

# სტატუტა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

# 7

180  
1985/4

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უკვლევითი ჟურნალი

1985





# ს ა ჯ ტ რ ე თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ბ ა

7 / 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი შურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
მერაბ გვირა  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ ჯიჯნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ნულუკიძე,  
ნიკო ტაყაიშვილი,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ეკონომიკა  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კაცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა  
თბილისი, 1985





# ზინაარსი

<b>თეატრი</b>	ნოდარ გურაბანიძე — „ას მრბასის დღე“ . . . . .	2
	მერაბ გეგია — ჩვენებურების სამყაროში . . . . .	17
	თეატრალური ფესტივალის სახე . . . . .	24
	მსახიობი თეატრის თავად . . . . .	30
	თამაშ ქვარიანი — პირველი ძარბული თეატრალური ზაზუმთი . . . . .	37
<b>მუსიკა</b>	ბორის ლვოვ-ანოხინი — ძივბა . . . . .	38
	მერი დავითაშვილი — მუსიკით ალჰრადა . . . . .	67
	ინესა ზარამიძე — ძარბული ვოკალური ციკლების ზოგადი თეორიები . . . . .	82
	მანანა ზეთისიაშვილი — არტურ მონბერის დრამატული ორატორია „შანა დ'არკი კომპონეზი“ . . . . .	92
	თამარ ჩარეჭიშვილი — კედამოგი და სჯობადო მოღვაწე . . . . .	109
	ლეონარდ ბერნსტაინი — ბულახინი საუბარი კლდოვან მთებზე . . . . .	113
<b>მხატვრობა</b>	ინგა ქარაია — ზაურ გოლაგა . . . . .	63
	მანანა ქარქაშაძე — ვინ იყო მონაზონი ქრისტიანი? . . . . .	70
	გიორგი მახარაშვილი — ირაკლი ოპროპირიძე — 70 . . . . .	87
<b>კინო</b>	გიორგი გვახარია — დღევანდელი დღე და მარადიული სიცოცხლე . . . . .	42
	პიერ პაოლო პაზოლინი — პოეტური კინო . . . . .	55
<b>დრამატურგია</b>	ლაშა თაბუკაშვილი — შინსკინე სავალი ზეზბი (პიესა) . . . . .	135
<b>მეცხარები</b>	ვახტანგ ბერიძე — მოგონებები . . . . .	122
	პანორამა . . . . .	29
	ძრონიკა . . . . .	156

## სტატუსი სტატუსი

გარეკანის პირველ გვერდზე: ზ. გოლაგა — ჩამბაზი  
 გარეკანის მესამე გვერდზე: „ვეფხი და მოყმე“. მოქანდაკე ე. ამაშუკელი,  
 არქიტექტორი ვ. დავითაია  
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ზ. გოლაგა — ბიჭი ცხენზე

1985 წ. № 7

# „ას ერგასის დღე“

ნოდარ გურაბანიძე

რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი „ას ერგასის დღე“, რომელსაც საფუძვლად უდევს მ. კოცელისა ცნობილი ფილოსოფი-კრიტიკული ნაწარმოები, პირველი წარმოების დანიი ჩინი საზოგადოების ყურადღობის ცენტრში მოექცა. დიდი წარმატება ხვდა მას მოსკოვშიც, დიადი გამარჯვების 40 წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო თეატრალურ დათვალეობებზე.

სპექტაკლისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ როგორც საკუთრივ თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლები, ასევე მაყურებელთა ფართო ფენები. ეს ინტერესი მრავალმხრივია განპირობებული. ჯერ ერთი, თვით სტურუას შემოქმედება, აღსავსე მოულოდნელობითა და განსაკვიფრებელი რეჟისორული სკვლებით (რომელიც მაყურებელთა ერთ ნაწილში ერთგვარი შოკის მდგომარეობას იწვევს), ყოველთვის გულისხმობს ისეთ „გამაღზიანებელ“ ფაქტორებს, როგორცაა საყოველთაოდ მიღებული და დაკანონებული სიტუაციის (აზრობრივი, საზოგადოებრივი) თუ არა თავდაყირა დაყენებას. ყოველ შემთხვევაში, იმგვარი ასპექტით წარმოდგენას, როცა მოვლენა სულ სხვა მხრითა შემოტრიალებული ჩვენსკენ. მეორეს მხრივ, რ. სტურუას უაღრესად საინტერესო საოპერო სპექტაკლები („იყო მერვესა წელსა“ „და არს მუსიკა“) შემდეგ მაყურებელი მოუთმენლად მოელოდა დრამატული თეატრის სცენაზე მის მობრუნებას, სრულიად დარწმუნებული, რომ მუსიკალურ სამყაროში მისი რეჟისორული ძიებანი და მონაპოვარი უფრო გამაღივრებდა მის შემოქმედებით პალიტრას.

არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ პრესის ფურცლებზეც რ. სტურუა ხშირად მიმართავს მაცდურ მისტიფიკაციებს. სწორედ მა-

შინ, როცა მკითხველი და მაყურებელი ირწმუნებს, მალე ვიხილავთ, ვთქვათ, „მეფე ლირს“, აღმოჩნდება, რომ რეჟისორის სულ სხვა პიესაზე დაუწყია მუშაობა, ანდა სულაც საოპერო სცენაზე გადასულა. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ნაკლებად ვენდოთ რეჟისორის სიტყვას და უფრო მეტად მის შემოქმედებას დაუჭეროთ. უბრალოდ, ასეთია ბუნება ამ შემოქმედისა, რომელიც ლოგიკურ განსჯასთან ერთად თავის იმპულსებსაც ემორჩილება. აქ გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, მძაფრი თვითანალიზის ნიჭი, რომელიც მას აძლევს კრიტიკულად გაიაზროს არა მხოლოდ გონებაში უკვე შექმნილი, არამედ სცენაზე დადგმული სპექტაკლიც (გავისენოთ, საყოველთაოდ ცნობილი მაგალითი „რიჩარდ III“-ის ხელახალი დადგმისა).

რამდენიმეჯერ დავესწარი „მეფე ლირის“ რეპეტიციებს და დავრწმუნდი, სპექტაკლის ე. წ. „გადაწყვეტა“ (უხერხული ტერმინია!) მას უკვე ნაპოვნი ჰქონდა, ხოლო ზოგიერთი საკვანძო სცენა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს სპექტაკლის ახალი თეატრალური სამყარო, როგორც სტილისტურად, ასევე აზრობრივად (მაგ. ურთულესი სცენა — „ლირის“ ყველა დადგმის კამერტონი — „სამეფოს დანაწილება“, ქალიშვილებთან სტუმრობის, მასხარასთან ურთიერთობის რთული კომპლექსი) სრულიად განსაკუთრებული ორიგინალობითა და, ვიტყვი, ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით იყო განხორციელებული. შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის მკვლევართათვის უთუოდ საინტერესო უნდა იყოს რეჟისორის ბუნების ასეთი უცნაური სიმდიდრე და ფტრიცვალება: რ. სტურუამ თითქმის უკვე მზა სპექტაკლი სცენაზე „მი-



ტოვა“, თავის მეხსიერების სიღრმეებში შეინახა „მეფე ლირის“ გრანდიოზული სამყაროს ურთულესი ნიუანსები და ახალი ოპერის განხორციელებას შეუდგა. ეს დაახლოებით იმას ნიშნავს, რომ მწერალმა თავის მეხსიერებაში დაატყვევოს ეპიური რომანის ყველა დეტალი და ახალი რომანის წერას შეუდგეს.

აქ ერთი ნიუანსიცაა გასათვალისწინებელი — დიდი იმპროვიზაციული ნიჭით დაჯილდოებული რ. სტურუა, თავის თეატრალურ ინსპირაციებისას, ყოველთვის ნათლად უნდა გრძნობდეს — (ანუ ხედავდეს კიდეც) უცილობელ, მყარ, შეუცვლელ საყრდენებს, რაზედაც შესაძლებელი იქნება მთელი თეატრალური თამაშის აგება. თუ აქ რაიმე აკლია, მისთვის სპექტაკლი არ არის დასრულებული. ის, რაც ჩვენ სპექტაკლის რეპეტიციაზე შეიძლება სრულყოფილი გვეჩვენოს, რეჟისორისათვის არ იყოს დამამყაფილებელი, რადგან ჩვენ ვხედავთ მისი თეატრალური სამყაროს ფრაგმენტს, ის კი — მთელ პანორამას. ის, რაც სარეპეტიციო სცენაზე დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი დეტალი გვონია, ადმოჩნდება, რომ მთლიან სპექტაკლში მას მხოლოდ ნიუანსის ფუნქციას დაუკრებია.

„ას ერგასის დღის“ რეპეტიციებსაც ვესწრებოდი. სავსებით დამთავრებული იყო ჰიტლერის ცხოვრების ერთი ხაზი — მისი პათოლოგიური ლტოლვა სისხლისაღრევისაკენ, სისხლით შეღებილი მისი რომანული ისტორიები, რომლებმაც განაპირობეს მისი ხასიათისა თუ ბუნების არასრულფასოვანების კომპლექსი. სქესობრივი ლიბიდოს ეს ავადმყოფური აფეთქებანი მისი ისტერიების, აგრესიულობის, ეპკვიანობის, შავი მელანქოლიის საფუძვლად იქცნენ. მთელი ეს სცენები, გათამაშებული კაფე-შანტანების ფრივოლურ ფონზე, შემზარავი გროტესკის გრამსებს გვიჩვენებდნენ, მაგრამ, შემდგომ, რეჟისორმა მთლიანად უარყო სპექტაკლის ეს ტონი სულ სხვა, ზოგადი, პირობითი თეატრალური ფორმების სასარგებლოდ.

თუ მართალია ჟან ვილარი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ნამდვილი რეჟისურა „მოკვეთის“, შემცირების, უარის თქმის რეჟისურაა, მაშინ რ. სტურუა იმდენ შესანიშნავ სცენურ მომენტებზე ამბობს უარს, რომ აქე-



წამყვანი — გურამ სალარაძე

დან კიდეც ერთი, ახალი სპექტაკლის შექმნა შეიძლება.

ამ შემთხვევაში, რეჟისორმა ამჯობინა არა ამბის თანმიმდევრული განვითარება, არა ადამიანი — პიროვნების ჩამოყალიბების, არამედ ადამიანი — იდეის (სპექტაკლში პიტლერი — ფაშინში) ისტორია. ამიტომაც მან უარი სთქვა ეპიზოდების უშუალო ურთიერთგანპირობებაზე, ისტორიული დროის ერთიანობაზე და უწყვეტობაზე, თვით პიტლერ — ფაშინშის შექმნის ცხოვრებისეული სიტუაციების სიმწყობრეზე და ყველაფერი დაუმორჩილა ისტორიის ლოგიკას. თვით ისტორია კი გადმოცემულია სხვადასხვა დროს გაფანტული უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდების მოზაიკური თავმოყრის პრინციპით. ამგვარი გააზრებისათვის შესანიშნავ მასალას იძლევა თვით მ. კვესელავას წიგნი, რომლის ცენტრშია ნიურნბერგის პროცესი და ამ ამბიდან აღძრული ფილოსოფიურ-პუბლიცისტური მედიტაციები, მარაოსავით გაშლილი მის დიდ სივრცეზე.

პროცესის ფორმა, რომელიც ბუნებრივად გულისხმობს დაკითხვებს, გამოკვლევას, ჩემ-მარიტების ძიებას, შეპირისპირებას, უშუალოდ თხრობას, მოგონებებს, დროის სხვადასხვა პლასტურ გადასვლას, ამ სპექტაკლის თეატრალური ფორმის იმპულსად (და არა მის პირდაპირ სახედ) იქცა.

თუ გავიხსენებთ პეტერ ვაისის „მოკვლევის...“ („Дознание“), სადაც ოსვენციმის

საკონცენტრაციო ბანაის აპოკალიფსური სურათებია რესტავრირებული (პიესას საფუძვლად უდევს 1963—1965 წწ მიანის-ფრანკფურტის პროცესი, სადაც ოსვენციმის ქალათებს ასამართლებდნენ), არ გაგვიკვირდება შევნიშნოთ, რომ აქ ტყვე-პატიმართა მოგონებანი (მოთხრობილი სხვადასხვა ეპიზოდის სახით) ლოკალიზებულია დროითა და ადგილით. თუმცა ეს სრულიად არ ანელებს შთაბეჭდილების თავზარდამცემ ძალას. აქ საშინელებანი კონცენტრირებული სახითაა წარმოდგენილი, პიესის დრამატურ-გიული სამყარო არ სცილდება ფრანკფურტის პროცესის ამბებს და შთაბეჭდილება ცისეთია, თითქოს ჩვენ ამ პროცესის მშრალი ოქმების პეტერ ვაისისეულ მხატვრულ პერიორიზაჟებს ვკითხულობდეთ.

როსთაიელის სახ. თეატრის სპექტაკლის ფორმას, ცხადია, განსაზღვრავს ნიურნბერგის პროცესის პერიპეტეხები, მაგრამ განსაზღვრავს როგორც საწყისი მომენტი, ვინაიდან სპექტაკლი სცილდება ამ ისტორიული პროცესის ჩარჩოებს — იჭრება ისტორიის სიღრმეებში, მოიცავს დღევანდელსა და ზეალინდელ დღესაც. ამიტომაც სპექტაკლის თავისებურებას ცხადყოფს ისტორიული დროის არათანმიმდევრული ჩვენება, სხვადასხვა დროს მომხდარი ეპიზოდების აღრევა, ერთგვარი დროის და ამბების კოლაჟი, რომლის ფონზე ნათლად იკითხება სწორედ ისტორიის თანამიმდევრობა.

აქ ერთმანეთს გვირდით ბუნებრივად თავსდება თვითდაჯერებული, ელვად მეწყამულ ფრენში გამოწყობილი კანკლირი — პიტლერი და მიუნხენის პუტჩის მონაწილე ოციანი წლების ექსტრემისტი — კომედიან-

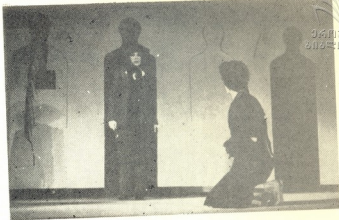
ტი ადოლფი, ფრანუ შიკლგრუბერი (მსახიობი ლიკა ჭავჭავაძე) ჩილი ადოლფით ხტარა და იქვე, თვით ფიურერი, რომელიც კმა-ლავს თავისი წარსულის გახსენებას... ყინცვისის ფრესკის ანგლოზის რელიეფი და თეთრი კოლონადაზე ფრთავაშლილი შავი არწივის გამოსახულება, პიტლერი და მისი ანლაგარბა ორეული, ასევე უღრესად პათეტიკურ, „მყვირალა“ სცენებს, ათობით რეპროდუქტორით გაძლიერებულ ხმებს, ღრიანცელს, გონის წამლებ ყვირილს, მუსიკას (გამოყენებულია ბეთჰოვენის, შუბერტის, ვაგნერის, მილერის, ჩაპლინის ნაწარმოებები) სრულიად მოულოდნელად ენაცვლება წყნარი სცენები, ჩვეულებრივი ადამიანური ხმით გათამაშებული ეპიზოდები: კრეშენდო — პიანოთი შენაცვლებული. ეს ისე ზუსტი სმენით, რიტმის ისეთი მოულოდნელი შენაცვლებით არის ვაკეთებული, რომ ცხადი გახდეს: ამგვარი პათეტიკა ადამიანისათვის შეურაცხყოფელი, უცხო, მიუღებელი და ანტიბუნებრივია. საერთოდ, ფაშიზმს უყვარდა პათეტიკური აღტკინებანი, აღლუმები, მარშები. ყველაფერი საზეიმო, მაჟორულ-პარადული ტონი, დიდი, მონუმენტური. მარადიული (ნათლად გამოიხატა ეს იმდროინდელ გერმანულსა და იტალიურ არქიტექტურაში). ეს ყალბი სიდიადე მშვენივრადაა გადმოცემული ზ. ნინუას სცენოგრაფიაში აქ დომინირებს ვაშლილი სივრცე, თეთრი ფერი, რომელზედაც ძალიან კარგად იკითხება ყოველი დეტალი. სცენის განათების მთელი სისტემა დაბლაა დაწეული, ყველა ნათურა ანთებულია, ყველაფერი თეთრად ილვარებს და კაშკაშა სინათლითაა გაჩახახებული. ეს არის გარემო იმ სპექტაკლისა,



სცენა სპექტაკლიდან



რომელსაც დიდი სინათლე სჭირდება, რადგან მის მონაწილეებს სჯერათ, რომ მსოფლიო-ისტორიულ დრამას თამაშობენ თანაცდროვეთა წინაშე, დრამას, რომელიც სხვა რაფერია თავისი არსით, თუ არა შემზარავად პათეტიკური ფარსი. უკან, ფონზე, სცენის მთელ სივრცეზე და სიმაღლეზე განზიდულია საზეიმო კოლონადა, რომელიც ბრუნავს და კარის მოვალეობასაც ასრულებს. ეს ბრანდერბურგის კარბივით ვეება კოლონადა მთელ სიმაღლეზე ათავისუფლებს სივრცეს, რათა იქიდან ფიურერი შემოვიდეს თავისი კამარლიის თანხლებით. ყოველი გადაჭარბებული მასშტაბი თავის ანტიპოდს წარმოშობს. სეროზულის, დიადის ნაცვლად კომიკურ შეუსაბამობას ქმნის. ბოლოს, ჰიტლერისა და ევა ბრაუნის შემოსვლა ამ კარებიდან, ჯგრის წერის ცერემონიალის შესასრულებლად („არაჩვეულებრივი კარიერა და არაჩვეულებრივი დასასრული“) ამთავრებს ამ კომიკურ, ტრივიალურ ფარსს. სცენის მარცხენა მხარეს (მთელი პირველი მოქმედების მანძილზე) დომინირებს თეთრი პალმის ქვეშ მდგარი სტალინის მონუმენტური ფიგურა (ოცდაათიანი წლებისათვის დამახასიათებელი მშრალი, ცივი მანერით შესრულებული), რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც შეუვალობის, სიმტკიცის, მშვიდი წონასწორობის განსახიერება და შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ ეს არის ჰიტლერის ქვეცნობიერი შიშის სახება, მისი ისტერიულ-კლოუნური ექსტეზის საპირისპირო თავდაჯერებული სიმშვიდე. ამ რელიეფების, მონუმენტების, სკამთა დაბალი რიგების, კიბეებითა და მეტალის სხვადასხვა სიმაღლეზე დაკიდებული ხიდების მთელ სურათს ხანდახან ფარავს ხოლმე სცენის სივრცეზე დაშვებული ფანერის კედელი, რომელზედაც ადამიანის სხეულის ფორმის სილუეტებია ამოჭრილი, ხოლო ერთგან სიურრეალისტის თვალით დანახული გრძელთმიანი ქალის თავია გამოსახული (ხიროსიმაში ატომური ბომბის აფეთქების შემდეგ დანგრეულ კედელზე ადამიანის სხეულის ჩრდილის გამოსახულება აღიბეჭდა!). ეს ფონი აღიქმება როგორც საკონცენტრაციო ბანაის პარაბოლა და როგორც გახსენება იქ დატრიალებული შემზარავი ტრაგედიისა. წამებულთა ამ აჩრდილებიდან გამოდის სწორედ საკონცენტრაციო ბანაის ტყვედყოფილი, სასო-



სცენა სპექტაკლიდან

წარკვეთილი, ისტერიით შეპყრობილი, რათა კვილით გვამცნოს სიმაართლე (მსახიობი გაა ძხელაძე). აქედანვე გამოდის ესეცელი ოფიცერი, რათა წაიკითხოს თავისი წერილი, სადაც იგი სწუხს, რომ უფრო მეტი ადამიანების დახოცვის საშუალება არ მიეცა, მაშინ როცა მისი მეგობარი ამ მხრივ 'ორს წასულა. ეს მონუმენტურ-იმპოზანტური სამყარო, რომლის შემქმნელები (იმპერიის დეკორატორები და დამკვეთები) ვერ გრძნობდნენ მის თეატრალურ-ბუტაფორულ დეკორაციულობას, თ. ნიხუას და რ. სტურუას სცენოგრაფიაში გადაქცეულია ეფექტურ, ნამდვილ თეატრალურ სამყაროდ, სადაც თავისუფლად მოძრაობს სპექტაკლის მთელი სასიცოცხლო მასა.

ფაზიზმის იდეოლოგებს უყვარდათ იმის თქმა, რომ ძლიერი ადამიანის ხელში რადიო მასების დაპყრობის, მისი მონუქსის უღიდესი საშუალებააო. „ინფორმაციის საშუალებანი — ომის საშუალებააო“ — ამბობდა გებელსი. რადიო აძლიერებს არა მარტო ხმას, არამედ ორატორის ემოციურ აღტკინებასაც, რასაც მსმენელები ეგზალტაციაში მოჰყავს. ეს სპექტაკლიც სწორედ რადიოს გამყარებელი ხმაურით იწყება, როცა გებელსის ისტერიულ შეძახილებს (მსახიობი ყანრი ლოლაშვილი) გაბრუებული, ერთიანი ექსტაზით ატანილი რეტდასხმული ხალხის ათასობით ხმა ახშობს. სცენაზე კი ჩვენ ვხედავთ მაყურებელთა დარბაზისაკენ ზურვით მსხდომ მანეკენებს, რომელთაც მარჯვენა ხელი წინ გაუწვდიათ. მცირე ხნის შემდეგ, როცა ჰიტლერი თავის პირველ ნაბიჯებს დგამს პოლიტიკური ავანტურიზმის სარბიელზე, ეს მანეკენები ცოცხალი ადამიანებივით შეიცვლებიან და როცა პათე-



ანტიფაშისტი — ავთო მახარაძე

ტიკურ შეძახილზე შემობრუნდებიან და-  
ბაზისაკენ, სუვევლას ერთნაირი სახე-ნღაბი  
აქვს. ეს ნღაბი მხატვრის გაუწვრთნელი ხე-  
ლით დახატულ ჰიტლერის პორტრეტს მია-  
გავს. ეს არის სცენური მეტაფორა პიროვ-  
ნულის ნიველირების, გამოლენების, ერთ-  
სახოვანებას (უფრო სწორად, უსახურობის),  
ინდივიდუალობის დაკარგვის, კონგლომერა-  
ციისა, რაც ბრწყინვალედ გამოხატა ექვნი  
იონესკომ თავის პიესაში „მარტორქა“.

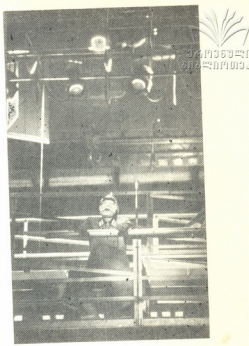
სპექტაკლის ერთ სცენაში დასმული კითხ-  
ვა „საიდან, როგორ აღმოცენდა ევროპის  
განათლებულ ერში, უდიდესი ცივილიზაცი-  
ისა და კულტურის კერაში აი, ამგვარი ბო-  
როტება“, ჯოჯოხეთის ქვეყნელის ეს ამო-  
ფრქვევა, თითქოს მთელი სპექტაკლის მან-  
ძილზე ჩაგვესმის ყურში. რ. სტურუას სპექ-  
ტაკლი არა მარტო ამ კითხვას სვამს, არამედ  
პასუხობს კიდევ მას. საყოველთაო ისტე-  
რია, ადამიანის გონებრივ საზრისს გადაცი-  
ლებული ავანტიურისმისი თარეში, მასობრი-  
ვი ფსიქოზი და მასობრივი ჰიპნოზი, რაც  
გამოწვეულია ადამიანის ქვეცნობიერი სამ-  
ყაროს პერიფერიაში დახშული ეგოს განთა-  
ვისუფლებით და რაც მხოლოდ კომმარტულ  
სიზმრებში ეცხადებათ ადამიანებს — აი, ის  
ფონი, რომელზედაც ძველი ტევტონური  
სული აღორძინდა. მაგრამ, სპექტაკლში მხო-  
ლოდ ინსტინქტების ვაკხანალია როლი. აქ  
ჰიტლერი მიმართავს ადამიანის სულის უძ-  
ვირფასეს და უნაზეს სიმებს — ეროვნულ  
თავმოყვარეობას, ქვეყნის ერთიანობის ალ-  
ტერნატივას, სამშობლო მიწის სიყვარულს,  
რაც თანდათანობით ისეთ ახალ თვისებებს,  
ისეთ ფერებს იძენს, რომ საბოლოო ჯამში  
გადიზრდება რასიულ განსაკუთრებულობაში,  
ღვთით მოვლენილ მესიანისმში. ყოველივე

ამის მისაღწევად მოხმობილია არა მხოლოდ  
ძალა (ძალმომბრებია), არამედ ნიციურად  
ფილოსოფია, ჰიმალაის მთებში შობილი  
მისტიციზმი, სიმბოლიკის და რიტუალების  
მთელი სისტემა. სპექტაკლის სცენოგრაფიის  
სხვადასხვა სიბრტყეზეც იკითხება ეს სიმბო-  
ლოები, უამრავი ნიშანი, ენერგიული მო-  
ნასმით შესრულებული „აგრესიული“ ვეება  
ისრები, ზევით ატყორცნილი პარალელური  
ხაზები პანელებს შორის, ხოლო თვით რი-  
ტუალი, რომელსაც ფაშისტები დიდის პომ-  
პეზურობითა და სერიოზული იმპოზანტუ-  
რობით მისდევდნენ, სპექტაკლის მასის ირო-  
ნიულ-გროტესკული დახასიათების საშუალე-  
ბადაა ქცეული. ფაშისტების რიტუალების  
მთელი სისტემა ოჩოფხებზე უეგმოვნოდ  
შეყენებული თეატრალიზა იყო. ათასობით  
ადამიანის ეს მოკვეთილი, ზუსტად გაზო-  
მელ რიტმს დამორჩილებული ერთნაირი  
მოძრაობა, ერთსულოვანი შეყვარებანი, პა-  
თეტიკური ექსტეზი, გაქვავებულ სახეზე აღ-  
ბეჭდილი პირქუში ნიღბები რ. სტურუას  
სპექტაკლში გადართულია გროტესკულ-ირო-  
ნიულ გრიმასებსა და მიმიკრიაში, ხოლო პა-  
თეტიკა, საგანგებოდ ბუტაფორულია.

ჰიტლერის სიტყვებზე — „ჩვენ აღვზრ-  
დით ახალგაზრდობას, რომელიც შეაძრწუ-  
ნის ხალხობობას, ახალგაზრდობას — მკაცრს,  
მომთხოვნისა და სასტიკს. მე თქვენს თვალებ-  
ში უნდა ვხედავდე მტაცებელი ცხოველის  
ელვას“ — სცენის დიაგნოზზე ჩამწკრივდები-  
ან მისი პრეტორიანული არმიის პირველი მო-  
ხალისენი წინ გაწვდილი მარჯვენი. ეს შავი  
რეპეტიციაა ჰიტლერიუგენდებისა და სს-ელ-  
თა მომავალი არმიისა, რომელთაც ჯერ სა-  
თანადო მუშტრა არ გაუვლიათ. ჯერ არ დახ-  
ვეწილა საზეიმო ცერემონიალთა ფაშისტუ-  
რი რეისურა — ამიტომ ამ მწკრივში ზო-  
გო თავჩაიხნდრული დგას, ზოგს კი ხელი სა-  
ჭირო სიმაღლეზე ვერ აღუმართავს. წინ  
გაწვდილი, შემართული ხელების ქვეშ ნლა  
გაივთის ჰიტლერი, როგორც აღმოსავ-  
ლეთის დესპოტი საჩრდილობლების ქვეშ.  
ერთგან შეჩერდება და გაშლილ საჩვე-  
ნებელ თითს მიაბჯენს გაჯგიმული რაზმე-  
ლის წინ გაშვერილ ხელისგულს და მაღლა  
ასწევს — საჭირო სიმაღლეზე გააჩერებს.  
მის სახეს ამ დროს კმაყოფილი ღიმილი დას-  
თამაშებს. მსგავსი სცენა მეორდება სპექ-  
ტაკლის ბოლოს, როცა ევა ბრაუნთან ჯვა-

რისწერის შემდეგ თავისი უახლოესი თანამებრძოლების წინ გაშვერილ მარჯვენას შეავლებს თვალს. დაუძღვრებული, უცებ დაბერებული, დამბლით გატენილი (სრულიად აშკარაა მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომი) ჰიტლერი ძლივს, ტანჯვა-ვაებით შემართავს გაშლილ საჩვენებელ თითს და უკვე განწირული კაცის მკრთალი ღიმილით გებელსის ხელისგულს მიაბჯენს, შემდეგ მას მალა ასწევს. რიტუალის დამკვიდრებული ფორმა შენარჩუნებული უნდა იქნას! ნაციზმის საყოველთაო კატასტროფის წინ გაკეთებული ეს ქესტი პირქუში იუმორით არის შეფერილი. შავ, ტრაგიკულ ნიღაბს კომიკური ბზარი დაეტყო! ქვეყანა თავზე ენგრევა, აპოკალიფსურ კონფუსიებს „შეუბყრია მთელი რაიხის სამფლობელო და ეს, ამ დროს, იმაზე ზრუნავს, რომ სათანადო სიმაღლეზე შემართოს ხელი გებელსმა. აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ როგორც ჰიტლერის თვითირონია (ამას ნიშნავს, ალბათ, მისი სუსტი ღიმილიც), სიკვდილის წინ გაკეთებული კომიკური ქესტი, ასევე მსახიობის დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი. ჰიტლერის უმნიშვნელოვანესი ვიზიტებიც პრეზიდენტ ჰინდენბურგთან სათანადო რიტმული ხმებითაა „გაფორმებული“. კიბეებზე ამაველი ჰიტლერის ყოველი ნაბიჯის ხმას ემთხვევა და აძლიერებს ფაშისტ თანამზრახველთა ფენების ერთდროული ბრახუნია იატაკზე. ეს აკომპანემენტი ტემპო-რიტმულად გამოჰკვეთს ყოველ ნაბიჯს ჰიტლერისას, რომელიც ჯერ თითქოს თავის ბედისწერასთან შესახვედრად მიდის, მერე კი (ორგზისაა კადერ გამოვრებული ასეთი სვლა) ახლად გამოძცვარი ფიურერის თვითდაჯერებით და თავხედობით სავსე, უკვე გამოთავყანებულ პრეზიდენტ-მანეჟის ემპყრება. მასის ერთგვარ ჰინზოზირებას ცხადყოფს სხვა სცენებიც. ჰინდენბურგთან მორიგე ვიზიტის შემდეგ ჰიტლერი ამბობს: „ჰიმალაის მთებში იღუმალებით მოცული წმინდა ადგილია. იქ სამყაროს უზენაესი მბრძანებელი ბატონობს „შიშისა და ძრწოლის მეუფე“. ვინც ჩემსავით მის არაამქვეყნიურ მოძღვრებას ეზიარება, თავისუფლებასა და ბედნიერებას მოუტანს გზააბნეულ კაცობრიობას“.

ამ დროს მისი მსმენელები რეტდასხმულებივით დაბორილობენ სცენაზე, თითქოს სიმძიმის ცენტრი დაეკარგათ და მთვარეუ-



ჰინდენბურგი — კახი კავასძე

ლივით ინტუიციით იგნებენ გზას. მათი ტახის რხევა, კონვულსური ნაბიჯი საყოველთაო ტრანსს თუ ჩარკომანთა უაზრო ხეტილს შიავავს ჰალუცინაციების სამყაროში. ასევე მექანიკური, მარიონეტულ-თოჯინურია ამ მასეიის სხვაგვარი მოძრაობანი უკვე სხვა სცენურ ვითარებაში — ასეთია სკამთა რიგებზე მსხდომი, დარბაზისკენ ზურგშებრუნებული ადამიანების აქეთ-იქით რწყვა, (ადრლფის „დაბადების“ დროს), პირისახით მათი ერთდროული შემობრუნება მყურებლისაკენ. მოსხლეტით აქნეული მარჯვენა — ხან წინ ხან გვერდზე (როცა რაიმეს მითითებაა საჭირო). ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ხალხის მექანიკურ მანეჟებად გადაქცევის პროცესს, ინდივიდუალური სახის წაშლას, ემოციათა ერთფეროვნებას, აღქმის ერთგვარობას, ანუ ფსიქო-პიროვნული ინდივიდუალობის აბსოლუტურ მოშლას. სპექტაკლის დასაწყისში, როცა ეს ადამიანები სხედან სკამებზე, როგორც ნიურნბერგის პროცესის მონაწილენი თუ დამსწრენი, ყოველ მათგანს (როცა ჩვენსკენ შემოტრიალდებიან) თავისა სახე, საკუთარი გამომეტყველება აქვს. შემდეგ იგივე ადამიანები წარსულის რეტროსპექციის დროს, ჩვენს წინ გადაიქცევიან ნილობსანთა ერთგვაროვან მასად. სპექტაკლში ჰიტლერის მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „მე კარგად ვიცი, როგორ უნდა გამოაჩერებოთ ხალხი, რომ მისი შესარდაჭერა მოიპოვო“ — ამგვარი პლასტიკური სიციხადით და



დინამიურობითაა ნაჩვენები. რ. სტურუა ერთდროულად, პარალელურად გვიჩვენებს ადოლფ შიკლგრუბერის (ნეხვის ხოჭოს) გადაქცევას ფიურერ ადოლფ ჰიტლერად და მასის გადაგვარების, მასზე კოლექტიური ცნობიერის გაბატონების პროცესს, რასაც აგვირგვინებს პიროვნებისა და საზოგადოების გადაგვარება, ადამიანის ფუნქციის დაყვანა უზარმაზარი სახელმწიფო მექანიზმის უმნიშვნელო, თვალშეუვლებ ნაწილაკად.

რ. სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა დიქტატორისა და ხალხის, ტოტალური ხელისუფლებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულება, ვითომცდა ხალხზე ზრუნვით შეწყობილი „პატრიარქების“ (გავიხსენოთ გარსია მარკესის „პატრიარქის შემოდგომა“, რომელმაც თვით რეჟისორის აღიარებით დიდი გავლენა მოახდინა მის ბოლო ძეგლებზე) მთელი ძალისხმევა, მიმართული საკუთარი მესიანური დანიშნულების გასამართლებლად. ყვარყვარე (სპექტაკლი „ყვარყვარე“) მაცხოვრის წამებული, სპეტაკი სახით გამოცხადება დაბნეულსა და შეშინებულ ხალხს, რომელიც მის წინ განრთხმულა, საცოდავად წელში მოხრილი და მიმართავს: „სადამდე უნდა იაიროთ ასე, თქვე უთაურებო. თქვენი ხალხად გახდომას აღარ დაადგა საშველი“-ო. რიჩარდი ბრწყინვალედ იბრუნებს ინგლისის მხსნელის მანტიას და დახვეწილი მანერებით, გამყინავი გულციგობით და სატანური ვნებით შეპყრობილი მილიტარული უზენაესთან შესაერთებლად, თუმცა სისხლში უდგას ტახტი და

მისგან მოკლებული ადამიანების აჩრდილების გარემოცვაში ცხოვრობს.

თუ ყვარყვარესადმი ჩვენი დამოკიდებულება არ სცილდება ირონიისა და იუმორის საზღვრებს, რიჩარდი ძრწოლასა და შიშს იწვევს ჩვენში თავისი „შავი იუმორით“ შეფერილი მკვლევობათა სერიით.

ყვარყვარეს ხალხისათვის თავდადებული ადამიანის ნიღაბი სჭირდებოდა, რიჩარდს — მაკიაველისტური პოლიტიკის ხლოართების გაბმა და ელასტიურობა. ამ ახალი სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟი კი თავიდანვე „ლიაა“, „გახსნილია“. მას არ სჭირდება თვალთმაქცობა, თამაში, წამიერი მისტიფიკაციები, რადგან აშკარად, ყველას დასანახად, ხაზგასმული დემონსტრაციულობით და თვითდაჯერებით მიდის დასახული მიზნისაკენ. რამაზ ჩხიკვაძის თამაშის სტილიც ასევე „ლიაა“, გარეგნული ხერხები მკვეთრია, არა ნიუანსირებულყოფი, პლასტიკის გამოსახულებასავით თვალში მოსახვედრი და ორგანულად გამომდინარეობს ე. წ. „პოლიტიკური თეატრის“ ესთეტიკიდან, რაც ტენდენციურობასთან ერთად გულისხმობს ფორმის სიმკვეთრეს, ერთი უმნიშვნელოვანესი „ფერის“ დომინანტას, რაც, ცხადია, არ ნიშნავს ერთფეროვნებას. როცა სპექტაკლის გმირი თავის თავს არ მძლავს, როცა იგი პირდაპირ ლაპარაკობს თავის განზრახვებზე, თავის პოლიტიკურ მრწამსზე, როცა მისი ცინიზმი სააშკარაოზე გამოფენილი, მისივე ბუნებაა, მაშინ მას არაფრის შენიღბვა, სცენური მისტიფიკაცია, ნიღაბი არ სჭირდება. მშვენივრად



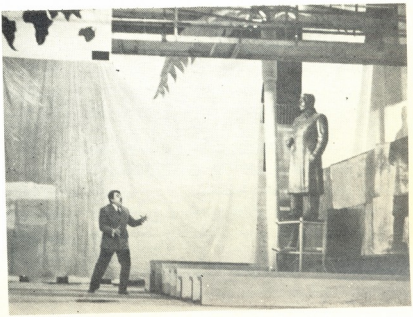
სცენა სპექტაკლიდან  
ქესონი — კახი  
კავსაძე



ესმის ეს რ. ჩხიკვაძეს და მიმართავს ამ შემთხვევაში ერთადერთ სწორ ხერხს — „ხასიათის“ სიღრმეს კი არ ეძებს, ფსიქოლოგიურ საფუძველს კი არ იკვლევს, არამედ იძლევა ამ პერსონაჟის ისტორიულად ჩამოყალიბებული სტერეოტიპის უმთავრესი მომენტების უაღრესად მწვავე, გროტესკულ, ლაპიდარულად დახვეწილ ფორმებს, სადაც ყოველი შტრიხი თუ დეტალი დიდი გამომსახველობითი ძალით, მოტორული დაძაბულობით ხასიათდება. მისი პლასტიკის ყოველი ხაზი რელიეფურად გამოკვეთილია, როგორც გროსის გრაფიკულ სერიებში, ყოველი ყესტი აქცენტია ემოციური ეგზალტაციის თუ დეპრესიისა (სწორედ ამ გზას გადის ჰიტლერი სპექტაკლში — უაღრესი ეგზალტაციიდან უკიდურეს დეპრესიამდე!), მის მიერ წამოსროლილი პოლიტიკური ლოზუნგის თუ სენტენციის აუცილებელი პლასტიკური აკომპანემენტი. მისი თამაშის „ლია ხერხი“ განსაკუთრებით კარგად ჩანს სამ მომენტში: ერთხელ, როცა მისი ბიოგრაფიიდან ფრაგმენტებს მოგვითხრობენ, სადაც ნაჩვენებია ადოლფის სწრაფვა პოლიტიკურ ასპარეზზე ამალგებისა, ამ დროს რ. ჩხიკვაძე ორგზის ზედიზედ შეხტება სცენის მარცხენა მხარეს დაშვებულ კიბეზე და ორჯერვე ძირს ჩამოვარდება. მეორე ეპიზოდი: ალგზნებული, თავისი იმპერული იდეებით ალტაცებული ჰიტლერი დადგება სტალინის ვეება მონუმენტის ქვეშ და გახელებული ყვირის: „სტალინმა უზარმაზარი იმპერია შექმნა. იგი მსოფლიო ისტორიაში უდიდესი პიროვნებაა. ჩვენ

ორნი ვწყვეტთ მსოფლიოს ბედს. ღირსეული მეტოქეები ვართ. ან ის მომერევა, ან მოვერევი. სხვა გზა არ არის“. ამ ტირადის წამოსროლის დროს გრძნობს, რომ ამ მომენტთან შედარებით ძალიან პატარა მოსჩანს და ყვირილის დროს ცდილობს, რაც შეიძლება მაღლა შეტეხს, პაერში გაიწელოს, გაუტოლდეს თავის მეტოქეს. ეს პირდაპირ ჩაპლინისეული გროტესკი კარგად გვიჩვენებს ჰიტლერის მამლაყინწურ-ინფანტილურ ბუნებას, საკუთარი სხეულიდან გამოხტომის კომიკურ სურვილს. მესამე ეპიზოდი: ორეულის გამოცხადება. ეს „ასლი“ (მსახიობი დ. კვირიცხელია) გაცილებით ახალგაზრდაა „დედნთან“ შედარებით. ნელა მიუახლოვდება ორეული თავის პირველსახეს, უკან ამოუდგება და მხარზე მორჩილად შემოუდებს თავს. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ერთ სხეულს ორი თავი გამობმია. შემდეგ ნელა გამოეყოფა ერთი სხეული მეორეს და ორი ჰიტლერი ერთმანეთის პირდაპირ დგება. მოძრაობა სინქრონულ-სარკისებრია. აქ სულის გაორებასთან არა გვაქვს საქმე, არც სინდისის ხმის გაღვიძებასთან (სახის ამგვარ გააზრებას გამოიციხავს ამ სპექტაკლის რ. სტურუასეული სტილისტიკა). ეს არის გაუბედავი კამათი საკუთარ თავთან, რეალობიდან სუსტად აღმოცენებული აზრსა (ორეული) და თავის მსოფლიო-ისტორიულ მოწოდებაში დარწმუნებული ადამიანის ამბიციურ იდეებს შორის. ეს „მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის“ მსჯელობა რეჟისორის ფარსულ დონემდე დაჰყავს ერთი დეტალით: ნამდვილი ჰიტლე-

სცენა სპექტაკლიდან.  
ჰიტლერი — რამაზ ჩხიკვაძე



რი თავში ჩაუტყაპუნებს თავის ორეულს. თავის მხრივ, სინქრონულად, ორეულიც ამასვე აკეთებს. ეს იმდენად მოულოდნელია, რომ ჰიტლერი კვლავ ამასვე გაიმეორებს და კვლავ იგივე მოხდება. თვით სუსტი შეკამათებაც (ანუ რეალობის სულ მცირე შეგრძნება მის არსებობაში) კი მოუთმენელია მისთვის. ჰიტლერი და მისი ორეული ერთმანეთს ყელში სწვდებიან. თვალშეგადმოკარკულნი, ენა გადმოგდებული ჰიტლერი ერთს ამოიხრიალებს, თითქოს საცაა ახალგაზრდა ორეულმა ესა უნდა აძლიოს (წამიერი პაუზა: — ყურადღება კონცენტრირებულია ჰიტლერის გაზომვებზე, მაგრამ იგი შესძლებს მოშთობას თავისი ორეულისას, რომლის სხეული იქვე, სცენაზე დავარდება.

გროტესკული თამაშის სტილისტიკითა აღბეჭდილი სხვა სცენებიც, რომლებიც მისტიურ ხილვებზეა აგებული... ჰინდენბურგის „რეზიდენციის“ (ეს რაღაც ენება ქანდარას ვაგს, ხოლო თავად პრეზიდენტი სრულ სამხედრო ამუნიციის ჩამჭდარი, ფოლადის წაწვეტებული მუხარადით, რომელიც მიხრწნილ ფრინველს, უფრო თუთიყუშს, გვაგონებს) კიბეების მოედანზე (აქედან წარმოსთქვამს ჰიტლერი რამოდენიმე საპროგრამო სიტყვას, ხოლო ყველაზე მთავარს „ჰინდენბურგის ქანდარიდან“ გადმომდგარი) შეყოვნებული ჰიტლერი ხმას შეიცვლის, დაიხშობს, იღუმალებს მიანიჭებს ყოველ სიტყვას („ჰიმალაის მთებში“), თვითონაც წელში მოიხრება. „სასწაულებრივი“ ხილვებით დამძიმებული თავის განწყობილებას სხვებს გადასცემს, როგორც მედიუმი. რეჟისორი და მსახიობი აქ, თითქოს მასობრივ სპირიტუალისტურ სეანსს ატარებენ, რომლის დროს ადამიანები იმასვე ხედავენ და ვანიციდნან, რასაც ამ სეანსის წარმართველნი: „ვერაინ ხედავს იმ კოლოსალურ შენობას, რომლის საძირკველი ჩემი ხელით ჩაიყრება. დღეს მსოფლიო დგას გადამწყვეტი შემობრუნების წინაშე და დროს ამ საუკეთესო ვდგავარ მე. მე განგებამ მომავლინა. ინტუიციით ვიკვებ უზენაეს ჭეშმარიტებას და არა გონებით. სამარის იღუმალ ძალებთან მაგიური კავშირი, აი რა მაძლევს ზებუნებრივ ძალას“. ეს მესიანურ-მისტიკური მომენტი კიდევ ერთხელ გაივლებს მაყურებელთა თვალწინ: წითლად ელვარე ატლასის კოსტუმში ჩაცმული ჰიტლერი

(სპექტაკლის მიხედვით მან უკვე კარგა ხანია, რაც თავი მოიკლა) „ძველი ალტერნატიული ხელში თითქოს ქვესკნელის სიღრმიდან ამოდის (ლიუციფერის გამოცხადებას ჰგავს!) და წინ დაუდგება სპექტაკლის მიხრბებელ — გურამ საღარაძეს. იწყება კამათი მარადიული ბოროტებისა და სიკეთის, თუ ადამიანის გაორებული ინსტინქტების გამო, სადაც ახლად მოვლენილი კანენის სული თავისი ბოროტების გამართლებას სწორედ სიკეთის გამარჯვების სურვილით ხსნის. ეს სცენა (ისევე როგორც „ჰიმალაის საიდუმლოებათა“ გამხელა) უაღრესად მნიშვნელოვანია სპექტაკლში. რეჟისორი და მსახიობი შორდებიან სახის გროტესკული-ირონიულ ინტერპრეტაციას, ჰიტლერის ტრადიციულ პლასტიკურ ხატს, სადაც ყოველთვის ეგზალტაცია სჭარბობს შინაგან წონასწორობას და გვაწყვდიან მის ფილოსოფიურ-ეთიკურ ვაზარებას. ამ სპექტაკლის მიხედვით ჰიტლერი მხოლოდ ავანტურისტული პოლიტიკოსი კი არ არის ფიგლიარკომედიანტის ყესტებით, მარტო პოლიტიკური კარიერის მანიაკალური სურვილით კი არ არის შეპყრობილი, არამედ თვითდაჯერებული მესიანი „ნათელმხიველია“, მსოფლიოს მოვლენების წვდომის ინტუიციური ნიჭით დაჯილდოებული, რაც მის არსებას მისტიკური იღუმალეობით აძენს. ეს მისტიკური ძალა მისი მავნებლობის, მოუგერიებელი გამოსხივების სათავეა, რაც მას საშუალებას აძლევს მონუსხოს ხალხთა მასები და რასიული იდეებით აღანთოს ცივილიზებული ერი. ეს სრულად ახალი მომენტია ამ სახის ვაზარებაში, რაც მის მასშტაბს გლობალურ ხასიათს ანიჭებს. ამგვარადაა გაცემული ორი პასუხი კითხვაზე, თუ როგორ მოხდა, რომ ცივილიზებულმა და კულტურულად ერთ-ერთმა ყველაზე დაწინაურებულმა ერმა ნაციონალურ-სოციალისტური იდეებით დაიბრმავა თავი, აპყვა შავ ბედისწერას.

პირველი პასუხია გოეთეს წინასწარმეტყველური სიტყვები, რომელსაც დიდი შინაგანი რწმენით ანთებული გურამ საღარაძე წარმოსთქვამს. მეორე პასუხია სპექტაკლის ის სცენური ეპიზოდები, სადაც ჰიტლერის სახე ასე ზოგად ფილოსოფიურ-ეთიკურ პრესშია გატარებული. რეჟისორი თვით ამ ყველაზე სერიოზულ ფილოსოფიურ-ეთიკური კამათის დროსაც ერთგულია



თავის ირონიული მანერის. ჰიტლერის ეს ელვარე მემწაული ატლასის კოსტიუმში „ოპერულ-ლიუციფერულია“, ამ ქვესკნელიდან ამოსვლითურთ. ხოლო რ. ჩხიკვაძის — ჰიტლერის შემწყალე, ყოვლისმცოდნე, ყოვლისმზილველი და ყოვლისამხსნელი ადამიანის ტონი კიდევ უფრო რელიეფურს ხდის იმ სიტყვების შინაარსის ჯოჯონეთურ, სატანურ აზრს, რასაც იგი წარმოსთქვამს („...ისევე, როგორც ღმერთს არ მიაჩნია ცოდვად წარღვნა... — „მე მინდოდა მეხილა ცაი ახალი და ქუეყანაი ახალი, რამეთუ იგი პირველი ცაი და პირველი ქუეყანაი წახდა“. ამას მსხვერპლი სჭირდებოდა“).

ჰიტლერის „აღდგომისა“ და „მეორედ გამოცხადების“ ამ ეპიზოდში სხვა უფრო მნიშვნელოვანი აზრიცაა ნაგულისხმევი. ჯერ ერთი, წმინდა თეატრალური დრამატურგიის თვალსაზრისით, ამით სრულდება ჰიტლერის „მესიანური“ ციკლი, „ახალი რელიგიის“ შექმნელის მეორედ შემობრუნების იდეა. მეორე: აშკარაა, რომ ფაშისმისა და მესამე რაიხის განადგურების შემდეგ განვლილი ორმოცი წლის მიუხედავად, საბოლოოდ არ აღმოგზვრილა დასავლეთის პოლიტიკურ ლიდერთა ცნობიერებიდან რასისტული იდეები, რომ ისინი სიცოცხლეს განაგრძობენ არა როგორც რუდიმენტები, არამედ, როგორც ზოგიერთი სახელმწიფოების იდეოლოგიური საყრდენები. მართლაც, რომ შესაძლებელი იყოს ჰიტლერის მკვდრებით მოვლინება, იგი უეჭველად სიამოვნებით, კმაყოფილებით მიიღებენ და ხელეხებ, როცა შეიტყობდა, რომ მისი იდეები დღესაც ასულდამტლებენ მსოფლიოზე ბატონობის (კოსმოსის ჩათვლით) დღევანდელ ადებტებს.

ასე იძენს ეს სპექტაკლი უაღრესად თანამედროვე პოლიტიკურ ყლერადობასაც.

მთავარი მაინც ისაა, რომ ეს აშკარად პოლიტიკური სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სტილისტიკაში ორგანულად ზის. აქაც საცნაურია რეჟისორ რ. სტურუას მიდრეკილება თეატრალური თამაშისა და კარნავალური მრავალფეროვნებისაკენ. წარმოდგენილია დროის სხვადასხვა პლასტი და მათი დაპირისპირება, ამაღლებულის, პათეტიკურის, დიადის ამბივალენტური გადართვა მისსავე საპირისპირო, ირონიულ-გროტესკულ პლანში, სადაც არა მხოლოდ მსახიობის ხელოვნება, არამედ მუსიკა, ხმაური, პლასტიკური

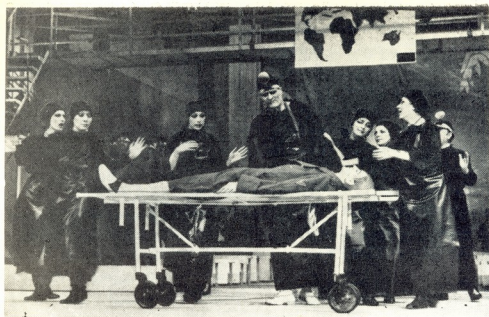
მოძრაობანი, სხვა თეატრალური აქსესუარება ამოქმედებული; ძირითადი მოტივი ვარიაცია, თეატრალური თამაშის სცენური დრამატურგიის სიმკვეთრე, მოულოდნელი რეპლიკები, დიალოგის ვაგარძელება სულ სხვა პერსონაჟის მიერ, წარმოსახული თამაში. ამ მხრივ საინტერესოა სპექტაკლის ორი სცენა — საბჭოთა დოკუმენტური კინოს „ჩვენება“ რაიხის ელიტისათვის და მოქმედებაში ჩართული საოპერო სპექტაკლი.

პირველი წმინდა აფექტურ მოქმედებაზეა ავებული. ევა ბრაუნთან ერთად საზეიმო, ნელი ნაბიჯით შემოდის ჰიტლერი. მთელი მისი კუადრილია აქ არის უკვე. ყველანი მღელვარე მოლოდინს შეუპყრია. ევა ბრაუნი (მარინე კახიანი) სულელურ-გულუბრყვილო ლიმილით შესცქერის ეკრანს, ეტყობა რაღაც მხიარული შოუს მოლოდინშია. ყველასგან განცალკევებული ჰიტლერი წინ მარტო ჯდება. იწყება ფილმი. ყველანი მაყურებელთა დარბაზის სიღრმეში წარმოსახულ ეკრანს უყურებენ. პიონერთა შესრულებით გაისმის ალექსანდროვის „ახალგაზრდული მარშის“ მხნე მელოდიები, წითელ მოედანზე პარადს უჩვენებენ. ჰიტლერი „უყურებს“ ამ დოკუმენტური ლურათის პირველ კადრებს, მის სახეზე რაღაც ვაოცების მაგვარი რამ გაკრთება, სასიამოვნო მოლოდინი უცნაური, ჯერ გაურკვეველი გრძნობით შეიცვლება. კიდევ ორგზის მოითხოვს ფილმის გამორებას და ჩვენ ვხედავთ განწყობილების „ნახტომების“ მთელ გამმას: ხან ვაოცება ეხატება სახეზე, ხან მოულოდნელი ელდისგან აღბრული დაბნეულობა, ხან შიში და ხან მკმუნვარება. ევა ბრაუნს — მ. კახიანსაც კი სახეზე შეჰყინვია თავისი ინფანტილური ლიმილი. რა „დაინახა“ ჰიტლერმა ამ კადრებში — საბჭოეთის სამხედრო ძლიერება, ერთსულოვნება, დარაზმულობა, ახალგაზრდული ენთუზიაზმი, შეშქიდროვება თუ კიდევ ბევრი სხვა რამ...

ყოველ შემთხვევაში, ამ სცენის შემდეგ სავსებით ლოგიკური ჩანს მისი რეპლიკა რიბენტროპისადმი (ბადრი კობახიძე): „დღესვე დაუკავშირდი მოსკოვს და დაიწყეთ მოლაპარაკება თავდაუსხმელობის პაქტზე“. პოლიტიკური მეტეოროლოგიის ეს უყუღმა დატრიალება, ამ წარმოსახული სცენის შინაგანი კანონზომიერების შედეგია.

„ოპერის“ ჩართული ეპიზოდი კი ჭეჭმა-





რიტად რ. სტურუასეული გონებამაგვილო-  
ბით, ფეიერვერკულ-თეატრალურობით, ირო-  
ნიით და ამავე დროს იმ სერიოზულობითა  
გათამაშებული, თითქოს მონაწილენი ვაგ-  
ნერულ ოპერაში გამოდიოდნენ. ეს არის  
ნაციტური ხელოვნების ის სარკასტული  
სურათი, რომლის განწყობილებასა და სულს  
ასეთი სიმძაფრით სხვა ვერაფერი, ალბათ,  
ვერ გვაგრძნობინებდა. შავ ხალათებში გა-  
მოწყობილი საოპერაციო პერსონალის (ქალ-  
თა და ვაჟთა გუნდები) — ყოველი მოძრა-  
ობა მუსიკის რიტმზე გადატანილი რიტუა-  
ლური ქმედებაა, სადაც პათეტიკურ რეჩიტა-  
ტივებს (შესანიშნავნი არიან მთავარი ექი-  
მი-ოპერატორი კახი კავსაძე და ჟანრი ლო-  
ლაშვილი), გუნდის მღერადი მელოდია  
ენაცვლება, ირონიულ — პიკანტურ ჰმებს  
ტრაგიკულ-საზეიმო ინტონაციები, მექანი-  
კურ მოძრაობას — თავზარდაცემული და  
შეშინებული გუნდის (პაციენტი ოპერაციის  
დროს გარდაიცვალა!) ქაოსი. ეს თითქოსდა  
შავი ფრინველების გუნდი აქეთ-იქით აწყ-  
დება, ტრიალებს, შფოთავს, ყვიროს, წამიე-  
რად ირინდება, რათა ისევ ქაოსმა გადაიაროს  
მის თავზე (პლასტიკურად ძალზე გამოსახ-  
ველია ეს სცენები). შემდეგ ყველაფერი  
მშვიდდება, წყნარდება, რადგან „ოპერის“  
პროტაგონისტები (ისევ კ. კავსაძე და ე. ლო-  
ლაშვილი) იუწყებიან, რომ მხოლოდ ჩვენს  
ფიურერს თუ ძალუქს საოპერაციო მაგიდა-  
ზე მდებარე უსულო გვამის გაცოცხლებათ.  
საზეიმო-ლორიკული მუსიკის ფონზე ნელა,  
თითქოს წმინდანი ღრუბლებზე მოაბაჯებსო,  
შემოდის ექიმის რუხ ხალათში ჩაცმული პიტ-

ლერი, თავზე პატარა „შარაჯენდელი“ დასთა-  
მაშებს, ხელების მტევნები მხურვალე მლოც-  
ველვით აღუბყრია. მისი არია ნუგეშსა და  
მოწყალებას ჰქვინს საოპერაციოს და ბუნებ-  
რივია, გვაშიც შეინძრევა, გაცოცხლება,  
მარჯვედ გადმოხტება მაგიდიდან და შეუერ-  
თდება გუნდს, რომელიც ფიურერის დიდებას  
აღაველენს. მთელი ეს ირონიულ-პათეტიკუ-  
რი „ჰიმნური“ მუსიკით საესე სცენა მთავრ-  
დება იმით, რომ ყველა მალლა შემართავს  
მარჯვენას, ხოლო სახეზე მოწიწებასა და მორ-  
ჩილებას გამოიხატავს. ეს ელვარე თეატრა-  
ლური ინტერმეცო სცილდება კონკრეტულ  
მიზანს — გვიჩვენოს თუ სადამდე მიიყვანა  
ხელოვნება არიულმა თეორიებმა ესთეტიკის  
სფეროში. მთელი სპექტაკლის კონტექსტში  
მას უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება: იგი  
სპექტაკლის ირონიული მეორე პლანია, მისი  
მეოხებითა დამდაბლებული იდეების მთლიანი  
სისტემის — პოლიტიკური, სახელმწიფოებრი-  
ვი, რასიული, საზეიმო-ტრიუმფალური დეკორ-  
ი. რევისორისა და კომპოზიტორ გ. ყანჩელის  
ხელით მთელ ამ პომპეზურ ფასადზე გარტეს-  
კულ-პაროდიული გამოსახულება მიფენილი,  
რომლის მიღმა (რაც არ უნდა საზეიმოდ  
ეშვებოდეს ზემოდან ქვემოთ უზარმაზარი  
სვასტიკიანი დროშა), უკვე ყველაფერი სა-  
ერთო ირონიულ ტონალობას იქენს.

ამ ირონიულ თემას კიდევ სხვა ელფერს  
სძენს კახი კავსაძე, რომელიც სპექტაკლში  
რამოდენიმე სრულიად განსხვავებულ როლს  
თამაშობს, მიხრწნილ პრეზიდენტ პინდენბურ-  
გსა და ექსცენტრულ ამერიკელ ბრალმდენ-  
ზელს — ჯეკსონს, ამერიკელ გენერალ ტიმ-





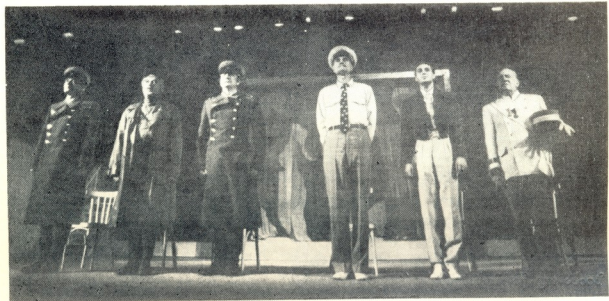
ბერლიესა და მთავარ ჭირურგ-ოპერატორს („ოპერის“ ჩართულ სცენაში). საოცარია ამ მსახიობის მრავალმხრივობა, მისი პლასტიკური გამომსახველობის მკვეთრი ნიჭი, სცენურობის გრძნობა. ყველა ეს როლი ეპიზოდურია, თითქოს პოლიტიკური რეჟისათვის განკუთვნილ ჩარჩოშია მოთავსებული, როცა მომენტალური პლასტიკური ხატის შექმნაა საჭირო, მაგრამ ოთხხვე ეს როლი ისეთი სიცხადით და სტილის გრძნობითაა შესრულებული, რომ ყოველ ეპიზოდს სათანადო აზრს, და განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. პრეზიდენტ ჰინდენბურგის ეს უწყინარი დიღინი (გეგონებათ ღრმად მოხუცი კაცი მზეს ეფიცებო), თითქოს პარკინსონის დაავადებით შეპყრობილი ადამიანის მოძრაობა, ვანურჩევილობა ფიტულისა (მალლა შემომქდარი: ქვეყანას ზემოდან დასცქერის), პატრიაჩი-მარიონეტის ზუსტი სახეა. ამ როლს სპექტაკლის სოციალურ-პოლიტიკურ მოტივთა სპექტრში თავისი განსაკუთრებული შტრიხი შემოაქვს: სახელმწიფო ხელისუფლების პირველი კაცის ამ დაჩაჩანაგებულმა მდგომარეობამაც შეუწყო ხელი ენერგიული ადოლფის აღმასვლას (პიტლერის მესამე, საბოლოო ვიზიტი, პრეზიდენტთან განსაკუთრებით ცხადპყოფს ამ კონტრასტს).

...ჯეკსონის შემოსვლა გლენ მილერის მუსიკის მხიარულ ტალღაზე კ. კავსაძეს ლალი სცენური სიმსუბუქით და მოქნილობით აქვს ვაკეთებელი, მაგრამ ეს სილაღე და სიმსუბუქე „შემპარავია“, ეშმაკური ქვეტექსტის შემცველი ხალისიანი ჯეკსონის თვალის-

მომჭრელი ეესტიკულაცია, სწრაფი, ქაოტური მოძრაობანი, მთელი ეს არეული პლასტიკური ნახატი, თავის დასასრულს ჰპოვებს — როგორც კარიკატურების სერიის უკანასკნელ კადრში — ჯეკსონის უკანასკნელ ეესტში: არეულად, თითქოს უაზროდ აქნულ-დაქნული მარჯვენა მკლავი ფაშისტთა მისალმების რიტუალურ ეესტში გადაიზრდება. საყურადღებო ისაა, რომ მთელი ეს პლასტიკური ფეიერვერკი კონტრასტშია იმ სიტყვებთან, რასაც ჯეკსონი წარმოსთქვამს. სხვაპასუხობით ამოტყორცნილ მთელ მის ტირადას ამთავრებს ფრაზა: „ცივილიზაცია დაილუპება, თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“, ამ ფრაზას ემთხვევა უკანასკნელი პლასტიკური ეესტიკ — ნაცისტური მისალმება. კ. კავსაძე იმგვარი ინტონაციით გვიწყვის ფრაზას: „თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“, რომ იგი ერთდროულად აჯამებს იმას, რასაც აქამდე ლაპარაკობდა და ამავე დროს გულისხმობს თვით სიმბოლურ ეესტსაც („თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“ — ანუ ნაციაში თუ განმეორდათ). მაგრამ აქ კიდევ სხვა ქვეტექსტია — ჯეკსონის მთელი ეს მანერა, ნაცისტთა მისალმების გამომხატველი მოძრაობისკენ მთელი მისი სხეულის ინტუიციური ლტოლვა — გამოხატავს ამერიკელი მოსამართლის ფარულ, შინაგან სურვილს — იგი სულაც არ იქნება წინააღმდეგი „თუ ეს ყველაფერი განმეორდება“.

პოლიტიკური თეატრისათვის აოცილებელი — „წამყვანის“ როლი — ამ სპექტაკლში გურამ საღარაძის აკისრია. იგი არის მთხრობელიც, კომენტატორიც, განმსჯელიც,

სენა სპექტაკლიდან



რომელიც სცენურ მოქმედებას ხან „გარედან“, დისტანციიდან აფასებს, ხან თვით არის ამბის მონაწილე, ხან კი წინ უძღვის მოქმედებას. მას ხელში უჭირავს დოკუმენტური მონტაჟის ის უხილავი ძაფი, რომელიც აქ ყველაფერს აერთიანებს. მსახიობს ზუსტად აქვს ნაპოვნი თხრობის ტონი — იგი „განდობლილი“ აუდიტორიასთან და ამ დროს მისი ხმა გულში ჩამწვდომია, შინაგანად გამთბარი, წრფელი, მომაჯადოებელი. მის ეპიურ თხრობას, ხმამაღლა ფიქრს ზოგჯერ თავშეკავებული მრისხანება ენაცვლება, გულითად ტონს კი ოფიციალური, ცივი, ობიექტური ადამიანის ხმა (ნიურნბერგის პროცესის დროს), თითქოს ისტორია ალაპარაკდოდ. მეტყველების ეს უაღრესად მდიდარი პალიტრა, მას საშუალებას აძლევს წამყვანი „გამიჯნოს“ ხოლმე ავტორისაგან, „ისტორიის ხმას“ პიროვნული, ინდივიდუალური განცდებით სავსე ადამიანური ხმა დაუწყვილოს. როცა გ. სალარაძემ მღელვარედ წარმოსთქვა „საოცარი გრძნობა დამეუფლა, როცა ნიურნბერგის პროცესზე ამ გაუფიქრებორობითა გამოაშკარავენის დღეებში გოეთეს სახელი ახსენეს. დარბაზს თითქოს სინათლე მოემატა“ — პირადად მე ისეთი შეგრძნება გამიჩნდა, თითქოს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს მართლაც მოემატა სინათლე. მსახიობი საგანგებოდ არ ცდილობს წამყვანის ინდივიდუალური პორტრეტის შექმნას. რეჟისორისა და მსახიობის ჩანაფიქრი უფრო მასშტაბურია, ვიდრე ამას კონკრეტული ადამიანის სცენური გამოსახვა მოითხოვს. მაგრამ მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაინც იგრძნობა გ. სალარაძის, როგორც მოქალაქისა და ხელოვანის დამოკიდებულება სცენაზე ნაჩვენები მოვლენებისადმი. მას, ამ შემთხვევაში აუცილებელ პათეტუკასთან ერთად („სასოწარკვეთის კი არა, განგაშის დროა. ვიმეორებ, გულგრილობა დამდუპველია, უღარდელია მით უფრო. ამის უფლებას არც ის გვაძლევს“) არ სტოვებს იუმორის გრძნობა (ყოვლისმცოდნე ადამიანის ღიმილით შესცქერის გაცხარებული პიტლერის ეგზალტირებულ ექსტიკულაციას და უსმენს ვულკანური ლავის მხურვალეებით ამოტყორცნილ ტირადებს).

სპექტაკლში გამოგონილი ამბები, ფანტაზიისა თუ წარმოსახვის სურათები („ოპერის“

ეპიზოდი, გარდაცვლილთა რეანიმაცია ა. შ.) „დამონტაჟებულია“ ისტორიულად მართად მომხდარ ამბებთან თუ ლირიულ-წიაღსვლებთან. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია წამყვანისა და პიტლერის „შეხვედრა“ ნიურნბერგის პროცესის შემდეგ. ამ სცენას რ. ჩხიკვაძე და გ. სალარაძე ჰემმარიტი ოსტატობით ატარებენ. გ. სალარაძის მიერ თქმული ყოველი ფრაზა რწმენის, სიკეთის სხივითაა ვნათებული, ხოლო რ. ჩხიკვაძე სატანური თვითდამწვიდებით და სარკაზმით ავსებს სიტყვას („ჰუმანური ომი! გსმენიათ ასეთი მცნება? ჰუმანური ომი!“).

ღიალოგი იღვმალი ინტონაციით იწყება და თანდათან გადადის ზნეობრივ დისპუტში. ერთმანეთს ეჯახება ორი თვალსაზრისი, ორი სამყარო. ერთის მხრივია ზღვარდაუდებელი ცინიზმი, წამლეკავი ომის აპოლოგია, მეორეს მხრივ კაცობრიობის სიციცხლისა და წარუხოციელი სიკეთისადმი რწმენა.

სპექტაკლის მკაცრ, რაციონალისტურ სტრუქტურაში ჩასმული ორი ამბავი ძვირფასი თვლებივით ანათებს საერთო პირქეშ ფონს. ეს არის ომში დაღუპული ჰაბუის — ნიკო ტატიშვილის მშობლებისა და მიხეილ მამულაშვილის ყვავილის ისტორია, მოთხრობილი გულისშემძვრელი უბრალოებით, სულის სიღრმეში ჩამწვდომი ხმით.

რეჟისორი ამ ორივე ლირიკულ ეპიზოდს საერთო სურათში ისეთნაირად და იმ ადგილას სვამს, რომ მკვეთრად გამოჩნდეს ეპიზოდების ტონალობის კონტრასტულობა, რიტმული ქსოვილის მრავალფეროვნება. ნიკო ტატიშვილის ამბავი უშუალოდ მოსდევს „რესტავრირებული“ შიკელანცის (მსახიობი აკაკი ხიდაშელი) მიერ გადმოცემულ კავკასიისა და, კერძოდ, საქართველოს განსახლების შემხარავ ფაშისტურ პროექტს. ამ გეგმის მიხედვით თითქმის მთლიანად უნდა მოესპოთ საქართველოს მოსახლეობა. აღლკვებული, შეწუხებული წამყვანი — გ. სალარაძე მღელვარედ გვამცნობს: „საქართველო გადაურჩა ამ განსაცდელს. მაგრამ მსხვერპლი კი დიდი იყო. ქართველმა ხალხმა პირნათლად მოიხადა ვალი სამშობლოს წინაშე. საქართველოდან 700 000 კაცი წავიდა სამამულო ომში, ესე იგი, ყოველი მეხუთე კაცი ფრონტზე იყო“. ამ ფონზე, უგრცეს პანორამაზე უცებ ნათდება, თითქოს ღვთაებრივმა სხივმა გამოჰკვეთათ — ნიკო ტატი-

შვილის ტრაგიკული სახე. რბილდება მსახიობის ხმა, უშუალო ინტონაციებით, გახშირებული ფიქრებით ჩავესმება თავზარდამცემი სიკვდილი კაცისა, რომელსაც „ახალ მოსულ თოვლზე რომ გაველო, კვალს არ დასტოვებდა“.

მიხეილ მამულაშვილის ყვავილის ამბავი კი, ეს ლირიკული მინიატურა, უშუალოდ მოსდევს წამყვანისა და პიტლერის უკანასკნელ (ზემოთ მოხსენებულ) დიალოგს. აქაც გ. სალარაძე ვირტუოზული ოსტატობით გადადის მღელვარე ტონიდან ინტიმურ თხრობაზე, როცა სატყვიით პირდაპირ ხატავს თავის ბაღში მდგარი მოხუც მიხეილს, რომელსაც ქვის პატარა ნატეხის შუაგულში ამოსული პაწაწინა პირიწვე უჭირავს („თვალეზგაბრწყინებულს ხელში რაღაც ეჭირა. ისე ნაზად, ისე სათუთად, ისე ფაქიზად, თითქოს საკუთარი გული მოაქვსო“).

ორივე ეს ეპიზოდი რიტმის ზუსტი გრძობითა და შეუმცდარი სმენითაა ჩართული დინამიურ, სხვადასხვა სმებით, მუსიკით, ხმაურით სავსე მოქმედებაში და სრულიად მოულოდნელი, ლირულ-ადმსარებლობითი ნაკადი შეაქვს სპექტაკლში.

ამგვარი პიროვნულ-ადამიანური მოტივების შეტანა (როგორც რუსმა კრიტიკოსებმა შენიშნეს „იმის ქართული სუნთქვა“) ბუნებრივია, საერთო დრამატისმის და ტემპორიტმის შენელებას გამოიწვევდა. შეუძლებელია ეს არ სცოდნოდა და არ ეგრძნო რეჟისორს, მაგრამ მაინც წავიდა ამაზე, იმის გამო, რომ არ სურდა მოწყვეტილად, იზოლირებულად ეჩვენებინა ნაციონალის ჩასახვისა და გავრცელების საყოველთაო პროცესი, ფაშისმის აღზევების გლობალური სურათი ქართული სინამდვილისაგან მოწყვეტით. ამ საყოველთაო მასშტაბში ორგანულად არის გაკეთებული „ქართული აქცენტი“.

ცხადია, რეჟისორს სურდა ქართველი მსახურებისათვის ნათელი გაეხადა თუ რა კონკრეტულ ფორმებს მიიღებდა ფაშისმის დიქტატურა მეტროპოლიის მიღმა, რა დამლუბველ გავლენას მოახდენდა იგი ეროვნულ თვითმყოფლობაზე, საერთოდ ეროვნულ არსებობაზე. ამ მოტივის ხაზგასმა აუცილებელი იყო რეჟისორისათვის. ამას გარდა, პირადად მე მგონია, რომ აქ სხვა რიგის თეატრალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ე. წ. „პოლიტიკური თეატრი“, რომე-

ლიც მთლიანად ემყარება დოკუმენტს, ნამდვილ ფაქტს, ისტორიულ სინამდვილეს. მათს მონტაჟს (კოლაჟთან ერთად) მიმართავს, თეატრი, რომელიც გულისხმობს დაუფარავ ტენდენციურობას, პლაკატურობას, საგაზეთო სიმახვილეს და ამ დროს იყენებს სახალხო მოედნების სანახაობისათვის ორგანულ ფორმებს (გროტესკს, კარნავალურ სიჭრელეს, ბუფს, ფარსს, პანტომიმას), თითქმის სავსებით გამორიცხავს ინდივიდუალურ, ემოციურ-ლირიულ მოტივებს, პიროვნულ განცდებს. რ. სტუჟილა თამამად არღვევს ამ სტერეოტიპს და, შესაძლოა საერთო დინამიზმის საზიანოდ, შემოაქვს ადამიანური განცდების მთელი გამმა. უკვე პირველსავე მოქმედებაშია ეს საცნაური (გავიხსენოთ გ. სალარაძე-წამყვანის სიტყვები „ეზვიარ ჩემს აივანზე თბილისში, გავცქერი გმირთა მოედანს და ვფიქრობ — ნეტავ რატომ ვერ ეტევიან ადამიანები ამ საოცრად ჰარმონიულ და თვალუწყვდელი სამყაროში“), მაგრამ განსაკუთრებითაა გაძლიერებული მეორე მოქმედებაში. თუ დავაკვირდებით, არ უნდა გაგვიჭირდეს ამ ლირიული ხაზის მთლიანობის შემჩნევა. საერთოდაც არ უყვარს რ. სტუჟილას რომელიმე ერთი მოტივის შუაზე გაწყვეტა, მიტოვება. ყოველი სულ მცირე თემაც კი მასთან ბოლომდეა დამუშავებული. თუნდაც ავიღოთ ისეთი ინტერმედიული ანუ მოქმედების საერთო განვითარებას მოწყვეტილი ეპიზოდი, როგორიცაა „ოპერა“, სადაც მიცვალებულის ვაცოცხლება ხდება. ეს ფეერიულ-გროტესკული სცენა თავის მძაფრ ირონიულ გამოძახილს პოულობს არნო შოკელანდის „მკვდრეთით აღდგომის“ უკიდურესად გროტესკულ სცენაში, რომელსაც სტილის და პირობითი სიტუაციის ზუსტი შეგრძნებით ასრულებს ა. ხიდაშელი. სცენის შუაში მდგარი კუბოდან მოულოდნელად წამოხტება ტანსაცმელ-შემოხეული (ალაგალაგ შიშველი სხეული მოუჩანს) ფეხშიშველა, თვალბდაჭყეტელი შოკელანდი. მთელი მისი კარიკატურული გარეგნობა უკვე სასაცილოს ხდის მის ტიტულსაც — (კავკასიის გენერალ-გუბერნატორი) — და თვით მის პიროვნებასაც. ამ სამარადის ამოღებული კაცის სხაპასუხით ლაპარაკი, მკვეთრი ყესტები, მისი მამლაყინწური პოზები ჩვენთვის, მსახურებისათვის, რომლებიც დროის დისტანციიდან აღვიქვამთ ყოველივეს, მხოლოდ



„მისტერიალური ბუფია“ და ჩვენი მისდამი დამოკიდებულება ირონიას არ სცილდება. თუ „ქირურგ-ადოლფის“ მიერ გაცოცხლებული მიცვალებულის ეპიზოდი რაღაც „სახალისო ბიბლიის“ შთაბეჭდილებას სტოვებს, ეს მკვდრებით მოვლინება კიდევ უფრო ფარსულს ხდის პიტლერის მიერ, ამბიციურ მაგიურობას („მე განგებამ მომავლინა“). მაგრამ, რეჟისორმა იცის, რომ კავკასიასთან, კერძოდ, საქართველოსთან დაკავშირებული ამბები, არ შეიძლება შეკედანცის კომიკური ინტროდუქციით დამთავრდეს (შეკედანცის სიტყვები „კავკასიელებს პირველ ხანებში ნება მიეცეთ... შეინარჩუნონ ეროვნული ტანსაცმელი, შეასრულონ ძველი ადათ-წესები, შეინარჩუნონ საკუთარი ენა და იმდროინდელი ეროვნული სიმღერები“ ერთგვარ პლასტიკურ გამოძახილს ჰპოვებენ: სცენის სიმალღეზე გადებულ ხილზე გამოვარდება ჩოხა-ახალღეში გამოწყობილი ჯ. ვაფორდაშვილი და „მთიულურის“ ილეების „მჭექა-რი“ შესრულებით გაირბენს სცენის ერთი კილიდან მეორემდე. აქ, სხვათაშორის, სხვა ქვეტექსტებია — რეჟისორს მწარედ ელიმება იმ პატრიოტებზე, რომლებსაც თავისუფლების სიმბოლოდ ქართული ქამარ-ხანჯალი და ძველი ადათ-წესები — ეს გარეგნული სიმბოლოები — მიუჩნევიათ).

მართლაც, არ შეიძლება საქართველოს მოსალოდნელ ბედ-იღბალზე მსჯელობა შეკედანცის ამ პოლიტიკური ბუფით დასრულდეს (მითუმეტეს, რომ მას ერთობ კომიკური ფინალი აქვს: შეკედანცი აიტაცებს იმ კუბოს, რომელშიაც წელან იწვა და რომელშიც მდგარმა ვრცელი სიტყვა წარმოსთქვა, ილიაში ამოიჩრის და სცენიდან გარბის) და რეჟისორი ამ კომიკურ ნიღაბს მომენტალურად უნაცვლებს წამყვანი — გ. საღარაძის სერიოზულსა და შეშფოთებულ, მეტყველსა და აზრიან სახეს. შინაგანად დამუხტულ ეპიზოდს (საიდანაც კივებით, თუ ვისი განადგურება ეწადათ რეიხ-ს მესვეურებს საქართველოში).

სპექტაკლის ყველა ძირითად ეპიზოდს ამოქმედებს და ძაბავს წამყვანის — გ. საღარაძის აქტიური პოზიცია, იდეათა პერსონიფიკირების ფონზე გამოკვეთილი მისი ცოცხალი სახე, სცენური ნაქვეთების განუწყვეტელი კონფლიქტურობა და თეატრალურ ფორმათა ინტენსიური ურთიერთიხე-

მოქმედება. ამ დრამატისმის ეროვნულ-დამატებით ძალას წარმოადგენს ავთოგრაფიის რაძის — ანტიფაშისტი (ფაქტიურად მეორე მთხრობელი), რომელიც „შვიგნიდან“ აფეთქებს მოქმედებას. თუ გ. საღარაძის — წამყვანი უპირატესად ობიექტურობის შენარჩუნებას ცდლობს, ა. მახარაძის ანტი-ფაშისტი მკვეთრად სუბიექტურია და მასში პათეტიკურ-ირონიული და თეატრალური თამაშის განწყობილება სჭარბობს. იგი სპექტაკლში პიტლერის პირველი გამოჩენისთანავე შემოდის, რათა დაიწყოს და დამთავროს ისტორია „ბავშვობა და ყრმობიდან“ ვიდრე „არაჩვეულებრივი კარიერის არაჩვეულებრივ დასასრულამდე“. მსახიობი მშვენივრად უხამებს ერთმანეთს მთხრობელისა და კომენტატორის როლს. აი, სწორედ აქ ამქვადუნებს იგი მოვლენებისადმი ორგვარ დამოკიდებულებას — თხრობისას მისი ტონი საზეიმო, ამაღლებულია, იმდენად ამაღლებული ფაქტთან შედარებით, რომ აშკარად ჩანს კომედოური შეუსაბამობა. კომენტაციების კი უფრო სარკასტულ-შემპარავი ტონი სჭარბობს. სერიოზულის და კომიკური ტონის ეს სიმბიოზი ძალიან მკვეთრ კვალს აჩვენებს სპექტაკლს. მისი სახის გამომეტყველებაც ამის დამადასტურებელია, ხან ეშმაკური, ხან მრავალმნიშვნელოვანი ღიმილი დასთამაშებს სახეზე, ხან უბრალოა, ხან კი ყოველსშემცნობი. ყოველ ვითარებაში მისი დამოკიდებულება პიტლერისადმი აქტიურია, სიტყვით, პლასტიკით და მიმიკით გამოხატული (შესამჩნევია ის სცენა, როცა იგი ორ თითს ავდებულად „პლაშჩში“ ჩაავლებს მაყურებლისაკენ ზურგმუქტევით მჯდომ პიტლერს და მის მოთენილ სხეულს უსულო მანეკენით აქეთ-იქით აქანავებს (ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, რ. ჩხიკვაძის დიდი პლასტიკური მოქნილობა სჩანს).

გ. საღარაძის — წამყვანი და ა. მახარაძის — ანტიფაშისტი სპექტაკლის ორი ძირითადი „ხმა“ მთელს ამ სცენურ პარტიტურაში, პიროვნების და პოლიტიკურა მოვლენისადმი დამოკიდებულების ორი თემა, რომელიც სხვადასხვა ასპექტით გადმოგვიწლიან ნაციზმის სისხლიან ისტორიას და მის აღსასრულს.



# ჩვენებურების სამყაროში

მერაბ გეგია

თეატრი — ის არის ბრტყელი ფიციარნავი, ორი მსახიობი და ჩვეულებრივი ადამიანური ვნებათაღელვანი. ფიციარნავს როგორმე ვიშოვნით, მსახიობებაც არსად ვაგვექცევინან. აი, ვნებათაღელვა კი, დიდი უკარება ვინმეა — უთქვამს ფედერიკო გარსია ლორკას.

სამწუხაროდ, ეს „უკარება ვინმე“, ამ ბოლო ხანებში ჩვენ თეატრებს მეტისმეტად არ წყალობს. და თუ მაინც ზოგიერთებს ესტუმრება ხოლმე, ერთი მათგანი, უთუოდ, მოზარდთა ქართული თეატრია.

მოგეხსენებათ, სცენაზე ადამიანურ ვნებებს რეჟისორი ქმნის და ამისათვის მას, პირველყოფლისა, შესაფერისი პიესა ესაჭიროება. ამიტომ, სპექტაკლების არაემოციურობა, ძალიან ხშირად, დრამატურგს ბრალდება. არ ვაპირებ ვამტკიცო, რომ კარგი პიესები უთვალავია (თუმც ვინ იცის?), რადგან შეგნებული მაქვს, რომ რეჟისორი იმ ერთადერთ პიესას ეძებს, რომელიც მის ფიქრებს ეხმიანება და მისი შეძერა თუ არა, აღელვება მაინც ძალუძს. მაგრამ როგორ ეძებს ან სად ეძებს ასეთ პიესას, ეს კი მართლაც საკითხავია (რამეთუ ვინც ეძიებს, პპოვებს კიდეც), თორემ აგერ მოზარდთა ქართული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა შალვა ვაწერელიამ ხომ გამოძებნა მიხეილ ჭაფარიძის პიესა „ჩვენებურები“, და თანაც, ძებნად შორს კი არ წასულა, ქართული თეატრის განვლილ რეპერტუარს გადაავლო თვალი და რაც სჭირდებოდა, აღმოაჩინა კიდეც.

თავად აღმოჩენა კიორს, თორემ უკვე აღმოჩენილი გვეჩვენება, რომ საოცრად იოლი აღმოსაჩენი იყო. მართლაც, თუ თეატრში ომის თემის ასახვა გესურდა, აგერ ჩვენებური „ჩვენებურები“, აგერ თეატრის წამყვანი მსახიობები, მხატვარი თემურ სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი გომარ სიხარულიძე, თურმე რა ადვილი იყო ისეთი სპექტაკლის შექმნა, რომელიც შესძრავდა მაყურებელს სიმართლის ძალით, აზროვნების სიღრმით, თეატრალური ხატოვნებით, ესთეტიკურად განუმეორებელი, მხოლოდ თეატრისთვის ნიშნული უშუალობით.

რეჟისორს სპექტაკლის შესაქმნელად არ უძებნია რაიმე განსაკუთრებული გამომსახველობითი საშუალებანი. არც ის უცდია, ამ ერთი სპექტაკლით გადაეჭრა (ან გნებავთ აოცდრა) ყოველი საკაცობრიო პრობლემა. პირიქით, მან ნიშანში ამოიღო ერთი უბრალო ქართული სოფლის ცხოვრება, ამ სოფელში მცხოვრები ადამიანების თავგადასავალი ომის ფონზე, და შექმნა ის „პური არსობისა“, რაც ასე ფასობს ხელოვნებაში და რომლის შექმნა ყველაზე დიდ ძალისხმევას მოითხოვს.

როცა ჰემინგუეის ჰკითხეს, თავიდანვე გაიზარა თუ არა სიმბოლურად „მოხუცი და ზღვა“, მან არაორაზროვნად უპასუხა: არ ვიცი, რას უწოდებთ სიმბოლურ გაზარებას, ვიცი მხოლოდ ის, რომ ავსახე ნამდვილი მოხუცი, ნამდვილი ზღვა, ნამდვილი თევზი და ნამდვილი ბიჭი. და თუ ამან სიმბოლო

ს. ქ. ს. კ. მარტოსი  
ს. ს. ს. ს. ს. ს.



სცენა სპექტაკლიდან

შედგინა, ეს მხოლოდ მათი ნამდვილობის შედეგაო.

აქაც ასევე, რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ აიღო ნამდვილი სოფელი, ნამდვილი ადამიანები ნამდვილი ომის ატმოსფეროში, შედეგად კი მიიღო ისეთი განზოგადება, რომლის აღქმა მხოლოდ ქვეტექსტური აზროვნებითაა შესაძლებელი.

მეორე მსოფლიო ომი... რამდენი რამ ითქვა და დაიწერა მასზე. არ დარჩენილა რაკურსი, რომლითაც არ აღუქვიათ და არ წარმოესახათ „ადამიანის გონებასთან და სინდისთან ეს ყოვლად შეუთავსებელი“ საკაცობრიო კონფლიქტი. და მაინც, სათქმელი არ იწურება. და რა გასაკვირია, რომ დღევანდელ თაობას (და არა მარტო მათ), ვისაც არ განუცდია ომის საშინელება, ამ თემის სიღრმისეული შრეები უფრო აინტერესებს (ანუ ის, რაც ნებისმიერ ბათქაბუთოქზე უფრო შემზარავია), ვიდრე მისი წარმოშობის მიზეზები და შედეგები. და აი, შალვა გაწერელიამ ასახა ის მომენტი, რაც „ჩვენებურების“ ეპიგრაფად გამოდგება:

„არჯვეანი — ასე სცოდნია ომს!

გემულა — ო... ეგ იმისთანა მხეცია, გაჩნდება თუ არა, მაშინვე ზნეში ჩაგვიღებს კლანჭებს“.

ლევ ტოლსტოის სინდისი მიაჩნდა ადამიანის ყველაზე ღვთიურ ნიშნად, სინდისის ქენჯნა კი ყველაზე დიდ სულიერ ტანჯვად. სინდისის ქენჯნა იგულისხმავს ავტორმა, როცა ზნეში კლანჭების ჩაჭიდებაზე ლაპარაკობდა. და სწორედ ზნეობრიობის პრობლემაა სპექტაკლის შთამაგონებელი, საოცრად უბოდიშოდ და შეულამაზებლად გაშიფრული რეჟისორის მიერ.

სინამდვილის შეულამაზებლად გადმოცემა

საერთოდაც დამახასიათებელია შ. გაწერელიას რეჟისურისათვის. ამ სპექტაკლში მისმა „სიმკაცრემ“ თითქმის ზღვარს მიაღწია. მოვლენათა წარმოსახვის ეპიურობა (ანუ მოვლენების სრული ობიექტივაცია), ესოდენ ახლობელი მისი სცენური აზროვნებისათვის, აქ წმინდა სხივით წარმოგვიდგა. რეჟისორი არც ბრალმდებელია და არც დამცველი. იგი ის გულმართალი მოსამართლეა, რომელიც გულისყურით ისმენს და თვალს ადევნებს მის მიერვე შექმნილ „სასამართლო პროცესს“, და ერთადერთი, რასაც ცდილობს, ჩვენთან ერთად დაადგინოს ისტორიული, სოციალური და ფსიქოლოგიური ქეზმარიტება. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ პერსონაჟების მიმართ მისი პოზიცია, უმეტეს შემთხვევაში, სავსებით ნეიტრალურია და ისინი (პერსონაჟები) მას ძირითადად მოვლენების კონტექსტში აინტერესებს. მოვლენების კერება და ანალიზი უფრო იტაცებს, ვიდრე ამ მოვლენებისადმი თავისი მკვეთრი დამოკიდებულების გამოხატვა. ერთი კია, გოგოლის თქმისა არ იყოს, მის სპექტაკლებში დადებითი ან უარყოფითი გმირი ყოველთვის სცენის მიღმაა საძიებელი. თავისთავად მოვლენების აღქმის პროცესში ძნელი არაა ამოვიკითხოთ რეჟისორის პოზიცია, მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ სცენური ვითარებისადმი.

შ. გაწერელიას მხატვრული აზროვნება მთლიანად რეალურად თანმიმდევრულია. მისი სპექტაკლები, როგორც წესი, მხატვრულ-აზრობრივად ერთიან კომპოზიციაშია მოქცეული და ერთ მთლიან იდეურ-ესთეტიკურ სამყაროს წარმოადგენს. შ. გაწერელია, ეპიური თეატრის ტრფიალის მიუხედავად, არ არის ბრეტის თეატრალური მოძღვრების ორთოდოქსალური მიმდევარი. ბრეტის თეატრალური კონცეფციები მისთვის ერთ-ერთი საშუალებათააგანია, და არა ერთადერთი. მის სპექტაკლებს ყოველთვის თან ახლავს მძაფრი ემოციური ფონი, განცდათა სიმართლე და სიღრმე.

აი, აქაც, ამ სპექტაკლშიც, იგი ქმნის არა მხოლოდ სოფლის სურათებს, ლოგიკურად მკაცრად განსაზღვრულს, არამედ ადამიანური ყოფის პანორამას, სადაც ცხოვრება იდეალიზებულთა კი არ არის, არამედ პირიქით, გაშიშვლებული და ნილაბახდილია.

თურმე ომის დროსაც ცხოვრება ჩვეუ-

ლებრივად გრძელდება. ვილაცას უყვარს, ვილაც ეკვიანობს, ვილაც კარიერაზე ფიქრობს, ვილაც თავისკენ მეტს ეზიდება, ვილაც წვრილმანი საზრუნავის ჯაბში ჩაფლულია. ერთი სიტყვით, ადამიანები ცხოვრობენ იმავე ცხოვრების კანონების მიხედვით, როგორც მშვიდობიანობის დროს. განსხვავება იმაშია, რომ მიზნების განხორციელება უფრო გართულებულია, ხოლო ურთიერთობანი უფრო გამძაფრებული.

მაშ რაში მდგომარეობს ამ სპექტაკლის ჰუმანისტური ძალა და პათოსი? ალბათ იმაში, რომ ცხადყოფს — ომის დროს თითოეული ადამიანი იქნებ შეუტნობლადაც, თავის თავს სხვების ფონზე აღიქვამს, თავისდა უნებლიედ სხვებზეც ფიქრობს. პო, ომი საშინელებაა, ომი საკაცობრიო ტრაგედიაა, მაგრამ დახვთ, ვაჭირებამ როგორ ააღორძინა კეთილშობილური ლტოლვები, როგორ დააკრისტალა ადამიანების სული, როგორ გააერთიანა ვაჭირებებში მყოფი ჩვენებურები (თითქოსდა ამ ვითარებაში დასტურდება ჰეგელის ცნობილი მოსაზრება, რომ წინააღმდეგობა ის ფორმაა, რომელშიც ისტორიული განვითარების ძალა ვლინდება). და განა ამ პატარა სოფლის მაგალითი არ გვარწმუნებს, რომ სამშობლოს ფრონტის ხაზზე და ლურჯში მყოფი ურთიერთგადაჯახებულნი არიან და ერთმანეთის ვაგრძელებას წარმოადგენენ. თუმცე პატრიოტიზმი იქ, ფრონტის ხაზზე უფრო მოჩანს, აქ კი, შედარებით მშვიდ ზონაში, პატრიოტიზმი იმდენად სუბლიმირებულია, რომ გარეგნული ნიშნები თითქმის დაკარგული აქვს — ადამიანთა საუკეთესო მისწრაფებანი, უმრავლეს შემთხვევაში, ჩუმ, შენიღბულ იერს ატარებს და უმადლესი ზნეობის კანონებით იბადება.

სცენურ ქმედებას ღია ან დაფარული მიზნები წარმოქმნიან. ფარული მიზნის აღმოჩენა (როგორც ამას ამტკიცებს თანამედროვე პარაფსიქოლოგია და ფსიქოსომატიკა), იმავე ქვეცნობიერის ამოკითხვას ნიშნავს. ხოლო ქვეცნობიერი კი, როგორც ირკვევა, ადამიანის ქცევის ძირითადი, განმსაზღვრელი მექანიზმია. სხვა რითი, თუ არა ომის ქვეცნობიერი შიშით უნდა აიხსნას პერსონაჟების პანიკური ფაცი-ფუცი. სხვა რითი, თუ არ სიკეთის გამარჯვების რწმენით უნდა აიხსნას ეთიკური პოსტულატების სიმტკიცე. და ეს



ილარიონი — რ. თავართქილაძე,  
გაბელა — ტ. გორგაძე

რწმენაა, სპექტაკლს რომ ჰუმანიზმით მსჭვალავს.

ღიახ, ერთი შეხედვით, მთელი სპექტაკლი ადამიანთა ოს-თოქსი, თავის იაოარჩინაზი ფიქრია. მაგრამ ამ ფუსფუსს მიღმა — ღრმა ადამიანური ტრაგედია იკითხება (უნებლიედ გაგონდება დავით კლდიაშვილის „აბა, რა ექნა!“). მართლაცდა, აბა რა ქნან შიმშილით და სიცილით გატანჯულმა ადამიანებმა, ბედს როგორ შეურიგდნენ?

არჯევან ზეციხელს ჭადის ნატეხი ენატრება. მას ზელს უმართავს ბრიგადირი მინაგო სვანიძე — არჯევანის ქალიშვილში, ზენარაში შეიყვარებული.

ზენარას კი გოგი ჟიჯარს, ომიდან მის დაბრუნებას ელოდება. მისი სიყვარული საიდუმლოს არ წარმოადგენს ხალიბაძის ოჯახისათვის. აგერ, გოგის დედას, როდამს, საკაბეც კი მოაქვს მისთვის.

სოფლის თავმჯდომარეს, ტარიელ ხალიბაძეს ერთადერთი საღარდებელი აქვს, რა ბედით ელის მის დიდისერთა ბიჭს. ფრონტზე წასულს? და აკი მიიღებს კიდევ შვილის დაღუპვის ცნობას: რაღა აზრი აქვს თავმჯდომარის სიცოცხლეს?

აგერ, მაქციას მინაგო სვანიძე შეყვარებულია.

ილარიონ ჭუმბურიძეს ერთადერთი საზრუნავი გასჩენია, როგორმე შიმშილისგან იხსნას ოჯახი. ამიტომ უნდა ბრიგადირობა (ზენარაზე განაწყენებული მინაგო სოფლიდან წასილას აპირებს), შემდგომ კი, რამდენიმე ბათიანი სომინდის ფასად, მაშვლდაც კი დაუდგება ბრიგადირს. მერე, როცა შეიტყობს, რომ ზენარას გოგი უყვარს, სინდისის ისეთ





სენა სპექტაკლიდან

ქენჯნას იგრძნობს, რომ გამეხებული პასუხს მოსთხოვს უღანაშაულო მინავოს, რომელმაც უკვე იცის თავმჯდომარის ბიჭის დაღუპვის ამბავი.

ბრიგადირობას მოინდომებს ფოტინე აბესიურიც, მაგრამ ილარიონს წინ არ აღუდგება. დიდი სიკეთე გამოსტევივს იმ სენაში, როცა ილარიონი და ფოტინე (ორივენი ამოიცინობენ ერთმანეთის განზრახვას) ერთმანეთს უთმობენ ბრიგადირობას, ბოლოს კი, ესაო და, მოყვასი არ დავჩაგროო, საერთოდ უარს ამბობენ ბრიგადირობაზე.

ქმრის გაბრიგადირება მოსურვებია ხათუნას (აქაოდა, იქნებ ცოტა სული მოვითქვაო). თუმცა, მისი ქმარი ალექსანდრე ბაკურაძე (სოფლის ინტელიგენტი მასწავლებელი) თვლის, რომ ეს არც მასწავლებლის მორალს შეეფერება და არც მოწოდებას.

ამრიგად, ეს შინაგანი მოუწესრიგებლობა (გარეგანზე რომ არაფერი ვთქვათ), სპექტაკლის ყველა გმირის ხვედრია და სწორედ ეს ქმნის მათი არსებობის კონტრაპუნქტს. ისინი ცხოვრების გაუმჯობესებისკენ მიილტვიან, მაგრამ სინდისთან გარიგებაც ერცხვინებათ და ხან ერთ კედელს ეხეთქებიან და ხან მეორეს. და ამ შინაგან გაორებაში მათი მჩქეფარე ვენებების სათავე.

ყოველივე ეს მოცემულია მიხეილ ჯაფარიძის პიესაში და სპექტაკლი ამ მოვლენების უბრალო კონსტატაცია იქნებოდა, შალვა გაწერელას რეჟისორული ხელწერით ახლებურად რომ არ ამეტყველებულიყო. იგი ხომ არასოდეს არ კმაყოფილდება მოვლენათა შორის ზედაპირული კავშირის პოვნით და გმირის ქცევაში ყოველთვის აღმოაჩენს ხოლმე ფარულ მოტივებს (რომლებიც, უმრავლეს შემთხვევაში, ანგარებიანი ან პატივმოყვარუ-

ლია), და მათი გამოვლენით ქმნის იმ ტრაგიკომიკურ ატმოსფეროს, რაც მისი სპექტაკლების მუდმივი თანამგზავრია.

მაგრამ ამჯერად, ფარული მოტივების ძიებაში სრულიად ახალი ნაყოფი გამოიღო. ომი, რომელიც მოვლენების ზოგადი ფონია, ის ლაკმუსი აღმოჩნდა, რომელიც აღვიძებს სინდისს, და ფსკერთან მიახლოებული გმირები, თითქმის ყოველთვის ნანობენ მორალურ დაცემას და განწმენდისკენ მიილტვიან.

სიღუბჭირეს რომ თავი დააღწიოს, არცევანი მზად არის თავისი ქალიშვილი მინავოს მიათხოვოს, მიუხედავად იმისა, რომ მინავო ნახევრად ხეიბარია.

ბრიგადირის სოფლიდან წასვლა აწყობს არა მარტო ილარიონს, ფოტინეს, ხათუნას, არამედ უსახლკარო გეგელასაც, რომელიც იმედოვნებს, რომ ბრიგადირის ბინა მას დარჩება.

მაქციას უხარია, რომ ზენარას გოგი უყვარს, ეგება მინავომ ზენარა გადაიყვაროს და თვალში მე მოვუვიდეო. ასეთივე ფარული ზრახვები აქვთ სხვა გმირებსაც. მაგრამ მათ ცხოვრებისეულ ზრახვებს სიმტკიცე აკლია და მორალური ტკივილითაა შეფერილი. თითქმის ყოველი მათგანი გარკვეულ მომენტში უარს ამბობს თავის გადაწყვეტილებაზე. ამიტომ შეფოთავენ, დრტვიანვენ სპექტაკლის გმირები, ამიტომ ჰკავს თეატრალური ქმედება ვერცხლისწყალს (გნებავთ სარკის ათინათს), რომელიც მოუსვენრად დაჰქრის და გვაიძულებს მის სრბოლას თვალი უსწრაფესად გავადევნოთ.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ზენარას გოგი „დაუსწრებლად“ შეუყვარდა და შეუყვარდა იმიტომ, რომ მისი ჭარბიკაცობა ეამაყება.

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი გმირი — სოფლის ობოლი გოგონა ნანული.

იგი ერთთავად გზას გასცქერის. ვინ იცის, იქნებ სოფლის შარაზე გამოჩნდეს მისი ომეგადახდილი ქმარი. იგი მისალმებისთანავე ყელას მიახარებს — ჩემი ქმარი დააჩილდოვესო „ზა ატვაგუ“. და ამას ისეთი სიამაყით ამბობს, თითქმისდა მეზობლებს ამცნობს, ფეხშიმედ, აი, ამ დევგმირისგან ვარო. სპექტაკლში მხოლოდ ორი ადამიანია მორალურად დაკმაყოფილებული, ზენარა და ნა-

ნული, და თავისთავად, ეს ქმნის ძალზედ საგულისხმო კონტრასტს.

მაგრამ ერთსაც და მეორესაც იმედების მსხვერველი მოელის. გოგიც და ნანულის ქმარიც ომში ილუპებინან.

მოვლენების სიმრავლის მიუხედავად, სპექტაკლს ტრადიციული „ბოლოამბავი“ არ გააჩნია. სპექტაკლის კომპოზიცია არ ემყარება ერთ ძირითად ამბავს. და ეს, კიდევ უფრო ხაზს უსვამს წარმოდგენის ეპიურობას, ვხას უხსნის რეჟისორს პანორამული აზროვნებისაკენ.

რეჟისორი სპექტაკლს არ ჰყოფს სხვადასხვა ხარისხის ეპიზოდებად, რადგან მთელი სპექტაკლი, პირველი სცენიდან ფინალამდე, ომის ვითარებით გაპირობებული მოვლენების ჯაჭვია და ამდენად, სპექტაკლისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანი. ამით, ეს სპექტაკლი იმ მუსიკალურ ნაწარმოებს ჰგავს, სადაც დომინირებს რამდენიმე თემა, ერთმანეთთან მხოლოდ შინაგანი ლოგიკით დაკავშირებული.

შ. გაწერელია მთლიანად უარს ამბობს სცენურ ნიშნებზე. ეპიზოდებს იგი კინოკადრებით გვიჩვენებს. (მონტაჟი, შიდაკადრული კომპოზიცია). მოვლენების ხაზგასასმელად იგი იყენებს სრულიად უბრალო ხერხს — სასცენო პუნქტირს. მის მიერ აქცენტირებული სიტყვები, დროთა განმავლობაში აზრობრივ რეფრენად გადაიქცევა. „მეზობლებო, მასესხეთ ნახევარი ბათმანი სიმინდი“ — ამ სიტყვებს სხვადასხვა დროს საწყალობლად წამოთქვამენ სხვადასხვა პერსონაჟები სწორედ მაშინ, როცა მოვლენა იწყება ან მთავრდება.

ნანულის სიტყვები „დაუჯილდობიათ, ზა ატავაგუ!“, მრავალჯერ მეორდება სპექტაკლში და პუნქტირით გამოყოფასთან ერთად, თვით ნანულის დახასიათებასაც გვაწვდის.

საპუნქტირო სიტყვებს თავისი ადგილი აქვთ სცენურ სივრცეში. ისინი წარმოითქმება ხან სცენის ზედა ნაწილში (სპექტაკლში სცენური სივრცე ორ სართულადაა დაყოფილი), ხან პორტალთან ახლოს, ანუ ძირითადი „სათამაშო მოედნიდან“ მოშორებით. და ეს ახდენს ზემოქმედებას, რადგან რეჟისორს, ძირითადად, გამოყენებული აქვს ფრონტალური მიზანსცენები, რომელთა ფონზე სასცენო პუნქტირი უაღრესად ეფექტურია.



არჩვეანი — ვ. მექვაბიშვილი,  
მინაგო — თ. ზალათურია

სცენური ნიშნების ამგვარი ლაკონიურობის მიუხედავად, სპექტაკლში მუდმივად იგრძნობა რეჟისორის თანხლება. რეჟისორის თანხლების მიუხედავად, მსახიობებს სრული თავისუფლება ენიჭებათ (აქ კოჟ უთუოდ, თეატრალურ პარადოქსთან გვაქვს საქმე, რაც გულდაგულ შესწავლას მოითხოვს). სწორედ მან, მსახიობმა უნდა შექმნას ის შინაგანი მჭექფარება, რაც ფაქტიურად, ძირითადია რეჟისორისათვის. ამით არის განპირობებული შესრულების დინამიზმი, ნიშნეული სპექტაკლში მონაწილე სამსახიობო ანსამბლისათვის.

კვლავ არაჩვეულებრივი ძალით გაიბრწყინა რევზ თავართქილაძის ომედიურმა ტალანტმა. მის მიერ შექმნილი ილარიონ ჭუმბურაძის სახე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ამ როლში მის იმპროვიზაციას შთაგონება ასაზრდოებს, შთაგონებას გარდასახვის სიღრმე (რის შედეგადაც ხმის ტემბრიც კი შეეცვალა). რ. თავართქილაძე იმ სამსახიობო სკოლის წარმომადგენელია, რომელიც, მიხეილ ჩეხოვის განსაზღვრებით, თვითონ მიისწრაფის პერსონაჟისაკენ და მისი ძირითადი მოკავშირე—ინტუიციაა. ყოველივე დანარჩენი, ჩემი აზრით, აქედან გამომდინარეობს. კერძოდ, ტემპორიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა, პლასტიკური გამომსახველობა, ინტონაციური მრავალფეროვნება. ამავე დროს, სამსახიობო ერუდიცია მას საშუალებას აძლევს ზუსტად იგრძნოს სპექტაკლის სტილი, რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული „თამაშის წესი“. ამიტომ, მისი შესრულება აღბეჭდილია ფსიქოლოგიური სიზუსტითაც და განუმეორებელი თეატრალობითაც.



სცენა სპექტაკლიდან

ვლადიმერ მექვაბიშვილი უფრო ეპიური თეატრის მსახიობია, მისი კომიზმიც უფრო ნიღბისეულია, გროტესკულია. მის მიერ დიდი არტისტიზმით შექმნილი არჩვენან ზეცინელი უფრო ზოგადი სახეა, ვიდრე კონკრეტული.

ოთარ ბალატურიამ უკვე მერამდენედ დავარწმუნა, რომ მკაფიო ინდივიდუალობა მსახიობია. სცენაზე იგი თუმცა ფსიქოლოგიურად ზუსტად მოქმედებს, მაგრამ ამავე დროს არ მიისწრაფის სრული გარდასახვისაკენ, ყოველთვის იტოვებს პიროვნულს, თავისეულს. მის მიერ შექმნილი მინა-

გო სვანიძე ცხოველყოფილად, სისხლსვეტი სცენური გმირია.

სამსახიობო ანსამბლში ძნელია ვინმეს გამოყოფა. ფსიქოლოგიურად ღრმაა ნოდარ ცერცვაძის ტარიელ ხალიბაძე, ცხოვრებისეულია, მხატვრულად მრავალფეროვანია ლემურა ჭაყელის როდამი, მრავლისმთქმელია ცილა ჟორჯოლაძის სალომე, ბერტა ხაფავას ფოტინე, იოსებ მოლოდინაშვილის ალექსანდრე ბაკურიძე, ტარიელ გიორგაძის გეგელა ხვედურიძე, მანონ აბაშიძის ხათუნა. ახალგაზრდა მსახიობები — თ. ლოლაშვილი (მაქცია) და ნ. მამულაშვილი (ზენარა) ღირსეულ პარტნიორობას უწევენ უფროს კოლეგებს.

რეჟისორი მთლიანად დაეყრდნო დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ პერსონაჟთა ურთიერთობის სქემას, მაგრამ სპექტაკლის ფორმამ, ატმოსფეროს პანორამულობამ მოითხოვა დამატებითი, აქაუაჟურული პერსონაჟების შემოყვანა. ამ მხრივ, მან ორი მიმართულება აირჩია, ერთის მხრივ, ხეიბრები (ფრონტიდან დემობილიზებული ხეიბარი ჯარისკაცები) და მეორე მხრივ, ქალაქელი მათხოვრები. უაღრესად შთამბეჭდავია ნასვამი ხეიბარი ჯარისკაცების სიმღერა. აქ სევდაც მოჩანს, უიმედობაც, თუმცა ამას თან ახლავს ვალმოხილლობის სითამამეც და სიამაყეც.

სპექტაკლში ორი „მოხეტიალე მსახიობი“ კონცერტებს მართავს და ამით



სცენა სპექტაკლიდან



ირჩენს თავს. მათ მიერ მოწყობილი კონცერტები საოცარი ფერადოვნებითაა აღ-  
 ზევდილი, რაც რეჟისორისა და შემსრულე-  
 ბელთა თანაბარი დამსახურებაა. არ შემძლია  
 არ გამოვეყო მათა ჩართოლანი, რომელიც სა-  
 ოცარი დამაჯერებლობით და სახაერებით  
 ქმნის მომღერალი ვოგონას სახეს.

და ბოლოს, რითი მთავრდება ეს პანორა-  
 მული სპექტაკლი? ზენარა შეიტყობს, რომ  
 გოგი დაიღუბა, ცოლობაზე დათანხმდება  
 მინავოს, მაგრამ ისე, რომ მინავოს განზრახ-  
 ვაზე ხელს აღლებინებს. (სპექტაკლში ეს მო-  
 ცემულია ნახევარტონებით. ზენარა ისე მიახ-  
 ლის მინავოს სხვა გამოსავალი არ მაქვსო,  
 რომ აშკარაა, ქელავს მის თავმოყვარეობას.)

ნაწლის მოსდის ცნობა, რომ მისი ქმარი  
 გმირულად დაიღუბა, ვერ გადაიტანს ამ  
 უბედურებას და თავს მოიკლავს. ასეთია  
 სპექტაკლის ფინალური აქორდი. ამრიგად,  
 არც ერთი სიუჟეტური ხაზი არ მიდის დას-  
 რულდებად. იქმნება აზრობრივი სინკოპი.  
 და შეცრად, ეს დაუსრულებლობა საოცარი  
 ძალით კრავს სპექტაკლს, ხელახალ გააზრებას  
 იწვევს და ერთბაშად გვახსენებს ყველა ეპი-  
 ზოდს. თეატრალური „Non-finito“, ესოდენ  
 ზუსტად და მახვილგანიერულად გამოყენე-  
 ბული რეჟისორის მიერ, აღწევს თავის მიზანს.  
 კიდევ ერთხელ მთლიანობაში დაგვანახებს  
 ომის საშინელებას. ვფიქრობ, რომ ეს ხერხი  
 ასე ზუსტად ქართულ თეატრში ვერ არავის  
 გამოუყენებია.

და ბოლოს, კვლავ მინდა დაეუბრუნდე  
 მიხეილ ჯაფარიძის პიესას. რა ნაკლიც არ უნ-  
 და ჰქონდეს მას, ერთი რამ ცხადია, იგი დასახ-  
 ლებულისა ცოცხალი პერსონაჟებით და რეჟი-  
 სორს ვნებათა ლეღვისათვის შესაფერის  
 ასპარეზს უქმნის. პიესის ენა დახვეწილი და  
 ხალხური: „ბავშვს რაღაცით გული მინდა  
 გავუზარო და მრწყალე და მიიჩნიე“, „თუ  
 არ იუქმებ, ჩემო გეგულა, კვირაც ორშაბათია“,  
 „ეგრე პატარა ბავშვებმა იციან სუფრაზე,  
 თავისი კერძი წინ უდეთ, დედის მიერ შერ-  
 ჩეული, უფრო მაწიერი, უფრო გემრიელი,  
 მაგრამ წაინც სხვის კერძში ყოფენ ხელს“,  
 „ოჯახი, ბატონო, ერის აკვანიაო“, „უკაცრა-  
 ეად, მინავო! მარცხენს ხოლმე ეს ოხერი,  
 იმისთანა სიცილი ვიცი! ერთი თუ ამივარდა  
 და გამაჯენა, თავს ველარ ვიკავებ უხედარი  
 კვიცივით“, გეტყოდი, გაგანდობდი ჩემი  
 გულის საიდუმლოს, მაგრამ გახუთი ჯიბე-



სცენა სპექტაკლიდან

საკით სანდო არა ხარ და რა ექნა“, „ღმერთო,  
 უმარჯვე ჩვენს ხელს, ატანიც არის და გამ-  
 ტანიც“. პიესა აღსავსეა ასეთი მოქნილი გა-  
 მოთქმებით. მიხეილ ჯაფარიძე აგრძელებს  
 დავით კლდიაშვილის და ხიკო ლორთქიფანი-  
 ძის ლიტერატურულ ტრადიციებს და კიდევ  
 ერთხელ გვიარწმუნებს, რომ ქართული დრამა-  
 ტურთესის საგანძურში მრავალი მივიწყებუ-  
 ლი მარგალიტი ინახება.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები რა-  
 ლაც ამბის თხრობაა. ამისათვის, რომ ამბავი  
 ფასეული იყოს, ცნობისწადილი უნდა აღძ-  
 რას. ცნობისწადილს მაშინ აღძრავს, თუკი  
 რასმე ახალს გვიამბობენ. (ცხადია, თუკი ამ-  
 ბავი ცნობილია, მისმა ახალმა ვერსიამ უნდა  
 დაგვაინტერესოს). ინტერესი ღრმაა, თუკი  
 ინფორმაცია უწყვეტ ნაკადად მოედინება.  
 ინფორმაცია უწყვეტია, როცა მას გამომსახ-  
 ველი საშუალებები ეშველება. და თუ ყველა-  
 ფერი რიგზეა, ახლა ის რჩება, რამდენად აგ-  
 ვალეღვა ამბავმა. ხოლო თუ დაგვაფიქრა კი-  
 დეც, მაშასადამე ამბის თხრობამ თავის მი-  
 ზანს მიაღწია.

„მე არ მსურს მასურებელთა დარბაზი ერ-  
 თი სულსკვეთებით შევკრა. პირიქით, მე  
 მსურს ისინი დავანაწევრო“. ბრეჰტის ეს  
 ცნობილი გამოთქმა, უთუოდ, ამბის პოლო  
 დეფიქტს გულსხმობს (დაფიქრება, განსჯა,  
 დასპუტე). ხოლო როცა რეჟისორს უნარი  
 შესწევს სცენური ნიშნებით და ვნებების სი-  
 მართლით გვიამბოს ამბავი, შეგვიძრას და  
 დაგვაფიქროს, ეს უკვე ის იდეალია, რომ-  
 ლისკენაც უნდა ისწრაფოდეს თანამედრო-  
 ვე თეატრი.

# თეატრალური უნსვივალის სახე

დიადი გამარჯვებისადმი მიძღვნილი დრამატული  
თეატრების რესპუბლიკური ფესტივალი

დიდ სამამულო ომში დიადი გამარჯვების 40 წლის-  
თავს მიეძღვნა რესპუბლიკის დრამატული თეატრე-  
ბის ფესტივალი, რომელიც მაისის თვეში, თბილისში  
გაიმართა.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენი თეატრები დროულად  
შეუდგნენ საშუალის იზიხაიის, რომ ღირსეულად  
შეხვედროდნენ ამ დიად მნიშვნელოვან თარიღს.  
რეპერტუარი წინასწარ იქნა შერჩეული, ჩამოყალიბდა  
დამდგმელთა შემოქმედებითი ჯგუფები, განისაზღვრა  
გამოშვების თარიღები.

მარჯანიშვილის სახ. თეატრი  
„ადამიანი იბადება ერთხელ“



თელავის თეატრი  
„სიცოცხლემისჭილი ტყვე“



უველაზე ადრე ამ თარიღს გამოეხმაურა კ. მარჯა-  
ნიშვილის სახ. თეატრი, რომელმაც ო. იოსელიანის  
ცნობილი პიესის „ადამიანი იბადება ერთხელ“ და რო-  
მან „უბრსკლავთყვენი“ ორგანული შეერთებით,  
საინტერესო დრამატურგიული ნაწარმოები შექმნა,  
ამ სექტაკლის პრემიერა გაიმართა მოსკოვში, გასულ  
წელს, თეატრის გასტროლების დროს და მას შრავალი  
რეცენზია თუ წერილი მიეძღვნა.

ვინაიდან ჩვენი ეურნალი სათანადოდ გამოეხმაურა  
თ. ჩხეიძის ამ სექტაკლს (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“  
№ 1, 1988 წ.), ჩვენ მასზე აღარ შევჩერდებით.

სასიამოვნოა, რომ ფესტივალში დედაქალაქის თე-  
ატრებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს რუსთავის,  
კიათურის, თელავისა და ქუთაისის თეატრებმა. მაგრამ  
სიცი უნდა ითქვას, რომ ფესტივალის პროგრამის მიღ-  
მა დარჩა შრავალი სტვა თეატრი (გორის, ფოთის, ზუგ-  
დიდის, ბათუმის, მახარაძის, ახალციხის, ცხინვალის,  
სოხუმის აფხაზური და რუსული თეატრები, თბილი-  
სიდან — მუსიკალური კომედიის, მინიატურების თე-  
ატრები).

სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის სექ-  
ტაკლის (ა. კორნეიშვილის „ფრონტი“) პრემიერა მოს-  
კოვში გაიმართა თითქმის სწორედ ამ პერიოდში თე-  
ატრის გასტროლების დროს. ასე რომ, საფესტივალო  
აუზი (იგი ხომ „რესპუბლიკური“ იყო!) არ აღმოჩნდა  
ბრული.

უნდა ვიფიქროთ: ან თეატრებმა ვერ მოახსრეს ამ  
დადგმების განხორციელება, ან მხატვრული სისუსტის  
გამო, ფესტივალში მონაწილეობას აარიდეს თავი.

ფესტივალზე წარმოდგენილი სექტაკლები შრავალ-  
ფეროვანი იყო. ქართველ დრამატურგთა გვერდით  
წარმოდგენილი იყო თანამედროვე რუსული, პოლო-  
ნური, უნგრული დრამატურგიის ნიმუშებიც. სექტაკ-  
ლების სერეურ-მხატვრული დონე კი დიდი ამალი-  
ტულით ხასიოდებოდა — ბრწყინვალე სექტაკლების  
„ას ერგასის დღე“ რუსთაველის სახ. თეატრი, „და  
არს მუსიკა“ საოპერო თეატრი გვერდით იყო უაღ-  
რესად საინტერესო („ჩვენებურები“ მოზარდ მკურე-  
ბელთა ქართული თეატრი) და შემადონებლად სუსტი  
დადაგმებიც.

პირველ რიგში, რასაკვირველია, უნდა აღვნიშნოთ  
რ. ხტურუას რეჟისურით განხორციელებული „ას  
ერგასის დღე“ — ეს უაღრესად მასშტაბური, შრავ-  
ლის მომცველი, ფილოსოფიურ-უნეობრივი პრობლემე-  
ბით აღსავსე ნაწარმოები, სადაც პოლიტიკური თეატ-

რისათვის დამახასიათებელი სიმკვეთრე, პუბლიცისტურობა, პოზიციის გარკვეულობა გადმოიშალა გროტესკულ, ელვარე, სინთეზურ თეატრალურ ფორმებში და რ. ჩხიკვაძის ბრწყინვალე თამაშში. სპექტაკლი ღრმად გვაფიქრებს არა მხოლოდ უახლეს ისტორიაზე, არამედ დღევანდელი მსოფლიოს გლობალურ პრობლემებზე, ასოციაციებით აღძრავს მრავალ ისეთ საკითხს, რომელიც, ქვეტექსტებით, სხვადასხვა ისტორიულ პლასტს აერთებს.

გ. სალარაძის ზუსტად მიგნებულ ინტონაციას, მისი გმირის ფიქრებს, პოლემიკას წარსულთან და დღევანდლობასთან, ყოველ მის ფრაზას (აქ შესანიშნავადაა გაერთიანებული „ავტორის“ — კონკრეტული ადამიანის და „ისტორიის“ — ზოგადი განსჯის — ხმები) ავსებს კაცობრიობის და ერის სასიცოცხლო მოტივები.

ასევე უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენად იქნათვის დროზე მიჩნეული გია ყანჩელიის მუსიკაზე შექმნილი „და არს მუსიკა“.

აქ მკვეთრი სახეობრივი დაპირისპირებისა და კონფლიქტების გზით ჩვენს წინ გადაშლილია მსოფლიო ქაოსის უვრცესი პანორამა და ამ ქაოსიდან სიცოცხლის ულორტის აღმოცენება.

უნაზეს, ხელში ჩამწვდომ მუსიკასა და სცენებს ენაცვლება გროტესკულ-იუმორისტული ეპიზოდები, ადამიანთა თავზარამცემ დრამასა და ნგრევას — კარნავალური ზუმრობა. განსაცვიფრებელია რეჟისორული „სვლების“ ნაირგვარობა, მათი პარადოქსალური ბუნება. ეს არის მრავალსახოვანი სამუარო, რომელსაც სიცოცხლის აღორძინების სული ანათებს. ქაოსს არ შეუძლია მოაშთოს ეს სიცოცხლე, რომელიც ბავშვების უმანკო, წკრიალა ხმებით გვამცნობს თავის მარადიულობას.

ფესტივალის პროგრამის ერთ-ერთი სასიამოვნო მოვლენა იყო მოზარდ მკურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი — მ. ჭაფარიძის „ჩვენებურები“.

ეს პიესა თავის დროზე (1955 წ.) დაიდგა რუსთაველის სახ. თეატრისა (რეჟ. აკაკი დვალიშვილი) და



რუსთაველის სახ. თეატრი  
„ას ერგასის დღე“

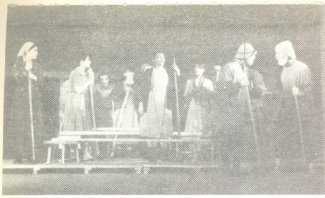
ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრის (რეჟისორი თეიმურაზ ლორთქიფანიძე) სცენებზე და უძველესი წარმატება ხვდა წილად.

რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ ომისდროინდელი ქართული სოფლის მართალი ეანრული სურათები კარ წარმოგვიდგინა მხოლოდ, არამედ ღრმად ჩაიხედა პიესის გმირთა სულის სიღრმეებში, უფრო დრამატული, კონფლიქტური გახადა სიტუაციები და მათ გან-

თბილისის საოპერო თეატრი „და არს მუსიკა“







მოზარდ მყურებელთა ქართული თეატრი, „ჩვენებურები“



მოზარდ მყურებელთა რუსული თეატრი „თავისუფლების პირველი დღე“

ზოგადება მიანიჭა. მან შეინარჩუნა იმერული სოფლის კოლორიტი, და ამავე დროს გვიჩვენა საერთოდ ქართველი ადამიანის ზნეობრივი გამკლდობა უპიკნესი განსაცდელის პირისპირ, თანაზიარობა კიარში და ლხინში. რევისორი გვიჩვენებს აგრეთვე სახედისწერო წამსაც, გულგატეხილობას, სიდუხჭირის დამორტყუნეულ ძალას, მაგრამ ყოველივე ამას მალდდება სწორედ რომ ჩვენებურების (ბრკუალების გარეშე) სულიერი სისხტაკე, მოთმინებისა და დამთობის კეთილშობილება, თითქოსდა უბრალო ეესტში გამჟღავნებული დიდულოვნება. რევისორმა დადის ტაქტით ჩართო სპექტაკლში ფეხშიმე შეშლილი გოგონასა და მოხეტიალე მსახიობების ეპიზოდები, რომლებიც ისე არიან გადაქსულნი დრამატულ სიტუაციებთან, რომ მყურებლის გულს ტკივილითა და თანგრძნობით კუმშავენ. სპექტაკლში შესანიშნავად გამოჩნდა თეატრის დასის შესაძლებლობათა პორიზონტი, ზოგ შემთხვევაში კი შესრულების მაღალი კლასი (ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს, უსათუოდ რ. თავართქილაძე), ხოლო თავის მხრივ რევისორმა სახეებით ცხადყო თავისი ორიგინალური ნიჟის სიღრმე და თავისებურებანი.

თბილისის მოზარდ მყურებელთა რუსული თეატრის ერთფეროვან მხატვრულ ცხოვრებაში ერთ-ერთ ნათელ ეპიზოდად უნდა მივიჩნიოთ ნიკა ჯანდიერის ზიერ დადგმული დ. კრუჩკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“. ეს პიესა რთულ ადამიანურ და ფილოსოფიურ ურთიერთობათა გადახალაროვაზეა აგებული და რევისორმა შესძლო მათი არა მარტო სწორი ამოხსნა, არამედ საინტერესო სცენურ ფორმავით წარმოდგენა.

შესანიშნავია მხატვარ ნ. გაფრინდაშვილის სცენოგრაფია. მსახიობების შესრულებას ახასიათებს ფსიქოლოგიური სიმკვთრე, შანაგანი დინამიზმი (სპეციზოგაერ გარეგნულ ეგზალტაციაში გადასული). გარდატების, კულმინაციური მომენტის სწორი შეგრძნება, თავისუფლების პირველმა დღემ კემპირიტი თავისუფლება ვერ მოუტანა გმირებს, რადგან სიცოცხლე, ცხოვრება რთულდებულიათა და ურთიერთობათა რთული სისტემით არის დამკიმბული. სწორედ ამ აუცილებლობის შეგნებას ეურდნათა თავისუფლება და სპექტაკლის გამარბიც ამ საყრდენს ეებენ.

იგივე პიესა მეტების ახალგაზრდულ თეატრში დაღა პოლონელმა რევისორმა ი. ჩერნიციმ. ამ რევისორმა უფრო მეტად გაუსვა ხაზი მოკმედი პირების შინაგან დრამას, პატრიოტიზმს, ბრძოლის წყურვილს. ვერ ვიტყვი, რომ პიესა განსაკუთრებული სიღრმითა და მოულოდნელობით გახსნა რევისორმა, მაგრამ მის, როგორც ჩანს, კარგად აუღია ალლო მეტების თეატრის ახალგაზრდა მსახიობების თვისებურებებისათვის და აქცენტი გაუკეთებია კონფლიქტების გამოვლენის სიმძაფრეზე, განცდის გაღწურველობაზე, გამოსატების პლასტიკრობაზე (მ მხრივ კარგ შობეკდილებას სტოვეებს უ. მაღალაშვილის შესრულება). ეს ალტერური ებულები, რომლებიც პოლონელ ოფიცრებს თამაშობენ, თითქოს ლამობენ შეზღუდული სცენური სივრცის გარღვევას, გართ (ახევე საკუთარი არსებიდან) გაქრას და თვისუფლების შეგრძნებას — თავისუფალ, ბუნებრივ სივრცეში.

სხვათა შორის, თბილისის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმაც ერთგვარი სიურპრიზი მოაშადა ამ დღისათვის. განხორციელდა უნგრელი დრამატურგის იშტვან ერკენის „ტოტების ოჯახი“ დ. ზაბარცის რევისორით. თავისთავად ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია ახლად შექმნილი თეატრის ისტორიაში, ეს არის ამა მარტო კულტურული კავშირების განმტკიცება, არამედ საწინდარი თეატრის შემოკმედეებითი ანპარეის გაფართობისათვის. ამ ვითარებას განსაკუთრებული რეულიფურობით გაუსვა ხაზი პრემიერაზე სტუმრად ჩამოსულმა უნგრეთის საუფუფლებიანმა ელჩმა საბჭოთა კავშირში შანდორ რანიამ.

სამწუხაროდ, უნდა ვთქვათ, რომ ვერც პოლონეთიდან და ვერც უნგრეთიდან მოწვეულმა შემოკმედეებთმა ჭგუფებმა რამე განსაკუთრებული და საინტერესო ვერ შექმნეს. ჩვენ აქ ვერ დავინახეთ სიახ-

მეტების ახალგაზრდული თეატრი „თავისუფლების პირველი დღე“



მე ვერც რეჟისურაში და ვერც სცენოგრაფიაში. მეტიც, „ტოტების ოჯახი“, რომელიც სავსებით ნათელი სიუჟეტით და ასევე გარკვეული ტრაგიკომიკური სიტუაციებით ხასიათდება, რიტმულად მოშვებული, ერთ ტანალობაში იყო წარმოდგენილი. „ნორმალური“ ცხოვრების აბსურდული კვებტიკის სექტაკლში სრულიად არ ისმის. მართალია, მსახიობები (ცალკე აღენიშნავ მსახიობ ქალებს გ. მახაიძესა და ნ. ბადალაშვილს) ყოველნაირად ცდილობდნენ სექტაკლის დარღვეული რიტმული ქსოვილის შეერთებას, მაგრამ შეუძლებელს ვერ ახერხებდნენ.

ქუთაისის დრამატულმა თეატრმა ო. იოსელიანის „ადამიანი იბღება ერთხელ“ წარმოადგინა სავსებით-ვალო დათვალერიებაზე, ორიგინალური ხელწერისა და თვითმყოფადი ნიჭის რეჟისორმა იური კაკულიამ, რომელსაც ქართულ დრამატურგიაზე მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვს (სხვა ღირსებებთან ერთად), ამჟერად ვერ გვიჩვენა თავისი შესაძლებლობების მცირე ნაწილიც კი. ცნობილია ი. კაკულის მსახიობთან მუშაობის დიდი უნარი, ხასიათების გახსნის ნიჭი, მსახიობის ბუნებაში აქამდე გაუცნობიერებელი თუ გაუშვადვინებელი თვისებების გამოვლენის ალლო. ამ სექტაკლში მისი ეს თვისებები არა სჩანს. შთაბეჭდილება იქნება, რომ რეჟისორი წვივად მცდარი გზით: ამ ყოფითი ხასიათის დრამას, მართალ ცხოვრებისეულ სურათებს მან მოუწოდომა „ამაღლება“, განზოადება სიმბოლო-მონუმენტამდე (ეს აშკარა სცენოგრაფიაში), მაგრამ ეს პიესა სწორედ ამგვარ პათეტურ ზეაწეულობას ვერ ჰგუობს, ეწინააღმდეგება მას. გაზარების წინააღმდეგობრივი ბუნების (ვიტუოდით, ხელოვნურობის გამო-თქო) შედეგად თვით მსახიობებიც დაბნეული არიან. ერთის მხრივ, მათი თამაშის რეალისტური მანერა არ ეთანხმება რეჟისორული გაზარების სიმბოლურობას, მეორეს მხრივ, პათეტურად ზეაღტაცებული შესრულება პარადოქსალურია პიესის რეალური ყოფის ფონზე.

ამგვარ წინააღმდეგობას ვერ ასცდა თელავის თეატრის ახალგაზრდა და ფრიალ პერსპექტიული რეჟისორი ნუკრი ქანთარია. მისი და თ. აბულაშვილის თანავტორობით შექმნილი პიესა „სიციცხლემისიკილი ტყვე“ აშკარად რეჟისორული სქემის მიხედვითაა შექმნილი. სექტაკლში არ ჩანს არც ლიტერატურული და არც თეატრალური დრამატურგია, რის გამოც სცენურ მოქმედებათა მთელი სისტემა გარეგნულ ეფექ-



ქუთაისის თეატრი, „ადამიანი იბღება ერთხელ“



თბილისის პანტომიმის თეატრი, „უკვდავება“

ტებზეა აგებული. მაგრამ თვით ამ წარუმატებლად დაღმეულ სექტაკლებშიაც კი ჩანს თეატრის თვალსაჩინოდ ამოღებული თეატრალური კულტურა, გარეგნული მოქმედებების აგების რეჟისურა. გონიერი და კულტურული ნ. ქანთარია, თავად გამოიტანს, ვიქტორობო, სათანადო დასვენებს.

ასევე სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორმა დევან სვანიძემ ხელი მოჰკიდა ვ. აროს პიესას „უმალღესი ზომა“, სადაც ნაჩვენებია ადამიანთა ქცევის და ურთიერთობის მთელი სიმწვავე განსაკუთრებულად ექსტრემალურ სიტუაციაში. აქაც უპირატესობა ენიჭება პიესის სცენური ადაპტაციის გარეგან ფორმას, გმირთა შინაგანი ცხოვრების შენაცვლებას რეჟისორული და სცენოგრაფიული დეტალებით. მართალია, რეჟისორი ზოგადად შემთხვევით ახერხებს გმირების სულში მომხდარი ძვრების ჩვენებას (ამ მხრივ აღენიშნავდი ი. ჭიჭარაძესა და მ. მანჯავიძეს), მაგრამ საერთოდ სათანადო სიღრმით არ არის მოტანილი ამ პიესის ინტელექტუალური არსი. მისი გმირების ინტელიგენტურობა, მსახიობების მეტყველებაში ღრმად გამჭდარი კოლორიტის გამო, უმალღესი სასამართლოს რადაც იმერულ ვარიანტად დაემსგავსა მთელი პირველი სცენა. დიდი სანაა არილ ულუკაულის სახელი არ გამოჩინილა ჩვენს თეატრალურ აფიშებზე (მასი მშვენიერი პროზა კი პირდაპირ სცენას ითხოვს, თითქოს), მით უფრო მისაღწეველია რუსთავის დრამატული თეატრისა და რეჟისორ დავით კობახიძის ინიციატივა ღრმად დრამატული მოთხრობის „ტალღები ნაპირისაკენ მისწრაფიან“ გასცენიურების გამო. სექტაკლში თითქმის სულ ახალგაზრდები არიან დაკავებულნი,

თბილისის დრამატული თეატრი „ტოტების ოჯახი“





ქიათურის თეატრი  
„უმადლეის ზომა“

ახალგაზრდა მხატვარი ბ. კოლეიშვილიც, რომლის ნამუშევარი ერთ-ერთი საუკეთესოა ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლთა შორის (აქვე ვიხსენებ ბარემ, კეშმარიტად მაღალი რანგის სცენოგრაფია ეკუთვნის გ. მესხიშვილს — „და არს მუსიკა“ და თ. ნიუას — „ას ერგახის დღე“).

ახალგაზრდული სტლისკვეთება უმკველად ეტყობა ამ სპექტაკლს — იგი გამოიხატება შესრულების გულწრფელობაში, სიმართლის მიაჩნეობაში, პოეტურ, ლირიულ, სუფთა სიყვარულსა და ურთიერთ ღვაწლვაში. ამ მხრივ კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებენ ვ. ქოქრაშვილი და დ. გვრიტიშვილი.

მაგრამ სპექტაკლს აკლია ფსიქოლოგიური სისრულე, გააზრებას კი — ლოგიკურ ფინალად მიყვანა. ეს ნაკლი უკვე ინსცენირებაში ძვეს. სპექტაკლში დაკარგულია (ანდა შეგნებულადაა გვერდავლილი) ფსიქოლოგიური გარდატეხის მთავარი მომენტი, გვირის „შემოტრიალების“, გარდაქმნის ეფექტი, რის გამოც არა ჩანს გმირთა ურთიერთობის კლმინაცია, სულის განახლების დასაწყისი. ამის გარეშე კი, თუნდაც სიმართლითა და პოეტური გულწრფელობით გათამაშებული სცენები, მოკლებულნი არიან ემოციური ზემოქმედების ძალას.

პანტომიმის ცნობილმა ოსტატმა ამირან შალიაშვილმა საგრძნობი კორექტივები შეიტანა თავის აღრინდელ, ომის თემისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში და ფაქტიურად ახალი ვერსია შექმნა „უკვდავების“ სახელწოდებით. ეს არის კეშმარიტად პანტომიმური სპექტაკლი თავისი სპეციფიკური დრამატურგითა და უპირატესად, პლასტიკურ-მიმქურთ მოქმედებით. აქ ყოველი ექსტი, მოძრაობა, დგომა გაზომილია მუსიკისა და რიტმის კანონებით, რის გამოც პლასტიკური პოეტურა შეტყობა ბუნებრივადაა თითქოს წარმოშობილი. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით: პანტომიმის ეს ოსტატი და მისი პროფესიულად გაწვრთნილი დანი ბურს გააკეთებს, თუ სათანადო პირობებს შევუქმნით (რამდენჯერ უნდა ითქვას ამის თაობაზე???)

ჩვენი ცნობილი დრამატურგი გიორგი ხუასვილი იშვიათად გამოჩნდება ხოლმე ჩვენი თეატრების აფი-

შებზე. არ იმსახურებს იგი ასეთ უუურადღებობას! იგი გამოცდილი ოსტატია, ყოველთვის აქვს თავისი სპექტაკლი, გრძნობს თეატრის ბუნებას და სცენას (სხვათა შორის, ეს მის მიერ ინსცენირებულ „ჰაიკ აბა-შიაკ“ გამოჩნდა). ჩვენთვის განსაკუთრებით სასიხარულოა იმ ფაქტის აღნიშვნა, რომ ჩვენი ურნალის ფურცლებზე დაბეჭდილმა მიხმა პიესამ „ამბავი წუთისოფლისა, ომისა და ჭარისკაც კიბილიასი“ (იხ. „საბჭოთა ხელისუფლება“ № 4, 1988 წ.) საკვშირო კონკურსზე პირველი პრემია დაიმსახურა. ეს დიდი და სერიოზული გამარჯვებაა, ფრიალ საპრესტიჟო ქართული დრამატურგიისათვის. და აი, სწორედ ამ პიესას შეხსნა ხორცი სომხურმა დრამატულმა თეატრმა გამოცდილი ჰაიკ უშიკიანის რეჟისორობით. უმკველად მისასაღებელია ჩვენი სომეხი მეგობრების ეს ინიციატივა. იუმორი, გულწრფელი გრძნობით სავსე სპექტაკლი გამოვიდა. სვედას ხალისი ენაცვლება, მახვილსიტყვაობას — დაზოგურებული მსჯელობა წუთისოფლის წარმავლობასა და მარადიულობაზე. კარგადაა გადმოცემული კიბილიას ცხოვრებისა და აზროვნების პარადოქსალურობა, მისი ერთგვარი „პოეტური სიცრუე“.

გრძობედვის სახ. რუსული თეატრის წინაშე არჩევის უფრცხი შესაძლებლობა იყო გადაშლილი — თანამედროვე რუსული დრამატურგიისა და უბრწყინვალესი პროზის სახით. მან უურადღება შეაჩერა ბელორუსი დრამატურგის ა. დუდარევის „რიგით ჭარისკაცებზე“. ა. დუდარევის დრამატურგია საკვშირო სცენაზე ერთობ პოპულარული გახდა ამ ბოლო

შაუმიანის სახ. თეატრი „ამბავი წუთისოფლისა, ომისა და ჭარისკაც კიბილიასი“



გრძობედვის სახ. თეატრი  
„რიგითი ჭარისკაცები“







სეზონებში. იგივე ბედი გაიზიარა მისმა ამ ბოლო პიესამ. რეჟისორ გიორგოვს ურადანას გემოვნება და ფანტაზია არ აკლია ამ სპექტაკლს. კარგად თამაშობს მთავარ გმირს ჯ. სიხარულიძეც, პიესა გააზრებულია როგორც პოეტურ-ბალადური ფრესკა, ხადაც უკველადიურ გმირობას თან სდევს ახლობელ ადამიანთა ტრაგიკული სიკვდილით აღძრული, მარად თანმდევი, მტანჭველი შოგოვებიანი. ერთი სიტყვით, უკველადური თავის ადგილზე ამ სპექტაკლში. მაგრამ არ გვაღელვებს იგი, არ იწვევს ჩვენში ახალ ემოციებს. რის გამო ხდება ეს? პიესაც და სპექტაკლიც რეტროსპექტულია. უკველადური ის, რაც სცენაზე ხდება, თითქოს, მრავალგზის წავიციოხავს და მრავალგზის გვიინახავს ომის ამსახველ რუსულ საბჭოთა პროზაში თუ სპექტაკლებსა და კინოფილმებში. კონკრეტულად ვერცერთ ეპიზოდს ვერ ვიტყვით, რომ იგი ზუსტად იმეორებს უკვე ცნობილს, მაგრამ მთელი სპექტაკლის განწყობილება, გმირების ფსიქოლოგია თუ ფილოსოფია (თუნდაც რელიგიური მოტივი) მუშრადია, არ არის ორიგინალური. ა. დუდარევის დრამის ამ „მეორადობას“ ვერც გ. ურადანია გაექცა, რის გამოც სპექტაკლს სიახლის გრძობა აკლია, იგი თითქოს „აღდგენილია“.

ჩვენს მიერ გამოთქმული შენიშვნების მიუხედავად, ეს ფესტივალი მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. მაღალი რანგის თუნდაც ერთი სპექტაკლიც კი, უკვე წარმატებაა. ჩვენს კი სამი შენიშვნავი სპექტაკლი ვიხილეთ (რ. სტურუას „ას ერგანის დღე“, „და არს მუსიკა“, შ. გაწერელიას „ჩვენებურები“), განხორციელდა რამდენიმე ახალი ქართული პიესა, ხელახლა გაიცემოდნენ სცენისათვის ო. იოსელიანისა და მ. ჭავჭავაძის პიესები, ვიხილეთ თ. ნინუას უზნაწყინადღის სცენოგრაფია, გამოჩნდა რამოდენიმე საინტერესო ახალგაზრდა მსახიობი... ამჟამად ქართული თეატრი ახალი შემოქმედებით ამოცანების წინაშე დგას. ახლოვდება საქართველოს და საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიების XXVII ყრილობები. ჩვენი თეატრები უკვე შეუდგნენ გაცხოველებულ მზადებას ამ უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მოვლენის ღირსეულად შესახვედრად. შორს აღარ არის ის დრო, როცა გაიმართება XXVII ყრილობებისადმი მიძღვნილი საკავშირო და რესპუბლიკური თეატრალური ფესტივალები. იმედია, ქართული თეატრალური ხელოვნების მოღვაწენი მრავალი საგულისხმოდ სპექტაკლით წარსდგებიან მაყურებელთა წინაშე.

**პანორამა**

**რეპერტუარის კრიზისი**

ცნობილმა ინგლისელმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა მარკოლდ გიბსონმა გამოიკვლია ინგლისური თეატრების რეპერტუარი ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლებიდან დღემდე და იმ დასკვნაზე მივიდა, რომ ამჟამად არ არსებობს ისეთი კარგი და მნიშვნელოვანი პიესები, როგორებსაც წერდნენ ბეკეტი, ოსბორნი, პინტერი, ბრენტონი, „ნათელ ინგლისურმა თეატრმა დაჰკარგა ენერჯის წყარო?“ — ნაღვლიანად კითხულობს იგი ამ გამოკვლევის დასასრულს.

საინტერესოა გიბსონის ერთი დაკვირვება: კრიზისული მოვლენების დროს, სერიოზული განსაცდელისა თუ ომის წინა პერიოდში იდელი ბრტანეთის სერიოზული დრამა დაცემას განიცდიდა. ეს განსაკუთრებით იყო დამახასიათებელი 1940 წლისათვის. ამ ანალოგიის საფუძველზე მას მიჩნია, რომ ახლაც ქვეყანაში აშკარაა სერიოზული დრამის დაქვეითების პროცესი.

მისი აზრით ინგლისურ დრამატურგიაში ქაოსია გაბატონებული, სერიოზული იდეები დაკარგულდებულან, მომავლის იმედები გაუანტულან. პიესები სავსეა შიშითა და სასოწარკვეთით, ხელმოცარული სიკვარულით, აქ გამოირცხვლება ბედნიერი ოჯახური ცხოვრების იდეალი (პიესის გმირები სექსს შეუსყრია). მართალია, ზოგიერთ პიესაში არის მსჯელობა ქვეყნის ცხოვრების მწვავე საკითხებზე (მაგ. კონსერვატორთა პოლიტიკა ჩრდილოეთ ირლანდიაში და ფოლკლენდის კუნძულებზე), მაგრამ მათში ნაკლებია — ან სულ არ არის — ოპტიმისტური მოტივები და მომავლის რწმენა.

კრიტიკოსი, როგორც ნუგეშისმოცემ მგალობს, ასახელებს მკვ გრეტის „გჯუფი 7:84“-ს, რომელიც თავის სპექტაკლში „ელაბროს მემარცხენე აზრებში გამსჭვალულ დოქტრინას, აქ გმირების ცხოვრება განათებულია მომავლის რწმენით და მათი ურთიერთობა განსჭვალულია სინაზითა და სილამაზით“. ა. ვასკერი — გიბსონის აზრით — თავის პიესებში ხატავს „სოციალური პარამონის“ სურათებს, ხოლო ჯონ ოსბორნის პიესები „აღსავსეა ვაჟაკური და შეუღრტეკელი სულით. მაგრამ ასეთი პიესები იზვიათი გამოიყალიბება, რადგან ინგლისურ თეატრში სკარბობის „სრული უიმედობისა და შიშის გამომხატველი პიესები“ (მაგ. ე. ბონდის „ადრე დილით“, ჯ. პარას „მრავალი“, ჯ. ენტროუზის „სასტუმრო ოთახი“).

გიბსონი ასევე მკაცრად აფასებს თანამედროვე ინგლისურ თეატრალურ კრიტიკასაც, რომელიც „გაკავალული გზებით მიდის“ და ძირითადად მხოლოდ სახელმწიფოებრივ დრამატურგების პიესებს ამჩნევს და არ ცდილობს თანამედროვე დრამატურგის რამე საინტერესო და ნოვატორული მომენტების წარმოჩენას. მრავალი ახალი პიესა სათანადოდ არ შექმნება პრესაში, მათ მხოლოდ გაცრთხ და სახსოვარობისად იხსენიებენ. ასე მაგალითად, მარტინიკ დიურესის პიესა „მოედანი“ რინლარდ ჯექსონის მშვენიერი დადგმით „ნიუ-ენდის“ თეატრში ძალიან ზერეულედ შეფასდა პრესაში, თუმცა იგი, გიბსონის აზრით, გაცილებით მეტს იზახებრება.

(გაგრძელება 54 გვ.)

# მსახიობი თეატრია თავად

(ქჟურნ. „კომიანინის“ კორესპონდენტის საშუაბი რამაზ ჩხიკვაძესთან)

რამაზ ჩხიკვაძე ქართული თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობია. მისი აქტიური კარიერა 1951 წლიდან დაიწყო. მრავალი როლი აქვს შესრულებული თეატრსა და კინოში. მისი დებიუტი კინოში შედგა 1953 წელს, როდესაც ახალგაზრდა არქიტექტორის შოთას როლი შეასრულა კინოფილმ „კრიკინაში“, შემდგომ კი გადაიღეს ფილმებში „ვედრება“, „ნატვრის ხე“, „სამკაული ჩემი სატრფოსთვის“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“. ამ ფილმმა მანჭენის დესტრუქციულ ხუთი პრემია დაიმსახურა, სხვებთან ერთად დაჯილდოვდა რამაზ ჩხიკვაძეც — მაშაყაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მოსკოვის ფესტივალზე მიღებული ოქროს მედალი ბაბუა ლუკას როლისათვის რეჟო ჩხეიძის ფილმში „ნერგები“. დიას, ბევრი როლი შეასრულა და ჯილდოც ბევრი დაიმსახურა. უკანასკნელ ხანს ამ დიდმა მსახიობმა მონაწილეობა მიიღო ორ ფილმში: შექსპირის „შეცდომათა კომედიასა“ და მატვეივის „გამარჯვებაში“, რომელშიც სტალინის როლი შეასრულა. თეატრში რამაზ ჩხიკვაძე აშუადებს მეფე ლირის როლს. (ჟურ. „კომიანინის“ რედ.).

— პოლონელ მაყურებელს საშუალება მქონდა ენახა თქვენს მიერ განსახიერებული მთავარი როლი „რიჩარდ III-ში“, აზღადი — „კავკასიურ ცარტის წრეში“.

— მიყვარს აზღადი. ეს მრავალმხრივი როლია, რომელიც მსახიობს ყველა თავისი შესაძლებლობის გამოვლენის საშუალებას აძლევს. რაც შეეხება რიჩარდს, ის სხვაგვარი სახეა. იგი შექსპირის დაწერილი აქვს ერთი ნიშნით — რიჩარდი ცული პიროვნებაა. არც ტექსტი იძლევა განსაკუთრებული ინტერპრეტაციის საშუალებას. ჩვენს დადგმა თავისებურია. პირველ ორ მოქმედებაში რიჩარდი მასხარაა, რბილი ხასიათის კაცია. ის, შექსპირისეული ვლინდება მხოლოდ მესამე მოქმედებაში. შესაძლებელია, ეს განსხვავებული ინტერპრეტაცია ვახდა იმის მიზეზი, რომ სპექტაკლი ასე კარგად მიიღო მაყურებელმა.

— თქვენ ამბობთ „ჩვენი“, „ჩვენი ხელოვნება“, როგორ მივაჩინათ, მიღწეული წარმატება მსახიობისა და რეჟისორული ნაშეყვრის თანაბარი დასახსურება?

— ჩვენ ყველანი პროფესიონალები ვართ. თუ რეჟისორი მსახიობს დამოუკიდებელი განვითარების საშუალებას აძლევს, ეხმარება სხვის შექმნაში და ამასთან არ აქცევს მას რეჟისორის ჩარჩოებში, აი, მაშინ შეიძლება ლა-

პარაკი ქვემარტ თანამშრომლობაზე. სწორედ ეს მქონდა მხედველობაში, როდესაც „ჩვენს ხელოვნებაზე“ ვლაპარაკობდი.

ასეთი თანამშრომლობის დანიშნულებაა შეიქმნას სანახაობა, დამყარდეს მაყურებელთან თავისუფალი ემოციური დამოკიდებულება, რომ მსახიობის თამაში სცენაზე არ იყოს დეკორაციებს შორის უსიცოცხლო სეირნობა და რეპლიკების წარმოთქმა. ამასთან მიმაჩნია, რომ მსახიობი ერთგვარი სოლისტია, სწორედ მას მიაქვს პიესა მაყურებელამდე. მსახიობი — ეს თეატრია თავად.

— თქვენ ძალზე საინტერესო თვალსაზრისი წამოაყენეთ, მაგრამ ჩემი აზრით, ეს მხოლოდ საუკეთესო მსახიობებს, მაღალი შემოქმედებითი შემართების მქონე მსახიობებს შეეხებათ.

— რასაკვირველია, მე აქ ვლაპარაკობ მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობთა გარკვეული ჯგუფის სახელით. არიან, რა თქმა უნდა, ისეთებიც, რომლებსაც როლზე მუშაობისას ყველაფერი უნდა უთხრა და აჩვენო, მაშინ რეჟისორი პიესისთვის საჭირო ატმოსფეროს შექმნის ნაცვლად იძულებული ხდება წარმოადგინოს მთელი სცენური მოქმედება, რაც შემდგომში მექანიკურად განმეორდება მსახიობის მიერ.

— თქვენ თქვით „მსახიობი — თავად

თეატრიაო“. მაგრამ სპექტაკლი ხომ რეჟისორისა და მსახიობის ნაშუქვერის გარდა კიდევ სხვა ელემენტებისაგანაც შედგება, მაგალითად, მუსიკა, სცენოგრაფია, ქორეოგრაფია.

— სცენაზე მთავარი ელემენტი მსახიობია. სცენოგრაფიამ კი არ უნდა შთანთქოს იგი, პირიქით, მან უნდა „ითამაშოს“ მსახიობთან ერთად. მე ვთვლი, წარმოდგენის ყველა ელემენტი ისე უნდა შეერწყას ერთმანეთს მთლიანობაში, რომ დრამის ფილოსოფიური აზრი გასაგები გახდეს მაყურებლისთვის. თუ რომელიმე ელემენტი ამაღლდება სხვებზე, მაშინ ქაიწყება იმ იდეალური პარმონის რღვევა, რომელიც ყველა სპექტაკლს უნდა გასდევდეს თავიდან ბოლომდე.

ოდესღაც იყო ისეთი თეატრი, უფრო სწორად, ეტაბი თეატრის ისტორიაში, როდესაც სცენოგრაფია პირველ პლანზე გამოდიოდა. დღეს იგი უფრო ეკონომიური გახდა. მე უპირატესობას ვანიჭებ ცარიელ სცენას. საჭიროდ არ მიმაჩნია სასახლის აგება მხოლოდ იმისთვის, რომ მე იქიდან გამოვიდე. ეს პირობითადაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

— თქვენ ახსენეთ პროფესიონალიზმი. თქვენი აზრით, რას გულისხმობს მსახიობის პროფესიონალიზმი?

— პირველ რიგში, ტალანტს და თვითკონტროლს. ხელობა, რა თქმა უნდა, ასევე აუცილებელია, მაგრამ იგი თავისთავად, მუშაობის პროცესში მოდის.

— მაშინ ნურაფერს ვიტყვით ხელობაზე. შევეხებით მხოლოდ იმას, თუ როგორ მონაწილეობენ როლზე თქვენი მუშაობის დროს ტალანტი და თვითკონტროლი.

— მუშაობას მე ყოველთვის ვიწყებ პიესის ან სცენარის წაკითხვით და იმის ანალიზით, თუ როგორ არის დაწერილი ჩემი როლი. თუ ეს ისტორიული პირია, ვცდილობ აგრეთვე გავიგო, როგორი იყო ეს გმირი სინამდვილეში. შემდეგ კი... ვფიქრობ. მსახიობმა, მართლაც და არც კი იცის, როგორ მუშაობს როლზე. ეს უკვე ემოციაა, რეპრეზენტაციებზე მსახიობის ემოციურ მესხიერებაში თანდათან წარმოიქმნება პერსონაჟის სახე, რომელსაც ის თამაშობს. თანდათანობით მის გონებაში უფრო და უფრო ვლინდება სახე ისე, როგორც გამოსამყვანებელ სიტხეში მოთავსებულ ფოტოსურათზე. და-

საწყისში არაფერი არ არის, შემდეგ ჩნდება რაღაც მკრთალი ჩრდილები, ფრაგმენტები და ასე მანამდე, სანამ არ წარმოიქმნება სახე მთლიანად. ყოველდღე რაღაც ახალი ემატება, მაგალითად, საუბრის წარმართვის მანერა, მოძრაობის პლასტიკურობა, ბოლოს და ბოლოს კი — მთლიანად ფილოსოფიური და ფსიქიკური დატვირთვა. როგორი იქნება ეს როლი დასრულებული სახით, ეს უკვე დამოკიდებულია მსახიობზე და მის ნიჭზე. ნიჭიერ კაცს ეს უბრალოდ „გამოსდის“, ეს ზეციით მომადლებული ნიჭია.

— მე მგონია, რომ ყველაფერი მსახიობზე არ არის დამოკიდებული. გასათვალისწინებელია კიდევ რეჟისორის გავლენა.

— რეჟისორს შეუძლია მხოლოდ გირჩიოს. თუ კარგ რჩევას გაძლევს, ამით იგი გეხმარება. მაგრამ ხდება ხოლმე, როცა რეჟისორი ცდება, მაშინ მსახიობმა თავისი თავი თვითონ უნდა აკონტროლოს, რათა მცდარი გზით არ წავიდეს.

— ეს ისეთ სიტუაციასაც ეხება, როდესაც პიესას დიდხანს თამაშობენ?

— რასაკვირველია, რაც უფრო ძველია სპექტაკლი, მით უფრო მეტი სიახლე უნდა შეიტანოს მსახიობმა თავის თამაშში იმისათვის, რომ თავი დააღწიოს „ჩვევას“ და ერთგვარ მექანიზმად. აუცილებელია თვითკონტროლის დიდი დოზა, რათა მსახიობმა ყოველთვის მოქმედოს თავის თავში ის ცინც-ხელი ემოციები, პირველ სპექტაკლებს რომ ამშვენივლებს.

— ზოგიერთ ქვეყანაში პირველ წარმოდგენებს პროვინციებში თამაშობენ. ჩვენთან, რეპეტიციებზე, განსაკუთრებით ბოლო რეპეტიციებზე, იწვევენ შემთხვევით მაყურებლებს. ამით ამოწმებენ გაუწაფავი მაყურებლის რეაქციას მოსამზადებელ სპექტაკლებზე.

— მე ვიტყვოდი, ეს ძალიან კარგი მეთოდია. ისინიც ხომ მაყურებლები არიან, სპექტაკლი ხომ მათთვისაცაა გამოხნული. ხშირად სწორედ ისინი არიან ხოლმე გამსჭვალული კრიტიკული გრძნობებით, ვიდრე ეგრეთწოდებულები, ინტელექტუალური ელიტა. შესაძლოა, ტრუფიში იყოს, რასაც მე ახლა ვიტყვი, მაგრამ წარმოდგენა ხომ საინტერესო და გასაგები უნდა იყოს ყველანაირი მაყურებლისათვის. საერთოდ ცნობილია, რომ პირველ წარმოდგენებს უჩვენებენ



რჩეულ საზოგადოებას, ეს კი იმთავითვე თავს ახვევს მსახიობს სპექტაკლის ერთგვარად არასწორ შეფასებას.

ჩემის აზრით, საშუალო მაყურებელი უკეთ სჯის, რა არის კარგი და რა დასამთავრებელი. ჩვენთანაც ბოლო რეპეტიციებს უხვად ესწრებიან მსახიობები, თეატრის თანამშრომლები და, ბუნებრივია, თეატრით დაინტერესებული პირებიც. ისინი პირდაპირ გვეუბნებიან რა მოსწონთ და რა არა. ამიტომ მე ვთვლი, ეს კეთილშობილური განზრახვით გამოთქმული მოსაზრებები არ შეიძლება არ დაეხმაროს მსახიობს.

— ბევრი მსახიობი თავისი პროფესიული კარიერის გარკვეულ ეტაპზე იწყებს ხოლმე პედაგოგიურ მუშაობას თეატრალურ სასწავლებლებში.

— ამისათვის მე ძალიან ცოტა დრო მრჩება. სანამ კიდევ მაქვს ძალები, მინდა ჩემი პროფესიით ვიმუშაო. როცა ძალები აღარ მეყოფა, მაშინ შეიძლება ვასწავლო კიდევ, მხოლოდ ერთი პირობით, რომ ჩემი პრაქტიკა და ცოდნა ნამდვილად გამოადგეთ მომავალ მსახიობებს. თუმცა ამაზე ჯერ სულაც არ ვფიქრობ. მიყვარს ჩემი პროფესია და წვრილმანებზე დახურდავება არ მსურს. როგორც უკვე ვთქვი, ვიდრე შემწევს კინოსა და თეატრში თამაშის ძალა, არ ვაპირებ არც მასწავლებლობას და არც რეჟისურაში ბედის მოსინჯვას.

— ბევრ მსახიობს აქვს მოთხოვნა თავისი გამოცდილება და განცდები გადაიტანოს ქალაქზე. თქვენ არ გალევებთ ასეთი რამ?

— არა, შეიძლება ოდესმე, სიბერეში... ჯერ კი საკმარისია, რომ სხვები წერენ ჩვენს თეატრზე, იმ წარმოდგენებზე, რომლებშიც გამოვდივარ და, მასასადამე, ჩემზეც.

— ჩვენ ძირითადად ვილაპარაკეთ თეატრზე, ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს არანაკლებ ინტერესებით აგრეთვე თქვენი მიღწევები კინოს სფეროში.

— რაც ვთქვი თეატრში მსახიობის მუშაობაზე, გარკვეულწილად კინოში მუშაობასაც ეხება. ფილმი — თემაა, მდინარეა. მე ალბათ გამიჭირდება ყველა ჩემი ფილმის დასახელება.

პოლონურიდან თარგმნა ბ. ჰერშმანდლიძემ



1885 წლის 14 ივლისს გამოვიდა პირველი ქართული თეატრალური გაზეთი „თეატრი“. მან დასაბამი მისცა ქართული თეატრალური პრესის ისტორიას.

გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან ქართული თეატრისა და ქართული პრესის აღმავლობა ერთად წარიმართა. თითქმის იმ დღიდან, როცა ჩვენი თეატრი დაიბადა, ფეხი აიდგა ჩვენმა ჟურნალ-გაზეთებმაც. ისინი ტოლები იყვნენ და ერთად შეზრდილნი მოემართებოდნენ, — აღნიშნავდა ილია ჭავჭავაძე, ქართული თეატრის 50-ე წლისთავის დღესასწაულზე წარმოთქმულ სიტყვაში.

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მყარი საფუძველი დაედო თეატრალური საკითხების გაშუქებას ქართულ პრესაში. ეს სრულიად კანონზომიერი მოვლენა იყო, ვინაიდან ამ დროისათვის საფუძველი ჩაეყარა ორ დიდ ეროვნულ საქმეს: ქართულ პროფესიულ თეატრს — 1850 წელს, და ჟურნალ „ცისკარს“ — 1852 წელს. და ორივე ამ დიდი ეროვნული საქმის სულისჩამდგმელი და მოთავე გიორგი ერისთავი იყო.

# პირველი ქართული თეატრალური გაზეთი

(გაზეთ „თეატრის“ 100 წელი)

თამაზ ქვარიანი



გაზეთის ემბლემა

„ცისკარმა“ საფუძველი ჩაუყარა ქართულ პრესაში თეატრალური საკითხების გაშუქების ტრადიციებს, ხოლო ესტაფეტა ღირსეულად განაგრძეს შემდგომი დროის ჟურნალ-გაზეთებმა.

„ცისკარი“ თეატრს დიდ ეროვნულ და საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ანიჭებდა, და სცენის-მოყვარეთა წარმოდგენების განხილვით ხელს უწყობდა საზოგადოებრივი აზრის შექმნას თეატრის სასარგებლოდ. „მნათობი“ კიდევ უფრო შორს წავიდა ამ მიმართულებით და მთავარი აქცენტი გადაიტანა საზოგადოების ესთეტიკური გემოვნების ამაღლებასა და თეატრალური კრიტიკის განვითარებაზე.

რაც შეეხება „დროებასა“ და „ივერიას“, ისინი სრულიად ახალ ეტაპს ქმნიან ამ დარგში. ქართული

თეატრის განახლებისათვის აქტიური ბრძოლა სწორედ მათი წყალობით დაგვირგვინდა გამარჯვებით. მათ ფურცლებზე მთელი დამაჯერებლობით გაშუქდა თეატრის იდეურ-აღმშრდელიობითი და ესთეტიკური ფუნქცია, დაისახა ქართული თეატრის განვითარების პერსპექტივები, გაირკვა მისი ძირითადი მიმართულება. სწორედ „დროებასა“ და „ივერიაში“ დაეთმო სპეციალური ადგილი სასცენო ხელოვნების პრობლემების პროფესიულ კვლევას, რამაც თავის მხრივ, განვითარების ახალ საფეხურზე აიყვანა ქართული თეატრალური კრიტიკა.

ამასთან მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ „დროება“ და „ივერიც“ თავიანთი პროფილი-სა და ძირითადი მიზნების გამო მოკლებული იყვნენ საშუალებას

# თეატრი

საოველ-კარო ლიტერატურული და მსახერხობილი გაზეთი

22 სპეცდანიონი      ბაზლიტყვა      746      კვირაოგით      1955 წელ



გაზეთის თავსამკაული  
მთავრული ასოები  
გრაფიურები



საკმაო სისრულით აესახათ 80-იანი წლების ქართული თეატრალიორი ცხოვრება. ამომწურავი პასუხი გაიცათ მის მიერ წამოჭროლ მრავალ სპეციტიკორ საკითხში. თაიანთი მოღვაწეობით მათ ჩამოაყალიბეს ქართული პრესის თეატრალური ტრადიციები და ნიადაგი შეამზადეს ახალი სპეციალური ორგანოს — გაზეთ „თეატრის“ დასაარსებლად.

„თეატრის“ დაარსების ერთერთ დამაჩქარებელ ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ ი. ჭავჭავაძის, ა. წირითლის და სხვა ქართველ მოღვაწეთა თაოსნობით ინტენსიური ბრძოლა ქართული პროფესიული თეატრის განახლებისათვის, და საერთოდ, ქართული თეატრალური ცხოვრების აღმავლობა 80-იან წლებში.

მართალია, კულტურული წინამძღვრები ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა სპეციალური თეატრალური ორგანოს დასაარსებლად, მაგრამ ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა ყოველმხრივ აბრკო-

ლებდა ამ შესაძლებლობის განხორციელებას. ქართული თეატრის მესვეურთა ხანგრძლივმა და თავგამოდებულმა ბრძოლამ, რომელსაც სათავეში ედგა ცნობილი თეატრალური მოღვაწე ვასო აბაშიძე, მიზანს მიაღწია. 1885 წლის 14 ივლისს, დღის სინათლე იხილა გაზეთ „თეატრის“ პირველმა ნომერმა.

გაზეთის პირველსავე ნომერში რედაქციამ მტკიცედ და თანმიმდევრულად ჩამოაყალიბა თავისი პოზიცია: „უმთავრესი მიზანი ჩვენი სალიტერატურო ასპარეზზედ გამოსვლისა იქნება თეატრის აღორძინებისა და მისი წარმატებისათვის მეცადინეობა...“

ეროვნული სასცენო ხელოვნების ისტორიის საფუძვლიანად შესწავლისას გვერდს ვერ ავუვლით ამ მეტად საინტერესო და თავისებურ გაზეთს, რომელმაც სულ იქვესიოდე წელიწადი იარსება, მაგრამ ბევრი რამის გაკეთება მოასწრო ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინები-





სათვის. გაზეთი „თეატრი“ სისტემატურად აშუქებდა; ხალხის სულიერი ცხოვრების ამ სფეროში მომხდარ ყოველ ფაქტს. ამიტომ იგი წარმოადგენს ერთდერთ წყაროს, რომელზე დაყრდნობით შესაძლებელია ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ძირითადი ტენდენციების კვლევა.

თეატრის ხეორიული პრობლემების გაშუქებით და თეატრალური კრიტიკის გაშლით გაზეთმა „თეატრმა“ ახალი სიტყვა თქვა ქართულ პრესაში. მან ახალი კუთხით ახსნა თეატრალური ხელოვნების არსი და მისი განვითარების კანონზომიერებანი, რითაც ხელი შეუწყო როგორც მსახიობთა, ასევე მსყურებელთა თეორიული დონის ამაღლებას. საგულისხმოა, რომ „თეატრის“ ფურცლებზე გაშუქებული თეორიული მსჯელობა ყოველთვის დაკავშირებული იყო ქართული სცენის პრაქტიკულ მოთხოვნილებებთან.

გაზეთი „თეატრი“ სისტემატურად აშუქებდა დრამისა და თეატრის თეორიის საკითხებს. რაშიაც იგი გვევლინება რეალისტური ხელოვნების აპოლოგეტად. გაზეთს აშკარად ატყვია სამოციანელთა მატერიალისტური ესთეტიკის გავლენა. „თეატრი“ ფართო მსჯელობის საგნად ხდის

ისეთ სპეციფიკურ საკითხებსაც კი, როგორიცაა დიქცია, მიმიკა, გრიმი, თეატრალური კოსტუმები და სხვ.

„თეატრის“ რედაქტორებს კარგად ესმოდათ, რომ მხოლოდ ჰუმანიტ თეატრალურ კრიტიკას თუ შეეძლო შემოენახა იმდროინდელი ქართული თეატრის მიღწევები, რომ გაზეთი „თეატრის“ ფურცლებიდან მომავალი თაობა მრავალ თეატრალურ პრობლემასთან ერთად გაეცნობოდა პირველი ნომივი ქართული თეატრის იმ პრწყინალე თაობას, რომელმაც ქართული თეატრის აღდგენა და წელში გამართვა ითავა.

გაზეთში წარმოდგენილი თეატრალური რეცენზიების განხილვისას შეინიშნება 3 ძირითადი საკითხი: ა) მსახიობის ოსტატობა, ბ) რეჟისურა, გ) თეატრი და მსყურებელი.

მსახიობის ოსტატობის საკითხებს „თეატრში“ წამყვანი ადგილი უჭირავს, რაც სავსებით ბუნებრივია. გაზეთი მთავარ ყურადღებას აქცევდა სცენურ გარდასახვას და ამ პროცესის ძირითად მომენტად სცენურ სიმართლეს, მხატვრულ დამაჯერებლობას მიიჩნევდა. „თეატრი“ ფართოდ მსჯელობს მსახიობის შინაგან მოქმედებაზე. სცენური ეთიკის, სასცენო მეტყველების, სასცენო ტექნიკის, ამბლუისა და სხვა



მნიშვნელოვან საკითხებზე და აკეთებს საინტერესო დისკუსიებს.

„თეატრს“ სწორად ესმოდა რეჟისურის მნიშვნელობა, მისი განსაკუთრებული საჭიროება მაშინდელი ქართული თეატრისათვის. იგი მიუთითებდა რეჟისურის უფლება-მოვალეობას მსახიობის აღზრდაში, განმარტავდა რეჟისორის როლს რეპერტუარის შერჩევაში, თეატრში ჯანსაღი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნაში.

გაზეთი ყოველწლიურად ცდილობდა შეექმნა საზოგადოებრივი აზრი ქართული თეატრის შესახებ, ვინაიდან კარგად იცოდა, რომ უამისოდ თეატრი ვერ იარსებებდა. მეორე მხრივ, გაზეთი ფართო პროპაგანდას უწევდა თეატრის უდიდეს როლსა და მნიშვნელობას საზოგადოებისათვის.

გაზეთის რედაქციას კარგად ესმოდა, რომ თანამედროვეობა არ იარსებობს წარსულისაგან მოწყვეტილად და ქართლის ტრადიციები საიმედო და მყარი დასაყრდენი იყო ახალი ქართული თეატრის წინსვლისა და გამარჯვების გზაზე. ამიტომ გაზეთი ჯეროვან ადგილს უთმობდა სხვა ქვეყნებისა და ხალხების თეატრის ისტორიის საკითხებსაც (რუსეთი, საბერძნეთი, იტალია, საფრანგეთი, გერმანია, პორტუგალია და სხვ.).

გაზეთი „თეატრი“ წარმოად-

გენდა არა მარტო თეატრალურ, არამედ ლიტერატურულ ორგანოსაც. ეს გამოწვეული იყო როგორც გაზეთის მრავალფეროვნების ინტერესებით, ისე იმითაც, რომ ამ პერიოდში ერთადერთი პოლიტიკურ-მხატვრული გაზეთი „ივერია“ გამოდიოდა, ხოლო საზოგადოებაში კი შეინიშნებოდა გაზრდილი მოთხოვნილება მხატვრული ლიტერატურისადმი.

„თეატრის“ ფურცლებზე ორიგინალურ ნაწარმოებებთან ერთად სისტემატურად ქვეყნდებოდა თარგმნილი თხზულებანი, რომელთა იდეები და მოტივები ფართოდ ეხმაურებოდა ქართველი ხალხის სულიერ განწყობას. ლიტერატურის არსზე მსჯელობის დროს „თეატრი“ ხაზგასმით აღნიშნავდა სინამდვილესთან, ხალხის ცხოვრებასთან მწერლობის განუყრელი კავშირის აუცილებლობას.

„თეატრში“ გამოქვეყნებულ პუბლიცისტურ წერილებში განხილულია იმდროინდელი საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ყოფის მთავარი მომენტები. გაზეთი თავის აზრს გამოთქვამდა პროლეტარიატისა და მისი განმათავისუფლებელი მისიის შესახებ. აღსანიშნავია, რომ „თეატრმა“ გამოაქვეყნა ბიბლიოგრაფია კ. მარქსის „კაპიტალის“ რუსული გამოცემის მეორე ტომზე. ეს არის პირველი



წერილი ქართულ პრესაში, სადაც დახასიათებულია კ. მარქსის მოძღვრება.

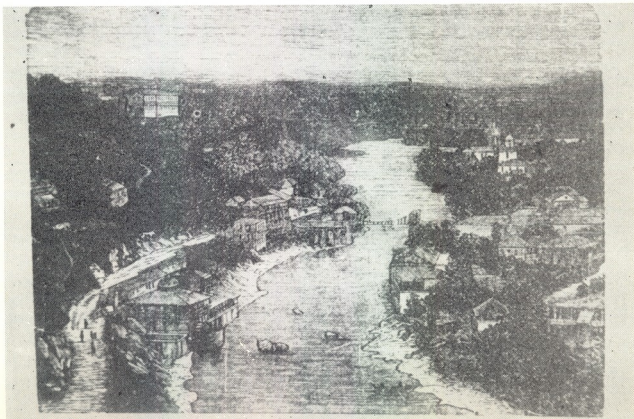
„თეატრი“ გამოირჩეოდა ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით. მასში წარმოდგენილი იყო მოკლე და გავრცობილი ინფორმაციული შენიშვნები, კორესპონდენციები, ანგარიში, რეპორტაჟი, პრესის მიმოხილვა და სხვა, რომლებიც საინტერესო მასალას გვაწვდიან არა მარტო მაშინდელი თეატრალური ცხოვრების შესახებ, არამედ სხვა საზოგადოებრივ მოვლენებზეც.

„თეატრი“ იყო პირველი ქართული გაზეთი, რომელიც სისტემატურად აქვეყნებდა მხატვრულ რეპორტაჟებს. გრიგოლ ტატიშვილის ბრწყინვალე გრავირებთან ერთად მის ნომრებს ამშვენებდა ბოლო სამკაულები, საკუთარი ემბლემა და სხვ. „თეატ-

რი“ ასევე პირველმა დაიწყო ჩვენში კარიკატურების ბეჭდვა, დასაბამი მისცა მის დამკვიდრებას ქართულ პრესაში.

ამრიგად, გაზეთ „თეატრს“ თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში. მან საფუძველი ჩაუყარა ქართულ თეატრალურ პრესას. ჩამოაყალიბა მისი პრინციპები, შეუქმნა მას მყარი ტრადიციები, რომლებიც ფართო გამოძახილს პოულობს შემდგომი დროის თეატრალურ ჟურნალ-გაზეთებში („თეატრი და ცხოვრება“, „ჩვენი თეატრი“, „მსახიობის დღე“, „საბჭოთა ხელოვნება“ და სხვ.). ყოველივე საუკეთესო, რაც ამ დარგში „თეატრს“ შეუქმნია, დღესაც ცოცხლობს, ვითარდება და ხელს უწყობს ქართული საბჭოთა თეატრის აღმავლობას.

გაზეთ „თეატრის“ პირველი გვერდი 1885—1886 წ.წ.



ფეხი ნაწილი კუთარისის ქალაქისა რიოსის ხაზარესზე. ზეუ ამოქრალი გ. ტატიშვილისგან.



# ქ ი მ ბ ა

## ბორის ლვოვ-ანოხინი

თბილისის ზ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის საბალეტო დასმა მოსკოვურ გასტროლებზე წარმოადგინა უჩვეულო სპექტაკლები, რომლებიც არ იმეორებენ სხვა კოლექტივების რეპერტუარს. ალბათ, უფრო ადვილი იქნებოდა ყოველ საგასტროლო აფიშაში უცვლელად და გარდუვლად მყოფი „გედის ტბისა“ და „კიზილის“ ჩამოტანა, ან დიდი ხნის წინ აპრობირებული რომელიმე ეროვნული ბალეტის აღდგენა (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საკონცერტო პროგრამაში სათუთად იყო დაცული გამოჩენილი მოცეკვავისა და ბალეტმეისტერის — ვახტანგ ჭაბუკიანის შესანიშნავი ბალეტების ფრაგმენტები). ქართული ბალეტის ამჟამინდელი ხელმძღვანელი მიხეილ ლავროვსკი წავიდა უფრო სარისკო და „საშიში“ ძიებების გზით. ამ ძიებაში თითქმის ყველაფერი სადავოა და თამამი — ჯ. გერშვინის ოპერის „პორგი და ბესის“ მოტივებზე ბალეტის შექმნის იდეა, ბალეტისა, რომლის ცენტრში დგას უფეხო, ხეიბარი გმირი. სადავოა აგრეთვე ლეონიდ ლავროვსკის ცნობილი სპექტაკლიდან „რომეო და ჯულიეტა“ ელვარე, ქმედითი პანტომიმური ეპიზოდების, ბრძოლების, დაკრძალვისა და სვლათა მონუმენტური პლასტიკური ფრესკების ამოღება და, ამ მრავალპლანიანი სცენური ნაწარმოებიდან თავისებური ქორეოგრაფიული სიუიტის შექმნა.

ასევე გაბედული ნაბიჯი იყო სარეპერტუარო აფიშაში ჯ. ბალანჩინის შესანიშნავი ქმნილების — პ. ჩაიკოვსკის მუსიკაზე შექმნილი — „სერენადის“ შეტანა. ნაწარმოებისა, რომელიც მოითხოვს უმაღლეს საშემ-

სრულდებლო კულტურას, ურთულესსა და უფაჩიზეს ნიუანსირებას.

ნებისმიერი ძიება, რა თქმა უნდა, გარდუვალად იწვევს ზოგჯერ სრულიად დაუსაბუთებულ წინააღმდეგობებსა და უარყოფით რეაქციებს. მეც არ შემიძლია უყოყმანოდ მივიღო ყოველივე. მაგრამ, ამასთან, არ შეიძლება პატივი არ ვცე კეშმარიტად შემოქმედებით თავვანწირვას, რომანტიკული თეატრის ახალი, თანამედროვე თვისებების პოვნის ცდას. მიხეილ ლავროვსკი თავდავიწყებით ემსახურება სწორედ რომანტიკულ თეატრს როგორც თავის შესანიშნავ, დასრულებულ აქტიურულ ქმნილებებში, ისე პირველ ქორეოგრაფიულ ცდებში, რასაც ჩვენ თვალყურს ვადევნებთ მისი სატელევიზიო ბალეტის „მწირი“-ს პრემიერის დღიდან.

ხელოვანი-რომანტიკოსის პიროვნება გამოსკვივის ყველაფერში, რასაც ლავროვსკი ქმნის როგორც მსახიობი და როგორც ბალეტმაისტერი. ეს მნიშვნელოვანია და დასაფასებელი.

დავიწყით „პორგი და ბესის“ მოტივებზე შექმნილი „ბლუზიდან“. სამწუხაროდ, არ მინახავს მეორე შემსრულებელი, მაგრამ, როდესაც პორგის ცეკვავდა ლავროვსკი, ყველაფერი დამაჯერებლად გამოიყურებოდა. ხომ შეიძლებოდა აბსურდად მოგვჩვენებოდა ბრმა ქალიშვილის პუანტებზე დაყენებისა და მისი ქორეოგრაფიული ნახაზის არასწორ, „მერყევ“, ფრთხილ მოძრაობებზე აგების იაკობსონისტული იდეა? მაგრამ როდესაც ამ მინიატურას ალა შელესტი ასრულებდა, ნამდვილი პოეზია იბადებოდა და ჩანაფიქრი ბუნებრივად, შესაძლებლად ჩანდა. ასეთივეა ლავროვსკის პორგიც. მისი



სენა ბალეტიდან „რომეო და ჯულიეტა“. ჯულიეტა — ნ. არბელიძე, რომეო — ვ. ჯულუხაძე.



სენა ბალეტიდან „ბლუზი“. პორგი — მ. ლავროსკი, ბესი — ს. გოჩიაშვილი



სენა ბალეტიდან „ბლუზი“. სპორტინგ ლაიფი — ნ. მაღალაშვილი

„უფეხობა“ იქცა ტრაგიკული უმწეობისა და შებოჭილობის, განწირულების სახედ და არა ფიზიკური სახიჩრობის ფაქტად, ისევე, როგორც კვაზიმოდოს „კუზი“ როლან პეტის შესანიშნავ სპექტაკლში „პარიზის ღვინისმწობლის ტაძარი“. ლავროსკის პორგიც ფეხზე დგება, როგორც როლან პეტის კვაზიმოდო, რომელიც წელში იმართება, სასიყვარულო აღფრთოვანებისა და გმირული სულისკვეთების მომენტებში. მაგრამ მაშინაც, როდესაც ლავროსკის პორგი „უფეხოდ“ ცეკვავს, უსაზღვროდ საინტერესოა სხეულის, ხელების მეტყველი მოძრაობა, უმამაცესი ადამიანის ლოცვა და ვედრება თანაგრძნობისა და საყვარულისათვის. ამავე დროს, ეს მძლავრი, მოწოდებად ქცეული გაშლილი ხელები მზად არიან მოეხვიონ მთელს სამყაროს, დაიცვან, ანუგეშონ, დააწყნარონ სუსტი და დაბეჩავებული ადამიანები... გასაგები ხდება, რომ ბესი ისწრაფვის ამ მძლავრი, კეთილი, მხსნელი ხელებისაკენ. ლავროსკის თვალებსა და სახეში ჩაბუდებულია საოცარი ტკივილი და კეთილშობილი შეუდრეკლობა. ესაა ტრაგედია იმ ადამიანისა, რომელიც შექმნილია ბრძოლისათვის და რომელსაც არ შესწევს ამის ძალა, ადამიანისა, რომელიც ვერ ეგუება გარემომცველი სამყაროს სისასტიკეს და არ ძალუძს თავისი შეურიგებლობის გამოხატვა.

სპექტაკლში ცხოვრობს ორი ბესი — რე-

ალური, ისეთი, როგორც მითითებულია პროგრამაში, „ბესი — მსუბუქი ყოფაქცევის ქალიშვილი“, და „ბესი—პორგის იმედის, ოცნების განსახიერება“. როდესაც ჩნდება ბესი-ოცნება, პორგი იმართება და ცეკვავს მასთან ერთად რომანტიკულ დუეტებსკლასიკური ბალეტის ენაზე. თვით ეს აზრია საინტერესო, მაგრამ ამ დუეტების ერთგვარი ვაჭიანურება, ლირიკისა და კლასიკის აშკარა „მოჭარბება“ მთელი ნაწარმოების სტილისტურ კონტექსტში, ჩემის აზრით, ასუსტებს მოქმედებისა და მოვლენების დაძაბულობას. ეს ნათელი ლირიკული საღებავებში უფრო ძუნწად რომ ყოფილიყვნენ გაბნეულნი, მაშინ არ წარმოიქმნებოდა გულუბრყვილობის ელფერი, რაც ეწინააღმდეგება გერშვინის მუსიკის წყობას, ყოველივე მომხდარის აზრს. ვფიქრობ, აქ კვლავ შეგვაცდინა კლასიკური ქორეოგრაფიული ენისადმი ჩვეულმა მოკრძალებამ. სწორედ ამ მოკრძალებამ აიძულა ბალეტმაისტერი კლასიკისათვის დაეთმო გაცილებით უფრო დიდი ადგილი, ვიდრე მას ეკუთვნოდა თანამედროვე ცეკვის რიტმებსა და ხაზებზე აგებულ სპექტაკლებში.

შეიძლება ეს იმიტაც ავხსნათ, რომ დასიჯერ თავისუფლად, ზუსტად და გაბედულად ვერ ფლობს თანამედროვე პლასტიკის იმ ენას, ამიტომაც ჰკარგავენ სიმახვილესა და სისასტიკეს ქალაქის ჯურღმულეებში მცხოვ-



სცენა ბალეტიდან „ბლუზი“. კრაუნი — თ. ვაშაკიძე

ჩემი აზრით, სპექტაკლს დაღს ასეა მხოლოდ მუსიკალური რედაქციის წარუმატებლობაც. მან ვერ იპოვა გერშვინის სათვის შესაბამისი მკვეთრიტიმიანი, ჰემარიტად საცეკვაო ფორმა, რაც ასე ბრწყინვალედ გააყვითა როდონ შერდონმა ბიზეს ოპერადან შექმნილ „კარმენ-სიუიტიში“.

უყურადღებოდ ვერ დავტოვებ მხატვარ მ. მურვანიძის გამომგონებლურ გაფორმებას.

გულახდილად ვალიარებ, რომ ჩემთვის მეტად იწელი იყო იმის აღქმა, რაც გააყვითა ლავროვსკი — შვილმა ლავროვსკი — მამის ბალეტიდან „რომეო და ჯულიეტა“. წარუშლელია ის დიდი შთაბეჭდილება, რომელსაც სტოვებდა კოლორიტული მასობრივი სცენებით დატვირთული დიდი თეატრის სპექტაკლი, რომლის ყოველი მონაწილე ანსახიერებდა მკვეთრ, ფერწერულად დახატულ სახასიათო ფიგურას და ჩართული იყო მოვლენათა დაუნდობელ ორომტრიალში. დიას, შეუძლებელია დავიწყება გ. ულანოვას (ჯულიეტა), მ. გაბოვიჩისა და ი. უდანოვის (რომეო), ს. კორენის (მერკუციო), ა. ერმოლაევის (ტიბალდი), ა. რადუნსკის (კაპულეტი), ე. ილიუშენკოს (სენიორა კაპულეტი) და სხვათა ჰემარიტი არტისტული ქმნილებებისა. აი, რატომ გამოვიჩინა მიხეილ ლავროვსკის ვერსიის მიღება: სპექტაკლის მასშტაბები შემცირებული, კონფლიქტები ჩამქრალი მეჩვენა. ყველაფერი ფერმკრთალად და უფერულად გამოიყურებოდა, თითქმის ვახუნდა მშვენიერი გობელუნის ფერები. მაგრამ ვარკვეული მომენტიდან მივხვდი, რომ საჭირო

რები ლარიბების, მაწანწალების, ბანდიტების რეალური „ყოფითი“ სცენები. და მაინც კარგია, რომ შემსრულებელნი შეეცადნენ ამ ამოცანის გადაწყვეტას, რაც მათ ეხმარება თანამედროვე ქორეოგრაფიული თეატრის მრავალფეროვანი საშუალებების დაუფლებაში. მსახიობური მონაცემებით დაჯილდოვებული ს. გოჩიაშვილის (ბესი, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალიშვილი), ნ. მაღალაშვილის (სპორტინგ ლაფი, ნარკოტიკებით მოვაჭრე), თ. ვაშაკიძის (კრაუნი, ბანდიტი) მიერ საინტერესოდ მინიშნებული სახასიათო სახეები მეტ ელვარებას შეიძენენ თუ კი ეს მსახიობები უფრო თავისუფლად და ოსტატურად დაუფლებიან თანამედროვე ცეკვის ტექნიკას. სწორედ აქ უდევს სათავე ამ როლების გარეგნული და შინაგანი ნახატის გასამწვავებელ გზას.



სცენა ბალეტიდან „სერენადა“



არ არის თბილისური ვერსიის შეპირისპირება ლეონიდ ლავროვსკის ცნობილ სპექტაკლთან, საიდანაც მიხეილ ლავროვსკიმ გააკეთა თავისებური ქორეოგრაფიული სიუიეტა, რომელშიც, პირველ რიგში, გამოჰყო ნაწარმოების ლირიკულ-რომანტიკული თემა. (გავისენოთ, რომ თვით სერგეი პროკოფიევმა ბალეტის მუსიკისაგან შექმნა სიუიეტა, რომელიც დიდად განსხვავდებოდა სპექტაკლის პარტიტურისაგან).

ბალეტის ჩარჩოების გარკვეულმა შევიწროებამ ფართოდ გაშლილი ქმედითი, პანტომიმური სცენების მოკვეთამ, ბუნებრივია, ყურადღება გაამახვილა რომეოსა და ჯულიეტას დუეტებზე, წმინდა საცეკვაო ეპიზოდებზე, რომლებიც ადრე ერთგვარად ერწყმოდნენ სპექტაკლის რთულ სცენურ პოლიფონიას. ჩვენ ერთხელ კიდევ შევიგრძენით ლეონიდ ლავროვსკის ქორეოგრაფიის თავისებურებანი — ფსიქოლოგიური სიფაქიზე და რომანტიკული ზეშთაგონება, რასაც ზოგჯერ არასაკმარისად აფასებდნენ ხოლმე და შეძლებისდაგვარად ამჩნევდნენ დამდგმლობითი კომპოზიციების წმინდა რეჟისორული გაქანების მიღმა.

მიხეილ ლავროვსკის მიერ ზელახლა დადგმული პროლოგი და ეპილოგი შეიძლება შევადაროთ გაციოხლებულ გრავიურებს, რომლებიც თითქოს ჩარჩოში ათავსებენ ვერონელი შეყვარებულების სიყვარულისა და სიკვდილის ქორეოგრაფიულ ტექსტს. აღსანიშნავია, რომ შემსრულებლები — ჯულიეტა — ნ. არობელიძე, რომეო — ვ. ჯულუხაძე, მერკუციო — ნ. მაღალაშვილი, ტიბალდი — თ. ვაშაიძე თავიანთ პარტიებს გულისყურითა და მღელვარებით ცეკვავენ, მთელი

სპექტაკლი, მისი ატმოსფერო აღვიქვი, როგორც ჩვენი სახელოვანი ბალეტმაისტერის დირსეული დაფასება, მისი ქორეოგრაფიული აზრის მჭიდროდ, ლაკონურად, მაგრამ მკაცრად და სათუთად გადმოცემის ცდა.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სცენაზე პირველად საბჭოთა კავშირში დაიდგა პ. ჩაიკოვსკის მუსიკაზე ჯ. ბალანჩინის მიერ შექმნილი შესანიშნავი ქმნილება „სერენადა“. ამაშიც გარკვეული კანონზომიერებაა — მსოფლიოში სახელგანთქმული ბალეტმაისტერი, რუსული ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის მაღალი ტრადიციების გამაგრებელბელიც ხომ წარმოშობით ქართველია.

ჯეროვნად უნდა დაფასდეს ბალეტმაისტერი ალექსანდრე პლისცკი, რომელმაც იშვიათი გულმოდგინებით, ტაქტით, გემოვნებით ააგო ჯ. ბალანჩინის ერთელი კომპოზიციები და გამსჭვალა ანსამბლის სოლისტები და მონაწილეები ბალეტის სტილის, მხატვრული ატმოსფეროს, მისი განსაკუთრებულ საცეკვაო „მაგიას“ შეგრძნებით.

ზ. ფალიაშვილის თეატრის საბალეტო დასის გასტროლებმა წამოჭრა სადისკუსიო შეხედულებები, რაც ალბათ, ბუნებრივია. მნიშვნელოვანი და უეჭველია ერთი რამ: მოსკოველი მსაყურებლის დანტერესება, მხურვალე მიღება, ცოცხალი ძიება, რაც იგრძნობა ყველა ჩაჩვენებ სპექტაკლში, მოწმობს იმას, რომ დიდი ტრადიციების მქონე ქართული საბალეტო დასი კვლავ იძენს თავის შემოქმედებით სახეს, და კვლავ უპირატესობას აძლევს უკომპრომისო, გაბედული ძიებების გზას.

თარგმნა ნ. ზოზიძემ.



სცენა ბალეტიდან „სერენადა“.

# დღევანდელი დღე და მარადიული სიხოცხლე\*

გიორგი გვახარია

„ცხოვრება არ გვზღუდავს, არ გვაშორებს, პირიქით, გვაკავშირებს მარადიულთან — სიკვდილსა და აღორძინებასთან, საყოველთაო განვითარებასა და განახლებასთან.“

ის არღვევს დროისა და სივრცის საზღვრებს. ის თავისუფლებაა...“

პერ ლაგერკვისტი

დღეს თითქმის აღარაინ ამტკიცებს, რომ კინემატოგრაფი ყველაზე მეტადაა დამოკიდებული დროზე და რომ ხელოვნების არცერთი ნაწარმოები არ ძველდება ისე სწრაფად, როგორც კინოფილმი. მსოფლიო კინომუზეუმებსა და კინოსაცავებში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ძველი ფილმების მიმართ. აღმოჩნდა, რომ 10-20-იანი წლების „კინოანტიკვარი“, ხშირად, უფრო მეტი ძიებით, გამომსახველობით საშუალებათა სიმდიდრით გამოირჩევა, ვიდრე თანამედროვე კინოსურათები. ზოგიერთი მკვლევარი იმასაც აღნიშნავს, რომ თანამედროვე კინოენა მთლიანად ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ მუხჯი კინოს პერიოდში და, დღესდღეობით, ფაქტიურად, არ არსებობს რაიმე მხატვრული მიღწევა, რომელიც კინემატოგრაფის „სიყრმის“ პერიოდისათვის უცხო იქნებოდა.

ძველი ფილმების მიმართ ინტერესმა ხელი შეუწყო კინემატოგრაფის ძირების, მისი მხატვრული ფუნდამენტის ახლებურ კვლევას.

მსოფლიო კინოს ისტორიას ამ კუთხით

რომ გადავხედოთ, დავრწმუნდებით, რომ დრო ზოგიერთი ფილმის მიმართ ძალზე ულმობელი აღმოჩნდა. საზოგადოება ხელოვნებისაგან ყოველთვის მოითხოვდა თანამედროვე სინამდვილის, დროის მტკიცეული პრობლემების კვლევას. ყველაფერი, რაც ამ პრობლემების „მიღმა“ რჩებოდა, არააქტუალურად ითვლებოდა.

30-იანი წლების მაყურებელს და კრიტიკას, ალბათ, ვერ წარმოედგინა, რომ ალ. მედვედინის ფილოსოფიური კინოზღაპარი „ბენდიერება“, რომელსაც ასე გულგრილად მიიღეს, როგორც „არააქტუალური“, 70-იან წლებში მსოფლიოს ყველა კინოთეკის ძვირფასი განძი გახდებოდა. უამრავია ისეთი ფილმიც, რომელსაც თავდაპირველად შედეგად აღიარებდნენ, მომავალ თაობებში ეს ვითარება გაკვირვებასა და ირონიას იწვევდა. გავიხსენოთ, თუნდაც, ის საერთო აღფრთოვანება, რომელიც წილად ხვდა 60-იან წლებში გრ. ჩუხრაის ფილმს „სუფთა ცა“. ბევრმა, მაშინ, ეს სწორხაზოვანი და ზედმიწევნით პლაკატური სურათი საბჭოთა კინოს შედეგად მონათლა. მაყურებელი გააოცა

\* იბეჭდება კამათის წესით

ავტორის უკომპრომიზობამ, გულწრფელობამ, იმ დროის პრობლემების ესოდენ მძაფრად დაყენებამ... მაგრამ დღეს გრ. ჩუხრაის სურათი ისტორიას ჩაბარდა — მას არცთუ ხშირად იხსენიებენ საბჭოთა კინოსადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში. თანამედროვე მასულერბლისთვის ამ ფილმში აღბრუნებული ღრმ-მხრეები პრობლემები ამოიწურა, მხატვრული მხარე კი, რომელიც მხოლოდ ამ პრობლემების რაციონალურ გატარებას მოხმარდა, იმდენად მოძველდა, რომ ფილმის სწორხაზოვნება თვით 50-იანი წლების კინოზე აღზრდილი მასულერბლისთვისაც შესამჩნევი გახდა.

დრო ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების საუკეთესო კრიტერიუმია. ხშირად, მხოლოდ გარკვეული დროის ვასკლის შემდეგ ხდება შესაძლებელი ობიექტურად შეფასდეს მხატვრული ნაწარმოები, მისი მნიშვნელობა ხელოვნების ისტორიაში.

სამწუხაროდ, ადამიანები ყოველთვის არ ვცდილობთ შევხედოთ ხელოვნების ნაწარმოებს „შორიდან“, გამოვიდეთ კონკრეტული დროის სახელებიდან, რათა გავერკვეთ, თუ რამდენად მარადიულია ჩვენი აღფრთოვანების ობიექტის მხატვრული ღირებულება, რამდენად „მარადიულია“ მისი თემატიკა, არის თუ არა გასაგები მასში წამოჭრილი პრობლემები კონკრეტული ქვეყნისა თუ რეგიონის „გარეთ“ მყოფთათვის.

ზოგჯერ ნიჭიერ ხელოვანთა შემოქმედებაშიც შეიმჩნევა კონკრეტულსა და ზოგადს, დროებითსა და მარადიულს შორის დიალექტიკური კავშირის დარღვევა და მათი მკვეთრი გამოიჯნა. ასეთი ფილმების ავტორები, ზოგჯერ, აპირებენ საკუთარი „ეგოს“ მნიშვნელობას, მასულერბელს თავს ახვევენ პირად პრობლემებს, კონკრეტული ეპოქის, დროის თავისებურებებს მარადიულად აცხადებენ.

მრავალჯერ უთქვამთ, რომ თანამედროვე სინამდვილის კვლევა არ უნდა ზღუდადდეს ხელოვანს ამ სინამდვილის ჩარჩოებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში თვით სინამდვილე დარჩება გაურკვეველი და მისი ასახვაც სწორხაზოვანი იქნება. თანამედროვეობის კვლევა არ უნდა ზღუდადდეს ხელოვანს, დროისა და

მისი მოთხოვნების მონად არ უნდა აქცევდეს მას, რადგან ნებისმიერი მოვლენის გაახრება კონკრეტული დროის სახელებიდან გამოსვლას მოითხოვს. ვაგნერის აზრით, ხელოვნება არ იქნება „ქემპარტი“ თუ ის ბუნების კანონების ნაცვლად, მოდის დესპოტურ კორეულობას დაემორჩილება“.<sup>2</sup>

თანამედროვე ხელოვანთა და ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებელთა ნაწილს, ხშირად ავიწყდება ეს მარადიული ქემპარტიკა. ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებას, ზოგჯერ ერთადერთი კრიტერიუმში აქვს — „თანამედროვე“ და „არათანამედროვე“. ამ შემთხვევაში ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურა თვით ხელოვნების ბუნებით კი არ ფასდება, არამედ კონკრეტული დროის, კონკრეტული მოდის მოთხოვნებით.

დროებითი და არა მარადიული.

ასე შეიქმნა ჩვენს კინომოდერნიზმში მითი იმის შესახებ, რომ თითქოს, თანამედროვე კინოხელოვნებამ საბოლოოდ უარი თქვა კლასიკურ ეპოსზე, ტრაგედიაზე, იდეალურ გმირსა და ავტორის ეკრანულ მოქმედებაში ჩარევაზე... რომ თითქოს თანამედროვე ცხოვრება არ იძლევა გამძაფრებული პათოსისა და ტრაგიზმის საბაზს, მოკლებულია ზედმიწევნით იდეალურ გმირებს.

ჩვენში დასავლეთ ევროპიდან დაგვიანებით შემოსული ეს მოსაზრება თავად ევროპულმა ხელოვნებამ კარგა ხანია წარსულის საკუთრებად აქცია. თანამედროვე მწერალთა და ხელოვანთა დანტერესებამ მითოლოგიით, ლათინურამერიკული პროზის განსაკუთრებულმა პოპულარობამ, კენძი მიძოგუტის, გლაუბერ როშას, სატიაჯიტ რეის „ეპიკური“ ფილმების ხელახლა აღმოჩენამ, ევროპულ კინოხელოვნებაზეც მოახდინა გავლენა. უკანასკნელი წლების საერთაშორისო კინოფესტივალების ლიდერები — ბერნარდო ბერტოლუჩის „მეოცე საუკუნე“, ძმები ტავიანების „წმინდა ლორენცოს ღამე“, მარგარეტ ფონ ტროტას „მძიმე დროება“, ფრანჩესკო როზის „სამი ძმა“, ვიმ ვანდერსის „პარიზი, ტეპასი“ — უპირველესად მასშტაბური კინოფრესკებია, რომლებშიც თანამედროვე ადამიანის გაუცხოების ეგზისტენ-





კალრი ფილმიდან „ადამიანთა სევდა“

ციკლური პრობლემები ადამიანთა ერთობის, მათი სულიერი კავშირის, ბუნებასთან მათი ჰარმონიის თემებით იცვლება. თანამედროვე მსოფლიო კინემატოგრაფში მიმდინარე შემოქმედებითა ძიებებმა დაგვანახა, რომ მაყურებლისა და კრიტიკის ინტერესს იმსახურებენ სწორედ ის ფილმები, რომელთა ავტორები ცდილობენ უფრო ღრმად ჩაწვდნენ არა კონკრეტული ადამიანის, არა კონკრეტული დროის, არამედ საერთოდ, ადამიანის ბუნების არსს, გაერკვნენ, თუ როგორია მისი ადგილი, მისი როლი ისტორიაში, რა არის ცვალებადი და მარადიული მის ბუნებაში, როგორია მისი დამოკიდებულება დროსთან და ა. შ.

დღეს კი, ჩვენში, კრიტიკოსთა აღფრთოვანების ობიექტად იქცევიან ხოლმე 60-იანი წლების ევროპული კინოს სუროგატები, რომელთა ავტორები მკაცრად მისდევენ „ცხოვრების შეულამაზებლად ასახვის“ მოდას. ასეთ ფილმებში მოქმედებს ჩვეულებრივი, ყოფით სინამდვილეში დაკარგული გმირი, რომელიც ნაკლებად იწვევს მაყურებლის აღფრთოვანებას, სულიერ ამაღლებას, თუმცა, ავტორთა აზრით, იგი მეტად დააფიქრებს და თავის თავს დაანახებს ფილმის აღქმის პროცესში.

თანამედროვე საბჭოთა და ქართული ფილმებისადმი მიძღვნილ რეცენზიებში, ჩვენი კრიტიკა, ზოგჯერ, თანამედროვე ფილმის აუცილებელ კანონად მიიჩნევს ერთის მხრივ, გამომსახველობითი საშუალებებით აზრის გაბუნდოვნებას (ამას, როგორც წესი, „მრავალპლასტიანობას“ უწოდებენ) და მეორეს მხრივ, გმირის იდეალზაციისაგან თავის დაღ-

წევას, ეპიკური გმირის შეცვლას ყოველდღიურ ყოფაში მიკარგული და ყოველდღიური ყოფის პრობლემებით მცხოვრები „პატარა ადამიანით“. ფილმის ქების ნიშნად კრიტიკოსები აღფრთოვანებით აღნიშნავენ ხოლმე: „რეჟისორი არავის სჯის და გვიჩვენებს მოვლენას ისეთად, როგორც არის“ (ძნელია აქ რომელიმე ერთი მკვლევარის ციტირება, იმდენად ხშირია ეს ფრაზა სხვადასხვა ვარიაციებით).

ავტორის სურვილს, გვიჩვენოს მოვლენა და ადამიანი ისე, როგორც მას (ავტორს) უნდა რომ იყოს, მის სწრაფვას გაერკვეს უხილავში, გავიხსნას ყოველდღიური ყოფის მიღმა სინამდვილე, აღფრთოვანდეს თავისი გმირით, მის ხასიათში ადამიანის ბუნების საუკეთესო თვისებები დაგვანახოს და მისი საშუალებით გამოხატოს ზნეობრივი იდეალი, ხშირად, სიპართლიდან გადახვევად და ავტორის ხელოვნურ, „მოძველებულ“ მისწრაფებად მიიჩნევენ.

ამ მხრივ, სრულიად გასაგებია ის რეზონანსი, რომელიც გამოიწვია ჩვენში დიმიტრი ბაითაშვილის ფილმებმა „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ („გზაბნეული“).

ამ სურათში ყველაფერია, რაც დაკამათილებს ჰუმანიზმ ადამიანურ ურთიერთობაში გულგატეხილ კაცს: არიან ანტიგმირები (მათი რაოდენობა რეჟისორის წინა ფილმთან — „არასერიოზულ კაცთან“ შედარებით გაზრდილია) — დაზნეული, უნებისყოფი ადამიანები; არის ამაოებით აღსავსე ერთფეროვანი „პროზაული“ ყოფა, აბსოლუტური ქაოსი, როგორც ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, ასევე მათ ურთიერთობაში, ერთმანეთის მიმართ დამოკიდებულებაში. ბათიაშვილის შემოქმედების ამ ნიშან-თვისებებმა, „არასერიოზული კაცის“ ჩვენების შემდეგ, ბევრს ოთარ იოსელიანის კინოფილმები გაახსენა. ეს მოსაზრება ბუნებრივად ეხადება მას, ვისთვისაც მხატვრული ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმია სამყარო, რომელსაც ასახავს ავტორი, და არა ის, თუ როგორ ასახავს...

ოთარ იოსელიანმა „პასტორალში“ ჰარმონიის კედლომა ასახა. მაგრამ თვით ფილმი, მისი მხატვრული სტრუქტურა აბსოლუტური პარამონიის პრინციპით ააგო. გვიჩვენა რა საკუთარი „ეგოთი“ დატყვევებული, წერბილი, მატერიალური პრობლემებით გა-



მოფიქტული ადამიანების ყოფა, თავად ავტორმა საკუთარ მხატვრულ კონცეფციაში „ევოსაგან“ სულიერი თავისუფლების, ჰარმონიის მაქსიმალური შეგრძნება გამოხატა. ამიტომ „პასტორალის“ ეკრანულ სამყაროსთან ზიარება, უპირველესად, მაყურებლის „შესვლა“ იმ მხატვრულ სისტემაში, რომელსაც სწორედ ბუნების (ე. ი. ჰარმონიის) კანონები უდევს საფუძვლად და არა ის კანონები, რომლითაც ფილმის გმირები ცხოვრობენ. „პასტორალის“ მხატვრულ სამყაროსთან ზიარება, უპირველესად, მაყურებლის განთავისუფლებაა იმ სამყაროსაგან, რომელსაც ასახავს რეჟისორი, თვით ავტორის სულიერ თავისუფლებასთან კონტაქტია.

„გზაბნეულები“ ავტორებს მიაჩნიათ, რომ სამყარო, რომელსაც ისინი გვაზიარებენ, „შეულამაზებელი“ სინამდვილეა, ამიტომაცაა ქაოტური, ჰარმონიის მოკლებული. შესაბამისად, გვიჩვენებენ რა ამაოებაში დაკარგულ გმირებს, გვაცოდნებენ რა მათ, გულს გვიჩუყებენ მათი უმწეობით, ისინი კონემატოგრაფიული „უსმენობის“ იმ რიტმულად დაქსაქსულ, მხატვრულ ერთიანობას მოკლებულ ჭაოსს გვახვევენ თავს, რომელიც მათ „შეულამაზებელი სინამდვილე“ ჰგონიათ.

ფილმს „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ უთუოდ ჰუმანური მიზანი ჰქონდა. სურათის ავტორებს სურდათ უფრო ყურადღებიანი ყოფილიყო მათ მიმართ, ვინც ყველაზე მეტად საჭიროებს ადამიანურ სიბოძს, სიყვარულს. ამ მხრივ, გარკვეული კატეგორიის მაყურებელში (ვისაც არც დოსტოევსკი ახსოვს, და არც „კაბირიას ღამეები“, ვისაც გული არ სტყენია ქუჩაში უბატრონო, მიცდებული ლოთის დანახვაზე) ეს ფილმი, ალბათ, აღძრავს გარკვეულ სანტიმენტალურ იმპულსებს, მაგრამ საუკუა, თვით ფილმის დაქსაქსულმა მხატვრულმა სამყარომ რაიმე ცვლილება მოახდინოს მაყურებლის სულიერ სამყაროში — აგვამადლოს, მშვენიერებას გვაზიაროს.

ფილმში არის ასეთი ეპიზოდი: მთავარი გმირი ქუჩაში მიდის. მას განუწყვეტლივ ესალმებიან ნაცნობები. ტროლეიბუსში ადის, იქაც მოიკითხავენ. მოულოდნელად, ალბათ ამ მექანიკური, ყალბი სალმით გაღიზიანებული გმირი ისტერიკაში ვარდება — ყვირის, ჩხუბობს და ტროლეიბუსიდან ჩადის...

რეჟისორი და მსახიობი არ ასახავენ თვით გაღიზიანების თანმიმდევრულ პროცესს, რომელსაც კინოში ასევე თანმიმდევრული პლასტიკურ-მუსიკალური, მონტაჟური განვითარება უნდა ჰქონდეს. ამიტომ გმირის ისტერიკა ყალბ აკორდს ემსგავსება. სამწუხაროდ, ასეთი აკორდებით და შემთხვევით ჩადგმული ხანმოკლე ხედებით საკმაოდ მდიდარია დ. ბათიაშვილის ფილმი.

ვერ იძენენ რა მხატვრულ განზოგადებას, სურათის გმირები განსაკუთრებით გვაღიზიანებენ მაშინ, როცა ავტორები მათი „მრავალმხრივობის“ ჩვენებას იწყებენ („აი, ლოთია, მაგრამ პოეტია“, „აი, სვამს, მაგრამ პატიოსანია“ და ა. შ.). ეპიზოდების „მოუმზადებლობის“, ერთმანეთისგან გათიშვის გამო, ფილმის გმირთა „მრავალმხრივობა“ აღიქმება მხოლოდ ავტორთა წინასწარგანზრახულ სურვილად — დაგვარწმუნონ, რომ ადამიანის ცხოვრების წესი ყოველთვის არ შესაბამეა მის სულიერ სამყაროსა და პოეტეციას. მაგრამ „გზაბნეულების“ გმირთა სულიერი ცხოვრების სწორზნაოვანმა აღწერამ შეიძლება არა თუ დაგვარწმუნოს, არამედ დაგვაუკვოს კიდევ იმაში, რასაც ფილმი ამტკიცებს და რაც, ფაქტიურად, ყველამ ფილმის ნახვამდეც უნდა იცოდეს.

მისასალმებელია, რომ ფილმის ავტორები ქართული კინოსათვის უცხო გმირმა და ნაკლებად ცნობილმა სამყარომ დაინტერესა, მაგრამ ამ სამყაროდ დ. ბათიაშვილის მომავალ ფილმებში მხატვრული განზოგადება უნდა ჰპოვოს, უნდა გაიროვეს ვიწრო ჩარჩოები და კონკრეტულ ტიპზე ფიქრი, საერთოდ, ადამიანის ბუნებაზე ფიქრში გადაიზარდოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მაღალმხატვრული შედეგის მიღწევა შეუძლებელია.

ცხადია, ხელოვნების კემპარიტი ნიმუზის შესაქმნელად კონკრეტული სიტუაციის მანუშტაგების „გახსნა“, კონკრეტული დროის პრობლემების შეცვლა მარადიული პრობლემებით, საკმარისი არ არის, თუ თავად ნაწარმოების მხატვრული მხარე არ იქნება ამ მარადიული თემების, თვის კინოხელოვნების ბუნების შესატყვისი.

უკანასკნელი წლების ქართულ კინოში, ალბათ, არც ერთ რეჟისორს არ გამოუწვევია საზოგადოების ისეთი ცხოველმყოფელი ინტერესი, როგორც გოდირძი ჩოხელს. მის პირველსავე სურათებს აზრთა სხვადასხვა-



ბა მოჰყვა, მაგრამ მათაც, ვინც კრიტიკულად იყო განწყობილი ამ რეჟისორის პირველი ფილმების მიმართ, ახალგაზრდა შემოქმედის მდიდარი სულიერი სამყარო, ამ სამყაროს ბუნებრივობა, ეროვნულობა, ხალხურ ტრადიციებთან კავშირი ამიღებდა.

გ. ჩოხელის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ადამიანთა სევდა“ უდავოდ შეიცავს „ანტიევზისტენციალური კინოს“ ნიშნებს (დაინტერესება წარსულით, მითოლოგიით, ეპოქური ფორმებით, ევზისტენციალური გმირის შეცვლა — ხალხის მასების ერთობლივად).

ახალგაზრდა რეჟისორის პიროვნული ხედვა, მისი სულიერი სამყარო ბუნებასთან უშუალო კავშირში ჩამოყალიბდა, და მოსალოდნელი იყო, რომ სურათში გატარებული თემები თვით ამ თემების შესაბამისი, ბუნებრივში კინემატოგრაფიული ფორმით გამოიხატებოდა.

ფილმის პირველსავე ეპიზოდებში, როცა „დარდების შემგროვებელი“ ეკითხება სურათის გმირებს, თუ ვის რა ადარდებს, ცხადი ხდება, რომ ფილმი უფრო სემანტიკის მოგვიწოდებს, ვიდრე ხილვისათვის. ჩოხელის წინა სურათის „აღდგომის“ მსგავსად, ავტორის პოზიცია, მისი კონცეფცია კვლავ მონოლოგებსა და დიალოგებში ვლინდება. როგორც კინოს ისტორიამ გვიჩვენა, ასეთი სტილისტიკა სასურველ ნაყოფს მხოლოდ მაშინ გამოიღებს, თუ რეჟისორი თავიდანვე „გააშიშვლებს“ თამაშის ამ წესს, ბოლომდე გაჰყვება „მოსაუბრე კინოს“ და ფილმის სხვა მხატვრულ ელემენტებს არჩეულ გზას დაუმორჩილებს (მაგალითისათვის გავიხსენოთ ს. ლიუმეტის „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ ან ი. ბერგმანის „შემოდგომის სონატა“). მაგრამ გოდერძი ჩოხელს თავისი „ლიტერატურულობის“ მიმართ ერთგვარად გაორებული დამოკიდებულება აქვს: იგი არღვევს კიდევ საკუთარი პროზაული ნაწარმოების სტრუქტურას კინემატოგრაფიული ელემენტებით მისი გამდიდრების მიზნით, და ამავე დროს, სპეციფიკურად ლიტერატურულ ეპიზოდებთან განშორებაც უპირის...

ეს ფილმის მხატვრული სამყაროს ქაოტურობის მთავარი მიზეზი ხდება: ლიტერატურული პირობითობა და კინემატოგრაფიული ნატურალურობა უმწეოდ ერთიანდება ეკლექტიკურ ფორმაში. მაგალითად, პირველ

ეპიზოდებში მოქმედება დათვლილი მთავარი ფონზე ვითარდება. მაგრამ ფონი და სხვადასხვა თოდ, გამოსახულება აბსოლუტურად „მკვდარია“, უსიცოცხლო, ვინაიდან მას მთლიანად შთანთქავს გაანგარიშებულ მიზანსადაც დაწყო მსახიობთა მონოლოგები. აქცენტი მათზე იმდენად მკვეთრია, რომ თითოეული მათგანი დეკლამაციურ ხასიათს იძენს, ხოლო ეკრანზე გათამაშებული მოგონილი ამბავი გროტესკიდან აშკარა მანერულობაში გადადის.

ფილმის კომპოზიციაში ჩასმულ „ინტერვიუებში“ მალაფარდოვან საკითხებზე („რა არის სიყვარული“, „რა არის ბედნიერება“ და ა. შ.) კომიკურ (ქალების ჭიდაობა) თუ ტრაგიკულ („სიყვარულის“ დასაფლავება) ეპიზოდებში რეჟისორს აშკარად დალატობს ზომიერების გრძობა. კინოენა აბსოლუტურად ქაოტურ ხასიათს იძენს. მეტიც, ქმნის რა ფილმში მრავალფეროვანი პორტრეტს, რეჟისორი არ ითვალისწინებს ადამიანის ხასიათთა მრავალფეროვნებას თვით ბუნებაში — მისი გმირები ერთნაირნი არიან. ერთ სიბრტყეში არიან გაშლილნი. იმის გამო, რომ დარღვეულია კინოკომპოზიციის ელემენტარული კანონები (ფილმის პლასტიკურ-ხმოვან რიგს არც ფორმალურ-შინაარსობრივი ცენტრი გააჩნია და არც ლოგიკური ფინალი; „ჩადგმული ეპიზოდებით“ გატაცებულ ავტორს საერთო რიტმი იწიფებდა) მთლიანად ფილმი გაწყლინდა, მონოტონური ხდება.

ალოგიკურის, დაქსაქსული მხატვრული ფორმა ფილმის იდეასაც აბუნდოვანებს: სურათი, ერთის მხრივ, აქტიური ქმედებისა და „გამოფხიზლებისკენ“ მოგვიწოდებს, ამასთანავე, ირონიულად უყურებს ქმედებას, რომელიც შეიძლება ძალადობაში გადაიზარდოს. ფილმის მოზაიკურობა, მასში ირონიის, სატირის, გროტესკის, ტრაგიზმის, ეპიკური ფორმების ერთდროული თავმოყრა ავტორისაგან ჰარმონიის შინაგან გრძობას მოითხოვდა. მსოფლიო კინოს ისტორიაში ასეთი სტილისტიკა ყვილაზე გამოხატაილ სახეს, ალბათ, ლუის ბუნიუელის შემოქმედებაში იძენს, ვინაიდან ბუნიუელის კინემატოგრაფში ნებისმიერი ადამიანი, ნებისმიერი მოვლენა თუ საგანი, უპირველეს ყოვლისა, მიტლიანის ნაწილია, ერთგვარი „კინონიშანია“, რომელსაც, თავისი მრავალმნიშ-



ვენლოვნების გამო, დაუსრულებელი, რაციონალურად და ლოგიკურად (სიტყვიერად) მთლიანად გამოუხატავი სახე აქვს. ბუნუენი, უპირველეს ყოვლისა „ასუფთავენებს“ ეკრანს ზედმეტისგან, მეორეხარისხოვანისგან, რათა დატოვოს მხოლოდ ის საგნები, ადამიანები, ეპიზოდები, რომლებიც შინაგანად არიან მრავალმნიშვნელოვანი — ერთდროულად კომიკურნიც და ტრაგიკულნიც, დროებითნიც და მარადიულნიც.

„ადამიანთა სევდა“ მოკლებულია მასალის ამგვარ დამუშავებას, მის ვადარჩევასა და ჰარმონიულ ერთიანობას. მისი მოზაიკა თვალს ჭრის თავისი სიჭრელით... რეჟისორს სურს ერთმანეთის გვერდით მოათავსოს სხვადასხვა პლასტები, და თანაც, სიტყვებით განგვიმარტოს მათი მნიშვნელობა ცალ-ცალკე. ამის გამო იკავებს მხოლოდ დიდაქტიკური მნიშვნელობა ენიჭებათ. ისინი გვთავაზობენ თანაშემოქმედების, ავტორთან ერთად მხატვრული სახის ძერწვის იმ პროცესისაგან, რომელიც თვით კინემატოგრაფის ბუნებაში ძვეს, ბარიერს გვიქმნის ზედმიწევნით პირობით ეკრანულ სამყაროსთან.

ამგვარად, იღებს რა მასალას, რომელიც თავისი პრობლემატიკით მოკლებული უნდა იყოს ყველანაირ შეზღუდვას დროსა და სივრცეში, გოდერძი ჩოხელი ამ მასალისადმი რაციონალური მიდგომით, ჩარჩოებში აქცევს მას, თავს ვერ აღწევს „ლიტერატურულ“ პირობითობის სიღრმეებს, რის გამოც სურათი, ეპიკური ფორმის ნაკვალავი, ხაზგასმულად ეპოტესკულ, არაკინემატოგრაფიულად პირობით ფორმას იძენს.

თავის დროზე, პიერ პაოლო პაზოლინი (რომელიც დაინტერესებული იყო მითოლოგიური თემების კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაციით), კინოხელოვნების ბუნების კვლევის პროცესში, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ფილმის მხატვრულ სტრუქტურას შეადგენს ის ვიზუალური ობიექტები, რომელთაც რეალურ სინამდვილეში ნატურალური ნიშნების სახე აქვთ, კინოში კი ნიშან-ხატებად იქცევიან. ეს ნიშნები (მიმიკა, სიზმრის ხილვითი ნიშნები, გარკვეული სემანტიკის მქონე საგნები) ჯერ ენის წარმოშობამდე, ადამიანთა ურთიერთობის პირველ სტადიას გამოხატავდნენ, ამიტომ მხატვრულ სტრუქტურას შეადგენენ ის ვიზუალური ობიექტები, რომელთაც რეალურ სინამდვილეში ნატურ-



კადრი ფილმიდან „ლეგენდა“

რალური ნიშნების სახე აქვთ, კინოში კი ნიშან-ხატებად იქცევიან. ეს ნიშნები (მიმიკა, სიზმრის ხილვითი ნიშნები, გარკვეული სემანტიკის მქონე საგნები) ჯერ კიდევ ენის წარმოშობამდე, ადამიანთა ურთიერთობის პირველ სტადიას გამოხატავდნენ. ამიტომ, პაზოლინის აზრით, ლინგვისტური ინსტრუმენტი, რომელსაც კინემატოგრაფი ეყრდნობა, მთლიანად ირაციონალური ხასიათისაა. განსხვავებით მწერლისაგან, რომელსაც ხელთა აქვს სიტყვების ლექსიკონი, კინემატოგრაფი იტი სინამდვილეს გამოხატავს ნიშან-ხატებით, რომელთაც იღებს არა სავივიდან (რასაც ლექსიკა ჰქვია), არამედ ცხოვრების ქოსიდან, და მხოლოდ შემდეგ ანიჭებს მათ ინდივიდუალურ ფორმას.

გოდერძი ჩოხელის ფილმი აბსოლუტურად მოკლებულია ამ კინემატოგრაფიულ ნიშან-ხატებს, რეალურ ცხოვრებაში არსებულ სახეებს, რომელთაც ეკრანი მხატვრულ ექსპრესიას ანიჭებს. ამიტომაც ფილმში „ადამიანთა სევდა“ ფრესკულ კინოსთან (ფრესკული კინემატოგრაფი მითოლოგიური და ეპიკური პლასტების შესატყვისი ფორმაა), მითის ირაციონალურ ბუნებასთან ზიარებას მყარების გონებაზე ძალადობა ცვლის. მყარებული იძულებულია ახსნას განზრახ გაბუნდოვნებული, თავისი არსით კი მარტივი იკავებს მნიშვნელობა.

გოდერძი ჩოხელის მსგავსად, კინემატოგრაფის ბუნებიდან გააზრებულ გადახრას მიმართავენ რეჟისორები სერგო ფარაჯანოვი და დოდო აბაშიძე ფილმში „ლეგენდა“. თუმცა, ამ სურათის ავტორებს პაზოლინისებური ფრესკული კინოს შექმნის პრეტენზია აქვთ, ზოგჯერ კი პირდაპირ მიმართავენ

პაზოლინის მითოლოგიური ფილმების ცალკეულ ფორმათა ციტირებას.

ფილმის კინემატოგრაფიული კონცეფცია გულისხმობს როგორც სურამის ციხის ლეგენდის, ასევე დანიელ ჭონქაძის ნაწარმოების საზღვრებიდან თავისუფალ გასვლას, ლიტერატურული პირველწყაროს დამოკიდებულებიდან აბსოლუტურ განთავისუფლებას. ამოა ფილმში კონკრეტული დროის, ეპოქის ან თუნდაც კონკრეტული ერის პრობლემების ძიება. ავტორები ქმნიან თავისებურ „უღრობა“ სამყაროს და თავისი განსჯის საგნად ადამიანის ბუნების ძიებებს, მის მარადიულ საწყისებს აქცევენ.

„უღრობა“ სამყაროს ასახვა, ეკრანული გარემოს ხაზგასმული გაუცხოება „ლეგენდას“ უთუოდ აახლოებს ალ. რეხვიაშვილის სურათების სტილისტიკასთან. მაგრამ რეხვიაშვილის კინემატოგრაფიული სამყარო ამ „უღრობობას“ თავისი განტვირთულობის გამო იძენს... „ლეგენდის“ ავტორები საწინააღმდეგო ზერხს მიმართავენ — ისინი იძლევიან სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების, რელიგიისთვის დამახასიათებელ ატრიბუტთა კოლაჟურ გაერთიანებას, მათი ფაქტურული მრავალფეროვნებით ქმნიან თვისობრივად ახალ სამყაროს, რომელშიც კიდევ უფრო მძაფრად უნდა გამოიხატოს ის მარადიული, ზოგადროვნული თვისებები, ამ ეპოქებს, ეროვნებებს, რელიგიებს რომ აერთიანებს.

ასეთი ხაზგასმული პრობითობით ისინი უარს ამბობენ „ონტოლოგიური რეალიზმის“ კინემატოგრაფიულ კონცეფციაზე, მაყურებლის თანაარსებობაზე ნატურალურ ეკრანულ სამყაროსთან. პირიქით, ფილმის ავტორები გააზრებულად ქმნიან ბარიერს ეკრანსა და მაყურებელს შორის. მათი აზრით, ეს ბარიერი ფილმის აღქმას მონუმენტური ფრესკის აღქმას უნდა ამსგავსებდეს. მაყურებელმა უნდა „დაათვალიეროს“ ფილმის კადრები, მსახიობთა კოსტიუმები, თავად ტიპები... მაგრამ დისტანცია ამ ზედმიწევნით ისტეტურ, ფაქტურულად მდიდარ სამყაროსთან შენარჩუნებული უნდა იქნას. ამიტომაც რეჟისორები მიმართავენ კადრის ჩაკეტილ კომპოზიციებს, მკაცრად გაწონასწორებულ ხედებს, ხაზგასმით მიუთითებენ ცენტრს ნებისმიერ მიზანსცენაში და ა. შ. ისინი ფორმალურად ზღუდავენ კადრს, რა-

თა უფრო მძაფრად გამოიხატოს მისი გაუცხოებული, შეთხზული ხასიათი.

...მაგრამ აქ პაზოლინის მითოლოგიური კინოფრესკების ზედაპირული, გარეგნული მიბაძვა უფრო შეიმჩნევა, ვიდრე ამ ნაწარმოებებში ჩამოყალიბებული მხატვრული სისტემის შემოქმედებითი განვითარება.

„ლეგენდის“ ავტორები იმდენად გატაცებულნი არიან გამოსახულების ფაქტურული მრავალფეროვნებით, რომ ფაქტურებათ თვით კინოერის სპეციფიკა თუ „აღამიანთა სვედაში“ ლიტერატურულ სახეთა მოზაიკურობა სიჭრელეში გადაიზარდა იმიტომ, რომ გ. ჩოხილმა ვერ მონახა ამ სახეთა გაერთიანების კინემატოგრაფიული ფორმა. „ლეგენდაში“ ანალოგიური ბედი ეწია გამოსახულებას... ფაქტურა — ფაქტურად დარჩა. ეპიზოდების, მთლიანად ფილმის კომპოზიციური სტრუქტურირება მოხდა სახვითი ხელოვნების, და არა კინოერის კანონებით.

გამოსახულების სიჭრელის გამო „ლეგენდის“ ეკრანული სამყარო, მოკლებულია მთლიანობას. კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებებით გაერთიანების გარეშე წარმოდგენილი საგნები, დეტალები, თვით ფონოგრამაც კი აღიქმება ერთმანეთისაგან იზოლირებულად, ლოკალურად... სურათოვან კადრში, რომელსაც დროსა და სივრცეში განვითარება არ უწერია. ყველა ფაქტურა ბრტყელია, თავის თავში ჩაკეტილი, ამის გამო ბრტყელი ხდება ფილმის მეტაფორული რიგის შემადგენელი ელემენტებიც: თითოეული ლოკალური ხატი — სიმბოლო, თავისი ჩაკეტილობის გამო, მოკლებულია გამჭვირვალებას, დაუსრულებლობას, იდეალუბას. თვით კადრის შიგნით ყველაფერი ზედმიწევნით გაანგარიშებულია, ცივი გონების ნაყოფია. მაყურებელი ფილმის პირველივე კადრებიდან გრძნობს, რომ „ლეგენდის“ ესთეტიკა — რაციონალური ესთეტიკაა, ამიტომ ბუნებრივად უჩნდება სურვილი ახსნას ამ გაუცხოებული, ერთმანეთისგან გამიჯნული საგნების თუ კოსტუმების სემანტიკა. მხოლოდ მოგვიანებით ხდება, რომ არ არსებობს ამქვეყნად კომპიუტერი, რომელიც ამ მრავალრიცხოვან ნიშან-ხატებს ახსნიდა. ნათელი ხდება რეჟისორების ერთგვარი პროვოცირება, საკუთარი სტილის,



მისტიფიკაცია, მეტიც, თითქმის ირონია საკუთარი სტილის მიმართ.

ასეთი სტილი აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება ფრესკული კინოს აღქმის პროცესს. კინოფრესკის მხატვრული სისტემის შემადგენელი ნებისმიერი ელემენტი თავის თავში ატარებს ილუმინაციას და გარკვეულსაც — თვით მითოლოგიური ფორმების უსაზღვროებას დროსა და სივრცეში. „ლევანდის“ აღქმის პროცესში, როცა „გული დუნდება, ტვინი კი იღვება“, გამოირჩეული ხდება ეკრანული ფრესკის შემწეობით მაყურებლის აღფრთოვანების, მისი სულიერი ამაღლების, მისი ექსტაზის (ეიზენშტეინის გამოთქმით) მიღწევა. იმის გამო, რომ ფილმის ავტორები მაყურებლის სულიერ სამყაროს უსაზღვროებას კი არ უკავშირებენ, არამედ თავის თავში ჩაყეტულ, ზედმიწევნით გაანგარიშებულ ეკრანულ სამყაროს აზიარებენ, ფილმის ესთეტიკური სისტემა განსხვავებულ ფაქტურათა უფრო ხელოსნური კომბინაციაა, ვიდრე ქეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში.

ბუნებრივად იბადება კითხვა, იქნებ თვით კინოფრესკის სტრუქტურა ეწინააღმდეგება კინემატოგრაფიული ნაწარმოების სპეციფიკას, კინოფილმის ნატურალურ ბუნებას? იქნებ მართლაც შეუძლებელია „რენტოლოგიური რეალიზმი“ კანონებიდან თავის დაღწევა — ნაცნობი ყოფითი, ნატურალური ფორმების შეცვლა ეპიკურით, „ცხოვრების ნაკადისა“ — გამაფრებული პათოსით და ა. შ.

თუ ვავიხსენებთ ქართული კინოს ისტორიას, ოთარ იოსელიანის, რეზო ჩხეიძის, ძმები შენგელიების, მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმებს, დაინახავთ, რომ ქართველი კაცის სულიერ სამყაროში ისტორიულად განმტკიცებულმა სინამდვილის პოლიფონიურმა შეგრძნებამ, აქტიურად იმოქმედა რა ეროვნულ მხატვრულ ფორმაზე, კინემატოგრაფიულ იჩინა თავი. „მრავალხმიანობის“ ტრადიციით; ქართველი კაცი მუდამ უარყოფდა რაიმე კონკრეტული ფორმის ზედმიწევნით გამაფრებას, მანერულობას, საკუთარ თავში შემოსაზღვრულობას, ჩაყეტულობას. ეკრანული ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებებში ის მუდამ ცდილობდა ნებისმიერი ფორმისთვის ეპოვა მისი გამაფრანსწორებელი, საპირისპირო ელემენტი, რათა მხატვრულ სისტემაში, ზუნავის კანონებით შექმნილ სისტემაში აბსოლუტური ჰარმონიისთვის მი-

ეღწია. ქართული კინოს მალაქმხატვრულ ნაწარმოებებში მხატვრულ სახეს ქმნიდა ატრეტული, არამედ კონტრასტულ საწყისთა მრავალფეროვანი ერთიანობა.

„რენტოლოგიური რეალიზმის“ ისეთ ნიმუშშიც კი, როგორც „თუში მეცხვარეა“, ჰარმონიულად უკავშირდება ერთმანეთს „ცხოვრების ნაკადის“ ბუნებრიობა და ეპიკური ფორმების ამაღლებულობა, პროზაული ნატურალურობა და ფრესკული გამომხატველობა. ხოლო ისეთი უკიდურესობანი კი, როგორცაა „ცხოვრების ნაკადის“ მხატვრული მოუწესრიგებლობა („ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“) თუ გაუცხოებული მხატვრული სისტემის ზედმიწევნითი პირობითობა („ადამიანთა სედა“, „ლევანდა“), კინემატოგრაფიული ჰარმონიის რღვევით თავარდება.

მაყურებლის თვალწინ ამ კინემატოგრაფიული ჰარმონიის შექმნის პროცესი გამოხატა რეჟისორმა გიორგი ლევაშოვი-თუმანიშვილმა ფილმში „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“. ამ სურათში, კონტრასტები — ქალტური ცხოვრების ნაკადი (სოფლის ყოველდღიური ცხოვრების ეპიზოდები) და განტვირთული, გაუცხოებული, ხაზგასმულად ფერწერული ეპიზოდები (კლუბის სცენები) განუწყვეტილად ცვლის ერთმანეთს და ფილმის გმირის — ვაჟას სულიერ სამყაროში მიმდინარე შინაგან ბრძოლას გამოხატავს.

ავტორების მიზანია ვაჟას სულში მიმდინარე ცვლილებანი გმირის თვალთ დანახული გარემოს კინემატოგრაფიული აღბეჭდვით გამოხატონ. როგორი „განწყობილებითაც“ ხასიათდება გარემო, იმავე რაკურსში არიან დანახული ადამიანებიც — ასე ხედავს მათ არა მარტო კამერა და ავტორი, არამედ თვით ვაჟაც. გარემოს კინემატოგრაფიული ბუნების ცვლილებით ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რა ხდება ამირის სულში, რას განიცდის, რა ახარება, როგორ უახლოვდება ის ჰარმონიას, ქეშმარიტებას, როგორ შეიგრძნობს მუდამ ცვლებადი სამყაროს შინაგან მდგრადობას.

ამრავად, ფილმი „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ თავისებურად გამოხატავს გმირის მიდრეკილის, ჰარმონიის მიგნების პროცესს, როცა ყოველდღიური ყოფის ამოება და ყოველდღიურობისაგან აბსოლუტური განდგომა — ღრმის ღრნება და უღრმოება, თავს



იყრის რა გმირის სულიერ სამყაროში, წონას-  
წორდება და ჰარმონიას წარმოქმნის.

უკიდურესობისგან ვაყის განთავისუფ-  
ლება — საკუთარი „ეგოს“ საზღვრებიდან  
გმირის გამოყვანა, მისი შეკავშირებაა იმ  
არსებითთან, რასაც ასე დაეინებით ეძებდა  
ანაგაზრდა მხატვარი, როცა სწავლას თავი  
დანებდა და ჩრდილ-სინათლის კანონების მი-  
საგნებად თვით ცხოვრებას მიაშურა.

ქეშმარიტების ძიებისა და ქეშმარიტე-  
ბასთან გმირის მიახლოების პროცესში ფილ-  
მის ავტორები ყოველივე ზედმეტისაგან,  
შემთხვევითისგან, დროებითისგან ასწმობა-  
მიბმენ გამოსახულებას, მთლიანად ფილმის  
მხატვრულ სისტემას. ჰარმონიის დაბადების  
გამომხატველია ფილმის ფინალური ეპიზოდი —  
ხანგრძლივი წრიული პანორამა დათოვ-  
ლილ სოფელზე — თავისი სტრუქტურით,  
თავისი ექსპრესიითა და განწყობილებით კი-  
ნოფრესკოს შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს.  
ეს თითქოს ვაყის ნახატია — ქეშმარიტებას-  
თან მიახლოებული მისი სულიერი სამყაროს  
ანარეკლია, ფერწერული ტილოა, რომლის  
დახატვის უნარი მას აქამდე არ ჰქონდა.

ამ ეპიზოდში გიორგი ლევანოვი-თუმანიშ-  
ვილი მთლიანად აღწევს იმას, რისკენაც მი-  
ისწრაფოდა მთელი ფილმი, რასაც ხმარდე-  
ბოდა მისი გამომსახველობითი საშუალებე-  
ბი — ქმნის დაუნაწევრებელი სამყაროს  
მხატვრულ სახეს, რომელიც ფრესკას ემსგავ-  
სება სწორედ თავისი უსასრულობის, ერთი-  
ანობისა და მრავალფეროვნების გამო. ამ  
ფინალურ პანორამაში აღარაფერია დაქუც-  
მაცებული, კონფლიქტური, შეუჩერებელი.  
ფილმის მსგეღელობის პროცესში განუწყვეტ-  
ლივ ხაზგასმული სიჭრელე — აქ აბსოლუ-  
ტურ სითეთრეში, სიმშვიდეში, ერთიან ფერ-  
აღვან გამაში გადადის.

ჰარმონიის გამომხატველი ამ ფინალური  
აქორდის მიღწევას პროცესში რეჟისორის  
გმირთან ერთად მაყურებელიც მიჰყავს ჩვილ-  
ლებრივიდან — ამალეებულისკენ, ამოგები-  
დან — ქეშმარიტისკენ. გვანთავისუფლებს  
„ეგოს“ საზღვრებიდან და უსაზღვროებას  
გვაზიარებს.

ფრესკული კინოს ბუნება სწორედ მაყუ-  
რებლის ასეთ ექსტაზს, მის აღილეებას, მისი  
ქვეცნობიერი სამყაროს შეძერას, განწმენ-  
დას გულისხმობს. კინოს ისტორია გიჩიგე-  
ნებს, რომ რაციონალურად დასმული აქტუა-

ლური პრობლემა თუ კონკრეტული ზნეო-  
რივი ნორმების ავტორისეული ფორმულირება,  
რაოდენ უკომპრომისოდაც არ უნდა იყოს  
ის გამოხატული, თუ არ გასცდა ამ ნორმის  
ფარგლებს, თუ უსაზღვროება არ ჰპოვა, ვერ  
შესძლებს მაყურებლის ასეთ აღელვებას,  
ამალეებას, მის კათარზისს. ერთი სიტყვით  
იმას, რაც ოდითგანვე მხატვრული ნაწარმო-  
ების მთავარი ფუნქცია იყო.

ამასთან დაკავშირებით ძალზე საყურადღე-  
ლებოა ის ცვლილებები, რომელიც უკანასკ-  
ნელ წლებში მოხდა რეჟისორ ლანა ლოლო-  
ბერიძის შემოქმედებაში. ქართული კინოე-  
ლოვნების ეს აღიარებული ოსტატი კვლავ  
თანმიმდევრულად მიჰყვება ე. წ. „დიალოგის  
კინოს“ (ამ მიმდინარეობას შეიძლება მივა-  
კუთვნოთ საბჭოთა კინოს ცნობილი რეჟი-  
სორების იული რაიზმანის, ილია ავერბახის,  
ვადიმ აბდრაშიტაშვილის შემოქმედება), მისი  
ფილმების სახასიათო ნიშნად კვლავ რჩება  
დიალოგი ეკრანული მოქმედების პროცესში;  
გმირის დიალოგი საკუთარ თავთან, საკუთარ  
სინდისთან; ავტორის დიალოგი გმირთან.

სურათს „რამდენიმე ინტერვიუ პირად სა-  
კითხებზე“ თავდაპირველად ასეც ერქვა —  
„დიალოგები“. ასეთი სათაური ეკრანზე ჰარბი  
დიალოგების მოლოდინს ბადებდა. მაგრამ რე-  
ჟისორი, ფაქტობრივად, პირველად სწორედ ამ  
ფილმში ახერხებს განთავისუფლებას ადა-  
მიანის ქცევის, მისი ზნეობრივი ნორმების  
სიტყვიერი ფორმულირებისგან, პრობლემის  
დაყენების სწორხაზოვნებისგან, რაც დამახა-  
სიათებელი იყო მისი სურათებისთვის „ფე-  
რისცვალება“, „როცა აყვავდა ნუში“, „აურ-  
ზაური საღინეთში“. ამ მხრივ „რამდენიმე  
ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ ერთგვარი გარ-  
დამავალი საფეხური იყო რეჟისორის შე-  
მოქმედლებაში, ერთგვარი ესკიზი ფილმისთ-  
ვის „დღეს ღამე უთენებია“.

ცხადია, „ესკიზი“ აქ არ გულისხმობს სუ-  
რათის დაუხვეწილობას, სქემატურობას. უბ-  
რალოდ, თუ ფილმში „რამდენიმე ინტერვიუ  
პირად საკითხებზე“ ლანა ლოლობერიძე  
მთლიანად რაციონალური პრობლიმებით, ჩა-  
ლის ადგილით თანამედროვე საზოგადოება-  
ში, სურათში „დღეს ღამე უთენებია“ ავტო-  
რი გასცდა „დროებითი“ პრობლიმების საზ-  
ღვრებს (ვიმედოვნებ, ავტორი არ შემეადგე-

ბა იმაში, რომ სოფიკოს პრობლემები — მხოლოდ დღევანდლობის პრობლემებია. ამასთანავე, აქტუალურობის მიუხედავად, სოფიკოს პრობლემები არ შეიძლება საყოველთაოდ გამოვაცხადოთ). მისი ინტერესების სფერო გაიზარდა და მასშტაბურობა შეიძინა. რეჟისორი პირველად დინტერესდა არა კონკრეტული, არა ცვალებადი, არამედ ადამიანის ბუნების მარადიული პლასტიკით, პირველად დაისახა მიზნად ამოიჩინა ყოველი-ღლიური ცხოვრების დინებაში. ისტორიანი „შეჩერებული“, მუდმივი, მითოლოგიური ფორმები. ამ პროცესმა ბუნებრივად განაპირობა ლ. ლოლობერიძის შემოქმედებაში ყველაზე მასშტაბური გმირის — ევას დაბადება.



კადრი ფილმიდან „ადევს ლამე უთენებია“

ფილმის ავტორები კვლავ ხაზგასმული დიალოგის ფორმით გვაცნობენ გმირს. მოხუცი ევა თითქოს ესაუბრება ახალგაზრდას, საკუთარ სინდისს, ბედს, ცდილობს, თავის წარმოდგენაში შეაჩეროს დროის დინება, რათა მასში მიავსოს იმ ზნეობრივ კანონს, რომლის თანახმადაც მოქმედებდა ცხოვრებაში.

ევას დიალოგი საკუთარ თავთან — გმირის აღსარებად იქცევა. მისი ეს „შინაგანი მონოლოგი“ იმდენად ღრმავდება, ხსოვნა იმდენად უახლოვდება ადამიანის სულიერი სამყაროს ძირებს, იშორებს ყოველივე ზედმეტს, დროებითს, უმნიშვნელოს, რომ მოგონების პროცესი — მედიტაციად იქცევა. გმირი სცილდება საკუთარ „ევას“ და განზოგადებას იძენს (ამ პროცესის პირველი, მაგრამ ჯერ კიდევ სწორხაზოვანი ცდა რეჟისორმა განახორციელა ფილმში „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხიზე“, როცა სოფიკოს მოგონებებსა და წარმოდგენებში კოლაჟურად ჩართო განსხვავებული ბედის ქალთა სახეები).

ლ. ლოლობერიძის ახალ ფილმში პიროვნების დრამა — ბედის დრამად, ხოლო პიროვნების ცხოვრების ისტორია ხალხის ისტორიად იმყვება.

ლანა ლოლობერიძე ევას ხასიათის ძირფეხს იწყებს თითქმის „ცარიელ სივრცეში“ — გმირის სიყმაწვილიდან ანუ დროის იმ პლასტიკთან, რომელიც ძირუკი ევას ხსოვნის ყველაზე დაფარულ ძირებში ძევს. ამიტომაც იგი ლაკონიური, განზოგადებული, განტვირთული ფორმებით იხატება ეკრანზე. დროის თანდათან „მოახლოებასთან“ ერთად, ეკრანი სულ უფრო მეტად იტვირთება ყოფითი დეტალებით, ეკრანული დრო იწელება (ზოგ-

ჯერ გადაჭარბებულადაც) და გაოთრის ფინალში — თანამედროვე ეპოქოდებში. როცა მოხუცი ევა, ისევე როგორც ამაწვილქალბაში, ბუნებრივად შეზღუდული.

ევა დროის დინებაზე მალდება, ერთგვარი ლიგენდის პერსონაჟად — ეპიკურ გმირად იქცევა. ეს პერსონაჟი რეალური ხიზბა იმდენად, რამდენადაც ისტორიის ნაწილს წარმოადგენს. „რამდენიმე ინტერვიუს...“ გმირისაგან განსხვავებით, ევას სახე არ დიფერენციალურად ერთეული გმირის დონეზე, რადგან სურათში „ადევს ლამე უთენებია“ ადამიანი თავად ხდება ისტორია, ისტორია კი — პიროვნების არსს შეადგენს. ევა მთლიანად ენდობა ისტორიას, მიჰყვება მის დინებას, ბედს ემორჩილება და თავადაც იცავება.

ამრიგად, ევას ქმედებებს მისი „ეგო“ კი არ განსაზღვრავს, არამედ, მისი უზარი თავი დააღწიოს საკუთარი „ეგოს“ საზღვრებს და ისტორიას შეუბავსირდეს. ამიტომ, ერთი ადამიანის ცხოვრება ლანა ლოლობერიძის ამ ფილმში, უპირველეს ყოვლისა, სულის შემკვიდრებობით, დროთა კავშირის მარადიულ თემას გამოხატავს.

მოხუცი ევას დიალოგი საკუთარ თავთან (რომელიც ლანა ლოლობერიძის ფილმის საფუძვლილ შეადგენს) ადამიანის სულიერ სამყაროში პიროვნების მიკოლოგიის პროცესის ასახავს. ამითავე, დროის მთებთან: იანუაროვიტიკოლი, თავად ევას ბუნებაში მიმოიხიროს გარდატეხილი პროცესში ამირე კოლობის გაიჩინის, თუ რა არის ის ძირითადი მყარი სოლოლო, რა მის სოლოს შემოტრავს რაზე ვერ იმეტიდა. რა ვერ ჩაკლა მასში ულომბოლომა კალილიბებმა, რამ შეიზარაჩუნა. თავისუფლება... ის თავისუფლება, რომელიც

ესოდენ აკლდათ „ეგოთი“ დამონებულ სპირიტონასა და უტაპიით დაბრმავებულ არჩილს; რაც ესოდენ აკლია გაჭირვებისაგან სასწორკვეთილ დარეჯანსაც — ქალაქური ცხოვრებისკენ რომ იზიდავს ევას უკანასკნელ იმედს — ვიორგის.

ლანა ლოლობერიძის არცერთ ადრეულ ფილმში არ გამოხატულა დროის ცვლილება ესოდენ მთლიანად, პლასტიკურად, ეპიზოდების ტონალობის „რბილი“ გადასვლებით, როგორც ამ ფილმში. ევას სულიერი სამყარო, მასში თავმოყრილი მრავალფეროვანი კონტრასტებით („კაცი ჭირისთვისაც არის გაჩენილი და ლხინისთვისაც“ — ამბობს ფილმის დასაწყისში ევა), ამ მთლიანი ეკრანული სამყაროს ანარეკლი ხდება. ამიტომ საკუთარ სულთან დიალოგში ევაც და ამ დიალოგში ჩართული მაყურებელიც თანდათან ჩასწვდება ადამიანის — როგორც ბუნებისა და ისტორიის ორგანული ნაწილის — ცხოვრების ერთადერთ კანონს — სიყვარულის კანონს. ამ კანონით ცხოვრების პროცესში ევამ (შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის გმირს ავტორები ევას არქმევენ, ევას ერთადერთ სიყვარულს, ახალგაზრდა მწყემსს კი — ვიორგის. მითოლოგიური მოტივები ამ მხრივაც ხაზგასმულია სურათში) აბართხელ დაუშვა შეცდომა, დაარღვია ობიექტელთა მიერ შეთხზული ზნეობრივი ნორმები, მაგრამ სიყვარულისათვის არ უღალატია.

ერთადერთი ჭეშმარიტება, რომელიც ევას ცხოვრებას წარმართავს, — სიყვარულის ის მარადიული საწყისია, რომელიც ადამიანის ბუნების საფუძველთა საფუძველია. საკუთარ სულში „მოგზაურობის“ პროცესში ამ საწყისის მიგნება შესაძლებელი ხდება სწორედ იმიტომ, რომ ეს „მოგზაურობა“ გმირის „ეგოს“ დაძლევის ხორციელებაა. გმირს ბუნებასთან, ადამიანებთან, ისტორიასთან, მარადიულობასთან შერწყმის უნარი გააჩნია. ამიტომაც ფილმის ბოლოს ევა ამაღლებული, მონუმენტური გმირის სიმბოლო — ფრესკული გმირის განსახიერება ხდება.

...მაგრამ აღიქმება თუ არა ლანა ლოლობერიძის ფილმი მთლიანობაში — ფრესკული ნაწარმოების მსგავსად? როგორ ზემოქმედებს ჩვენზე ფილმი, რა ძვრები ხდება ჩვენში ეკრანულ სამყაროსთან კონტაქტში?

ამ მხრივ, სურათში „დღეს ღამე უთენებია“ იქმნება ერთგვარი შინაგანი წინააღმდე-

გობა გმირის ბუნებასა და ფილმის მხატვრულ სისტემას შორის.

კრიტიკოსი ა. ვართანოვი ევას, როგორც ეპიკური გმირის თავისებურებას მართებულად ხედავს იმაში, რომ „ევა არც ანალიტიკოსია და, მითუმეტეს, არც ფილოსოფოსი. ყველაფერს იგი, უპირველესად, ემოციურად, ტრადიციულობის პოზიციიდან განსჯის, რაც უფრო ინსტინქტს მიაგავს, ვიდრე გლეხური მორალის განურღვეველ რწმენას.“<sup>4</sup>

ამრიგად, ევას უფრო გრძნობა ამოქმედებს, ვიდრე გონი. ამიტომაც შეზრდილია ბუნებას, ამიტომაც ხდება მისი ნაწილი, ამიტომაც არის თავისუფალი. სურათის ავტორები, დროდადრო, ისე წარმართავენ თხრობას, როგორც ევა ფიქრობს და ცხოვრობს. ავტორები ამჟამფრებენ ეპიზოდების ემოციურობას (დამახასიათებელია, ამ მხრივ სცენა, როცა ევას პატარა დარეჯანი მიჰყავს შინ; ძალზე გამოხატვეულია მნათეს ხაზი), ცდილობენ მიავნონ ერთგვარ ირაციონალურ მხატვრულ სახეებს — პოეტურ ფორმებს, რომელთაც არ ექნებათ რაიმე კონკრეტული ახსნა (თოჯინიანი ნახატი, გმირის ანარეკლი სარკეში — იღუმალი, ბოლომდე გაურკვეველი გრძნობის გამოხატველია), მაგრამ მთლიანობაში — თავად ფილმის მხატვრულ სისტემაში, ზედმიწევნითი თხრობითობა პოეზიამდე ვერ მადლდება.

„დღეს ღამე უთენებია“ ის, არც თუ იშვიათი შემთხვევაა თანამედროვე ქართულ კინოში, როცა თავის თავში ჩაკეტილი დრამატურული მასალა არ ეხმარება რეჟისორს მმართოს იმპროვიზაციას, თვით გადაღების პროცესში, სცენარისგან დამოუკიდებლად, მიავნოს ახალ, არალიტერატურულ მხატვრულ სახეებს, დეტალებს. ზაირა არსენიშვილისა და ლანა ლოლობერიძის დრამატურგია ისევე ლიდერობას მოითხოვს, მხატვრული სისტემის ღირიფორობის პრეტენზიას აცხადებს.

ფილმის პირველსავე ეპიზოდებში, როცა ევა თავის სიყმაწვილეს იხსენებს — მთის პეიზაჟებს, რომელთა ფონზე ვითარდება მოქმედება, მხოლოდ ფონის როლი ენიჭებათ... შემდეგ, უკვე თანამედროვე სცენებში, მსახიობთა დიალოგებზე უფრო კეთდება აქცენტი, ვიდრე ეკრანულ სამყაროში ახალი მხატვრული სახეების ძიებაზე. მაგრამ დიალოგები და ტექსტი ყოველთვის საკმა-



რისი არ ხდება ევას ბუნებასთან მყარობის ზიარებისთვის, განსაკუთრებით იმ ეპიპოდებში, როცა ავტორები გმირის სულიერ წონასწორობას, მისი სულიერი სამყაროს ჰარმონიულობას გამოხატავენ. ამიტომაც იგრძნობა ისევე სცენაში, როცა ევა დიმიტრის დატერებას იწყებს (მხატვრულ სახეებს მოკლებული ეპიპოდი სწორხაზოვან აქცენტს აკეთებს ტექსტზე, რომელიც სწორედ ამის ბამში თავდაცვ სწორხაზოვანი ხდება). ამიტომაც დამაჯერებლობას მოკლებულია სცენა, როცა ევა გადაწყვეტს ცოლად გაჰყვას სპირიდონას.

ფილმის ავტორები თითქოს ჩქარობენ ორსაათიან სურათში მიაღწიონ რომანული ფორმის დრამატურგის მაქსიმალურ რეალიზაციას, რის გამოც ზოგიერთი ეპიპოდი კონსპექტურ ხასიათს იძენს. იქ, სადაც ავტორები იძულებულნი არიან მხოლოდ ტექსტით გაგვაგებინონ ევას სულიერ სამყაროში მიმდინარე ცვლილებები — თვით ტექსტიც ზედმიწევნით მოგონილად, არაბუნებრივად ჟღერს (მაგალითად, როცა ევა იხსენებს არჩილის მრავალმნიშვნელოვნად გამოთქმულ მოწოდებას: „შენ უნდა იპოვო შენი გზა, ევა“, ან თუნდაც მოხუცი ევას „ლოზუნგი“ — „კაცს სიკეთის რწმენა უნდა ჰქონდეს“).

ლანა ლოლობერიძემ სრულიად გააზრებულად ჩართო ფილმის სტრუქტურაში მოხეტიალე მსახიობების თემა. ბერკევის წარმოდგენებს არა მხოლოდ ქალის სხოვნის, მისი წარსულის ცალკეული პლასტების გაერთიანება უნდა მოეხდინა, არამედ შესძლებოდათ „უღრობის“ გამოხატველნიც გამხდარიყვნენ (ფილმში ხომ, ფაქტიურად, ამ „უღრობის“ — ისტორიის არსის, ბედის არსის ძიება მიმდინარეობს). ამ ეპიპოდებს შეეძლოთ თხრობა შეეჩერებინათ, დროის უღომბელ ცვლას დაპირისპირებოდნენ, პროზა პოეზიით გაემდიდრებინათ. მაგრამ ფილმში ისინი ხაზგასმულად იცვლებიან — იცვლება დრო, იცვლება დროის მოთხოვნები, და მსახიობებიც ახალ ნიღბებს იკეთებენ. ამიტომაც ბერკევი, ლანა ლოლობერიძის სურათში, მხოლოდ ამბის კომენტატორებად აღიქმებიან. მათი პლასტიკურ-მუსიკალური კომენტარები, პანტომიმების პირობითობა (უფრო ქორეოგრაფიული, ვიდრე კინემატოგრაფიული) განუწყვეტელივ გვა-

ცილებს ევას, ხელს გვიშლის მისი გმირის საბოლოო „გათავისებაში“.

ევას სულიერი ჰარმონიულობა ვერ პოულობს ანარეკლს თვით ფილმის მხატვრული სისტემის ხასიათში. ევას სახის ბუნებრივობა, მისი ცხოვრების ერთიანობა ბუნების კანონებთან, წინააღმდეგობაში ექცევა თვით ფილმის მხატვრული ქსოვილის რაციონალურობასთან. იქმნება ბარიერი მყარებელსა და ფრესკულ გმირს შორის. ამიტომაც ეკრანული სამყარო, თავისი გადაჭარბებული „რომანულითა“ — აღიქმება არა როგორც ჭეშმარიტი კინოფრესკა, არამედ როგორც თავის თავში ჩაკეტილი, გონით მიღწეული მხატვრული სისტემა. ეს სისტემა ჯერ კიდევ უძღვრია ააღლეგოს ჩვენი სულიერი სამყაროს ის ძირები, რომლითაც თავად ევა ცხოვრობდა, რომელთა გავლენებისთვის, გამოფხიზლებისთვის არის მიმართული ფრესკული კინემატოგრაფი. ამ ძირებს ევას სულიერ სამყაროში ჩვენი (ისევე როგორც ფილმის ავტორები) მხოლოდ გონებით შევიგებნობთ, მაგრამ ჩვენი სულიერი ერთობა გმირთან სურათის ბოლომდე მიუღწეველი რჩება.

თანამედროვე ქართულ კინოში ლანა ლოლობერიძის ფილმის მნიშვნელობა იმაშია, რომ რეჟისორმა მიაგნო ზნეობრივ იდეალს, თამამად თქვა უარი „ანტიგმირის“ მოდაზე და იდეალური სახის, ჰარმონიული სახის გამოხატვა განიზრახა. სასიხარულოა, რომ სახელმოხვეჭილმა ავტორმა გახსნა თავისი პრობლემატიკის საზღვრებო და მასშტაბურ თემებს მიმართა. მომავალ ფილმებში რეჟისორი, ალბათ, უფრო მძაფრად გაითავისებს ამ ზნეობრივ იდეალს, უფრო ღრმად ჩასწვდება მისი გამოხატვის ფორმებს. მითუმეტეს, რომ ზნეობრივი იდეალის გამოხატვის ტრადიციები ქართულ კინოში ოდითგანვე არსებობს.

სასიხარულოა, რომ ეს ტრადიციები ახლებურად ვითარდება. ამ მხრივ, გასულ წელს ქართულ კინოს შეემატა ფილმი, რომელიც ავტორებმა — ახალგაზრდა დებიუტანტებმა კახა მელითაურმა და დავით შენგელიძემ თითქოს სცადეს დემტაციებინათ, რომ მშვენიერებასთან, ზნეობრივ იდეალთან შეხვედრა არ გულისხმობს აუცილებლად მშვენიერ გმირთან, ან მშვენიერ მოვლენასთან მყარებადის ზიარებას. მართალია, მათი ფილმი „ახალი წელი“ შოთა რუსთაველის სახე-



ლობის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტთა მხოლოდ და მხოლოდ სადიპლომო ნამუშევარია, თავისი მხატვრული დახვეწილობით და ნოვატორულობით, ეს სურათი უკანასკნელი წლების ქართული კინოს ძალზე მნიშვნელოვან ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ.

თავისი ფორმით, „ახალი წელი“ არის მასშტაბური კინოფრესკა თბილისზე, ადამიანთა ურთიერთობებზე, სიღაცისა და სიკვდილის, ბედნიერებისა და მწუხარების, სიყვარულისა და მარტოობის ურთიერთგადაჯაჭვულობაზე. ეს არის პლასტიკური ერთიანობით აღსავსე კინოსიმფონია, რომელშიც ცალკეული ეპიზოდები, ნაწილები, კადრებიც კი დამოუკიდებელი მხატვრული გამოშვებულობით გამოირჩევიან, და ამვე დროს, თითოეული მათგანი მთლიანს ნაწილია, მისი შემადგენელი ერთეულია.

პლასტიკური და ხმოვანი რიგის შესანიშნავი ფლობით, პაუზების, რიტმის მძაფრი შეგრძნებით, „წერტილის დასმის“ დაუქარებლობით „ახალი წელი“ თავად მოქმედებს ფრესკული პანოს მსგავსად, სივრცეში, უსაზღვროებაში გაშლილი მხატვრული სახის ძერწვისკენ „გვიწვევს“.

ფილმის ავტორებს სურათ, რომ იდეალ, მშვენიერება, უპირველესად მართიანობაა.

პარმონიაშია — ეს ერთიანობა აღმოაჩინებთ თბილისის მრავალფეროვან ყოველმხრივ პარმონიულად დაუკავშირეს ჩვენი ქალაქის ცხოვრების განსხვავებული სურათები. მაგრამ ამით არ დაკმაყოფილდნენ: კინემატოგრაფიული ნაწარმოების აღქმის თავისებურებათა ღრმა გააზრებით, „ახალი წლის“ რეჟისორებმა მაქსიმალურად დაგვიახლოვეს ერთეული სამყარო.

მე მხრივ ახალგაზრდა რეჟისორებმა კვლავ განავითარეს ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიცია — მაყურებელთან დიალოგის და მაყურებლის სულიერ განწმენდაზე, მის ამაღლებაზე ფიქრის ტრადიცია.

ეს ტრადიცია გრძელდება... მომავალში მან ახალი ფორმები უნდა მიიღოს, ახლებურად უნდა შექმნას ზნეობრივი იდეალი, რომელსაც ადამიანი მარადიულად ატარებს თავის თავში და რომელთანაც კონტაქტის მოთხოვნილება მას ყოველთვის ექნება.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> П. Лагерквист — Избранное. М., 1981, «Прогресс». 33. 441.

<sup>2</sup> P. Вагнер. Избранные произведения. М., Ис. 1978. 33. 145.

<sup>3</sup> П. П. Пазолини. Поэтическое кино. წიგნი.

«Строение фильма». М., «Радуга», 1984, გვ. 47.

<sup>4</sup> Ан. Вартанов. «День и ночь», «ИК». 1985, № 3, გვ. 41.

#### პანორამა

იხ. გვ. 29.

#### „ერთობ ღიჯარაღური კი-ბი-ესი“

ლიბერალიზმის ყოველგვარ გამოვლენას სასტიკ ბრძოლას უწყადებს რეიგანის ადმინისტრაცია. რეპრესიული შეტევის რკალში ამჟამად მოექცა „საზოგადოებრივ გადაცემათა კორპორაცია“, რომლის გამგებლობაშია ტელეარხი პი-ბი-ეს-ი. რესპუბლიკური პარტიის მემარჯვენე ფრთას „ერთობ ღიჯარაღური“ ეჩვენა ამ ტელეგადაცემათა პროგრამების შინაარსი.

თვით პრეზიდენტმა უკვე სამგზის დაადო ვეტო საზოგადოებრივ ტელეარდიოს გადაცემათა ფინანსირების კანონპროექტს. ამის შედეგად ჩაფარდნის პირასაა მისული ერთობ პოპულარული გადაცემა ბავშვებისათვის „სუამ სტრიტი“ და „კითხვის ცისარტყელა“. სხვა მხრივაც საგულისხმოა ადმინისტრაციის ეს პოზიცია. საქმე ისაა, რომ პი-ბი-ეს-ი თავის პროგრამებში სისტემატურად უჩვენებდა იმ კინოლენტურ მენტალისტთა ნამუშევრებს, სადაც გაანალიზებული იყო სერიოზული სოციალური პრობლემები. თვით კორპორაციის მმართველობა — რეიგანის პრეზიდენტობისას — იმგვარადაა პოლიტიზირებული, რომ ფაქ-

ტურად ყველაფერს რესპუბლიკელები სწყვეტენ. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ კორპორაციის მოადგილე დანიშნა სონია ლანდაუ, რომელიც წინასაარჩევნო კომპანიის დროს ხელმძღვანელი იყო ორგანიზაციისა — „ქალები რეიგან-ბუშს ემხრობიან“.

პი-ბი-ეს-ის პრეზიდენტმა ვანცადა, რომ საზოგადოებრივი ტელევიზიისათვის ასიგნების შემცირება პირდაპირი დარტყმა მიმართული ღარიბი ბავშვებისა და ღრმად მოხუცების მიმართ. საქმე ეხება იმ ადამიანების მომსახურებას, რომელთაც არ შეუძლიათ კაბელური ტელევიზიით (ანუ ფასიანი ტელევიზიით!) სარგებლობა. მთავრობის ეს რეპრესია იმასაც ითვალისწინებს, რომ ძირი გამოუთხაროს ამ ტელეარხის საზოგადოებრივ ხასიათს და ხელში ჩაუგდოს იგი კერძო კაპიტალს. ამ მიზნით მთავრობა „ტელეკომუნიკაციისა და ინფორმაციის ეროვნული მმართველობის“ მეოხებით ცდილობს პი-ბი-ეს-ის პროგრამებში რედაქციის განუსაზღვრელ ზრდას, სოციალური შინაარსის შემცველი გადაცემების მკვეთრი შემცირების ხარჯზე.

(გაგრძელება 66 გვ.)

# პოეტური კინო

## პიერ პაოლო პაზოლინი

რბ თეორიული ახსნა აქვს „პოეტურ ენას“ და შესაძლებელია თუ არა მისი პრაქტიკული არსებობა კინოში?

ამ კითხვაზე პასუხისას მინდა გავცდე წმინდა კინემატოგრაფიული სფეროს ჩარჩოებს და ვიმოქმედო თავისუფლად, რის უფლებასაც მაძლევს კინოსა და ლიტერატურას შორის არსებული თავისებური და კონკრეტული ურთიერთობა. ამიტომ დროებით კითხვას ასე შემოვაბრუნებ: „შესაძლებელია თუ არა კინოში არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების ტექნიკა?“

რამდენიმე სიტყვით მინდა განვმარტო რას ვგულისხმობ „არასაკუთარ პირდაპირ მეტყველებაში“.

ესაა მწერლის ჩაღრმავება მისი პერსონაჟის სულიერ სამყაროში და ამის წყალობით არა მარტო ამ პერსონაჟის ფსიქოლოგიის, არამედ ენის შეთვისებაც.

„არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება“<sup>1</sup> ყოველთვის იხმარებოდა ლიტერატურაში. გამოუვლენელი და სიმბოლური ფორმით იგი გვხვდება დანტესთანაც, რომელიც მიმეტური მოსაზრებით მიმართავს ისეთ სიტყვებს, რომლებიც უცხოა საკუთრივ მისი მეტყველებისათვის, მაგრამ დამახასიათებელია მისი პერსონაჟების სოციალური წრისათვის: პაოლოსა და ფრანჩესკასათვის იგი არჩევს ზეპური საზოგადოების წარმომადგენელთა ლექსიკას იმ დროის იაფფასიანი რომანებიდან; ქალაქელი ლაცარონის ხროვას კი „უწმინდურად“ ალაპარაკებს და ა. შ.

ბუნებრივია, რომ არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველებისადმი ინტერესის პირველი ტალ-

ღა დაემთხვა ჯერ ნატურალიზმის გამოჩენას (გავიხსენოთ რა გამაპოეტებელი და მარტივი ხელოვნების ხასიათი აქვს მას ვერგასთან?), ხოლო შემდეგ ინტიმური ლიტერატურის ანუ XIX საუკუნის ლიტერატურის ჩამოყალიბებას, რომელიც ხშირად „ხელახლა განცდილი“ ნათქვამის მეშვეობით გამოხატავდა სათქმელს.

„ხელახლა განცდილი“ ნათქვამის განმასხვავებელ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ მას არ შეუძლია როგორც თვით ავტორის, ისე მის მიერ ასახული პერსონაჟების საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკის უგულვებელყოფა; მართლაც, პერსონაჟის სოციალურ მდგომარეობას ხომ მისი ენა განსაზღვრავს (პროფესიული ტერმინოლოგია, ეარგონი, დიალექტი, ლიტერატურული ენა, რომელსაც დიალექტალური ელფერი დაჰკრავს).

შემდგომში ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ შინაგანი მონოლოგი და არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება: შინაგანი მონოლოგი — არის მეტყველება, რომელსაც ავტორი ააღორძინებს პერსონაჟში, რომელიც მისი სწორია ქონებრივი და სოციალური მდგომარეობით, ეკუთვნის მის თაობას და აქედან გამომდინარე, საუბრობს მის ენაზე; პერსონაჟის ფსიქოლოგიური და ინდივიდუალიზებული ობიექტივიზაცია ენობრივი კი არა, სტილისტური ფაქტია. „არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება“ უფრო ნატურალისტური არის მაშინ, როდესაც ის ჩვეულებრივი, პირდაპირი ნათქვამია, ოღონდ ბრჭყალების გარეშე, რაც პერსონაჟის ენის გამოყენებას საპირობებს.

ბურჯუაზიულ ლიტერატურაში, რომელიც მოკლებულია კლასობრივ თვითშეგნებას (თავის თავს მთელ კაცობრიობასთან აიგივებს), ხშირად „არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება“ — საბაბია მხოლოდ: ავტორი ქმნის პერსონაჟს, რომელიც, შესაძლოა, გამოგონილ ენაზე მეტყველებდეს მხოლოდ იმისთვის, რომ სამყაროს განსაკუთრებული ავტორისეული ხედვა გამოხატოს. ამა თუ იმ საბაბით გამოყენებული ამგვარი „გაშუალებულიობის“ მიღმა შეიძლება იყოს „პოეტური ენის“ მრავალი პარამეტრის მოშველიებით დაწერილი პროზა.

პირდაპირი მეტყველება კინოში შეესაბამება „ხედვის სუბიექტურ წერტილს“. „პირდაპირ მეტყველებაში“ ავტორი განზე დგება და სიტყვას გადასცემს თავის პერსონაჟს, რომლის სიტყვებსაც ბრჭყალებში სვამს:

სიტყვის წარმოთქმა ვერ მოასწრო  
ჩემმა ოსტატმა,  
პირველად ნახულს გამოაჩნდა

ერთბაშად ფრთენი,  
უკვე შეიცნო მან ციური იგი მენავე,  
წამოიძახა: „შეხე, შეხე უფლის  
ანგელოსს!

მუხლთ მოიყარე და დაიკდე  
გულმკერდზე ხელი,  
ამიერიდან შენ იხილავ ამგვარ  
შეკრივებს...“<sup>3</sup>

პირდაპირი მეტყველების მეშვეობით დანტე ოსტატის სიტყვებს გადმოგვცემს. როდესაც სცენარისტი წერს: „თითქოს აკატონეს თვალი დანახული სტელა დანავიანებულ მდელიოზე დასერირობს“<sup>4</sup> ან კიდევ: „წინა პლანზეა კაბირა. იგი აქეთ-იქით იცქირება და ხედავს... ქვევით, აკაციის ხეებს შორის მოდიან ახალგაზრდები, რომლებიც საკრავებზე უკრავენ და ცეკვავენ“<sup>5</sup>. — ამით იგი ჩაინიშნავს სქემას იმისა, რაც ფილმის გადაღების და განსაკუთრებით მონტაჟის დროს მისი „სუბიექტური ხედვის სტრუქტურა“ გახდება. თავისი ექსტრავაგანტურობით სახელგანთქმული სუბიექტური რაკურსები საესებით გამართლებულია — ჩვენი მეხსიერება აიგივებს მათ მკვდარი სხეულის<sup>6</sup> სუბიექტურ „ხედვის წერტილთან“, საიდანაც სამყარო ისეთად მოსჩანს, როგორადაც მას კუბოში ჩასვენებული ადამიანი დაინახავდა ე. ი. ქვევიდან ზევით და მოძრაობაში.

ისევე როგორც მწერალს ყოველთვის არ აქვს ზუსტი წარმოდგენა არასაკუთარი პირის მეტყველების გადმოცემის ტექნიკაზე, ასევე რეჟისორებიც დღემდე სრულიად გაუცნობიერებლად ძეზნიდნენ მის შესაბამის სტილისტურ გადაწყვეტას ან ძალზე მიახლოებით აცნობიერებდნენ თავიანთ ქმედებას.

მიუხედავად ამისა, აშკარაა, რომ კინოშიც შესაძლებელია არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება. — ვუწოდოთ მას „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“ (თავის ლიტერატურულ ანალოგთან შედარებით ეს ხერხი შესაძლოა ნაკლებად რთული და მრავალსაფეხურიანი იყოს). რამდენადაც ჩვენ უკვე განვსხვავეთ ერთმანეთისაგან „არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება“ და „შინაგანი მონოლოგი“, ახლა უნდა დავადგინოთ რასთანაა უფრო ახლოს „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“.

შეუძლებელია ეს იყოს წმინდა სახის „შინაგანი მონოლოგი“, ვინაიდან კინოს არ გააჩნია ინტერიერიზაციისა და აბსტრაგირების ისეთი საშუალებანი, როგორც სიტყვას. კინოში ეს არის ხატთა „შინაგანი მონოლოგი“. მას აკლია ერთი ელემენტი — ის, რასაც ლიტერატურაში შეადგენენ აბსტრაქტული სიტყვებისა თუ კონცეფტების ფორმით გამოხატული აზრები. სწორედ ამის გამო „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“ არასდროს ზუსტად არ შეესატყვისება იმას, რაც ლიტერატურაშიც შინაგანი მონოლოგს წარმოადგენს.

რაც შეეხება ავტორის სრულ შერწყმას პერსონაჟთან — ამის მაგალითი მსოფლიოს კინოს ისტორიაში, პირადად მე არ მეგულება: ეს მაფიქრებინებს, რომ არ არსებობს ფილმი, რომელიც იქნებოდა წმინდა სახის „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“ და სადაც მოქმედება მოყოლილი იქნებოდა პერსონაჟის შინაგანი ასოციაციური სისტემის აბსოლუტური ინტერიერიზირებით.

მაგრამ თუკი „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“ არ შეესატყვისება „შინაგანი მონოლოგს“, მაშინ იგი არც „არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების“ შესატყვისი იქნება.

როდესაც მწერალი თავისი პერსონაჟის „ნათქვამს განიცდის“, ეს ეტყობა არა მარტო

მის ფსიქოლოგიას, არამედ ენასაც: ამგვარად, არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ყოველთვის განსხვავდება მწერლის ენისაგან.

სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა ენის აღდგენა მწერლისათვის შესაძლებელია, ვინაიდან ისინი რეალურად არსებობენ. ნებისმიერი ლინგვისტური რეალობა არის სოციალურად დიფერენცირებულ და მადიფერენცირებელ ენათა ერთობლიობა. მწერალს, რომელიც მიმართავს „არასაკუთარ პირდაპირ მეტყველებას“, შეგნებული აქვს ეს თავისი კლასობრივი შეგნების შესაბამისად.

თეორიულად შესაძლებელი „ინსტიტუციონალიზებული კინოენის“ ანალოგი რეალობაში ან არ არსებობს ან იგი უსასრულოა და ავტორმა ყოველთვის ხელახლა უნდა შექმნას თავისი ლექსიკონი. მაგრამ ასეთ ლექსიკონში კი ეს ენა ზედალექტალური და ზენაციონალურია, ვინაიდან თვალი მსოფლიოში ყველას ერთნაირი აქვს.

აქედან გამომდინარე, აქ ვერ გავითვალისწინებთ სპეციალურ ენებს, ქვეენებსა და ყარკონებს — ერთი სიტყვით, სპეციალურ ლინგვისტურ დიფერენციაციებს. მათი არსებობის შემთხვევებიც კი (რეალობაში ისინი არსებობენ) შეუძლებელია მათი კატალოგიზირება და გამოყენება.

განვითარების ისტორიამდელ სტადიაზე მყოფი გლეხი და კულტურული ბურჟუა ერთსა და იგივე რეალობას სხვადასხვაგვარად „აღიქვამენ“. ორივე სრულიად კონკრეტულად ხედვს საგანთა „განსხვავებულ ჯაჭვს“, უფრო მეტიც — ერთი და იგივე ნივთი ორი განსხვავებული „ხედვისათვის“ შეიძლება სხვადასხვანაირი ჯალმონდეს. მიუხედავად ამისა, ყოველივე ეს ინდუქციის სფეროს კუთვნილებაა და შეუძლებელია მისი ინსტიტუციონალიზირება.

პრაქტიკულად ეს ნიშნავს იმას, რომ ერთსა და იგივე თეორიულად შესაძლებელ საერთოლინგვისტურ დონეზე, რომელსაც ქმნის ნივთების „ხედვა“, სხვაობა რეყისორაა და პერსონაჟის შორის ატარებს ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ხასიათს და არა ლინგვისტურს. ეს უკანასკნელი შეუძლებელია მეტყველების რა გინდარა ნატურალისტური მიმებისის, სინამდვილის ჰიპოთეტური გაუცხოებული „ხედვის“ დროსაც კი.

ამგვარად, თუკი რეყისორი თავის პერსონაჟად გარდაისახება და მისი საშუალებებით წარმოგვიდგენს მოვლენებს ან სამყაროს, იგივე ისარგებლებს დიფერენციაციის ისეთი შესანიშნავი საშუალებით, როგორცაა ენა. მის მიერ განხორციელებული ოპერაცია არ შეიძლება იყოს ლინგვისტური, იგი სტილისტურია.

თუკი დავუშვებთ, რომ მწერალი განიცდის სოციალურად თავის სწორი პერსონაჟის ნათქვამს, ენის მეშვეობით იგივერ მოახდენს მისი ფსიქოლოგიის დიფერენცირებას, ვინაიდან ეს ენა მისივე ენაა. დიფერენცირება შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სტილის საშუალებით. პრაქტიკულად კი — „პოეტური მეტყველების“ ზოგიერთი ტიპური ხერხით.

ამგვარად „არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების“ ძირითადი სახასიათო ნიშანი ისაა, რომ იგი თავისი არსით ლინგვისტიკას კი არ მიეკუთვნება, არამედ სტილისტიკას. ე. ი. იგი შეიძლება განესაზღვროთ როგორც შინაგანი მონოლოგი, რომელიც მოკლებულია ექსპლიციტურად არსებულ კონცეპტუალურ და აბსტრაქტულ-ფილოსოფიურ ელემენტს. ეს კი, ყოველ შემთხვევაში თეორიულად, იწვევს იმას, რომ „არასაკუთარმა პირდაპირმა მეტყველებამ“ კინოში უნდა მოიტანოს სრულიად სხვადასხვაგვარი სტილისტური შესაძლებლობები და ამასთანავე გამოანთავისუფლოს ჩვეულებრივი პროზის ტრადიციაში თავმოყრილი ექსპრესიული შესაძლებლობებიც, ერთგვარად მიუბრუნდეს სათავეებს, რათა კინოს ტექნიკურ შესაძლებლობებში იპოვოს მისთვის (კინოსთვის) დამახასიათებელი: ქაოტური, ონიროული, ბარბაროსული, აგრესიული, ვიზიონერული თვისებები. ერთი სიტყვით, მას აკისრია კინემატოგრაფში „პოეზიის ენობრივი ტექნიკის“ ჰიპოთეტურად შესაძლებელი ტრადიციის დამკვიდრება.

ყოველივე ამის კონკრეტულ მაგალითებს მე მოვიტან ანტონიონის, ბერტოლუჩისა და გოდაროს შემოქმედებითი ლაბორატორიიდან.

რაც შეეხება ანტონიონის, მინდა შევჩერდე მისი ფილმის („წითელი უდანოს“), სასაყველთაოდ აღიარებულ „პოეტურ“ მიმენტებზე, მიუხედავად მათი სიმრავლისა. მაგალითად, ორი-სამი იისფერი ყვავილი, რო-





მელიც ფოკუსის გარეშეა მოცემული იმ კადრის წინა პლანზე, როცა ორი გმირი მუშა ნეერასტენიკის სახლში შედის. იგივე ყვაილები მკვეთრად ჩანს იმ კადრის უკანა პლანზე, რომელიც გმირების წასვლას ასახავს. ან კიდევ, სიზმრის ეპიზოდი: ნატიფი ფერების შემდეგ იგი აშკარად ტექნიკოლორის ტონებშია გადაწყვეტილი (იმისათვის, რომ ასახოს, ან უფრო სწორად, „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობის“ მეშვეობით „განიცადოს“ ბავშვის წარმოდგენა ტროპიკულ სანაპიროზე, რომელიც კომიკსებიდან მოზღინარეობს). და ბოლოს, სამზადისი პატაგონიაში გამგზავრების წინ: მუშები უსმენენ, შემდეგ ნახვენება „ინამდვილი“ ემოციონელი მუშის მსხვილი პლანი, რომელსაც მოსდევს საოცარი პანორამა ქვევიდან ზევით, კირით შეთეთრებულ კედელზე გაწოლილი ელექტროშუქის ცისფერი ზოლის გასწვრივ. ყოველივე ეს მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ ღრმა, იდუმალი და ზოგჯერ წარმოუდგენლად ინტენსიურია ის ფორმალური იდეა, რომელიც ანტონიონის ფანტაზიას აღავსებს.

იმის დამადასტურებლად, რომ სწორედ ამგვარი ფორმალიზმი წარმოადგენს ფილმის საფუძველს, მინდა გავანალიზოთ ერთი სტილისტური ოპერაციის ორი ძალზე საგულისხმო ასპექტი. ეს მომენტებია:

1. ხედვის ორი წერტილის თანმიმდევრული დაახლოება ერთსა და იგივე გამოსახულებაში ანუ თანამიმდევრობა ორი კადრისა, რომლებიც მოიცავენ რეალური სინამდვილის ერთსა და იმავე ნაწილს, გადაღებულს ჯერ ახლოდან, ხოლო შემდეგ უფრო შორი მანძილიდან; ან ჯერ ფრონტალურად, ხოლო შემდეგ ოდნავ ირიბი კუთხით; ან კიდევ — ერთსა და იმავე ლერწმზე, მაგრამ განსხვავებული ობიექტივებით. ასე მკვიდრდება მითი ნივთების განგაშის აღმძვრელ და არსისმიერ, ავტონომიურ სილამაზეზე.

2. გმირის კადრში შეყვანისა და მისი იქედან გამოყვანის ტექნიკა, რომელიც მონტაჟის არაფორმალისტური კადრების მწკრივად აქცევს. გმირები შემოდიან კადრში, რაღაცას ამბობენ, აკეთებენ, შემდეგ გადიან და კვლავ უბრუნებენ კადრს მის წმინდა და აბსოლუტურ მნიშვნელობას; მას მოსდევს მეორე ანალოგიური კადრი, რომელშიც პერსონაჟე-

ბი კვლავ შედიან და ა. შ. ამგვარად, სამყაროს თითქოს იმორჩილებს მითი წმინდაფერწერულ სილამაზეზე, რომელშიც, მართალია, იჭრებიან გმირები, მაგრამ ისინი ეგუებიან ამ სილამაზის კანონებს, არ შეუარაცყოფენ მას თავისი არსებობით.

პირველ შემთხვევაში აშკარად ჭარბობს ფორმალიზმი, როგორც განთავისუფლებული ანუ პოეტური მითი (სიტყვა ფორმალიზმს აქ ყოველგვარი შეფასებითი ელფერის გარეშე ვხმარობ: მშვენიერად ვიცი რა არის ჭეშმარიტი და გულწრფელი ფორმალისტური შთავგნება — ენის პოეზია).

მაგრამ როგორ მოახერხა ანტონიონი ამ „თავისუფლების“ მოპოვება? სრულიად უბრალოდ. მან შექმნა „სტილისტიკური პირობები“ „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობისათვის“, რომელიც მთელ ფილმზე გავრცელდა.

„წითელ უდაბნოში“ ანტონიონი, წინა ფილმებისაგან განსხვავებით, აღარ მიმართავს სამყაროს მისეული, ფორმალისტური ხედვის უხეშ კონტამინაციას და თავის დროისათვის აქტუალურ შინაარსს (მაგალითად, პრობლემა ნეეროზისა, რომელიც შემდეგ სიგეიში გადადის). ამჯერად იგი სამყაროს თავისი ნევროტული გმირის თვლით უყურებს, მისი „ხედვის“ მეშვეობით განიცდის მოვლენებს.

ამ სტილისტიკური ხერხით ანტონიონიმ გაანთავისუფლა თავისი ცნობიერების შედარებით რეალური მექანიზმი: ბოლოს და ბოლოს, მან შეძლო ეჩვენებინა სამყარო ისე, როგორც იგი მას საკუთარი თვლით ხედავს. ამისათვის მან ნევროტიკი ქალის ხედვა საკუთარი, ბოლვის მსგავსი — ესთეტიკური ხედვით შეცვლა: ბლოკთა შენაცვლება გამართლებული იყო იმდენად, რამდენადაც შესაძლებელი იყო ანალოგია ხედვის ამ ორ წერტილს შორის. მაგრამ ეს შენაცვლება უსაფუძვლო, დაუსაბუთებელიც რომ ყოფილიყო, გამოსადავებელი მაინც არაფერი იქნებოდა. აშკარაა, რომ „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“ მხოლოდ საბაბია და შესაძლოა ანტონიონიმ დაუსაბუთებლად ისარგებლა ამ საბაბით, უფრო მეტი პოეტური თავისუფლების მოსაპოვებლად.

კადრის „დაყენებული“ უძრაობა ასევე ტიპურია ბერტოლუჩის ფილმისათვის „რევოლუციის წინ“. მაგრამ აქ მისი მნიშვნე-

ლობა უკვე ისეთი არ არის, როგორც ანტონონისთან. ანტონონისაგან განსხვავებით ბერტოლუჩის არ აინტერესებს სამყაროს ფრაგმენტი, როგორც ასეთი, რომელიც ჩაკეტილია კადრში და ტრანსფორმირებულია სახვითი სილამაზის ნაწილად. ბერტოლუჩის ფორმალში ნაკლებად ფერწერულია, მისი კადრი ვერ მოახდენს მეტაფორულ ზემოქმედებას სინამდვილეზე, ვერ დაანაწევრებს მას ცალკეულ ნაწილებად, რომლებიც, რაღაც იდუმალი ძალით, სურათბეგივით დამოუკიდებელნი ხდებიან. ბერტოლუჩისეული კადრი ახლოს დგას რეალურ სინამდვილესთან, ერთგვარად რეალისტურ კანონს ემორჩილება (პოეტური ენის ტექნიკის შესაბამისად, რომლის მიმდევრებიც იყვნენ კლასიკოსები ჩაპლინიდან ბრეგმანამდე). უძრავობამ კადრისა, რომელიც რეალური სინამდვილის ნაწილს მოიცავს (მდინარე პარმაში, პარმის გზა და ა. შ.). უნდა ცხადყოს მორიდებული და წრფელი სიყვარული რეალობის სწორედ ამ მონაკვეთისადმი.

სტილისტიკური სისტემა ფილმისა „რევოლუციის წინ“ — ესაა გრძელი „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ფილმის ახალგაზრდა გმირი ქალის სულიერი მდგომარეობა. (ანტონონის ფილმის გმირის მსგავსად ისიც ნევროტიკია). თუკი ანტონონისთან ავადმყოფის მსოფლმხედველობა შეიცვალა ავტორის ფორმალისტური მსოფლმხედველობის ბლოკით, ბერტოლუჩისთან ბლოკთა ასეთი შენაცვლება არ მომხდარა: აქ საქმე გვაქვს ნევროტიკისა და ავტორის მსოფლმხედველობათა კონტრამინაციასთან. პრინციპული ანალოგიურობის გამო მათი გარჩევა ძნელია: ისინი ერწყმიან ურთიერთს და ერთნაირ სტილს მოითხოვენ.

ექსპრესიის თვალსაზრისით ფილმის მწვავე მომენტები სწორედ ის მომენტებია, სადაც იგრძნობა კადრებისა და მონტაჟური რიტმების „დაყინებულობა“. მათი არსისმიერი რეალისტურობა (რომელიც სათავეს იღებს როსელინისეულ ნეორეალიზმსა თუ შედარებით ახალგაზრდა ოსტატთა მითოლოგიურ რეალიზმში), კადრების არანორმალური ხანგრძლივობისა თუ არანორმალური მონტაჟური რიტმის გამო, სულ უფრო ინტენსიური ხდება, სანამ ეს თვისებები ერთგვარ ტექნიკურ „სკანდალში“ არ გადაიზრ-

დება. ცალკეული მომენტებისადმი, განსაკუთრებით წიაღსვლის დეტალებისადმი, დაყინებული ყურადღება არის ფილმის სისტემიდან ერთგვარი გადახრა: ეს უკვე ახალი ფილმის შექმნის ცდუნებაა. დეზორიენტირებული, აფორიაქებული, ცხოვრებისეულ წვრილმან და ფიქრების ქაოსისაგან გამშავებული გმირი ქალის სულიერი მდგომარეობით გაპირობებული გადაღების ტექნიკის მიღმა გამოსჭვივის არანაკლებ ნევროტიული ავტორის თვლით დანახული სამყარო, რომელშიც დომინირებს ნატიფი, ელეგიური, რამდენადმე კლასიციტური გემოვნება.

გოდარის კულტურაში, პირიქით, არის რაღაც უხეში, ვულგარულიც კი. ელეგია მისთვის მიუწევდომელია, ვინაიდან როგორც პარიზელი იგი არასოდეს დაეშვება პიროვნულ თუ სოფლურ ემოციათა ღონეზე. ამავე მიზეზით მისთვის წარმოუდგენელია ანტონონისეული კლასიციტური ფორმალისმი: იგი ნამდვილი პოსტიმპრესიონისტიკა, მას ნატამალიც აღარა აქვს ძველი მგრძობელობისა, რომელიც შემორჩა იქ, სადაც ბატონობს პროვინციული სული — სადაც რომსა და მდინარე პოს ველს შორის. გოდარის თავის წინაშე არ დაუსვამს არც ერთი მორალური იმპერატივი. მისი ცხოვრებისეული ძალა მოკლებულია შემაკავებელ ცენტრებს: მორცხვობასა ან სინდისის ქენჯნას. იგი თავის თავში ასახავს სამყაროს; საკუთარი თავის მიმართაც კი ის ცინიკურია. გოდარის პოეტურობა ონტოლოგიურია, მისი სახელია — კინემატოგრაფი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ფორმალისმი, მისი პოეტური ბუნების ძალით, ტექნიკისად იქცევა. ყველაფერი, რასაც კინოკამერა მოძრაობაში აფიქსირებს — ლამაზია. ყველაფერი ეს სინამდვილის ტექნიკური და ამდენად პოეტური ასახვაა. ბუნებრივია, გოდარი იმავე თამაშში მონაწილეობს: მასაც სჭირდება პერსონაჟის „დომინირებული სულიერი მდგომარეობა“, იმისათვის, რომ შთანთქმოს მისი ტექნიკური თავისუფლება: ეს დომინირებული მდგომარეობა სინამდვილესთან ურთიერთობაში — ნევროზი და სკანდალია. ამგვარად, გოდარის გმირებიც ბურჟუაზიის „ფაქიზი, ავადმყოფი ყვავილები“ არიან, მაგრამ მათ არ მკურნალობენ. ისინიც ძლიერ სიცოცხლისუნარიანობას ირჩევენ. მათი მდგომარეობა აღარა



პათოლოგიური. ისინი ახალი ანთროპოლოგიური ტიპის რაღაც საშუალო ვარიანტის წარმომადგენლებად იქცევიან. სამყაროსადმი მათი დამოკიდებულებისათვის ასევე დამახასიათებელია რაღაცის აკვიტება (აქ მოქმედებას იწყებს კინოტექნიკა, რომელსაც ლიტერატურულ ტექნიკაზე მეტად ძალუძს სიტუაციის გამწვავება). მაგრამ გოდართან ვერ ნახავთ ერთი და იგივე საგნის მზარდ აკვიტებას. მისთვის უცხოა საგნის ფორმალური მხარის კულტი (ანტონიონი) და კულტი საგნისა, როგორც დაკარგული სამყაროს სიმბოლოსი (ბერტოლუჩი). გოდარს არავითარი კულტი არა აქვს. იგი ყველაფერს თვალწინ, ერთ რიგში აწყობს. მისი „არასაკუთარი პირდაპირი“, შემნიღბველი ავტორობა უწყვეტივ შენარჩუნებულია მიუხედავად იმისა, რომ მის არსს შეადგენს სამყაროს ათასობით წვრილმანის ფრონტალური და არა მადიფერენცირებული სისტემატიზაცია. ცივი, თითქმის ქედმაღლური გატაცებით (რაც ტიპოურია მისი ამორალური გმირისათვის) დამონტაჟებული ეს წვრილმანები ქმნიან მთლიანობას, აღდგენილს ურთიერთგათათიშული ელემენტებისაგან იმ ენის მეშვეობით, რომელიც დანაწევრებას არ ექვემდებარება. გოდარისათვის სრულიად უცხოა კლასიციზმი. მას უფრო ნეოკუბიზმი შეეფერება, ამასთანავე — ატონალური ნეოკუბიზმი. გოდარის ფილმების სიუჟეტებში, მის გრძელ „არასაკუთარ პირდაპირ სუბიექტურობაში“, რომელიც მიმიკურად გამოხატავს გმირთა სულიერ მდგომარეობას, ყოველთვის ჩანს ავტორი, რომელსაც დიდ სიამოვნებას ანიჭებს ტექნიკით ნამსხვრევებად ქცეული სინამდვილის აღდგენა.

„პოეტური კინოს“ საერთო ნიშან-თვისება (არ ვიცი რამდენად შესაძლებელია იმ მოვლენის დახასიათება, რომელიც სულ რამდენიმე წელს ითვლის) ის არის, რომ იგი ქმნის ორმაგი ბუნების ფილმებს. ფილმი, რომელიც ნორმალურად ხლიქმება — არის ძალზე თავისუფალი „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობა“. მას ბადებს ის გარემოება, რომ ავტორი სარგებლობს ავადმყოფი, არანორმალური გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობით, რომელიც დომინირებს ფილმში. ამ გზით ავტორი ქმნის მიმეისის, რომელიც სტილურ ანომალიათა და პროვოკაციათა სრულ თავისუფლებას იძლევა.

ამ ფილმის მიღმა ჩანს სხვა ფილმი — ის, რომელსაც ავტორი გადაიღებდა თავისი გმირის ვიზუალური მიმეისისის საბაზის გარეშე და რომელსაც მთლიანად ექსპრესიულ-ექსპრესიონისტული ხასიათი ექნებოდა.

როგორც ზემოთ დაეინახეთ, ასეთი არარეალიზებული, „იატაკვეში“ ფილმის არსებობის მაუწყებელია ის კადრები და მონტაჟური რიტმები, დაყინებით, აკვიტებულიად რომ მორიდდება. ასეთი აკვიტებულია ეწინააღმდეგება არა მარტო ჩვეული კინემატოგრაფიული მეტყველების ნორმას, არამედ წესთა შინაგან სისტემას ფილმისა, როგორც „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობისა“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ წუთებში მეტყველება, რომელიც სხვა, შესაძლოა ჰეშმარიტ შთაგონებას მისდევს, თავისუფლდება ფუნქციონალურობისაგან და წარმოკვადდება როგორც სტილი.

ამგვარად, „პოეტური კინოს“ ღრმა ფესვები სათავეს იღებენ ჰეშმარიტად პოეტურ და შთაგონებულ სტილისტურ ეჭვრისში, რაც ხსნის ყოველგვარ ეჭვს „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობისათვის“ საბაზის მისტიფიცირების შესახებ.

რას ნიშნავს ყოველივე ეს?  
 ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჩვენს თვალწინ ყალიბდება ზოგადი, საერთო ტექნიკურ-სტილისტური ტრადიცია — განსაკუთრებული ენა — „კინოპოეზიის“ ენა. ჩვენს დროში ის ცდილობს დიაქრონიულად დაუპირისპირდეს კინემატოგრაფიული პროზის ენას: ეს დიაქრონია სულ უფრო აშკარად უნდა გამოვლინდეს ისე, როგორც ლიტერატურულ სისტემებში.

ეს ტექნიკურ-სტილისტური ტრადიცია ეყრდნობა ბუნებრივად ჩამოყალიბებულ სტილმათა ერთობლიობას, რომელიც გამოხატავს გმირთა ანომალურ ფსიქოლოგიურ ექსცესებს და ნიღბავს ავტორისეულს, უფრო სწორად, გამოხატავს თავისი არსით ფორმალისტურ მსოფლმხედველობას (არაფორმალურს ანტონიონისთან, ელეგიურს ბერტოლუჩისთან, ტექნიცისტურს გოდართან და ა. შ.). ამგვარი შინაგანი ხედვის გამოსახტავად აუცილებელია სპეციალური ენა, რომელსაც ექნება შთაგონების ტიპით წინასწარგანსაზღვრული საკუთარი სტილიზმები და ტექნიციზმები.

„კინოსტილმათა“ ჩამოყალიბებული ტი-



პი, რომელიც დასაბამს აძლევს რაიმე ინტუიტურ და პრაგმატულ ნორმებს მოკლე-ბულ ტრადიციას, საეხებით ეთანხმება კინემატოგრაფიული ექსპრესიისათვის დამახასიათებელ ტიპურ პროცესებს. ეს წმინდად ლინგვისტური ფაქტები სპეციფიკურად ლინგვისტურ გამოხატვას საკრიოებენ. მათი ჩამოთვლა ნიშნავს არაკოდირებული და არაფუნქციონირებული „პროსოდის“ მონიშვნას, რომელსაც პოეტშიაში უკვე გააჩნია ნორმატიულია (პარიზიდან რომამდე, პრა-ლიდან ბრაზილიამდე).

პოეზიის კინოს შემადგენელ ნიშანთა ძირითადი მახასიათებელი ის ფენომენია, რომელსაც სპეციალისტები გამოხატავენ სიტყვებით: „კამერა ვაგრძნობინოთ“. მთვან განსხვავებით 60-იანი წლების დასაწყისამდე მომუშავე ბრძენ კინემატოგრაფისტთა უმრავლესობის ლოზუნგი იყო „კამერა არ ვაგრძნობინოთ!“ ეს ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო გნოსეოლოგიური და გნომიური პრინციპი შექველად განსაზღვრავს კინოსადმი ორ განსხვავებულ მიდგომას: ორ განსხვავებულ კინოენას.

მაშინ ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ დიადი კონოპოემებისათვის (ჩაბლინისა და მიძოგუტის ფილმებიდან ბერგმანის სურათბა-მდე) საერთო დამახასიათებელი ნიშანი იყო ის, რომ „კამერა ამ სურათებში არ იგრძნობოდა“ ე. ი. ეს სურათები „პოეტური კინოს ენით“ არ იყო გადაღებული.

მათი პოეზია სამეტყველო ტექნიკის მიღ-მაა.

განვიხილოთ კრივის ეპიზოდი „დიდი ქა-ლაქის ჩირაღდებიდან“, სადაც ჩაბლინის მოწინააღმდეგედ გამოდის ჩემპიონი, რომელიც, ძალით მნიშვნელოვნად კობნის ჩაბ-ლინს. გავიხსენოთ ჩარლის „ბალეტის“ კომი-კურობა. აქ კამერა უძრავია და ერთ „მთელს“ აფიქსირებს. აქ მას ვერ იგრძნობთ. ახლა კი გავიხსენოთ „პოეტური კინოს“ კლასიკური ნაწარმოები: ბერგმანის „ეშმაკის თვალ-ში“, როდესაც დონ ჟუანი და პაბლო, სამასი წლის შემდეგ, თავს აღწევენ ჯოჯოხეთს და ხედავენ სამყაროს. სამყაროს გამოჩენა — თითქმის წარმოუდგენელი რამ — მოცემუ-ლია უკაცრიელი სოფლის ნაწილისა და ორი გმირის საერთო ხედზე. მას მოდევს შვედუ-რი პეიზაჟის მღელვარე, ამავე დროს თვი-ნიერი სილამაზის ამსახველი ერთი თუ ორი

ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი „მსხვილი ხე-ლი“ და კიდევ ერთი დიდი „მსხვილი ხე“ — კამერა სტატიკურია. მას ვერ იგრძნობთ.

ამგვარად, კლასიკურ ფილმებში პოეტუ-რობას აღწევდნენ პოეზიის სპეციფიკური ენის გარეშე. ე. ი. ეს იყო მოთხრობები და არა ლექსები. კლასიკური კინო იყო და დღესაც რჩება პროზაიკულად, მისი ენა პროზის ენაა. პოეზია იქ არსებობს იმპლიციტურად, რო-გორც ჩეხოვის ან მელვილის მოთხრობებში.

„პოეტური კინოს ენის“ ჩამოყალიბება კი, პირიქით, გულისხმობს პოეზიის, მხატვრუ-ლი პროზის ენით დაწერილი ფსევდომოთხ-რობის შექმნის შესაძლებლობას. ამ მოთხ-რობის ლირიკული სტრუქტურების ნაკადის სუბიექტურობა უზრუნველყოფილი იქნება „არასაკუთარი პირდაპირი სუბიექტურობით“, რომლის ჰემარტიკი გმირია — სტილი.

კამერას აქ ვგრძნობთ სრულიად გასაგები მიზეზების გამო: ერთი და იგივე სახის გა-დაღების დროს სხვადასხვა ობიექტივთა (25-დან 300-მმ-დე ფოკუსური მანძილი) მო-ნაცვლეობა; ტრანსფოკატორი, რომელიც ისე წელავს საგნებს, როგორც კარგად მო-ზეულილ ცომს; განუწყვეტელი კონტრაჟე-რები, ხელის კამერის მოძრაობა; უეცარ-ი მოახლოება; განზრახ არასწორი (ექს-პრესიის მიზნით) მონტაჟი; გამაღი-ზიანებელი ნაკერები; ერთი და იმავე გამოსახულების გაუთავებელი სტატიკურობა და ა. შ. მთელი ეს ტექნიკური კოდექსი შე-იქმნა შეუზღუდველი თავისუფლებისაქენ სწრაფვის გამო, მაგრამ ეს კოდექსი უმალ და-კანონდა და იქცა ლინგვისტიკისა და პროსო-დიის საკუთრებად, რომელიც, დღეს მთელი მსოფლიოს კინემატოგრაფისტთა ინტერესის საგანს წარმოადგენს.

კი მაგრამ, რა აზრი ჰქონდა ამ ტექნიკურ-სტილისტური ტრადიციის გამოცალკეებას და „პოეტურ კინოდ“ მის მონათვლას? მხო-ლოდ და მხოლოდ ტერმინოლოგიური. თუ-კი, რა თქმა უნდა, ეს არ გამოიწვევს ამ ფე-ნომენის შედარებით შესწავლას უფრო ფარ-თო კულტურულ, პოლიტიკურ და სოცია-ლურ კონტექსტში.

დაახლოებით 1936 წლიდან (ფილმ „ახა-ლი დროების“ გამოსვლის მომენტიდან) კინე-მატოგრაფი წინ უსწრებდა ლიტერატურას, თუნდაც იმიტომ, რომ ასრულებდა იმ დროის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი სო-





ციოპოლიტიკური მოტივების მძაფრი კატა-  
ლიზატორის ფუნქციას.

ამიტომაცაა, რომ კინემატოგრაფიული ნე-  
ორეალიზმი („რომი — ღია ქალაქია“) ომის-  
შემდგომი და განსაკუთრებით 50-იანი წლე-  
ბის იტალიური ლიტერატურული ნეორეალი-  
ზმის პირველსახედ იქცა, ფელინისა და ან-  
ტონიონის ნეოდეკადენტური და ნეოფორმა-  
ლისტური ფილმები წინ უსწრებენ იტალი-  
ური ნეოვანგარდის აღორძინებას; ხოლო  
„ახალი ტალღა“ — ფრანგულ „ხედვის სკო-  
ლას“.<sup>8</sup>

ერთი სიტყვით, „პოეტური კინოების“  
ტრადიციის შექმნა მოუთითებს იმაზე, რომ  
არსებობს ტენდენცია ფორმალისმის ანუ  
ნეოკაპიტალიზმის კულტურული განვითარე-  
ბისათვის ტიპური პროდუქციის აღორძინე-  
ბისაკენ.

ამგვარად, შევჯამოთ:

1. პოეტური კინოს ტექნიკური სტილის-  
ტური ტრადიცია იხადება ნეოფორმალისტურ-  
ი ძიების პირობებში. იგი შეესაბამება  
შთავიწყების მატერიალისტურ და უპირატე-  
სად, ლინგვისტურ ტიპს, რომელიც კვლავ  
გახდა აქტუალური ლიტერატურული პრო-  
დუქციის სფეროში;

2. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „არასაკუ-  
თარი პირდაპირი სუბიექტურობის“ გამო-  
ყენება პოეტურ კინოში არის მხოლოდ საბა-  
ზი, იგი საჭიროა იმისათვის, რომ ვისაუბ-  
როთ, რაიმე ნარატიული ალიბის მეშვეობით,  
პირველი პირის სახელით. აქედან გამომდინ-  
არა, მეტყველების ტიპი, რომელიც გამოი-  
ყენება „შემნიღბველ“ პერსონაჟთა შინაგა-  
ნი მონოლოგებისათვის — ესაა იმ ადამიან-  
ის მეტყველება, რომელიც საუბრობს „პირ-  
ველ პირში“, ირაციონალურად ხედავს  
სამყაროს და თვითგამოხატვისათვის იძულე-  
ბულია მიმართოს „პოეზიის ენის“ მყვირალა  
გამომსახველ საშუალებებს;

3. ამ პერსონაჟთა შერჩევა იმავე კულტუ-  
რულ სფეროში, რომელსაც ავტორი ეკუთვნის.  
ე. ი. კულტურის, ენისა და ფსიქოლო-  
გიის თვალსაზრისით ისინი ავტორის ანალო-  
გებს წარმოადგენენ. მაგრამ თუკი ისინი სხვა  
სოციალურ სამყაროს ეკუთვნიან, მაშინ მოხ-  
დება მათი მითოლოგიზაცია და სხვადასხვა  
სახის ანომალიების, ნევროზების, ჰიპერ-  
მგრძობიარობის ფორმების ტიპიზაციაში  
მათი ასიმილირება, ერთი სიტყვით, ბურჟუა-

ზია კინოშიც ახდენს თავისი თავის იდენტი-  
ფიკაციას მთელ კაცობრიობასთან.

ყოველივე ეს კი ნაწილია იმ საერთო მოძ-  
რაობისა, რომელიც მიმართულია ბურჟუა-  
ზიული კულტურის მიერ მარქსიზმთან ბრძო-  
ლაში დაკარგული ტერიტორიების დასაყ-  
რობად. ნეოკაპიტალიზმი ეკამათება საკუ-  
თარ სტრუქტურებს და ახდენს მათ მოდიფი-  
კაციას. კერძოდ, იგი კვლავ აკისრებს პოე-  
ტებს გვიანდელი ჰუმანიზმისათვის დამახ-  
ასებებულ ფუნქციას: მითისა და ფორმის ტექ-  
ნიკური შეცნობის ხორცშესხმას.

**შენიშვნები და კომენტარები:**

1 არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების პრობლე-  
მატიკას ცენტრალური ადგილი უკავია პაზოლინის ლი-  
ტერატურაომოდენობით ნაშრომებში და მის საკუ-  
თარ ნაწარმოებებში. რეკენზიაში ლინგვისტ ჯულიო  
პერცევის წიგნზე „არასაკუთარი პირდაპირი სტილი  
იტალიურ ენაში“ პაზოლინიმ არასაკუთარი პირდა-  
პირი მეტყველება განსაზღვრა როგორც „გრამატიკულ-  
ი ფორმა, რომელიც იძლევა მოსაუბრის საშუალე-  
ბით საუბრის შესაძლებლობას“.

2 პაზოლინის აზრით, არასაკუთარი პირდაპირი მეტ-  
ყველება იტალიელი მწერლის გოჯანი ვერგას (1840—  
1922) შემოქმედებაში გამოყენებულა იმისთვის, რომ  
„ობიექტური ვახალოს მოთხრობა სამყაროზე, რომე-  
ლიც ობიექტურად განსხვავებულია ავტორის სამყარ-  
ოსაგან“.

3 დანტე ალიგიერი. ღვთაებრივი კომედია. „სალხი-  
ნებელი“. ქება. II კ. გამსახურდიას თარგმანი.

4 იგულისხმება ეპიზოდი პაზოლინის ფილმიდან  
„აქტონე“. (1961).

5 იგულისხმება ფ. ფელინის ფილმის „კაბირიას ლა-  
მების“ (1956) უკანასკნელი სცენა.

6 საუბარია ეპიზოდზე დანიელი რეჟისორის კარლ  
თოდორს დრიერის ფილმიდან „თავის თავის (1932),  
რომლის გმირი დიდედ გრიი ხედავს ოპიის თავს კუ-  
ბოში, ხოლო შედეგ კუბოდან — საკუთარ დასაფ-  
ლაგებას. ეს ეპიზოდი სუბიექტური კამერის პარადოქ-  
სული კლასიკურ მაგალითად იქცა.

7 ფორმალისმში პაზოლინი ენის პოეტურ ფუნქციას  
გულისხმობს.

8 უნდა ვივარაუდოთ, რომ პაზოლინი გულისხმობს  
ფრანგულ „ახალ რომანს“ და უპირველეს ყოვლისა  
აღენ რომ-გრიეს შემოქმედებას, რომელიც პირველ  
პერიოდში ორიენტირებული იყო საგანთა ეპიქლორი  
ხედვის გადმოცემაზე (რომანი „ეუთაირი“, 1955).  
რომ-გრიეს მეთოდის პროპაგანდისათვის დიდი მნიშ-  
ვნელობა ჰქონდა აღენ რანეს ფილმს „შარმან, მარო-  
ენხალში“ (1961), რომელსაც რომ-გრიეს სცენარე  
დაელო საფუძვლად. კრიტიკამ ეს ფილმი კინოში  
„ახალი რომანის“ იდეების ხორცშესხმად აღიარა.

# ზ ა უ რ   გ ო ლ ა ვ ა

## ინგა ქარაია

ზაურ გოლავას სახით ქართულ მხატვრობას ძალზე ნაადრევად გამოაკლდა მეტად თავისთავადი, ნიჭიერი და მზარდი ფერმწერალი, რომლისთვისაც განსაკუთრებით ნიშნადობლივი იყო შინაგანი დაუქმყოფილებლობა მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისას. საკუთარი თავისადმი უჩვეულოდ მომთხოვნი. იგი დიდხანს ებებდა ზოლმე გამოცდების უკეთეს გზებსა და საშუალებებს გამომსახველობის მისაღწევად, თუ როდენ დიდი შესაძლებლობის იყო მხატვარი, თვალნათლივ გამოჩნდა „მხატვრის სახლში“ მოწყობილ პერსონალურ გამოფენაზე. ზაურ გოლავა თუმც უკვე აღიარებული მხატვარი იყო, ბერისათვის ეს გამოფენა მაინც აღმოჩენად იქცა, რამდენადაც საკმაო სისრულით გახსნა შემოქმედის პროფესიული უნარი და ინტერესები, წარმოაჩინა მისი ხედვათახედვა.

ზაურ გოლავამ 1970 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი (აპოლონ ქუთათელაძის კლასი). დამთავრებისთანავე ჩაირიცხა სსრკ სამხატვრო აკადემიისთან არბულ შემოქმედებით სახელოსნოში, რომელსაც უ. ჯაფარიძე ხელმძღვანელობდა. აქ გატარებული წლები ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისი შემდგომი ჩამოყალიბებისათ-

ვის. ამ პერიოდში შექმნა საინტერესო ტილოები, აღბეჭდილი ორიგინალური ხედვითა და მხატვრული აზროვნებით.

ზაურ გოლავა მრავალმხრივი ფერმწერალია. მის ნამუშევრებს შორისაა პორტრეტები, დიდი სამამულო ომის მრისხანე დღეებისა თუ ჩვენი თანამედროვე სინამდვილის ამსახველი ტილოები. თემის შესაბამისად, იგი არჩევს სახვით ენას, რომელიც გამოირჩევა მხატვრულ მიგნებათა სიხალით, სათქმელის სიცხადითა და შინაგანი სიმძაფრით.

ზაურ გოლავა იმთავიდანვე აქტიური მონაწილეა რესპუბლიკური და საკავშირო გამოფენებისა. 1972 წელს მხატვრის მიერ შექმნილმა „მეშახტე ა. ციბას პორტრეტმა“ საკავშირო ალკც ცენტრალური კომიტეტის პრემია დაიმსახურა.

დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის დიადი გამარჯვების 30 წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ გამოფენაზე ზაურ გოლავამ წარმოადგინა დიდი ზომის ტილო „1941 წელი“. სურათი ასახავს მრისხანე ომის პირველი დღეების ატმოსფეროს. ახალგაზრდა მხატვარი — ამკერად უკვე ჯარისკაცი, ტოვებს თავის სახელოსნოს, ხელოვნების სამყაროს. სევდიანად დაფიქრებულად გას იგი მოლბერტის წინ: ვინ

იცის, როდის მოუწევს დაწყებულ ტილოზე მუშაობის გავრძელება, ან საერთოდ მოუწევს კი? ჰაბუკის ფიგურაში ემოციურად იკითხება განცდა ღრმა ტკივილით სავსე წუთებისა, როცა ფიქრი დატრიალებს არა მხოლოდ ამ სახელოსნოს და მისი პირადი ცხოვრების გზას, არამედ მთელი დიდი სამყაროს ბედობლსაც. ერთიან მუქ და გამჟღავნებელ ტონალობაზე აგებულ სურათში აქაქ მკვეთრი შუქი ანათებს საგნებს. ზურგიდან შუქი ეცემა პროფილში მდგარი მხატვრის ფიგურასაც, მაგრამ სახე სანახევროდ ღრმა ჩრდილშია მოქცეული და ეს დაჩრდილული სახე უაღრესად მეტყველად გამოხატავს ამ ადამიანის შინაგან განწყობას, ჩრდილიან ფიქრებს. ზაურ გოლავა — იდეურ-შინაარსობრივად ტევადი სურათის შემოქმედი, ფართო შესაძლებლობის ხელოვანი კარგად გაიხსნა ამ ნაწარმოებში, რომელიც მან სრულიად ახალგაზრდად შექმნა.

ომის საშინელებებს ასახავს „შურისძიება“. ძირითადი ფერადოვან-ემოციური დატვირთვა ცივ მოლურჯო-რუხ ტონალობაზე დამყარებული და განსაზღვრავს პირქუშ, მძიმე განწყობილებას. თოვლში სანახევროდ ჩაფლული სვასტიკიანი მუზარადები თუ შაშხანები დამპყრობლებთან სამართლიანი ბრძოლის გარდევალ გამარჯვებაზე მეტყველებს. კომპოზიცია ცხადყოფს ავტორის სამბოლომდე ამადლებულ აზროვნებას, რაც კიდევ უფრო სრულყოფილად გამოვლინდა მოგვიანებით შექმნილი სურათების სერიაში.

საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში ოქტომბრის რევოლუციის არაერთგზის დამუშავებული თემა ზაურ გოლავამ თავისებურად გადაწყვიტა. „წითელ ესკადრონში“ ერთი იდეით გამსჭვალულ ადამი-

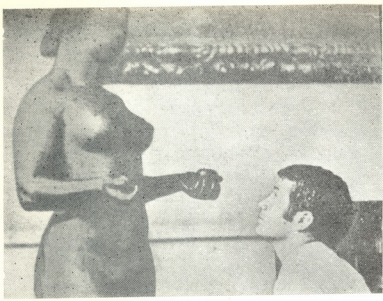
ანთა რევოლუციური სულსკვეთება შთამბეჭდავდაა გადმოცემული. სახეთა ექსპრესიული გამომსახველობა, საბრძოლო დროშის მკვეთრი წითელი აქცენტი აძლიერებს საერთო დინამიკას. ისტორიული მომენტი შინაგანადაა განცდილი მხატვრის მიერ. კომპოზიციაში „ოქტომბრის დღეები“ პერსონაჟთა სახეებზე ცოცხლად იკითხება არჩეული გზის ურყევე რწმენა და ერთგულება. ფერწერის ენა მისადაგებულია სურათის იდეურ შინაარსთან. მთავარი აქცენტი გადატანილია მოქმედებაში ადამიანთა ინტელექტუალობის ვახსნაზე და მათი განცდა-განწყობილების გამოხატვაზე.

თანამედროვე სინამდვილის ასახველ ტილოთა შორის ერთერთი გამორჩეულია „მეთექვსეუბი“. ავტორი ადვილად ძლევს

ზ. გოლავა.

წითელი ესკადრონი



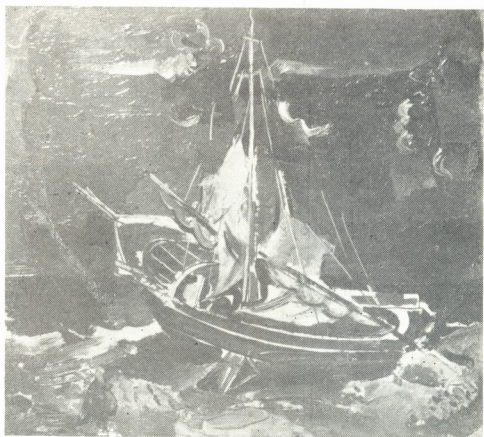


მობუცი ხელჩახით



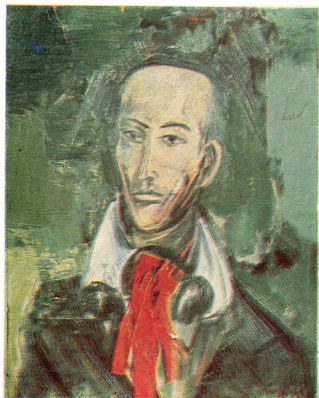
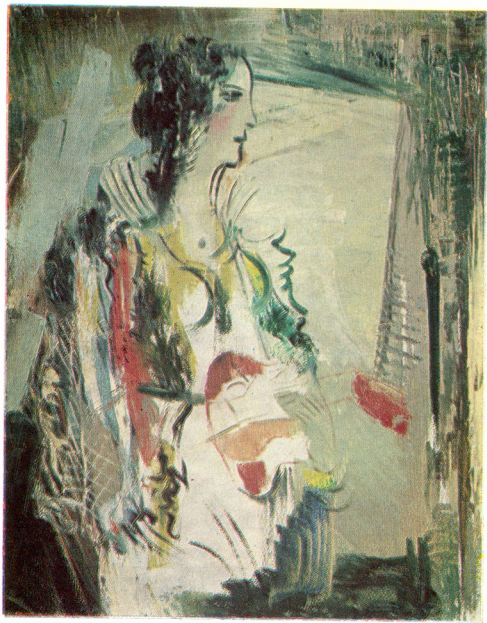


დიასახლისი  
შავი ზღვის პირას

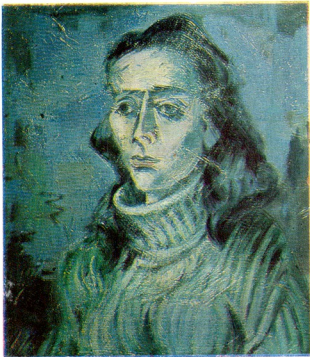
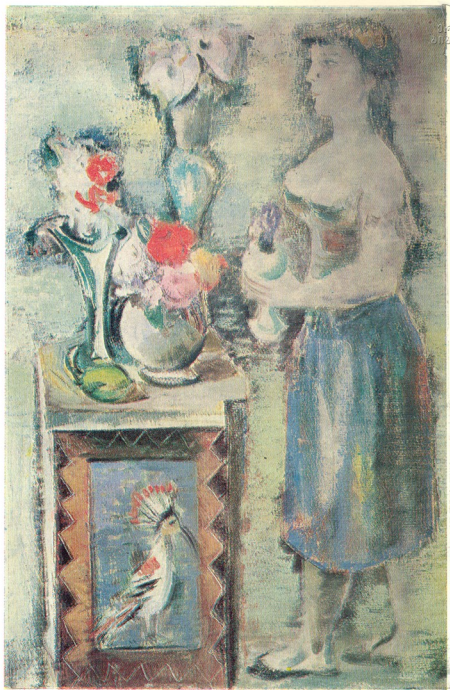




1941 წელი  
ნატურმორტი



ქალი გიტარის  
მამაკაცის პორტრეტი



ქალა ხაველით  
გოგონას მონეტრეტე





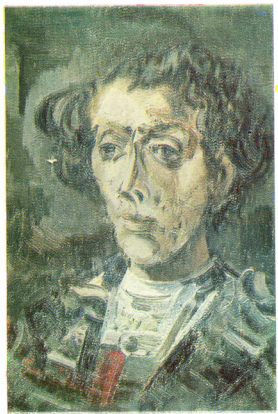
ჩანახტი  
მამაკაცის პორტრეტი





ჩანახტი  
იკორაძეზე





შოხუცი  
პორტრეტი

მრავალფეროვანი კომპოზიციის სივრცობრივი ორგანიზებისა და სხვადასხვა სახისათო ტიპაჲის „გალერეის“ შექმნის რთულ ამოცანას. სურათის კომპოზიციური წყობა რიტმულია და ფერწერულ-პლასტიკური დამუშავების თვალსაზრისით საინტერესო.

„სამუშაოდან დაბრუნება“ ყოფითი ჟანრის სურათია. მოქროსფრო-მოყავისფრო ტონლობაზე აგებული შეკრული კომპოზიცია მაყურებელს ხიბლავს სიწრფელითა და უშუალოდით, სათქმელის ლაკონური გადმოცემით. „მწვანე კარბში“ ფერმწერი აღწევს პერსონაჲთა დამაჯერებელ დახასიათებას. საოცარი სითბო და სინაზე იღვრება სურათის სიღრმიდან.

უკანასკნელი პერიოდის ნამუშევრებში რამდენადმე ცვლილებას განიცდის სახეითი ენა, სიახლე იგრძნობა თემატიკის შეჩვენვაშიც. მხატვარი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს წმინდა ფერწერულ ამოცანებს. პალიტრაზე მრავლდება სუფთა, ინტენსიური ფერები, იგრძნობა ფორმის მკვერივად გამოქერწყნისაკენ სწრაფვა. მხატვარი ცდილობს ოქროსფერი და პლასტიკური საშუალებებით გამოხატოს თავისი ჩანაფიქრის სიღრმისეული არსი. პასტოზურად დადებული მონასმები გადმოგვიცემენ ზაურ გოლაგის ტიპიკურ მხატვრობას, იმ ემოციურ მუხტს, რომელიც მას სურათებზე მუშაობისას ეუფლებოდა.

ყოველ სურათში, ესკიზში ჩანს სწრაფვა ახალი შემოქმედებითი პრობლემების დასმისაკენ. სურათებთან ერთად ზაურ გოლაგის ნამუშევრებს მსუბუქი ლირიკული ინტონაციებით („მასხარა“, „არლეკინი და მაიმუნი“). მათში მნახველს ხიბლავს ფერადოვნება და პლასტიკა, ერთგვარი თეატრალურობა, („მოხუცი მომთენიერებელი“, „დედა ყრმით“).



ქალის პორტრეტი

„მოხუცი სახედრით“, „ფიჩის შემგროვებელი“ გამოირჩევა განწყობილების მეტყველი გადმოცემით. „ქალი გიტარით“ ერთგვარად ესკიზურ, დაუმთავრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ მხატვარი მიინც ახერხებს სათქმელის ემოციურად გამოხატვას. სასიამოვნო ფერადოვან გამაშია გადაწყვეტილი ორფიგურია კომპოზიცია „გასეირნება“. ფერწერული ლაქების აქცენტირება წარმოქმნის მუსიკალური აკორდებისმაგვარ ელვადობას.

ზაურ გოლაგე თავიდანვე დიდ ინტერესს იჩენდა პორტრეტული ჟანრისადმი. მის მიერ შექმნილი პორტრეტების სერია სახეებისა და ტიპაჲის მრავალფეროვნებით, ინდივიდუალური თავისებურებების გახსნიითა და გამოხატვით ხასიათდება. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ტუნწი და ლაკონიური სახეითი ხერხებით მიღწეულია პიროვნების მართალი, დამაჯერებელი დახასიათება. ასეთია მეგობარი მხატვრების — გ. წერეთლის, გ. ნაეროზაშვილის, ო. კუკაშვილის, მ. გოგოლაშვილის პორტრეტები, აგრეთვე



„ნიწს პორტრეტი“, „მხატვარი გოგონა“ და მრავალი სხვა.

ნამუშევრებში „მოხუცი ყავარჯინი“ და „მოხუცი ჩიბუხი“ ნათლად ჩანს მხატვრის დიდი ინტერესი ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ფიქსირებისადმი.

ზაურ გოლავე მაღალმხატვრული ნატურმორტების ავტორი-ცაა. კომპოზიციური ხატოვანება, ფაქიზი გემოვნება, ფერადოვანი სიმკაცრე და კეთილშობილება გამოარჩევს ამ ნატურმორტებს. მცირერიცხოვან პეიზაჟებში ზ.

გოლავე ბუნების ფაქიზ შერჩენებას ამკლავებს. ქაღალდზე ტუშით შესრულებულ გრაფიკულ ჩანახატებში კი ნათლად ვლინდება ავტორის გაწაფული ხელი, ხედვის სიმახვილე, სახეობრიობა.

გამოფენამ, რომელზეც ზაურ გოლავე თავისი ნიჭის მთელი ელვარებით წარსდგა, დაედასტურა მისი შემოქმედების მკაფიო თვითმყოფადობა, თანამედროვეობის ორმა გრძნობა და სინამდვილის მაღალპოეტურად ასახვისაკენ დუქსრომელი ლტოლვა.

### პანორამა

იხ. 54 გვ.

#### მაიკლ ჯეკსონის „წამება“

პოპ-მუსიკა-ვიდეოს სიმბიოზმა მთელი გადატრიალება მოახდინა გართობის ინდუსტრიაში. უკანასკნელ ხანს ამერიკელ ახალგაზრდათა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს როკ-მუსიკის ვიდეოჩანაწერები, რომლებიც პროპაგანდას უწევენ ამერიკული ცხოვრების წესის „ფასეულობებს“, უპირველესად, უხეში ძალის კულტს.

ახლა არ არსებობს ასე თუ ისე ცნობილი მომღერალი, რომელსაც თავისი ერთი სიმღერა მაინც არ ჰქონდეს ჩაწერილი ვიდეოზე. დიდი ფირმებიც ხელს უწყობენ ვიდეოალბომების გამოსვლას (უწინააღმდეგავედ გაიყვინდა ცნობილი შემსრულებლების დეიდო ბოუმისა და „როლინგ სტოუნს“-ის ალბომები).

მთელი „ვიდეოზარია“ ხელში უჭირავს მუსიკალური ინდუსტრიის გიგანტს — კაბელურ ტელევიდეოს „მიუზიკლ ტელევიზი“ („MTB“). თავისი, ისედაც მონოპოლიური, მდგომარეობის განსამტკიცებლად „MTB“-მ დიდი სარეკლამო კომპანია წამოიწყო: 1983 წლიდან შემოიღო ყოველწლიური „MTB“-ს პრემია ვიდეომუსიკაში“. პრიზი მხოლოდ იმ ვიდეოჩანაწერებს მიეკუთვნებათ, რომლებიც „MTB“-ის არხით იქნა გადაცემული. „MTB“ არც ე. წ. „ანტი-ტრესტული კანონმდებლობის“ დარღვევას ერიდება. მან კონტრაქტი დადო ოთხ წამყვან ფირჩაშეწერ ფირჩასთან, რაც მას აძლევს განსაკუთრებულ უფლებებს ახალი ვიდეოჩანაწერების გამოყენების სფეროში (ამის გამო გამოძიებაც კი ჩაატარა აშშ-ის იუსტიციის სამინისტრომ).

თვით „ამერიკული ტელევიზიის ტიანი“ ტელ ტერნერიც კი იძულებული იყო ეღიარებინა თავისი უძლურება „MTB“-თან კონკურენციაში.

თუ რა პროდუქციას აწვდის „MTB“ თავის მყურებელს (რომლის უმეტესობას შეადგენს ახალგაზრ-

დობა 12-დან 25 წლამდე), ეს ნათელი გახდა „ძალადობის ტელევიზიით ჩვენების საწინააღმდეგო ეროვნული კოალიციის“ (მასში შედიან ფსიქიატრები, პედიატრები და პედაგოგები) გამოკვლევის შედეგად. 1984 წელს გადაცემული 900 ვიდეოჩანაწერში აღინიშნა ძალადობის საშუალოდ 17,9 შემთხვევა გადაცემის ყოველ საათში. დასკვნა ასეთია: „როკ-მუსიკის ვიდეოჩანაწერების უმეტესობაში სქარბობს მკვეთრად გამოხატული ადისტიური და სექსუალური ძალადობა“.

აღმაფოთებელია არა მხოლოდ ძალადობა, არამედ ამ ძალადობის შერწყმა სექსუალურობასთან. სწორედ ამ თვისებით გამოირჩევა ამერიკელი ახალგაზრდობის კერპი მაიკლ ჯეკსონი. მშობი ჯეკსონების უკანასკნელი „ვიდეოპოეზია“, რომელსაც „წამება“ ეწოდება, შეიცავს სადისტიური ძალდატანების „უზარმაზარ ღოჯას“ (გაბორტებული ქალები ჯეკსონების მოკვლის მიზნით ცდილობენ თავიანთი გრძელი ფრჩხილებით მისწვნენ მათ. ბოლოს მაიკლ ჯეკსონი გაიხლართება აბლაბუდაში, სადაც ქალი —ობობა მის მოშობას ლაპობს). იმ პოპულარულ როკ-ჯგუფებს შორის, რომლებიც უხვად იყენებენ ძალადობას, კომისიამ დაასახელა „როლინგ სტოუნზი“, „დიურან დიურანი“, „კისის“-ი, „დევი“ და სხვა.

როგორც ჩანს, „MTB“-ს გაეზარდა მალა და ახლა მან ეიერში გაუშვა (1985 წლის 1 იანვრიდან) ახალი მუსიკალური კაბელური ტელეარხი „ვიდეო ჰიტს უან“, რომლის პროგრამა გათვალისწინებულია უფროსი ასაკისათვის (25—54 წლები). აქ „ლაპარაკი იქნება სიყვარულზე, ოპტიმიზმზე და მდიდრული ცხოვრების ოჩჩაზიებზე“ (რათა შეგნებული სასოგადოების უმეტესობა სოციალური პრობლემების მწვავე საყოფხებს ჩამოაშოროს. რედ).

(გაგრძელება 69 გვ.)

# მუსიკით აღზრდა

## მერი დავითაშვილი

დღეს ჩვენს წინაშე მწვავედ დგას მომავალი თაობის ესთეტიკური აღზრდის საკითხი, რაც მოითხოვს ენერჯის დამაბვას, ყველა შესაძლებლობის გამოყენებას, მოქმედებას ერთობლივი ძალებით. ეს საკითხი ისეთივე დიდი მნიშვნელობისაა, როგორც იყო თავის დროზე წერა-კითხვის გავრცელების საკითხი, რომელიც იდგა ჩვენი დიდი წინაპრებისა და წინა თაობის წინაშე და რომელიც მათ წარმატებით გადაჭრეს.

მუსიკალურ განათლებას, უწინარეს ყოვლისა, საშუალო სკოლაში ეყრება საფუძველი, ამიტომაც ამ საკითხით უნდა დაინტერესდეს ჩვენი რესპუბლიკის ყველა აღმზრდელობითი და კულტურული დაწესებულება.

ცნობილია, რომ მუსიკას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს თანამედროვე ადამიანის ჰარმონიულ აღზრდაში. მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდა ხელს უწყობს შემოქმედებითი ძალების გაღვივებას და სტიმულირებას, რაც ადამიანს გამოადგება შემდგომი მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროში.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ დღეს მიუხედავად ჭარბი მუსიკალური ინფორმაციისა, სათანადო სიმძლავრე ვერ დგას მოზარდების, ახალგაზრდობის ესთეტიკური დონე. საქმეს ვერ უშველის დიდი რაოდენობის მუსიკის მოსმენა. მთავარია, რას ვასმენინებთ და რა მიმართულებას ვაძლევთ მათ აღზრდას. ზოგჯერ პროპაგანდას ვუწყევთ დაბალი ხარისხის მუსიკას, რაც ბავშვს სწორი გზიდან აცდენს და აუფასურებს მუსიკის აღმზრდელობით ფუნქციას. მხედველობაში მაქვს სოკობივით მომრავლებული საბავშვო საესტრადო კოლექტივები, რომლებიც ღმეტესწილად ვერ აძლევენ სწორ გეზს ბავშვის განვითარებას.

მინც, სად უნდა ხდებოდეს ბავშვის სწორი, გეგმაზომიერი აღზრდა? უპირველესად ყოვლისა, საშუალო სკოლაში, სადაც თავმოყრილია ყველა ბავშვი.

დღეისათვის ჩვენს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის სწავლება, პირდაპირ უნდა ითქვას, ძალზე დაბალ დონეზეა. ეს არის მომავალი თაობის მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდის ყველაზე სუსტი რგოლი.

მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით რესპუბლიკაში უნდა აღიზარდოს სწავლების თანამედროვე, უახლესი სისტემებითა და მეთოდებით აღჭურვილი კვალიფიციური პედაგოგების მთელი არმია, რომელიც იმუშავებს მრავალრიცხოვან საშუალო სკოლებში. ეს ამოცანა მასობრივი მუსიკალური განათლების დარგში რადიკალური და სწრაფი ზომების მიღებას საჭიროებს, თუ გვინდა, რომ მომავალში, თუნდაც ათეული წლის შემდეგ, მივლოთ სასურველი შედეგი.

დღეს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკას, სიმღერას სწავლობს ყველა მოსწავლე, მაგრამ ვინ ასწავლის ბავშვებს ამ მშვენიერსა და სპეციფიკურ საგანს? უმეტესად არასპეციალისტები, მუსიკალურ სამყაროს სრულიად მოწყვეტილი ადამიანები. გამონაკლისი იშვიათია. სიმღერის ასეთი გაკეთილები არა მარტო ახშობს ინტერესს, არამედ მოზარდებს მტრულადაც განაწყობს მთელი მუსიკალური სამყაროს მიმართ. ასეთი განწყობილებით ისინი მომავალში არც კონცერტზე მოისურვებენ წასვლას და არც საოპერო თეატრში. სწორედ აქ არის დაშვებული ის მიუტევებელი შეცდომა, რომლის გამოსწორება მოითხოვს დიდ დროსა და ენერჯიას. სწავლების ეს მცდარი პრაქტი-

კა უნდა ძირფესვიანად შეიცვალოს ახალი და რეალური პედაგოგიური სისტემით. რეფორმის ჩატარება კი შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ საქართველოს სსრ განათლების სამინისტრო რესპუბლიკის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მხოლოდ კვალიფიკურ კადრებს — მუსიკის ნამდვილ პედაგოგებს მიაგვინს.

ერთი სიტყვით, ზემოთ აღნიშნული ნაკლოვანებების აღმოსაფხვრელად საჭიროა რესპუბლიკის მუსიკალური ძალების მობილიზება. ეს სხვა მხრივაც მიზანშეწონილია. ამ ვხით ჩვენს რესპუბლიკაში ნაწილობრივ მოწესრიგდება მუსიკალური კადრების განაწილების საქმე, მოხდება ესოდენ მომრავლებული პედაგოგიური ძალების კოორდინირება.

მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლება დავაყენოთ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში სიმღერის გაკვეთილის გარდაქმნის საკითხი, რაც, პირველ რიგში, ახალი პროგრამების შემუშავებით უნდა დაიწყოს. ამ მიმართულებით უკვე მიმდინარეობს 'გარკვეულად მუშაობა განათლების სამინისტროსა და პედაგოგიური ინსტიტუტის ერთობლივი ძალებით.

საშუალო სკოლაში მუსიკის სწავლების საკითხი დამუშავებულია მრავალ ქვეყანაში. ამ პრობლემაზე მუშაობდა არა ერთი გამოჩენილი მუსიკოსი. საკმარისია გავიხსენოთ კომპოზიტორები კარლ ორფი და ზოლტან კოდაი, რომლებმაც მომავალი თაობის მუსიკალურ აღზრდას შეალიეს უზარმაზარ დრო და ენერგია. საყოველთაოდ ცნობილი გამოჩენილი საპქოთა კომპოზიტორის, სსრკ სახალხო არტისტის დიმიტრი კაბალევსკის მოღვაწეობა საშუალო სკოლაში.

განსაკუთრებით საყურადღებოა გამოჩენილი უნგრელი კომპოზიტორის ზოლტან კოდაის მუსიკის სწავლების სისტემა, რომელიც ცნობილია რელატური სოლმიზაციის სახელით. ამ სისტემის საფუძველს წარმოადგენს გუნდური სიმღერა, რაც ახლობელი და მისაწვდომი უნდა იყოს ქართველი ბავშვებისათვის. ეს სისტემა წარმატებით დაინერგა და გავრცელდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის ბალტიისპირეთშიც, სადაც ბავშვთა მუსიკალურ აღზრდას დიდი ყურადღება ეთმობა. ჩვენ დავინტერესდით ამ საკითხით და გავარკვეეთ, რომ ბალტიის-

პირეთში, კერძოდ, ესტონეთში, საშუალო სასწავლებლებთან, პედაგოგიურ ინსტიტუტთან არსებობს სასკოლო მუსიკის სპეციალური ფაკულტეტი, სადაც იზრდებიან ახალი სისტემით აღჭურვილი საშუალო სკოლების პედაგოგები. ეს მაგალითები მისაბძია, მიუხედავად, რომ საქართველო, ისევე როგორც ბალტიისპირეთის რესპუბლიკები, მდიდარია საგუნდო მუსიკის ტრადიციებით. კოდის სისტემა ამიტომაც დიდ ეფექტს მოგვცემს.

საქართველოს განათლებისა და კულტურის სამინისტროებმა ამ მიმართულებით ჩაატარეს უკვე გარკვეული მუშაობა. ბალტიისპირეთის სანიმუშო სკოლებში ჩვენგან ხშირად იგზავნებიან ხოლმე პედაგოგები, კულტურის მუშაკები, გამოცდილების ათვისების მიზნით. შეიქმნა და დაიბეჭდა სახელმძღვანელოც. ეს მუშაობა სათაქს იღებს ჯერ კიდევ 1962-64 წლებიდან, კულტურის მუშაკების ჯ. მუჯირის, შემდეგ კი ე. კილაძის ინიციატივით.

ჯერჯერობით კი საშუალო სკოლის პედაგოგებს ძირითადად ამზადებს თბილისის პეშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტი, საშუალო სასწავლებლები, ნაწილობრივ, სახელმწიფო კონსერვატორია.

დროულად ტარდება ღონისძიებები სიმღერის გაკვეთილის ხარისხობრივი ამაღლებისათვის. განათლების სამინისტრო სკოლებს ამარაგებს მაგნიტოფონებით, კინოაპარატებით. დღეს უკვე რთული აღარ არის გაკვეთილის აღჭურვა ტექნიკის საშუალებებით. ესთეტიკური აღზრდის რესპუბლიკურ ცენტრში დაარსებულია ფონო-ლაბორატორია, რომელსაც გააჩნია მდიდარი მუსიკალური მასალა. აქ სიმღერა-მუსიკის მასწავლებლები იწერენ საჭირო მუსიკალურ მასალას, რომელსაც იყენებენ გაკვეთილებზე. ეს ცენტრი მუშაობს საშუალო სკოლაში მუსიკის გაკვეთილების ამაღლების ამოცანებზე.

ისიც უნდა ითქვას, რომ საგუნდო სიმღერას (კლასგარეშე) ყურადღება ექცევა მრავალ საშუალო სკოლაში. გუნდის ხელმძღვანელის საშტატო ერთეული, დაშვებულია 500 სკოლაში. ბოლო წლებში გუნდის ხელმძღვანელებად მუშაობენ კვალიფიკირებული სპეციალისტები, ყოველწლიურად ეწყობა საგუნდო კოლექტივების დათვალიერება, ორ-სამ წელიწადში იმართება რესპუბლიკუ-



რი ოლიმპიადები და სხვა. ყოველივე ამან სკოლებში საგრძნობლად გააუმჯობესა საგუნდო მუშაობა. ამ მხრივ მისაბამ მაგალითს გვაძლევს განათლების სამინისტროს მუსიკალური სკოლა-ინტერნატის საგუნდო კაპელა „ია“, რომელიც არაერთხელ გამოსულა წარმატებით ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქსა და საზღვარგარეთაც. კარგ შედეგებს ვვაძლევენ ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახელთან არსებული ბიჭუნების გუნდი „მართვე“, პიონერთა სასახლისა და ტელევიზიის მომღერალთა გუნდები და სხვა.

გარდა ამისა, რესპუბლიკაში ყოველწლიურად ტარდება საბავშვო მუსიკის კვირეუ-

ლები, მოზარდებისათვის იწერება სხვადასხვა ჟანრის ახალ-ახალი ნაწარმოებები. ვაშა მინც, კვლავინდებურად აქტუალურია საშუალო სკოლებში მუსიკის სწავლების საკითხი, რაზეც ერთობლივად უნდა მუშაობდნენ განათლების, კულტურის მუშაკები, პედაგოგები, კომპოზიტორები, თუკი გვინდა საფუძველი ჩავუყაროთ პარმონიულ აღზრდას, მუსიკის სამყაროსთან ადამიანების ზიარებას. სწორედ საშუალო სკოლაში უნდა ყალიბდებოდეს მომავალი მსმენელი, რომელიც დღეს ასე აკლია ჩვენს საკონცერტო დარბაზებს.

**პანორამა**

ნ. 66 გვ.

**მარტაბრტ ტმტჩარტი პსხლ „იოლანტაში“**

მეცბრამტეტ საუკუნის გახმარებულთი ოპერტტა „იოლანტა“ (ცნობილი ინგლისელი ავტორების უ. გილბერტისა და ა. სალივენის პირში), სადაც მწვავე სატირული ირონიით იყო გაიცხული XIX საუკუნის დასასრულის ინგლისური მონარქიისა და პეტრების ცხოვრება, კვლავ გამოჩნდა ინგლისურ სცენაზე, ოდონდ ამქერად როგორც მიუზიკლი; „გადასახადების გადაამხელთა იოლანტა“. ამ მუსიკალური ნაწარმოების (თანამედროვე ვერსიის) მოქმედების ცენტრშია — არ იკითხვთ ვინ? — დიდი ბრიტანეთის პრემიერ-მინისტრი, კონსერვატორთა ლიდერი მარტარტტ ტმტჩარი. სიუჟეტის მიხედვით დეტერმინა საპატრიოში გამაოქმევდია დედოფალი ელისაბედი II და ხელთ ავდო ბრიტანეთის სამეფო გვირგვინი.

„ეფექტური“ მთავარი გმირის პირველი მოვლინება: ტმტჩარი დგას ბუკინგემის სასახლის კიბეზე. ავტია „მხსნელთა არმიის“ ლტრქი ფერის უნიფორმა, „განსაცვიფრებლად არასერიოზული კვედა კაბა“ (სექტკლასის რტყვენტის გამოთქმა) და შესანიშნავი კონტრალტო მღერის: „მე თქვენ ვინმე ჭყარლიდინა ფერარო ხომ არ გგონივართო“ (ფერარო აშშ უკანასკნელ არჩევნებში ვიცე-პრეზიდენტობის კანდიდატი იყო დემოკრატული პარტიდან. რედ.). მე არა ვარ ვალდებულ ვინმე ჩავაბარო ანგარიში ჩემს კონცენტრებზე, მე არ მჭირდება დამცველები“. ეს „ქონერტული პრემიერა“ სექტკლასი გვეკლინება, როგორც „პანების ფერია“, რომელსაც თავს ეხვევიან კარგად ნასუქთ ყმწვილკაცები. პირში ვეება სიგარები გაჭრითა, ნაკებნარებს იფხანენ და განალიდებენ ტმტჩარს.

ამ სატირულ წარმოდგენას ტრიუმფალური წარმატება ხვდა წილად. მართალია „ფიანენშლ ტამისმა“ დაწერა: „ოო, რა ღონებამახვილებო, რა გასართობი სანახაობაა ეს ბრწინვალე სექტკლასი პოლიტიკის მიღმა დგას, თუმც სწორედ პოლიტიკა უდევს მას საფუძვლადო“ — მაგრამ სხვა მიმოხილევებს არ გამოჰმარტიაო, რომ ეს არის მხატვრულ ფორმაში შეფარუ-

ლი მამფარი კრიტიკული მახვილი, მიმართული მარტარტტ ტმტჩარის წინააღმდეგ.

იტალიური ჟურნალის „პანორამის“ აზრით, ამ მიუზიკლის წარმატება (იგი რამოდენიმე თვის მანძილზე იღმებდა ვესტ ენდის „ფინიკს ტატრ“-ში) აიხსნება მისი აქტუალობით, რომლის ცენტრშია კონფექტიკი კონსერვატორულ მთავრობასა და „დიდი ლონდონის საბჭოს“ შორის, რომლებსაც ხელმძღვანელობენ ლივიგისტონი, რედ კინად (წითელი კინი) წოდებული. „დიდი ლონდონის საბჭოში“ ჩასახული პატარა რევოლუცია ეროვნული ფოლკლორის თემად იქცა.

„ანტიტეტერული მოძრაობა“ ამ რამოდენიმე წლის წინ ჩაისახა. მისი წამომწყებნი იყვნენ სტუდენტები, რომლებმაც პირველად ჩაიცივეს მოსახსამები და პირველად გაიკეთეს სამკრდრე ნიშნები ანტიტეტერული წარწერებით. მალე ქუჩებშიც გამოჩნდა ასეთი პლაკატები. შემდეგ და შემდეგ მსგავსი მანაფესტაციები „უფრო ვრცელსა და უფრო დახვეწილ კულტურის ფერომენში გადაიზარდა“. მუსიკა, ვიდრეტქნიკოო შობილი ხელოვნება, ფოტოგრაფია და თეატრი ანტიტეტერული განწყობილების გამოხატვის ასპარეზად იქცა. ამ სფეროში იმდენი რამ დაგროვდა, რომ შესაძლებელია „უზარმაზარი მრავალანრიანი ანტიტეტერული შოუს შექმნა“ („პანორამა“). მაგალითად, თეატრალურ სცენებზე ამ თემაზე უკვე შეიქმნა კომედია, ავტობიური სექტკლასი და მიუზიკლი.

წლის დასაწყისში სტრეტფორდ-სიტის თეატრში სცენაზე გამოჩნდა ბ. კიფის სექტკლასი „აქ შეშობილ სამყარო, ბატონებო!“ — მიუზიკლი, რომელსაც საფუძვლად მიღდონის ანავე სახელწოდების დრამა დაეფო საფუძვლად. ჟურნალ „პანორამის“ თქმით ვეულაზე შამბეულავი ის სცენაა, სადაც ტმტჩარის როლის შემსრულებელი მსახიობი ქალი სრულიად შიშველი (ყელზე ბანტიანი მაღსტუხი აბა, ხელში ჩანთა უჭირავს) დგას და მაყურებელს მოუწოდებს „ყოველგვარი ილუზიების გარეშე დინახონ კანტაილის მისი წყარო და შეულამაზებელი რეალბა“.



# ვინ იყო მონაზონი ჯარსვინა?¹

## მანანა ქარქაშაძე

რამდენიმე წლის წინ გამომცემლობა „მეცნიერებამ“ ქართულ ენაზე გამოსცა XVII საუკუნის საქართველოში მოღვაწე კათოლიკე მისიონერისა და სწავლულის, თეათინელთა ორდენის წევრის დონ ქრისტეფორე<sup>2</sup> დე კასტელის „ცნობები და აღბოში საქართველოს შესახებ“.

ამ წიგნის გამოცემით დიდებული საქმე გაკეთდა — სამეცნიერო წრეებისა და საქართველოს წარსულით დაინტერესებული მკითხველისათვის ხელმისაწვდომი გახდა პალერმოს კომუნალურ წიგნსაცავში დაცული „ძვირფასი განძი ჩვენი წარსულისა“ (მ. თამარაშვილი).

დე კასტელის ნაშრომი სრული სახით პირველად გამოიცა. იტალიელი მისიონერის ადრე ცნობილ ჩანახატებთან ერთად გამოქვეყნდა ქართული ისტორიოგრაფიისათვის მანამდე სრულიად უცნობი ჩანახატების სერია და რელაციონი. ამასთან ფართო საზოგადოებამ უფრო ახლო გაიცნო ქართველი ხალხის დიდი მოამაგის დონ ქრისტეფორე დე კასტელის პიროვნება, „მრავალი წლის განმავლობაში საქართველო ჩემი სატრფო იყო“ რომ განაცხადა, მიუხედავად იმ დაბრკოლებებისა, რაც ჩვენმა მართლმადიდებელმა ქვეყანამ შეუქმნა აღმოსავლეთში რომის ეკლესიის განდიდებისათვის თავგადლებულ კათოლიკე ბერებს.

ეს წერილიც უშუალოდ დე კასტელის პიროვნებას ეხება. მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებთ ალბომში დაცულ რამდენიმე ცნობაზე, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ახალი კუთხით აშუქებენ იტალიელი მისიონერის პიროვნებას, მის სარწმუნოებრივ კრელოს.

დე კასტელის ჩანახატებისა და რელაციონის მნიშვნელობა ზედმიწევნით ზუსტად შეაფასა წიგნის შესავალ წერილში იტალიელი მისიონერის ნაშრომის მთარგმნელმა და კომენტატორმა ბეჟან გიორგაძემ:

„კასტელის სურათებისა და რელაციონის მთავარი ღირსება ის არის, რომ ისინი შეიცავენ ქართული სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურისა და სოციალურ-ეკონომიკური ცხოვრების შესახებ მრავალ ისეთ ცნობას, რაც სხვა წყაროებით ცნობილი არ არის. აქ ცოცხალი სახით წარმოგვიდგება XVII საუკუნის, უმთავრესად, იმერეთის, გურიის, სამეგრელოსა და აფხაზეთის მღელვარე თავგადასავლის გარდა, მათი ხედვები, ქალაქები, სოფლები, სასახლეები, გლეხთა ქონებები თვითნაირი კარმიდამოთი, ეკლესიები, სამხედრო და სამეურნეო იარაღები და სხვ. ყურადღებას იქცევს მეფე-დედოფალთა და სხვა პირთა პორტრეტები...“<sup>3</sup>

დე კასტელის ნაშრომის ისტორიოგრაფიულ ღირებულებას პირველ რიგში მაინც ის განსაზღვრავს, რომ მასში არაფერია გამოგონილი და შეთხზული. ავტორი მხოლოდ რეალურად მომხდარ ფაქტებს აღწესნავს და თანაც არაჩვეულებრივი სიზუსტით. ამასთან, იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ დე კასტელი მომსწრე და თვითმხილველია მის მიერ აღწერილი ამბებისა, მაშინ უფლებაც არა გვაქვს, არ დავეთანხმოთ ბ. გიორგაძის მოსაზრებას: „კასტელი ადამიანთა ურთიერთობას, ყოფასა და ხასიათს გადმოსცემს არა შეფერადებული მხატვრული ფორმით, არამედ მარტივი ხერხით, სინამდვილის ფოტოგრაფიული გადმოღებით. ნაშრომის ეს შესამჩნევი ღირსება მას ადრინდელ თუ მერმინდელ მემატიანეებზე მაღლა აყენებს“.<sup>4</sup>

სიზუსტისადმი ასეთ ერთგულებას, გარემომცველი სინამდვილის ყოველი წერილმანის ასე საგულდაგულოდ აღწესნავს სრულიად კონკრეტული მიზეზი გააჩნია: დე კასტელის ნაშრომი, უპირველეს ყოვლისა, კონკრეტულად წარსადგენი საანგარიშო მოხსენებაა მისიონის ცხოვრებისა და მოღ-

ვაწეობის შესახებ. როგორც ჩანს, ასეთი ვრცელი რელაციები თვით კონგრეგაციის დაკვეთით იწერებოდა და ძირითადად მათგან იღებდა ვატიკანი ინფორმაციას სამისიონერო ქვეყნებში კათოლიკობის პროპაგანდისა და გავრცელების პირობების შესახებ. „მისიონერები თავიანთ შრომას და სარწმუნოებრივ წარმატებას რომში თავიანთ უფროსებს ხშირად აცნობებდნენ, მაგრამ ამ საინტერესო წერილებიდან ზოგი მაშინვე იკარგებოდა და ზოგიც შემდგომში სხვადასხვა გარემოების მიზეზით აქეთ-იქით იფანტებოდა, რის გამო უდიდესმა ნაწილმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია.“<sup>5</sup>

თვესი ნაშრომი დე კასტელიმ „პროპაგანდა ფიდეს“ დავალებით რომ შექმნა, მისივე ჩანაწერებიდან მოჩანს:

„დიდება და პატივი მხოლოდ უფალს.

ჩვენი პატრების მიერ დაარსებული სახლები და რეზიდენციები ქართლსა და სამეგრელოს სამეფოში წმინდა კონგრეგაციის პროპაგანდა ფიდეს ბრძანებით აღწერილია მორჩილი ძმის ინტელიეს მიერ“. („მორჩილი ძმა ინტელიე“ თვითონ კასტელია.<sup>6</sup> უფლის მიმართ თავისი უდიდესი მოკრძალებისა და მოწიწების წარმოსახენად, ისევე როგორც ყოველი ქვეშაობიტი მორწმუნე, კასტელი თავს „ინტელიედ“, „უსარგებლოდ“ წარმოიდგენს.)

დე კასტელის ნაშრომს საიმედო მეგზურობა უნდა გაეწია წმინდა კონგრეგაციის მიერ საქართველოში წარმოგზავნილი პატრებისათვის და უნდა უზრუნველყო მათი ორიენტირება პოლიტიკური თუ სარწმუნოებრივი დაბრკოლებებით სავსე უცხო გარემოში.

რელაციონების ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია „მეგზურობა“ რომ იყო, ამას ისევ დე კასტელის მიერ 532-ე ნახატზე გაკეთებული წარწერა გვიდასტურებს:

„რომ იცოდეთ, თუ ვინ იქნება თქვენი მოწინააღმდეგე, ამიტომ დაგიხატეთ მათი სახეები და ფიგურები არა მარტო საეკლესიო პირების, რომლებიც ყველაზე უფრო საშიშელი მტრები არიან, არამედ ერისკაცობაც: მათთან მოგიხდებათ ბრძოლა, უპირკლესად კი დარბაისელ, ღირსეულ, პატიოსან, ცლიან ლამაზსა და ტურფა ქალებთან, ვიდრე ჩვენი იტალიელები არიან“.

ამდენად, დე კასტელის დიდი ინტერესი გარემომცველი სინამდვილის ყოველგვარი



სურათი 1

მოვლენისადმი, მისი ნაშრომის ობიექტურობა და ფოტოგრაფიული სიზუსტე თვით ნაშრომის დანიშნულებითაა განპირობებული.

ვანსაკუთრებული გულმოდგინებით აღწერს დე კასტელი კათოლიკურ სარწმუნოებაზე ქართველთა მოქცევის ამბებს. როგორც ჩანს, კათოლიკობის ქადაგება საქართველოში დიდ სინელებთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დე კასტელი მაინც თვლიდა, რომ ჩვენში კათოლიკური მსოფლმხედველობის დამკვიდრების რეალური შესაძლებლობები არსებობდა და ამის უტყუარ მოწმედ იგი მისიონის მიერ მოპოვებულ წარმატებებს ასახელებდა: „მიუხედავად იმისა, რომ პატრებმა ბევრი გაქირვება და უბედურება გამოიარეს, მაინც დიდ წარმატებას მიაღწიეს მოკლე დროში: რამდენადაც დიდი წინააღმდეგობები ეღობებოდათ, იმდენად უფრო აღწევდნენ ღვთის საქმეს და დიდი სარგებლობა მოჰქონდათ. ქრისტიან კათოლიკურ სარწმუნოებას თესდნენ იბერიელებსა და კოლხებში. ამ ქვეყანასა და მამულს თავიანთი ოფლით რწყავდნენ, რამაც სწრაფი მისაბამი მაგალითი



მისცა-მომავალ კათოლიკურ სარწმუნოებას და ღვთის შემწეობით მონანიებამ მეტად სასურველი ნაყოფი გამოიღო“.<sup>7</sup>

ამის შემდეგ დე კასტელი აგვიწერს მისიონერთა საქმიანობას და გვაწვდის ცნობებს პატრების მიერ კათოლიკობაზე მოქცეული ქართველების შესახებ. განსაკუთრებით კი იმათზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებებს, ვისმა მოქცევამაც, მისი აზრით, ყველაზე ცხადად წარმოაჩინა კათოლიკური სარწმუნოების ძალა და ნათელი. ესენია: გურული აზნაურის ცოლი — ლელოკა ბერია, „მეძავი სქიზმატიკოსი“ (სქიზმატიკოსებად და ჰერეტიკოსებად დე კასტელი იხსენიებს მართლმადიდებლობის მიმდევართ), ქმარდაკარგული და გზასაცდენილი ქალი, რომელიც მხოლოდ პატრების სათნოებამ იხსნა და მოაქცია ჭეშმარიტებისაკენ. მალე ლელოკა ბერია „მავალითი შეიქნა მწუხარების დაცვასა და მონანიებაში“.<sup>8</sup> ასევე დაწვრილებით აგვიწერს დე კასტელი ქრისტიანობისაგან განმდგარი ფრიდონის, გურიელის შინამოსამახურის, პატრების დაუძინებელი მტრის თავგადასავალს. ფრიდონმაც მხოლოდ მისიონერების შემწეობით იხსნა სული და „28 წლის განმავლობაში გულში ჩაბერებული ურჯულოება განდევნა“.<sup>9</sup>

დე კასტელის არავინ ავიწყდება. თუ რელიციონში არა, თავისი ჩანახატების წარწერებში მაინც გვაცნობებს, თუ ვინ იყო იგი,

ვისი „დაკარგული სულიც“ მოუპოვა როგორც მის ეკლესიას პატრების გულმოდგინეობით კასტელის ალბომში სათითაოდ ვეცნობით მისიონერთა რეზიდენციების მომსახურე გაკათოლიკებულ ქართველებს. მათაც სახელებითა და გვარებით იხსენიებს კასტელი და მათ ბიოგრაფიულ ცნობებსაც გვაწვდის.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე მეტად დიდგვაროვან და გავლენიან პირთა შორის კათოლიკური სარწმუნოების ავტორიტეტის ზრდა ეამყება იტალიელ მისიონერს. ელენე ათაბაგის, ტრაპიზონის ეპარქიის სულიერი მამის — ბერძენი კირილესა და სხვათა მოქცევის ამბების აღწერისას იგი თვით უმნიშვნელო დეტალებსაც კი იხსენებს.

აქ ჩვენ ვერ მოვიხსენიებთ ყველას, ვინც დამოძღვრა და მონათლა კასტელიმ, ვერც მისი ნაშრომის ავ-კარგის შეფასებას შევეუდგებით, რადგან ეს არ არის ჩვენი წერილის მიზანი. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმ ფაქტს, რომ ქართველთა კეთოლიკურ სარწმუნოებაზე მოქცევის ვრცელ ანგარიშს აბარებს დე კასტელი კონკრეტული და არც ერთი ქართველი, რომელიც კასტელის საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდში რამდენადმე მაინც ეხმარებოდა პატრებს და იღვწოდა მისიონის საქმის წინსვლისათვის, დე კასტელის მოუხსენებლად არ დაუტოვებია. ყოველი მათგანის ცხოვრება და ღვაწლი სათანადოდაა აღწერილი და შეფასებული მის ალბომში.

რადგან ასე პუნქტუალურია დე კასტელი საქართველოში კათოლიკობის ქადაგებისა და ქართველთა შორის კათოლიკური მოძღვრების გავრცელების ამბების თხრობისას, რადგან მკითხველს შეძლებისდაგვარად სრულიად უხასიათებს ჩვენში რომის ეკლესიის განდიდებისათვის მოღვაწე პიროვნებებს, სრული უფლება გვაქვს დავსვათ კითხვა: რატომ არ გვაცნობს კასტელი თავისი ჩანახატებისა და ჩანაწერების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ციკლის მთავარ ფიგურას — მონაზონ ქრისტინეს? რატომ არღვევს თავის ძირითად პრინციპს და არაფერს გვეუბნება ამ ქალის ვინაობაზე? მონაზონი ქრისტინე ერთადერთი პიროვნებაა, რომლის მოღვაწეობა საქართველოში კათოლიკური სარწმუნოების განმტკიცებისათვის ისე აქვს აღწერილი კასტელის, რომ მის ვინაობას არ განმარტავს.

ბ. გიორგაძესაც მიუჭყევია ყურადღება ამ გარემოებისათვის: „კათოლიკობაში მოქცეული და შემონახუნებული ქართველი ქალის ქრისტიანს ვინაობა ჩვენთვის უცნობია. დე კასტელის ერთ-ერთ ნახატში იგი წარმოდგენილია რომის პაპის ურბანო VIII-ს ფერხთა წინაშე მუხლმოდრეკილი. დე კასტელის ალბომით ვიგებთ, რომ იგი ავტორია რამდენიმე ლოცვისა, რომელნიც რელიგიურთან ერთად ყურადღებას იქცევენ ეროვნული გრძნობების გამონატყლებით. მათ მთავარ მოტივად გასდევს ვედრება ღვთისადმი, რომ მტრისაგან იხსნას საქართველო.

ქრისტიანე სპარსეთის დედოფლისადმი გაგზავნილ წერილში ამქვეყნიურ წარმავლობასა და სულიერ სიმტკიცეზე ესაუბრება, რამდენადაც სპარსეთის დედოფალი მესხეთის ათაბაგის ქალიშვილი ელენე იყო, რომელსაც მკაცრად უსაყვედურებს და ურჩევს მიატოვოს სოფლის ამოება და შეუდგეს ქრისტეს მოღვაწეობას“.<sup>10</sup>

ბ. გიორგაძის კომენტარი სრულად წარმოვადგინეთ. მკვლევარი მეტს არაფერს ამბობს მონაზონ ქრისტიანზე. ამ საკითხზე მსჯელობის გავრცელება კი, ჩვენი აზრით, რამდენიმე თვალსაზრისით არის გამართლებული.

1. გაირკვევა დე კასტელის ალბომში თავმოყრილი წერილების, ლოცვებისა და შეგონებების ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილის ავტორისა და ჩანახატების მთელი სერიის ცენტრალური ფიგურის ვინაობა.
2. დონ ქრისტეფორე დე კასტელის „ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ“ ქართული ისტორიოგრაფიისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ძეგლია, მაგრამ მასში მოხსენიებული ისტორიული პიროვნებების ვინაობის ცოდნის გარეშე გაკვირვებულა ძეგლში ასახული პერიოდის საქართველოს პოლიტიკურ-სარწმუნოებრივი ვითარების სრულად წარმოდგენა.
3. მონაზონ ქრისტიანს ლოცვები და შეგონებები კათოლიკური სარწმუნოებისათვის, აღმოსავლეთის ქვეყნებში რომის ეკლესიის გავლენის დამკვიდრებისათვის თავგანწირულ პიროვნებას წარმოვიდგინებ. მისი ვინაობის არცოდნა, ჩვენი აზრით, ქართული კათოლიკური

ეკლესიის ისტორიის საგულისხმო ნაწილებია. ამ პიროვნებამ უდავოდ დიდ როლი შეასრულა კათოლიკური მოძღვრების გავრცელების საქმეში და კათოლიკური ეკლესიის ისტორიამ მას სათანადო პატივი უნდა მიაგოს.

ბ. გიორგაძე მონაზონ ქრისტიანს კათოლიკობაში მოქცეულ ქართველ ქალად მიიჩნევდა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ამ მოსაზრებას, რადგან დე კასტელის ალბომში მისი მხარდამჭერი არგუმენტები არ იძებნება. მონაზონ ქრისტიანს ეროვნებაზე დე კასტელი საერთოდ არაფერს ამბობს, ხოლო ერთ-ერთი მისი ჩანაწერი უარყოფს კიდევ იმ აზრს, რომ ქრისტიანე ადრე მართლმადიდებელი იყო და მხოლოდ შემდეგ მოიქცა კათოლიკობაზე:

„...უფალი მწყალობელია. გამაღობ შენ, უფლო ჩემო, მე, რომელსაც ნება არ მომეცი დავბადებულიყავი საცოდავ პერტიკოსთა შორის, რომელთაც იციან, რომ მათ შორის რომ ვყოფილიყავი დაბადებული, ან უარეს პირობებში რომ ვყოფილიყავი, ვიდრე ისინი არ არიან, მაინც მაღლობას ვადავუხდდი შენს წინაწარპკრეტას და საცოდავი არსებების შეწყალებას... სადმე კუთხეში მიმდგარი და ქრისტიანე ტირის აწმირებულ წყლულებზე, რომელიც მძათა სულებს და მის ახლობელ მცხოვრებლებს ატყვიათ აღმოსავლეთის“<sup>11</sup> ფართო სიმარტოვეში...“ (583-ე ჩანაწერი).

აქ აშკარად იმაზეა ლაპარაკი, რომ მონაზონი ქრისტიანე მართლმადიდებელთა შორის და მართლმადიდებლად არ დაბადებულა. თუ მონაზონი ქრისტიანე მართლმადიდებელთა შორის არ დაბადებულა, იგი არც საქართველოში არ დაბადებულა. თუ იგი „პერტიკოსი“ არასოდეს ყოფილა, მაშინ ვერც იმას ვივარაუდებთ, რომ ოდესღაც მან უარყო მართლმადიდებლობა და კათოლიკობაზე მოიქცა.

დე კასტელი ქრისტიანე მონაზონს რომის ეკლესიის ერთგულ ქვეშევრდომად წარმოგვიდგენს და მისი არც ერთი ჩანაწერი არ ეწინააღმდეგება იმ მოსაზრებას, რომ ეს მონაზონი ყოველთვის კათოლიკური სარწმუნოების აღმსარებელი იყო:

„და ქრისტიანე დახმარებას სთხოვს ძმებს.

ქრისტიანეში საყვარელო ჩემო ძმებო,



დამეხმარეთ იმ მიზნის მიღწევაში, რომ რომაული წმინდა ეკლესიის გასამარჯვებლად აღმოსავლელმა ხალხმა ქრისტიანებს სისხლით გამოისყიდოს შეცოდებანი..." (391-ე ჩანაწერი)

„ქრისტიანე მონაზონი და ურბანო VIII.

წმინდა მამაო, დამოკე, რომ ვუქადავო შენი წმინდა სახარება პეროტიკოს ხალხს, რადგან მინდა ქრისტეს სარწმუნოებისათვის მოგვკდე. კურთხეულ იყოს მისი სახელი, უპასუხა მღვდელმთავარმა. ღმერთმა დაგლოცოს და თავის მარადიულ სასუფეველში გზა გაგიკვილოს. ვაკეთე ის, რაც გინდა. ღმერთი იყოს შენი შემწე“ (401-ე ნახატის წარწერა).

„მონაზონ ქრისტიანს შესახებ მონაზონი ქრისტიანე, რომელიც აღმოსავლეთის სულგზე ტირის, პერეტიკოსებისაგან ჰრილობამიყენებული და შეურაცხყოფილია... მან (დემონმა — მ. ქარქაშაძე) ისინი წაიყვანა ურწმუნოების წყვილადში და ჯაჯობეთშიც კი მათზე მბრძანებლობს, რადგან სწავლული კათოლიკე მღვდლები არ ჰყავდით...“ (383-ე ჩანაწერი)

ბ. გიორგაძის მოსაზრების სისწორეს პირველ რიგში მაინც ის აყენებს ეპკვის ქვეშ, რომ მონაზონ ქრისტიანს დე კასტელი ერთხელაც არ იხსენიებს მის თანამედროვე გაკათოლიკებულ ქართველთა შორის. ეს მონაზონი რომ დე კასტელის თანამედროვეა, სრულიად აშკარაა. ალბომში დაცულია ერთი წერილი,<sup>12</sup> რომელსაც მონაზონი ქრისტიანე აწერს ხელს. წერილის ადრესატი კი სპარსეთის დედოფალი, დე კასტელის სულიერი ძალიშვილი — ელენე ათაბაგია. სწორედ მისი დამომღვრით გაითქვა სახელი დე კასტელიმ.<sup>13</sup> ასე რომ, მონაზონი ქრისტიანე დე კასტელის თანამედროვედ უნდა მივიჩნიოთ. თუ მონაზონი ქრისტიანე კასტელის თანამედროვე გაკათოლიკებული ქართველი ქალი იყო და თანაც რომის ეკლესიის ისეთი ერთგული, როგორც ეს ზემოთყოფანილი ჩანაწერიდან მოჩანს, დე კასტელი უეჭველად გაცნობდა კონგრეგაციას ამ პიროვნების ვინაობას. ის ხომ იმისათვის ადგენდა თავის ალბომს, რომ ვატიკანს და მომავალ მისიონერებს სცოდნოდათ, თუ ვინ იყო საქართველოში რომის ეკლესიის მტერი და

ვინ მოყვარე, თუ რა პირობებში და რა გორ ვრცელდებოდა ჩვენი კათოლიკეობა სარწმუნოება. ჩვენი აზრით, ალბომში მოხსენიებულ გაკათოლიკებულ ქართველთა გვერდით მონაზონი ქრისტიანეც თვალსაჩინოდ ადგის დაიჭერდა, ის ნამდვილად რომ ყოფილიყო კათოლიკობაზე მოქცეული ქართველი.

ამდენად, დე კასტელის ალბომში დაცული ცნობების მიხედვით იმის მტკიცება, რომ მონაზონი ქრისტიანე გაკათოლიკებული ქართველი ქალია, შეუძლებელია.

ეს პიროვნება არასოდეს ყოფილა მართლმადიდებელი. იგი კათოლიკეა და ყოველთვის ამ სარწმუნოების აღმსარებელი იყო. ხოლო, რაც შეეხება მის ეროვნებას, ის თავისთავად ცხადი ვახდება, როცა გაირკვევა მონაზონ ქრისტიანის ვინაობა.

564-ე ჩანაწერი ძალუენებურად გვაფიქრებინებს, რომ გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მონაზონი ქრისტიანე ცხოვრობდა უცხოეთში:

„ამ მეტყველ ქალაღზეა უცხოეთში მოგზაური დის ქრისტიანს ცრემლები — მისი შვილები“.

მონაზონი ქრისტიანე ვატიკანისათვის ცნობილი პიროვნება იყო. იგი ერთი იმათაგანია ვინც წმინდა კონგრეგაციამ უფლებამოსილად ცნო „პერეტიკოსთა“ შორის კათოლიკობის ქადაგების საქმეში. ამას გვიტყობს 401-ე ნახატის წარწერაც (იხ. ზემოთ) და 397-ე ნახატზე გაკეთებული მინაწერიც: „მღვდელმთავრის ნათქვამი მონაზონ

ქრისტიანე;

ჩემო კეთილო ქრისტიანე, ჰეშმარტად გიბრძოლია არჩეული გზისათვის, კვლავ გაიუმჯობესე ის, მშვიდობით წადი, გლოცავ... მღვდელმთავრად ეკურთხე უკვე მოხუცი და აღექსანდრე VII-ედ იწოდა...“

ქრისტიანე მონაზონი რომ პროფესიონალი მისიონერი იყო, ამაში 391-ე ჩანაწერთან ერთად შემდეგი ჩანაწერებიც გვარწმუნებენ: „უმაღლესად ვადიდოთ ღმერთი... წინდაწინ ერთგული უნდა ვიყოთ სიტყვისა და საქმის, რათა მას (ქრისტიანე — მ. ქარქაშაძე) მივდიოთ დაკარგული სულების შესაძენად, გინდაც მსოფლიოსთან შებრძოლება მოგვიხდეს... გული ამქვეყნიურობას კრძალავს და მეშვედრეებს გვასწავლის ღვთიური მამის ზო-



გიერთ რამეს: თუ გიყვარვართ, მწყემს-  
სეთ ჩემი ცხვრები; სხვა შემთხვევაში  
ცხვრებისათვის უნდა მოკვდეთ. კეთი-  
ლი მწყემსი თავის სულს მისცემს თა-  
ვისი ცხვრებისათვის...

ღის ქრისტინეს მწყემსებისადმი შთა-  
მაგონებელი სიტყვა:“

(562-ე ჩანაწერი)

„...ძმებო, ღმერთი ჩვენ ყოველთვის  
გვეძახის დაკარგული სულების დასაზ-  
მარებლად და წინასწარ მოგვიწოდებს,  
რომ ვასწავლოთ უცოდინარებს. ხში-  
რად საღმრთო რჯულიდან გვაგონებს  
სიტყვებს და კეთილმოქმედების მაგა-  
ლითს გვიჩვენებს არა მხოლოდ მოყ-  
ვასათვის, არამედ აგრეთვე მტრების-  
თვისაც, რათა გადავარჩინოთ, ვისნათ  
გზადანებული ცხვრები... საბრალო და  
ქრისტინე ტირის აღმოსავლეთში მრავ-  
ალი სულის დაკარგვის გამო“. (383-ე  
ჩანაწერი)

ამ ჩანაწერებში მოჩანს რომის ეკლესიის  
განდიდებისათვის თავდადებული პიროვნე-  
ბა, რომელიც ოცნებობს იმაზე, რომ „აღმო-  
სავლელმა ძმებმა“ მისი სისხლით გამოის-  
ყიონ შეცოდება და დაუბრუნდნენ ჭეშმა-  
რიტ ღმერთს. „...წინდაწინ ერთგული უნდა  
ვიყოთ სიტყვისა და საქმის, რათა მას (ქრის-  
ტეს — მ. ქარქაშაძე) მივდიოთ დაკარგული  
სულების შესაძენად. ვინდაც მსოფლიოსთან  
შებრძოლება მოგვიხდეს...“ — ეს სიტყვები  
მონაზონ ქრისტინეს ეკუთვნის და მათი ავტო-  
რი მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, ვისაც ქრის-  
ტიანული ჭეშმარიტების მოფენა და დამკ-  
ვიდრება ცხოვრების ერთადერთ მიზნად  
აქვს დასახული. მონაზონი ქრისტინე ღრმად  
არის დარწმუნებული მისიონერული მოღვა-  
წეობის აუცილებლობაში და საკუთარ თავ-  
საც იმათ შორის გულისხმობს, ვინც უნდა  
იხსნას ადამიანები ურწმუნოების წყვილი-  
ლისაგან.

როგორც ირკვევა, მონაზონი ქრისტინე  
ავტორია მთელი რიგი ჩანაწერებისა და  
ჩანახატების, რომლებიც განკუთვნილი იყო  
კათოლიკური მოძღვრების საქადაგებლად  
მოწოდებული პირებისათვის.

კონგრეგაციის წევრებისათვის გამოცდი-  
ლების გაზიარებას ქრისტინე მონაზონი თა-  
ვის მოვალეობად თვლიდა და რჩევა-დარი-  
გებას არ აკლებდა რომის ეკლესიის მომავალ  
მოციქულებს. თავის ნაფიქრსა და ნააზ-

რევს, ყველაფერს, რაც მისი აზრით, სა-  
ყურადღებო იყო კათოლიკობის გავრცელებ-  
ბით დაინტერესებული წრებისათვის, მონა-  
ზონი ქრისტინე წერდა და ნაწერს საი-  
ლუსტრაციო ჩანახატებსაც ურთავდა:

„...მე, და ქრისტინე (როგორც უკვე გითხ-  
ნარი) ვწერ და ვხატავ ჩემს აძლენ შრო-  
მას, რათა ჩვენი სარწმუნოება მომავა-  
ლი მისიონერებისათვის ცნობილი გახ-  
დეს... აქ მოტანილ მაგალითებს, რაც  
უნდა დაკარგონ თავისი მნიშვნელობა...  
თავისთავად მაინც არანაკლები სარგებ-  
ბლობა აქვს, რადგან ვფიქრობ და ვამ-  
ბობ, რომ მოციქულთან ერთად ღვთის  
სული მიდგას... ამიტომ მინდა ჩემი ყო-  
ველი სიტყვა, ძმებო, მიიღოთ და თქვენს  
გულებში აღბეჭდოთ, რათა შეძლოთ  
კარგად შეასრულოთ სულიერი მამობა,  
რისთვისაც მოწოდებული ხართ, იმას-  
წავლებლოთ წმინდა კათოლიკურსა და  
ჩვენი გამომსყიდველი უფლის სარწ-  
მუნოებაში...“ (583-ე ჩანაწერი)

მონაზონ ქრისტინეს ელენე ათაბაგისთ-  
ვისაც გაუგზავნია თავისი ჩანახატები და  
ჩანაწერები, რომლებიც ანუგეშებდნენ ჯა  
ქრისტეს სიყვარულის დაცვას შთაგონებდ-  
ნენ სპარსეთში გატაცებულ ქართველ ქალს:  
„...რამდენი დავწერე და დავხატე შენი  
გულისათვის... ყველას სახე გიჩვენე,  
რომ დანიახო, თუ რანაირად არიან  
დამწუხრებულნი შენზე აღმოსავლეთის  
დები და ძმები დემონის მსახურთა სი-  
ვერავის გამო... (წერილი სპარსეთის  
დედოფალს)“

მონაზონ ქრისტინეს სამწყსო რომ საქარ-  
თველო იყო, იგი ქართველთა შორის რომ  
ქადაგებდა კათოლიკურ მოძღვრებას, ამაზე  
ელენე ათაბაგისათვის გაგზავნილ წერილთან  
ერთად შემდეგი ჩანაწერებიც მიკვანიშნე-  
ბენ:

„მტირალი და მოქვითინე და ქრისტინე  
ეპ, ვუმზერ საქართველოს და გული  
ცრემლებით მევისება. უწინ დედამიწის  
სამოთხე რომ იყო, იგი კვნესის, ქაოსად  
ქექულა. იმ ადამიანებზე ვტირი, რომ-  
ლებიც ჩემი ქრისტეს დროშისათვის  
შეუპოვარი და ძალიან მამაცი მებრძოლ-  
ნი (წინამძღოლნი) იყვნენ და ახლა ეშმას  
მონებენ... იმ ქვეყანას ვტირი, რომლის  
მაცხოვრებლებმა ქვეყნიერება განათ-  
ლეს, ახლა კი სიბეცისა და ბნელების

დ.საბამი გამხდარა. იმ ქვეყანას ვტირი, რომელმაც ანტიკური ბერძნული სიბრძნე წარმოშვა, ახლა კი უვიცობის წყარო გამხდარა, სადაც... შემეცნებია სიბრძნის გამო ბევრი სილატაკეში ჩავარდნილა და სადაც ყველა ღმერთი მიტოვებულია“ (570-ე ჩანაწერი).

„ღის ქრისტიანს უმწარესი ტირილი ეპ, როგორ არ ცველები საქართველოს სამეფოსა და სახელმწიფოს ამდენი ხალხის შემყურე...“

ღმერთის მოწოდება მწყემსებისადმი: „ო, მწყემსებო, თქვენს ხელთაგან მივიღებ საქართველოს მერყევ არსებათ...“ (579-ე ჩანაწერი)

„აღთქმული წმინდა ქვეყანა“ — საქართველო, რომელიც ოდითიანვე ქრისტეს მიმდევარი იყო, ახლა „ეშმას მონებს“ და „ჰერტიზმის“ წყვილადმი იტანჯება — ამას იგულისხმებოდა ქრისტიანი ცხარე კრემლებით, ქართველთა ხსნისათვის აღავლენს ლოცვას და ქეშმარიტ ღმერთთან მათი დაბრუნებისათვის იღვწის.

მონაზონ ქრისტიანს დიდი სახელი და ავტორიტეტი უნდა ჰქონოდა მოპოვებული საქართველოს მაღალ არისტოკრატიულ წრეებში. ამას გვიტყვიან „წერილი სპარსეთის დედოფალს“. ის მკაცრი ტონი, რომლითაც მიმართვის მონაზონი ქრისტიანი ელენეს — სამცხის ათაბაგის ასულს, უდავოდ იმის მაუწყებელია, რომ ამ მონაზონს პატივი და ღირსება არ აკლდა ჩვენში. იგი ოდნავაც არ ეკრძაღვის სპარსეთის პირველ ბანოვანად აღიარებულ ელენე ათაბაგს და ყოველგვარი რიდის გარეშე კიცხავს სარწმუნოების გამოცვლის გამო: „...ძალიან გაუფასურებული ხარ იმით თვალში, ვინც შენ გიცნობს სარწმუნოებითა და მოძღვრებით და შენ კი ქრისტიანობა გაცვალე არაფერში...“

ამ წერილში მონაზონი ქრისტიანი ელენე ათაბაგის მოძღვრისა და მრჩევის როლში გვევლინება. იგი სულიერი ძალების მოკრებას ურჩევს დედოფალს და უჩვენებს ხსნის ერთადერთ გზას — ქრისტესაგან განდგომის მონაწილეობის გზას:

„უძვირფასესო ქრისტეს რჩეულო დაო, გამარჯვება... დამწუხრებულნი არიან შენზე აღმოსავლეთის დები და ძმები დემონის მსახურთა სივერაგის გამო...“

ვიმედოვნებ, რომ ეს ტანჯვა შენი მომსობიარება ან შემბრალებლობის წყალობით წარმოშობი, რის შედეგად ღმერთის წყალობის წამლეკავი სიუხვე შენ ზეწამოგაყენებს... შეცდომაში ხარ ჩავარდნილი... ზემოთ დღესასწაულებზე იმით დღეებს, ვინც იწინებს ქრისტესაგან განდგომას. ასევე შენთვისაც მოიმოქმედებ, თუ მსგავსს გააკეთებ. კარგად იყავ...“

„შენი და ქრისტიანი მსახური“  
კასტელის რამდენიმე ჩანაწერი მონაზონ ქრისტიანს ფრიად განსწავლულ პიროვნებად წარმოგვადგენს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგი იყო მთელი რიგი ჩანაწერებისა და ჩანახატების ავტორი. 570-ე ჩანაწერმა (იხ. ზემოთ) კი დავგანახა, რომ ქრისტიანი მონაზონი კარგად იცნობდა ჩვენი ერის წარსულს და შეეძლო შეეფასებინა ქართველი ხალხის წვლილი კაცობრიობის ისტორიაში. მონაზონი ქრისტიანი ღმერთმეტყველებაშიც საკმაოდ გარკვეულ პიროვნებად ქოჩანს. მის ლოცვებსა და შეგონებებში ხშირად ვხვდებით კლასიკურ თეოლოგიურ დებულებებს:

„...მწუხარება გატოვებინებს ციურ მამულს, ჩვეულებრივ წყალობას, ამიტომ რამდენადღაც შეგიძლია, გამარავლე საკუთარი ძალები, გაზარდე და ამავე დროს წუხილიც მიატოვე... შეეცადე გონება იმდენად აღიმადლო, რომ მხოლოდ მისი და არავითარ შემთხვევაში კაცობრიობის ან ადამიანთა ძალის იმედი არ გქონდეს...“ (575-ე ჩანაწერი)

„...ქეშმარიტი ღმერთის მსახური უდიდეს სრულყოფას აღწევს მაშინ, როცა ამ ქვეყნიურ პატივს, საკუთარი სულიერი ცხოვრების ზარ-ზეიმს არ დაზოგავს სულთა ხსნისათვის, რათა შეიმეცნოს ღმერთი, მას ემსახურობდეს, პატივი სცეს, უყვარდეს...“ (580-ე ჩანაწერი)

„...იესო ქრისტე ქვეყანას მოველინა ცოდვათა მსხენლად; იგი მოველინა... ცოდვილთა მოსამძებნად. ცოდვა რომ არ ჩაედინა ადამიანს — ადამიანის შეილი არ მოვიდოდა...“<sup>14</sup> (388-ე ჩანაწერი)

583-ე ჩანაწერი გვაუწყებს, რომ მონაზონმა ქრისტიანმა რამდენიმე უცხო ენა იცოდა:

„...გუბნები სწორი ლათინურით. 9 ნებ...“

დავიფიქსე. ახლა ვხმარობ მხოლოდ ცოცხალს. ვლპარაკობდი კი გავრცელებულ ენებზე ბარბაროსებთან, სპარსელებთან, ბერძნებთან, ტრაპიზონელებთან, ბისინიელებთან და სხვა ადამიანებთან ცხოვრების დროს“.

ამდენად, მონაზონ ქრისტინეს სახით ჩვენს წინაშეა XVII საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში მოღვაწე ღრმად განსწავლული, ავტორიტეტული კათოლიკე მისიონერი, რომელმაც ჩვენს ქვეყანაში კათოლიკური სარწმუნოების გავრცელებით დაინტერესებული წრეებისათვის შექმნა სახელმძღვანელო ხასიათის ჩანაწერებისა და ჩანახატების მთელი ციკლი; პიროვნება, რომელსაც კარგად იცნობდა ვატიკანი და რომელიც საკმაო პატივისცემით სარგებლობდა საქართველოშიც.

ეს დასკვნა კი გაკეთდა, მაგრამ ერთი კითხვა მაინც უპასუხოდ დარჩა — რატომ არ იხსენიებს დე კასტელი რომის ეკლესიის ამ მოციქულს თავის რელაციონში, სადაც მთელი თავი აქვს დათმობილი XVII საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში მოსულ კათოლიკე მისიონერებს და მათ საქმიანობას? „ამ წერილში მოგითხრობთ იმის შესახებ, თუ რომელი მისიონერი იყო თავდაპირველად ზემოაღნიშნულ მხარეებში, რა ვალდებულებები შეასრულეს და რა ღვაწლი მიუძღვით მათ. მიუხედავად იმისა, რომ დიდად განსწავლულმა მწერლებმა თავიანთი მოსაზრებანი საუკეთესოდ აგვიწერეს, მე მაინც არ დავდუმდები და მოკლედ მიმოვიხილავ ამ ადამიანთა ცხოვრებას, მათ ღვაწლს და ასევე სიკვდილს, როგორადაც ჩემი გონება მიწვდება...“<sup>15</sup> წერს კასტელი და ჩამოთვლის იმ მისიონერებს, რომლებიც მასთან ერთად მოღვაწეობდნენ საქართველოში. მათ შორის მონაზონი ქრისტინე დასახელებული არ არის. საქართველოში მოსულ კათოლიკე მისიონერთა შორის ამ მონაზონს არც სხვა წყაროები ასახელებენ. მ. თამარაშვილს საფუძვლიანად აქვს შესწავლილი და აღწერილი XVII საუკუნის საქართველოში მოქმედი კათოლიკური მისიონების საქმიანობა, მაგრამ ამ მისიონების წევრთა შორის მონაზონი ქრისტინე მოხსენიებული არ ჰყავს. ამ თითქოს გაუგებარი და მოულოდნელი დუმილის მიზეზი, ჰყენი აზრით, მხოლოდ ერთი გარემოებაა, კერძოდ კი ის, რომ მო-

ნაზონი ქრისტინე თვითონ დონ ქრისტეფორე დე კასტელია და სახელი „მონაზონი ქრისტინე“ ან „და ქრისტინე“ არც ერთ მისიონერს არ გულისხმობს, გარდა დე კასტელისა.

„მონაზონი ქრისტინე“ რომ იგივე დონ ქრისტეფორე და კასტელია, ამაში რამდენიმე საკმაოდ წონიანი არგუმენტი გვარწმუნებს:

1. XVII საუკუნის 30—50-იან წლებში საქართველოში კათოლიკობის გავრცელებისათვის ისე აქტიურად მებრძოლ პიროვნებას, როგორც მონაზონი ქრისტინეა, დე კასტელი გვერდს ვერ აუჯდოდა და კონგრეგაციაში წარბოძადგენ რელაციონში მის ვინაობას უუპეკლად განმარტავდა, ის ამას არ აკეთებს მხოლოდ იმიტომ, რომ „მონაზონი ქრისტინე“ მისიონერთაგან ისეთს არავის გულისხმობს, ვინც მის რელაციონში მოხსენიებული არ არის და ვისი ვინაობაც უცნობია მკითხველისათვის.
2. 583-ე ჩანაწერი გვაფიქრებინებს, რომ დე კასტელის თანამედროვეებისათვის ცნობილი იყო სახელი „მონაზონი ქრისტინე“ და ისიც, თუ ვინ იგულისხმებოდა ამ სახელის უკან: „...მე, და ქრისტინე (როგორც უკვე გითხარი) ვწერ და ვხატავ ჩემს ამდენ შრომას, რათა ჩვენი სარწმუნოება მომავალი მისიონერებისათვის ცნობილი გახდეს... მინდა ჩემი ყოველი სიტყვა ძმებო, მიიღოთ და თქვენს გულებში აღბეჭდოთ, რათა შეძლოთ კარგად შეასრულოთ სულიერი მამობა...“ ალბომის შემდგენელი, როგორც ვხედავთ, დარწმუნებულია იმაში, რომ მკითხველმა იცის, ვინც არის „და ქრისტინე“ და ამიტომ აღარ განმარტავს ამ მონაზონის ვინაობას. მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამბების თხრობისას.

შესაძლოა, მ. თამარაშვილმაც იცოდა, რომ „მონაზონი ქრისტინე“ და ქრისტეფორე კასტელი ერთი და იგივე პიროვნებაა, მაგრამ თავის ნაშრომებში იტალიელ მისიონერს მხოლოდ ოფიციალური სახელით იხსენიებდა.

3. ელენე ათაბაგისათვის გაგზავნილ წერილში მონაზონი ქრისტინე ასხენებს რამელიად ჩანაწერებს და ნახატებს,



რომელიც მას ელენესათვის მიუძღვნია. 84-ე ჩანაწერში დე კასტელიც იმას გვეუბნება, რომ სამცხის ათაბაგის ასულისათვის მას მიუერთმეგია თავისი ნაშრომი: „...როცა სპარსეთის ხელმწიფემ დედოფლის (რომელიც ჩვენი სულიერი ქალიშვილი იყო გურიის პროვინციაში და რომელსაც თავის კაბინეტში ქართლის პროვინციაში დახატული რამდენიმე ჩემი შრომა ჰქონდა) თხოვნით... ჯარი გამოგზავნა სპარსეთის გენერლის მეთაურობით, მეც ცალკე შემატყობინა გავყოლოდი ელზს, რომელსაც ავთანდილ მანველაშვილი ერქვა...“ მ. თამარაშვილიც აღნიშნავს, რომ დე კასტელიმ ელენეს მიუძღვნა თავისი ნაშრომი „სიტუარფე საღმრთო სიყვარულისა“.<sup>16</sup>

4. ზემოხსენებულ წერილში მონაზონი ქრისტიანე სპარსეთის დედოფალს ქრისტეს სიყვარულს უქადაგებს და „დემონის მსახურთა სიყვარავის“ წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებს. ამასვე შთააგონებდა ელენეს დე კასტელიც. 68-ე ნახატის წარწერაში იგი გვაცნობებს: „დედოფალს ვარწმუნებდი, ჯობია სიცოცხლე დაკარგო, ვიდრე ქრისტეს სარწმუნოება-მეთქი“.

5. „წერილი სპარსეთის დედოფალს“ მონაზონ ქრისტიანეს ელენე ათაბაგის მოძღვრის როლში წარმოგვიდგენს. დე კასტელიც ელენეს სულიერ მამად იყო აღიარებული. არც სხვა წყაროებში და არც კასტელის ალბომში ელენეს მრჩეველად და მოძღვრად დე კასტელის გარდა არავინ არ არის დასახელებული.

6. 583-ე ჩანაწერი გვაუწყებს, რომ მონაზონმა ქრისტიანემ რამდენიმე უცხო ენა იცოდა (იხ. ზემოთ). აი, რას წერს ბ. გიორგაძე წიგნის შესავალ წერილში: „...კასტელის შესახებ ცნობები მოეპოვებათ მონაზონის, ლამბერტის, ფეროს, გალანოს, მაჯოს... და განსაკუთრებით კოტონეს. მისი სახელი გვხვდება ამატ დი სან ფილიპოს „იტალიელ მოგზაურთა ბიოგრაფიაში“. ყველა მოხიბლული იყო მისი სათნოებით, მისიონერული გულმოდგინებით, მხატვრობის ნიჭით, მკურნალობის ცოდნით,

უცხო ენების ადვილად დაუფლებების ნარიით“.<sup>17</sup>

7. რამდენიმე ჩანაწერში მონაზონი ქრისტიანე „ინუტილედ“ მოიხსენიება. „ინუტილე“ („უსარგებლო“) კი დე კასტელის ცნობილი ფსევდონიმია: „...ჩვენი პატრების მიერ დაარსებული... რეზიდენციები... წმინდა კონგრეგაცია ფიდეს ბრძანებით აღწერილია მორჩილი მისი ინუტილეს მიერ...“ (537-ე ჩანაწერი)  
„...ძმა ინუტილე ქადაგებს წმინდა სახარებას აღმოსავლეთში...“ (398-ე ნახატის წარწერა)

სამწუხაროდ, თუ ჩანაწერში „ინუტილე“ დე კასტელის გულისხმობს, ბ. გიორგაძე ამ სიტყვას არ თარგმნის, მაგრამ თუ „ინუტილე“ მონაზონ ქრისტიანეს გულისხმობს, ბ. გიორგაძე მას ქართული შესატყვისით („უსარგებლო“) წარმოადგენს. ეს გარემოება საკმაოდ აძნელებს იმის დანახვას, რომ ალბომში „ინუტილედ“ დონ ქრისტეფორე დე კასტელიც იწოდება და მონაზონი ქრისტიანეც. ქვემოთმოყვანილ ჩანაწერებში „ინუტილე“ არ შევცვალეთ მისი ქართული შესატყვისით. ასე უკეთ გამოჩნდა ის, რომ მონაზონი ქრისტიანეც „ინუტილეა“:

„...ალექსანდრე VII-ს მიერ ინუტილედ წოდებული მონაზონი ქრისტიანე...“ (397-ე ნახატის წარწერა)

„...ცოდვილო დაო ქრისტიანე, შენ იმდენი ბოროტება გამოიწვიე, იმდენი ცოდვა დაგიგროვდა, რომ ინუტილე შეიქმენი...“ (569-ე ჩანაწერი)

„...ამგვარად, აქ მოტანილ მაგალითებს, რაც უნდა დაკარგონ თავისი მნიშვნელობა ინსტრუმენტალობისა და იმ ინუტილეობის გამო, როგორც მე ვარ, თავისთავად მაინც არანაკლები სარგებლობა აქვთ, რადგან ვფიქრობ და ვამბობ, რომ მოციქულთან ერთად ღვთის სული მიდგას...“ (583-ე ჩანაწერი).

8. 401-ე ნახატზე (იხ. სურათი 1) წარმოდგენილია ბაპი ურბანო VIII და მის წინაშე მუხლმოდრეკილი დე კასტელი. იგი მისიონერული მოღვაწეობის ნებართვას სთხოვს პაპს. ნახატზე სხვა არავინაა გამოსახული. ნახატი აჭრელბულია წარწერებით. მუხლმოდრეკილი ფიგურის თავთან გაყვებულ წარწერაში ვკით-

ხულობთ: „დამლოცეთ, უნეტარესო მამაო! მინდა მოვკვდე ქრისტეს სარწმუნოებისათვის“. ამავე ფიგურას ქვემოთ აქვს მინაწერი: „ძმა ინუტილე“ ნახატის ბოლოს კი დე კასტელი ასეთ მინაწერს აკეთებს:

„ქრისტიანე მონაზონი და ურბანო VIII წმინდაო მამაო! დამლოცე, რომ ვუქადაგო შენი წმინდა სახარება პერეტუოს ხალხს, რადგან მინდა ქრისტეს სარწმუნოებისათვის მოვკვდე...“

როგორც ვხედავთ, სურათზე გამოსახული მუხლმოდრეკილი ფიგურა ორჯერ, თითქმის ერთი და იმავე სიტყვებით მიმართავს ურბანო VIII-ს, მაგრამ ჯერ „ძმა ინუტილეს“ სახელით, შემდეგ კი „ქრისტიანე მონაზონის“ სახელით. ეს ნახატი და მასზე გაკეთებული წარწერები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ იმაში, რომ „ძმა ინუტილე“ და „ქრისტიანე მონაზონი“ ერთი და იგივე პიროვნებაა.

ბ. გიორგაძე მონაზონ ქრისტიანს შესახებ წერს: „დე კასტელის ერთ ნახატზე იგი წარმოდგენილია პაპის ურბანო VIII-ს ფერხთა წინაშე მუხლმოდრეკილი...“. კომენტატორი სწორედ 401-ე ნახატს გულისხმობს, მაგრამ მას თავისი მსჯელობის საწინააღმდეგო წარწერას უკეთებს: „პაპი ურბანო VIII ლოცავს კასტელის (ინუტილეს)“... გამოდის, რომ ბ. გიორგაძე სურათზე გამოსახულ მუხლმოდრეკილ ფიგურას ერთგან კასტელის გამოსახულებად მიიჩნევს, მეორეგან კი მონაზონ ქრისტიანს გამოსახულებად, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პიროვნებებს არ აიგივებს. ეს გარემოება რამდენადმე უპარავს სიზუსტეს მის მსჯელობას და წიგნში თვალშისაცემ ხარვეზს ქმნის.

9. თუ მონაზონი ქრისტიანე და კასტელი ერთ პიროვნებად არ მივიჩნევთ, სრულიად გაუგებარი იქნება აზრი 391-ე ნახატის ბოლო წარწერისა (იხ. სურათი 2): „და ქრისტიანე მორჩილი ძმის ქრისტეფორეს სულია“.<sup>18</sup>

ეს წარწერა „მონაზონ ქრისტიანეს“ სახელის უკან მდგომი პიროვნების ამოცნობის საშუალებას იძლევა და ამასთან საბოლოოდ ადასტურებს ჩვენი მოსაზრების სისწორეს.

ამდენად, „მონაზონი ქრისტიანე“ ან „და ქრისტიანე“ იგივე დონ ქრისტეფორე დე-კასტელია- ვასარკვევია მხოლოდ ის, თუ რატომ ირქმევს დე კასტელი ქალის სახელს და

რატომ უწოდებს თავის თავს „და ქრისტიანეს“.

ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოქმედე კასტელი ამ სახელს მხოლოდ მაშინ იყენებს, როცა თავის სულიერ ცხოვრებას ხატავს, როდესაც თავის ინტიმზე გვესაუბრება ან მაშინ, როცა მასთან სარწმუნოებრივად დაკავშირებულ პიროვნებებთან ურთიერთობს. იმ ნახატებს ან ჩანაწერებს, რომლებშიც თავის თავს „და ქრისტიანეს“ უწოდებს, დე კასტელი ასე ასათულებს „ილოცეთ მტირალ და ქრისტიანეზე“, „შეყვარებულნი და ქრისტიანე“, „და ქრისტიანე ღმერთთან ლაპარაკობს“, „მღვდელმთავრის ნათქვამი მონაზონ ქრისტიანეზე“, „ქრისტიანეს ლოცვა“, „ქრისტიანე სენაკში“, „წერილი სპარსეთის დედოფალს“, „დღის ქრისტიანეს მოღვაწეობა და სამაგალითო საქციელი ღვთისმოსავ ადამიანთა მიმართ“, „მტირალი და მოქვიონი და ქრისტიანე“ და სხვ.

ეს შესამჩნევი კანონზომიერება გვაფიქრებინებს, რომ ქალის სახელის დარქმევას ამ შემთხვევაში დე კასტელის სარწმუნოებრივი კრელი განაპირობებს და მისი მიზეზი ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში უნდა დაიძებნოს.

ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით მაცხოვარი არის ზეციური სიძე, ზეციური საქმრო ყოველი ჰუმანობის მორწმუნე სულისა: „მაშინ ვესგავსოს სასუფეველი ცათა ათთა ქალწულთა, რომელთა აღიზუნეს სანთელნი თუნდი და განვიდეს მიგებებად სიძის და სძლისა“ (მ, 25—1) „ხოლო იესუ ჰქვია მათ: ნუუკუე ტელეფიფების ძეთა სიძისათა, ვიდრემდე სიძე მათ თანა არს, რაათა ამარხებდეს მათ? ხოლო მოვლენან დღენი, და ოდენი ამოლდეს მათგან სიძე იგი, მაშინ იმარხვიდენ მათ დღეთა შინა (ლ. 5—35, 5—36)

«...Женихом Он (Спаситель) называет Себя Самого как обручающий Себя новый сонм, вместо умершей древней синагоги. Господь есть жених всякой души...»<sup>19</sup>.

ის, ვინც არის ზეციური სიძის მიმღები, ვინც მოზადებულია იმისათვის, რომ ღმერთი ჩადგეს მასში, ქრისტეს მოძღვრების მიხედვით, უფლის სულიერი სარძლოა.

„ვიხარებდეთ და ვიშუჭბდეთ, და ვიხილოთ დიდებამ მისი, რამეთუ მოვიდა ქორწილი კრავისა, ცოლმან მისმან გან-



მზად თავი თვის და მიეცა მას, რათა შე-  
იმოსოს ძოწეული წმიდა და ბრწყინვა-  
ლე, რამეთუ ძოწეული სიმართლენი  
წმიდათანი არიან“. (აპოკ. 19—7)

„...ვაშურებ თქუენ ღმრთისა შურსა,  
რამეთუ მივათხოვენ თქუენ ერთსა მა-  
მაკასა, ქალწულად წმიდად, წარდგინე-  
ბად ქრისტესა“. (2 კორ. 11-2).

ქრისტეს სარძლოდ აღიქმება არა მხოლოდ  
მაცხოვრის მიმღები პიროვნება, არამედ ქა-  
ლაქი იერუსალიმიც, რომელმაც ირწმუნა  
ქრისტეს მოძღვრების ქემშარიტება:

„და იტყოდა ჩემთანა და მრქუა: მოვედ  
და გიჩუენო შენ დედაკაცი იგი, სძალი  
კრავისა და წარმიყუანა მე სულითა  
მთასა მალალსა და დიდსა, და მიჩუენა  
მე ქალაქი დიდი, წმინდა იერუსალიმი  
გარდამო-მავალი ზეცით ღმრთისაგან“.  
(აპოკ. 21—10).

დედაკაცად გაიზრება ეკლესიაც — ღვთის  
ტაძარიც: კლიმენტი ალექსანდრიელი (215 წ.),  
„ეკლესიის მამად“ წოდებული ღვთისმეტყ-  
ველი ქრისტიანულ ეკლესიას აღარებს კე-  
თილშობილ და მრავალშვილიან ქალს, სინა-  
გოვას კი ებრაელ ქალს, რომელსაც უწინ  
მრავალი შვილი ჰყავდა, მაგრამ რომელიც  
თავისი ურწმუნოების გამო შემდეგ უშვი-  
ლო შეიქმნა.<sup>20</sup> ეკლესიას უფლის ერთგულ  
ცოლად წარმოგვიდგენს ივავთა წიგნიც (ივავ-  
31—10).

უძველესი ქრისტიანული მწერლობის მიერ  
სათავე დადებული ტრადიცია ქრისტის მიმ-  
ღების დედაკაცად წარმოდგენისა, შემდეგ  
რელიგიურმა ხელოვნებამ ვაგვრძელა. რო-  
გორც შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, ეს ტრა-  
დიცია განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპის  
ქრისტიანულ ხელოვნებაში დამკვიდრდა.<sup>21</sup>  
იგი არც ქართული იკონოგრაფიისათვის არ-  
ის უცხო. შემოქმედის მონასტრის „ჯვარც-  
მის“ ტიხრული მინანქრის მინიატურაში ჯვარ-  
ცმული მაცხოვრის ერთ მხარეს გამოსახუ-  
ლია დედაკაცი, რომელიც ბარძიმში აგროვებს  
ქრისტეს სისხლს. მეორე მხარეს კი ვხედავთ  
ჯვრისაკენ ზურგშექცეული ქალის ფიგურას.  
შ. ამირანაშვილი საკვებით ეთანხმება ნ. პოკ-  
როვსკის, ა. უფაროვისა და ი. შულცის მო-  
სახრებას და მიიჩნია, რომ დედაკაცი, „რო-  
მელიც ბარძიმში მაცხოვრის სისხლს აგრო-  
ვებს, წარმოადგენს ქრისტიანული ეკლესიის  
განსახიერებას, ხოლო მეორე ფიგურა ზურ-

გით დაყენებული მაცხოვრის მიმართ, განა-  
სახიერებს სინაგოვას“.<sup>22</sup>

ბერძნულ-ლათინურ ძეგლებში ეკლესიის  
ქალად გამოსახვის რამდენიმე ვარიანტი  
გვხვდება. ნ. პოკროვსკის მიერ აღწერილ  
„ჯვარცმის“ ერთ-ერთ კომპოზიციაში ქრის-  
ტიანულ ეკლესიას განსახიერებს ტეტრა-  
მორფზე მჯდომი გვირგვინოსანი ქალი, ხო-  
ლო სინაგოვა, რომელმაც ვერ შეიმეცნა  
წინასწარმეტყველების ქემშარიტება, გამოხა-  
ტულია ვირზე მჯდომი თვალდახუჭული ქა-  
ლის სახით. „ჯვარცმის“ სხვა მინიატურაში  
ქრისტიანული ეკლესია გამოსახულია მაც-  
ხოვრის სისხლის ბარძიმში შემგროვებელი  
ქალის სახით, რომელსაც ანგელოზი ეხმარე-  
ბა, ხოლო სინაგოვა თვალდახუჭული ქალის  
სახით, რომელსაც ანგელოზი განაშორებს  
ჯვარცმული მაცხოვრისაგან. მოგვიანებით  
ბერძნულსა და რუსულ იკონოგრაფიულ ძეგ-  
ლებში ქრისტიანული ეკლესიის განსახიე-  
რებელი ქალი შეიცვალა ანგელოზის გამო-  
სახულებით, ხოლო სინაგოვის გამოხატვე-  
ლი ქალის ფიგურა საერთოდ ამოვარდა კომ-  
პოზიციიდან.<sup>23</sup>

როგორც ვხედავთ, ქრისტეს მიმღების ქა-  
ლად განსახიერების ტრადიცია საკმაოდ დამ-  
კვიდრებულია ქრისტიანულ სამყაროში და  
ჩვენი აზრით, დონ ქრისტიფორე დე კასტე-  
ლი სწორედ ამ ტრადიციას ეყრდნობა, რო-  
დესაც „და ქრისტინეს“ ირქმევს.

„და ქრისტინე“ — კასტელი მაცხოვარს  
თავის სულიერ საქმროს უწოდებს: „...ყვე-  
ლა უნდა ევედროს ჩვენი სულის საქმროს,  
იესო ქრისტეს...“ (584-ე ჩანაწერი „და ქრის-  
ტინე ღმერთთან ლაპარაკობს“); „...იცრემლე-  
ბა, კვნესის, ოხრავს მოუთმენელი და ქრის-  
ტინე, მოუსიენარი ვახდა, რადგან თავის სუ-  
ლიერ საქმროს მოცილებულია... მაშინ ვარ  
აცრემლებული, როცა გაქელოლ მიწაზე ვმოგ-  
ზაურობ და ოხვრით ვდნები ღვთის სიყვარ-  
ულში...“ (584-ე ჩანაწერი).

583-ე ჩანაწერში, რომელსაც „შეყვარებუ-  
ლი და ქრისტინე“ ეწოდება, ვკითხულობთ:  
„...ფიქრობ და ვაძობ, რომ მოციქულთან  
ერთად ღვთის სული მიდგას...“ დე კასტელი  
აქ თავის თავს წარმოგვიდგენს მოციქულად,  
რომელშიც ღმერთი ჩადგა.

კასტელის ერთ-ერთ ნახატზე (322) გა-  
მოსახულია მაცხოვარი და მის წინაშე მუხლ-  
მოდრეკილი მოციქული. ნახატს ეწოდება:



„ქრისტეს მოწოდება უფლის სამსახურისად-  
მი“. მასზე რამდენიმე წარწერაა. მათ შორის:  
1) „მოვედით, შემომიდევთ მე, და გვყვე  
თქვენ მესათხვეველ კაცთა.“<sup>24</sup> წმ. პავლე“; 2)  
„საცოლეს ვბატყებ“. სიტყვებში, რომ-  
ლითაც აქ უფალი მოციქულებს მიმართავს,  
იკეთება — კასტელის წარმოდგენა მოცი-  
ქულებზე — ისინი მას ქრისტეს სულიერ  
სარძლოდ მიაჩნია და ამ წარმოდგენას უფ-  
ლისა და მისი მოციქულების ურთიერთმი-  
მართებაზე მთლიანად ქრისტიანული მსოფლ-  
ვაგება განსაზღვრავს.

რადგანაც კასტელი თავის თავს უწოდებს  
მოციქულს, რომელშიც ღმერთი ჩადგა, აღა-  
რადგომი ეწინააღმდეგება იმ მოსაზრებას, რომ  
მაკობეარის მას თავის სულიერ საქმროდ მი-  
აჩნია, და არსებობის აზრს ზეციურ საქმროს-  
თან სულიერ ქორწინებაში ხედავს.

თავის „სარძლოობას“ დე კასტელი ქალის  
სახელით განასახიერებს. „მონაზონი ქრის-  
ტინე“ დე კასტელის სულის, მისი „სარძლო-  
ობის“ გამოხატუველი სიმბოლოა. ეს ალეგო-  
რია იმაზე მიგვანიშნებს, რომ დე კასტელის  
სულის სატრფო და მეუღლე ქრისტეა.

ამ სახელით დე კასტელი მხოლოდ თავის  
„სარძლოობას“ რომ გამოხატავს, ამაში „ქრის-  
ტეფორეს“ და „ქრისტინა“/„ქრისტინეს“  
ეტიმოლოგიურ-სემანტიკური შედარებაც  
გვარწმუნებს. ეტიმოლოგიურად ეს ორი სა-  
კუთარი სახელი მსგავსია: ორივესათვის ამო-  
სავალია ფუძე — „Christ“:

„ქრისტეფორე“ < ბერძ. christophoros <  
Christ-os+phero — „ქრისტეს მტარებელი“;  
„ქრისტინა“/„ქრისტინე“ < Christiana < ლათ.  
Christianus < ბერძ. Christ-i-an-os, „ქრისტიან-  
ნი“, „ქრისტეს კუთვნილი“.<sup>25</sup>

საერთო ეტიმოლოგიის მქონე ეს ორი სა-  
კუთარი სახელი სემანტიკურადაც თითქმის  
იდენტურია. „ქრისტინე“ შინაარსობრივად  
ისეთს არაფერს გულისხმობს, რაც „ქრისტე-  
ფორეს“ სემანტიკაში არ დევს. ერთიცა და  
მეორეც ფაქტიურად „ქრისტეს მიმდევარს“,  
„ქრისტეს მსახურს“ ნიშნავს. სხვაობა მხო-  
ლოდ იმაშია, რომ ერთი ქალის სახელია,  
მეორე კი მამაკაცის.

ამდენად, ქალის სახელის „ქრისტინეს“ მე-  
შეობით კასტელი თავის „სარძლოობას“ გამო-  
ხატავს და ამით ერთგვარად აგრძელებს მაკ-  
ობეარის მიმღების ქალად განსახიერების ძველ  
ქრისტიანულ ტრადიციას.

1 ბ. გიორგაძე ბერძნული წარმოშობის საეკლესიო  
სახელის „ქრისტინეს“ პარალელურად ხშირად იყე-  
ნებს ამ სახელის მეორე ფორმას „ქრისტინა“. ჩვენ  
„ქრისტინეს“ ვინივებთ უპირატესობას, რადგან ის მიგ-  
ვანიცა ქართულ ენაში დამკვიდრებულ ფორმას.

2 ბერძნული წარმოშობის საკუთარ სახელს „Chris-  
tophoros“ ქართულ ენაში შეესატყვისება „ქრისტეფო-  
რე“. ამიტომაც აქაც და შემდგომც ვასწორებთ გიორ-  
გაძისეულ თარგმანში სმარებულ ფორმას „ქრისტი-  
ფორე“.

3 ღონ ქრისტეფორე დე კასტელი. ცნობები და  
ალბომი საქართველოს შესახებ, თბ., 1977, გვ. 7.

4 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 23.

5 ბ. თამარაშვილი. ისტორია კათოლიკობისა ქარ-  
თელთა შორის XIII საუკუნედან ვიდრე XX საუ-  
კუნემდე, თფილისი 1902, გვ. 156.

6 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, ბ. გიორგაძის კო-  
მენტარი, გვ. 161.

7 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 59.

8 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 64.

9 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 66.

10 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, ბ. გიორგაძის  
კომენტარი, გვ. 191.

11 აღმოსავლეთის ქვეყანას“ დე კასტელი ხშირად  
უწოდებს საქართველოს. „აღმოსავლელებს“ კი ქარ-  
თელებს. იხ. ბ. გიორგაძის კომენტარი, გვ. 68.

12 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, „წერილი სპარ-  
სეთის ელდოფოსს“, გვ. 191.

13 ბ. თამარაშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 214—215

14 „მჭკ“ კაცისი (ბ. გიორგაძის თარგმანში „ადაღი-  
ანის შვილი“) მაცხოვრის ერთ-ერთი სახელია. იხ.  
ბ. 8—20, მ. 9—6, მ. 10—23 და სხვ.

15 დე კასტელი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 58.

16 ბ. თამარაშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 163.

17 ბ. გიორგაძე. დე კასტელის ალბომის შესავალი  
წერილი, გვ. 16.

18 ბ. გიორგაძე 391-ე წახატის ბოლო წარწერას ასე  
თარგმნის: „და ქრისტინე მორჩილი ძმის კრისტოფოროს  
არსება“. ორიგენალის „anima“-ს ქართულში „სუ-  
ლი“ უფრო შეესატყვისება, ვიდრე „არსება“. ამიტომ  
მიზანშეწონილ მივიჩნევთ თარგმანის გასწორებას.

19 П. Гильтебрандт. Справочный и объясни-  
тельный словарь К Новому Завету. Пб. 1882.

20 Н. Покровский. Евангелие в памятниках  
иконографии преимущественно в византийских и  
русских. СПб., 1892, стр. 363—364.

21 შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტო-  
რია. თბ., 1971, გვ. 315

22 შ. ამირანაშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 315

23 ბ. პოკროსკი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 364.

24 (მათე 4-19). ბ. გიორგაძე სახარების ამ ციკტაის  
თავისუფალ თარგმანს გთავაზობს. ჩვენ მიზანშეწო-  
ნილად მივიჩნევთ ტექსტის უცვლელად დარჩეობას.

25 А. И. Рыбакин. Словарь английских лич-  
ных имен. М., 1973.



# ქართული ვოკალური ციკლების ზოგიერთი თავისებურება

ინესა ზარამიძე

ქართულ მუსიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ ვოკალურ ციკლებს, რომელთა შემოქმედებით კომპოზიტორთა შემოქმედებაში შემოდის ხალხური ლექსის მაღალი ნიმუშები, კლასიკოსებისა და თანამედროვე ავტორების პოეტური სტრიქონები.

ვოკალური ციკლების ავტორებს განსაკუთრებით იზიდავთ ვაჟას პოეზია, რომლის ლირიკული შედეგები მუსიკასთან სიახლოვეს ამჟღავნებენ. მხედველობაში მაქვს ვაჟას ლექსების მელოდიურობა, გამოხატულებას რომ პოულობს რიტმებისა და ინტონაციების შეფარულ თამაშში, უფაქიზესი „მოდულაციური სვლების“ ნაკადში. შემთხვევითი როდია, რომ თვით ვაჟა-ფშაველამ ბევრ თავის ლექსს „სიმღერა“ უწოდა, რომელთა შესახებ გრ. კვინაძე წერდა: „ვაჟას სიმღერა სულიერი მოძრაობის მეტყველებითი ფორმაა და მას თითქოს აღარც კი გააჩნია სხვა ფუნქცია გარდა ამ სულიერი მოძრაობის შესატყვისი გადმოშლისა“.

ვაჟას „სიმღერები“ სათავეს იღებენ ფშაველთა ლექსობის უძველესი ტრადიციიდან, რომელშიც ურთიერთს ერწყმოდნენ, სინთეზირდებოდნენ პოეტური და ვოკალური საწყისები. ვაჟასეული ლექსის კავშირი ხალხურ სასიმღერო ჟანრთან ვლინდება კონკრეტულ სტრუქტურულ თავისებურებებშიც. აქი თვით პოეტი ამბობდა: „...ხალხური, ფშაური, ხევსურული ლექსები ბევრი ვიცოდი, ეს კილო მიყვარდა, ჩემი გულში განსაკუთრებული კუთხე ეჭირა“.

ვაჟას ლირიკის მელოდიურობამ გადაწყვეტი როლი ითამაშა ო. თაქთაქიშვილის ციკლის „შვიდი რომანსი ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე“ ინტონაციური წყობის ფორმირებაში. სწორედ ლექსებიდან ამოზარდა მან ის განზოგადებული ინტონაცია, რომელიც პოეტუ-

რი პირველწყაროს ძირითად იდეას გამოხატავს და ახდენს ვაჟასეული მელოდიკის კონცენტრაციას. კომპოზიტორმა ქართული ლექსის შინაარსის თანმიმდევრულ გადმოცემაზე, პოეტური პირველწყაროს პროცესუალური გაშლის პრინციპზე და განზოგადების შეთოდს მიმართა. მან ყურადღება გაამახვილა ლექსის მელოდიურ თვისებებზე, რომელთა საფუძველზე ჩამოაყალიბა მღერადი ინტონაციებისგან შემდგარი ვოკალური თემატიკაში, სადაც ლექსის „ინტონაციური იდეა“ ზოგადდება (ვ. ვასინა-გროსმანის ტერმინი).

ო. თაქთაქიშვილის ციკლში თავმოყრილია სხვადასხვა ჟანრისა და ხასიათის ნაწარმოებები, რომლებსაც აერთიანებთ ერთი ინტონაციური ბირთვი, მდორედ რომ მოძრაობს კილოს მყარი ბეგრიდან ტერციის ფარგლებში.

ამ ინტონაციით იწყება ციკლის მთელი რიგი რომანსების მელოდია: ეს განზოგადებული „იანანისეული“ ტიპის ინტონაცია, რომელიც თავისი მღერადობით, ჰარმონიული და რიტმული ბუნებით ხალხურ ინტონაციასთან ასოცირდება. სწორედ იგი ანზოგადებს ვაჟას ლექსების „ინტონაციურ იდეას“ და ავლენს მის მელოდიურ გამოხსახველობას. განზოგადების ეს პრინციპი ო. თაქთაქიშვილის ციკლის რიტმულ სფეროზეც ვრცელდება. ლექსთა რიტმული ბუნებიდან კომპოზიტორი ირჩევს ყველაზე ტიპიურ რიტმულ სტრუქტურასა და მასზე დაყრდნობით აგებს მელოდიურ სახეს. რიტმული განზოგადების ეს პრინციპი მუსიკისმცოდნეობაში ცნობილია „რიტმული იდეის“ სახელით. სწორედ იგი განსაზღვრავს მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთობის დონეს, ამ ურთიერთობის შედეგანაც, განსაზღვრავს თემატური მასალის სახესა და ხასიათს, მისი განვითარების დინა-



მიკასაც. თვალსაჩინოებისათვის მომყავს მუსიკალურ-სიტყვიერი რიტმების სქემა ო. თავ-თაქიშვილის რომანსის „გაზაფხულს ია ამოდის“ პირველი სტროფიდან.

აქედან ჩანს, რომ ამ რომანსის საყრდენს წარმოადგენს ლექსის (კერძოდ, პირველი სტრიქონის კონსტანტური რიტმული სტრუქტურა. განმეორებითი გატარებისას მასში ვარიირებას განიცდიან საყრდენი რიტმული მარცვლები, რაც ხელს უწყობს მელოდიის საწყის განვითარებას.

გა - ზაუ - ხუღს ...ა - ა - ძი - დის,

3/2  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$  |  $\underline{\underline{o}}$  |

სოკულ - ში ო - რუ - მი ყუ - რი - ხო,

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$  |

ე ხუ - ში გუ - ლი ტი - ა - ლი

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$  |

ო - ხეუ და ო - ხეუ სტა - რი - ხო

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{o}}$  |

სულ სხვა პრინციპებით ხელმძღვანელობს ა. მაკავარიანი თავის ვოკალურ ციკლში „ხუთი სიმღერა ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე“. (ეს ციკლი ცნობილია „ხუთი მონოლოგის“ სახელწოდებითაც). ეს გახლავთ დეტალიზაციის პრინციპი, სათავეს რომ იღებს ვაჟას პოეზიის თავისებური ვაგებიდან. კომპოზიტორი ყურადღებას ამახვილებს ფშავერ სამეტყველო ინტონაციაზე და ცდილობს მასთან დაამყაროს მაქსიმალური სიახლოვე, რაც წარმოქმნის ალ. მაკავარიანის მელოდიკის დეკლამაციურ სტილს. ამის გამო მელოდიკა უფრო კომპაქტური, უფრო შეკრული და „წახსნავიანი“ ხდება. მასში ჭარბობს ფართო ნახტომები, დისონირებული ინტერვალები (ნონა, სექტიმა, გადიდებული და შემცირებული

კვინტა), კონტრასტულად რომ ერწყმიან ინტონაციების მდორე „მბრუნავ“ თუ დაღმავალ მოძრაობას. ეს დეკლამაციური ინტონაციები ჟღერენ ერთი ფრაზიდან მეორეზე გადასვლის დროს, კულმინაციის მისაღვამებთან. სტრუქტურული დაწვევება და ცვალებადი ზონის ამ ინტონაციებს აახლოებს ყოფით მეტყველებასთან, ხოლო მყარი ბგერების ხშირი გამოყოფა და მელოდიის ერთ ადგილზე „ტრიალი“ — ავლენს ფშაური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი არქაულობის სიმპტომებს.

კომპოზიტორი ასახავს რა პოეტური მეტყველების ჟღერას, ზედმიწევნით ზუსტად მისდევს ლექსის მეტრიკას. რვატერფიანი სტრიქონის (3+5 ან 5+3) სხვადასხვა მასშტაბის სეგმენტები, უმეტეს შემთხვევაში, გამოიყოფიან ცვალებადი ზომის (მაგალითი ა) ან რიტმული დაპირისპირების კონტრასტით მიღებული ცეზურის მეშვეობით (მაგალითი ბ).

რიტმის ფორმირებაში ხშირად იგრძნობა ფშაური დიალექტის აქცენტუაციის ზეგავლენა. აქ ვლინდება მთის დიალექტების ერთი დამახასიათებელი თავისებურება: სამმარცვლიან სიტყვებში, ნაცვლად ნორმატიული მესამისა, მახვილი გადატანილია ბოლოდან მეორე მარცვალზე. მაშასადამე, მთის დიალექტებში სამმარცვლიანი სიტყვების დაქტილურ წარმონაქმნებში მახვილი მოდის მეორე ნაწილზე.

კომპოზიტორი, რომელიც მთელ ციკლს ფშაველთა სამეტყველო ინტონაციებზე აგებს, დაქტილურ ტერფებში ხშირად მიმართავს მახვილების გადაადგილებას, რითაც

ა) მე ჩინ - გუნს ა - ლან ვა - ლე - ლებ

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$  |

ბ) ხეუ - ხედ მი - დი - ან ნის - ლე - ჰი

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{d}}$  |

პრიორიტეტს აძლევს ცოცხალ, ეღერად მეტყველებას.

ასე გამოხატავს კომპოზიტორი ვაჟას ლექსის დამახასიათებელ თავისებურებებს, მის

ა - წა - დას - და - და სვე - დილ - სა ,

ო - დილ - დას - დას - ცხვეს - ტა - ნა - ა

რიტმსა და ფშური კილოკავის სულს. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს რიტმის წამყვან როლს, რაც განსაზღვრავს კიდევ ციკლის მეტრულ წყობას.

ამრიგად, ჩვენს წინაშეა ვიყას პოეზიის ორგვარი აღქმა, შიის ასახვის ორი პრინციპი — განზოგადებისა და დეტალიზაციისა.

პირველი პრინციპი, რომელსაც ო. თაქთაქიშვილი მიმართავს, დაკავშირებულია ლექსის მელოდიკის, მისი სასილერო განწყობის გამძაფრებულ აღქმასთან. ხოლო მეორე პრინციპი, გამოყენებული ალ. მაჭავარიანის მიერ, მიზნად ისახავს სამეტყველო ინტონაციათა მსახვას და განაპირობებს დეტალიზაციური ინტონირების წარმოქმნას.

ქართულ ვოკალურ ციკლებში წარმოჩენილია კიდევ ერთი ინტონაციური სფერო, რომელიც სათავეს იღებს გალაკტიონის ტაბიძის ლირიკის ფსიქოლოგიზმიდან და გამოხატულებას პოეტიკობს ო. თაქთაქიშვილის ციკლში „ხუთი მონოლოგი გ. ტაბიძის სიტყვებზე“. ამ ციკლს საფუძვლად დაედო შემდეგი ლექსები: „მთაწმინდის მთვარე“, „სილაყვარდე, ანუ ვარდი სილაში“, „ქალაქში, მტვერში, წაიქცა ბავშვი“, „დღემილი“. პირველ ორს ცენტრალური ადგილი უკავია ვოკალურ ციკლში.

ამ ციკლის თემატიკის ძირითად საყრდენად იქცა გ. ტაბიძის ლექსებისათვის და მახასიათებელი მელოდიურობა და სახეთა დინამიზმი, სწორედ ამ თვისებებმა წარმოქმნეს ტექსტისადმი ორი მიდგომის თანაარსებობა — განზოგადებისა და დეტალიზაციის პრინციპების შერწყმა.

გ. ტაბიძის ლექსების „პლასტიკური კონტური“ გაუღენთილია ფაქიზი არტიზმიით და იმპრესიონისტული ფერადოვნებით, რაც მუსიკალური ბგერებითა და საღებავებით ავსებს მის პოეტურ სტრიქონებს.

პოეტური ხერხები, სტილისტურ-რიტორიკული ფიგურები, ტემპისა და რიტმის თა-

ვისებური ვარიაციები, სიმბოლურად გამოხატული ფერთა და ბგერათა პარმონია მუსიკის საუფლოდ აქცევს გალაკტიონის განსაცვიფრებელ პოეტურ სამყაროს. მელოდიურობა აღიქმება როგორც გ. ტაბიძის ლექსის განუყოფელი ნაწილი, როგორც მისი არსი. დიდი პოეტისადმი მიძღვნილ ნარკვევში თ. შილაძე წერს: „გ. ტაბიძის ლექსის მუსიკალურ ელერას ჩვენ აღვიქვამთ არა როგორც მშვენიერ ჰანგს, არამედ როგორც პოეტურ სახის შემადგენელ ნაწილს, რომელიც შიგნიდან ანათებს მას!“

მელოდიურობა, როგორც პოეტური სახის არსი, თავისებურად გარდაქმნის პოეტურ სამყაროს და ანიჭებს მას სრულიად განსხვავებულ დახვეწილობასა და ექსპრესიას. ეს თვისებები საფუძვლად დაედო ო. თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლის მუსიკალურ სახეებს და მათ ინტონაციურ სფეროს. მათი შემოქმედებით იზრდება კოლორისტული გამომსახველობის როლი, რაც მიღწეულია გადიდებული და შემცირებული კილოს თავისებური ელერადობით, ქრომატიზმების ექსპრესიული გამომსახველობით, რასაც მოწმობენ ვოკალური მონოლოგები „მე და ღამე“, „მთაწმინდის მთვარე“, „დღემილი“, სადაც აღნიშნული ელემენტების საშუალებით ცოცხლდება ფერადოვანი ატმოსფერო.

„ხუთი მონოლოგის“ თემატიკის ფორმირებაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება გ. ტაბიძის პოეზიის დინამიზმს. როგორც გ. ტაბიძის ლირიკისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ გამოკვლევაში ვკითხულობთ: „...მთავარია სასახეთა მოძრაობა და მათი დინამიკა, რასაც ქმნის მხატვრულ ეპითეტთა სიუხვე და სიტყვიერი ნახატის სხვა საშუალებები“ (მ. კეკელიძე).

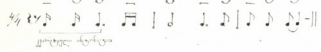
ეს თვისებები, რომლებიც განაპირობებენ „ამაღლებული მოძრაობისა“ და „არათანაბარი დინამიკის“ შექმნას, გავლენას ახდენს როგორც ვოკალური მონოლოგების სტრუქტურაზე და განვითარების ხერხზე, ისე მისი ინტონაციური ფონდის ფორმირებაზეც. პოეტური სახის გაცოცხლებისას კომპოზიტორი უარს ამბობს სამეტყველო ინტონაციის პირდაპირ გადმოღებაზე და ვოკალურ თემატიკის აგებს იმ ამოსავალ ინტონაციაზე, რომელიც ლექსის ძირითად იდეას განაზოგადებს. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი „ინტონაციური ატაკების“ ხერხს იყენებს.



ამ მეთოდის მეშვეობით მუსიკალურ ინტონაციაში კონცენტრირებულია პოეტური პირველწყაროს ძირითადი აზრობრივი ჰუმეოციური საწყისები.

მაგალითად, მონოლოგში „დედაო ღვთისავ“ (ლექსი „სილაყვარდე ანუ ვარდი სილაში“) თემის საფუძველია მოწოდების ინტონაცია, რომელშიც მოქცეულია მთელი მონოლოგის დინამიკა, რაც გამოიხატება მოკლე და გრძელი რიტმული გრძლიობების დაპირისპირებით. მეტრული აქცენტი გადატანილია ტაქტის შედარებით ძლიერ დროზე — დაქტილური ტერფის მესამე მარცვალზე, რასაც ლექსის რიტმულ სტრუქტურაში თავიდანვე შეაქვს დისონანსი.

ღე-ღა-თ ღვთა-სავ, მზე-თ მა-ნი-ამ.



მოწოდების აღმავალი ინტონაციის მეშვეობით ყალიბდება მელოდიური ნახატი, რომელიც წამყვან რგოლად იქცევა მონოლოგის მუსიკალურ ქსოვილში. აღნიშნული რიტმი-ინტონაცია განვითარების პროცესში გარდაიქმნება მუსიკალური ქსოვილის დინამიზაციის ერთ-ერთ საშუალებად. ლექსის დინამიკის, მისი ფაქიზი ძლიერადიური გადასვლის კვალდაკვალ ძლიერდება დეკლამაციის ელემენტები. შესაბამისად ამისა იზრდება განზოგადებული სამეტყველო ინტონაციების, გადიდებული და შემცირებული ინტერვალების როლიც.

განზოგადებული სამეტყველო ინტონაციების გააქტიურება სასიმღერო ინტონაციის უარყოფას როდი მოასწავებს. სასიმღერო ინტონაცია, რაც ო. თაქთაქიშვილის მელოდიური აზროვნების საფუძველია, თავიდან ბოლომდე სადევს მთელ ციკლს. იგი ვლინდება ხალხურთან დაახლოებულ მელოდიურ საქცევებში, დამახასიათებელ კადანსირებაში — მელოდიის დამამთავრებელი მდორე სელით მესამე საფეხურიდან პირველისაკენ, ან VII VI I, სათავეს რომ იღებენ ქართული ხალხური შემოქმედებდან.

ზემოთ აღწერილ სხვადასხვა ტიპის ინტონაციათა შერწყმის პრინციპს კომპოზიტორი იყენებს როგორც ერთ-ერთ დამახასიათებელ ხერხს, მათი შეჯამება-შეპირისპირებით ეფექტურად გამოყოფს სახეთა კონტრასტულ სწყისებს (მაგალითად, მონოლოგი „ქალაქმეტვერში დაეცა ბავშვი“), რომელთა გამოვლენით აღწევს „ინტონაციური იდეის“ თანამიმდევრულ განვითარებას და მუსიკალური ქსოვილის დინამიზმს. ტემპისა და რიტმის ცვალებადობა აძლიერებს მეტყველების დინამიკას და გამოხატავს ტექსტის ემოციური დაძაბულობის დონეს, რაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს კომპოზიტორის ჰოზიციას პოეტური სახეების მიმართ. მოცემულ შემთხვევაში მასალის დინამიკური განვითარება სახეთა ფსიქოლოგიური წიაღსვლების გამოვლინებას ემსახურება.

ქართულ ვოკალურ ციკლებში შეაღწია ხალხურმა პოეზიამაც, სულიერი ცხოვრების ეს უძველესი შრე ასახავს ერის ფსიქოლოგიას, ხასიათს, ყოფას, ტემპერამენტს, ხალხურ სიბრძნეს, ამიტომაც მასთან ზიარებამ, მისმა მოხმობამ უანრი ახალი ფერებით, ახალი ემოციებით გაამდიდრა.

ს. ნასიძის ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ ჩვენი ხალხის პოეტურ გენიასთან მიახლოების შესანიშნავი მაგალითია.

ციკლის თემატიკა ავლენს ყოფივრების არსს, კეთილისა და ბოროტის ჭიდილს, კაცთა ცხოვრების სწრაფწარმოქმნას, დედამიწაზე სიცოცხლის მარადიულობას. გლობალური მასშტაბის ფილოსოფიურ თემატიკას ავტორი გადმოგვცემს მსხვილი შტრიხებით — აღწევს ფაქტურის გამჭოლ დინამიზაციას და მიმართავს ხან ექსპრესიულ რაჩიტატივს, ხან კი თავისუფლად განვითარებულ დეკლამაციას. თემატური მასალა კონცენტრირებულია ტევად, ხატოვან ფრაზებში, რომლებიც გვევლინებიან ყოველი ნომრის ეპიგრაფად, შემდეგ ეს ფრაზები ვითარდებიან არა თავისი შინაგანი რესურსების ხარჯზე, არამედ სეკვენციური ან ოსტინატური დინამიზაციის გზით.

ამ ფრაზების ინტონაციური შემადგენლობა განპირობებულია პოეტური ტექსტით, მისი აზრობრივი შინაარსით. პოეტური ტექსტი ძირითადად გადმოცემულია მიმართვის მოწოდების ფორმით: „აჲა, მოიცა მიწათ, ჯერ მე არ ჩაგებარები“, „გამხიარულით, სწორებო“; „რას ფიქრობ, ნისლ, ტილოო?“..

მრავალფეროვანია ამ „მოწოდებათა“ რიტმი-ინტონაციური საფუძველი. აქ ეხედებით მყარი ბეგრების გამღერებას სინკოპირებული



გაგრძელებით, რაც ყოყინის ეფექტს ქმნის, აღმავალ კვარტულ ინტონაციას მაღალ ბგერაზე მეტრორიტმული მახვილით, დაღმავალ კვარტულ ინტონაციას დაბალი ბგერის გაგრძელებით.

ფართოდ არის გამოყენებული ერთ ტონზე სკანდირებული ინტონაცია, რაც ციკლში სხვადასხვაგვარ ფუნქციას ასრულებს, და გამოიყენება ხან როგორც პოეტური სიტყვის გამოყოფის საშუალება, ხან როგორც მეტრორიტმის გართულებისა და მუსიკალური ქსოვილის დინამიზაციის ხერხი, ხან როგორც ენართული ორიენტირი, ანუ სკანდირების შეშვეობით ხაზგასმულია ტოკატურობა.

70-იან წლებში ხალხური პოეზიისადმი ინტერესი ფართოდ მისშტაბს იძენს. ამას მოწმობენ ლ. შავერხაშვილის, გ. ჩლაიძის, რ. ჩიტაშვილის, ვ. ჭულუხაძის, მ. მერაბიშვილისა და სხვათა ვოკალური ციკლები.

ხალხური სახეების მუსიკალური განსხეულება მოითხოვს მრავალი რთული საკითხის გადაჭრას. ამათგან ურთულესია მრავალსაუკუნოვანი ხალხური სახეების გადმოცემა თანამედროვე მუსიკალური ენით, ხალხური პოეზიის იდეური ჩანაფიქრისა და ემოციური ნაკადის გამოსაყვანილებელი ხერხების ძიება და ა. შ. ამ ამოცანების გადაჭრა დამოკიდებულია კომპოზიტორის პოზიციასზე, პოეტური ფოლკლორის თუ რომელ წახნაგს აძლევს იგი უპირატესობას — ლექსის „მღერადობას“, სტრუქტურის თავისებურებას თუ ხალხური იდეის ახლებურ გაგება-გააზრებას. ამის მიხედვით ყალიბდება ინტონაციის სხვადასხვა ტიპი.

პირველი ტიპის, ანუ მღერადი მელოდიური ინტონაცია მიიღება სასიმღერო ფოლკლორის თავისებურებების განზოგადების გზით და გადმოცეცემს ლირიკულ სახეებს. ვოკალურ ციკლებში აღინიშნება ამ ტიპის ინტონაციის სტილიზაციის ტენდენცია, რაც მიღწეულია დისონირებულ თანხლების საშუალებით. მელოდია და დისონანსური ფონი ქმნიან ორ მკვლევარ სივრცეს — ორ საპირისპირო პოლუსს, რომლებიც ურთიერთმიზიდულობასაც ამქადავენებენ და ამავე დროს, კონტრასტის საშუალებას ავლენენ. სტილიზაცია ვლინდება სტრუქტურის თავისებურებებშიც — სტრუქტურულ ღერძზე ასხმული მცირე მელოდიური ნაგებობანი თითქმის ამსხვრევენ მელოდიურ ნა-

ხატს და ქმნიან ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილებას. აქ, საერთო, ზოგადი ყალიბების სხვადასხვა ნიუანსისაგან მელოდიური ფრაგმენტების ჯამიდან.

სტილიზებული მხატვრული სახეები სხვადასხვაგვარად უკავშირდებიან ხალხურ-სასიმღერო საფუძველს. ერთ შემთხვევაში მოცემულია მკვლევარი ინტონაციური კონტაქტი ხალხური სიმღერის პირველსახესთან, ამის მაგალითია ვ. ჭულუხაძის „ა, ის ღრუბელი მიყვარან...“, რომელშიც სასიმღერო სახე უშუალოდ უკავშირდება თუშური ხალხური სიმღერის ინტონაციურ წყობას.

სხვა შემთხვევაში თემატიკში ყალიბდება ხალხური სასიმღერო ინტონაციების განზოგადების საფუძველზე. ამას იწმობს გ. ჩლაიძის ციკლი — „სიყვარულის საგალობლები“, სადაც გამოყენებულია ლირიკულ-სატრფიალო ხალხური სიმღერების ტექსტები, რაც განაპირობებს ლირიკული განწყობილებების სიჭარბეს. კომპოზიტორს არ იზიდავს უკვე ჩამოყალიბებული ინტონაციური წყობა, რომელსაც იგი აღიქვამს თავისი პოზიციიდან.

აქ არა გვაქვს პირდაპირი ინტონაციური კავშირი ფოლკლორულ პირველწყაროსთან, მაგრამ თავისი სულისკვეთებით გ. ჩლაიძის ციკლი უახლოვდება ხალხური სიმღერების სამყაროს.

ვოკალურ ციკლებში წარმმართველი მნიშვნელობა ენიჭება სასიმღერო ტიპის ბირთვი-ინტონაციას, რომელიც ქმნის მელოდიკის განწყობას და აყალიბებს ლირიკულ თემატიკას, ეს ინტონაციური ბირთვი, რომელიც აღმავალი სექუნდური და დაღმავალი ტერციული მოძრაობის შეფარდებას ეფუძნება, მდგრად მოძრაობს და თანდათან ბგერებით ივსება, რაც მელოდიკას სინატიფეს ანიჭებს და ამდიდრებს მის კოლორისტულ ბუნებას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მკვეთრი ნახევარტონური ძვრები, რომლებიც წარმოქმნიან თითქოს ფოკუსს აცდენილი ქლერადობის ეფექტს, აგრეთვე — სხვადასხვა სიმძლავრე შეპირისპირებულ ფრაზათა ჯაჭვს.

ქართულ ვოკალურ ციკლებში ჩამოყალიბდა კიდევ ერთი ინტონაციური სფერო, დაკავშირებული იმ ფოლკლორულ სახებთან, რომელთა ინტონაცია ერთდროულად შეიცავს როგორც სამეტყველო, ისე მუსიკალურ საწყისს. ამ სახეებს ეკუთვნის როგორც ტირილის ისე სკერცოზული ტიპის ინტონაციები,

# ირაკლი ოქროპირიძე

გიორგი  
მასხარაშვილი

რომლებიც მთლიანად ეფუძნებიან სიტყვიერ ტექსტის რიტმს. ამის მაგალითებია ლ. შავერზაშვილის „გადმოხტი, ძმაო“ ვოკალური ციკლიდან „მთების სიმღერები“ და „ტირინ თუშის ქალები“ — რ. ჩიტაშვილის ვოკალური ციკლიდან „კაფეები“.

მეტყველების დინამიკა რომ გავლენას ახდენს მუსიკალური ქსოვილის ფორმირებაზე, ვლინდება სკერცოზული ხასიათის მინიატურებშიც, სადაც სიტყვის წამყვანი მნიშვნელობა ხაზგასმულია დინამიკული რეჩიტატივის დომინირებით. ასეთია, მაგალითად, „ჩარი-რამა“, „ჭიანურზე დაუკარი“ ვ. ჩლაიძის ვოკალური ციკლიდან „სიყვარულის საგალობლები“, „ბერიკაცი ვიყავი“, „უფლისციხიდან წამოველ“ — რ. ჩიტაშვილის „კაფეებიდან“. ამ ნაწარმოებებში ხაზგასმულია სიტყვის წამყვანი მნიშვნელობა, რაც მიღწეულია რიტმულად ერთგვაროვანი „მარცვალ-ნოტის“ პრინციპით.

მონორიტმული აგებულება კომპენსირებულია ფრაზათა მონაცვლეობის დინამიკით.

პოეტურ ტექსტებზე ყურადღების გამახვილება ვოკალური ციკლების ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი ხდება და თემატონსტრუირების ბევრ თავისებულებას წარმოქმნის. ამას მოწმობენ ნ. ვაბუნიას „სტანსები“, მ. ოძელის „ი. ჭავჭავაძის ოთხი ლექსი“, ვ. აზარაშვილის „ვოკალური ციკლი შ. ნიშნაძის ლექსებზე“, მ. ცერცვაძის „ვოკალური ციკლი მ. მაჭავარიანის ლექსებზე“ და ა. შ.,

მეტყველების ცვალებადობა, მერყეობა, ზუსტ სანოტო ფიქსაციას არ ემორჩილება. იგი კი არ ფიქსირდება, არამედ „გამოიხატება“ სხვადასხვაგვარი საშუალებებით, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ „მერყეობის კომპლექსი“. იგი ვოკალურ ციკლებში განაპირობებს ინსტრუმენტული კანტილენის წარმოქმნას.

ქართული ვოკალური ციკლების აქ მოყვანილი ნიმუშები საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ამ ჟანრის ნაწარმოებთა ორი ჯგუფი.

პირველ ჯგუფში ერთიანდებიან 50—60-იან წლებში შექმნილი — ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის, ს. ნასიძის ვოკალური ციკლები, რომლებმაც ქართულ მუსიკაში საფუძველი ჩაუყარეს ამ ჟანრის ტრადიციებს.

მეორე ჯგუფში ერთიანდებიან 70-იანი წლების ვოკალური ციკლები, რომლებიც აგრძელებენ და ავითარებენ ამ ტრადიციებს.

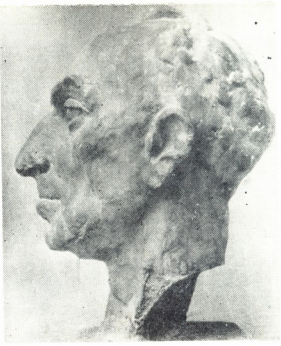
საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი, მოქანდაკე ირაკლი ოქროპირიძე შემოქმედებით ასპარეზზე ორმოციანი წლების დასაწყისში გამოვიდა. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გატარებული სტუდენტობის წლები მისთვის, ისევე როგორც აქ მოსწავლე წინამორბედი თუ შემდგომი თაობების მოქანდაკეებისთვის, იყო პროფესიული წრეთობის შესანიშნავი სკოლა: დიდი ქართველი მოქანდაკეების — იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობა არ შეიძლებოდა არ ქვეულიყო მაღალი ოსტატობის სამჭედლოდ მოქანდაკეთა მრავალი თაობისათვის.

ირაკლი ოქროპირიძე — იაკობ ნიკოლაძის მოწაფეა. თანდაყოლილმა ნიჭიერებამ და დიდი ხელოვანის ხელმძღვანელობით პროფესიული გზის გაკვლევამ ახალგაზრდა მოქანდაკე მალე და თანმიმდევრულად ჩამოაყალიბა ნათელი რეალისტური მსოფლმხედველობის შემოქმედად, ოსტატად, რომელიც არა მხოლოდ თავისუფლად ფლობდა სახვით ხერხებსა და საშუალებებს, არაშედ და-

ლუძდა სახეობრივად რთული ამოცანების წარმატებით გადაჭრა. ირაკლი ოქროპირიძე თავიდანვე იმ რჩეულ მოქანდაკეთა რიცხვში ჩადგა, ვისი შემოქმედებაც თვალსაჩინოდ ამდიდრებდა და ამდიდრებს ქართული ქანდაკების მონაპოვარს.

რ. ოქროპირიძის ნაწარმოებთა უმრავლესობა კამერული ხასიათისაა. პორტრეტულ ნამუშევრებში იგი ყურადღებას ამახვილებდა გარკვეულ მომენტში ადამიანის ემოციურ და ფსიქოლოგიურ განწყობილებაზე. მოქანდაკის მიერ შექმნილი პორტრეტული სერია წარმოგვიდგენს სახის გარეგნული და შინაგანი ნიშნებით სრულიად სხვადასხვაგვარი ხასიათის ადამიანებს. პლასტიკური ხერხებით იგი წარმოაჩენს მოდელის ძირითად თვისებებს ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში.

ადრინდელი 1943—1944 წწ. პორტრეტები, როგორც აღინიშნა, ხასიათდება კამერულობით და ერთგვარი ეტიუდურობით. ასეთია ზ. ფალიაშვილის, აკად. ს.



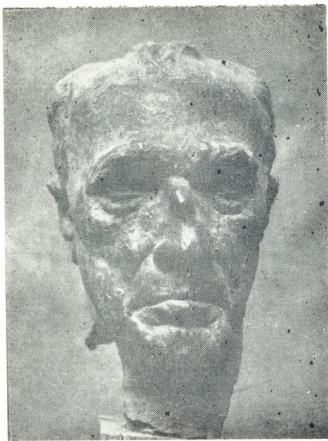
უშანგი ჩხეიძის პორტრეტი

ჩოლოყაშვილის, არქიტექტორ თ. კობახიძის, მხატვარ ე. ბაღდავაძის პორტრეტები. გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად გადმოცემულია თითოეულის ადამიანური თვისებები: კეთილშობილება, სიმშვიდე, ზოგჯერ გარკვეული შემართება, შთაგონება.

პირველი პერიოდის თვალსაჩინო

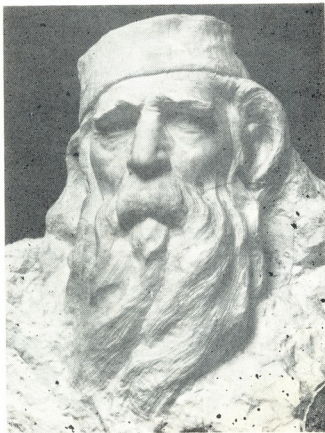


„მერანი“



კოლაუ ნადირაძის პორტრეტი

ოსებ იმედაშვილის პორტრეტი



ნო ნამუშევარია მწერალ ი. იმედაშვილის (1945) პორტრეტული მხატვრობის სახე რბილად და მოდელირებული, ხოლო გრძელი თმა და წვერი თანდათან ერწყმის ქვის მასას. ოდნავ შეკუმხნული შებლი, ღრმად ჩასმული პატარა თვალების გამჭირავი გამოხედვა, შთაგონებული ადამიანის შინაგან დაძაბულობას და ძალას გამოხატავს.

ორმოციანი წლების ბოლოს ირ. ოქროპირიძემ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი შექმნა — თავისი მასწავლებლის, იაკობ ნიკოლაძის სკულპტურული პორტრეტი. ძეგლის სახით იგი მოქანდაკის საფლავზე, მთაწმინდაზე დაიდვა. ამ პორტრეტზე მუშაობა ირ. ოქროპირიძემ ი. ნიკოლაძის სიცოცხლეში დაიწყო, რამაც შესაძლებლობა მისცა შეენარჩუნებინა მოდელთან ცოცხალი ურთიერთობის უშუალოება.

მოქანდაკის თვალსაჩინო წარმატებად უნდა მივიჩნიოთ გამოჩენილი ქართველი მსახიობის უშანგი ჩხეიძის პორტრეტი. ამ სახეზე მუშაობისას მან რამდენიმე ვარიანტი შექმნა, საბოლოო ვარიანტი მარმარილოდანაა გამოთლილი.

მსახიობი წარმოსახულია მშვიდ პოზაში. ჩაფიქრებული, სევდიანი თვლები, ოდნავ წინ წამოწეული ქვედა ტუჩი მის გარეგნობაში ხაზს უსვამს მკაფიო ინდივიდუალურ, სახასიათო თავისებურებებს. გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად გახსნილია მსახიობის შინაგანი ბუნება.

განსაკუთრებით საინტერესო შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა ირ. ოქროპირიძე 70-იან წლებში. ამ პერიოდში ქმნის სხვადასხვა დარგის გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა პორტრეტულ სერიას: აოციალისტური შრომის გმირი ქეჩახაია, პოეტები: ს. ჩიქოვანი, ზ. პასტერნაკი, კ. ნადირაძე, კომ-



პოზიტორები — ბ. კვერნაძე, ა. ჩიმაძე, მწერალი და კრიტიკოსი ბ. ჟღენტაძე. ამ ნამუშევრებში მოქანდაკე ერთ კომპოზიციურ პრინციპს არჩევს — ყურადღებას ამახვილებს მხოლოდ თავის დამოსახულებაზე, გამონაკლისია ს. ჩიქოვანის პორტრეტი, რომელშიც მინიმუმბულია მხრები და წარწვენა ხელის მტევანი. თუ ს. ჩიქოვანის სახეში გვატყვევებ! ადამიანური სათნოება, სიმშვიდე, ქ. ნადირაძის პორტრეტში ხაზგასმულია შინაგანი ძალა, ხასიათის სიმტკიცე. ბ. ჟღენტაძის პორტრეტი მოქმედებისკენ სწრაფვას გამოხატავს. მოქანდაკის ყველა მოდელი საკუთარ, თავისებურ შინაგან სამყაროს ავლენს. ირ. ოქროპირიძისათვის დამახასიათებელია ფორმების რბილი მოდელირება, ქანდაკების ზედპირის, ფაქტურის „ცხოველხატული“ გადმოცემა, „შუქ-ჩრდილის რბილი გადასვლები.

70-80 წლებში ირ. ოქროპირიძე თანამედროვე გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა პორტრეტებთან ერთად ისტორიულ პირთა სახეებსაც ქმნის. გიორგი მთაწმინდელის პორტრეტის შექმნისას მოქანდაკის შთაგონებაზე არ შეიძლება გავლენა არ მოეხდინა ძველ ქართულ ფრესკებზე გამოსახულ საეკლესიო მოღვაწეთა სახეებს. მთაწმინდელის გამოსახულება — მშვიდი, ამაღლებული განწყობილების, მოაზროვნე ადამიანი — ქართველი მოღვაწის განზოგადებულ სახედ გვესახება.

ამავე პერიოდში ქმნის იგი გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა — გ. ჩუბინაშვილის, ს. ხეჩინაშვილის, ნ. ყიფშიძის პორტრეტებს. აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილის პორტრეტში მოქანდაკემ შეძლო გადმოეცა მეცნიერის შთაგონებული, შინაგანად მძლავრი სახე. ქალური სინაზით და პოეტური განწყობილებით ხასიათდება ქარ-

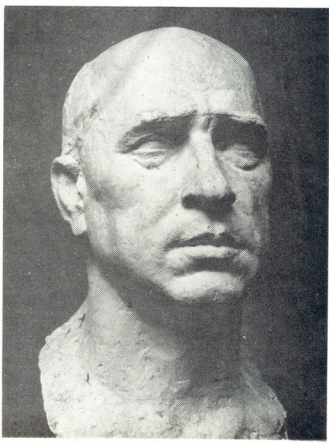


დარია ახველიძის პორტრეტი

თველი მწერალი ქალის დარია ახველიძის პორტრეტი.

პორტრეტულ ქანთან ერთად ირ. ოქროპირიძე ბევრს მუშაობს ცხენოსან ფიგურებზე. ამ თემისადმი ინტერესი მისი შემოქმე-

ნოდარ ყიფშიძის პორტრეტი





# აკვურ ონებერის დრამატული ორატორია „ჟანა დ'არკი კოსმონა“



მანანა ხეთისიაშვილი

ორატორია „ჟანა დ'არკის“ შექმნის იდეა ონებერს მიაწოდა ცნობილმა მოცეკვავემ და დრამატულმა მსახიობმა იდა რუბინშტეინმა. ონებერმა თავის მხრივ სთხოვა პოლ კლოდელს მისთვის პოემა დაეწერა.

თითქოსდა ახალს არაფერს უქადა ჟანას თემა კლოდელს, მაგრამ ერთხელ, როდესაც იგი მატარებლით ბელგიიდან ბრუნდებოდა, პოეტის წინ ახლებური იერით აღიმართა ჟანა. მოჩვენება იმდენად ძლიერად დაეუფლა კლოდელს, რომ მან დაწერა თავისი შესანიშნავი პიესა, რომელიც გადასცა ონებერს.

ისმის კითხვა: რა ახალი მხარეებით მიიზიდა კლოდელი ჟანა დ'არკის სახემ? რა ახალი ინტერპრეტაცია მოგვცა მან თავის პოემაში?

ჟანას სახე კლოდელთან ორი მიმართებითა გახსნილი: ჟანა პატრიოტი და ჟანა მარტვილი. ეს ორი ხაზი პოემაში საოცარი მთლიანობითაა წარმოდგენილი. სამშობლოსადმი უდიდეს ტრფობასთან ერთად, კლოდელის ჟანა მატარებელია მსხვერპლად შეწირვის ქრისტიანული იდეისა, რომელიც პირველად წამოიჭრება ციკლის მეორე ნაწილში „წიგნი“ („ყოველივე ძალუქს ღვთის სიკეთესა და უდანაშაულო ბავშვის სისხლს“), შემდგომ „მოყვანის სიყვარულის“ კიდევ ერთ ქრისტიანულ ლაიტემას უკავშირდება (IX სცენა. „ეს წმინდა მახვილია. მისი სახელია არა

სიძულელი, არამედ სიყვარული“) და საბოლოო გადაწყვეტას ორატორიის ფინალურ სცენაში იღებს. სულის სხეულთან განშორების ჟამს, რაც გადმოცემულია როგორც ბორკილებისაგან გათავისუფლება, მარადისობასთან განზავება და ჰეშმარიტი კათარზისი.

ამრიგად, ნაწარმოების გმირულ-პატრიოტული თემა კლოდელის პოემაში საკმაოდ ძლიერი რელიგიური გარსითაა მოსილი. უნდა ითქვას, რომ რელიგიური მისწრაფებანი არც თუ ისე უცხო იყო ონებერისთვისაც, ამ პროტესტანტულ ტრადიციებზე აღზრდილი კომპოზიტორისთვის, რომელიც ზოგჯერ თავის თავს ჰუგენოტსაც კი უწოდებდა.

ონებერის „ჟანა დ'არკი“ ახლოსა დგას თანამედროვე დასავლეთ ევროპული ხელოვნების ისეთ ნიმუშებთან, რომლებშიც რელიგიური თემა გააზრებულია როგორც „მარადიული“, ჰუმანური, „მმართველის“ ტრაგედიის გადმომცემი თემა.

წერილში „ოპერის პრობლემები“ მ. დრუსკინი ეხება რა თანამედროვე დასავლეთ ევროპის მთელი რიგი კომპოზიტორების შემოქმედების კლერიკალურ მოტივებს, სამართლიანად აღნიშნავს, რომ არ ღირს მათი მნიშვნელობის გაზვიადება, ვინაიდან სცენაზე მტკიცდებიან არა რწმენის სიმბოლოები, არამედ ბიბლიიდან ან ანტიკურობიდან ნასესხები მარადიული სახეები და სიმ-

ბოლური სიტუაციები, რომლებშიც ასახა ევროპის მრავალსაუკუნოვანი სულიერი ცხოვრება — სახეები და სიტუაციები მრავალჯერ ასახული მხატვრის ფუნჯით (დაწყებული ხატწერიდან), მოქანდაკეთა საქრთვით, მწერლის კალმით, მუსიკოსის ფანტაზიით.

მართლაც, უმარავი მაგალითის მოტანა შეიძლება დასავლეთ ევროპის თანამედროვე ხელოვნებიდან, როდესაც რელიგიური თემატიკის გამოყენებისა მიუხედავად, მოწინავე შემოქმედნი მაინც ახერხებენ მნიშვნელოვანი ეთიკური პრობლემების დასმას და თანამედროვეობის უმწვავესი საკითხების გაშუქებას. რომ არაფერი ვთქვათ სახვით ხელოვნებაზე (ყ. რუო, პ. პიკასო). პოეზიაზე (პ. კლოდელი), ლიტერატურაზე (ა. ყიდი, თ. მანი), თეატრზე (ს. ბეკეტი), კინოზე (პ. პაზოლინი), გავიხსენოთ მაგალითები თვით მუსიკიდან და სახელობრ კანტატა-ორატორიული ქანრიდან (ი. სტრავენსკი, ა. შონბერგი, პ. ჰინდემიტი, ბ. ბრიტენი, ა. ონეგერი, თ. მესიანი).

სწორედ ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება „უანა დ' არკი კოცონზე“, რომელშიც, კომპოზიტორის სიტყვები რომ ვიხმართ, იგი ცდილობდა „დაბრუნებოდა იმ ფართო მსვლელობას, რომელსაც შეუძლია მასობრივი აუდიტორიის მოზიდვა“.

ჩემი მიზანია: ონეგერის დრამატული ორატორიის მოწინავე, რეალისტური, დემოკრატიული საწყისების განხილვა და ნაწარმოების სპეციფიკური მხარეების გამოვლენა, მათი ობიექტური შეფასება.

ონეგერის ორატორია ქანრობრივად ახლოს დგას შუასაუკუნეების ხელოვნების ისეთ საინტერესო სახეობებთან, როგორცაა ლიტურგიკული დრამა, მირაკლი, მისტერია, ფარსი და „სულელთა ზეიმი“ ანუ „სახედრის წირვა“.

აღნიშნული ქანრები კომპოზიტორს მთელი რიგი რეალისტური მხარეებითა და ხალხური საწყისებით იზიდავს.

შესრულების რიტუალურ-სიმბოლური ხასიათით (განსაკუთრებით IV—VI—VIII სცენები), ხალხურ მეტყველებასთან მიანობებული დიალოგებით (VIII სცენა), წარმოდგენის სანახაობითი მომენტების ხაზგასმით

(IV—VI სცენები), ანტიფონებისა და განსაკუთრებით რესპონსორების გამოყენებით „უანა დ' არკი კოცონზე“ ახლოსა დგას ლიტურგიკულ დრამასთან. ამავე დროს, იგი ავლენს კავშირს შუასაუკუნეების მირაკლთან, რომელიც ერთის მხრივ აღინიშნებოდა ქრისტიანული მორალით, ხოლო მეორე მხრივ, ყოფითი ხასიათის სცენების გამოყენებით.

განსაკუთრებით ძლიერია „უანა დ' არკის“ კავშირი მისტერიასთან, რომელიც იზიდავს ონეგერს როგორც მასობრივი თეატრის ფორმა, როგორც მუსიკალური წარმოდგენის ის სახეობა, რომელშიც ორგანულადაა შერწყმული როგორც მისტერია და ყოფითი რეალიზმი, ასევე ლიტურგიკული თემატიკა და ხალხური სული. სწორედ მისტერიიდან მოდის ორატორიაში არსებული „მიწისა“ და „ზეცის“ ესოდენ კონტრასტული დაპირისპირება, სიმულტანური ხერხების გამოყენება, თხრობის პათეტიკური ტონი და ყოფითი სცენების კომედიურობა (VIII სცენა).

„უანა დ' არკი“ ახლოს დგას აგრეთვე ფარსთან (განსაკუთრებით IV სცენა), შუასაუკუნეების თეატრის ამ ჰუმორიტად სახალო ქანრთან, რომელიც თავის მხრივ მკიდროდ იყო დაკავშირებული ჟანგლიორების ხელოვნებასთან და საკარნავალო იმპროვიზაციებთან. ორატორიას ფარსთან აკავშირებს ყოფის რეალური სურათების წარმოსახვა, მოქმედების დინამიკა, მკვეთრი სატირა, განსაკუთრებული ძალით წარმოდგენილი IV და VI სცენებში, სიცოცხლის ხალისით აღსავსე იუმორი (გადმოცემული VIII სცენაში), რომელიც გამოხატულებას პოულობს ჰიპერბოლისა და ბუფონადის ხერხების გამოყენებაში.

ძალზე დიდ ინტერესს იწვევს ონეგერის ორატორიის კავშირი შუა საუკუნეების ხელოვნების ისეთ ორიგინალურ სახეობასთან, როგორცაა ე. წ. „სულელთა ზეიმი“ ანუ „სახედრის წირვა“. ამ მხრივ საყურადღებოა ნაწარმოების IV ნაწილი კოშონისა და ასინუსის სატირიკული განდიდებით და „სახედრის პროზის“ ფოლკლორული ნიმუშის უშუალო გამოყენებით.

შემოქმედებით წყაროებზე ლაპარაკის დასასრულს უნდა მივუთითოთ აგრეთვე კავ-





შირზე ფრანგულ სიმღერასთან, რომელიც ერთდღივივე მარცვლების დაუსრულებელ გამორებაში ვლინდება და თავის მხრივ კომიური ეფექტების ჰიპერტროფირებას ახდენს (IV სცენა). ყოველივე აღნიშნული ნაციონალური ტრადიციების შესისხლხორცებასა და, რა თქმა უნდა, მის თავისებურ მოღერნიზაციებზე მეტყველებს.

ორატორიის ეანრობრივი მხარე აუცილებლად გასათვალისწინებელია და ყურადსაღები. მოგვყავს ონეგერის სიტყვები: „ჟანა კოცონზე“ თითქმის სპექტაკლია, მას არ შეიძლება დაერქვას ოპერა. ეს არის თეატრის ყველა ელემენტის სინთეზი სალაპარაკო ტექსტიურთა“.

რ. დიუმენილი „ჟანა დ'არკს კოცონზე“ განსაზღვრავს როგორც გმირულ მისტერიას. ჩემი აზრით, უფრო სწორი იქნებოდა გვეწოდებინა მისთვის ლირიკულ-გმირული მისტერია, ვინაიდან თორიკულ ხაზს ორატორიაში ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რიგ შემთხვევაში უფრო დიდი, ვიდრე გმირულს.

ჟანას პარტია, ჭაწყრილი დრამატული მსახიობისათვის, ემყარება როგორც თავისუფალ, ასევე რიტმიზებულ დეკლამაციას, ერთადერთი, X სცენის გამოკლებით, რომელშიც ორატორიის მთავარი გმირი პირველად ამღერდება. თავისუფალი დეკლამაცია, რომელსაც ადგილი აქვს ორატორიის პირველ ექვს სცენაში, მეშვიდე სცენიდან თანდათან სულ უფრო მოქნილი ხდება. იმპულსური რიტმების მომძლავრება ჟანას დეკლამაციას ანიჭებს საოცარ მუსიკალობას, რომელიც ამჯერად მომდინარეობს არა ლექსის მეტრიდან, არამედ ჟანას დამახასიათებელი მუსიკალური თემატიზმის რიტმიდან.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ონეგერი დიდ ყურადღებას უთმობს კლოდელის ტექსტის პლასტიკურ თვისებებს „მე კანონად მიმანჩნა სიტყვის პლასტიკური რელიეფისადმი სათუთრ მოპყრობა“, „არსებითა სიტყვაში არა ხმოვანი, არამედ თანხმოვანი. იგი ასრულებს ლოკომოტივის როლს, რომელიც ეწევა სიტყვის მთელ დანარჩენ შემადგენლობას“, „ჩვენს ეპოქაში თუ ლაპარაკია დრამატულ დეკლამაციაზე, გვჭირდება თანხმოვნები, რომელთა საშუალებითაც სიტყვა ელვისამებრ ვრცელდება დარბაზში“, „ჩემი სისტემა განსაკუთრებული ძალით მაშინ ეხმარება მომღერლებს, როდესაც მათ სიტყ-

ვის სწრაფ ტემპში წარმოთქმა და დაბალი რეგისტრიდან მაღალში გადასვლა სჭირდება“.

ონეგერის დეკლამაციის თავისებურება, რომელიც საწყისი თანხმოვნების ხაზგამსმეში მდგომარეობს, მარსელ დელანუას მიანჩნია ორატორული მეტყველების გავლენის შედეგად. დავუმატებ, რომ ამ მხრივ ონეგერი ორგანულად აგრძელებს საფრანკეთის ბურჟუაზიული რეპუბლიკის ეპოქის დროინდელი ხელოვნების დემოკრატიულ ხაზს.

ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთკავშირი ანუ ონეგერისეული პროსოდია გულისხმობს „წონასწორობას სიტყვასა და ბგერას შორის, რომლის შემწეობითაც მუსიკას ჩვეულებრივი აზრის დაურღვევლად შეუძლია მოათავსოს სიტყვაში ბგერად უფრო მეტი, ვიდრე მასში არსებობს“. სწორედ ეს არაჩვეულებრივი წონასწორობა და მთლიანობა მოსჩანს „ჟანა დ'არკის“ მუსიკასა და მის ლიტერატურულ პირველწყაროს შორის. „ონეგერი მისდევს კლოდელის ტექსტის უმნიშვნელოვანეს ხვეულებს, ემორჩილება მას საოცარი თავმდაბლობით. პოემა და მუსიკა დაწერილია ერთ პლანში. ისინი თითქოსდა ერწყმიან ერთმანეთს. ორატორია ტოვებს არქიტექტურული მთლიანობის შთაბეჭდილებას“.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ონეგერი ძალზე მაღალ შეფასებას აძლევდა კლოდელს და მის პოემას. „კლოდელის წველი იმდენად დიდია, რომ მე ყველა საფუძველი მაქვს ჩავთვალო ჩემი თავი... კლოდელის უბრალო თანაავტორად“.

რა თქმა უნდა, გადაჭარბებითაა ნათქვამი, მაგრამ მაინც ყურადსაღებია და საინტერესო. თავის შესანიშნავ წიგნში „მე კომპოზიტორი ვარ“ ონეგერს მოპყავს კლოდელთან თანამშრომლობის მაგალითები, საიდანაც ირკვევა, რომ რიგ შემთხვევაში კლოდელი ქმნიდა ნაწარმოების არა მხოლოდ პოეტურ ტექსტს, არამედ განსაზღვრავდა კიდევ მის მუსიკალურ ატმოსფეროს.

ცალკე შეჩერებას მოითხოვს მუსიკალურ ონეგერიანაში წამოჭრილი საკითხი ორატორიის კინოდრამატურგიასთან კავშირისა. ვფიქრობ, რომ უსაფუძვლოა „ჟანა დ'არკში“ კინოკადრებისა და ე. წ. „წაფენის“ ხერხის ძიება. ორატორიის დრამატურგიის ისეთი სპეციფიკური მხარეები, როგორცაა დროთა აღრევა, მოქმედების უკუგანვითარე-

ბა, ერთდროული დრამატურგიული ხსენების შექმნა და ა. შ. მომდინარეობს არა კინოდრამატურგიიდან, არამედ მხოლოდ შუა საუკუნეების მისტერიიდან და მისთვის დამახასიათებელი სიმულტანური ხერხების გამოყენებიდან. თუ მაინცდამაინც ვვსურს პარალელის გავლება XX საუკუნის ხელოვნებასთან, ვფიქრობ, რომ უკეთესი იქნებოდა მაგალითების მოტანა ლიტერატურიდან, სახელობრ „ცნობიერების ნაკადიდან“ და მისი მამამთავარის ჯ. ჯოისის შემოქმედებიდან. უფრო ადრეული კავშირებიდან შესაძლებლად მიმანჩია კავშირი კ. ჰამსუნის „მისტერიებთან“.

„უხანა დ' არკი კოცონზე“ გრანდიოზული, სინთეტური ჟანრის ნაწარმოებია, დაწერილი დრამატული მსახიობების, მომლერალი სოლისტების, შერეული და ბავშვთა გუნდების, სიმფონიური ორკესტრისათვის. (ეს უკანასკნელი შედგება ორი ფლეიტის, ორი ჰობოის, სამი კლარნეტის, სამი საქსაფონის, რომელიც სცელიან ვალტორნებს, სამი ფაგოტის, კონტრაფაგოტის, სამი საყვირის, ოთხი ტრომბონის, ორი ფორტეპიანოს, დასარტყამი ინსტრუმენტების, ჩელესტისა და მარტენის ტალღებისაგან). შეიცავს პროლოგსა და თერთმეტ სცენას. ეს სცენები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და კონტრასტული მონაცვლეობის პრინციპს ემყარებიან. ფილოსოფიურ-ჰერეტიკითი (პროლოგი და ფინალური სცენა), ბგერწერით-ფერწერული (პირველი), დიალოგურ-დეკლამაციური (მეორე-მეხუთე), თეატრალურ-ლიტურგიული (მესამე), პაროდიულ-გროტესკული (მეოთხე), ალეგორიულ-სიმბოლური (მეექვსე), ლირიკულ-დრამატული (მეშვიდე-მეცხრე), ჟანრულ-ეპიკური (მერვე) და ლირიკულ-ჟანრული (მეთათ) სცენები უშუალოდ მოსდევენ ერთმანეთს და თეატრალური და ორატორიული საწყისების მჭიდრო შერწყმავზე მიკვითითებენ.

ორატორიის დრამატურგიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას მოქმედების უკუგანვითარება (დასასრულიდან დასაწყისისაკენ) და დროთა აღრევა წარმოადგენს. მხედველობაში მაქვს მოულოდნელი, უეცარი გადართვები აწყობიდან წარსულში და პირიქით. ორატორიის თერთმეტი სცენიდან ხუთი აწყობს უკავშირდება, ექვსი კი წარსულს წარსულზე თხრობა ძირითადად მიჰყავს

წმინდა დომინიკს. იგი ჟანას ცხოვრების თავისებური კომენტატორია, ობიექტურად მთხრობელი, მემბრანე, რომელიც ძირითადად გარდასულ დროთა ვითარებაზე გვესაუბრება. მისი პარტია თანხვედება თავისუფალ დეკლამაციას, თავდაპირველ და ობიექტურ ტონით მოილს. მაგრამ ზოგჯერ წმინდა დომინიკის პარტია ხდება მღელვარე, აღშფოთებული, სუბიექტური ნიუანსებით გამოტანილი. ამ დროს მისი ფრაზები ორღენელი ქალწულისადმი თანაგრძნობით იმსჯელება და დაუფარავი სულსტიციელის გრძნობით ივსება (მაგალითად VIII სცენის დასასრული — „ნუთუ შენი ქალწულებრივი სისხლი შესწირე მიწიერ მუხუფს“). ჟანა ცოცხლად რეაგირებს წმინდა დომინიკის თხრობაზე, იგონებს თავისი ცხოვრების ტრაგიკულ ფურცლებს, გამოსთქვამს მოსაზრებებს, ზოგჯერ კი გაოგნებული, ექოსავით იმეორებს წმინდა დომინიკის მიერ ამოკითხულ, „მიწის ხმების“ გადმოცემ სიტყვებს (მესამე-მეხუთე სცენები). ეს მაშინ, როდესაც საქმე ეხება მის „ბრალდებას“. როდესაც ჩურჩულებზე, ჰყეფენ, კვიან „მიწის ხმები“. იქმნება ძალზე მეტყველო, ცოცხალი სურათი, რომელშიც წარსული გადახლართულია აწყობთან, ობიექტურობა ირეალურობასთან, ისტორიული ასპექტი ლეგენდარულთან.

ორატორიაში ორგანულადაა შერწყმული სხვადასხვა ჟანრობრივი საწყისები. ამთაგან უმნიშვნელოვანესია ეპიკური და ლირიკული.

გმირისა და ხალხის ურთიერთკავშირის დიდი ეპიკური თემა, ცალკეულ სცენებს შორის არსებული კონტრასტის პრინციპის გამოყენება, „ფართო შტრიხით“ სარგებლობა, ერთი რომელიმე ხაზის ან განწყობილების გაბატონება (აქედან იღებს სათავეს ოსტინატოების ხშირი გამოყენება), უკვე მომხდარი ამბების შესახებ თხრობა, კონფლიქტური შეჯახებების უგულვებლყოფა, რამოდენიმე დრამატურგიული ხაზის ერთდროული არსებობა ნაწარმოების ეპიკური ბუნებით განისაზღვრება და ორგანულად უკავშირდება რა ორატორიის ჟანრულ სახეებს, შესანიშნავ გამოხატულებას იძენს სახალხო ზემის ამსახველ ფერადოვან VIII სცენაში.

ამავე დროს, გმირის შინაგანი სულიერი სამყაროს ჩვენება, მისი ცალკეული ფსიქოლოგიური განწყობილებების გადმოცემა ლი-

რკული საწყისის გაძლიერებას იწვევს, რაც რიგ სცენებში დრამატული გარდატეხით წარმოგვიდგება. ამ მხრივ საყურადღებოა ჟანას ინტონაციური სფერო, მისი ორი ლაიტთემა ტრიმაზო და „ნათელი ზარების“ გადაძახილები, რომელნიც წმინდა ლირიკული ბუნებისანი არიან.

ორატორიის მთელი რიგი სცენების ცენტრში დომინირებს ჟიჭრი სიცოცხლის არსის შესახებ, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის შესახებ, რომელიც დიდი ოსტატობით გადმოგვცემს რა „მარტოსულის“ ტრაგედიას, ნაწარმოების ფილოსოფიურ კონცეფციას განაზოგადებს. ეს უკანასკნელი წინა პლანზე იწვევს ორატორიის პროლოგსა და დასკვნით XI სცენაში და რამდენადმე რელიგიური გარსით წარმოგვიდგება. მაგალითად, „ღვთის მიერ შეერთებული, ადამიანის მიერ განუყოფელია“, „სიყვარულზე უზენაესი მარტოდენ უფალია“, „არ არსებობს სიყვარული მასზე უნეტარესი, რამეთუ შესწიროთ თავი მათ, ვინც გიყვარს“.

ორატორიის დრამატურგიისა და მისი მხატვრული სახეების განვითარება ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისთან კავშირში იხსნება. მხედველობაში მაქვს თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურაში ესოდენ გავრცელებული „ლუციფერული“ და „არამანული“ საწყისები, საიდანაც მომდინარეობს კლოდელის პოემის „ზეციური“ და „მიწიერი“ სახეები, „ზეციური“ და „მიწიერი“ ხმები. გავიხსენოთ, რომ მსგავს დაპირისპირებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა აგრეთვე შუა საუკუნეების მისტერიაშიც.

ამათგან პირველი ანუ „ზეციური“ საწყისი უკავშირდება ნათელ სამყაროს (ორატორიის I—II—VII—IX და X სცენები), რომელიც მფარველობს ჟანას და შესაბამისად ორატორიაში წარმოდგენილია დომრემის „ნათელი ზარებით“; წმინდანების, კატერიანასა და მარგარიტას მოწოდებითი ლაიტთემით; ხალხური წარმომშობის მაისის სიმღერით „ტრიმაზო“, მასთან ინტონაციურად მიახლოებული ბულბულის სიმღერით და ე. წ. „იმედის თემით“. თითოეული აღნიშნული სახე ქმნის ორატორიის უმნიშვნელოვანეს ლაიტთემას და დიდ დრამატურგიულ ფუნქციას ატარებს. ასე მაგალითად, დომრემის „ნათელი ზარები“ ციკლში ჟანას ბავშვობისა და

მშობლიურ სოფელში გატარებული დღეების თავისებური ნიშანსვეტს წარმოადგენს. „ზეციის ხმების“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ატრიბუტთაგანია და როგორც აღვნიშნე, ნათელი სამყაროს დამახასიათებელ თემატურ კომპლექსში შედის. მოისმის რა ორატორიის ყველაზე უფრო დაძაბულ სიტუაციებში, „ნათელი ზარები“ წინ აღუდგება ე. წ. „სიკვდილის ზარებს“ და ხშირად წმინდანების, კატერინასა და მარგარიტას მოწოდებითი ლაიტთემასთან („ღვთის რჩეულო, გაგვიძენი“) ერთად ხმოვანებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ხალხური წარმომშობის მაისის სიმღერა „ტრიმაზო“, რომელსაც შეიძლება მთელი ციკლის იდეურ-ემოციური ღერძი ვუწოდოთ. იგი არაერთგზის გვხვდება ორატორიის ფურცლებზე და ჟანას მუსიკალური პორტრეტის შექმნის უმთავრეს ფაქტორს წარმოადგენს. „ტრიმაზო“ გმირის ნაციონალური არსის და მისი სოციალური პორტრეტის შესანიშნავი განსხეულებაა, ბავშვობის წარმტაცი დღეების მოგონების კიდევ ერთი ფსიქოლოგიური ნიშანსვეტი.

აქვე უნდა გამოიყოს ბულბულის სიმღერა, ოსტატურად ჩაწეული „ტრიმაზოსთან“ და კვლავ ნათელი სამყაროს ინტონაციურ კონტექსტში შემავალი. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩიტის სახე შემთხვევითი როლია ონეგერის შემოქმედებაში. იგი შემდგომ კვლავ გვხვდება მის III და IV სიმფონიებში და ბედნიერების სიმბოლოდ აღიქმება. ამ შემთხვევაში კი ბულბულის სიმღერა ანტიპოლია „ძაღლის ყმუილისა“, რომელიც თავის მხრივ „მიწის ხმების“ ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს. ბულბულს სიმღერა ნაწარმოების თავისებური პოსტსკრიპტუმია საოცარი იმპრესიუბუქით, გამჭვირვალეობით და ნაღვლიანი გასხვივონებით მოსილი.

დაბოლოს, მთელი ორატორიის იდეური რეზიუმე — იმედის თემა, ციკლის IX სცენაში გამოძეწილი. ისევე როგორც ბეთპოვენი IX სიმფონიის ფინალში, „სიხარულის თემის“ ძიების გზაზე მიმართავს წინა ნაწილების თემატიკს და სათითაოდ უკუაგდება მათ. ასევე ონეგერიც „იმედის თემის“ შექმნის პროცესში იყენებს ნათელი სამყაროს აღრე წარმოდგენილ ისეთ ატრიბუტებს, როგორცაა ბულბულის სიმღერა (მთლიანად

აღადგენს პირველი სცენის მასალას. გამოტოვებს რა მხოლოდ „ძაღლის ყმუილის“ თემას“), წმინდანების მოწოდება (რომელიც ხალხის მოწოდებაში გადაიზრდება და მშვენივრად გამოხატავს მობრუნებას უნასადმი. როდესაც „ყველა ცოცხალი და მკადარი“ ერთხმად შესძახიან მის არა „რჯულის ვამიტებს“, არამედ „ღვთის ასულო“, „ნათელი ზარების“ გადაძახილები და „ტრომპო“ (ეს უკანასკნელი აქ პირველად გვივლის თავისი დასრულებული სახით), მაგრამ არც ერთი არ აქმაყოფილებს, არც ერთი არ გამოხატავს ბოლომდე იმ აზრს, რომლის გადმოცემაც სურს. ამიტომაც, რომ ციკლის IX ნაწილში პირველად აღმოცენდება სრულიად ახალი „იმედის თემა“, რომელიც შემდგომ ესოდნ დიდ მნიშვნელობას იძენს ორატორიის ფინალში.

ნათელი სამყაროს განმსაზღვრელი ყველა ჩემს მიერ ნახსენები ლაიტთემა აერთიანებს უნას დამახასიათებელ ინტონაციურ სფეროს, მის ადამიანურ, რამდენადმე გულუბრყვილო. სათუთი ბუნების გადმოცემსა და ბავშვობის, ნორმანდიაში გატარებული დღეების პოეტურ ფურცლებთან დაკავშირებულს, ამავე დროს, აღნიშნული თემატიზმი როდი ქმნის ნაწარმოების რეალურად მოქმედ ძალეს. იგი დაკავშირებულია უნას ოცნებათა და ზმანებათა სფეროსთან, მის მოვლენებთან. მის „ხმებთან“, რომელთაც სხვები და მათ შორის თვით წმინდა დომინიკიც ვერ აღიქვამენ. ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარსულის თავისებური მუსიკალური პერსექუარაცია, რომელიც ორატორიაში დიდ დრამატურგიულ მნიშვნელობას იძენს, ქმნის რა მის მეორე, „შინაგან პლანს“, რომელიც მთლიანად ცნობიერების მიღმა, ქვეცნობიერად მიემართება.

რაც შეეხება ორატორიის რეალურ პლანს, იგი დაკავშირებულია „მიწიერი სამყაროს“ წარმოსახვასთან. ძალადობის, ბოროტების სახეებთან და გადმოცემულია ალეგორიისა და ფარსის საშუალებით (ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევენ ნაწარმოების IV და VI სცენები). ამ სამყაროში გაერთიანებულია უნასადმი ანტაგონისტური ძალები, ისეთები, როგორცაა ეკლესიის მსახურები, მეფეები, დიდებულები და უსახელო ადამიანები, ფანტიკურად განწყობილი ბრბოს სახით. აღნიშნული სახეები ეითარ-

ღებთან ორატორიის III—IV—V—VI—VII სცენებში.

„მიწის ხმები“ წარმოსახვისას კომპოზიტორი ყურადღებას ამახვილებს და იყენებს შუა საუკუნეების საეკლტო მუსიკის ისეთ ნიმუშებს და მათი შესრულების მანერას, როგორცაა გრიგორიანული ქორალი, ფსალმონია, „სახეღრის პროზა“, ანტიფონები, რესპონსორები. ამასთან სარგებლობს ლათინური ტექსტით, სტილიზაციით, რომელიც გამოიხატა გლანტური სტილის აღდგენით (VI სცენა) და ჯახისა და მიუზიკპოლის ინტონაციების გამოყენებით (IV სცენა). საინტერესოა, რომ ბოროტი ძალების განსახიერებისას ონეგირი გვერდს უვლის ამ სახეების ინდივიდუალიზაციას. იგი ქმნის მათ ერთიან, ჯგუფურ პორტრეტს, ცალკეულ შტრიხებსა და დეტალებს ხაზგასმის გარეშე, მაშინ, როდესაც, მაგალითად, უნას სახის გაშუქებისას ამახვილებს მისი შინაგანი სამყაროს გადმოცემ თითოეულ ფაქიზ ნიუანსს. ამიტომაც, რომ ბოროტი ძალების მუსიკალური განსხეულება მსგავსი მუსიკალური თემატიზმით წარმოგვიდგება. იქმნება „მიწის ხმები“ განზოგადებული სახე — მექანიკური, ტლანქი, შემზარავი. მშრალი, პირქუში რეჩიტაცია, სკანდირებული ხმოვანება, რიტმული ფორმულების დაიენებული გამეორება, ფაგოტებისა და ტრომბონების შემაძრწუნებელი ყლერადობა — აი, გამოსახვის მთავარი არსენალი, რომელიც შესანიშნავად გამოგვიცემს გაფთვებული ბრბოს დაუნდობელ სახეს. აქვე უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორის ერთი საინტერესო მიგნებაც. ზოგჯერ უარყოფითი გმირების დახასიათება მიიღწევა ძალზე რბილი, შემპარავი, ტკბილი ხმოვანებით (კოშონი, მეფეები).

ამრიგად, ბოროტი ძალების ჩვენება ან „მიწის ხმები“ ორატორიაში მრავალწახნაგოვანდაა მოცემული, სხვადასხვა ასპექტით წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც „ზოციქ ხმები“ თავისი არსით უცვლელია, ერთიანია. უნასადმი მუთამ კითხილად ია სათნოთ განწყობილი. „მიწის ხმები“ განათარბის დიდ, ფართო გზას ავიდან. იიალიბიან. გარდაისახებთან. თუ წინა სცენებში „მიწის ხმების“ გამოცოცხლებისას კომპოზიტორი ხაზს უსვამს მათ ერთსულოვნებასა და უნასადმი

(გაგრძელება 100 გვ.)





მ. ბერძენიშვილი

დ. ერისთავი

მ. ჭავჭავაძე

თ. კაკაბიძე

ჯ. ხუციშვილი

პეჭინი  
ქართული  
მკვლევართა

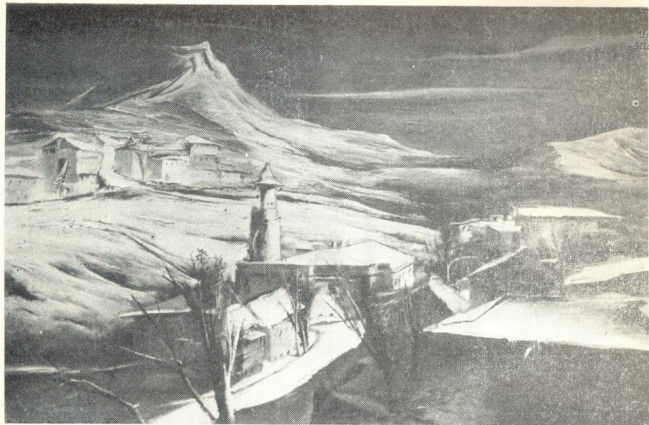
მაცა

მეჩეთი ძველ თბილისში

ნატურმოცხი

# საგაზაფხულო





# გამოფენა



მტრულ დამოკიდებულებას, VII სცენაში აღნიშნულ სახეებში პირველად იკრება ის კონფლიქტური საწყისი, ჩნდება გმირისადმი თანაგრძნობის ის პირველი ინტონაცია, რომელიც ფსიქოლოგიურ ბზარს ქმნის და უანსადმი ხალხის სიყვარულის, მაღლიერების, ენთუზიაზმისა და აღფრთოვანების ვადმომცემი შესანიშნავი დასკვნითი სურათის თავისებურ ესკიზს ამზადებს. ამრიგად, ფანატურად განწყობილი ბრბოს სახე უდიდესი განვითარების პოტენციას ამჟღავნებს და ორატორიის ფინალში უკვე ქეშმარიტად ხალხის სახედ იძერწება, ხალხისა, რომელიც ნაციონალური გმირის მენტობედ წარმოგვიდგება.

საინტერესოა ორატორიის კომპოზიციური სტრუქტურა, ფილოსოფიურ ასპექტში გადაყვანილი პროლოგითა და ეპილოგით მოჩარჩოებული. პროლოგი ციკლის უფრო განზოგადებული ნაწილია. თავისი ფალოსოფიურ-ჰერეტიკით ხასიათით იგი რამდენადმე დაცალკევებით დგას ორატორიის სხვა ნაწილებისაგან ანუ სცენებისაგან. ამავე დროს, პროლოგი მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოების ფინალთან. ეს კავშირი ვლინდება მათი თემატიზმის ინტონაციურ სიახლოვესა და მუსიკალური მასალის განვითარების მთელი რიგი მსგავსი ხერხების გამოყენებაში. ისევე, როგორც ფინალში, პროლოგშიც კომპოზიტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამხვილებს პოლიფონიურ ფაქტორზე, რომელიც მუსიკალური მასალის განვითარების უძირითადეს საშუალებას წარმოადგენს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს პროლოგის ისეთი დამახასიათებელი ნიშანთვისებანი, როგორცაა განსხვავებული მუსიკალური პლასტების გამოყენება, რთული ვერტიკალური კომპლექსების შექმნა, პოლიკლოგებრივობა, გამჭვირვალე ფაქტურის თანდათანობითი შევსება-დატვირთვა, მცირე დიაპაზონის მქონე თემატიკის კონსტრუქციული ფუნქციების ხაზგასმა და სხვა. პროლოგთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს ტემპორული დრამატურების საკითხიც. პროლოგში თავიდანვე გამოიკვეთება ერთის მხრივ ტრომბონების ბოროტი, მხსახუნა ტემბრი, რომელიც შემდგომ ყველგან თან ახლავს „მიწის ხმებს“, ხოლო მეორეს მხრივ „ნათელი ზარების“ ამსახველი ორი ფორტპიანოს აკორდებით გადმოცემული ხმოვანება. ეს ორივე,

ჩვენს მიერ აღნიშნული ტემბრი ორატორიაში ლიტეტემბრის ფუნქციას ატარებს უნდა აღინიშნოს ფარწერული ეფექტების ღრმად ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია, რომელიც შენარჩუნებულია შემდგომ მთელი ორატორიის მანძილზე.

პროლოგი წარმოადგენს რამდენიმე კონტრასტული ეპიზოდის მონაცვლეობაზე აგებულ სცენას, რომელსაც საწყისი არქაული აქვს და თითქოსდა საუკუნეთა მდუმარებაში ჩაძირული ხმოვანებით თავიდანვე აცოცხლებს იმ ქაოსისა და წყვილიადის სურათს, რომელსაც ქმნიდა ასწლიანი ომისაგან დაუძლურებელი, „ორად ვაგლეგილი“ საფრანგეთი, და რომელიც განიფანტა პატარა ლითარინგიელი გოგონას უანა დარკის ქეშმარიტად ლეგენდარული გმირობით.

„წყვილია, წყვილია, წყვილია! ქვეყანა უკაცრიელია და უდაბური, წყვილია მოიცავს ყოველივეს. ღვთის სულს ვერ უპოვია განსვენების ადგილი. იგი ზემოდან დაჰფრფრავს ქაოსს; სულის, გრძნობათა, ნებისყოფის ქაოსს. წყვილია ფრავს ქვეყანას“ (გუნდის „წყვილია“) — აი, ის მთავარი, ემოციური ამპლიტუდა, რომელიც რამდენჯერმე ირღვევა უეცარი შეძახილებით, თხოვნა-მუდარით და განწირული აღმოხდომებით „უშენაესისადმი“. „ღრმა უფსკრულიდან მოვიხმობს სული ჩემი, მამო შენა!“ (სობრანის სოლო de profundis)

ანდა „ოჰ, მგლები კბილებიდან და ველური ლომების ხახიდან გვიხსენი ჩვენ, უძლიერესო“ (გუნდის შეძახილი). იქმნება ძალზე გამომსახველი, მღელვარე, დაძაბული ფურცელი, და უეცრად, როგორც ერთგვარი იმედის სხივი, ნუგეში ხსნისა, მთხრობილის მიერ რამდენიმეჯერ თეატრალურად, საზეიმოდ, აღტყინებით წარმოთქმული ფრაზა „იყო გოგონა, სახელად უანა“, ფრაზა, რომელსაც მსწრაფლ წარიტაცებენ და ქლომოდთქმულად იმეორებენ შერეული გუნდის ხმები (ფუგატო) და როგორც იმედის განმტკიცება — წმინდანების მოწოდება „ნათელი ზარების“ ფონზე.

ციკლის პირველი სამი სცენა ექსპოზიციის ფუნქციას ატარებს. იგი ანზოგადებს ნაწარმოების „ლუციფერულ“ და „არიამანულ“ საწყისებს და პარალელურად მთავარი გმირების (უანასა და წმინდა დომინიკის) სახეების პროეცირებას ახდენს.



პირველი სცენა „ზეცის ზარები“ უტექსტოა. ეს არის ორატორიის განწმენდილი, ამალღებული ფურცელი. ფაქიზი, ფრანგული ხელწერისათვის დამახასიათებელი ფერწერული სურათი, რომელშიც მაყურებელი და მსმენელი პირველად ხედავს სამსჯავრო ბოძზე მიკრულ ბორკილებიან ქანას. აღნიშნულ სცენაში თავს იყრიან ისეთი სიმბოლიური, ფარული ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის შემცველი მუსიკალური სახეები, როგორცაა „ძალის ყუბილი“, რომელიც შემდგომ სიახლოვეს ავლის მეექვსე სცენაში მოცემულ „სიკვდილის მოტივთან“, და ბულბულის სიმღერა, ორგანულად გადახლართული „ტრიმასოს“ ცალკეულ ინტონაციებთან. „ზეცა“ და „მიწა“, ნათელი და ზოროტი, იმედის მომცემი და შიშის მომგვრელი — აი, ის დაპირისპირებანი, რომელნიც თავს იჩენენ ორატორიის პირველ სცენაში.

ნაწარმოების კვანძის შეკვრა უკავშირდება მეორე სცენას „წიგნი“. აქ ჩვენ პირველად ვეცნობით ორატორიის ერთ-ერთ მთავარ გმირს წმინდა დომინიკს, რომელიც ეშვება მიწაზე (შესანიშნავია სცენის დასასრულს ხმათა თანდათანობითი მატერიალიზაცია) ქანას ცხოვრების ამსახველი წიგნით. წიგნში (რომელშიც ორატორიის მომღვენო ნაწილია მოცემული სარკისებური განვიტარებით) მოთხრობილია ლოთარინგიელი გოგონას ბავშვობაზე, მის გვირობაზე, გადმოცემულია მისდამი დამოკიდებულება როგორც „ზეცისა“, ასევე „მიწისადმი“, გაცოცხლებულია ფურცლები საფრანგეთის ისტორიიდან, ახსნილია ის მიზეზები, რომელთა შედეგადაც საფრანგეთის ლეგენდარული გმირი მსჯავრდებულ იქნა.

ორატორიის დრამატურგიის ექსპოზიცია გრძელდება მესამე სცენაში „მიწის ხმები“, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება „ზეცის ხმების“ ანტიპოდური ძალების წარმოსახვისათვის. კომპოზიტორი დიდი ოსტატობით გვიხატავს ქანასადმი ანტაგონისტურად განწყობილ ძალას — ფანტიკურს, უხეშს, შემზარავს. „ერეტიკოსო, ჯადოქარო, რჯულის გამტეხო, უფლის მტერო, ხელმწიფის მტერო, მტერო ხალხისა“ — ჩურჩულებს, გამოსცრის, ყვრის, დრტიანავს ბრბო. სანტერესოა, რომ ზემოთ მოტანილი სიტყვები უშუალოდაა აღებული ქანა დ' არკის სასა-

მართლო პროცესის ოქმებიდან და ხშირად გვხვდება მის შესახებ არსებული ლიტერატურის მთელ რიგ ნიმუშებში.

ვანსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს დაუნდობელი ზარების ხმოვანება ფაგოტებისა და ტრომბონების შემაძრწუნებელი ტემბრით წარმოდგენილი. ესაა სრული ანტიპოდი „ნათელი ზარებისა“. იგი სიმბოლოა სიკვდილის, უბედურების, ტანჯვისა („სიკვდილის ზარები“ — როგორც განიმარტება VII სცენაში), მაშინ, როდესაც „ნათელი ზარები“ იმედისა და ნუგეშის გადმოცემას ემსახურება. ამრიგად, ზარები ორატორიის კიდევ ერთი ფსიქოლოგიური ნიშანსვეტია ორ რაკურსში, ორ ქრილიში წარმოდგენილი და დიდი დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელი.

ორატორიის მესამე სცენაში ონეგური წარმოგვიდგება საგუნდო დამწერლობის შესანიშნავ ოსტატად. ახდენს რა დივიზით გაყოფილი ხმების (ბანები, ტენორები, ალტები) თანდათანობით ჩართვას, კომპოზიტორი შეუმჩნეველად ტვირთავს, ამძიმებს მუსიკალურ ქსოვილს, მსკვალავს მას აღმავალი მოძრაობით (შესანიშნავია ტრომბონების ავისმომასწავებელი სეკუნდები), ქრომატიზმით ართულებს მუსიკალურ ენას, რის შედეგადაც ხმოვანება, დაწყებული ჩურჩულით, თანდათან ყვირილამდე აღის და უეცრად შემზარავ ძაბილად („სიკვდილი მას“) გადამოსკდება. ასე იქმნება ვააფთრებული ბრბოს სახე, ბოხსისეული მანერით ნაძერწი.

ორატორიის მესამე სცენაში ბოროტი „მიწის ხმების“ წარმომადგენლებად ხასიათდებიან ეკლესიის მსახურნიც. ამ მხრივ საყურადღებოა ბანის სოლო „ღიაცო შეპყრობილი უხსენებელის სულთ“. აღნიშნული მელოდია სილაბური ხასიათისაა და მოგვავიგონებს გრიგორიანული ქორალის შესრულების უძველეს წესს აქცენტუსს, რომელიც ონეგურთან შემოფარგლულია მოძრაობის ორი სტადიით. პირველი *initium* იკვეთება გუნდის მრისხანე, ფორტისიმოზე გადმომსკდარი შეძახილით „იოანა“, ხოლო მეორე, *mediante* იმავე გუნდის ახალი ფრაზით „დაე იყოს ასე“. კომპოზიტორი ქმნის შესანიშნავ რესპონსორულ სცენას სოლისტებისა (ბანი, შემდგომ კი ტენორი) და გუნდის გადაძახილებზე აგებულს. გვიხატავს შექანიკურ, ტლანქ, შემზარავი ძალის



ამორავებს. თითქოს თანდათან, უსახელო მასიდან, ბრბოდან იკვეთება ცალკეულა სახეები. შემზარავი და შემამარწყნებელი. იპინი დამტკბარი, დაშაქრული ნმით წამოისეროან საბრალდებო სიტყვებს, სიტყვებს, რომელთა პასუხი ერთია „Corburatur igne“ („დაიწვას“), რაც „მიწის ხმების“ აზრობრივ ლაიტემის წარმოადგენს.

მესამე სტენაში კომპოზიტორი ქმნის ორიტმულ ოსტინატოს „მიწიერი სამყაროს“ წარმომსახველ სცენებში შენარჩუნებულს. საერთოდ, ონეგერისთვის ძალზე მახლობელია ოსტინატოების გამოყენება. მათი საშუალებით კომპოზიტორი ერთი გამოკვეთილი იდეის ხაზგასმას ახდენს. უფრო ადრე რიტმული ოსტინატო თავს იჩენს ორატორიის პროლოგში, სადაც ქაოსისა და წყევდიანის განწმენვლებას გვაძლევს, აქ კი იგი ხაზს უსვამს ფანატურად განწყობილი ბრბოს შინაგან სიტლანქეს, მექანიკურობას, სიუხეშეს.

ორატორიის პირველი სამი სცენით ფაქტურად მთავრდება ციკლის ექსპოზიცია. მომდევნო სცენები უშუალოდ ანეითარებენ ნაწარმოების სიუჟეტურ ხაზს (ვიმეორებ, უკუგანვითარებთ!) შესაბამისად მათში ძლიერდება თეატრალური საწყისი. ამ მხრივ შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს მეოთხე სცენა „ჟანა ვადაცემული ცხოველებისათვის დასაფლვთად“.

ჟანას ასამართლებენ. „ვინ დაიკავენს მოსამართლის სკამს?“ „ვეფხვი!“ „ვეფხვი ბოდიშს იხდის“. „მელია!“ „მელია ამბობს, რომ ავადია!“ „გველი!“ „გველი პროტესტის ნიშნად სისინებს თავის სოროში. მამ ვინ, ვინ ვასწევს თავმჯდომარეობას?“

ორატორიის მეოთხე ნაწილის ეს ჩვენს მიერ აღნიშნული დეკლამაციური სცენა შიგადაშიგ იკვეთება საყვირების ფანფარული ხმოვანებით. მაგრამ აი, არენაზე გამოდის კოშონი, ბატონი კოშონი, რომელიც აღფრთოვანებულ დითირამბს უმღერის საკუთარ თავს. (ვიპსიკოპოსი კოშონი — ჟანა დ'არკის სასამართლო პროცესის თავმჯდომარე. არტიკულაციის შეცვლის შიდად სიტყვა Cochón ჟღერს როგორც Cöchon ანუ ლორი).

კომპოზიტორი მიმართავს მარტივ, პრიმიტიულ თემატიკას, ისეთივე მარტივ პარმონიას, მკაფიოდ გამოხატულ დიატონიკას, ნათელ ტონალურ გეგმას. საცუალო რიტმები,

მკვეთრად ხაზგასმული მაკორული წყობა, ლათინური და ფრანგული ტექსტების მონაცვლეობა, მელოდიის ტკბილ-ტკბილი ამონახილები... თითქოს ცოცხლდებიან ცნობილი „სულელთა ზეიმის“ პერსონაჟები. „ვინ იქნებიან მსაჯულები?“ „ბეე“ — ბლავიან ცხვრები. „ვინ იქნება მდივანი?“ „მე, სახედარი!“ სცენის სატირიკული ხაზი სულ უფრო მძაფრდება. „ბატონო სახედარო, გვიმღერეთ!“ — ხარხარებს აღტაცებული ბრბო. იგი ხობტას ასხამს ასინუსს, „მის „ლამაზ ტუჩებსა და მშვენიერ აბრეშუმის კახს“. მათ ერთსულოვნებას შესანიშნავად გადმოგვეცმს ახალი მელოდია, რომელიც Cantus firmus-დ გასდევს მუსიკალურ ქსოვილს. ონეგერი სარგებლობს „სახედრის პროზის“ ფოლკლორული ნიმუშით.

გასამართლეს. დამნაშავედ ჩათვალეს. შესაბამისად სცენის ბოლოს აღდგება „მიწის ხმები“ (მესამე სცენის მუსიკალური მასალის დაბრუნება, რომელიც დომინირებს მომდევნო მეხუთე სცენაშიც).

აქ უნდა შევჩერდეთ ერთ საინტერესო ხერხზე, რომელსაც ხშირად მიმართავს კომპოზიტორი. წარსულის თითოეული სცენის გამოცოცხლების შემდეგ, რომელიც ქმნის ორატორიის სიუჟეტურ ხაზს, შეინიშნება მობრუნება აწმყოსაკენ...

ორატორიის ბნელი ძალები ახალ გაშუქებას იძენენ ციკლის VI სცენაში „მეფეები ანუ ბანქოს თამაშის გამოგონება“. იგი უშუალოდ აგრძელებს IV სცენაში დასახულ სატირიკულ ხაზს. გვიხატავს მიზეზს ჟანას გასამართლებისას (კვლავ უკუგანვითარებთ!), მაგრამ თუ IV სცენაში კომპოზიტორი მიმართავს ლიტურგიული დრამის ყანარს და „სულელთა ზეიმს“, აქ იგი მისდევს სტილიზაციას: აღადგენს მე-18 საუკუნის გალანტურ ტაულს. გარეგნული სიმშვიდე, სილამაზე (გავოტი, შეკმარავი რიტმები...) სჭირდება კომპოზიტორს შინაგანი ტრაგიკიზმის კიდევ უფრო ხაზგასამელად, გასაძლიერებლად. შესანიშნავადაა გადმოცემული ის გულგრილობა, რომელიც გამოიჩინეს ჟანას მიმართ მეფეებმა (საფრანგეთის, ინგლისის, ბურგუნდიის), დედოფლებმა (სიტუტუცემ, ქედმალლობამ, სიხარბემ, გარყვნილებამ) და დიდებულებმა (ისტორიული პერსონაჟები). ეს ის პერსონაჟებია, რომელთაც აბუჩად აიგდეს ჟანას სიცოცხლე.



ორატორიის მეშვიდე სცენას „კატერინა და მარგარიტა“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ექვსი სახის ვახსნაში. აქ განსაკუთრებით კარგადაა გამოვლენილი ამ სახის ლირიკული ბუნება, რომელიც ორგანულ კავშირშია „წმინდანების თემატიკაში“. შესაბამისად ორატორიის VII სცენა ეთმობა „ქანას ხმებს“ — კატერინას მიერ „პლერეებულ de profundis ახალ ვარიანტს, წმინდანების მოწოდებას („ღვთის ასულო“) და მარგარიტას წკრილა გადაძახილებს („ნათელი ზარების“ თემა). თითქმის მშობლიური სოფლის ეკლესიის ზარებს მოაქვს ქანასთან იმედი და მხარდაჭერა. ორატორიის VII სცენა ნაწარმოების ნათელი სამყაროს ინტონაციურ ცენტრს წარმოადგენს. შესანიშნავია მიკი და აწყისი. კონტრაბასებისა და ორა ფორტეპიანოს აკორდები ახდენენ სამგლოვიარო ზარების ხმოვანების იმიტირებას. „იკედლის ზარები“ — ასე განმარტავს მათ არსს წმინდა დომინიკი. და უეცრად, სრულიად მოულოდნელად, ამ სამგლოვიარო ჟღერადობას გაჰკვეთენ წკრილა, ნათელი ზარების გადაძახილები, რომელნიც საოცარი ამაღლების გრანობას იწვევენ. „გმაღლობთ, კარგო ზარებო, ჩემო დებო, ჩემო მეგობრებო, ჩემო ხმებო“ — სისარულით გაჰყვირის ქანა. იქმნება არაჩვეულებრივად ფსიქოლოგიურად გამომსახველი სურათი. ტრაგიკული და ნათელი ზარების ოსტინატური ხმოვანების ფონზე კომპოზიტორი გვაძლევს მთელ რიგ დაწრევებებს, ონეგირისეულ პლასტებს.

გუნდის ბანების ფანტაზიური შემზარავი ხმოვანება „Corburatur igne“, მარგარიტას და კატერინას „ხმები“, ორკესტრში გაცოცხლებული ზარები და ქანას მოგონებანი შესანიშნავია, დაუეწყვარია.

აღსანიშნავია აგრეთვე ეს მომენტი, როდესაც წმინდანების ერთსულოვან მოწოდებაზე („ქანა! ქანა! ღვთის ასულო! გაგვიძახი!“) უეცრად ქანას დეკლამაცია არაჩვეულებრივ შესივლობასა და შინაგან პოტენციას იძენს. ამჯერად დეკლამაცია მუსიკალური რიტმებიდან იღებს სათავეს და საოცარი ენერგიით ივსება. ყოველივე ამას კიდევ უფრო აძლიერებს ორკესტრის აღმავალი, პუქტიური, მარშისებური ფრაზები, რომელნიც ახალი, გმირული რაკურსიდან აშუქებენ ქანას სახეს და თითქმის აზარებენ მომღვწეო, VIII სცენას.

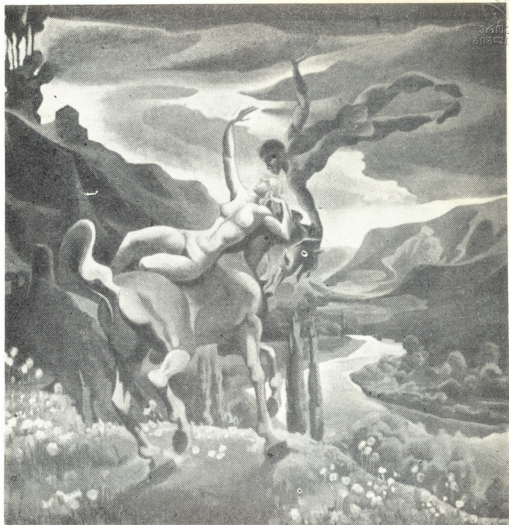
ორატორიის მერვე ნაწილი „მეფეების მსვლელობა რეიმსს“ ფართოდ გაშლილია რული სცენაა, სახალხო ზემის გადმომცემი. მისი ინტონაციური წყობა მიახლოებულია ხალხურ სასიმღერო და საცეკვაო შემოქმედებასთან. ასეთია მისი პირველი საგუნდო თემა „თანახმანი ხართ“, რაც რეფრენის როლს ასრულებს და ახლოს დგას ცნობილ ხალხურ სიმღერასთან „ლონის ზარების გადაძახილები“. ასეთივეა თემა „Heurtebise“ — ახლოს მდგომი კარმანიოლასთან.

VIII სცენაში კომპოზიტორი კვლავ დიდი ოსტატობით მიმართავს სიმბოლურ სახეებს, ისეთებს, როგორცაა პურისა და ღვინის ალეგორიული ფიგურები, რომელნიც განასახიერებენ ჩრდილოეთ და სამხრეთ საფრანგეთის გავრთიანებას. გარდა ალეგორიული პერსონაჟებისა, კომპოზიტორი აცოცხლებს გლეხთა სახეებს, სოფლის მწერალს, რომელიც ცდილობს შეასწავლოს ხალხს ლათინური ლოცვა, მეფის კორტეეს (საორკესტრო კეზოზი, მე-18 საუკუნის მარშის გამოყენებით). და აქაც, ამ საერთო აღმაფრენის დროს, კვლავ აღდგებიან „მიწის ხმები“, ისეთივე დაუნდობელი და შემზარავნი. „ეს მე, მე გადავარჩინე საფრანგეთი“ — გამწარებული გაიძახის ქანა, მებრამ მას არავინ უსმენს. „Corburatur igne!“ — უკვე მერამდენედ დაასკენის გუნდი. „ქანა! ქანა! ქანა! ნუთუ შენი ჭკაწულებრივი სისხლი შესწირე ზორციელს, მეუფეს“ — მწარედ კითხულობს წმინდა დომინიკი.

VIII სცენით ფაქტიურად მთავრდება ორატორიის სიუჟეტური ხაზის განვითარება, რომელიც ძირითადად ეპიკურ პლანშია გაშლილი და ყანრული მომენტების აქცენტებით წარმოვლადგება. რაც შეეხება კომპოზიციურ სცენებს (IX—X—XI), ისინი ძირითადად ლირიკულ-დრამატულ ასპექტში შუქდება და ფილოსოფიურ-განზოგადებული სტილით ხასიათდება. სწორედ ამ ბოლო სცენებს თანხედება ძირითადი ემოციურ-დრამატული დატვირთვა. ამ მხრივ, ეს სცენები განსაკუთრებით საყურადღებოა.

ორატორიის XI სცენა „ქანას დაშნა“, ნაწარმოების ყველაზე უფრო პოეტური, ამაღლებული ფურცელია. იგი მთლიანად კეთილი საწყისის გადმოცემას ემსახურება. ამი-





# გამოფენა



თ. გოცაძე

ვახაბული

დ. მინდორაშვილი

ვახაბული



ტომას, რომ მასში თავმოყრილია ნათელი სახეების გადმომცემი თემატიკაში. რაც შეეხება „მიწის ხმებს“, აქ ისინი პირველად კარგავენ თავის ძალას და უსუსურად გამოიყურებიან.

„უანას დაშნაში“ პირველად იხსნება ნაწარმოების ფილოსოფიური კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ლეგენდარული გვირის ძალა ყოფილა მის „სიყვარულში მოყვასისადმი“. უანა დ' არკის სახის მსგავს ინტერპრეტაციას ვხვდებით ბ. შოუს „წმინდა იოანაში“, სადაც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ბრძოლის დროს უანა წინ მიუძღვის თავის მრავალრიცხოვან არმიას არა დაშნით ხელში, არამედ დროშით, რომელზეც გამოსახულია იესო და მარიამი.

„უანას დაშნა“ ციკლის შესანიშნავი ლირიკულ-ჰერმეტიკი ნაწილია. მასში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავმოყრილია ნათელი სამყაროს განმსაზღვრელი თემატიკაში და ამავე დროს ახალი, „იმედის თემა“. მუსიკალური მასალის განვითარება ძირითადად „იმედის თემის“ სხვადასხვა ვარიანტების შექმნას ემყარება, რომელთა შორისაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საორკესტრო ვარიანტი, მოყვასისადმი სიყვარულის ჰუმანური ჰიმნი და ამარტული. აქ ონეგერი უარყოფს თავის რამდენადმე თავდაპირველ წერის მანერას და არაჩვეულებრივი მღელვარებით და რომანტიკული მგზნებარებით ამეტყველდება.

ორატორიის IX სცენა კიდევ ერთ ახალ საკვანძო მომენტს ქმნის გვირის სახის ლირიკულ ინტერპრეტაციაში. იგი გადმოგვცემს უანას სიყვარულსა და ოცნების საგანს, მის სამშობლოს — ნორმანდიას. სწორედ ნორმანდიაში გატარებული ბავშვობის ნათელი დღეების მოგონებას უკავშირდება IX სცენის პირველი სამი ეპიზოდი. რაც შეეხება მეოთხე ეპიზოდს, მასში კომპოზიტორი თავისი ფილოსოფიური აზრის ხორცშესახმეულად სარგებლობს მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში გავრცელებული ისეთი ფორმით, როგორცაა იგავი და მისი საშუალებით გადმოგვცემს „იმედს, რომელიც უძლიერესია, სიხარულს, რომელიც უღიდესია და ღვთაებას, რომელიც უხუნაესია“.

X სცენას „ტრიამფო“, კიდევ ერთი, ახალი ოსტატური შტრიხი შეაქვს მთავარი გვირის სახის ვახსნაში. მასში უანა მომაკვდა-

ვი გედის მსგავსად პირველად და უკანასკნელად ამღერდება. ამღერდება ყოველგვარი პეროიზმის გარეშე — ნაზად, მშვიდად და რაც მთავარია, უბრალოდ. ბავშვობის ნათელი დღეების მოგონება გვირის გონებაში იწვევს კიდევ ერთ მუსიკალურ პერსპექტივას. ესაა ხალხური სიმღერა „ტრიამფო“, რომელიც არაერთგზის ვხვდებოდა ორატორიის ფურცლებზე.

ფინალი — „უანა დ' არკი ალში“ დამავირგვინებელია, შემაჯამებელი, მთელი ორატორიის იდეური რეზიუმეა. იგი თემატურადაც შემაჯამებელია. მასში თავს იყრიან ორატორიის ისეთი უმნიშვნელოვანესი თემები, როგორცაა „მიწის ხმები“, „წმინდანების მოწოდება“ და „ნუგეშის თემა“. ფაქტიურად, ინტონაციური თვალსაზრისით, აქ ახალი არაფერია. თვით ღვთისმშობლის პარტიაც კი, რომელიც პირველად ამ სცენაში ჩნდება, ფაქტიურად პროლოგიდან მოდის და მთელი მუსიკალური მასალის განვითარებიდან მომდინარეობს. სახეები იგივეა, ახალია მათი ხედვა, მათი რაკურსი. ეს განსაკუთრებით ითქმის „მიწის ხმებზე“, რომელიც, მართალია, არ განიცდიან რიტმულ-ინტონაციურ ცვლილებას, მაგრამ მთლიანად მეტ სირბილესა და მღერადობას იძენენ, ბევრად უფრო კანტილენური ხდება. ძალზე ცოცხლად ვეხატავს ონეგერი შემობრუნებას უანასაკენ, როგორც ბრბოს ხალხად ქცევას, მისი თანდათანობითი გარდაქმნის პროცესს.

ამასთან, ფინალში შესანიშნავადაა მოცემული უანას განცდების რთული ფსიქოლოგიური გეგმა: შიში, ძრწოლა, იმედი, სიკვდილი და ბოლოს გასხვივონება.

ამრიგად, დრამატურგიული თვალსაზრისით ფინალის მნიშვნელობა ძალზე დიდია და განმსაზღვრელი. მასში მოცემულია ნაწარმოების კვანძის ვახსნა (ბოროტებისაგან გათავისუფლება) და ძირითადი კონფლიქტის საბოლოო გადაწყვეტა („ზეცის ხმების“ გამარჯვება).

ფინალი ციკლის საუკეთესო სიმფონიზირებული ნაწილია. მასში განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა კომპოზიტორის მისწრაფება კონტრაპუნქტული დამწერლობისადმი. გვაკონდება ონეგერის სიტყვები: „ჩემი მისწრაფებაა, შეიძლება რამდენადმე ახირებულიც, ვეძიო პოლიფონიური სირთულეები.“

უდიდეს მაგალითად ჩემთვის რჩება ბახი. დაუმატებ, რომ აღნიშნული სირთულეები მომდინარეობენ თვით ნაწარმოების კონცეფციიდან, რომელიც ფინალში განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვით აღინიშნება. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, კომპოზიტორის მრავალწახანგოვანი აზროვნება იწვევს მუსიკალურ კონტრაპუნქტს, მრავალფეროვან პოლიფონიურ დაშრევებებს, ხმათა ლინეარული მოძრაობის შედეგად შექმნილ რთულ ჰარმონიულ კომპლექსებს, მუსიკალური ქსოვილის პოლიცილოებრივ სტრუქტურას და ტრიტონულ თანაფარობაზე დამყარებულ ტონალურ ცვალებადობას. (ამ უკანასკნელის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს გუნდი „წმინდა ცეცხლი“). ე. ი. ამ შემთხვევაშიც პირველადია კონცეფცია და არა ლექსიკა, რომელიც, ვიმეორებ, მთლიანად თვით აზროვნების პოლიფონიურობიდან მომდინარეობს.

ფინალი კოცონის ამსახველი ბევრწერითა დასურათებული (სიმებიანთა ციმციმი თეფშებისა და ფორტეპიანოს აკორდების მხარდაჭერით), რომელიც საოცარი მხედველობითი სახეობრიობით გამოირჩევა და შესანიშნავ ფონს უქმნის საყვირის ნათელ, მღერად თემას. თემა-ვივარადი — ასე შეიძლება ეწოდოს ამ მელოდიას, რაც ღვთისმშობლის მომდევნო ფრაზასთან („მე ვიღებ შენს ცეცხლოვან მსხვერპლს“) ერთად წარმოადგენს ბორკილების იდეური ლაიტთემის მთავარ, ძირითად, აზრობრივ ბირთვს. ორატორიის ნათელ სახეებთან დაკავშირებული ეს ორი მუსიკალური თემა ქმნის ფინალის თავისებურ პატარა შესავალს, მის ძალზე შეკუმშულ მუსიკალურ კონსპექტს, და წინ უძღვის შესანიშნავი ოსტატობით დაწერილ ფუგატოს, რომელიც „მიწის ხმების“ ახლებურ, ბევრად უფრო რთულ და ფსიქოლოგიურად გაღრმავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

ხმების თანდათანობითი დიფერენციაცია, ცალკეული მოტივების გამოყოფა, მათი კონსტრუქციული მარცვლების ინტენსიური დამუშავება, სეკვენციური განვითარება, მელოდის დასკვნითი მოტივების ვარირება, ტონალური ცვალებადობა, მუსიკალური ფრაზებისა და მოკლე, დეკლამაციური მონახაზების ერთდროული ხმოვანება —

ყოველივე ეს არაჩვეულებრივად ცოცხალსა და ქმედითს ხდის ხალხის სახეს.

ფინალში უნას სახის განვითარების კიდევ ერთი ახალი ფაზა მოცემული: შინაგან განცდათა უამრავი გრადაციები — გოცება, მარტოობის შიში, დაბნეულობა, გამოცემული „წმინდა ცეცხლის“ იდეალური გუნდის ფონზე. აღნიშნული გუნდი, ინტონაციურად მიახლოებული პროლოგის **de profundis** თემასთან, თავისებური იდეური რეფრენის როლს თამაშობს. კომპოზიტორი ხაზს უსვამს „განმწმენდავი“ ცეცხლის მნიშვნელობას. ცეცხლისა, რომელში გავლის შედეგად უნა, მსგავსად ფენიქსისა, თვით იქცევა იმ ცეცხლად, „რომელიც ანთია საფრანგეთის შუა გულში“. კოცონის სიმბოლური არსის შესახებ ლაპარაკია უკვე ორატორიის VII ნაწილის **de profundis** თემის ლათინურ ტექსტში. („გამათავისუფლე მეუფეო ველური ლომების ხახიდან, რამეთუ შენ მოხვალ, ქვეყნებრება ცეცხლის გავლით გახდება სამართლიანი“). აქედან გამომდინარე „წმინდა ცეცხლის“ გუნდი დიდ აზრობრივ დატვირთვას შეიცავს. იგი სამჯერ გვხვდება პარტიტურაში სხვადასხვა ვარიანტის სახით. მისი ყოველი გამოჩენა სულ უფრო მღელვარება და მგზნებარეს ხდის მუსიკალურ ქსოვილს. შესანიშნავია ის ადგილი, როდესაც გუნდი წარიტაცებს ღვთისმშობლის გამომსახველ ფრაზას „შენ არა ხარ მარტო“ და უამრავჯერ იმეორებს. იგი აწყნარებს, ამშვიდებს თავის უნას.

ასე თანდათანობით „წმინდა ცეცხლისადმი“ მიძღვნილი ჰანგი იქცევა საფრანგეთის ლეგენდარული გმირის ქეშმარიტ ჰიმნად. იწყება განვითარების უკანასკნელი ტალღა „წმინდანების მოწოდებასა“ და „იმედის თემის“ მუსიკალურ მასალაზე აგებული. არაჩვეულებრივი ოსტატობით შექმნილი ქეშმარიტი კულმინაცია, ქეშმარიტი აღმთქნა! დაუეიწყარია ის ადგილი, როდესაც უნა კარგავს ბორკილებს. „სიკვდილი და გასხვოსნება“ — ასე შეიძლება ეწოდოს ორატორიის ამ გენიალურ **Credo**-ს.

ონეგერის დრამატული ორატორია „უნა და არკი კოცონზე“ პირველად შესრულდა 1938 წ. 12 მაისს ბაზელში პაულ ზაჰერის კამერული ორკესტრის მიერ, იდა რუბინშტეინის მონაწილეობით. 1939 წლის 6 მაისს კი ორლენში, უნასადმი მიძღვნილი ტრა-



დიცულო ღღესასწაულის ღღეგზში. ბერნანდ გავოტი იგონებს: „პრემიერა შედგა არა საკონცერტო დარბაზში, არამედ კოცონის ირგვლივ. მაყურებელთა უმრავლესობას წარმოადგენდა უბრალო ხალხი. კომპოზიტორები და მუსიკოსმოდენები აღიდებდნენ თქვენს დამუშავებით ოსტატობას დასკვნით გუნდში, მაგრამ ორლენის მცხოვრებლებში თქვენ გამოიწვიეთ ცრემლები... ბევრი თანამედროვე კომპოზიტორი მოსწრებია ასეთ ღღეგზას?“

ამრიგად, ონეგერმა თავისი ჭეშმარიტად სახალხო ნაწარმოებით მიადღწია საწადელს: „ჩემი სურვილები და ცდა ყოველთვის მიმართული იყო იქითკენ, რომ შემეძენა მსმენელთა ფართო მასებისათვის გასაგები მუსიკა“.

სწორედ ასეთია მისი შესანიშნავი ორატორია. ამიტომ იყო, რომ ნაწარმოებმა ახა-

ლი უტერადობა შეიძინა საფრანგეთის ოკუპაციის მძიმე ღღეგზში. მან ტრიუმფით მტარა ორმოცი ქალაქი და ღღი პატრიოტული აღტყინება გამოიწვია.

საფრანგეთის გათავისუფლების შემდეგ ონეგერს დრამატული ორატორია დაიდ სვენაზე 1950 წელს გრანდ ოპერაში. ეს დოიას მიერ, კლოდ ნოლიეს მონაწილეობით.

საბჭოთა კავშირში „უანა დ' არკი კოცონზე“ პირველად შესრულდა 1966 წლის მაისს. ასრულებდნენ: სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი სვეტლანოვის დირიჟორებით, სახელმწიფო აკადემიური გუნდი და საგუნდო სასწავლებლის ბიჭთა გუნდი სვენიკოვის ხელმძღვანელობით; მოსკოვის დრამატული თეატრის მსახიობები; ჯილარმონის სოლისტები და ღღი თეატრის ბალეტის არტისტები, ესან განასახიერა გალინა კირიუშინამ.

**პან(ირა)ბ**

იხ. 91 გვ.

მკვეთრად განსაზღვრული პოლიტიკური იდეოლოგიის უქონლობა — თუმცა დრამატურგებს თემის ძიების თავისუფლებას ანიჭებს — კრიტიკისა და საზოგადოების ურადლებას, ცხადია, ვერ იპყრობს. შემთხვევითი არაა, რომ უკანასკნელ ხანს ზანგთა თეატრების აფიშაზე ყველაზე ხშირად მოჩანს სახელი სამხრეთ აფრიკაში მცხოვრები თეთრკანიანი დრამატურგის ატოლა ფუგარდისა, რომელიც უფრო მკვეთრად სვამს ზანგების თვითშემეცნების პრობლემას.

ზანგების თეატრების, მათ შორის ისეთი წამყვანი თეატრების, როგორცაა „ნეგრო ენსემბლ კომპანი“ და „ნიუ ფედერალ ტიეტრი“ ნიუ-ორკში და „ფრიდომ ტიეტრი“ ფილადელფიაში, შემოქმედებითი ძიებანი ფინანსიური სიძნელეების გამო ერთობ ფერხდება. თუ მისიან წლებში ზანგების თეატრების რაოდენობა 300 აღწევდა, ახლანდელი ფედერალური მთავრობის დოტაციის „წყალობით“ 20-ს არ აღემატება. ამის შედეგად მრავალი ზანგი დრამატურგი ვერ ახერხებს თავისი პიესის განხორციელებას. პარადოქსი ისაა, რომ თვით ზანგი ბიზნესმენები მაინცდამაინც ღღი ხალხის არ იჩენენ ამ თეატრების დაფინანსებაში.

მთავარი მაინც მაყურებელთა პრობლემაა. კრიტიკოსთა საერთო აზრით, ზანგების თეატრის მომავალი იმაზეა დამოკიდებული, შესძლებენ თუ არა ზანგი მაყურებლის მოზიდვას. აქ აუცილებელია კრიტიკოსთა და რეკლამის მკეთებელთა ერთიანობა და ღღი თანხები. მთავარი კი ბილეთების ერთობ მაღალი ფასია.

მაგ. ბროდვეის ტრადიციული მიუზიკლის ბილეთი 25—45 დოლარი ღღის. „ნიუ ფედერალ ტიეტრის“ მხატვრული ხელმძღვანელის ვუდი კინგ-უმცროსის თქმით, ზანგ მაყურებელს ძალიან უჭირს ერთ საღამოში დახარჯოს 70—80 დოლარი (მხოლოდ საქეტაკლზე), ამიტომ ჩვენ ისეთი ნაწარმოებები უნდა დავდგათ, რომელნიც ღღიბრალურად განწყობილ თეთრკანიან მაყურებელსაც მოიზიდავს.

მაგრამ ამგვარი ძალთანმევა (თეთრკანიანი მაყურებლის მოზიდვა) საფრთხეში აგდებს ზანგი მხატვრული ინტელიგენციის შემოქმედებით წამოწყებებს. პანაფრიკული გამოკვლევების ინსტიტუტის დირექტორი, მაულან კარენგა დაიფინებთ მოითხოვს, რომ ზანგების თეატრმა თვით აღზარდოს თავისი მაყურებელი და კრიტიკოსები. ამის გარეშე ეს თეატრი „ეთერკანიანების შემოქმედებითი მძევალი იქნება“. ბევრი ზანგი მოღვაწე მხარს უჭერს ამ თვალსაზრისს და ფიქრობს, რომ ზანგთა ადგილობრივი თეატრების მნიშვნელობა სცილდება კულტურული აღზრდის ფარგლებს... „ეს არის უკანასკნელი საშუალება ზანგის ცხოვრების ასახვისა — ამბობს „ფრიდომ ტიეტრის“ ხელმძღვანელი ჯონ ალენი — ამას არ აქეთებს არც ტელევიზია, არც კინო და არც ბროდვეი... ეს სწორედ ჩვენი საქმეა“.

(გაგრძელება 121 გვ.)

# კედაგობი და საზოგადო მოღვაწე

თამარ ჩარექიშვილი



ლარისა ქუთათელაძე.

არასოდეს დამავიწყდება ის შორეული დღე, როცა ამ მომხიბლავ ადამიანს შემთხვევით შეეხვდი ქუჩაში, გამოაცა მისმა გარეგნობამ, მიყურებდა დიდი, ჭკვიანი, ლამაზი თვალებით და ილიმებოდა. არ ვიცოდი ვინ იყო. როგორ ვიფიქრებდი, რომ ეს მშვენიერი ქალი ჩემს ცხოვრებაში ესოდენ დიდ კვალს დასტოვებდა და ასე ღრმად დამაკავშირებდა მუსიკალურ ხელოვნებასთან. ეს იყო ქუთაისში, ქალაქში, რომელიც განთქმული იყო ბრწყინვალე ინტელიგენციით, ეროვნული კულტურის შესანიშნავი ტრადიციებით.

ის-ის იყო დაარსდა ქუთაისის პირველი სამუსიკო სასწავლებელი. მის ხელმძღვანელად დაინიშნა ცნობილი კომპოზიტორი მელიტონ ბალანჩივაძე, რომელთანაც მამაჩემს დიდი მეგობრობა აკავშირებდა. ისინი ერთდროულად სწავლობდნენ პეტერბურგში, მამა — უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, მ. ბალანჩივა-

ძე კი—კონსერვატორიაში. ერთად ცხოვრობდნენ კიდევ. და რაკი დადგა ჩემი სწავლების დრო, მამამ რჩევისათვის მ. ბალანჩივაძეს მიმართა. მელიტონმა ურჩია მისვლა მოსკოვიდან დაბრუნებულ ახალგაზრდა პედაგოგთან, საკლავანტო მუსიკოსის მოწაფესთან ლარისა ქუთათელაძესთან, ვისთანაც უკვე სწავლობდა მისი შვილი ანდრია. მივედი, რათა მას ჩემი მუსიკალური მონაცემები შეემოწმებინა. სახტად დავრჩი, როცა კარებში გამოჩნდა ის მშვენიერი ქალი, რომელმაც ქუჩაში შეხვედრის უმაღლვე მომხიბლა. ჩემს სიხარულს საზღვარი არა ჰქონდა, როცა შევიტყვე, რომ მისი მოწაფე უნდა გავმხდარიყავი. დღესაც ბედნიერად ვაუკლი თავს, რომ ბედმა ასეთ ადამიანთან შემახვედრა. ემოციური და შთამბეჭდავი იყო ყოველი მისი გაკვეთილი, მაგრამ იგი არაჩვეულებრივ ენერგიას მარტო პედაგოგიურ სარბიელზე როდი ამჟღავნებდა. მას ასევე იზიდავდა



საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. იგი გახლდათ შესანიშნავი ორგანიზატორი. რაც შეეხება მედიტონ ბალანჩივაძეს, ის ახალგაზრდობაშივე ოცნებობდა ქუთაისში სამუსიკო სასწავლებლის დაარსებაზე და როგორც თვით მ. ბალანჩივაძემ გვიამბო, მას ჯერ კიდევ პეტერბურგში სწავლების დროს სიტყვა ჩამოართვა ივანე ჯავახიშვილმა: „დასავლეთ საქართველოში სამუსიკო სასწავლებელი უნდა დააარსო“.

ასეც მოხდა. მ. ბალანჩივაძემ დააარსა და სათავეში ჩაუდგა ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელს და თავის მოადგილედ აირჩია ლარისა ქუთათელად აირჩია თელაძის ოჯახი მთელს ქუთაისში ცნობილი იყო სტუმართმოყვარეობით. მის სახლში ყოველ საღამოს იკრიბებოდნენ სხვადასხვა პროფესიის მეტად საინტერესო ადამიანები, — მუსიკოსები, მწერლები, მხატვრები, ყველა დარგის საუკეთესო წარმომადგენლები. ეს კონტაქტები ლარისა ქუთათელაძეს ხელს უწყობდა როგორც პროფესიული პედაგოგიური კადრების შერჩევის საქმეში, ისე მუსიკის მოყვარულთა აუდიტორიის ჩამოყალიბებაშიც. მისი მეცადინეობის წყალობით კონცერტებს ესწრებოდა ფართო საზოგადოება. მსმენელთა შორის იყვნენ გამოჩენილი მოღვაწეები: ლ. ლორთქიფანიძე, დია ჩიანელი (ცნობილი კინორეჟისორის რ. ჩხეიძის მამა), ს. ზუნდაძე, ს. ოცხელი, გ. კვიციანიძე, მ. ყუბჩიშვილი, დ. სააკაშვილი, ი. ივაშვილი, ნ. თუმანიშვილი, რ. და ნ. კობალეიშვილები, „ცისფერყანწულები“ და სხვები. ამრიგად, მ. ბალანჩივაძემ და ლ. ქუთათელაძემ დასავლეთ საქართველოში საფუძველი ჩაუყარეს პირველ მუსიკალურ კერას. ლ. ქუთათელაძემ არჩეულ იქნა სახალხო განათლების მუსიკალური

განყოფილების გამგედ და ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის თავმჯდომარედ. მუსიკალურ სასწავლებელში მან დააარსა სპეციალური ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ჩელოს, ვოკალური, სასულე საკრავების განყოფილებები. დააარსა სიმებიანი ორკესტრი, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ სასწავლებლის პედაგოგები და მოსწავლეები. ჩამოყალიბდა გუნდიც. ლ. ქუთათელაძის ინიციატივით კერძო პირებისაგან შექმნილ იქნა სამუსიკო ინსტრუმენტები. ამრიგად, ქუთაისის მუსიკალურმა სასწავლებელმა ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო, ყველა ცდილობდა დახმარება აღმოეჩინა მუსიკოს-ენტუზიასტებისათვის. მრავალი ადამიანი უსასყიდლოდ უთმობდა სასწავლებელს საკუთარ სამუსიკო საკრავებს. მშობელთა გარკვეული ჯგუფი აქტიურად მონაწილეობდა ინსტრუმენტებისა და ბიბლიოთეკისათვის საჭირო ნოტებისა და წიგნების შეკრებაში. იმართებოდა როგორც აკადემიური, ისე ვასელიანი კონცერტებიც. ლ. ქუთათელაძე ცდილობდა, რომ მოწაფეებს მიეცელო არა მარტო სრულფასოვანი გაკვეთილები, არამედ რაც შეიძლება მეტი გვენახა და მოგვესმინა. მასხალწლოდ გამართული, შესანიშნავად მოწყობილი ნიღბებიანი კონცერტები, დაუვიწყარი ექსკურსიები. მაშინ პირველად ვნახეთ გელათის ფრესკები, კათოლიკეთა ეკლესიაში პირველად მოვისმინეთ საგალობლები, ორგანოს ბგერები, შემსრულებელი იყო ცნობილი პოლონელი ორგანისტი ვიხოვსკი. იქ პირველად მოვესმინეთ ზაქარისა და ივანე ფალიაშვილებს. ამ ეკლესიის პატერი გახლდათ ლომიანე სააკაშვილი — ზაქარია ფალიაშვილის თანაკლასელი და მეგობარი, მეტად განათლებული პიროვნება,

მუსიკის დიდი მოყვარული, რომელმაც განათლება რომის ვატიკანის სასულიერო სკოლაში მიიღო. ლ. ქუთათელაძემ მუს. სასწავლებელში პედაგოგად მიიწვია ვიხოვსკი. მან ჩინებულად იყო და თეორიული საგნებიც. (ელემენტარულ თეორიას, სოლფეჯიოსა და ზოგად ჰარმონიას გვასწავლიდა). დამიანე სააკაშვილმა ვიხოვსკის თავისი ფისგარმონია უთავაზა. სასწავლებელში მუსიკის თეორიის გაკეთილები სწორედ ამ ფისგარმონიის თანხლებით მიმდინარეობდა. გამოცდებსა და კონცერტებზე ხშირად გვესწრებოდნენ ცნობილი მუსიკოსები, რომლებსაც / ლ. ქუთათელაძე თბილისიდან იწვევდა. მაგონდება ერთი ასეთი კონცერტი, რომელსაც დაესწრო ცნობილი ქართველი კომპოზიტორი დ. არაყიშვილი და შესანიშნავი თეორეტიკოსი ქრისტეფორე კუშნარიოვი, რომელიც შემდგომში ლენინგრადის კონსერვატორიაში მოღვაწეობდა. კონცერტის პროგრამა მრავალფეროვანი იყო... მონაწილეობდა პედაგოგთა და მოსწავლეთა სიმებიანი ორკესტრი. შესრულებული იყო მოცარტის კონცერტები. ასრულებდნენ: ა. ბალანჩივაძე, თ. ჩარეჭიშვილი. სოლო გამოსვლები ჰქონდათ: ვ. ცაგარეიშვილს, მ. ასათიანს. ბიოპოვენის ტრიოს ასრულებდნენ პედაგოგები: ლარისა ქუთათელაძე (ფორტეპ.), ე. რელივიონი (ცი-

ოლინო), ლაზკო (ჩელო). სოლო გამოსვლები ჰქონდათ პედაგოგებს ა. კოკოჩაშვილს (ვიოლინო), ტალციკს (ფორტეპ.).

მოსწავლელთა შორის იყვნენ შემდეგში ცნობილი მომღერლები: ნ. ცომაია, პ. ამირანაშვილი, ე. სოხაძე და სხვები. ამრიგად, სა-მუსიკო სასწავლებელი ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად იქცა. ამ სასწავლებელში აღიზარდა მრავალი ცნობილი მუსიკოსი. 1923 წელს განათლების სახალხო კომისარიატის მიერ ლ. ქუთათელაძე დახელოვნების მიზნით მივლინებულ იქნა ბერლინში პროფ. გ. ალსტონთან. 1925 წელს, გერმანიიდან დაბრუნების შემდეგ, ლ. ქუთათელაძე დაინიშნა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პრორექტორად, რექტორი კი იმ დროს გახლდათ ცნობილი კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე დიმიტრი არაყიშვილი. ლ. ქუთათელაძე ადმინისტრაციულ მოღვაწეობასთან ერთად ხელმძღვანელობდა სპეციალურ ფორტეპიანოს კლასს. იგრძნობოდა ეროვნული მუსიკალური ქადრების ნაკლებობა. ლ. ქუთათელაძე მისთვის ჩვეული აქტიურობით შეუდგა ეროვნული კადრების აღზრდის საქმეს, მან აღძრა შუამდგომლობა განათლების სახელმწიფო კომისარიატის წინაშე, რათა ნიჭიერი ახალგაზრდობა სწავლის გასაგრძელებლად მიეღლინათ ლენინგ-

სურათზე მარცხნიდან: ბაგრატიონიშვილი, ნ. ჩიგოგიძე, ნ. რაისკი, შ. ასლანიშვილი, მ. ილიანი, ე. მიქელაძე, თ. კვიციანი, შ. აზმათფარაშვილი



რადის კონსერვატორიაში. მისი წყალობით ლენინგრადის კონსერვატორიაში სწავლობდნენ: ა. ბალანჩივაძე, ი. ტუსკია, შ. ასლანიშვილი, გ. კილაძე, ნ. ჩიგოგიძე, ზ. ჩხიკვაძე, ა. მშველიძე, ლ. იაშვილი, თ. ბარამიშვილი, ლ. დონაძე, თ. დაფქვიაშვილი, თ. დიმიტრიადი, თ. ჩარეჭიშვილი და სხვები. ლარისა ქუთათელაძე თავდადებით იბრძოდა მოსწავლენასა ზღვარდობის პროფესიული დონის ამაღლებისათვის. ამ მიზნით თბილისის სახ. კონსერვატორიაში სამუშაოდ მოიწვია ცნობილი მუსიკოსები: კომპოზიტორი შჩერბაჩოვი, მუსიკისმცოდნე რაბინოვიჩი, თეორეტიკოსი და დირიჟორი ბაგრინოვსკი, პიანისტის ისტორიის გამოჩენილი მცოდნე გ. კოვანი, მევიოლინე ს. ბეზროდნი, ვოკალური სკოლის საუკეთესო წარმომადგენელი ა. რაისკი, პიანისტი გ. ედელმანი. სადირიჟორო კლასის ხელმძღვანელად მოიწვია ლენინგრადიდან დაბრუნებული ევეგენი მიქელაძე. საფორტეპიანო განყოფილებაზე სახელგანთქმული პიანისტი მ. ვ. იუდინა, ფილოსოფიაში პროფ. ფინგერტი. თბილისის კონსერვატორიაში ლ. ქუთათელაძის ინიციატივით გაიხსნა ასპირანტურა. იმხანად არ არსებობდა მუსიკის ისტორიის კათედრა, ამიტომ მუსიკის თეორიის კათედრასთან დაარსდა მუსიკის ისტორიის მცირე განყოფილება. 1931 წელს ლ. ქუთათელაძემ დაინიშნა „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების“ თავმჯდომარედ. ბევრს ახსოვს თუ როგორ ჩამოყალიბდა ამ საზოგადოების ინიციატივით ორკესტრი, რომელშიც გაერთიანდნენ ნიჟიერი ახალგაზრდა მუსიკოსები: შ. თაქთაქიშვილი, გ. თაქთაქიშვილი, ი. ტუსკია, გ. ჩხიკვაძე, ნ. ჩიგოგიძე, ნ. კოზმინსკია, ი. მდივანი, ა. კოკოჩაშვილი, ლ. გველესიანი,

გ. გველესიანი, ვ. ნეიმანი, პ. ნოზაძე, მ. ძიძიშვილი, გ. რატიშვილი, ზ. რატიშვილი, თ. ჯაფარიძე, შ. აზმაიფარაშვილი და სხვები. ლ. ქუთათელაძემ თავის მხრისაც შეუწყო ხელი ორკესტრის ზრდას, პროფესიული დონის ამაღლებას. ამ ორკესტრს უნიკიერესი დირიჟორი ევეგენი მიქელაძე ხელმძღვანელობდა. 1933 წელს კი იგი გადაიქცა სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრად. ლარისა ქუთათელაძე გახლდათ საქართველოში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის პირველი შესრულების ერთ-ერთი ინიციატორი. ამ კონცერტს ივანე ფალიაშვილი დირიჟორობდა (საგუნდო პარტიის შილერის ტექსტი გერმანულიდან ქართულ ენაზე თარგმნა ქ. ძიძიშვილმა), მონაწილეობდნენ კონსერვატორიის პედაგოგები და სტუდენტები. ლ. ქუთათელაძემ თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოაყალიბა 29 პედაგოგიური ბრიგადა, რომლებმაც კონცერტები ჩატარეს დასავლეთ საქართველოში. ხალხური სიმღერების ჩაწერის მიზნით ლ. ქუთათელაძემ მონაწილეობა მიიღო სენთის ექსპედიციაში მაშინ სრულიად ახალგაზრდა შ. ასლანიშვილთან და შ. მშველიძესთან ერთად. ლ. ქუთათელაძეს, როგორც პედაგოგს, ახასიათებდა საინტერესო აზროვნება, მაღალი გემოვნება, პედაგოგიური ზემოქმედების უნარი. საყურადღებო იყო მისი საკლასო კონცერტების პროგრამები. იგი თავის მოწაფეებს ზრდიდა კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე და უმთავრესად აწყობდა თემატურ კონცერტებს. დღემდე ვინახავ ზოგიერთი კონცერტის პროგრამას, სადაც ვკითხულობთ: „პოლიფონიური მუსიკის საღამო“, „თანამედროვე მუსიკის კონცერტი“, „პროგრამა ში ბეთჰოვენი“ და სხვა. განსა-

კუთრებით ითხოვდა თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შესრულებას. მისი აღზრდილები დღემდე განაგრძობენ ნაყოფიერ მოღვაწეობას თბილისის კონსერვატორიაში, ფილარმონიაში, მუსიკალურ სასწავლებლებში. 1934 წელს ლ. ქუთათელაძე სათავეში ჩაუდგა თბილისის მეოთხე მუსიკალურ სასწავლებელს, სადაც აღზარდა მრავალი ნიჭიერი მუსიკოსი. ბრწყინვალე მომავალი უწინასწარმეტყველა მან რეზო ლალიძეს, რომელიც უგაგოდოდ ჩაირიცხა სასწავლებელში. ზქაც გამოჩნდა მისი უტყუარი აღლო. დასანანია, რომ ასეთი თვალსაჩინო პიროვნება, მუსიკოსი და მოღვაწე სხვადასხვა მიზეზის გამო თბილისიდან წავიდა. იგი დასახლდა ლენინგრადში, სადაც განაგრძო მოღვაწეობა თეატრის, მუსიკისა და კინოს ინსტიტუტში. მის კალამს ეკუთვნის მრავალი შრომა. იგი ზოგიერთი მეცნიერული წიგნის რედაქტორი და შემდგენელია. განუზომელი სიკეთე, კეთილშობილება და მაღალი კულტურა ახასიათებს ამ ძლიერი ბუნების ადამიანს. მან ლენინგრადის ბლოკადის დროს დიდი სულიერი სიმტკიცე გამოიჩინა, ამხნევებდა და ეხმარებოდა ჯაჭირვებულ ადამიანებს. იგი დღესაც ლენინგრადში ცხოვრობს და კვლავინდებურად ეხმარება ქართველ მუსიკოსებს, ახარებს უნიჭიერესი ქართველი შემსრულებლებისა და კომპოზიტორების წარმატებები. ხანდაზმულობის მიუხედავად, დღესაც არ დაუკარგავს სათნოება და მომხიბვლელობა. ბედმა მარჯუნა დახელოვნება შესანიშნავ მუსიკოსებთან, მაგრამ ვერავინ დაჩრდილა ჩემი პირველი მასწავლებლის ღვაწლი, რომელმაც ჩემს არსებაში დასტოვა მშობლიური სიტბო.

# გელახილი საუბარი კდროვან მთებში

ლენარდ ბერნსტაინი

ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს ვთავაზობთ გამოჩენილ ამერიკელი მუსიკოსის, კომპოზიტორისა და დირიჟორის ლენარდ ბერნსტაინის ორგინალურ პოლემიკურ ეტოდს, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალ „ინსტრანაია ლიტერატურას“ (1984 წ. № 8) ფურცლებზე. (თარგმნა მ. ახმეტელმა).

## 1 სენა. რატომ გეთაოვანი?

ნიუ-მექსიკა. სამნი ვართ ავტომობილში და თავბრუდამხვევი სისწრაფით მივჭირვართ, არავინ უწყის სადალბათ კლდოვანი მთების რომელიმე ოტელში. საკესთან ჩემი უმცროსი ძმა, იგი თქვესმეტი წლისაა, ავტომობილის მართვის ოსტატია და მსოფლიო ავტორიტეტი ბირთვული ფიზიკის დარგში. მან აუცილებლად უნდა გაუსწროს ყოველ წინაველ მანქანას, სხვაგვარად არ შეუძლია. მარცხნივ ჩემგან პოეტი-ლირიკოსია — დამაბული და გულშემოყრილი. ასე მგონია, რომ გუნებაში ლოცულობს და ნატრობს, ოღონდ კი ჩქარა ჩავიდეო, სულ ერთია სად. მან იმდენხანს მაინც უნდა იცოცხლოს, რომ მოასწროს თავისი მომდევნო ტომეულის დამთავრება. იგი დიდი ბრიტანეთის ერთ-ერთი საუკეთესო პოეტია და ეკუთვნის იმ ადამიანებს, ვისაც შეუწყვეტლივ აელვებს პოლიტიკური, სასოციალური, მუსიკალური და სხვა პრობლემები, და წარმატების მიუხედავად, ზშირად განიცდის გაჭირვებას, სამარცხაოდან განჯარის როცა იღებს. როცა პოეტი ლაპარაკობს — ორაკულია, როცა სდუმს — ორაკულია ორმაგად.

პოეტი (გულგრილი სიმშვიდით). ძვირფასო ჭაბუკო, ვეჭვობ, რომ თქვენ ვადაგავიწყდათ გუშინდელი შემთხვევა, საბურავი რომ გასკდა გიყური სიჭაარისაგან.

უმცროსი ძმა. მოეშვით ინვერსიას, ეს ულამაზოა.



უმცროსი ძმა ანელებს სიჩქარეს, თუმცა ერთბაშად არა. ნუ ჰგონიათ, რომ ვემორჩილებო. უმცროსი ძმა ჩიუტია და თავნება. მაგრამ ვერც იგი უძლებს „ორაკულს“. რამდენიმე წუთს ვლუმვართ. როცა დაძაბულობა სრულიად განიმუხტება, პოეტს სწრაფმავალი პეიზაჟების ფონზე კვლავ უბრუნდება საზღავრო ბაზის საყვარელ თემას.

**პოეტი.** ეს მთები — ნამდვილი ბეთჰოვენი.

ხუთ წუთს გრძელდება სიჩუმე. პოეტი გუნებაში ტკბება თავისი მეტაფორით. უმცროსი ძმა იტანჯება ნელი სვლასაგან. მე ვფიქრობ პოეტური აზროვნების თავისებურებაზე. პოეტი მუსიკას აკავშირებს მთებთან, ზღვასთან, მოცემივით ვარსკვლავებთან.

**პოეტი.** დიას, ბეთჰოვენი!

**ლ. ბერნსტაინი** (დუმილის შემდეგ). მინდოდა არ მიმეგდო ყური თქვენი სიტყვებისათვის, მაგრამ რაკი ასე დაყინებით ლაპარაკობთ, უფლება მომეცით ფრიალ პირვეული კითხვით მოგმართოთ. დედაშიწაზე, როგორც ცნობილია, ათასობით მთა არსებობს. ყოველ დღე კომპოზიტორზე ასამდე მთა მოდის. ყოველი მთა მაინც რატომ აგონებს ყოველ პოეტს ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენს?

**პოეტი.** აი, თურმე რაში ყოფილა საქმე. მე კი მეგონა, რომ ამ მუსიკალური მეტაფორით გასიამოვნებდით, მით უფრო, რომ ეს მეტაფორა, ჩემის აზრით, ძალზე ზუსტია. დიდებულებით სავსეა ეს მთები, კლდეები, ხევები... შევყურებ მათ და ბეთჰოვენის მუსიკა მესმის.

**ლ. ბერნსტაინი.** მაინც რომელი სიმფონია?

**პოეტი.** არა. ეს მართლაც სასაცილოა. ნუთუ თქვენ ვერა გრძნობთ მსგავსებას ამ პეიზაჟსა და ბეთჰოვენს შორის?

**ლ. ბერნსტაინი.** რა თქმა უნდა, ვგრძნობ და არა მარტო ბეთჰოვენთან, არამედ ბახთან, სტრავენსკისთან, სიბელიუსთან, ვაგნერთან, რატომ მარტო ბეთჰოვენთან?

**პოეტი.** რატომაც არა, როგორც მუხლუნმა უბასუხა ალისას — საოცრებათა ქვეყანაში.

**ლ. ბერნსტაინი.** მე სერიოზულად ვლაპარაკობ, თქვენ კი ხუმრობთ. რაც თავი მახსოვს, როგორც კი მუსიკაზე ჩამოვარდება სიტყვა, ენის წვერიდან პირველად ჩამოვარდება ბეთჰოვენის სახელი. კონცერტისათვის, რითაც სეზონი იწყება, აუცილებელია ბეთჰოვენის პროგრამა. შეხვალ საკონცერტო დარბაზში, რომლის კედლები დამშვენებულია კომპოზიტორთა სურათებით და ცენტ-

რში, ყველაზე წინ ისევე ბეთჰოვენი. ეს ერთადერთი, უდიდესი და განუმეორებელი სახელი თავს გჭრის ოქროსვარაყიანი ბზინვარებით. დაგენაძლეებით: თუ ჩაფიქრებულია საკონცერტო მუსიკის ფესტივალი, ისიც ბეთჰოვენის სახელობისა იქნება. ვინ არის ყველაზე მოდური კომპოზიტორი ნეო-კლასიკოსთა შორის? ნეო-ბეთჰოვენი. რა არის ყოველი კლავირაბენდის აუცილებელი მშვენიება? ბეთჰოვენის სონატა! ყოველი საკვარტეტო კონცერტისა? ოპუსი 100. ვის ნაწარმოებებს უკრავენ, როცა სურთ პატივი სცენ დაღუპულ გმირთა ხსოვნას? „გმირულ“ სიმფონიას. გამარჯვების ღღის აღსანიშნავად? მეხუთე სიმფონიას. აიღეთ ზეპირი გამოცემა, დოქტორის ხარისხზე, ნებისმიერ მუსიკალურ კოლეჯში. რას მოითხოვენ? ყველა თემის დაკვრას ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიიდან. თქვენ როდესმე ყოფილხართ გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის კონცერტზე? აუცილებელად მოისმენდით ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიას, ბეთჰოვენი! ლუდვიგ ვანი...

**პოეტი.** ღმერთო ჩემო! თქვენ რა, ბეთჰოვენი არ გიყვართ?

**ლ. ბერნსტაინი.** როგორ თუ არ მიყვარს? მე მასზე ვლოცულობ. შეშლილი ვარ. შესაძლოა, ამიტომაც ასე შემაკართო თქვენმა მეტაფორამ, მაგრამ მე მსურს გავერკვე ამ დაუწერელ კანონში, რომელმაც არ იცის გამოწინაყლისი. მე არა ვჩივი. უბრალოდ მინდა გავიგო, რატომ ბეთჰოვენი და არა ბახი, მოცარტი, მენდელსონი ან შუმანი...

**პოეტი.** მე ვფიქრობ, რომ ბეთჰოვენი... თუმცა ეს, ალბათ, უფრო ტრადიციას... რომ გავხედოთ მთელ გზას...

**ლ. ბერნსტაინი.** მეც ამის თქმა მინდა — ამ კითხვაზე არ არსებობს პასუხი.

**პოეტი.** იმიტომ, რომ ის ყველაზე უკეთესია! მოდით შევთანხმდეთ — ბეთჰოვენი უდიდესია ოდესმე მეცხოვრებ ყველა კომპოზიტორთა შორის.

**ლ. ბერნსტაინი** (თანახმა, მაგრამ ყველაფრის ეჭვის ქვეშ დაყენების პრინციპი მას არც ახლა ღალატობს და განაგრძობს თავისას) ასე გგონიათ? ამ თქვენს თამამ განცხადებას ხომ ვერ დასაბუთებდით პუნქტების მიხედვით?

**პოეტი.** დიდი სიამოვნებით. რომელი პუნქტები გაინტერესებთ?

**ლ. ბერნსტაინი.** მოდით ავიღოთ მუსიკის ელემენტები — მელოდია, ჰარმონია, რიტმი, პოლიფონია, ინსტრუმენტობა და ვნახოთ რამდენი ქულა ეკუთვნის ჩვენს საერთო მეგობარს თითოეულ მათგანში. თანახმა ხართ?

**პოეტი.** თანახმა ვარ. საიდან დავიწყეთ? მელოდიათ? ღმერთო, რა მელოდიები აქვს ბეთჰოვენს? გაიხსენეთ მეზვიდე სიმფონიის ნელი ნაწილი. ასე გგონია, რომ თვით გული მღერის!

**ლ. ბერნსტაინი.** სიმღერით კი მღერის, მაგრამ, ჩემის აზრით, მონოტონურად. ამ მოტივის მთავარი თავისებურებაა — რაღაცნაირი, უმწეო მიჯაჭვა ნოტაზე მი.

**პოეტი.** სწორედ ამაშია მისი ძალა — საჭირო იყო მარშისებური რამ.

**ლ. ბერნსტაინი.** დავუშვათ, მაგრამ მელოდია აქ რა შუშია?

**პოეტი.** როგორც ჩანს, არც თუ ისე ზუსტი მაგალითი მომიყვანია. პირველ ნაწილზე რაღას იტყვიან?

**ლ. ბერნსტაინი.** აბა სცადეთ მისი დასტეენა.

**პოეტი** ცდილობს, მაგრამ იქვე ჩუმდება. პაუზა.

**პოეტი.** არა, კიდევ მინდა ვცაღო... აი, ეს... დიახ. ლა-მინორული კვარტეტის ნელი ნაწილი! ღვთაებრივი მუსიკა, განკურნებისადმი მიძღვნილი მადლიერების წმინდა, ჩუმი, არაჩვეულებრივად თავშეკავებული მოძრაობა — მელო...

**ლ. ბერნსტაინი.** მელოდიისა?

**პოეტი.** ო, მელოდია, მელოდია! ისე კაცმა რომ თქვას, რა არის მელოდია? იგი მაინც-დამაინც ისეთი უნდა იყოს, როგორადაც ლუდხანაში მღერიან? ნოტების ნებისმიერი თანმიმდევრობა. ყმაწვილო! თქვენ ისევე მი-აქროლებთ მანქანას — მელოდიაა, ასე ხომ?

**ლ. ბერნსტაინი.** ალბათ, ასეა, მაგრამ ჩვენ ახლა ერთმანეთს ვადარებთ მელოდიებს, რათა გავიგოთ რომელია უკეთესი და რომელი უარესი. ბეთჰოვენთან კი...

**პოეტი** (სასოწარკვეთილების ზღვარზე) მეცხრე სიმფონიის ფინალში შესანიშნავი მელოდიაა. ტა-ტა--ტა...

**ლ. ბერნსტაინი.** თქვენც კი დამეთანხმებით, ალბათ, რომ სწორედ იგი უხდება ყველაზე მეტად ლოდხანას.

**პოეტი.** (ოხვრით) გნებდებით! ვადავიდეთ ჰარმონიაზე. ოღონდ მინდა გავაფრთხილოთ. მე ხომ მუსიკოსი არა ვარ. ამიტომ თავზე

ნუ დამაფრქვევთ სპეციალური ტერმინების ნილაღარს.

**ლ. ბერნსტაინი.** არ ვაპირებ, ჩემო კარგო პოეტო. მე მხოლოდ შეგახსენებთ დასავლურ მუსიკაში ყველაზე გავრცელებულ სამოთხე აკორდს. დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენ იცნობთ ამ აკორდებს.

**პოეტი.** მაგალითად ეს? (მღერის)

დღე მთავრდებოდა

ღამე ჩამოდიოდა

საღამოს ჩრდილებში...

**ლ. ბერნსტაინი.** დიახ, სწორედ ეს. ახლა მიბრძანეთ, განა ბეთჰოვენთან იზოვნით ამაზე თამამ რასმეს, რაც ახლა იმღერეთ?

**პოეტი.** თქვენ ამას სერიოზულად ამბობთ? არა, ეს შეუძლებელია. ბეთჰოვენი ხომ პირველი აღმოჩენია, ნაპოლეონია მუსიკაში?

**ლ. ბერნსტაინი.** და მაინც, მეხუთე სიმფონიის ფურცლებში აგებულია სწორედ ამ სამ აკორდზე. ისინი მონაცვლეობენ და მონაცვლეობენ. ბოლოს და ბოლოს მკლავს ცნობის-მოყვარობა, — კიდევ რა შეიძლება ამათგან ამოწურო? ტონიკა, დომინანტა, ტონიკა, სუბდომინანტა, დომინანტა...

**პოეტი.** მაგრამ რა საოცარ შეფარდებებს წარმოქმნიან ისინი?

**ლ. ბერნსტაინი.** ეს უკვე სხვა ამბავია. ჩვენ ხომ ახლა აკორდებზე ვლაპარაკობთ!

**პოეტი.** გეთანხმებით — ჰარმონია არაა ბეთჰოვენის ყველაზე ძლიერი მხარე. აბა, მოდით გადავიდეთ რიტმზე. თქვენ, ცხადია, არ უარყოფდით მის ძლიერებას, პულსს, წინსწრაფითობას.

**ლ. ბერნსტაინი.** თქვენ რაღაც ძალიან სწრაფად დაასეთი ვჯარი ბეთჰოვენის ჰარმონიას. ბეთჰოვენი ჰარმონიას ეპყრობოდა როგორც ჯაღოქარი: მისტურად ჩავარდნები, უცრად აელვარებული მოდულაციები, ჰარმონიული მოვლენების მოულოდნელი ბრუნვები, გაუგონარი დისონანსები...

**პოეტი.** როგორ? თქვენ ბეთჰოვენის მომხრე ბრძანდებით თუ მოწინააღმდეგე? მე მომეჩვენა, რომ თქვენთვის მოსაწყენია ბეთჰოვენის ჰარმონიები.

**ლ. ბერნსტაინი.** არავითარ შემთხვევაში. ბეთჰოვენის ჰარმონია მოსაწყენი სულაც არ არის. მისთვის არ არის დამახასიათებელი ის სინატრე, რაც ჰარმონიამ მოიპოვა მომდევნო ეპოქაში. ბეთჰოვენს, ცხადია გააჩნდა რიტმის გამაფრებელი გრძნობა, ისევე

როგორც სტრაინისკის. განა მისი რიტმები უფრო მეტად გვაჯადოებენ, ვიდრე სხვა კომპოზიტორებისა? განა მან შემოიღო ახალი რიტმები? მასთანაც ხომ შეხვედრიხართ ისეთ ფურცლებს, სადაც გტანჯავს ერთი და იგივე რიტმი, შუბერტის მსგავსად? მე კვლავ გეკითხებით: მაშ, რატომ ასახელებენ, პირველ რიგში, ბეთჰოვენს, მის სახელს?

**პოეტი.** მე მგონია, რომ თქვენ ღია კარს ამტრევთ. არავინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ ბეთჰოვენი უდიდესია მხოლოდ თავისი განსაკუთრებული რიტმის, პარმონიის, მელიოდის გამო. საქმე შერწყმავია...

**ლ. ბერნსტაინი.** ჩვეულებრივი ელემენტების შერწყმავში? არც ეს გვიხსნის საიდუმლოს, თუ რატომ ვიხრით ქედს მისი მოოქროვილი ბიუსტის წინაშე.

**პოეტი.** პოლიფონიაზე რაღას იტყვიან?

**ლ. ბერნსტაინი.** სიმართლე რომ ვთქვათ, პოლიფონიაც შკოლიარულ დონეზეა. ბეთჰოვენი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა შეექმნა საინტერესო ფუგა. მას არც ორკესტრობა უყარა, განსაკუთრებით ბოლო წლებში, როცა დაყრუვდა. უცბად თავს გამოყოფს საყვირის მეორეხარისხოვანი პარტია და გტანჯავს, როგორც ატივებული კბილი, ხან კი ვალტორნები გაჰყვირიან ერთსა და იგივეს, სადაც იძირება ხის ჩასაბერი საკრავებიც. დიას, მასთან იპოვნით ყოველივე ამას.

**პოეტი.** (სასოწარკვეთილი) ყმაწვილო, ნუ მიაქროლებთ თქვენს მანქანას ასეთი გიჟური სიჩქარით!

**უმცროსი ძმა:** „გიჟური სიჩქარე“ — ცუდი სტილია.

(და მაინც, ანელებს სიჩქარეს).

**პოეტი.** (პოეტურად აღშფოთებული) როგორც გეგნებოთ, მე კი ჩემსას მაინც მოგახსენებთ. ჩემს თვალწინ დაიმსხვრა კერპი. ვინ დაამსხვრია იგი? იმან, ვისთვისაც ბეგრები მშობლიური სტიქია. ისევე, როგორც ჩემთვის სიტყვები. და აი, იგი ჩვენს წინაშე წევს გალანძული ცბიერი და ყბადაღებული კრტიკით. დაიწყებულა მისი გენიალობა, მისი ხილვები, მშვენიერი გრძნობები. ოცნება საყოველთაო ძმობაზე. იგი გაცამტკერებულია: „მოსაწყენი მელიოდები, პრიმიტიული პარმონიები, მოსაბეზრებელი რიტმები, ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ორკესტრობა, ლარიბი პოლიფონია“... და ყოველივე ეს მეს-

მის ადამიანისაგან, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება შეაღია იდეას — უზიარებინა კაცობრიობა მუსიკის საიდუმლოებას. არა, ეს შეუძლებელია! სრულიად, აბსოლუტურად შეუძლებელი!

(პოეტი ჩუმდება კმაყოფილი თავის მკვერმტკველებით, დაღლილი აბოოქრებული გრძნობების გამოვლენებით).

**ლ. ბერნსტაინი.** თქვენ სწორი ბრძანდებით, ძვირფასო პოეტი! ეს მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ ჭეშმარიტება, როგორც მოგხსენებთ, იბადება კამათში. გაიხსენეთ, მე ხომ თავიდანვე თქვენი მომხრე ვიყავი და პოლემიკისას ხმაავლდა გამოვთქვამდი ჩემს აზრს. მე ისევე როგორც ყველა, ქედს ვიხრით მისი სონატებისა და კვარტეტების წინაშე, მისი მოოქროვილი ბიუსტის წინაშე. მაგრამ თქვენმა მეტაფორამ დამანახა საყოველთაო თავყანისცემის სიბრძავე. ვეკამათებოდი ჩემს თავს, რათა დამედგინა ჭეშმარიტება. თქვენ, როგორც იქნა, დამშვიდდით, ახლა ალბათ უფრო ადვილად დაასახელებთ მუსიკის ელემენტებს, რომლებიც გადავავიწყდა ჩვენივე ვივესექციის წყალობით.

**პოეტი.** (მშვიდად, მაგრამ ერთგვარი ჭირვეულობით). მელოდია, პარმონია, რიტმი... მეტი რაღა უნდა იყოს? ჰო, რა თქმა უნდა, ფორმა. რა სისულელეა ასეთი მნიშვნელოვანი ელემენტის დაიწყება! ფორმა ხომ ბეთჰოვენის უმთავრესი არსია: სწორედ იგი აძლევს სიცოცხლეს მის შესანიშნავ ალეგროებს, დიდებულ სეკრაციებს, მის...

**ლ. ბერნსტაინი.** სდექ! სდექ! ისევ თქვენებურად მიაჭენებთ. მე კი ცოტა სხვაგვარად მესმის ფორმა. როგორ? შევეცდები ავიხსენათ. ბეგრ კომპოზიტორს შესწევს უნარი შექმნას ღვთაებრივი მელოდია, იდეალური ფუგები, ზოგნი ისე მოხერხებულად ახდენენ ბეგრების ჟონგლირებას, რომ დო-მაჟორული გამაც კი ყლერს, როგორც შედევი.

მაგრამ ყველაფერი ეს სიცარიელეა, რაც ვერ შეიღრება იმ ამოუხსნელ ნიჭს, შეუძლებლად ი ალლოთი რომ გრძნობს ყოველი მომდევნო ნოტის აუცილებლობას. ბეთჰოვენს თანამოკალმეთა შორის ყველაზე მეტად გააჩნდა ეს ალლო. როცა ეს ნიჭიერება მთელი სისავსით ელინდებოდა — ავილოთ, თუნდაც სამგლოვიარო მარში „გმირული“ სიმფონიიდან — ბეთჰოვენი ისეთ ნაწარმოებებს ქმნიდა, რომლებიც თითქოს ახდენდ-

ნენ ზეციური ორიგინლების კოპირებას, ასე გგონია, მას ვიღაცა კარნახობსო. მაგრამ ნურას უკაცრავად, ადვილი სულაც არ არის ასეთი კარნახით წერა. ჩვენ ვიცით, რა ტანჯვად უდიდრდა მას ზეციური პარმონიის უღერადობაში წვდომა. მე თითქოს სამყაროს უკიდევანო სივრცეში ვხედავ რთულ ფიგურას, ბეთპოვენის მუსიკა — მისგან ნაძერწი ასლია.

**პოეტი:** ახლა კი თქვენ მიაჭვენებთ.

**ლ. ბერნსტაინი.** (მას არაფერი ესმის თავისი ხმის გარდა) ფორმა ხომ მარტო გარსია, კომპოზიტორს, რომელსაც არ გააჩნია ეს უნიკალური ნიჭი, პარმონიის წესების მიხედვით შეუძლია შექმნას მრავალი უნაკლო პასაჟი, მაგრამ უსულგულო იქნება თითოეული მათგანი. ბეთპოვენი ანგრევდა რა ყველა წესსა და კანონს, ქმნიდა შედეგებს, რომლებიც გვაოგნებენ თავიანთი ჭეშმარიტებით. ჭეშმარიტება — აი, რა არის მთავარი! როცა თქვენ გრძნობთ, რომ მუსიკალური კონტექსტის ყოველი ბგერა ამ წამიერების ერთადერთი ყველაზე სწორი და ზუსტი გამოვლინებაა — ექვიპოტანლად შეიძლება ჩასთავალოთ, რომ ეს ბეთპოვენია. მელოდიები, ფუგები, რიტმები — სხვებს დავუტოვოთ. ჩვენს მეგობარს კი გააჩნდა ჭეშმარიტების დამამტკიცებელი მუსიკის შექმნის ღვთაებრივი უნარი. ჭეშმარიტება კი კაცობრიობისათვის იმედის მომცემი წყაროა. ესაა ხელოვნების მიზანი. ბეთპოვენი ამ ტაძრის მთავარი ქურუმია.

## 2 სენა თქვენი გაგებით, მაინც რაში მღვრამარაღს მუსიკის აზრი?

იმავე დღეს მოგვიანებით. საღამოს ბინდი თანდათან არბილებს, აგლუყებს „ბეთპოვენისეულ“ მთებს და მათ აძლევს ერთგვარად „შოპენისეულ“ იერს. ფერმერთაღი მოვარდისფრო-ისფერი სინათლე აოკებს გრძნობებს. მგზავრები სოვლემენ.

ძრავის ხმაურის ფონზე ისმის კემპინგის მომწოდებლური ხმები.

**პოეტი.** (ამოქნარებს).

დღე მთავრდებოდა,  
ღამე ჩამოდიოდა,  
საღამოს ჩრდილებში...

**უმცროსი ძმა.** ვის უნდა საღეჭი?

**ლ. ბერნსტაინი.** უარზე არა ვარ. გმადლობთ. დღეს იმდენი ვილაპარაკე, რომ ხახა გამიშრა. თქვენ არ გნებავთ საღეჭი, ძვირფასო პოეტო?

**პოეტი.** გმადლობთ, არ მინდა. მე, როგორც

ხედავთ, არ გამშრობია ხახა. სიტყვის ჩართვასაც კი ვერ ვასწრებდი.

**გაზე** გამოჩნდა აბრა: „სატრანსიტოთის“. სახლი, რომელზედაც ეს აბრაა გაკრული, საღამოთი ნაცრისფრად გამოიყურება, მას არ აჩნევია სტუმართმოყვარეობის ნიშანწყალი.

**პოეტი.** მოდი, გავხედოთ და შევიხედოთ ამ სასტუმროში. მიუუჯღღოთ გავილილ სუფრას და დავტყბეთ მეპატრონის კეთილკერაში.

**ლ. ბერნსტაინი.** როგორც ჩანს, დაღლილი ხართ, ვცადოთ, ძმაო, წადი და დახვერე იქაურობა. ნახე, მეტისმეტად უღირსი ხომ არ არის ეს დაწესებულება.

**უმცროსი ძმა.** მიხარია, რომ ენდობით ჩემს გემოვნებას. (აჩერებს მანქანას და მიდის).

**ლ. ბერნსტაინი.** (იჭიმება). ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს მთელი დღე ვთოხნიდი.

**პოეტი.** თქვენ მართლაც დიდი ჯაფა ვაღდათ. ცოცხალ სხეულზე დანას უსვამდით.

**ლ. ბერნსტაინი.** დიახ. დიდაქტიკაში მაინც დამაინც გამოცდილი არა ვარ. მძაფრი გრძნობები გონებას უცნაურ ნაკადში ავღებენ. ისე, მე არ დამიმთავრება ჩემი სათქმელი, ძვირფასო პოეტო. იცით, თქვენი გულუბრყვილო განცხადება ორპირია. დაშნას ჰგავს.

**პოეტი.** ღმერთო ჩემო. მაინც რა ვთქვი ამისთანა?

**ლ. ბერნსტაინი.** „ეს მთები — ნამდვილი ბეთპოვენიანო“, ხომ გახსოვთ?

**პოეტი.** რა თქმა უნდა, მახსოვს, მე მეგონა, მე ვიმედოვნებდი, რომ ამ ჩემმა გულუბრყვილო განცხადებამ ამოწურა თავისი თავი. კიდეც რა შეიძლება ამოსწიოს კაცმა ამ უკვდავი ფრაზიდან?

**ლ. ბერნსტაინი.** ახლავე მოგახსენებთ. მუსიკოსს ყოველთვის ანკვიტრებს მწერლების მისწრაფება დააკუმირონ მუსიკა არამუსიკალურ მოვლენებთან — მთებთან, ელფებთან და ა. შ. მე კი არ ვფიქრობ ყოველივე ამაზე მას შემდეგ, რაც უნივერსიტეტში მოუუსმინე ესთეტიკის კურსს. მახსოვს, როგორ გაცხარებდით ვკამათობდით მხატვრული გამომსახველობის საშუალებათა ბუნებაზე. და ახლა თქვენმა სიტყვებმა თითქოს მკედრეთით აღადგინეს ზოგი რამ ძველი, დაიწყებული სულებიდან.

**პოეტი.** თქვენ მხედველობაში ვაქვთ გამოგონებლობა, სახეივანება, აბსტრაქცია?

**ლ. ბერნსტაინი.** დიახ, პარვარდში, გვერ-





დზე ოთახში მყავდა შესანიშნავი მეზობელი. მას ეისნერი ერქვა. იგი სუპერ-ჰემინგუეიობას გეპირდებოდა. მას არაჩვეულებრივად უყვარდა მუსიკა — უთავბოლოდ და მგზნებარედ. მეც ასევე მიყვარდა ლიტერატურა. ადვილი წარმოსადგენია, ყოველივე ამან როგორ დავგაახლოვა. ჩვენ ორივემ მივაკვლიეთ მრავალ განსხვავებულ კემპარიტებას. ძალიან სამწუხაროა, რომ იგი კიბოსავან გარდაიცვალა.

**პოეტი.** სამწუხაროა. მაგრამ ყოველივე ამას რა კავშირი აქვს მთებთან?

**ლ. ბერნსტაინი.** მოთმინება იქონიეთ. მე და ეისნერი ყოველდღე ვსაუბრობდით, ხშირად გაცხარებამდე მივდიოდით... ზოგჯერ დღიამდე ვკამათობდით, მეცადინეობასაც კი ვაცდენდი ხოლმე. ჩვენს დავას, როგორც ყოველ კამათს, არაფერი მოჰქონდა. მაგრამ თქვენმა დღევანდელმა განცხადებამ ის დღეები გამახსენა და ვიგრძენი როგორ ღრმად შევიწოვე...

**უმცროსი ძმა.** (ბრუნდება მანქანასთან) ბრ-რ-რ!

**ლ. ბერნსტაინი.** რას გვეტყვი?

**უმცროსი ძმა.** ნამდვილი საროსკიბოა, თქვენ ისევ თქვენსას გაიძახით? (რთავს ძრავას. მანქანა იძვრება ადგილიდან და ხტუნვას იწყებს) გზა სულ აღარ ჩანს (რთავს მეორე სიჩქარეს) როგორც ჩვენთან კოლეჯში ამბობენ — *entre chien et loup*. (რთავს მესამე სიჩქარეს). თქვენ კი ხელს მიწლით თქვენი ყბედობით.

**უხერხული სიჩუმე:** თითქოს გესმის, თუ როგორ დაიძრა სინდისის ქენჯნა უმცროსი ძმის სულში. ბოლოს ვერ მოითმინა და შემრიგებლური ტონით თქვა:

მაინც, რაზე ლაპარაკობდით?

**პოეტი.** ეს რომ ვიცოდე, რა მიჭირს. ძვირფასმა ძმამ თითქმის მიადწია რაღაც სიმალღეს — დიდებულს, მაგრამ უსახელოს. ის ლაპარაკობდა, რომ შეიწოვა...

**ლ. ბერნსტაინი.** (ინიციატივას თავის ხელში იღებს) მადლობელი ვარ, რომ გავრძელების უფლება მომეცით. მაშ ასე. მე და ეისნერი უმთავრესად ვლაპარაკობდით ქალებსა და ლიტერატურაზე. მაგრამ ადრე თუ გვიან, მიემართავდით ხოლმე მუსიკას და ყოველთვის მანკვიფრებდა მისი დამოკიდებულება მუსიკისადმი. მე მუსიკოსი ვარ და მაქვს საკუთარი, ბუნებრივი შეხედულება მუსიკაზე — იგი ჩემთვის აბსტრაქტული ხელოვნებაა,

ვერ წარმოიდგენთ რა გაკვირვებული ვიყავი, როცა აღმოვაჩინე, რომ არსებობს სხვა თვალსაზრისი. ეისნერმა პირველმა დამანახა მწერლის დამოკიდებულება მუსიკისადმი. მე, ალბათ, ვერასოდეს გავიგებდი ზეთპოეზის მუსიკას. და ახლა, როცა შევეყურებ მთებს, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდები, რომ მუსიკას განსაკუთრებული ადვილი უჭირავს ყველა ხელოვნებებს შორის. მას ჰყავს თავისი შუქურავარსკლავი და იგი აბსოლუტურად მოკლებულია რაიმე აზრს.

**უმცროსი ძმა.** მეც კი შემძლია გამოვედგო ეგზომ მოუძმწიფებელ შეხედულებებს.

**პოეტი.** ყოჩაღ, მძღოლო!

**ლ. ბერნსტაინი.** დიან, მოკლებულია. თუ არ ჩავთვლით მის საკუთარ მუსიკალურ აზრს, რომლის გადმოსაცემად მას გააჩნია თავისი ენა. მნიშვნელობა მუსიკასა და მნიშვნელობა პოეზიაში სულ სხვაგვარია.

**უმცროსი ძმა!** ღმერთო დავგიფარე!

**პოეტი.** არადა. სწორედ ამაშია საქმე. მოდი, ავიღოთ რომელიმე წინადადება და ვნახოთ რას ნიშნავს იგი. აი, თუნდაც ეს: „მან თავი ასწია და მოკრძალებით მიუშვირა მას თავისი ტუჩები“.

**უმცროსი ძმა.** ოჰ. რა დახვეწილი ნათქვამია!

**პოეტი.** თქვენ იმყოფებით თამაშვარე მღვდომარეობაში. მაინც რას გამოხატავს, ეს წინადადება? მოქმედებას, თანაც საკმაოდ კონკრეტულს. ამასთან ერთად, იგი საეგზეთი კონკრეტულ რეაქციასაც იწვევს. ეს რამდენიმე სიტყვა ჩვენს ფიზიკურ არსებაში გამოძახილს პოულობს. მაგრამ ჩვენს არსებაში გამოძახილს პოულობს მუსიკალური ფრაზაც. განვავრძოთ მსჯელობა. მუსიკაც და სიტყვაც ჩვენში აღვიძებენ ერთსა და იგივეს... ხომ ასეა? მაშასადამე, მუსიკისა და სიტყვის მნიშვნელობა იდენტურია, ვინაიდან მნიშვნელობა, არსებობა, ისაა, რაც აღიქმება რეციპიენტის მიერ, რისი დასაბუთებაც გვევალებოდა.

**ლ. ბერნსტაინი.** ყოჩაღ, ებისკოპოსო ბერკლი! ზუსტად ისეა ნათქვამი, როგორც შორეულ წარსულში. მე კვლავ ახალგაზრდად ვიგრძენი თავი. მაგრამ მე ვიცი, როგორ უნდა შევებასუხო უნივერსიტეტელ სოფისტებს. ჯერ ერთი, თქვენი ლოგიკა — ცალმხრივია — თქვენ მნიშვნელობას აიგივებთ

ფიზიოლოგიურ რეაქციასთან, რის შედეგადაც ვიღებთ სილოგოზმს...

**პოეტი.** თუ ღმერთი გწამთ, ვილაპარაკოთ ზედმეტი განსწავლულობის გარეშე.

**ლ. ბერნსტაინი.** მე დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ასეა. თუ მე ერთნაირად ვერაგირებთ ორ სხვადასხვა გამლიზიანებელზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩემი რეაქციები ერთნაირია. მაგრამ აქედან ნუ დავასკვნით, რომ ორივე გამლიზიანებელს ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვს. თუ სურდო გამოწვეულია, ერთის მხრივ, წვიმიანი ამინდით და მეორეს მხრივ, კატბზე ალერგიით, ეს ფაქტები, რა თქმა უნდა, არ აიგივებენ ერთმანეთთან სიტყვებს „წვიმა“ და „კატა“, ხომ ასეა?

**პოეტი.** ასეა. მაგრამ აქ ლოგიკა არაფერ შუაშია — გრძობები ვერ თავსდებათ ვერავითარ ფორმულაში.

**ლ. ბერნსტაინი.** განა თქვენ არ ბრძანებთ ამის დასაბუთება გეინდოდაო?

**პოეტი.** კეთილი, გთხოვთ მომიტყეოთ. მოდით, ვიმსჯელოთ უბრალოდ. თქვენ უნდა დამთანხმდეთ, რომ არსებობს გარკვეული კავშირი მზის ჩასვლის აზრსა და შოპენის „პრელუდიის“ აზრს შორის, მონა ლიზასა და რუთის წიგნის აზრობრივ დატვირთვას შორის...

**ლ. ბერნსტაინი.** კავშირი არსებობს, მაგრამ ძალზე აბსტრაქტული. იმის თქმა, რომ „მათ ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვთ“ — არასწორია.

**პოეტი.** მე კი მგონია, რომ სწორია. ავიღოთ, მზის ჩასვლა და შოპენის პრელუდია. ჩვენ შეგვიძლია მათი მნიშვნელობიდან გამოვყოთ ისეთი აბსტრაქტული ცნებები, როგორცაა სიმშვიდე, სისასვე, რბილი მოძრაობა, ფერადოვნება, ლევითი და ა. შ. ყველა ეს ცნება გამოხატავს ორივე შემთხვევისათვის. ხომ ასეა?

**ლ. ბერნსტაინი.** კი მაგრამ, პრელუდი სულაც არ არის „სიმშვიდე“, „ფერადოვნება“ და ა. შ. იგი ჩვენში ბადებს მსგავს შეგრძნებებს. მაგრამ მისი მნიშვნელობა საკუთრივ მუსიკალურია.

**პოეტი.** მაინც, როგორი?

**ლ. ბერნსტაინი.** ამ მნიშვნელობის გამოხატვა რომ შეიძლებოდეს სიტყვებით, მაშინ შოპენი არ მიმართავდა ნოტებს. რასაკვირველია, მე შემოძლია სიტყვებით ვადმოვიცე ამ პრელუდიის მუსიკალური შინაარსი.

მაგრამ, რა მოსაწყენი იქნებოდა ეს! და მაინც, თუკი გსურთ, მე ვცდი: ხანგრძლივად ჩასვლა საშუალო რეგისტრში (გვაგონებს ვიოლონჩლოს სიმის — ლა ყლერადობას), ძრწის დაბალ ნახტომში ოქტავაზე, ამ ბგერის აზრი უფერად ნათდება აკომპანემენტის შესავლით, რომელიც შედგება თანმიმდევრული დაყენებით განმეორებული აკორდებისაგან, პულსირებული ქრომატულად შეძრწუნებული მელოდიის ზეგავლენით, მელოდიისა, რომელიც მერყეობს ბგერა სი-სა და ბგერა დოს შორის, ტენორს აკომპანემენტის საერთო განწყობილებაში შემოაქვს გულსაკლავი სევდის განწყობილება — ყოველივე ეს ხდება ჰაერში გამოკიდებული appoggiatura-ს მეშვეობით.

**პოეტი.** მადლობლები ვართ — ყვირიან ისინი —

მშვენიერია,

აი, თქვენ შიღონე,

ჩვენთვის ყველაფერი ნათელია!

**ლ. ბერნსტაინი.** ხომ ხედავთ? მე ხომ გაფრთხილებდით, რომ ეს ძალზე მოსაწყენია. ეს კი მხოლოდ პირველი სამი ტაქტის შინაარსის პაწაწინა ნაწილია. სწორედ ამაში მდგომარეობს მუსიკის განსაკუთრებული ხასიათი. იგი სრულიად განცალკევებით დგას. იგი მიჰყავს...

**უმცროსი ძმა.** აგერ კემპინგი!

სცენა იცვლება. ამერად ესა ვერანდა კემპინგის კოტეჯისა № 8. მოულოდნელად აცვიდა. და ჩვენც — სამი ფსევდონიელი, სახანმოხურულები ვსხედვართ უჩანასკნელი სიგარეტით ხელში. როგორც იქნა ფეხი შევდგით მყარ ნიადაგზე. და კვლავ განახლდა ცხარე დისკუსიაც „მნიშვნელობის“ მნიშვნელობაზე.

**პოეტი.** ...კი მაგრამ, მაშინ კომპოზიტორები თავის პიესებს რატომღა აძლევენ სახელწოდებებს? თუ თქვენ დაგიჯერებთ, მაშინ მუსიკალურ პიესას არ უნდა გააჩნდეს არამუსიკალური შინაარსი, დავუშვათ, რომ ეს ასეა. მაშინ მუსიკის ისტორიიდან უნდა ამოვშალოთ ბერლიოზი, შტრაუსი, შონბერგი, ხინდემიტი...

**ლ. ბერნსტაინი.** მაღერი, კომპლენდი, მონტევერდი...

**პოეტი.** (სიხარულით) ბერნსტაინი!

**ლ. ბერნსტაინი.** ოჰ! მადროვებ ერთი წუთი, მინდა გავერკვე ესთეტიკის სემინარში.

**პოეტი.** სულ მოვიშალე. გაძლეეთ ამ ერთ წუთს. ვნებათ „ჩესტერფილდი“?

**ლ. ბერნსტაინი.** (გაჰყავს ღრთ). როგორც



ჩანს, თქვენ გიკვიროთ, რომ მე — მუსიკის აბსტრაქტული ბუნების თეორიის მიმდევარი — ვწერ ნაწარმოებებს, რომლებსაც სახელწოდებაც აქვთ და ფილოსოფიური ქვეტექსტიც. ასეა?

**პოეტი.** მშვენიერად არის ფორმულირებული. მაგრამ ეს ხომ ცარიელი სიტყვებია. თქვენ სულაც არა ბრძანდებით აბსტრაქციონისტი, თქვენ უბრალოდ ვინდათ თქვენ თავს ასიაშოვნოთ. დაეუშვათ, რომ თქვენ მუსიკას მსკვალავთ სტერილური სისუფთავით და აზროვნების უმცირეს ნაწილაკზედაც კი უარს ამბობთ. მაგრამ როგორც კი იწყებთ ნაწარმოების შექმნას, იქვე იმსხვრება და იფანტება თქვენი შეხედულებები მუსიკის სიწმინდეზე. ესაა ჩვეულებრივი ინტელექტუალური სნობიზმი, თანაც მეტისმეტად დაბალი დონისა.

**უმცროსი ძმა. ოლი!**

**პოეტი.** ახლა კი უფლება მომეცით წავიკითხოთ ლექცია მუსიკაზე. ალბათ შეეძლებ იმის გამოხატვას, რისი თქმაც თქვენ გსურდათ. მაგრამ ამას მოგახსენებ პროზაულად, აკადემიური პაუზების გარეშე.

**ლ. ბერნსტაინი.** გისმენთ, სერ.

**პოეტი.** ჩემის აზრით, თქვენ, აი რა გაქვთ მხედველობაში: ნოტები თავისთავად ბნელეთია, მათ არავითარი აზრი არა აქვთ, მაშინ, როდესაც სიტყვები გამჟვირვალეა და ნათელი. ასეა ხომ? როცა გაზეთს კითხულობთ, არ ვფიქრობთ სიტყვებზე, როგორც მხატვრული ზემოქმედების საშუალებებზე. ავიღოთ სათაური: „მინიაკმა მოკლა ექვსი ცხვარი“. ეს სათაური ვადმოგვეცმს ფაქტს, რომელიც მკითხველის შეგნებაში არ სტოვებს რაიმე დამატებით მნიშვნელობას. ასეა ხომ?

**ლ. ბერნსტაინი.** დიას, სერ.

**პოეტი.** მაგრამ თუ ეს სიტყვები ხელში ჩაუვარდება მხატვარს, პოეტს, მაშინ ისინი იძენენ მხატვრულ თვითღირებულებას, უფრო მნიშვნელოვანს, ვიდრე ის აზრობრივი სახეა, რომელსაც ისინი ვადმოგვეცემენ. სიტყვები „ვარსკვლავი“, „საჭიროა“, „მტკიცე“ კიტსთან ვამახსოვრდება არა მარტო მათი მნიშვნელობის გამო, არამედ შექმნილი პოეტურობის ზემოქმედებით. ამრიგად, ეს სიტყვები თითქოს ბუნდოვანდებიან, ჰკარგავენ აზრობრივ გამჟვირვალეობას, რის შედეგადაც სულ უფრო მეტად ემსგავსებიან ნო-

ტებს, რომლებიც თავისთავად არსებობენ და არა მათ გარეშე არსებული რაიმე რეალურ სახისათვის. მეთანხმებით?

**ლ. ბერნსტაინი.** დიას, სერ.

**პოეტი.** შეიძლება მიხვიდე უკიდურესობამდე, როცა სიტყვიდან სდევნი აზრს, რის შედეგადაც სიტყვები შეიძლება აბსტრაქტულნი გახდნენ, როგორც მაგალითად, ჰერტრუდა სტაინთან. სხვა საკითხია აქვთ თუ არა ასეთ სიტყვებს რაიმე ლიტერატურული ფასეულობა. მთავარია ის, რომ სიტყვებს ვაჩნიათ თავისი საკუთარი სახელობითი ფუნქცია, ამიტომაც არიან ისინი გასაგებნი. ნოტების ფუნქცია კი აბსტრაქციის გამოხატვაა, ისინი ამიტომაც არიან ბნელნი და გაუგებარნი, სიტყვები, ისევე როგორც ნოტები, მოძრაობენ მნიშვნელობის სისაყისი შკალაზე: მათ შეუძლიათ მოძრაობა თავისი საწყისი წერტილიდან მნიშვნელობის სრული დაკარგვის მიმართულებით, რაც მათ ანიჭებს „კვაზიაბსტრაქტულობას“ (მაგალითად, ჯოსი); ნოტები კი ამ შკალაზე მოძრაობენ სიტყვებთან შემხდური მიმართულებით და თანდათან მნიშვნელობას იძენენ (მაგალითად, პროგრამული მუსიკა, მუსიკალური დრამა და სხვა). თვალყურს ადევნებთ ჩემს აზრს?

**ლ. ბერნსტაინი.** დიას, სერ.

**პოეტი.** ნება მიბოძეთ დავამთავრო ეს პასუხი. ამრიგად, ჩვენ ვიღებთ იმ გზის მონაკვეთს, სადაც შეიძლება შედგეს მწერლის და კომპოზიტორის პაემანი. არც ერთ მათგანს არავითარი უფლება არა აქვს თავი მოიწონოს რაღაცა არაჩვეულებრივი სიწმინდით. ხოლო თუ ჩვენ ვავიხსენებთ ადამიანის მისწრაფებას ასოციაციებისაკენ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ თქვენ სრულიად უსაფუძვლოდ დასცინით საწყალ პოეტს, რომელსაც ახარებს ის ოდნავ სენტიმენტალური მეტაფორა, მთებს რომ ამსგავსებს ბეთზოვენს. საეცებით გეთანხმებით, რომ სიბელეუსის მეხუთე სიმფონიის მაღალფარდოვნება — საქმეს მეცნიერული სიმკაცრით რომ მივუდგეთ — წარმოქმნილია მხოლოდ იმ აკორდების თანმიმდევრობიდან, რომლებიც გაორკესტრებულია ეფექტის მომცემი გარკვეული წესების მიხედვით. ლაპარაკია მაღალფარდოვან ეფექტებზე. მაგრამ მე თავისუფლად შემიძლია დავინახო მზის მშვენიერი ამოსვლა, როცა ხმოვანებენ საყვირები, ცას რომ ანათებენ ბგერა-



ლობის ნარინჯისფერი ნაკადებით, და მე მკერა, რომ თქვენც იგვეს დანიახავდით, წუთიერად მაინც რომ დაგვეიწყებინათ თქვენი დაბრძნებული განსწავლულობა და გრძნობებს მისცემოდით.

**ლ. ბერნსტაინი.** მე მოკრძალებით გეთანხმებით ყველაფერში, იმაშიც, რომ ახლა საღამოა და ცივა. მაგრამ ერთი რამ მაინც მინდა დავაზუსტო: ჩვენი აზრების სხვადასხვათა გამოწვეულია იმით, რომ მუსიკის მუსიკაში ემსის ბევრი რამ, მას არ სჭირდება ასოციაციები. მე და თქვენ — მუსიკოსი და პოეტი — მივდივართ ერთმანეთის შესახვედრად, ორი პარალელური გზით. ჩვენ თანდათან ვუახლოვდებით და ვხვდებით ერთმანეთს. მაგრამ ჩვენ ჩვენს გზებზე ვრჩებით. ეს გზები არასოდეს გადაიკვეთება. ამიტომაც ჩვენ ყოველთვის სხვადასხვაგვარად ვიფიქრებთ სიტყვებსა და მუსიკაზე. ყოველ ჩვენგანს დაბადებისთანავე ამჩნევია თავისი მოდგმის ბეჭედი. ყოველივე ეს იმდენად

ნატიფია, რომ მისი გამოხატვა შესაძლებელია მხოლოდ შთაგონების იმ ბედნიერ წუთში დაბადებული პოეტური სტრიქონით, რომელიც არ გვეწვევა ასეთ საშინელ სიცივეში. და მაინც, თქვენი ლექციის მადლობელი ვარ.

**პოეტი.** ო, რა დახვეწილია თქვენი ზრდილობა. თქვენ არაფერი გაქვთ საერთო იმ მატრიაზთან, რომელმაც ამ ორიოდ საათის წინ ხმის ამოდების საშუალება არ მომცა. მომილოცნა!

**ლ. ბერნსტაინი.** მეც გილოცავთ. ვერ ვბოულთ ვერავითარ ზარგებს თქვენს არგუმენტაციაში. მაგრამ ასე არ გავიციებოდდი, მათში ცოტა მეტი ცეცხლი რომ დაგენით.

**უმცროსი ძმა.** (გაჯერებით) ძილი, ძილი, ძილი. მე უკვე თავი მისკდება.

**პოეტი.** მე კი ცოტა ხანს კიდევ დავტყუები ამ საოცარი ვარსკვლავებით. შეხედეთ, ოღონდაც... ეს ხომ ნამდვილი ბუქსეპულეა!

**პანორამა**

ნ. 108 გვ.

**მხატვარი ბიზნესმენია**

ახლაგარდა ამერიკელი მხატვრები საქმით ფხას იჩენენ ბიზნესშიაც. ზოგიერთი მათგანი ძალიან კარგად ერკვევა ბაზრის კონიუნქტურაში და საკუთარ შემოქმედებას მარკვედ იუენებს გამდიდრებისათვის.

ყურბალი „ნიუსიუი“ აღნიშნავს, რომ ამ ახლადგამოყვანილ ადღის ხელოვნებაში დიდი ბიზნესის მიზართ თავის შედეგები უკვე მოჰყვა: დიდია რისხვი იმ ახლაგარდა მხატვრებისა (იხიონ ფაქტიურად ახლებდები არიან ხელოვნებაში), რომელთაც უკვე აქვთ ექვსიშნა ციფრით გამოხატული შემოსავალი, ხლო შენებლისა და ხალის მსგავსი სუპერ-ვარსკვლავები ყოველწლიურად მილიონ დოლარზე მეტს იხვევენ. არც გალერეათა მფლობელები (რომლებიც შუამავლებს როლს ასრულებენ) ზარალიზენ მაინცდამაინც. სახვითი ხელოვნების ყველა თანრის ნაწარმოებთა შესყიდვამ მარტო ნიუ-იორკის გალერეების მიერ ერთ მილიონ დოლარს გადააბარბა, რომლის ნახევარი გალერეათა მფლობელების ჯიბეში აღმოჩნდა.

ბიზნესის საფუძვლების დაფუძვლების მიზნით აშშ ზოგიერთმა სამხატვრო სკოლამ სპეციალური კურსიცი კი შემოიღო. მრავალი ახლაგარდა მხატვარი გულისტყვილით ამბობს, რომ ახლა სამხატვრო წრეებში ოსტატობის, ფერისა და კლორიტის გამო კი არა, არამედ კარიერის კონსტრუირებაზე, ბაზარში ადგილის მოპოვებაზე ლაპარაკობენ. ხელოვნების სამყაროში უფრო და უფრო თვალსაჩინო როლს თამაშობენ რეკლამისა და კაბიტლის დაბანდების საქმის კონსულტანტები, სამართლისა და გადასახადთა ექსპერტები, ბიზნესის სხვადასხვა პრობლემის სპეციალისტები.

თანამედროვე ამერიკული ბაზრის სიტუაციის და ყველა მოხიზვნილების საფუძველზე აგებული კარიერის მაგალითად ასახელებენ ჭულიან შენებელს, მმ წლის მხატვარი გადაიქცა ვარსკვლავად, რაც წარმოუდგენელი იყო ჭესონ პოლოკის დროს, როცა „ახალი“ ხელოვნების ნიმუშების გაყიდვა თითქმის შეუძლებელი იყო. შენებლის სურათები (მათი ფასი ნა ათასი დოლარიდან ნა ათას დოლარამდე თამაშობს) იყიდება საერთაშორისო აუქციონებზე და მას თავს ეხვევიან კერძო და ფედერალური მუზეუმების კოლექციონერები, რომლებიც ისევე ყურადღებით ადევნებენ თვალს თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებს, როგორც მაკლერები ბირჟის აქციებს.

ბრწყინვალე კარიერა შენებლისა, რომელიც 1977 წელს ნიუ-იორკის ერთ-ერთი რესტორნის მზარეული იყო, დაიწყო მას შემდეგ, რაც იგი შეხვდა პატარა გალერეის მფლობელს, ენერგულ მერი ბუნს. ამ ქაშმა შესძლო მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი სარეკლამო ფირმის პატრონის ჩარლზ სატჩის დაინტერესება, რომელმაც დიდი სარეკლამო კომპანიის შემდეგ (ორი წლის მანძილზე სამი დიდი ვერნისიყო მოუწყო მხატვარს) ააფორაქა ხელოვნების ბაზარი, რომელიც ისედაც ადვილად ემორჩილება სხვადასხვა მანიპულაციებს.

ახლა აშშ სამხატვრო სკოლები ყოველწლიურად მან ათას მხატვარს, მოქანდაკეს, კერამიკოსს, ისტორიკოსს უშვებენ. მათ უკან დგას ხელოვნებით დაინტერესებული მილიონიანი არბია, იქით კიდევ კოლექცი-



# მობონებები\*

## ვახტანგ ბერიძე

მომრედაბლიანი წლებშივე, ქვიშეთის მწერალთა დასახელებელი სახლის წყალობით, მე ზაფხულის თვეებში შესაძლებლობა მომეცა ახლო ურთიერთობა მქონოდა ბევრ საინტერესო და ჩემთვის ძვირფას ადამიანთან. ჩვენ ამ სახლის მახლობლად ვქირაობდით ბინას და მე თითქმის მთელ დღეებს მწერალთა წრეში ვატარებდი. სასაუბრო ადგილი დიდი ეწო იყო. თვით სახლს განსაკუთრებული მიმზიდველობა ჰქონდა, ხანამ ჭრტ კიდევ ინარჩუნებდა დიმიტრი ყვიფანის დროინდელ იერს. მერე — აქაოდა უნდა გავაფართოოთო, გადააკეთეს და უაზროდ დაამაზინეს. ასეთი „რეკონსტრუქცია“ მხოლოდ სრულიად უმეცარ მშენებელს შეეძლო.

დამხვენიებელთა უმეტესობას ჩემი ძველი ნაცნობები შეადგენდნენ (ახალი სულ რამდენიმე კაცი დამემატა), მაგრამ თბილისში მათ შედარებით იშვიათად და ცოტა ხნით ვხვდებოდი. მე ზაფხულში თითქმის იმ დანაკარგს ვინაზღაურებდი. იმ წლებში იქ ისვენებდნენ ლეო ქიაჩელი, გერონტი ქიქოძე, ჩემთვის ძალიან ჰყვარელი სერგო კლიაშვილი, ალექსანდრე ქუთათელი, პოლიკარპე კაკაბაძე, შალვა აფხაძე, ლევან ასათიანი, დემნა შენგელია, დავით კასრაძე, ნიკა ავაშვილი, დრამატურგი მიხეილ ჭავჭავაძე, იროდიონ ქავერაძე, არნო ონელი, სლომონ თავაძე (ძალიან უყვარდა ჭოხების თლა), გრიგოლ ცეცხლაძე და სხვანი და სხვანი. იქვე მეზობლად ცხოვრობდნენ ოკაბებით ირაკლი აბაშიძე, გრიგოლ აბაშიძე, რევაზ ლალიძე. მწერლები სხვადასხვა თაობას ეკუთვნოდნენ, მაგრამ უმეტესობას ერთი ნიშანი აეროიანებდა: ეს ინტელიგენტი და განათლებული ქართველი მწერლები თაობები იყო. მათთან ყოფნა, საუბარი და კამათი მიწილდავდა და მაინტერესებდა. ხოლო რევაზ ლალიძე ხომ მიმზიდველობის იშვიათი უნარით გამოირჩეოდა. მეორე არ შემხვედრია ადამიანი, ყველაფერი ასეთი ხალასი, ბუნებრივი, შეიძლება ითქვას, სტიქიური რომ ჰქონოდა — ნივთი, ადამიანთა სიყვარული, მეგობრობის უნარიც, სიცოცხლის ხარბი ტკობაც. ძალიან ჰგავდა თავისსავე მუსიკას, თავის სიმღერებს, მათს გულითად სიბოძსა და სიწმინდეს. ამიტომ უყვარდა ყველას ეს კაცი, როგორც თავისი ღვიძლი და ახლობელი.

საუბრებისა და (რა თქმა უნდა) ენამახვილობის გარდა, იქ, ბუნებრივია, დიდი ადგილი ეთმობოდა ქაღარკისა და ნარდის თამაშსაც. განსაკუთრებით თავგამოდებული მოკაღარაკე იყო ლეო ქიაჩელი; იყვნენ აზარტული მონარდეებიც. ერთხელ დილაადრიან ჩავუარე მწერალთა სახლის ეზოს. საშა ქუთათელი და პროფესორი დავით ლორთქიფანიძე უკვე მისხდნოდნენ ნარდს. კვლავ ჩავიარე სამის ნახევარზე. ისინი განაგრძობდნენ თამაშს. ანგარიში იყო ასოცდასამით ასოცდათხი!

დიდი სიყვარულით ვიცოვნებ იმათ, ვინც ადარ არის; ლეო ქიაჩელს, მომხიზველ ლევან ასათიანს, განაკრად სათნოსა და ადერსიან შალვა აფხაძეს, ენაკვიმატ საშა ქუთათელს, ფრიად თავისებურსა (და ზოგჯერ უცნაურ) დემნა შენგელიას, კეთილსა და მუდამ მოღიპარ მიშა ჭავჭავაძეს (ბევრი მათგანი ნამაღრედალ ვწვიდა!)... და, რასაკვირველია, გერონტი ქიქოძეს, რომელსაც ქვიშეთში უფრო მეტად დავუახლოვდი. ეს ერთი ყველაზე უკეთესი ნიშნუთაგანი იყო ინტელიგენტი ქართველი კაცისა იმ უამრავ ადამიანს შორის, რომელთაც ცხოვრების გზაზე შეხვედრივარ. ფართო ლიტერატურული და ფილოსოფიური განათლება ჰქონდა, ღრმად იცნობდა ევროპულ კულტურას, მშვენივრად იცნობდა ხელოვნებას, ქართულსაც და მსოფლიოსაც, იცნობდა არა მარტო ფაქტებს, არამედ ხელოვნების ისტორიული საფუძვლების პრინციპულ თავისებურებათ. ამიტომ ყოველთვის თავისუფლად შეძლო განსოგადება დასკვნების გამოტანისას. მაგრამ მას, როგორც მუშეებით მხატვარს, აინტერესებდა არა მარტო ესა თუ ის ნაწარმოები, არამედ მათი შემქმნელის პიროვნებაც, ის ცოცხალი გარემო, ფსიქოლოგიური ანბოსფერო, რომელშიაც ეს ნაწარმოები იქმნებოდა. ასე წერდა იგი მცხეთაში აღმოჩენილ გემებზე გამოხასხული პიტაბშების შესახებ, ასე წერდა სპეტიცხოვლის შემქმნელ არსუკისძეზე, ასევე წერდა თანამედროვე ქართველ მხატვართა შესახებაც. ეს ფართო განათლება, მაღალი კულტურა და აზროვნების დამოუკიდებლობა აძლევდა მას საშუალებასა და უფლებას თავისი სიტყვა ეთქვა ყოველ საკითხზე, ისეთ საკუბრორტო და ათასჯერ გადაღებულ საკითხზეც, როგორც, მაგალითად, რეალიზმის საკითხი იყო. მის ნაწერებში და მის საუბარში ბანალურ აზრებს ვერ შეხვდებოდი.

გერონტი ქიქოძეს თავისებური გარეგნობა ჰქონდა.

\* ვაგრძელებ. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5-12 — 1984, № 1-6 — 1985

მასიური, მხრებში ჩამჭდარი თავი, „არაქართული“ მოკლე, აზუცილო, წინიდან ცოტა გაბრტყელებული ცხვირი, მოკლედ შეკრებილი ქალარა უღვაშები, ოდნავ მოხუებული თვალები, რომლებიც თითქოს მხოლოდ შორეული საგნებისკენ იყო მიპყრობილი; მშვიდი გამომეტყველება, დინჯი მოძრაობა, დინჯი საუბარი. დიდად თავდაპირილი იყო. ერთი შეხედვით გეგონებოდა, რომ ეს კაცი თავისი ტემპერამენტით მჭკრეტელია, გეგონებოდა, რომ მხოლოდ შორიდან, ფილოსოფიური სიმშვიდით, ირონიითაც კი აკვირდება ცხოვრებას, ადამიანებს. ნამდვილად კი (თუმცა მართლაც გაწონასწორებული ადამიანი იყო, მართლაც შექმნილი მოვლენათა ფილოსოფიური ჭკრტა, წვრილმანებზე მაღლა დგომა), ეს მისი მშვიდი, დარბაზილოური გარეგნობა დიდ შინაგან ტემპერამენტს ფარავდა. სიმშვიდე და, მით უფრო, გულგრილობა, ცხოვრებისაკან განდგომა მისთვის სრულიად უცხო იყო, ის სამშობლოს ინტერესებით სუნთქავდა და არსებობდა. იშვიათად მინახავს ადამიანი, რომელსაც გულთან ასე ახლო მიიტანოს საქვეყნო საქმე და ასე უსაზღვროდ უყარებოდეს ცოცხალი ცხოვრების შთილი სულიერი და ხორციელი მრავალფეროვნება. გულწრფელად უხაროდა უკველი წინ წადგმული ნაბიჯი, უკველი ახალი ტალანტის აღმოჩენა და ძალიან მტკივნეულად განიცდიდა უკველსაც ცუდსა და მცდარს, მით უფრო, თუ საქმე დღევანდელი საქართველოს ავ-კარგს შეეხებოდა.

მშვენიერი გემოვნება ჰქონდა, როგორც მწერალს. რა ნათლად, უბრალოდ, ბუნებრივად წერდა, როგორ უცხო იყო მისთვის მანერულობა, დვლარუნა და პრეტენზიულობა! ასეთივე იყო მისი, როგორც ადამიანის, „სტილიც“: არაფერი ხუნსაციური, ხმამაღლი და იაფფასიანი, არაფერი სარეკლამო — ეს მისთვის უცხო კი არა, აუტანელიც იყო.

მასთან საათობო საუბარი არ მოგეწყინებოდა. მაგრამ ქვიშხეთში ჩვენ არა მარტო ვსაუბრობდით, იქიდან ძველების სანახავადაც დავდიოდით. მთავარი ობიექტი ყინცივისი იყო. როგორ ტკებოდა ბატონი გერონტი ბუენებისა და ძველების ცქერით, რა დაუღალავი და აღტაცებული იყო იმ ჩვენს ექსკურსიებებს დროს! სიბერისა არაფერი ეტყობოდა. არც არასოდეს მიგარქმინა ჩვენ შორის დიდი განსხვავება წლოვანების მხრივ, მაშინაც კი, როცა სამოცდაათს გადასცილდა.

თუკი რამდენადმე მიუახლოვდებოდით გერონტი ქიქოძეს, ის მხოლოდ უბრალო ნაცნობად ვერ დაჩრებოდა, აუცილებლად რაღაც ადგილს იჭერდა შენს ცხოვრებაში, რაღაც გავლენას ახდენდა შენზე, ეს მისდაუნებურად ხდებოდა, იმიტომ, რომ ძნელად თუ მოიძებნებოდა მასზე უფრო მორიდებული კაცი. არასოდეს არ გახვევდა თავის აზრსა და ნებას. მაგრამ თითქოს სითბოსა და შუქს აფრქვევდა თავის გარშემო და საკვირველი ძალით გიზიდავდა თავისკენ. მისი გარდაცვალების შემდეგ დიდი ხანი გავიდა (გარდაიცვალა 1960 წელს, 75 წლისა), მაგრამ ის ერთი იმ ადამიანთაგანია, ვინც ხსოვნას არა-

გერონტი ქიქოძე  
ნახ. ვ. ბერიძისა



სოდეს შორდება და ხშირად მენატრება ხოლმე. ასეთი ადამიანების მნიშვნელობა მათი ლიტერატურული შემეყიდრობით არ განისაზღვრება. სანამ ცოცხალი არიან, ისინი ოზონით წმენდენ საზოგადოებრივ ატმოსფეროს, აკეთილშობილებენ საზოგადოებას. ამიტომ, რომ მათს წასვლას განიცდი, როგორც აუნაზღურებელ დანაკარგს.

ქვიშხეთიდან სხვაგანაც დავდიოდით. ერთხელ ახალგაზრდები ავიყოლიე, გადავლახეთ ლიხის ქედი (ცხადა, ფეხში) და იმერეთში, სოფელ ნუნისში ამოყავით თავი. იქ ძალიან საინტერესო, ბევრჯერ გადაკეთებული ძველი ეკლესია დგას (მე სწორედ მისი ნახვა მინდოდა) და, როგორც ცნობილია, სამკურნალო წყალიც არის. ერთხელ კი საშა ქუთათელმა, შალვა აფხაიძემ, მიშა ჭავჭავაძემ და მე გადავდეთ თავი და ავედიო ქვიშხეთის ზურგს უკან აღმართულ მთაწმინდაზე. ძალიან ციკაბო და მოქანცველი აღმართია, მაგრამ იქიდან რომ გადმოვიხიდე, ასე მეგონა დედამიწას შორიდან ვუყურებდი, უღამაზესი, გრანდიოზული გარინდებული პანორამა იშლება... უკველდლოური წვრილმანები თითქოს ქრება, რჩება მხოლოდ მარადიული და ამაღლებული. ის შობეკილეობა დღემდე არ გამწელებია.

იმ წლებში — ორმოცდაათიანსა და სამოციანში — ბევრი სხვაც იყო მეტ-ნაკლებად ღირსსახსოვარი.

1951 წელს, ივნისში, მოეწყო მეცნიერებთა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებთა განყოფილების

ალექსანდრე  
ქუთათელი  
ნახ. ვ. ბერიძისა





ლევან  
სასათიანი  
ნახ. ვ. ბერძინას

გამსვლელი სესია ქუთაისში, მიძღვნილი ენათმეცნიერების საიუბილეოსადმი. იგი გაიმართა ი. სტალინის მიერ ენათმეცნიერების საკითხებზე წერილის გამოქვეყნების წლისთავის გამო. ამას ვიკონებ იმიტომ, რომ ი. სტალინის წერილი, თუმცა მისი საგანი ენათმეცნიერება იყო, ასე თუ ისე ყველა ჰუმანიტარულ დარგს შეეხო; იქ იყო ჩამდენიმე წინადადება, რომლებიც გულისხმობდა, რომ ყოველ დარგში სპეციფიკური პროფესიული კვლევა შესაძლებელი და საჭირო. ამ დებულებას ჩავკიდეთ ხელი, ეს ჩვენთვის არსებითი იყო იმ შემთხვევის დროს, ზემოთ რომ მოვიხსენიე, როცა „ბრალდებლები“, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ პროფესიულ კვლევასა და ანალიზს გვითვლიდნენ დანაშაულად. ყველა დარგის სპეციალისტები გამოეხმაურნენ ი. სტალინის წერილს, ჩვენმა ინსტიტუტმა კი მე დამავალა შესაფერისი წერილის დაწერა. დაწერე და ჩამდენიმეჯერ წაიკითხე კიდევ საჭიროდ „ქართული ხელოვნების ისტორიის ზოგადი საკითხი ი. სტალინის საენათმეცნიერო შრომების შექმნა“. ეს იყო კრიტიკა მარის კონცეფციებისა ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ, რომლებიც — გადაუკარგებლად შეიძლება ითქვას — არის ზედმიწევნით დამახასიათებელი ნიშნები აპრიორული, დაუფიქრებელი, მარტლავ რომ ფანტასტიკური კონსტრუქციებისა, მაშინ როდესაც მარი (ეს არის საკვირველი!) სხვებზე უკეთ, თორემ უარესად ხომ არ იცნობდა ისტორიულ ფაქტებს! არის კრიტიკა იმისთვის, ვინც მარის იაფფერული თეორიის მოშველიებით ცდილობდა ეკვლია ჩვენი ხელოვნება და თვითონაც სრულიად ნაძალადევ, ყალბ დასკვნებს აღწევდა.

ჩვენს დღევანდელ მეთაურობდა აკაკი შანიძე, აკადემიის მამონდელი ვიცე-პრეზიდენტი. მის შემადგენლობაში უმეტესად, ბუნებრივია, ენათმეცნიერი იყვნენ. მაგრამ ჩამდენიმე ვერთო მონათესავე დარგთა წარმომადგენლებიც. მე ის ჩემი მოხსენება ვაგვიბოკრე ქუთაისშიაც. ქუთაისლები ცხოვლად გამოეხმაურნენ სესიას, ხალხი ბევრი ესწრებოდა, გვექონდა შეხვედრა ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლებთან, დაგვათვალისწინებინეს ქალაქის სამრეწველო ობიექტები, მიდამოები. ქუთაისში ჩახვლა ყოველთვის მაღალდევს ხოლმე. აშკარად იქ ყოფნა მით უფრო საინტერესო და სასიამოვნო იყო, რომ დღევანდელის წევრთა შორის ჩემთვის ახლობელი და საუკრავლი ადამიანებიც იყვნენ. ორი მათგანი აღარ არის ცოცხალი — ვარლამ თოფურია და ვანო გიგინეიშვილი,

ორი დაუფიქრარი, ყველასთვის პატივისცემითა და მაღალირებით მოსაგონარი ნათელი პიროვნება. ვარლამ თოფურია სახელი, როგორც ქართული ენათმეცნიერების ერთ-ერთი ბურჯისა, ახალგაზრდებისთვის მზრუნველისა, მშვენიერი ლექტორისა და აღმზარდელისა, ფართოდ არის ცნობილი. ჩემთვის კი ძვირფასია მისი ადამიანური თვისებებიც. ბავშვობიდანვე ვგრანობდი მის გულითადობას (ხაშუალო სკოლაში მამაჩემის მოწვევით იყო და ბოლომდის დიდ მეგობრებად დარჩნენ). მერე მახსოვს 1932 წლის ზაფხული სურამში, სადაც ჩანაშობის ოჯახიც ისვენებდა. ვარლამის ვაჟი გურამი და სიმონა — ლაშა სულ პატარები იყვნენ. ძალიან უბრალო, უპრეტენზიო, ადვილად მისაწვდომი, თავმდაბალი კაცო იყო. არჩვეულებრივად კეთილი გაღივება იცანდა. საქმეში კი, როგორც მისი თანამშრომლებისთვის მსმენია, ფრიალდ მომთხოვნი ყოფილა. ფაფარივით აშლილი ლამაზი შეველურა ძალიან ადრე გაუკუალარგვდა და ეს შეფარდება თოვლივით თეთრი თმისა ახალგაზრდა სახესთან თავისებურ იერს ანიჭებდა და გამოარჩევდა მას.

ვანო გიგინეიშვილის დეაწლი კი, მე მგონია, ფართო საზოგადოებისთვის იმდენად ცნობილი არ არის, როგორც უნდა იყოს. მოკრძალებული კაცი იყო, არც ხმაურობდა. ვინც მას ახლო არ იცნობდა და მის საქმიანობას ახლოდან არ ადევნებდა თვალს, ვერც წარმოიდგენს, რა მოდენა ტვირის ზიდავდა ვანო ყოველდღიურად, რამდენ სასარგებლო საქმეს აკეთებდა ქართული ენის სწავლის დაცვისათვის, მისი ნორმების დადგენისათვის, რა ღრმა მცოდნე იყო ძველი ქართული მწერლობისა და, კერძოდ, ვეფხისტყაოსნისა, რა მიზნობილი და მომხიბვლელი ადამიანი იყო, ურთიერ სიმართლის როგორი ადვილი. კაცი, რომელმაც სხვისი არაფერი არ შურდა, სხვისი სიკეთე უხაროდა და თავისთვის არაფერი არ მოითხოვდა. მისი ნახვა მომენტარებოდა ხოლმე და ზოგჯერ შევევლიდი ენათმეცნიერების ინსტიტუტში, მხოლოდ იმისთვის, რომ ათიოდ წუთი ვყოფილიყავი მასთან ერთად. საერთოდ ნიჭიერი კაცი იყო და იუმორის გრძობაც ჰქონდა, როგორც ბოკრულების უმეტესობას. ხშირად ერთად ვიხივდებოდა გრძელ სხდომებზე დასწრება. იცნო მოგვეზარდებოდა, იმით ვერთობოდით, რომ მე კარიკატურებს ვხატავდი (გარშევი მხსდომებისას), ის კი საკვირველი სიმსუბუქით თვალისაზრამხამებამში თხზავდა სახურობო ლექსებს, პატარა ნაგლეჯზე წერდა და იქვე არიგებდა ისე, რომ თავისთვის არც არაფერი იტოვებდა. მართო მე ათიოდ წუთი ლექსი მაინც დამჩნა (იმიტომ, რომ ზოგჯერ მეც ვუკეთ ლექსის საგანი), აღმათ მის სხვა ნაწილ-მეგობრებსაც შემორჩებოდათ. ბოლო წლებში დიდხანს ავადყოფობდა (გული) და გარდაიცვალა შემოქმედებითი სიმწიფის ეაშმ, თუმცა კი საშობლდას გადააბიჯა. დიდი გულისტიკვილითა და სიყვარულით ვიკონებ მას.

1953 წელს შემეიყვანეს ახლად დაარსებული თურნალის „საბჭოთა ხელოვნების“ სარედაქციო კოლეგიის წევრად (შემთხვევით გადავარჩი, ჩემდა სასიხარულოდ, რედაქტორად დანიშნეს). რამდენიმე წლის შემდეგ სერგო ზაქარიაძე, პროფესორი ლალო დონაძე და მე, იმის მომიზეხებით, თითქოს საამისოდ ვერ ვიცდიდით, გამოგვიყვანეს კოლეგიიდან. ნამდვილი მიზეხი კი ის იყო, რომ რედაქტორის სურვილებს არ ვეთანხ-

მეზობლი; ჩემთვის საინტერესო იყო ამირკავკასიის არქიტექტურა კონფერენციებში მონაწილეობა ერთ-ხელ ბაქოში, ერთხელ ერევანში, მით უფრო, კიდევ ერთი მოგზაურობა სომხეთში გოგი ლომთათიძესთან ერთად (სამი რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიების ერთობლივი სესიის მომზადებასთან დაკავშირებით), როცა შეხვედრებში მოგვინახა ძველი სუფარბი გვენახა (განსაკუთრებით ძლიერი შთაბეჭდილება დატოვა პტანის ტაძრამ).

იმ წლებში რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭოს იწვევს ვიყავი, და რაკი მასში საბჭოს სხდომებს ხშირად იწვევდნენ, საქმად აქტიურად ჩავერთე თეატრის „მიმდინარე“ საქმიანობაში. ერთხელ მწვავე დატყუარება გადაგვხდა მხილელ ჭაფარიძის პიესის „ჩვენებურების“ დადგმის გამო. პიესაც მართალი და გულწრფელი იყო, აკაკი დვალიშვილის დადგმაც და მსახიობთა თამაშიც, მაგრამ საბჭოს ერთ-ორ „ფიზიკლ“ წევრს პიესის რაღაც მკრეხელმა მოელანდა და მათი წინააღმდეგობის დაძლევა ვაძლევდა.

1955 წელს, როდესაც მოსკოვში დრეზდენის სურათების გალერეის გამოდგენა გაიხსნა, ჩვენ-მა ინსტიტუტმა ყველა თანამშრომელს მისცა საშუალება მისი ნახვისა. ეს ერთი უღლიერესი შთაბეჭდილებათაგანი იყო ყველაათვის — ემოციურიც, ესპერტიკურიც, პროფესიულიც: 1958 წელს, როცა მოსკოვშივე ქართული ხელოვნებისა და კულტურის დეპარტამენტი, მეც მოიხიდა მასში მონაწილეობის მიღება არქიტექტურა კავშირის ხაზით: არქიტექტურა სახლში ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოყენება მოწყვი და მე რამდენიმეჯერ ვუძღვევდი მოსკოვულ არქიტექტურა ჯგუფებს. მასში მოწვევ ვავხდი, როგორც დაფრთოვანებით მიიღეს დიდ თეატრში ალექსი მაკვარაიანის „ოტელო“ — ბევრს ახსოვს, ცხადია, რომ მისი დადგმა 1957 წელს თბილისის მხატვრული ცხოვრების დიდ მოვლენად იქცა და ვისაც უნახავს ეს სპექტაკლი, ვერ დაიფიქრებს კაპუტაინის ქორეოგრაფიის, თვით ვახტანგ კაპუტაინისა და ზურაბ კიკა-ღლიშვილის შავგანიუბლ ტექსტს, სილიკო ვირსალაძის დეკორაციებსა და კოსტუმებს, რომელთა როლიც საერთო მხატვრული სახის შექმნისათვის არსებითი იყო (როგორც რაფინირებული კოლორისტია, როგორც გარშემო სენანს, ეპოქას, სტილს); მოწვევ ვიყავი ერთხელ აკაკი ხორავას, სერგო ზაქარაიძისა და ეროსი მანჭგალაძის ტრიუმფისა დიდ ალექსიძის მიერ დადგმულ „ოთხდღის მეფეში“, მხილელ თუმანიშვილის „ეს-სანელი მღვდლის“ ერთსულივანი წარმატების (იმ დროის თბილისის მხატვრულ ცხოვრებას რომ იგონებ, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება თვალწინ არ წარმოგიდგეს სესილია თაყაიშვილის გასაკიცარი „ბებია“ ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილიკონიში“, რომელიც გიგა ლორთქიფანიძემ დადგა მარკანიშვილის თეატრში — იქ მსახიობთა იშვიათი ანსამბლი იყო, მაგრამ უნიკიერესი და განუყოფრებული სესილია თაყაიშვილი მაინც გამოირჩეოდა!).

1965 წელს მიეყოფნება ბიზანტიანოლოგია VII საკავშირო კონფერენცია თბილისში, რომელმაც ბევრი ახალი მეგობარი შეგვქმნა და ბევრ კოლეგასთან დავაპალოვა — ინსტიტუტის თანამშრომლები მასში აქტიურად მონაწილეობდნენ (კონფერენციის ერთ-ერთი სექცია ხელოვნების იყო — სხდომები საქართველოს

მუზეუმის აუდიტორიაში გვეკონდა; მთლიანად ჩვენმა ინსტიტუტმა მოამზადა (ხელ მცირე გამოწალინით) ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი თავები საბჭოთა კავშირის ხალხთა ხელოვნების ისტორიის მრავალტომიანი მუშლისთვის, რომლის გამოცემაც საკავშირო სამხატვრო აკადემიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტმა ითავა; ვმონაწილეობდი „დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიისთვის“ ქართული ხელოვნების მასალის მომზადებაშიც (სამწუხაროდ, მიუხედავად ჩვენი დახილებითი მოიხივნისა, ხელოვნების დარგში მასში არსებული ვითარების გამო, ენციკლოპედიის მეორე გამოცემაში ვერ მოხვდნენ ვერც დავით კაკაბაძე, ვერც გულაშვილი, ვერც ქეთო მარალაშვილი, ვერც ნიკოლოზ კანდელაკი... და საერთო სურათი სრულიად მცდარი გამოვიდა; მესამე გამოცემაში საქმე გამოსწორდა).

გამოცემა ჩვენი ინსტიტუტის შრომების „ქართული ხელოვნების“ რამდენიმე ტომი, საფუძველი ჩაეყარა მის B სერიას „ახალი და საბჭოთა ხელოვნების საკითხები“; იმატა თანამშრომელთა წერილების რიცხვმა პერიოდიკაში, წიგნებდა გამოცემულმა შრომებმაც, ცალკე აღნიშნის დროს, რომ თეიმურაზ ბარნავაძემ შეადგინა პრაქტიკულად ძალიან საკირო წიგნი — ცნობარი „საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები, ავსიანი სახელმწიფო დასაცემი“, სადაც რაიონების მიხედვით წარმოდგენილია ათასზე მეტი ძეგლი — ეს, ცხადია, მხოლოდ ნაწილია ჩვენი ქვეყნის მიწა-წყალზე დარჩენილი ძეგლებისა, მაგრამ, როგორც პირველ ცდას, ამ წიგნს უძვეველი მნიშვნელობა ჰქონდა, მას დღესაც მივბრუნებ ხოლმე (გამოვიდა 1959 წელს ვახტანგ ცინცაძის რედაქციით და ნიკოლოზ სევერკოვის მიერ უფრო ადრე სასწავლო მიზნით შედგენილი გრაფიკული ტაბულეტი. განსვენებული თეიმურაზ ბარნაველი, ვასილ ბარნავეის ვაჟი, მრავალი წლის განმავლობაში იყო ჩვენი ისტორიის თანამშრომელი და დიდი შრომა გახსნია ქართული წარწერების შეტერებისა და მეცნიერული გამოცემისთვის).

იმ წლებში (და შემდეგაც) თბილისში კიდევ ბევრი რამ ხდებოდა მეცნიერებისა და ხელოვნების დარგში ისეთი, რაშიც ჩემი ინსტიტუტელი ამხანაგები და მე ვმონაწილეობდი (სხვადასხვა საბჭოს, ფორის, რედაქციის, კომისიის, კოლეგიის საქმიანობა, ჩვენი საქმის „ტელე-პროპაგანდა“, პოპულარული ლექციების კითხვა „ცოდნის“ საოჯაგოების დავალებით და „ცოდნის“ გარეშეც, უფრო მეტირო კავშირი ძეგლთა დაცვისა და რესტავრაციის საქმესთან, პიონერებთან და მოსწავლეებთან შეხვედრები, გამოყენების განხილვები და ვინ იცის კიდევ რამდენი რა. — ეს ყველაფერი საკუთრივ ინსტიტუტის სამეცნიერო მუშობის გარდა და მასთან ერთად). ინსტიტუტს ადრევე ჩაერთო ჩვენი ქვეყნის კულტურულსა და მხატვრულ ცხოვრებაში, იმ წლებში კი ეს „ჩართვა“ კიდევ უფრო აქტიურად და ორგანული გახდა. სხვაგვარად, ცხადია, არც შეიძლებოდა მომხდარიყო.

### 5. ქართული ხელოვნება სპირტუალური სასპარეზო

1973 წლის 14 იანვარს გარდაიცვალა გიორგი ხუბინაშვილი, ოთხმოცდაშვიდი წლისა იყო. ნათელი გონება ბოლომდე შერჩა, მაგრამ ბოლო ხანებში ძა-



ლიან მოუტყდა. უკანასკნელ წელიწადს ვედარც მო-  
დიოდა ინსტიტუტში. ადვილი ცხოვრება არ ჰქონია.  
ბევრი დაბრკოლების გადალახვა და ბრძოლის გადა-  
ტანა მოუხდა, ბოლოს ფიზიკურადაც ძალიან იტანჯე-  
ბოდა. და მანც, ჩემი აზრით, იგი ბედნიერ კაცად  
შეიძლება მივიჩნიოთ. არა მარტო იმიტომ, რომ თავის  
ღვაწლის სრულ აღიარებას მოესწრო და ამ ქვეყ-  
ნიდან გამარჯვებული წავიდა, არამედ იმიტომ, რომ  
დასცალდა და შეძლო თავისი ამქვეყნიური მისიის  
შესრულება: საფუძველი ჩაუყარა ქართული სპე-  
ციფიკების ისტორიის მეცნიერულ დისციპლინას, პირ-  
ველმა გამოაჩინა ქართული ხელოვნების ნამდვილი  
ადგილი და მნიშვნელობა, შექმნა სკოლა და თავის  
შემდეგ დატოვა მის მიერვე დაფუძნებული ინსტი-  
ტუტი, დატოვა დაწესებული საქმის გამარჯვებულები.  
ერთი ადამიანისთვის საქმარისზე მეტია. თუ იმ დროი-  
დან ვინაგარჩობა, როდესაც სამშენებლო ინსტიტუტში  
მე მასთან პედაგოგობად დამნიშვნეს და მისი ლექ-  
ციების თარგმნა დამავალეს, გიორგი ჩუბინაშვილთან  
მე თითქმის ორმოცი წელიწადი ვითანამშრომლედ. ინს-  
ტიტუტის დაარსების დღიდან კი, ოცდაცამეტი წლის  
განმავლობაში, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ყოველ-  
დღე ვხვდებოდით ერთმანეთს. მთელი მისი ცხოვრება  
ჩემ და ჩემი კოლეგების თვალწინ მიმდინარეობდა,  
რამდენიმე წლის მანძილზე ვიყავი სწავლულ მდივანად,  
1948-დან, როდესაც ხევეროვი კიევის გადავიდა, თან-  
მიმდევრობით — ხელოვნების ისტორიის განყოფილე-  
ბის გამგედ, არქიტექტურის ისტორიის, საბჭოთა  
ხელოვნების განყოფილების გამგედ, 1956 წლის 1 დე-  
კემბრიდან დირექტორის მოადგილედ, ჩუბინაშვილის  
გარდაცვალების შემდეგ კი წილად მხვდა ფრიად სა-  
პათიო და მწელი მოვალეობა — ჩვენი ინსტიტუტის  
დირექტორობა. გიორგი ჩუბინაშვილთან თანამშრომ-  
ლობა ჩვენ ყველას იმიტომ გვიხაროდა და გვცხადი-  
სებოდა (ბევრი სხვა მიზეზის გარდა), რომ მისი სავ-  
სებით გავცროდა, როგორც მეცნიერისა და როგორც  
პიროვნებისაც (თუ საქმის მეთაურს ამის დამსახურე-  
ბა არ შეუძლია, მასთან ვაძლევდი ძნელია და საქმეც  
ნაკლებად მიიწვევს წინ). მასთან გამოთხოვებამ დაა-  
დასტურა, რომ იგი დიდი სიყვარულით სარგებლობდა,  
მთელმა ინსტიტუტმა გიორგი ჩუბინაშვილი ცრემლით  
დაიტირა. მისი სახელი ეწოდა ინსტიტუტს, მოგვიანოდ  
თბილისის ერთ-ერთ ქუჩასაც (მანამდის რომ რენიგე-  
რისა ერქვა), მის საფლავზე, უნივერსიტეტის ეზოში,  
ბოიუტი დაიდგა; იმ სახლს, სადაც ცხოვრობდა (იო-  
ანოპოლის ქ. № 20) მემორიალური დგმა გაუყეთდა.

კარგი იყო, ცოტა კიდევ რომ დასცლოდა: მაშინ  
ნახავდა, როგორ აქტიურად დაიწყო ქართულმა ხე-  
ლოვნებამ და ქართულმა ხელოვნებებმეცნიერებამ  
საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა.

ეს სწორედ სამოცდაათიანი წლების დადგომისთა-  
ნავე მოხდა. ზემოთ ვთქვი, რომ უკვე მანამდე აშკარად  
გაიჩინდა ქართული ხელოვნებისადმი ინტერესის  
გაღვივება დასავლელ მკვლევართა ფართო წრეებში.  
ახლა ამ ინტერესმა უფრო კონკრეტული სახე მიიღო  
და რეალური ნაყოფიც მოგვცა. უპირველესი როლი  
ამ მხრივ შეასრულეს ჩვენმა იტალიელმა კოლეგებმა,  
რომლებთანაც სწორედ მაშინ დამყარდა მჭიდრო ურ-  
თიერთობა.

1970 წლის აპრილის დასაწყისში მეცნიერებათა

აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა გან-  
ყოფილებიდან, რომლის აკადემიკოს-მდივანი  
ორგი მელიქიშვილი იყო, მომივიდა შემდეგნაირად  
რილი იტალიურ ენაზე: „მილანი, 5. 8. 1970. საქარ-  
თელოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ღრმად პატივ-  
ცემულ პრეზიდენტს. თბილისი. როგორც 1969 წლის  
28. 11 გამოგზავნილ წერილში გთხოვდით, განზარ-  
ცვა გვაქვს ჩამოვიდეთ სამეცნიერო მისიით საქართვე-  
ლოს შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების შესასწავ-  
ლად და საამისოდ გვეპირება აკადემიის ოფიციალურ  
მიზნადგება. დიდად მაძლავლი ვიქნები, თუ შე-  
მოგვივითი დასტურს, რომელიც აუცილებელია,  
რომ პროგრამის შედგენა შევძლოთ. მიიღეთ ჩემი  
საუკეთესო სურვილები“. წერილი დაბეჭდილი იყო  
მილანის ჰუმანიტარული საცენტის ინსტიტუტის არქი-  
ტექტურის ფაკულტეტის ბლანკზე. ხელს აწერდა ჩემ-  
თვის უცნობი პირი, „კვლევა-ძიების ხელმძღვანელი  
არქიტექტორი ადრიანო ალბაგო ნოვილი“. წერილზე



პავლე  
ინგოროვცა  
ნახ. ვ. ბერიძისა

სამი რუხოლუცია იყო: „აკად. გ. წერეთელს. ნ. მუს-  
ხელიშვილი. 1. 4. 1970“; „აკად. გ. მელიქიშვილს. გ.  
წერეთელი. 1. IV. 1970“; „ხელოვნების ისტ. გ. ბის-  
ინსტიტუტი. პროფ. ვ. ბერიძეს, გ. მელიქიშვილი“; აღ-  
მოჩინდა, რომ ჩვენი აკადემიის მაშინდელ აკადემიკოს-  
მდივანს სერგი დურმიშვიტს სწორედ იმ დღემდე უკვე  
გაეგზავნა თანხმობა, რომ ჩვენი ინსტიტუტი მშად არის  
მიიღოს იტალიელი მეცნიერები და აღმოუჩინოს მათ  
დახმარება. ისიც გამოირკვა, რომ „ჰუმანიტარული  
საგნების ინსტიტუტი“ რატომღაც მილანის პოლიტექ-  
ნიკური ინსტიტუტის შემადგენლობაში ყოფიდა, რო-  
გორც მისი ერთ-ერთი დასაყოფი.

ახე დაიწყო ჩვენი საფუძვლიანი, ნაყოფიერი, საქ-  
მისთვის დიდად სასარგებლო ურთიერთობა იტალიელ  
მკვლევართან, ურთიერთობა, რომელიც ნამდვილ  
მეგობრობად გადაიზარდა. ამ ურთიერთობის მთავარი  
იტალიელი მოქმედი პირნი, გარდა ადრიანოსი, იყვნენ  
არქიტექტორი ენო პიზოლი — ესეც მილანელი; შუა  
საუკუნეების ენოპული და ბიზანტიური ხელოვნების  
ცნობილი მკვლევარი, ტურინელი პროფესორი პაოლო  
ვერძომენ და ბერგამოს უნივერსიტეტის პროფესორი  
ნილო ყუხინიშვილი. ჩვენ ბედმა გავვიღმა იმ მხრი-  
ვაც, რომ გარდა მაძალი პროფესიული დონისა, შესა-  
შური საქმიანი თვისებებისა, ყველას იშვიათი ადამი-  
ანური თვისებებიც აღმოაჩინდა. ამ ოთხს შემდეგ რამ-  
დენიმე სხვაც მიემატა, მათ შორის ორი მანდილოხანი,  
რომლებიც აგრეთვე ჩვენი და, საერთოდ, საქართვე-

ლოს გულითადი მეგობრები ვახდენენ: რომის ტელე-  
ვიზიის თანამშრომელი ლუიჯა კოლოდი და „რომის  
ფრანგული სკოლის“ (ე. ი. რომის ფრანგული სამეც-  
ნიერო ინსტიტუტის) ბიბლიოთეკის თანამშრომელი  
ნოელ დელა ზლანშარდიერი.

რამ მოიყვანა ისინი საქართველოში, ქართულ ხუ-  
რომომღერებსთან? რა თქმა უნდა, სასუთარი კვლე-  
ვა-ძიების ლოგიაჲმ, თანდათან მომწიფებულმა შეგნე-  
ბამ, რომ ქართული არქიტექტურაც ერთ-ერთი აუ-  
ცალკეული რგოლია წინააღმოსავლეთის ხუროთმოძღვ-  
რების ისტორიის ერთიანი ჯაჭვისა. ალბათ ნოველოც  
შუა საუკუნეების არქიტექტურის მკვლევარია. სწავ-  
ლობდა ბიზანტიას, შემდეგ აქტიურად ჩაება სომხური  
ხუროთმოძღვრების შესწავლაში. მისი ხელმძღვანე-  
ლობით მილანის პოლიტექნიკური ინსტიტუტთან შეიქ-  
მნა სომხური არქიტექტურის შემსწავლელი ცენტრი,  
რომელსაც ნივთიერად უზრუნველყოფდნენ და უზრუნ-  
ველყოფენ მილანის სომხური სათვისტომო, იკარო-  
ნი (და, შესაძლებელია, გარეთვე ევროპის სხვა ქვეყნებში  
მცხოვრები) შეძლებული სომხები. ამ ცენტრმა, რო-  
მელსაც გრაფიკული და ფოტომასალის მდიდარი ფონ-  
დი ჰქონდა, მოასწრო გამოცემა რამდენიმე ალბომი  
სომხური ხუროთმოძღვრების მნიშვნელოვანი ძეგლე-  
ბის შესახებ — მშენებელი ფერადი რეპროდუქციებით  
(ფერადი ფოტოგრაფიის საუკეთესო სახელოსნო მი-  
ლიანში სომხებს ცუდოვს) გრაფიკული დაუკონტაქტა-  
ციო და განმარტებითი ტექსტებით (ეს მოლოანი სე-  
რიაა, რომელიც გამოცემა დღესაც გრძელდება). და  
სწორედ ამ გზით, შეიძლება ითქვას, „სომხების გა-  
მოცემა“, მოაღწია საქართველომდე ადრიანოშ, მასთან  
ერთად მისმა თანამშრომელმა არქიტექტორმა ენძო  
მბეშა. მათგან განსხვავებით, ნინო ყაუხჩიშვილი ფი-  
ლოლოგია — რუსული ლიტერატურის სპეციალისტი  
(ისიც მილანში ცხოვრობს, თუმცა ე პეტროპოლი ას-  
წავლეს). მისი ინტერესი საქართველოსადმი გენეტი-  
კური: თუმცა ის უცხოეთში დაიბადა და დღემდე თა-  
ვისი ქობორძალი იქ გაატარა (უმეტესად იტალიაში), არც  
ქართული იცის, მას დაუცხრომელი მისწავლება აქვს  
საქართველოსა და ქართული კულტურისადმი, ასეთი-  
ვე დაუცხრომელი სურვილი მისი პასულარიზაციისა  
დასავლეთში. ნინოს დედა რუსი იყო, მამა, სიმონ მუ-  
ხჩიშვილის ძმა, გამოჩენილი ინჟინერი, დიდხანს მუ-  
შაობდა სიმენსის ქარხნებში. ნინოს ჰყავდა ძმა —  
გუგული (გიორგი), ყელ-ყურის ექიმი, ზედმიწევნით  
სიმათიური კაცი, რომელიც ორმოცდაათი წლისა გარ-  
დაიცვალა (მე მოვასწარო მისი გაცნობა). იზივითად  
ზინახავს ასეთი დაუშრტელი ენერჯისა და ტემპერა-  
მენტის ქალი: პატარა, ციციხალი, მოძრავი, ენაზეხი-  
ლი, ნამდვილი ჭიკაძე. ერთხელ რომის აეროპორტში  
ერთად მოგვიხიდა ერთი თვითმფრინავთან მერეუმი  
გადაჯდომა, გვაგვიანდებოდა და ნინო, სამოც წელს  
მეტანებული, ისე მირბოდა, რომ პატარა ბიჭ ვერ  
მივეყვალა. აი ეს ნინოც გადაიქცა, ადრიანოსთან ერ-  
თად, იტალიური-ქართული თანამშრომლობის ერთ-ერთ  
მამოძრავებლად, — „ლოკომოტივად“, როგორც ერთმა  
ჩვენმა საერთო კოლეგამ თქვა მის შესახებ.

იტალიური მისიის ჩამოსვლამდე მიანც წელიწადზე  
მეტი გავიდა. პირველად ჩამოვიდნენ 1971 წლის მა-  
ისში, მომდევნო წლებში კი ყოველ ზაფხულს ჩამო-  
დიოდნენ. ინსტიტუტის თანამშრომლებმა ძალიან სწრა-

ვარლამ  
თოფურია



ვად გამოხატეს მათთან საერთო ენა, მათ შორის ძა-  
ლიან გულითადი განწყობილება დამყარდა. რაც მხო-  
ლოდ სასარგებლო იყო საქმისთვის. იტალიელები  
ექვსკერ თუ შვიდკერ იყვნენ საქართველოში, ინსტი-  
ტუტის დახმარებით შემოიარეს ჩვენი ქვეყნის ყველა  
კუთხე, ვარძიის, სვანეთის, ხევისა და მთა-თუშეთის  
ჩათვლით, და შეაგროვეს გრაფიკული მასალა, თვი-  
თონი კი უამრავი თეთრ-შავი და ფერადი სურათი და  
სლანიდ გადაიღეს (ადრიანოც და ენძოც უმაღლეს  
პროფესიულ დონეზე იღებენ; ჩვეულებრივ ფოტო-  
გრაფებთან შედარებით ის უპირატესობაც აქვთ, რომ  
ღრმად ესმენ და გრძობენ არქიტექტურის სპეცი-  
ფიკას. მის „ურთიერთობას“ ბუნებრივ გარემოსთან —  
ამას ისინი სასუნებო სამართლიანად აქცევენდნენ საგან-  
გებო ყურადღებას), ასე რომ, ის მათი ცენტრის, რო-  
მელსაც კვლავ „სომხური ხუროთმოძღვრების შემს-  
წავლელი“ ეწოდება, ფაქტობრივად გადაიქცა „ქარ-  
თულ-სომხურ“ ცენტრად (საქართველოში ყველა იქს-  
პედიცია ამ „ცენტრის“ ხარჯზე მოეწყო), ი-იათივე  
მათ განზრახული ჰქონდათ წიგნის მომზადება ქართუ-  
ლი ხუროთმოძღვრების შესახებ, გზადაგზა ჩაიწი თა-  
ნამშრომლობის „გაქტიურების“ ახალი აზრებიც შე-  
მოიკრა. ერთი ასეთ ნაბიჯთანავე იყო ქართული თე-  
მების ჩართვა რავენის ყოველწლიური „კურსების“  
პროგრამაში. ეს ტრადიციული სამეცნიერო-სასწავლო  
შეკრება, რომელსაც ეწოდება „კულტურის სურბე-  
ნი რავენისა და ბიზანტიის ხელოვნების შესახებ“,  
რომელიც 1973 წელს უკვე მოეცა იმართებოდა. კურ-  
სების პროგრამა მხოლოდ რავენისა და საკუთრივ ბი-  
ზანტიის ხელოვნებით არ იფარგლებოდა — მეუბნებოდა  
და მონათესავე კულტურებზე მოიცავს. ჩვეულებრივ  
ეს „კურსების“ მართმა ეწყობა და ოროდვე კვირა  
გრძელდება. ლექტორებზე იწვევენ იტალიელ და უც-  
ხოელ მეცნიერებს, მსმენელებიც სხვადასხვა ქვეყნი-  
დან არიან — ახალგაზრდა მეცნიერი მუშაყევი. ლექ-  
ციები იკითხება იტალიურად, ფრანგულად (უმეტესად),  
ინგლისურადაც, ლექციების ტექსტები წინასწარ იგ-  
ზავდება რავენაში და კურსების გახსნის დღეს უკვე  
გამოცემულია ცალკე წიგნად, სურათებითურთ. კურ-  
სების პროგრამა ითვალისწინებს რავენის ძეგლებისა  
და მუზეუმების დათვლიერებასაც — რავენაში კი.  
მოგეცათ ლხენა, იმდენი რამ არის სანახავი და შესას-  
წავლო.

1973 წელს კურსების შვიდი ლექცია დაეთმო ქარ-



ივანე გიგინეიშვილი

თულ ხელოვნებას. ორი ადრიანომ წაიკითხა — ვარძი-  
ისა და სვანეთის შესახებ, ორი ვერძონემ — „შუა  
საუკუნეების ქართული მინაწერები“, „ქართული არ-  
ქიტექტურა და რომანული არქიტექტურა“, ერთი ნი-  
კოლ ტიგონი — „შუა საუკუნეების ქართული ფერწე-  
რა“, ორი მე — „ძველი ქრისტიანული ხანის ქართუ-  
ლი ხუროთმოძღვრება“ — პირველი IV—VII საუკუ-  
ნეების ზოგადი მიმოხილვა იყო, მეორე — ბოლნი-  
სის, მცხეთის ჭკვისა და წრომის განხილვა. უნდა გე-  
ნახათ, რა ცოცხლად და მღელვარედ კითხულობდა  
ვერძონემ. ილაპარაკა ბაგრატიის ტაძრის, სვეტიცხოვ-  
ლის, აღავრდისა და ნიორქმინდის შესახებ. დაიწყო  
იმით, რომ არაფრისგან არაფერი არ ვიცოდე ქართულ  
არქიტექტურაზეო. ილაპარაკა ქართველებზე — რომ-  
გორ განსხვავდებიან სომეხებისა და სხვა ერებისგან,  
იმის შესახებ, თუ რა ამაგი დასდო მათს ექსპედიციას  
ქაქათოელების მცენიერებათა აკადემიამ, ჩვენმა ინს-  
ტიტუტმა. მე ბედნიერად ვგრძნობდი თავს, რომ ვის-  
მენდი კეთილგანწყობილი ავტორიტეტული მეცნიე-  
რის საუბარს ქართული ხელოვნების შესახებ. თუმცა  
მის მოხსენებას სიღრმეც აქვდა და ზოგ რამეში სა-  
დავოც იქნებოდა. მაგრამ მთავარი ხომ ეს არ იყო იმ  
აუდიტორიისთვის: მთავარი იყო ჩვენს კულტურულ  
სიზღვიერულ თუნდაც ზოგადი, „თავდაპირველი“ წარ-  
მოდგენის შექმნა. რა თქმა უნდა, განსაკუთრებით მა-  
ინტერესებდა და მაღელვებდა აუდიტორიის (ასამდე  
მსმენელი იქნებოდა) რეაქცია: არსებითად, ყველანი  
პირველად ხედავდნენ ქართული ხელოვნების ძეგ-  
ლებს. სლავადები მშვენიერად იყენებდნენ (ადრიაანის გადღე-  
ბული) და შთაბეჭდილება მართლაც დიდი. მასხოვს,  
როგორ „შეირბა“ დარბაზი ჩემი მოხსენების დროს  
გერ ძველი შუამთის, მერე მცხეთის ჭკრისა და ატე-  
ნის დანახვისას, სვანეთის სურათებმა კი გაოცება და  
აღფრთოვანება გამოიწვია. მას შემდეგ, რაც გიორგი  
ჩუბინაშვილმა 1930 წელს ლექციების ციკლი ჩაატარა  
გერმანიაში, სადაც იგი ქართული ხელოვნების გამო-  
ყენება ახლდა, ეს იყო პირველი „მასობრივი“ გახე-  
ლვა ჩვენი ხელოვნებისა ევროპის ასპარეზზე.

მართალია, იმ წელს კურსების თემატიკა ძველ იტა-  
ლიურსა და სომხურ ხელოვნებასაც მოიცავდა, მაინც  
ქართული ხელოვნება გადაიქცა უფრო აღდგინისა და ინ-  
ტერესის მთავარ საგნად. ამჟამად ჩანდა, რომ ეს ინ-  
ტერესი და სიმაპითა შემზადებული იყო ადრიანოს,  
ენძლისა და ვერძონეს ზეპირი „მოთხრობებით“ საქარ-  
თელოსა და ქართველების შესახებ. ვერძონეს მოხსე-  
ნებაც ხომ ამას ადასტურებდა.

მე პირველად ვიყავი იტალიაში. რა თქმა უნდა,  
ახსნა-განმარტება არ სჭირდებოდა იმას, თუ რას ნიშნავს  
ხელოვნების ისტორიკოსისთვის იტალია. ცოტა დაგ-

ვიანებულება, როცა ჩემი ხელობის კაცი იქ პირველად  
თოქმის სამოცო წლის ასაკში ჩავა. მაგრამ, სამაგიე-  
როდ, ჩემმა იტალიელმა მეგობრებმა ყველაფერი უნდა  
წინაგანმანათლებლობა და რაც შეიძლება  
წინაგანმანათლებლობა — არა მარტო „ჩვეულებრივი“  
(სინამდვილეში სრულიად არჩვეულებრივი და საკვი-  
რველი) და ყოველი ტურისტისთვის სავალდებულო ვე-  
ნეცია, ფლორენცია, ბოლონა და რომი, არამედ ვე-  
რონა, პალდიოს ვიზიტაც, პატარა რომინიც ლეონ-  
ბატისტა ალბერტის სახელგანთქმული სან-ფრანჩესკო!  
ეკლესიით, ქალაქები სუზა, ნოვარა და ვერჩელი, ბერ-  
გამო, პავია და ვიკენანო (უშვენიერესი რენესანსული  
მოედნით), ტბა და კუნძული ორტა, აგრეთვე ჩემთვის  
პირველად მნიშვნელოვანი (არა ტურისტული!)  
რომანული და წინა-რომანული ძეგლები — პომპოზის  
სააბატო (ქ მონდუნეობდა XI საუკუნეში გვიდო  
და ავეცო), აღმწერ დი სან-ბარტოლომეოს როტონდა  
და ბერჯის სხვა, რამდენიმე დიდ ვიუაჟი მილანსა და  
ტურინში, სადაც ვერძონემ პოლიტექნიკურ ინსტიტუტ-  
ში თავისი კათედრის თანამშრომლებისთვის ორი ლექ-  
ცია წამკითხა ადრინდელი შუა საუკუნეების ქართული  
ხუროთმოძღვრების შესახებ. მსმენელთა ვიწრო წრე  
შეიკრიბა, რადგანაც იმ წელს იტალიის უმაღლეს  
სასწავლებლებში დიდი „რეჟიონალი“ იყო — სტუ-  
დენტთა გაფიცვები. მილანის პოლიტექნიკურში სა-  
ერთაოდ მიუღი წლის განმავლობაში არ ყოფილა მე-  
ცადინეობა. იტალიელი კოლეგების გულითადობასა  
და უფრადლებას საზღვარი არ ჰქონდა. ყოველ დღე  
ვინმე მპატიებდა თავის სახლში სტუმრად. მეფერე-  
ბოდნენ და თავს მეველებოდნენ. ენძო პიზმა მილა-  
ნიდან ვენეციაში წამიყვანა, ვერძონემ, რომელიც უკ-  
ვე სამოცდაათისა იყო, თავისი მანქანით თვითონ შე-  
მაშობარა ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქები, ადრიანომ —  
მარჯვენა ძეგლები მილანის გარშემო, იმავე ვერძონემ  
წამიყვანა რავენიდან ბოლონიაში, ფლორენციასა და  
რომიში. მათი ოჯახის წევრები და ახალგაზრდა თანამ-  
შრომლები დაინტერესებულნი იქნებოდნენ, რა  
ჯალო ვაკვთ საქართველოში. რომ მიუბრუნებუ-  
ნი სულ თქვენი ქვეყნისა და თქვენი ხალხის ამბავს  
ჰყუებდნენ აღფრთოვანებითო. „ჯალო“ უბრალო იყო;  
გულია, გულითადი დახვედრა, გულწრფელი კეთილ-  
განწყობილება (ძეგლებისა და ბუნების შესახებ თუ  
არაფერი ვიტყვით, რაც, ცხადია, თავისთავად საკმა-  
რისზე მეტია „მოხაჯადობლად“), და კიდევ ერთი რამ,  
რაც ჩვენს უცხოელ კოლეგებზე ყოველთვის განსა-  
კუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა და რასაც ყო-  
ველთვის სავანებოდ ხაზს უსვამდნენ (არა მარტო  
იტალიელები): ჩვენს ინსტიტუტში გამეფებული ერთ-  
სულიოვნება, მეგობრული სული (ხაზს უსვამდნენ იმა-  
საც, რომ იქ, მათთან, დახმალეთში, სულ უფრო და  
უფრო იქედნენ ფეხს და მინაშენს შორის გაითხოვლია).

რალა თქმა უნდა, ის სამეცნიერო იტალიელი დაუვი-  
წყარი იყო, რავენაში გატარებული ერთი კვირა კი  
რამდენადმე ფანტასტიკურიც. იქ ტურინიდან ჩამო-  
მიყვანა ვერძონემ, დაღამებული იყო, რომ ჩავადწიეთ.  
მე სასტუმროში კი არ დამაინავეს, არამედ იმ სახლ-  
ში, რომელშიაც „კურსები“ იმართებოდა. ამ სახლს  
შეკითხა „კაზა ტრავესარი“, აშენებულია XIII საუ-



კუნეში იქაური პატრიციუსის პიერო ტრავერსარის მიერ და, თუ შიგნით გადაკეთებული და გათანამედროვეებულია, გარედან მაინც შენარჩუნებული აქვს თავდაპირველი სახე. მეცადინეობის დამთავრების შემდეგ სახლში აღარავინ არ რჩებოდა; მე მეორე სართულზე მომიხინეს ოთახი, ჩამაბარეს გასაღები და გამთულშვიდობებენ. ოდესმე რომ ჩემთვის ეტკვა ვისმეს, რავენაში XIII საუკუნის სასახლეს მართო იცხოვრებო, მართო გაათევე დამესო, რა თქმა უნდა, არ დავიკრებდი... დაიწინებამდე ქუჩებში ვხედავდი და აღმოვაჩინე, რომ „ჩემს“ ქუჩას, რომელიც სივანით რამდენიმე ნაბიჯი იქნებოდა, ეტკვა „ვია სან-ვიტალი“, რომ „ჩემი“ სახლიდან სამოცდაათხუთმეტ ნაბიჯზე მდებარეობდა თვით სან-ვიტალეს ტაძარი სახელგანთქმული მოზაიკებით, და გალა-პლაციდის არანაგები სხეულგანთქმული აკლდამა, ისიც ზღაპრული სილამაზის მოზაიკებით შემკული.

იმავე საღამოს და მომდევნო დღეებში დავრწმუნდი, რომ რავენა ლამაზი და მიწვილებელი ქალაქია, თუმცა კი ჩამოუვარდება იტალიის სხვა ქალაქებს მაგრამ იქ ისეთი ძეგლებია — V—VI საუკუნის მოზაიკები — რომ რავენა უყოყმანოდ შეიძლება მიეკუთვნოს ხელოვნების მსოფლიო ცენტრთა რიგებს, მართლაც ძნელი წარმოსადგენია, რომ საათნაებრის ან ორი საათის განმავლობაში შეგიძლია ფეხით შემოიარო და ნახო სან-ვიტალეს და გალა-პლაციდის გარდა, სანტ-აპოლინარიო ნოვოს ბაზილიკა, ორი ბაპტისტერიუმი (არჩელთა და მართლმადიდებელთა, ანუ ნეონიტელთა), თეოდორიხის აკლდამა, მთავარეპისკოპოსის მუზეუმი (სადაც ეპისკოპოს მაქსიმიანეს სიონისძევის კათედრაა), კიდევ რამდენიმე სხვა ძეგლებია — სუველა პირველხარისხოვანი თავისი მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობით. წმინდა პროფენსიულ აქლმას რომ თავი დაანებო, აუწერელია ის ტკობა, რომელსაც რავენის მოზაიკების ცქერა ანიჭებს ადამიანს. მე ყოველ დღით ცხრის ნახევარზე უკვე სან-ვიტალეში ვიყავი, მერე გალა-პლაციდის აკლდამაში და როგორც კი დროს ვიხელოებდი, გავრბოდი სხვა ძეგლებსკენ. სანტ-აპოლინარიო-ინ კლასეს ბაზილიკა მატარებლით ექვსი წუთის სავალზეა. იქაც ხომ მშვენიერი მოზაიკებია, მაგრამ ეს, იმავე დროს, ერთადერთია რავენის ბაზილიკებს შორის, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს ინტერიორის თავდაპირველი პროპორცია — სხვა ეკლესიებში დროთა განმავლობაში იატაკი ამაღლეს ნიადაგის წყლების მოწოლის გამო. თეოდორიხის აკლდამის პირველ სართულში ახლაც წყალი დგას. რავენაში არის კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი რამ: დანტეს საფლავი, რომელიც საგანგებოდ აშენებულ კლასიციტურ მავზოლეუმშია მოქცეული (დანტე ხომ რავენაში გარდაიცვალა, სამშობლოდან გადახვეწილი. ფლორენციის სანტ-კროჩეს ეკლესიაში კი, სხვა გამოჩენილ ფლორენციელთა — გიბერტის, მიქელანჯელოს, მაკიაველის, გალიეის — ნამდვილი საფლავების გვერდით მაინც არის გაკეთებული დანტეს ენოტაფი). არის ნაკლებმნიშვნელოვანი ძეგლებიც, მათ შორის წმინდა ჭუსტინას მრგვალი ეკლესია კათედრალის მახლობლად. მის კარზე ფრიად ორი-გინალური წარწერაა, ეტყობა, მის ავტორს იუმორის გრძობა არ აკლდა: „წმინდა ჭუსტინას ეკლესია. სახაზავი არაფერია. თქვენ რომ ბაპტისტერიუმს ეძებთ,

საკრებულო ტაძრის სამრეკლოს გვერდითაა“. ცხადია, რავენაში ძალიან თვალსაჩინოა რენესანსის და მომდევნო ხანების შენობებიც. მაგრამ ამ ქალაქში ერთი სხვა ეპოქის ძეგლების ნახვა არ გაინტერესებს — მხოლოდ V—VI საუკუნეების ფარგლებში გასურს დარჩენა. რავენაში წმინდა ვიტალე და აპოლინარი; გალა-პლაციდა და თეოდორიხი, იუსტინიანე და თეოდორა ბატონობენ და ეუფლებიან ადამიანის გონებას. ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება: ოტელი ბიზანტია, ოტელი თეოდორიხი, სან-ვიტალეს ქუჩა, გალა-პლაციდას ქუჩა, ოსკების სავსე წიგნები და ღია ბარათებით და ყველგან მოზაიკების ოქრო ელვარებს.

არ შემიძლია მადლობით არ მოვიხსენიო რავენაში შექმნილი მეგობრები: უპირველეს ყოვლისა, კურსების დირექტორი, რავენის სიძველეთა დიდი მცოდნე, ბოლონიის უნივერსიტეტის პროფესორი ჭუსტე ბოვინი — ხალისიანი, დიდად ენერგიული, კეთილისმსურველი კაცი, მშვენიერი ლექტორი, მასწავლებლად დაბადებული (არაჩვეულებრივად მაკონი დიქცია ჰქონდა), ავტორი და რედაქტორი ბევრი წიგნისა რავენის ძეგლების შესახებ; მისი თანაშემწე, კურსების მდივანი ვანდა გადონი; ძვეთ გარდა, გრაფი პაოლინი დალიონდა, რავენის ამჟამო არისტოკრატიის შთამომავალი, მდიდარი მიწისმფლობელი, რომელსაც მიბერჯადა რომის ხმაური და აურზაური და რავენაში დასახლდა თავისი სავარაუდო რენესანსული პალატის ქვემო სართულში — მას და მის ცოლს რამდენიმე პატარა ოთახი ეჭირათ. უშვილოები იყვნენ. თვითონვე ემხარებოდნენ თავის თავს. რავენის კურსებს, როგორც ჩანს, იქაური ინტელიგენციის ცხოვრებაში გარკვეული გამოცოცხლება შეტქონდა, ბევრი მიდიოდა ლექციების მოსასმენად, მათ შორის ეს პაოლინიც (რომელსაც ვერ უხსენებდი თავისი მოგვარის, კიორტეისორის სახელს, მე მეგონი, იმისგან განსასხვავებლად დაიბრუნა დადამარცხ „დალიონდა“), რატომღაც დიდი სიმპათიით განიმსჭვალა ჩემდამი, დაინტერესდა საქართველოში და რამდენიმეჯერ თავისთან მიმიწვია საუბ-

ბერგამო. ქალაქის მოედანი.  
მარცხნივ „პალატო დი რაჯონე“ (XII ს.)







გამოფენის გახსნა ბერგაშოში.  
უფაში — პროფესორი აღრიანო ალაგო ნოველი, მარ-  
ჯენივ — არქიტექტორი ენსო ჰიპპი

მეჭე. ძალიან გულთბილი ხალხი აღმოჩნდა, დიდად სტუმართმოყვარე. იქ იტალიელი კოლეგებზე იყვნენ (ბოვინი და სხვები) და რამდენიმე რავენელიც. მე ინტერესით მიყურებდნენ (თუ მათვალისწინებდნენ), როგორც სრულიად უცხო და უცნობი ქვეყნიდან ჩამოფრენილ სულიერს. დამახასიათებელი იყო კითხვები, რომლებსაც მე მისვამდნენ. ერთი ადგილობრივი მდიდარი მანდილოსნის გაკვირვებას სახლდარი არ ჰქონდა (დიდად გადაპრანჭული პრეტენზიული ქალი იყო), როცა გაიგო, რომ ქართველს ი რუსები არ არიან, რომ მათ თავისი დამწერლობა და თავისი ლიტერატურა აქვთ. იტალიაში და სხვაგანაც სხვაც შემხვედრისა არაერთი, ვისთვისაც ეს აგრეთვე აღმოჩენა იყო. ასეთები, რა თქმა უნდა, დესხა ბერგაში არიან, ცოდნა საქართველოს შესახებ თუმც კი გარკვევით იკავავენ გზას, მაგრამ ევროპელთა „საშუალო ფენაში“ მინც საკმაოდ ნელა და მიმედრ.

კურსების ორგანიზატორებს ასეთი ტრადიცია ჰქონდა: ყოველ წელიწადს, კურსების შეცადინების დამთავრების შემდეგ, აწყობდნენ ექსკურსიას ბიზანტიურის სამყაროში და მახლობელი აღმოსავლეთის რომელიმე ქვეყანაში, რომლის ხელოვნებაც იმ წელს მოხმენილი ლექციების საგანს შეადგენდა. 1978 წელს ასეთ ქვეყნად საქართველო აირჩიეს. მე სულ სამი-ოთხი დღის დაბრუნებული ვიყავი თბილისში, როდესაც ბოვინის მეთაურობით ჩამოვიდა კურსების პროფესორებისა და მსმენელების ჯგუფი, რომელშიაც არა მარტო იტალიელები იყვნენ. ესეც კიდევ ერთი ნაბიჯი იყო საქართველოსადმი ინტერესის განმტკიცების გზაზე (ხაწურხაროდ, ბოვინის დიდხანს არ უცოცხებია — 1975 წლის 1 იანვარს გარდაიცვალა, სამოცი წლისა).

1974 წელს იტალიელმა კოლეგებმა შემდეგი, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგეს: ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქ ბერგაშოში, იმ უნივერსიტეტში, რომლის პროფესორიც არის ნინო ყაუხჩიშვილი, ივნი-სის ბოლოს მოწყობა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ეს უნივერსიტეტი რამ იყო — ქართული კლდეურისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სპეციალური სამეცნიერო შეტრება მანამდის არასოდეს არ გამართულა. ამდენად, ეს სიმპოზიუმი ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტად უნდა ჩაითვალოს.

საქართველოდან ექვსმა შევქმელით მონაწილეობის

მიღება: ნათელა ალადაშვილმა, გაიანე ალიბეგაშვილმა, ოთარ ლორთქიფანიძემ, კიტი მანაბელმა, ლილია ზუსკივაძემ და მე. ბერგაშო კიტიის ულამაზესი ქალაქის ბის რიცხვს შეიძლება მიეკუთვნოს, მით უფრო, ზედა (ძველი) ქალაქი, რომელიც ბორცვზე მდებარეობს. მისი მოაჯარი მოედანია „პაიაცა ვეია“. იქ დგას ქალაქის საბჭოს ძველი სასახლე „პალაცო დი რაჯინე“, XII თუ XIII საუკუნისა. მისი პირველი სართული ერთიანად გახსნილი ლოჯია, მძლავრი ბოძებით — ეს ხალხის შესაყრბი ადგილი იქნებოდა; მეორე კი — ერთიანი ვრცელი გუთური დარბაზი. ასახველი — გარედან მიშენებული ქვის კიბა (სვეტებიანი, კრამიტით გადაბურული), მის გვერდით აღმართული მაღალი კოშკი. ამ სასახლის მეორე მხარესაც მოედანია, სადაც თავმოყრილია რამდენიმე ეკლესია და კაპელა, მათ შორის, კოლეონის გვარისა, იმ სახელგანთქმული კონდოტიერის ბარტოლომეო კოლეონის ხანაშია შენებული, რომლის კიდევ უფრო მეტად სახელგანთქმული ცხენოსანი ძეგლი დგას ვენეციაში. XV საუკუნის ჩრდილო-იტალიური რენესანსის ფრიალ თავი-სებური ნიმუშია, ზედმიწევნით მდიდრულად მორთული ფასადით; თითქოს ინკრუსტაციით დაფარული ძვირფასი ნივთი იყოს. მაგრამ ჩვენი ყურადღება მაშინვე მიანც „პალაცო დი რაჯინეში“ მიიპყრო: მის დაბაზში (რომელიც თამარ მეფის დროინდელია!) იყო მოწყობილი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა. ფასადზე კი ეკიდა ის აფიშა, მინაქრის წმინდა გიორგის გადღებულნი გამოსახულებით, რომელიც შემდეგ ამ გამოფენასთან ერთად მოგზაურობდა მიმდ იტალიაში და ჩვენშიაც ძალიან პოპულარული გახდა.

ჩვენ დაგვაბინავეს იოანე XXIII-ის სახელობის სემინარიაში (ეს იოანე ბერგაშოს მახლობლად დაიბადა). ძალიან დიდი ახალი შენობაა, ისეთი სრული გემოა; რომ თავს და ბოლოს ვერ გაუგებდა (კაცი, ასკეტურად მკაცრი საცხოვრებელი სენაკებით მოსწავლეთათვის. მაგრამ სავსებით თანამედროვე და კეთილმოწყობილი. პირველ სალამოს სიმპოზიუმის მონაწილეთათვის გამართეს მიღება ჯერ „იტალია ნოსტრას“ (ე. ი. ძველად დაცვის საზოგადოების) ადგილობრივი სექციის თავმჯდომარის გრაფ ალიარდის სასახლეში (კლასიციზმის დროის დიდი პალაცო იყო), მერე კი მისი მშის სასახლეში, იქვე, გვერდით. მიღება ეფექტურად იყო მოწყობილი — თეთრბელთათმინიანი ლაქიები გვემსახურებოდნენ, მარტო სათლელი ენთო. ძველი ავეჯი, საგვრეთულო სურათები, მოხატული კედლები და პლაფონები — აქა-იქ წვიმას ჩამოეთრია... მაინც რაღაც სვედიან განწყობილებას ქმნიდა იქაურობა, განსაკუთრებით ძველი, დაბურული, მოუფლელი ნაჩი, რომელსაც ციციანთაულების გარდა არაფერი ანათებდა.

უნივერსიტეტის შენობა, სადაც სიმპოზიუმი ჩატარდა, აგრეთვე „პაიაცა ვეიაზეა“; გარეგნულად არაფრით არ გამოირჩევა, პატარაა, ქვემო სართულში ჩვეულებრივი მაღალეშობა მოთავსებული. მაგრამ ძველი კი არის და შგ საინტერესო ინტერიერებია: დარბაზს, რომელშიაც ახამდე კაცი ეტევა, ისეთი სქელი კედლები აქვს, რომ ფანჯრები ღრმა უბეებს ქმნის, კერი არ არის, მხოლოდ ორკალიანი სახურავია, რომელიც უზარმაზარი გაუთლელი (მხოლოდ ქერქადაცილილი) მორებისგან აწყობილი ნივთივებს ეყრდნობა. ეს გარემო შესაფერის განწყობილებას კი უწყობდა ხელს.

მონაწილეობის მისაღებად ჩამოსული იყო, გარდა იტალიელებისა, რამდენიმე სპეციალისტი, რომელთაც ან მხოლოდ მათი შრომებით, ან მიწერ-მოწერითაც ვიცნობდი: ფრანგი ჟან ლასიუსი, ძველი სირიული (ქრისტიანული) არქიტექტურის ცნობილი მკვლევარი, უკვე სამოცდაათს გადაცილებული; ცოლ-ქმარი ჟან-ნიშელ და ნიკოლ ტიერები, პირველნი, რომელთაც ექვთიმე თაყაიშვილის შემდეგ, ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში, ნახეს ტაო-კლარჯეთის ქართული ძეგლები, ამის შესახებ გამოაქვეყნეს მოკლე წერილი „ბედი ქართლისაში“ და ქართული და სომხური ძეგლების აქტიურ მკვლევარებად იქცნენ; ინგლისელი ორიენტალისტი, ისლამური კულტურის მკვლევარი, იმხანად კაიროს ანტიკული უნივერსიტეტის პროფესორი მიკელ როკრისი; ინგლისელი ქართველოლოგი და არმენისტი დევიდ ლანგი, ბელგიელი ჟან ბლანკოვი, გერმანელი ედიტ ნობილერი, ჩვენი ყოფილი ასპირანტი უნგრელი ერტი ჩემეგი; იყვნენ აგრეთვე, გარდა ნინოსი, აღრისი, ენაშისი და ვიკონისი, წინა წელს ტურინში გაცნობილი დარია დე ბერნარდი (ვერძონეს თანამშრომელი), ლეიზა კოლოდი, ნოელ დე ლა ბლანშარდიერი და სხვანი. საფრანგეთიდან ჩემთან შესახვედრად ჩამოვიდნენ (მაგრამ სიმპოზიუმზე ვეღარ შეხატნენ) ნინო და კალისტრატე სალიები, იყო რამდენიმე ქართველი ემიგრანტიც, რომლებიც სულგანაბულნი უსმენდნენ მოხსენებებს.

სიმპოზიუმი 28 ივნისს დილით გაიხსნა ნინო ყაუხჩიშვილის შესავალი სიტყვით. ზედვე მიაყოლა თავისი მოხსენება „იტალიურ-ქართულ ურთიერთობათა მიმოხილვა“ (საქართველო გოცის, გოლდონისა და მეტასტაზიოს შემოქმედებაში, იტალიის წვლილი საქართველოს ისტორიისა და ქართული ენის შესწავლაში — გრამატიკა, ლექსიკონი; იტალიელი მისიონერები; ეს წარსულია, ახალ კი საბჭოთა საქართველოს მეცნიერთა დახმარებით საკვირაო ურთიერთობა უფრო ფართოდ განვსაზრციელოთ კულტურის სხვადასხვა დარგში, და სხვა). მეორე მოხსენება ნინოს თანამშრომლის ლუჩია სებასტიანისა იყო: „მისიონერების მოხსენებები, როგორც წყარო საქართველოს შესწავლისათვის“.

დილის სდომაზე მისასალმებელი სიტყვებიც წარმოითქვა: მილანის არქეოლოგიისა და ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორის, პროფესორ ლანჯელო კაჩინო დი აძევედოსი, რომელმაც სიმპოზიუმის სერიალული მნიშვნელობა აღნიშნა, პაოლო ვერძონისი, რომელიც უკვე მეგობრად და ახლობლად მიგაჩნდა — ძალიან გულთბილი, მეგობრული სიტყვა იყო.

შუადღეზე ყველანი წავედით ალაცო დი რაგონეში, სადაც გამოფენა უნდა გახსნილიყო. გამოფენას ჩვენი დახმარებით მოეწყო — გრაფიკული მასალა ჩვენი მივარდით, ფოტოგრაფიები კი — ფერადიც, შავ-თეთრად (დიდი, ძალიან კარგი ხარისხისა) იტალიელებისა იყო. გამოფენა თავიდანვე გაეთდა, როგორც მოძრაი — მსუბუქი, დასაკეც სტენდებზე (სტენდებს წარწერები იტალიურად და ქართულად ჰქონდა), მის გამართვას ენო ჰიბში ხელმძღვანელობდა, მანვე, მას შემდეგ, რაც ოფიციალურმა პირებმა, მათ შორის საბჭოთა კავშირის რომის საელჩოს კულტურულმა ატაშემ, მისასალმებელი სიტყვები წარმოითქვეს, გვამბო, რა პრინციპებით ხელმძღვანელობდა გამოფენის მოწყობის დროს. გამოფენასაც და აფიშასაც დიდი მოწონება ხვდა წილად. გამოფენის დარბაზიდან გამოსულნი არ ვიყავით, როცა მოარბენინეს ახლად დაბეჭდილი კატალოგიც. მერე ოფიციალური ბანკეტი გამართა — იმთავითვე უბრალო, მეგობრული და ხალისიანი ატმოსფერო დაჰყარდა. საღამოს სდომაზე რამდენიმე მოხსენება მოვიმინეთ — აღრიანოსი, „ქართული ხელოვნების შესწავლის შესავალი“, ჩემი „ქართული ხელოვნება და დასავლეთის შუა საუკუნეების კულტურა“, ოთარ ლორთქიფანიძისა — „ქართული ოქროშედელობა ძველი წელითარქივის V-IV საუკუნეებისა“ (იტალიურად წაიკითხა, მშვენიერი ნივთები უჩვენა, დიდი ინტერესით ისმინეს და უყურეს), პარიზელი ქართველი არქიტექტორის ალექსი კობახიძისა — „სვანეთისა და ხევსურეთის არქიტექტურა“ (ძალიან კარგი ფერადი სლაიდებით; სასარგებლო „სავანანათლებლო“ მოხსენება იყო).

აღრიანოსი მოხსენებას რომ ვისმენდი, მინტერესებ-

ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა ქალაქ ბერგამოში. 1974 წელი





ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა ქალაქ ლტეჩეთში. 1975 წელი.

და, რა დაინახა ახალმა თვალმა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში თავისებური, განსხვავებული. მოხსენება ნაწილობრივ მიმოხილვის ხასიათისა იყო (შესწავლის ისტორია: დიუბუა, სტრიგოვსკი; რამდენად ცუდად არის ცნობილი დღესაც ქართული ხელოვნება; მუშაობა, რომელიც დღეს წარმოებს საქართველოში; ჩვენი ინსტიტუტის დამსახურება, როგორ არის საქმე აწუხილი ჩვეთა და სხვ.), ნაწილობრივ კი ცალკეულ დაკვირვებასა და მოსაზრებებს შეიცავდა, ცოტა არ იყოს იმპრესიონისტულად გადმოცემულს. შეიხო ადრინდელი ქართული ქობისტიანული ძეგლების მნიშვნელობას (მცხეთის ჭვრის შესახებ თქვა — ქართული არქიტექტურის სიმბოლოა, მისი დროშაა; მე მგონია, ამ განსაზღვრის საწინააღმდეგო არაფერი არ უნდა გეჰქონდეს); ჰქონდა შენიშვნები ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრების განმასხვავებელი თვისებების შესახებაც. ერთ-ერთი მაგალითი ასეთი იყო: სამრეკოლები — გვიან აშენებული, მაგრამ მინც ანაბლში ჩართული: ერმიანში უფროდ ექლესიის დერძება, ბოლნისში — სრულიად ექსცენტრულადაა, ერთგვარ კონტრასტს ქმნის; ბოლოს ქართველების თვისებები მოიხსენია: ხალისიანობა, გულითაობა და სხვ. და თქვა, რომ ქართული ხელოვნება ასე თუ ისე ანარქიკალა ქართველთა ადამიანური თვისებების. უფრო გვიან, თავის ნაწერებში, ადრინა ავითარებდა ამგვარსავე აზრებს და ქართული ხელოვნების სხვა თვისებებსაც გამოყოფდა. მე მგონია, ეს დაკვირვებებიც არ არის საფუძველს მოკლებული.

მეორე დღეს სხლმა დიდი დაგვიანებით დავიწყეთ, იმიტომ, რომ მიღანელებს დაგვიანდა ჩამოსვლა ავტოსტრადის საშენილი გადაკვირთვის გამო — იტალიაში ეს ჩვეულებრივი რამ არის, სიმპოზიუმის დროს „ტექნიკაც“ გვღალატობდა დროდადრო: ხან მიკროფონი გამოითიშებოდა, ხან ელდიასკოპის ნათურა გადაიწვებოდა; ხანდახან მოედინდნენ შემოირიებოდა

სასულე ორკესტრის ისეთი გამაყრუებელი ხმა, რომ მომხსენებლისა აღარაფერი ისმოდა. აუდიტორია კმაყოფილად უყვლადფერს გაღიზიანების გარეშე, მხიარულადაც ხვდებოდა, ლასუსი კი თავის ქნევით ამბობდა „იტალიური ფანტაზიები?“.

პირველი მოხსენება ვერძონემ წაიკითხა — „დარბაზის ტაძის რომანული სტრუქტურები ანატოლიაში“ (ვერძონე მრავალი წლის განმავლობაში აწარმოებდა გათხრებს და კვლევა-ძიებას მცირე აზიაში და ბევრი საინტერესო ძეგლიც გამოაშუქურა), მეორე მე — ეს იყო ჩემი ძირითადი მოხსენება: „X—XIII საუკუნეების ქართული გუმბათოვანი არქიტექტურის ზოგი ასპექტი“, რომელიც საგანგებოდ იმ სიმპოზიუმისთვის მოვაშუქადე (შემდეგ იგი ცალკე წიგნდაც გამოვიდა რუსულად და ფრანგულად). ეს არის ცდა განვითარებული შუა საუკუნეების ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრულ-სტილისტიკური ნიშნების განვარდებისა და მათი შეპირისპირებისა სომხურ, ბიზანტიურ, რომანულ და რუსული არქიტექტურის ასეთსავე ნიშნებთან. მოხსენება გრძელ: იყო, საათზე მეტი, ნატურის სურათები ვერც ვუჩვენე, იმიტომ, რომ ადრინამ ვერ ჩამომისწრო (სლანდები უნდა ჩამოეტანა). მაინც მოთმინებთ და ინტერესთაოც კი მოისმინეს და თავმჯდომარემ კაქანო დე აძვედომ საკმაოდ ორგინალურად გადამიხიდა მადლობა: — მადლობას გიხდით იმ საყოფადთა სახელით, ვისაც საქართველო არ გვიანახავს.

ლასუსის მოხსენების თემა სირიული არქიტექტურა იყო. მაგრამ მას შემდეგ, რაც წინა მოხსენებები მოისმინა, გაუჩნდა სურვილი ქართულთან და სომხურთან შედარებისა და ექსპრომტად გამოთქვამდა აზრებს. აზრი ეს იყო — თემატიკური ერთიანობა სირიის, საქართველოსა და სომხეთის ხუროთმოძღვრებისა მიეწარება რელიგიური საფუძვლის, ლიტურგიის ერთიანობას, ხოლო ყველგან ისე აშენებდნენ, როგორც თვითონ ჰქონდათ წესად მიღებული. უცხოელების მოხსენებათაგან ყველაზე სერიოზული მაიკლ როჯერსისა გამოდგა — „მხარგრძელები აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შუა“. შეეხო ისტორიულ ვითარებას, მხარგრძელთა როლსა და ადგილს საქართველოს სამეფოში, თქვა, რომ თუმაც ქართული წარმოშობისანი იყვნენ, მამულეები სომხეთში ჰქონდათ და XIII საუკუნის ოცდაათიანი წლებიდან სომხეთის დიდ ნაწილს უწევდნენ კონტროლს (მათ შექმნეს მონგოლებთან საერთო ენის გავრცელება და თავისი მამულეები გადასრინეს დარბევას), ისინი ქართულ მოქალაქეებად უნდა მივიჩნიოთ: საქართველოს სამეფოს სამსახურში იყვნენ, მულად ქართულ სახელს „მხარგრძელს“ ატარებდნენ, სომხ ისტორიკოსებს ისინი ყოველთვის უცხოელებად მიანდნათ. ზეკარია მონოფიზიტი იყო, მაგრამ მისი გარდაცვალების შემდეგ მხარგრძელები მართლმადიდებლები გახდნენ, აშენებდნენ ქართულ ძეგლებს და სხვა (სომხურიც ბევრი ააშენეს და განახლეს). შეეხო მასინდელ მშენებლის, კერძოდ, ქარვასლებიანს, მხარგრძელთა აშოგებს ხანაში, ზოგ დაეკარაკულ მოტივში ქართულ გავლენას ხედავდა. როჯერსმა ძალიან ნიჭიერი და ფრიად განათლებული კაცის შთაბეჭდილება დატოვა. რამდენიმე წლის შემდეგ იგი მოხლოდნენ დაუბრუნდა და ბრიტანეთის მუზეუმის აღმოსავლურ განყოფილებაში დაიწყო მუშაობა.



უან-მიშელ ტერის მოხსენება ეხებოდა რამდენსამე ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლს თურქეთის მიერ დაპყრობილ მიწა-წყალზე (ურთახ, ფეჭრაშენის, ქალას ეკლესიებს), ძეგლებს, რომლებიც ჩვენთვის, ქართველ მკვლევართათვის, პრაქტიკულად მიუწვდომელია; ტურინელი ჭულიო იენისა — ქართულ კვალს ბაქოვოს მონასტერში; პაოლო კუნოსის (რომიდან) — ბაგრატის ტაძარს, ერსტ ზადლშტუდენერისა (ბერლინიდან) — გურკანისა და ვანაძიანის „უყვლაწმინდის“ ტაძრებს, მათს მიმართებას ბიზანტიასა და დასავლეთთან; ჭულიო მელცი დ' ერილისა (მილანელია, ერსხელ იყო საქართველოში სხვა იტალიელებთან ერთად) — ბოლნისის სიონს (მშვენიერი სლოადები და სრულიად ფანტასტიკური დასვენები ჰქონდა. მე მგონია, აღარ გაუგარმელება ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხებზე მუშაობა); ერე ჩემეტი-ტომოშისა ქართულსა და უნგრულ მრავალაფხსიდან ეკლესიებს; ილდე ზანტროვისა (ესეც მილანელია) ქართულ მინაწერებს, დევით ლანგისა — ბოლდეს ბიბლიოთეკაში (ოქსფორდში) დატულებულ „ქვეფხისტუოსის“ ხელნაწერის მინიატურებს (ამათგან მხოლოდ სამი ჰქონდა გამოქვეყნებული 1927 წელს სარგის კაკაბაძეს, სხვები გამოუქვეყნებელია. ეს ის ხელნაწერია, რომელიც ოდესღაც ეუთურნოდა ელენე თარხან-მიურავს, შემდეგ საზღვარგარეთ მოხვდა და ხელიდან ხელში გადავიდა, სანამ 1949 წელს ბოლდის ბიბლიოთეკამ არ შეიძინა. ლანგმა იქვე, მოხსენების შემდეგ ვაღმომცა საჩუქრად მინიატურების სლიადები, რომლებიც, სიმციროს გამო, სარეპროდუქციოდ არ გამოდგებოდა).

ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომელთა უყვლა მოხსენებამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია, მოხსენებები სეროიზული იყო, კარგადაც წაიკითხეს, საილუსტრაციო მასალაც კარგი ჰქონდათ: კიტი მაჩაბლის თემა იყო ანტიკური ხანის ქართული ტორეტიკა, მაგრამ დამატებით უჩვენა მცხეთის, სარგვეშის ნივთები, უფრო ძველებიც, თრიალეთიდან (ოქროს ნივთები დარბაზის განსაკუთრებულ რეკვიას იწვევდა); ლილა ხუსკივაძემ წილკნის ენკაუსტიკური ხატის შესახებ წაიკითხა, ნათელა აღდაშვილმა V—XI საუკუნეების ქართული სკულპტურის შესახებ (ძეგლთა სიმდიდრემ და თავისებურებამ გაოცება გამოიწვია) გაიანე აღიბეგაშვილმა XI—XIII საუკუნეების ქართული მინიატურები წარმოადგინა. დიდად მიხაროდა, რომ შთაბეჭდილებას ტრეებდა არა მარტო ნაჩვენები ძეგლები, არამედ თვით მოხსენებთა მეცნიერული დონეც.

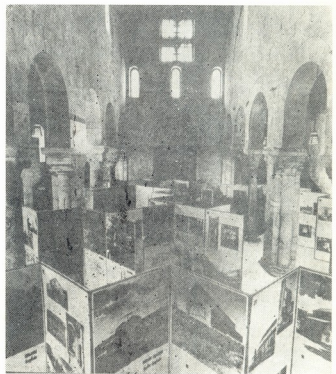
სიმპოზიუმში 30 ივნისს დაიხურა. ქალბატონმა ბოსალიმა (ბერგამოს უნივერსიტეტის თანამშრომელმა) შეაქამა სიმპოზიუმის მუშაობა, ლასიუსმა სამადლობელი სიტყვა წარმოთქვა — ფრანგული გალანტური სტილისა, „ლიონლის უნივერსიტეტის სახელით“ ილაპარაკა ლანგმა (რატომ ცოცხალ ქართულ ხელოვნებაზე არ იყო საუბარი, ქართველები ხომ სკვითები არ არიანო, ჩემი მეგობარი ლადო გუდიაშვილი კი ცოცხალი არისო; ამის შესახებ მეორე სიმპოზიუმზე უნდა ვილაპარაკოთ; სამი წლის შემდეგ ეს სურვილი მართლაც განხორციელდა).

მეც ვილაპარაკე. ჭერ ქართულად (უცებ აბსოლუტური სინურე ჩამოვარდა — ოთხი თუ ხუთი კაცის გარდა, იქ მყოფთაგან ქართული სიტყვა არავის არასოდეს არ ჰქონდა გაგონილი), მერე იგივე წავიკით-

ხე იტალიურად (წინასწარ ვათარგმინე ნინოს). თუნდაც ამით მინდოდა გამოეხატა ჩვენი განსაკუთრებული მადლობა და პატივისცემა იტალიელი კოლეგების მიმართ.

ნინო ყაუხჩიშვილის სიტყვაში თავისებური ის იყო, რომ თქვა — ახლა რომ ქართულად წარმოითქვა სიტყვა, იმედო მაქვს, შემდეგი შეხვედრის დროს უყვლასთვის გასაგები იქნება. რა თქმა უნდა, კიდევ არა ერთი და ორი შეხვედრა ჩაივლის, სანამ ქართული ენა უყვლასთვის კი არა, თუნდაც მცირე ნაწილისთვის მაინც გახდებოდეს გასაგები. მაგრამ თვით საქართველოს „გაგება“ რომ ამ სიმპოზიუმით ჩვენ წაიწია, ეს უეჭველი იყო. იქაური პრესა აშუქებდა ჩვენს მუშაობას; გარდა გამოფენის კატალოგისა, სასიმპოზიუმოდ გამოვიდა იტალიურ ენაზე გიორგი არბინაშვილის „ქვარის ტიპის ძეგლები“, ქართული არქიტექტურის ბიბლიოგრაფია. შემდეგ კი გამოვეყვამ მოგზაურობა დაიწყო იტალიის ქალაქებში, ერსხელ კი იტალიასაც გასცდა — ბელგიაში „მოინახულა“. აი სად იყო გამოფენა: ქალაქ ტარანტოში (1975 წლის იანვარი). „პალაცო დელა გოვერნო“. გაიმართა „მრგვალი მაგიდა“, მოხსენებები წაიკითხეს აღაგო ნოველომ, ნინო ყაუხჩიშვილმა და ქალაქ ლერეს უნივერსიტეტის ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორმა პროფესორმა კოზიმო დამიანო ფონსიკამ. მაშინ ეს ახალი მოქმედი პირი იყო, რომელიც შემდეგ აქტიურად ჩაერთო იტალიურ-ქართულ ურთიერთობაში; ქალაქ ბარში (1975 წლის თებერვალი. სან-ნიელას ბაზლიკა. აქ წინა სამ მოხსენებელს დემატა ქალბატონი მარია სტელა მარიანი კალო, ბარის უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი და კიდევ ზოგი, ჩემთვის უცნობი პირი. ქართულ კულტურასა და ხელოვნებაზე საუბრებს დაეთმო ოთხი საღამო. თემები: საქართვე-

ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა ქალაქ ბარის სან-ჯორჯის ეკლესიაში. 1975 წელი





ლოს ხელოვნება, საზოგადოება და კულტურა; საქართველოს და დასავლეთის ურთიერთობა შუა საუკუნეებში; ქართული ხუროთმოძღვრების მიმართება სომხურთან და ბიზანტიურთან. და სხვა. შეხვედრებში ჩართული იყო იტალია-საბუკოთა კავშირის ასოციაცია); ქალაქ ლერჩეში (1975 წლის იანვარი-თებერვალი. აქაც მოხსენებები საქართველოს შესახებ); ქალაქ პავიაში (1975 წლის მარტი. ალბაგო ნოველოს მოხსენება); ქალაქ რეჯო ემილიაში (1976 წლის აპრილი; „გალიერია დელე პაიოლო“); მილანში (1977 წლის იანვარი და თებერვალი. სფორცა სასახლე — „კასტელი სფორცესკო“). აქ ჩატარდა „ქართული კულტურის კვირეული“ შემდეგი მოხსენებებით: ნინო ყაუხჩიშვილის „ისტორიული ურთიერთობები იტალიასა და საქართველოს შორის“; ალბაგო ნოველოს „შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების შესავალი“. ჭულიო იენისა „ქართული სკულპტურა“; ზელადიელი მენცერის ფაქილი ლავონტენ-დოროსისა „შუა საუკუნეების ქართული კედლისმხატვრობა“; ენო პიბონისა „მთა-საქართველოს ხალხური ხუროთმოძღვრება“). დასასრულ, 1979 წლის იენისა და ივლისში გამოყენებულ ჩაღწევა რომს. მე დავუწვრილი მის გახსნას. სწორედ მაშინ მიღანში, ვენეციასა და ბერგამოში ჩატარდა კავკასიის კულტურისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმი, რომელშიც საქართველოს დელეგაციაც მონაწილეობდა. 12 იენისს მიღანის ერთ ნაშრომებში გაიხსნა სიმპოზიუმი და მე წავითხოვე ჩემი მოხსენება. გამოირკვა, რომ იმავე დღეს, საღამოს ექვს საათზე, იხსნებოდა რომის გამოყენება. დავამთავრე თუ არა მოხსენება, მე და აღრიანო გავქანდით აეროპორტისკენ და ოთხის ნახევარზე უკვე რომში ვიყავით. რომის აეროპორტში დავხვდნენ ნოელ დე ლა ბლანშარდიერი და ლუიზა კოლოდი, მოვასწართო მოგვენახულებინა „რომის ფრანგული სკოლის“ დირექტორი, ცნობილი არქეოლოგი უორვ ვალე. მერე კი უკველანი გამოფენის გახსნაზე წავედით. საგამოფენოდ საკვირველი ადგილი იყო შერჩეული — ამპეტატორ ტრაიანის დროინდელი საბაზრო შენობა (უფრო სწორად, შენობის ნანგრევია) — Mercati Traianci, ძველი რომაული ფორუმის შემადგენელი ნაწილი. მაღალი კამაროვანი დარბაზია, ორ მხარეს უკედლო. ადგილი — ძალიან მარკ-

ვე. ქალაქის ერთ-ერთი უმათრესი ქუჩა, მომრავალიცხადლი. გამოფენა თითქმის ქუჩაში დადიოდა და ლაუნდებურად იპყრობოდა უურადლებას და იზრდებოდა ხალხს. აფომა იგივე იყო — წმინდა გიორგი — სხვა წარწერით. დიდად ვისიამოვე, მას რომ რომის ქუჩებში ვხვდავდი ყოველ ნახევრზე. გახსნაზე მოვიდა რომის მერი ჭულიო კარლო არაგინი, ხელბობი ხელოვნების ისტორიკოსი: (ნეტა სხვა ასეთი შემთხვევა კიდევ თუ იყო სადმე?) და ერთი საათი ათვლიებრებდა სტენდებს დიდი ინტერესით. იყვნენ რომაელი მეცნიერები, პრესის წარმომადგენლები. ახალი კატალოგი გამოუშვეს. ნოელმა მარჩენა გაჯეთის „ლა რეპუბლიკას“ ი იენისის ნომრიდან ამოკრილი წერლი სანტერესო სათაუთი:

“C'era una volta un merlo georgiano.”

„იყო და არა იყო რა, იყო ერთი ქართული შაშვი“. ჭერ იყო ინფორმაცია ამ გამოფენის შესახებ, ქართული ხუროთმოძღვრების თავისებურებათა და ღირსებათა მოხსენებით (XIX საუკუნის მოგზაურები მას ზეარეულედ ეკიდებოდნენ, ბიზანტიურსა და სომხურში ურევდნენ). შემდეგ ცნობა, რომ იმ დღეებშივე რომში იხსნებოდა ქართული ფილმების კვირეული. უნდა ეჩვენებინათ რამდენიმე სურათი (ორგინალები, ე. ი. ქართული ტექსტით და იტალიური ტიტრებით): ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მაგალობელი“, რომელსაც უკვე მანამდის ჰქონია წარმატება, მთა მანაგაძის „ჯვარცმული კუნძული“, მანაგაძეების „შენი ხელების სიბოძა“, თენგიზ აბულაძის „ნატვირს ხე“ და გიორგი შენგელაიას „ფიროსმანი“. ნათქვამი იყო, ქართულ კინემატოგრაფს ჰყავს ფართოდ აღიარებული („არა მარტო საქართველოს ფარგლებში“) ოსტატბიო, ბოლოს კი ეწერა: კარგი შესაძლებლობა, რომ გავიცანით უცნობესი საქართველო“. (la «sconosciutissima georgia» ისეც ხომ დამახასიათებელია, ჭერ კიდევ, საერთაშორისო ასპარეზზე ჩვენი ჯვეყენის გასვლის თვალსაზრისით. იმავე საღამოს თვითმფრინავით დავბრუნდი ბერგამოში, სადაც გრძელდებოდა მილანში დაწყებული სიმპოზიუმი. მეტისმეტად დინამიკური დღე გამომივიდა, მაგრამ შობაბედობებობა და სიხარული სავსე.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

პანორამა  
ნ. 121 გვ.

ონერთა ასი ათასობით აღამიანი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვართა მისი ქვედა ფენებში უმუშევრობის უმწვავესი პრობლემა დგას, ზედა სფეროებში ვარკვევათა სისტემა ბაკობობს.

მიუხედავად მხატვართა ამ კოლოსალური რაოდენობისა თვით მხატვრული პროდუქციის ხარისხი არ ამდლებულია, ამიტომ ბაზარმა ათასგვარი ხრიკი უნდა მოიგონოს საშუალო დონის ნაწარმოებთა მაღალ ფასებში გაყიდვისათვის, რათა ჩაახშოს ესთეტიკური შეფასებების წინააღმდეგობანი. ახლა კი მოდელია აღვივალ გასაკგბო, უპრეტენზიო, უაღრესად ემოციური ხელოვნება. ასეთი ნაწარმოებების რიცხვი თანდათან

იზრდება, რადგან ხალხმა „რაღაც ხომ უნდა იყიდოს“. საერთაშორისო ბაზრის მასშტაბი აიძულებს „მოდურ“ მხატვარს მიმართოს სერიულ წარმოებას და კვირაში ორ სურათზე ნაკლები არ დახატოს. „ნიუ-იორკ რევილ ოფ ბუქს“-ის მიმომხილველი რომერტ სიუზო ბურჟუაზიული სახვითი ხელოვნების ამ კომერციული სისტემის გარდუვალ კრახს წინასწარმეტყველებს: „ბოლოს და ბოლოს, ეს კრახი ჩვენ გავცანათვისუფლებს იმ უხერხი ჩვევისაგან, როცა კასრში ვიკვირებთ სრულიად დარწმუნებულნი, რომ მის ძირში პარნასის მწვერვალები კაშაშებენ“.



ლაშა თაბუკაშვილი

# შენსკან სავალი გზები

ღრამა ორ მოქმედებად და  
რვა სურათად

მოქმედი პირნი:

- მარიაში — ორმოცდაათი წლის
- კახა — ცხრამეტი წლის
- თენგიზი — ორმოცდაათი წლის
- ირინა — თვრამეტი წლის

## სურათი პირველი

(სიბნელეში წყნარად შემოდის კლავისინის მელოდია-გაფანტულ ბინდში თანდათან გამოიკვეთება ოთახის კონტურები... შემდეგ ტახტი, მაგიდა, სკამები, წოგნებით საყვ კარადა და გრძელი, ოვალური ფორმის ფანჯარა.

მელოდია წყდება და ოთახი ქუჩიდან შემოჭრილი ხმაურით ივსება. შემოდინ მარიაში და კახა. მარიაში მკლავზე ექაჩება ბიჭს და სკამზე დასვაფს).

მარიაში. (აქოშინებული) მგონი... მგონი დაჭრილი ხართ!

კახა. არაფერია, გამაქარა მხოლოდ!

მარიაში. მაჩვენეთ, მკლავი!

(გახდის ტყავის კურტაკს. კახას მარცხენა ხელი სისხლში აქვს მოთხვრილი)

მარიაში. (სახეზე აიფარებს ხელს) ვაიმე!

(გარბის ოთახიდან. კახა დგება და ფანჯარასთან მიდის, შემდეგ არც თუ დიდი ინტერესით შეათვალიერებს საკუთარ კრილობას. მარიაში ბინტი, პირსახოცი და წყლიანი ტაშტი შემოაქვს).

მარიაში. დაჯეით!

კახა. (კურტაკს წაატანს ხელს) ნუ წუხდებით, ქალბატონო, მე წავალ!

მარიაში. (ძალით სევამს სკამზე) გარეთ მაინც ვერ გახვალთ, დაგიტყენ!

(ძალით სევამს ბიჭს სკამზე. მკლავს ჩამოაბნის და შეხვევას იწყებს. კახა რაღაცას თავისას ფიქრობს და ნაკლებ ყურადღებას აქცევს ამ პროცედურას, ერთ-

ორჯერ შეიკუმხნება მხოლოდ ტკივილისაგან).

მარიაში. (აფორიაქებული) არც კი ვიცი, რატომ იოლია საჭირო... ეხლავე სისხლს შეგიჩერებთ და სასწრაფოს გამოვუძახებ!

კახა. (სასწრაფოს ხსენებაზე გამოერყევა და ფეხზე წამოხტება) არავითარი სასწრაფო, ქალბატონო, ეხვე საკმარისია!

მარიაში. (ოდნავ დაბნეული მისი რეაქციით) კი მაგრამ, რა მოხდება, რომ გამოვიძახო!

კახა. (რბილად) არ არის საჭირო!

მარიაში. (თანდათან ხვდება) თქვენ ფიქრობთ, რომ მიიღივას შეატყობინებენ?

კახა. მიმიხვდით!

მარიაში. (ცვლავ დასევამს სკამზე) ხომ არ ვატყინეთ?

კახა. არა!

მარიაში. (მისუსტებული ხმით) რამხელა კრილობაა?

კახა. ჰო, ღრმად შესულა!

(მარიაში უეცრად შებარბადდება და ტახტზე ეშვება)

კახა. რა გემართებათ, ქალბატონო?

მარიაში. (ძლივს პასუხობს) არ ვიცი, ალბათ მალე გამივლის!

კახა. (დგება) წამლებს სად ინახავთ?

მარიაში. სამზარეულოში... თარიღე... ვალოკორ დინი!

კახა. რამდენი წვეთი?

მარიაში. ოცი.

(კახა გადის, ჰკიჭით ხელში ბრუნდება და თვალდახუჭულ ქალს წამალს ასმევს)

მარიაში. გმადლობთ!

კახა. ახლავე უკეთ გახდებით!

მარიაში. (სუსტი ღიმილით) რა სწრაფად შეიცვალა როლები!

კახა. გიშველათ წამალმა?

მარიაში. დიახ,

კახა. (პაუზის შემდეგ) უკაცრავად, მაგრამ თქვენ ყოველთვის ასე იქცევით?

მარიაში. როგორ?

კახა. აი, შუა ჩხუბში რომ შემოვარდით გასაშველებლად

მარიაში. მესმის, ხელი შეგიშალეთ, მაგრამ ის ბიჭი ისე ბრძალ იქნედა დანახ... თქვენ რომ არ ამჯერებოდით, დანა მე მომხვდებოდა! ასე რომ დახმარების ნაცვლად...

კახა. (ფანჯარასთან მიდის) მოწვევა შეიძლება?

მარიაში. აი, ის სურა გამოიყენეთ საფერფლედ! (პაუზის შემდეგ) ისე რა ვუკაცობაა, ისინი ორნი იყვნენ, თქვენ ერთი. რას გერჩოდნენ?

კახა. (მხრებს იჩიჩავს) აბა, რა ვიცი... ალბათ ვიღაცაში შევეშალე!

მარიაში. (დაეკვებით) არცერთს არ იცნობდით?

კახა. (ოდნავ გაიზიანებული ქალის გამპირახობით) არა!..

მარიაში. ბოდიში!

კახა. აი, ფერიც დაგიბრუნდათ!

მარიაში. საერთოდ არა ვარ ასეთი გულსუსტი... სახელიც ვერ გითხეთ ამ ფორიაქში!

კახა. კახა!



მარიამი. მე მარიამი შევია  
 კახა. გმადლობო, ქალბატონო მარიამ, მაგრამ  
 ნულარასოდეს ჩაერევი ჩხუბში, ამტვირონ ცაცებმა  
 ერთმანეთს თავები, თქვენ რა გენაღვლებათ?

მარიამი. (დაბნეულად) აბა, ასე როგორ შეიძლება?

კახა. (ცვლავ გაღიზიანებით) შეიძლება, შეიძლება მარიამი. თქვენ ასე მირჩევთ?

კახა. (მეგობრულად მოტირალდება და შემეშვარი შეხედვას ქალს) ღმერთმა დამიფაროს, მე ჰკუის დარიგებას კი არ გიბედავთ...

მარიამი. (გაიცინებს) მიზედავთ, მიზედავთ, მაგრამ გაქვთ ამის უფლება, ჩემს ვაშო დაიპყროთ... (ცვლავ დასერიოზულდება) ძალიან მადარდებს ეგ კრილომა, მე მხოლოდ გადავიხივებ და...

კახა. არაფერია! (ცვლავ ფანჯარასთან მიდის) რას დაქრიან აქეთ-იქით?! ტუთილად აფეთებენ ხალხს! მარიამი. მილიციელები?

კახა. დიახ!  
 მარიამი. ის ორი ბიჭი გაიქცა?

კახა. კიდეც კარგი მოასწრეს. ქალბატონო მარიამ, თქვენი შეზობლები...

მარიამი. მე მგონი არავის დაუნახავს ჩვენი აქ შევსვლა, თუმცა რაზე ვიმარჩიელოთ, ჩავალ და გავიგებ, რა ხდება! (გაღიხ)

კახა. (სწრაფად მოისხამს კურტაკს და ტელეფონზე რეკავს) ლექსო, მანქანას დაახლო და სასწრაფოდ მოდი... ნუგზარის სახელსონო გახსოვს? იმის მოპირდაპირე სადარბაზოსთან! მოიტანა ფული იმ ხვადგამ, ავიღე, მაგრამ მერე დაიწყო უშნო ლაპარაკი და მოკლდა, ერთმა ღვთისნიერმა ქალმა შემეკედლა, დაბლა ეი ჩენი ძმები წრიალებენ და ვერაფერით გავაღწე აქედან... ზედ სადარბაზოსთან მოაყენე მანქანა, ბევრმა დამინახა!

(კიდევს ყურმილს, სიგარეტს უკიდებს და ბოლოს სცემს ოთახში, შემდეგ კარადასთან მიდის და წიგნებსა და ნახატებს ათვალიერებს)

მარიამი. (შემოდის, სულს ითქვამს) ყველაფერი რიგზეა, წავიდნენ უკვე! (სახვევს უსწორებს) გაწუხებთ ტყვილი?

კახა. არა, დამიბუფდა მხოლოდ!  
 მარიამი. ახლავე ჩაის დაგაღვივებთ!

კახა. გმადლობთ, მაგრამ მეგობარმა უნდა გაზომიაროს ხუთ წუთში!

მარიამი. ჰოდა, ხუთ წუთში მშვენივრად მოასწრებთ დაღვევას! (ყველიებიან სურას შეავლებს. თვალს) დამქანარა, მე კი ვერც შევაძინე! (გააქვს სურა, ცოტა ხანში ბრუნდება და სუფრას აწყობს)

მარიამი. აბა, გთხოვთ!

კახა. (ერთხელად შეათვალერებს ოთახს) თქვენ მარტო ცხოვრობთ?!

მარიამი. დიახ, მარტო! (პაუზა. კახა ჩაის სვამს). მარიამი. გასაღილებლით, მაგრამ თქვენ ისე ჩქარობთ!... (პაუზის შემდეგ) სწავლობთ?

კახა. (მოტირალდება) რა ბრანეთ?  
 მარიამი. სწავლობთ-მეთქი?

კახა. დიახ, უნივერსიტეტში! (ფანჯარაში გაიხედავს და ვილაცას უქნევს ხელს) აი, მოვიდა კიდეც! მარიამი. სთხოვეთ თქვენს მეგობარს!

კახა. არა, სამწუხაროდ ვჩქარობთ ორივე! ამ დღეებში გინახულებთ. დიდი მადლობა ყველაფერს თვის! (გაღიხ. მარიამი მარტო რჩება ოთახში)

**სურათი მხორბ**

(ცვლავ კლავესინის მელოდია. მარიამი მაგდალსთან ზის და რალაცას უჩიკრეტებს საბეჭდ მანქანას. ღია ფანჯარაში წვიმის ხმაური შემოდის. ზარის ხმა კარზე. მარიამი სათვალეს იხსნის, ღდება და კარს აღებს. ოთახში ვარმავე, წარმოსადეგი კაცი შემოდის)

მარიამი. მობრძანდით, ბატონო თენგიზ!

თენგიზი. საშუაოს ხომ არ მოგწყვიტეთ?

მარიამი. არა, მოგრა უკვე!

თენგიზი. ისევ ტექნიკური თარგმანია?

მარიამი. დიახ!

თენგიზი. რატომ მხატვრულ თარგმანს არ მოკიდებთ ხელს?

მარიამი. არასოდეს მიცდია, თანაც სულ სხვა სუეციფიკა, ჩვენ ხომ უკვე ვისახუბრეთ ამის შესახებ?

თენგიზი. უცნურია, არც ეი მახსოვდა... მაგრან მიუხედავად ამისა, თქვენი განთლებისა და ნიჭიერების პატრონს არ უნდა გაუჭირდეს წესით...

მარიამი. (სიცლით) როგორ მიხვედლით ასეთ დასკვნამდე?

თენგიზი. (ჩუმად) მე ვგრძნობ თქვენს პიროვნებას!

მარიამი. (დაბნეული მისი ინტონაციით) ჩარ დავლით!

თენგიზი. დიახ, დიახ, ვგრძნობ! თორემ არიან აღმანებნი, რომლებაც საერთოდ ვერა ვგრძნობ, ვერ ვხედავ, რალაც ნაცრისფერი ღაქაა, სხვა არაფერი!

მარიამი. დაბრძანდით, ბატონო თენგიზ!

თენგიზი. (გამოერკვევა) ჩემი ტელეფონი ისევ გაუშუდა და თქვენის ნებართვით...

მარიამი. დარეკეთ, მე კი მანამდე ჩაის მოვადღებ! (გაღიხ, თენგიზი უხალისოდ მიდის ტელეფონთან, მექანიკურად კრფის ნომერს, შემდეგ კიდევს ყურმილს და ცვლავ რეკავს. ბოლოს თავს ანებებს ამ უაზრო მანიპულაციებს და სკამზე ჩამოჯდება)

თენგიზი. (შემოსულ მარიამს) სულ დაყავებულს იძლევა!

მარიამი. არაუშვას, ცოტა ხანში კიდეც სცადეთ!

თენგიზი. ეს ჩემი უსინდისო ტელეფონი წამდაწუმ ფუჭდება!

მარიამი. (ოდნავი ღიმილით) დიახ, მე შევამჩნიე ეს!

თენგიზი. (შემფოთებული) თქვენი ხომ კარგად მუშაობს?

მარიამი. (ძლივს იკავებს სიცლის) არ ფიჩივია!

თენგიზი. (დაბნეული ᦒიმილით) თქვენ რალაცაზე გციენებთ?

მარიამი. ნუ მომაქცევთ ყურადღებას. ხანდახან მომდის ასე... გამახსენდება სასაცილო ისტორია და მიეღლი დღე ამეკვატება ხოლმე!

თენგიზი. (დაეჭვებით) დიახ, დიახ, გასაგებია! (მარიამი სულრას აწყობს)



მარიამი. სამსახურში ხომ ყველაფერი რიგზე გაქვთ?

თენგიზი. (მხრებს იჩჩინებს) ვაშენებთ! მარიამი. (ფანჯარაში გაყოფს თავს) რა გაუთავებელი წვიმაა?

თენგიზი. დიდიდან წვიმს! მარიამი. (ჩაფიქრებულ) ზოგ აწუნარებს წვიმის ხმაური. (ხარის ხმა კარზე. მარიამი კარს აღებს. შემოდის თავიდან ფეხებამდე გალუმეული კახა, ხელში ვარდების უზარმაზარი კონა უჭირავს).

მარიამი. (გამართმევს ყვავილებს კახას) კარგი ბიჭი ხარ, რომ მოხვედი! შეხედეთ, რამხელა კონაა ბატონო თენგიზ! ეტყობა კახას ჩემი დამკვირვებელი შეეცოდა!

თენგიზი. (მოღუშული დგება) თენგიზი, ბატონო ჩემო!

კახა. (ხელს ჩამოართმევს) კახა! მარიამი. რა არის ეს, როგორ გაიღუმე?

კახა. დღეს უკვე მესამედ ვსველდები და ვმრები! ნამდვილი წარღვევაა გარეთ!

მარიამი. (პირსახოცი შემოაქვს და ძალით უშმარალებს თმს ბიჭს) როგორ შეიძლება ასე?

თენგიზი. მე ახლა მივხვდი, თქვენ ის ყმაწვილი ხართ, ქალბატონ მარიამს რომ გადაეფარეთ დანაზე არა?

კახა. პრინციპში პირიქით მოხდა, ქალბატონი მარიამი გადამეფარა, მერე მე გადავეფარე...

მარიამი. (ღმილით) მოკლედ ერთმანეთს გადავეფარეთ! ხოლო გუშინ კი კახამ მთელი დღე მატარა ტაქსით ჩემს საქმეებზე! ქუჩაში დამინახა უცაბედად! (ენერგიულად უშმარალებს თავს)

კახა. (თავის დაღწევას ცდილობს) შემიწყალოთ, ქალბატონი მარიამ!

მარიამი. (თავს გაანებებს) აი, ასე არა სჯობია (თმაბურძენელი ბიჭის დანახვაზე ეციონება და სავარცხელს აწვდის)

მარიამი. მაინც რამდენი მატარა გუშინ ტაქსით, არაფრით არ დამტოვა! თქვენ კი არ მოგწონთ ჩვენი ახლგაზრდობა, ბატონო თენგიზ!

თენგიზი. (შემცბარი) მე ეს არ მითქვამს!

მარიამი. კონიაკი მაქვს! (გაღის)

თენგიზი. (პაუზის შემდეგ) ის კი არა, ერთ ჩემს მეგობარს ვუთხარი, ამასწინათ, ძალიან რომ გამოთათხა თქვენი თაობა, ახლგაზრდების ღანძღვა-გინება მოახლოებული კლიმაქსის ნიშანია-მეთქი!

კახა. (იცინის, შემდეგ შეაფრთხილებს და ხელებს მოიფშვინებს) არ ათბობენ?

თენგიზი. როგორ არა! გცივათ?

კახა. (ცვლავ შეაფრთხილებს) ჰო, ცოტა თითქოს...

თენგიზი. არცაა ვახვაციო, სამჭერ თუ დასველდით და სამჭერ გაზრით, კონიაკი გიშველით! (მარიამს შემოდის და სუფრას აწყოებს, შემდეგ ყვავილებს კონას იღებს და ქალურად ჩაფიქრდება).

მარიამი. რომელ სურათში ჩავდი აშხელა კონა? (ცვლავ გაღის. კახა სკამზე წრიალებს და სახეს ისრებს)

თენგიზი. თქვენ ტაქსზე მუშაობთ?

კახა. (გაკვირვებით) არა!

თენგიზი. ჰო, მე კი ქალბატონ მარიამის სიტყვების შემდეგ გადავწყვიტე, რომ ტაქსზე მუშაობთ!

კახა. არა, მეც მგავარი გახლდით!

თენგიზი. სწავლობთ? კახა. რა ბრძანეთ?

თენგიზი. სწავლობთ-მეთქი? კახა. დიახ, უნივერსიტეტში. (სახეზე იღვარებს ხელებს)

თენგიზი. რა მოკლით? კახა. რა ბრძანეთ?

თენგიზი. კიდევ გაიცევთ? კახა. არა, გავთბი უკვე!

მარიამი. (შემოდის, ამჩნევს ღია ფანჯარას) უშიშ, ფანჯარა ღია დამრჩინა, გაგყინეთ ალბათ! (მიხურავს ფანჯარას და თვითონაც მაგიდას მიუჯდება) აბა, შევუღლებ!

თენგიზი. ქალბატონ მარიამს გაუნარკოს! კახა. კარგად ბრძანდებოდეთ. ქალბატონო მარიამ! (სვამს, ცოტა ხანს თვალებს დახუკავს და სახეს ისრებს)

მარიამი. დარეკვა რომ გინდოდათ ბატონო თენგიზი?

თენგიზი. ჰო, მართლაც... (მიდის ტელეფონთან, კვლავ უწყურადღებოდ კრფის ციფრებს და უშალავ კიდევს ყურმილს) არ არიან სახლში. არა უშავს!

მარიამი. ახლა კახას გაუმარჯოს, ძალიან კარგ ბიჭს!

კახა. (თვალდახუტული) გაუმარჯოს! მარიამი. (შემფთვთობს) რა გემართება, კახა?

კახა. (გამოეჩვენება) რა ბრძანეთ? მარიამი. ცუდად ხომ არა ხარ?

კახა. (ცვლავ ისრებს სახეს) არა, მე მგონი, არა! თენგიზი. თქვენი სადღეგრძელო იქვეა, კახა!

კახა. გამობრძობ!

თენგიზი. გაგიმარჯოთ. მიხარია, თქვენნაირ ახლგაზრდას რომ შევხვდი, თორემ მართალი გითხრათ, ცოტა გული მაქვს გატეხილი თქვენს თაობაზე!

კახა. (თვალებს ისრებს) კლიმაქსი?

მარიამი. რა თქვი, კახა?

თენგიზი. (მკაცრად) ქალბატონ მარიამს მაინც მოერიდეთ!

კახა. (არეულ-დარეულად) არა, მე ვერიდები... უფრო სწორად მე მერიდება... მაგრამ თქვენ არა ბრძანეთ რაღაც მოახლოებული კლიმაქსის შესახებ... აღარ მახსოვს... რაღაცას ამბობდით...

მარიამი. რა გემართება კახა? (შემიწინებელი)

კახა. (წამოდგება და შებარბაცდება) ვერა ვარ კარგად... მცივა!

მარიამი. (მიდის მასთან და შუბლზე ადგბს ხელს) დმერთო, თურმე იწვიის ბავშვი! (თენგიზის) ძალიან მაღალი სიცხე აქვს!

კახა. (თვალდახუტული) მე წავალ!

მარიამი. სად წახვალ სიცხიანი, რას ამბობ?

კახა. (უნიათოდ უძალიანდება ქალს) არა... არა, ცოტა მცივა მხოლოდ... წავალ... გამიშვით რა! (ხელს გააშვებინებს, მაგრამ კვლავ შებარბაცდება და თენგიზი ძლივს ასწრებს ხელის შემველებას) უკეთ ვარ, გეფიცებით! წავალ... ძალიან გთხოვთ! (ძალგამოლეული ბიჭი ველარ ეწინააღმდეგება მარიამსა და თენგიზს)

მარიამი. ტახტზე დავაწვინოთ!

კახა. არ მინდა ტახტი... (თენგიზსა და მარიამს)



ტახტთან მიჰყავთ კახა და ზედ აწვეენენ არ მინდა ტახტი!

მარიამი. (თენგიზს) სასწრაფო გამოიძახეთ, გავარჯერებელია ბავშვი!

თენგიზი. (ტელეფონს ეცემა) გამოითიშა, მართლა გაუშუქდა!

მარიამი. მეზობლისგან დარეკეთ, სწრაფად!

(თენგიზს გარბის)

კახა. (ცბილებს ექცევა) მციო... ვა...ააა!

მარიამი. (გარბის და რაც კი პლედები და საბნები აქვს ზედ ახურავს ბიჭს) ახლავ გათბები, კახა, ახლავ! აბა, თერმომეტრი ჩაიდევ!

კახა. არ მინდა ტახტი... თერმომეტრი... არც თერმომეტრი მინდა...

მარიამი. შენ ხომ ქვეიანი ბიჭი ხარ, დამიჯერე, გთხოვ! (ძალით უხსნის საკინძეს და თერმომეტრს ილაშქრებს უტენის ბიჭს)

კახა. (ბოდავს) ირინკა, გემები შემოდიან ნავსადგურში.

მარიამი. რა თქვი?

კახა. (წამოიწეხს) გემები... გემები შემოდიან ნავსადგურში... ყურეში... მაგრამ... მაგრამ ძალიან ბევრი შეჩერია!

თენგიზი. (შემობრბის) ახლავ აქ გაჩნდებიან!

მარიამი. ბავშვს აბოდებს უჯვ!

კახა. (კვლავ წამოიწეხს) არ ესროლო, არ ესროლო, გოჩა! (ტახტიდან წამოიჭრება და საღვალე მიიწეხს, მარიამი და თენგიზი ზედ დაეკიდებიან, მაგრამ ბიჭი ცოტახანს მიიწეხს თან დაათრევს ორივეს ოთახში)

მარიამი. კახა, კახა!

თენგიზი. (აქოშინებული) აბა, რას ჰგავს ეს, დაწყნარდი.

კახა. (უცერად მკაცრად) ხელი არ გაატოვო არცერთმა თორემ გაგაცივებთ სამივეს ადგილზე!

თენგიზი. რაო, რას იძახის?

მარიამი. არ გაბავივით, რა დროს მაგის რკვევაა? ბოდავს ბიჭი!

კახა. (უცერად წყნარად) ირინკა, მამაკიე, ვერ მოვედი გუშინ! რაღაც საქმეები მქონდა! ძალიან დავიღალე, ირინ... აი, ახლა წამოვწეხები, ცოტას წავთვლემ და ყველაფერს მოგიყვები! ხომ არ გეწყინება, ორი წუთით რომ წამოვწეხ!

თენგიზი. არა, არ გეწყინება!

კახა. (მთვარეულივით მიდის ტახტთან და შვეიდალ წეხს) მგლოვიარე ბინდებით, იბურება ყვარელა, ვაზით და სიმინდებით მიდის გზა საყვარელი!

თენგიზი. (სულს ითქვამს) ასე ლირიულად არა სჯობია!

მარიამი. (ჩაყვირის ყურში ბიჭს) კახა, კახა, შენი შშობლების ტელეფონი მითხარი!

კახა. (უცერად წამოვდება. მკაცრად) მე მამა მომიკვდა!

თენგიზი. დედა?

კახა. დედა არა მყავს! ცოცხალია, მგრამ არა მყავს! მამა მყავს!

თენგიზი. მამის მამას ტელეფონი გვითხარი!

კახა. (სედიანად) მე მამა მომიკვდა!

თენგიზი. აზრი არა აქვს გამოითხვას!

მარიამი. რა ვქნა, ვის შევატყობინო? (თერმო-

მეტრს ამოუღებს ილილიდან) დემეტო ჩემო, რა მოცდავართ!

თენგიზი. ორმოცდაერთი?

მარიამი. (სასწრაფოვით) რა წყალს ვეცე! სად არიან ამდენხანს, ცოცხლად იწვის ბავშვი!

თენგიზი. (ოპტიმისტურად) წუთიწუთზე აქ გაჩნდებიან!

კახა. რამდენი გემია, ირინ! დიდი, ხავსმოდებული კარავლები! არასოდეს მინახავს ამდენი გემი ერთად! ბურთი კი დახტის, დახტის, აღარ ჩერდება, ნერვები წილი! ირინკა, სად მიდიხარ! ვეღარ გეჭარ, ირინკა! (მოულოდნელად შვეიდალ) ნისლში გაქრა... ნისლში გაქრა... ნისლში! (თვალებს დახუჭავს და უღონოდ გადავარდება ბალშებზე)

მარიამი. რა ვქნა, რა წამალი მივცე! მოდით მაგარდ შევფიქროთ და ოფლი მოვადინოთ!

თენგიზი. დეკას ჩიი მაქვს, თუშეთიდან ჩამოტანილი!

კახა. ლექსო, ზვალ საკონტროლო გვაქვს გეომეტრიკაში ხომ იცი, რა ტიპია ქოთქოთა?

თენგიზი. (უცერად გაეცინება) ქოთქოთა ჭინ არის?

კახა. (კვლავ წამოვდება) ქოთქოთა ჩვენი გეომეტრიის მასწავლებელია! (მარიამი და თენგიზი ცოტახანს გაოგნებული შეჰყურებენ აბსოლუტურად ფხიზლად მოშორად ბიჭს)

თენგიზი. მადლობა დემეტოს, გონს მოვიდა!

მარიამი. (მეღვლით) ახლა მიიწეხს მითხარი, კახა, თქვენების ტელეფონი!

კახა. მგლოვიარე ბინდებით იბურება ყვარელი...

### სურათი მისამ.

(კლავისინის მელიოდა. მარიამი ფეხისწვერებზე დიდის ოთახში. კახა ტახტზე წეხს, თავზე მარიამის ნაქსოვი ქუდი ახურავს, გვერდზე სკამი უდგას, სკამზე წამლები და კიჭაა. ტახტთან „სულდრა“ დგას. კახას სწინავე. მარიამი ბალშს გაუსწორებს და ამ დროს გარინდება ტელეფონის მკვეხ ზარი გაკვეთს)

მარიამი. (სწრაფად იღებს ყურმილს, ბიჭს რომ არ გაეღვიძოს) გისმენთ... გამარჯობათ, ბატონო თენგიზ... სინჯავ... მთელი დამე იბორგა... ახლა დამძინა, მხოლოდ... არა, ერთი კვირით გავინათავისუფლდეთ... სახლში წამოვიდე სამუშაო... ახლა თითქმის აღარა აქვს სიცხე... აღარც აბოდებს! აღარაფერი საჭირო... ყველა წამალი ვუშოვე... თანამშრომელმა მომიტანა! ექიმიც გამოიძახებული მყავს! გმადლობთ, კარგად ბრძანდებით! (ყურმილს კიდებს და მოტრიალდება. თვალგახელილი კახა უხმოვად უყურებს მას) გაიღვიძე?

კახა. დიახ! (პუღის შემდეგ) მოკლედ თქვენს სახლავფორთოდ გავეჩინილვარ ამ ქვეყანაზე! რა ჰქონი მტუაჲ მინც, ვერ გამიგია!

მარიამი. ფილტვების ანთება გაქვს!

კახა. (გაკვირვებით) ცხოვრებაში არ გამშობლარავა ვადა! ბუნდოვანად მახსოვს, მთელი დამე ჩემს სას-



თუმალთან გაატარეთ... თვალბეც უძილო გაქვთ? რატომ გეცინებათ?

მარიამი. ძალიან ვინდება ჩემი ჩეფიჩი!  
კახა. (თავზე მოვიღებს ხელს) კარგი სანახავი ვარ?  
მარიამი. არ გაბედო მოძრობა!  
კახა. გემორჩილებით, მაგრამ ქუჩაში ასე ხომ ვერ გავალ?

მარიამი. (გაოცებული) ქუჩაში რა გინდა?  
კახა. მიხედეთ რა, უნდა ჩავიკვია!  
მარიამი. კახა, არ გადაშრო, რას აპირებ?  
კახა. უნდა წავიდე, ქალბატონო მარიამ, აბა, აქ ხომ არ დავრჩები?

მარიამი. რატომ ვერ დარჩები?  
კახა. უკვე კარგად ვგრძნობ თავს!  
მარიამი. უმაწილო, თქვენ ფილტვების ანთება გაქვთ, გესმით ამ სიტყვების მნიშვნელობა?  
კახა. ძალიან ვთხოვთ, გამიშვით რა!  
მარიამი. გუშინაც მთხოვდი წვიმაში გაშვებას, ორმჯადდართი რომ გქონდა სიცხე!  
კახა. ახლა ხომ აღარა მაქვს, თქვენ თვითონ არა თქვით?

მარიამი. კახა, ტონა წამლის წყალობითაა, დროებით რომ დავივარდა ტემპერატურა... და საერთოდ რა ბავშვობაა ეს, გვირდება?

კახა. ეგ მომენტიცაა! თანაც ხომ შეიძლება თქვენთან სტუმრები მოვიდნენ!

მარიამი. ჩემთან თითქმის არავინ დადის! მოკლედ, ექმე როგორც იტყვის, ისე მოვიქცევი! როგორ იციან სუფრაზე თქმა მოქიფებმა? მოხვლა თქვენც ნება იყო, ბატონო, წასვლა კი...

კახა. (დახედავს და ასუფხუნს) დინახავს, გულგახეთქილი ეს რა არის?

მარიამი. (ირონიულად) აბა, როგორ ავიხსნა?  
კახა. და თქვენ...

მარიამი. (შევიდა) რა მოხდა მერე, ყოველ მოწყალების დას უწევს ამის გაკეთება. (იციინს) სხვათაშორის ჩემი პირველი წერილი ამასთან დაკავშირებით მივწერე მთავრობას. შვიდი წლის ვიყავი მაშინ. ომში ვითხოვდი გაშვებას, მოწყალების დადი! კახა. მოწყალეო ქალბატონო მარიამ, ხომ არ გახსოვთ, რას ვთვლიდავი გუშინ?

მარიამი. (ღიმილით) ვინ არის ქოქოთა?

კახა. (გაკვირვებული) ქოქოთა? (სიცილი უტყდება) აა, ჩემი მასწავლებლის მეტახელი იყო სკოლაში. ერთხელ ბებიარჩემი გამოიძახა, რომელიც, სულ ცოცხალი, და ცოტა მსუბუქად არის ქართულზე! მარიამი. რატომ?

კახა. თვითონ როგორც ამტკიცებს, პეტერბურგში მდებარე სწავლა-განათლების გამო! ჰოდა ჩემმა თერგდალეულმა ბებია არც აცია, არც აცხელა და პატყეცმული ქოქოთაო, ასე მიმართა ჩემს მასწავლებელს!

მარიამი. (იციინს) ბატონმა ქოქოთამ რა უპასუხა?

კახა. თქვენც გადაგრიეს ამ ბავშვებმა ქალბატონო... (უერგად საბანს შემოიხვევს ტანზე და ტანტრიან წამოხტება) წავალ რა, ძალიან ვთხოვთ!

მარიამი. არ გაბედო! (ხელს კრავს და ტანტზე წამოაქცევს) ახლა ისე ხარ დასუსტებული, რომ მეც მოგერვები! აბა რა გიყო, კახა! მართლა ხომ არ გავი-

შვეს სიცხიანს, ფილტვების ანთებით ქუჩაში? ერო შედავას გავიწვე მხოლოდ, ჩემს ხალათს და ფტრს... ტებს დაგთომობ და ხანდახან ადგომის უფლებასაც მოგვცემ. რახან ასე შეგხარა ამ ქოთის დანახვამ: (სუფონზე ანიშნებს)

კახა. გამადლობო, მაგრამ...  
მარიამი. (შეაწყვეტინებს) ერთი გამოსავალი გაქვს, დაურკვე თქვენებს და როგორც ისინი გადაწყვეტენ, ისე მოვიქცეო! ძალიან უხერხულად ვგრძნობ თავს დედაშენთან, რატომ არ მეტყვი ტელეფონის ნომერს?

კახა. (ჩუმად) მე დედა არა მყავს!  
მარიამი. მამა?

კახა. მამა ხუთი წლის წინ დამელუპა!

მარიამი. (პაუზის შემდეგ) დედა გახსოვს?  
კახა. (ნერვულად) დედაჩემი ცოცხალია!

მარიამი. (დაბნეულად) მამატი, ვერ გავიგე... ეს ტესტია ასეთი?

კახა. (მოშლულად) არა, რა ტესტი და რა გამოცანა... თუ არ გეწინებთ სხვა თემაზე ვინაუბროთ!

მარიამი. კი მაგრამ, შენ სად ცხოვრობ?

კახა. ბებიასთან!

მარიამი. ჰოდა ბებიას დავურევოთ!

კახა. იციო, რა...  
მარიამი. რა?

კახა. თუ მართლა არ გაწუხებთ, დავრჩები მარიამი. (რალაცას ხედება) კარგი, დარჩი! შენ მე არ შემაწუხებ! მოდი, ახლა, სიცხე გავიწოვო!

კახა. (ძალაგამოცლილი მეცხეცნება ბალაშზე) გავიწოვო.

მარიამი. (დაბერტყავს თერმომეტრს) შენ თვითონ როგორ გრძნობ თავს?

კახა. (მომქრალი ხმით) უკეთესად! ქალბატონო მარიამ, ვინ იყო ის კაცი, გუშინ რომ...

მარიამი. თენგიზი, ჩემი მეზობელი!

კახა. რამე ხომ არ ვაწყენინე!

მარიამი. არა, არაფერი!

კახა. რომელდაც მომენტში გავითიშე...

მარიამი. ჩემი ბრალია, ფანჯრის დახურვა რომ დამავიწყდა, იცი, მარტო ვცხოვრობ და რადეცნაირად გადავეჩერე სხვაზე ზრუნვას, უყურადღებო გავხდი!

კახა. თქვენ სად მუშაობთ?

მარიამი. ერთ-ერთ კვლევით ინსტიტუტში, ინგლისურის ეგრეთწოდებულ სპეციალისტი გახლავარ! შენ ფლობ რამე ენას?

კახა. ინგლისურს მასწავლიდნენ სკოლაში, ზათ მაი ინგლოზ იზ ქვათ ფუარ!

მარიამი. გადაგვიყურა?

კახა. თითქმის, სიმღერა მახსოვს მხოლოდ... მაი ბონი!

მარიამი. (გალიმბებს და ჩუმი ხმით იწყებს) (კახა აყვება მას. ქალი და ბიჭი მღერაინ) მარიამი. მშვენიერი პარონონსი გაქვთ, უმაწილო! უნივერსიტეტში სხვა ენას სწავლობ!

კახა. (უხალისოდ) არა, იგივეს. (პაუზის შემდეგ) მე თქვენ მოგატყუეო, ქალბატონო მარიამ! მარიამი. არ მესმის!

კახა. მე მართლა ჩავაბარე უნივერსიტეტში, ცოტა ხანს ვისწავლე კიდეც, მაგრამ მერე დამიკირეს...

წელიწადი ორჯერ და სულ რამდენიმე თვეა, რაც ციხიდან გამოვდილი!

მარიამი. თუ არ გსურს, ნურაფერს მომიუხებთ! კახა. არა, სამარცხვინო არაფერი ჩამიდენია! პირველად ჩხებულე დამპირებს, მეორედაც რაღაც ამდაგვარზე... ასე რომ, დიდხანს არ მაყურადებ!

მარიამი. კი მაგრამ, ახლა ხომ შეგიძლია აღიღინო თავი უნივერსიტეტში?

კახა. რასაკვირველია!

მარიამი. (გულტბრყვილო გამომცდელით) თუ ეს შენთვის არ შეიძლება?

კახა. (გაკვირვებულ) რატომ არ შეიძლება?

მარიამი. იქნებ არ მოგცენ მაგის უფლება?

კახა. ვინ?

მარიამი. აი, იმ შენმა ამხანაგებმა?

კახა. (განცვიფრებთ) ჩემმა ამხანაგებმა? (უცერად ყველაფერს ხვდება და სიცილო უტყდება) არა, ქალბატონო მარიამ, მე კანონიერი ქურდი არ ვაზღავრებ, ასე რომ, ჩემი სწავლა-განათლება არავისში გამოიწვევს პრობლემას! თქვენ გადაწყვიტეთ, რაზან ციხეში ვიჯივ... (ისევ სიცილო უტყდება, შემდეგ დასერიოზულდება) მე არც ქურდი ვარ, არც ბოროტმოქმედი, ისე მივედ-მოვედები რაღაცას, რასაც თავისთავად კანონი კრძალავს! მოკლედ, ცოტა აწეწილად ვცხოვრობ, სხვა არაფერი!

მარიამი. ბოლოში!

კახა. რა გპირთ საბოლოო, ახლა მართლაც და ძალიან ძნელად გასარკვევი გახდა, ვინ ვინ არის? ფიზიკოსი წვენიეში მიდის სამუშაოდ, გლეხი პლეიბოზას ცდლობს, ხელოვანი ხულიგანობს, მუშა ქურდობს, ქურდი შექსპირის სონეტების თარგმანს დეკლამებს, ჩემი სამაგიდო წიგნიაო, ექიმი თვითონ ნარკოზისადა, სპორტსმენი სპეკულიანტობს, და ასე შემდეგ...

მარიამი. ერთი სპორტსმენი, ერთი ექიმი, ერთი ფიზიკოსი! რატომ განაზოვლებ?

კახა. ეს უკვე არითმეტია!

მარიამი. გადარწმუნებას არ დაგიწყებ... შენს ასაკს ახსიათებს თავისებური ექსტრემიზმი!

კახა. რა შუაშია ასაკი?

მარიამი. იმ შუაშია, რომ კრიტიკული პათოსის უფლებას საუთარ თავს, უფრო ხშირად ისინი ამტკიცებენ, ვისაც ჯერ მინიმალური სარგებლობაც არ მოუტანია საუთარი ქვეყნისთვის! არ გეუწიოს!

კახა. რადის უნდა მომეწირო ამ სარგებლობის მოტანა?

მარიამი. არ იფიქრო, რომ ჩემს თავს ვგულისხმობ! უბრალოდ არ მიუვარს, როცა ხელაღებით იწყებენ ყველას და ყველაფერს ლანძღვას. დაუბობ: არ მიუვარს!

კახა. (უცერად გაიცინებს) ძალიან მომძებოთ საწყალ ავადმყოფს!

მარიამი. (ისევ დიმილით) თავს ნუ მაცოდებ! (გაღის და ხალაით და ფლოსტები შემოაქვს) რასაკვირველია, ცოტა პატარა გეგნება, მაგრამ რას იზამ?

კახა. თქვენ სამსახურში არ მიბრძანდებით?

მარიამი. არა, სახლში წამოვიდე სამუშაო!

კახა. ქალბატონო მარიამ, შეიძლება ჩემს ამხანაგს დაურტყავ?

მარიამი. ამას რა კითხვა უნდა? მე გვერდით

ოთახში ვიქნები, თუ რამე დაგპირდა, დამიხსენებ! ტელეფონს ლოგინთან ჩაგირთავს! (ტელეფონი უკვე დატოვებულია)

კახა. (ყურმილს აიღებს და ნომერს კრებს, ხმა დაბნობს) გამარჯობაო, მის პირინ! მე ერთი უმიდლოდ შევეკარებულე, წნეობითა და კეთილშობილი წარბეებით აღსავსე ახალგაზრდა გახლავართ!... სულ ტყუილად მერჩებები, ირინკა, ფილტვების ანთება და შემეშარა...

არა, რა საავადმყოფო, (უფრო ჩუმად) იმ დღეს რომ გიყვებოდი იმ ქალზე, მარიამზე... სწორედ მასთან! სახლში მომარტყა მალაბა სიცხემ და ახლა უსინდისოდ ვარ წამოკორტირებული ტახტზე... ისე, ზრდილობისათვის გადაწყვიტე ვიზიტი გამეკეთებინა... რაც არ უნდა იყოს, ჩემი გულისთვის დანის ტრიალში შემოვარდა! (ციინის) რას სულღობს? სულ სხვა რაობს ქალია... და საერთოდ ნუ გაქვს გადაწყვეტილი, რომ მთელი საქალეთი ჩემზე ნადირობს! მოდი და თვითონ ნახავ! კარგი, საოცრად კარგი აღმანიანი, ლექსო მოგიყვანს, მისამართი იცის! პო, მართლა, ბებიაჩემთან გაიარე და საპარტი, კილის „ჩოქი“ და პირსახოცი წამოიღე! გელოდები! (ცილდეს ყურმილს, კურტაკს გადაწვდება, პისტოლეტს იღებს გულის ჯიბიდან და ლეიბის ქვეშ ინახავს, შემდეგ სიგარეტის კოლოფს ხსნის და ჯიბიდან ასანთს იღებს).

მარიამი. (შემოდის) როგორ შეიძლება ახლა სიგარეტი?

კახა. გემორჩილებით! ქალბატონო მარიამ, გავკანინებდი და ერთ გოგონას აქ ვიხივე მოსვლა, რაღაც უნდა მომიტანოს!

მარიამი. შენ მართლა გადამალე ბოლიშები! მოდი, შევთანხმდეთ, თუ ვმეგობრობთ, მორიდება არ იყოს!

კახა. ნუ გვიკვირთ, ცოტა უჩვეულო სიტუაციაში აღმოჩნდი!

მარიამი. ერთ საათში გასადილებ!

კახა. ნამცეცხვს არ დავკოვებ!

მარიამი. ყოჩაღ, ახლა მომწონხარ! (გაღის. კახა გვერდს იცვლის და კვლავ ჩასოფლებს, მარიამი მოულოდნელად უკან ბრუნდება, ჩამინებულ ბიჭს რომ დაინახავს, წამით შეჩერდება, შემდეგ მიდის მასთან და საპანსა და ლეიბს უსწორებს. უცებ თავისდაუნებურად იარაღს წაატანს ხელს. დაბნეული ატრიალებს ხელში, შემდეგ მოუხერხებლად წიგნების კარადაში ინახავს, კახა ამ დროს თვალს გაახელებს, დაინახავს ან მომიწებს და ჩაახველებს).

მარიამი. (მოხიზდავს) გაიღვიძე?

კახა. დიახ.

მარიამი. უცებდელ წაწაწდი შენს რევოლვერს!

კახა. (ღიმილით) ეგ რევოლვერი არა!

მარიამი. ამა რა არის?

კახა. პისტოლეთია!

მარიამი. ძალიან მინიწუნელოვანი დაუსტებდა! სამწუხაროდ, უფლებდა არა მაქვს გაითხო...

კახა. თქვენ ყველაფერს უფლება გაქვთ, ქალბატონო მარიამ, მაგრამ...

მარიამი. რა მაგრამ?

კახა. დამიბრუნეთ ეგ რკინის ნაქერი, უმაგისოდ აუადამუფი მოყვანილად იგრძნობს თავს!

მარიამი. დაბლა მალაზიაში სათამაშო ტანკი იუიღება!

კახა. მართლა ჩემი არ გეგონოთ, შესანახად მომბარეს!

მარიამი. (ნაღვლიანად) კახა, რად გინდა ეს რეპიტოლოგი?

კახა. ისე, მიყვარს იარაღი!  
მარიამი. რას იზამ, განიარაღების პრობლემა ჩემზე უფრო კვიანმა ხალხმა ვერ გადაქარა! დროებით მაინც იყოს აქ!

კახა. კი, ბატონო! (ზარის ხმა კარზე)  
კახა. (წამოღება) ეს ალბათ ირინვა! (მარიამი კარს ალტებს. შემოდის ლამაზი, კიკინებიანი გოგონა მხარზე გადაიდებული ჩანთით)

მარიამი. მობრძანდით!  
ირინე. (შეათვალისწინებს ოთახს. კახას არც შეხედვს) ბედნიერი იყოს ჩემი ფეხი ამ ოჯახში! თუ დაავრიდით, ჭერ მარკვენა შემოვლავი კარის ზღურბლზე.

კახა. (უხერხულ მღვდამპროვებაში ჩაეარდნილი) ირინე, ნუ მაიმუნობ!

მარიამი. დაბრძანდით!  
ირინე. გმადლობთ! (კახას) თქვენი საპარსი და პირსახოცი ინებეთ, მილორდ! კბილის ჩოთკი და საპონიც მანდვე ეძებეთ! (ლოგინში ჩაუვლებს ჩანთიდან ამოღებულ ტუბჩაკს)

კახა. ერთი წამით მიხივდეთ, უნდა ჩავიცვა!  
ირინე. (ცეკვად) მე შემბღლია, არც მივიხედო! (მარიამი ჩაიციუნებს და გვერდით ოთახში გადის)  
კახა. (ხალათს იცვამს) როგორ იქცევი? რა დღეში მაგდებ?

ირინე. (ტაშს შემოკრავს) როგორ გიხდება? ბეჭეჭში გაქვს ოღონდ ცოტა განიერი!

კახა. ქალმა შემოიკვდლა, შვილივით მივლის, შენ კი...

ირინე. (მოულოდნელად მორჩილად) მამატიე, მაგრამ ისეთი განწყობით მოვდიოდი... ეტყობა, მართლა ნორმალური ქალია!

კახა. მადლობა ღმერთს, რომ მიხვდი!  
ირინე. ნეტა ჩემს სახლში დაგმართოდა ეგ ფილტვების ანთება! რამდენიმე დღე მაინც დაგამწყვედევდა, მოგავლიდი, მოგფერებოდი... შენ ხომ სულ გაქცევაზე ხარ, ერთხელ არ შეარგებ ადამიანს თავს!

კახა. (რბილად) ძალიან გთხოვ, მოეფერე და ბოღნი მოუხადე მარიამს, მე შხაას მივიღებ და გავიპარასვ მანამდე!

ირინე. გაყოფდი? რა დროს შხაპია, ფილტვების ანთება გაქვს!

კახა. რაც გთხოვე, ის გააკეთე! (გაღს)

მარიამი. (შემოდის) რატომ დგახართ ფეხზე, დაბრძანდით!

ირინე. ჭერ კახას დავალება უნდა შევასრულო!

მარიამი. რა დავალება?

ირინე. ბოღნი უნდა მოგიხადოთ!

მარიამი. (ცეკვად) არ არის საჭირო!

ირინე. აქ რომ მოვდიოდი მილიონი სულელური აზრი მიტრიალებდა თავში! მაგრამ ერთი გამართლება მაქვს, მე ხომ არ გიცნობდით!

მარიამი. მარიამი!

ირინე. (ქნობის უკეთეს) ირინე!  
მარიამი. ახლა მაინც დაბრძანდით!

ირინე. არა! მე კიდევ ერთი დავალება მაქვს შეასრულებელი!

მარიამი. რა დავალება?

ირინე. კახამ მოთხრა მოეფერე ქალბატონ მარიამსო, მაგრამ...

მარიამი. მაგრამ?

ირინე. მაგრამ მე რატომღაც მისი დავალების გაგრძელება გამიჩნდა ასეთი სურვილი.

მარიამი. (ოდნავი ირონიით) ასე სწრაფად? ირინე. დიახ, ასე სწრაფად! (მკლავებს გაშლის, მარიამს ჩაეხუტება და აკოცებს. შემდეგ მორტიანდება და ვაკეოხუტლად ჩაეშვება სავარძელში) ახლა დაჯდომაც შეიძლება!

მარიამი. ვისადილოთ!

ირინე. გმადლობთ, მე ლექსოსთან ვისადილდე!

მარიამი. ლექსო ვინ არის?

ირინე. კახას ერთადერთი ნორმალური მეგობარი! თუმცა მთლად ნორმალური არც ლექსოა, ეგეც გვარაიანად უფშვიტინებს!

მარიამი. (სიცილით) ამომწურავი დახსიათებაა! ირინე. არა, ისე კარგი ბიჭები არიან! ლამაზები. დახვეწილები, ნაყოთები, ოჯახიშვილები და ასე შედეგ, მაგრამ ყველა... არ ვიცი, რა სიტუა ვიხმარო!

მარიამი. უფშვიტინებს?

ირინე. არა, ეგ თავისთავად! მოკლედ, რომელი როლის და სად მოიტებს კისერს, ალაპა უწყის! მე მგონი უბრალოდ ინფანტილურები არიან!

მარიამი. ირინე, ერთი რამე უნდა გკითხო!

ირინე. ბრძანეთ!

მარიამი. კახას შობილები პუკავს?

ირინე. მამა მოუყვდა, ინფარქტით. სულ ახალგაზრდა კაცი...

მარიამი. დედა?

ირინე. ჰოო, ეგ რთული საკითხია! დედამისი ცოცხალია, მაგრამ კახა უკვე ოთხი წელია, რაც ბებიასთან გადასახლდა...

მარიამი. რატომ?

ირინე. იმიტომ, რომ ქალბატონი ქვრივი ნინო ქვეკვაძისაგან განსხვავებით, ერთი წლის თავზე გათხოვდა კახას მამის საუკეთესო მეგობარზე. შექსპირის არ იყოს, ჭერ ის ფეხსაცმელი არ გაცვეთოდა, რომლითაც ქმრის კუბოს მიუყვებოდა... და ასე შემდეგ! კახა მაშინ თოკიდან ჩამოხსნეს!

მარიამი. თავს იკლავდა?

ირინე. დიახ! თხუთმეტი წლის ბიჭი უკეთეს რას მოიფიქრებდა? მეტე ბებიასთან გადასახლდა და სულ აეწეწა ცხოვრება!

მარიამი. კი, მაგრამ, ბებია?

ირინე. ო, ეს ტიპური, სათნო და შვილიშვილზე გადაფორილი ბებია არ გეგონოთ! დღეში ასი გრამი „რეჟ-მარტინი“, სხვას არა სვამს. და პასიანს გონების დაკარგვამდე, ეგოიზმის ფორმულა ისე ფულს აძლევს ხოლმე... ძუნწი არ არის. მოკლედ არსაიდან ხმა, არსით ძახილი, მშობელი შობილს არას ეტყოდა!

მარიამი. (ჩაფიქრდება) გასაგებია!

ირინე. უუუჰ, ახეულა ინფორმაცია ერთხმად არასოდეს გამიცია! (აკეოდება მარიამს) იცით, თქვენ ლამაზი ხართ! მე კლასიკურ ნაკვეთებს არ ვვულის-



ხმობ, რაღაც სხვაწიარად, უცნაურად ლამაზი ბრძანდებით!

მარიამი. აბა, რა გიპასუხო?

ირინე. რა უნდა მიპასუხოთ, მე თქვენთვის არაფერი მიყთხავს? (ციინის, დგება და კვლავ მოეხვევა ქალს) ახლა ხომ ხვდებით, რატომ დანდა კახა თქვენი ყურადღებისაგან. შურუნველობა და სითბო იგრძნო, ოჯახური სითბო, რაც არასოდეს ჰქონია!

მარიამი. (ღმინლით) მაგრამ, მალე ექნება, არა?

ირინე დიახს! თქვენ ხომ გჯერათ?

მარიამი. მჯერა!

ირინე. ერთხელაც უნდა გაცოცხოთ! (კონის მარიამს) მე შეიძლება თქვენზე ცოტა შექანებულია შთაბეჭდილება დავტოვო, მაგრამ რა ვქნა, ისეთი გრძობა გამიჩნდა, თითქოს დიდი ხანია გიცნობთ და მიუყარხართ! მიუხედავად იმისა, რომ საქმოდ დინტანციური ხართ! (ოთახში გაუბედავად შემოდის ვაპარსული და ხალათში შეფუთული კახა)

მარიამი. (მკაცრად) ახლავ ჩამოიცივი, თავზე ჩემი სავარელი ჩეფჩიცი! (კახა დაუყოვნებლივ ასრულებს მარიამის ბრძანებას)

ირინე. (ასევე მკაცრად) და უღაპარკოდ ლოგინში! (კახა თავს ჩაქინდრავს, პატიმარივით დაიწყო: ზურგსუკან ხელებს და ლოგინისკენ წევა)

კახა. გემორჩილებით, ოღონდ წუთით მიიხედეთ თუ შეიძლება!

(მარიამი და ირინე შეტრიალდებიან. კახა სწრაფად გაიძრობს ხალათს და წევა)

მარიამი. მე უნდა წავიდე ცოტა ხნით, სადილი მაცივარშია ირინე, იდიასხდის! (პლანქის მოიკვამს, და ზონტს იღებს) მგონი, წვიმას აიარებს ისე. (ვადის)

კახა. (პულხის შემდეგ) ხომ გითხარი?

ირინე. მართლაც კარგი ქალია!

კახა. გუშინ მესიზმრე!

ირინე. (ინტერესით) როგორ?

კახა. ბუნდოვნად მახსოვს, რაღაც კატასტროფულად სექსუალური სიხმარი იყო!

ირინე. (ხეხად) გაიტყუებთ, მილორდ!

კახა. დექსო რატომ არ მოვიდა?

ირინე. მოვიდა, ყველა ხომ არ შევეცვით იმ ქალს!

კახა. (ამოოხრებს) სწორია, მეც საქმოდ თავხედურად გავმინაურდი!

ირინე. როგორც ვატყობ, ძალიან მოგწონს აქ!

კახა. იცი, მართლა კარგად ვგრძნობ თავს, დავისვენე!

ირინე. (მოულოდნელად) ამას წინათ სიყვარული ამიხსენს!

კახა. (ხმას გაინახებს) დედა, რა ბედნიერი ხარ! ვინ?

ირინე. მშალი, ქერა და ცისფერთვალემა ბიჭი!

კახა. დედა, რა კარგია!

ირინე. ნუ მაიმუნობ, შენ არასოდეს გითქვამს ისეთი სიტყვები!

კახა. (იგივე ინტონაციით) დედა, თურმე რა საძაგელი ბიჭი ვყოფილვარ!

ირინე. მე არა ვხუმრობ! (სიგარეტს უკიდებს და ბოლთას სცემს აჭეთიქით)

კახა. ნუ ეწევით ავადმყოფის ოთახში! ან ავად მყოფსაც მოაწვეინეთ!

ირინე. როგორი თვითდაჯერებული ხარ, ექვანო!

ბასაც არ კადრულობ!

კახა. ღმერთმა ღამიფაროს! მე შენი მჭერაა!

ირინე. მე კი არა მჭერა!

კახა. (ნაძალადევი განცხევრებით) ვისი, საყუთარი თვის?

ირინე. მორჩი! შენი არა მჭერა!

კახა. ბატონო, ბატონო!

ირინე. ვინ იყო ის მწვანე ყირაფი, რვაჯერ რომ ეცეკვე ლლასთან!

კახა. რა კარგია, ფერებით რომ აზროვნებ! მწვანე ყირაფი... ცისფერთმინი, ქერა თვალემა მიქნური...

ირინე. ცისფერთვალემა, ქერათმინი!

კახა. ბოდიში. შემეშალა. სასწრაფოდ გადავიღებავ თმას და თვალებსაც, მაგრამ მწვანე ყირაფს მაინც ვერ ვიხსენებ!

ირინე. რა ვიცი, ვერაფრით ავაწიწენს ერთმანეთს!

კახა. (დაღლილად) რა სისულელეებს იგონებ, ირინე!

ირინე. ზო, მილიციამ ვერ გამოგტეხა ვერცერთხელ და მე რას მოგვრევი?

კახა. (ხმას აუწევს) მართლა არ ვიცი, ვიზე მეუბნები!

ირინე. არ ვიციის დედა იცინოდა, ვიციის დედა ტროლო!

კახა. (სიცილი წასკდება) რაო, რაო?

ირინე. არ ვიციის დედა იცინოდა, ვიციის დედა ტროლო! — ძველთბილისური ანდაზა.

კახა. (პლურსინად) მოდი ჩემთან, ჩემო პატარა ძველო ბიჭო, მართლა საოცრად მომეხატრე!

ირინე. (ცრემლიანი ღმინლით) მეც მომეხატრე! (ისკუპებს და თავზე დააცხრება ბიჭს)

კახა. ირინეა, ფრთხილად: გადავადება!

ირინე. გადამედოს, იქნებ მეც მინდა ფილტვების ანთება მქონდეს! მარიამი ორვიცს შეგვიყვებლებს!

კახა. (თავს გაინთავისუფლებს) ვინ არის ის ქერათვალემა, ცისფერთმინი ახლავარა?

ირინე. ცისფერთვალემა, ქერათმინი...

კახა. ვინ არის-მითქი?

ირინე. ზო, მები საქმე არა მაქვს, მაგასაც გაგაღახინებ!

კახა. (განცხევრებით) ვინ უპირებს გაღახვას?

ირინე. (თავზე წაივლებს ხელებს) დედა, რა თაღლითია? კაცი ვეღარ მიბედავს შეხედვას ამ ვეღურის შიშით... თუმცა, იმ ქერა ბიჭს შენ ვერ მოერევი, კარატისტია!

კახა. ნუ, თუ კარატისტია, უნდა დავუთმო შენი თვი, სხვა რა გზავ?

ირინე. რატომ არ შეკითხები, მე რა ვუპასუხე?

კახა. რა უპასუხე?

ირინე. შენი ფოტოსურათი ამოვიღე ჩანთიდან და ვაჩვენე! სხვათაშორის ღირსეულად მოიქცა, შეტრიალდა და წავიდა. ცოტა შემეცოდა კიდევ!

კახა. ირინეა, მართლა ადექი რა, სულ არ გჭირდება ფილტვების ანთება!

ირინე. ოჰ, შე უხინდისო, არც ექვიანობ და ლოგინიდანაც მაგდებ! მე შენ გიჩვენებ სიერს! (ხელებს შეუყოფნს იდედებში)



კახა. (ისტერიული სიცილით) ირინ, გეხვეწები..  
 არ შემოდოდა დაუნის ატანა!  
 ირინე. აჰ, ვერ იტან? აჰი, არა ვარო ეკვიანი?!  
 კახა. ვარი ვარ! (ირინე თავს განებებს ბიქსს, წა-  
 მოდგება და საფარქმელში ეშვება)  
 ირინე. (დღახანს უყურებს კახას) შენ მართლა არ  
 იცი... არ გესმის...  
 კახა. რა?  
 ირინე. როგორ მიყვარხარ!  
 კახა. (პაუზის შემდეგ) თუ არ შეწუხდები, კურტ-  
 კის ჩიბუში ჩაუვი ხელი!  
 ირინე. (გაცვირვებულად) რა ვქნა?  
 კახა. გულის ჩიბუში ჩაუვი მეთქი ხელი!  
 ირინე. (ამოიხიბვს) მშვენიერი გადასვლა... მე  
 სიყვარულს ვუხსნი, ეს კი, მუტრუკო! (ხელს ჩაყოფს  
 კურტაკის გულის ჩიბუში და მთელი დასტა ფულ-  
 ამოაქვს)  
 ირინე. (გაოგნებულად) კახა, რა არის ეს?  
 კახა. რა უნდა იყოს, ფულია. სამი ათასი მანეთი  
 ირინე. (სუსხიანად) ვისია ეს ფული?  
 კახა. ჩვენი! ჩემი და შენი!  
 ირინე. კახა, საიდან ეს ფული?  
 კახა. (წაუხმურებს) ხილი ქაშე, მებადეს რას  
 კითხულობ...  
 ირინე. (ისტერიულად) საიდან მეთქი?  
 კახა. (მოშლილად) რა გუყვარებს?  
 ირინე. აჰ, საიდან ამხელა თანხა? ახლავე  
 მოთხარი, რა ჩაიღინე?  
 კახა. (უკმაყოფილოდ) ოჰ, კარგი, გეტყვი...  
 მოვიცი!  
 ირინე. შენ წინათაც გითამაშია, მაგრამ ამდენი..  
 კახა. სიმართლე გინდა?  
 ირინე. მინდა!  
 კახა. ერთმა ნაძირალამ ეს თანხა მოუგო მეორე  
 ნაძირალას, მეორე ნაძირალამ არ გადაუხადა ვალი  
 პირველს. მაშინ პირველი ნაძირალა ჩემთან მოვიდა  
 და მოთხრა, ეს ვალი შენთვის გადმომიბარებია! თუ  
 აიღებ, მთლიანად შენი იყოს, მე იმ ოხერის გამწა-  
 რებაც შეუფარაო!  
 ირინე. მერე, შენ რა ქენი?  
 კახა. მე მივედი იმ მეორე ნაძირალასთან და  
 ვუთხარი ეგ ფული მე მიეკუთვნის-მეთქი, პირველმაც  
 დამიმოწმა. ჰოდა, ავიღე!  
 ირინე. მაინც ჭკუყიანი ისტორიაა!  
 კახა. არავითარ შემთხვევაში და იცი რატომ? იმი-  
 ტომ, რომ ეგ თანხა ერთ საქმეს უნდა მოხმარდეს!  
 ირინე. საბავშვო ბაღს უნდა აჩუქო?  
 კახა. ნუ გადაიღებ თავს ირონიით! ეს ფული  
 ტალინში დამპირდება!  
 ირინე. ტალინში რა გინდა?  
 კახა. რა ვიცი, მე ვიფიქრე, რომ შენც ასე გადა-  
 წყვეტდი!  
 ირინე. რას? ნუ დამაწყვეტე ნერვები!  
 კახა. რას და თაფლობის თვის ტალინში გატარებას!  
 ირინე. რაო, რაო?  
 კახა. კოტე ჭვარს იწერსო!  
 ირინე. კახა!  
 კახა. ერთხელ ხომ წამოგვდა, საქორწილო მოგ-  
 ზაურობა ტალინით დავიწყოთ! დედა ვუტიროთ აჰ  
 სამი ათას დოლარს!

ირინე. შენ მგონი მართლა ამბობ!  
 კახა. შორს ლირიკა! საქმიანად ვისაუბროთ! უნი-  
 ვერსიტეტში საღამოს დასრუბულზე ავიდვარ, და  
 კარალელურად ვიმუშავე! ბინის პრობლემა არა  
 გვაქვს, ბუბიაჩემი მოხუცდა და შიშები დაეწყო  
 აქედან გამოდინარე, დედაჩემთან გადადის საცხოვ-  
 რებლად! გარდა ამისა, ჩემს მშობელს კეთილშობილი  
 ენტი გაუკეთებია და მამაჩემის დატოვებული საქ-  
 მაოდ დიდი თანხა და პენსია ჩემს სახელზე გადაუო-  
 ცხავს სალაროში! ასე რომ, დასაწყისში რამენაირად  
 გავიტანო თავს, მერე კი...  
 ირინე. მერე კი?..  
 კახა. ხომ იცი, რა საქმესაც არ უნდა მოვიყო-  
 ხელი, რამე სერიოზულს მივაღწევი! (პაუზა)  
 ამდენი რომ მაქვან, ახლა შენც თქვი, რას ფიქრობ  
 უოველივე ამის შესახებ?  
 ირინე. ბედნიერი ვარ! (მიდის ლოგინთან)  
 კახა. არ მომეყარო, გადაგეუბრა-მეთქი!  
 ირინე. ნუ გააწყვად გული შენი ფილტვების ან-  
 თებით! (ეხვევა კახას. ზარის ხმა კარზე) გავალ, თავს  
 მოვიყვან წესრიგში, თორემ დავაზნებ მარიაში! კარი  
 შენ გააღე!  
 (გაღის კახა დგება, ხალათს იცვამს და კარს უღებს  
 მარიაში. მარიაში შემოსვლისთანავე მოწყვეტით ჯდება,  
 სკამზე და სახუზე აიფარებს ხელებს)  
 კახა. (გაცვირვებით) რა მოხდა, ქალბატონო მარიაში?  
 მარიაში. (სუსტი ხმით) ირინე წავიდა?  
 კახა. არა, აქ არის! რა დაგემართათ?  
 მარიაში. ღმერთო, რა შიში ვქაშე, ვალოკო-  
 დინი...  
 კახა. ოცი წვითი? (მარიაში უღონოდ დაუქნევს თავს.  
 კახა სამზარეულოში გარბის)  
 კახა. (შემობრბის ჭიქით ხელში) ინებეთ!  
 მარიაში. მოკლედ სულ ერთმანეთის მოვლამი  
 ვართ მე და შენ! (სეამს. გაეცინება, მერე ტრეპო-  
 ერევა)  
 კახა. (დაბნეული) ვერ გავიგე, იცინით თუ სტიპით?  
 მარიაში. (უღონოდ გაასავსეებს ხელებს) მყო-  
 ლე!  
 კახა. რა დაგემართათ ასეთი?  
 მარიაში. გამჭურდეს!  
 კახა. რაა?  
 მარიაში. ღმერთო, რა შიში ვქაშე!  
 კახა. სად გაჭურდეს?  
 მარიაში. ვაყეში. ნაცნობის სადარბაზოში... ორი  
 ბიჭი დამხვდა. ფული მოხოვეს, ერთი თუმანიანი მქო-  
 ნდა და მივეცი, მაგრამ იმ კურდღლისტუჩამ ბეჭედულ  
 შენიშნა...  
 კახა. კურდღლისტუჩამ?  
 მარიაში. ჰო, უსაშველოდ აწოწილი ბიჭი იყო.  
 თქვენს თილი თითებს სამკაული არ სჭირდებაო და  
 ბეჭედულ მომხოვეს! (უეცრად გაეცინება და თითებ-  
 ზე დაიხედავს) რომელი თილი თითები მე მაქვს?  
 კახა. მერე?  
 მარიაში. შევხვეწე, ბეჭედს ნუ წამართმევთ,  
 დედაჩემის სახსოვარია-მეთქი! იმ მაღალმა კი მია-  
 სუხა, ნუ იქნებით ასეთი სენტემენტალური და  
 ბეჭედულ წაღო! მგონი ნარკოტიკი ჰქონდათ მიღე-  
 ბული!  
 კახა. (საქმიანად) კაფში იყვანე?



მარია მ. სად იყვნენ?  
 კახა. ბუქელი ძვირფასია?  
 მარია მ. არც თუ ისე, ვერცხლის ბუქელი იყო, ძველებური, დედამ მაჩუქა, ინსტიტუტი რომ დავამთავრე! (ხელს ჩაიჭნეეს) კარგი, გვეყოფა ამაზე, აღარაფერი ეშველება არც მილიციამი განვაცხადებ, ბუქლის გამო ხომ არ დავაპერინებ ბავშვებს? შენ რატომ დგახარ ფეხზე, ახლავე დაწევი! (კახა წეება. მარიაში პლამჩის ხილის და სამზარეულოში გადის. შემოდის ირინე)  
 ირინე. სად არის მარიაში?  
 კახა. სამზარეულოშია!  
 მარია მ. (სამზარეულოდან) აქ ვარ, ირინე! (შემოდის) სასაყვედურო მაქვს შენთან, რატომ არ ახადიფ ავადმყოფი?  
 ირინე. რალაცნარად საუბარს შევყევი და...  
 მარია მ. აბა, ახლა სამივემ ერთად ვისადილოთ!

**სურათი მემოხმა**

(მარიაში ბოლთას ცემს ოთახში და ნერვიულად იმტრუვს თითებს. ფანჯარაში წვიმის ხმაურა შემოდის. კახას ტახტი ცარიელია. ზარის ხმა კარზე. მარიაში გარბის და კარს აღებს)  
 მარია მ. (ოღნავ გაევირებულა) მობრძანდით, ბატონო თენგიზ!  
 თენგიზი. (შესამჩნევად ნასვამია. ხელში შამპანურის ბოთლი და ყვავილები უჭირავს) კანდიერებაში ნუ ჩამომართმევთ... იცით, უცებ ძალიან მომიხდა... უფრო სწორად, გადავწყვიტე, ეგრეთწოდებული მეზობლური ვიზიტის გაეთება! უდროო დროს ხომ არ მოვედე?  
 მარია მ. არა, მობრძანდით!  
 თენგიზი. მაშინ, თქვენის ნებართვით, გავიხდი! მარია მ. მოშეცით, დაკვილებ!  
 თენგიზი. მე თვითონ, მე თვითონ! (კიდებს საწვიმარს და მაგიდასთან ჯდება)  
 მარია მ. მშვენიერი ყვავილებია, ბატონო თენგიზ! (სურათი აწყობს)  
 თენგიზი. (მიმოიხედავს) კახა სად არის?  
 მარია მ. ეგ მალეღვებს მეც. ნახევარი საათით გავდი და დაბრუნებისას აღარ დახვდა. არ ვიცი, რა ვიფიქრო... დღეს დილით ისევ ჰქონდა სიცხე!  
 თენგიზი. კი მაგრამ, სად წავიღოდა ამ წვიმაში?  
 მარია მ. ლექსოსაც დაფურცე. ირინესაც...  
 თენგიზი. მე მგონი არ უნდა იყოს უშადური ბიჭი, საბოლოოდ რომ წასულიყო, დაგემშვიდობებოდათ მაინც (უეცრად ეცინება)  
 მარია მ. (გაკვირვებით) რა გაცინებთ?  
 თენგიზი. გამახსენდა რაღაცა...  
 მარია მ. (გალიზანებით) მაინც!  
 თენგიზი. პირველად რომ ვნახე თქვენთან, ცოტა ვიჭკვიანე მე სულელმა!  
 მარია მ. (პაუზის შემდეგ) ხომ არ ისადილებთ?  
 თენგიზი. უცნაური ჩვევა გაქვთ, როგორც კერაღაც მნიშვნელოვანის თქმას დავაპირებ, წამხვე ან სადილს, ან ჩაის შთავაზობთ!  
 მარია მ. (უმწყოლ) ტელეფონზე ხომ არა გსურთ დარეკვა?!

თენგიზი. თქვენ მშვენივრად იცით, რომ ჩემი ტელეფონი არსოდეს ფუჭდება!  
 მარია მ. მაშ ჩაი...  
 თენგიზი. აბა, ახლა ჩაი!  
 მარია მ. (დადლილად) ნუ მაწვალებთ, ბატონო თენგიზ!  
 თენგიზი. (გამოღხიზლდება. შემფოთებით) მაატრით, ცოტა ნასვამი ვარ!  
 მარია მ. ხილს მოვიტანი!  
 თენგიზი. სიამოვნებით გეახლებთ! შეიძლება შამპანური გავხსნა?  
 მარია მ. გახსენით! (გადის და ხილით საცეღანგარი შემოაქვს)  
 თენგიზი. თქვენ არ ინებებთ?  
 მარია მ. არა, მე არ მინდა!  
 თენგიზი. აბა, მარტო ხომ არ დავლევ?  
 მარია მ. (კუქას უწვდის) დამისხით! ოღონდ სადღეგრძელოების გარეშე, კარგით!  
 თენგიზი. (ოღნავი წყენით) მე არც ვაპირებდი ქაღაღად დავარდნას!  
 მარია მ. სად არის ნეტა ეს ბიჭი?  
 თენგიზი. თქვენ ძალიან შეიცვალეთ ამ ბოლო ხანში!  
 მარია მ. არ მესმის!  
 თენგიზი. საჭრუნავი რომ გავიჩნდათ, თითქოს გამოხვედით მულდმივი აპათიიდან!  
 მარია მ. რა აპათიავ გობრძანებთ?  
 თენგიზი. იცით, მე რას გეძახდით წინათ, სანამ გავიცნობდით?  
 მარია მ. ბატონო?  
 თენგიზი. ქალი ფანჯარასთან... სულ ფანჯარასთან გეხდავდით ქუჩიდან! იცით არიან ქალები რომლებიც მთელი ცხოვრება რაღაცას ელიან! აი, თქვენც...  
 მარია მ. (ცოვად) მე კახას ველი!  
 თენგიზი. ნუ იქნებით ასეთი მკაცრი! (პაუზა)  
 მე წავალ! (წამოდგება)  
 მარია მ. (რბილად) ბატონო თენგიზ, ძალიან კარგს იხამთ, თუ დაქვებით!  
 თენგიზი. გმადლობთ, რომ არ გამიშვით! (ჯდება)  
 მარია მ. ხილი მიირთვით!  
 თენგიზი. (კუქას იღებს) თუ ნებას დამრთავთ, მე მინდა...  
 მარია მ. ხომ შევთანხმდით, სადღეგრძელოს არ ვიტყვიოთ.  
 თენგიზი. (ემშაყური ღიმილით) კი, ბატონო, მე კახა მინდოდა მედღეგრძელებინა!  
 მარია მ. (სწრაფად დასწვდება კუქას) არა, არა, დავლიოთ! (თენგიზს ეცინება. ორევე სვამს)  
 მარია მ. (ფეჭკიანად) სიციხიანი, ამ წვიმაში...  
 თენგიზი. ნუ ღელავთ, ყველაფერი რიგზე იქნება! (სახეს მოსრუტს) ახლა მომივიღა სასმელი!  
 მარია მ. ნულარ დაღვეთ მეტს!  
 თენგიზი. არა, მინდა დავლიო! (პაუზა) იცით, დღეს რესტორანში ვიყავი! ერთ ჩემს ყოფილ კურსელს შევხვდი, ერთად ვსწავლობდით პოლიტექნიკურში. საკმაოდ დიდი ობიექტი ჩააბარეს და მასთან შემომთავაზა გადასვლა!  
 მარია მ. თუ სახარბილოა თქვენთვის, რა გავიქრებო!

თენგიზი. იცოცხლეთ, კარგი კია, მაგრამ ძალიან საყარაო ადგილია! ფული კი ბევრი შექნება...

მარიამი. თქვენც ნუ იყარალებით!

თენგიზი. არა, ეგ გამოიცხვლია, სხვანაირად არც საეცე გაკეთდება და იმ ჩემს მოსატიესაც უხერხულ მედოპარკოებაში ჩავადგებ!

მარიამი. რა უპასუხებთ იმ თქვენს მეგობარს?

თენგიზი. ვუთხარი, ვიფიქრებ-მეთქი! როგორც გიხს ისე შემოხვდება! სხვები მეხვეწებიან მაგ ადგილსო... ალბათ დავთანხმდები!

მარიამი. ჰო, პრინციპში სინდისზე ხელის აღება არასოდეს არაა გვიან!

თენგიზი. ნუ იქნებით ასეთი კატეგორიული! თქვენ ბევრი რამ არ იცით... არ იცით, რას ნიშნავს თამაშობაზე კაცისთვის უცხო სხუელად ყოფნა... ბოლოს და ბოლოს ხომ უნდა გავუგო ამ ცხოვრებას. როგორც ჩემი ყოფილი მეუღლე მიყიფინებდა!

მარიამი. ხვალ სხვანაირად იფიქრებთ!

თენგიზი. არ ვიცი... ღმერთმა არ ქნას!

მარიამი. თქვენ მე მაყივრებთ!

თენგიზი. კარგი, შევცვალოთ თემა! (პაუზა)

მარიამი. თქვენ მგონი მოზრდილი ვაჟი უნდა გყავდეთ!

თენგიზი. დიახ, ოცდაექვსის ხდება მალე! დიდი ბიჭია უკვე, მაგრამ... მაგრამ ერთმანეთის არ გვესმის!

მარიამი. ო, ეს ხშირად ხდება!

თენგიზი. არა, აქ სულ სხვა რაღაცაა. სასაუვედლო არაფერი მეთქმის: სკოლაც და ინსტიტუტიც ფრიალებზე დამთავრა! არასოდეს უჩხუბია, არც სიგარეტი მოუწევია, თითქმის არ სვამს... ღმერთო, რამდენჯერ მინატრია, რამე სისულელე გაეკეთებინა მარიამი. (ღიმილით) მამის გულს ვერაფრით მოვიცი!

თენგიზი. არა, ქალბატონო მარიამ. მე მისი რაციონალიზმი მიყლავს გულს. ბავშვობიდანვე ზუსტად იცოდა, რა უნდოდა ამ ცხოვრებისგან... ყველა-ზე სასაცილო ის იყო, რომ მე, მისი მამა მუდამ დარცხვენოდა ვგრძნობდი თავს შვილის წინაშე. თითქოს როლები შეიცვალაო! თავს წარმატებულ კარიერას იკეთებს... მეგობრები, მე ნამდვილ მეგობრებს ვგულისხმობ, არა ჰყავს... მართო საქმიანი ურთიერთობები და გულისმარევი ელასტიურობა: ძლიერთა ამა ქვეყნისა მიმართ! ღმერთმა ხელი მოუშაროს, რას ვერჩი? (პაუზის შემდეგ მოულოდნელად სველიანად) ჩვენს ყმაწვილკაცობაში ასეთ დადებით ბიჭებს გამოქლიავებულებს ვეძახდით!

მარიამი. (შეკავებული ღიმილით) რა ბრძანეთ?

თენგიზი. არა, ისე კარგი ბიჭია, კეთილი... თუმცა რაზე ვტყუო თქვენთან, კეთილი არ არის!

მარიამი. (რბილად) ნუ ლაპარაკობთ. საკუთარ შვილზე ასე, ცოტა არ იყოს... არაბუნებრივია!

თენგიზი. (მწარედ) ვიცი, საქმეც მაგაშია, რომ საოცრად მიყვარს, ჩემი სისხლი და ხორცია ბოლოს და ბოლოს!

მარიამი. იქნებ თქვენ დააკელით სიბოძო!

თენგიზი. არა, ბევრი ვეცადე გვეამხანაგა! თუმცა, ალბათ არც არის აუცილებელი შვილისა და მამის მეგობრობა, ევროპაში ხომ ასეა?

მარიამი. ევროპისა, აბა, რა მოგახსენოთ!

თენგიზი. ერთხელ რაღაც საქვანძო მომენტის გადაქრისას, ცოლმა მომხალა, რამ გამოგვიტყა, საკუთარი შვილისგან მაინც აიღე მავალითო! დევიანაო ნაც იქ გახლდათ, მაგრამ ხმა არ გაუღია, დედამისის გვერდზე იდგა და უშფოთავლად მომჩერებოდა სკოლის დირექტორთან! შევხედე ორივეს და მივხვდა რომ ისინი უცხოში იყვნენ ჩემთვის... (კვლავ პაუზა) და წამოვიდი! ახლა ნორმალური ურთიერთობა გვაქვს, მეუღლემ ბოლოს და ბოლოს მომიცა განქორწინების უფლება! უცნაურია, სკოლაშიც და ინსტიტუტშიც დღეიდან ავტორიტეტი მქონდა თანატოლებში... ყველა ბიჭურ სიტუაციაში წინა ხაზზე ვიდექი, გოგონებსაც მოვწონდი... მეტეკი გაირკვა, რომ თუ მთლად ხელმოცარული არა, არიერგარკვი მაინც ვიყოფებო! პუნქტი პ-ავანე, პუნქტი ბ-არი მეტრი მიწა სასაფლაოზე და სულ ფიქრობ რომ ხვალ, ხვალ, ხვალ და არ არის ეს ხვალ, არის მართო დღეს, დღეს, დღეს... და ეს დღეს არის ნაყრისფერი და რაგიით...

მარიამი. მაგრამ რამდენი ბედნიერი წუთი...

თენგიზი. დიახ, სწორედ წუთი... ერთად რომ ავიძნოთ ეს ბედნიერი წუთები, ერთ სამსახურეობრზე შეხვეწებას ძლივს ეყოფა!

მარიამი. სამოცი ბედნიერი წუთი ძალიან ბევრია, ბატონო თენგიზი!

თენგიზი. თქვენ ხუმრობთ, მე კი მაინტერესებს, რაგონ არის აღმიაინ ასე მართო ერთი სული მაქვს წერილი ჩავაგდო ბოთლში, კარგად დავხუფო და ზღვაში გადაუძახო... მეძებეთ, უცაცრიელ კუნძულზე ვარ! ამა და ამ განეღზე, ამა და ამ გრძელზე. (პაუზა) უსინდისოდ ავწუწუდი, მაპატიეთ!

მარიამი. მოდი, ერთი დავკლით!

თენგიზი. არა! (დგება, ცოტას შეაბარბაცებს ნასვამობა) მე ახლა წავალ და კახას ვიპოვი!

მარიამი. აბა, სად იპოვით?

თენგიზი. (რიხიანად) სადმე!

მარიამი. ბატონო თენგიზ, სახლში წაბარბანდეთ კახა ალბათ უკვე მალე მოვა!

თენგიზი. (უეცრად მოეშვება) ჰო, თუმცა თქვენ მართლად ხართ! ისედაც შეგაწყინეთ თავი!

მარიამი. აბა, რას ბრძანებთ?

თენგიზი. (ხელზე კონის მარიამს. შემდეგ საწვიმარს დასწვდება და ნელი ნაბოჭით მიღის გასასვლელისკენ)

რად გავჩნდი აღმიაინად, რატომ არ მოველ წვიმად!

(გაღის. მარიამი ცოტა ხანს უძრავად დგას, შემდეგ სუფრას ალაგებს. ყველაფერი სამზარეულოში გაქვს. ცოტა ხნის შემდეგ ბრუნდება, ოთახს შეათვალიერებს და სკამზე ყდება)

მარიამი. მგონი მცე მომწონხართ, ბატონო თენგიზი! (ზარის ხმა. მარიამი კარისკენ გარბის. შემოდის კახა)

მარიამი. (შეგებით) მადლობა ღმერთს! რატომ გამიხეთქე გული?

კახა. ნებართვა რომ შეთხოვა, ხომ არ გამიშვებდით!

მარიამი. სასწრაფოდ გაიხადე და დაწევი! ხომ არ დასველდი? (ქორორზე მოუსვამს ხელს)





კახა. არა!

მარიამი. (თერმომეტრს აწვდის) ჩაიღვეი!

კახა. ირინკა ხომ არ მოსულა?

მარიამი. აპირებდა მოსვლას! ახლა ალბათ ის და ლექსო მთელ ქალაქში დაგვეძებენ!

კახა. არა უშავს, დავურყავ! (კარადასთან მიდის და რალაქას ეძებს) ქალბატონო მარიამ, სად არის ჩემი სათამაშო, წასვლის წინაც ვეძებ და ვერ ვიპოვე!

მარიამი. (პაუზის შემდეგ. დამნაშავედ) კახა, უნდა მპაპტიო!

კახა. რა მოხდა?

მარიამი. შენი იარაღი ჩვარში გავახვიე და მტკვარში გადავადგილე!

კახა. (გამშრალი) თქვენ ხუმრობთ!

მარიამი. არ შემემლო სხვანაირად, ყოველ დამე კოშმარები მკლავდა... იცი, წინათგანძობასავით მქონდა, რომ ეგ პისტოლეთი რალაც უბედურებას გადავყრიდა!

კახა. თქვენ რა, მართლა გადავადგილე?

მარიამი. ჰო, კახა!

კახა. (ყვირის) რატომ? რატომ მიეცით თქვენს თავს ამდენ უფლებას?

(მარიამი კახის ყვირილზე უნებურად სახეზე აიფარებს ხელებს, უკან დაიხევს და სკამზე ეცემა მოწყვეტით)

კახა. რა დაგმართათ? (დაბნეულა)

მარიამი. შემეშინდა!

კახა. ჩამოიღეთ ხელები, მართლა არ გამაგიჟოთ! მარიამი. (მკლავებს ჩამოუშვებს) შენ მე მიყვირე!

კახა. (ჩუმად) ძალიან გავმწარდი!

მარიამი. (ჩუმად) იმ რკინის ნაჭრისთვის?!

კახა. ხომ გითხარიო, უნებლოდ მომივიღა-მეთქი! (მარიამი არ პასუხობს) მპაპტიე!

(მარიამი არ პასუხობს. კახა კურტაკს მოიცვამს რალაქას მოიჩჩრეკს ჯიბეში და ლოგინთან მდგარ სკამზე დებს)

მარიამი. გაიხადე და ლოგინში ჩაწექი!

კახა. არა, მე წავალ!

მარიამი. გაიხადე-მეთქი! (კახა ყოყმანობს. მარიამი დგება, მიდის მასთან კურტაკს ხდის)

არ ვიცოდი, ასე თუ დაგწვევდა გულს!

კახა. თქვენ არ იღელვოთ, მასეთ იარაღს ათს ვიშოვო.

მარიამი. უჰ, რა დამაწუნარე? ახლა მართლა აღარ ვიღელვებ!

კახა. (ეციცხება) არა, მე მინდოდა მეთქვა...

მარიამი. სიციხე გაიზომე?

კახა. დამავიწყდა! (თერმომეტრს ჩაიღებს)

მარიამი. გაიზომე და ჩაწექი, ცოტა ხანში გახა დილიბე!

კახა. (საწყლად) არა მშოა!

მარიამი. იცი, რას გეტყვი...

კახა. გნებდებით! (მარიამი მოტრიალდება და გასვლას აპირებს)

კახა. ერთი წამით, ქალბატონო მარიამ! (მარიამა შეჩერდება) თვალები დახუკეთ და ხელი გამომიწოდეთ! (მარიამი ოდნავ იჩჩნავს მხრებს და თხოვნას უსრულებს, კახა გამოწვილი ხელზე ბეჭდს უყეთებს მარიამს)

მარიამი. (თვალს ახელს, გაოგნებულ) ჩემი ბეჭედი!

კახა. დიახ, წასვლა რომ დევაპირე, აქვე დაგდებ სკამზე, მაგრამ თქვენ ვერ შეამჩნიეთ!

მარიამი. როდის?

კახა. რორიღე წუთის წინ!

მარიამი. (მოუხვევა ბიქს) რა კარგი ბიჭი ხარ! (უეცრად შიშით) იმ ბანდიტებს წაართვი?

კახა. არა, ვთხოვე და მომცეს.

მარიამი. კი, მაგრამ როგორ მიხვდი?

კახა. თქვენი აღწერილობით... კურდღლისტუნა, აწოწილი, კაფეში ერთი მეგულებოდა იმ მიდამოებში!

მარიამი. შენი ამხანაგია?

კახა. (ოდნავი წყევით) თქვენ როგორ ფიქრობთ?

მარიამი. ბოდიშო!

კახა. დღეს ურთიერთობიშობის დღე გვაქვს! მარიამი. ვერ წარმოიდგენ, როგორ გამახარე ჩემო პატარა რობინ ჰუდო, მაგრამ შეცა მაქვს შენთვის სიუბარჩო!

კახა. მაინც ვერ გამოვიცნობ, ასე რომ, პირდაპირ მითხარიო!

მარიამი. ჩემი ძველი ნაცნობობა ჩავრთე და ეს დღეები შენი უნივერსიტეტში აღდგენის საქმეზე დავრბოდი! მგონი, მალე სასიყეთოდ გადაწყდება ეს საკითხიც!

კახა. (აღღრთოვანებით) ქალბატონო მარიამ!

მარიამი. უიშე, ჩაიღინ ამიფთქდება! (გარბის სამხარეულოში. დარტყანებულ, იღლიაში თერმომეტრამოჩრჩილი კახა უკან მისდევს მას).

### სურათი მხსუთა

(მარიამის სახლი: კახა ფიქრიანად ცემს ბოლთას ოთახში. ზარის ხმა კარზე. კახა ცოტახანს ყოყმანობს, შემდეგ თითქოს რალაცა გადაწყვეტაო, სწრაფი ნაბიჯით მიდის კარისკენ და აღებს. შემოღის ირინე, მხარზე ჩანთა აქვს გადაკიდებული)

ირინე. (ნახად კოცნის ბიქსს) სადა ხარ მთელი დღე? ჩამოვიღე ტელეფონი!

კახა. საქმეზე ვავდი!

ირინე. მერე, რას დაძურძურობ სიცხანი? მოიშუშე რა ბოლომდე ეგ ანთება, სულ არ მინდა სენ უფლი ქმარი საქორწილო მოგზაურობაში! მარიამი სად არის?

კახა. სამსახურში წავიდა! ძალიან გავანაწყენე! ირინე. რითი?

კახა. მე სულელმა გადავწყვიტე ფული შემთავაზებინა. თუ ასეთ ახლობლად მთვლით, ნება მომეცით სადილის თანხა მე გადავიხადო-მეთქი! და ეწყინა!

ირინე. მართლა სისულელე მოგსვლია!

კახა. აბა რა მექნა, ამხელა მუტრუკი დავაწეო კისერზე!

ირინე. არა უშავს, მარიამი ოქროა, შეგირიგებს! ამტობ ვერა ხარ ხასიათზე, თუ ჩემი მოსვლა გეწყინა?

კახა. შენი მოსვლა მეწყინა! (მეკრღზე მიიხუტებნ გოგონას და დიდხანს დგას ასე, რალაქაზე ჩაფიქრებული)

ირინე. გამოიშვი! (თავს გაინთავისუფლებს და თმან



ისწორებს) თვითმფრინავის ბილეთები აიღე?

კახა. ავიღე!

ირინე. სად არის?

კახა. სკაშზე, პასპორტებში!

ირინე. (კონკის ბილეთებს და რამდენიმე საცეკვაო პას აკეთებს ოთახში) სამ დღეში მიფრინავთ, შენ კი ცხვირპირი ჩამოგატირის, რამ მიგაპანაშვიდა ასე?

კახა. გეჩვენება!

ირინე. ზაგსში მოელაპარაკე?

კახა. მოველაპარაკე!

ირინე. ყველაფერი რიგზეა?

კახა. რიგზეა!

ირინე. კიდევ კარგი, თორემ ახლა, ამ მდგომარეობაში ერთი თვე ვერაფერი ვერ მოვიციდილი არა, რადაცა ხდება შენს თავს, რა დავაგმართა?

კახა. ხომ გითხარი, გეჩვენება-მეთქი! (ირინე ცოტა ხანს ყურადღებით ავირდება ბიქს, შემდეგ წინას დააკლებს ხელს და მეზობელ ოთახში გადის) ირინეს ხმა არ შემოხვიდა! (კახა სიგარეტს უქილებს და ფანქარასთან მიდის).

ირინე. (შემოდის საქონილო, გრძელ, თეთრ კაბაში გამოწყობილი) შეგიძლია მოტრიალდე!

კახა. (მოტრიალდება) ირინეა!

ირინე. (ღრმა რევერანსს უკეთებს) გისმენთ, ჩემო მზრანებელო!

კახა. (გაბრწყინებული სახით) ირინეა!

ირინე. (პოხას არ იცვლის) შე თვარამეტი წელია ირინეას შეძახან, თქვი რამე პოეტური შე სქელყანინაო!

კახა. საოცრად გიხდება, ირინე!

ირინე. მოდი ერთი წუთით სარკესთან მივიდეთ! (ავანსცენაზე გადიან) მშვენიერი წყვილი ვართ, არა?

კახა. რის პრინც ჩარღნი და რის ლედი დიანა!

ირინე. (სერიოზულად) გეთანხმები! ახლა სკაშზე დაეკე და უკრადლებით მისმინე! (ჭურჭს უკან დაიწყობს ხელებს და ბოლოს კემს ოთახში) ტალინში ჩახვლისთანავე, უფრო სწორედ, პირველ საღამოს მივდივართ მიუნდი ბარში...

კახა. ირინე...

ირინე. არ შემაწყვეტიტინო... ჰო, მართლა, შენ არც იცი! სასტუმროს ამბავი გარკვეულია, ვირტუო გვექნება ნომერი. მილორდ! მაგრამ ჭობია თავიდან დავიწყო! მომ ასე... ჩვენებს საქმის კურსში წასვლის წინა დღეს ვაყენებთ! ბრრრრ, ცოტა მეშინია, მაგრამ არაუშავს, შეუძლებელია არ მოხიბლო! პრინციპში შეგეძლია გავიპაროთ, მაგრამ ეს არ ივარგებს, იმიტომ, რომ უკვე ბანალური გახდა, თანაც ჩვენები მეცოდებიან!

კახა. ახლა შე მომისმინე, ირინეა!

ირინე. (მუხლებზე დაუჭრდება ბიქს) გისმენთ, პატრცემულიო საქმრო!

კახა. გაიხადე ეგ კაბა!

ირინე. (შეშფოთებით) რა, არ მოგწონს?

კახა. მომწონს კი არა, ჭკუაზე არა წარ!

ირინე. აბა, რატომ გავიხადე?

კახა. ერთი წუთით წამოდექი! (გაქვირებული ირინე დგება)

ირინე. რა უნდა მითხრა ასეთი?

კახა. (დგება, სიგარეტს უქილებს და ცოტა ხანს

დაიწინებთ უყურებს გოგონას) შენ ხომ ხარ ჩემი ვაჟიკო გოგო?

ირინე. (შეშფოთებით) კახა, რისთვის მამაჯდება?

კახა. ჩვენ ვერ წავალთ ტალინში, ირინე, ვერც ტალინში, ვერც საღამე სხვაგან! (ირინე უღონოდ ეშვება სკაშზე) დაწყნარდი, მე არ მიშთქავს საერთოდ ვერა წავალ-მეთქი! უფრალოდ გვიან გაზაფხულამდე მოგვიწევს ამ მოგზაურობის გადაღება!

ირინე. (უსიციკცხლო ხმით) რატომ?

კახა. მიზეზების მთელი კომპლექსია! ერთი ის არის, რომ ბებიაჩემი გაზაფხულამდე არ აპირებს გადასვლას!

ირინე. ეგ არ არის მიზეზი, შენ შე მოაფარი მითხარი!

კახა. ირინე, ვიცი როგორ გატყინე გული, მაგრამ დამიჭრე, სხვა გამოსავალი არა მაქვს!

ირინე. (მშვიდად) მითხარი მიზეზი!

კახა. ძალიან გთხოვ, მენდე ახსნა-განმარტებების კარზე!

ირინე. მიზეზი-მეთქი, თორემ ფანქრიდან გადახტები!

კახა. (უხალისოდ) ერთი ჩემი მეგობარი პატამრო-ბიდან გაიქცა, გუშინ ჩამოვიდა თბილისში... საკავშირო ძებნაა გამოცხადებული!

ირინე. (უსიციკცხლო ხმით) შე ვიცოდი... ვიცოდი, რომ რაღაც ამდაგვარი...

კახა. მისმინე! პირველად რომ დამიჭირებს, ერთ საკანში მოვხვდით, მაგან მიპატრონა, ძმობა გამიწია, საოცრად საყვარელი და უბედური ბიჭია!

ირინე. შე ვიცოდი!

კახა. ნუ დაიჩემე ეგ სიტყვა! დამამაფრებინე! ის სამი ათასი მანეთიც მაგას მივეცი, არ იღებდა, მაგრამ დავაძალე! პრინციპში ეგ არ არის პრობლემა და ფულზე ნუ ვადატებვარ ჭოხს! მთავარი ისაა, რომ ჩემს მეტე პატრონი ახლა მაგას არა ვაყვ. ლექსობს არ იცნობს... გოჩა ქვია, ერთხელ გაგაცანი კიდევ რუსთაველზე, გახსოვს? (ირინე არ პასუხობს) ჰო, აბა, საიდან გემახვარებდა? მოკლედ, ერთი ორი თვე უნდა დავმშლო და ვუპატრონო, სანამ არ ჩახტრება აუიოტავი.. მანამდე გოჩა ქუჩაშიც ვერ გავა! მერე კი რამენაირად გავაპარებ საღამე! წესით არ უნდა გამამტყუნო, ირინეა!

ირინე. (მშვიდად) შე ვიცოდი... ვიცოდი, რომ რაღაც ამდაგვარი მოხდებოდა! შე ვიცოდი...

კახა. რა გეპარტება, ირინე!

ირინე. შე ვიცოდი... რომ რაღაც ამდაგვარი...

კახა. ირინეა! (გარბის და წყალი მოაქვს გოგონასათვის ძალთ ასმევს)

ირინე. მიუნდი ბარი... კახა... ბილეთები... (რეტროული სიცილი აუტყდება. დამფრთხილი კახა ცილობს კიდევ დაალევინოს წყალი, მაგრამ ირინე ხელით იშორებს მას)

კახა. ირინეა, რა მოვადის?

ირინე. (უეცრად წყნარდება) არაფერი! ძალიან კარგი, ასე რომ... დღეს თუ არა ხვალ მაინც მოხდებოდა რაღაცა...

კახა. გაიგე, რომ სხვანაირად შე ვერ მოვიქცევი! ჩემს მეტე პატრონი არა ჰყავს, გესმის? შენ რომ იმის თვლებში ჩაგახედა, აღარ გამამტყუნებდი?

ირინე. თვლებში? (დგება და ახლოს მოაქვს სახე



კახსთან) აბა, მე ჩამხედე თვალბეში? ხედვ რამეს? ვერაფერს დაინახე! ველარასოდეს!

კახა. (ცოვად) ნუ მაშინებ!

ირინე. (წყნარად) მე არ გაშინებ, რომელი მშობრა ბიჭი შენა ხარ! მე მხოლოდ გაგაფრთხილებ! წინასწარ!

კახა. (იფეთქებს) აბა, რას მთავაზობ, ძმასავით საყვარელი კაცი გასაპირში მივატოვო და თვითონ მიუნდე ბარში ვიგრიადლო?

ირინე. გავლ, კახას გამოვიცვლი! (გადის. კახა მოწყვეტით დაჯდება სკამზე და სახეს ხელეშში ჩარგავს. შემოდის ირინე, ხელში ჩანთა უჭირავს).

კახა. დაქეი, ირინკა!

ირინე. (სკამზე ეშვება) ჰო, ცოტა ხნით შეიძლება, წასვლის წინ ხომ ასე აკეთებენ?

კახა. ნუთუ არ გესმის ჩემი?

ირინე. არა!

კახა. ახლა, ამ ცხელ გულზე, თუ...

ირინე. არა! მე გადავიწვი, კახა, დაწვიალ! წასვლა რომ ვთქვი, უბრალო წასვლა არ გეგონოს, მე სულ მივდივარ, საბოლოოდ მივდივარ, გესმის? კახა. შენ თუ ახლა ვერ მიმიხვდი, ვერც ვერასოდეს გამიგებს! მე ყოველთვის ისე მოვიქცევი...

ირინე. როგორც სინდისი გიყარნახებს, არა!

კახა. რატომ ასე მალაფარდოვანად!

ირინე. ჰო, ეს მშვენიერი პოზიციაა, ყველასთან მართალი იყო!

კახა. კაცმა რომ თქვას, რითა ცუდი?

ირინე. შენ... დიახ, შენ, ჩემთან მართალი ხარ?

კახა. რა ვქნა, არა მაქვს ქერა თვალები და ცისფერი კულულები!

ირინე. (ღიქრიალად) ცისფერი თვალები და ქერათმა! (პაუზა) მართლა არა გაქვს! (დგება) ახლა შეიძლება დავიძრაო კიდევ! კარგად იყავი და ნურსად მოიტებ კისერს! ახლა სხვამ დაიწვიტოს ნერვებზე შენს გამო! მე სამწუხაროდ გადავიწვი! წავედი, კახა! კი არ გაშინებ, უბრალოდ მივდივარ... მივდივარ და მივდივარ!

(გადის. კახა მარტო რჩება ოთახში. ცოტა ხანს ყოყმანობს, შემდეგ კურტაკს მოისხამს და კართან მიდის, მაგრამ აღარ გაალებს კარს, ნელა გაუშვებს ხელს სახელურს, კურტაკს უკან ჰკიდებს და კვლავ საფარძელში ჩაჯდება)

პირველი აქტის დასასრული

მეორე მოქმედება

სურათი მეექვსე

(კვლავ კლავისინის მელოდია. მარიამი მავიდასთან ზის და ბეჭედებს. ზარის ხმა კარზე. მარიამი დგება, სათვალეს იხსნის და კარს აღებს).

მარიამი. ირინე! (ხეხვეა შემოსულ გოგონას) სად დამეკარგე? მთელი კვირაა, აღარ მინახიხარ!

ირინე. როგორ ბრძანდები, ქალბატონო მარიამ?

მარიამი. არა მიშავს, დაქეი და მომიყუევი შენი ამბები!

ირინე. არა, ვქარობ!

მარიამი. დაქეი, დაქეი, კახა ერთ საათში მოვა!

ირინე. მე ვიცოდი, სახლში რომ არ იყო! უნივერსიტეტის წინ დავინახე მანქანინად!

მარიამი. როდის?

ირინე. ხუთი წუთის წინ! სწორედ ამიტომ ამოვედი თქვენთან!

მარიამი. კარგი, ნუ ებუხებები, გამოასწორებს თავის შეცოდებებს! შენ ახალი ამბავი არ იცი!

ირინე. რა ამბავი?

მარიამი. კახას უნივერსიტეტში აღდგენას უპირებენ! დღეს სწორედ საბუთებს აფორმებს!

ირინე. ჰოო? ეს კარგია!

მარიამი. (წყენანარევი გაკვირებით) შენ რა, არ გაგებარდა?

ირინე. მე ვთხოვდები, ქალბატონო მარიამ!

მარიამი. (პაუზის შემდეგ) თხოვდები?

ირინე. დიახ!

მარიამი. კი, მაგრამ როდის გადაწყვიტეთ, კახას ჩემთვის არაფერი უთქვამს!

ირინე. აბა, რა უნდა ეთქვა კახას!

მარიამი. არ მესმის!

ირინე. მე სხვას მიყვები!

მარიამი. (პაუზის შემდეგ, ნაძალადევი სიცილით) ოჰ, შე პატარა მისტიციკლორო...

ირინე. მე არ ვხუმრობ, ქალბატონო მარიამ!

მარიამი. (ჩამწყვდარი ხმით) ირინე, რა ხდება შენს თავს?

ირინე. (მბრებს არჩევს) არაფერი, ვთხოვდები, ესაა და ეს! უფრო სწორედ ვიპარები ერთ ბიჭთან ერთად!

მარიამი. ვინ ბიჭთან ერთად?

ირინე. ქერა ბიჭია, ცისფერთვალება... აბა, მეტი რა მოგახსენოთ, ორი კვირაა რაც გავიცანი!

მარიამი. შენ რა გაგიფიქრებ, თუ მე მაგიფიქრებ!

ირინე. არა, სრულ ქეუაზე გახლავართ! დაბლა მანქანა მელიდება!

მარიამი. რა მანქანა?

ირინე. ის ბიჭი და მისი მეგობრები მელიან!

მარიამი. ირინე, გონს მოდი, კახას რას უპირებ?

ირინე. კახამ გააკეთა თავისი არჩევანი! ციხიდან გაქცეულ ბანდიტში გამეცვალა!

მარიამი. გამარჯვებ, რა მოხდა!

ირინე. ახლა აღარა აქვს ამას მნიშვნელობა, უბრალოდ ბოლო წვეთი იყო! მომხერდა განუწყვეტლად ხიზათის მოლოდინი! არასოდეს მესმოდა მატადლორების ცოლებს!

მარიამი. (გაოგნებული) ირინკა, ერთხელ დალატს მეორე მოყვება, იცოდე!

ირინე. ნუ ეცდებით გადამაფიქრებინოთ, ქალბატონო მარიამ, მე მაგისტვის არ მოვსლუვარ აქ! თქვენ მინდოდა მენახეთ წასვლის წინ და ორიოდ სიტყვა დამებარებინა კახასთან!

მარიამი. ირინე, მოიცადე რამდენიმე დღე, ნუ დაიღუპავ თავს!

ირინე. მე ამას სწორედ საკუთარი თავის გადასარჩენად ვაკეთებ! მშვიდი, ნორმალური ოჯახის შექმნა მინდა! თქვენმა ფეთიანმა კახამ საქმარისად

დამავლიჯა ნერვები! (ჩაიცინებს) ისტორია მე გამა-  
მართლებს!

მარიამი. ძვირი დაგაჯდება ეგ ხუმრობა. საკუ-  
თარ თავს ვერ მოატყუებს! (პაუზა) შენ აღარ გიუ-  
ვარს კახა?

ირინე. (უცერად წამოხტება სკამიდან) მერე რა  
რომ მიუვარს?

მარიამი. (ისიც ყვირის) არ გესმის, რომ ეს  
პათოლოგიაა, პათოლოგია, ერთი გიუვარდეს და სხვას  
მიუვებოდ.

ირინე. მე კახასთან ბრძოლა ველარ შევქელი,  
თორემ საკუთარ გრძნობას როგორმე მოვუგრებავ  
ციერს!

მარიამი. მოუგრინავ?

ირინე. დიას! რა მომცა ამ გრძნობამ? ციხის  
კართან დგომა, სხვა არაფერი!

მარიამი. არც არაფერი სხვა?

ირინე. (სევდიანად) არა, დღესასწაულიც საკმაოდ  
იყო!

მარიამი. (დგება და გასაღებზე კეტავს კარს) მე  
შენ არსად არ გაგიშვებ!

ირინე. მომეცით გასაღები, ქალბატონო მარიამ!  
მარიამი. ირინე, გონს მოდი!

ირინე. (ცივად) თქვენ ძალიან გაერთიეთ დედო-  
ბანს თამაშით! მომეცით გასაღები!

მარიამი. (შეძრწუნებული) დედობანს თამაშით?  
ირინე. დიას! (ყვირის) საკუთარი არა გავთ და  
გინდათ დაზარალოთ ეგ დაგუბებული პოტენცია... მე  
კი არ ვთამაშობ, მე ვცხოვრობ, გასაგებია?

მარიამი. (მაგილაზე ღებს გასაღებს) აიღე და  
წადი!

ირინე. ქალბატონო მარიამ, მპატიეთ!

მარიამი. (დაღლილად) კახა მოვა მალე!

ირინე. არ ვიცი, რამ გამაბოროტა ასე? (პაუზის  
შემდეგ) თქვენ კახას აუხსენით თუ შეიძლება, რომ  
სხვანაირად არ შემქმლო, ჰაერში ვიყავი გამოიკლე-  
ბული და ამ დროს გამორჩა ის ბიჭი... მე მას ვუყ-  
ვარვარ!

მარიამი. მე ვერაფერს აუხსენი კახას! ნურაფერს  
დამავალბე!

ირინე. (ჩანთას იღებს და გასაღებით აღებს კარს.  
უცებ მოტრიალდება) იცით, თქვენ რომ არ გამოჩე-  
ნოდით პატრონად, გამიჭირდებოდა მისი მიტოვება!

მარიამი. (ცივად) კახა თოჯინა არ არის, ვინ-  
მეს რომ გადააბარო!

ირინე. (პაუზის შემდეგ) მშვიდობით, ქალბატონო  
მარიამ! (გარბის. მარიამი გაქვევებულივით ზის დიდ-  
ხანს, შემდეგ გამოერკევა, წამოდგება და უპროდ  
დაღის თანაშენი... ბოლოს საბეჭდ მანქანასა და ფურ-  
ცლებს ალაგებს და თაროზე ღებს. შემდეგ დაწვარა-  
სთან მიდის და დიდხანს დგას ასე, რაღაცაზე ჩაფიქ-  
რებული).

მარიამი. (უცერად შეკრთება) ვაიმე, კახა! (მი-  
დღის კარისკენ და აღებს, შემდეგ მაგიდასთან ბრუნ-  
დება)

კახა. (შემოდის) კარი ღია დაგრჩენით!  
მარიამი. — არა, ფანჯრიდან დაგინახე და გაუ-  
დე!

კახა. რა დაგემართათ? მოხდა რამე?  
მარიამი. არაფერი. საბუთები გააფორმე?

კახა. ყველაფერი რიგზეა! მგონი მართლა დადუბ-  
რუნდი ჩემს ალმა მატერს! რასაკვირველია, თქვენი  
წუალობით! (ცერემონიულად კონცის ხელზე მკვრივად  
შემდეგ კართან დაღებულ ჩანთას იღებს და მაგი-  
ლაზე ღებს) ორი დღის სადილი გვაქვს! ბაზარში  
ვიყავი და ლომივით ვივაჭრე! მართლა კი არა, სულ  
არ ვიცი ვაჭრობა... მაგრამ შერჩევით ყველაფერი  
ხარისხიანი შევარჩიე!

მარიამი. რატომ აკეთებ ამას?  
კახა. თქვენ გინდათ სტუმრად მაგრძნობინოთ  
თავი?

მარიამი. (სუსტი ღმილით) არა!

კახა. მაშნუ მსაყვედურობთ! ჰო, მართლა, ქალ-  
ბატონო მარიამ, შეიძლება ცოტა ხანიც ვიცხოვრო  
თქვენთან?... ბებიჩემმა ჩემს ოთახში ვილაც ქალი  
შეასახლა, მომვლდალად ჩემოდგება...

მარიამი. მას რა კითხვა უნდა?

კახა. გმადლობთ! სადილს მე თვითონ გავაკეთებ,  
არა ვარ ურიგო კულინარი! (ჩანთას დააველებს ხელს  
და სპაზირულში მიაქვს, შემდეგ ბრუნდება და  
ტელეფონით მიდის) ირინეას ვეძებ მთელი კვირა,  
ცოტა გამებუტა და მემოდება!

მარიამი. ცოტა გაგებუტა?

კახა. (ჩაიცინებს) არა, ამერად საკმაოდ მაგარად.  
თუმცა აღდგენის ამბავს რომ გაიგებს, უცებ მოულ-  
ბება გულით თქვენთვის ხომ არ დაურეკავს?

მარიამი. არა!

კახა. (ტელეფონთან მიდის და ნომერს კრებს)  
ირინეს სთხოვეთ თუ შეიძლება... არ არის? უკაცრა-  
ვად... გადაცით, თუ შეიძლება, რომ კახამ დაურეკა  
გმადლობთ! (კიდებს ყურმილს და იცინის) ჩემს სა-  
დელს რომ გაიგებს ხომ, წამსვე ხმა ეცვლება და-  
დამისს! თვალთ არ ვუნახივარ, მაგრამ დაუსწრებ  
ლად ვერ მიტანს! თუმცა არცაა გასაკვირი!

მარიამი. რატომ?

კახა. რა არ უთხრებს ჩემს შესახებ? ხულიგანიაო,  
ნაციზარიაო, ნარკომანიაო... და ასე შემდეგ! ცხოვე-  
ბაში არ გვაკარებიავარ ნარკოტიკს!

მარიამი. ვინ უთხრა?

კახა. რა ვიცი, ცოტაა კეთილისმსურველი?

მარიამი. კახა, რაღაცა მინდა გკითხო?

კახა. ბრძანეთ!

მარიამი. პირველად რომ უბრალო ჩხუბზე და-  
გვიჩივებს, ვიცი.

კახა. თქვენ გაინტერესებთ, მეორედ რაზე დამი-  
ჭირეს? არაფრის გამო! თუმცა, ყველა ასე ამბობს.

მარიამი. არა, მე შენი მგერა!

კახა. ერთ დაბადების დღეზე, სადაც საკმაოდ  
ქრელი საზოგადოება იყო შეკრებილი, ვილაცამ ვილა-  
ცა დაქრა! ყველა იქ მყოფი ავიყუანეს და ჩემზე  
აიღეს ეჭვი, როგორც ერთზევე უყვი ნაციზარზე! ან  
დროს ნამდვილი დამნაშავე გაქვია?

მარიამი. ირინეც იქ იყო?

კახა. დიას და სწორედ მაგ ფაქტორმა გადაწყვიტა  
ყველაფერი! მე უკვე მოუფიქრებელი ვყავდი, ირინეა  
რომ შემოიყუანეს სამორიგოში... ეს რომ დავინახე  
ნერვებმა ვეღარ გამიძლია და ვიყვირე, გაუფიქრო  
სუყველა, მე დაქვირ-მეთქი! არ მიხილდა ირინეა  
დაკითხათ!

მარიამი. ნამდვილი დამნაშავე?





კახა. ნამდვილი დამნაშავე თვითონ დაქრილმა ჩაუშვა, მაგრამ რატომღაც სამი თვის შემდეგ მანამდე არ ვიციო, იძახდა! მერე სანამ არკევის და აზუსტებს, კიდევ ორი თვე გავიდა... ბოლოს გამოიშვეს! ესა და ეს!

მარიამი. ირინემ იცოდა, რატომ აიღე შენს თავზე დანაშაული!

კახა. კი, გაიგო და ერთკვირიანი ისტერია დამართა, მოკლედ მაგრად გაწვალდა ჩემი სისულელის გამო!

მარიამი. მე არცერთ შენს მეგობარს არ ვიცნობ!

კახა. ჰო, ერიდებათ თქვენთან ამოსვლა! მარიამი. (ამოიხიბრებს) ერთი რამე არ მესმის, როგორა ხართ ასეთი კარგები, როცა ასეთი ცუდები ხართ! (კახა იცინის, ტელეფონის ზარი. მარიამი ყურმილს იღებს) გისმენთ... კახას? ვინ კითხულობს?... ნანა?

კახა. (მხრებს იჩნჩავს) საიდან გაიგო თქვენი ტელეფონი?

მარიამი. ამ წუთს (კახას) ვინ არის ნანა? კახა. არის ერთი... ირინეა მწვანე თირაფს ეძახის (ყურმილს ართმევს მარიამი) ნანა, გამარჯობა, როგორ გიკითხოვ?... რას მამზადებ, ასეთი რა უნდა მითხრა? (პაუზა. კახას ყურმილი უცივდება ხელში და ნელა ეშვება ტახტზე) შენ ხომ არ გაგიფიქო?... ვინ გითხრა? (გვირის) ეს უკორია, უკორი! და ენას ამოგაძრობთ სუყველას, თქვენი... (მარიამს, გაოგნებულს) დამიკი-და! ირინეავე მითხრა...

მარიამი. (ტიკილით) მართალი გითხრა! კახა. მართალი? (პაუზის შემდეგ) თქვენც გაიგეთ?

მარიამი. თვითონ ირინემ მითხრა! მე არ მინდოდა ასე უცხად...

კახა. (თავს ჩაიწინდრავს და ყურმილი უფარდება ხელდან) ცისფერთვალემა, ქერათმიანი?

მარიამი. ჰო, ცისფერთვალემა! (მის გვერდით ჩამოკდება და თმაზე ეფერება ბიკს) ხომ ხედავ, არც კი გაწუნარებ! მე მჭერა, რომ შენ ვაჟაკი ხარ!

კახა. (დაბნეულად შეხედავს ქალს) რა ბრძანეთ?

მარიამი. შენ ხომ ვაჟაკი ხარ?

კახა. დიახ, ალბათ... (დგება, უაზროდ დაღის ოთახში, სკამს დაეტყება და წააქცევს) ეს სიზმარია... მე ეს მესიზმრება!

მარიამი. (უმწეოდ) კახა!

კახა. (თავისთვის ბურტყუნებს) ეს სიზმარია, მე ეს მესიზმრება, (ბარბაციო მიდის ტახტთან და მოწყვეტით ქდება ზედ)

მარიამი. (ტიკილით შეეყურებს მის ასე ყოფას) კახა, დამშვიდი!

კახა. წყალი მომიტანეთ!

მარიამი. ამწუთას!

(გარბის სამზარეულოში. კახა დგება, კარს აღებს და გაღის. შემოდის მარიამი წყლით სავსე ჭიქით ხელში. დაბნეულ დასწვდება კახას კურტას, შემდეგ ფანჯარას ეცემა)

მარიამი. (ფანჯრიდან) კახა! კახა! (კურტას მკერდზე მიიხტებს და კარისკენ გარბის).

(ოთახი. მარიამი ტახტზე ზის ხელებში გულ. მაგიდაზე საბუკიო მანქანა და უწყისრ-გოდ მიმოფანტული ფურცლებია. ზარის ხმ. კარზე. მარიამი სწრაფად დგება და კართან მიდის)

მარიამი. მობრძანდით, ბატონო თენგიზ!

თენგიზი. გამარჯობათ, ხომ არ მოვაცდინეთ!

მარიამი. (ხელს აქნევს) არა, კისერი უტეხია ამ სამუშაოს!

თენგიზი. (გაკვირვებით) მოხდა რამე?

მარიამი. არაფერი, დაბრძანდით!

თენგიზი. ჩემი ტელეფონი...

მარიამი. გაუშვია?

თენგიზი. დიახ, ასე წამდაუწყუშ...

მარიამი. დარეკეთ, მე გავალ!

თენგიზი. არა, ნუ წუხებდით, მხოლოდ ორი სიტყვა მაქვს სათქმელი! (კრფის ნომერს)

ლერი, გამარჯობა!... თენგიზი ვარ! როგორ გიკითხოვ? (პაუზა) ლერი არ გეგონო უმადური კაცი, მაგრამ... მოიცა აგისხნა ჭერი... მე კი ძალიან მინდა, მაგრამ მივხვდი, რომ არ გამოვადგები. ჰო, მუარად ვაღაუპვითვ, არაა ეგ ჩემი საქმე, შენც უხერხულ მდგომარეობაში ჩაგაყენებ... არ გეწუთის, ძალიან მაღლობელი ვარ შენი... მაგრამ რას იზამ... რა შუაშა-აქ ხერხებელი? ვიცი, რომ ხელი გამომიწოდე, მაგრამ ასე გამოგებს შენთვისაც და ჩემთვისაც. კარგად იყავი. ღმერთმა ჩემი თვაი არ დაგპირვოს, თორემ ყველა სხვა შემთხვევაში შენს გვერდით დავდგები! (კიდებს ყურმილს, მარიამისკენ შემოტრიალდება) შეგაწუხებ, მაგრამ...

მარიამი. (რალაცაზე ჩაფიქრებული) ოთხჯერ თქვით მაგრამ, ეს უკვე მეზუთეა!

თენგიზი. რა ბრძანეთ?

მარიამი. (გამოერკვევა) არაფერი, მექანიკურად ვითვლიდი, რამდენჯერ თქვით სიტყვა მაგრამ...

თენგიზი. ჰოოო... როგორ ფიქრობთ მართალი ვარ?

მარიამი. რა საკითხში?

თენგიზი. უარი რომ ვთქვი ახალ სამსახურზე!

მარიამი. უარი თქვით?

თენგიზი. (ოღნავ გაღიზიანებით) თქვენ რა, არ მისმენით?

მარიამი. (ისიც გაღიზიანებთ) აბა, რატომ უნდა მესმინა!

თენგიზი. რა ვიცი, მაგრამებს კი ითვლიდით!

მარიამი. პრინციპში რასაკვირველია არ უნდა დთანამებოლი! რახან საუჩალო ადგილია...

თენგიზი. არა, რაღაც ხდება თქვენს თაფს!

მარიამი. ჰო, ცოტა ვერა ვარ...

თენგიზი. კახასი რა ისმის?

მარიამი. თვენაგვარია აღარ მინახავს, ხანდახან რეკავს ხოლმე!

თენგიზი. ცოტა უმადურად მოსვლია!

მარიამი. (მკაცრად) რატომ?

თენგიზი. აბა, არ შეეძლო ერთხელ მაინც ენახეთ?

მარიამი. ესე იგი, არ შეეძლო!

თენგიზი. რაც თქვენ ამაგი გაქვთ დახარჯული...





მარიამი. გისმენ!  
 ირინე. კახაზე მინდა ვითხრაო!  
 მარიამი. (შეშფოთებით) შენ რა, გაიგე რამე?  
 ირინე. ღიას.  
 მარიამი. სწრაფად მითხარი!  
 ირინე. კახას ერთი მეგობარი პატიმრობიდან გაიქცა...

მარიამი. ვინ მეგობარი?  
 ირინე. წყალწაღებული რეციდივისტია... მაგრამ კახას ძალიან უყვარდა...

მარიამი. მერე?  
 ირინე. მთელი ეს თვენახევარი მალავდა და ინახავდა ქალაქგარეთ, ვიღაცის აგარაკზე. ამ სამი დღის წინ კი, გადაწყვიტა მცხეთის სადგურიდან გაეპარებინა, მაგრამ სადგურზე ოპერატორი დაადგათ თავზე!

მარიამი. საიდან გაიგეს?  
 ირინე. მეზობელს აუღია ეკვი. ერთი წუთით წყალს დაღვდა და...

მარიამი. მე მოგიტან! (გარბის სამზარეულოში და წყალი მოაქვს გოგონასათვის) მერე!

ირინე. მერე ის, რომ იმ ნაძირალამ სროლა აუტეხა მილიციას. აქედანაც ესროლეს და ფეხში დაქრეს. კახამ კი კაი პარტიზანივით ზურგზე მოიგდო ის უნამუსო და ტუსიკენ გაიტაცა, მაგრამ სად გაიქცეოდა?

მარიამი. კახას რამე ხომ არ დაუშვავდა?  
 ირინე. არა, მაგრამ მაგ უტვინომ კიდევ უფრო დიდი სისულელე ჩაიდინა!

მარიამი. რა სისულელე?  
 ირინე. თბილისში რომ ჩამოიყვანეს, მანქანიდან გადმოსვლისას, ხელი განთავისუფლა, ოპერმუშაკს გაატყა და რაღაც სასწაულად, გაქცევაც მოახერხა. მარიამი. (აეკანკალებული) და ახლა...  
 ირინე. (მწარედ) ახლა ძებნა კახაზე გამოცხადებული!

მარიამი. (თავზე წაივლებს ხელებს) ვიმიე!  
 ირინე. (უსიტყვლო ხმით) ჰო, მართლა, რაკომ ვარ მოსული! თქვენ უნდა უშველით კახას!  
 მარიამი. როგორ? მითხარი!

ირინე. თუ მოვიდა, აუცილებლად უნდა შეატყობინოთ ერთ კაცს!

მარიამი. ვის?  
 ირინე. ბესო ჰქვია სახელად. ოპერმუშაკია.  
 მარიამი. შენ რა ვაგიჟდი! კახა დავსამინო?

ირინე. ბესო კახას ყოფილი მეზობელია, პატარაობისას ძალიან უყვარდა და როგორც უმცროსს მძინებდა ანებებდა. ახლა კი ისე მოხდა, რომ მცხეთაში სწორედ ეგ ბესო მეთაურობდა ოპერაციას.

მარიამი. მერე რა, რომ ბავშვობაში უყვარდა?  
 ირინე. ეგ ბესო ჩემთან მოვიდა და მითხრა, კახას ყველა ახლობელი გააფრთხილა, ვისაც კი ხმა მიუწვდებოდა, ურჩიონ ჩაბარდეს! მილიციამ იცის რომ შეიარაღებულია!

მარიამი. ღმერთო ჩემო!

ირინე. მოკლედ თუ გვიანდა, რომ გადარჩეს, აუცილებლად უნდა მოეხატო! თქვენთან თუ გამოჩნდა ან დაიყოლიეთ ან ამ ტელეფონზე დარეკეთ!

მარიამი. (ათვლიერებს ქალაღის ნაგლეჯს) ვისთან?

ირინე. ბესოსთან! ასე სჯობია! კახა ხიფათს უდარჩება და ნაკლებსაც მისცემენ, ბესო რამენაირად დაეხმარება, თვითონაც ძალიან განიცდის, სიხალდად კინალამ ჩაქცა, კახა რომ იცნო! (პაუზა)

მარიამი. რა წყალს ვეცე, არ ვციცი!  
 ირინე. მე წავალ!

მარიამი. მოიცადე, ირინე, ჯერ ნუ წახვალ!  
 ირინე. არა, შელოდებიანი!  
 მარიამი. ცისფერთვალა, ქერათმინანი!...

ირინე. თქვენ მაინც ნუ იქნებით სასტიკი!  
 მარიამი. გიყვარს?  
 ირინე. ძალიან კარგი ბიჭია!  
 მარიამი. ეჰ, ირინე, ირინე...  
 ირინე. (უცნაურად ატრიალებს და მუხლებში ჩაეხობა მარიამს), რომ წარმოვიდგენ ახლა რა დღეშია, რა გამწარებული და მე მის გვერდით არა ვარ... ოჰ, ეგ უტვინო, უტვინო!

მარიამი. დამშვიდდი, ნუ ტირი!  
 ირინე. ჰო, ალბათ ტირილის უფლებაც დავკარგე! (ტრემის შეიმშრალეს) მე წავალ, ქალბატონო მარიამ! მშვიდობით!

მარიამი. (უსიტყვლო ხმით) მშვიდობით ირინე!

ირინე. შეიძლება, ხანდახან მაინც მოვიდე ხოლმე?

მარიამი. რასაკვირველია! აუცილებლად!  
 ირინე. (ტონის მარბას) არ დაგვიწყდეთ, დაიყოლიეთ ჩაბარებაზე!

მარიამი. ვეცდები, ირინე, შენც მიხედე საყუთარ თავს.

ირინე. ამ დღეებში გინახულებთ!  
 მარიამი. ჰო, მოდი! (ირინე გადის, მარიამი ცოტახანს უძრავად დგას, შემდეგ სამზარეულოში გადის, წამალი და ნახევარი ჭიქა წყალი გამოაქვს. ნელა აწვევებს წყალში წამალს და საბეჭდო ფურცლებს მაგიდის კიდისკენ მიხედავს. ჭიქას პირთან მიიტანს და წამალს გადაჰკრავს. შემდეგ დგება და უაზროდ იწყებს ბოდილს ითახში, ბოლოს კვლავ ტელეფონთან მიდის, ტრეფს ნომერს)

უაკრავად, ლექსო ხომ არ მოსულა? არა? მაპატიეთ! (კიდებს ყურმილს და ულონოდ ეშვება ტახტზე. ზარის ხმა, გამოშული მარიამი უცებ ვერც გაიგონებს, შემდეგ გათვრკვევა, წამოხტება ტახტიდან და კარებს აღებს)

მარიამი. (შეყვირებს) კახა! (მძლავრად ჩახხუტება შემოსულ ბიჭს და ცოტახანს ასე უძრავად დგანს ორივენი)

მარიამი. (კარს მოკეტავს) კახა, ჩემო კახა! (სახეს დაუტოვებს) რა კარგი ბიჭი ხარ, რომ მოხვედლი! რა კარგი ბიჭი ხარ!

კახა. ძალიან მომენატრეთ, ქალბატონო მარიამ!  
 მარიამი. რა არის ეს, სულ გალუმპულხარ!

კახა. წვიმაში მოხვდი! (მარიამი სკამზე სკამს ბიჭს, გარბის, პირსახოცი მოაქვს და ენერგიულად უშმარალებს თმებს)

კახა. როგორც მაშინ...  
 მარიამი. რა თქვი?  
 კახა. როგორც მაშინ-მეთი, ფილტვების ანთება რომ დამეგრათა!

მარიამი. (სევდიანად) ჰო, მართალი ხარ! (პაუზა)



კახა. ნეტა ახლაც ფილტვების ანთება მქონდეს და თქვენი ჩეფჩიქი მეზუროს თავზე!

მარიამი. კახა, მე ყველაფერი ვიცი!

კახა. (სწრაფად) ვინ გიფხრათ?

მარიამი. ირინემ!

კახა. ირინეა?

მარიამი. ჰო და ისიც მიფხრა, აუცილებლად უნდა ჩაბარდეს თორემ კატასტროფით დამთავრდება ყველაფერი!

კახა. (ჩაიცინებს) მითითებებიც მოგვცათ!

მარიამი. კახა, ირინეს ის ბესო ელპარაკა... მილიციამ იცის ისტორიები რომ დაათრევ!

კახა. არა, ქალბატონო მარიამ, არ ჩავბარდები!

მარიამი. რატომ?

კახა. არ შემძლია ასე ცხვარივით ჩაბარება, არც ცხენ მარტყობია მაინცდამაინც! და არც ირინესა ეკითხება ვინმე!

მარიამი. შენ გესმის, რომ შეიძლება მოგვლან წინააღმდეგობა თუ გაუწიე? (მუდარით) კახა, დამიჯერე!

კახა. (რბილად) მამაკითე, მაგრამ მოდი თუ ვილაპარაკებთ ამაზე!

მარიამი. (სასოწარკვეთით) რა დროს გმირობანას თამაშია?

კახა. (ნაწყენი და გაკვირვებულ) აბა რა გმირობანაზე ბრძანებთ, ქალბატონო მარიამ? სრულებითაც არ მეთამაშება!

მარიამი. ღმერთო ჩემო, შენ არაფერი გესმის!

კახა. (მოულოდნელად) შშია!

მარიამი. რა თქვი?

კახა. სასტიკად შშია, ორი დღეა ლუქმა არ ჩამიღვს პირში!

მარიამი. შენ მოგიკვდა ჩემი თავი!

(გარბის სამზარეულოში. კახა ხელს ჩამოდებს მაგიდაზე, სახეს მოისრის და მომენტალურად იძინებს. შემოდის მარიამი, ხელში ნახევარი ბოთლი კონიაკი და ჭიქა უჭირავს. მიძინარე ბიჭის დანახვებზე წამით შედგება, შემდეგ ფრთხილად ალაგებს ყველაფერს მაგიდაზე და ცოტახანს დაჟინებით მისჩერებია კახას, ბოლოს თითქოს რაღაც გადაწყვეტილება მიიღო, კარისკენ მიდის ფეხბერდით)

კახა. (იღიძებს, დაფეთებულვით წამოვარდება. შემდეგ გონს მოდის და სკამზე ეშვება) უუუუ...

მარიამი. რა იყო?

კახა. სიწმარე ვნახე... (ჩაიფიქრდება) მაგრამ აღარ მახსოვს... სურნელი კი აქვე ტრიალებს... თითქოს ჰო და ხელს წავადებო!

მარიამი. ეს ის კონიაკი, შენ და თენგიზმა რომ ვეღარ დამთავრებთ მაშინ!

კახა. (დაისხამს) გაგიმარჯოს! (სეამს)

მარიამი. მოიცა, საკმელი არ მომიტანია ჭერი!

კახა. (თვალდახუტული) არა უშავს! (თვალს ახელს) ირინე როდის იყო აქ?

მარიამი. წუთით გაგასწრო! ძალიან აფორიაქებული მოვარდა, აუცილებლად ჩაბარდეს... ირინეა ძალიან განიცდის შენს ამბავს. კახა! (პაუზა)

კახა. პრინციპში სწორად მოიქცა, დროზე მიხვდა საკუთარ თავს!

მარიამი. შენ არ იცი...

კახა. (აგრძელებს) და ძალიანაც კარგი, ცაფხივენი ტირილად დამაწვებოდა მისი პრობლემა!

მარიამი. ირინეა ძალიან განიცდის!

კახა. ჰო, ალბათ! მაგრამ მაინც სწორად მოიქცა აბა რომელი დეკაბრისტი შე ვარ? (ჩაიცინებს) და არც ეგა მუავს პენელოსა! (ვევად დაისხამს ჭიქაში) მარიამი. ჭერი არ დალიო! მაცალე სუფრის გაშლა!

კახა. გემორჩილებით! (მარიამი გადის და საკმელა შემოიპყვს)

მარიამი. ღმერთო ჩემო, პური გამოთავებია, შენ მომიცადე, მეზობელს გამოვართმევ! (სწრაფად გადის, კახა ცოტახანს უძრავად ზის, შემდეგ ტელეფონთან მიდის და ნომერს კრებს)

კახა. ლექსო. გამარჯობა... ქუჩიდან გირეკავ! დღეს გავდივარ ქალაქიდან... ტყუილად მაცივლები, მაინც არ გეტყვი სადა ვარ... არ მჭირდება-მეთქი მანქანა. ეგლა მაქლია შენც გაგზავი შარში... ისე მომენატრა შენთან დელაპარაკება... ნუ ავინებ, ბევრი მეგვეწის უბედური, გაიქცე, თავს უშველე! მართლა გეუბნები... ლექსო, თავი დამანებე, არ მჭირდება შენი დახმობა! ერთი სათხოვარი მაქვს მხოლოდ.. მარიამთან აღე ხომდე ხანდახან, ხომ იცი მარტყობია ქალია რა? შენთანაც იყო ბესო? არა, ლექსო, არ ჩავბარდები, შენ მაინც ხომ იცი, რომ არ ჩავბარდები. მოკლედ, მარიამი არ მიატოვო... გამაღლობთ ძამიყო, გელავი! არ გეწყინოს, უნდა დავცოცხლო ყურმილი! (ცოტა ხანს უძრავად დგას. შემდეგ ფანჯარასთან მიდის, შემოდის მარიამი პურით ხელში)

კახა. (ღიჯილით) თქვენა ხართ?

მარიამი. ხომ არ გაგვიცხვო პური?

კახა. არა. (ქდება და გამგელებული იწყებს ჭიქას, მაგრამ ვალეე წყვეტს და ჩაიფიქრდება)

მარიამი. (ტკივილით ეუბურება) რატომ არ კამ?

კახა. აღარ მინდა! (ვევად ფანჯარასთან მიდის).

მარიამი. ირინეა...

კახა. (მოტრიალდება) რა თქვით?

მარიამი. ირინეა ძალიან ნანობს!

კახა. ირინეა კარგი გოგოა!

მარიამი. (ფრთხილად) შენ კიდევ გიყვარს?

კახა. (იფიქრებს) მერე რა რომ მიყვარს, მე დედაჩემიც მიყვარს, მაგრამ ჩემთვის აღარ არსებობს! (შეარტვ). აღაღტს ბავშვობიდან მიმჩვიებს, ქალბატონო მარიამ!

მარიამი. რას აპირებ ახლა?

კახა. ცოტა ხანი ვაჯალ!

მარიამი. საერთოდ?

კახა. რა ვიცი, ვიცხოვრებ, სანამ მოზომილი მაქვს ამ წუნქალ ცხოვრებაში! (პაუზა) მამაკითე, ავწუწუდი ცოტა!

მარიამი. ყველაფერი წინაა, კახა! (კახა მხერბს იჩიჩავს და თავს ჩაკვილებს) მოდი ჩემთან! (კახა დგება და ტანტზე ქდება მარიამის გვერდით. მარიამი მკლავს გადახვევს მას. კახა თავს ჩაუღვებს კალთაში) (მარიამი თმზე ეფერება ბიჭს, და საღდაც სივრცეში ეყინება მხერბ)

მარიამი. ზუსტად ასე ედო ჩემს კალთაში თავი გურამს... შენ ჭვარი გწერია!

კახა. ვინ არის გურამი?





არის ამაში გაუგებარი? (ბარბაცოთ მიღის კარისკენ, აღებს, სინათლე ქრება).

**სურათი მირკვ**

(გვიღდა ორი წელი. მარიამის ოთახში არაფერი შეცვლილა ამ ხნის განმავლობაში. მარიამი მაგიდასთან დგას, ზედ რუკები და პროსპექტები გულშია და გულმოდგინედ ავლებს რაღაც ტეხილ ხაზებს რუკაზე. მაგადასთან ვეებერთელა ჩემოდანი დგას. ზარის ხმა. მარიამი გამოერტყევა და კარს აღებს)

მარიამი. ო, ბატონო თენგიზ, სადა ხარო, რომ აღარ ჩანხარო?

თენგიზი. (შემოდის) ექსტოვიან მივლინებაში გახლდით, რამდენჯერმე დაგირკეთ კიდევ..

მარიამი. ჰო, ვერ შემისწრებდით, ბოლო წელიწადი ნათესავის ვცხოვრობდი სოფელში, სულ ორი თვეა, რაც ჩამოვედი!

თენგიზი. მშვენიერად გამოიყურებით! მარიამი. მე მადლობაც ვერ გითხარით მამო. ამდენი ურადღებოსათვის! თქვენი ყვაილებით მიყენ პალატა იყო მორთული.

თენგიზი. (ფრთხილად) ახლა როგორ გრძნობთ თავს?

მარიამი. ექიმებს თუ ვენდობით, ახლა ჭანმრთელი ვარ, აღარც ქალუციანციები, აღარც დეპრესია... თითქოს თავიდან დავიწყე ცხოვრება!

თენგიზი. მოხარული ვარ! (ასუსხის შემდეგ) ეს რა რუკებია?

მარიამი. (იციანს) ხომ ვგავარ მრისხანე გენერალს ბრძოლის წინ?

თენგიზი. (ღიმილით) ცტა არ იყოს! ეს ჩემოდანიც? მიემგზავრებით სადმე?

მარიამი. დიახ. თენგიზი. კვლავ სოფელში?

მარიამი. არა. თენგიზი. ბატონო?

მარიამი. ახლა სწორედ მარშრუტს ვადგენდი! თენგიზი. კახსთან მიემგზავრებით?

მარიამი. დიახ, კახსთან! თენგიზი. (პაუსის შემდეგ) რამდენი დარჩა მოსახლელი?

მარიამი. ორი წელი და 17 დღე. თენგიზი. კი მაგრამ მარტო მიზრძანდებით?

მარიამი. არა, ლექსო მომყვება, კახს მეგობარია! პრინციპში დარღვევები რომ არ ჰქონოდა, უფრო მალე გამოვიყვანდი!

თენგიზი. იქაც დარღვევები აქვს?

მარიამი. ეს მე სრულიად არ მიკვირს... თუმცა სამე რაღაც წერილმანებს ეხება! (იციანს) ძალიან დახვეწილი იუმორი კი ჰქონია, ისეთ სასაცილო წერილებს მიგზავნიდა... (უცერად მოიწყენს) ირინჯას კი არც ერთ წერილზე არ უპასუხა... ის კი არა, საკუთარიც გაუხსნელი მოუვიდა...

თენგიზი. ძალიან სახლფორთო მოგზაურობას კი შედგომიხარო...

მარიამი. (წამით თავს დანებებს რუქს და წელიწადში ვაიმართება) ბატონო თენგიზ, ჩვენთან ინსტიტუტში ერთი ქალი მუშაობს... ძალიან ნატანჯი ადამიანია... მას წლები პატიმრობაში აქვს გატარებული.

არავის აწუხებს ხოლმე მოგონებებით, მაგრამ ერთხელ სრულიად მოულოდნელად თავის წარსულს დამიწყო საუბარი... თურმე მათ კოლონიაში თუ ზონაში როგორც ეახიან, დღემი ორჯერ ცხენებზემული ორთავლით ხაქმელი შემოჰქონდა. ცხენს პატარა კვიცი ახლდა ხოლმე, რომლის დანახვაც პატიმარი ქალბისათვის კუშმარობი დღესასწაული იყო. ყველა ანეზივრებადა კვიცს. უკანასკნელ ლუგას უყრფლა, ეფერებოდა... და ერთხელაც ასეთ ფერება-თამაში გართულმა კვიცმა ვეღარ მოასწრო დედასთან ერთად კოლონიიდან გაღწევა. ინსტრუქტორი კი მეორე დღიდან აღევი ქიმურის გაღება აღარავის შეუძლო. (ტელეფონის ზარი. მარიამი უტრემოსს იღებს) ჰო, ლექსო... მე უკვე მზადა ვარ... ათ წუთში? კარგი... გელო! (თენგიზს) ლექსო დარტყა!

თენგიზი. შემდეგ, ქალბატონო მარიამ?

მარიამი. შემდეგ გართ დარჩენილმა დედამისმა, კიხინი ატება, თავის კვიცს უზნობდა... შეეხვეწნენ პატიმარი ქალები ოფიცერს, მაგრამ კიშარი ვერ გააღებინა... დაფთებულნი კვიცი კი აქეთ-იქით დაქროლა. გასასვლელს ძებდა, მავთულხლართის წყურდებოდა მეკრდით... და აქ თურმე მეკრდისხილიანებული კვიცის დანახვაც ქალები აჩანდნენ და სულ დაღუწეს იძაურობა. ბოლოს და ბოლოს კოლონიის უფროსი იძულებული ახლა გაეულო კიშარი... კვიცი გართ გავარდა და აქიხინებულ დედას გადააქლო კისერი! აქ კი უკვე ქალებს აუტუდათ ტირილი, რადგანაც ყოველ მათგანს თავთავის კვიცი ჰყავდა საღდაც დატოვებული! გასაგებია?!

თენგიზი. რა, ქალბატონო მარიამ?

მარიამი. კახა ჩემი კვიცია, ჩემი კვიცი! და საერთოდ ჩემის არიო, ჩვენ ყველანი ცოტ-ცოტა მიუსაფარი ხალხი ვართ, ბატონო თენგიზ, რაღაც ამოებას ვართ შემბული და მოავარი კი გვაიწყუდება.. ერთმანეთისკენ სავალი გზების ძებნა... გზების, რომელიც უკვე ბალახმა გაავერანა! (ჩაფიქრდება და კვლავ რუქას ჩააჩერდება)

თენგიზი. (ჩუმად) მეც ვეძებ ასეთ გზას, ქალბატონო მარიამ, თქვენსკენ სავალ გზას! მოკლედ ჩემი აქამდე უსამართლო ბედი თქვენს ხელთაა! (ხან მოკლე სიჩუმის შემდეგ) მე თქვენ მიყვარხარო!

მარიამი. (რუქას ჩასჩერებია) არა! თენგიზი. (ტყვიანაყრავით) არა?

მარიამი. არა! ახე არ ივარგებს! სჯობია აქედანაც მატარებლით... პრინციპში ნახევარ დღეს ვაგებთ.

თენგიზი. (უცებ ვერ ხვდება) მატარებლით? მარიამი. (თავს ასწებს) დიახ, მატარებლით! რატომ უნდა ვიყოთ დამოკიდებული ამინდზე?

თენგიზი. (მოულოდნელად ვაღიშება) რასაკვირველია, რატომ უნდა ვიყოთ დამოკიდებული ამინდზე! თუ ნებას დამრთავთ თქვენს ჩემოდანს ჩავიტანა.

მარიამი. (გამოერკვევა) დიახ, წასვლის დროა უკვე! (თენგიზი ხელს ჰკიდებს პარკს და გადის, მარიამი საწვიმარს იცემს, შემდეგ რუქას გადაუსვამ ხელს) შენსკენ სავალი გზები!..

(გაღის. ოთახში კლავსინის მელოდია დიდგრეზა, ინდუელთან ერთად, რაღაც გამოუცნობ იმედსაც გვიპირდება).

დასასრული

# ქრონიკა



● ბარბარე იანვარაშვილს, რომელსაც ახლახან 70 წელი შეუსრულდა, მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე შესრულებული აქვს ორასამდე როლი. ეს როლები მისი ახალგაზრდული შემართების, დიდი შრომისუნარიანობისა და შემოქმედებითი ენთუზიაზმის ნათელი დადასტურებაა.

ბარბარე იანვარაშვილის სახელი განუყოფელია მუსიკალური კომედიის თეატრისაგან თავისი ინდივიდუალობით, შემოქმედებითი სტილით, შესრულების მანერით, იგუ მუსიკალური კომედიის თეატრის აქტიორული სკოლის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია. მან შესძლო მთლიანად შეეისხლნორცა ამ თეატრის ტრადიციები, და არა მარტო ფეხდაფეხ გაეყოლოდა თეატრს განვითარების ევოლუციურ პროცესში, არამედ ყოველ ეამს ახლითაც გაემდიდრებინა იგი.

ბარბარე იანვარაშვილი მუსიკალური კომედიის თეატრში მოვლამდე მუშაობდა ბაქოს ქართული თეატრის დასში, აქვე, ბაქოს სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალურ ფაკულტეტზე მიიღო სამუსიკო განათლება. 1938 წლიდან კი იგი თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის მსახიობია. მისი შემოქმედების არსი, მისი ბიოგრაფიის ყველაზე მდელვარად და საინტერესო წლები ამ თეატრთანაა დაკავშირებული. ამ თეატრში მთელი ძალით გამოვლინდა მისი არტისტული ნიჭი. აქ იზრდებოდა იგი როგორც შემოქმედი. იგი ბევრს თამაშობდა და თამაშობს დღესაც. რანიირი როლი არ უთამაშია — შთავარიცა და ეპიზოდურიც, უსიტყვო როლებიც მრავალადა მის შემოქმედებაში, ყველა ვითარებაში ინარჩუნებდა თავის სახეს, არაჩვეულებრივ ინდივიდუალობას, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდებაც აქ შექმნილია სახეებმა მოუტანეს.

ბარბარე იანვარაშვილს ოქრეტა „გასართობ ტყარად“ არასოდეს მიუჩნევია. მსახიობი ღრმად იცნობს კომედიური ტყარის სპეციფიკას. იგი ყოველთვის სარგებლობდა კომედიურ მდგომარეობათა მომხიბვლელი სიმსუბუქით, მაგრამ იერსახეში მუდამ შექონდა ცხოვრებისეული სიღრმე და შინაარსი. მან თავის მასწავლებელთან შეითვისა მსახიობის არსის მაღალი გაცება და მაყურებელსაც ამიტომ ხიზლავს ყოველთვის იანვარაშვილის შემოქმედება. მაყურებლებს არ დაავიწყდებათ მის მიერ წარმოსახული ტყანა („როზმარია“), ლიზა („კურკას ქორწილი“), კეცია („სიმღერა თბილისზე“), ბოტენა („მარცა“), მისის პოკინის („ჩემი მშვენიერი ლედი“), რუსუდანი („ალღუმში“), თელი („არშინ მალ-ალანა“), მართა („გვიან და ბედნიერად“), ვარა („მეტეხის ჩრდილში“) და სხვა უამრავი როლი, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია ჩვენი მუსიკალური თეატრის წარსულიც და აწმყოც.

არ არის რეჟისორი, რომელსაც არ სჭირდება ბარბარე იანვარაშვილი, არ არის სპექტაკლი თეატრში, რომელშიც არ თამაშობს ბარბარე იანვარაშვილი. მან გარკვეული დეაწლი დასდო ქართულ კინოსაც, სადაც შექმნა ათამდე კინანული სახე.

იზა კაპანაძე.

● დიდი სამამულო ომის თემა შთავგონების დაუშრეტელი წყაროა ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის. საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლა იმთავითვე აისახა სხვადასხვა ტყარის მუსიკალურ ნაწარმოებებში. ამ თემაზე ჯერ კინდეც 40-50-იან წლებში შეიქმნა

სიმფონიური, საოქრეო, საბალეტო, კანტატა-ორატორიული ტყარის ნაწარმოებები, რომელთა ავტორებს შორის იყვნენ გამორჩენილი ქართველი კომპოზიტორები ა. ბალანჩივაძე, შ. მშველიძე, ა. მაკავარიაძე, დ. თორაძე, ო. თაქთაქიშვილი, ს. ცინცაძე, გ. გულიანაშვილი და სხვები.

ეს თემა საინტერესოდ მუშავდება უკანასკნელი წლების ქართულ მუსიკაშიც. იგი კვლავინდებურად ასაზრდოებს ქართული საკომპოზიტორო სკოლის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებას, სადაც თავისებურ განსახიერებას პოვებენ სამამულო ომის ამსახველი კოლორიები, სიუჟეტები, სახეები. ამ თემას ქართულ მუსიკაში შემოაქვს მაღალი ჰუმანიზმი, მოქალაქეობრივი პათოსი, პუბლიცისტური სიმწვავე.

თუ რაოდენ ფართოა ომის თემაზე შექმნილი ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებთა წრე, თვალსაჩინოდ გამოავლინა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმიცა, რომელიც 4-მისის ჩატარდა და მიმდევნა საბჭოთა ხალხის ფაშისმზე გამარჯვების 40-ე წლისთავს. საპლენუმო კონცერტებზე გაიჟღერა სხვადასხვა დროს შექმნილიმა ნაწარმოებებმა, რომელთა ავტორები არიან როგორც ფართოდ ცნობილი ისე ახალგაზრდა კომპოზიტორებიც.

● 29-31 მაისს სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის დედაქალაქი ცხინვალი მასპინძლობდა V რესპუბლიკურ კინოფესტივალს, რომლის საკონკურსო პროგრამაში წარმოდგენილი იყო ერთდროულად კინემატოგრაფისტების მიერ 1981-83 წლებში შექმნილი 60-მდე მხატვრული, დოკუმენტური, სამეცნიერო-პოპულარული, სატელევიზიო და მულტიპლიკაციური ფილმი.

29 მაისს კ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ოსეთის სახელმწიფო ადამიანთა ფესტივალის აღმამი. ფესტივალი გახსნა საორგანიზაციო კომიტეტის თავმჯდომარემ, სამხრეთ ოსეთის საოლქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარემ თ. ქობულაძემ. გახსნას ესწრებოდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს წევრობის კანდიდატი, პარტიის სამხრეთ ოსეთის საოლქო კომიტეტის პირველი მდივანი ფ. სანაკოვი და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჭანბერიძე.

იმ საზეიმო დღეებში ფესტივალის მონაწილენი და სტუმრები ეწვივნენ ცხინვალის სამრეწველო საწარმოებსა და დაწესებულებებს, ერევისა და არცივის საბჭოთა მეურნეობებს, მოეწყო შეხვედრები ლენინგორის, ჭვიხა და ზნაურის რაიონების მშრომელებთან.

31 მაისს კინოთეატრ „ჩრემნში“ გამართულ დასკვნით საღამოზე გამოცხადდა ფესტივალის შედეგები.

მხატვრული ფილმების ჟიურიმ (თავმჯდომარე — ნ. გურაბანიძე) პირველი პრემია საუკეთესო მხატვრული ფილმისათვის მიანიჭა ფილმს „გზა შინსაკენ“ (რეჟ. ა. რეზიაშვილი). მეორე პრემია — მხატვრულ ფილმს „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟ. მ. კოკჩაშვილი). პრემია საუკეთესო ტელეფილმისათვის წილად ხვდა გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის

სურათს „ათოვდა ზამთრის ბადებს“; საუკეთესო მულტფილმად აღიარეს „პრეტო პეკელა“ (რეჟ. შ. ჭავჭავაძე, სცენარის ავტორი მ. დოლიძე).

პრიზით საუკეთესო რეჟისურისათვის აღინიშნა ი. კვიციანიძის ფილმი „მოცურავე“.

პრიზი „ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის“ წილად ხვდა ლ. იოსელიანს — ბერნარდა აღბას სახის შექმნისათვის სატელევიზიო ფილმში „დები წყვდიადში“. პრიზით „მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის“ აღინიშნა რ. მიქაბერიძის ნამუშევარი ფილმებში „მოცურავე“ და „მაცივარში ვიღაც იჭდა“. პრიზი საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის მიენიჭა ა. შისურაძეს — ფილმის „გაზაფხული გადის“ დამდგმელ ოპერატორს. პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის მიიღეს ე. ახვლედიანმა და დ. ჭავჭავიძემ — ფილმის „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ სცენარის ავტორებმა. პრიზი საუკეთესო დებიუტისათვის წილად ხვდა ი. მიქაბაძეს (სიკვდილის შემდეგ) ფილმში „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ შექმნილი როლისათვის და მ. ლიქოკელს ფილმის „გაზაფხული გადის“ ერთ-ერთი მთავარი როლის შესრულებაში.

პრიზი „კინემატოგრაფიაში გაწეული დავლისათვის“ მიენიჭა რეჟისორ გ. კალატოზიშვილს (სიკვდილის შემდეგ).

პრიზით საუკეთესო მულტიპლიკაციისათვის აღინიშნა ი. დოიაშვილის ნამუშევარი მულტფილმში „ღამურა“.

პრიზი საუკეთესო მუსიკალური გაფორმებისათვის [მიიღო ამავე ფილმის კომპოზიტორმა თ. შავლოხაშვილმა.

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ჟიურიმ (თავმჯდომარე—ნ. ლეონიძე) პირველი პრემია მიანიჭა კინოდოკუმენტურ ფილმს „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“ და „პირველად იყო აღიქვა“ (სტ. ავტ. და რეჟ. — რ. თაბუაშვილი).

მეორე პრემია გაიყვეს ფილმებში „იამბე, ციხის ნაშალი“ (რეჟ. შ. დ. ლ. შონიები) და „როცა სამშობლოს ერთი გვაქვს თალი“ (რეჟ. ლ. ბაქრაძე).

პირველი პრემია საუკეთესო მულტმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმისათვის მიენიჭა ფილმს „უღაბნო“ (სტ. ავტორები და რეჟისორები — ა. თუმშალიშვილი, ა. ქოქრაშვილი).

მეორე პრემია — ფილმს „მეკვლა“ (რეჟ. გ. ჩოხელი).

პრემიით საუკეთესო სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმისათვის აღინიშნა ზ. ინაშვილის „ანდრია ბალანჩივაძე“.

პრემიით საუკეთესო სამეცნიერო-პოპულარული ფილმისათვის — კ. კერესელიძის „აღმოჩენა № 250“.

ჟიურის სამი სპეციალური პრიზით აღინიშნა უდროოდ გარდაცვლილი კინემატოგრაფისტთა — გურამ პატარას, გურამ ფვანიასა და ირაკლი ასათიანის დავალი ქართულ დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფში.

პრიზი ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის ასახვისათვის წილად ხვდა ფილმს „სახელი მატანედან“ (სტ. ავტ. — ნ. დროშოვი, რეჟ. ზ. შონიძე).

პრიზი საუკეთესო დებიუტისათვის — რეჟისორ ნ. გორჯაძეს ფილმისათვის „ეროსი მანგალაძე“.

პრიზი საუკეთესო სპორტული ფილმისათვის — სრულმეტრაჟიან სატელევიზიო დოკუმენტურ ფილმს „სტალინი“ (სტ. ავტ. და რეჟ. ა. ფლენტი).

● **სახელმწიფო დამახსოვებულ ვოკალურ-ქორეოგრაფულ ანსამბლ „რუსთავს“ შეუსრულდა 15 წელი.** ამ თარიღის აღსანიშნავად ფელარმონიის საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ამ სახელოვანი კოლექტივის შემოქმედე-



ბთი საღამო (საიუბილეო კონცერტის რეჟისურა ეკუთვნოდა რ. სტურუას). ანსამბლ „რუსთავის“ მომღერლებმა და მოცეკვავეებმა დიდი წარმატებით შეასრულეს ქართული ხალხური შემოქმედების მრავალი შესანიშნავი ნიმუში. მკურნებელთა წინაშე წარსდგნენ ანსამბლ „რუსთავის“ ხელმძღვანელი, საქართველოს სახალხო არტისტი, ზ. ფაღლაშვილის პრემიის ლაურეატი ა. ერქლმაიშვილი, ქართველი ხალხის საყვარელი მომღერალი ზ. გონაშვილი, შესანიშნავი მოცეკვებები ი. დოლაბერიძე და ფ. სუ-

ლაბერიძე, ხალხურ საკრავთა ტრიო ო. ქელაპტრიშვილის ხელმძღვანელობით.

საკონცერტო პროგრამაში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერები და ცეკვები, რომელთა შესრულებაში მონაწილეობდნენ თბილისის ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლთან არსებული გუნდი „მართვე“ და ბიჭუნების ქორეოგრაფიული ანსამბლი. მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ნომრებს შორის ჩართული იყო ფრაგმენტები ს. ჩხაიძის და რ. თაბუკაშვილის ფილმებიდან, რომლებზეც

აღბეჭდილია ანსამბლ „რუსთავის“ მოღვაწეობის ესა თუ ის ეპიზოდი. იუბილარ-კოლექტივს მივხალ-

მნენ პოეტი-აკადემიკოსი ი. აბაშიძე, ცნობილი დრამატურგი და კინორეჟისორი რ. თაბუკაშვილი, საქართველოს სახალხო არტისტი გ. საღარაძე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მუსიკის-მცოდნე მ. ახმეტელი.

ანსამბლ „რუსთავის“ შემოქმედებითი საღამო მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური შემოქმედების ნამდვილ ზემიად იქცა.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»**  
**(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**  
№ 7, 1985  
**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ**  
**ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**Нодар Гурабанидзе**

**«СУДНЫЙ ДЕНЬ»**

Статья является рецензией на спектакль театра им. Руставели «Судный день», который поставил известный грузинский режиссер Р. Стурua. Автор статьи подробно анализирует это сценическое произведение и считает его еще одной победой режиссера и всего театрального коллектива. (стр. 2).

**Мераб Гегия**

**В АТМОСФЕРЕ ЗЕМЛЯКОВ**

Автор статьи рецензирует спектакль грузинского театра юного зрителя «Земляки», поставленного режиссером Ш. Гацерелия. Рецензент знакомит читателя с той интерпретацией, которую дал режиссер этой давнишней пьесе, действие которой происходит во время войны. (стр. 17).

**ЛИЦО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ**

В Тбилиси был проведен фестиваль грузинских драматических театров, посвященный 40-летию со дня победы в Великой Отечественной войне. В статье дается обширная информация о ходе фестиваля и оцениваются представленные на фестивале спектакли. (стр. 24).

**ПАНОРАМА**

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 29).

**АКТЕР ЭТО САМ ТЕАТР**

Печатается беседа корреспондента польского журнала «Шниязьнь» с народным артистом СССР Рамазом Чхиквадзе. (стр. 30).



## Тамаз Кварнани

### ПЕРВАЯ ГРУЗИНСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

Исполнилось 100 лет со дня основания первой грузинской театральной газеты. Автор статьи знакомит читателя с историей ее основания (стр. 33).

## Борис Львов-Анохин

### ПОИСК

Статья посвящена московским гастролям балетной труппы Тбилисского оперного театра. Автор рассматривает постановки М. Лавровского — «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Порги и Бесс» Гершвина, а также «Серенаду» Чайковского в постановке Д. Балаччина (стр. 38).

## Георгий Гвахария

### СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ И ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ

На основе анализа новых произведений грузинских кинематографистов — художественных фильмов «Фрагменты городской жизни» Д. Батиашвили, «Поход за невестами» Г. Чохели, «Легенда» С. Параджанова, «И падал снег над белыми садами» Г. Левашова-Туманишвили, «День длиннее ночи» Л. Гогоберидзе автор рассматривает проблему авторского отношения к материалу и стилистического единства фильма (стр. 42).

## Пьер Паоло Пазолини

### ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО

Фрагменты статьи выдающегося итальянского писателя, режиссера и теоретика кино П. П. Пазолини «Поэтическое кино» перепечатаны из сборника «Строение фильма» (М. «Радуга», 1984). (стр. 55).

## Инга Карая

### ЗАУР ГОЛАВА

В доме художника экспонировалась посмертная персональная выставка произведений молодого живописца Заура Голава. Широко были представлены тематические кар-

тины, портреты, натюрморты, а также графические работы, свидетельствующие о плодотворных исканиях художника. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ. (стр. 63).

## Мери Давиташвили

### ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКОЙ

В статье поставлены проблемы музыкального воспитания в общеобразовательных школах. (стр. 67).

## Манана Каркашадзе

### КТО ОНА — МОНАХИНЯ ХРИСТИНА?

Вопрос об установлении личности монахини Христины, одной из центральных фигур альбома записей и зарисовок проповедника католической веры в Грузии XVII века — Дона Христофоро де Кастелли, заслуживает определенного внимания. Вышеупомянутый альбом является ценнейшим памятником грузинской историографии, но без идентификации здесь названных личностей создаются значительные сложности в процессе восстановления и изучения целого ряда исторических явлений Грузии XVII столетия.

В данной работе на основе тщательного анализа текста записей Дона Христофоро де Кастелли, а также с учетом широко распространенных традиций древнехристианской письменности и искусства установлено, что в альбоме под именем «монахиня Христина» подразумевается сам автор — Дон Христофоро де Кастелли (стр. 70).

## Инеса Барамидзе

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРУЗИНСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ

На основе вокальных циклов грузинских композиторов автор рассматривает взаимосвязь музыки с поэтическим текстом. (стр. 82).

**Георгий Масхарашвили**

**ИРАКЛИЮ ОКРОПИРИДЗЕ — 70 ЛЕТ**

Исполнилось 70 лет талантливому грузинскому скульптору Ираклию Окropicридзе. Замечательный портретист, он является автором целого ряда высокохудожественных произведений, — это образы наших современников и грузинских исторических деятелей. (стр. 87).

**Манана Хвцიაშვილი**

**ДРАМАТИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ АРТУРА ОНЕГЕРА  
«ЖАННА Д'АРК НА КОСТРЕ»**

Автором исследованы жанровые истоки, особенности драматургии, архитектоники и образно-интонационных сфер произведения (стр. 92).

**Тамара Чарекишвили**

**ДЕЯТЕЛЬ ГРУЗИНСКОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Автор рассказывает о заслугах известного педагога и музыкального деятеля Ларисы Кутателадзе, с именем которой связано становление советской музыкальной культуры. (стр. 109).

**Леонард Беристайн**

**ОТКРОВЕННЫЙ РАЗГОВОР  
В СКАЛИСТЫХ ГОРАХ**

Печатается полемический этюд о сложнейших проблемах музыкального искусства выдающегося современного американского композитора, дирижера и музыканта-деятели Л. Беристайна (стр. 113).

**Вахтанг Беридзе**

**ВОСПОМИНАНИЯ**

Журнал продолжает печатать воспоминания известного ученого, доктора искусствоведения, академика В. Беридзе, этот многоплановый труд знакомит читателей со многими аспектами истории Грузинского искусства (стр. 122).

**Лаша Табукашвили**

**ДОРОГИ, ИДУЩИЕ К ТЕБЕ**

Журнал печатает пьесу молодого, но уже известного грузинского драматурга Л. Табукашвили «Дороги, идущие к тебе». (стр. 135).

ავტორთა სახურავ ღეგობა!  
ჟურნალ „საბავშვო ხელოვნების“ რედაქცია  
აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე მებრ მოცულობის  
სტატიები დასაბავშვლ არ მიიღება.

გადაეცა წარმოებას 21. 05. 85 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12. 07. 85 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70 X 108 1/16  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 1148. უე 10885. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,  
პ. შევჩენოს, ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.





640/111

ფანტაზია 1 206. 70 333.



0680360 76177