობით სამუშაოებათა ძიებას ემოციური სრულყოფის გზაზე.

ტრაბიკომედიის ქანრის საკითხისათვის

ირინე კუჭუხიძე

დღესდღეობით კინოხელოვნების ქანრები სულ უფრო ნათლად ავლენენ ტენდენციას დიფუზიისა და სინთეზისაკენ. კინემატოგრაფიაში რთული ქანრული კონსტრუქციების გავრცელება (სხვადასხვა ქანრების ნიშნებსა და თავისებურებებს რომ ათავსებენ) ერთ-ერთი გამოვლენაა თვით სინამდვილის გართულებული, დინამიკური და არაერთმნიშვნელოვანი ხასიათისა. ბუნებრივია ამასთან დაკავშირებული სწრაფვაც ხელოვნებაში არატრადიციული გზების დაძებნისაკენ. ეს შესაძლებელს გახდის შეიქმნას ადექვატური ხატოვანი მოდელები, რომლებიც მართლად და ღრმად წარმოსახვენ არსებულ რეალობას ერთდროულად ეს პროცესი აგრეთვე გამოხატავს საერთო მიმართულებას ჩვენი დროის ხელოვნებისა, რომელიც მწვავედ გრძნობს მოვლენებისადმი ცალმხრივი მიდგომის არასრულყოფილებას.

ამ მხრივ ქართულ კინოში, ვერ ერთი, შეიმჩნევა სიცილის სხვადასხვა ფორმების გამოყენების ცდები და რაც უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანია, შეიმჩნევა ცდები მათი დაახლოებისა, მათ შორის მკაცრი საზღვრების წაშლისა და ურთიერთშერწყმისა. ასე მაგალითად, საუკეთესო თანამედროვე ქართულ კინოკომედიებში ერთმანეთთან ორგანულ კავშირშია იუმორი, ირონია, სატირული და გროტესკული ელემენტები, ექსცენტრიკა, მხიარული, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი და, მეორეს მხრივ, სევდანარევი სიცილი. ამასთან, კომედიაში შემოიჭრა სხვა ქანრის ელემენტები და, პირიქით,

ღრამაში, კინომოთხრობასა და ნოველებში ქართველ ავტორებს სულ უფრო თამამად შემოჰყავთ კომიკურის ნიშნები.

ზემოთაღნიშნული შეიწყება კომიკური და არაკომიკური ელემენტებისა ახასიათებს ისეთ ფილმებს, როგორიცაა მაგალითად „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „ყელსაბამი სატრფოსათვის“. უფრო ნათლად ეს ტენდენცია გამოიკვეთა ქართულ მოკლემეტრაჟიან კინოფილმებში „ქორწილი“, „სერენადა“, „ჭვეერი“. რაც შეეხება კომიკურის შერბას სხვა ქანრებში, ამის მაგალითად შეიძლება თითქმის ყველა თანამედროვე ქართული ფილმის მოყვანა. ჩვენ მხოლოდ ისეთებს აღვნიშნავთ, სადაც ამ დაახლოებამ სინთეზს მიაღწია: „ჯარისკაცის მამა“, „გიორგობისთვე“, „იყო შაში მაგალები“, „ფიროსმანი“ და სხვ.

ამ პროცესში ქართულ ფილმებში თვალსაჩინო ხდება (და ეს არაერთგზის აღვნიშნავს კრიტიკას) ტრაგიკომიკური ელემენტების მომძლავრებაც. თუმცა აზრი იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ქართული კინოს ერთ-ერთი წამყვანი ქანრი თვით ტრაგიკომედიაა, მე საკამათოდ და ნაკლებ დასაბუთებულად მიმაჩნია.

ალბათ, ეს დებულება ბუნებრივად ბადებს ტრაგიკომედიის, როგორც ეპიქოსის, თეორიულ განაღვივების აუცილებლობას.

ასეთი ცდა იმას არ გულისხმობს, რომ აღნიშნულ ქანრს მკაცრი ჩარჩოები და საზღვრები შემოვავლოთ, მაგრამ არც ისაა უგულვებელსაყოფი, რომ ხელოვნების

ისტორიის შრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე, ეპოქები განიციდან მუდმივ სახეცვლას, ტრანსფორმაციას და განვითარებას, ამასთანავე მინც გარკვეულ სიზყარეს და ტიპოლოგიურ სახლებებს ინარჩუნებენ. ე. ი. ყოველ ეპოქის გააჩნია ის მყარი საფუძველი, რომელზეც ამოვიდნარ და რომელიც სახლებრავა და სახლებრავს მის ეპარულ კუთვნილებას.

მოსაზრება, თითქმის ტრაგიკომედიას, როგორც ეპარს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საბჭოთა კინემატოგრაფიაში და კერძოდ ქართულ კინოში, პირველად კინომცოდნე ს. ფრეილიხმა გამოთქვა, ხოლო შემდეგ სხვა არა ერთმა კინომცოდნემ განავითარა. სხვათა შორის ს. ფრეილიხი იმასაც აღნიშნავს, რომ ტრაგიკომედია კინომცოდნეების მიერ თითქმის არ არის შესწავლილი და განაღზებულელი. ამიტომ ავტორი ამ ეპარის თეორიულ გააზრებასაც ცდილობს, ხოლო შემდგომ, ამ საფუძველზე განხილავს ტრაგიკომედიის ეპარში გადაღებულ ფილმებს, მათ შორის — ქართულ ფილმებსაც.

ს. ფრეილიხი წერს: „ტრაგიკომედიაში ტრაგიკული და კომიკური უბრალოდ კი არ დევს ერთმანეთის გვერდით (ასეთ შემთხვევებში ერთ-ერთი მათგანი პრევალირებს — ან სასაცილო, ან ტრაგიკული — იმის მიხედვით, რასთან გეაქვს საქმე — კომედიასთან თუ ტრაგედიასთან), არამედ გაცილებით რთულ დაღექტურად ერთიერთ-მომქედნებაში იმყოფებიან. ტრაგიკომედიაში ტრაგიკული და სასაცილო ენაცვლებიან ერთმანეთს, უფრო მეტიც — ერთუთის საშუალებით ხორციელდებიან.

ტრაგიკომედიაში ტრაგიკული და სასაცილო ეჯახებათ ერთმანეთს არა მარტო როგორც წინააღმდეგობა, არამედ აუღუნენ კიდევ ამ წინააღმდეგობათა ერთიანობას. ეს ერთიანობა მღვამრეობის იმაში, რომ სასაცილოც და ტრაგიკულიც წარმოიქმნა ფორმისა და შინაარსის პირველადი კავშირის, საქციელთა ლოგიკის რღვევის, მოქმედების მოტეხას და მიზანს შორის კავშირის ერთგვარი გადახრის შედეგად. ამასთან ტრაგიკომედიის განსხვავებდა ვიქვართ ტრაგედიისაგან, საღაც რწნება კომიკური ფიგურები ან კომიკური სცენები, როგორც კომიკური მოქმედებისაგან გადახრა, ან კომედიისაგან. საღაც მოქმედება ზოგჯერ ძალზე სერიოზულ და ტრაგიკულ სახეს იღებს. — იმაში მღვამრეობის, რომ ძვრია აქ შესაძლებელია იზირვე მხარეს მოხდეს, ტრაგიკული და კომიკური ტოლუ-სია, მათი წინააღმდეგობის ერთიანობა თვლსაჩინოა — მოქმედება აიძულებს გმირს გადაღვას საკრამენტალური ნაბიჯი დღიდრან სასაცილოსაკენ და სასაცილოდან დღიდრისაკენ, რითაც ვღწინდება მისი ხსიათის არსი...

ტრაგიკომედიაში სასაცილოსა და სერიოზულის დაღექტრავს, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ურთიერთდამავალა ხორციელდება პაროდის მეშვეობით.¹

ი. რასაც ამბობს ს. ფრეილიხი, უღვადო ტრაგიკომედის თავსებულებას შეადგენს, მაგრამ, ვიჭირობ, ეს საკმარისი არ არის, რადგან განსხვავება ტრაგიკომედია-

სა და ვთქვით, ტრაგედიას შორის (რასაც ხაზს უსვამს ს. ფრეილიხი) უფრო სერიოზულია. ტრაგედიას, როგორც ცნობილია, საფუძვლად უღდევს ტრაგიკული კონფლიქტი, რომელიც თავისი არსითა და ხსიათით განსაკუთრებული კონფლიქტია. უფრო საყურადღებო კი არის, რომ ამ კონფლიქტში ტრაგედიის გმირი და მორე საწყისი, რომელსაც ის ებრძვის და რომელთან ბრძოლაშიც მარცხდება, ძალთა თანაღვარდობის მხრივ ისეთ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან, რომელიც პრინციპულია ტრაგედიისათვის.

ორი საწყისი, ორი ძალა დაპირისპირებულია ისეთი გამოუვალი წინააღმდეგობის გამო, რომ ერთმა აუცილებლობა უღდა გაანადგუროს მეორე. ტრაგიკული კონფლიქტში ტრაგიკული გმირი თავღდანვე განწირულია, ეინაიღან იგი წინ აღუღდება და აუშენდრდება ისეთ ძალს, რომელსაც ვერ დაამარცხებს. ამგვარად ტრაგიკულ სიტუაციაში (რომელიც თავისი მასშტაბით ყოველთვის დღიდ და ფართოა) ტრაგიკული გმირი ეჯახება ერთგვარ აბსოლუტს: ანტიკურ ტრაგედიაში ეს არის ღმერთი, ბედისწერა, შექმნისთან — ისტორიული აუცილებლობა, ხოლო კლასიციტურ ტრაგედიაში — მიჯაღება. აბსოლუტი გარღვევლად იმარჯვებს, უღშობლად უსწორდება გმირს, მაგრამ ამავე დროს, მისი უღშობლობა არის უღშობლობა ლოკისაგ, რომელიც განისხვავდება ზეწურივ, რელიგიურ თუ სოციალურ დაღვენსლებათა ჩამოყალიბებული სისტემით, რაც სწორად განვითარებს პროგრესულ მიმართულებას ეკუთვნის. ტრაგიკული გმირი — ყოველთვის გმირია ამ სიტყვის არა მარტო ლიტერატურული მნიშვნელობით. შეღის რა პრინციპულ წინააღმდეგობაში არსებულ მთლიანობასთან, მაქსიმალურ მთხოვნებს წარუღდვს რა სამყაროს, ტრაგიკული გმირი თავისი არსებობის უმაღლეს საფეხურზე ადის, ხოლო ის ფასეულობები, რომელთა დაღცისათვის გმირი ტანჯვასა და მსხვერპლზე მიღიოდა, სამყაროში რჩება როგორც მთავლის ფასეულობა, როგორც მარადიული ჰუმანისტიკური იღალო.

ტრაგედიის აუცილებელი პირობაა ისიც, რომ ორივე მხარეს აქვს კარგად არგუმენტირებული საკუთარი სიბართლე — დანაშაუვი არ არის და ერთ-ერთი მხარე კი უღდა განადგურდეს. ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის თეორიაში არსებობდა აზრი, რომ ტრაგიკული გმირი თვით არის „დანაშაუვი“ თავის დაღუპვაში. ეკრძოდ, რაში? „დანაშაუვი“ იმაში, რომ არ ითვალისწინებს იმ ძალთა გრანდიოზულობას, რომელთაც უპირისპირდება, არ საზღვრავს, რომ მისი ჰემარბიტების რეაღზიაცია შეუძლებელია არსებულ საზოგადოებაში. მაშასადამე, ტრაგედია ყოველთვის დაავშირებულია ანტაგონისტურ საზოგადოებასთან, მისი ობიექტური ნიღადვი პროგრესის ისტორიული წინააღმდეგობა.

ზემოაღნიშნული „დანაშაულის“ გარდა, არისტოტელე ტრაგედიის თეორიაში კიდევ ერთ ცნებას გამოჰყოფს.



ეს არის კათარზისის ცნება. ტრავედია ყოველთვის სი-
ციოცლის დამაყვარებელია, რადგან მას შემდეგ რაც
მეითხვლი ან მაყურებელი ტრავედია უჩიარება, მას
აქვს განწმენდის ანუ კათარზისის შეგრძნება, რის შედე-
გადაც ის, ვინც ტრავედის ეზიარა, გრძნობს დაღუპული
გმირის თუ დათრავნილი ერთი მხარის მნიშვნელობას,
ე. ი. ამ გმირის იდეალების, ჩადენილი ვატიობის მნიშ-
ვნელობასა და ფასს.

კათარზისის შეგრძნება თანაგანცდიან ერთად იბა-
დება იმის განგრძობის შედეგადაც, რომ ტრავიკულ გმი-
რი არ იფილისწინებს ისტორიულ აუცილებლობას, რომ
მისი დაღუპვა გარდევალი და აუცილებელია, მაგრამ
მისი ქეზიარებება რჩება როგორც მარადილი დასუე-
ლობა, როგორც დიდება ტრავიკულ გმირისა.

ტრავიკომედიაში აუცილებლად უნდა იყოს ტრავიკუ-
ლი, ე. ი. გამოუვალა კონფლიქტი, მაგრამ ტრავიკომედი-
ის თავისებურება ის არის, რომ მისი აღქმის შემდეგ
მეითხვლს ან მაყურებელს არ ებადება იმის შეგრძნება,
რომ გმირი მნიშვნელოვან იდეალს შეეწირა.

ტრავიკული გმირის დაღუპვის შემდეგ იბადება შეგ-
რძნება იმისა, რომ ამის გამო რაღაც უნდა შეიცვალოს.
ტრავიკედიაში თვით გამარჯვებული მხარეც კი შეიგრძნობს
ამას და ტრავიკული გმირის სიკვდილი მასზეც გავლენას
ახდენს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ტრავიკულ გმირს
მოწინააღმდეგე მხარე როგორც საშიშ მეტოქეს, ისე
ფასუბებს.

ტრავიკომედიაში პირიქით — მხარეს, რომელთანაც
გმირი ტრავიკულ კონფლიქტშია, არც კი ანტერესებს
მისი არსებობა. მას ამასთან დაკავშირებით პირობებები
არა აქვს, ის არც ფიქრობს მოწინააღმდეგეზე.

ტრავიკომედიაში დამარცხებული მხარის, ანუ გმირის
იდეალები გაუფასურებულია. ის იდეალები საეჭიოდაა
გამოცხადებული და გმირის ლეწლიც, მისი მარტულაო-
ბა ტრავიკული გმირის მარტულობის მნიშვნელობასა
და სიდაადეს მოკლებულია. აი, ჩვენი ზრით, ერთ-ერთი
მთავარი და პრინციპული განსხვავება ტრავედიაში და
ტრავიკომედიაში შორის.

ტრავიკომედიაში საფუძვლად უდევს მსოფლშეგრძნება,
რომელიც სიციოცლეს, ყოფის უაზრობად მიიჩნევს და
ამიტომ გმირის გაღუბულ მსხვერპლსაც მნიშვნელობა
არ ენიჭება.

ჩვეულებრივ, როდესაც ვამბობთ, რომ ესა თუ ის
რომანი არის ტრავიკული, შეიძლება მხედველობაში
გვქონდეს ის, რომ ამ რომანში აღწერილია ტრავიკული
ამბავი უღანაშულოდ, გმირულად დაღუპული მსხვერპ-
ლისა. მაგრამ, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ასეთი
ნაწარმოები ტრავედიაა იმ მნიშვნელობით, რომელიც
განსხვავებულია დრამატული პოეზიის ამ ქანრისათვის.
იგივე შეიძლება ითქვას ტრავიკომედიაშიც დაკავში-
რებით. როცა ჩვენ ვხმარობთ ტრავიკომედიურ გმირის,
განწყობის ან სიცილის ფორმის ცნებას, ეს ჭერ კიდევ
არ ნიშნავს იმას, რომ საქმე გვაქვს ტრავიკომედიაშიან,
როგორც უკვე ჩამოყალიბებულ ქანრთან.

ტერმინ „ტრავიკომედია“ სულ უფრო დაიჩინებულმა
და ზნირმა ზმარებამ დღეს შეიძლება ერთგვარი გაუგებ-
რობაც გამოიწვიოს, თუ არ იქნება გაანალიზებული და

დადგენილი ტრავიკომედის, როგორც ქანრის მხარეა
და მასისათაებლად.

ნებისმიერი ტრავედია ადვილად გადაიქცევა ტრავი-
კომედიადა, თუ გმირის იდეალი არ იქნება გამარჯვებული
იმ ბრძოლაში, რომელიც ტრავედისის ორ მოპირდაპირე
მხარეს შორის მიმდინარეობს. „ჰამლეტი“, მაგალითად,
ჩვენივეს სვერ ელემენტს შეიცავს და, რაც მოთავრია,
აქ გვხვდება ზეწორედ ის, რასაც ს. ფრეილიხი მხოლოდ
ტრავიკომედის თვისებად თვლის: „ჰამლეტიში“ ტრავი-
კული და კომედიური უზრალად ერთმანეთის გვერდით კი
არ დევს, არამედ წარედ დაღუბენილი კავშირშია, გა-
დადის ერთმანეთში, ენაცვლება ერთი მეორეს და ა. შ.

ჰამლეტი იმიტომაა ტრავიკული გმირი, რომ კათარ-
ზის განგვაადევენებს და მისი ზნეობრივი გამარჯვება
ჩვენივეს და თვით ტრავედისის მოქმედე პირთათვისაც
ნათელია. ტრავიკომედიაში და ტრავედიაში შორის განსხ-
ვავება, ვფიქრობ, პირველ რიგში, მსოფლმხედველური
განსხვავებაა.

ტრავიკედიაში გმირის იდეალი უცილობელ დასუელობას
წარმოადგენს, მისი სიციოცლისუნარიანობა და მნიშვნე-
ლობა ეჭმიტუნალია. ეს კი კათარზის განგვაადევე-
ნებს. ტრავიკომედისის გმირის იდეალი კი მნიშვნელოვან
ბალას არ წარმოადგენს, ის გაუფასურებულია და ამიტომ
არამც თუ არ განგვაადევენებს კათარზისს, არამედ პირი-
ქით, ვკვარზნობს დასუკვანს ცხოვრების, ყოფის უაზრო-
ბის შესახებ.

ტრავიკომედისის ერთ-ერთ ნათელ მაგალითად აღნიშ-
ნულ თეორიებში მიჩნეულია სერვანტისის „დონ კიხო-
ტი“. მართალია, ამ ნაწარმოებში ბევრია ტრავიკომედიური
ელემენტები და ელემენტები, მაგრამ ის ტრავიკომედიად
არ გვევჩინება.

დონ კიხოტი იმარჯვებს ზნეობრივად და შეიძლება
ითქვას, კათარზისსაც განგვაადევენებს, რადგან მისი იდე-
ალების მნიშვნელობა ჩვენთვის ნათელი და უდავოა.

ამ ნაწარმოებში არის ერთი მეტად მნიშვნელოვანი
ელემენტი ტრავიკომედისისა. კერძოდ ის, რომ საზოგა-
დომის, რომელშიც მოქმედებს გმირი, არად მიჩნენს
გმირის იდეალებს, და ისეც ნაწილობრივ, რადგან „დონ
კიხოტიში“ აბსოლუტურად ნათლად არის ნაჩვენები ის
ზნეობრივი გავლენა, რომელსაც ბოლოს და ბოლოს მაინც
ახდენს თავის გარშემო მოყოფ ადამიანებზე ღამანეილი
როინდი.

სერვანტისი გვიჩვენებს, რომ უფუნური და უზნეო
საზოგადოება, რომელმაც ვერ ისმინა და ვერ შეაფასა
გმირის ზნეობრივი სიმაღლე. მწერალი ამით ამტკიცებს,
თავისი გმირის ზნეობრივი იდეალს. ასე რომ, ეს ნაწარ-
მოები ოპტიმისტური და გმირის იდეალის დამამკვიდრე-
ბელი ნაწარმოებია. და თუმცა ის უზუნად შეიცავს ტრავი-
კომედიურ ელემენტებს, მაგრამ მაინც არ წარმოადგენს
ტრავიკომედისს, რადგან არ ფლობს ტრავიკომედისისათ-
ვის აუცილებელ, მთავარ თვისებას — კერძოდ იმას,
რომ ტრავიკომედისის გმირის იდეალები გაუფასურებუ-
ლი უნდა იყოს, ამ იდეალებს არ უნდა შეეძლოს გავლენ-
ის სიღრმის მოთაებება და ამიტომ ტრავიკომედიაში გმი-
რი განწირულია, მაგრამ განსხვავებით ტრავედისისაგან,
მისი დამარცხება ჩვენში კათარზისის გრძნობას კი არ



იწვევს, არამედ ბადებს ცხოვრების უაზრობის შეგრძნებას.

ნაწარმოებს ტრაგიკომედიალ აქცევს სწორედ ეს თვისება, რაზეც ახლა გვექონდა ლაპარაკი. ტრაგიკული და კომიკური ელემენტები ზოგ შემთხვევაში შეიძლება სულაღაც არ იქვეყნეს ყურადღებას ტრაგიკომედიაში და უფრო მეტიც, შეიძლება ისინი სულაც არ შეიგრძნობოდეს და ტრაგიკომედია დაწერილი იყოს ზომიერი დრამის ფორმით, ტრაგიკული და კომიკური პასაჟების გარეშე. მაგალითად: „ნანღობი, კეშმარტი ტრაგიკომედიაში — ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ არც ტრაგიკული ელემენტებია მოპარბებულად და არც კომიკური.

არის ნაწარმოებები (მაგალითად, „ღონ კიხობის“), რომლებშიც გმირის იდეალების გაუფასურება თემაა, მაგრამ პათოსი ამ ნაწარმოებებისა, მათი ტენდენცია არის აზრი იმის შესახებ, რომ საზოგადოება უზნაოა, ხოლო გმირი ზნეობრივად მაღალი ანუ გამაჯრებელია ეს მოკლენა. ე. ი. ის, რომ გმირის იდეალები გაუფასურებულია და თვით გმირი ამდენად სასაცილოა — არის ხერხი, რომელიც რეალისტური ლიტერატურის განვითარებამ შეა. ამ ხერხის მომარკვება გახდა აუცილებელი იმისათვის, რომ ლიტერატურას ზნეობრივი გმირობა აღმოეჩინა იქ, სადაც ერთი შეხედვით არაფერი არ არის გმირული. რა სოციალური და ისტორიულ ფაქტებს მოჰყვა ეს აუცილებლობა — ეს ცალკე თემაა. ჩვენთვის აქ მნიშვნელოვანია სხვა რამ: ერთია ის, როცა გმირის იდეალების გაუფასურება არის ნაწარმოების თემა და, მეორეა, როცა ეს ნაწარმოების ტენდენციაა.

საკამათო არ არის, რომ „ღონ კიხობის“, ისე როგორც ტრაგიკომედიალ მიჩნეული სხვა მრავალი ნაწარმოების ტენდენცია სწორედ დამარცხებული გმირის იდეალების დამკვიდრებაა. ამიტომ ასეთი ნაწარმოებები არ შეიძლება ჩაითვალოს ტრაგიკომედიალად.

სულ სხვა ამბავია, რომ თვით „ღონკიხობისა“, როგორც ცნება, შეიძლება იყოს საფუძველი ტრაგიკომედიაში. ე. ი. ნაწარმოები, რომელშიც ნათქვამი იქნება, რომ დონკიხოტობას ანუ, ქაბის წიქვილებთან ბრბოლას, არა აქვს აზრი, რა თქმა უნდა, შეიძლება ტრაგიკომედია იყოს, მაგრამ საქმე სწორედ ის არის, რომ სერკანტესის „ღონ კიხობის“ ტენდენცია განმარტავს დონკიხოტობის, როგორც ზნეობრივი გმირობის დამკვიდრების აუცილებლობას. ეს წიგნი არის ხოტბა დონკიხოტობისა და ამიტომ არ შეიძლება ჩაითვალოს ტრაგიკომედიალად.

ის აზრი, რომ გმირი შეიძლება სასაცილო იყოს, ე. ი. როგორც ზშირად ამბობენ, იყოს ტრაგიკომიკური — ხელოვნებაში დამკვიდრდა ახალი გმირის აღმოჩენის აუცილებლობის გამო, როდის მოხდა და რატომ, ამის დადგენა ძნელი არ არის, რადგან ხელოვნების ისტორიაში ვარდატების ის მომენტები კარგად არის დეკორირებული. ჩვენთვის ამაჟამად საინტერესოა შემდეგი: თუ გმირი სასაცილოდ გამოიყურება ან სასაცილო, კომიკურ სიტუაციებში ვხედავთ მას, ეს ჭერ კიდევ არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ გმირის დაერქვას ტრაგიკომიკური და ნაწარმოების ენარი განისაზღვროს როგორც ტრაგიკომედია.

წმინდა ტრაგიკომედია იშვიათად გვხვდება, რადგან ცოტაა ნაწარმოებები, რომლებიც ამკვიდრებენ ცხოვრების უაზრობის შესახებ.

ვფიქრობ, ტრაგიკომედიის ნიმუში შეიძლება მივიჩნიოთ ჩეხოვის „თოლია“. აქ გმირი, რომელიც მამარკონფლიქტშია საზოგადოებასთან, თავიდანვე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განირაღებულია, რადგან მას არავინ მიიჩნევს მოწინააღმდეგედ და მეტროლა სავეჭოა როგორც მისი იდეალი, ისე მიოელი მისი პიროვნება: ნიჭური თუ არა იგი — ესეც კი არავინ იცის და არც არავის აინტერესებს. ნათელია ისიც, რომ მისი სიკვდილი არავის არაფერზე არ დააფიქრებს — საზოგადოება თავისუფლად შეუძლია მისი სიკვდილის მოწყობა. ეს სიკვდილი ვერაფერით კვალს ვერ დაამჩნევს ამ საზოგადოებას.

ჩეხოვი რეალისტია და საზოგადოება ისე აღწერა, როგორც შეიგრძობს — და მის მიერ შექმნილი მკვეტი ცხოვრებისა — ჩეხოვის თეატრი — ტრაგიკომედიის გამოვიდა. ვფიქრობ, ჩეხოვის თითქმის ყველა პიესა ტრაგიკომედიისთან ძალზე ახლოს დგას. ეს უფოოდ მოხდა ძალდატანებლად და განზრახვის გარეშე. ჩვენ ვხვდებით ტრაგიკომედიები, რომლებიც შექმნილია ნათლად და სავსებით ჩამოყალიბებული მსოფლშეგრძნების შედეგად (რა თქმა უნდა, ეს მსოფლშეგრძნება არ არის საფუძველს მოკლებული. იგი ცხოვრების, ყოფის გააზრების შედეგია). ასეთ ნაწარმოებებს განეკუთვნება ზემონახსენები ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“, იონესკოს „მარტრაქა“ და სხვა არაერთი ნაწარმოები, რომლებიც ვერაფეროდებენ „აბსურდის“ დრამატურგიას განეკუთვნებიან.

ამგვარად, ტრაგიკომედიებად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ის ნაწარმოებები, რომელთაც საფუძველად უდევს მსოფლშეხვედლობა ცხოვრების უაზრობის შესახებ ან რომლებიც ასეთ მსოფლშეხვედლურ დასკვნას შეიცვენ. ე. ი. ნაწარმოები ამგვარ მსოფლშეხვედლობას შეიძლება ქვეცნობიერად გამოხატავდეს (როგორც ეს, ვფიქრობ, ჩეხოვის შემთხვევაშია) და შეიძლება შეგნებულად (როგორც ამას თანამედროვე აბსურდისტები აყვებენ).

ჩეხოვის თითქმის ყველა პიესა (ორიოდ ვიდრეც) გარდა ტრაგიკომედიის, როგორც დრამატული ენარის, საწყისად შეიძლება მივიჩნიოთ. ჩეხოვის პიესების ცენტრში ყოველივეს დგას გმირი, რომელიც ვერ ახერხებს თავისი ნიქისა და ზნეობის შესაფერო ასპარეზის მონახვას. შეიგრძნობს რა ამას, ის უკვე შეგნებულად ემსახურება უაზრობას და ამის შედეგად იღუპება(იმის მიუხედავად კვდება, თავს იკლავს თუ სრულიად განადგურებული მინც ცანაგრძობის ცხოვრებას). მაგალითად, ძია ვანო თავისი ზნეობრივი ამბოხების შემდეგ წყნარდება და ისევ ისე, როგორც ამბოხებამდე, განაგრძობს უაზრო ცხოვრებას. ასევე ასტროლოგი... სამი და განაგრძობს ცხოვრებას უფუი ოცნებით, რომლის უაზრობაც თავად აქვთ შეგნებული. რანეესკის ისევე თავისკენ ეხილება უაზრო და უმოზნო ცხოვრება საზღვაგარეთ; გავიქ ძალაუნებურად ეთხოვება ძველ უაზრო ცხოვრება და იწყებს ახალ თავისი სუვილის გარეშე და თვითონვე კარგად იცის ამ ახალი ცხოვრების უწყეობა და უმოზნობა. პლატონო-



ვი, ივანეოვი კარგად შეიგრძნობენ საკუთარი ცხოვრების უზარობასა და უზენობას, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ შეუძლიათ...

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ჩეხოვის პიესების სამხატვრო თეატრისეულმა ინტერპრეტაციამ დღემდე არ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და ჩეხოვის პიესების, როგორც დრამების თამაშს ასე თუ ისე დღესაც უფრო ბევრი მომხრე ჰყავს თეატრებსა და ფართო მაყურებელს შორის, ვიდრე თვით ჩეხოვის მიერ მოცემულ ქართულ კოლდს.

იმდენად ძლიერია სამხატვრო თეატრის მიერ დადგენილი ქართული ამოხსნა ჩეხოვის პიესებისა, რომ დღესაც კი ყოველგვარი დასხვევა თვით ჩეხოვისავე, მისი პიესების უფრო ჭეშმარიტი ქართული თვისებების გამოვლენისავე, შეიძლება ითქვას, მკერხელობად ითვლება. ეს მაშინ, როცა დიდი ხანია ცნობილია, რომ ჩეხოვი თვითონ არასოდეს არ ყოფილა კმაყოფილი იმით, რომ მის პიესებს სამხატვრო თეატრში (რომელიც მას ასე მზრუნველად უყვარდა) თამაშობდნენ როგორც დრამებს.

ცნობილია, რა დაცინებით იმეორებდა ჩეხოვი, რომ „თოლია“ არის კომედია და თეატრი კი ამ პიესას თამაშობდა როგორც დრამას.

ჩეხოვისეული გააზრება საკუთარი პიესის ქანრისა მაშინ გაუგებარი იყო — ჩეხოვი დაწვენილ დრამატურგი იყო და თეატრს კი დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა. ამიტომ ჩეხოვი, საზოგადოდ მეტად მოკრძალებული კაცი, შეიძლება ითქვას, რომ ზომიერ მეტრდაც ამკლავებდა გალიზნიანებს, ვიდრე ამას, ალბათ, მისგან მოელოდნენ. ასე თუ ისე, დამკვირვებელ ტრადიცია ჩეხოვის პიესების, როგორც წმინდა დრამების თამაშისა.

ადრინდელ პიესებს ჩეხოვი არ განსაზღვრავდა ქანრობივად და როგორც ჩანს, მისი აზრით პირველ სრულყოფილ პიესას „ივანოვს“ მიიჩნევს „დრამას“. შემდეგ როცა მან საკუთარი პიესების პოეტკია უფრო ნათლად გააზნა, „თოლიას“ კომედია უწოდა და უნდა ვიფიქროთ, ეს იმეტომ გააკეთა, რომ უკვე საესებთი შეგრძნებული და გააზრებული ჰქონდა თავისი პიესების დრამატურგიული ნოვაცია, მათი ქანრული რაობა და ამ რაობის დაცვის აუცილებლობა, მაგრამ ამას შედეგი არ მოუტანია — მისი კომედია, როგორც ამას თეატრში დამარცხებულ ნაწარმოებზე ამბობენ ხოლმე, ჭკრ „ჩაყარდა“ და შემდეგ სამხატვრო თეატრმა, რომელმაც ჩეხოვისავე აღიარებით სიცოცხლე მისცა მის „თოლიას“ — ითამაშა იგი როგორც დრამა.

მომდევნო პიესას „ძია ვანო“ აწერია უზარალოდ — „სცენები“, საყურადღებოა ერთი დეტალი: ჩეხოვმა უკვე სპეციალურად სამხატვრო თეატრისათვის დაიწყო „სამი დღის“ წერა და ეს შეატყობინა ნემროვიჩ-დანჩენკოს, შეატყობინა ასე: „...Для художественного театра я пишу пьесу...“ „(1899 წლის 8 თებერვლის წერილი ნემროვიჩ-დანჩენკოსადმი). აქ კარგად ჩანს, რომ ჩეხოვი თავს არიდებს იმის განსაზღვრას, თუ კერძოდ რას წერს — კომედიას თუ დრამას. ხოლო შემდეგ „სამი დღის“, რომლის საბოლოო რედაქცია თეატრთან ურთიერთობის შედეგად გაკეთდა, ალბათ, თავისთავად დაეჭვება დრამა თავის სა-

ბოლოო შედეგის „აღუბლის ბაღს“ კი ჩეხოვმა კვლავ ჯიუტად კომედიად განსაზღვრავს.

როგორც ჩეხოვის მიერ დადგენილი ქართული განსაზღვრება არ იყო უბრალო კაბრიზი, ისე უზარალო კაბრიზი არ იყო ისიც, რომ თეატრი ამ კომედიებს ასევე ჯიუტად თამაშობდა როგორც დრამებს.

მსგავსი რამ თეატრის ისტორიაში არც ახალია და არც მოულოდნელი. თეატრს უფლება აქვს ისე განახორციელოს დღეს თუ ის დრამატული ნაწარმოები, როგორც მას აღიქვამს, როგორც შეიგრძნობს.

რაც შეეხება ჩეხოვის პიესების ერთნულ ინტერპრეტაციებს, კერძოდ კი, საუკეთესო თანამედროვე ინტერპრეტაციებს: ნ. მიხალკოვის „დაუმთავრებელი პიესის მექანიკური პანინოსთავის“ და ა. კონჩალოვსკის „ძია ვანო“, მათ უსახებ პირველი რაც უნდა ითქვას, არის ის, რომ ამ ნაშუქვებში არ არის გადასხვევა უკვე დამკვირვებული ტრადიციებიდან. როგორც მიხალკოვის ადაპტაცია, ისე კონჩალოვსკის ინტერპრეტაცია სამხატვრო თეატრის პლატონ ტრადიციებს არ არღვევს: მიხალკოვისეული „დაუმთავრებელი“ დრამა და ასევე დრამის წარმოადგენს კონჩალოვსკის „ძია ვანოც“.

ნიკიტა მიხალკოვის „დაუმთავრებელი პიესა...“ საფუძვლიანად გაკეთებული ადაპტაცია, ხოლო მთავარი ცვლილება კი ის არის, რომ პლატონოვი და ასევე ფილმის ყველა პერსონაჟი ფინალში კათარზისს გაივლიან. ეს ფაქტი განწმენდის ჩვენც გადმოგვეცემა და დიდ გავლენას ახდენს. სწორედ ეს მომენტი აქევეს მიხალკოვის ფილმს დრამად.

უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ინტერპრეტაცია პრინციპულად გადახვევა ჩეხოვის პიესიდან. ძირითადი კონცეფცია ჩეხოვის „შეცვლილია, ხოლო ქანრული სტრუქტურა დარღვეულია და ადაპტირებული, მაგრამ ფილმი კარგი ნაწარმოებია თავისთავად და, როგორც იტყვიან, გამაზრებულებს არ სჯიანო. ეს რომ ასეა, სწორედ ამიტომაც იყო ალბათ, რომ თვით ჩეხოვი (მთუხვევად იმისა, რომ ფიქსირებულია მისი უქმყოფილება) საბოლოოდ მინც ეუფებოდა, რომ სამხატვრო თეატრი მის პიესებს თამაშობდა როგორც დრამებს.

ა. კონჩალოვსკის „ძია ვანო“ უფრო ძნელად შესამჩნევი ხერხებით აზორციელებს ჩეხოვის პიესის დრამად გადაქმნას. ეს ფილმიც მთალი რანგის ნაშუქვარია და სადავო არაფერი გვაქვს მის ავტორთან. ფილმ „ძია ვანო“ სრულიად ავ არ ახსიათებს ქრესტომატიულობა და არც სამხატვრო თეატრისეული მანერის რეტროსპექტივას წარმოადგენს. მაგრამ ტრადიციებთან მას საერთო აქვს მთავარი — „ძია ვანოც“ გააზრებული და განხორციელებულია როგორც დრამა აქაც ტრადიციისაზე ჩეხოვის მიერ აშკარად ხაზგასმული კომეზში შერბილებულია.

გავიხსენოთ ვიინიკის სიტყვები: «Пустите, Helene! Пустите меня (освобоившись вбегает и ищет глазами Серебрякова) Где он? А, вот он! (стреляет в него) Бац!».

ამ ფილმიც, რომელიც ვიმეორებ, თავისთავად კარგი ფილმი, მინც გაურკვეველი რჩება, თუ რატომ დაჭირდა ჩეხოვს „Бац“. ვფიქრობთ, მეელი ეს ციტატა, „ძია ვანოდან“ რომ მოვიყვანეთ, არის კლდი, რომელც



გაუხსნელია დღემდე და გაუხსნელი დარჩა ამ ფილმშიც.

მთავარი კი მაინც ის არის, რომ ფილმის ფინალში სონიას მონოლოგი, რეჟისორისა და აქტიორის მიერ მაღალ დონეზე გადაწყვეტილი და შესრულებული, გამოყენებულია როგორც ამაღლებული გიმნიის გამოყვევის საშუალება განწმენის ფეტიქის მონაღმედ და იმას აღწევინ კიდევ აქტიორი და რეჟისორი.

ის მონოლოგი, რომელიც ჩეხოვის მიერ დაწერილია როგორც ტრაგიკომედიის დაძაბუნებული აკორდი, მონოლოგი, რომელიც ფაქტიურად წმინდა ეკსისტენციალური — სიკვდილისათვის მზადების განწყობის გამოხატულებაა რეჟისორის მიერ ისეა გააზრებული და დრამატული ტრაგედიის მქონე მსახიობის (ი. ჟუბინევი) მიერ იმგვარად წაითხული, რომ ჩვენში იწვევს კათარზისულ, საზემო განწყობას. და ეს ფინალი, საბოლოოდ აქცევს ამ ფილმს დრამად.

ეს გადახვევა იმისათვის დამჭირდა, რომ აღმეწინა: თანამედროვე საბჭოთა კინემატოგრაფი თვით ჩეხოვის ეპოქობრივ ადამტაციას აწარმოებს და აშკარა ტრაგიკომიურ სტრუქტურას დრამად აქცევს.

არც შეეგება ორიგინალური სცენარების მიხედვით შექმნილ იმ ფილმებს, რომლებსაც ჩვენს კინომოდერნიზმში ტრაგიკომედიებს მიაკუთვნებენ, სინამდვილეში ისინი ამ ეპარს არ განეკუთვნებიან და თავისუფლად თავსდებიან ხან დრამის, ხან კომედიის, ხან სეკიანი კომედიის, ხან სატირული კომედიის, ხანაც პერიოდიული დრამისა ან ბალადის ჩარჩოებში.

„ჰარისკაციის მამა“ არ შეიძლება ჩაითვალოს ტრაგიკომედია, რადგან ტრაგიკომიკური ელემენტები აქ არის მხოლოდ ის, რომ ზაქარიაძის მახარაშვილი არ გამოიყურება „გმირულად“ ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით — მოუწმეზავია, სასაცილოდ ამტკიცებს რუსულს, წვეთგაბურძენილია და დიდი ყურები აქვს. გმირის ასეთი გადაწყვეტა, ასეთი ფაქტურის არჩევა, ვფიქრობ, გამოწვეული იყო იმით, რომ ავტორებს სურდათ არ რეალური, ნამდვილი გმირის აღმოჩენა, უკუაღვდს ტრაფარეტი, რომელიც მათი ფილმის შექმნამდე მრავლად არსებობდა. ე. ი. მოძველებულ ფორმას თავი აარიდეს და დათრგუნეს ცდუნება ლამაზი, წარმოსადეგი, ჭიშინი ქართული გლეხის ჩვენებისა.

კომიკური ელემენტების იმგვარი სიჭარბეც კი, როგორც „ჰარისკაციის მამაშია“, მას ტრაგიკომედიად ვერ აქცევს. ეს ფილმი ეპარის თვალსაზრისით, ყველაზე ახალა ბალადისთან.

„გიორგობისთვეში“, მაგალითად, გმირი სასაცილოა, მაგრამ აქ აშკარად გამოვლენილი დონეხობიზმი, გამოვლენილი ისევე, როგორც ეს თვით „დონ კიხტიშია“, სიუჟეტიცა ფილმისა, ხოლო ფილმის პათოსი, ფილმის ტენდენცია სასაცილო გმირის, „არაგმირული გმირის“ ზნეობრივი აღმატებულების დამტკიცება. ასეთივე თავისებურების და იდეური მიმართულების გამოძახატვლია სმოკტინოვსკის გმირი — დეტოჩკინი ელ. რიაზანოვის ფილმიდან „უფროხილით ავტომობილს“.

„გიორგობისთვის“ გმირის გადაწყვეტი ნაბიჯი ისეთ საოცარ ფეტიქს ახდენს უკლებლივ ფილმის ყველა პერ-

სონაზე, რომ ჩვენც ვეუფლებო სათანადო განწყობით, მაგრამ, სრულიად უცხო ტრაგიკომიკური კვანძის ფუნქციონირებას, სრულიად უცხო ტრაგიკომიკური კვანძის ფუნქციონირებას. თვის და ფილმის ფინალში კი თვით ავტორი გვიერთდება და ისიც თითქმის ჰიპნოზის უმერის (ცხადია, ყოველგვარი პათეტიკისა და ყალბი ინტონაციების გარეშე) ნიკოს.

ქარხნის დირექტორის დიპლომატიკური, მაგრამ აშკარად ვერაგული ქვეტექსტის შემცველი რეაქციის შემდეგ, ფილმის ავტორი წვეტს თხოობას და ნიკოს ფეხბურთის მოედანზე გაიხვეტა. ეს არასპორტული, გამაზრდი, წელში მოხიზარი ბიჭი მოკლედნელი სისმუბუქითა და გრაციით და, რაც მთავარია, უდავი ისტატობით თამაშობს ფეხბურთს, და უცებ კადრში შევიტნიერ, განახლებულ, აყვავებულ ხეს ჭედავთ — ეს არის ფინალური კადრი.

ფილმი მთავრდება ნიკოს ექვიმუტანელი ზნეობრივი გამარტვებით. ჩვენთვის, ისევე როგორც თვით ფილმის პერსონაჟებისთვისაც, ცხადი გახდა მისი როგორც მართალი და ვაჯეცი კაცის საოცრად სწრაფი მომწიფება. უცნაური ქბუეკი, რომლისგანაც არავენ ელოდა სერიოზულ სიმტკიცეს, უეცრად საშოში მოჩინამდეგე გახდა.

ტრაგიკომიკური ელემენტად აქ შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ის, რომ ამ ფილმში, ისევე როგორც, მაგალითად, „ჰარისკაციის მამაში“, ზნეობრივი სრწმინდე და ვეჯეცური ქედუხებლობა აღმოაჩნდა არამგირული გარეგნობის მეტად ჩვეულებზე ბიჭს. ეს არის და ეს, სხვა არაფერია ამ ფილმში არც კომიკური და არც ტრაგიკომიკური.

„გიორგობისთვე“ ეპარის თვალსაზრისით არც კომედია და არც ტრაგიკომედია. იგი, ისევე როგორც თ. იოსელიანის ყველა ფილმი, განხორციელებულია ნოველის, როგორც სტრუქტურული ფორმის ჩარჩოებში, და არაფერი საერთო არა აქვს დრამატულ ეანჭებთან — ტრაგედისთან. დრამასთან, კომედიასა და ტრაგიკომედიასთან.

როდესაც ქართულ ტრაგიკომიკურ ფილმებზე ლაპარაკობდნ, მოიხსენიებენ ხოლმე ავტორ ე. კობახიძის „ქორწილს“ და ელ. შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენას“.

„ქორწილის“ ღირება და მნიშვნელობა სწორედ ის არის, რომ საუკეთესო სალი, ოპტიმისტური იუმორითა და იმედით. ფილმის გმირი ჭანრთელი და კეთილი ოცნებებით სავსე ახალგაზრდაა, რომელსაც ჭერ არაფერი არა თუ ტრაგიკომიკური არამედ სეკიანიც კი არ შემთხვევია.

ფილმის სიუჟეტიცა რომ მას გადახდება — ეს არის შემთხვევები, რომლებიც, ალბათ, მისი ბიოგრაფიის ფაქტებად ვერ გადაიქცევა, რადგან თითონ მას — ამ ახალგაზრდას, — არ სურს ეს ფაქტები თავისი ბიოგრაფიის სუფთა ფურცლებზე ჩაწეროს. ნახა, გაიგო, დალონდა და საკმარისია! — ის კვლავ წინ მიდის ამაყად, ყვევილებით ხელში. — ის თავისი ოცნებისაკენ მიაბიჯებს შეუჩერებლად.

ცნობილი რომანსი „Э. paz, еще paz...“ რომელიც რეფრენივით ვასდევს ფილმს, გამოყენებულია იუმორით და სწორედ იმას უსჯავს ხაზს, რომ ჭერ არაფერი არ მომხდარა, და ყველაფერი წინ არის. ამაგვარი მუსიკალური



თანხლება ასეთ ეფექტს იმიტომ იძლევა, რომ ფილმის გმირის და რომანსის გმირის სულიერი წყობა კონტრასტულია. ფილმის გმირი სიცოცხლეთ სავსე ახალგაზრდაა, რომელსაც ყველაფერი წინააქვს. რომანსის გმირი კი უკვე დაღლილი ცხოვრებისაგან და ყოველი ახალი ეპიზოდი მის ცხოვრებაში მხოლოდ კიდევ ერთი კარგად ნაცნობ და მოყრეპული შთაბეჭდილებაა.

„ქორწილი“, ცხელია. არ წარმოადგენს ტრაგიკომედიას. ეს ფილმი უმორთო აღსავსე ლირიკული ნოველაა.

თუ ერთი წუთით დაუშვებთ, რომ „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გმირი აგული — ეს არის ტალანტი (გენიოსი რომ არ არის, ცხელია), რომელიც კაცობრიობამ დაკარგა, რადგან იგი გაჭირვების გამო იძულებული იყო კომპრომისზე წასულიყო, მაშინ შეიძლება ის ტრაგიკომედიად მოგვეჩვენოს. მაგრამ, ვერ ერთი, ფილმის თემა არ არის ტალანტის დაღუპვა სიღუბნებში; ნერტივ, არსად და არსოდეს არ შექმნილა ნაწარმოები ტალანტის შესახებ. რომელიც ვერ გამოვლინდა და დაიღუპა სიღუბნებში. ვფიქრობ, ასეთი ფაქტი არც შეიძლება მოხდეს — შეუძლებელია ტალანტმა არ გამოიბრწყინოს. ვარგისოვანი შეუძლება ტალანტის მქონე ადამიანების ცხოვრების ვართულება, შეიძლება მისი დენის, მისი დაღუპვის მიზეზი ვახდეს, მაგრამ ვიდრე დაიღუპება, ტალანტი მაინც მოახერხებს გამოვლენას. და თუ ვერ გამოვლინდა ერთ სფეროში, აუცილებლად თავს იჩენს რომელიმე სხვა სფეროში. ტრაგიკული ბედი არ დამატრიალებს თავს ცხოვრება თავის დაღს ადებს ტალანტს, ხოლო ეს, თავის მხრივ, სწორად განუმეორებელ მშვენიერებას ანიჭებს ტალანტის ნაყოფს და ტალანტის მქონე პიროვნებას სწორად სწორედ საკუთარი ბედის ტრაგიკულობა, დრამატრემა აიძულებს ხოლმე უფრო ღრმად ჩაიხედოს მოვლენათა არსში.

ჩვენ ამ სიღუბნებისა და ტრაგიკული ბედის აპოლიკიას კი არ ვეწყვიტო, არამედ უბრალოდ კიდევ ერთხელ ხაზს ვუსვამთ იმ ქვეშაობრივებს, რომ არც სიღუბნების, არც შიმშილის და არც სიცოცხლის არ შეუძლიათ ტალანტის დაღუპვა.

შესაძლებელია სენენარისტს და ფილმის რეჟისორს თავდაპირველად უნდოდათ კიდევ ეჩვენებინათ ტალანტის დაღუპვის პროცესი სიღუბნებში, მაგრამ მათ სასასხლოდ უნდა ითქვას, რომ არ უღალატა აღმნიშვნა და ეს კი არ დაბატეს საბოლოოდ, არამედ კომპრომისზე წასული ცაცის სიღინაი თავგადასავალი ვვიამბეს და ამით უკომპრომისობის აუცილებლობის აზრს გვახიარებს.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ არ არის ტრაგიკომედია, თუმცა მასში ტრაგიკომიკური ელემენტები ძალზე ნათლად ამოიკითხება. ფილმი, რომელიც უკომპრომისობას ქადაგებს — არ შეიძლება ტრაგიკომედია იყოს. ყველა ქვეშაობრივ ტრაგიკომიკურ მთავარი სათქმელი ხომ ის არის, რომ უკომპრომისობას, ისევე როგორც კომპრომისს და საერთოდ ცხოვრებას აზრი არა აქვს...

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ყანრის თვალსაზრისით კომედიია, უფრო ზუსტად — ვგრძობ წოდებული სევდიანი კომედიია. აგული სევდიანი კომედიის გმირია და არა ტრაგიკომედიისა. აგული არ არის ტალანტის მქონე მოქანდაკე — იმი რომ არ დაწყებულყო, რომ არ მოეტანა

გაჭირვება და იგი იძულებული რომ არ ყოფილიყო ამდენი სო სასაფლაო უფრელი ძეგლებით, აგული სასაფლაოებში ინიც ვერ მოერეოდა იმ მარმარილოს, მის ეზოში რომ დეეს და ვერ განთავისუფლებდა ამ მარმარილოში დატყვევებულ. მასში მოქცეულ მშვენიერ ქადაგებს.

გაჭირვება შეიძლება აგულის კომპრომისისაკენ. აი, ეს არის მთავარი უბიკრება რომ არა, ალბათ, აგული, რომელიც საესვით მოკლებულია პატემოყვარობას და ერთდვარ კუდაბნევიანს, რაც მიამისას ახსიათებს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ადვილად აღმოაჩენდა საკუთარ უნეტობას და არ იკადრებდა თიხის ზელას მხოლოდ ლუკმაპურისთვის.

აგულის გულწრფელობა მისი შურეყენელი ბუნება იმის საბუთიყაა, რომ ის ადრე თუ გვიან მონახავდა თავის ადგილს, მაგრამ სამწუხაროდ მოვლენები ისე განვითარდა, რომ აგულის ფიქრისა და ანალიზის დრო არ აღმოაჩნდა.

დაბნეული აგული ერთხელ კი გაიბრძოლებს, მაგრამ კიდევ ვარჯი, რომ ჩქარა მოგვება გონს. რადგან ამ გაბრძოლებას შეიძლება კიდევ უფრო დიდი წყედობა მოჰყვოდეს და მას დაეკარგა ოჯახი, ე. ი. ის არც სინამდვილეში მისი ადამიანური ყოფის გვირგვინია. რადიანტრემა ნიჭმა, ალომა გადაარჩინა აგული და მან მოიპოვა კიდევ სამაყვირო — მყუდრო ოჯახური ბედნიერება. მაგრამ ერთხელ და შევებულმა კომპრომისმა აგულის გადაუტეხა გზა სრულყოფისაკენ და ამის შეგრძნებაა ფილმის დინამიკა აგულის თვითმზილების მიზეზი. ეს თვითმზილებაც იმ ხსიათისაა, რომ ერთხელ კიდევ ნათლად მოქმობს ფილმის ავტორების შეუმცდარი ალოზე: აქ არ არის არავითარი გადაჭარბება, სვედის მოგონება, ადამიანის რასაც თავის შესახებ გვიამბობს აგული, მაგრამ ამ თვითმზილებას თან ახლავს არა ტრაგიკული, არა ცინიკური ინტონაცია, არამედ ჯანბნებული იუმორი და ეს მოქმობს იმას, რომ აგული არ დაღუბულა, რომ ის არ თვლის თავის თავს დაღუბულად. სიყვარულის ნიჭი, რომელიც მას აღმოაჩინდა, არის ის ძალა, რომელიც იგი გადაარჩინა და რომელიც აღამაზებს მის ყოფას.

ამიტომ არის, რომ მშვენიერ ლოდთან შერკინებაში დამარცხებული, მაგრამ არა ხელჩაქეული აგული, ამ ლოდს, ამ სასიკეთო შენახულ განძს იმდენი რღიმილი გადაულოცავს თავის მოწაფეს. აგულის, მართალია, არ აღმოაჩნდა მოქანდაკის, ზელოვანის, მხატვრის ტალანტი, მაგრამ ის ნიჭიერი ადამიანია — იუმორით სავსე, მგრძობიანად და კომპრომისი რომ არა, ალბათ, ის მონახავდა სასაფლაოსაგულის განკუთვნილი ძეგლების კეთებაზე უფრო სასარგებლო, საპატიო და საინტერესო ასპარეზს საკუთარი ნიჭისათვის.

ყანრების შესახებ მსჯელობისას უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ისინი ისტორიულ კატეგორიებს წარმოადგენენ და ვითარდებიან ძირითადად იმი ფაქტორის გავლენით: ისტორიულ-სოციალური გაპირობებით და მხატვრული განვითარების შინაგანი ლოკაციით. ამიტომ ყანრები მუდმივ განვითარებას, ტრანსფორმაციასა და სახეცვლას განიცდიან; თუმცა ამასთანავე გარკვეულ სიმყარეს და ტიპოლოგიურ საზღვრებს მაინც ინარჩუნებენ.



ხდება ისეც, რომ ესა თუ ის ეპარია რომელიმე ისტორიულ ეტაპზე ქრება და შემდეგ კვლავ აღორძინდება ახალი ფორმით, მაგრამ ამასთანავე, თავის ძირითად და განმასხვდრელ ნიშნებს მაინც ინარჩუნებს. მაგალითად ტრაპედიონი, როგორც ვიცით, წარმოიშობა და ჩამოყალიბდა ანტიკურ საბერძნეთში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VI-V საუკუნეებში. შემდეგ, შუა საუკუნეებში ტრაპედიამ შეწყვიტა თავისი არსებობა, ვინაიდან ღმერთი ყოველგვარ წინამოდღებებს წყვეტდა. XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ინგლისში კვლავ გაჩნდა თავისი კონფლიქტის ხასიათით ქვეშაობრივ ტრაპედიონი, მაგრამ მალე, შექსპირის შემოქმედებისთან ერთად, ისიც ამოიწურა და მხოლოდ XVIII საუკუნის საფრანგეთში კვლავ ახალი სახით აღორძინდა კორნელისა და რასინის შემოქმედებაში. თანამედროვე ხანაში დროადადრო ვხვდებით ნაწარმოებებს, რომელთა ტრაპედიული საწყისები გააჩნიათ, მაგრამ წმინდა სახის ტრაპედიონი თითქმის აღარ არსებობს.

საზოგადოების განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე რომელიმე ეპარის მნიშვნელობის დაკარგვა თვით ისტორიული თავისებურებითაა განპირობებული. არისტოვანე, მაგალითად, კომედიებს მხოლოდ იმტოტო კი არ წერდა, რომ მას კომედიოგრაფის ტალანტი ჰქონდა, არამედ კედე იმტოტო, რომ ამას სხვა უფრო მნიშვნელოვანი მიზეზი გააჩნდა: არისტოვანე ავანგარდისტი იყო, იგი ვეღარ ზედავდა ისეთ გმირებს, როგორც იყვნენ, მაგალითად მედეა და თიდიპოსი და ამიტომ, ბუნებრივია, მას არ შეეძლო ტრაპედიების შექმნა.

თვით საზოგადოება იძლეოდა ყველთვის იმის საფუძველს, რომ ავტორები ქმნიდნენ ამა თუ იმ ეპარის ნაწარმოებებს. გაბატონებული ეპარობრივი ფორმები დიდხანს ცოცხლობენ და დროადადრო, როგორც აღვნიშნეთ, აღორძინდებიან ხოლმე ახალი სახით.

ტრაპედიომედიის ჩამოყალიბება საუკუნეების მანძილზე მიმდინარეობდა. უმთავრესად ის თავს იჩენდა ხოლმე ისტორიის გარდამავალ ეტაპებზე, როდესაც ძველი იდეალები კარგად დენ გაბატონებულ მნიშვნელობასა და სიკაცხისუნარიანობას, ხოლო ახალი იდეალები კერ კედე ნათლად არ იყო გაცნობიერებული. ამიტომ ტრაპედიოკურ საწყისებს, ტრაპედიომედიის ეპარის დამახასიათებელ ნიშნებს ჩვენ ვხვდებით როგორც ანტიკურ ხანაში, ისე კაცობრიობისა და ხელოვნების განვითარების ყველა შემდგომ ეტაპზეც. «ტრაპედიომედიის მსოფლშეგახანება დომინირებასა და ტრაპედიომედიის გავრეულ ფორმებზე ჩამოყალიბებას იწყებს ისტორიის დასრულებით. დრამაში ტრაპედიომედიის პირველი ნიშნები შეინიშნება ეპარობრედსთან (ალექსიტრაძე, „იონი“, სატრული დრამა) „ჰიკლონი“, რომლის მოღვაწეობა ამ პერიოდს ემთხვევა, როდესაც შორეა ბერძნული საზოგადოების სტაბილურობა, ღმერთების რწმენა, ჩაისახა სკეპტიციზმი. ტრაპედიომედიის ელემენტები სულ უფრო დიდ როლს თამაშობენ პეესებში, შუასაუკუნეების მიწურულს რომ გამოჩნდა (მაგ. XV ს. ანონიმურ ინგლისურ პეესაში „ყოველი კაცი“). აღორძინების პერიოდის დრამაში შეინიშნება ტრაპედიომედიური საწყისის თანდათანობითი ზრდა, ხოლო ჰუმანიზმის კრიზისი ხელს უწყობს მის კრისტალიზაციას დამოუკიდებელ დრამატულ ფორმად.

რომელიც წარმოადგენს ტრაპედიომედიის პირველ ეტაპს და „ტრას. XVI-XVII სს. მიჯნაზე ტრაპედიომედიის გაბატონებულ ეპარად თითქმის ყველა ევროპული ქვეყნის დრამატურგიაში და ბოლოს, ყველაზე დამახასიათებელ დრამატულ ფორმად ბაროკოს ეპარისა? მუხედველად აღნიშნულის, ძველ დროში ტრაპედიომედიებად მიჩნეული და ასე წოდებული ნაწარმოებები გერ კედე ჩამოყალიბებულ ეპარულ სტრუქტურებს არ წარმოადგენდნენ. ავტორ ნაწარმოებებში, მთავარი და მნიშვნელოვანი იყო ავტორების სწრაფვა დაეძლიათ იმხანად გაბატონებული წმინდა ეპარები. ძირითადად ეს პროცესი ტრაპედიული და კომედიურის დაახლოებით, მათი ურთიერთშერწყმით ხასიათდებოდა. იგივე ენციკლოპედიური ვითხოვლობთ: „თავდაპირველად სიტყვა ტრაპედიომედიის ჰქონდა იგივე მნიშვნელობა, რა მნიშვნელობითაც მას ხმარობდა პლატი „მედიტორიონის“ პროლოგში (სწორედ აქედანაა ნასესხები ეს ტერმინი ჰუმანისტების მიერ), სადაც მერკური წარმოადგენს „ტრაპედიომედიის“ უწოდებს, ვინაიდან ვაზრახული აქვს ახენოსს კომედია, მაგრამ სხვა პერსონაჟებთან ერთად გამოიყვანის ღმერთებიც... აღორძინების ეტაპში ტრაპედიომედიის უწოდებდნენ ნებისმიერ პეესას რომელშიც ოდნავ მაინც იყო დარღვეული კომედიის ან ტრაპედიის ეპარული სიწყინდელი...“ (იქვე).

რაც შეეხება ტრაპედიომედიისათვის დამახასიათებელ კონფლიქტს, ის, მართალია, გამოხატავდა აღნიშნულ ეტაპებისათვის ნიშანდობლივ განწყობილებებს, მაგრამ მსოფლმხედველური თვალსაზრისით ეს კონფლიქტი მაინც უფრო სტრუქტურის სასათის ავარებას და ეს პროცესი ჩამოყალიბებისა მიმდინარეობდა მანამ, ვიდრე არ მომწიფდა და არ განვითარდა მოძღვრება დამიანის ცხოვრებისა ახალდღეობის შესახებ.

ტრაპედიომედი — ეპარია, რომელსაც დღეს გაბატონებული დრამაზრობა აქვს დასავლურ ხელოვნებაში, XX საუკუნის ბურჟუაზიული ყოფის შედეგია, ის იგივეა, რაც ბერძნებისათვის იყო ტრაპედია, ამსოლუტობრის ეპარის ფრანგებისათვის კომედია და ა. შ.

გადამწყვეტი მნიშვნელობა ტალანტის თავისებურებას კი არა აქვს, ან ეპარების სტრუქტურულ რაობას თუ მათი სრულყოფა-არასრულყოფის საკითხს... და მათი არიების პროდუქტი კი არ არის დღეს გაბატონებული ტრაპედიომედი, არამედ საქმე იმაშია, რომ ავტორი ტრაპედიულ გმირს ვერ ჰქვრეტს ცხოვრების რეალობაში და ვერც იმას, რასაც კომედიის ტრადიციული გმირი ჰქვია. ამიტომ ის ქმნის ნაწარმოებს, რომლის გმირის ინტელექტუალური და ზნეობრივი გმირობა ის არის, რომ შეიკრძნოს და განიცადოს ცხოვრების უაზრობა.

ტრაპედია, კომედია, ტრაპედიომედი — ეს ეპარები ნაშობია სხვადასხვა მსოფლმეორძინებასთან და მათი მნიშვნელობა ერთნაირია ეპარების თვალსაზრისით — ეს არის განვითარებული დრამის სახესხვაობანი.

ამ ეპარებში თვით უცვლელი სტრუქტურული თავისებურება ახასიათებს როგორც ტრაპედიომედი, ისე კომედიას და ტრაპედიომედიში ორი საწყისი უპირისპირდება ერთმანეთს — ეს არის ამ ეპარის საერთო თვისება. განსხვავებას კი ძირითადად შობს არა ესთეტიკური



ფენომენი, არამედ — სოციალურ-ისტორიული. ე. ი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტრაგედია და კომედია კაცობრიობის ისტორიის განვითარების შესაბამისად ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ და ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ მანამდე, ვიდრე არ მომწიფდა მოძვირება ცხოვრების უაზრობის, ცხოვრების ამაბოვი შესახებ და ვიდრე ეს არ გამოიხატა დრამატული სტრუქტურის ისეთ ფორმაში, როგორც არის ტრაგედიისა და კომედიის შემცველი ახალი ფორმა — ტრაგიკომედია.

რა თქმა უნდა, ტრაგიკომედია შეიცავს როგორც კომედიის, ისე ტრაგედიის ელემენტებს და ეს ელემენტები ერთმანეთთან დაკავშირებულია არა უბრალო ფორმალური კავშირით, არამედ დიალექტიკურ ერთიანობაში იმყოფებიან და ერთი საწყისი მეორის საშუალებით ვლინდება. მაგრამ ასეთი კავშირი არსებობდა ახალი არ არის. ტრაგედიისა და კომედიის კლასიკური ფორმის რღვევის მთელი ისტორიის მანძილზე ყოველთვის მიმდინარეობდა დრამის ევოლუცია კომედიისა და ტრაგიკული საწყისების დიალექტიკური შერწყმის საშუალებით. ტრაგიკომედია კი, როგორც ენარი, მეოცე საუკუნის ღვიძლი შვილია და იმ მოვლამდევლობის შედეგია, კაცობრიობის ისტორიაში გარკვეულ ისტორიულ-სოციალურ ეტაპზე რომ ჩამოყალიბდა.

„თანამედროვე ტრაგიკომედიაში ტრაგიკომედიური მსოფლმხედველობა არ იქნენ მე-16-17 საუკუნეებისათვის დამახასიათებელ წმინდა ენარულ ნიშნებს (რაც მნიშვნელოვანდ ატოლებს ტრაგიკომედიის ატრიბუციას და ბევრ კრიტიკოსს საშუალებას აძლევს მიაკუთვნონ ამ ენარს თითქმის ყველა დრამატული ნაწარმოები, რომლებიც არ წარმოადგენენ წმინდა სახის ტრაგედიას ან კომედიას)“ (იქვე).

ამგვარად ცნება ტრაგიკომედია — ერთია, ხოლო ენარი ტრაგიკომედია სხვა რამ არის. ტრაგიკომედიური, ე. ი. ტრაგიკული და კომიკური დიალექტიკური კავშირი კაცობრიობის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე იჩენდა ხოლმე თავს ხელოვნებაში და ლიტერატურაში, მაგრამ ენარი ტრაგიკომედია, რომელიც მხოლოდ ტრაგიკულისა და კომიკულის დიალექტიკური ერთობის ნაყოფია არ არის და რომლის (ე. ი. ტრაგიკომედიის როგორც ენარის) შესაქმნელად საჭირო იყო მსოფლმხედველობა, რომელიც შუა განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქაში, სხვაგან, სხვა ეპოქაში ასე ნათლად არ ჩამოყალიბებულა და ამიტომ ის ღვიძლი შვილია სწორედ XX საუკუნის სულიერი კულტურისა.

ის, რომ ამ თემაზე ეპოქაში გვხვდებიან დრამატურგები, რომლებიც ერთნაირი წარმატებით იყენებენ როგორც ტრაგედიის ფორმას, ისე კომედიისას, ან ცდილობენ მათ შორის მკაცრი საზღვრების წაშლას, აიხსნება ისევე და ისევე სოციალური და ისტორიული თავისებურებით, რითაც ხასიათდებოდნენ და ხასიათდებიან ის საზოგადოებები, რომლებსაც ეკუთვნოდნენ ესა თუ ის ავტორები. მაგალითად, შექსპირი გენიალური მოდერნიზატორია როგორც ტრაგედიის, ისე კომედიისა და თუ რატომ იყენებდა ის ხან ერთ ფორმას და ხან მეორეს და რა განაპირობებდა შექსპირისეულ ნოვაციას ტრადიციული დრამატული ფორმების და ენარების, ყოველივე ამაზე პა-

სუხის გაცემა შეუძლებელია სოციალური და ისტორიული ფაქტორების ანალიზით, რომლებსაც ხასიათდებოდა შექსპირისდროინდელი ინგლისი და ამასთან თვით შექსპირის სულიერი ევოლუციის კვლევასაც შეუძლია ნათელი მოპოვების ამ საკითხებს. ხოლო ავტორის სულიერი გენეზისი ისევე და ისევე ეპოქის სოციალური და ისტორიული თავისებურებების შედეგია.

საბოლოო ხელოვნებათმცოდნეობაში და განსაკუთრებით კი კინომცოდნეობაში თავი იჩინა, ვიქტორბ, ძალზე საკამათო ტენდენციამ — „ობტიმისტური ტრაგიკომედიის“ ცნების დამკვიდრებამ. ადრე, როგორც ვიცით, იყო ცდები იმისა, რომ ეიშენსკის „ობტიმისტურ ტრაგედიასთან“ თეორიას დაეკავშირებინა ცნება ობტიმისტური ტრაგედიისა. ეს უშედეგო ცდა იყო და სრულიად გაუმართლებელი სურვილი, რადგან ტრაგედია არასოდეს არ ყოფილა არაობტიმისტური და ობტიმისტურ ტრაგედიებს აღმოაჩენა არ სჭირებოდა.

რაც შეეხება საკუთრივ ეიშენსკის „ობტიმისტურ ტრაგედიას“ — ეს ამ პიესის სახელწოდებაა, ხოლო თვით ნაწარმოები არ არის ენარის თვალსაზრისით ტრაგედია. ეს არის პათეტური დრამა — თუ მინიმუმ აინც საჭიროა მისი ენარობრივი განსაზღვრა და კლასიფიკაცია.

რაც შეეხება კინოს თეორიის დღევანდელ გატაცებას ტერმინით „ტრაგიკომედია“, ვიქტორბ, ამასაც არა აქვს მყარი საფუძველი და სრულიად არ არის ალბათ საჭირო ამ ტერმინის ისე ხშირი და ზურგზე ხმარება, როგორც დღეს ამას ადგოა აქვს საბჭოთა კინომცოდნეობაში.

ტენდენცია ტრაგიკომედიური ელემენტების მოძღვრებისა, მართლაც დამახასიათებელია საზოგადოდ XX საუკუნის ხელოვნებასათვის, მათ შორის კინემატოგრაფიისა და ექვორბ — ქართული კინოსათვის. ტრაგიკომედიური ელემენტები სახისა თუ სიტუაციის გადაწყვეტაში, ტრაგიკომედიური ქლერადობა სიცილის ამა თუ იმ ფორმაში, რა თქმა უნდა, გვხვდება და შესაძლოა დამახასიათებელიც არის, ისეთი ფილმებისათვის, როგორცაა, მაგალითად, „უფროსილი ავტომობილს“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „სამანიშვილის დღევანდელი“, „ქალაქი ანარა“, „წვივორტები“ და სხვა, მაგრამ ამ ელემენტების (როგორც ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთობის შედეგად წარმოქმნილი ახალი ელემენტების) შედარებითი სიჭარბეც კი არ არის საკმარისი საფუძველი იმისა, რომ მივლიანდ ნაწარმოები ტრაგიკომედიურ ენარს მივაკუთვნოთ.

სოციალისტური ხელოვნება თავისებურ მოდერნიზაციას ახდენს ტრადიციული ენარებისა. ექვორბ ის პროცესი, რომელიც საბჭოთა ხელოვნებაში ტრაგიკული და კომიკური საწყისებს შერწყმის თავისებურ ცდებს მოიცავს. ჯერ კიდევ განვითარების პროცესშია და როცა სიმწიფეში შევა, მას სრულიად ბუნებრივად დაერქმევა თავისი სახელი.

შენიშვნები:

- 1 С. Фрейлих «Золотое сечение экрана». М., 1976, стр. 340.
- 2 Краткая литературная энциклопедия» М., 1972, стр. 553—594.

ობიუსტ როდენი

კიტი მაჩაბელი

პარიზის შუაგულში, ვარენის ქუჩაზე, ინვალიდების ბულვართან დგას XVIII ს. შესანიშნავი სასახლე. რას იფიქრებდა XVIII საუკუნის დასაწყისში გამდიდრებული ავანტიურისტი პეირანკ დე მორა, რომ მისი სახლი, აგებული ცნობილი ხუროთმოძღვრის ჟაკ გაბრიელის პროექტით, ერთ მშვენიერ დღეს იქცეოდა XX საუკუნის ევროპული ქანდაკების ფუძემდებლის—ობიუსტ როდენის დიდებულ მუზეუმად. პარიზის ერთ-ერთმა უმშვენიერესმა სასახლემ ბევრი პატრონი გამოიცვალა. სხვადასხვა დროს აქ ცხოვრობდნენ ბომარჟე, ჰერცოგი ბირონი — რუსეთის იმპერატორის ელჩი. წლების განმავლობაში აქ დედათა მონასტერი იყო მოთავსებული. XX საუკუნის დასაწყისში ოტელი ბირონი, მისი მშვენიერი პარკით, მხატვართა თავშესაფრად იქცა. აქ ცხოვრობდნენ მატისი, აისედორა დუნკანი, რაინერ მარია რილკე. სწორედ რილკემ მიიპატიჟა როდენი ოტელ ბირონში, სადაც იგი ცოლის სახელოსნოში ცხოვრობდა. მოქანდაკე მოიხიბლა მწვანეში ჩაფლული სასახლით. იგი მალე გადმოდის ამ სახლში. მართავს სახელოსნოს და სიცოც-

ხლის ბოლომდე აქ მუშაობს. ხანდაზმულობის ჟამს როდენმა გადაწყვიტა სახელმწიფოსათვის დაეტოვებინა მთელი თავისი ქანდაკებები იმ პირობით, რომ მის სახლში მისი მუზეუმი შეიქმნებოდა. მოწინავე ინტელიგენციამ საფრანგეთის პრესაში გამართა დიდი კამპანია ამ ეროვნული საქმის მხარდასაჭერად. ამ მიზნით გაერთიანდნენ კლოდ მონე, ანატოლ ფრანსი, კლოდ დებიუსი, პოლ ადამი და საფრანგეთის მთელი ინტელექტუალური ელიტა. 1916 წელს საფრანგეთის მთავრობამ მიიღო გადაწყვეტილება, რომლითაც სახელმწიფო იღებდა დიდი მოქანდაკის ძღვეს და ანესებდა როდენის მუზეუმს. მაგრამ ვიდრე ეს მოხდებოდა, გავიდა ათეული წლები უკიდურესად დაძაბული შრომისა, შემოქმედებისა, ბრძოლისა. და მართლაც, როდენის მთელი ცხოვრება ხომ ბრძოლა იყო, ბრძოლა გაჭირვებასთან, რომელიც თან სდევდა მას მთელი ცხოვრების მანძილზე. ბრძოლა საფრანგეთის ხელოვნებაში დამკვიდრებულ აკადემიზმთან, ბრძოლა საკუთარი მხატვრული პრინციპების განმტკიცებისათვის, ბრძოლა აღიარებისათვის.

როდენის ხელოვნება — ეს ხომ ევროპულ-ლი ქანდაკების მთელი ეპოქაა. აღსავსე უდიდესი მონაპოვრებით, რეალისტური ქანდაკების დამკვიდრებითა და სრული ალიარებით. ამ უდიდესი შემოქმედის ხელოვნების არსს შესანიშნავად გამოგვცემს მისი ანდერძი, რომლის ყოველი სტრიქონი, ყოველი აზრი საკუთარი ცხოვრებითაა შემონმებული და განმტკიცებული. ტყუილად კი არ უწოდებს იგი თავის „ანდერძს“ — ხანგრძლივი გამოცდილების რეზიუმეს.

„...გიყვარდეთ თქვენი წინამორბედი ოსტატები. თავიანთი ეცით ფიდასსა და მიქელანჯელოს.

უნდა გიტაცებდეთ პირველი მათგანის ღვთაებრივი, ნათელი ხელოვნება და მეორის მკაცრი ტანჯვა.

ოლონდაც ერიდეთ წინაპართა მიბაძვას. პატივი ეცით ტრადიციას, მაგრამ უნდა შეგეძლოთ გარჩევა იმ მარადიულისა და ნაყოფიერისა, რასაც იგი შეიცავს: ბუნების სიყვარული და გულწრფელობა — აი ის, რისკენაც მგზნებარედ მოუწოდებდნენ გენიოსები. ამგვარად, ტრადიცია ხელთ გაძლეეთ გასაღებს, რომელიც დაგეხმარებათ თავი აარიდოთ ყოველივეს დრომოჭმულსა და უფარგისს...“

როდენისეული „ანდერძის“ თითოეული სიტყვა, თითოეული რჩევა მოქანდაკეებისადმი ხელოვანის უმდიდრეს გამოცდილებას, შემოქმედებით გამირობას ეფუძნება. ყოველი აზრის ილუსტრირება შეიძლება როდენის ცხოვრებისა და შემოქმედების ეპიზოდებით, ყოველ ფრაზაში კონცენტრირებულია მოქანდაკის ნაფიქრალი და განცდილი.

„ხელოვნება გაბედულებას მოითხოვს“, — თვით როდენმა ხომ მხოლოდ გაბედულებისა და შეუპოვრობის წყალობით მიაღწია თავისი მხატვრული პრინციპების გამარჯვებას, ჭეშმარიტ ალიარებას.

„ყველა დიდოსტატი სწავლობდა სივრცეს. სწორედ მოცულობის ცოდნაშია მათი ძალა.“ — თვით როდენს ხომ გასაოცარი დაკვირვების უნარი ჰქონდა. უაღრესად თავისებური იყო მისი მუშაობის მეთოდი. იგი არასოდეს სარგებლობდა გაჩერებული ნატურით. მისი მოდელები თავისუფლად დადიოდნენ სახელოსნოში და როდესაც მოქანდაკე თვალს მოკრავდა მისთვის საინტერესო პოზას ან ჟესტს, გააჩერებდა და სწრაფად იწყებდა მის ჩახატვას.

„მუდამ იყავით ღრმად და უკუმპრომისოდ მართალნი, ნურასოდეს ნუ გეშინიათ გამოთქვით თქვენი გრძნობები, თუნდაც



კალეს მოქალაქენი

კალეს მოქალაქენი. ფრაგმენტები





ისინი ეწინააღმდეგებოდეს საყოველთაო აღიარებულს.“

ასეთი აზრების მოყვანა როდენის „ანდე-რძიდან“ მრავლად შეიძლება და ყოველ მათგანში იგრძნობა, რომ ისინი თვით მოქანდაკის ცხოვრებისა და შემოქმედების უშუალო ანარეკლია.

როდენი დაიბადა 1840 წლის 12 დეკემბერს პარიზში. კანცელარიის მოხელის ფან ბატისტ როდენის ოჯახში. ხატვა ძალიან ადრე დაიწყო, რაც მშობლების გულსწყრომას იწვევდა. ხატვისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების მიუხედავად, მამა იძულებული გახდა 14 წლის ოგიუსტი მიგაზრებინა დეკორატიული ხელოვნების სკოლაში, ე. წ. მცირე სკოლაში. სადაც მხატვარმა ლეკოკ დე ზუაბოდრანმა აზიარა ხელოვნებით დაინტერესებული ბიჭუნა ხატის ხელოვნებას. მასწავლებლის მიმართ უსაზღვრო მადლიერების გრძობა როდენს სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა. შემდეგში უკვე საყოველთაოდ აღიარებული მოქანდაკე როდენი გულის ფანცქალით ელოდა ხოლმე თავისი პირველი მასწავლებლის მსჯავრს ახალ ნაწარმოებებზე.

საყურადღებოა ჭაბუკი როდენის მუშაობის პირობები: გათენებამდე იგი უკვე ფეხზე იყო. ადრე დილით — გაკვეთილი ლეკოკის სახელოსნოში, ხატვა ნატურიდან. ხატვა მენსიერებით, ცხრიდან თორმეტ საათამდე — ძერწვა, შუადღეზე იგი უკვე სენის მეორე ნაპირზეა. ლუვრის დარბაზებში, საღამოს — კურსები გობელენების მუზეუმში. ამას გარდა — აკეთებდა გრავიურებს ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში და ესტამპების გალერეაში. ამავე დროს — მუშაობა ლუკმაპურის მოსაზოვებლად. ასეთ დატვირთვას უძლებდა საკმაოდ სუსტი აღნაგობის, ნახევრადმშვიერი ბიჭი. „მე არ ვერნოდი, რადგან არ მინდოდა უქმად დამეკარგა დრო, ვმუშაობდი 14-18 საათს. კისვენებდი მხოლოდ კვირაობით“, — იგონებდა შემდეგ მოქანდაკე. — „მხოლოდ შემოქმედების სიხარული მატანინებდა გაჭირვებას და სიღუბსირეს“.

თავდაპირველად როდენი ფერწერით იყო გატაცებული და მხოლოდ იმიტომ, რომ უსახსრობის გამო მას არ შეეძლო შექმნა ხატვისათვის საჭირო მასალა — ტილო და ფერები, იძულებული გახდა ქანდაკების კლასში გადასულიყო. სწორედ აქ იპოვა მან ცხოვრების ნამდვილი მიზანი.

ნიშანდობლივია, რომ როდენის ოცნება — ოცნება განეგრძო სწავლა პარიზის ე. წ. სახვითი ხელოვნების დიდ სკოლაში — ვერ განხორციელდა. სამჯერ იქნა უარყო-

ფილი მისი საკონკურსო ნამუშევრები იმ საბაბით, რომ ხატვა არ იცისო.

უმძიმეს პირობებში უხდებოდა მომავალ მოქანდაკეს ოსტატობის დაუფლება. იგი ოჯახის ერთადერთი მარჩენალი იყო და იძულებული გახდა ხელოსნად დაეწყო მუშაობა — ორნამენტების მჭრელად. ამ მიმე სამუშაო მას სარგებლობაც მოუტანა, ტექნიკის ურთულესი ჩვევები გამოუმუშავა.

1862 წელს უეცრად გარდაიცვალა მონახუნად აღკვეცილი მისი საყვარელი და. ამ თავზარდამცემმა ამბავმა იმდენად შეაძრწუნა როდენი, რომ მან გადაწყვიტა განდგომოდა ამქვეყნიურ ცხოვრებას, უარი ეთქვა თავის მონოდებაზე. საბედნიეროდ მონასტრის მოძღვარი მამა ეიმარი ღრმად ჩანვდა ჭაბუკის სულს. იგი მრავლად, რომ ეს ნაბიჯი სასოწარკვეთილებით იყო ნაკარნახევი და არა მორწმუნებრივი გრძნობებით. მან საშუალება მისცა ოგიუსტს მონასტერში სახელოსნო მოეწყო და ექრნა. აქ შექმნა როდენმა მამა ეიმარის მშვენიერი ბიუსტი (1863 წ.). ამ პრინჯაოს პორტრეტში უკვე ჩანს როდენის ხელოვნების თავისებურება, მისი ორიგინალური მანერა — გამომსახველი, ცხოველხატული ძერწვა, ხასიათის გადმოცემის ოსტატობა. ამ პერიოდს მიეკუთვნება მამის, ჟან ბატისტ როდენის სკულპტურული პორტრეტი, რომელშიც უკვე გამოცდილი ოსტატის ხელი იგრძნობა. ამ პორტრეტებით მიეცა დასაბამი როდენის ქანდაკების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფანრს — სკულპტურულ პორტრეტს.

თითქმის ერთი წელი დაყო როდენმა მონასტერში. სახლში დაბრუნებისას იგი დიდი გაჭირვებით შოულობს სახელოსნოს და იწყებს მუშაობას. განსაკუთრებით გატაცებით მუშაობს როდენი ნატურაზე. ამ დროს ქმნის იგი თავის ცნობილ ნაწარმოებს „კაცი გატეხილი ცხვირით“. თვით მოქანდაკე გამოარჩევს მას სხვა ნამუშევრებისაგან და სალონში წარადგენს. „ნატურის შესწავლის გულმოდგინებითა და შესრულების გულწრფელობით მე არაფერი არ მიკეთებია მასზე უკეთესი“. — იტყვის შემდეგ როდენი. იგი არ მოერიდა მოდელის — მოხუცი ბიბის ხახის დეფორმირებული ნაკეთების ზუსტად გადმოცემას. მძლავრად გამოძერწილ ნიღბისებურ პორტრეტს, რომელიც განსაკუთრებული დრამატიზმით გამოირჩეოდა, შემდგომში მიქელანჯელოს პორტრეტს უწოდებდნენ.

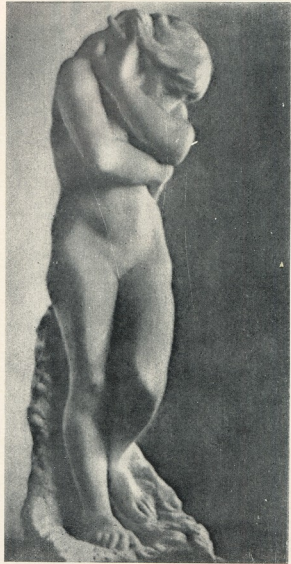
1864 წლის პარიზის სალონმა უარყო ეს ნამუშევარი (ბიბის პორტრეტი მხოლოდ

1875 წელს გამოიფინა). რადგან როდენის ამ ქანდაკებაში დაინახეს თამამი გამოწვევა აკადემიური ხელოვნების მიმართ. ეს თითქმის როდენის ხელოვნების მანიფესტი იყო: „მხატვრისათვის ყველაფერი მშვენიერია, რადგან ყოველ ცოცხალ არსებაში იმისი მზერა აღმოაჩენს ხასიათს, ე. ი. შინაგან სიმართლეს, რომელიც გარეგნული ფორმის ქვეშ გამოჰყვავის. ეს სიმართლა თვით მშვენიერებაა“.

აქ გამოჩნდა როდენის ძიებათა მთავარი მიმართულება — მისწრაფება ცხოვრების მოვლენების, სამყაროს ზუსტი ასახვისადმი. ეს იყო სრულიად ახლებური პოზიცია ქანდაკების დარგში, რომელიც უპირისპირდებოდა ოფიციალურად მიღებულ შეღამაზებულ, იდეალიზებულ ქანდაკებებს.

1864 წელი სხვა მხრივაც არის მნიშვნე-

220



ლოენი როდენის ცხოვრებაში. ამ წელს შეხვდა იგი პროვინციიდან პარიზში ჩამოსულ ლამაზ ქალიშვილს — როზა ბერეს. იგი მთელი მისი ცხოვრების ერთგული და თავდადებული თანამგზავრი გახდა. უბრალო, გაუნათლებელი ქალი ფანატიკური ერთგულებით ემსახურებოდა როდენს, უადვილებდა ცხოვრების მძიმე წუთებს. როდენმა მხოლოდ სიკვდილის წინ, 1917 წელს დაინერა მასზე ჯვარი.

ამავე წელს (1864 წ.) როდენი იძულებული გახდა მუშაობა დაეწყო იმ დროს მეტად პოპულარული მოქანდაკის კარიერბელეზის სახელისწილი. აქ იგი სევრის ფაიფურისათვის მოდელებს ქმნიდა და მრავალრიცხოვან სალონურ შეკვეთას ასრულებდა. მის ნამუშევრებს კარიერბელეზი აწერდა ხელს.

1871—78 წლებში როდენი ბრუსელში იგი ნაპყვა კარიერბელეზს ბრუსელის ბირჟისათვის დეკორატიულ სამუშაოთა შესასრულებლად. აქ მისი მატერიალური მდგომარეობა ოდნავ გაუმჯობესდა და მან კიდევაც მოახერხა ემოგზაურა იტალიაში. 1875 წელს ორი თვე დაყო როდენმა იტალიაში. რომსა და ფლორენციაში იგი გატაცებით ეცნობა გიბერტის, დონატელოსა და მიქელანჯელოს შემოქმედებას. იტალიამ სულის სიღრმემდე შესძრა როდენი. მისთვის ბევრი რამ იყო უჩვეულო, თითქოს გაუგებარიც: „იტალიაში ყოფნისას, ბერძნული ნიმუშებით გატაცებული, რომელთაც ასეთი თავდავიწყებით ვსწავლობდი ლუერში, გაოგნებული ვიდექი მიქელანჯელოს შემოქმედების წინაშე. იგი ყო-

ამბორი



მგზავრი



ველ წამს უარყოფდა იმ ქვეშარტიტებებს, რომელიც მანამდე უტყუარად მიმჩნდა...“

მაგრამ „მიქელანჯელოს არ შეელო შემცდარიყო“, დასკვნადა როდენი, „აღბათ საქმე ჩემშია. საჭირო იყო წვდომა. მე დავძაბე მთელი ჩემი უნარი და ჩაწვდი“. როდენის წინაშე თანდათან გადაიშალა დიდი ფლორენციელის განუმეორებელი პლასტიკური სამყარო, რომელიც მის მიერ შექმნილ კანონებს ემორჩილებოდა. როგორც როდენი ამბობდა, მიქელანჯელოს ხელოვნებით გატაცებამ დიდი გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე. როდენის თქმით: „მიქელანჯელოს საყვარელი თემა — ადამიანის სულის სიღრმე, შრომისა და წამების წმიდა აზრი — უაღრესად მკაცრია თავისი დიდებულებით“.

1878 წლის პარიზის სალონის მორიგ გამოფენაზე განსაკუთრებული მღელვარება იგრძნობოდა. აქ გამოფინეს ორი წლით ადრე ბელგიაში შექმნილი როდენის ქანდაკება „ბრინჯაოს ხანა“. პრესაში დაიწყო ამ ნაწარმოების განქიქება. როდენს ბრალად სდებდნენ ქანდაკების შესრულებას თაბაშირის ანაბეჭდიდან. ეს იყო სასტიკი განსაცდელი მოქანდაკისათვის. მოდელირების უჩვეულო ხასიათმა, ფიგურის განსაკუთრებულმა სიციხოველემ გააღიზიანა შეღამაზებულ, გაპრიალებულ აკადემიურ ქანდაკებებს შეჩვეული საზოგადოება.

თავდაპირველად ეს ფიგურა ჩაფიქრებულ იყო როგორც „დამარცხებული მეომრის“ ქანდაკება. ჭაბუკის სხეული მოძრაობით იყო აღსავსე. მარჯვენა ხელი თავზე შემოეფო, მარცხენათი შუბს ეყრდნობოდა. ამით ქანდაკება, ანტიკური ქანდაკებების მსგავსად, მყარი და განონასწორებული იყო. როდენმა მოაშორა „მეომარს“ შუბი და საყრდენს მოკლებული ფიგურა არაჩვეულებრივად მოძრავი და ცოცხალი გახდა, გაგლეჯილმა სილუეტმა დინამიკა და მიზანსწრაფვა შემატა ფიგურას. შეიცვალა სახელწოდებაც: ქანდაკება ეწოდა „გაღვიძება“, ან „ბრინჯაოს ხანა“, რაც გონიერი ცხოვრებისათვის კაცობრიობის გამოღვიძების სიმბოლოდ იქცა.

„ბრინჯაოს ხანამ“, რომელიც 36 წლის მოქანდაკემ შექმნა, მას უამრავი მტერი და მოწინააღმდეგე შესძინა. ამიერიდან როდენის თითქმის ყველა ქანდაკება ცხარე კამათისა და სანინაღმდეგო აზრთა შეტაკების საბაზად იქცევა. მაგრამ მტრებთან ერთად როდენს უამრავი მეგობარი



ზალ ზაისის ძეგლი



ალ. ზაქაის ქველი. ფრაგმენტი

და მომხრე ჰყავდა, რომლებიც მხარს უჭერდნენ და ამხნევებდნენ მას უაღრესად რთულ, მაძიებელ მუშაობაში.

როდენის ხელოვნების რეალისტური პრინციპები სრულადაა განხორციელებული მის მიერ მომდევნო ნლებში შესრულებულ ქანდაკებებში — „მგზავრი“ და „იოანე ნათლისმცემელი“. ეს იყო მოქანდაკის ხანგრძლივ დაკვირვებათა შედეგი. ამ დროს მას ანაერთხელ უთქვამს: „ქანდაკება თავდადებას მოითხოვს, ერთი წველი ხელის გამოსაძერწად ასობით ვარიანტის გაკეთებაა საჭირო“. ასე მუშაობდა იგი თითოეულ ქანდაკებაზე, დაუნდობლად ანადგურებდა უამრავ ვარიანტს, რათა შეჩერებულყო იმაზე, რომელიც მისი აზრით ყველაზე მეტყველი და გამომსახველი იყო. ორივე ამ ქანდაკებაში უაღრესად საინტერესო ხერხია გამოყენებული — ფიგურა ორივე ტერფით მყარად დგას მიწაზე. მაგრამ, ამასთანავე, რაღაც სასწაულით იქმნება მძაფრი, მიზანსწრაფული მოძრაობის შთაბეჭდილება. ძერწვის თავი-

სუფალი, ექსპრესიული მანერა, სხეულის აგების უბადლო ოსტატობა, მოძრაობის განსაკუთრებული სრულყოფილი გადმოცემა — როდენის პლასტიკის ეს დამახასიათებელი თვისებები ნატურის შესწავლაზე იყო დაფუძნებული. როგორც იგი თვითონ ამბობდა, ქანდაკების ასაგებად სრულყოფილად უნდა ფლობდე ადამიანის სხეულის შინაგან სტრუქტურას, გესმოდეს მისი ნაკვთების, კუნთების ურთიერთკავშირის მექანიზმი. არ უნდა გეშინოდეს ნორმების დარღვევა, კანონებიდან გადახვევა. მთავარია, მოქანდაკე უშუალოდ გრძნობით ხელმძღვანელობდეს.

პაროზის საზოგადოება გააოცა როდენისეულმა „იოანე ნათლისმცემელმა“. იგი არ იყო გაქვავებული ასაკი; ეს იყო პარმონიულად განვითარებული მძლავრი ადამიანი, დარწმუნებული თავის სიმართლეში. ეს იყო განზოგადებული პლასტიკური სახე მოაზროვნე კაცობრიობისა. რომელსაც მოქანდაკემ განსაკუთრებული სიციცხლე მიანიჭა.

როდენმა იოანე ნათლისმცემლის ქანდაკებაში სრულად განახორციელა თავისი პლასტიკური პრინციპები. ძერწვის ცხოველბატული მანერა, შუქისა და ჩრდილის უმდიდრესი ნიუანსების გამოყენებით სხეულს განსაკუთრებულ სიციცხლესა და მორთოვებებს ანიჭებდა. იგი ცდილობდა გაემდიდრებინა პლასტიკის სახვითი საშუალებები. ზედაპირის ცხოველბატული დამუშავების ცდა. ფაქტურად, იგივე იყო, რაც მის თანამედროვე მოწინავე ფერმწერთა მისწრაფებები — გაემდიდრებინათ თავისი პალიტრა, ჰაერი და შუქის ციმციმი შეეტანათ თავის ტილოებში. როდენის ქანდაკებებში ოსტატის თითების ცოცხალი შეხება ისევე იგრძნობოდა, როგორც ფუნჯის მოწასებები მის მეგობარ ფერმწერთა ტილოებზე.

როდენს განსაკუთრებულად უყვარდა თიხით მუშაობა. რბილი, მორჩილი მასალა მოქანდაკეს საშუალებას აძლევდა თითების შეეგრძნო სხეულის ყოველი ნაკვთი, ზედაპირის ყოველი, სულ მცირე ცვალებადობა. როდენის ქანდაკების ყოველ ფორმას კარგად ემჩნევა თითების ანაბეჭდი, თითქოს მოქანდაკეს წინასწარ ხელით აქვს შეგრძნობილი პლასტიკური ფორმის თითოეული დეტალი და შემდეგ გადაუტანია ისინი თიხაში.

ამ რამდენიმე ნამუშევრით როდენმა იმდენად მიიპყრო ყურადღება, რომ მასთან თანდათან მივიდა დიდი ხნის ნანატრი აღიარება. გაჩნდა ტიკვითები, რომელთა

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1980.

შორის განსაუთრებული მნიშვნელობისა იყო მთავრობის დიდი შეკვეთა (1880 წ.) — ბრინჯაოს კარი პარიზის დეკორატიული მუზეუმის შენობისათვის. ეს იყო სამუშაო, რომელიც რენესანსის დიდოსტატების ნამუშევრებთან იწვევდა ასოციაციას. როდენს ჯერ არ განულებოდა ის უდიდესი შთაბეჭდილება, რომელიც მასზე მოახდინა იტალიაში ყოფნისას XV საუკუნის ოსტატის ლორენცო გიბერტის ბრინჯაოს კარმა, ბოზლიურ თემებზე შექმნილი მრავალრიცხოვანი სიუჟეტებით. ამ ე. წ. „სამოთხის კარის“ ანალოგიით და მასთან დაპირისპირებით როდენმა გადამწყობა შეექმნა „ჯოჯოხეთის კარიბჭე“. დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ პირველი ნაწილის თემებზე. მან ჩაიფიქრა გრანდიოზული მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, მსგავსი მიქელანჯელოს „განკითხვის დღისა“. დროთა განმავლობაში ჩანაფიქრი იცვლებოდა, ფართოვდებოდა. დანტეს სიუჟეტებს დაემატა როდენის თანამედროვე ფრანგული პოეზიით შთაგონებული სახეები. ანტიკური სიუჟეტები, საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი პლასტიკური კომპოზიციები.

ლორენცო გიბერტის მკაცრად გააზრებული, განონასწორებული კომპოზიციების საპირისპიროდ როდენმა ჩაიფიქრა მიღევარე ზღვის ტალღებში გაფანტული ფიგურების თავისუფალი განლაგება. ეს იყო არა იმქვეყნიური ჯოჯოხეთი, არამედ ის, რომელიც ადამიანის სულში ბოზოქრობს.

ექსპერტიანი ესკიზი მოქანდაკეს ოცდაათ მეტრამდე უნდა გაეზარდა. ამ გიგანტურ ჩანაფიქრზე იგი რამდენიმე ათეული წელი, სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე მუშაობდა. უსასრულოდ ცვლიდა ესკიზებს. ერთი ფიგურის ნაცვლად ქმნიდა მეორეს, სრულიად განსხვავებულს. პირეაიფს ცვლიდა ბარელიეფით, ზოგიერთ ნაწილებს გამოჰყოფდა დამოუკიდებელ მრგვალ ქანდაკებად. ასეთებია როდენის სახელგანთქმული ქანდაკებები „მაზროვენე“, „ევა“, „ამბორი“.

„ჯოჯოხეთის კარიბჭე“ საბოლოოდ არ განხორციელდა. თითქმის მოქანდაკე ველარ იმორჩილებდა ბოპოქარ გრძნობებს აყოლოდ ამ ფიგურებს. დინამიკით, მჩქეფარე მოძრაობით აღსავსე პლასტიკური კომპოზიცია სრულად შეესატყვისებოდა XIX საუკუნის დასასრულის დაძაბულ ეპოქას, მძაფრი განცდებით და წინააღმდეგობებით აღსავსეს (ფიგურების მეთი ნაწილი 1887 წელს შესრულდა. მათი უმეტესობა დამოუკიდებელ ქანდაკებებად იქცა). ეს იყო



მაზროვენე. ფრაგმენტი

ეპოქის ხასიათის თავისებური განსახიერება. როდენმა ვერ დასძლია ის წინააღმდეგობა, რომელიც შეიქმნა პლასტიკურ ჩანაფიქრსა და არქიტექტურას შორის. მისი ქანდაკებების პლასტიკური მეტყველება თავისი ბუნებით ვერ ეგუებოდა არქიტექტურის მკაცრ არქიტექტონიკას, მის მწყობრ სისტემას. დაირღვა ის პარამონიული ერთიანობა, რომელიც ოდითგანვე არსებობდა არქიტექტურასა და ქანდაკებას შორის. ამ მოვლენის სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ როდენის ქანდაკება „დაცემული კარიატიდა“, რომელიც შედიოდა „კარიბჭის“ კომპოზიციაში. თუ ანტიკური კარიატიდა, დიდებული ქალწული, თავისუფლად და ღალად ზიდავდა მამრპირლოს გადახურვის სიმძიმეს, როდენის კარიატიდა — უძლური, მოტყუხილი ქალის ფიგურა, მოდრეკილიყო ტვირთის სიმძიმით შენობის ნანგრევით შორის.

ბრინჯაოს ლარი უნდა დაეკვირვებინა „სამი ჩრდილის“ კომპოზიციას. ეს ჯგუ-



ფი გაოცებთ კონტრასტით ჩრდილთა მძლავრ, ათლეტურ სხეულებსა და მათ უძლურებას შორის. „ბრინჯაოს ხანის“ საპირისპიროდ, აქ თითქოს გონება ქრება. სამჯერ განმეორებული ერთი და იგივე პოზა რიტმულ, მონოტონურ ბრუნვას, თითქოს ჩრდილთა იდუმალ მიძრაობას ქმნის. ჩრდილებიც კი, რომლებიც უსხეულონი უნდა იყვნენ, როდენთან მძლავრი, ფიზიკურად სრულყოფილი ადამიანებია, ოღონდ მათი ძალა ამოაო, ის აღარაფერში აღარ ვლინდება.

ჩანაფიქრის მიხედვით „ჯოჯოხეთის კარიბჭის“ ზედა პანოზე „მოაზროვნის“ ფიგურა უნდა მოთავსებულიყო. მასში ღრმა ფიქრი და უდიდესი შინაგანი ძალაა, რასაც თან ახლავს სასონარკვეთილება და უშიშრობა. როდენის ეს ქანდაკება გარკვეულ ასოციაციას იწვევს მიქელანჯელოს „განკითხვის დღის“ მამა ღმერთის ფიგურასთან. ოღონდ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა. მიქელანჯელოს ფიგურაში უდიდესი აქტიური ძალა კონცენტრირებულია, როდენის „მოაზროვნე“ კი მხოლოდ მოწამეა ყველა იმ მოვლენისა, რომელიც მის თვალწინ იშლება.

„კარიბჭის“ კომპოზიციის გამოყეო და დამოუკიდებელ ქანდაკებად იქცა „ევატ“.

„ადამის“ ფიგურა „ჯოჯოხეთის კარიბჭიდან“ — ეს ხომ „ჩრდილების“ ერთ-ერთი ფიგურაა, უღონოდ დაშვებული თავით,

უძლურების, უიმედობის, სასონარკვეთილების განსახიერება. აქაც მძლავრად შეიგრძნობა უცნაური კონტრასტები ათლეტურ აღნაგობასა და უსისოცლო პოზას შორის.

„ჯოჯოხეთის კარიბჭის“ ამ გიგანტურ პლასტიკურ სიმფონიაში წამებისა და დაღუპვის ტრაგიკულ თემას ერწყმოდა სრევარულის მარადიული თემა, რომელშიც კვლავ ტრაგიკული მომენტი იყო ხაზგასმული. ამ თემისათვის როდენი შთაგონებას ეძებდა თავის თანამედროვე ფრანგულ პოეზიაში. ბევრი ქანდაკება ნაყარნაზევია ბოდლერის „პოროტების ყვავილებით“ („ცოდავლულ“ ქანდაკება. „ის, რომელიც ოდენიც მშვენიერი ომიერი იყო“ შექმნილია ფრანსუა ვიიონის ცნობილი ლექსის მოტივებზე. მოქანდაკემ სიმართლით, შუულამაზუზლად გადმოსცა მოხუც ქალის დამჭნარი, დაუძლურებული სხეული. იგი აქაც თავისი პოზიციის ერთგული რჩება.

„კარიბჭე“ დასახლებული იყო წარმართული ღვთაებებით, მითოლოგიური არსებებით. ნიმფებით, ფანებებით, რომლებიც ბუნებას განასახიერებდნენ: „მომღერალი სირინოზები“ — აღტაცებული ტკობაა მშვენიერ ასულთა სილამაზით, ჰარმონიულობით, ბუნებასთან სრული თანხმიანობით; „ვენეტავრესა“ — მძაფრი კონტრასტია ადამიანურ დე ცხოველურ სანისებს შორის, ადამიანის ბუნების უცნაური გაორება. აქ ვხედავთ XIX საუკუნის დასასრულის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დიდად აქტუალური თემის—ფიზიკურის და სულიერის დაპირისპირების სიმბოლიკურ განსახიერებას. ასეთ ზოგადსაკაცობრიო დებების გადწყვეტისათვის როდენი მუდამ პოულობდა გასაცარი გამოშასხველობის მხატვრულ სახეებს.

„კარიბჭის“ ეტიუდებიდან დე სკიზებიდან წარმოიქმნა როდენის არაერთი ბრწყინვალე ქანდაკება, რომელშიც იგი სიყვარულს განადიდებს: „ამბორი“, „მარადი კერპი“, „მარადიული გაზაფხული“ — რაოდენი მონიწება და სინმინდოა შეყვარებულთა წყვილებში; რა ოსტატურადაა აგებული პლასტიკურად სრულყოფილი ფიგურები, რა ჰარმონიულადაა შეკრული ეს მონოლითური ჯგუფები, ვირტუოზულია მარმარილოს სხეულთა ძუნწვა. აქ უკვე თავს იჩენს როდენისათვის დამახასიათებელი ხერხი — ქვის ბლოკით ფიგურათა მჭიდრო დაკავშირება, მარმარილოს კლდინდან სხეულის სასწაულეპირი გამოთავისუფლება.

პოაზროვნე



„ჯოჯოხეთის კარიბჭეზე“ მუშაობის დროს როდენს თხოვნი მიმართა ქ. კალეს მუნიციპალიტეტმა (1884 წ.), შეექმნა ქალაქის გვირის ესტაჟ დე სენ პიერის ქანდაკება, ძველი ადამიანისა, რომელმაც თავი გასწირა ალყა შემორტყმული ქალაქის დასახსნელად. ამ თემამ გაიტაცა როდენი. იგი იწყებს ძველი ფრანგული ქრონიკების შესწავლას და ერთ-ერთ წყაროში („დიდ ფრანგულ ქრონიკებში“) მიაკვლევს ცნობას იმის შესახებ, რომ 1347 წელს ინგლისის მეფე ედუარდმა, რომელმაც ალყა შემორტყა კალეს, პირობა წარუყენა ქალაქს — შეინახა დედა მას თუ ექვსი სახელოვანი მოქალაქე ვახლებოდა ქუდმოხდილი, კისერზე თოკებმული, ქალაქის განაღებთ ხელში. ამგვარად, როდენმა გაარკვია, რომ ესტაჟ დე სენ პიერის მხარში ედგა კიდევ ხუთი თავგანწირული მოქალაქე. დიდი წინააღმდეგობის მიუხედავად მოქანდაკემ გადაწყვიტა შეექმნა ძველი არა ერთი, არამედ ექვსი გვირის სადიდებულად მან აღუთქვა ქ. კალეს მესვეურებს, რომ ექვსფიგურიანი ჯგუფის შესაქმნელად დამატებით საფასურს არ მოსთხოვდა მათ და მთელ ხარჯებს თვითონ გაიღებდა. როგორც ყოველთვის, თავისი მიზნით გატყდული როდენი ფიქრობდა მხოლოდ ჩანაფიქრის განხორციელებაზე. მისთვის სხვა აღარაფერი აღარ არსებობდა.

შეიქმნა ექვსფიგურიანი ვასაოცარი სი-ცოცხლით აღსავსე კომპოზიცია, რომელიც როდენის ჩანაფიქრის თანახმად, პირდაპირ მონაზე უნდა დადგმულიყო ყოველგვარი კვარცხლბუკის გარეშე — მას სურდა მა-ღურებლები უმუალოდ გამხდარიყვნენ ამ მოვლენის მონაწილენი და მოწმენი. როდენმა გადაცოცხლა ძველი ლეგენდა და აზი-არა თავისი თანამედროვეები საფრანგეთის წარსულის ბრწყინვალე ფურცელს.

ყოველი პერსონაჟი თავისებურად განი-ცდის უკანასკნელ წაბს. მოქანდაკემ ისე ააგო კომპოზიცია, რომ თანდათან ვათვა-ლიერებთ მას, თვალი ერთი ფიგურიდან მეორეზე გადადის და ჩვენს თვალწინ ვგრძობათა უსასრულო მრავალფეროვნება იშლება. განსხვავებული ხასიათები, განსხ-ვავებული განცდებია უკვდავყოფილი ამ დაუვიწყარ სახეებში. როდენმა შექმნა ადამიანის სულის დიდებულების პლასტი-კური განსახიერება.

ძველის პლასტიკური ძერწვა, ზედაპირის ხაზგასმულად ცხოველხატული, ექსპრესი-ული დამუშავება აძლიერებს ტრაგიზმის, განწირულების განწყობილებას. ძერწვის მანერა თითქოს აგრძელებს შუა საუკუნე-

ბის ფრანგულ კათოდრალთა ქანდაკებების ტრადიციას, რაც მძაფრ ფსიქოლოგიზმთან ერთად ქმნის ამ ძეგლის განუმეორებელ იერს.

„კალეს მოქალაქეების“ შესაქმნელად როდენმა უამრავი ეტიუდი შესასრულა თი-თოველი პერსონაჟისათვის. იგი მათ ძერ-წავდა გაშიშვლებულებს და შემდეგ მოსა-ცდა ტანსაცმელი. დიდხანს იძებნდა ფსი-ქოლოგიურ ნიუანსებს, ვიდრე შეჩერდა საბოლოო ვარიანტზე. ძველი დასრულდა 1886 წელს, მაგრამ დაიდგა მხოლოდ 1895 წელს. რადგან იგი თავდაპირველად უარ-ყო შემკვეთმა, რომლის აზრით, პერიოკუ-ლი ძეგლისათვის როდენმა სრულიად შე-უფერებელი უცნაური კომპოზიცია გამოი-ყენა. არა მარტო როდენის დროს, შემდე-გშიც ეს ძველი კამათისა და მძაფრი პო-ლემიკის საგანს წარმოადგენდა. რადგან მოქანდაკემ უარი თქვა ყოველივე ჩვეულე-ბრივისა და აკანონების გამოყენებაზე.

„კალეს მოქალაქეებმა“ მთელი ეპოქა შექმნა როდენის შემოქმედებაში. შეიცვა-ლა პლასტიკური მეტყველება, გაძლიერდა განზოგადება, დეფორმაცია, ექსპრესია. მაგრამ წინანდებურად ამას საფუძვლად ედო ნატურის გულდასმითი შესწავლა, რაც საუკეთესოდ ჩანს ამ ძეგლისათვის შექმნილ მრავალრიცხოვან ესკიზებში.

სავსებით ბუნებრივია, რომ ნატურის ერ-თგულება, სამყაროს რეალისტური ასახვი-სადმი მისწრაფება ამძაფრებდა როდენის ყურადღებას ადამიანისადმი. ამიტომამა, რომ მის შემოქმედებაში ასე დიდი ადგილი აქვს დამობილი პორტრეტს. როდენმა თავის თანამედროვეთა უამრავი პორტრე-ტი შექმნა. ყველა მათგანისათვის ნიშანდო-ბლივია ხასიათის მკაფიო გამოვლენა, სუ-ლიერი სამყაროს სრული გახსნა. როდენს მუდამ იზიდავდნენ არაორდინარული პი-როვნებები, მათი ხასიათი, პიროვნული თა-ვისებურებები. იგი ისეთი ძალით ახასია-თებს ადამიანს, რომ თქვენს მკაფიო წარ-მოდგენა გექმნებათ არა მარტო მის გარე-გნობაზე, არამედ მის ყველაზე ფარულ თვისებებზეც. ასეთებია მხატვრების ჟან-პოლ ლორანის, ალფონს ლევროს, მოქან-დაკეების დალუს, ფალგერის, გიიომის პორტრეტები.

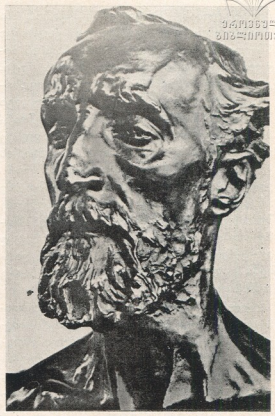
მოქანდაკე დალუს ბრინჯაოს ბოუსტი განსაკუთრებულ ალმამფრთხიას შესრუ-ლებული, თამამად და თავისუფლადაა გა-მოქერწილი სახე, ბუნებრივია თავის მობ-რუნება, შინაგანი განცდილობა აღსავსე შე-მოქმედის შთაგონებულ სახე.

განსხვავებულია შარლ ბოდლერის პორ-ტრეტი: კისრთან გადაჭრილი თავი განსა-

კუთრებული ძალით მოქმედებს. მძლავრადაა გამოკვეთილი თავის დახახასიათებელი ფორმა, მისი მასა. ყურადღება კონცენტრირებულია არაჩვეულებრივად მეტყველ, დაძაბულ და, ამავდროს, მეოცნებე მზერაზე. ამ პორტრეტში „პორტრეტის ყვავილთა“ ავტორის მთელი არსებაა გახასილი. ვიქტორ ჰიუგოს პორტრეტებიდან ყველაზე საინტერესოა 1847 წ. შესრულებული ბრინჯაოს ბიუსტი. მძლავრად გამოძერწილი მაღალი შუბლი, ათლეტური მხრები, ენერგიული ფორმები — ყველაფერი ეს, ასიმეტრიულ სილუეტთან ერთად, ქმნის დიდი მწერლის მგზნებარებით აღსავსე სახეს.

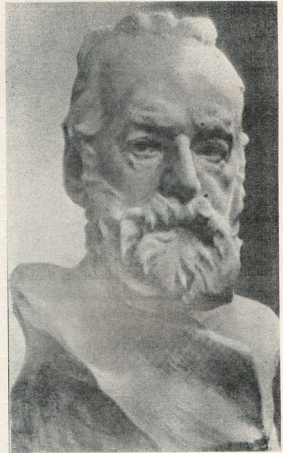
ღრმა შთაგონებით მუშაობდა როდენი ონორე ბალზაკის ძეგლის შექმნაზე. ეს შეკვეთა მან მიიღო 1891 წელს. ლიტერატურთა საზოგადოებისაგან, რომლის სათავეში ემღი ზოლა იდგა, როგორც ყოველთვის, ძეგლის შექმნას წინ უძღოდა დიდი მოსამზადებელი სამუშაო: ოცდარე ეტიუდი თავისათვის, შვიდი ეტიუდი — ფიგურისათვის, თექვსმეტი — ტანსაცმლისათვის. ამ ნამუშევრების მიხედვით ცხადი ხდება, რა ევოლუციას განიცდის მოქანდაკის ჩანაფიქრი, როდენს სურდა შეექმნა ბალზაკის პეროიზებული სახე. მხრებზე ნამოსურულმა მოსახსამმა საბოლოოდ გადაწყვიტა კომპოზიციის ხასიათი. მონოლითური, ოსტატურად დრაპირებული ფიგურა იქცა უარესად მეტყველ კვარცხლბეკად საოცარი გამომსახველობის თავისათვის. მგზნებარებით უკან გადადებული თავი განსაკუთრებული ძალით მოქმედებს მაყურებელზე. განზოგადება, ექსპრესიული დეფორმაცია სრულიად არ ანელებს ინდივიდუალურის, პიროვნულის განცდას. ღრმად ჩამჯდარი თვალები თითქოს შინაგანი ცეცხლითაა ანთებული. ამ ქანდაკების მოჩვენებით ესკიზურობასა და განზოგადებაში იმდენი შრომა და ფიქრია ჩაქსოვილი, რომ მხოლოდ ამის შედეგადაა მიღწეული თავისუფლება, რაც ერთი ამოსუნთქვით შესრულებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ ქანდაკებაში დაუოკებელი, სტიქიური ძალაა კონცენტრირებული. მასში მეტყველია ყოველი დეტალი, სამოსის ყოველი ნაკეცი, რომლის ქვეშ მძლავრი, მონუმენტური სხეული იგრძნობა. თვით მოქანდაკეს ეს ძეგლი ყველა ნამუშევარზე მეტად უყვარდა და მიაჩნდა, რომ მასში მან მოახერხა ჩანაფიქრის სრულყოფილი განხორციელება.

ცნობილი ფრანგი მხატვრის პიუვის დე შავანის პორტრეტში როდენმა ხაზი გაუსვა მის განსაკუთრებულ არისტოკრატიზმს,



მოქანდაკე დალუს პორტრეტი

ვიქტორ ჰიუგო



მედიდურობას, ოსტატურად გამოძერწა მოაზროვნის მაღალი შუბლი, გადმოსცა მშვიდი, დაკვირვებული მზერა. მაგრამ პიუფის დე შვანმა დაიწუნა ეს პორტრეტი, კარიკატურად მიიჩნია. როდენი გაოცებული დარჩა, რადგან მისივე სიტყვით „იგი შეეცადა ამ ბიუსტში ჩვენთვისა ენთუზიაზმი და ის ღრმა თავყანისცემა, რომელსაც გრძნობდა ამ მხატვრის მიმართ“. მაგრამ ვერაფერი ვერ აიძულება როდენს უარი ეთქვა თავის მხატვრულ პრინციპებზე: „მე არ შემძლია ვიცხოვრო, არც პირმოთნეობა შემძლია. ჩემს ბიუსტებს ხშირად ინუნიებდნენ, რადგან ისინი ზომიანზე მეტად გულწრფელია: ამაშია მათი მთავარი ღირსება. ყველაზე ჭეშმარიტი სილამაზე მაინც სიმართლეა“.

როდენის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭავია ქალთა მშვენიერ სახეებს, რომლებსაც იგი ქმნიდა მთელი ცხოვრების მანძილზე. როდენისეული ქალთა სახეებისათვის დამახასიათებელია სევდა, ფიქრი. სრულიად განსხვავებული პერსონაჟებისათვის მოქანდაკე თითქოს ერთსა და იმავე მხატვრულ ხერხს ხმარობს. თავისებური სინატიფე, შინაგანი კეთილშობილება ახასიათებს როზა ბერეს, კამილა კლოდელის, გრეფ შუსელის მეუღლის, სლავი ქალის პორტრეტებს. უაღრესად პოპულარულია როდენის მოსწავლის, მოქანდაკე კამილა კლოდელის მარმარილოს პორტრეტი („ფიქრი“). ქალშვილის მშვენიერი თავი მარმარილოს ბლოკშია ჩაძირული. ღრმა სევდა დაუფლებია თითქოს ამა ქუეყნის ამოებებისგან განდგომილ ასულს.

ამგვარ კომპოზიციურ ხერხს როდენი არაერთხელ მიმართავს შემდეგშიც (მოცარტის პორტრეტი-ბიუსტები შერწყმულია მარმარილოს ბლოკთან, იძირება მასში. პოსტამენტი მხატვრული სახის აუცილებელ ნაწილად იქცევა, თითქოს ფერწერული ფონის როლს ასრულებს სურათში). ასეთი ხერხით მარმარილოს განსაკუთრებული დემატერიალიზაცია მიღწეულია, რაც პოეტურობას ანიჭებს პლასტიკურ სახეს. მარმარილოს ქანდაკებებში იგრძნობა გამჭვირვალეობა და ჰაეროვნება, ფორმები თითქოს ნისლში იკარგება, ქერბა სილუეტის სიმკვეთრე.

ცხოვრების დასასრულს როდენი უკვე ფართოდაა აღიარებული. იგი მოდურ მოქანდაკედ იქცევა. ფრანგი დიდებულები ერთმანეთს ეცილებიან მიადწინონ როდენთან პორტრეტის შეკვეთას. პარიზის მახლობლად იგი იძენს ძველ ვილას და ამიე-

რიდან მედონის ვილა მის საყვარელ ადგილსამყოფელს წარმოადგენს. აქ მოაწყო მან თავისი სახელოსნო, თავი მოუყარა ანტიკური ქანდაკების ივეით კოლექციას. ცხოვრების ბოლო წლებში როდენი ვედლარ აუდიოდა შეკვეთებს და ამიტომ ფართოდ იყენებდა თავის მოსწავლეთა შრომას. მის სახელოსნოში მუშაობდნენ შემდეგში სახელმწიფოქალი მოქანდაკეები ბურდელი, დესპო, პომპონი.

უმდიდრესია როდენის პლასტიკური მემკვიდრეობა. მარტო მის მუზეუმში 450 ქანდაკებაა დაცული. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მან დასაბამი მისცა ახალ ეტაპს ქანდაკების განვითარებაში, გამოავლინა პლასტიკის ახალი შესაძლებლობები. სხვადასხვა მხატვრული მიმართულების მოქანდაკეები მის შემოქმედებაში სტიმულს პოუბდნენ მხატვრული პრინციპების განვითარებისათვის. მენიე და დესპო, ბურდელი და მაიოლი როდენის ხელოვნების მიღწევებით საზრდობდნენ. დიდია როდენის ზეგავლენა რუსულ და საბჭოთა ქანდაკებებზეც. მასთან სწავლობდა შესანიშნავი მოქანდაკე გოლუბკინა; მთელი წელი მუშაობდა როდენის სახელოსნოში ქართული საბჭოთა ქანდაკების ფუძემდებელი იაკობ ნიკოლაძე.

მოქანდაკეებისათვის როდენის ხელოვნება შთაგონების უსასრულო წყაროა, და არა მხოლოდ მისი ხელოვნება, თვით მისი ცხოვრება, აღსავსე ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარულით, თავგანწირული შრომით.

„მხატვრისათვის მთავარია იყოს დიდვარე, მოსიყვარულე, აღივსოს იმედით, თრთოლით, სიცოცხლით. იყოს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანი და მხოლოდ შემდეგ — მხატვარი.“

მხურავლედ გიყვარდეთ თქვენი მონოდება. არაფერია დედამისი ზურგზე მასზე მშვენიერი..“

ეს სიტყვები დიდი მოქანდაკის ანდერძიდან არასოდეს დაკარგავს მგზნებარებას. თვით როდენი ხომ ერთგული იყო თავისი მონოდებისა ყველგან და ყოველთვის.

გარდაიცვალა როდენი 1917 წელს, 78 წლისა. მის საფლავს „მოაზროვნის“ ბრინჯაოს ფიგურა ამშვენებს.

„ძმები კარამაჯოვები“

მიხეილ ულიანოვი

ბანსაკჰორიში რთული და ძნელი ახალი როლის დაწყება ისეთი სამუშაოს შემდეგ, რომელმაც მთლიანად წაიღო შენი ძალ-ღონე, მთელი წლის განმავლობაში რომ გწავდა და გაიძულებდა გეცხოვრა უკიდურესად დაძაბულს. ასეთი სულიერი დაცლილობის შეგრძნება მქონდა კინოფილმ „თავმჯდომარის“ გადაღების დამთავრების შემდეგ.

განა შემხვებდა მეორე ასეთი როლი-მეთქი, ვფიქრობდი, როდესაც სხვა სურათში გადაღებას მთავაზობდნენ. უარს ვამბობდი, მაგრამ, როგორც თეატრის მსახიობს, შემძლო უარი მეთქვა კინოს ჯგუფის წინადადებაზე, მაგრამ თეატრის სამუშაოზე კი არა, როგორი უინტერესოც არ უნდა მჩვენებოდა იგი, რადგან არსებობს უბრალო შრომითი დისციპლინა. თუმცა, ზოგჯერ თეატრშიაც იძულებული ხდება მსახიობი უარი თქვას როლზე, რომელიც მას სახიფათოდ ანდა საშისო როლად არ მიაჩნია.

სამი უკანასკნელი წლის განმავლობაში ჩემს მიერ თეატრში ნათამაშე როლებს შორის იყო წარმატებით შესრულებული ნამუშევრები და საშუალოდ შესრულებულიც, მაგრამ ისეთი როლი მაინც არ მქონია,

რომელსაც თავბრუ დაეხვიოს და სულის ამოთქმის საშუალება არ მოეცეს. ვმუშაობდი თეატრში და ველოდებოდი.

არსებითად, ყოველგვარი როლის ლოდინი, რომელთანაც აკავშირებ შენს ოცნებას, შენს ფიქრებს, შენს მსოფლშეგრძნებას, შენს ყველაზე გაბედულ ფანტაზიას, რომელსაც ხედავ ასე ყოვლისმომცველად, ასე მიუწვდომლად საინტერესოდ, არის ერთი დაუცხრომელი ოცნება, რომელიც არავითარ საფუძველს არ ემყარება. რეჟისორი ეძებს მასალას თავისი მომავალი სამუშაოსათვის, საკუთარი სურვილის, სამყაროს სედვის შესაბამისად. იგი თავისუფალია თავის არჩევანში. რეჟისორი ირჩევს მსახიობს იმისდა მიხედვით, ხედავს თუ არა იგი მას ამ როლში. ამ შემთხვევაში მსახიობს არა აქვს თავდაცვის საშუალება — ის როდი ირჩევს, მას ირჩევენ. ის შეუძლიათ მიიწვიონ ან არ მიიწვიონ როლზე, მიწვევის შემდეგაც შეიძლება დაამტკიცონ ან არ დაამტკიცონ. ამდენად, როდესაც მსახიობი ლაპარაკობს როლზე, რომელიც სურს ითამაშოს, იგი არსებითად ლაპარაკობს სასურველ სასწავლზე და არა რეალურ გეგმაზე.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ მეც ამისდა ჩემი სასწავლი. ლენინური პრემიის კომიტეტის სხდომაზე, შეხვედრის დროს (მე მაშინ ამ კომიტეტის წევრი ვახლდი), მივედი ივანე ალექსანდრეს ძე პირიეთან,

ბაწყვტი წიგნიდან «Моя профессия». «Молодая гвардия», М., 1975 г.

რომელიც „ძმები კარამაზოვების“ დადგმას აპირებდა, და სრულიად არაფრის იმედს მქონებ, ვისოვტ გავე-სინჯე რომელიმე როლზე. მართლაც, ეს იყო ჩემი პირველი თხოვნა როლისა. თხოვნაც მორიდებული და უიმედო იყო, რათა შემდეგ ჩემი თავისთვის არ მე-სასყვედურა, რატომ ვერ გავუბედე შეკითხვა-მეთქი. ივანე ალექსანდრეს ძემ გაიღიმა და მითხრა, დიმიტრი კარამაზოვის გარდა თითქმის ვერ ვხედავ როლს, რომელზეც შენი გასინჯვა შეიძლებოდასო. პირი-ვეის პასუხში გულგრილობა ვიგრძენი.

მაგრამ მსახიობის გზები შეუცნობელია. ალბათ, ჩემი უღიმილამო თხოვნა სურათში რომელიმე როლის გამო, პირველ ფილმზე ფიქრის რომელიღაც წუთში, ეტყობა, არ მოეჩვენა უახრობად. მით უმეტეს, ივანე ალექსანდრეს ძემ იცოდა „თავმჯდომარეზე“ ჩემი მუ-შაობის შესახებ, როგორც გაერთიანების ხელმძღვან-ელმა, სადაც ამ სურათს იღებდნენ. ყოველივე ეს ჩე-მი ვარსულია, მეტი არაფერი.

ერთხელ, „მოსფილის“ ეზოში წუთით ვიგრძენი, ვივლი მომჩერებია ზურგში, შემოვბრუნდი და დავი-ნახე, რომ მანქანიდან დაფინებით მიცქერიდა პირი-ვეი. დანახა, რომ შევამჩნიე, გაიღიმა, მანქანის კარი მიაჯახუნა და წავიდა. ამის შემდეგ მალე დამირეკეს, „ძმები კარამაზოვების“ კინოგაგუფიდან და მითხოვეს მივსულიყავი.

ივანე ალექსანდრეს ძე განსაკუთრებული თავაზიან-ობით შემეხედა და წინადადება მომეცა მიტენვას სვე-ნების რეპეტიცია გამეკო. მთელ სხეულში ყრუან-ტელმა დაშირა, დავთანხმდი. დაიწყო რეპეტიციები. ეს ალბათ, ივანე ალექსანდრეს ძეს სჭირდებოდა იმი-სათვის, რათა დარწმუნებულიყო, ღირდა თუ არა ჩემ-თან მუშაობა. სულ იმას იმეორებდა, ეს აქტიორული ფილმი უნდა იყოსო. „მე უმსახიობად ვერ შევი-ლებ სურათის გაკეთებასო“.

ალბათ, როგორ საფიქრებლში იყო იგი, სანამ გა-დანწყვეტდა ამა თუ იმ მსახიობის შერჩევას და მარ-თლაც, ამ არჩევანში შეცდომა შეიძლება საბედისწერო გამოდგეს. თუკი მსახიობები თავს ვერ გაართმევენ იმ გიგანტურ ამოცანას, რომელსაც მათ დისტოვესკის ვასაოცარი რომანი უყვებდა, მაშინ სურათი არ გამო-ვა. პირივეი მხოლოდ კირილე ლავროვის ივანეს და მ. ი. პრუდენის თედორე კარამაზოვის როლებს არჩევდა იყო დარწმუნებული. ისინი უცბად დანახა და ეჭვი არ ეპარებოდა თავისი არჩევანის სისწორეში. მე მისთვის გაზაფხულის ყინული ვიყავი — გაუძლებს თუ ჩავარდებო? მისი შიში დაკავშირებული იყო ფილმ „თავმჯდომარის“ წარმატებასთან. პირივეს ჩე-მი „მიწიერებისა“ ეწინააღმდეგებოდა.

რეპეტიციის დროს, როდესაც ვეზიარე კარამაზო-ვის ხასიათს, ლამეები არ მექნა. ველოდი გადაღებულ სასიხე სვენებს. დაიწყო ეს ჯოჯოხეთური დღეები. ჩემი მხრით საოცრად ვაჭარბებდი. სინჯები იყო და-კრუნჩხული, დანწყვეტილი...

მაგრამ პირივემა დამიჯერა, ირწმუნა ჩემი ძალა და დიმიტრი კარამაზოვის როლზე დამამტიკიცეს. ის არის შეუღილი და მშვენიერი, საზარელი და ნათელი, შმაგი და მშვიდი, გარყვნილი და ბავშვური, მე მის შინაგან სამყაროს უნდა ჩაწვდომოდი და მეთამაშა.

როლზე დამტიკიცების შემდეგ, როდესაც შინ მოვე-დი, ავიღე რომანი „ძმები კარამაზოვის“ და თავითი დავიდე, ვგრძნობდი, ახლა მას გადაღების დამთავრე-ბამდე ვერ მოვიშორებდი. რომელი მხრიდან მივდგო-მოდი ამ ტრაგიკულ ფიგურას? 1910 წელს თავის რეც-ენზიაში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დანამაზე „ძმები კარამაზოვის“ იმ დროის ცნობილი კრიტიკო-სი ნ. ფეროსი წერდა დიმიტრი კარამაზოვის როლის გენიალურ შემსრულებელს ლ. ლენინოვის შესახებ: „დახა, ჭკუმიარტიად ეს იყო სული აწყვეტილი, ამოვა-რდნილი ყველა კალაპოტიდან, პირამდე აღესილი საზ-არელი შიშით, სული, რომელიც ყოველ წუთს კვდებოდა გამოუფლავი სასონარკვეთით, რომელიც ათასნაირი ბანგით იყო გაოგნებული და მოწამლული ათასნაირი შხამით, რომელიც კი დაგროვიდა იმ ჯო-ჯოხეთურ კოდვილში, ადამიანის ცხოვრება შუაში ჰქვია“. საიდან დავიწყო? რა არის მთავარი ამ როლ-ში? ყოველი ახალი როლი მსახიობისთვის ხომ დაუ-წერელი ფურცელია. უპირველესად ყოველსა, სანამ პირველ ხაზს გასაუღლებ, ნალოდა უნდა წარმოი-დგინო ხასიათი, გამოიგონო იგი, შეთხზა. მაგრამ აქ ვი-დექი გამძვინვარებული ოკეანის წინაშე, რომელიც თუხთუხებდა, ღრიალებდა, შფოთავდა და მე უნდა გადავხვეოდი ეს გამშავებული სუფთა ან ჩაქმარეული ყავი შიგ. დიმიტრის ხასიათი გატაცებითა და სიბრა-ველლით იყო დანერილი ფ. მ. დისტოვესკის მიერ. აღ-არ მჭირდებოდა გამოგონება, მე ღრმად უნდა ჩამეყ-ვინათ ამ უძირო ზღვაში.

დისტოვესკის გმირების სამყარო ისეთი მძვინვარეა, ისეთი დაუცხრობელი და ისე თვალსაჩინო, ზუსტად გაიმოძრინლი, ისე უტყუარო და ინდივიდუალურია, ისე თვალნათლივ კონკრეტულია, ისე ახლო დგანს ისინი მკითხველის გვერდით, რომ გრძნობ მათ სიმზუ-რავლეს, ალიქვამ მათ როგორც ცოცხალ, მწიერ ადა-მინანებს. როდესაც მსახიობები ხელს კიდებენ ამ ხასი-ათების განსახიერებას, მათ წინაშე ისეთი სიძნელებები ისახება, პირველი შეხედვით ქვეყნის და გრძნობების ისეთი ქაოსი გეჩვენება, რომ ამ ჯუზგლებში გარკვევა რთულეს ამოცანად წარმოგედგინა.

უბრალოდ რომ ვთქვათ, დისტოვესკის სახეებზე მუ-შაობისას ცდილობა გადაწყვიტო წარმოუდგენლად რთული და დასაბრთული ამოცანა. ამ მხრივ, შექსპირი და კლდევის საშუალებას მოიფიქრო ჰამლეტის, ოტე-ლოს, რიჩარდ III ხასიათი. შექსპირი გვიღობს ფინტა-ზიის, გადწყვეტის, გაზარბის უსაზღვრო ასპარეზს, გამომდინარე ზოგასაკობრობი ტრაგედიიდან, პრობ-ლემიდან, თემიდან. დისტოვესკი ხომ თითქმის ავადა-მყოფურად კონკრეტული და ეროვნულია. აქ ვერა-

ფერს ვერ გამოიგონებ, ვერ გადაუხვევ, ის უნდა გაიგო და შიგ ჩაიძირო.

დოსტოევსკი, ალბათ, ყველაზე სასტიკი და, ამავე დროს, ყველაზე ჰუმანური მხატვარია. იგი არ ალამაზებს თავის გმირებს, იგი უსაზღვროდ გულწრფელად ისწრაფვის გაერკვეს მათ სისუსტეებში. ქირურგის გამბედაობით ხსნის სულიერ ჩირქგროვას, მთელი სიგრძე-სიგანით გვიჩვენებს ადამიანის ყველაზე დანაშაულებრივ დაცემას. ეს ნაკარნახევია სულიერი წყლულებისადმი არა პათოლოგიური სწრაფვით, არამედ მრავალსახოვანი ბოროტებისაგან განწმენდის სურვი-

ზოვისა. პირველი გამოჩენისთანავე ზოსიმესთან სენაკში, სადაც თავი მოიყარა კარამაზოვების მთელმა ოჯახმა და სადაც უნდა გამოერკვიათ რთული დამოკიდებულება დიმიტრი და თედორე პავლეს ძე კარამაზოვებს შორის, იგი ძალზე უკმეხი და მოულოდნელია თავის გამოვლინებებში.

რაც უფრო მეტს კითხულობ, მით უფრო ნათლად ჩანს, როგორ აღგზნებული, გაშმაგებული, და გულსაკლავია დიმიტრი თედორეს ძის ცხოვრება.

როგორ ვითამაშო, როგორ გადმოვცე მთელი სიმწვავე, ის ცეცხლი, რომელშიც იწვის ეს უმეო ადამი-

კადრი ფილმიდან
„ძმები კარამაზოვები“
დიმიტრი კარამაზოვი — შ. ულიანოვი



ლით. ადამიანის სულის ეს უშიშარი გამოკვლევა საბოლოოდ ცხოვრების რწმენას გვინერგავს.

თავაუღებელი ვკითხულობდი. ვცდილობდი, რაც შეიძლება ღრმად ჩაენვდომოდი, სანამ სუნთქვა მეყოფოდა. და, რაც უფრო მეტს ვკითხულობდი, მით უფრო დავიბენი ხასიათებშიც, და, რაც მთავარია, იმაში, თუ როგორ უნდა მეთამაშა. რომანის სტრიქონებიდან ჩემს წინაშე აღიმართებოდა ტრაგიკული, თითქმის გაგიჟებული ფიგურა დიმიტრი თედორეს ძე კარამა-

ანი? და ამ შმაგი გრძნობით შეფუცხუნებული, გადაღებაზე ვცდილობდი გადმომეცა კარამაზოვისებური თავშეუკაველობა. ბუნებრივია, ვეძებდი ლოგიკას, აზრებს, საქციელთა მოტივებს, მაგრამ შინაგანი სამყაროს გარეგნული გამოხატვით ვცდილობდი ზუსტად გაველოდი რომანს. ვყვიროდი, გაშმაგებული ვლრი-ალები, განრისხებული ვკანკალები, ძლივს ვსუნთქავდი და ა. შ.

რაც უფრო ზუსტად მიწოდდა დავმსგავსებოდი მი-

ტენკას, რომელიც თავ მძაფრად იყო დახატული დოსტოვესკის მიერ, მით უფრო ცუდი და ცუდი გამომდიოდა მასალა. ეკრანზე დარბოდა თვალბგადმოკარკლული ადამიანი, რომელიც დაუსრულებლად გაყვიროდა, კრუნჩხვით მოძრაობდა. ეკრანზე კი ეს აღგზნებულიად მხოლოდ გაოცებას იწვევდა. რა მიზეზ? განა არ ვცდილობ ან თავს ვიზოგავ? გულის სიღრმიდან რატომ არ მოდის ეს ყვირილი? თითქოს მესმის, თუ რა მინდა ვითამაშო და რაც უფრო გაცხარებულნი ვქდგვრები სიტყვებს, მით უფრო მყვივარალა და უახრო გამომდის.

ივანე ალექსანდრეს ძე სულ ერთსა და იმავეს მიძეორებდა: „მიშო, ასე ვი დაანერგე ნიგნის კითხვას“. როდესაც გაღიზიანდებოდა უამრავი შეკითხვებისაგან, რომლითაც მას მიმართავდნენ, მზაკვირულად გადმოიხედავდა ჩემკენ და იტყვოდა: „შეეკითხეთ ულიანოვს, იგი სულ უფრომ ნიგნს კითხულობს, ყველაფერი იცის“. არ მესმოდა, რატომ იყო ნიგნის ასე წინააღმდეგი.

სამუშაოს ბოლოს, როდესაც მივაგენი იმ საყრდენს, რომელიც როლის გადარჩენაში დამეხმარა, და მივხვდი, რომ უაზროდ ვბძაძედი რემარკებს, ჩემთვის ცხადი გახდა, თუ რატომ იყო პირივეი ასე წინააღმდეგი რომანში ყოველწუნოს ჩახედვისა.

ფ. მ. დოსტოვესკი ღრმად თანამედროვე მწერალია, ისე როგორც ყოველი დიდი მხატვარი. ამიტომ, მათთვის, ვინაც ხელს მოკიდებს ეკრანიზაციას, მთავარია ორი ამოცანის განსაზღვრა: რომელი გამოხატუბა დღეს დოსტოვესკის თანამედროვეობა და რა არის რეჟისორისთვის არსებითი იმ ნაწარმოებებში, რომლის ეკრანიზაციასაც მოკიდა ხელი? შეუძლებელია მოიცვა უსასულოდ. დოსტოვესკის ყოველი სახე მთელი თემაა, რომელიც სპეციალურ დამუშავებას მოითხოვს: ალიოშა კარამაზოვი თუ სმერდიაკოვი, ბჭებში თუ მოხუცი ზოსიმე. რომანის ფილოსოფია იმდენად რთული და პოლიფონიური და, ამავე დროს, წინააღმდეგობრივი, რომ მათი მთლიანად გადმოტანა ფილმში შეუძლებელია.

არ შეიძლება რეჟისორისაგან შეუძლებელი მოვითხოვოთ, არ შეიძლება ვუსაყვედუროთ ის, რომ მან ვერ გვაჩვენა „ეს“, ვერ გამოხატა „ის“. ფილმზე უნდა ვიმჯავროთ იმ კანონებით, რაც დაისახეს ამა თუ იმ ეკრანიზაციის ავტორებმა. ბუნებრივია, თუ იგი დამჯავრებულად და ნიჭიერადაა გაკეთებული.

პირივემა მთავარ ამოცანად დაისახა გაეხსნა ადამიანებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების თემა, ეჩვენებინა დოსტოვესკის სიყვარული ხალხისადმი, „ადამიანისადმი დაუნდობელი სიყვარული“. მწერალი სახელდობრ ამისათვის აყენებს ზოგჯერ თავის გმირს, ეიზენშტეინის გამოთქმით „არაადამიანურ სამარცხვინო მდგომარეობაში“, რომელშიც შეიძლება გამომყვანდეს მისი გმირის მთელი სულიერი სიღრმი.

აი, ასეთია მიტია კარამაზოვი, რომლის პიროვნებაშიც თავს იყრიდა კარამაზოვისეული თავანყვეტილი თვისებებიც და, ამავე დროს, შემონახული იყო სულიერი სისუფთოვე და გრძნობათა სიღრმე, რომელიც დამახასიათებელია უსამართლობისაგან ტყვეული ადამიანებისათვის. ეკრანიზაციის ძირითადი აზრია თუ როგორ პასუხობენ ამ გენიალური ნაწარმოების გმირები იმ ზნეობრივ პრობლემებს, მწვავედ და გამიშვლებულად რომაა დასმული მათ წინაშე.

ისეთი რომანის ეკრანიზაციას, როგორც „ძმები კარამაზოვები“, რეჟისორს და, მასთან ერთად, მსახიობებს არ ძალუბთ მოიცივან ნაწარმოების უკიდევანო სამყარო. ეს რეალობა, რომელსაც ანგარაში უნდა გაენიოს. ჩემი აზრით, უნაყოფოა დავა იმის შესახებ, აქვს თუ არა უფლება რეჟისორს კლასიკური ნაწარმოების ეკრანიზაციას, თუ მას ძალა არ შესწევს აიყვანოს იგი იმავე სიმაღლეზე. ვფიქრობ, ეს უაზრო და განუზოროცილებელი მოთხოვნაა. რეჟისორი ცდილობს გადმოგვეცეს ნაწარმოების სული, მისი სადღეისო ფერადობა, ესე იგი, არჩევს ამ კოსმოში ერთ ვარსკვლავს, რომელიც დღეს ყველაზე ახლო ხალხთან. და აი, რეჟისორი კოსმოსის ამ ნაწილს — საგულდაგულად და მისი ძალ-ღონის შესაბამისად — ღრმად სწავლობს და ისწრაფვის რაც შეიძლება ზუსტად გადმოგვეცეს. რაო, ეს მთელი სამყარო? არა, ეს მხოლოდ ნაწილია იმ უზარმაზარი სამყაროს, მაგრამ ეს უნდა იყოს სწორედ იმ სამყაროს ნაწილი, რომლის მთლიანად ჩვენება რეჟისორის ძალ-ღონეს აღემატება. სწორედ იმისა და არა სხვისი. აი, აქ უნდა გაყვე ზუსტად ავტორის აზრს.

დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველმა რეჟისორმა, რომელიც შეეხო დოსტოვესკის, იქნება ეს კურსოვა თუ პირივეი, თავისებურად წაიკითხა დიდი რუსი მწერალი. რასაკვირველია, არ ყოფილა და არც არის რეჟისორი, ვისი იდეებია აბსოლუტურად იდენტური ყოფილყო დოსტოვესკის იდეებთან. პირივემა აქტუატი გაამხვილა თავის „ძმებ კარამაზოვებში“ შემდეგ აზრზე — ადამიანი ღირსია ბედნიერებისა.

მოგვიანებით პირივეი მიხვდა, რომ ასეთი გადაწყვეტა არ იქნებოდა სრულყოფილი, და დუქანში იგნესა და ალიოშას მღელვარე საუბრის ეპიზოდში ჩართო სტატიკური სცენა, რომელიც ბევრი რამის ამხსნელი იყო, როგორც გმირთა შინაგანი სამყაროს, ისე „კარამაზოვშინის“ ფილოსოფიური მხარის თვალსაზრისით.

როდესაც სიტყვა-სიტყვით მიყვებოდი რომანის ტექსტს და ვცდილობდი ამ მღელვარე ზღვაში გზის გაკვალვას, უფრო მეტად ვიბნეოდი. ივანე ალექსანდრეს ძე მარწმუნებდა, რომ არ იყო საჭირო ასეთი პედანტობა. მას უნდოდა, რომ მომენახა ჩემი, თუნდაც პატარა, ვინო, მაგრამ ჩემი საკუთარი აქტიური იტო გზა, მტკიცედ მეველი ამ გზაზე და არ დაგზნე-

ულიყავი დიმიტრის უსასრულო სამყაროში. ეს გზა უნდა ამომერჩია, მიმეგონ და გამეცუნა რომანის ჩემიული აქტიური გაგებიდან. ეს ბუნებრივი და მართალი იქნება. როდესაც ეძალეები ერთაშუდ ასწიო მთელი მთა, ნელს იწყებდ და ყალბიცა ხარ. რა ხმაიმადლაჯ არ უნდა იყვირო, სულ ერთია, სიყალბეა.

სახლშიც და გადაღებებზეც, როდესაც როლზე ვეჭირებდი, საერთოდ სწორად წარმომიდგებოდა მისი არსი. მესმოდა დიმიტრის, როგორც ადამიანისა, რომელიც ცხოვრებამ სასონარკვეთამდე მიიყვანა. იგი იღუპება ისე, რომ ვერაფერს ამტკიცებს. თვითმკვლელობის ცდა — ეს არის ჯანყი, ეს არის ძახილი, სასონარკვეთა, სხვაგვარად მოქცევა შეუძლებელი იყო. დაღუპული, დატანჯული ადამიანი მოითხოვს სიყვარულს ხალხისაგან, შევლას — ღმერთისაგან. მაგრამ ადამიანებს არ ესმით ერთმანეთისა, ადამიანები ერთმანეთს კლავენ. არც ღმერთი შევლის. მიტია სიძიარტლის მოყვარულია და თუ იგი მიძინვარებს, ეს სასონარკვეთილების გამო ხდება, რადგან არავის არ ჯერა და არავის არ ესმის მისი. იგი ტანჯვით ეძებს სიძიარტლეს, ეძებს დაჟინებით, ეძებს ხალხში, მით ურთიერთგაგებაში, სჯის საკუთარ თავს, თავისი შეცდომების და ნაკლის გამო, იგი სხვებზე მეტად თავის თავს სჯის და სასონარკვეთილებით და წამებით მიდის დანაშაულამდე, ციხეში კი პარადოსული დასჯენები გამოჰქვს — ხალხისადმი სიყვარულში უნდა ეძიო სიძიარტლე. არსებითად როლის მთელი მსჯელობა — განუწყვეტელი გააფთრებაა, სწრაფვება გაიარტოს ერთი თემა: რატომ ცხოვრობენ ადამიანები ასე ცუდად, ასე საძაგლად? რატომ სძულთ ერთმანეთი? ეს არის რომანის მთავარი თემა. დიმიტრი საკუთარ გულსაც უსმენს; რა ემართება მას, რატომ ეშლება ყველაფერი, არასწორად, არადადამიანურად იქცევა და უფრო იტანჯება ამის გამო.

მიტას ხასიათის გზების, მისი აზრების, მისი მსოფლმხედველობის ძიებისას, მე ასეთ შედარებამდე მივდი: მიტიაში არის რაღაც მიშკინისეული. შესაძლოა, ეს აზრი მიუღებელია. მაგრამ მე, როგორც მსახიობი, ვეძებდი საყრდენს, რათა გამეგო ეს მშვენიერი და შეზარავი ხასიათი. მთავარია, რომ ამ შედარებამ მომცა რაღაც ახალი შეგრძნება როლისა.

ეს გულდია, ალღომართალი ადამიანი უმწიკო გულით ეხეთქებდა ადამიანთა გათიშულობის წამახულ კიდეებს, შფოთავს, ეძებს კავშირს ადამიანებს შორის! იგი დაუძღურდა სამყაროს შეუცნობლობის გამო. და რაც უფრო ღრმად ვწვდებოდი ამ დაბნეულ სამყაროს, მით უფრო მიტანდა ძრწოლა. ვცდილობდი გადმოვიკაპო ეს დაბნეულობა და უფრო მეტად ვყვიროდი და ვიჭაჭებოდი. გულში სისხლი მეღვრებოდა, მიწოდდა, რაც შეიძლება ღრმად მეჩვენებინა მიტენკას მთელი ტანჯვა. ეკრანზე კი, აქეთ-იქით აწყდებოდა ადამიანი, რომელიც გაუგებარი იყო, რატომ ყვიროდა. ხელები

ჩამოეცივდა. ჩისში მოვექეცი. კი არ მოვექეცი, შევფრინდი კონწხებით, გამძინვარებული ღრიალით. სად არის გამოსავალი?!

ამ მძინვარე ნაკადიდან გამოსვლა უკვე აღარ შემეძლო. ივანე ალექსანდრე ძე კი, რომელსაც ესმოდა დოსტოევსკი, როგორც ენებების გაფორმებული შეჯახება, მოითხოვდა მსახიობებისაგან უკიდურეს თავგანწირვას, ტემპერამენტს, გახვლებულ ცხოვრებას. მასთან მუშაობა იყო დიდი ცხოვრებისეული სკოლა ჩვეთვის, მსახიობებისათვის, რადგან შევხვდით არაჩვეულებრივ, ნათელ, თვითმყოფად ადამიანს და მგზნებარე მხატვარს, რომელსაც არ შეეძლო ყოფილიყო გულტობილი ანდა გონივრული ზომიერი. ყველა თავის სურათში მას ყველაფერი უკიდურესობამდე მიჰყავდა, საღებავების სიმღერების, ვენების ღრებამდე. იგი ამაღლებდა, გატაცებული იყო, ცდებოდა. მხატვრისა და ადამიანის მთელ თავის ტემპირიტ მშეთვარე ხასიათს თავს ატეხდა მსახიობს, მასთან ერთად ეძებდა სახის ყველაზე მძაფრ გამოსატყულებას.

ივანე ალექსანდრეს ძე იყო გასაოცრად შრომისეული ადამიანი! ადრეც ბუერი გამეგონა მის შესახებ ჩემი ამხანაგებისაგან, რომლებიც მის სურათში იღებდნენ მონაწილეობას, ყვებოდნენ ლტენდებს მისი ტემპერამენტის შესახებ, თუ როგორ ტუქსავდა იგი დაუდევარად და ზარმაც მუშაებს. გარეგნულად გასლიან ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მაგრამ სურათში მუშაობის დროს განციფრებდა მისი გაუღმებელი ყურადღება მსახიობებს, როგორც ყველაზე მთავარის მიმართ გადასაღებ მოედანზე. იგი არ იღლებოდა ამ ტემპირიტების გამორჩებით მთელ გადამლებდ ჯგუფში. ძალზე ენდობოდა მსახიობს, მეტისმეტად ბუერი მასს თქმა უნდოდა სწორად მსახიობის საშუალებით, და ცდილობდა მათთვის საუკეთესო პირობების შექმნას. ის ხომ დაუნდობელი იყო ზარმაცებისა და ყბედების მიმართ. ასეთებდ თვალს არ აცილებდა, წუთითაც კი არ აძლედა გასაქანს.

მის გარშემო და თავად ჯგუფში ხანდახან ხვდებოდნენ ბუჩქებში დამალვისა და ჩრდილი დგომის მოყვარულნიც. თუკი ამას დაინახავდა ივანე ალექსანდრეს ძე, იწყებოდა მათი განაღვრება. საერთოდ არ უყვარდა ლაპარაკი, არ უყვარდა უსაქმურობა და თორეტიკოსები. არიან ისეთი მსახიობები, რომლებიც მთელ სტანისლავსკის მოციყვებთან, მაგრამ არ შეუძლიათ ითამაშონ „გამარჯობა, დედა“. აი, ასეთი მსახიობები მას არ უყვარდა, რადგან მას უყვარდა „ტემპერამენტის ხელის ჩავლება“ და სასტიკად ვერ იტანდა მოედანზე „ჭკვიანურ ლაპარაკს“.

მაგრამ განსაკუთრებით გამოვიღინა მისი, პირივეისეული ხასიათი და ტემპერამენტი დოსტოევსკის ეკრანისხაციაში. ჯერ გამოვიდა „დიდოტი“. იაკოვლის დიდთვალა და განციფრებული მიშკინი და ი. ბორისოვას მძინვარე ნასტასია ფილიპოვნა. მას მოშ-

ყვა „თეთრი ლაშქები“ და, ბოლოს, მრავალი წლის ყოყმანის შემდეგ ხელი მოჰკიდა „ძმები კარამაზოვის“ ეკრანიზაციას.

პირივეს ჰქონდა საინტერესო მიდგომა მსახიობისადმი. იგი თითქოს იჭრებოდა მსახიობის მდგომარეობაში, იწყებდა თამაშს, თითქოს მოსაჩვენებლად და თანდათან გაითამაშებდა მსახიობთან ერთად მთელ ნაწყვეტს. ცდილობდა შემსრულებლებთან ერთად მოესინჯა ის ერთადერთი გზა, რომელზეც უნდა ევლო ამ როლში მსახიობს. იგი სწორედ ძვრებოდა „ტყავში“ და როდესაც უკვე თავად მიხვდებოდა, როგორ უნდოდა თამაში, მაშინ უკვე იწყებდა მსახიობის შესურებას თავისი სრულიად გასაოცარი ტემპერამენტით. მას ესმოდა, რომ ჩვენი, თანამედროვე მსახიობების ამოძრავება, რომლებმაც ისწავლეს ლაპარაკი მართლად და წყნარად, მაგრამ რომლებსაც ზოგჯერ ეშინიათ სიმძლავრე ასევე — თან ეშინიათ და თანაც არ იციან, — არც ის ავცილი იყო.

ეს გამხდარი, თვალმაცნებელი, გულით დაკავებული კაცი ცეცხლს უკიდებდა თავის თავს. იგი ზედმიწევნით იძაბებოდა და თუ შესძლებდა ამ სიზუსტეების მსახიობებისთვის გადაცემას, უსახვროდ ბედნიერი იყო. და თუ ამას ვერ მოახერხებდა, შემოვრდებოდა და ვაგუმორდებოდა — ტყუილბურბულად დაეხარჯე ჩემი უკანასკნელი ძალღონეო.

მე მას უფროდები შთაგონების ტრავიკოსს, სახელდობრ, შთაგონებისა, რომელსაც ერთსა და იმავე დროს შეეძლო გენიალურად ეთამაშა, განეცვიფრებინა მაყურებელი და ყოფილიყო დაუნდობელი და გამომწვევად უგემონოც კი. და ეს ყოველივე გასაოცარი, გოლიათური შრომისუნარიანობის ფონზე.

იგი გვანეცვიფრებდა ამ თვისებით გადაღების დროს. მოსკოვის ახლოს, ისტრაზე, მონასტერს ვიღებდით. დილის რეჟიმისათვის თავად გვალეციებდა ღამის ორ საათზე. ენსრებოდა გრიმს, რომელიც ორ საათს მაინც გრძელდებოდა, ვეკარებოდა და ყვიროდა: „დაუშქაქო, ბოჭქო!“ გადაღებისათვის ოთხ საათზე ვადიოდა და თერთმეტ-თორმეტ საათამდე ვიღებდით. დღისით, თუ დღის გადაღება არ იყო, ჭაღრაკს თამაშობდა, საღამოს კი ისევ ათ-თერთმეტ საათამდე ვუშობდით. საღამოს გადაღების შემდეგ იგი ისევ ჭაღრაკს თამაშობდა. როდისღა იძინებდა? სად იკრებდა ძალღონეს?

მიუხედავად ამ განსაცვიფრებელი შრომისუნარიანობისა, რომელიც შეინარჩუნა უკანასკნელ დღემდე, იგი მაინც იყო შთაგონების რეჟისორი. ხანდახან, მოვიდოდა გადაღებაზე — ყველაფერი მზად ჰქონდა, ყველაფერი იცოდა, უეცრად გადაღებისას რაღაცნაირი მძინვარება იწყებოდა და მსახიობთან ერთად უკიდურესობამდე მიდიოდა. ასე იყო, მაგალითად, სამსონოვთან სცენაში, როდესაც საბრალო მიტია მი-

დის ტყის გასაყიდად, რათა იშოვოს დაწყველილი ფულიო.

როდესაც ივანე ალექსანდრეს ძემ მაჩვენა, როგორ უნდა ეთამაშა ეს სცენა, შევირწუნდი — ეს რაღაც უხამსობა და პრანჭიობა იყო.

„ეს ადამიანების ბედის გამწარებაა! — ყვიროდა ივანე ალექსანდრეს ძე, მომპაჟრობდა აღგზნებულ თვალს. — მიტია დალუპვის პირასაა! მას რცხენია კიდევ და ეშინია, უარი არ უთხრას ამ სადაცელმა მოხუცმა სამსონოვმა“. და თავი მაღლა ასწია, პირველობით შეხედა თვალბუმი აპარკოსოვს, რომელიც სამსონოვს თამაშობდა, ფართო, სამარშო, „არშინიანი“ ნაბიჯებით მივიდა მასთან — ცდილობდა ყოფილიყო უშუალო, თავაზიანი, და უთხრა: — „უკეთესობიშუალო კუხმა კუხშირ, ალბათ, მრავალჯერ გსმენიათ მამაჩემთან, თედორე პავლეს ძე კარამაზოვთან ჩემი უთანხმოების ამბავი“. და ჩვენს წინ იდგა „ადამიანი, რომელიც უკიდურეს საზღვარზეა მიხული, იღუპება და ახლა უკანასკნელ გამოსავალს ეძებს.

ხანდახან კი მოვიდოდა და თავად იწყებდა „კადრის დადგმას“. თავად ეზიდებოდა განათების აპარატებს, თავად აკეთებდა გრიმს. იგი, ვფიქრობ, ამას მხოლოდ იმიტომ კი არ აკეთებდა, რომ სხვას არ ენდობოდა, თუმცა, მუშაობაში ძალზე ეჭვიანი კაცი იყო, არამედ იმიტომ, რომ საღვთვ კიდევ არ ესმოდა, როგორ უნდა ეთამაშა ეს სცენა, და სწორედ მას ეძებდა. მაგრამ ეძებდა, ასე ვთქვათ, ტემპერამენტით, გრძნობით და არა ლაპარაკით და ცივი საუბრით.

უკვე მოგახსენებ, რომ პირველ დღეებში გაუშუქონით მეჭიკრა ხელში რომანი და გაუთავებლად ვკითხულობდი ციტატებს: „ი, მიტია ასეთია.. აი, ლისტოვესკის ასე აქვს ნათქვამი-შეთქო...“

ბოლოს და ბოლოს მოვაბეზრე თავი ამ ციტატებით და ერთხელ მკაცრად მოთხრა: „ახლა ჩვენ გადავლუბავკა, თორიულ საკითხებზე კი შინ დაშირეკთ ღამის თორმეტჯანდა იორ სათამდე“, — და დამოხატა: „თავი დაინებე ამ დაწყველილ წინგს!“ არ განმომარტა, რომ „ციტატაც კვანიზაციის დროს“ პირდაპირ რომანზე ჩაბლაუჭებაა, რაც ბორკავს მსახიობსაც და რეჟისორსაც, არა გაქვს თავისუფლება, ვერ ამონისუქავ, სხვისი ნაბიჯებით დააბეზრე, და სხვისი ხმით ლაპარაკობ. მან ეს კი არ ამხისნა, უბრალოდ თქვა: „ამ წყულ წინგს შეეშვიო“.

პირივე იყო მზრძანებელი ადამიანი. მის გვერდით ყოფნა არ იყო ადვილი ყოველთვის და ყველასათვის. საჭირო იყო მასთან გემუშავა, რათა გაგეგო, რომ ეს მკვახე და ხანდახან უსამართლო ადამიანი, ძალზე უხუში მსახიობებისა და მომუშავეების მიმართ, არსებობდა, მთავარში საპარტიდანი იყო და კეთილი. ბევრს ვფიქრობ, მაგრამ არ მახსოვს შემთხვევა, მისი ყვირილი უბრალოდ და უმიზეზო ყოფილიყო. თუკი ივანე ალექსანდრეს ძე ყვირის, ეს იმას ნიშნავს, რომ

არ მოიტანეს კოსტიუმი ნატალზე, ესე იგი მსახიობ-მა დაივიანა, ეს იმას ნიშნავდა, რომ მოხდა ის, რამაც იგი სამუშაო განწყობილებიდან გამოიყვანა. ის კი მუშა კაცი იყო, ოსტატი. ეს ალბათ, ციმბირიდან მოიტანა, მამისა და ბაბუისგან გამოყვა.

„ძმები კარმასზოვები“ მისთვის ძალზე საჭირო სურჭლი იყო. მას, სადღაც, ალბათ, სურდა ცხოვრების შეჯამება, სურდა ცხოვრების გაგება. რაღაცაში გარკვევა, რაღაც რთულში, რაღაც ცხოვრებისეულში, ალბათ, მისთვის აუცილებელში, სჭირდებოდა რაღაცაში დარწმუნება, რაღაცის უარყოფა. არ შემიძლია ზუსტი ფორმულირება, და, მაგონი, თავად ივანე ალექსანდრეს ძეც, ალბათ, ვერ შეუძლებდა ზუსტად ეთქვა, რას ნიშნავდა მისთვის ეს სურათი, მაგრამ სასიცოცხლო აუცილებლობა კი იყო. ამიტომაც ასე შეუპოვრად ეგრძობდა სიკვდილს — უნდოდა მოესწრო, ბოლომდე ეთქვა თავისი სათქმელი.

პირივემა, როგორც ძალზე გამოცდილმა რეჟისორმა, გადაღება ააგო სურათის თანდათანობითი ზრდის გათვალისწინებით. მაგრამ ასე იყო მუშაობის დანებისას. სადღაც შუა გადაღებისას ივანე ალექსანდრეს ძეს ხადლა შეეტყო და გადაწყვიტა გადაეღო ყველა მეორეხარისხოვანი ანდა, ზუსტად რომ ეთქვას, შედარებით იოლი სცენები, შემდეგ კი, როდესაც დაიწყებენ და იმპურნალებდა, გადაეღო რთული „მოკროვი“, „სასამართლო“, „ივანე და ეშმაკი“. თანდათან უძნელებოდა მუშაობა. მხოლოდ ერთხელ გავიკოვნი მისგან: „აღდე შეთავაზებ, რაღაც სუნთქვა მიჭირს“. და, მართლაც, ეტყობოდა, რომ უჭირდა სუნთქვა. კიდევ დანვა ორი კვირით. ოდნავი შესვენების შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა სამუშაოს.

ამ ფილმზე მუშაობისას სამმა რამემ გაამაოცა: პირველი — ეს იყო მწერალი თ. დოსტოვესკი, ადამიანურ გრძნობათა საშინელი სამყაროთი, ვენების მთელი ეს მშფოთვარე, მძინვარე ოკეანე, ცხოვრების ეს დაუნდობელი ანალიზი. მეორე — მონიფულე ადამიანის, მაგრამ უსუსური ბავშვის — მიტენკა კარამაზოვის როლი. ყველაზე მთავარი ის კი არ იყო — მიკლანტი თუ არა ამ როლით წარმატებას. მთავარი იყო ის, რომ მე შევეხე უდიდეს საოცრებას. და მესამე: შეხვედრა განსაცვიფრებელ პიროვნებასთან — ივანე ალექსანდრეს ძე პირივეთან. ეს იყო დიდი ადამიანური მოვლენა ჩემს ცხოვრებაში — შეხვედრა რთულ, წინააღმდეგობრივ, მძინვარე და ჭეშმარიტად სახალხო მხატვართან.

და, აი, 1968 წლის 15 თებერვალს სამუშაო დღიურში მიწერია: „შეიდ თებერვალს გარდაიცვალა ივანე ალექსანდრეს ძე. გულმა ვეღარ გაუძლო, სურათი შეჩერდა“. ზუსტად უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე მუშაობდა ეს გასაოცარი ადამიანი. დარჩა გადასაღები მხოლოდ სამი მთავარი სცენა, „მოკროვი“, „ივანე და ეშმაკი“ და „სასამართლო“, ურომლისოდაც სურა-

თი ვერ იარსებებდა... რეჟისორის მიერ დიდი ხნის ჩაეკრებულმა სურათმა გაცხარებული გადაღების პროცესში დაკარგა თავისი ხელმძღვანელი. ბევრი იყო გაკეთებული, დასახული, ბევრი რამ შეიქმნა — პირივესეულად გადაწყვეტამ უკვე წინასწარ განსაზღვრა ფილმი.

სტუდიის ხელმძღვანელობამ ვერ გადაწყვიტა სურათის გადაცემა რომელიმე სხვა რეჟისორისათვის — ი. პირივეის ჩანაფიქრი ძალზე თავისებური იყო, ყველა რეჟისორი მიიღებდა მას უსიტყვოდ. თავიდან ხომ ვერ გადაიღებდნენ ამ უზარმაზარ მასალას. მაშინ „მოსფილმის“ ხელმძღვანელობამ გადააგო საპასუხისმგებლო, მაგრამ სწორი ნაბიჯი: სურათის დამთავრება მე და კირილე ლავროვს შემოგვთავაზა. ეს ძალზე საპასუხისმგებლო გახლდათ, რადგან მე და კირილე არასდროს არ ვმდგარვართ კამერის მეთვრისხანს, ასე რომ აქ ეს დიდი რისკის საქმე იყო. სწორი გადაწყვეტილება იყო იმიტომ, რომ ჩვენზე, მსახიობებზე მეტად არავინ დაინტერესებულა ამ სურათის პედიტო. ჩვენზე მეტად არავის არ სურდა მისი დამთავრება, რადგან ბევრი რამ გვეკონდა ჩვეულებული ამ სურათში და კიდევ იმიტომ, რომ მთელი წელი ვმუშაობდით ივანე ალექსანდრეს ძესთან და ვიცოდათ, რა სურდა მას, მივჩევდი მის ხელწერას, მის მანერას. ამიტომ გვეკონდა იმედი, რომ შევძლებდით სურათის ბოლომდე მიყვანას, მისი სტილისტიკის შევცვლილად.

ჩვენ ვავიანხმდით ამ ჩვენთვის საშიშ წინადადებაზე. სხვა გამოსავალი არ იყო. ამ ურთულეს მომენტში ძლიერ დაგვეხმარა ლევ ოსკარის ძე არნშტამი. იგი იყო დანიშნული დადგომი ოფიციალური ხელმძღვანელა, როგორც გამოსცდილი რეჟისორი, ლევ ოსკარის ძე ძალზე ყურადღებიანი იყო ჩვენს მიმართ მოსაზრებებულ პერიოდში, მაგრამ სრულიად არ შემოსუხედავს პავლიონში გადაღების დროს. იცოდა მე პასუხისმგებლობის ტვირთი, რომელიც ჩვენ დაგვაწავა, ესმოდა, რომ პავლიონში მისი გამოჩენისას ჩვენ დავუწყებდით ყურებას და დავკარგავდით გამბედაობის იმ ნატამალსაც, რაც კიდევ მოგვეპოვებოდა.

გადავიღეთ რამდენიმე დაუმთავრებელი ეპიზოდი და შევაჩერეთ გადაღება, რათა მოვმზადებულყავით ძირითად სცენებზე მუშაობისთვის. დაბოლოს, ცოტალ თორ ბევრად მომზადებულები, შევუდგექით ამ სცენების გადაღებას.

ბუნებრივია, მზადების დროს და, აგრეთვე, გადაღებისას, რაღაც ჩვენებურად გავაკეთეთ. მაგრამ ეს ხდებოდა ძირითადი ჩანაფიქრის ჩარჩოებში: ჩვენ სდებას არ ვაძლევდით ჩვენს თავს, ალბათ, ვერც შევძლებდით ეპიზოდების სხვაგვარად აწყობას, რითაც უკვე იყო გახსნილი სათამაშო სცენები ერთ დეკორაციაში, „გაგვეშუქებინა“ გამომსახველობითი გადაწყვეტა, ანდა მიგვემართა მონტაჟის იმ უჩვეულო

ხერხებისათვის, რომლებიც უცხო იყო პირივეისათვის. ივანე ალექსანდრეს ძის მხოლოდ კეთილი ხსოვნის გამო რადი გვიწოდდა მისი ჩანაფიქრის პოლომდე მიტანა. ჩვენი ძალ-ღონისა და შესაძლებლობების ფარგლებში ვცდილობდით, მაყურებელს განეცადა სევდა ძლიერი ხასიათების, ძლიერი ნუბების, ყოვლისმომცველი განცდების გამო, შეეყვარებინა გულახდილობა სიმართლის ძიების გამო, რა მძიმე და მწარეც არ უნდა ყოფილიყო ეს სიმართლე. ვცდილობდით გაგვეკეთებინა ისე, როგორც, ჩვენი აზრით, ეს პირივეს სურდა.

გადავიღეთ დიდი ეპიზოდები, მონტაჟი გაუკეთეთ ბერე სცენას და არც გვექონია სურვილი პირადი ავტორებისა. გვიწოდდა გავგვნითარებინა ის, რისი მიღწევაც პირივეს უნდოდა. ალბათ, თავად შეგვეძლო სრულიად სხვაგვარად მივდგომოდით რომანსაც და დოსტოვესკისაც საერთოდ, მაგრამ გვაბმსწევდა რწმენა, რომ ივანე პირივეის ჩანაფიქრი საინტერესო და მძაფრი იყო.

ვცდილობდით ჩანაფიქრის შენარჩუნებას, იმავე გზით მივდიოდით, მაგრამ, ამასთანავე, ჩვენი ნაბიჯებით. განსაკუთრებით ეს მიტის ხასიათს შეეხო. ჯერ კიდევ ი. პირივეთან ხანგრძლივი საუბრის დროს მივდიოდით იმ მწარე აზრამდე, რომ მიტია გადაძალაშებულია, არ ყოფნის ადამიანური გულისხმიერება. ეკრანთან მარტოოდენ ყვირილი ისმის. თორიულად მე და ივანე ალექსანდრეს ძეს ეს გვესმოდა, ინყებოდა გადაღება და თანდათან ავენთებოდი და ისევე ვინყებდი უსაშველოდ ყვირილს. ამ ხაზანგში ვემწყვდებოდი ყოველთვის.

და აი, გადასაღებად მზადდებოდა სცენა „მოკროვ“. ისევე და ისევე გადავიკითხე ეს სტრიქონები. რომანში მიტის მალაღფარდოვანი ლაპარაკი აქვს, „აყირაშებული“ სახე. და უეცრად მივხვდი, გულით ვიგრძენი — არ არის საჭირო არც გადმოკარკული თვალები, არც ადამიანური ტემპერამენტი. თითქოს თვალნი ამიხილა ერთმა ნათელმა და თითქოს ზედაპირზე მდებარე თემამ. მიტის დაპატიმრებისა და პირველი დაკითხვის შემდეგ იგი ისე შეძრწუნებულია ყოველივეთი, რომ ქანცაწყვეტლობა და მოთხოვს ცოტახნით დასვენების უფლებას. მას ნებას რთავენ და იგი ცოტახნით მიიძინებს სკივრზე. და ენაზმრება: თითქოს მიპატივებს დაამწვარ სოფელში, გზის ნაპირსა კი დანან ღატაკი და მშვირი გლეხები, ღონეზობილი ქალები და ატირებული ბავშვები. „რატომ ტირიან ისინი?“ — ვცდილობს გაიგოს მიტია და გრძნობს, რომ გული უჭყვება, რომ ტირილი უნდა, უნდა ყველას ისეთი რომ გაუკეთოს, რომ აღარ იტიროს ბავშვებმა, რომ აღარ იტიროს გაძალატყავებულმა დედამ, რომ აღარ დიოდეს ცრემლი ამ წუთიდან აღარავის.

ხშირად ასევე ხდება — როლის არსის, გულის და

სულის დიდი ხნის ძიებისას, მოულოდნელად წაანყდები მას, ცოტათი გაოცდები კიდეც: როგორ ვერ მივხვნი ადრე? ასე მხოლოდ აქაც. მხოლოდ მიტის ტემპერამენტის, მისი კარამაზოვისეული ხასიათის, უსაზღვრო სიყვარულისა და ტანჯვის გადმოცემა კი არ არის საჭირო. ეს ყველაფერი დაწერილია, ეს როლის ჩონჩხია და ხორცია. სული და გული კი აი ამასია — მას სურს ყველას გაუკეთოს ისეთი რამ, რომ აღარ იტიროს ანი ბავშვმა, არ ტირიდეს გაძალატყავებული დედა ბავშვებისა, საერთოდ რომ აღარ დიოდეს ცრემლი არავის ამ წუთიდან.

აი, მიტენკას ყველაზე მთავარი ტრაგედია. აი, რატომ გაყვიროს იგი: თავისი ბუნების გამო კი არა, ტიპის გამო, იმიტომ, რომ ზღვასავით მოხდის ცრემლი, მან კი არ იცის, როგორ შეაჩეროს იგი. სამყაროს ასეთი შეგრძნების შემდეგ აღიქმება გრუშენკაც, კატყერინა ივანოვნაც და ძმა ივანეც. ყველაფერი რჩება: ხასიათიც და გნებაც, მაგრამ ყველაფერი რაღაც სხვაგვარი შუქით ნათდება.

მიტია ბავშვია. მას სჯერა, რომ უფროსები გაუგებენ და მიუშველებიან. როგორ შეიძლება გულგრილად ჩაუარო ანდა აწყენინო მას?

ტრაგიზმი ისაა, რომ გულგრილ ადამიანთაგან არეკული მიტის სიტყვები მასვე უბრუნდება, ოღონდ უტოლობის ოფიციალურ ჩარჩოში ჩასული და ამის გამო ვერ ცნობს მიტია ამ ანარეკლების საკუთარ უშემაკო და მიმნდობ გრძნობებს; ტრაგიზმი ისაა, რომ მიტის ადამიანებთან ურთიერთობა წსყურია. „მე, ადამიანი, ღირსი ვარ იმისა, რომ გამიძინო“. — ამბობს იგი.

ეს გრძნობა საერთოდ საოცრად ძლიერია დოსტოვესკის გმირებში. ისინი უჩვეულოდ გვეჩვენებინა მხოლოდ იმიტომ, რომ მწერალი მათ ისეთ ვითარებაში აყენებს, რომელიც აზვიადებს გრძნობებს, ემოციებს, თუმცა, ეს ფანატიკური გაზვიადება ფსიქოლოგიურად ყოველთვის გამართლებულია. დოსტოვესკის გმირები უკიდურესად გულწრფელნი არიან საკუთარი თავის გახსნაში — გულწრფელნი დაუნდობლობამდე და სწორედ ეს დაუნდობლობა გზიბლავს ყველაზე მეტად.

შესაძლოა, იგი გაზვიადებულია, მაგრამ გაზვიადება არ კლავს უტყუარობას. დოსტოვესკის არ ავიწყდება მთავარი — ხასიათის სიმართლე. მაშინაც კი, როცა გვიჩვენებს ადამიანზე ყველაზე საზიზარის, იგი არ კარგავს მისი ზნეობრივი განწმენდის, სიკეთის ძალის გამარჯვების იმედს.

მიტია კარამაზოვის შერჩენილი ჰქონდა ნიჭი ბავშვითი მიამიტობისა, გაოცებისა და სიბრალულისა. რატომ ტირის ბავშვი, რატომ არ ესხვებია ერთმანეთის ადამიანები. ამის გამო ხომ არ გაანანა ცხოვრებამ, ამის გამო ხომ არ დაფერფლა იგი? აკი ვერც სძლია მიამიტობას და სიბრალულს. იგი ვერ მივიდა გამოუ-

ვალობის მორჩილებამდე. ის არ შეიძლება მივაკუთვნოთ წყნარი, სუსტი ადამიანების რიცხვს. მას სხვაგზა არგუნა ბედმა — ძლიერ, ნებისყოფიან, მამამოხუნე ადამიანთა გზა. მას არ სურს დეჰორნილოს ბედს. მიტიას სულის აღორძინების დაკვირვებისას, წყვილი-ადიდან შუქის მოფენამდე, ჩვენ ვხედავთ, რა ტანჯვითა და ტრაგიკულად ეძებდა იგი თავის მზეს. მე არ ვღაპარაობ აქ თვით მწერლის ღვინისმაძიებლობასა და პიროვნების გაორებაზე. მე სხვა რამ მაოგნებს: დოსტოევსკის ხასიათების სიმართლე, გმირთა შინაგანი სამყაროს უკიდურესი გაშთიშვება.

დიმიტრი კარამაზოვის ცხოვრება გაცივებს ადამიანის ხასიათში წგნომის სიღრმით, გაცივებს ოსტატობით, რითაც იცია აღწერილი. და თუკი გავაშთიშვებთ სივრცითურ სქემებს, ესაა უკიდური შეყვარებულის ისტორია, რომელსაც მამა შეყვარებულის წართმევას უპირებს. ამ ქაღალა და მიგრული ფულის გამო მას არაინ მოუკლავს, მაგრამ ბრალი ედება მკვლელობაში და ასამართლებს კიდევ. შეიძლება, ასეთმა, არსებობა, პრიმიტიულია დეტექტიურმა ამბავმა ააღელვოს თანამედროვე ადამიანი? ამიტომაც ვცდილობდი მიტიას ხასიათში ჩაჭყიდებოდი მთავარს, ჩემთვის ძირითად თემას.

არ ვიცი, რამდენად შეეძელი ეს, ვილაცისთვის, ალბათ, ჩემი ნამუშევარი მისაღება, ვილაცისთვის — არა. ამას მე სრულიად სადა ვუცქერი, მესმის, რომ სხვაგვარად არც შეიძლება, იმიტომ, რომ ყოველ ჩვენთაგანს დოსტოევსკიში თავისი პირიზონტი აქვს.

ადამიანებს შორის გაუგებრობის მოტივი ყოველ ჩვენთაგანს ადევლებს. ვინ არ შეჯახებია საკუთარი ხიფათის, საკუთარი ტკივილების თითქმის ტრაგიკულ გაუგებრობას. ადამიანებს იშვიათად შეუძლიათ სხვისი ტკივილების განცდა.

მიტია კარამაზოვის სახით ის ადამიანი უნდა განმესახიერებინა, რომელიც ძეგს ადამიანებს შორის ურთიერთგაგებას, რომელსაც ესმის სხვისი ტკივილი, მაგრამ უნდა, რომ სხვადაც ესმოდას მისი. მას სურს, რომ ადამიანები ერთმანეთის მიმართ კეთილნი გახდნენ, მხოლოდ საკუთარი თავისათვის, საკუთარ ნაჭურჭში არ ცხოვრობდნენ. ამის გამო შფოთავს იგი. მიუხედავად მისი მშვენიერე ხასიათისა, იგი ვალდებულია, არ შეუძლია შეურიგდეს ამ ცხოვრების წესს და ამის გამო ჯანყდება, ამის გამო ხმაურობს. ივანე კარამაზოვი, პრინციპში, დიმიტრის მოპირისპირეა.

ვიფიქრე, რომ ადამიანური ურთიერთობისათვის, ყურადღებისა და გულთბილობისათვის, სიკეთისა და გულისხმიერებისათვის ბრძოლის ისტორია უაღრესად თანადროულად უნდა ავლერდეს. ჩვენ ხომ ისეთი სწრაფმდინარე, ნერვიულ საუკუნეში ვცხოვრობთ, როდესაც თვეობით ვერ ვპოულობთ დროს, რათა მეგობარს დავურეკოთ. იმიტომ კი არა, რომ ცუდი და-

მოკიდებულება გვაქვს, უბრალოდ ვეღარ ვასწრებთ. ყოველდღიური საქმეებით დაკავებული, სხვებზე კი არა, საკუთარი თავზეც ვეღარ ფიქრობ. ჩვენ იშვიათად ვხედავთ ერთმანეთს, იშვიათად ვსაუბრობთ. გზაზე, ტრამვაიში, მაქანაში, სტუდიაში თუ გადავუგდებთ ერთ-ორ სიტყვას ერთმანეთს, მასხოსვ, კუპრინის ერთ-ერთი გმირის სიტყვები, რომ, თითქოს, ჩვენს დროში გვიყვარდა ერთმანეთთან ლაპარაკი, ახლა აღარ ვიცითო.

ივანე ალექსანდრეს ძის გარეშე ჩვენ გადავიღეთ სამი ეპიზოდი, ძალზე მნიშვნელოვანი არა მხოლოდ ფაბულის თვალსაზრისით, არამედ მთელი ფილმის კონცეფციის თვალსაზრისითაც — ესენია „მოკოკო“ „სასამართლო“ და „საუბარი ეშპაკთან“.

ჩემთვის ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენად გავართვით თავი საქმეს ვფიქრობ, სურათის გადაღების მონაწილენი უსათუოდ უნდა იყვნენ თანამაზრდენი, თანამონაწილენი ერთი ჩანაფიქრისა, რომელიც მომავალში განსაზღვრავს ნაწარმოების წარმატებას, ანდა წარუმატებლობას.

ჩვენ თანამაზრდენი ვიყავით. ჩვენ გვბოძალდა პირივეის დაუცხრომელი ტემპერამენტი. ვიზიარებდით მის შეხედულებებს დოსტოევსკის შემოქმედებებზე, იმანზე, თუ როგორი უნდა იყოს „ძმები კარამაზოვიები“ ეკრანზე. მისი ზეიმოვნად — გაიხსნას „კარამაზოვებში“ — „ულმობელი იყვარული ადამიანისადმი“ — გახდა ჩვენი საერთო შეგნებულ მიზანი.

რეჟისორს განზრახული ჰქონდა აეგო სახალო, საყურებლად გასაგები, ნათელი სურათი, რომელიც მაყურებელთა მხურვალე გამოძახილს გამოიწვევდა. მაყურებელთა მრავალრიცხოვანმა გამოძახილებმა სურათის პირველი ჩვენებისთანავე საინტერესო ფაქტის მონშეგებად გაგახდა: იმ მაყურებლებმა, რომლებიც დოსტოევსკის რომანებს შეეჩვია, ფილმი მიიღეს როგორც ერთი შესაძლებელი მიდგომა. ბევრად უფრო ცუდად შეხედნენ ეკრანზეცხვის ისინი, ვისაც ორი-ცნაილი ერთხელ აქვს ნაკითხული. სურათი ძლიერად და ღრმად ხედება გულზე მათ, ვინც დოსტოევსკი საფუძვლიანად არ იცის.

ამ მაყურებელს ხომ არ მიმართავდა ივანე პირივეი — ხომ არ გაუღვიძებს მათ ახალი სურათი თვალჩაიცივებულ მზერას კლასიკის მიმართ და დაინახებებს მასში საკუთარ თავს? „ძმები კარამაზოვიები“ სამი სერია ადასტურებს ასეთ გაგებას. ნუთუ ეს ცოცხლად დღისს ჩემი აზრით, ძალზე საჭიროა დაუშტკიცო დღევანდელ თანამემამულეს, რომ ის არ გაღრმავებულა შინაგანი სამყაროთი, სულიერი შინაარსით. დოსტოევსკის მიერ დახატული სახეები მისი სახეებია, როგორადც უნდა შეცვალოს ისინი დრომ, არსებობის პირობებმა.

თარგმანს მარია ვაშაშვილას

ქრისტიანული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები

გრიგერ ფარულავა

ჩვენ ზემოთ უკვე მოვიხილეთ კ. კეკელიძის სიტყვები, რომ სხვა რელიგიურმა სისტემებმა არ იცის ცნება სახიერი ღვთაებისა. რომ ადამიანთა მოუვარული და მწუალებელი ღმერთის „იდეა არის კუთვნილება ქრისტიანობისა, რომელმაც ასეთი ლოზუნგი წამოაყენა: „ღმერთი სიუყარული არს“. იმ რელიგიაში, რომელიც ქადაგებს, რომ ღმერთმა „ესრეთ შეიუარა სოფელი ესე, ვითარმედ ძევა მხოლოდმობილი მისცა მას“. იმავე „სოფლის“ მოძულეა არ შეიძლება პრინციპი იყოს. არ შეიძლება პრინციპი იყოს, ვინაიდან ქრისტეს მოძღვრება წარმოადგენს „...ხარებას ღვთაებაზე სასოებისა, თავმდაბლობისა, ცოდვათა მიტევებისა და გულმონყალებისა. ...შეერთი მთლიანობა, რომელსაც ქმნიან ისინი (აღნიშნული იდეები, გ. ფ.), არ დაუშვებს მინარტყს რაიმეგვარი სხვა ნორმისა. ...არსებობს ღვთაებასთან ისეთი შერწყმა, რომლის წინაშეც უკველგვარ საქობის ასკეზისა და ქვეყნიდან გაქცევის შესახებ აზრი ეკარგება. ...ეს არის — თავისი თავის უარყოფა და სიყვარული“.⁵¹ ჩვენ უკვე განვმარტეთ, რომ ეს უარყოფა არის თვითდაქვეთა, ჩაყვლა იმ გრძნობად მიდრეკილებითა, რომლებიც წაბილწვით გვეშუქებთან. სიყვარული კი არის — სიყვარული მოყვასისა და იმისა, ვინც არის პირველმოწევი უოველი სათნობისა. ეს არის გზა ღვთაებისადმი „საუთარი გულის მტანისა“, როგორც შესანიშნავად ამბობს ენგელსი.

ეს რელიგიური მსოფლადქმა კი, მალაღებელი სასოებისა, თავმდაბლობისა, ცოდვათა მიტევებისა, გულმონყალებისა, მოყვასის სწყვარულისა იშვა, როგორც რეაქტია, როგორც განრიდება იმ საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან, რომელიც დაცარიელდა უოველგვარი წესობრივი იდეალისაგან და სადაც ეგოისტურმა ინსტინქტებმა შთანქუ უოველგვარი საინოება, თავმდაბლობა, გულმონყალება და სიყვარული მეორე ადამიანისადმი. ქრისტიანობა რომ ამ რაღალურ-

საზოგადოებრივმა წანამძღვრებმა წარმოშვა და მის მსოფლადქმში რომ კონკრეტულ-სოციალური შინაარსითა არეკლიო, ეს ცხადადა ნაჩვენები ენგელსის იმავე ნაშრომში. ენგელსი საგანგებოდ ჩერდება რომის იმპერიის პოლიტიკურ, სოციალურ, მორალურ ვითარებაზე ქრისტიანობის წინა ხანაში და მიუთითებს, რომ დაქვემდებობის საერთო ატროსფეროში, საუკველთაო აპათიისა და დემორალიზაციის ვითარებაში წარმოიშვა წინააღმდეგობის მძაფრი სულიკვეთება, სწრაფვა ხსნისაკენ. ასეთი ხსნა სულის ფეროში განხორციელდა: ნუგეში რელიგიური ფორმით მოგვევლინა და დაიპრო ადამიანთა გულები. ხაზგასმულია, რომ ქრისტიანობა, როგორც რელიგია, წარმოიშვა საუკველთაო დაქვის ატროსფეროში, წარმოიშვა, როგორც პროტესტი, წინააღმდეგობა, სწრაფვა ამ ვითარებადან განთავისუფლებისაკენ და, ამისდაყვალად, უკველავ უფრო გამობატავდა მონათა, უპოვართა, დამცირებულთა, დაჩაგრულთა სულისკვეთებას. „სიძულელის მათი ცხოვრების პირობების წინააღმდეგ“.⁵²

ეკლესიორობის პირობით ჩარჩობში სტიქიურად იყო გამობატული წინააღმდეგობა სიმდიდრის, კეთილდებობის, ძალაუფლების სამყაროსა და მწუხარების, სიღატაკის, ტანჯვის სამყაროს შორის. მისრწმუნებლისა და განცდების ის წრე, რომელიც თვალთ მიავსებო ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, ადამიანური იმპულსებითაა ნაკვები. ეს იყო, როგორც ჩანს, ის წრე განცდებისა, რომელიც წარმოიშობდა ფეოდალური წყობილების ძირითადი თავისებურებებით, მსოფლის თანდაყოლილი წინააღმდეგობით ხალხის გაზრდილი თვითშეგნებასა და მისი ადამიანური ღირსების ფაქტიურად განწუკვბობლ დამცირებასა და შეზღაუვას შორის. განა ამაზე არ მოგვიხიბობდა ხელოვნება? განა მითი ზუროს ვაუჭ იესო ქრისტეზე, რომელმაც ილიე ტანჯვა გადაიტანა ადამიანთაგან, ხელთ რომ იქნათ ძალაუფლება, ამიერი არ ედება საფუძვლად სახეობრივ წარმოდგენებს შუა საუკუნეების ხელოვნებისა. სხნ წამებუალი, „შუარბნაჲსჲსჲსჲს“⁵³ აღამებინას ცანებალურბამ ხელოვნებაში⁵³ (ხაზ ჩვეინა — გ. ფ.). ხაზგასმულ სიტყვებს ფუნდამენტური მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს, როგორც ვახალებს ქრისტიანული ხელოვნებისა.

დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1980 წ.

აი, რაზე გვეხსენებებიან ქრისტიანული ტაძრების ნიშებიდან მზარდი ჭარბმოდული ფიგურები, ახივანი სულის გამოტყვევლი გალული სხეულები, უღამაზოდ დაძაბული კიდურები და ნერვულად მახვილი სახეები; აი, რა კონკრეტული შინაარსი დევს მავიკრაფულ მარტოობაშია და სადგენისი საგლობლების გმირი ტრაგიკული ექსპლუატი. ასევე ეს ქრისტიანული ხელოვნების საუკეთესო ძეგლები, სადაც არც რწმენა და არც მხატვრული მსოფლადამა არა მოწყვეტილი თავის მასშტაბებულ პირველწარმოებს, სადაც ქრისტიანობა გამოხატავს თავის ექუმარტიკ არსს, უდრის თავის თავს.

ანტიურთ საზოგადოების წევრად მინა არ ითვლებოდა, რელიგიაც და ხელოვნებაც თავისუფალ კლასებზე იყო ორიენტირებული. ფორმალური საზოგადოება აქ ქმნის ისეთ იდეოლოგიას, რომელიც აინარსებს რა ოფიციალურ მდგომარეობას, მავნე დროს ორიენტაციას დაბალ კლასებზე იღებს. ქრისტიანული რელიგია ვაბატონებულ კლასებსაც ემსახურებოდა და ერთდროულად დაჩაგრულობა ვარსიბებისაც აძლევდა გამოსავალს, რამდენადაც მათი ტანჯვა, დამცირება და გაჭირვება წარმოიქმნებოდა იყო უკვე. როგორც რააკაც ამაღლებული, რომელიც მათ ღმერთსაცთან ანთავსებოდა. ადამიანთა თანასწორობის იდეა, სრულიად უცხო ანტიურთი სამყაროსათვის, თუმცა მისტიფიცირებული ფორმით, მაგრამ სახეზე აქ. „მხატვრული ცნობიერება და ეპოქისა, თუ ელიტარაკეთი მის შთავაზისა და განმსაზღვრელი ნიშნებზე, თავისი სულით, მცოდნური არსებით ახლოს იყო სწრაფად ხალხურ რწმენასთან.“⁵⁴ ქრისტიკული მოწოდებები დაწვრილ თანაგრძობას აღრავლებდა და ხელის მხავსება ჩაგრულია და ბერძნულ ტანჯვასთან; ლეონტიძის სივარულში, ილი სივარული ადამიანთა უმადმგობლისა და ზედლის აღმკურნებისადმი. „როგორც რელიგია, ისე ხელოვნება უფროდღერტი ეპოქისა მიემართებოდა მასებს, „დაბალით“. ტყუილად რიოდ იწოდებოდა გოტიკური ტაძრები „ბიბლიად უწინგერთათობის“.

თუ შუა საუკუნეთა ხელოვნებაზე შეიძლება აგრეთვე ითქვას, რაც მამუქსა თქვა რელიგიისადმი, — რომ იგი არის „მხატვრული ქმნილებათა ამოიხტრა, უფრო კვეთნის სული და გული“. მათში ეს გული გაცემული უფრო ცოცხალი და თბილია, სისხლისა და ხორცისაგან. უკვე: იგი განუყოფელია თავისი მწიფიერი საწარმოებთან, თავისი რეალური ადამიანური არსისაგან.⁵⁵

ანტიურთ რელიგიის გმირი ხატულმწიფიერებზე, სახატურთ თუ სხვა საზოგადოებრივ საბრძოლველ დასაქმებულთ, ძველადამოხილი და მონოლოთური გმირთა, ქრისტიანული ხელოვნების გმირის ასპარეზი მისივე შინაგანი ცხოვრება. იგი მოლიანად დრამატულ წინააღმდეგობებშია მოქცეული. „თანამედროვე თვალსაზრისით რაივე უცნაურ, ზოგჯერ აუტანელ ფორმასაც არ უნდა იყოს ხორცისმსებულში ეს მწველად საგრძნობი დადამატებო უფიერებისა, შუა საუკუნეთის ხელოვნება უარს ვინ უთქვამს რაიმეზემ, რამდენადაც მასში სინაღდლის რეალური წინააღმდეგობა არისაგან“. საინტელსტრუქციოდ დასახლებულია გოტიკური ხელოვნება: „ახტრატულ-რელიგიური სილადე არ არის გოტიკურ ღმერთთა, კლდეზე, გულაზე, მოხატულად, ექსტრატური შექმადგებელი. მდღერ კლდეზელებს რომ ამოიხლებს და ცაცობირობის ტანჯვაში უსუსებ რომ მოთქვამს. — ასეთია იდეალური და ნამდვილად საყვარელი სახე, რომელიც ცხადად აშუქებს (ტანს) გოტიკური ხელოვნების ექლმისიურ გარეგნულ კონცეფციას.“⁵⁶

წინააღმდეგობის, შინაგანი დადამატებების ხელე ქრისტიანული ლოკების გაგების საუფქველდება ჩადგებელი. აქ ღმერთი თავის სრულიად მასობრივი არსებობაზე აღწევს — მიწიერი ხორციით იმობება, კაიად იქცევა. ღმერთი, როგორც ნამდვილი ერთეული სუბიექტი, შედის თავის ლოკებზე სუბსტაციასთან განსხვავებულობისა და დაპირისპირებულობის მდგომარეობაში. სუბსტაციურად განიხილვადღერი ღმერთი, დროისა და სივრცის განსაზღვრულობაში მოქცეული, სხვაში წინაგანამ და განსაზღვრულობიდან მომდინარე მოვლენებისა: დაბადება, შეგრძნებათა უფორმება, ცნობიერების მოძრაობა, ღმერთობისა და ცაცობისთან დაკავშირებული

ტყიელი გაროებისა. ჭარბმოდული ეპიკოლომი ძე ღვთისა უკვე ცხადად და მასადად დაღებებს ამ ტყიელად; „ღმერთი ჩემი, ღმერთი ჩემო, რისთვის დამოტყვებს მე?“ (მათე, 27, 46). ამ ტყიელზე გამარჯვებით, გარბმოდული ამაღლებული აღწევს ქრისტე წილად შობილობას, უზაღდეს შერგებას. „ტანჯვის კულტს ღვთაებრივი საწინის აქვს ქრისტიანულ გავგებში.“⁵⁷ ტყიელი თუ ტანჯვა, დაკავშირებული მხატვრული-მწიფიერ არსებობასთან, ერთეული სუბიექტურობისათვის, უცლობელი გარდამავალი საფეხური ღვთაებრივ სუბსტაციად ამაღლებულობის, ქრისტიანული ღმერთის გავგება ნამდვილად დამყარებულია ამ ურთიერთსაპირისპირო მომენტების მორტიკობისა და შილიანობის ცდახე ამისდაკვლად, პრინციპულად მასსამხედრო პაღლიან ცხადდ აქვს უკანადაღლი, რომელიც ცანხარად სრამი სტილიას, სრამსაა ირთირთდაპირისპირებულ მისხედრობაში ბაშთლანინინსაქან და უსხსრულთა და სრამსხსრ, რწმენა პრინციპით. „ერთის მხრივ, მიწიერი სხეულია და, საერთოდ, უღმერთება ადამიანური ბუნებისა ამაღლებულია, ღმრტულქმნილია ისეთი, რომ თვით ღმერთი გვეყვინება ამ სხეულში; მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს ადამიანური და ხორციელი აღებულება აქ სწრაფად, როგორც ურთიერთით (არა თავისთავად, არამედ შეგრძნებით სულიერთთან, ვ. ფ.) და ნაწინებობის ტანჯვაში...“⁵⁸ შინაგანი გათმუებულობა და წინააღმდეგობა ლოკიური პრინციპისა და ბუნება ადამიანის მხატვრული სახისა ქრისტიანულ ესთეტურ აღქმაში. „საპირისპიროდ ამისა, გრძობადი მხარე კლასიკური ხელოვნებაში ამ მოყვდენება და არ ქრება, მაგრამ მასავიერიოდ არც ამაღლება ამსლოტური სულიერობამდე, ამიტომ კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი რელიგია ვერ აქმაყოფილებს სულის სიღრმეთა მოიხილები.“⁵⁹ ამ უწყასსეულ გარემოებას გულისხმობს და მარტოს, როცა ძველ ბერძნებს „შავუბებს“ უწოდებდა.

სხეული, რომელსაც შერგის მათსკრებს ქრისტიანული მსოფლადქმა, თვითთა საჭერტიკ კი არაა, არამედ შინაგანადა შეგრძნობილი. „ეს არის სახე ტანჯული სხეულისა, წინააღმდეგ სხეულისა, ოღონდ, რომელიც ცოცხლობს ისეთი „სისხლისმომიქცე“, „ქმნილობითი“, „გულთიდაი“ სიბოთ ინტორმებისა, რომელიც უცხოთა ელინი ათლებს ტატუებებურად საგნებზედა გამაღმებული სხეულისათვის. „...ოღმისიური“ სიშოშლის ბრწყინვალეობა თავის თავში უზადად გარკვეული უმარობისა. ეს უმარობისა გამაღმებული მოქმენსრდება, მაგრამ იმავდროულად ღრამებოდა და მძაფრდება რატრეგტრატულ-სანახაბოთი მომენტის სუპარობა“. ადამიანის ღმრტობის ელინისტური წარმოდგენა „გულისხმობდა გარკვეულ უქმარისობას ინტორმობისა, სიღრმისა, საბოლოო კონკრეტულობისა.“⁶⁰ ხოლო მეგელიო ტყეებს: რამდენადაც კონკრეტული არ უნდა იყოს თავის თავში, კლასიკური ხელოვნება სულისათვის მინც ტრატუელ მოვლენად არსება, რადგან მის სტიქიას მოძრაობა კი არ წარმოადგენს, არამედ ადამიანის უშფოთველი პარმონია, ის წინარე თავის რეალობაში, ის ბუნებრივი, ის ქმნიულობა და მარადიული რეალობა, რომლებიც თვით უბედრებობა და წაქების ენაზეც არ კარგვენ დაქერებულს, შვიდს თვითკაცყოფილებს. კლასიკურმა ხელოვნებამ ვერ მიღწეა სიღრმედ დაპირისპირებულთა, ახსლოტურში რომ აქვს საფუძველი, და ვერ მოიარეა ისინი“. ამისდაკვლად, კლასიკური ხელოვნებისათვის უცხოა და დაპირისპირებასთან დაკავშირებული ასექტივობა: სუბიექტის შინაგანი გამაფრებისა, ცოდვისა და ბოროტებისა, წინგრობისა და ახსლოტური საწყისთან დაპირისპირებულობის, პიროვნების მისხავა ქარებისა.⁶¹

კლასიკური ხელოვნების აღნიშნული შეზღუდულობის გასათვალისწინებლად საიტრტური მასადაც ვყოფილობით ლისინის წინ. „შე „ლოკიური“ ძველი ბერძენი ხელოვანი, ამბობს ლისინგი, არ იცნობდა ისეთ ვენებათ, ტანჯვათა განმასხვას, როცა ავირება დაჩვეულობა იმ ხატებისა, რომლებიც ფიგურას გამოკვეთენ. „...წინარე მდგომარეობათა სიმამრე და სასოწარკვეთილება ამ შეურაცხყოფს არტყთ მათს წინარეობით. მე გახვდავ ვამტყობი, რომ ისინი არახლდეს გამოსახვადენ ფურტებს. „ხელოვანი ტანჯვის გა-

5. ასპექტთა ხელოვნება“ № 10, 1980.

მისხავედ მხოლოდ იმ საზომით, რა საზომითაც ამის ნებას იძლეოდა გარნობა სიღამაზისა და ღირსებისა.⁶¹ ხოლო ანტიკურ სამყაროში, სადაც უნდა და ინდივიდუალური გაფურცელობა (უფროსი როგორცაა, უმცირესი ბრძოლა და გარობა შერაცხველს და ვერანაგონი ვერ დაუკვირდება სიღამაზისა და ღირსების გარნობას. საუკეთესო მავალითა თვის სულბერტული წგნეთ. „ლაოკონი“.) სადად ადამიანის მთელი სილახვე და ღირსება გარე-მოვლენებითან ვეკავურ შერაცხვითა და ასევე გარეგულ-სხეულებიერ ტკიერებულზე უფრტრინველ ამაღლებათა. ვეკვიფრების ეს ქველბრძოლა და უფრტრინველ ამაღლებლობა, მაგრამ, როგორც თვით დღესივე იტყვოდ, „განვიფრტრება ცივი გარნობა“, რომლის უფროაო მჭრტრინობითაჲთა ვეკარგობა სხვა უფრო თბილი და ცოცხალი განცდა. ჩვენს გულსა და გაცხლს შინაგან არ ცახლოვება და ნაყვდ ეტყინაველ განცხადებულ. „ლაოკონი“ ფიგურებისა, როცა ამის სიმტკიცესა და თვითდაქრებულ გავისაწრებებულსა სრულიად ვერ შესძრავს ტანვე, უფრტრებდა. თავის თავზე ძალდატანების გარეშე, უფრტრინველი სიმწივილი ხედვებით ბედისწერის დარტყმებს, ეს უფროდელი სიმწივილი, ინდივიდუალურის სრული დაწრტილებდა სუბსტრუქციონისაზე სახეზეა თავიდანვე. დამორჩილებისა და შერაცხვის საკითხი არ არც დაგ, პირველი განურყველია მეორისაგან, შექანიერება უფრის მას. ქრისტიანული ხელოვნების მეკუთხარი ვუთხოდ ამობს: „გამობების სასულებლებს სინდერტრინებს ერთად, რომელსაც ფლობდა ელინტიკური-რომაული ხელოვნება, მას მაინც აუღდა ის ნა — ვადმეტერა უფროლოდ სულიერი, როგორც დასაწყისიდანვე ეს გააკეთა ქრისტიანულ-მა ცხოვრებებში.“⁶²

ქრისტიანული ხელოვნების იდეალი, „როგორც სულიერი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა, არ ნიშნავს შერაცხვას, რომელიც საშინარის ბუნებრივსა და სულიერი სინამდვილესა სახეზეა თავიდანვე, არამედ პირიქით, განახორციელებს თავის თავს, მხოლოდ როგორც ამაღლებს მისი უფროლი არსებობის სასრულიობიდან მისხავდ ქეშმარტრებამდე. ამისთვის საჭიროა, რაჟა სულთა თავისი მთლიანობისა და დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად განცხადებულს თავისი თავისაგან და დაუბრისბაროს თავისი თავი, როგორც სასრულიობა ბუნებისა და სულისა, თავისუფლ თავს, როგორც ისეთს, რაც უფასურული თავის შიგნით. ...ამიტომ სწლინური შერინება ჩვენ უნდა ბავიშვილ და ბავშვობიდან, რომცირც ვეკვდებ, რომცირც ვმრტრებო სწლინს, რომცირც ვტრტყნის, რომცირც ვმსაწარმ-ბაშთი თავს ირის ძალ-ღონის დაბრავს და ბრძოლს და არანა-ბრძოლს ბრძობისა, ტანჯება სწლინს და ხორცილს.“⁶³ (ჩა ჩვენი, გ. ფ.). ირი გარემოებებ და განსაკუთრებით საყურადღებო. პირველი: კლასიკურისაგან განსხვავებით ქრისტიანული ხელოვნებისათვის იდეალი თავიდანვე სახეზე არაა ბუნებრივსა და სულიერი სინამდვილესი, — იგი ბრძოლით, შინაგან დაძვინით, საყურადღებო ვიღებულ გამარტრებით მოიპოვება. ეს არის იდეალი ქველებისა, ბრძოლისა და არა უფროდელი სიმწივილისა და უძრავი ვერტრებობისა, როგორც ერთის შეხედვით შეიძლება მოგვეხვეწოს ფრტყლების ქვერტებსა და ბავიჯოფიული ძეგლების წაქოებისა. ეს ნიშანი ქრისტიანულ ხელოვნებაში თავს იჩენს „რაჟა მხოლოდ ქრისტებს სახეში, არამედ, საერთოდ, მთელი კომპლექსში სახეობრივი წარმოადგენებისა ეს სახე ჩვენს წინაშე წარმოდება, როგორც ანტიფონა მონათმფლობელური ხელოვნების ცენტრალური სახისა — მოუწყვლადი, მთლიანი, ფიჯიურად სრულიყოფილი გმირისა, რომელიც წინების უმჯავ არ კარგავს თავის პარმონიულ წონასწორობას და ლამაზ დღიერებას. ბერძნული კლასიკურების ნებისმიერ ქანდაკებისა წარმოადგენს ვეკრძელ ამოუფრენობი რა შუა საუკუნეების ნებისმიერ ვეკრძელს, არ შეიძლება უფრო ცხადად ვეგარნობით ძირტრული სეკუბოა ირი ეპოქის ესტრუქტურ ძიებება და იდეალთა ეკსპობირების ისტორიისა. ამასთანავე, არ შეიძლება დავივიწყოთ, რომ პირველი, თავის წარუბალ ზომებასაპრობირი მისუხვან-ღონის მიუხედავად, შეამჩნილა თავისუფალი კლასის მძირ, რომცა კლასი მონებობს ბავწირული ითუ ვაწარმოებობის, ხოლო ამიერ თავის თავში არანაწრებობი ბავშვობაგვად ტრავმების დაბრძობაშული ხალხისა⁶⁴ (ჩა ჩვენი, გ. ფ.). მეკვლის ცრტაშე ურადლება უნდა მივიკვირო შერავ გარემოებისა: მთლიანობის და თავისთავადობის მოსაპოვებლად სული განცხად-კვდებდა თავისი თავისაგან და ერთმანეთს უბრისპირებს სასრული

და უსარსული ასექტებს თავისივე თავისა. ესაა სწრაფე ერთ-ერთდაბრისპირებულ მომენტთა გამოლიანებისაგან და უსარსული-ბა ამ სწრაფისა, როგორ პრინციპი. ჰრისნიანული მხაბრ-ული სხის სტრუქტურაში ერთმანეთს ხაზმდინებს ურსიურ-გამომრტყმადელი და ბუნებრივ საკონტრასტო კონსტრუქციისა, ბათი წინადადებობისა და ურნიტრალიზირებობაში, ბათილიანებისაგან წრფაშვის უსასრულობაში ცოცხალ მხაბ-პრული სხის მუხმინისა. გამოლიანებისაგან სწრაფის უსასრულობა ეთ იმითობა ცენტრალური ნერვი ამ ხელოვნების ტტლისა, რომ სულის თავის თავთან შერაცხება, თავისთავად, წინად სულიერად აქება და, როგორც ასეთი, მხოლოდ აზრისა და ფილოსოფიისათვისა მისხანვლობი და არა ხელოვნებისთვის, რომლის პრინციპი სწორედ განსხვავდება და უკუვლავლი იდის სახეში და ხატში გაცხლდება: ხელოვნება გამოხავს იმას, რის გამოხავედ ძალდება — სწრაფავს სულერ საქწყისთან ხორციელის გამოლიანებისაგან, სულის თავის თავთან დაბრუნებდა და შერაცხვისაგან. აქ ადამიანი ვერ კიდევ არაა სულიერი დაბრუნებული, ვერ არ დამდგარა ღვთაებრივი საქწყის პათოლოგის ხანა; აქამდე, ასე თუ ისე, მიუწყდება ხელი მხატვრულ წარმოსახვას. აქ ხელოვნება, როგორც მეგელი იტყვის, „თავიდანვე წინადადებობათა მეუფებაში მოქცეული. წინადადებობა იმაში მდგომარისა, რომ თავის თავში უსარსული სუბიექტიურბა, თავისთავად, გამოლიანებდა და გარტრულ მასალისთან ვეკუმბლებული უნდა დარტყნ. ეს ანტი-ფილოსოფიისა ირავს ასექტების მათს თავისთავადობაში და შინაგან-ცხოვრების თავის თავში დაბრუნება შეადგენს შინაგან რომატიკულბს. შინაგან ატრმანეთით, ასექტებთა კვლავ შინაგანთან ერთმანეთს ვეკწყვეტდება; ვიდრე ბოლოს სრულიად გაითიხრებოდნენ ამით ისინი ვეკვიფრებდნენ, რომ თავის აბსოლუტურ მთლიანობას უნდა ეძებდნენ სხვა უბანში და არა ხელოვნების სფეროში.“⁶⁵ ეს სხვა სფერო აბსოლუტური მთლიანობისა, როგორც ვთქვი, არის სწრაფი, ფილოსოფია, სული, „მხატვრული ლიტერატურა და ეპიკოსა წყვიფდება სულიერი სინტრეტიზში ქრისტიანობისა, რომელიც „წინადა“ აზრყოფილად გარდაქცევისაგან მიიღებს.“⁶⁶ ხელოვნება უჭირს განსხვავდისა სწრაფისა, რასაც მას უდგენს ქრისტიანული მხოლოდაქმა. ამით ჩვენ ახალსა და პრინციპულ საკითხს შეავადებთ.

ძველი ბერძნების წარმოადგენა ღმერთებზე, რაც მთლიანობი და ხელოვნებაში ვადამილეთ, შეადგენს არა მხოლოდ ძირიობს, არამედ „უკუვლელ უფრო შესატყვისს შინაგან კლასიკური ხელოვნებისა“. მეგელი მთხრობს: „ბერძნული რელიგია არის რელიგია თვით ხელოვნებისა, მაშინ როცა ვეკვინდება რომანტიკული ხელოვნება, რჩება რა ხელოვნებად. უკვე მშობილბის სტრინდობის უფრო მაღალ ფორმაზე, ვერც ამის წადრება ძალუქს ხელოვნებად.“⁶⁷ (ჩა ჩვენი, გ. ფ.).

ხელოვნება ძველ საბერძნეთში, როგორც მეგელი იტყვოდ, „მისხნავდა თავის საყოთარ ცნებას“. აქ წარმოებულს იდეური შინაგან სრულ პარმონიაში ხორციელ-მეორეს სინამდვილესა. ბერტიალურ-ამქვენიური არსებობა პირდაპირა ვადამიკული იდეისთან, სუბსტანციისთან, რომლის გამოხატვებულად იცო დაიხმონილი. და პირიქით: იდეა და სუბსტანცია თავის სახეში (ფორმისა) მხოლოდ თავის თავს არტყვავს და პირდაპირპირპირობა თავის განსხვავებობისა, ზუსტად „ის“ თავის ფორმში. ქრისტიანულში მშენიერების იდეა, როგორც აბსოლუტური და თავისუფალი სული, ვედაა „იტყვა“ ვეკვინულ-მატრიალურ ფორმში. თავის სრულ შესატყვისებას იგი თავისუფლ შეგინდა, სულში ეტებს. „სილული შინაგანისა ხდება ძალიან მძღვარი. ...ღვთაებრივი საქწყის უნდა ამოსილტეს ადამიანური სუბიექტურობიდან.“⁶⁸ სულიერობა, რომელიც გმირის მხატვრული სახის შინაგან სუბიექტებს, აქ ისეთი შინაგანისა, რომ მას არ ძალუქს მთლიანად გამოიხრეს თავისი თავი ბუნებრივ ადამიანურ სახეში. აქ ჩვენ საქმე ვეკვძვს არა ეტრბო, ადამიანურ არსებასთან, არამედ სულიერი პირდაპირბისთან, თავისუფალ სულიერობისთან. და რაც ხელოვნება ცდილობს თავისუფალი სულიერობა გრძობად-მეორეს საბურველში ვეჭვირო, აწუდება წინადადებობა — შინაგან ვერტყვად ფორმში. თითქმის გამოშვებობა ვარსაბურველიდან. ქრისტიანულ სწრაფობისა, ბავშვობისა ხელოვნებისა თავისი თავისი უნდა, ბარბარული თავისი ტტლს, უმჯავ, პასტონახა, ეს პროცესი ხორციელდება მის საპუბარ უბანში და თვით ხელოვნებისაში ფორმითი.“⁶⁹ უტრადხადება, რომ, თუმცა ხელოვნ-

ნება აქ ცდილობს თავისი თავისა და შესაძლებლობების გარდაუტეხად, მაგრამ თავი თვს პრაქტიკულ, ტენდენციულ ხორციელდება ხელ-ლოვნების სფეროში და „თავი ხელოვნების ფორშია“. შეიძლება მივიღო, რომ ტენდენციულ შინაარსს ფორშია ვერ დადებია, ხელოვნების თავისი თავიდან გასვლისა, არის ზოგადი ნიშანი ქრისტიანული მხატვრული სტილისა. მათ ქრისტიანული იდეალი მიე-მართება ისეთ აბსტრაქტულ შინაარსს, რომლის ადვოკატურა წვდობა ხელოვნების შესაძლებლობებს აღემატება, გაცნობიერებულ-თა ცდილობს მანათა ნაწარმოებში, „შეინერგება საღმრთო... — ამბობს გრიგოლ ნოსელი, — არა გამოიხატავს არს შემოინერგების ფუნქციას, არამედ უნუშვავსთა წესითა, რომელი მიუთხრობდეს არს გაღლისწიან-ყოფად“.⁷⁰

ეს არის გამოვლინება გამომსახველობითა და გამომსახველობითი ასპექტების ანტიგონიზისა უკვალ დროის მხატვრულ სახეში (გამოსახატავ-გამოსახატელი ექნის საურდებს — გასავსების გამოხატ-ველობითი საქმიანობა) აღონდ ქრისტიანულ მხატვრულ სახეში ეს ანტიგონიზა ზღვარს აღწევს და ამით საინტერესო წინააღმდეგ ეხს-თეტიკურ საგანში. „პრობოზოი ხელოვნის მიხედვითი ობიექტური გასავსე-ბის რავლერ შესაძლებლობებზე ფართოა...“ არა მტობის სახეზე მზადა იქნეს „წინააღმდეგ“ შინაარსად, თავისი თავის გამოხატავად ქაყოფილდება გარკვეული ფორშიები, რომლებიც კარგად უშუა-ლოდ გამომსახველობითი შინაარსს, იქცევიან პირობით ნაწარმად.⁷¹ ქრისტიანულ მხატვრულ სახეში აზრი აღმოჩენს, რომ თავის ფორ-მის, განსხვავებული შეიძლება მკინდეს გარკვეული დაშორებულდ-ბა მიხვას. მხატვრულ სახეს აქ უყოფილეს აქვს საშუალო რაოდ-ეფერო შიში, ვიდრე გარეგნობა-ფორმა მიუთითებს ამავე პირდა-პირ, უშუალოდ. საშარბისა გინების თვალთ მოვაჯილო ქრისტი-ანულ ფორშიებს. სკულპტურული გამოსახულებების, პოეტურ ობი-ექტების, რომ ადვილად დაგრწმუნდეს ნაქიანის სისწორეში. უკვალ აქ გამოსახულებების, „სული მიისწრაფვის ზეგარძნობად საშარბის-კენ, თითქოს ცდილობს ჩაიხიხნას თავისი თავისაგან ვარს შემო-ხვეული ნიერბალური სახეურული, რომელიც აფერხებს მის აღს-ხვას“.⁷² სულს ეფეროება სხეული, საველა თითქოს „ამორფიზდება“ იქედან, სადაცა მიწასა და ცხა უსაა გაიფიქრული. მხატვრული სახე იმ ზღვართან დგას, რომლის იქეთაც იწვება მხოვადება უსა-ნიობისა, ლოკალიზა გამოკრში. მის „ვხედავთ“ და „ვერც ვხედავთ“, აღქმის ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა, ხელოვნებისა და შე-ტავიზირის ზღვარზე არსებობა ცნობიერების საგნისა, განსახვადე-ლია ამ ხელოვნების ბუნებისათვის.

სხეულთან სულის ბრძოლა ქმნის მძაფრ კონფლიქტს. რომე-ლიც უკვალა გამოსახულებას ანიჭებს განწყობილებას დასაბულო-ბისა. მოწოდებულთა შუა საუფიქრული შერაბილებს ამ განწყობი-ლებას, მაგრამ, როგორც გ. ლანკარევი ამბობს, არასოდეს იკვირს ღუბის დულოწმზე აღმართის გაკეთება. ბანწუმბილდება დამატარებლისა, სკულპტურული ფორმისათვის მანის ტრისტიანული ხელსაყ-რისის სტილიც მთავარ წინამძღვარებად მართს.

იმავ ნიშნითა აღებდილი ძველი ქართული მარტივლოლო-გიური მწერლობა და სახვითი ხელოვნება. ბერთის გვარცმის (XI ს.) მხატვრულ სტილურებში... დასაბულება შედგენს ფუფურის აგე-ბისა და მისი უპასტივის გამოვლინების ცენტრალურ ნერვს.⁷³ ანალიზირება გამოხატურება (როგორც ზეითი უკვე ითქვა) იმისს ვარაზე (მწკ) ქმ. გამოსახული ფიგურა მაცხობისა.

განწყობილება დასაბულებლისა, გამოსახულებბა შინაგანი დრა-მატიზმისა ქრისტიანული სტილის ერთი უმთავრესი წინამძღვარე-ბაგანია. ამ ხელოვნების საყრდენ იდეურ შინაარსში იგი მღვანდება, როგორც წინამძღვარება სხეულისა და სულისა, ამ ხელოვნების სტილში იგი თავს იჩენს, როგორც იდისი ვერ დატევა სახეში. „მა- მოხალა ხელოვნებისა თავისი თავიდან, გარდატევათა თავისი თავი-სა“.⁷⁴

მთელ უსახსრულ მწველობას აქ ასეთ დასვენებელ მიევაჯიო: ფილოსოფიური შინაარსის სიღრმით ქრისტიანული ხელოვნება აჭრბდება, როგორც ანტიკურს, ისე შედგენს ხანის საერთო ხელო-ვნების რაც შეეხება განრბად განსხვავებულსა, ფორმას, იგი ანტი-კური ექიპისა და მომდევნო პერიოდის საერთო ძველებსა უფრო სრულყოფილი. „პარი პოეზიისა იმში ვარწმუნებს, რომ არავის ძალუს გახდეს ერთნაირად ამაღლებული პოეტის და მეტაფიზიკ-ის. მეტაფიზიკა მთ ქნობიერების აბსტრაქციის ახდენს განრბობის-გან. ხოლო პოეტურსა ნიჭიერება მთელი ცნობიერება გრძნობითი უნდა ჩაიძირს“.⁷⁵ ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ ჰეგელის აზრი იმის

შესახებ, რომ კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი ტილო-ე-ვერ ამაყოფილებენ სულის სიღრმისა მოხილოვნებს“.

კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი ტილოეა „სახსრულ-ე-ვერ ამაყოფილებენ სულის სიღრმისა მოხილოვნებს, რომ იმ მშვენიერია, მიწერი-არამბიდი ფორშით აღქმული სიღამათი ამიორფობა საგანი, არაა ვადახსნილი სული მისი შინაგანი მოძრა-ობით. ამ ხელოვნების იდეალური პერსონაზე განწმენდილი არიან მიწერი ნაღლისაგან, წინააღმდეგობათაგან, ყოფითისაგან.“

ქრისტიანულ ხელოვნებაში სრულიად საპირისპირო მოვლენის-თან გვაქვს საქმე. როგორც უკვე ითქვა, წამებულ, შურბარყოფი-ლი კაცის სახეა მოავარი მასში. კლასიკური ანტიკურობისათვის უცხოა ასეთი ინტერესი, უცხოა ამავარი ტანკვინისაგან მომდებარე ში-ნაგანი სტილითი, შემჭრელი ცენება სულის უღრმესი სიშენისა, შინაგანი გათმულობის დაძლევა იდეალის უმაღლეს წერტილზე. ქრისტიანულ ხელოვნებაში „მოიბანა სულისა და სხეულის კონფ-ლიქტი, რომელიც უცხო იყო ძველი მხატვრული არჩევებისათ-ვის“.⁷⁶ ანტიკურობისათვის უჩვეული არ არის სულის აქავეზე-სულის პროტესტი ბედისწერის წინააღმდეგ (იოდლის მეფის ტა-სიშენი, გერციოდეს გმირთა ტრაგიკული ექსტაზი). მაგრამ აქ სული მინაც ეფეროება მიმართული, ბედისწერას ბრძენის და შინაგანი გა-სხვებლობის დასასწავლად არაა დასაქმებული (როგორც, მაგალითად, ავესტინენს „ახლარების“ მოავარი პერსონა, როგორც გრი-გოლ ნაწარმების ლირიკული აღსხვებობის გმირი, როგორც იაკობ ზუციასი — შუშანიკი და იოანე სანაშნისი — აბი). ანტიკურ დრამაში თითქმის ვერცხად უყოფილო სულის შინაგან, თავის სიღრ-მისკენ მიმართულ მოძრაობაა ხატებს. სოფოკლეს ოიოდისის ვრცელი მორბოლები, მაგალითად, წარმოადგენს მოიხრობას ფიქ-ტებისა და თანამართლებებს მიმართებას.⁷⁷ ამ გმირის პირადლე-ინდივიდუალის ასპექტი გაწრფილებული ზოგადისაგან. „ისტილება და მის თანამედროვეთა შესავად მას (სოფოკლემ, გ. ფ.) რა თქმა უნდა, იცოდა, რომ ნამდვილი გმირული სულის მოავარი თვისება ათავსებულდა წინააღმდეგობადაგან“. სოფოკლეს ვიგრებს ზეგარ-ეზნიობა, იწვევებთან კიდევ და მუდარს აღაღვენს, სისუტხასაც აგვადანებენ... „მცარად არასდროს იგი ებრძვიან საყურთა თავს, არასდროს სტრაიულად არ ეტყვილებს ითავინ სიწარმდღეს, ში-ნით არასდროს მკითხავენ რაიმეს თავიანთ თავს, არასდროს იხევენ უყარს“.⁷⁸

ქრისტიანული ხელოვნების იდეალი ბევრ ასპექტში უფრო ჩვეულებრივი, ადამიანური, ჩვენი მხვავს. კლასიკური და ქრის-ტიანული ღმერთების არსთა სხვაობა აქ განსხვავრული უკვალე-რისა. ჰეგელი ამის თაობაზე ამბობს: კლასიკური ექიპის ღმერთბ-ბა არსებობა მხოლოდ წარმოსახვის ვნით მოიპოვებს; ისინი მხოლოდ ექვას და მეტაფორა ამ მჭერტელობის სფეროში წარმოქმნენ და არა ჩორციტა და სისხლში, ანუ ნამდვილ კულტად. „ბერწმულ ღუბე-ბათა ანთროპომორფიზმს ამიოგამე ასედა ნამდვილი ადამიანური არსებობა როგორც პირიკული, ისე სულიერი. ეს სინამდვილე სხე-ულისა და სულისა პირველად მოიბანა მხოლოდ ქრისტიანობაში, რო-გორც ყოფა, ცხოვრება და საქმიანობა ერთ ღმერთისა“.⁷⁹ რო-გორც ვხედავთ, ჰეგელი ხაზგასმით ამბობს, რომ ბერწმული მოთო-ლოგიისა და ხელოვნების ანთროპომორფისტულ ღმერთებს აქლიან ნამდვილი ადამიანური არსებობა სხეულისა და სულისა. უსადოდ მიწვეულია ისეთი არსებობა, რომელიც უწმლილია „ყოველგვარი ნიშანი სისხლისა“, ღამე მიწერი-არამბიდი, ეს სინამდვილე მი-წერიტი ტიპითი მოხილი ღვთაებისა მიწავეე ყოფა-ცხოვრებისა და ქმედების სახით ქრისტიანობაში დაამკვიდრა. წარმოსადგენი, მხატ-ვრული კერტირება და ფანტაზიით კონსტრუირებული არსებობადან ფაქტიურ, მიწერი არსებობაზე ვადადგურათ. კუმპარტიგების დიდი დოკა პლოტინის, ერთის შეხედვით, უფროდ მსჯელობაში: „თ-ოდანასა შექმნა თავისი ზევისა არა ამა თუ იმ გრძნობად საგანთან მიმართებით, არამედ აღლი იყო, როგორადიც იგი მოავკვიდრებოდა, რომ ამ ზევის მოსურებოდა, გამოცხადებოდა ჩვენს მზარს“.⁸⁰ თეოლოგის ზევის არსებობა წარმოსადგენი არსებობაა, ისეთისა, როგორადიც მოავკვიდრებოდა. რომ მას, რწმონის ღმერთისა, „მო-სურბამოდ მამომცხადებოდა ჩვენს მზარს“. ქრისტიანულ ღვთაების არსებობა აქ ისეთი არსებობაა, როგორადც მან, რწ-მონის ძამბა, მონურბად მე მოიკვიდონ პაპობირბობას. აქ გადის წყალგამყოფი ხაზი ირი მსოფლადაგან, აქედან გამომდინარე უკვალ შედგავით.

ქრისტიანული მსოფლადქმემა ღმერთი არ არის ფანტაზიით შობილი უბრალო იდეალი. იგი ჩამოიხსნა სასრულო არსებობის შემთხვევაშიადაც, თუმცა მიწიერი არსებობის ამ სასრულომდებარე სკერტის თავის თავს, როგორც დეიანბრივ სუბიექტს. „რამდენადაც ამის წაუბოძო ნაძვლიანი სუბიექტი არის მოკლენა დეიანბრივ, ხელფეხს მხოლოდ აქლი იქნეს უზღველეს უფლებას — ახსნა-ღმერთის განსახტავად გამოიყენოს სახე ადამიანისა და, საერთოდ, მისეული წესის გარეგნული გამოვლინებისა.⁷⁹

ჩვეულებრივი სახე მიწიერი ადამიანისა და გარეგნული მისა გამოვლინება არ აწებებს კლასიკური ბელოვნების იდეალს. ეს ბელოვნება ჩრდილავს ერთი ნიშნებს და ფორმებს ადამიანური არსებობისა, „ღამაში“ ნიშნებითა და ფორმებით ცვლის სიმძერვის ბუნებრივებას, მიწიერ წაღს. ქრისტიანული ბელოვნება იუ...ეს-წრავის უშუალო კავშირს ცოცხალ ადამიანთან. მისი სახეები სრულად სხვაგვარად გველპარაკებია ჩვენ, ვიდრე გამოხატულებიანი ილიმიპირი ღმერთებისა, რომლებიც უკვედათ სთავაზობენ მხოლოდ თავიანთი ამაღლებულობის ბილავს, უღმერთო ყოფიერებას.⁸⁰ ჩვენი გულსა და ემოციური განცდას შინაგანად არ ეახლოვება ამ ნაწევრ ეზიანებას, ნათქვამი იყო ზვეთი, განსაკდელი სულტარებითა ჭვეთის „ღლოკოროსი“ ფიფიერებისა, მოუწყველი, ყოველმხრივ უზიწი გვირისა, რომელსაც ერთი ნერვი არ შეუთიროდლება წამებისას, პოლომდე ჰამონიულია და ერთგული თავისი ღამაში ძლიერებისა. განცვიფრების ცოვი ნაავი გაცემს მათგან.

ეს სიცივე გარეგნულად იმაში გამოხატებას, რომ სულტარულ სახეში სული არ ასხივებს, თვალის სინაოდე თავის სულთან (თვადები კი, როგორც ცნობილია, ის სარქმელია, რომლითაც სული გამოაშუქდება). „ბერძნული სულტარების ყველაზე მაღალ ქმნილებებში შერჩა (გამოწედა) არა გვაქვს, მათი სული და გული არ ჩანს... სულის ეს გამოშუქება არსებობს მათ მიღმა და ცუთობის მათუფრებულს, რომელიც ვერ ბრავს თავიანი სულიდან გავშარითის ამ სახეების სულს, შერჩა შეუდგას შერჩას. რომანტიკული ბელოვნების ღმერთი კი ჩვენ გვეკლავება, როგორც მხოველი, თავისი თავის განცნობიერებულ, შინაგანად სუბიექტიური და თავისი სულისა და გულის ვანსხეობილი, ჩვენი სულისა და გულისგანაა.⁸¹ ანტიკური ლიტერატურისა და ესთეტიკის ცნობილი მკვლევარი ლონსევიც განახავს, რომ კლასიკური ბელოვნების იდეალში „...არ არის ჩვენი ტანჯვა-წამებისა და იგი მარადილად წარმოედება, როგორც რადიკალი, მშვიდი და ყოველთვის გაწინასწორებული.“⁸² აქ სწენი დახატული ჩვეულებრივი ადამიანური ტიპოლოგიისათვის, ამასთან ანტიკურებით შეიძლება მივიტაროთ საგულგახილსი ეპიზოდი ქართული ჰაგიოგრაფიიდან. გიორგი მცირე, ავტორი გიორგი ათონელის ცხოვრებისა, მოგვითხრობს იმ კერძის შესახებ, რომელიც „დათხოილ იყო პირველითგან და ვიდრე უამრავად, მარნაროდებას, სახითა დედაციასათა“; მოქმედება საბერძნული, ათონის საიალოვს, სოფელ ლივოზიანო, ხდება. ყველა ნიშნით, დაპარაკია რომელიადაც ანტიკურ ქალმწიროზე („დათხოილ იყო პირველითგან“), რომელსაც „პორადლი“ თავისს ცხედრებს, „ვიდრე აქამომდე“, ვინაოდე იუოს ის „...ადგილი იყო მიქველდი, უბრალო ყოვლად უღამაში, მათანი უღამა-მალნარია და, ვცხენოდ, თუ არავინ შეიძლიათგანი მამწურობა არს მუწ“. წარმართ „ბორადლი“ გიორგი ათონელი თავიანთი ღვათების წინაშე მამავთ: „და წარვიყვანე ბერი კაცია მათ ბრძალს მის მიმართ და ესაღმარებს ღმერთსი მათისა.“⁸³ ანტიკური ღვათავს აქ უჭესდაც ის ლოკური განსახტავებრება დედევა („არუ“ და „უსული“), რითაც იგი დასასაბოძეულია შეიძლება შეგვლის ნააზრებში. ანტიკური ღმერთის რაბაბ სრულიად ნათლად არის გამოიწული ქრისტიანული ღვათების არსისგან ძველი ქართული შერჩლის ცნობიერებისა. ეს არის ერთი მამკლავი იმ არჩის საღმრთტარციოდ, რომ ადამიანისა და ღმერთის, გვაღმურისა და იდეალურის ქრისტიანული გავება იყო რეპტია ამ მომენტთან ურთიერთმიმართების ბუნებაზე, როგორც იგი ანტიკურ საეპაროში ესმიდათ.

კლასიკური ბელოვნების იდეალი თავის თავშია დასრულებულია და ჩაქვილი, ძველია თავისი თავისა, ემპირიულია და ყოვლის, ჩვეულებრივი, არ მიეზრებება. ამიტომ ამ იდეალის არსებობას მისი შვერტელი არ აღიქვამს, როგორც თავის მონათესავე მოკლენას. თუმცა ანტიკურ ღვათავთა სახეები ადამიანურია, მაგრამ ისინი, როგორც შეგული განმარტავს, მაინც არ ეუთვნებიან მო-

კვედათ, ვინაოდენ სენი სასრულო არსებობისა თვით ამ ღმერთებს კი ბედა: ემპირიულია და ყოველთა საერთო არაქველად უკმაყოფილო ახლოლოტური ქრისტიანული ბელოვნების არ ახმა-ჩამოქმეკალი გრძნობად გამოვლინებამ, იგი თავის შეგნითა და ამიტომ მისი გარეგნობა მისთვის კი არაა დანიშნული, არამედ სხვისთვის, როგორც თავისუფლად, თვითონის ნება-სურვილზე მიშველული გარეგნული ასპექტი. გარეგნობა აქ ჩვეულებრივი ცხოვრების, ეპიპირული-ადამიანური ხატუნება მიიღოს, ვინაოდენ თვით ღმერთი ჩამოიღოს სასრულო სრწინად არსებობამდე, ამის წაუბოძოთ ემპირიული ადამიანი ნათესაობისა, დამაკვეთილად ასპექტს მოპოვების ახლოლოტურისა, რის შედეგადაც თავისი ბუნებრივი არსებობის სერვისში წდობით ცივდება საყოთარ პირველად, ვინაოდენ გარეგნულად სახე არ აწებებს მას კლასიკური სიმკაცრითი კერძისა და შეუთხვევითიან დაკვეთიებით; კი არ აკრთობს, არამედ მის შვერის სთავაზობს იმას, რასაც პირველად თვით უღლის, ამ იმას, რასაც ხელდას და რაც უფერის სპრუსი, მის ირავედო მეოუ ადამიანებში. სწრწინად ამ ნათესაობითა და ჩვეულებრივ გვირავდა ჩვენ გარედან სუა საუყუნიების ხელფეხებას ასეთი წდობითა.⁸⁴

ცნობილი დღესუბნა, რომ კლასიკური ბელოვნება ახდენს ადამიანს გაღმრთებისა, გარეკველად შესხარბუნებელია ქრისტიანული ბელოვნების მიმართ, რომელიც ღმერთის ვადადამარტების გზით წვედა.

რადგან ადამიანის სულიერი სამართის სიღრმისეული სიღამაზე ვაოცება და უმაღლესი შეშინებრებად, მხატვრული სახის კონსტრუქციამთ თავისუფლი გზა მიეცა გრძნობად რეალისის შემთხვევითობისა, ყოფითი სინადავლის აქსესურის, მიწიერ ნაღვლებუნებას, გარეგნულად ჩვეულებრივსა და უღამაზისა კი ფაქტობის, მოქმედების, ამბების შინაგანი საარსულისა და მოტივის ძებნა მამოწინა წინა პლანზე. ამიტომ შესაძლებელია გასათოქმისი ყოველგვარი ფაქტი, ამავად და გარეგნული ქმედება შემოცნალოუ წარმოების მხატვრულ სქოლში, როგორც გარეგანი და ფორმალური მომენტი. უფრო მეტიც, შთაბრუნებელი ექსტაზის გამოხატება, ნათქვამი იყო ზემოთ, ეს ბელოვნება ამქობინება „ეულაზარული სულტარში“. ძირითედ განსხვავებას ანტიკურსა და ქრისტიანულ მსოფლადქმემა შორის ათავი იჩინა მხატვრული სტილია ძირეულ სხვაობაში. „განსხვავება ანტიკურსა და ადრინდელ ქრისტიანულ ნაწარმოებთა სტილის შორის, — ამბობს გრის აუერბახი, — ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა თვალსაზრისითა და სხვადასხვა მანიერების არის დაწერილი“. აუერბახი ერთნახევრად უღამრებ ბიბლიური წარგებისა და მომერისის ნაწარმოებთა მხატვრული ხელისა და სწენის ყველაზე დიდი სხვაობა მათ შორის ამ გარემობას უკავშირდება, რომ „ძველი აღქმის ტექსტების შესწავლა ქმნის სულ სხვა წარმოდგენას მაღალი სტილისა და ამაღლებულობის შესახებ, ვიდრე მომერისის ნაწარმოებები; თუმცა მომერისის სულად არ ერიდება ყოველდღიურ-რეალისტური სწენები გადგაქვევის ამაღლებულტარაგიულს.“⁸⁵ სანიშნულად დასახტელებულია იც წინის გადატარებელი ოლსცესის შინ დაზარუნების პათეტიკური ეპიზოდი, რომელთანაც ბუნებრივადაა შერწყმული ყოფითი სცენა ფიფის დაზინას. ჭრე ციველ ფსევდოლოგიის მითითებდა ამაღლებულ-პათეტიკურსა და ყოფითი სცენების ამ შერწყმავდ მომერისის ნაწარმოებებს.“⁸⁶ ამ მასალებზე დაკვირვებას შემდეგ დასვენამდე მივავს აუერბახის: „მომერისის ნაწარმოებებში მინორი ყოფის რეალისში, ყოველდღიური ცხოვრების წარმოდგენა მუდამ რჩება იდეალური-მშვიდობიან სფეროში, იმ დროს, როცა ძველი აღქმის მომარობებში ამაღლებული, ტრაგიული და პრიბლემპატური იმთავითვე სწორედ ყოფითსა და ყოველდღიურში ვლინდება.“⁸⁷ ღრიალ ვაიერადლები დასცენა. იმის თქმა კი არ შეიძლება, რომ ანტიკურ ლიტერატურაში საერთოდ არაა წარმოსახული ყოველცხოვრებითი ეპიზოდი, ჩვეულებრივი, მიწიერ-ადამიანური დეტალები, ნაღვლდეინებანი. მაგრამ მიწიერის, ყოველდღიური ცხოვრების ეს ცრცილი სფერო „მუდამ რჩება იდეალურ-მშვიდობიან სფეროში“ და „ამაღლებულობის, ტრაგიულის, პრიბლემპატურის“, ზოგადად — იდეალის, კონსტრუქციამთ იგი არ მონაწილეობს. ეს არის „პერიფერიკა ადამიანური ციქვისა“. ქრისტიანულ ბელოვნებაში კი „ამაღლებული, ტრაგიული, პრიბლემპატური იმთავითვე სწორედ ყოფითსა და ყოველდღიურში ვლინდება“.

ბიბლიური წინების მხატვრული სტილის მიმოხილვის სახატავს რელს აუერბახი ამბობს: „ის ლიტერატურული სტილი, რასაც



გამოცემულია ქრისტეს გაორჩენა და მოქმედება მალტეხინდელთა შორის და ხახიალდება არავითარი ამაღლებლობით, რომელიც დაწერილია წინამორბედი ანტიკური ნაწარმოებები⁸⁷. უფრადლება განახლებულია ვაჟანის ეპოსტელს, როგორც განსჯეუბრებით ტრავიულესა და ამაღლებულზე ის, რომ შეფუთა მსგეჟს ქრისტეს⁸⁸ ვაჟანცულ იქნა, როგორც ჩვეულებრივი დანაშაუვე. ეველასავან უარყოფილი, დამტრებული, მასხარა ადგეუბლი და ჩაქოლდია, — ეს მოთხრობა სწოლად ხაზობს ესთეტურის ანტიკური წორწებს. ამს ქმნის ახალ მალდ სტილს, რომელიც არაოცურ უარყოფს განიხილავ-რეალურს, არამედ შეითვისებს კრევე ულსათას, უღრმს, ფორკურად დაენიხებულს⁸⁹. უფრო კვეთია უფრანხი ზენიშვას: „ყოფითი რაგონში შუა საუფრეების ქრისტეანული შეუღუნების არსებითი ნაწილია, განსჯეუბრებით ქრისტეანული დრანგებისა“⁹⁰ მხოლოდაქმა, რომელმაც ღმრთი მიწვე წამოიყვანა და ჩვეულებრივი ადამიანური არსებობით შემოსა, ესთეტურები იღეპლის ფორმირებაშიც ყოფითსა და ჩვეულებრივს ემეარება.

უცანასივლად ბუნებრივად იხმება კითხვა: რა ფუნქციითა და პირობებით შედის ქრისტეანული ხელოვნების იდეალი მიწერბორკული მომენტე, ადამიანის პირადული და ინდივიდუალური მხარე? რადგან შემწარბიტი ქრისტეანობისათვის ამქვეყნიური სინამდელე თაჟისავად სრულიად არ წარმოადგენს ბორბებს. მის შესავალბით ხელოვნებაც არ მიდის გრძნობად სამყაროს მიწველი უარყოფის გზით. თუცა ვეავეს მრავალი ნაწარმოები, ამ შესავალბით სიხობს მიამა მდგარი, სადაც სწორედ შოშველი უარყოფის გამო, ესთეტური სავანი ძმელად შეიგრძნობს. სხვა შემთხვევაში მატერიალურ-გრძნობილმე დაიწმება გამოხატობის ამ არჩილია სუღერბობის. ეს გარკვეუბია კი გრძნობილ სინამდელის წარმოშობის უეავერბდება — ღმრთია შემოქმედე კოსმოსისა და მის მიერ შემქნილი სავნები მას მიეწარება, ჩამოვავე: სამყაროს სილამაზე შემოქმედის მშვენიერების გამოსხვევამა. ეს არის ეველავე განსავლ და სიკოცხლენიარანი ნერვა ქრისტეანული ხელოვნებაში, რითაც ის თავისი არის უღრმეს საფუველში უეავერბდება, ერთის მიერ, კლასიკური ხელოვნებას (წინ) და, მეორეს მხარე, რენესანსს (შემდეგ).

ქრისტეანობის არის გამოხატეული ნაწარმოებში სხეულის სიამავე, მატერიალური სინამდელე დაჩრდილდება არა თავისთავად, არამედ სულიერი სინამდელესთან, სულის სამყაროსთან შედარბობით და შეიარისპირბობით. „სამყარო სულისა განარკვევბა შენიშობს გარეგან სამყაროზე და მოასწავებს ამ გამარკვევბს თვით ამ გარეგან სამყაროს ფარგლებში და იმავე სამყაროზე, და ამის ეკლბობლე გრძნობილმე მოველია უფარგლებში“⁹¹.

სულიერი ინტინდიპისის და ჩრდილმე სწარმავბით შეკანბის გზაზე ძრისინაწული ხელოვნების გემირი მაღალდებ შეანსანსწულს. ჰეგელი ამბობს: „სულიერი თავის თავისევე ამ ამაღლებბის გზით ახლა იგი იქნეს თავის უკანონო თავის იმ იმბიტეობრბობს, რომელიც იმულებული იყო ამხედე ამოად ტენება არსებობის გარეგან და გრძნობად ასექტში (იგულისხმება კლასიკური ხელოვნება. გ. ფ.)... ეს ამაღლებლობა შეადგენს ძირითად პრინციპს ჩრმინატეული ხელოვნებისა“⁹².

თუ მატერიალურ გრძნობილმე არჩობამა, უევეელი და თავისთავად ცხადი, მისი ასებობის მტეკეობის ნაქლები უფსე აქვს ვეც, საეროიდ და განსაკუთრბობით, ხელოვნებაში, სადაც ხელოერი სამყაროს ამაღლებლობა „შეადგენს ძირითად პრინციპს“ (ჰეგელი). არჩობამე მალაია უეღლფერი, რაის მისი მილდა ეფეს. ესთეტურად შემოქმედი ის ამაღლებლობა შეიძლება იყოს, როცა პოზიტიური უფსე აქვს იმას, რომელიც მალდებთან (მაგალითად, სიკოცხლეს, მიტანილს მამ თუ იმ იდეის სამხსვერბოლზე).

ადამიანის გრძნობად-მატერიალური მხარე სულიერ-ღვთაებრივითან შედარბობით და შეიარისპირბობით არის დაბალი ქრისტეანული ხელოვნებისათვის. შემდობამე-შეპირისპირბობა და კონტრასტი მხ მალკვანების პრინციპული სტილიზირი ნიშანია.

ახსივერე მიმართება მეარდება ინდივიდუალურთან, კერძოსთან, პირადულთან. ლტერატურული ხასიათის სპეციფური ქრისტეანული შენარსში ეს ასექტი წარმოდგენილია, იგი წინააღმდეგობაში აღმონდობს იდეალურთან, ღვთაებრივთან, საეკლესიოთასთან. შინაგანი გარბებისა და ტკივლის გზით გმირი მალდდება ინდივიდუალურზე. ხოლო გარბებასა და ტკივლის ის ეწვევს, რომ ინდივიდუალური და პირადული გარკვეული პოზიტიური შენარისთან აღმე-

დილი და არაა არჩობამ თუ ბორბობა: ამაღლებულობის განსწავლვა და მსხვერპლად მიტანას ფასეულობის შეგნება უდგეს ნაშეგნებში⁹³ სადა. რაც უფრო გარბილია ამ ფასეულობის შეგნება, მით უფრო მძარბია წინააღმდეგობის ტკივლი; რაც უფრო მძარბია ტკივლი გარბებას, მით უფრო ზეწომედიანა განცდა ამაღლებულობისა, რომელიც შინაგანი ტკივლისა და გარბების დაძლევისა და მოხსნის გულისხმობს იდეალობში. ჰეგელი ამის თაობაზე ამბობს: „ინდივიდუალური დახასიათება იქნეს ეს იდე ვარკვეულობის სწორედ იმბიტეობი, რომ იგი წარმოადგენს რაღაც სარკვევბისა და ასოცლებურად არ ტრწეწის სულიერი ნეტარების საყრდენობას; რომანტიკული მსატერული ფორმის შესახებამდე ამ დახასიათების ენდვია თავი-სუფლები... რელიგიური სვეფოს იდეალურ ცენტრსა და ძირითად შინაარსს ხელს შერბინებულო, დაქაყოფილებული სიყვარული...“⁹⁴ ქრისტეანული ლიტერატურის გმირის ხასიათი ასმბიტე ინდივიდუალურისა, განსაკუთრბებისა აუცილებლად შემოღობს, მაგრამ „ასოცლებურად არ ტრწეწის“ და არ მსქეპლავს ზოგადს, იდეალურს, არამედ ენახსურება მას, როგორც საყრდენი, პიედესტალი, რომელზეც აღმობრბება მონუმენტალური ხახე იდეალობი. ეგრეთ და ინდივიდუალური თავისი არჩბესობითა და შენარბობით სიღამბით ამკვედრებს (მოითხვებს) არსებობასა და ამაღლებულობის ზოგადისა, სულიერიისა, ...ინაინადე სწორედ ახეი შემთხვევაში, როცა ერთი განიცდის თავის შეწულდულობას, მეორეს ეუღლებია შეგნება თავისი ძაბისა და უსასრულოდ მაღლდებამ სწორედ იმით, რომ მიწვევ აუქულებს სხვას“⁹⁵.

მაგრამ პირადულისა და ინდივიდუალურის მიმდებარე უცლობილად ჭილოდვებმა გარკვეული პოზიტიური ფასეულობით და მისი მსხვერპლად მიტანა მხოლოდ ამ გზით ხდება ესთეტურად ამაღლებული. ჰეგლის მიერ ნახსენებლი სიუვეტი, რომ „რელიგიური სვეფოს იდეალურ ცენტრსა და ძირითად შენარის ქმნის შერბინებულო, დაქაყოფილებული სიყვარული“, — იმას ნიშნავს, რომ გმირის ინდივიდუალური სამყარო მარტო უმაღლეს სახეებზე — იდეალობა „შერბეგული, დაქაყოფილებული“ თავისი სიყვარულის სავანთან — ღმრთიან, „შერბეგული, დაქაყოფილებული“ სტადია დგება შერბებისა და დაქაყოფილების პრინციპის შემდებზე, როცა პირადული სწესები მტკავრეულად უპირისპირდება საუყოფლობას. სულიერი სინაზე, ნეტარება და სისარული, ქრისტეანული ხელოვნების გმირთა ხახეებში რომ გამოიჩინოს, არის სიხარული ტრავებსა და ტკივლად სამარკვევბისა, გარბების დაძლეული გერასწორბობის სულიცობა. იგი გამოხატობს, როგორც ჰეგელი იტყობა, „...ღმობითი ტრეხებობა. ტრეხში მინიშნებს კანმანს, ღმობით — ნაილ-სიხვისობისა და, ამრბად, ღმობით ტრეხში გამოხატობს ამ შინაგან სიმშვიდეს განცდილი ტრავებსა და წამებამა“⁹⁶.

დაახლოებობ ახე წარმოვაქდებმა ფილოსოფიური წანამქდებრბობით და ძირითადი ესთეტური პრინციპით შუა საუკუნეების ქრისტეანული ხელოვნებისა. თავის საუციეობი ძეგლებში (იქ, სადაც თავის წანესობს და არის შეესავლებების) ამ ხელოვნებამ შექმნა ისეთი ფასეულობანი, რომელთა უარყოფა აუხსენებს დატკეობა მტერბრებს მსატერული ხასის ვანეითარბის ისტორიაში, „შუა საუკუნეების ხელოვნებამ უფირფავსთე ამობრბენით გააძლიერა მსოფლიო მსატერული კულტურა და იყო უცილობელი ტკამ ესთეტური უმეცნიერობა. მან ვეკავლა გზა დევილი და შეურბესურდული ადამიანების ციკრების დრამატული სტილის გამოსატკადავ; მან დაკვანას მშვენიერება სულის წესის უძღურსა და ულსამზო სხეულთან; მან ვააფართოვა დაბაჟირი გრძნობებისა, რომელნიც აუადამიანობის ცნებაში შედის, — ვულგარუყოფლობისა და თანაგრძობის წურვარებთან მწარე ჰლებებზე ზოგამდე მძაღარი, უწრწეულყოფილი, თვითმყოფელი ბორცისადმი“⁹⁷.

როგორც მიუთხვებთ, შუა საუკუნეებმა შექმნა სამყაროს საეკუთარი სურათი, მწეუბობა და თანაზომირი, ხოლო ადამიანი იყო ამ სამყაროს „პარმიოული ნაწილი“ და ვარკვეული თვალსაზრისით „უველა საცნის საზომს“ წარმოადგენდა მასში. თუცა შუა საუკუნეთა ჰუმანიზმი არა ჰკავს იმავე მოუღმანს ვაჟ ეპიკებისა, მაგრამ ეს არ უღლის მას იყოს და დარჩეს ჰუმანიზმად — სამყაროში ადამიანის დამკვედრების ფორმად“⁹⁸ მიუთხვებთ, რომ, მაგალითად, ათასწლეული ბოზანტიური კულტურა „მხოლოდი ცივილიზაციის დაუფრეკანი ფურცლია“; რომ იგი ყოველგვარ, ნაყოფირი ურთიერთობის იყო „...თავისი დროის არამდიდ და კულტურათაობას:



ქართულთან, სომხურთან, სლავურთან, არაბულთან და სპარსულთან⁹⁶

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანობის სულისკვეთება ქარგად „მოირგო“ ქართულ მსოფლალქმას. მიწისა და ზეცისვე ერთნაირი ძალმოხილებით მღვდელმთავარი ჩვენი ეროვნული სული ფანატრში არასოდეს ჩაძირულა და „ქართულ ეკლესიას ქრისტეს სახელით ქრისტიანები არ უღვინია“⁹⁷ შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ძეგლებში ეროვნული მსოფლგანცდა ქრისტიანობის ცხოველყოფილ ძირებზეა დაშენილი. რაც შეეხება ლიტერატურას, სასულიერო მწერლობის წიაღშივე შემზადდა საფუძველი საერო სიტყვიერი ხელოვნებისათვის და მასთანარსებობას მწვავე ხასიათი არასოდეს მიუღია. ამიტომ წარმოგვიდგება ძველი ქართული კულტურის განვითარების ხაზი ორგანულ მთლიანობად. შინაგანი დრამატუზმისა და ტიხილების გარეშე.

შენიშვნები:

⁵¹ А. Гарнак, Сущность христианства, стр. 64, 62.
⁵² Бруно Бауер и первоначальное христианство. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочин., т. 19, стр. 312—313.
⁵³ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 262
⁵⁴ იქვე, გვ. 260—261.
⁵⁵ იქვე, გვ. 263.
⁵⁶ იქვე, გვ. 263, 262.
⁵⁷ გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, გვ. 150.
⁵⁸ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 105, 13.
⁵⁹ С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, стр. 62.
⁶⁰ Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 13—14.
⁶¹ Лессинг, Лаокоон, М., 1957, стр. 85, 86.
⁶² Wulf Oskar, Altchristliche und bysantinische Kunst, I, Die altchristliche Kunst, Berlin, 1914, S. 2.
⁶³ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 91—92.
⁶⁴ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 263.
⁶⁵ Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 137. როგორც ერთზე უკვე შევთითეთ, ჰეგელი ქრისტიანული შუა საუკუნეების ხელოვნებას საერთოდ „რომანტიკულს“ უწოდებს, ხოლო მის უბრველეს გამოხატულებად გაანალიზებული აქვს „რელიგიური სფერო რომანტიკული ხელოვნებისა“ (იხ. ტ. XIII).
⁶⁶ Теория литературы, I, стр. 219.
⁶⁷ Лекция по эстетике, сочин., т. XIII, стр. 15.
⁶⁸ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 35.
⁶⁹ იქვე, ტ. XII, გვ. 85.
⁷⁰ უძველესი რედაქციები ბასილი კესარიელის „ექუსთა დღეთაჲსა“ და გრიგოლ ნოსელის თარგმანების „კაცისა აგებულებისათჳს“, გვ. 149.
⁷¹ Н. К. Гей, Искусство слова, стр. 124.

⁷² Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, в. 0, стр. 74.
⁷³ Вико, Основания новой науки об общей природе вещей, Л., 1940, стр. 357.
⁷⁴ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.
⁷⁵ Теория литературы, кн. II (Роды и жанры), М., 1964, стр. 455.
⁷⁶ А. и М. Круае, История греческой литературы, Петроград, 1916, стр. 276.
⁷⁷ Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 76.
⁷⁸ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, стр. 225.
⁷⁹ Гегель, Лекции по эстетике, Соч. т. XIII, стр. 90.
⁸⁰ იქვე, გვ. 13.
⁸¹ იქვე, გვ. 90.
⁸² А. Ф. Лосев, История античной эстетики, I, стр. 82.
⁸³ ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი II, XI—XV სს. ილია აბულაძის რედაქციით, 1967, გვ. 139—140.
⁸⁴ Гегель, Лекции по эстетике. Сочин. т. XIII, стр. 100.
⁸⁵ Erich Auerbach, Mimesis (Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur), Bern, 1945, S. 52, 58.
⁸⁶ О возвышенном, М.-Л., 1966, стр. 23.
⁸⁷ Mimesis, S. 28.
⁸⁸ Mimesis, S. 76, 155.
⁸⁹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 85.
⁹⁰ Лекции по эстетике. Сочин. т. XIII, стр. 88.
⁹¹ იქვე, ტ. XIV, გვ. 33—34.
⁹² Ф. Шиллер, О возвышенном, Статьи по эстетике, М. Л., 1935, стр. 174.
⁹³ Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 162.
⁹⁴ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.
⁹⁵ Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков, М., 1972, стр. 5.
⁹⁶ Памятники византийской литературы IV—IX веков, М., 1968, стр. 5.
⁹⁷ გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, გვ. 172.

„ყაზგების განძის“ ანტიოპოპორული გამოსახულებები



სურ. 1. „მელაინის განძი“ დილი
ანტიოპოპორული ფიგურა

გიორგი ჯავახიშვილი

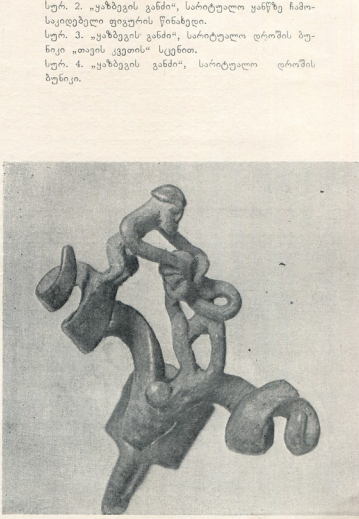
საუკუნეში მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც მკვლევართა ყურადღება პირველად მიიქცია თერგის ხეობაში შემთხვევით აღმოჩენილმა ძველებურმა ნივთებმა. 1877 წელს ასეთი შემთხვევითი აღმოჩენის ერთ-ერთ ადგილზე, სოფ. სტეფანწმინდაში, ყაზბეგების სახლის მახლობლად გამოჩენილმა მეცნიერმა გ. ფილიმონოვმა წამოიწყო არქეოლოგიური გათხრები, რომელიც იმ დროისათვის საკმაოდ დამახასიათებელ სათავედასავე ისტორიას მოგვაგონებს. პირველივე თხრილში გ. ფილიმონოვმა ქვევს შორის აღმოაჩინა ოქროს საყურე და ბალთა, პასტის ცისფერი მძივები, ხოლო უფრო ღრმად — ბრინჯაოს ჭაჭვით შეკრული ოთხი ქურჭელი — ვერცხლის შესანიშნავი პინაკი, ბრინჯაოს ორი მათარა და სპილენძის სიტულა, რომლებშიც იდო ბრინჯაოს, რკინისა და სხვა მასალის მრავალი ნივთი — საკულტო დროშების ნაწილები, ცხენის რახტის მოსართავი საგნები, აარაღი და სხვადასხვა სამკაული — სამაჯურები ფიბულები, მძივები და სხვა, სულ ორსამედ საგანი. მთაში სწრაფად აღმდება; მუშაობით გატაცებული მეცნიერი

იძულებული იყო შეეჩერებინა გათხრა და როცა დილას თხრილს მიუბრუნდა, იგი არეული და ცარიელი დაუხვდა — ღამით უცნობ პირებს გაეცათათ ნივთები.
გადიოდა დრო, ინტერესი სტეფანწმინდის აღმოჩენების მიმართ არ შესუსტებულა; 1878, 1879, 1888 წლებში იქ მუშაობდნენ ფრიდრიხ ბაიერნი, ცოლ-ქმარი უვაროვები, ვ. ანტონოვიჩი, კ. ოლშევსკი, ა. ბობრინსკი — იმ პერიოდის რუსეთის ცნობილი მკვლევარები, რომლებმაც ზოგიერთი ახალი მასალა მოიპოვეს, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ თანდათან გამოჩნდა „ყაზბეგის განძის“ დეტალური ნივთები; რომელთაგან ნაწილი უკვლავად გაქრა, ნაწილი კი სხვადასხვა გზით საბოლოოდ თავი მოიყარა ძირითადად სამ მუზეუმში — ლენინგრადში, სახელმწიფო ერმიტაჟში; მოსკოვში, სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში და თბილისში, ყოფილ კავკასიის მუზეუმში — დღევანდელ ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში; შემდგომში მათ „ყაზბეგის განძის“ სახელი შეერქვა.

„ყაზბეგის განძს“ მრავალი გამოკვლევა მიემდინა როგორც აღმოჩენისთანავე, ისე მომდევნო წლებში, დღევანდლამდე. არქეოლოგიური სივრცე სამუშაოები ხევე და თვით ყაზბეგშიც, მართალია სპორტულად, მაგრამ ჩვენ დროშიც გრძელდება; ამის გამო „ყაზბეგის განძის“ რაობა, თარიღი, ისტორიული და მხატვრული მნიშვნელობა კარგადაა გარკვეული: ნივთების ძირითადი ნაწილი წარმოადგენდა წარმართული სამლოცველოს — „ხატის“ კუთვნილებას, მასთან დაკავშირებული საწესო მოქმედების შესასრულებლად აუცილებელ საგნებს — დროშის (შტანდარტის) ნაწილებს და სხვა, აგრეთვე, მლოცველების მიერ მიტანილ შესაწირავს; როგორც ჩანს, ისევე როგორც ეს დღემდეა წესად მიღებული აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ისინი დამაბული, დაფლული სახით იყო შენახული „ხატის“ დღეობიდან დღეობამდე, რის გამოც ზოგიერთ შემთხვევაში (ომიანობა, ჭირიანობა და სხვა) იკარგებოდა ხოლმე. ნივთების ერთი

ნაწილი კი აშკარად მომდინარეობს იქვე არსებული სამაროვნის სამარხებიდან. სხვადასხვა მონაცემის გათვალისწინებით „ყაზბეგის განძის“ შემადგენელი ნივთები დათარიღებულია ძვ. წ. VII-VI. ზოგიერთი კი V საუკუნით და მიჩნეულია ძვ. წ. I ათასწლეულის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო არქეოლოგიურ კომპლექსად კავკასიაში.

მართლაც, „ყაზბეგის განძი“ მრავალშრივია საყურადღებო; საყურადღებო დროშებისა და ყანწების ნაწილები, ცხენის რახტის აკაზმულობა და სხვა ნივთები, ყველაფერთან ერთად, მხატვრული მელითონეობის შესანიშნავი ნიმუშებია, აღბეჭდილი თავისებური ხელოვნებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ნივთები, რომლებზეც მოთავსებულია დამიანების მოცულობითი გამოსახულებები: აქ არის როგორც განცალკევებული ანთროპომორფული ფიგურები, დაყენებული დროშის ბუნიკის მრავალიარუსიან ზარისთავეებზე, ან შეკრული ჯაჭვების საშუალებით



სურ. 2. „ყაზბეგის განძი“, სარიტუალო ყანწზე ჩამოსაკიდებელი ფიგურის წინახელი.
სურ. 3. „ყაზბეგის განძი“, სარიტუალო დროშის ბუნიკი „თავის კვეთის“ სცენით.
სურ. 4. „ყაზბეგის განძი“, სარიტუალო დროშის ბუნიკი.



საწესო ყაწებზე, ისე ფიგურათა ჯგუფები, რომელთაგან დროშის ბუნიკის შემამკობელ ჯიხვის რქებზე შექმნილი იყო მრავალფიგურიახი კომპოზიციები; ისინი წარმოდგენას ვეძლევენ იმაზე, თუ როგორი იყო ამ დროს ადამიანის მხატვრული სახე აღმოსაყვლელ საქართველოს მცირე ხელოვნებაში.

შ. ამირანაშვილის დასკვნით, „ყაზბეგის განძი“ აღნიშნავს ქართული მხატვრული კულტურის განვითარების ახალ საფეხურს, რომელიც ემთხვევა რკინის ინდუსტრიის გავრცელების ხანას, კერძოდ, ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებს. ეს საფეხური გენეტიკურად დაკავშირებულია ბრინჯაოს ხანასთან და თემსა მას შორეული კავშირი აქვს მცირე აზიის ხელოვნების წრესთან, როგორც შინაარსით, ისე მხატვრული ფორმის გაგებით, ის მაინც ავტოქტონური მიეკუთვნება. შ. ამირანაშვილის დაკვირვება ძირითადად სწორია, პირველ რიგში იმ მხრივ, რომ ყაზბეგის განძის შემადგენელი ნივთები, სახელობრ, ანთროპომო-

რფული ფიგურები კავკასიის, საქართველოს მხატვრული კულტურის ორგანული ნაწილია. მაგრამ ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა გამოგვიკვა — კონკრეტულად რაში გამოიხატება „ყაზბეგის განძის“ შემადგენელი ნივთების, კერძოდ ანთროპომორფულ ფიგურების სახელო.

ამ საკითხის ნათელსაყოფად საინტერესო იქნებოდა შეგვედარებინა ერთმანეთისათვის „ყაზბეგის განძის“ და „მელანის განძის“ — ძვ. წ. XV-VII საუკუნეების საშლოკველოზე — „ხატზე“ შესაწირად მიტანილი — რამდენიმე ანთროპომორფული ფიგურა. ისინი სახეებით იდენტურია შინაარსით, რადენადაც გამოხატავს ნაყოფიერების მამაკაც-ღვთაებას. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ბრინჯაოს მოზრდილი შიშველი ფალკური ფიგურა, წარმოდგენილი მთელი ტანით, დაბაბულ პოზაში, მელანიდან (დაცულია საქართველოს მუზეუმში; (სურ. 1) და „ყაზბეგის განძის“ ერთი ფიგურა, დაცული მსოკეში, ისტორიულ მუზეუმში (სურ. 2). ორივე ფიგურა ითიფალურია, გამოხატულია მიეული ტანით ფეხზე მდგარი, შიშველი წინაგაწვდილი მკლავებით, ხელომ ყანწით. მელანის ფიგურას გაანწი ადვილია მხარზე ჩამოკიდებული სატევარი, საყისრე რკალი და კომპიბურტი პატარა თავსაბურჯი, ყაზბეგის ფიგურას კი — დაბალყელიანი ფეხსაცმელი, სარტყელი, ჩაჩი და ორმაგი სპირალი ზურგზე, როგორც ვხედავთ, აღნაგობასა და ატრიბუტებში დიდი სხვაობა არ არის და ექვევარეშეა, რომ აქ ერთი და იგივე პერსონაჟა გამოხატული. არსებითი სხვაობა ამ ფიგურათა შორის ფორმის შეგრძნებისა და გამოკეების თვალსაზრისით. მელანის ფიგურა სადა, მყარი, სტატიკურია და შეიცავს მონუმენტური ქანდაკების ელემენტებს. ყაზბეგის ფიგურა სრულიად მოკლებულია ამ თვისებებს — მისი სხეულის ფორმები მკვეთრად არის მოდელირებული და დიდრეცინირებული. თვით ფიგურის დაყენება თვისებური — მას ფეხები ისე აქვს მოხრილი მუსლეში, რომ სრული შთაბეჭდილება თითქოს ჰერში ჰქიდა; ეს მართლაც ასეა, რადგან ასეთი ფიგურები ჯაჟვის საშუალებით იყო შეკიდული რაღაც საგანზე, ფიგურებზე — ყანწზე. ძალზე მეტყველია სხეულის ფორმებიც, რომლებიც მოდელირებულია გადაპარბებული ექსპრესიით: წელი ძალიან დაწერილებულია, ხოლო თეძოები და მხრები — ზედმეტად ვაფართოებული. მოკლე ფეხები თითქმის რულისტურადაა გამოაწერილი, სამაგიეროდ ხაზგამოთ უტრარებულია წაწვერებული საჯდომი და ფალოსი. განსაკუთრებით მარტივად, ამორფულადაა შესრულებული მკლავები, ხოლო გრძელ კისერ-



ზე მოუხერხებლად გამობმული თავი გამოორჩევა ძლიერ დაგროვებულყო წვეტრანი პირისახით, რომელზედაც გამოხატულია სახის ყველა ნაკეთი, ყურები. კეფზე მიკავშირებულ ყუნწზე ჩაჭევა გამობმული. ზემოთაღწერილი თავისებურებაში ფიგურებს ანიჭებს შინაგან ძალას. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჩაჭეზე ჩამოკიდებული ფიგურა პერში თავისუფლად ტრიალებდა და სხვადასხვა მხრისად აჩვენდა მოძრაობა და ცოცხალ სილუეტს, მაშინ გასაგები გახდება, რა დიდი განსხვავებაა მელანისა და იმ ფიგურას შორის მხატვრული კონცეფციის თვალსაზრისით — პირველი გამოირჩევა სადა, მონუმენტური პლასტიკურობით, მეორე — მოძრაი ცხოველბატული ფორმებით.

ცხოველბატულობა „ყაზბეგის განძის“ მხოლოდ ამგვარ ფიგურებს არ ახასიათებს; „განძის“ ყველა განცალკევებული ფიგურა არსებითად ცოცხალი და დინამიკურია. ასეთივე ფიგურები, რომლებშიც დავგირავინებულია საკულტო შტანდარტების ბუნებები (სურ. 4 და 5). მართალია ამ შემთხვევაში ფიგურები მყარად არის დაყენებული სამწყვებად ერთმეორეზე აღმართული ხარის რქებზე, ისინი მაინც ჩამჭდრია მუხლებში, მოხრილია წელში და მთლიანად შემტევი პოზა აქვთ — ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის ფიგურა გამოადებულია ნახტომისათვის. ის სწრაფვის შეგრძნებას აძლიერებს გამოწვდილი მკლავები და თავი ბრტყელი სახით, გამოშვებული სოლისებური წვერით, ავრთვე ალგზნებულ მდგომარეობაშია გამოხატული ფალოსი. ცხადია ეს ფიგურებია არ შეიძლება იქნას განხილულა განცალკევებით, არამედ მათი შინაარსი და მხატვრული ღირსება გასაგები ხდება მხოლოდ მთლიანობაში. სამწუხაროდ, არცერთი საკულტო დროშა მთლიანად არ არის გადარჩენილი; ყველაზე სრულია მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ეგზემპლარი, რომელსაც ბუნიკის მასრის ვარშემო ვკრავინდებ განლაგებულ ხარის სამ-სამათიანი ოთხი ელემენტოდან მხოლოდ ერთი აქვია (სურ. 4). ანთროპომორფული ფიგურა ავკირავინებდა ოთხიდან მხოლოდ ერთ ასეთ ელემენტს, რომელთაგან თითოეულზე შეკიდული იყო ბრინჯაოს მსხვილი ზარი. ანთროპომორფული ფიგურა ბუნებრივად ამთავრებს გრეხილი რქების აღმავალ მხვილ მოძრაობას დაძაბული დგომით, რომელშიც იკრძობა დიდი პოეტნიკური ენერჯია. ნოშანდობლივია, და ამას სხვა მკვლევარებმაც აღნიშნავენ, რომ ზემოხსენებული ფიგურების პირისახის ნაკეთები განსხვავდება ამ კომპლექსის სხვა ფიგურებისაგან, თუმცა მათი სტრუქტურა მაინც ერთნაირია. ეს განსხვავება მდგომარეობს განყენებულ

გამომეტყველებაში რომელიც მათ მიეკმული აქვთ საკმაოდ მარტივი საშუალებებით — ზევით მკვეთრად აწეული პირისახით და გადმოკარკლული თვლებით, რომლებიც თითქმის უსასრულობაში იუერებიან (პ. უელოვა მათ ცუდადმხედველებს უწოდებს). ძნელი სათქმელია — შემთხვევითია, თუ წინასწარ განზოახული ეს ეფექტი; ერთი კი უშეძველია — „ყაზბეგის განძის“ შტანდარტები გამოცდილი და დახვეწილი გემოვნების მქონე ოსტატის მიერაა გაკეთებული.

ამ ოსტატის, ან იქნებ მისი სახელოსნო თუ სკოლის დაბელოვნებაზე არანაკლებ მტკიცელებს სარიტუალო შტანდარტების სხვა ანალოგიურა ნაწილები, რომლებზედაც მრავალფიგურაიანი კომპოზიციები მოთავსებული. მცირე ზომებისა და დაზიანების მიუხედავად, ხერხდება ამ კომპოზიციების შინაარსისა და მხატვრული თავისებურების გარკვევა. შტანდარტების ეს ნაწილებიც წარმოადგენენ ზარსაკლებს, შემტეულ სტილზეებული ორ-ორი ჭიხვისათვის, რომელთა სპირალურად დახვეულ რქებზე დგანან ანთროპომორფული ფიგურები.

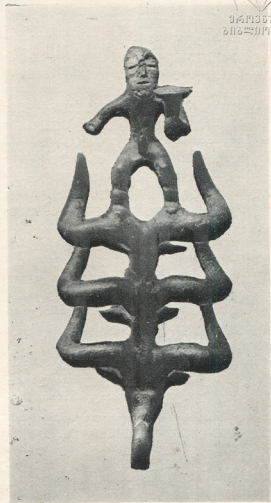
მეტ-ნაკლებად სრულად გადაჩენილი შტანდარტის ასეთი ნაწილების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თითოეულზე მოთავსებული უნდა ყოფილიყო ორ-ორი მინიატურული ფიგურისაგან შედგენილი კომპოზიცია, რომელიც შინაარსითაც შეკრულია. სამწუხაროდ, არცერთ მათგანი არ არის სრულად შენახული. საქართველოს მუზეუმის არქეოლოგის განყოფილებაში დაცულია ამ ტიპის ორი შტანდარტის ძლიერ დაზიანებული და ნაკლები ნაწილები. ერთ მათგანზე მოთავსებული ყოფილა თოკით წყვილ-წყვილად ურთიერთდაბმული ოთხი მამაკაცის შიშველი ფიგურა, მეორე ბუნიკის ფრაგმენტზე კი წარმოდგენილია ორი ფალიკური ფიგურა, ერთი ფართი, ხოლო მეორე ჩანტი ხელში. ჩანტზე დამკრული მამაკაცის თიხის პატარა ფიგურა აღმოჩენილია უფლისციხის მდგომარეობაში და უშეძველად ამავე ხანისაა. მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმებში დაცულ ერთ-ერთ ბუნიკზე გადარჩენილია წყვილი ფალიკური ფიგურა, რომელთაგან ერთი დანთქრის თავს მეორეს (სურ. 3); იქვე არის შტანდარტის ნაწილები, რომლებზეც მხედრებია გამოსახული და სხვა.

ტქნიკისა და სტილის თვალსაზრისით „ყაზბეგის განძის“ სარიტუალო ნივთები სავსებით ერთგვაროვანია. ისინი ძირითადად ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის მიხედვით, მაგრამ ფართოდაა გამოყენებული ცივი და სხელი ჰედვა და ჰედვით შედუღება; როგორც ჩანს, ნივთები ნაწილ-ნაწილად არის

დამზადებული და შემდეგ აწყობილი: მისრა ჯიხვის თავებიანად ჩამოსხმული ორსაგდულთან ყალიბში, თანაც ისე, რომ ბრტყელი, ლენტისებური რქები ცხელი ჰედვით უნდა იყოს ჩახვეული: ცვილის მოდელის დაკარგვის წესით ჩანს ჩამოსხმული ანთროპომორფული ფიგურები, რომლებშიც შემდეგ ცხელი ჰედვითაა დამატებით დამუშავებული და მიკავშირებული ჯიხვის რქებთან და ურთიერთმორის.

ყველა მკვლევარი, ვისაც კი შეუსწავლია „ყაზბეგის განძის“ ნივთები, მათ საკულტო დანიშნულების საგნებად მიიჩნევს და გამოხატულ სცენებსაც იმდროინდელ სარწმუნოებრივ წარმოდგენებს უკავშირებს; ამას მართლაც მოწმობს ანთროპომორფული ფიგურების საკრალური სიმრეულე, ითიფალობა, ორმაგი სპირალები და სხვა ატრიბუტები. მაშასადამე, ანთროპომორფული ფიგურების გვერდებთან შედგენილი სცენების შინაარსიც სარწმუნოებრივ სფეროშია საძებნელი, მაგრამ, თუ მათ ჩაუვყვირდებით, დავრწმუნდებით, რომ მოქმედება სავსებით რეალურ გარემოშია ვამოტანალი და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას უნდა ემყარებოდეს. სიმცირისა და სქემატურობის მიუხედავად, ფიგურები და მთლიანად სცენები დინამიური და მეტყველია. ყველა ოფიციალური ფიგურა ჩამჭდრიაა მუხლებში, მოხარულია წელში, ხელები წინ აქვს წამოწეული, თავი წინ და მაღლა აწეული და ეს არის ის, რაც ძირითადად, ანიჭებს მათ შინაგან დაძაბულობას და დინამიკას. მოძრაობას კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს ეესტიკულაცია და შინაარსობრივად გაპირობებული ურთიერთმიმართება — ჯგუფის კომპოზიცია. ასე მაგალითად, თავის მოკვეთის სცენაში (სურ. 3). ფიგურები ურთიერთდაპირისპირებულია მკვეთრ მოძრაობაში.

ამრიგად, იმის მიუხედავად თუ რა შინაარსი უდევს საფუძვლად ზემოხსნებულ სცენებს, ისინი ჟანრულ ხასიათისაა, ამას ყურადღება მიიქცია ბ. კუფტინმა, როდესაც იხილავდა ე. წ. გომბორის განძის ზოგადი ნივთს¹. მისი აზრით, განსაკუთრებით საინტერესოა სკულპტურული კომპოზიციების ჟანრული ხასიათი, მოძრაობის თავისუფალი და ცოცხალი გადმოცემა, ამავე დროს კი ფორმებისა და პროპორციების პრიმიტიულობა. ამ თვალსაზრისით ბ. კუფტინი გარკვეულ ანალოგიას ხედავს „ყაზბეგის განძის“ სკულპტურულ ჯგუფებსა და კვიპროსისა და კიკლადის კუნძულების წინაეღონური ხანის სამარხულ ტერაკოტებს შორის, რომლებიც ასახვენ ეანრულ სიუჟეტებს — სამეურნეო ცხოვრების სცენებს, რაც აუცილებელი იყო მიკეალეზისათვის საიჭიოს. მასალის სხვაობა,



სურ. 5. „ყაზბეგის განძი“; სარიტუალური ღრმის ბუნეი. ფრაგმენტი

მისი აზრით, არ არის არსებითი სტილისტური მანერისათვის, რადგან ცვილის მოდელის ძერწვის ტექნიკა ისეთივეა, როგორც თხისა. ბ. კუფტინი თვლის, რომ ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, კავკასიის სკულპტურულ გამოსახალებზე დამოუკიდებელია, რაც განსაკუთრებით ელინდება სიუჟეტის არჩევანში — კავკასიაში ისინი უმეტესად პერიოდიკული შინაარსისაა, კვიპროსისა კი უმთავრესად საოჯახო. თვით ბ. კუფტინი აღნიშნავს, „ყაზბეგის განძშიც“ არის ისეთი ფიგურა — ჩანგზე დამკვრელი, — რომელიც უარაა მიღებული შეიძლება ჩაითვალოს, განდა მაისა, მასვე მოტანალია და განიღული აქვს ე. წ. გომბორის განძის ორი ანალოგიური ფიგურა — „ღუნის მსმელი“ და „ბავშვიანი ქალი“, რომლებიც მოწმობენ ჟანრული ხასიათის მინიატურული სკულპტურის საკმაოდ ფართოდ გავრცელებას სამხრეთ კავკასიაში ძვ. წ. I ათასწლეულის შუა ხანებში. გომბორის განძის ეს ორი ნივთი არა მარტო ხასიათით, არამედ დანიშნულებითაც სავსებით ისეთივეა, როგორც „ყაზბეგის განძის“ განცალკევებუ-

ლი ბრინჯაოს ფიგურები ყანწით ხელში; „ღვინის მსმელი“ მათ მსგავსად ყოფილა ჩამოკიდებული თავისებურ ჯაჭვზე და, უეჭველია, რომელიღაც საეკლტო საგნის ნაწილია.

„ღვინის მსმელი“ სასვებით პირობითი ფორმითაა გადმოცემული. ყოველგვარ მოდელირებას მოკლებული შოშველი სხეული, კოქსისებური ამორფული თავით, უღუნოდ არის ჩსვენებული ჯამისებური მოყვანილობის ორ-დღეხა საფარველი. სხეულის ტრიალი სიდლის ბოლოაგრებილი ყანწი ორივე მკლავით ჩახუტებული აქვს გულში. კისერზე შემოვლებული გახსნილი რაკლით ის დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ჩამოსაკიდებელ ჯაჭვთან. ძლიერი სქემატიზაციის მიუხედავად, ფიგურა ექსპრესიულია, განსაუთრებით კარგად იგონებოდა ღვანით გაბრუნებული ადამიანის უღონო პოზა. ჩერადქცეული, ჰერში გამოკიდებული ფეხები — რეალიზმად მისული სიმბოლიკა.

მართალია ბ. კუფტინი, როდესაც ხაზგასმით აღნიშნავს ამ პერიოდის კავკასიის ლითონის მცირე პლასტიკის, კერძოდ, ანთროპომორფული ფიგურების შინაარსობრივ და მხატვრულ-სტილისტურ მიდრეკილებას კულტურის დასავლური წრისაკენ, კერძოდ, მცირე აზია — აღმოსავლურ ხმელთაშუაზღვის და, საერთოდ, სამხრეთ აღმოსავლეთ ევროპისაკენ. ამ მხრე — წერს ბ. კუფტინი, — მის არა აქვს შეხების წერტილები აღმოსავლურ წინააზიურ-მესოპოტამიურ და ირანულ ნიმუშებთან¹.

ბ. კ. III-I ათასწლეულების მანძილზე წინა აზიის სამხრეთ და აღმოსავლეთ მხარეებში ხელოვნება, კერძოდ, პლასტიკის განვითარება, დაწინაურებული კლასობრივი სახელმწიფოების არსებობის პირობებში, მონუმენტურ ფორმეში ვითარდება. შესაბამისად, ადამიანის განისახლება, ბოლოს და ბოლოს, სხელ ინდივიდუალიზობას და პორტრეტულობასაც მიადრეკეს, თუმცა მას აღმოსავლური დესპოტიზმისათვის დამახასიათებელი სიმკაცრის დღი აზის.

ანალოგიური ვითარება შეიქმნა ხეთურ სამყაროშიც, მაგრამ აქ მცირე პლასტიკაში ავგილობრივი პროტოხეთური ტრადიციები განავრობდა არსებობას. შესალოა, ნაწილობრივ ამიტომაც იყოს, რომ წინაულიურ ეგეოსურ სამყაროში ადრინდვე იწყებს გამოუმუშავებას ლითონის მცირე პლასტიკა, კერძოდ, ანთროპომორფული გამოსახულებებიც, რომელთაც შინაარსობრივად და სტილის თვალსაზრისითაც ბევრი რამ აქვთ საერთო კავკასიის ხელოვნებასთან. ეგეოსის ზღვის აუზში ეს ხელოვნება საფუძვლად დაედო არქაული საბერძნეთის ე. წ. გეომეტრიული სტილის ხელოვნებას და ფართოდ გავრცელდა ბალკა-

ხეთში, ხოლო აქიდან — სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში.

ბ. კ. I ათასწლეულის პირველ ნახევარში ევროპაში, ე. წ. პალშტატის, ხოლო ამ ათასწლეულის შუახანებში ე. წ. ლატენის კულტურებში საკმაოდ ჩნდება ლითონის მცირე პლასტიკის თავისებური სტილის გამოსახულებები. როგორც ჩანს, ისინი მცირე აზიიდან — იონიიდან ბერძნების მეშვეობით გრცელდებოდა ჯერ ხმელთაშუა ზღვის ჩრდილო სანაპიროს გაყოლებით, შემდეგ კონტინენტის სიღრმეში — ჩრდილოეთისაკენ.

ამრიგად, „ყაზბეგის განძის“ ანთროპომორფული გამოსახულებების განხილვა ცხადყოფს, რომ ბ. კ. I ათასწლეულის შუა ხანებში საქართველოს ლითონის მცირე პლასტიკაში შეიჭრა მძლავრი ცხოვრებისეული ნაკადი. მან მკაფიო გამოვლინება პოვა მხატვრული ხელოსნობის ამ დარგის ერთ-ერთ ძირითად თემაში — ადამიანის გამოსახულებაში. გულუბრყვილო უშუალოდობით, სიკოცლით აღსავსე რეალიზმითა და მალაღმხატვრული დეკორატიული ღირსებით ამ პერიოდის საქართველოს ლითონის მცირე პლასტიკა, კერძოდ ანთროპომორფული ფიგურები და მათგან შედგენილი კომპოზიციები ორიგინალური მხატვრული მოვლენაა, მაგრამ, ამასთანავე, ეს მოვლენა დაკავშირებულია ფართო ეთნო-კულტურულ მოძრაობასთან, რომელმაც მოიცვა იმდროინდელი კულტურული სამყაროს, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის ვრცელი რეგიონები.

შენიშვნები:

¹ უახლესი სპეციალური ნაშრომი ამ ძველზე ე. უთენის ლ. წითლანანეს, „ხევის არქეოლოგიური ძეგლები“, „მეცნიერება“, 1976 წ., სადაც მოცემულია საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურის ვრცელი ნიმოზილიკა.

² В. А. Купфин, Материалы археологии Колхиды, I, Тбилиси 1949 г. стр. 245.

³ იქვე, 83-246.

⁴ იქვე, 83-247.

პენრიხ პრინეჰსკი— ქართული კულტურის ამაგდარი

ლილა ნანიტაშვილი

„... მშვენიერი სურათებია და მოხარული ვარ, რომ პრინეჰსკი ასე კარგად და პირნათლად ასრულებს თავის მოვალეობას. დიდი მადლობის ღირსია იგი. ბ. პრინეჰსკის ჩემ მაგიერ გთხოვთ სალამი გადასცეთ და უამბოთ, რომ მე პირადად ძალიან კმაყოფილი ვარ მი-სი ნახატით“, — წერდა დიდი ქართველი მეცნიერი ივანე ჯავახიშვილი ილია ჭავჭავაძის თხოვნებთანა პირველი აკადემიური გამოცემის ინიციატორს, ექიმსა და საზოგადო მოღვაწეს მიხეილ გელევანიშვილს.

იაკობ ნიკოლაძე ხელოვანისათვის დამახასიათებელი ინტუიციით გრძნობდა პოლონელი მხატვრის სულიერ კავშირს ქართველი ხალხის ბუნებასთან, როდესაც საერო საქმედ ქვეული წიგნის გამოცემის სარედაქციო

კომისიას მხატვარ-ილუსტრატორად პენრიხ პრინეჰსკის მიწვევა შესთავაზა.

არც ის იყო შემთხვევითი, რომ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობის მოწვევით, იაკობ ნიკოლაძის ძეგლის „შუუხარე საქართველოს შემოწმებელ კომისიაში პ. პრინეჰსკიც მონაწილეობდა. ამ კომისიის ერთ-ერთ სხდომაზე მან აღნიშნა:

«Долго живём на Кавказе, любим Грузию и искренно желаем, чтобы на могиле выдающегося грузинского поэта был поставлен достойный его имени памятник, в этом все мы заинтересованы».

და საესებით ბუნებრივი იყო, რომ ივ. ჯავახიშვილთან, ა. კალგინთან, ა. შამრატსა და ს. კლიაშვილთან ერთად მასვე დაევალია ნიშის დეფექტების შესწორება.

პენრიხ თედორეს ძე პრინეჰსკი იმ პოლონელ ემიგრანტთა შთამომავალია, რომლებმაც მეორე სამშობლო საქართველოში ჰპოვეს.

იგი დაიბადა 1869 წლის 9 ნოემბერს ქ. ქუთაისში. 1877-1898 წლები იტალიაში, საფრანგეთსა და გერმანიაში გაატარა. საფრანგეთში დაამთავრა საშუალო სასწავლებელი და სამხატვრო აკადემია, ხოლო გერმანიაში, კარლსრუდის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ეუფლებოდა არქიტექტორის სპეციალობას.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, 1898 წლიდან მუშაობდა თბილისში, გამოყენებითი ხელოვნების სფეროში. მონაწილეობდა კავკასიის კაზმული ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების მიერ მოწყობილ სურათების გამოფენაში. 1902 წლიდან არჩეული იყო ამ საზოგადოების წამდელ წევრად, 1907 წლიდან კი მუდმივ წევრად. 1904 წ. იგი მიიწვიეს ამავე საზოგადოების სამხატვრო სკოლაში ხატვის მასწავლებლად, შემდგომ სამხატვრო-სახელოსნო კურსების გამგედ.

1904-1918 წლებში არჩეული იყო კავკასიის კაზმული ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების მდივნად.

სამხატვრო სკოლის ფერწერისა და ქანდაკების სასწავლებლის რეორგანიზაციასთან დაკავშირებით, რომელიც დაექვემდებარა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიას, ამავე აკადემიის სამეცნიერო საბჭომ პ. პრინეჰსკი დაამტკიცა ხელოვნების ისტორიის ლექტორად. ამ საგანში იგი ლექციებს კითხულობდა 1921 წლამდე.

1918 წ. პენრიხ პრინეჰსკი კავკასიური საზოგადოების შედგავიერშია საბჭომ აირჩია ფერწერისა და ქანდაკების სკოლის დირექტორად.



რად და ამ თანამდებობაზე მუშაობდა 1921 წლამდე, სასწავლებლის რეორგანიზაციამდე პარალელურად, 1917-1924 წლებში ასწავლიდა ხატვასა და პერსპექტივას ამიერკავკასიის რეინიგზის სამშენებლო ტექნიკუმში.

1922 წ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭომ აირჩია პროფესორად პოლიტექნიკურ ფაკულტეტზე, სადაც კითხულობდა ლექციებს არქიტექტურასა და ხატვაში. 1922-1928 წლებში ხელმძღვანელობდა კათედრას ფაკულტეტის ყველა რეორგანიზაციის დროს.

1922 წ.- თბილისის სამხატვრო აკადემიის საბჭომ აირჩია ხატვის საგნის პროფესორად არქიტექტურის ფაკულტეტზე, პერსპექტივის საგნის პროფესორად კი — დანარჩენ ფაკულტეტებზე.

1923 წ. პ. პრინევსკი განათლების სახალხო კომისარიატმა დანიშნა სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის დეკანად, 1927 წელს კი — პრორექტორად. ამ თანამდებობაზე მუშაობდა 1929 წლამდე.

1932 წ. პ. პრინევსკი მიწვეული იყო რკინიგზის დაუსრულებელ ინსტიტუტში პროფესორად პერსპექტივისა და ხატვის საეციალობით.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში პენიის პრინევსკი სამხატვრო აკადემიაში მუშაობდა პროფესორად, კითხულობდა ლექციებს ფერწერასა და პერსპექტივაში. იგი იყო სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და პირველი ჭედავოგთავანი.

1910 წ. მონაწილეობდა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ორგანიზაციისა და ამ



„აკია-ადამიანის“ ილუსტრაციები
პოემა „განდევლის“ ილუსტრაცია

მუხუმის მიერ მოწყობილ სამეცნიეროსამხატვრო მივლინებებში (ქუთაისი, ბორჯალო, გორი, ახალციხე), რომლის მიზანი იყო უძველესი ფრესკების ფაქსიმილეს გადმოღება, ძველი ქართული არქიტექტურული ძეგლების აზომვა და ნატურიდან აკვარელით ჩანახატების შესრულება.

3. პრინეცი მონაწილეობდა ქ. შ. წ. კ. გამავრცელებელი საზოგადოების სამხატვრო-არქიტექტურული ხასიათის მუშაობაში. 1912 წ. იგი იყო კავკასიის კახული ხელოვნების წამახალისებელ საზოგადოებასთან არქიტექტურული სექციის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი ინიციატორი, ამ სექციის მიზანს შეადგენდა ძველი არქიტექტურისა და ფერწერის შესწავლა ამიერკავკასიაში და კერძოდ, საქართველოში. 1914-1921 წლებში იგი არჩეული იყო ამ სექციის თავმჯდომარედ, 1917-1919 წლებში კი თბილისის გაერთიანებული სამხატვრო საზოგადოების თავმჯდომარედ³.

1912 წელს, სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკის (ახლანდელი კ. მარქსის სახ. რესპუბლიკური ბიბლიოთეკა) პროექტის კონსტრუქტორად წარდგენილი ექვსი პროექტიდან ... კალგინისა და პრინეცის პროექტი მკვეთრად გამოირჩეოდა. ეს იყო ერთადერთი პროექტი, რომელიც აკმაყოფილებდა საკონსტრუქტო პირობას — შენობა „ქართული სტილისა“ უნდა იყოსო. მას პირველი პრემია მიეკუთვნა. ... როგორც პროექტში, ისე მისი განხორციელების დროს, ავტორთა ფუნქციები აკმაყოფილი იყო: საკუთრად არქიტექტურა

კალგინს ეკუთვნის, დეკორის დამუშავება — პრინეცისა.³

ამ შენობას, როგორც საქალაქო ხუროთმოძღვრების შესანიშნავ ნიმუშს, დღესაც არ დაუკარგავს ღირსება. „ფასადის სახეობის სახე და თავისუფალი კომპოზიცია, ღია აივნები და ტერასები, ქართული ტრადიციული თაღები, სარკმელები და ჩუქურთმები, პროპორციათა ზომიერება, საერთო აღნაგობის დახვეწილობა და შესრულების მაღალი დონე ქართული იერის მქონე ამ შენობას რევოლუციამდელ თბილისის ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ საუკეთესო მონაპოვრად წარმოვიდგენს“⁴.

1916 წ. პენის პრინეციმ მიიღო ქ. შ. წ. კ. გამავრცელებელი საზოგადოების პირველი პრემია ქართულ მოღვაწეთა პანთეონის პროექტისათვის⁵.

1926 წ. მან ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს დაკვეთით ქართული სტილით გააფორმა სამმართველოს ფასადი. 1934 წ. მონაწილეობდა ა. ქურდიანის „დინამოს“ სტადიონის საკონსტრუქტო პროექტის შედგენაში⁶.

3. პრინეცი, როგორც მხატვარი, თანამშრომლობდა ვახ. „ცნობის ფურცლის“ და „სახალხო ფურცლის“ სურათებიან დამატებებში. მხატვარ ზალკმანთან ერთად მონაწილეობდა სხვადასხვა საზოგადოების მიერ მოწყობილ ღონისძიებებში.

1912 წ. მზელ გვეჯანაშვილმა წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას თხოვა

„მეფე დიმიტრი თვკვადებულის“ ილუსტრაცია



ი. ჰავეკავაძის თხზულებათა გამოცემის ნებართვა. ამ წამოწყებას საქართველოს ყოველ კუთხეში გამოუჩნდნენ ხელისშემწყობნი. შედგა სარედაქციო კომისია ივანე ზურაბიშვილის, ივანე გომართიელის, მიხეილ გედევანიშვილის, იოსებ გედევანიშვილის (კომისიის მდივანი), გრიგოლ ყიფშიძის, გიორგი ლასხიშვილის, ივანე ჯავახიშვილის, იაკობ ფანცხავას, ნიკოლოზ ჩიკოვანის შემადგენლობით.

წიგნის მხატვრული გაფორმებისათვის მიიწვიეს პენრბ ჰრინესკი, რომელსაც კონსულტაციას უწევდა ივანე ჯავახიშვილი.

თუ რამდენად საქმიანი იყო მხედრისა და მხატვრის თანამშრომლობა, ჩანს მიხეილ გედევანიშვილისადმი პეტერბურგიდან ივანე ჯავახიშვილის გამოგზავნილი წერილებიდან.

„საუბათები ახლად მოსულებიც მე ძალიან მომეწონა, ერის გარდა. სახელობრ, ალბად, „ღმიტრი თავდადებულისათვის“ „კამარად“ (заставка-ს ასე ეძახდნენ ქართველები) განკუთვნილი; იმასაც არა უჭირს რა, მაგრამ ბუნებრივობა აკლია და სახეებიც და ჩაცმულობაც უფრო ქართული თატრის „ხალხსა“ ჰგავს, ვიდრე ნამდვილს სოფლის ყრილობას. ამათანავე მეფანდურესაც ფანდური ვერ უჭირავს ხეირიანად და ამ შემთხვევაში პ. ჰრინესკი კი არ არის დამანაშავე, არამედ „კომპისის“ წყერები. თქვენ უნდა აუხსნათ ხოლმე, იმას ფანდურის დამკერელი სად ენახება. სასუბოვია კამარა „ნანას“-თვის დახატული და „ოთარანთ ქვრივისათვის“.

... გვგავნი სურათებს, რომლებიც მე გადმოვიღე მონღოლეთში ძველ XIII ს. მოგზაურთა აღწერილობიდან. ეს ჩართულია სურათში და გავგზავნით ძველ ფრანგულად დაწერილ ტექსტიდან ამონაწერებსაც, რომელიც მონღოლთა ტანისამოსისა და ბინადრობის აღწერილობას შეეხება. ჰრინესკიმ ფრანგული იცის და აველავებს გაიგებს.

მომავს აგრეთვე მონღოლთა სახის აღწერილობა ქართული XIV ს. საისტორიო თხზულებიდან⁴.

... ისტორიულ სურათების შესახებ, განსაკუთრებით კი „ღმიტრი თავდადებულის“ შესახებ უნდა ვთქვათ, რომ აქა-იქ ისტორიული წერილობანი შეცდომებია. მაგ. მეფეს დაბალი გვირგვინი ჰხურავს, უნდა მალალი ყოფილიყო და მოყვანილობაც სხვანაირი უნდა ყოფილიყო, „მანიაკი“ ყოველთვის ოქროქსოვილით მოთავალ-მომარგალიტებული იყო ხოლმე, ამიტომ სათა ყვითელ ფერად უნდა ყოფილიყო დახატული. შემდეგ მეორე სურათში მონღოლთა ბანაკი და თვით ყვანი და მისი მზლებელი სხვანაირად უნდა ყოფილიყო დახატული, როგორც ჩემ მიერ გამოგზავნილი მასალებიდანაც დინახავთ, მაგრამ ერთის მხრით ამ მეც ვარ დამანაშავე, რომ მასალები

დროზე ვერ მოვაწოდეთ. ამ სურათსაც მაინც დამაინც არა უშავს რა, მაგრამ თუ მისი გადაკეთება საჭიროდა სცნობთ, საჩქაროდ მაცნობთ ტელეგრაფით! სურათებს, მეტრად „ღმიტრი თავდადებულის“ (I სურათი), ერთი საზოგადო ნაკლი აქვთ. მთლიანობა აკლია ნახატს და დასურათებულ პირთ საზოგადო სული და გრძნობა არ ემჩნევათ, თვითიული ცალ-ცალკე თავისთვის ჩაფიქრებული სდგას და საერთო გრძნობითა და საგონებლით არ არიან განმსჭვალული, ერთი სიტყვით, სურათის გამომეტყველება აკლია და უფრო დეკორაციის ხასიათი აქვს, მაგრამ რომ სურათი ამ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდეს და მთლიან შთაბეჭდილებას ახდენდეს მაყურებელზე, ამისათვის ხანგრძლივი მუშაობაა საჭირო. სხვაფერე სურათებიც კარგია, უფრო რომ არა უჭირს რა; მშვენიერია „ჩრდილი, ფერადები ყველგან ნახად და კარგად არის შეხამებული“⁸.

ქართული ენის უცოდინრობა ხელისშემწეული ბარბიე იყო, რომელიც მხატვრის მუშაობაში უნდა გადაეღებინა⁹.

„ილიას სახელი არა მარტო ქართველებსათვისაა თაყვანსაქცემი, არამედ ყოველი უცხოელისათვის, რომელიც საქართველოში დაბადებულა და აღზრდილა. მისი სახელის პატივისცემას ჩვენც ისეთი მოწიწებით და ისეთივე ქაძოხლად ეციუვებით, როგორც ქართველი ერი“¹⁰, შენიშნავდა მხატვარი და მართლაც, მის მიერ შესრულებული ილუსტრაციებში თუ პირად წერილებში კომისიის მღერნს, ცნობალო დრამატურგის იოსებ გედევანიშვილისადმი იგრძნობა ის განწყობილება და დღია პასუხისმგებლობა, რომლითაც მოეკლა იგი ქართველი ერისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი მოვლენის — ილია ჰავეკავაძის თხზულებათა პირველი აკადემიური გამოცემის საქმეს.

«Посылаю Вам еще один новый рисунок, остальные два почти готовы и завтра к 7 вечера будут готовы оконченны.»

«Чувствую себя не вполне здоровым, а потому на заседании сегодня быть не могу, и прошу, меня извинить. Посылаю Вам заглавный лист и две новые работы, осталось у меня 3 шт., которые постараюсь приготовить к вторнику. Не откажите миногодом заглянуть ко мне для проверки надписей“¹¹.

წიგნში დაბეჭდილია „აჩრდილის“, „კაკო ყაჩაღის“, „მევე ღმიტრი თავდადებულის“, „განდევლის“, „კაცია-ადამიანის?“, „ოთარანთ ქვრივის“ ილუსტრაციები¹².

თავსამკაულები ხშირად ნაწარმოების სიუჟეტის მიხედვითაა შესრულებული. პეიზაჟი („ყვარლის მთებს“), გუთნეული ხვნის დროს („გუთნის დედა“), ქართული ფრესკები („ლოცვა“) ქართველი ქალი ეროვნულ ტანსაც-



მელში („ქართულის დედა“), ქართველი ქალი აკანთან („ნანა“), კურტანაკიდებული მუშაკეული თბილისის ფონზე („მუშა“) და სხვ.

წიგნში უხვადაა თავმოკლასართებად წარმოდგენილი ქართული ორნამენტები. აღნიშნული ილუსტრაციების ორიგინალები 1913 წ. სარედაქციო კომისიამ წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას გადასცა და ამჟამად საკურამოს ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმში ინახება.

ჰენრიხ პრინეცკი ავტორია წიგნისა „პრაქტიკული სახელმძღვანელო ხაზობრივ პერსპექტივაში (ნაწილი პირველი)“, რომელიც 1934 წელს გამოიცა და ამჟამად ბიბლიოგრაფიული იშვიათობაა.

ჰენრიხ პრინეცკი გარდაიცვალა 1937 წ.

«В течение всей своей жизни (პრინეცკი — ლ. ბ.) был связан с грузинским искусством. Большой знаток древнегрузинского архитектурного декора, блестящий акварелист»¹³, შენარჩუნდა აკად. ვახტანგ ბერიძე და სამწუხაროდ, მხატვრის ცხოვრება და შემოქმედება დაუმასხურებლადაა მივიწყებული¹⁴.

3. პრინეცკის მიერ შესრულებული აკვარელები ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული და პირთონელ შემფასებელს ელის.

ქართული კულტურა დიდადაა დავალებული ამ ოჯახისაგან. მხატვრის მეუღლემ, ცნობილმა ბალეტმასტერმა მარიამ ჰერიძემ, თბილისში საბალეტო სასწავლებლის გახსნით საფუძველი ჩაუყარა ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებას.

3. პრინეცკის მიერ სამხატვრო აკადემიაში აღზრდილთა შორისაა საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი უჩა ჭავჭავაძე, რომელსაც ბევრი ნათელი მოგონება აკავშირებს ამაგდარ ჰედაკოვთან.

„მასოვს, ბავშვობაში ოჯახში გვექონდა მიხეილ გედევანიშვილის მიერ გამოცემული ილია ჭავჭავაძის თხზულებები, — იგონებს უჩა ჭავჭავაძე, — ამ წიგნში მხატვრობის თვალსაზრისით მიზიდავდა პოემა „განდევნილის“ მიხედვით შექმნილი ბერის ფერადი პორტრეტი. პრინეცკის პიროვნებაში შერწყმული იყო არქიტექტორისა და მხატვრის ნიჭი¹⁵. განსაკუთრებით ენერჯებოდა მას ქვის ფაქტურის დახატვა, რომელიც ყოველთვის ნამდვილის შთაბეჭდილებას ახდენდა. პირველად პრინეცკის, როგორც მხატვრის, ამ წიგნით გავიცანი.

1927-1931 წლებში კი, სამხატვრო აკადემიაში იყო სწავლის პერიოდში, ჩემი პროფესორი იყო. მიეთხოვდა პერსპექტივის საგანს. სტუდენტებს განსაკუთრებით გვიზიდავდა მისი ლექციები, რომელთაც ბინაზე, იქვე, აკადემიის ეზოში მდებარე მრგვალი ოთახში ვკურთხებოდა. აქ მას ჰქონდა ყველა ნაშუქმეარი, რაც საჭირო იყო საგნის სწავლებლისათვის.

მას სამშუაო ოთახში კედლებზე ეკიდა შესანიშნავი აკვარელები, რომლებიც ნამდვილი ოსტატის ფუნჯით იყო შესრულებული. მე დაემათავრე სამხატვრო აკადემია და 1936 წელს დაიწყო მუშობა პ. პრინეცკის ასისტენტად. მე დიდად მეამაყებოდა, რომ ჩემი პროფესორისათვის უკვე კოლეგა ვიყავი. მზადდებოდა დიდი გამოფენა, დამკვეთის ტილო — „აპრილის კონფერენცია“. ხალხის მისაღებატე კულუარებში, ბელადების ჭგუფი კი წინა პლანზე. უჩანა კედლებზე დიდი ღია კარი და აივანი დავახატე. იქვე მოჩანდა ხალხის მისა, მაგრამ ძალიან გამოჭირდა მიგნება, თუ იქ რა ზომის ადამიანთა ფიგურები უნდა დამხატვა. მე გავგეგმე და სკანდულტიკოდ მიემართე პრინეცკის. მან აიღო უბრალო ქაღალდი, გავლო ხაზები და ზუსტად ჩემთვის საჭირო ზომის გამოსახულება ჩასვა აივანზე. მე ეს ნახაზი მასშტაბში გადავიტანე და ტილოზე ჩემთვის საჭირო ზომის გამოსახულება მივიღე. აი, რას ნიშნავს ხელოვანის დიდი ოსტატობა. ეს არასოდეს არ დამავიწყდება და ახლაც ვინახავ ჰენრიხ პრინეცკის ამ ნახაზს, რომლითაც ძალიან უბრალოდ და მარტივად მომცა დიდი კომპოზიციის სქემა.

ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა პირველი აკადემიური გამოცემის წინასიტყვაობაში მიხეილ გედევანიშვილი წერდა: „ეს მატთანე ჩვენი ცხოვრების ჭრისაა და ლხინისა, საერთო დახმარებით დღეს მოვრთხი, მოვკაზმეთ და ისე მივუძღვენით მკითხველს.“

რაკი ეს აღსრულდა და მოვალეობის ტვირთი ცოტა არ იყოს შემიმსუბუქდა, არ შემოძლია ველურფელის მადლობით არ გაიჩინებოდა ყველა ისინი, ვინც სარედაქციო კომისიაში მონაწილეობით, რაიმე დახმარებით თუ თანაგრძნობის გამოქვეყნით ხელი შეუწყობა საქმის დაკვირვებებს¹⁶. ამ დაკვირვებებაში კი ჰენრიხ პრინეცკის დიდი და ფასდაუდებელი წვლილიცაა.



შენიშვნები:

- 1 ცხსა, ფონ. № 481, ან № 1, საქ. № 1135.
- 2 ლცსა, ფონ. № 2, ან № 2, საქ. № 229.
- 3 გ. ბერიძე, „თბილისის ხერობითმოდერნაზ 1801—1917“, წ. II, 1963 წ., გვ. 89-90.
- 4 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. VI, 1972 წ., გვ. 755.
- 5 ფოტო დაიბეჭდა „სახალხო ფურცლის“ სურათებიან დამატებაში, 1916 წ., 14.VIII, № 116, 21.VIII, № 117.
- 6 ნ. ჯანბერიძე, „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების გზა“, 1971 წ., გვ. 39.
- 7 „ცნობის ფურცლის“ სურათებიან დამატება, 1904 წ. 20. V, № 220, 1906 წ. 8. I, № 2975, 1906 წ. 2. I, № 2977, 1906 წ. 29. I, № 2991 და სხვ.
- 8 გ. ლენინის სახ. სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი, მიხ. გედევანიშვილის ფონდი, საქ. № 8580.
- 9 1914 წ. წიგნის გამოსვლის გამო ეფრნალ „თეატრისა და ცხოვრებაში“ (№ № 27-29) დაიბეჭდა ვანტანგ კონტრეშვილის უაყოფთო რეცენზია „ილია ჭავჭავაძე — ი. გედევანიშვილის გამოცემა, 1914 წ.“, რომელიც ბირთიადღ წიგნის მხატვრულ გაფორმებას ეხება.
- 10 კ. აბაშიძე, „ილიას ძეგლის საქმე“, გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1912 წ. № 626.
- 11 გ. ლენინის სახ. სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი, მიხ. გედევანიშვილის ფონდი, საქ. № 8580.
- 12 ჰ. პრინციესი ილსტრაცია ი. ჭავჭავაძის პოემა „ვანდელიისათვის“ დაბეჭდილია წიგნში: В. Беридзе, Н. Езерская, «Искусство Советской Грузии», 1921—1970, 1975 г., стр. 349.
- 13 В. Беридзе, Н. Езерская, «Искусств Советской Грузии, 1921—1970», 1975 г., стр. 24.
- 14 ამასვე შენიშნავდა ო. შველაძე, იხ. მისი წერილები „პეტრის პრინციესი“, გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 1962 წ. II.V, № 577; ეფრნ. «Молодежь Грузии», 1963 г., 25.V, № 62.
- 15 მართლაც, ერთ-ერთ სავაჭეთო წერილში ჰ. პრინციესი შენიშნავს: «Архитектура по роду своего искусства так тесно связана с живописью и скульптурой, что расчленил их органически невозможно, не нарушив гармонии единства изобразительных искусств». Гр и н е в с к и й Г. Ф. «К реформе Академии художников Грузии», газ. «Заря Востока», 1928 г., 4.V, № 153.

წერილის ავტორს არა აქვს თემის ამოწურავად გაშუქების პრეტენზია. ეს გახლავთ თეატრის კრიტიკის მხოლოდ მოკრძალებული და — გაიანჯრის თავისი უფროსი კლდეის — თეატრის სხვა კრიტიკის ცხოვრება და მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი სფერო ურობისიდაც მას არსებობა ვერ წარმოედგინა.

ბესიკონი ედენტს თეატრი გატაცებით უყვარდა, ისევე როგორც სოფია, პროზა, სალიტერატურო კრიტიკა. უყვარდა თავდაწინებით, ერთგულად და მას რწმენისა და სიბართლის გრძნობით, კეთილსინდისიერად და პატიოსნად ემსახურებოდა. თავისი თავი ჯარისკაცად მაინც ხელმოყენებდა და აქი ემსახურა კიდევ მას სიცოცხლის ბოლო წუთამდე.

ბესი ედენტს შეგნებული ჰქონდა თეატრის მაღალი დანიშნულება, იბრძოდა მისი იდეურობის, პარტიულობის, ხალხურობისა და რეაღმისიზაციის, იბრძოდა ადამიანების ცხოვრებაში თეატრის მოქალაქეობრივი, პატიოიული როლის დასაშეკიდრებლად. „თეატრი, — ამბობდა იგი, — ჩვენი ტარბოზა, ეროვნული და სულიერი წრთობის ტარბოზა და ახე უნდა ემსახურებოდეთ ყოველ სპექტაკლსა და წარმოდგენას“.

ბესი ედენტის ცხოვრებაში თეატრი ჯერ კიდევ ადრეულ ასაკში შეიიოქა. ქუთაისის ქართულ გიმნაზიაში სწავლის წლებში იგი დრამატული თეატრის მუდმივი სტუდენტი იყო. ბესი, გიმნაზიის უფროსი კლასების მოსწავლე, არაღვეგვრულ ჩამოიღოდა ბოლშე მოხილურ სოფელ კაციხეში, სადაც თანატოლებთან ერთად მოეზარულ სპექტაკლებს მართავდა, დაგმუნენ ილია ჭავჭავაძის „მეზაზის ნაბოზის“ და „კაკო უაზაღს“. თვითონვე რევისორობდა და მოხუცი სპეის არსულს თავად თამაშობდა. იყინებდა, თვითი თმის პატრონს, გრიმი აღარ დაშეკიდრებდა, სპეისა კალარას ნამდვილად ირწმუნებო.

„უახიანი სპექტაკლები გვექონდა, — იგონებს მისი ბავშვობის მეგობარი გიგლა გოქსაძე, — ამ ფულთი საავადმუროფოსა და ბიბლიოთეკის ვებმარებოდით. ცოტასაც ჩვენივე ვატოვებდით — წარმატება რომ აღვეწინეშა...“

გულმურყვალბობა იქნება, ვამტაციყო, თითქოს, თეატრისადმი პროფესიული დღობდა ბესის სწორედ აქ, მოეზარულთა „თეატრალიბანას“ თამაშის დროს გახეშეკიდრებდა. იმის შეგნება, რომ თეატრი უბრალოდ რამ გასართობი არ გახლავთ, გაცოლებით გვიან მოწოფულა მანში. იგი არც რევისორი გახეშეკიდრებდა, არც მსახიობი, მაგრამ თეატრი მაინც მისი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. უხევი ლიტერატურის კრიტიკის, ლიტერატურული დაჯგუფების — „შემარცხენეობის“ ერთ-ერთი ორგანიზატორი და აქტიური წევრი თეატრის ეზიარა და არასოდეს უღალატინა მისთვის.

თეატრალურ ასპარეზზე ბესი ედენტის გამოსვლა დაიშეხება ქართული თეატრის ცხოვრებაში მიმდინარე იმ უნაწილოდ ვარდაქმნებს, რაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დაშეკიდრებასა და კიდევ მარქანიშვილის სახელთანაა დაეკიდრებდით. სწორედ ამ დროიდან მოყოლებული, როდესაც კოტე მარქანიშვილი დაბრუნდა საქართველოში და სათავეში ჩაუდგა ქართული საბჭოთა თეატრის განახლების პროცესს, ბესი ედენტი სიცოცხლის ბოლო წუთამდე ამ თეატრის ინტერესებით ცხოვრობდა. ისევე როგორც სალიტერატურო კრიტიკის ასპარეზზე მოღვაწეობისას, აქაც, სათეატრო კრიტიკის სფეროშიც, მხოლოდ სტატეიბისა და რეკენზიების წერით არ

1 საქართველოს თეატრალური საზოგადოების VII ბუნებზე წარმოთქმული სიტყვიან. სტენოგრამა, 1975, გვ. 54. შემდგომ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება შემოკლებულად იქნება მითითებული — სსს.

თეატრი ხალხი ქვეყნის ცხოვრებაში

ეთერ გუგუშვილი

შემოფარგულა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი და მისი პრეზიდენტის წევრი, თეატრალური ცხოვრების ყველა უმნიშვნელოვანესი პროცესის აქტიური მონაწილე იყო. მიუხედავად ამ წლების მანძილზე საქართველოში მეტ-ნაკლებად წინსვნილად ყველა თეატრალურ პლენუმზე, დისკუსიებზე, საშეცდომო სესიებზე, კონფერენციებზე, იუბილეებზე თუ შემოქმედებით საღამოებზე გასწავლა ბენსაროვი უღერებთ მგზნებარე სიტყვას. იგი განიხილავდა როგორც კონსტრუქციულ, როგორც დისკუსიურ მონაწილედ და არასოდეს გამდგარა გვერდზე, არასოდეს უფლდა მოვლენათა შორიდან თვალუარსისმდევნებელი. თეატრის ცხოვრების მიმართ არასოდეს დარჩენილა გულგრილი, ისევე როგორც ლიტერატურული ცხოვრების, ხაეროდ, ცხოვრების მიმართ, — ამით გამოირჩეოდა ყოველი მისი ნაბიჯი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზე. სისხლირცეულად თეატრის თანაზარი, აღსავსე იყო მის წინაშე პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის შეგრძობით, ცდილობდა სარგებლობა მოეტანა მისთვის.

ჩემს წინ თეატრის საქონებთან დაკავშირებული ბევრი უღერებელი აურაცხელი წერილი და ასევე გამოსვლების აურაცხელი სტენოგრაფიები, ყოველი გამოხსნა შეიცავს მის ფიტელ აზრებს, წარმოდგენებს უფროს — როგორ სწავდებოდა და განავითარებდა მოთავს, არსებობის, როგორ ამავალიდებდა ყურადღებას ნეგატიურ მოვლენებზე, როგორ ქმნიდა პოლიმეორე განწყობის ატმოსფეროს. შეუძლებელია ყველაფრის ჩამოთვლა, და კიდევ უფრო მეტად შეუძლებელია ყოველ წერილსა და გამოხსნასზე სწავლობა.

შეიძებელი დამიწერებს, ალბათ, რომ მართოდენ ჩამოთვლასაც კი შეუძლია ამოწურვის წერილის გათვალისწინებული სახელები. მაგრამ აი, ცალკეულად „ფრაგმენტები“ — კრიტიკის პორტრეტები:

„ღღაღადი რუსული ხელოვნება მისი რეპრეზენტაციის ეტაპების პარალელურად, მოუღი მემარცხენე ფრთა რუსული პოეზიის მხატვრობის, დამის, ქანდაკების — დღეს მიმართება ერთად სო-

ციალურ ფუნქციით. იგი გამოდის ახალი საზოგადოებრიობის, ახალი დსტიკის, ახალი ყოფის ორგანიზატორის როლი“ („მშათობი“, 1925 № 12).

„მიმდინარე სეზონის მოთავარი თეატრალური სენსაციის თბილისში — ჰამლეტის“ დაღმება, რომელიც მრავალჯერ განმეორების მიუხედავად, ეხლაც ფართო აუდიტორიას იზერობს“. („დროულ“, 1926, 17 იანვარი).

„ჩვენთვის მხოლოდ ერთი იმპულსი არსებობს: ქართული კულტურის დაწინაურება და მისი გათანაბრება თანამედროვეობის სოციალურ ბუნებასთან“. („ვახ. აპოლონიის დღე“, 1927, 5 მაისი).

„ამხანაგმა ქიქოძემ (პლატონ ქიქოძე — ე. გ.) განაცხადა, რომ მარქსიზმი რევოლუციური პიესების ესტეტიზირებას აწარმოებს. ჩვენ ეს არ ვიცით, ჩვენ ვიცით პირიქითი შემთხვევები, როდესაც მარქსიზმი იღებს მონარქისტულ პიესას და მისგან აყვითებს რევოლუციურ სპექტაკლს“ („ბაი“, კომპაქტდვიში გამოსვლიდან. მოსკოვი, 1930, 21 ივნისი).

„გაიდაგვიბო“ განსაკუთრებული მნიშვნელობის სპექტაკლია „ბერეზილის“ რეპერტუარში... ეტრასის ეს დაღმება დიდ ემოციონალურ ძალით აერთიანებდა მასების მეტბოლ ენთუზიზმს სამშობლოს დასაცავად“. („ვახ. კომუნისტი“, 1931, 11 ივნისი).

„ქართული თეატრალური კულტურის განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ იმ პირობებში, როცა მისი ძირითადი დასაყრდენი ექნება ორიგინალური დრამატურგია“ (ქართული სამეოთხე დრამატურგიისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ თათბირზე მოხსენებიდან. იხ. ვახ. „სამეოთხე ხელოვნება“, 1933, 12 მაისი).



„მარჩენილების უდიდეს დამახინებელ მაინც ქართველი თეატრის განახლება უნდა ჩაითვალოს... ახალი თეატრის პირველი სექტაკალი — „ცხერის წყარო“, წარმოადგენდა ქართული თეატრის ისტორიაში გარდატეხის დასაწყისს“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1933, 29 აპრილი).

„ჩვენ დღემდე იშვიათად მოგვეპოვება ისეთი დრამატურგიული ნაწარმოები, რომელიც ჩამდნობს სეზონის განმავლობაში ზერჩინოვს რეპერტუარში...“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1939, 20 სექტემბერი).

„მოწონავ საბჭოთა ადამიანებმა — ჩვენი ღრის დაღებითა გმირებმა — უნდა დაიკავონ წამყვანი ადგილი ახალი პიესების პერსონაჟთა შორის“ (გაზ. „ზარია ვისტოკა“, 1949, 17 ნოემბერი).

„რატომ იყო, რომ „რღვევით“, „ანზორით“ უდიდესი სექტაკლები შეიქმნა? ვანა აქ მარტო რეპერტუარის საკითხია?“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ყრილობის გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1950).

„რეჟისორი, როგორც ორგანიზატორი, როგორც გამხსნელი სექტაკლის იდეისა, როგორც აღმრდელი და მეთაური, როგორც შემოქმედელი, აუცილებელია ჩვენი თეატრისთვის ასეთი რეჟისორის გარეშე შეუძლებელია საბჭოთა თეატრის განვითარება“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დისკუსიულ გამოსვლიდან. სტენოგრამა, 1951, 8 სექტემბერი).

„როცა აბმტელი ჩაუღვა ჩვენი თეატრის სათავეში, მან დაღვა „რღვევა“, „ანზორი“ (ხმა ადგილიდან: არც ერთი არ არის ქართული). აქ ჩვენ ულაპარაკო გვიქვს თანამედროვეობაზე. მან გამოამან რუსთაველის თეატრის სახე (ხმა ადგილიდან: ვე მივხეივს დღეს რომ ნაზით, აღარ მოგწონებთ, იმიტომ რომ მაშინ სხვა მოთხოვნილება იყო). მე ვლაპარაკობ, რომ ეს პიესები მაშინ მომეწონა და მე მივხეივს დღეს, რომ უნახავ პიესებს, ასევე მომეწონის“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. რეჟისორების II ყრილობის მოხსენებიდან. სტენოგრამა. 1959).

„მე არა ვარ სტენოგრაფიული კაცი, მაგრამ ცრმულბე მომივიდა, როცა „ოლივიოსის“ დამთავრების შემდეგ (დეკადის ღრის — ე. გ.) ხალხი 15 წუთს უტარავდა ტანს ფეხზე აღდგარი და ყვიროდა: „გაუბრების ქართული ხელოვნება! გაუმარჯოს შვიდი საქართველოს, მის დიდ ნიქს!“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სარეჟისორო ყრილობაზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1959).

„...თეატრს ყოველთვის ეკისრებოდა დიდი მოვალეობა, მაგრამ საქართველოში მან განსაკუთრებული, დიდი როლი შეასრულა ქართული ენის გადარჩენასა და შენარჩუნებაში“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1962).

„როცა დღეს ვიგონებთ მესტიეოს, აბაშიძეს, გენისა, აკაის, ილიას და ვამბობ, რომ მათ შემოინახეს ქართული ენა, ქართული კულტურა და გადმოგვცეს ჩვენ, ასევე უნდა გვიხადოლოვს ჩვენი მომავალი, რომ შევიწახავთ და გადავცემთ მათ ჩვენს ენასა და ჩვენს კულტურას. და, ვაი, ჩვენ თობამ, თუ მომავალმა არ გვითხრა ჩვენ მადლობა“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1962).

„ღრმა, მჭიდრო მეგობრული კავშირები აერთიანებს ქართულ და რუსულ კულტურებს. საერთოდ, ეს უპრეცედენტო მოვლენა ისტორიაში, რომ არი ნაციონალური კულტურა ასე მეტად ადვილიერებულა ერთმანეთთან: რუსული კულტურის ყველა გამოჩენილი მოღვაწე მეგობრობდა ქართული ინტელექციის წარმომადგენლებთან, ეგვიპტეობდა ჩვენს ბიძიკოში. არ არსებობს ისტორიაში ორი კულტურის სხვა ასეთი მჭიდრო მეგობრობა და ძმობა“ (მოსკოვის მცირე თეატრის კოლექტივთან შეხვედრაზე გამოსვლიდან. 1964, 4 ივნისი).

„ჩვენ სიხარულით უნდა ვთვალო, კინემატოგრაფიაზე, მუსიკაზე, ლა მდგომარეობა, დარბა ყინული, თითქმის ფაქტობრივად დროს, როცა ქართულ კინემატოგრაფიას დიდი რეზონანსი ჰქონდა სკავიანო მასლოზში (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1965, 20 აპრილი).

„...თეატრისკვე დიდიწინა ძალიან საინტერესო ძალიან ჩვენი მწერლობა: რ: ჯადარბი, ნ. დუმბაძე, ო. იოსელიანი, თ. კლაპე, გ. ხუბაშვილი, ა. სულავერი, ა. ჩხიძე და სხვები, ძალიან ნიჭიერი ახალი თობა...“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოება წყაოხულ მოხსენებიდან. სტენოგრამა. 1965, 28 ივნისი).

„თეატრის მდგომარეობა არ არის მარტო თეატრის მუქეის ინტერესი, ეს ეროვნული ინტერესია“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1970, 6 ივნისი).

„...თუ მოვიწინაობით მთლიანობაში წარმოვიდგინოთ ქართული საბჭოთა დრამატურგიის განვითარების ნახევარსუცულიწინა გზა, ჩვენს თვალში გადმოვლბა იდეების, თემებისა და სახეების ის საოცრად მდიდარი, რეცედი და მრავალფეროვანი სამყარო, რომელიც ამ წინს განმავლობაში ასახვლობდა არა მარტო ჩვენს ლიტერატურას, თეატრს, საბჭოთა ეპოქის შიგლ ქართულ მხატვრულ კულტურას“ (ფერ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1971, № 5).

„ყველა ჩვენთანავე ჩაიხევის გულში, ჩაიხევის ყველა ქართულმა ინტელექტმა და თვას, თუ რამდენად არის დახლებული ქართული თეატრისათვის. მისი ეფუძლია, ხეობიერი ცხოვრება გამოერთობილი არის ქართულ თეატრს, სადაც იღვებოდა — ცხერის წყარო“, „ანზორი“, „რღვევა“, „დიდი ჯელმწიფე“, „ან ტრანსი“ და სხვა“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე გამოსვლიდან. სტენოგრამა. 1975).

ბ ე კ — პირველი ქალი ხარ საქართველოში, ვერიკო!
 ვ ე რ კ: ნუ ხეგრბობ, ბესო, რად დღეცინო?
 ბ ე ს: — რა ღრის დაიცენა, ვერიკო, ეს ხომ ჩვენი უყანსკენელი შეხვედრაა. მე სიმართლის გუფუნები...“ (ე. ანფიფიძის და ზ. ვლენტიუს უყანსკენელი საუბრებიდან. ზ. ვლენტიუს სოველიამდე 3 დღის წინ, 1976, 15 ოქტომბერი).

„სეთი ეს „ფრაგმენტები“. ისინი რამდენადმე ასახავდნ ძირითადს, ყველ საქველვაში, მუსიკერთი მაინც გვიჩვენებენ იმ ინტერესთა წრებს, რაც აკავშირებდა ბესო ვლენტის თეატრთან, რიაცაც ცხოვრობდა იგი ამ საყაროში.“

ეს წრე მოიცავდა ერთ-ერთ მთავარს — დრამატურგიის საკითხებს, თეატრის სატენერტუარო პრობლემებს. კრიტიკის სფეროში თავისი მოღვაწეობის გარეირავებ, ბესო ვლენტმა უწყაყენა თვისი ხალხის ცხოვრებასთან დრამატურგიის მჭიდრო კავშირის თობაზე. წერილობ „დრამატურგიის საკითხები“, რომელიც გამოქვეყნდა გაზეთში „საბჭოთა ხელოვნება“, კრიტიკისი უტრადლებას ამახლებდა საბჭოთა მწერლობის საორგანიზაციო კომიტეტის სკავშირო პლენუმზე წამოტანილი რიგი საკითხების მიმართ — ულენბი მიზეძვნა თანამედროვე დრამატურგიის განვითარების რთულ პრობლემებს. წერილობი მოყვანილია პლენუმზე გამოთქმული მოხსენებანი 2, ვ. ლუნარსკისა, რომელიც აუცილებლობად მიიჩნევდა დრამატურგიას და თეატრებს შორის კონტაქტს. ახალგაზრდა კრიტიკოსი თვანხნებდა ლუნარსკის და იმავ ღრის, პოლემიკას მართავს მასთან. იგი არასწორად მიიჩნევს ლუნარსკის მიერ შემოთავაზებულ დეკლარაციას, რომ დრამატურგია — ეს არის სოციალური კატეგორია, თეატრი უნ — ფორმალური და რომ მათ შორის თანაგრძობა ისეთი-30 ენე იყო, როგორც შინაარსი და ფორმის ცნობებს შორის. ვლენტს ასეთი დაპირისპირება მიანია უსუსუქმდოდ. ამ ანალიზით, — ამბობს იგი, არა მგონია შესაძლებელი იყოს თეატრთან შედარებით დრამატურგიის პრობლემის აღიარებოა.

კიდევ უფრო მოუფუძლად მიიჩნია ვლენტს ეს ვიწვეცისი განცხადება, რომელიც უარყოფდა დრამატურგიის წამყვან როლს. იგი დასკვნის: „დღეს არსებობია არა დევა თეატრის და დრამატურგის შორის პირველობის უფლებაზე, არამედ იმის აღნიშვნა, რომ მაღალ-



ინტერესსმოკლებული არ იქნება, თუ შევინახავთ, რომ კრიტიკას სტატიოვ უსახუბა ვ. გომიაშვილმა, რომელიც ხაზი გაუსვა წერლის ავტორის არაბიბიოგრაფიულ უსახუბრე პოზიციას, უარყოფდა მის მისაზრებებს და წერდა, რომ „პიესაში ბაზა დამგობილია, როგორც მოკალაქე, როგორც, „ფშაველი“... სისხლი ბაზა ვაჭარცულის როგორც სულიერად, ისე უზრუნველად და მსახიობის ამოცანის არის, რომ იგი ახვეწის სწორედ როგორც ვასტეხილი ადამიანი“.

ამ სტატიის საპასუხოდ, ბ. ულენბა დაწერა ახალი წერილი — „ისევ „მოკეთილის“ შესახებ“; სადაც განმარტავს ვ. გომიაშვილის შეტყობას, წარმოაჩენს ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოებზე თავის თვალთვალს და თეორიულად ასახულებს ოპორტუნისტის მისაზრებებას უსახუბრეობის. იგი წერს: „ვაჟა-ფშაველას ბაზა მართლაც წიმი ფიქსურად და სულიერად ვასტეხილ, დასავგობ და უზნო პირადუნებად შეუღოდა წარმოდგენილი (როგორც ვ. გომიაშვილის გაუგება). გმას ახალი ტონი დაკვირვებად პოეტის თავისი თეორიის დანახებრების ფუნქციას? არა, ლტენატურის ისტორიამ არ იცის, რომ ძირითადი იდეა, დადებითი აზრი, მორალის მხატვრული ქმნილების მორალურად დატყობილი, უზნო და ვასტეხილი ადამიანური ხასიათის მემკვიდრე ვაჭარცულის“⁷ კრიტიკოსს წაწარმოების ძირითადი იდეა ახე წარმოდგენია: „როგორც მთელს თავის შემოქმედებაში, „მოკეთილშიც“ ვაჟა მხატვრულად ასახულებს, შთაბეჭდილებად გამოხატავს პატრიოტული გმირობის ცხოველყოფილ, უოცლისშემდეგ ძალას. საშობილობის სიყვარული ადამიანის უმადობა და უფიცილობლობის გარდა, რომელიც იმორჩილებს და იქვედმდებარეს უცვლა სხვა, ადამიანურ გმრნობას, ინტერესებს, მისწრაფებას. ეს არის „მოკეთილის“ ძირითადი აზრი, ამ აზრის მხატვრული დასახუბრებისკენ არის მიმართული მთელი წაწარმოება და, უპირატესო ყოვლისა, ეს იდეა ზორცულისმთლია ბაზას სახეში“⁸. კრიტიკოსი ამტკიცებს, რომ „ვერც დაუდევრებლად შეურაცხყოფილი შურისძიების წყურვილმა, ვერც დაუნდობლად მოკვეთილ და განდევნილი კაცის ვაჭარობებამ ვერ მოკლა საბოლოოდ ბაზას არსებობა საშობილობის თვადდებული ერთხულების გმრნობა და თავისა სიციცხლე მან მიხეც ბოლოს საშობილოს დროშას ასხებრებლა“¹⁰.

„მოკეთილი“ მეორედ 1957 წელს დაიბედა ბ. ულენბა ცკლავ გომიაშვილს სტატია, სადაც თეატრის მიზნობითა და პიესის შეტანილ დაშუბეხელ „შესწორებებს“⁹. ეს ეტეხობა ახა მართკ ტექსტში „ლტენატურის“ ლტენატურული მასალის შეტანის საკითხს (მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ლტექსებისა, რომლებიც პოეტს პიესის შექმნის პერიოდში საერთოდ არც ექმნა შეთხუბული ანდა ხალხობის ბაზადობისა და ლტექსებისა, რომლებსაც არაფერი საერთო არ ჰქმნიდა პიესასთან), არამედ აუქცენტისა და პიესის სიუჟეტის ზოგადიოთი კოლდობის შეცვლას, რომლებიც, როგორც კრიტიკოსი წერს: „არღვევენ პიესის შინაგან ლოკაცას და ორგანულობას, ბუნებრიობას უარგანულად მასში ასახულებს“¹¹. უფრო მეტიც, რეჟისორის მიერ შეტანილი რიგი ცვლილებებისა, მაგალითად, პიესის ფინალის ახალი გადაწყვეტა — სადაც ბაზა არ იღლებუბა როგორც აზრით, რომელიც უნდა ვაჭარცულის დანაშაული ხაზის წინაშე გამოემდ თეოატრულიობით ამთავრებს ცხოვრების, დარწმუნებული, რომ დედამისი, ვიდრე მის დაღუპვას შეიტკობდა, უკლდინდ გადაეშვა, რაც ავტორს ეწინააღდეგება — კრიტიკოსის აზრით: „უფრო მოუთხრნელი და მიუღებელია, რამეთუ ამხინებენ წაწარმოების ძირითად აზრს, მის იდეურ დანიშნულებას“.

კლასიკური მეტაფორების მიზნით ბ. ულენბის დამოკიდებულება შევადგენებლად მშინაიც, როდესაც იგი იცავდა კლასიციოსების საატტორო უფლებების ელემენტარულ კანონებს კლასიკური ქმნილებებზე და გამოიღოდა ინტენსივობის ავტორების მიერ ამ ქმნილებების ერთგვარი „მისაკუთრების“ წინააღმდეგ. წარმოდგენილია, —

ამბობდა იგი, — რომ რომელიმე რუსული თეატრის ავტორმა „ანა კარენინას“, „ომი და მშობილისა“, „მეტი ვასაზოვენიკი“¹² და „კატინა“ ავტორებს — ტოლსტოისა და დონოიუესკის ნაქმნილებს სტენიერების ავტორის ვაჭარი იყოს წარმოდგენილი. მაშ, რად ხდება ეს ჩვენთან, საქართველოში? — კითხვობდა და მისი თვის ამოცანის მოქმედებისაკენ მოუწოდებდა.

როდესაც უტეხებულ კლასიკურ ლაპარაკზე, ბ. ულენბა მის პრეტენზულ ზრუნავდა. ეს პრეტენზია იმისა და ახე წარმოიგინა: დღევანდელ მაუერებლადმედ მიტანა მისი უცვლელი შემოქმედების ძალა, მისი რეალისტიზმი დამარცხებლობა და, რაც მოვარია, საზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი არის, რაც მას ცხოველყოფილობისა და ქმნილობის ანიჭებს. მარჯანშვილის თეატრული დამდგომარევიზორზე“ იგი წერდა, რომ სპექტაკლი გახსნილია პიესის ღრმა იდეური შინაარსი და „შექმნილია ცხოველყოფილი, მამური სპექტაკლი, კლასიკურად დაუნდობლად სატირის გამსჭვალული“¹³.

მგარამ ვალსიკურ მდარეობის იგი არ ცხოველდებდა მხოლოდ მისი თანდარბული ედვრადობის აღნიშვნით, არამედ თანდედროვე მწერლებისათვის კონკრეტულ აღმზრდელობის მნიშვნელობას ანიჭებდა მას.

რას ნიშნავს „კლასიკურა“ ხელოვნებაში? — სავამა კითხვას და იქვე განმარტავდა, რომ ეს არ იყო მარტო ტალანტის კატეგორია, არამედ იგი გახლდათ დროის შეგმრნებისა და ცხოვრებისეული კონსოლიტების ღრმა წვდომის განმსაზღვრელი კატეგორია. „კლასიკოსს ეტეხებით ამ მწერარს, რომელიც თავისი დროის მდინარეებს ღრმად ჩასწვდა, სრულიყოფილი ფორმით ვაჭარცულის თავისი დროის ადამიანები, აზრებდა...“¹⁴ ამ მხარე იგი ვაჭარცულის მიხედვითა და ლუნარსკის, რომლის ლოზუნგით — „უაან — ისტორიკისკეცი“ — უსტანიშნავდა ვაჭარცულისა, რომ აუცილებელი იქნავეთ როგორც ისტორიკისკეცი, ასევე სხვა კლასიციოსებისკეცი, რომ ღრმად უნდა იცნობდეს ცხოვრების, უნდა ფლობდენე კონსოლიტების წარმოსახვის, შედგენის უნარს. ისევე, როგორც დიდ რუს კრიტიკოსს ლუნარსკის, ბ. ულენბაც მიანდა, რომ ეს უნარი აუცილებელი იყო საქმიანა დრამატურების აღმავლობისათვის. ეს პრბილება ექ ბენაროი ულენბის თეატრალულ-კრიტიკული მოღვაწეობის მთავარი პირობლება გახლდათ.

დამაბახორდა მისი ვაჭარცულა საკუთრიო თეატრალურ კონცერენციავზე. „პრადავა“ მომავალი მაშინ მ. ულენბის სიტყვები თანმედროვე დრამატურების ამოცლებთან დაკავშირებით. შემდგომ კომენტარს უტეხებდენ მათ და წერდენენ: „კრიტიკოსი მოსკოვის წარსულ დეკადზე ქართული თეატრის ბრწუნვანულ წარმადებებს იხიხებს. მგარა, ამდა შექმნა ჩვენი თანამედროვეობის ისეთი ხანებები, რომლებიც იოდილის მეფის, ოტლოოს, რინარდ მესმის შექმნილი ხანებების ტოლსოფინი იყოს? საშუაზარდა, ჩვენ ამ ძალის ხანებები არ ვაჭვებს, ეს დიდად საწერეთია და ბრალი დამატებებესაკე მოუძღვით, მსახიობებს, რეჟისორებს. საიდუმლო რბოდა, რომ მეტრ სპექტაკლში ისინი ერთმანეთს იმორცებენ, ვაკვალბო გზებით მივან. ამის თავადნე აიღლება შეოდებდა, თუ ღრმად შევიხწვალბით, თუ ღრმად ჩავეწვდებით ცხოვრებას“¹⁴. კრიტიკოსის აზრით, რომელსაც „პრადავა“ მზარს უტერდა, ლუნარსკის ზემოთ მოყვანილ თეზის ეტეხანება.

თანამედროვე რეპერტუარის პრობლემა ედენტს ენსობა არა როგორც ვიწრო, სპექტაკლური თეატრალური პრობლემა, ამ საკითხთან დაკავშირებით იგი თავის პრეტენზიებს ასახულებდა სოციალურ-საზოგადოებრივი მოპოციოდან და, თუ ვილამარკებთ სპექტაკლური თეატრალური თვალთახედვით, იგი მას უვავირობდა თეატრის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტთან — მაუერებელს. „ქართული ხალხი თვადდებით იბრძვის და შრომობს, — ამბობდა იგი, — და მას უფლებია აქვს მისთხოვოს თავის ინტელიგენციას, რომ ვაჭარცულის მისი ეს ბრძოლა და შრომა; დაანახოს მთელ ქვეყანას,

7 გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946 წლის 8 მარტი.
 8 იქვე, 1946 წლის 12 აპრილი.
 9 გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წლის 12 აპრილი.
 10 იქვე.
 11 „ლიტერატურული გაზეთი“, 1957 წლის 15 მარტი.

12 „პრადავა“, 1952, 28 აპრილი.
 13 სოს. რეჟისორების II ყროლობაზე წარმოთქმული მოხსენებებიდან. სტენოგრაფია № 280, 1959, გვ. 51.
 14 „პრადავა“, 1958, 10 ოქტომბერი.

რომ ქართველი ხალხი გულხელდაკრეფილი არ არის და ეწევა ამ პირობებს. არ მოსის¹⁵.

არსებითად, შპს ახაბუთება იგი დადებითი იდეალების წარმოშობის აუცილებლობის დრამატურული წაწარმოება და თეატრში, მოთხოვნა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ძირითადი პრინციპის განხორციელებას.

თეატრის მიხედვით მართლაც ტრიბუნის ცნების ტოლფასოვანი იყო. 1970 წელს იგი ამზობდა; თეატრის მდგომარეობა იმ წლის მარტო თეატრის მუშაის ინტერესს, ეს ერთგული ინტერესია¹⁶.

და ეს სიტყვები სულაც არ იყო გავიჯადბებული. ისინი ერთნაირად იყო მამოძრავებელი იდეოლოგიური ფორმის ყველა მოღვაწის გრენება და გულსხეიან, ყველას მიმართ, ვინც ხალხის მაღალი პატრიოტული, დროის შესახებ მისი პოლიტიკური იდეალების სულსკვეთებით აღზრდის დიადი მისია იტარა.

ბ. ფლენტი იხარისხს, სადაც უნდა ემუშავა, სადაც უნდა ყოფილიყო, რაზეც უნდა ელაპარაკა და ეწეა მას, ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყველაზე ძვირფასი ამქვეყნად იყო სამშობლის, შრომობილური მიწის, შრომობილური კულტურის, ხალხის, შრომობილური ენის სიყვარული. ამიტომაც, როცა თეატრს ემსახურებოდა, ცდილობდა ყველაფერი დაცემიერება იმ ძვირფასი და წმიდათაწმინდისთვის, ურომლისოდეს და მის სიყოფილს, ცხოვრებას აზრ არ გაანად. თეატრის საკითხებთან დაკავშირებულ ყველა გამოსვლაში, ისევე როგორც თეატრალურ სპექტაკლში მოღვაწეობისას, მხოლოდ და მხოლოდ თავისი ხალხის ინტერესებით ხელმძღვანელობდა. იგი წერდა: „ქართველი ხალხისთვის თეატრი, თავის ერთგულ მწერლობისთან ერთად, ერთგული არსებობის, ენის, კულტურის ერთ-ერთი ძირითადი კერაა და, ამიტომ ჩვენში თეატრის საკითხს განსაკუთრებულად ინტერესული მნიშვნელობა აქვს.“¹⁷ ამ პირობებთან დაკავშირებული თეატრის აბტუალური ამოცანებს და მათ ქართველი ხალხის ყველაზე არსებითს საკითხებს უკავშირებდა. გულსტკივლით დასაჩაობდა იგი ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში, 60-იან წლებში, საზოგადოებრივი ცხოვრების წინაშეს იმ უხეშ დარღვევებზე, დატაცებასა, შეგრაობებებსა და პროცესკორონიზმზე, რაც შიშინებდას ამ პერიოდში ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებას და რომელთა შესახებ იმ წლებში ტრიბუნისგან მანამაღლა დასაჩაობის უნარი ყველას როდი შესწევდა: „განა ამაში ჩვენს მწერლობას, თეატრს, ენის არ ექისება როდით როგორ ზრდის ის ხალხს — განა ამაში გადამწევერი როდი არ მიძღვდის თეატრს, მწერლობას?“¹⁸ — სვამდა იგი კითხვას მუშების ტრიბუნთან და იქვე წამოჭრდა საზოგადოებრივი ცხოვრების არასრულად მკაცრულად საკითხს, რომელსაც ისევ და ისევ თეატრის მიშენებლობას და როლს უკავშირებდა: „...დღეს, შესაძლოა, უფრო მეტად, გვიჭირდება ისეთი თეატრი, რომელსაც უნდა შეეძლოს დაიცვას ჩვენი ენა და ჩვენი ერის კულტურა... ახლა ჩვენ არაფერი გვიჭირდება ისე, როგორც დიდი, მაღალი ქართული მცენებრება, ქართული მწერლობა, ქართული თეატრი, ქართული მხატვრობა. ამან უნდა უზრუნველყოს ჩვენი ერის განვითარება და წინსვლა“¹⁹. იგი ვანაიოთარებდა ამ აზრებს და ეკვავ მოუწოდებდა ქართულ თეატრს ყოფილიყო თავისი იდენტურ-ესთეტიკური ამოცანების სიმაღლესზე, აღეზარდა ხალხს სამშობლოს სიყვარულის მაღალი იდეალების, პატრიოტიზმის და ხალხის ინტერესებისადმი თავდადებულ ერთგულების სულსკვეთებით. „შოაჯარი როდი ხელფიცებისა ისაა, რომ იგი ზრდის ჩვენს რესპუბლიკაში მაღალ შეგნებას, პატრიოტიზმს, გიბრიობას და ვეჯავიბის სულსკვეთებს, ნათელ, ზუმანერ და ნამდვილ ვეიოვნებას, მის ესთეტიკურ და კულტურულ ხასეს“, — ამზობდა იგი.

სწორედ ამ ფაქტორს მიიხედვდა ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების საბოლოო შეფასების საშობად.

თანამედროვე თემატიკა ბ. ფლენტის ანტერესებსა მდებარეობდა პრობლემატიკა და ენარული მრავალფეროვნებით. მას მიანდა, მაგალითად, რომ საპქითა თეატრს ენპერიოვა სატარი, მიესაღმებოდა ისეთი სიტყვების გამოჩენას, როგორც იყო „უკავაჭარე თუთაბერა“ და „ხეობრის ჭარა“; მიანდა, რომ თეატრი ვალდებული იბარბოლოს თავისი იარაღით უკვლავარი დროშემუშლის, დაწაღქისა და მაგნეს წინააღმდეგ. მაგრამ იქვე წამოჭრდა თეატრს, რომელაც ავტორის პოლიტიკის ეტებოდა — რა პოლიტიკებან იბარბოდა ავტორი და, მისთან ერთად, თეატრი? შოწელო, მანობილებლო პოლიტიკან და თუ პოლიტიკური იდეალის დამკვიდრებისათვის? ამ საკითხებში თეატრის ატეტიკარი, დავინებებლო, ყურადღებანია დამოკიდებულება თანამედროვე რეპერტუარის მიმართ ხელისათვის მისი მოღვაწეობის შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმის იყო.

მასობის, 1960 წელს თბილისში ქუთაისის დამატებითი თეატრის გასტროლებთან დავკავშირებო თეატრის შერჩევაზე თანამედროვე რეპერტუარის შეფასებას, როგორც დადებითი ფაქტი გარდა ამისა, მას ახარებდა ისიც, რომ სწორედ ამ რეპერტუარს მიაქცია თეატრმა განსაკუთრებული ყურადღება და სიტყვი დადა მრანუნეულობით, საინტერესოდ, დავკავებებულად.

თანამედროვე თემისადმი ბ. ფლენტის ყურადღებას რესპობრივი მანერებებო როდი განსაზღვრავდა, როცა მას დარბაზიან რეპლიკას ესროდნენ — თეატრმა სტუონის განმავლობაში ამდინი და ამდენი თანამედროვე სიესა დადაყო, იგი უსახებებდა „ხელოვნება არის ერთადერთი დარჯ, სადაც რაოდენობას აჩაივარი მნიშვნელობა არა აქვს“, და ისხენებდა ქართული თეატრის საუკეთესო პერიოდებს, როდესაც სწორედ თანამედროვე თემაზე დადებულ სიტყვადლების ხარისხი განსაზღვრავდა თეატრის არსებობას. მის კუმშიარტ ადელის ხალხის ცხოვრებაში. „როცა სიესა თეატრის მიღებლობა — ამზობდა იგი, — სასუსისმებებლო წენ ხარ, ვინ მოგახვია თავს, ვინ გიბრძანა, რომ დადაც ეს თუ ის სიესა?“²⁰ ანდა: „თანამედროვე ქართულს იხე რე დავდამო, რომ დსკერებობია გაუყეთითო ქართულ თემას და თანამედროვეობას“, მის მიანდა, რომ თავის დროზე ჭეროვნად ვერ დადაცეს მ. მრტელიშვილის სიესა „ზავი“ (მარტელიშვილის თეატრში), ვერ შეძლეს დრამად გაგნათა გრ, ამაშიბის სიესებო...

ბ. ფლენტი ვერ ვეუბნებოდა უზარბობს დრამატურგიულ პროდუქციას. კრიტიკულად აფასებდა თავის დროზე ე. ქელსაქიანის „შეხადერ ჯილდოს“, მ. კავახაძის „შეჯებობის მშენებლობაზე“, ვ. დარასხელის „გამაზარეს“ და სხვა სიტყვებს.

ბ. ფლენტი იბძობდა მაღალი მნიშობრივი საწუისისათვის თეატრში და დიდულავად ეწეოდა პატრიოტული თემის პროპაგანდას. როდესაც დიდი სამამულო ომის დღებში რუსულავების თეატრმა დადაც ს. შანშიაშვილის სიესა „ქრწინისის გიბრიბო“, მან აბტაცება გამოიქვეა ვაგით „კომუნისტს“ ფურცლებზე, ამ სიესის გამოჩენასთან დავკავშირებო მის მიანდა, რომ ქვეყნის გიბრილო წარსულის გახსენება ხალხში პატრიოტული გრძნობების უფრო მეტად გაღავევებას ეუწყებოდა ხელს. ასეთი მაგალითის იტყვას მრავალად შეიძლება, თავის დროზე მზარი დაუტარი ნ. მოსაშვილის სიტყვებს: „ჩაჩართულ ქვეებს“ და „სადღერის უფროსს“, ვ. დანახელის „კიკიძის“, ლ. გიოთუას „მუდგ ერტყუებს“, თუქცა მიანდა, რომ ეს სიესა, თუ იხე, იხე-ცე როგორც „ქრწინისის გიბრიბო“, ისტორიული სიამარბოდან რიგი დავახებებოდა სასიათვებოდა.

თავისი ქვეყნის პატრიოტი ბ. ფლენტი, კუმშიარტი ინტერნაციონალისტ იყო, რაც გამოავლინა მისმა გამოდამებებომა წრტყვან — ქართული თეატრის სცენაზე ხიზმა მომებ რესპუბლიკების დრამატურება სიტყვის (როგორც ხარობდა, როცა ასეთი სიტყვი გამოჩენებოდა), საბუქოთა ქვეყნის ნაციონალური თეატრების ბებლო დრამად დაინტერესებამ, და, ბოლოს, იმ უყრადღებამ, რასაც იგი იჩენდა

15 სოს. პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1965, გვ. 55.

16 სოს. პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1970, 6 ივლისი, გვ. 107.

17 სოს. პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია № 350, 1965, 28 ივლისი, გვ. 73.

18 სოს. პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია № 308, 1962, გვ. 148.

19 იქვე. გვ. 150.

20 სოს. რეკონსტრუქციის II ყრილობაზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1959, გვ. 62.

21 სოს. პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1962, გვ. 20.

საბჭოთა ხალხების შემოქმედებითი კოლექტივის საქართველოში ჩამოსვლის დროს. უკუვლენს წუხება, როცა საქართველოს ფარგლებს გარეთ ქართველი დრამატურგების პიესები არ იმეგობრება და უნდა გენახათ როგორც კმეყოფილების გრძობა ფულზეობდა, როცა ეს წუხილი გაუარსებლად ხოლმე მ. ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ სააბრეო მან სამაყუთი ილაპარაკა პიესა „ქრტიანის“ დღემანზე, ამ ერთ-ერთი პირველი მერცხლის, რომელიც საქართველოს საზღვრებს გასცდა და საბჭოთა არმიის თეატრის სცენაზე განხორციელდა, როცა, ბილი წლებში, განსაკუთრებით საბჭოთა კავშირის 50 წლის იუბილეისთან დაკავშირებით ჩვენი ქვეყნის მრავალ თეატრში დიდ-და ქართული პიესები, იგი მთელი უკუვლენით მივსალმა ამ ფაქტს და ყველას შეახსენა, რომ ეს არ უნდა უყოფილოთ ურალი „კომპანია“, საბლესწავლა თარღთან დაკავშირებული რაიეთი „ლინსტიგა“, არამედ უნდა დაშვიდებულეთო კარგ და მუარ ტრადიციად.

ბესო ხალხთა მეგობრობის გემპირები კომპიე გახლანთ: აი, რას წერს მისი თანაბრე სიმეტი თეატრმოდენ სტრენ არუთინიანი: „ბესო უდენტი გემპირები ინტერნაციონალისტი იყო. ინტერნაციონალიზმი ბესოს ხასიათის ერთ-ერთი ნიშანდვითა. მაგრამ ეს საქარული როდია მისი თანებების გადმოსაცხება: იგი, როგორცღ, თავის თავში განასახიერდა ყველა ნაციონალური კულტურის ყველა მოდ-დაქონეს. აი, იქ უნდა გავუხეხა ხაზი სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენლების გაერთიანების საქოში მის პირდაპირ ისტორიულ დამსახურებას, მეგობრობას და ურთიერთგაგების მუიერო გრძობით დაკავშირების ურანს. ბესოს მოსმენა სწუროდითა ყველგან და ყველას — სადაც არ უნდა უყოფილოთ იგი. პირდად მე ბესოს მიჯინედი როგორც ქართული კულტურის შესავალს, წინათქმის. ვინც ბესოს პირველად მოუხმენდა, ნათლად წარმოადგენდა საქართველოს და კონკრეტულ სფეროს, რაზედაც ორატორი სწავლობდა იმ მომენტში“²².

მეორე სიმეტი თეატრმოდენ რუნენ ზარაიანი სიუვარულითა და აღტკინებით იგონებს მ. ედენტის უანასკნელ გამოხსლას გ. სუნდუკიანის იუბილზე, თბილისში: „ედენტის სიტყვას არასოდეს მოკლებია ბრწყინვალეობა, მაგრამ ახლა ისეთი შთაგონებით ღაპარაკობდა, რომლის მსგავსი არასოდეს მომსმენია. მშვედლ დაიწყო, აუღლებლობა, ვნებადამტყრობა ღაპარაკობდა... მაგრამ ეს იყო მხოლოდ წამიერად. იგი უეტრად სიტყვის სტიქიამ შთანთქმა და ბესო კვლავ ბესოდ იქცა. მეტად — ბესოს აქობა მისი სიტყვა იმ დღეს, წრავის გაუკვირდება თუ ვიტყვი, სიციხელებისა გამოშვიდობების გავადა... ის ღაპარაკობდა სუნდუკიანზე, ხობტას აღუვლენდა ლიტერატურისა და ზელოვნების მოდღაის მშობელ ქალას. ეს იყო სიუვარული განმეფანება, აღბათ ყველა თბილისელითვის გასაგები, რანეთ უკუელ მცხოვრები განუყოფელი ნაწილისა ამ ქალაქის ბიოგრაფიისა. როცა ბესო კათედრიდან ჩამოვიდა, დარბაზში აღტკინების შესახებობდნ გაიხმა. მას პატივს მივაგებდნენ სასუკარი აარტებისათვის. ის გრძობებისთვის, რომელსაც სახელს ვერ დარკმევედი. ეს იყო აღსარება, ხალხის სულიერი აღტკინების წუთები. თავად უნდა მოგვეხმენა, თავად უნდა გვერწმო ყოველივე“²³.

სიუვარულია და მძობის განსაკუთრებული გრძობები აკავშირებდა ბესოს რუსეთისა და უკრაინის თეატრებთან.

უკრაინა, უკრაინული თეატრი იყო პირველი მომბე რესპუბლიკათა შორის, რომელსაც ბესო ედენტი მუიეროდ დაუკავშირდა ახალ-გაზრდობის წლებში. კოტე მარჩანოვილის ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრთან ერთად, ბესო პირველად ჩავიდა უკრაინაში და განადა მისი კულტურის, თეატრის, ენის ღრმა პატივისმცემელი. ბესოს

მეგობარი, მწერალი ოლესკა ნოვიცი იგონებს: „მე ხანს ვუსმენ ბესოს ამ პირველ ჩამოსვლას, რადგან მამის იგი პირველად მსმენდა მომბე რესპუბლიკის ცხოვრებისა და ლიტერატურის განვითარებას, რაც შედეგად მისთვის მშობლიური და ახლობელი გახდა.“

უკრაინაში განმზავრების, კოტე მარჩანოვილმა მოიწვია სრულიად ახალგაზრდა, ოცდამეოდი წლის კრიტიკოსი, რომელიც ძალიან უყვარდა. ისინი თბილისშიც 24 მარტს გაემზავრნენ. შემონახულია მარჩანოვილის მიერ დღით ანაბისებით მწერლობა ნაბათი: „ბესო სიმეტი კარგად მიეწყო. ბესოსთან ყველაფერი მოვაგვარე და ჩემთან ტრადიციად მომის“.

მეორე სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის გახტორლები დაიწყო 1930 წლის აპრილს. ბესო ედენტი მოვიდნის შუაგულში ტრადიციად, მისგან მომსმენია, რომ ხშირად უღლებდა გამოხსლვა სექტაკლების განხილვებზე, შეხვედრებზე უკრაინის კულტურის მოღვაწეებთან. მარჩანოვილმა, როგორც ჩანს, ბესო სწორად მისთვის წაუყავნა მან, რომ იცოდა მისი ორატორული ნიჭის ამაბი. შემინახულია ვაგნოში დაბეჭდილი სტრათი, სადაც ვადალებელთა უკრაინული და ქართველი მოღვაწეების ჭგუთი: მ. კულანია, ბ. ბუჩუა, ი. მიკიტენკო, ე. მარჩანოვილი, დ. ედენტი, დ. სურბასი, თ. სლესარენკო...

...უნდა წინაშე, რომ ხარკოვის — უკრაინის მამინდელი დედაქალაქის — მშრამებლები და ინტელეგენცია აღტკინებით შეხვდა ქართულ თეატრს. და, აქ ცოტა როდია ბესო ედენტის დამსახურება, რომელიც არაერთხელ გამოხსლვა სიტყვის ხარკოვში. 1930 წლის 13 აპრილს, მაგალითად, მან გააბაკვეენა დიდი წერილი ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაზე — ეს იყო ბესოს პირველი გამოხსლვა უკრაინული პრესის ფურცლებზე“²⁴.

ბესოს სამუდამოდ შეივარა უკრაინა, შესწავლა მისი ენა. ყოველთვის, როცა კი თბილისში უკრაინული თეატრის სახატროლოდ ჩამოვიდა, ბესო პრესაში აქვეყნებდა რეცენზიებს. მოხსენებით გამოვიდა ამ თეატრების შემოქმედებასთან დაკავშირებით. ასე, მაგალითად, „ბერეჟილის“ თეატრზე გამოაკვეენა რამდენიმე რეცენზია, მათ შორის სექტაკლებზე — „მინა მახალი“, „სადრბი“, „პოდაშვილის“ (დამდგენი დეს სურბასი). „თავის რეცენზიებით, სადაც იგანგობდა უღრმესი პატივისცემა და სადაც ჩანდა, რომ მას კარგად ესმოდა უკრაინული თეატრის შემოქმედებითი მიზნებისა და მიღწეების ღირებულება, ასევე ახალიც და შეიცვალა...“ — წერს ო. ნოვიცი, — ბესო ედენტი წარმოსდგა როგორც ჩამოვლილბული ანალიტიკოსი, სერიოზული შემოქმედი. ასე გააანალიზა მან თეატრის მოღვაწეობა, მისი რეპერტუარი, თეატრის მიერ თანამედროვეობის ასახვის უნარი, არსებითი პრობლემებითა და საკითხებით დაინტერესება, რომლებსაც ჩვენ წინაშე თავად ცხოვრება წამოიბრის ხოლმე“²⁵. მომდენტი თეატრში თბილისში ჩამოვიდნენ გ. შეხენიოსო და გ. ზანკუვიცკისი ოცნებები და ორევეტერ ბესო ედენტი იყო მომხსენებელი სახატროლო სექტაკლების განხილვებზე, მან ღრმად და დეტალურად გაანალიზა სექტაკლები და განსაკუთრებულად გაუხსნა ხაზი უკრაინულ და ქართულ ხალხთა შორის მძობისა და მეგობრობის იფას.

უკრაინაში გახტორლების შემდეგ მარჩანოვილის ხელმძღვანელმა თანად არსებელი თეატრის სახატროლოდ მოსცლეს განმეფანება. აქაც ბესო მოღვაწია თეატრის აღმორჩად, აი, მწერალ ან ანტონოვსკიანის ერთი, იუმირის შემცველი, მოგონება: „თუ არ მემულებ, ეს იყო დახალბობი 1930 წელს. მოსკოვში მოიწვი მარჩანოვილის ხელმძღვანელობით არსებელი თეატრის პირველი გახტორლები. ზაფხულის ჩინებულად დღე იფავ, მუსე ვერ იტყვად პეტროვიკის შესახებე, თათქის სხივები შუა აპობდა შენობებს, ფანჯარის მინეში მოციფტრო-მოყუთათლო აინათია კაიობდა და ნაპირ-წყლებად იფანტებოდა...“

... ბესო ედენტი თეატრის სალიტერატურო-სარეპერტუარო განყოფილების ხელმძღვანელობდა, მაგრამ ხალხის ინტერესთა აკეთობი

²² ს. ს. არუთინიანის გამოუქვეყნებელი მოგონებებიდან.
²³ რ. ვ. ჯარაიანის გამოუქვეყნებელი მოგონებებიდან.

²⁴ ო. ნ. ნოვიციის გამოუქვეყნებელი მოგონებებიდან.
²⁵ იქვე.



ანგლონების ფუნქციები. ლა-ოკრისდერ შარავანდღიანი კაბუცი იფეა თეატრის მთავარ სადარბაზოსთან, ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე, მზიარული, მწუხრ თვლებს ქუთავდა და სტუმართმოყვარე ფულად იწვევდა ყველას; „მობრძანდით, მობრძანდით... როგორმე დავეხმარებო...“ მასურბლები აწუხდოდნენ შესხლულს და დარბაზო მართლაც იტყუდა ყველას... იტყუდა და არ ინგერდა... ალბათ, ბესო უდენის „ქაღალდობრი“ ძალი წყალობით.²⁶

ახე დანიყო ბ. უდენის ნაწინობა მოსკოვთან, რუსული ლიტერატურულ-თეატრალური ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან, და როცა რუსული თეატრალური კოლექტივთან საქართველოში ჩამოვიდნენ, იგი ყოველთვის ცდილობდა გამოეხატა თავისი ღრმა პათივისება რუსული თეატრალური კულტურისა და მისი მოღვაწეების მიმართ. 1914 წელს, მცირე თეატრის კოლექტივთან შეხვედრებზე, იგი ლაბორატორია მქონდით უთითებდა რუსული, რომელიც ავსტრიებზე და თეატრის ქართულ თეატრთან და გასაჯერებლად აღწერდა, თუ არ უზარმაზარი მნიშვნელობა მქონდა ამ თანამედროვე ტექნიკურ ჩვენთვის, „თანამედროვე ბრძოლის ჩვენს სამბოთა ხელოვნებაში, რეალისტური მეთოდის განმტკიცებისათვის, რომელსაც აწარმოებს მცირე თეატრი.“²⁷

რეალისტის პრობლემები თეატრალური ხელოვნებაში ყოველთვის იყო ბ. უდენის თეატრალურ-კრატული მოღვაწეობის კარგადი პრობლემები. და ისევე, როგორც დრამატურგის სფეროში, იგი ასეთივე მაღალი მოსკოვებიდან ეკიდებოდა თეატრის სხვა მნიშვნელოვან კომპონენტს — რეჟისურას. ისევე, როგორც დრამატურგისა, იგი რეჟისურას განიხილავდა არა ერთი სექტორული წარმატების ან წარუმატებლობის თვალთახედვით, არამედ რეჟისურის ფართო ვაზარების უძლიან, როგორც რუსეთისა, როგორც თეატრის ერთ-ერთი მთავარ კომპონენტს, როცა თეატრების საერთაშორისო პოლიტიკურ დასაჯერებდა, იგი მთელ პასუხისმგებლობას ატარებდა რეჟისურას, მიუთითებდა, რომ უნდა შეგვეტეოს რეჟისურის ადგმა, ამასთან, მოუჭებებულად და დროის ამოცანების, თეატრის შესაძლებლობების და შემოქმედებით პრინციპების შესაბამისად. „თეატრია რეჟისურა! — უფერავა ხშირად გავერგება. ვიდრე მარჩანდიშელი საქართველოში არ ჩამოვიდა, ამბობდნენ, არა გვეჯავს დრამატურგები, არა გვეჯავს პიესები, არა გვეჯავს მსახიობები, მაგრამ დახუთ, ჩამოვიდა იგი და აღმოჩნდა, რომ მსახიობები გვეჯავს, დრამატურგებიც. პიესებიც...“²⁸ მან დადგა „ფუნქციური“ იუვენსა და შექმნა დიდი ბრწყინვალე თეატრის სექტაკალი — ესაზღვდა იგი... — განა „ოტელი“ ქართულ სექტაკალ არ არის, განა „ურდიელ კაცებს“ ქართულ სექტაკალ არ არის?²⁹

ბ. უდენი იყო ერთ-ერთი მომხმარებელი რეჟისორების II ქრონოზზე 1915 წელს. იგი ამბობდა, რომ რეჟისორი თეატრში დიდი ფიგურაა. მასზე დამოკიდებულია თეატრის ბედი, მსახიობების ბედი, არა მარტო იდურ-მხატვრული, დადგებით საკითხები, არამედ სათეატრო საქმის ორგანიზაციის მთელი სისტემა.

ამ მხრივ იგი, ალბათ, არ იყო ორიგინალური. თეატრის ქველად მოღვაწეს და, განსაუბრებით, თავად დიდ რეჟისორებს, არაერთხელ გამოუყვამთ მსგავსი აზრები. მაგრამ ბესო მოუწოდებდა თავის თანამედროვეებს — საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეებს — არ დავიწყებინათ თეატრის ცხოვრების ეს ანაზღაურებელი კუმბონტებანი. ალბათ, იგი ხედავდა, რომ ეს წინადადება კუმბონტებანი მიეჭრებოდა ყველგან.

სრულყოფილი რეჟისორის ეტალონი და უმაღლესი კრიტერიუმი ბესო უდენისათვის იყო კიდე მარჩანდიშელი. ცხადია, იგი იყო მაქსიმალისტური, როცა ეს უმაღლესი კრიტერიუმის პოზიციიდან უყენებდა მოთხოვნებს თანამედროვე რეჟისორებს. რაზედაც არ უნდა ელაპარაკა რეჟისურის სფეროში, მისთვის იდეალური მაგალითი იყო მარჩანდიშელის მოღვაწეობა.

სრულად ახალგაზრდა იყო, თითქმის ქაბუცი, როდესაც კრედილად შეხვდა მარჩანდიშელს და მისი უმცროსი მეგობარს, მარჩანდიშელს გახვდა.

ფორმულირებისას არ შეგვიძლიარა — ბესო სწორედ რომ მისი უმცროსი მეგობარი, მისი მოწვევ იყო თეატრის საკითხები და ეს მეგობრობა ბ. უდენის ცხოვრების განსაუბრებელი ფურქტივია. სიცოცხლის ბოლო წუთამდე უცვრიდა: „ვერადღერა ვაძიარა, რა ათუღვრდა მას (მარჩანდიშელს) — ე. კ. ემეგობრა ჩვენთან — ჩემთან, სიმონ ჩიქვანიანთან, სერგო ახალგაზრდას? რა საერთოს პოულობდა იგი ჩვენისთან პირტეტულა ბიჭებისა? თანაც, უფროსი მეგობრობისა, უწოდან? კი არ დავეუფრებდა, როგორც ჩვენთან „უმცროსს“, არამედ ისე გვეუბრობოდა, როგორც თანატოლ თანატოლს.“

შემთხვევითი სტრიქონები მარჩანდიშელის წერილდას, ბესოსთან ერთად ხარკოვში გამწვარების თარიღზე. არ, რას გვაპრობოს თავად ბესო ან მწვარეობასთან დაკავრებით; ჩვენ, რა თქმა უნდა, ერთი სუბიეტი ვიმწვარებო. როცა ვაკვირს ჩახსხვდით, მარჩანდიშელმა მოხარა: „ბესო, შენ ახალგაზრდა ხარ, მე ცოტათი მოქირს ზემოთ ასედა, არ გვეყენოს, დამოხმე ქვემოთა ადგლო“. კინაღამ ვაკვლავ ამ სიტყვების გავრებუნებე — „რას ბრძანებ, ბატონო კოტე, ამა, სხვაგვარად როგორა შემიძლია-მეთქი!“ — ის კრეტ ბოიშენის იხილდა. ხარკოვში ერთი ნამჭირ მოვეყენე. სადღე ერთადერთი სარული იფეა, ხოლო ვაძიარე გამლოლი იყო მეორე ლოკიანი. მარჩანდიშელმა არაფრით არ მომეცა იატყუე დაწოლის უფლება. შენ ახალგაზრდა ხარ, ვაკვლავდიო, — შეუბნებდა. მე, როგორადღე შემიძლევ, წინააღმდეგობას ვუწიდე, მაგრამ ვერაფრით დავიყოფიე. მთელი ღამე არ მძინებდა...“²⁹

ბ. უდენი მუდამ მარჩანდიშელის ვეგრდით იფეა დესკუსიებისა და კამათის დროს, მისი ცხოვრების სასახარული დღეებშიც.

1925 წლის 12 ნოემბერს შედგა მარჩანდიშელის მიერ დადგმული სექტაკლის „სხალტის“ პრემიერა. მალე ვაჭვით „დროულ“ განდა ახალგაზრდა ბ. უდენის რტეცივას, მოკრამდულული ხელმოწერით — ბ. უ. კრატკოსი ხაზს უსვამს ამ დადგმის მნიშვნელობას, მამლიტის მხარძოლ, უმეტე ხასიათს, წერს, რომ „ჩემთვის შესრულებული არის ულტენტი გმობრობის“; ხოლო გ. დვითაშვილი „ურთა მძღვარად იძლევა როლის, ასე ვთქვათ, „ფილოსოფიურ მომენტებს“.³⁰ რაც, მისი მოსაზრებით, უფრო რუსული რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებიდან გამომდინარებოდა, ვიდრე ქართულიდან. აქებდა იუფლია-ვ. ანჭაფორი: „მთელი თეატრი მოქმედებულია მისხიობის შავიაში“; კლავდიუსა-ა. ვასაძე: „თავის დასრულებული და უნაყოფი შესრულებითი როლს აყენებს მამლიტისა და იუფლის შორის სიმაღლემდე“.³¹ კრატკოსი დასაკვნიდა, რომ „მამლიტ“ უმეტეად გამარჯვება ჩვენი თეატრისა, რომ აქ იხსნება ჩვენი რეჟისურის, არტისტული ძალების და, საერთოდ, ჩვენი თეატრის ფართო და ნათელი პერსპექტივები“.³²

რამდენიმე წლის შემდეგ, თავად ბესო, როცა თავისი ამ რეცივისის იხსენებდა, მისაგმი უზრუნველ დამოკიდებულებას ავლენდა, ლუმობით და რამდენიმე დამორცხვებით ამბობდა, ნუთუ, შეძლებოდა, რომ ეს ბავონ კოტეს მოწონებოდა. რეცივისაში იჭრებოდა ახალგაზრდა კრატკოსის სურვილი — გადმოეჭვია ის ცოდნა, რაც აქ დროსათვის თეატრის სფეროში შეიძინა, ეტყენებოდა თავისი „განსწავლებლობის“. სტატიაში გამყარების არისტოკრატული, კოკლენის, სტანისლაფსკის, ოტო ბრაუნს, ანტონის, რენე-მარტის, აიხენვალდის, ფორტევისი, ვან კოკოს, ფუქსის და სხვა-და სხვათა ვაჭვები. ამასთან, ავტორი მსჯელობს თანამედროვე რუსული და ევროპული თეატრების უკვლა არსებობის პრობლემებზე. საყოველთაოდ ცნობილი და სახსებთი აქტუალური პრობლემებზე, მაგრამ ახალგაზრდა და გამოუცდილი კრატკოსის მხრივ ეს ყოველივე რამდენიმე გულბრუნებელი ეჭობდა.

და მაინც, მიუხედავად უკუდაფრისისა, ბესოს უყვარდა ეს რეცივისა, უყვარდა როგორც თავისი გულწრფელი აღტაცების გამოვლი-

²⁶ ა. ა. ანტონოვსკაიას ის სიტყვები მოყვანილია ბ. ზორინის გამოქვეყნებულ მოგონებებში, ტყე.

²⁷ სოს მოსკოვის მცირე თეატრის კოლექტივთან თბილისში გამართულ შეხვედრაზე წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1964, 4 ივლისი, გვ. 7.

²⁸ სოს მოსკოვის წარმოთქმული სიტყვიდან. სტენოგრაფია, 1962, გვ. 107.

²⁹ ბესო უდენის ზემოთ მოგონებებიდან.

³⁰ ვანს. „დროული“, 1926, 17 იანვარი.

³¹ იქვე.

³² იქვე.

ნება მარქანიშვილის, სექტაკლის, შემსრულებლების მიმართ. როცა 1925 წელს უ. ჩხეიძის გარდაცვალების შემდეგ, მის მსოფსათან დაავაშრებდა, ბ. ელენტი მოხსენებით გამოვიდა, ორატორის შმა განსმა როგორც ან. უშუალო და თითქმის ბავშვური აღტაცების გამოამხილ, რომ მარქანიშვილის „კამლეტი“ და მთავარი როლის შემსრულებელი უ. ჩხეიძე საქართველოს 20-იანი წლების სულიერი საგანძურის უკვლავ მნიშვნელოანი მოღვაწეა იყო.

„კამლეტისამდე“ მიძღვნილ სტატიაში ბ. ელენტი გამოთქვამდა მოხსენებების „დურფის“ შესახებ. რამდენიმე დღის შემდეგ მას დასაბუთა ეს მოხსენებები ამ კორპორაციისადმი მიძღვნილ წერილობით, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „დურფში“³³. ტ. ტაბიასი, ა. ფლავია, შ. აფხაზიძისა და სხვათა წერილებთან ერთად.

უძირკვე, წერილების ავტორთა პოზიცია მთლად სწორი არ იყო. მათ „დურფი“ „თეატრის უკვლავ ახალ მიმართულებებში“ მიიჩნევს და გამოიქვს აზრი, რომ სწორედ ამით იწყებოდა თანამედროვე ქართული თეატრის განახლების პროცესი, არსებობდა იმის მარქანიშვილის მოღვაწეობის კორპორაციის მოღვაწეობასთან აიგივედნად და სწორედ კორპორაციის მიაწვდინდნენ თეატრის განახლების როლს, იმ დროს, როდესაც კორპორაცია 1924 წელს შეიქმნა. ხოლო მარქანიშვილის, როგორც რეფორმატორის, მოღვაწეობა დაიწყო ორი წლით ადრე. მარქანიშვილის ერთგულმა მეგობრებმა და თანამოაზრებებმა, მათად უნებურად, „დურფისი სამასხური“ გაუწიეს მარქანიშვილს და იბეჭდურად რამდენადმე ახასიათეს წერილებს მოყვანილი. მაგრამ ამის გამართლება შეიძლება იმ ფაქტით, რომ თავად მარქანიშვილი უჭერდა მხარს „დურფელებს“ იმ წლებში და შესაძლებლობას აძლევდა უკვლას, ვინც მის გვერდით იდგა, გამოეცნათ მსგავსი დასკვნები. ხომ ვიცით რა ძვირად დავუღამ მარქანიშვილს „დურფელებს“ მიმართ გამოვლენილი ეს ნდობა?

ბ. ელენტი გახლდათ მათ რიცხვში, ვინც მძიმედ განიცადა რუსთაველის თეატრთან მარქანიშვილის წასვლა. თეატრის გარეშე მათ გაჩაღებულ ბრძოლაში კრიტიკოსის მკაცრობა გამოხატული პოზიცია იქნა — მისი სურვილი იყო მარქანიშვილი დაბრუნებული თეატრის სწორედ 1928 წლის 25 აპრილს, როცა ეს საკითხი შემდგომი ორკანონების თათბირზე წყდებული, ბესომ ასე ჩამოაყალიბა თავისი აზრი: „მარქანიშვილის იტალიცია, შემოქმედება შეუვლილი გამოვიყენო იმისათვის, რომ მან მოაშალოს მსახიობები, რეჟისორები და წარმოადგინოს თეატრი ჩვეთვის მისივე გზით როგორც იდუალოდგორად, ისე მხატვრულად“³⁴.

როგორც ცნობილია, მარქანიშვილი არ დაბრუნებულა თეატრში და უკეთესი შექმნა ახალი თეატრი. ამ თეატრის ჩამოყალიბების ეპოქა მარქანიშვილი მარტო როდესაც გახლდათ. მეგობრები, კოლეგები, მოწოდებები, თანამოაზრები და თანამდგომი ერთგულად ეუდნენ მხარში. ბესო ელენტიც მათ შორის იყო.

მარქანიშვილის გამოუქვეყნებელ დღიურებში ასეთი ჩანაწერია: „1928 წლის 27 ივნისს ბესოს სათარგმნელად გადავიცი „კოპლა, ჩვენ ვიცოცხლებო!“ ელენტიმ სწრაფად თარგმნა პიესა. შ ნოემბერს ე. ტოტლისის პიესით გაიხსნა თეატრი, უკვე 4 ნოემბერს, გაზეთ „მეუსში“ განდა კორესპონდენცია „ქუთაის-ბათუმის ხას. თეატრის სურვის განხმა“ (ტელეფონით გადმოსცე. ბ. ელენტიც და, როგორც უკვლავის, არ მოხსენიან თავისი სახელი და გვარი, არ უხსენებია თავი, როგორც პიესის მთარგმნელისა), სადაც დაპირაკი იყო სექტაკლის წარმატების, შემსრულებლების, დადგმელებისა და იმის შესახებ, რომ სექტაკლს დაიწვინეს ახელ ენუქიძე და მარია იორახელაშვილი. „გახსნამ მიიღო საზეინო ხასიათი, თეატრი ვერ იტევდა მუსრველთა ნაწევარს კი“, — წერდა კორესპონდენტი.

ერთ-ერთ წერილში მარქანიშვილი ეკითხება დომ ანთაძეს: „წინის საქმე როგორაა? — კითხვა ეხება ბესო ელენტის მიერ შედგენილ და გამოცემულ წიგნს — „საქართველოს დრამა კოტე მარ-

ქანიშვილის ხელმძღვანელობით. გასტროლები ხარკოსს და „მეუსში“-ს, — რომლის შესახებ თავის ნარკვევებში „ქართული მუსიკის ისტორიის შესწავლის ვითარება“ და „ჩანლიდი წიგნი: მარქანიშვილის ნებულად და სამაგალითოდ შეადგინა და გამოცემა მარქანიშვილის თეატრის გასტროლების მახალები“³⁵ წიგნის წინასიტყვაობაში ბესოს ეუთვნის.³⁶

ზემოთ მოყვანილი ო. ნოვიციის სიტყვები იმის თაობაზე, თუ რა აქტიურად მონაწილეობდა ბესო უკრაინის თეატრის გასტროლების დროს, იგივე გაიჭირდა მოსკოვში. არაერთხელ გამოხუდა და დაუცია მარქანიშვილის პოზიცია, დაუცავს იგი და მისი თეატრი მონაწილეობითა თავდახმებისაგან. განსაკუთრებით ცხარე კამათი გაჩაღდა კომპაგნიების დისკუსიებზე. მარქანიშვილს დასაკვლავისთვის ორიენტაციას უცხედინდნენ. ბესომ, თავის გამოსვლაში, ფაქტებით დაამტკიცა ამ აზრის სიმყარე, რომ მისი თეატრის რეპერტუარიში ჩართული რვა პიესა თანამედროვე და, მტრულად, ორიგინალური პიესები, აგრეთვე, რევოლუციური რუსული რეპერტუარის საუკეთესო პიესები იყო, რაც შეეხება ცნობისაგან ორიენტაციას, პიესების ცე პიესების თათბირის ცნობილ დადგენილებაში, — შინაშინ ელენტი, — ლოქვაშია, რომ ჩვენმა თეატრებმა უნდა გამოვიყენოთ დასავლეთის რევოლუციური დრამატურგების მიღწევები. ხოლო, რაც შეეხება ტოტლისის პიესას, მარქანიშვილმა „ამ პიესას მოაზრობა უკვლავის მისტიციზმი და ექსპრესიონიზმი და სხვადასხვა დაწვეულება ჰქვას, დღევანდელი დღის შესაბამისი“³⁷.

შემდგომ ელენტი აუღიჯობას აუწევს, რომ მარქანიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული თეატრის ხელოვნება ახლობელ და მისაღებ პიესათა მავრული მავრებისთვის, რომ ეს თეატრი მისი მხარდებუთი სარგებლობს, „ჩვენ, საქართველოს მწერლები, — ამბობს იგი, — მარქანიშვილს უკვლავ და უკვლავიერში დაუშვით მხარს“³⁸.

დასკვნის სიტყვაში მარქანიშვილმა განაცხადა: „ესედი ორატორია ვარ. ჩემს ნაცულად ბრწინავლად გასცა პასუხი ამ ბესო ელენტიმ“³⁹.

ცოცამ თუ იცის, რომ (ცხადია, თეატრალურ კოლექტივთან შეიღობი ურთიერთობის გავლენით) ბესო ელენტიც, თავის მეგობარ, მწერალ ნ. ჩაჩავასთან ერთად დერჟუ პიესა „ეჭვები“, რომელი ჩოდინიშვილის სახელობის კლუბის სცენაზე დაიდგა 1929 წლის 20 თებერვალს. პიესა საქართველოს თანამედროვე ახალგაზრდობის ყოველ ასახავდა.

ბ. ელენტიც მთელი თავისი ცხოვრება ხელეწინებამი ქ. მარქანიშვილის სახელს დაუცავს. იგი მას ხელის ქაღალქს, გვიანლურ რეივისის უწოდებდა და არცერთ თავის გამოხვლაში არ უთხვდა შემთხვევა, რომ არ მოეხსენებინოს ამ დაემოწმების მარქანიშვილი.

მარქანიშვილის დეარქალის დროს ბესომ წარმოთქვა სიტყვა, გაანაწილს მთელი მისი მოღვაწეობა, დაახასიათა მარქანიშვილის აღმაშენების ეტაპები, განსაკუთრებულად გაიხსნა ხაზი მისი ხელოვნების მებძომოდ და დღესასწაულებრივ ხასიათს და რევოლუციური თანამედროვეობასთან ამ ხელოვნების თანახმობას. „თეატრალური ფორმის, — წერდა ბესო, — რევოლუციურ დღესასწაულებრივი სექტაკლისათვის მებძომოდ, ხელოვნების მასობრიობის და უღლდესი ემპოტიორების პრიციპზე აღზრდილი ისტორია, აღფრთო-

35 დ. ჩანლიძე, სახიობა. გამოცე. თბ., „ხელოვნება“, 1972, თბ., გვ. 37.

36 ამის თაობაზე დაწერილი მთელი მასალა ვიხებდა, რადგან ბესო ელენტი, მოკრძალების გამო, თავისი გვარი არ მითითებია წიგნზე.

37 დ. ჩანლიძე, სახიობა. ტ. 2, „ხელოვნება“, თბ. 1972, გვ. 37.

38 რ. კოტე მარქანიშვილი, 1, გვ. 861.

39 იქვე, გვ. 558.

33 გვ. „დურფი“, 1926, 29 იანვარი.

34 საქართველოს ცე ცე არსებული პარტიის ისტორიის ინსტრუქციის პარტიული აბიევი № 13, საქმე № 2771.



ვანებით შეეცება ოკომბეტის და სრულიად უყოვანოდ, გულწრფელად, გაბედულად, მთელი თავისი მხატვრული პოტენცია და კულტურული მარაგი მუშათა კლასის საბრძოლო ინტერესებს დაუმორჩილა“.⁴⁰

1912 წელს, მარკანიშვილის დაბადების 90 წლისთავთან დაკავშირებით, ბ. ჟღენტე სამეცნიერო სესიაზე გამოვიდა მოხსენებითი დიდი რევისორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. — ნეტავ, მის ასი წლის იუბილუს მოვესწრებოდე! — ხშირად იტყუა ხოლმე იგი ნაწუხად ხუმრობის კიდობნი. მოსწრო კიდევ! 1912 წელს მარკანიშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ, ფელარმონის დიდ დაღრბაში გამართულ სასულიერო საღამოზე ბ. ჟღენტე გამოვიდა მოხსენებითი. და სწორედ აქ, თითქოს გარძნობა, რომ აღარასოდეს მოუწვდა თავისი მოკრძალებისა და თაყვანისცემის გამოვლადგენა იმ აღმართის ხსენის წინაშე, რომელსაც იგი მართლმადიდებლად, აღტაცებითა და მოწიწებით მიაგებდა პატვის, შეეცადა განეწოგადებინა თავისი შეხედულებანი დიდ რევისორზე ამით მან თითქოს შეაქაზა მარკანიშვილის შემოქმედებაზე წლების მანძილზე ნაწილ-ნაწილად: „...კითხვაზე, რა შეიტანა მარკანიშვილმა მსოფლიოს თეატრალურ ხელოვნებაში, შეიძლება ვიასუხო: ის სინთეზური თეატრალური ხელოვნება, რომელიც უკვე დამკვიდრდა თეატრალურ შემოქმედებაში, რომელიც ასე აღელვებს ყველას“.⁴¹

„რა იყო კიდევ დამახასიათებელი მარკანიშვილის შემოქმედებობისათვის, მისი მრწამსისათვის? — კითხვას უხვამს იმავე მოხსენებაში ბ. ჟღენტე და იქვე უპასუხებს: — „დღეი სივრცული სიცოცხლადა, მზნობა ყოველგვარ სიტუაციაში. ის ყოველთვის ოპტიმისტურად უფურთხად ცხოვრებას, მაშინაც კი, როდესაც ტრაგიკული სიტუაცია იყო შემწილი. ეს ოპტიმიზმი ასე დამახასიათებელია მარკანიშვილის შემოქმედებისათვის“.

ქართული რევისორის რეალისტურ ტრადიციებს ბ. ჟღენტე, ჩაოგროვ უკვე აღვნიშნეთ, მარკანიშვილის სახელს უკავშირებდა. იგი მტკიცედ იცავდა აზრს, რომ ის ახმეტელის შემოქმედებაში, რომელთანაც მას თავის დროზე პრინციპული შემოქმედებითი კამათი ჰქონდა გამართული, მარკანიშვილის ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციები გამოვლინდა. რევოლუციური თანადროულობის სულად გამსჭვალული გიორგოლი-რომანტიკული თეატრის ხელოვნების დამკვიდრებისაგან სწრაფვა, თეატრის ეროვნული თავისებურების სახიერი გახსნისათვის ბრძოლა, ლტოლვა — ერთი შთაგონებით გაენმსკვალა და ერთი დიდი შედეგულაბებითა მასა. გავისნენო, თუნდაც, მარკანიშვილისეული მასობრივი სცენები სპექტაკლებში „ფურენტე ივენუნი“ და „კაცი მასა“ — ყოველივე ეს, და მრავალი სხვა, მიანდა ბესოს, რომ მემკვიდრეობად მიიღო ახმეტელმა თავისი მანქანების, კოტე მარკანიშვილისაგან, თანამედროვე რევისორებს იგი ხშირად შეახსენებდა რეპერტუარის აგების ახმეტელისეულ უნარს, რევისორის კანონების, სცენის კანონების ცოდნას, მასობრივი სცენების აგების ოსტატობას, სპექტაკლის სცენური სახიერების შექმნის უნარს და, რაც მთავარია, თეატრის თანამედროვე, მაღალი, მოქალაქეობრივი დანიშნულების — მისი ცხოველმყოფელობის ამ ძირითადი კრიტერიუმის ღრმა შეგნებას.

ბ. ჟღენტე დიდი პატივისცემით ევიდებოდა აქ, ვასპეტს რევისორულ მოღვაწეობას. იგი ხშირად წერდა მასზე, მიანდაც უსწრებოდა ხარი ემიოციური ძალის, ტემპერამენტის რევისორად, რომელიც გამოირჩეოდა მძაფრი სცენური აზროვნებით, მიზნისკენების აგების უნარით.

ბ. ჟღენტე სიხარულით შეხვდა ქუთაისის დრამატული თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად აქ, ვასპეტს დანიშვნას. როცა ეს თეატრი საგატროლოდ ჩამოვიდა თბილისი, იგი მოხსენებით გამოვიდა გასტრადების განხილვაზე და განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკასა და სპექტაკლების დონეს, თეატრში მისი მოსლის მნიშვნელობას, რომ მას აღებული აქვს სწორი გეზი თანამედროვე თეატრისაკენ, ლაპარაკობდა სპექტაკლების ხარისხის ამაღლებაზე, აქებდა მეორე რევისორს ო. ალექსიშვილს, რომელიც შესაძრეველად გაიზარდა უფროსი კოლეგის ხელმძღვანელობით.

ბ. ჟღენტე ყურადღებას იქცევდა ვ. ყუშიტაშვილის ნამუშევრებში. იგი მაღალ შეფასებას აძლევდა მის ხელოვნებას, მას მოსწონდა, რომ ყუშიტაშვილის სპექტაკლებში ყოველთვის იგრძნობოდა კუმარტი თეატრალური კულტურა, რომ იგი ყოველთვის წინა პლანზე აყენებდა მსახიობს. ერთხელ, გორის თეატრის სპექტაკლების განხილვაზე, სადღეც იმ დროს ვ. ყუშიტაშვილი მუშაობდა, მოხსენებით გამოვიდა ბესო და განსაკუთრებით აღნიშნა, რომ ყუშიტაშვილის ხელმძღვანელობით თეატრმა მნიშვნელოვნად წაიჭა წინ, რომ მის გარშემო თავს იურანს ახალგაზრდა რევისორები, რომელთაც იგი თავის გამოცდილებას გადასცემს, ორატორმა აღიარა, რომ თვითონ მასში იბრძვის ორი გრძნობა — ყუშიტაშვილი სიამაყე და შური — რატომ არ არის დღესდღეობით რევისორი თბილისში. იქვე ხუმრობით დაუმტა ლუნარსკის. ნათქვამი მარკანიშვილის შესახებ: „გაუფრთხილდით მარკანიშვილს, თორემ უკანვე წავართმევთ“, ბესომ თქვა: „შეც მინდა ვუთხრა გორის საზოგადოებას, რომ, გაუფრთხილდით ყუშიტაშვილს, თორემ უკან წაშოყვანთ მას“.⁴²

⁴² გორის თეატრის სპექტაკლების განხილვაზე წაითხული მოხსენებებიდან. სოს. სტენოგრაფია, 1951, 8 სექტემბერი, გვ. 24.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

⁴⁰ ვაზ. „კომუნისტა“, 1933, 22 აპრილი.
⁴¹ მოხსენება წაითხულია კ. მარკანიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ იუბილზე, 1972 წლის 24 ნოემბერს. სოს. სტენოგრაფია, გვ. 15.

ქან ქირილუს ღრამატურბი

ირინე ლოლობერიძე

შუბრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1979 წლის მეექვსე ნომერში დაიბეჭდა ქ. ქირილუს პიესა „ტროს ომი არ იქნება“. პიესა ქართულად თარგმნა გივი ჯეგუჭორმა. მისასაღმებელია ის ფაქტი, რომ ქართველმა საზოგადოებრიობამ მე-XX საუკუნის თელსაჩინო ფრანგი დრამატურგის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პიესა გაიცნო და ეზიარა ამ დრამატურგის მომხიბლავ სტილს, უხადო ენასა და საინტერესო მსოფლომხედველობას.

ქ. ქირილუ უკვე საკმაოდ სახელმწიფეკილი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე იყო, როდესაც ცნობილ თეატრალურ რეჟისორს ლუი ქუვეს თავისი პირველი პიესა „ზიგფრიდ ფონ კლასტი“ მიუტანა. ქუვემ მისი დადგმა თეატრ „ელისეს მინდერბეში“ გადაწყვიტა. ამ სექტაკლის პრემიერას თეატრალური პარიზი ერთგვარი სექტიციზმით ელოდა, რადგან საექუო იყო, რომ წერის ელეგანტური მანერით განთქმული, საკმაოდ თავნება, ცნობილი რომანისტი დაიკავდა თეატრის სპეციფიკასა და სცენის მკაცრ მოთხოვნებს გაითვალისწინებდა. პრემიერის დღეს კი ფეხზე ამდგარმა მაყურებელმა მქუხარე ტაშით დააჯილდოვა დრამატურგი და რეჟისორი — ქირილუ და ქუვე. ამ ოვაციებით მაყურებელი საფრანგეთის ახალი დიდი დრამატურგის დაბადებას ულოცავდა. იმ დროის პიესა აღნიშნავდა, რომ „ზიგფრიდ ფონ კლასტი“ დადგმა ფრანგული თეატრის ისტორიაში ისეთივე მოვლენა იყო, როგორც რასინის „სილისა“ და ჰიუგოს „ჟერნანის“ წარმოდგენები. პრემიერის მეორე დღეს ფრანგული თეატრის ცნობილი მკვლევარი და კრიტიკოსი რენე ლალუ გახდა „ფიგაროში“ წყარა — „ჩვენს შთამომავლობას სიამაყის საფუძველი გაუჩნდა, ჩვენც ვიკემეთ და განვიკადეთ „ჟერნანის“ საღამო“.

რამ განაპირობა ესოდენ დიდი ინტერესი მწერლის მიმართ, რომელიც აქამდე წერის „პრეციოზული“ მანე-

რით ერთგვარად აღიზიანებდა კიდევ პარიზის ლიტერატურულ სალონებს?

თელს თუ გადავავლებთ იმ პერიოდის პარიზის თეატრების რეპერტუარს, ერთ მეტად ყურადსაღებ ფაქტს შევინშნავთ: 20-იანი წლების პარიზის თეატრები ძირითადად თარგმნილი ან ბულვარული პიესებით საზრდობობდა. ფრანგი დრამატურგების პიესები იშვიათად იდგმებოდა და თანაც „ჟარგალ შეკერილი პიესის“ პრინციპებით. საშა ვიტრის და კურტენენის კომერციული თეატრი მერსელ პანიოლისა და ჟიულ რომენის ს. თეატრს უწევდა კონკურენციას, ხოლო ნატურალისტურ დრამას, რომელმაც იმ დროისათვის უკვე ამოწურა თავისი შესაძლებლობა და ცხოვრებისეულ მოვლენების პრიმიტიულ ფორგრაფირებას იძლეოდა (ბრი, ფაბრის შემოქმედება), კვლავ წამყვანი ადგილი ეჭირა პარიზის თეატრების რეპერტუარში.

ფრანგულმა ეროვნულმა დრამამ ის ძირითადი თვისებები დაკარგა, რომელნიც საუკუნეთა მანძილზე მის სიმღერეს, სიღამაზესა და სპეციფიკას შეადგენდა. საფრანგეთს ეპოქის შესაბამისი თეატრი ესაჭიროებოდა. საზოგადოებრიობა ცხოვრებისეულ საჭირობოტო საკითხებზე პასუხსა და შექმნილი პოლიტიკური ვითარების შეფასებას ელოდა. „მისი უდიდებულესობა სიტყვა კი აღარ ელერდა საფრანგეთის სცენიდან, ხოლო თეატრი აღარ ჰკავდა ტამარს, სადაც ბომარშესა და ჰიუგოს მიერ შექმნილი ლიტურგიები იმართებოდა“ (ლუი ქუვე). საფრანგეთის თეატრის ასეთ გადამწყვეტ მომენტში ქ. ქირილუმ გაბედულად უარყო კომერციული თეატრის პრინციპები და სცენას პიესა და აზრის სიღრმე დაუბრუნა.

„ზიგფრიდის“ პრემიერის შემდეგ (1928 წ. 15 მარტი, ელისეს მინდერბების თეატრი) ქ. ქირილუ თითქმის ყოველ წელს, სისტემატურად, ახალ პიესებს ქმნიდა. მისი

შემოქმედებითი დიაპაზონი სულ უფრო იზრდებოდა, პოეტური ფანტაზია კი ძლიერდებოდა. დრამატურგს ერთნაირად ხელეწიფებოდა ტრაგედია და კომედია, დრამა და ფერია, უძველესი მიზეზის გათანამედროვეება და დღევანდელი სიტუაციების აღმუშავება. ე. ქიროლუს კალამქვემ ანტიკური საბერძნეთი („ამფიტრიონი“, „ტროასი ომი არ იქნება“, „ელექტრა“ ადგილს უთმობდა ბიბლიურ სიუჟეტებს („ივლითა“, „სოდომი და ჰომორა“), ხოლო საფრანგეთის პროვინციის რეალური სამყარო („ინტერმეცო“) ენაცვლებოდა გერმანული ზღაპრის („უნდინა“) ფანტასტიკურ სურათებს. ე. ქიროლუს დრამატურგიაში გაბედულად არის შეთავსებული ფილოსოფიური დიალოგი და მოხდენილი სალონური საუბარი, ერთნაირი ოსტატობითაა გამოყენებული ფაზისა და მელოდრამის ხერხები, ხოლო პიესების ატმოსფერო და განწყობა მთელოდნელად და თამაშად იცვლება. ე. ქიროლუდ ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ თეატრის სცენიდან სალონებისა და ქუჩებისაგან განსხვავებული მეტყველება უნდა ექცოდეს, რაც ფრანგული ეროვნული დრამის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. ამიტომ ქიროლუმ შექმნა ახალი სტილი, რომელიც ერთდროულად ლიტერატურულიც არის, თეატრალურიც, პოეტურიც და ინტელექტუალურიც. ალბათ ამიტომ უწყობდა მას „პრეოცეზი“ პოეტი. თუ ე. ქიროლუ ლექსიკონის ყველა სიტყვას ხმარობდა (ტექნიკურსაც კი), თუ მისი ენა მეტავარობითა და ანაქრონიზმებით არის სავსე, ეს იმიტომ, რომ მწერალი ცდილობდა სავანთა პიესანდელი არსის გადმოცემას. წერის მის სტილში არავითარი ხელოვნურობა და გადაჭარბება არ იგრძნობა.

ე. ქიროლუს ფრაზეში პატარა ტალღებს წაავაკის. მას იგივე ახასიათებს, რაც სტენდალსა და პრუსტს — მომხიბვლელი ორიგინალიობის ნიჭი. არ არის აუცილებელი უკვე შევიყვარდეს ე. ქიროლუ. იგი თანდათან უნდა აღმოაჩინო და შეითვისო². მკითხველს გარკვეული კულტურა უნდა გააჩნდეს, ქიროლუს ქარავნები და ორახროვანი გამოთქმები რომ გამოიფროს. ამავე დროს მისი დრამატურგია სტილის ვირტუოზულობისა და ინტელექტუალურობის გარდა უდიდესი პოეტურობით, ფართო სარწმუნოებითა და ხასიათების სიღრმევი წვდომით გამოირჩევა.

ე. ქიროლუს განსაკუთრებულად წერის მისეულ მანერას „ქიროლუ“ დაერქვა. მისი სტილის ბრწყინვალეობა და ენის მრავალმხრივობა ქვეყნის კულტურის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა — მუდმივი და ცვალებადი საფრანგეთის სიმბოლოდ. სწორედ ამ მხრივ ე. ქიროლუ აგრძელებს რასინის, კორნელისა და მოლიერის კლასიკური დრამის ტრადიციებს.

„როგორ მოხდა, თვითონაც ვერ გავიგე, შეიძლება გამოვიკვლო, მაგრამ ერთ ღმრად აღმოვაჩინე, რომ ქიროლუ შემეყვარა. დანახ, ასე ღმრად იმეორა, მომიტყუებთ, მაგრამ ვფიქრობ, სწორედ ქიროლუს შემოქმედების შემოვლით შემეყვარა საფრანგეთი“ — წერდა ლუი არ-

აკონი³. ხოლო ანდრე მორუაჟი ქიროლუს უწოდა „კველახე ფრანგი ფრანგ მწერალთა შორის“.



ეან ქიროლუ დაიბადა 1883 წ. 29 ოქტომბერს საფრანგეთის პროვინციის ქალაქ ბელაჟში. სწორედ ლიმუზენის მშვიდმა პეიზაჟმა, მისმა მშინარებებმა, სტერიის ხმამ, რომელიც ნილიან დოლას აღვიძებდა მომავალ მწერალს, განაპირობებს ის პოეტური ნაკადი, ბუნების ის განსაკუთრებული შეგრძნება, რომელიც ეან ქიროლუს შემოქმედებაში გასაგნდა და თავისებურად ახშიანდა.

ლიცეუმი, რომელიც დღეს მის სახელს ატარებს, ე. ქიროლუმ ქ. შტორში დაამთავრა. იქვე ეზიარა ანტიკური სამყაროს კულტურას და იღენად შეისისხსობრცა იგი, რომ მის შემოქმედებაში მუდამ წამყვანი ადგილი ეკავა ანტიკურ სიუჟეტებსა და მოტივებს.

სწავლების დროსვე დაიწყო ქიროლუს გატაცება რასინითა და ლაფონტენით, „ეანი, როგორც ლაფონტენი“ — ასე შეარქვა თავის თავს ე. ქიროლუმ და წაიკითხა ლექციებიც კურსი, რომელსაც „ლაფონტენის ხუთი ცდუნება“ შეარქვა. ამ ენეში კონკრეტული მწერლის პიროვნებისა და შემოქმედების ანალიზის მეშვეობით ისახა ფრანგი ადამიანის განზოგადებული ხასიათი. ამავე ნაწარმოებში მკითხველს სტრაქონებს შორის შეუძლია გამოიკნოს და დაინახოს თავად ავტორის ხასიათი და მიდრეკილებანი, მისი ლიტერატურული ორიენტაციები და მსოფლმხედველობითი კრელო.

რასინს კი ე. ქიროლუმ ლიტერატურული ესე მიუძღვნა, რომელიც იკითხება, როგორც რასინთან შეხვედრით განცდილი მემუარები.

პარიზის უმაღლესი პედაგოგიური სკოლის დამთავრების შემდეგ ე. ქიროლუ იტალიასა და გერმანიაში გაემგზავრა. იყო პარვარდის უნივერსიტეტის ფრანგული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი. 1907 წლიდან დაიწყო ე. ქიროლუს ლიტერატურული მოღვაწეობა, ხოლო 1910 წელს დიპლომატიურ კორპუსში სექციალურ კონკურსში გამარჯვების შემდეგ ე. ქიროლუს დიპლომატიური კარიერა დაიწყო. პირველი მსოფლიო ომი მწერალმა წინა ხაზზე გაატარა. ე. ქიროლუ პირველი ფრანგი მწერალაა, რომელმაც საპატრიო ლეგიონის ორდენი მიიღო, როგორც სამხედრო პირა⁴. ომის დამთავრების შემდეგ ე. ქიროლუ პორტუგალიაში საფრანგეთის ელჩად დანიშნეს. ასე რომ, ე. ქიროლუს დიპლომატიური კარიერა აშკარად შესდგა. სულ მალე ე. ქიროლუ საგარეო საქმეთა სამინისტროს დიპლომატიური განყოფილებს უფროსად დანიშნეს, შემდეგ საფრანგეთის ინფორმაციისა და პრესის განყოფილების გამგედ და ბოლოს, საგარეო საქმეთა მინისტრად.

1936 წელს ე. ქიროლუს „კომედი-ფრანსეზის“ დირექტორობა შესთავაზეს, მაგრამ ამერად მან უარი თქვა ამ წინადადებაზე და გაემგზავრა სამოგზაუროდ მსოფლიოს

² Chris Marker. I Giraudoux par lui — même, p. 194.
³ ე. ქიროლუ საპატრიო ლეგიონის 3 ორდენის კავალერია [1915, 1926 და 1936 წლებში].

¹ Benjamin Crémier XX siècle IV RF, 1925.



გარშემო. 1939 წელს ე. ჟიროლდ ინფორმაციის მინისტრის თანამდებობაზე აირჩიეს, ხოლო როდესაც 1940 წელს პეტენის მთავრობამ კაბიტულაცია გამოაცხადა, მან უარი თქვა თავის თანამდებობაზე და, საერთოდ, დიპლომატიურ კარიერაზე.

ე. ჟიროლდ გარდაიცვალა 1944 წლის 31 იანვარს პარიზის მახლობლად მდებარე სასტუმროში. არსებობს ვერსია, რომ მის სიკვდილში საფრანგეთის ფეისტივლის მთავრობის ხელი იყო გარეული.



როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი პიესა, რომელიც ე. ჟიროლდმა მსაყურებელს წარუდგინა, იყო „ზიგფრიდ ფონ კლასტი“. ამ პიესის პრემიერის შემდეგ ათი წლის მანძილზე ე. ჟიროლდ ყოველწლიურად ახალ პიესას სთავაზობდა მსაყურებელს, ლუი ჟუვე კი სხვა დრამატურგების პიესების სცენაზე განხორციელებას მხოლოდ ჟიროლდს პიესებისგან თავისუფალ დროს უთმობდა. ათი წელი გრძელდებოდა ეუვე-ჟიროლდს მეგობრობა და თანამშრომლობა. ლუი ჟუვე ჩასწვდა ჟიროლდს პიესების თავისებურებას და შესაფერი რიტმი, თამაშის სტილი მოუყებნა მათ. ე. ჟიროლდს განსაკუთრებული ნდობა ჰქონდა ლუი ჟუვეს რეჟისორული აზრობის და სწამდა მისი გემოვნება. ეს იმაშიც გამოიხატება, რომ ქმნიდა

რა პიესებს ეუვეს თეატრისათვის, ე. ჟიროლდს ვერცხვინდელს მიზანსცენების აღწერას, არ აკეთებდა სპეციალურ მითითებებს, დრამატურგებს საერთოდ რომ სჩვევიათ. მის პიესებში უმნიშვნელო კომენტარსაც კი არ შეხედებოდა, რადგან ე. ჟიროლდს იცოდა, რომ ლ. ჟუვე მისთვის ჩვეული რეჟისორული ბრწყინვალეობით შექმნიდა სცენაზე მსახიობთა შესანიშნავ ანსამბლს და მოახერხებდა, მაგალითად, აბრიდების სასახლის უცნაური ფერთაცვალობისა და დაღუპვის გზაზე მდგარი ქალაქების სოლომ და ჰომერას ატმოსფეროს გადმოცემას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლუი ჟუვემ თავისი საუკეთესო სცენური სახეები სწორედ ჟიროლდს პიესებში შექმნა. საკმარისია გავისხენით, როგორი ფანტაზიითა და ტალანტით შეძლო მან ჰექტორისა („ტროას ომი არ იქნება“) და მთხოვრის („ლიეტკარის“) სახეების გააზრება. ხშირად ჟიროლდს პიესის ფილოსოფიური აზრს ეუვეს მსახიობური ინტერპრეტაციის მეშვეობით შეეჩივრებოდა მსაყურებელი. ასე, მაგალითად, „ზიგფრიდ ფონ კლასტიში“ ლუი ჟუვემ თანმიმდევრულად ორი როლი განასახიერა: გენერალი ფონეველუა და ბარონი ზელცენი. ეუვემ ლიტერატურული პერსონაჟის მთავარი თემა გაამჟღავნა: პრუსიის იუნკერის სისასტიკე და შეზღუდულობა. ცოტათი მოგვიანებით ეუვემ იმავე პიესაში ეუვე შექმნილი სახის გენერალ ფონეველუს ბოლიტიკური ანტიპოდი — ბარონი ზელცენი განასახიერა. ლუი ჟუვეს თამაში აქაც ბრწყინვალეობით, ვირტუოზულუბითა და ლიტერატურულ პირველწყაროში ღრმა ჩაწვდომით გამოირჩეოდა.

„რეჟისორისა და აქტიორის ჩემს კარიერასა და ხელობაში სხვა არავითარი დიდება რომც არ მქონოდა, გარდა ე. ჟიროლდს პიესების დადგმისა, საუკებით დავმყოფილდებოდი ამ დიდებით“ — ლუი ჟუვეს ეს სიტყვები ძივად ერთხელ ნათლად ადასტურებენ მის პატივისცემას და სიყვარულს ეან ჟიროლდს დრამატურგისადმი.

ე. ჟიროლდს შემოქმედება მთლიანია, ერთიანი, მას ძირითადად ალელუების ომისა და მშვიდობის, სიყვარულისა და მოვალეობის, სიკეთისა და ბოროტების პრობლემები. ფორმალურად მის დრამატურგიაში შეგვიძლია გამოვყოთ ორიგინალურ სიუჟეტებზე აგებული და ანტიკურ თუ ბიბლიურ სიუჟეტებზე დაყრდნობილი პიესები. სხვადასხვა თემები და ნასესხები მოტივები მხოლოდ საბაზისად დრამატურგისათვის, რათა თქვას ის ძირითადი სიუჟეტი. ის მთავარი საკვიცი განდოს მსაყურებელს, ასე ძლიერ რომ ალელვებდა მისდროინდელ ფრანგულ საზოგადოებას. პირდაპირი ლაპარაკი კი ცენზურის გამო ვერ ხერხდებდა. ამიტომაც ე. ჟიროლდს ნასესხები სიუჟეტები გახდოდა. მოქმედება ისტორიულ ვითარებაში გაშალა, და შემდგომისდაგვირავდა, შენიღბა თანამედროვე და აქტუალური პრობლემები. ამიტომაცაა, რომ მის პიესებში რეალური მოქმედება ყოველთვის თანამედროვე და ცხოვრებისეული მოვლენების მჭკრეტლობითი განსჯითაა გაშუქებული. აქ ე. ჟიროლდს გმირები არ იბრძვიან სიკეთის დასაცვენად, ისინი მხოლოდ უარყოფენ უსამართლობას, გმირობას კი არ სჩაიან, არამედ ამტკიცებენ ამ გმირობის აუცილებლობას. ასეთებია, მაგალითად, ეანი და ლია პიესაში „სოლომ და ჰომერა“.

ვალენტინა ტსიცი, ლუი ჟუვე და ეან ჟიროლდ





რომლებიც ვედარ პოლიტიკად ძალს, რათა სიყვარულისა და ერთმანეთისათვის ერთგულების მეშვეობით ქალაქი გადაარჩინოს, ანდა ჰანსი („უნდინა“), რომელიც ლალატობს საყვარელ არსებას უნდინას და ამით ლალატობს თავად ბუნებას და მის პარზონიულობას, რადგან თავადნაწარულმა ცირქმენმა დააყარაგინა ჰემ-მარტი სიყვარულის შეგრძობა. ქიროლუს ამგვარ გმირთა გაღერაში მხოლოდ ელექტრაა, რომელსაც შესწევს შინაგანი ძალა და უნარი წინ აღუდგეს უსამართლობას და ბოროტებას და თავისი რწმენა ბოლომდე ატაროს.

ე. ქიროლუს დრამატურგის ყველა ძირითადი პრობლემა გათავალსაჩინოვდა (მართალია მხატვრულად არა ისეთი დასრულებული სახით, როგორც შემდგომში), მის პირველი პიესის „ზოგფრიდ ფონ კლასიტი“. ერთერთი მნიშვნელოვანია ომის პრობლემა, რომელიც შერლის ყურადღებას ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში იპყრობს. მან დაწერა მთელი რიგი ესეებისა, როგორცაა, მაგ. „ვიხივანი აზრდილისათვის“ (1917 წ.), „მეგობრული ამერიკა“ (1919) „მომხიბველი კლიო“ (1920 წ.), სადაც იგრძნობა ის უშუალო შთაბეჭდილება მეომარმა, მწერალმა, ჟურნალისტმა და დიპლომატმა, ომის წლებში რომ მიიღო. შემდგომ, როცა ე. ქიროლუმ შექმნა პიესა „ტროას ომი არ იქნება“, გასული ომის ძველ შთაბეჭდილებებზე აქ უკვე მომავალი ომის მიმართ შიში დეამტა, თუ პირველ პიესაში „ზოგფრიდ ფონ კლასიტი“ ე. ქიროლუ ომის მიერ მიყენებული ჰირობების შეხვევას და მორჩენას ცდილობდა და ორი მტრულად განწყობილი ერის (საფრანგეთი-გერმანიის) მორიგებას ლაობდა. „ტროას ომში“ იგი თვით ომის ფენომენის ანალიზს გვაძლევს. ამ თვალსაზრისით ე. ქიროლუ საკმაოდ ორიგინალურია, ვინაიდან თანამედროვე დრამატურგიაში არ მოიხიბნება მეორე პიესისა, სადაც ომის წინა პერიოდის და ომის მიზეზების ასეთი დაწვრილებითი, ყოველმხრივი და ღრმა ანალიზი იყოს მოცემული. ქიროლუს მიერ ამ მტკივნეული საკითხისადმი ასეთი ინტენსიური ყურადღებით გაშუქება მით უფრო აღსანიშნავია, რადგან იმ პერიოდის ფრანგულ დრამატურგიაში, როგორც წესს, ომის თემაზე ან ანუგადობრივ ამბების მოყოლა წარმოებდა ანდა ხელოვნურად გაბტორი მთავრებულ ნაწარმოებების შექმნა: შოინიზში გადასულმა ე. წ. პატრიოტიზმის თემამ შთანთქა სიმართლის მარჯალა; ი.არც ერთი დრამატურგი არ დაფიქრებულა იმაზე, რომ საჭიროა ეპოქის საერთო ატმოსფეროს გადმოცემა, აუცილებელია არა მარტო ომის აღწერა, არამედ ომის განმპირობებელი წინა პერიოდისაც. ე. ქიროლუ ეს თავის პიესაში ამ საკითხებს ყურადღების ცენტრში აქცევს. იგი თუ არა შესაძლებელია ომის თავიდან აცილება? — ასეთნაირად სვამს იგი კითხვას და მტკიცედ ირწმუნება, რომ ყველა ადამიანმა, ექნე უნდა იყოს იგი, თანაბრად უნდა აგოს პასუხი, აქტურად მიიღოს მონაწილეობა ომისა და მშვიდობის საკითხის გადაწყვეტაში.

„ზოგფრიდის“ ციკლში ქიროლუ საფრანგეთის ახალი ომის მოახლოებისაგან აფრთხილებდა, ახალი გერმანიის

არსებობის შესაძლებლობას წინასწარმეტყველებდა „იელიზის“ (1931) სიუჟეტის ეკ უკვე სასებთი შეფერვბოლა იმ პოლიტიკურ ვითარებას, რომელიც საფრანგეთი პეტენის მთავრობის დროს მოექცა. ამ პიესაში ყიროლუ ფრანგებს უკვე დამარცხებულ ერს მიაკუთვნებს. „ტროას ომი“ (1935) ყიროლუ აფრთხილებს ფრანგებს, რომლებიც ცრუ დაპირებებით იყვენ დაბრბინებულნი, რომ ომი მოსალოდნელია, რომ საერთო ნგრევა შეიძლება მხოლოდ ერთმა ბიძამცე კი გამოიწვიოს და როგორც დასასრულს, „სილოდ და პომორაში“ (1943) დრამატურგი უკვე ნათლად გვიხატავს ამ ნგრევის სურათს. ეს ის ტიტალური დაშლაა, რომელსაც უკვე არაფერი შეაჩერებს, ვინაიდან ადამიანებს ერთმანეთის არ ესმით, ხოლო დედაშიწზე არც ერთი მოსიყვარულე წყვილი აღარ არის შემორჩენილი.

თავისი პიესების ტრაგიკულ თუ კომიკურ პერსონაჟების მეშვეობით ე. ქიროლუმ ერთმანეთს ინდივიდები და საზოგადოება, ომი და მშვიდობა, ჰუმანიტიტა და უსამართლობა დაუპირისპირა. ადამიანი ყველგან და ყოველთვის თავისი გონების, სინდისის და მსოფლმხედველობის თანახმად იქცევა და აზროვნებს ისევე, როგორც რასინისეული თეატრი, ე. ქიროლუს თეატრულ ბედისღმის თეატრია. ბედისწერა ყოველთვის წარმართავს ყიროლუს პერსონაჟებს ცხოვრებას. უბედურება ხშირად მოულოდნელად დაატყობს თავს დრამატურგის ამა თუ იმ გმირს. ამიტომაც ადამიანის წამიერი სისუსტე, გონების წამიერი მიღუნება ზოგი გმირის განადგურების მიზეზი ხდება. უბედურება ყიროლუს გმირს სწორედ იმ დროს დაატყობს თავს, როცა იგი იმდენი ადვილგან მომთავის მიმართ და მის კეთილდღეობას თითქმის არავითარი საშინოება არ ემუქრება. ეს ის დღე არის, „როდესაც მთელ ქვეყანას ბედნიერების შუქი ეფანება“ („ტროას ომი არ იქნება“), და სწორედ ადამიანმა თავისი არსებობის, ბედნიერების უმაღლეს წერტილს მიაღწია, როდესაც სარდაფები სასუა საწრავით და თეატრებს, ისევე როგორც ადამიანებს, საზოგადო განწყობილება დასციკიკეებს“ (სილოდ და პომორა) და სწორედ მაშინ ტრაგიკული მომენტი უკაბედად და მოულოდნელად არღვევს იდილას. „რატომ ხდება ყოველივე ეს?“ — კითხვობს იზაბელა. პიესა „ინტერპრეტოს“ გმირი, ამაზე პასუხი კი სხვა პიესაში (ელექტრა) ეუფის: „იმიტომ რომ ყველაფერის სიკრულის ელფერი ადგეს. თქვენ თვალყურს ადევნებთ ადამიანის სიკვილის და მის მიზეზს კი ვერ ამოიწინებთ, ხოლო ადამიანი, რომელიც ახლობლისათვის თავს სწირავდეს — ასეთი კიდევ მოსაქნენია“. სიკვილის, თავგანწირვის რაიმე ღრებულება რომ გაჩნდეს, ყველაფერი გამართლებული იქნებოდა, მაგრამ თვით სწორების შედგენა ვერცხვდება წველითა პაუკობა „სილოდ და პომორაში“, ხოლო ელენესა და პარისის სიყვარული, რომელიც ტროას ომის საბაბად იქცა, აფრთვე ყალბი აღმჩინდება, რადგან პიესის ფინალში ელენე გამეტებით ხვევა ახალგაზრდა ტროალებს. ყველაფერი ყალბია, არამდგრადი, მოიქნენებითი, ყველგან ლაღრი და ორიპრობა სუფევს, ხოლო ყოველივე ამის შემყურეღმერთები აგრეთვე უსუსურები და მუნჯები არიან. ქიროლუს აზრით, ღმერთების პრივილეგია და მოწოდება მხოლოდ ისაა, რომ მიუწვდომელი სიმალიდან თვალ-

4 რომანი „ზოგფრიდი და ლომუნა“, პიესა „ზოგფრიდ ფონ კლასიტის“ 2 ვარიანტი.



ყური ადევნონ მიწაზე ატეხილ კატასტროფებს. „ამ ქვეყანაში“, რომელსაც ჩემი ქვეყანა ეწოდება, ღმერთები თავს არ იშულებენ ქვეშაობების ძიებით, ისინი მხოლოდ მსახიობები არიან. მათ ურჩევნიათ, რომ ზედმეტი ცნობისმოყვარეობით თავი არ შეიწყნონ და თუ თქვენ მაინც გაბედდით და ისინი სალაპარაკოდ გამოიყვით, მოემზადეთ არაფრისმიქმელი სენტენტციების, წინამოდგობით აღსაესე აზრებისა და ქარავმული გამოქმების მოსასმენად. — აცხადებს ელექტრა (უნდა აღინიშნოს, რომ ყიროლს პიესებში ღმერთი, როგორც უხედავია ძალა არასოდეს არ მოქმედებს. მსოფლიო დრამატურგიაში, ალბათ, არც მოიძებნება მეორე ისეთი პიესა, როგორცაა „ამფიტრიონ, 38“; სადაც ღმერთ იუპიტერს დასცინიან და ავადმენი ეცილებიან).

ბედისწერა უღმობელო და ირონიულია, ადამიანმა ღმერთებზე რომ ჩარიის მის ასაცილებლად, იგი მანც ევრას გახდებდა. ასე, მაგალითად, პიესაში „ამფიტრიონ, 38“ ალკმენას ურთიერთობა იუპიტერთან ღვთის ვანგეობით არის წინასწარდასახული, ისევე, როგორც ტროას ომის გარდევულობა ანდა სოდიმის და ჰომორას ნგრევა, თავდაპირველად მწილა გამოარჩიის პერსონაჟი, რომელსაც ბედისწერის წარმართვაში ძირითადი როლი ენიჭება, რადგან ამ ადამიანებში არაფერია არაჩვეულებრივი. ბედის მოკეთულებად ე. ყიროლუ ხშირად ახალგაზრდა ქალიშვილებს ირჩევს: ივდიით, ელექტრა, ენენი, იზაბელი, უნდინა. „ისინი იმ იშვიათ ქმნილებებს მიეკუთვნებიან, რომლებსაც ბედისწერა თავისი სამსახურისათვის დედამიწაზე წარგზავნის, ხოლო თუ თქვენ მათ ახლოს ვაკავირებ, ფრთხილად იყავით — ამბობს მათხიზარი პიესაში „ელექტრა“. ასე, ბედისწერამ ივდიითი აირჩია ოლოფერნის მოსაყვავად, ელენე ტროას ომის მიზეზად აქცია, ხოლო ელექტრა თავისი დაუნდობელი ქვეშაობატების ძიებით თელე ქალისა და საკუთარი მისი დასალუჰად გაჭირა. ბედისწერასთან ჰიდილში ადამიანს თითქმის ერთობა დარჩენია — გაავებნოს სამყაროს, საზოგადოებას, ღმერთებს, რომ იგი უბედურია და საკუთარი უბედურების უსუსური მჭვრეტელობითი განსჯით უნდა დაკმაყოფილდეს.

აქედან თითქმის შეიძლება დავასკვნათ, რომ ე. ყიროლუს დრამატურგია მტრად პესიმისტური და უიმედოა, ხოლო მისი პოზიცია ადამიანის მიმართ უსულგულო და გულგრილია. მაგრამ ეს ყიროლუს დრამატურგიის ზედპაპიროული შეფასება იქნებოდა, რადგან ე. ყიროლუ თავის დრამატურგიაში განსაკუთრებულ სიძლიერით ანკითარებს იმ ძირითად აზრს, რომ საყოველთაო ბოროტების გვერდით არსებობს სიკეთე, რომელსაც გააჩნია მსოფლიო წინააღმდეგობის გაწყვეთი უნარი. სიკეთის არსებობის შესაძლებლობა და აუცილებლობა ე. ყიროლუმ თავის ყველაზე უფრო უიმედო და პესიმისტურ პიესებშიც კი აღიარა. ამ საპირისპირო ხაზს ე. ყიროლუ ხშირად ძირითადი მოქმედების განვითარებისათვის დამოუკიდებელ ეპიზოდებში განაცრკობს. მაგალითისთვის მივმართოთ პიესებს „ელექტრა“ და „სოდომი და ჰომორა“. ამ დრამატულ ნაწარმოებებში მოქმედება იდეალური სიძლიერით, კლასიკური დრამატურგიის კანონების მიხედვით, ვითარდება, მაგრამ ახლებური, შეიძლება ითქვას, ნოვატორული აქ ის არის, რომ თავის ძირითად სათქ-

მელს ყიროლუ ათქმევინებს პერსონაჟს, რომელიც მსოფლიო ჯიროლუ ჩართულია ან I და II მოქმედებებს შორის, როგორც „ელექტრაში“, ამ ფინალში, როგორც ეს „სოდომი და ჰომორაში“ ხდება. ეს ის კრებითი მხატვრული სახეა, რომელიც სხვადასხვა პიესაში სხვადასხვა პერსონაჟში პერსონიფიცირებული, მაგრამ დრამატურგიის შეხედულებები და პიესის დედამიწის სწორედ ამ პერსონაჟების მეშვეობითაა გადმოცემული.

„ელექტრაში“ საშინელო მკვლელობის, დანაშაულის მიუხედავად, რომელიც ქალაქ არგოსის მიმდებარე აწევს, მებაღე სივყარუს უმღერის. „ძალიან ამარწმუნებოდა იქნებოდა, რომ თუნდაც ერთი წუთით დავივიწყო ის, რაც მე შემეძლია სიბოროტის შესახებ დავთვქვა. დიან, მე ვარწმუნებთ, რომ სიხარული და სიყვარული სიმწარება და სიძულვილს სჯობია. შეიძლება ცხოვრება უაზრო იყოს, მაგრამ იგი მაინც მშვენიერია“. ეს სიტყუები საქაბოდ პირდაპირ და გამართლებულად, მაგრამ უდაოდ ზუსტად გადმოგვცემს ე. ყიროლუს შემოქმედების ფილოსოფიურ კრედს. ყიროლუ ცდილობდა უბედურებისა და ბოროტების წიაღში მოეძებნა ის ძალა, რომელიც ადამიანს ამ უბედურების და ბოროტების გადალახვისა და ატანის საშუალებას აძლევს. რაც შეეხება მებაღეს „სოდომი და ჰომორაში“ ტოტალური ნგრევის მიუხედავად, იგი მაინც ბედნიერია, რადგან მოახერხა უკანასკნელი ვარდის გადაჩრჩენა. მისი რწმუნის კიდევ უფრო გასათავალსაჩინოებლად ყიროლუ მას შემდეგ სიტყუებს ათქმევინებს: „დასასრულს თქვენ თვალი გვიხილვით და ხვდებით, რომ ადამიანის ბუნება დამგობარეობის ანა იმამო რომ კრავი მოკლას ამ უკან ანგრიოს, არამედ იმამო, რომ ფაქიზი ხელით უკანასკნელი ვარდი ატაროს და აცოცხლოს“. ამ უკანასკნელი იმედის და სიყვარულის აღქმა ე. ყიროლუს აზრით მხოლოდ რჩეულთა ვეადრია იმითი უპირატესობა და მოწოდება, ვისაც ბუნებისა და პოეზიის ხმა ესმის. ამგვარი რჩეულები ე. ყიროლუს დრამატურგიაში უმეტესად ახალგაზრდა ქალები არიან: იზაბელი „ენტერმეკოში“, ალკმენა „ამფიტრიონ, 38-ში“, უნდინა ივდე სახელწოდების პიესაში, შერლოკი შოლდანი, რომელმაც დაიფიცა, რომ სიკეთის გამარჯვებას შესწირავს თავს. ეს ვიბრები ღამაში ზღაპრული იცნებისა და უხეში სინამდვილის შერავებას ცდილობენ და მიუხედავად იმისა, რომ ბედისწერა მათ მრავალ ცდუნებას უშუალებს, ისინი მტკიცედ იცავენ საკუთარ მრწამსს და საბოლოოდ ჩვეულებრივ, მიწიერ არსებობაში მოვიგებენ უშუალებს. ასე, მაგალითად, იზაბელი გავქციევა მოჩვენებას, რომელიც მის შეცდენას ღამობს და უბრალო, პატონას კონტრალორის მისთხივდება; ალკმენა იუპიტრის მიერ შემოძვრავებულ უკვდავებას მიწიერ სიაშვნებებას და ქმრისადმი ერთგულებას ამჯობინებს. თითოეული მათგანი ირჩევს სიბერესა და სიკედელს, სამაგიეროდ საკუთარ თავთან ბოლომდე გულწრფელ რჩება. ე. ყიროლუს პიესებში სწორედ ადამიანური რწმენა და სინდისი უპირისპირდება ბედისწერას, ხოლო მათ, ვინც ხელს უწყობს სიბოროტეს, ინიღბება ბუნებრივი მალაფარდოვანი სიტყუებით და ამავე დროს ღალატსა და ბოროტებას ამკიცრებს. ყიროლუ გმობს, იგი უღმობელია, როდესაც ინსექტორის („ინტერმეკო“) და პრეზიდენტის („შემოილი შოლდანი“)



შინაგან ბუნებას ამხელს და დემოკოროს და ბრბოს („ტროსს ომი არ იქნება“) ომისადმი დაუოკებელ ლტოლვას ათვალსაჩინოებს. თავის სიმპათიებს ავტორი უთმობს მათ, ვისაც სურს „იციხოვროს თავის ოჯახში მზესა და სიმშვიდეს“ და პათოსის გარეშე ყოველდღიურად შესასრულებს წმინდა ადამიანური მოვალეობა.

ეპიროლუს გმირი ქალები გამოირჩევიან მდიდარი ბუნებით, თავდადებათ, სინაზით და ქალური მომზიდველობით. ისინი თითქოს ავრცელებენ რასინის დრამატურების საუკეთესო ქალთა პერსონაჟების ვალერეას, მაგრამ ამასთანავე ავსებენ მას თანამედროვე ელფერიით, რადგან თავისუფალი არიან ყოველდღიური ცრურწმენისაგან, აღვისლანი სალი იუმორით და დაჯილდოებულით თავმდაბლობითა და გულწრფელობით. მართალია, მათ ხშირად ბერძნული ან ბიბლიური სახელები ჰქვიათ, მართალია, ისინი ისტორიულ ვითარებაში მოქმედებენ, მაგრამ მათი პათოსი, მათი მრწამსი და ცხოვრების გაგება თანამედროვე საფრანგეთიდან მომდინარეობს. სწორედ ამიაა ეპიროლუს დრამატურების ნასესხები სიუჟეტების აქტუალური ელერია — დადებით გმირთა ვალერეის პროტოტიპი ეპიროლუმ თანამედროვე საფრანგეთში დაიბნა.

ამრიგად, ე. ეპიროლუს დრამატურების ძირითადი თემები — ომი და მშვიდობა, სიყვარული და სიძულვილი, სიბოროტე და სიკეთე, ადამიანი და ღმერთები პიესიდან პიესაში გადადის, ამავე დროს ყოველ ახალ პიესაში თითოეული თემა ახლებურადაა დანახული და აღქმული, თანდათან მდიდრდება ახალი სცენური საშუალებების გამოყენებით.

თეატრალში ე. ეპიროლუს საკუთარი, ნათლად ჩამოყალიბებული მოთხოვნები გაჩნდა. მისი თეატრალური ესთეტიკა წარმოადგენდა რამდენიმე მთავარსაზღვარს, ევროპულ, სიტყვაში, რომელიც ეპიროლუმ პიუგოს „ერნანის“ 100 წლისთვის უძღვნა; აგრეთვე ესებში „საფრანგეთი და მისი გმირები“, „საუბრიდან საუკუნემდე“ და სხვ. მისი დამოკიდებულება თეატრალში წარმოჩენილი პიესებში „პარიზის ექსპრომტი“, რომელიც მოლიერის „ვერსალის ექსპრომტის“ ახალგაობით არის დაწერილი, „აპოლონ ბელაქელში“ და საწილობრივ „ამფიტრიონ“, 38-ში „თეატრისა და სპექტაკლის საკითხს კაპიტალური, ხშირად გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხალხთა ისტორიაში“ — წერდა ე. ეპიროლუ ესეში „საუბრიდან საუკუნემდე“. „სპექტაკლი არის ერთ-ერთი თუ არ ვიტყვი — ერთადერთი ძირითადი ფორმა ერის ზნეობრივ და მხატვრულ აღზრდით. თეატრი არის დღის ლოკიური დასასრული, როგორც ახალგაზრდა, ისე მოზუსისათვის, როგორც განათლებული ინტელიგენტის, ისე მდამიოსათვის, რომელიც მიდის თეატრში და ტრაველს კონფლიქტს, რელიგიასა და წმინდანებს, ამაღლებულ გონიერებას და ენებას ეზიარება“. იგივე აზრს ე. ეპიროლუ მოგვიანებით განავრცობს პიესაში „პარიზის ექსპრომტი“.

„ამ ქვეყანაში, სადაც თანდის ეურნალისტია, ხოლო პრესა არ არის, არის ადამიანებზე და არ არსებობს თავისუფალი ადამიანი, სადაც სამართალი უფრო მეტად ადვოკატებს ეკუთვნის, ვიდრე მსაჯულებს, რომელი გზა უნდა აირჩიო, თუ არა ჩვენი, თეატრის მსახურთა გზა?

ტრიბუნა? არა, უმარავი ორატორი თავისი ფუნქციონირებით მხოლოდ იქ არის, სადაც თეატრის ხმა აქვს ყურთუქმული. მაგრამ ყოველივე დაკარგული არ იქნება, ერთ მშვენიერ დღეს მექრამამაიც, კარიერისტაიც, პოდანტმაიც რომ აღიარონ: „ჩვენი საქმე კარავ წვაილიდა, თეატრი რომ არა“, ხოლო ყმწვილმა კაცმა და მეცნიერმა, უბრალო ოჯახმა და ბრწყინვალე მოაზროვნემ, რომელსაც იმედი ვაკრუებია და იმანაც, ვისაც მომავლისა სჯერა, გაიმედიან: „ყველაფერი უაზრობა იქნებოდა, თეატრი რომ არა“.

იგივე „პარიზის ექსპრომტიში“ ე. ეპიროლუ თეატრის დანიშნულებად თვლის ადამიანისათვის სილამაზისა და ბედუნეულობის თვალს ილუზორი შექმნას და ამით რამოდენიმე წუთით მაინც ყოველდღიური უბედურებისა და განსაცდელის მოცილებას. თეატრი — ტრიბუნაა, რომელიც მაყურებელს აზრდის და ერთდროულად სიკეთეს ჩაუნერგავს მას; თეატრი — პოეტურობის წყაროა, რომელიც სილამაზესა და ესთეტიკობას ჩაუნერგავს ადამიანს, თეატრი — ტჰაპრია, სადაც ადამიანი განწმინდება და ძალით მოიგრება, რათა შეებრძოდოს ამ ქვეყნის ამოკებას და ბოროტებას. ასეთია ე. ეპიროლუს აზრი თეატრის შესახებ.

ე. ეპიროლუს თავისი შეხედულება მსახიობის ხელოვნებაზე გაჩნდა: „მსახიობი არა მარტო როლის ინტერპრეტატორია, არამედ სულისჩამდგმელიც, იგი ცოცხალი მანეკენია, რომლის მეშვეობით დრამატურები თავისი ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი ხედვის დაზუსტებას, ხორცშესხმას და პერსონიფიკირებას ახერხებს. დიდი მსახიობი კი მძლავრი სულისჩამდგმელია. ამგვარად ჩემი შემოქმედების მანძილზე მეტად მეჩხერებოდა ის, რომ ჩემი გმირები, რომელთა სახეები მე ჯერ კიდევ უმცნოვანად წარმომდგინა, დებულობდნენ ჩემი საყვარელი მსახიობების იერს, მათ ხმასა და თვისებებს იძენდნენ. ასე, მაგალითად, მე ეჭვი აღარ მებაზრებოდა ჩემი აღქმენასა ან ივლითის მხატვრულ ვაზრებაში, რაუა მივიკეთებდი მათ ვალენტინა ტესისა და ელისაბედ ბერნიერის ვარგენტობა და ხმა“.

კომპოზიციურად ე. ეპიროლუს დრამატურებია საუკეთესო კლასიკურ ნიმუშზეა ავებული. ეპიროლუს თითქმის ყველა პიესა ე. წ. „სარკის მითის“ პრინციპზეა დაყრდნობილი, რომლის მიხედვითაც მთავარ მოქმედ გმირს აჩრდილოვით თან სდევს მეორე გმირი, რომელიც თითქოს იმეორებს მის ხასიათს, მოქმედებას და საქციელს. ეს მეორე „სარკისებური“ გმირი წინასწარი განზრახვით უფერულად არის გამოსახული, რათა ხაზი გაუსვას, ფონი შეუქმნას მთავარ გმირს. ამ კომპოზიციურ „სარკის მითის“ პრინციპს თითქმის ყველა დროის დრამატურგიაში ვხვდებით. ასე, მაგალითად, ანტიკონის აჩრდილოვით თან სდევს ისმეა, ანდრომაქესა და პეტროსის სიყვარულის გვერდით პარალელოვით თანაზრებობს გერმონასა და პარიზის სიყვარული; ხოლო კორნელის „სიღმიე“ ჰიმენას არ სცილდება სიღმიე შეყვარებული ინფანტას აჩრდილი. თვით შექსპირთანაც კი პამეტრის გვერდით ლაერტი არსებობს, რომელიც თავისებურად დასტორის

1 ვალენტინა ტესი და ელისაბედ ბერნიერი იყვნენ ლუი ეჟეს დასის მსახიობები და სწორედ მათ შეასხეს ხორცი ეან ეპიროლუს ლიბრატურულ გმირ ქალებს.



მამის სიკვდილს და შურს იძიებს კიდევაც მისი მკვლელობისათვის. ე. ჟიროდუს თითქმის ყველა პიესაში ჩვენ ვხვდებით პერსონაჟთა განლაგების ამგვარ სქემას. „ამფიტიონი, 38“-ში ლედა ალემენას ანარკელია, თეოი პიესის სათაურით კი ჟიროდუ ნაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ამფიტიონი ერთი და იგივე თემის 38-ე განმეორებია: „ელექტრაში“ თეოკატოკლეების წყვილი გროტესკულად იმეორებს ეგისთ-ველიტიმენსტრას დამოკიდებულებას; „ივლითში“ სამივე მოქმედების დასასრულს ივლითი — მთავარი მოქმედი გმირი ემშვიდობება საკუთარ თავს, ემშვიდობება იმ სახეს, რომელსაც იგი ამგვარად ამ მოქმედებაში წარმოსახავდა. ტყუილად როდი აცხადებს იგი: „მე მირჩენია ჩემს ნამდვილ ორეულს ვეამბორო და გამოვმშვიდობო, ვიდრე საკუთარ თავს ვუთხრა „ნახვადის“. პირველ მოქმედებაში ივლითი ემშვიდობება სუფთა, უმწიკვლო ქალიშვილს, რომელსაც ყველა თავყვანს სცემს და თავის ორეულს სიუხანას ეამბორება. მეორე მოქმედებაში, როცა იგი მსხვერპლად იქცევა, ივლითი საკუთარ გულუბრყვილობას და უღადრელობას ემშვიდობება, მესამე მოქმედების დასასრულს კი იგივე ივლითი მივრალ ჭარისკაცს ეამბორება და მომხიბლავი სინაზით აცხადებს „უნდა მოჰკლათ ეს ჭარისკაცი“. — ამით ჩვენ ვხვდებით, რომ ივლითში უკვე მომწიფებულია ჯალათი, რომელიც ოლოფერნს დაუნდობლად მოკლავს.

ე. ჟიროდუს დრამატურგიის ეს შინაგანი ლოგიკური ნაზი ისევე კანონზომიერია მისი მწერლობისათვის, როგორც ხასიათებისა და გმირთა ურთიერთდამოკიდებულების თავისებური ლოგიკა. ჟიროდუს პიესების კიდევ ერთ საოცარ თვისებას წარმოადგენს ის, რომ ყველა პერიოპტია, ყოველი გმირის დადებითისა თუ უარყოფითის დახასიათებაც შესრულებულია მთელი ოსტატობით, უზადო შეტყუვლებით, ბრწყინვალე ენით. ამიტომაც ჟიროდუს დრამატურგიის ოსტატობის საერთო ამოსავალ წერტილად შეგვიძლია კვლავ ლუი ქუვეს გამონათქვამი გამოვიყენოთ: „სანამ საფრანგეთის სცენაზე რასინის ხმა გაისმის, სანამ ფრანგს ენის პოეზიისა და სილამაზის აღქმის უნარი გააჩნია, ჟან ჟიროდუს არ დაივიწყებენ“.

ე. ჟიროდუს შემოქმედება ეყრდნობა ფრანგი კლასიციტების — რასინის, ლაფონტენის და მოლიერის შემოქმედებას და უშუალოდ აგრძელებს მათ ტრადიციებს. ჟიროდუს პერსონაჟები ეროვნული კულტურის მატარებელი არიან. მწერლის ყველა პიესა განმსჭვალულია ფრანგული სულით, თითოეული აზრი დახვეწილი ფრანგულით არის დაწერილი და ამავე დროს მისი შემოქმედება, მორთუან აზრით, „ქარზე გვიმოვნებით აღსავსე პატრიოტიზმს“ წარმოადგენს.

ე. ჟიროდუს დრამატურგიული მემკვიდრეობა გამოირჩევა აზროვნების ღრმა კულტურით, იგი მჭიდროდა დაკავშირებული მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებთან. ამიტომაც დღეს ე. ჟიროდუს დრამატურგია სამართლიანად ითვლება მე-20 საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვან და თვლსაჩინო მოვლენად.

ჯორჯენო ბრუნო

სრულიად არაინსტორიული ორნაწილიანი პიესა

თარგმნის მიხაილ ჯვლიპიძე და ლია ლონობა

მომკმედი პირები:

- ჯორჯენო ბრუნო
- პაპი კლიმენტე მერვე
- ქულიო რობერტო ბელარმინი-კარდინალი
- ტომასო მოროსინი-ვენეციელი დიდებული
- ჯოვანი მოციციო
- ვენეციელი პატრიარქი
- პაპი ნუნციუსი
- მამა-ინკვიზიტორი
- მათხოვარი — სოკრატე აინუტანი
- მარსელა — მარსელინა
- გუშაგი
- უფროსი გუშაგი
- მღვდლები, ჯარისკაცები
- ანგელოზო

ნაწილი პირველი

ღარაბში შუქი ქრება, ფარდა გაიხსნება და მის უკან, სცენის შუაგულში გამოჩნდება მეორე ფარდა, რომელსაც ძველისძველი წარწერაა:

...ბატონო ნუნციუსო ეს კაცი სარწმუნოებისგან განდგომილი, ყველასთვის ცნობილი ერეტოციუსა. იგი წერდა და ავრცელებდა მანერ ერეტოკულ წიგნებს... მის უწმიდესობას, რომის პაპს კლიმენტე მერვეს, საჭიროდ მიანიძა ამ საშოში პიროვნების რომში ჩამოყვანა და სისამართლო გამოძიების აქ დაშთაგება... მოგვსენებთ, კემპარტი მართლსაწყლებმა მხოლოდ რომშია და მისი უწმიდესობაც...

(ყარღილია სანსვერინი, უხუნაის ინკვიზიტორი. წარწერაინი ფარდა კარგა ხანს მოჩანს. მყურებულმა თავისუფლად უნდა მოასწროს მისი წაკითხვა: ამასობაში ისმის ფონოგრაფაზე ჩაწერილი ბრუნოს ხმა).

ბ რ უ ს. „არსებობს ერთი უსაზღვრო სამყარო, რამეთუ ყოვლისშემძლე ღმერთი ვერ დაემყოფილებოდა მართკ ჩვენს სამყაროს შემქნით. მე ვამტკიცებ, რომ არსებობს მრავალი სამყარო, რომელთა შორის ჩვენი დედამიწა ისეთივე ცუბრი სხეულა, როგორც მთავარ ან სხვა პლანეტები... ჩაოდნობა მათა განსაზღვრელია. ეს ცუბრი სხეულები ერთად ქმნიან უსასრულო სამყაროს, რომელიც უსასრულო სივრცეშია განფენილი...“ დღარა-გარგნილი მიწევა სცენაზე რენესანსული ეპოქის დეკორაციას: სისამართლო ღარბაში, სადაც ინკვიზიტოს მსაჭულთა სტუმრო მიმდინარობს, ამჟამად შესვენებაა.

პ ა ტ რ ი ა კ ი. გაიგეთ, რა თქვა: სამყაროთა რიცხვი უსასრულოა გაოდის, იმ სამყაროებზეც ხალხი ცხოვრობს! მაგრამ ისინი ხომ ადამიხა და ევას შთომამიაღლი ვერ იქმნიან? მამ, პირველინება ცოდვას რადა ვყოფთ?

მ ო რ ო ს ი ნ ი. ძალბან გავვიტრებოდა, სკვია დაღამებდა.

პ ა ტ რ ი ა კ ი. დაღამდა და იც არი ქუჩი კუბი, რა ხანია, ნიშანს მძიდებს. მამო-ინკვიზიტორბა თუ ყოვიღოღმა თოთო ერეტოკოსი მოგვართვა ვახშმად, კარგად გვექნება საქმე!

მ ო რ ო ს ი ნ ი. რიოლტოში მავინდებდა...

პ ა ტ რ ი ა კ ი. ბატონო ტომასო! ამბობენ, პარიზელები ყვერულს ხანაწკებთ ჩურთავერო. ამის წინათ გეხაბლით და არ მომეწონება!

მ ო რ ო ს ი ნ ი. ფრანკული იერბი რა ხასხენებოდა! რაც კარგი აქეთ, ჩვენგან მოიპარებს.

პ ა ტ რ ი ა კ ი. მავსი ვერ დაგეთანხმებთ, ძვირფასო! ფრანგები შესანიშნავა წაწებებს ამხულებს. რადაც საიდუმლო რეცეპტი ქმნიანთა, ვერაფროთ ვერ ჩაივადენ ხელში!

მ ო რ ო ს ი ნ ი. ბრუნოს ჰკობებთ, იმას ეცოდინება, საფრანგეთში ცხოვრობდა დაღმანს.

პ ა ტ რ ი ა კ ი. მართლაც, ხომ იცით... ერთი საფანეგო დაკითხვა უნდა მოუწყოთ.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. (გამოცოცხლებული). დაიხ, ბატონო ჩემო, სწორედ საფანეგო უნდა დაკითხოთ.

მ ო რ ო ს ი ნ ი. (უჩინებდა). ეგ ხსენს გულისხმობს.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. ფაერ მტებატ გეტყობ: ფრაგორო წემოქმედებაც არის საჭირო. ეგ ისეთი ჭიუტია, თუ არ ვნაწმეთ, არაფერი ვამოკვ!

მ ო რ ო ს ი ნ ი. რა უნდა გამოვიდეს? საბრაღდებო საქმე არ არსებობს.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. დაიხაც არსებობს, ბატონო, მაგრამ ვენციეიდ სინორებს რატომღაც არ უნდათ ამის გაგება.

მ ო რ ო ს ი ნ ი. ეს კაცი ერეტოციუს არაა. მართალია, ზედმეტს უძებობს. მაგრამ ერეტოციუსი რომ არ არის, ეს დღესათვი ნათელია! (პატრიარქს) სწორი არა ვარ, ბატონო პატრიარქო?

პ ა ტ რ ი ა კ ი. რა მოგახსენებთ, ძვირფასებო...

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. თუ მისმა უწმიდესობამ მოისურვა, ჩვენ ყოველთვის შევძლებთ დევატაციით, რომ ჭორღანო ბრუნო ერეტოკოსია.

პ ა ტ რ ი ა კ ი. რა ეშმაქად დასჭირდა პაპს ეგ საცოდოვი ბერი, ვერ გამოიქანა კალენი არა ლუთერი რომ ყოფილიყო. კიდეც მესმის...

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. (პატრიარქს). ბატონო ჩემო, მისი უწმიდესობა დაბჯითებით მოიხიბვს იმ ბოროტოქმედის რომში ჩაყვანას. მ ო რ ო ს ი ნ ი. პირადად მე ამის საფუძელს ვერ ვხედავ.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. მან თითქმის აღიარა დანაშაული! მ ო რ ო ს ი ნ ი. მოინანიო კიდეც, ახლა თქვენმა მღვდლებმა საეკლესიო განაჩენი უნდა გამოუტანონ, აღქმას დაადებიან და ამით მორჩება ყველაფერი.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. მოინანიო, მაგრამ ისე არა, ჩვენ რომ გვინდოდა. მ ო რ ო ს ი ნ ი. (დამკინავად). მაშინ მოუტადეთ, სანამ ისეთ რაღაცას იტყოდეს, რომ მართლა რომში გასაგზავნი ვახსენს... ბრუნო ქვიანია, თავს არ გაიფუძვს.

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. ერთხელაც იქნება, წამოსცდება რამე... მ ო რ ო ს ი ნ ი. დაწმუნებო ღმერთბა, დღეს აქეთა რიოლტოში მელოდებიან! ათხი საციხობა ვაღასწუებენ, მე ეც აქა ვარ...

ღარბაში ბიბლიით ხელში მამო-ინკვიზიტორი შემოეარღება, მას ახალგაზრდა მოცენიგო მოსდებს დაბნეული და აღელვებული. მოცენიგოს მისი მოძღვარი მოჰყვება, რომელიც ცილობის გაუსწორის ახალგაზრდას და კალთაზე ეღლაუტება.

მ ა მ ა ო - ი ნ კ ვ ი ზ ი ტ ო რ ი. (მოჩინის). ჭოგენი მოცენიგო, ვენციეიდელმა აწაწურმა, ახალი ჩვენება მოგვცა ბრუნოს წინააღმდეგ!

მ ო რ ო ს ი ნ ი. (ზიზლით). კიდეც ერთი დასმენა. მ ა მ ა ო - ი ნ კ ვ ი ზ ი ტ ო რ ი. ჩვენც საჭიროდ მივიჩნიეთ გამოგვეძახა ბატონი მოცენიგო. ვთხოვო, მოუსმინოთ.

მ ო რ ო ს ი ნ ი. მღვდლი რაღაზე მოყოყანიათ? მ ა მ ა ო - ი ნ კ ვ ი ზ ი ტ ო რ ი. ბატონ მოცენიგოს თავისი სულერი მამის თანდაწრებით სურს მოგახსენოთ, რაც იცის...

ნ უ ნ ც ი უ ს ი. მე ვფიქრობ, სადავო არაფერია. პ ა ტ რ ი ა კ ი. ვინ ეღვდებათ, ძვირფასო!

მამო-ინკვიზიტორი მოცენიგოს ბიბლიას გაუწვდის.

მ ო ც ე ნ ი ო. ვფიცავ...

მ ო რ ო ს ი ნ ი. (შეაწუხებინებს). არ არის საჭირო, ვენდით ბატონ მოცენიგოს... (მოცენიგოს). მამ, თქვენი ავასტურეთო, რომ ეს ქალღმერთი საყოთარი ნებით დაწერეთ?

მ ო ც ე ნ ი ო. (თავის მოძღვარს ვაღაგზავნის). დაიხ... საყოთარი ნებით... მამო-ინკვიზიტორის თხოვნითა და ჩემი მოძღვრის ბრძანებით...

მ ო რ ო ს ი ნ ი. თქვენი ნახელავი ყოფილა, წმიდა მამებო, ბარბოსი თქვენე ვანაგრძებთ.

მ ა მ ა ო - ი ნ კ ვ ი ზ ი ტ ო რ ი. შვილო ჩემო! მოახსენე წმიდა კლდე-განის იმ. რაღაც ხელით დაწერი.

მ ო ც ე ნ ი ო. (დაუხებრებულ გვეკვილივით). ჭორღანო ბრუნო ლტოღოლი ბერი, ერთხელს ჩემს სახლში ცხოვრობდა. მას ხშირად უტყავს: წმიდა ეკლესიამ მოციქულების ანდერბის უღალბებო... მოციქულები ხალხზე გავლენას თავიანთ პირად მავალითობ ახდენდნენ... ისინი სიცოტეს ქალაგებდნენო. დღეს ეს ეკლესია სჯის იმათ, ვინც კათოლიკობაზე უარს აცხადებდნენ...

მ ო რ ო ს ი ნ ი. სულ ესაა?

მ ა მ ა ო - ი ნ კ ვ ი ზ ი ტ ო რ ი. აცალეთ, თქვენო უფანათებულესობა, ზუე ანენეთ.

მ ო რ ო ს ი ნ ი. მე ვხანენ? (ხელს ჩაიქნებო). განაგრძეთ, მოცენიგო. კიდეც რაო, იმ ბრუნომ?



მ. რ. ო. ს. ი. (სწრაფად აღგება). კმარა მოგრძობა.
 პატრიარქი ერთი წუთით, სინიორ ტამარა... საშუალება უნდა
 მიეცეთ ბრუნოს, დანარჩენი სიტყვებზე ვიკანახსობ. მაგის სა-
 კითხი გაჯარკვიეთ. ახლა თითქმის ბრალდება დაჯერდა, ან უფ-
 რი სწორად — ბრალდებათა რიგი, რომლებზეც მას პასუხი
 არ გაუცია. სამართლიანობა მოითხოვს, რომ მიეცეთ ამის სა-
 შუალება.

მ. რ. ო. ს. ი. კარგი, განაგრძობთ.
 პატრიარქი. მამა ბრუნო შენ აცხადებ, რომ არსებობს მრავ-
 ელი საშუარო იმ სამყაროზე, ცხადია, ადამიანებზე ცხოვ-
 რობენ. მაგრამ ისინი ხომ ადამიანს და ვეცს შოამომავალი ვერ
 აქნებია? მე მაინტერესებს, როგორ დგას იქ პიკეტაჟები
 ცოდვის საკითხი?

ბ. რ. უ. მ. მე ვაღიარებ, რომ ჩემი მოძღვრება მრავალი საშუაროს
 შესახებ ერთგვარად გამოიხატება, ანუ ნაწილობრივ უარყოფს
 რელიგიურ დაფუძნებულ ქვეყნობებს... მაგრამ, პატრისტული
 სინიორები, ჩემი კვლევა-ძიება პოვლობის მეცნიერულ
 არის ემყარებოდა და მისი მიზნია არა რელიგიის უარყოფა,
 აზრად ფილოსოფიური ქვეყნობების წარმოება.

ნ. უ. ც. ი. (დაბოძლილი). მამ, გამოდის, რომ ორი ქვეყნობა
 ტება არსებობს?

ბ. რ. უ. ის, რასაც მე მიცნიერულად ვამტყიცებ, რელიგიურ
 ქვეყნობებს არ ეწინააღმდეგება... თუმცა, ისიც უნდა ითქვას:
 რელიგიის თვალსაზრისით ფილოსოფიურ ქვეყნობებზე
 მსჯელობა შეუძლებელია. ამიტომ მე და თქვენ ერთმანეთს ვე-
 რასობდით გაუგებობა.

მორისონი ხმაშალა იცინის.
 ნ. უ. ც. ი. რა გაიძვრა ხარ!. (მრისხანედი). მამ, მოთახრი...
 მამა-ინკვიზიტორი. ნება მომიცით, ჭრიდნო ბრუნო,
 თულოგებზე რა აზრისა ხარ? შენ ალბათ უარყოფდა მიგანა
 მათი სწავლება?

ბ. რ. უ. მ. მე უკვე მოვახსენებ — თულოგის საკითხებში ვერ
 ვერკვევია... სიყრმიანვე ფილოსოფიით ვივაყი გატაცებული.

მამა-ინკვიზიტორი. მამ, რატომ ცუდავდი ეკლესიას, რო-
 ვა აცხადებდი? წმიდა მოციქულები ხალხს შეგნებდა ქადა-
 გებით მოქმედებდნენ, ახლანდელი ეკლესია კი მოძალადეების
 ხელშია?

ბ. რ. უ. მე ვა რა მოთქვამს. მე ვთქვი, რომ მოციქულების პი-
 რადმა მავალითა თავის დროზე უფრო მეტის გაკეთება შეე-
 ჳო, ვიდრე ძალადობამ, რომელსაც დღეს მიმართავენ ხალხე...
 ნებაყოფლობის პირიციბი უფრო სამართლიანად მიმართა.

მამა-ინკვიზიტორი. ეს შენი სიტყვებია: არც ერთი რე-
 ჳიგია არ შეიძლება იყოს სამართლიანია?

ბ. რ. უ. მამ საკითხს, მე...
 მამა-ინკვიზიტორი. რას ფიქრობ უკანონო ქორწინებისა
 და აფორიცი სურვილის დამუყოფილების შესახებ?

ბ. რ. უ. ადრე მგონია, რომ ადამიანის სხეული ყველაზე ნაკლებ-
 დანაშაულებად, როცა ადამიანი ცოცხს სხადის, ახლა მიე-
 ხედო, რომ ვიდრე მოდი. თავპირანი ვიყვი, ამიტომაც...

მ. რ. ო. ს. ი. მადლობას ვიხდით, მამა ბრუნო.

მამა-ინკვიზიტორი. მოიცავთ, ჭერ არ დამიშთავრებია...
 კორდინო ბრუნო შენ ხომ ცხოვრების ნახევარზე მეტი ცუ-
 ხივითი გაატარე, ამიტომ ჩვენ იძულებულნი ვართ, წმიდა ეკ-
 ჳისიის მიერ შენ წინააღმდეგ წამოყენებული ყველა ბრალ-
 დებს გულგანმით გამოვიძიოთ... დღეს მე კიდევ ერთხელ დაჯ-
 რწმუნდი, რომ ჩვენს ცდას უარყოფდა არ ჩაუღია: საბო-
 ჳონო გამში, ყველაფერი, რაც ეკლესიის ზღვრისუღებამ შე-
 გვაჯობდა შენს შესახებ, შენ უკვე აღიარე...
 (ბრუნოს შემასუხება უნდა, მაგრამ მამა-ინკვიზიტორი
 ხელის აწვივით გააჩერებს).

გაფრთხილება: თუ არ მოიშლია ჭკობობს, კანონის ძალით
 გაიძულებთ, აღიარო შენი დანაშაული!

ბ. რ. უ. მე მესმის... კარგად მესმის...

მამა-ინკვიზიტორი. მერე, რას ფიქრობ?

ბ. რ. უ. ღმერთი მპატიებს.

მამა-ინკვიზიტორი. არ დაგვიწყნებს, ჩვენ გაგაფრთხი-
 ჳით.

მ. რ. ო. ს. ი. (დგება, მას სხებზე აყვებინა). სხდომას დასტუ-
 ჳად ვაცხადებ.

პატრიარქი. კი. მართლაც, დროა... ბატონო ნუნციუსო, შე-
 სანდ სან მიობადენი? გნებავთ, ერთად ვივახშმოთ? ჩემი მზარე-
 ულად დღეს განსაკუთრებულ კერძს დამირადა და მე მგონი,
 თქვენი რომელი კუბი მკაყოფელი იქნება!

მ. რ. ო. ს. ი. იო, მანდ ვინ ხართ!
 დარბაზში, აღებარდებით ხელში, დოცების სახალის მკვე-
 ჳები შემობრინე.

წმიდა მამები გააცლოთ!
 მკველვის თახხლებით მღვდლები გადინ. მორისონიც გა-
 სასეულესიც გაემართება, ჩაუტერებელი შეჩერდება
 ბრუნოს წინ!

მამა შე, მამა ბრუნო... ხომ არ უჩივი რამეს? ინებე სახოფა-
 რი გაქვე?

ბ. რ. უ. ამს წინათ მოვახსენებ, ბატონო, მოხასხამი დაჯარგე-
 რეთი. დაბატონების წინ, ერთ მაწანობას, მარტინის
 ვახოვე და ის ქალი მეჩრ თვალთ აღარ მინახავს... მოხასხამი
 რომ დამაბრუნებინა, კარგი იქნებოდა. საყანო ძალიან ცოვა
 და ლამთ ვიყრებო...

მ. რ. ო. ს. ი. მე ვეძებთ, დაგებორო... დღეს გათავითხილეს, პა-
 სი-ახალი წარმომადგენელი ჩამოდესო. თუმცა კამპის ვითა-
 რების ეს მაინც ვერ შეუკლის... შენს გასაკონად ვამბობ და
 დამახსოვრე: ვნეცია ვალდებულია რომის იმევიტიორებს
 მხოლოდ დანაშაუნი გადასცეს. ექვმტარებლებზე ეს კანონი
 არ ვრცელდება... მიხვდი, რას გუებენ?

ბ. რ. უ. გვალბობ, კეთილშობილო სინიორ! თქვენს სიყვით
 არახოვდს დაივიწყებ. (ხელზე კოცნას აღუბრძობ).

მ. რ. ო. ს. ი. არ გინდა. (პაუზა). წინან აღქიმიანვე ვლამარკობ-
 ნი. მართლა აღქიმივის ხარ, თუ თავს იკატუნებ? ჩქმთან
 შედილობა გუხადილი იყო.

ბ. რ. უ. არა, ბატონო, აღქიმიისა არაფერი გამეგება. დედას
 გვიცოცხია!

მ. რ. ო. ს. ი. მამა ბრუნო, მაგის ცოდნა ახლა არ გაწყნდა.
 ბ. რ. უ. მ. მე შემოიღია ვცადო.

მორისონი გავირეველი მიჩინდება, მერე უცებ მიხვდე-
 ბა, რომ ეს ახალი ეშვობაა, ვაღიარებობს და გდის. სტე-
 ნის სიბნელე მოიცავს: დეკორაცია სწრაფად იცვლება. ჩვენ
 წინ ახლა ბრუნოს საყანია. შემოდის ბელარმინი. იგი შავ
 სასახამში გახვეული. სახეს კაბოურონი უფარავს.

ბ. რ. უ. რა გნებავთ, წმიდა მამაო?... თუ შეიძლება, მალე მეთ-
 ხეო, თორემ შემიძნება...

ბელარმინი. (ხმაშალა). ბრუნო...

ბ. რ. უ. მე ვათავისუფლებას მოვიხოვნი ეკლესიისთვის არაფე-
 რი დამიშთავრებია, ციხეში რატომ უნდა ვიქნე?

ბელარმინი. ბრუნო! მამა ბრუნო!

ბ. რ. უ. (დააქწერდა). ვინა ხარ? ღმერთო დიდებულუო... მე-
 ჳარმინი ჩემი სურვის მიზნობაში

(გაღმგებელი ერთმანეთს. ბელარმინი თავის ვათავისუფ-
 ჳებს ციხეობს, მაგრამ ბრუნო არ უშვებს).

აქ საიდან განჩნო? როგორ შემოვიყვებ?

ბელარმინი. მამა ბრუნო! მე მოვედი, რომ შენი სული და-
 ჳუპვას გადავარჩინო.

ბ. რ. უ. კარგი ახლა, შენც ჭკუის დარჩიებას ნუ დამიწყებ. მო-
 ჳედი, ჳფინო დაგლოთო! წითელი კიანტი გეუკარება?!

ბელარმინი. ჳფინა აქ რა უნდა?

ბ. რ. უ. გუშავიც ადამიანია, მე კი ამ დალოცილის მარაგი არა-
 ხოდეს გამომლევა! (საწლოს ქვეშიდან პატარა დოქს ვამო-
 აჭერს, ბელარმინის გაუწყდის).

ბელარმინი. წითელი თუა, არ დამეღება.

ბ. რ. უ. მო, მართლა, შენი კუბის ანაბი დამაყიწყდა. აქამდე
 კერ მოიჩინე?

ბელარმინი. ყველა საკუთარ ჭვარს ეწიდება, მამა ბრუნო.

ბ. რ. უ. (დოქს ასწებს). კეთილ იყოს შენი ფეხი, ჭლოი ბე-
 ჳარმინი (ყურადღებით შეათვალერებს). როგორ მოხერხებ
 მაინც აქ შემოხვდა?



ბელარმინი. შენი დედინა არ იყოს... გუშაგიც ადამიანია
 ბ რ უ ნ. ვახანებია... (სვამს). მიხარია შენი ნახვა. ასე მგონია,
 ჩემი ახალგაზრდობა დამიბრუნდა გასვლას? რაც წლის წი-
 ნია, რომში, ხაზღს თუ დავტერძა — ჩემზე და შენზე უფრო
 წესიერი მდგელი არ მოიძებნებოდა!

ბელარმინი. რაც მართალია, მართალია.
 ბ რ უ ნ. (იციხის). გასვლას, რა სხე გქონდა, როცა ერთხელ
 კახებთან ვერძარბოთ ვერ შეგათრია! წარმომიდგენია, როგორ
 გძულდი იმ წუთში!

ბელარმინი. შენ კი არა, ცოცხა მძულდა... თვითონ ცოცხა
 საძულელია და არა ის, ვინც სცოცხდა.
 ბ რ უ ნ. შეშინა სწორად მაგას ვაყსებდე: ლიგაის სიმბატყეა
 და აზრის დისკოლინას.

ბელარმინი. მე კი შენი გონებრივი გამჭრიახობა და გენიერ-
 ტე ტემპერამენტი მომწონდა. ცხადია, მესხიერებაც. უკვლა
 სასულიერო პირის სახელი გასხვავდა. სოკრატეს და პლატონის
 დღეობაზე სულ შებირად იყოფი.

ბ რ უ ნ. სოკრატე... ის მოზოცი მაგისტრი თუ გახსოვს, ჭულიო,
 სავაო საკითხების გადასაწყვეტად რომ დადიოდათ ხოლმე?
 ჩნა ტანის კაცი იყო, მახინჯი, თან საშინლად უარდა, მაგრამ
 ეგეთი გძულდენ, მეორე არ შემგვედრია!

ბელარმინი. ჭირვეული იყო, ჭიუტი, იმიოკად ვერ გაიყვია
 კაიორბა... საკვირველია, ყველაფერი რომ გახსოვს.

ბ რ უ ნ. ეგ ადვალბია... აი, მოციქოლო, მაგალითად, ვერაფერს ვერ
 იმასობრებს, მისი ტვინი სიტყვათაა. იდოლია, ერთი სიტყ-
 ვითი თან ნაწესგარეცხილიც ჩემგან რომ ვერაფერი ისწავლა,
 გაბრუნდა და ინკვირაციასთან დაამხინჯა... საინტერესოა, რას
 ეფიქრობა, როცა ვენეციის მებატურებოდა? შეიც, სულითო-
 ვით, დავუჭრე და ჩამოვიდეი იმას კი გამეიდე!

ბელარმინი. ნუთუ მართლა მარტო იმისთვის დაბრუნდი, რომ
 ვილაყ მოციქოლის მასწავლებელი გახდებოდა?

ბ რ უ ნ. მომიყვარ და...
 ბელარმინი. მხოლოდ მაგის გამო?

ბ რ უ ნ. მე, ძმავო ჭულიო, ორმოცდაორის ვარ... იქნებ ორმოც-
 დობისისაც მომეცოდება ქვეყნად ზეტილი. სადმე მიმდა და-
 ბინადეც და მომიყვარ!

ბელარმინი. რაღა მაინცდამაინც ვენეციის მოდიოდი? განა
 არ იყოფი, რომ შენ, ყოფილ მღვდელს, ახმაგას კი ჩვეულებრივ
 უსულგაროს, აქ ციხე არ ავტლებოდა?

ბ რ უ ნ. რა ვიცი, ძმავო... სად არ ვყოფილვარ, ჩამდინე ქვეყანა
 შემოვიარე და ყველგან — დიდებულთა ოჯახებსა და უნივერსიტეტებში —
 უდიდესი პატივისცემით მიღებდნენ. მარტო აქ, ჩემს საკუთარ სახლში,
 ჩემს სამშობლოში კაცისფელმა არ იცის, ვინ არის ჭრადანო ბრუნო!

ბელარმინი. ერთი მაინც ხომ გამოვიჩინდი?

ბ რ უ ნ. პარიზშიც ვყოფილვარ, ლონდონშიც, ოქსფორდსა და
 ვიტენბერგში პროფესორებთან დისკუსიებში მიმიდა მონაწი-
 ლეობა! პრადამი და ფრანკფურტში წიგნები დამიწერია... მაგ-
 რამ არსად, გენისი ჭულიო, არსად დედამაწუხე არ არის ისეთი
 ლურჯეცა, როგორ ვენეციასში ნაიალოზ ხომ დაპარავდა ზედ-
 მეთა... არსებობს ყველგან შეიძლება. უცხოეთშიც შეიძლება
 გამო, ავად, ქალებში იარა... არსაფერსა და მასწავლებლობა იქ
 უფრო სველიყავა, რადგან მეტია თავისუფლება... მაგრამ ცხოვ-
 რება მარტო აქ, სამშობლოში შეიძლება!

ბელარმინი. შენი მსჯელობა მაოცებს, ძმავო ბრუნო. ყოველ-
 თვის სადად აზროვნებდი, ახლა კი, რაღაც სულიერული გრძნო-
 ბის გულსითვის...

ბ რ უ ნ. ექ, ბელარმინი, ღმერთმა დაგიფაროს ამ სულიერა
 გრძნობისაგან...

ბელარმინი. იხე, სულ არ შეცვლილხარ.

ბ რ უ ნ. მართალი? შენ მაინც უნდა გამოვიკ, ჭულიო. ჩვენ ხომ
 სიყმიის მეგობრები ვართ, შენთან რა მაქვს დასაძალი?

ბელარმინი. ვიცოდი გულს გახმისნილი... შენი სული სა-
 ლგობისაა, ძმავო ბრუნო! იცე, რა მიმიც ცოცხლად გადამაწუ-
 ლებნენ? შენ თურმე გმთქვამს: ქრისტე-ღმერთი თაღლითობია,
 წიგნი მარტო სიყმის გამოქვამს დაგეწამებია: მამაკაცის დაუ-
 ხმარებლად ბავშუს როგორ გააჩენდაო...

ბ რ უ ნ. ექ, ბევრი სისულელე წამობირობა ჩემს ცხოვრებაში
 მიხურია კიდევ, მაგრამ ახა, დაფიქრიდი, ჭულიო! როგორ
 გგონია, მეცნიერი კაცი, ქალწული ღვათისშობლის ოსტო-
 ბით დაჯიქტრებოდა? მე სამყაროს ავტლებლობა ვსწავ-
 ლობ... სარწმუნოების საკითხებში კი, ალბათ, მართლა ვცდ-
 ბი. აბიგო, დავთოხვდ დროს, ყველაფერს, რაც ჭყლის შეე-
 ხება, გულწრფელად ვაიარებ... ოღონდ თავი ვაძანებონს.
 რაც შეეხება მეცნიერებს, იქ ჩვენ ვერ შევთანხმდებით!. გეს-
 ნის, რას ვამბობ?

ბელარმინი. მესმის, ძმავო ბრუნო, რასაკვირველია, მესმის.

ბ რ უ ნ. შენ მაინც უნდა გამოვიკ, რადგან მე და შენ ერთი ხის
 ორი ტიპი ვართ. მართალია, სხვადასხვა მიმართულებითა
 ვიწარვდი, მაგრამ რას იზამ... შენ ვერაფერს მზე გავაღვდა-
 და, მე — თავისუფლების შოკის მიყოლებული... დამიჭრე,
 ძმავო ჭულიო, როგორც ჩემს სულიერ მამას, ისე გუბუნები:
 უცხოეთში რიტეიროზობის ატრიალული ხილის საშუალებად კი
 არ გავცუტებოდა. სამშობლოდან იტირე დადავებუეეე, რომ
 თავისუფალი არსოვნების საშუალება მქონოდა. მუდმივი შიშის
 გრძნობისგან ვაგთავისუფლებულიყავი..

ბელარმინი. სარწმუნოებისადმი მორჩილებობა ქუმპარიტი
 თავისუფლებს... მედიცინა თუ ყოფილხარ ჩრდისმე?

ბ რ უ ნ. ბედნიერების მხოლოდ წუთები ვამჩნევია. ერთხელ
 მაშინ, როცა მიხვდი, რომ სამყარო მხოლოდ უსასრულო შეი-
 ძლებია იყოს, როგორც კი... — როცა დაფიქრებულა, რომ ვარ-
 სკვლავები — უზარმაზარი ციფრის მნათობებია... რაც შეეხება
 თავისუფლებას (ბელ ჩაიქნეს)... არც უცხო ქვეყნებში მარე-
 ტებდნენ დიდხანს. პროტესტანიტი პროფესორები ისეთივე კრე-
 ტინები არიან, როგორც ჩვენი რომაელი მეცნიერები იცი, ლუ-
 თერს რა უთქვამს კომერციის შესახებ?

ბელარმინი. კოპერნიკს არც მე ვინაზებებო... რაც შეეხება
 შენს მოსაზრებას ერტყალებული თავისუფლების შესახებ, იგი
 საუკრადობია.

ბ რ უ ნ. ერთბაშისებობის რწმენაც ხომ არწმენაა? სიმართლე თუ
 ვინდა იცოდე, მე აქ სამყაროს შესწავლის ინტერესმა ჩამოი-
 ყვანა. მოციქოლო არაფერ შუაშია. ვიფიქრე, დავბრუნდები
 იტალიაში, დაწერე კიდევ ერთ წიგნს. ელესიის სახელი ახა-
 ლი პაპია. მივალ აუგუსტინოვი უკვლავებს, ვიხივ, იქნებ
 საშუალებად დარჩენის ნებად მაძროს... ააწუე ამბობენ, გო-
 ნებაგახსნილი კაციაო. შესაძლოა უკვე თვითონაც მიხვდა... მე
 ვფიქრობ, ჭულიო, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ჩემი დაბრ-
 ება. ინკვირაცია, ეტყობა, სულს დაფუცს. ახალი ელესია იბა-
 რდება ქრეთული არ კი გაიპაროდა: მისი განაწლების დრო
 დადგა-გუთნად ამისათვის იქ მხოლოდ ერთი გზა არსებობს: ალა-
 მიანის აზრი უნდა განთავისუფლებს იმზე უფრო მეტად,
 ვიდრე ის ოქსფორდში, გენუაში ან ვიტენბერგშია! ეს საქმე
 რომა უნდა ითავოს. ნაფილთა რეფორმაც მაშინ იქნება, —
 ისეთი, პროტესტანტული რეფორმების ხანას რომ არც დასისზ-
 რებია!

ბელარმინი. სპარალო ბრუნო... შენ აქ მართლა სრული თავ-
 ვისუფლებლობა მოგიპოვებია...

ბ რ უ ნ. (აფეთქებით). შენ კი რას მიღწიე შენი ერთფულებობით?
 კარგა ხანია თვალურს ვადევნებ...

ბელარმინი. მადლობელი ვარ, ძმავო ბრუნო, ასეთი მადლობ-
 ლობისათვის... ოროდღე შეიცოცხე ვაფიქრე: მაგ შენს უგულუ-
 ლებებზე ხალხში თუ ავრცელებდი? თანამაზარტებს თუ იცბებ?
 რაიმე კავშირი ან ორგანიზაცია ხომ არ შეგიქმნია?... გარ-
 ჩე, სიმართლე თქვა, რადგან ჩვენ მაინც ვაივრებო.

ბ რ უ ნ. როგორ მიხვდავს... იქ ხარ შენ?

ბელარმინი. (მრისხანედ). მისი უწმიდესობის რომის პაპის კარ-
 დინალი და რომის კანცელარის გენერალური მდივანის!

ბ რ უ ნ. კარგი ერთი...

ბელარმინი კაბოშინი ვადაიბრობს. თავზე კარდინალის წითე-
 ლი ქუდი ახურავს. ბრუნო ქვეშეშეშე უყურებს, სახეზე არ
 შეიცვლია, მხოლოდ გამხუბდა.

ბელარმინი. ახმაგად კი პაპის დეხანია ვარ. შენს საქმესთან
 დაკავშირებით ჩამოვდი.

ბ რ უ ნ. (წმუთავრდება). ნაძირად, წახვალ ახლა და ინკვირითო-
 რებთან დამხმენე! ყველაფერს მოუყევი, რაც გამოგატყუა!



ბელარმინი. (შევიდა). დასმინა რად მინდა. მე თვითონ ვარ წმიდა ინიკვიტის კოლეჯის წევრიც და მდივანაც.
 ბრუნო. (გონს მოიღის, ფეხებში ჩაუჭრება). მაპატიე, მონსიორო! გვედრებები, მაპატიო თვითონ არ ვიცი, რა გათხარით. ეს წერილი ჩემი სიყრმის მეგობარს ველაპარაკებდი, ამდროის უნდა მსახურის წინაშე ვდგავარ... ამან დამახინა, გახოვთ, მაპატიო.

ბელარმინი. მეც ვიცი, ძმარ ბრუნო, ადექი და როგორც ყოველი ამხანაგ, ახლა კი დროებით შენს სულიერ მამას, დაწერილობით მიაშვე უკველივ, რაც იცო... მე ისევ ის ვარ, შენი სიყრმის მეგობარი, წოდება შენცეცალა მხოლოდ. ჩემთვის ახლა შენი ცოდვილ სულის გადარჩენა მოაჯარი. ჩემი განზრახვის სიწინდელს თუნდაც ის მოწმობს, რომ ყველა საქმე გადავადე და შენს დასახმარებლად ვენეციაში გამოვეშურე... სხვათა შორის, ესე იცოდ: ვანგებინა და რომის პაპის სურვილის საწინააღმდეგოდ, შენი დავითების დროს დაუშვებლად ღმობიერებას ვიჩინე.

ბრუნო. (შევიდა ხმით). რა გინდათ ჩემგან, მონსიორო?
 ბელარმინი. რომში უნდა წამოშვე, ჯორდანიო შენი ნაშედეგი ცხოვრება იქ არი.

ბრუნო. ჩემი ცხოვრება აქ, ვენეციაშია, რომში სცვლილია.
 ბელარმინი. არაფერიც, ვენეციაში დაიღუბე, რადან აქ ღმობიერად მოკეთებობან.

ბრუნო. არ მესმის.
 ბელარმინი. ახლავე გაიხსნი, ოღონდ ბოლომდე მოძისიხე... (იღვიტურება). ჯორდანიო ბრუნო! აღიარებ თუ არა იმ საჩუქრების დოკუმენტებს, რომელსაც, შენივე თქმით, თლილია და დაუბრუნე?

ბრუნო. (ძიღუბით). დაბ.
 ბელარმინი. ქრისტიანული სარწმუნოების თვალსაზრისით, რა უფრო მნიშვნელოვანია — სული თუ სიყრმე?

ბრუნო. სული.
 ბელარმინი. ვიჟავი, ვაქოტილი და არ ისურვე შენი მავნე შეხედულებების უარყოფა. როგორ გგონია, შეძლებ სულის გადარჩენას?

ბრუნო. ვერ შევძლებ.
 ბელარმინი. მაშ, არ სჯობია კოცნად დაგვეთ, რომ ერთი მხარეც, მავნე შეხედულებებისგან გავანთავისუფლო, ხოლო მეორეც, აქ — შენი სული წაწმენდისგან იხსნათ?

ბრუნო. ისედაც შემიძლია უარყო ჩემი შეხედულებები, თქვენ მხოლოდ დამიბოციეთ, რომ სარწმუნოებაზე ჩემი ზრია ერეტოტიკალია.

ბელარმინი. შენ კი თვითონ შეგიძლია დაამტკიცო, რომ შენი მონანიება და ერეტოკულ შეხედულებებზე უარის თქმა — გულწრფელია? ვაი თუ, კოცონის შიში გალაპარაკებს და გულის სიღრმეში ისევ საშიში ერეტოკალია ხარ?

ბრუნო. დღეს.
 ცდევითა ნაშედეგი მონანიება მხოლოდ კოცონზეა. მარტო უფროსი ტიპილი შეუძლია სიმაგრედ აოქციენის აღმართის წაშეღელი ვერც ღმობის მოატყუებს, ვერც საკუთარ თავს.

ბრუნო. რა საშინელებაა...
 ბელარმინი. ამიტომაც გუენებთ: უყოფისა რომში დაწვანა და ცოდვებისგან განწმენდა, ვიდრე ვენეციაში დარჩე ცოცხალი და ცოცხალი (მოულოდნელად ფეხებში ჩაუჭრება ბრუნოს). ჯორდანიო ქრისტეს სახელს გავცემ; დარიჩქე ჩემს გვერდთან და ერთად ვილოცოთ შენი გადარჩენისათვის!

ბრუნო. მონსიორო! ქულიო! როგორ გვედრებათ... (მის წამოყენება ცილიობს).

ბელარმინი. დაფიქრდი, ჯორდანიო!
 ბრუნო. ფიქრები, მონსიორო, სულ ფიქრები... მაგრამ რა ექნა, რატომღაც არ მსიამოვნებს, რომ უნდა დამწვათ.

ბელარმინი. დამშვიდდი, კოცონი, შესაძლოა, არც დაგვიპირებს. ებრუილებელი არ არი.

ბრუნო. (ფეხით ამოსულიწავს). მე კი მეგონა, სერიოზულად დალაპარაკებდი. (პაუსის შემდეგ). მე მესმის, თქვენ ჩემზე გაბნაზებული უნდა იყოთ, ამის სახაბი მოგვიტო... მაგრამ ერთ რამეს გიგონო, ქულიო: ეცვი არ შეიტანოთ ჩემს გულწრფელ გმობობაში თქვენს მიმართ.

ბელარმინი. მადლობელი ვარ, ბრუნო. მადლობელიც დარწმუნებული ვიქნები ახლა, დარწმუნებული ვარ, შენ თვითონ სისხლზე ვენეციელ დოქს ჩემთან ერთად რომში გამოვიშვას.

ბრუნო. მონსიორო... მაინც, რა უნდათ ჩემგან?
 ბელარმინი. ქვეყანა ერეტოკოლები გაიბეს, ეკლესიის სავანეში შენი დაბრუნება სტეპისთვის მავალი იქნება.

ბრუნო. ინგლისში — ვენრიში, გერმანიაში — ლუთერი, კალვინზე დარწმუნების ვაშობი... რამდენა ქვეყანა, რამდენა ხალხი დალაჩრა თავი ეკლესიის გავლენას! რაღა ჩემზე მოვიდითა წმიდა მამებს ეკლესიის ძლიერების დატკიცება!

ბელარმინი. ლუთერი და მისი მიმდევრები, მართალია, ამგანა უნდა ზიანს გვაქენებენ, მაგრამ მოპალის თვალსაზრისით, შენ ლუთერ საშიში ხარ ჩვენთვის. შენი ერეტოკალია ძირის უფობრის არა მარტო რომის ეკლესიას, იგი საერთოდ უარყოფს სარწმუნოებას!

ბრუნო. მაგრამ, მონსიორო...
 ბელარმინი. (დააჩერებს). შენ რომ თვქი, მალე ინიკიატია მოლიანად რომის ეკლესიის ხელისუფლებას, მართალი ხარ. მაგრამ ეს ისე არ მოხდება, შენ რომ გგონია... ევროპის ხალხები და სახელმწიფოები უკვე დარწმუნდნენ, რომ კალვისის და ლუთერის მოძღვრებას მათთვის სიციუთ არ მოუტახბია.

ბრუნო. მაგანი მეც გეთანხმებით.

ბელარმინი. რომის ეკლესიის დღეი გამოცდილება მაინც აქვს — ათასუბათის წელია ბატონობს ადამიანთა სულზე. ფიქირობ, სწორად ახლა უნდა დაუბრუნოთ კაცობრივთა კენშმარტ სარწმუნოების ამისთვისაა მოწოდებულნი, ღვთის მიერ შექმნილი, მათი იგნაცი ლოლოდას წმიდა ორდენის დღეი და კარგად ვარჯიშობი არმათაც, რომელმაც კონტრეიტევი უნდა უსახუბოს წვეული ერეტოკოლების მავნე გავზომობებს... ამ ღვთის მოწოდებულ საქმეში, ამ სასტიკ და დაუნდობლ ბრძოლაში, ერთი პატარა ტაქტიკური დავალება შენც უნდა შეასრულო, ძმარ ბრუნო. დავალება მცირეა, მაგრამ მნიშვნელოვანი.

ბრუნო. მესმის, მონსიორო: საშუთარი მკვალითი თუ უნდა დავანახო ეკლესია, რომ რამდენად ძლიერია ეკლესია და საშიშია მისი გულიწმარობა.

ბელარმინი. ეს შენთვისაც ხელსაყრელია. მაგრამ ახლა მე სხვაზე ვლაპარაკობ... ძმარ ბრუნო! ეკლესიას, ამჟამად, კოცონზე დამწვარ ერეტოკოლებზე მეტად მონანიებულ ერეტოკოლებზე სჭირდება, რომლებმაც თავისი მონანიებით ხალხის თუ არა, ქვეყნის ხელისუფალთა უფრადება მაინც მიიყრეს.

ბრუნო. მერე ვამოვადგებთ ამ რომისთვის? იქნებ ზედმეტად აფასებთ ჩემს შესაძლებლობებს?

ბელარმინი. არაფერიც. ევროპის ქვეყნებში შენ კარგად გიცნობს მცენებრებიც და არისტოკრატის წარმომადგენლებიც. წარმოვადგინა, რა მოხდება, როცა ასეთი მარტოვნებ, იძულებითი კი არა, თავისი საკუთარი ნებით რომში ჩავა და ვატყანის ახალი ბაზილიკის საკურთხეველთან დამოკლიო ცოდვებს სპარკოდ მონანიებებს? ეს ამბავი არა მარტო შესამწერია, მისამაძვი კი ვახდებ გზახადენილ შორსმხედვითათვის!

ბრუნო. (პაუსის შემდეგ). ახალი პაპი რა კეთია?
 ბელარმინი. (ფიქრებში წასული). კლიმენტი მეჩვეე... თავის წინამორბედებთან განსხვავებით ახლო და თავდადებულ ჩანს... თან ეკლესიის საქმეებს არის დაეკუთლებო... უკველ სარსიკებს მასთან ორბმული მათხოვარი მომუშავე და სადღილო შესაძენილდება. მართალია, კერძო ისეთი გემრიელია და ულუფაც იმზედაა, რომ სტუმრებს გაქვეყნებ უჭირავთ თვალთ...

ბრუნო. იცინის.

პაპი, რასაკერვლია, მათხოვრებთან ერთად სადღილობს... რატომ შემეცინებ?

ბრუნო. როგორ თუ რატომ? მისმა უწმინდესობამ ასეთი დღეი უფრადება გამოიჩინა ჩემს მიმართ: ჩემი გულისთვის ორი მოვალეშობიარა გამოგაზანა ვენეციაში!

ბელარმინი. სხვათა შორის, სულ ცოტა ხნის წინათ პაპმა შენს შესახებ არაფერი იცოდა. მე ვაგავანი შენი თავი.

ბრუნო. შენ?
 ბელარმინი. ქვეყნის ხელისუფალთა სასწრუნავი ხშირად მარტო ვარჯიშობის შენარჩუნებაა. ამიტომ მათი მოხლებების ვალია



წინასწარ იცოდნენ: რა შეიძლება აღმოცენდეს იმ თავში, რომელსაც ვერცხვინ ადვას... სხვათა შორის, შევიტყვე, თურმე მისი უწმიდესობა სავსებით დარწმუნებულია, რომ ჩემი აზრი შენ შესახებ — მისი საყოთარი აზრია... დე, ასე იყო, დიდება უფლად!

ბ რ უ ნ. ამინ... მაშასადამე ეს საკმე შენი მოწყობილია? ყოჩაღ, მეგობაროც ამას ჰქვია!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. შენობაში რომ ვარ, იმიტომ ვერუნავ შენი სულის გადარჩენისთვის.

ბ რ უ ნ. იცი, შენ ვინ ხარ? ნადარაღა!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. არა, ძმავ ბრუნო. მე მორწმუნე ვარ და ვიცი, რომ მხოლოდ რწმენას შეუძლია შენი გადარჩენა. მეც ეგ მინდა, რადგან მიყვარხარ.

ბ რ უ ნ. რწმენა რომ მცდარი აღმოჩნდეს?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. (თავწარდაცემული). რაოო! ევეი ვეპარება ქრისტის სწოლის სსწორეში? ეს ხომ პირველდენილი ერთეულობაა ახლა კი მართლად დავრწმუნდი, რომ ყველაფერი, რაც შენ მიმართ მივიმოქმედებ, სწორი ყოფილა. მომავალშიც ასევე მოვიქცევი.

ბ რ უ ნ. კარგი, მაგრამ...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. საბარლო, ძმავ ჩემო! თვითონ ვერ ხედავ, როგორ გაგამაგებს მაცდური ბედისწერა. პაპი და ვენეციელი დღეი შენი გულისთვის ეცალებიან ერთმანეთს. პირველ შენ გარკვეული მიზნების გამო სკრადები, მეორეს დღად არაფრად ეიტრადები. ამიტომ ისინი ნაწილად მორიდებები. რომში წასვლა არ აგვლება. იქ კი... ნურას უკაცრავად! რომის ინკვიზიცია აქუარი არ გეგონოს, იქ შენც და შენს სინდასაც სერიოზული გამოცდა გელოთ!

ბ რ უ ნ. რა გინდა ჩემგან? ათასჯერ მოთქვამდა და ვიმორეკ: ვნახო, გულწრფელად ვნახო, თუ ოღებენ, სადმე, რაღაცით ჩრდილი მივაყენე რომის ეკლესიის მოძღვრებას რწმენის საკითხში.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ეგ არ ქმარა. შენი სულის გადარჩენა სხვაგვარ მონანიებას მოითხოვს. ეკლესიასაც ეგ უნდა შეგან.

ბ რ უ ნ. მაინც რა გააკეთებ?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. შენ უნდა უარყო შენი დებულება სივრცის უსასრულობის შესახებ! თანაც საჭაროდ, სახეიმო ვითარებაში, უკვლას გასასვლად!

ბ რ უ ნ. რაო?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. შენ უნდა აღიარო, რომ ცდებოდი, როცა ამტიკცებდი, თითქმის არსებობს უარვანი სამყარო...

ბ რ უ ნ. (დაღუფრებულად). არასოდეს!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. თითქმის დედამეცა მუის სიტემის უმცირესი ნაწილია, ხოლო მზე — ჩვეულებრივი ვარსკვლავია.

ბ რ უ ნ. არავითარ შემთხვევაში არს საფუძველი? ჩემთვის ემ ბრალდება არც ერთი დაქითვის დროს არ წამოუკვნიებიათ.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ამიტომაც უარყოფა საჭირო ვითარებაში უნდა მოხდეს. შენ კარგად იცი, რომ ამ საკითხზე კამათს აზრი არა აქვს... ნუთუ ვერ ხედავ, შენი ფილოსოფია ნაწილად რერტიკულია?

ბ რ უ ნ. თავი გამანებეთ ერთეულის ისაა, ვინც სულისა და სარწმუნოების საკითხებში ედავება რომის პაპს, ვინც ეკლესიის დოგმების წინააღმდეგ ილაშქრებს... რაც შეეხება ვარსკვლავების საკითხს, თუ რას წარმოადგენს ისინი: ვისი თავსუბე მოციქობე წერტილებს თუ ბატონის განცხადებებზე მასებს, ეს მეცნიერება და რელიგიასთან ამას საერთო არაფერი აქვს! ადამიანს თავისუფლად შეუძლია იფიქროს ამაზე, როგორც უნდა და რამდენიც უნდა!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ო, რა სასტიკად ცდები, ძმავ ბრუნო! შენი სწავლება მაყვარის უსასრულობის შესახებ სახელო წერილის ეწინააღმდეგება. უფრო მეტიც — იგი მას უარყოფს! მაშასადამე, ეს საკითხზე ადამიანს არ შეუძლია იფიქროს. „როგორც უნდა და რამდენიც უნდა“... ასეა, ძმავ ბრუნო. ჩემთვის, მეცნიერებებთან განსხვავებით, უფრო თანმიმდევრულია: რაღაც ერთი დოგმა არსებობს, საბოლოოდ ყველაფერი იმას უნდა დემონსტრირდეს, ეს ბუნებრივიცაა.

ბ რ უ ნ. მაშ, რწმენა და გინება ვერსაოდეს ვერ მთრუხვეულა? ბელარმინი. დიან, ასეა, სწინააღმდეგობს ვინც რწმენას უკმარესობას მატყუარაა, ან უკეთეს შემთხვევაში — იდეალიზტი.

ბ რ უ ნ. რაა ახლა ბრძანებთ... მანიაჩ ფიქრის თავის დღეში ვერ გაგებდებოდა...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. სარწმუნოება საუკუნეების მანძილად ვალიდებოდა და მას არავითარი დაუტყვევება არ სწიდავდა. ეს უფრო მანიაჩი შენობაა, რომელსაც ერთი აფერიც რომ გამოცადო, შეიძლება მოთიანად დაინგრეს. ამის უფლებას არავინ მოგცემს.

ბ რ უ ნ. მაშ, დავიღუბე.
ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. პირიქით, ძმავ ბრუნო, სწორედ ახლა იწყება შენი ნაწილად ცხოვრება.

ბ რ უ ნ. კაცონსე დწვის შემდეგ?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. თუ საჭიროა, კაცონსე იქნება. მაგრამ მე გგონია, არ დავეკრებება. ცოდნისთვის ჩვენ არ ვსვით. ვადა ანია, მოწამებობივი სიყვლილი შენ არ მოგიხდება... უფრადღად, რომ მიგაყვანი, იქ საჭიროდ უარყო შენს უხელობებებს, განსაზღვბი სულით და განაგრბობ ცხოვრებას ისე, როგორც პატრიარს მორწმუნე ქრისტიანს შეეფერება.

ბ რ უ ნ. (უეცრად ბელარმინს მივარდებო, კარდინალის ჭულს მოხლს და თავზე ჩამოიკვამბ). მიხდება?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. (სახლად დარჩენილი). როგორ თუ გიბდება? **ბ რ უ ნ.** (ჩაფიქრებულად, ჭულს დაუბრუნებს). სულით ხარ, ღმერთონი, რა კარავა ვინდა, ეს თაღუჯი რომ დედაბნია? ა გერჩია, კარგი მეცნიერი გამოსულყოფი, საამისო ნიჭიც გქონდა...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ჭორდანი, ღვთის გულისთვის, დაფიქრდი.

ბ რ უ ნ. შენ არ თქვი: ვინდა თუ არა, მაინც რომში წავაყვანო! რაღაზე უნდა ვფიქროს?... ისე კი, იცოდა, ყოველწინარე შეცდებები ხელში შევიხალო.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ვენეციაში მაინც არ დატოვებენ. ჩემთვის კი დიდ მიწხეზილობა აქვს, ვის ჩავიყვან რომში: უკვე მსჯარდადებულ პაპიტარს, თუ ადამიანს, რომელიც მონიანია ცოლად და ახალი ცხოვრების დაწვებას აძირებს.

ბ რ უ ნ. რე შეეე ვითხარა: ვენეციაში სიცოცხლეა, რომში — სიყვლილი. მე კი ცოცხალი მიინდა ვიყო, რათა ვიფიქრო, ვიმუშაო. ათასი ბამ დამარა გასაყვებოდი... მოკლდე. არაფრით ამ დაწებებში, უყანსკნელდ წუთამდე ვიბრძობდი...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. გაჩუბდი, ჭორდანი. (პაუზა). აი, მე ახლა აქ შენი კარის ზღურბლიან დავიბრბებ და შენც დაღუბული სულისთვის ვილყოფ... შენ კი იფიქრე. შერგად იფიქრე, სანან დრო არი!

ბ რ უ ნ. წაბი, ჭული!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. დავემორჩილდი, ჭორდანი! ღვთის სახელით გეუბნები!

ბ რ უ ნ. მო, კარგი, კარგი... რაც გინდა მქენი, ოღონდ ნუ დამტირი, ცოცხლად ნუ დამზარბ... წაღ-მეიჭი, ვერ გაიგებ?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. შენ უფლება არ გავს, ამოკრბალი ვილიყო შენთვის.

ბ რ უ ნ. გასწი აქედანი გაეთრიდი!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ციხიდან შევიდნა ჩემი გაზდება, მაგრამ შენი მოგებდან ვერ ამოშლი, იცოდა!

ბელარმინი სწრაფად გაუჩინარდება. ბრუნო მარტო დრბება. ჩაფიქრებულად გაივლ-გამოილს.

ბ რ უ ნ. როგორ გამომიტარა, მაგ ვაგასობებულმა? ახლა ვერა... სოდეს ეღარ ვნახავ მოწმენდილ ცას... იე, მანდ ვინ ხარო? მე არაფერი დამამაყვებია, გამიშვითი მცევა, ჩემი მოსხამბი მომეცითი როგორ გამომიჭირა მაგ ძალღმურბობმა!

(დასამიწებულად ემხალება). ამის შემდეგ მოქმედება ბრუნოს სიზმარში გადაინაცვლებო... სცენას ფერად ბონდი დენენება. განიარდნებულ წრებში კულსილიან მოქმედი სიტუბი შემოიან. ჩნდება თეთრი სფეროვადფორბებელი, ცემბტი პრეტრისთვის გაწყობილი გეგადა ამბენივდ სკამით. მივალს გარს უსტებობს: პატრიარტი, ნენციუსი, მამა-ინკვიზიტორი, მოციქნელო, მისი მოძღვარი, მისი მონიანი, ბელარმინი და კუდიანის მსგავსი მათხოვარი დღედა-



ბერი მარსელა. ყველა ამ მოქმედ პირს, გარდა საკუთარი ტან-საცმლისა, ზემოდან მათხოვრის კონკეტი ავითა. ბრუნოც თავის ადგილს იკავებს მაგიდასთან. მის უკან პაპის კამერპერი თტუნებდა.

კამერპერი. (მაცურებლებს). დღეს პარასკევია, როგორც ხედავთ, მისი უწმიდესობა თავის წესს არ აღლტობს და დღევანდელ სახალდადებს დაატარებდა... მომბრძანდით, ბატონებო, მომბრძანდით გზოვით!

ბელარმინი. (უკმაყოფილოდ ბურტყუნებს). იყვირე, რაშდღესი გინდა, უკმაყოფილო არ მოვა?

ბრუნო. ბელარმინი აქ რა გინდა? ბელარმინი. იმის შემდეგ, რაც მათხოვრებმა აქედან უფესი ამოიყვანეს, მათ მთავალთბას ჩვენ ვასრულებთ — კარდინალთა საბჭოს წევრები.

ორ შეიარაღებულ გუნდას ძალით შემოესყუათ მათხოვარი, რომელიც გაქცევას ცდილობს და ბრუნოს გვერდით მოუკავებენ.

მათხოვარი. ვამიშვით, თუ ღმერთი გწამია რას გადაგიქვით? ბელარმინი. ხედავ, რა გითხარ?

მათხოვარი. არ მშია, დღეს უკვე ვისაღიდე!

მარსელა. გამოიპყვეს ამ სულელურ მამაკაცის ტანსაცმელში და ტყუილ-უბრალოდ დროს მაკარგვინებენ! საერთოდ, უსამართლობაა, რომ აქ მართკამაკაცებს უშვებენ!

მოცინეგო. ამასაც გადავცემ ჩემს მოძალადეს...

ბრუნო. (დაეჭურვება). მარსელა, შენ ხარ? გთავაჯ, მოსახსამი დამოხრებო, შეცოვა, ვიყენები!

მოროსინი. მე კი როლოტოში მაგვიანდება, რა ხანია მელოდებიან...

მოულოდნელად შემოდის პაპი კლიმენტე მერკე და სუფრის თავში ვაჩერდება. ყველანი დგებიან. პაუზა.

კამერპერი. (სინანულით). წმიდა მამაო, მხოლოდ აინი არიან... პაპი ნიშნის იძლევა და მამაო-ინკვიზიტორი სასარგბას გადაშლის. თანდათან მისი კითხვა პაპოკრეველი ხდება და ბოლოს ბურტყუნში გადადის. პაპი სუფრას აუტრთხებს. ყველანი სხდებიან. გარდა მამაო-ინკვიზიტორისა, რომელიც ბურტყუნს ვაწარმოებს. სტუმრები, მათთან ერთად პაპიც, ხმელ პურს ღეპავენ. პაპი გოგს შემოკრავს, ბურტყუნში წყდება. იწყება საუბარი.

პაპი. მიხარული ვართ, ძვირფასებო, რომ გხვდებით. ყველანი. დიახ, დიახ! ჩვენ აქ უკვე ვითავით!

მარსელა. თქვენს უწმიდესობას აღბაო გული ერევა ჩვენს სითფობის დანახვაზე. ანთგამო... (წამოიწივებს, მაგრამ გუშაგები ძალით დასვაშენ).

პაპი. (კამერპერს). მე მგონი, ყველამ მოათავა... უბრძანეთ, მეორე კერძი შემოიტანინ!

კამერპერის ხელში უბარმზარი ლანგარი ჩნდება. ზედ რაღაც შეწანება დახვებულელი. სტუმრები ბურტყუნით გამოთქვამენ უკმაყოფილებას.

ბრუნო. ეს რაა? ბელარმინი. იმას უსაყარლებსი კერძია: მარილწყალში მოსაშული სანახაბი.

პაპი. მიირთვით, ძვირფასო სტუმრებო! ჩვენ, მგონი, მართლა შეგვედრებართო... შენ კი პირველად გხვდავთ. ვინა ხარ, ძეო ჩემო?

ბრუნო. ჭორდანი ბრუნო, წმიდა მამაო.

პაპი. ბრუნო... ბრუნო... სადაც ვაგვიგონია ეგ სახელი. ან იქნებ ვდებდით?

ბრუნო. მე სივრცის უსასრულობა აღმოვაჩინე.

პაპი. შესაძლოა, ძეო ჩემო... შესაძლოა, ეგრეც იყოს. თუმცა, შეძლებსა, ეგრეც არ არის...

ნულციკი რაღაცს ჩამსრჩულებს ყურში. ჩვენი სტუმარი შეწენ მუხუნება, უნდა დაიწვას!

ყველანი. რაო? ვინ უნდა დასწვან? სად? როდის? არ ხანტერესია!

ბრუნო. მოითმინეთ, მოითმინეთ... ჭერ არავფერი არ გადაწყვეტიდა!

მათხოვარი. მამ, თქვენზეა ლაპარაკი, თქვენო მოუწყობებელი უფერი შენი... ნება მომივით, გვიხიბო: რაში გადაწმდებენ?

ბრუნო. მე ვამტკიცებ, რომ სივრცე უსასრულოა... სუფრამზე გამოცხდებება.

... რომ ვარსკვლავები — უსარმზარი ციური სხეულებია და უსასრულო სივრცეში უსასრულოდ ბერს სამყარო არსებობს. საერთო ხანობარი. სტუმრები ვამხიარულდებიან, თქვენებსა და ჩანგლებს ამხარუნებენ.

მარსელა. სამყარო უსასრულოა ვაგივთ, უსასრულოა! მოცინეგო. რაო, ბებერი, ვიხარია? მოიცა ერთი, ჩემს მოძალას ვუთხარ...

მოროსინი. მოროსინი იცივთ, მე კი როლოტოში მაგვიანდება... პატარაკი, ამ ისანახს ზეთი მოუხდებოდა. რასაკვირველია, მხოცივა და წივავც.

პაპი. ღმერთმა შეგარგოთ, ძვირფასო სტუმრებო... ახლა კი მშვიდობით, შეგიძლიათ წაბრძანდით.

პაპი გაეჭრებით დგება. იგი მარსელას ეყრდნობა. ამის გამო დღეღამერი იძულებულია შეუოუნდეს. სხვები ამ დროს ქაღმღმღელკული გარბიან აქეთ-იქით: ბრუნო, ბელარმინი და მათხოვარი თავიანთ ადგილებზე რჩებიან.

ბრუნო. თქვენო უწმიდესობა... პაპი. (მოიხდებს). ვისმენ... ძეო ჩემო...

ბრუნო. იციო, სულ სხვანარად შევადიო წარმოადგინილი. პაპი. სინამდვილეში მართლაც სხვა ვარ, ჩვენ ახლა გვისარჩებოთ.

ბრუნო. ნუთუ დაწვას მიიარებო? პაპი. ეგ შენ უნდა იცოდებ.

ბრუნო. მამ, რომში რისთვის მივავარო? პაპი. ვინ ვიხარა, რომში უნდა წახვიდო? თუმცა, ეგაც შენ უნდა იცოდებ.

პაპი. ვაღის განათებული წრიდან. მარსელა განთავისუფლდა და გაქცევას აპირებს. ბრუნო კალთასე წყაპტარინება.

ბრუნო. მოიცა, ჩემი მოსახსამი რა უფავი? მარსელა. მშ... მშ...

ბრუნო. მოსახსამი მომიცი! ვერ ვაგივთ, ვიყენები-მეთქი! ხაყანს სიცივა. (ცანკალბებს).

მარსელა. ცანკალბებ, ბიჭო? არა უშავს, მიყენვეი. ეგ არავფერი! ნამდვილად მაშინ შეგცოვა, როცა ამქვეყნად აღარ იქნებო. საბარალო ბიჭო...

ბრუნო. საბარალო ბიჭო? სწორად ეგრე ეძახდა თავის მეზობელს დეიდა მარსელა, საბარალო ბიჭო...

მარსელა. მამ, მიცანი, პატარავ? ბრუნო. არა, ეგ შეუძლებელია. შენ ხომ ნეაოლში დაგწვეს!

მარსელა. ვითომ დავიკლდე... დაწვეს მაგ ღორებმა!

ბრუნო. ვითომ სხვების ბეჭის სასწავლებლად არა? ნეტა ბევრმა თუ ისწავლა ბეჭა, როცა ვიყურებდნენ, როგორ იწვდი დედოფლობა კოცონზე და არადაამიანური მხით ბღაოდი?

მარსელა. ჩემზე უფეთესი დასანახი არც შენ იქნები. ციცილი ყველას თანაბარებს, შევით.

ბრუნო. ვანსვავება მაინც არის. მაგალითად, შე თუ დაწვეს, უსამართლობა იქნება.

მარსელა. ყველა უსამართლოდ ისება. ბრუნო. ნუ ტყუი, ბებერი! შენ მართლა კუდიანი იყავი.

მარსელა. (ბოთხიებს). ამას შენ მუხუნები? შენ, როდელიც ხალხს ასწავლიდი...

ბრუნო. რამდენ ბნელ საქმეში მივიღია მონაწილეობა... მარსელა. მე მხოლოდ შეეყვარებულბებს ვესმარებოდი.

ბრუნო. მერე, განა ეგ კუდიანობა არ არი? რამდენი ქალიშვილი შეგიცდებია...

მარსელა. ისინი თავიბი ნებით მომყვებოდნენ... ბრუნო. ამბობენ, ციცილიან ადამიანს ვიყურებებს აქეთმედი და პატარა ბიჭებს ნეხით აჩხვტეტიბებო... მართალია?

მარსელა. საუბარი თავის რწმუნას ვუნერგავდი პატარებს... ბრუნო. მამ, არავითარი ვაღოქარი არ კოფილხარ?

მარსელა. ბოთხიებს. ენე იგი, კაცის გაუშუბება არ შეგიძლია?



მარსელა. სასაკუთრებლოა, არა.
 ბრუნო. დანახია... გამოამდვილებდა ახლა შენი ზელობა
 მარსელა. რაში, მაგალითად?
 ბრუნო. პაპს მოაკვლევინებდი.
 მარსელა. იგი, ცვილის ერთი ფიგურა მგონი შემთხვევით გა-
 მოყოლია... გინდა, ვცადო? თუშე, არა მგონია პაპზე იმო-
 ქმნო, იმას ხომ ქაღალტობა არ სწამს.
 ბრუნო. მაშინ ბელარმინი მომშორეს!
 მარსელა. ვინორი... აი, ფიგურა, ამა ნებისც. მოკიდე ხელი და
 შეგ გულში გაუარე, რაც შეიძლება ღრმად... ეგვი არაფერი
 გაიკრა, ბიჭო, შენს მეგობარზე ქაღალ არ მოკმედებს. ეგ, ეტ-
 ყონა, წვიდათა.
 ბრუნო. მაშ, დავიღუბე, არაფერი მეშველება?
 მარსელა. შენს თავს შენ თვითონ უნდა უშველო.
 ბრუნო. რაკა?
 მარსელა. მოხარებ ყველანაირი შენი ჭეშმარიტების უფლფი შობაბი
 ყელზე და მოხარეს... ღორებიც იგ რა მოუტობი, ადამიანის
 ცოცხლად დაწვას... მოკლა. (მიუბრუნდება, სრული სიწმინდა).
 მგონი, მამალმა აუთლა. ჩემი წასვლის დროა.
 ბრუნო. დარჩი ცოტა ხანს...
 მარსელა. თავი არ დააწვევიო, გეგისი? ილიტო კი არა, რომ
 გეტყვინებ, ეს დამამცირებელია გეგისი, დამამცირებელია
 არავითარ შემთხვევაში არ დააწვევიო თავი შენ თვითონ მო-
 ახარე ისინი. შენი სიმაართის უფლფი ჩამოაკვი თავზე და
 მოხარეს!
 (წასვლას აპირებს).
 ბრუნო. ჩემი მოსახანაბი...
 მარსელა. ვერ დაგიბრუნებს, ბიჭო. მე უფრო მჭირდება. კოცონ-
 ზე რომ დაწვევს, იმის შემდეგ აღარაფერი შენ უნდა: არც ზორ-
 რი. არც ძვალი, არც ტყავი... დამამბობით უმჯობე უფრო მე ვი-
 ყონები ხოლმე.
 ბრუნო. მცოცა... მცოცა...
 მარსელა. ხანადგონი ბიჭო... გაგივ. რას გუბუნებ: ამ მოსახანას
 ვერ გავიხიდი. რომ გავიხილო, მე რაღა ვქნა? მაგარა, კანდაბას
 შენი გულისხიბვა...
 მარსელა ზურგს შეაკციებს ბრუნოს. ხელის ერთი მოძრაო-
 ბით მოსახანას გაიძობს. მასთან ერთად სახიდან დედაბრის
 ნიღბსაც მოიხსნის. ახლა იგი ახალგაზრდა, ძალიან ლამაზი
 მარსელანა.
 მარსელა. მთვე სლომოზის თუ დაწვეი, ჯორდანო? საყვარ-
 ლებზე გეითხები.
 ბრუნო. ლედი მარსელაინა დმერთო ჩემო, როგორ გაღამაზე-
 ბულხარა იხევ ისეთი ახალგაზრდა ხარ, სულ არ შეცვალა...
 მარსელა. მოგონებები არ ზერდებია, ჯორმინა. მინახუბე:
 მთვე სლომოზის თუ აქობე? როგორ მიდის თქვენი შექიბ-
 რება?
 ბრუნო. ჩემო საყვარელიო! ჩემო ერთადერთო!
 მარსელა. მაშ, ტუთელი ყოფილა? კაცებში ტრაზახობდი?
 როდემდე უნდა იყო ეგეთი სარაფმუტო? ინეიციციას მანც
 შეგრცხვებს, ცუდადა შენი საქმე.
 ბრუნო. არაფერიც, პატარა-პატარა წარმატებები მაინც მქონდა...
 მარსელა. ვეცნებოდა, შენსავით თავქარიან გოგონებთან...
 ბრუნო. მარსელაინა, მე გობოვ...
 მარსელა. ვა. ვბზრობო...
 ბრუნო. მაშ, ჩემზე ნაწუნი არა ხარ? დამიკრებ, სხვანაირად არ
 შემიძლი: აუცილებლად უნდა წავსულიყავი ინგლისიხიბა...
 მარსელა. ნუ ტუთი, შეგიძლო დარჩენა.
 ბრუნო. არაფერიც. რომ დარჩინებო, ჯორდანო ბრუნო
 აღარ ექმნებოდი.
 მარსელა. დიდი ვინმეცა... დამამბობდი ჩემი განსვენე-
 ბული მუდღისი რომელიმე სასახლში და იროიდე წლის შემ-
 დებ უკვლას დაავიწყდებოდა.
 ბრუნო. სწორედ მაგის შემწინდა აბა, წარმოიდგინე ჩემი თავი
 საზინაო ხალაზა და რბილ ფაჩრებში მე ყოველთვის საშუა-
 რის დაუსრულებელი გზები მოიზადენდა.
 მარსელა. ა. ვამოტყდი, ჯორდანო, სიბერის გემონდა, არა?
 ტუთილად დაბტიხარ აქეთ-იქით, მოგზაურობა ვერ გიშველის...

ბრუნო. შენთან რომ დავრჩენილიყავი, ახლა შეიძლება გეგონებო
 ბოდა, სანიშნო მოეკავე ვინცელიო... საშუაროვ ფაჩრებში
 საღადა შექნებოდა
 მარსელა. ა. ახლა თუ გაქვს მაგის დრო?
 ბრუნო. შეიძლების აღზრდას არაგის დავანებები! თვითონ ვა-
 წყვდიდე მათმეტკას, ახტრონოიას... დამოუყდედელ აზ-
 როვნებს მივაზვევდი.
 მარსელა. მაშ, შეილი გინდოდა? ცხადია, ბიჭო... ეგ როგორ
 ვერ მოხარხარე!
 ბრუნო. არა, ბიჭო ცოდა იქნებოდა. ერთიც ვნახით, უნივერ-
 სიტეტი შეუთლოო და იქივარი გამოთავანებლო პროფესი-
 იონის ხელში ჩავადნელოო!
 მარსელა. რა შუაშია პროფესიონების სიტყვას ბანზე ნუ
 მიგდებ, ჯორდანო! ბავშვი თუ გინდოდა, რად მომბრუნდი?
 ბრუნო. (მოდუნდება). მაგაზე ნუ ვილაპარაკებო, ვიანაა.
 მარსელა. არაფერიც ვიანა ამა შენ იცოცხლებს აი, ნახავ,
 ყველაფერი კარგად დამოაგრძელებს!
 ბრუნო. არა, მარსელაინა, დავიღაღე... თან მცოცა... ერთადერთი
 ჩემი ნეტუმი ისდა, რომ ჭეშმარიტებისთვის ვცადებო.
 მარსელა. სისულელეთა უზამლო მატლას სიციხლელ მებტ-
 იონის, ვიდრე მთელი სიბრძნე, რაც კაცობრიობას დაუგრო-
 ვებია!
 ბრუნო. არაფრის თავი არა მაქვს...
 მარსელა. იგონებს სანამ მოგწონვარ და ჩემთან ყოფნა გინ-
 და, სიცოცხლის სურვილი არ დაგეძლევა!
 ბრუნო. რაღა სიცოცხლე, თუ შენიერებაზე ხელი ამაღებინებს?
 მარსელა. შენიერებას ცოცხლად ადამიანები სჭირდება და
 არა მიცოდებლდები იგი, რა უნდა ქნა? ხის ქერქში დამიშლე
 ჭიასავით, გაიტარუნე და გაინახე იხე, რომ კაციშვილმა ვერ
 აღმოგაჩინოს... დღესდღეობით გვირბობა ეს არის. მოვა დრო
 და განთავისუფლდები, მიტოვებ ამ კათოლიკურ საროსი-
 პოს, წახალ აქედან და მონახავ ისეთ ქვეყანას... დამამოწ-
 უნდა უნდა იეოს ისეთი ზოლი, სადაც კაცს შეუძლია თავისუფ-
 ლად გამოთქვას თავისი შეხედულება და ამისთვის მას არც
 დაამტკიცებინებს, არც დასწავნიოს. შენი გამარჯვების დღეც მო-
 ვა, ჯორდანო ბრუნო!
 ბრუნო. მაშ, თავისუფალი ვიქნები? რიღის მოხდება ეს, რი-
 ლაბელი?
 მარსელა. შენ უნდა იცოცხლო, ჯორდანო. ახვა საჭირო,
 რადგან შენი სიმაართლი იმითი ხასიყდლო განაჩენია, ვისც
 შენ გებრძობს. (ნელა გადის განათებული წრიდან). შენ უნდა
 იცოცხლო ჯორდანო!
 ბრუნო ისევ მაგიდასთან მიდის, თავის ადგილზე ჯდება.
 ბრუნო. ი. ბელარმინი... იხევ აქა ხარ?
 ბელარმინი. ხომ ვიოხარი, ციხიდან შეგიძლია ჩემი გაგდება,
 მაგრამ შენი გონებიდან ვერ ამოშლიო.
 ბრუნო. ერთადერთი, საიდანაც შენი გაგდება მართლა არ შე-
 მიძლია — ჩემი შიშია.
 ბელარმინი. (ფეალები გაუბრწყინდება). მაშ, გეშინია ჩემი?
 ბრუნო. კარგად მოაფრებოდა ვეფლადფერი. ვენეციის თუ დამ-
 ტოვის, გამარჯვებულ მაინც შენ იქნები, რადგან ჩემი მტეხი-
 რული მოუშობა ამით დაიწყებოდა... რომში თუ გაეზაზუხეს
 და... მამონა მოგებოდა ხარ, ცოცხლად მონანიების ცერმონი-
 მომიწევოთ...
 ბელარმინი. (თავს უქნევს). ან კოცონზე დაწვევო. მაშინ კი
 ნამდვილად მონანიებიც ცოცხლებს. ციცხლი ყველას ერთხიარად
 ალაპარაკებს.
 ბრუნო. რომ გავრშმდი?
 ბელარმინი. ქვეყანას მაინც ეცოდინება შენი მონანიების ამბა-
 ბი: ჩვენ ყოველნაირად შეუცდებობით ხმა გაავრცელოთ...
 ბრუნო. სატანა ხარ, ბელარმინი, სატანა, მაგრამ მაინც არ დაგ-
 ნებდები!
 ბელარმინი. ჯორდანო ბრუნო, ცოცხრების ყველა გზა გადავი-
 კეტე! მივდივარ, მაგრამ იცოდა: ჩვენ კიდეც შეუცდებობით!
 ბელარმინი უნიკონდა. სუფრასთან მარტო ბრუნო და
 მათხოვარი, რომელსაც ბრუნო აქამდე ვერ ამწინედა.



მათხოვარი ი. ჭკვიანი კაცია, ეტყობა?
 ბრუნო. (შეკრთება). შენ ვილა ხარ?
 მათხოვარი ი. სურათებს შემახიან, მოწველებით ვცხოვრობ.
 ბრუნო. სურათებ? (შეათვალაურებს).
 მათხოვარი ი. შენი ამხანაგი სწორად მსგელობს.
 ბრუნო. მსგელობს არ ეპარა, როგორღე თავი უნდა დავივიჩინო.
 მათხოვარი ი. ეგ თავისთავად ცხიდა... თუცა ზღმდები არ იქ:
 ნებოდ, ყოველმხრივ გავჯავრებინა შენი მოქმედება. პირა-
 დად მე პირველ გზონობას არასოდეს აველოვარ. ყოველ-
 თვის მიწივე ვმოქმედებდი, რომელსაც ხანგრძლივი დამოქ-
 რების შემდეგ მივიჩინებდი სახეობის სწორად.
 ბრუნო. (გახალისდება). რამდელ წესზე მეუწინები? არ დაგაიწვე-
 დეს, მეგობარო, ჩემი ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება.
 მათხოვარი ი. მაშ, მიიღი ერთად ვიფიქრობ... მაგრამ ჭერ ერთ
 კითხვავზე მიახსუბე: რა არის ადამიანის ცხოვრება? იქნებ ჩვენ
 მას გადაჭარბებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ, სინამდვილეში კი
 ჩაღის ფასადღ ა რღის?
 ბრუნო. თუ კარგი ცხოვრებაა, ჩაღის ფასად რატომ ეღირება?
 მათხოვარი ი. შეგვიძლია მე და შენ შევთანხმდეთ იმაზე, თუ
 რას წარმოადგენს კარგი, ღამაში ან სამართლიანი ცხოვრება?
 ბრუნო. რასაკვირველია, შეგვიძლია.
 მათხოვარი ი. კარგი... ახლა ეს მითხარი, ვითომ სამართლიანი
 იქნება, შენ რომ ახლა ათასნარი სრებიტობა და ეშმაკობით
 კოცონზე დაწვა თავიდან აიცილო? მე თითონ ვიპასუხებ, არ
 იტყება სამართლიანი, რატომ? იმიტომ, რომ შენ ახლა მხო-
 ლოდ საქარო გამოსვლით შეგიძლია კუმშარბიტების დაცვა.
 ბრუნო. ვაჲ კუმშარბიტებას დაცვა სურადება?
 მათხოვარი ი. მიიღი შენი ცხოვრება კუმშარბიტებას ქადაგებ-
 დ... ნუთუ ისეთ უმნიშვნელო რაღაცას ქადაგებდი, რომ შენ-
 ვი კობრალო დავცასაც არ იმხასურებს?
 ბრუნო. ე, მაგრამ თუ დამწვებ, როგორღა დავიცვა კუმშარბიტე-
 ბ? ანდა რა არის ექნება ჩემს საქარო გამოსვლას, თუ ამის
 შედეგად საშუალოდ გამაჩუბუნებს?
 მათხოვარი ი. შენ თუ ფიქრობ, რომ ადამიანმა, ვინც მცირე-
 ხანი სარგებლობა მიიღე მოუტუდა ქვეყანას, წინასწარ უნდა
 აწინ-დაწინოს თავისი ყოფნა-არყოფნის ყველა შესაძლებლო-
 ბა, ძალზე შემდგობარა! მთავარი ის არის, სამართლიანია თუ
 უსამართლო ადამიანის მოქმედება?
 ბრუნო. მოიცა... ეგ საღდაც წამოიტოხავს.
 მათხოვარი ი. და ვაჩა აქედან ის არ უნდა დავახსენათ, რომ სა-
 მართლიანობის გამო შენ თვითონ შენი ნებით უნდა წახვიდე
 რაღაცში, ყველაფერი აიტანო, რაც იქ ბელოდება და ბოლოს
 კოცონზე დაიწვა?
 ბრუნო უსმენს.
 თუ ვცდები, მითხარა!
 ბრუნო დუმს.
 მაშ, ჭორდანი, ვაკეთებ ის, რაც ბედმა გარგუნა!
 მათხოვარი ვადის განათუბული წრიდან.
 ბრუნო. სურათებ?... სურათებ?... ნო მითხარებ!
 ბრუნოს სიხშირი დამთავრდა. სცენა ვჯავთადება. ისევ ის
 ციხის საყანი. ბრუნო თავდახბილი ფიქრობს.
 ბრუნო. სურათებ?... შენ, რასაკვირველია, ბრძენი ხარ... ყველაფ-
 რის დასაბუთება შეგიძლია... (წამობტება. ნერვიულად დაღის
 აქეთ-იქით). დასწყველობის ეშმაკობა, მართლა სულელი უნდა ვი-
 ყო, რომ ჩემი ნებით თავი დავაყვევივინო.
 საყანში უეცრად გუშაგები მამოკვიცივდებიან, ბრუნოს ძა-
 ლით დანაშოქებენ. შემოდიან მამა-იცივიბიბირი და კარდი-
 ნალის უკლითა და მანტიით შემოსილი ბელარბირი.
 მამა-იცივიბიბირი ი. ჭორდანი ბრუნო! მისი უმნიშვნელობის
 შიპის კლიმენტო მტრების დავალებით სავანგებოდ ჩამოსული
 დასანია, მისი აღმატებულება, ბატონი კარდანილო ჭულიანი რო-
 ბერტო ბელარბირი...
 ბელარბირი. (ბელის მოძრაობით ყველს ანიშნებს, რომ გა-
 ვიღწენ). ადვილ, ჭორდანი... მე მიიღი დამე შენზე ვლოცუ-
 ლობდი.
 ბრუნო. მე კი შენს წინადადებაზე ვფიქრობდი.

ბელარბირი. მაღლობა ღმერთის ციციდი, რომ უფალი შეისმენს
 და ჩემს ვერებს... ესე იგი, თანახმა ხარ, შენი საყურადღებო
 ბით რომში წამოხვიდე და იქ სამსჯავროს წინაშე წარსდგე?
 ბრუნო. (გამომოხილად, დაღვირვება). მე თანახმა ვარ რომში
 წავიდე და იქ სამსჯავროს წინაშე წარსდგე მხოლოდ იმ შემ-
 თხვევაში, სადა სამართალიმ მარტო ჩემს რღებულებზე შეხე-
 დებდებოდა იქნება დასაძარცვ. ამის გარანტია უნდა მოქმედს.
 ბელარბირი. მე უკვე ვიხიარე: შენი ერთგულობა — შენს
 ფილოსოფიაშია, სწორედ ამის უარყოფას მოვითხოვდი შენ-
 ვი...
 ბრუნო. ჩემს ფილოსოფიასაც შემოიძლია გადავხვიდო, ზოგი რამ
 ჩავსარტო, უარვეუ კიდევ... ოღონდ იმ პირობით, თუ ჩვე-
 ნი კამათი მეცნიერულ დონეზე ჩაბარდება. ესე იგი, თუ ჩემი
 ოპონენტები, რომის უნივერსიტეტის პროფესორები, სახაბა-
 ლო არგუმენტები დამამხსობებენ ამა თუ იმ დღებულების
 მდებარეობა...
 ბელარბირი. მეტე, ვანაგრძე...
 ბრუნო. ჩემი სურვილია ავტოვებ, რომ სამეცნიერო დისპუტი
 საქაროდ ჩატარდეს, სადმე დიდ დარბაზში, და რომ მას, რაც
 შეიძლება შედეგ ხალხი ესწრებოდეს...
 ბელარბირი. ეგ გამორიცხებულია...
 ბრუნო. ჩემ გუშინათ, მოსწონია? თქვენ ხომ ნამდვილად და-
 რწმუნებოდით ხართ ჩემი ფილოსოფიის მდებარეობაში. ესე იგი,
 მე დავარტყვებდი და საქაროდ თავს შევიტრებინ. თქვენ ხომ
 ეგ ვინდობ?
 ბელარბირი. არსებობს ერთგული შეხედულებები, რომელ-
 თა საქამათად გამოტანა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება!
 რამდენიც გინდა ედავი, უარევა, ისინი მაინც ბერწერა... ალა-
 მინას სულს... საქარო დიპლუტზე ღამაჯიკ უზღებდითა! ე-
 ლღისა მოიბოხებს შენგან ერთგული შეხედულებების ულბაა-
 რკოდ უარყოფას და ცოდვების მონანიებას!
 ბრუნო. მეცნიერება — საქარო როღია, თუ ვერ დამაძარცვია,
 არც უარეურება ამებს და ბუღლას არავითარ მოყურა... მასა-
 სადამე, ჩემი მონანიების საზეიმო ცერემონია წმიდა პეტრეს
 ტაძარში არ შეგდება...
 ბელარბირი. მაინც არ დაგებხსნები. შენი სული წაწმენდისგან
 უნდა ეხსნა!
 ბრუნო. კოცონზე?
 ბელარბირი. დიას, თუ საჭირო გახდა!
 ბრუნო. აჲ, ეგრევა საქმე? მაშ, იცილე, ბელარბირი, სიყვდილის
 მიახლოებას რომ ვიგარანო, უკანასკნელ წამში ჭვარცმას პირს
 შევაქვეც და...
 ბელარბირი. (შეშინებული). არა, არა!
 ბრუნო. შევაფურთხებ?
 ბელარბირი. შენ ამას არ იზამ!
 ბრუნო. ვიზამ!
 ბელარბირი. (მივარდება და შეაღრუბებს). არა, არა!
 ბრუნო. არ, ნახებ თუ არა... შენ კარგად მივინო, სახიშობ და-
 ლაც შეუყოფა და გამბედაობაქ! მართლა შევაფურთხებ!
 ბელარბირი. (ბელს უშვებს ბრუნოს, წამით ჩაიფიქრებდა). კარ-
 ვა... შენ დამარწმუნე, ჭორდანი... შენი სულის გაღარბისი-
 ბების იქნებ უკეთესობაა, თუ ვნებცილები წმიდა მამას უარს
 ეტყვიან შენს გაიცემაზე.
 ბრუნო. (სახტად დარჩენილი). ეგ რაღაც ახალია... გამაგებინებ,
 ჭულიო...
 ბელარბირი. მე მონსნიორს შემახიან...
 ბრუნო. ამხისენით, მონსნიორ...
 ბელარბირი. ახალგაზრდა ხარ, ბრუნო. ახალგაზრდა ხარ და
 ექვი არ მეთარება, მართლა შეგიძლია მონანიების ცერემონიის
 ჩაშლა. აი, როცა დაბერდები... სიბერეში, ხომ იცი, ადამიანი
 როგორ ხელით ეღებულება სიცოცხლეს. ჩვენც მოვიტოვებ, სა-
 ნამ შენ დაბერდები.
 ბრუნო. (ბებლზე ვაცითი). სტანა ხარ! სტანა!
 ბელარბირი. პირადდ მე, როგორც კარდანილო და პაპის ხა-
 განგებო დესანია, ყოველ დონეს ვიხმარ, რომ დავაჭარო რო-
 მის ელემენტარობას შენი დატყობის პროცედურა.
 ბრუნო. (დაღვირვება შემდეგ). მონსნიორ... მე თვითონ რომს
 მოვიხიურეო რომში წასვლა?



ბელარმინი. წამოხვალ კიდევ, ოღონდ ექვსი-შვიდი წლის შემდეგ.

ბრუნო არა, ახლა რომ მოვიხურქო?

ბელარმინი. თავდაცვის ინსტიტუტი შენც გავს, ის კი ყველა გადარწმუნებულზე უფრო ძლიერია. თან ვენციელი დღეც შენგაფრთხილებს ვინც... მაგრამ ქვეყანაზე მაინც არის ორი არა, ჩიხი იმედზე მე უკეთესი მქონდა: ადამიანის სისულელე და პატივმოყვარეობა.

ბრუნო. ვასკეზები, მონსნიორ...

გუშუგუშ ბრუნო გამკაცრე. შემოიღიან წმიდა ტრიბუნალის წევრები, მათ უფროდებ ბელარმინიც, ახლა სისულელე უკვე სხლამათა აღიზნა, სადაც იწეება მორიგე სცენა.

ენუცუხი. სინიორ მოროსინი! დღეიდან მისი უწმინდობის პაპი კლიმენტის დესპანი მისი აღმატებულება კარდინალი ჟულარიო ბოვარეტი ბელარმინია...

ბელარმინი. (მოროსინი). მოხალე ვარ, სინიორ, თქვენი ვაცხოვრო. როგორც ვადმიგებ, თქვენ თურმე ის ადამიანი ბრძანდებით, ვინც თავის მოვალეობას ჩათავა, წმიდა მამას თხოვნიერ უართ უასუსობს.

მოროსინი. მთლად ეგრე როდია, მონსნიორ... უბრალოდ, ჩვენი რესპუბლიკის ხელსუფალ დღეს, უხუცესთა საბჭოს და სინიორის წევრთა უმრავლესობას ჩვენი პრესტიჟის შენახვა და მონიერ ბრუნოს გადაცემა რომის მართლმადიდებლის ხელში.

ბელარმინი. მამაკეთი, მაგრამ იურისპრუდენციის თვალსაზრისით თქვენი პოლიტიკა გაუმართლებელია. შეგახსენებთ, რომ ბრუნოს სასამართლო პროცესი ოც წლის წინათ სწორედ ჩემი დაიწყო. მამასადავ, იქვე უნდა დამთავრდეს. ასეთი კანონი არებოდა.

მოროსინი. მონსნიორ, იურისპრუდენციასში მეც ვერკვებო. მაკანონმა დიდი ხანია დაკარგა მოქმედების ძალა, ახლანდელი სასამართლო პროცესი სწორად აქ, ვენეციაში დაიწყო.

ბელარმინი. მე მაინც ვუჭირობ, რომ ხსენებული კანონი ისევ ძალაშია.

მოროსინი. თუ ასეა, ბრუნო ნეაპოლის სამეფოს უნდა გადაეცეთ. შეგახსენებთ, რომ სულ პირველად, ჭრ კიდევ ახალგაზრდა ბრუნო იქ ვასამართლებს.

ბელარმინი. სინიორ მოროსინი, ასე ჩვენ ვერასოდეს ვერ შევთანხმდებით.

მოროსინი. ტყუილად წუხდებით, მონსნიორ, ჩვენ არაერთხელ დავკითხეთ ბრუნო და დავრწმუნდით, რომ მისი შეხედულებების ეტიკეტოსთანაა საერთო არაფერი აქვს... გარდა ამისა, ვენეცია თავის ავტორიტეტს უნდა დაუჭიროებოდეს. დაუსაბუთებელი ბრალდების საფუძველზე ჩვენ ვერ გავცემთ ადამიანს!

ბელარმინი. ვენეცია უკეთესი სარგებლობა პაპის განსაკუთრებული კეთილგანწყობით. მე ვფიქრობ, თქვენთვის საწინააღმდეგეა, თუ ეს სიმპათია საფრანგეთისკენ გადაინაცურებს?

მოროსინი. ჩვენ პატივს ვცემთ რომის პაპსა და საფრანგეთის ხელმწიფის მიგობრობას... მაგრამ ვიდრე უწმინდური თურქების სამხედრო გემები თავისუფლად დათარგმნებ ადრიატიკის ზღვაში, პაპის სიმპათია ვენეციისადმი, მე მგონია, არ შეიცვლება. თუმცა, ვენეციის რესპუბლიკა ისედაც ძლიერია და საკუთარი ღირსების დაცვას თვითონ შეძლებს.

ბელარმინი. ვისგან? პაპის ნება-სურვილისაგან?

მოროსინი. თქვენ რა. მეუჭერებით?

ბელარმინი. ღმერთმა დამოწმებოს ასეთი რამ რომ მეუჭირა, თქვენს ბიპარტიზმს ანდრეო მოროსინის გაგახსენებთ, რომელმაც, მიუხედავად სამხაზურებრივი მოვალეობისა, უურადღება არ მიაქცია დასმენას და მეტად უხერხულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა.

მოროსინი. მაშ, მაინც მეუჭერებით.

გუშავებს ბრუნო შემოყვით. ის შეჩერდება და მოროსინის ბოლო ფრანკს გაიკონებს, რომელიც, შესაძლოა, მასაც ეცება. მე თავისუფალი რესპუბლიკის თავისუფალი მოქალაქე ვარ და კატეგორიულად ვაცხადებ: ეკემენიანოს ვენეცია არ ვაქცეპს! მხოლოდ — დამნაშავეს!

მაშაონევიტიტორი. მე ვთხოვ მის ბრწინადადებამდე, ვინც ცილი დღის წარმომადგენელი...

მოროსინი. საქმე დამთავრებულია ყველით თავისუფალი ხართ. მაშაონევიტიტორი. (ბრუნოს მიმართ გაუწევის). ჭირადნო ბრუნო! მე ვთხოვ, სახარებზე დადიეო...

მოროსინი. მაგან უკვე ექვსჯერ დადიეო... საქმეზე ილპარაკეთ.

მაშაონევიტიტორი. სინიორ მოროსინი, სამოცესს კოდექსი მოიხიბო...

მოროსინი. საქმეზე ილპარაკეთ-მეთქი!

მაშაონევიტიტორი. ჭირადნო ბრუნო! ვახსენებ თუნი დამოციხვის უნდასწრელ ოქმს და გვასახებ: თანხმები შენი არა იმას, რაც აქ სწერია? (გრაველის ცხვირთან მიტუნას და გადაეკითხება არ დააქოლს).

ბრუნო. აქ მევირ ჩამ გამოკრებულა, ჩასწორებულა... დასაწყისის სწერია, თითქმის მე დავეთანხმე ამის წინა, მეხუთე დამოციხვის ოქმს. სინამდვილეში კი, მე იმავ ხელი არ მომიწერია. და საერთოდ, თვალთავ არ მინახავს.

მაშაონევიტიტორი. ერთი სიტყვით, შენ ადსატრეპს ამ ოქმის უტყუარობას. თბიერ, ახალ ოქმში შეიტანო... ჭირადნო ბრუნო! ის გარემოება, რომ შენ მრავალი წლის განმავლობაზე ეტიკეტოზე კვეთენის ცხოვრობდი, უფლებას გვამძლავს დავიკვეთო შენი რელიგიური შეხედულებების სიმშინდე. ანდა ეკ შეგიფიქრობ ის დასვენა გამოუცხადო, რომ შენ შენველად ცოდვილ ხარ და შენს შეხედულებებში ეტიკეტოსმა უფრო მეტია, ვიდრე აქამდე აღარა... ამიტომ, ან უფრო სწორად, ამის გამო, გულახილად, უკუდგავარი ხრიკებისა და თავის დამტყინის იმიზების გარეშე, გამოტრად და მოგახსენებ.

ენუცუხი. მოიცათ, მოიცათ... (პატრიარქს). ბატონო პატრიარქო, ნუთუ ამაზე ჭკვიანი კაცი ვერ ნახეთ? (მაშაონევიტიტორს). პაატე, თქვენ თავისუფალი ხართ!

პატრიარქი. კი მაგრამ, ძვირფასო ჩემო...

მოროსინი. დარჩით, მამაო...

მაშაონევიტიტორი. თუ ვინცა, დავჩერ თუ წვაიდე.

პატრიარქი. იყავით, ძვირფასო.

მაშაონევიტიტორი. ეს, რასაკვირველია, ოქმში არ ჩაწეროთ... მაშ, განვაგრძოთ... ჭირადნო ბრუნო! წმიდა სწივიების სახელით ჩვენ მოვიპოვდებით...

ბრუნო. (მოულოდნელად). მოითმინეთ! მე ვაღიარებ ჩემს დანაშაულს!

ენუცუხი გაჩუმდებიან. ხანგრძლივი პაუზა.

მაშაონევიტიტორი. რამ? დანაშაულს აღიარებთ? ეე როგორ იქნება, შვილი ჩემო, დანაშაული მხოლოდ ნაწების შემდეგ უნდა აღიარო. თბიერ გულსითვის დადგენილ წესს ხომ ვერ დავარადგებთ?

ბრუნო. ვთხოვ, ჩემი განცხადება ოქმში შეიტანოთ: მე ვაღიარებ დანაშაულს!

ბელარმინი. გიჟია!

მოროსინი. სხლამა დახურულად ვაცხადებ.

პატრიარქი. კი მაგრამ, თვითონ ბრალდებული მოითხოვს...

ბელარმინი. ბატონო პატრიარქო, თქვენ ნუ ერეებით. სინიორ მოროსინის გადარწმუნებულა სწორია.

მოროსინი. თანამჯდომარე ჭრეჭრეობით მე ვარ, სხლამა დამთავრებულა.

პატრიარქი. ასე არ იქნება, სინიორ ტომაზო, ძვირფასო ჩემო! ბრალდებული თვითონ სურს აღიაროს დანაშაული. ჩვენ უფლება არა გვაქვს ხელი შევეშალოთ... ვენეციის კანონმდებლობაში ეგრე წერია.

ბრუნო. (მოულოდნელად ორივე მუხლზე დაეცემა). ბრწინავალი სინიორი! სახსებთ მართალად ბრძანდებით. შესაძლებელია, ეტიკეტოზე კვეთებში ხანგრძლივმა ცხოვრებამ უარყოფილი იმისმდე ჩემზე, სწორად ვას ამატდინა და მე უკვე ისეთი მართლმორწმუნე ქრისტიანი აღარ ვარ, როგორც ვთვით აქამდე.

მოროსინი. მუხლგზე ნუ დგახარ, სირცხვილია ჩვენ დამიანები ვართ!

ბ რ უ ნ ი. შესაძლოა, მე ახლად ვცდები და არასწორად მესმის ჩემი სკულის ამა თუ იმ დღეობის ნაწილი მნიშვნელობა. მაგ. ჩამ, მერწმუნეთ, მე ამას ვულწრფელად ვნანობ და საყოფიერო სურვილი ვნებდები ბრწყინვალე სინიორებს, რათა მათ ვაგან- თავისუფლონ ცოდვებისგან.

მ რ ო ს ი ნ ი. (ვივრის). მუღღებზე ნუ დავხარ, ადექი! ნუნცო უსი. დამშვიდდით, სინიორ მირისინი. ხომ ვაგონეთ: ჩვენ უფლებია არა ვაგავს, ხელი შევუვალოთ.

ბ რ უ ნ ი. უფორიზებად ვთხოვ მაღალ დღერს, და თქვენც, ბრწყინვალე სინიორებო, მომიტევეთ ჩემი შეცოდებანი... მე მზად ვარ შევარსებო უკოვლად, რასაც ჩემგან მოიხოვონ.

მ რ ო ს ი ნ ი. იქნებ გვეყოს? ვაფიგეთ, ადექი!

მ ა მ ო - ი ნ კ ე ლ ი ზ ი ტ ო რ ი. კიდევ ხომ არაფერს გვიტყვი. შეიძლება ჩემო?

ბ რ უ ნ ი. (გაქრევებით ღვება). მარტო ეს მინდოდა მეოქვა.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. სინიორ მირისინი... თუ შეიძლება... ორიოდე სიტყვა... პირისპირა...

მ რ ო ს ი ნ ი. არ არის საჭირო. ბრალდებულმა თვითონ აღიარა თავისი დანაშაული. ვარდა ამისა, მან დაამტკიცა, რომ... ერთი სიტყვი, კაცი კი არა, მადლი უკოვლად მოკიდებთ ხელი და რაც გინდათ. უქნით! თუ თვითონ ვისმარადობდებო მისი ბრწყინვალეობის დღეს წინაშე, რომ, რაც შეიძლება, მალე მო- გავაშრონ თავიდან!

მ რ ო ს ი ნ ი. სწრაფად ვადის, დანარჩენებზე მას მიჰყვებიან.

პ ა ტ რ ი ა რ კ ი. (ნაღიმოვნებით). ესეც ასე!.. ბელარმინი, ძვირფა- ლა, შევიძლია წაიყვანოთ. ვერ გამოვიცა მანიც, რაშია დაქირა- ლა პაპა კლიმენტის ეს ბედოვლათი ბერი? ლუთერი რომ უკო- ვლადო, ან კალივინი, კიდევ შეშის...

პ ა ტ რ ი ა რ კ ი. ბერძნობის ბოლო სიტყვები უკვე ეკლესიებიდან ისმის.

ს ზ მ ო ა ზ ა. დარბაზში მარტო ბრუნო და ბელარმინი არიან.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. თუ გესმის, რა ჩაიდინე?

ბ რ უ ნ ი. რომში მოგვყვები. შენ ხომ გვ ეცნოდნა? აქი თქვი, უკოვლადვე მათილი ვარო, მეც დაფიცებ... რა ვიცი, იქნებ ექვსი-შვიდი წლის შემდეგ ვარდა არ შეუძლია ბოლო, ზურგა შევაქციო ჭყარცმის და შევაფურთხო... ახე, ჩემო სიყრმის მე- ვისაბო... თუ კოვონზე დაწვა ჩემი იღბალა... მოკლეთ, შენ დამარწმუნე ჭკალი, დამარწმუნე.

ბ რ უ ნ ი. თვალს მოარიდებთ ბელარმინის და სალდა შორს, სიკეთეს იურებდა. შეუნიშებელი ბელარმინი სახეზე ზელეს თფარებს. ზევიდან ჩამოდის პერგამენტის მსგავსი ფარდა. მას- ზე სწერია:

„ზატონი დესპანო! მისი უწმიდესობის, პაპა კლიმენტის მიერ გამოგზავნილი ნუნციუსის დადგენილი თხოვნით, ჩვენ თანხმობას ვაცხადებთ, რომის ტრიბუნალს ვადაცქეს ყოფილი ბერი ჭორალბო ბრუნო, რომელსაც, მისივე აღიარებით, მრავა- ნი ცოდვა აქვს ჩადენილი, თუცა, ამხვე დროს, იგი გამოჩე- ნილი მეტყვიერია. ჩვენ სიამოვნებით ვაქმაყოფილებთ მისი უწმიდესობის თხოვნას და ვთხოვთ ვადაცქეს მის უწმიდესო- ბის ჩვენ ვულწრფელი თანაგრძნობა მისი განმარტობების არა- დამამყაფიებელი მდგომარეობის გამო...“

პასუხად ჩიკონი, ვენეციის არქისეპისკოპოსი დღობი.

მომრე ნაწილი

რენესანსული დარბაზი, ინკვიზიტორული წესისამებრ, გამო- აქვს განაჩენი. აქვდა აკუსიტურები — ჭყარცმა და ა. შ. კარლინა- ლების ხროვანი ბელარმინიკა, იგი განაჩენს კითხვობის, მყუ- რბლისიერ ზურგმჯექიული ბრუნო მუღღებზე უფრავად დგას. პა- ნოპტიკუსის მსგავსი სურათია. გაუნძეველად მღვაირი კარლინა- ლის ცილის ფეჯერებს ჰკვანას.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ჭორალბო ბრუნო, ჩვენ დავადგინეთ, რომ შენ გამოწურვობდი. პირწყარადნილი ერთგულის ხარ. ამის გამო სათაფლი კანონების მიხედვით დაიჭივ. შენ აგვერებს უკვლა- ნარიი საკლესიო ხარისხი. დიდი თუ მცირე, რაც აქამდე მოგ- ნიჭებია. ჩვენს მიერ ვანდენილი ხარ ჩვენი ეკლესიის თქმიდან, არ ღიბს ხარ მისი წყალობის. ვადაცქემი საერო სამართალს

და იგი მოგაგებს სასჯელს დამსახურებისამებრ. ხოლო ანა- თან, იმასაც ვთხოვ დაიწინებოთ სამართლის, რომ შენსა- ლის კანონთა სიმკაცრე, რათა დასჯა შენი მოხდეს უწინსო- ლად უსანჩიოდ...

ბ რ უ ნ ი. (დასწული ხმით). მამ კოვინო... (დაიბებება და ძლიერს წამოდგება ფეხზე). თქვენ უფრო გვიწინათ ამ განაჩენის თქმა, ვიდრე მე მისი მოხმენა.

შუაში ეგვბა წარწერიანი ფარდა: „რომი. 1600. 16 თებერვალი. ვიმედოვნებთ, რომ დღეს მარტოლსაჯვლებს საზეირო მოქმედების მოქმენი შევიტებო- მით. ჩვენივითი ცნობილი არ არის რატომ, მაგრამ ეს საზეირო მოქმედება არ შეუდა. ერთი ბერი უნდა დაესაუბრო, საშიში ერეტისოსი. ოთხშაბათს, კარნივად მადრეტის სასახლეში გა- მოიტატენს განაჩენი, ჩამეძვე არხები მისი შემზარავია. მაგრამ იგი ვიანაგრძობს თავის დაცვას და ამისთვის ყოველგვარ და- ვყველილ საშუალებებს მიმართავს, თუმცა მათთან ვამუდგებთ დიახრებში ლუთისმეტყველნი. ჩანს მას სურს, დასწვან კო- რიზე უღასტებოდ...“

ფარდა ადის. გამოჩნდება ციხის ვიწრო საჯანი. ბრუნო წინ და უკან დადის. გუშავი დროდობდო ბოლოს მოიყუდებს, თან მონრესტულითი მისჩერებია ბრუნის ნაბიჯებს.

ბ რ უ ნ ი. (თითქოს ციტატა ისინებება). დამინებება, ჩემი მიზნით სახელი შეგვალბათ და ბრალად ბრძენი სოყრატეს მკვლელო- ბა დაგვლით.

გ უ შ ა გ ი. მოკიდეთ!

ბ რ უ ნ ი. თქვენ აღბოთ ვაგონით, იმან დამლუბა, რომ არ მეყო დამამტკიცებელი საბუთები? ეს ქვემარტების არ შეეხება- მება.

გ უ შ ა გ ი. ვეყო. შენი ლუბობით ვის არ გადაიჭრე. თვით მის უწ- მიდესობა პაპსაც კინაღამ წამოსცდა რაღაც. სხეულის რომელი ნაწილი უნდა ფეჯრობდეს ადამიანი, შენი დაწვა ერთი დღით- სიცოცხლეც რომ ვადასდეს.

ბ რ უ ნ ი. იმან დამლუბა, არ ვინდობე მაგ ტაქიმახარების წინაშე მელაპარაკია, რასაც მეტე სიამოვნებით მოისმენდნენ. უკო- ვლდობის შეუძლებლად მომჩინდა თავისუფალი ადამიანის ღირ- ხების შლუბა. ამიტომაც ასე დავიცავი თავი და შეუდებ არ ვნანობ. სკვლადღეს უფრო მეტი სიამოვნებით მოკლავები, ვიდრე სიციხლებს, სხვაგვარად რომ მოქვეყნულიყო.

გ უ შ ა გ ი. ხმა ჩაწყვიტე-მეთი! თორემ, ლმობიანია, ამოაოლეჯ მაც ბიძგრო ნენს. პირველი რაგბი მც უნდა იქნა წმიდა ინკვი- სიტორისა — ამოვლეჯა ენა და ცალკე დაწვა კანონზე. მაგრამ არაფერია, სკვლადღეს ვევი, ვიდრე არასდროს. ხანს ბოძს მიგა- კრავენ და ცეცხლს შეგაყუთებენ. მაგ მყარად ენას ამოგაძრო- ბენ და თავს ზემოთ მიგვიტყვენ.

ბ რ უ ნ ი. თქვენე მოგმართათ, ათენდლონო მამაკაცნი! მე გგონი, რაც ახლა ჩემს თავს ხდება, ურგო ჩაქმე არ უნდა იყო. ჩვენ ნაწივლიად ვცდებთ, როცა სიკვდილი ცუდი არ დაგვჯონია.

გ უ შ ა გ ი. მალე თვითონ გააჩრე კარგს და ცუდს. ბელზებელი უკვე იღლებს კიბლებს. უკანონო ვადგინდის, იქვე აქვს კი- ლი. ჩემი თვალთი ვნახე, კამოსანტოს კიდელზე ეხატა.

ბ რ უ ნ ი. რამეთუ სიკვდილი შეიძლება ორგვარი იყოს: მიცადლე- ბული ან არარად იქვედა და ვერარას შეიგრძობს ახ. რო- გორც ვჯგონია, სული იურება სხეულს და საღდაც სხვაგან ისედატრებს. ხოლო თუ ვერარას შევიკვდილი და უკოვლი- ხეძობა მხოლოდ, ისეც უსიხრო, მაშინ სიკვდილი დამბეუ- ლი მოგონება ყოფილა.

გ უ შ ა გ ი. ისმენ იცოდებ, რასაც სწორის ამბობი ერთი კი ვიცი. საშუალო სიანჯველი ნაწივლიად არ ავადება. შენისობა ერეტისოსი არ უნდა აცოცხლო. დღდის მცელოდანეც თავი ამო- საღდევი. აი, ისე, მისებდეს რომ უშეველიოთ, როცა იმ ურ- კულიოა ქალაქი დაეიკარით.

ბ რ უ ნ ი. თუ სიკვდილი სულთა ვადანახლებია ერთი ადგილიდან შეიჭრებ, ამასთან ისიც მართალია, თითქოს მიცადლებული სიციხეების განაჯრებელი, არც ეს იქნება ურგო.

გ უ შ ა გ ი. დამალე ხარ, ქირა ხარ... თვეში ექვსი გიოლი... არ ვეს- მენ... სხვა რამზე ვიფიქრებ. მაგალითად, იცი, შენ, რომ ერე- ტისოსული შუაში მოწინებენ? ნაწივლიად ვაგონ, მათ შო- რის კორფები არიან. თვითონ ვაგისნეც, ქალაქი რომ ავი- დეთ. ვავხდით, დღდომობდა დაუყენებელი, ოთხი აკა-



საბჭოთა ქვეყანა
1936 წლის
ნოემბერი

ვება, მეზუთე სინჯავდა. გული კი დამწუხვდა, მეჩვიდმეტეს მონიშნა, თვალები გადმოცივანზე ჰქინდა.

ბ რ უ ნ. და თქვენ? მსაჩუნლო, კეთილი იმედი უნდა იქონიოთ სიციცხლეში. უნდა გახსოვდეთ, სამართლიან ადამიანს ღმერთი ცუდს არ აფარებს შენაბრებებს არც საბაქოს, არც ხაიჯოს და უფალი არ დაღვიწევს მას საქმეთ.

შეოდიან ისმის მოახლოებული ნაბიჯები. დადგა დრო ჩვენი განხორბობისა. მე სიყვარულს მივგებებდი, თქვენ — სიციცხლს, ჩვენ ორში თქვენ უფროსი ბედი გერგოთ, მაგრამ უფლებსაგან დაფარულად, ღმერთის გარდა...

ამ სიტყვებზე შეგებალბონიანი კაცები შემოდიან. (შემფოთებულ). რა მოხდა?

გ უ შ ა გ. იმ რა ვიცო!

ბ რ უ ნ. ძველი პასუხის უიმედობას). რა უნდათ? დადგა დრო? გ უ შ ა გ. მაღლობა ღმერთს, დაგიდგა აღსასრული, ახლა დაგწავდა.

შემოდიან ქარისკაცები და შემოურტყმინან ბრუნის.

უ ფ რ ს ი გ უ შ ა გ. ქორდანი ბრუნო, გამორკვევით!

ბ რ უ ნ. გერ ხომ არ გათენებულა, ღმერთო, შენ მიწვეულა!

უ ფ რ ს ი გ უ შ ა გ. გამორკვევით!

ბნელდება მხოლოდ ქარისკაცების ფეხის ხას ისმის. მით შორის ნელა, მძიმედ მიიბრუნებს ბრუნო.

ბ რ უ ნ. ხალ მივაყვართ, რა გინდათ ჩემგან?

არაინ პასუხობს. უფრო ხმამაღლა ვაისმის მწყობრი ნაბიჯის ხმა. უცებ იწმუხება სინათლე. სცენაზე ფარდასამოფარებული პაისის მისაღები თოხანი.

უ ფ რ ს ი გ უ შ ა გ. პატარაი მოვიყვანეთ.

კ ა მ რ ბ ე რ ი. გმადლობთ, არ დაგვიწუხებთ, ამის უფლებსა ძეხორციელმა არ უნდა ვაგვიკო.

უ ფ რ ს ი გ უ შ ა გ. გასაკებია.

კ ა მ რ ბ ე რ ი. აქ დამლოდეთ, შზად იყავი. გამომეცი, ძმაო ბრუნო. აქეთ წაშლი...

ბ რ უ ნ. ხალ მივაყვართ, რა გინდათ? კ ა მ რ ბ ე რ ი. აქეთ...

აიწევა ფარდა. დიდი თოხანის შუაგულში ტახტზე ზის პაი. წიხლა მამაო. (ბრუნოს). დაიჩოქე ქრისტეს უზუნაესი მოსახლის წინაშე დგახარ. გეხსიხ, ბერო, დაიჩოქე! (ბრუნოს ხელს, ჰკრავს).

პ ა ი. გუშავი არ გქმირდება, ჩვენს პირად უშინორგობას არაფერი იტყვობა. შარტო გვინდა დავერჩინო... მასთან. შეგებოდა ვახვიზე, შეიღო ჩემო.

კმეჭპერი ვაღის. ბრუნო ძლივს დგება დეხზე. მიგვავახლოდ... აი თურმე როგორი ყოფილხარ...

ბ რ უ ნ. რას ნიშნავს ყოველივე ეს?

პ ა ი. დიდს არაფერს, შეიღო ჩემო. ანუ, უნდა გითხრა, რომ... ერთი სიტყვით, ამაოდ თავს ეღ დაიბრუნებ, ქორდანი ბრუნო, ცნობისმყოფარ მოხუცის ახარებია ეს შეხვედრა და მეტი არაფერი. ხანდაზმულობის ძუწწა ხელი ძნელად იტეხებს ჩვენთვის ძლივს სიახვებს; და საერთოდ ჩვენ ვადაცწუხივით, რომ საინტერესო იქნებოდა. გვეჩაბეთ. მით უმეტეს, რომ ასე ვამუდგებთ, წლებს მანძილზე შენს გამო ბევრი თავსატეხი გაუზიენ მიოდ ჩვენს აპარატს... ჩვენ უკვე ვაბოვივთ, ძვირ ჩემო, ახლოს მოდი-შეთი. სიბერემ ბოზილ დაგვგვარა თვალბეჭდ. თანაც ეს საშინელი განათება... შენი უწყაველური აბდაუდეს გამო უფრო ახალგაზრდა გვეყვით, ქორდანი ბრუნო, სინამდვილეში წვერი, ნაოპი ჩვენსავით გქონია.

ბ რ უ ნ. სიყვადის ზღურბულზე ადამიანი სულთან ერთად სხუე-ლოაუკ ბრუნება, ქრისტეს მოსახლად. ზოლო მე შევიდ წელი მომიწია ამ ზღურბლიდან დგომა. ბოლოსდაბოლოს რომ გათენდება, გადავარბივებ, ალბათ.

პ ა ი. დიხ... ისე ბული გვეწვდება, რომ არ შეგებოლია თავად მოგიალოვდით, წელსავის გამო ვერ ვხედავთ. იქნებ ვაგებდით? ახა ვცადოთ... (ობრაქს). ხომ ვამბობდით...

ბ რ უ ნ. წელსავი ვაქეთ?

პ ა ი. ამ ქვის ტახტმა სულ დაგვიპოლა გავაწელი. ყური მომიგდე, იქნებ ცოტა თავი ახსო, სახეშო ვინდა შემოგხვდეთ.

ბრუნო ციკლობს გაოპირტოს, მაგრამ ექნება აღზობილება. (ნიშნის მოგებით). პა-პა, წელსავი ვაქვებ აი, ხომ ხედავ, შენ

კი სულ ცოტა ოცი წლით ნაკლებ ხანს ტკინას ამ ცოდვულ მიწას.

ბ რ უ ნ. წიხლა მამაო, ინკვიზიციის საყვარლობელ უკვენი უმწიფლობის ტახტზე ნაკლებ ცივი და ნეტარია როდ... შეიდი წელი, ქრისტეს მოსახლად? შეიდი წელი ინკვიზიციის საყვარლობელში...

პ ა პ ი. იცი, კარგად მაინც ვერ გხედავ. იქნებ შეძლო და ორ სა-უფურტე ამოხედო? ამ მართლად, კანონის დარღვევა, მაგ-რამ ვერაინ დაგვიხახავს... ახა, სცადე, ჩამქედ ხელი. (ცვერის უწვის).

ბ რ უ ნ. არ შემბინდა. მეორეჯერ რომ მაწამებს, ხელი წაშრთვა-ვერც ავამორჩავებ ვეღარასოდეს. გადმოწავაუც არ შემბინდა... თუ მიწაუხად ნებას დამრთავ, რომ დაჯდეს, ოთრებ ჩავიყე-ცილო მაგ შენი ტახტის ქვეშ, უფსზე დგომის თავიც აღარ მაქვს. (ცვენის).

პ ა პ ი. რა მოგივლია?

ბ რ უ ნ. მუცელი, წიხლა მამაო, მუცელმა დამიარა.

პ ა პ ი. გვერდია, ქორდანი ბრუნო! დრმად ჩასხნიქე. აქ საიარ-ფარსოვის მიგება ძნელა. ახა, როგორ ხარ?

ბ რ უ ნ. უფსელად... ჩრევისთავის მაღლობელა ვარ. რა მჭირს, ახ ვიცი. ამ დღეს ექვსჯერ მოვიბოვივ.

პ ა პ ი. ესე იგი, მაინც გვერდია?

ბ რ უ ნ. მეწინაა, მაგრამ სიყვადის არა, წიხლა მამაო, სიყვადი-ლი ჩემთვის საშობო არ არის. იმიტომ, რომ უმ მიყავდებო-ლები არაჩაბიად იქცევიან, მაშინ სიყვადი დღებელი მიგორი-ვაა. თუ სიყვადი სულთა გადასახლება ერთი ადგილიდან მეორეზე...

პ ა პ ი. პლატონის დაღვივები. სორატის სიტყვა განაჩენის გამო-ტანის შემდეგ... ვიცი...

ბ რ უ ნ. ცეცხლის მეწინაა. ბავშვობაში ერთხელ ნაკვერჩხალს დაეწვდი ხელით, უბრალოდ, ისე, დამანინებო.

პ ა პ ი. მოწიფეულად ასაკში სულ ცეცხლად ეთამაშებოდი, თუ შეხსენებია არ ვვალდატობს. მეტრც მხოლოდ ცნობისმყოფარ-ტიობის გამო, არა?

ბ რ უ ნ. ქრისტეს მოსახლად, იმ ტკივილის დაღვივება შეუძლ-ბელია. შენი ინკვიზიციის კალთები რომ მაწამებდნენ, იმ ტკი-ვილიდან შედარებით აღერსი იყო. თქვენა მათი მონდობა, გა-ცეცხლეთ ჩემი უღრეცომა, უღრეც ქებას იმხატვრებს. ცეცხლი... ჩემი სული ჩემს სხეულს რომ გაუყრება, ალბათ ვიგრძნობ, როგორ იწევა ჩემი ძვლები?

პ ა პ ი. რა სული იცის... შეგებოლია მერწმუნო, ისეთი საშინელი სული იცის, პირდაპირ დაგვიღობა ქვეწად ამანე შერაღი არა-ფერი არსებობს. გულ-მუცელი ვაგრტირადლება ამ სუნისგან ბედნიერი ხარ, ქორდანი ბრუნო, შენ სუნს ვერ ვიგრძნობ. მყვადობა აზრით, სიყვადისმოქალი ცეცხლის იკვანისა და უხამიანი ანაორთქლებსა მამოხე კარგავს გონებას. ასე ბრუნო, ვერაფერს ვერ ვაგებ. ჩვენი კი ბოლომდე უნდა შეხვედრა წა-მების ფილა. უნდა ვისხლეთ კანცელარიის აივანზე. კოცონის სილი, ოთხმოცილოდ ნაბიჯის მანძილზე. და როგორც წესი, ჩვენს სამართალიან საქმის არსებობის დროს, ხელი არ გვეწვალბოს: ხვალ კანცელ-არბოსუადვისის ქარი დაუბერავს, რომელიც შარტო ახალბა და სუნს რადი ვაკვარბებს, ფერფლსაც ბლო-მად მოგვყარის. ახა, ახლა შენ მოვიმისებო.

სიუქე.

ბ რ უ ნ. რა გინდა ჩემგან, უწმინდესო?

პ ა პ ი. განსაკუთრებული არაფერი. უბრალოდ გავინდოდა გვენახე, მორჩა და გათავდა. ახასთან, გავინდოდა შენი იღები შეგახვე მოვეგებინა.

ბ რ უ ნ. ჩემი იღები ბევრჯერ გამოიჩიქვას უკვლა ქვეყანაში, სიდავ კი მცხოვრია. ვანვლილო შეიდი წლის მანძილზე და-კიოხებზე და წაშების დროს ბევრჯერ მომიწია მათი გამოყ-რება. ახლა შენმა მსახურებმა ჩემზე უკეთ ციან ჩემი მო-ძღვრება. კარდინალ ნანსევერისის ქოხებ, გენგავს — ბატონ მაღრუცის.

პ ა პ ი. მარტოუკი რა ხანია სიბერისგან გამოთავყანდა, ხოლო ხან-სევერისი უბრალოდ იღობია.

ბ რ უ ნ. სამაგიეროდ კარდინალი ბელარმინი...

პ ა პ ი. მართალი ხარ, მაგრამ ღვარძლი აღერობს, ავეულა იესუ-



იტია. ჩვენ გვსურს მოვიზინოთ. ჩვენ მოვიზოვო, გობრძანებო!

ბ რ უ ნ. მეკადრიც რომ ვიყო, ვერაფერსაც ვერ მიბრძანებ, ქრისტეს მოსაუდრევ.

პ ა პ. არა, ჩვენ შიდად ისე ვერ გამოვთქვით ჩვენი აზრი. იცი, ძალაუფლების უფლები მონობასანიათა, სიტყვათა კუმარობა აზრს გვაიწივებს ხოლმე. ჩვენ უნდა გვეთქვა — დაბეჭითებით გვიგებო!

ბ რ უ ნ. მეც მაქვს ერთი სახეობარი, ქრისტეს მოსაუდრევ. ამ ბოლო დაბეს, უფრო სწორად, ამ ბოლო დამის შემდეგ მაინც მომასვენებ!

პ ა პ. ჩვენ პირიქით ვგხოვთ, უკანასკნელად ავაგაღილე შენი აზრებით. თუცა, ჩვენ ვაბეჭდებთ, რომ შენი მოძღვრება ამაღლებულია მხოლოდ იმით, რომ დახლოებულია და ეწინააღმდეგება არა მარტო საღვთო წერებს, არამედ ხალ აზროვნებასაც.

ბ რ უ ნ. არ არის სწორი. თქვენც მიხვიდით ჩემს დასკვნასმდე. ტვივის გამწვანა რომ შეგეძლოთ!

პ ა პ. ეგ მართალია...

ბ რ უ ნ. რა სიჭკვი?

პ ა პ. არაფერია, არაფერი, განაგრძე... ყურადღებად ვართ ქცეული, კორდონი ბრუნო!

ბ რ უ ნ. არა, რომის მეუფეო, სულაც არ ვაიბრძვ ჩემი აზრების გადმოკვებას, მით უმეტეს, მეცნიერული კამათის გაიზიდავს. ახა, დაფიქრდ, რა დღეში ვარ! უმაგიოდ... ექ! ჩემი ცოდნისთვის ქვეაუ რომ დამეტანებინა და პირი არ დაბელო, აქლა შენს წინაშე არ მომიწევდა დგომა.

პ ა პ. სისხლდღეს ჩნაბავ, ბრუნო. ნაღვილი მეცნიერი თავის ცოდნის ხაზებს უწილავდეს, თუნდაც ამისთვის ტყავი გააძროს. შენც ხომ მეცნიერი ხარ, სხვათა შორის, ეს ამბავი საეჭვოდ არაის გაუხილა, შენს მტრებსაც კი, რომლებიც ბრალად ერთგულების გადებენ და არა უცოდინარობას... ახა?!

ს ი რ უ მ ე.

ჩვენ სულაც არ გამოუღებო... თუ გინდა, წად!

ბ რ უ ნ. (წასვლის დაპირებებს). კარგად მეყოლიე შენც და შეხიღებოდი.

პ ა პ. იგი დავაწყდა, ბრუნო. ჩვენ გვიწოდდა დავრწმუნებულნი. ვიყო, რომ ეს განაჩენი უფიქრობით და შურით იყო ნაკარნახევი. შენ ხომ სიჭიურისთვის მოვიხატეს. რა შუაშია აქ შენი აზრები, რაიც, როგორც ამბობენ, სულაც არ არის შენი, არამედ ნაპარაკია აქეთ-იქიდან.

ბ რ უ ნ. (აღუღებულად). ვინ გაბედა? ბელარმინი გაბედა ამის თქმას? იმ...

პ ა პ. სიმშვიდე, შეილო ჩემო... სიმშვიდე, დღმართმა დაიფაროს, ახლა რომ სისხლი ჩაგექცეს. მთელი რამი იღვრებდა ერთგულების დაწეს და ხომ ვერ გავაწიბადებთ ბუნდ ვინმე აუცილებლად უნდა დაეწყოთ.

ბ რ უ ნ. არა, მაინც როგორ გახებამ იმ თაღლითმა, იმ უტვირო მჭობიანმა. გაგელანინი წაეთხახებ და მფარველებით რომ არ შეგოლდა, ნაკავარის ხარისხსაც ვერ აღიზრდებოდა ეს ხომ ყველაფერი იცის. სხვათა შორის, ძალიან მანტრებებს, ვისთან ამოიკითხა სხვათა თანამედროველი კონცეფცია, მე რომ მაქვს?

პ ა პ. პარანდინდესა, შეილო ჩემო, „საყარო ერთიანია“.

ბ რ უ ნ. რა? არ გეწინააღმდეგებთ. პარანდინდეს მართლაც უწეო რა მხარეს რამ, მაგრამ სად მიავენდა ისეთ დასაბუთებულ მოსაზრებას დედამიწის უძრავობის წინააღმდეგ, ჩემს შრომებშია რომ მაქვს?

პ ა პ. ეგ მართალია.

ბ რ უ ნ. ხად ამოიკითხავდა საყაროს უსასრულობას? ის ხომ მართლაც უსასრულოა, რომის მეუფეც? სულელი თუ დაიჭერებს იმ ზღაპარს, რომ საყაროს ცენტრშია დედამიწა და მის ირგვლივ მოძრაობენ მთვარე, მზე და სხვა პლანეტები, ხოლო ცის სფეროები გუნდ-გუნდ ვარსკვლავებითაა მოჭედელი. ეს ხომ სიბრძნეუა საყაროს ცენტრი არ განაჩენ, რამეთუ იგი უსასრულოა. კარგად რომ დაფიქრდე, მიხვდები.

პ ა პ. მე უკვე მიხვდი.

ბ რ უ ნ. არ? და იცი, რომ ამ უსასრულო საყაროში ვარსკვლავები...

პ ა პ. გაავრცარებელი ცესტროფანი სფეროების, ჩვენი შხის მაგ-

ვარი, და მათ ირგვლივ ზუსტად ისეთი საყაროების, როგორც ჩვენი.

ბ რ უ ნ. რომის მეუფეც, ვხედავ, გასცნობიარ ჩვენს შრომებზე უბუნდობლივად.

პ ა პ. ეგრე მოკრებოთ! არაფერსაც არ წამოიხვეას.

ბ რ უ ნ. მაშ რა უკებოდან შეგეტყვარა.

პ ა პ. ი. (ხმადაბლა). არა. ჩემით მიხვდი ყოველივეს, კორდონი ბრუნო. საყაროს უსასრულობა შენ კი არა, მე აღმოვაჩინე.

ბ რ უ ნ. რა სიჭკვი, ქრისტეს მოსაუდრევ.

პ ა პ. რაც გაიგონ, არაფერი მოგვეტყობა. ქაბუციონის ძველ ავტორთა თხზულებებს ვიციხვობოდ, ბევრჯერ დავფიქრებულვარ საყაროს აღნაგობაზე. მეც წამოიხვეას პარანდინდე, ლიბანი, ისტორიკ. კოპრინისკი პოლინორი კანონებიც, უარს ვერ ტყვე, რამ იცი კოპრინისკის მოძღვრება და ბევრსაც დაეძესხებ მას?

ბ რ უ ნ. უფროსად ბუნებურებს.

რ ა ლ ა თ შ ა უ ნ დ ა, უმისოდ არააადე არ მოვიცილოდა არასდროს...

ბ რ უ ნ. მე ვანავითარე მისი თეორია, ეს ჩემი დამსახურება!

პ ა პ. მეც ვანავითარე მისი თეორია, კორდონი ბრუნო. შენ გგონია, რომ ყველა კარდინალი უტვირო იბადება? არა, შემდეგ უტვირობება თავი... ჰოდა, მეც ვფიქრობ. შენ მართალი ხარ: მეცნიერების დედამიწად დღემდე შეუღლებულია არ მიხვდება საყაროს უსასრულობის აზრად, მაგრამ ეს აზრი მე შენზე უფრო ადრე გაიჩნდა.

ბ რ უ ნ. მაბატე, ქრისტეს მოსაუდრევ, თუ სწორად მიხვდები, შენ ამბობ, რომ ჩემზე ადრე აღმოაჩინე იდეები, რომელთა გამოც მე ხვალ დამწვანებ?

პ ა პ. ხვალ არა, დღეს.

ბ რ უ ნ. შენ მიმტკიცებ, რომ აღმოაჩინე ისინი, ჰო თუ არა?

პ ა პ. ჰო, ნაკტიკებზე მე პირველმა აღმოაჩინე ისინი.

ბ რ უ ნ. ესე იგი, შენც მიგანჩნია, რომ საყარო უსასრულოა... როგორ უთავსებ ამ შეხედულებას საღვთო წერებს?

პ ა პ. აქ ვგხოვ, იდობრად ნუ ჩამოვიღ-მეთქი. ასე ჩემს კარდინალს და დღისმეტყველებზე შეგიძლია იფიქრო. გასვოს მხოლოდ ის, ვინც არ იცის მთავრად...

ბ რ უ ნ. ...და მაინც თავებდობს იმსჯელობა ან ხაკიბებზე, ამასთან საღვთო წერლის ადგილებიც მოშველიოს, თანაც საკითხი შეცდომით ახსნას, მხოლოდ ის თუ გაბედავს აუგად მოსიხნოს ჩემი თხზულება და გააღაშქროს მის წინააღმდეგ. კოპრინისკი, ებისტოლე ჰაპ პავლე მესამეს... მაგჩამ შენ ხომ რომის მეუფე ხარ!

პ ა პ. ყური დამაბდე. ვანათლებელი, მოაზროვნე აღმამანი ვარ და ორივემ კარგად ვიციო, რა სტროსულობით უნდა მოვეცილო საღვთო წერებს. საყარო კი არ უნდა მოვარგოთ მოძღვრებას, მოძღვრება უნდა შეეფერებოდ საყაროს.

ბ რ უ ნ. გამოიხი, დამსწარი... რამ დამიბეჭდებ, რა სახელით? ხად, რომელ შრომებში წერდი ამაზე?

პ ა პ. არხად, ადრე ერთი სიტყვა. მარტო ცოდნა შევიფინა. სულ ვფიქრობდი, იცნე თუ გვიან ეს აღმოჩინე თავს გამოუფიქდა, ამის გამო ეტლხიასაც მოუწევდა თავისი პოლიტიკის დათმობა, ხოლო თუ არ დათმობდა, სულაც შესწავლავდა არსებობას. აქედან გამოიძინარე. მე, როგორც ეკლესიის ერთგულ შეიღს, ყოველივე უნდა გეღონა, რამა ეკლესიის დროულად მიიღო და ეკადავა ეს უტვლობები კაპოტროფანის, რომელნიც ქრატერობით ცოცხა ვინმე თუ იცის.

ბ რ უ ნ. ეკლესია რა შუაშია საქმე ჰუმანობისა და სიხარებისა.

პ ა პ. იმ შუაშია, რომ მართალია. ჰუმანობისაგან მხოლოდ ეკლესიასთან ერთად შეიძლება იყოს მართალი. ამიტომ, პირველ რიგში, ეკლესია შეიწინა მოსაყოფებოდ, ამიტომაც გადევნებოდა ვანავითარე კარდინალი, ხოლო შემდეგ — პაპი, როგორც ხედავ, მოვახერხე. ჩემი მდგომარეობა უფლებს შესაძლებლობებს მანიჭებს. რაც მთავარია — უწმინდობას.

პ ა პ. და როგორ არ შეიძლება...

ბ რ უ ნ. რა ვარა, მაგალითად, ჩემი, არა?.. კარგად მოგეფიქრება, მაგრამ აქამდე ერთი რატორმაც არ ჩაგატარებია, რატომ? რა? წლია, რაც პაპი არა.

პ ა პ. გულახლოდ ვიტყვებ: არ შემიძლია. ეს ჩემს ძალაუფლებას აღებამება. ასეთი რეფორმის განსახორციელებლად მთელი ფი-

ლოსოვია და ლეონტეველებმა უნდა შეემეცადა. მაგრამ ესეც არ კმარა. ახალი ფილოსოფიის და ლეონტეველების დამკვიდრებელი თუ გვიანა, უნდა გავუაროთ მთელი ღმერთი ლეონტეველები კარდინალების უმეტესობა, ესისკოსოსებზე რომ არაფერი ვთქვა. მართლმე ამ საქმის ვერ აუვალ, სახედნიეროდ, შენ გამოიხინდი. ახლა ორნი ვართ

ბ რ უ ნ ო. და ამან ისე ვაგახარა, რომ კოცნებე გინდა დამწუხრე?

პ ა ბ ი. მიმოიხილე. ზღაღ, ესე იგი, დავე დღეს, ჩორადნი ბრუნო დაიწვიხა. ეს ამავეი უცხბე დაინტერესტეს უკვლეს. ჩუწმუ-მად დაიწვიხებ მისი უცხბეი წიგნების კითხვას. მისი იღებო, მიხლოდა მეოქვა, ჩვენი იღებო, ათასობით ადამიანის გონების დაღუფლებო; ამ თხზულებათა წყალობით ამის წიგნს შემდეგ უკუ-ვიდო მამდენე თაობა მუღლანად იცინებს ამ სისულალებე, რასაც ასეთი მომავდინებელი სერიოზულობით ქადაგებს დღე-ვანდელი მეცივრებო.

ბ რ უ ნ ო. ზუსტი ნათქვამია — მომავდინებელი. რაღას მამწაღელ შეიძი წელი?

პ ა ბ ი. მხოლოდ ასე თუ განვადილებდი, იცი რამდენი დრო და ფეიკარ დაუხარე, ვიდრე ჩემს გეგმას განვახორცილებდი? რა ღონეს არ მივმარტო, ხელთ რომ ჩამეცდელ ვენეციელთაგან. მთელი დიპლომატიური კორპუსი გაუფეი მან საქმის მოსავარებულად.

ბ რ უ ნ ო. დიდი პატივია ჩემთვის...

პ ა ბ ი. ხოლო მერს ამა დაფიქრდი, უზუნაესი ინვესტირირის და-ნიშნა. ცაი გვერდებოდა, უკვლნარი პირობებო, რომ... შენ ხომ დამინებელი იყავი? ესე იგი, ჩვენ იფიქრო გვიინდო-და, რათა დამინებლებს შემწუნარებელი და შემდებდა გულ-მორწუნად არ ჰგვირდოდათ. ამიტომაც ამ თანამდებობაზე შე-ლაჩინი დავინიშნეთ. მართლაც, მისი უკველი ნაბიჯი ზუსტად ისეთი გამოდგა, როგორსაც ვფარადილებდი. მიითვინებს მივე-მაც არ დაგვირეფებია. დარწმუნებული იყო, მარტობდა ენა-კომბი და გავგაჟამაშებდა. ის კი არ იცის, თვითონ ჩვენ გავა-თამაშეთ იგი. (ციქლის).

ბ რ უ ნ ო. გამოდის, ეს რაღა შენ დამაქირებ?

პ ა ბ ი. უღლები რაღო, ბედურული დაფიქრდი, რა მოკვლის. ჭორადნი ბრუნოს ეინათა ათასი წლის შემდეგაც ცვიინენ-ბათი. ხოლო ჩვენ ვის ვემახსოვრებთ? დიდი-დიდი ვაიხსენოს, იყო მავანი ჯი კლიმენტე მერვე, რომლის დროს საუეთისი ერთ-ერთი უღლები მოაჩინებ დასწევს... სახედნიეროდ, ჩვენ ეს ნაკლებად ვაწუხებთ. ჩვენ სერიოზულად გეგმას სუ-ლის სხნისა, ამიტომაც აუცილებლად ვაღლით დავებმართო ცქ-ლისების დამორჩილის სამუაროს უსასულობის იდეა. ასეთ ვი-რებებში ჩვენ სერიოზულად უნდა მოვეიდიოთ არა მარტო სარწმუნოების, არამედ მეცივრების საქმეებასაც.

ბ რ უ ნ ო. ეგ ბოროტება, რომის მეუფეზე. თუ სწორად მიგახებდი, ღმერთის შენთვის ხნა ვაქოსოზვე, ჩემთვის — კოცნა. მა-გრამ იცოდ, ჭეშმარიტება შენი პირადი საქმე არ გახლავს, ორ-თა შუა მოსარჩიებლად ვამოსაყენებდი რამ, თუნდაც არ ორშე ერთი ღმერთი იყოს, ხოლო მეოქვა — მისი უზუნაესი მოსადერ. არ გდირატება ხნა არსით, რამეთუ შესაძლებელ-მოდ ვაშემისი ცოდვა მივიძღვის; შეცნობილი ჭეშმარიტების დასაცავად არ ვაიხარე.

პ ა ბ ი. ვის რა დააღლდა ამის გამო? და რას ნიშნავს არ ვაიხარე? მე მას სიციცხელ მივაწივე. რა ურჩევია ჭეშმარიტებას: ვა-ეიხარე მისთვის, თუ სიციცხელ მივაწიე? მე ხომ მართლაც შევქმენი იგი. შენ ვინდა იქნებოდი, ჭორადნი ბრუნო, მე რამ არა?

ბ რ უ ნ ო. ჭორადნი ბრუნო.

პ ა ბ ი. თუ არ დაწვეს, არ იქნები ჭორადნი ბრუნო. შენი იდეე-ბიც... უფრო დამაგდელ, ალბათ იცნობ ამ ავტორიულ ბერს, ერთ-მანეთში რომ აურთია ვაიხარე, ნახშირის მტვერი და გვარჯილა.

ბ რ უ ნ ო. თვითონ დაიწვა.

პ ა ბ ი. ფხენილი კი დარჩა. ეს ფხენილი თავისთავად სულაც არ არის საშუალო, მაგრამ თუ ამ ფხენილი ჭეშმარიტად დღეობს, თა-ნაც ახლოს ცეცხლსაც მივიტანო, რა მოხდება? აუცილებლად უჭერი სი შორს ვაგვარებდა, თვალსაც ვერ მივაფიქრო. ჭო-რადნი ბრუნო, ჩვენ არ ვამტყობებ, რომ შენ დენით ხარ, მა-გრამ ჩვენ კი ვართ ჭეშმარიტები და უჩვენოდ შენ არაჩაობას წარმოადგენ.

ბ რ უ ნ ო. ანტიკონიტე ხარ, რომის მეუფეზე. სულით ხორცადნი სა-ტანა წყულობილ იყავი.

პ ა ბ ი. მთავარად უკვლახავ უკვლა სიციცხოსან ერთგულ-ბრუნო. მაგრამ იცოდ, იმას უფრო დიდი ბოროტმწყობედა არ არსებობს, გონების მონახობად გონებოთვე გაამართლო უკველებე, ხომ გონების დაეცინა და შენ ჩაიღინე ეს... ახლა სათქმელია... გიხოვ. მდებლობით ვამიწვა მონა შენი, ხსხვა სავსებელი აღარაფერი მაქვს.

პ ა ბ ი. მოიადრ, ბედურადი, ჭერ მთავარზე არაფერი ვეთიქვამს. ბ რ უ ნ ო. საღაპარაო რაღა დავგარა, უწმიდესო!

პ ა ბ ი. უფრო დამაგდელ, ჭორადნი...

ბ რ უ ნ ო. (დაეცხლებული). გამორჩილი თავი დამანებე წყულობო, იოდა, იოდა! იმ. (მეტყულებს ხელებს იტაცება და ჩაიყვება).

პ ა ბ ი. კვერთხს დაქარავს, შემდეგ ტანს შემოქრავს. შე-მიღის კამერტიკი.

ვ ა მ რ ჰ კ რ ი. რა მოხდა, უკველი უწმიდესობაზე?

პ ა ბ ი. წყაღი ჰაერზე ვაფარებდი, სწრაფად ხნდებოდა. შემდეგ ისე ირთება სინათლე. გუმავებს შე-მოქვათი ვაგალოანებელი ბრუნო.

ბ რ უ ნ ო. (ცინადილებდა). მად მომიფანეთ?

პ ა ბ ი. არავე პასუხობს. მიწაზე დადებენ. უნაა პლანზე გამო-ჩნდება ვარსკვლავებით მოქცეული ცა. (ძლივს წამოვლიდა). ჭერ ხომ დამეი ვარსკვლავებო... ბედი მაინც მოწყალა, კიდევ დამანახვა ვარსკვლავები. ვარსკვლავ-ებით მოქცეული რომის ცა, ვანდის ცა, ოქსფორდის ცა... ჩე-მი მეგობრებო, უსასრულო სამუაროს მოქცეულობო... თქვენ შესახით ჩემს გულს ფრთხილ, რათა დამესხნებია ბოროტებო, დამენერვა კედლები და შეუძამდელ გამოუცვლელიყავა ციხი-დან თქვენთან. დამელოდეთ, სულ რამდენიმე საათში ფრთხილთ ვაგარდევ ცის ქადაბის, ვარსკვლავ-ვარსკვლავ ვავანავარ-დებ და საღვდა შორეთის წარმის ჩავიშლებო...

ვაშეცხლებდა ანგლოზი, თავს აინტონინად აცნობს, მას და მათხოვარ სურატეს ერთი მსახიბი თამაშობს. მივა ბრუ-ნოსთან და ვაჩერებოდა.

ან გ ე ლ ო ზ ი. ბრუნო ჭორადნი!

ბ რ უ ნ ო. დაღბარის ემამადა. უნდა მცოდნოდა, წმიდა ინკვიზი-ციო არ მომასვენებდა.

ან გ ე ლ ო ზ ი. ინკვიზიციის მოციქული არ ვარ.

ბ რ უ ნ ო. მაგის თქმას რა უნდა. შემოდი, ვნახო.

ან გ ე ლ ო ზ ი. შენს წინ ვდგავარ.

ბ რ უ ნ ო. მამონ ხომ დაგინახავდი.

ან გ ე ლ ო ზ ი. შენ ვერ დამინახავ, რამეთუ სული ვარ.

ბ რ უ ნ ო. მიჩვენებობი დამეწყო ალბათ!

ან გ ე ლ ო ზ ი. ხომ გუთხვებდი, ღმერთს ანგლოზი ვარ-მეთუ, მო-ციქული...

ბ რ უ ნ ო. ვახვებია, ახალი მომღვარე... პატივცემული მამაო, დე-ზოჯოტი ჩვენ-ჩვენი დრო, მით უფრო, მე ძალიან ცოტა დამ-რჩა. ამიტომაც პირდაპირ გეტყვი, ამაოდ ვაჩრებთ, არაფრის არც უარყოფდა ვაიხარე და არც მონიშნავს.

ან გ ე ლ ო ზ ი. გიომერტი, ანგლოზი ვარ, ღმერთს ანგლოზი. იმად უნდა, მარტობის მძიმე უკუთხეა ჭევირი შეგვიმზებუყო.

ბ რ უ ნ ო. ესეც! ნუთუ ჩემი სატანკველი არ მეოღნის?

ან გ ე ლ ო ზ ი. ნუ ვაჭრის. შუთლზე ნიშნავს ახლებოთ, უწი-ღამ დაღვარა. მწარეებო, თუკი ურადენ, შემოკვალხებ.

ნათესავო და მეგობარო, თუ ჭერ უარე არ უთქვამთ შენზე, ვარს უღლებენ ეს ნესტიანი კედლები და კრინის ვიხიხები.

ბ რ უ ნ ო. ხარ.

ბ რ უ ნ ო. თუ ასე, შენ როგორღა ვიხიბე სიკვდილის ანგლოზო, რა გქვია?

ან გ ე ლ ო ზ ი. აინტონინი, ალბეტრე აინტონინი.

ბ რ უ ნ ო. აინტონინი? უცნაური სახელია. არ მახსოვს სადმე ცი-სიერ ძალთა სიამო შენზემდროდეს მსგავსი. უჩვეულო სახელია ანგლოზისთვის.

ან გ ე ლ ო ზ ი. (დამორცხვებულ). რა თქმა უნდა... ფიზიკის ვარ. ზოგჯერ თქვენს ფილოსოფიაზე შემოვიჭრები ხოლმე.

ბ რ უ ნ ო. კალენებ ვყოფილვართ. ჩანს, მართლაც ღმერთმა გამო-ვ-გზავნა, თორემ წმიდა ინკვიზიციის მსგავსი უღელი ორგანიზა-ცია ამას არ იქირებდა. ღმერთი მაინც მოწყალე, მართალია, ხატად თვისად პაპც შექმნა, კარდინალები, მათ შორის ბე-



ლარმინიცი. ინევიზიციც და მისი ჯალაბებიც. მაგრამ ეს სიკეთეც ჩაიდინა.

ან გ ე ლ ო ზ ი. ნუ იგებლები, ბრუნო. შენც კარგად იცი, რომ თუ არსებობს ღმერთი, ძალიან ნაყლებად ჰგავს ღვთის მოციქულთა წარმოსახვის მიერ შექმნილ სახებს. მიღი, შევეშვათ ამ თემას, რადგან დადგა დრო, საინტერესო ამბავი გამეცნო — სივრცე უსასრულო არ არის.

ბ რ უ ნ ო. რა, რა მთხარა?

ან გ ე ლ ო ზ ი. სივრცე უსასრულო არ არის-მეთუ, ყოველ შემთხვევაში ისე არა, შენ რომ წარმოგადგენია.

ბ რ უ ნ ო. მოიცა, მეგობარო. თუ წაგივითხავს ჩემი შრომები, გეცოდინება, გაგახსენებ: „საყაროს წევრმა შეუძლებელია. ამიტომაც იგი უსასრულოა, უსასრულო და უშიძროა. იგი არ მობრძობს, მის იქით აღარაფერია, რამეთუ იგი უკლებლივ იგი არ იბადება და არ კვდება, რამეთუ იგია მთელი ყოფიერება. იგი ვერც შემცირდება, ვერც გაუფართოვდება, რამეთუ უსასრულოა.“

ან გ ე ლ ო ზ ი. სამასი წლის შემდეგ, მე რომ დეამიწის მოვევლინო და ჩემი იდეების გულმსთვის კაცონზე დავწა მომინდომონ, მაშინაც სხვანაირად ვიფიქრებ უსასრულომანე.

ბ რ უ ნ ო. სხვანაირად? სხვანაირად ფიქრი რას ჰქვია? უსასრულოა, სხე იგი უსასრულოა ვთქვით, გავუღვივებ გზას, მის დასასრულს ექრასოდეს ვერ შივალწევ.

ან გ ე ლ ო ზ ი. ასეთ ცდას შემოგთავაზებ, აბა, წარმოიდგინე: სიწათლის სხეივი სივრცეში მიაშთი. თუ იგი გზაში რაჟმეს არ წააწყდა, ხოლო შენ დიდხანს ლოდინს დრო გაქვს, ის სიწათლის სხეივი აუცილებლად დაგიბრუნდება. იმიტომ, რომ სამყაროს სივრცე გამართლებულია.

ბ რ უ ნ ო. (ცინის). ჩემს განსაზიარებულებად მოხვედლი ჩანს, მარტოვად ვინდა შემომსუბუქო უსასრულებლი საათი.

ან გ ე ლ ო ზ ი. სერიოზულად გეუბნები.

ბ რ უ ნ ო. ასე სერიოზულად ლაპარაკობს უკვლა გიჟი. სივრცე რკინის ნაჭერი კი არ არის, გამრუდდეს. სიმრუდის უნარი მატერიალს აქვს.

ან გ ე ლ ო ზ ი. სივრცე რომ მატერია აღმოჩნდეს? შეიძლება მოვეწიო? დაძაბულად რომ ვფიქრობ, ვეწევი ხოლმე, ასე უფრო კარგად ვფიქრობ. (აიოილებს ინგლისურ ჩიბუსს და ტენის).

ბ რ უ ნ ო. კაპლს ვერ ვიტან.

ან გ ე ლ ო ზ ი. მაპატიე. მოვითმენ. (ჩიბუსს შეინახავს). რაც შეეძლება საყაროს, იგი მართლაც უსასრულოა, მაგრამ მთლად ისე არა, შენ რომ გგონია. დრო რომ გექონდეს, ჩამოაწერდი იმის ფორმულებს, როგორ იქმნება საყაროში მატერიალური ნაწილაკები და ამ ფორმულის საფუძველზე რომ მოვეფიქრებინა ეს საკითხი, როგორც წესია, თვითონ მიხვდებოდი. საყაროს დასასრული არა აქვს, მაგრამ იგი გამრუდებულა, თანაც ისე, რომ ერთი წერტილიდან ვახსოვი იმავე წერტილს დაბრუნდები, საიდანაც წადი.

ბ რ უ ნ ო. ძალზე საინტერესოა.

ან გ ე ლ ო ზ ი. ჭერ კიდევ სად ხარ! საყარო სულ ფართოვდება და ფართოვდება. ვარსკვლავთ სისტემები განუწყვეტილო შორდებიან ერთმანეთს და სულ უფრო ფართოვდებიან სივრცეში.

ბ რ უ ნ ო. ბოდა, თუ ფართოვდება, ესე იგი, სადაც ხომ იწევს? მეც ხომ ამით დავამტკიცე, რომ სივრცე უსასრულოა ესა-პირობა-მეთუი.

ან გ ე ლ ო ზ ი. კიდევ ვერ გამოიგ? სივრცე დიდა ქვაბი როდია,

უკვლა ვარსკვლავთ სისტემა შიგ რომ მოთავსდეს. პირიქით, ვარსკვლავთ სისტემები სულ შორდებიან ერთმანეთს. რაქვენსუმი

ბ რ უ ნ ო. ზუსტად ასე?

ან გ ე ლ ო ზ ი. ზუსტი მხოლოდ ის არის, რისი განშორება შეიძლება. უკან დაბრუნებული სინათლის სხივის პიპოთევა ცდით არ მოწოდება, თუმცა თეორიამ, ახლახან რომ გელაპარაკე, სხვა დანარჩენი სახეებით სწორი აღმოჩნდა.

ბ რ უ ნ ო. დავუშვათ, დავუშვათ, მართალი ხარ, მაშინ... მაშინ მთელი ჩემი მტკიცებანი უნდა გადავამოწმო. მხოლოდ ჩემი უბედურე ტუპის გადასარჩენად კი არა, შეცნირებული სინდისის გამო... გამოდის დავწავ გადასდებენ! რა მოულოდნელი ამბავი იქნებოდა! (უფრად, გაეცხილებული). მომწოდე თავიდან, ძმებს არ მიიხვდი, რატომ მოხვედლი!

ან გ ე ლ ო ზ ი. ნუ ცხარობს საყაროს უსასრულობის შენი იდეა ურყავია. იგი ჩემთვის უფრო ახლობელია, ვიდრე ამ ხისთავა უილოსოფოსთათვის, ვინც გაგწერია. ორი აზრი არ არსებობს, რომ შენი გამოკვლევები მნათობებს და მათ ირგვლივ მბრუნავ დავეთებებს სახეებით დასაბუთებულია. ეს დიდი საქმე შენ კალაქვე, ჭორდანი ბრუნო! უამისოდ ვერ განჩნდებოდა ვერცერთი ჩემი იდეა, თუმცა ისინი შენსას უარყოფენ. უარყოფდა შემეცნებთა ჭაქვს უმიგებებს ქემშარტებისყენ, რომელსაც დიდი-დიდი თუ მიუვახლოვდით, თორემ ისე ვერა-სოდეს ვერ ჩაეფიქრებოთ, რადგან საყარო უსასრულო და ამოუწურავია. და შენ, ჭორდანი ბრუნო, ამ ჭაქვის მნიშვნელოვანი რაღოლი იჯავი.

ბ რ უ ნ ო. (პაუზის შემდეგ). გმადლობ!

ან გ ე ლ ო ზ ი. იმის თქმა სულაც არ მინდა, თითქოს აუცილებლად მიმანდეს შენი აზრები გადაამოწმო. ვინდ ამოწმე, ვინდ არა, მაინც დაგწავავენ.

ბ რ უ ნ ო. კი მაგრამ, რატომ? ღმერთს გავედრებ, რატომ-მეთუი?

ან გ ე ლ ო ზ ი. ჭორდანი ბრუნო, შენი უბედურება ის როდია, რომ ამტკიცებ, დეამიწა საყაროს ცენტრი არ არისო, რომ საყარო უსასრულოა და ვარსკვლავები ციხ მნათი სხეულები არიან. ესა დრო და დაახლოებით საუკუნენახევრის შემდეგ უკვლავ საშუალო მოსწავლეს ეცოდინება ეგ ამბავი. შენი უბედურება ის არის, ძალზე ადრე დაწევე ამხე ლაპარაკი, თანაც უკვლავსაგან განსხვავებულად. უბრალო რამეც, ვთქვათ „კაც ლეოქია“ ამ „რუალი ნობელი“, თუ ისე არ თქვი, როგორც ჰქვია ნებაზე, აიხიანებო. ნუ დალოდები, გეცოდინება, აზრთა ქილიდი ამოძრავებს ქვეყნის წინსვლასო.

უფრად სიბუნებო გამოჩნდებიან ჭარისკაცები.

ბ რ უ ნ ო. ღმერთო ჩემო, უკვე? მიახსუბე, სიკვდილის ანგელოზო! უკვე დროა?

ან გ ე ლ ო ზ ი. არ ვეცი, შესაძლოა. მაგრამ შენ უკვე შეიშეცნე ქემშარტობა. არ გატყვე. ღირსეულად შეხვდი სიკვდილს.

ბრუნო გეშუგებისყენ გაემართება, სცენა ნათდება. ისეც ბრუნოს საყანი. გუშავი თვლემს. უფროსი შეაზღერეს. შემოკავი ბრუნო.

უფროსი გუშავი. პატარაო, შემოდი!.. შენ კი აიღე შენი ზარე-ბარხანი და გაერთიე აქედან.

გუშავი. (მოვრალი). გისხმნენო! ისეც მოიყვანეს ეს კაცის პირო. მოკვება ისეც თავის უღვრო ქადაგებას...

უფროსი გუშავი. რას გალმოდხარ!

გუშავი. ვაგილო. დღის საშოში უნდა მოკლათ... უმ, მაგისო... დღის საშოში უნდა მოკლათ...

უფროსი გუშავი. ენა დაიშოკლდი გაერთიე-მეთუი!

გუშავი. მო-მო! (მოულოდნელად გამოცხიზლდება). მისმა მა-



დღეა და მათგან უფლებამ მიიხრია, საკუთარი თავით აგებ პასუხს, ამ თაღლითმა დღემდე რომ არ იცოცხლოს.

უფროსი გუშაგის ვალი ვარაუდი მისი მალაქუნდების ბრძანებაა ნუ გეშინია, თავს არაფერს აუტეხავს, მაგის გამბედეობა არა იყოფა. აბა, მოუხე!

გუშაგის რა შენაღებებია. რაკი მიზრძანებთ, მოწმეც შეყავს, პასუხს თქვენ ავებო...

გაიღან. ბრუნო მარტო რჩება. შემოდის პაპი. კაიუქონის ისე უფარავს სახეს, ძნელი საკნობია.

ბრუნო. ვინ ხარ, რა გინდა?
პაპი. ჩვენ ვართ. პაპი. (მოსასხამს მოძობობს). ხედავ, ჭორდანო, მაინც მოვედით, თუმცა ბებერი ფეხები გაქვს, წელსაჟივ უფრო შეგაჭაუბებს ამ ნეტხარ საქანში.

ბრუნო. თავი დამანებე, სალაპარაკო არაფერი მაქვს შენთან.

პაპი. ნუ სულგლობ. შეუფევი თავში, შეწვალე მთავრად; ცვილილობთ დაგისწნათ. უნდა ვიჭკაროთ, მალე გაუწინდება.

ბრუნო. მიხსნა? გაგონებაც არ მინდა. მაგის ძალა შენს ხელთ არც არას.

პაპი. ახირებული კაცი ხარ, ბრუნო, ჩემს ხელთ გასაღებია, წმიდა პეტრეს გასაღები. ძალა-უფლების სიმბოლო, თუ მოიღებებ, გაგანთავისუფლებ.

ბრუნო. შენ რა შეგიძლია, მე იწყვილია გამასამართლო.

პაპი. იწყვილია, როცა მომინდება, ჩემს დაკრულზე ავაყვებ. მე ამ ღორების საქმეში არასდროს ჩავერუდებარ, ახლა კი, განმონაქლისის სახით, ჩავერევი. განაჩენს გაუყვებ.

ბრუნო. შენ არ მითხარი, საჭიროა ვინმე დაეწავათ?

პაპი. გიზიხარი, მაგრამ მომეც საშუალება, რომ შენ არ დაგწავა.

ბრუნო. მესმის. დაგვანჩო ჩემი შეგუდლები, არა არაფერს არ გადავანჩნავ. ხელსაც არაფერზე არ მოვწერ!

პაპი. რას აიჩეშე, არ გადავანჩნავ, არ მოვწერ. ვინ რას გაძალებს? საქმე სხვა არის. მე გიზიხარი, ყოველივე შენადა. და დღეს აუტეხლებლად უნდა დაეწავათ-შევიკი ვინმე. მაგრამ სად სწერია, რომ მაინცდამაინც შენ უნდა დაეწავათ?

ბრუნო. ღმერთო, შემწეაღმე! ამით თქმა გინდა?

პაპი. შენს მაგირად სხვას დაეწავათ. რაცაც ცოცა მოწორებით დაეწავებოთ, სიკვდილისკისლაც სახეს დავუშავებ, ვინ დანახავს, ვის აუვანენ კოცონზე? ნაბრძანები მაქვს, არ გააშთვლონ. შეგცვლით. იყო ანეთი შემთხვევა, ორღაენელი ქალწული ენა დარკი. რუანში მის ნაცვლად ერთი ჭადოქარი დაწვეს. არადაც არავის მოსვლია, ენა კი საღებლად გაიყვანეს. შემდეგ გაათხოვეს, დააჩინა ბავშვები და ორღაენილად დარჩა საბოლოოდ.

ბრუნო. იმან, მეორემ? რა თქვა მათზე?

პაპი. უთქვამლად დასწვეს. ჭრს ოპიუმით მიადებინეს, ვერაფერი იგრძნო.

ბრუნო. უფანაშაული ადამიანი...

პაპი. სისულელეა, ერტიკოსის ნაცვლად ჩვეულებრივი ბოროტ-მოქმედი დასწვეს.

ბრუნო. მე არ დავანახებდით. მამისკვლელაც რომ იყო, მას ჩემს ცოდვებში არ ბრალი აქვს?

პაპი. ამ შემთხვევაში ზედმეტია ამაზე ლაპარაკი. ვინც უნდა იყო მენი სანაცლო, მას შენს ცოდვებში ენება ბრალი.

ბრუნო. ვერ მიგახვდით, რომის მოუფევი, ვინ იქნება, ვისაც ჩემს სანაცლოდ დასწვენ დილით?

პაპი. მე.

ბრუნო. შენ?

პაპი. თავად მე. ახლა ტანსაცმელს გაგიცვლო. შენც ისეთივე ბებრი ნახარ, როგორც მე, თანაც ბნელა. ყველფერი მოვა-

შნადე, გახვალ აქედან და გაიქცევი. ვერავინ მიხვდება ვერაფერს. დიდი-დიდი გაივირვონ, პაპი რატომ არ იქნებოდა დანო ბრუნოს დაწვესო. მაგრამ მე უყვე ვებრძანე, უნებოდ ჩაატარი დავა. ჩემს კამერბერს ენდე, ის დაგებმარება. ბრუნო. ვერაფერი საკადრისა, ახე დამცინო. ხომ ვიცო, შენი აზრით მე გამოწურებელი ერტიკოსი ვარ.

პაპი. ხმა ჩაიწვიტე! მე პირველმა აღმოვაჩინე სამყაროს უსასრულობა და ამ აღმოჩენის რაც მოჰყვა, იმის გამო პასუხი მე უნდა ვაგო.

ბრუნო. შენს პირველობას ვერ დაამტკიცებ.

პაპი. დავამტკიცებ, მე ავალ კოცონზე.

ბრუნო. სისულელეა!

პაპი. იდიოტო! ეგ ჩემი საქმეა.

ბრუნო. სინდისმა შეგაწუხა წელან არ იყო ქემშარტების აღიარებაზე უარი რომ სიქვი?

პაპი. არაფერც. მისი განტყეცვა მსურდა. აბა, გადავიცე, ძეო ჩემო, დრო ცოცა დაგჩრა.

ბრუნო. არა!

პაპი. რა „არა“?

ბრუნო. ის, რომ სულაც არ ვაპირებ კოცონზე სიკვდილი უფრო საზოგადო სიკვდილზე გავცვალო. მომცემ იმის გარანტიას, რომ მიწვევით მოსახვედნი არ ჩამეცემი დანას ზურგში?

პაპი. (დაფიქრების შემდეგ). ვერა, შეხსის კიდევ შენი. ამ არეულ დროში არავის გაუყვრდება რომის მიურთებულ ქუნაში უცნობი გვამის პოვნა. მაგრამ რაღა შენ მოგვალევენ? შენ თუ სიკვდილზე მართლა გიყვარს, შეინახავ ამ საიუდელოს... დამეფრე. ვერაფერსაც ვერ დაპირებდი. ისე იცოდ, უკველი გარეგება გარკვეულ რისკსაც გულისხმობს. უნდა ირისყო, ძეო ჩემო!

ბრუნო. არა, არა და არა ხელს არ ავიღებ ჩემს პირველობაზე მხოლოდ იმიტომ, რომ კოცონი ავიცვლო თავიდან!

პაპი. მეჩინააღმდეგები? ღმერთმა მოგვანება უწყენისა ძალა-უფლებდა, ამ უფლებით ვამბრძანებო...

ბრუნო. შენს ქემშვრადობთ უბრძანე მე ერტიკოსი ვარ, ჩემზე შენი ძალა არ სჭირს, სამყაროს უსასრულობის აზრი მალე იტეხებებს და ქვეყანას მუდამ ემსახურება ჩემი დახმარება.

პაპი. მე გიზიხარი, რომ შენ უნებოდ არაბოა ხარ-მეტივ. ახლა რომ გაგანთავისუფლო, ნი წლის შემდეგ კაციშვილს არ ეცოდნება, ვინ იყო ჭორდანო ბრუნო და რას ქვებდა. დავიწყებ შენს ნაწერებს, სამყაროს უსასრულობის აზრი გამიარყვებს, მაგრამ უნებოდ... ჩემს ხელში ხარ, მაგრამ მე ამას ბოროტად არ გამოვიყენებ. ჩემთვის აზრია მთავარი და არა პირობა დიდება, სწორად აზრის დიდებას სჭირდება მხებეპალი.

ბრუნო. პა-პა!

პაპი. ეგ სულერთია, ჩვენ ორში რომელი მოკვდება. მთავარი რომელია, ბოლო ვინ შეასრულებს მას — შენ თუ მე — სულერთია. ჩემს ხელთა მკვდარი წერტილიდან დავძრით არა მხოლოდ ქემშვრადობა, არამედ ელენობაც, რადგან ელენობა მხოლოდ მაშინ გასძლებს, თუ საკუთარი აზრითი იქნადგებს სამყაროს უსასრულობას, არა თუ დაუშვებს ამ აზრს.

ბრუნო. თუ მკვდარია ეს აზრი?

პაპი. რას გულისხმობ? ორივემ ჩინებულად ვიცით, რომ მეცნიერების დღევანდელ დონეზე ეგ შეუძლებელია...

ბრუნო. საქმეც ეგ არის. დღევანდელ დონეზე მცირეა ჩემი ცოდნა. სამყარო წარმოუდგენლად დიდი და უსაზღვროა, მაგ-

რამ იგი ფართოვდება, კლიმბრე მერვეს!

პაპი. საიდან მოიტანე ეგ აბაღებდა?



ბ რ უ ნ ო. სიყვდილის ანგელოზმა მოთხრა.

პ ა პ ი. მოჩვენებები დაგვეყო? გაგვიფიქსირებ, ან სტუიო, არაშა-
დავ. სამყარო უსარულია ის, როგორც მე აღმოვაჩინე. ეს
ჩემი აზრი მდარია არ არის, ისე როგორც სხვა დანარჩენი.
ორასი წელიც არ დასრულებს, რომ ყველა რიგანი ფილოსო-
ფიის ასე იფიქრებს სამყაროზე...

ბ რ უ ნ ო. ყველა რომ ასე იფიქროს, ქვეშაობა იქნება შენი
აზრი?

პ ა პ ი. (მტკიანით). თუ სწორად მიგვიხვდით, შენ მარტო დღევანდელ-
ში მოძღვრებით კი არ ხარ ერთგული, არამედ ხვალისდელი-
თაც. ყოველ დღეს შევს თვითი ერთგულის, შენც ასეთად
იქცევი, გაფრთხილდი, შვილო, თორემ...

ბ რ უ ნ ო. ის, რასაც დღეს ერთგულობდა სოფლიან, ხვალ ჰუმან-
ობისად იქცევა, ზევ — ბანალურებად, მანვე — დღემად...
იქნებ ეს კანონია, რომის მთუვეთ მაგრამ მე მუდამ ხვალის
ქვეშაობის ვეძებო, თუნდაც ამ ძებნას შეცდომათა ჯოჯო-
ხეთაში მივყავარ. ხვალისდელი ქვეშაობების ამხსნელი შეცდო-
მა დღევანდელ დღეებზე მეტია.

პ ა პ ი. უჩემოდ მაინც ვერ ივარგებ. ერთგულობას იმეზბე? უკუდა-
ვება მოგინდა ამ საქმეშიც ვერ გვირდები. შენ რომ ეს როლი
გათამაშო, ეს საქმე შე უნდა ვიოაო. გენმის, უჩემოდ ვერას
გაუყო.

ბ რ უ ნ ო. რა უნდადგე მოძღვრება, მის ლოგიკას იქამდე მივყა-
ვართ, რომ ქალთა თვის მსხვერპლს ადგილის გაცვლას
სთხოვს.

პ ა პ ი. დარწმუნდი, რომ პაპის გარეშე ვერ იქნები ერთგული?

ბ რ უ ნ ო. ეგ მართალია. საცა პაპია, ერთგულისც იქ უნდა იყოს.
მაგრამ თვით პაპი სულაც არ არის აუცილებელი.

პ ა პ ი. პაპის გარეშე არ არის რწმენა.

ბ რ უ ნ ო. არის ცოდნა.

პ ა პ ი. რწმენის გარეშე არ არის ცოდნა. უცოდნოდ ხსნა არ
არის არც ამ და არც იმეკენად. ვინც ამას უარყოფს, ღმერ-
თა შეაჩვენებს.

ბ რ უ ნ ო. სცდები, რომის მთუვე. უცოდნოდ არის ხსნა — არ-
სებობის შეცნობა. მას კი პაპი არაფრად სჯობდა. კაცობ-
რობა ოდესმე მიხვდება ამას... ოდესმე...

ბ რ უ ნ ო. პაპს ზურგს მიუშვებს. შემოიპარება ორი კაცი.

პ ა პ ი. რას შავს ეს? ჩვენ ვმტკიცებ, ხელი არავის შეეშალა!
გ უ შ ა გ ი. ჯორდანო ბრუნო, დამალა ერთგულის, შენი აღსას-
რულის საათი დადგა მომწაფად, შე ქორიანო ქოჯაკო, ეშმა-
კები ციციებს უკეთებენ, ბელწებელი ამილგებს იღიხას...

პ ა პ ი. როგორ ბედავ...

გ უ შ ა გ ი. ხმა, ილიოტი მისი მაღალფანათებულსობა ბატონი
ბელარმინი მოვიდა.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ჯორდანო ბრუნო, შვილო ჩემო, გაეშაფად. რამ-
დენიმე ფორმალა დაგვარა შესასრულებელი, შემდგე...

პ ა პ ი. როგორ ბედავ, ჩემი თანდასრულები...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. წმიდა მამაო! რა მოლოდინელია! (სულაც არ
შეშტებარა). აქ ყოფილხართ!

პ ა პ ი. არ გინდათ, უსაყვარლესო ძეო! აქ იმითმ მოვედით, კიდევ
ერთხელ გვეცადა, იქნებ ჩვენ მივედინა იმისათვის, რაც
ჩვენმა მსახურებმა ვერ შეძლეს.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ძვირფასო მამაო, თქვენ კვლავ მორჩილების და
სულის ქვეშაობის გულმოდგინების მაგალითს გვაჩვენებთ. რა
შედეგი გამოიღო თქვენმა ცდამ?

პ ა პ ი. სამწუხაროდ...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. მაღლობა ღმერთის... (მტკიცედ). მაღლობა ღმერთის!

პ ა პ ი. ჩვენ განვარკობთ ლოცვას შენი სულისთვის,
ბ რ უ ნ ო!

ბ რ უ ნ ო უსახსლო მოშორდება.
კამერტი სად არის? ჩვენ ხომ დაბეჯითობთ ვახოვეთ, არ
შემოსულიყავით, ვიდრე აქ ვართ...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. წესის მიხედვით, მე ვმტკიცებ, წმიდა მამაო.

პ ა პ ი. ადრე მოვიდით.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. თქვენს გამო ვწუხობ, შემეშინდა.

პ ა პ ი. (ღვაწილიანად). სანაქებო საქციელია მაგრამ ჩვენ ჯერ ვართ
პაპი და სანაქებო ვაკეც, უსაყვარლო ძეო ჩვენო.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. თქვენმა მოწყალებამ თავიდან მე მომანლა ეს
საქმე. (ჩაიციუნებს). ამიტომაც მოვალე ვარ წინ აღუდგე უ-
წყალო გურჯიველ ვარაუდს, ექსპერიმენტს, კვლევა-ძიებას
— ყოველგვარ, რაც შეიძლება ეჭვით აღიშქროს რწმენას და
ქრისტიან ცულსიას დაუპირისპირებს!

პ ა პ ი. (საშინლად გაოცებული). რაა?

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ბრუნოსა და კოპერნიკის ძირითადი შეხედუ-
ლები მხოლოდ მიმოიხედა.

პ ა პ ი. გვესმის შენი, ჩემო უსაყვარლესო ძეო... ჩანს ფიციის
ცოდნაში ვაკნობ... (გესლიანად). შენგან წმიდანი გამოვა, რო-
ბერტო ბელარმინი. წმიდანი!

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. უღირს ვარ, მაგრამ ქრისტიან ცულსია გადიტანს
ამას.

პ ა პ ი. (მწარედ). გადიტანს... ემ, სულ ერთია, სულ ერთია...

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ვახოვად, წმიდა მამაო...

პ ა პ ი. ბებრედა ბუღურებს და გაღის.
ენეც წავიდა... (მივა ბრუნოსთან და ეუცრად გადახედა).
ჯორდანო, ძმაო ჩემო! (ბრუნო ურეკეტილ უყურებს). ცოტაც
და იხოს დანახავ... ბედნიერი ხარა... მის წინაშე თუ წარს-
დავ, ილოცე ჩემი სულისთვის ჯორდანო! შეავედრე ჩემი
სული...

ბ რ უ ნ ო. (დასტკერის თავზე. იღიშება). არაფერს არ გადავაიწო-
ვებ, ხელს არაფერს მოვაწირ.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. ბრუნოს ემლაუება. ნელ-ნელა მიწაზე ჩა-
ცურდება.

ბ რ უ ნ ო შვიდა, უღრტიკნეულად იღიშება. მტკიცედ დგას
და შორეთში იყურება; ჩუმად იმის ბერების გალობა, ჩაწო-
ლის ფრად წარწერთა:
„რომი, 1600, 19 თებერვალი. გუმწინე, ზუთმაბოს დილით,
კამო დელი ფორიზე ცოცხლად დაწვეს ცოდელი დომინიელი
ბერი, რომელზეც აღრეც ვაუტობინებდით. მას პირი აუცრეს და
ისე დასწვეს, იმის ნაშნად, რომ წარმოთქვამდა ცოდელი სიტყვებს
და არ მოისმენდა სულიერი მამების შეგონებებს. წუყულ ერთე-
ლის დაღინებით სურდა სიყვდილი. ცოდელი დარჩა, სიყვდილის
წინ აუწა ვეულას, რომ წამებულის სიყვდილით ევლება საყუთარი
ნება-სურვილით. წინდაწინ თქვა, ჩემი სული სამითხემი მოხდე-
ბაო. ახლა დარწმუნდება, სწორად წინასწარმეტყველა, თუ არა“.

ბ ე ლ ა რ მ ი ნ ი. გასმის ფსალმუნების გალობა, ნელა ეშვება ფარად.

ქ რ ო ნ ი კ ა



სამდე საგანი, რომლებიც სრულად ასახავენ ოკეანის აზორიგენთა საქმიანობას და მხატვრულ შემოქმედებას. ამ ექსპონატებს, წლების მანძილზე, თავი მოუყარეს ფრანგმა მხატვარმა ნიკოლოზ მიშუტუშკინმა და მისმა პოლინეზიელმა კოლეგამ ალისა პილაოკომ. გარდა ენოგრაფიული და სახელოვნო ნივთებისა, ექსპოზიციში წარმოდგენილი იყო თვით ამ მხატვართა ნამუშევრები ოკეანის თემაზე.



● **თბილისის შრომის წითელი დროშის ორდენის** ა. ს. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი ერთი თვის განმავლობაში სტუმრად იმყოფებოდა ერევანში. თეატრმა სიმღბე მათურებელს უჩვენა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები.

ერევანთან გამოხოვების დღეს გრიბოედოვლებმა ერევნის კ. ს. სტანისლავსკის სახელობის თეატრში წარმოადგინეს ვ. შუქშინის სატირული კომედია „ენერგიული ადამიანები“. სპექტაკლს, რომელმაც დიდი წარმატებით ჩაიარა, დაესწრნენ სიმბეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მერე მდივანი გ. ახრევი, სიმბეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. დავაიანი. სპექტაკლის შემდეგ რესპუბლიკის ხელოვნების მუშაკებმა მოხლოდეს კოლექტივს გასტროლების წარმატებით დამთავრება. სიმბეთის დედაქალაქის თეატრალური საზოგადოებრიობის სახელით მათ მიმართა კ. ს. სტანისლავსკის სახელობის თეატრის რეჟისორმა, სიმბეთის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ი. ავეტისიანმა. მან

აღნიშნა, რომ ერევანში გრიბოედოვის სახელობის თეატრის გასტროლები ხალხთა შეგობობის ნათელი დამტკიცებია. გრიბოედოვის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. ორდენიამ მადლობა გადაიხადა გუბობილი შეხვედრისათვის.

● ამ ბიწირედ წლის წინათ საბჭოთა კავშირის ეწვია დასავლეთ გერმანიის ხელოვნების მოღვაწეთა ჯგუფი. მათ შორის იყო ჰერმან ვედეკინდი. სტუმრებს შესთავაზეს საბჭოთა კავშირის რამდენიმე ქალაქს სწვეოდნენ და გასცნობოდნენ ჩვენი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებას. ჰერმან ვედეკინდმა პოლიტისი აირჩია. იგი ესტუმრა ოკერის თეატრს, მოისმინა ზაქარია ფალაშვილის ოპერები, გაეცნო თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლებს და გაუჩნდა სურვილი ქართულ ოპერა დაედგა საარბრუკენის თეატრში. ასე დაიწყო საარბრუკენისა და თბილისის საოპერო თეატრების მეგობრული ურთიერთობა, რასაც, როგორც ცნობილია, ამ ორი ქალაქის დამძიმობა მოჰყვა.

ჰერმან ვედეკინდა დიბადა 1910 წელს ვესტფალიის ქალაქ კოსფელში. სცენის სიყვარული, მხაზიობისა და, საერთოდ, თეატრალური ხელოვნებისადმი მიდრეკილება ბავშვობიდანვე აღმოჩნდა. სკოლის დამთავრების შემდეგ, მხაზიობის რთულ პროფესიის რომ დაუფლებოდა, დადიდა ეკრან მასწავლებლობაში. 1928 წელს მას უკვე ჰყავდა თეატრში გზადვით. თეატრში იგი ივიწებდა ყოველდღიური ცხოვრების წვედომანებებს და წარმოდგენის დამთავრების შემდეგაც უპირდა თეატრის დატოვება. დღისით მხაზიობის ისტატობის ეუწელებოდა, საღამოობით კი

სპექტაკლებში სახასიათო როლებს თამაშობდა. ერთხელ ჰყავდა ჩამოვიდა ცნობილი ბერლინელი ანტირეჟისორი აუერბახი, სპექტაკლს დაესწრა, ჰერმან ვედეკინდი მოეწონა და ბერლინში მიიწვია. აუერბახმა იგი ბოლშევილის თეატრის დასში ჩაირცხა. იმ დროისათვის ვედეკინდს შეეძლო სიმულრაც. ცნადაც, მონოლოგების წარმოქმაც. ასეთი მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ მხაზიობას განსარჯილოც სათანადო შესთავაზეს, რამაც იგი გახარა და გააყრევა კრედიტ. მრავალი სანტერესო როლი შესარბოდა ჰერმან ვედეკინდმა ბოლშევილის თეატრის სცენაზე, მაგრამ თეატრად წასვლა მაინც მოუხდა, რადგან ვერ შეეგუა იქ დასადგურებულ მძიმე პოლიტისი ატმოსფეროს.

ვედეკინდი საშუმოდ გადავიდა ბერლინის დას დაიწყო თეატრში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი რეჟისორი ჰაინც პოლდერი. ვედეკინდი ბოლშევის დიდ პატივს სცემდა, მაგრამ მასთან შუშობა უპირდა, რადგან იგი ანგარიშს არ უყენებდა მხაზიობის ინდივიდუალობას. მიუხედავად ამისა, ვედეკინდმა ბოლშევილს ათი წელი იმუშავა. ამ ხნის მანძილზე მრავალი სანტერესო როლი შესარბოდა, მათ შორის ოტელი, რომეო... ამავე დროს, რეჟისორის ახსენებდავით სიმბეთისა და ბოლშევიტის სპექტაკლების დატოვება ემართებოდა.

3. ვედეკინდი თანდათან იტყვის მუსიკალური თეატრი, საოპერო სცენა, რადგან ფიქრობს, რომ მიმდრეკლს გვირის ხასიათისა და გრწმობების გამოხატვა შეუძლია ისეთივე გუნებოთა და მსოფლიორობით, როგორც დრამის მხაზიობის. ხუთი წლით დადებულ ხელშეკრულების თანხმად, დრეკინდის თეატრში უნდა ემდერა, მაგ-

● **საპარტიმპლანს** სუკათების სახელმწიფო გალერეაში დედაქალაქის საზოგადოებრიობისთვის უჩვეულო და მტკადა საინტერესო გამოდგენა მოეწყო — ოკეანის ენოგრაფიისა და ხელოვნების გამოფენა. ექსპოზიციში იყო მულანეზიისა და პოლინეზიის მკვიდრი მოსახლეობის ყოფი, ტრადიციული სულიერი და მატერიალური კულტურის ამსახველი შვიდა-

რამ დრეზდენის თეატრი დაიხურა და ჰ. ვედკინდს ქარისკაცის ფარჯა ჩააყვებენ.

ოპის დამთავრების შემდეგ ვედკინდმა წელ-წელა ჩამოაყალიბა თეიმოქმედი და ისი, რომელმაც მოგზაურობა დაიწყო. პერმანი სოლი კონსერტებსაც მართავდა. ენსემბლით დადიოდა ქალაქიდან ქალაქში, სადაც ასრულებდნენ არიებს მკაცრების, ბეთმონების, შტრაუსის ოპერებიდან. აკონსერტებს რომაულზე უწევდა მისი მეუღლე — დრამატული თეატრის მსახიობი გრეტო შაუნი.

1947 წლიდან პერმან ვედკინდი ბონის საოპერო თეატრის რეჟისორია, დგამს „ჩაბაზუგის“, „ტრაკიასის“, „ფედელიოს“, „რომიო და ჟულიეტას“ და სხვ. აქვე, ბონში, მან ერთი თორმეტი ერთად დააარსა პირველი მსახიობთა სკოლა. იგი მიხვდა, რომ სწავნაზე ძვილებურად თამაში აღარ შეიძლება, საჭირო იყო ახალი სტილი, ახალი ფორმების გამოყენება და ძიების გზას დაედასვა. მის მიერ აღზრდილი მსახიობები საოპეროთა მოწონებს იმსახურებდნენ სხვადასხვა თეატრების სცენაზე.

1951 წელს პერმან ვედკინდს ნიშნავენ მიუნსტერის თეატრის დირექტორად. მსახიობსა და შემოქმედს არავითარი სტრუქტურა არ ჰქონდა ადმინისტრაციული უწყისეთა შეესრულებინა და ფინანსურ საქმეებში ჩაყოფილიყო. მაგრამ, რაკ საქმე მოიხიზოვა, მან მიიღო ეს წინადადება და შეუდგა თეატრის ხელმძღვანელობას. უნდადა თეატრი გადაეხადებინა, უწყველო სპექტაკლებს დაედა. ფართო მავურებლის ყურადღება მიექცია და რეპერტუარში შეიტანა გაბრიელ მარსლის „ფლოის კაცი“, რითაც მწერალს გზა გაუხსნა სცენისაკენ. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. იმავე პერიოდში მან დადგა ოპერები „მადამ ბატერფლაი“,

„აიდა“ და სხვ. სამწუხაროდ, სცენის მოცულობა და ორმოცი კაცისაგან შემდგარი ორკესტრი საშუალებას არ აძლევდა ვედკინდის გრანდიოზული ოპერები დაედა.

ვედკინდის თეატრმა დმის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. მას იწვევენ შვეიცარიის ბაზელის საოპერო თეატრის დირექტორად. ბაზელში ვედკინდი უპირატესად ბალებებს დგამდა, რადგან თეატრში შესანიშნავი ბალეტმაისტრია აღმოჩნდა. ვედკინდის მიერ დადგმულმა საბალეტო სპექტაკლებმა შორის გაიქცა სახელი, განსაკუთრებულ პოპულარობით სარგებლობდა. დირექტორად, ბაზელშივე ჩამოაყალიბა მან მთავრალითა დასი, აღმოჩინდა ისეთი მსახიობები, რომელთაც მანამდე არავინ იცნობდა; ასე განსაჯეთ, „წინე ქალიც კი ამხელა ერთგული თეატრის სცენაზე, რაც მანამდე უპრეცედენტო შემთხვევა იყო. პერმან ვედკინდმა ბაზელში შექმნა ინტერნაციონალური დასი, სადაც თითქმის ყველა ქვეყნის წარმომადგენელი მღეროდა და თეატრმა სახელი გაითქვა.

1960 წლიდან პერმან ვედკინდს ნიშნავენ ჯერ საარბრუენის სახელმწიფო თეატრის დირექტორად, შემდეგ კი გენერალურ დირექტორად. ბაზელის გამოცდილება მან სარის ოლიპს დაქალაქშიც გამოიყენა, პირველმა ჩაუტარა საუბრელო ინტერნაციონალური თეატრის დასში მოიწვია ამერიკელები, შვეიცარიელები, ავსტრიელები, ფრანგები, იაპონელები, პოლონელები, იუგოსლავიელები, რუმინელები; რომელი ერის წარმომადგენლს არ უშედრია მისი თეატრის სცენაზე, რა ერთგუნდის რეჟისორს არ დაუდგამს ბესპექტაკლი, სადაურ მუსიკოსს არ დაუტრავს ორკესტრში. პერმან ვედკინდი დადგამდა ოპერებს სხვა ქვეყნებშიც — მის მიერ

დადგმული სპექტაკლები უნახავო ამერიკელებს, პოლანდელებს, პოლონელებს, უნგრელებს, რუმინელებს... ასეთმა ფართო მასშტაბებმა მას ჰუმანური, შემეწინარებელი ადამიანის სახელი მოუპოვა. კარგი შედეგი გამოიღო საარბრუენში ჩატარებული მარსლის თეატრის დღეებმაც, სადაც დრამატულმა დასმა წარმოადგინა არბრუენის „ლინენკრადელი რომანის“. დადგმა ქართული ოპერის რიგაც დასავლეთ ევროპაში პერმან ვედკინდის ინიციატივით პირველად დადგა ზაქარია ფალიაშვილის „დასი“.

მარიალია, პერმან ვედკინდს მოეწონა ქართული ოპერები და საარბრუენის თეატრში მათი დადგმის სურვილიც გამოქვეა მაგრამ სურვილი ერთმა, დასახლება მოზნის განხორციელება კი — ხელმწიფო თეატრს შეეცხენერალური დირექტორი, გენერალური მუსიკალური დირექტორი და დირექტორი - განმარტულებელი, მაგრამ ძირითადად თეატრის საქმეებს განაგებდნენ მონობრივი კავშირი, სადაც შედარს საქალაქო და სამხარეო ორგანიზაციების წარმომადგენლები. პერმან ვედკინდს უნდა დაემტკიცებინა მათთვის, რომ უცხო, თითქმის უცხოში ხალხის მუსიკალური კულტურა, კერძოდ კი, საოპერო ხელოვნება, დგას იმ დონეზე, რომ ქართული მუსიკალური ნაწარმოების დადგმა საარბრუენის თეატრის წარმატებას მოუტანს და, აი, დაიწყო მჭიდრო კულტურული ურთიერთობა საარბრუენსა და თბილისს შორის. გერმანულად თარგმნა ოპერები „დასი“, „მინდია“, „აბესალომ და ვთერი“, დკლდიაშვილის ინსცენირებული მოთხრობა „სამანიშვილის დედინაცალი“ და რ. ებრალიძის პიესა „გზა მისიანენ“, ხოლო გერმანულად ქართულად მოცარტის ერთ-ერთი უზრწ-



ყინავლების ოპერის „ჩაბაზუგის ფელიტის“ ლირეტი.

საარბრუენში ვედკინდის თაოსნობით დაედა ქართული ოპერები: ზ. ფალიაშვილის „დასი“, „აბესალომ და ვთერი“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“ (რეჟისორი ვ. გორაძეა), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცალი“ (რეჟისორები რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე), რ. ებრალიძის „გზა მისიანენ“ (რეჟისორი ზ. შავენიშვილი), ხოლო თბილისში ვედკინდმა დადგა ვაგნერის ოპერები: „ლოცვნინი“, „მფრინავი ჰოლანდიელი“, მოცარტის „ჩაბრუნური ფელიტა“, გუნოს „ფალსტი“. მტების თეატრში მორპერტის პიესა „ავარი, კარის წინ“. მისივე თაოსნობით რუსეთში ოპერებსა და კულტურადგმა ლესინის „ნათან ბრამერი“ (რეჟისორი ვ. ვაკსიშვილი).

პერმან ვედკინდის — ხელოვანისა და კულტურის მსახურის — დეგის წინა: „ხელოვნება ამ იციმინდობს“ იგი ცდილობს გერმანულ ხალხს გააცნოს ამა თუ იმ ერის ხელოვნება და კულტურა, პრპაგანდა გაუწიოს მშობლიური შემოქმედების მაღალ ნიმუშებს და ამ გზით ერთმანეთთან დაახლოვოს სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენლები.



● საბჭოთა ტანის, გამბარმა ახალგაზრდა ქალმა გულბობილად მიგვიღო თავის ბინაში. კედლებზე გამოფენილია სურათები, პორტრეტები, დიპლომები, კარადემო — მძღვლები, თასები, ფარფიტები. ლამაზა ქურთია მერულეც ამავე თეატრში ცქავებს, ახლა კი პედაგოგის როლის შესასრულებლად ემზადება. ორი ქალიშვილი ჰყავს. უფროსმა უკვე დამთავრა კონსერვატორია სიმღერისა და ფორტეპიანოს კლასი, უმცროსი ჩერ მერვე კლასის მოსწავლეა. ამავე დროს მუსიკალურ სკოლაში სიმღერისთვის მცირეწლოვანია, სკოლაში საცდელად მიიღეს, მაგრამ შესანიშნავად ართქვას თავს.

ნიჭი და მუსიკის სიყვარული ამ ოჯახში თაობიდან თაობაზე გადადის. ბებია ელისაბედი კახეთში საქმიად ცნობილი მომღერალი იყო, გარმწივო თავად უკრავდა თავის სივრცულში 13 გარმონი გააფუჭა. დიდუც მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ქალი იყო.

ომის შემდეგ ლამაზა შობილებთან ერთად ბათუმში ცხოვრობდა. არიებს მღეროდა ჩერ კიდევ მანამდე, სანამ გაიგებდა რა იყო ოპერა, სახელო ოლიმპიადებში მონაწილეობდა. 1947 წელს ბათუმში კომისია ჩამოვიდა ნიჭიერი ახალგაზრდების გამოსავლენად. ლამაზას დედა არ უშვებდა ქალიშვილის, მხოლოდ მამის ჩარევით შემდეგ გადაწყდა მომავალი მომღერლის ბედი. და ლამაზა კონსერვატორიის სტუდენტი გახდა.

ლამაზა ქურთია უკვე 20 წელია სცენაზე. აქედან პირველი სამი წელი თბი-

ლისში, 1960 წელს კი შეულდესთან ერთად კიევი გადავიდა.

ლამაზა იკონებს როგორ ჩავიდა კიევი ილია სარეკომენდარო წერილით, რომლებშიც იყო თხოვნა მიუხედავად მისთვის. იკონებს — ძალიან მუშინობდა.

კიევის ტ. შევჩენკოს სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის ყოფილი დირექტორი ბორის პონომარენკო გვესუბრა — როდესაც კომისიამ მოუსმინა ლამაზას, ყოველგვარი ეჭვი გაქრა, იგი დასმი ჩარიცხეს. ჩქარა ლამაზა ქურთია ცნობილი მომღერალი გახდა.

ლამაზამ უკრაინული ენა არ იცოდა, კიევის თეატრში კი ოპერებს უკრაინულ ენაზე ასრულებენ. მომღერალმა თავისი შესანიშნავი სმენის წყალობით ძალიან ჩქარა შეუთვისა უკრაინული ენის ტერმინები. მახსოვს ერთხელ თეატრის მთავარმა რეჟისორმა დასს ასე მიმართა: „ისწავლეთ უკრაინული სიმღერა ისე, როგორც ლამაზა ქურთია მღერის“.

წარმატებას წარმატებაზე აღწევს — გლინკას სახელობის კონსერვის მოსკოვში, კონსერვის სოფიაში. 1967 წელს ტოკიოში უნდა შემდგარიყო ჩიოჩიო-სანის პარტის შემსრულებელთა კონსერვის. ლამაზა ქურთია გულმოდგინედ ემზადებოდა. არა იტალიურ ენაზე უნდა შესრულებულიყო, თეატრის დირექტორი წავიდა დათმობაზე და ნება დართეს ემღერა ეს არაა იტალიურ ენაზე კიევიც და მოსკოვის დიდ თეატრშიც.

გაზეთი „ვერტენაია მოსკვა“ წერდა: „რაც დღეს სა-

ღამოს დიდ თეატრში მოხდება, ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ — უკრაინელი მსახიობი, წარმომოხობთ ქართველი რუსულ სცენაზე იტალიურად იმღერებს იპონელი ქალის პარტიას“.

ტოკიოში ლამაზა ქურთია პირველი პირობი მოიპოვა. ამის შემდეგ კიდევ ერთი წელი იმუშავა ლამაზამ კიევი. მას დიდ თეატრში ისევდნენ, მაგრამ მშობლიურ თბილისს დაუბრუნდა. დღეს მის რეპერტუარში 700 სიმღერა, ათი გრამფირფიტაა.

თბილისის საოპერო თეატრის ახალგაზრდა მომღერალი ანწრო ფოლია ამბობს — ლამაზა არა მარტო ბრწყინვალე მომღერალია, არამედ შესანიშნავი მეგობარცაა, გამოჩნეულად გულკეთილი, ეხმარება ახალგაზრდებს, მასთან ყოველთვის შეიძლება მიხვლა რეჟისორის. ლქურთია სამჭერ აირჩიეს საქალაქო საბჭოს დეტუტატად. ეწევა საზოგადოებრივ საქმიანობას.

„თეატრი, საზოგადოებრივი საქმიანობა, რეპეტორები, კონცერტები, ოჯახისათვის, ბავშვებისათვის დროს როგორი ნახულობო?“ — ვეკითხებით ლამაზას.

მათთვის დრო ყოველთვის უნდა მქონდეს. თუმცა ახლა, როცა უკვე წამოიზარდნენ, მე ნაკლებად ვპირდები მათ. ყველაზე რთული პირველი პერიოდი იყო, როცა გოგონებმა პატარები იყვნენ, მე მათ ვუშვებდი ძველებურ ქართულ და რუსულ სიმღერებს, ვასწავლიდი მუსიკის სიყვარულს, როგორც ამას ჩემი შობილები მასწავლიდნენ. ყოველთვის უნდა მქონოდა დრო მეზრუნა

მათ სულიერი განვითარებაზე. მუსიკალურ სკოლაში სწავლისას უფროს გოგონის სოფელიკოში შეცვალებულია გაუქმდა, ეს სიმძულე რომ არ დაედგინებინა, ვერსისოდეს კარგად ვეწოდებოდა. ექვსი თვის განმავლობაში ყოველწინდელურად ვამეცადინებდი, ბავშვმა სიმწლე გადალახა. შემდეგ მას ჩემი დახმარება ადარ დასჭირვებია. ახლა კი მხოლოდ კონსულტანტის როლს ვასრულებ ხოლმე.

— რას გულისხმობთ ბავშვების მუსიკალურ აღზრდაში? ეს მხოლოდ სკოლა და ვარჯიში ხომ არ არის?

— რასაკვირველია, არა. პირველ რიგში ბავშვს უნდა გამოუმუშავდეს მუსიკის აღქმის უნარი. სწორად უნდა წარმოართოს მუსიკასთან კონტაქტი. უნდა ვიზრუნო, რომ ბავშვმა მოისმინოს და შეიყვაროს კარგი ფასული მუსიკა. ახლა ტელევიზიის, მასობრივი კულტურის ეპოქაში ეს ძალიან რთულია. მაგრამ ყველაფრის მოსმენა და უფრება მაინც არ შეიძლება. ტელევიზიის პროგრამას შერჩევით უნდა უფროსი მოზარდმა.

— რა არის ყველაზე მთავარი მომღერლისთვის, საერთოდ მსახიობისთვის?

— კავშირი ერთვალ კულტურასთან, ხალხური ტრადიციებისგან მოწყვეტით დიდი ნაწარმოები ვერ შეიქმნება. ამ სიზარათის პირველ რიგში გადავიცემ ჩემს შვილებს და ახალგაზრდა კლდეებს თეატრში.

იონან მაზურჩიკი.
გაზეთი „ვერტენაია მოსკვა“.

პ. კონსერტიდან თარგმანა
ა. გერტენბლიტმა.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1980

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ВЫСОКАЯ МИССИЯ ХУДОЖНИКА

В передовой статье, опубликованной под рубрикой «Навстречу XXVI съезду КПСС и XXVI съезду Компартии Грузии», речь идет о деятельности мастеров изобразительного искусства; отмечается также, что молодые кадры искусствоведов недостаточно активны в изучении и популяризации творчества современных художников. (стр. 2).

Алексей Аргун

ТБИЛИССКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА В СУХУМИ

В Сухуми с большим успехом прошли гастроли Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили. Этому важному событию посвящена статья министра культуры Абхазской АССР А. Ков. (стр. 2).

Давид Каджая

ЗДАНИЕ БУДУЩЕГО

В статье речь идет о строительстве высотных призмобразных зданий к типу которых относятся многоэтажные террасовые дома. Сооружение этих домов было начато во второй четверти нашего века. Автор знакомит читателей со строительно-эксплуатационными принципами таких зданий. (стр. 11).

Джурха Надирадзе

ОСВЕЩЕННЫЕ СОЛНЦЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

Печатается окончание статьи об археологических раскопках в некоторых районах Грузии (см. «Сабчота хеловнеба» № 9, 1980) (стр. 15).

Андрей Балагичвадзе

ПРОБЛЕМЫ КАМЕРНОГО МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В статье народного артиста СССР, композитора Андрея Балагичвадзе речь идет о творческой основе и художественных принципах камерного музыкально-драматического театра, намечена программа работы на ближайшее время (стр. 24).

Этери Шавгулидзе

ЛЕВАН БАЯХЧЕВ — 50

В статье анализируется своеобразная и самобытная портретная и пейзажная живопись Льва Баяхчева. Печатается она в связи с 50-летием художника. (стр. 23).

Ирина Кучухидзе

К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ ТРАГИКОМЕДИИ

Статья является «собой попытку осмысления некоторых проблем жанра трагикомедии. Автор не ставит задачей всестороннего анализа этого сложного жанра. Речь идет в основном о характере конфликта в трагикомедии, об отношении автора к трагикомическому герою, а следовательно о той мировоззренческой платформе, которая, по мнению автора статьи, является определяющей особенностью этого жанра.

Размышляя об основных параметрах жанра трагикомедии, автор полемизирует с бытующим в киноведческой литературе мнением о жанровой принадлежности многих, в основном грузинских фильмов, которые сблизкая и сочетая трагическое с комическим, часто, механически причисляются к жанру трагикомедии. В этом направлении в статье рассмотрены фильмы как русских, так и грузинских режиссеров. (стр. 34).

Кити Мачабели

ОГЮСТ РОДЕН

Статья посвящена жизни и творчеству выдающегося французского скульптора Родена. (стр. 43).



საქართველოს
წიგნების კავშირი

მიხაილ ულიაოვ

«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

В переводе М. Агнашвили публикуется еще один отрывок из книги народного артиста СССР М. Улянова «Моя профессия» (см. «Сабчота хеловნება», № 7, 1978 г., № 10, 1979 г., № 3, 1980 г.). Вниманию читателей предлагается глава «Братья Карамазовы» (стр. 55).

გრეგერ იარულავა

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

Печатается окончание статьи, начатой в девятом номере журнала. (стр. 64).

გიორგი დჯავახიშვილი

АНТРОПОМОРФНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ «КАЗБЕКСКОГО КЛАДА»

В статье анализируются антропоморфные изображения «Казбекского клада», относящиеся к I

веку до н. э., в частности произведения металлопластики, которые отличаются жизненной реальностью и декоративными качествами. (стр. 71).

ლეილა ნანიტაშვილი

ГЕНРИХ ГРИНЕВСКИЙ — ДЕЯТЕЛЬ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье, на основе документальных и мемориальных материалов рассмотрена жизнь и творчество одного из основателей и первого педагога Тбилисской Академии художеств, профессора Генриха Гриневского — поляка, проживающего в Грузии, указана его заслуга, как художника-иллюстратора первого академического издания собрания сочинений Илья Чавчавадзе. (стр. 77).

ჟერენ გუგუშვილი

ТЕАТР В ЖИЗНИ ИНСАРИОНА ЖЕНТИ

В статье речь идет об отношении известного грузинского лите-

ратурного критика к театральному искусству, о роли театра в его жизни. (стр. 82).

ირინა გოგბერიძე

ДРАМАТУРГИЯ ЖАНА ЖИРОДУ

В статье рассматриваются наиболее известные пьесы французского драматурга Жана Жироуд. (стр. 92)

ლაიოშ მაროტი

ДЖОРДАНО БРУНО

В переводе Михаила Квливидзе и Лии Глоцки публикуется пьеса венгерского драматурга Л. Маротти «Джордано Бруно». (стр. 98).

ქურნალში დამუშავებულია მ. ბაბოჯის, პ. შევჩენკოსა და ი. კვაკანტირაძის ფოტოები.

შპატერული რედაქტორი ალექსი ბალაბუჯი.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, შარტავისუფლის ქ. № 5 ტელ. 95-10-24.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1980.

გადაეცა წარმოებას 7/VIII-80 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/X-80 წ.
საბეჭდი ქაღალდი 60x90/8.
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 7,5
საალიტეგო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2242 უფ 0684
ფასი 1 მან.

ტირაჟი 6000

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

39
[Handwritten signature]