

საქართველო ზელთვნიკა

ISSN 0132-1307

გ
1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი



საქართველო ხელთვნება

8 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ქურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ ბურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაჭრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნია,
მერაბ ბეგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ლერი ბვარამაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ზავთავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987



დღედი ოქტომბრის
რევოლუციის
70 წლისთავი

მხატვრობა

გიორგი მახარაშვილი —
ძარბაზის მხატვრობის ბამოფიანა მოსკოვში 58

ბულიდან უნდა იტყვიან (დილოგი) 63

ანელი ვოლსკაია, ეკა პრიალოვა —
მცენიერთა ფორუმი იუზოსლავიში 104

ზაირა სტურუა —
„აღმრთაობის ხოლომე ის ხმა“ 31

თეატრი

დისკუსია. ათი უპირობა მასკარადული თეატრის ელვარებას 2
ლირის თეატრი (დილოგი) 11

კონსტანტინ რუნიცი —
კორტაბის ცდა თეატრალურ ფონზე 38

კუბლიკაცია

ბრიგოლ რობაქიძის წერილები 51

ბრიუზი, ბრიუზი და ისევ ბრიუზი 67

კოტე მახარაძე —
მეხიერება 77

ფრანკ ვედეინი —
ბაზაფხულის ბამოფიქცია (პიესა) 133

გოგი ალექსი-მეხიშვილი —
ცოცხალი ოპერა 95

მუსიკა

ნინო კალანდაძე —
მრავალმნიანი აკვისის სიმღერები 128

კინო

ნოდარ კაკაბაძე —
თანამედროვე ხელოვნების ზოგიერთი სადავო საკითხის ბამო . . . 115

ს ა ტ ვ ო ტ ა
ხ ე ლ ო ვ ნ ე ჯ ა

№ 8 1987 წ.

გარეკანის პირველ. მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ვ. გაბუნია — „ჩვეურობის პორტრეტი“, „სიზმარი“, „მამაკაცის პორტრეტი“.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 98-98-59.

ათი შეკითხვა ექსპერიმენტული თეატრების მოღვაწეებს

საუბარში მონაწილეობენ — რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რ. სტურუა, მარჯანიშვილის თეატრის მთავარი რეჟისორი — თ. ჩხეიძე, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გენერალური დირექტორი — ზ. ლომიძე, თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი — ნ. ქანთარია, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ს. ჭიაურელი და კ. მახარაძე.

საუბარი მიუძღვნა თეატრმცოდნე ლ. ღონღაძეს.

ლ. ღონღაძე — 1986 წელს საკავშირო კულტურის სამინისტრომ გამოსცა დადგენილება — „კომპლექსური ექსპერიმენტი თეატრების მუშაობის მმართველობის სრულყოფისა და ეფექტიანობის ამაღლებისათვის“.

საქართველოს ოთხი თეატრი — თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრები და აგრეთვე თელავის სახელმწიფო თეატრი ჩაერთო ექსპერიმენტში, შეუდგა ექსპერიმენტით გათვალისწინებული პირობების მიხედვით მუშაობას.

ფქვენის აზრით, რით არის გამოწვეული ექსპერიმენტით გათვალისწინებული ცვლილებების აუცილებლობა ჩვენი ცხოვრების დღევანდელ ეტაპზე?

რ. სტურუა — ჯერჯერობით ვფიქრობ, რომ ექსპერიმენტში ბევრი რამ გასარკვევი და დასაზუსტებელია. მთავარია, ალბათ, სწორად ვავივოთ და გამოვიყენოთ იგი, თორემ ხშირად აღამიანები ისე ოსტატურად ვუ-

ქცევთ ხოლმე გვერდს კანონებსა და დადგენილებებს, რომ ბოლოს კაცი ვეღარ იგებს, რად იქცევა თავდაპირველი კარგი ჩანაფიქრი!

ცვლილებები ბევრმა რამემ გამოიწვია, პირველ რიგში კი ალბათ იმან, რომ ძალიან გართულდა თეატრებში მუშაობა, გაძნელდა მისი მართვა, მსახიობების რაოდენობამ აკადემიური თეატრებისთვისაც კი კატასტროფულ რაოდენობას მიაღწია. ფაქტურად შეუძლებელი გახდა თეატრებიდან პენსიონერი მსახიობების გაშვება.

თ. ჩხეიძე — უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ თეატრების დღევანდელმა სტრუქტურამ გადახედვა მოითხოვა. დიდი თეატრების სიცოცხლისუნარიანობის გასაზარტოვებლად აუცილებელი გახდა მისი გადახალისება, პროპორციული თანაფარდობის გადანიწილება თეატრში დიდხანს მყოფ მსახიობებსა და ახლებს შორის. თეატრში უამრავი მსახიობი ირიცხება ისეთი, რომლებსაც 15—20 წლის განმავლობაში არაფერი გაუკეთებია. ჩვენ, მაგალითად, მიუხედავად დიდი მცდელობისა, ყველა მსახიობისათვის მიგვეცა სამუშაო, საწადელს ვერ მივალწიეთ. მე, როგორც თეატრის მთავარი რეჟისორი ხშირად სასურველ მსახიობთან მუშაობაზეც კი ვამბობდი უარს, რათა თეატრში ყველას ჰქონოდა სამუშაო. ერთგვარად თავსაც ვიჩაგრავდი იმით, რომ ვცდილობდი მემუშავა მათთან, ვისთანაც სხვები არ მუშაობდნენ. მაგრამ ისიც ხომ უნდა ითქვას, რომ ასეთი ქველმოქმედება მომქანცველიც არის და

სპექტაკლისთვისაც საზარალო. ერთი სიტყვით, ექსპერიმენტი აუცილებელი იყო, რადგან წლების განმავლობაში დავროვდა ბევრი ისეთი პრობლემა, რომელიც აფერხებს შემოქმედებით მუშაობას.

ზ. ლომიძე — ძირითადად ალბათ იმან, რომ თეატრები უკვე დიდი ხანია მოითხოვდნენ დამოუკიდებლობას, მოითხოვდნენ, რომ თეატრის მმართველობაში ნაკლებად ჩარეულიყვნენ ზემდგომი ორგანოები. თუმცა, თავის დროზე ერთი რამ, ეტყობა, მაინც ვერ გათვალისწინეს — ეს დამოუკიდებლობა ასევე ზრდიდა თეატრების ხელშეშლანელობის პირად პასუხისმგებლობას.

ბ. ქანთარია — უპირველეს ყოვლისა დროით. დრო დადგა ისეთი, რომ ყველა სფეროში ცვლილებები შეიტანონ. გამოწვევის არც თეატრია, რადგან აქ მართლაც ბევრი რამეა შესაცვლელი. ოღონდ ერთი აზრი და ერთი პირი არ არის, და ეს არც არის გასაკვირი — ყველა თეატრი ხომ დამოუკიდებელი ორგანიზაციაა, და თუ ცვლილება — ცვლილება უნდა იყოს, რადგან ყოველ საბჭოთა თეატრს ერთი საზომით არ უნდა მივუდგეთ. ექსპერიმენტით გათვალისწინებული ცვლილებები კი გამოწვეულია ალბათ იმით, რომ თეატრებმა თავი დააღწიონ ჩარჩოებს, სტანდარტებს, ობი მოიშორონ, ბევრ თეატრს ხომ ობი კარგა ხანია მოკიდებული აქვს.

ბ. კიაურელი — მე მგონია, ზოგიერთი თეატრის ხელშეშლანელი ექსპერიმენტით იმიტომ მოიხიბლა და დაინტერესდა, რომ მასში შტატების შემცირებისა და ანგარიშსწორების საშუალება დაინახა მხოლოდ! — მიუხედავად იმისა, რომ მრავალჯერ წავიკითხე ექსპერიმენტის დებულება და ბევრს ვფიქრობ მასზე, იგი ბოლომდე მაინც გაუგებარია ჩემთვის. ის, რაც გავიგე დაახლოებით ასე შესახება — დროთა განმავლობაში თეატრებში დავროვდა დაუსაქმებელი მსახიობების არნახული რაოდენობა, ექსპერიმენტით გათვალისწინებული კონკურსები კი, რომელიც ორ წელიწადში ერთხელ უნდა ჩატარდეს, განწმენდა თეატრებს ზედმეტი ადამიანებისაგან. ამას გარდა, მათგან გამოინთავისუფლებული თანხა დანაშოგსაც შექმნის, რაც თეატრებს საშუალებას მისცემს ან ახალი მსახიობები მოიწვიონ, ანდა იმათ გაუზარდონ ხელფასები, ვინც დარჩება.

კ. მახარაძე — პირველ რიგში ალბათ

იმით, რომ თეატრების მუშაობის არსებულმა სისტემამ გამოფიტა თეატრები. ჩვენმა თეატრებმა განვითარების რამდენიმე ეტაპზე გამოტოვეს, გაჩერდნენ, გაიყინენ, არსაფარობაში იყვნენ არ ხდება მნიშვნელოვანი. მსახიობებს სამუშაო არ აქვთ. თეატრშიც კი აღარ დადიან. ჩვენთან, მარჯანიშვილის თეატრში აშკარად ორი სპექტაკლი მზადდება. ალბათ ორივე სპექტაკლში სულ 8—9 მსახიობია დაკავებული, დაუშვებიათ 15, დანარჩენმა 80 რა ქნას? — რისთვის იაროს? — შტატების ხელოვნური გაზრდით თეატრებში მსახიობების რაოდენობამ გრანდიოზულ მასშტაბებს მიაღწია, რამაც თავის მხრივ გამოიწვია დაუსაქმებელი, სამუშაოს გარეშე დარჩენილი მსახიობების განაწყენება, მათი მტრული პოზიცია თეატრის ხელშეშლანელობისადმი. გაჩნდა დაძაბულობა, გაქრა შემოქმედებითი ატმოსფერო. პირდაპირ სულზე მოგვისწრო ექსპერიმენტმა. მთავრობამ უთხრა თეატრის ხელშეშლანელებს — თავისუფლები ხართ, შექმენით ისეთი თეატრები, რომელზეც გიოცნებიათ, ანდა სიზმარში გინახავთო! — რა ქნას მათ? — დაიბნენ და გაჩერდნენ — ეტყობა არც უოცნებიათ და არც სიზმარში უნახავთ რამე.

ლ. ღონდაძე — ჩვენს ქვეყანაში ყოველგვარი ცვლილებები, ყოველგვარი სიახლე თუ გარდაქმნა ადამიანზე ფიქრით, მასზე ზრუნვით არის გამოწვეული. მიმდინარე ექსპერიმენტით გათვალისწინებული პირობებიც გულისხმობს ალბათ თეატრების მთელი ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი კოლექტივის ცხოვრების გარკვეულ სასიკეთო გარდაქმნებს?

რ. სტურუა — ყველაზე სასიკეთო ცვლილება ალბათ ის არის, რომ თეატრს შედარებით თავისუფლად შეიძლება მოუმატოს ან დაუქლოს მსახიობებს ხელფასი, იმისდა მიხედვით, თუ ვინ როგორ არის დატვირთული. არის ერთი, ვფიქრობ თეატრისთვის დიდად სასიკეთო ცვლილებაც — თუ წინათ, მაგალითად, გადარიცხვით მხოლოდ უნივერსიტეტიდან შეგვეძლო შეგვეძინა საჭირო მასალა და საჭიროები, ახლა უკვე ყველგან, საკომისიო მალაზიაშიც გვაქვს რაიმეს შეძენის უფლება.

თ. ჩხეიძე — რა თქმა უნდა. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყველა იდეალურად იგრობოს თავს! ასეთი რამ საერთოდ არ ხდება, ყველას ვერ გაახარებ და ვერ დაკმაყოფი-

ლებ! ამას გარდა, ექსპერიმენტში შეცდომებიც არ არის გამორიცხული. მაგრამ ძირითადად ალბათ მაინც სასიკეთო იქნება. ექსპერიმენტით გათვალისწინებულია, რომ შემოსავლის ნაწილი დარჩეს თეატრს. თეატრს შეუძლია, როგორც უნდა ისე მოიხმაროს — წახალისოს მსახიობები, ხელფასები გაუზარდოს, მატერიალურ სტიმულირებას მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ოღონდ, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში თუ ზედმეტი თანხა დაუგროვდება!

წ. ლომიძე — ექსპერიმენტში ჩადებული ძირითადი აზრი ასეთია — თეატრი ეკონომიურად მომძლავრდეს, თავის თავი მართოს, სწორად წარმართული სარეპერტუარო პოლიტიკით რაც შეიძლება მეტი მაყურებელი მიიზიდოს და შემოსავალიც თავადვე გააწაწილოს. მოგება კოლექტივზე ნაწილდება. ჩვენ მაგალითად, ხელფასის ფონდი ორ ნაწილად გავყავით — შემოქმედებითი კოლექტივის ცალკეა და დანარჩენი თანამშრომლების ცალკე. თითოეული ნაწილი თავის ეკონომიას და მოგებას ცალ-ცალკე ინაწილებს, ერთმანეთი აღარა ყვით შესანახი.

არაშემოქმედებითი ნაწილი გადავიდა ბრიგადულ იჯარაზე — იმას, რასაც ვთქვით, 20 კაცი აკეთებდა, დღეს 10 კაცი ყოფნის, დანაზოგი მათზე გადანაწილდა — მოემატათ ხელფასები. ამან დაინტერესებაც გაზარდა და ტექნიკური პერსონალის დენადობაც შეწყდა.

ბ. ქანთარია — მართალია, არის ასეთი რამ გათვალისწინებული. ვეგმის ზევით შემოსავალი წახალისების სახით უნდა მიეცეს მსახიობს. (რა თქმა უნდა იმ მსახიობს, რომელიც ამას იმსახურებს). ოღონდ არა უმეტეს 100 მანეთისა. ამით, ვფიქრობ, მსახიობი ოჯახს ფეხზე ვერ დააყენებს, მაგრამ ჩვენთვის მაინც მნიშვნელოვანია. მხოლოდ ეს იმ შემთხვევაში მოხდება, თუ თეატრს ვეგმის ზევით შემოსავალი ექნება.

ბ. ჭიაურელი — მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი თეატრი რვა თვეა უკვე ექსპერიმენტზეა, ჯერჯერობით არც მე და, ვფიქრობ, მარჯანიშვილის თეატრის არც რომელიმე სხვა მსახიობს არა თუ სასიკეთო, საერთოდ არავითარი ცვლილება არ გვეგრძენია. თუ იმას არ ჩავთვლით, რომ მარჯანიშვილის თეატრში, რომელიც მაყურებლის საყვარელი თეატრი იყო ყოველთვის, რაც არ მომხდარა ამ სეზონში, ის მოხდა — მაყურებლის

მოუსვლელობის გამო რამდენიმე სპექტაკლი მოიხსნა! ჩვენს თეატრს მაყურებლის სრულყოფილი მისმა ბრწყინვალე მსახიობებმა მოულოდნელად თავის დროზე. ამ გრძნობებმა ამოწურა თავისი თავი, ჩვენ კი, ალბათ, ვერაფერი ვერ შევმატოთ მას.

კ. მახარაძე — ყველაზე ვერ იზრუნებ. ვილაც მაინც დარჩება ნაწყენი! წელს მაგალითად, კონკურსით ორი მსახიობი გაუშვეს თეატრიდან — ისინი ბედნიერები და გახარებულები არ წასულან! მაგრამ, მეორეს მხრივ, თუ ასეთი რამ ადამიანს ახალგაზრდობაში მოუწევს, ალბათ მაინც კარგია — დროულად მოძებნის თავის გზას, ნამდვილ მოწოდებას მიაგნებს. ცალკეული მსახიობებისათვის ექსპერიმენტამდე საგასტროლო სისტემა არ არსებობდა, ახლა კი ეს შესაძლებელია. პირადად მე ჩვენი რაიონული თეატრების ერთ-ერთ ნათელ პერსპექტივას ამაშიც ვხედავ — რატომ იქნება ცუდი თუ რაიონული თეატრები მიიწვევენ დედაქალაქის ცნობილ მსახიობებს? — ეს ხომ ორმხრივად გამამდიდრებელი პროცესია. მე ორჯერ მქონდა ამის საშუალება — სიახუმის თეატრში დასთან ერთად უკვე ვითამაშე, ამჟამად ცხინვალში ვარ მიწვეული. მე, როგორც ვიცი, კაუნასში მსახიობებს 100 მანეთით გაუზარდეს ხელფასები — ესეც ხომ იმ სასიკეთო ცვლილებაში შედის?

ლ. ლონდაძე — რევოლუციამდელი ქართული თეატრის ისტორიიდან არა ერთი მაგალითის გახსენება შეიძლება იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ უჭირდა ქართულ თეატრს, ქართული თეატრის მოღვაწეთ.

ექსპერიმენტის მიხედვით, როგორ არის მოგვარებული თეატრისათვის საჭირო ფინანსური მხარე — დოტაცია შეუნარჩუნდება თუ სრულ თვითანაზღაურებაზე გადავა, და თუ გადავა, თეატრი ხომ არ დადგება იმის საფრთხის წინაშე, რომ ვთქვათ, „ჩველმოქმედისაგან“ ეძიოს შემწეობა.

რ. სტურუა — ამაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. არავითარი ქველმოქმედის ძებნა თეატრს არ მოუწევს, რადგან მისთვის საჭირო დოტაცია რჩება.

თ. ჩხეიძე — საერთოდ არ არსებობს მსოფლიოში ისეთი დიდი თეატრი, რომელიც მთლიანად თვითანაზღაურებით ინახავდეს თავს! საუბრეთსო შემთხვევაშიც კი ეს შეუძლებელია. დოტაცია მიეცემა თეატრს იმ რაოდენობით, რაც ექსპერიმენტის წინა წელს

იყო. სხვა საკითხია, რომ მაშინაც დოტაცია მხოლოდ 5 თვის ხელფასს უდრიდა, დახარჩენი თეატრს უნდა ეშოვა!

ზ. ლომიძე — საოპერო თეატრების მუშაობა დოტაციის გარეშე უბრალოდ შეუძლებელია. ოთხას სამოცი ათასი მანეთი გვაქვს შემოსავალი, მილიონ ოთხასი ათასი მარტო ხელფასისთვის გვჭირდება! — დოტაციის მოხსნის შემთხვევაში ჩვენი თეატრა უნდა დაახუროს, რაც, რა თქმა უნდა, გამორიცხულია. ჩვენი სახელმწიფოს ზრუნვა და მისი ყოველგვარი ღონისძიება ჩვენს სფეროში თეატრების აღორძინებისკენ არის მიმართული და არა მისი დახურვისაკენ!

აქ სხვა საკითხია! — თეატრი, რომელიც ვერ ამართლებს თავის დანიშნულებას, მისი სიცოცხლე არავის სჭირდება და თუ სახელმწიფოს ხარჯზე ხელოვნურად არსებობს, რა თქმა უნდა, უნდა დაიხუროს!

ბ. ქანთარია — ჯერჯერობით ექსპერიმენტში დოტაციის მოხსნაზე სიტყვაც არ არის დაძრული. პირიქით, გარკვევით წათქვამია, თეატრს უნარჩუნდება არსებული დოტაცია. თუმცა ზოგი ამბობს, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ ჯერჯერობით არის, ჩვენ ზოგ-ზოგებს არ ვუჯერებთ! მაგრამ თუ მართლაც მათი წინასწარმეტყველება გამართლდა, მაშინ თეატრების უმრავლესობა სავალალო მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

კ. მახარაძე — თეატრი ფულისმკეთებელი ორგანიზაცია არასოდეს ყოფილა! თავის თავს ის ფუფუნებით ვერასოდეს შეინახავს, თუ სახელმწიფომ არ შეინახა. თეატრი ძალადგრი იდეოლოგიური იარაღია და სახელმწიფო ზრუნავს მასზე. დოტაცია თეატრებისათვის ომის დროსაც კი არ შეუწყვეტიათ. სტალინმა, პირიქით, ვახარდა იგი. მითუმეტეს ჩვენს დროში გამორიცხულია ამის საშინაობა. თუმცა თეატრებს დღევანდელი დოტაციის პირობებშიც უჭირთ, რადგან მას მეოთხედი საუკუნის თუ უფრო ადრე დამატაციებული გეგმით იღებენ. მას შემდეგ კი ყველაფერი ძალიან გაძვირდა.

ცუდ თეატრზე საერთოდ არ არის ლაპარაკი, საუკეთესო თეატრიც ვერ შეინახავს უდოტაციოდ თავს.

ლ. ღონდაძე — მინდა გავიხსენო რევაზ ჩხეიძის ინტერვიუ, რომელიც ჟურნალ „ოგონიოკის“ მე-12 ნომერში გამოქვეყნდა — „სიმათლე რომ ვთქვა, ახლა კინოსტუდი-

ის სრულ თვითანაზღაურებაზე გადასვლა ძალელებს.

ეს როული საკითხია და უნდა ვიფიქრობოთ მიდგომის მოიხზოვს. სრულანაზღაურებაზე გადასვლა გულისხმობს, რომ ჩვენ უნდა გამოვიშვათ იმდენი ფილმი, რამდენ ფულსაც გამოვიმუშავებთ. ასეთი სიტუაცია პატარა ეროვნული სტუდიებისათვის შეიძლება ტრაგიკული აღმოჩნდეს.“ — თქმა არ უნდა, ქართული კულტურის ამ კეშმარტ მოღვაწეს ქართული კინოს, ქართული ხელოვნების მომავალზე ფიქრი ალაპარაკებს.

ამ თვალსაზრისით ეტყობა, გაცილებით ოპტიმისტურ პერსპექტივებს სახავს თეატრებში მიმდინარე ექსპერიმენტი, სადაც, ალბათ, გათვალისწინებულია ცალკეული რესპუბლიკების თეატრების არსებობის კონკრეტული გარემო და პირობები.

რ. სტურუა — არავითარი თავისებურებები არ არის გათვალისწინებული. ექსპერიმენტი ყველასათვის ერთნაირია, საბჭოთა კავშირის ყველა თეატრისათვის, რაც, რა თქმა უნდა, გამოიწვევს გარკვეულ სირთულეებს. თითოეული თეატრი დამოუკიდებელი ორგანიზაცია და ინდივიდუალურ მიდგომას მოითხოვს.

თ. ჩხეიძე — მე არა მგონია, რომ უკეთეს პერსპექტივას სახავდეს.

ბ. ქანთარია — ჯერჯერობით ექსპერიმენტით გათვალისწინებული პირობები ყველასათვის ერთია — თელავის თეატრისთვისაც და სამხატვრო თეატრისთვისაც, მაგრამ ამაზე სამართლიანად დავობენ საკავშირო პრესაში თეატრის მოღვაწენი. ალბათ ამას გაითვალისწინებენ კიდევ ისინი, ვისაც ეს ევალება. გაითვალისწინებენ არა მარტო ცალკეული რესპუბლიკების პირობებს, ამ რესპუბლიკების სხვადასხვა თეატრების მდგომარეობასაც.

კ. მახარაძე — თუ რეზო ჩხეიძეა შემოთავაზებული, მაშინ როცა კინოს მილიონობით მაყურებელი ყავს, თეატრებს, ალბათ, მითუმეტეს აქედნე ყურადღების მოზილიზებისა და მეტი აქტიურობის მიზეზი, იმ შემთხვევაში თუ თეატრებზე სრულ თვითანაზღაურებაზე გადასვლის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდებიან.

მე პირადად, ყველაზე მეტად ექსპერიმენტში იმის იმედი მაქვს, რომ თეატრებში იქნებ კვლავ აღსდგეს დირექტორის ფუნქცია.

ჩვენს თეატრებში ხომ დირექტორები სამხატვრო ხელმძღვანელების „პატარა ბიკებად“ აქციეს — არც არაფერი შეუძლიათ და არც არავინ არაფერს ეკითხებათ.

ლ. ღონღაძე — თეატრს რამდენჯერ შეუძლია წარმოადგინოს თავისი საუკეთესო დადგმა და შემოსული თანხა თუ იქნება იმდენი, რომ დანახარჯის გარდა მოგებაც დარჩეს, ან რა საშუალებებია დასახული თეატრის შემოსავლის გაზრდისათვის?

რ. სტურუა — პირველ რიგში ალბათ მტატების შემცირებით დარჩენილი თანხები. ამას გარდა, თეატრებს უფლება აქვთ ბილეთებზე გაზრდილი მოთხოვნილების შემთხვევაში 50%-ით გაზარდონ ფასი. დანახარჯს ზემოთ დარჩენილი თანხით თეატრს შეუძლია თავისი ფონდი შექმნას.

თ. ჩხეიძე — ბილეთის ფასის გაზრდის უფლებაც გვაქვს და დაკლებისაც, მაყურებელი თუ არ მოვა.

ზ. ლომიძე — „ღონ კარლოსი“ — ჩვენი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი — ექვსჯერ ვუჩვენებთ მაყურებელს. შემოსული თანხა, 30 000 მანეთი რა თქმა უნდა, ხარჯს ვერ დაფარავს. ამისათვის ორი სეზონი მაინც არის საჭირო, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ უფლება გვაქვს 5 მანეთად გავყირდით ბილეთი. დანახარჯსა და შემოსავალს შორის ძალიან მკვეთრ სხვაობას ისიც იწვევს, რომ დანახარჯის რაოდენობა უძველესი გაანგარიშებით არის განსაზღვრული, დროთა განმავლობაში კი ფასები გაიზარდა. ფაქტიურად, ის თანხა, რომელიც გვეძლევა დიდი სპექტაკლის დასადგმელად, არ არის საკმარისი.

ნ. ქანთარია — თეატრი იმდენჯერ წარმოადგენს სპექტაკლს, სანამ ესა თუ ის დადგმა თავის ფუნქციას შეასრულებს. ე. ი. სანამ ეყოლება გულშემოტიკარი. რაც შეეხება დანახარჯს, თეატრში არ არის გათვალისწინებული, რომ სპექტაკლმა აუცილებლად უნდა აინახლაუროს ის დანახარჯი, რაც მიღება დადგამა მოითხოვს. რაც შეეხება შემოსავლის გაზრდას, ექსპერიმენტი საშუალებას აძლევს თეატრებს თავად არეგულირონ ბილეთების ფასი, ე. ი. გაზარდონ ან დაუკლონ მდგომარეობის მიხედვით.

ს. ჭიაურელი — გააჩნია როგორი სპექტაკლია. ზოგჯერ, როცა წლების განმავლობაში ვაჟამაშობთ, 500-მდეც მიგვიღწევია. „ურიელ აკოსტა“ აღდგენს „შემდეგ 300-

ჯერ ვითამაშეთ. მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც კი, შემოვა იმდენი თანხა, დანახარჯს რომ შექმნის? — არა მგონია.

კ. მახარაძე — რამდენჯერაც არ უნდა წარმოადგინოს, მოგება არ ექნება. ის მუდმივი მაყურებელი თბილისს რომ ჰყავს, ზოგჯერ სამ-ოთხ სპექტაკლს ჰყოფნის. ბილეთების ფასის გაზრდა მე პირადად აუცილებლად მიმაჩნია. ეს ასეც უნდა მოხდეს, რიგით დიდი ხანია. მაყურებელმა სალაროდანაც უნდა იგრძნოს, რომ განსხვავებულ სამყაროში შედის. არ შეიძლება დიდი მსახიობის ნახვა, ვთქვათ, როგორც იყო ვერიკო, კაპიკები ღირდეს.

ლ. ღონღაძე — ბილეთების ფასის გაზრდა პირიქით, უკურეაქციას ხომ არ გამოიწვევს, მაყურებელს ხომ არ დაუკარგავს თეატრს? — მაყურებლები ხომ კონკრეტული დროის, გარემოს, შემოსავლის მქონე ადამიანები არიან, რომლებსაც კულტურული მოთხოვნილების გარდა, გააჩნით სხვა მოთხოვნილებებიც. თუ ვაკეთავთ მათთან იმას, რომ ჩვენში მაყურებლის საშუალო ხელფასი 120 მანეთია, არა თუ გაძვირების შემთხვევაში, დღევანდელ პირობებშიც ალბათ ადვილი არ უნდა იყოს მათთვის თეატრისა და სხვა კულტურული მოთხოვნილებებისათვის ყოველთვიური თანხის გამოძებნა.

მოსკოვისაგან განსხვავებით, სადაც, როგორც ამბობენ, ყოველდღიურად მილიონამდე მარტო სტუმარი ჩადის და ადგილობრივმა მაყურებელმა საერთოდ რომ ზურგი შეაქციოს თეატრს, მის შენახვას ალბათ ჩასულები შეძლებენ. მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქების და კერძოდ, თბილისის თეატრები კი, ძირითადად ადგილობრივი მაყურებლის იმედად არიან. თბილისში ამჟამად 16 თეატრია. როგორ ფიქრობთ, რამდენი თეატრის შენახვას შესძლებს ჩვენი მაყურებელი? — რა მდგომარეობა შეიქმნება, რაიონულ თეატრებში, სადაც, როგორც ვიცით, მაინცდამაინც, ნორმალური სამუშაო პირობები არაა.

რ. სტურუა — ჩვენ, მაგალითად, „მეფე ლირზე“ ბილეთებს უკვე გაზრდილი ფასებით ვყიდით. ჭრჭერობით ბილეთზე არავის უთქვამს უარი ოჯახური ბიუჯეტის განადგურების საბაბით! მაგრამ რა თქმა უნდა, ყოველთვის 50%-ით ვერ გაზარდი ბილეთის ფასს. ეს სპექტაკლზეა დამოკიდებული. რაც შეეხება სტუმრებს, ისინი ჩვენს ქალაქსაც

ჰყავს, მაგრამ მათგან 5% არ დიდის თეატრში. მოსკოვში ჩასულთა უმრავლესობას კი თავის მოვალეობად მიაჩნია საღამო აუცილებლად თეატრში გაატაროს, სულერთია რომელ სპექტაკლზეც არ უნდა მოხვდეს.

თ. ჩხეიძე — არა მგონია. კარგი სპექტაკლისთვის ყოველთვის გამოიხატოს თანხას. საერთოდ, წინააღმდეგობა მეტი მაინც არ უნდა ღირდეს თეატრში მოხვედრა? — მე არ ვიზიარებ იმ აზრს, თითქოს მოსკოვის თეატრები ძირითადად ჩასულთა იმედით იყვნენ, მათ ადგილობრივი მაცურებელი ინახავს, ყოველ საღამოს გადაუდებლად დარბაზებში ტარდება სპექტაკლები. ყოველგვარ წარმოდგენაზე დადიან! — თბილისი მილიონიანი ქალაქია. არა მგონია, რომ 16 თეატრი ამხელა ქალაქისათვის ბევრი იყოს. ნამდვილი თეატრალური ქალაქისთვის, როგორცაა ნშირად ვთვლით ხოლმე თავს, მართლაც არ არის ბევრი.

ზ. ლომიძე — საშუალო ხელფასის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მსახიობის საშუალო ხელფასიც 130—140 მანეთია. მთავარი ალბათ ის არის, რომ არ შეიძლება ოპერაშიც იმ ფასად მოხვდეს მაცურებელი, როგორც, ვთქვით, კინოში, იმ ხურდა ფულის იმედით რომ შემოვიდეს თეატრში, რაც ჯიბეში აღმოაჩნდება!

ბილეთის ახლანდელი ფასი შენარჩუნებულ უნდა იქნას მხოლოდ ბავშვებისთვის. ამ სეზონში, მეათე კლასელებისთვის უფასო სპექტაკლებიც კი გაემართეთ. — ჩვენი მაცურებლის გაზრდისათვის თავადვე უნდა ვიზრუნოთ. ახლა იმის განხორციელება-საც ვფიქრობთ, რომ ახალგაზრდა ისე არ გავუშვით სკოლიდან, ჩვენი კლასიკა, „აბეზალაში“ და თეორი“ მაინც არ ვაჩვენოთ. 16 თეატრი თბილისისათვის იქნებ მაინც ძალიან ბევრია — ქირურგიული ჩარევა იქნებ აქაც არის საჭირო?!

ნ. ქანთარია — ძალიან ცუდია, რომ უკვე საკითხავი გახდა თუ რამდენად შეძლებს მაცურებელი თეატრის შენახვას, როცა ბილეთების ფასი გაიზრდება.

არ ვიცი. ყველაზე კარგი იქნებოდა, მაცურებელსაც რომ მომეტებოდა ხელფასი!

ს. კიაურელი — თეატრში მაცურებლის მოყვანა იმდენად გართულდა, რომ მე საერთოდ საეჭვოდ მიმაჩნია მაცურებლის იმედით ყოფნა, საეჭვოდ მიმაჩნია მისი იმედით თუ

მისი საშუალებით სრული შემოსავლის უზრუნველყოფაც და დანაზოგის შექმნაც.

კ. მახარაძე — არა მგონია, ჩვენმა მაცურებელმა უფულობის გამო თქვენს სპექტაკლში მოსვლაზე, ოლიმპიადის გახსნაზე და დახურვაზე 25 მან. ღირდა ბილეთი! მე ვფიქრობ, თბილისს სხვა სასაჭირო ადგას — ძალიან ბევრი თეატრია. არა მგონია, საჭირო იყოს ამდენი თეატრი.

ლ. ღონღაძე — კონკურენციას, მაცურებლის მოზიდვისათვის გაძულებულ მარათონს, არსებობისათვის ყოველდღიურ სამართლო მხალეუფანს, რა თქმა უნდა, უდავოდ გააჩნია თავისი განსაკუთრებული მონიბეზღელობა, მაგრამ ექსპერიმენტის დებულებით, ალბათ, ისიც არის გათვალისწინებული, რომ ამან არ გამოიწვიოს თეატრების იდეურ-მხატვრული დონის დაქვეითება. ხომ ცნობილია, რომ წარმოდგენები, რომლებიც მუდამ უზრუნველყოფენ სრულ შემოსავალს, ე. წ. „სალაროს სპექტაკლები“ უმეტესწილად განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით არ გამოირჩევიან.

რ. ხტურია — ამ ეტაპზე ალბათ ძნელია ყველაფერი იმის წინასწარ გაზარება, თუ რა შედეგები შეიძლება მოჰყვეს მიმდინარე ექსპერიმენტს. დრო გვიჩვენებს, თეატრების დაქვეითებას თუ პირიქით, მისი მხატვრული დონის ამაღლებას, შეუწყობს იგი ხელს.

თ. ჩხეიძე — მართალია, „სალაროს სპექტაკლები“ არ გამოირჩევიან განსაკუთრებული მხატვრული დონით, მაგრამ ალბათ თეატრებს და მაცურებელსაც ასეთი სპექტაკლებიც ჰქონდათ. რაკი ისინი სალაროს ავსებენ, სრულ შემოსავალს უზრუნველყოფენ, ე. ი. გარკვეული გემოვნების მაცურებელს აკმაყოფილებენ, იზიდავენ მათ, ასეთი მაცურებელი ყველა თეატრს ჰყავს და ალბათ არც ისინი უნდა გავანაწყინოთ, თეატრმა ისიც უნდა შეინარჩუნოს.

ზ. ლომიძე — არ ვიცი, ეს რამდენად პასუხობს თქვენს კითხვას, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ მთავარია, მაცურებელი არ მოატუთო, გული არ აუცრუო. ის ხარკები, რაც თეატრში მოსვლისთვის გაიღო, საწინებლად არ გაუხადო. ჩვენ იანერისა და მარტის არდადეგებისათვის სპეციალურად ბავშვებისათვის მოგაწყეთ სპექტაკლები. აღმზრდელითი, შემეცნებითი მომენტის გაზრდის თვალსაზრისით. „რიგოლეტოს“ გენერალურ რეპეტიციასაც მოვიწვიეთ 300 მის

წავლევ. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როცა ყველა მოვიდა. — ე. ი. გვენდენ, ირწმუნეს ჩვენი, ჩვენი მოვალეობა კი ისაა, რომ არწმენა არ შევტყუოთ, არ მოვატყუოთ.

ე. ქანთარია — სწორედ ამიტომ თეატრმა არ უნდა დაივიწყოს, რომ ის თეატრია, გარკვეული მაღალი მისია აკისრია ერის წინაშე და არა ფულის მომგროვებელი ყუღაბა! როგორც კაცმა არ უნდა იკადროს ყველაფერი, ისე თეატრმაც არ უნდა დაიკნინოს თავი. ქართული თეატრი საკმაოდ ამაყია და ვფიქრობ ეს საფრთხე ჩვენ არ გვემუქრება. მართალია, ყველა სპექტაკლი მაღალმხატვრული დონის არ გამოდის, მაგრამ სურვილი ყოველთვის ეს უნდა იყოს!

ე. მახარაძე — თუ კონკურენცია იმას გულისხმობს, და, ალბათ, სწორედ იმას გულისხმობს, რომ აუცილებლად სხვაზე უკეთესი უნდა იყო, სხვას უნდა აჯობო, ამაზე უკეთესი რა არის?! ჩვენ ამ სიტყვას თავდაპირველი მნიშვნელობა დაეუკარგეთ და საღიძღვრებელი სიტყვად ვაქციეთ, თორემ კონკურენცია თავისთავად არ არის ცუდი. თეატრებში კარგი სპექტაკლებიც იყო ყოველთვის და იყო ნაკლებად კარგიც, არ ვიტყვი ცუფს. ამის გარეშე თეატრი არ არსებობს. ადამიანებს ხანდახან ისეთი სპექტაკლებიც სჭირდებათ, ჩვენ რომ „სალაროს სპექტაკლებს“ ვეძახით, ესეც არ არის დიდი უბედურება თეატრისთვის, — ადამიანს ზოგჯერ შავი პურიც ნიუბატრება. მთავარი სხვაა. სათქმელი არ უნდა შემოაყლდეს თეატრს! თეატრის კოლექტივის მასშტაბისათვის საერთო სათქმელი აქცევს თანამოაზრედ და არა სამხატვრო ხელმძღვანელობისთვის ყველაფერზე კოლექტიურად თავის ქნევას! — თეატრში მისვლა არ უნდა ეზარებოდეს მსახიობს, უნდა მიუხაროდეს და ზოგჯერ მას ყურებელი ამ სიხარულსაც გაიზიარებს!

ლ. ღონღაძე — „ეს მაგიური სიტყვა — თავისუფლება!“ — თეატრის ბეგრი მუშაკი შეკითხვაზე — თუ რას ნიშნავს ექსპერიმენტი? — ძირითადად თითქმის ერთნაირად პასუხობს — უფრო მეტი თავისუფლება ექნებათ თეატრებსო!

რას ნიშნავს ეს „უფრო მეტი თავისუფლება“? — ან ხომ არ არის ეს ერთგვარი ზერელე წარმოდგენა ამ დოკუმენტზე. საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა მორიგ პლენუმზე ალბათ ასეთი დამოკიდებუ-

ლებებით გამოწვეული გულისტკენით ნათქვამი ამხ. ნოდარ ჯანბერიძის მიერ „თუ ჩვენ ძალიან სერიოზულად არ შეგვიძლია მივინარე ექსპერიმენტს, ყურადღებით არ გავეცანით მის დებულებებს, საეჭვოდ გავხდით ქართული თეატრის ბედს“. დამაფიქრებელი სიტყვებია. და რა თქმა უნდა, არც ერთი იმ ვარაუდის ავტორების უბტი-მიტიტურ განწყობილებას არ ეხმარებოდა, დოკუმენტში ჩაუხედავად რომ ზეპირსიტყვაობენ და ექსპერიმენტი შტატების შემცირების საშუალება ჰქონიათ, ანდა ლაკმუსის ქაღალდი, რითაც ერთმანეთისაგან გაარჩევენ ნიჭიერსა და უნიჭოს, თეატრისათვის საჭიროსა და გამოუსადეგარს, თითქოს იმას აუცილებლად მთავრობის დადგენილებები და მითითები სჭირდებოდეს, რომ უნიჭოს სანამ გაუშვებ თეატრიდან, უმჯობესია თავიდანვე არ მიიღო. რა კეთდება იმისათვის, რომ ყველა მუშაკი იცნობდეს ექსპერიმენტით გათვალისწინებულ მოთხოვნებს?

ან ხომ არ არის საჭირო, რომ არა მხოლოდ თეატრები, ფართო საზოგადოებაც იცნობდეს მას. მაყურებელი ხომ თეატრია თანაშემოქმედი და მისი ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია?

რ. სტურუა — ბერს რამეში მე თავად მიჭირს გარკვევა. — დროა საჭირო, ჩვენც რომ გავიგოთ და სხვასაც გავაგებინოთ. ძირითადი პუნქტები ალბათ ასეთია, — დოკტრინა, რომელიც რჩება თეატრს, დანახოვით ხელფასის ფონდის შექმნა და სამხატვრო საბჭოს გაზრდილი ფუნქცია.

თ. ჩხეიძე — თავისუფლება ნამდვილად ეძლევათ. მაგალითად, თეატრებს აღარა აქვთ პრემიერების გამოშვების გეგმა — დავგროხა მხოლოდ მასუბრებისა და ფინანსური გეგმა. პრემიერების გამოშვების ადგმისგან განთავისუფლება საშუალებას აძლევს თეატრს მაქსიმალურად შეამციროს უხარისხო სპექტაკლების გამოშვების რიცხვი.

რაც შეეხება გაცნობას, — ვთარგმნეთ, გამოვაკაროთ, სხვა რა შეიძლება გაკეთდეს? — უნდა წაიკითხოთ! დროა საჭირო, დრო გამოაჩენს, რა იქნება კარგი და რა, არა. ექსპერიმენტით გათვალისწინებული კონკურსები ალბათ, ძალიან კარგია, მე ვფიქრობ, რომ არა მხოლოდ მსახიობებმა, სამხატვრო ხელმძღვანელებმაც უნდა გაიარონ კონკურსი, მოსკოვში ამაზე არ დამეთანხმენ. ვფიქრობთ; ჩვენთან თეატრში მინც ვცაოთ.

სამხატვრო საბჭო, რომელმაც კენჭი უნდა მიყაროს ვთქვათ, მე, როგორც მთავარ რეჟისორს, შედგება თეატრის წამყვანი მსახიობებისაგან — თუ ისინი არ ამირჩევენ ე. ი. არ უნდა ჩემთან მუშაობა, ასეთ სიტუაციაში, რომ დარჩე კიდეც, რა უნდა გააკეთო?

წ. ლომიძე — თავისუფლების, მეტი დამოუკიდებლობის იდეა მაინც იყო ჩადებული ექსპერიმენტში, ეს გატარდა კიდეც პრაქტიკაში, მაგრამ, რა თქმა უნდა, თეატრები მთლიანად ვერ განთავისუფლდებიან ზემდგომი ორგანოების წინაშე პასუხისმგებლობისაგან. ვაიზარდა კიდეც ჩვენი პასუხისმგებლობა. — თეატრის ხელმძღვანელობისა და სამხატვრო საბჭოს თავისუფლება ის არის, რომ თავად უნდა იყენენ ძალიან ფხიზლად — არაფერი არ უნდა შეეშალოს!

რა კეთდება გაცნობისათვის? — გამოკრული იყო პროექტი, ჩატარდა კრებები. ძალიან კარგი წინადადებები შემოვიდა თანამშრომლებისაგან. ამ წინადადების საფუძველზე ახალი განყოფილებაც კი შექმენით თეატრში — „გასვლით სპექტაკლებისა და კონცერტების ორგანიზაციის განყოფილება“, რომელსაც სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ზურაბ ანჯაფარიძე ჩაუდგა სათავეში.

ბ. ქანთარია — ის თეატრები, რომლებიც ექსპერიმენტში მონაწილეობენ, როგორც ვიცი (გვულანხმობ ქართულ თეატრებს), საკმაოდ კარგად გაეცნენ ექსპერიმენტის პირობებს. მაგალითად, ჩვენს თეატრში რამდენჯერმე განვიხილეთ სამხატვრო საბჭოზე ექსპერიმენტის თითოეული პარაგრაფი. ამიტომ, ვფიქრობ, დამოკიდებულებაც სერიოზულია. მხოლოდ ეს კია, დებულება არც მთლად ნათლად არის დაწერილი. ალბათ ამან გამოიწვია ის სახეცვლილებები, ყურმოკერით რომ გავრცელდა მათ მიერ, ვინც მხოლოდ თვალი გადაავლო ექსპერიმენტის დებულებას.

რაც შეეხება საზოგადოებას, ურიგო არ იქნებოდა, თუ ისიც მიიღებდა მონაწილეობას ექსპერიმენტის განხილვაში. თუმცა, მაინც მგონია, რომ ის საკითხები, რაც ექსპერიმენტს ეხება, მაინც სპეციალისტების გადასაწყვეტია.

ბ. ჭიაურელი — მსახიობებს დებულებები კი არა, სამუშაო უნდათ! — რაც შეეხება თავისუფლებას, მსახიობობა იმდენად დამოკიდებული პროფესიაა, რომ თავისუფლე-

ბაზე საუბარი ჩემთვის ირონიულადაც კი უღერს. მსახიობის თავისუფლება სიტყვით ყოფნაა! — მათგან კი 90%-ს სამუშაო არ აქვს. ექსპერიმენტი უშველის ამას!

ლ. ღონღაძე — ისევ შემოქმედებითი თავისუფლების შესახებ. რევაზ ჩხეიძე იმავე ინტერვიუში ამბობს — „ახლა ბევრს ლაპარაკობენ დამოუკიდებლობაზე, მაგრამ ჩვენ ადრეც არავინ გვიშლიდა ხელს. მე არ მახსოვს შემთხვევა, რომ რომელიმე ხელმძღვანელს რაიმე შეეწირებინოს ჩვენთვის, იმ დროსაც კი, როდესაც შეიძლებოდა შესწორება. არსებობდა განსაკუთრებული დელოკატური ურთიერთობა — არასოდეს არ ყოფილა შეჭრა ფილმის ქსოვილში, ცალკეულ ეპიზოდში, იყო მხოლოდ ერთიანი შეფასება, აბსოლუტური ნდობა...“ როგორი მდგომარეობა იყო თეატრებში ექსპერიმენტამდე, იყო თუ არა ისეთი რამ, რაც ხელს გიშლიდათ თავისუფალ შემოქმედებით მუშაობაში, რა იყო შემზღულდავი ძალდატანება თეატრისათვის და რისი შეცვლაა გათვალისწინებული ექსპერიმენტით?

რ. სტურუა — ჩვენთან ისე უხეშად ჩარევა არ ხდებოდა, როგორც, ვთქვათ, რუსეთში. რომელიმე საოლქო კომიტეტის მდივანს შეეძლო სპექტაკლი მოეხსნა და რეჟისორიც — ჩვენთან ასე არ გამაწყვავებენ საქმეს, ბრძოლას არ დაგიწყებენ — მოვლენ და მეგობრულად გირჩევენ! მაგრამ ხშირად არც ისე ურისკოა ამ მეგობრული რჩევის არ მოსმენა!... მაგალითად, ასე მეგობრულად გაგავაფრთხილეს ალ. ახმეტელის იუბილეზე 37 წელი არ გვესვენებინა, მიუხედავად, იმი, სა, რომ ქალაქის კინოთეატრებში უკვე გადიოდა „მონაწიება“. მე მგონია, რომ ისევ სამხატვრო საბჭოს ბრძოლისუნარიანობასაც და თავად შემოქმედის გაბედულებაზეა დამოკიდებული ყველაფერი.

თ. ჩხეიძე — მეც ვერაფრით ვერ ვიტყვი, რომ შეზღუდულები ვიყავით. უფრო მეტიც, საქართველოში ბევრი რამ, რასაც ექსპერიმენტი ითვალისწინებს, გაცილებით ადრე დაიწყო. უმადურობა იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს ვინმე გვზღუდავდა, გვიშლიდა. რაც ამჟამად ასე დიდი აღმავლობით მიმდინარეობს საკავშირო მასშტაბით, თეატრების დამოუკიდებლობის, მეტი ინიციატივიანობის თვალსაზრისით, ჩვენთან კარგა ხანია დაიწყო.

ბ. კიაურელი — მე, როგორც მსახიობს, არც აქამდე არავინ მზღუდავდა. რა შეიცვალა საერთოდ, სპექტაკლების მიღების დროს უკეთესობისკენ? ალბათ არაფერი. ის კომისია, რომელიც მოდიოდა კულტურის სამინისტროდან და სხვა ორგანიზაციებიდან, შეცვალა მხოლოდ ჩვენი თეატრის მსახიობებისა და დანარჩენი შემოქმედებითი კოლექტივისაგან შემდგარმა სამხატვრო საბჭომ, მაგრამ თეატრში არის იმდენი ავტორიტეტი? — ამას ვარდა, სამხატვრო საბჭოს წევრმა მხატვარმა შეიძლება შეაფასოს სპექტაკლის მხატვრობა, მაგრამ მსახიობის თამაშის შესახებ მისი აზრი ხომ მაინც დილენტანტური იქნება? — მის სიტყვას კი გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს!

ზ. ლომიძე — ექსპერიმენტი მინიჭებული თავისუფლების არის იმაში, რომ თეატრებისათვის სასარგებლო და საჭირო ღონისძიებების გატარების დროს, შეუფერხებლად შეგიძლია იმოქმედო ათასგან შეთანხმების გარეშე.

ბ. ქანთარია — საესებით ვეთანხმები ბატონ რეზო ჩხეიძეს. ჩემის აზრით, თეატრებშიც ასეთივე მდგომარეობა იყო. მე, ყოველ შემთხვევაში, არასოდეს დამიღვამს ვინმეს ძალდატანებით რაიმე. ყოველთვის ვდგამდი იმას, რაც მიწოდდა, რაც თეატრს სჭირდებოდა. არ ვდგამდი იმას, რაც არ მიწოდდა, ასეა ახლაც. ასე რომ, განსაკუთრებული თავისუფლება მე არ მიგრძენია, რადგან ვფიქრობ, ისინი, ვინც ხელოვნების ბედს განაგებდნენ ჩვენში, სერიოზულად იყვნენ დაინტერესებულნი მისი მომავლით. და თუ ვერ ესმარებოდნენ, ხელს მაინც არ უშლიდნენ. ასეა ახლაც.

კ. მახარაძე — ძირითადად ალბათ რეზო ჩხეიძე მართალია. მაგრამ რალაც ხარკი მაინც იყო გადასახდელი — ვასტროლებზე ვერ წახვიდოდი ისე, რომ ერთი რუსული თანამედროვე პიესა არ გქონოდა რეპერტუარში. წელს პირველად მოხდა, რომ საგასტროლო რეპერტუარში ასეთი პიესა არ აღმოვაჩინა და ამის გამო შენიშვნა არავის მოუცია! — მინუსად არ ჩავკითხავ. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ სამხატვრო საბჭოში ოფიციალური ორგანოებიდან არც ერთი წევრი არ არის.

ლ. ლონდაძე — რა თქმა უნდა, მიმდინარე ექსპერიმენტი პირდაპირ და უშუალოდ თეატრების მუშაობის გარდაქმნას ეხება, მაგ-

რამ იგი ერთგვარად მაინც ხომ არ იმოქმედებს კადრების აღზრდის სისტემაზე, ან უფრო ზუსტად, ხომ არ გამოიწვევს კონტრპუნქტულ ცვლილებებს თეატრალური ინსტიტუტების სასწავლო პროცესში, ხომ არ გამოიწვევს მისი კონტრენტის ზრდას ან პირიქით — შემცირებას?

რ. სტურუა — არა მგონია, რომ ექსპერიმენტმა რაიმე გავლენა მოახდინოს თეატრალური ინსტიტუტის მუშაობაზე.

თ. ჩხეიძე — ვერ ვიტყვი, რომ რაიმე ცვლილებას გამოიწვევს, მაგრამ ეს ცვლილებები იქნება მაინც საჭიროა? — არაფერს ახალს და მოულოდნელს არ ვამბობ, მოსკოვში არის ამის პრაქტიკა, თეატრთან არსებული სტუდიების პრაქტიკა — ალბათ ძალიან კარგი იქნებოდა, ჩვენც თუ დავნერგავდით. თავისთავად მე ძალიან მაღალი აზრისა ვარ ჩვენს ინსტიტუტზე, მაგრამ სტუდიებიც ალბათ არ შეგვიშლის ხელს.

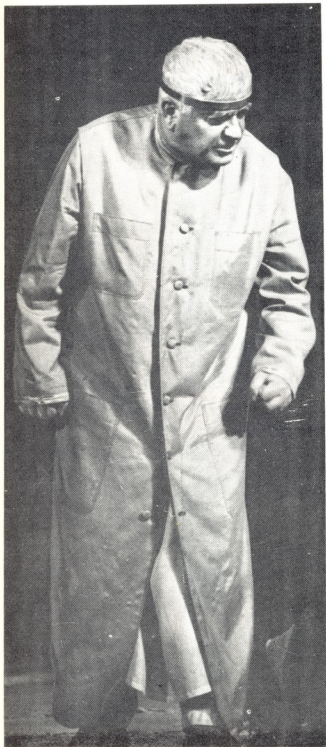
ზ. ლომიძე — შესაძლებელია ექსპერიმენტმა თავისთავად არ მოახდინოს გავლენა, მაგრამ იქნებ საჭიროა, ჩვენ თავად დავუფიქროდეთ, ვისწავლოთ ყიზიათიანად ცხოვრება? — გვეკიდება იმდენი კადრი, რამდენსაც ვუშვებთ? — არა. მაინც ვუშვებთ. სად წავიდეს ის ადამიანი, თუ არა თეატრში, სადაც ბოლოს რაღაცა გზებით მართლაც ყველა ხვდება! — ასე თანდათან გროვდებიან თეატრებში ცხოვრებაზე გამწყრალი ადამიანები, რომლებიც სულ სხვა რამეზე ოცნებობდნენ და ჩვენ კი დაუსაქმებლობით ცხოვრება გავუფუჭეთ. იქნებ საჭიროა უფრო მეტად გავუფრთხილდეთ ადამიანებს და უკვე დაკავებულ ადგილებზე არ მივცეთ საგზურები?!

ბ. ქანთარია — ალბათ რაიმე ცვლილებები ამ სფეროშიც იქნება, მხოლოდ მე რამდენადაც ვიცი, ჯერ-ჯერობით არაფერია გადაწყვეტილი.

ბ. კიაურელი — თეატრალურ ინსტიტუტებში არასწორმა მიღებამ გამოიწვია სწორედ ამდენი დაუსაქმებელი მსახიობის არსებობა თეატრში, ჩვენ იმდენად პატარა რესპუბლიკა ვართ, რომ სამსახიობო ფაქულტეტზე ყოველწლიური მიღება ალბათ არც უნდა სწებოდეს.

კ. მახარაძე — ერთგვარ კორექტივს ექსპერიმენტი ალბათ მაინც შეიტანს.

ლირის თეატრი



ვახტანგ ქართველიშვილი — სტურუსე-ულ „მეფე ლირს“ დიდხანს ველოდით. როგორც იქნა, გამოჩნდა იგი. და ჩვენ ვიხილეთ მეფე-სპექტაკლი. მას, ალბათ, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაშიც ნახავენ, პროგნოზებით თავს არ ვირთობ, მაგრამ სულაც არ გამოიკვირდება, თუ „ლირის“ სამი საათი — მხედველობაში მაქვს წარმოდგენის ხანგრძლივობა — სწორედ ის სამი საათი აღმოჩნდება, რომელიც შეძრავს თეატრალურ სამყაროს.

დალი მუმლაძე — თქვენ „არ გაიკვირდებათ“, მე კი დარწმუნებული ვარ, რომ რუსთაველელთა ეს თხზულება კიდევ ერთხელ დაადასტურებს იმ ახალი თეატრალური კონტინენტის არსებობას, რობერტ სტურუსამ რომ აღმოაჩინა.

3. ქართველიშვილი — გოეთე ამბობდა: სადაც არ უნდა ხდებოდეს შექსპირის პიესების მოქმედება, ამ მოქმედების ადგილი ყოველთვის ინგლისია — ზღვით განბანილი ალბიონი. ანიქსტიკათვის შექსპირის დრამატულ ქმნილებათა გასათამაშებელი მიდამო მთელი დედამიწაა. ერთ თანამედროვე ინგლისელ კრიტიკოსს უთქვამს, — მოქმედება შექსპირთან ყოველთვის თეატრში მიმდინარეობსო. თეატრში, სცენაზე გამოტანილ თეატრში თამაშდება რობერტ სტურუსას მიერ დადგმული „მეფე ლირიც“ და, რა თქმა უნდა, ამას აქვს თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობაცა და ლოგიკაც.

მიზეზთა სხვათა და სხვათა გამო რეჟისორმა არაერთგზის შეაჩერა სპექტაკლზე მუშაობა, მაგრამ უმთავრესი ამ მიზეზთა შორის მანც ის გახლდათ, რომ წარმოდგე-

მეფე ლირი — რამაზ ჩხიკვაძე



ლობი — რ. ჩხიკვაძე

ნა სწორედ რუსთაველის თეატრის სცენაზე უნდა განხორციელებულიყო და არა მის დროებით რეზიდენციაში, სადაც სტაციონარიდან ვახიზნულ თეატრს წლების მანძილზე უხდებოდა თავის შენახვა.

დადგმის კონცეფცია, არაჩვეულებრივ მხატვრული ძალით რომაა ვაცხადებული მირიან შევლიძის სცენოგრაფიაშიც, სახელდობრ რუსთაველის თეატრის გარემოს ითვალისწინებს. სცენის მარჯვენა ნახევარსფეროზე, ისე როგორც მრუდე სარკეში, მაყურებელთა დარბაზის ინტერიერია არეკლილი. მაგრამ იგი ერთი, ალბათ დირექტორის ლოჯის გარდა, განძარცვულია ყოველგვარი დეკორისაგან და ქმნის მიტოვებული. დასამთავრებელი, სარემონტო ნაგებობის შთაბეჭდილებას. მარცხნივ, არასითყვენ მიმავალი ლიანდაგი მოჩანს...

„მეფე ლირის“ წარმოდგენას ამ დეკორაციაში კიდევ ერთი აზრი აქვს: რუსთაველის თეატრის არქიტექტურა თავისი ბუნებით პოლისტილისტურია (მას ადრე ეკლექტიკას უწოდებდნენ). რ. სტურუას თეატრალური მოდელიც ასევე პოლისტილისტიკაზეა დამყარებული და მათი ურთიერთიმარათება, ვფიქრობ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქნის „მეფე ლირის“ პოეტიკის გააზრებისას.

დ. მუმლაძე — ცხადია, რ. სტურუა თავის ახალ ქმნილებაში შეგნებულად მიმართავს მის მიერ შეთხზული კარნავალური, გროტესკულ-პაროდული, ტრაგი-ფარსული, ინტელექტუალური თუ პოლიტიკური თეატრალური მოდელის არსებითი თავისებურებების „წარმოდგენა-გადასინჯვას“. ეს არის რეჟისორის ადრეული მიგნებების ერთგვარი „პარად-ალე“. და „მეფე ლირშიც“ პოლისტილისტიკა განსაზღვრავს წარმოდგენის მხატვრულ ბუნებას. სახვის ხერხების ეს სტილური თუ ქანრული მრავალფეროვნება აქაც იმ განსაკვირვებელი მთლიანობის გრძობითაა აღბეჭდილი, რ. სტურუას, გ. ყაჩხელისა და მ. შევლიძის თანავტორობისათვის რომაა დამახასიათებელი საერთოდ და იგი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ სამემსრულებლო საშუალებათა ამ მრავალგვაროვნების გარეშე წარმოუდგენლადაც კი გეჩვენება სამყაროს იმ მიკრო-მოდელის სცენური გასაგენ-

ბა, რომელსაც სპექტაკლი ვთავაზობს. დამდგმელი ჯგუფი აქაც აღწევს მათი სწუკეტიყრ ქმნილებებისათვის ესოდენ დამახასიათებელ „მოულოდნელობის ეფექტს“ და იძლევა ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაციას საყოველთაოდ ცნობილი მეტაფორისა — „ცხოვრება თეატრია“. ეს მოსაზრებები ჯერ კიდევ მაშინ გაჩნდა, როცა შექსპირის თეატრს „გლობუსი“ ერქვა და მისი ლოგიკაც თავიდანვე საღესებით ნათელი იყო, მაგრამ რ. სტურუას სრულებით არ აშინებს ამ ფორმულის უღრესი პოპულარობა. პირიქით, ვგონებ, სწორედ მისი ტრივილობა იზიდავს მას და ამ ცნებაში იაზრებს როგორც გლობალურ, დროით განუაზღვრელ, მარადიულ პრობლემებს, ისე მათ თანამედროვე, კონკრეტულ, თუ გნებავთ, რეგიონალურ გამოხატულებასაც და აქედან გამომდინარე წარმოდგენს სამყაროს აღსასრულის შემადრწუნებელ, ტრაგიკულ სურათს.

ამასთან ერთად, ეს „ლირის თეატრია“. ლირია სცენაზე განდენილი ქმედების ავტორიცა და რეჟისორიც. ეს მისი ასპარეზია და აქ ყველაფერი ემორჩილება ცხოვრების იმ წესს, ამ აზრებულმა, თესპოტმა მონარქმა რომ დანერგა თავის სამოლობელოში. ეს აზრი სპექტაკლში თავიდანვე იითხება. ლირის მილოლინით გათანაგულ ატმოსფეროში კარგად გაწრთნილი ქვიშვერდომებიც კი ვერ უძლებენ შემუშავებული, დაკანონებული რიტუალის აღსრულებას თა x. ლაღანიძის გულშელონებული ოლბანი მოწყვიტით ეცემა იატაკზე. შიში მეფობს ირველივ, შიში და მორჩილება. ინიციატივა მხოლოდ ლირს ეკუთვნის. და ისიც ჰყოფს და ანაწლებს სახელმწიფოს. მეფის უფროსი ქალიშვილი ისეთივე გაშმაგებით კრეფენ იატაკზე დაყრილი რუკის იმ ნაგლიჯებს, რომოლებიც მათთვის ბოძებული მიწებია სიმბოლიზირებული, როგორი ვააეებითაც ძალაუფლების ხელში ჩადგებას მოინდომებენ შემდეგ. ახლა კი ლირი სიყვარულის აღიარებასა და დადასტურებას ითხოვს მკაცრ, ასკეტურ სამოსელში ჩაჯემსული, ჯერ კიდევ მორჩილი ქალიშვილებისაგან და თავად უბიძგებს გონერის სცენის შუაგულისაკენ, რათა მან უფრო დამაჯერებლად და უფრო დიდი ენებით შეასრულოს მოსიყვარულე და მადლიერი ასულის როლი.



ვ. ქართველიშვილი — თუმცა, რა თქმა უნდა, მოეხსენება, რომ წარმოსათქმელი «lovetest»-ი დათქმული რიტუალის ნაწილია, ოფიციალურად გამოქვეყნებული და ამიტომ ინტიმს აღარ შეიცავს. ლირმა მშვენივრად იცის, რომ მისი ქალიშვილები, ისევე როგორც დანარჩენი ქვეშევრდომები, დადგენილ ურთიერთობათა ტყვეობაში არიან მოქცეულნი. სწორედ ტყვეობის მანიშნებელია სცენური რეკვიზიტის სახით სპექტაკლში გათამაშებული ბადე, რომელსაც ლირი, ერთ შემთხვევაში, მ. კახიანი კორდილის ვითომ მოფერებით ჩამოაცემეს თავზე, მეორე შემთხვევაში კი — რუკის ნაგლეჯების ჩასაყრელად, „დასატყვევებლად“ გამოიყენებს. ლირმა ისიც მშვენივრად იცის, რომ ამ „ბადეში“ თვითონაცაა გამოიწყვედილი „დიდი თევზივით“. აქედანაა აღნიშნულ სცენაში რამაზ ჩხიკვაძის გმირის ირონიული, უმაღლესი სარკაზმული ტონი.

დ. მუმლაძე — რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის ლირი, რომელიც ასე ახლოს დგას შექსპირულ პირველწყაროსთან და მისით არის ნასაზრდოები, უაღრესად ტევადი, მრავალპლანური მხატვრული სახეა და იგი, სხვა მნიშვნელობებთან ერთად, „ბატარიკალური მამის“ სიმბოლოდაც იაზრება. მით უფრო, რომ სპექტაკლში გაშლილი მოქმედება ამკარად ზედროულ მასშტაბებშიცაა განფენილი.

ვ. ქართველიშვილი — უთუოდ მარადიული, „მითოსური დროა“ აქ ნაგულისხმევი და დღევანდელი დღე ამ მარადისობის მხილვად ნაწილია, შესაძლოა მისი უკანასკნელი წამიც კი და მე იგი იმ უსრებო საათს მავონებს, რომელმაც ინგმარ ბერგმანის „მარწყვის მდელში“ მკვდარი სიცოცხლის სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინა. კავკასიაც მავონებს თანადროულის ზედროულში გადატყორცნის გამო...

დ. მუმლაძე — რაღა შორს მივდივართ, „მითოსური დრო“ ხომ თავად სტურუას კარნავალური თეატრის დროა...

ვ. ქართველიშვილი — და მისი თეატრის ეს თეიება გია ყანჩელის „და არს მუსიკის“ საოპერო სცენაზე დადგმის დროსაც ნათლად გამოჩნდა. ხოლო რაც შეეხება „მეფე ლორის“ თანამედროვეობასთან „ნიეთიერ“ კავშირს, იგი სპექტაკლის ისეთ რეალებშია გამხელილი, როგორცაა, თუნდაც, ოლბანისა და გლოსტერის სათვალე, ედგარის საჩოგბურთე სპორტული კოსტიუმი, კენტისა და ედმუნდის სივარეტი (იქნებ, ანაშაშერეულიც), ედმუნდისავე ფრაკი და ცაილინდრი, მასხარას საკონცერტო პალსტუხი — პეპელა, ან კიდევ ნემორინოს რომანსი დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარიდან“, რაც პიესაში წარმოდგენილი დროისათვის, რომელიც ლეგენდის თანახმად ძველი წელთაღრიცხვის მეცხრე საუკუნის ბრიტანეთშია განფენილი, სრულიად უცხოა, მაგრამ ბუნებრი-

ცა სტურუასეული კარნავალური თეატრი-
სათვის, სადაც დრო, როგორც ითქვა, „მი-
თოსურია“, სადაც წარსული და აწმყო ერ-
თურთშია ჩამჯდარი სიმულტანობის პრინ-
ციპით. სტურუა აქ, სხვათა შორის, თავად
შექსპირის კვალს მისდევს — შექსპირმაც
ხომ, ხელმძღვანელობდა რა გარკვეული
მხატვრული მიზნებით, დაარღვია ისტორიუ-
ლი სიმართლე და იმ შორეულ ეპოქაში ჩა-
ასახლა მაშინ ჭერ კიდევ არარსებული ბურ-
გუნდიის სამთავრო და სამეფო საფრანგეთი-
სა.

დ. მუმლაძე — რადგან თქვენ დონიცეტი
ახსენეთ, იქნებ უმჯობესია აქვე ითქვას,
რომ ნემორინოს რომანს თანამედროვეობის
უდიდესი მომღერალი — ლუჩანო პავარო-
ტი ასრულებს და რომ, ამ აპლიკაციურ
ხერხთან ერთად, კოლაჯის წესით აგებული
მუსიკალური პარტიტურა გია ყანჩელისა,
მოიცავს აგრეთვე ორიგინალურ როკ-მუსი-
კასაც, კამერულსაც, სიმფონიურსაც...

ვ. ქართველიშვილი — და გია ყანჩელიც
ხომ მუსიკას ქმნის არა შექსპირის „მეფე
ლირისათვის“, არამედ რობერტ სტურუასა-
თვის, რომელიც დგამს შექსპირის „მეფე
ლირს“. სპექტაკლისათვის, განსაკუთრებით
კი მისი ფინალისათვის, დიდი მნიშვნელობა
აქვს კომპოზიტორის მიერ გამოყენებულ იმ
მოტივს, რომელიც გვაცხენებს „განკითხვის
დღეს“ — პირქუშ „Dies irae“-ს კათო-
ლიკური სამგლოვიარო მესიდან...

დ. მუმლაძე — კომპოზიტორი აქ თავისი
მეექვსე სიმფონიის ცალკეულ ფრაგმენტებ-
საც იყენებს და მის მიერ დამუშავებული
თემები, შემოტანილი ხმები თუ ბგერები
კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდიან როგორც
წარმოდგენის სტილურ მიმართებას, ისე
სცენაზე გათამაშებული მოქმედების მარა-
დული დროის მასშტაბებში განფენის პრინ-
ციპსაც. ამასთან დაკავშირებით მინდა გა-
ვიხსენო ერთ-ერთი ცნობილი მითოლოგემა,
რომელიც, ჩემი აზრით, ძალზე საინტერე-
სოდაა ტრანსფორმირებული სპექტაკლში,
და თუმცა წარმოდგენილ სიმბოლოთა ყვე-
ლა მნიშვნელობის გაშიფრვა თითქმის შე-
უძლებელია...

ვ. ქართველიშვილი — მით უმეტეს, რომ
რეალისტურთან ერთად წარმოდგენაში მო-
ცემულია სამყაროს სიურრეალური სურა-

თი, შეგარძნებას უფრო რომ ექვემდებარება,
ვიდრე გაშიფრვას...

დ. მუმლაძე — ზოგიერთ მათგანს შეუძლებელი
უნდა შევჩერდეთ. ცნობილია, რომ როგორც
თანამედროვე ხელოვნება, ისე მისი კვლევის
მეთოდოლოგიაც, ფართოდ სარგებლობს ფსი-
ქონალიზის მიღწევებით. უახლესი თობზე-
ბის ტაბუახსნილ ვნებებსა და ვიტალური
ენერჯის აგრესიულ გამოვლინებაში „ოი-
დიპოსის კომპლექსის“ ახლებური, არა მხო-
ლოდ ფრიდისტული, გააზრება შეინიშნება
და იგი უმთავრესად კულტურული მეშკვიდ-
რეობისა და წინაპართა მიერ შემუშავებუ-
ლი კანონების ხელყოფაში ვლინდება. მაშის
ავტორიტეტის ნგრევისა და დისკრედიტი-
რების პირობებში სტურუასეული „მეფე
ლირის“ სიმბოლიკა განსაკუთრებულ მნიშ-
ვნელობას იძენს და ეგრეთ წოდებული „მა-
მისმკვლელის“ მითოლოგემა სპექტაკლის
კონტექსტში მრავალნაირად იკითხება. მა-
მათა და შეილთა მარადიული ბრძოლის ას-
პარზზე აქ უპირატესობა არც ერთ მხარეს
არ ენიჭება და სპექტაკლში თავად ამ
ბრძოლის რეალურობა და მისი ტრაგიკული
ხასიათი გაცხადებული. და თუმცა „მამის-
მკვლელის“ მეტაფორა ლირის ფიზიკურ გა-
ნადგურებასა და მოშობაში არ არის გამო-
ხატული, ცხადია, პრინციპული მნიშვნელობა
მითის ფაბულური სტრუქტურიდან გადახრას
და კონკრეტული მითოლოგიური არქეტაპის
ძიებას კი არ ენიჭება, არამედ ამ უძველესი
მითოლოგემის წიაღში ახალი ტრავერსის
განხორციელებას და მის შევსებას კიდევ
ერთი მნიშვნელობით. ვგონებ, ექვსს ან უნ-
და იწვევდეს მამისმკვლელის კულტურო-
ლოგიურ კონტექსტთან მიმართებაში რომა
გააზრებული ლირის უფროსი ქალიშვილ-
ებისა და ედმუნდის მხატვრული სახეები. მე
აქ გ. ვაჩეჩილაძის ერთ მოსაზრებას მოვიხ-
მობ მისი ძალზედ საინტერესო გამოკვლე-
ვიდან „მამისმკვლელის“ მეტაფორა“ და,
ფეიქრობ, რომ იგი სტურუასეულ „მეფე
ლირში“ გათამაშებულ სიტუაციასაც მოჰ-
ფენს ნათელს: „ოიდიპოსის კომპლექსის“
ცნებამ, ფრიდის მიერ სექსუალურ საწყი-
სამდე დაყვანილობა და დავიწროებულმა, —
დიდი ტრანსფორმაცია განიცადა თანამედრო-
ვე სააზროვნო სისტემაში. ახლა მასში იდე-
ბა ფლობის, დაპყრობის, ძლიერების, ძალა-
უფლების, ხელისუფლებისაყენ, როგორც
პიროვნების თვითდამკვიდრებისაყენ ზღვარ-



დაუდები ლტოლვის ქინის, ინსტინქტის, ვნების შინაარსი. „მამისმკვლელის“ მეტაფორაც „ოიდიპოსის კომპლექსის“ ცნებასთანაა შეზედილი, და ამიტომაცაა, რომ მისი ამ შინაარსიდან თანამედროვე კულტურის ფელოსოფიასა და მხატვრულ ლიტერატურაში საგანგებო ყურადღება სწორედ „მამისმკვლელზე“ მახვილდება. „მეფე ლირში“ არსებითად მამისმკვლელები არიან გონეროლიც, რიგანიც, ედმუნდიც.

ამასთან ერთად, რ. სტურუას სპექტაკლში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ისიც, რომ ნიქშეს ცნობილი შეგონების თანახმად აქ „შვილი განამხელს მამას“. და რეჟისორის უმნიშვნელოვანესი მიდწევაა, ვგონებ, სწორედ ის უნდა იყოს, რომ წარმოდგენაში უაღრესი დამაჯერებლობით და ამ პიესის ინტერპრეტაციისათვის აქამდე გამოირიქული ლოგიკურობითაა გამოხატული, უფრო სწორად კი „გაშიშვლებული“, შექსპირის ტრაგედიის ჭეშმარიტი არსი, რომელიც ლირისა და მასთან დუბლირებული გლოსტერის ხასიათთა თვისებებსა და ცხოვრების წესში ეძებს დატრიალებული უბედურების მიზეზთა მიზეზს.

უფლებამოსილი, მაგრამ მაინც უძლები შვილები ერთი მხრივ თ. დოლიძის გონეროლი და დ. ხარშილაძის რიგანი, ხოლო მეორე მხრივ კი მათთან დუბლირებული ა. ხიდაშელის ედმუნდი, წრეგადასული ყოფიერების, „სექსუალური რევოლუციის“ ეს გმირები, მამების მიერ კონსტრუირებულ იმ გარემოში ცხოვრობენ, რომელიც ზნეობრივი

იდეალების დაცვას, სულის გადარჩენას და ცოდნის გაღრმავებას არ ითვალისწინებს. მათ იოლი, უმოკლესი გზით სურთ მამების ადგილის დაკავება, მათი რეგალიების მითვისება და სწორედ ამ განზომილებაში ხორციელდება მამის, როგორც „გამჩენის“, „შეუფის“, „ბატონის“, „ხელისუფლის“ სტატუსის ხელყოფა. რომანტიკულობის საბურველშემოცილილი ლირი და გლოსტერ პოზიციების შენარჩუნებას ცდილობენ და მამათა და შვილთა ბრძოლის პათოსი განიცდება როგორც უღრმესი ზნეობრივი კრიზისი უტილიტარული, მომხმარებლური ინტერესებით შეპყრობილი, სულიერი ლტოლვებისაგან დაცლილი საზოგადოებისა, რომლის ნაწილს, სპექტაკლის კონცეფციის თანახმად, თეატრში მობრძანებული მასურებელიც წარმოადგენს და რომლის განწირულებაც გამოგნებელი ძალით არის გამოხატული წარმოდგენის შოკის მომგვრელ, მიგნებისა და ხილვის დონეზე განხორციელებულ ფინალში, რომელიც აქ სამყაროს აღსასრულად იაზრება და ახალი აპოკალიფსის ძველ თვისებებს წარმოაჩენს.

რიგანისა და გონეროლის, ედმუნდისა და ედგარის მხატვრულ სახეთა ურთიერთმიმართებაში კენის ცოდვით დამძიმებული ადამის მოღვმის ანარეკლია მოცემული და სამყაროს ნგრევა ზუსტად იმ ტროს ხორციელდება წარმოდგენაში, როცა მამა მამზე აღმართავს მახვილს. გ. მნელაძის ედგარიც სრულებით არ წარმოადგენს სამართლიანობის დასამკვიდრებლად მოვლენილ კეთილ-

შობილ რაინდს. და მისი ქმედების აქტიურობა გამხელელი ლოგიკა სწორედ ამგვარი ფინანსისა.

3. ქართველიშვილი — ეს ფინალი მართლაც გამოგნებელი, შოკის მომგვრელია. და იმის გამოც, რომ აქ სრულად ხორციელდება მეტალობის ის გრძნობა, სცენისა და დარბაზის პერსონაჟთა ფსიქიკური იმპულსების ერთიანობას რომ მოასწავებს. თეატრი აქ მართლაც თავისებური ტელეპათიის დონეზე ამყარებს კონტაქტს მაყურებელთან. თავად ფინალი კი საგანგებოდაა „გაწეილი“ და რამდენიმე ეტაპისაგან შედგება. იგი იწყება მაშინ, როცა აგრესიული ზრახვით დაბრმავებული „შავი ლეგიონი“ მრავალთვა გველშაპივით გამოიყოფება სცენაზე. ამ მხოზავი შავი ბრბოს ავანგარდს ძალუფლებით გონდაბინდული გონეილის, რიგანისა და ედმუნდის „სამეული“ წარმოშობს და მთელი ეს ეპიზოდი განზოგადებულ მნიშვნელობას ანიჭებს და თვალნათლივ დაგვიდასტურებს იმას, რაც ადრე ტომ-ედგართან სცენაში ავთანდილ მახარაძის გლოსტერის რეპლიკამ გვამცნა: „ჩვენი დროის უბედურებაც ის არის, რომ ბრმებს ვიყები წინამძღოლობენ“.

სპექტაკლის დასასრული, პროექტორის იმპულსური აფეთქებებით რომ გვჭრის თვალს, ცხადია, გაპირობებულია სამყაროში ახლახან დატრიალებული კატასტროფით. თანაც, რაკი დრო „მითოსურია“, აქ შეიძლება ვიცნოთ ბიბლიური აპოკალიფსის სურათიც „იოანეს გამოცხადებიდან“: „და გარდამოვარდა ზეცით ვარსკულავი დიდი, მოტყინარე ვითარცა ლამპარი, და დავარდა მესამედ! ზედა მდინარეთასა და წყაროთა ზედა წყალთასა, და სახელი ვარსკულავისაი მის არს აფსინით, და გარდაიქცა მესამედო წყალთაი აფსინთად, და მრავალნი კაცთაგანნი მოსწყდეს“.

წარმოდგენაში თავიდანვე გაიხმის კაცობრიობის ცოდვებით შეძრწუნებული დედამიწის წიადისეული ხმები, რომლებიც სწორედ ფინალში აღწევენ კულმინაციას და თავზე გვექცევა ის სარემონტო ნაგებობა, „ცხოვრების თეატრი“ რომ ჰქვია. წარმოდგენას ასევე თავიდანვე ესრება „ცხოვრების თეატრის“ ქანდარაზე წამოძვდარი „მარადიული მაყურებელი“. სწორედ მაყურებელი მოთვალთვალე, უტყვი მოწმე იმ საბედისწერო თამაშისა, ძლიერთა ამა ქვეყნისა რომ

გუჲმართავთ. და მის ამ ჩაურევლობასა ინდიფერენტობაში იაზრება სამყაროსა ადამიანის ტრაგიკული აღსასრული. ბოთ პერსონაჟს ფეხქვეშ ეცლება სხვადასხვაგვარად ანუ ისე მკვიდრად ნაგები ბუდე ქანდარაზე, სახრჩობელაზე ატყორცნილივით რჩება ცაში გამოკიდული და ეს სცენური მეტაფორა აღიქმება, როგორც დამსახურებული სასჯელი ჩადენილი დანაშაულისათვის.

დ. მუმლაძე — „მარადიული მაყურებლის“ გარდა, წარმოდგენაში ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ლირის თეატრის კიდევ ერთი „პერსონაჟი“, — სპექტაკლის სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვაგვარად განათებული მაიმუნი. იგი მე პიტერ ბრეიკლის იმ აპოკალიფსურ ყვავსაც მომავგონებს, ბორბალზე რომ იყო შემოძვდარი „რიჩარდში“. „ლირის“ მაიმუნიც ავანსცენაზე აღმართულ ძელზე ზის და აქედან გასცქერის „ცხოვრების თეატრს“. ეს ძელი რამდენიმე მნიშვნელობას ატარებს სპექტაკლში. იგი კერაცაა, სამეფო ტახტიც, სახრჩობელაც და ქოდან, ანუ სიცოცხლის წყაროდან წყლის ამოსაღები კასრიც მასზე ჰკიდია. მაიმუნში, ისევე როგორც „მარადიული მაყურებლის“ სიმბოლოში, საზოგადოებაა პერსონიფიცირებული და მისი სულიერი და ინტელექტუალური უსაკობაა გაცხადებული.

3. ქართველიშვილი — და ესოდენ შეურაცხყოფელ ქესტს თეატრი, ცხადია, შეგნებულად მიმართავს. ეს სწორედ ისეთი „სილის გაწვნაა“, როგორსაც ქან-ლუი ბარო მოითხოვდა პრავმატიზმით გაველურებული თანამედროვე მაყურებლის გონს მოსაგებად, გამოსფხიზლებლად. „მიფე ლირი“ მაყურებელს სრულ დისკომფორტს შეუქმნის. სპექტაკლი გვეუბნება: განცხრომის ვადა დიდი ხანია ამოაწურა! იზრუნეთ იმაზე, „ლირის თეატრის“ ფინალი „ცხოვრების თეატრის“ ფინალდაც რომ არ იქცეს!

ამასთან ერთად, ხომ არ ფიქრობთ, რომ მაიმუნისა და „მარადიული მაყურებლის“ ურთიერთშეპირისპირებაში დუბლირების იგივე პრინციპია ვამხელოლი, როგორც ლირისა და გლოსტერის, ლირის უფროსი ქალიშვილებისა და ედმუნდის, კორდილიასა და ედგარის ურთიერთმიმართებებში?

დ. მუმლაძე — რა თქმა უნდა. ოღონდ იმ პირობით, რომ აინიშნული პრინციპი

რ.ქ. სპ. კ. შარქინი
მ. შ. აბ. ხეციაშვილი

თქვენს მიერ გამოყოფილ ბოლო წყევლში მხოლოდ პუნქტირის სახითაა მოცემული და კორდილიასა და ედგარის მხატვრულ სახე-ებში ნაგულისხმევი აზრი უფრო მეტ სინათ-ლესა და დახვეწას მოითხოვს. ხოლო რაც შეეხება დუბლირებას, ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, აქ ერთი გარემოება უაღრესად საყურადღებო. მე მხედველობაში მაქვს „ამასმკვლელის“ მეტაფორის კიდევ ერთი განსხეულება, რომელიც, ჩემის აზრით, ნათლად უნდა იკითხებოდეს ზემოთ აღწე-რილ ფინალში. ვგონებ, რ. სტურუა აქ ანგ-რევს არა მხოლოდ სპექტაკლში წარმოდგე-ნილ სამყაროს თეატრს, არამედ მშობლიურ რუსთაველის თეატრსაც, რომლის დღევან-დელი სახის შექმნაში თავად მიუძღვის უდი-დესი ღვაწლი.

3. ქართველიშვილი — მართალი ვითხრათ, „კაკასიურისა“ და „როზარდის“ შემქმნელი თეატრი არ მკეპტება დასანგრევად.

დ. მუმლაძე — მე აქ „ყვარყვარესაც“ ვახსენებდი. მაგრამ რას იზამ?! ეს გარდუ-ვალი პროცესია და ჩვენ კვლავაც დაგვე-უფლება ნოსტალგიის ის გრძნობა, რომე-ლიც გარდასული დროის არაერთი შესანიშ-ნავი სპექტაკლის დაკარგვითაა გამოწვეული. მოგახსენებთ, სათეატრო ესთეტიკის განახ-ლება ყოველ ათწლეულში მინც ხორციელ-დება, ან უნდა ხორციელდებოდეს. თან იგი არასოდეს არ მიმდინარეობს, ასე ვთქვათ, „სუფთა სახით“. იგი თავის თავში მოიცავს წარსულის კულტურასაც და, რო-გორც ცნობილია, ეს კულტურის ბუნება გახლავთ საერთოდ. და თუ ბატონი რობერტ სტურუა კიდევ ერთხელ გააბედნიერებს მი-სი ტალანტის თაყვანისმცემლებს და თეატ-რალური კულტურის განვითარებას კიდევ ერთ, ცხადია, უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანს, სახიფათოს ამაში ვერაფერს ვხე-დავ. პირადად მე, ეჭვი არ მეპარება, რომ იგი კვლავ „ახალი მიწის“ აღმოსაჩენად მიე-მართება. ჩვენ ყველას ძალიან კარგად გვახ-სოვს, რომელ სათეატრო ესთეტიკას ეყრდ-ნობოდა იგი ადრე და რა მანერაში მუშაობდა. ისიც კარგად გვახსოვს, ოსტატობის რა-ოდენ მაღალ დონეზე იყო შესრულებული, მაგალითად, „სედილემის პროცესი“, მაგრამ მის ავტორს არ დანანებია უკვე მიღწეულის დათმობა და უკან არ დაუხვევია, თუმცა ნა-თელი იყო, რომ იგი დინების საწინააღმდე-გოდ მიტურავდა.

3. ქართველიშვილი — გეთანხმებით, რომ „მეფე ლირი“ მომავლის თეატრისაკენ გავრი-ლი სარკმელია. მაგრამ მიჭირს დარწმუნდეთ, თითქოს არსებული თეატრის დახვრე-ვას ფიქრობდეს რეჟისორი. ასეთი კატეგო-რიული აზრის პროვოცირებას, ვგონებ, სპექტაკლის სცენოგრაფია უფრო იწვევს. გახ-სენება იმ ფაქტისა, რომ „სელიუმის პროცე-სის“ ავტორს არ დანანებია უკვე მიღწეუ-ლის დათმობა, ვერ გამოდგება შემდგომი „ნგრევების“ საწინასწარმეტყველოდ. მარ-თალია, ჩვენ ყველას ძალიან კარგად გვახ-სოვს, რომელ თეატრალურ ესთეტიკასაც ეყრდნობოდა იგი ადრე. ის თეატრალური ესთეტიკა სტურუას არ მოუტანია. იგი მას დახვდა. და ისიც ქმნიდა მის ფარგლებში. ამიტომ, არსებულის დათმობა მაშინ საკუ-თარი თავის პოვნას უდრიდა. საკუთარ თავს კი სტურუამ, მისივე აღიარებით, მიაგნო „სეჩუანელ კეთილ კაცში“, უფრო სწორად, მის ორ სცენაში (იგულისხმება „ქორწილის“ სცენა და „შენ ტეს მონოლოგი“). აქედან და-იწყო საკუთრივ „სტურუას თეატრი“. შემ-დგომ ამ თეატრმა სრულყოფილებასაც მი-აღწია და სახეცვლილებაც განიცადა. სახეცვ-ლილება, განახლება კვლავაც საჭირო და აუ-ცილებელია. ნგრევას კი რა მოგახსენათ. ადამიანი შეიძლება ახლებურად იბადებო-დეს ყოველ დღე, მაგრამ საკუთარ თავს ადა-მიანი სიცოცხლეში ერთხელ მიაგნებს.

დილოგში „ავტობორტრეტი თეატრალურ ინტერიერში“ სტურუა ბრეჰტს „ყველაზე მაკლურ და ცბიერ კაცს“ უწოდებს. სტუ-რუა თვლის, რომ როცა ბრეჰტი თავის თე-ატრს ქმნიდა, „ცოტას თვალთმაქცობდა, მა-ყურებლის მისტიფიცირებას ეწეოდა“. მე თუ მკითხავთ, თავად სტურუა იცნობდა მაკ-ლური კაცია და როცა იგი თავის „მეფე ლირს“ დგამდა, ისიც „თვალთმაქცობდა ცო-ტას, მაყურებლის მისტიფიცირებას ეწეო-და“. სტურუა არაფრის დანგრევას არ ფიქ-რობს, მაგრამ მაყურებელთა გარკვეული კა-ტეგორიის დასამომშინებლად იგი ქმნის იმის ილუზიას, თითქოს თმობდეს მისი თე-ატრისათვის ესოდენ დამახასიათებელ ირო-ნიულ-პაროდიულ მიმართებას. სინამდვილე-ში კი იგი არაფერსაც არ თმობს. იგი არ ღალატობს თავის „ტრაგიკულ ბალავანს“.

ჯერ ერთი, კლასიკურ პირველწყაროს სტურუა კვლავაც „თავისუფლად“, ყოველ-გვარი კრთომის გარეშე ეკიდება. მისთვის



ახლაც ძალაშია ბრეჰტის პოსტულატი: „თე-
ატრი ემსახურება არა ავტორს, არამედ სა-
ზოგადოებას“. ისევე, როგორც ადრე, მისთ-
ვის ახლაც „დრამატურგის სიტყვა იმდენად
არის წმინდა და ხელუხლებელი, რამდენა-
დაც შეეფერება დღევანდელობას“. მართა-
ლია მისი „ლირი“, მის „რიჩარდთან“ შედა-
რებით, ინტონაციურად ბევრად უფრო ახ-
ლოა შექსპირთან, მაგრამ პიესისეული ფაქ-
ტები სტერილურად არც ახლაა დაცული.
პიესაში გლოსტერს ორივე თვალს კორნულო
ამოთხრის, სპექტაკლში — კორნუოლსა და
რიგანს გლოსტერის თითო თვალი „ერგოთ“.
პიესაში მასხარა გარკვეულ ეტაპზე უბრა-
ლოდ ეთიშება მოქმედებას, სპექტაკლში —
საერთოდ სტოვებს სააქაოს. პიესაში ლირი
კვდება, სპექტაკლში — ჭერ კიდევ ცოცხა-
ლია. პიესაში, დიდი სიკვდილიანობის მიუ-
ხედავად, გადარჩენილიც ბევრია, სპექტაკლ-
ში — ლირის გარდა ყველას აეგო ანდერძი.
ისევე, როგორც „რიჩარდის“ დადგმისას,
რეჟისორს „მეფე ლირის“ შემთხვევაშიც ახა-
ლი თარგმანი დასჭირდა. რა თქმა უნდა, არა
იმიტომ, რომ იგი იწუნებს დიდებული ქარ-
თულით გამართულ უკვე არცებულ თარგ-
მანებს, არამედ იმიტომ, რომ მას თავისი
წარმოდგენისათვის ბოლომდე ორგანული
ლიტერატურული მასალა ესაჭიროება. და გე-
ლა ჩარკვიანის, ლილი ფოფხაძისა და თავად
რობერტ სტურუას ამ ახალ, სპექტაკლისა-

თვის განკუთვნილ თარგმანში ყველაზე
ძვირფასი სწორედ ისაა, რომ აქ გათვალის-
წინებულია როგორც პიესის სტილისტიკა,
ასევე ესთეტიკა იმ თეატრისა, რომელიც
დგამს პიესას. ტექსტი თანამედროვედ უღერს
იმის წყალობით, რომ ამალღებული ფრაზა
ყოველთვის დროულადაა „დამიწებული“
ზუსტად ნაპოვნი სადა სიტყვით. ოსტატუ-
რდაა ჩატარებული პიესის მონტაჟი. შემ-
ცირება (შემცირებულია პიესის დაახლოე-
ბით მესამედი) ძირითადად გრძელი ტირა-
დების შეკვეციითაა მიღწეული, პიესისეული
ეპიზოდების უმრავლესობა კი შენარჩუნე-
ბულია. ერთი სიტყვით, ეს მართლაც ლი-
რებული თარგმანია. ცხადია, უწინარეს მე
მხედველობაში მაქვს მისი საკუთრივ თეატ-
რალური ღირებულება...

დ. მუმლაძე — ეფექტი მართლაც დიდა.
გ. ჩარკვიანის, რ. სტურუასა და ლ. ფოფხა-
ძის თარგმანში მოულოდნელი ოსტატობითაა
განხორციელებული რიტმიზირებული პრო-
ზისა და თეორი ლექსის მონაცვლეობა. რაც
მთავარია, ლექსიკური მასალა აბსოლუტუ-
რად ორგანულია მსახიობებისათვის და ისე-
ნიც სრულად ახერხებენ მის ათვისებას. აქ
რომ — თარგმანის შეფასებაში ჰე თქვენ
გეთანხმებით.

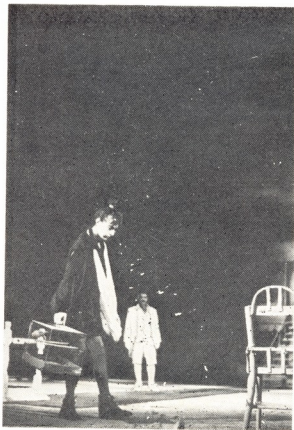
ვ. ქართველაშვილი — მაგრამ ზემოთ
წამოჭრილი პრობლემა მართა იმით არ
ამოიწურება, რომ კლასიკურ პიესასთან თა-

ვის ურთიერთობას რეჟისორი კვლავაც მისთვის ჩვეულ ფორმებში არკვევს.

„ლირი“ ჩემთვის სტურუას არსებული თეატრალური მოდელის სამომავლოდ გათვლილი „ახალი რედაქციაა“. „ლირი“ მე უარყოფის კი არა, პირიქით, — ყველა იმ რეჟისორულ მიგნებათა თუ მიდრეკილებათა თავმოყრასა და კონდენცირებას ვხედავ, რაც „ლირამდელ“ პრაქტიკაშიც იყო განხორციელებული და გაცხადებული. დავიწყოთ შედარებით მარტივი ნიშნებით: მ. კახიანი კორდილიასა და ვ. გოგიტიძის კორნუოლის ცალეპოლეტიანი მუნდირი კრენტის კოსტიუმს მომაგონებს ანუის „მედეადან“. ამავე სპექტაკლის კვამლიან ფინალთან იწყვეს ასოციაციას „ლირის“ ფინალში ამონაბოლქვი ბოლო, დარბაზშიც რომ ვადმოვა და „შეაწუხებს“ მაყურებელს. აქვე გავიხსენოთ სამეფო გვირგვინის განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია „ყვარყვარეში“, „რიჩარდში“, „ლირიში“.

უფრო რთული პრინციპებიდან მინდა ვამოვყო „სეჩუანელი კეთილი კაცის“ შემდგომ სტურუას შემოქმედებაში უკვე მუდმივად მოქმედი „ბრეჰტის ფენომენი“. „ლირი“

კორდილია — მ. კახიანი, სიღრმეში
საფარანგეთის მეფე — ს. ლალიძე



იგი ცხადად იჩენს თავს მაშინ, როცა ექმუნდის დრო დგება და ახლა იგი იწყებს თავისი სპექტაკლის გათამაშებას „ლირი“ სადისტურ თეატრში“ (ვისარგებლობ განსაზღვრებით, რომელსაც თავად რ. სტურუამ მიმართა ჩემთან ერთ-ერთი სატელევიზიო დიალოგის დროს).

სარემონტო ნაგებობის იმ გასასვლელიდან, საიდანაც სულ ცოტა ხნით ადრე ჯერ გ. სალარაძის იმპოზანტური ბურგუნდიის მთავარი გაბრძანდა ხელცარიელი, ხოლო შემდეგ კი ს. ლალიძის მომხიბლავმა ფრანგთა მეფემ წაიყვანა უმზითვოდ დარჩენილი კორდილია, ახლა ნაცრისფერი უნიფორმისაგან თავდადებული, ფრაკში სახელდახელოდ გადაცემული ა. ხიდაშელის ედმუნდი შემოიჭრება. ეს არის ნამდვილი, შეუნიღბავი ედმუნდის გამოცხადება და იგი იწყება ბრეჰტის „ეპიკური თეატრისათვის“ ესოდენ ნიშანდობლივი „ზონგით“. მაგრამ სტურუასთან „ზონგის“ ფუნქციაა ტრანსფორმირებული და მსახიობიც აქ როლიდან კი არ „გამოდის“, არამედ პირიქით, „შედის“ თავის როლში და ამიტომ ედმუნდის და არა თავისი პირადი სახელით აუწყებს მაყურებელს: „თეატრი ჩემი სტიქიაა... ზარმა ჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს!“ მთელი ეს სცენა, ისევე როგორც უ. ლოლაშვილის მასხარას ვაცოცხლების აქტი, „a parte“-ს ხერხშია გამართული. ა. ხიდაშელის შესრულება პლასტიური ექსცენტრიულობითა და სპექტაკლის სტილური თავისებურების მძაფრი გრძობით გამოირჩევა. ვფიქრობ, ბრწყინვალედაა გააზრებულიცა და შესრულებულიც ის ეპიზოდი, როცა ნამდვილი ედმუნდის თამაშს თ. დოლიძის გონეროილი და დ. ხარშილაძის რიგანიც შეუერთდებიან და მათი კეკვის თავაშვებულ ორგანისტულ ექსტაზში შეიკვრება ჯერარნახული, საოცარი, „სქესადრული“ ტრიუმფირატი.

სტურუას თეატრალურ სამყაროსთან „მეფე ლირის“ ორგანული კავშირის დასადასტურებლად მინდა ავრეთვე აღვნიშნო სინთეტიზმის ის პრინციპიც, ფარსისა და გროტესკის, ირონიისა და სარკაზმის, კლოუნადისა და ექსცენტრიადის მხატვრულ მთლიანობას რომ ეყრდნობა და რომელიც ამ სპექტაკლში კიდევ უფრო გამდიდრებულია ერთგვარი ფსიქოლოგოზაციით, რაც განსაკუთრებით ნათლად რამაზ ჩხიკვაძის მიერ

შექმნილ ლირის მხატვრულ სახეში იკითხება.

ცხადია, სხვა მაგალითების მოხმობაც შეიძლებოდა, თუმცა, ვფიქრობ, ესეც კმარა „ლირის“ კავშირის დასადგენად სტურუას „ლირამდელ“ თეატრთან. მაგრამ ერთ გარემოებაზე მაინც მინდა საგანგებოდ გავამახვილო ყურადღება. „მეფე ლირი“ პოლიტიკური თეატრის იმ ხაზს აგრძელებს, რომელიც სრულიად ნათლად გამოვლინდა რ. სტურუას ისეთ ქმნილებებში, როგორიცაა „დრაკონი“, „ლალატი“, „ყვარყვარე“, „რიჩარდი“, „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, „ას ერგასის დღე“. ჩემს მიერ უკვე ნახსენებ დიალოგში — „ავტობორტრეტ: თეატრალურ ინტერიერში“ — რ. სტურუა თავის გენეტიკურ კავშირსაც კი გვიმხროს „პოლიტიკურ თეატრთან“ და ასეთი თეატრისათვის შეწირულ კაცადაც აცხადებს თავის თავს. „მეფე ლირი“ ჩემთვის ასეთი შეწირულების თუ ერთგულების კიდევ ერთი უტყუარი ნიმუშია.

დ. მუმლაძე — თქვენს მიერ აღნიშნულ კავშირებს, ისევე როგორც სტურუას ერთგულებას მისი სათეატრო ესთეტიკის სხვა ისეთ თავისებურებებთანაც, როგორიცაა კანწავალურობისა თუ გროტესკული რეალიზმის ბახტინისეული თეორია, ეიზენშტეინის „ატრაქციონის მონტაჟი“, ინტელექტუალიზმი, თანაც არა მხოლოდ ბრეჰტეანული, არამედ მისი ფრანგული ვარიანტიც, ცხადია, მე სრულიადაც არ უარვყოფ. პირიქით, ამ სიმბიოზის გამოსახატავად ზემოთ „პარად-ალეც“ კი მოვიშველიე. და, მიუხედავად ამისა, არა მგონია რ. სტურუა ის კაცი იყოს, რომელიც რუსთაველის თეატრის სცენაზე რუსთაველის თეატრის ინტერიერის მოდელირებას, შემდეგ კი მის ნგრევას, მარტოოდენ წარმოდგენის იდეური თუ მხატვრული კონცეფციის გამოსახატავად მიმართავდეს, ან მირიან შველიძის სცენოგრაფია რ. სტურუას ტოტალური რეჟისურით არ იყვეს გაპირობებული.

რ. სტურუა სწორედ ის კაცია, თვითირონიზირების საკმაოდ დიდი უნარი რომ შესწევს და მისი გენეტიკური კოდიც სწორედ იმ პოტენციალია გამხელილი, სიცოცხლის აზრს შენებაში რომ ხედავს და არა ამეხებულით ტკბობაში.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ თავად ამ სპექტაკლის ატმოსფეროში ტრიალებს ჩვენ-

თვის ჯერ კიდევ ხელშეუხებელი იდეა. „ლირის“ ასხივებს ამ განწყობილებას და რუსთაველის გრძნობა რამდენადმე მაინც არის უაყვანო რეპული მისტიფიცირებასთან, რეპული უფრო მეტად ადასტურებს ჩემს მოსაზრებას, რადგან ყოველგვარი მისტიფიცირების აქტში, როგორცადაც არ უნდა იყოს იგი შენიღბული, ყოველთვის გამოკრთის ყველაზე უფრო მოუხელთებელი და საკრალური აზრი თავად მისტიფიკატორისა და ამ შემთხვევაში უკვე იმასაც კი არა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა რ. სტურუა რუსთაველის თეატრის ნგრევის აქტს შეგანებულად ახორციელებს; თუ ეს მისი ქვეცხობიერებიდან ამოტივტივებული სურვილის ემანაციაა მხოლოდ.

ცხადია, „ლირში“ ჯერ ნათლად არა ჩანს ახალი, ასაშენებელი თეატრის ესთეტიკა. მასზე მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი მსჯელობა, როცა რ. სტურუა თავის ახალ წარმოდგენებს განახორციელებს და იმ დისტანციიდან „ლირში“ კიდევ ბევრი რამის ამოკითხვა იქნება შესაძლებელი.

უფრო მეტიც, მე იმასაც კი არ ვთვლი, რომ თქვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული ერთგვარი ფსიქოლოგიზაცია ლირის ხასიათისა რაიმე პრინციპული მნიშვნელობის სიახლეს წარმოადგენდეს სტურუასეული თეატრის პოეტისათვის. თანაც, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიური შთაწვდომის ხერხს აქ არა მხოლოდ რ. ჩხიკვაძე მიმართავს, მართალია, მეტ-ნაკლები წარმატებით, მაგრამ სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობთა დიდი უმრავლესობა სარგებლობს ამ მეთოდით და მათ შორის საუკეთესონი შესანიშნავ ეფექტსაც აღწევენ, ამდიდრებენ რა ამ მეთოდს სცენური გამომსახველობის სხვა საშუალებებითაც. მაგალითისათვის ყ. ლოლა-შვილისა და ა. მახარაძის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებს გამოვყოფ ახლა. ისე კი, პოლისტილისტიკაზე აგებულ სტურუასეულ სინთეზურ თეატრში ფსიქოლოგიზაცია ადრეც არაერთგზის ყოფილა გამოყენებული და ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მარტოოდენ რ. ჩხიკვაძის აზდაკის გახსენებაც კმარა „კავკასიური ცარცის წრიდან“. რ. ჩხიკვაძე კი, მოგვხსენებთ, სტურუას თეატრის პროტაგონისტი, ანუ მისი სათეატრო ესთეტიკის ყველაზე უფრო სრულქმნილი გამომხატველი.

მაგრამ აქ, მე ვფიქრობ, ჩვენ იმ მიზე-



ლირი — რ. ჩიკვაძე
მასხარა — ქ. ლოლაშვილი

ზების ამოსხნა უფრო გემართებს, რის გამოც აუცილებელი შეიქმნა ლირის სულს მოძრაობის ასახვა და ამ ცენტრალური პერსონაჟის გამოთიშვა წარმოდგენის ტრაგი-ფარსული, ირონიულ-პაროდიული მიმართებისაგან. საქმე იმაშია, რომ რ. ჩიკვაძის გმირს სულიერი განწმენდის ის გზა უნდა გაეცლო, რომელიც პიროვნებად განხორციელების აუცილებლობას დაადასტურებდა და მხოლოდ ამ სიმაღლეზე ასულს ექნებოდა უფლება წყევლა აღევლინა — „შეგაჩვენოთ უფალმაო“, განგაშის ზარი შემოეკრა და ეტყვა: „ამდენი თვალი და ენა რომ მომცა, ხმელეთს შეეძრავდი!“ ამ მისიის განსახორციელებლად, ცხადია, შეუფერებელი იქნებოდა ლირის დეპეროიზაცია, მისი დამდაბლება, ირონიზირება და პაროდირება. ამასთან ერთად, აქ კიდევ ერთი გარემოება ანგარიშგასაწევი. რ. ჩიკვაძეს, ჩვენი დროის ამ ჰემმარიტად დიდ მსახიობს, დრო დაუდგა თავისი პოტენციური შესაძლებლობების გაწინააღმდეგობა წარმოეჩინა და დაედასტურებინა, რომ უნარი შესწევს განთავი-

სუფლდეს მის მიერვე შექმნილი აქტიური ნიღბი აგან, რომლის ბრწყინვალემა უდავოა. მაგრამ რომლის კიდევ ერთხელ განხილვებზე ვერ აყვანდა მას იმ სიმაღლეზე, რაზეც მალეღეუც იგი ახლა იმყოფება.

და კიდევ, რ. სტურუას ეს ახალი ქმნილება მისი გენიალური მიგნებების ნიჭიერ განმეორებლად იქნებოდა შერაცხული, რომ არა გადაამიაურების ის ტენდენცია, რომელიც რ. ჩიკვაძის ლირში იქნა გამოხატული და რომელიც აქ „პრავმაცტიზმით გაცელურებული ადამიანის.“ არა მხოლოდ შეურაცხყოფდა და დისკრედიტირებას მიმართავს, არამედ ადამიანს გაფრთხილებს, მისი უკეთესი თვისებების ხაზგასმის, მასში ღვთაებრივის მიგნებისა და გაფხიზლების სურვილითაცაა აღბეჭდილი და ავბათ სწორედ ამ მიმართებაშია საძიებელი არა მხოლოდ სტურუას მიბრუნება ახალი გზისაკენ, არამედ ადამიანის გაუფასურებით გადაღლილი მთელი თანამედროვე ხელოვნების შესაძლებელი მომავალიც, რომელმაც თავის მიიღო უნდა აქციოს რ. ჩიკვაძის მიერ აღუწერელი ინტონაციური მრავალფეროვნებით წარმოთქმული ვედრება — „ერთი, ეს დილი შემეხსენი“.

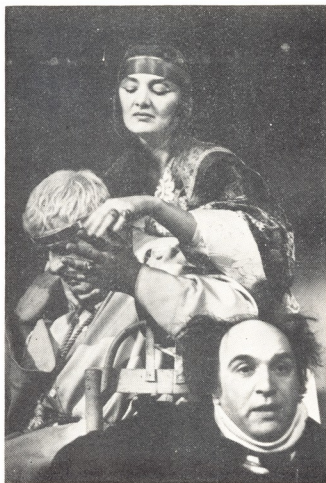
3. ქართველიშვილი — „ერთი, ეს დილი შემეხსენი!“ სცენაზე თოკით გამოთრეულ მკვდარ კორდილიასადმი მიმართული ამ სიტყვებით მთავრდება სპექტაკლი და თუ ამ სიტყვებს რ. ჩიკვაძე მართლაც წარმოთქვამს „აღუწერელი ინტონაციური მრავალფეროვნებით“, მაშინ მსახიობის უმიდრეს პალიტრაში არ უნდა იყოს გამორიცხული ირონიული ფერიც, სულ ოდნავ შესამჩნევი მაინც. იმაში, რომ ლირი თავის „მომხრჩვალ გოგოს“ გამოსთხოვს „ლილის შეხსნას“, ანუ სულის მოთქმას, ყულფიდან დახსნას, — არის რაღაც სულის შემძვრელიც, ტრაგიკულიც, აბსურდულიც, თვითირონიზირების შემეცელიც. ამასთან, აღნიშნულ სიტყვებს ლირი აქ პირველად არ წარმოთქვამს სპექტაკლში. ეს მისი ჩვეული სიტყვებია. ადრე, ცხადია, სხვა მიზნით, მან ხომ ზუსტად ასევე მიმართა ტომად მოვლენილი გ. ძნელაძის ედგარს. მაშინადაც, სპექტაკლის დასასრულს იგი უბრალოდ ამბობს ერთხელ უკვე მიგნებულ ფრაზას — „ერთი, ეს დილი შემეხსენი“. თანაც, ამბობს ისე, რომ მაყურებელს აიძულებს მისთვის ამ „გაცვეთილ“ ფრაზაში მეტისმეტად ბრძნულ აზრს დაუწ-

ყოს ძებნა. ვგონებ, თავისთავად უკვე ეს მიგვანიშნებს ირონიის მომენტის არსებობაზე. სწორი ბრძანებაა, სრულიად დაუშვებელია „ლირის დიპეროიზაცია, მისი დამდაბლება, ირონიზირება და პაროდირება“. მაგრამ ვინ დაუშალა თავად ლირის ირონიულად შეხედოს მის ირგვლივ დატრიალებულ მოვლენებს, საერთოდ საწყუთროს და ზოგჯერ თვითირონიზირების უნარიც გააძლავლოს? ჩემი დაკვირვებით, რ. ჩხიკვაძის ლირი ამ უნარს ძალზე თავდაპირვალად, უფრო მეტად მინიშნების სახით ამჟღავნებს კიდევაც. მის ირონიულ ტონზე „lovetest“-ის სცენაში მე უკვე მოგახსენეთ. თვითირონიზირებას იგი მიმართავს მაშინაც, როცა სულიერი აღორძინების გზას დაადგება. და რაკი ასეა, მე სულაც არ მიმაჩნია, რომ ცენტრალური პერსონაჟი გამოითიშულია „წარმოდგენის ტრავმატის“ ირონიულ-პარადიული მიმართულებიდან“. პირიქით, ვფიქრობ, რომ იგი იმყოფება ამ მიმართულებასთან თავისებურ, ურღვევ კავშირში.

რ. ჩხიკვაძის შესარულებასი ჩემს ყურადღებას უწინარეს იპყრობს „გარდასახვისა“ და „გაუცხოების“ დიდოსტატური შეერთება. იგი გადაიქცევა კიდევაც ლირად და გვიჩვენებს კიდევ ლირს. არის სცენები, როცა იგი შეიძლება მაყურებელს და უხმობს თანამობისაკენ. მაგრამ, როგორც კი იგრძნობს გულაჩუყების საშიშროებას, წამსვე აჩერებს გაღვიძებული თანამობის ნაკადს, — მხოლოდ მისთვის ცნობილი რაღაც ჯადოთი ჭინს დააბრუნებს ბოთლში. თანამობაზე მეტად მაყურებლის თანაზროვნებას ეძლევა გასაქანი. და ჩემთვის ესეც კიდევ ერთი დასტურია სტურუას თეატრის არსებული მოდელის შენარჩუნებისა. რ. ჩხიკვაძე ახდენს განცდის დემონსტრირებას, თანაც დარაჯობს მაყურებლის სიფხიზლეს და მაყურებელიც არ ავლენს თავშეუკაცებელ ემოციებს. და, აი, საოცრება! ფინალში. ზუსტად „დილის შესხნის“ წინ, რ. ჩხიკვაძის ლირი, თავად გრანზობადახარჯული, შეძრწუნებული იმით, რაც ნახა, რაც გადახდა, რასაც მოესწრო, სრულიად მოულოდნელად ეტყვის მაყურებელს: „იტირეთ ყველამ, იქვითინეთ... ქვის გულები გქონიათ“, ასე რომ არ იქცევითო. და ეს მაშინ, როცა თვითონვე, რეჟისორის თანხმობით, ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ მაყურებელს არც

ტირა და არც ექვითინა, რათა მას სამუალებმა ჰქონდა საღ გონებით აღქმვა სწინაზე წარმოსახულის ნამდვილი მნიშვნელობა. რა არის ეს, თუ არა მატერიალური მისტიფიცირება? აკი გითხარით, დიდად მაკდური კაცია-მეთქი რეჟისორი რომერტ სტურუა. ახლა დავურთავ: დიდად მაკდური კაცია მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძეც!

რაც შეხება თქვენს შენიშვნას იმის შესახებ, რომ ფსიქოლოგიზაცია სტურუასთან აღრეც არაერთგზის ყოფილა გამოყენებული, აქ მე სადავო არაფერი მაქვს, „ლირში“ უბრალოდ ფსიქოლოგიური ქოტივირება მეტ ძალას იძენს. მაგრამ ვიკითხოთ: ლირის ხასიათის ფსიქოლოგიურ შთაწვდომასთან უფრო გვაქვს აქ საქმე, თუ სიტუაციის ლოგიკის გახსნასთან? მე მგონი, რ. ჩხიკვაძეს აინტერესებს არა იმდენად ლირის ხასიათის სირთულე, რამდენადაც ლირის არსებობის სირთულე შემომძლულ ვითარებაში. მოგეხსენებათ, ყურადღების ქამახვილება არსებობის სირთულეზე ინტელექტუალური თეატრისათვის საერთოდაა დამახასიათებელი. მთელი პარადოქსი კი იმაშია, რომ ლირის მიერ შექმნილი სამყარო შემზარავია არა თავისი სირთულით, არამედ დესპოტიზმის სიმარტივით და ეს სიმარტივე მოულოდნელად დააყენებს ლირს ადამიანური ყოფის სირთულის შთაწვდომის წინაშე. იგი იმის იმას, რაც დაუთხა. პირველი, რაც კი განიზრახა „ტივნიში დაპრილმა“, მაგრამ გონებაგანათებულმა ლირმა, თავის ჩამოხრჩობა გახლდათ. თან, სპექტაკლში საგანგებოდ არ არის დახუსტებული, — განზრახვის აღსრულება ლირს მართლა სურდა, თუ მან მხოლოდ გაითამაშა ეს სურვილი. ცხადია მხოლოდ, რომ ლირი ცოცხალი უნდა დარჩენილიყო, გაეღვი მოწამებრივ გზადა ტანჯვაში აღეხილა თვალები. ამ აქტის განსახორციელებლად რ. ჩხიკვაძის გმირი თითქოს ბრუნდება თავის ბავშვობაში, ეკზიუპერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმ ნაკრძალში. საიდანაც ჩვენ ყველანი მოვდივართ. მხოლოდ ბავშვურად ცნობისმოყვარე ლირს შეიძლება გააჩენოდა კითხვა — „მანც, რა იქვევს ქექა-ქუხილს?“ სპექტაკლში იგი თანდათან ახლაგაზრდავდება კიდევ, ფიზიკურადაც თანდათან უფრო მხნედ გამოიყურება, — თუ თავდაპირველად გამოფრატუნდა სცენაზე, მერე ხელჯოხზე ანხედრებულიც კი დარბის. სხვათა შორის,



სცენა სპექტაკლიდან

თავის დროზე მიხელოსიც ლირის გაახალგაზრდავებას თამაშობდა, ოღონდ მასთან ეს გამოწვეული იყო მისი გმირის ძველი, „მხცოვანი“ მსოფლმხედველობიდან ახალი, უფრო „განმრთელი“ მსოფლგანცდისაკენ წასვლით. რ. ჩხიკვაძესთან კი ბავშვობის აღდგენა ხდება იმიტომ, რომ მის ლირს ჰკლავს წყურვილი „ფესვებიდან“ დაინახოს და გაანალიზოს მთელი თავისი განვლილი ცხოვრება. ადრე მე ბერგმანის „მარწყვის მღვლო“ ვახსენე და ბავშვობაში ჩაბრუნების თავად ამ მიზნით რ. ჩხიკვაძის ლირი, პირადად ჩემში, კვლავ ამ ფილმის მთავარ გმირთან — ისააკ ბორგთან იწვევს ასოციაციას. დრო სტურუას სპექტაკლში ყველასათვის წინ მიდის. საათის ისრები მხოლოდ ლირისათვის შემობრუნდა უკან. პერსონაჟთა გზები გაიყარა. მოხდა გათიშვა ლირსა და „სხვებს“ შორის. თანაც, გაყრის ინიციატორი აქ თავად ლირია. ამიტომაც, თუ გალაქტიონთან იყო „ლირი — ყველასგან მიტოვებული“, სტურუასთან გვაქვს: ყველა — ლირისგან მიტოვებული.

დ. მუშლაძე — ლირის გაახალგაზრდავე-

ბა, მისი სულიერი და ფიზიკური ენერჯის გამოსხივება მისი გამოფხიზლების, ადამიანად თვითშეღდომისა და პიროვნებად განხორციელების მათწყებელია. დამსახურებულებიც — „ერთი ეს ლილი შეძინესნი“, ჩემთვის უბრალო განმეორება კი არ არის „გაცვეთილი“ ფრაზისა, არამედ იმ დიდი შინაგანი გარდატეხის მათწყებელია, საიდანაც ლირის ახალი აზროვნება იწყება. ამასთან ერთად, რ. ჩხიკვაძის ლირის „გაბავშვების“ აქტში, ვგონებ, გააზრებული უნდა იყოს ადამიანის მიბრუნების აუცილებლობა თავის პირვანდელ ბუნებასთან, იმ წიაღთან, რომელიც ჯერ კიდევ არ იყო ცოდვით დამძიმებული. თუ სწორად მივიხედით, რ. ჩხიკვაძის ლირის ხასიათში თქვენ არ ეძებთ განსაკუთრებულ სირთულეს და უპირატესობას იმ სიტუაციის სირთულეს ანიჭებთ, რომელშიც ლირია ჩაყენებული. იქნებ საკითხი ასე დავსვათ: თავად ლირის მხატვრულ სახეში ხომ არ ძვეს ის უნივერსალური, ზოგადად ადამიანის რაობაზე, მის ბედსა და ხვედრზე, მის მიერ აღსასრულებელ მისიაზე რომ მიგვიითობებს? სპექტაკლში საგანგებო ყურადღებას იპყრობს შეილში გამხელილი მამის თემის კიდევ ერთი ასპექტი, მამათა და შეილთა კონტრავერზა აქ კიდევ ერთ გამოხატულებას იძენს. რ. ჩხიკვაძის გმირი ორგზის წარმოსთქვამს ერთსა და იმავე ფრაზას: „შენს ძარღვებში ხომ ჩემი სისხლი სჩქეფს“. პირველად იგი მიმართულია ნამღვრილ „ფურჩის“ — გონერლის მიმართ, მეორედ — მშვენიერი კორილიასადმი და სწორედ აქაა გამხელილი აზრი სამყაროსა და ადამიანის ორწახანგოვანების შესახებ, ანუ ბიოლოგობის ის იდეა, რომელიც რ. ჩხიკვაძის მიერ ბრწყინვალე ოსტატობითა და სულისშემძვრელი სიღრმით წარმოდგენილ ლირის პარადიგმულ სახეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს და, როგორც უკვე ითქვა, ზოგადად ადამიანის რაობას განამხელს.

ლირი აქ იმ ძველ იდეურ ღვთაებას — აბრაქსას მოგვაგონებს, თავის თავში რომ აერთიანებდა ღმერთსა და ეშმას. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენციისაგან განსხვავებით, რომელშიც ამ ორი საწყისის — ამალებულისა და მდაბალის, ნათელისა და ბნელის, სახლისა და ქუჩის, ღიასა და დაწმულის შერიგებისა და დაზავების ცდებია მოცემული,

სტურუასეულ სპექტაკლში უკეთესისაგან უარესი ვნებების ძლევის აუცილებლობა ხაზგასმული და კათარზისიცი, ანუ ლირის სულიერი განწყენდაც სწორედ ამ გზით ხორციელდება. ამიტომ, სპექტაკლის ტრაგიკული პათოსი იმ აზრით არ განისაზღვრება, რომ „ლირი — ყველასგან მიტოვებული“ დარჩა, ან, როგორც თქვენ ბრძანებთ, პირუკუ — ყველა — ლირისგან მიტოვებული“. ადამიანი საერთოდ მარტოა სამყაროში. იგი იმ ჩიტივითაა გალიაში გამოკეტილი, რომელიც ლირს შემოაქვს სცენაზე, შემდეგ, მზითვის სანაცვლოდ ატანს საკარო რიტუალის ხელყოფის გამო გაძევებულ კორდილიას და რომელიც გია ყანჩელის მომჯადოებელი მუსიკალური თემის ნათელი კრისტალურობის წყალობითაც ადამიანის სულის უკეთეს ბჭესთან მოდარაჟე იმ „სამითხის ჩიტად“ თუ „ლურჯ ფრინველად“ აღიქმება, მარად და ყველგან თან რომ სდევს ადამიანს, როგორც მისი არსების ის სასწაულებრივი ნიჭი და უნარი, რომელსაც თავად უნდა მიაგნოს, შთაწვდეს და დიდი სიცოცხლისათვის გარეთ გამოიხმოს.

ადამიანის განწირულების, მარტოობისა და მიუსაფარობის იდეა გამოაშკარავებულია აგრეთვე „მეფე ლირის“ ქარიშხლის სცენაშიც. ამასთან ერთად, აქ წარმოდგენილია ლირისა და მასხარას სახეთა ურთიერთობის მართებებში კოდირებული აზრი. ცნობილია იმ ვერსიათა სიმრავლე, რომლებიც ტრაგედიიდან მასხარას მოულოდნელ გაქრობას ხსნიან. რ. სტურუა ამ მოვლენის კიდევ ერთ, მისი სპექტაკლისათვის უაღრესად ლოგიკურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. რუსთაველთა წარმოდგენაში ლირი კლავს მასხარას და ეს აქტი განივლება როგორც ლირის ერთ-ერთი პიპოსტასის, მისი, ასე ვთქვათ, ჯამბაზური „alter ego“-ს მოკვდინებადაც. ყოველ შემთხვევაში, მასხარა თან გაიყოლებს ლირის სიცოცხლის დიდ ნაწილს. ამასთან ერთად აქ სხვა თემაცაა დამუშავებული. შეშლილი ლირი არაერთგზის განკვეთს მასხარას. მას აღარ სჭირდება ნათელი გონების ის „ნამსხვრევი“, რომელსაც ბრწყინვალე ოსტატობით წარმოგივდევს ე. ლოლაშვილი. ახლა ლირი თავად უნდა შთაწვდეს ადამიანური ყოფის საზრისს და ბოლომდე და მთლიანად გაიაზროს რეალობა.

3. ქართველიშვილი — მასხარას გაქრობა

მართლაც იდუმალებითაა მოცული და, ტყე-
დია, პიესის დადგმისას იგი სრულიად გათქ-
ვეულ ინტერპრეტაციას საჭიროებს. ვთქვამთ
სტრელბომა, მაგალითად, გაიზიარა მისი უნა-
ერთი ძველი, საკუთრივ „თეატრალური
ვერსია“, დაიჯერა, რომ შექპირისდროინ-
დელ თეატრში მასხარასა და კორდილიას
როლს ერთი და იგივე მსახიობი თამაშობდა
და აქედანაა, რომ ეს გმირები არასოდეს
არ ხვდებიან ერთმანეთს სცენაზე, — მას-
ხარა უნდა გაქრეს, რათა შემოვიდეს კორ-
დილია. მოგვხსენებთ, ლირის მიერ მასხა-
რას მოკვლაც არაა სრულიად ახალი რამ.
აპრობაცია მან რეჟისორ ედრიან ნობლთან
გაიარა. მაგრამ რუსთაველთა სპექტაკლში,
ჩემის აზრით, ამ აქტის მოტივირება ახალი.
ხოლო რაკი სპექტაკლის ესა თუ ის პასა-
ჟი თავისი მრავალნიშნადობის გამო თვით
იძლევა განსხვავებული წაკითხვის საბაზს,
არ უნდა იყოს მოულოდნელი თქვენს მიერ
ჩამოყალიბებულ მოსაზრებასთან ერთად
სხვა მოსაზრების არსებობის შესაძლებლო-
ბაც.

პირადად მე ლოლაშვილისეულ მასხარას
სახესაც სხვაგვარად ვხვდავ და მისი მოკე-
ლის მიზეზიც სხვაგვარად მესმის. ყანრი
ლოლაშვილის პერსონაჟი ჩემთვის ლირის
ერთ-ერთი პიპოსტასი, მისი „alter ego“ კი
არა, მაინც დამოუკიდებელი, ცალკე სახეა.
მასხარას დააგვიანდა გამოსვლა. სხვა მთა-
ვარ გმირებთან შედარებით მას ისედაც მცი-
რე დრო აქვს, მოკლე სცენური დისტანცია
აქვს „გასაბრენი“. ამიტომ მსახიობი სპრინ-
ტერის ტემპით იღებს სტარტს და მისი თმა-
გაბურძენელი, პალტოვალეული მასხარა
მუხლებზე დამდგარი ჭუჭუასავით გამოენთება
სცენაზე, რათა „ლირის სადისტურ თეატრში“
ედმუნდის მიერ დაწყებულ სპექტაკლს
სულზე მოუსწროს...

დ. მუმლაძე — სწორედ მაშინ, როცა გო-
ნერილის მსახური ოსვალდი, — მას დ. პა-
პუაშვილი განასახიერებს, — ისე გაკანდი-
ერდება, რომ ლირს სადილად ერთ კვერცხს
მიაართმევს...

3. ქართველიშვილი — თუმცა, მასხარასა-
თვის ყველაფერი ეს საცირკო ატრაქციონი
უფროა, ვიდრე სპექტაკლი. და მისი გამოს-
ვლის წამიერ ეპიზოდსაც შეიძლება ეწო-
დოს: „არგანაზე ეული ჭუჭუა“. ვინ არის იგი
ე. ლოლაშვილის შესრულებით? მე ასე ვიტ-
ყობი: სიბრძნისა და სიკეთის ნიღაბი, რო-

მელსაც მხოლოდ ამ ჯამბაზური სახით და-
ლუის არსებობა ცოდვილ სინამდვილეში.

პიესის ინგლისურ დედანში მასხარას ეწო-
დება „Fool“, რაც მასხარასაც ნიშნავს, სუ-
ლელსაც, შეშლილსაც, შერეკილსაც. ამ
მნიშვნელობათაგან უ. ლოლაშვილის გმირს,
ვაგნებს, „შერეკილი“ უფრო ესადაგება, ვი-
ნაიდან, სიკეთის გაუფასურების უკმა, კი-
დევე ვინ ინებებდა სიკეთედ ყოფნას, თუ
არა შერეკილი. ბოროტების ნაღიშზე სიკეთე
დამწეული, დამცირებული და ჭუჭად ქცეუ-
ლია. ამიტომ, რა გასაკვირია, თუ უ. ლოლა-
შვილის შერეკილ კაცს ცოტა უუმბური ხა-
სიათი აქვს, თუ იგი ცოტას წუწუნებს კი-
დევე. ავც ისაა გასაკვირი, თუ ასე სწირად რა-
ტომ თვლემს იგი სცენაზე, — მას დიდი ჯა-
ფა ადგია, ქანკი ვააცალეს. მძიმეა მისი
პროფესია, მისი სამუშაო არაა ნორმირებუ-
ლი, — როცა სურთ მაშინ უხმობენ. ბევრს
ართმევენ, ცოტას აძლევენ.

მაინც, რატომ ჰკლავს ლირი ამ მასხა-
რას? ჰკლავს იმიტომ რომ მისი მეფობით
ნაკურთხ ქვეყანაში, ადრე რომ ეამებოდა,
ახლა კი ჰზარავს, სიკეთის ნაკლებობა სიკეთის
სრულ დეფიციტად აქციოს და ამით არანა-
ირი გამართლება აღარ დაუტოვოს არსე-
ბულ წყობსა თუ წესრიგს. თან, დავეყვირ-
დეთ, როდის ჰკლავს სპექტაკლში ლირი
მასხარას? ამ აქტს ის განახორციელებს მას
შემდეგ, რაც არ, თუ ვერ განახორციელო
თვითმკვლელობა. ლირმა თავის თავს სი-
ცოცხლე მიუსჯა, რათა ბოლომდე გაეგლო
ტანჯვის გზა. მასხარა კი განათავისუფლა ამ
მძიმე ხედრისაგან. უ. ლოლაშვილის გმირი,
რომელსაც თავიდანვე არა იმდენად უყვარს,
რამდენადაც ეცოდება მეფე, აქ უეცრად
აღმოაჩინა, რომ ლირსაც სცოდნისა შებრა-
ლება. მან პირველად იხილა მოწყალე ლირი,
ამიტომაცაა იგი გაოცებული ამ „უემპარი-
ტების წამს“. ასე გაოცებული, შვების ღი-
მილით ტოვებს იგი სიცოცხლეს და საჩუ-
ქარივით იღებს სიკვდილს — მშვიდად, უსი-
ტყვოდ, უპროტესტოდ დაეშვება. თუმცა იქ-
ვე, თეატრალური მაგიით გაცოცხლებული,
კვლავ აიჭრება და შექსპირის სახელგანთქ-
მული სამოცდამეექვსე სონეტის პაროდუ-
ლი ზარაფრაზივით ესერის მაყურებელს თა-
ვის ბრძნულ-ჯამბაზურ „ზონგს“. დიახ,
მსხარა გაცოცხლდა. ის აუცილებლადაც
უნდა დაბრუნებულიყო. მასხარას დრო ყო-

ველთვისაა. მასხარას საათზე ლამი არსო-
დეს არ ვარდება.

დ. მუმლაძე — სიკეთის დეფინიციისა
ტაკლში წარმოდგენილ სამყაროში კიდევ იმი-
ტომაცაა, რომ მ. ჯინორიას კენტი, შექსპი-
რულ პირველწყაროსაგან განსხვავებით, აქ არ
წარმოადგენს სიკეთის პერსონიფიკირებას.
და თუმცა იგი, ისევე როგორც კორდილია,
ლირის თეატრის კონტექსტიდან ამოვარდებ-
ა და ლირის სპექტაკლით გათავალისწინე-
ბულ როლს აღარ თამაშობს, — ეს მაინც
არაა გმირის ამბოხი, მასხიობის მიერ შექ-
მნილ მხატვრულ სახეში სიკეთის აპოლოგია
მაინც არ იაზრება. მ. ჯინორიას გმირი, რო-
მელიც გაცლებით უფრო ახალგაზრდაა,
ვიდრე პერსონაჟი შექსპირის პიესისა, სპექ-
ტაკლში იმ საშუალო თაობის წარმომადგენ-
ლად გვევლინება, თავის თავში რომ ატა-
რებს ლირის დროის უმნიშვნელოვანეს თეი-
სებებს და მეფისადმი მისი ერთგულება გა-
ნიცდება როგორც ერთადერთი შესაძლე-
ბელი ფორმა არსებობისა, რამეთუ სხვა-
გვარი ყოფა და სხვაგვარი სახელმწიფო აპა-
რატის ფუნქციონირება მას არც წარმოუდ-
გენია.

ვ. ქართველიშვილი — ამ მხრივ მ. ჯინო-
რიას გმირი თავად ლირზე უფრო დიდი
კონსერვატორია. რგი აბსოლუტურად საი-
მედოა. და ამიტომაც ჰყავს იგი ლორს მიშ-
ვებული თავის ნებაზე. პირველ სცენაში ეს
ვიზუალურადაც მშვენივრად ჩანს: ლირის
თეატრის შიშით გათანგულ პერსონაჟთა შო-
რის მხოლოდ მ. ჯინორიას კენტი გრძნობს
თავს ლაღად. რ. ჩხიკვაძის ლირი სცენაზე
გამოდის ნაცრისფერ უნიფორმაში გამოწ-
ყობილი. სხვებსაც ასეთივე უნიფორმა აქვთ
მორგებული. ეს სწორედ ის შემთხვევაა,
როცა ტოტალიტურ სახელმწიფოში ხელქ-
ვეითნი ჩაცმულობითაც ბაძავენ ბუღალს.
კორდილიას გარდა, რომელიც ლორისათვის
თავშესაქცევი სათამაშო უფროა, განსხვა-
ვებული კოსტიუმის ტარების ნებართვა პერ-
სონალურად კენტს აქვს მხოლოდ ბოძებუ-
ლი. ლირის სამფლობელოში, სადაც უ. ლო-
ლაშვილის მასხარას რეპლიკის მოშველე-
ბით რომ ვთქვათ, უსაფრთხოების მიზნით
„ფეხით სიარულს უნდა ერიდო. მაგრად
ჩარაზო კარი და შინ დაჯდე“, მხოლოდ კენ-
ტი დასეირნობს მშვიდად. იგი გასამგზავ-
რებლადაც მუდამ მზადაა. ეს არის მოგზა-
ური-კენტი. ამაზე მიგვანიშნებს საყო-

იაცი, ხელთ რომ უპყრია. კენტს მინიჭებული აქვს გადაადგილების სრული უფლება. მას, ალბათ, საზღვარგარეთაც დაუბრკოლებლად უშვებენ. მაშ, რად აღმხედრდა იგი ლირს? მე თუ მკითხავთ, მარტო იმიტომ კი არა, რომ კორდილია დაეცვა, არამედ უფრო იმიტომ. რომ ლირის მიერ სახელმწიფოს დაყოფაში არსებული ხელისუფლების ნგრევის საშიშროება იგრძნო და ამან შეაშინა. მ. ჯინორია თამაშობს არა ალტერნატიულ, არამედ ანგაჟირებულ პერსონაჟს. რა საჭიროა ასეთი კაცის გალიაში დამწყვედევა, — გალია მას თვითონვე აქვს აგებული საკუთარი სული-სათვის. ამიტომაც, რა მომხიბვლელოდაც არ უნდა გამოიკუთრებოდეს იგი გარეგნულად. შინაგანად იგი ყურმოჭორილი მონაა და თავისი არსებით მარტო სიკეთის კი არა, — თავისუფლების დეფიციტსაც გვამცნობს. უფრო სწორად, უნდა გვამცნობდეს, ვინაი-დან კენტის სცენური სახეც, ალბათ, მეტ დაზუსტებასა და დახვეწას საჭიროებს.

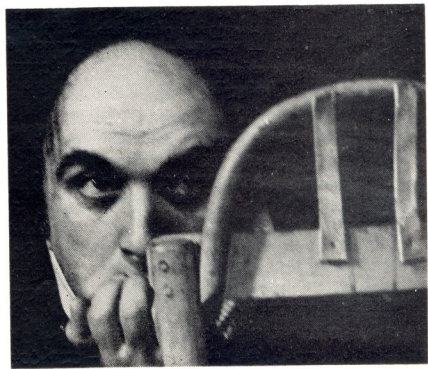
დ. მუმლაძე — თქვენ მართალი ხართ. სტუ-რუასეულ „მეფე ლირში“ კენტისათვის მი-ულებელია არა თვით შინაარსი, არამედ ფორმა იმ ცხოვრებისა, გამარჯვებულთა „ტრიუმფირატმა“ რომ მოიტანა. ამ ახალ-სიცოცხლის რიტმები, კასკადურობა, ერო-ტიზმი, სხეულის სიშიშველე, ანუ წრეგადა-სული ყოფიერების ის პლასტიკური „კავალ-კადა“, რომელსაც ბრწყინვალე ოსტატობით ძერწავს ქორეოგრაფი გიორგი ალექსიძე,

ცხოვრების ახალი წესის არსებითად ატე-ლ შინაარსს განამხვლს.



ვ. ქართველიშვილი — დიახ, ახლანდელი ლიცეის შექმნით ფორმა გამოიკვალა მხო-ლოდ, თანაც, ცხოვრების ამ ახალმა წესმა მეტი დისპარმონია შემოიტანა. ადრე, ლირის მძლავრობის დროს, ფორმა უფრო მეტად ეთანხმებოდა შინაარსს. ახლა კი ყველაფე-რი აირია. უკვე ტაუერის კომენდანტმა — ბრეკენბერიმ გვამცნო სტუდუასეულ „რი-ჩარდში“, რომ ადამიანები ერთმანეთის მხო-ლოდ სახეებს ცნობენ და არა გულებს. ადა-მიანებმა კარგად ისწავლეს თავის შენიღბვა, შეისისხლხორცეს თვალთმაქცობა. ერთი აქვთ გულში და სხვას გამოაჩენენ. ადამი-ანის შინაგანი დახლეჩის ეს მოტივი კიდევ უფროა გამძაფრებული „მეფე ლირში“ და მთელი ძალითაა გაცხადებული სპექტაკლის ერთ-ერთ საუკეთესო სცენაში — დანადგარ-ზე მხატვრის ატელიეა გამართული. თ. დო-ლიძის გონერილს პალიტრა მოუმარჯვებია, ფუნჯით საღებავს აზავებს. „თვითმპყრობე-ლი ლედი“ მონუმენტურ, დაზგურ ფერწე-რაში ვარჯიშობს. სცენის მარჯვენა მხარეს მისი სამწყსოა განლაგებული საგანგებოდ შერჩეულ პოზებში. იგი მათ ხატავს და თან დონიცეტის მომაჯადოებელ ჰანგებს ისმენს მაინცა და მინც ლუჩანო პეაროტის შეს-რულებით. მას ამ სიმალლიდან ჩამოსვლა არ სურს და თვითონაც ცდილობს მომაჯადოებ-ლად ლამაზი იყოს თავის ახალ, ფარჩის კოს-

მ.სხარა — ე. ლლაშვილი



ტიუმში. მაგრამ ამ გარეგნული მახასიათებლების მიღმა ნამდვილი აფთარი იმალება და იგი სულ მალე საკუთარ მამასაც არ დაინდობს. დონიკეტის მომავლოებელი, „ლამაზი“ ჰანგი მამონაც თან სდევს გონეროლს, როცა იგი სცენაზე შემოვა როგანის მიერ გლოსტერისათვის თვალის ამოთხრის დროს და ამ სისხლიან ექსცესს მოწონებით, კმაყოფილებით გრძნობით შეკუთრებს. მოჩვენებითისა და რეალურის ასეთი აღრევა ადამიანის სულში სხვას რაღას უნდა ნიშნავდეს, თუ არა ქვეყნიერების აღსასრულს.

სხვათა შორის, „ატელიეს“ სცენა“, ისევე როგორც პრინციპული მნიშვნელობის მქონე მრავალი სცენა ეპიზოდურ, თამაშდება იმ ვაგონ-დანადგარზე, არსაითკენ მიმავალ ლიანდაგზე რომაა გამოგორებული და რომელსაც შემდგომ თავად ლირიც შეებმება. ეს მოხდება მაშინ, როცა ლირი იტვირთავს ვაგონის სახურავზე ბინადადებული ტომედეგარის სახეში თავისი უბატრონო ქვეყნისა და უსახლკარო სამწყსოს შეცნობას. არსაითკენ მიმავალ ლიანდაგთან დაკავშირებულ ყველა სცენაში ხოლად გამოსჭვივის აზრის იმის შესახებ, რომ მატარებელი ვეღარსად წავა. „ცხოვრების მატარებელი“ თავის უკანასკნელ სადგურზეა ჩამომდგარი. აქ ჩიხია. ამის იქით გზა აღარ არის. ამის იქით არყოფნა მხოლოდ. და თუ შექსპირის ჰამლეტს სამყაროში ადამიანის ყოფნა-არყოფნის საკითხი აწუხებდა, ახლა ჩვენ, შექსპირის შორეულ მემკვიდრეთ, თავად სამყაროს ყოფნა-არყოფნის საკითხი შეგვძრავს.

დ. მუმლაძე — არსაითკენ მიმავალ ლიანდაგს მიუყვება წარმოდგენის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟიც — ავთანდილ მახარაძის გლოსტერი. ეს ლიანდაგი ახლა ის ამღვრეული მდინარეა, რომელშიც მეფის პირველი ჭავორიტი თევზაობს...

3. ქართველიშვილი — და ამ დროს მას ხელთ უპყრია ზუსტად ისეთივე კასრი, როგორც ავანსცენაზე აღმართულ ძელზეა ჩამოკიდებული. ძელისა და კასრის მრავალნიშნადობის შესახებ უკვე ითქვა და მე აქ მხოლოდ იმას დავუმატებ, რომ სპექტაკლისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი დუბლირების პრინციპი, როგორც ვხედავთ, რეკვიზიტშიცაა გაჩეხილი. ეს მით უფრო ცხადი ხდება, თუ ვავითვალისწინებთ იმას, რომ ა. მახარაძის გლოსტერი ისეთივე ბადით

თევზაობს, როგორითაც ლირმა „ითევზავა“ პირველ სცენაში...

დ. მუმლაძე — მაგრამ რა შედეგად მოჰყვება ბადეს ამოპყვეს, თუ არა ლალბრტის ვერაგობის ის წინასწარ შეთხზული უტყუარო „საბუთი“. რომელსაც მამა ხელიდან სტაკებს ნაბუშარ ედმუნდს. წერილის წართმევა ედმუნდის მიერ ჩაფიქრებული სპექტაკლის პირველი აქტია. გლოსტერის გაწვრთნილობა შევირდმა, რა თქმა უნდა, ისევე კარგად იცის რა გზით შეიძლება მამის გაბმა ბადეში, როგორც მასწავლებელმა უწყის ვისთან აქვს საქმე. ედმუნდი ახლა ედგართან ბრძოლის ინსცენირებას მიმართავს, მკლავს ვადისერავს და ჭრილობას უჩვენებს მშობელს. გლოსტერი აგდებულად აუკრავს ხელს ნაჭრილობებზე, მოიმწყვდევს სიყვარულის სარეცელზე ჩასახულ შვილს და რაც ძალი და ღონე აქვს უტეცს. ბებერ კარისკაცს თამაშის ახალი წესის დაუფლება სწადია და ამ საქმეშიც ჩვეულ გულმოდგინებას იჩენს. დრო შეიცვალა, კაცმა არ იცის კიდევ რა შეიძლება ამოპყვეს მღერე მორბეში ნასროლ ბადეს. და ახალი ხელი-სუფლების გამარჯვების უამს ლირის რჩეული ქვეშევრდომი მეფედ კურთხევის ამბიციითაა შეპყრობილი. საჭადრაკო მეფის გვირგვინიცა და ბრწყინვალე სამოსელიც, ასე უცებ რომ მოიარგო გლოსტერმა უნიფორმის ნაცვლად, ამ სურვილის ვიზუალური გამოხატულებაა. მაგრამ ა. მახარაძის გმირის გრძნობათა ბუნება მაინც უკვე შესისხლბორცებულ, რამდენადმე პათეტურ ფესტა და ნონსენსივიაა გამოხატული. და აქ ვასაკვირი არაფერია, რადგან ა. მახარაძის გმირი ლირის ძველი თეატრის პერსონაჟია და „ფსევდორომანტიკულ გმირად“ რჩება ედმუნდის მიერ გამართულ „ავანგარდისტულ წარმოდგენაში“.

3. ქართველიშვილი — თქვენ ზუსტად განსაზღვრეთ — „ავანგარდისტულ წარმოდგენაში“. ა. მახარაძის გმირი მართლაც ლირის ტრადიციულ თეატრის ხერხებით თამაშობდა. ამ ბებერ „მამონტს“ დრო ეყო იმისათვის, რომ მხოლოდ სამოსელი გამოეცვალა. მაგრამ ნამდვილი „გარდაქმნისაოვის“ მას დრო არ დარჩა. ა. მახარაძის გმირი ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმნის რ. ჩიხივადის გმირს.

დ. მუმლაძე — როგორც უკვე აღინიშნა, გლოსტერში ლირია დუბლირებული, მაგრამ

ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით ა. მახარაძის პერსონაჟი წარმოდგენის ფარსულ, ირონიულ-პაროდიულ სტიქიაშია მოქცეული და მსახიობიკ გლოსტერის გროტესკულ სახეს წარმოგვიდგენს.

3. ქართველიშვილი — ადრეც აღვნიშნე, ლირი ჩემთვის თვითონაც ზის წარმოდგენის ირონიულ-პაროდიულ მიმართებაში. კონტრაპუნქტი კი აქ გამოიხატება იმით, რომ ლირი თავად არ იმსახურებს ირონიას, ირონიას იგი თვით ავლენს, მაშინ როცა ა. მახარაძის გმირი სპექტაკლში ირონიის ობიექტადაა ქცული. როცა თვალახვეულ ლირს ქალოვილები გაათამაშებენ — ეს ჩვენში გულისწყრომას იწვევს, ხოლო როცა თვალდათხრილ გლოსტერს ედგარი აიძულდება იბტუნაოს და ფორთხვით ეძიოს იგი სცენაზე — ამას ჩვენ გულშევიდად ვუშვერთ.

დ. მუშლაძე — გლოსტერის მხილების პათოსი და მისი ირონიზირება ნათლად არის გამოხატული სპექტაკლის ერთ-ერთ შესანიშნავ ეპიზოდშიც. „თევზაობას“ მორჩენილი დიდებული ავანსცენაზე გამობრძანდება და მასურბელს მოძღვრავს: „სიყვარული კვდება, მეგობრობა უფასურდება, ძმა ძმას აღარ ინდობს, ქალაქში შფოთი, სოფლად არეულობა, სასახლეში კი უზნეობა და სისხლისღვრა, ოჯახები ინგრევა, ოჯახები! შეილი მამას ღალატობს. ჩემი შეილისა არ იყოს, შეილს მამა ებრძვის, როგორც ჩვენი მეფე თავის უსაყვარლეს ასულს. ო, რა საშინელი დრო დაგვიდგა, აირია მონასტერი. ხალხი ვაბოროტდა. უნდობლობა და ორპირობა ბოლოს მოუღებს ამ ქვეყანას!“ გლოსტერი აქ თვალს ჩაუკრავს „თანამაზრე“ მასურბელს, ჯიბიდან კამფეტს ამოიღებს, ქაღალდს შემოხსნის და პირს ჩატკაბარუნებს. მონოლოგის ბოლო ფრაზებს მსახიობი კამფეტის წუწნით წარმოატყვავს. მაგრამ გლოსტერის ამგვარი დამდაბლება, ისევე როგორც სპექტაკლის პაროდიულ სტიქიაში მოქცეული სხვა პერსონაჟების ირონიზირება, ამბივალენტობის იმ განცდას არ წარმოშობს, რომელსაც მ. ბახტინი, ესოდენ დიდი ზეგავლენა რომ მოახდინა რ. სტურუას შემოქმედებაზე, გროტესკული რეალიზმის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნიშან-თვისებად მიიჩნევს. დამდაბლება, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „მიწასთან გასწორება“, რაც გლოსტერის უფსკრულში გადაშვების აქტშიც არის აღბეჭდილი, სრულებით არ არის

წარმოდგენილი იმ მნიშვნელობით, რა მნიშვნელობაც მას ჰქონდა მინიჭებულ გროტესკული რეალიზმის ადრეულ ხელშეწყობაში. უფსკრულში გადავარდნილი გლოსტერი იმავე სიბრტყეზე რჩება, რა სიბრტყეზედაც წარმოდგენის პერსონაჟები ვართ განფენილნი. ესე იგი, უფსკრულია სცენაზე წარმოსახული სინამდვილე და ჩვენ ყველანი — „ცხოვრების თეატრის“ მონაწილენიცა და მასურბელებიც სამარის პირაშემულ ორმოში ვიყოფებით, ანუ მიწასთან ვართ გასწორებულნი. ამგვარი დამდაბლება კი მხატვრული აზროვნების ადრინდელ სისტემაში მ. ბახტინის აზრით ნიშნავდა „მიწასთან, როგორც შთანთქმულ და ამავდროულად დამდაბლებულ საწყისთან შეერთებას“. დამდაბლება ხორციელ საფლავს თხრიდა ახალი დამაბლებისათვის“. ამიტომ მას არა მხოლოდ შემემუსრავე და უარყოფელი მნიშვნელობა ჰქონდა, არამედ დადებითიც, ამლორძინებელიც. იგი ამბივალენტური იყო, — თან უარყოფდა და თან ამკვიდრებდა იმავდროულად.

რ. სტურუას სპექტაკლის პერსონაჟთა დიდი უმრავლესობა დამდაბლებულია. პაროდიას აქ უარყოფელი ხასიათი, ცხადია, შენარჩუნებული აქვს, მაგრამ იგი მოკლებულია ამლორძინებელ მნიშვნელობას და ეს სრულიად ლოკატურია როგორც რუსთაველთა წარმოდგენისათვის, ისე ახალი დროის ხელოვნებისათვისაც, რომელშიც „ვერც პაროდია და ვერც ეერანაირი დამდაბლება ვერ შეინარჩუნებდა თავის ოდინდელ უზარმაზარ მნიშვნელობას“. ოღონდ ესაა, რომ ამლორძინებელი აზრი მაინც არის გამოხატული „ლირის“ ფინალში, სადაც სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო ინგრევა, ისევე როგორც რუსთაველის თეატრის მორღვევა, სხვა მნიშვნელობებთან ერთად, მისი გარდუვალი განახლების იდეითაცაა განათებული.

3. ქართველიშვილი — ა. მახარაძის გლოსტერის თვითმკვლელობის ცდა მთავრდება იმით, რომ იგი „მძიმე წონის“ კლოუნის მსგავსად კლავ სცენის შიშველ ფეცარნაგზე აღმოჩნდება. რ. ჩხიკვაძის ლირის ასევე განუხორციელებელი თვითმკვლელობისაგან განსხვავებით, გლოსტერის შემთხვევა წმინდა წყლის გროტესკია. მაგრამ რაკა სპექტაკლი, როგორც უკვე აღინიშნა, დაცილებულია გროტესკული რეალიზმის ძველი

ხელოვნებისაგან, ხომ არ არის იგი მიახლოებული იმ გროტესკთან, რომელიც თანამედროვე აბსურდის თეატრისათვისაა ნიშნული? საერთოდ, შექსპირის დრამატურგისა და კერძოდ მისი „მეფე ლირს“ დაუღლებდა აბსურდის გროტესკულ დრამასთან, განსაკუთრებით კი სამხელ ბეკეტის პიესებთან, დღეს ხომ ერთობ პოპულარულია. „მეფე ლირის“ კავშირს ბეკეტის „თამაშის დასასრულთან“ ბევრნი უკვე მართო იმაშიც ხედავენ, რომ ორივე პიესაში სამყაროს არსებული მოდელის რღვევაა მოცემული. ცნობილი პოლონელი მკვლევარი იან კოტი დაბეჯითებით გავლებს პარალელს „მეფე ლირსა“ და ბეკეტის „გოდოს მოლოდინს“ შორის. მისი აზრით, გლოსტერის სიტუაცია მთლიანად და ამ პერსონაჟის მთელი ქმედებაც გროტესკული და აბსურდულია, ხოლო გლოსტერის მიერ სიკვდილის ამაო ლოდინი „სხვა არაფერია, თუ არა ლოდინი გოდოსი, რომელიც არ მოდის“. პიტერ ბრუკი, ამერიკელი რეჟისორის ჩარლზ მაროვიცის თქმით, „დაუნდობელ „მეფე ლირში“ ჰპოვებს გასაღებს ბეკეტის უკუნეთში შესაღწევად“...

სტურუასეულ „მეფე ლირში“ აბსურდისტული ტალის შემოჭრას, პირადად მე, ვერ ვხედავ იე ცხადად, როგორც ამ სპექტაკლის კავშირს, თუნდაც, ბრეჰტის „ეპიკურ თეატრთან“. თუმცა აქ, ყველაფერთან ერთად, გგონებ, აბსურდის თეატრის ესთეტიკაც უნდა იყოს ერთგვარად ათვისებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, არა მგონია ასეთი სიმსუბუქით ყოფილიყო დაძლეული ის „კლასიკური აბსურდიზმები“ (ლირი ვერ ცნობს კენტს, გლოსტერი — ედგარს და ა. შ.), პირდაპირ სასოწარკვეთილებაში რომ აგდებს ხოლმე ტრადიციული რეალიზმისა და, კერძოდ, ფსიქოლოგიური თეატრის ადებტებს. თუ ყოფითი ნამდვილობის ლოგიკის კვალობაზე განვსჯით, მაშინ სრულიად გაუგებარია, თვალდახრილ გლოსტერს როგორღა ეუბნება ლირი: „თვალებით გიციანი, გლოსტერი ხარო“. მაგრამ სპექტაკლი რ. ჩიკვაძის ლირის ეს „აბსურდული“ სიტყვები სრულიად ბუნებრივად ისმის, ვინაიდან სპექტაკლის თამაშის წესი, ჩანს, აბსურდისტული პოეტის ლოგიკას თავიდანვე ითვალისწინებს. სწორედ ითვალისწინებს და არა მიჰყვება ბოლომდე: აბსურდის თეატრი სამყაროს გროტესკულ მსოფლგანცდას ემყარება, მაშინ როცა სტურუასე სპექტაკლი, ჩემის

აზრით, აღწევს გროტესკული მსოფლგანცდის შერიგებას ტრაგიკულ მსოფლგანცდასთან.

დ. მუმლაძე — ზემოთ თქვენი მოლოდინი“ ახ ენეთ. სპექტაკლი „ლირის მოლოდინით“ იწყება და დაძაბუნებული ხელი უფლებს წარმომსახველ ამ სცენაში იაზრება გარკვეული კავშირები აბსურდის თეატრთან. განა აბსურდული არ არის ცხოვრების წესი შიშით შეპყრობილი იმ საზოგადოებისა, პროგნამირებულ სიყალბეში რომ იღებს მონაწილეობას და ძრწოლვით ელოდება მეფის შემობრძანებას. აბსურდულია ეს სიტუაციაც, რომელიც შემდგომ გათამაშდება: კაცობრიობის ისტორიამ, სპექტაკლში წარმოდგენილი ისტორიის თანახმად, დადასტურა, რომ შეუძლებელია შეინარჩუნო ლირება და პატრიციემა თუ კი ძალაუფლებას სხვას დაუთმობ. ცხადია, „ლირის თეატრის“ სხვა კავშირების დაძებნაც შეიძლება „აბსურდის თეატრთან“. მაგრამ მთავარი აქ აღბათ მაინც ის გახლავთ, რომ ლირის მოლოდინი ჯერ არნახულ სცენურ დუმილში ხორციელდება. ყან-ლუი ბარო თვლიდა, თეატრში ყველაზე ძნელად გამოსახატი რამ არისო „სიჩუმის ვიბრირება“. და ამ თვალსაზრისით განსაკვირვებელ ეფექტს აღწევს რობერტ სტურუა. თან, სპექტაკლის დასაწყისშივე.

დუმილის ცნება იმდენად ფართოა, რომ მისი შინაარსის განმარტებას ჩვენ აქ ვერ შევუდგებით. თუმცა, აშკარაა, რომ ამ ვეებერთელა, გამთანგველი სცენური დუმილის უფსკრულიდან დაძრული შთაბეჭდილებები ტრანსში ახვევს მყურებელს. მოლოდინის ამ სცენაში განსაკუთრებული სიმძაფრით ვლინდება დარბაზისა და სცენის პერსონაჟთა ფსიქიკური იმპულსების ერთიანობა. გასაკვირი გაბედულებით შეთხზული ეს პაუზა, მის ზედპირზე მოქცეული აზრის გასწავლებების გარდა, დუმილის რაობის გასააზრებლადაც განაწყობს მყურებელს. ამიტომ ეს დუმილი კომუნიკაციის უმაღლეს ფორმასაც წარმოადგენს და ჭეშმარიტების კარბეჭედაც იაზრება. დუმილი აქ საიდუმლოებით მოცული ის არსთა არსია, რომ უნდა მიაგნო, იგრძნო და მიიღოს და არა გამოიფრო ან განმარტო, რადგან დუმილი აქ გაცილებით ღრმა და ყოვლისმომცველი რამაა, ვიდრე მისი გამომხატველი სიტყვა თუ აზრი...

სხვა რაღა დარჩა... გავიმეოროთ ჰამლეტთან ერთად: „სხვა დანარჩენი — დუმილია“.

„აღმიტაცებს ხოლმე ის ხმა“

ზაირა სტურუა

ქართველი ერის უკვდავ მოღვაწეთა შორის გამორჩეულად ანათებს შარავანდედილ მოსილ-სახე ილია ჭავჭავაძისა.

ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ნიკო ნიკოლაძის სიტყვით „თვითონვე იკავებდა გონების გახსნის „გზას“ და „რომელიც ცხოვრების დაკვირვებით, ლიტერატურის გაცნობით, კითხვით, ფიქრით, ბასით, მოქმედებით, და წერის ცდით მეცადინეობდა დამზადებულიყო ჩვენი ხალხის სასარგებლო მსახურად“ — მართლაც გოლიათურ შრომას ეწეოდა და უნივერსალურად განათლებული დაბრუნდა სამშობლოში. პეტერბურგშივე ეზიარა როგორც რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების მოწინავე იდეებს, ისე ევროპის აზროვნების ისტორიას.

XIX საუკუნის დემოკრატიული პრესა ფართოდ აშუქებდა ევროპაში მიმდინარე ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის მოვლენებს. ეროვნულობისა და თვითმყოფადობის გადარჩენის მიზანი მრავალ ქვეყანას აერთიანებს, იგი წარმოქმნის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებსაც. ილიას ინტერესების სფეროში იმდროინდელი მსოფლიოს მნიშვნელოვანი მოვლენები მოექცნენ. ქართველი მოღვაწეები ევროპის ისტორიაში ეძებდნენ პასუხს იმ მწვევე პრობლემების გადასაწყვეტად, რომელთა წინაშეც იდგა მათი მრავალტანჯული სამშობლო.

საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ბელადებმა, და კერძოდ, ილია ჭავჭავაძემ თვითმპყრობელობასთან ბრძოლის დიდი პროგრამა შეიმუშავეს, რაც ითვალისწინებდა ერის აღზრდას; ეროვნული სულისკვეთებითა და განთავისუფლების აუცილებლობის შეგნებით. ამას ემსახურებოდა საქართველოს ძველი დიდებისა და საქართველოსათვის თავდადებულ ისტორიულ

მოღვაწეთა პოპულარიზაცია, რასაც XIX საუკუნის ქართულ მწერლობასა და პუბლიცისტიკაში დიდი ადგილი დაეთმო. ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა, რომ მარტო საკუთარი წარსულის პოპულარიზაციით გატაცება არ კმაროდა, მთავარი იყო თავისუფლებისათვის მებრძოლი სხვა ხალხების გამოცდილებითაც ეხელმძღვანელათ.

ამის შესახებ ილია წერდა: „ახალი თაობა უნდა მომზადდეს ბეჯითის და ზედმიწევნით ცოდნითა, უნდა რამდენადაც შესაძლოა ძირეულად შეისწავლოს ევროპული მეცნიერება, წინ გაიმძღვაროს ევროპის გამოცდილება და ამ თოფ-იარაღით შეუდგეს ჩვენი ქვეყნის საქმეს... ჩვენის მხრივ, ამაზე უკეთეს სავანს, ამაზე უკეთეს ზეგანს — უკვე სხვაგან გამოცდილსა და გამოყენებულს, სხვას ვერას ვუჩვენებთ ჩვენს საიმედო ყმაწვილკაცობას“.²

„თერგდალეულები“ ფართოდ ეხმაურებოდნენ და სწავლობდნენ ევროპის ხალხების ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის გამოცდილებებსა და მეთოდებს, ქართული დემოკრატიული პრესა და საზოგადოებრივი აზრი მისვალმებოდა და ყოველმხრივ თანაუგრძობდა ჩაზრულ ერთა გაცლიებას, შაგანმათავისუფლებელ ბრძოლას, განსაკუთრებით დიდ ინტერესს იჩენდნენ იტალიელი ხალხის მიერ დაწყებულ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი და იტალიის გამაერთიანებელი მოძრაობისადმი, რომელსაც მეთაურობდნენ ჯუზეპე გარიბალდი და ჯუზეპე მაძინი.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები მალე შეფასებეს აძლევედნენ გარიბალდის, რო-

1 გ. კილურაძე, იტალია-საქართველოს ურთიერთობანი, ტ. „მნათობი“, 1961 წ. № 9.

2 გ. კილურაძე, ახალი ისტორია, თბ., 1970 წ., გვ. 353.

გორც სამშობლოს თავისუფლებისათვის მებრძოლ რევოლუციონერ-დემოკრატს. „გარიბალდის სახით — წერდა ფრ. ენგელსი — იტალიას ჰყავდა ანტიკური წყობის გმირი, რომელსაც შეეძლო სასწაულები მოეხდინა და კიდევაც ახდენდა სასწაულებს“.

1867 წ. მშვიდობის საერთაშორისო კონგრესზე ჯუზეპე გარიბალდიმ ღრმა რწმენით განაცხადა, რომ მხოლოდ დემოკრატისა შეუძლია მოსპოს კაცობრიობის საშინელი უბედურება — ომიო.

„თერგდალეულები“ განიხილავდნენ რა იტალიის ისტორიის პარალელურად საქართველოს ისტორიას, მათ შორის ხელაქდნენ რაღაც საერთოს და, რაღა თქმა უნდა, იტალიელი ხალხის გამომღვიძება, იქ მიმდინარე ეროვნულ-განმათავისუფლებელი და გამაერთიანებელი მოძრაობა, გ. წერეთლის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ „ჰვენდა მათ ინედის შუქს“.

გიორგი წერეთელი „რისორჯიმენტოს“-თან დაკავშირებით წერდა: „განდა დასავლეთით დიდი ვარსკვლავი, ძალიან მალე მატულობს იმისი სხივი, გუშინ ამ ვარსკვლავის შუქი ძლივს კიავობდა, დღეს კი — თითქმის მთვარეზე უფრო ბევრ სინათლეს გვევენს. მე იმედო მაქვს ამ ვარსკვლავისა, ის ეგრე ადვილად არ მოწყდება, იმის დანიშნულება დიდია, ესასობე, რომ ვარსკვლავი მზედ გადაიქცევა და დასავლეთიდან მთელი აღმოსავლეთისაკენ მოჰვენს თავისუფლების სინათლეს. ისტორიულმა ბორბალმა დაასრულა აღმოსავლეთიდან დასავლეთით ტრიალი, ჩარხმა კარგახანია დასავლეთიდანაც იბრუნა პირი ვალმა აღმოსავლეთისაკენ და მას შემდეგ, რაც გარიბალდის ვარსკვლავი ასეთი ძლიერებით ამობრწყინდა დასავლეთის ცის კამარაზე, თვითონ ჩარხმაც უმატა — ტრიალი, უფრო და უფრო წინ მოაქვს ნათელი და სიბნელეც იკარგება“.¹

1875 წ. ვაზ. „დროებაში“ (№ 19) სერგეი მესხი ათავსებს წერილს სათაურით „ჯუზეპე გარიბალდი“, სადაც გარიბალდის დახასიათებას ასე იწყებს: „ვის არ გაუგია გარიბალდის სახელი. ეხლანდელს დროში, მეორე ისეთი კაცი არ მოიძებნება, რომელსაც იმდენ პატივს სცემდნენ, რამდენსაც გარიბალდის, და რომელიც ყველას ისე უყვარდეს, როგორც უყვართ გარიბალდი. ევრობა

გაკვირვებულია იმის საქმეებით. სამშობლოს იტალიის ზეციდან გამოვლენილ არსებულ/მიანია და ისე უყურებს, როგორც ვინმე მკაცრ ღმერთსა“.

ამ სტატიაში ს. მესხი შემდეგნაირად გვიხატავს იმდროინდელ სურათს: „...შეღარებით რომ ვთქვათ, იტალიის ნახევარკუნძული ისეთ სურათს წარმოადგენდა, როგორსაც ძველად ჩვენი საქართველო. „ერთ დროს ძლიერი, აყვავებული, თითქმის მთელი ქვეყნის მბრძანებელი რომის იმპერია, ახლა გადაქცეულიყო პატარა იტალიად და ეს პატარა ქვეყანაც, რამდენიმე კიდევ უფრო პატარა სამეფოებად, სათავადოებად, რესპუბლიკად და საპერცოგოებად იყო დაყოფილი. ამ პატარა სახელმწიფოში განუკითხავად და დესპოტურად მეფობდნენ სხვადასხვა ბატონები — მეფეები. ზოგიერთ სახელმწიფოს მარჯვე კაცი ერთი საათის განმავლობაში ერთი საზღვრიდან მეორემდე გაივლიდა. სამნახევარი კაცი ქვეშევრდომი ჰყავდა და შვიდი მმარცველ-ბატონი“...

ემიგრაციიდან დაბრუნებული გარიბალდი თავის რევოლუციურ მოღვაწეობას იწყებს იმით, რომ ქმნის მებრძოლ რაზმს, ავის შესახებ ვაზ. „დროება“ (1866 წ. № 13) წერდა:

„გამოიცა დეკრეტი, რომლითაც ვოლონტერების კორპუსი შედგება. გენერალი გარიბალდი ამ კორპუსის სარდლად დაინიშნული... ვოლონტერებს ეცმევათ წითელი პერანგები. ვავრცელდა რევოლუციური სიმღერებიც. მათ შორის აღსანიშნავია ერთი სიმღერა *Camicia rossa*, (წითელი პერანგი), *Camicia santa* (წმინდა პერანგი).

ქართველმა საზოგადოებრიობამ სწორად გაიგო და შეაფასა გარიბალდის მამაცობის შედეგი და ის მიზეზი, რამაც განაპირობა მისი ტრიუმფალური სვლა კალაბრიიდან ნეაპოლამდე. ეს იყო პატრიოტიზმი, რევოლუციური სული და მამაცობა.

ჯ. გარიბალდის მამაცობით აღფრთოვანებული „დროების“ კორესპონდენტი ქართველ მკითხველს მიმართავდა: „იტალიას სურს დაუმტკიცოს მთელს მსოფლიოს, რომ ის მარტო მომღერალ კაცებს კი არ ზრდის, ის თავის ერთობას იცავს მხედრის სიმამაცითა და მოქალაქის ვაჟკაცობით“. (1866, № 12).

გარიბალდის სახელი განმათავისუფლებელი მოძრაობის წარმტაცი სიმბოლო იყო. ის იყო გმირი, ვინც იტალია გაანთავისუფლა.

¹ გ. წერეთელი, კიკოლივი, ჩიკოლივი და კუდაბზია, თხზ., თბ., 1947, ტ. I, გვ. 114.

ამთან ქართველისთვის ის იყო მაგალითი, იდეალი ისეთი პიროვნებისა, რომელიც ჩაგრულ საქართველოს ბურჟუაზიდან მზის სინათლეზე გამოიყვანდა.

გაზ. „დროება“ წერდა: „გარიბალდის ბევრჯერ სთხოვეს მეფობა და დიქტატორობა, მაგრამ ის ყოველთვის მწუხარების ღიმილით უარს ამბობდა ხოლმე. მან უბასუხა იტალიის მეფეს: „მე ვიბრძოლე ჩემი სამშობლოს თავისუფლებისათვის და არა თქვენთვის. ამისათვის არც მაქვს ნება მივლო თქვენგან რაიმე ჯილდო, ხალხისგან კი — საკმოდ დაჯილდოებული ვარ, ვიცი, რომ მე მას არ ვძულვარ“... „...გარიბალდი, — განაგრძობს „დროება“ — ნამეტანი თაყვანისცემა აქვს ხალხისგან. იტალიელები ხშირად პირჯვარს იწერენ მასზედ, როცა ნახავენ და მოიხსენიებენ გაჭირვებაში — „გარიბალდი მიშველო“. თითქმის ყველა იტალიელს, უბრალო ხალხს, — რასაკვირველია, — გულზე ჰკიდია გარიბალდის სურათი, ხატის მსგავსად. ამისთანა კაცის სახელი, რასაკვირველია, არ მოკვდება, სანამ ქვეყანაზე აღამიანი იქნება“ (1867, № 47).

ქართველი სამოციანელები სწორად აფასებდნენ ხალხის როლს რისორჯიმენტოს წარმატებაში. მათი ღმრთა რწმენით, ხალხის დახმარების გარეშე, სავოიის დინასტია ვერასოდეს შესძლებდა ავსტრიისაგან იტალიის დიდი ნაწილის განთავისუფლებას, იტალიის ერთიან, ძლიერ სახელმწიფოდ შეერთებას.

კარგად ესმოდათ მათ ის უთანხმოებანიც, რაც გარიბალდის ჯ. მაჰინისთან ჰქონდა, მაგრამ ისიც იცოდნენ, რომ მათ შორის იყო ბევრი საერთოც. უპირველეს ყოვლისა ეს იყო — იტალიის უსაზღვრო სიყვარული, რომელსაც შეეძლო ყველა უთანხმოება დაეჩრდილა.

„იმ უთანხმოებას, რაც ჩემსა და მაჰინის შუა სუფევს, ისტორია განიხილავს, მაგრან როდესაც აქლემი, რომელსაც ხალხს ეძახიან, დაილუპება ტვირთქვეშ და ჯოხისცემას ვეღარ მოითმენს, მაშინ ჩვენ ორივე ერთად ვიღებთ ჩვენს ადგილზე და ერთად მოვიკიდებთ საქმეს ხელს“ („დროება“, 1873, № 31).

საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამა ითვალისწინებდა იტალიელთა გმირობის მაგალითებით ხალხში პატრიოტული სულისკვეთების გაძლიერებას და თავისუფლების იდეის, რაც



ერნესტო როსი

შეიძლება ფართო პოპულარიზაციას იტალიის მაგალითზე.

სამოციანელები გარიბალდისთან ერთად დიდი პატივისცემით მოიხსენიებდნენ მის მეუღლესა და თანამებრძოლს ნინა ბისკიოს, რომლის გარდაცვალების გამოც დ. მიქელაძე წერდა: „ის თავის დაბნეული და დაგლეჯილი ქვეყნის განთავისუფლებას შოესწრო. იმას ამ წმინდა საქმეში დიდი მონაწილეობა და ღვაწლი დაუღვია სამშობლოს წინაშე! ეხლა მას სიკვდილი რაღად დაენანებოდა? რაღა გულის გამბობი მწუხარება და ეჭვები ჩაპყვებოდა მას საფლავში, რომელსაც ხედავდა შეერთებულს და მტრის. გან განთავისუფლებულ ძლიერ იტალიას! ამისთანა სიკვდილი აღარ არის სანაღვლო“ („დროება“, 1872 წ. № 7).

1882 წ. 2 ივნისს, კუნძულ კაპრერაზე გადაიცილა გარიბალდი. იგი მთელი მსოფლიოს პროგრესულ ძალებთან ერთად გამოიტირა ქართველმა საზოგადოებრიობამაც. ქართულმა გაზეთებმაც მოათავსეს მწუხარებით აღსავსე ნეკროლოგი. ქ. გორის საზოგადოებრიობამ სამძიმრის დეპეშა გაგზავნა იტალიაში.

გაზეთი „ივერია“ გამოეხმაურა გარიბალდის ძეგლის დადგმას იტალიაში. ქართველ კორესპონდენტ სტატის „გარიბალდის ძეგლი“ ეპიგრაფად რუსთაველის სიტყვებს უკეთებს: „სჯობს სახელისა მოხვეჭა, ყოველ-

სა მოსახვეჭელსა“, დაწვრილებით გადმოსცემს ძეგლის გახსნის საზეიმო ცერემონიალს, იძლევა გარიბალდის ძეგლის (ავტორი ფრანგი მოქანდაკე დელუა) აღწერას.

ჯ. გარიბალდი სამართლიანად დიძსახურა ყველა პატიოსანი ადამიანისა და ჩაგრული ერების თანაგრძობა და სიყვარული, რადგან იგი სათავეში ედგა თავისი ქვეყნის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის, დემოკრატიისათვის ომისა და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლას.

ილია ჭავჭავაძე აღფრთოვანებული იყო ჯ. გარიბალდის შოღვაწეობით. ილია, ჯერ კიდევ გიმნაზიის უფროს კლასებში ყოფნის დროს „ფიქრობდა ვოლონტერად წასვლას გარიბალდის რაზმში...“ (იხ. გ. ყიფშიძის ბიოგრაფია, გვ. XV). იგი აღმერთებდა და ჩაგრულ ერთა ამ დიდ მოსახრესსა და მოამავეს. გარიბალდის სიყვარული სიციხის დასასრულამდე გაჰყვა. მისი სურათი და ბიუსტი სიკვდილამდე განუშორებელი სამკაული იყო ილიას სამუშაო ოთახისა. ეს სურათი ყოველთვის აცოცხლებდა ილიას გონებაში წითელხალათიანი მეზობლის სახეს.

1882 წ. ილია აღნიშნავს გარიბალდის სიდიადეს და უწოდებს მას „დიდებულ გმირს იტალიისას“ (ტ. VI, გვ. 250). ხოლო 1886 წ. იხსენიებს რა იტალიის გაერთიანების გმირებს, ამბობს: „ამ შეერთების განმახორციელებელი ორი კაცი იყო: ერთი — კავური და მეორე — გარიბალდი. პირველი იყო ჭკუა და მეორე — ხმალი იტალიისა“ (ტ. X, გვ. 129).

ილია ქართველ პოეტებში პირველი იყო, ვინც აღფრთოვანებული სტრიქონებით გამოეხმაურა ჯ. გარიბალდის გამარჯვებას. 1860 წ. ზაფხულზე, როცა გარიბალდი ამოიღო მესინა, ხოლო შემდეგ იტალიის ნახევარკუნძულზე გადავიდა, ილია ჭავჭავაძემ გარიბალდის ამ სახელოვან ბრძოლას თავისი ორსტროფიანი შედევრი მიუძღვნა: „მესმის, მესმის სანატრელი“...

ილია ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა არა მარტო იტალიის პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და ეკონომიკურ ცხოვრებას, არამედ რისორჯიმენტოს ლიტერატურასაც. ამ ინტერესებზე ლაპარაკობს ის ფაქტი, რომ „საქართველოს მოამბის“ პირველივე ნომერში დაიბეჭდა ნ. დობროლიუბოვის თხზულების „მამა ალექსანდრა გავაი და მისი ქადაგებანი“-ს ჭავჭავაძისეული თარგმანი.

ილია ჭავჭავაძემ შეარჩია ყველაზე მებრძოლი, ბობოქარი ქადაგებანი... ქართულ თარგმანშიც თხზულება ძლიერია არაქვეყნისა მინაარსით, არამედ სულისკვეთებითაც“ (ალ. კალანდაძე, გვაქვს საგანძური, თბ., 1986, გვ. 522). ი. ჭავჭავაძის თარგმანით „საქართველოს მოამბე“ ხალხს გააგებინა, რომ თავისუფლების მოპოვება შეიძლება მხოლოდ ბრძოლით. თარგმანს დიდიხული ჰქონდა მთარგმნელისავე შენიშვნები.

ილიას პირად წიგნად ფონდში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს იტალიურ ლიტერატურას (სამწუხაროდ, მცირე ნაწილია შემორჩენილი). აქ ნახავთ: Косса, Луиджи — История экономических учений, Харьков, 1900, 471 стр.; Маккензи — «Римское право сравнительно с законом Франции, Англии и Шотландии»; М. В. Ватсон-Данте, его жизнь и литературная деятельность, СПб, 1891, 90 стр.; Передетченский Е. А. Галилей, его жизнь и научная деятельность, СПб, 1891, 95 стр.; Тихонов А. А. Дж. Боккаччо, его жизнь и литературная деятельность, СПб, 1891, 79 стр.; Тигри Джузепе — Вельфи и гибеллины — Исторический роман (перев. с итальянского, М., 1897, 206 стр.) и другие.

ალბათ ინტერესმოკლებული არ იქნება, თუ მკითხველს შევახსენებთ ილიას მიერ გაკეთებულ კომენტარებს ამა თუ იმ ლექსის თარგმანის გამო, რაშიც ჩანს იტალიური ლიტერატურის ღრმა ცოდნა. ასე მაგალითად: ილიას მიერ ფრანგულიდან ნათარგმნ ანდრე შენიეს ლექსს „ზღვათა მფლობელს ვენეციის ზღუდეთა თანა“ ახლავს მისივე კომენტარები: „რინალდო, ტანკრედი და ერმინია ტორკვატო ტასოს „განთავისუფლებული იერუსალიმის“ გმირები არიანო. აქვე იძლევა ვენეციელი გენდოლოერის ქართულ დეფინიციას და თავის მხრივ დასძენს, რომ ვენეციელი მენავეები ხშირად ტყბილად მღეროდნენ ხოლმე ამ შესანიშნავი პოემიდან („განთავისუფლებული იერუსალიმი“ ზ. ს.) ხალხურად გადაკეთებულ ოქტავებს“-ო. (იხ. „საქართველოს მოამბე“, 1863 წ. № 9. გვ. 27).

1871 წლის „კრებულის“ მეხუთე ნომერში ილია ჭავჭავაძე ბეჭდავს თავის საუკეთესო სატირულ ლექსს „ბედნიერი ვრი“, რომელსაც სათაურის ქვეშ მიწერილი ჰქონდა „იტალიანელი პოეტის ჯუსტის მიბაძვა“. ჩვენი ღრმა რწმენით, ლექსის ქვეშ იმ დროს

ევროპასა და რუსეთში კარგად ცნობილი იტალიელი სატირიკოსის ჯუზეპე ჯუსტის სახელის მიწერა ილიასათვის შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რაშიც ამ პოეტის შემოქმედების გაცნობაზე დაგვარწმუნა (დაწვ. იხ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987 წ. ივნისი „ილია ჭავჭავაძის ერთი ლექსის ისტორიისათვის“). ილია ჭავჭავაძე, რომელიც გამუდმებით ადევნებდა თვალს ევროპულ ლიტერატურას და იგი „თავისი მხატვრული შემოქმედების კულტურის დონის შემოწმების ერთ-ერთ წყაროდ მიაჩნდა“ (აქ. კენჭოშვილი), მხოლოდ ცენზურის თვალის ასახვევად არ გამოიყენებდა ამ სახელს, (როგორც აქამდე იყო ცნობილი) თუ ამ ავტორთან იდეურ-მსოფლმხედველობრივ და სულიერი ნათესაობა არ ექნებოდა. ილია ყოველთვის კურსში იყო დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების ღირსშესანიშნავი მოვლენებისა და ფაქტებისა, იცნობდა რისორჯიმენტოს ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედებასაც, და როგორც ღრმად მოახროვე პოეტი წაითხულს ყოველთვის თავის შემოქმედებით ქურთაში ატარებდა, ილიას გენიას შეეძლო სასწაულებრივ შეერწყა ერთმანეთთან ეროვნული და საკაცობრიო. ამის მკაფიო მაგალითია მის მიერ უცხო ენებიდან შესრულებული თარგმანები. ამასვე ადასტურებს მისივე სიტყვები:

„...ჩვენი, რასაკვირველია, ზედმიწევნით უნდა გავიცნოთ რუსული მწერლობა და აგრეთვე, უნდა ვცდილობდეთ, სხვა უცხო მწერლობაზეც შევიცნოთ. ჩვენი თვის ეს იმდენად ჭეშმარიტია, რომ მეტლაპარაკი საჭირო არ არის... ხოლო ჩვენი აზრი ის არის, რომ ყოველ სწავლასა და ცოდნას საფუძვლად საკუთარის მწერლობისა და ვითარების ცოდნა უნდა დაედოს“ (ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. II, გვ. 560). ილია ამას „კაცად კაცობის ვრცელ მოედანზე გადაწვდენას“ ეძახდა.

ილია პეტრბურგშივე გაეცნობოდა ჯუზეპე ჯუსტის შემოქმედებას. ცნობილი რუსი იტალიოლოგები ლეე მეჩნიკოვი (ლეონ ბრანდის ფსევდონიმით) და დიმიტრი მიხალოვსკი (მ. ლავრენსკის ფსევდონიმით) სისტემატურად ბეჭდავდნენ სტატიებს ჯუსტის შემოქმედებაზე, რაც იმ დროს დიდად ეხმაურებოდა რუსეთში შექმნილ მდგომარეობას. რუსი პოეტი და მთარგმნელი ნიკოლაი კუ-

როჩინი კი — რუს მკითხველს აცნობდა ჯუზეპე ჯუსტის პოეტური შემოქმედების/თავისებულ ინტერპრეტაციას.

წერ კიდევ 1860 წ. «Современник»-ის ფურცლებზე, სტატიაში „ჩანაწერები თანამედროვე იტალიური ლიტერატურის შესახებ“ ლეე მეჩნიკოვი აფასებდა რა რისორჯიმენტოს ლიტერატურას თანამედროვეობისა და აქტუალობის კრიტერიუმით, აცემებდა დასკვნას, რომ იტალიელი ხალხის პროგრესული ისტორიული მისწრაფებები ყველაზე სრულყოფილად აისახა ჯაკოპო ლეოპარდისა და ჯუზეპე ჯუსტის შემოქმედებაში.

ჯუსტის სატირამ დიდი როლი ითამაშა იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ და გამართანებელ მოძრაობაში, ის აქტიურად პასუხობდა ეპოქის ესთეტიკურ მისწრაფებებს. ამიტომ სრულიად ბუნებრივად მიგვაჩნია ილია ჭავჭავაძის დიანტიკესება ჯუსტის შემოქმედებით, მით უფრო, ბევრი რამ აღმოაჩნდა საერთო ამ ორ შემოქმედს, რისორჯიმენტოს ლიტერატურაში უკვე გმირი არის არა ცალკეული პიროვნება, არამედ ხალხი. ჯუსტის მუზას — იტალიელთა ნაცია წარმოადგენდა ისე, როგორც ილია ჭავჭავაძისას — ქართველი ხალხი. ორივე პოეტს ქვეყნის გაერთიანების, ეროვნული თვითგამორკვევისა და დამოუკიდებლობის იდეების მატარებლად ხალხი მიაჩნდა. ილია ამბობდა: „დიდი გავლიძებული ხალხი, ხალხი შთავონებული თავისუფლების სიყვარულით“. ორივე პოეტი მხურვალე პატრიოტი იყო თავისი ქვეყნისა და ხალხისა, ორივე პოეტისათვის — როგორც ჯუსტისთვის იტალიაში, ისე ილიასათვის — საქართველოში — მთავარი მიზანი იყო — ხალხის მასების გამოღვიძება. ამ თემას ეძღვნება ჯუსტის სატირული ლექსი „ლოკოკინა“, რომელიც იტალიელი ხალხის ალევგორიულ სახეს წარმოადგენს და ილია ჭავჭავაძის სატირული ლექსი „ბედნიერი ერი“. ორივე ლექსი იდეურად და თემატურად ერთნაირ პრობლემას ეხება, ერთი და იგივე იდეითაა შთაგონებული. ამ ორი შემოქმედის მსოფლმხედველობრივი ნათესაობა თავს იჩენს წერის მანერაშიც, რაც გამოიხატება სათქმელის დითირამებით გადმოცემაში, ოლონდ ჯუსტი ალევგორიას მიმართავს, ილია კი — პირდაპირ, დაუნდობელი ირონიით გამოხატავს თავის სათქმელს. ორივე პოეტის ლექსში მწა-

რე დაკინვასთან ერთად მოისმის პოეტი-პატროტების ლირიკული მღელვარება, რისხვა, საქმელილი და ტკივილიანი სიყვარულიც. „ლოკოკინას“ თვითეული სტროფი მთავრდება რეფრენით (**«Viva la chiocciola!»** — „დღეგრძელებდეს ლოკოკინა!“ და შემდეგ მოსდევს ირონიული ეპითეტები — **bestia di casa, bestia astinente, caro animale, bestia di pace, bestia invidiabile**. ბოლოს, მორალის სახით, იტალიელი პოეტი მოუწოდებს სხვებს, მათაც მიჰბაძონ მის მაგალითს: **«Viva la chiocciola, / bestia esemplare!»**).

იგივე გამოთქმული ილია ჭავჭავაძის ლექსში „ბედნიერი ერი“, ილიას ირონიულად ნათქვამი „ჩვენისთანა ბედნიერი, განა არის სადმე ერი?“ „უწყინარი“, „უჩივარი“. „ყოვლად მთმენი“ — პირდაპირ ეხმაურება იტალიელი პოეტის „ლოკოკინას“.

ჯუსტი და ი. ჭავჭავაძე იმითაც ჰგვანან ერთმანეთს, რომ ისინი თავისი შემოქმედების ნამდვილ წყაროს ხალხურ სიბრძნეში, ანდაზებში, გამოცანებში და მოსწრებულ გამოთქმებში ეძებდნენ. ისინი რეალიზმს მხატვრულ შემოქმედებაში ორგანულად უკავშირებდნენ ხალხურობისა და სისადავის პრობლემას.

როგორც ჯ. ჯუსტი, ისე ილია ჭავჭავაძე აუცილებლად თვლიდა ლიტერატურული ფორმებისა და ხალხური სასაუბრო ენის ერთიანობას. მათი სატირული პოეზია ამითაც ჰგავს ერთმანეთს — ხალხურ სამეტყველო ენასთან მიახლოებული სტილით.

„ნ. ნიკოლაძე ი. ჭავჭავაძეს თვლის შემქმნელად ახალი ქართული სალიტერატურო ენისა, რომელმაც მწერლობა გაამდიდრა ხალხური მეტყველების ფორმებით“ (გ. აბზიანიძე).

ასევე XIX ს. იტალიელი კრიტიკოსები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ჯუსტიმ „ხალხური ენისა და ხალხური სიბრძნის სიყვარულით“ შეაგროვა და გამოსცა ტოსკანური ანდაზები და გამოცანები, რითაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა იტალიური ლიტერატურული ენის შექმნის ისტორიაში (Mastrelli, C. A., 1974; Sestan, E., 1974).

ამგვარად, ილიას „ბედნიერ ერსა“ და ჯუსტის „ლოკოკინას“ შორის ტიპოლოგიური პარალელი უნდა დავინახოთ. მსგავსი რემინისცენციები კი XIX საუკუნისათვის ძალზე ხშირი და დამახასიათებელი მოვლენა იყო.

ასევე ტიპოლოგიური სიახლოვე შეინიშნება ილია ჭავჭავაძის სატირულ ლექს „რა ვაკეთეთ, რას ვწერებოდით“ და ჭავჭავაძის სატირული პოემა „ჩემქმას“ შორის. ჭავჭავაძე იტალიის ტრავიკული ისტორიაა გდმოცემული; ილია ჭავჭავაძის სატირულ ეპოპეა „კაცია ადამიანსა“ და ჯუზეპე ჯუსტის სატირულ პოემა „მშვიდ სიყვარულს“ შორის.

ილია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხალხთა შორის მეგობრულ ურთიერთობათა გაღრმავებას, ამიტომ ილია მისთვის ჩვეული გულგაშლილობით და სტუმართმოყვარეობით ეგებებოდა საქართველოში მოსულ უცხოელ თუ რუს სტუმრებს, რაც მათ ხელს უწყობდა ქართველი ხალხის ცხოვრების გაცნობაში.

საგურამოს ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმის ექსპოზიციაში გამოფენილია ფოტოსურათი (დედანი დაცულია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში), რომელზედაც აღბეჭდილია სახელგანთქმული იტალიელი ტრავიკოსის ერნესტო როსის საპატივცემულოდ ქართველ მოღვაწეთა მიერ გამართული ბანკეტი. ბანკეტის მონაწილე ილიაცაა.

ერნესტო როსი საქართველოს 1890 წლის ზაფხულში ესტუმრა. „ივერიამ“ 1890 წ. გამოაქვეყნა ვრცელი მასალა, სადაც დახასიათებულია ამ მსახიობის შემოქმედება.

მის ჩამოსვლამდე კარგა ხნით ადრე ილია ჭავჭავაძის „ივერიამ“ გამოაქვეყნა ცნობები საქართველოს დედაქალაქში იტალიელი მსახიობის გასტროლების შესახებ, ხოლო 1890 წლის 24 მაისს პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე დაბეჭდილია ვრცელი სტატია „ერნესტო როსი“, რომელშიც ავტორი დაწვრილებით გვიამბობს მსახიობის ცხოვრებაზე და სტუმარს წარმატებას უსურვებს ქართულ მიწაზე...

„თბილისში როსის გამოსვლები წარმატებით წარიმართა. 20 დღეში 14 სპექტაკლ გამართა: აჩვენა შექსპირის „ოტელო“, „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ვენეციელი ვაჟარი“, „კორიოლანი“, ა. დიუმას „კინი“, კ. დელავინის „ლუდოვიკო XI“, მ. შენიეს პიესის „ჰენრიხ VIII“ ნაწყვეტები და სხვა.

ყველა წარმოდგენაში როსი მთავარ როლს ასრულებდა. „როსი — მეფეა ხელოვნებისა“ წერდა „ივერია“. (1890 წ. 16 ივნისი).

იმავე წლის 20 ივნისის ნომერში, პირველ გვერდზე მოთავსებულ კორესპონდენციაში:

მოთხრობილი იყო სტუმრის საპატრევცემულოდ გამართულ ბანკეტზე. ამ ბანკეტზე როსის სიტყვით მიმართა ილია ჭავჭავაძემ, ხოლო აკაკიმ — ექსპრომტი უძღვნა.

ილიას შემდეგ სტუმარს მიესალმნენ ცნობილი მხატვარი დავით გურამიშვილი, სომეხი დრ.მატურჯი გაბრიელ სუნდუციანი, პოეტი და მთარგმნელი ივანე მანაბერი და სხვ. (იხ. რ. დავითაძის „კიდევ ჩამოვალ თქვენს ქვეყანაში“. თბილისი, 1987, 7 მარტი).

ამ ცოტა ხნის წინათ ყვარლის მუზეუმში, ილიას ფონდში აღმოჩნდა ერნესტო როსის ფოტოსურათი, რომელიც სახელგანთქმულ მსახიობს ტფილისში გადაუღია ვ. ბარკანოვის ფოტატელიეში, 1890 წ. ივნისში (ფოტო ქვეყნდება პირველად).

ეს ფოტოსურათი ერნესტო როსის მიუძღვნია იმ დროს ცნობილი ქართველი მხატვრისათვის დავით გურამიშვილისთვის.

თუ ილიასა და დავით გურამიშვილის ახლო ნათესაურ და მეგობრულ ურთიერთობას გავითვალისწინებთ, სრულიად ბუნებრივია ამ ფოტოს ილიას არქივში მოძიება. ორივე ერთად მოღვაწეობდნენ ეროვნული საქმიანობის ყველა სფეროში. ხშირად იღებდნენ უცხოელ სტუმრებს და ყოველთვის ცდილობდნენ სათანადო ღირსებით დახვედრობდნენ მათ...“ (ნ. ყენია, ლიტ. საქარ., 1987 წ. 29 მაისი). ასეთივე დიდებული შეხვედრა მოუწყვეს როსისაც. ვარდა მხატვრის პიროვნული ღირსებებისა, როსის მეგობრულ დამოკიდებულებაში დავით გურამიშვილისადმი, გარკვეულ როლს ასრულებდა ალბათ ისიც, რომ მხატვრის მეუღლე წარმოშობით იტალიელი იყო. შესანიშნავი სოპრანო კლარა ტიტელი ცნობილი იყო იმ დროს არა მარტო საქართველოში, არამედ უცხოეთშიც.

ფოტოს ახლავს როსის ავტოგრაფი ფრანგულ ენაზე: „ჩემო ძვირფასო ბატონო გურამოვ, როგორც ხედავთ, ვზივარ, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ცოტა დავიღალე.“

მეგობრებთან ზედმეტია ცერემონიულობა — მაძლევეთ ნებას მეგობარი გიწოდოთ? რატომაც არა?! თუ თქვენ ჩემი მეგობარი არ ბრძანდებით, მე მაინც თქვენს სამუდამო მეგობრად დავჩრები“.

ერნესტო როსი

ტფილისი, 1890 წ. 17 ივნისი.

ფოტოსურათი მოგვაწოდა ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოტოლამბორატორიის გამგემ ნ.

არჩვაძემ, ხოლო ავტოგრაფი ამოიკითხა კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა ც. ბიბილაძემ. მა, რისთვისაც ორივეს უღრმეს მადლობას მოვახსენებ.

ილია ჭავჭავაძემ თავისი ღრმა განსწავლულობითა და სტუმართმოყვარეობით მრავალი ერთგული მეგობარი და მოამაგე შესძინა ჩვენს ქვეყანას. ილიას საგურამოს სახლი ხალხთა შორის მეგობრობის კერა იყო.

იტალიელებიდან ილიას სტუმრები ყოფილან მწერალი და მოგზაური გულიელმო პასილი, პროფესორი ბოსკო და ზემოთ დასახელებული, სახელგანთქმული იტალიელი მომღერალი, ტრაეციოსი ერნესტო როსი. ილიასთვის წერილი მოუწერია ცნობილ იტალიელ გოლდონისტს ედგარდო მადალენასაც, რომელზეც ილიას მიერ გაცემული პასუხი ახლახან აღმოჩნდა „გოლდონის სახლში“, სადაც დაცულია ედგარდო მადალენას პირადი არქივი. მის მოძიებაში დიდი დახმარება გაგვიწია იტალიელმა კოლეგამ — პაოლა კიპერინომ, რაც განსაკუთრებით ახლა, ილიას იუბილის დღეებში, მეტად მნიშვნელოვანია. წერილი ეხება XIX ს. საქართველოში დადგმულ კარლ გოლდონის პიესას „როგორც ჰქუხს, ისე არა წვიბის“ (ივ. მაჩაბლისეული თარგმანი. დაწვრილი. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, ჩვენი პუბლიკაცია „ილია ჭავჭავაძე და ედგარდო მადალენა“ 1986, № 10).

დასასრულ, დასკვნის სახით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ საქართველოში „რისორჯიმენტოს“ გამოხმაურება, იტალიის პოლიტიკურ-სოციალური მდგომარეობის ზედმიწევნით ცოდნა, რისორჯიმენტოს როლის დადებითი შეფასება, თუ გნებავთ, კეთილი ზეგავლენაც, თავისთავად მეტყველებდა იმაზე, რომ XIX ს. II ნახევარში ქართული საზოგადოებრივი აზრი მაღალ დონეზე იდგა. მას თავისუფლად შეეძლო ხელმძღვანელობა გავწია საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისათვის, რა თქმა უნდა, ეს პირველ რიგში ეხებოდა ამ მოძრაობის ბელადსა და მედროშეს საქართველოში — ილია ჭავჭავაძეს.

პორტრეტის სდა თეატრალურ ფონზე

რეჟისორი რობერტ სტურუბა

კონსტანტინ რუდნიცი

ჩვენი ჟურნალის რედაქციამ სთხოვა ცნობილ საბჭოთა თეატრმცოდნეს კონსტანტინ რუდნიცის თანამედროვე ქართულ რეჟისურაზე სტატიის დაწერა. კრიტიკოსმა სიამოვნებით მიიღო ჩვენი წინადადება და ნაცვლად ერთი სტატიისა, შემოგვთავაზა თითქმის ასგვერდიანი ნაშრომი, სადაც არა მარტო ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებითი პორტრეტებია დახატული, არამედ ჩვენს თეატრში მიმდინარე პროცესების ანალიზიცაა.

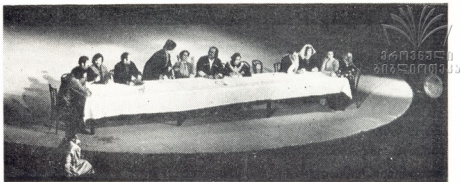
შესაძლებელია, ზოგიერთი მისი მოსაზრება მთლიანად არ გავიზიაროთ, მაგრამ შეუძლებელია არ ვაღიაროთ ავტორის გულწრფელი და ღრმა დაინტერესება ქართული თეატრის პრობლემებით. ეს მით უფრო დასაფასებელია, რომ კ. რუდნიცი არის თანამედროვე თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი შესანიშნავი მკვლევარი, ავტორი საყოველთაოდ აღიარებული წიგნისა „რეჟისორი მეიერჰოლდი“ და მრავალი, ბრწყინვალე სტილით დაწერილი თეატრალური ესსეის.

(რედ.).

ტარბაღ მახსოვს ომის შემდგომი ქართული თეატრი. სხვებთან ერთად მეც აღტაცებული ვიყავი მაშინ ვერცო ანფაჯარძის, აკაკი ხორავას, სერგო ზაქარიაძის მსახიობური ნიჭით და განგებას ვუმაღლი იმ სულიერი ძვირების გამო, რომელიც მათმა მთავონებულმა თამაშმა გამოიწვია ჩემში. მაშინდელი თეატრის საერთო ფონზე ქართველი ოსტატების მსახიობური ნიჭიერება განსაკუთრებულის ძალით ჩანდა, ხოლო მათი გმირების მასშტაბურობა — ასევე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანად. მაგრამ თანდათანობით, წლების მანძილზე მწვევედ იგრძნობოდა განხეთქილება გმირთა სულიერ აღმაფრენასა და მისი დამავეირგვინებელი სცენური სიერცის მასობრივ გამოხატვას შორის. უხეშად რომ ვთქვათ, აღამიანები ცოცხლები იყვნენ, მათი გარემო — მკვდარი. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის რეჟისურით აღზრდილი მსახი-

ობები გამოდიოდნენ ძველმოდურად დიდებულ, მოუქნელ, მძიმე სპექტაკლებში. როცა მომესმის ექსპანსიური ხმები, რომლებიც მოგვიწოდებენ დაეცვათ მსახიობი რეჟისურის დესპოტური ძალაუფლებისაგან, მაშინვე მაგონდება ხოლმე იმ დროის ორივე მთავარი ქართული თეატრი, როცა ისინი საიმედოდ იყვნენ დაცულნი რეჟისორთა ნიჭიერებისაგან და ჩვენს თვალწინ ჩაჩანაკდებოდნენ.

როგორც კი 50-იანი წლების რუსულ თეატრში მრავალი რამ სასიკეთოდ შეიცვალა, ქართული სცენის სავეალლო მდგომარეობა „პოლიშინელის“ საიდუმლოდ იქცა. ინერციით კვლავ გრძელდებოდა ხობა-დიდების შემეცველი სტატიების ბეჭდვა, მაგრამ ამავე დროს ისმოდა ფხიზელი, პირდაპირი სიტყვა-ც. რუსთაველის საზ. თეატრის სტილის კონსტატაცია მოახდინა „უცხო კაცმა“ — რეჟი-



სორმა პაველ ვასილევმა: „ზედმეტად აკადემიურიაო, ზედმეტად მოუქნელიაო“ (ვახ. „სოვ. კულტურა“. 1955. 22 მარტი). თეატრში ის-ის იყო მოსული რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი შემფოთებული ათვალერებდა ირგვლივ ყოველივეს. „ყველაფერი ჩვენს ირგვლივ ძლიერი, ურყევი და ამავე დროს არამყარი ჩანდა. არავის არ შეეძლო ეპასუხენა კითხვაზე, თუ საით უნდა განვითარებულიყო თეატრის ხელოვნება, რაკი იგი ისედაც ასერიგად მშვენიერი იყო.“ („რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“).

მ. თუმანიშვილმა და თეატრში მასზე ვაკაცლებით ადრე მოსულმა დიმიტრი ალექსიძემ საქმეს მთელი სულითა და გულით შეუტყის, მაგრამ დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მიმართულებით დაიძრნენ. დ. ალექსიძეს იტაცებდა „ჰამლეტი“ და „ოიდიპოს მეფე“. იგი ცდილობდა ახალი სიცოცხლე „შთაებერა მონუმენტური ფორმებისათვის, მსახიობური პათეტიკისათვის დაებრუნებინა აშკარა ენებიანობა. მ. თუმანიშვილი უფრო უბრალო პიესებს ირჩევდა: „ფილოსოფიის დოქტორს“, „ეესპანელ მღვდელს“, „როცა ასეთი სიყვარულისა“, „ირაკლესის ისტორიას“. იგი ცდილობდა ამ თეატრისთვის აქამდე უჩვეულო, სადა, ბუნებრივი, რომანტიკული პათოსისაგან თავისუფალი თამაშის სტილისათვის მიედგინა. იმის გამო, რომ დ. ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი მთელი ძალით სხვადასხვა მხარეს ეზიდებოდნენ რუსთაველის თეატრს, ჩემის აზრით, თეატრის დასი, ცოტა არ იყოს, დაიბნა. მიუხედავად ამისა, მათ გამოაცოცხლეს მსახიობები, ჩამოაკალეს მედიდური იერი და, საბოლოო ჯამში, თვით ეს დაბნეულობაც კი სიყვარულის მომტანი იყო, რადგან ახლა ყველას ალელვებდა საკითხი „საით უნდა განვითარდეს ხელოვნება“.

მარჯანიშვილის თეატრს კი ამ დროს მე-

ფური ძილით ეძინა. ამ თეატრის მსახიობები თითქოს განზე გამდგარნი უთვალთვლებდნენ იქვე, მათს გვერდით, მეზობლად მიმდინარე ამბებს. ამის შემდეგ, სულ მოკლე ხნის მანძილზე ორმა ახალგაზრდა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ სასწაული მოახდინეს: მათ შეძლეს რუსთაველის თეატრში ჯერ საკავშირო, ხოლო შემდეგ მსოფლიო მასშტაბის ინტერესის აღძვრა.

მაგრამ თვით ასეთი ფენომენალური წარმატების შემდეგაც არ შეწყვეტილა ამ წინსვლის შეფერხების მცდელობა. უახლოესი წარსულისკენ მიმართული მზერა, როცა ქართული თეატრის ერთადერთი მეუფე მსახიობი იყო (თუნდაც ისეთი, როგორც ვახლდათ აკაკი ხორავა), თეატრის ზოგ-ზოგ ოსტატს, ისტორიკოსს, კრიტიკოსს აიძულებდა საეჭვო უნდობლობით მოჰკიდებოდნენ ახლად მოვლენილი ექსპერიმენტატორების ორიენტაციას. კამათი, დაეკეება, შენიშვნები რ. სტურუას „რიჩარდ III“ და თ. ჩხეიძის „ოტელოს“ ირგვლივ ძალზე სიმპტომატური იყო. ისევე როგორც იმის დაყენებული ცდა, რათა ერთი „მიეკერებინათ“ მარჯანიშვილის ტრადიციებზე, მეორე კი — ახმეტელის ტრადიციებზე.

ახლა, როცა რ. სტურუა სათავეში უდგას რუსთაველის თეატრს, ხოლო თემურ ჩხეიძე მარჯანიშვილის თეატრს, ზოგიერთს ჰგონია, თითქოს ხელახლა აღორძინდა ის მოდელი, რომელმაც პირველად 20-იან წლებში იჩინა თავი. თითქოსდა თ. ჩხეიძე, რაკი მან დაიკავა ის პოსტი, რომელიც უწინ კ. მარჯანიშვილს ეკავა, იცავს მარჯანიშვილისეულ პოზიციებს სცენურ ხელოვნებაში, სტურუა კი, შესაბამისად, ავრძელებს ახმეტელის ძიებებს.

მაგრამ ისტორია გამეორებებს არ სცნობს, ხოლო თეატრის ისტორიამ რომ მოინდომოს



სცენა სპექტაკლიდან „გუშინდელი“

კიდევ, ამ გამეორებებს ვერ შეძლებს. არც სტურუასა და არც ჩხეიძეს არავითარ შემთხვევაში არ შეეძლოთ დაკმაყოფილებულიყვნენ იმ ფორმებისა და მეთოდების აღორძინებით, რაც მათ ღიად, მაგრამ, შორეულ წინამორბედებს ახასიათებდათ. რასაკვირველია, რისი გაგებაც შეიძლებოდა კ. მარჯანიშვილზე და ს. ახმეტელზე — მათ გაიგეს, რისი მიღებაც კი შეეძლოთ — მიიღეს. ამის გარდა, სტურუა და ჩხეიძე ალჟურვილი იყვნენ არა მხოლოდ ქართული რეჟისურის გამოცდილებით. მათ განკარგულებაში იყო სტანისლავსკის და კრევის, მეიერჰოლდისა და ბრეჰტის, ვახტანგოვისა და თაიროვის ძალიანსხევი შექმნილი უზარმაზარი, თანამედროვე სცენური ენის სრულხშიანი კლავიატურა. მათ შეეძლოთ დაყრდნობოდნენ და, რასაკვირველია, ეყრდნობოდნენ კიდევ „სოფრემიერის“ და ტვანკის თეატრის გამოცდილებას, გიორგი ტოვსტონოვოვის, ბიეტრ ბრუკის, ჯორჯო სტრელერის რეჟისორულ აღმოჩენებს. ქართველი კინემატოგრაფისტების, და პირველ რიგში, რასაკვირველია, თენგიზ აბულაძის, ვია დანელიას, ოთარ იოსელიანის შესანიშნავ ექსპერიმენტებს. ამას გარდა, არავის დაუშლია მათთვის ესწავლათ ისეთი ოსტატებისაგან, როგორებიც არიან ფედერიკო ფელინი და ინგმარ ბერგმანი. მასწავლებლების ნაკლებობა არ იგონობოდა! პრობლემა, და ერთობ რთული პრობლემა, იმაში მდგომარეობდა, რომ არ დაბნეულიყვნენ ამ სიშრავლეში და მიბაძვის ცდუნებას არ აპყოლოდნენ.

ჩემის ფიქრით, ერთად მუშაობაც იმიტომ დაიწყეს, რომ ორივესათვის აუცილებელი იყო უკომპრომიზოდ მაკორექტირებელი და მაკონტროლებელი თვალი. ორივენი ერთად

მუშაობდნენ, ვიდრე საბოლოოდ არ დაიწყებოდნენ, რომ თითოეულმა მათგანმა საკუთარი თავი იპოვნა. ამის შემდეგ შეიძლება მანეთს დაშორდნენ ურთიერთ შრომითობით გამობრძმდებიან. ორივე მზად იყო იმისათვის, რომ სხვადასხვა თეატრებში გაეგრძელებინათ მუშაობა, რათა არა მარტო სტიქული მიეცათ ერთმანეთისათვის, არამედ ურთიერთსაც შეეგებებოდნენ.

მე სრულიადაც არ ვფიქრობ, რომ გარეგნული სიტუაცია იდილიურია, ჩემთვის კარგად არის ცნობილი კულისების წესჩვეულებანი და თეატრალური ვნებანი. ისიც მესმის, რომ ასეთ შემთხვევაში ფატალური გარღვევალობით წარმოიქმნებიან მტრულად განწყობილი პარტიები, რომელთათვისაც უცხოა ხელოვნების ინტერესები, მაგრამ, სამაგიეროდ, ახლობელია მითქმა-მოთქმის სტიქია. მაგრამ თუ ამ მითქმა-მოთქმაზე მალა დავდგებით, ყურადღებას არ მივაქცევთ არც სულმდაბალიქნას და არც ღვარძლიან ლანძღვავინებას, მაშინ დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თავისთავად ნიჭიერ ადამიანთა შეჯიბრი — ნაყოფიერია. გავიხსენოთ სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი, უფრო მეტიც, გავიხსენოთ სტანისლავსკი და წამიროვიანიჩი და ჩვენ დავრწმუნდებით: ძლიერი ოპონენტები, რომლებიც გვერდით ან უკან მოგყვებიან, მხატვრის აზრს აღანთებენ, ფანტაზიის აღმადრენისკენ უბიძგებენ.

სტურუასა და ჩხეიძის რეჟისორული დუეტი, როცა ისინი რუსთაველის თეატრში ხელიხელჩაკიდებულნი მუშაობდნენ, იშვიათი თანხმებერების შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ისიც საცნაურია, რომ ის სპექტაკლი, რომელიც მათ ერთობლივად დადგეს, ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო (ბოლოსდაბოლოს, ეს ჩემი შეხედულებაა), ვიდრე ის სპექტაკლები, რომლებიც მათ დამოუკიდებლად შექმნეს.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ იყო მათი ერთობლივი და, გარკვეული აზრით, უშედეგად, პროგრამული ნამუშევარი. სპექტაკლის დასაწყისის თამაშმა ჩანაფიქრმა (თითქოსდა ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ვითვალისწინებდით გილის მეშვეობით, რომელიც ნელა გვაცნობდა ახლო წარსულის ქართული ძეგლის ღარიბულ რეალებს) განაპირობა მთელი სანახაობის უჩვეულო ფორმა. რამაის სიახლოვეს იყო წამოჩენული სტენდები და ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლო შეგვეთვალა-

ჩვენს მთელი საყოფაცხოვრებო ანტურაჟი: ლილებიანი ჩოხა, ქალის საქორწილო შოკოთულობა, ხმალ-ხანჯალი, ყანწები — ქართული ქეიფის ეს აუცილებელი ატრიბუტები და ტყავადაკრული ძველი, შელახული წიგნები. ერთ-ერთ წიგნს გიდი იღებდა ხელში, გადაშლიდა და უკითხავდა აქ მოსულთ. ნელ-ნელა შეუქცე ქრებოდა, ხმამალაი კითხვა თანდათან თამაშში გადადიოდა, ხოლო დამთვლიერებლები სპექტაკლის შემსრულებლად გადაიქცეოდნენ.

დ. კლდიაშვილის პროზას გადაეყვაროთ ტრაგიკომიკურ წარსულში, სადაც ადამიანები. ეს „ერთობ გადაბრანჭული“ აზნაურები, მთლიანად ჩაფლუნნი იყვნენ „არსობის პურის“ შობოვებისათვის ზრუნვაში, მაგრამ მაინც ცდილობდნენ გვარიანად შეძლებული, უდარდელი და დარდიმანი ადამიანის შთაბეჭდილების მოხდენას.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობა აცხოველებდა რეჟისორების ინტერესს ეთნოგრაფიისადმი, საშუალებას აძლევდა მათ ეჩვენებინათ ხალხური წეს-ჩვევანი, ქეიფი, ქალის დანიშვნა, საპატარალოს მოტაცების რიტუალიც კი. მიახლოებული სიზუსტით ცდილობდნენ ისინი ამ რიტუალების ჩვენებას. სახელგანთქმული დები იზხნელების მიერ შესრულებული ძველი სიმღერები (რაც კარგა ხანია ქართულ ლხინს ამშვენებს), წარსულში მთელ ამ მოგზაურობას განსაკუთრებული ინტიმით ავსებდა. მაგრამ წარსულ დროში ამ პოეტურ მოგზაურობაში საეგზეთთან თანამედროვე, პროზაულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები გაეშურნენ. ზოგს კოსტუმი ეცვა, პალატუნი ეცთა, ზოგს სვიტერი თუ „კოვბოიკა“ ეცვა, ქალებს — კოფთები, თანამედროვე კაბები და მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელები. ამ ნოსტალგიურ თამაშში თანამედროვე კოსტუმერიას ირონიისა და გაუცხოების სიცივე შეჰქონდა.

ერთ რამედ ღირდა პერსონაჟთა ეს გალერეა: — ერთნი თანაგრძნობას იწვევდნენ, მეორენი — თანაღმობას, მესამენი — გაკვირვებას. მაგრამ მაინც ყველანი, თუმც თანამედროვე კოსტუმები იყვნენ გამოწყობილნი, აღიქმებოდნენ დროის დიდი დისტანციიდან, როგორც ძველებური რამ საკვირველებანი. რამაზ ჩხიკვაძე შფოთისთვის, მოქეიფის, გადარეული კირილე მიმინოშვილის როლში გოგოლის სიმძლემდე აღიოდა — ეს ზღვარდაუდებელი ქართველი ნოზდრიოვი,



სცენა სპექტაკლიდან „გუშინდელი“

ნალინეზე სასაცილოც იყო და საშინელიც. მთვრალი კირილე ხან ერთს წააგლებდა თმებში ხელს, ხან მეორეს ჩქმეტდა ლოყებზე, ზოგს ხელს უტრიალებდა, ზოგს ცხვირს, ზოგისთვის კი ყურის მოგლეჯაც კი სურდა რაღაც საოცარი გახევეთით. იგი ტყებობდა თავისი ამ თავხედური საქციელით, თავს იგიუიანებდა, მთლად ირეოდა... მსახიობის კომედიური ენერგია ჩქეფდა, ნაპირს ხეთქავდა და ყოველგვარ ჯებირს ანგრევდა. კარგად დამამახსოვრდა აგრეთვე ვიორგი გეგეჭკორი პლატონ სამანიშვილის როლში. შეწუხებული, შეშფოთებული, ხელმოკარული, შემკრთალი ღიმილი რომ უნათებდა კეთილსახეს. კარგი იყო ელენე საყვარელიძეც — მუდამ მოფუსფუსე, ხუსხუსით მოსიარულე მელანო, იმედითა და შიშით საყვე მზერას რომ მოგვაპყრობდა. მაგრამ ეს სიმპათიური მსახიობური აკვარელები, რასაკვირველია, ფერმკრთალდებოდნენ მსუყე, ცეცხლოვანი ფერებით დახატული კირილეს სცენური პორტრეტის პირისპირ.

სპექტაკლი მთავრდებოდა წყნარი ნოტიო — მსახიობები კვლავ მუხუშუმის დაძთვალეირებლებად გადაიქცეოდნენ, გ. გეგეჭკორი წიგნში ამოიკითხავდა მოთხრობის ეპილოგს. შეუმჩნეველად შორდებოდა პლატონის დრამატულ როლს და უბრუნდებოდა მუხუშუმის ექსკურსიამბოლის უბრალო მოვალეობის შესრულებას. მაგრამ წარსულ დროში ამ ექსკურსიის შედეგები სრულიად გაუთვალისწინებელი აღმოჩნდა. მას არ ახლდა წარსულის სილამაზის უიმედოდ დაკარგვისაგან გამოწყვეული სევდა, მყურებლის სულის

სიღრმეში რომ აღვიძებს ხოლმე წინაპართა პატრიარქალური ცხოვრების სილამაზის მოხატვას. პირიქით, მაყურებელი გაცნობიერებულია „უცნაურ“ ყოფას და უცნაურ ჩვევებს.

წარსულში ამოვიკითხეთ ჩვენს დღევანდელი ყოფის მანკიერებანი: კულაბზიკობა, პირმოთენობა, ანგარება... თვითკრიტიკის თამამი სულით იყო სავსე „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც ვინა დანელიას ფილმზე — „არ იღარდო“ — ერთი წლით ადრე ნახა მაყურებელმა. ამ ფილმმა საქართველოში წყენა და შეურაცხყოფის გრძნობა გამოიწვია ზოგიერთებში. რ. სტურუას თქმით „პირველ ხანებში ჩვენს მაყურებელს მოკირბეული იყო. დანელიას გამსაგებულნი უკვირებდნენ „არ ხარო ქართველი“, „საქართველო არ გყვარსო“. ოთარ იოსელიანის „ფოთოლცენასაც“ ამავე მიზეზით კარგა ხნით არ აკარებდნენ ეკრანს, თითქოსდა ეს ფილმი მტკივნეულად ეხებდა ეროვნული ღირსების გრძნობასო. ამგვარი დარტყმების მისაღებად მზად იყვნენ (და გარდათ კიდევ!) სტურუა და ჩხეიძე. მათი საცნობიერებელი მიზანი ხომ ის იყო, რომ „ფიზიკლად, ობიექტურად შეეხედნათ საკუთარი თავისათვის და საქართველოს სულიერი ცხოვრებისათვის“ („ტეატრი“, 1982, № 12). მათი განზრახვა იყო ბოლო მოეღოთ გულარხინი იდეალიზაციისათვის, თვითკმაყოფილებისათვის დაეპირისპირებინათ — თვითშემეცნება, დაშაქრული ილუზიებისათვის — მწარე ანალიზი.

ამ ანალიზის შედეგებს გვაჩვენებდა სწორად „სამანიშვილის დედინაცვალი“, მაგრამ იმის თქმა, რომ სპექტაკლი გადაიქცა ქართული სცენის ისტორიის მლელვარე მოვლენად, მაინც გასიჭირდება. მას სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა — მნიშვნელობა მანიფესტისა, დეკლარაციის. იგი იყო მხოლოდ მაუწყებელი შემობრუნებისა, რომელიც ოდნავ გვიან მოხდა.

მოვლენა იყო თ. ჩხეიძის მიერ დადგმული შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და რ. სტურუას „ყვარყვარე“. ამ ორმა სანახევროდ მიეწყებულმა პიესამ, სრულიად მოულოდნელად და, თითქოსდა, უდროის დროს გამოხმოვანდნენ სცენური სიტუაციისათვის, რეჟისორებს საშუალება მისცა პირველად, კემპარიტად ეჩვენებინათ თუ რა შეეძლოთ მათ.

მხატვარმა მიხეილ ჭავჭავაძემ „გუშინდელნი“ ფაროდ გაშალა სივრცე, უარი სთქვა უკანა ფსადებზე, კულისებზე, საკიდრებზე

და მთელი სცენის გადაკვეთზე დადგა ერთი უზარმაზარი, გრძელი სანალიზო მწვინა სპექტაკლი მსახიობების ვარემე იწყებოდა. სიციარიელეში ნელა, საზეიმოდ ბრუნდნენ სცენა და მასთან ერთად ჩვენს თვალწინ ბრუნდნავდა მაგიდაც. მაგიდის სწორი ხაზი მკვეთრად იყო წრეს მიჯაჭვული. თითქოსდა სახაზავით გავლბული ეს სამი ხაზი გეომეტრიული სიმშრალით სჭრიდა პლანშეტს და უმწვევესი დრამის მოახლოვებას გვამცნობდა. დრამის მსვლელობის დროს მომხდარი პეტამორფოზები ვიზუალურად იყო აღნიშნული წრის ბრუნვით, მამასადამე, თით ამ მაგიდის პოზიციების მონაცვლეობით. ეს მაგიდა რამის ხაზს ხან მშვიდად, პარალელურად მიუყვებოდა, ხან კი რამის პერპენდიკულარულად დგებოდა, სევდამორეული სტოვებდა სცენის წინა კიდეს და უსასრულოდ შორეულ სიღრმეში იკარგებოდა, ხან კი მძლავრი ბიძგივით სცენის დიაგონალზე გამოდიოდა. ამ ევოლუციას ახლდა რეჟისორული მიზანსცენების ეკონომიკური, მშრალი გრაფიკა.

ძველბური სიმღერები, რომლებიც „სამანიშვილის დედინაცვალში“ დაუფარავი, ერთგვარი ირონიით სრულდებოდა, აქ, „გუშინდელნიში“ იქნდა ქართული წარსულის ყოველისმომცველი მეტაფორის მნიშვნელობას. ამ სპექტაკლში სუფრის სიმღერები იტევდა მიყრუებული ცხოვრების მთელ „გუშინდელობას“ თავისი ნადიმებით, ბატკნებით, ღოჭებით, თავადებით, ქილებით, „უზუნდი ნაჩალიკებით“, მათი ამურებით, ქრთამებითა და დაჭერებით.

ადამიანები მაგიდას ემარჯებოდნენ, მაგიდა ბრამიანებდა ადამიანებზე.

თ. ჩხეიძის კომპოზიციის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თვისება ის იყო, რომ იგი არავის არ აძლევდა არც განმარტობისა და არც მიმალვის საშუალებას. ყველაფერი ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობდა. ხანდახან პერსონაჟებს თ. ჩხეიძე მაგიდისაგან მოშორებით უყრიდა თავს და ისინიც იქით, მაგიდისაგან მოშორებით რაღაცაზე თათბირობდნენ, საუბრობდნენ, ბჭობდნენ. მაგრამ რაღაც დაუძლეველი ძალა მათ კვლავ მაგიდისაკენ ეწეოდა და ისინიც სუფრას ხან ერთი მხრიდან, ხან კი მეორე მხრიდან შემოუსხდებოდნენ ხოლმე, ხმებს უმაღლებდნენ და ხან ამბორივით ალერსიანი, ხან კი სილის

გაწენასავით მსუსხავი რეპლიკები ურცხ-
ვი სილაღით დაფრინავდნენ ჰაერში.

აქ, ამ ხალხს, რასაკვირველია, ჰქონდა თა-
ვისი საიდუმლო. აქ ცრუპენტლოზდნენ, ვაჭ-
რუკანობდნენ, ზიმანდროზდნენ, ცრუობდნენ
როგორც ყველგან, მაგრამ დაფარულს ძალიან
მალე ეხდებოდა ფარდა, მხოლოდ გრენ-
გოლში იყო ერთი (ქანრი ლოლაშვილის შეს-
რულებით), რომელიც ყველაზე მეტად ახერ-
ხებდა დიდხანს დაეცვა გარეგნული ღირსე-
ბანი, შეენარჩუნებინა ხელისუფალისათ-
ვის შესაფერი აპლომბი და გარეგნობა. თეთ-
რი ხასხასა, ყველა ღილაზე შეკრული კიტე-
ლი, ორდენებით აკაფებული მკერდი, გულ-
მოდგინედ თმადეარცხნილი, ნატიფ-ნალო-
ლიავები სახე — ყველაფერი ეს სუნთქა-
და იმ მშვიდი თვითდაჯერებით, რომ მანძილი
სოფლად ჩამობრძანებულ ჩინოსან გვაშსა
და ადგილობრივ თავადუკებს, ფოფოდიებს,
ქალბატონებს, ერთობ საეჭვო გენერალსა და
უეჭველ მდაბითა შორის დიდია და დაუძ-
ლეველი.

მაგრამ აი, პრისტავემა შენიშნა, რომ ერ-
თი პატარა გოგონა, ანცი თავუნია, მაგიდის
ქვეშ შემძვრალა და უფროსების ლაპარაკს
უდგებს ყურს. დაჭერა და გამოთრევა სცადა,
მაგრამ გოგონა ხელიდან გაუსხლტა. ნამდ-
ვილი ნადირობა იმართება. გამძვინვარებული
და გაავებული გრენგოლში მაგიდის ირ-
გვლივ დარბოდა, მუხლებზე დახოხავდა,
ყვიროდა, ღრიალებდა, ხროტინებდა, თითქ-
მის ყეფდა, მაგრამ ამაოდ. შეუძლებელი
იყო ამ ეშმაკის ფეხის მოხელთება. ბოლოს
არაქათგამოცილიშმა ჩინოვნიკმა ეშმაკობაც
იხმარა და კანფეტით სცადა ბავშვის მოტ-
ყუება.

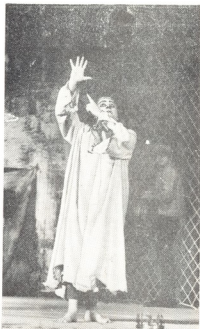
ეს მიზანსცენა დღემდე თვალწინ მიდგას.
მთელი სხეულით მაგიდაზე გადაწოლილი აქ-
ლოშინებული პრისტავე ძირს, მაგიდის ქვეშ
იყურება, საცდნაც ეშმაკურად გაღიმებული
ონავარი გოგონას სახე იმზირება. ნაწნაებზე
თეთრი ბაფთები შემოუქვანძაძეს, თვალი
ცბიერად უელავს. აშკარაა, რომ ამ მხიარულ-
მა დაჭერობანამ ეს ბავშვი გაახალისა. კან-
ფეტი, როპელსაც მისცემენ, ეს მისი მოგე-
ბაა, პრიზია. მაგრამ ვილაცის ბოროტი მარ-
ჯენა მარწუხივით შემოეჭდება მის პატარა
ხელს და ზემოთ აათრავს. გრენგოლმის სა-
ხეს საზიზღარი ღიმილი მოეფინება, ხოლო
მის ზურგს უკან წამოიმართება ყანდარმის
ვეება სხეული.



ყვარყვარე — რ. ჩხიკავაძე

ასეთი მოკლე, მაგრამ ზუსტი მიზანსცენე-
ბით რეჟისორი, თითქოს ხელთ სკალპელი
უჭყრიო, ყოველი პერსონაჟის სულიერ სა-
ფანელს, შინაგან სამყაროს გადახსნიდა. ეს
ეხება თავად კოწიას (კანი კავსაძე), სოფლის
მამასახლისს (ჯემალ ღალანიძე), პაპუნას (ა-
ვთო მახარაძე), გენერალს (გივი ჭიჭინაძე),
ფატის (ნანა ფაჩუაშვილი). თუმცა რამოდენ-
იმე ეპიზოდს გულისშემძვრელი, იდეალური,
სეველიანი პოეზია მოსავდა (იგი ეუფლებოდა
სცენას, მაგალითად, იმ შესანიშნავ მომენტში,
როცა მედეა ჩახავას ჩიტუნია მღეროდა
ძველებურ რომანსს და სხვებიც, მელოდი-
ით მოჯადოებულნი, ამ ქვეყანას განრიდებულ-
ნი, ხმას აყოლებდნენ), მიუხედავად ამისა,
მანც მთელი სპექტაკლის მოძრაობაში მთა-
ვარი თუ არა, ერთ-ერთი მთავარი ჩხიკა-
სათვის იყო მკაცრი და თანამიმდევრული
ფსიქოლოგიური ანალიზი.

1917 წელს დაწერილი შალვა დადიანის
პიესა, მოახლოებული რევოლუციის ქარიშ-
ხალით დაელექტრობებული, რეჟისორის წინ
გადაიშალა, როგორც დრამა ადამიანებისა,
რომელთათვისაც მომავალი ბინდ-ბუნდშია
გახვეული. ისტორიამ უკვე დაადო თავისი
მძიმე ხელი ამ საცოდავ სოფელს და აი,
სწორედ ამ გარდამტეხ მომენტში, პაწაწ-
კინტელა ინტრიგებმა და წყრილმანმა ვნე-
ბებმა უეცრად შეიძინეს სხვა მასშტაბი, სხვა
მნიშვნელობა. ამიტომაც უყურებდა ამ ადა-
შიანებს ჩხიკაძე ასეთი შეუპოვარი, გამომც-
დელი, ყოვლისმხილველი თვალებით.



სცენა სპექტაკლიდან
„ყვარყვარე“

ამ ყურადღებიანი ფსიქოლოგიური კვლევის სიზუსტეს მოყვარულ მხერაში ვლინდებოდა რეჟისორ ჩხეიძის ნიჭიერების თავისებურებანი.

ფსიქოლოგიური ანალიზი მისი ძალაა, სწრაფვაა, მისი მხატვრული სულის დაუცხრომელი და მძვინვარე წყურვილია. რასაკვირველია, ამგვარი მისწრაფებანი უცხო არ იყო კოტე მარჩანიშვილისათვის. ამგვარი ნიჭიერების გენიალოგიური შტო აღმოცენებულია სტანისლავსკის ძიებათა მძლეთამძლე ფესვებზე, რომელიც ასე ახლობელია მოსკოვის „სოვრემენიკისათვის“, იგი სათუთად ნალოლიაებია თემურ ჩხეიძის უშუალო მასწავლებლის, მიხეილ თუმანიშვილის მიერ. „გუშინდელნი“ მთელი სიცხადით გამოჩნდა რეჟისორული ხელწერის ის მანერა, რომელიც ასერიგად გამოარჩევდა მიხეილ ჯავახიშვილის „ჩაყოს ხიზნების“ სატელევიზიო და თეატრალურ ვერსიას, ხოლო მოგვიანებით — „ორელოს“.

რობერტ სტურუას მხატვრული ინდივიდუალობა სხვა ხერხებს მოითხოვდა და ეს ნათელი გახდა მაშინვე, როგორც კი მან აჩვენა „ყვარყვარე“ — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ მიხედვით დადგმული.

* * *

„ყვარყვარე“ — სტურუას სავიზიტო ბარათია. მის წინარე ნამუშევრებში — არტურ მილერის „სიელემის პროცესში“, ავქსენტი

ცაგარელის „ხანუმაში“, ნოდარ დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნაში“, რასკვირველია საცნაური იყო თავშეკავებული ტექსტუალური და ზღვარდადებული ფანტაზია. განკვეთულ დრომდე სტურუა გაკვალულ გზას მიუყვებოდა, მაყურებელს სთავაზობდა ასე თუ ისე თავისუფალ ვარიაციებს ცნობილ თემებზე. „ყვარყვარეს“ დადგმისას აღარ მოუხედავს თავისი მასწავლებლებისაკენ, უკუაგდო ნაცადი ხერხები და პირველად ხმამაღლა, ლაღად და გაბედულად გვაძენო თავისი არსებობა.

კარგა ხნის წინ დაწერილი ეს პიესა, რომლის გმირი საცოდავი ნაცარქექიაა, რეჟისორის ხელის ძლიერი მოქნევით ფართოდ განიხნა. პროვინციული, უმნიშვნელო ცხოვრების მოქმედება მსოფლიო ისტორიის სივრცეებში გაიშალა. ბუნებრივია, დროცხვანაირ განზომილებაში მოექცა. იგი იზომებოდა არა კვირებით, არა თვეებით, არამედ წლებით, ათწლეულებით. სტურუამ უარყო „შინაურული“ თანრის კოლორიტიული ცდუნებანი გლობალურ განზოგადებათა სასალომბუსი — როგორც სიუჟეტის უხივერასალობის მრავალმნიშვნელობის მიმინიშნებები.

პიესის კრელი „მოსახლეობა“ სპექტაკლში ერთსახოვანი გახდა. რ. სტურუამ გაწყვიტა რეალთა შორის ფაბულური კავშირები, პერსონაჟთა სახეებს ჩამოარეცხა სახასიათო გრიმი და შერეკა ისინი შორჩილ, თავწახრილ ჯოგში. დარბ-ლატაკთა ეს ნარევი, ერთად თავშეყრილი სცენაზე, თითქოსდა ელოდებოდა ყოვლისმოშწენარიგებელ ძალას და უზუნაესი ნების გამოვლენას. მოქმედება იწყებოდა ისტორიის იმ საბედისწერო უამს, როცა კერპის შექმნა გარდუვალა. შშიერ, ლატაკ, ჩამოტყაულ ხალხს სასწრაფოდ სჭირდება მხსნელი, ბელადი. ფარას სჭირდება მწყემსი. განძარცვულ-განაწამები, გაფთვრებული ბრბო მზადაა აღტაცებული დრინკელით შეეგებოს მათრახის პირველადე გატყალაშენებას — ოღონდაც კი ეს მათრახი იყოს სადმე.

ყვარყვარეს თავბრუდამხვევი აღმაფრენა ხელისუფლების მწვერვალისაკენ იმიტომ კი არ მომხდარა, რომ ამ ნამირალამ იცოდა თუ საით წაიყვანდა ამ განაწამებ ხალხს. მას არ გაჩნდა არც რაიმე პროგრამა (თუნდაც უტოპიური), არც რაიმე მიზანი (თუნდაც უახლოესი). თვითონაც იყო — სულცარიელი,

ხელმოკარული, პოლიტიკის დაფაზე გაჩენილი შემთხვევითი პაიკი. მას გოლიათად, ნახევარ ღმერთად, ლილიბუტთა შორის გულიერად აქცევდა ი-ევ ლილიბუტური სურვილი შეჰკედლებოდა კოლოსს. თუ კრიტიკოს ვლადისლავ ივანოვის სიტყვებით ვიტყვით, „ყვარყვარე არის „ბრბოს“ ბნელი, ბრმა ინსტინქტების პროექცია“ („ღრუშვა ნაროდოვ“, 1977 წ. № 6).

მაგრამ ეს სიტყვები არ პასუხობენ კითხვაზე, თუ რატომ მიაშურეს ბრბოს ინსტინქტებმა ყვარყვარეს პერსონაჟს? რით არის იგი, არაფრით გამორჩეული კაცი, მაინც გამორჩეული? რატომ აღმოჩნდა სწორედ იგი და არა სხვა, რჩეული, ქურუმი, ხოლო შემდეგ კი — ტირანი?

რ. სტურუას მოქმედებოდა ამ კითხვაზე პასუხი და როგორც კი ყვარყვარე გამოვიდა სცენაზე, რეჟისორმა უმაღლე გახსნა კარტი.

რამაზ ჩხიკვაძე ყვარყვარეს თეთრად გაპუდრული სახით თამაშობდა. სახეზე ფართო, სქელი, ნახევრად წრიული შავი მონახაზი წარბებს აღნიშნავდა, ზისლის გამომხატველი დაბლა დაშვებული ტუჩის კუთხეები, გამოციებული, ფოლადისფერი თვალები ამ სახეს ქედმაღლური ნიღბის გამომეტყველებას აძლევდა. ძველრომაული ქიტონისა თუ ტოგის მსგავსი თეთრი ბალახონი ებერებოდა ძლიერ და ჩამოქნილ სხეულზე.

მეთლე სპექტაკლის მანძილზე რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე ფეხშიშველი იყო. ეს გაზღდათ ერთი იმ ირაციონალური მიგნებათაგანი, რომელნიც გვაოცებენ თავიანთი ანბანური ჭეშმარიტებით და მიზანში აუცდენელი, პირდაპირ გულისგულში მორტყმით. მხოლოდ რეჟისორის ფანტაზიის მოულოდნელ აფეთქებას შეუძლია გვიჩვენოს ამაღლეებელი კონტრასტი თითქოსდა თამაშობისგან ჩამოსხმულ, ცივ, მიუყარებელ, თეთრად გაქვავებულ სახესა და ურცხვად გამოშვლებულ ფეხებს შორის, კანდიერად (მაგრამ ფრთხილად!), თავხედურად (მაგრამ შიშით!) რომ სთელავდა სცენის პლანშეტის ხორკლიან ზედაპირს.

მდაბიოს გაშიშვლებული ფეხები უეჭველად იმას გვიდასტურებდნენ, რომ ყვარყვარე სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანია იმ განვალტყავებული ხალხისა, რომელიც მას მალა ასტყორცნის და მასვე დაემონება. ყვარყვარეს სახეში ვხედავთ, რომ მდაბიონი მალა მისწრაფვიან და თვითგა-



სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“

ღმერთების ვხვას ადგებიან. ბრბო შეუშვდა რად გრძობს მასში თავისიანს. ცდება მხოლოდ იმ უზარო, სულიერ მოიმედობაში, რომ „ჩენი“, „ჩენებური“ კაცი შესძლებს და ისურვებს ბრბოს ინტერქცების დაცვას. ძალაუფლებას ხელში აიღებს არა ამა თუ იმ პრივილეგირებული კასტის წარმომადგენელი, არამედ დაბალი ფენებიდან გამოსული „უბრალო ადამიანი“.

როგორ არ გავისხენოთ აქ დოსტოევსკი: «Да простого-то человека я боюсь более, чем сложного».

უზურპატორად მოგვევლინება „ბოლიკი“. უმოკლესი გზა: „из грязи в князи“.

ალბათ ამიტომაც შემოგვთავაზეს მირიან შველიძემ და უშანგი იმერლიშვილმა პარადოქსალური კომბინაცია სანაგვე ყუთისა და ზესქელის. ამ სანაგვე კილიბანზე მხატვრებმა ხის დიდი გვარი აღმართეს. მისი ფონი იყო მკრთალი ცისფერი ფარდა, რომელზედაც ლილისფერ ღრუბლებში, უხორცო ანგელოსებისა და ღვთისმშობლის და მისი ყრმის ფერმკრთალი სახეების გვერდით ლივილივდნენ წვერულვაშიანი მამაკაცების ცივი პორტრეტები, თითქოსდა მეშინაური საოჯახო ალბომიდან გადმოსულნი. ჯვრის მახლობლად, ჯვარზე მალდაც კი — ცას ბუდესავით მიჰკვროდა პატარა აივისა თუ ტრიბუნის რალაც უტანაური პიბრილი. ამ ზოციურ კათედრიდან გადმოდგებოდა საქადაოდ ყვარყვარე...

პეისის ის ტექსტი, რომელსაც თეატრა

იყენებს, ერთი საათისა და ათი წუთის სა-
კითხავი: რ. სტურუას სპექტაკლი კო თითქ-
მის სამი საათი მიდიოდა. მაშასადამე, თითქმის
ორ საათს რეჟისორული პარტიტურა პანტო-
მიმურ თამაშს უთმობდა. გმირის ცხოვრების
მთელი ირომტრიული გათამაშებული იყო
პანტომიმურად და ხშირად პლასტიკური ნა-
ხატი სიტყვაზე მეტი შინაარსის შემცველი
იყო. ინტრიგაში არსებითი იყო გამეორება-
ნი: ინტრიგა მრავალგზის, სხვადასხვა ყაი-
დაზე ვარირებდა მოუთოჯავი ტირანის მას-
ხრული ზეიმის ერთადერთ მოტივს. პანტო-
მიმა კი ამ გამეორებებს არ შეიცავდა. იგი
ცდილობდა მიეღწია პლასტიკური კონფე-
რანსის ტლანქი ვიზუალობისთვის და ყოველ
წამს ტექსტში შეჰქონდა ახალ-ახალი ობერ-
ტონები და აზრები.

სპექტაკლის დასაწყისსა და ყვარყვარეს
კარიერის დასაწყისს ჭეკა-ჭუხილის მძიმე ხმე-
ბი ახლდა თან. ელვის მოლურჯო გამონათება
შიშის ზარს სცემდა ამ მრავალთავიან ბრბოს.
აღამიანები მიწას განერთხმოდნენ. მუხლს
იყრიდნენ ზეციურ ძალთა წინაშე. მხოლოდ
ერთი, თათრ ტილოში გახვეული, მოსულელი,
ფეხშიშველი კაცი იდგა ტანგამართული და
ჭუხილის ყოველ დაჰქებებაზე თავზარი ეცე-
მოდა შიშისაგან. რასაკვირველია, ჭეკა-ჭუ-
ხილი იყო ხალხის უბედურების გამომხატ-
ველი ძლიერი მეტაფორა, შემადრწუნებელი
კატასტროფის — ომის, შავი ჭირის სიმბოლო.

ყვარყვარე?

რასაკვირველია, ის სხვებზე მამაცი არ ყო-
ფილა, შიშისგან მასაც ეპარებოდა სული.
უბრალოდ, იგი ვერც კი მიმხვდარიყო, რომ
საჭირო იყო მიწაზე განრთხმა და ამიტომაც
პანიკურად იქნევადა მალა ათრთოლებულ
ხელებს, საწყალობლად გააკვიროდა უაზრო
სიტყვებს. ამ წუთებში იგი სოფლის სალო-
სივით იქცეოდა. მიწაზე შიშისგან გაკრუ-
ლებს კი მისი ეს სალოსობა იმ აზრს უნერ-
გავდა, რომ ყვარყვარე უმალღეს, არამიწი-
ერ ძალებთან იყო წილნაყარი. მათ ასე ეგო-
ნათ, რომ ყვარყვარეს ძალუქს განრისხებულ
ზეციურ ძალთა დამოშინება და ხალხის გა-
დარჩენა. ქარიშხლის ჩადგომის შემდეგ ყვე-
ლა მის ფერხებით განერთხმოდა. ამ წუთიდან
ყვარყვარე უკვე იყო ღმერთი, მუთფე. მას
თავზე ადგამდნენ ოქროს გვირგვინს, მოკრ-
ძალებით უთმობდნენ გზას, მოწიწებით შეს-
ცქეროდნენ, ყოველ მის სიტყვას აღიქვამდ-
ნენ როგორც წინასწარმეტყველებას.

მაგრამ ყვარყვარე დიდხანს არ ნებეჭო-
ბდა ამ შემთხვევითი დიდების ნათელში. ამ
თვითმარქვია, თავგასულმა წინასწარმეტყ-
ველმა თავისი სისულელის წყალბინით შინა-
ვისა სიკვდილმისჯილი მეამბოხის სახელი.

დაიჭირეს, ეშფოტისკენ გააქანეს.

სცენის სიღრმეში დაღანდული ჯვარი
უცბად სახრჩობელად გადაკეთდა. ზემოდან
ჩამოდის თოკის ყულფი, ხოლო ბრბო, რო-
მელიც წელან ყვარყვარეს შიშველ ფეხებს
უკოცნიდა, ახლა ბიროტისეული სიხარულით
ელურტულებს და როკავს მის გარშემო:
ახლავე სურს ანგარიშის გასწორება.

მასობრივი ფსიქოზი ადვილად გადადის ექს-
ტრაორული სიყვარულიდან ექსტატიურ სი-
ჭულვილში. ჯრჯრობით ყვარყვარეს არ ეს-
მის ამ მექანიკისა და შიში სულს უთანავს.
მალე იგი შეითვისებს ბრბოს მართვის ამ პრი-
მიტიულ ტექნიკას და შეუცდომლად დააქერს
ხელს დაშინებისა და შეწყალების შეუმცდარ
ბერეკეტებს. მანამდე კი...

პირდაპირ სახრჩობელას ყულფისაკენ მი-
მავალ კიბებზე ყვარყვარეს ათვლას განკე-
ბნელებდა რეჟისორი, თითქოსდა კი-
ნემატოგრაფიული რაპიდით იძლეოდა ამ სცე-
ნას. უხალისოდ ადგამდა მალდა ფეხს რ.
ჩხიკვაძე და ადგილზევე შეშდებოდა. ამ მო-
ძრაობას ბრბო ბიროტისეული როკვის
ატორტმანებით ეხმარებოდა და შემდეგ
თვითონაც ირინდებოდა ყვარყვარეს მეორე
ნაბიჯის მოლოდინში.

ყვარყვარეს სახე შეუწყნარებელ ორაზ-
როვნებას შეიცავდა: თავზარდაცემული სუ-
რათოვან პოზაში დგებოდა, ხოლო მთლად
სასოწარკვეთილი — გმირს ემგვანებოდა.

როცა ყვარყვარეს კისერი თოკი შეეხებო-
და, იგი დაფრთხებოდა, აცახცახდებოდა, ბავ-
შური მაიმობობით ცდილობდა სიკვდილის
გაცურებას — თვალებს გადმოკარკლავდა,
ენას გადმოაგდებდა და სასიკვდილო აგონიას
გამოხატავდა. აქ კი სულზე მოუსწრებდა
ხსნა — მთავრობის დაცემის ცნობა მოდი-
ოდა. სიკვდილმისჯილი ცოცხლდებოდა.
ყულფს თავიდან უმალ გადაიძრობდა და სა-
ხალხო ტრიუნად გადაიქცეოდა. პან-
ტომიმას აბლაუდის მჩქეფარე ტალღები
ავივრგვინებდა.

მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას ჭეშმარი-
ტად მონუსხველი ძალა ჰქონდა, რადგან
ყვარყვარეს ქუჩური, ბაზრული, მკივანა ხმა
იყო ხმა იმ ბრბოსი, რომელსაც იგი მიმარ-

თავდა. მათი ურიცხვი, მკექარე და ჩახლერი-ლი ინტონაციები ამოდიოდა სწორედ ყვარყვარეს ხახიდან. მათ ნება-სურვილს გამოხატავდა ეს წამქეზებელი მონოლოგი, რომელიც ღარიბ-ღატაკებს სიმდიდრეს აღუთქვამდა, მდიდრებს კი სიკვდილით ემუქრებოდა.

ყვარყვარე ადვილად ეუფლებოდა მასებს, ვინაიდან ეს მასები მასში ცნობდნენ საკუთარ სიხარბეს, გრძობდნენ სისხლისა და ნგრევის მოძალების წყურვილს.

რ. ჩხიკვაძე თავს არიდებდა ნახევარტონებს, ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობისაკენ მიისწრაფოდა, უხეში ფარსიდან — პათეტიკური ეკზალტიაციისაკენ და ისტატურად მიჰყავდა ორმხრივი თამაში. ჩვენს წინ იდგა შთაგონებული მესია და ცინიკური მასხარა, მიამიტი სალოსი და მონებრებული დემავოგი, წინასწარმეტყველი და მისტიფიკატორი.

მას შუაზე ხლეჩდა ქადლიანი თვითკმაცოფილება, იგი ტყებოდა ამ გაძვალტყავებულ ბრბოზე ბატონობის შეგნებით, მაგრამ მისი ცბიერი სულის სიღრმეში კვლავ ფუთფუთებდა გაუცნობიერებელი, თაღლითური შიში. ორაკული ყოველ წუთს მზად იყო მოკურცხლისთვის. მზად იყო წრუწუნასავით მიმალულიყო ბრბოში. მსახიობი ერთდროულად გვიჩვენებდა პარადულ პორტრეტსაც და მწარე კარიკატურასაც, „მაღალსაც“ და „მდაბლსაც“, სწორედ ეს-ესაა მოპოვებული ძალაუფლების საზეიმო ფასადსაც და ბინძურ ზურგსაც.

რეჟისორმა იზრუნა იმისთვის, რათა თვითმარქვია ხელისუფლება შენაფერი ანტურაჟით შეემოსათ. ყვარყვარეს განუწყვეტლივ თან ახლდა ორი მცველი, ორი ჯან-ღონით სასეე მუტრუკი (რუსლან მიქაბერიძე და ლერი ვაფრინაშვილი), რომლებიც მზად იყვნენ იქვე მიეხერხებინათ ის, ვინც გამოიწვევდა მათი მპრძანებლის უკმაყოფილებას, ანდა, ღმერთმა ნუ ქნას, გაღიზიანებას. მონებრებული და მარჯვე მწერალი (ქანრი ლოლაშვილი) მაშინვე სტაცებდა ხოლმე ხელს კალმისტარს, როგორც კი ყვარყვარე დააღებდა პირს. ყვარყვარეს თანმდეგ ერთვულ ქვეშევრდომთა ჯგუფში ერთი ქალიც იყო — ლირსა (ლიკა ჭავჭავაძე).

მაგრამ თვით ყვარყვარე ძლივს არჩევდა ამ „სტრუქნიკებსა“ და თანამგზავრებს. პირველ მოქმედებაშივე იგი შემთხვევით, დაბნეულობისაგან, როგორც ცოცხალ სკამზე,



სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“

ისე ჯდებოდა ლირსას ძირს გართხმულ სხეულზე. მისი სიმძიმისაგან წელში გაწყვეტილი ლირსა რაც ძალი და ღონე ჰქონდა სცენის პლანშეტს ეყრდნობოდა ხელებით.

ამ ქალის ეს დაძაბული პოზა გამოხატავდა მოწიწებისა და შიშის, აღტაცებისა და გაუგებრობის ტრაგიკომიკურ ნარევს. გრძობათა ამგვარი გაუგებრობა სულ ახლდა ყვარყვარეს. მთელი ფოკუსი ის იყო, რომ მდამბოთაგან გამოსული ეს კაცი გამოუცნობი და მიუწვდომი ხდებოდა უბრალო ხალხისათვის მაშინვე, როგორც კი ძალაუფლებას ჩაიგდებდა ხელში. ეს ახლობელი, უბრალო ადამიანი უმაღლეს უცხო ხდებოდა მისი გამაღმერთებელი ხალხისათვის, როგორც კი ამ ადამიანს იგივე ხალხი მალა ასტყორცნიდა. წუთის წინ იგი ბრბოსაგან შობილი იყო, ახლა კი — ჯოჯობათის მოციქულად ქცეულა, ჯერ ისევე უბრალოა, ისევე „შინაურული“, მაგრამ უკვე საშოში, ზარდამცემი.

ქალის სხეულზე ჩამოძვარა ყვარყვარე მელანქოლიურად იყურებოდა შორეთში, რაღაც ბუნდოვან და დიად ფიქრებში ჩაძირული. ქალი კი სევდიან მზერას მიაპყრობდა მაყურებელს, თითქოს კითხულობსო, ეს რა ხდება, სადამდე უნდა ვითმინო? მაგრამ — ყველანი ითმენდნენ, მათ შორის ლირსაც, ფარსული მიზანსცენა წარმოადგენდა კირპსა და მის შემქმნელ ხალხს შორის ურთიერთობის უნივერსალურ მოდელს.

მეორე მოქმედებაში, სცენის სივრცეში შემოიჭრება ჭრელი, მოხსახსაც ფერები და

ომახანი ხმები. მარშის საყვარების წაოყვირებაზე ხალხში ზარ-ზეიმით შემოგრაილდებოდა წითელ ავტოში ფეხზე წამომართული ყვარყვარე. თავთ თავსმდე შეიარაღებული ჯარისკაცები იცავდნენ მის პერსონას, ტრიუმფატორს თეთრი კოლონილური მუზარადი ეხურა, მოყავისფრო ახალთახალი მუნჯარი ეცვა. მაგრამ კვლავ ფეხშიშველი იყო. ხელისუფლება იცვლიდა გარეგნულ ფორმას. გუშინდელი გვირგვინოსანი კერპი, რომელსაც ბნელი ხალხი ეთავყავებოდა, ახლა თანამედროვე მალიტარისტულ ტანსაცმელში გამოწყობილა, მიმავლი, ნაგულისხმევი გამარჯვებების ახალი შარავანდლით დამშვენებული. შ-შის მოკვერელად ჩხაუენობდნენ საკეტები, ავად ელავდა ავტომატობა ლულის მეტალი.

მაგრამ, ეს ახალი მეტამორფოზაც ეყრდნობოდა უკვე მომხიბვლელი უბრალოებისა და ქედმაღლური გაუცხოების მრავალგზის გამოცილ ნაზავს. დიქტატორი იყო ახლობელიც და შორებელიც, ფამილიარულიც და მიუწვდომელიც, გულღიაც და დაუფლობელიც. მშობლური მზრუნველობით უთათუნებდა მარჯვენას თავის მცველებს და თითქოს ვერც ამჩნევდა, რომ ყოველი მისი ნაბიჯი, ყოველი მისი ყესტი აერთობდა და შიშის ზარს სცემდა მცველებს, რომლებიც გულმოდგინედ განარიღებდნენ ყვარყვარეს სულელი და აღტაცებული ნაძირალების — ანუ ხალხის — ყოველი შეხებისგან.

ტიტე ნატურარი მოწიწებით უდგამდა წინ ყვარყვარეს ემალირებულ წყლან ტანს. იწყებოდა რიტუალური ქმედობა, ფეხთა ბანა. ავტოდან გადმოუსვლელად ჩაუშვებდა წყალში ყვარყვარე შიშველ ფეხებს. ფეხმორთხმული ლაქია მოწიწებით, უდიდესი რულუნებით ჰბანდა ფეხებს. ყვარყვარეს კი თავი ისე ეჭირა, თითქოს მოკვდავთათვის მიუწვდომელ, ღრმა ფიჭრებს მისცემოდა. რას იზამ, ასეთია აუცილებელი და მძიმე მოვალეობა ყოველი მბრძანებლისა! მის შუბლზე განრიდების მწველი ნიშანი აღბეჭდილიყო. ასეთია ცხოვრება — ერთნი რიტუალს მისდევენ. მეორენი დაძაბულნი ელიან ბრძანებას, მესამენი შორს დამდგარან და შიშისაგან თვალები გადმოცევენაზე აქუთ. მბრძანებლის ყოველ მოძრაობას უთვალთვალევენ. მათ ეს ემსუბუქებათ, ყველანი ვალდებულნი არიან მადლობა შესწირონ ღმერთს ყვარყვარეს ქვეშევრდომად ყოფნის

დიდი ბედნიერების გამო, ის კი ერთი ყველასათვის! მუნჯირის ვიწრო საყვარე უხსნია, ფიჭრს მისცემია, ხალხთა მთელი მოდგმის საკეთილდღეო გადაწყვეტილებების მიღებით შეტვირთვულა.

რ. სტურუას სარკავმები პოლიტიკურად სიმწვავეს ავენ და ბრეჰტის გელოანი სატირისაკენ მიემართებოდნენ. ამიტომაც იყო, ალბათ, რომ ზედმეტი ცერემონიების გარეშე შემოეშველა ბრეჰტი კაკაბაძეს. „ახლა ერთმანეთს შეხვდებოდა ორი დიდი დრამატურგი!“ — გვაუწყებდნენ სცენიდან. ყვარყვარეს კარიერა არტურო უის კარიერას გადაეცდებოდა.

რამაზ ჩხიკვაძე თვალის დახამხამებაში მიიკრავდა პატარა შავ ულვაშებს, იცვამდა მუნჯარს, მკერდზე რკინის ჯვარს იკიდებდა, მარჯვენას წინ გადმოისროდა და ცივად უკვირებდა „ზიგ-ჰაილ!“ ფაშისტი ფიურერი წარმოდგენილი იყო როგორც ავისმაუწყებელი ვერსია ყვარყვარესი, რომლის მეტამორფოზები მეტასტაზებს ჰვავს — ისინი ყველგან ჩნდებიან და სწრაფად ვრცელდებიან.

აქ, რასაკვირველია, გამოცილილი დასტაქარია საჭირო. მაგრამ სტურუამ დედაქალაქის ქირურგის ნატივ ხელოვნებას ამჯობინა ძველი მკურანლის სოფლური ჩეგვები და სიმსივნე გახსნა ბალაგანური გართობის სამართებლით. დესპოტის განსწავლა „დიად სტილში“, შესრულებული იყო სწორედ ბალაგანურ-ონავრული მხიარულებით. ყვარყვარე თავისი მსახიობი მაწავლებლის რჩევადარგებას პაროდული უნიჭობით ასრულებდა. მსახიობი (მსახიობი რევაზ ჩხაიძე) ასწავლიდა საზეიმო, პარადულ სვლას და ყვარყვარე მიაღაჩებდა, უშნოდ ისროდა ფეხებს და უფრო უშნოდ იქნედა ხელებს. მსახიობი მოითხოვდა: „მალა აქწით თავი!“ — ყვარყვარე წინ გადმოავდებდა მუცელს, უკან გადაივდებდა თავს ისე, რომ იფიქრებდით, საცაა მოსწყდებო. მსახიობი ურჩევდა: „ხელები დაიკრიფეთ სარცხინელზე“ — ყვარყვარე ნიკაპს მკერდს დააბეჩნდა, ხელებს კი მუხლებს ქვევით იფარებდა. როცა საქმე „დაჯდომის ხელოვნებას“ ეხებოდა, რ. ჩხიკვაძე მაგრად ჩაეკიდებოდა სეარძლის სახელურებს, უეცრად აისროდა ტანს მალა და ფეხებს გამოსწევდა („კუთხეს“ დაიჭრდა), შიშველ ფეხისგულებს მაყურებელს მიუშვებდა, მთლად დაუდევრად უკუაგდებდა დედამწიწის მიზიდულობის კანონს, თითქოს ჰაერში გამოეციდებოდა, ორბელზე მოვარ-

კიშე გიმნასტიკით. უწონადობის ამ თან-
ტასტიკური მომენტის გაწვლევას, გაგრძელებას
რალაც მანქანებით ახერხებდა მსახიობი.
უზარმაზარი პაუზა წამდვილ სსა წაუღს აფიქ-
სირებდა: თავისი კარგად გავარჯიშებული
მსახიობური მუსკულატურის მეშვეობით
ჩხიკვაძე ანიჭებდა ყვარყვარეს ისეთ რა-
მეს, რაც ჩვეულებრივი ადამიანის შესაძლებ-
ლობას აღემატებოდა.

თვით მსახიობიც კი დაუფარავი, ში-
შით თვალდაპყვტილი შესცქეროდა ყვარყვა-
რეს. ხოლო ყვარყვარეს გადმოკარკულნი
თვალები ბოროტი ცეცხლით ელავდნენ.

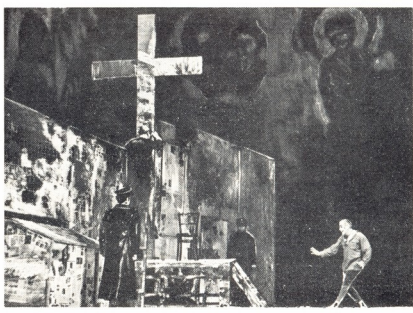
თუ გონებით არა, გრძობით მაინც, შე-
უმცდარი პლებური ინსტინქტით ხედებოდა
ყვარყვარე, რომ ეს იაფფასიანი ფოკუსი
უფრო დამარწმუნებელია, ვიდრე მსახიობის
მიერ რეკომენდებული „დიდებული სტილის“
წესები. დიახ, ვულგარულად უტირებდა იგი
იმ პოზებს და შესტებს, რომლებსაც ახლა
ასწავლიდნენ, მაგრამ სწორედ ამ ვულგარუ-
ლობაში იყო მისი ჭეშმარიტი ძალა. პოზი-
რობის წამდვილ კიტხად გადაქცევით იგი
ამდბლებდა დიდებულ შესტიკულაციას მს-
ხრულ პრანკვა-გრეხამდე და ამით თითქოს
თავის თავს აბრუნებდა პლებებში, ბრბოში.
ესელებების მუნდირიანი ორი გონებაჩლუნ-
გი მცველი კი ყვარყვარეს რახარუსს მო-
წონების შეძახილებით ხედებოდა. ისინი სა-
კუთარ თავს სცნობდნენ ყვარყვარეში. სა-
კუთარი თავის უკვირდამ, საკუთარი თავით
იყვნენ აღტაცებულნი. კარიკატურა გადაიქ-
ცეოდა საცოდვ ხატად. ისინა მზად იყვნენ

ელოცათ ყვარყვარესათვის. სწორედ ამის
დამტკიცება იყო საჭირო.

მომდევნო ეპიზოდში თამაში უმცველებმა
დადიოდა სხვა რეგისტრში. სად გვერდით
ვაშვებული ექსცენტრიკა, სად წაიდა კარი-
კატურის ონავრული ხუმრობანი? ყველფე-
რი გაიყინა, ჩაცხრა, სიბნელითა და შიშით
შეიბურა. აქ ყვარყვარეს კოსტუმი გამოხა-
ტულება იყო ერთობ კატეგორიული უთანხ-
მოებისა „მალასა“ და „მდაბალს“ შორის.
საღდათური მათდის მკაცრ კიტელს თითქოს-
და „უარყოფდა“ თეთრი ნიფხავი. მაგრამ
ამგვარი უცნაურობა მსახიობს სრულიად
არ უშლიდა ხელს აელო საგულდაგულოდ
ჩამჭრალი, პირქუში ტონი. ახლა ყვარყვარე
აუჩქარებლად ლაპარაკობდა, მრავალმნიშვნე-
ლოვნად, დინჯად გამოსცრიდა სიტყვებს
კბილებიდან. ახლა ფეხშიშველი, ჩაფიქრებუ-
ლი ყვარყვარე ზანტად მიმოდოდა რამპის
გასწვრივ. ქედმალღურ სახეზე მსუბუქი, ზიზ-
უნარევი გამომეტყველება უკრთოდა. დრო-
დადრო სახე ელუშებოდა, მრისხანებით ივ-
სებოდა და ყვარყვარეც, მხრებში თავჩარგუ-
ლი, თავის ამალას გამომცდელ მზერას შეავ-
ლებდა.

ამალა იზრდებოდა. მრჩევლები, ხელქვეით-
ნი, თანაშემწენი გარს ეხვეოდნენ ყვარყვარეს
და მის მომზიბლავად-შეუმჩნეველ დიდებს
საპატიო ფონს უქმნიდნენ. მაშინაც კი, რო-
ცა ყვარყვარეს ისე ეკირა თავი, ვითომ ეთათ-
ბირება მათ და საღდაც გვერდზე მორიდე-
ბით იკავებდა პატარა ადგილს, დიახ, მაში-
ნაც კი, სხდომის მიზანსცენა რალაცნაირი
მუქარით იხრებოდა ერთ მხარეს.

სცენა სპექტაკლიდან
„ყვარყვარე“



ფრონტალურად გაშლილი, საგულდაგულოდ ორდინარული ეს საეხეობით გაწონასწორებული მიზანსცენა, რომელიც ყვარყვარეს არც ცენტრში, არც წინა პლანზე, მაინც არ წარმოაჩენდა, რალაცნაირად, ცალ მხარეს გადახრებოდა. რადგან სწორედ იმ მხარეს, გვერდით, კუთხეში სხვებთან ერთად, ერთ რიგში მჯდარი, არავისგან გამორჩეული, იჯდა წყნარად, ფეხშიშველი მანიაკი, ჩვეულებრივ კიტელში გამოწყობილი და ეპვიან, პირქუშ მჭერას ავლებდა თავის სატრაპებს. ეს გამოხედვა სისხლს უყინავდა ირგვლივ მყოფთ. ვადახრილი მიზანსცენა ირინდებოდა შეჩერებული კადრის მოულოდნელ მდუმარებაში.

დამორგუნველ პაუზას სწყვეტდა ყვარყვარეს ხრიწიანი, წყვეტილი სიცილი, ვილაციის სიცოცხლეს ერთბაშად ეღებოდა ბოლო ამ ხანმოკლე სიცილით. ის, ვისზედაც კი ყვარყვარეს მჭერა შეჩერდებოდა, მორჩილად დგებოდა ფეხზე, არც თავის მართლებაზე ფიქრობდა, არც თავდაცვაზე. „სტრაენიკები“ ჩრდილებით წამომართებოდნენ განწირულის ზურგს უკან და პირგამეხებულნი მიაცილებდნენ კულისებსაცენ.

ასეთი იყო არტურო უას მუშაითობის მეორე მხარე. მასხარა ხდებოდა დესპოტი, დესპოტი კი — ჯალათი და თურ. სტურუა ყვარყვარეს ხან რალაც რომაული ტოგის მაგვარ სამოსელში წარმოგვიდგენდა, ხან სამხედრო მუნდირში, ხან კი ჭრელ აღმოსავლური იეროგლიფებით მოხატულ ხალათში გამოწყობილს, მაინც მარად უცვლელი იყო მისი თეთრი სახე და შიშველი ფეხები. ამგვარი გარდაქმნები შეიცავდნენ წარსულის შეხსენებას და გაფრთხილებას სამომავლოდ. ზოგიერთი კრიტიკოსი საყვედურობდა რ. სტურუას, ზედმეტია „ვარიაციები მთავარ ტემაზე“, თითქოსდა ეს „ვარიაციები არაფერს მატებენ მას“ („ტეატრ“, 1975, № 1). პირიქით, „ილუსტრაციების სიმრავლე“ თითქოსდა წარმოქმნიდა „უნდობლობას უნივერსალობისადმი, იგავური შედეგის მნიშვნელობისადმი“ („დრუჟება ნაროდოვ“, 1977, № 6).

მაინც როგორია დასკვნები? ჩვენ გვეუბნებიან, რომ ძალაუფლება, ვითომცდა ხალხის ძალაუფლება, ანტიხალხური ათვისი არსით, რომ უზურპატორი, დესპოტი, ხალხის წიალიდან თავწამოყოფილი, არაფრით არ არის უკეთესი (თუ უარესი არა) კანონიერი,

დინასტიური ტანტომჰკრობელისაგანმ წააკვირვლია. მაგრამ ყვარყვარეს შინაარსს ამ თეზისით არ ამოიწურება. იგავი ურჩევნებს მასობრივი ფსიქოზის საშიშ მექანიკას, რომელიც უგულვებელყოფს ისტორიის გაცვეთილებს და ლობზად სოციალურ ნაყარუნყარს გადააქცევს შარავანდედას წმინდანად. რეციდივები, გამეორებული დანაშაულობანი, ხალხის მასებს მრავალჯგის რომ დამახობს მის მიერვე შექმნილ კრპებთა ფეხთა ქვეშ — აი, რა არის მოქცეული ყურადღების ცენტრში. აი, რატომ გვთავაზობენ ჯერ ერთ ვარიაციას, მერე მეორეს, მესამეს! და როცა დამთავრდება სპექტაკლი, შევიძლიათ ირწმუნოთ, რომ სინამდვილე გააგრძელებს კიდევ ამ ვარიაციებს. „ყვარყვარეს“ პრემიერის კარგა ხნის შემდეგ იგი მართლაც გათამაშდა ჩვენს თვალწინ — ილი ამინის, პოლ-პოტის, პომეინის სისხლიანი ფარსებით.

აღრე თუ გვიან ტიტულოვანი მონსტრები ფატალური გარდუვალობით აღმოჩნდებიან ხოლმე ისტორიის სანაგვე ყუთში. კვარცხლბეკიდან მოცივიანი მონუმენტები. მოედანზე წამოგვიმული ბიუსტები და ძეგლები მარმარილოს ხარახურად იქცევიან. გამოხდება ხანი და შემდეგ, რომელიღაც უბირი, შედამაწვარი მოფრის საქარე მინაზე თუ ბედაჩნეთ მხოლოდ, თითქოს არყოფნის სიღრმეებიდან ამოცურებულ, რეტუშირებულ, უნაოკო და სუფთა სახეს, გადატკეცილს, გუშინდელი ღვთაების შუბლს. მას დღემდე ატყვია სილიადის ნიშატი, ვინაიდან აღბეჭდილია იმგვარი თვითკმაყოფილი დაჯერებით, თითქოსდა გენერალსიმუსს მტკიცედ — და სამუდამოდ! — გარანტირებული აქვს მადლიერი ხსოვნა ცუდად ინფორმირებული შთამომავლობისა.

მაგრამ შთამომავლობამ ყველაფერი უწყის. ვერა სიბინძურეს და ვერა სისხლს ვერ დაუშალავ მას. ისინი განთავისუფლდნენ ცრურწმენისაგან, მწარედ დაიტრეს მსხვერპლნი და ამაყად გაიმართნენ წელში. გუშინდელი ტრაგედია კი არ აშინებთ, აცინებთ მხოლოდ. კაცობრიობა — როგორც მარქსი ამბობდა — სიცილით შორდება თავის წარსულს.

სტურუას სპექტაკლის ფინალშიაც ვაისმის ნიშნისმომგები სიცილი: ყვარყვარეს მოისვრიან, ცოცხლად ჩატენიან სანაგვე ყუთში...

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



ბრიგოლ რობაქიძის წერილების ბავშვთა

ბ. რობაქიძე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა 20-იანი წლების ქართულ თეატრში. ევროპული განათლების, ფართო ერუდიციის მწერლის პიესები, სტატიები, გამოსვლები საზოგადოების დიდ ინტერესს იწვევდა. ახლებური აზროვნებით, ორიგინალით გამოირჩეოდა თითქმის ყველაფერი, რასაც იგი ქმნიდა. იყო საქამათოც, ზოგჯერ მიუღებელიც, მაგრამ ხალხი ნიჭიერებით აღბეჭდილი. მან კარგად იცოდა არა მარტო ქართული ქივილიზაცია, მისი ეროვნული ფენომენის თავისებურება, არამედ რუსული და დასავლეთ ევროპული კულტურაც. ამიტომ განსაკუთრებულად საყურადღებოა მისი შეხედულებები მწერლობაზე, თეატრზე, მუსიკაზე და საერთოდ სულიერ ცხოვრებაზე.

ბ. რობაქიძის წერილები გარკვეული მიზეზების გამო უცნობია თაობებისათვის, მისი მხატვრული თუ პუბლიცისტური ნაწარმი ქართული მწერლობისა და თეატრის მიღმა დარჩა. ოციანი წლებში კი დადებითი როლი შეასრულა ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ფორმირების პროცესში.

ბ. რობაქიძის წერილებში გამოხატულია ქართველი ხალხის ისტორიისა და თანამედროვეობისადმი ღრმა რწმენა. წერილში „ფიქრები საქართველოზე“, რომელიც ნ. მიწისძვლის პასუხს წარმოადგენს, რომაქიძე წერს: „მთელ ქვეყანაზე ძვირად მოიპოვება საღარი „ქართლის ცხოვრების“. ეს არის არა მარტო „ისტორია“, არამედ ნამდვილი „ეპოსი“ (დიდი ეპოსი დიდი ხალხის) და იშვიათია ისეთი პოემა (არა მარტო ჩვენში), რომელსაც შეეძლოს დაუპირისპირადღეს ამ მხრით „ქართლის ცხოვრებას“. აქ ყოველი სიტყვა თითქმის მითოლოგიური ტატივის მიერ არის დაწერილი.

„ქართლის ცხოვრება“ დიდია, როგორც „ეპოსი“. მაგრამ უფრო საოცარია იგი როგორც „ისტორია“ და შემდეგ: „საქართველომ შექმნა „ქვარი ვაზის“, ჭვარი — არც ხისაგან, არც ქვისაგან, არც რკინისაგან. რატომ მაინცა და მაინც ვაზის ნახელებიდან? ალბათ იმისათვის, რომ ვაზი სახეა „მიწის“ ნოყიერების და ნაყოფიერების. ეს კიდევ არაფერი. ჭვარი ვაზის შექრულია ქალის თმებით — (ლიგენდარული გადმოცემები: ღვთისმშობლის თუ თვით ნინოსი). ზოლო მინდაის სახის შესახებ წერს: „მინდა იგივე ფრანსის ასოვლია, მხოლოდ საქართველოს მთებში აღ-

მოცენებული, როგორც იშვიათი ყვავილი ალპების. განა მინდაის მითოსი გენია არ არის თვითონ? განა აქ არ სჩანს „ღვთის ხელი“?.

ეროვნული ღირსების ამ გრძნობით არის დაწერილი სხვა წერილებიც. სკკპ XXVII ყრილობის შემდეგ, საქაროობისა და დემოკრატიზმის პირობებში შესაძლებელი გახდა მხატვრულ და მეცნიერულ „მიმოკვებაში“ ჩაერთოს გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებები. ამ მიზნით ვაჟყვეთა ბ. რობაქიძის სამ წერილს. სამივე წერილი თანადროულია. დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ტრაგიკომიკური ბუნების რომაქიძისეული ინტერპრეტაცია ძალზე ახლოს დგას თეატრში კლდიაშვილის ნაწარმოება 60-იანი წლების შემდგომ სტილურ ძიებებთან. პისკატორის „პოლიტიკური თეატრის“ სათავეებიც ასევე საყურადღებოა არა მხოლოდ ისტორიული ასპექტით.

უცნაური იყო დავით კლდიაშვილის შემოქმედების ბედი თეატრში. გიორგი ერისთავის, ავქსენტი ცაგარელის, ზურაბ ანტონოვის, გაბრიელ სუნდუკიანის (რაკი თბილისის ყოფას ასახავდა!) დრამატურგის გვერდით სწორედ უცნაურად გამოიყვანებოდნენ დავით კლდიაშვილის ნიღბები, თვით დასავლეთ საქართველო ის-ის იყო შემოდიოდა თბილისში და ასხვადებოდა მის კოლორიტს. კინტაისის, ყარაჩოხელის, ზომიშოვებისა და ანდუყაფარებისა თუ ფანტაზიების გვერდით, ერთობ მოკრძალებულად ჩანდნენ დარისსანები და ვიქტორები. ვჟა-ფშაველას ჩონთა და ბახა კი საერთოდ არავის არ ასხვავდა. თეატრის რეპერტუარში „მოკვეთილის“ შექანება არ იყო. დავით კლდიაშვილის პროზასაც შეეძლო გაემდიდრებინა თეატრის რეპერტუარი, რაკი იგი სათეატრო თხზულებების ბევრ ნიმუშ-თვისებას ატარებს, მაგრამ ასე არ მოხდა მაშინ. ამის მიზეზი მრავალი იყო (ჩვენს წიგნში „დავით კლდიაშვილის თეატრი“ განვიხილეთ ისინი). მაგრამ შემდეგ შეიცვალა მდგომარეობა. დღეს საინტერესო ძიებებით არის სავსე დავით კლდიაშვილის თეატრი, რომელიც თავის ეს-თეტიკით სავსებით თანამედროვე გრიგოლ რობაქიძის შეხედულებებისა დავით კლდიაშვილზე. წერილში „დავით კლდიაშვილი“² ისეა მწერლის პროზა განხილული, რომ უცნაური საშუარო დანახულია განუწყვეტელ მოძრაობაში, კლდიაშვილის პიროვნება და შემოქმე-

¹ ქართული მწერლობა, 1927. წელიწადი მეორე. იანვარი, გვ. 29.

² დაბეჭდა ჟურნალ „ქართულ მწერლობა“-ში 1930 № 3, 4.

დება ერთ მთლიან დასრულებულ პორტრეტად არის წარმოდგენილი.

გრიგოლ რობაქიძის წერილი 1930 წელს არის დაწერილი. მეტად რთულ პერიოდში, იმ დროს, როცა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა „დაშკერული მუშების განწევას მწერლობაში“, როცა აზნაურობა მხოლოდ დატყვისა და მხილების ობიექტი იყო, ხდებოდა კულაკობის ლიკვიდაცია გაშლილი ფრონტი, კოლექტივიზაციამ მოიცვა სოფელი. ყველაფერი ეს იყო სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, რომელიც თავის გავლენას ახდენდა დავით კლდიაშვილის შემოქმედების შეფასებაში. მწერლის მთავარ დამსახურებად ის მიიჩნდა, რომ მან თითქოს „მხვილი სოციალური სატირით შემპარალელად ბაზმასხარაზე აზნაურული წოდება... კლდიაშვილის ტიპები თვით ცხოვრების მიერ არიან სხასცილოდ აბეზაუნნი, რომლებსაც მწერალმაც უთავაზავს თბავს სხასცილოდ მხანგრძობი სბტირის“ (ხაგასმა ჩემია — ვ. კ.). აი, ასეთ სიტუაციაში გრიგოლ რობაქიძე ქმნის დავით კლდიაშვილის სრულიად განსხვავებულ პორტრეტს, ანუ ისეთს, რომელიც ზუსტად გამოხატავს მწერლის შემოქმედების არსს. იმ წლებში ასეთი პორტრეტის დაწერას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. „ქამუშაძის გაქირვების“ ერთ-ერთი სცენის აღწერის შემდეგ რობაქიძე წერს: „კითხვობა ამ სცენას „ქამუშაძის გაქირვებაში“ და არ იცო, იცნო თუ გაშტრდე ამ უცნაურობის წინაშე“. აქ ზუსტად ისეა, დავითი რომ იტყოდა: ეს ამბავი სასაცილო იქნებოდა, სატირალი რომ არ იყოსო.

„ბაკულას ღორების“ ანალოზის დროს რობაქიძე ასკვნის: იდილია ტრაგიკომედიაში გადადის. ზუსტად არის დანახული არა მხოლოდ „ბაკულას ღორების“, არამედ საერთოდ დავით კლდიაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი ხაზი.

დღეს გარკვეულად გამოკეთილია დაგვიკლდე აშვილის თეატრის მოდელი, თუმცა შეებანი გრძელდება, ქართული თეატრი ახალი თვალთ ბეჭეტი შეხედავს! დავით კლდიაშვილის უცნაურ საწყაროს გრიგოლ რობაქიძის წერილი მას უთუოდ დაეხმარება ამ ძიების პროცესში.

გრ. რობაქიძე წერს პიესებს, რომელთაც ქართული ექსპრესიონისტული ნაიადი შეაქვთ ჩვენს თეატრში. არც ის არის შემთხვევითი, რომ მან გამოაქვეყნა წერილი ექსპრესიონიზმის შესახებ. წერილები „ქსპრესიონიზმი“, „ისიკაორის თეატრი“ ავლენენ ქართული მწერლის მხატვრულ ინტერესებს, მის დაბოკიდებულებას 20-იანი წლების ევროპაში მიმდინარე პროცესებზე.

გრ. რობაქიძე, როგორც ცისფერყანწელი, მხარს უჭერდა კორპორაცია „დურუჯის“, პრინციპული მნიშვნელობისა იყო მისი თანადგომა. კორპორაცია „დურუჯის“ საიუბილეო ურნალში („დურუჯის“) შალვა აფხაძის (რომელიც კარგად ერკვეოდა იმეამინდელ ლიტერატურულ და თეატრალურ პროცესებში) წერილი მთავრდება ერთგვარი ლოზუნგური აღტაცების შექაბილით: „გვიხარია, რომ „დურუჯის“ ხალეუ სასწაულო ხაღამოს, როგორც დროშა და დალოცვა გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ ადგია თავზე“. სიამაყის გრძნობა გამოსჭვავის ამ სტრიქონებში, დიდავტორიტეტი იყო რობაქიძე მაშინ. ურნალში გამოქვეყნებულია გრ. რობაქიძის წერილი „კოტე მარჯანიშვილი“. დიდი რეჟისორის მშვენიერი პორტრეტია დახატული. ამ პერიოდში მარჯანიშვილს ახმეტელთან ერთად უკვე დადგმული აქვს ფანტასმაგორა „მალშტრემის“, ხოლო დამოუკიდებლად — „ლონდა“.

ბასილ კიანაძე

გრიგოლ რობაქიძე

დავით კლდიაშვილი

პორტრეტი დაწყებულნი

მშჩაში მიდის მომცრო ტანის მოხუცი, პალტო აცვია საშხედრო (ნუთუ ამდენ ხანს არ გაცვდა მუქლურჯი მაუდი?) თავზე — რუსული ქელი. მხარბეჭე — ნათებით ყაბალახი. მიდის მოხუცი უჯრით ნაბიჯით, ხანდახან განზე გადაქანდება. მაგარი ქარი რომ ამოჯარდეს, წააქცევს კიდეც ამ პატარა ტანს. მოხუცს ხელში გარგა მოზრდილი, ჯიხი უჭირავს.

შეგზდება და სალამს აძლევ. მოხუცა მწყურალად შემოგხედავს. სათვალეს ისწორებს. ალბათ თვალებს თუ უწყურება: კარგად ვეღარ იხედება მოხუცი. შედგება. სახე თითქო, ნამტირალევი აქვს. უეცრად გამოგიცნობს ხმაზე და მის სახეს სიხარული ეფინება. მისი შეუთრილი სახე ამ წამს მზეა თქორში. გავონდება ქართული თქმა გენიალური: მზე პირს იბანს.

დავით კლდიაშვილი სალამს არ დაგვირდება: მოგვიდებს ხელს ღელში და წამსვე იწყებს გულის გადაშლას. მას აქვს პათოსი გრძნობის გაზიარების, ვითბობის ყველაფერს,

რაც კი ამ დღეებში უგრძობია. განსაკუთრებით ახარებს სიკეთე. კიდევ უფრო — სხვისი კარგი. უსმენ ამ გულს და გიყვარს სიცოცხლე. ხედავ მინდიას, მთებიდან ბარში ჩამოსულს.

„უცნოური“ — ამბობს დავითი, რომელიმე ამბავზე (ამ სიტყვას იგი იმერული გამოთქმით ამბობს).

შენც უსმენ ამ „უცნოურს“.

მართლაც უცნაური

უცნაურობით რომ დაფასდეს რომელიმე მხარე, პირველ ჯილდოს იმერეთი მიიღებდა უთუოდ.

აბა ნახეთ.

ეკლესიის გალავანში სხედან სოფელები. მათ შორის — სერაფიონი. მუსაიფი ალმაყერი და სიტყვამახვილიანი. სერაფიონმა თავისი ძალი გაიხსენა, კუსია.

„ახსენა თავისი კუსია“ — გაისმა დამცინავი სიტყვა ვილაცისი. „რატომ არ ვახსენებ, შენ გენაცვალე, ღმერთმა ნუ დამავიწყოს მისი თავი“ — უბასუხებს სერაფიონი.

სოფელში ქალაქიდან მოსული ბიაშვილია პორფირი. ალბათ მის გასაგონად თუ ასხენა სერაფიონმა კუსია. პორფირი მართლაც დაინტერესდა. სერაფიონიც უამბობს (ალბათ ათასჯერ / თხრობილს):

„დილას, ბატონო, რომ ადგება, კაი დაკვირვებული ადამიანივით შემოირბენს სახლის ყოველ კუთხეს; ერთი წაქეციული სამზარეულო მაქვს, იქაც მოსუნავს და თუ შეხედა, რომ სახლში არაფერი არ კეთდება, ერთი გავარდება, გავარდება ეზოდან, შემოირბენს მებოლებს, სად კეციდან ჭადს ააგლეჯს, გამოიტანს და მორაბენინებს, სად ქათამს ფრთას წააგლეჯს და მოაწაწალებს, სად კეცებს გამოწაწავს, ხანდახან ჩაგდებულსაც არ დამიწუნებენო, ვადასწყევტს და აგერ, რომ გგონია, რომ დღეს უსადილოდ ვრჩებით, გარდაწყვეტილი გვაქვს, — ეს ღვთისნიერი სულდგმული ხელად ამივსებს ცარიელ სუფრას ათასნაირ საჭმელებით... თითქო მუზობლებისაგან ხონჩები მომსვლიდეს!“.

„საცა იქნება, გვერდებს ჩაუძვრებენ იმ შენს კუსიას“ — გავარდება ვილაც ყმაწვილის სიტყვა.

სერაფიონსაც მზად აქვს პასუხი.

„მამაჩემი, აზნაური ქაიხოსრო გორდელაძე რომ გაცოცხლდეს და რამე აწყენოს

ჩემს კუსიას, იმას ჩავაბრუნებ საფლავში, თვარა სხვა რითი გადამირჩება, რომ ჩემს მაცხოვრებელს რამე მოსწიოს!.. ბატონო, სხვა არაფერი შემრჩენია... ძალით მივუხრებ, იმ ზომამდი მივალწიე პატიოსანმა აზნაურმა“..

კითხულობ ამ სცენას „ქაბუშაძის გაკირვებაში“ და არ იცი: იცინო თუ გაშტერდე ამ უცნაურობის წინაშე. ასეთ გროტესკს ესპანიაშიც ვერ იხილავთ.

იტყვი — მოგონილია? !

არქივების მოყვარულთ მიუვთითებ: დაბა ჩხარში, ნიკოლოზის დროს, სასამართლომ მიიღო ასეთი საჩივარი: ამა და ამ გლეხმა სოფელ წუხარელას მცხოვრებმა, მე, ამა და ამ გლეხს, სოფელ ჩხარეწერის მცხოვრებს მომიკლა იშვიათი შვიი კატა, რომელიც არ ჩამოუვარდებოდა არც ერთ მწვევარს, რადგან ზამთარში კურდღელს მიჭერდა.

დავით კლიაშვილი არ „იგონებს“: იგი მხოლოდ „სახავს“.

ეკალასთვის ჩხუბობენ

იგივე სოფელები რალაცაზე დავობენ. ეკალაზე დავობენ — ეუბნება პორფირის ერთი აზნაური. ადგილზე დავობენ — უსწორებს მეორე: ეკალა აბა რა სადავოა? ერიპა! — შესძახა სერაფიონმა, — რავა უცხო კაცივით ლაპარაკობ, ჩემო ივანე! ნეტავი თელი წელიწადი კი არა, ნახევარი წელიწადი მქონდეს ეს დალოცვილი საჭმელად. პორფირის მანც არ ესმის, როგორ წაჰკიდა ეკალამ ეს კაცები. სერაფიონიც უხსნის:

„წაჰკიდა კი არა, გადაამტერა! მეზობელმა თავის მხრით საქარი გაჩეხა ადგილის გასაფართოებლად, შესამატად. საქარი ეკლიანი იყო; გაზაფხულზე მისი მხრით რომ აღარა იყო, ეკალას აქეთ დაუწყო პოტინი; მისდგა საქმე მისწრებაზე, ერთი თვალის დახამამებაში გაფცქენეს ეკლები, კვირტებსაც აღარ ჩინდნენ ზედ. შეექნათ ლაპარაკი. აქითურმა მიზეზად ის დეიდვა, რომ თხელ საქარში ღორი, ქათამი, ბატი, ცხვარი დაძვრებოდ და ყანა ამომიგდესო — დაუწყო ჩხუბი კაც-მაც, ქალმაც, ბავშვებმაც, ყველამ. ნამდვილად კი ეკალას დაკლებამ ააპიპილა ყველა“.

ორი წელიწადი, ერთმანეთს ედავებიან. არა გამოვიდა რა, გარდა იმისა, რომ სარდიონ ქველიძეს იმის მიხედვით, თუ რომელი



გიორგი
არბაქიძე

მხარის ვეჭილი იქნება, ხან ერთი „უწიკავს“ ქათმებს და ხაჭაპურებს და ხან მეორე.

მოდით და იცინე ასეთი გაჭირვების შემდეგ! მაგრამ სხვა რა გამოსავალია? სიცოცხლე ცოტად მაინც გააქარვებს კუჭის პრეტენზიებს.

ლორები

ლორიც „უცნობურია“ ამ უცნაურ იმერეთში. ღორი აქ უღლიანია ხშირად, რომ ღობეში ვერ გაძვრეს. მაგრამ ღორიც მშვიდია და დამშუფლს რა ღობე გაუძლებს. ძვირად ნახავ იმერეთში ღობეს, რომ ნახვრეტი არ ჰქონდეს. ეს ღორის საქმეა. ღორის ოინს ვერ ერევა ცხენის თავიც, მესერზე რომაა ჩამოცმული. ღორი თანდათან ხელოვანდება თავდასხმაში და უღლიანიც მოხერხებულად ძვრება ღობის ნახვრეტებში. თუმცა ძაღლის ძალიან ეშინია. თუ გამოეკიდა „კვესია“ ან „ბროლია“, ვაი, მის საწყალ ღორს. ღორი მაშინ „ეკეტება“ ღობეში, მის კანკს კი ძაღლი ჯიჯნის. ისმის საშინელი ჭყვირილი ღორის. ორღობეს აწყდება ხალხი. ჭყვირილს ქაქანი ემატება. პარალელურად იმართება სხვა შეხეთქება: ძაღლის პატრონის და ღორის პატრონის. ჰაერში გაიშის წყევა და კრულვა, გინება და დამუქრება: გაისმის სხაპასხუთით.

ილია ტრაგიკომედიაში გადადის. გალაქტიონის გვერდით მოგვარე ჩამოეხასლა. გალაქტიონი ღარბია, მაგრამ მის მეზობელს სულ არაფერი გააჩნია: ღორები ჰყავს მხოლოდ. ხოლო ღორებსაც უნდა ქა-

მა — და ხშირად იჭრებიან გალაქტიონის ბოსტანში. ქაქანი, ჩხუბი, დავიდარაბა, გალაქტიონი და მისი ცოლი ზენაძე-თათბირობენ: სურთ გამოიგონონ რაიმე სასწავლებელი ღორების წინააღმდეგ. პაუზა ღირსი დიპლომატისა, „რალაცას ვიღონებ, შე ქალო“ — ეუბნება ჭიბრი.

მეორე დღეს გალაქტიონი ალექსანდრე შარაქაძესთან გაეშურება, რომელიც თარჯიმანად მსახურობს მახრის სამხარეთელოში. ძივიდა. შეხვედრა და შებაასება — „იმერული“. კიდევ პაუზა. მეზობელი უნდა შემოშინო: ეუბნება ალექსანდრეს გალაქტიონი. ალექსანდრე გაოცებულია. გალაქტიონი უამბობს მეზობლის ამბავს. ალექსანდრეს კიდევ არ ესმის. გალაქტიონი უხსნის:

„ჰო და იმას ვთხოვ მიკადრო შენი ღარბი ნათესავი, მეწვიო ჩემს ღარბი ოჯახში...; ერთი დღე გაატარო ჩემს ქონში.. შენთვის ეს არაფერი იქნება, ჩემთვის კი დიდათ ეღიროება, ალბათ დაფასდება. კუთხე მეზობელი გაიგებს, რომ სულ უბატრონოთ არ ვყოფილვართ“.

ალექსანდრე თანხმდება საიმოვნებით. მაგრამ ვერ ხვდება კიდევ, თუ რა რიგათ უნდა შეაშინოს მეზობელი.

გალაქტიონი სიტყვას არ ზოგავს.

„თქვენ ოღონდ მობრძანდით ჩემსას, სადილი მიირთვით — დაგინახონ ჩემსას. დაგინახონ რომ თქვენისთანა კეთილები მყავს — მფარველათ და სხვა არაფერი“.

გალაქტიონი ამასაც სთხოვს ალექსანდრეს, რომ სასამართლოს „სეკრეტარიც“ თან წამოიყვანოს, ვასილ ივანიჩი.

გამართა სადილი გალაქტიონმა. ცხვარი, ინდოური, ქათმები, გომიჯები, ხაჭაპურები, იშვია წითელი ღვინოც. მოვიდენ სტუმრებიც. კვირა დღე იყო. წირვა ჯერ კიდევ არ იყო გამოსული. გალაქტიონმა სტუმრები ეკლესიისაკენ წაიყვანა. გულში ფიქრობდა: მთელმა სოფელმა დაინახოს, თუ რა სტუმრები მეწვიენო.

ეკლესიიდან მღვდელიც თან წამოიყოლეს. ცაცხვის ძირში შეუდგნენ სადილს. ჭიქას ჭიქა მოჰყვა. შეთვრენ. ვასილ ივანიჩმა ლეკურიც კი ჩამოუარა. მღვდელმაც შემოიკრა ანაფორის კალთები და ერთი იმანაც „ჩააღეკურა“.

ლხინი პათეტიკაში გადადიოდა, როცა მისმა უეცრად „ტუროს“ ყეფა. რა ამბავია? ბოსტნიდან ღორები შორბოდენ, სუნნი

თუ ეცათ სადილის — მოვარდენ და სუფრის ქვეშ შეძრენ. კვილი, რტყმევა, ცემა — თქვენც არ მომიკვდეთ: ფესხაც არ იცვლიან მსუნაგები. ფათურებენ, საქმელს ეტებენ!

ზრილი და უნებლიე სიცილი.

წახდა სადილი. წახდა გალაქტიონი და მისი ოჯახობა.

გალაქტიონი ეხვეწება ალექსანდრეს: ეგებ ახლა შეუცაცხანოს საკადრისად ვასილი ივანიჩმა მეზობელს, მაგრამ „სეკრეტარი“ გალემილი ევლო. ალექსანდრე იმედს არ ჰკარგავდა მაინც: გამოიფხიზლებს სალამორელე ვასილი ივანიჩი და მამინ შეუყურთხებულს. მაგრამ იმედი გაუტრუედა: ვასილი ივანიჩმა წასვლა აიჩქარა.

ორი კვირის განმავლობაში ღორებმა მოასვენეს გალაქტიონი. შემდეგ ისევ დაიწყეს თავდასხმა.

გალაქტიონმა ისევ თავის „სტუმრებს“ მიმართა. მაგრამ ეხლა არა გამოვიდარა. მამინ გალაქტიონმა გადასწყვიტა: პურმარილს არ შევარჩენ მათო. ვილაცას დააწერია „დანალი“ მათზე, რომ ასე გაილემუნ სტუმრობაშიო. გალაქტიონმა კიდევ ერთხელ ნახს: სტუმრები. ეხლა ისინი იყვნენ შემინებულნი. შინ დაბრუნებული გალაქტიონი საამოვნებით უამბობდა სალამოს ამ ამბავს თავის ზენათის.

ნატურალიზმი?

თუ გინდ ნატურალიზმიც იყოს. ნატურალიზმი არაა მაინცა და მაინც ხელწასაკრავი. ნატურალისტურად აღებული მასალა ხშირად უფრო ექსპრესიულია. განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როცა მასალა ნახელოვნების ნატეხია თითქო და ასეთია იმერეთიც.

მაგრამ დავით კლდიაშვილის ნატურალიზმი ობიექტივიზმია უფრო. სუბიექტი (ავტორი) მის ნაწერში თითქმის არ ჩანს. ობიექტი (თხრობილი) თავის თავად მეტყველებს.

დააკვირდით ზემომოყვანილ ესკიზს („ბაკულას ღორები“). ავტორს შეეძლო ბევრი რამ ეთქვა გალაქტიონის გაწვილების ხაზით: (იმედი გაუტრუედა საბრალოს და შერცხვენა იგმა). იმედგაცრუებას გალაქტიონი შეჩვეულია, მაგრამ შერცხვენას იგი არავის ამატიებს (სამინელ სილატეკესთან ერთად ამპარტანოზაც ნიშანია იმერეთის). გალაქტიონი „დანოს“ აწერიებს ვილაცას. აქა დავით კლდიაშვილის შიშველი ობიექტივიზმი: ეს

დასმენა თითქო „შეპარებულია“ ვაკისში, ისე, ჩუმად, მალულად. შემდეგ მკითხველ გრძნობს რაღაც „უხერხულობას“ ვილაცასთან ონის მიმართ: (დასმენა რაღა იყო?) მაგრამ „უხერხულობა“ წამსვე იხსნება: მკითხველი ელიმება მაღლიანად (შემშინებელნი ეხლა თვითონ დარჩენ შემინებულნი).

შედეგი შედეგრი

მოთხრობა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული ჰუმორის კლასიკური ნიმუშია. ეს ნაწარმოები თითქო „უბრალოდაა“ შედგენილი. ნაცადი თვალი აქ კი რთულ კომპოზიციას ხედავს.

თავიდანვე აღენიშნავ სამ მომენტს:

პირველი: თემა თავისთავად პატარაა, მაგრამ განვითარებაში იგი თანდათან იზრდება.

მეორე: ყოველი შემდეგ დართული მომენტი ულოდნელია. ეს იწვევს დინამიურ უცხოობას.

მესამე: ყოველი ახალი ელემენტი ნაწილია მთელის და ამავე დროს საკუთარი თემა.

ბეკია სამანიშვილი ღარიბი აზნაურია. ჰყავს ერთი ვაჟი, პლატონ. პლატონი ცოლ-შვილიანია. ამბავი ყოველდღიური. ბეკიან ქვრივია. ესეც ჩვეული ამბავი. ქვრივი მოხუცი ჯერ კიდევ „მაგარია“: ცოლის შერთვა ჰსურს. გაუგონარი არც აქა არაფერი. მაგრამ... აქ იწყება კვანძი მოთხრობის: შვილი რომ ეყოლოს და ისიც ვაჟი?! მერე რა? სწორედ ამ კითხვით იხსნება დრამატიზმი. ახალი ვაჟი მიწის მოზიარე ვახდება. მიწა კი ისედაც ცოტა აქვს პლატონს, მკითხველისათვის უკვე ნათელია პლატონის წუხილი.

ამ დასაწყისში უკვე შემოდის ერთი ხაზიც, რომელიც ზემოხსენებულ სამ მომენტს ერთნაირად ახასიათებს: პარალელიზმი ზუმრობის და გაჭირვების (ვის არ მოგვრის ღმილს ბერიკაცის აკვიატება — ცოლი მინდაო და ვის არ დააფიქრებს პლატონის შეწუხება — ვაი თუ მამას ვაჟიშვილი ეყოლოსო?) — ეს პარალელიზმი ახალისებს „სამანიშვილის დედინაცვალს“ თავიდან ბოლომდე. თანაც თანგავს იმერულ ეპოპეიას.

გავეყუთ კვალ და კვალ.

რა ჰქნას პლატონმა? უცერად აზრი დაებადება: დიდებული ქვრივი შერთოს ცოლად მამას, ისეთი ქვრივი, რომელიც ორჯერაა

ნაქვრივები და რომელსაც არც ერთი ქმარის ხელში შვილი არ ჰყოლია. მკითხველი უკვე იცინის. ამ პირობას კიდევ უნდა დაერთოს ერთი რამ: ქვრივი ისეთი უნდა მონიხოს, რომელიც როგორც პირველ ქმართან, ისე მეორესთან სამი წელი მაინც ცხოვრობდა. სამი წელი მინიმუმია, რომ მესამე ქმარის ხელშიც ქვრივი უშვილო დარჩეს. მკითხველი კიდევ უფრო იცინის, ხოლო სიცილე ხარხარში გადადის, როცა მკითხველი ტყობილობა, რომ მაშვალის როლში თვითონ პლატონი გამოდის.

იწყება ქვრივის ძებნა. ორჯერ ნაქვრივებ ქალის ძებნა უდრის „მკვდარი სულების“ ძებნას.

პლატონი აზნაურია, მაშასადამე, პატივმოყვარე. ფეხით ვერ ივლის. ცხენი არა ჰყავს. გამოართვა მეზობელს. ცხენი გამხდარი, გაძვალტყავებული გამოდგა (ესეც „როსინანტი“ იმერეთის). კიდევ ერთი დეტალი. მოსართავს მოჰკიდა ხელი თუ არა, პლატონმა შენიშნა, რომ აბზინდს ენა არ ჰქონებია. „მეიტა, მელანო, ჩხინკი იქნება რამე“ — შესაძახა პლატონმა. დაამაგრა მოსართავი ჩხინკით. ეს „ჩხინკით“ ესენციაა მთელი მოთხრობის.

გაუდგა გზას. სოფელს რომ გასცილდა, ჩამოხტა: გაიგდო წინ გახრეკილი ცხენი. წყპლის ცემით. მაგრამ უბედურება: მას დაედევნა სოფლის „აბტუჟანტი“ ივანე გვერდევანიძე. აქ დავით კლდიაშვილს დაუვიწყარი დეტალი აქვს შეტანილი: „ქოლგით ილიის ქვეშ“ და ეს დეტალი საკმაო სოფლის ვეჟილის სახასიათოდ. მაგრამ მთავარი სხვაა: ვეჟილი ცხენზე ზის და ცხენი არა უშავს რა. პლატონი ბედს იწყევლის: ეხლა თვითონაც უნდა შეჯდეს ჯახრაქზე. შეჯდა კიდევ და იწყება „როსინანტის“ ძუნძული. მკითხველი იცინის. მაგრამ უბედურებას კარგი მხარეც აქვს (ეს ორმაგობა ყველგანაა დავით კლდიაშვილის ნაწერში): გამოლაპარაკებისას პლატონი ტყობილობს ვეჟილისაგან, რომ სოფელ ქვედურეთში ერთი ისეთი ქვრივია, როგორსაც იგი დაეძებს. ეს ხდება ისე. შიგადაშინებ: ვეჟილმა არც კი იცის პლატონის გადაწყვეტა.

გამოვიდა: ეს შეხვედრა არ იყო „უბრალო“. ავტორმა აქ ორი მხრით აიღო ლელო.

პლატონი ეწვევა თავის გათხოვილ დას, დარიკოს. გაუზიარებს აზრს: ამ დროს კირილევ მოდის, „გადაკრული“. ეს კირილე ავ-

ტორს პლატონისთვის სჭირდება. მაგრამ თავისთავად იგი უკვე დამოუკიდებელი თემსა: უღარდელი, ხალისიანი, ზარმაცოვანი, მკითხვე, მოჩხუბარი, „ატროვებული“, სტენილი, ავი (უფრო სიხალისისაგან). კირილეს ხითხითს საზღვარი არა აქვს, როცა პლატონის „მისიას“ შეიტყობს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მაშვლად თვითონ პლატონს ხედავს. სახუმრო ამბავი მისთვის მისწრებაა და მზადაა ვაპყვეს ცოლიძმას:

„ვეძენოთ, პლატონ, ვეძენოთ! ხა, ხა, ხა! ჩემს დღეში, ამგვარ უცხო საქმეზე არ მიეღია და აქედან ვიცი, რომ ბევრი გასართობი მოგველი! რამდენ დედაბერს სანატრელად გაუხლი უშვილოდ ყოფნას... ხა ხა, ხა!...“

მიდიან საძებრად. ჯერ მამიდა სალომესთან, რომ იქიდან შეიტყუნ, მართლაა თუ არა ქვედურეთში სანატრელი ქვრივი.

აქ ავტორი მეტად მახასიათებელ ხეუღლს აკეთებს (ეს ხეუღლიც ორმაგია: გულისხმიერია, როგორც კირილეს ცხადებისათვის, ისე პლატონის საქმისათვის). კირილემ უცერად ხელი შემოიბრტყა შუბლზე. „რა იყო?“ ეკითხება პლატონი. კირილე არ აძლევს გარკვეულ პასუხს. შემდეგ, როგორც იქნა, გამოტყუდა, რომ შაფთაშისთან ქორწილშია დაპატივებული. პლატონს გულს მოეშვა: ეგებ თავი მიმანებოსო. აქეზებს — ეწვიოს. მაგრამ კირილე უარობს. „აბა, მე უკან ვბრუნდები და ხვალ წავალ სალომესთან“ — ამბობს პლატონი. ამ უკან-დაბრუნების კირილეს ეშინია: დარიკო ამიკლებსო. რა ქნან? არც ერთი არ უთმობს. შემდეგ კირილე ხრიკს მიმართავს: მოდი, ორივე მივიდეთ შაფთაშისთანო. პლატონი არ ნებდება, მაგრამ საშველი აღარაა და ბოლოს თანხმდება.

გამოვტოვით ქეიფი. თუმცა თავისთავად ესეც სანატრესოა. გამოვტოვით ჩხუბიც (აუცილებელი დამატება ყოველი ნაღმისა იმერეთში). აქ აღსანიშნავია მხოლოდ ჩხუბში მიფრეწილი ჩოხები, რომლებსაც დილას ალამბონებენ. ეს დეტალი საუცხოვოა. კირილეს კიდევ უნდოდა ქეიფი, მაგრამ პლატონმა არ ჰქნა. ეხლა კირილეს სატირალში მოუნდა წასვლა (ესეც დიდებული დეტალი: კირილესთვის სულერთია, ქორწილი იქნება თუ სატირალი, ოღონდ დრო გაატაროს).

როგორც იყო, აღმგზავრნენ სალომესკენ. თავი დავანებოთ კირილეს ახვინტრიშებს და გულმოსვლას (გაიქცა გაცხარებული სალომეს სახლიდან).

აქ საინტერესოა არისტო ქვაშავაძესთან შეხვედრა. არისტომ გაიგო პლატონის საქმე (შეხურებულმა კირილემ წამოისროლა სიტყვა, სანამ გაიქცეოდა). არისტო ქვაშავაძეც ღარბი „აზნაუშვილია“, მაგრამ გაქნილი და გაქლესილი. გაიგო თუ არა, იწყო ხელების მშუშვნა: საშოვარი იყნოსა შორიდან. შესანიშნავია არისტოსა და პლატონის დიალოგი (არისტოს რეფრენი — „კვი დაგემართოსო“ ხომ შედეგის წვეთია). თურმე ის ქერივი, რომელზედაც პლატონს სოფლის ექვილმა მიუთითა, არისტოს პამიდა ყოფილა, ბრეგაძეზე მითხოვილი. პლატონმა ამცნო გადაკრისი ივანე ვერდევანიძესთან შეხვედრა. არისტო აიღესა: ვერ თუ იმ წყეულმა აგინა ქალიო — და შეუტია აქარებით ვეჭილის სახელს. მაგრამ, როცა გაიგო, რომ ივანეს მამიდა მისი ცუდათ არ უხსენებია, დარბილებით მიმართა პლატონს:

„ასე დაგეწყო, შე დალოცილო, თავიდანვე... ტყვილა გამალანძღივე ნათესავი კაცი...“

(პო, ეს „ასე დაგეწყო, შე დალოცილო“: ამ ფრაზაში მთელი იმერეთია მოცემული — სახის მეტყველებით, ხმის ტემბრით, ექსტიკულაციით, და ვინ იცის, კიდევ რით).

არისტო თითქო ამ საქმიდან არას გამოეღლის: „ისე“ პირდება პლატონს დახმარებას. მაგრამ ყური დაუგდეთ, თუ როგორ ებაასება იგივე არისტო სალომეს პირისპირ: ურჩიე, შენი ჭირიმე, პლატონ ბრეგაძეს ქერივის თხოვაო. როგორ იმანკება, როგორ იგრიხება. თურმე „საქერივოს“ გამოეღლის საწყალი. წვერებწამოშვებით არისტო, ყელმოგახილი არისტო — „ყანყრატოში მარცხენა ხელის წავლებით“: დაავიწყდება ვინმეს ეს ფიგურა და ეს პოზა?

აქაც ორმაგობა.

საქმე გაიჩარხა. წავიდენ ბრეგაძეებთან. ავტორი ჯერ კიდევ არ მიდის საგანთან პირდაპირ. არისტოს ჰსურს ცხენებს დახედოს (დარწმუნებულა, არას აქმევენ). გადის ეზოში. ქათამს იჭერენ. ქათამს ძალი მისდევს. წივილი, კვილი, ხრიალი. მკითხველი იცინის. უტვრად რალაცამ გაისისინა ჰკერში და არისტოს ქათმის მიმართ გასროლილი ჭოლოკი მარჯვენა კუნთში მოხვდა. მკითხველი ხითხითებს. არისტო კი იწყევლებდა:

„ქე არ მოქლეს ამ ურჯულებებმა... ერთი წრიბა ქათმის გულისათვის... ამოგივარდათ ოჯახი...“

მკითხველი ისე იცინის, რომ არისტოს ტყვილისათვის აღარ სცალია.

ნახეს ქერივი. იგი თანახმაა. მაგრამ ავტორი ამით არ კმაყოფილდება. მკითხველს კიდევ ერთი ულოდნელობა. ასეთიც გამოჩნდება. ქერივი კარგი მომუშავე ქალია და ბრეგაძეები მას ვერ შეეღვივან. რალა დარჩა? მოტაცება? მკითხველი კიდევ იცინის. ორჯერ ნაქერივების მოტაცება — ეს ხომ ფანტასტიკაა თვითონ. ქალი მიდის სხვაგან სტუმრად. მოიტაცებენ. კირილაც ხომ ასეთ რამებებისთვის არის შექმნილი.

ხოლო ავტორი არც ამით ათავებს.

პლატონის ცოლი თვალს არ აცილებს „პატარას“, პლატონიც. გაიარა ხანმა — და ნახეთ სინამდვილე, ერთსა და იმავე დროს სასაცილოც და საშინელიც: ქერივი, რომელიც პირველი ქმარის ხელში 15 წელი იყო უშვილო და მეორე ქმარის ხელში 8 წელი, ბეკინას ხელში პირველ წელსავე ორსული გახდა. მოდი და ნუ იცინებ! მოდი და ნუ იჯავრებ!

პლატონი გადაირია. სიხმარში სულ „გაყოფას“ ხედავს. ცოლი მისი სისინებს. ბეკინა დარცხვნილია. კიდევ უფრო — „პატარასალი“.

ერთი იმედი დარჩა პლატონს მხოლოდ (ან შემთხვევაში ბეკინასაც) შესაძლოა ამ წყეულმა დედაკაცმა ქალი შვას და არა ვაჟი. მაგრამ აქაც ძღვეს ულოდნელობა: ორჯერ ნაქერივებს ვაჟი ეყოლა.

და მოთხრობა დასაწყისს უბრუნდება თავისას: თუ რაოდენ მართალი იყო საწყალი პლატონის წინაგზნება.

ასეთია „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ეს უდავო შედეგები ქართული ჰუმორის.

მარტო სიცილი?

არა, ხუმრობა კარგია, მაგრამ დავით კლიდ-აშვილს სხვა რამ აქ მასში გახვეული (ყველგან): ბედი ადამიანის. სამი ელემენტი: მიწის სიცილი უკიდურესი, კერძო საკუთრების გზნება ძვალსა და რბილში გამჭადარო, თანაც არაჩვეულებრივი თავმოყვარეობა (თუ აზნაურული ამპარტავნობა) — რა უცნაურობას არ წარმოშობს ეს სამი ელემენტი ერთიმეორესთან გადახლართული? დავით კლიდ-აშვილი ამ უცნაურობას სახავს. სახავს ჰუმორის მადლიან სიტყვასა და სახეში. მაგრამ ამ სიტყვისა და სახის „უკან“, სადღაც კუნძულში, იძალდება ავტორის გუ-

ლი, რომელიც ადამიანის ტკივილს ვერ ივიწყებს.

ბეკინა გარდაიცვალა.

მომრიგებელ მოსამართლესთან ხშირად დაიარება ერთი დედაკაცი პატარა ბავშვით. „ეს ოღდაკაცი გულდამწვარი უამბობს ხოლმე ნაცნობთ და ვარს შემოსეულ მაყურებელთა თავის გაჭირვებას, უსაშველობას და მწუხარებას, რაც მათ, ორთავე დედაშვილს, ადგიათ მისი გერის, პლატონ სამანიშვილისაგან, რომელმაც აღარც ღობე შეარჩინა, აღარც საზღვარი, აღარც ადგილი და იძულებულს ხდის საწყალ მოხუცებულ ქვრივ დედაკაცს იწინაწლოს ყოველ კვირა სასამართლოში.“

ეს სიტყვები მოთხრობაში მორცხვი „პოსტ-სკრიპტუმის“ იყო.

მხატვრული დეტალები

დავით კლდიაშვილს ძალიან ემარჯვება დეტალის ჩმარება, რაიც ძარღვია თანადროული პროზის.

მრავალი მაგალითებიდან:

„პატარა, თევშიშველა და ფეხშიშველა შვილი-რვა წლის ბიჭმა, პარკით გვერდზე, სახრით ხელში, შემორეკა ეზოში რამდენიმე სული საქონელი“.

„პარკით გვერდზე, სახრით ხელში“ — ეს უკვე ჰქმნის ხელსახებ კონკრეტობას.

შემდეგ:

„ამას უკან შემოჰყვა გრძელწვერა, შეხსნილი ახალხით, ძელით მხარზე, ღვედში ნაჯახ-გარტობილი, რომელმაც ერთი გაჯავრებით შეჰყვირა ბავშვს, როცა საქონელი ქონისკენ გაეშურა“.

„შეხსნილი ახალხით“, „ძელი მხარზე“, „ღვედში გარტობილი ნაჯახი“ — ძალიან მეტყველი დეტალებია.

კიდევ, იქვე:

„ცოტა ხნის შემდეგ, ქონის მანლობლად, გადასაბიჯზე გადმოაბიჯა მხარზე შეშა-გადებულმა კაცმა“.

სიტყვა „გადასაბიჯზე“ ისე საზღვრავს ადგილს, რომ ნათლად ხედავ უკანასკნელს. როცა გადასაბიჯზე „მხარზე შეშა-გადებულნი“ კაცი გადმოაბიჯებს, სურათს ვეღარ მოიცილებთ ვაღიდან.

ეს დეტალები რამოდენიმე სტრიქონის მანძილზეა დაწვეთებული.

მეტი მაგალითი საქირო არაა.

პორტრეტი გაგრძელებული

„უცნოურია“ — აგრძელებს სიტყვას და ვით. უსმენ გულდასმით. ხანდახან ცხარობს ფიცხია (მხოლოდ — არა სიავით). „გაფიცხებისას“ გგონია ყოველ საზღვარს გადალახავს. მაგრამ რამოდენიმე წუთის შემდეგ ცხრება, ნელდება, რბილდება. ამ დროს ხელს მიიტანს გულთან (ალბათ ძალიან ფართულს), და, თუ სკამია სადმე, მიჯდება. ფერი ეცვლება, ფიქრდება, თვალს ხუჭავს „გული წაუვიდა“, გული: ჩიტის გული ნამდვილი. ზის ასე რამოდენიმე წუთს, ოდნავ სუნთქავს. ჩიტის გული ისე უბრუნდება შემდეგ და დავითი იხსენებს ნელი და მკრთალი ხმით ტკივილებს.

ყოველთვის გულისხმიერი უსმენს იგი სხვების ლაპარაკს. განსაკუთრებით — კამათს. ქართული ცხარი ტემპერამენტისაა და ხშირად „გაცეცხლებული“ ლაპარაკობს. დავითს ეს სიტხარე გულმოსვლა და თავდასხმა ჰგონია ხანდახან. მაშინ იგი ხელს გააქნევს და ჩაილაპარაკებს: „არა, არა“, თანვე ოდნავ იღიმება. არის შემთხვევა, როცა იგი გაცხარებულ მოკამათეს ხელს ჰკიდებს და მთელი ტანით ტანს ეკერის ოდნავ გადაქანებულს. ამ დროს მისი ღიმილი — ბავშვისაა. თვალებიც ხალისდება. ატყობ მხოლოდ, რომ ცრემლები მზადაა. გაცეცხლებულ მოკამათეს ცეცხლი უკვე ელევა.

დავითი დიდი მელომანია.

მინახავს: სახლში მიჰყავთ უცერად გამხდარი ავად. საღამოს ხედავ: ოპერის თეატრში ზის, დირექტორის ლოჯიაში. არ სტოვებს არც ერთ სანიმუშო სპექტაკლს. და მერე: როგორ ისმენა მუსიკას?! თრთის, ცახცახობს, თვალს აფართოებს, ცრემლი სდის: თითქო მთელი ტანი მუსიკალურ ტალღებით აევსო. ჰეშმარტად დავითი ნაზი და ნერვული ჰურჭელია მუსიკის, როცა უცქერ ამ დროს, გეშინია, ჰურჭელი არ დაიმსხვრეს (თვითონ კი ამის არ ეშინია: უფრო ძლიერად გადმიხეთქავენ მუსიკის ნაკადები).

თუ რომელიმე მომღერალი მოეწონა — აბა მაშინ უნდა ნახოთ იგი, თუ გინდ მეორე დღესაც. დავითი „აყვანილია“ ამ დროს აღტაცებით და აღარ იცის, რით გამოთქვას იგი. ვერ ისედაც არ ეერჩის“ სიტყვა და ეხლა იგი სულ აღარ ემორჩილება. მაგრამ, თუ გასურს ვაიგო მისი ნამდვილი არსი, ეს უთქმელი სიტყვა, სწორედ ამ წამს უნდა უსმინო მას.

პისკატორის თეატრი

ეს თეატრი თავის თავზე ასე ლაპარაკობს: ჩვენი თეატრი არ არის დაარსებული, რომ პოლიტიკა ატაროს. პირიქით: მისი მიზანია — პოლიტიკისაგან განათავისუფლოს ხელოვნება. ჩვენ არ ვეშხრობით მათ, ვისაც ჰგონია, თითქოს ამ თეატრმა პოლიტიკა რეპერტუარზე გადაიტანა მარტოდმარტო, როგორც საინტერესო გამდიდრება თავის დრამატის. ჩვენ არც იმათ აზრს ვიზიარებთ, რომელნიც ფიქრობენ, რომ დღევანდელ თეატრში წმინდა ხელოვნება მოსალოდნელია.

პოლიტიკის შეჭრა კულტურაში, ხელოვნებაში, მეცნიერებაში დამახასიათებელია იმ მიმღე კრიზისისა, რომელშიაც ჩაეარდნენ ხალხთა ურთიერთობანი 1914 წლიდან. ეს ურთიერთობანი ძველ სულიერ და ეკონომიურ ტრადიციებზე იყვნენ დამყარებულნი. მსოფლიო ომმა და ევროპის ბანკროტობამ მათ წინადაგი გამოაცალეს და ნაშხერეებზედ აქციეს. ბუნებურ ყოფის მაგიერ თანადროულობა გამოაცალეს და იძლევა „სა-არსებო მინიმუმს“, სოციალურ გაკვეშირების ალაგს — „სარეგისტრო სალაროს“. ამისთვის იგი იძულებულია, ყოველი ინსტიტუტის სულიერი თუ ხელოვნური, პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩაითრიოს. ესლა შეუძლებელია უკვე, სცენიდან ისეთი სიტყვა წარმოიტქვას, რომელიც არ დაყოფს მყუერებელთ სხვადასხვა ბანაკებად. პოლიტიკაა სწორედ, რომელმაც თეატრი ასე დააყენა.

ხელოვნების განთავისუფლება ამ მდგომარეობიდან შესაძლებელი გახდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ხელოვნება არ მოერიდება თანადროული სოციალური ყოფის წინააღმდეგ ბრძოლა გამოაცხადოს.

ჩვენი თეატრი მხოლოდ ამ მიზნით არის დაარსებული. ჩვენ გვინდა ვძლიოთ თანადროული სოციალური ყოფა, ჩვენ გვინდა ამით ვძლიოთ პოლიტიკა.

თავისი საკუთარი ძალებით თეატრი ვერ შეძლებს ეს განთავისუფლება გაიყვანოს მხოლოდ სოციალური გარდაქმნით, რომელიც დაამკვიდრებს თავისუფალ ყოფას, შესძლებს მისცეს თეატრს ნამდვილი სახე. სწორედ ხელოვნებისათვის ავზნებული ადამიანისთვის არის საეალო, თანამეომარი გამოვიდეს იმ სოციალური ყოფის დამკვიდრებისათვის, საცა ხელოვნება საყვლელო საგანი აღარ იქნება, საცა ხელოვნება არ იქნება გამოყენებული იმ მიზნებისათვის, რომლებიც

მის გარეშე დგანან, საცა იგი აღარ გამოვა პოლიტიკურ იარაღად.

წმინდა ხელოვნება ეხლახანი შეუძლებელია, მაგრამ ხელოვნება, რომელიც შეგნებულად დაისახავს პოლიტიკურ სათქმელს, იქნება, რამდენადაც იგი უკომპრომისოდ გაატარებს ამას, ერთადერთი შესაძლო ხელოვნება და ამდენადვე წმინდა ხელოვნება.

ეს არის იდეოლოგიური გეზი პისკატორის თეატრის.

დღევანდელ ევროპაში თეატრს მართლაც არა აქვს ორგანიული ყოფა. ანტიურ ტრადიციებს აქ წინადაგი არა აქვთ: ევროპაში მკვდარია „მიოთოს“. იქ აღარ აქვს ძირი არც შექსპირს და არც ლოპე-დე-ვეგასს. მართალია, ჭრჭერობით კიდევ იდგმება ევროპაში ანტიური ტრადიციაც, შექსპირიც, გოლდონიც, გოციც, მაგრამ ამ დადგმებს არა აქვთ ხასიათი შინაგანი აუცილებლობის. ყოველი ასეთი დადგმა რუდიმენტის ნიშანს ატარებს.

სულს ღაფავს მეშჩანური დრამაც. კვდება საფრანგეთის ადიულტერის სამკუთხედიც — ცოლი, ქმარი, კურო — ცოლი. ქმარი — ხასა, რომლის კომბინაციამ ერთი მოცილილი კაცის გამოანგარიშებით 33-ს ვერ გადააცილა. დღეს ევროპაში თეატრის ალაგს არის „რევიუ“ (მიმთხილვა), ან უკეთ „რევიუ“ არის ორგანული ფორმა თანადროული ევროპული თეატრის, ამ განხრის სოციალური მიზეზი მეტად ღრმაა და ცალკე საგანიცაა განხილვის.

აქ საკმაოა ითქვას: კლასებად დაყოფილ ევროპაში ორგანიულობა შეუძლებელია. ამერიკანულმა მექანიზაციამ ეს არაორგანიულობა კიდევ უფრო გაამახვილა და გააღრმავა. დღევანდელი ევროპელისათვის საინტერესოა მხოლოდ ის, რაც ხდება დღეს — ბოქსი, სპორტი, დოლი, კინო — „ეტუალი“, ავტოს ახალი ფორმა, ბირჟის ციებ-ციხლება და სხვა. ყველაფერი ეს ვადაღის სცენაზე. გაზეთის ქრონიკა თეატრში სახიერდება და იქმის „რევიუ“. „შუათანას“ აინტერესებს მაგალითად ახალი „პა“ ჩარლსტონის (ახლანდელი ცვეკის), იგი მიდის თეატრში და ნახულობს „პას“. ამით იგი უკვე დაკმაყოფილებულია. ასევე — მოდაც, ასევე — სხვა რამეც. „რევიუში“ ნახულობს „შუათანა“ ახალ ჩაცმულობას, რომელიც ჩაუცმელობაა უფრო. იგი ხედავს ლამაზ ქალებს, ან უკეთ ლამაზ ტენებს, ან კიდევ უფრო ლამაზ ფეხებს და ლა-

მას მუხლებს, ესაა მისთვის „სანახაობა“ და სანახაობის როლს ყველაზე უკეთ „რევიუ“ ასრულებს, რაც ძველად იყო „მიითოს“, ის ახლა ევროპაში არის „რევიუ“.

ორი მაგალითი:

პირველი: რომანში შეიჭრა ავანტიურული ელემენტი. ავანტიურას ვერც თეატრი ასცდა. შარშან მაქს რეინჰარდის თეატრში დადგეს „ჯადოსანი“, რამოდენიმე მოქმედების განმავლობაში მასურებელი ეთებს რამოდენიმე მსახიობში ამ „ჯადოსანს“ და ვერ პოულობს. ნერვები დაჰიშლია — და მასურებელსაც ეს უნდა (კიდევ უფრო თეატრს). წარმოდგენის დროს „გამოცნობაც“ იმართება: მასურებელი, ანტრაქტისას, ყუთში ყრიან ფურცლებს (საცა აღნიშნულია თუ რომელია „ჯადოსანი“), ფურცლებს კითხულობენ, კიდევ დაჰიშლილობა და კიდევ დაჰაბვა.

მეორე მაგალითი:

შარშან „ლესინგის თეატრში“ დადგეს „ჰენრიხ მეოთხე“. ერთი სცენა ასეა გაკეთებული: არის გაწყობილი სარეცელი, სარეცელზე ქალი წევს, ქალთან კაცი მიდის, მასურებელი გოცებულობა: ინტიმურობა ახლოა. კაცსა და ქალს შორის უნდა მოხდეს ის, რაც ბუნებით არის განწყობილი და რის მოწმე სხვა არავინ არ უნდა იყოს გარდა ქალისა და კაცისა, მაგრამ თეატრში ორი ათასი მოწმეა. დაჰიშლილობა იზრდება (ზოგს ნერწყვიც მოსდის), ეს ერთი. მეორე მხარე: კაცი ვერ ახერხებს განზრახულს, რათა? რევისორი აქაც უხვია, კაცს დიდი ფაშვი აქვს: მიგორდება თუ არა ქალთან სარეცელზე, ვერ ხტება და უკანვე გორდება, ზღაპრი სიცილია და ხარხარი. პორნოგრაფია უეცრად იუმორესკის საზით გადაიჭრა.

ეს მაგალითები საკმარისია.

ცხადია ასეთ თეატრალურ არეში ერვინ პისკატორის თეატრი გამოხატვისა.

მართალია მის თეატრშიც „ქრონიკა“ უფრო, მაგრამ, ეჭვს „ქრონიკას“ სოციალური ფასეულობა აქვს, აქ „ქრონიკა“ სანახაობა კი არ არის მარტო, იგი ქმედებაცაა. ამაშია გარჩევა.

პისკატორისათვის არ არის საჭირო „დრამა“ დრამატურგიის ჩვეული წესებით იყოს დაწერილი, საკმაოა მისთვის ამბების ჩამოთვლა (რასაკვირველია „ჩამოთვლა“ გულისხმობს). მაგალითი: ერნსტ ტოლლერის პიესა ქრონიკაა უბრალო, ქრონიკა რევოლუციონური, ამბავი იწყება მსრფელი ომის ბოლო ხანი-

დან და გრძელდება დღემდე. აქ არის: ტანკები, თავიანთი დრამატიკული მკომპოზიციები, გენერლები, ჯარისკაცები, რევოლუციისა და დემოკრატიის, დემონსტრაციები, მანიფესტაციები, სპაქტოთა ქვეყანა, არჩევნები, საიდუმლო პოლიციის აგენტები, კაფები, რესტორნები, დეპუტატები, საპარტიოები და მრავალი სხვა. რა არის აქ? აქ ის განცხადებაა არის, რომ ერნსტ ტოლლერის დამკერს მისცემენ 10.000 მარკას. და ასეთი მრავალი.

როგორ ასახიერებს ამას პისკატორი?

იგი იყენებს კინოს. პირველი. ყველაფერი ის, რაც სცენაზე არ შეიძლება მატერიალურად გაიშალოს, ამას ამჩნევს ეკრანი. მეორე, ჩვეულებრივი დრამა დაყოფილია აქტებად, აქტსა და აქტს შორის რაც მოხდა, ის ნაგულსხმევია დრამაში. პისკატორს ეს „ნაგულსხმევიც“ გამოჰყავს სცენაზე: იმავე ეკრანის საშუალებით. ამ ხერხით დრამატურგიული კონსტრუქცია იცვლება: უახლოვდება ეპიქურს, დრამა ხშირად იწყება იქიდან, რაც რომანის შუაგულშია. ეს არის გამოწვეული სცენის ტექნიკური შესაძლებლობის განსაზღვრულობით. კინო არღვევს განსაზღვრულობას და ქმნის უსაზღვრო არეს. ეს „უსაზღვრო არე“ პისკატორის სცენაზე ეკრანით გადადის. მესამე. დრამაში ხშირად „მოჩვენება“ გამოდის (მაგალითად მამა „ჰამლეტი“). რა საშუალებას არ მიმართავდნენ აქამდე ასეთი „მოჩვენების“ გამოსაყვანად? ყველა უფარვისი იყო. პისკატორს „მოჩვენება“ ეკრანით გამოჰყავს — (ასახვა ხდება რეალური ადამიანის სცენის გარე, ეკრანს „ასარკული“ სცენაზე გადააქვს). ამით იზრდება საოცრება რეალური ადამიანის და მოჩვენებულის შეხვედრისა. თეატრალური გზნება უაღრესად მახვილდება.

კინოს საშუალებით ისპობა ჩვეული დაყოფა პიესის აქტებად. პიესა მიდის ერთი შესვენებით — (მხოლოდ შესვენებით, ეს რომ არ იყოს საჭირო, პიესა უწყვეტლივ წავიდოდა).

ხოლო ეს — კინოს არეში, რამდენადმე იგი შეჭრილია სცენაში. მაგრამ კინოს არეს გარდა ხომ არის კიდევ სხვა არე?! აქ პისკატორი ასეთ ხერხს მიმართავს. სცენა წარმოადგენს მრავალ ოთახს და რამოდენიმე სართულს: წარმოადგენს „ერთბანა“ ამით აუცილებელია თავიდან სცენის ნივთიერი გაფორმების ცვლა. ამ სართულებში და ამ ოთახებში ყველა ის სივრცეებია მოცემული

რომელიც კი საჭიროა პიესაში (რესტორანი, საპატიმრო და სხვ). ეს ერთი. მეორე, სცენაზე თქვენ ხედავთ სივრცეებს, სხვადასხვა ალგებს ნაველისხმევს: ხედავთ „ერთდროულად“, ესეც ამახვილებს თეატრალურ გზნებას. მაგალითი: ჩვეულებრივ სცენაზე, როცა ტელეფონით ლაპარაკობს მსახიობი, მოპასუხე სხვაგანა (სცენის გარეა საღდაც) და მას ვერ ხედავთ. პისკატორის სცენაზე კი თქვენ ორივეს ხედავთ (ორივე აქვია, სცენაზე, მხოლოდ სხვადასხვა სართულზეში თუ ოთახებში).

ასეთი გაფორმებით მოგებულია დრო (წარმოდგენა დიდხანს არ გრძელდება, ანტრაქტი ერთია), მოგებულია მსახიობი (სცენის გაფორმება მხოლოდ ქარაგმა ნივთიერი, სცენა არ არის დამძიმებული არც ხატული და არც შენელებული დეკორაციებით: ეს კი ნამდვილ არტისტს მეტ გასაქანს აძლევს), მოგებულია მაყურებელი (რადგან ეს ყველაფერი მისთვისაა გაწეული), მოგებულია თეატრი (ცოტა დადგმაზე დახარჯული), მოგებულია ავტორი (ლიტერატურულად სუსტი ნაწარმოებაც კი თეატრალურად აქ მაგარი გამოდის). †

ეფექტის მხრივ ერთი მაგალითი.

ტოლერის პიესაში ორი რევოლუციონერი გამოყვანილი. ერთი მიდის მარჯვნივ, მეორე მარცხნივ. ერთი დეპუტატი ვახდება, რამდენიმე წლის შემდეგ შემარჯვენე ხვდება მემარცხენეს. იმართება ომი. არჩევნების დროს „მესამეც“ მუშაობს (ეს ყოფილი არისტოკრატია). მას უნდა დეპუტატის სავარძელი და ერთ სტუდენტს ავულიანებს, მოკლას კანდიდატი (მემარცხენეს ყოფილი ამხანაგი), კანდიდატი რესტორანში ქეიფობს. „ლაქიად“ მემარცხენეა. წალაპარაკდებიან. „ლაქია“ შეუტევს: რევოლვერს იღებს. ამ დროს მოგზავნილი სტუდენტი კლავს კანდიდატს. სტუდენტი შიშიალებს. „ლაქიას“ დაიჭერენ: მას აღმოაჩნდა რევოლვერი. ისევე საპრობოლი. საპატიმროში სხვებიც არიან, რევოლუციონერები. კამერებიდან ერთი-მეორეს ელაპარაკებიან შიფრირანი რაკუნით (სცენაზე ამ დროს ტილოა, საცა ეკრანი რაკუნს ასოებით სჭრის: მაყურებელი გეზულობს ლაპარაკს). რაკუნი ისმის. სცენაზე საშიშროებაა: აღამიანს ვერ ხედავთ (გარდა ლაქიისა) და საუბარი გესმით. საშიშროება მატულობს, გამწარებული ლაქია თავს ჩა-

მოიხრჩობს. რაკუნი მატულობს, სად არის რად არ ეხმაურება, რა დაემართა?! რაკუნის გულისცემას დაკლავნილი სჭრის ტილოზე: მორბიან ასოები, ტარა, ზოგი დიდი, რიგი ჩაზნექილი, რიგი ჩაწყვეტილი, ხან დაგვრხილი, ხან დატეხილი — ყველაფერი ეს შეშფოთების გადასაცემად. მაგრამ სცენაზე სიკვლილია: პასუხი არაა. ამით თავდება პიესა. აქ ეფექტი მართლაც ტრაგიკულია უარესად და ტრაგიკულობა განსახიერებელია ამ სრულიად უბრალო ხერხებით.

ერვინ პისკატორი ახალგაზრდაა (30 წლის თუ იქნება), მისგან ბევრს მოელიან.

ამ თეატრთან შემოკრებილია ბერლინის მემარცხენე ინტელიგენცია. იმართება „დილები“ რომელშიც გამოჩენილი ინტელიგენტის სახელის გარშემო. ასეთი „დილა“ გაიმართა გასული წლის ოქტომბერში ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსის და ესეისტის ალფრედ კერრის დეაწლის აღსანიშნავად. ალფრედ კერრ დიდი თაყვანისმცემელია რუსეთის ლიტერატურისა და არუსეთის კინოსი.

„მნათობი“, 1928 წ., № 7.

კოტე მარჯანიშვილი

თავის დაკვრას ვერ მოასწრებ.

შენ გინდა მისი ნახვა და იგი ქუჩის მეორე მხარეზეა. ვადასჭირი ქუჩას, მაგრამ, სანამ შენ ქუჩის შუაგულს მიაღწევდე — იგი უკვე შენთანაა სალამის მომცემი.

კოტე მარჯანიშვილი თავაზიანია, როგორც ძველი ქართველი.

შედიხართ ერთად კაფეში. კაფე სახლია — (უფრო თავშესაფარი) — ბოჰემიელისათვის. იგიც ბოჰემიელია. ბოჰემა — ყოფის კატეგორიაა მთელი. ეს მან კარგად იცის. ბოჰემაში იბადებიან აქოლები და მანიფესტები. ბოჰემა სალონია არტისტებისა და პოეტებისათვის. სალონში — „დენდი“, ბოჰემაში — „ავარა“. იქ — მადამ რეკამიე, აქ — ქერა კურტიზანი. ბოჰემა უარყოფდა შეშანური ყოფის — (რომელ ყოფას არ უცდის ეს მეშანობა?!).

კოტე მარჯანიშვილი არტისტია. მამსა-დამე ანტიმეშანია.

მაგარი ყავა და კონიაკი. იწყება საუბარი ლათინური ტემპრამენტის გავებით. მოგონება სცვლის მოგონებას, შეხვედრას მოსდევს შეხვედრა, სტანისლაჟსკი, ნემიროვიჩი-დანჩე-

ნკო, სუმბათაშვილ-იუენი, მეიერპოლდი, ტაიროვი. კნუტ ჰამსუნი, გახელებული სკრიპინი, შეშლილი ვრუბელი, მრავალი სხვა სახელი. ადგილიც მრავალი საქუთხის ხაზებით: რუსეთის ველები, ნორვეგიის ფიორდები, ხმელთაშუა ზღვის ნაპირები და ყველგან არტისტინი, წვა და გზნება.

კოტე მარჯანიშვილს უყვარს „რომანების“ გახსენება (რა კაცია ის კაცი, რომელიც ხანდახან კაზანოვას რკალში არ გადავარდება?). მას უყვარს „მიღობაზე“ ლაპარაკი სქესთა შეხვედრანი (ის როზანოვს უნდა ეკითხოს, აქ იგი შეუღარბელი მაესტროა). ყველა იგი სხვადასხვა შემთხვევებს, სახე უბრწყინდება. სიცილი ემატება. ხმა უნელდება. საზღვარი?! ჰოო, ეს დაივიწყდა. ასე იცის გულმა, რომელიც არ იქვობს.

კაცი ზოგი „ტივინია“, — ზოგი „ნებაა“, — ზოგი — „სულია“, — ზოგი „ხასიათია“, — ზოგი — „გულია“. კოტე მარჯანიშვილი „გულია“ მარტო, მაგრამ საკვირველი: მაჯისცემა „ნების“ კაცისა აქვს—საოცრად ნელი — (ნაპოლეონის), არავითარი „ანალიტიკა“ ან გულს არა აქვს, იგი მიმდობია და მრწმენელი. ცდება ხშირად? რა ვუყოთ: გულჩაბხრობას შეცდომა სჯობია.

მიდის მასთან რომელიმე მწერალი — (გუშინწინ ხელნაწერი მიუტანა, უთუოდ „დრამა“ იქნება).

კოტე ოდნავ იღიმება. ეს მცირე მოწონებისაა.

კოტე იღიმება. ეს მოწონებისაა.

კოტე მეტად იღიმება. ეს მაგარი მოწონებისაა.

კოტე მეტად იღიმება და თავს აქნევს. ეს აღფრთოვანებისაა.

კოტე ისე იღიმება — რომ ღიმილი თითქმის სიცილიმ გადადის, უხმო სიცილიმ (ასეთი სიცილი მარტო მას აქვს), შემდეგ იღებს ხელნაწერს, წაიკითხავს რომელიმე ადგილს, ანდა თვითონ მწერალს გადასცემს წასაკითხად. მწერალი კითხულობს. კოტე იმ დროს, მარტო თავალებია (სიცილით თუ ღიმილით), თავს უფრო აქნევს. ეს ღიმილი აღფრთოვანებისაა.

მაგრამ თუ სიცილი (თუ ღიმილი) შეწყდა — თავიც გაჩერდა, სახემ მიიღო სიმშვიდე, იცოდეთ ეს ნიშანი იქნება გაკვირვების, კოტე მაშინ ჰიპერბოლაა ქებაში.

თუ არა არც ერთი — წყერალმა აღარაფერი უნდა ჰკითხოს.

მაგრამ კოტე მაინც აიძვდება — „დავდ-

გამო“, აქ „თან“ მალული მასტერია. იცოდეთ: არ დაიდგება.

ასეთია „გული“ კოტე მარჯანიშვილის. თუ გესურს მთლად გაიგო ეს გული — მაშინ კოტე რეპეტიციამ უნდა იხილო. აქ იგი სხვაა. მნახველი გაკვირვებულია, რომ კოტე მარჯანიშვილის „გული“ წყრომა ყოფილა და გახელბა „გულისმოსვლა“, პიჯაი საღაღც მიუგდია, საათი მაგიდაზე დაუდევს. ყვირის, გარბის, ამას ეცემა, იმას მივარდება. აკეთებს მიზანსცენებს. მსახიობი ხანდახან გაკვირვებულია — (გუშინ ხომ სხვა მიზანსცენა გააკეთა), ხოლო მსახიობმა არ იცის, რომ არტისტულ სრულყოფას ეპოთი ღიმიენზია არა აქვს (გაურკვეველად ემორჩილება“, არტისტებს თვალი და ყური მისკენ აქვთ. თუ ვინმემ წაიჩურჩულა ან სხვა რამ იმოქმედა, მაშინ ვაი უბედურს (კოტემ დახოგვა არ იცის), კოტე რეპეტიციებზე ცეცხლია მარტო, რომელიც თავის თავს წვაავს, მაგიდაზე ყრია ურიცხვი ნაძწვავი პაპაროსისა. ეს ალბათ „სიმბოლური ნიშნებია“ მისი ნერვების წვის.

მნახველი ერთ მიზანსცენას ამჩნევს. ეტყობა არ მოსწონს.

— ბატონო კოტე! მე მგონია, ეს რომ სხვანაირად...

— ჰოო, ენახოთ; გჯრ ასე...

კოტე მნახველს არ უყურებს. განზე იხედება.

მნახველი: კიდევ ესწრება რეპეტიციას, ხედავს: საკამათო მიზანსცენა არაა შესწორებული. მნახველი კოტეს კიდევ გაახსენებს ნაჩვენებს. კოტე ყურს წაიყრუებს. მნახველი „მჩრეველის“ როლში გადადის. კოტეს გული მოსდის (თუმცა მნახველი ვერ ამჩნევს). „ჩრევა“ მატულობს, კოტე უფრო ამბავებს გაკეთებულს. და ასე, მისი „დაჯერება“ ყოველად შეუძლებელია. კოტე ყინიანია გადამეტებით. ალბათ „ცეცხლმა“ თავისი გზა თვითონ უფრო იცის. შეცდომა? იყოს, „ცეცხლი“ თვითონ გაიტანს მას.

ასე ფიქრობს ალბათ კოტე მარჯანიშვილი. ჩვეულ რეპეტიციას მოსდევს გენერალური. აქ კოტე რისხვავა. პიჯაი აცვია, არც გარბის. მაგრამ ყვირის. მსახიობს „შეძახების ეშინია და განაბულია როგორც სომხანაბულია. „საშა!“, „კუკური!“, „...დოდო!“.

გულიდან უნდა იბადებოდეს...

ქართლის ეს ნომერი მკითხველებს აცნობს ახალგაზრდა მხატვრის მხატვრულ ბაზუნას ნამუშევრებს და ხელოვნებათმცოდნე ირინე აბაშიძის დიალოგს მხატვართან.

ვახტანგ, თქვენ 1976 წელს დამთავრეთ თბილისის სამხატვრო აკადემიის თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ფაკულტეტი, რომელსაც ფარნაოზ ლაპიაშვილი ხელმძღვანელობს. შემდეგ ამ განხრით არ გიმუშავიათ, მაგრამ თქვენი ნაყოფიერი შემოქმედებითი შრომის შედეგი ფერწერის თითქმის ყველა უანრში კარგად გამოჩნდა პერსონალურ გამოფენებზე, 1979, 1981 წლებისა და სულ ახლახანს „მხატვრის სახლში“ მოწყობილ ვრცელ ექსპოზიციაზე.

როგორც შემოქმედს, რა შეგძინათ ამ გამოფენებმა, მათურებელთან უშუალო კონტაქტმა? როგორ ფიქრობთ, ამ ხნის განმავლობაში განიცადა თუ არა თქვენმა ხელწერამ, შემოქმედებამ გარკვეული ცვლილება?

დავიწყებ იქიდან, რომ თუმცა თეატრის მხატვრობა მიზიდავდა, რატომღაც, იმთავითვე ბედნიერად არ მწყალობდა ამ სფეროში. ერთხელ დაკვეთა მივიღე ახალგაზრდა რეჟისორისაგან, მაგრამ სპექტაკლი არ განხორციელდა, და, ამდენად, არც ჩემი დებიუტი შედგა, როგორც თეატრალური მხატვრისა. იყო სხვა შემთხვევებიც, — ყო-

ველთვის რაღაც ხელისშემშლელი გარემოება იჩენდა ხოლმე თავს. იმედს მაინც არ ვკარგავ, რადგან სურვილი დიდი მაქვს ვცადო საკუთარი შესაძლებლობანი ამ მხრივ.

რაც შეეხება ჩემს დაზგურ შემოქმედებას — ფერწერას, უნდა გითხრათ, რომ ათი წელი იქნებ არცთუ დიდი დრო იყო შემოქმედებითი ევოლუციისათვის, ხოლო სამი პერსონალური გამოფენა კი

3. გაბუნია

ქალის პორტრეტი



მცირე დროში — ბევრიც იყოს. მაგრამ დღევანდელი ურბანისტული ცხოვრება საოცრად სწრაფტემპებით ცვლის ყოველივეს ჩვენს ირგვლივ. დღევანდელი დღე არ ჰგავს გუშინდელს, ხვალინდელი დღე კი სრულიად სხვას გვათავაზობს. იცვლება ცხოვრება, მათსადაამე, ვიცვლები მეც. ამდენად, ჩემმა ფერწერამაც ამ ხნის განმავლობაში აუცილებლად განიცადა გარკვეული ცვლილება. შეიცვალა ჩემი დამოკიდებულება ასასახი ობიექტებისადმი, მოდელისადმი. სწორედ ამითაა გაპირობებული მაყურებელთან კონტაქტის, სათქმელის გაზიარების სურვილი. არ იფიქროთ, ნაცნობ-გეგობებში თავმოწონებას ვესწრავ. მსურს გავეცნო ყველას, უცნობს და უცხოს. მაინტერესებს ჩემს შემოქმედებაზე თვალსაზრისი, რეაქცია, თუნდაც უარყოფითი.

რადგანაც სიტყვა მხატვრისა და მაყურებლის დამოკიდებულებას შეეხო, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ამგვარი ურთიერთობის დროს მოქმედებს თანაგანცდისა თუ თანაშემოქმედების, ინტერპრეტაციისა თუ ასოციაციური გამდიდრების მექანიზმი.

თქვენს შემოქმედებაში თითქოს საცნაურია მაყურებელთან დიალოგი იმ ემოციურ ტალღაზე, რომელსაც სევდიანი განწყობა ჰქვია. სევდას ამკვიდრებენ საკუთარ არსებაში ჩაკეტილი მხატვრული სახეები, რომლებიც თქვენს მიერ შექმნილ საგანგებო გარემოში ცხოვრობენ. სევდას დაუსადაგურებია პეიზაჟებსა და ნატურმორტებშიც. აი, თუნდაც ძველი ონკანი, რომელიც დიდი ხანია აღარ იკეტება, გაბზარული ხელსაბანი ნიჟარით, ეს ყოველდღიური ყოფის დამახასიათებელი საგანი მხატვრული გამომსახველობის ძალას იძენს და გარკვეულ ესთეტიკურ კატეგორიაშია აუჯანდელი.



ბიქუნას პორტრეტი

მაყურებელთან მხატვრის დამოკიდებულების საკითხთან დაკავშირებით მინდა აღვნიშნო, რომ არა მხოლოდ ვგულისხმობ მაყურებელს ჩემი გარკვეული განწყობის გაზიარების სურვილით, არამედ უფრო მეტიც, ზოგჯერ მსურს ჩემს ფერწერულ კომპოზიციებში შევიყვანო მაყურებელი, როგორც თანამონაწილე. მაგალითად — მრავალფიგურიან კომპოზიციებში „ჩაპოზნოჩკალი კატა“, „დასაფლავება“, „გაქცევა“, — ეს კომპოზიციები ბავშვობიდან აღანდებული სცენებია, სადღაც ნანახი, სადღაც ყურმოკრული თუ ამოკითხული... ერთხელ, ბავშვობისას ჩემი თვალით ვინილე საშინელი სურა-





შავკლდითანი ქალი





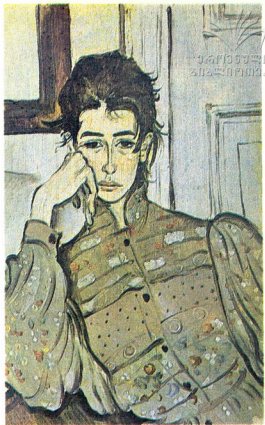
Ջովան Բումբասաճ



კალის პორტრეტი



კალო წითელი მოხაზბადი



ფიქრი



მონელი ფანქარასთან



შალვა პალაშვილი

თი, — როგორ აწვალბდნენ ბავშვები კატას. შემდეგ მცირე ფორმადის კომპოზიციაზე ავსახე ცხოველის ჩამოხრჩობა, რადგან თვით წვალბების სცენა ისეთი შემზარავი იყო, რომ ამ აშკარად გამოვლენილ საღიზმს უკვე შედეგის ჩვენება ვამჯობინე. ბოძზე ჩამომხრჩვალ კატა და მის ირგვლივ წრედ შემოკრებილი უსახური ბავშვები...

ხშირად მეუბნებიან, რომ ჩემი დერწერა, მხატვრული სახეები ევდინანია. არ ვიზიარებ ამგვარ თვალსაზრისს. თვითონ მე სევდა არ მახასიათებს და მგონი ასეთ შთაბეჭდილებას არ უნდა ვტოვებდე. ყოველთვის გარკვეული განწყობით ვხატავ. ეს განწყობა მქანაიკურად ამაღლებინებს ხოლმე ხელში ფუნჯს. ერთხელ, ახლობელის დასაფლავებიდან დაბრუნებულს, ძლიერი სურვილი აღმქმდა გავთავისუფლებულიყავი დამძიმებული გრძნობიდან და ეს სიმძიმე ტილოზე გადამეტანა. განწყობილებები, ცხადია, იცვლება, გააჩნია რას ვთავაზობს სინამდვილე, ესა თუ ის ემოციური განცდა, შთაბეჭდილება.

მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ამოცანა დგას თქვენს წინაშე თანამედროვეთა პორტრეტების შექმნისას, რომელიც მრავლად იყო წარმოდგენილი გამოფენებზე. რას იტყვით ამ ამოცანებზე?

ღიას, უფრო ხშირად პორტრეტებს ვხატავ. მომეწონება რომელიმე მოდელი და ტილოზე მინდა აღვბეჭდო. ვხატავ, ძირითადად ნეიტრალურ ფონზე, რასაც ვხედავ და როგორც ვხედავ. ზოგჯერ კგონიათ, რომ ფონზე გამოსახულ საგნებში რაიმე შინაარსს ვდებ, თითქოს განზრახ ვთავსებ მათ კომპოზიციაში. საგნები ფონზე, თუკი ისინი მხატვრულად „მოერგო“ სურათს, რჩება კადრში... რა თქმა უნდა, ვეყრდნობი ინტუიციას კომპოზიციის გაწონას-

წორებასა და ფერთა შეხამებაში, ძირითადად ზეთის საღებავებით ვხატავ და იშვიათად ფანქარული სხვა მასალით მუშაობა ანიჭებულობა ღია, შეჩვეულს ვამჯობინებ. ექსპერიმენტები არ მიყვარს. არ ვეძებ, უბრალოდ, ვხატავ, თითქოს იმპროვიზაციით ვქმნი, იქნება ეს პორტრეტი, ნატურმორტი თუ პეიზაჟი. ვხატავ ზოგჯერ მუსიკის თანხლებითაც, რაც გარკვეულ განწყობასაც აძლიერებს და ქუჩიდან შემოსულ ხმაურსაც ახშობს, მაგრამ მუსიკის მოსმენას მაინც ღამით, სიჩუმეში ვამჯობინებ.

რადგან, უნებლიედ, მუსიკა ვახსენე, მინდა ვავიხსენო ჩემი ერთი ჯგუფური პორტრეტი „კვარტეტი“. ტილოზე საქართველოს სსრ დამსახურებული კვარტეტი გამოსახული კ. ვარდელის, თ. ბათიაშვილის, თ. ჩუბინიშვილის და ნ. ყვანიას შემადგენლობით, რომელთა რეპეტიციებს (ხშირად

მოლოდინა



ჩემს სახლშიც) არაერთხელ დავსწრებდვარ. ეს ტილო მათ ვუძღვენი.

თუ გავაგრძელებთ საუბარს პორტრეტზე, უნდა ითქვას, რომ უველაზე მეტად პორტრეტს ძალუძს დაამყაროს კავშირი მკერდებელთან. ცნობილია ის ფაქტიც, რომ მკერდებელთან ფსიქოლოგიური კონტაქტის შექმნის უნარით პორტრეტს უახლოვდება ზოგიერთი ნატურმორტი, რომელსაც ხშირად „სპორტულ ნატურმორტსაც“ კი უწოდებენ ხოლმე. ამის მაგალითი ხელოვნების ისტორიაში მრავლადაა. საქმარისია ვავიხსენოთ შარდენის „თუჯის სამოვარი“, ვან-გოგის „სკამი“ და სხვა.

გეთანხმებით. ეს ნაწარმოებები მრავალ ასოციაციას აღძრავს. გამოხატულ საგნებში თითქოს კოდირებულია მათი პატრონების ფსიქოლოგიური თვისებანი, ამ მხრივ ისინი „მკვდარი ბუნების“ საგნები კი არა, გასულიერებულნი არიან. რა თქმა უნდა, არ ვედრები აღიარებულ ავტორიტეტებს, მაგრამ ერთხელ ჩემი ბებიის პალტო დავხატე და, უნებურად, როცა ჩემს მიერ დახატულ ძველ საკიდზე დაკიდებულ ამ პალტოს ვუშვებ, ბებიის სიტბო, ჩემი ბავშვობის სურათები, ჩემთვის ძვირფასი არსების მზრუნველობა წარმომიდგება ხოლმე და განსაკუთრებული სიტბო ჩამედვრება სულში, თითქოს თავად მისი პორტრეტი დავაფიქსირე პატარა ფორმატის, უპრეტენზიო სურათში. მე გატაცებით ვხატავ იმას, რაც მიყვარს, რაც ჩემია — თუნდაც ჩემს დოქს, ძველ კარადას, კედელზე დაკიდულ შავ ქოლგას. საგნებს, რომლებიც ჩემთან შესისხლბორცებულან, ჩემს ბავშვობას, ყრმობას და ამჟამინდელ ყოფას შენივთებთან, ამიტომაც გარკვეულ ასოციაციებს იტყვენ. არწივის ფიტულიც დავხატე, მაგრამ არა ფრინველთა მეფის, მტაცებლის სახით, ძლიერების აღმნიშ-



გოგონას პორტრეტი

ქალის პორტრეტი





ტრიუმფი, ტრიუმფი და ისევ ტრიუმფი

ენელი ნიშნებით, არამედ ისევე ფიტულის სახით, ჩემს ხელში სათამაშოდ რომ ქცეულა და ოთახის კედლის „მორთულობას“ წარმოადგენს მხოლოდ.

„მხატვრის სახლმა“ ახალგაზრდა მხატვართა გამოფენების სახით მრავალი საინტერესო ფერმწერი, გრაფიკოსი თუ მოქანდაკე წარმოადგინა. ეს გამოფენები ხელოვნების მოყვარულთ საშუალებას აძლევს თვალი გაადევნოს მხატვრულ ტენდენციებსა და ძიებებს, ქეშმარიტა თუ ზოგჯერ, შესაძლოა, მცდარსაც, თვითდამყვანდების სურვილით გამოწვეულს, ტენდენციებს, დღევანდელი დღით რომ სუნთქავს და ხვალინდელი დღის კონტურებსაც მოხაზავს, როგორ აფასებთ ჩვენს თანამედროვე შემოქმედებით ცხოვრებას?

„მხატვრის სახლის“ ტრადიციას კარგად აუბა მხარი „აბანოთუბანში“ ახალგაზრდული ცენტრის თაოსნობით მოწყობილმა გამოფენებმაც. რომელმაც საშუალება მისცა მხატვრებს ხალხის სამსჯავროზე გამოიტანონ თავისი ნამუშევრები, ხოლო ხელოვნების მოყვარულებს კი — შეიძინონ ისინი. ამავე დროს, ახალგაზრდები იქვე, პლენერზე ქმნიან ნამუშევრებს, აკეთებენ ჩანახატებს. ყოველივე ამან თბილისის ეს განახლებული, ძველი უბანი კიდევ უფრო ცოცხალ ორგანიზმად აქცია, ევროპის მოწინავე მხატვრულ ცენტრებს დაამსგავსა. თბილისი ხომ ძალზე ცხოველხატული ქალაქია, არა მხოლოდ თავისი იერიითა და ადგილმდებარეობით, არამედ მასში ჩასახლებული მრავალფეროვანი მხატვრობითა და მისი შემქმნელი მხატვრებით. აქვე მინდა დავძინო, რომ პირადად მე ყველანაირი მხატვრობა მიყვარს და მიანტერესებს, თუკი იგი მხატვრის შინაგანი მოთხოვნილებიდან იზადება.

მართლმაც მკითხველმა უნდა გავაცნო, რომ ამდენ ხანს ვერ გავაცანით შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის გასტროლების შესახებ უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკაში გამოქვეყნებული მასალები. რეცენზიები რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალურ სტუმრობასთან დაკავშირებით დღემდე სისტემატურად ქვეყნდება იქაურ ჟურნალ-გაზეთებში.

ეს გასტროლები ნამდვილ დღესასწაულად იქცა უნგრეთის დედაქალაქში. იმ დიდი წარმატების რეზონანსი დღემდე არ მიწყნარებულა და, როგორც მრავალი კრიტიკოსი თუ თეატრის თაყვანისმცემელი აღნიშნავდა: უნგრული თეატრალური სამყარო დიდხანს იქნება ამ გასტროლების გავლენის ქვეშ.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის თეატრის დასმა სამი სპექტაკლი წარმოადგინა ბუდაპეშტა და კეჩემეტში: შექსპირის „რიჩარდ III“, ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და თამაზ ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გონონასათვის“.

რობერტ სტურუა გასტროლების დღეებში ყველაზე პოპულარული პიროვნება იყო ბუდაპეშტში. ეს პოპულარობა და დიდი პატივისცემა მან უნგრეთის დედაქალაქში ჩამოსვლის პირველ დღესვე მოიხვეჭა პრესკონფერენციაზე.

ერთ საღამოს ბუდაპეშტის ერთ-ერთი თეატრის ფოიეში ცნობილი უნგრელი მსახიობი მიუხალვდა რობერტს და ჰკითხა: „მატონო რეჟისორო, მიიხარით, ისეთ მსახიობს, როგორც რიჩარდის როლის შემსრულებელია, უფალი მხოლოდ კარგ ხასიათზე ყოფნისას ჰქმნისო?“ „მე ვფიქრობ, პირიქით, ცუდ ხასიათზე ყოფნისას, რათა კარგ გუნებაზე მოვიდესო“ — მიუგო რობერტმა.

რობერტ სტურუას რეჟისურამ, რუსთაველის თეატრის შესანიშნავმა დასმა ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ცნობილ უნგრელ თეატრალებზე, რომ ისინი არა მარტო რამოდენიმეჯერ მოდიოდნენ თვითველ სპექტაკლზე, არამედ „მეფე ლიონს“ პრემიერაზეც მოისურვეს თბილისში ჩამოსვლა.

აქ გავაცნობთ ნაწილს იმ რეცენზიებისას, რომლებიც გასტროლებთან დაკავშირებით დაიბეჭდა უნგრულ პრესაში (იხ. 70 გვ.).



გამოფენის გახსნა

ქართული მხატვრობის გამოფენა მოსკოვში

გიორგი მასხარაშვილი

მოსკოვის ცენტრალურ სა-
გამოფენო დარბაზში თვენახევ-
რის მანძილზე ექსპონირე-
ბული იყო ქართველ მხატ-
ვართა ნამუშევრების ვრცელი გა-
მოფენა, რომელიც დიდი ოქ-
ტომბრის სოციალისტური რევო-
ლუციის 70 წლისთავს მიეძღვნა.
საქართველოს მხატვართა კავშირ-
მა აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ
ოსეთის, ქუთაისის განყოფილე-
ბებთან ერთად, გამოფენაზე წარ-
მოადგინა 560 მხატვრის 1600
ნამუშევარი სახვითი ხელოვნე-
ბის ყველა დარგში (ფერწერა,

ქანდაკება, გრაფიკა, სცენოგრა-
ფია და კინოს მხატვრობა, კერა-
მიკა, ჭედურობა, გობელენი, მი-
ნის ნაწარმი, ხის მხატვრული და-
მუშავება, მინანქარი, საიუველი-
რო ნაკეთობანი).

საგანგებოდ შერჩეული მრავალ-
რიცხოვანი ნამუშევრებით ეს გა-
მოფენა მოსკოვში აღრე ექსპონი-
რებულ გამოფენებს შორის ყველა-
ზე მნიშვნელოვანია. აღსანიშნავია
გააზრებულად და დიდი გემოვნე-
ბით მოწყობილი ექსპოზიცია. (ავ-
ტორები—საქართველოს მხატვარ-
თა კავშირის მდივანი გ. გუნია

და არქიტექტორი ვ. ორბელიაძე). დამთვალეობებს შესაძლებლობა ჰქონდათ თვალი გაედევნებინათ ქართული მხატვრობის განვითარების გზისათვის. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე შექმნილ ნაწარმოებებთან ერთად ექსპოზიციაში იყო ეროვნული სახვითი ხელოვნების ფუძემდებლების ქმნილებები: ლადო გუდიაშვილის ადრინდელი ნამუშევრები, ძველი თბილისის კოლორიტის, თავისებური ყოფისა და პერსონაჟების ამსახველი ტილოები. დავით კაკაბაძე წარმოდგენილი იყო მისი შემოქმედების ეტაპობრივი ნამუშევრებით. ერთის მხრივ აბსტრაქტული ნაწარმოებების სერიებით, მეორეს მხრივ, ქართულ თემაზე შექმნილი ცნობილი ტილოებით „იმერეთი — დედაჩემი“ და „ქართული ნატურმორტი“. აღექსანდრე ციმაკურიძისა და ელენე ახვლედიანის თბილისურ პეიზაჟებში შესანიშნავად ჩანს ავტორთა თავისებური მიდგომა ქალაქის ხედების ასახვისას, ინდივიდუალური ხელწერა. ამ თაობის მხატვართაგან პორტრეტული ჟანრით წარმოდგენილი იყო ქეთევან მაღალაშვილი, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის „დავით კლდიაშვილის პორტრეტი“ და შალვა ქიქოძის ორი ფერწერული ტილო.

ექსპოზიციაში ცნობილი ტილოებით წარმოდგენილი იყვნენ მოსე და ირაკლი თოიძეები, უ. ჯაფარიძე, კ. სანაძე, ა. ბაუბეუქმელიძე, პ. ბლიოტკინი, თ. აბაკელია, ე. ბაღდაძე. გამოიფინა აგრეთვე მხატვარ ფელიქს ვარლამიშვილის ფერწერული სურათები, რომლებიც მხატვრის ანდერძის თანახმად, ცოტა ხნის წინათ პარიზიდან იქნა ჩამოტანილი და საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს გადაეცა. ფ. ვარ-

ლამიშვილი, როგორც ცნობილია, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა და 1928 წლიდან საფრანგეთში მოღვაწეობდა.

ამავე საგამოფენო დაბაზებში წარმოდგენილი იყო ქართული ქანდაკების ფუძემდებლების იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის ნამუშევრები. თვითმყოფადი შემოქმედებითი სახის მქონე ამ დიდი ოსტატების ქმნილებებში განსხვავებულია ძერწვის მანერაც. საუფლისხმოა, რომ მათი მოწაფეების ნამუშევრებშიც ჩანს სხვადასხვა მხატვრული ინდივიდუალობანი.

აქვე იყო ექსპონირებული ქართული გრაფიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის სერგო ქობულაძის ნამუშევრები — „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ ილუსტრაციები, რომლებიც მთელი სისრულით ავლენს მხატვრის დახვეწილ ოსტატობას და ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურ ინტერპრეტაციას. ექსპოზიციის გრაფიკული ნაწილი გარკვეულ წარმოდგენას ქმნიდა შემდგომი თაობების შემოქმედებით ძიებებზე, მათს ინდივიდუალურ ოსტატობაზე, მკაფიო ეროვნულობაზე.

გამოფენაზე კვლავ საინტერესოდ გამოჩნდნენ ორმოცდაათიანელთა თაობის წარმომადგენლები. როგორც ცნობილია, თავიდანვე თემატური სურათის ამოცანებთან ერთად მათი ყურადღების ცენტრში მოექცა ფერის პრობლემები. ეს ნათელჰყო ნაწარმოებებმა, რომელთა ავტორები არიან: კ. მახარაძე, დ. ხახუტაშვილი, გ. თოთიბაძე, გ. გელოვანი, რ. თარხან-მოურავი, ე. კალანდაძე, ჯ. ხუნდაძე, ზ. ნიჟარაძე, გ. ქუთათელაძე ა. დილბარიანი და სხვ.

დიდი სამამულე ომის თემა შთამბეჭდავად აისახა სხვადა-

„შექსპირი და ბრეხტი. რუსთაველის
თეატრის ბასტროლები“

როდესაც თეატრს სამი პიესა მიაქვს გასტროლებზე და მათ შორის ერთი შექსპირისა და მეორე ბრეხტის, ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრს უნარი შესწევს ზუსტად წარმოვადგინოს თავისი სახე, თავისი მისწრაფებები და ხედვებთან და მოკლებულობა. ეს ორივე ავტორი ხომ ნამდვილ გამოცდას წარმოადგენდა შემოქმედისათვის. თითქმის ანაზღადაც კი იქცა შექსპირზე ნათქვამი შემდეგი სიტყვები: ვისაც ოდესმე რაიმე დაუდგია თეატრში, შექსპირი აუცილებლად უნდა შეიტანიოს რეპერტუარშიო. ბრეხტის შესახებ კი თავად რობერტ სტურუა წერდა: ბრეხტის შემოქმედების გამოტოვება, მისი ყურადღების გარეშე დატოვება შეუძლებელია, ვინაიდან დღეს ვერცერთი რეჟისორი ვერ იმუშავებს ბრეხტის თეატრის ესთეტიკის შეცნობის, მისი გააზრების გარეშეო. რ. სტურუა, რომელსაც „რიჩარდ III-ს“ კავკასიური ცარცის წრისა“ და თანამედროვე ქართული მწერლის, თამაზ ქილაძის პიესის, „როლი დაწყები მსახიობი გოგონასათვის“ დადგმა ეკუთვნის, უკვე ოცდახუთი წელი იქნება, რაც თეატრში მოღვაწეობს და ათი წელია რუსთაველის თეატრის დირექტორისა და მთავარი რეჟისორის მოვალეობას ასრულებს. მან ბოლომდე გააზრა შექსპირი, ბრეხტი და შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ უკანასკნელიდან მივიდა პირველთან. მისთვის „რიჩარდ III“ სამაგალითო დრამის, უფრო უხეშად რომ ვთქვათ, სასწავლო დრამის როლის მატარებელია. ბოდიშს მოვიხდი რეჟისორთან ასეთი უხეში შედარებისთვის. დაე მთითველმაც მაპატიოს, მაპატიოს თუნდაც იმიტომ, რომ თავად რობერტ სტურუა გვაძლევს ამის უფლებას დრამაზე მუშაობის მეთოდებით. ეს რეჟისორი მთლიანად აშიშვლებს შექსპირის დრამას და შედეგ თავიდან იწყებს ამ ჩონჩხის ხორცშესხმას, თანაც საოცრად დახვეწილი საშუალებებით. აი, „რიჩარდ III“-ის ძირითადი აზრი, როგორც ამას თავად სტურუა ახასიათებს: ჩვენ თუ არ ვიქნებით ყურადღებით, თუ თავალებს დავუტყავთ სიმახინჯეებზე, პირობებს შეუძლია უკან დაბრუნდეს, თუკი ადამიანის სურვილებსა და მისწრაფებებს ზნეობრივი მოსაზრებები კი არ ახულდგმულებენ. არამედ მხოლოდ და მხოლოდ პირადი ინტერესები. თავისი სათქმელი რობერტ

სხვა თაობის მხატვართა შემოქმედებაში (ე. ადვატი, რ. სტურუა) ახალგაზრდა მხატვრებიც მოხვდნენ ნიძე, ა. პოპიაშვილი, გ. კანდელიაი და სხვა).

პეიზაჟის ქანრი წარმოდგენილი იყო რ. ჯავრიშვილის, მ. ხეტიას ტილოებით, შრომის თემას ეძღვნება რ. კეჭეყამაძის, ი. სიხარულიძის, გ. ნაეროზაშვილის სურათები. ადამიანის შინაგანი სამყაროს წევდომით, ფერის ინტენსივობით, წერის ლაღი მანერით გამოირჩევა ნ. იანჭოშვილის პორტრეტები. თავისებურადაა გასწილი: ადამიანის ბუნება ა. ვარაზის, ო. სულავას, ე. მექმარიასვილის, ლ. ბოიხჩევის და სხვათა პორტრეტულ სურათებში. მაყურებელს იზიდავდა ჩანადიქრით, განწყობილებით, ფერწერულ-კოლორისტული გააზრებით ერთმანეთისგან განსხვავებული ეს ტილოები.

ფართოდ იყენენ წარმოდგენილი შემოქმედით თაობის მხატვრებიც, რომელთაც ქართულ ფერწერაში ახალი სტრუქტურა და ძიებები მოიტანეს. რ. თორდიას, ბ. შველიძის, გ. ნარმანას ნამუშევრებში შეიძლება თვალის გააღწევით მათს შემოქმედებით ევოლუციას, როგორც თემების, ისე ფერწერული ამოცანების გადწყვეტის თვალსაზრისით. საქართველოს მრავალფეროვანი ბუნება, ხალხის შრომა ასახულია გ. თოიძის, მ. ახოზაძის, ო. ჩუბინიძის ნამუშევრებში. შინაგანი სიბოროთა გამსჭვალული ე. ონიანის ტილოები. ინტენსიური, ელერადი გამით ხსიათდება ზ. წერეთლის სურათები.

ექსპოზიციის თითქმის ნახევარი 70-80-იან წლებში მოსულ ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებს ეჭირა. განსაკუთრებით ფართოდ იყო წარმოდგენილი ფერწერა. ქართველი ხალხის ისტორიისა და ყოფის ამსახველი სურათები, ძველი და ახალი თბილისი, თანა-

მედროვე ადამიანის ცხოვრება ნამუშევრებში გადმოცემულია საკუთარი პოზიციის, დამოკიდებულების ჩვენებით. მხატვრები ცდილობენ გაიაზრონ და გამოსახონ ეპოქის მნიშვნელოვანი მოვლენები. ზოგიერთ ნაწარმოებში სიმძაფრითაა ნაჩვენები დღევანდლობის, ჩვენი ცხოვრების შინაგანი დაძაბულობა და დრამატიზმი. საამისოდ ავტორები ფართოდ და გაბედულად მიმართავენ სიმბოლიკას, მეტაფორას, დროისა და სივრცის საზღვრების დარღვევასა და გამოლიანებას ერთ ტილოში: იყენებენ კომპოზიციის ნაწილებად დაშლის ხერხსაც—ტრიპტიქს, დიპტიქს, რითაც გამოკვეთენ ნაწარმოების დედააზრს, დროის სხვაობას, მოქმედების განვითარებას. სამყაროს სულიერების და პარმონიულობის გადმოცემისკენ სწრაფვა ვლინდება ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებაში. ხშირად ამგვარი მხატვრული ამოცანა ჯერ კიდევ ძიებაა და, ალბათ, მომავალში უფრო ნათლად გამოიკვეთება.

მრავალფეროვანი თემები და მხატვრული ამოცანები, გამოირჩეული ხელწერა იზიდავდა დამთვალიერებლებს ნამუშევრებში, რომელთა ავტორები არიან თ. ცხონდია, გ. ვაშაკიძე, თ. გვიმრაძე, გ. ალაბიშვილი, ირ. სუთიძე და სხვ. თავისი ქალაქისა და გამოჩენილ ადამიანთა მიმართ სიყვარული გამოხატა თ. გოცაძემ მისთვის დამახასიათებელი მონუმენტური ქუჩერადობის, მაჟორული განწყობილების სურათში. ა. ჩაგელიშვილის, ირ. ფარჯიანის, გ. გუგუშვილის, მ. ტორტაძის, თ. თათანაშვილის ფერწერული ტილოები ხასიათდება საინტერესო ფერადოვანი გააწყვეტით, კოლორიტი იგება როგორც ლოკალური ფერებით, ისე ფერთა გრადაციებით. გარკვეული დეფორმაციით მიღწეულია



სტურუამ საოცრად სანახაობრად მოგვცა სექტაკლში, საოცრად ლურ თეატრალურ სამყაროში. ჩრჩი-ჩარჩი III-ის“ დეკორაციები და კოსტიუმები მირიან შევლიძეს ეუფენის, „კვანისორი ცარცის წრისა“ კ. შ. მესხიშვილს. განსხვავება ამ ორ ნამუშევარს შორის მხოლოდ პროგრამის საშუალებით თუ შეიძლება დავადგინოთ, ვინაიდან ისინი ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ და ორივეს ცხადად ატყუა ნიჭიერი რეჟისორის ძალიან ძლიერი პიროვნება, მისი ხელწერა. სტურუას სცენაზე ძირითადად ჩამოვლეთილი ფარდები დომინირებენ. შემთხვევითი არ არის, რომ შექსპირის დრამის შესახებ თავად რეჟისორი შემდეგს წერს: ეს დრამები ძირითადად უხეიერ ქსოვილისაგან არის გამოჭრილი და მსხვილი თეთრი ძაფით ამოლამბული. ამ აზრის განხორციელებულ ვარიანტს ვხვდავთ სტურუას შექსპირსა და ბრეხტიშიც. მათ გასცენიურებულ ნაწარმოებებში. მათსადამე რეჟისორი, როგორც შემთ მოგახსენეთ, ერთი მხრივ, ბრეხტიდან უახლოვდება შექსპირს, მეორე მხრივ, შექსპირის სამყარო გადმოაქვს ბრეხტიში. ფარდებს შორის დიდი რაოდენობის ბუტაფორიები ანდა ნივთებია მიმოფანტული, მათი ერთი ნაწილი ძირითადად განწყობილების შექმნას ემსახურება ე. ი. ნივთები როლს თამაშობენ, კოსტიუმები კი საოცრად სრულყოფილი ეკლექტიკის ნამდვილი ნიმუშები არიან. გარდა ამისა, სცენაზე წარმოდგენილი ეპოქის შესატყვისი კოსტიუმებისა, აქვე ვხვდავთ პიტლერით არმიის ფორმის მსგავს მონაკრიფს სფერო კოსტიუმებს და თანამედროვე დასავლური პოლიციელების ნივთებსა და იარაღებს. ეს უკლავფერი შექსპირთანაც და ბრეხტიანაც გვხვდება.

შექსპირის ტრაგედია და ბრეხტის პიესაში მთავარ როლებს ერთი და იგივე მსახიობი განახორციელებს (სცენაზე, ეს არის რამაზ ჩხიკვაძე. კლოსალური პიროვნება, ბრძენი და კლოუნი — ბუმბერაზი, რომელიც დაახლოებით 60 წლის უნდა იყოს, თუ მეტი არა, გააზღვარდავების ყოველგვარი მცდელობის გარეშე, ასაკში შესული, გაშთვლებული სხეულით წარმოგვიადგენს შექსპირის რიჩარდს. პირველ წუთებში ცოტა უცნაურადაც გვეჩვენება როლების ასეთი განაწილება. ჩვენ ხომ გლოსტერს უფრო ახალგაზრდას შევჩვევით. მაგრამ ჩხიკვაძის არაჩვეულებრივი ნიჭი სულ

მალე გვავიწყებს ამ აზრს, აზღაის როლში კი ვერავითარ შესატყვის მეტაფორებს ვერ მოვძებნით მისი თამაშის დასახასიათებლად. ერთადერთი სიტყვა უნდა ვიხმაროთ აქ, „გენიალური“, რამაშ ჩიკვაძისა და მის გვერდით სცენაზე საუკეთესო მსახიობების მთელი გუნდის თამაშს დამახასიათებელი რაღაც აღმოსავლური მიმიკებითა და შესტებით, გაცილებით უფრო ძლიერით, ვიდრე ჩვენ შევეჩვიეთ. სპექტაკლის სტილი ყველგან თანმიმდევრულია და ამ ხალხმრავალი დასიდან ძალიან გაგვიჭირდება ვინმეს გამოჩინება და ასეთი საქცელი მართლაც არასამართლიანი იქნებოდა, მაგრამ ნება მომეცით, ზოგიერთი მსახიობის გვარი მაინც დავასახელო. განსაკუთრებით მინდა, გამოვყო ავთანდილ მახარაძის თამაში, რომელიც „რიჩარდში“ დებილად ქცეულ მეფეს, ელჟარდ IV, ეპისკოპოსისა და მახარას როლებს განახორციელებს, აგრეთვე მომზიბლა რაინდული აკვირბი დაშელის მეფე პენრი VII-მ და სიმონ ჩაჩავას როლის შემსრულებელმა. მშვენიერი იყო ლედი ანა თავისი მომზიბვლელი გარეგნობით და საოცრად დამაჯერებელი იზა გიგოშვილის გრუსე. მიუტევიემელი დანაშაული იქნება პრეტის სპექტაკლის წამყვანის, უნარი ლოლაშვილის უკურადღებოდ დატოვება. მადანის თეატრში, სადაც ერთ ცარიელ სკამსაც ვერ ნახავდით, ორივე სპექტაკლს დამსაზურებელი წარმატება ხვდა წილად.

(განხილვის შემდეგ პირლამა,
1986 წლის 6 ნოემბერი.)

„მსახიობი, ტრიუმფი“

ჩვენ დიდი იუმორის მქონე, საოცრად გაბედული სპექტაკლის მოწმენი გავხვით, სპექტაკლისა, რომელიც შეიძლება ითქვას, ფოლადისაგან არის ჩამოსხმული. როდესაც ამ სპექტაკლს უყურებ, პირველად ისეთი შთაბეჭდილება გეექმნება, თითქოს სცენაზე მოთამაშე დახს არავითარი კომპლექსები არ გააჩნია და ამავდროს არავითარი წარმოდგენა არა აქვთ მსოფლიო კლასიკონების ავტორიტეტზე და თითქმის არაფერი გაუგიათ მათ შესახებ. შეიძლება სცენაზე დასი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საოცრად ორიგინალური კომედიურობით წარმოგვიდგინა შექსპირის ჩანაფიქრი, მისი „რიჩარდ III“.

გამოსახველობა და ამბობენ, რომ განწყობილება. სამყაროს სურთულის, იდუმალების შეცნობა, საკენ სწრაფვის და შენევის ავლენს გ. ბულაძის ტილოები.

წარსული და თანამედროვეობა სხვადასხვა სახვითი ხერხებით წარმოსახეს გ. კუხალაშვილმა და მ. იაშვილმა. ინდივიდუალურ ხედვას და ხელწერას ავლენს აგრეთვე თ. კაკაბაძის და შ. მატაბელის ქალაქის პეიზაჟები. მხატვრული ენის პირობითობა ნიშანდობლივია ლ. ლაღიძის, ლ. ლასარეიშვილის, ზ. ბერძენიშვილის და რ. კუბრეიშვილის ტილოებისათვის.

რიგ ფერწერულ ტილოში მხატვრის მთავარი ამოცანაა საგნის შეცნობა ფერით. ამის ნიმუშია ს. ჩახოიანცის, ა. ზაუტაშვილის, გ. ხუციშვილის გ. მანჯავიძის ნამუშევრები. საინტერესო მიგნებებით აღინიშნება ნ. ლორთქიფანიძის, ლ. სემეიკოს, ი. ჩიტაძის, დ. სულაყურის ნამუშევრები.

ახალგაზრდა მხატვართა ნამუშევრებში ნათლად გამოჩნდა არა მხოლოდ პროფესიული დონე, არამედ წარმოსახვის მეტი თავისუფლება, მრავალფეროვნება.

გამოფენის გრაფიკის განყოფილება ამ დარგის განვითარების გარკვეულ სურათს იძლეოდა, მიანიშნებდა მიმართულებებზე. ტენდენციებზე, ნათელყოფდა შემოქმედთა მაღალ პროფესიულ დონეს. ის ძეგლები, რომლებიც მოხდა 50 წლების მეორე ნახევარში, სახასიათოა გრაფიკის ყველა დარგისათვის, განსაკუთრებით დაზგური და წიგნის გრაფიკისათვის. თ. ყუბანეიშვილი, თ. თარხან-მოურავი, დ. ერისთავი, დ. ნოდია, ზ. ლოლა, ო. ჯიშკარიანი, გ. ბერძენიშვილი, ზ. ფორჩხიძე — ამ თაობის მხატვართა მიღწევები შემდგომ წლებში ქართული გრაფიკის შემდგომი აღმავლობის საწინდარი გახდა.

უფროსი თაობის მხატვრებთან ერთად, ფართო ადგილი ეჭირა 70-80-იან წლებში ასპარეზზე გამოსულ გრაფიკოსთა შემოქმედებას. თემატიკის მრავალფეროვნება და აქტუალობა, გაბედული განზოგადება, გრაფიკოსათვის სპეციფიკური გამოსახვის ფორმების გამოყენება სახასიათო მხატვრების ლ. ზამბახიძის, ა. თევზაძის, ც. ტერელაძის, ს. ცინცაძის, ლ. შენგელია-აბაშიძის, გ. წერეთლის, კ. ფაჩულაძის, ნ. ცინცაძის ლ. ჭოლოშვილის, დ. ვარამაშვილის, გ. დლონტის, ზ. დვისიძისა და სხვათა შემოქმედებისთვის, ცალკეულ სერიებში ჟღერს რომანტიკული, პოეტური ინტონაციები. ისევე როგორც ფერწერაში, თემა, სიუჟეტი იხსნება სხვადასხვა პლანში, ასპექტში და დროის სხვადასხვა განზომილებაში. აქაც ხშირად მხატვრები მიმართავენ ტრიბტიქს, ან თემატურ სერიებს (ი. გოგოშვილი, დ. ჯაბუა, ბ. სამსონაძე, ნ. ჭურღულია). ნამუშევართა უმრავლესობა განხორციელებულია მასალაში, უნდა აღინიშნოს გრაფიკული ტექნიკის მრავალფეროვნება და შესრულების სრულყოფილება, რასაც აღწევენ ავტორები. ისინი ხშირად მიმართავენ, ავრთვეს, სახეთა ზემოლური გაზრების რთულ ხერხებს.

ქანდაკება გამოფენაზე ძირითადად პორტრეტული და ქანრული ხასიათის ნაწარმოებით იყო წარმოდგენილი. პირველ დარბაზში დამთვალიერებელი ეცნობა მ. ბერძენიშვილის ნაწარმოებებს „პუშკინი“, „ნოდარ დუმბაძე“, რომლებშიც მკაფიოდ გლინდება მოქანდაკისათვის დამახასიათებელი სანეონბრივი და პლასტიკური აზროვნება. ე. ამაშუკელის ალეგორიული ქანდაკება „რევოლუცია“ ექსპრესიითაა აღსავსე. ქართული სკულპტურული პორტრეტი წარმოდგენილი იყო



დას, ჩვენ არაფერს ვმალავთ, დებს დასი, რომელიც საოცრად ხალხსა და თითქმის ხალხის თეატრონის გულ-ლიაობით მოქმედებს და თავისი სათქმელი პლაკატივით დაქვს სცენაზე რევისორის ხელი გამოკვეთილად ეტყობა სექტაკლს ყველგან და ყველადერში. იგი ხან კომენტარებს უკეთებს ნაწარმოების ტექსტს, ხანაც მის ზოგიერთ ნაწილს გამოჰკოფს. არის ისეთი სცენაც რომელშიც მოქმედი პირი პირდაპირ კითხულობს ტრაგედიის ნაწევრებს. ეს, ერთი მხრივ, ბრეტის სკოლის გავლენაც უნდა იყოს, მაგრამ უკველთვის დაცუ-უნდა იმ პედანტურობისაგან, რომელიც, მაგალითად, „ბერლინერ ანსამბლს“ ახასიათებს. ქართველ რევისორს სულ სხვა მისწრაფებები გააჩნია და სულ სხვა საშუალებებით სარგებლობს. ამ თეატრის სცენაზე ყველა ცოცხლობს, დახის თვითუფლი წვერი განსაკუთრებულად შთამბეჭდავ სახეს ქმნის, რ. სტურუას სურს, გვაჩვენოს, რომ აქ ყველაფერი სტიქიურად ხდება, სინამდვილეში კი ყველაფერს ეტყობა რევისორის მტკიცე ხელი და სცენაზე გასაცარი წესრიგი სუფევს. „რიჩარდ III“ სტურუასთვის არ არის ფსიქოლოგიური დრამა. იგი არ ინტერესდება ნაწარმოების გმირთა ფსიქოლოგიით, არც მათი შინაგანი ბუნების ახსნას ცდილობს. რიჩარდი — ეს წითლად ტუჩებზედებული, თვალგაღმკარკლული გმირი, კმაყოფილი ღიმილით რომ წარმოსდგება ჩვენს წინაშე, ნაცრისფერ სამხედრო ლაბადაშია გამოწყობილი, ტლანქი, სქელ-ღანჩანანი ჩექმები აცვია და ხელში სახეირნო ჯოხი უჭირავს და არა სამეფო კვროხი. სტურუას რიჩარდი ხან კოკელობს და ხან არა, ხანდახან საცეცავო ნაბიჯებითაც ცა დადის... დროდარო უბრალოდ გვერდზე დგება და იქიდან ადვენებს თვალს მოქმედებას. ეს ის თავზეხელაღებული გმირია, რომელიც პირველივე წუთებში გვაცნობს საკუთარ თავს, თუმცა ბევრ რამეს საიდუმლოდ არც იხაზავს. რამაც ჩხიკვაძის თვითდარწმუნებული თამაში, მისი მაღალი ტექნიკა ისეთ პიროვნებას წარმოგვიადგენს, რომელსაც დიდი ამოცანები აქვს დასახული და მიუხედავად იმისა, რომ დიდ ყურადღებას ანიჭებს გმირის გარეგულ მხარეს, ვასოცარი ინტენსიურობით გვიჩვენებს მის სულსაც. ჩხიკვაძის რიჩარდი ელევანტურად ტლანქი, ამორალური პიროვნებაა, ისეთი ამორალური, როგორიც შეიძლება მხოლოდ დიდებუ-

ნებოვანი ადამიანები იყვნენ, მაგრამ რატომ ხდება ასე, ეს სტურუსს არ აინტერესებს. ასეთია რიჩარდი. გიორგი გეგეჭორის ბეინგები უსულო და სარგადაუკალაული კაცია, ბადრი კობახიძის სტენლი საოცრად მოსაყენი პიროვნებაა და ყველა გმირი ამ სექტაკლში განცალკევებულ სახეს წარმოადგენს. მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს ამას, როდესაც ჩვენ მხოლოდ ერთმანეთის სახეს ვიცნობთ, გულს კი არა. მე ისევე ვიცოც უველაფერი "შენს შესახებ, როგორც შენ — ჩემს შესახებ, ეუბნება ბეინგები ეპისკოპოსს და სტურუსს ამ ფრანკს ხშირად იმეორებს თავისი გმირების საშუალებით. და მართლაც, ეს სიტყვები შექსპირის ტრაგედიისა ძირითად სათქმელს წარმოადგენს.

ისტორიული წისქვილის ბორბალი თავისი კანონების მიხედვით ტრიალებს. დრამის გმირები თვითონაც ამ წისქვილში იფეკებიან და სხვებსაც ამავე წისქვილში ფეკავენ.

აქ მნიშვნელოვანი მომენტი არცთუ იმდენად ძირითადია და გამოხატვის საშუალებებიც მეტწილად პაროდიული ხასიათისანი არიან. ადამიანს ხომ უპირველეს ყოვლისა ის აკრთობს, რასაც გარეწულად ხედავს, რასაც შორიდან ადევნებს თვალს. მომხდარ ამბავში იადამიანი სალი, სექტიკური გონებით ძირითადად მოქმედების მექანიზმის პრინციპს ეძებს. სტურუსა, მაგალითად, თავისებურად ხედავს „რიჩარდ III-ს“. იგი მას საეტიკო პროგრამის სტილში წარმოგვიდგენს. რიჩარდი სექტაკლის დასაწყისში უხმოზს რიჩმონდს, თავის ლაქიას, რომელიც მოგვიანებით მისი მემკვიდრე ხდება სამეფო ტახტზე. შემოიყვანს რა მას სცენაზე. იქვე სვამს მას კუთხეში, რათა პატარამ კარგად აღძვინოს თვალი მომხდარ ამბებს და უველაფერი შეისწავლოს, რიჩმონდიც ყურადღებით მიჰყუება მოქმედების განვითარებას და საფორტეპიანო აკომპანემენტით სხვადასხვა გმირთა სოლო გამოსვლებს უსმენს; დუეტებსა და ქორეებს და არც მოქმედების ქორეოგრაფია რჩება უურადლებს გარეშე. მაყურებლისთვის უკვე გასაგები ხდება, რომ დადგება დრო, როცა რიჩარდის მიერ ჩატარებულ ამ ატრაქციონის შემდგომში ვიღაცა გაიმეორებს. მესამე მოქმედებაში სტურუსს მახსარა გამოჰყავს სცენაზე, რომლის ძირითად ნაწილს ის წარმოადგენს, რომ მაყურებელივით ყველიფერს თვალი აღძვინოს და არაფერი გაუკვირდეს. სექტაკლის ბოლოში მახსარა უნდა ეტყო-

ისეთი ოსტატების ნამუშევრებით როგორც არიან — ირ. ოქროპირიძე, თ. ასათიანი, ვ. ჯიქიაშვილი, გ. თჩიაური, თ. ღვინიაშვილი, რ. შეროზია, ა. გორგაძე, ე. კაკაბაძე, ფ. მზარეულიშვილი, კ. გრიგოლია, ა. თოფურაძე, თ. მელიქიშვილი...

მხატვრული სახეების პოეტურობა, მეტყველი ალეგორია, პლასტიკური ფორმების სილამაზე ახასიათებს გ. კალაძის, ვ. ონიანის, ჯ. მიქაბაძის, ა. მკვდლიშვილის, ა. გომართლის, ჯ. შანშიაშვილის ქანდაკებებს. ყურადღებას იქცევდა შრომის თემაზე შესრულებული ქართული ქანდაკებები — კ. ტაბატაძის, ლ. ბუხაიძისა და სხვების, ჯ. რუხაძის, თ. კიკალიშვილის, რ. ნაროშვილის პორტრეტული ნაწარმოებები.

ახალგაზრდა მოქანდაკეებმა, ასევე, გამოფენაზე წარმოადგინეს ფიგურული კომპოზიციები, პორტრეტები, ქართული ქანდაკება. რ. გაჩეჩილაძის, ა. მონასელიძის, ნ. ვოიტკევიჩის, ქ. ჯაფარიძის, რ. მანჯგალაძის, ა. ლარიაშვილის, ჯ. გოგობერაშვილის ნამუშევრებში ქართული ეროვნული ხასიათი გადმოცემული. ინტერესი აღძრა გ. დარჩიას, გ. ზაქარაიას, ჯ. ჯიქიას, მ. ივანიშვილის შემოქმედებამ.

ქართული სამედალო ხელოვნება თითქმის მთლიანად ახალგაზრდა ოსტატებით იყო წარმოდგენილი, გამოიფინა თემატური კომპოზიციები, გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა პორტრეტები, რომელთა ავტორები არიან ლ. ქველიძე, გ. ელიზბარაშვილი, ნ. ჩუბინიძე, მ. ივანიშვილი, ი. ჯორჯაძე და სხვ.

თეატრისა და კინოს მხატვრობის ექსპოზიციას ამშვენებდა ს. ვირსალაძის, დ. თავაძის, ფ. ლაპიაშვილის ესკიზები. აქაც ფართოდ იყვნენ წარმოდგენილი მომღვწეო თაობები: „სამეფლი“ (თ. ქოჩიაკიძე, ა. სლოვენსკი, ა.

ჩიკვაძე, ი. გვეგშიძე, მ. მურვანიძე, გ. ალექსი-მესხიშვილი, გ. გუნია, თ. ჰეინე, თ. ნინუა, მ. შველიძე, შ. შეყელაშვილი, გ. მიქელაძე, ჯ. ფაჩუაშვილი. ყოველ მათგანს სიახლე შეაქვს ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაში.

ქართული დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნების დარგებში ნათლად ჩანს ხალხური ეროვნული შემოქმედლების მდიდარი ტრადიციების შემოქმედებითი გამოყენება მხატვართა მიერ. მდიდრულად იყო წარმოდგენილი ნაირგვარი დანიშნულების, სხვადასხვა ტექნიკური ხერხებით შექმნილი კერამიკული ნაკეთობანი, ჭედურობა, გობელენი, მინა, მინანქარი, ხის მხატვრული დამუშავება, იუველირული ნივთები.

საერთო ინტერესს იმსახურებდა ცნობილი ოსტატების—ე. ბაბლიძის ი. გაჩეჩილაძის, ჯ. ს. სულხანიშვილის, გ. ფოჩხიძის. ნ. კიკნაძის, რ. იაშვილის, ა. კაკაბაძის, მ. ჩიხლაძის, რ. ცუხიშვილის, რ. მეტრეველის, ა. ხარბაევას, ლ. ნაკაშიძის, ნ. ბოტკოველის და სხვათა ნამუშევრები. კერამიკულ მასალაში ორიგინალურად შესახეს ხორცი სხვადასხვა თემას მთელმა რიგმა კერამიკოსებმა, რომელთა შემოქმედება ასევე აღიარებულია ფართო საზოგადოების მიერ. ასეთია ი. დოლიძის, რ. ამირანაშვილის, მ. გაგუას, გ. იაშვილის, რ. იმერლიშვილის, ი. კალანაძის, ოთ. ვეფხვაძის, ტ. უსტიაშვილის ნამუშევრები

ქართული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების წარმატება განაპირობა, აგრეთვე, ჭედურობამ, რომლის დამფუძნებლების ირ. თჩიაურის, კ. გურულის, გ. გაბაშვილის ნამუშევრები ფართოდ იყო წარმოდგენილი გამოფენაზე. მათი მხატვრულ მონაპოვარი შემდგომ საინტერესოდ განაგრძეს და განავითარეს:

ბოდეს, რომ გულით სურს, გველურად რომ სხვანაირად დატრიალდეს და როდესაც რჩმონდი ფონგლიორივით ათამაშებს ხელში ბრძოლის შედეგად მოპოვებულ გვირგვინს, მასხარა ჩვენ გვიურებს და დამცინავი ღიმილით ხელებს სღის.

ამ ქართულ თეატრს შემთხვევით არ მოუპოვებია აღიარება. რუსთაველის თეატრის დასმა მსოფლიო თეატრი შექმნა თავის სცენაზე და შექმნა რაღაც განსაკუთრებულად ტოტალური თეატრი. ამ დასის მოქმედება მისია, დამახასიათებელი და ამავე დროს — ზოგადსაკაცობრიო.

სცენურ სახეებში, მრავალადა ხალხური მოტივები. ეს თეატრი არის როგორც აღმოსავლური, ისე ევროპული, როგორც ისტორიული, ისე თანამედროვე. მუსიკა და უნსტები აქ უველაფერში თითქოს ორი აზრის მტარებელია. ეს თეატრი, ვფიქრობ, არ გადაჯაჭრებოფი ვიტყვი, რომ სცენაზე ნამდვილი ხალხური თეატრის განწყობილებას ქმნის. როგორც „რიჩარდ III“, ისე კავკასიური ცარცის წრე“ დიდი მზრუნველობით დადგმული და უშუალო სამქტაქლებია. „რიჩარდ III-ის დეკორაციაში წარმოდგენილ კარვის მსგავს ვაარდებს „კავკასიურ ცარცის წრეში“ მორაკულიაობის განწყობილების მქონე დეკორაცია ცვლის, რომლის შიგნითაც უველაფერი თითქოს სიმბოლურია: ყოველი უნსტი, ყოველი მოძრაობა, უველა მოუნეტი სტილისტურად არის გააზრებული. მსახიობები იქაც აბსოლუტურად თავისუფლად თამაშობენ. გრძობა და გადასვლები აქაც საოცრად მსუბუქია. ეს არის დასი, რომელიც ბუნებრივ ექსპრესიას ეძებს მსოფლიოს სხვა თეატრებისაგან განსხვავებით. აქ ვვლდისხმომ ჩვენს თეატრსაც, სადაც სულ უფრო მეტად იჩენს თავს დიდი მისწრაფება ინტელექტუალური თეატრისადმი. ჩვენს სისწრაფულ თეატრთან შედარებით რუსთაველის თეატრის სცენა ცოცხლობს, სუნთქავს. აქ უველაფერი ნათელია და გასაგები. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრეში“ ჩვენ ისევ რაღაც საესტრადო ხასიათს ვხვდებით. ეს რუესიორი თითქოს რაღაც ახალი უანრობრივი ხასიათისკენ იღვწის თავის სპექტაკლებში. ეს არის თეატრი, რომელსაც ფართო მაყურებლის გართობა დაუსახავს მიზნად და ამ მიზნით არავითარ ექსპრომტს, არავითარ გადაჯაჭრებას, არავითარ კომედიურობას არ უშინდება და აღხანიშნავია ის,

ა. გორგაძემ, ე. ქოიავამ, ნ. შავ-
გულიძემ და სხვებმა. მათ ნაშუშე-
რებში კარგად ჩანს ერთის მხრივ
ფორმის სკულპტურულ-პლასტი-
კური მოდელირება, მეორეს მხრივ
დეკორატიულობა, ზომიერი სტი-
ლიზაცია, მასალის — ლითონის
ფერადოვანი შესაძლებლობებისა
და ფაქტურის გამოყენება.

ქართული დეკორატიულ-გამო-
ყენებითი ხელოვნების შედარე-
ბით ახალი დარგია გობელენი,
რომელიც 60-იან წლებში ჩა-
მოყალიბდა და მნიშვნელოვანი
ადგილი დაიმკვიდრა საგამოფე-
ნო დარბაზებსა და თანამედროვე
შენობების ინტერიერში. ამ ხნის
მანძილზე ქართული გობელენის
ხელოვნებამ განვითარების გარ-
კვეული გზა განვლო. ამ დარგის
პიონერის—გ. ყანდარელის გო-
ბელენები აღბეჭდილია ნათელი
ეროვნულობით. თუ უფროსი თა-
ობის ოსტატები თემატურ გობე-
ლენს აძლევენ უპირატესობას,
ახალგაზრდები მიდრეკილებას იწ-
ენენ უფრო განზოგადებულ, აბ-
სტრაქტული გამოსახულებებისად-
მი, მაგრამ ინარჩუნებენ ეროვნ-
ული მხატვრული აზროვნების ნიშ-
ნებს, ნახატის თავისებურ რიტმს,
ფერადოვან შეხამებას, ქართულ
თემაზე შექმნილი გობელენების
ავტორები არიან გ. და ა. გახა-
რიები, გ. გავუა, მ. ქუთათელაძე,
თ. ნუცუბიძე, ლ. ელიაშვილი, ი.
სიგუა. განზოგადებული დეკორა-
ტიული გობელენებისა — მ. ბა-
ზიერაშვილი, ნ. კობერიძე, ო.
ხუბულური, ვ. წურწუშია და სხვ.

თანამედროვე ქართულ მინან-
ქარს არცთუ დიდი ხნის ისტო-
რია აქვს. იგი სულ რამდენიმე
წელიწადია თბილისის სამხატვრო
აკადემიაში აღორძინდა. ექსპონი-
რებული ნამუშევრები ძირითა-
დად უკანასკნელი ათი წლის მან-
ძილზეა შექმნილი. უფროსი თა-
ობის ოსტატებთან ზ. წერეთელთან,
ვ. ქოქიაშვილთან, მ. ცაქალაძე-

ნიძესთან, ა. სპარსიაშვილთან, ო.
ავსაჯანიშვილთან ერთად გამოფე-
ნაზე წარმოდგენილი იყო ახალ-
გაზრდობა: ი. გოცაძე, ი. დეკა-
ნოზიშვილი, ლ. იზაბაქაროვა და
სხვ.

ფართოდ იყო ნაჩვენები ხის
მხატვრული დამუშავებისა და
იუველირული ნაკეთობის, ნიმუ-
შები. ამ დარგს გამოფენაზე ძი-
რითადად უფროსი თაობის ოს-
ტატები წარმოადგენდნენ: მ. მა-
გომედოვა, გ. ქუთათელაძე, ა.
ქაბუკიანი.

აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ
ოსეთისა და ქუთაისის განყოფი-
ლებებში გავრთიანებულმა მხატ-
ვრებმა ასევე საინტერესოდ წარ-
მოადგინეს თავიანთი მრავალფე-
როვანი და მრავალდარგოვანი შე-
მოქმედება. აფხაზეთიდან გა-
მოფენაზე მონაწილეობდნენ —
ხ. ავიძბა, ს. ვაბელია, ო. ბერძნ-
ტელით, ბ. ლოლობერიძე, მ. ეშბა,
ვ. ხუჩუმალი, ზ. ქაჯაია... აჭარი-
დან — შ. ხოლუაშვილი, შ. ზამ-
თარაძე, ხ. ინიშვილი, გ. ტულუ-
ში, ოსეთიდან — ხ. ვასიევი, ბ.
სანაკოევი, ლ. კასოევი, ს. მინა-
სოვი, ქუთაისიდან — ვ. კვიცი-
ნი, ვ. კაპანაძე, გ. ნიკოლაძე, გ.
დოლონჯაშვილი, ვ. ფაჩუაშვილი...

ექსპოზიციას ახლდა ქართუ-
ლი მონუმენტური ქანდაკებისა
და მონუმენტური-დეკორატიული
ნაწარმოებების ორასამდე ფოტო
და სლაიდი, რაც კიდევ უფრო
შთამბეჭდავს ხდიდა ქართული
ხელოვნების ამ დარგების მილ-
წევებს.

გახსნის დღიდანვე გამოფენა
ფართო საზოგადოების დიდი ინ-
ტერესით სარგებლობდა, რამაც
ერთხელ კიდევ დაადასტურა
ქართული სახვითი ხელოვნების
მაღალი დონე და მისი მნიშვნე-
ლოვანი წვლილი მრავალეროვნუ-
ლი საბჭოთა ხელოვნების განვი-
თარებაში.

მეხსიერება

კოტე მახარაძე

ალბათ, არ არსებობს ქვეყნად მსახიობი, რომელსაც არ ეკითხებოდნენ: „როგორ იმახსოვრებთ ამდენ ტექსტს, ამდენ სიტყვას, ამდენ ფრაზას?“ მსახიობები უხერხულად იჩენენ მხრებს და პასუხობენ: „ამაზე ჩვენ არც ვფიქრობთ, ეს, როგორღაც, თავისით ხდება“. ნებისმიერი საჯარო გამოსვლის დროს კი კომენტატორებს აუცილებლად ჰკითხავენ: უამრავი ფეხბურთელის გვარებსა და სახელებს როგორ იმახსოვრებთ, მსოფლიოს უკანასკნელ ჩემპიონატებზე ხომ ექვსასზე მეტი კაცის სახელი და გვარი უნდა გცოდნოდეთ. კომენტატორების პასუხიც დაახლოებით მსახიობების პასუხისთანაა: ყველაფერი საგანგებოდ დაძაბვის გარეშე, ქვეცნობიერად ხდება.

ასეთი პასუხები შემკითხველთა დაუფარავ გაცემას, ალტაცემას იწვევს: ხედავთ, როგორი მეხსიერების ხალხია, ბედნიერი არიან, ბედნიერნი!

ასეთი კითხვები ჩემთვისაც დაუსვამთ და, ბუნებრივია, ორჯერ უფრო ხშირად, ვიდრე სხვებისთვის. ცენტრალური პრესისთვის მიცემულ რამდენიმე ინტერვიუში გაიღვასტრიქონებმა ჩემს კარგ, ერთხელ კი — ბრწყინვალე მეხსიერებაზე.

ასეა თუ არა?
კაცმა რომ თქვას, რა არის მეხსიერება? რა ძალები წარმართავენ მას?
რა მექანიზმი მოქმედებს ან რა მოქმედებს კარგი ან ცუდი მეხსიერების შემთხვევაში?
არსებობს თუ არა საერთოდ კარგი ან საერთოდ ცუდი მეხსიერება?

მინდოდა ამ საკითხის შესწავლა, მინდოდა მეხსიერების მექანიზმს ჩაეწვდომოდი. მსახიობისთვისაც და კომენტატორისთვის მეხსიერება ხომ საწარმოო იარაღია. ერთმნიშვნელოვან პასუხს ვერ ვპოულობდი. დიან, მე ჩქარა ვსწავლობ ტექსტს, შესაძლოა, სხვებზე ჩქარაც. გვარებს, სახელებს, სახელწოდებებს წუთში ვიმახსოვრებ. არაერთხელ მომიხდა დიდი როლების შესრულება სახელდახელოდ, რეპეტიციების გაუვლელად, ასე

ვთქვით, სპექტაკლის გადარჩენის მიზნით. ასეთმა შემთხვევებმა კი სამუდამოდ დამიმკვიდრა ჩინებული მეხსიერების მქონე კაცის სახელი. მე არ ვსარგებლობ უბის წიგნაკებით — ტელეფონის ნომრებს, მისამართებს იოლად ვიმახსოვრებ. ვენაში, სტამბოლში, ნეაპოლში, დიუსელდორფში, პარიზსა და სხვა მრავალ ქალაქში მარტოც ჩავდიოდი, არც მეგზურები და არც დამხედური არ მჭირდებოდა, გზას კარგად ვიგნებდი, უშველებელი, უცნობი ქალაქებისათვის კი მქონის ლაბირინთებში არასოდეს დავბნეულვარ.

შეიძლებოდა შემეშნო ქება, ქაინაურებით, დემეტკბარიყავი, — ადამიანური სისუსტე არც ჩემთვისაა უცხო და ზოგჯერ თვითკმაყოფილებისკენ მიბიძგებდა. მაგრამ რალაც იქვის ჭია ყოველთვის მყუჟებდა. მე ხომ ვიცოდი, რომ არის ბევრი რამ, რაც სრულიადც არ ემორჩილება ჩემს ევრეთწოდებულ კარგ მეხსიერებას. ზოგიერთ ამბებს მე, უბრალოდ, ვერ ვიმახსოვრებ. პირველი ასეთი სიგნალი, რომელმაც იქვის საბაბი მომცა, ჯერ კიდევ 1957 წელს გაისმა.

ბიძაჩემი — მამის ბიძაშვილი — ლადო მახარაძე — 1937 წლიდან 1957 წლამდე — მთელი 20 წელი შორს იმყოფებოდა გადასახლებაში. არც მანამდე უცხოვრია თბილისში — ბათუმში დაიბადა და გაიზარდა. „შორეული მოგზაურობებიდან“ მობრუნებული, ის პირდაპირ ჩვენს სახლს მოადგა. კარი ჩემმა დამ, გუგულიმ გაუღო. თმაჭაღარა სტუმარმა მას მობოღიშებით ჰკითხა:

— მაპატიეთ, გეთაყვა. დიდი, დიდი ხნის წინათ ამ სახლში ვანო მახარაძის ოჯახი ცხოვრობდა...

— ბიძია ლადო! — მეტის თქმა არ აცალა ჩემმა დამ და კისერზე ჩამოეკიდა.

როცა შინ მოგბრუნდი, მშობლები დაწვრილებით მიამბობდნენ, მახსენებდნენ ძია ლადოს, მასთან და ბათუმთან დაკავშირებულ ეპიზოდებს, მაგრამ ვერაფერი, სრულიად ვერაფერი ვერ გავიხსენე.

მართალია, ბიძაჩემის დაპატიმრების დროს თერთმეტი წლისაც კი არ ვიყავი, მაგრამ ჩემი და ხომ სულ ერთი წლითაა ჩემზე უფროსი. ბიძია ახალგაზრდა წაიყვანეს და შეცვლილი, გატეხილი, ნაადრევად დაბერებული დაბრუნდა. ჩემს მესხიერებას აქედანდენ მასწავლებლები, ამყავდნენ შშობლებში, ჩემს ძვირფას დიაკოს კი უფრო ხშირად საყვედურობდნენ, მაგრამ ახლა ჩემმა დამ წუთში გაიხსენა ყველაფერი, მე კი ხელი მომეცარა, მიუხედავად იმისა, რომ უამრავი ფაქტი და ეპიზოდი შემასჩენეს.

მხოლოდ შემდეგ გავიგე, უფრო გვიან კი შევეცადე შემესწავლა, რომ სახეების, ციფრების, განსაკუთრებული ფაქტების, სახელებისა და სხვა ამგვარის დამახსოვრება სულ სხვადასხვა ფენომენია. მაგრამ ზუსტ პასუხს მაინც ვერ ვპოულობდი. ყველაფერზე ადვილი იყო ასეთ ახსნას დავეჭვებოდი: — ზოგი ადამიანის „ნაცრისფერი ნივთიერების“ ჩვეულები ამგვარადაა ორგანიზებული, სხეებისა — სულ სხვაგვარად. მაგრამ, როგორც უკვე მოგახსენეთ, ეს იჭვის პირველი სიგნალი იყო. ამას შემდეგ სხვა სიგნალი მოჰყვა. არა, სიგნალი კი არა, პირდაპირ მანოკაუტირებელი დარტყმა. სადღაც წავიციებთ, რომ ზოგჯერ განსაკვირვებელი შესიერება შეიძლება ჰქონდეთ არასრულფასოვან, განუვითარებელი ფსიქიკის, გონებრივად ჩამორჩენილ ადამიანებს. მათ შეუძლიათ მხოლოდ ერთი შეხედვით ან ერთი გაგონებით ჯერ დააფიქსირონ. შემდეგ შეინარჩუნონ-შემოინახონ და, საჭიროების შემთხვევაში უმალ აღადგინონ განუსაზღვრელი რაოდენობის ინფორმაცია. მართალია მათი სხვა ფსიქიკური ფუნქციები ნორმასთან შედარებით საგრძობად დაქვეითებულია, მაგრამ იმხსიერებენ სწრაფად, ფუნდამენტურად, როგორც იტყვიან, ფოტოგრაფიული სიზუსტით და არა მარტო აფიქსირებენ. არამედ ინახავენ და შემდეგ შეუძლიათ უყოყმანოდ აღადგინონ მიღებული ინფორმაცია.

ერთი რომელიმე დი.ციპლინის შესწავლას აზრი არ ჰქონდა, რადგან ადამიანის ტვინს, მის გონებას, მესხიერებას მრავალი მეცნიერება სწავლობს: ფილოსოფია, მედიცინა, ბიოლოგია, ფსიქოლოგია, ფსიქობიოლოგია, ფიზიოლოგია, ნეირობიოლოგია, ნეიროფსიქოლოგია, ნევროლოგია. ფსიქიატრია, ჰიდრობიოლოგია და ა. შ. და ა. შ.

როგორც ხედავთ, მესხიერების მექანიზმის

რომ ყოველივე ამას საოცარი ზომიერებით, საოცარი გემოვნებით აკეთებს. რუსთაველის თეატრის მსახიობებს უდიდესი თეატრალური კულტურა გააჩნიათ. ბრეტის დრამას უნგრეთში, შეიძლება ითქვას არავითარი ტრადიციები არ გააჩნია. „კავკასიური ცარცის წრე“ არაა ჩვენი სარეპერტუარო პიესა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს ნაწარმოები ჩვენს შექცენებაში ფრიად სერიოზული სპექტაკლების სახით, ტრადიციული თეატრალური სახეებით ცოცხლობდა აქამდე. სწორედ ამიტომაც იმოქმედა გასაოცრად რ. სტურუას, ერთი შეხედვით, საოცრად მსუბუქმა და გახსნილმა სპექტაკლმა. ამ დიდებულმა სანახაობრივმა სპექტაკლმა მესამე მოქმედებაში, აზღაკის გამოჩენით, საბოლოოდ მოიგო მაყურებლის გული. რამაზ ჩხიკვაძე „ჩიჩარა III-ის“ გახსორცილების შემდეგ ამ სპექტაკლში მოგვევლინა აზღაკის სახით, ჩამოგლეჯილ ტანსაცმელში ჩაცმული, საფრანგული ბლოკადის მებრძოლის სტილში. მისი ერთი შეხედვით, მოდუნებული ფესტები განაიარაღებენ და ხიბლავენ მაყურებელს, რ. ჩხიკვაძე აზღაკის მშვენიერ სახეს ქმნის და მის გმირს გასაოცარი ინტელიგენტურობა, მშვენიერი ხმა და ცოცხალი თამაში ახასიათებს. თუმცაღა ყველაფერს მსახიობური ეკონომიით გვიჩვენებს. მსგავსი კომიკურა უნარი მხოლოდ ძალიან დიდ მსახიობებს შესწევთ, იმათ, რომელთა თამაშშიც ნათლად მოჩანს მათი პიროვნული სიდიდე, დიდი მსახიობური ქაულიტები.

(გაზეთი „მადიარ პირლას“, 1986 წლის 6 ნოემბერი).

სამი საღამო ქართველეთთან ანუ ერთი რუსთაველის სახელობის სა- ხალგაფიფო თეატრის ბასტროლიანი გულდაკაშობი

რუსთაველის თეატრი მსოფლიო წარმატებით ჩამოვიდა ჩვენთან, რომი, ლონდონი, ბერლინი, ავინიონი უკრავდა დასს ამ ორიგინალური სტილის შიონდრას, რომელმაც საკუთარი სახე მორაგო კლასიკოსებს,, ორიგინალური აკრუბი და გემო შესძინა ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებსაც, გვიგონა, რომ თავიდან ბოლომდე უკვე კარგად ვიცნობდით. თეატრს დიდი რეჟისორი რ. სტურუა უდგას სათავეში, ჩვენს თეატრში წარმოდგენილი სამივე სპექტაკლი მას ეკუთვნის. ამ სპექტაკლების საშუალებით გვარეხა, რამდენად ფართოა მისი რე-

შესწავლა, თუ ამ საქმეს მთელ სიცოცხლეს არ შესწირავ, შეუძლებელია. მაგრამ ყველაზე უფრო იმან დაბაფიქრა, რომ როგორც არ უნდა ჩაუღრმავდე საკითხს, რაოდენი გულისყურითაც არ უნდა შეისწავლო იგი, პასუსხ თურმე მაინც ვერ იბოვნი. თურმე ის საერთოდ არ არსებობს.

ფსიქოლოგები მებსიერებას მრავალი წელია სწავლობენ და, მაინც მთელი მისი სირთულის წვდომას ახალა იწყებენ.

„ფსიქოლოგია ჯერ ვერ იქცა ადამიანის, პიროვნების შემსწავლელ ნამდვილ მეცნიერებად. მან ჯერ ვერ ისწავლა პიროვნების აგებულების იმგვარად აღწერა, რომ მისი ყოველი თვისება თავის ადგილს პოულობდეს და პიროვნების ფორმირების კანონები ისეთივე ზუსტი და ნათელი იყოს, როგორცაა რთული ქიმიური სხეულების სინთეზის კანონები“.

ეს სიტყვები უდიდეს საბჭოთა ფსიქოლოგს, აკადემიკოსს, მრავალი აკადემიის წევრს, ნეიროფსიქოლოგიის, როგორც მეცნიერების, ფუძემდებელს, ალექსანდრე ლუჩინის ეკუთვნის.

„ასეთი ფსიქოლოგია მომავლის საქმეა და ჯერ კიდევ ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენი ათწლეული გვაშორებს ასეთი მომავლისაგან...“

მართალია, ზოგიერთი მეცნიერი აცხადებს, რომ „მებსიერება უკვე არ შეიძლება ჩაითვალოს ნეირობიოლოგიის შუა ლაქად“, მაგრამ მაინც ვერ დაადგინეს, „კილონახევიარი ტვინის ნივთიერების უჯრედების მუშაობით როგორ წარმოიქმნება ადამიანის გონება“. გონება, რომელმაც, საერთოდ, ცხოველთა სამყაროზე მალა დააყენა ადამიანი, აქცია იგი პლანეტის სრულყოფილებიან ბატონ-პატრონად. გონება, ურომლისოდაც არ არსებობს განათლება, ერუდიცია, პროგრესი, არ არსებობს არაფერი ადამიანური. ყოველივე ამის საფუძველს კი წარმოადგენს მებსიერების წყალობით დაცული ცოდნა. თუ დამახსოვრება არ შეგიძლია, შემდგომ წინსვლაზე ფიქრიც ზედმეტია.

სამწუხაროდ, მებსიერების მექანიზმზე არსებული უახლესი თეორიები მრავალ უმნიშვნელოვანეს კითხვას უპასუხოდ ტოვებენ.

ასე, მაგალითად, ადამიანის ტვინის რომელ ნაწილებში ინახება ინფორმაცია, ნერვული უჯრედების რომელი ნაწილის დაზიანებით (ადამიანის თავის ტვინში კი, როგორც



პეტურარი, რა გასაოცრად მდებარე მისი საშუალებების სკალა

პირველ საღამოს დასმა შესკაირის „რიჩარდ III“ უჩვენა. ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც ყველა რეისისის ყოველთვის ხელთ აქვს, თუკი მას პიროვნებისა და ხელისუფლების დამოკიდებულება, დესპოტიზმი, ძალმომრეობა, თაობათა მონაცვლეობა სურს წარმოაჩინოს სცენაზე. მაგრამ ზეტურა გაცილებით უფრო ფართო გაქანების რეისისობა და რა თქმა უნდა, მას არ დაემაყოფილებდა კონკრეტულად ერთი სახის, მტარვალის წარმოჩინება სცენაზე, საკითხის განწოგადებასაც არ ცდილობს. იგი არ ტვირთავს სტილიტიურად ამ სექტაკლს, რათა ყველაფერი აშკარა და თვალსაჩინო იყოს. ამ ნაწარმოების ძირითადი სათქმელი ხომ იმდენად აქტუალურია ყველგან და ყოველთვის. ის, რაც რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ში ხდება, თავისი უესტეობით, მანერებითა თუ ნაწარმოებიდან ამოდებულ ციტატებში, ერთდროულად აწყოწველ მივითითებს და წარსულსაც.

სექტაკლის დეკორაციები მირიან შველიძეს ეკუთვნის. მისი დეკორაციები ერთდროულად საბრძოლო ველზე აღმართულ ტილოს კარავსაც გვაგონებს ცეცხლისა და ლითონის ფერებით და კომედიანტის სათამაშო სცენასაც. ძალიან კომიკური, ამავე დროს, საოცრად მარტივი და გამომხატველია ბუტაურობები: ფიციბისაგან შეკოწიწებული სამეფო ტახტი, ბორბლებზე შედგმული სამეფო უკუბო, ხელისუფლების ფერდარკარული და გაცვეთილი დროშები. შველიძეს ეკუთვნის კოსტიუმებიც, რომლებიც მრავალ საუკუნეს მოიცავენ და ერთმანეთთან აკავშირებენ, ნაძალადევი თანამედროვეობის ყველდის ფეხით შენდოივ ახერხებს ცველაზე უფრო თანამედროვე იდეების განხორციელებას თავის კოსტიუმებში. სტურუას რეისისურა ოსტატურად აერთიანებს ბრეტისეულ როტესკუა და ხალხური თეატრონის ელემენტებს იმ საყოველთაოდ ცნობილი აზრის გამოსახატვაც, რომ ქარის მოტანის ხვევ ქარი წაიღებს. რიჩარდის უჩანასკნელი ნეტაქება რიჩმონდთან ინგლისის გახერკატორუქის ფონზე პოლიტიკურ ცვლილებათა მარვენდელი კი არ არის მხოლოდ, არამედ იმისაც, რომ ერთი მტრავალი მერვე სახის მტრავალით იცვლება. ტრავიკულ კომედიას დასასრული არა აქვს, ტრავიკომედია თოვიდან იწყება. სექტაკლის შესანიშნავი რეისისურის

(გაგრძელება მე-80-ე გვ.)

გარდა უნდა დავასახელოთ მთავარი როლის შემსრულებლის, რამაჲ ჩხიკვაძის მსახიობური სიდიდე, ეს ტანმსვლილი, ქალბატონიანი კაცი ვარგუნობითა და გამომეტყველებით კი არ გვაშინებს, იგი მონომანიაკი რომ არ იყოს, ბოლოს უკვალოდ ჩაიკარგებოდა ბრბოში, მაგრამ ჩხიკვაძის რიჩარდი ურცხვად იღწვის ხელისუფლების მოსაპოვებლად და დროებითი გამარჯვებით სწორედ გარშემოყოფთა ჭრუკა ბუნების საშინელ სურათს გვიხატავს. ისეთ ხანაში, ეპოქაში და ქვეყანაში, სადაც ყველა თავისი სურვილებისა და ინტერესების განსორციელებას ემსახურება მხოლოდ, ადვილად აღწევდება ბოროტება. ეს მომხიბლავი ცოცხალი სექტაკლი რომანტიულიცაა და ანტირომანტიულიც. ალბათ სწორედ ამაშია მისი ღირებულება. სტურუასა და ჩხიკვაძის მიერ წარმოშობის ირონიული აღქმა იმ მსახარისკენ მიმართავს ჩვენს ყურადღებას, რომელიც დრო და დრო ჩნდება სცენაზე. დრო და დრო წამოწებს ხოლმე თავს. ასე და ამგვარად გრძელდება ეს სიმღერა. მაგრამ საკითხავია, როდემდე გასტროლების მეორე სექტაკლი იყო თამაჲ კილაძის პიესის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. ჩვენ ვიხილეთ თეატრის ატელიეში გადატანილი სიუჟეტის სამკუთხედი, რომელსაც რაღაც საშინელი ისტორია უნდა ედოს საფუძვლად. სტურუამ, როგორც რეჟისორმა, აქაც დაამტკიცა თავისი პოტენცია. შეეცადა პლასტიკით, მრავალფეროვანი მუსიკალური ელემენტებით გაემდიდრებინა პიესა.

მესამე საღამო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უგემრიელესი „ნუგბარი“ იყო. საქართველოდან ჩამოტანილმა ფოლკლორული ხასიათის ბრეხტის „აკაკასიური ცარცის წრის“ სტურუახელმა აღქმამ, მისმა საცხებიან განსხვავებულმა ინტონაციამ, ძალიან გაგვოცა. მუსიკამ, ცეკვამ, გიორგი მესხიშვილის შესანიშნავად მოფიქრებულმა დეკორაციებმა, ფერადმა კოსტუმებმა შესანიშნავი დრამატული ატმოსფერო შექმნეს და ჩვენს სცენაზე ნამდვილი ქართული სამყარო განახორციელეს, რასაც ხელი შეუწყო შესანიშნავმა, თანამედროვე ელემენტებით გამდიდრებულმა მუსიკამ და იური ზარციის სანაზობრივმა ქორეოგრაფიამ. მაგრამ სრულყოფილმდებ თითქმის მინც რაღაც აჟღერდა სექტაკლის პირველ ნახევარს. მოჩვენებითი უმარისობის გრძნობა სცენაზე რამაჲ

ცნობილია, ათ მილიარდზე მეტი ასეთი უჯრედია, შეიძლება აღამიანის გონებას მესსიერება დაეკარგოს?

მეცნიერებმა ზუსტად იციან რომელიცაა კელე უჯრედები არეგულირებენ აღამიანის გრძნობებს, ვთქვათ, ყნოსვას ან შეხებას, მაგრამ არ იციან, ან უფრო ოპტიმისტურად რომ ვთქვათ, ჯერ არ იციან, სად მდებარეობს მესსიერების მექანიზმის ცენტრი. მეცნიერები ვარაუდობენ, — ჯერჯერობით მხოლოდ ვარაუდობენ, — რომ ცოდნა და ინფორმაცია ინახება აღამიანის ტვინის ყველაზე განვითარებულ ნაწილში — ქერქში. მაგრამ ერთი ახალი ვარაუდიც (ისევ მხოლოდ ვარაუდი), რომ მათი ფორმირება ხდება ჰიპოკამპში — ასე ეწოდება ერთ-ერთ ნაოჭს, ტვინის ქვედა ნაწილში განლაგებული ნერვული ბოჭკოების პატარა კონას.

ულრიკ ნისერი, თანამედროვე ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, რომელიც თავის სიცოცხლეშივე იქცა აღქმის, ყურადღების, აზროვნებისა და მესსიერების კვლევის კლასიკოსად, წიგნში „შემცნება და რეალობა“ წერს: „საქმე ისაა, რომ ჩვენ პრაქტიკულად არა გვაქვს რამდენადმე მაინც სისტემატიზებული ცოდნა მესსიერებისა... თითქმის ყველა ფენომენი, რომლებიც თანამედროვე თეორიამ უნდა ახსნას, მეტისმეტად ხელოვნური ხასიათისა...“

და შემდეგ: —
„ჩვენ თითქმის არა გვაქვს სისტემატიზებული ინფორმაცია, თუ როგორ იმასსოვრებს აღამიანი მოვლენებს, ან იმასაც კი, ვთქვათ, სად დატოვა თავისი ჩიბუხი. მანამდე, სანამ არ გვეცოდინება, სად ხდება მათი ფორმირება, ყოველგვარი თეორია ნაადრევია.“

თუ ამ რანგის მეცნიერი მიღის ასეთ სამწუხარო დასკვნამდე, მაშინ ღირს კია თავის მტერევა ამ საკითხებზე?

და მაინც, ღირს. თუ მესსიერება მრავალი პროფესიის აღამიანს ძალიან, ძალიან სჭირდება, მსახიობისა და კომენტატორისთვის იგი ხომ ჰაერივით აუცილებელია. ისინი უამისოდ ვერ ისულდგმულავენ. ესეც არ იყოს, ამ სფეროს ხომ თეატრის არც ერთი თეორეტიკოსი, არც ერთი თეატრალური მოღვაწე არ შეხებია.

დაგროვებული გამოცდილების ნებისმიერმა დაკვირებამ, ნებისმიერმა განზოგადებამ შეიძლება ოდნავი ბიძგი მაინც მოგვეცეს მომავალი დასკვნებისათვის. თუკი აგრეა, აღ-



ბათ ლირს გაგიზიაროთ ჩემი დაკვირვებები. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერებს აქამდე ვერ დაუდგენიათ, როგორ იმასსოვრებს ადამიანი მოვლენებს, მათ შეუძლიათ გვაუწყონ, როდის, რა ვითარებაში ან როგორი ფიზიკური და სულეერი მდგომარეობის დროს იმასსოვრებს ადამიანი უკეთ. ეს კი უკვე მნიშვნელოვანი ამბავია აღმოჩნდა, რომ ადამიანი უკეთ მაშინ იმასსოვრებს, როცა ის ყურადღებითაა, დაძაბულია, დაინტერესებულია ან აღგზნებულია; რომ ფაქტების, თარიღების, ადგილების, სახეების, სიტყვების, ისტორიული მოვლენების დამასსოვრება ცნობიერი, შეგნებული პროცესია, ხოლო ჩვევების დამასსოვრება ჩვენების ნაკლები მონაწილეობით, ან საერთოდ უპირობოდ ხდება. ის მთლიანად ვარჯიშზეა დამოკიდებული და კონკრეტულ სიტუაციასთან რაიმე კავშირის გარეშე შეითვისება. ვთქვათ, ფეხბურთელს არ ახსოვს ყველა ვარჯიში, რომელთა მეოხებითაც მან აითვისა თამაშის ესა თუ ის ელემენტი. მისი მამოძრავებელი ჩვევები მექანიკურად აღდგება, წარმოიქმნება, საეჭვოა, თქვენ „შეგნებულად“ მართოდ თქვენი მოძრაობები, როცა ფეხსაცმლის ყაითანს იკრავთ.

ჩვევების დამასსოვრება აუცილებელი, მაგრამ პრიმიტიული სისტემაა. მაიმუნებს თურმე იგი დაბადების მომენტშივე კი ახასიათებთ, მაშინ, როცა დამასსოვრების უნარი, ადამიანებს უფრო გვიან უვითარდებათ.

ჩემი სწავლის წლებში შესანიშნავ ექსპერიმენტს დაუდო სათავე პროფესორმა რევავზ ნათაძემ, რომელიც თეატრალურ ინსტიტუტში ფსიქოლოგიის კურსს კითხულობდა. მაგრამ, შემდგომში ეტყობა, არავინ დაუჭირა მხარი და საქმე ადგილზე გაიყინა. მისი წინ წამწევი არავინ აღმოჩნდა... დასანანია, რასაკვირველია. ბატონი რევავზი — საერთოდ მეხსიერების პრობლემაზე კი არ მუშაობდა, ის მსახიობის მეხსიერების სფეროში ატარებდა ექსპერიმენტებს, ადგენდა დამასსოვრების დამხმარე ელემენტების, საშუალებებისა და სტრატეგიის ორგანიზაციის პოვნის შესაძლებლობებს.

დარწმუნებული ვარ, რომ აუცილებელზე აუცილებელია ფსიქოლოგების მოზიდვა მსახიობის ხელოვნებასთან დაკავშირებული მრავალი, ჯერ სრულიად შეუსწავლელი საკითხის დასადგენად. ცალკეული მოთეორეტიკოსო რეჟისორების ნახევრადპროფესიულმა

ჩხიკვაძის გამოჩენამ შეავსო. დიდებულია მა მსახიობმა, რომელმაც უკვე „რიჩარდ III“-ში გამოიჩინა თავი, აშკერად ახლაკის როლში მოაჯადოვა მაყურებელი. ეს არის ნამდვილი მომწიფებული კომიკოსი, რომელიც თავის ლოთობას ზომიერების გრძნობითა და ამავე ღროს თავშეკავებული იუმორის გრძნობით ვაჩვენებს, სიმართლისადმი სიყვარულს, სიბრძნეს კი — ბუნებრივი უბრალოებათ.

ჩვენ ვნახეთ მსოფლიოში ლირსებულად სახელგანთქმული დასი, რომერტ სტურუას სახით ვაიცანით შესანიშნავი რეჟისორი. პირველმა და მესამე საღამოს იშვიათი წარმატება მოუტანა დასს ჩვენშიც და აღტაცებულმა მაყურებელმა ტაშით ის სურვილიც გამოხატა, რომ ეს შესანიშნავი თეატრი კიდევ ერთხელ სულ მოკლე ხანში ვიხილით ჩვენს სამშობლოში.

(გაზეთი „მედიკ ნემზეტ“, 1986 წელი, 12 ნოემბერი)

**თუშცა პა წინახვ როდო
ემორჩილშაინას**

იძულებული რომ ვყო, ერთადერთ წინადადებაში დავახასიათო მთელი რუსთაველის თეატრი, ვიტყვოდი: მის დამახასიათებელ თვისებას ის წარმოადგენს, რომ არავითარ ესთეტიკურ ავტორიტეტს არ ცნობს-მეთქი, თუმცაღა ამას ერთგვარ წინააღმდეგობას გაუწევდა გასტროლების დროს ნაჩვენები ერთერთი სპექტაკლი, რომელიც წელმეტად იყო ვადატვირთული ავტორისეული მორალის სწავლებით. ეს სიტყვები თანამედროვე ქართულ პიესას შეეხება. თამაშს ჭილაძის პიესის წარმოდგენისას სათაურით „როლი დამწეები მსახიობი გოგონასთვის“ რობერტ სტურუამ ვერ განახორციელა მისთვის დამახასიათებელი ის ირონია, რომელიც დანარჩენი ორი სპექტაკლის ძირითად ტონს წარმოადგენდა. თუმცაღა ამ ირონიის დახმარებით შეიძლება უფრო მისაღებად მოგვჩვენებოდა ის თავდადასავალი, რომელიც თეატრის უკვე ასაკში შესული რეჟისორისა და ოფელეას როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა ნონკონფორმისტი მსახიობი გოგონას სიყვარულის სიბრძნის აღწერს და რომლის ფინალშიც ავტორმა მელიოდრამისთვისაც არ დაიშურა ადგილი... ყოველ შემთხვევა-

(გაგრძელება 82 გვ.)

ში, კიდევ ერთხელ დადასტურდა ის ყურადსაღებო ფაქტი, რომ გაცილებით იოლა ობიექტური მიდგომა კლასიკოსებისადმი, ვიდრე თანამედროვე მწერლებისადმი.

აი, შექსპირს კი შეუბრალდებლად ეპარობა სტურუა, შეუბრალდებლად ამოწმებს მის ნაწარმოებს, ჩონჩხადე აკლის ხორცს და აჩვენებს იმ ძირითადს, რაც უთავრესია შექსპირისათვის. ერთი შეხედვით, აღმოფთვასაც კი უნდა იწვევდეს ის, როგორც სტურუა — როგორც დრამატურგიულად, ისე სტილისტურად — „რიჩარდ III“-ს ეპარობა ამ რეუსორმა სრულყოფილად აქნა შექსპირის სამეფო დრამის ძარღვებითა და კუნთებით დაქსოვილი ცოცხალი სხეული და სცენაზე მთლად გამოშვლებული ძვლები დაგვანახა. დაგვანახა ის, რაც ესოდენ ღრმად და დაუფარავად შექსპირისეულია ამ ნაწარმოებში.

ბუნებრივია, მაყურებელს შეიძლება უშარბისობის გრძობაც გაუჩნდეს. სტურუამ ხომ თავისი შეუბრალდებელი ნაჯახით რიჩარდს უოველივე პოეტური, ამალღებული და ტრაგიკული ჩამოაცალა. კლარენსის ციხე ციხე არ არის და არავინ აკლის მას, რომ ბოლომდე წარმოთქვას თავისი სიზმარი, ანდა მკვლელებს გადაჩენისათვის შეევედროს. მასტინგის მანიპულაციებზეც არ ხარკავენ ზედმეტ დროს და საერთოდ არ იხსენიება შორეს ცოლთან მისი ურთიერთობის ამბავი. მის ბიზნეს წარუხანელ კაცსაც, რომელმაც გადაწყვეტი მნიშვნელობის ამბავი უნდა აუწყოს მასტინგს, „არ დამსწრეთა“ იქედნური და ცინიკური კომენტარები სდევნ თან; ეს ორი მოქმედება პრინციპში მინიშნებას წარმოადგენს მხოლოდ. აქ, შეიძლება ითქვას, სტურუა ბრეტსული მეთოდით ეპარობა მთელენებს მის ხაზგასმულად, რომ დრამაში გათამაშებული ამბები მაყურებლისაგან შორს არანა — რაც რეუსორის ირონიულ მიდგომას წარმოაჩენს. უკვე სპექტაკლის დასაწყისი ორთოდოქსი ისტორიკოსების წინააღმდეგ მიმართული პროვოკაციაა. შემოქმედით დედოფალი მარგარეტ, თაღებში ჩაისმული, თვალბამობღებული საშინელი აჩრდილი, მაღალქუსლიან ფეხსაცმელებში და წივნიდან კიბხულობს შექსპირის დრამას. ვიდრე მარგარეტი ხმას ამოიდებდეს, მკეპარე მუსიკალური ეფექტის ფონზე რამდენიმე მოცეკვავე ფიგურა შემოიჭრება სცენაზე და იწყება წარმოდგენა. ორატორი დედოფალი მარგარეტ კიდევ მოგვიანებით

დასკვნებმა არაფერი მოგვცა და არც შეიძლება არაა. ვერ ხომ არავის შეძრეტი სიღრმით, საქმისადმი მეცნიერული მიდგომით არ შეუსწავლია მსახიობისეული ლოგია, ვთქვათ როლის მიღების მოძენტიდან (როცა როლების განაწილების ბრძანება იკვრება განცხადებების დაფაზე) უკანასკნელ სპექტაკლამდე, როცა მთავრდება მოცემული ნაწარმოების სცენური სიცოცხლე. არ შეუსწავლია დინამიკაში, დასაწყისიდან დასასრულამდე. პირველი დღიდან, სპექტაკლის გამოშვებამდე მსახიობი ხომ ფსიქოლოგიურად ექსტრემალურ სიტუაციაში იმყოფება. მას ვაკუუმურ პირობებს ვერ შეუქმნი, ყველაფრისგან ვერ გამოიჭნავ, ეს შეუძლებელია. ის განაგრძობს ყოველდღიური ცხოვრებით ცხოვრებას. უამრავ ვინმეს ზედება, შესაძლოა, პარალელურად კინოშიც თამაშობდეს როლს, აზმოვანებდეს, ესტრადაზე, გამოდიოდეს, წერდეს, უყვარდეს, ცოლს ირთავდეს, ეყრებოდეს, ავადმყოფობდეს, მას მრავალგვარი სტრესი ელოდება... ხოლო სპექტაკლის გამოშვების დღეებში ხომ ყველაფერი ნამდვილ ჯოჯოხეთად იქცევა. რა სჯობია — საკუთარ თავში ჩაიკეტო, არავის უსმინო, როგორც ხშირად გირჩევენ რეჟისორები, თუ პირიქით, გულისყურით მოეცილო კოლეგების, ახლოლების შენიშვნებსა და სურვილებს? როგორ გინდა გაერკვე, ვისი რჩევაა უფრო საჭირო და მეგობრული, ან ვის ამბორავებს შური თუ სხვა ქვეა გრძობა? როგორ უნდა განეწყო რეცენზიებისადმი? განსოვით, როგორც თვითონ ნემიროვიჩ-დანჩენკომ გამოთქვა ეკვი, არა მგონია, რეცენზიებში მსახიობის ნამუშევრების შეფასებას სარგებლობა მოჰქონდესო. მსახიობი ხომ, სურს მას ეს, თუ არ სურს, ყველა შენიშვნას ითვალისწინებს. როლის ის ადგილებიც კი, რეცენზიებებში ხობტა რომ შეასხეს, შეიძლება ვაფუტკოს, რადგან ნებისით თუ უნებლიედ, როლის საუკეთესო ნაკვეთებს „უბედალს აჭერს“, აქაოდა, შემომხედეთ, ამ სცენას რა კარგად ვთამაშობო, და, პირიქით, იწყებს ცუდი ადგილების „სწორებას“ და მეტისმეტი თავგამოდებისგან კიდევ უფრო აფუტებს მათ.

ეს ხომ ძალზე რთული, დაძაბული პროცესია და სამწუხაროა, რომ ყოველი მსახიობი მას როგორც მოხვდება ისე, როგორც გამოვა, როგორც ემარჯვება, ასე ვთქვათ.



სიბნელეში ხელის ფათურით გადის. მე მესმის, რომ მზა რეცეპტები არ შეიძლება არსებობდეს და მათ ვერავენ მოგვეცემს, ვერც ფსიქოლოგები, ვერც ფილოსოფოსები, მაგრამ ამ საკითხში ჩაღრმავება, მისი ვარაუდვით-შესწავლა აუცილებელია. ვფიქრობ, რომ იმ ფსიქოლოგებს, რომლებიც ღრმად არიან დაინტერესებული თეატრით და უყვართ ის, ფასდაუღებელი სამსახურის გაწევა შეუძლიათ.

მასსოვს ერთი ექსპერიმენტი, რომელსაც რევზ ნათაძე ლექციებზე ატარებდა. ის გულისყურით არჩევდა და გვთავაზობდა არა საერთოდ კარვ ტექსტებს, არამედ სწორედ ისეთებს, რომლებიც მსახიობებს სჭირდებოდა. შირმის იქით სვამდა ადამიანს, რომელსაც ჩვენ ვერ ვხედავდით. იმ კაცს ან ქალს ხმამალა უნდა წაეკითხა ნებისმიერი ტექსტი, მეტი არაფერი. მოსმენის შემდეგ ჩვენ იმ ადამიანზე უნდა გვეთქვა ყველაფერი: ვინ იყო ის, რა ასაკის, რა ეროვნების, რა სიმალისის, რა პროფესიის შეიძლება იყო ფილიყო, როგორი ბუნება და მიღრვილებები ჰქონდა და ა. შ. და ა. შ. ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რისი „გამოთვლაც“ შეგვეძლო მხოლოდ მისი ხმის მოსმენის საფუძველზე. თუ იმ პიროვნებამ ერთი ან სამი თვის წინათ უკვე წაგვიკითხა ტექსტი შირმის იქიდან, ჩვენ უნდა გამოგვეცნო, რომ ამ ხმას პირველად არ ვისმენდით, უნდა გვეთქვა, რომ ის ჩვენი ძველი ნაცნობია, რომ მან ტექსტი წაგვიკითხა ამდენი და ამდენი ხნის წინათ. ვანა საჭიროა იმაზე სიტყვის გაგრძელება, რომ ეს ტრენინგი ძალზე სასარგებლოა მსახიობებისათვის, თუნდაც ხასიათის შეცნობის, ამოხსნის თვალსაზრისით. სამწუხაროა, რომ ამ ძიებებმა სათანადო გაგრძელება ვერ ჰპოვეს.

მაგრამ მეხსიერებას დაეუბრუნდით. მინდა ვიამბოთ ორი შემთხვევა, რომლებიც რაოაც დასკვნების გაკეთების საშუალებას მომცემენ. პირველი ისეა ჩემს პედაგოგ რ. ნათაძესთანა დაკავშირებული. მაშინ, თეატრალურ ინსტიტუტში ფსიქოლოგიას ორი სემესტრის მანძილზე გვასწავლიდნენ. პირველი სემესტრი — ჩათვლა, მეორე — გამოცდა. დადგა ფსიქოლოგიის კურსის დახურვის დრო. მხოლოდ უკანასკნელი გამოცდა-და დაგვრჩა. მასსოვს, ძალიან კარგად მოვემზადე. ეს საგანი მიყვარდა და გუნე-

მრავალჯერ ნახულობს იმის სურათს, რომ ბას, რომ ავანსცენაზე გამოვადგინე, რომელიც ში ტუავისუფლიანი „რიჩარდ III“-ით, რამდენიმეჯერ იმეორებს მის სათაურს, კითხულობს ნაწვევტებს, აცხადებს მოქმედებებსა და დროდდრო მაყურებლისაკენ ატრიალებს გადაშლილ წიგნს ისე, თითქოს სცენაზე გათამაშებული ისტორიის საილუსტრაციოდ. შექსპირის სცენარი მოპყავსო მოქმედ. განმეორებას მნიშვნელოვანი დრამატურგიული დატვირთვა აქვს სტურუას სპექტაკლში. რიჩარდ უოველითვის ერთი და იგივე ტინგლი-ტანგლი მუსიკის თანხლებით შემოღობის სცენაზე დარღმინდულად და კოკლოზით და უოველითვის ერთი და იგივე კომიკური მუსიკის ფონზე მიიკლავება სცენიდან უოველი ახალი მკვლევლობის წინ თუ შემდეგ. ეს სიმბოლურად ნიღბის ჩამოგლეჩი და დემონსტრაციული სული არა მარტო ნაწარმოებისადმი დრამატულ მიდგომაში პოულობს თავის გამოხატულებას, არამედ რეჟისორული ვაჭრების მიერ სტილშიც; ტრადიციული სპექტაკლების სახარისპიროდ სტურუას განსხვავებული, ახლებური მიდგომა შექსპირისადმი ძირითადად იმაში მდგომარეობს, რომ რიჩარდი სრულიადც არ ცდილობს თავის აუხვიოს თავის გარემოს ანდა თავის მომავალ მსხვირბლს. ყველამ შესანიშნავად იცის. რას წარმოადგენს იგი. მის ირგვლივ მყოფნი ხომ თვალნათლივ ხედვენ, რომ იგი ცრუ მეფეა, მასხარადიქტატორი, მათვის წინამძღოლი. რამაზ ჩიკვაძე ჯოჯო მარიონეტს თამაშობს, გრიმსებთან სახეს გვიჩვენებს, ყველას ენას უყოფს და ემანქება. ეს ის ფიგურაა, რომლითაც პავშვიბაში თითოეულ ჩვენგანს აზინებდნენ ხოლმე, რომლისაც სინამდვილეში არავის უნდა ეშინოდა, მაგრამ შიშით კი ყველას გვეშინია, ვინაიდან ვინ იცის... ეს ის ვერცხვის ხელჯობიანი, გრძელ სამხედრო შინელშია გამოწყობილი, მოკლე პლარათიანი, თვალმომბორილად კუდი ბიძიაა“, რომელიც მაშინ კოკლობს, როცა ვაეხარდება. აი, ამ კაცს უპირავს ხელში კეთილშობილი ლორცაღა, რომელიც სულის სიღრმეში ეწინააღმდეგებთან და კიცხავენ მას და თვით მანიაც კი არ მალავენ უკმაყოფილებას, როდესაც იგი სცენაზეა, თუმცაღა, გულგრილი ღიმილით ანებებენ რიჩარდს, რომ აისრულოს პირველი ბავშვის ვერაკი სურვილები, უფრო შიშით, ციფრული მონდომებებით ეხმარებთან მას თამაშში.

(გაგრძელება 84 გვ.)

სცენაზე ყველა ცალკეული ფიგურა განსაკუთრებული ხასიათის მატარებელია, მინიშნებებით რობერტ სტურუა არსად არ კმაყოფილდება და ვინც მას საწინააღმდეგოს დააბრალებს, ის დრამდ სცდება. ქართველ მსახიობებს შორის ბევრნი თავიანთი ბრწყინვალე მსახიობური შესრულებით შესანიშნავ ინგლისელ მსახიობებს გვაგონებენ; ჩვენ აქამდე გვეგონა, რომ მხოლოდ ინგლისელ მსახიობებს თუ ძალუბრ ასეთი დარღვიმანდული სიმსუბუქით მოირგონ ტანსაცმელი. ქართველ მსახიობებთან თვით უფრო გემოვნებით შერჩეული, სახეებით უფრო უფრო კსოვლისაგან შეკერილი ელექტიკური კოსტიუმებიც კი გასაოცარი ხასიათის მატარებელი არიან: შიშველ ხეულზე ჩამოცმული ფართე პერანგები, სვიტრები, კისერზე ჩამოკიდებული ჭაპკები... და ეს ყოველივე ბუნებრივი ელევანტურობის დახმარებით არ არსებული ისტორიული ეპოქის ტანსაცმელად გვევლინება. ბეკინგემის (გიორგი გეგეკორი) რაინდობებულ პიროვნებას თეთრად საფეთქელშეფთქილი ბატონკაცის პატიმოყვარეობა და დედნის სუნამოს სურნელი სდევს თან. ლორდა სტენლი (ბადრი კობახიძე) დიდ თანამდებობის მქონე ავტორიტეტის ჩინოვიის გაყინული გონებით ემსახურება ხელისუფლებას. ბრეტენდრის სახით (რუსლან მიქაბერიძე) ბაგვეე მარადიული იქედნური ღიმილის მატარებელი ბნელი განგებური სულის მქონე პიროვნება წარმოგვიდგება.

სტურუასეული ირონია მხოლოდ რეჟისორულ იდეებში როდი პოულობს გამოხატულებას. სწორედ ამ შემთხვევაში უნდა იქნას უარყოფილი ის ცრურწმენა, თითქოს სტურუას რეჟისორული იდეები განეწებულად დგანან. პირიქით, სტურუას რეჟისორული თვალთახედვა, რომელსაც თავისუფლად შეიძლება ეწოდოს ისტორიული ფილოზოფია, მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობთა კონტაქტში პოულობს თავის გამოხატულებას. ჭერ არასოდეს მინახავს მშობლისა და შვილის სიყვარულისა და სიძულვილის, უარყოფისა და თავყენისცემის ისეთი შემაქრუნებელი შერწყმა, როგორსაც რიჩარდი და იორკის დედოფალი (რამაზ ჩხიკავაძე და მარინე თბილელი), მკვლელი შვილი და მისი ძმწოლვით თავყენისცემელი დედა თამაზობენ, იმ თითქმის მელოდრამატულ (სამწუხაროდ უფრო შესატყვის გამოთქმის ვერ ვპოულობ) შეხვედრის სცენაში ყოველ ცალკეულ მომენტში, ვიდრე

ბაში ხუთიანს „ვეგემავდი“. გამოცდაზე ბოლო გავდივარ.

— ბილეთი გამოგკითხობთ თუ არა — მკითხა ბატონმა რეზომ.

— როგორც ინებებთ, — რამდენადმე თავდაჭერებულად მიუთვებ.

— თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს, აილეთ ბილეთი.

ავიღე. პირველი ორი საკითხი ჩინებულად ვიცოდი და ბილეთის თვალყურებით დავიძარი უკანა მერსისკენ. ვილაც უკვე პასუხობდა, იქ კი, უკანა მერსზე, შემეძლო ჩამოვმჯდარიყავი და პასუხი მომეფიქრებინა. უკვე გზაზე ვივარდინე, რომ რაღაც ვერ იყო რიგზე. თუ შესიერება, — ისევ შესიერება! — არ მალატირებს, მესამე საკითხი ფსიქოლოგიური განწყობის პრობლემას ეხებოდა. კუთხეში მიმჯდარმა ბევრი ვიპოვე თავი, რომ ამ საკითხზე რამე გამეხსენებინა, მაგრამ არაფერი გამომდიოდა. გონება ვადამეკეტა. მოდი, ვფიქრობ ჩემთვის, პირველ ორ საკითხზე დიდხანს, ბევრს და საფუძვლიანად ვილაპარაკებ, და, ვინ იცის, გამოცდის ბოლოს ვადაქანცულმა პროფესორმა მითხრას: „გეყოფათ, ყველაფერი ნათელია!“ — და ჩემგან „დაგვემილი“ ფრიადი დამიწეროს.

ყველაფერი დაახლოებით ასე მოხდა. ბატონი რეზო ღიმილით მიქნევდა თავს, — ჩემი პასუხებით კმაყოფილი იყო. მეორე საკითხს რომ ვამთავრებდი, მსახიობურად ვიშმაკე, ხმის აწვევითა და მკვეთრი შეჩერებით დავსვი ინტონაციური წერტილი.

— ყოჩაღ, შემდეგ? — მესმის პედაგოგის მშვიდი ხმა.

პოლად, ამ დროს მოხდა ის საოცრება, რის გამოც იწერება ეს სტრიქონები.

წამიც არ დავყოვნებულვარ, ისე დავიწყე საუბარი განწყობის თეორიაზე, ვლაპარაკობდი აღზნებული, გახალისებული, ვლაპარაკობდი დიდხანს და დამაჭერებლად.

— ყოჩაღ! — ალტაცებით თქვა პროფესორმა. — აი, თურმე, როგორი ყოფილხარ! მხოლოდ სახელმძღვანელოებს არ სჯერდები და სპეციალურ ლიტერატურასაც კი კითხულობ. მომეცი მატრიკული.

და დიდი, ლაღი ასოებით ჩამიწერა ფრიადი.

ვიჯექი და ადგილიდან არ ვიძროდი. ლექტორმა გაოცებით შემომხედა. ფეხსაც არ მოვიცვლიდი, ვიდრე ამ საოცარი მოვლენის



მექანიზმში არ გავერკვეოდი. რა მოხდა ჩემს თავს. მე ხომ ნამდვილად არ ვიყავი მზად მესამე საკითხისთვის, უბრალოდ, მე ის არ ვიცოდი, მაშინ რა მოხდა? თუ არა ბატონი რეზოსთვის, ვისთვის უნდა შეკითხვა ეს? და გავრისკე. ყალბი კოეცტობა არ დამიწყია. პირდაპირ ვუთხარი გამომცდელს:

— ბატონო რეზო, მე ხომ მესამე საკითხი სრულებით არ ვიცოდი.

პროფესორმა მაშინვე ყურადღება დაძაბა. ეშმაკურად თვალემბოწყურულმა მკითხა:

— აბა, როგორ პასუხობდი?

მე ახლა უფრო მწყობრად, დალაგებულად გადმოგვემთხერე ჩემი პასუხის არსს, მაშინ კი სიტყვებს ვისხენებდი, ვეძებდი, მაგრამ პასუხის არსი ძირითადად ასეთი იყო:

— მე მინდოდა მეთქვა თქვენთვის, ბატონო რეზო, რომ მესამე საკითხი არ ვიცი და უცებ თქვენ დამიდევით თვალწინ. არა, „დღევანდელი“ კი არა, ამ ორი თვის წინ, სწორედ აქ, მეექვსე აუდიტორიაში, თქვენ გვიხსნიდით განწყობის თეორიას და აი, იმ ფანჯარასთან იდევით, — თითო მარჯვენა ბოლო ფანჯარისკენ გავიშვირე, — ფანჯარა და აუდიტორია მზით იყო გაჩახჩახებული. სხივები ჩვენ, სტუდენტებს, პირდაპირ თვალეზში გვირტყამდა. ამის გამო მხოლოდ თქვენს მუქ კონტურს ვხედავდით. ჩვენ თვალს ვეშუტავდით, თქვენ კი ილიმებოდით. ლექციის დამთავრებისას თქვით, რომ ეს სინათლის ეფექტი საგანგებოდ მოაწყვეთ, რათა სტუდენტების ყურადღება მაქსიმალურად დაგეძაბათ. ჩვენ ხომ ფაქტურად მხოლოდ ხმა გვესმოდა თქვენი, თვითონ თქვენ კი, ვერ ვხედავდით. დასასრულ, თქვენ ბრძანეთ: ამის გამო, ეს ლექცია ჩემი ვარაუდით, თქვენ არასოდეს დაგავიწყდებათ. როგორც ხედავთ, ასეც მოხდა. აი, დღეს, როცა საკითხზე ვპასუხობდით, მთელი ლექცია გამახსენდა, გხედავდით თქვენ, თქვენი ინტონაციებიც კი მესმოდა, გიყურებდით და ზუსტად, ან თითქმის ზუსტად გავიმეორე ყველაფერი, რაც შარშან, 17 ნოემბერს ამ აუდიტორიაში გვითხარით. და პედაგოგის გაცილებული სახე რომ დავინახე, დავძინე:

— ეს ჩემი დაბადების დღეა და ამიტომ დამამახსოვრდა. და, რამდენადაც, თქვენ ლექციებზე არასოდეს არ იფარგლებით მხოლოდ სახელმძღვანელოებში მოყვანილი ფაქტებით და სპეციალურ ლიტერატურაში ფიქსირებულ, თუ ცხოვრებისეულ ფაქტებსაც

მესამე მოქმედებაზე, რომელშიც ვაუქ თავებლად ენაცვლებიან ერთმანეთს ჩინარდის მიერ იმქვეყნად გასტუმრებული გმირები და ვეებერთელა რუკის ნახვრეტებიდან თავაშუოფილი რჩინარისა და რჩინარის ჯერ არნახულ დუელს გვიჩვენებს რეესიორი, რომელიც საშინელ სიზმარს უფრო წააგავს, ნაწარმოების მთელი არსით რეესიორი მსახიობებს ტვირთავს მხოლოდ.

განსაკუთრებული ხელაღებით ეყვრობა რეესიორი ასევე განსაკუთრებული მონაცემების მქონე მსახიობს, ავთანდილ მახარაძეს. ეს მსახიობი სამ რჯულს თამაშობს სპექტაკლში, თითო მოქმედებაში თითოს. ავთანდილ მახარაძე პირველ მოქმედებაში მომავლავი ელუარდ მეოთხის ბავშვად ქცეული გამოკვირებული მოხუცი ტრაგედიკოსურ სახეს გვიჩვენებს; მეორეში კენტერბერის ეპისკოპოსს (მღვდელმთავრის კოსტიუმში გამოწყობილ ავთანდილ მახარაძეს) ბურთვით ისვრიან აქეთ-იქით მეფის კურთხევის საცირკო სცენის მონაწილენი; მესამე მოქმედებაში კი მას ბუნჯური როლი აქვს დაკისრებული და პუნტის მახარაბასვით ქრულ კოსტიუმში გამოწყობილი, სახე დაქაბნილი, უცნაური უცხებითა და საცეკვაო ილეთებით უკეთებს კომენტარს სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს.

ამ მსახიობის როლი ფინალში მთავარი ფუნქციის მატარებელია. რჩინონდი (აკაკი ხიდაშელი), რომელიც რჩინარდის ძახილზე პირველი მოქმედების პირველადვე სცენაში გამოდის სარბიულზე, თავიდანვე ბეჭითად ადევნებს თვალს რჩინარდის ქცევებს და სათაყვანო მასწავლებლის გვერდით გადის მთელ სკოლის იმის შესასწავლად, თუ როგორ მოექცეს ხელისუფლების სათავეში. და ახლა, როგორც მწარავლ შემსწავლი კურსების წარჩინებული დიპლომანტი კლავს თავის ოსტატს და აი, უკეთ აქ დგას მისი გვამის გვერდით, სამეფო გვირგვინით ხელში. აბა, დაიხურავს თუ არა? მახარა, ჩვენი მარადიული წარმომადგენელი სცენაზე, ალელვებული იკვნეტს ფრჩხილებს და შიშობს, რომ მოხდება ყველაზე უფრო საშინელი რამ: რჩინონდი მისაკუთრებს გვირგვინს. მაგრამ ამაოდ. ხელისუფლების მექანიზმი მარადიულ მოძრაობაში იმყოფება, რჩინარდს გვირგვინი თავისკენ მიაქვს, იხურავს, მახარა ან დროს ჩვენსკენ იყურება და უძღურების ნიშნად შლის ხელებს.

(გავრკელება 86 გვ.)

„კავკასიური ცარცის წრის“ მთავარ მომხიბლაობას ის შეადგენს, რომ მისი მოქმედება საქართველოში ხდება ისეთ-სავე ბრებებისეულ სამოქმედო ასარეზ-ზე, როგორც „სენჯანელი კეთილი კაცის“ სახელწოდების პარაბოლაში ნახსენად ჩინური და ნახევარდ ევროპული სახის კლაკია. „კავკასიური ცარცის წრე“ ბრებტმა დიდაქტიური როლით დატვირთა. პიესაში ორი კავკასიური ზოგადი მდიდარი მიწის ნაკვეთის მოსაპოვებლად ეკამათება ერთმანეთს და კამათის გადასაწყვეტად ბრებტი, სწორედ დიდაქტიური მიწის განსახორციელებლად, ორიგინალურ ჩინურ თქმულებას გვაწვდის ქართულ ატმოსფეროში. სტურუა თავის სექტაკლში გვერდს უვლის ბრებტისეულ სწავლებას. ამ რამდენიმე წლის წინათ ბერლინში ჩატარებულ ბრებტის დღეებში ვიღებდი მონაწილეობას, სადაც ქართველმა რეჟისორმა ანგარიში გააკეთა მასში ჭერ კიდევ მზადების პროცესში მყოფი სექტაკლის შესახებ. რომერტ სტურუამ გაგვაცნო პიესის საკუთარი გააზრება და წამითაც არ დაუფარია ის, რომ სრულიადაც არ მიანდა აუცილებლად სექტაკლში ბრებტის დიდაქტიური მეთოდის ანდა ეპიკური თეატრისათვის აუცილებელი კატეხიზმის შენარჩუნება, რაც იმის მარჯვენაში იყო, რომ იგი სავსებით გამორიცხავდა ბრებტის პიესის სამაგალითურობისა და სასწავლო-აღმწარდგელობით ხასიათს.

სტურუას სტილი ამ სექტაკლშიც სავსებით გაბედულ ეკლექტიკას წარმოადგენს. სექტაკლში მრავლადაა როგორც ეპიკური თეატრის, ისე რეალისტური კომედიის მოტივები. სექტაკლის მხიარული განწყობილება მუსიკალური საცეცავო კომედიების ნამდვილ კავალად გვესახება, რომელიც არაკუთარ ანაქრონიზმს, არაკუთარ მინიშნებას ადგილი არა აქვს. არა, ამით იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ უბრალოდ ერთი თანამედროვე დასი, თანამედროვედ გააზრებულ ძველ პიესას თამაშობს. ეს სექტაკლი პიესის თანამედროვე გააზრების, ესთეტიკური ნორმებისადმი თავისებური მიდგომის ნამდვილი ნიმუშია.

რომერტ სტურუამ, გასაოცრად ბუნებრივი უესტიო უკუაგლო დესაუს ცნობილი მუსიკა, რათა მის ნაცვლად გააყანჩელის ჯაზ-როკის სტილის მუსიკა გამოეყენებინა. მთხრობელი, უნარი ლოლავილი, აქ ერთდროულად გამოიხილს ორატორისა და მომღერლის როლში, რომელიც დროდ-დრო მომაჯადოებ-

გვაცნობთ ხოლმე, ამიტომ მეც ძალიან ძალიან კარგად მომზადებული მოგეჩვენეთ.

ბატონი რეზო ერთხანს ლუმიერულადსავე ფიქრობდა, შემდეგ ასწია თავი და დაიწყო:

— გამოდის, რომ შენ დღეს პროფესორი რევაზ ნათაძე აიძულე მოესმინა მისივე, რევაზ ნათაძის ლექცია განწყობის თეორიაზე და, თანაც, ხუთიანიც მოაკვარახე, არა? თალითი ხარ, აბა, ვინა ხარ! — მან ხმაძალდა გაიცინა და განაგრძო, — რაც შეეხება შენს ნათქვამს, ის ძალზე ცხოვრებისეული და იოლად ასახსნელია. ხშირად ასეთი გონებაპვერტითი დახსოვება (რუსებს აქვთ მშვენიერი სიტყვა — *умозрительное*) იოლად აღგზნებად ადამიანებს ახასიათებთ. ისე, კაცმა რომ თქვას, რა მნიშვნელობა აქვს საგანს წყაბათული წიგნით ითვისებ, თუ სინთეზური, — არსებობს ასეთი ტერმინი ფსიქოლოგიაში, — აღქმით? არის კატეგორია ადამიანებისა, რომლებიც მხედველობის შემწყობით იმასთვრებენ. ეს, როგორც ვთქვი, გონებაპვერტითი დახსოვებაა. ზოგნი ხედავენ ან მოვლენას, ან პიროვნებას, ან წიგნის ფურცელს, და უბრალოდ „კითხულობენ“ ამ წიგნს, „იწერენ“, როგორც შპარგალიდან. ერთნი „ფიქრობენ“, სხვები „ხედავენ“. რომელიც ფაქტობრივ, შესაძლოა, შინაგანი, შესაძლოა პირწმინდად გარეგნული, ვთქვათ, იგივე ბოლო ფანჯარა ან, როგორც იმ დღეს, მზით გაჩახახებული აუდიტორია, შესაძლოა, ჩემი რომელიმე შესტი იქცა მესხიერებაში იმ დღისა და იმ ლექციის წამიერი ამოტივტივების იმპულსად — ის დღე და ის ლექცია შენ დაინახე. ზოგჯერ ადამიანი უშუალოდ მხედველობითი კვალის გარეშეც იხსომებს. ვთქვამ, როცა ერთ ხატს, ძალზე კონკრეტულს, ხედავენ, თავში ცისფერი ან ლურჯი ფერი ჩნდება. ხმაურმა შეიძლება სინათლის ან ისევე ფერის შეგრძნება გამოიწვიოს. ეს სინესთეზიებია. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოხატული კომპლექსური „სინესთეზური“ მტრძნობელობის ადამიანთა შესანიშნავ ჯგუფს მიეკუთვნებოდა კომპოზიტორი სკრიპინი. მას ყოველი მუსიკალური ბგერა სინათლისა და ფერის შეგრძნებას აღძვრავდა. ბგერები ან სიტყვები შეიძლება იწვევდნენ სუნის, შეხების, გემოს და ა. შ. შეგრძნებებს. რაც შეეხება ერთის შეხედვით ისეთ უმნიშვნელო დეტალებს, როგორცაა ლექციისა და შენი დაბადების დღის დამთხვევა, დეტალი კია, მაგრამ ძალზე მნიშვნელო-

ვანი. სწორედ მან გააძლიერა ფეკსაციის ეფექტი. გულმოდგინედ ჩაუყეჭი ადამიანის მესხიერებაზე არსებულ ლიტერატურას, მომავალი მსახიობისთვის ეს აუცილებელია. იქ ბეგრი რამაა საგულსხმოდ და სინტერესოდ, განსაკუთრებით მსახიობისთვის...

ჯერჯერობით თავს შევიკავებ რაიმე დასკვნებისაგან და მეორე შემთხვევასაც გიამბობთ. წინა შემთხვევისგან მას საკმაოდ დიდი დრო, 30 წელიწადზე მეტი აშორებს. ეს იყო არც ისე დიდი ხნის, 5-6 წლის წინათ.

ჩვენი თეატრის მსახიობთა ჯგუფთან ერთად საქართველოს რაიონებში კონცერტებით ვმოგზაურობდი. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი უსაყვარლესი — არ მემშინია ეს ხმამაღლა ვთქვა — თეატრია ჩვენი რესპუბლიკაში. მას ყველგან ზეიმით, სიხარულით ხედებიან. ასე იყო ვალშიც, სამურზაყანოს მშვენიერ ცენტრში. კონცერტის შემდეგ დიდებული ბანკეტი გავეიმართეს. მსახიობების მიღებას თავკაცობდა პარტიის რაიკომის პირველი მდივანი ელევფერ რიგვაეა, უსაყვარლესი კაცი, დიდი თეატრალი და სპორტის თავგამოდებული თავყანისმცემელი. სადღესასწაულო, ამალღებული განწყობილება სუფევდა. ჩვენ შეიღბი ვიყავით, მასპინძლები — ასე, ოცდაათი-ოცდაათზე მეტი კაცი. ერთი სული გვექონდა, ვიდრე ამ შესანიშნავი ადამიანების სადღეგრძელოებს ვიტყოდით. მაგრამ ბატონი ელევფერი სიტყვას არ გვაძლევდა. ყველა მისი სადღეგრძელო ქართული თეატრის, ქართული კულტურის გარშემო ტრიალებდა. ხან ცალ-ცალკე გვადღეგრძელებდა, ჩან წყვილ-წყვილად, ხან — ყველა ერთად. აი, საერთოდ ჩვენი თეატრალური ზელოვნების სადღეგრძელო შემოგვთავაზა, შემდეგ მარჯანიშვილის, რუსთაველის თეატრებისა, იმათი, ვინც ცოცხალი აღარაა, მერე იმათი, და ეს სავსებით ბუნებრივია, ვინც ცოცხალია, შემდეგ — ჩვენი მასწავლებლების, მშობლების, ოჯახების, შვილების და, ასე შემდეგ, დაუსრულებლად. მე ბატონ ელევფერს გვერდით ვეყეჭი და ხანდახან ვახსენებდი, რომ, სტუმრები კი ვიყავით, მაგრამ დრო დადგა, მადლობის სიტყვა გვეთქვა მასპინძლისთვის, ისინი კი უკვე ორმოც კაცამდე შემოსხდომოდნენ სუფრას, როდის დამთავრდება ყოველივე ეს? თამადა შეუვალი გახლდათ.

ის ჩინებულად ლაპარაკობდა, მკაფიოდ აყალიბებდა თავის აზრებს და, ამასთან, უაღ-



ლი ირონიით ეციდება ადამიანთა ტექსტს; მაგალითად ერთ მომენტში სხაასხუპით გდმოგვეცემს ორ გმირს შორის გათამაშებულ მუნჯური სცენის ტექსტს, ხან კიდევ სასტრადო პროგრამის კონფერანსისთვის მიკროფონით ხელში სცენაზე მიდი-მოდის ნაწარმოების გმირებს შორის. ერთ-ერთ სცენაში, როდესაც გრუშე (იზა გიგოშვილი) ბავშვს გლეხის ქალის ქიშკართან დატოვებს, მთხრობელი რეპორტიორისათვის დამახასიათებელი დაუდევარი მანერით უწვდის მას მიკროფონს „ინტერესუს სახელებად“, სურს გამოსტყუოს, რას განიცდის ქალი ამ მომენტში. სხვა შემთხვევაში მიკროფონის ზონარი თოქის მოვალეობას ასრულებს და ვიდრე მთხრობელი ამ „თოქის“ ერთ-ერთ ბოლოს ქაჩავს, მეორე ბოლოსთან გრუშე მიკროფონში მღერის.

ამ სექტაკლში სტურუარეისორი თავბრუს ვავახვევს თავისი რეისორული იდეებით, რომლებიც განუცხებულად კი არ დგანან, არამედ ორგანულად ერწყმიან სექტაკლის ხასიათს. ლავრენტი (ჯემალ ლაღანიძე), გრუშეს მშობარა ძმა, ცოლთან ერთად სწორედ მხატვრის წინ ზის, როდესაც გრუშე მათ სოფელში ჩააღწევს. ხალხური, ცხოვრებისეული სურათი აქ მწვანე ჩარჩოშია ჩასმული და ცოლ-ქმარი ციხის მცველებით ხხედან ამ ჩარჩოში.

სტილისტურ ერთიანობას არც თამაშის ტექნიკაში მიიჩნევს საკიროდ რეისორი. გრუშე და სიმონ ჩაჩავა (აკაკი ხიდაშელი), კლასიკური ბრუნებისული სტილით ზშირად დგანან სახით მაყურებლისაკენ და ისე წარმოთქვამენ თავიანთ სათქმელს, რომ ერთმანეთთან კავშირს არ აშუარებენ. სხვა სცენებში კი რ. სტურუა ყველაზე ტრადიციულ, ყველაზე რეალისტურ სიტუაციებსაც არ ერიდება. ყველაზე უფრო სიცოცხლით სავსე მაინც მესამე მოქმედება — ნამდვილი კომედია დელ არტე იქ. სადაც რამაჰ ჩხიკვაძე გამოდის სცენაზე. ეს მსახიობი რიჩარდის შემდეგ უფრო მეტად აქცევს თავის ტუქეობაში მაყურებელს დაუოყებელი კომიკური ინსტინქტით, კეთილშობილი მასალიდან ნაძერწი მასხარული ხასიათით. ამ მოქმედებაში მაყურებელი კი არ ხარხარებს, არამედ უყვე „ჰიხინებს“. იმ სცენაში, სადაც რამაჰ ჩხიკვაძე ორი მოხუცის (კარლო საყანდელიძე, ლილი ბურბუთაშვილი) გაყრითაა დაკავებული,

საბოლოოდ იფიქრებს ბრეტის ყოველგვარ დიდაქტიურ მიზნებს და მთელ დარბაზს აცემკებული დასის წრეში ითრევის.

ამ ორმა სპექტაკლმა დაგვანახა ყველადღერი ის, რაც სრულ წინააღმდეგობაში იმყოფება თეატრალურ ტრადიციებთან, თეატრალურ წეს-ჩვეულებებთან. ვიღაცას წესებიდან გადახვევის ამ მაგალითის საფუძველზე თეორიების ჩამოყალიბება რომ მოენდომებინა, ვიყვირებდი: „შეჩერდი, გეუფო-მეოქი“. ესთეტიკის სახელით წინააღმდეგობის გაწევას შევეცდებოდი: „იი, მაგრამ ეს ხომ არც ბრეტია და არც შექსპირი-მეოქი“, მაგრამ სინამდვილე ხომ ცაცილებით რთული რამაა, რუსთაველის თეატრმა ყველანაირი საზღვრები გადათედა და გადაარცხა. ჩვენ ხომ მხოლოდ იმისათვის არ დავდევართ თეატრში, რომ თეატრალური კანონებისა და ტრადიციების კრებული ვიხილოთ, არამედ იმისთვის, რომ მოგვხიბლოს მან, იმისათვის, რომ თავრედ დაგვახვიოს, ფეხქვეშ საყრდენი გამოგვაცალოს. თეატრს საყუთარი, ჩვეულებრივი ადამიანისთვის შემუშავებული კანონები გააჩნია და ცხოვრება ხომ თავისთავად გაცილებით სარწმუნოა და დამაჭერებელი, ვიდრე ყოველნაირი ესთეტიკა.

(ეუროპული „სინიპაზ“ (თეატრი), 1987 წლის თებერვალი).

რესად გულწრფელი იყო. მაგრამ ყველაფერს ხომ საზღვარი აქვს, ბოლოს, ჩვენმა კეთილმა მასპინძელმა მოწყალება მოიღო, ყანწი მოიმარჯვა და თვითონვე შემოგვთავაზო ყველა მასპინძლის საერთო სადღევარო, რაც საკმაოდ იშვიათი შემთხვევაა ქართულ სუფრაზე. ხელმარჯვენე მეჭრა შოთა გაბელაია, უნიჭიერესი ახალგაზრდა მსახიობი, რომელიც ისევე მოულოდნელად და სწრაფად წავიდა საფუთროდან, როგორც სწრაფად გაბრწყინდა მისი აქტიორული ვარსკვლავი, მაშინ წავიდა, როცა დაიწყეს მისი ზედღიზედ გადაღება მოსკოვში, კიევში, ლენინგრადში, თბილისში, როცა მისი აქტიორული ვარსკვლავი აკიაფდა. ოხუნჯი, ენაკეიმატი, დაუცხრომელი და მოუხელთებელი, ვერცხლისწყალივით მოძრავე შოთა რაიმე მოულოდნელისა და სასაცილოს მოგონების შემთხვევას არ უშვებდა ხელიდან.

როგორც კი თამადამ სადღევარძელო დაიწყო და მასპინძლებს მათი გვარრთა და სახელით, ზოგჯერ მამის სახელით რჩენსა მდებობით გვირდგენდა, შოთამ მიჩურჩულა:

— კოტე, მოდი, გავაგიოთ ეს ხალხი. შენ ყურადღებით უსმინე, ძეხსიერება დააბე და ყველა მასპინძელი მათი გვარობით, სახელეობით და თანამდებობებით ჩამოთვალე.

— ხომ არ შეიშალე! აქ ხომ ორმოცამდე კაცია. ფხიზელი რომ ვიყო...

— გემუდარები, ყურადღება მოიკრიბე! რამდენადაც შემძლო ყურადღებით ეუსმენდი თამადის ყოველ სიტყვას, ყველა ჩემი ამხანავი ვედრების თვალთ მომაჩერდა და როცა თამადამ სადღევარძელო დაამთავრა, ხნამალა გამოაცხადა:

— ალავერდს ჩემს კოტესთან გადავდივარ! შევიღად წამოვდექი და ყველა მასპინძელი საითათად ვინ სახელით, ვინ — სახელითა და მამის სახელით, ვინ კიდეც — გვარით, — ისე და იმ თანამდევრობით, მარჯვნიდან მარცხნივ, როგორც ამას თამადა აკეთებდა, ჩამოვთვალე და ვადღევარძელე, მაგიდის ბოლოში მჯდომ ახალგაზრდა კაცს კი, რომლის სახელი თამადამ არ თქვა, სიტყვა-სიტყვით, ზუსტად ის გავუმეორე, რაც მას ბატონმა ელევფთერმა უთხრა:

— შენ რაც შეგებება, ჩემო ძვირფასო, პირველი მდიუნისა და მთელი მისი ოჯახის ბედი შენს ხელშია, ასე რომ, იცოცხლე და ილღევარძელე!

ის ელევფთერის მძლოლი იყო. სუფრა ჯერ ახმაურდა, შემდეგ ტაში შემოკრეს, ბოლოს ვიღაცამ იყვირა კიდეც „ფენომენალურიასო!“

ეს ფაქტი სატრაბახოდ არ გამიხსენებია. პირობით. მინდა მისი მოჩვენებითი ეფექტურობა გავაქარწყლო. და რაც მთავარია, ან შემთხვევამ, — მიმიყვანა იმ დასკენამდე, რომ ელემენტების სისტემატიზაცია და სტრუქტურირება, დაჯგუფება და ორგანიზება, ერთი სიტყვით, დამახსოვრების სტრატეგიაა სწორედ ზუსტი რეპროდუქციების საიდუმლო, საიდუმლო იმისა, რასაც კარგ მეხსიერებას ეძახიან. როცა შოთამ მთხოვა ყველა დამსწრის სახელი დამემახსოვრებინა, ეს არა მარტო შეუძლებლად, არამედ უბრალოდ ფანტასტიკურ, უაზრო მცდელობად მეჩვენა და უარი უთხარი. შემდეგ გამოიღვა აზრმა, ხომ შეიძლება ამის წარმატებით დაჯერებინება, თუ გასაღებს, ზუსტ სვლას მივაგ-

ნებ-მეთქი. შემდეგ მომჩვენა, რომ „საი-
ღმლო“ ვიპოვე და შევუღებე ჩემი გეგმის
ხორცშესხმას. კარგად ვიცოდა, რომ მწეშო-
ნატები — აურაცხელ სიტყვას, ფრახას,
რიცხვს, ლექსს იოლად რომ იმასსოვრებენ
და ხშირად ცირკა და ესტრადაზე გამოდი-
ან, — ძირითადად (იმის გარდა, რომ, რასაკ-
ვირველია, კარგი მენსიერება აქვთ) ითვისე-
ბენ ხერხებს, იმუშავენ და მასსოვრების
სტრატეგიას...

და, აი, მე ჩემი სტრატეგია შევიმუშავე.
ცხადია, ძალიან დამეხმარა ისიც, რომ მე
მქონდა სახელებისა და გვარების დამასსოვ-
რების ღიდი გამოცდილება, მქონდა წლების
მანძილზე ნაწაფი, ნაფარჯიშევი ჩივეა. მაგ-
არა მთავარი ეს არ გახლათ. როგორ სწავ-
ლობენ ადამიანები ნებისმიერ ტექსტს? ვა-
მეორებით. მანამდე იმეორებენ, ვიდრე არ
ისწავლიან, სხვა ხერხი ჯერ არავის გამოუ-
გონებია. როგორ ფიქრობთ, რამდენჯერ უნ-
და გაიმეორო კაცის სახელი და მამის სახე-
ლი, ან მისი გვარი და თანამდებობა იმისთ-
ვის, რომ დაიმასსოვრო? ასჯერ, მეტჯერ
ხომ არა? დაუშვით 150-ჯერ. დამეთანხმე-
ბით, რომ თუ კაცს მწევვე ფორმის სკე-
როზი არ სჭირს ან საშინლად გულმავიწყი
არაა, ერთსა და იმავეს 100—150-ჯერ თუ
გაიმეორებს, უნდა დაიმასსოვროს კიდევ.
როგორ ფიქრობთ, რამდენჯერ შემეძლო გა-
იმეორებინა იმ მასპინძლების სახელები,
ვიდრე მათ თამადა გვაცნობდა, გვიხსია-
ებდა, სიკეთეს უსურვებდა და ა. შ.

ძნელი წარმოსადგენი არაა, როგორც წარ-
იშრათა ყველაფერი. თამადა დიწყო მარჯვ-
ნიდან მარცხნივ მიყოლებით დასახლება
სუფრის ყველა წევრისა. ვთქვათ, პირველს
ერქვა ნოდარი ან ნოდარ ვარლამის ძე. რო-
გორც კი სახელი წარმოთქვეს, მე დავი-
წყე. — გულში, რასაკვირველია, — მისი გა-
მეორება. ნოდარ, ნოდარ, ნოდარ... რამდენ-
ჯერ შემეძლო მე ამ სახელის გამეორება,
ვიდრე ამ კაცს აღდგებოდა? დაახ-
ლოებით ოცჯერ, შეიძლება მეტჯერაც. შემ-
დეგ დაასახელეს მომდევნო მასპინძელი,
ვთქვათ, ზურაბ გრიგოლის ძე. ისევ ვიმეო-
რებ — ნოდარ, ზურაბ გრიგოლის ძე... ნო-
დარ, ზურაბ გრიგოლის ძე... ოცჯერ მაინც
ვიმეორებ. შემდეგ მესამეს ასახელებენ. ისევ
ვიმეორებ — ნოდარ, ზურაბ გრიგოლის ძე.
სერგო... ნუ დავაიწყებდით, რომ სახელი
ნოდარი მე უკვე სამოცჯერ გაიმეორე. შემ-

დეგ — ტარიელ, ბორის, საშა, ნიკოლოზ
ივანეს ძე, ვერა სტეფანეს ასული და ა. შ.
თამადის საუბრის დასასრულისათვის მესამე
მისდა გამემეორებინა, დაახლოებით 500-
ჯერ — პირველი სიტყვა, 480-ჯერ — მეორე,
460-ჯერ — მესამე და ა. შ.

თუ მაქსიმალურად მოიკრებ ყურადღე-
ბას — უამისოდ კი ვერასოდეს ვერაფერს
დაიხსომებ, — თუ წამითაც არ გადა-
ერთვები, არც თამადის გრძელ სიტყვებს
მოიხსენ და არც სხვა რამე გამოვითქმავს,
— ვფიქრობ, რაც მე იმ დღეს გავაკეთე,
იმის გაკეთებას ყველა შეძლებს. საერთოდ
კი ეს არსებითად, ტიპური გაზუთხვა იყო.
არა წიგნიდან, რასაკვირველია, მაგრამ მა-
ინც გაზუთხვა. ჰოდა, მე ოცდაათი თუ ოც-
დათხუთმეტი სახელი და მამის სახელი „გა-
ვიუთხე“ და იქვე გაიმეორე. მოკლედ —
ვიპოვე სისტემა, თუ გნებავთ, მეთოდი ანდა
ხერხი, ალბათ, საუკეთესო ამ მოცემული
სიტუაციისთვის. ვიპოვე საკუთარი კოდი.
დამეხმარა, ვიმეორებ, ისიც, რომ სახელე-
ბის დამასსოვრება ჩემი პროფესიაა.

მაშ, ასე — სისტემატიზირება, დაჯგუფება,
სტრუქტურირება, — აი, ძირითადი ხერხები
დამასსოვრებისა.

ასეთი დასკვნა, ალბათ, მოითხოვს გარკ-
ვეულ განმარტებას. ცნობილი სპეციალისტ-
ცეზარ ფლორესი თავისი წიგნის „ექსპერიმენ-
ტული ფსიქოლოგიის“ თავში „მეხსიერება“
წერს: „ის, რაც ჯგუფდება, უფრო იოლად
გეამასსოვრდება, ვიდრე ის, რაც არ ჯგუფ-
დება. დაჯგუფება შეიძლება გრაფიკული,
დროითი, სემანტიკური ნიშნით. ნებისმიერ
ვარიანტში მეხსიერების ეფექტურობა იზრ-
დება“.

იგივე ა. რ. ლურია აღნიშნავს: „ელემენ-
ტების მიერ აზრობრივ (ლოგიკურ) სტრუქ-
ტურად ორგანიზება არსებითად აფართოებს
მეხსიერების შესაძლებლობებს და მეხსიე-
რების კვალს შეუდარებლად მყარს ხდის.“

მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ სტრუქტური-
რება, დაჯგუფება, მინიმუმ, სამჯერ მაინც
ზრდის ხანმოკლე მეხსიერების მოცულო-
ბას — შეიძის ნაცვლად ოცდაერთ ელე-
მენტს იმასსოვრებენ. ცალკეული ასოების,
ვთქვათ, 13 ასოს დამასსოვრება ბევრად უფ-
რო ძნელია, ვიდრე იმავე 13 ასოსაგან შემ-
დგარი სიტყვის დამასსოვრება. სიტყვა ასო-
ების ჯგუფის, მათი სტრუქტურის უბრა-
ლოდ საუკეთესო მაგალითია. ანდა: — გა-

ცილებით ძნელია აზრობრივი თვალსაზრისით ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი 10 სიტყვის დამახსოვრება, ვიდრე ლოგიკური წყობით, ეთქვათ, ამით დაკავშირებული იმავე 10 სიტყვის დამახსოვრება.

ნებისმიერი დამახსოვრების გამეორებაც გარდაუვალია. ზოგი გულში გამეორებით იმახსოვრებს, ზოგს კი ამისთვის თავისი ხმის მოსმენა სჭირდება.

მახსენდება ასეთი შემთხვევა. ჩვენი თეატრი გასტროლებზე იმყოფებოდა მოსკოვში, ნიკოლოზ ოზეროვმა კანადელ პროფესიონალებთან ჰოკეის მატჩზე წამოიყვანა. ის გამუდმებით „მაზიარებს“ ჰოკეისთან, საქარითველოში ნაკლებად გავრცელებულ სპორტის ამ სახეობასთან. ჩემთან ერთად მან მიხეილ იანშინიც მიიწვია. თავისი უფროსი მეგობარი და მასწავლებელი, სსრკ სახალხო არტისტი, სამხატვრო თეატრის შესანიშნავი თაობის ერთ-ერთი „ასი“. ოზეროვი თამაშის გადასაცემად წავიდა თავის ჯიბურში, ჩვენ კი პრესის ლოჯაში დავჩით. მე დიდი გულისყურით ვადევნებდი თამაშს თვალს, ყველაფერი საინტერესო, ჩემთვის ძალზე უჩვეულო იყო. იანშინი გაუთავებლად ლაპარაკობდა რაღაცაზე, მახსოვს მხოლოდ, რომ მისი საუბარი სპორტს არ ეხებოდა. ეს თამაშის აღქმაში ხელს მიშლიდა. მსკოვანი ოსტატი არ ცხრებოდა. მე, ბუნებრივია, არ შემძლო შეთხზვა მისთვის გაჩუქებულიყო. ის კ'დროდადრო მეკითხებოდა: „განა ასე არაა? ხომ ასეა?“ „რასაკვირველია, რასაკვირველია“ და „დიახ, დიახ“ — მექანიკურად ვპასუხობოდა, როცა მის ცალკეულ ფრაზებს ვიპერდი, და მოედინის ყინულის სარკეს თვალს არ ვაშორებდი.

მატჩის შემდეგ ნიკოლოზ ოზეროვმა პირდაპირ საკავშირო რადიოს უქანასკნელ ცნობათა რედაქციის საიუბილეო საღამოზე წაგვიყვანა — რედაქციას არსებობის მეოთხედი საუკუნე შეუსრულდა. შესანიშნავი საღამო ჩატარდა. ჩინებული ხალხი გამოვიდა. მათ შორის იყო მსოფლიოს მაშინდელი ჩემპიონი ჰადრაკში ტიგრამ პეტროსიანი. საღამოს ორგანიზატორი თვით ნიკოლოზ ოზეროვი განსდგა. ის დღეაღად, სულ მოძრაობდა. დასასრულ, სიტყვა მიხეილ იანშინს მისცეს. გაღიმებული ავიდა სცენაზე მსკოვანი ოსტატი. ხანგრძლივი აპლოდისმენტებით შეხვდნენ. და, უცებ... ღმერთო ჩემო, ეს რა არის? იანშინის საუბარი ძალზე მეც-

ნო. ეს ფრაზა? სადღაც გამიგონია. აი, ვსტეცეცე, ჰო! რამდენიმე წუთის შემდეგ ყველაფერი აღსდგა მეხსიერებაში. ეს ზღაპრული ბავი იყო, ის აზრები, ის ფრაზები, რომლებსაც ჰოკეის მატჩის დროს ვისმენდი. თურმე, იანშინი იქ, პრესის ლოჯაში, თავისი გამოსვლის რეპეტიციას ვადიოდა, ჩემზე ამოწმებდა თავის აზრებს, ფიქრებს. იშვიათად საინტერესო აზრები და ფიქრები იყო, მაგრამ დიდმა მსახიობმა მოახერხა თავისი მომავალი გამოსვლის რეპეტიცია ჰოკეის მატჩზეც კი გაეცლო. მან მოასწრო რამდენჯერმე გაემეორებინა თავისი სიტყვა და საღამოზე საუბრობდა დაკრებულად, თავისუფლად, აი, ინებეთ დამახსოვრების ინდივიდუალური ხერხის კიდევ ერთი მაგალითიც.

საჭიროა მკვეთრად გავარჩიოთ ორი მომენტი: მომენტი დამახსოვრებისა და მომენტი ინფორმაციის შენახვისა. არსებობს ხანმოკლე მეხსიერების ცნება. ჩემთვის რომ ეკითხათ, შევძლებდი თუ არა ხვალ დილით გამემეორებინა ყველა ის სახელი, რომლებიც მაშინ დავიმახსოვრე და ასე ეფექტურად ჩამოვთვალე, პასუხისგან თავს შევიკავებდი, ან ვიპასუხებდით, რომ, ალბათ, ვერ შევძლებდი. ერთი კვირის შემდეგ მე ის სახელები ნამდვილად არ მახსოვდა, თუ არ ჩავთვლით, რომ რამდენიმე მათგანის გახსენება შემძლო, ოღონდ, უკვე სხვა ნიშნების მიხედვით. ზოგი მეტად დამამახსოვრდა, ზოგი — ნაკლებად, მათი პირადი, ინდივიდუალური თვისებების გამო: ერთი პიროვნება მეორეზე უფრო შესამჩნევია, შთამბეჭდავია. მაგრამ ეს უკვე სხვა საქმეა.

ინფორმაციის შენახვას რაც შეეხება, ამაში მე აშკარად ჩამოვრჩები. იოლად ვიმახსოვრებ და უფრო ძნელად ვინახავ, დრო უმოწყალოდ მაიწიყებს ნაკლებად შთამბეჭდავ მოვლენებს, ფაქტებს, სახელებს, სახეებს. რაღაც სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში, რაღაც ქრება, არის საპირისპირო მაგალითებიც. ადამიანი ძნელად, ზოგჯერ რის ვაი-ვაგლახით იმახსოვრებს, მაგრამ რაკი დამახსოვრებს, არასოდეს ივიწყებს.

ა. რ. ლურიამ, როდესაც აღწერდა ერთ საკვირველ მნემონისტს, რომლის ინფორმაციის დამახსოვრებისა და შენახვის საზღვრების დადგენა პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო, წამოაყენა სრულიად მოულოდნელი — ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის —

„დავიწყების ხელოვნების“ ცნება. ირკვევა, რომ გასაოცარი მხსიერების ადამიანებისათვის ყველაზე ძნელი, უძნელესი საქმე დავიწყების ხელოვნების დაუფლება ყოფილა. წარმოიდგინეთ, რა საშინელებაა, როცა ადამიანი ვერაფერს ივიწყებს, ყველაფერს ინახავს ტვინში, სულერთია, მის რომელ ნაწილში. ცოდნა, ფაქტები, მოვლენები, სახელები, სახელწოდებები — ყველაფერი ჩაწოხილია, ჩალაგებულია თაროებზე, როგორც წიგნთსაცავებში, და ნებისმიერ საქირო წუთს შეგიძლია მათი ამოტივტივება.

„ბევრი ჩვენგანი ფიქრობს, — წერს ავტორი, — როგორ მონიხოს უკეთ დამახსოვრების გზები. არავინ იტყვის თავს იმაზე ფიქრით, როგორ უნდა დავივიწყოთ?“

მართლაც, როგორ დავივიწყოთ, როგორ წავშალოთ აურაცხელი სახე, ზედმეტი დეტალები, რომლებიც უკვე აღარ გვჭირდება? მით უფრო, თუ ისინი ზოგჯერ ნაირფერადაა შელებილი. ასეთმა ფერადმა „კაკაფონიამ“ შეიძლება შეგშალოს კაცი. როგორ შევითვისოთ დავიწყების ტექნიკა?

ეს საკითხი არ შეიძლება მსახიობებს არ აწუხებდეთ. შეუძლებელია თავში ვინახოთ უკვე შესრულებული როლების, ვთქვათ, ასი და ზოგჯერ უფრო მეტი როლის ტექსტები? მსახიობების უმეტესობა ტექსტს იმახსოვრებს მისი მნიშვნელობის ლოგიკური გააზრების გზით. აქ მსახიობს დიდ დახმარებას უწევს ქვეტექსტი, რისი გამოხატვა გესურს ამ სიტყვებით? როგორია მათი ქვეტექსტი?

გამოდის, რომ ის იმახსოვრებს არა სიტყვებს ან არა მხოლოდ და არა იმდენად სიტყვებს, რამდენადაც აზრს, განსაზღვრავს გმირის ზრახვას, კონკრეტული საქციელისთვის ბიძგის მიმცემ მიზეზებს, რეპეტიციებზე აზუსტებს თავისი გმირის მოქმედებას, რომელიც ჰბადებს სიტყვებს. მაშასადამე, გმირის საქციელთა მთელი ფსიქოლოგიური დინება ბადებს, სწორედ რომ ბადებს სიტყვებს. საჭირო არაა მათი გაზუთხვა, ისინი თითქოს თავისთავად წარმოიშობიან. თანაც, მსახიობს მქუელთა საშველად მოუხმოს ადამიანის თითქმის ხუთივე გრძნობა — ისინიც მსახიობის ერთგული თანამებრძოლებია. და კიდევ — ნებისყოფაც მისი თანამებრძოლია. მას ეხმარება აგრეთვე წლების მანძილზე დაგროვებული გამოცდილება, ნავარჯიშევი ჩვევა. ჰოდა მოპოტყვეთ! ასეთ „ღვთაებრივ“ პირობებში ჩაყენებულმა ნე-

ბისმიერმა ადამიანმა უნდა დამახსოვროს ტექსტი, თუ, რასაკვირველია, მას ნორმალური მხსიერება, ანუ, როგორც ფსიქოლოგები იტყვიან, ფხიზელი ცნობიერება აქვს. ამიტომ აშბობენ მსახიობები, რომ ისინი ტექსტს ძალდაუტანებლად იმახსოვრებენ, ისე, რომ ამაზე არც კი ფიქრობენ. მართალი არიან. ყველაფერი სწორედ ასე ხდება.

მაშ ასე, ტექსტის დამახსოვრებას შევლის ქვეტექსტი, მსახიობის ამოცანა, სცენური სურვილების რეალიზაცია. მაგრამ ესეც არაა ყველაფერი. მსახიობის გვერდით ყოველთვის პარტნიორია. თქვენი ტექსტი ხომ ყოველთვის პარტნიორებს ტექსტიდან, სცენის საერთო გადაწყვეტიდან გამოძინარობს. შემდეგ — რეჟისორის მიერ სწორად გადაწყვეტილი მიზანსცენები — ორგანიზებული სცენური სივრცე. ნებისმიერი მსახიობი დადასტურებს და უექველად გაიხსენებს შემთხვევას, როცა მოუხდა ეჩქარა აღდგენითი სპექტაკლის რეპეტიციაზე, რომელიც უკვე დიდი ხანია აღარ მიდის სცენაზე, ისე, რომ შინ როლის ტექსტის ვამეორება ვერ მოაწყო. მიღიხარ თეატრში და გზაში წვალობს, ძალიან ცდილობ გაიხსენო ტექსტი, და ვაი რომ, ვერაფერს იხსენებ. მაგრამ, საკმარისია ახვიდე სცენაზე და პარტნიორთა შორის შეჩვეულ სიტუაციაში მიზანსცენით დადგენილ წერტილზე აღმოჩნდე, რომ მაშინვე გახსენდება ყველაფერი. სიტყვა ხელახლა იბადება, ხედავთ, თურმე, რამდენი შემწე გვეყოლია. თვით სპექტაკლის აგების პრინციპი გვიადვილებს ტექსტის დამახსოვრებას. აქ ჩვენდაუნებლედ ყველაფერი სტრუქტურდება, ჯგუფდება. ეს კი ვაცილებით იოლი რამაა, ვიდრე ის, რომ იგივე ტექსტი მარტოკამ შეისწავლო შინ, სადაც ყველაფერი, გინდა — არ გინდა, გაზუთხვა.

ღრამა მოქმედებაა. ყოველ შემთხვევაში, უწინარეს ყოვლისა, მოქმედებაა. მოქმედება თუ სწორადაა აგებული, ყველაფერი უსიტყვოდაც ცხადი, გასაგები უნდა იყოს. მე ძალიან მიყვარს ჩემთვის გაუგებარ ენებზე შექმნილი ფილმების ყურება, ყოველგვარი მთარგმნელის გარეშე. ის ზედმეტია. რაკი ხშირად მიხდება უცხოეთში ყოფნა, როცა თავისუფალი ვარ, შევდივარ კინოთეატრში და ვუყურებ ფილმებს. მერწმუნეთ, როცა სცენა სწორადაა აგებული და მსახიობები ზუსტად ასრულებენ თავიანთ სამოქმედო ამოცანებს, უსიტყვოდაც გასაგებია

ყველაფერი. მაგრამ როცა მე ვკარგავ მოქმედების ძაფს, როცა უკვე არ შემიძლია მოვლენებს კვალდაკვალ მივყვე, დარწმუნებული ვარ, მსახიობები ცრუობენ, იმას არ აკეთებენ, რაც საჭიროა. როცა არ ჩანს, რას ესწრაფვიან, რა უნდათ, ჩემი ინტერესის ბარომეტრი მკვეთრად ეცემა და დაუნანებლად ვტოვებ დარბაზს. ძალზე საინტერესო მომენტია. სწორი მოქმედება ლაკმუსის ქაღალდია. აქ შეცდომა გამორიცხულია.

ღიან, დრამა მოქმედებაა, მაგრამ პანტომიმაც ხომ მოქმედებაა და, მისგან განსხვავებით, დრამის მსახიობი შეიარაღებულია ერთი მძლავრი იარაღით — სიტყვით. სიტყვა სპექტაკლის ულაპაჯესი ჯადოსნური ქსოვილის ყველაზე დიდებული ორნამენტია.

სიტყვის მაგია უსაზღვროა. ის მხოლოდ რაღაც კონკრეტულის გამომსახველი პირობითი ნიშანი როდია. ესაა ლიტერატურა, პოეზია, ხელოვნება, თეატრი, ურომლისოდაც აღამიანი არ არსებობს. წუთით დავივიწყოთ სიტყვათა ამალბებული გაგება.

ფსიქოლოგიურად კი სიტყვებს ორმაგი ბუნება აქვთ. პირველია ბევრების პირობითი კომპლექსები — მათ ფონეტიკა სწავლობს. მეორეს მხრივ, სიტყვები კონკრეტულად აღნიშნავენ საგნებს, მოვლენებს, თვისებებსა და მოქმედებას, ერთი სიტყვით, მათ თავიანთი მნიშვნელობა აქვთ. ეს უკვე სემანტიკის სფეროა.

დამახსოვრებისას ჩვეულებრივ, ნორმალურ აღამიანებში, — უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მსახიობებიც ამ კატეგორიას მიეკუთვნებიან, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, რასაკვირველია, — უპირატესობა სიტყვების აზრობრივ მხარეს ენიჭება. მართალია, სპეციალურ ლიტერატურაში აღწერილია პათოლოგიის განსაკუთრებული შემთხვევებიც, როცა სიტყვების აზრობრივი მნიშვნელობა მეორე პლანზე გადადის და ბევრითი, ხმოვანი მხარე სძლევი აზრობრივს. მაგრამ ეს პათოლოგიაა. ზოგჯერ გვეჩვენება, რომ სიტყვების აზრობრივი მხარე და ბევრითი, ხმოვანი ხასიათი აშკარად არ შეესატყვისება ერთმანეთს. ძნელი წარმოსადგენიცაა, რომ ისეთი ჰაეროვანი, მოკლე, მსუბუქი, პირდაპირ მოფარფატე სიტყვა, როგორცაა, ვთქვათ, «пушка» სიკვდილის მთესველ და საშინელ იარაღს აღნიშნავს. და, პირიქით, მქუხარე, მგრავინავი, დამაფრთხობელი «во-по-дней» ყველაზე უწ-

ყინარი, ბუმბულოვით მსუბუქი, უმწიერ სიტყვის პირობითი ნიშანია.

მსახიობისათვის მთავარი უნდა იყოს მხარობრივი მხარე, მაგრამ მას, ბუნებრივია, უძლია სიტყვაწარმოებათა ფონეტიკური მხარეც მთიშეღობა. აზრობრივი მნიშვნელობის ინტონაციური შეფერილობა გააღრმავებს თვით მნიშვნელობას.

უდიდესი გულისტკივილით მინდა აღვნიშნო, რომ სუფლიორის ფენომენი, რომელიც წარსულში ხშირად სპექტაკლის ბედსა და წარმატებას განსაზღვრავდა ხოლმე, თანდათან კარგავს ფუნქციას და მხოლოდღა მსახიობის შემთხვევითი წაფორხილების დროს, დამზღვევის როლით შემოიფარგლება.

დასანანი, რასაკვირველია, რომ თეატრის ისეთი გასაოცარი და რომანტიკული ელემენტი, როგორც იყო მოკარნახის ყოველთვის გამტკერილი, ფარნით, ანდა, სანთლითაც კი ოდნავ განათებული ჯიხური, წარსულს ბარდება. მაგრამ ეს დრომ მოიტანა, თეატრის წინსვლამ განაპირობა და, აქ ვერაფერს გააწყობ. რამდენი შესანიშნავი მსახიობის უნარისა და მომავალი ოსტატობის აკუმულაცია მოხდა ყველასთვის ძვირფას და ჯიხურში! თვით ერმოლოვამაც კი აქედან აიღა ფეხი თავისი, ლევენდალ ქეუული ემილია გალოტისა და შემდეგ კი თავისი უზადლო დიდებისაკენ. იოსებ გრიშაშვილი, ემანუელ აფხაიძე... და ვინ იცის კიდევ რამდენმა დიდებულმა მოღვაწემ აიღგეს ფეხი ამ ჯიხურში. მაგრამ ამის მიუხედავად, თეატრის განვითარების პროცესმა ჯერ თვით ჯიხური გააქრო, შემდეგ კი მოკარნახის როლიც დაიყვანა მინიმუმამდე. თუ, უკვე, ვინმე შეყოვნდება, სუფლიორი შეაწყველებს სიტყვას. მორჩა, ესაა და ეს.

გამოდის, რომ მსახიობი დარჩა საუკუნეების მანძილზე მისი ერთგული გაჭირვების ტალკვესის გარეშე. ახლა ის მარტოა. ამიტომ, ფსიქოლოგების მიერ შემოთავაზებული გზა დამახსოვრებისა — სტრუქტურირება, დაჯგუფება, სისტემატიზაცია — ანუ, კიდევ უფრო მარტივად, დამახსოვრების შენი, შენს მიერ შემუშავებული კოდი არის, ალბათ, ერთადერთი იარაღი და სწორი გზა.

მეცნიერთა ნაწილი ფიქრობს, რომ მეხსიერების სულ ცოტა ორი კატეგორია მაინც არსებობს: ფაქტების მეხსიერება და ჩვენების მეხსიერება. რასაკვირველია, ორივე კატეგორია ძალზე მნიშვნელოვანია, მაგრამ

მსახიობისათვის, ჩემის აზრით, ჩვევების მეხსიერება შეიძლება გადაწყვეტი აღმოჩნდეს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თუ, ზოგჯერ, თეატრში მისვლამდე ტექსტს ვერ ვიხსენებთ, მოცემულ მიზანსცენაში, სცენის გარკვეულ წერტილებზე მთელ როლს მაშინვე აღვიღებთ. ეს კი ჩვევაა. ჩვევა კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთლიანად ვარჯიშზე დამოკიდებული. ის დაუსრულებლად შეიძლება იხვეწებოდეს. რაც უფრო მეტად სრულყოფს მსახიობი-ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნული დამხმარე ფაქტორების (ქვეტექსტი, მიზანსცენები, პარტნიორთა ურთიერთდამოკიდებულება, ამოცანები და ა. შ.) მოწვევების უნარს, მით უფრო იოლად შეიძლება დამახსოვრების პროცესი გადააქციოს ადვილ, თითქოს თავისთავად ნაგულისხმებ საქმედ.

რამდენადმე სხვაგვარი ვითარება ექმნებათ კომენტატორებს. თუ მსახიობისთვის აუცილებელია ფაქტების მეხსიერებაც და ჩვევების მეხსიერებაც, ვებღავე ვამტყიცო, რომ კომენტატორს შეუძლია შემოიფარგლოს ჩვევით და ყურადღების მაქსიმალური მოკრებით, მთელი თავისი უნარის, ნებისყოფის ერთიანი მიზნისაკენ წარმართვით.

ის, რომ კომენტატორებს ყოველთვის უღვეთ მაგიდაზე გუნდების შემადგენლობათა და სხვადასხვა ინფორმაციის მაუწყებელი ქალაქები, ყველამ იცის. მაგრამ მისი მუშაობის სამზარეულოს უფრო კონკრეტულად წარმოადგენა ყველას როდი შეუძლია. დასვით კომენტატორის ჯიხურში საქმეში ჩაუხედავი კაცი და ნახავთ, რომ იგი მაშინვე აფორიაქდება, აწრიალდება — დაიბნევა.

ადვილყოფთ იქიდან, რომ კომენტატორს, მსახიობისგან განსხვავებით, ყოველთვისაც პრემიერა აქვს. მას არა აქვს 157-ჯერ ნათამაშევი როლი. რეპორტაჟი რეპორტაჟს არ ჰგავს, არ მეორდება. კომენტატორი ყოველთვის ახალ, იღუმალ სამყაროში მოგზაურობს. ღმერთმაღა იცის, — შეიძლება არც მან იცის, — როგორ წარიმართება ყველაფერი, რა ამბები დატრიალდება, როგორ დამთავრდება მატჩი და ა. შ. ამის გამო, პრაქტიკულად შეუძლებელია მატჩის წყაყვანა ბუნებრივი ღელვის გარეშე. მაშასადამე, ღელვა — ეს ერთი. შემდეგ — ქალაქებში მაგიდაზე, რომლებიც საზღვარგარეთ, უმეტესად უცხო ენაზეა შედგენილი — ეს ორი. მოედანზე დაძაბული თამაშია, სადაც არა-

ფერი, არც ერთი დეტალი არ უნდა გამოვტრჩხეს — სამი. ფეხბურთის მოედანსა და მაგიდაზე დახვებულ ქალაქებს შორის არაფერი ირფერად იმიციმებს მონიტორი. როგორც ორიც კი — სულ სხვადასხვა გამოსახულებებით. ერთზეა მატჩი, რომელიც ახლა სხვა ქალაქში, აქედან ათას კილომეტრზე მიმდინარეობს, მეორეზე — შენი მატჩი. ერთდროულად თამაშსაც უნდა უყურო, ქალაქებშიც უნდა იხედო და არც მონიტორის მოაშორო თვალი — რეჟისორი ხომ მარტო თამაშს კი არა, მაყურებლებსაც უჩვენებს, მწერთნელებსაც, სათადარიგო მოთამაშეების სკამებსაც, მატჩის დამსწრე ცნობილ პიროვნებებსაც, ვთქვათ, დედოფლის ლოქას, რომელშიც ერთი ქვეყნის პრეზიდენტი ან კანცლერი, ზოგან კი — ნეგუსიც ზის. ეს უკვე მეოთხე ობიექტია. ამას ისიც დაუმატეთ, რომ ყურმილების გარნიტურში მოსკოვის ხმა ისმის. გთხოვენ გამოაცხადო ახალი ცნობები სხვა სპორტული მოედნიდან, ზოგჯერ კოსმონავტების კოსმოსში ყოფნის მესვე დღე გაიხსენო, თან თვალი ადევნოთ ეკრანზე მიმქროლავ სტრიქონებს. ჰოდა, დატრიალდა თავში ყველაფერი. მე მომიწია გადმომეცა სრულიად უჩვეულო რეპორტაჟი არგენტინიდან. ერთდროულად გადმოსცემდნენ ჰოლანდია-იტალიისა და ავსტრია გფრის მატჩებს. ავსტრიის ნაკრების გარდა, ყველა გუნდს შეეძლო გასულიყო ფინალში, უპირატესობა ენიჭებოდა გფრის გუნდს, რადგან ავსტრიელებს, რომლებსაც ყოველგვარი იმედი გადაეწურათ, შეეძლოთ დაეთმოთ კადეც მატჩი ერთ-ერთი მთავარი პრეტენდენტისთვის. სხვა რომ არა იყოს რა, მონათესავე, ერთ ენაზე მოლაპარაკე ქვეყნებია. მაგრამ კაცი ბჭობდა, ეშმაკი იცინოდაო. ავსტრიელებმა პატიოსანი ბრძოლით დამარცხეს გფრის ნაკრები და თავიანთი, ეგრეთწოდებული, თანამემამულეები ისე გამოაბრძანეს ფინალიდან, რომ სანაცვლოდ რაიმე რეალური სარგებლობა, რაიმე დივიდენტი არ მიუღიათ. როგორ არ ჰგავდა ეს თამაში იმავე მეთოდების მეორე, ყბადაღებულ შეხვედრას ოთხი წლის შემდეგ ესპანეთში. კეთილმა მეზობლებმა ამჯერად ზურგი შეაქციეს კეთილმოზობილებსა და პატიოსნების ცნებებს, ცლუნებდას აპყვენ და მატჩი მათთვის საჭირო ანგარიშით დამთავრეს, რითაც შლაგბაუმი გადაუკეტეს ყველასთვის სიმპათიურ ალყირელ ფეხბურთელებს...

მე მიმყავდა ეს რუბორტაჟი არგენტინიდან, ორი, პარალელური და ერთდროულად მიმდინარე მატჩისა. ერთი მატჩი ბუენოს-აირესში ტარდებოდა, მეორე — შორს, კორდოვაში. ეკრანზე ხან ერთი გამოსახულება ჩნდებოდა, ხან — მეორე. მოსკოვი რიგრიგობით რთავდა ბუენოს-აირესსა და კორდოვას. ჩვენი ქვეყნის მსაყურებლებმა ვერაფრით ვერ დაადგინეს, მაინც რომელ ქალაქში, რომელ სტადიონზე ვიმყოფებოდი. ამ დღეს არასოდეს დავივიწყებ. 1978 წლის 21 ივნისს. ეს თარიღი ერთადერთი მიზნით მომყავს — ასე თუ ისე, შესხერებზე ვსაუბრობთ. საიდუმლოს დიდხანს არ ვაზხელდი. საქმე კი ასე გახლდათ. მე არც ერთ სტადიონზე არ ვყოფილვარ — არგენტინის ტელევიზიის მსუდრო სტუდიაში ვიჯექი.

ეს იყო ჩემი და ცენტრალური ტელევიზიის კომენტატორ ანატოლი მალიაჟინის „შეთქმულება“. ისიც სტუდიაში იჯდა, ოღონდ, მოსკოვში. ჩვენ განუწყვეტელი კავშირი გვქონდა, ერთმანეთს გარნიტურით ვუსმენდით. ჩემს წინ ორი მონიტორია. ერთზე პოლანდია-იტალიის მატჩი, მეორეზე — ავსტრია-გერმანიის მატჩი, მესამეზე დევს ორი ფურცელი გუნდების შემადგენლობით და მესამის მალიაჟინის ხმა მოსკოვიდან. ესაა და ეს. მალიაჟინი მაყნობს: „ერთავ ბაირესს (ასე უწოდებდნენ არგენტინელები თავიანთ დედაქალაქს)... ყურადღება! თეორიში კორდოვა!“ მე მაშინვე ვერთვები ერთი მონიტორიდან მეორეზე და ამ დღეში ვარ მთელი მატჩის განმავლობაში. ამან გააძლიერა ემოციური ზემოქმედება და ტელესტადიონი უფრო საინტერესო გახადა სანახაობრივი და ინფორმაციული თვალსაზრისითაც. ერთდროულად ორ სტადიონზე „დასწრების ეფექტს“ არ შეიძლებოდა „არ ემუშავა“.

საჭიროა კი იმის მტკიცება, რომ ჩვევის ყურადღების მაქსიმალურად მოკრების, სხვა ყველაფრისგან გამოართვის გარეშე არაფერი გამოვა. როგორც ხედავთ, აქ შესხიერება არცაა საჭირო. ამის გაკეთება ცული შესხიერების მქონე კაცსაც შეუძლია. საჭიროა კემ-მარიტად ვირტუოზული ჩვევის გამომუშავება. სწორედ ჩვევისა და მეტი არაფერი. ჩვენ ხომ უკვე ვიცით, რომ ჩვევითი შესხიერება მარტოოდენ ვარჯიშით შეიძინება. ზოგი კომენტატორი ხუთი წუთის შემდეგ უკვე აღარ იხედება ქალაქში, მეორე — მატჩის ბოლომდე ამ ქალაქებს ჩაკვირკეტებს. სა-

ჭიროა დაუფლო ხელოვნებას, ან უფრო სწორად, „საჭირო მარტოობის“ გონებას! როგორც ამას სტანისლავსკი გვეჩვენებს.

მენემონისტებზე უკვე ვილაპარაკეთე! მისი გამონაკლისი არიან. ვაგაოცებენ, მაგრამ ვერაფრით დაგეხმარებიან. ვთქვათ, პრაქტიკულად სასარგებლოს რას მოგცემს ის, რომ არსებობდა ხუთი წლის ბიჭი, რომელმაც თავისუფლად დაიმასხოვრა ნახევარმილიონიანი ქალაქის გეგმა, მით უფრო, რომ გამოჩენილი მეცნიერნიც ვერ პოულობენ ამ საოცრების ახსნას. დიახ, მოჭადრაკეები, დიდოსტატები და ოსტატები, დაფას დახედავენ თუ არა, ხუთ წამში იმასტატებზე პოზიციას, აკოდირებენ მას და მაშინვე აღადგენენ. დიახ, ეს ასეა. მაგრამ, თურმე, საკმარისია ფიგურები შემთხვევით, ქაოტურად, უაზროდ დააწყით, რომ მოჭადრაკე სხვაზე უკეთ ვერ დაიმასხოვრებს პოზიციას. მაშასადამე, ის განსაზღვრავს თამაშის აზრს, ჩვეულ აზრთა სვლას, გამოპყოფს მთავარ ფიგურებს, ხვდება ჩანაფიქრს, აკოდირებს თამაშს და წაშლი იმასხოვრებს კიდევ და აღადგენს კიდევ სიტუაციას. აქაც პირველ პლანზე გამოდის სტრატეგია, დაჯგუფება, სისტემატიზაცია.

ჩემი ცხოვრებიდან მოტანილი ორი მაგალითი განსხვავებული ხასიათისაა. პირველ შემთხვევაში მისხნა გონებაჭკრეტითმა დაკვირვებამ. მე დავინახე და დავიმასხოვრე. მეორე შემთხვევაში მიშველა ყურადღების მოკრების, ყველაფრისაგან გამოთიშვის და მთელი გულისყურის დასახული ამოცანის ხორცშესხმისკენ წარმართვის უნარმა. მართალია, აქ ნებისყოფის ფაქტორიც იგულისხმება, მაგრამ, ორივე შემთხვევაში მთავარია სწორი დაჯგუფება, დამახსოვრების სწორი სტრატეგია, რასაც ყველამ ინდივიდუალურად უნდა მიაგნოს და მისთვის გასაგები კოდით დააფიქსიროს. სხვა გზა არ არსებობს.

რაც შეეხება აკადემიკოს ლურიას „დავიწყების ხელოვნებას“, იგი, მიუხედავად პიროვნების, მისი გონებისა და შესხიერების შესწავლაში თავისთავად არსებული ხარვეზებისა, მაინც ყველაზე გამოუკვლეველი თემაა და უფრო შორეთისკენ უვლად ბილიკებზე მოვარეულის სიარულს ჰგავს. და თუ თქვენ მაინც გადაწყვეტთ, „დავიწყების ხელოვნებაში“ ბეჯით მეცადინეობას, დაიწყეთ წინამდებარე სტატიით, (დავიწყებო იგი, თუ უინტერესოდ მოგეჩვენათ.

სოცხალი ოპერა

გოგი ალექსი-მესხიშვილი

ცნობილი ფერმწერისა და თეატრალური მხატვრის გიორგი ალექსი-მესხიშვილის სახელი დღეს ფართოდაა ცნობილი არა მარტო საქვეშირო მასშტაბით. მისმა პერსონაჟებმა გამოფენებმა თბილისში, მოსკოვში, სხვადასხვა ევროპულ ქალაქებში გამართულ ვერნისაჟებში მონაწილეობამ მისი შემოქმედებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი აღძრა. ჩვენი ქურნალის ფურცლებზე უკანასკნელ წლებში ორგზის დაიბეჭდა მისი ნამუშევრების ფერადი სლაიდები.

მრავალმხრივია მისი მოღვაწეობა. მას გაფორმებული აქვს ყველა ეპიკის მრავალზე მრავალი სპექტაკლი (დრამა, ოპერა, ოპერეტა, ბალეტი), არა მარტო საქართველოში, არამედ მოსკოვში, ლენინგრადში, ოდესაში, მიუნხენში (პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“), სოფიაში (გ. ყანჩელის ოპერეტა „ხანუმა“), დიუსელდორფში (ა. ოსტროვსკის „შმაგი ფულემა“ და შექსპირის „საზღაური საზღაურის წილ“) და სხვ.

ცნობილია მუსიკათმცოდნე ნატალია ზეიფსმა ქურნალ „სოვეტსკაია მუსიკას“ დავალებით რამოდენიმე შეკითხვით მიმართა მხატვარს.

პირველი კითხვა ასეთი იყო: რით გიზიდავთ მუსიკალური თეატრი?

მე მიმაჩნია, რომ მუსიკალური თეატრი მხატვარს ერთის მხრივ, უფრო განუსაზღვრელ შესაძლებლობას აძლევს, ვიდრე დრამატული; მეორეს მხრივ კი მხატვრისა და რეჟისორის წინაშე გაცილებით მაღალ მოთხოვნილებებსაც აყენებს.

დრამაში უპირატესად ჩვენ საქმე გვაქვს თანამედროვე, ან რეჟისორის მიერ გათანამედროვეებულ, მასალასთან; ამავე დროს უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე მოვარდნილია ე. წ. ლატკაი „თეატრის“ ნაკადში, თითქოსდა ფერები გადაერცხა ჩვენი თეატრების სცენიდან.

მე გგონია, რომ მაყურებელსაც უკვე მობეზრდა ნატარისფერი სცენის ტქერა, ოპერა კი ოდითგანვე იყო და დღესაც დარჩა, როგორც მდიდრული, ბრწყინვალე, მასშტაბური სანახაობა, სადაც ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეპოქის კლორიტს, კოსტუმებს, განათებას; საოპერო სცენა აღდგინდა სივრცეს მოიცავს, სადაც შეგვიძლია განვალაგოთ შემსრულებელთა დიდი რაოდენობა, აქ თითქოს ყველაფერი მასშტაბში გაზრდილია, ყოველდღიურობაზე ამაღლებულია უკვე თვით მუსიკის აუღერების გამო. დრამაში მხატვრისათვის ადვილია მსახიობისა და რეჟისორის მიღმა „დამალვა“ (ისევე როგორც ადვილია რეჟისორისათვის მსახიობის მიღმა „დამალვა“). გენიალურად დადგმულ და ნათამაშე პიესას მაყურებელი შეუწინაღებელი ყურადღებით უყურებს როგორც ცარიელ „შექსპირულ“ სცენაზე, ისე ღია ცის ქვეშ, ბუნებრივ დეკორაციებში. მუსიკალურ

თეატრში კი მუსიკა (მე ვლავარაკობ ნამდვილ მუსიკაზე და არა უდღეურ ოპუსებზე) შეუბრალებლად აშიშვლებს მხატვრს და რეჟისორის პროფესიულ უსუსურობას. მით უმეტეს, რომ მათ გვერდით შრომობენ ნამდვილი პროფესიონალები, „ვარსკვლავები“ — მამოძრავებლები, მოცეკვავენი, დირიჟორი და ამ ფონზე სადადგმო დილიტანტიზმი მთელი თავისი უსახურობით ჩანს.

მე იმასაც ვიტყვოდი, რომ სხვა სინთეტურ ხელოვნებათაგან განსხვავებით, ოპერა და ბალეტი, არა იმდენად იმორჩილებენ და იწოვენ ცალკეულ კომპონენტებს, რამდენადაც ამაღლებენ თითოეული მათგანის ღირებულებას. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მხატვარმა თავისი თავი წინ წამოსწიოს, იმას ეცადოს, რომ მთლიანად დაიკაროს მაყურებლის ყურადღება. მაგრამ, როცა შეაქვს თავისი წვლილი სპექტაკლის გააღწევებაში — რომელიც ყოველთვის მუსიკიდან უნდა გამომდინარებოდეს! — მხატვარს შეუძლია გაშალოს ფერისა და სინათლის დრამატურული, შექმნას ხშირი ქსოვილის ფერწერული ექვივალენტი, საკუთარი ემოციური აღქმის შესაბამისად, საკუთარი ტექნიკით, ეპოქის, ეროვნული ტრადიციების, მასალის ზედმიწევნითი ცოდნის საფუძველზე.

— თქვენს სიტყვებს მე უნებურად ვუდარებ იმ შობაბეჭდვებს, რომლებიც მივიღე „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმისაგან. ეს ქუშმარიტად „ვარსკვლავებიანი“ სპექტაკლია. 1984 წელს, მოსკოვში თეატრის ერთობ დასამახსოვრებელი გასტროლების შემ-

დგე, სასიხარულოა იმ ახალგაზრდების ნიჭის ვაფურჩქნა, რომლებიც მოიხი პირველად აღმოაჩინეთ ჩვენთვის. რ. გუმბელისა — აბესალომი, ვ. გუქაძე — მურმანი და ბოლოს, ვოკალისტა ბარსელონის საერთაშორისო კონკურსის დადგინს ვერგვინით დამწვენილდენია თომამ — ეთერ. პირველხარისხიანი მიმდევრალ-მასიხობებში არიან, ისინი ნებისმიერ დას დადმწვენებდნენ, არ ჩამორჩება მათ გუნდი (როგორ ამილდა მან კლასი ამ წლებს მინილზე ა. ჩხენკელის ხელმძღვანელობით), ორკესტრი, რომლის პულტთან ჯ. კახიძე დგას. მან „აბესალომის“ პარტიტურა წაიკითხა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ქმედითი სიყვარულით, ახლა განწმენდილია ზედმეტად შეწვლბული ორკესტრიცული ემიზიონები, დამატებულია ტაქტიური რეჟეში რეჟამატულ და სახასიათო მომენტებში, რის შედეგადაც პარტიტურას არ დაუყარავს საკუთარი სტილი. იგი გაბრწყინდა, როგორც სიყვარულით ორკესტრიცული ფრესკა. საოცრად ეთანხმება მას მ. თუმანიშვილის მიერ შეიხონილი სცენური მოქმედების სუფთა, მკაცრი ხაზები, მთელი პლასტიკური და ფერწერული მხარი. თითქოსდა სცენა რეჟონირებს მუსიკა — განსაკუთრებით საგუნდო და ანსამბლურ ემიზიონებში, სადაც სპექტაკლის ყველა კომპონენტი თავს იყრის უძლიერეს ხშიერ-ფერწერულ-სინათლის აკორდში. აი, მაგალითად, საქორწილო გუნდი „ჩაქარღში“, იგი ერთ-ერთი ყველაზე შთაბეჭედავი ფურცელია, არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო საოპერო კლასიკისა, ხალხის შემოქმედებითი ძალისადმი აღდგენილი შთაგონებული პინი. ძლიერი, ორკესტრის უსახლეროდ გაშლილი ზედალები, გუნდის უფარითეს სუნთქვა, ხოლო მდლა პირველობისათვის ერთმანეთს შეეჭიბრებული სოლოების თვალისომიქრული ბრწყინვალეობა. და ეს თბილი, ზეიშით სავსე მუსიკალური ნათელი თითქოს გადმიიღებებს სცენაზე, მოიჭრავილ-მოფარდისფრო ფერთა გამაში, რბილად მილოვლევე კონტრუმებში და დეკორაციების ეიბრირებულ მონასმებში. სავსებით სხვაგვარად ენერს მიმდევრო მოქმედების შეი და წითელი ტონები გუნდის მოთქმის ემიზიონში. აქ ღრმა ნაფეცილია და ფატალური წინასწარმეტყველებაც, რიტუალის დიდებულბაც და...

როცა ვუსმენდი ამ რიგით სპექტაკლს (თითქმის ყოველკვირულადაა რეპერტუარში), რომელზედაც მთელი ოჯახით, ახლად ფხადგმული ბავშვითაც მოდიან ხოლმე, გულწრფელად მშურდა თბილისელებს: ამა ხომ შეხადგმლობა აქვთ რომ თავიანთ შვილებს უჩვენონ ასეთი წარმატაი, ქემშიარტად თანამედროვედ წაიჭიებული ეროვნული კლასიკა, მაგრამ, თუ რეცენზიების მიხედვით დომსკლებით, ახლა „აბესალომი“ ყველას მიერ და ერთბაშად არ ყოფილა კილბული?

— მართლაც მრავალი წინააღმდეგობის გადალახვა მოგვიხდა. „აბესალომი“ ქართველებისთვის მხოლოდ ეროვნული კლასიკა კი არაა, არამედ წმინდა-თაწმიდა რამ...

— როგორც აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ შენიშნა პრემიერის შემდეგ, „აბესალომის“ გარეშე ჩვენი ცხოვრება არაბუნებრივი იქნებოდა...

— დაბ. ეს ასეა. მაგრამ რაკი წმინდაწმიდაა — მასხადამე ხელმეუხებელიცაა — ამგვარი დამოკიდებულება ეროვნული კლასიკისადმი დამახასიათებელია არა მარტო ქართული ოპერისათვის, სადაც კლასიკუ-

რი ნაწარმოებები ძალზე მცირეა, არამედ გაცილებით მდიდარი რუსული ოპერისათვისაც. მასხლეს, მთაწმინდის დადგმული „პეის ქალისათვის“, რომელიც ვაფორმებული იყო აბსოლუტურად რეალისტურად, ეიქის სტილის მკაცრი დაცვით, მასხინმდებს შევთავაზე უარი გვეთქვა გაუღრმედი პარიკებზე; ტრადიციების დარღვევა მისაუვედურეს. ცნობიერბაში რამელ მტკიცედ მოიკიდეს ფეხი სამეუფეუშო ამპირის სტერიოტიპებმა. უარყოფითი აზრი გამოიწვია სცენის გვერდებზე დადგმულმა შავმა საპრეებმა; სადაც ამ სავსებით არა ყოფითი ხასიათის დრამის ანარეკლ გოგოლისეული ფანტასმაგორიის ელფერს იღებდა. საოცარია პირდაპირ: ჩვენი მუსიკალური თეატრის პაქტიკაში ნებადართულია როგორც მოგვესურვება ისე „სწორება“. „გაუმჯობესება“ ისეთი დღეი დრამატურგებისა, როგორებიცაა ვერდი, მოცარტი, მენდელი ან ვაგნერი, პროკოფიევი ბოლისდაბოლოხ. ამ დროს მიუთითებენ ლიბრეტისტების უნიკობაზე, კომპოზიტორთა დათმობებზე მყურებულთა კონსერვატორული გემოვნების სასარგებლოდ, ან მომდერალთა კანონებზე და ა. შ. და ა. შ. მაგრამ როგორც კი საქმე შეეხება XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეროვნულ კლასიკას, მაშინვე ყველა თვალებს ხუჭავს და გაიძახის „ამის ხელის ხლება არ შეიძლება! ეს ტრადიციია!“

ოდესღაც ნოვატარობის ცოცხალი სულით გასულ-დგმულადული ხელთვნება დღეს განიხილება როგორც დახავსებულ სადადგმო ტრადიციებზე აღმართული მონუმენტი. ზოგჯერ თვით ტრადიციაც მიყვანილი აბსურდამდე. მაგალითად, თავის დროაჩნლ. სობინოვმა პლანში განიზრახა მისი წარმოდგენა. შემდეგ ამ გენიალური ნიჭით დაჯილდოებული მომღერლის ეს თამამი ექსპერიმენტი კანონად აქციეს, გამოაცხადეს „ლონდონის“ წაჯიხვის „ქემშიარტად რუსულ ტრადიციად“ და ახლა ჩვენს სცენაზე ამ ოპერის ესოდენ მშვიათ დადგმბოცა კი ეს სახე გადაგვარდა ფერმკრთალ-უსისხლბორცო ახლად!

სცენოგრაფიის სფეროც კი ჩამოყალიბდა დახავსებული კანონები. მაგალითად, მიჩნეულია: — „ბორის გოდუნოვის“ დადგმისას სცენაზე უქვევლად უნდა აღმოართოს კრემლის თითქმის ყველა გუმბათი და კოშკი — ხოლო გუნდი და მომღერლები დაი, როგორც მოეხერხებათ, ისე განლაგდნენ.

„აბესალომის“ პირველ მოქმედებაში უქვევლად სურთ იხილონ დაბურული ტუე და ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი მონადირენი, ხოლო ფინალში — ეთერი ბოლოს სასახლად. მაგრამ კაცმა რომ სთქვას, რატომ უნდა იყოს ეს ასე?

პირველი ქართული ოპერა იმ პერიოდში იქმნებოდა, როცა ქართველები გაცილებით ცუდად იცნობდნენ თავიანთ ისტორიას, კულტურის ტრადიციას, ვიდრე დღეს იცნობენ. ისტორიულ კვლევა-ძიებას მაშინ თითო-ოროლა კაცი თუ ეწეოდა, ამიტომაცაა, აღბათ, რომ როგორც ლიბრეტოში, ასევე მის მუსიკალურ წაჯიხვაში ბევრი წინააღმდეგობაა. უფერტიურის პირველი ტაქტიკა — ეს არის ქართული საეკლესიო საგალობლები...

— ...რა ნატყვად გამოქვეყნა მისი ქართული ბუნება განსულ კახიძემ, რომელმაც ეს მუსიკა ორკესტ-

რელი ევრალომიდან საეუღლო ელერალომაში გადა-
ყვანა.

— მერე და რამდენი საეუღლოერი გამოიწვია ამაში
კვლავ საეუღლოისო საგალოლომებს მივბრუნდეთ. იგი
ერთ-ერთი უმოთვარიი სტალინტური პლაზიაა. ახეა-
ლომის მუსიკისი. მაგრამ ლეგენდა ხომ — წარმართუ-
ლია! ქორწილში კი ცეკვავენ ლეკურს (რომელიც გა-
სულ საეუღლოში გამოჩნდა ჩვენში) და ნამდვილ აღმო-
სავლურ მარამანულ ცეკვას „მირზაის“, როგორც
ხედავთ, „ახელომის“ წარმოდგენა მაკარ ეთნოგრა-
ფულ სტილში იმთავითვე ეკლექტიკისთვისა განწირუ-
ლი. მერე სადადგმო სირთულე მდგომარეობს მოქ-
მედების სტატიორობაში, ყოველი აქტის მაკარ გან-
საზღვრულობაში. და მართლაც, განა შესაძლებელია
ბევრი მოხანსცენის განხორციელება სახედისწერო სიუ-
ვარულის სამუთებლისა და ოთხმოცკაციანი გუნდის
დაპირისპირებაში? ეს „ფიგაროს ქორწინება“ არ გახ-
ლავია!

ჩემის აზრით მ. თუმანიშვილმა ერთ-ერთი შესაძლო
გამოსავალი ნახა, მან უარი თქვა დროის, ლოკალურ
და ყოფა-ცხოვრების კონკრეტულობაზე და ეს ამბები
წაიფარა როგორც პოეტური ლეგენდა, როგორც ბე-
დისწერის გარდუვალობისა და დაუმორჩილებელ-უკვ-
დავი სიუვარულის მიხტერია.

— აი, თურმე სიიდან განაღო კოსტიუმებსა და დე-
კორაციებს ანტიკური მოტივები, აი, რატომ აივსო
გუნდი ანტიკურ ცრავილის სულით!

— მთლად ახე არაა საქმე. ქართული ოპერის გარ-
დაქმნა ბერძნული ტრაგედიის კანონების მიხედუ-
თე იქნებოდა რეისორული თითონდაც, რაც ახლოდ-
ტურად უტყია მ. თუმანიშვილისთვის. ნამ რომელი-
მე პიესის განხორციელებას მოჰკიდებს ხელს, იგი
ყოველთვის ზედმიწევნით სწავლობს ეპოქას, მის ყო-
ფას, მის კულტურას. სიუეტის ყველა შესაძლებელ
ვერსიებსა და ვარიანტებს. თავის ამ ქეშმარტ კვლევა-
ძიებას, თედადებულ შრომას იგი აწვავადებს სტე-
კიალურ რეველუმში, რომელსაც იგი გადასცემს ხოლ-
მე ყოველ მასხიობს და მხატვრისაც აგრეთვე. მართა-
ლია, დაწვრილებით ახაბუთებს იგი სექტაკლის ამ
„ხედვას“, მაგრამ მერე, მე, ჩვეულებრივ, სრულ თე-
ვისუფლებას მანიჭებს და ყველაფერს დებულბას,
რასაც კი ვთავაზობ, მაგრამ მისთვის უღერესად მნიშვნე-
ლოვანია მასლის ყოველმხრივი შესწავლა, ამის გარეშე
მას, უზრატოდ, შეშუაობის დაწეება არ შეუძლია. თე
ერთმანეთ შევეპირისპირებთ იმ ორი რეისორის
შემოქმედებით მეთოდს, რომლებთანაც მე უფრო ხში-
რად ეთანაშრომობდა, როგორც ოპერაში, ახეუ დრა-
მაში, მაშინ მე რომბრტ სტურუას ვუწოდებდი თ ტრის
პოეტს, ხოლო მიხედო თუმანიშვილს — ისტორიკოსს,
მხატვრა-ანალიტიკოსს.

— სოციარია, მე კი ყოველთვის მეგონა, რომ მ.
თუმანიშვილი უპირკველსად თამაში იმპროვიზატორია,
რომლისათვისაც არ არსებობს შეურწყმელი ეპოქები
და სტილები; გავისწინებო, თე გნებათ, თემით ტერ-
ფადელ იმპროვიზაციული სტიქით აღსავსე მოლოერის
„ღონ ქუანი“, რომელიც თქვენ ერთად დადგით კი-
ნო-მასხიობთა თეატრში...

— იცით, რა, თუნდაც იმისათვის, რომ რაღაც გა-
დაბრუნებოთ თათე ფეხმადელ, სასურველია ნათლად
წარმოიფინებოთ რა და რისი გულიხათვის განიზრახებო
რამეს დაბოხბა. დადგმისა და გაფორმების ყველა

ელმენტინ — ეროვნულია, მხოლოდ ჩვენ, წინაშე
ბედთაგან განსვენებებით, უფრო ადრეულ პერიოდს
ქართული კულტურის „ოქროს ხანას“, რუსთაველი
ეპოქას, X—XII საუკუნის შესანიშნავ არქიტექტურ-
რულ ძეგლებს მივმართეთ. იმ პერიოდს ჩვენს ყოფმა
სა და კულტურაში ყველაზე მეთად ბიზანტიურა გავლენა
იჭრძნობოდა. სექტაკლის სცენოგრაფიული ხახა —
დანგრეული ქართული ტაძრის კონტური სცენის სილ-
რმეში, საკურთხელების საფეხურებო, თავს დადგმუ-
ლი გუმბათით (რის შობაქედლებსაც ქმნიდა წრულოდა
ანთებული სათლბები), რომელიც ხან მალდა ავიოდა,
ხან კი დაბლა ეყვებოდა და ამით „მხვილ“ პლანებს
საერთო პლანისაგან გამოყოფდა. ცენტრში აღმართულ
იყო მსუბუქი რაღასტანი კედლები, ზედ აღბეკილი
ძველი ქართული სტილის და ბარბელიფის დედა-
ლებით (ცნოხალია, რომ ჩვენ არ გავცვს მრგვალი
ქანდაკება; ამ კვლევებისგან იქმნებოდა კლდოვანი
პეიზაჟი (კლდეებს შორის წეარო ჩქეფდა), სადაც
ერთმანეთს ზედებთან ახსალბო და ეთერს, ასევე
იქმნებოდა, მურმანის კოშკიც, სადაც ტრაგედიის ფი-
ნალი თამაშდებოდა. ყველა კოსტუმის მოდელი ათე-
დეთ ძველი ქართული ფრესკებიდან, მათევე გვიკარ-
ნახეს ყოველი, აქტის გადაწყვეტა შესაბამის ფერში.
როგორც წესი, ჩვენს ფრესკები მონოქრომულია, თან
საქართველის ყოველ ცენტრულ რაიონში საყუთარი
ფერადოვანი გამზა: ქართლში — ცისფერი, სვანეთ-
ში — მუქ-წითელი, შავისკენ გადახრილი, დავით-
გარეჯში — ოქროფერ-ქვიშითფერი... ქორწილის სწრა-
ფი ცეცვისათვის ჩვენ შევარჩიეთ ბიზანტიური კოსტუ-
ში, ხოლო ცეკვა „მირზაის“ შემსრულებლებს ჩავაც-
ვით მოიქროვლ-მწვანე კახები, რომლებიც ირანულ მი-
ნიატურებს მოგავაგონებდენ. სინათლდა და ფერის თა-
მაშთ სექტაკლში იქმნებოდა ამ ლეგენდის ატმო-
სფეროსათვის დამახასიათებელი ცენტლობა, საბედი-
სწერო გარდუვალობა.

— ეს ზემ დალოშვილის მუსიკაშიცაა. უფრტუ-
რამი უზეე გაისმია ნაღლოანი, თითქოს განწირულ
მოტივი ინგლისური საყვირისა და იგი თან ვასდევს
მთელს ოპერას, თითქოსდა წინასწარ დისტრის მშევე-
ნიერე ეთერის მწარე ხედრის. დადგმაში ბედისწერის
თემა ტაქტით, მაგრამ რელიეფურდაა გატარებული.
ინგლისური საყვირის შესავალდან, სცენაზე თითქოს
ბინდი ჩამოწეება და სცენის სიღრმეში ნელა გაივლის
ნაღლოანი ფიგურა თეთრად მოსილი ქალისა, რე-
მელსაც ხელში ანთებელი სათელი უჭირავს. ეს მუ-
სიკალურ-სცენური მეტაფორა იწევეს ასოციაციებს
ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელ ხატთან —
პაერში მოფარფარე სათელს აღი თითქოს სიმბოლოა
ამქეთული ცხოვერის წარმავლობისა, რომელსაც
ქართული უბრალოდ „სამყარო“ „სამყოფელო“ კი
არ ეწოდება, არამედ „წუთისოფელი“.

მაგარე გუნდი — კომენტატორი და მოწეუ კი ზუს-
ტად ნასუტეხი „ანტიკური“ ელმენტინა?

— როგორ გიხრათ. გაიხსენებო ქართული საეუ-
ღლო სიმღერები, თუნდაც ქართლ-კახური სიმღერები.
— სოლისტების იმპროვიზაცია: ყოველი მათგანი პი-
რადად, თითქოს თავისი სახელით გადმოცეცემს ყვე-
ლაზე სანუვარსი, ხოლო გუნდი კი მზახს უპაერებს
ამხნეებს, თანაურტონობს მას. ამევე დროს, უპაერაქე
ყოველთვის ყოფიერების უმნიშვნელოვანეს სატიხები-
ზე, აღსარებოთ თხრობაში შემოიკრებიან ხოლომე — ან-

დახევი, ლექსის ნაწყვეტები, ფიქრები სამშობლოზე; ნებისმიერი სიუჟეტი, ნებისმიერი მოღვენა თითქოსდა გაიხარება ფართო კულტურულ-ისტორიულ ფონზე. გამოდის, რომ ფალაშვილმა ორგანიულად მოახდინა ფოლკლორული შედეგების ინკრუსტაცია ოპერის ქსოვილში. გარკვეულ თვალსაზრის ისე გამოდის, რომ იგი მიჰყვებოდა უსახელო ხალხური ოსტატებისაგან გავკვლულ გზას და თვით განსაზღვრა ეს გზა თავისი პირმშის მომავალი დამდგმელებისათვის? გამოდის, რომ ახლანდელი დადგმა გვიჩვენებს აქამდე უცნობ პლასტებს თითქოსდა დღის ხანის ნაწილზე ნაწარმოებში და მუსიკის ისტორიკოსებსაც აძიებებს ახლებურად შეხედონ მას?

— ამაზე ვერაფერს ვიტყვით. ერთ რამეში კი მტკიცედ ვარ დარწმუნებული: ერთდროიანად დადგმით, ერთი და იგივე დეკორაციებით ორმოცო წლის მანძილზე მიმავალი კლასიკური საოპერო სპექტაკლები (წარმოიდგინეთ, ამით ატარაბახობთ კიდეს!), თვით სხვადასხვა აღმართების მიერ გაკეთებული (გაუთავებლად რომ იქერენ ადრულულ სცენურ ვარიანტში) არა მარტო არავის არ სჭირდება, არამედ გამოუსწორებელი ზიანიც მოაქვთ მათ.

იქნებ მათი შემქმნელებისა და თავგამოდებული ქომაგების ბრალიცაა, რომ ცოცხალი, წარმატები საოპერო ხელოვნება დღეს განსახიერება ჩამორჩენილობის, ტრადიციონალიზმისა და აკადემიური მოწყენილობის?

ეს მაშად ტოვოს მუზეუმის ექსპონატიც კი არ არის, სადაც პირველ წუთებში შეიძლება ცოცხალი არსებაც კი გეგონოს ცვილის ეს ფიგურა. არა, იგი არის ქალაქ მჭერჩან-დარჩილული არსება. ხომ არ! ვიფიქრობ ჩვენ მუსიკალურ თეატრში კლასიკური ლიტერატურის ავანსახსნებულ ვაკეითლებს სკოლაში, როცა სწავლების საცოდავი მეთოდიცა, გადმოცემა სქემატიზმი ზაგვეებს თავიდანვე აძულებს კლასიკის და ბედნიერია ის, ვინც უკვე მოწიფულობის ასაკში ხელახლა აღმოაჩენს პუშკინს, ტოლსტოის, დონსტოვისს, ჩეხოვს, რუსთაველს, გალაკტიონ ტაბიძეს. ჩვენი მკურნებელი ვერაფრით ვერ მიგვივა მისს, რომ თავისი უფლებები დაიცავს (ე. ი. უყურავს სრულყოფიან მუსიკალურ სპექტაკლს) ისეთი უზარალო და მარჯვე საშუალებებით, როგორცაა დამალი პამიდარი და ლაქე კვარცხები (თვით ლა კვალაშვიტი დარბაზიდან სცენისაკენ რომ ისვრიან). ჩვენი მკურნებელი უზარალო სტოვეს საოპერო თეატრის დარბაზს და ან საესტრადო წარმოდგენაზე, ან ფიგურისტების შეჯიბრებულ მოდის, სადაც ასევე უღერს მუსიკა, ხშირად ელასტიკურიც კი და ამავე დროს არის ბრწყინვალე, თვალწარმატები სანახაობა.

— მაგრამ მოსკოვის თეატრები, ვთქვით ასე, გაქუდილია...

— ისინი აიან გამოწყობის მდგომარეობაში, რომელიც ა. პარინმა „ლიტერატურისნაოა ვაგეტაში“ ძალიან სხარტად განსაზღვრა როგორც «Благополучное неблагополучие».

მდგომარეობის პარადოქსალური ტრაგეზიში იმაშია, რომ „ტრადიციების დაცვის“ დევიზით ხშირად იცავენ იმ აღმართების წყაროვან ინტერესებს, რომლებმაც გარკვეული მდგომარეობა მოიპოვეს და ახლა მხოლოდ უნობი რამ სურთ: დიდხანს შეინარჩუნონ მოპოვებული „თხილბედი ადგილი“. ჩვენთან, სამწუხაროდ, არ არის შემოქმედებითი კონკურენცია, რაც უარყოფით გავლენას

ხას ახდენს თვით დღეი ოსტატების ზრდაზე, რამდენიმეც დროთა განმავლობაში, ზოგჯერ, საკუთარი თავის კანონიზრობას ახდენენ. გ. გოვსტონოვსკი ერთხელ თქვა, რომ თეატრი საშინელი ხელოვნებაა: ყველაფერი ის უნდა ამტკიცო, რომ ნიჟერი ხარ.

— ალბათ ეს არა მარტო თეატრის მოღვეწეთა „უბედურებაა“, არამედ პასუხისმგებლობის გრძნობით გამსჭვალული ყველი ხელოვანისაც...

— შესაძლებელია, მაგრამ აი რა არის საჭირობო: როგორც კი ეს „უბედურება“, ეს ყოველდღიური ტანჯვა აღარ გააქანებს არტისტის სულს, როგორც კი ირწმუნებს თავის განსაკუთრებულ ნიჭიერებას და უცოდველობას, იგი ერთ ადგილზე იყინება, ერთსულის ხელოვნებისათვის მუდამდელ სხვა, უცხო როლს — გემოვნების კანონდებელის, თეატრალური დიტატურის როლს. თანდათანობით მისი ნაშრომებიდან ქრება ის ცოცხალი სული, რაც ხშირად გვაიძულებს ვიყვიროთ, ვივადოთ, აღუშფოთდეთ. რასაკვირველია, კრიტიკა ასევე აგრძელებს ლაპარაკს ამ სპექტაკლებზე და ლაპარაკობს ძველებზედაც კვლავ კარგად (კრიტიკულ აზრსაც გააჩნია თავისი კანონები და სტერეოტიპები), ხოლო კარგად ორგანიზებული „თეატრის მეგობრები“ უზრუნველყოფენ ოცავენს და უყველობის წვიმასაც კი პრემიებზე. მაგრამ თვით სპექტაკლი თითქოს რაღაც გადამწვარა, ტრუსის სუნი ვრცელდება და თავს იჩენს კარგად ცნობილი „სამუშეუშო სურნელი“.

ჩემის აზრით კლიშიოებულ წარმოდგენებზე დაფუძნებული „ტრადიციების დაცვაზე“ ამტკდარი საუბარი, თითქოსდა ყველაფერი ნათელია, ერთის მხრივ „შესანიშნავი ტრადიციები“. მეორის მხრივ — ვიღაც „პროგრესიზმისაგან“, რომელთაც ამ ტრადიციების დამსხვრევა განუზრახავთ. მაგრამ, მოდით დავუფიქრდეთ რას და ვისგან იცავენ ამას, განა ტრადიციის დამარსნებელი — იგივე ჩაიყოვსკი, ანდა მუსორგსკი (რომლის გარდაცვალებიდან 100 წლისთავი დიდებულად აღნიშნა ლა სკალამ და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებმა და რომელსაც მდუმარდ აუარეს გვერდი ჩვენმა თანამემამულეებმა) — არ იყვნენ თავის დროზე ყველაზე თამამი ნოვატორები, რომელთაგანაც ცდილობდნენ „დაეცვათ“ მამინდელი ტრადიციები? განა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის წმინდათაწმიდა მოვალეობა არაა ამ ნოვატორული ხელოვნების გაწმენდა მოვანო დანაღდეებისაგან, მაიკ ღრნად შესწავლა. მისი დაუოკებელი შემოქმედებითი სულის წვდომა?

განა დასაშვებია, რომ ეს დღეი მუსიკა „მორიგე“ დამდგმელებს ჩვეულებით ხელში?

ჩვენ ძალიან ცუდად ვაპსოვებ და ცუდათ ვცემთ პატებს ჩვენს წარსულს. რა შესანიშნავი მაგალითი მოგვცა თავის დროზე ს. დიაგილევმა — ამ ფართოდ განათლებულმა, ცოცხალმა, „ნიკაიტისანმა“ ცაცმა, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველთაგანმა გაილაშქრა კანონიზირებული სცენის რუტინის წინააღმდეგ! მე ვფიქრობ, რომ მას შესანიშნავად ესმოდა ხელოვნებათა სინთეზის მნიშვნელობა მუსიკალური თეატრში და მიანდა — რაც უფრო ბევრი ნიჭიერი აღმართი გააერთიანებდა აქ თავის ძალთაშეხვას, მით უკეთესი იქნებოდა ეს მთლიანდ თეატრისათვის. ვახსენებ არაა, რომ სწორედ დიაგილევმა გამოიყვანა საერთაშორისო სცენაზე „რუსული ბალეტის ვარსკვლავები“, ისეთი გიგანტები, როგორებიც იყვნენ შლიან. ხი და სტრაინსკი. ასევე

მან პირველმა აჩვენა აქ მოწინავე რუსული სცენო-გრაფია, რომელმაც მსოფლიო სტელოვებზე სხილი კრიტიკულები დაადგინა. ზ. ბაქტრა და ა. ბენუა-ა. გოლოვინი, კ. კოროვინი, ნ. რერინი. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ „სოვანშირის“ დადგამზე სწორედ მან მიიწვია რერინი. ეხლა რერინი კლასიკოსი, თორემ მან მისმა დეკორაციებმა ბევრი აღაშთოცა. მან დაკავშირებულ დარწმუნებული იყო თავის სიმართლეში, შეეძლო, მისი დადგა და ამის წყალობით მოგებული დაქალა ანა მხოლოდ რუსული, არამედ მსოფლიო სტელოვებზე, ჩვენს დროში ანალოგიური ვადატრიალება მოახდინა მილანის ლა სკალაში მეორე ნიჭიერმა და ფართოდ ერუდირებულმა აღმნიშნატარტომმა — პაო-ლო გრანო, რომელმაც მუსიკალურ თეატრში მოიყვანა ზ. სტრადელერი, ლ. ვისკონტო და ფ. ძიგონელიც. ჩვენთან კი, ვგონებ, არავინაა დაინტერესებული მუსიკალურ თეატრში ყველაზე ნიჭიერი აღამიანების მოწვევით — უმად, პირიქითაა საქმე.

დავუშვათ, რომ დიდ თეატრს არ მოსწონდა არც რეისორი ბ. პოკროვსკი და არც დირიჟორი გ. როუ-დესტენსკი, მაგრამ რა ხალხით შესცდვდეს ისინი? ა. ტარ ბოკსი კოვენტ ვარდენში „ბორის გოდუნოვი“ დადგა, რატომ დიდ თეატრში არ დადგა? განა „ანდრე რუბლიოვის“ შემდეგ ნათელი არ იყო, რომ ამ რეისორის იდეები ბარე ათეულ ოპერას ვასწვდებოდა? რატომ არ იწვევენ საოპერო თეატრში ნ. ფა-ჩაჟანოვი — იშვიათი მუსიკალობის რეისორს, რომელსაც ესმის ოპერა (სიმღერასაც კი სწავლობდა თავის დროზე)?

ახლა მხატვრები ავიღოთ. ქვეყნის მთავარ სცენაზე მუშაობს მხოლოდ სამი-ოთხი კაცი ასეულობით უნი-ვერსის სცენოგრაფთაგან. ნამუსიანად რომ ვთქვათ, ნ. ვინსალაშისა და ვ. ლევენტალის გარდა ვინაა ამ პატივის ღირსი?

— ამის წინა ა. კანისკი სამართლიანად აკრიტიკებდა მხატვარ ი. გლაზუნოვს ჩვენი ეურნალის ფურცლებზე, „ვადაბრანული, ვითომ კეთილშობილური, ვითომ „ძველის“ მიხედვით შექმნილი სივალბის, თანამედროვე სცენაში ფერწერის, „მხატვრული შერატრების“ გამო ოპერაში „თქმულება უხილავ ქალაქ კიტევიზე“...

— მაგრამ, როგორც ჩანს, ვინც დღეს განსაზღვრავს თეატრის მხატვრობა პოლიტიკას, მას სწორედ ასეთი სტილი მოსწონს! ხომ არ იწვევენ აქ ისეთ შესანიშნავ სცენოგრაფებს, როგორც კ. კოჩერგინი და ვ. ბოროვსკია, რომელთაც საოპერო სექტაკლები გაფორმებითა მალანსა და მიუნენში? ფსევდოდრამატიკების და ფსევდოფანტაზიების ფსევდოდრამის პათეტიკური მხაურის თანხლებით ვმარხავთ მიწაში სწორედ იმ საუკეთესო ტრადიციებს, ქვეშაობილად დახვედრებებს, რომელთაც მთელი მსოფლიოს წინაშე შეგვიძლია თავის მიწონება. ჩვენს რეისორთაგან და მსახიობთაგან რომელი ავითარებს დღეს ნამდვილად შალიაპინს — ამ მომღერალ-ნოვატორის — ტრადიციებს? როცა შალიაპინი დეროდა, ხალხი ტირიდა.

დაიდ თეატრის დღევანდელ სექტაკლებზე თუ შეგინიშნავთ თქვენ თუნდაც ერთი მაყურებლის თვალზე მომდგარი ცრემლი? იქნებ მუსიკა აღარ ვარგა, ანდა მაყურებელი გაფუძლდა, იქნებ მაყურებლის თეატრში ტირილი მოდიდან გამომვიდა?

— მთლად ასე არაა საქმე, სულ ახლახანს შეუძლ-

ბელი იყო მშვილად გვექიართ ფ. რანვესკიასა და რ. პლატის თამაშისათვის სექტაკლი „სიმღერა სიჩუმეში“. ცრემლი არ არის ერთადერთი კრიტიკა...

— უყველია, მე სხვას ვაზნობ: მრავალსა და დღევანდელ რეისორს და მომღერალს, უპირველესად „ვარსკვლავებს“, არა სურთ, რომ წინ წაიწიონ. შალიაპინის ტრადიცია ხომ ისეთ ცნებებზე გულსხმობს, როგორცაა მხატვრული უკომპრომისობა, მოკადაქობირობა, არა შეყარადა ფრანგში, არამედ ყოველი ახლის, პროგრესულის მხარდაჭერაში, დროს ყველაზე აქტუალურ მოთხოვნაა შეგრძნებებში და მათთან პასუხში ვლინდება ეს ტრადიცია, რასაკვირველია ყველაზე ადვილია შეისწავლო ყველაზე „მომგებიანი“ პარტიები და მერე ისინი ლეილი სიცოცხლის მანძილზე იღებო, შემოიარო სხვადასხვა სცენა და მხოლოდ იმაზე იზრუნო, რათა რეისორმა სცენის ისეთ წერტილში დაეაყენოს, საიდანაც ყველაზე უკეთ ედერს შენი ხმა, ხოლო სცენოგრაფმა სწორედ ამ წერტილში აღმართოს კედელი ან რაიმე ეკრანი, რომელიც ყველაზე კარგად აირეკლავს ხმას. ამზობენ თანამედროვე მუსიკის მღერა ძმულია. მას რატომ მელარს მას ლა სკალაზე? მამ რატომ ვაპრატლებს მთავარ პარტიებს თანამედროვე ოპერებში დ. ფინო-დისკაუ, კლასიკური და რომანტიული რეპერტუარის ეს შესანიშნავი ინტერპრეტატორი? იმიტომ, რომ იგი ქვეშაობა არტისტია, დღეათ ერუდირებული, მსო-ზრაცნი, მრავალმხრივი ინტერესებით (მშვენიერად ხატავს და კალამიც ერჩის). როცა ჩვენი „ვარსკვლავები“ კონტრაქტის მიხედვით დასვლეთის სცენებზე ვამოდან, მაშინვე იფიქვენთ თავინა კაპრიზებს: იქ ამგვარი რამ არ არის მიღებული, ყველამ თავისი საქმე უნდა აკეთოს და სხვის სამუშაოში არ უნდა ჩაერის, მითუმეტეს არ უნდა უყარნახოს სხვებს თავისი პირობები. პ. ბრუკი თავის ფილმში, რომელიც მიქდენ-მის მიერ დადგულ „კარმენს“, გვიჩვენებს თუ როგორ ავარტიზებს იგი მსახიობებს: — მათ უნდა ემდებრთ განუწყვეტელი მოძრაობის დროს, ლეიმიდან ლეიმიც მოხტვარევენ, მწლიარევენ. დადგამს ცხადა, ეს ყველაფერი არ მოხდა, მაგრამ რა განსაკვირვებელი პლასტიკური თავისუფლებაა აქ მიღწეული!

— ღიან, აი, თუნდაც ე. კაბაღე „ნორმანი“ რომელიც ჩვენ „ლა სკალას“ მოსკოვში გასტროლების დროს ვნახეთ. იგი უზრალად იდგა სცენაზე, ალბათ მისთვის ყველაზე ხელსაყერ „წერტილში“ და მისი პლასტიკა ტრადიციული, ოპერული აყო...

— მიუხედავად ამისა ამ სექტაკლს თავისი განუმეორებელი სცენური ხახე ჰქონდა. რამდენი წელი გაეცა და მესხიერბიდან არ წამშლია იგი, თუცა „ნორმას“ ვაფორმების გამო თავის დროზე პატარა კამათი არ ყოილა. დარწმუნებული ვარ: მუსიკალურ თეატრში, ისევე როგორც ნებისმიერ ხელოვნებაში, აუცილებელია შემოქმედებითი აზრის განუწყვეტელი დუღილი, ახალი იდეების შემოქმ. დრო მდის, იცვლება ჩვენი ცხოვრება, თითოეული ჩვენთაგან დღეს ის არ არის, რაც ათი წლის წინ იყო. ვითარდება ლიტერატურა, კინემატოგრაფი, მუსიკა. კი მაგრამ, მაინც-დამაინც მუსიკალური თეატრი უნდა დაეინტერედებს, თავი აარიდოს ყოველგვარ მხატვრულ რისკს, წინასწარ უყვე ცნობილ საკამათო ვადწყვეტაზე ჩემის აზრით დიდი მხატვრის წარუმატებლობა გაცალებით ფა-

სული და მნიშვნელოვანია ხელოვნებისათვის, ვიდრე ათეული კეთილსინდისიერად, ერისახოვანად შეიქმნეული, მაგრამ უიმედოთ მოსაწყენი პრემიერები. იმედომ, რომ ხელოვნების ისტორიას ქმნიან სწორედ ელვარე, განუმეორებელი პიროვნებანი და თვით მათი აქეთ-იქით მიწვდომა, კრიზისები, შეცდომები სხვა შემოქმედლათვის, იმპულსებად შეიძლება იქცენ. როცა ჩვენი მუსიკალური თეატრები არ იწვევენ სამუშაოდ დიდ რეჟისორებსა და მხატვრებს, ამით ისინი უბარდოდ მხოლოდ სასუთარ თავს კი არ იძარცვან, არამედ მთელს ჩვენს ხელოვნებას აღარბიებენ. ჩვენ, როგორც ჩანს, ძალიან მიღირებუ ვართ ნიქიერი ხალხით, და რატომღაც არ ვუფიქრდებით იმაზე, რომ თუ შეინაშნავ ოსტატს მრავალი წლის მანძილზე არა აქვს თავისი შემოქმედების პოტენციალის რეალოზაციის შესაძლებლობა, ეს არის მთლიანად ჩვენი საზოგადოების აღუნაზღაურებელი დანაკარგი.

— მხატვრული ვაჟუმი კი ამასობაში იცემა „ბალსტი“...

— როცა რეჟისორი მომმართავს ამა თუ იმ სპექტაკლის გაფორმების წინადადებით, მე სულ ველო: რას მტყუვს? რა იდეებით გამიტაცებს? როგორ გახსნის თავის შინაგან სამყაროს? მაგრამ ძალზე ხშირად ეს მოლოდინი მიტრფევდა. არ მესმის თუ რატომა ჩვენი მუსიკალური თეატრი აგრე რიგად ღარიბი მუსიკალური ინდივიდუალობებით. მრავალი შესანიშნავი რეჟისორული ტრადიციები ხომ სწორედ ჩვენთან ჩამოყალიბდა?! ოკერას დგამდნენ კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-ნჩენკო, ვ. მეიერჰოლდი, კ. მარჩანი-შვილი, ს. ახმეტელი, ს. ეიზენშტეინი... რით ავსნათ ახლადღელი გაღარიბება?

— იქნებ მუსიკალური თეატრის მომავალი რეჟისორების მომზადების სისტემაშია რაღაც შეცდომები დაშვებული? იქნებ მათ ცნობიერებას სტვირთავენ ათასნაირი ცნობები და მთავარს კი არ ასწავლიან — არ აჩვენებენ დამოუკიდებელ აზროვნებას?

მე არ ვკამათობ მთლიანად პარტიტურის ქმედითი ანალიზის მეთოდის ღირსების გამო, მაგრამ ამ მეთოდის გამოყენების ზოგიერთი კონკრეტული რეკომენდაცია მე შექანისტური მეჩვენება. დამწყებ რეჟისორებს სთავაზობენ გამოიციონ მუსიკალური დრამატურგიის შედეგები რეპუსებივით, რომლის თითოეული უჯრა გულისხმობს მხოლოდ ერთ გადწყვეტას, ხოლო მთლიანის კონცეპტია უკვე არის უბრალო ჯამი ამ „ერთადერთი სწორი“ დასკვნებისა.

მაგალითად, ე. აკულაის წიგნში „საოპერო მუსიკა და სცენური მოქმედება (მ., 1978 წ.) დონ ჟუანისა და კომანდორის უღელის სცენაში იმიტაციურად გატარებული მოტივების შოინაბრების საკუთვლზე კეთდება დასკვნა, რომ ეს ორთაბრიძო უმაღლეს „მეკლელობა“ იყო, ხოლო ტროის ცალკეული ტრანსლომების და დონ ჟუანის მომდევნო რეჟიტატივის ურთიერთდაპირისპირების შედეგად ყალიბდება ის აზრი, თითქოს ამ სევილიელ გიგანს დუელირტრავიკულ ფინალი „სრულიადაც არ აღეცვებდა“ ამგვარად მახინჯდება დრამის საყენამო ეპიზოდულ და მთლიანად მისი მთავარი გმირის ხაზი. ვალტერ ფელენშტეინის მართებული დაკვირვებით სწორედ ამ მომდებრიდან იწყება დონ ჟუანის გაქცევა სასუთარი თავიდან, ხოლო დონ ჟუანის აღსასრული — ოპერის მთავარი თემა!“

— ფიქრობ, რომ თავის უარყოფით როლს თამაშობს ჩვენს სცენაზე XX საუკუნის რეჟისორი, ფაქტურად, უკუღებებელიყოფა. ეს იმას ეკავება ჩვენს უარი ვიქვით ბულგაკოვის, პრუსტის, მარკოვის, მანენაზე, ხომ ნათელია, რომ სწორედ თანამედროვე მასალაზე შეუძლიათ დამდგმელებს უფრო ადეილად დამამტაცონ თავიანთი არა შაბლონური შეხედულებანი მუსიკალურ თეატრზე, მუსიკის, დრამის, პლასტიკის, სცენოგრაფიის სინთეზის ახალი პრინციპების როცა გ. კანელი, რ. სტურუა, ბალტამიტერი ა. ზარევი და მე რუსთაველის თეატრიდან ოპერის თეატრში მოვედით, თავდაპირველად, რასაკვირველია ძალზე გაგვიბირდა: ბებრი რამ, რაც „მუსიკალური სცენაზე“ თითქოს თავისთავად კეთდებოდა კოლექტიური შემოქმედების მდებარე პროცესში, აქ ყველაფრის მიქცევა, დასაბუთება, ხელშემა ათვისება გვიბრდებოდა. და რაკი მთელი სპექტაკლი არატრადიციული იყო ჩვენ შევეძალათ დაგვიანტერესებინა მამადრლები? გადაგვტალხა ესადალებული საოპერო შტამები. ახლა როცა რ. სტურუამ განახორციელა ორი თანამედროვე სპექტაკლი და ვიქტორ დოლიძის კლასიკური ოპერული ოპერა „ქეთი და კოტე“ — ვ. დ. კახიძეების მუსიკალური რედაქციით, უკვე შეუქმლებელია ამ სცენაზე მუშაობა ძველდებარე. უკვლავ ახალი სპექტაკლისაგან ელიან რადიკალურ განაზრას, თუმცა შემდეგ ამ მოულოდნელობების გამო შეიძლება დამდგმელები გაიციონ კიდევ. მაგრამ მთავარია, რომ აზრი ამოძრავდა, თეატრის ირგვლივ ნამდვილი დიანტერესების ატმოსფერო შეიქმნა.

დამდგმელებისათვის ჩვენი სასუქის ოპერები მრავალ მიმზიდველ შესაძლებლობებს შეიცავენ. თუნდაც ავიღოთ ბერგის „ლულუ“, სადაც დრამატურგიულად უკვლავური ასე კარგადაა გამართული. მაგრამ, სამუშაოარად, ჩვენთან არ დგამენ არც „ლულუ“ და არც შუანი წლებში ჩვენი სცენის მიერ ათვისებულ „ვოცეცეს“, მით უმეტეს არ დგამება ომისშემდგომი პერიოდის საზღვარგარეთული ოპერები.

— თანამედროვე საზღვარგარეთის მუსიკოსებთან დამოკიდებულებაში ჩვენი მუსიკალური თეატრება და სკოლიცეტრო ორგანიზაციები ერთობ სილღარტულურია.

— დიას, ახეა სამწუხაროდ. არა და, რამდენ რამეს მისცემდა ახალგაზრდა, დამწყებ რეჟისორებს კამერულ, ერთმოქმედებანი ოპერების მუშაობა? მხოლოდ ბორის ოპეროვსკის კამერული თეატრი. ბუნებრივია, ყველაშთავის ვერ იქცევა ლაბორატორიას. ახლა რავენ დრამატიული სტუდიების განვითარებას აუცილებლობაზე. შეგავსებენებ იმ ფაქტს, რომ თითქმის ჩვენი ყველა დიდი თეატრი თავის დროზე შედეგებიდან წარმოიქმნა. მაგრამ ეს ხომ მუსიკალური თეატრებსაც ენება — ასე დაიბადა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-ნჩენკოს მუსიკალური თეატრის მოსკოვში. რატომ არ უნდა შეიქმნას დღეა ჩვენ წამყვან დასებთან სტუდიები და მცირე სცენები? დიდი ხარჯების გარეშე აქ შესაძლებელი იქნება ძალიან საინტერესო ძიებების გაშლა.

— თუ სწორად გავგებთ, თქვენ ექსპერიმენტული მუსიკალური თეატრებს უკერო მხარს.

— მე ნამდვილ მუსიკალურ თეატრს ვუკერ მხარს. იმ თეატრს, სადაც ელვარე პიროვნებები იღწვიან.

ქეშმარიტი ხელოვნებისთვის არ არსებობს ალტერნატივა: ან ექსპერიმენტი ან ტრადიცია.

— როგორც თომას მანმა შენიშნა, კანდიერი ტრადიციონალიზმი მაინცდამაინც არაა დამორბეული რევოლუციური ნოვატორობისაგან.

— მე, მაგალითად, მომწონს ფ. ძევირელის „ტრაგიატა“ — ეს დაუფარავი და შეგნებულ კიტრა, დადგმა, თითქმის აბსოლუტური უქვევლია ყოფის თვალსაზრისით, ხანგასმულად ლამაზი, ოქრომკედლი, სიყვარულით ამოქარგული, სანთლების მთვარეატი ოქროსფერ სხივებში გაბრწყინებული. მაგრამ არანაღვბი ძალთ მზიხიდავ ჯ. სტრენდერის თითქმის კონსტრუქციულად წარმოდგენილი როსინის „გერია“, სადაც მაღლა ატორცნილ ხეულ კიბეზე ერობ ადვილია ბროლის ქოშების დაკრავა. შეუმცდარი გემოვნებით ავითარებს „დიდი ოპერის“ სტილს თავის დადგმებში (და თავისსავე გაფორმებებში) ე.—ს. კონელი. სრულიად ახალ გზებს ხსნის საოპერო სცენაზე პიტერ ბრუკი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, დიდი, არასტანდარტული მოაზროვნე რეჟისორს შეუძლია თავისებურად საინტერესოდ გადარწმუნების ყველაზე, თვით ყუბადღებულ ბუტაფორია, ვამპირი, კიტრი. ქეშმარიტი შემოქმედისათვის საერთოდ არ არსებობს დიდიმეტრადიცია თუ ნოვატორობა. მას თავისი, განსაკუთრებული, სხვისგან განსხვავებული სამუარო აქვს და რაც უფრო სრულად, ნათლად გახსნის იგი ამ სამუაროს, მით უკეთესი მთლიანად ხელოვნებისათვის.

— თქვენ თვითონ მაინც რას ამჯობინებთ?

— თუ საკუთრად ჩემს ნამუშევრებზე ვილაპარაკებ, ბევრი რამაა აქ დამოკიდებული კონკრეტული მასალისაგან, რეჟისორისაგან, თეატრისაგან, არჩეულ თემის უშუალო შეგრძნებისაგან. არის წმინდა ემოციური გადაწყვეტანი — ახე იყო თავის დროზე გაფორმებული შუა საუკუნეების იპონელი დრამატურგის ტიკამაცუს პიესა „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა უნძულზე“ — (მარჩანოვილის თეატრი, 1975 წ.), ახლა კი — გ. ყანჩელის მესხეთი სიმფონია.

საერთოდ კი, მუსიკალურ თეატრში, როგორც მე წარმომიდგენია, მხატვარმა აუცილებლად უყრადღებში, ყოველმხრივ უნდა შეისწავლოს ეპოქა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი თავად ზღუდავს საუთარ შესაძლებლობებს. რაც უფრო ფაქიზად მოვეყრობით წარსულს, შით უფრო მეტს გავაკეთებთ მომავლისათვის. მაყურებლისათვის ხომ უფრო საინტერესოა რაც უფრო უცნობს, ლამაზს იხილავს, თუნდაც რომ ვერ გამოიცნოს კონკრეტული ხატი, მაინც ინტუიციურად იგრძნობს ასოციაციური ველის შინაგან დაძაბულობას. როცა „რიგოლეტოს“ ვფორმებდი, ვეყრდნობოდი პირანესის გრავირებსა და ოფორტეს — ისინი, ჩემს აზრით, ძალიან ეხმარება ამ ოპერის ტრაგიკულ, საერთოდ ვერდის მუსიკას. ვერდი ხომ — შექსპირია ოპერაში.

— როგორ დაიბადა „და არს მუსიკის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტი?

— მე უკვე ვთქვი, რომ ეს ჩვენთვის ყველაზეთვის მიძიმე სამუშაო იყო. მითუმეტეს, რომ ყოველ ჩვენთვისაგან საწყისი მუშაობა დამოუკიდებლად მოუხდა: ჯერ რ. სტურუბა დაწერა ლიბრეტო, შემდეგ გ. ყანჩელმა ბორჯომის შემოქმედებით სახლში შეთხ-

ზა მუსიკა, მე კი მაქვს ჩემს სახელოსნოში ვაჭრებდი. ჩვენთვის ამ ახალ სამუშაოში არა მარტო დაკრავილ გამოცილებას ვაკისვლიდ, არამედ გულის საუკეთესო ნაწილს, რაღაც განსხვავებულ იდეალს. მე საერთოდ გულგრილად მუშაობა არ შემიძლია: ყოველთვის ის მსურს, რომ სპექტაკლში ჩავსიკოვო ის, რაც მიყვარს და ისიც, სხვათა შორის, რაც მსულს.

„და არს მუსიკა“, სადაც წამოკრილია საერთოსაკაცობრიო, ზედროული პრობლემები და ამვ დროს, ამაღლებულია სწორედ ჩვენი თანამედროვეობისათვის, ფანტაზიას ფართე გზა უხსნის. კოსტუმებში გამოვიყენე კომედია დელ არტის, ვენეციური კანკანალის, დანსაღვლის კლასიკური ფერწერის (მაგ. ლიოტარის „მეშოკოლადე ქალი“), სპარსული ხელოვნების მოტივები და ბევრი სხვა რამ კიდევ.

ეპოქები და სტილები აღრეულია კოლავის პრინციპის მიხედვით, ხოლო დეკორაციების შექმნისას ვეყრდნობილ ჩემს კოლაურ კომპოზიციებს, რომელსაც თქვენ ჩემს მოსკოვურ გამოფენაზე შეგძლოთ გენახათ.

ეს იყო თავიებური ნარევი მინის, მძივის, ნაქარგობის, ბუმბულიის და სხვ. მასალის, რომელნიც თეატრში გარს მახვევიანს. როცა მინა გამოანათებდა, მთელი კონსტრუქცია თითქმის შიგნიდან ხელახლა ფერადებოდა.

— განაკოლავის პრინციპით არ გააფორმეთ ბრეტის „ეკავასიურის ცარცის წრე“ — სპექტაკლი რომელიც ახლა უკვე საბჭოთა თეატრის კლასიკად აღიარებულია და რომელიც სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა?..

— „ეკავასიურის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მიკარნახა რუსი მხატვრის გ. გაგარინის (1810—1893) ტილომ „თბილისური ბაზარი“. აქ ერთმანეთშია აღრეული სულ სხვადასხვა ქვეყნური და ეპოქური — აღმოსავლეთი, დანსაღვლით, სიძველენი და მამონდელი უქანასქენელი მოდა. ჩვენ ისღა დაგვრჩენოდა, რომ ამ დიმიხალისათვის თანამედროვე და უახლოესი წარსულის მოტივები დაგვემატებინა. დეკორაცია თითქმისა ბაზრის მოედანს გამოხატავს, იქვეა ხის უბეში ღობე და დამონილ-დაკრებული ფარდები.

— ხოლო სპექტაკლის დამწყების, წამყვანის ლადი სიმღერა „იყილეთ, იყილეთ, იყილეთ, იყილეთ“ — ამავე დროს თითქმის ბაზარში შემმატებული იყო, მაგრამ რა კავშირი აქვს ყოველივე ამას ბრეტთან?

— ბრეტეს ხომ ეს პიესა რეალურ საქართველოზე არ დაუწერია, იგი წერდა რომელიღაც შორეულ, ნახევრადფანტატურ ქვეყანაზე. მისი პიესის საფუძველია ბიბლიური იგავი და ჩინური ლეგენდა, ხოლო მთავარი ეფუძნებასაკაცობრიო: ეს არის აზრი სიყვითის ყველმსძლებლის შესახებ.

— მე საგულისხმოდ მიმანია, რომ სწორედ ამ მხამალად განცხადებული, კანდიერი, მხატვრულად სრულქმნილი სიყვითის თემის დამკვიდრებით გამოჩნდა ახალი მხატვრული ფინომენი — რობერტ სტურუბის თეატრი საბჭოთა და საერთაშორისო დრამატურულ სცენაზე. და ამავე იდეით წარმოსდგა იგი პირველად საბჭოთა თეატრის სცენაზეც. რ. სტურუბის თეატრის მნიშვნელოვანი კომპონენტებია გ. ყანჩელის მუსიკა, ი. ზარეცკის ქორეოგრაფია, თქვენი ფერწერა. როდის შეიქმნა ეს საღადგმო „ეკავასიურის“?

— 1969 წელს ჩვენ ერთობლივი ცდა მაშინაც იყო ბერტი, „სხეუანელი კეთილი კაცი“, სადაც სოფელი ზეაურელი მთავარ როლს ასრულებდა. სპექტაკლი საყვებელი დამსახურებულად ჩავარდა, მაგრამ ბევრი რამ, რაც მოგვიანებით „კავკასიურში“, „ჩინარდ III-ზე“ და მომდევნო დადგმებში გამოჩნდა, პირველად წყობილ აქ იქნა მოხიზველი. როგორც იტყვი, „ჩინარდ“ მე ეკა არ, მ. შველიძემ ვაფორმა. ამ ბოლო დროს რ. სტურუა მასთან და თ. ნინუასთან თანამშრომლობის განსაკუთრებით ხშირად, (ნათ შორის საბჭოთა თეატრში).

— მაგრამ მე თქვენ დღე-ღინახეთ თბილისის ლებრაში, როცა მ. შველიძე „ქეთო და კოტის“ დეკორაციებს დგამდა...

— ეს ბუნებრივია, ჩვენ სომ ერთ, სავითო საქმეს ვაკეთებთ. ერთობლივი მუშაობის დროს ყველას შეუძლია საკუთარი აზრის განთქმა, თვით იმ საკითხ-ზეც კი, რომელიც თითქოსდა, მის კომპეტენციაში არ შედის. მაგრამ თუ აზრი საგულისხმოა, მას უშუალოდ ვითვალისწინებთ: „ავტორობის“, „კორორიტის“ პრობლემა ჩვენთვის უბრალოდ არ არსებობს. ჩვენ ვკანაობთ, ვთანხმდებით, ერთად ვძებნთ საჭირო გადაწყვეტას. სამწუხაროდ, ჩვენგან ადრე წავიდა ი. წარდადიანი და ჭირჭირაობით მისი შემცველობა არა ჩანს...

— ბედნიერება მგელა მოვმხდარაიყავი შექპირის „ლორის“ რეპეტიციაზე. მე განმაცვიფრა აქ გამეფებულმა განწყობილებამ. რეპეტიციის დასაწყისი რაღაც სამხედრო თათბირს უფრო ჰგავდა: სტურუა და იმ სცენარზე დაკავებული მსახიობები მაგიდის ირგვლივ ისხდნენ და მსჯელობდნენ, აზუსტებდნენ ცალკეულ მიზანსცენებს, იქვე, დაუყოვნებლივ სინჯავდნენ, რაღაცას უარყოფდნენ, ისე ფიქრობდნენ. შემდგომ, სცენას თავიდან ბოლომდე ათამაშობდნენ — შიგადაშეგა ჩერდებოდნენ, კვლავ თათბირობდნენ, აზუსტებდნენ, სცენადიდან რაღაცას, აი, თითქოსდა ნაბო-ნი და განმტკიცებულა მიზანსცენა, მას ხელახლა ათამაშობდნენ და რეჟისორს, იქვე — მსჯელობისას შეატქეს ხან ერთი, ხან მეორე შტრიხი. ამატებს კონკრეტული ვესტის ფსიქოლოგიურ მოტივს, თითქოსდა საყვებელი უმნიშვნელო — და მთელი ეპიზოდი მოულოდნელად ათამაშდება ათსანიარი აზრით, ვაბრწყინდება. თითქოსდა დახელოვნებული იუველი-ერი შენს თვალწინ აწახნავებს უტირფასეს ქვას (მაგრამ კვება არ იცის დარება თუ არა ეს დეტალი სპექტაკლის საბოლოო ვერსიაში? აქ ყველაფერს გა-დაწყვეტის უზენაესი მხატვრული აუცილებლობა).

— რობერტ სტურუასთვის უაღრესად მნიშვნე-ლიანია ანეთ ცოცხალი ურთიერთობა მუშაობის პროცესში: იგი თითქმის ყოველი მსახიობისგან, თანა-დამდგმელისგან, თვით „გარეშე“ მეთვალყურეობი-საგან მომდინარე იმპულსებს იღებს, ხოლო შემდეგ უბრუნებს მათ ამ იმპულსებს მრავალჯერს გამარჯუ-ლებულს, გაძლიერებულს, გარდაქმნილს, რომელთაც ახალი იდეების გადაცემება ძალუძთ. მასთან მუშაობა საოცრად საინტერესოა.

— მუსიკალურ თეატრში თქვენ უკვე სამი სპექ-ტაკლი გააფორმეთ — გ. ყანაელის მუსიკაზე შექმ-ნილი — ოპერა, პალეტი და ოპერეტა. კი. რით გიზიდავთ იგი?

— მე იგი ძალიან მომეწონს, თუმც ეს არ არის

მუსიკა. იცით რა, ვაიში თითქოს ორი აღმართი „ცხო-რობს. ერთი — ძალიან ენერგიულია, ნახევარტემ-პოში და აქტიური, საქმიანი, გუნებაშანთვითქმულად — ფაქიზი, გულასმირი, შეხანინიანი. მეორე აღმართი ბევრი სევედა და ეს სევედა მე ყოველთვის მომეხსიბს მის მუსიკაში.

— ახლა მე მემსიბს, თუ რატომ აქვს თქვენ მიერ დახატულ პორტრეტში ორი სახე ამ კომპოზიტორის ორივე ამ სახეს თავისი განწყობილება ახასიათებს, სულ სხვანაირია რობერტ სტურუას პორტრეტი — ისიც სრულებითაც არ არის ერთსახეობანი თავისი განწყობილებით, მაგრამ მასში იგრძობა სწრაფვა აზრის აღტიკნება, ხაზების უზალო უშუალოებით გა-მოკვეთილი... თუმცა რ. სტურუა ხომ მშვენიერად ხატავს, წერს ფერებით, მისი ნამუშევრები ხშირად გამოფენილია. საინტერესოა, რა ზომით განაპირობებს ეს ყოველივე სპექტაკლის სცენოგრაფიულ სახეს?

— ჩვეულებრივ იგი ერთი-ორი, უაღრესად ზოგა-დი შტრიხით შემოხაზავს ხოლმე ესკიზს და მოკლე განმარტებებს მოგვიცემს, მაგალითად, ასეთს: „აი, აქ რაღაცა დადგი, რომელზედაც შეიძლება რომ ცა-აიდეოს“. მაგრამ მე უკვე დაახლოებით წარმოვიდგენ რა სურდება მას. უპირველესად — დიდი სივრცე! — რობერტს უყვარს და შეუძლია მისი გამოყენება. ამ აზრით მოსკოვის დიდი თეატრის ცენარე მისთვის ნამდვილი საჩუქარი იყო. აქ მან ფრთები გაშალა.

თბილისის საბჭოთა სცენა კი უაღრესად მოუხერ-ბებელია. სამწუხაროდ, თეატრი საქმეში ნაკლებად ჩაბეჭდილია ხალხმა აღადგინა — ისინი უფრო მეტად ზრუნავდნენ ფიცი კეთილმოწყობაზე, პაღებზე, ვიდრე იმაზე, ვისაც აქ მოუწევდა მუშაობა. სცენის ხილრემ თქვენსებში მეტრია, მაშინ როცა მისი სიგანე შეადგენს — მხოლოდ თეატრის, დიდ თეატრში კი ხილრემ ოცდაათი მეტრია!

— მაგრამ მოსკოვის გასტროლების დროს თქვენ იძულებულნი გახდით უარი გეთქვათ „და არს მუსიკის“ მეორე სურათის დასაწყისის გამოყენებულ ეფექტს, როცა თითქოს დედამიწის ქვეშეთიდან ამოდიან ბო-როტი ძალები, განათებულნი „ჭოჭოხეთის“ სინა-ლით. რაკლად დიდ თეატრში პანდუსი არაა, ლიუვე-ლიან მხოლოდ მონაწილეთა სწრაფი ამოდიოდა.

— მართლაც, ქვეყნის მთავარი სცენა ტქნიკუ-რად ცუდადაა აღჭურვილი, აქ თითქმის ყველაფერი ხელით კეთდება. გიფიხრს, რომ შენმა დგას ფივირ ნიაღვრე, რის გამოც გამოირტყვება შენის ძირ-ფესვიანი რეკონსტრუქცია. ეს უაღრესად სამწუხაროა. ვინაიდან დიდი თეატრი ერთადერთია საბჭოთა კავ-შირში, რომლის ფინანსური შესაძლებლობანი იმდენ-დად დიდია, რომ არავითარი ხელგონარ საზღვრებს არ უქმნის მხატვარს. ყველა სხვა სცენაზე მოქმედებს ერთი ანდაზის პრინციპი „ფიცი იქმდე ვაშალი, სა-დამდეც საბანი გაწვედებო“. მაგალითად, სცენაზე ვკიბეთ ხოლმე რაღაც ძონძებს, რომელზედაც და-სახულია დეკორაციები დეტალები და რეკვიზიტის საგნებიც, ვინაიდან ამ დეტალების თუ საგნების დამზადება მოითხოვს წვრილმან, მაგრამ ძვირად ღირე-ბულ ტქნიკურ სამუშაოს. ჩვენ ეკ არა ვაკვძვს სპე-ციალიზირებული თეატრალური წარმოება, კერძოდ, ქსოვილების, სამკაულების წარმოება, უფრო და უფრო მტირდება რიცხვი ოსტატებისა, მრავალი „დამხმარე“

თეატრალური პროფესია პირდაპირ ჩვენ თვალწინ
კვდება! მე იმის თქმა კი არ მინდა თითქოს სრულ-
ყოფილი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა განაპირობებს
დადგომის ხარისხს. დასავლეთის საოპერო თეატრებში
სადაც მხატვრების წინაშე არავითარი ტექნიკური
პრობლემა არა დგას, მე მინახავს ბრწყინვალე, პირ-
დაპირ ფერწერვებზე და ულტრაკუსი სექტაკლებიც.
დავარ როგორც ყოველი ტექნიკური საშუალება, თა-
ნამედროვე სცენური მექანიკა ნამდვილი მხატვრის
ხელში უფრო სრულყოფილი ინსტრუმენტია სამყაროს
შეცნობისა და გამოხატვისათვის, ხოლო უნიკოს-
თვის — მხოლოდ ანდერსენის „ხელმწიფის ახალი
ტანსაცმელი“.

პრინციპში მე მხარს ვუჭერ სადა სცენოგრაფიას,
რომელიც ემოციურად უშუალოდ ზემოქმედებს მა-
ყურებელზე. ნაგრამ რასაკვირველია, გაცილებით უკე-
თესია გქონდეს არჩევანის დიდი შესაძლებლობა და
ხელმძღვანელობდე მხოლოდ მხატვრული აუცილებ-
ლობით, ვიდრე ის, რომ დაფეთებულმა ეძიო გამო-
სავალი შეზღუდული მატერიალური და ტექნიკური სი-
ტუაციიდან.

— თქვენი ფერწერა პირდაპირ გამსჭვალულია თე-
ატრალური მოტივებით (იგი მე მიზიდავს აგრეთვე
სამყაროს სპეციფიკური მუსიკალური აღქმით — თით-
ქოს ყოველი ხანი, ყოველი ლაქა მუსიკალურად
გელვს. მაგრამ, შესაძლოა, ეს მხოლოდ სუბიექტური
შეგრძნება იყოს). უპიკველია, იმათათვის თეატრს
თქვენი მეორე მოწოდება იყო: ნებისმიერ თეატრალურ
ენციკლოპედიამში შეიძლება ამოვიკითხოთ, რომ
თქვენი დიდი ბაბუა საუკუნეთა გასაყარის ქართუ-
ლი თეატრის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა იყო,
ერთ-ერთი ფუძემდებელი ქუთაისის თეატრისა, რომ-
ლის ნახელსაც იგი დღეს ატარებს.

— არა, ასე არ ყოფილა, სამხატვრო აკადემიის
ფერწერის კლასში ვსწავლობდი (ა. ქუთათელაძის,
ვ. შუხაევის, ს. ქობულაძის ხელმძღვანელობით) და
თეატრზე არც ვფიქრობდი. მე არა ვარ თეატრა-
ლური „დინასტიების“ მომხრე (ჩემი მშობლები —
არქიტექტორები არიან, მამა — ექიმი) და გულახდი-
ლად რომ ვთქვა, არ მიუვარს სიტუვა „სცენოგრა-
ფი“ — ხომ არ ვუწოდებთ კინოში მომუშავე მხატ-
ვარს „კინოგრაფს“. დღეს, საქართველოში საერთოდ
არ არის წმინდა სცენოგრაფია, რომელსაც რუსეთში
წარმოადგენენ ჩემს მიერ უკვე ხსენებული ვ. ბა-
როვსკი, ს. კოჩერგინი, ვ. ლევენტალი. მაგალითიც,
ჩვენი ცნობილი სცენოგრაფიული „სამეულა“, განათ-
ლებით არქიტექტორები არიან, ბევრს მუშაობენ
წიგნის გრაფიკაში; ახლა, მაგალითად, აფორმებენ ქარ-
თულ ენაზე გამოშვებულ შექსპირის თხზულებათა კრე-
ბულს. ანდა, გავიხსენოთ კ. იგნატოვი, რომელიც გა-
ნუწერელადაა დაკავშირებული მუსიკასთან და თეატრთან,
განსაკუთრებით ხალხურ კეთილშობილურ ტრადიციებ-
თან — იგი ავტორია შესანიშნავი ფრესკებისა და
გრაფიკული კომპოზიციების. ის სხვა საქმეა, რომ
პრაქტიკულად ყველა ჩვენს მხატვარს, მათ შორის

ისეთ შესანიშნავ ოსტატებს, როგორებიც ლევინი და
კაკაბაძე, ლ. გულიაშვილი, ე. ახვლედიანი გვერდ აწ-
აუქცევენ თეატრისათვის და ყოველმა მათგანმა მოი-
ტანა სამყაროს საკუთარი ხედვა, ხელფრთხილად
კუთარი წარმოდგენა. შესაძლოა, ამიტომაცაა, რომ
ჩვენი სცენოგრაფია ყველაზე ნაკლებად დომინანტურა-
აქ ძნელია რომელიმე „სკოლის“ (ოსტატი და მისი
მასწავლებელი), რომელიც გაბატონებული მიმი-
ნარეობის გამოყოფა. ჩვენში ყველაფერი უფრო უშუა-
ლოა, ემოციური, შესაძლოა ნაკლებად დახვეწილი,
როგორც ბალტიისპირეთის სცენოგრაფია, მაგალითად.
მაგრამ, ჩემის აზრით, ჩვენი გაცილებით თბილია,
აღმათ, ფერწერული და თეატრალურ-სათამაშო
სტიქიის ამგვარი შეერთება, ჩვენს ეროვნულ ბუნე-
ბაში, კულტურულ ტრადიციებში ძვეს.

— თუ ამ ორ კომპონენტს მუსიკასა და პლასტი-
კასაც დავუმატებთ, ჩვენს წინ აღმოჩნდება ის იდეა-
ლი — „თეატრ-დღესასწაულისა“, რომელსაც „სიხარ-
ული მოაქვს მაყურებლისათვის“ — ის, რაც თავის
დროზე კ. მარჯანიშვილმა რუსთაველის თეატრის
დროშაზე დააწერა.

რუსთაველის თეატრს მსოფლიოს უკვე ოთხ კონ-
ტინენტზე აღფრთოვანებით მიესალმენ, როგორც
ისეთ თეატრს, რომელსაც მაყურებელთან მიაქვს ქვე-
მარტი მხატვრული განცდის სიხარული. ის გარემო-
ება, რომ ახლა უკვე თბილისის საოპერო თეატრის
სცენაზე მკვიდრდება „თეატრ-დღესასწაულის“ იდეა-
ლი, იმედებით გვაგვებს. ხომ ცხადია, რომ ყოველ
წინ გადადგმული ნაბიჯი, ყოველი წარმატება ჩვენ
მრავალეროვნულ მუსიკალურ თეატრში არის წელი-
ლი დიდ, უღირსად მნიშვნელოვან საერთო საქმეში.

— დარწმუნებული ვარ, რომ ინტერესი მუსიკა-
ლური თეატრისადმი განუზრუნვლად გაიზარდება, რომ
ამ ხელფრთხილს დიდი მომავალი აქვს. შინადაშინადაც
დიდი რამ არცაა აუცილებელი — საჭიროა მხოლოდ
მისი ბედ-იბლობით სისხლზორცეული დაინტერესება,
შემოქმედებითი ინიციატივა და დაუნდობელი ბრძო-
ლა „კაზინოშჩინის“, მოსაწყენი და ინერტული აზრის
წინააღმდეგ.

გეგზნიერთა უორკუმი იუგოსლავიამი

ანელი ვოსსკაია, ეკა პრივალოვა

გელგრადის აეროპორტში შეგვხვდნენ ჩენი კოლეგები და ძველი მეგობრები — აკადემიკოსი ვოსლაე ჯურიჩი და მისი მეუღლე — ხელოვნებათმცოდნე ქ-ნი ოლივერა. ჩვენ, საბჭოთა დელეგაცია (ჩვენს გარდა მასში შედიოდნენ მოსკოველები — ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტის თანამშრომლები, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ანგელინა სმირნოვა და ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი — ალექსი კოშჩი) მიგვიწვია სერბიის მეცნიერებათა და ხელოვნებათა აკადემიამ მსოფლიო კონფერენციაში მონაწილეობის მისაღებად თემაზე „ბიზანტიის ხელოვნება 1200 წლის ახლო ხანებში“. მსოფლიოს ყველა მეცნიერმა, ვინც კი სწავლობს საკუთრივ ბიზანტიისა და მის არეალში შემავალ ევროპისა და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებას, გასული წლის სექტემბერში იუგოსლავიაში მოიყარა თავი (ჩამოსული იყო 25 სტუმარი, სულ კი 80-ნი; ვიყავით კონფერენციის ადგილობრივ მონაწილეებთან ერთად). მთავარი მიზენი ასეთი ხალხმრავალი ფორუმისა იყო სტუდენტების იუბილე, მისი 800 წლისთავი. ზეიშში მონაწილეობის მისაღებად შევიკრიბეთ ბელგრადის იმ მონასტერში, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში სერბიის კულტურის ერთ-ერთ წამყვან კერას წარმოადგენდა. ორიოდე კვირის შემდეგ ჩვენს ვარძიასაც უნდა ეზეიმა თავისა 800 წლისთავი. საოცარი და ამავე დროს ნიშანდობლივიც იყო ასეთი „ასტრონომიული ტყუიების“ არსებობა!

სასტუმრო „იუგოსლავიის“ (სადაც ჩვენ მოგვცეს ბინა) მეექვსე სართულიდან მოჩანდა „ციხფერი დუნაის“ წარბაქი პანორამა — ფერად-ფერადი ნაგები, იალქნიანი და შორიანი... მწვანედ გადაქიჩრილი კუნძული... შორს, ხიღს გადაღმა — ქალაქის ძველი ცენტრის სილუეტა...

ავედით ძველ ციტადელზე. ესეც მუზეუმი, არქეოლოგიური გათხრები აქ ჯერაც მიმდინარეობს და შედეგიც ნაყოფიერია. გალავნის კედლებიდან მშვენიერად მოჩანდა ძაღელი ქალაქი, მისი ძველი თუ ახალი უბნები... ისევ და ისევ „ციხფერი დუნაი“, სადაც უსასრულობაში რომ იკარგება.

ციტადელის ირგვლივ — ძველი პარკია, მშვენიერი ყვავილნარებით, ჩრდილიანი ხეივანებით, ურიცხვი დამსვენებლებით.

აქ, პარკში უჩვეულო გამოფენამ გავგაოცა: ქალღმერთი თავისუფალ დროს უყვართ ქსოვა და ქარგვა; თავისი ნაწარმი აქ მოაქვთ და რომელიმე ხეივანში გაზონებზე გადაფენენ ხოლმე. ოსტატები იქვე სხედან, ისვენებენ, ყავას მიირთმევენ, ან განაგრძობენ შრომას. ეცნობი მრავალფეროვან სერბულ ხალხურ შემოქმედებას და თუ მოგეწონება რაიმე, იყიდი კიდევაც სამაქსოვროდ. რა სჯობია ასეთ სახელდახლო „ბაზარს“!

ძველი ქალაქის ცენტრი ძირითადად XIX, XX სს-ის პირველი ნახევრის შენობებით იქმნება. აქ გაბატონებულ სტილთა ნარევი — პარმონიულია და უკვე ისტორიულად იქცა. ულტრა-თანამედროვე სტილში აგებული მაღლივი შენობები კი — ცენტრალური კომიტეტის სახლი, იუნესკო, დიდი სასტუმროები და სხვა — გარეუბნებში შენდება, სადაც მათ ირგვლივ ბაღების, მწვანე პარტერებისა და წყლის ვრცელი სიბრტყეებია. ეს უაღრესად გონიერული, ფაქიზი მიდგომა ქალაქმშენებლობისადმი, მისი ისტორიისადმი, ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმისადმი — საყურადღებოა და მისაბაძი.

გარეუბნებმა მოგვიბოლეს მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ნაგებობებით, მათი ფორმების, ფერების, მასალების ნაირგვარობით. არცერთი ახალი კომპლექსი თუ კვარტალი არა ჰგავს მეორეს (რა თქმა უნ-

და, გამოიციხულია შემთხვევა, როცა სკოლიდან წამოსული პატარა ბავშვი ვერ პოულობს თავის სახლს). თვალნათლივია არქიტექტორთა ცდა — შეუხამონ ნაგებობა ბუნებას, გარემო პეიზაჟს, იგრძნობა ეროვნული ფორმების გააზრება. გავაოცა სახურავებმა. იუგოსლავიაში არ არის შიფერის, თუნუქის სახურავები, თვალისმომკრელი ლალაპით და ქალაქის ჰაერს გაუარესების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ყველგან — ქალაქი იქნება ეს თუ სოფელი, სახლები ნაირფერადი, უფრო სწორად კი სხვადასხვა ელფერის წითელი კრამიტითაა გადახურული და უჩვეულო მომხიბვლელობას ანიჭებს დასახლებულ პუნქტებს. ამ მხრივ იუგოსლავია გამონაკლისს არ წარმოადგენს. ეკრაინის მრავალი ქვეყანა უკვე აღიარებს კრამიტის სახურავების უპირატესობას. აღსადევნია ეს ჩვეთნაც. ვანა ამის ტრადიცია არ ჰქონდა საქართველოს?

სერბიის სოფელმა მოგვზიბლა კიდევ ერთი თავისებურებით: იუგოსლავიაში ჩვენი ყოფნის რამდენიმე დღის მანძილზე არ შეგვხვედრია არცერთი ძველი სახლი, ახალი სახლები კი — ნაირ-ნაირი, ზოგი მომცრო, ზოგი უფრო დიდი, თუმცა ყველა ზომიერი მოცულობისა, ძალზე მოხდენილი, თურმე მოსახლეთა ინდივიდუალური შემოქმედების ნიმუში კი არ არის, არამედ სახელმწიფო დაწესებულებაში მომუშავე არქიტექტორთა პროექტებითაა აგებული. ყოველი მოსახლე საკუთარი გემოვნებისა და შესაძლებლობების შესაბამისად ირჩევს პროექტს, რომლის განხორციელებაც ხდება არა ე. წ. „ველური“ წესით, არამედ ასევე სახელმწიფოს მიერ. მოსახლე მხოლოდ თანხას იხდის და შემდეგ დებულობს დასრულებული სახლის გასაღებს. ეს სერბიის სოფელს ანიჭებს ლაზოსის და განაპირობებს მის მხატვრულ მთლიანობას.

ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა ომში დაღუპულთა მემორიალმა. ცნობილი მოქანდაკის ი. მეშტროვიჩის ეს გრანდიოზული ქმნილება, (აქ მემორიალში ჩართულია თვითონ მთაც, რომლის ქანობს მიუყვება კიბე, ხოლო მის მწვერვალზე აღმართულია თავად მავზოლეუმი), გრანტისაგან გამოკვეთილი, ეროვნულ სამოსში ჩაცმულ მგლოვიარე ქალთა ჯგუფს გამოხატავს. ძველი, რომელიც დიდ სივრცეს გადაჰყურებს, შორიდანვე აღიქმება

და უაღრესად მეტყველია. აქ მუდამ ხალხმრავლობაა და, ამასთან, იდუმალი სიჩქარე, რომელსაც მხოლოდ ქარის ზუსტნიშნული ვეკს.

პირველივე დღეს შევხვდით ძველ ნაცნობებს, რომელთაც ჩვენს ინსტიტუტთან დიდი ხნის თანამშრომლობა და მეგობრული კონტაქტები აკავშირობდა. ესენი არიან ნიკოლ ტიერი, — საფრანგეთიდან, რომელიც მუშაობს კაპადოკიისა და, რაც მთავარი, ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა ფერწერაზე, ელკა ბაკალოვა — ბულგარეთიდან, რომელმაც გამოსცა წიგნი გრიგოლ ბაკურიანელის მიერ დაარსებული პეტრიწონის (ახლანდელ ბაჩოკოვოს) მონასტრის ფერწერაზე, დულა მუროიკი და ევთალია კონსტანტინიდი საბერძნეთიდან, ჩვენი პათმოსელი მასპინძლები — კრისტოფერ ვალტერი — ათენიდან, ზაჯა ვავრილოვიჩი — ინგლისიდან და სხვები. აქ იყვნენ ისინიც, რომელთაც ეცნობდით მხოლოდ ნაშრომებით და რომლებთანაც შეხვედრამ ძალიან გავაზარა: ცნობილი მეცნიერის, დასავლეთ გერმანიიდან, მარსელ რესტლეს ნაშრომი კაპადოკიის კედლის მხატვრობაზე ყველა ჩვენთაგანის სამაგიდო წიგნი იქნებოდა, ბიბლიოთეკაში მისი მხოლოდ ერთი ეგზემპლარი რომ არ გავაჩნდეს.

კონფერენცია — „ბიზანტია — 1200 წელი“ საზეიმოდ გაიხსნა მეცნიერებათა აკადემიის სააქტო დარბაზში.

ძველი ქალაქის ქუჩა, სადაც აკადემია მდებარეობს, მხოლოდ ფეხით მოსიარულეთათვის არის განკუთვნილი, რაც მას განსაკუთრებულ მიმზიდველობას ანიჭებს. ეს არის XIX საუკუნის მოდერნისტულ სტილში აგებული ლამაზი, სოლიდური შენობა მარმარილოს კიბეებით, ლიფტებით, ვესტიბიულებითა და ჰოლებით. ჩვენ შევიკრიბეთ დიდ დარბაზში. პლენარული სხდომა აკადემიკოს სიმა ჩირკოვიჩის თავმჯდომარეობით ჩატარდა. კონფერენციის მონაწილეებს მისასალმებელი სიტყვით მიმართა ისტორიულ მეცნიერებათა განყოფილების მდივანმა, აკადემიკოსმა რადოვან სამარჯიჩმა. პლენარული სხდომის მოხსენებები ზოგად-ისტორიული და იდეოლოგიური ხასიათის საკითხებისადმი იყო მიძღვნილი (იარდან ფერლუვა — „ბიზანტია და ბალკანეთი XII საუკუნის დასასრულს“, იოვანკა კალიჩი — „სტუდენციას პერიოდი სერბიის ისტორიაში“, ლიუბომირ

მაქსიმოვიჩი — „სუვერენთა იდეოლოგია სერბიის სახელმწიფოში და სტუდენიკას აგება“, იოჰან ირმშერი — „მეთოხე ჯვაროსნული ომის პერიოდის ბიზანტიური ლიტერატურა“).

დღის მეორე ნახევრიდან კონფერენციამ ორ სექციად დაიწყო მუშაობა. უშუალოდ იმ საკითხების გარდა, რომლებიც ეხებოდა სტუდენიკას, ასევე ბიზანტიური სამყაროს ხუროთმოძღვრებას და ქანდაკებას (მაგ. ცნობილი იუგოსლავი მეცნიერის ჯორჯი ბოშკოვიჩის მოხსენება „სტუდენიკა — ფიქრები მის გენეზისსა და ფესვებზე“, მარიო დ'ონოფრიოს მოხსენება 1200 წლის პერიოდის „შუა იტალიის არქიტექტურა, პრობლემები და შესწავლის პერსპექტივები“, თომა მარასოვიჩის „ბიზანტიური კომპონენტები დალმაციის არქიტექტურაში XI ს-დან XIII ს-მდე“, ხ. ბურასი — „საეკლესიო არქიტექტურა საბერძნეთში 1200 წლის ირგვლივ“, ლ. ბურასი — „ბიზანტიური სკულპტურა საბერძნეთში 1200 წლის ირგვლივ“ და სხვ.), პირველ სექციაზე წარმოდგენილი იყო სერბიული არქიტექტურის ძეგლებიც (რადმილა მარკოვიჩი — „1200 წლების სერბიული

ლიტერატურა“, ლილიანა იუჰასი — „სტუდენიკა პირველგვირგვინდებულნი“ — სეულეკი, სიშეონის ცხოვრება სერბიულ ენაზე დაწერილი პროზაში“, ანტუნ-ემილ ტახიასი — „წმ. საბას სამონასტრო იდეალი და სტუდენიკას ტიპიკონი“, იოანის ტარნანილისი — „უძველესი სერბიული ფსალმუნის ახალი ფრაგმენტი სინას წმ. ეკატერინეს მონასტერში“ და სხვ.).

კედლის მხატვრობა, ხატწერა, მინიატურები — ამ თემებს მიეძღვნა მეორე სექციის მუშაობა. ოთხი დღის მანძილზე ჩვენ ამ სექციის მუშაობაში ვიღებდით მონაწილეობას. (სხდომათა შუალედში ვეწვიეთ ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტს, რომელიც იქვე, პარალელურ ქუჩაზე მდებარეობს. მის ბიბლიოთეკას გადავეცით თბილისიდან წამოღებული, ჩვენი ინსტიტუტის რამდენიმე ბოლო გამოცემა, რომლებმაც შეავსეს აქ არსებული ქართული ლიტერატურის ფონდი. ბელგრადში ჩვენი სხდომები სააქტო დარბაზში გაგრძელდა. მშვენიერი ევრანი და ორი ეპიდიასკოპი უზრუნველყოფდა მასალის შეუფერხებლად დემონსტრირებას. თავად მასალა კი არაჩვეულებრივად საინტე-

სტუდენიკა. მონასტრის საერთო ხედი.





სტუდენცია. ეკლესიის საერთო ხედი

რესო იყო. ორივე სექციაში მოხსენებები ისე იყო განაწილებული, რომ ის, რაც უშუალოდ სტუდენციას არ ეხებოდა, ბელგრადში იქნა წიკითხული. ხოლო სტუდენციას ირგვლივ გაერთიანებულ საკითხებს მიეძღვნა ორდღიანი კონფერენცია თვით მონასტერში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს მიერ მოსმენილი მოხსენებები (სამწუხაროდ, ვერ დავესწარით მეორე სექციის პროგრამას, რომელიც ჩვენთვის არ იყო ინტერესსმოკლებული) გამოირჩეოდა მაღალი აკადემიური დონით. თემები, თუ საკითხები ყველა პრობლემური იყო. როცა ქვეყანა და მისი სახელოვნებათმცოდნეო სკოლა წარმოდგენილია მხოლოდ ორი მოხსენებით, ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებს საგულდაგულო შერჩევაზე.

კონფერენციის მუშაობის პირველ დღეს ჩვენი სექციის თავმჯდომარეობა ქალბატონ ანელი ვოლსკაიას დაეკისრა. ეს, რა თქმა უნდა, გამოხატულება იყო იმ პატივისცემისა და დაფასებისა, რითაც სარგებლობს მსოფლიო სამეცნიერო ასპარეზზე აკად. ვიორგო ჩუმბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სახელოვნებათმცოდნეო სკოლა. ჩვენს აზრს რომ ანგარიშს უწევენ, არაერთგზის შეგვინიშნავს ამ კვირის მანძილზე და ეს ძალზე სასიამოვნო იყო. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას. — ჩვენი მოვალეობა არა მარტო სასიამოვნო და საპატიო იყო, არამედ მღელვარების მომტანიც, მაგრამ ეს მღელვარება, ეს დაძაბული შრომა და დაღლილობა იმდენად სასიამო ატმოსფეროთი იყო მოცული, რომ ახლაც ეს ერთი კვირა გვაგონდება, როგორც დაუვიწყარი დღეები. კვლავ და კვლავ დიდის მადლიერებით ვიგონებთ ჩვენს იუგოსლაველ კოლეგებს — ჩვენს ძველ მეგობრებს — ვოისლავ ჯურჩის, ვორსლავ კორაჩის, გორდანა ბაბიჩის, ლილიანა მანუილოვიჩის, სტეტენ პეტკოვიჩის, მირიანა ტატიჩის — ჯურჩის და სხვებს, ვინც მოგვიმზადა ეს დღესასწაული (ორი სიმპოზიუმის მომზადებისა და ჩატარების საკუთარი გამოცდილებიდან ვიცით, თუ რას ნიშნავს ეს საათოვით აწყობილი მუშაობა ხალხმრავალი ფორუმისა, რა კოლოსალურ შრომასა და დაძაბვას მოითხოვს ორგანიზატორთა მხრიდან, ვიცით და ამიტომაც ჩვენი მადლიერება კიდევ უფრო იზრდება).

მოვისმინეთ 30-ზე მეტი მოხსენება. წარმოდგენილი მასალა ჩვენთვის იყო სრულ-

ლიად ახალი, რამდენადაც აქამდე გამოცემული არ ყოფილა. ჩვენს წინაშე გადაიშალა ის უზარმაზარი სამყარო, რომელსაც „ბიზანტია და მისი არეალი“ ჰქვია. ნიშანდობლივია რომ ფაქტიურად საუბარი არა იმდენად ბიზანტიაზე იყო (თუ ბიზანტიად ვიგულისხმებთ კონსტანტინეპოლს და მის „შემოვარენს“ — ე. ი. საბერძნეთს), არამედ უფრო — მის არეალზე (როცა საკითხი ეხებოდა ფერწერას). ასეთი იყო ატანასიოს პაპაგეორგიუს მოხსენება — „კვიპროსის ბიზანტიური ხელოვნება 1200 წ. ხანებში“, დულა მურავის — „ბიზანტიური ხატწერა 1200 წ. ხანებში“. ნიკოლ ტიერისა და მარსელ რესტლეს მოხსენებებში კაპადოკიის XIII საუკუნის ფერწერაზე — სხვადასხვა კუთხით დანახული და სხვადასხვანაირად იყო დათარიღებული ძეგლები; ელვა ბაკალოვას — „ბულგარეთის ფერწერა“ 1200 წლის ახლო ხანებში, და იმავე დროის — „შუა იტალიის კედლის მხატვრობა“ — წარმოდგენილი იყო ვალენტინო პაჩეს მიერ. რიგ: მოხსენება ცალკეულ ძეგლებს ეძღვნებოდა (ე. სმირნოვას მიერ XIII ს.-ით დათარიღებული მაცხოვრის ხატი მოსკოვის ანდრე რუბლევის მუხეუმდიდან და ვალტერ ანგელცის მიერ წარმოდგენილი „ბიზანტიური კომპონენტების შემცველი პიზის № 20 ჯვარი“); ბევრი იყო სუფთა იკონოგრაფიული ხასიათის მოხსენება, რაც საერთოდ სახასიათო დასავლეთის სკოლებისათვის, (გორდანა ბაბიჩის „პოეტების გამოსახულება სტუდენციას ღვთისმშობლის ეკლესიაში“ და ქრისტოფერ ვალტერის „ქრისტი-ზვარაკის“ თე-



რელიეფი

მა სერბიის ფერწერაში“; ზაგა გავრილოვიჩის — „თემების და სიმბოლოების შერჩევა სტუდენციას ღვთისმშობლის ეკლესიის ვესტიბულში“ და სხვა); წაიკთულ იქნა ანკა სტოიაკოვიჩის — „არქიტექტურა გამოსახული სტუდენციაში“, სვეტლანა ტომეკოვიჩის — „1200 წ. ხანების ესთეტიკა და სტუდენცია“, ვოისლავ ჯურიჯის — „სტუდენციას უძველესი მხატვრობა ისტორიოგრაფიის ასპექტში“ და სხვა მრავალი. მეტად მრავალფეროვანი იყო კონფერენციის თემატიკა. საკითხებისადმი მიდგომა კი ორიგინალური, ამომწურავად იყო შესწავლილი 1200-იანი წლების ფერწერა. ამავე დროს, მეორე სექციამ განიხილა არა მხოლოდ სტუდენციას რელიეფები, არქიტექტურა და მისი რესტავრაციის საკითხები, არამედ ეს რაიონ-მთლიანად: სტუდენცია ხალხურ პოეზიაში, წმ. საბას კულტი ადგილობრივ ჩვევებსა და რწმენებში, მზის საათი სტუდენციაში, აქაურ ჰოსპიტალში გამოყენებული სამკურნალო მცენარეები და სხვა მრავალი. ამიტომაც, სექციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ ხელოვნებათმცოდნეები და არქიტექტორები, ლიტერატორები, ფოლკლორისტები, არამედ ფიზიკოსები, ბოტანიკოსები, ხალხური მედიცინის მცოდნეები.

ჩვენი მოხსენებები სხვადასხვა ხასიათისა იყო და ურთიერთშემავსებელი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ა. ვოლსკაიას მოხსენებაში ფართოდ იყო განხილული კონკრე-

ტული მასალა: კერძოდ, შუა საუკუნეების საქართველოს ეროვნული — ე. წ. დავით-გარეჯის ფერწერული სკოლა — XI-XIII საუკუნეების მიგნაზე. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ე. პრიალოვას მოხსენებაში კი საუბარი იყო XII-XIII საუკუნის მიჯნის ქართული მონუმენტური ფერწერის ზოგად პრობლემაზე. ეროვნულ სკოლაზე უარადლების გამახვილება ასეთ ხალხმრავალ აუდიტორიაში მით უფრო მიზანშეწონილად მივიჩნით, რომ რიც უცხოელ სპეციალისტთა ნაშრომებში შეინიშნება ტენდენცია ზოგიერთი ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლის მიკუთვნებისა ბერძენი ოსტატების შემოქმედებისათვის. ამ კუთხით მასალის გაშუქების ცდა ჩანდა პროგრამაში მოცემულ, ტ. ველმანის (საფრანგეთი) მოხსენების სათაურშიც „კონსტანტინეპოლურთან ახლო მდგომი ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები XII საუკუნის დასასრულს (1180-1207)“ (წლების მინიშნება იმას მიუთითებდა, რომ აქ საუბარი იქნებოდა ვარძიაზე, ბეთანიაზე, ყინწვისზე...). თუმცა კი, ალბათ, ჩვენმა კონფერენციაზე ყოფნამ განაპირობა ისიც, რომ, ფაქტურად, ტ. ველმანის მოხსენებამ მიმოხილვითი ხასიათი მიიღო, ისიც ქართველ სპეციალისტთა შრომებზე დაყრდნობით. ჩვენი მოხსენებებისადმი ინტერესი, მის ირგვლივ გამართული დისკუსია-კამათი მანკვინებელი იყო იმისა, თუ რა აქტუალურია ამჟამად ქართული შუასაუკუნეების ხელოვნების პრობლემები და რაოდენ საჭიროა მათი წამოყენება და გადაჭრა საერთაშორისო ფორუმებზე თვით ქართველ სპეციალისტთა მიერ, და არა ტ. ველმანსების, დ. მურიეების და სხვათა განსახილველად ამ საკითხების მიხედვით. დროა ძველმა ქართულმა ფერწერამ თავისი კუთვნილი ადგილი დაიკავოს ზოგადი ხელოვნების ისტორიაში.

სტუდენციისაკენ მიმავალ გზაზე, არილიეში, მეფე დრაგუტინ ნემანაის მიერ 1295-6 წლებში აგებულ და მოხატულ ეკლესიაში (შემონახულია დიდი საქტიტორო პორტრეტი მონასტრის დამაარსებლისა ოჯახითურთ) ვიხილეთ სერბიის შუასაუკუნეების მხატვრობის პირველი ძეგლი. თუმცა კი დროის მიხედვით იგი უკვე პალეოლოგთა ეპოქის ეკუთვნის, მასში ჯერ კიდევ ძლიერად იგრძნობა წინა პერიოდისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები. ეს არის მკაცრი მონუმენ-

ტური ფერწერა. უღერად ლურჯ ფონზე ლამაზად გამოიკვეთება ინტენსიური ფერებში შესრულებული დიდი ზომის ფიგურები...

ქიზასში — ქვეყნის მსხვილ სამონასტრო ცენტრში ამჟამად იმყოფება ეპარქიის ეპისკოპოსი — ვლადიკა სტეფანი. დამაარსებლებს (1219 წ.) — არქიეპისკოპოს — საბა I-ს და მის ძმას სტეფანე „პირველგვირგვინდებულს“ მონასტრისათვის საუკეთესო ადგილი შეუთრჩევიათ. მოედინდან, სადაც სამონასტრო ნაგებობებია თავმოყრილი, — ფართო ხედი იშლება ბორცვებით გარშემორტყმულ მოსაკიაზე, მისი პატარა, ცხოველხატული სოფლებით, მინდვრებით, ხეხილის ბაღებით. მაცხოვრის სახელობის მთავარი ტაძრის (წითლად შეღებილი კედლები და გუმბათი შორიდანვე ჩანს) მხატვრობის (1220 წ.) მხოლოდ ნაწილია შემორჩენილი, მაგრამ გავიოცა რაფინირებული კოლორიტით, შესრულების დახვეწილობით, ფიგურათა თავისუფალი დაყენებით; ამ მონუმენტურსა და პლასტიკურ მხატვრობაში განსაკუთრებით ძლიერად შეიგრძნობა ბიზანტიური ფერწერის ანტიკური საწყისები. მკვლევართა აზრით, მოხატულობის ავტორები კონსტანტინოპოლელ ოსტატთა იმ სკოლას ეკუთვნოდნენ, საიდანაც გამოვიდნენ სტუდენიცას მომხატველები. ამიტომ მათი ნამუშევრის გაცნობა ჩვენთვის მეტად საინტერესო იყო.

დიდ, პარადულ სატრაპეზოში, სადაც ვლადიკა სტეფანმა სადილად მიგვიწვია, უხმოდ დასრიალებდნენ თავაზიანი მომსახურეები — ახალგაზრდა მონაზონი ქალები. ქალებში უამრავი „ელექტროსანთელი“ ენთო. ვლადიკა

კონფერენციის მონაწილეებს მოგვესალმა როცა შეიტყო მათ შორის საქართველოს მომადგენლებიც იყვნენ, მოინდომე ჩვენე გაეცნობა, გვითხრა, რომ ბევრი მონაწილეა ნია საქართველოს მიღიარ კულტურულ წარსულზე, მის შესანიშნავ ძეგლებსა და ხელოვნებაზე, და რომ ჩვენი მონაწილეობა კონფერენციაში მას განსაკუთრებით ნიშანდობლივად ეჩვენება იუგოსლავია-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის განმტკიცების ხაზით.

ქიზას კიდეც ერთი დიდი შთაბეჭდილება — მისი ხატწერის სახელოსნო იყო. ნათელ ოთახში პატარა მაგიდა-კათედრები იდგა თავ-თავისი კარადებით, ზუსტად ისეთი, შუასაუკუნეების ფერწერაში რომ გვხვდებოდა, როცა სახარებაზე მომუშავე მახარებლებს ხატავდნენ. მაგიდა-კარადების ტრადიციული ფორმა, ჩანს შემუშავდა გარკვეული სახის სამუშაოებისათვის.

მდინარე სტუდენიცას (ე. ი. ცივის) უჩვეულოდ ლამაზი ხეობის ზემოთ, ფიჭვნარი ტყით დაფარული მთებით გარშემორტყმულ მომცრო პლატოზე დგას გალავნით დაცული მონასტერი. ქდასავლეთიდან — კოშკია, მის ქვედა სართულში — ალაყაფის კარია მოწყობილი. კონფერენციის მონაწილეთა მცირე ჯგუფი (დანარჩენები მონასტრისაგან მოშორებით კომფორტაბელურ მოტელში განლაგდნენ) მონასტრის სენაკებში მოგვათავსეს. პატარა, სუფთა ოთახები მეორე სართულზე, შეუღებავი ხის თეთრი საწოლები, ფუმფულა მატყლის საბნებით, დაქარგული ბალიშისპირებით; კი-



სტუდენიცა. სატრაპეზო



სტუდენიცა. ჟვარცმა

ბის ქვეშ — ზამთრისათვის მომარაგებული, შუშის დიდი ქილები წნილეულით; თაფლისა და სანთლის სუნი... იღუმალი სიჩუმე, სისუფთავე და თითქოს უკაცბელობა... აღრიანი დღით ირგვლივ მთები და მონასტრებიც კი ბურუსში იყო გახვეული; ბალახი და ახლად გაშლილი ვარდების ბუჩქები დაცვარული...

ეკლესიაში ჩვენთვის უჩვეულო გალობა ეღერდა. ამ ქრისტიანულ ტაძრებში შეუმჩნეველად დამკვიდრდა აღმოსავლური კილო — თურქთა მრავალსაუკუნოვანი ბატონობის ნიშანი...

ამჟამად სამონასტრო კომპლექსი რამდენიმე ძველი შენობისაგან შედგება. მათგან ძირითადია ღვთისმშობლის ეკლესია. გუმბათით დავვირგვინებული, ბაზილიკის ტიპის ეს შენობა სერბიული არქიტექტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლთაგანია... აგებულია 1186 წ. შუასაუკუნეების სერბიის სახელმწიფოს დამარსებლის სტეფანე ნემანიას მიერ. სიკოცხლის ბოლო წლებშიან, თავის უმცროს ვაჟთან საბასთან (ბერობაში სიმეანის) ერთად, ათონზე გაატარა, სადაც გარდაიცვალა კიდევ ხილანდარის მონასტერში, წმინდანად შერაცხული. სტეფანეს ნეშტი ვაღმოსავენეს სტუდენიცას მთავარ ტაძარში. სამხრეთის კაპელაში გამოსახულია ამ ამბების ამსახველი სცენები. თეთრი მარმარილოს ფილებით მოპირკეთე-

ბულ ეკლესიის ავირგვინებს წითლად შეღებილი გუმბათის ყელი. (დასავლეთის მხრიდან XIII საუკუნის 40-იან წლებში აგებულია როდისლავის მიერ მიშენებული იყო მალალი, მასიური ეგზონარტექსი). ძველის პორტალები, სარკმელები მდიდრულადაა შემკული რელიეფებით. მცენარეული და გეომეტრიული მოტივები, ცხოველთა, ფრინველთა და წმიდანთა გამოსახულებები ამქავენივთ კავშირს რომანულ ხელოვნებასთან, კვეთის ოსტატური ტექნიკა კი მოწმობს ქვის მკვეთელთა მაღალპროფესიულობას.

ისტორიული წარწერის მიხედვით ეკლესია 1208-9 წლებში მოიხატა. პირვანდელი მხატვრობის მხოლოდ შედარებით მცირე ნაწილი გადარჩა (ძველი ხელახლა მოიხატა XVI ს-ში). მიუხედავად ამისა, იგი სამართლიანად ითვლება XIII საუკუნის ევროპული ფერწერის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებად. როცა სტუდენიცას ვაწთქმული „ჯვარცმის“ წინაშე დგახარ (მას დასავლეთის კედლის მთელი ზედა რეგისტრი უკავია), აშკარა ხდება, რომ შეუძლებელია იმსჯელო ხელოვნების ნაწარმოებზე რებროდუქციის მიხედვით, რაგინდ კარგიც არ უნდა იყოს იგი. ჩვენ საკუთარი თვალით ვიხილეთ ის, რასაც ასე ხშირად აღარებენ ხოლმე ჩვენს ყინწვისს. შესაძლებლობა მოგვეცა თვალნათლივ დავრწმუნებულიყავით თუ რა ანსხვავებს, ბოლოს და ბოლოს, ქართულ ფერწერას ბიზანტიურისგან. რაც შეეხება სტუდენიცას, იგი საუფუძლად დღეოთ თვითმყოფადი სერბიული ფერწერის ჩამოყალიბებას XIII საუკუნეში. წარმოიქმნა სტილი, რომელსაც შემდგომ „სტუდენიცას სტილს“ უწოდებენ. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ აქ პირველად გაჩნდა წარწერები სერბიულ ენაზე, რომელიც ძველი სერბიული ლიტერატურის მონათესავეა. ალბათ, აქედანვე იწყება სერბიულ ფერწერაში მრავალრიცხოვანი ჭგუფური პორტრეტებისადმი სიყვარული, რაზეც ზემოთ აღვნიშნავდით. იგივე ითქმის იმ კომპოზიციების შესახებ, რომლებიც ადგილობრივ მოღვაწეთა ცხოვრების სცენებს გადმოსცემს. ორივე თავისებურება ტრადიციულია სერბიულ კედლის მხატვრობაში.

მთავარი ტაძრიდან სამხრეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარეობს პატარა ეკლესიები — ერთი წმ. ნიკოლოზისა, XIII

ს-ის 40-50-იანი წლების ფრაგმენტალურად შემორჩენილი ფრესკებით (აქედან იოანე ნათლისმცემელი იუგოსლავიის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ყველა გამოცემაში); მეორე — ღვთისმშობლის დედ-მამის, იოაკიმე და ანას სახელობისა — მეფე მილუტანის მიერ 1314 წელსაა აგებული. ამ ეკლესიის მოხატულობა, რომელიც კომპოზიციების ოსტატური აგებით, უძრავი კოლორიტით, ფერთა პარმონიულობით, დასრულებული ნახატითა და გამომსახველი, მოცულობითად გაღაწყვეტილი ფიგურებით გამოირჩევა, პალეოლოგთა სტილის ვერწერის შედეგად ითვლება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ღვთისმშობლის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი სცენები, ერთ მთლიან ზოლად რომ მიჰყვება ერთმანეთს სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლის შუა რეგისტრში.

ძველი მხატვრობის მცირე ფრაგმენტები — შემორჩენილი სამრეკლოსა და დიდ-საბას სატრაპეზოში, რომლის თერთმეტი, თეთრი მარმარილოსაგან ნაკვეთი მაგიდა აღდგენილია შუასაუკუნეების მაგიდების ნაშთებისაგან. მის მალღ, თეთრ, გლუვ კედლებს ამკობდა სპეციალურად კონფერენცისათვის მოწყობილი, იუგოსლავი მხატვრების ნაშუუვერების გამოფენა. ჩვენი სექცია მუშაობდა საყოველღეო სატრაპეზოში,

რომლის სადა, მეტი ხის ავეჯი მას განსაკუთრებულ სიმყუდროვეს ანიჭებდა.

ბელგრადისკენ მიმავალ გზაზე მონასტრულ ცნობილი მონასტრები და ტაძრები — სობოჩანი, პეში, დეჩანი, გრაჩანაცა, ლიუბოშტინი. განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დასტოვა სობოჩანის ფრესკების გრანდიოზულმა ანსამბლმა. ძირითადი სათაფლს მოხატულობამ (1265 წ.) ვაგავოცა მონუმენტურობით, არაჩვეულებრივი პლასტიკურობით და ფერწერის ცხოველხატულობით ჩვენთვის უცხო მანერულობით. ოსტატთა ხელოვნება, მართლაც, უმაღლესი დონისაა.

ჩვენთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ამ კონფერენციაში მონაწილეობა. ეს ნიშნავდა კონტაქტების შემდგომ გაღრმავებას. ძალზე მდიდარ და სრულიად ახალი მასალის გაცნობას, ფართო აუდიტორიის წინაშე საქართველოს ძველი კულტურისა და ხელოვნების კვლავც წარმოდგენას. იტალიაში ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ V საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (გასული წლის სექტემბერში) ვ. ბერიძის მიერ წაკითხულ მოხსენება კიდევ ერთხელ ცხადყოფდა, რომ ზოგადი ხელოვნების ისტორიის შესწავლის თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა ქართული მასალის საჭიროება. სწორედ ის იძლევა შუასაუკუნე-

ტაძრად მიყვანება. ფრესკა მცირე ეკლესიაში



ების ხელოვნების ევოლუციაში არსებულ ლაკუნების შევსების შესაძლებლობას.

იუგოსლავიაში ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია რესტავრატორთა, — როგორც არქიტექტორთა, ასევე ფერმწერთა სიმრავლემ და მათი კვალიფიკაციის მაღალ-მაღონემ. ბერისმთქმელი იყო რესტავრაციის საკითხებისადმი მიძღვნილი მოხსენებების სიღრმე. ამ საკითხებისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებაზე ყველაზე დამაჯერებლად მეტყველებენ თვით ძეგლები (მათი რიცხვი კი ძალიან დიდია). ისინი, უნებურად, გულსტივილით გვაგონებდა ჩვენი ძეგლების დიდი ნაწილის არასახარბიელო მდგომარეობას. აქ ისიც მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში სერბის თითქმის ყველა ძეგლი, ძირითადად მონასტრები, მცირე გამოჩაღისით, „ცოცხლობდა“. მათ არ შეუწყვეტიათ აქტიური ჭოდვაწეობა, მუდამ ჰყავდათ მხრუნველი მეურვე და პატრონი, მაშინაც კი, როცა ქვეყანაში თურქები ბატონობდნენ. ამიტომ სერბებს თითქმის არ უხდებოდათ თავისი დაქცეული წმინდა ადგილების რამდენჯერმე „მკვდრეთით აღდგენა“, როგორც ეს ხშირად ხდებოდა საქართველოში. ალბათ, სწორედ ამიტომ, უმრავლესობამ თავისი პირვანდელი სახე შემოინახა. რესტავრატორები მოქმედებენ ფრთხილად, დინჯად, აუჩ-

ქარებლად. ავიღოთ, თუნდაც, სტუდენცი: უკვე 30 წელზე მეტია გრძელდება 1208/9 წლების ფერწერის „ამოვარდნის“ რესტავრაციის „გამოცდა“ (XVI საუკუნეში ძეგლის ნაწილი „დაისერა“ შესაღვსად ხელმეორედ მოხატვისათვის). მოისინჯა მრავალი წესი. ახლახან დადგინდა ოპტიმალური მეთოდი. საოცარი სიფაქიზის, სიფრთხილის, თვითკონტროლისა და კოლექციალურობის შედეგია ის (შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ყველა ერთად და ხანგრძლივად ფიქრობს იმაზე, თუ რა და როგორ უნდა გაკეთდეს და ყველა ერთად სწყყეტს ძეგლის ბედს), რომ 800 წლის მოხატულობა თითქოს გუშინაა შექმნილი, იმდენად იდეალურადაა გამაგრებული როგორც ბათქაში, ასევე ფერწერული შრე, იმდენად სრულყოფილია შევსებული ამოვარდნების ტონირება. მართლაც რომ „აჩქარებიათ ქვეყანა არავის მოუწყამია“. იგივე ვიხილეთ სხვა ძეგლებზეც.

რამდენიმე ძეგლი რესტავრაციის პროცესში იყო. მყარი, კომპაქტური ხარაჩო, სართულ-სართულ დაგებული ხის მაგარი ფენილით და მოხერხებული კიბეებით დგას მხოლოდ იქ, სადაც უშუალოდ მიმდინარეობს რესტავრაცია, შემდეგ შლიან და გადააქვთ სხვა ადგილას. ადვილად ასაწყობ-დასაშლელი ასეთი ხარაჩო ძალზე ეკონომიური, იგი „უცვეთია“ და ძეგლთა ურიცხვ

სოპოჩანი. მთავარი ტაძარი



რაოდენობას შეუძლია „მოემსახუროს“ (ვერა და ვერ იქნა, ვერ დავნერგეთ იგი ჩვენში). მაშინაც კი, როცა ძეგლში ხანგრძლივად დგას, არ უშლის არც წირვა-ლოცვის ჩატარებას (როგორც აღვნიშნეთ, მათი უმრავლესობა მოქმედია). არც მის მხატვრულად აღქმას. სპეციალისტებს კი, როგორც რესტავრატორებს, ასევე ისტორიკოსებს იგი ძეგლზე ხანგრძლივი დაკვირვების შესაძლებლობას აძლევს.

იუგოსლავიაში ძეგლებისადმი დამოკიდებულებაში მეცნიერთა და რესტავრატორთა, მეორეს მხრივ კი სამღვდლოებას შორის საოცარი თანხმობა სუფევს. სამღვდლოებას მიაჩნია, რომ მოქმედი ეკლესია, ტაძარი, მონასტერი, უპირველეს ყოვლისა, ძეგლია, რომელიც ერის სიმდიდრესა და სიამაყეს წარმოადგენს. ამიტომ არც ერთ მოქმედ, და, მითუმეტეს, არამოქმედ ეკლესიაში, განსაკუთრებით კი იქ, სადაც შუასაუკუნეების მოხატულობაა — სანთელი არ იწებება. სტუდენტის მონასტრის მთავარ, ღვთისმშობლის ტაძარში წირვა გარეჟრეიდან დაოამებამდე მიმდინარეობს. სანთლებს კი მხოლოდ დასავლეთის მინაშენში ანთებენ. აქ ორი სპეციალური, ქვიშით სავსე ოთხკუთხა რკინის ჭურჭელია მოთავსებული, მაღალი — ცოცხალთა, დაბალი — მიცვალებულთა მოსახსენიებლად. მსურვილს შეუძლია ანთებული სანთელი ამ ქვიშაში ჩაარქოს. ყოველდღიურად აქ აუღაცხელი სანთელი იწვის, მაგრამ არც ერთლის მხატვრობა იჭვარტლება, არც იატაკი ისვრება სანთლის ჩამონადენით. ქვიშას დროდადრო ცვლიან. ცნობილია, თუ როგორი გაოფრთხილებლობით დაიღუპა ანდრეი რუბლიოვის აქამდე შემონახული ერთადერთი ფრესკა ვლადიმირის მიძინების ტაძარში. მოიხიდავად იმისა, რომ ვლადიმირში ბევრი ცარიელი და დაკეტილი ეკლესიაა, მოქმედად მაინცდამაინც მიძინების ტაძარი აირჩიეს და ზღვა ხალხის ამონასუნთქი, ზამთარში ორთქლი და ურჩივხვი სანთლის ჭვარტლი მოედო ტაძრის კედლებს. რესტავრატორები კი, თითქოსდა განგებ, სწორედ აქ ცდიდნენ რესტავრაციის ახალ-ახალ მეთოდებსა და ხერხებს. შედეგი გამოუსწორებელი აღმოჩნდა. მაგრამ იქცა კი იგი გაკვეთილად სხვებისათვის?! იგივე ვითარებაა მანგლისში, რომლის XI საუკუნის 20-იანი წლების გუმ-



სობრანი. მოციქულები. დეტალი

ბათის მოხატულობა ერთადერთიღაა იმათ შორის (იშხანი, ხახული, ოშკი თურქეთში), რომელთა გადარჩენაზე არავინ ზრუნავს. სერბიაში ყოველი ძეგლის შემოგარენი აყვავებული წალკოტია. ვარდების ასეთი მრავალფეროვნება ბოტანიკურ ბაღებში თუ გვინახავს. ხოლო სამონასტრო ბაღ-ვენახის ხილითა და ყურძნით, საკუთარი თავლით ყველგან გვიმასპინძლებოდნენ. გულისხმიერადაა მისახედი ჩვენი ძეგლების ტერიტორიაც, იგი უპატრონოდ მიტოვებულს არ უნდა ჰგავდეს. აკი გვაქვს სამმართველოში სპეციალური განყოფილება ამ საკითხების გადასაჭრელად. რესტავრატორის კვალიფიკაციის დონით, მისი კულტურით, ტრადიციით სერბებს უდიდესი უპირატესობა აქვთ. იქვე იტალიაა, რომის რესტავრაციის უმაღლესი სკოლა, იქვეა ევროპის სხვა მრავალი სარესტავრაციო ცენტრი. სწორედ აქ სწავლობენ, იმაღლებენ თავის კვალიფიკაციას სერბიის რესტავრატორები. ისინი ხშირად სპეციალურად იწვევენ კონსულტანტებსაც. რა მდგომარეობაა ამ დარგში ჩვენთან? რესტავრატორთა უმრავ-



არილი. საქტიტორო პორტრეტი

ლესობა, უმაღლესი კატეგორიის მქონე, ფაქტიურად თვითნასწავლია, ჯერ-ჯერობით ყველაფერი დამოკიდებულია ცალკეული სპეციალისტის ინიციატივაზე, ინტუიცივაზე, გამოცდილებაზე და კეთილსინდისიერებაზე. მოსუსტებს კოლევიალობა სეროიზული საკითხების გადაწყვეტის დროს. ვერ მოგვარდა მოსკოვსა, ლენინგრადსა და კიევიში სტაქტირების საკითხი, ხოლო რაც შეეხება საზღვარგარეთს — ამაზე ოცნებაც კი ზედმეტია. უკვე დიდი ხანია სტაქტირებაზე მიემგზავრებიან საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტები არა მარტო სოციალისტურ ქვეყნებში, არამედ იტალიაშიც, ინგლისშიც, და არა ერთი-ორი კვირით, არამედ თვეებით, წლით. რა დასაშვებია რესტავრატორებმა? მათ კვალიფიკაციაზე ხომ ეროვნული განმის შენახვა-გადარჩენა დამოკიდებულია? ჩვენ ჩამოვიტანეთ სერბიის კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველოს დირექტორის რადომირ სტანიჩის თანხმობა იმაზე, რომ ნებისმიერი დროით სამუშაოდ მიღებენ რესტავრატორებს, ითანამშრომლებენ მათთან. ეს შეთანხმება დროულად უნდა გამოვიყენოთ.

ჩვენმა ძველმა ნაცნობმა — ზდენკა ყივკოვიჩმა და მისმა მეუღლემ ასევე ცნობილმა კოპიისტმა და ძველი ფერწერის მკოდნე ბრონისლავ ყივკოვიჩმა საფუძველი ჩაუყარეს შუასაუკუნეების მონუმენტური ფერწერის ძეგლების სქემების პუბლიკაციას ალბომების სახით (ჩვენი ერთ-ერთი ოცნება-

თავანი). 70-ს გადაცილებული მსოფლიო ისტორიკოსი წრთენის ახალგაზრდა მოწოდება წავიხუთა ჯგუფს. და კვლავ — ჩვენივე დატანული პრობლემა: ზდენკა ყივკოვიჩის მიხედვით დახელოვნებული, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ტატიანა შევიაკოვა 50 წელზე მეტხანს მუშაობდა საქართველოში. მის მიერ გადმოღებულია ასობით კვადრატული მეტრი ქართული ფრესკების ასლი, რომლებიც ჩვენი მუზეუმების მშენებებს წარმოადგენს. ვისი უდარდელიობის შედეგია ის, რომ ამჟამად ჩვენ არც ერთი მაღალკვალიფიციური, დიპლომირებული კოპიისტი არა გვეყავს? ის ასლები, რომლებიც ახლა სრულდება, სანახევროდ თვითნასწავლი ენთუზიასტების ან რესტავრატორების შემოქმედებაა. ძალიან კარგია, როცა რესტავრატორს ძალუძს ასლის შესრულებაც, მაგრამ არ არის სავალდებულო კარგი კოპიისტი მაინცდამაინც რესტავრატორიც იყოს. ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა ბელგრადის ფრესკების ასლების მუზეუმში. უსარმაზარი ტილოები საგამოფენო დარბაზებშია გამოფენილი, ხოლო საფონდო სათავსოებში კი ასევე დიდი ზომის უმარავი ასლი სპეციალურ რკინის ჩარჩოებშია ჩასმული და დამაგრებული სტელაჟებზე ისე, რომ მათი შეწყვეა და გამოწვევა, გადაადგილება ძალიან ადვილია. შუასაუკუნეების მონუმენტური ფერწერის მთელი ანსამბლები (ეს ხომ ძეგლთა ფიქსაციის უპირველესი საშუალებაა და მათი შესწავლის ერთ-ერთი მთავარი წყარო) კოპიისტთა არმიის თავდადებული შემოქმედების შედეგია. ჩვენი ოცნებაც ხომ ეს არის — შეიქმნას ქართული ფრესკების ასლთა მუზეუმი — უფრო სწორად — ფრესკების ფიქსაციისა და კონსერვაციის ცენტრი. ამაზე უკვე დიდი ხანია გვაქვს საუბარი და ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენი სიტყვა არ დარჩება „ხმად მლაღაღებლისა უდაბნოსა შინა“...

იუგოსლავიიდან თან მოგვეყვებოდა საოცარი ატმოსფერო ნიღბისა და ერთობისა, რომელიც გვასულდგმულეზდა ყველას ეროვნული და სარწმუნოებრივი სხვაობების მიუხედავად. ბარიერები არ არსებობდა. იყო მხოლოდ წყურვილი მშვიდობისა საერთოდ და მარადჟამ ურთიერთგაგებისა და ურთიერთწმენისა.

თანამედროვე ხელოვნების გოგიატი

საღაპო საკითხის გაყო

ნოდარ კაკაბაძე

წინამდებარე წერილში უმთავრესად ორ საკითხზე მინდა ვისაუბრო: 1. ძველი ცნობილი, გავრცელებული, კლასიკურად მიჩნეული ლეგენდების, თქმულებების, სიუჟეტების, მოტივების, ნაწარმოებების ანლექური, თანამედროვე ადაპტირების, „გადააზრების“ ამოდიფიცირების, ზოგ შემთხვევაში, პაროდირების უფლებამოსილების და 2. თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებში კონკრეტული ისტორიული, გეოგრაფიული, ეროვნული, ლოკალური კოლორიტისა და „სურნელის“ დაცვის აუცილებლობისა თუ არასავალდებულობის თაობაზე (ე. ი. აუცილებელია თუ არა ე. წ. „გენიუს ლოცის“, ე. ი. „ადგილის სულის“ და „დროის სულის“ გადმოცემა-რეპროდუცირება).

ეს ორი საკითხი, ერთმანეთთან ჩვეულებრივ მჭიდროდ რომ არის დაკავშირებული, კარგა ხანია მსოფლიოში და ჩვენშიც დავის საგანადა ქცეული. მწერლები, რეჟისორები, ლიტერატურის სპეციალისტები, ხელოვნებათმცოდნეები, კინოკრიტიკოსები და ა. შ. მთელ მსოფლიოში, რამდენადაც მე მიმიწვდება თვალი, ამ ორ საკითხთან მიმართებაში ორ საწინააღმდეგო ბანაკად არიან გაყოფილი (ყოველივე ამის გამო ცხარე დავა პერიოდულად „იფეთქებს“ ხოლმე სხვადასხვა ქვეყნების ჟურნალებსა და გაზეთებს). ერთი ჯგუფი ძველი, ცნობილი, „წმინდად შერაცხული“, თავისებურად „კანონიზებული“ სი-

უქეტების, თემების, მოტივების, ლეგენდების, ნაწარმოებების და ა. შ. ხელუხლებლობის, ხელშეუხებლობის მეტნაკლებად მაქსიმალისტური მომთხონია, ხოლო მეორე ჯგუფი ამას თანამედროვე ხელოვნებაში აუცილებლად ანდა შესაძლებლად მიიჩნევს, ე. ი. ძველი სიუჟეტების მეტნაკლებად რადიკალური მოდიფიცირების მომხრეა. და ასევე ერთი ჯგუფი აუცილებლად, სავალდებულოდ თვლის კონკრეტული ისტორიული, სოციალური, ყოფითი, ეროვნული, გეოგრაფიული, ეთნოგრაფიული და ა. შ. სიზუსტის, ზედმიწევნილობის, შესაბამისობის დაცვას; წინააღმდეგ შემთხვევაში, ამ ჯგუფის აზრით, ვერ შეიქმნება მაღალმხატვრული ნაწარმოები.

მეორე ჯგუფი თანამედროვე ხელოვნებისათვის სავალდებულოდ არ მიიჩნევს კონკრეტული ეროვნული, ლოკალური, ისტორიული რეალიების, აქსესუარების, ყოფითი დეტალების, უფრო მეტიც, ეპოქის სულისა და სურნელის რეპროდუცირებას.

ამთავითვე მინდა ვაღიარო, რომ მე ორივე სფეროში მეორე ჯგუფის თვალსაზრისს ვიზიარებ და ვფიქრობ: თანამედროვე ხელოვნებაში ეპოქალური, ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები უმთავრესად სწორედ მეორე ჯგუფის ძირითადი პრინციპის შემოქმედებით პრაქტიკაში რეალიზაციის შედეგად იქმნება, თუმცე გამოჩაყლისები აქაც გვაქვს და გამორიცხული სრულებითაც არ-

მესახება პირველი ჯგუფის შემოქმედებით პრინციპის გამოყენების შედეგად შედგებულს შექმნა ცი. აქ ლაპარაკია ძირითად ტენდენციებზე.

მე, ცხადია, იმასაც ვითვალისწინებ, რომ პრინციპულად განსხვავებულია მცირერიცხოვანი და მრავალრიცხოვანი ერების ფიქლოგია; მათი განსხვავებული მიმართება ისტორიული წარსულისა და ლიტერატურულ-კულტურული მემკვიდრეობისადმი, ფაქტია, მაგრამ იმასაც ვუწერ ანგარიშს, რომ დღეს ჩინდი და პატარა ქვეყნები ერთმანეთისაგან წილთი კედლეთ არ არიან გამოყოფილნი და რომ თანამედროვე ხელოვნების გლობალური პროცესები და ტენდენციები მცირერიცხოვან ერებამდეც აღწევს.

წინამდებარე წერილში შევეცდები უშუალოდ ვაჩვენო, გადმოვცე და შეძლებისდაგვარად დავასაბუთო ჩემი რწმენა და პოზიცია. მაგალითებად მხოლოდ ზოგიერთ ხელოვანსა და ზოგიერთ ნაწარმოებს მოვიყვან.

ერთ-ერთი შედარებით ადრეული მწერალი, რომელმაც დასაბამი მისცა „კანონიზებული“ ლეგენდებისა და სიუჟეტების ადაპტირებას, მოდიფიცირებასა და პაროდირებას, გახლდათ **ვოლტერი**. აქვე უნდა აღვნიშნო, საკმე გვაქვს არა სნობიზმთან, ორიგინალიზმთან, ანდა ესთეტიკურ-ლიტერატურულ „მკერხელობასთან“, არამედ ყოველივე ამას მსოფლმხედველობრივ-იდეური, ეპოქალური საფუძველი და ფუნქცია გააჩნია.

ცნობილ თანამედროვე გერმანელ მწერალსა და ესეისტს ჰანს ეგონ ჰოლტჰუხენს თავის უაღრესად საინტერესო წიგნში — „უბინაო ადამიანი“ — დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვიდან“ ერთი მაგალითი მოაქვს პაროდის ცნების თანადროული გაგების საილუსტრაციოდ. ივან კარამაზოვი თხზავს ანტილეგენდას დიდი ინკვიზიტორის შესახებ, რომელმაც მკვდრეთით აღმდგარ ქრისტეს კოცონზე დაწვა მიუსაჯა. ივანეს ძმა, ალიოშა კარამაზოვი ცდილობს ლეგენდის აღდგენას და ილაშქრებს თავისი ძმის ანტილეგენდის წინააღმდეგ. თანამედროვე მწერლები ივანე კარამაზოვივით ქმნიან კლასიკური ლიტერატურის თავისებურ „ანტილეგენდებს“, რაც თანამედროვე პაროდის წარმოადგენს: ნიციუს „ასე აშობდა ზარატუსტრა“ გოეთეს „ფაუსტის“ თავისებური პაროდიაა (ამ სიტყვის ძალიან ფართო გაგებით) და მასთან პოლემიკაც, მისი „გაბათილების“

ცდაც. ჯოისი ქმნის პომეროსის „ოდისეას“ ერთგვარ პაროდიას, „ოდისეას“ ანტილეგენდას“ თავისი „ულისეს“ სახით, ტ. ს. ელიოტი გრავალის მითოსის, ამავე დროს დასაბუთებს „ჯოჯოხეთის“ პაროდირებას ახდენს თავის „უწყალო მიწაში“, თომას მანი — ბიბლიისა „იოსებსა და მის ძმებში“, გოეთეს „ფაუსტისა“ — „ლოქტორ ფაუსტუსში“, „ვილჰელმ მაისტერისა“ — „ჯადოსნურ მთაში“, „პოეზიისა და სინამდვილისა“ — „ფელიქს კრულში“, პარტმან ფონ აუეს „გრეგორიუსისა“ — „რჩეულში“, ალფრედ დობლინი — „შექსპირის“, „პამლეტისა“ თავის ბოლო რომანში — „პამლეტი ანუ გრძელი ლამე მთავრდება“ და ა. შ. და ა. შ.

XX საუკუნის ხელოვნებაში ახალი შინაარსით შეივსო პაროდის ცნება. ძველი, ტრადიციული გაგებით, პაროდია რომელიმე ნაწარმოების (მეტწილად ძველის) გარეგნული ფორმის შენარჩუნებაა, ხოლო შინაარსის, არსის პრინციპული შეცვლა-დამახინჯება ამ ნაწარმოების გამასხრება-გაბაიბრების მიზნით (ტრავესტია კი შინაარსს უცვლელს ტრავესტს, ხოლო ფორმას ცვლის, რათა ეს შინაარსი გაამასხროს და გააქაქოს). ფართო მნიშვნელობით, ჩვეულებრივ სიტყვაწმარებაში პაროდია, მაშასადამე, ნიშნავს რომელიმე ნაწარმოების, მითის, ლეგენდის, მოტივის, სიუჟეტის კომიკურ მიბაძვას მისი დაკნინება-უარყოფის განზრახვით. საერთოდ, პაროდია განსაკუთრებულად ვრცელდება და ბატონდება ერთი ეპოქის მიწურულს, როცა მითავრდება ერთი გარკვეული ხანა და იწყება ახალი, როცა ძველი ღირებულებანი გაუფასურებულია, დრომოქმეულია, მათი აღარავის სჯერა, მაგრამ ჯერ კიდევ არც ახალი ფასეულობანი არ შექმნილან. აი, ზუსტად ასეთ დროში მოგვიხდა ჩვენც ცხოვრება. „ღმერთი მოკვდა“ — გვაუწყა ნიციუმ მე-19 საუკუნის მიწურულს. ძველი ღმერთის ადგილი კი ჯერჯერობით ახალ ღმერთს არ დაუკავებია. ჩვენ უსაშველოდ ურწმუნო დროში გვიხდება ცხოვრება. პაროდის აუცილებელი წანამძღვარია რაიმე ნიმუში, რაიმე (ერთ დროს „გალმერთებული“, კანონიზებული) დედანი, პირველწყარო, რომლის ფორმა ნორმად და კანონად უნდა იყოს ქცეული და ადამიანთა საერთო, კოლექტიურ ცნობიერებაში ეტალონად უნდა აღიქმებოდეს. მაშასადამე, პაროდის აღმოცენებისათვის აუცილებელია

საყოველთაოდ ცნობილი მხატვრული ძეგლის, ღრმად ფეხმოკიდებული და ფართოდ გავრცელებული სიუჟეტის, მოტივის, თქმულების, ლეგენდის და ა. შ. არსებობა. პაროდია იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი ამ ძეგლის არა მარტო ფორმა, არამედ შინაარსიც დრომოკმულაა; გაუფასურებულია. პაროდიაში კომიკის ქმნის შინაარსისა და ფორმის შეუსაბამობა — შეუფერებლობა. კომიკური ეფექტი მიიღწევა ფორმის ხარჭზე; კომიკის ობიექტი ფორმაა, რომელიც იმითაა გამასხრებელი, რომ შეუფერებელ შინაარსს ემსახურება (პაროდიას მივიღებთ, თუ „ვეფხისტყაოსნის“ სტილსა და ფორმას ბაყაყებს შორის ატენილი ბრძოლის აღწერისათვის გამოვიყენებთ). პაროდიაში „მაღალი“ ფორმა ემსახურება „მდაბალ“ შინაარსის გადმოცემას. პაროდია არის ტრადიციისადმი ირონიის გამოხატულება.

XX საუკუნეში პაროდია, პაროდის ცნება პრინციპულ ცვლილებას განიცდის. პაროდია ახლა აღნიშნავს ადრინდელ სულიერ, ესთეტიკურ, მორალურ და ა. შ. ღირებულებათა გაუფასურების, მათდამი რწმენის დაკარგვის თავისებურ ჩვენებას. ძველი, ტრადიციული პაროდის ავტორი უარსაყოფად, დაცინვისა და, ამავე დროს, განადგურების ღრმად მიიჩნევდა იმას, რის პაროდირებასაც ახდენდა.

ახლებური პაროდის ავტორი კი, პირიქით, ტრაგიკულად განიცდის წარსულის, განვლილ ეპოქათა მაღალ ჰუმანისტურ ფასეულობათა გაბათილება-გაუფასურებას. სუბიექტურად მომხრეა ამ ღირებულებათა აღორძინება-აღდგენისა, მაგრამ იძულებულია დახატოს თანადროულობაში მათი გააბსურდების, აზრის დაკარგვის ობიექტური სურათი. ძველი იდეები, იდეური კომპლექსები, თემები, მოტივები, სიუჟეტები და ა. შ. დაცარიელდა ეთიკური შინაარსისაგან, აზრი დაკარგა, დრო მოჰკამა — მაყურებელმა, მკითხველმა, მსმენელმა (იგულისხმება თეატრის, კინოს, ლიტერატურის, ოპერის და ა. შ. სფეროები) დაკარგა რწმენა „კანონიზებული“ სიუჟეტების, მოტივების, თქმულებების, მითების, ლეგენდების და ა. შ. მიმართ. ამიტომ მათი სერიოზული დამუშავება შეუძლებელი შეიქნა. დარჩა ერთადერთი გზა, გზა პაროდისა. გოეთემ „აქილუადას“ წერისას იმიტომ განიცადა მარცხი, რომ მან ძველი შინაარსის სერიოზული დამუშა-

ვება მოინდომა, ეს შინაარსი კი დრომოკმული, მკვდარი იყო თანადროულობისათვის, გოეთეს, თუკი უნდოდა გაემარჯვა, პაროდია ის გზა უნდა აერჩია (ეს თომას მანისაგანაც თანამედროვე მწერლები პაროდიას იყენებენ წარსულის ყავლგასული ლიტერატურული, კულტურული ტრადიციების გამოსახატავად. ეს არის ორმხრივი, ორმაგი, ამბივალენტური დამოკიდებულება ამ ღირებულებათადმი: მოსიყვარულე, გულდაწყვეტილი და, ამავე დროს, ოდნავ ირონიული.

ასეთი გაგებით პაროდირების მეთოდს მიმართავს თითქმის ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი თანამედროვე დასავლელი (აქ სოციალისტური ქვეყნებიც იგულისხმება) მწერალი, ხელოვანი, მხატვარი, რეჟისორი, მუსიკოსი და ა. შ. (ფრიდრიხ დიურენმატი, ბრეჰტი, სარტრი, ანუი, პეტერ ვაისი, პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი, ჰინერ შიულერი, პაზოლინი, კუროსავა, კრისტოფ შროტი, ჰორსტ ზავერტი, პეტერ ჰაქსი, ედუარდ ბონდი, ალაღბედად და სახელდახელოდ რომ დავასახელოთ ზოგიერთი მათგანი).

თანადროული პაროდია ძველი ჰუმანისტური ტრადიციის გამეორებაა ახალ საფეხურზე და ახალ ასპექტში. თანამედროვე პაროდისტ მწერალს სიყვარული, სიბო, სიმპათია აქვს ძველი ტრადიციისადმი, მაგრამ, ამავე დროს შეგნებული აქვს ამ ტრადიციის გაუფასურება და გააბსურდება თანადროულ ხანაში. და თანადროული პაროდია სწორედ ამ სიყვარულისა და, მეორე მხრივ, ამ დრომოკმულობის შეგნების და ამასთან დაკავშირებული მსუბუქი ირონიის გამოხატულებაა. თანამედროვე ხელოვანი დაცარიელია აქვთ ეს ჩანსადი გულუბრყვილობა (ნაივობა), რაც ჰქონდათ წინა საუკუნეების შემოქმედთ და სწორედ ეს განსაზღვრავს პაროდისაკენ მათ მიდრეკილებას. „...სიყვარული ხელოვნების სულისადმი, რომლის არსებობის შესაძლებლობა უკვე აღარ გვჭერა, ქმნის პაროდის“ (თომას მანი).

ფაქტურად არ არსებობს „ხელშეუხებელი“ ლეგენდები, თქმულებები, სიუჟეტები, ასევე არ არსებობენ „ხელშეუხებელი“ ავტორები: კარგა ხანია „ხელჰყვეს“ ისეთი გენიოსები, თითქოს ისეთ განუმეორებელი ფენომენებიც კი, როგორებიც არიან შექსპირი, გოეთე და სხვები.

გმირებისა და წმინდანების „დამწიფება“, „გამიწივება“, „გაადამიანურება“, მათი

ჩამოყვანა „კოთურნებიდან“ თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციაა. ეს განსაზღვრულია იმით და გამოძახილია იმისა, რომ ტექნიკის, კომფორტის ხიარაკო განვითარების პარალელურად არ მომხდარა ადამიანის შესაბამისი ზნეობრივი სრულქმნა. პირიქით, თანამედროვე ადამიანი თავისი მორალით, თავისი უპატიოსნობით, თავისი დაუნდობლობით პრინციპულად არ განსხვავდება გამოქვაბულის ადამიანისაგან, ტროგლოდიტისგან, უბრალოდ შეიცვალა მათი ძალადობის, ეგოიზმის, აგრესიის, მათი დესტრუქციის ფორმები, ხერხები, ყაიდა (თანამედროვე ადამიანი უფრო ინიღბება, ცდილობს თავი უქით მოკვრივინოს, დაფაროს თავისი ქვეპირიტი, ნამდვილი ზრახვები, „უკანა აზრები“); უფრო მეტიც, გამოქვაბულის ადამიანი უფრო პატიოსანი იყო, რადგან მისი „უზნეობა“ — ეს არსებობისათვის ბრძოლა იყო — ეს იყო ვეფხვის, მტაცებელი ნადირის „ამორალიზმი“, ანდა, ნიცშეს ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, იმორალიზმი, რადგან უამისოდ ის არსებობას ვეღარ შეძლებდა, ხოლო თანამედროვე ადამიანისათვის დაუნდობლობა, სავანგებო აგრესია სხვა ადამიანების მიმართ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარი „ფუფუნება“.

დღესდღეობით თითქმის ყველგან, განსაკუთრებით დასავლეთში, ახდენენ ძველისძველი ამბების, სიუჟეტების, თქმულებების, ლეგენდების, მითების, ზღაპრების აქტუალიზებას, გათანადრობებას, გადაზრებას — მათ მჭიდროდ უკავშირებენ აქტუალურ თანამედროვე პრობლემატიკას — ცდილობენ მათ გადმოტანას თანამედროვეობაში, მათთვის „ორეთლის“ შემოცლას, რადგან თანამედროვე „ტექნოსფერო“ (ედუარდ ბონდი) აღარ იძლევა ამ ლეგენდებისა და თქმულებების „შარავანდელს“, „ამალღებულობის“, ტრაგიკულობის შენარჩუნების შესაძლებლობას, საფუძველს, მიზეზს. თანამედროვე ადამიანი „განმითებულია“, „დერომატიზებულია“, „განპოეტურებულია“, ამიტომ თანამედროვე ადამიანს აღარ სჭირა გმირობის, თავგანწირვის, საკუთარი თავის „დამაზარალებელი“ მოქმედებისა — ამიტომაც ძველი მითები, ლეგენდები, თქმულებები თანამედროვეობაში იძენენ „ანეკდოტურ“ აქუმორულ, კარიკატურულ, პაროდიულ იერს. საოცარ კომიკურ ეფექტს ქმნის ჩვენი მაღალ-

ფარდოვანი, ოდნავ არქაიზებული, „ამალღებული“ მეტყველება სცენებიდან და ესტრადებიდან, ტრიბუნებიდან და კათედრებიდან, ტელევიზიასა და რადიოში, რადგან „XX ს. ნეორე ნახევარი და მიწურულში ადამიანი, როგორც არასდროს, ინსტიტუტების ანაბარა დარჩენილი, რომელსაც არავითარი მიმართება აღარა აქვს არავითარი უმაღლესი ინსტიტუცისადმი, „ლემერტისადმი“, მარადიულობისადმი, უკვდავებისადმი; ეს ადამიანი მხოლოდ მოჩვენებითაადა, ყასიდაადა „რომანტიკული“, „ბუეტური“, „გრონობამორეული“ — ნამდვილად მის არსებას, მის სუბსტანციას მხოლოდ მატერიულ-ნივთიერი ინტერესები და პატემოყვარების ინსტიტუტის დამყაფილება შეადგენს. თუ თავის მოტყუება გვინდა, ვუმღეროთ ენძელებსა და ტოროლებს, შევაყენოთ ადამიანები გმირობისა და მოწამეობრივობის ოჩოფეხებზე და კოთურნებზე და ერთმანეთს ენის მოჩლექვით ველაპარავოთ. ვიმეორებ, ეს გლობალური პროცესია და საქართველო არც შეუღწეველი „კუნძულია“ და არც იდეალური „ოაზისი“ — ის მსოფლიოსგან არ შეიძლება იყო იყოს მოწყვეტილი, როგორც ეს ზოგიერთებს ჰგონიათ.

ახლა ისევ მივუბრუნდეთ ვოლტერსა და მის ეპიკურ თხზულებას, პოემას „ორღენელ ქალწულს“ (1762). ეს არის „ჰეროიკულ-კომიკური ეპოსი 21 სიმღერად“. ყველამ ვიცით, თუ რას ნიშნავს ფრანგებისათვის ყანა დარკი. მაგრამ ვოლტერი თავისი ანტიკათოლიკურ-ანტისაეკლესიო სატირიკული მიზნებისათვის ახდენს ყანა დარკის თემისა თუ მოტივის პაროდირებას. ყანა დარკი, ფრანგების წმინდანი და ეროვნული გმირი — ვოლტერის ნაწარმოებში გადაქცეულია მღვდლისა და მისამსხურე ქალის „უკანონო“ ქალიშვილად, ტლანქ, ავზორც გომბიოდ. წმინდანი სენ-დენი ჩამოდის ზეციდან, რათა საფრანგეთში ქალწული იბოვოს, რომლის სათნობამაც საფრანგეთს ინგლისთან ომში უნდა გაამარჯვებინოს. ვოლტერი არ ერიდება ისტორიული ფაქტების „გაყალბებას“ (ისტორიულად ყანა დარკი შეძლებული გლენის ქალიშვილი იყო, რომელსაც 15 წლის ასაკში „იღუპალი ხმა“ ჩაესმა, რომ მას სამშობლოს ხსნა ეკისრებოდა). ვოლტერი არა ყანა დარკის გამასხრებას, არამედ სისწაულების საეკლესიო რწმენის გაბიაბრუებას, კათოლიკური თეოლოგიის ქალწუ-

ლობის იდეის აბსურდამდე დაყვანას ისახავს ჰიზნად. ვოლტერის ნაწარმოების ძირითად შინაარსს შეადგენს ბრძოლა ყანა დარკის ქალწულობის დროებით შენარჩუნებისათვის, რაც თავიდან ბოლომდე ირონიულ-პაროდული სტილითაა რეალიზებული. ცხადია, თავის დროზე გარკვეული წრეები საფრანგეთსა და საერთოდ ევროპაშიც, ვოლტერს ამ ნაწარმოების გამო უზნეობას, მკრეხელობას, უხამსობას სწამებდნენ, რომლისთვისაც არ ასებობდა არაფერი წმინდა, რომელმაც ურცხვად „ჩააფურთხა“ ფრანგებს წმიდათა წმიდა ეროვნულ გრძობაში და ა. შ. და ა. შ. მაგრამ დროთა განმავლობაში ენეებები დაცხრა და ახლა ვოლტერის აღმარვინ სწამებს ანტიპატრიოტიზმს, ალბათ, ფანტიკოსი კათოლიკების გარდა.

ლეგენდის დერომანტიზების, მითის დემითიზირების, გმირის „ოჩოფეხებიდან“ და „კოთურნებიდან“ მიწაზე ჩამოყვანის მეორე მაგალითად მინდა მოვიყვანო მეფე ლირზე ბრიტანელთა ლეგენდის თანამედროვე ადაპტაციები, თანამედროვე პაროდები.

დაიწყო XX ს. გერმანელი მწერლით ალფრედ დიობლინით.

ალფრედ დიობლინის (1878—1957) ბოლო რომანში „ჰამლეტი ანუ გრძელი დამე მთავრდება“ — ელუარდ ელისონი, ცნობილი მწერლის გორდონ ელისონის ვაჟი, II მსოფლიო ომიდან შინ ფეხმოჭრილი, კონტუზირებული და ილუზიებშემოფანტული ბრუნდება. ფსიქიატრ კინგის თანხმობით, რომელიც ელუარდს მკურნალობს, მისიანები გადაწყვეტენ სულიერად ტრაავმირებული ელუარდი გაართონ, შეენადგლიანობიდან, დეპრესიებიდან ამბების თხრობით გამოიყვანონ. ელისონების ოჯახში იკრიბება ხოლმე მცირე საზოგადოება, რომლის წევრებიც რიგრიგობით ყვებიან რომელიმე საინტერესო ამბავს. ეს არის ცნობილი, საყოველთაოდ გავრცელებული, მთარული ლეგენდები, მითები, სიუჟეტები. მაგრამ ამ ამბებს უცვლელად, „კანონიზირებულად“, „აკსისიკური“ სახით კი არ ყვებიან, არამედ მათ „ათანადაროულბენ“ ცვლიან, ახდენენ მათ ადაპტირებას. აშკარად შეიმჩნევა ტენდენცია ამ სიუჟეტებში ჩაქსოვილი, თაობიდან თაობამდე გადმოცემული, საუკუნეთა განმავლობაში გამჭდარი და განმტკიცებული ჰეროიზმის, ტრაავიზმის, რომანტიკის პაროდირება-გაშარებებისა, აბსურდამდე დაყვანისა.

ერთ დროს განთქმული გერმანელი მწერალ და ესეისტი, ბრეტის მეგობარი ~~ანტონ ბრონენი~~ შენიშნავს: თუ თომას მანნ ბერტ ვერულს კულტურისა და ცივილიზაციის ~~მეცნიერ~~ წურულს ფაუსტის ლეგენდის (როგორც გოეთეს „ფაუსტის“, ასევე „ხალხური წიგნის დოქტორ ფაუსტუსზე“) ერთგვარი პაროდირება მოახდინა, სამაგიეროდ ალფრედ დიობლინმა მეორე დიდი ჰუმანისტის, შექსპირის „ჰამლეტის“ თანამედროვე ადაპტაცია შექმნა.

დიობლინის ჰამლეტი — ელუარდ ელისონი თავს გრძობს მოწოდებულად გახსნას საშინელი ბოროტმოქმედების საიდუმლო, გამოამჟღავნოს მამისა და დედის ადრეული შეცოდებანი.

შექსპირის გმირი, რომელიც იტანჯებოდა ცხოვრების აზრის ძიებით, ყოფნა-არყოფნის პრობლემის გადაწყვეტით, „ჩამოქვეითებული“ დიობლინის თანამედროვე ჰამლეტამდე, — ნევრასთენიკოს, „ოდიბოსის კომპლექსით“ შეპყრობილ, საკუთარი ოჯახის მოუწყობლობის გამო მოუწუწუნე ელუარდ ელისონამდე.

მაგრამ ამჯერად დიობლინის „ჰამლეტი“ უმთავრესად გვიანტერესებს მეფე ლირის ლეგენდის ადაპტაცია.

ელუარდის ბიძა, დედის ძმა, ჯეიმზ მეკენზი გვიყვება მეფე ლირის ამბავს. აქაც მიხანდი ლეგენდის დერომანტიზირებაა.

ძველისძველად ინგლისში მეფობდა ლირი, კაცი გულქვა, უსულგულო, უხეში და მტარავალი. მას არც საკუთარი სამი ქალიშვილი უყვარდა, რომელთაგან ორი პერკოვგებულ ჰყავდა გათხოვილი. მეფე ლირი უწყალოდ ჩავრავდა ქვეშევრდომებს, ნადირობისას უოხრებდა და უთელავდა ნათესებსა და ყანებს.

ამ დროს ინგლისში არსებობდა თეატრალური დასი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა მსახიობი ვინემ ჯეკ ჯონსონი. ჯონსონი თავისი მრწამსით მონარქისტი იყო, მაგრამ მას აშფოთებდა ლირის თვითნებობა და ტირანია და თავის სპექტაკლებში ძველბერძნული თუ რომაული ნიღბით აკრიტიკებდა ინგლისის მეფის გამგებლობას, ეჭვის ქვეშ აყენებდა ჰემმარიტი მონარქის იდეალს. მეფე ლირის სძულდა ჯონსონი და შესაფერ შემთხვევას ეძებდა, რომ დაესაჯა იგი. სახელმწიფო ხაზინა ცარიელი იყო, ლირს უამრავი ვალი ჰქონდა — ინგლისში ფინანსური და ეკონომიური კრიზისი მძინვარებდა. მეფე

ლირს გადადგომა ურჩიეს. მან გადაწყვიტა გადამდგარიყო და ქვეყანა ქალიშვილებისათვის გაენაწილებინა.

ლირმა პათეტიკური სიტყვა წარმოთქვა: მას გადაეწყვიტა ხანგრძლივი შრომისა და წვალების შემდეგ დასვენება... შემდეგ მამამ გაითამაშა მოყვარული მამისა და ოჯახის მზრუნველი პატრონის როლი, მან გამოუცხადა ქალიშვილებს, რომ მთელ თავის სახელმწიფოს, მთელ უძრავ-მოძრავ ქონებას მათ უტოვებდა. (სინამდვილეში მას ამით მევაღეებისაგან თავის დახსნა ჰქონდა განზრახული). — და როგორ სიყვარულსაც გამოამჟღავნებთ ჩემდამი, ამის მიხედვით გაგიყოფთ ქონებასო — ბრძანა მეფემ.

ქალიშვილები კარგად იცნობდნენ მამას, არ უყვარდათ, მაგრამ იძულებული იყვნენ ეთამაშათ „სიყვარული“. მხოლოდ ერთმა, ყველაზე უმცროსმა და გაუთხოვარმა ქალიშვილმა ვერ აიტანა ეს ფარსი, წამოდგა და ამაყად გავიდა ოთახიდან.

ამის შემდეგ ლირი ყველამ მიატოვა, რამდენიმე მსახურიღა შერჩა, მხოლოდ თეატრის დირექტორი ჯონსონი ამოუდგა მას მხარში. ჯონსონი ლირის მტერი იყო, როგორც ვასსოვთ, მაგრამ ის მონარქიის იდეის შელახვას ხელადა მუფის ასეთ განკიცხვაში. და მან საბაბად გამოიყენა რა ლირი, იწყო მონარქისტული იდეის პროპაგანდა. და შეთხზა მითი ვერაგულად გარიყული მონარქის შესახებ, რომელიც ბედმა ტახტიდან ჩამოაგდო და ავღარსა და ქარიშხალში გადაისროლა. **ლირს არავითარ შემთხვევაში არ სურდა ერთი დამის გათევაც კი ღია ციხეში ავღარსა და ქარიშხალში.** ჯონსონი კი მას არწმუნებდა, რომ მონარქისტული იდეის ზემოქმედების აუცილებელი იყო წამებულისა და მარტივის ცხოვრება (პოხა).

ლირმა მის წინაშე განსაკუთრებული დამსახურებისათვის ჯონსონს აზნაურობა უბოძა და რაინდადაც აკურთხა. ამიერიდან ჯონსონს მან უწოდა უილიამ შეიქსპირი) შუბის შემარხეველი). და მსახიობმა მისთვის შეთხზა პიესა „მეფე ლირი“. მას არ აინტერესებდა ნამდვილად არსებული, არც თუ ძალიან მოხუცი მეფე. ჯონსონის თვალწინ იდგა ქალიშვილების მიერ განკიცხული თეთრწყვრი მოხუცი, რომელიც ერთ ღრის მორჭმული და განგებანი ხელმწიფე ყოფილიყო და აწ უწყალო ბედს მათხოვრად და გლახაკად ექცია... მოგვიანებით, რამდენიმე საუკუნის

შემდეგ ერთმა მსახიობმა და დრამატურგმა გამოიყენა ჯონსონის, იგივე უილიამ შეიქსპირის ეს პიესა და თანამედროვე სტენსლემეუსაბამა. ამ კაცის გვარი სმითი იყო, მაგრამ ამანაც შექსპირი უწოდა თავს. ამ შექსპირს ბევრი პიესა ჰქონდა დაწერილი, ჩვეულებად ჰქონდა სხვათა სიუჟეტების გამოყენება...

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ თანამედროვე ინგლისელი მწერლის ტომ სტოპარდის პიესა — „როზენკრანცი და გილდენსტერნი დაიხოცნენ“ (1967), რომელიც წარმოადგენს შექსპირის „ჰამლეტის“ მეტად თავისებურ ადაპტაციას და ერთგვარ პაროდისაც (ინგლისური მასალის გამოყენებისას მთლიანად ვეყრდნობი ინგლისტების, პროფ. ნიკო ყიასაშვილისა და დოც. ლალი კერესელიძის შრომებს). განსაკუთრებით გუაინტერესებს ჩვენ ცნობილი ინგლისელი დრამატურგის, ელჟარდ ბონდის პიესა — „ლირი“ (დაიწერა და დაიდგა 1971 წ., დაბეჭდა 1972 წ.).

„ბონდმა ყველაფერი თავდაყირა დააყენა შექსპირის პიესაში“ (ნ. ყიასაშვილი), „მისი ლირი სასტიკი დესპოტი მმართველია“ (ნ. ყიასაშვილი),

ბონდის ლირს ორი ქალიშვილი ჰყავს: ბოდისი და ფონტანელი; კორდილია ბონდთან ლირის ქალიშვილი კი არ არის, არამედ მესაფლავის ბიჭის ცოლი. ჯარისკაცები აუპატიურებენ ფეხმძიმე კორდილიას, ჯერ ქმარს მოუკლავენ. საბოლოოდ კორდილია, რომელიც ამარცხებს ლირის მტარვალ ქალიშვილებს, თვითონვე ხდება მტარვალი, იგი კლავს ლირს. ბონდის „ლირში“ გლოსტერს კი არ ამრმავებენ, როგორც ეს შექსპირის „მეფე ლირში“ ხდება, არამედ თვითონ ლირს (საოპერაციო დარბაზში თეთრ ხალთში გამოწყობილი ოქულისტი უახლესი ინსტრუმენტების გამოყენებით, უზარმაზარი შპრიციით სათითაოდ უღებს თვლებს და სითხით გავსებულ ჭურჭელში აგდებს, ნ. ყიასაშვილმა 1982 წელს ნახა ბონდის პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლი) ყოველივე ამას, შექსპირის ასეთ შეცვლას თავისი იდეურ-აზრობრივი გამართლება და საფუძველი აქვს — ზოგადად ამაზე უკვე ვილაპარაკეთ, უფრო დაწვრილებით და კონკრეტულად ამ სცენის შესახებ სიტყვას ვეღარ გავავრძელებთ. საერთოდ კი შექსპირისა და კლასიკის ადაპტაციის აუცილებლობის გარკვეულ ახსნას წარმოადგენს თვითონ

ელუარდ ბონდის ცნობილი სიტყვები, რაც ნ. ყიასაშვილის შრომიდან მომყავს: „ჩვენ ბიოსფეროში ვეითარდებით, მაგრამ ისეთ გარემოში ვცხოვრობთ, რომელიც უფრო და უფრო ტექნოსფერო ხდება. ჩვენ მაინცა და მაინც ვერ მოვერგეთ მას და ამიტომ იგი აქტიურებს ჩვენს ბიოლოგიურ დაცვას, რომლის ერთ-ერთი სახე აგრესიაა... მე ვწერ ძალადობის შესახებ ისევე ბუნებრივად, როგორც ჯენ ოსტონი წერდა მანერების შესახებ. ძალადობა ძერწავს ჩვენს საზოგადოებას და ბატონდება კიდევ მასზე, და თუ არ შევწყვიტეთ ჩვენივე ძალადობა, მომავალი არ გვიწერია. ვისაც არ სურს, რომ მწერლებმა ძალადობაზე წერონ, ფაქტიურად სურს, რომ მათ შეწყვიტონ წერა ჩვენზე და ჩვენს დროზე. ძალადობაზე არწერა უზენეობა იქნებოდა“.

ელუარდ ბონდს აქვს აგრეთვე პიესა — „ბინგო“ (1974), რომელშიც ერთ-ერთი პროტაგონისტი შექსპირია. ბონდს აქ აინტერესებს შექსპირი — ადამიანი, შექსპირი — პიროვნება და არა ხელოვანი. ბონდს შექსპირი სიბერის ყამს გამოჰყავს გულქვა, სასტიკ ადამიანად, რომელიც მომხრება სტრუტფორდის გარეუბნების შემორაგვისა, რაც სილატაკისათვის წირავდა მოსახლეობას, რადგან აქ შექსპირს მიწები ჰქონდა. მიწების ეს შემოღობვა მიწათმფლობელების ინტერესებს შეესაბამებოდა (იხ. ლალი კერესელიძე, „ელუარდ ბონდი: სოციალური დრამის ნილაბი“). აქვე შეიძლება გავიხსენოთ გერმანელი დრამატურგისა და რეჟისორის, პაინერ მიულერის „მაკბეტი“, რომელმაც თავის დროზე ცხარე დავა და შეხრა-შემოხლა გამოიწვია და რომელშიც შექსპირის „მაკბეტის“ სიუჟეტი და იდეური შინაარსი პრინციპულადაა შეცვლილი, „გათანადროულ-ბული“.

1982 წ. ლონდონში ნ. ყიასაშვილს უნახავს შექსპირის სამეფო თეატრის მთავარი რეჟისორის ტრევორ ნანის მიერ დადგმული შექსპირის კომედია — „ყველაფერი კარგია, რაც კარგად ნთავრდება“, სპექტაკლში, თურმე, ისმორდა ავტომობილის საყვირის ხმა, დარბაზს თვითმფრინავი გადაუფრენდა, ზოგიერთ პერსონაჟს პილოტების კოსტუმები ეცვათ, გოგონები სიგარეტებს ეწეოდნენ და ა. შ. ამას წინათ პაატა ბურჭულაძემ ტელევიზიით გვიჩვენა და მოგვასმენინა არიგო ბოიტოს ოპერის „მეფისტოფელეს“ ახალი,

ულტრათანამედროვე დადგმა, რომელიც ცნობილმა ინგლისელმა კანორეჟისორმა კენ რასელმა განახორციელა და რომელშიც მეფისტოფელეს როლს თვითონვე ასრულებდა. სპექტაკლმა ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა, იმის მიუხედავად, რომ ოპერაში უპირავე „ანაქრონისტული“ ელემენტი, ტენდენცია და დეტალი იყო შეტანილი ოპერის გათანადროულების მიზნით. (არაერთი „მოწიწება“ გოეთეს, დოქტორ ფაუსტუსის ხალხური წიგნის“ და საერთოდ ფაუსტის ლეგენდის მიმართ) მეფისტოფელე სიგარეტს ჯვარზე აქრობს, გრეტქენს ჯინის შარვალი აცვია, მოჩანს მაიკიერი, ტელევიზორი; ეპოქები აღრეულია მოდების მხარვაც. სცენაზე ჩნდებიან ნაცისტებიც, ჩნდება სესატიკაც. ტელევიზიის სტუდია; ქრისტეს ჯვარი მიაქვს და უცებ წაელაბუცება კახპას. მართა დიდი ქალაქების პროსტიტუტის ტიპია. ფაუსტი: მიკროფონთან მღერის. მეფისტოფელე ქირურგიულ პლასტიკურ ოპერაციას უკეთებს ფაუსტს და ასე აახლაგაზრდავებს, გრეტქენს ელექტრონის სკამზე სვამენ, ნაჩვენებია რობოტის გაგრეტქენება და ა. შ. და ა. შ.

პაატა ბურჭულაძემ გვიჩვენა, დარბაზი იყო გაყოფილი მოწინააღმდეგეებად და მომხრებადო, ერთმა ქალმა დარბაზიდან მოგვაყვირა, სცენაზე ყველანი ურწმუნოები ხართო და დარბაზი დემონსტრატულად დატოვაო.

როგორც ვხედავთ, ინგლისელებს არ ყვარებიათ თავიანთი შექსპირი, გერმანელებს — გოეთე და ა. შ.

ეს ყველაფერი იმიტომ გავიხსენე, რომ ჩვენში უკიდურეს და თითქმის საყოველთაო აღშფოთებას იწვევს, როცა ვინმე გაბედავს და „შეხება“ „ხანუბას“ და „ქეთო და კოტეს“, ანდა „ყვარყვარო თუთაბერს“, რომ არაფერი ვთქვათ შუშანიკზე. ერთი სიტყვით, ჩვენში საზოგადოებრივი აზრის მიერ „კანონიკური ტექსტების“ ახლებური, თანამედროვე წაკითხვა აკრძალულია (ამასთან დაკავშირებით იხ. ნ. ზეიფასის უაღრესად საინტერესო საუბარი მხატვარ გ. ალექსი-მესხიშვილთან. (ეს საუბარი ჟურნალის ამავე ნომერში იბეჭდება).

ახლა გადავიდეთ მეორე საკითხზე: აუცილებელია თუ არა ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში „გენიუს ლოცის“ ე. ი. „ადგილის სულის“ და აგრეთვე „დროის სულის“

დაცვა-შენარჩუნება. მივმართოთ ისევ მაგალითებს. \

არის შემოქმედნი (მწერლები, მხატვრები, რეჟისორები და ა. შ.), რომელთაც აბსოლუტურად არ ანტერესებთ ისტორიული, გეოგრაფიული, ეთნოგრაფიული და ა. შ. კონკრეტულობა-ემპირიულობის დაცვა, ლოკალური და ქრონოლოგიური აქსესუარების, რეალიების, ფაქტობრიობის შენარჩუნება. მათთვის ორგანულად უცხოა ემპირიული დამაჯერებლობა — ნამდვილობის ილუზიის შექმნისაკენ მისწრაფება.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ბერტოლტ ბრეჰტი თავის მსოფლიოში სახელმძღვანელო პიესაში, რომელმაც მსოფლიოს ყველა კონტინენტის თითქმის ყველა ქვეყნის სცენები შოიარა, „კავკასიური ცარცის წრეში“ აბსოლუტურად არ იცავს ქართულ ლოკალურ ისტორიულ თუ გეოგრაფიულ, ეთნოგრაფიულ თუ „ონომასტიკურ“ კოლორიტს. „ბერლინერ ანსამბლში“ სცენაზე წარმოდგენილი „კავკასიური ცარცის წრეც“ ეთნიურად და ეთნოგრაფიულად, ტანსაცმლითა და აქსესუარებით, მუსიკითა და სიმღერებით მეტისმეტად „არაქართულია“, სცენაზე გაისმის „ხახავე“ (ჩახავას ნაცვლად), „ვანხაძე“ (ვანხაძის მაგიერ), მაგრამ ეს ქართველ მაყურებელსაც კი არ უშლის ხელს ესთეტიკურ სიამოვნების მიღებაში.

აღსანიშნავია, რომ „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლშიაც ატმოსფერო აბსტრაქტულად ორიენტალურია, სტილიზებულიად აღმოსავლური.

საინტერესოა ერთი ფაქტიც: როცა ბრეჰტი „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმაზე მუშაობდა, მან დეპეშა გამოუგზავნა იმ დროს დროებით თბილისში მცხოვრებ ავსტრიელ მწერალს, ჰუგო ჰუპერტს, რომლითაც თხოვდა ტანსაცმლისა და დეკორაციების ესკიზების გაგზავნას, მაგრამ იქვე დასძინდა, „ყოველგვარი ნატურალიზმი (ე. ი. ზუსტი იდენტურობა ეროვნულთან — ნ. კ.) საშინელი იქნებათ“. ეს ხელოვანის პრიციპული პოზიციია. ცხადია, გამორიცხული არ არის სხვა პოზიციის არსებობაც, მაგრამ ხელოვანის ქმნილების განხილვისას აუცილებელია მისი ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებაც.

საინტერესოა მეორე ფაქტიც:

ერთმა ქართველმა გერმანისტმა, რომელიც რეალიზმის არსებით ნიშნად ემპირიული მსგავსების დაცვას მიიჩნევდა, ბრეჰტის „კავ-

კასიური ცარცის წრე“ განიხილა იმის მიხედვით, თუ რამდენად შეესაბამება ბრეჰტის პიესაში ასახული საქართველო, ქართული სინამდვილე, საკუთარი სახელები, მხატვრობის, რეალიების, ისტორიული ფაქტები და ა. შ. რეალურ, ისტორიულ, ეროვნულ და ა. შ. ვითარებას და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ დრამატურგს შემოქმედებითი მარცხი მოუვიდა, შექმნა ნაწარმოები, რომელიც ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებდა. თავისი ნაშრომის ბლოში ქართველი გერმანისტი „მოძღვრავდა“ გერმანულ დრამატურგს: სანამ პიესის წერას შეუდგებოდა, მწერალი ვალდებული იყო ადგილზე თუ არა, ლიტერატურის, კონსულტაციების საფუძველზე მაინც საფუძვლიანად შეესწავლა საქართველოს ისტორია, ეთნოგრაფია, ეთნიური ანთროპოლოგია, გეოგრაფია, და ა. შ. და მხოლოდ მაშინ შეძლებდა ქართულ სულში ჩაწყდომას.

ვერც ანდრეას გრიფიუსი თავის პიესაში „კატარინა ქართველი“ ვერ ამტკიცებდა ქართული ეროვნული კოლორიტის ზედმიწევნით ცოდნას, მაგრამ ეს არც ყოფილა მისი მიზანი.

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ კნუტ ჰამსუნის პიესა — „თამარ მეფე“ (**«Dronning Tamara»**), რომელიც, მართალია, მხატვრულად შედარებით სუსტია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ნაწარმოებში არ არის დაცული ქართული კოლორიტი.

არც პიერ პოლო პაზოლინის „ოიდიპოს მეფეში“ და არც „მედეაში“ არ არის ძველი საბერძნეთის სინამდვილის ილუზიის შექმნის ცდაც კი (აქ ჰარბადაა მოძალებული ავტობიოგრაფიული და ფროიდისტიული მოტივები). ასევე არ ცდილობდა ლუკინო ვისკონტი „ერთგული“ ყოფილყო თომას მანის პრობლემურ-კონცეპტუალური ატმოსფეროსი თავის ფილმში „სიკვდილი ვენეციაში“.

არც აკირა კუროსავას არ სურს თავის ფილმებში — „იდიოტი“ ანდა „სამეფო ტახტი სისხლში“ თუ „რანი“ („მაკეტისა“ და „მეფე ლირის“ იაპონური ადაპტაციები) კინოენაზე გაიმეოროს დოსტოევსკი და შექსპირი. არც თომას მანის ლეგენდაში „შეცვლილი თავები“ და არც შტედან ცვაიგის „მარადიული ძმის თვალბეჭედი“ არ არის საგანგებოდ დაცული ინდური ეროვნული და ყოფითი ატმოსფერო და ეს ლეგენდას არც

მოთხოვნება, რაზედაც უფრო დაწვრილებით ქვემოთ ვილაპარაკებთ.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა თომას მანის რომანი „რჩეული“, რომელიც ერთ-ერთ შუასაუკუნეობრივ ლეგენდას ემყარება, ანდა, უფრო ზუსტად, რომელშიაც მოდერნიზებული, გათანადროლებული, ადამიტირებული და, შეიძლება თქვას, პარადირებულია (პარადისის ცნების თანამედროვე გაგებით) შუასაუკუნეების სარაინდო ეპიკოსის, ჰარტმან ფონ აუეს ლეგენდარული ეპოსი ანდა ეპოსი-ლეგენდა „გრეგორიუსი“. აღსანიშნავია, რომ თავის ამ რომანზე თვითონ თ. მანი სწერდა პაულ ამანს, რომ მან „რჩეულში“ დახატა იმპროვიზებული, „გამოგონილი“, დაუკონკრეტებელი, ზეეროვნული, ზეისტორიული შუა საუკუნეები, რომელთაც აკლიათ კონკრეტული ისტორიული და ფსიქოლოგიური ნამდვილობა-დამაჯერებლობა. დაახლოებით ამავეს სწერა მწერალი თავის მეორე მკვლევარს ებერჰარდ ჰილშერს თავის რომანში გამოსახული შუა საუკუნეების თაობაზე: „ჩემი ქრისტიანულ-ზეეროვნული ანდა ეროვნულამდელი შუა საუკუნეები“. ფრიდრიჰ დიურენმატის პიესაში „რომულუს დიდი“ (1958) აბსოლუტურად არაფერია რომაული, გარდა საკუთარი სახელებისა, ხოლო ამავე დრამატურგის სხვა პიესაში — „მოხუცი ბანოვანის სტუმრობა“ (1956), რომელსაც ჩვენი მაყურებელიც იცნობს, მოქმედება ხდება რომელიც ევროპულ ქვეყანაში.

მსოფლიოში განთქმული კინორეჟისორი სერგო ფარაჯანოვი კინორეჟისორთა იმ კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელიც მიზნად არ ისახავს ადგილისა და დროის, „ეთნოსისა“ და კონკრეტულ-ინდივიდუალური ატრიბუტებისა და აქსესუარების სიზუსტისა და ზედმიწევნითობის დაცვას.

სერგო ფარაჯანოვი ქმნის ხატოვანი, „სახიერი“, ჭეგრალთვანი სამყაროს საკუთარ მოდელს, სადაც ამ სამყაროსათვის სპეციფიკური „პლასტიკის“, მოძრაობის, მოქმედების, „ენის“ კანონები მოქმედებენ — ამ სამყაროს თავისი მხატვრული „ლოგიკა“ აქვს — ამას შეჩვევა, გაგება, მიღება და, რაც მთავარია, იდენტიფიცირების უნარი სჭირდება.

ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი უაღრესად სპეციფიკური, ორიგინალური და ინდივიდუალური „ხელწერის“ შემცველი ხელოვნებაა — მასზე არ შეიძლება ჩვეულებრივი ცნებებითა და ტერმინებით მსჯელობა და ჩვეული კრიტერიუმებით მისი შეფასება.

ფარაჯანოვის ფილმების ნახვა-აღქმისას უნდა დათმოდეს ჩვეული წარმოდგენები, რომლებიც სხვა ფილმების ნახვით შეგექმნა-ვაიმოგოშუვად. ამ ფილმებში ჰარბადაა სიმბოლიკა, ალგორითმი, ქარაგმები, შინიშნება — ლაპარაკი, დიალოგი არ ხსნის შინაარსს — ძირითად „სათქმელს“ ფარაჯანოვი ამბობს პლასტიკით, ექსტემით, მოძრაობით, მიმიკით, სახეობრიობით. ფარაჯანოვის პერსონაჟები იკონოგრაფიულია, როგორც ამას იტალიელი უგო კაზირავი აღნიშნავს; საინტერესოა, მნიშვნელოვანია არა ის, რას ამბობენ ეს პერსონაჟები ვერბალურად, არამედ ისინი „მეტყველებენ“ თავიანთი გარეგნობით, ექსტემით, მოძრაობით, გამომეტყველებით. მათი ექსტემი, როგორც უგო კაზირავი შენიშნავს, რიტუალურია. ფარაჯანოვს — რეჟისორს უყვარს სტილიზებული, აბსტრაქტირებული რიტუალური ქმედება; იგი ცდილობს „სათქმელის“ გამოთქმას ხედვითი ხატებით, ცეკვებით, თავისებურა „ლიტურგიულობით“. როგორც ბევრჯერ შეუნიშნავთ, ფარაჯანოვის ფილმებში პერსონაჟების დონეზე „გოდინან“ ცხოველები, ფრინველები, ძიწის ნაყოფი, ფარშეუანგები, ინდაურები, ძაღლები, აქლემები, ზაფრანები და ა. შ. ფაქტია ისიც რომ ფარაჯანოვს აქვს მიდრეკილება სტილიზებულ-აბსტრაქტულ აღმოსავლურისადმი, რაც იხრება სპარსულ-არაბული მინიატურებისა და, საერთოდ, სპარსულ-არაბული სამყაროს სტილიზაციისაკენ.

ფარაჯანოვს ძალიან უყვარს ხალიჩების, ნაქსოვის, ნაქარგების, ქსოვილების, იარაღების სხვადასხვა რაკურსში ჩვენება, აგრეთვე ქვის არქიტექტურის, კლდეში ამოკვეთილი ქვაბების, საცხოვრისების „დეკორირება“ და მათთვის „საკომუნიაკიო“ ფუნქციის დაკისრება. კამერა თითქოს არ მოძრაობს, მაგრამ ყველაფერს მსჭვალავს ლირიკულობით, პოეტურობით. რეჟისორს აქვს მიდრეკილება ფანტასტიკური მეტამორფოზებისადმი. სილამაზის კატეგორია უმთავრესია ამ კინოსამყაროში. მითითური მეფე მიდასიეთი, რომელიც რასაც კი შეეხებოდა, ოქროდ აქცევდა, ასევე ფარაჯანოვი, რასაც კი ეხება, სილამაზედ აქცევს ხოლმე (ვისაც უნახავს მისი ლარიბული ძველთბილისური აივანიანი ბინა, ამაში დამერწმუნება). სერგო

ფარაჯანოვი ძალიან საინტერესო მხატვარ-
ცაა, რაც ატყვია კიდევ მის ფილმებს.

ალექსანდრ ბლოკს ერთგან უწერია:
«Три дела возложены на него: во-пер-
вых — освободить звуки из родной без-
начальной стихии, в которой они пребы-
вают; во-вторых — привести эти звуки
в гармонию, дать им форму; в третьих
— внести эту гармонию во внешний мир».
— ეს პოეტზეა ნათქვამი («О назначении
поэта»).

ბლოკის ამ გამონათქვამის პერიფრაზირება
შეიძლება მოვახდინოთ ს. ფარაჯანოვის
ფილმების მიმართაც: კინორეჟისორი ფარა-
ჯანოვი თითქმის ათავისუფლებს ფერებს
უსასრულო მშობლიური სტიქიიდან, სადაც
ისინი დაკანთულან, მოჰყავს ეს ფერები პარ-
მონიაში, ანიჭებს მათ ფორმებს და ეს პარ-
მონია შეაქვს ხილულ სინამდვილეში, გრძნო-
ბად-კონკრეტულ სამყაროში.

მე ვფიქრობ, ეს არის ს. ფარაჯანოვის —
კინორეჟისორის ერთ-ერთი არსებითი ნი-
შანი, ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება.

ს. ფარაჯანოვი ფერმწერალი რეჟისორია. ის
ფერებით „წერს“ კინოსამყაროს. ის ქმნის
ფერთა სიმფონიას, ფერთა მუსიკას, მისი
ფერები „მღერიან“ — ამბევ დროს, რეჟი-
სორი თითქმის ყველგან ქმნის ფერით სარ-
ნახობას, რაც არა მარტო თვალს ატკობს.

მაგრამ მაინც ფარაჯანოვის ფილმები მაყუ-
რებელში საოცარ ვიზუალურ სიხარულს აღ-
ძრავენ. ფარაჯანოვი ქმნის ნატიფად ორგა-
ნიზებულ ფაქტურას, მატერიას. ე. ი. ფარა-
ჯანოვის ფილმებში არის სამყაროს, ქვეყ-
ნის არა მარტო კინემატოგრაფიული ხედვა
თუ დანახვა, არა მარტო კინემატოგრაფიული
„ფიქსირება“ სინამდვილისა, არამედ ქვეყ-
ნის, სამყაროს ფერწერულ-ფერადოვანი აღ-
ქმნა-ჩვენება (მაგრამ ფარაჯანოვის ფილმები
არავითარ შემთხვევაში არ არის პეიზაჟური
ფილმები). თითოეული კადრი თითქმის დამო-
უკიდებელი ფერწერული ტილოა. რეჟისორს
ფერების საოცარი შერგნება და აღქმა აქვს.

ამავე დროს, ფარაჯანოვის ფილმი არის
ფილმი — მოზაიკა: ერთმანეთს ეკვრის სხვა-
დასხვა ფერის „კენჭები“, „ნაწილაკები“, სი-
ნამდვილის მონაკვეთები, „ნატეხები“, „ნაკუ-
წები“, კადრები ერთმანეთს ენაცვლება და
ეს კადრები ისეა ფილმში ჩასმული როგორც
ჭერჭერის თვლები. ფარაჯანოვის პერსონა-
ჟები, ერთი მხრივ, ფერწერული ნამუშევრე-
ბიდან გადმოსული ადამიანებია, მეორე მხრივ,

სკულპტურული ფიგურები, „გაცოცხლებუ-
ლი ქანდაკებები“, როგორც იტალიელი/კი-
ნომცოდნე, უგო კაზირავი აღნიშნავს.

ფარაჯანოვის ფილმი, ერთი მხრივ, პოეტუ-
რი, რომანტიული, ლირიკული, პლასტიკურად
ულამაზესი, ფერადოვანი, ფერითი ფილ-
მია და, მეორე მხრივ, მასში ჭარბადაა ბუ-
ფონადა, ბურლესკი, მსუბუქი ირონია — ეს
ყველაფერი ერთადაა, თანაარსებობს და ამა-
შია ფარაჯანოვის ფილმების სპეციფიკა.

ფარაჯანოვს მაინცდამაინც არ უყვარს
პერსონაჟების ინდივიდუალიზება, პირიქით,
იყენებს სქემებს, თავისებურ ნიღბებს —
ესეც მის სტილში „ზის“.

ფარაჯანოვის პერსონაჟების მიმოხრა, მა-
ნერები, სიარული, საქციელი პირობითი,
სიმბოლური და სტილიზებულია — ყოფი-
თი რეალურობა არც აქ არ არის მისი სტი-
ლი.

სერგო ფარაჯანოვის ფილმების სტილისტი-
კა უჩვეულოა, მისი ფილმები საერთოდ სხვა
რეჟისორების ფილმებისაგან პრინციპულად
განსხვავებული კინოსურათებია — ეს შე-
ფასება არ არის, ეს მხოლოდ მათი სპე-
ციფიკის კონსტატაციაა.

სერგო ფარაჯანოვი არ არის პროდუქტი-
ული კინორეჟისორი (ეს მხოლოდ სუბიექ-
ტური ფაქტორით არ აიხსნება), მაგრამ მან
თავისი სამი ფილმით მსოფლიო სახელი მო-
იპოვა („დავიწყებულ წინაპართა აჩრდილე-
ბი“ — 1964, „ბროწეულის ფერი“ — 1969
და „ამბავი სურამის ციხისა“ — 1984). და-
მახასიათებელია ის ფაქტიც, რომ ეს სამი
განმაურებული კინოსურათი მან სამ სხვადა-
სხვა კინოსტუდიაში და სამ სხვადასხვა ერ-
ოვნულ მასალაზე გადაიღო (მას, ცხადია,
სხვა ფილმებიცა აქვს, სხვებს შორის —
„უკრაინული რაფსოდიაც“, მაგრამ ამ ფილ-
მებს თითქმის არავინ იცნობს).

„დავიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ ს.
ფარაჯანოვმა დოჟვენკოს სახ. კინოსტუდია-
ში (კიევი) გადაიღო, „ბროწეულის ფერი“ —
ერევნის კინოსტუდიაში, ხოლო „ამბავი სუ-
რამის ციხისა“ — „ქართულ ფილმში“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ „აჩრდილები“
მ. მ. კოციუბინსკის ნაწარმოებთა მოტივების
მიხედვითაა შექმნილი, საიათნოვაზე ფილმს
თვითონ დაუწერა სცენარი, ხოლო „სურა-
მის ციხის“ სცენარში, რომელიც ვაჟა გი-
გაშვილს ეკუთვნის, რეჟისორი აქტიურად
ჩაერია.

უღირსად სიმპტომატურია, რომ ამ ფილმებში ამოდ დაუფუყებთ ძებნას უკრაინულ, სომხურ ან ქართულ კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს, ეროვნულ ზნე-ჩვეულებებს, ადათ-წესებს, ნაციონალურ რეალიებს, თუ ატრიბუტებს. დამახასიათებელია ისიც, რომ ამ ფილმებით შესაბამისად უკმაყოფილონი, უფრო მეტიც, აღფრთობულნი დარჩნენ როგორც უკრაინელების, ისე სომხების, აგრეთვე ქართველების გარკვეული წრეები, რადგან, მათი აზრით, რეჟისორი ვერ ჩასწვდა ეროვნულ სულს, დაამახინჯა ლოკალური სინამდვილე, ნაციონალური გარემო „დაანაგვიანა“ „უცნობ სხეულებით“.

არასოდეს არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ რეჟისორი ქმნის ახალ ნაწარმოებს, რადგან ლტერატურული მასალა და ფილმი პრინციპულად, თვისებრივად განსხვავებული ფენომენებია. განსხვავებული სტილისტიკით, პრინციპულად სხვადასხვა გამომსახველი საშუალებებით პრინციპულად განსხვავებული შინაარსი გამოითქმება. ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ ვითარება, რომ თითქოს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები ერთსა და იმავეს ამბობენ, ან გამონატყვენ, ოღონდ სხვადასხვა ფორმით, სხვადასხვა საშუალებებით. ასეთი ცდებიც არსებობს, მაგრამ ყოველთვის ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ეპიგონობასთან ან ილუსტრატორულ ხელოვნებასთან, რასაც ჭეშმარიტ, ანგარიშგასაწევ ხელოვნებასთან არაფერი აქვს საერთო.

რეჟისორს ყოველთვის თავისი სათქმელი აქვს, ისევე როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგის წარმომადგენლს; იგი, თუკი ჭეშმარიტი შემოქმედია, არ უნდა იყოს პირველწყაროს ავტორის „ვასალი“: რაგინდ დიდც არ უნდა იყოს მწერალი, მისი სათქმელის გამეორების ცდა, თუნდაც სხვა საშუალებებით, მაინც ეპიგონურ „პროდუქტს“ იძლევა. ყოველ სათქმელს თავისი ადეკვატური საშუალებები მოიძებნება და ამავე სათქმელის სხვა საშუალებებით კონვენიალური გამეორება შეუძლებელია. „ომისა და მშვიდობის“, „ძმები კარამაზოვების“, „ფაუსტის“, „ჰამლეტის“ და ა. შ. უკრაინაშიცა ყოველთვის მარცხით დამთავრდება, რეჟისორის გამარჯვება შეიძლება მოუტანოს მხოლოდ ამ თემის თუ სიუჟეტის ადაპტაციამ.

სერგო ფარაჯანოვის ფილმები (და მათ შორის „ამბავი სურამის ციხისა“) გააზრე-

ბულია, კონცებირებულია როგორც ლეგენდა, როგორც „ზღაპარი“, როგორც თქმულება და არა როგორც ისტორიული ფაქტი და ლეგენდის ყანრული სპეციფიკა. სწორედ ის გაზღავთ, რომ აქ არ არის არც დრო და ათითქმის არც ადგილი დაკონკრეტებული. აქ ყველაფერი პირობითია, სიტუაციაც, გარემოც, პერსონაჟებიც, მათი ფსიქოლოგიაც, მათი საქციელის მოტივაციაც, ლანდშაფტიც, ჩატულობაც. აქ გამეყვებულია ყოველივე ეთნოგრაფიული, კონკრეტულ-ისტორიული, კონკრეტულ-გეოგრაფიული და ა. შ.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სურამის ციხის ლეგენდის სიუჟეტი მთარულ, მსოფლიოში გავრცელებულ სიუჟეტსა რიცხვს განეკუთვნება. იგი მრავალი ხალხის ფოლკლორში გვხვდება. ოდითგანვე ხალხებში გავრცელებული იყო რწმენა თუ ცრურწმენა, რომ ცოცხალი არსების ჩატანება მშენებლობისას ნაგებობას მკვიდრად აქცევდა. მაგრამ ამ ფაქტს სხვადასხვა ინტერპრეტაცია ეძლეოდა. ყველა შემთხვევაში კედელში ჩაშენებული მსხვერპლის სიმბოლიკა არ გაიშიფრებოდა როგორც დიდი საქმისათვის თავდადება. ასე მაგალითად, XIX ს. გერმანელი მწერლის, შლეზიგიელი ნოველისტის, თეოდორ შტორმის ნოველაში — „თეთრონის მხედარი“, რომელშიაც სხვა ამბებს შორის მოთხრობილია, თუ როგორ დაუსრულებლად ანგრევს ზღვა კაშხალს და როგორ გადაწყვეტს ბრბო ჯებირის გასამაგრებლად ცოცხალი ძაღლი ჩაქირონ მასში, ავტორისა და ნოველისტის გმირის, ჰუტე ჰაინის მიერ მიჩნეულია უაღამიანობად, ბარბაროსობად, ცრუმორწმუნეობად.

მე ვფიქრობ, „სურამის ციხის ამბის“ შემქმნელებს ერთი იაღლიში მოუხვდათ, როცა ფილმში ჩართეს ტიტრი: „ჩვენში კარგად ცნობილია, ციხე-სიმაგრის კედელში ცოცხლად ჩაქირული ჭაბუჯის ლეგენდა, ამ ლეგენდამ შთააგონა დანიელ ჭონჭაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დავით სულიაშვილი...“

ჩვენც მათ კვალს მივყავთ. ძირშივე მცდარი დაპირება: ზემოდასახელებული მწერლების კვალს კინემატოგრაფისტები ვერ მიჰყვებოდნენ. ამით მათ თითქოს ხარკი გაიღეს მოსალოდნელი ოპონენტების დასაშოშმინებლად, მაგრამ ის კი ვერ გაითვალისწინეს, რომ ეს დაპირება თვით მათ წინააღმდეგ შეტრიალდებოდა. აშკარად არ იყო საჭირო განსვენებულთა სულების

შეწუხება. უფრო მეტიც: ფარაჯანოვის სტილისტიკისა და პოეტიკის სპეციფიკის გამო არ იყო გამართლებული ლეგენდის „დამაგრება“ კონკრეტულ ადგილზე, აჯობებდა ფილმს რქმერება არა „ამბავი სურამის ციხისა“, არამედ „ამბავი ერთი ციხისა“.

ფილმის შემქმნელებმა მშვენივრად იცოდნენ (ამიტომაც ლიტონი დაპირება მათვე წინააღმდეგ იმოქმედებდა), რომ ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები (ამ შემთხვევაში, ფილმი) ხელოვნების ამ დარგის და ნაწარმოების ამ ჟანრის (ამ შემთხვევაში კინო-ლეგენდის) კანონების შესაბამისად უნდა შევაფასოთ და განვსაჯოთ და არა გარედან შეტანილი არაადეკვატური კრიტიკით.

ხელოვნების ყოველ დარგს და ყოველ ჟანრს თავისი იმანენტური კანონებიც აქვს და მათი გათვალისწინება აუცილებელია. მხატვრულ ნაწარმოებს მხატვრული კრიტიკით უნდა მიუყუენოთ და არა სულ სხვა სფეროდან მოტანილი საზომი.

და კიდევ: ხელოვანი, ამ შემთხვევაში კინორეჟისორი თავის სპეციფიკურ მიზანს ისახავს და პირეტენზია უნდა წაუყუენოთ და არ მოვთხოვოთ ის, რაც მიზნად არ დაუსახავს.

ძალიან ხშირად ჩვენ გვაქვს ჩვენი წარმოდგენა, ჩვენი აზრი ამა თუ იმ სიუჟეტის ინტერპრეტაციის თაობაზე, და თუ ჩვენი წარმოდგენა არ დაემთხვა ხელოვნების ინტერპრეტაციას თუ ადაპტაციას, განვაშუ ვტყბთ.

რამდენი შექმნილა და ახლაც იქმნება ჩვენში პომპეზური, ფუყე, „პარადული“, „პულდრეაყრილი“, ბუტაფორული, ქართულად კოსტუმირებული, ფსევდოისტორიული და ფსევდომატრიოტული ფილმები, რომლებშიც გარეგნულად შენარჩუნებულია ყველა ეროვნული ატრიბუტი და აქსესუარი (ჩოხები, ქულაჯები, შუამთის ანდა არაგვის ხეობის ნატურალისტური პეიზაჟები და ა. შ.), ადათ-ჩვევები, ეთნოგრაფია, მაგრამ უწყალოდაა დარღვეული მხატვრული სიმართლე, ესთეტიკის კანონები — ეს ფილმები ყოველგვარი სიყალბით, გულისამრევი პათეტიკითა და ხელოვნურობითაა გამსჭვალული, მაგრამ ამ კიჩებზე ხმას არ ვიღებთ, აღმფთვებულნი არა ვართ, რადგან „სინდის ვიმშვიდებთ“ ქართული ჩოხებითა და ქულაჯებით, ქართული კაბებითა და ჩიხტიკაობით.

სერგო ფარაჯანოვის ექსცენტრიული, ექსპანსიური, ახირებული, არაორდინარული ხა-

სათით, მისი აბივალენტური დამოკიდებულება როგორც სომხებისა, ასევე ქართველებისადმი (მან, სხვათა შორის, მთელი თანხა დაუხარჯა როტრედაპის საერთაშორისო კინოფესტივალზე დააჯილდოვეს „სურამის ციხის ლეგენდა“, დაუფიქრებლად და უკლებლივ გადაარიცხა დასავლეთ საქართველოს დაზარალებული მოსახლეობის დასახმარებლად), პარადოქსებისადმი მისი მიდრეკილება ბევრის შოკირებას იწვევს, ბევრს აზნევს, მაგრამ ამასთან არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მაინც უფრო მთავარია მისი შემოქმედება, მისი ფილმები და არა ის, თუ ზოგჯერ რას ამბობს ანდა როგორ იქცევა უღრესად ნიჭიერი ხელოვანი, რომლის ტალანტის უგულებელყოფა ასეთი ხელოვნების მიმართ ერთგვარი იდიოსინკრეზიით თუ აიხსნება მხოლოდ (ერთხელ გერმანელი კინემატოგრაფისტების თხოვნით ვეწვიეთ ფარაჯანოვს. სერგომ იმდენი ლანძღა გერმანელები, გერმანული ეროვნული ხასიათი, გერმანული კინო, რომ გერმანელი რეჟისორები გაქცევას აპირებდნენ, ძლივს დაეკავებოთ).

ხელოვნების არცერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები არ შეიძლება გასაგები იყოს მხოლოდ იმ ერის წარმომადგენლებისათვის, რომლის წიაღშიც შეიქმნა ეს ნაწარმოები — ის გასაგები და სანტერესო უნდა იყოს სხვა ერების წარმომადგენლებისთვისაც, თუნდაც ისინი არ იცნობდნენ იმ ერის სპეციფიკას, ეროვნულ თავისებურებებსა და ადათ-ჩვევებს, მის ეთნოგრაფიას და ეთნოლოგიას. ამ ნაწარმოებს უნდა ჰქონდეს რაღაც ისეთი ზოგადკაცობრიული, რაც ერთნაირად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, მეტნაკლებად მაინც აღელვებს ყოველი კულტურული ერის წარმომადგენელს. ნაწარმოები, რომელიც „იმპორტს“ ვერ უძლებს, საეჭვოა, რომ საერთოდ მაღალი ღირსებისა იყოს.

მე აქ მინდა მოვიყვანო ზოგიერთი უცხოელი სპეციალისტის გამონათქვამები ს. ფარაჯანოვის „სურამის ციხეზე“. ეს, ცხადია, არგუმენტად არ გამოდგება, უბრალოდ მე მინდა აღვნიშნო, რომ ამ ფილმზე ასეთი აზრიც არსებობს. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ყველა ამ კინომოდენს გემოვნება ლალატობდეს, ანდა ყველა მათგანი უკლებლივ სნობიზმით იყოს „დაავადებული“. იტალიელმა უფო კაზირავიმ „ლუნეტაში“ (1986, 18, VI) გამოაქვეყნა წერილი სათაურით: „ფარაჯანოვი — ვიზიონერი“, რომელშიაც

წერს: „დასავლეთში ფარაჯანოვი ითვლებდა ერთ-ერთ უდიდეს საბჭოთა რეჟისორად...“ მეორეგან აღნიშნავს უგო კაზირავი, როგორც ეს ერთხელ უკვე დავიძოვწმეთ, რომ ფარაჯანოვის პერსონაჟები „გაციოცხლებული ქანდაკებებია“.

მეორე იტალიელმა კინომცოდნემ, ალბერტო ფარასინომ მოათავსა წერილი „ლა რეპუბლიკაში“ (22. VI, 1986) სათაურით — „სერგო ფარაჯანოვი — შედეგების ავტორი“. წერილი ასე წყება: „ბეზარო. ამდენ შედეგს შორის, რომელთაგან ზოგი შესანიშნავია, ანდა თითქმის შესანიშნავია, ანდა უბრალოდ საინტერესო... — წლებადნე-ლი ფესტივალის თავის წილში მალავდა ნამდვილ განძს. ეს აღარ იყო საიდუმლო, მისი არსებობა იცოდნენ, ელოდნენ მის გამოჩენას, მაგრამ როგორც იშვიათ, ჰემპარიტ ღირსშესანიშნავ საგნებს ემართებათ, ისინი ერთბაშად არ იხსენებენ მთელი თავისი ბრწყინვალეობით. ასეთი განძი აღმოჩნდა სერგო ფარაჯანოვის ფილმი „ამბავი სურამის ციხისა“. და ახლა, როცა ჩვენ ის ზოლოსდაბოლოს ენახეთ, განსაკუთრებით ბედნიერები ვართ, რომ წილად გვხვდა ამ ფესტივალზე დასწრება“. ფარასინო იქვე განავრძობს: „თხუთმეტი წლის შემდეგ „პროფულის ფერის“ შექმნიდან ფარაჯანოვი-მა კვლავ დაამტკიცა, იგი უდიდესი რეჟისორია, რომელსაც შეუძლია მხოლოდ შედეგების შექმნა“ (ხაზი ჩემია, ნ. კ.).

მოვუსმინოთ ისევ ალბერტო ფარასინოს: „ფილმი, რომელიც მან შექმნა ორი წლის წინათ, გამოვიდა ეკრანებზე მხოლოდ წელს და მხოლოდ ორ ევროპულ ფესტივალზე, რომელთაც არა აქვთ საკონკურსო პროგრამები — როტერდამსა და აქ, ზეზაროში... მაგრამ მკაცრად თუ ვისჯელებთ, ამით ფილმი არაფერს კარგავს, პირიქით, ის რჩება სუფთა, შეუბღალავი, რომელიც თითქოს საფესტივალო ფესტივალზე მალა დგას“. იქვე: „ვიმედოვნებთ, რომ ეს ფილმი არასოდეს არ იქცევა „კულტ-მუეის“ საგნად, ის დარჩება იმ იშვიათ საუწვედ, რომელიც უნდა ეძებო და როცა მოძებნი, უნდა მით მოწიწებით დატკბე“.

ფარანტი სპეციალისტი ფაბრის რეკო დალონი წერს: „ზოგიერთებს ფილმი („ამბავი სურამის ციხისა“, ნ. კ.) მონოტონური ეჩვენებათ. მე კი სხვა აზრისა ვარ და ვფიქრობ, რომ „სურამის ციხის ლეგენდა“ ძა-

ლიან ლამაზი ფილმია (ხაზი ჩემია, ნ. კ.), რომელიც შექმნილია რეჟისორის ადრინდელი ფილმების სტილით“.

ფაბრის რეკო დალონი იქვე აღნიშნავს, რომ შუასაუკუნეობრივი ლეგენდა სასეა ალევორიებით. „ჩვენ ვხედავთ „სპარსულ“ მონატულობას, ვისმენთ იმ დროის რიტმებსა და მუსიკას... მოგზაურობ „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრების სამყაროში, ალტაცებული რჩები ბუნებრივი პეიზაჟების მკაცრი სილამაზით, ეს შუასაუკუნეობრივი ალევორიები ზოგიერთებს აბნევს: მაგრამ სწორედ მათშია საძიებელი ეკრანზე ნაჩვენები „სპარსული“ ზღაპრის იდუმალი მომხიბველობა. „ათას ერთი ღამის“ ქვეყანასა და ეპოქაში მოგზაურობა აჯაღოებს მყაურებელს“.

ალბერტო ფარასინო ლაპარაკობს „სურამის ციხის“ „მაგიურ სიურრეალიზმზე“.

მესამე იტალიელი კინორეჟისორი ვიტორიო სპიგა „რესტო დელ კარლინოში“ (22. VI. 1986) წერს ერთგან „სურამის ციხის ამბავზე“: „მსოფლიო კინოხელოვნების აბსოლუტური შედეგია“; მეორეგან: „ფარაჯანოვი — არატაიური რეჟისორი, დაუდევარი ექსპერიმენტატორი და ესთეტიკური სრულქმნილების დაუღალავი მაძიებელი...“

მეოთხე იტალიელი კინოკრიტიკოსი, საურო ბორელი თავის წერილში „მიწა, წყელი მიწა“ („უნიტა“, 19. VI 1986) ლაპარაკობს ფარაჯანოვის ფილმების „ფიგურატიულ-მითოლოგიურ სტილზე“. დასავლეთ-გერმანულ ჟურნალში „ფილმი“ (1987 წ. მაისი) მოთავსებულია სერგო ფარაჯანოვის დიდი ფოტოსურათი, რომელსაც შემდეგი წარწერა აქვს: „სერგო ფარაჯანოვი... მიეკუთვნება რეჟისორთა იმ რიცხვს, რომლებიც გადატრიალებას ახდენენ კინემატოგრაფიაში. ფარაჯანოვი... საბჭოთა კინოს ერთ-ერთი უკვლავ თავისთავად და ორიგინალური ფიგურაა. მან უარი თქვა ემპირიული რეალიზმის ნორმებთან შეგუებაზე, არასოდეს არ წასულა რაიმე კომპრომისზე...“ (გვ. 23).

მე მშენებრად მესმის, რომ ქართული ფილმის შეფასებაში ვადაწყვეტი მნიშვნელობა შეიძლება არ ჰქონდეს თუნდაც ფელინის ანდა ტონინო გუერას აზრს, მაგრამ კიდევ ვიშეორებ იმას, რომ არც ისეთი ფილმი ვარგა, რომელიც ბოლომდე გაუგებარი დარჩება საქართველოს ფარაჯანოვს გარეთ.

მრავალხმიანი „აკვნის სიშლია“

ნინო კალანდაძე

ბავშვის დაძინების დროს შესასრულებელი ჰანგი მსოფლიოს მრავალი ხალხის ფოლკლორში გვხვდება. საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე თვით ფაქტი ახალი ადამიანის დაბადება-აღზრდისა, და აქედან გამომდინარე, ქალისა და ბავშვის ურთიერთობისა, ყოფის მარადიულ და ძალზე მნიშვნელოვან მომენტად რჩება, ალბათ ამიტომაცაა, რომ ზოგიერთი სხვა უანრისაგან განსხვავებით აკვანთან შესასრულებელი ჰანგი, ერთის მხრივ, დღესაც აქტიურად ფუნქციონირებს, მეორეს მხრივ კი ინარჩუნებს მხატვრული აზროვნების არქაულ ფორმებს.

განვითარებული აგრარული კულტურის მქონე საზოგადოებაში ბავშვის დაბადებას, მისი სიცოცხლის პირველ თვეებს, პირველ წლებს უამრავი მაგიური ქმედება ახლდა თან (როგორც კოლექტიური, ისე ინდივიდუალური). ხალხის რწმენით, სწორედ ამ დროს იყო განსაკუთრებით ძლიერი და საშიში ბოროტი სულების ზემოქმედება, რაც ბავშვის ძილის დაფრთხობაშიც ვლინდებოდა. მშვიდი ძილი კი, როგორც გვიდასტურებენ საქართველოში შემორჩენილი საგანგებო წეს-ჩვეულებები, მათთან დაკავშირებული მუსიკალურ-სიტყვიერი მასალები, განსაკუთრებულ ფიზიოლოგიურ მდგომარეობად იყო მიჩნეული. ფოლკლორისტ კ. როსებაშვილის 1965 წ. თუშეთში ფიქსირებული აქვს ასეთი რიტუალი: საღამოს ქალები სპეციალურ ქვებზე კაუნით აფრთხობდნენ ავ სულებს, რომლებიც ხელს უშლიდნენ ბავშვს დაძინებაში; მთელს საქართველოშია გავრცელებული

ბული შელოცვა „დაწვები დამეძინება, პირჯვარი დამეწერება...“, რომელსაც დაძინების წინ წარმოსთქვამენ: წიგნში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (თბ. 1938, გვ. 280), ივ. ჯავახიშვილს მოჰყავს ცნობა გურიაში ჩონგურზე „ძილად მოსვლის წყობის“ არსებობის შესახებ (საინტერესოა, რომ ზოგან, მაგ. კომის ჩრდ. ნაწილში მცხოვრებ ეთნიკურ ჯგუფებში დედა მღერით არა მარტო აძინებს, არამედ აღვიძებს კიდევ თავის პირმშოს).¹

ქალის სოციალურ მდგომარეობასთან, ბავშვის მოვლა-აღზრდასთან დაკავშირებული მდიდარი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალა შესანიშნავად აღსატურებს ე. წ. მფარველი მაგიის არსებობას, რომელიც ახალშობილისა და მისი დედის კეთილდღეობას უზრუნველყოფს². ქართული მუსიკალური მასალის ინტონაციური ანალიზის საფუძველზეც იმ დასკვნამდე მივიღვართ, რომ აკვნის „ნანა“ უპირველესად ამ მიზნით სრულდებოდა.³

მართალია ქართულ სამუსიკისმცოდნეო და ფილოლოგიურ ლიტერატურაში ამ უანრისადმი მიძღვნილი რამდენიმე ნაშრომი არსებობს,⁴ მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ „ნანა“ მაინც არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი. არადა, მისი კომპლექსურ-სისტემური კვლევა აუცილებელია, რადგან ხალხის მუსიკალურ-ლექსიკური ფონდის ეს პატარა ნაწილი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ადამიანის მუსიკალური აზროვნებისა და აღქმის ეთნოფსიქოლოგიური თავისებურებების ჩამოყალიბებაში.



აშკარად გამოვლენილი მაგიური და პრაქტიკული ფუნქციის მქონე ამ ინტონაციურ კონპლექსს ჩვენ საესეებით შეგნებულად არ ვუწოდებთ სიმღერას, რადგან თვით ხალხის მიერ, იგი, როგორც დასრულებული სასიმღერო ფორმა, არ აღიქმება. ექსპედიციებში არა ერთხელ გვსმენია, რომ აკვნის „ნანა“ სიმღერა არაა. მას იტყვიან ბავშვის საწოლთან, ძალიან ჩუმად, ღლინით, ღუღუნით (ხაზი ჩეენია — ნ. კ.). ქართველ ეთნოგრაფთა ამ განმარტებაში ყურადღებას იქცევს საშემსრულებლო მანერასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია, რომელიც არქაული აზროვნების სხვა დეტალთან ერთად (ძვ. წინა აზრის „ღლინ ღუღინი“ მზისა და ნაყოფიერების ქალ-ღვთაება ნანას სახელის ხშირი გამეორება, ავი სულების დაფორთხობისათვის გამოყენებული სხვა რეფრენები, „იავნანას“ მელოდია-ფორმულა, მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ოსტინატურობა და სხვ.), უდავოდ აღსატურებს ამ ჟანრის შორეული წარსულიდან მომდინარეობას. საზოგადოდ, არაბუნებრივი ხმით სიმღერას (ამ შემთხვევაში ძალიან ჩუმად — ღლინით, მტრედის მიბაძვით — ღუღუნით) მკვლევარები მაგიური ზემოქმედების ძალით ხსნიან. ხოლო ის, რომ „ნანას იტყვიან“, უნდა მიგვანიშნებდეს ხელოვნების განვითარების ადრეულ, ე. წ. სინკრეტულობისდროინდელ ეტაპზე; როცა ქმედება, მღერა, თქმა გაიგივებულია და ერთმანეთის გარეშე არ არსებობს.

როდესაც აკვანთან შესასრულებელ ჰანგზე საუბრობენ, როგორც წესი, მხედველობაში აქვთ ხოლმე ქალის ინდივიდუალური, სოლო ინტონირება. ამასთან საინტერესოა და თითქოს უცნაურიცაა, რომ ზოგიერთ კულტურაში, მაგ: ქართულში, აფხაზურში, ოსურში, ჩეჩენ-ინგუშურ, უკრაინულ ტრადიციებში, დონის კახაკებთან, ესპანეთში, აფრიკის რამდენიმე ტომის ხალხურ-სასიმღერო შემოქმედებაში ერთხმიანი ნიმუშების გვერდით გვხვდება კოლექტიური, მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერაც“. როგორც ვხედავთ, მისი გავრცელება არეალი ემთხვევა მრავალხმიანობის კერებს და მართალია, ჩვენ არ ვიცნობთ მრავალხმიანი კულტურის მქონე მსოფლიოს ყველა ხალხის აღნიშნულ ჟანრს,

მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მისი კლორშიც, შესაძლოა, არსებობდეს მრავალი მავალითები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ყურადღება მთლიანად აკვნის „ნანის“ ერთხმიანი ნიმუშებზეა გამახვილებული. წინამდებარე გამოკვლევაში კი შევეცდებით ჩამოვავალითო ზოგიერთი მოსაზრება მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერის“ წარმოშობისა და მხატვრული არსის შესახებ.

დაძინების პროცესში ქალისა და ბავშვის ურთიერთობა ყოველდღიური ყოფის იმდენად ინტიმური მომენტია, რომ თავისთავად უარყოფს „ჯგუფურ ინტონაციურ ქმედებას“ (ზემცოუსკი). მაგრამ არ შეიძლება მთლიანად გამოვირიცხოთ, რომ კაცობრიობის ისტორიის გარეორაზე ბავშვის დაძინებისათვის რაიმე კოლექტიური რიტუალიც სრულდებოდა. ცნობილი საბჭოთა ეთნოგრაფის ი. კონის აზრით «...на раннем этапе человеческого общества социализация детей осуществляется совместными усилиями всей общины... На следующем этапе развития важнейшим институтом первичной социализации становится большая семья, что способствует большей индивидуализации и одновременно социальной дифференциации содержания и методов воспитания».

ცნობილია, რომ საქართველოში ბავშვთან დაკავშირებულ ზოგიერთ რიტუალს თან ახლდა „მუსიკის კოლექტიური აღმოჩენა“ «Коллективное обнаружение музыки» (ასაფიევი). საკმარისია გავიხსენოთ ძეობაზე შესასრულებელი მრავალხმიანი „მზეშინა“, ანდა ინფექციური დაავადებებისაგან განმკურნავე მრავალხმიანი „იავნანა“. მართალია, ჯერ-ჯერობით ჩეენი ჰიპოთეზის დასამტკიცებელი საკმარისი ფაქტობრივი მასალა არ გავაჩნია, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ყოველდღიურად და ზოგჯერ დღეში რამდენიმეჯერ შესასრულებელი ერთხმიანი „ნანისაგან“ განსხვავებით, ყოფის ერთეულ, გამოწკის შემთხვევებში შესაძლებელი იყო „ნანა“. ორ ან სამ ხმაში შესრულებაც. ასეთად მიგვაჩნია აკვანში ახალშობილის პირველი, რიტუალური ჩაწვენა. სხვა აუცილებელი ქმედებების გვერდით, როგორცაა პირველად დაბანა, თმის, ფრჩხილების პირველად მოჭრა და ა. შ., ასეთი რიტუალიც

9. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987.

ტარდებოდა საქართველოში. აფხაზების ყოფაშიც ეს დღე სავანგებოდ ინიშნებოდა ოჯახის უფროსი დედაკაცის მიერ⁷. დასაშვებია, რომ ამ დროს ქალების მიერ ნამღერი ნიმუში მრავალხმიანი ყოფილიყო.

გარდა ამისა, აკვნის „ნანის“ მრავალხმიანი მოდელიც წარმოქმნა **ქანრული დიფუზიის** გზითაც შეიძლებოდა მომხდარიყო. მაგალითად:

ა) ავადმყოფი ბავშვის დაძინებისას. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევენ ის ვარიანტები, რომლებშიც აკვნის „ნანისა“ და ბატონების „იანენანას“ სიტყვიერი ტექსტების კონტრამინაცია გვაქვს. ქართველი ქალები ურევნ რა ერთმანეთში ამ ორ ნიმუშს, „ნანას“ სახელწოდების ქვეშ ფაქტიურად „იანენანას“ ასრულებენ, ან პირიქით. (მათ ერთი მელოდიური ფორმულა აქვთ, მაგრამ ფუნქციონალური განსხვავება საკმაოდ კარგად ჩანს სიტყვიერ ტექსტებში):

ბ) კოლექტიური შრომისათვის შეკრებილი ქალების თანაინტონირებისას. ამ მხრივ, საგულისხმოა ცნობა, რომ საქართველოს ზოგიერთ რაიონში, შვის სამუშაოების დროს, თუ სახლში არაიან რჩებოდა, ქალებს ბავშვები ხურჩინებით, ან პირდაპირ აკვნებით მიჰყავდათ ხოლმე მინდორში.⁸ მოვიყვანთ ანალოგიურ მაგალითებს სხვა ხალხების ყოფიდან. «Колыбельные племен Конго поются как соло, так и хором... когда мать стряпает возле костра, работает в поле или дробит зерно, держа своего ребенка, крепко завернутого в полотенец на спине или на бедрах в таком положении, чтобы он не мешал ей работать и двигать⁹. ანდა, «...замечательную мелодию народной винугшской колыбельной песни, пели колхозницы после кормления грудных детей, которых им принесли в поле во время работы по ломке кукурузы¹⁰. (ხაზი ჩვენია — ნ. კ.).

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჯგუფური ინტონირების ყველა შემოადინშულ შემთხვევას უკვე საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურებზევე შეიძლებოდა ჰქონოდა ადგილი, ამასთან, თუ დავეთანხმებით იმ აზრს, რომ მრავალხმიანი აზროვნების პრინციპი ზოგიერთი ხალხის თანდაყოლილი თვისება¹¹, უნდა ვიღაროთ, რომ დაძინების პროცესში შესასრულებელი ჰანგის მრავალხმიანი ვარიანტიც საკმაოდ ძველი უნდა იყოს. ყოველ შემთხვევაში, ამ ნიმუშების ისტორიულ პერიოდიზაციაში გარკვეული რო-

ლის შესრულება შეუძლიათ მათში გამოყენებულ მრავალხმიანობის ადრეულ ფორმებს (რესპონსორული აფრიკაში, ბურღაქიულ საქართველოში, ჩრდ. კავკასიაში)¹² და სიტყვიერი მსოფლმხედველობის ცალკეულ ელემენტებს.

დაბოლოს, აკვნის „ნანის“ სტადიალურად შედარებით გვიანდელ მოდელად უნდა ჩავთვალოს ინტიმური სიტუაციის ისეთი გაფართოება, როცა მრავალხმიანი მღერა წმინდა **ესთეტიკური მოთხოვნელებით** არის განპირობებული.

№ 1:

ჩაწ. 1963 წ. მ. ჟორდანიას მიერ ყვარლის რაიონის სოფ. შილდაში. დამწყ. ს. გიოშვილი. ნოტირებულია ნ. კალანდაძის მიერ, ფონოგრაფიული ინახება სახ. კონს. დოკუმენტის ლაბორატორიაში, ფ. № 150.

ჩამწერის შეკითხვაზე, თუ რატომ ამბობენ ამ „ნანას“ ორ ხმაში, შემსრულებელმა უპასუხა, რომ „ბანიც შეიძლება უთხრან, უხდება“¹² (ხაზი ჩვენია — ნ. კ.), ე. ი. მომღერალს კარგად აქვს გაცნობიერებული მრავალხმიანი ჟღერადობის მშვენიერება.

მოკლედ შეგჩერდებით ერთხმანობისა და მრავალხმიანობის ურთიერთმიმართების საკითხზეც.

ქართული აკვნის „ნანის“ ერთხმანობა, რომელიც კონკრეტული სოციალური ფუნქციით, შესრულების გარემოთი და პირობებით არის განსაზღვრული, პრინციპულად განსხვავდება მონოდიური კულტურის მქონე ხალხის ერთხმანობისაგან. მისი მელოდიის ტიპი სრულებით არ ეწინააღმდეგება ქართული მუსიკალური აზროვნების ზოგად კანონზომიერებებს. უმრავლეს ვარიანტებში მელოდიური ხაზი თანდათან ეშვება კილოს საყრდენისაკენ, როგორც მაგალითად,

არის შემნახველებად გვევლინებიან, აკვნის სიმღერების მაგალითზეც კარგად ჩანს. გამონაკლის შემთხვევაში მათაც შეუძლიათ ბავშვის დაძინება. ისე, როგორც ამას ყოველდღიურად აკეთებს 70 წლის ბაბუა იოსებ ხუნაშვილი ქვ. ბოდბედან¹⁴. და ის ერთი შეხედვით უჩვეულო ფაქტი, მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერის“ შესრულებისა მამაკაცების მიერ, სრულიად ბუნებრივი ხდება სურათსთან, ან ნებისმიერი შეკრებისას, როცა შესაბამისი განწყობის შექმნის, შესატყვისი სადღეგრძელოს შემდეგ შეიძლება აედრდეს ბავშვის დაძინების, უსახვგრო დედობრივი სიყვარულის, ქართველი ქალის წმინდა სახის თაყვანისცემის მუსიკალურ-პოეტური სურათი.

მრავალხმიანი ფაქტურის მარტივი და მაღალანვითარებული ნიმუშები საშუალებას გვაძლევენ თვალი გავადევნოთ მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერის“ ევოლუციის გზას, «От форм музицирования к формам музыки» (ზემოცესკი); აკვანთან შესასრულებელი ჰანგიდან — აკვნის სიმღერამდე; ტიპური რესპონსორული ფორმიდან იმიტაციურ პოლიფონიამდე (აფრიკაში); ბურღონული დიაფონის მარტივი მაგალითებიდან — ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების სულ უფრო თავისუფალ, რთულ ფორმებამდე (საქართველოში). ლირიკული აკვნის სიმღერის ჭგუფში გამოუყენებელი არ დარჩა ისეთი რთული საშემსრულებლო ფორმაც კი, როგორც ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობაა (მაგ., იხილეთ შ. მშველიძის, გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი „სისა ტურა“).

ბოლო პერიოდში მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერა“ მტკიცედ დამკვიდრდა ფოლკლორული კოლექტივების რეპერტუარში (იგი მშვენიერ კონტრასტს უქმნის ვაჟაკურ მგზავრულ-ლაშქრულებს, ომახიან საფერხულოებს, დინამიურ შრომის სიმღერებს, მხიარულ სათამაშო-საცეკვაოებს), რაც ხელს უწყობს მის გავრცელებასა და პოპულარიზაციას.

მასხალადამე, სოციალური ტრანსფორმაციის შემდეგ მრავალხმიანი აკვნის „ნანა“ თანდათან გადადის ლირიკული სიმღერის ეანრში. ცხადია, რომ ამ სიმღერით დღეს ბავშვს არა-

ვინ არ აძინებს, ინარჩუნებს რა მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის ზოგიერთ დამხმარებელ დეტალს, იგი ძირითადად მუსიკალური ტიპობისათვის სრულდება.

შენიშვნები

¹ Алексеев Э. Е. — Раннефольклорное интонирование. М., 1986 г., стр. 8.

² მაგალითად, იხ. ა. მაკვარიანი ბავშვის მოვლადზრდის წესები მთიულეთში. სახ. მუხ. მოამბე, ტ. XIX ა და ბ. გვ. 256—277. Гогиберидзе И. — Народные способы воспитания в горных областях Восточной Грузии. Автор. канд. дисс., 1975 г. Дбар С. — Традиционные родильные обряды абхазов и их трансформации. «Советская этнография», 1985, № 1.

³ ამის შესახებ ვრცლად იხ. 1986 წ. საქ. სსრ ჯენ. აკად. ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოს XXV კონფერენციაზე წაითხუთი ჩვენი მოხსენება.

⁴ იხ. თ. მამალაძე. — ქართული აკვნის ნანა, საქეთნოგრაფიის საკითხები, 1968, № 14; მ. ჟორდანი — ხევსურული ნანა. 1975 წ. სამეცნ. ნაშრომი. ხელნაწერი ინახება სახ. კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში; ზანდუკელი ფ. წერილები საბავშვო ფოლკლორზე, თბ., 1980 და ქართული საბავშვო ფოლკლორის საკითხები, თბ., 1977.

⁵ Эвальд З. — Социальное переосмысление живых песен белорусского полесья. «Советская этнография», 1934, № 5.

⁶ Кон И. — Этнография детства. М., 1983, стр. 187.

⁷ Смирнова Я. — Положение «старшей» женщины у народов Кавказа и его историческое истолкование. В кн.: «Кавказский этнографический сборник», VIII, М., 1984, стр. 25.

⁸ ნ. ვალიშვილი — 1982 წ. საქესპედიციო მასალა, ფასანაური.

⁹ Станислав И. — Колыбельные песни племени Конго. Музыка народов Азии и Африки. Вып. II, М., 1977, стр. 374.

¹⁰ Речминский Н. — Музыкальная культура Чечено-Ингушской АССР, М., 1965, стр. 31.

¹¹ Жордания И. — Музыкальный язык, музыкальная культура и многоголосие. Материалы Всесоюзной конференции. Ереван, 1986 г. (тезисы).

¹² მ. ჟორდანი — კახეთის ექსპედიციის დღიურები.

¹³ Земцовский И. — О природе фольклора в свете исполнительского общения. В кн.: Искусство и общение. Л., 1984.

ფ. № 77

¹⁴ იხ. ჩვენი საქესპ. მასალა, 1986 წ. კახეთი, ფ. № 3.

ფრანკ ველეკინდი და მისი „გაზაფხულის გამოღვიძება“

მე-19 საუკუნის მიწურულსა და მე-20 საუკუნის დამდეგს გერმანულ ლიტერატურულ წრეებში ყველაზე სკანდალურ ფიგურად დრამატურგი და პოეტი, მსახიობი და რეჟისორი, კაბარეტისტი და პაროდისტი — ფრანკ ველეკინდი ითვლებოდა. ჩვენში მის საპეციალისტების გარდა თითქმის არავინ იცნობს, არადა იყო დრო, როცა მისი პოპულარობა გერმანულ დრამატურგთა შორის გერპარტ ჰაუპტმანის „პაბლისიტისაც“ კი ჩრდილავდა, რომლის სრულ ანტიპოდადაც გვევლინებოდა იმთავითვე. თავის მცირერიცხოვან „მასწავლებელთა“ შორის ბერტოლტ ბრეხტი პირველ რიგში ფრანკ ველეკინდს ასახელებდა ხოლმე.

ველეკინდს სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე „უზნეო ტექსტების“ ავტორისა და „სკანდალური მისნის“, ჰელიგინისა და ავანტიურისტის, „ცინიკური პროვოკატორის“ და ანარქისტული ბოჰემის რეპუტაცია „მიეტმანსა“, რადგან იგი თავისი ცხოვრების ნიროთ, გამოშვები საცივლით და, რაც მთავარია, თავისი პიესებით და სატირულ-„ანტიკური“ ლექსებით, რომელთაც იგი მიუწმენის კაბარეში — „თერთმეტი ჯალით“ — გიტარის თანხლებით 1901 წლის ზამთრის უცვლელ საღამოს (მუსიკაც მსხივე იყო) მღეროდა, სილას აწნავდა მძღვარ და „ჩაუქებულ“ ბიურგერებს. მისი ეს მოუსვენარი ჩასიათი და „მოავანტიურისტო“ — „ამრევი“ ბუნება თითქოს ვენეტურად იყო კოდირებული: მამამისი, რომელიც თავგადასავლების, ავანტიურების და ჩეტიალის მოყვარული იყო, 10 წელიწადი თურქეთში სულთნის ლაიბჰეიმი გახლდათ, 15 წელი სან-ფრანცისკოში ცხოვრობდა, 46 წლის იყო თავისზე გაცილებით ახალგაზრდა ქალი, ემილი კამერერი რომ ითხოვა სან-ფრანცისკოში — ეს ქალი ამ ქალაქის გერმანულ თეატრში თამაშობდა. ამ ქალის მამა იყო უნგრელი, თავგების ზაფანგებით მოვაჭრე, შემდეგ შტუტგარტის მახლობლად, ლუდვიგსბურგში ქიმიური ფაბრიკა დააარსა, 1830 წელს ლუდვიგ პფალსთან ერთად პოლიტიკური შეთქმულება მოაწყო, დაიჭირეს, საპრობილეში ფოსფორის ასანთი გამოიგონა. ციხიდან გამოსვლის შემდეგ ისევ ქიმიური ფაბრიკა დააფუძნა, ამჯერად ციურპიში, 1857 წ. ლუდვიგსბურგის საგიყეთში მოკვდა.

თვითონ ფრანკ ველეკინდი 1864 წელს ჰანოვერში დაიბადა, მაგრამ ბავშვობა და სიყმაწვილე შევეცარიის კანტონში, აარგაუში, ლენტბურგის კომუნაში გაატარა, შემდეგ მონაცვლობით ბიზარობდა პარიზში, ლინდონსა და მიუნხენში. სწავლობდა იურისპრუდენციას, ლოზანაში და მიუნხენში. ერთხანს პეტროვის ცირკს დაეკებოდა, იყო ჟურნალისტი, სარეკლამო შეფი, ცირკის მდივანი, რეჟიტორი (დეკლამატორი), კაბარეში მღეროდა. 1891 წელს პარიზში დასახლდა და აქ 1895 წლამდე ბოჰემურ ცხოვრებას ეწეოდა. 1896 წლიდან კარგახანს თანამრომლობდა სატირულ ჟურნალს — „ხიმპლერისიუსს“. აქ დაბეჭდა იმპერატორ ვილჰელმ II-ის პალეტინაში მოგზაურობასთან დაკავშირებით ლექსები, ბრალდებად სიამპერატორო უდიდებულესობის შეურაცხყოფა წაუყენეს (1898 წლის ოქტომბერი), საზღვარგარეთ გაიქცა, რომ არ დაეპატიმრებინათ, მაგრამ 1899 წელს იფინსიში უკან დაბრუნდა და მთავრობას ჩაბარდა, პატიმრობა მიუსაჯეს, ნახევარი წელი იჯდა ციხეში და 1900 წელს მარტში გაათავისუფლეს. მუშაობდა რეჟისორად და მსახიობად მიუნხენის „ცნობილ, უკვე დასახელებულ, კაბარეში“ — „თერთმეტი ჯალით“. აქ გამოდიოდა საკუთარი სიმღერებით, ბალადებითა და სატირებით; „ბასრად გამოყვეთილი თავი კეისრის პროფილით, შუბლი ავისმომასწვევლად ქვედაწველი...“ „...ცივირისმიერი ბგერებით, მკახედ, მძაფრად“ მღერის გიტარაზე, „მრავალსმთქმულ პაუზებში იქლანება“, „ძინვლად იტანდა მხოლოდ საკუთარ თავს და თითქმის სრულებით ველარ უცნობად საკუთარ მსმენელებს.“ — ამდროინდელი ველეკინდის აი ასეთ უცნაურ პორტრეტს უცნობავს ჰაინრიხ მანი. 1900 წელს კოლდ შვირთო მსახიობი მატლდე (ტოლი) ნევესი, რომელთანაც ერთად თამაშობდა თავისსავე პიესებში. გასუწყვეტელი ომი ჰქონდა ცენზურასთან.

გარდაცვალა 1918 წლის 9 მარტს მიუნხენში რთული ოპერაციის შედეგად. დაქორწილს მიუნხენის ტყის სასაფლაოზე. ბრეტკმა ამ დღეს თავის დღიურში ჩაიწერა: „იხინი საქციელ-წამხლარი იდგნენ თვითნათი ცილინდრებით, როგორც თავგზაბანუელი ყორნები ძერის ლემის

გარშემო. იკაჭებოდნენ, ცრემლებს ნაძალადევედ იღვინდნენ, მაგრამ ამ მასხარის დაკრძალვა მათ არ შეეძლოთ“.

ფრანკ ვედეკინდის მსოფლმხედველობა, ცოტა გამარტივებულად და სქემატურად რომ წარმოვიდგინოთ, გახლავთ ნიცშეანელობისა და ფროიდის მიმართ მეტად თავისებური შეფასება. ოლონდ აქვე უნდა ითქვას, რომ თუ ნიცშეს გავლენა ვედეკინდზე დადასტურებული ფაქტია, ფროიდის მიმართ შეიძლება მხოლოდ ფსიქოლოგისა და შვერლის შეხედულებათა თანხედრობა-დამთხვევაზე ლაპარაკი, რადგან როდესაც ვედეკინდი თავის „ფროიდისტულ“ აზრებს გამოთქვამდა, თუ ფროიდიანულ სიტუაციებს განსახიერებდა, მაშინ ზოგჯერ ფროიდი ჯერ კიდევ უცნობი ვენელი სევროპათოლოგი იყო (მხოლოდ XX ს. დაიწყო ფროიდის მოძღვრებამ ტრიუმფალური სევრა ევროპაში).

ფრანკ ვედეკინდს ადამიანის ცხოვრებაში გადამწყვეტად მიანიჭა არა სოციალური, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური ფაქტორი, არამედ ინსტინქტები, განსაკუთრებით სქესობრივი სიყვარულის ინსტინქტი (ფროიდისტული ნაჟალი). ვედეკინდის პოლიტიკური მსოფლმხედველობა ანარქიზმს უახლოვდება. იგი ანარქისტული მემამოხე იყო და მისი ანტიკაპიტალიზმიც ანარქისტულია.

მწერალი ორიენტაციას იღებდა ვიტალურზე, სიცოცხლისეულზე, სიცოცხლის გაინტენსიურებაზე, სილამაზესა და სიძლიერეზე (ნიცშეს ხაზი).

ფრანკ ვედეკინდის პიესების მთავარი მოტივია, რომლის ვარირებასაც ახდენს იგი, „ზორის ემანსიპაცია“, „ჩახშობილი სექსუალობის“ ახსნა-შეგება, „სქესთა შორის ბრძოლა“, „ბრძოლა გონსა და ზორის შორის“ (ა. კუჩერი); მწერალი მხარს უჭერს დინამისტური სიცოცხლის კულტს და „მშვენიერების მორალს“, ბუნებრივი ინსტინქტები, მშვენიერი სხეულის ტკიპობა ყოველგვარი ტაბუებისა და შეფერხების გარეშე ვედეკინდისათვის „არის ცხოვრების აზრი და ღმერთის ნება“ (ფრ. გუნდლოფი). სიყვარული, ვედეკინდის მიხედვით, პირველადილი, ელემენტარული სტიქიაა, სიცოცხლის მამოძრავებელი, ამავე დროს, ადამიანთა შორის კონფლიქტების მუდმივი მოთველი და წარმოშობელი. ერთი სიცოცხლისმომინიჭებელია, მაგრამ ზოგჯერ მომავლიდნებელი ძალაქაა.

ნიცშეანური აგრეთვე ვედეკინდის ლაშქრობა ადამიანის „მოშინაურების“ წინააღმდეგ. მწერალს სიბრალულს გერის „მოშინაურებელი“ ადამიანი, რომელსაც დაკარგული აქვს ბუნებრივი, „ველური“ ადამიანის სიჯანსაღე, უშუალოა, ბალა.

მწერალი კატეგორიულად და პრინციპულად ურაცხდა გამატონებელ, ყალბ, ფარისევლურ მორალს, რომელიც ადამიანებში კლავდა ყველანაირ თავისუფლებას, თრგუნავდა ბუნებრივ ინსტინქტებს, სქესს — განსაკუთრებით ზარავდა მას ბიურგერული ქორწინების სიყალბე. ყოველივე ამის გარდა, ვედეკინდის პროტესტი იწვევდა პოლიტიკური ძალუფლებით გაბრუნება, ცოდვიანი მილტარიზმი და თვითგამანადგურებელი „გმობობა“. მწერალი „რივიან“ რესპექტებულურ ბურჟუას უპირისპირებდა, ისევე როგორც აგრეთვე ბრეტერი, საზოგადოების აუტსაიდერებს, დეკლასირებულ ელემენტებს, ბოჰემებს, როსკიანებს, დამნაშავეებს, მაწანწალებს, რომელთაც „V რუღებას“ ეძახდა.

ფრანკ ვედეკინდი როგორც მწერალი, უპირატესად როგორც დრამატურგი, იერთებს ნატურალიზმსა და ექსპრესიონიზმს. ნატურალიზმი უკვე არსებობდა, ასე რომ შეიძლება ვედეკინდის შემოქმედებაზე ამ მიმდინარეობის ზემოქმედების შესახებ ლაპარაკი, რაც იმაშიც გამოიხატება, რომ მის პიესებში ადამიანი, ერთის მხრივ, გარემოცვის, გარემოს პროდუქტადაა წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, განსაზღვრული როლი ეკისრება ინსტინქტების სფეროს, რაც, როგორც ჩანს, მხოლოდ ნიცშედან მომდინარე არ უნდა იყოს.

მაგრამ ნატურალიზმისგან მკვეთრად განსხვავებულია ვედეკინდის პერსონაჟებისა და განსახიერებელი სუნების დეფორმირება, „დადაზინება“, მათი პროპორციების დარღვევა, მათი სტილიზება, მიდრეკილება ვადაქმნებისაკენ, აბსტრაქციებისა და სიურრეალისტისკისაკენ — „სპირიტუალიზირებისა“ და „დესილუზიონირების“ ტენდენცია. აქ მწერალი ექსპრესიონიზმის წინამორბედად ანდა სულაც მის ერთ-ერთ პირველ წარმომადგენლად გვევლინება (ზოგიერთის აზრით, ვედეკინდმა „წინათორმდომ“ ექსპრესიონიზმი).

ფრანკ ვედეკინდმა დრამაში შემოიტანა ე. წ. „ლია“ ტექნიკა (სცენათა დუნე, მოშველებული, არამტკიცე კავშირი და თანმიმდევრობა); ჰარბად იყენებდა გროტესკს.

მან განაგრძო გერმანული თეატრის ანტი-ილუზიონისტური (ანტიმიმეტური) ტრადიცია (იაკობ მაიალ რაინჰოლდ ლენცი, კრისტიან გრაბე, გეორგ ბიუჰნერი), ხოლო ვედეკინდის ხაზი რამდენამდე გრძელდება კარლ შტერნჰაიმის, გეორგ კაიხერის, ბერტოლტ ბრეტის, ფრიდრიხ ლიურენშატის და რაინერ ვერნერ ფასბინდერის დრამატურგიაში.

ვედეკინდის პიესებს არ ახასიათებს მთელის გეგმაზომიერი, გამოზომილი, გაწონასწორებული კომპოზიცია; დრამატურგს არ უყვარს ხაზების მკაცრი გავლება; დრამატურგისათვის ნიშანდობლივია არაერთიანი სტილი, სტილის თავისებური „სიჭრელე“; აქ მთავარია „ყოველი ცალკეული სცენის განზომილი დარტყმის ძალა, ისე რომ ანგარიში არ ეწევა იმას, რაც მანამდე მოხდა ან შემდეგ მოხდება“ (ფრ. გუნდლოფი), ვედეკინდისათვის მთავარია არა კერპო-ინდივიდუალური ელემენტი, არამედ „არსებითობა“ („ვეზენშაფტეგაიკი“ — ა. კუჩერი).

ფრანკ ვედეკინდს უყვარს მძაფრი კონტრასტები, ტრაგიკულ-კომიკური, ზოგჯერ ძირითადის მომგვრელი სცენები.

მისი დიალოგები ბასრია, მსუსხავი და ძუნწი, ეკონომიური. თეოდორ ვ. ადორნო ^{საქართველოს} რაიხის ვედეკინდის „აღმაცურად გადაწყვეთ დიალოგებზე“.

ვედეკინდის პიესების ენა შემტევია, თავს ესხმის მკაყრებელს, ექსპრესიონისტული სიმშაგით უტევექ დარბაზში მჭიდრო ფილისტერს.

ნატურალისტებთან ნაწილობრივი „შემხები წერტილები“ მიუხედავად, ვედეკინდი დრამების სტილი ჰუმბერტის პიესების სტილის საპროსპიროა. ფრიდრიხ კაისლერი 1902 წელს აღტაცებული სწერდა ფრანკ ვედეკინდს: „თქვენ მოახრჩვეთ ნატურალისტური ემპირიული დამაყრებლობის ბესტია და სცენაზე აიყვანეთ თამაშული ელემენტი“.

ახლა დროა მიუღებრდეთ საკუთრივ წინამდებარე პიესას — „გაზაფხულის გამოღვიძებას“, რომელიც ვერ კიდევ 1891 წ. დაიწერა, მაგრამ პირველად მხოლოდ 1906 წელს დაიდგა მაქს რაინჰარტის მიერ, თუმცა ცენზურამ საბოლოო „ამნისტია“ მხოლოდ 1912 წ. გამოუტანა ამ პიესას.

ეს არის ვედეკინდის პირველი პიესა, რომელსაც ფაქტურად ემყარება მწერლის დიდება. ნაწარმოებში ნაჩვენებია ბავშვების ტრაგედია, რომლებსაც აბოლუტურად არ ესმით არც

მშობლებს და არც მასწავლებლებს — ერთ მხარეს არიან სქესის საიდუმლოების წინაშე მდგარი დაბნეული, აფორიკებული ყმაწვილები, რომელთაც სქესობრივი მომწიფების პერიოდი, ე. წ. პუბერტეტი დადგომიან და მათ წინაშე უმარავი შეკითხვა დასმულა, რომელსაც არავი უპასუხებს და, მეორე მხარეს დგანან ბავშვებისათვის სავსებით უცხო, ამის მტრულად დაპირისპირებული, ყველაფერზე ტაბუს დამდები, ყველაფრის ფარისევლურად შემფასებელი

მშობლები და მასწავლებლები. ბავშვებს დახმარების ხელის გამოწვევინა სჭირდებათ, მაგრამ ორ მხარეს შორის შეუვალი, ცივი უნდობლობის კედელი აღმაოთულა და ეს იწვევს ტრაგედიას — ამას ეწოდება რამდენიმე მოზარდის სიცოცხლე, პიესა მიმართულია იმდროინდელი საზოგადოების ყალბი, ფარისევლური მორალის, იმდროინდელი სკოლის, აღზრდის სისტემის წინააღმდეგ, რომელიც ბავშვებს აბოლუტურად არ ამახადებს ცხოვრებისათვის — ბავშვები ფსუსურნი და შემფოთებულნი დგანან ცხოვრების წინაშე, მათ არა აქვთ არავითარი სულაერი და ზნეობრივი ორიენტირები, საკუთარი თავის ანაბარა არიან მტოვებულნი, მათ არა მკაყთ ხელმძღვანელები, გზის მანიწვნებლები, რომლებიც ფარდას ახდიდნენ ცხოვრების მრავალ და მათ შორის, სიყვარულის, სქესობრივი ცხოვრების საიდუმლოებას, რაც თავისთავად არც უნდა იყოს საიდუმლოება. ბავშვები ბუნებას მოწყვეტილნი არიან, ისინი გრძნობენ, რომ მათ-თა რაღაც ხედას, რაღაც ცუდობებს ამჩნევენ, თავიანთ ფსიქსა და „ფიზიკაშიც“, საპირისპირო სქესის წარმომადგენლები რაღაც უცნაურ მიზიდულობას გრძნობენ ერთმანეთისადმი, მაგრამ მოზარდები პირდაპირულნი, გაფართოებული თვალებით მიშტერებთან სექსის „სფინქსს“.

პიესა შედგება 19 სცენისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან დუნედ, „მოშვებულადაა“ დაკავშირებული; მეტწილად ეს არის დიალოგური სცენები — ეს სცენები ფორმალურად 3 მოქმედებადაა დაყოფილი. მთავარი მოქმედება შედგება ეპიზოდური დიალოგების სერიიდან, რომელნიც პერსონაჟების უმწიფარობასა და აქედან გამომდინარე მათ გრძნობათა ფორიაქს ხლან საცნაურს.

ბავშვების გულბრწყვილი და ბუნებრივ დიალოგებს უპირისპირდება პედაგოგების მძაფრად კარიკატურული ფიგურების უგულო, კანკალარული მეტყველება. პიესაში ერთმანეთს მუხებდ ეჯახება პათოსი და გროტესკი; დიალოგები, ერთი მხრივ, ლირიკულ-ექსპრესიულია და, მეორე მხრივ, ირონიულ-პარადიულს.

„გაზაფხულის გამოღვიძება“, როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, კარგა ხნით ცენზურის მიერ აკრძალული იყო როგორც „გაუგონარი ბილწისტყვაობა“, „ამორალიზმის“, ავტორიტეზმის, მასტურბაციისა და ბიჭური პომოტოტიზმის სცენების გამო. მაგრამ ყველაფერი ეს პიესაში ნატურალისტურ-ემპირიულად კი არ არის ნაჩვენები, არამედ ფსიქოლოგიური ვიზიონერული მხერითაა დანახული, გამოსახულია შექმნილი, „აუბუნობრივული“, ვიზიონერულში გადაყვანილი სცენებით.

სამწუხაროდ, ფრანკ ვედეკინდი, რომელმაც გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, კერძოდ, გერმანულ დრამატურგიაში მთელი ეპოქა შექმნა, ქართული მთარგმნელობითი ლიტერატურის „რუჯაზე“ დღემდე ე. წ. „თეთრ ლაქას“ წარმოადგენდა და მისსალმებელია ჩვენი ეურნალის ცდა, წინამდებარე თარგმანით ნაწილობრივ მაინც ამოავსოს ეს ხარვეზი.

ზრანა ვედეკინდი

გაზაფხულის გამოღვიძება

ბავშვთა ტრაგედია

პირველი მოქმედება

სცენა პირველი

(საერთო ოთახი)

ვენდლა. რატომ შემოიკრე ასეთი გრძელი კაბა, დედა?

ქ-ნი ბერგმანი. დღეს ხომ თოხხმეტი წლისა გახდი!

ვენდლა. ნეტავ სულაც არ გავმზადარიყვი თოხხმეტი წლისა, თუკი ასეთ გრძელ კაბას შემოიკრავდი.

ქ-ნი ბერგმანი. რა მოგივიდა?! სულაც არ არის გრძელი. მეტისმეტად სწრაფად იზრდები! ამოდენა გოგოს აღარ შეგფერის, „პრინცესას“ ჩაცმა.

ვენდლა. განა ჩემი „პრინცესა“ უფრო არ მიხდება, ვიდრე ეს შენი ჩაფარბუნებული ღამის პერანგი? თუ გიუვარვარ. ცოტა ხანს კიდევ ჩავიცვამ ჩემს „პრინცესას“ თუნდაც ამ ზაფხულს. ნუ გეშინია, ეგ შენი შეყერილი ჭვალის ტომარა გაისადაც გამოვადგება. მომავალ დაბადების დღეს ჩავიცვამ, ზომ ხედავ, ახლა ფეხებში მებლანდება.

ქ-ნი ბერგმანი. არ ვიცო რა გითხრა, ძალიან მინდა ასეთი იყო მუდამ. შენი ხნის გოგონები მოუქნელნი არიან, შენ — არა. ერთი მანახა, როგორი იქნები მაშინ, სხვები რომ დაქალი-შვილდებიან.

ვენდლა. ვინ იცის, მაშინ შეიძლება აღარც კი ვიყო ცოცხალი.

ქ-ნი ბერგმანი. ოჰ, ოჰ, ნეტავ ვიცოდე, საიდან მოგდის ასეთი აზრები!

ვენდლა. კარგი, კარგი ჩემო დედიკო!

ქ-ნი ბერგმანი (კონცის შვილს). ჩემო თვალისჩინო!

ვენდლა. ჰო, საიდან მომდის?! დამ-ღამობით, როცა არ მეძინება... მაგრამ სულაც არ ვწუხვარ, ის კი არაა, ვიცო, მერე უფრო კარგად ჩამეძინება. განა ასეთ რამეებზე ფიქრი ცოდვია?!

ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთმა მოგახმაროს, ბატონო, ეს შენი „პრინცესა“. როგორც კი

დროს გამოვნახავ, ერთი ოთხი თითის სიგრძის ვერ-ჩალებს მივკერებ. ეს ტომარა ჩამოკიდე კარდენში. ვენდლა (კრებს კაბას კარდაში). ნეტავ უკლებს ოცი წლის ვიყო!

ქ-ნი ბერგმანი. ოღონდ იცოდე, არ გაციადე! თავის დროზე ეს კაბაც კარგა გრძელი გაქონდა, მაგრამ...

ვენდლა. ახლა — მუხბენები, არ გაციადეო, ზაფხული რომ მოდის? კარგი რა, დედა! განა ბავშვის მოკლე კაბების გამო ემართებათ დიდებრიტი? მე რა ისეთი უსუსური მნახე, ვითომ. ჩემი ხნის ბავშვებს არ ციათ, თანაც ფეხებზე, დედა. განა ის გობია, რომ დამცხეს? ღმერთს ევედრე, რომ შენი ძვირფასი ჭალისილი ერთ მშვენიერ დილით მკლავებში შევიწიე და ფეხშიშველი არ გამოგეცხადოს! შიშველ ტანზე ჭვალის გადვიცვამ და ელფების დელოფოფიით მოგვევლინებო... ახლა, კარგი, ამაზე ნულარაფერს მეტყვი! ამას ხომ მაინც ვერავინ დაინახავს.

სცენა მეორე

(ვირა საღამო)

მელხიორი. მომეზურდა, აღარ ვთამაშობ. ოტო. მაშინ ჩვენც აღარ ვთამაშობთ! გაკვეთილები მოამზადე, მელხიორ?

მელხიორი. თქვენ განაგრძეთ! მორიცო. შენ სად მიდიხარ?

მელხიორი. სასიერნოდ. გეორგი. რაღა დროს სვინრობაა, დაბნელდა! რობერტი. გაკვეთილები თუ იცი?

მელხიორი. ვერ გამიგია, ვითომ რატომ არ უნდა ვისიერნო სიბნელეში?

ერნსტი. ცენტრალური ამერიკა! ლუდოვიკო მეტოხუმეტე! ჰომეროსის პოემიდან სამოცი სტრიქონი შვიდი განტოლება!

მელხიორი. ღმერთმა დასწყევლოს ეს თქვენი გაკვეთილები!

გეორგი. ხვალისათვის მაინც არ გვქონოდა თემა დასაწერი ლათინურში!

მორიცო. პირდაპირ აღარ შემიძლია, გამისკდა თავი გაკვეთილებზე ფიქრით!

ოტო. წავედი შენ!

გეორგი. მეც, სამეცადინო მაქვს. ერნსტი. მეც, მეც!..

რობერტი. დამე მშვიდობისა, მელხიორ!

მელხიორი. ძილი ნებისა!

(ყველა მიდის მორიცოსა და მელხიორის გარდა). მელხიორი. ნეტა ვიცოდე, რისთვის ვცხოვრობთ ამქვეყნად!

მორიცო. სკოლაში სიარულს მირჩენია დროგის ჭაგლაკა ცხენი ვიყო. ნეტა სკოლაში რისთვის დავდივართ? იმითომ რომ გამოცდები მოგვიწყონ. გამოცდებს რაღად გვიწყობენ? იმითომ რომ ჩავიკრათ. შვიდი კაცი უნდა ჩაქრან: ნომდვენ — კლასში ხომ მხოლოდ სამოცი კაცის ადგილია... შობის შემდეგ რაღაც ვერა ვარ ვუნებზე... ჭანდაბას ყველაფერი! მაშაჩემი რომ არა, დღესვე ავიკრავდი გუდანაბადს და აღტონაში გავგეშავებოდი!

მელხიორი. მოდი, სხვა რამეზე ვისაუბროთ.

მელხიორი. მოდი, სხვა რამეზე ვისაუბროთ.
(დასერიობენ).

მორიცი. ხედავ იმ კულაპრებელ შავ კატას?

მელხიორი. ცუდის მაუწყებელია?

მორიცი. დანადვილებით ვერაფერს გეტყვი. — ისე კი გამოგვეცხადა და... შეეშვი ერთი!

მელხიორი. იცი, რას გეტყვი, ცუდის ნიშანია თუ კარგისა, ვგ სულერთია. ცხოვრება ისეთია, ან წარბადა გადაგულაპავს ან ცხილა. მოდი, აგერ, ამ წუთლის ძირში დავსხდეთ. უჰ, რა ნიავე უდარავს! ახლა იცი, რას ვისურვებდი? ნეტავ დრიადად მაქცია, რომ მთელი ღამეები ხის კენწეროზე არხენიად ვიქანაო.

მორიცი. შეიხსენი ფილტი, მელხიორ!

მელხიორი. უჰ, როგორ იბერება ტანსაცმელი!

მორიცი. დმერთო, ისეთი ბინდი ჩამოწვა, თითს ვერ მიიტან თვალთან. სადა ხარ? ერთი მითხარი, მელხიორა, როგორა გგონია, სირცხვილის გრძნობა აღზრდის შედეგია?

მელხიორი. აი, უკვე რამდენიმე დღეა მეც მაგზე ვფიქრობ. მე მაინც მგონია, რომ სირცხვილის გრძნობა ადამიანის ფსიქიკაში ღრმადა გამჭვარბი, იმთავითვეა ჩასახული. აბა, წარმოადგინე, რომ მთლად უნდა გავიშვლდე შენი ძალიან ახლო მეგობრის წინაშე. ამას, რა თქმა უნდა, არ იზამ, თუ ისიც არ გაშიშვლდება. გარდა ამისა, ბევრი რამ, გვონებ, მოდაზეც არის დამოკიდებული.

მორიცი. იცი, რას ვფიქრობ? ბავშვები რომ მეუოლება, ბიჭებიც და გოგონებიც პატარობიდან ერთად უნდა დავაძინო. ერთსა და იმავე ოთახში და ერთ ლოგინშიც, თუკი, რა თქმა უნდა, მოვახერხებ. მიხედონ ერთმანეთს, ჩაცვან და გახადონ. სიცხეში კი ბიჭისა და გოგონასაც ტუკვის ქამრიანი თეთრი შალის მოკლე ტუნიკის გარდა არაფერს ჩააცვამე. ასე რომ გაიზრდებიან, ჩემი აზრით, ჩვენზე უფრო მშვიდნი და ნაკლებ აღზნებულნი იქნებიან.

მელხიორი. ნამდვილად აგერა! მაგრამ გოგონებს რომ ბავშვები ეყოლებათ, მერე?

მორიცი. როგორ თუ ეყოლებათ?!

მელხიორი. რაც გინდა, ის თქვი! მე მაინც მჭერა რაღაც გარკვეული ინსტიქტის. თუ ხვადსა და ძუს ერთად დავამწყვედებ პატარობიდანვე და გარე სამყაროს მოვწყვეტ. მივატოვებთ თავიანთ ინსტიქტებისამარა — ადრე თუ გვიან ძე მაინც დამაკლდება, მიუხედავად იმისა, რომ თვალის კი არსად მოუკრავთ ასეთი რამისთვის.

მორიცი. კი, რა თქმა უნდა, ცხოველებში ეს თავისთავად ხდება.

მელხიორი. ადამიანთა მოღვაწი — მით უმეტეს! უფრო მიგდ, მორიცი, როდესაც შენს ბიჭებს გოგონებთან დააყვედ და მათში მოულოდნელად გაიღვიძებს პირველი მამაკაცური ვნება, რაზეც გინდა დავნაძღვედეთ, რომ...

მორიცი. შეიძლება, მართალიც ყუო, მაგრამ, მაინც...

მელხიორი. შენს გოგონებსაც თავის ღროზე ასევე მოუვიდრდათ! იმიტომ კი არა, რომ მაინცადამაინც გოგონები არიან... რასაკვირველია, ამაზე ახლ ზუსტად ვერას იტყვი. მაგრამ... ცნობისმოყვარეობა თავისას გაიტანდა!

მორიცი. ერთი შეკითხვა, თუ შეიძლება!

მელხიორი, აბა?

მორიცი. შეგიძლია მინასუხო?

მელხიორი. რა თქმა უნდა!

მორიცი. ნაღდად?!

მელხიორი. დაჰკა ხელი. აბა, გისმენ.

მორიცი. დაწერე უკვე ის შენი თხზულება?

მელხიორი. თქვი პირდაპირ, რისი გერილება, აქ ხომ არაიენ გვისმენს, ნუ გვიწინა.

მორიცი. ნამდვილად მინდა, ჩემმა ბავშვებმა მთელი დღის განმავლობაში ეგზოსთ, ბაღში იმუშაონ; ითამაშონ, კარგა მაგრა დაიღალონ. უნდა იცოდნენ ცხენზე ჭლომაც და ხეზე ასვლაც, კიდევაც უნდა იფარჯიშონ და, რაც მთავარია, ჩვენ რაში ვნებივრობთ, ისეთ რბილ ფაფუკ საწოლებში არ უნდა იწვნენ. არა, ჩვენ ძალზე განაზებულები ვართ! ჩემი აზრით, კაცი რომ მაგარ საწოლზე წევს, სიხმარების თავიც არა აქვს.

მელხიორი. დღეიდან ჰამაჰი დავიძინებ, თანაც კარგა გვიან შემოდგოამდე. საწოლი უკვე ღუმელს უჯან გადავდგი. იკეცება. შარშან წამთარში, იცი, რა დამსიხმარა? ჩვენი ღოღო ისე დავითქვევ, განძრევის თავი აღარ ჰქონდა. ოჰ, ეს ყველაზე საშინელი სიხმარია, რაც კი ოდესმე დამსიხმარებია. რას მომჩერებინარა?

მორიცი. გამოგიცდია?

მელხიორი. რა?

მორიცი. აი, შენ რომ თქვი.

მელხიორი. სქესობრივი აღზნება?

მორიცი. ჰო.

მელხიორი. კი, გამომიცდია.

მორიცი. მეც.

მელხიორი. კაი ხნის წინ იყო! აგერ უკვე ერთი წელი იქნება!

მორიცი. თითქოს თავზე ცა ჩამომენგრა.

მელხიორი. შენ თუ გინახავს ამგვარი სიხმარა?

მორიცი. კი, ოღონდ ძალიან ბუნდოვნად მახსოვს... ცისფერ ტრიკოში გამოკვალთული ფეხები ვნახე... კათოდრაზე დახტოდნენ. ბუნდოვნათ მახსოვს...

მელხიორი გეორგ ცირშნიცის დედამისი დეისიხმარა.

მორიცი. და შენ მოგვიყა?

მელხიორი. კი, ვალგებუტებგე!

მორიცი. რომ იცოდე, რა ვადაც-ტანე იმ ღამეს!

მელხიორი. სინდისის ქენჯნა?

მორიცი. სინდისის ქენჯნაო?! უარესი, — სიკვდილის შიში!

მელხიორი. დმერთო ჩემო...

მორიცი. მეგონა, აღარაფერი მეშველებოდა. თითქოს რაღაც განუტურხანა სენი შემეყარა. ბოლოს და ბოლოს, იცი, რთ დავწყარადი? ჩემი განცდილის ჩაწერა დავიწყე. მართლა, მართლა, ჩემი მელხიორ, ეს ბოლო სამი კვირა ჩემთვის მართლაც რომ ჭვარცმა იყო.

მელხიორი. ადრე თუ გვიან მეც ველოდი ასეთ რამეს. ცოტა არ იყოს, მრცხვენოდა კიდევ... რა ვიცოდი, აბა?.. ის იყო და ეს.

მორიცი. ამ დროს შენ ერთი წლით უმცროსი ხარ ჩემზე!

მელხიორი. ასაკზე არც მიფიქრია. ჩემი აზრით, არ არსებობს ისეთი რაღაც გარკვეული ასაკი, როცა



ეს ფანტომი პირველად უნდა გამოემდევნდეს. ხომ იცნობ ქერაბიან ცხვირებიან ლემურმაიერს? სამი წლით ჩემზე უფროსია, მაგრამ ჰენსჰენ რილოვმა მიხიბრა, დღესაც კი მხოლოდ ფუმფულა ტორტი და გარგარის უფლე უტრიალებს თავშიო.

მორიცი. თუ შეიძლება, მითხარი, საიდან უნდა იცოდეს ეს ჰენსჰენმა!

მელხიორი. საიდან და ჰქობხა.

მორიცი. ჰქობხა? ვერასოდეს გავბედავდი ვინმესათვის მქობხა ასეთი რამ.

მელხიორი. შენც ხომ მქობხე.

მორიცი. ჰო, ერთი სიტყვით, ჰენსჰენსაც მოუმზადებია ანდერძი. ნამდვილად საოცარ საქმეში გაგვრიეს. თანაც მადლიერებაც უნდა ვიყოთ! რადაც არ მახსოვს, ოდესმე ამგვარი სურვილი მქონოვდა. რატომ არ დამანებებს თავი, ვიქნებოდი ჩემთვის მშვიდად, ვიდრე ყველაფერი არ ჩაწყნარდებოდა. ჩემს მშობლებს შეიძლება ჩემზე უკეთესი ბავშვები მყოლოდათ. მაგრამ, აი, მოვეცილინე ამ ქვეყანას, ახლა არ ვუცი, რაზე და რატომ ვაგო პასუხი მხოლოდ იმიტომ, რომ გავჩნდი ამქვეყნად?! შენ არ გფიქრია, მელხიორ, როგორ მოგხვდით ამ ორომტრიალში?!

მელხიორი. როგორ, შენ ჭერ კიდევ არ იცი, მორიცი?

მორიცი. საიდან უნდა ვიციოდე? ვხედავ, ქათმები კვებდნენ დებენ, დედას თურმე მუცლით ვუტარებთვარ, მაგრამ ეს კმარა? მახსოვს, ხუთი წლისა რა უხერხულად ვიშუშუნებოდი, ბანქოს ქალაღზე მკერდ-მოდელილ ქალს რომ დავინახავდი. რასაკვირვებია, ეს გრძნობა დამეკარგა. მაგრამ დღესაც არ შემიძლია გოგოს ისე ველაპარაკო, თავში საძაგლობამ რომ არ გამიღვოს; თუმცა, გიფიცებ, მელხიორ, არც კი ვიცი, რა ჰქვია ამას.

მელხიორი. ყველაფერს გეტყვი! გეტყვი იმას, რაც წიგნების, ილუსტრაციების თუ საკუთარი დავირვებების წყალობით ვაივებ. გაგიკვირდება და, ერთ დროს ათისტიკი ვიყავი. გერგე ცირნიცისაც ვუთხარი! ეს ამბავი მას სურდა ჰენსჰენ რილოვისათვის თქვა, მაგრამ ამ უკანასკნელმა ბავშვობიდანვე იცოდა ყოველივე გუკერნანტის წყალობით.

მორიცი. მათერის მტერი ენციკლოპედია თავიდან ბოლომდე გადავათვალიერე. იქ სიტყვებია და მხოლოდ სიტყვები — სხვა არაფერი! არც ერთი, თუნდაც უბრალო განმარტება. და მაინც რა არის ეს სირცხვილის გრძნობა! რა თავში ვიხლი ისეთ ენციკლოპედიას, რომელშიც ცხოვრებისეულ საკითხებს ვერ ამოვცილობხავ.

მელხიორი. გინახავს, ქუჩაში ორი ძაღლი ერთმანეთს რომ დასდევს?

მორიცი. არა! სჭობს დღეს აღარაფერი მითხრა. ჭერ ცენტრალური ამტრია და დღულოვიკი მეთხუთმეტე მაქვს მოსამზადებელი. და კიდევ ჰომეროსის მათევი სტრაქონი, შეიდი განტოლება, ლათინურში თხზულებაც... ხვალ ალბათ ისევ ჩავფლავდები ყველაფერში. უფობხა რომ შემიძლოს, ვირივით ბრეყვი და ჩლუნგე უნდა ვიყო.

მელხიორი. წამოდე ჩემთან, ორმოცდახუთ წუთში ჰომეროსი, განტოლება და ორი თემა მზად გექნება. შენს თემაში ერთ-ორ უმინშენელი შეცდომას დაუტყვებ და საქმეც მოგვარდება. დედა ლომინათს მოგვინახდებს, ჩვენ კი წყნარად ვისაუბროთ

აღამიანთა მოდგმის გამრავლებას.

მორიცი. არ შემიძლია, რა კვნა, არ შემიძლია მშვილად საუბარი ბავშვების გაჩენაზე. დეჰმერტუბოქოუ ვინდა, დამიწერე ყველაფერი, რაც ნიქსონს ჩემსად, რაც შეიძლება, მოკლედ და გასაგებად. ხვალ ტანჯარჯიმის გაკვეთილზე წიგნებში ჩამიდე. ისე წავიდე სახლში, ვითომ არ ვიცი, რა მიღებს ჩანთაში და მერე უნდა ვიპოვო! რა მომსვენებს, სასტრავლდ რომ არ წყვეთობო!.. კიდევ, თუკი საჭიროდ ჩათვლი, შეგიძლია არეებზე ჩანახატები დაურთო.

მელხიორი. შენ მართლა გოგოსავით ყოფილხარ! როგორც ვინდა! ჩემთვის ეს საინტერესოც კია ერთს გკითხავ!

მორიცი. მქობხე.

მელხიორი. თუ გინახავს, საერთოდ, გოგო?

მორიცი. კი.

მელხიორი. სულ შიშველი?

მორიცი. სულ მთლად!

მელხიორი. ჰო, მეც მინახავს! მამ, ილუსტრაციები აღარ არის საჭირო.

მორიცი. მინახავს მსროლელობა დღესასწაულზე, ლალიხის ანატომიურ მუზეუმში! ეს რომ გავგოთ, ალბათ სკოლიდან გამაგდებდნენ. უპ, მართლაც რომ მზინა დღესავით მშენიერი იყო და ცოცხალს ჰგავდა.

მელხიორი. შარშან ზაფხულს დედაჩემთან ერთად ფრანკფურტში ვიყავი. მიღიხარ?

მორიცი. ვაკეთილები მაქვს მოსამზადებელია და მე შეიღობის!

მელხიორი. ნახვამდის!

ს ც ე ნ ა მ ე ს ა მ ე

თეა, ვენდლა, მარტა ხელიხელჩაკილებულები ქუჩას მოუყვებიან.

მარტა. როგორ დავცივებულა ფეხები! ვენდლა. რას გვიბერავს ქარი სახეში!

თეა. გული როგორ გვივანცალებს!

ვენდლა. წავიდეთ ხილისაკენ. ილზემ თქვა, მდინარეს ბუჩქები და ხეები მოაქვსო. ბიქებს ტვი გუკეთებიათ. იცით, მელხი მტორი გუშინ საღამოს კინალამ დალუქულა!

თეა. გაბორმა ცურვა იცის!

მარტა. და მერე როგორ!

ვენდლა. ცურვა რომ არ სცოდნოდა, ნამდვილად დაიხრჩობოდა.

თეა. ნაწნავი დაგეშალა, მარტა!

მარტა. დაიშალოს! აღარ დავექებ. გული წაიღეს ამ ნაწნავებში, ნერვები ამიწყნეს. არა მაქვს უფლება, შენსავით მოკლედ შევიტოა თმა, ან ვენდლასავით თმაგაშლილმა ვიარო! შეზღბეც არ მაქვრვიცინებენ თმას, სახლშიც კი რიგინად დავარცხნილი უნდა მქონდეს, დედაჩემის კაპარჩების გამო.

ვენდლა. ხვალ ღვთისმეტყველების ვაკეთილზე მაკრატელს მოვიტან და სანამ შენ ჩამოარაკებენ ინტერ არს კაც, რომელი არა მივიდა ზრახვასა უღმერთოთასა, მე შეგკრი თმას.

მარტა. ღმერთო, რას ამბობ! მამა სასტიკად გამლახავს და დედა სამი დღით ჩამამწყვდევს სარდაფში.

ვენდლა. რითა გცემს ხოლმე მამაშენი?

მარტა. ხანაზან იმასაც ვფიქრობ ხოლმე, ჩე-

მისთანა ცუტი და დაუდგარი შვილი რომ არ ჰყოლოდა, რა ეგვილებოდათ-მითქი ნებაჲ.

თეა. რას ამბობ თუ იცე?

მარტა. შენც არ შეგიძლია პერანგში ცისფერი ბაფთა გაუყარო?

თეა. ცისფერი — არა, ვარდისფერი — კი! დედა მარწმუნებს, შენს გიჟერივით შავ თვალებს ვარდისფერი უფრო უხდებაო.

მარტა. ცისფერი ძალიანაც მიხდება! დედაჩემმა ნაწნავით გაღმობათრია საწოლიდან, აი, ასე — პირდაპირ ხელებით იატაკზე დავეცი. დედა ყოველ საღამოს ლოცულობს ჩვენივე ერთად...

ვენდლა. შენს ადგილას, უკვე კარგა ხნის გაქცეული ვიქნებოდი სახლიდან.

მარტა. მაშინ გაიგებდნენ, რას ვითმენ. მაშინ კი გაიგებდნენ. მე მათ ვჩვენებ! დამაცადე, ვაჟურებიანებ სიერს! ყოველ შემთხვევაში, სასაუკედლორს აღარაფერს დაუტოვებ დედაჩემს.

თეა. ოო...

მარტა. აქამდე ვერ გაიგე, რამ ააღელვა მაშინ დედაშენი?

თეა. არა. შენ, ვენდლა?

ვენდლა. კი მაგრამ, ვერ ჰკითხე!

მარტა. მიწაზე ვეგდე, ვუვიროდი და ვბლაოდი. შემოვიდა მამაჩემი ფხრიწ და — პერანგი ჩამომახია. კარში გავვარდი... მაშინ კი მიხვდებოდნენ... მინდოდა პირდაპირ ქუჩაში გავვარდილიყავი ასე...

ვენდლა. კარგი ერთი, რაგებს იგონებ!

მარტა. ვიყინებოდი. რა მექნა, გავადე ისევ კარი. მთელი ღამე ტომარაში უნდა გამეტარებინა.

თეა. ტომარაში კი ნამდვილად ვერ დავიძინებდი! ვენდლა. მე კი შენს მაგივრად დიდი სიამოვნებით დავიძინებდი.

მარტა. ოღონდ გაღაბვა არ იყოს და...

თეა. შიგ ხომ გაიგუდები!

მარტა. თავი გარეთ გავქს გაყოფილი. ტომარა ნიკაპამდეა შეკრული.

თეა. მაშინაც გცემენ?

მარტა. არა, მხოლოდ მაშინ, როცა რაიმე განსაკუთრებული მიზეზი აქვთ.

ვენდლა. რით გცემენ?

მარტა. როგორ გითხრა, რაც კი ხელში მოხვდება. დედაშენიც უწყისობად თვისი საწოლში პურის ქამას?

ვენდლა. არა, ნამდვილად არა.


მარტა. მე მგონი, ჩემით კმაყოფილი უნდა იყვნენ, თუმცა არ ამბობენ. ბავშვები რომ მეყოლება, მივუშვებ თავის ნებაზე, თავისუფლად გაიზარდონ; აი, ისე, სარეველა ბაღასი რომ მოხშირდება ხოლმე ჩვენს ყვავილნარში. მოვლა არ აქვს, ის კი მაინც ხარობს, იზრდება. ვარდებს, ჩემზე კარგად მოვებ-სენება, როგორ ველოლიავენებით, მაგრამ ზაფხულობით მაინც დაფავენ სულს.

თეა. ბავშვები რომ მეყოლება, სულ მთლად ვარდისფერებში გამოვაწყობ. ვარდისფერი ქუდეები, ვარდისფერი კაბები, ვარდისფერი ფეხსაცმელები! მხოლოდ წინდები ექნებათ დამესავით შავი! სასიეროდ რომ წავალო, ბავშვებს წინ წაიმიძვარებ. შენ, ვენდლა?

ვენდლა. გეყოლებათ თუ ბავშვები?

თეა. ვითომ რატომ არ უნდა გეყოლოს?

მარტა. დედა ეფემიას ხომ არა ჰყავს?

თეა. ბატო! იმბტომ, არა ჰყავს, რომ გაუთხოვა-ნი. 

ვენდლა. დედა ბაუერი სამჭერ იყო გათხოვილი, მაგრამ არც მას ჰყავს.

მარტა. ვთქვით და გეყოლა, მაშინ რომელს ისურვებდი — ბიქს თუ გოგონა?

ვენდლა. ბიქს! ბიქს!

თეა. მეც ბიქს!

მარტა. ოცი ბიქსი მირჩევნია სამ გოგოს.

თეა. გოგოები გულს გაგიწყალებენ!

მარტა. გოგოდ რომ არ გაჩენილიყავი, ნამდვილად არ ვისურვებდი ქალად გაჩენას.

ვენდლა. ეს, ვგონებ, გემოვნისი საკითხია, მარტა! მე კი ის მახარებს, გოგო რომ ვარ. მერწმუნე, უფლისწულობასაც არ ვინატრებდი. და მაინც მხოლოდ ბიქები მინდა მუკადეს!

თეა. ეს ხომ სისულელეა, ვენდლა, ნამდვილი სისულელე!

ვენდლა. გესმის, ბავშვო, ათასჯერ უფრო ამაღლებული გრძნობაა, კაცს რომ უყვარს ქალი, ვიდრე ქალს — კაცი.

თეა. ახლა, არ მითხრა, პფელეს უფრო უყვარს მელიტა, ვიდრე მელიტას პფელეო?

ვენდლა. სწორედაც ასეა, თეა! პფელე ამჟამინით, რომ მტყუყვავ; მას ხომ მეტი არაფერი გააჩნია. მელტა კი თავის მხრივ, ბედნიერია, რადგან უფრო მეტი ხვდა წილად, ვიდრე ღირსი იყო.

მარტა. შენ კი არ ამუცობ, ვენდლა?

ვენდლა. რა სისულელეა!

მარტა. მე კი შენს ადგილას ნამდვილად ვიამაყებდი!

თეა. ერთი შეხედვ, მარტა, რა ამაყად დადის! ან რა უტხბად იყურება და თავი როგორ უჭირავს! განა ეს სიამაყე არა!

ვენდლა. რატომაც არა?! ძალიანაც ბედნიერი ვარ, გოგო რომ ვარ; გოგო რომ არ ვიყო, თავს მოვიკლავდი...

(მელხიორი ჩაივლის და გოგონებს ესალმება)

თეა. საოცრად ლამაზი თავი აქვს.

მარტა. ზუსტად ასეთი მუყავ წარმოდგენილი ალექსანდრე, არისტოტელთან სკოლაში რომ დადიოდა.

თეა. ღმერთო ჩემო, საბერძნეთის ისტორია გაიხსენა. მე კი მხოლოდ ის ვიცი, როგორ იჭდა სოკრატე კასრში, ალექსანდრემ რომ ვირის ჩრდელი მიზუიდა.

ვენდლა. მელხიორი, მგონი, კლასში მესამე მოსწავლეა სწავლის მხრივ.

თეა. როგორც პროფესორი ცნობებრბრუხი ამბობს, მას შეუძლია კლასში პირველი მოწვეფე იყოს.

მარტა. ლამაზი შუბლი აქვს, მის მეგობარს კი — უფრო ნათელი გამოხედვა.

თეა. მორცი შტიფელზე ამბობ? უჰ, რა დუკლანაია!

მარტა. მე კი ყოველთვის სიამოვნებით ვესაუბრები.

თეა. მის გვერდით მუდამ უხერხულადა ხარ. რიკვებთან, ბავშვების მექლისზე მოკლადის კამფეტები შემომთავაზა, წარმოდგინე, ვენდლა, მთლად

გამდნარი კამფეტები. თან იცი რა მიიხრა? დიდხანს მელო ჭიბეშო.

ვენდლა. ჰო, მართლა, მეღბიორ გაბორმა სწორედ მაშინ მიიხრა, არც ღმერთისა მწამს, არც ამ და არც იმ ქვეყნისა და საერთოდ, არაფერიო...

ს ც ე ნ ა მ ე ო თ ხ ე

პარტი გინაზიის წინ. მეღბიორი, ოტო, გეორგი, რობერტი, ჰენსჰენ რილოვი, ლემერმაიერი.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. ვერ მტუტვით, სად არის მორიც შტიფელი?

გ ე ო რ გ ი. კარგი დღე დაადგება, ო, რა დღე დაადგება?!

ო ტ ო. მანამდე არ მოისვენებს, სანამ კვლავ არ ჩავარდება, ახლა უკვე დამსახურებულად!

ლ ე მ ე რ მ ა ი ე რ ი. ჭანდაბას, ანლა ნამდვილად არ მსურს მის ადგილას რომ ვიყო.

რ ო ბ ე რ ტ ი. რა თავზედობაა! რა უსიცივებლობა! მეღბიორი. რაო, რაო? რა იცით ასეთი!

გ ე ო რ გ ი. რა ვიცით? კარგი, ბეჭუპი! ლემერმაიერი. მე არ ვიტყოდი.

ო ტ ო. არც მე, ღმერთმანი, არა!

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. იცით რა! დროზე თუ არ იტყვით... რობერტი. მოკლედ, მორიც შტიფელი შეიპარა სამასწავლებლობში.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. სამასწავლებლობში?

ო ტ ო. სამასწავლებლობში! ჰო, ლათინური გაკვეთილის შემდეგ.

გ ე ო რ გ ი. ბოლო იყო, ვანზარხ ჩამორჩა. ლემერმაიერი. როცა დერეფნის კუთხეში შევუხვიე, დავინახე, როგორ აიღებდა კარს.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. ფუი, ეშმაკს!

ლ ე მ ე რ მ ა ი ე რ ი. ნეტავ ის არ წაიღოს ეშმაკა და!

გ ე ო რ გ ი. ეტუობა, რექტორს არ გამოუღია ვასაღები.

რ ო ბ ე რ ტ ი. ან იქნებ მორიც შტიფელს სხვა ვასაღებიც უი აქვს? ვინ იცის?!

ო ტ ო. მისგან არაფერია ვასაკირი!

ლ ე მ ე რ მ ა ი ე რ ი. თუ საქმე კარგად დამთარდა, მხოლოდ კვირას ნასადილევს მოუწევს დარჩენა.

რ ო ბ ე რ ტ ი. ამასთანავე პირად საქმეში საუკედურს შეუტანენ!

ო ტ ო. ასეთი შეფასებით სულაც არ იფრინონ აქედან.

ჰ ე ნ ს ჰ ე ნ რ ი ლ ო ვ ი. ავერ, ისიც მოზრძანდება. მეღბიორი. მკედრის ფერი ადგეს.

(მორიცი მოდის ძალზე აღელვებული).

ლ ე მ ე რ მ ა ი ე რ ი. მორიც, მორიც, რა დაგემართა?

მ ო რ ი ც ი. არაფერი, არაფერი!

რ ო ბ ე რ ტ ი. არაფერიო, და სულ მთლად კი ცახცახებ! რატომ ცახცახებ?

მ ო რ ი ც ი. ბედნიერი ვარ, ნეტარებით და სიხარულით ვცახცახებ!

ო ტ ო. ჩავავლეს?!

მ ო რ ი ც ი. გადამიყვანეს! მეღბიორ, გადამიყვანეს; ახლა თუ გინდა ქვეყანაც დაიქცეს! გადამიყვანეს! ვინ იფიქრებდა, რომ გადამიყვანდნენ! ჭერაც არ მჭერა! ოცქერ წავიციოთ! და მაინც ვერ დავიჭერთ —

ღმერთო, არაფერი შეცვლილა! ისევ ისეა, გადამიყვანეს, (ღმობლით); არ ვიცი, რაღაც უჩვეულოდ ვგრძნობ თავს, თითქოს მიწა მეცლებოდეს, ვეფხვედეს... მეღბიორ, მეღბიორ, რომ იცოდე რა განდევნიან! ჰ ე ნ ს ჰ ე ნ რ ი ლ ო ვ ი. გილოცავ, მორიც. გინაროდეს, ასე ადვილად რომ გამოძვერი!

მ ო რ ი ც ი. შენ არ იცი, ჰენსჰენ, ვერ წარმოიდგენ, რა რისიკი გავწე. ავერ სამი ვიპარა, ისე ფრთხილად ვეპარებოდი სამასწავლებლოს, როგორც გოჭოხეთის კარს. დღეს ვხედავ, ოდნავ გამოდებულია. მგონი მილიონზე რომ შემოეთავაზებინათ, აღარაფერი შემაჩერებდა! შუა ოთახში ვდგავარ, ვმლი უფრნახლს, ვფურცლავ, ვპოულობ და... შოშით ვკვებები.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მართლა?

მ ო რ ი ც ი. ჰო, მთელი ამ ხნის განმავლობაში კარი ჩემს ზურგს უკან უფრომადე იყო ღია. როგორ გამოვედი... როგორ ჩამოვედი კიბეზე, არ მახსოვს.

ჰ ე ნ ს ჰ ე ნ რ ი ლ ო ვ ი. ერნსტ რომელსაც გადაიყვანენ?

მ ო რ ი ც ი. რა თქმა უნდა, ჰენსჰენ, რა თქმა უნდა, მასაც გადაიყვანენ.

რ ო ბ ე რ ტ ი. შენ, ეტუობა სწორად არ წავიკითხავს. ბოლო მერხები რომ არ ჩავთვალათ, შენთანად და ერნსტ რომელიანად სამოცდარტინი ვართ, შემო საკლასო ოთახი კი საშუაო კაცზე მეტს ვერ იტყვს.

მ ო რ ი ც ი. ძალიან კარგადაც წავიკითხე. ერნსტ რომელსაც ისევე მშვენიერად გადაიყვანენ, როგორც მე, რა თქმა უნდა, ჭერჭერობით, პირიპობით. პირველ მეთოხებში გაირევა, ვინ ვის დაუთმობს ადგილს. საწყალი რომელი! ხედავს ღმერთი, აღარ მეშინია. ახლა უკვე ქუა ვისწავლდე.

ო ტ ო. ნიძლავს ვდებ ხუთ მარკაზე, შენ გაანთავისუფლებ ადგილს.

მ ო რ ი ც ი. როგორ, შენ ხომ არაფერი გაგაჩნია. ნამდვილად არ მინდა გაგპარცყო. ღმერთო ჩემო, როგორ ზუთხვას მოვუყვები დღეიდან! — ახლა კი დანამდვილებით შემიძლია ვთქვა — გინდ დამიჭერო, გინდ არა, — ახლა ჩემთვის სულ ერთია. მე ვიცი, რომ ეს ასეა: რომ არ გადავეყვანე, ნამდვილად ტყვიას ვიკრავდი შუბლში.

რ ო ბ ე რ ტ ი. ტრაბახა!

გ ე ო რ გ ი. შშიშარა!

ო ტ ო. ნეტავ ერთი დამანახა, როგორ ისერი!

ლ ე მ ე რ მ ა ი ე რ ი. რა მადლია ერთი სილა ამისათვის!

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. (უთავაზებს სილას). მოდი, წავიდეთ ტუის მცველიან.

გ ე ო რ გ ი. არ მიიხრა ახლა, რომ გჭერა მისი ლქაქისა.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. შენ რა გენადვლება, იუბედონ! მორიც! ჩქარა; მხოლოდ ჩქარა გავშორდეთ აქაურობას!

(პროფესორები ჰუნგერგურტი და კნოხენბრუხი გვერდით ჩაივლიან).

კ ნ ო ხ ე ნ ბ რ უ ხ ე. ვერ წარმომიდგენია, პატვიცემულო კოლეგავ, რომ ჩემი საუკეთესო მოსწავლე მიიღებოდა მინცდამინც კულისაყენ.

ჰ უ ნ გ ე რ გ უ რ ტ ი. ვერც მე წარმომიდგენია, პატვიცემულო კოლეგავ.

(მზიანი წაშუადღევია. მელხიორი და ვენდლა ხედი-
ბიან ერთმანეთს ტყეში).

მელხიორი. ოჰ, შენ ხარ, ვენდლა? რას აკე-
თებ ამ პატრონს? სამია საათია ტყეში აღმადღამა და-
ვიხებები. კაცოშვილი არ შემხვედრია, და აი, უცებ
შენ შემეჩვენებ ამ უღრან ტყეში!

ვენდლა. ჰო, ეს მე ვარ.

მელხიორი. რომ არ გიცნობდე, ვენდლა, ხი-
დან ჩამოფრენილი ფერია შეგონებოდა.

ვენდლა. არა, ნამდვილად ვენდლა ვარ, ბერგმა-
ნი. შენ როგორ მოხვდი აქ?

მელხიორი. ფიქრებში გავერთე და...

ვენდლა. მე კი ჩიტისთვალს ვეძებ. დედას
სუნთხის გაკეთება უნდა. ჭერ თვითონაც უნდოდა წა-
მოსვლა, მაგრამ ის იყო სახლიდან გამოვდიოდით,
რომ დედა ბაუერი მოვიდა, იმას კი საერთოდ არ
უყვარს მთებზე ძროშიალი. ამიტომაც ამოვედი მარ-
ტო.

მელხიორი. შეაგროვე უკვე ეგ შენი ჩიტის-
თვალა?

ვენდლა. მთელი კალათა. გაღმა წიფლნარში იმ-
დენია, გეგონება, ალბური მდელიაო. ახლა კი უკან
დასაბრუნებელ გზას ვეძებ. მგონი, გზა ამებნა. ვერ
მეტყვი, რომელი საათია?

მელხიორი. უკვე ოთხის ნახევარზე მეტია. რო-
დის გელიან შინ?

ვენდლა. უფრო გვიანი შეგონა. კარგა ხანს ვი-
წეია ხავსში, ოქროს ნაკადულთან და ვცინებობდი.
დრომ ისე სწრაფად გაიჩინა, შემეშინდა არ შემომი-
ღამებოდა.

მელხიორი. თუკი დრო გაქვს, ცოტა ხანს დავ-
სხდეთ. იქ მუხის ძირას ჩემი საუვარელი ადგილია.
როცა თავით ხეს მიეჭრებოდა და ტოტებს შორის
ცას გასკერი თითქოს მოჭაივებული ხარო. მიწას
ჭერაც შემორჩენია დილის წიხის სიბოძო... რამდენი
ხანია ერთი კითხვა არ მასვენებს.

ვენდლა. მხოლოდ იცოდე, ხუთ საათამდე სახ-
ლში უნდა ვყო.

მელხიორი. ერთად წვაიდეთ. მე წამოვიღებ კა-
ლათას, ხევით გავიდეთ. ათ წუთში ხილზე ვიქნებით!
აი, ასე ჩემსავით, ხელზე შუბლდაყრდნობილი თუ
წამოწევი, ისეთი უჩვეულო ფიქრები შემოგვეტევა,
რომ...

(ორივენი წამოწევიან მუხის ძირში).

ვენდლა. რა უნდა გეკითხა?

მელხიორი. გავიგე, ხშირად დადიხარ ღარიბე-
ბთან. მიგაქვს მათთვის საჭმელი, ტანსაცმელი და
ფული. საყუთარი სურვილით აკეთებ ამას თუ ღედა
გაგზავნის?

ვენდლა. უფრო ხშირად დედა მაგზავნის, საწყალი
დღიური მუშეში არიან, წვერილშვილის პატრონები.
ხშირად ვერ მოულოებენ სამუშაოს, მაშინ მათ სი-
ცივე და შიმშილი კლავთ, ჩვენ კი კარადებსა და
კოზობებში, დემურთა უწყის, რა არ ვეწყვიტო... კი
მაგრამ, რამ გაგახსენა ეს ყოველივე?

მელხიორი. ერთი რამ მაინტერესებს: როცა
დედა გაგზავნის, ხალისით მიდიხარ თუ ღედად არ
გებალისება?

ვენდლა. დიდი ხალისით, რაღა თქმა უნდა რა-
ტომ მეკითხები?

მელხიორი. როგორ? ქუტუქიანი ბავშვები, ავა-
მყოფი ქალები, ნავით სავსე ქოხები არ გეზღვრება?
რომც გადაყვი, მაინც უნდობლად დაგიწყებენ ყუ-
რებას.

ვენდლა. ჭერ ერთი, ეგრე არ არის, მელხიორ,
და მეორეც, ასეც რომ იყოს, დამიჭრე, მე უფრო
მეტი ხალისით წვაიდელი!

მელხიორი. როგორ თუ მეტი ხალისით!

ვენდლა. როგორ და ისე, მეტი ხალისით მივი-
დოდი მათთან. კიდევ უფრო მეტად გამახარებდა ის
ამბავი, რომ მათ ვეხმარება.

მელხიორი. გამადის ღარიბებთან იმიტომ მი-
დიხარ, რომ ეს შენ გსიამოვნებს და გიხარია.

ვენდლა. ეს რა ლაპარაკია, დავდივარ იმიტომ,
რომ ღარიბები არიან.

მელხიორი. რომ არ გსიამოვნებდეს, არ წახვი-
დოდე?

ვენდლა. რა ვქნა თუკი მსიამოვნებს?

მელხიორი. ამისათვის სამოთხეში მოხვდები.
ეტუბოა უმიწელოდ არ დამიკარგავს მოსვენება მთე-
ლი ეს თვე! რა ქნას ძუნწმა ადამიანმა, თუკი მას
არ უხარია ბინძურ და ავადმყოფ ბავშვებთან სი-
არული!

ვენდლა. შენც დიდ სიამოვნებას მოგანიჭებდა
ეს საქმე!

მელხიორი. და ამისათვის ადამიანს მარადიუ-
ლი სიკვდილი ელის? მოდი, აპაზე თემას დავწერ
და ბატონ პასტორ კალბაუხს წარუდგენ. სულ მი-
სი ბრალია ყველაფერი. ის გვიკადაგებს, თუ გსურთ
სიამე განიცადოთ, თავადღებოდა და მოწყალე იუ-
ვითო... თუკი ვერ მიასახებებს, არ დავესწრები მის
გაკვეთილებს და არც თავს ვაზიარებინებ.

ვენდლა. შენ გინდა შენ შობილებს აწყენინო!
აზიარებინე თავი — არაფერი მოგივა. ერთადერთი,
რაც ამ მიზიდავს. ეს არის ჩვენი საუკუნისო თეთრი
კაბები და თქვენი ჩაფარისუნებელი შარვლები, თო-
რემ ზიარებით მიიდი და ეხიარე რამდენიც გინდა.

მელხიორი. ეგ თავის განწირვა არ არის! —
თვალნათლივ ეხიარე, როგორ ხარობს კეთილი კაცი
თავისი გულკეთილობითა და როგორ ცახცახებს და
კენესის ხარბი და ბოროტი — მე გეხდავ, შენც.
შენი საქმიანობით გახარებული კულულებს რომ არ-
ხევ. განდეგალივით ნაღველი მაქვს გულში. წელან
რაზე ფიქრობდი, ვენდლა, ოქროს ნაკადულას პირას
ბალახში რომ იწეკი?

ვენდლა. სისულელიებზე.

მელხიორი. თვალგახელოდო!

ვენდლა. იცი, რაზე ვოცნებობდი, ნეტავი საწყა-
ლი მათხოვრის შვილი მაინც ვყოფილიყავი, უთენია,
ხუთ საათზე, ქუჩაში გამაგებდნენ, მთელი დღე ქარ-
სა და წვიმაში ვიქნებოდი და მოწყალებას ვთხო-
ვდი გულქვა ადამიანებს. მერე კი, როცა საღამოს სი-
ცივისაგან მთლად გათოშილი და შიმშილით ილაჭა-
მოღუული შინ დავბრუნდებოდი, მომთხოვდნენ
ფულს... მაგრამ რაკი იმდენს ვერ მიიღებდნენ, რამ-
დენსაც ელოდნენ, მცემდნენ და მცემდნენ.

მელხიორი. ეს ყოველივე შეცნობაა ვენდლა.
სულელური საბავშვო მოთხრობების გავლენაა. მერ-

წმუნე, ასეთი გულქვა ადამიანები საერთოდ აღარ არსებობენ.

ვენ დლა. მელხიორ, ცდები. მარტა ბესელს ისე სცემენ უკველ საღამოს, რომ მეორე დღეს კარგა გვარინად არის ჩალოტრებული. ო, რას უძლებს! ამას რომ მიყუბა, ისეთი გრძნობა შეუფლება, თითქოს მძულარე გადამასხესო. ძალიან მეცოდება, შუაღამეს გამახსენდება, ბალოში თავს ჩავრგავ და ვტირი. უკვე რამდენიმე თვეა, ვფიქრობ, როგორმე ვუშველო. ღიდი სიამოვნებით შეეენაცვლებოდი მას თუნდაც ერთი კვირით.

მელხიორი. მამამისს უნდა უჩივლო. ბავშვს რომ წაართმევენ, მერე ნახავს.

ვენ დლა. მელხიორ, ჩემს ცხოვრებაში არავის გავუღახივარ. ნეტავი რას გრძნობენ ნაცემები. ერთხელ თვითონ გავილახე თავი, რომ გამეგზო გალახვის გემო. საშინელი გრძნობა უნდა იყოს.

მელხიორი. არა მგონია, ბავშვი ამით გამოსწორდეს.

ვენ დლა. რა ამით?

მელხიორი. ცემით.

ვენ დლა. აი, ასეთი წყვლით სცემენ! უპ, რა მაგარია, თან რა წერია!

მელხიორი. პირდაპირ სისხლს გადენს!

ვენ დლა. ერთხელ მაინც არ დამარტავა?

მელხიორი. შენ?

ვენ დლა. ჰო, მე.

მელხიორი. რა მოგივიდა, ვენ დლა?

ვენ დლა. რა მოხდა?

მელხიორი. დაწუნარდი! რატომ უნდა დაგარტავა?

ვენ დლა. თუკი ნებას გაძლევ!

მელხიორი. არა, ჩემო გოგონი!

ვენ დლა. კი მაგრამ, თუკი ვთხოვ, მელხიორ!

მელხიორი. შენ რა, შეიშალე!

ვენ დლა. ჩემს ცხოვრებაში არავის გავუღახივარ!

მელხიორი. კი ბატონო, თუკი ძალიან შემეხევევინა...

ვენ დლა. გთხოვ, გეხევევინი!

მელხიორი. მე შენ გასწავლი, როგორ უნდა თხოვნი! (ურტყამს)

ვენ დლა. ღმერთო, ოღნავაც ვერა ვგრძნობ!

მელხიორი. მჭერა, ვერ ატანს ტანსაცმელში..

ვენ დლა. მაშ. ფეხებზე შემომარო!

მელხიორი. ვენ დლა! (უფრო ძლიერ ურტყამს).

ვენ დლა. შენ ხომ მეფერები! შენ ხომ მეფერები!

მელხიორი. უპ, შე კუდიანი! მოგიყვან ქუაზე! (გადაადგებს წვეკლას და ისე შემოკრავს ხელს, რომ გოგონა ყვირილს მორთავს. მელხიორი არ აქცევს აღრადლებას მის ყვირილს; გააფორებული ურტყამს და თან კრემლი ღვარად ჩამოსდის ლოყებზე. უცებ შეჩერდება, ხელებს თავში წაიკლებს და შეწუხებული, ქეითინი გაქანდება ტყეში).

მეორე მოქმედება სცენა პირველი

საღამო ხანია, მელხიორის სამუშაო ოთახის ფანჯარა ღიაა, მაგიდაზე ლამა ანთია. მელხიორი და მორიცი ღვიანზე სხდან.

მორიცი. დალილობამ გადავიარა, მხრლოდ მონდა აღგზნებული ვარ. ბერძნულის ვაკეთილგზ მართლაც მოხარული პოლიფემივით მეძინა, ძალიან მიკვირს, მოხუცმა ცუნგენშლაგმა უურყველყოფიერა ამახია. დღეს დილით კინალამ დამავიანდა. გავიღვიმე თუ არა, მაშინვე ზმნები გამახსენდა მი. — დაღახეროს ეპაშემა, საუზმის დროს და მერე გზაზეც იმდებქერ ვაუღლე, რომ თვალი დამინდელა. აღბათ სამი საათის შემდეგ ჩამქინა. მელანი დამეღვეთა წიგნზე. ლამაა ბოლადა, მატკლემე რომ გამაღვიძა. ფანჯრის ქვემოთ, იასამნის ბუჩქებში, შაშვები ისე ხალისიანად ჰახახებდნენ, რომ რაღაც გამოუთქმელი მელანქოლია მომეძალა. საუელო გაციკეთე, თმა გადავივარცხენ; როგორც კი რამეს გააკეთებ, საკუთარი ძლიერება იგრძნობ.

მელხიორი. მგოვივო სიგარტი?

მორიცი. გმადლობთ, არ ვიწვევი. ნეტავი, სულ ასე გაგრძელდეს! ო, რას ვიშუავებ და ვიშუავებ, თვალბის გამოცევაამდე. ერნსტ რობელმა არდადეგების შემდეგ ექვსჯერ ვერ უპასუხა; სამჭერ ბერძნულს, ორჭერ კნოხნბარუსს; სულ ბოლოს კი ლიტერატურის ისტორიაში ჩაფუავდა. მე კი ხუთჯერ დამეშარო ახე. დღის შემდეგ ეს, საერთოდ, აღარ გამეორდება! რობელი თავს არ მოიკლავს. რობელს ისეთი შშობლები ჰყავს, ზედმეტად თავს არ იწუხებენ. თავად მისი ნებაა, რა გამოვა; დაქირავებული ჭარისკაცი, კვბოი, თუ მეწვღვარო. აბა, მე რამ ჩავიკრა, მამაჩემს დამზლა დაეცემა, დღეა კი ნაშვლიად საგიეთში მოხვდება. არა, ამას ვეღარ ავიტანი! შიში რომ დამქელია, ღმერთს ვთხოვ. დღეა, გამოცევაამდე, ქლეკი შემყარე-მეთქი, თითქოს შიშავ ჩაიარა, თუმცა დღესაც შორიდან ისე მკახედ აშუქებს, რომ თავს ვერ ვუსწორებ დღისით თუ ღამით. და მაინც მაგრად ვარ, ვიცი გამომარტლებს, ისიც ვიცი, კაცი ისე ვერ დაეცემა, კისერი არ მოიტეხოს.

მელხიორი. რა სისამაგლე არ გადაგდება თავს ცხოვრებაში. დიდი სიამოვნებით ჩამოიხრჩობდე თავს. სად დაიკარგა ეს დედაჩემი ჩაისთან ერთად!

მორიცი. ჩაი ახლა რაზედ მისწვება! მაკანკალეებს. რაღაც უცნაურად ვარ აღგზნებული. აბა, ხელი დამადე. თითქოს უკეთაც ვხედავ, უკეთაც მესმის, ვგრძნობ. და თავი მაინც სიზმარში მგონია ბაღი მთვარის შუქზე ისე ვრცელად გადაშლილია და ისე შშვიდად გარინდულა, თითქოს უსასრულობაში გადაწვდილია. ბუჩქებიდან შავი ფღერით შემოსილი მოჩვენებები გამოდიან, თავბრულამხვევ ორმოხრიბში ვარსთულნი, თავისუფლად სივრცეში გაიშვებენ და მწუხრში ქრებიან. მგონი, წაბლის ხის ძირში თათბერი უნდა ჰქონდეთ. არ ჩავიდეთ, მელხიორ?

მელხიორი. ჩაი დავლიოთ და მერე.

მორიცი. ფოთლები ისე ჩრჩრულდნენ, ახე მგონია, ცხოვრებული ბებიაჩემის ნაამბობს ვისმენ „უთავო დიდოფალზე“. თურმე, საოცრად მომხიზლავი დედოფალი უოფლია, მშეთუნაბავი; ქვეყნად ყველა ასულზე უფამაზესი. მხოლოდ, სამწუხაროდ, უთავოდ დაბადებულა, ვერც ქამდა და ვერც სვამდა, ვერც ხედავდა, ვერც იცინოდა, კოცნაც არ შეძლო: სასახლის ამაღს თავისი პატარა ფაფოვი ხელით აგებინებდა ყველაფერს, სათქუცებს. ხოლო კოხტა ფეხებს რომ დაბაჟუნებდა, ეს უკვე ომსა და სასიყ-



ველიო განაჩენს ნიშნავდა. და, აი, ერთ დღეს ის მთაბარცხა რომელიღაც მეფემ; იმ მეფეს თურმე ორი თავი ჰქონდა, რომლებიც ერთმანეთს ისე გაუთავებლად ეჩხუბებოდნენ და ედავებოდნენ, რომ ერთმანეთს სიტყვის თქმასაც არ აცლიდნენ. კარის თითქმისა ჯალღოქარმა ამ ორი თავიდან შედარებით პატარა აიღო და დაადგა დედოფალს. მართლაც, ის თავი შესანიშნავად მოერგო დედოფალს. ამის შემდეგ მეფემ დედოფალი შეირთო და ისინი უკვე კი აღარ ჩხუბებოდნენ, ერთმანეთს უშებლგ, ლოყებსა და პირზე კოცნიდნენ და კიდევ დიდხანს, დიდხანს ბედნიერად და სიამბუქილიაში ცხოვრობდნენ. მომხიბლავი სისულელეთი! აი, არდადეგებიდან მოყოლებული, უთავო დედოფალი არ მასვენებდა. როდესაც ლამაზ გოგოს დავინახავ, მას უთავოდ წარმოვიდგენ და მერ უკვე უთავო დედოფალი მგონია საკუთარივე თავითა... რა იცი, შეიძლება მეც ხელმოვრედ დამადგან თავი (ქ-ნი გაბორი შემოდის და მორიცსა და მეღბიორს ქაქქავა ჩაით უმასპინძლებდა).

ქ-ნი გაბორი. აბა, ბავშვებო, მიირთვით. საღამო მშვიდობისა, ბატონო შვიტელ, როგორ ბრძანდებით?

მორიცი. გმადლობთ, ქალბატონო გაბორ. გესმით ქუჩიდან ტაშფანდურის ხმა როგორ შემოდის? ქ-ნი გაბორი. რაღაც თითქოს კარგად ვერ გამოიყურებით. შეუძლოდ ხომ არა ხართ?

მორიცი. არც ისე. ცოტა არ იყოს, გვიან მიწევს დაწოლა...

მელხიორი. წარმოვიდგინე, მთელი ღამე უშუშავია!

ქ-ნი გაბორი. ამას ნუ სჩადით, ბატონო შვიტელ. პირველყოვლისა, თავს უნდა მოუფრთხილდეო, სკოლა ვერ შეცვალის თქვენს ჩანჩქრთობას. უფრო ხშირად უნდა იაროთ სუფთა ქაერზე! თქვენს ასაკში ეს უფრო საჭიროა, ვიდრე შუაზემოგერბანული ენა.

მორიცი. მეტი უნდა ვიარო. თქვენ მართალი ბრძანდებით. სიარულის დროსაც შეიძლება სწავლა. როგორ ვერ მოერგოქქქ! წერით დავალებებს კი სახლში შევასრულებ.

მელხიორი. ჰო, ჩემთან დაწერ; ორივეს გაგვიადგილებდა. იცი, დედა, საწყალი მაქს ფონ ტრენკი ნერვოულმა ციებ-ციხლებმა მოკლა! დღეს, ნასადღევს, ჰქნესჩენ რაოდენი მამუნე მეგობა რეგორ ზონენშტიხთან და უთხრა, ეს-ესაა ხელში ჩამაქვდა ტრენკიო. ახლა არ გაინტერესებს, რა უთხრა ზონენშტიხმა? „აჰე!.. შენ რა, ვასულ კვირას ორი საათი მაინც არ უნდა დარჩენილიყავი სკოლაში გაქვეთილების შემდეგ? — აი, ეს ბარათი სკოლის ზედამხედველს გადაეცე. დროზე მოამთავრეთ ეს საქმე! მთელმა კლასმა უნდა მიიღოს მონაწილეობა დაკრძალვაში“. ჰენსჰენი დამბლადაცემულავით იდგა.

ქ-ნი გაბორი. ეს რა წიგნი გაქვს, მეღბიორ?

მელხიორი. „ფაუსტი“.

ქ-ნი გაბორი. წაიკითხე უკვე?

მელხიორი. არა, ჯერ არ დამიმთავრებია.

მორიცი. ვალჟურგიის დამემდე მივედით.

ქ-ნი გაბორი. მე რომ მკითხო, ერთ-ორ წელიწადს მაინც მოვიციდიდი და მერე...

მელხიორი. დედა, არ მახსოვს წიგნი, ამდენი სიღამაზე შეპოვოს მასში, ვითომ რატომ არ უნდა წამკითხა?!

ქ-ნი გაბორი. ვერ გაიგებ. მელხიორი. ეგ კიდევ საითხვია ვერ გასწავლეს თუ არა, დედა. კარგად შესმის, რომ ნაწარმოებს მთელი თავისი სიღრმით ჯერ კიდევ ვერ აღვიქვამ.

მორიცი. ამიტომაც უყველთვის ორნი კვითხელობით; ეს კი განსაკუთრებით გვიადვილებს გაგებას! ქ-ნი გაბორი. შენ უკვე დიდი ხარ, მეღბიორ, იმისათვის, რომ მიხვდე, რა არის შენთვის სასარგებლო და რა საზიანო. ისე უნდა მოიქვე, რომ შეგებდეს საუთარო საქციელზე პასუხისმგება. იცოდე, მე ძალზე მაღლიერი ვიქნები, თუკი შენ არ მომიცემ საბაბს, რაიმე დაგიშალო. მხოლოდ ის მინდა იცოდე, რომ თვით საუკეთესო შემოქმედსაც შეუძლია მავნე გავლენა იქონიოს შენზე, თუკი იმდენად მოწიფული არა ხარ, რომ სწორად გაიგო, მაგრამ შენ უფრო გენდობი, ვიდრე რომელიმე აღმზრდელი მეთოდს. თუ კიდევ რამე მოგინდათ, ბავშვებო, შენ გაამოდი, მეღბიორ, და დამიძახე. საწოლ ოთახში ვიქნები. (გადასი).

მორიცი. დედაშენი გრეტბენის ამბავს გულისხმობდა.

მელხიორი. ჩვენ ხომ წამითაც არ შეეჩირებულვართ მის ამბავზე!

მორიცი. თვით ფაუსტმაც კი გულგრილად ვერ აუარა მას გვერდი!

მელხიორი. ბოლოს და ბოლოს, ეს საზიზღრობა ხომ არ არის მთავარი. ფაუსტს შეეძლო აღეთქვა გოგონასათვის ცოლად გიბოხოვ და შეიმდეგ მიეტრევებინა კიდევ. ჩემის აზრით, ის მაინც სასჯელის ღირსი იქნებოდა. გრეტბენს შეიძლება გული გასკოდომოდა და მომკვდარიყო. როდესაც ხედავ, რა ციებ-ციხლებიანივით შეპრბობილა უკვლა ამ რადაცით, ღამის დიჭერო, რომ მთელი ქვეყანა მხოლოდ სქენის გარშემო ბრუნვას...

მორიცი. კაცმა რომ თქვას, მეღბიორ, მეც იგივეს ვგრძობ მას შემდეგ, რაც შენი თხზულება წავიკითხე. არდადეგების პირველსავე დღეებში პლოცი რომ გადავშალე, ფეხებთან დამვივარდა შენი რვეული, გადავრულე კარი და შეშინებული ბუ რომ გადაუქროლდა ცეცხლმოდებულ ტყეს, ისე სწრაფად გადავავლე თვალი სტრიქონებს. მგონი, სულაც უშეტესი ნაწილი თვალდაზრუნველმა წაეკითხება. რაღაც ბუნდობლივად გამოძახილივით ჩამესმოდა შენი ახსნა-განმარტბანი, ეს იმ სიმღერასავით იყო, ოდესაც ბავშვობაში რომ მღეროდი ხალისით და მერე სიკვდილის წინ სხვისი ნამღერო რომ მოვსმებდა თითქოს. უწელაზე მეტად მომწონს ის, რასაც გოგონებზე წერ. აი, ამ შობამღებლებებს თავი ვეღარ დავადწიე. მერწმუნე, მეღბიორ, უფრო იოლია, უდანაშაულოდ მოითმინო უსამართლობა — ჩემის აზრით, სწორედ ეს არის აშკვენიური ნეტარების მწვერვალი.

მელხიორი. არა, მოწყალეებით მიღებული ნეტარება სწორედაც არ მჭირდება!

მორიცი. ვითომ რატომ არა?

მელხიორი. ხომ იცი, არაფერი მინდა ისეთი, რაც ბრძოლით არ მოიპოვება!

მორიცი. მერე ეს რა სიამოვნებაა, მეღბიორ?!

გოგონა ზეცოური სიამოვნებას განიცდის. მას საკუთარი ბუნება იცავს. ბოლო წუთამდე თავს იკავებს, გაურბის ყოველგვარ სიმწარეს, ბოლოს კი ცა ერთიანად დაემხოლა თავზე. ქალაშვილს ჭოჭობათისა მამნიაც ეშინია, როცა აუვავებულ სამოთხეს ხედავს, მისი გრძობა ანკარაა, წყაროს ჰგავს, კლდეში რომ იღებს სათავეს. ის ხელში იღებს სირჩას, ჭერაც რომ ამქვეყნიური სუნთქვა არ შეგებია და ამ ნექტარის საესე, აღმოადებულ და აკიაფებულ სასმისს ეწაფება... ემყოფილება, რომელსაც ამ დროს კაცი განიცდის, უფროული და უსაფუთვლო მერქნება.

მელ ხიორი. შენ რაც ვეძლეა, ის იფერე, მე კი სულაც არ მინდა შენთან ამაზე საუბარი...

ს ც ე ნ ა მ ე ო რ ე

საერთო ოთახი

ქ-ნი ბერგმანი (ქული ახურავს, მხრებზე მანტილია აქვს მოხურული, მკლავზე კალათაგადაიდებული, სახეგაბრწყინებელი შემოდის შუა კარიდან). ვენდლა! ვენდლა!

ვენდლა (მარჯვენა გვერდითი კარიდან შემოდის კონსტელსა და ჩიხორის ამარა). რა მოხდა, დედა?

ქ-ნი ბერგმანი. უკვე აღექი, შვილო? აი, ეს მომწონს!

ვენდლა. გარეთ უკვე იყავი?

ქ-ნი ბერგმანი. აბა, ჩაიცივი, მხოლოდ სწრაფად! ახლავე ინასთან უნდა წახვიდე, კალათა მიიტანო!

ვენდლა (ამთარებს ჩაქმას). ინასთან იყავი? როგორ არის? გამოჯანმრთელების პირი არ უჩანს?

ქ-ნი ბერგმანი. წარმოიდგინე, ამ დამით მასთან უარუატი იყო და პატარა ბიჭი მოუყვანა.

ვენდლა. ბიჭი? ბიჭი! რა კარგია! ამიტომ მქონდა ასე დიდხანს გრიპი?

ქ-ნი ბერგმანი. ჩინებული ბიჭია!

ვენდლა. უნდა ვნახო დედა! მე უკვე მესამედ გავხდი დედა — ერთი გოგონა და ორი ბიჭის!

ქ-ნი ბერგმანი. და მერე რა ბიჭების ასე ხდება ხოლმე, როცა ზედ მკვლესისთან ცხოვრობ! ხვალ სრულდება ორი წელი, რაც მან თავის მარმას კაბაში გამოწყობილა დაიწერა ჭვარი.

ვენდლა. იქ იყავი, როცა უარუაბა ბიჭი მოიყვანა?

ქ-ნი ბერგმანი. გაურინდა. ვარდს არ მიიბნევ? ვენდლა. რატომ ცოტა უფრო ადრე არ მიხვიდი?

ქ-ნი ბერგმანი. მგონი, შენც რაღაც მოგიტანა იმ უარუაბა — გულქანდა თუ სხვა რამ.

ვენდლა. რა სამწუხაროა!

ქ-ნი ბერგმანი. ხომ გეუბნები, გულქანდა მოგიტანა-მეთქი!

ვენდლა. გულქანდები საკმაოდ მაქვს...

ქ-ნი ბერგმანი. ძალიანაც კარგი. მეტი რაღა გინდა?

ვენდლა. ძალიან მაინტერესებს, ფანჯრიდან შემოფრინდა თუ საკვამური მილიდან.

ქ-ნი ბერგმანი. ინას უნდა მკითხო, ჰო, მკითხე ინას, ჩემო სიცოცხლებ! ინა ყველაფერს ზუსტად გეტყვის. ინა ხომ სულ ცოტა ნახევარი საათი მაინც ელაპარაკებოდა მას.

ვენდლა. უშეველად ვკითხავ, როცა ვნახავ, ქ-ნი ბერგმანი. არ დავავიწყდეს, ჩემო ანგელოზო! შეც ნანტერესებს, მართლა უფრო უფრო მემოფრინდა თუ საკვამურიდან?

ვენდლა. აკობებს, ბუხრის მშემნდელს ვკითხო. ბუხრის მშემნდელს ყველაზე კარგად ეცოდინება, საკვამურიდან შემოფრინდა თუ არა.

ქ-ნი ბერგმანი. ბუხრის მშემნდელს არა, შვილო; ბუხრის მშემნდელს არა... რა იცი ბუხრის მშემნდელმა უარუაბის ამბავი! ისეთ სისულელდეს წამოროშავს, კაცმა რომ არ იცის... რას, რას იტყობი ქუჩაში??

ვენდლა. კაცი, დედა, ხედავ, სამკერ უფრო დიდია ხარზე! ფეხები გემივითა აქვს..

ქ-ნი ბერგმანი. (მივარდება ფანჯარას). აბა, სად?

ვენდლა (იქვე დასქნს). რაღაც უშველებელი ყუთი უტირავს ნიკაბით და „რაინზე დარაჯობას“ აწრიბინებს — აი, ახლა კუთხეში... შეუხვია, მოეფარა.

ქ-ნი ბერგმანი. ბავშვი ხარ და ბავშვად დარჩები! შენი მოსუცი გულბურყული დედა ასე უნდა შეაშინო? გასწი აიღე შენი ქული. ნეტა როდის მოტყვიანდები. იმედი უკვე გადამეწურა.

ვენდლა. ზეც, დედოკო, შეც. რაღაც, ტყუობა, მთლად კარგად ვერა ვარ, ჩემი დაია ორი წელიწადნახევარა რაც, გათხოვდა. აგერ მესამედ გავხდი დედა და მაინც არ ვიცი, რა ხდება და როგორ ხდება... არ გამიბრაზდე, დედოკო; არ გამიბრაზდე, ვის უნდა ვკითხო, თუ არა შენი ძალიან გთხოვ, დედა, მითხარა რა! მითხარი! მრცხვენია საყუთარი თანვის, გთხოვ, დედაც, მითხარი! არ გამიცხოვ, ასეთ რამეებს რომ ეტყობები. მითხარი, როგორ ხდება? როგორ ხდება ეს ყველაფერი? მართლა ხომ არ გინდა, თოთხმეტი წლის გოგოს უარუაბის ამბავი მკეროვებს?

ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთო, რა უცნაური ხარ! რას არ იტყვი! არა, ნამვილადად არ შემიძლია!

ვენდლა. რატომ, რატომ, დედა! რატომ არ შეგიძლია ვითომ რატომ? უნდა იყოს სამარცხენო ის, რისკენაც ყველა ილტვის?

ქ-ნი ბერგმანი. ო-ო, ღმერთო, დამიფარე! ღრის ვარ... წაიღე ჩაიცივი, გოგო ჩაიცივი!

ვენდლა. წაიღე... ჰო, მიფიფარე... ვკითხო ბუხრის მშემნდელს?

ქ-ნი ბერგმანი. ლამის გადავირიო! მოდი შეილო, მოდი და გეტყვი! ყველაფერს გეტყვი... ო, ღმერთო ყოვლად მოწყალეო! მხოლოდ დღეს არა, ვენდლა! ხვალ, ზეგან მოშავალ კვირას, თუ კიდევ მოინდომებ ამის გაგებას, ჩემო სიცოცხლეც...

ვენდლა. დღეს მითხარი; ახლავე მითხარი! ახლავე, დედა! ახლა ასე აღუღებებელი რომ ხარ, მია უმეტეს, ვერ დავწყნარდები.

ქ-ნი ბერგმანი. ახლა არ შეიძლია, ვენდლა.

ვენდლა. ვითომ რატომ არა?! მუხლს მოვიყრი შენს ფეხებთან, თავს კალთაში ჩაგიდებ, შენ კი წინსაფარი გადამაფარე და ისე მოუეცი, თითოს მარჯო იყო ოთახში. ნუ გეშინია, არც შევკრთები; არც ვიყვირებ; რაც არ უნდა მოხდეს, უნდა მოვიტოვინო.

ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთოა მოწყნარე, ვენდლა, არა ვარ დამნაშავე! ღმერთთა ყოველფერს გაძლიო-

ხელა! ღმერთი იყოს შენი მოწყალე! ჰო, კარკი, გეტყვი, როგორ გაჩნდი ამქვეყნად. ახა, მომისმინე!.. ვენდლა. (წინსაფრის ქვეყიდან) გისმენ?

ქ-ნი ბერგმანი. არ იფარებს ეს, შეილო! ვერაფერს გეტყვი. ღირსი ვარ, ცხებში ჩამსვან, ან შე-ნი თავი წამართვან...

ვენდლა (წინსაფრის ქვეყიდან). ნუ გეშინია, გა-ზედე, დედა!

ქ-ნი ბერგმანი. მაშ მისმინე...

ვენდლა. (წინსაფრის ქვეყიდან აჯანყლებული). ო, ღმერთო, ო ღმერთო!

ქ-ნი ბერგმანი. ბავშვი რომ გყავდეს, გესმის ჩემი, ვენდლა?

ვენდლა. ჰო, ჩქარა დედა, ვეღარ ვიბოძენ!

ქ-ნი ბერგმანი. ბავშვი რომ გყავდეს... მის-მენ?... საჩიროს ქმარი... ვისაც მიიზივდები, საჩი-როსა გიყვარდეს, გიყვარდეს, ისე გიყვარდეს, როგ-ორც მხოლოდ ქმარი უყვართ, მთელი გულითა და სულით. ისე უნდა გიყვარდეს, სიტყვით რომ არ ით-ქმის! უნდა გიყვარდეს, ვენდლა, ასეთ სიყვარულს კი, ვენდლა, შენ ჭერ ვერ შეძლებ... ახლა ხომ გეს-მის...

ვენდლა (დგება). ღმერთო ძლიერო! ღმერთო! ქ-ნი ბერგმანი. ხედავ, რა განსაცდელი გე-ლის წინ!

ვენდლა. სულ ეს არის?

ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთმანი, სულ ეს არის. კარ-გი, აიდე ახლა კალათა და ჩაიდი ინასთან. იქ შოკო-ლადითა და ნამცხვრით გაგმისამსმლდებიან. მოდი ერთხელ კიდევ შემოგახტოვ: ყელიანი ფეხსაცმელი, ანგრეშობის ხელთათმანი, მატროსულა და თაზუე — ვარდები... კარგია, გშევნის... მაგრამ ეს ქვედაწილი კი უკვე მოკლე გაქვს, ვენდლა!

ვენდლა. სადილისათვის ხორცი უკვე მოიტანე? ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთი იყოს შენი მფარვე-ლი, შეილო! როგორც კი დროს მოვიხდებთ, ერთ მტკაველ ფურჩაღს მივაკერებ.

ს ც ნ ა მ ე ს ა მ ე

ბენსტენ რილოვი. (სანთელი უქირავს, კარს გადასახას და ხსნის ზარდახასს). ძილის წინ თუ ილოცი, დეზდემონა? (ღობს ჭიბიდან იღებს პალმა-ვეჯიჩის ვენერას რეპროდუქციას). სულაც არ გან-მაწყობ სალოცავად, მშვენიერო, მომავალი ნეტარე-ბის ტკბილ წუთებად რომ გესახებოდა. პირველად იონთან შლეინბერგის ვიტრინაში რომ დაგინახე, ასევე მიზივდელი იყო მაშინაც ეს შენი მოქნილი სხეული, თქმების ეს ნაწი მოხაზულობა და ქალ-წულბერძი მკერდი — ო, რა მთვრალი უნდა ყო-ფილიყო დიდი მსატყარი უზომო ბედნიერებით, რო-ცა დივანზე ასე გაწვართულს ხედავდა თოთხმეტე-წლის უმშვენიერეს მოედელს!

თუკი ხანდახან სიხმარა გიბოდავ, მკლავებგაშლი-ლი შეგებებები და კაცენი დაგახრბო. შენ მოხვალ ჩემთან ისე, როგორც ქალბატონი თავის მიტოვებულ კოშკში მიდის ხოლმე. უხილავი ხელით იღება ჭიშ-კარი... იქ, ქვევით პარკში კი, შადრევანი მხიარულად იწყებს ჩუჩჩხუს... საქმისათვის ასე სჯობს! ასეა სა-ქირო! წუთიერ წაიღის აუცილებლ ჩემი გულას სა-შინელი ძგერა იმაზე მტკაველებს, რომ ტყუილბრა-

ლოდ როდი მსურს შენი მოკვლა. თითქოს ყელში რა-ღაც მიქერს, მარტოდ გატარებულ დამბებს რომ ვისე-ნება. გეუფლები, ბავშვო, არ მომბეჭვრებიხარ! ახა, ვის შეუძლია დაიტარაბახოს შენზე, მომბეჭვრად? შენ სისხლს მწოვ, წელში მღუნავ, ჩემს უძაველურ თვალბებს უანასკნელ ბრწყინვალებას ართმევ — მარ-თლაც, ძალზედე უღმობიდე, შენბრალბედი ხარ შე-ნი არადაამიანურობით, მაუძღურებ შენი უმოძრაო სხეულით! ან შენ ან ნე! ჰოდა, მე გავიშარჩვე!

გინდა ჩამოგიტოვლო ისინი, ვისთანაც ასეთივე ბრძოლა გადავიტანე? თუმცა ისიქე — მადმუჟელი ან-ფელიკამ რომ მიანდობა, თითისტარითი გამხდარ-მა და ჩემი ბავშვობის გველა; კორტოს იო; გალა-თეა; მარე კიდევ ბუგეროს ამური; იან ვან ბერისის ანდა, რომელიც მამანემის სექრეტერობან მოვიტაცე ჩემი პარამხნის შესავსებად. მაკარტის შემკრთალი ლედა, შემთხვეით რომ ვიპოვე ჩემი ძმის რვეულბებში. აქ ჩამოთვლილბებიდან შვიდი ქალი გუნერე უფრო ადრე დააღვა სიკვდილის გზას, ჩემო ვაჭურჩქულუო, სასიკვდილოდ დაწვირულიო გოგონა! იმარე ეს ნუ-გეშად და ნუ შეეცდები მავედრებელი თვალბებით კიდევ უფრო გამაწამო. შენი ცოდვის გამო კი არა, ჩემი ცოდვების გამო კვდები! საკუთარი თავის გა-დასარჩებლად გულდადილით ვკლავ მეშვიდე ცოლს, არის რაღაც ტრაგიკული „ლურჩწვრას“ როლში. ჩე-მი აზრით, მის მოკლულ ცოდვებს იღენი არ გადა-უტანათ, რამდენიც მან გადაიტანა თვითყელის მოკ-ვლისას.

მაგრამ ჩემი სინდისი მხოლოდ მაშინ დაწუნარდე-ბა, ჩემი სხეული მხოლოდ მაშინ მოიკრებს ძალას, როცა შენ, კულიანო, ჯადრ გექნება საყოფელი ჩე-მი ზარდახბის წითელი აბრეშუმის ბალიშებზე. შენ მაგიერ ბოდენმაუშენის ლურლასის, ლინგერის „მიტო-ვებულს“ ან დეფრეგების „ლიონის“ შემოფოვენ-მდიდრულ საროსიკაში — და მეც მალე მოვისვენ-ენ! ალბათ კიდევ სამი თვე და შენი შიშველი უმან-კობება, ტკბილო სული, ჩემს საცოდავ ტვინს ისე დაუწყებდა დნობას, როგორც მზე კარაკს. დროა, მოგაშორო საწოლიდანაც და მაგდიდანაც.

უუუ, ჩემი თავი მელიოვაბალი ; გონია! Morit-ura me salutat! ქალიშვილო, ქალიშვილო, მუხლებს რად ატყუებთ ერთმანეთს? თანაც ახლა, როდენდა-ჭრე კიდევ გაურკვეველია მარადისობის ასავად-სავალი? მხოლოდ ერთი მოძრაობა და გავანთავი-სუფლებ! მხოლოდ ერთი ქალური ნიშანი, ვნებისა, ქალიშვილო და ოქროს ჩარჩოში ჩახსვამ და ჩემს საწოლთან დაგვიდებ... ნუთუ ვერა გრძნობ, რომ შე-ნი უმანკობება წარმოშობს ჩემს ლირწობას? ვაი, ვაი არადაამიანებ!

მაშინვე შეამჩნევ, რომ სანიმუშოდაა აღზრდი-ლი. მეც ასეთივე ვარ. ძილის წინ თუ ილოცი, დეზ-დემონა?

გული მეკუმშება... სისულელი! წმინდა აგნესაც სომ თავისმა კდემამოსილბემ გამოასალმა სიკო-ცხლეს. თანაც მთლად შენსავით შიშველი როდი იყო! ერთხელ კიდევ ვაკრებ შენს აუკავებულ სხეულს, შენს ბავშვურ მკერდს, შენს უწყალო მუხლებს...

საქმისათვის ასე სჯობს. საქმისათვის, ჩემო გულში! აქლა თქვენ მიხედვამინიც ნუ მათქმევენბით, რომ უმანკო ვარსკვლავები ხართ!

ახლა საქირო.

(სურათი ჩაადგო ზარდახში და სახურავი დახურა).

ს ც ე ნ ა მ ე ო თ ხ ე

(სათივე, მელხიორი სურნელოვან თივაზე წევს, ვენდლა კბეზე ამოდის).

ვენდლა. აი თურმე საღა უოფილხარ! ყველა შენ დაკეტებს. ოთხთვალ ისევ წვაიდა. უნდა დაეხმარო. სადაცაა ქარბუქი ამოვარდებდა.

მელხიორი. მომშორდი! მომშორდი!
ვენდლა. რა მოგივიდა, სახეს რად მალავ?
მელხიორი. მომცილდი, მომცილდი-მეთქი! თორემ გადავადგებ.

ვენდლა. ახლა უფრო არ წავალ. (იჩოქებს).
რატომ არ გამოხვალ ჩვენთან ერთად მიდორზე? რა რეზუთული ჰქვია და უყუენთია. თავით ფეხამდეც რომ დავსვამდე, არა გვიწავს!

მელხიორი. თივას საოცარი სუნი ახდის. ცა, ეტუობა, სუღარასავით შავია. მე მხოლოდ შენს ძვრულზე ანთებულ ყაყაჩოს ვხედე, შენი გულის ძებრა მესმის.

ვენდლა. ნუ მკიცნი! ნუ მკიცნი!
მელხიორი. ჰო, შენი გულის ძებრა მესმის...
ვენდლა. როცა აღამიანები კოცნიან ერთმანეთს, მაშასადამე უყარენ ერთმანეთი...

მელხიორი. ო, დამიჭერე, არ არსებობს სიყვარული: არსებობს ანგარება, ეგოიზმი! მე შენ ისევე ცოტათი მიყვარხარ, როგორც შენ მე.

ვენდლა. არა... არა... მელხიორ!
მელხიორი. ვენდლა!
ვენდლა. ო, მელხიორ! არა... არა...

ს ც ე ნ ა მ ე ხ უ თ ე

ქ-ნი გაბორი. (ზის და წერს):

ძვირფასო ბატონო შტიფელ!
აი, უკვე ოცდაოთხი საათია თქვენს მოწერილ ბარათზე ვფიქრობ, მხოლოდ ახლად ვიღებ ხელში კალამს გულდამძიმებული. ამერიკაში გასამგზავრებელ ფულს ვერ გიშოვით, დაიჭირეთ, არ შემძლია. ჭერ ვერტი, არა მაქვს ამდენი და მეორეც, რომც მქონდეს, უღირსი ცოლდა იქნებოდა რაც კი აღამიანა შეიძლება წარმოიდგინოს, თქვენთვის ფული მხოლოდ იმისათვის მომეცა, რომ ჩავდინათ უგუნურება, რასაც დიდი სერიოზული შედეგი მოჰყვებოდა. ნამდვილად შეუძლებო, ბატონო შტიფელ, თუკი ჩემს უარს, გულგრილობასა და უსიყვარულობაში ჩამოვვლით. პირიქით, დედა-შვილებად, მეგობრულად ვარ თქვენდამი განწყობილი, და ჩემი მხრივ, მოვალეობას ვუღალატებდი, ხელი რომ გაემართა თქვენთვის ამ წამიერი თავგზაარეულობისას. წარმოადგენიათ, რა იქნებოდა, მეც რომ დავბნეულიყავი და პირველსავე გულის კარნახს ავეყოლიდი? დიდი სიამოვნებით მზად ვარ თუ გსურთ, თქვენს მშობლებს მივწერო. შევეცადები, თქვენი მშობლები დავაწმულო, რომ ამ მეოთხედში ყველაფერი გააკეთებ, რისი გაცემებაც შეგეძლოთ, რომ ძალიან დაილაღეთ და ჩემ თქვენი ხელმოცარულობის მკაცრი შეფასება უმარტოებულ იქნებოდა. უფრო მეტიც, ეს თქვენს სულიერ და ფიზიკურ განვითარებაზეც ძალიან ცუდად იმოქმედებდა.

ნებოდა. უფრო მეტიც, ეს თქვენს სულიერ და ფიზიკურ განვითარებაზეც ძალიან ცუდად იმოქმედებდა.

თქვენ რომ გადაკრულად მწერო, ^{არქონულში} პრუფმა სტრუქტურა ვიპარე, თავს მოვიკლავო, მართალი გითხრათ, ბატონო შტიფელ, ცოტა არ იყოს მაოცებს. რა უბედურებაც არ უნდა მოხდეს, იმ ხერხს, რითაც გსურთ მე, თქვენს კეთილისმოყვარეს, საშინელი დანაშაულის პასუხისმგებლობა დამაკისროთ, მართალი რომ გითხრათ, გულბოროტი კაცი გამოძაღვად მიჩნევიდა.

უნდა ვღიარო, ამას თქვენგან არ მოველოდი, აღამიანი უპირველეს ყოვლისა საკუთარი თავის წინაშე აგებს პასუხს. მე ისევე კარგად მემისს, რომ თქვენ ძალიან შეგეშინდით და რა თქმა უნდა, ამიტომ ვერც შესძელით მშვიდად აგეწონათ თქვენი მგომარეობა.

იმედი მაქვს, ჩემი სიტყვები თქვენამდე მოაღწევს მაშინ, როცა უკვე დამშვიდდებით და რეალურად შეხედავთ მომხდარს. ჩემი ზართი, არ შეიძლება ყმაწვილი კაცი სკოლის სურნებით შევალა. საქმად მრავალი მაგალითი გვაქვს იმისა, რომ ცული მოწაფეები საუკეთესო აღამიანები გამხდარან. და, პირიქით, საუკეთესო მოწაფეებს ცხოვრებაში არაფრით არ გამოუჩინათ თავი. ყოველ შემთხვევაში, გარწმუნებთ, თქვენი მარცხი, რამდენადაც ეს ჩემზეა დამოკიდებული, თქვენსა და მელხიორის ურთიერთობაში არაფერს შეცვლის. ყოველთვის გამახარებდა ჩემი შვილი რომ ამხანაგობდეს ისეთ ყმაწვილთან, ჩემს უღირს სიმაპითებს რომ იმსახურებს. ხალხმა კი, რაც უნდა, ის თქვას. ნურად ჩაადგებთ ამ ამბავს, ბატონო შტიფელ! ვის თავზე არ მომხდარა ასეთი რამ, მაგრამ თავს უნდა მოვერიოთ. ყველა, რომ მაშინვე სატევარს და საწამლავს ეცეს, ქვეყნად აღარავინ დარჩებოდა. პასუხი არ დავგიკვიანთ.

გულითად სალამს გიძღვნი თქვენი მოყვარული და დიდობრივი გრძნობით აღსავსე მეგობარი

ფანა გ.

ს ც ე ნ ა მ ე ე ქ ვ ს ე

(დილის მზით განათებული ბალი ბერგმანებისა)
ვენდლა. რატომ გაიპარე ოთახიდან? იის საძებნად წახვედი?.. დედა მაჩნევს, რომ ვილიმები... რას დადიხარ ასე პირდაღებულნი? არ ვიცო! ვერ ამიხსნი... სიტყვებს ვერ ვპოულობ...

გზა ხალჩისავით არის, არც კენჭი მხვდება, არც ეკალი. მიწას ვერა ვგრძნობ ფეხქვეშ... ო, ღამით როგორ მტინის!

ისინი ხომ აქ იდგნენ. ისეთი სერიოზული ვარ, როგორც მონაწილე საღამოს ზიარების ვაშს. — ტკბილი იებო!.. დამშვიდდი, დედიკო. ჩემი ჭკალის ტომარის ჩაცმა მინდა. ო, ღმერთო, ნეტავ, ვინმე მოვიდოდეს, რომ ყელზე შემოვიხვიო და ყველაფერი ვუაბხო.

ს ც ე ნ ა მ ე შ ვ ი დ ე

(სალმოს მწუხრი. ცა მოღრუბლულია, გზა დაბალ ბუჩქებსა და ნისლით მიიკლავება. მოშორებით ისინი მინარჩაბი დედის მით).

მორიცი, მამ, ასე. მე მათ არ გამოვადგები. ასე

უქნით ერთმანეთს დაუსვამთ თავზე. კარს გამო-
ვიხურავ და თავს ვუშველი.

არასოდეს არ ავკიდებივარ ეინმეს ძალათ. არც
ახლა ავეკიდები. არც ალტჰმა მიმიცია მამაშვიტყირისა-
თვის! რაც უნდა, ის ქანა. მომეშვან. ჩემს უნებ-
ლოს გამოხევი ამ საქმეში. მომხდლებს არ ვაღანა-
შაულებ, მაგრამ მაინც უნდა ყოფილიყვენენ უურად-
ღებით, ეს რომ არ მომხდარიყო. ისინი კი არც ისე
პატარები იყვენენ და უნდა სკოლნოდათ, რასაც ჩა-
დარდენ. შტერი და სხვანიად, თორემ უფრო ეშვებო
რომ ყოფილიყვაი, სავა გზას დადავებოლი. რა ჩე-
მი ბრალია, სხვების გამო რატომ უნდა ვავო პასუ-
ხი!

აღბათ უქყო ვარ... ვინმემ რომ ცოვანი ძალი
მაჩუქოს, მაშინვე დაუბრუნებ, მაგრამ თუკი არ და-
იბრუნებს... მე... მე... ისე კეთილი ვარ და უქყო,
რომ...

არა, ნამდვილად უქყო ვარ...
ადამიანი იბადება შემთხვევით, და თუ ქუა აქვს...
თავის მოკვლა სჭობს!

ამინდმა მაინცა გვცა პატივი. მთელი დღე წვიმას
აპირებდა, ახლა კი გამოიღარა. რაღაც საოცარი სიმ-
შვედვა ბუნებაში. არაფერია გამოკვეთილი, გამაღ-
წიანებელი. ცა და მიწა აბლაბუდასავით გამჭვირვა-
ლენ. ირგვლივ ყოველივე სასიამოვნო სანახავი და
იავნანასავით თბილია, იმ იავნანასავით, ქალიშვილი
სნანდულია რომ მდეროდა: „დაიძინე, ჩემო მეფის
წული, დაიძინე“. სიმღერისას როგორღაც უხერხუ-
ლად ჰქონდა გაშფეროლი ნიდაყვები. სულ ბოლოს
წმინდა სესილის დღესასწაულზე ვიცეკვე. სნანდუ-
ლია მხოლოდ თავის შესაფერისებთან ცეკვავს ხოლ-
მე. მას აბრეშუმის სამეჭლოსო კაბა ეცვა, უჯან ზურგ-
მოღებული და წინაც გრძნობის დაკარგვამდე გულ-
ამოკრილი. პერანგი, ვაჟონებ არც კი ეცვა... აი ასეთ
რადიკას, კიდევ შეეძლო ჩემი აღტყინება, უფრო
მეტად უჩვეულობის გამო: — აღბათ უცნაური
გრძნობა უნდა იყოს... თითქოს მდინარე მიმაქანებს.
მე იქ არავის ვეუტუვ, რომ ეს გრძნობა არ განმიც-
დას, ისე დავბრუნდი უკან. ისე მოვაჩვენებ თავს,
თითქოს ყველაფერიც გამოცვადე... ვანა სირცხვილი
არ არის, იყო ადამიანი, და ის რაღაც ადამიანური
არ გამოცვალა. როგორ? ეგვატიდან მოზრძანდებით,
მოწყალეო ხელმწიფევ და პირამიდები არ გიან-
ხათ?! დღეს ადარ ვიტირებ. აღარც ვიფიქრებ საკუ-
თარ დასაფლავებზე... მეხლობრი კუბოზე გვირგვინს
დამადებ. პასტრიკა კალაუხი ჩემს მშობლებს ნუ-
გმისცემს დაუწყებს. რეკტიორი ზონდშტისი მავა-
ლითებს მოიყვანს ისტორიდან. საფლავის ქვა, აღ-
ბათ არც მდღერსება, არადა, რა კარგი იქნებოდა თოვ-
ლივით თთირი მარმარილოს ურნა შუა სიენიბის
ზემისკვალზე! მაგრამ არა უშვას, უძგლოდაც გავ-
ძლებ. ძეგლები ცოცხალათავის არის და არა მკვდარ-
თათვის.

აღბათ ერთი წელი არც მეყოფოდა, ყველას გა-
მოვშვიდობებოლი. მეტს აღარ ვეტირებ. მიხარია,
გული არაფერზე მწყდება. რამდენი მშვენიერი სა-
ღამო გამიტარებია მეხლობრთან — სანაპიროზე, ტი-
რივების ძირში, მტყევეის სახლთან, სამხედრო გზა-
ზე, ხუთი ცაცხვი რომ დავს, კოვჩიან მთაზე, რუნი-
ბურგის მუდრო ნანგრევებში... როცა ჩემი აღსას-
რულის ვამი დაჰკრავს, ათქვეფილ ნალებს მოვიგო-

ნებ. ათქვეფილი ნალები ადვილად გადაიღეს ყულო.
მართალია, კუქს გამოგოტენის, მაგრამ სანაპიროზე
გემოს მაინც გიტოვებს პირში... ადამიანებზედაც
ყოველთვის ცულს ვფიქრობდი. ვერავინ ვამბობს
ის, საკუთარ თავზე არ ფიქრობდეს. თუ თანავე
რძნობი ზოგიერთს, ისევ და ისევ საკუთარი თავის
გამო.

სამსხვერპლოსაკენ ისე მივაბიჭებ, როგორც ძველი
ეტრურიელი ჰაბუკი, ვისმა თავგანწირვამაც მშათა
მიმავდა კეთილდღეობის დაულო მთაზე. მე ვტყებ-
ნი თავისუფლების იდუმალი თრთოლვით. მწუხარედ
დავტირა საკუთარ ბედს. ცხოვრებამ ზურგი შემაქ-
ცია. მის მიღმა ვხედავ ჰემარტიად მეგობრულ თავ-
სებს. უთავო დედოფალს, თანაგრძობით აღსავსე
რომ მელოდება ნაწი, მკლავებგადაშლილი... თქვენი
წესები იმათ არგათ, ვინც ვერაფერს ხედავს, მე
კი თავისუფლად შემოძლია შევიდე. ჰუპრიდან ფარ-
ვანა გამოფერხიხილდება; ზმანება არ გავცხუნებს —
თქვენ ვერ შესძლებთ ჩაერიოთ ამ გიფორ თამაშში —
ნისლი იფანტება, ცხოვრება ადამიანის გემოვნებაზე
დამოკიდებული.

(იღვს დაფუთილი კაბა აცვია, თავი ჰრელი თავ-
სადრის აქვს გაკრული, მორიკს უნდინად წაალებს
მხარზე ხელს): რა დაკარგე?

- მორიცი. იღვს!
- იღვ. რას დეძებ აქ?
- მორიცი. რატომ შემამინე?
- იღვ. რას ეძებ? რა დაკარგე?
- მორიცი. რატომ შემამინე-მეთქი?
- იღვ. ქალაქიდან მოვღვარ, შინ მივღვარ.
- მორიცი. რა ვიცი, რა დავარგე.
- იღვ. მაშინ, ძენაც შედმეტია.
- მორიცი. ჩანდაბას შენი თავი...
- იღვ. ოთხი დღეა, შინ არ ვყოფიღვარ.
- მორიცი. კატხავით მომპარა?
- იღვ. სამეჭლოსო ფესხაცემელი მაცვია და იმი-
ტომ მოგვარე ჩუმად. დედაჩემი გაცივდა, ასე ჩაც-
მულს რომ დამინახავს! წამომყვი რა სახლადღე?
- მორიცი. სად დაეხეტებოდი?
- იღვ. პრიპიაში!
- მორიცი. პრიპიაში?
- იღვ. ნოლთან, ფერენდორფთან, პადინსკისთან,
ლენსთან, რანთან, შპიულერთან — ყველასთან, ვი-
ყავი ვისთანაც კი შეიძლებოდა. დედაჩემს ფულს
რომ ჩაუწიხრილბდ, რას ვახარებს?!
მორიცი. გზაზე?
- იღვ. ფერენდორფ მხატავს წმინდანად. ერთ-
ერთი კორინთულ კაპიტულზე ვდგავარ. ფერენდორ-
ფი, უნდა გიხობრა, დიდი შტრეკილი ვინმეა. შემთხვე-
ვის ტბი ვავუსრისი და, მან თმაზე ფუნჯი შემამ-
წმინდა. სილა გავაწანი, პალიტრა მესხლათა თავში.
მოლბერტი გადავბრუნე: ის მუშტაბელით ხელში
დახტოდა, დივანზე, მაგიდებზე, სკამებზე და ისე დამ-
დედა სახელოსნოში. ლუმენის უჯან ტეკიო იღო:
წესიერად მოიქციე, თორემ დავეხმეთქი ამას! —
შემპირდა, გაპატიებო და ბოლოს, ჩამოცნა, ჩამოც-
ნა!
- მორიცი. სად ათევ დამეს, როდესაც ქალაქში
რჩები?
- იღვ. გუშინ ნოლთან ვიყავი, გუშინწინ ბოიოკ-
ვირთან, კვირას ოიკონომოპულოსთან, პადინსკის შამ-

ანური ჰქონდა. ვალაბრეგეშმა თავისი „შავი ჰეროი და ვადებელი“ გაჰყიდა. ადოლარი საფურცლიდან სვამდა. ლენკა მეროდა „ბავშვის მკვლელ ქალს“ და ადოლარმა გიტარა დაამსხვრია. ისე დაუთვრობ, იძულებულნი გახდნენ საწოლში დაეწვიინეთ. კიდევ დადიხარ სკოლაში მორიცი?

მორიცი. არა, არა... ამ მეოთხედში ვთავისუფლებდი.

ილწე. მართალი ხარ. როგორ გადის დრო ფულის შოვნაში! გახსოვს უჩალობნას რომ ვთამაშობდით: ვენდა ბერგმანი, შენ, მე და სხვები. საღამოებით რომ მოდიოდით ხოლმე ჩვენთან და ახალმოწვეული თხის რძეს სვამდით? რას აკეთებს ვენდა? სულ ბოლოს წყალდიდობის დროს ვნახე. მელხიორ, გაბორი რასა იქმს? ისევ ჩაფიქრებულა დადის? სიმღერის გაკეთებულ ერთმანეთის პირდაპირ ვიდექით.

მორიცი. ფილოსოფოსობს.

ილწე. ვენდა მოდიოდა ხოლმე ჩვენთან და დედაჩემისთვის მურაბა მოჰქონდა. დღისით ისიღორ ლანდაურთან ვიქეტი ხოლმე. წმინდა მარიაამად მხატვას, ყრმა ვიქიტესთან ერთად. დღის საიზღარო და ჩერჩეტი ვინმე! ოჰ ქექეკრა! ნამთვრალევი ხარ?

მორიცი. ჰო, გუშინ მაგარად ვსვით. ხუთი საათი იყო, შინ რომ წავბანაცალდი.

ილწე. ჰო, სახეზე გეტყობა, რომ ნამთვრალევი ხარ, გოგოებიც იყვნენ?

მორიცი. ანდალუზიელი არაბელა იყო ლუდის ნიშმა! ლუდხანის მესატრონემ მთელი ღამით მართოდ დაგვტოვა მასთან უველანი.

ილწე. ჰო, სახეზე გეტყობა! მე კი ნადვინევზე სულაც არ ვგრძობო თავს უცლად. წინა კარნავალზე სამი დღე და ღამე ტანზე არ გამიხიდა. მეჭლისიდან კაფემი წავედი, შუადღისით ბელაგისტაში, საღამოს კაფე-შანტანში, ღამით წვეულებაზე ვიყავი. ლენკა იყო იქ და სქელი ვიოლა. მხოლოდ მესაწე ღამეს მიპოვა ჰანრიხმა.

მორიცი. რა, გეძებდა თუ?!

ილწე. ფეხი წამოკრა ჩემს მკლავს. უგონოდ ვეგდე ჭუჩაში, თოვლში. ასე მოვხვდი მასთან. ორი კვირა დაგრჩი მასთან, უბ, არ გამახსენო, ცუდად მაგონდება! ხან მისი საშინაო საარსული ხალათი უნდა წამომხსხა, ხან კი პაუის შავი სამოსი ჩამეცვა, ყელზე, მუხლებსა და მკლავებზე თითოი მაქმანებზე მიფრიალებდნენ. ყოველდღე სხვადასხვა პოეზი მიღებდა სურათებს, ხან დივანზე არიადენსავით, ხან როვორც ლედას, ხან განიჰედვით, ხან კი მამათმავლ ნაფუქლონოსოროვით დათხიხილს. ამასთანავე სულ თავის მოკლავზე ოცნებობდა, მკლავებზე, სროლაზე, შიმშილზე. საწოლში დილით აღდე აიღებდა წვეტანი ტყვიებით დატენილ რევოლვერს და გულზე მომაბჯენდა: თვალს თუ დაახამამე, მაშინვე გამოკრავო... ოჰ, რომ გამოკრავ: მორიცი, რომ გამოკრავ! მერე პირში ჩაიღებდა, ჩიბუხივით, ეს თავდაცვის ინსტიტუტს აღვიძებსო და მერე.. ღმერთი ჩემო, შუაზე გამწყვებდა ტყვიას...

მორიცი. ცოცხალია კიდევ?!

ილწე. რა ვციო, ამა! წაიწილს ზემოთ პლავონში სარკე იყო ჩასმული. კანინელი ოპერის თეატრით პერმადლი და ნათელი ჩანდა, ზედავდი, როგორ ეშ-

ვებოდი ციდან ფრთაშესხმული. ღამით საშინელი სიზმრებს ვხედავდი... ღმერთო ო, ღმერთო, ერთი გათენდეს-მეთი! მერე მეთყორა: ძილი ნებისყოფი! როდესაც გძინავს, მშვენიერი მოსაქმნე: ~~სარკე~~

მორიცი. ჰანრიხი ცოცხალია-მეთქი, გეკითხები?

ილწე. ღვთის წყალობით, არა! ერთ დღეს, ახსენტი მოიტანა თუ არა, მაშინვე მოვიცო პალტო და ჭუჩაში გავვარდი. კარნავალი დამთარდა: პოლიციამ დამიჭირა, კაცის ტანსაცმელი რატომ გაცვიო? პუტუტაბტში წამიყვანეს. მერე მოცივიდნენ ნოლი, დერენდორფი, პაინსკი, შუტერი, ოიონომოპოლუსი, მთელი პრიაპა და თავდებად დამიბდნენ. ფიჯირით წამიყვანეს ადოლარის სახელოსნოში. ამის შემდეგ მათი ერთგული ვარ. ფერენდორფი მაიმუნია, ნლი! ილიო, ბოიციევიჩი — ჭკობი, ლიონონი — ავთარი, ოიონომოპოლუსი — აქლემი, და მაინც მიყვარს ისინი, ყველა ერთნაირად და არცა მსურს სხვა ვინმე შევიყვარო, თუნდაც მთელი ქვეყანა სავსე იყოს მთავარანგელოზებითა და მილიონებით!

მორიცი. უნდა დავტრუნდე, ილწე.

ილწე. წამოშევი სახლამდე!

მორიცი. რისთვის? რატომ?

ილწე. თხის ახლად მოწვევილი რძეს დაგაღვივინებ! თმას დაგიხვევ, ყელზე ეყვანს შეგაბამ. სათამაშო ხის ცხენიცა გვაქვს: შეგიძლია ითამაშო.

მორიცი. უნდა დავტრუნდე. მე კიდევ სასანიდები მაქვს საწვავლი, ჩემს ნამუსევა ქრისტეს ქადაგება ზეთისხილის მთაზე და პარაღელეპიკედი. ღამე მშვიდობისა, ილწე!

ილწე. ძილი ნებისა.. კიდევ ჩაღხაროთ ვივამთან, მელხიორ გავრბო ტომიგავი რომ დამარხა?! ეეჰ, ნეტავ რას გელაზღანდარები, ჭუჭუში ვარ ჩაფლული (სწრაფად შორდება).

მორიცი. (მარტო). ერთი სიტყვა იყო საქირი (ეძახის). ილწე! ილწე! მაღლობა ღმერთს, არ ესმის. რად მინდა, გუნებზე მაინც არა ვარ. ამ საქმეს სალი გონება და აღტყინებული გული სჭირდება. არადა საშუწაროა, ხელიდან გავუშვი... ვიტყვი უზარმაზარი ბროლის სარკე ეკიდა საწოლის თავზე-მეთქი, ვიტყვი, უგონოდ ვიყავი ვნებით მთვრალი-მეთქი, ვიტყვი, შავ აბრეშუმის წინდებში, შავი ლეის ჩექმებში, ასევე შავი ლეის ხელთათმანებში გამოწეპობილსა და ყელზე გვაბაფთა წაჭერილ ქალს ვაიძულეები კეცივით ვვლო ხალჩიხე-მეთქი. ერთხელ კი, ჭუჭუზე გადასულმა, ჩემს ბალიში ჩავახრემე-მეთქი... მე ვაკვირებ, როცა ხორციელ სიტუბოებზე ალაპარაკებინა... ვიყვირებ! ვიყვირებ! ილწე! პრიაპა! სიგავთ! ეს ძალს მაყლის! ეს არის პირმშო ბედნიერებისა, პირმშო მშისა, ეს არის სიხარულის მომგვრელი დიაცი ჩემს ტანყულ ვაზე... ოო...

(სანაპირო ბუჩქნარში)

აი ისევ წაუწყდი მერხით მიწაყრილს. ქერფტლები გუშინს აქეთ თითქოს გავრდოლან. ტირილებს მიღმა იგივე ხედი ჩანს. მდინარე მდორედ მიედინება, როგორც გამდნარი ტყვია. არ დამავწყნებს... (ჩიბიდან იღებს ქალბატონი გაბორის წერილს და წევს). როგორ ცვივან ნაპრქლები, აქეთ თუ იქით, მაღლა და განზე სულელები მოწყვეტილი ვარსკვლავები!

ვიდრე წარღვი ვწვავდი, ჭირ კიდევ ჩანდა ბალახები და ზოლი პიროვნებებზე, ახლა კი ჩამოხრულდა. ახლა აღარც დავბრუნდები შინ.

მესამე მოქმედება

სცენა პირველი

სამსწავლებლო. კედლებზე ჰქვია ზესტალიცის და ე. ე. რუსოს პორტრეტები. გაზის შუქით განათებულ მწვანე მაგიდას უსხედან პროფესორები: აფენშალიცი, კნუბელიცი, ჰუნგერგურტი, კნოხენბერუსი, ცუნგენშლაკი და ფლიგენტოდი. მაგიდის თავთან, მაღალ სავარძელში ზის ზონენშტიხი. დარაჯი ჰაბე-ბალი კართან ჩაცუქტულა.

ზონენშტიხი. ხომ არ დაუმატებელი კიდევ რაიმე, ბატონო? რაკი სახალხო განათლების საინსტიტუტო მოსწავლის გარკვევის შესახებ წინადადება შეგვაკვეს, მაშასადამე, ამის საფუძვლიანი მიზეზიც გავაჩინა. უფლება არ გვაქვს, არ გამოვებზა-ურთო ამ ამბავს. ჩვენ უნდა ავიცილო მსგავსი უბედურება მომავალში. უფლება არ გვაქვს, დაუსწავლად დავტოვოთ ის მოსწავლე, რომელიც თავის კლასე-ლებს ხრწნის; ბოლოს და ბოლოს, უნდა ადვილყოთ ის უარყოფითი გავლენა, რომელსაც იგი თავის თა-ნატოლებზე ახდენს. და რაც მთავარია, ბატონო, უნდა დავიცვაო ჩვენი სასწავლებელი თვითმკვლელო-ბის იმ გამანადგურებელი ეპიდემიისაგან, რომელიც კარგახანია მოედო გიმნაზიებს და რომლის წყალო-ბითაც აბუჩად არის აგდებული ჩვენი აღზრდის მე-თოდები; ამიტომაც ვეღარ ვზრდით განათლებულ და საზოგადოებისათვის გამოსადეგ კიროვნებებს. ხომ არ იტყოდით კიდევ რაიმე, ბატონო?!

კნუბელიცი. მიზანშეწონილად მიმაჩნია აღ-ვნიშნო, რომ ბოლოს და ბოლოს დროა გადოს რე-მელიმ ფანჯარა!

ცუნგენშლაკი. ისეთი აა-ატმოსფეროა, რო-გორც მიწის ქვეშა კა-კა-კატაკომბებში ან როგორც სკა-კო დარბაზებში. უფრო სწორად, რო-რო-როგორც უფილ ვეცლარის უ-უ-უ უმალღეს სასამართლოში. ზონენშტიხი. ჰაბეხალდი!

ჰაბეხალდი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორი! ზონენშტიხი. გამოაღეთ ფანჯარა! მალოზა დმერთს, გარეთ მინც არის კარგი ატმოსფერო! სიტყვი გამოსვლას ხომ არ ისურვებდა ვინმე, ბატონო.

ფლიგენტოდი. თუკი ბატონ კოლეგებს სურთ ფანჯრის გაღება, მე საწინააღმდეგო არა მაქვს. მხოლოდ ასეთი თხოვნა შექნება, მანცდამანც ჩემ ზურგს უკან ნუ გამოაღებენ ფანჯარას.

ზონენშტიხი. ჰაბეხალდი! ჰაბეხალდი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორი! ზონენშტიხი. გამოაღეთ სხვა ფანჯარა! ხომ არ დაუმატებდა რომელიმე თქვენთავანი კიდევ რა-იმეს, ჩემო ბატონო?

ჰუნგერგურტი. გაუგებრობა რომ არ მოხდეს, მინდა შეგახსენოთ, რომ მეორე ფანჯარა შემოდგო-ბის არდადეგების შემდეგ ამოკლილია.

ზონენშტიხი. ჰაბეხალდი! ჰაბეხალდი. ბრძანეთ. ბატონო რექტორი! ზონენშტიხი. ნუ გააღებთ მეორე ფანჯარას!

როგორც ჩანს, თქვენს წინადადებას ექნით უნდა გუ-ყარო, ვთხოვთ ადგენენ ფანჯრის გაღების მომზადებას (ითვისს): ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი... ჰა-ბეხალდი!

ჰაბეხალდი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორი! ზონენშტიხი. არც ის ფანჯარა გააღო! ჩე-მის აზრით, აქ ისეთი ატმოსფეროა, უკეთესს რომ ვერ ინატრებს კაცი! ხომ არ დაუმატებდა რომელი-მე თქვენთავანი კიდევ რაიმეს, ბატონო? ბატონო-ბო! ვთქვით, დამნაშავე მოსწავლის გარცხვის თო-ბაზე სახალხო განათლების საინსტიტუტო არ შე-ვიტანეთ წინადადება, მაშინ სახალხო განათლების საინსტიტო გვაგებინებს პასუხს მომხდარი უბედუ-რების გამო. ის გიმნაზიები, სადაც თვითმკვლე-ლობის ეპიდემიამ ფეთქა და სადაც მოსწავლეთა ოცდახუთი პროცენტი ამ უბედურების მსხვერპლი გახდა, სახალხო განათლების საინსტიტო დროებით დახურა. ჩვენი, როგორც გიმნაზიის კატორნიკისა და მზრუნველების უპირველესი ვალია, დავიცვაო ჩვე-ნი დაწესებულება ამ უბედურებისაგან. ძალიან მტიყ-ვა გული, ბატონო კოლეგებო, რომ არ შეგვიძლია სხვა პრინციპით ვიმოქმედოთ, რათა ოღნავ მაინც შევამსუბუქოთ დამნაშავე მოსწავლის ხვედრი. თუ სხვა დროს მართებული იქნებოდა, ლმობიერება, დღევანდელ პირობებში, როდესაც ჩვენი დაწესებუ-ლების არსებობას საშიელი ხიფათი ემუქრება, შეუ-ძლებელია. იძულებულნი ვართ, დამნაშავე გავას-მართოთ, რათა ჩვენ უდანაშაულოებს თავად არ მოვიცივოს სასამართლოს წინაშე წარდგომა. ჰაბე-ბალდი!

ჰაბეხალდი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორი! ზონენშტიხი. ამოიყვანეთ!

(ჰაბეხალი მიდის). ცუნგენშლაკი. თუკი აქ ისეთი აა-ატმოსფე-როა, კაცი უკეთესს რომ ვერ ინატრებს, აი როგორც ეს აქ კომპეტენტურმა პი-პი-პირებმა აღნიშნეს, მა-შინ შემომაქვს წინადადება ზაზუხლის არ-არ-არდა-დეგების დროს ის მეორე ფანჯარაც აა-აა-აა-აა-ამო-კლიონ!

ფლიგენტოდი, თუკი ჩვენს საყვარელ კოლე-გას ცუნგენშლაკს მიჩნია, რომ ჩვენი დაწესებუ-ლება კარგად არ არის განაიავებული, შემომაქვს წი-ნადადება, მოვიტანოთ ვენტილიატორი და თავზე დაავადეთ...

ცუნგენშლაკი. აა-ამას კი ვერ მოვითმენ. შე-შე-შედაცხოვფას ნამდვილად ვერ მოვიტმენ! ჭირ კიდევ გამაჩნია ბუ-ბუ-ბუ-ბუ-ბუთივე გრძობა.

ზონენშტიხი. ბატონ კოლეგებს, ფლიგენტოდს და ცუნგენშლაკს, ვთხოვ, უფრო თავაზიანად მოე-ყურან ურთიერთს. ჩვენი დამნაშავე მოსწავლე, მგონი, უკვე კიბეზე ამოდის.

(ჰაბეხალი აღებს კარს, მელნიორი ფერწასული, ბეგრამ მშვიდად წარსდება კრების წინაშე).

ზონენშტიხი. მოუახლოვდით მაგიდას! რე-დესაც რანტიე შტიფელმა თავისი ვაჟის მორიყის სულმდალობის ამბავი შეიტყო, ფრად აღედგინებ-ულმა გადაწუჭვით ამ აშაზრენი დანაშაულის მიზე-ზი გავგო და გადაქეჩა მისი ნივთები. ასე წააწუდა იგი ხელნაწირს; ეს ხელნაწერი სინათლეს არ ჰქვენს ამ შემზარავ საკციელს, მარამ აშკარად მეტყველებს

დამნაშავეს უსაზღვრო მორალურ დაცემაზე. საქმეებს დაილაგოს ფორმით შედგენილ ოცგვერდიან ნაწილს, რომელიც სათურად აქვს „სქესობრივი კავშირი“ და უხვად აქვს დართული აგრეთვე ურცხვი, ბილწი მოზრდილი სურათები. ეს ნაწერი მხოლოდ ავტორიც ადამიანის წესაქონად გამოდგება.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. გაჩუმდით! როდესაც რანტიე შტიფელმა ეს ხელნაწერი გადმოგვცა, ჩვენ სასოწრკვეთილ მამას აღუთქვით, რადაც არ უნდა დაგვწამოდა, გამოგვეტყუა ავტორის ვინაობა; ამიტომ ეს ნაწერი ყველა მოსწავლის ხელს შევადართე და უმეტესი მასწავლებლების აზრით, და ასევე ჩვენი პატავცემული კოლეგის, კალიგრაფის მასწავლებლის თანშემობით, ერთხმად ვადიარეთ თქვენი ხელია და ამ ხელნაწერის სრული მსგავსება.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. მართალია, ჩვენ ხელთა გვაქვს სახშილი, რომელიც ავტორიტეტულმა პირებმა საკმაოდ ზუსტად დაადგინეს, მაგრამ ჭერ-ჭერობით არ გვინდა რაიმე ზომებს მივმართოთ. ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, გვინდა დამნაშავეს მოვუხმინოთ, რამ გამოიწვია მისი მორალური დაცემა, რასაც თვითმკვლელობა მოჰყვა.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ჩვენ მიერ დასმულ ზუსტ და თანმიმდევრულ შეკითხვებს თქვენ უნდა უპასუხოთ გულახდილი „ჰო“ ან „არა“. ჰაბებალდი!

ჰ ა ბ ე ბ ა ლ დ ი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორო!

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ოქმების წიგნი! ვთხოვ ჩვენი საქმის მწარმოებელს ბატონ კოლეგა ფლიგენტოდს, შეძლებისდაგვარად, სიტყვისტყუთ აღნუსხოს ყველაფერი (მელხიორს): გეცნობათ ეს ხელნაწერი?

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. დიახ.

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. იცით, რა წერია აქ?

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. ვიცო.

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ამ უხამსი ხელნაწერის ავტორი თქვენა ხართ?

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. დიახ, გთხოვთ, ბატონო რექტორო, მაჩვენოთ სად არის აქ უხამსობა.

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ახლა მე გეკითხებით, თქვენ კი უნდა მიპასუხოთ მხოლოდ მოკლედ „ჰო“ ან „არა“!

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე ისეთი არაფერი დამიწერია, რაც თქვენთვის კარგად არ არის ცნობილი!

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. უთიფარო!

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. გთხოვთ, მიხსრათ, რა არის აქ უხელო და ამორალური!

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. მასხრად გვიგდებთ? ჰაბებალდი! მელხიორი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. თქვენ აქ შეკრებილ მასწავლებლებს არ ურადებთ, არაეთიკურად იქცევით. როგორც ჩანს, არც სირცხვილის გრძნობა გაგაჩნიათ, ადამიანის თანდუყოლილი და განუყოფელი თვისება რომ არის. ჰაბებალდი!

ჰ ა ბ ე ბ ა ლ დ ი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორო!

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ეს ხომ ლანგენშაიტის სახელმძღვანელოა, რომელიც ვოლჰაუსს სამ საათში შეგასწავლის.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ვთხოვ ჩვენს საქმის მწარმოებელს,

ბელს, ბატონ კოლეგა ფლიგენტოდს ოქმი დამოთავროს.

მ ე ლ ხ ი ო რ ი. მე...

ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. გაჩუმდით, ჰაბებალდი! ჰაბებალდი. ბრძანეთ, ბატონო რექტორო! ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. ჩაიკვანეთ!

ს ც ე ნ ა მ ე ო რ ე

სასაფლაო. კოკისპირულად წვიშს. ღია საფლავის წინ ღვას პასტორი კალბაუხი, ხელში გაშლილი ქოლგა უჭირავს. მარჯვნივ უდგანან რანტიე შტიფელი, მისი მეგობარი ცუგენმელკერი და ძია პრობსტი. მარცხნივ კი რექტორი ზონენშტიხი პროფესორ კნოხენბრუხთან ერთად. გიმნაზისტებს წრე შეუკრავთ, ოღნავ მოშორებით, ნახევრად დანგრეულ საფლავის ძეგლთან მარტა და ილზე დგანან.

პ ა ს ტ ო რ ი კ ა ლ ბ ა უ ხ ი. ყოველი ცოდვილია, რომელმან უარყოს წყალობა მამისა ღმრთისა, მოკვდების სულერიი სიკვდილით! ხოლო რომელმან თვით უარყოს ესე ცხოვრება, უარი თქვას სიკეთეზე ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, ღმრთის თაყვანებისა წილ, ბოროტობა და მსჯავრობით იცხოვროს, მსახურებდეს უკეთობას, ის ბუნებით — სხეულბერიი სიკვდილით მოკვდების! ხოლო რომელმან ურცხვად განაგდოს ჭვარი, რომელიც ყოვლად მოწაული ღმერთთან ცოდვათაგან დასაცავად განაწესა, დიახ, დიახ მე თქვენ გეუბნებით, ის სამუდამო სიკვდილით მოკვდების! (მიწას აყრის კუბოს). მაგრამ ჩვენ, ვინც ეკლიან გზას ვადგავართ, ვდიდობთ ყოვლად მოწაული ღმერთი და მადლობა ვუთხრათ უმადლესი წყალობისათვის, რამეთუ იგი ქემშარბიდა, სამგზის სიკვდილით მოკვდა, ღმერთი ასევე ქემშარბიდად შეიყვანს უცოდველს ნეტარებასა და საუყუნო სასუფეველში. ამინ!

რ ა ნ ტ ი ე შ ტ ი ფ ე ლ ი (ტრილისსაგან ჩახლენილი აქვს ხმა, მიწას აყრის კუბოს). ეგ ჩემი ბიჭი არ იყო, ეგ არ იყო ჩემი ბიჭი! პატარაობიდანვე არ მომწონდა რადაც...

რ ე ქ ტ ო რ ი ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი (ნიჩბით მიწას აყრის საფლავში). თუკი თვითმკვლელობა ერთის მხრივ საშიში დარღვევაა მორალური მრწამსისა, მეორეს მხრივ, მორალურ მრწამსზე შეტყუვლებს, როცა თვითმკვლელობით ადამიანს გაუბრბის წელობივი მრწამსის განაჩენს და ამით თავად ადასტურებს წელობივი მრწამსის არსებობას.

პ რ ო ფ ე ს ო რ ი კ ნ ო ხ ე ნ ბ რ უ ხ ი. (მიწას აყრის კუბოს): წახდი, გაიჭყენი, ღაფში ამოისვარე...

ძ ი ა პ რ ო ბ ს ტ ი (მიწას აყრის კუბოს) საკუთარ დედას ვერ დაუჭერებდი, ასე სულმდაბლად თუ შეიძლება არა მოქცეულა შვილი მშობლებს.

მ ე გ ო ბ ა რ ი ც ი გ ე ნ მ ე ლ კ ო რ ი. (მიწას აყრის კუბოს). ემ, ასე მოქცეე მამას, რომელიც დღედაღამ თავის შვილის კეთილდღეობაზე ზრუნავდა!

პ ა ს ტ ო რ ი კ ა ლ ბ ა უ ხ ი. (ხელს ართმევს რანტიე შტიფელს). ჩვენ უწყით, რამეთუ რომელსა უყვარს უფალი, მისი ყოველი საქმენი სიეთის მსახურებდენი არიან. კორინთელთა 1. 12, 15. გახსოვდეთ სასოწრკვეთილი იდეა და შეეცადეთ, დანაკარგი ორმაგი სიყვარულით უაუნსაღუროთ!

რ ე ქ ტ ო რ ი ზ ო ნ ე ნ შ ტ ი ხ ი. (ხელს ართმევს

რანტიე შტიფელს): ჩვენ ალბათ ვერ გადავიყვანდით მას...

პროფესორი კონსტანტინი (ხელს ართმევს რანტიე შტიფელს): რომც გადაგვეყვანა, შემდეგ გაზაფხულზე აუცილებლად ჩარჩებოდა.

ძია პრობსტი (ხელს ართმევს რანტიე შტიფელს). უპირველეს ყოვლისა, მოვალე ხარ საკუთარ თავზე იფიქრო. რას იზამ, ოჯახის მამა ხარ!

მეგობარი ციგენმელკერი (ართმევს ხელს რანტიე შტიფელს). მომწინდე! ისეთი ამინდია, ძაღლი არ გაიგდება გარეთ, სიცოცხლე პირდაპირ ძვალ-რბილში ატანს! თუკი ახლავე არ დაღვე გროგს, ანევირინმა დაგეპარება!

რანტიე შტიფელი (ცხვირს იხოცავს). ეგ არ იყო ჩემი ბიჭი... არ იყო ჩემი ბიჭი... (პასტორი კალაუხი მიდის, უკან მიჰყვებიან რეპტორი ზონენ-შტიხი, პროფესორი კონსტანტინი, ძია პრობსტი, მეგობარი ციგენმელკერი. წვიმა ნელ-ნელა იკლებს).

ქენსქენ რილოვი (მიწას აფრის კუბოსს).

ღმერთმა საუკუნო განსვენება მოგცეს, პატრონსაო აღმანილო! მომიკითხე მარადიული პატარძლები, დღეს უკვე მოგონების აჩრდილებად რომ ქცეულან. ღვთის წინაშე მიშუამოგომო. ერთი საწყალი უჩუპო ბიჭი იყავი. ანგლოზივით გულღებრყვილო, ამის გამო შეიძლება საფლავზე საფრთხობელაც კი დაგიდგან...

გეორგი. რევოლვერი იპოვებ?

რობერტი. ვის სჭირდება იგი!

ერნსტი. ნახე მორიცი, რობერტი?

რობერტი. ეს დაწყვეტილი თავბრუსხვევა... ვინ

ნახა მორიცი, ვინ?

ოტო. როგორ ვნახავდით, სულარა გადააფარეს.

გეორგი. ენა აქონდა დამოვარდნილი?

რობერტი. თვალები! ამიტომაც გადააფარეს

სულარა.

ოტო. საშინელება!

ქენსქენ რილოვი. ნამდივლად იცი, თავი

რომ ჩამოიხრჩო?

ერნსტი. ამბობენ, თავი სულაც აღარ აქვსო.

ოტო. სისულელე! იგონებენ!

რობერტი. მე ის თოკი ხელში მეჭირა.. ჭერ არ

მინახავს ჩამოხრჩობილი, სულარა რომ არ გადაეფარებინოთ.

გეორგი. უფრო უარესად არც კი შეიძლება

თავის მოკვლა! უკეთესი ვერაფერი მოიგონა?

ქენსქენ რილოვი. დალახვროს ეშმაკმა!...

თავის ჩამოხრჩობა ძალიანაც კარგი უნდა იყოს!

ოტო. ხუთი მარკა მართებს ჩემი. დავნიძლავდით

იფიქრობა, გავუძლებო!

ქენსქენ რილოვი. შენი ბრალია, ის რომ აქ

წვეს. ბაქია ხარო, გააქეზე.

ოტო. სისულელეა, მეც ხომ უნდა ვჭუთხო მთელ

დამებებს განმავლობაში. ბერძნული ლიტერატურის

ისტორია ესწავლა და თავის ჩამოხრჩობა აღარ

დასჭირდებოდა!

ერნსტი. ოტო, თემა დაწერილა გაქვს?

ოტო. მხოლოდ შესავალი.

ერნსტი. აზრზე არა ვარ, რა დავწერო.

გეორგი. არ იყავი, აფენშმალცმა გეგმა რომ მოგ-

ცვაც?

ქენსქენ რილოვი. დემოკრატედან რალაცას

ჩავურთავ.

ერნსტი. ერთი ვნახო, იქნება რამე მოგებნო მცირე მაიერში?

ოტო. ხვალისათვის ნაზაა გაქვს ვირგილიუსი? (გინწაზელები მიდიან. მარტა და ილზე უხარულნი იყვნენ საფლავთან).

ილზე. სწრაფად, სწრაფად! მესაფლავენი მოდიან. მარტა. იქნებ დავიცადოთ, ილზე?

ილზე. რატომ? ახალს მოვიტანთ. სულ ახალ-ახალს! რამდენიც გინდა, იმდენია.

მარტა. შენ მართალი ხარ, ილზე! (სუროს გვირგვინს ადებენ საფლავში. ილზე შლის წინსაფარს და უპირველეს ხასხასა ანემონი წვიმასავით ცვივა კუბოზე). ჩვენს ვარდებს ამოვთხრი. მაინც ხომ უნდა გავილა-ხო! აქ გაიხრჩობენ.

ილზე. რამდენჯერაც ჩავივლი, მოვრწყავ. კესანეს „იქროს ნაკადულიდან“ ვადმოვტან, ზამბახს კი სახლდან წაშოვიდები.

მარტა. ო, დიდებული იქნება! მართლაც რომ დიდებული!

ილზე. ხიღს გალმა ვიყავი უკვე, გასროლის ხმა რომ გავიგონე.

მარტა. საწყალი!

ილზე. მიწეზეც ვცი, მარტა.

მარტა. გითხრა რამე?

ილზე. პარალელუბივადი! არავის უთხრა იცოდე!

მარტა. რას ამბობ? ვის უნდა ვუთხრა.

ილზე. აი, რევოლვერი.

მარტა. ამიტომაც ვერ იპოვნეს!

ილზე. დღლით რომ ჩავუარე, ხელიდან მამინ

ავართვი.

მარტა. მაჩუქე რა, ილზე! ძალიან გთხოვ, მაჩუ-

ქე!

ილზე. არა, სამახსოვროდ უნდა შევიწახო.

მარტა. ნეტავ, მართალია, სამარეში უთავოდ

წევს?

ილზე. წყლით დატენა ალბათ! ქერიფქლები ირ-

გვლივ სისხლით იყო დაცვარული. მისი ტვინი კი

მტრალ ტირიფებზე ეკიდა.

სცენა მესამე

(ყოლქმარი გაბორები)

ქ-ნი გაბორი. განტევების ვაცი სჭირდებოდათ. უბრალოდ, საერთო გულსწყრომა რომ აცილებინათ, საუბედუროდ, ჩემი შვილი ჩაიგდეს ხელში ამ პედანტებმა და ახლა მე, მშობელი დედა, ამ ქალათებს სპაქის მოგვარებაში უნდა მივეხმარო! ღმერთო, მიხსენი ამისაგან!

ბ-ნი გაბორი. შენს ერთობ გონებაშავილური აღზრდის მეთოდს თოხმხეტი წელი უსიტყვოდ ვადევნებდი თვალს, თუცადა სავსებით არ ვიზარებდი. თავიდანვე იმ აზრისა ვიყავი, რომ ბავშვი, საერთოდ, სათამაშო არ არის; რომ მას უფრო მეტი უნდა ადებოდა სჭირდება. მაგრამ ვფიქრობდი, თუკი ერთის გონებასა და სინაზეს შეუძლია შეცვალოს მეორის აღზრდის მკაცრი წესები, პირველს უნდა მიენიჭოს უპირატესობა-მეჭი. არ გასაყვედურობ, ფანი. მაგრამ ხელს ნულა შემოშლი, თუკი შევეცდები იმ შეცდომების გამოსწორებას, რაც დავუშვით ვაჟის აღზრდისას.

ქ-ნი გაბორი. სწორედაც რომ შეგიშლი ხელს,

სანამ სული მიდგას! გამოსასწორებელ სახსლო შევი-
ლი დამედლებმა. არ ვიცი, დანაშაუდ კაცი ასეთ და-
წესებულებაში გამოსწორდება თუ არა, მაგრამ სათ-
ნო ადამიანი იქ ნამდვილად დანაშაუდვდ იქცევა და
დაიღუბება მცენ, როგორც სინათლესა და შინს მოკ-
ლებზელი ისევენარ. თავს დანაშაუდვდ არ ვერძობ.
დღესაც, როგორც ყოველთვის, მაღლობას ვწირავ
ღმერთს, რომ მან შემძლებინა სამართლიანი და ქე-
თილშობილური აზრები ჩამერბვა ჩემი ბიჭისთვის.
რა ჩაიდინა მან ასეთი საშინელი?! სრულიადვე არ
მსურს, გავმართლო იმის გამო, სკოლიდან რომ გა-
მოვადგეს, მაგრამ დანაშაუდვდ არ არის! დანაშაუდვდ რომც
იყოს, ის უკვე ერთხელ დაიხავა. შეიძლება, შენ ჩემ-
ზე უკეთ მოგახსენება ყოველთვის, შეიძლება თეორი-
ულად მართალიც იყო, მაგრამ მე ვერ გავწირავ,
ვერ გავიმეტებ ერთადერთ შეილს!

ბ-ნი გაბორი. ჩვენზე არ არის დამოკიდებული,
ფანის ეს არის საფრთხე და ბედნიერბაც. ცხოვრე-
ბის ღელოს სუსტი ადამიანი ვერ გატანს, ხელი მო-
ეცარება. ბოლოს და ბოლოს, განა ცუდია, მოსახდე-
ნი რომ მოხდებო? ღმერთმა დაგვიფაროს! მაგრამ
ჩვენი ვლით ვიდრე ძალა შეგვჩვევს, სწორ გზაზე და-
ვაყუდო ის. სკოლიდან რომ გამოვადგეს რა მისი ბრა-
ლია, რომ არ გამოვადგოთ, მაშინ სულშობლად უყო-
დელი იქნებოდა! შენ ადვილი გგონია ყველაფერი.
ხასიათი ცუდისაკენ ყალიბდება, შენ ეს — მხოლოდ
ბავშვურ სიცილქებს ხედავ. თვენზე, ქალებს, საერ-
თოდ, არ შეგიძლიათ ასეთი საქმის განსჯა. კაცი რომ
იმას დაწერს, რაც მელხიორმა დაწერა, ის უკვე ბუ-
ნებით ძირისძირამდე გახრწნილია. ოდნვე ქანსალი
ნუნების ადამიანი ასეთ რამებს არ ჩაიდენს. წმინდა-
სკები არც ერთი არა ვართ; ბოლოს და ბოლოს. ყო-
ველი ჩვენთვანი ავცდენილვართ გზას, მაგრამ მის-
ი თხოვრება პრინციპულ თვალსაზრისს გამოხატავს
და არა შემთხვევით და მოულოდნელ ნაბიჯს. ის შე-
მაძრწუნებელი სიმართლით გადმოსცემს მისსავე ნამ-
დვილ ზრახვებს, ბუნებრივ მიდრეკილებას ამორა-
ლურისკვლებს, ეს ნაწერი ხომ აშკარად ამორალიკია.
ის მტკავრდება მის განსაკუთრებულ სულიერ გა-
თახსირებაზე, რასაც ჩვენ იურისტები „მორალურ
შეშლილობას“ ვუწოდებთ. შეიძლება თუ არა მისი
ხსნა, ამაზე საერთოდ, ვერაფერს გეტყვი. ოღონდ
თუ გვსურს, იმედის ნაპერქალი არ ჩავვიჭრებს და,
უპირველეს ყოვლისა, სახელშეაღბული მშობლების
შეუბნალავი სინდისი მაინც შევიწარხებთ, მაშინ
დროა, საქმეს მთელი გულისხმიერბით მოვეციდოთ.
ნულარ ვიკავთებთ, ფან! ვგრძობთ რა ძნელია ეს
შენთვის. ვიცი, შენ მას აღმერთებ, ის ხომ სულ მე-
ნა გვავს. მოკრები თავს ერთხელ მაინც შეხედე სი-
მართლეს თვალბში!

ქ-ნი გაბორი. ღმერთო, მიშველე! კაცი უნდა
იყო, ასე რომ ილაპარაკო! კაცი უნდა იყო, ბრმად
რომ მისილი კანონებს! კაცი უნდა იყო, ბრმასავით
რომ ვერ ხედავდ იმას, რაც ესოღენ თვალსაჩინოა!
მელხიორს იმ დღიდანვე ვიქციედი კეთილსინდისი-
რად და ფრთხილად, არ დღიდანვე შევაჩინე, რომ
გარემო დიდ გავლენას ახდენდა მასზე. რაღაც შემ-
თხვევის გამო უნდა ვაგოთ პასუხი?! ხვალ შეიძლე-
ბა კრამტი დაეცეს თავზე, მოვა შენი მეგობარი,
ან მამაშენი და ნაცვლად იმისა, რომ ქრლიობაზე

დაგებდოს, ფებს დაგადგამს! ჩემს შეილს ჩემს თვა-
ლს წინ სწორედ რომ ვერ მოვაკლებინებ. მე დღედა-
ვარ! რა არის აქ გაუგებარი და, დაუჭერბელი! ჩე-
ტაი რას წერს ასეთს! მისი ნაწერი ხომ მისსავე გუ-
ლუბურუვილობაზე, უფუნურობაზე და უბრუნებაზე
მტკავრებს? წარმოდგენა არ უნდა გქონდეს ად-
მიანზე, — სულშობლად ბიუროკრტი ან შოლად გო-
ნებაჩალუნგი უნდა იყო, მხოლოდ მორალური გახ-
რწნილობა რომ დაინახო! რაც გინდა, ის თქვა. თუკი
მელხიორს გამოსასწორებელ სახსლო მიიყვან, ჩენ
გაუგებობებში! და მერე ვნახოთ, ვიპოვინ თუ არა
გზას. მის გადასარჩენად.

ბ-ნი გაბორი. მას უნდა შეეგუო, დღეს თუ
არა ხვალ მაინც. ყველას უშემის უბედურების გა-
დატანა. ვეერდში ამოვადგები, ძალღონეს არ დავი-
შურებ, დარდი შეგამსუბუქო. მომავალი ისედაც
უღმიდამო და პირქუში მესახება. ახლა ისდა მაკლია,
შენც დაგაკარო.

ქ-ნი გაბორი. ვეღარ ვნახავ შეილს, ვეღარ
ვნახავ! ის ვერ შეურიგდება ამ სიბინძურეს. ყველა-
ზე შეზარავი მავალით აკო თვალწინ აქვს კიდვე
ვნახავ? ღმერთო, წმერთო, ამ გავაფხუვლით გი-
მავ გულს, მის წმართა სიცილს, მის ბავშვურ გან-
ზრახვას, გაბედულად ებრძოლა სიკეთისა და სიმარ-
თლისთვის, — ო, ამ ამომავლ ჴეს, როგორ ვე-
ლოლიავებოდი მისი სულის სინათლესა და სისპეტა-
კესს, როგორც ჩემს უმადლეს კეთილდღეობას... მე
მომთხოვე პასუხი, თუკი დანაშაული საზღაურს მო-
იხოვს! მე მომთხოვე პასუხი! მომქეცი, როგორც
გასურს! მე ვარ დანაშაუდვდ, ბავშვს კი აარიდე შენი
მსახვრალი ხელი.

ბ-ნი გაბორი. მან დანაშაული ჩაიდინა!

ქ-ნი გაბორი. მას დანაშაული არ ჩაუდენია!

ბ-ნი გაბორი. მან ჩაიდინა დანაშაული! რას არ
მიცემები, ოღონდაც კი არა მქონოდა ეს სიტყვები
შენთვის სათქმელი, ასე უსაზღვროდ რომ გიყვარს
შვილი. დღეს დღით ერთი ქალი მოვიდა ჩემთან,
აღლევებისაგან ხმას ვერ იღებდა, ეს წერილი ეჭირა
ხელში, მისი თხოვრებთ წლის გოგონასთვის მიუ-
წერიათ. ცნობისმოყვარებობამ დასძლია თურმე, წე-
რილი გაუხსნია როცა გოგონა შინ არ ყოფილა. წე-
რილში მელხიორი თხოვრები წლის გოგონას სწერს,
რომ საკუთარი საქციელი მოსვენებას არ აძ-
ლევს, რომ დანაშაუდა მის წინაშე და ასე შემდეგ, და
ასე შემდეგ, და რომ ყველაფერს გამოასწორებს. გო-
გონას არ შეეშინდეს, თუკი რამეს იგრძობს შემ-
დეგ, რომ მელხიორი უკვე მზად არის, დაეხმაროს,
მისი გარიცხვა საქმეს აადვილებს კიდვე. ამ გადა-
დგმულ მტდარ ნაბიჯს შეეძლია ვენდლას ბედნიერ-
ბაც კი მოუტანოს. და ბევრი სხვა სისულელე წერია
ამ წერილში.

ქ-ნი გაბორი. შეუძლებელია!

ბ-ნი გაბორი. ზო, რა თქმა უნდა წერილი
ყალიბა, შეთიხინილი. ქალაქში უკვე ყველამ იცის
მელხიორის გიზნაიდან გარიცხვის ამბავი და რა
თქმა უნდა, რაღაცას გვიწყობენ. ბიჭთან ჭერ არ მი-
საუბრია, მაგრამ შეხედე ხელნაწერს! შეხედე სტილს!

ქ-ნი გაბორი. გაუგებარი თავგასულობა!

ბ-ნი გაბორი. ვაი რომ, ეს მართალია.

ქ-ნი გაბორი. არა, არა, არასოდეს!

ბ-ნი გაბორი. მით უკეთესი ჩვენთვის. დამწუხ-

რბეულმა ქალმა მკითხა, ახლა რა ექნაო. მე ვუთხარი, ნუ უშვებთ თხოუმეტერ წლის გოგოს სათიფურ-მითქი. წერტირ, წიბერიოდ, აქ დამიტოვა. თუ მეღბიორს სხვა გინნაზიაში გავაგზავნით, იქ მას მშობლების მეთვალყურეობა მოაქლდება და სამ კვირაში იგივე განმეორდება: კვლავ გარიცხავენ. მისი გაზაფხულოვით გუემავი უგული ბოლოს და ბოლოს მიერჩევა ანს. მითხარი, ფანი, სად წავიყვანო?

ქ-ნი გაბორი. გამოსასწორებელ სახლში...
ბ-ნი გაბორი. გამოსასწორებელ სახლშიო?!.. და ანს შე ანბობ?

ქ-ნი გაბორი. დიახ, დიახ, გამოსასწორებელ სახლში!

ბ-ნი გაბორი. იქ, უპირველეს ყოვლისა, იმას იპოვის, რაც მას სახლში უსამართლოდ აკლდა: რკინის დისციპლინას, წესებს და მორალურ ზეგავლენას, რომელსაც ის გინდა თუ არა, უნდა დემორჩილოს. საერთოდ, გამოსასწორებელი სახლი არ არის ისეთი სასწრაფო ადგილი, შენ რომ წარმოგიდგინა. იქ განსაკუთრებულ ადგილს უთმობენ ქრისტიანულ აღქმას და შეშენებას. იგი იქ ისწავლის, რომ ცხოვრებაში სურვილებს კი არ უნდა აჰყვებ, უნდა აკეთოს ის, რაც მისთვის სასარგებლოა და არა, რაც მას მოეხანიათება; და რომ პირველ რიგში, კანონებს უნდა გაუწიოს ანგარიში. ნახევარი საათის წინ მივიღე ჩემი მძისაგან დებეუა, რომელიც ქალის სიტყვებს ადასტურებს. მეღბიორი გამოუტყდა ბიძა და ინგლისური გაპარვისათვის ორასი მარკა სთხოვა..

ქ-ნი გაბორი (სახეზე ხელს იფარებს): დემეროთ გვიშველი!

ს ც ე ნ ა მ ე ო თ ხ ე

(გამოსასწორებელი სახლი: დერფანი. დიტქელში, რაინპოლი, რუპრეტტი, ჰელმუტი, გასტონი და მეღბიორი).

დიტქელში. აი, ოცაფენინგანი! რაინპოლი. რა უნდა ექნა ამით?

დიტქელში. იატაკზე დავდებ. თქვენ ირგვლივ დავდებთ. ვინც მოახვედრება, მისია.

რუპრეტტი. თიამაშებ ჩენთან, მეღბიორ?

მეღბიორი. არა, გმადლობთ.

ჰელმუტი. ოოსები!

გასტონი. მას ალარ შეუძლია. აქ დასასვენებლად არის.

მეღბიორი (თავისთვის). განა ეკვიანურია, გან-ზე რომ ვდგავარ? ყველა მე მომჩერებია. უნდა მივიღო მონაწილეობა; თუ არადა, დავიღუპები. პატიმრობა თვითმკვლელობამდე მიიყვანს კაცს. კისერს მოვიტებ? კარგია! გავალ აქედან? ესეც კარგია! მოგებული დავრჩები. რუპრეტს გავიხიბ მეგზობარს. ის ხომ აქაურობას კარგად იცნობს. მე მას დაწვრილებით მოვუყვები ანბავს იუდას რძალ თამარის, მონასის, ლოტისა და მისი მოდგმის და მეფე ქალი ბასტისა და სუნემელ აბისაგის შესახებ. ამ განყოფილებაში ყველაზე ტანჯული სახე რუპრეტს აქვს.

რუპრეტტი. ჩემია!

ჰელმუტი. ახლა ჩემი ჯერია.

გასტონი. მოდი ზეგისთვის გადავლოთ.

ჰელმუტი. ახლავე! ახალი ო. დემეროთ, დემეროთ...

ყველა. Summa-summa cum laude!!
რუპრეტტი. (იღებს მონეტას): დიდი მადლობა! ჰელმუტი, მითხარ, ძაღლი!
რუპრეტტი. წაიღე, შე დღორ!
ჰელმუტი. უნდა ჩამოვადარჩოს კაცმა!
რუპრეტტი. (სახეში გააწანავს): ესეც შენი (გარბის).

ჰელმუტი (მისდევს). მოვკლავ! (დანარჩენები კვლავადკვლ მისდევენ). ეცო, ქოფაკო! ეცი! ეცი! ეცი!

მეღბიორი (მარტო, ფანჯრისაკენ მიბრუნებული). მეხსარიდი ქვევით ჩადის. ცხვირსახოცი უნდა დავიხვიო. ის, რომ მაგონდება, სისხლი თავში მივარდება. მორიცი ანბავიც ტუვიანავით მაქვს გულზე. წავალ რედუქციაში, ვეტყუე, გადამიხადეთ ასი სტრიქონისათვის-მითქი, გავარცტლებ! შევაგროვებ დღის ახალ ამბებს, აქაურ მორალურ-ფსიქოლოგიურ ქრონიკას... მშშშილით ვიღა კვდება ახლა! სახალხო სასადალო ხომ არის, დიდებური კაფეა. მხოლსაც ვიშოვი სამოცი ფუტი სიმაღლისას. ბატაქშამოცენილს... ვენდლას ვეზოზედები, ვეზოზედები, რადგან თავისუფლება წავართვი. თუკი კაცი ისე მოიქცევა: როგორც სურს, მას ძალადობა ექვია. მხოლოდ ერთი იმედით უნდა ვიცოცხოლო, შეიძლება ოდესმე თანდათან... ერთ კვირაში ახალი მთვარე გამოჩანათებს. ზვალისათვის ანგამებს დავუთავო. შანათმადე. რაც არ უნდა დამიძღვს, უნდა ვთავო ვისა აქვს სასაღები. ვივრა საღამოს წირვის დროს კატალიფსიური შეტევა მომივა. ღვთის წყალობით, სხვა ავადმყოფი არავინ იქნება იქ. ყველაფერი ისე ნათლად მაქვს წარმოდგენილი, თითქოს უკვე მომხდარიყო. მავეგარწანს ავიღლად მივადწევა, ფეხის ერთი მოქნევა, ხელის ჩაქედება და... მთავარია ცხვირსახოცის დახვევა არ დამავიწყდება... მთავარი ინკვიზიტორი მოიღის. (მეღბიორმა მარცხნე გუხუცია. მარჯვნიდან დოქტორი პროკრუსტუსი და ზეინკალი შემოდის).

დოქტორი პროკრუსტუსი. მართალია, ფანჯრები მეოთხე სართულზეა და ქვევით კი კინეპარია დაბრული, მაგრამ ამ გადაგვარებულბებს კინეპარი დააკავებთ? შარშან ზამთარს ერთი მიკი სამერცხლულიდან გავვიძვრა და დიდი დავიდარაბა გადაგვებდა თავს, ვიდრე დავიქერდიოთ, მოვიყვანდიო და ისეც ჩავსვამიო...

ზეინკალი. მასხადაამე რკინის ცხაურია საკინო?

დოქტორი პროკრუსტუსი. დიახ, რკინისა და თანაც მავარი, რომ არ ამოაძრონ.

ს ც ე ნ ა მ ე მ უ თ ე

(საწოლი ოთახი — ქალბატონი ბერგმანი, ინა მუ-ულიერი და მედიცინის მრჩეველი დოქტორი ბრაუ-ზეპულფერი. ვენდლა წევს).

დოქტორი ფონ ბრაუზეპულფერი. აბა მითხარით, სინამდვილეში რამდენი წლია ხარ?

ვენდლა. თოთხმეტ ნახევრს.

დოქტორი ბრაუზეპულფერი. თხოუმეტე წელია ბლაუდის ანებს ვუნიშნავ ავადმყოფებს და ლმეტეს შემთხვევაში ბრწყინვალე შიგნეს ვაღწე-ვენი ქონსა და ყურძნის წვენს მოერჩენია ეს ანე-ბი. დანიყუთ სამი, ოთხი აბით დღეში და შემდებ იმ-

დღნი მოუმატო, რამდენსაც აიტანე. ქალიშვილ ელ-ფინიდა ფონ ვიცლებენს დაფუნუნზე უკვე მესამე დღეს ერთი ანის დამატება. ბარონესამ ვერ გამოიგო და უკველდღე სამი ანის მოუმატა. სამი კვირის თავზე ბარონესამ შესძლო დასაყენებლად პირმონტში გამ-გზავრება დედამისთან ერთად. დამქანცველი სეირ-ნობისა და გაძლიერებული კვებისაგან განთავისუფ-ლებო. სამაგიეროდ, შემპირდით, ჩემო გოგონა, რომ უფრო მეტად იმორავებთ და ჩემზე მოითხოვთ საქმელს, როგორც კი ამის სურვილი გაგიჩნდებათ. შემდეგ ეს გულის ფრიალი და თავის ტკივილი, ერთოდა, თავბრუსხვევები — და კუწნაწილის საში-ნელი აშლილობა თანდათან შემცირდება. ქალიშვილი ელფინიდა ბარონესა ფონ ვიცლებენი მკურნალობის ერთი კვირის თავზე საუჭმელ მთელ შემწვარ ვარიას მიირთმევდა და მოხარულ ახალ კარტოფილსაც ზედ აყოლებდა.

ქ-ნი ბერგმანი. დღინოს ხომ არ დალევდით, ბატონო მედიცინის მრჩევლო?

დოქტორი ფონ ბრაუნს უკვე უფრო გმა-დლობთ, ძვირფასო ქალბატონო ბერგმან, ეტლი მე-ლოდება. მაინცდამაინც ნუ იღარდებთ. რამოდენიმე კვირაში ჩვენი საყვარელი პატარა პაციენტი კვლავ ჭურციკითი მკვირცხლი და მარდი იქნება. ნუ დე-ლავთ. ნახვამდის, ქალბატონო ბერგმან. ნახვამდის, ჩემო პატარავ. ნახვამდის, ჩემო ქალბატონებო. ნა-ხვამდის.

(ქალბატონი ბერგმანი აცილებს კარამდე)

ი ნ ა (ფანჯარასთან). თქვენი ჰალარი კვლავ აყვავდა. საწოლიდან ხედავ? ხანმოკლე მშვენიერება, არც კი ღირს სიხარულად, როდესაც ხედავ თუ რა სწრაფია ფერცვალდება... ჩემი წაწილის დროა... მიუღერი მელიდება ფოსტასთან, მანამდე კი მერავ ქალთან უნდა შევიარო. მუკი დღეს თავის პირველ შარვალს მიიღებს, ხოლო კარლს ზამთრისათვის ახალი ტრიკო-ტაჟის კოსტუმი უნდა შეუუკერო.

ვ ე ნ დ ლ ა. ხანდისხან ისეთ ნეტარებას ვიძლევი, ირველი მხიარულებაა. ყველაფერი მზესავით ჩახ-ჩახებს. ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ ასეთ სია-მოვუნებას ვიგრძნობდი ხანდახან მომინდება ხოლმე გარეთ გასვლა და მოვარის შუქზე დელოზზე გასე-ირნება. ფურისულას მეტყებნიდი მდინარის გაუღე-ბაზე, დავჯდებოდი მდინარის პირას და ვიცინებე-დი... მაგრამ უცებ კბილი ამტკივდა ხოლმე და ასე მგონია, ხვალ უნდა მოკვდებ; მაციებს, თვალბე-მიხანდება, ურჩხული მესარბება... გამოვფხიზლდები თუ არა, დედას ვხედავ მტრალს. რომ იცოდებ, რო-გორ მიკლავს გულს ეს უკველიავი... ვერ გიტყვი: ინა!

ი ნ ა. ბალიში ხომ არ ავიწიო?

ქ-ნი ბერგმანი. (უკან ბრუნდება). ექიმმა მი-თხრა, გულისრევაც ექნებაო. მერე ნელ-ნელა წა-მოდგებოდა... მეც ასე მგონია, უკეთესი იქნება თუკი მალე წაიშობება ვენდლა.

ი ნ ა. მორიდ რომ გნახავ, ალბათ სახლში იფუს-ფუსებ, მშველობით, დედა. აუცილებლად უნდა მი-ვიღე მკერავთან. ღმერთმა ხელი მოგიმართოს, ჩემო ვენდლა (კოცნის). აბა, რაც უფიქრად სწრაფად გა-მოჩანსადლი!

ვ ე ნ დ ლ ა. მშვილობით ინა, მოსვლისას თან წაი-მიღე ფურისულა, A'dieu მომიგითხე ბიჭები (ინა

გაღის). გარეთ რომ გახვედით, რა გიხარა ექიმმა, დედა?

ქ-ნი ბერგმანი. არაფერი ისეთი... ქალიშვილ ფონ ვიცლებენსაც გული მისდოდა თურქეთსაც უკ-ველთვის ასეა სისხლნაკლებობის დროს...
ვ ე ნ დ ლ ა. გიხარა, სისხლნაკლებობა აქვსო?

ქ-ნი ბერგმანი. მადაზე რომ მოხვალ, რძე უნდა დალოო და ხორცი და ბოსტნეულიც ჰჭმო.

ვ ე ნ დ ლ ა. ო დედა, დედა, ვგონებ, სისხლნაკლე-ბობა არ უნდა მქონდეს...

ქ-ნი ბერგმანი. სისხლნაკლებობა გაქვს, შვი-ლო. დამშვიდობ, ვენდლა, დამშვიდობ, სისხლნაკლე-ბობა გაქვს.

ვ ე ნ დ ლ ა. არა დედა, არა! ვიცი. ვგრძნობ ამას. სისხლნაკლული არა ვარ. ვგონებ, წყალმანკი უნდა მქონდეს.

ქ-ნი ბერგმანი. სისხლნაკლებობა გაქვს. ექიმ-მა აკი თქვა, სისხლნაკლებობა აქვსო. დამშვიდობ, გოგო. ნუ გეშინია, ყველაფერი უკეთ იქნება.

ვ ე ნ დ ლ ა. (აღარაფერი მშვეველება). წყალმანკი მაქვს, უნდა მოკვდებ, დედა... ო, დედა, უნდა მოკ-ვედე!

ქ-ნი ბერგმანი. რა დროს შენი სიკვდილია შვილო! რა დროს შენი სიკვდილია... ღმერთო მოწ-ყალო, რა დროს შენი სიკვდილია!

ვ ე ნ დ ლ ა. აბა, რატომ ტირი ასე საცოდავად?

ქ-ნი ბერგმანი. შენ არ მოკვდები, შვილო! შენ წყალმანკი არა გაქვს... ბავშვი გეყოლება, შვილო, ბავშვი გეყოლება! ოჰ, რატომ ჩამავდე ამ დღეში, შვილო!

ვ ე ნ დ ლ ა. რა დღეში ჩავაგდე?

ქ-ნი ბერგმანი. ო, ნუ ცრუობ მაინცა, ვენდ-ლა! ყველაფერი ვიცი. არ მინდოდა მეთქვა. მაგრამ... ვენდლა, ჩემო ვენდლა...

ვ ე ნ დ ლ ა. კი მაგრამ, ეს ხომ შეუძლებელია, დე-და, მე ხომ გათხოვილი არა ვარ!..

ქ-ნი ბერგმანი. ღმერთო იდიებულო, საქმეც ეგ არის, რომ არა ხარ გათხოვილი! სწორედ რომ, ეს არის საშინელება! ვენდლა, ვენდლა, ვენდლა, რა ჩაიდიენი!

ვ ე ნ დ ლ ა. ღმერთმანი არაფერი ვიცი! ჩვენ თი-ვაში ვიწქით... ამ ქვეყნად შენზე მეტად არავინ მკვარებია, დედა.

ქ-ნი ბერგმანი. ჩემო თვალსჩინო!

ვ ე ნ დ ლ ა. ო, დედა, რატომ ყველაფერი არ მი-თხარი!

ქ-ნი ბერგმანი. შვილო, შვილო, მოდი, გულს მაინც ნულარ ვატყენ ერთმანეთს! გამხნევი! ნუ მტანჯავ, შვილო! თოთხმეტი წლის გოგონასათვის როგორ მეთქვა ასეთი რამე? შიშის გაქრობას უფრო წარმოვიდგენ... მე ისევე გეკუეოდი შენ, როგორც ცხონებული დედაჩემი მეკუეოდა მე, მივიწოდებ მო-წყალებ ღმერთს, ვენდლა; მოდი, იმედი ვიქონიოთ ღვთის მოწყალებისა, ჩვენ კი ჩვენსას ვცეცადო! ხომ ხედავ, ჭერ არაფერი მომხდარა, შვილო, და ახლა თუ სულთ არ დავიკეებით, მერე ღმერთია მოწყალებ, შვილო და მოგვხედავს. გამაგრდო ვენდლა, გამა-გრდი! ხდება ხოლმე, ზიხარ ფანჯარასთან მშვიდად, გვონა, ყველაფერი როგუეა და უცებ თავს დაგა-ტყდება ისეთი რამ, რასაც შეიძლება გადაყვი კი-დეც... რა იყო, რას კანკალებ?

ვენდლა, ვილაკამ დააკუუნა.
ქ-ნი ბერგმანი. არაფერი გამიგონია, ჩემო საყვარელო. (მიღის კართან და აღებს).

ვენდლა. მე კი საქმოდ გარკვევით გავიგონე. ვინ არის?

ქ-ნი ბერგმანი. არავინ, თუმცა... გარტენშტრა-სლანდ შმიდტის დედა მოსულა. სწორედ რომ დრო-ზე მოხვდით, დედაო შმიდტ.

ს ც ე ნ ა მ ე ე ქ ვ ს ე

(ყურძნის მკრეფავი ქალები და კაცები მიმოფანტულან ვენახში, დასავლეთით მზე მთის მწვერვალის გადაღმა ეშვება. ხეობიდან ისმის ზარების გუგუნი. ჰენსჰენ რილოვი და ერნსტ რობელი წამოკოტრიალებულან კლდის ძირა ფერდობზე გაშენებულ ვენახში).

ერნსტი. ძალიან დავიღალე.
ჰენსჰენი. ეგ არაფერია! დასანანია მხოლოდ ეს წუთები.

ერნსტი. ხედავ, რა მტევნებია! ჩვენ მეტი ქა-მა აღარ შეგვიძლია, ხვალ კი უკვე დაწურული იქნება.

ჰენსჰენი. დადლილობას ისევე ვერ ვიტან, როგორც უმიშობს.

ერნსტი. ოჰ, მეტი აღარ შემიძლია.
ჰენსჰენი. ამ გამჭვირვალე მუსკატს მაინც არ ვუყურებდე!

ერნსტი. ვეღარ ვინძრევი.
ჰენსჰენი. ლერწს თუ მოვიწევთ, მტევანს ორი-ვენი მივწვდებით. ისე რომ, ადგილიდან დაძვრაც კი არ დაგვიკრდება. პირით მოვწყვეტთ მარცვლებს, ლერწი კი ვაჭს დაუბრუნდება ისევ.

ერნსტი. საკმარისია, რაღაც გადაწყვიტო და რა დადლიოც არ უნდა იყო, ისევი გიბრუნდება ძა-ლა.

ჰენსჰენი. ეს ცეცხლმოდებული ცის თალი, სა-ღამოს ზარები... მომავლისაგან სხვას აღარაფერს ველო.

ერნსტი. ხანდახან თავს მღვდლად წარმოვიდგენ ხოლმე... გულშია დიასახლისი, მდიდარი ბიბლიოთე-კა, საყოველთაო დაფასება — მეტი რა მინდა. ექვს დღე განსჭიდე, ხოლო მეშვიდესა დღესა ქადაგებდე სიტყვას მას უფლისასა. ქუჩაში მოსწავლეებს ხელს გაუწვდი საკონცერტო, შინ მიხვალ და ყუა დაგხვდე-ბა, ფუფულა ნამცხვარს მოგართმევენ, გოგონებიც ვაშლებს შემოგატანენ ბაილან. ამაზე მეტი ბედ-ნიერება შეიძლება წარმოიადგინოს კაცმა?

ჰენსჰენი. იცი, რაზე ვოცნებობ? ოდნავ მი-ღულულ თვალბეზე, ოდნავ და ტუჩებზე და თურქულ ფარდაგებზე. პათოსისა არაფერი მჭერა. შეხედე ჩვენს უფროსებს ისეთი სახეები აქვთ, ვითომ დი-დი ჭკვიანები იყვნენ. ჩვენი არ იყოს, ისინიც ვირის-თავებს ეძახიან ერთმანეთს. ვიცი და იმითმ ვამბობ. თუ მილიონები გავხვდები, მოწყვლევ ღმერთს ძველს დავუდგამ. მომავალი ისე წარმოიდგინე, ვითომ შაქ-რითა და ღარიბინთ შეწავებული რძიანი ფაფა იყო. ერთს დედვრება და მოთქვამს, მეორეს შეიძლო მისი მორევით თავი არ შეეწუხებინა და მხოლოდ შაქრითა და ღარიბინთ ჩატეპარუნებინა პირა. ჩვენ

რატომ არ უნდა მოხვადით ვითომ ნაღები? ან-და იქნებ არა გგერა, რომ ამის სწავლა შეიძლება.
ერნსტი. მოვხადოთ!
ჰენსჰენი. ნარჩენებს ქათმები უშვებენ. ვინ მოთვლის რამდენი ხიფათისაგან არ დამიწვევია თავი. ერნსტი. მოვხადოთ ნაღები, ჰენსჰენ! რა გაცი-ნებს?

ჰენსჰენი. ისევე იწყებ?
ერნსტი. რომელიმე ხომ უნდა დაიწყოს.

ჰენსჰენი. ოცდაათი წლისანი რომ გავხდებით ერთ ამგვარ საღამოს მოვიგონებთ. შეიძლება ძალ-ღელამაზადაც კი მოვიჩვენო!

ერნსტი. ახლა კი ყველაფერი როგორ თავისთა-ვად ხდება!

ჰენსჰენი. ნამდვილად!
ერნსტი. ხოლო როცა მარტო დავრჩებით, შეიძ-ლება ვიტყოთ კიდევ.

ჰენსჰენი. არ გვიღა ნაღველი! (ერნსტს ტუ-ჩებში კოცნის).

ერნსტი (კოცნის ჰენსჰენს). სახლიდან იმ მიწ-ნით გამოვედი, შენთან მელაპარაკა და მერე სწრა-ფად უკან გავბრუნებულეთყავი.

ჰენსჰენი. მეც გელოდებოდი. მაღალი წენობა უხდება ადამიანს, მაგრამ ეს მხოლოდ დიდ ადამიანთა თვისებაა.

ჰენსჰენი. ჩვენთვის ეს ჯერ მიუწვდომელია. ვერ მოვისვენებდი, რომ არ მომხვედროდი. ჰენს-ჰენ, ისე მიუვარხარ, როგორც არასოდეს არავინ არ მუყარებია...

ჰენსჰენი. არ გვიღა-მეთქი ნაღველი! ოცდა-ათიწლისანი ამას რომ მოვიგონებთ, იქნებ გავციო-ნოს კიდევ! ახლა კი ყველაფერი ისე მშვენიერია, მთებს ცეცხლი ეკიდება; მტევნები პირამდე გვწვდე-ბა და საღამოს ქარი ისე დაეხეტება კლდეზე, რო-გორც ალერსიანი კატუნია.

ს ც ე ნ ა მ ე ე შ ვ ი დ ე

(ნომებრის მთიარანი ნათელი ღამეა. ბუჩქებსა და ხეებზე ხმელი ფოთლები შრიალევენ. ღრუბლები ერთმანეთს მისდებიან. მელნიორი ეკუსისი გალავანზე ატოკდება).

მელხიორი (ეზოში ხტება). ის ხროვა აქ აღარ მოვა. ვიდრე საროსკიპოებში დამიწვებენ ძებნას, სულ მოვიტყამ, მოვიფიქრებ, როგორ მოვიქცე... პიჯა-კი დამხევა, ჭიბებიც ცარიელი მაქვს... უმიშო. ვნელო რამეც კი მაკრობს. ტუჩ-ტუჩ უნდა ვი-არო... ჭვარი წვაკაციე. ყვავილები დღეს მოიყინება! ირგვლივ შიშველი დედამიწაა, სიკვდილის საუფლოა! სამერცხლულიდან გამოსვლა ისე ძნელი არ იყო, როგორც რამ გზა — ამაზე არც მიფიქრია... უფსა-რულის პირას ვდგავარ, ყველაფერი ჩაძირულია, გამ-ქრალია, ნეტავ იქ დავრჩენილეთყავი! ჩემს გამო რატომ დაისაჯა იგი? და რატომ არ დაისაჯა დამნაშავე? ახ-ლა ჩემთვის გაუფებარია მაშინდელი სიფრთხილი! ქვეს დავამტრევედი, ვიშიშმილებდი... ან კი რო-გორ მიდგას სული? დანაშაულს დანაშაული მოჰყვა, ჭაობში ვარ ჩავლული. ძალა აღარ მყოფნის თავი დავაღწიო... ცუდი როდი ვიყავი! ცუდი არ ვიყავი,

არა!!! ასე შურით შეპყრობილს საფლავზე ჭერ არც ერთ მოკვდავს არ უვლია ალბათ. ემ, მე ნამდვილად ვერ გახებდვარდი ნეტავი ქუაყუა შევიშალო ამ ღამესვე! გაღმა უნდა ვეძიო ბოლოს დამარხულთა შორის! ქარი ვეებს როგორ ასისინებს, საშინელი სიმფონია! გამხმარი, დაშლილი გვირგვინები მარმარილოს ჭკარზე აფრიალებენ თვანანი გრძელ ბავთებს. თითქოს საფრთხობელების ტუეა... საფრთხობელებია ყველა საფლავზე. ერთი მეორეზე უფრო შემწარავი... სახლებივით მაღალი... ტარტაროზებიც კი გაურბიან აქაურბობას. ოქროს ასობები ცივად ბრჭყვიალებენ... მტრალი ტირიფი გრძელი თითებით ეფერება წარწერას... აგერ მლოცველი პატარა ანგელოზი... დაფაც... ღრუბლის ჩრდილი დასცემია... რა ფუსფუსია, რა უმთლიანი ისეთი ხეხება აღმოსავლეთიდან, თითქოს ლაშქარი მოდიოდეს... ცაზე არც ერთი ვარსკვლავი არ ჩანს...

აქ განისვენებს ნეშტი ვენლა ბერგმანისა.

იდეა მანისის 5-სა 1878 წლისას მიიკვალა სისხლნაკლულობით, ოქტომბრისა 27-სა 1892 წლისას ნეტარ არიან უმანკონი

მესერის სურო შემოხვება? მარადული სიმწანე? მარადული ახალგაზრდობა?.. გოგონა... მე ვარ მისი მკვლელი... სასოწარკვეთილების შტეტი აღარაფერი დამჩენია, უფლება არა მაქვს აქ ვიტრო. შორს აქედან, შორს!

მორიცი შტიფელი (ილლანში თავამოდებულ საფლავებზე მიამიჯებს). ერთი წუთით შეიცადე, მელხიორ! ასეთი შემთხვევა აღარ განმეორდება, შენ ვერც წარმოგადგენია, რა არის დაჯავშინებულ დროსა და ადგილთან...

მელხიორი. საიდან მოდიხარ?

მორიცი. იქიდან... გალავნიდან! შენ ჩემი ჭვარი წააქციე. გალავნიდან ვწევარ. მომეცი ხელი, მელხიორ...

მელხიორი. შენ მორიცი შტიფელი არა ხარ!

მორიცი. მომეცი ხელი. დარწმუნებული ვარ, მადლობელი დამჩენები. მეორედ ასე ადვილად არ გამოვივა... ეს უცნაური ბედნიერი შეხვედრაა. საგანგებოდ, ამოვედი.

მელხიორი. მერედა, არ გინავს?

მორიცი. ეს ის არაა, თქვენ რომ ძილს ეძახით. ჩვენ ან ეკლესიის გუმბათებზე ვსხედვართ, ან მაღალი სახურავის ფრონტონებზე. სადაც კი მოვისურებთ...

მელხიორი. სულ ასე მოუსვენრად ხართ?

მორიცი. ეს ჩვენ სიამოვნებას გვანიჭებს. ჩვენ დავფრინავთ აუვაებელი ხეების თავზე, დავფრინავთ ტუეში განმარტობით მდგარი სალოცაუების თავზე. დავფრინავთ ხაზლის თავშეურის, ბაღების თავზე. საღებში ჩაცვუქული ვართ ბუხრებში და გავალკების უკან, მომეცი ხელი! თქვენთან არავითარი ურთიერთობა არა გვაქვს, მაგრამ ჩვენ ვხედვავთ და გვემის ყველაფერი, რაც კი თქვენთან ხდება. ვიცით, რომ ყველაფერი სისულელეა, რასაც ადამიანები აკეთებენ და რისკენაც მიისწრაფიან და დავცინით და.

მელხიორი. მერე რას შევლის ეს?

მორიცი. რას უნდა უშევილს? ჩვენ ამაღლებული ვართ მიწიერზე, ჩვენგან შორს არჩევილი ვართ და ბოროტებაც, თვითონაც ჩვენგანს განსწავლეს არის. ერთმანეთთან ურთიერთობა არა გვაქვს, რადგან ძალზე მოსაწყენია. არაფერი გავაჩნია, დავკარგეთ. მწუხარებდა და სიხარულიც ერთნაირად გვიწოდებს. ჩვენც კმაყოფილი ვართ! ცოცხლები უწოდებდნენ, თიუქის არაინ გვებრალებს. ისინი თავიანთი ფუსფუსით გვართობენ ხოლმე. ისე რომ ვეძებო, ცოცხლები სულაც არ არიან შებრალებნი ღირსნი. ჩვენ მდიდრი შეეცქერით ცოცხალთა ტრადიციებს და ჩვენ — ჩვენთვის ვეჭირობთ ნათე... მომეცი ხელი! ხელს რომ მომცემ, მერე უკვე გაგეცინება, რატომ მემშინოდა გაწოდებოდა...

მელხიორი. კი მაგრამ, მე ყველაფერი არ გეწივლება?

მორიცი. წივლიც დათრგუნულა გვაქვს. მხოლოდ გველივინა! ჩემს დასაფლავებზე ქირისუფლებს შორის ვიყავი. კარგად გავჩრთეთ. ის იდებულა, მელხიორ! ისე ვღრიალებდი, როგორც არაინ, მერე მივიპარე გალავნიდან, ერთი გულიანად არ მიეცინა. ჩვენი უშუალო სიმაღლე წივრად ის არის, რომ შეგვიძლია ავიტანოთ ეს უაზრობა... ჩემუდელ ცივილოდნენ, ეტუბა, სანამ მაღლა აფრინდებოდი!

მელხიორი. სულაც არ მსურს საკუთარ თავზე ვიცინო.

მორიცი. ცოცხლები, მართალია თუ გინდა, არ არიან შეცოდების ღირსნი! გამოგიტყდები, წინათ არასოდეს ასე არ მიფიქრია. ახლა კი მესმის, რა გაუთუბრყველიც ვიყავი. ახლა თაღლითობას ისე ნათლად ვხედავ, რომ გაუგებარი თითქმის აღარაფერია. რას უცდი, მელხიორ! მომეცი ხელი! თვანის დახმამამბასაც კი ვერ მოასწრებ, ცაზე ამალღებები. შენ ხომ ცხოვრება ფუჟად გალა.

მელხიორი. დავიწყება თუ შეგიძლიათ?

მორიცი. ყველაფერი შეგიძლიათ. მომეცი ხელი! გვებრალებიან ის ახალგაზრდები, თავიანთი შიში იდგომისმად რომ მიჩანათ და მოსუტევიც, სტიოკურაბის გამო, გული რომ უსკდებათ. ვხედავთ, როგორ ძრწის იმპერატორი ქუჩის სიმღერის მოსმენისას ან ლაცარონი მეორედ მოსვლის წინ. ჩვენ უარს ვამბობთ კომედიანტის ნიღაბზე და ვხედავთ პოეტებს, თუ როგორ იცემავენ ნიღაბს სიბნელეში; ვხედავთ მცირედიოაც კმაყოფილებს, ვხედავთ დარდილია და ზრუნული დამძიმებულ კაპიტალისტებს. ვაკვირდებით შეუვარებულებს და ვამჩნევთ, როგორ წითლდებიან ისინი ერთმანეთის ხილვისას, როგორ წითლდებიან იმის გაგებისას, რომ თავად არიან მოტყუებულნი და მატყუარებიც. ჩვენ ვხედავთ, მშობლები ბავშვებს მხოლოდ იმიტომ აჩენენ, რომ ეჩინონ: რა ბედნიერება ხართ, ასეთი მშობლები რომ გაუვთო! ჩვენ ვხედავთ, კარგა ხნის მერე ეს ბავშვები რომ იბავენ იმეორებენ. შიღერის კიბივისას შეგვიძლია დავაკვირდეთ უცოდველთ, წმინდა სიყვარული რომ იღწვება და ზუთუკაობა შედგება... ღმერთსა და ეშმაკსაც ვხედავთ, ერთმანეთის წინაშე თავს რომ იჭრან და ვიცით, რომ ორივე მთვრალია... რა სიმშვედია, რა სიამა, მელხიორ! მხოლოდ ნეტის გამოწვდობა და... თორემ შეიძლება ისე გაქალაქვდები, აღარ მოგეცეს ასეთი თხლსაყრელი წამ!

მელხიორი. თუკი დაგვებო, მორიც, ეს მხოლოდ იმით, რომ საკუთარ თავს გავეცე. ვანწირული ვარ. ის, ვის გამოც გულადი ვიყავი, ახლა სამარეში წავს. იმის ღირსიც არ ვარ, რომ რაიმე სიკვდილე ჩავიდინო. ვერაფერს ვხედავ ისეთს, ჩემი დაცემა რომ შეაჩეროს. ამ ქვეყანაზე ყველაზე უბილწეს ვინმე ვარ...

მორიცი. რაღას აყოვნებ?

(გამოიღის ნიღბისანი კაცი).

ნიღბოსანი კაცი (მელხიორს). შენ ხომ შიშისაგან კანკალებ. ფიქრისა და განცხის თავი ხადა გაქვს. (მორიცს) წაიღი!

მელხიორი. ვინა ბრძანდებით?

ნიღბოსანი კაცი. მალე გაიგებ. (მორიცს) დამეკარხათ აქედან! რა საქმე გაქვთ აქ! — ანღარათმა ხართ უთავოდ?

მორიცი. თავი ტყვიით გავიხვრტებ.

ნიღბოსანი კაცი. მაშ იყავით იქ, სადაც თქვენი ადგილია. თქვენ ხომ უკვე გათადლით. ნუ შეგეწუხებთ საფლავის სუნით. პირდაპირ საცდარია. ერთი თქვენს თითებს დახედეთ. ფუი, დაღახვროს ეშმაკმა, სადაცაა დაიფუნება!

მორიცი. თუ შეიძლება ნუ გამაგდებთ...

მელხიორი. ვინ ბრძანდებით, ჩემო ბატონო?

მორიცი. ნუ გამაგდებთ! გთხოვთ, ცოტა ხანს კიდევ დამტოვეთ აქ, ხელს არ შეგიშლით, ქვემოთ ისეთი საშინელება...

ნიღბოსანი კაცი. მაშ, რატომ ტრაბახობდით, ყველაფერზე მაღლა ვდგავართო. ხომ იცით, რომ ეს თადლითობაა, ეს ხომ მელიისა და ყურძნის ამბავს ჰგავს! რატომ იტყუებით ასე გულმოდგინდე, მოჩვენება! თუ გინდათ, დარჩით, მაგრამ ტრაბახს მოეშვიო, შეგობარო, და თქვენი მკვდარი ხელიც მომასუროთ აქედან!

მელხიორი. ბოლოს და ბოლოს, მეტყვიოთ თუ არა, ვინა ხართ?

ნიღბოსანი კაცი. არა, გირჩევ, მომენდო. უპირველეს ყოვლისა, აქედან უნდა წაიყვანო.

მელხიორი. თქვენ მამაჩემი ხართ?

ნიღბოსანი კაცი. კი მაგრამ, მამას ხმაზე ვერა სცნობ?

მელხიორი. ვერა.

ნიღბოსანი კაცი. მამაშენი ნუეუშს ამ წუთას დედაშენის ღონიერ მკლავებში იძებს. მე გაგაცნობ სამყაროს. ეს უფციარ თავგაშაბანეულობა შენი სავალალო ღვგომარეობითაა გამოწვეული. ცხელი ვახშმის შემდეგ, ყველაფერი სასაცილოდ მოგეჩვენება.

მელხიორი (თავისთვის): ეტუბა ეშმაკი უნდა იყოს! (ხმაშაბლა): მე დანაშაული ჩავიდეინ და ცხელი ვახშამი სიმშვიდეს ვერ მომანიჭებს!

ნიღბოსანი კაცი. ვახშამს გაჩინო! მეტსაც გეტყვი: პატარა გოგონა ჩინებულად იმელობიარება. ჩინებულად აღნაგობა ჰქონდა, მაგრამ დედისა შმიდტის აბორტმა მოჰკლა. მე გაგიყვან ხალხში, თვალებს ავიხვე ყველაფერს გაგაგებინებ, რაც კი მსოფლიოში ხდება.

მელხიორი. ვინა ხართ? ვინა ხართ? როგორ ენდო უცნობ ადამიანს?

ნიღბოსანი კაცი. ვერ გამიცნობ, თუკი არ მომენდობი.

მელხიორი. თქვენ ასე გგონიათ?

ნიღბოსანი კაცი. ნამდვილად! სხვათა შორის, სხვა გზა არცა გაქვს.

მელხიორი. რატომ? ყოველ წუთს ვეძებო ჩემს მეგობარს მკვცე ხელი.

ნიღბოსანი კაცი. შენი მეგობარი თადლითია. ვისაც კი სინდისის ნაბამალი დარჩენია, ის ხუმრობას არ მოჰყვება. უდიდესი იუმორისტი ამქვეყნად ყველაზე უბადრუკი არსებია.

მელხიორი. ვინც არ უნდა იყოს ის იუმორისტი, მიიხარით, თქვენ ვინა ხართ, თუ არადა, იუმორისტს ვავუწვდი ხელს!

ნიღბოსანი კაცი. მერე?

მორიცი. მართალს გეუბნება, მელხიორ. ტყუილად ვიკვებნდი. წაჰყვიე მას. მერე რა, ჰქონდეს ნიღბი, ის ხომ არსებობს!

მელხიორი. ღმერთი გწამთ?

ნიღბოსანი კაცი. ხან მწამს, ხან არა!

მელხიორი. მეტყვიოთ თუ არა, ვინ გამოიგონათოფს წამალი?

ნიღბოსანი კაცი. ბერტოლდე შვარცმა, იგივე კონსტანტინ ანკლიენმა 1880 წელს ფრანცისკელმა ბერმა ბრასგაუშო.

მორიცი. რას არ მივცემდი, ოღონდაც ეს აღმოჩენა არ ყოფილიყო!

ნიღბოსანი კაცი. მაშინ თავს ჩამოიხრჩობდით!

მელხიორი. რას ფიქრობთ მორალზე?

ნიღბოსანი კაცი. ბიჭიო, შენი მოწაფე ხომ არ გგონივარ?

მელხიორი. ვიცი, ვინცა ხართ!

მორიცი. ნუ კამათობ! გთხოვთ, ნუ კამათობთ, ამით რა გამოვა! რისთვის ვწვიართ ჩემს ცოხლად და ერთი მკვდარი ღამის ორ საათზე აქ, ეკლესიის ეზოში, თუკი მთვრალეობით ვიკინკლავებთ, ჩემთვის დიდი სიამოვნებაა ნება რომ დამრთეთ, დავსწრო თქვენს მოლაპარაკებას. თუკი კამათი გინდათ, თავს ილღობო ამოვიგებ და წავაღ.

მელხიორი. შენ ისევ ისეთივე მხდალი ხარ!

ნიღბოსანი კაცი. მოჩვენება არ სტყუის. რა ღირსებად გაჩინა, ამის უგულუბეუყოფა არ შეიძლება. მორალში ორი მოჩვენებითი სიდიდის რეალობას ვხედავ. „მინდა“ და „საჭიროა“. შედეგს ეწოდება მორალი და მისი არსებობა არ უნდა უარყვეო.

მორიცი. ნეტა ეს ადრე გეთქვათ! ჩემმა მორალმა სიკვდილის პირას მიმიყვანა. ჩემი საუვარდე მშობლების გამო იყო სწორედ, ხელი რომ მოვიკიდე სასიკვდილო იარაღს... „საივდე ცე მამასა შენსა და დედასა შენსა, რათა კეთლი გეყოს შენ და დედგარქმელი იყო ქვეყანასა შედა“. საღმრთო წერილმა ჩემს თვალში საოცრად შეირცხვინა თავი.

ნიღბოსანი კაცი. ნუ მიეცემით ილუზიებს, ჩემო მეგობარო! თქვენი საუვარდე მშობლები სულაც არ მოვიკლავდნენ თავს თქვენსავით. დიდი-დიდი გარკვეული ვითარების გამო აურზაური და ყვირილი აეტყობათ!

მელხიორი. იქნებ ეს მართალია, მაგრამ შემიძლია დარწმუნებით ვითხოვთ, ჩემო ბატონო. წელან მორიცისათვის უსიტყვოდ ხელი რომ გამეწოდებინა, ამას ჩემს მორალს მიაწერდნენ.

ნიღბოსანი კაცი. სწორედ ამიტომაც არა ხარ შენ მორიცი!

მორიცი. ჩვენს შორის არც ისეთი დიდი განსხვავებაა, თქვენ რომ არ შემხვედროდით, პარტიკულულო უცნობო, თხმედებში რომ მივრბოდი რევოლუციონით ხელში, არა, არ იყო ეს სახვალიოდ გადასადები ამბავი.

ნიღბოსანი კაცი. ნუთუ არ გახსოვართ? თქვენ ხომ უკანასკნელ წუთამდე სიკვდილ-სიცოცხლეს შუა იყავით. სხვათა შორის, ჩემი აზრით, აქ მართლაც არ ღირს პაექრობა.

მორიცი. რასაკვირველია, აგრილდა, ბატონებო! მართალია, საგარეო კონსტიტუციონი გამომაწყეს, მაგრამ საცვლილო არ ჩაუტყვევიათ.

მელხიორი. მშვიდობით, საუყარელო მორიცი, სად მივყავარ ამ ადამიანს, არ ვიცი, მაგრამ ის ადამიანია...

მორიცი. ნუ გამიჭავრდები, მელხიორ, შენს დალუპავს რომ ვცდილობდი! ბავშვობიდან მოგჩვევი და იმის ბრალია. ოღონდ შენ გვერდით ვყოფილიყავი და თუ გინდა მთელი ცხოვრება ტანჯვით მქონოდა სავსე.

ნიღბოსანი კაცი. ბოლოს და ბოლოს ყველას თავისი ხვედრი აქვს. თქვენ იმით დაიმშვიდეთ სული, რომ არავფერი გაგაჩნიათ, შენ კი ყველაფრის მიმართ ეჭვი გკლავს. — მშვიდობით!

მელხიორი. მშვიდობით, მორიცი! გულითადად გაძლივს იმისათვის, კიდევ ერთხელ რომ გამომეცხადებ.

ხადე. ჩვენ ხომ მრავალი მხიარული და უშფოთრველი დღე გავიტარებია ერთად თოთხმეტი წლის მანძილზე! გაირდები, მორიცი, რაც არ უნდა გოხდეს მომავალში ათასჯერ რომ შევიცვალო, კარგად შევქნათ ცუდად ჩემი საქმე, არასოდეს დაგივიწყებ...

მორიცი. გამაღლობ, გამაღლობ, ძვირფასო. მელხიორი. როცა ძალზე მოვხუტდები, მაშინაც კი ჩემთვის ყველაზე ახლობელი ადამიანი იქნები ცოცხლების შორისაც კი.

მორიცი. გამაღლობთ, გზა მშვიდობისა, ჩემო ბატონებო, ნულარ დაუყოვნებთ!

ნიღბოსანი კაცი. მოდი, შვილო! (მელხიორს მელავს უყრის და მასთან ერთად გზას მიიკვლევს სასულაევებს შორის).

მორიცი (მარტო). ვზივარ ახლა, ხელში საკუთარი თავი მიპურია... მთვარე იზალავს სახეს, ისევ აჩენს და ოდნავადაც არ ეტყობა ჭკუის ნატამალი. დაუბრუნდები ჩემს ადგილს, წამოყავენებ ჩემს ჭვარს, ამ გადარეულმა ასე უღმობლად რომ გადამიგდო და როს ყველაფერი მოწესრიგდება, ისევ ზურგზე დავწყვები, ჩათბუნებულა, ნელ-ნელა გავიხრწნები და სამარის წყვილიაში გავილივებ...

გერმანულიდან თარგმნა
დალი ბამბრაქიძე

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА» («СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 8, 1987

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ДЕСЯТЬ ВОПРОСОВ ДЕЯТЕЛЯМ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Состоялась дискуссия на тему: «Комплексный эксперимент о повышении, совершенствовании и эффективности в деле управления работы театров». В дискуссии принимали участие художественный руководитель театра им. Руставели Р. Стуруа, главный режиссер театра им. Марджанишвили Т. Чхеидзе, генеральный директор тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили З. Ломидзе, главный режиссер Телавского театра Н. Кантария, народные артисты ГССР С. Чиаурели и К. Махарадзе. Беседу вела Л. Гонгадзе (стр. 2).

ТЕАТР ЛИРА

Беседа театроведов Дали Мумладзе и Вахтанга Картвелишени о спектакле «Король Лир», постановку которого на сцене театра им. Руставели осуществил режиссер Борет Стуруа (стр. 11).

Занра Стуруа

«ДУШУ ТОТ ГОЛОС ПОТРЯСА...»

Статья, освещающая отношение великого грузинского писателя и общественного деятеля И. Чавчавадзе к национально-освободительному движению в Италии, печатается в связи с 150-летием со дня рождения писателя (стр. 31).

ОПЫТ ПОРТРЕТА
НА ТЕАТРАЛЬНОМ ФОНЕ

Наша редакция обратилась с просьбой к известному советскому театроведу К. Рудницкому написать статью о современной грузинской режиссуре. Критик любезно принял наше предложение и вместо одной статьи предложил объемный труд, почти на сто страниц, в котором даны не только творческие портреты грузинских режиссеров, но и проанализированы процессы, происходящие в нашей театральной жизни (стр. 38).

Григол Робакидзе

СТАТЬИ

Публикуются статьи грузинского писателя Григола Робакидзе о творчестве Давида Кляшвили, «Политическом театре» Пискатора и «Котэ Марджанишвили». Предисловие к публикации — театроведа Василия Кикнадзе (стр. 51).

ОТ ДУШИ ИДУЩЕЕ...

Недавно в Доме художника была экспонирована персональная выставка молодого живописца Вахтанга Габуния. В номере печатаются цветные репродукции произведений художника и его диалог с искусствоведом Ириной Абецадзе (стр. 63).

ТРИУМФ, ТРИУМФ,
ЕЩЕ РАЗ ТРИУМФ

Печатается обзор венгерской прессы о гастрольях театра им. Руставели в ВНР (стр. 67).

ВЫСТАВКА ГРУЗИНСКОГО
ИСКУССТВА В МОСКВЕ



Статья о выставке произведений грузинских художников, посвященной 70-летию Великого Октября, экспонированной в центральном выставочном зале в Москве (стр. 68).

Котэ Махарадзе

ПАМЯТЬ

Народный артист Грузии К. Махарадзе делится своими наблюдениями о том, каким образом запоминает актер огромное количество текстов (стр. 77).

Георгий Алекси-Месхишвили

ЖИВАЯ ОПЕРА

Известный музыковед Наталья Зейфас по заданию редакции журнала «Советская музыка» обратилась с несколькими вопросами к замечательному живописцу и театральному художнику Г. Алекси-Месхишвили. Вниманию читателей предлагается перевод этой беседы (стр. 95).

Анелли Вольская, Эка Привалова

ФОРУМ УЧЕНЫХ В ЮГОСЛАВИИ

Статья освещает итоги работы всемирной конференции, проходившей в Белграде в сентябре прошлого года на тему: «Византийское искусство в период 1200 годов». В работе конференции принимали участие сотрудники Института истории грузинского искусства им. Г. Чубинашвили, доктор искусствоведения А. Вольская и Э. Привалова (стр. 104).

ნოდარ காკაბაძე

О НЕКОТОРЫХ СПОРНЫХ
ВОПРОСАХ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

В статье речь идет о двух спорных вопросах современного искусства: о правомерности современного прочтения, «переосмысления», модификации, а в ряде случаев и пародирования известных, признанных классическими легенд, сказаний, сюжетов, мотивов, произведений, а также о том, является ли нет необходимым воспроизведение «духа места» и «духа времени». В этом контексте рассматривается фильм Сергея Параджанова «Легенда о Сурамской крепости» (стр. 115).

ნიно კალანდაძე

МНОГОГОЛОСНАЯ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

В статье сформулированы некоторые соображения о происхождении и

художественной сущности многоголосной колыбельной песни. Поставлены вопросы социальной трансформации музыкального фольклора, взаимосвязи сольных и коллективных образцов жанровой системы грузинской народной песенной культуры (стр. 128).

ფრანკ ვედკინდი

ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ

Печатается пьеса знаменитого немецкого драматурга Ф. Ведыкинды «Пробуждение весны» в переводе Д. Гамрелидзе. Вступительная статья — доктора литературоведения Нодара Какабадзе (стр. 133).

ავტორთა საუკარგოდ
შერჩა „საბოთა ხელოვნების“ კომიტეის
აზიარებას, რომ ერთ თბილისე მხარე მოსულთა
სტატიები დასაგებდეს არ შეიძლება.

გადაეცა წარმოებას 23. 06. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 5. 08. 87 წ.
საბუქდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბუქდი თაბახი 10,5
საალიტხეო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1598. უე 08779. ტირაჟი 6000.

ქურონალში დაბუქდილია მ. ბაბოვის, მ. ოქიტა-
შვილის და ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.

