

180  
1997



ISSN 0132-130

# ს ე ლ მ ვ ნ ე ბ ა



III  
83

## 7-8-9-97

060350 78177

# სელოვნება

ქრისტიანული განმანათლებელი  
1921 წლიდან დასრულებული  
გინაზიუმის

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი სელოვნება

7-8-9-97

ქრისტიანული განმანათლებელი „სელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის  
შობაძე  
ლავარა ელიოვიშვილი

თეატრი  
გუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს ქრისტიანულ-განმანათლებელი  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
თბილისი, 1997

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უწყისის ქ. № 19  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ქრისტიანული რეგისტრირებულია საქართველოს იუსტიციის  
სამინისტროს მიერ, № 0739

# ნოშარშია:

|                |   |     |
|----------------|---|-----|
|                | ბესიკ ბარათელი —  |     |
|                | მუშა-ფუგავილა და არეოკაბიტული მოქმედების ზოგირითი მსთბიტკური ასკაბტის მსაგვსმება-განსხვავების შესახებ . . . | 21  |
|                | ნანა გულიაშვილი —   |     |
|                | ხილოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხი არჩილ ჯორჯაძის მსთბიტკაში . . . . .                          | 95  |
| <b>თბატრი</b>  | ნოდარ გურაბანიძე —  |     |
|                | სამყარო თბატრალის თვალთი . . . . .  | 64  |
|                | ეკა შიქაუტაძე —   |     |
|                | „მველამდის დამცველი და დარაჯი სმირია“ . . . . .   | 80  |
|                | ელენორა გვრიტიშვილი —   |     |
|                | ბირკატრ კაუკტმანის შიმომამდებითი სპიციფიკისათვის . . . . .  | 104 |
|                | ვასილ კიქნაძე —   |     |
|                | სათბატრო კულტურა მმ-19 საუკუნის პირველ ნახებარში . . . . .  | 111 |
|                | მანანა დოიაშვილი —  |     |
|                | სამს კლიუს სამი (პიესა) . . . . .   | 136 |
|                | მამუკა მურუსიძე —   |     |
|                | ფრთამოტმხილი ანბელოზი (პიესა) . . . . .   | 159 |
| <b>მუსიკა</b>  | მადო სუხიაშვილი —   |     |
|                | მმ-19 საუკუნის მოღვაწითა ბრძოლა ძველი მართული საბა-<br>ლსიო ბალოგის გადასარჩინად . . . . .                  | 27  |
|                | ეკა ანდრონიკაშვილი-ებრაღიძე —   |     |
|                | პატატ ბურბულაძე თბილისში . . . . .  | 77  |
|                | მანანა შილაკაძე —   |     |
|                | მართული მუსიკალური ტრადიციები და ბავშვთა მუსიკა-<br>ლური აღზრდის პროგნოზი . . . . .                         | 88  |
|                | მარიკა ნადარეიშვილი —   |     |
|                | ოლივიე მისინის ერთი მხატვრული პრინციპის შესახებ . . . . .   | 90  |
| <b>სახვითი</b> | ზოთა ბლურჯიძე, არჩივანის თავისუფალი ნება უნდა გამოდეს 14<br>დავით ანდრიაძე —                                |     |
|                | მითასურათის პარადიგმა . . . . .   | 51  |
| <b>კიბო</b>    | ლიკა კიქინაძე —   |     |
|                | მკრანული სახე და კატარჯინის პრომოციების ფორმები . . . . .   | 2   |
|                | მაია აგიაშვილი —  |     |
|                | ტილემსირალი — ნაცნობი ყოველდღიურობიდან თავის<br>დაღწევა . . . . .   | 9   |
|                | ნანა დოლიძე —   |     |
|                | თბითმენარჩუნების მაღალი ინსტიტუტი . . . . .   | 40  |
|                | თეონა კახიძე —  |     |
|                | მუსიკის როლი რადიოში . . . . .  | 47  |

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: დ. კაკაბაძის ნამუ-  
შევრები

## ხელოვნება

# ეკრანული სახე და კათარზისის პროვოცირების ფორმები

ლიპა ჭიჭინაძე

ვინაიდან, ცნება „კათარზისის“ თავისთავადი არსებობა, მისი რეალური, ობიექტური განხორციელების მოთხოვნილება აშკარაა და უკიდურესად მტკივნეული, საინტერესოა რა თვისობრივი და ხარისხობრივი მაჩვენებლებით უნდა ხასიათდებოდეს იგი.

ყოველი ეპოქა ღირებულების თავისებური გადაფასებით გამოირჩეოდა, XX ს-ის მიწურული კი — ღირებულებებისა და ანტიღირებულებების სწრაფი მონაცვლეობით, აღრევითა და ერთგვარი ქაოსით. ამ თვალსაზრისით, რთულა იქნებოდა წარსულისა და ისტორიის გამოცდილებით რაიმე დასკვნის გამოტანა, საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული შეხედულებების, სტერეოტიპების ბრმა ნდობა და შენარჩუნება. შეიცვალა დრო, გარემო, ადამიანი, მისი ყოფა, აზროვნება, ფსიქოლოგია და ყოველივე ამის ურთიერთმიმართებები. მაშასადამე, შეიცვალა და გართულდა ელემენტთა სისტემაც, რომელიც ახალ ადამიანში, ახალ გარემოში კათარზისისათვის ბიძგს იძლევა, მის პროვოცირებას ახდენს.

ამდენად, ჩემი სურვილი იქნებოდა მკითხველის ყურადღება შემეჩერებინა იმ დეტალებზე, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებში და კერძოდ კინოფილმში

კათარზისს და მის მრავალფეროვნებას განაპირობებენ. უპირველეს ყოვლისა, ეს იქნება კინონაწარმოების შემადგენელი ელემენტები და კერძოდ, მხატვრული სახის ტიპები, რომლებიც უმთავრესად უზრუნველყოფენ, თუ ამგვარი შესაძლებელია, კათარზისის ნაირსახეობას. მაშასადამე, ცხადი უნდა იყოს, რომ როდესაც კათარზისის სხვადასხვა გამოვლინებაზეა საუბარი, გამოირიცხება უცვლელი სტერეოტიპი როგორც მაპროვიცირებელი, ასევე თავისთავად რეზულტატის სახით. ყოველივე ეს, ბუნებრივია, გარკვეულად მომდინარეობს ეგრეთწოდებული მხატვრული სახის თავისებურებებიდან, კერძო გამოვლინებებიდან, ასევე აუდიტორიის პოტენციური შესაძლებლობებიდან, განწყობასა და მზადყოფნიდან. კათარზისი, ესეთიკური აღქმის მსგავსად, არ არსებობს თავისთავად, არამედ საჭიროებს ობიექტს, ჩვენ შემთხვევაში მხატვრულ სახესა და მასთან კავშირში არსებულ აუცილებელ ელემენტებს, და თავისი ინდივიდუალური „შინაარსის“ მქონე სუბიექტს. სწორედ ყოველი ახალი შესაძლებელი ვარიანტი ამ ორი კომპონენტის დაწყვილებისას კათარზისის ახალ მაგალითს იძლევა.

მაშასადამე, ობიექტია მხატვრულ სახე და რიგი მხატვრული სახეებისა

ხოლო სუბიექტის როლში წარმოსდგება არა პიროვნება, ან რიგი პიროვნებებისა, არამედ პირობითი სახე მყურებლისა, რომელიც ერთგვარი საშუალოობისა და ტენდენციურობის მატარებელი აღმოჩნდება. მხატვრული სახეც პირობითია და შეიძლება გულისხმობდეს როგორც პერონაჟს ერთ შემთხვევაში, ასევე ვთქვით იდეას ან ემოციას მეორეში და ა. შ. ე. ი. ნებისმიერი პოზიცია, მსოფლმხედველობა, მოქმედება, რომელიც მხატვრული ენით გაღმოიციება ობიექტურ მასალაში ან მის მიღმა, თავის პერსპექტივაში გარკვეულ მხატვრულ სახეს ქმნის, რომელიც კათარზისის უმთავრეს მაროვოცირებულ ფაქტორად მიმჩნია,

კიდევ ერთ საკითხზე მინდა გავაკეთო აქცენტი კათარზისის ნალიზისას, რომელიც გახლავთ ემპათია, რამეთუ, ისევე როგორც მხატვრული სახე, ისიც გარკვეულ დამოკიდებულებაშია კათარზისთან და აშკარა ურთიერთგაპირობებულობა მათი ფორმების ცვალებადობაში.

გარდა ამისა, კათარზისი პირდაპირ და უშუალო კავშირშია ისეთ ფაქტორთან, რასაც ადამიანის ღირებულებითა ორიენტაცია ჰქვია. იმ თვალსაზრისით, რომ არსებული ღირებულებების მიხედვით ყალიბდება სახეში კონცენტრირებისას ერთგვარ საავტორო იდეალს, პოზიციას ან შეფასებას წარმოადგენენ და ამდენად, მხატვრული სახე ნიველირებს იმ ტერიტორიაზე, რაც მოიცავს მთელ რიგს ვარიანტებისა იდეალიდან ანტიიდეალამდე. მაშასადამე, ჩემი ინტერესის სფეროში მოექცა მხატვრული სახე როგორც იდეალი, ან მისი სხვადასხვა ფორმები, მხატვრული სახე როგორც ანტიიდეალი და ღირებულებების უარმყოფელი მხატვრული სახე. ამ ფორმით მხატვრულ სახეს გარკვეულად განსხვავებული უნარი აღმოაჩნდა ემოქმედა კათარზისის ყოფნა-არყოფნასა და ფორმებზე.

და თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ ცნებების „კათარზისისა“ და „ემპათოს“ ეტიმოლოგიასა და თვისობრივ თუ ფუნქციონალურ შესაძლებლობებს, ნა-

თელი გახდება მათი ზემოქმედებისა და მოქმედებისას იმ მხატვრული სახის დიდი მნიშვნელობა, რომელშიც ცენტრირებულადაა წარმოდგენილი რიგი ღირებულებებისა.

ცნობილია, რომ „ემპათია“, როგორც თანაგანცდა, ორი გავების, — სიმპათიისა და თანაგრძნობის შერწყმით ჩამოყალიბდა. მყურებლის მხატვრულ სახესთან იდენტიფიკაციის ხარისხი და სიღრმე ინდივიდუალურ-სუბიექტურია, მაგრამ რეალური და შესაძლებელი, მეტ-ნაკლებად გარდაუვალიც. ამასთანავე, ემპათიის პროცესი თავისებური სიამოვნების აღმძვრელია, რომელიც შეიძლება გამოწვეული იყოს როგორც ესთეტიკური, ასევე თვითშემეცნების თვალსაზრისითაც. იმდენად, რამდენადაც სიმპათიაც, ესთეტიკური სიამოვნებაცა და შემეცნების ელემენტები უშუალო კავშირშია იდეალთან, ამდენად მასზეა დამოკიდებული. თუმცა, არა მარტო მასზე და არა მხოლოდ იმ ფორმულით, რომელიც ერთი შეხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, — იდეალი იმსახურებს სიმპათიას და მისი ბედი, არასტაბილური სიმშვიდე, მასთან დაკავშირებული კოლიზიები — თანაგრძნობას. არავითარ შემთხვევაში! მაშ, სადღაა სუბლიმაციის ესოდენ გავრცელებული პროცესი, რომელიც არ არის მოკლებული ჭეშმარიტებას.

მეორეს მხრივ კათარზისიც, როგორც „განწმენდა“, გარკვეულად თანაგრძნობის ელემენტს შეიცავს. არსებობს მისი მრავალმხრივი განმარტება და ყოველ მათგანს გააჩნია თავისი მყარი საფუძველი, რაც ასევე განაპირობებს შესაძლო ვარიანტთა სიმრავლეს.

თუ ჩვენ საქმე გვქვია ე. წ. „ტრადიციულ“ იდეალთან, რომელიც წარმოდგენილია ობიექტურად არსებულ მხატვრულ სახეში, გამოჩნდება კათარზისის მეტ-ნაკლებად მარტივი პროცესი, თქვენს ყურადღებას შევაჩერებ ორ ნაწარმოებზე. ესენია: ფელინის „გზა“ და აბულადის „ნატურის ზე“. ეს სწორედ ის შემთხვევებია, როდესაც აშკარაა ავტორის მსოფლშეგრძნების კონტრასტული, სიმ-

ფუნქციონალურ შესაძლებლობებს, სიმბოლოს რანგამდე აყვანილი ფორმები, განზოგადებული გარემო, სადაც პერსონაჟები ხაზგასმულად, მკაფიოდაა დიფერენცირებული დადებით, უარყოფით ტიპებად და მათთან ერთად მოცემულია მესამე — იდეალი, თუ გნებავთ ხატი. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ საქმარისია დრამატურგიაში შემოვიღეს ეს მესამე პორტრეტი, კათარზისის პროცესი უშუალოდ მისი ფუნქციონალური დატვირთვის სფეროში გადადის. ორივე ფილმში, რაოდენ ბანალურადაც არ უნდა ვღერდეს, სიკეთე და ბოროტება, კეთილგანწყობა და აგრესია, ეროსი და ტანატოსი ურთიერთშეხებისას საკმაოდ უნაყოფო დიალექტიკას ქმნიან. ამდენად, რეჟისორები მთელი სოუჟეტურა ქსოვილის განმავლობაში ორი ხატის (ჯელსომინა და მარიტა) თანდათანობით ძერწვას ცდილობენ და შემდგომ სწორედ მათ კეთილდღეობას სწირავენ კათარზისის მისაღწევად. გარდა იმისა, რომ ჯულიეტა მაზინასა და ლიკა ქავჟარაძის პერსონაჟები სიმშვიდისა და სიყვარულის რაღაც ზედროულ სახეებს ქმნიან, თავისი ინჟანტილიზმით მაყურებლის უდიდეს სახალოვეს, თავყანისცემასა და აღფრთოვანებას იმსახურებენ, ისინი მისიის რანგამდე აყვანილი ტანჯვით იტვირთებიან. ვინაიდან ეს მსხვერპლშეწირვა არა რაციონალისტურ-ანალიტიკურია, არამედ თვალსაჩინო და უშუალოდ გმირებს უკავშირდება, ამიტომ კათარზისის განიცდიან როგორც მაყურებელი, ასევე მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები. საინტერესოა, რა ხასიათისაა ემპათია ამ ორ შემთხვევაში. როგორც აღვნიშნე, ორივე პორტრეტი იმდენად არაჩვეულებრივია, რომ მათთან იდენტიფიკაცია თვისობრივად არაორდინარული უნდა იყოს, თუმცა, მაინც შესაძლებელი. ვფიქრობ, დამერწმუნებით, — რაოდენ ამბიციურიც არ უნდა აღმოჩნდეს მაყურებელი, მასა და იდეალს შორის აუცილებლად იარსებებს დისტანცია, გარკვეული იერარქიული განსხვავებულობა. მაგრამ, საქმეც იმაშია, რომ უმთავრესი განმსაზღვრელი

ფაქტორი მაყურებლის ინდივიდუალობა, მისი ტემპერამენტი, თვითშეგნების უნარი და აზროვნების დრამატისა. ჰეგელის აზრით შიში და განცდა ორგვარია და ერთ-ერთი მათგანი არის მეშინაურ-სენტიმენტური. მე კი ვიტყვი, რომ თვით ერთი და იგივე წყარომ შეიძლება მრავალნაირი ემოცია და შედეგი გამოიწვიოს — უმაღლესი აქტივობიდან აბსოლუტურ სიმშვიდემდე. ასეა თუ ისე, ამ შემთხვევაში კათარზისი უფრო მარტივია და სქემატური, მეტიც, თითქოს ბუნებრივი და გარდაუვალი. ნაკლებად მარტივი, მაგრამ კიდევ უფრო გარდაუვალია ეს პროცესი თუ საქმე გვაქვს იდეალის არქეტაიპულ, მხატვრული სახის მითოლოგიურ ტიპებთან. ამ შემთხვევაში მაყურებელსა და მხატვრულ სახეს შორის მყარდება ერთგვარი „ნოეტური“ (ფრანკლი), „ხეცნობიერი“ (იუნგი), „გონითი“ (შარდენი) კავშირები და იდენტიფიკაცია სწორედ ამ პლასტებში მიმდინარეობს. საუბარია სიტუაციაზე, როდესაც ადამიანი პოტენციურად მზადაა, გახსნილია გარკვეული მხატვრული სახის, ემოციის მისაღებად. ამ თვალსაზრისით კათარზისის გამოწვევის ერთგვარ ეზოტერიულ თვისობრიობას ამჟღავნებს მხატვრული სახე, რომელსაც ქმნის დრო. დროის აღბეჭდვა გარკვეული რეჟისორებისათვის ერთდროულად გახდა პრობლემა, თემა, ფორმა და იდეალი. მხატვრული სახე, რომელსაც ქმნის დრო, არ შეიძლება ერთნაირ ემოციას იწვევდეს ყველა მოკვდავში. იგი გამოძახილს მსგავსი სინდრომით შეპყრობილი ადამიანის ცნობიერებაში პოულობს, მასში ვინც ასევე ეკუთვნის დროს, მისი მორჩილია. ამდენად, ლეონარდო და ვინჩის გრაფიკული ჩანახატები, პუშკინის პოეზიის კითხვა, დღისა და ღამის მონაცვლეობა, თაობათა პორტრეტების ასოციაციური მსგავსება ტარკოვსკისთან, ინტერიერის ყოველი დეტალი, ნივთები, ტრადიციების შტრიხები იოსელიანთან, ღამის პედანტური ლეკორაციები, კოსტუმები, სოკადად თემები და პერსონაჟები ვისკონტისთან — გარდა სხვა სიმბოლური

მისმუნელობებისა, მთლანობაში ის ში-  
ნაგახი კოდაა, რომელიც ემოციათა ეზო-  
ტერიულ იდეისტიფიკაციას ვახაპრობებს  
და უზრუნველყოფს. ე. ი. მხატვრული  
სახე, რომელსაც ქმნის დრო, ამ შემთხ-  
ვევაში გვევლინება უძლიერეს მართ-  
ვოცირებულ პირობად, რამეთუ ფსიქო-  
ლოგიურად ამზადებს გარკვეული ტიპის  
მაყურებელს, განიცადოს კათარზისი.

ჩვენ საშუალება მოგვეცა გაცნობო-  
დით სრულიად განსხვავებულ ნაწარმო-  
ებს, გრინვეის ფილმს „პროსპეროს წიგ-  
ნები“. ვიტყვოდი, რომ ეს არ არის კი-  
ნო — რაც საკმაოდ გაცუთილი და ამავე  
დროს თამამი განაცხადია, მაგრამ დღეი-  
სათვის, ჩვენი დროის ერთგვარად ეკ-  
ლექტიკური ხელოვნების ფონზე ბევრს  
არაფერს უნდა ნიშნავდეს. მოცემული  
ფრაზა არ წარმოადგენს ნეგატიურ შე-  
ფასებას. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის სა-  
ინტერესოა, იძლევა თუ არა ნაწარმოები  
მხატვრულ სახეს და რას წარმოადგენს  
იგი. თუ, ეგრეთწოდებული ტრადიციული  
კინოფილმი, ტრადიციული დრამატურ-  
გიული კანონებით აგებული, სიუჟეტუ-  
რი ქსოვილით, ხმოვანი რიგითა და გა-  
მომსახველობით, გარკვეული ტიპის  
მეტ-ნაკლებად ჩვეულ ემოციას იწვევს  
და შესაბამისად მოქმედებს ან არ მოქ-  
მედებს კათარზისის ფენომენი, ამჯერად  
გრინვეი ზემოქმედების წმინდა ესთეტი-  
კური მეთოდებით თავად კათარზისის  
მხატვრულ სახეს გვთავაზობს. გამოდის,  
რომ ეს არ არის კინო, მაგრამ ასოცია-  
ციურად ასეთი შეიძლება იყოს კათარ-  
ზისი. აქ აღარ არის საუბარი მაყურებ-  
ლის კათარზისზე, რამეთუ, ჩემი ღრმა  
რწმენით, ეს არ უნდა იყოს ავტორის  
თვითმიზანი, არამედ, როგორც ვთქვით,  
ესთეტიკური საშუალებებით შესაძლე-  
ბელი ან შეუძლებელი თავისთავადი  
ფაქტია.

დავუბრუნდეთ ტრადიციებს...

განსხვავებულ ხასიათს ატარებს კა-  
თარზისისა და ემპათიის პროცესები  
ე. წ. ანტიიდეალის მხატვრული სახის  
ზემოქმედებისას. თუ გადაჭარბებული  
არ იქნება, ვიტყვოდი, რომ იდეალის ევო-  
ლუციის ამ ეტაპიდან იწყება ყველაზე

რეალური შესაძლებლობა ფასეული  
მისმუნელოვანი გავლენა იქონიო მყვე-  
რებელზე. იმ თვალსაზრისით, რომ  
დროს იდენტიფიკაცია ან სუბლიმაცია,  
თუ შეიძლება ითქვას, არა ფორმალური,  
რიტუალური ხასიათისაა, არამედ ქმე-  
დითი, ცხოველმოქმედი, გარკვეულად  
ღირებული (უარეს შემთხვევაში ანტი-  
ღირებული) შედეგის მქონე. ავიღოთ ა.  
ტარკოვსკის ფილმი „ივანეს ბავშვობა“.  
იგი ეძღვნება იმ პორტრეტის შექმნას,  
რომელიც გვიმოქტიცებს, თუ როგორი  
არ უნდა იყოს, არ შეიძლება იყოს ბა-  
ვშვი. გემრისადმი გრძობადი თანაგან-  
ცდის შემდეგ რჩება ბუნების კანონების,  
კანონზომიერებების დარღვევის მტკი-  
ნული შეგრძნება. და სწორედ ეს ტკი-  
ვილია უმთავრესი ფაქტორი, გააცნობი-  
ერო ანტიღირებული და შესაბამისად  
გააძლიერო ღირებული, უკვე ცხოვრე-  
ბისეულ პრაქტიკაში, ყოფაში, რეალო-  
ბაში.

ახლა გავიხსენოთ მარტინ სკორსეზეს  
„ტაქსისტი“. ჩვენ თვალწინ ლოგიკურად  
და თანამიმდევრულად ყალიბდება, ფორ-  
მირდება არა მარტო არანორმალური,  
ფსიქიკურად შეშლილი ადამიანის პორ-  
ტრეტი, არამედ პროტესტის უკიდურე-  
სი, რადიკალური მხატვრული სახე.  
მართალია, ტრევისი (მთავარი გმირი)  
იმთავითვე ამჟღავნებს ერთგვარ გადა-  
ხრებს (პორნოგრაფიული ფილმების  
სისტემატიური დასწრებით), რომლებ-  
შიც, ალბათ, სუბლიმირდებოდა მისი  
პათოლოგიური, ფარული მიდრეკილე-  
ბები, მაგრამ გარემოს აქტიური ჩარე-  
ვითა და ზეგავლენით (განუწყვეტელი  
იმედების გაცრუებით, მარტოობის  
მტანჯველი განცდით) იგი ერთგვარი მი-  
სიის აღმსრულებლად მოგვევლინა. მი-  
სია კი გამოიხატება განაჩენის გამოტა-  
ნასა და აღსრულებაში, ხოლო განაპი-  
რობა აუტანელი „სიბინძურის“ ჰიპერ-  
ტროფირებულმა აღქმამ. გმირის კათარ-  
ზისი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რა-  
საც კიდევ ვიგოდსკის სიტყვებით, აფექ-  
ტების უკიდურესი აღვზნება და შემდგო-  
მი განმუხტვა ეწოდება. იდენტურია მა-  
ყურებლის ემოციური დამოკიდებულე-

ბაც, თანაც გაორებულა, წინააღმდეგობრივი. მას სძულს გმირი და ამავე დროს თანაუგრძნობს. ამტყუნებს და ქვეცნობიერად ამართლებს კიდევაც. ხოლო სწორედ იმის გამო, რომ თანაარსებობს მასთან, განმუხტვის სიამოვნებასაც განიცდის, მშვიდდება. და თუ საქმე გვექნება ნაკლებად აგრესიულ კატეგორიულ თვითრეალიზაციასთან, მაყურებლის მიერ ჩანაცვლების პროცესი შეტად თავისუფალი და ნაკლებად წინააღმდეგობრივი იქნება.

მხატვრული სახის ძერწვის ამ ეტაპზე აღმოჩნდება ურთულესი პრობლემის წინაშე. რასაც არ უნდა გულისხმობდეს ანტიიდეალის მხატვრული სახე — გმირს, ურთიერთობებს, თუ მსოფლმხედველობის ის გარკვეულად ანტილირებულებების ერთგვარი კრებულია და მათი ეკრანზე გატოცხლება საკმაოდ სახიფათოა, რამეთუ არ გამოირიცხება გამოწვეული ემოცია ანტიპათიის ნაცვლად სიმპათია აღმოჩნდეს ამის მიზეზი არასწორად გააზრებული, დამუშავებული და წარმოდგენილი მხატვრული სახე, სიუჟეტური ქსოვილი და მრავალი სხვა რამ შეიძლება იყოს. რთულია, ვინაიდან კათარზისს, ასეთ შემთხვევებში, საჭიროებს მაყურებელი, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერად განიცდის ემპათიას, თავისუფლად ახერხებს საკუთარი ვნებების სუბლიმირებას, მაგრამ კი არ ამოწურავს მათ, არამედ აძლიერებს და აღვივებს. მთელი რიგი კომერციული კინოპროდუქციისა, ფსიქოლოგიის უცოდინრობისა თუ საეჭვო პოლიტიკის გამო კათარზისის ნაცვლად საპირისპირო შედეგებს იწვევს.

განსხვავებული სურათია მხატვრული სახის ეგრეთწოდებულ „ახალ“ ტიპებთან. დაუშვათ, რომ ნებისმიერი ახალი ტენდენცია — ფორმის ან შინაარსის თვალსაზრისით ახალ მხატვრულ სახეს იძლევა. ახალი შეიძლება გულისხმობდეს თემას, პრობლემას, ან გმირებსა და სიტუაციებს, თუნდაც გამომსახველობით საშუალებებსა და მასალის ორგანიზაციას.

ამდენად, კათარზისი, ასეთ შემთხვე-

ვაში დამოკიდებული ხდება იმ ახალი პრობლემის სიმწვავეზე, ე. ი. ექსტრემობაზე, ან ახალი მხატვრული სახის ექსტრორობაზე. მაშასადამე, იგი ერთგვარს შოკის, გაოგნების ტოლფასი ემოციის ხარჯზე და მისი დახმარებით მიიღწევა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თუ ახალი გამომსახველობა, ახალი ენა მაყურებლის ინდივიდუალური გამოვლებისათვის მიუღებელია, ემპათიის გვერდის ავლით ეგრეთწოდებული „განწმენდა“ შესაძლოა შეემცნებთით, თუნდაც პრაგმატული თვალსაზრისით განხორციელდეს.

მ. ანტონიონის გამომსახველობა, ვღირები და მათთან დაკავშირებული სიტუაციები, ისევე როგორც გარემო დამოკიდებული ფილმის ტემპორიტის მისი დროისათვის აშკარად ახალ სტილს იტანასა და მსოფლმხედველობაზე მეტყველებს. „წითელი უდაბნო“ აყენებს პრობლემებს, რომლებსაც სხვა ეპოქაში ადგილი არ ჰქონდა, ან ამ ფორმებში არ დასმულა. გარდა ფილმის შემადგენელი ყოველი კომპონენტის არაორდინარულობისა, რაც ერთგვარად ართულებს ამ კომპონენტებთან ბუნებრივ კონტაქტში შესვლას, თავად გმირი იმდენად გაუცხოებულია საკუთარი თავის, გარემო სამყაროს მიმართ, მათ შორის მაყურებლის მიმართაც, რომ თუ ჩვენ ანალოგიურს არ განვიცდით, ან პრაქტიკაში არ გვექონდა, „ეგო“ არანაირ ტრანსფორმაციას არ დაქვემდებარება. იგი არ დატოვებს პიროვნულ საზღვრებს, არამედ ესთეტიკური ინფორმაციის მიღებით დაკმაყოფილდება. ამდენად, გმირის შინაგანი სიმშვიდის რეაბილიტაცია, კომპლექსებისაგან გამონთავისუფლება, ახალი ღირებულებების მოპოვება მისი პრივილეგია იქნება, ჩვენი კათარზისი კი, როგორც ვთქვით, ესთეტიკური გზით ერთგვარი გამოცდილებისა და ინფორმაციის მიღებით შემოიფარგლება. უნდა აღინიშნოს, რომ ახლა, რადესაც ამ ფილმში მოხაზულ-მონიშნულ პრობლემები „ნეო“-დან, თუ შეიძლება ითქვას, „პოსტ“ მნიშვნელობაზე ინაცვლებენ, ისინი კარგავენ ძველ დატვირთ-



ვას და უფრო ყოფით, ბანალურ მნიშვნე-  
ლოას იძებს.

რაც უფრო იცვლება იდეალის მხატვ-  
რული სახე ახტიდეალის ძიძართულე-  
ბით, ეპათიის პროცესი მით უფრო  
ქვეცნობიერ-ინტიმური ხდება, აქედან  
გაიძვინდნარე, ჭეშმარიტი. გაიხსენეთ  
„სტალკერის“ გმირები, რომლებმაც  
შეიტყვეს რა, რომ აუსრულდებოდათ  
ერთადერთი ნამდვილი და ფარული სურ-  
ვილი, შეეშინდათ, რამეთუ არ იცოდნენ  
რა სახე ექნებოდა ამ სურვილს რეალუ-  
რად. ასევე არ ვიცით, თუ რა დევს ჩვენი  
ცნობიერების მიღმა და რის გამო გან-  
ვიცდით ერთგვარ სიახლოვეს არა მარ-  
ტო ამადლებული ადამიანების, არამედ  
უმაღლესი ქმედებების მიმართაც. ყო-  
ველივე ეს კათარზისის გავრცელებულ  
გაგებას ეჭვის ქვეშ აყენებს და მას ერ-  
თობ „ორიგინალურ“ ფორმას ანიჭებს.  
თუ აქამდე კათარზისი ჩემს მიერ განი-  
ხლებოდა როგორც რეალური და შესა-  
ძლებელი ფენომენი, თუმცა უკიდურე-  
სად მრავალფეროვანი მნიშვნელობებით,  
საკითხი, რომელიც ახლა უნდა განვი-  
ხილო, მის შეუძლებლობას ამტკიცებს,  
ან მისი შინაარსის ცვლილებებზე მიგვა-  
ნიშნებს.

საუბარი მაქვს ნაწარმოებებზე, რომ-  
ლებიც ერთი საერთო ნიშნის ქვეშ ერ-  
თიანდებიან, მაგრამ ორ კატეგორიას  
წარმოადგენენ. ზოგადად ეს არის იდეა-  
ლის უარყოფა, კერძო შემთხვევებში  
კი — მისი გაშარქება, საჭიროულ-გრო-  
ტესკული მიმართება, ან აბსოლუტური  
პესიმიზმი, ტოტალური უიმედობა. ან  
თვალსაზრისით რიგი ნამუშევრების მი-  
ხედვით პირველ კატეგორიას შეიძლება  
მივაკუთვნოთ, — ლ. ბუნუელი, ლუნა,  
ო. სტოუნი, პ. აღმადოვარი, ზოლო მუ-  
ორეს — ბ. ბერტოლუნი, ლ. მალი, კ.  
შაბროლი, ძმები ტავიანები, ქართველი  
რეჟისორებიდან — ა. ცაბაძე, დ. ცინცა-  
ძე, ლ. ზაქარეიშვილი, — ბუნებრივია,  
სიმძაფრისა და კატეგორიულობის გა-  
რკვეული სხვაობით.

დავიწყოთ ლუის ბუნუელის შემოქ-  
მედებით, რომელსაც, მოგეხსენებათ,  
ისე როგორც არავის სხვას, ახასიათებს

უკიდურესი აბსურდულობა გმირების,  
ძათი ურთიერთობების, სიტუაციების,  
გარემოს თვალსაზრისით, მათ შორის  
უმცირესი დეტალების, შტრიხების ჩა-  
თვლით. იმდენად, რომ აბსურდი მასთან,  
გარდა მხატვრული აზროვნების ფორ-  
მისა, თითქოს უმთავრეს მხატვრულ  
სახედ იქცა. მიუხედავად ამისა, მის გმი-  
რებთან იდენტიფიკაცია, მათი ქმედებ-  
ების გათავისება არა მარტო იოლი, არა-  
მედ ჩვეულებრივაც არის. რაოდენ ექს-  
ცენტრიული და უცნაურაც არ უნდა  
იყოს პერსონაჟი, მისი ქვევა ან ემოცია,  
ის ყოველთვის (მეტ-ნაკლებად) ჰირდა-  
პირი განაცხადია ამისა. თუკი ვაზგა-  
ალებული, რაც აღმაანს ახასიათებს,  
ნაშვი დევს. სწორედ აბსურდის ს. შუა-  
ლებით ბუნუელი აზერხებს გაათავისუფ-  
ლოს გმირიცა და მაყურებელიც იმ  
ილუზიისაგან, რომ ვნება სხვა ადამია-  
ნების ან პერსონაჟების ნაკლოვნებაა.  
„ეხმარება“ გადღაზოს შინაგანი ცენ-  
ზორი, რომელსაც პიროვნება მხოლოდ  
ნაწილობრივ უმკლავდება სიზრების  
ან ჩვეულებრივი მხატვრული ნაწარმო-  
ების ყურებისას. ესე იგი, საუბარი არ  
არის მაინცდამაინც კრიმინალურ ჯა-  
დრეკილებებზე. მისი ინტერესის სფერო-  
როში შემავალი ვნებები ერთი შეხედვით  
ყველაზე ზედაპირული და სამარცხკა-  
ნოა, მაგრამ ფილმებში იმდენად ჩვეუ-  
ლებრივად გამოიყურებიან, რომ არა-  
ნარ გაკიცხვას არ იმსახურებენ. ყო-  
ველი მათგანი ზომ აბსურდის მორიგი  
გამოვლინებაა და ამავე დროს გარკვე-  
ულად კანონზომიერი, გამართლებული.  
გარდა ამისა, ბუნუელთან ხშირია საო-  
ცარი სარკაზმით დამუშავებული იდეა-  
ლები, რომლებსაც ავტორის აზრით  
(როგორც მე ვფიქრობ) ცხოვრებაში  
რიტუალური, მაგრამ უემოციო, გაუაზ-  
რებელი სახე მიეცა. ამის გამო რეჟი-  
სორის შემოქმედებაში იდეალის იგნო-  
რირება აღიქმება არა როგორც ავტო-  
რისეული პოზიცია, მრწამსი, არამედ  
როგორც რეალობა. თითქოს ცხოვრე-  
ბაში ღირებულებების თუნდაც მინიმალური  
გამოვლინება, ადამიანთა სწრაფვა  
მათკენ აუცილებელი მოთხოვნილება კი

არ არის, არამედ თამაშია, რწმენის თამაში. ამდენად, ბუნუელის ფილმების შემთხვევაში ემპათია დასაშვებია, მაგრამ საკითხავია რას უნდა ნიშნავდეს მისთვის კათარზისი. ან იქნებ რეჟისორი სრულებით არ სცნობს ამგვარ ფენომენს?!

არც მხატვრული მეთოდით, არც სტილისტიკით და არც თემატიკით მას არ შევადარებ ო. სტოუნს. ფილმი „მკვლევებად დაბადებულნი“ აქცენტებს უფრო ფსიქო-პათოლოგიურ მიდრეკილებებზე აკეთებს, რომლებიც ნაწარმოებში გადახრებადაც აღარ აღიქმებიან, ვინაიდან, თუ შეიძლება ითქვას, ნორმიდან გადახრას განიცდის ყოველი პერსონაჟი. უფრო მეტიც, ამ ფილმებისათვის სახასიათოა გამოსახულებისა და მისი შინაარსის აშკარა ესთეტიზაცია, ტკობა. მაყურებელიც კი იმდენად ერთობა გამომსახველობითი საშუალებების ექსპერიმენტული ძიებებით, რომ ყოველგვარ კათარზისზე ლაპარაკი ზედმეტი უნდა იყოს.

გაცილებით უფრო დამძიმებელია მეორე კატეგორიის ნიმუშები, სადაც ჰედონიური თვითკამყოფილება აღარ იკითხება. აქ ჭარბობს მტანჯველი პესიმისტური განწყობა, ერთგვარი გამოუკალობის, აპოკალიფსის შეგრძნება. ჯ. ლოუზის „მსახური“, ბ. ბერტოლუჩის „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“, კ. შაბროლის „ჯოჯოხეთი“, ტავიანების „ქარისი“ და „ფიორილი“, ლ. მალის „საყვარლები“, ა. ცაბადის „ღამის ცეკვა“, დ. ცინცადის „ზღვარზე“ და მრ. სხვ. პრობლემების და თემების სხვადასხვა კატეგორიებსა და მასშტაბებს მიმართავენ. მაშინაც, თუკი შეძელით და მიაგენით იმედის უმცირეს გამოვლინებას, ის არაცხოვრებისუნარიანი აღმოჩნდება. ამ შემთხვევაშიაც, ვფიქრობ, ემპათია სავისტო შესაძლებელია, მაგრამ კათარზისი საეჭვო. თუმცა, ვინაიდან რეჟისორთა მიმართებები მოცემულ ნაწარმოებებში ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითია, ე. ი. მოვლენების ნეგატიური მხარეები მათ მიერ, ამა თუ იმ ფორმით, გაიკიცხება, დაიგობა, ამდენად კათარ-

ზისს შეიძლება ნიცშესული ფორმულირება მიუუსადაგოთ, — მსგავსი სახელობის წინაშე მაყურებელში აღიქმება საშინელების შეგრძნება, რაც ადამიანში ცხოვრების უდიდეს მნიშვნელობას შთანერგავს.

ორიოდე სიტყვით შევჩერდეთ ფილმზე „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“, სადაც პარალელურად იმსხვრევა მრავალი ცხოვრებისეული ღირებულება, — ახალგაზრდა წყვილის ურთიერთობით დაწყებული, ხელოვნებასთან მიმართებით დამთავრებული. ერთგვარი ირონია, რომელიც „ახალი ტალღის“ სულისკვეთებით შეპყრობილ რეჟისორს უკავშირდება, შემდგომ, თანდათანობით დიდი პარადოქსის შემადგენელი ნაწილი ხდება. ფილმში დაფიქსირებულია ცხოვრებისეული მიმართებების მნიშვნელოვანი აღრევა, — შეყვარებულები (უმეტესად ყმაწვილი) ურთიერთობას ხელოვნებად, თამაშად, ილუზიად აქცევენ. ხოლო, მარლონ ბრანდოსა და მარია შნაიდერის გმირების კავშირი, თითქოს აბსურდც, ნამდვილი ვნების სახეს იღებს. ვნებაში არ ვკულისხმობ „ამაღლებულ გრძნობას“, არამედ მხედველობაში მაქვს ფარული, მაგრამ ბუნებრივი მოთხოვნა-ლებები, მიდრეკილებები. საქმარისი აღმოჩნდა ამ ტიპის ურთიერთობა გამოსულიყო შენობის პირობითი, აბსურდული გარემოდან გარეთ, რეალობაში, ცხოვრებაში, რომ მას შეეწყვიტა არსებობა. როგორც ჩანს, იდეალის ადგილი აღარ რჩება, — არც სიყვარულის თამაშში და არც ვნებაში. მამასადამე, კვლავაც ნათელია, რომ ფილმი იდენტიფიკაციისათვის ფართო არჩევანს იძლევა, ხოლო კათარზისისთვის საფუძველი არ მოიძებნა, რადგან მე მასში მაყურებლის გაოგნებას არ ვკულისხმობ. ჩვენ კი თავი შეიძლება შარდენის ოპტიმისტური მოსაზრებით ვინუგემოთ, რომ ბოროტება, როგორც ტანჯვა, აუცილებელია ადამიანის მოდგმის სტიმულირებისათვის. იგი განაპირობებს კაცობრიობის ევოლუციას, ჰარმონიას, კეთილდღეობას.

# ტელესაკრიალი—ნახნობი ყოველდღიურობიდან თავის დაღწევას

მაია ახიაშვილი

დღეს, როდესაც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები სულ უფრო და უფრო დიდ ადგილს იკავებენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში...

დღეს, როდესაც ყველა ჩვენთაგანი სულ უფრო და უფრო ხშირად აწყდება ძალადობას, ვინაიდან სწორედ ძალადობა დომინირებს, როგორც კინემატოგრაფში, ასევე ტელევიზიით ტრანსლირებულ სხვადასხვა ენოვან და მრავალრიცხოვან საინფორმაციო გამოშვებებში, რომ აღარაფერი ვთქვათ პრესასა და ყოველდღიურ ცხოვრებაზე...

დღეს, როდესაც ყველა ჩვენთაგანი ხელოვნების გამასობრივების, ტირაჟირებისა და პოპულარიზაციის მომსწრეა...

დღეს, როდესაც უპირატესობა, ხშირ შემთხვევაში, ხელოვნების „ოჯახურ“ ფორმებს ენიჭება, კერძოდ ტელევიზიის საშუალებით დათვალიერებულ მუზეუმებს, ნანახ ფილმებს, მოსმენილ კონცერტებს და ა. შ...

და ვინაიდან XX საუკუნე ტექნიკური, „არატრადიციული“ ხელოვნების დარგების განვითარებითა და პოპულარობით ხასიათდება, შესაძლებელია არც იყოს გასაკვირი კათარზისის ცნების ერთგვარი „ეკოლუცია“ ტრადიციიდან თუ „მაღალი“ ხელოვნებებიდან ისეთ (ხშირ შემთხვევაში) „დაბალ“ ტელეჟანრამდე, როგორც ტელესერიალია.

მთელ მსოფლიოში ტელესერიალების აშკარა პოპულარობა, შესაძლებელია, სწორედ კათარზისთან იყოს დაკავშირებული.

ტელევიზია, ცნობილია, როგორც კინოფილმების რეტრანსლატორი. მიორიგინალურ ნაწარმოებთა შორის ერთ-ერთი პირველი, სწორედ ისეთი ჰიბრიდული ტელეჟანრი იყო, როგორც ტელეფილმია, მაგრამ დრომ მოიტანა ტელემეყურებლის „დაბმის“, „ნათრევის“ ახალი საშუალების გამოყენება. რის შედეგადაც, იქნა რა გამოყენებული ბე-

ჭდვითი პროლექციის სფეროში განვითარებული „დაუმთავრებელი ამბის“, „ამბის გაგრძელებებით“ ფენომენი, შეიქმნა „ელექტრონული“ მუზის ერთ-ერთი სახეობა — ტელესერიალი.

ტელესერიალი, როგორც მოგვხსენებათ ე. წ. მასობრივი ხელოვნების ერთ-ერთი ჟანრია, რომელმაც გამოიყენა, როგორც ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი ციკლორობა, ასევე მასობრივი კინემატოგრაფის ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება — მარტივი ხასიათები, ფოლკლორული სიუჟეტები, „ბედნიერი დასასრული“ და ა. შ. თუმცა ამ საკითხს უფრო კონკრეტულად მოგვიანებით შევეხებით.

ვინაიდან „საპნის ოპერა“, ჩვენი ყოფის განუყოფელ ნაწილად იქცა, მისი თავისებურებების შესწავლა, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს უინტერესო და უმნიშვნელო. შეიძლება ითქვას, რომ ტელესერიალი საკმაოდ არაერთმნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომლის შესახებ თავისი აზრი, ურიგო არ იქნებოდა, გამოეთქვათ, არამხოლოდ კინომცოდნეებსა თუ ხელოვნებათმცოდნეებს, არამედ ფსიქოლოგებს, კულტუროლოგებსა და სოციოლოგებს. მე კი ჩემი მხრიდან შევეცდები ამ ჟანრის წარმატების ზოგიერთი მიზეზის ახსნას.

ტელესერიალი, შეიძლება ითქვას, „არაკორექტული“ ჟანრია, რადგან მისი გამოყოფა მხოლოდ ერთი პარამეტრით — ფართო აუდიტორიით, ძალზე მრავალრიცხოვანი მაყურებლით — თუ შეიძლება. ხშირად პროფესიონალები მასზე საუბარს თავს არიდებენ, რადგან ტელევიზიის ეს სახეობა სამართლიანად არის აღიარებული „დაბალ“ ჟანრად, უმეტესწილად ის ხელოვნებადაც არ აღიქმება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ვინაიდან „საპნის ოპერით“ ფართო მასების დაინტერესება, მისი პოპულარობა აშკარაა, საჭიროა ამ წარმატების ახსნა, ვინაიდან შეუძლებელია ტელესერიალის ესთეტიკურ ხარისხზე საუბარი, საჭიროა მოიძებნოს სხვა კომუნიკაციური თავისებურებები, რომლებიც დაგვეხმარებინან ამ

ფენომენის გაგებაში, იმ მხატვრულ-თუ სოციო-კულტურული კრიტიკულ-მეცნიერული მიპოვებაში, რომლებიც განსაზღვრავენ მის საყოველთაო წარმატებას.

ამერიკელი სოციოლოგი ენტონი ვინერი, თანამედროვეობის ერთ-ერთ სერიოზულ პრობლემად მიიჩნევს ინდივიდუალურ და საზოგადოებრივ ცნობიერებებს შორის არსებული განხეთქილების გადალახვას. საზოგადოების განვითარება, ვინერის აზრით, კომუნიკაციის ანუ „გრემემის კანონის“ უშუალო გამოვლინებაა. „გრემემის კანონის“ თანახმად, „უარყოფითი კომუნიკაცია“ (სხვისი აზრის არ გაგება, სხვისთვის საკუთარი აზრის თავზე მოხვევა და ამ მოვლენების ფართო მასებისთვის ტრანსლირება) მთლიანად ფარავს, „ამარცხებს“ „დადებით კომუნიკაციას“ (ურთიერთგაგება, მხარდაჭერა, თანაგრძნობა და შესაბამისად ამ პროცესების ფართო მასებისთვის ტრანსლირება). „გრემემის კანონის“ მოქმედების „შერბილება“ შეუძლია მხოლოდ სპეციალურ მეტა-ენა-შუამდგომელს. მხოლოდ მისი დახმარებით არის შესაძლებელი „უარყოფითი კომუნიკაციის“ დამარცხება და თანამედროვე საზოგადოების ინტეგრირება.

საზოგადოებასა და ინდივიდუმს, საზოგადოების სხვადასხვა ქვესისტემებს შორის ძირითადი შუამდგომლის ფუნქციების შესასრულებლად, მეტა-ენამ უნდა დააკმაყოფილოს ერთი მნიშვნელოვანი პირობა, კერძოდ: ბუნებრივი ენის, როგორც კომუნიკაციის იდეალური საშუალების, ანალოგი უნდა გახდეს. სწორედ ამგვარ ანალოგს წარმოადგენს, ენტონი ვინერისთვის, მითების სტრუქტურა, როგორც ნიშანთა მოდულირების სისტემა.

ვინერისთვის, მითს ეკისრება მნიშვნელოვანი მისია, იყოს ერთადერთი მუდმივი რამ მუდმივად ცვალებად სამყაროში, რომელიც დაგვეხმარება სწორი კურსის შენარჩუნებაში. მეტა-ენა-შუამდგომლისთვის წაყენებული ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა მდგომარეობს მის

მასობრიობასა და საყოველთაო მისა-  
წვდომობაში. როგორც მოგახსენებთ,  
მითოლოგიური აზროვნება ყველა დრო-  
ისა და ხალხთათვის საერთოა, საყო-  
ველთაოა. შეიძლება ითქვას, რომ ტე-  
ლესერიალები, სწორედ ამ ნიშნით —  
მითოლოგიური მოტივების დომინირე-  
ბითა და საყოველთაო მისაწვდომო-  
ბით — ხასიათდება, რაც ერთის მხრივ  
განაპირობებს მათ პოპულარობას.

ტელესერიალების, როგორც, საერთო  
მითოლოგიური თუ ზღაპრისეული მო-  
ტივები, მთარული „ანბანური ჭეშმარი-  
ტებებით“, ასევე მოქმედი გმირების ხა-  
სიათები, მათი ბედი, ხშირად მსგავსია.  
ჩვენთვის ნაცნობი მრავალსერიანი ტე-  
ლესერიალების უმეტეს ნაწილში „კონ-  
კიას“ ანბანი თუ მოტივი სხვადასხვა  
ცხოვრებისეული სიტუაციაში ხორციელ-  
დება. ტელევიზია, ამ შემთხვევაში ინ-  
სცენირებას უკეთებს, როგორც უკვე  
ვთქვით, გარკვეულ „ანბანურ ჭეშმარი-  
ტებებს“. ამ ტელენაწარმოების შემქმნე-  
ლები მაყურებლის ინტეგრაციას ახორ-  
ციელებენ ცხოვრებისეული პრობლემე-  
ბის, ცხოვრებისეული თუ სასურველი  
ზღაპრული რეალობის ჩვენების ხერხით.

როგორც წესი აღიარებენ, რომ ტე-  
ლესერიალებს მხატვრული ღირსება  
არ გააჩნიათ, მაგრამ მიუხედავად ამისა,  
საზოგადოების უმრავლესობა მათ მა-  
ინც უყურებს. რით შეიძლება აიხსნას  
ეს ფენომენი? მაყურებლის ესთეტიკურ  
გემოვნების განუვითარებლობას დავა-  
ბრალთ, არასერიოზული იქნება. ერ-  
თის მხრივ, ამ პოპულარობას განაპი-  
რობებს სისტემატური ჩვენება, მრავალ-  
სერიულობა, ჩვენს შემთხვევაში, შეიძ-  
ლება, რთული ცხოვრებისეული რეა-  
ლობისგან, დუხჭირი ყოფისგან თავის  
დაღწევის ცდა და თანაც არა „სერიო-  
ზული“ ხელოვნების დარგებისა თუ ნა-  
წარმოებების დახმარებით, არამედ ისე-  
თი „სამშალებებით“, რომლებიც არ  
მოითხოვენ გონებრივ-აზროვნებით აქ-  
ტივობას. თუმცა, უნდა გავითვალისწი-  
ნოთ ის გარემოებაც, რომ ტელევიზიის  
ეს ჟანრი, აგრეთვე არანაკლები აღია-  
რებით სარგებლობს დასავლურ ე. წ.

ცივილიზებულ სამყაროში, სადაც პრო-  
ლიტაკური თუ სოციალური პირობებსა  
მოგვარებული და სტაბილური <sup>გაქმნის</sup> <sup>კონკრეტული</sup>

ტელესერიალი, იგივე მრავალსერი-  
იანი სატელევიზიო ფსლში ტელევიზი-  
ისა და კინოს ერთგვარ „ნაჯვარს“ წარ-  
მოადგენს. მან ათვისა და გამოიყენა,  
არა მარტო კინემატოგრაფის გამომსახ-  
ველობითი ხერხები, არამედ მისი ჟან-  
რულ-თემატური თავისებურებები. მან  
სწორედ ის ისესხა, რაც კინემატოგრაფ-  
ში ყველაზე მეტი პოპულარობით სარ-  
გებლობს და მასობრივი კინოს წარმა-  
ტების, საყოველთაობის მიზეზს წარმო-  
ადგენს. კერძოდ: სათავგადასავლო,  
დეტექტიური, ფანტასტიკური, მელო-  
დრამატული ჟანრები.

მაგრამ, როდესაც „საანის ოპერაზე“  
საუბარი, უნდა გავითვალისწინოთ, რო-  
ძირითადად ტელევიზიის ამ სახეობაში  
ჭარბობს მელოდრამატული ჟანრის,  
თუ ორიენტაციის სურათები.

მელოდრამას ძირითადი დამახასია-  
თებელი ნიშნები გააჩნია, რომლებიც  
(უმეტესწილად) საერთოა ყველა სახის  
მელოდრამისთვის, იქნება ის ლიტერა-  
ტურული, ეკრანული თუ ტელეეკრანუ-  
ლი. ხშირ შემთხვევაში ფაბულის სა-  
ფუძველში ჩადებულია გარკვეული უთა-  
ნასწორობის მოტივი (სოციალური,  
ეროვნული და ა. შ.), რომელსაც თან-  
სდევს ე. წ. „ლამაზი ცხოვრება“. ეს  
ორივე კომპონენტი ერთნაირი მნიშვნე-  
ლობის მატარებელია, მაგრამ აქვე უნდა  
აღინიშნოს, რომ უთანასწორობის მ. შ.  
ტივს მყარი ფოლკლორული ტრადიცია  
აქვს. მაგალითად, კონკია ცოლად მი-  
ჰყვება უფლისწულს, სიზმარა და ივა-  
ნუშკა-დურანოკი ცოლად ირთავენ  
პრინცესებს და ა. შ.

რაც შეეხება „ლამაზ“ ცხოვრებას, ის  
ტელესერიალის აუცილებელი ატრიბუ-  
ტია. ზოგ შემთხვევაში ნაჩვენებია მდი-  
დრულად მორთული სასახლეები, მაღა-  
ლი წრის წარმომადგენელთა ყოფა, ზოგ  
შემთხვევაში კი ბოშათა ეგზოტიკური  
ბანაკები, მათი ტრადიციებითა და ადა-  
თებით. ერთი სიტყვით, ერთიანდება  
„ნაცნობი“ და „უცხო“ გრძნობები. ახ-

ლოაელ და გასაკებე ემოციურ კონ-  
ფლიქტს, როიელიც მიიღწევა პარტი-  
ოიეის უთანასწორობით, უერთდება  
„ლამაზი“, „უცხო“ ცხოვრების ხილვის  
სეაილელობა (რაც შესაძლებელ  
ხდის საცნობი ყოველდღიურობიდან  
თავის დაღწევას).

ამგვარი სახის ფილმები მაყურებელს  
სოციალურ წინააღმდეგობრობასა და  
„ლამაზ“ ცხოვრებასთან ერთად სთავა-  
ზობს კინოსანახაობის კიდევ ერთ, ძალ-  
ზე კომუნიკაციურ ელემენტს — კათარ-  
ზისს თუ კათარზისის გარკვეულ სახე-  
ცვლილებას, რომელიც ყოველთვის არ-  
სებობს მელოდრამის კულმინაციაში.  
კონფლიქტის განვითარების უმაღლეს  
წერტილსა და მელოდრამის ბოლოში,  
მიუხედავად იმისა, ბედნიერია თუ არა  
დასასრული, ვინაიდან ნებისმიერ შე-  
მთხვევაში ის მორალურ-ეთიკურ ფა-  
სეულობებს ამტკიცებს. ნებისმიერ შე-  
მთხვევაში ის ორიენტირებულია კი-  
თილშობილებაზე, ერთგულებაზე, უან-  
გარობასა და სამართლიანობაზე. ხოლო  
საყვარელი გმირების კეთილშობილება,  
ხშირად იწვევს საკუთარი ნაკლოვანე-  
ბებისგან განწმენდის, გაუმჯობესების,  
სრულფასოვნების მიღწევის სურვილს.  
ამგვარად, ესთეტიკური თვალსაზრისით  
უინტერესო სურათები ავლენენ ფართო  
მასებისაკენ ორიენტაციას.

ერთი სიტყვით, ტელესერიალი, უმე-  
ტესწილად აგებულია, როგორც მითო-  
ლოგიურ-ფოლკლორულ მოტივებზე,  
ამკარა უთანასწორობაზე, ერთის მხრივ,  
ზღაპრულის, როგორც ლამაზის (მდიდ-  
რულის), მეორეს მხრივ კი, ვეზოტიკუ-  
რის (უცნაურის) ჩვენებაზე. აგრეთვე  
აუცილებელ კულმინაციასა და განტვირ-  
თვაზე, რომლებიც იწვევენ კათარზისს.  
ეს ის სტრუქტურული ელემენტებია,  
რომლებიც მეორდებათ თითქმის ყველა  
ტელესერიალში და რომლებიც ამ ტე-  
ლეჟანრში კინემატოგრაფიდან, კინე-  
მატოგრაფიული მელოდრამიდან მო-  
ვიდნენ.

ამასთანავე, უნდა გავითვალისწინოთ,  
რომ ტელესერიალები სხვადასხვა ცხო-  
ვრებისეულ პრობლემებს, სიტუაციებს,

მორალურ-ეთიკურ „ფენომენებს“ გუთა-  
ვაზობენ. მაყურებელი ისეთივე კონფლიქტ-  
ში ებმება, როგორშიც ის ყოველდღიურ-  
რადია. ის აფასებს, თანაუგრძნობს, ამ-  
ტყუენებს პერსონაჟებსა თუ ტელესერია-  
ლების ცხოვრებისეულ ვითარებას, სხვა-  
დასხვა საქციელს — ე. ი. იგივე საქმიო  
არის დაკავებული, რითაც ყოველდღი-  
ურ ყოფაში. ამგვარად, ტელევიზიის ეს  
სახეობა ხორცს ასხამს ტელემაყურებ-  
ლის ყოფით ცნობიერებას.

მაგრამ, მთავარი და მნიშვნელოვანი  
პირობა, რომელიც ხსნის „საპნის ოპე-  
რის“ წარმატებას, ვფიქრობ, უკავშირ-  
დება საუკუნეების მანძილზე სახეცვლი-  
ლი კათარზისის პრობლემას.

ტელესერიალების საშუალებით მა-  
ყურებელი უახლოვდება ზღაპრულ რეა-  
ლობასა თუ ზღაპრისეულ კანონზომიე-  
რებებს. იმ ზღაპრულ რეალობას, რო-  
მელშიც სიკეთე, სამართლიანობა, მამა-  
ცობა, მშვენიერება ყოველთვის იმარჯ-  
ვებს ვერავობასა და ბოროტებაზე. რო-  
გორც ანტუან დე სენტ ეკზიუპერი ამ-  
ბობდა, ჩვენ ყველანი ჩვენი ბავშვობი-  
დან მოვიდვართ. სწორედ იმ ბავშვობი-  
დან, რომელშიც მსგავსი ზღაპრული  
კანონზომიერებანი თუ ფასეულობეა  
აღკვარფრთოვანებდა. ს ა მ წ უ ხ ა რ ო დ,  
დღესდღეობით ამგვარი ფასეულობები  
ხშირად ბანალურად გვეჩვენება.

ამასთანავე, თუ გავითვალისწინებთ,  
რომ ამგვარი ფასეულობების ხილვის  
ერთ-ერთ „უკანასკნელ“ შანსად, ტელე-  
სერიალი რჩება, რადგან, როგორც უკვე  
აღვნიშნეთ, ტელე თუ კინოეკრანები,  
პრესა თუ რეალური ცხოვრება სავესა  
ძალადობით, თანაც „საპნის ოპერა“  
მაყურებლისგან არ ითხოვს რაციონა-  
ლურ აქტივობას, ბუნებრივია, რომ ტე-  
ლეაუდიტორიის ამგვარ მოთხოვნილე-  
ბას — ეზიაროს ე. წ. „ზღაპრულ რეა-  
ლობას“ — სრულიად აკმაყოფილებს მრა-  
ვალსერიანი ტელეფილმი. აგრეთვე არ  
უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოებაც, რომ  
ეს ტელეჟანრი ამრავალფეროვნებს დია-  
სახლისებისა თუ ყოველდღიური პრობ-  
ლემებისგან გადაღლილი აუდიტორიის  
ნაცრისფერ ყოფას.

ტელესერიალის მაყურებელი სასურველი რეალობის ხილვის საშუალებით „განიწმინდება“ ყოველდღიური უარყოფითი გამოცდილებისგან, მოწყენილობისა და ერთფეროვნებისგან. ის უახლოვდება იმ ეთიკურ თუ ესთეტიკურ ფასეულობებს (რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს ეს), რომლებიც შესაძლებელია ჩვენი ბავშვობიდან მოდიან და ხორცს ასხამენ იმ ზღაპრულ კანონზომიერებებს, რომლებიც რეალურად (უმეტესწილად) არარეალურია.

ცნობილი კინომცოდნე მაია ტუროვსკაია ჟურნალში «Искусство кино» წერდა: „... მინაურმა ეკრანმა შეგვჩვენა, როგორც ჰორორ-ფილმების ხელოვნურ საშინელებებს, ასევე ტერორიზმის; სამოქალაქო ომებისა და დამნაშავეობის რეალურ საშინელებებს. საშინელება, როგორც ყოველდღიურა სანახაობა ქმნის „უკიდურესი შეფერხების“ — პავლოვის მიხედვით — ფსიქოლოგიურ ეფექტს. „უგრძობლობის“ იმ ნიშანს, რომელიც შედის პოსტმოდერნიზმის სამეცნიერო დეფინიციაში...

... არ ვეცდები ლეონარდ ფრანკის მსგავსად, იმის მტკიცებას, რომ „ადამიანი კეთილია“ — სამწუხაროდ...

მაგრამ იმას, რომ ყველგან ადამიანი გადაიღალა მსოფლიო სიშავისგან „საპნის ოპერისადმი“, არა მარტო სამამულლო, არამედ საყოველთაო ლტოლვა ამტკიცებს...

... მასობრივი კულტურა, დღეს გვევლინება, არა მარტო „მუდმივი ფასეულობების“ ტერმინატორის, არამედ მათი ერთადერთი დამცველის როლში“.<sup>1</sup>

მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ტელესერიალს მრავალრიცხოვანი აუდიტორია ჰყავს, რომელზეც ის, როგორც უკვე ვთქვით, გარკვეულ გავლენას ახდენს, ართობს, სასურველ რეალობას სთავაზობს, „განწმენდს“ მას მოწყენილობისგან, ყოველდღიური პრობლემებისგან, აახლოებს მაყურებელს „მუდმივ

ფასეულობებთან“, ამავე დროს, როგორც მოგეხსენებათ, არსებობს საზოგადოების ნაწილი, რომელზეც ამგვარი ადამიანური რეპული ტელეჟანრი, მისთვის დამახასიათებელი მარტივი, ერთმნიშვნელოვანი ხასიათებით არანაირ შთაბეჭდილებასა და გავლენას არ ახდენს. ეს ადამიანები უპირატესობას ხელოვნების უფრო სერიოზულ დარგებსა თუ ნაწარმოებებს, უფრო მნიშვნელოვან, მუდმივ თუ ესთეტიკურ ფასეულობებს ანიჭებენ. ამგვარად, საზოგადოების ამ ნაწილისთვის ტელესერიალების მიერ შემოთავაზებული „განწმენდა“ უცხო, გაუგებარი და ხშირად მიუღებელია. ამ ადამიანებზე „საპნის ოპერისთვის“ დამახასიათებელი კათარზისი არ ვრცელდება. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ კათარზისი საკმაოდ მრავლისმომცველი და ინდივიდუალური ცნებაა, რომელიც დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა ტიპის მაყურებელს რა ტიპის ხელოვნებასთან თუ მის სუროგატთან აქვს კავშირი. ვინაიდან კათარზისი, ვფიქრობ, შეიძლება ვუწოდოთ, როგორც ტრაგედიის თუ „მაღალი“ ხელოვნების, ასევე „უმდაბლესი“ ხელოვნების დარგის მიერ მინიჭებულ განცდას. თუმცა ეს სულ სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი თემაა, რომელიც ე. წ. „მასობრივი“ და „ელიტარული“ ხელოვნების პრობლემას უკავშირდება და რომელიც ამ საკითხის უფრო ღრმა შესწავლას მოითხოვს.

რაც შეეხება ჩემს მიერ არჩეულ თემას, მე შევეცადე ტელესერიალის, როგორც ტელევიზიისა და კინოს ჰიბრიდის წარმატების ახსნას, კათარზისის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტის ფონზე. ეს ჩემი მხრიდან უფრო შთაბეჭდილების გაზიარებაა, ვიდრე თეორიის რანგში აყვანილი მოსაზრება.

# შოთა გლურჯიძე—არჩევანის თავისუფალი ნება უნდა გქონდეს...

**შოთა გლურჯიძე** — თეატრალური მხატვარი. დაამთავრა თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი. სტუდენტობისას მუშაობდა არქიტექტორ გივი მეტრეველის სახელოსნოში. სადიპლომო შრომა: „ჩიტების მუხეუმი“. თეატრალური მხატვრობა შეისწავლა მხატვარ გოგი მესხიშვილთან. მუშაობდა თბილისის სხვადასხვა თეატრში. მხატვრულად გააფორმა 36 სპექტაკლი.

**შოთა გლურჯიძე** — თეატრში, ჩემი აზრით, ძალიან სწორი მეთოდით მოეხედა. თეატრალური მხატვრობა ვისწავლე არა ლექტორთან, ან თეატრალური მხატვრობის ფაკულტეტზე აკადემიაში, არამედ ძალიან კარგ პრაქტიკოსთან და დიდებულ მხატვართან — გოგი მესხიშვილთან, ჩემს მასწავლებელთან. გოგი უბრალოდ მეწოდო. დღესდღეობით ახალგაზრდა მხატვრებისათვის ნდობის ფაქტორი ძალიან დიდი პრობლემაა. მახსოვს დგამდა „დარისპანის გასაჭირს“ და „უბედურებას“. მან დახატა ესკიზები და შესასრულებლად მე დამიტოვა. შემატოვა ესკიზები მე, რომელმაც თეატრის გარშემო არაფერი ვიცოდი — უნდა გააკეთო—მითხრა და წავიდა. გოგის ლენინგრადიდან ჩამოსვლამდე, რა თქმა უნდა, თავი მოვიკალი, შეიძლება ზედმეტიც კი გავაკეთე. ამ შემთხვევაში კომპრომისი არ დამიშვია, რადგანაც ჩემი

მასწავლებლის ავტორიტეტი, შექება თუ შეფასება ძალიან მნიშვნელოვანი გახლდათ. რამდენად შეეძელი საქმის გაკეთება, არ ვიცი, იმიტომ რომ მესხიშვილი ცოტაოდენ განსხვავებული ადამიანია, არასოდეს არ მიჩვენებდა მოსწონდა თუ არა ჩემი ნამუშევარი. 2 წელიწადი ვმუშაობდი ასისტენტად გოგი მესხიშვილთან და ამ მუშაობის შედეგად რაღაც ადგილი დავიმკვიდრე, გარკვეული აზრით, მე დღემდე მისი ასისტენტი ვარ.

**შანანა ტურიაშვილი** — რა გასწავლათ გოგი მესხიშვილმა?

**შ. გ.** — უამრავი რამ. ერთ ინტერვიუში ალბათ ვერც ჩაეტევა. მე ვეჭვით ერთ ელემენტარულ მეთოდს, რომელიც მასწავლა მესხიშვილმა. ეს კონკრეტულად მხატვრობას არ ეხება.

გოგი ძალიან მშრომელი ადამიანია. მე კი განსხვავებული ფაიდის კაცი ვიყავი. ველოდებოდი შთაგონებას. ეს ლოდინი ჩემთვის პროცესი იყო. გოგი კი მეუბნებოდა: ყოველ დილით ადგები, დაიჭერ ხელში ფანქარს და დაიწყებ მუშაობას. როგორი გამოვა და რანაირი, ამას მნიშვნელობა არა აქვს, უნდა იმუშავო. მე ვასრულებდი მის შეგონებებს. თანდათანობით, დროთა განმავლობაში აზროვნება და ფანქარი ერთად ამუშავდა. მიუჩნევია სისწრაფეს. ეს ყოველივე გოგიმ მასწავლა. მაგრამ მე მუშაობისას არ მახასიათებს სპონტანურობა, ამ სასწაულს მხოლოდ გოგი ფლობდა. გოგისთვის პრობლემა არ არსებობს. მას ხელს არ უშლის არც მა-



სლა, არც სიტუაცია... მისთვის სულერთია სად აკეთებს, რას აკეთებს... ყოველთვის შეუძლია მეორადი მახალისებანი, ნებისმიერ სიტუაციაში, ნებისმიერ ქაღალდზე შექმნას დეკორაცია და კოსტიუმებიც. ეს ჩემთვის სასწაულია. ყოველთვის ამის შემდეგ ის აღწევს ძალიან მაღალ დონეს. გოგის თაობის ბევრი მხატვარი ვიცი, რომლებიც არ იწყებენ მუშაობას სანამ კარგად არ არის ტილო ჩარჩოზე გადაჭიმული, თუ არ მოემზადნენ, არ იფიქრეს და ჩანახატი არ გააკეთეს. გოგი, როგორც ვთქვი, ძალიან ბევრს მუშაობდა და გასაკვირია, რომ უამრავი ნამუშევრებიდან შეიძლება არ მოგვეჩონოს ძალიან ცოტა. ის ბევრს აკეთებს და ძალიან კარგად. მე თუ ოდესმე მივაღწიე მის დონეს, ბედნიერი ვიქნები. დღესაც, გოგი იმდენად მაღლა დგას, რომ ჩემთვის გადაუღაზავია. შეიძლება რომელიმე სპექტაკლის დეკორაციით ან რაიმე ნამუშევრით მიუახლოვდე, მაგრამ ვგრძნობ, რომ ყოველი ახალი ნამუშევრით ის მაინც წინ არის. გოგი მესხიშვილი, ყველაზე ახალგაზრდა მხატვარია. ის ავანგარდულია, ძალიან თანამედროვე, ძალიან ზუსტი და ამ თვისებების გამო იგი უნიკალური მხატვარია. მე მგონი ჩვენი კრიტიკა, მის ფერწერასა თუ თეატრალურ მხატვრობას ჯერონად ვერ აფასებს. ამას მაღალი დონე სჭირდება — ეს კი მათ არ გააჩნიათ. თეატრებსაც არ ჰყოფნით დონე გოგი მესხიშვილისთანა მხატვრის შეფასებისა. მე, მაგალითად, ნებისმიერი თეატრის ადგილზე, მაღლობას ვიტყვოდი, გოგი მესხიშვილი უბრალოდ რომ შემოსულიყო რეპეტიციაზე, ან თეატრის საქმის წარმოებისას და რაიმე შენიშვნა შემოეწია, ამ საქმიანობაში მე მას ფულსაც კი გადაუზხდიდი, ძალიან დიდ ფულს...

მ. ტ. — როგორ შეხვდით გოგი მესხიშვილს?

შ. ბ. — გოგი და მისი ძმა ლადოც მამაჩემის ახლო მეგობრები გახლდნენ. მახსოვს გოგის ნათქვამი — მე ასე მწამს, რომ ახლობლებს უფრო უნდა დაეხმაროთ. თუმცა ის პროტექციონიზმს

გამორიცხავდა და ყველა მოსწავლეს ერთნაირ შანსს აძლევდა. ახლობლების გამო განსაკუთრებულ პირობებში ვერ ვაწუყენებოვარ, თუმცა ბევრით დამეხმარა. მაძლევდა სამუშაოს და თავის გამოჩენის საშუალებას. მხატვარს, ასპარეზზე გამოსასვლელად, რამოდენიმე შანსი მაინც უნდა მისცე. არ ვიცი, შეიძლება მე ერთი არ მეყო. პირველი სპექტაკლის შემდეგ მთავაზობდა სამუშაოებს. შეიძლება ეს იმიტომაც ხდებოდა, რომ ბევრი დაკვეთა ჰქონდა, ვერ აუდიოდა, ზოგჯერ შეიძლება მითმობდა კიდევ. ხან გვერდით მიყენებდა და თავის სახელს ჩემს სამსახურში აყენებდა... ამის დავიწყება უმადურობა იქნებოდა.

მ. ტ. — თქვენი მუშაობა მხატვრობაში შემოისახლვრება სპექტაკლის გაფორმებით თუ ამის გარდა მუშაობთ სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებში, ფერწერასა თუ გრაფიკაში?

შ. ბ. — ფერწერაში ვმუშაობ ძალიან ცოტას, რადგან თეატრს მიაქვს ბევრი დრო. ბოლო წლებში კი უკვე მატერიალური პრობლემაც გაჩნდა. ჯერჯერობით ჩემს აბსურდულ მცდელობებს, ოჯახის მდგომარეობა მივიყვანო ნორმალურ დონემდე, არავითარი შედეგი არ მიაქვს. მაგრამ ბევრს არ გამოსდის ეს, თუმცა ამის გამო თავს არ ვიკლავ.

მე არასოდეს არ მომიმზადებია გამოფენა, გამოფენაზე არ შეიძლება სპონტანურად შეკრებილი ნამუშევრები გამოფინო. გამოფენას აქვს კონცეფცია, აზრი — რითი მიდიხარ მაყურებელთან. არ შეიძლება გამოფენაზე იყოს 90 სტილისა და ხასიათის სურათი. გამოფენა კონკრეტულ მომენტში, გარკვეული დროის მონაკვეთში, კონკრეტულ გრძნობებზე უნდა მოქმედებდეს.

.. ჩემი აზრით ფერწერა საკმაოდ სოციალური ხელოვნებაა. ისტორიასაც თუ გაეხსენებთ, მხატვრის შემოქმედება ყოველთვის შეკვეთებთან იყო დაკავშირებული. დროთა განმავლობაში გაქრა ეს პრინციპი, მაგრამ სოციალური შეკვეთა მაინც არსებობს; ყველა მხატვარი გრძნობს რა უნდა დახატოს. მე არ ვამბობ, რომ აუცილებლად სოცია-

ლური ხელოვნება უნდა შექმნან. კონკრეტულად, ხაზში და ფერში შეიძლება ეს ყოველივე აისახოს. გამოფენა იგივე სპექტაკლია.

მ. ტ. — ემოციური თვალსაზრისით გამოფენის დროს აღძრული შეგრძნებები გავს თუ არა თეატრში, პრემიერის დღეებს?

შ. ბ. — არა ჰგავს... სპექტაკლს განიხილა ერთი შესანიშნავი თვისება, მისი პროგნოზირება თითქმის შეუძლებელია. თეატრალურ ხელოვნებაში ეს თვისება მხიბლავს. მე არასოდეს არ მინდოდა ჩემი ნამუშევარი უდიდესი მხატვრების ტილოების მსგავსად შთამომავლობას დარჩენოდა.

მე ვთვლი, რომ კონკრეტულ სიტუაციაში უნდა წარმოჩნდეს ეს ნამუშევარი. მას შემდგომში ალბათ უკვე მაყურებელში უნდა ჰქონდეს განვითარება. აქტი უნდა შედგეს და მერე უნდა მოკვდეს და შემდეგ მაყურებელში გაცოცხლდეს.

მ. ტ. — გამოფენის დროსაც ხომ მაყურებელი მოდის?

შ. ბ. — გამოფენის დროს, თეატრისგან განსხვავებით მაყურებლის უშუალო რეაქციას ვერ შეიგრძნობ. თეატრი ხომ სინთეზური ხელოვნებაა, მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია ფერწერა. მე ვთვლი, როცა მაყურებელი ტაშს უკრავს ან ლანძღავს სპექტაკლს, ეს მეც მეხება, მსახიობსაც და რეჟისორსაც. არასოდეს არ მითქვამს, მე კარგი დეკორაცია გავაკეთე და მათ ვერ ითამაშეს, ანდა რეჟისორმა ვერ დადგა. ეს იგივეა — ერთ საქმეზე რომ მუშაობდეთ რამოდენიმე და ყველაფერი გადააბრალო ერთ კაცს. ეს არ არის მართებული თუნდაც იმიტომ, რომ ეს შენი არჩევანია. სხვა საკითხია, ყოველთვის გაქვს თუ არა არჩევანის საშუალება. მუშაობის იდეალური ვარიანტი ყოველთვის არ არის, ხომ? მეორეს მხრივ შენ არჩევანის თავისუფალი ნება უნდა გქონდეს, ანუ აირჩიო ის, რისი ვაკეთებაც ვინდა. ეს უკვე თავისუფლების პრობლემაა ხელოვნებაში. თუ ეს არა გაქვს, შენ ხელოსანი ხარ და არა ხელოვანი.

თუმცა სიტყვა ხელოსანი საკონტრეტო სიტყვა არ არის.

მ. ტ. — ე. ი. გამოდის, რომ ხშირად როცა არასასურველ რეჟისორთან მუშაობ, შენ ხელოსნობამდე მიდიხარ?

შ. ბ. — მე ხშირად გამიკეთებია ამგვარი სპექტაკლები. ჩემი ძირითადი სამუშაო თეატრში ასე მიმდინარეობდა. ამიტომ ბოლო წლებში განსაზღვრული ნაბიჯები გადავდგი. არ მსიამოვნებდა, როდესაც მივდიოდი რუსთაველის თეატრში და დაფაზე ჩემს გვარს ვნახავდი გამოკრულს. როცა რეჟისორი არ მითანხმდებოდა, მე ვალდებული ვიყავი მემუშავა. ახლა ეს პრობლემა მომეხსენა. თავისუფალი ვარ და არჩევანიც შემიძლია. რა თქმა უნდა, მოქმედებს ძველი ურთიერთობები (რეჟისორებთან), რომელსაც ვეღარ გადააბიჯებ. დღესაც ყოველთვის ვალდებული ვარ ვიღაცის წინაშე, მაგრამ უფრო თავისუფალი ვარ. ახლა მომეხსენა განაწილების პრობლემა. დღეს კონკრეტულად ვიცი რას ვაკეთებ.

მ. ტ. — აი, ახლა კონკრეტულად ვისთან იმუშავებდით?

შ. ბ. — ძალიან ძნელი სათქმელია. მე რამოდენიმე მეგობარი მყავს, რომლებთანაც ძალიან მიყვარს მუშაობა.

ახლახან წავიკითხე ერთი კარგი პიესა — ესაა სტოპარდის „არკადია“. ცოტათი ლიტერატურულია, პოსტმოდერნის ესთეტიკით გაჟღენთილი, ეს პიესა ჩეხოვის დონის დრამატურგიაა. ამ პიესაზე მუშაობა ძალიან მინდა, დღევანდელ დღეს პრობლემატური მჩვენება. ბედნიერი ვიქნებოდი, ეს პიესა გოგი მარგველაშვილს რომ დაეღვა ჩემთან ერთად. თანაც მარგველაშვილთან ძალიან საინტერესოა მუშაობა. ლევან წულაძემ თუ გააკეთებს, გამეხარდება, მაგრამ ეს არ არის ლევანის მასალა. მარგველაშვილი არის, რუსები რომ იტყვიან, „Темная лошадка“ ქართულ რეჟისურაში. გოგი უდიდესი პოტენციის კაცია, მაგრამ ამავე დროს გამოუვლენელი პოტენციისა. მე არ ვიცი როდის მოხდება მისი პოტენციის სრული გამოვლენა, მაგრამ ვგრძნობ — დღეს არავეინ არ იცის ისე ღრმად თეატრი,

როგორც გოგომ. თუმც ამის ხორცშესხმა ჯერ არ მინახავს. კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლს „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ მე არ ვთვლი გოგი მარგველაშვილის შესაძლებლობების გამოვლენად. თუმც სპექტაკლმა პრემიები მიიღო. ეს წარმოდგენა ზედაპირული გასეირნებაა თეატრალურ ხელოვნებაში.

ლევან წულაძე სულ სხვა პიროვნებაა. ლევანს მოქმედება უფრო წინ უსწრებს. ხანდახან მოუმზადებელი მუშაობს და მხოლოდ ნიჭს ეყრდნობა. მე მგონი ეს უფრო მისასალმებელია, ვიდრე ის, რომ არაფერი არ დადგა.

გოგი უფრო ფილოსოფოსია, თან სკეპტიკოსი. გონება მძლავრობს ემოციებზე, ლევანი უფრო „ცოცხალია“, „თეატრის ცოცხალი ადამიანი“. გოგი მარგველაშვილში ალბათ ირეკლება „გარდაცვლილ“ რეჟისორთა მთელი თაობები, იგი მხრებით ატარებს ამ სიმძიმეს. ლევანი უფრო თავისუფალია. ის ნიავეითაა თეატრში. გოგის შესანიშნავი იუმორი აქვს, მაგრამ ძალიან მძიმეა. ამ განსხვავებულობის გამო ორივენი ჩემთვის ძალიან ძვირფასი ადამიანები არიან. მე მათთვის ბევრჯერ შემითავაზებია ერთად მუშაობა. ძალიან მინდა, რომ ეს მოხდეს...

მ. ტ. — თქვენს, როგორც თეატრალური მხატვრის ესთეტიკას, როგორ ჩამოაყალიბებდით?

შ. ბ. — მე ვცდილობ ერთ ესთეტიკაში არ ვიმუშაო. ესთეტიკას კონკრეტული შემთხვევიდან გამომდინარე ვაგებ. ერთი გასაღებით არ უნდა გააღო ყველა კარი. განსხვავებული გზით სიარული უნდა სცადო. ზოგჯერ შეიძლება ზედაპირულიც აღმოჩნდეს, მაგრამ ბევრი რამ უნდა სცადო. თანაც გასათვალისწინებელია პიესა, დრო, მსახიობები, რეჟისორი, თეატრი და შენობა... აქედან გამომდინარე, როცა ერთი და იგივე პიესა სხვადასხვა თეატრში დამიდგამს, განსხვავებულად გამიკეთებია; მართო რეჟისორებსა და მსახიობებს რომ თავი გავანებოთ, სიერცის გამოც... ამიტომაც არ მჯერა გასტროლების. ამ საკითხში მიხეილ თუმანიშვილს ვეთან-

ხმები — სადაც სპექტაკლი დაიდგმება იქვე, იმ შენობაში, იმ თეატრში უნდა ითამაშო. თუ ამ სპექტაკლს ვინმე ითამაშებ, მაშინ იდეალური სიტუაცია უნდა შეიქმნას. ეს კი ძალიან ძნელია. თუმანიშვილი ამბობდა, მე სპექტაკლს გასტროლისთვის არ ვქმნი, მე არ მინდა გასტროლი, გასტროლი ანგრევს თეატრს. მე ვეთანხმები მას და ამიტომ როცა ჩვენ ვცდილობთ მსოფლიო არენაზე გასვლას, ჩემთვის სასაცილოა, რადგანაც პირველ რიგში სპექტაკლი კარგი უნდა იყოს შენი მაყურებლისათვის, შენი ხალხისთვის და მერე სხვისთვის. თუ შენი მაყურებლისათვის კარგი იქნება, ის ყველასთვის კარგი იქნება. ნაციონალური ხელოვნება ხომ უფრო ფასობს. მე როცა აფრიკელის მხატვრობაში დავინახავ ჯოსეფ ბოიცს — მეცინება. მაგრამ აფრიკელს, შემოქმედებაში თუ აქვს აფრიკული მოტივი, ანუ რაღაც თავისებური, ის უფრო საინტერესოა.

დღეს ქართულ ფერწერაში წამოვიდა დინება — უცხოური ჟურნალებიდან გადმოხატულს მიაგავს ჩვენ ფერმწერთა ტილოები. მე ეს არ მესმის. რა თქმაუნდა ტრადიცია, წესი თავისთავად იგულისხმება, რადგანაც არსებობს საერთო ევროპული ხელოვნება. ინტეგრაცია არ მესმის ხელოვნებაში. მე არ მესმის, როგორ უნდა აზროვნებდეს პოლანდიელი და ქართველი ერთნაირად. მე აზროვნებაზე ვლაპარაკობ, თორემ გამოხატვის ხერხები შეიძლება დაემთხვას ერთმანეთს. ციტატაც შეგიძლია აიღო, ამაში ცუდს ვერაფერს ვხედავ. მაგრამ როცა მიდის ინტეგრაცია — მე და ვიღაცა — ეს სასაცილოა. ამ დროს თვითღირებულება იკარგება.

მ. ტ. — ამ ბოლო დროს, რომელი სპექტაკლი მოგეწონათ?

შ. ბ. — არც ერთი...

მ. ტ. — მაშინ თქვენი ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება.

შ. ბ. — ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება? ალბათ ისევ რ. სტურუას ადრინდელი სპექტაკლები: „კავკასიური ცარცის წრე“, რაზეც ვლაპარაკობდი ზევით, ყოველივეს იჩავს ეს სპექტაკლი.

თავისი არსით ის წმინდა ქართულ სპექტაკლია. მე ბევრი კარგი სპექტაკლი მინახავს, მაგრამ მას ვერ შევადარებ.

**მ. ტ.** — ტილოსთან მუშაობის დროს ფერთან და ხაზთან კონტაქტი გაძღვეთ თუ არა ისეთივე სულიერ კმაყოფილებას, როგორც თეატრში მუშაობა?

**შ. ბ.** — თეატრში იგივეს ვაკეთებ, ოღონდ დიდ მასშტაბში და უფრო საინტერესოს. თუმცა ფერმწერისათვის შეიძლება არც კი იყოს საინტერესო. აკადემიაში ჩვენ „მაკეტისტებს“ გვეძახდნენ.

თეატრში სპექტაკლზე მუშაობისას სიამოვნებას გრძნობ, ალბათ, ერთი წამით, მაგრამ იმ ერთი წამისათვის ღირს მუშაობა. მაგალითად, დამთავრებული გაქვს ყველაფერი და განათებას აყენებ. აი, შემთხვევით პროექტორი რაღაცას მოხვდება და იგრძნობ, რომ ეს სივრცე ასეთი კარგი და მშვენიერი არასოდეს ყოფილა, ეს მხოლოდ ერთ მომენტში ხდება. მერე ვთხოვ გამნათებელს, რომ გამიკეთოს ეს და თუმცა უკვე ვეღარ ვპოულობ, მაგრამ ამ წუთისათვის ღირს ჩემი შრომა. ერთხელ, მე ვნახე ზინა კვერენჩილაძე სპექტაკლში „ვთამაშობთ ჯინს“. ერთ-ერთ რიგით სპექტაკლს ვესწრებოდი, ისე ითამაშა ამ მსახიობმა ის კონკრეტული სპექტაკლი, რომ აღფრთოვანებული ვამოკვდი. ვერ მოვიძინე, მივედი და მადლობა გადავუხადე. ამგვარი წუთებისათვის ღირს თეატრი...

**მ. ტ.** — მსახიობებში ვის თვლით ყველაზე საინტერესოდ?

**შ. ბ.** — ბევრი მომწონს, კონკრეტულად?.. მეშინია ვინმე არ გამოძრჩეს. ბევრი ჩემი თაობის მსახიობი, ბევრი სხვაიც... მე მიყვარს მოაზროვნე და არა სპონტანური, ემოციის დონეზე დარჩენილი მსახიობი.

**მ. ტ.** — ასეთ მსახიობთან კოსტიუმის რომ ქმნი, ამით რას იძენ?

**შ. ბ.** — ჩემი აზრით კოსტიუმით იხატება გმირის ხასიათი. მსახიობი სხვადასხვა დეტალებით, ხმით, უჩეტებით, ტექსტით ქმნის სახეს, ასევეა მხატვარი. კოსტიუმი თვითმიზნურად, სილა-

მაზისთვის არ უნდა შექმნას. კოსტიუმმა უნდა იმუშაოს სახის გახსნაზე, კოსტიუმმა გმირის ისტორია უნდა მოგვითხროს. მიხეილ თუმანიშვილი თხოვდა თავის სტუდენტებს, მსახიობებს, მოეგონებინათ პერსონაჟის ცხოვრების წინაისტორია — ეს ყოველივე კოსტიუმში ზუსტად უნდა იყოს ასახული. ეს ძალიან ძნელია, თანამედროვე კოსტიუმზე მუშაობა კი კიდევ უფრო ძნელია. აქ მცირე პალიტრაა, ძირითადად ყველაფერი ნაცნობია. ნაცნობ დეტალებში კი ისტორიის მოყოლა ძალიან ძნელია. ვგულისხმობ ფაქტურას, უბრალოდ დილს ან კიდევ სხვა რამეს... მაგრამ როგორღაც უნდა შეძლო. ბოლო დროს ქართულ თეატრში მე ამის მცდელობაც ვერ ვხედავ. არ ვგულისხმობ გოგი მესხიშვილს და დიდ მხატვრებს, მაგრამ ტენდენცია სპექტაკლში მხატვრობის უარყოფისა დღევანდელ ქართულ თეატრში არსებობს.

**მ. ტ.** — ამ ბოლო დროს თქვენს მიერ ნანახ სპექტაკლებში რომელი კოსტიუმი ეთანადებოდა პერსონაჟს?

**შ. ბ.** — ამის მაგალითი ბევრია. კონკრეტულად ვერ მოვიგონებ, თუნდა „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, მხატვარი გოგი მესხიშვილი. რამდენიმე ახალგაზრდა მომწონს. მათ მესხიშვილის სკოლა აქვთ გავლილი... დღესდღეობით ორი მხატვრის იმედი მაქვს. ესაა ნინო ჩიტაიშვილი (მესხიშვილის მოწაფე), რომელიც ძალიან ნიჭიერია და მეორე სიმონ მაჩაბელი. ძალიან მომწონს ეს მხატვარი, მაგრამ რადგანაც ცოტა აქვს გაკეთებული, მსჯელობა ძნელია. მაჩაბელში დიდ პოტენციას ვხედავ. ის თეატრის კაცია. მთავარია იცხოვრო თეატრით და არ იყო „უბრალოდ“ მხატვარი, რომელიც მხოლოდ აფორმებს სპექტაკლს.

**მ. ტ.** — როგორ განსაზღვრავდი „თეატრის კაცის“ ცნებას, რას გულისხმობთ თეატრალურობაში?..

**შ. ბ.** — ჩემზე გაცილებით თეატრალური შეიძლება იყოს ერთი ჩვეულებრივი რიგითი მასურებელი, რომელიც მუდმივად დადის თეატრში და კარგად ესმის თეატრისა. ეს ადამიანები პრემი-

ერებს არ აცდენენ. მათი აზრი ყოველთვის მაინტერესებს. ისინი ხშირად სპეციალისტებზე უკეთესად ფლობენ ხელობას. სპეციალისტი იმის გამო, რომ აუცილებლად უნდა გამოთქვას აზრი, ტენდენციურია, არასპეციალისტმა კი შეიძლება არც არაფერი ვითხრას. ის აუცილებლობა, რომ ჩამოყალიბებული აზრი უნდა გქონდეს, ლოდევით გაწვევს და გიბიძგებს გარკვეული მხარეებისკენ, ამიტომ ხშირად სპეციალისტის აზრი არაობიექტურია. იმას კი უფლება აქვს თქვას: „იცი, მე ვერ გავერკვი“.

მ. ტ. — რას მეტყვით საქართველოში თეატრალური მხატვრობის სკოლაზე? არის თუ არა სათანადო დონეზე და საერთოდ შესაძლებლად მიგანიათ თუ არა თეატრალური მხატვრობის სწავლება, თუ ყოველივე ამას ადამიანი შინაგანად უნდა ატარებდეს?

შ. ბ. — თეატრალური მხატვრობის შესწავლა, როგორც ხელობისა, შესაძლებელია. მაგრამ თბილისში ვერ ასწავლიან თეატრალურ მხატვრობას. ალბათ ეწყინება ჩემს მეგობარს, გიგა ლაპიაშვილს, რომელიც ასწავლიდა ამ საგანს. მამამისს ფარნაოზ ლაპიაშვილს დიდი ღვაწლი მიუძღვის თეატრალური მხატვრობის წინაშე. თეატრალური მხატვრობის მთელი პლეადა აღზარდა, მაგრამ დღესდღეობით ასეთ კაცს მე ვერ ვხედავ. ერთადერთი, ვისაც ეს შეეძლო, გახლდათ გოგი მესხიშვილი, რომელსაც ჰყავდა ერთი კურსი, მაგრამ მერე შეერთებულ შტატებში წავიდა და იქ ასწავლის. საქართველოში თეატრალური მხატვრობა არ ისწავლება, მე პირდაპირ შემიძლია განვაცხადო. ვისაც უნდა ეწყინოს.

მ. ტ. — რას წარმოადგენს თქვენთვის რეჟისორი. როგორ ახერხებთ შემოქმედებით შეთანხმებას. გქონიათ თუ არა კონფლიქტი რეჟისორთან?

შ. ბ. — რეჟისორთან ერთად მე ვიგონებ სპექტაკლს. რეჟისორი ჩემ შრომაში რაც შეიძლება მეტად უნდა ჩაერიოს. პიესაზე მუშაობა რეჟისორისა და მხატვრის ერთდროულად უნდა ხდებოდეს. პიესაზე აზროვნება და ფიქრი თანხედრილი უნდა იყოს, ოღონდ მი-

სი სიტყვა ჩემთვის აუცილებლად კონკრეტული უნდა იყოს. უაზრო რჩევები და უბრალო ლაქლაქი მე არ მომეწონება.

მ. ტ. — ე. ი. რეჟისორისაგან კონკრეტულობას ითხოვ...

შ. ბ. — აუცილებლად. როგორც მე ვცდილობ კონკრეტულად დავუხმარო რეჟისორს მის ხელოვნებაში; ასევე ისიც კონკრეტულად უნდა დამეხმაროს, არ დამისვას გაურკვეველი კითხვები და არ მომთხოვოს განუხორციელებელის რეალიზაცია.

მ. ტ. — ალბათ გქონიათ შემთხვევები, როდესაც არაკონკრეტულ მოთხოვნებს გიყენებდნენ.

შ. ბ. — დიახ, ძალიან ხშირად...

მ. ტ. — როგორ ახერხებდით პრობლემის გადაწყვეტას.

შ. ბ. — ძალიან ხშირად მიმიღწევია მიზნისთვის და გამოვსულვარ მდგომარეობიდან, ხანდახან კი პირიქითაც მომხდარა. მაგრამ თუ რეჟისორი ძალიან მყარად დგას თავის პოზიციაზე და ურთიერთშეთანხმებას ვერაფრით ვერ ვაღწევ, მაშინ სპექტაკლს თავს ვანებებ.

მ. ტ. — ე. ი. კომპრომისზე არ წასულხართ?

შ. ბ. — ვცდილობ არ დაუშვა კომპრომისი. თუმც, თუ ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი არ არის, ვუშვებ კომპრომისს. მაგრამ თუ ჩემი ინტერესი მაქვს, კომპრომისზე არ მივდივარ.

კომპრომისზე წავსულვარ პრემიერის წინა დღეებშიც კი, როდესაც საცოდაობაა სპექტაკლის მიტოვება. როცა იცი, შენი წასვლით, უბრალოდ, ჩაშლი სპექტაკლს. თუმც ერთხელ გამოშვების წინ გავანებე თავი სპექტაკლს, რათა ჩემი პროფესიონალიზმი დამეცვა.

მ. ტ. — ყოფილა შემთხვევა, რომ პირადი კონფლიქტის გამო საქმეს დაშავებოდა?

შ. ბ. — არა! არასოდეს არ მომხდარა ეს და არც მოხდება. პირადი ურთიერთობის გამო საქმეს არ დაუშავებ, ერთი თვისება მაქვს და შეიძლება ცუდიც. დამწყებ რეჟისორთან და სტუდენტთან ისე ვიმუშავებ, როგორც მეტრ-

თან. მე სპექტაკლს მიხვილ თუმიანიშ-  
ვილს, თემურ ჩხეიძეს და სტუდენტს  
ერთნაირად გაუუკეთებდი. ჩემთვის სა-  
ხელმწიფო, პრივილიგირებული თუ  
პროვინციის თეატრი არ არსებობს. მე  
მათ ყველას ერთნაირად მოვემსახურები.

**მ. ტ.** — რას წარმოადგენს შენთვის  
მსახიობი, რომელიც სულ სხვა ფენო-  
მენია თეატრში. როგორ ახსნი მსახიო-  
ბის ფსიქოლოგიას.

**შ. ბ.** — იშვიათი გამოჩაყლისის გარ-  
და მსახიობმა ხშირად არ იცის რა უნ-  
და ეცვას; ან როგორ უნდა გამოიყურე-  
ბოდეს სცენაზე. ბევრმა მსახიობმა კოს-  
ტიუმის ისტორია არ იცის. მან შეიძ-  
ლება ფრაკზე ჩაიცვას, ვთქვათ, გალი-  
ფე. მე ამას არ დაუშვებ. ოღონდ თუ  
მას ფეხსაცმელი უჭერს ან ტანის დე-  
ფექტი აქვს, ამას ყოველთვის გავითვა-  
ლისწინებ და დავებმარები. მსახიობი  
ჩემთვის მნიშვნელოვანია. იმისდა მი-  
ხედვით თუ როგორ შეცვლის მსახიობი  
პერსონაჟს, კოსტიუმი შეიძლება ბოლო  
რეპეტიციამდე გავაკეთო. მსახიობს  
კოსტიუმში უამრავი სიახლის შეტანა  
შეუძლია. შეიძლება მიენდო კიდევ მას,  
მაგრამ თუ არ ვარგა მისი იდეა, უნდა  
უთხრა. საბოლოო გადაწყვეტლება მე  
უნდა მივიღო, იმიტომ, რომ პრემიერის  
შემდეგ პასუხს თეატრის მხატვარი ავ-  
ებს.

**მ. ტ.** — რას მეტყვიან რუსთაველის  
თეატრში მუშაობის შესახებ?

**შ. ბ.** — რუსთაველის თეატრში მუ-  
შაობა დიდი ბედნიერებაა. მას უნიკა-  
ლური სცენა აქვს, უდიდესი ტრადიცია.

**მ. ტ.** — რაში გამოიხატება მისი  
უნიკალურობა?

**შ. ბ.** — სასწაულებრივ პროპორცი-  
ებში. მე მაგალითად ამ სცენას სანტი-  
მეტრობით ავზომავდი და თუ ოდესმე  
საქართველოში თეატრს ააშენებდნენ,  
რუსთაველის თეატრს გავიმეორებდი.  
სასწაული პროპორციების სცენაა. სულ  
უკან, სცენის სიღრმეში რომ დგას მსა-  
ხიობი, იქაც არ იკარგება. უცხოეთში  
ბევრ თეატრში ვყოფილვარ, რუსე-  
თშიც, საქართველოში და სივრცის შე-  
გრძობების ამგვარი განცდა არსად არ

მქონია. იქვეა ოპერის თეატრი, მაგრამ  
მას ვერ შევადარებ. საერთოდ რუსთა-  
ველის თეატრში „მოქმედება“ ჩემთვის  
ვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო. კარი-  
ერას არ ვგულისხმობ. ბუერის გაკეთე-  
ბა დღესაც შეიძლება, მაშინც შეიძლე-  
ბოდა და ვთვლი, რომ ამ სცენაზე მუშა-  
ობა ყველა თეატრალისათვის თვითგამო-  
ვლენის უნიკალური საშუალებაა. არ  
დამაინფყვება „საშობაო სიზმარი“-ს  
სამუშაო ატმოსფერო. ამ სპექტაკლს  
სამი რეჟისორი აკეთებდა: ლევან წუ-  
ლაძე, ოთარ ეგაძე და რობერტ სტურუა.  
სამუშაო ატმოსფერო სიკეთით იყო გა-  
ვლენითი და საოცარი ხალისი მოჰ-  
ქონდა მთელი დასისათვის. ამგვარი შე-  
გრძობება არც ერთ სპექტაკლზე არ მქო-  
ნია.

**მ. ტ.** — რატომ წამოხვედი რუსთა-  
ველის თეატრიდან?

**შ. ბ.** — წამოვედი იმიტომ, რომ მო-  
ვითხოვე თავისუფლება. თეატრის  
მკაცრ შინაგანაწესში ვერ ვერთვებო-  
დი. არ ვიცი, შეიძლება ჩემთვის იყო  
მკაცრი. დღესაც არ ვეთანხმები რუ-  
სთაველის თეატრში არსებულ შინაგანა-  
წესს.

**მ. ტ.** — ნანობ თუ არა?

**შ. ბ.** — ვნანობ, ძალიან ვნანობ. მე-  
ნატრება თეატრი, თუმც ხშირად მივდი-  
ვარ და ვნახულობ ჩემიანებს, ახლობ-  
ლებს. ძალიან ვნანობ, მაგრამ წამოსვ-  
ლას არ ვნანობ. მე მგონი რუსთაველის  
თეატრში ჩემი მუშაობა არ დამთავრე-  
ბულა. თუ მიმიწვევენ და შესაბამის პი-  
რობებს შემიქმნიან, გავაკეთებ სპექ-  
ტაკლს, მაგრამ მეექვება, რომ ამის სა-  
შუალება გაჩნდეს.

საუბარი ჩაიწერა და დასაბეჭდად მოამზადა

**მანანა ტურიაშვილია.**

# ვაჟა-ფშაველასა და აკოპაგიტული მოქალაქის ზოგიერთი ესთეტიკური ასპექტის მსგავსება- განსხვავების შესახებ

ზენიკ ბარათელი

**სულიერი** კულტურის სფეროში იშვიათად გვხვდება ისეთი თხზულებები, რომლებშიც კულტურულ-ფილოსოფიური თვალთახედვა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეფლექსია იმდენად თანაზომიერი იყოს მხატვრული აზროვნების მიმართულებასთან, რომ ამ უკანასკნელს უნარი შესწევდეს ამ თხზულებების იდეები აღიქვას, როგორც თავისებური შინაგანი პროგრამა საკუთარი მხატვრული სპეციფიკური ენის განვითარებისათვის. სწორედ ასეთ ტექსტებს მიეკუთვნება *Corpus Ateopa gitikum*.

დიდა არეოპაგიტული კორპუსის საფუძვლიანი კვლევისა და შესწავლის მნიშვნელობა, როგორც საერთოდ, საკაცობრიო კულტურის, ისე ქართული კულტურის არსების გაგების თვალსაზრისითაც. ამიტომაც, შუა საუკუნეების ქართული კულტურა, და არა მხოლოდ შუა საუკუნეებისა, არამედ ქართული კულტურა საერთოდ, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო არეოპაგიტული თხზულებების ავტორი, მნიშვნელოვნად არის დავალებული ამ ძე-

გლისაგან. მისი გულდასმითი ანალიზი ცხადს ხდის არეოპაგიტული მოძღვრების დიდ მნიშვნელობას ქართველი მოაზროვნეებისათვის.

მართლაც, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის თხზულებების გაკვლევა ქართულ აზროვნებაზე თითქმის არც ერთ ეპოქაში არ შეწყვეტილა. ეს თხზულებები ასაზრდოებდა არა მარტო საეკლესიო, არამედ საერო მწერლობასაც. ამასთან დაკავშირებით ლაპარაკობენ ამ მოძღვრების სავარაუდო გავლენებზე დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟას შემოქმედების მსოფლმხედველობრივი წყაროები, უწინარესად ისევე ქართულ აზროვნებაში უნდა ვეძებოთ. აქ სათანადო ადგილი, სხვადასხვა ეპოქის მოაზროვნეებთან ერთად, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის თხზულებებსაც უჭირავს.

სანამ კონკრეტული საკითხების შესახებ მსჯელობაზე გადავიდოდეთ, უნდა ითქვას, რომ ძნელია და სახიფათო დიდი მოაზროვნის მოქცევა გარკვეუ-

ლი ლიტერატურული მიმართულებების არტახეზში. უფრო მეტიც, დიდი პოეტი ყოველგვარი ლიტერატურული სკოლებისა და მიმართულებების გარეშე დგას. ასეთი იყო ვაჟა-ფშაველა. „მისი გაქანება ჰორიზონტს როდი საჭიროებს. ვერტიკალურად იძვრის მისი სტიქიონი: რიყიდან — ლურჯ კლდემდე. ეს არის მისთვის სიმტკიცის ორი პუნქტი.“ (ვახტანგ კოტეტიშვილი).

ვაჟა-ფშაველა სამყაროში, კერძოდ კი ბუნებაში სიცოცხლის გამოვლინებას ხედავდა. ყველაფერი, რაც არის სინამდვილეში, სიცოცხლისაგან არის შექმნილი. აქედან გამომდინარე, სიცოცხლე არის რეალობა. აბსოლუტური არისი. ე. ი. აბსოლუტური რეალობა მხოლოდ სიცოცხლეს ეკუთვნის. „სიცოცხლის“ ცნება, ისევე როგორც სხვა ცნებები, გაჩნდა იქ და მაშინ, როდესაც და სადაც ჩაპოყალიბდა წარმოდგენა მის შესახებ. თვით წარმოდგენა კი ჩნდება იქ, სადაც არის გარჩევა. გარჩევა, ბუნებრივია, შედარების გზით ხორციელდება, შედარება, თავისთავად, ორ შესადარებელს გულისხმობს. ამ შემთხვევაში, სიცოცხლე ედარება სიკვდილს. მთლიანად სამყაროს და მისი შემადგენელი ნაწილის, „ბუნების“ საიდუმლოება არის ის, რომ სიცოცხლეს სჭირდება სიკვდილი იმისათვის, რათა გამოვლინდეს სიცოცხლის არსებობის შეუძლებლობა სიკვდილის გარეშე. მაშასადამე, მეორის (სიკვდილის) გარეშე, პირველი (სიცოცხლე) არ გამოვლინდება. ყველაფერი ნათელი ხდება ამ დაპირისპირებაში: სიცოცხლე-სიკვდილი, სიყვარული-სიძულვილი, სიკეთე-ბოროტება. ერთი ამ ორთაგანი ყოველთვის ნეგატიურია, მეორე — პოზიტიური. სიკვდილი კიდევ ემსგავსება სიცოცხლეს და ამავე დროს განირჩევა კიდევ მისგან. ყოველივე ეს ღრმად ჰქონდა გააზრებული ვაჟას, როდესაც ამბობდა:

„ღმერთმა გაშველოს, სიკვდილო, სიცოცხლე შეენობს შენითა. და შენც, სიკვდილო, ფასი გქმ, სიცოცხლის ნაწყენობითა.“

სიცოცხლე სიყვარულითა და სიყვარული სიცოცხლითა უერთურთისოდ ვერც ერთსა ვერ ვიცნობთ, ვერც რას ვიცნობდით. ერთურთი სწყურან ორთავეს, ერთურთთან დაილევიან; უერთურთისოდ ვერ სძლებენ, მალეღვე დაილევიან!“

სიცოცხლის საფუძველია სიყვარული, სიკვდილის — სიძულვილი. მათი (სიცოცხლისა და სიკვდილის — ბ. ბ.) საერთო ისევე მათ დაპირისპირებაში უნდა ვეძებოთ, სადაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვაჟას მიხედვით, აბსოლუტური რეალობა მხოლოდ სიცოცხლეს ეკუთვნის.

სხვანაირად სიცოცხლე არის აბსოლუტური რეალობის გამოვლინების სფერო. სიცოცხლე უპირისპირდება სიკვდილს, რომელიც ღავის. თავში ისეთივე გარკვეულობაა, როგორც სიცოცხლე, თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „აბსოლუტური სიკვდილი არარაობაა და იგი არც კი არსებობს ნამდვილად. ის, რასაც ჩვენ, უბრალო მოკვდავები, სიკვდილს ვეძახით, არის არა აბსოლუტური სიკვდილი, არა მთელი მოსბობა, არა სრული დაკარგვა, არამედ მხოლოდ სახის გამოცვლა“ (ს. დანელია), ე. ი. ერთი ინდივიდუალობის სახე შეიცვალა სხვა ინდივიდუალობით.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სიცოცხლე, როგორც აბსოლუტური არსი დაუბოლოვებელია დროში. ის არის მუდმივი და დაუშრეტელი სუბსტანცია ყოველი საგნისა, რაც კი ბუნებაში გაჩენილა. მკვდარი კი ბუნებაში არაფერია. ბუნება ვაჟასთან მარადიული სიცოცხლის გამოვლინებაა, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. ვაჟა ბუნების მეშვეობით, უმაღლეს ძალას, პირველსაწყისს უკავშირდება:

„მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდექ, თვალწინ მეფინა ქვეყანა, გულზე მესვენა მზე-მთავარ, ვლაპარაკობდი ღმერთთანა.“



აქ ორი მომენტიანი შანდობლივი. ერთი, მის თვალწინ მდგარი ბუნება შესანიშნავია იმით, რომ იგი ღმერთამდე ამდლები პირობად გვევლინება და მეორე, გაცილებით მნიშვნელოვანი, ვაჟას აინტერესებს ბუნების მოვლენები, თვით ბუნების არსი და არა მხოლოდ ის, რითაც იგი უზუნაესზე მითითების შესაძლებლობას ქმნის. ერთგან ვაჟა წერს — „ვიცანი, ღმერთო, სამყარო, — ეს შენი დანაბადებით“ (სიმღერა). — აქ პოეტი მიუთითებს იმაზე, რამაც იგი შექმნა, ე. ი. პირველსაწყისზე, მაგრამ შექმნილის არსებობას ვაჟასათვის თავისი გამართლება აქვს, რადგან ბუნება არსებობს, იგი არსებობს შემქმნელისაგან, თუმცა ეს უკანასკნელი არის განსხვავებული, საკუთარი შინაარსის მქონე სამყარო და ყოველ მის სახეს თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს.

ქვემოთ ჩვენ შევეცდებით ვაჩვენოთ თუ როგორ ეხმიანება ვაჟას შეხედულებები არეოპატიულ მოძღვრებას და რით არის დავალებული მისგან.

არეოპატიული მოძღვრების ერთერთი მთავარი საკითხია პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნა, რაც გააზრებულია სახის შექმნის მსგავსად. არეოპატიუკაში სამყაროს წარმოქმნა, მისი კანონზომიერება, პიროვნული, ღვთაებრივი აბსოლუტის ნებისა და მისი შემოქმედების შედეგია. პირველსაწყისი აღიქმება, როგორც უდიდესი მხატვარი, მხატვარი კი ყოველთვის შემოქმედა. აქ ხდება უგვანო სამყაროდან თავისუფალ და ლამაზ სამყაროში გადასვლა. „სამყარო ეზიარება“ პირველსაწყისის ესთეტიკური გზით, როგორც სიმბოლო — მშვენიერების იდეას. სწორედ ამ პროცესში იქმნება იდეალური, სიმბოლური ღირებულებები.

არეოპატიუკაში სამყაროს წარმოქმნის პროცესი მხატვრული შემოქმედების პროცესის მსგავსია. იგი თავისუფალი მოღვაწეობის პროცესია და ამავე დროს კანონშესაბამისიც. სამყაროს წარმოქმნა აუცილებლობით არის განსაზღვრული. იგი პირველსაწყისი

თვისებაა და არ არის დამოკიდებული მის (ღმერთის — ბ. ბ.) „განზრახვასა“ და „წინა-არჩევანზე“. შესაბამისად გილები არეოპატიუკიდან მოწმობს ამ ფაქტს. „ვითარცა ხილული ესე ჩუენგან მზე, არა განიზრახავს, არცა წინა აღიარჩევს რასმე, არამედ, თვით ბუნებით განმანათლებელი არს ყოველთა ძალისებრ მიმღებელთა ნათლისაგან მისისა“. ამ პროცესში მოქმედებს ღმერთ-ხელოვანის მიზანი, რომელსაც ის ისახავს და რაც უნდა განახორციელოს თავის შემოქმედებაში. მისი იდეა კი სამყაროს წარმოქმნაა.

არეოპატიუკიდან მოხმობილი ციტატი იმითაც არის საყურადღებო, რომ მნათობთა შორის მზეს ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა, როგორც პირველსაწყისის სახეს, ხატს. ამგვარი დამოკიდებულება ნიშანდობლივია ქართული ნეოპლატონიზმისათვის. სამყაროს წარმოქმნის იდეა გამოითქმება სახეთა მეშვეობით. ეს კი, პირველ რიგში, ვრცელდება მნათობებზე, მათ შორის პირველია მზე, როგორც პირველსაწყისის ანალოგია, ხატია მისი სახე და საგანიც კი. პირველსაწყისის ცნებას ცენტრალური ადგილი უჭირავს არეოპატიუკაში, ხოლო პირველსაწყისისა და სამყაროს მიმართების გარკვევაში, ასევე მნიშვნელოვანია პირველსაწყისის განსაზღვრება. იგი არის კეთილი, მშვენიერი, ნათელი არსი, სიცოცხლე. სამყარო სახეა პირველსაწყისის.

აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი მომენტები. პირველსაწყისის, როგორც შემოქმედისა და სამყაროს, როგორც შექმნილის ურთიერთობა. ის, ვინც ან რაც ქმნის და ის, რასაც ქმნის, ე. ი. მოქმედების მიზანი. შემოქმედლიდან შექმნილში, ანუ პირველსაწყისიდან სამყაროში მონაწილეობს თვისებრივი აუცილებლობის ის მომენტი, რაც მათს მსგავსებაზე მიუთითებს და ამავე დროს, განსხვავებს კიდევ ერთმანეთისაგან. სამყაროს წარმოქმნა პირველსაწყისში იღებს თავის საფუძველს. იგი — სამყარო, მისი — პირველ-

საწყისის შინაგანი, იმანენტური ნაწილია, რადგან პირველსაწყისის უნართა და თვისებით ხდება განხორციელება და ყველა უნარი სამყაროში, — როგორც შექმნილში — არსებულ მოვლენებს მისგან (პირველსაწყისისაგან) აქვთ მინიჭებული.

საინტერესოა ამ მხრივ არეოპაგიტიკის ავტორის მოსაზრება: „და ერთბაშად ყოველთა, რაოდენია გრძნობადი აქვს სული ანუ ცხოვრებაი, ესე ყოველნი სახიერებისგანვე სულიერ და ცხოველ არიან“.

ყოველივე ეს მეტყველებს მათ მსგავსებაზე, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოვკრჩქეს მეორე, განსხვავების მომენტიც, ხოლო განსხვავებებიან იმით, რომ იქმნება ახალი სინამდვილე. სამყარო არის პირველსაწყისის სხვა, მაგრამ ეს ისეთი სხვაა, რომელიც მას ეკუთვნის, იგი მისი სხვაა, ე.ი. გენეტიკური. კავშირი მათ შორის არ ირღვევა. პირველსაწყისის „სხვად ქცევა“, ესაა სახის შემოღება, რომელიც პირველსაწყისისა და სამყაროს მსგავსება-განსხვავების ძირითადი ამხსნელი ცნებაა, ამასთანავე, საყურადღებოა ისიც, რომ „პირველსაწყისის“ — როგორც „ერთის“ — მრავლად ქცევა არ იწვევს მისი ერთობითი შინაგანობის დაკარგვას. სამყარო ხომ მისი (პირველსაწყისის) შინაგანი ნაწილია, იგი უბრუნდება მას. ყოველი არსება უბრუნდება პირველსაწყისის მათი უნარების მეშვეობით, რომლებიც მისგან აქვთ მინიჭებული. პირველსაწყისი უცვლელი რჩება მას შემდეგაც, რაც წარმოქმნას განხორციელებს. ყოველივე უბრუნდება მას, როგორც თავის პირველსაწყისს.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, რაც შეეხებოდა ვაჟაფშაველასა და არეოპაგიტიკის ავტორის შეხედულებებს პირველსაწყისისა და სამყაროს დამოკიდებულების შესახებ, შეიძლება ასეთი შედარება და განსხვავებაც ვაკეთოთ.

დავიწყებთ იმით, რომ არეოპაგიტიკაში სახეზეა პირველსაწყისის, როგორც შექმნილის, მიზეზის, არსის, აუცი-

ლებლობის და სამყაროს — როგორც შექმნილის, შედეგის, მოვლენის გრძნობად-კონკრეტული სინამდვილის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მიმართება, რომელიც გარკვეული კანონზომიერებით, კერძოდ ესთეტიკური პრინციპებით ხორციელდება. ასევეა ვაჟასთანაც. იგი მიუთითებს შექმნილისა და შექმნილას ურთიერთობაზე. ვაჟა წერს კიდევ ამის შესახებ:

„ვიცანი, ღმერთო, სამყარო, ეს შენი დანაბადები“.

არეოპაგიტიკულ მოძღვრებაში პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნა ტრიალულ საფეხურს ეფუძნება.

1. პირველსაწყისი, როგორც მიზეზი.  
2. სამყარო, მისგან წარმომდგარი, რომელიც მისი სხვა არის, როგორც შედეგი.  
3. უკუდაბრუნების საფეხური. ე. ი. აქ სახეზეა ა) განსხვავება, ბ) მსგავსება, გ) უკუდაბრუნების პროცესი, რომელიც ესთეტიკური პრინციპით ხორციელდება. ორივე წინა საფეხური მესამეში მთლიანდება.

არეოპაგიტიკის მიხედვით, ყოველი მოვლენა სამყაროში მთლიანად და კერძოდ ბუნებაში ღვთაებრივის გამოვლინებას ემსახურება და ბოლოს, კიდევ უბრუნდება მას.

განსხვავებით არეოპაგიტიკისაგან, ვაჟასთვის, როგორც უკვე ითქვა, შექმნილის არსებობას თავისი გამართლება აქვს. ბუნება არსებობს, როგორც შექმნილისაგან განსხვავებული შინაარსის მქონე სამყარო. აქ ყოველ მის სახეს, კერძოდ, გრძნობად კონკრეტულ მოვლენებს, თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. აქედან გამომდინარე არეოპაგიტიკისაგან განსხვავებით, საყურადღებოა შემდეგი მომენტი. ვაჟა სამყაროსა და ბუნების მოვლენებში მხოლოდ ღვთაებას აღარ ხედავს. ეს მოვლენები მხოლოდ ღვთაებაზე როდი მიუთითებენ.

არეოპაგიტულ მოძღვრებაში, მართალია, პირველსაწყისიდან წარმოქმნილი სამყარო თავის მეორე საფე-

ხურზე იძენს ესთეტიკური, თავისთავადი ღირებულებების სახეს, მაგრამ იგი ისევ უბრუნდება თავის წარმოქმნელს. ვაჟას მიხედვით კი ადგილი აქვს შექმნილი სამყაროს, სახელდობრ ბუნების თავისთავადი ღირებულების გაგებას. ვაჟა ცნობს და აღიარებს ბუნების თვითღირებულებას, როგორც დამოუკიდებელ სინამდვილეს.

ბუნების თავისთავადი ღირებულების განსახიერების გამოხატველია შემდეგი სტრიქონები:

„ცაზე იარე მთვარეო,  
მზეო აბძანდი-დაბძანდი!..  
მთებო იშიშვლეთ გულ-მკერდი,  
ხან მოიხვიეთ ნაბადი...“ (სიმღერა)

ბუნების ყოველი მოვლენისათვის თავისთავადი ღირებულების მითითების სწრაფვა ქლერს ლექსებში — „მთაში“ და „არავს“.

ამრიგად, ვაჟას თვალწინ მდგარი სამყარო და კერძოდ, ბუნება, არა მხოლოდ იმით არის შესანიშნავი, რომ ღმერთამდე ამაღლების პირობად გველინება, არამედ იმითაც, რომ თვით ბუნების მოვლენები იქცევენ მის ყურადღებას. ვაჟას, უწინარესად აინტერესებს თვით ბუნება, როგორც თავისთავადი მოვლენა. მისი არსი, თუმცა იგი არ იქიწყებს უზენაესზე მითითების შესაძლებლობას.

აქ საგულისხმოა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი. არეოპატიკის მიხედვით პირველსაწყისიდან საბუაროს წარმოქმნა ხდება სიკეთის გაწევისით. სიკეთე ქვეყნის შემქმნელი ძალაა (რა თქმა უნდა, აქ ადგილი აქვს სილამაზესაც); ბოროტება სამყაროში არ არსებობს. ბოროტება არის სიკეთის ძალის შესუსტება. ე. ი. არეოპატიკული გაგებით, სიკეთე არის აუცილებელი და საკმარისი პირობა პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნისა. ამ დროს ხდება „სიკეთის მშვენიერი გასვლა“ თავისი თავიდან, რაც სილამაზის ცნებას უკავშირდება. ე. ი. რაღაც გარკვეულ საფეხურზე სილაუმაზე ამაღლებულია კიდევ ყველა სხვა

დანარჩენ მოვლენაზე. სილამაზის წარმოჩენა არეოპატიკის მიხედვით, სიმბოლოს საშუალებით ხდება. მელმაც ერთი მხრივ, უნდა გამოავლინოს, რაც ღვთაებრივი და ლამაზია, მეორე მხრივ, უნდა დაფაროს. აქ ორი ურთიერთგამომრიცხავი მომენტი, რომელსაც მოხსნის „სილამაზის“ ცნება. სილამაზე ამაღლებულის მნიშვნელობა აქვს.

რაც შეეხება ვაჟას შეხედულებებს ამ საკითხზე, მისთვის სიკეთე არ არის ქვეყნის შემქმნელი ძალა (იგულისხმება აბსოლუტური გაგება), რადგან სამყაროში ბოროტებასაც აქვს საკუთარი ადგილი და პოზიტიური ძალა. პოეტის მიხედვით ბოროტება და სიკეთე აბსოლუტურად დამოუკიდებელი ძალები როდია. არის რაღაც, რაც იმორჩილებს როგორც სიკეთეს, ასევე ბოროტებას, რადგან ორივეზე ამაღლებულია. ეს არის სილამაზე და მშვენიერება სიცოცხლისა, რომლისთვისაც არსებობს თავისი წილი სიკეთეც და ბოროტებაც. სწორედ ასეთი სილამაზეა, ვაჟას მსოფლგანცდით, ბუნების უმაღლესი აზრი და პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნის ძალა. მხოლოდ სილამაზისთვის შეიძლება ბუნების მიღება და ატანა იმ დაუსრულებელი ტანჯვისა, რომელიც მისგან მოდის, თუმცა ავია ზოგჯერ ბუნება და ზოგჯერ არის იგი კეთილი, მაგრამ ის შაინც მისაღებია, იმიტომ რომ ის ლამაზია, ტურფაა. მხოლოდ სიკეთე რომ ყოფილიყო ბუნების აზრი, ერთი შემთხვევაც კი სიავისა, საკმარისი იქნებოდა, რათა დაგვეგმო ბუნება და ზურგი გვექცია მისთვის. ვაჟა „ბუნებას ზურგს არ აქცევს, თუმცა ხედავს მის სიავს“ (ს. დანელია). პოეტი შესანიშნავად გამოხატავს ამ აზრს:

„ბუნება მბრძანებელია,  
იგივ მონაა თავისა,  
ზოგჯერ სიკეთეს იხვეჭავს  
ზოგჯერ მქნელია ავისა,  
ერთფერად მტვირთველი არის  
საქმის თეთრის და შავისა,

საცა პირიმზეს ახარებს,  
იქვე მთხრელია ზვაისა...  
მაინც კი ლამაზი არის,  
მაინც სიტურფით ჰყვავისა“.

(„ღამე მთაში“).

როგორც ვხედავთ, ბუნების უმაღლეს გასამართლებელ საბუთს ვაჟა ისევ სილამაზეში ჰკვრეტს. ეს სილამაზე ცნო ვაჟამ ბუნების აზრად. იგი (სილამაზე) ბუნების გარეშე კი არ იმყოფება, როგორც ტრანსცენდენტური ან ხილული ბუნებისათვის უწვდომი არის. არა, ის ამ ბუნებაშია ჩაქსოვილი, მისი შინაგანი, იმანენტური ნაწილია. უფრო სწორად, შინაგანის გარეგანი გამოხატულებაა. აქედან გამომდინარე, ბუნება რომ მოსპობილიყო, მაშინ, ვაჟას აზრით, არც სილამაზე დარჩებოდა. სილამაზე ამ კონცეფციით, რომელიც ლოგიკურ საფუძვლად უდევს ჯაჟას მსოფლგანცდას, არ არის ტრანსცენდენტური იდეა სილამაზისა, რომელიც ლამაზ საგანთა გარეშე არსებობს. როგორც ითქვა, მისთვის სილამაზე იმანენტურად იმყოფება ბუნებაში, როგორც მისი წარმმართველი ძალა. სილამაზე არსებობს იმდენად, რამდენადაც ის განხორციელებულია ბუნებაში, რაც გამოირიცხავს მისი ბუნების გარეშე არსებობის მიზანს, რომელიც, მაგალითად ისტორიულ პროცესში უნდა განხორციელდეს.

ამიტომ ბუნების არსებობის ყოველ მომენტში მოცემულია დასრულებული სილამაზე. აქედან ცხადია, რომ ბუნების მარადიული არსებობის რომელსავე მომენტს ან წუთს არ აქვს არავითარი უპირატესობა მეორე მომენტზე ან წუთზე. ყოველ წუთში ბუნება ერთნაირად გარკვეული, დასრულებული სინამდვილეა.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შესაძლებელია ვთქვათ შემდეგი: სიკეთე, არეოპაგეტიკის მიხედვით, არის სამყაროს წარმოქმნის აბსოლუტური ძალა, აზრი, მისი გასვლა თავისი თავიდან სამყაროში ხდება სილამაზის საშუალებით, რომელიც გამოავლენს ღვთაებრივს. სილამაზის

ცნება მოხსნის ურთიერთგამორიცხავ მომენტებს (დაფარვა-გამოვლენა). სიკეთე, სილამაზე, როგორც აბსოლუტური ცნებები, აუცილებელია და საკმაარისი პირობაა პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნისა. სილამაზეს არეოპაგეტიკაში ამაღლებულისა და სიდიადის მნიშვნელობა აქვს, რომლის წარმოიქმნაც, როგორც უკვე ზემოთ ითქვა, სიმბოლოს საშუალებით ხდება. სიმბოლოს, არეოპაგეტიკაში ღვთაებრივი საფუძველი აქვს. იგი იდეალურია, ვაჟასთან — კი რეალური. სიმბოლოს ცნებასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ იგი (სიმბოლო) ცალკე შესწავლის საგანია, რასაც ვფიქრობთ, მომავალში სპეციალური გამოკვლევა დასჭირდება. ამჯერად კი შეიძლება ითქვას, რომ არეოპაგეტიკას და ვაჟას შორის არის ისეთი მომენტები, რომლებიც მიუთითებენ როგორც მსგავსებაზე, ასევე განსხვავებაზე, მხედველობაში გვაქვს სიმბოლოს ცნებასთან დაკავშირებული შეხედულებები.

სიკეთე — ვაჟასთან, როგორც ქვეყნის შემქმნელი აზრი, ძალა, არ არის აბსოლუტური მნიშვნელობით გაგებულნი. იგი (სიკეთე) არეოპაგეტიკისაგან განსხვავებით, არის აუცილებელი პირობა სამყაროს შექმნისა, მაგრამ ამავე დროს არასაკმარისი. მსგავსად არეოპაგეტიკისა, სილამაზეს ვაჟასთან განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, იგი ამაღლებული და დიადია. არეოპაგეტიკის მიხედვით, როგორც უკვე აღინიშნება, ხდება სიკეთის მშვენიერი გასვლა თავისი თავიდან და სამყაროს წარმოქმნა, ვაჟასთანაც სილამაზის მსოფლგანცდა და ბუნების უმაღლესი აზრი, პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნის ძალას უკავშირდება და მისითვე განისაზღვრება. არეოპაგეტიკაშიც და ვაჟასთანაც სილამაზე, სამყაროს (ბუნების), შინაგანი, იმანენტური ნაწილია და არა ტრანსცენდენტური იდეა, იქაც და აქაც სილამაზე არის ღვთაებრივი საფუძველი სამყაროს წარმოქმნისა.

# მე-19 საუკუნის მოღვაწეთა ბრძოლა ქველი ქართული საეკლესიო გალობის გადასარჩენად

მავდა სუსნიაშვილი

„ნეტარ არს ერი იგი, რომელმან იცის  
გალობამ შენი, უფალო“ (ფს. 88,15).

ისტორიის მანძილზე ქართველ  
ერს ხშირად უხდებოდა ბრძოლა ჟამთა  
სიკეთის ქარტახილისაგან დანგრეულის  
ასაშენებლად, მტრის მიერ ხელყოფი-  
ლის აღსადგენად. ამ შეუპოვარ ბრძო-  
ლაში იგი მუდამ იჩენდა სიმტკიცეს და  
თავდადების მაგალითს უჩვენებდა შთა-  
მომავლობას. ასე მოხდა ერთი საუკუ-  
ნის წინ, როდესაც დიდი სულიერი სა-  
უნჯე — ძველი ქართული საეკლესიო  
გალობა ჩვენს ერს ხელიდან ეცლებოდა.  
წყდებოდა კავშირი ქართულ ეკლესია-  
მონასტრებში ჩამოყალიბებული პროფე-  
სიული სასულიერო მუსიკის მრავალ-  
საუკუნოვან ტრადიციასთან, რომელიც  
თავდაუზოგავი შრომისა და ღვაწლის  
ფასად ვითარდებოდა, იხვეწებოდა და  
თაობიდან თაობას გადაეცემოდა კრძა-  
ლულად. მოახლოებული საშინაობა  
იგრძნეს ქვეყნის ღირსეულმა მამული-  
შეილებმა როგორც სასულიერო, ასევე

საერო მოღვაწეებმა და ერთიანი ძალის-  
ხმევით წინ აღუდგნენ მას. მათ შორის  
იყვნენ ქართული ეკლესიის მიერ ამჟა-  
მად წმინდანებად შერაცხილი ღვაწლ-  
მოსილი მღვდელთმთავრები: იმერეთის  
ეპისკოპოსი გაბრიელი (ქიქოძე) და გო-  
რის ეპისკოპოსი ალექსანდრე (ოქრო-  
პირიძე), არქიმანდრიტი მაკარი (ბატა-  
ტაშვილი), ქართული გალობის მცოდნე  
მღვდლები ვასილ და პოლიექსტოს  
კარბელაშვილები, ბერ-მონაზონი ექვთი-  
მე (კერესელიძე) და სხვები, ცნობილი  
მომღერალი და მუსიკოსი ფილიმონ  
ქორიძე, ქართველ სამოციანელთა პლე-  
ადა დიდი ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით:  
აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი,  
დიმიტრი ყიფიანი და სხვანი, სახელ-  
მოხვეჭილი მგალობლები: ანტონ ღუმ-  
ბაძე, დიმიტრი ჭალაგანიძე, ივლიანე  
წერეთელი და სხვანი. მათ ერთობით  
შემძლეს გადაერჩინათ და ჩვენამდე მო-

ეტანათ ქართული საეკლესიო ვალობის მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ეს იყო საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიისა და ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მძიმე ისტორიული ეტაპი, რომელიც ასახავს წინაპართა დიდ სიყვარულს ღვთის სადიდებელი ვალობისადმი, მის თავდადებას ერის სულიერი განძის გადასარჩენად.<sup>1</sup>

ცნობილია, რომ მე-19 ს-ში, ცარიზმის რეჟიმის პირობებში, საეკლესიო ღვთისმსახურებისას ქართული ენის უარყოფის გამო სრული გადაშენება დაემუქრა ძველ ქართულ საეკლესიო ვალობას. დაიშალა მგალობელთა გუნდები, კანტიკუნტადლა იყვნენ შემორჩენილი ვალობის მცოდნე პირები. ეკლესიაში სლავურ-რუსული ვალობა იძულებით ინერგებოდა. მღვდელი ვ. კარბელაშვილი წერდა: „მე შეუბნებოდა სერაფიმე რექტორი (იგულისხმება ქ. თბილისის სასულიერო სემინარიის რექტორი — მ. ს.): „რუსულ მელოდიას მიუწერე ქართული სიტყვებით“.<sup>2</sup>

ქართველი ერი თანდათანობით კარგავდა საეკლესიო მუსიკის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას. ძნელია ენით გამოთქვა ამ დანაკარგის მნიშვნელობა. საეკლესიო ვალობა — განუყოფელი ნაწილი ღვთისმსახურებისა, საუკუნეების მანძილზე მჭიდროდ დაუკავშირდა ქართველი ადამიანის ცხოვრებას, მის ყოველდღიურ ყოფას. „თვალსაჩინო ოჯახი ძვირად მოიპოვებოდა, რომ ვალობა არ სცოდნოდათ. ქორწილი და ნადიმც ნახევარ ლოცვას წარმოადგენდა“-ო,<sup>3</sup> წერდა მღვდელი რაჟდენ ხუნდაძე. იგივე აზრია გატარებული დ. მაჩაბლის წერილშიც „ქართველთა ზნეობა“, რომელშიც იგი ქართველ მკითხველს დასავლეთ საქართველოში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს უზიარებს. მისი სიტყვებით „ვალობის მცოდნეებს შეხედუბოდით „არა თუ ოდენ წმინდათა ტაძართა ღვთისათა, ანუ თავადთა და აზნაურთა სახლებში, არამედ ჩირვებშიც, დაბურულ ტყეებში, კილიკთა და ველთა ზედა მწყემსთა, — აღმსობილთა ცად

მიმართ მგალობელთა საბაითისა ღვთის დიდებასა“.<sup>4</sup>

საქართველოში ვალობას არა მხოლოდ ეკლესია-მონასტრებთან არსებულ სპეციალურ სამგალობლო სკოლებში ეუფლებოდნენ, არამედ მის შესწავლას საყოველთაო ხასიათი ჰქონდა და ყმაწვილთა შინაური აღზრდის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა. მღვდელი პოლიექტოს კარბელაშვილის სიტყვებით „სამეფო ოჯახიდან დაწყებული გლეხკაცამდე ვალობა გაჩაღებული იყო. ყველა მღვდელთმთავარი და ბერ-მონაზონი ზედმიწევნით მცოდნენი იყვნენ ვალობისა და ახალგაზრდა თაობას ასწავლიდნენ, როგორც აუცილებელ, სავალდებულო საგანს ყოველი ქრისტიანისათვის“.<sup>5</sup> ჩვენს წინაპრებს ღრმად ჰქონდათ გააზრებული საეკლესიო ვალობის შინაარსობრივი თვალსაზრისით დიდი სულიერი და ზნეობრივ-ესთეტიკური დატვირთვა. ისინი განიცდიდნენ, რომ „დავიწყება ხმისა მის, რომელიცა იყო უმთავრესი მიზეზი მათისა (ანუ ქართველთა — მ. ს.) ქრისტიანობის ნათელში მყოფობისა, არს მოკლება იმ საღმრთოს ნათლისა და ბნელში სიარული; ეწინააღმდეგების საღმრთოს სახიერებასა და კაცობრივსა კეთილგონიერებასა“<sup>6</sup> (დ. მაჩაბელი). მათ ესმოდათ, რომ ვალობა მოქმედებს „ესთეტიკურთა ძალთა ზედა კაცისასა“ და ქართველთა მალალსა ამას ზნეობასა იყვრობს თვისსა ძალაში.<sup>7</sup> „სასულიერო მუსიკაში განსწავლილი ადამიანის შესახებ იტყვოდნენ: ვალობის შესწავლით „აღიმადლა თავი და გული თვისი“<sup>8</sup>-ო. სწორედ ამიტომ, საქართველოში პროფესიული საეკლესიო მუსიკა სასწავლო პრაქტიკაში დანერგილ აუცილებელ საგანთარიცხვებში შედიოდა.

ქართველი ერისთვის სამაგალითო იყო სამეფო ოჯახების ტრადიცია: მოზარდს მიუჩენდნენ ხოლმე განსწავლულ მგალობელს მასწავლებლად. საეკლესიო ვალობის შესანიშნავი მცოდნე ერეკლე მეთრე ივონებდა: „ბრძანებითა სანატრელითა მათ მშობელთა ჩვენთათა თვით მეცა სიყრმესა შინა ჩემსა მივეცი ჰსწავ-

ლად გალობისა ღვთიერ-სულიერისა, აღ-  
ზრდად კელთა შინა მისთა თქმულსა მას  
მღვდლისა ხელაშვილსა დიმიტრის,  
რომლისათვის არა მცირედ დაშვრა  
სწავლასა შინა გალობისასა ჩემზედა“.<sup>9</sup>  
საგულისხმოა, რომ სამეფო ოჯახის  
წარმომადგენლები თავად იღებდნენ მო-  
წიწილებას საეკლესიო ღვთისმსახუ-  
რებაში: „... 1789 წ-ს ბატონიშვილ-  
მბრძანდა შიომღვიმეში, ყველიერში,  
თვით წაიკითხა სამოციქულო და გა-  
ლობდა“.<sup>10</sup>

ამდენად, საუკუნეების მანძილზე სა-  
ეკლესიო გალობა შორს ვასცილდა ეკ-  
ლესია-მონასტრების კარიბჭეს. უკეთ  
რომ ვთქვათ, ეკლესიის წიაღმა მოიცვა  
ერი.<sup>11</sup> ამგვარი ურთიერთგამსჭვალვა,  
ერთიანობა ეროვნულისა და ქრისტიანუ-  
ლისა ჩვენი ერის ყოფისა და კულტუ-  
რის ყველა სფეროს მთავარ მახასიათებ-  
ლად იქცა, ქართველი ადამიანის აზროვნე-  
ბა, მისი ცნობიერების თავისებურე-  
ბანი განაპირობა. ამიტომ, ქართულ  
სიმღერა-გალობის განდევნა, მისი და-  
ვიწყება ერის სულიერ დაკნინება-დაქვე-  
ითებას მოასწავებდა. ამით იგი თავის  
თვითმყოფად სახესაც კარგავდა. სწორედ  
ამ პროცესს აღუდგა წინ მოწინავე ქარ-  
თული საზოგადოებრიობა. სამოციანელ-  
თა სულისკვეთებით იყო აღბეჭდილი  
გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული  
ნარი ივერიელის წერილი „უნდა ვსწავ-  
ლობდეთ ქართულ გალობას“, რომელ-  
შიაც ავტორი აღნიშნავს: „ხალხი, რო-  
მელიც მისდაუნებურად გადაგვარების  
გზაზე დაუყენებიათ, უნდა ცდილობდეს  
თავის თვისების დასაცავად, რომ ხელი-  
დან არ გაუშვას ის გამაპიროვნებელი  
თავისებურებანი, რომელნიც მათი ხასია-  
თის სინაკლულეს არ შეადგენენ... ხალ-  
ხის, როგორც თითოეულის კაცის, ხა-  
სიათის ძლივს შესამჩნევ მიდრეკილება-  
თა და ჩვეულებათაგან შედგება. მოისპეთ  
ერთი მიდრეკილება, შეცვალეთ მეორე,  
თუნდაც ისეთი, რომელსაც არაფერს  
მნიშვნელობას არ აძლევთ, მათ გაჰყვება  
მათთან შეკავშირებული მესამე და მე-  
ოთხე და ამნაირად მთელი მისი ხასიათი

სრულიად სხვაფერდება, იცვლება, გა-  
ლობაც და სიმღერაც ერთ ამ პაწაწა  
ელემენტთაგანს ეკუთვნის, რეჟიმშიც  
აღბეჭდება ხალხის ხასიათი თავისის  
რომელიმე მხრით და რომელიც თვით  
ხასიათს თავის ფერსა სდებს“ („გაზ.  
„დროება“, 1882, № 139).

რთული ვითარება შეიქმნა იმ თვალ-  
საზრისითაც, რომ საქართველოში კულ-  
ტურულ-საგანმანათლებლო სფერო მხო-  
ლოდ ზოგადევრობულმა მუსიკალურმა  
აღზრდამ მოიცვა, რის შედეგადაც ქარ-  
თული მუსიკალური აზროვნება უცხო  
ხდებოდა მოზარდი თაობისათვის. ცხა-  
დია, ამგვარმა მდგომარეობამ მოწინავე  
ქართული საზოგადოებრიობის მღელ-  
ვარება გამოიწვია, რადგან ისევე, რო-  
გორც „უცხო ენა ვერასოდეს გაუწევს  
დედაენის სამსახურს კაცის აზროვნება-  
სა და „გრძნობას“ (ი. გოგებაშვილი),  
ასევე შეუცვლელია მისთვის „მშობლი-  
ურ კილოთა“ მნიშვნელობა, მისი ღირე-  
ბულება. ამ პრობლემის შესახებ დიდი  
გულისტკივილით წერდა ვ. კარბელა-  
შვილი განათლების სახალხო კომისარს  
ვ. კანდელაკს: „ქართველი ადამიანი იმ-  
დენად გადაეჩვია ქართულ ჰანგს, რომ  
მის სილამაზესა და სიმშვენიერესაც კი  
ვერ გრძნობს და უცხო კი გაუთავისე-  
ბია. დრო არის, რომ შევიგრძნოთ, რომ  
ჩვენი რაცა ვვაქვს აღარ მოგვწონს იმი-  
ტომ კი არა, რომ ვიცით და არ ვაფა-  
სებთ. იმიტომ, რომ პატარაობითგანვე  
ჩვენი ყურთასმენა მოკლებულია იმ ნე-  
ტარებასა, რომელსაც ჰქვია დედის მუ-  
ძუსთან დაყოლილი სიყვარული მშობ-  
ლიური კილოებისა“.<sup>12</sup>

მეფი ქართული საეკლესიო გალო-  
ბის გადარჩენასთან ერთად არანაკლები  
აქტუალობით წამოიჭრა საეკლესიო კო-  
თხვის ტრადიციის აღდგენის საკითხი.  
ეკლესიაში დავიწყებას მიეცა დავითნის,  
საწინასწარმეტყველოს, სახარებისა და  
სამოციქულოს კილოში კითხვის წესი.  
უწინ წმინდა წერილის თითოეული სი-  
ტყვა გალობით იკითხებოდა და ღრმად  
წვდებოდა მლოცველის გულს. აკაკი  
წერეთელი ერთ-ერთ თავის წერილში  
იგონებდა სიყმაწვილეში განცდილ

სრულ მაგლობელთა<sup>13</sup> ხელოვნებას, კილოში კითხვის ძალას და დასძენდა: „მეტყველების კილოში ყოფილა იმის-თანა ძალა, რომელიც არც სხვისი ენით გამოითქმის და არც კალმით აიწერება. იმისი მხოლოდ გრძნობა შეიძლება და ვაი იმ ხალხს, რომელსაც ის გრძნობის საუნჯე, ის კილო დაეკარგება“.<sup>14</sup> არაერთი საეკლესიო მოღვაწე წუხდა იმის გამო, რომ ქართული საეკლესიო კითხვა-გალობის ტრადიციის გადაგვარება მრავლის სარწმუნოებრივ დაქვეითებას იწვევდა, ხალხი ტაძარში ძველებური სასაიებით ვეღარ ღოცულობდა.<sup>15</sup>

მოგვიანებით ამ პრობლემას შეეხო სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი კირიონ მეორე. იგი წერდა: „მონასტრების მოხრების შემდეგ გალობას ვეღარსად სწავლობდნენ. იგი ნელ-ნელა ეცემოდა, ქრებოდა, იკარგებოდა. შედეგი ამისა იყო ის, რომ ხალხმა გული აიკრუა ეკლესიაზედ, სადაც ძველებური მელოდიური გალობა აღარ გაისმოდა. ერთი დიაკვანი რა რელიგიურ გრძნობას აღუძრავდა ხალხს?!“<sup>16</sup>

ვინაიდან საქართველოში მცირედლა იყვნენ შემორჩენილი კილოში კითხვისა და საეკლესიო გალობის მცოდნე პირები, დავიწყებას მიეცა ორიგინალური ქართული მუსიკალური ნიშნების ე. წ. ნეემების კითხვა და მოზარდი თაობის მუსიკალური აღზრდის პრაქტიკიდან სრულიად განიდეგნა საეკლესიო გალობის სწავლება ზეპირი გადმოცემით, საჭირო იყო ძველი სასულიერო მუსიკის ახალ, ევროპულ სანოტო სისტემაზე ჩაწერა.

ცნობილია, რომ საქართველოში პროფესიული საეკლესიო გალობის ორი ძირითადი შტო არსებობდა: იმერულ-გურული და ქართლ-კახური. ეს ორი განშტოება, როგორც ჩანს, დაკავშირებულია ადმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში არსებული გალობის სამონასტრო სკოლების ორ ძირითად ტრადიციასთან. თავის მხრივ, ქართული საეკლესიო გალობის ორი ძირითადი შტო ერთიანება საქართველოს მრავალი სკოლის თვითმყოფად კილოსა-

ქართველოში ცნობილი იყო ველათის, მარტვილის, შემოქმედის, ქიქოძის და სხვა მონასტრებთან არსებული სა-მაგლობლო სკოლები, რომელთაც საეკლესიო გალობის ინდივიდუალური ტრადიციები გააჩნდათ. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ფ. ქორიძის შთაბეჭდილება სენაკის მახლობლად (ნოსირში) დედათა მონასტერში დაცული გალობის ძველთაძველი, თვითმყოფადი კილოს შესახებ. მიხეილ ქორელის გადმოცემით, ფ. ქორიძეს მსგავსი ოსტატობით, „ორიგინალურად შექმნილი აკორდები, მშვიდი და დამაჯერებელი რიტმის ჰანგები არასოდეს გაუგონია“.<sup>17</sup>

ეკლესია-მონასტრებთან არსებული გალობის სკოლის ტრადიციები საგვარეულოებში გრძელდებოდა. ვ. კარბელაშვილის სიტყვებიდან ჩანს, რომ საეკლესიო გალობის ამა თუ იმ კილოს ხშირად იმ საგვარეულოსა თუ მაგობლის სახელს უწოდებდნენ, რომელმაც ეს კილო შემოინახა. კერძოდ, კარბელაშვილთა კილოს შესახებ ვკვებულობთ: „რაც შეეხება სახელწოდება „კარბელაშვილის გალობა“ — იმიტომ კი არ ეწოდების, რომ იგი შექმნა კარბელოვმა, არა — მარტო იმიტომ, რომ მისითვე მამაპაპეულად დღემდის დარჩა იმის ოჯახში და აქინობამდის მოიტანეს“.<sup>18</sup> საქართველოში უამრავი ამგვარი კილო არსებობდა: დიდი გერონტისა, ბიძინა არქიმანდრიტისა, სოფრონ არქიმანდრიტისა, ტარასი არქიმანდრიტისა, ღუმბაძის, ჭალაგანძის, კანდელაკთა გალობა და სხვათა.

ქართული საეკლესიო საგალობლების სხვადასხვა კილოთა ერთი საერთო ძირიდან წარმომავლობის შესახებ ვკვებულობთ როგორც სამეცნიერო გამოკვლევების, ასევე ძველ მაგლობელთა ცალკეული გამოხატუებების მეშვეობით. შულღიაშვილმა შეადარა კარბელაშვილთა მიერ ჩაწერილი ქართლ-კახური კილოს, ფ. ქორიძისა და რ. ხუნდაძის მიერ ნოტებზე გადაღებული და ა. ერ-



ქომიაშვილის ფონოჩანაწერის მიხედ-  
ვით გაშიფრული ერთი და იგივე იმე-  
რულ-გურული საგალობლების რამ-  
დენიმე ნიმუში, რის შედეგადაც და-  
ასკვნა: „შედარების პირველი ცდებიდან  
აშკარა გახდა ორივე შტოში (იგულის-  
ხმება ქართლ-კახური და იმერულ-გუ-  
რული შტოები, — მ. ს.) საგალობელთა  
კომპოზიციური იდენტურობა, მუხლთა,  
ანუ მუსიკალურ წინადადებათა, საერთო  
რაოდენობა, სიტყვიერი ტექსტის ამ  
მუხლებში ანალოგიური განაწილება და  
მისი ერთნაირი რიტმიზაცია... ის აშკა-  
რა ერთიანობა, რომელიც სწორედ  
თქმის (ანუ ზედა ხმის, — მ. ს.) მელო-  
დიკაში და კანონზომიერებებში ვლინ-  
დება“.<sup>19</sup> მკვლევარის აზრით „გალობის  
ქართლ-კახურ და იმერულ-გურულ  
შტოებად დაყოფის პირობითობის ფონ-  
ზე ჩვენამდე მოღწეული ოთხი წყარო  
ქართული გალობის განსხვავებულ სკო-  
ლებად უნდა ჩაითვალოს“.<sup>20</sup>

ქართული საეკლესიო გალობის პოე-  
ტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთ-  
დამოკიდებულების კვლევამ ასევე უდა-  
ვო გახადა ქართულ საეკლესიო საგა-  
ლობლებში კანონიკით გათვალისწინე-  
ბული ერთიან, სტაბილურ კანონზო-  
მიერებათა არსებობა. კერძოდ, ფ. ქო-  
რიძის, რ. ხუნდაძისა და ე. კერესელი-  
ძის მიერ ნოტებზე გადაღებული იმე-  
რულ-გურული სადა და გამშვენებული  
კილოს წირვის წესის საგალობლების  
ერთი და იგივე ნიმუშების შედარება-  
განხილვისას გაირკვა, რომ მათ აქვთ  
საერთო, უცვლელი კანონიკური ღერ-  
ძი — „ნამდვილი კილო“<sup>21</sup> და მასთან  
მკაცრ შესაბამისობაშია პოეტური ტე-  
ქსტი... პოეტური ტექსტის მარცვლებს  
ხაზს უსვამენ მასთან დაკავშირებული  
კანონიკური ჰანგის ბგერათა საყრდენ  
მნიშვნელობას“.<sup>22</sup>

ქართული საეკლესიო გალობის ერ-  
თიანობის თაობაზე მღვდელი რაჟდენ  
ხუნდაძე იგონებდა: „იმერეთ-გურია-  
სამეგრელოში, ვისგანაც უნდა გესწავლა  
გალობა, სულ ერთი იყო. მგალობლებს,  
თუგინდ თავის დღეში არ გენახათ ერთ-

მანეთი, პირველ შეხვედრაზე იტყოდით  
მწყობრად... მე, თქვენი მორჩილი, მეგ-  
რელის ეპისკოპოსის კრებულში <sup>მეგ-  
რელი</sup> სამსახურში. გალობა გურიამი მქონდა  
ნასწავლი. ჩემს პირველ მოსვლაზე მარ-  
ტვილში, პეტრე-პავლობის დღესასწა-  
ული შეხვდა. იქაური მგალობლები: ჭა-  
ლაგანიძე და ვეგვიჭკორები მწუხრს რომ  
იწყებდნენ, მაშინ გავიცანი... მთელი  
მწუხრი და ცისკარი კანონარხით ვიგა-  
ლობეთ (ძლისპირ — გადასათქმელები),  
თუმცა, ერთად არასოდეს გვითქვამს,  
მარა შეუფერხებლად ვთქვით ყველა-  
ფერი. ერთხელ კიდე განსვენებულ გაბ-  
რიელ ეპისკოპოსთან მივედი საფერი-  
ცვალებოდ რაღაც საქმისათვის გელათ-  
ში. მიბრძანა, ერთი მგალობელი ავად  
გამიხდა და შენ დარჩი... მოვიდნენ მგა-  
ლობლები ნ. მექმარიაშვილი და ი. წე-  
რეთელი... ფერიცვალების დღესასწა-  
ულის გალობები არასოდეს არ გვი-  
თქვამს ერთად. ამ დღის მწუხრი და ცის-  
კარი: სამწუხარო დასდებლები და სა-  
ციკსრო სძლისპირები ერთად გაზრდი-  
ლებივით ვთქვით... ასე იყო წინეთ და  
ასე უნდა იყოს ახლაც, ქართული გა-  
ლობის მცოდნე, სადაურო ნასწავლიც  
არ უნდა ქონდეს მას, ერთს მეორესთან  
უნდა შეეძლოს თქმა. ასე მოუცილებე-  
ლი საჭიროა საზოგადო კილო“.<sup>23</sup>

სრული მგალობლის მღვდელ მაქსიმე  
ჩხატარაიშვილის სიტყვები კი არა მხო-  
ლოდ მთელ დასავლეთ საქართველოში  
გავრცელებულ კილოთა ერთ ძირზე მი-  
გვანიშნებს, არამედ დასავლეთ და აღ-  
მოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო  
კულტურის საერთო სათავეებზე მიუთი-  
თებს. გურიიდან თბილისში მოწვეულმა  
მაქსიმე ჩხატარაიშვილმა კარბელა-  
შვილთა კილოს გალობა რომ მოისმინა,  
მიხთვის უკვე ცნობილ და ახლადმოსმე-  
ნილ კილოს შორის პრინციპული სხვა-  
ობა ვერ დაინახა და აღნიშნა: „ბატო-  
ნებო, ეს გალობა, რისთვისაც გამოგვი-  
წვიეთ... გქონიათ აქა და არ ვიცით,  
რად იხარჯებით... ჩვენ რაში ვართ სა-  
ჭირონი“<sup>24</sup>.

ამდენად, სხვადასხვა კილოს საეკლე-  
სიო საგალო? — ჯი თავაროვან მუ-

სიკალოურ კანონზომიერებათა არსებობა მოწმობს მათ აღმოცენებაზე ერთი საერთო ძირიდან, რომლის განშტოებები, როგორც ჩანს, საეკლესიო მუსიკის სხვადასხვა სამონასტრო სკოლის ტრადიციებს წარმოვედგენენ.

საეკლესიო გალობის ძველი ქართული კილოების გადასარჩენად მე-19 ს-ის მეორე ნახევარში გაერთიანდა მოწინავე ქართული საზოგადოებრიობა. საერთო მღელვარება და პრობლემისადმი ცხოველი ინტერესია ასახული მაშინდელი ქართული პრესის ფურცლებზე, რომლის მედროშე და იდეური წინამძღვარი დიდი ილია ჭავჭავაძე გახლდათ. „დროებასა“ და „ივერიაში“ სისტემატურად ქვეყნდებოდა წერილები ძველი ქართული სასულიერო მუსიკის აღდგენის საჭირობოროტო საკითხების შესახებ. სხვადასხვა დროს ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში დაიბეჭდა ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის, დ. მაჩაბლის, ა. წერეთლის, პ. უმიკაშვილისა და სხვათა მნიშვნელოვანი პუბლიკაციები, გროვდებოდა შეწირულობები.<sup>25</sup> ღირსშესანიშნავი მოვლენა გახლდათ გულითადი მამულიშვილების: ალ. ვახტანგის ძე ორბელიანის, ლავრენტი არდაზიანის, ნიკოლოს ბერძენიშვილის, ფილიპე ჩხიკაძის, მიხეილ ქიქოძისა და სხვათა (სულ 26 კაცი) აქტიური მხარდაჭერით ანჩისხატის ეკლესიაში 1862 წ-ს ძველი ქართული საეკლესიო გალობის აღდგენა. ისინი საკუთარი ხარჯით უზდიდნენ ჯამბაკურის ქართული გალობის აღდგენის ინიციატორებს — გრიგოლ კარბოლაშვილის აღზრდილ სამ მაგლობლებს.<sup>26</sup>

ბოღბის მონასტრის წინამძღვარმა არქიმანდრიტმა მაკარიმ (ბატატაშვილმა) ერთ-ერთმა პირველმა მოუწოდა საზოგადოებას ძველი საეკლესიო გალობის გადარჩენისაკენ. იგი წერდა: „არავინაც არ უნდა დაზოგოს რა ამ საქმისათვის, უმეტეს მათ, რომელთაც უყვართ მართლმადიდებელი ეკლესია, და თავისი მამული და ენა“.<sup>27</sup> არქიმანდრიტი მაკარი ძველი ქართული საეკლესიო გალობის აღდგენის მხურვალე გულშემოტიკივარი გახლდათ. მან 1862 წ. ბოღბის

მონასტერში მოიწვია ძველი ქართული საეკლესიო გალობის მცოდნე მღვდელი გრიგოლ კარბოლაშვილი და დაარსა გალობის სკოლა. მრავალმხრივ საგულისხმო ფაქტია, რომ ეროვნული საეკლესიო გალობის აღდგენის პროცესი დაიწყო სწორედ ქართველთა განმანათლებლის, წმ. ნინოს სახელზე დაარსებულ მონასტერში. მოწინავე ქართული საზოგადოებრიობა დიდი სიხარულით შეხვდა ამ ფაქტს. არქიმანდრიტ მაკარისადმი მადლიერების გრძნობით აღსავსე წერილი დაუწერია დიმიტრი ყიფიანს, როდესაც ბოღბის მონასტერში კვლავ აღდგენილი ქართული საეკლესიო გალობა მოუსმენია: „ყოვლად ღირსო მამაო არქიმანდრიტო მაკაროს! ამ მაისს... მეორედ შემხვდა მუნ ყოფნა და სული ჩემი დასტკაბა, რა ვისმინე გალობა ჩვენი ძველებური თქვენის ზრუნვითა და მეცადინეობით განახლებული და საამოდ შეთანხმებული. მსურს სიტყვიერად თუ ნივთიერად გამოთქმა გულითადის მადლობისა ჩემისა თქვენ წინაშე, მაგრამ მადლობა ქვეყნიერი რა საჭიროა თქვენთვის. სულგრძელებით მიიღეთ, მამაო, ეკლესიისათვის მცირედი ესე შესაწირავი და ამასთანავე მორთმეული ზუთი თუძანი მოახმარეთ. მართლმადიდებელთათვის დასამადლებელთა საქმეთა თქვენთა. მომინდვია თავი ჩემი წმიდა ლოკავაჟორთხევისა თქვენთვის და ვჰგვი თქვენი მადლდირსების უმორჩილესი მოსამსახურე დიმიტრი ყიფიანი, 1863 წ. 4 მაისი. ტფილისი“.<sup>28</sup>

დიდი ღვაწლი მიუძღვის არქიმანდრიტ მაკარს თბილისში 1878 წ. „საეკლესიო გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ შექმნის საქმეში. კომიტეტმა მიზნად დაისახა ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების სანოტო სისტემაზე გადაჭანის ორგანიზაცია. ამ წამოწყებას მრავალი დაბრკოლება ეღობებოდა და ქართველი მოღვაწეები შეუპოვრად ცდილობდნენ მის გადალახვას. მათი მეტბოლო სულისკვეთება გამოვლინდა ერთ-ერთ წინააღმდეგობებით აღსავსე სხდომაზე, რომელიც 1882 წ.

გამართა არქიმანდრიტების მაკარისა და გრიგოლის (დადიანის) განცხადების საფუძველზე, ეგზარხოს პაულეს მოწვევით. სხდომაზე დამსწრე აკაკი წერეთელმა, გიორგი წერეთელმა, ალექსანდრე ყაზბეგმა, აგრეთვე მღვდელმა აუშევმა ხმა აიმაღლეს ცარიზმის რეაქციული ფრთის წარმომადგენლის, სასულიერო სემინარიის რექტორის ჩუდოცკის უსაფუძვლო განცხადების წინააღმდეგ. თითქოს ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადატანა შეუძლებელი იყო და საკადრისი პასუხი ვასცეს მას. ჩუდოცკიმ საეგზარხოსოში საჭირო თანხების უქონლობა მოიმიზეზა და სხდომა ჩაშალა.<sup>29</sup>

არქიმანდრიტ მაკართან ერთად საეკლესიო გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის დაარსების ინიციატორი გახლდათ აგრეთვე გალობის დიდი მოყვარული და გულშემატკივარი, გორის ეპისკოპოსი ალექსანდრე (ოქროპირიძე).

ეპისკოპოს ალექსანდრეს ლოცვაკურთხევით დაიწყო შეწირულობათა შეგროვება. „გალობის აღდგენის საქმის წინსვლისათვის მე შევუდექი ისეთ საქმეს, რომ საუკუნო წყარო ეპოვნოთ ქართულ ეკლესიურ გალობას“, — წერდა იგი (ვახ. „დროება“, 1881, № 11). ეპისკოპოსმა ალექსანდრემ ქართლ-კახური გალობის აღდგენა ითავა და თავისი პირადი ხარჯით ფილარმონიული საზოგადოების დირექტორს ოპოლიტოვიანოვს დაავალა ე. წ. „კარბელაანთ კილოს“ ნოტებზე გადატანა ძმები ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილებისაგან (მათ აგრეთვე დახმარებას გაუწევდნენ მღვდელი ალ. მოლოდინაშვილი და გრ. მღებრიშვილი).

კარბელაშვილების საგვარულოს გალობის დიდი ტრადიციები გააჩნდა. პოლიევქტოს და ვასილ კარბელაშვილების მამა — მღვდელი გრიგოლ კარბელაშვილი და პაპა — პეტრე ხმალაძე (მას პეტრე კარბელას ეძახდნენ)<sup>30</sup> შესანიშნავი მგალობლები იყვნენ. პეტრე ხმალაძეს გალობა ანტონ პირველი კათოლიკოსის მიერ დაარსებულ გალობის სკოლაში შეუსწავლია გურიიდან მოწვეული მგა-

ლობებისაგან — ანთაძეებისაგან. ვერგოლ კარბელაშვილი საეკლესიო გალობის ხელოვნებას შიომღვიმის მონასტერში დაუფლა. მოგვიანებით იგი მამასთან (პეტრესთან) ერთად მარტყოფში, სტეფანე რუსთაველის გუნდში გალობდა.

ძმები ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილები ბავშვობიდანვე დაუფლნენ საეკლესიო გალობის ხელოვნებას. „ექვსი წლისა წირვის წესს თავისუფლად ვგალობდით“, — იგონებს ვ. კარბელაშვილი.<sup>31</sup> სადაც კი ხელი მიუწვდებოდათ, ისინი ყველგან ცდილობდნენ ძველი ქართული საეკლესიო კილოების კვლავ დაწერვას. „მომეცით შესაძლებლობა არ დაიკარგოს ეს გალობა, რომ გაავრცელო იგი ზეპირგადმოცემით მსურველთა შორის“, — წერდა ვ. კარბელაშვილი განათლების სახალხო კომისარს.<sup>32</sup>

ძმები ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილები გალობას ასწავლიდნენ თბილისის სხვადასხვა სასულიერო სასწავლებელში, მათ შორის სასულიერო სემინარიაში. მათი წერილები მუდამ შეაგონებდა მკითხველს ძველი ქართული საეკლესიო გალობისადმი ერგულეობას, მის დაცვას. განსაკუთრებით დიდა მათი ღვაწლი ქართლ-კახური კილოს ე. წ. „კარბელაანთ კილოს“ საგალობელთა ნოტებზე გადატანის საქმეში. ეს იყო მართლაც თავდაუზოგავი შრომა, რომლის შესახებაც ვ. კარბელაშვილი საგალობელთა ერთ-ერთი კრებულის წინასიტყვაობაში წერდა: „ეს წინამდებარი შრომა, ღმერთმან უწყის, რა ტანჯვითა და ვაივაგლახით მოვიტანეთ ბოლომდის, ვიდრემდის იგი ეღირსებოდა ნათელსა ამა სოფლისასა“.<sup>33</sup>

დასავლურ ქართულ კილოთა სიმრავლისაგან განსხვავებით, კარბელაშვილთა კილო ეს არის ერთადერთი ქართლ-კახური საეკლესიო გალობის მრავალრიცხოვან კილოთაგან, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია.

ქართული საეკლესიო გალობის იმერულ-გურული კილოს ნოტებზე გადალების საქმეს დიდი ღვაწლი დასდო

სახელგანთქმულმა მომღერალმა და მუსიკოსმა ფილიმონ ქორიძემ.

როგორც ცნობილია, ფილიმონ ქორიძემ მუსიკალური განათლება იტალიაში, მილანში მიიღო და იქვე ჰპოვა აღიარება. იტალიის მუსიკალური საზოგადოება მას ქვეყნის ნებისმიერი დიდი საოპერო თეატრის მეტად სასურველ ბანად მიიჩნევდა. ფ. ქორიძე წარმატებით მართავდა კონცერტებს იტალიის სხვადასხვა ქალაქებში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რიო-დე-ჟანეიროში... მოგვიანებით მღეროდა პეტერბურგის საიმპერატორო ოპერაში, 1881 წლიდან კი — თბილისის საოპერო თეატრში. საქართველოში დაბრუნებულმა ფილიმონმა ძალე უარი თქვა თავის შემოქმედებით კარიერაზე და სამოღვაწეოდ მისივე სიტყვებით, უფრო საჭირო საქმე — ქართული საეკლესიო გალობისა და სიმღერის გადარჩენა აირჩია. იგი ამბობდა: „საოპერო ასპარეზშია დროებით კმაყოფილება მომცა. შემდეგ კი დავფიქრდი და დავინახე, რომ გამოჩენილი მომღერლის წარმატება და ბედიც დროებითია, წარმავალია. ჩემი დღევანდელი მუშაობა კი საზოგადო მოღვაწეობაა. შინაარსით სავსე, ჩემი ქვეყნისათვის სასარგებლო და საჭირო“.<sup>34</sup>

ფილიმონ ქორიძემ ქვემო იმერეთი, გურია და სამეგრელო ფეხით შემოიარა. განსაკუთრებით შორეულ სოფლებში ეგულებოდა მას საგალობელთა ძველი უცვლელად დაცული კილოები. ფ. ქორიძე დაუახლოვდა მსცოვან, სრულ მაგალობლებს, ბევრი რამ შეისწავლა მათგან. საეკლესიო გალობის მცოდნეთა გამოცდილების გაზიარება მისივე სიტყვებით „ქართული მუსიკის კონსერვატორია“ იყო.<sup>35</sup> ფ. ქორიძემ შესანიშნავად აუღო ალღო ძველი საეკლესიო საგალობლების კანონზომიერებებს, ისე რომ მსცოვან მაგალობელთა ქებაც კი დაიმსახურა: „მადლობის ღირსი ხარ, ბატონო, რომ უცხოეთში გაზრდილმა ჩვენი საგვარეულო კილოების საიღუმლოებას ასე ოსტატურად მიაგენი“—, — მიუვო არისტო ქუთათელაძემ.<sup>36</sup>

საეკლესიო საგალობელთა ნოტებზე გადაღებისას ფ. ქორიძე ძალიან ჩქარობდა, რათა შეძლებისდაგვარად ბევრი ნიმუში ჩაეწერა. ამიტომ, საგალობლის გარკვეული ნაწილი მან ცალ ხმაზე ჩაწერა. ეს იყო ზედა ხმა ე. წ. „თქმა“. როგორც აღენიშნეთ, თქმაში საგალობლის ღერძია წარმოდგენილი, ამიტომ მის ჩაწერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ხოლო მოძახილისა და ბანის შემწეობას შემდგომშიაც შესაძლებლად მიიჩნევდნენ.

ფ. ქორიძე თავდაუზოგავად და, ამავე დროს, დიდი ხალისით შრომობდა. ამის შესახებ მან წერილიც კი მოიწერა ოზურგეთიდან: „ზშირადა ვთხოვ ზოლმე ანტონს (იგულისხმება გამოჩენილი მაგალობელი ანტონ ღუმბაძე, — მ. ს.) იმისთანა უცხო-უცხო საგალობელთა ჭრელები დამაწერიე, რომელიც სხვამ არავინ იცოდეს და დარჩეს შენდა სასახელოდ მეთქი, და ვართ გართობილი ამ შრომით“.<sup>37</sup>

ფ. ქორიძე გაცემული იყო სულიერი სიხარულის მომგვრელი ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების სრულყოფილებით. იგი წერდა: „ზომ სხვადასხვა სამეფოებში ვყოფილვარ და მომივლია და მათი ყველაფერი შემისწავლია, მაგრამ მთელ ქვეყანაზე არცერთ ტომს და არცერთ სამეფოებს არა აქვს ისე მრავალი, ისე სრული, ისე გამტაცო, ისე კაცის აღმაფრთოვანებელი წყობილი მუსიკა, ვალობა და სიმღერა, როგორც ამ ჩვენს პატარა ერს გვაქვს! ამისთვის დღე და ღამე თავს ვიკლავ მეტის-მეტის შრომით, რომ არ დამრჩეს ნოტებზე გადაუღებელი და დაუწერავი სიმღერა-ვალობის სხვადასხვა ხმებით“.<sup>38</sup>

აღსანიშნავია, რომ ფ. ქორიძის წამოწყებას საეკლესიო საგალობელთა ნოტებზე გადაღების რთულ და საპასუხისმგებლო საქმეში ბიძგი მისცა მისი მეგობრების მეღიბტონ ბალანჩივაძის, აკაკი წერეთლის, გიორგი წერეთლისა და დიმიტრი ყიფიანის შეგონებებმა და მხარდაჭერამ.<sup>39</sup>

ფ. ქორიძეს მუშაობისას თავიდანვე მხარი დაუჭირა იმერეთის ეპისკოპოსმა

გაბრიელმა (ქიქოძემ). იგი მაღლიერების კრძობას გამოხატავდა დიდი მუსიკოსისადმი, რადგან ფ. ქორიძემ თავისი სწავლა-განათლება „თავის ხალხსა და ერს ძღვნად მიუტანა და ჩვენი ხალხის სიმღერა-გალობას დასძახა: „აწი უნდა აღდგეო“.<sup>40</sup> გაბრიელ ეპისკოპოსი წუხდა იმის გამო, რომ საეკლესიო გალობის მცოდნენი თანდათან მცირდებოდნენ და ქართველი ერი კარგავდა ეკლესიის მდიდარ სულიერ მემკვიდრეობას. ამ საშიშროების თავიდან ასაცილებლად მისი თაოსნობით ქუთაისში 1884 წ. დაარსდა „ქართული საეკლესიო გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“. კომიტეტმა გადაწყვიტა ეპარქიის შეძლებულ გლეხთაგან შეგროვილიყო თანხა საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე ჩასაწერად. გაბრიელ ეპისკოპოსმა დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან მოიწვია სახელგანთქმული, სრული მგალობლები: გურიიდან — ძმები ჯაბა და დავით გურიელები, ანტონ, გიორგი და დავით ღუმბაძეები, ქ. ხონიდან და მარტვილიდან — დიმიტრი ჭალაგანიძე თავისი გუნდით, ვასილ და არისტოვლე ქუთათელაძეები და სხვები, რაჭა-ბარაკონიდან — კანდელაკები, დაბა ხარიდან — დიდი მგალობლის დავით ჩხარელის მგალობლები, ჯრუჭიდან და საჩხერიდან — წერეთლები და სხვ.<sup>41</sup>

ფ. ქორიძე ივონებს, თუ რაოდენ დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდა ეპისკოპოსი გაბრიელი საგალობლის ნოტებზე გადაღების საქმეს.<sup>42</sup> იგი თითოეულ ჩაწერილ საგალობელს შესამოწმებლად მიუჩენდა გალობის მცოდნე ადამიანებს, რათა არ დარღვეულიყო საგალობელთა კილო, მისი კანონიკა. ქუთაისის გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის გადაწყვეტილებით იმერულ-გურული კილოს საეკლესიო საგალობლების ჩასაწერად აირჩიეს: დიმიტრი ჭალაგანიძე, რაჟდენ ხუნდაძე და ივლიანე წერეთელი, რომელთაც უხელმძღვანელებდა სახელგანთქმული მსცოვანი მგალობელი ანტონ ღუმბაძე.

ანტონ ღუმბაძის მაღალპროფესიონალსამგალობლო ხელოვნებაზე მიუთითებს და არა მხოლოდ მრავალრიცხოვანი მშვენიერი საგალობელი, რომელიც ფ. ქორიძემ ზეპირი გადმოცემით ჩაიწერა. დიდმა მგალობელმა შესანიშნავად იცოდა აგრეთვე ორიგინალური ქართული მუსიკალური ნიშნების ე. წ. ნეკემების კითხვა. ფ. ქორიძე ივონებდა: „... ერთ მშვენიერს „ჭრელს“ საგალობელს ვწერდი. ეს საგალობელი ბატონ ღუმბაძეს ორმოცისა თუ მეტის წლის განმავლობაში არ ეგალობნა. დაწვერე თითქმის ნახევარი. მგალობელი შეჩერდა, ვეღარ განაგრძო, დამავიწყდაო თქვა. მეორედღეს მოიტანა ქართული ნოტებით აჭრელებული წიგნი, ჩაიხედა შიგ, დამამთავრებია საგალობელი და მითხრა. „შენ თუ ნოტებით სწერ, მეც ნოტებით ვგალობო“.<sup>43</sup> ანტონ ღუმბაძე გელათის მონასტერში დაეუფლა სამგალობლო ხელოვნებას, ამის შესახებ ცნობას გვაწვდის მღვდ. რ. ხუნდაძე: „გელათი წინეთ გალობის ბუდე იყო. როგორც ვიცით, ჩვენი სახელოვანი მგალობლები, განსვენებულნი: ანტონ ღუმბაძე, სინო კანდელაკი, დავით ჩხარელი (შოთაძე) და სხვა საუკეთესო მგალობლები გელათში იყვნენ გაზრდილი“.<sup>44</sup>

გელათის მონასტერი რომ სამგალობლო ცენტრი ყოფილა, საიდანაც გალობა მთელ საქართველოს ეფინებოდა, ვგებულობთ აგრეთვე სხვა ცნობილ მგალობელთაგანაც.<sup>45</sup> გურიის საეკლესიო გალობის გელათური ტრადიციის გავრცელების შესახებ საინტერესო ცნობას გვაწვდის ფ. ქორიძე: „... გურიისში, სადაც ახლა ვარჯიში გალობა მეფობს, რამდენიმე საუკუნის წინ სადა გალობას ხმარობდნენ. გურიის მთავარს მამია მეოთხეს არ მოსწონდა ეს გალობა, გამოიწვია იმერეთიდან გელათში ნასწავლი მგალობლები, აზნაურნი ცქიტიშვილები, რომელთაც დაამკვიდრეს გურიისში ვარჯიში გალობა... ვარჯიში გალობა — ოთხასი წელიწადიც ცოტაა მისი არსებობისა“.<sup>46</sup>

ზემოთ მოყვანილი ცნობები გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ა. ღუმბა-

ძის ხელმძღვანელობით ნოტებზე გადატანილი იმერულ-გურული კილოს ჩვენამდე მოღწეული საეკლესიო საგალობლები გელათის მონასტრის სამგალობლო ტრადიციების საუკეთესო მიღწევებს აერთიანებენ. ამ კილოს სხვაგვარად შესაძლოა ქართული საეკლესიო გალობის გელათური კილო ვუწოდოთ.

გაბრიელ ეპისკოპოსის ხელშეწყობით. ქუთაისში დაიბეჭდა და გამოიცა ფ. ქორიძის მიერ ნოტებზე გადაღებული იმერულ-გურული კილოს საეკლესიო საგალობლების ხუთი პარტიტურა.

შემდგომში, ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების სანოტო სისტემაზე გადატანის საქმეს მნიშვნელოვანი ღვაწლი დასდო ბერ-მონაზონმა ექვთიმე კერესელიძემ.

ექვთიმე კერესელიძეს დიდი სიყვარული ჰქონდა ქართული საეკლესიო გალობისა. მან ზეპირი გალობა თავიდან ბერ მეღქმისედეკ ნაკაშიძისაგან (ჩვენს მიერ ზემოთ ხსენებული მღვდელ მაქსიმე ჩხატარაიშვილის ნამოწაფარი — მ. ს.) შეისწავლა, ხოლო ნოტების კითხვა — ფ. ქორიძისაგან. მან მთელი თავისი ძალ-ღონე, შრომა თუ მატერიალური შემოსავალი ძველი ქართულ საეკლესიო საგალობლებს გადარჩენის საქმეს შეაღია. ე. კეკელიძე ჯერ კიდევ ერისკაცობაში მ. შარაძესთან<sup>47</sup> ერთად ჩაება სტამბის მუშაობაში, რომლის შემოსავლის დიდი ნაწილი საეკლესიო საგალობელთა ნოტებზე გადატანას მოხმარდა. მათი დახმარებით ფ. ქორიძემ ოზურგეთში განაგრძო მუშაობა იმერულ-გურული საეკლესიო საგალობლების ჩასაწერად, სადაც ანტონ და დავით დუმბაძეებისა და ს. მოლარიშვილისაგან კიდევ დიდძალი საგალობლები გადაიღო სანოტო სისტემაზე.

1912 წ., როდესაც არც ანტონ დუმბაძე და აღარც ფ. ქორიძე ცოცხლები აღარ იყვნენ, ბერ-მონაზონმა ე. კერესელიძემ ფ. ქორიძის მიერ ცალ ხმაზე ჩაწერილი საგალობლების ათასამდე ნიმუში რ. ხუნდაძეს სამ ხმაზე გააწყო ბინა, ზოგიერთი მათგანი ფ. ქორიძის ნამოწაფარს, ივლიანე ნიკოლაძეს, შეას-

წორებინა. ამ საქმეს ე. კერესელიძემ ორ წელიწადზე მეტი მოანდომა. მისივე დიდი შრომითა და რუღუნებით შექმნილი თაემოყრილი, ტიპიკონის მიხედვით დალაგებული და თეთრად გადაწერილი 5532 საგალობელი.

ექვთიმე კერესელიძის ხანგრძლივი შრომა თავგანწირვასაც კი უდრიდა. მან მრავალი გაჭირვება, შურაცხყოფა, მატერიალური სიღუპჯირე და მძიმე სნეულებაც კი დაითმინა ძველი საეკლესიო საგალობლების გადარჩენის რთულ გზაზე. როდესაც იგი გელათის მონასტერში მოღვაწიობდა, იქაურ ბერებსა და მორჩილებსაც კი აკვირვებდა მისი თავდაუზოგავი შრომა. მათ შეკითხვაზე, თურას ანდომებდა მამა ექვთიმე ამდენ უძილო დამეს და რა ღირებულება გააჩნდა ამ ხელნაწერ ნოტებს, იგი პასუხობდა: „ეს ოქროვერცხლზე და თვალმარგალიტზე უძვირფასესი საუნჯეა! მე წარმოდგენილი მაქვს ჩემი თავი, როგორც ოქროს მჭედელი და თვალ-მარგალიტის დამლაგებელი! მე ხანდახან აკვირვებაში მოვდივარ: ვინ მოუშვა ჩემამდე ეს ძვირფასი სიმდიდრე, რომ მე უღირსი იმამი ხელს ვურევ-მეთქი“<sup>48</sup>

როდესაც ე. კერესელიძემ თავისი უზარმაზარი სამუშაო დაასრულა, მადლიერების გრძნობით აღსავსე საგალობელი შესწირა უფალს, რომლის სიტყვები მისივე ხელნაწერს აგვირგვინებს:

„დიდება შენდა უფალო იესო ქრისტე! ძალო ცხოვრებისა ჩემისაო, რამეთუ რომელი არა ვიცოდი, მადლითა შენითა ვისწავე; და რომელი არა შემეძლო, შემძლებელ მყავ დაწერად წიგნისა ამის მხიარულებით... და აწ მშრომელი წარვალს, ხოლო ნაშრომისა ამას შეგვედრებ შენ, რათა ჰკიებდეს ერთა შორის ყოველადვე აწ და მარადის და უკუნითი უკუნისამდე ამინ. ცოდვილი მონაზონი ექვთიმე, 1920“<sup>49</sup>

ბერ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის ღვაწლს ძველ საეკლესიო საგალობელთა გადარჩენისათვის აღარებენ ექვთიმე თაყაიშვილის ამაგს ქართული ეროვნული განძის დაცვის საქმეში.<sup>50</sup>

ძველი პროფესიული საეკლესიო გა

ლობის მოამბავთა ძალისხმევით მე-17 ს-ში მართლაც რომ საშვილიშვილო საქმე გაკეთდა: დაიბეჭდა თერთმეტი პარტიტურა,<sup>51</sup> ხოლო საგალობლების გამოუქვეყნებელი ხელნაწერები კი დღესდღეობით დაცულია საქართველოს ხელნაწერთა საარქივო საცავებში.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, თუ როდენ დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ სრული მგალობლები საეკლესიო საგალობლების კანონიკის დაცვას. ბერ-მონაზონი ექვთიმე კერესელიძე წერდა: „კილოს<sup>52</sup> დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არისო“.<sup>53</sup> მღვდელთარ. ხუნდაძე კი აღნიშნავდა: „საუკეთესო მგალობელთაგან ვერაინ გაბედავდ' ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შებრუნებასო“.<sup>54</sup> ფ. ქორიძე კი საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისას ხშირად მიუბრუნდებოდა ხოლმე ჩაწერილ საგალობელს და ძველ მგალობელთა გამოცდილების გაზიარებით, მრავალგზის აზუსტებდა კილოს სისწორეს.<sup>55</sup> საყურადღებოა საეკლესიო გალობის დავით მაჩაბლისეული დაზახისათება, სადაც იგი სწორედ საეკლესიო მუსიკალური ხელოვნების კანონიკურ ბუნებას უსვამს ხაზს. მწერალი აღნიშნავს: „საზოგადოდ გალობა არის სასიამოვნო ხმა კაცისა, გამოძხატველი ღუთის-ღიდებისა, მიმოზრილი სხუა და სხუას კანონიერს კილოზედ“-ო<sup>56</sup> (ხაზგასმა ჩემია — მ. ს.).

ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის ერთგულება საეკლესიო გალობის კანონიკისადმი ჩანს კათოლიკოს-პატრიარქის კირიონ მეორის სიტყვებში: „...საზოგადოდ ახალი რამეს შემოღება ეკლესიაში უნდა დიდის აწონ-დაწონით ხდებოდეს. აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ქართულმა ეკლესიამ, მუდამ მბაძავმა და მიმდევარმა ძველი ქრისტიანული წესებისა, არ იცის საზოგადო გალობა, რომელიც ეკლესიაში დაშლილია XV მუხლით ლოდიკიის საეკლესიო კრებისა“.<sup>57</sup> საზოგადო გალობა ეკლესიისათვის მიუღებელი იყო, რათა ღვთისმსახურებისას საეკლესიო გალობის კანონიკაში ნაკლებად გათვითცნო

ბიერებული ძრველის მიერ არ შეჭრილიყო მშვინივერ გრძნობათა სახეობრივი სფერო.

საეკლესიო გალობის კანონიკისადმი ერთგულება ძველთაგანვე მოსდგამდა ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიას. X ს-ის უდიდესი ჰიმნოგრაფი მიქაილ მორდრეკილი წერდა: „ვიღუაწე და უზე-შთაეს უძღურისა ძალისა ჩემისა შრომა ვაჩუენე და შევკრიბენ საგალობელნი ესე წმიდისა აღდგომისანი... სიწმინდით და სიმართლით, სისწორითა კილოსაათა და უცთომელობითა ნიშნისაათა“.<sup>58</sup>

ამ სიტყვებით მიქაილ მორდრეკილი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ საგალობლები მან ჩაწერა „სიწმინდით და სიმართლით“ და „კილოს სისწორით“ ე. ი კანონიკური მუსიკალური ჰანგის დაურღვევლად.

ძველი ქართული საეკლესიო გალობის გადარჩენისათვის ბრძოლა შემდგომშიაც გაგრძელდა. XX ს-ში არაერთმა მუსიკოსმა სცადა თავისი წვლილი შეეტანა ამ საქმეში. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია კომპოზიტორისა და ფოლკლორისტის კ. როსტეაშვილის მიერ 1966 წ. ხანდაზმული მგალობლის არტემ ერქომაიშვილისაგან ფირზე ჩაწერილი იმერულ-გურული გამშვენებული კილოს 100-ზე მეტი საგალობელი, რომელთაგან ნაწილი მან ნოტებზე გადაიღო და გამოსცა.<sup>59</sup>

ქართული სასულიერო მუსიკის მოამბავთა ღვაწლს უკვალოდ არ ჩაუვლია, ღვთის განგებით, მრავალი ათეული წლის დავიწყების შემდეგ, ძველი ქართული საეკლესიო გალობა თავის უძველეს კერას დაუბრუნდა. 1988 წ. თბილისში, ანჩისხატის ეკლესიაში უწმინდესისა და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია მეორის ლოცვა-კურთხევით. კვლავ აღდგა ძველი ქართული საეკლესიო გალობა. მოგვიანებით იგი სხვა ტაძრებშიც აჟღერდა: ჯვარის მამის ეკლესიაში, წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძარში, ლურჯ მონასტერში, სიონის





14. აკაკი წერეთელი, მოლონება — გაზ. „ივე-რია-ექსპრესი“, 1993, № 56, გვ. 1.

15. ივ. ვ. კარბელაშვილი, ქართული საეკლესიო სიმღერა და მისი მდგომარეობა (რუსულად). კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ვ. კარბელაშვილის არქივი, ხელნაწერი № 154; აგრეთვე მღვდელ ილ. შათიაშვილის წერილი საეკლესიო კითხვა-გალობის შესახებ. გაზ. „ივერია“, 1890, № 82; რ. ხუნდაძე, ქართული გალობა — გაზ. „შინაური საქმეები“, 1910, № 16; მღვდელი სერგი მაჰარაშვილი, საეკლესიო კითხვის შესახებ. — გაზ. „შინაური საქმეები“, 1911, № 17 და სხვ.

16. კირილი მეორე, ქართული საეკლესიო გალობა — ივ. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქივი, კირილი მეორის პირადი ფონდი № 1458-27.

17. მ. ქორელი, ფილიმონ ქორიძე — თბ., 1949 წ., გვ. 92.

18. ვ. კარბელაშვილი, ქართულ-კახური გალობა „კარბელაშვილი კილოთი“, „მწუხრი“, წინასიტყვაობა, თბ., 1897, გვ. 3.

19. დ. შულღიაშვილი, ქართული საეკლესიო გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. თბ., 1991, გვ. 130.

20. იქვე, გვ. 161.

21. ამგვარად უწოდებდნენ საქართველოში კანონიკურ პანგ მე-19 ს-ის მგალობლები. ამავე მნიშვნელობით მიმართავდნენ ისინი ტერმინებს „ბუნებითი კილო“, „ბუნებითი ხმა“, რომლის შეცვლა საეკლესიო გალობის კანონის უხეშ დარღვევად ითვლებოდა.

22. მ. სუხიაშვილი, საეკლესიო გალობის რაობა — სადიპლომო შრომა. ქ. თბილისის სასულიერო აკადემია. თბ., 1994 წ. (ხელნაწერი) გვ. 39.

23. რ. ხუნდაძე, ქართული გალობა — გაზ. „შინაური საქმეები“, 1910, № 18.

24. მ. ჩხატარაიშვილის სიტყვები ციტირებულია ქვ. ჩხატარაიშვილის დასახელებული ნაშრომიდან, გვ. 259.

25. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება ყოველწლიურად 120 მანეთს წირავდა საეკლესიო გალობის აღმადგინებელ კომიტეტს, შეწირულობები გროვდებოდა აგრეთვე კერასო პირთაგანაც.

26. ივ. ქვ. ჩხატარაიშვილის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 255.

27. არქიმანდრიტ მაკარის სიტყვები ციტირებულია პ. კარბელაშვილის დასახელებული წიგნიდან, გვ. 8.

28. დ. ყიფიანის წერილი ციტირებულია პ. კარბელაშვილის დასახელებული წიგნიდან, გვ. 89.

29. ივ. ქვ. ჩხატარაიშვილის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 255.

30. პეტრე სოფელ კარბში ცხოვრობდა, რის გამოც მას პეტრე კარბელას ეძახდნენ. სწორედ

„კარბელაიდან“ მომდინარეობს კარბელაშვილთა გვარი.

31. ვ. კარბელაშვილი, ავტობიოგრაფიის ნაშრომი ვ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი, ხელნაწერი № 86.

32. ვ. კარბელაშვილი, მოხსენება სსრ განათლების სახალხო კომისიის დ. კანდელაკის სახელზე — ვ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი, ხელნაწერი № 80.

33. ვ. კარბელაშვილი, ქართულ-კახური გალობა „კარბელაშვილი კილოთი“, „მწუხრი“, წინასიტყვაობა, თბ., 1897, გვ. 1.

34. მ. ქორელის დასახელებული წიგნი, გვ. 118-119.

35. იქვე, გვ. 93.

36. იქვე.

37. ფ. ქორიძის სიტყვები ციტირებულია ე. კერესელიძის შრომიდან „ისტორია ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა“ — კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. ხელნაწერი ფ. 840. წერილის ადრესატები იყვნენ მ. შარაძე და ე. კერესელიძე.

38. იქვე.

39. ივ. მ. ქორელის დასახელებული წიგნი, გვ. 58-59.

40. გაბრიელ ეპისკოპოსის სიტყვები ციტირებულია ე. კერესელიძის დასახელებული ხელნაწერიდან.

41. იქვე.

42. ფ. ქორიძე, მცირე შენიშვნა გალობა სიმღერების ისტორიულ მიმოხილვაზე მამა პოლიექტოს კარბელაშვილის მიერ — პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი № 1461-126.

43. ფ. ქორიძე, შეამომავლობა ქართული გალობისა — პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი № 1461-126.

44. რ. ხუნდაძე, ქართული გალობა — გაზ. „შინაური საქმეები“, 1910, № 18.

45. ივ. პ. კარბელაშვილის დასახელებული წიგნი.

46. ფ. ქორიძე, მცირე შენიშვნა გალობა სიმღერების ისტორიულ მიმოხილვაზე.

47. მაქსიმე შარაძე გახლდათ გაზ. „ივერიის“ ხაზინადარი, სტამბის მესაკუთრე. იგი დიდი მოყვარული იყო ძველი ქართული საეკლესიო გალობისა და პირველმა შემოიღო ნოტების ბეჭედი.

48. ე. კერესელიძის დასახელებული ხელნაწერი.

49. კ. კეკელიძის სახელობის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ქართული საეკლესიო საგალობლების ხელნაწერი ნოტები, ფონდი — 673, გვ. 1338.

50. დ. დოლიძე, ღამისთევის ლოცვის საგალობელთა ლიტურგიული თავისებურებანი ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში — თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული — თბ., 1991, გვ. 94.

51. „ქართლ-კახური გალობა კარბელანთ კილოთი“: „მწუხრი“, თბ., 1897; „ცისკარი“, თბ., 1898 წ. „იოანე ოქროპირის წირვის წესი“, თბ., 1898. „საგალობელნი შობის დღესასწაულისა“, ტფ., 1899; იმერულ-გურული კილოს საეკლესიო საგალობლების ხუთი პარტიტურა ჩაწერილი ფ. ქორიძის მიერ: „ქართული გალობა, ლიტურღია იოანე ოქროპირისა“, პარტიტურა № 1, ტფ., 1895, „საგალობელნი პირველშეწირულისა ვასილი დიდისა, მღვდლის კურთხევისა და ქორწინებისა“, პარტიტურა № 2, ტფ., 1901 წ., „მცვალებულის საგალობელი“, პარტიტურა № 3, ტფ., 1899. „აღდგომის საგალობლები“, პარტიტურა № 4, ტფ., 1904; „სადღესასწაულო საგალობელნი წირვისა“, პარტიტურა № 5, ტფ., 1911; „სადღესასწაულო განიცადებები“, ტფ., 1908; რ. ხუნდაძის მიერ ნოტებზე გადაღებული: „ქართული გალობა, ლიტურღია იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველისა“, ტფ., 1911 წ.

52. მუსიკალურ ტერმინს — „კილოს“ მრავალი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამ შემთხვევაში იგულისხმება კანონიკური პანგი, რომელიც საგალობლის ღერძს წარმოადგენდა.

53. ე. კერესელიძის სიტყვები ციტირებულია ო. ჩიჯავაძის სტატიიდან „ქართული საეკლესიო გალობის სწავლების მეთოდის საკვანძოების ძველ საქართველოში“ — თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1991, გვ. 64.

54. რ. ხუნდაძე, ქართული გალობა, ლიტურღია იოანე ოქროპირისა... პარტიტურა... შესავალი, გვ. IV.

55. იხ. მ. ქორელის დასახელებული ნაშრომი.

56. იხ. დ. მაჩაბლის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 50.

57. კირიონ მეორე: ქართული საეკლესიო გალობა.

58. მიქაილ მოღრეცილის სიტყვები ციტირებულია კ. კეკელიძის წიგნიდან „ძველი ქართული ლიტურატურის ისტორია“, ტ. 1, თბ., 1988, გვ. 174.

59. გამოიცა სხვადასხვა საეკლესიო საგალობლების 21 ნიმუში: „ქართული გალობა“, თბ., 1968 წ. და სააღდგომო საგალობლები: „ქართული გალობა“, თბ., 1976 წ.

## თვითშენარჩუნების მაღალი ინსტიტუტი

ნანა ღოლიაძე

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაცია ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთკავშირის ერთ-ერთი ფორმაა, ამასთან კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციის პრობლემა ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი. XXI საუკუნის მიჯნაზე ეკრანიზაციების პრობლემა ახლებურ გააზრებას მოითხოვს, როდესაც უკვე ნაკლებ მნიშვნელოვანი ხდება თავად კონკრე-

ტული მწერლის შემოქმედებისადმი კინემატოგრაფისტების ინტერესზე, ან ლიტერატურული სახის კინოსახედ ქცევის გზაზე დაფიქრება, ვინაიდან მასობრივ კომუნიკაციათა საშუალებების ყოველდღიურობაში შეღწევადობის მძლავრი კოფეციენტი, არა მხოლოდ ხელოვნების დარგებზე, არამედ ადამიანის ცნობიერებაზე, ყოფაზე ახდენს ცხოველ გავლენას, რის შედეგადაც

სახეზეა ტრადიციულ ფასეულობათა გადასინჯვის აუცილებლობა.

კინემატოგრაფის და შემდგომში ტელევიზიის გამოგონება-განვითარება ადამიანებს შორის ურთიერთობების ისტორიაში ახალი ეპოქის დასაწყისად მოგვევლინა. სატელევიზიო ეკრანმა კინოთეატრების აუცილებლობა მინიმუმამდე დაიყვანა. პირველი დარტყმა კინემატოგრაფმა იგემა, თუმცა დროთა განმავლობაში თეატრალურ ხელოვნებას, ყველაზე მეტად კი ლიტერატურას დაემუქრა. ოპოზიცია „ეკრანი — წიგნი“ უღერს, როგორც გაფრთხილება მოსალოდნელი საშინაო პერსპექტივისა, რომელსაც ცელულოიდური და ელექტრონული ცივილიზაცია გვთავაზობს.

მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა რომელმაც „გააზარმაცა“ XX საუკუნის ადამიანი, შეცვალა წიგნიერებისადმი ტრადიციული დამოკიდებულება.

რომელს აირჩევს XXI საუკუნის ადამიანი: წიგნს, თუ მის ეკრანულ ვერსიას?

გადაიქცევა თუ არა კინემატოგრაფი და შესაბამისად მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები კლასიკოსთა ნაწარმოებების მხოლოდ „ტრანსპორტირების“ ერთ-ერთ მძლავრ საშუალებად?

სჭირდება თუ არა ტექნოკრატიული ეპოქის ადამიანს ის, რაც კლასიკაში არის მოცემული? ის, რაზეც კლასიკა არის ორიენტირებული.

მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა გიგანტური ინდუსტრიის შექმნა განაპირობა, მასებს მიაწოდა იაფი წიგნები, ფირფიტები, რადიო და ტელემიმღებები, მაგნიტოფონები და კასეტები. ლიტერატურაში წამყვან ტირაჟად „შავი“ რომანები, და პარალიტერატურა იქცა. ხელოვნებამ, ტექნოკრატიულ ეპოქაში სამომხმარებლო ფუნქცია შეიძინა, როდესაც ერთია ადგილს მრავალი, უნიკალურის ნაცვლად სტან-

დარტული, ორიგინალის მაგიერ ასლი იკავებს. ამიტომაც, მსოფლიოს ათი წამყვანი მაგნატიდან ერთ-ერთი ვინმე მუსტაფა მონდი განაცხადებს „თქვენ ვერ შეძლებთ შეეგუოთ ჩვენს საზოგადოებას, თუ დაჯდებით და წიგნების კითხვას დაიწყებთ!“.

მეფობას იწყებს მასობრივი ტირაჟის ეპოქის ხელოვნება, მისთვის დამახასიათებელი ავკარგიანობით.

ლიტერატურა, რომელიც კაცობრიობის კულტურული გამოცდილების დაგროვებისა და შენარჩუნების საშუალება იყო, „ახალი მემარჯვენებისათვის“ მასობრივი აუდიტორიის მიერ უარყოფილი ხელოვნებების რიგში დგება. ამდენად, განაჩენი, რომ ხელოვნება ტექნოკრატიულ ეპოქაში ზარზე იმით აარტულებს საკუთარი სიკვდილის ცეკვას, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს ეფუძნება. ამგვარი, პესიმისტური განწყობა გასდევს დასავლელი მკვლევარების ბევრ თეორიულ დებულებას, მათ შორის ე. ფრომის ნაშრომს „ჯანმრთელი საზოგადოება“, სადაც ადამიანი ის გაუცხოებული მომხმარებელია, რომელიც ისწრაფვის მოხმარებისაკენ და არაფერი აქვს საერთო ადამიანური არსებობის რეალურ მოთხოვნილებებთან. მოხმარება თვითმიზანი ხდება. ფრომი, სწორედ ამ მიზეზს ასახელებს ზნეობრიობის დაკემისა და ინტელექტუალური სიღარიბის, პოლიტიკური კრიზისებისა და ყველა უბედურება გამომწვევად.

მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი — რადიო, ტელევიზია, კინო და პრესა მემარჯვენეთა აზრით, ხელს უშლის მოზარდის სულიერ განვითარებას. პოლანდიელი სოციოლოგი ფრედ პოლაკი, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებას „დაცემის ხელოვნებად“ მიიჩნევს, ორ ძირითად ფაქტორს იშველიებს:

I — ხელოვნებაში მომავლის არარსებობა, ვინაიდან ადამიანს აღარ სჯე-

რა არც ღმერთისა, არც ადამიანის, არა-  
ნაირი ფასეულობის, ნორმისა და იდე-  
ალის.

II — ხელოვნება კონფორმისტუ-  
ლია, ვინაიდან იძულებულია მიესადა-  
გოს თანამედროვე ცხოვრების ტემპს.

„ჩვენი საუკუნე აწარმოებს მომენ-  
ტით შეპყრობილ ხელოვნებას. ის სტა-  
ნდარტულია, კომერციულია, ტექნიკუ-  
რი. ტექნოლოგიისა და მასობრივი გა-  
სართობი ინდუსტრიის მოთხოვნილე-  
ბების მონურად მსახური“<sup>2</sup>. ფ. პოლა-  
კის შეფოთების საფუძველს კვლავ  
მასობრივი კომუნიკაციის საშუალე-  
ბები — რადიო, კინო, ტელევიზია  
წარმოადგენს.

მაგრამ, რომ არა „მემარჯვენეთა“ პო-  
ზიციის ცალმხრივობა, მაშინ კაცობ-  
რიობა ცივილიზაციის ნაცვლად იმ უფ-  
სკრულს მიუახლოვდებოდა, საიდანაც  
ამოსავალი არ არსებობს. თუმცა მათ-  
გან აპირისპირო, მაგრამ ასევე უკი-  
დურეს პოზიციას გამოხატავენ ტექნი-  
ციზმის ფილოსოფიის მიმდევრები,  
რომელთა ძირითადი თეზისი ტექნი-  
კისა და მეცნიერების ხელოვნებაზე კე-  
თილი გავლენის პერსპექტივებს ითვა-  
ლისწინებს. მათი პროგნოზის მიხედ-  
ვით, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრე-  
სი, ადრე თუ გვიან, უკეთესობამდე  
მიგვიყვანს არა მხოლოდ მატერიალუ-  
რი, არამედ აულიერი ფასეულობების  
თვალსაზრისითაც. ამ პოზიციას იზიარ-  
ებენ კანადელი სოციოლოგი მარშალ  
მაკლუენი. 1962 წელს გამოქვეყნდა  
მისი ნაშრომი „გუტენბერგის გალაქტი-  
კა“, სადაც საზოგადოების განვითარე-  
ბას ავტორი კომუნიკაციის საშუალე-  
ბების განვითარებაში ხედავს. რაც, თა-  
ვის მხრივ, განსაზღვრავს კიდევ საზო-  
გადობრივი ყოფიერების ყველა და-  
ნარჩენი ასპექტის განვითარებას. ამი-  
ტომაც წინა ისტორიულ პერიოდს  
მაკლუენმა კაცობრიობის ბავშვობის  
ხანა, „ტომობრივი“ საზოგადოების  
ერა უწოდა, რომელიც „დამწერლობის  
ერთ“ შეიცვალა. XV საუკუნის შუა  
წლებში გუტენბერგის აღმოჩენამ სა-  
ფუძველი ჩაუყარა „საბეჭდი დაზვის

ერას“ და დაიწყო ხუთსაუკუნოვანი  
ბეჭდური ტექნიკის ბატონობა. ტელე-  
ხედვამ კი, რასაც ავტორმა <sup>გვიან</sup> <sup>მისამდე</sup> <sup>მისამდე</sup>  
„საბეჭდი“ უწოდა, ელექტრონული ცივი-  
ლიზაციის ერა წარმოშვა.

ტომობრივი კავშირებიდან წიგნი-  
რებით გამოქვეყნებული ადამიანი ვიზუ-  
ალურ ფასეულობებს არჩევს და დანა-  
წევრებული შეგნება უყალიბდება.  
ურთიერთობის ელექტრონულმა საშუ-  
ალებებმა ადამიანი ინფორმაციის გი-  
განტურ ნაკადში მოაქცია, რითაც ხე-  
ლი შეუწყო თავის თავში მოეცვა მთე-  
ლი კაცობრიობა, მიეყვანა ადამიანი  
გვაროვნული მთლიანობის აღორძინე-  
ბამდე. დაებრუნებინა მისთვის გარშე-  
მომყოფებთან კონტაქტი და ამდენად,  
პლანეტა ერთ იმ „გლობალურ სოფ-  
ლად“ იქცა, რომლის მცხოვრებლებიც  
თანდათანობით უბრუნდებიან „პირ-  
ველყოფილ გრძობებს“, გვაროვნულ  
ემოციებს, იმას, რისგანაც ძალადობით  
მოწყვიტეს ლიტერატურული კულტუ-  
რის რამოდენიმე საუკუნით. ამგვარი  
იყო მ. მაკლუენის პროგნოზი მომავა-  
ლი „ხედვითი“ ცივილიზაციის შესახებ.

დღევანდელი „მსოფლიო ადამიანი“  
მაღალი და გამუდმებული აღზნების  
საფუძველზე იმყოფება. ტელევიზიამ,  
როგორც მასობრივი კომუნიკაციის სა-  
შუალებამ ტრადიციულ ფასეულობათა  
გადასინჯვა დააყენა დღის წესრიგში.  
კინომცოდნეობაში აქილევსის ქუსლად  
ქცეული კინემატოგრაფის სხვა ხე-  
ლოვნებებთან მიმართების საკითხიც  
ახლებურ პრიზმაში იკვეთება, ვინაი-  
დან სწორედ მასობრივი კომუნიკაციის  
საშუალებებმა გარკვეული ჭარბით  
შეავიწროვა არა მხოლოდ ლიტერატუ-  
რა, არამედ თავად კინემატოგრაფიც.  
იგივე მაკლუენი კინოა და ლიტერა-  
ტურის ურთიერთმიმართების საკითხს  
სხვა განზომილებაში იხილავს, რო-  
გორც განსხვავებული ამოცანების მქო-  
ნე დარგებს. წარსულთან, ლიტერატუ-  
რულ ძეგლებთან მიმართებაში მასო-  
ბრივი კომუნიკაციის საშუალებებს ერ-  
თი ვალდებულება გააჩნიათ. რაც შე-  
იძლება მცირე დანაკარგებით მოახდი-

ნონ მათი ტირაჟირება. აქ იგულისხმე-  
ბა მათი „თარგმანი“ დრამატულ (ინ-  
სცენირებები), კინემატოგრაფიულ ნა-  
წარმოებებად (ეკრანიზაციები). რაც  
შეეხება თანამედროვე ლიტერატურას  
და ტრადიციულ ხელოვნებებს, აქ —  
მაკლუენის აზრით — უკუდამოკიდე-  
ბულებაა. ისინი უნდა მიესადაგონ მა-  
სობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს,  
ვინაიდან დღეს ყველა ცოდნის აკუმუ-  
ლაცია ადექვატურია მათ გავრცელე-  
ბასთან, თუმცა ის არ უკუაგდებს ლი-  
ტერატურას ან სხვა ტრადიციულ ხე-  
ლოვნებებს. მასობრივი კომუნიკაციის  
საშუალებებმა თითქოსდა გადააქო-  
ვა ლიტერატურა და თითქმის ყველა  
ხელოვნება თავისთავში. არც ერთი მათ-  
განი „თავისთვის“ აღარ დარჩა, მოხვ-  
და რა მასობრივი ხელოვნების სფერო-  
ში. ხელოვნების მასობრიობა და უფ-  
რო ფართოდ თანამედროვე კულტურა  
კაცობრიობის ისტორიული განვითარე-  
ბის კანონზომიერი და აუცილებელი  
შედეგია (მასობრივ კულტურაში იგუ-  
ლისხმება კულტურის სამომხმარებლო  
ფაუნდამენტითა ის ერთობლიობა, რო-  
მელიც ფართო საზოგადოებას მასობ-  
რივი კომუნიკაციის საშუალებებით მი-  
ეწოდება).

არამასობრივი ხელოვნებები XX სა-  
უკუნეში მასობრივ ხელოვნებათა რიგ-  
ში დგებიან. სინამდვილის ასახვის ეკ-  
რანული ხერხი ხელოვნური „მეორე  
რეალობის“ კონსტრუირებას ახდენს.  
ერთეულისთვის გამიზნული — მასის-  
თვის ორიენტირებულია, ორიგინალი  
ზღვა ასლად იქცევა, კარგავს ინდივი-  
დუალობის ნიშნებს და ხელმისაწვ-  
დომად, ყველასათვის გასაგებად იქ-  
ცევა. განსაკუთრებულთან ზიარება —  
ჩვეულებრივია ელფერს ძიენს, იჭრება  
ყოველდღიურ ცხოვრებაში და სამომ-  
ხმარებლო თვისებებით აღიჭურვება.  
წიგნი თაროზე იდება, ვინაიდან იმ მი-  
თითურ დამშვიდებას, რომელსაც ადრე  
წიგნებში პოევებდნენ ხელოვნების არა-  
ლიტერატურული ფორმები, ტელევიზი-  
ისა და კინემატოგრაფის საშუალებით  
მიეწოდება, ამასთანავე ინტელექტის

ნაკლები დაძაბებით. XX საუკუნის ადრე-  
მიანი, რომელიც მრავალი სოციალურ  
ფუნქციის ერთბიროვნული შემსრუ-  
ლებელია, დროის რაციონალური გა-  
მოყენების, გადანაწილების ტყვეობა-  
ში ექცევა. ამასთანავე, მასობრივი კო-  
მუნიკაციების საშუალებით შესაძლე-  
ბელი გახდა მისთვის რამოდენიმე ფუ-  
ნქციის ერთდროული შესრულება, ფუ-  
ნქციათა შეთავსება. ის ემსგავსება  
„ელექტრონულ მონსტრს“, რომელიც  
უკვე აღარ კმაყოფილდება თუნდაც  
ერთი ეკრანით, იზრდება რამოდენიმე  
ინფორმაციის ერთდროულად მიღებია  
სურვილი. მისთვის აუცილებლობად  
იქცევა ხელოვნება, რომელსაც მოიხ-  
მარს. ის აღიქვამს მხატვრული ნაწარ-  
მოების არა ორიგინალს, არამედ მათ  
სუროგატს — რეპროდუქციას და ტი-  
რაჟირებულ ასლებს. ეცნობა ფერწე-  
რას რეპროდუქციებით და არა ორიგი-  
ნალებით, თეატრალურ სპექტაკლს  
განიცდის არა იქ და იმ დროს, სადაც  
და როდესაც წარმოდგენა იმართება,  
არამედ ტელეეკრანის საშუალებით.  
კმაყოფილდება არა რეალური ორკეს-  
ტრითა და მომღერლებით, არამედ მა-  
თი ჩანაწერებით ფირზე თუ ფირფიტა-  
ზე. ასლი ორიგინალის შესახებ ინფორ-  
მაციის გამავრცელებელ საშუალებად  
გამოდის, იმ ინფორმაციისა, რომელ-  
საც საჭიროებს მომხმარებელი. მით  
უფრო, თუ ასლი მასობრივი კომუნი-  
კაციის საშუალებით მიეწოდება, რო-  
მელიც სანახაობის არჩევის პრაქტიკუ-  
ლად უსაზღვრო საშუალებებს იძლევა.  
ოპოზიცია „ეკრანი — წიგნი“ გაის-  
მის, როგორც ცელულოიდური და ელე-  
ქტრონული ცივილიზაციის მოსალოდ-  
ნელი საშინელი პერსპექტივა. როდე-  
საც წიგნზე დაგროვილი ინფორმაცია  
— ორიგინალთან ზიარების სურვილს  
ანეიტრალებს — „მან უკვე იცის, მან  
უკვე მოიხმარა, მას აღარ სჭირდება“. ფ.  
ტრუფფო ჯერ კიდევ 1966 წელს  
რედ ბრედბერის ნაწარმოების ეკრანი-  
ზაციას ახდენს „451° ფარანგეიტით“.  
რეჟისორი მომავლის საზოგადოებია იმ  
სურათს ხატავს, სადა ნადგურდება.

წიგნები. წიგნი — გონიერების, სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების სიმბოლო, რომელიც ყოველის შემძლე ტელევიზიის ჰიპნოზს უპირისპირდება.

თუმცა, აღნიშნული — პრობლემის მხოლოდ ერთი კრილია, როდესაც მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, მასობრივი კულტურა უფრო შუალედურ, დაბალი ენარების მწარმოებელ ხელოვნებასთან იგივედება. ის, ვინც ორიგინალზე იზრდებოდა, კლასიკაზე იყო ორიენტირებული დღევანდელი ფასეულობების გათავისება უძველდება, მიუხედავად იმისა, რომ ასლები — არულყოფილი ტექნიკის საშუალებით იქმნება. „დღეიდან საქმე გვაქვს მასობრივ ფალსიფიცირებასთან — აცხადებს ხელოვნებათმცოდნე კელლერი მხატვრის შემოქმედებითი სამუშაოს გაუფასურების ზრდით“. ფალსიფიცირება — ჭეშმარიტის სიცრუით შეცვლა, მაგრამ საუბარია ასლებზე, რომლებიც ადექვატურები ხდებიან ფოტოტიპის, ოფსეტური ბეჭდვისა და სხვათა პროგრესის საშუალებით. „როგორც ჩანს — აგრძელებს კელლერი — ჰოლოგრაფია უახლოეს მომავალში საერთოდ მოხსნის ამ პრობლემას და მაშინ აამყარო შეივსება მილიონობით, ორიგინალისაგან თითქმის განურჩეველი ასლებით. ისევე, როგორც დღეს „არასრულყოფილი“ ასლებით არის სავსე. შესაძლო გახდება არა მხოლოდ „ფორმისა და შინაარსის“ იდენტიფიკაცია, არამედ „ძველი ოსტატების“ გრძნობები — განცდების, მხატვრული ნაწარმოების განსაკუთრებული აურის იმგვარი სახით ტირაჟირება, როგორც კინემატოგრაფისტისაა დამახასიათებელი, სადაც ფილმის საავტორო ორიგინალი და ასლი არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან“<sup>3</sup>.

მაგრამ, ჰოლოგრაფიის განვითარება საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა და ისიც არასრული — გამომდინარე ხელოვნების მხოლოდ ტექნიკური შესაძლებლობებიდან. ასლთა ტექნიკური მაგავსება ორიგინალისადმი (რაც არ

უნდა სრულყოფილებით გამოირჩეოდეს ასლი) ვერასოდეს ვერ შეცვლის თავად ორიგინალს! შესაძლებელია ფორმისა და შინაარსის იდენტიფიკაცია, მაგრამ შეუძლებელია „ძველი ოსტატების“ გრძნობების — განცდების მხატვრული ნაწარმოების განსაკუთრებული აურის იმგვარი სახით ტირაჟირება, როგორც კინემატოგრაფისტისაა დამახასიათებელი, სადაც ფილმის საავტორო ორიგინალი და ასლი არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

საკითხის მეორე მხარეს და უფრო მნიშვნელოვანს წარმოადგენს სწორედ მეოცე საუკუნისათვის დამახასიათებელი ასლის დამოუკიდებელ ცხოვრების დაწყების შესაძლებლობა. ნ. ზორკია ნაშრომში „უნიკალური და ტირაჟირებული“ აღნიშნავს, რომ „მრავალრიცხოვანმა ასლებმა, დროთა განმავლობაში სახე იცვალა, ტირაჟივან საკუთარი ორიგინალისაგან დამოუკიდებელი სიცოცხლე დაიწყო. ამდენად ჩვენს წინაშეა ახალი ესთეტიკური მოვლენა (საუბარია კრამსკოის „უცნობი ქალის პორტრეტზე“, ქალი იდეალად, „სილამაზის სხივად“ რომ მოინათლა), რომელიც მასობრივი ტირაჟის ეპოქის ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი“. ასლი ორიგინალის სიცოცხლის ახლებური გაგრძელებაა, ახალი ხარისხი. ინფორმაცია, რომელიც პირველქმნილთან, უნიკალურთან ზიარების სურვილს ბადება და ეს არა მხოლოდ პრივილეგირებული ნაწილის, მაღალი ინტელექტის მქონე ადამიანების ძალაუფლებაშია, არამედ საშუალო ადამიანისა, რომელსაც მიუხედავად იმისა, რომ მასობრივი ხელოვნების ნიმუშებზე იზრდება ეს ელიტარული ხელოვნების ნიმუშის განცდის შესაძლებლობა ეძლევა. „შესაძლოა ვენერა მილოსელია გლობალურ პოპულარობას, ტირაჟის სწორედ ის ეგზემპლარი წარმოადგენს, რომელიც ყოველ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში ცოცხლობს, სწორედ „ის“ ქმნის ორიგინალთან შეხვედრისას განსაკუთრებულ, ესთეტიკურ განცდას“<sup>5</sup>.

ტექნოკრატიულ ეპოქაში — აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების პრივილეგირებული მდგომარეობა ისტორიულ-ობიექტური კანონზომიერების შედეგია. მიუხედავად მუსტაფა მონდის „წიგნიერებისადმი“ სამომხმარებლო დამოკიდებულებისა, მისი განაცხადი (რომელიც, რა თქმა უნდა, სიმართლის მარცვალსაც შეიცავს) სუსტი შეძახილია მათთვის, ვისაც როგორც აინშტაინი იტყვობდა, ჩვეულებრივი ნაბიჯია გადადგმის ეშინია („ყველაზე ჩვეულებრივი ნაბიჯი უკვე არის წინააღმდეგობა, ნუ შეგვეშინდება სიარულის, გვეშინოდეს სიმშვიდის!“).

რომელს აირჩევს XXI საუკუნის ადამიანი: წიგნს თუ მის ეკრანულ ვერსიას?

სჭირდება თუ არა ტექნოკრატიულ ეპოქის ადამიანს ის, რაც კლასიკაში არის მოცემული? ის, რაზეც კლასიკა არის ორიენტირებული.

მასა არასოდეს არ იზრდებოდა კლასიკურ ლიტერატურაზე, რომელიც მხოლოდ პრივილეგირებული ნაწილის პერროვატივა იყო. მასას არ შეეძლო ესარგებლა იმით, რაც ან ორიგინალის სახით არსებობდა მხოლოდ ან მცირე ტირაჟით იბეჭდებოდა. კინემატოგრაფი, მით უფრო ტელევიზია „ახალი დაზგა“, რომელიც წიგნის ბეჭდვით ახლებურ ვარიანტს ვეთავაზობს, აუდიო-ვიზუალური საშუალებებით აღჭურვილს. კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციები კი ტექნოკრატიული ეპოქის ქავემსებური „ბიბლიოთეკა“, რომელიც ერთეულების ნაცვლად, მასებისთვის არის განკუთვნილი. ნებისმიერი ეკრანიზაციისა და მით უფრო კლასიკოსის, ეს არა იმდენად რეჟისორთან ზიარებაა — არამედ პირველწყაროს, ორიგინალის ავტორთან. კინორეჟისორი ამ შემთხვევაში მწერლის ავტორიტეტით სარგებლობს.

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ბ. ბრეხტი ჩაწვდა ნაწარმოების სამომხმარებლო ფასეულობის პრესტიჟულ ფასეულობაში გადასვლას და გამოხატა ეს დიდ თეორიულ სტატიაში „სამგრო-

შინი პროცესი“, როდესაც თორმეტი „ნერო-ფილმი“ მისგან „სამგროშინი ოპერის“ ეკრანიზაციის უფლებას ითხოვდა, არ ისახავდა მიზნად მაყურებელამდე ერთიანი, ავტორისული ნაწარმოების მიტანას. ის ფულს უხდიდა ავტორს არა ნაწარმოებში, არამედ ყიდულობდა გაცილებით კომერციულს, ვიდრე თავად ხელოვნების ნაწარმოებია; სცენაზე უკვე მიღწეულ წარმატებას, პოლიტიკური ალიაქოთით შეფერადებულ ავტორის რადიკალურ რეპუტაციას, ავტორის სახელს აფიშისათვის — ერთი სიტყვით, ნაწარმოების აურას, თავად ნაწარმოების ანაცვლოდ. „თუ ავტონომიურ ხელოვნებაში ერთადერთ საზომს ნაწარმოები წარმოადგენდა, მაშინ ტექნიკური ხელოვნებების ეპოქისათვის — ყოველ შემთხვევაში დღეს — განზომილების ერთეულს წარმოადგენს სახელი — „პერსონა“ persona lity, ვიდრე ცალკეული ნაწარმოებები და თუ აურას რეგენერაციის უნარი გააჩნია, ის პიროვნება ირგვლივ, „ბედის“ გარშემო იკრებს ძალას, ვინაიდან საგანი ტირაჟს ექვემდებარება, პიროვნება კი უნიკალური და განუმეორებელია“<sup>6</sup>.

XX საუკუნის ადამიანი, რომელიც ინფორმაციის მოწოდების მაღალ უფლებას ეზიარება, თითქოს აღარ საჭიროებს „დონ კიხოტის“ წაკითხვას — „მან მასზე ყველაფერი იცის“, მას საკუთარ წარმოსახვაში შექმნილი „დონ კიხოტიც“ ჰყავს, რომელიც სწორედ მასზე გავრცელებული ინფორმაციების მრავალი კინოფილმ-ეკრანიზაციების, სატელევიზიო გადაცემების, მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებით მიეწოდება. „მას გაუგია“ — მაგრამ მას ნაკლებ „უგრძენია“ — ვინაიდან ინფორმაცია „საგანზე“ ჯერ კიდევ არ არის თავად „საგანი“ — თუმცაღა დღეს ყველამ იცის „დონ კიხოტი“ გუშინდელი დღისაგან განსხვავებით. შესაძლოა, კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას კლასიკური ლიტერატურის „ტირაჟირებისას“ არ მოუწოდებია ის ეგზემპლარი, რომელიც რიგინალთან

უშუალო ზიარების სურვილს გაგვიჩენს, თუმცა კინომცოდნე მ. ტუროვსკაია, რომელიც სტატისტიკურ მონაცემებს ეყრდნობა, აღნიშნავს, რომ „ძმები კარამაზოვების“ ეკრანიზაციის შემდეგ ბიბლიოთეკებში ყველგან გარიზარდა დოსტოევსკის ამ რომანზე მოთხოვნილება.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციები, რომლებმაც თავიანთი ეკრანული სიცოცხლე ამ ხელოვნების დაბადება პირველივე წლებში დაიწყო, გრძელდება და ალბათ, ჩვენს ძალებს აღემატება ეკრანის მიერ ლიტერატურის გადამუშავების უწყვეტი პროცესის შეჩერება. შესაძლოა, მათი მოძალემა კულტურის გაუფასურება, მისი „მასკულტურად“ ქცევა ან მასთან მილიონების გაერთიანების სურვილია, როგორც ჩანს პროცესი არაერთგვაროვანია და ამავდროულად დიალექტიკური და თუ კლასიკოსთა ეპოქა — მნიშვნელოვანი დანაკარგია სულიერი სიმალლის, მაშინ ერთდროულად თვალთ უხილავი და შესაძლოა, რაოდენობრივი თვალსაზრისითაც ნაკლებ მნიშვნელოვანიც, მაგრამ მაინც საგრძნობია საკუთრივ ლიტერატურისადმი ინტერესის ზრდა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს გზა, შეაძლოა, მრავალი ეკრანიზაციისა თუ ინსცენირებების გზაზე გადიოდეს.

კლასიკური ლიტერატურა მალე დასეულობათა შემნახველი ზარდაზმისა, რომელსაც მოვარაყებელი, ჩასაკეტად გამზადებული ბოქლომის ნაცვლად XX საუკუნის მიწურული ახალ შესაძლებლობებს შესთავაზებს, ახალი სიცოცხლია დაწყების საშუალებას, მხატვრული ხერხებისა და მეთოდების ახლებურ გზას, გზას ინფორმაციიდან — უშუალო ზიარებამდე. სახიფათოა ტრადიციის, ანუ მეხსიერების, კულტურის გარეშე დარჩენა. ის რომ „კლასიკასთან“ ზიარების სურვილი არსებობს (თუნდაც ეკრანიზაციების სახით, წიგნის ნაცვლად — ტელეეკრანით) ეს სხვა არაფერია თუ არა კულტურული, სულიერი თვითშენარჩენების მაღალი ინსტინქტი.

#### შენიშვნები:

- 1 „კულტურის მომავალი“ ჟურნალში „ვოპროსი ლიტერატური“, 1984, № 2, გვ. 98.
- 2 „ვოპროსი ლიტერატური“, 1984, № 2, გვ. 92.
- 3 „ხელოვნება და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი“. მოსკ. 1973 წ. გვ. 39.
- 4 ნ. ზორკაია „უნიკალური და ტირაჟირებული“ მოსკ. „ისკუსსტო“, 1981, გვ. 16.
- 5 „უნიკალური და ტირაჟირებული“. მოსკ. „ისკ.“, გვ. 26.
- 6 „ისკუსსტო კინო“, 1980 წ., № 4, გვ. 155.



# მუსიკის როლი რადიოში

თეონა კახიძე

**ჩვენს** ეპოქაში რადიოს, როგორც თანამედროვე ტექნიკურ ინსტიტუტს, განსაკუთრებული როლი ენიჭება მუსიკალური ყოფის აქტივიზაციისა და განვითარების საქმეში. დღეს, როდესაც მუსიკალურმა ხელოვნებამ შეიძინა ყველგანმყოფობის სტატუსი და იქცა ადამიანთა სოციალური ყოფის განუყოფელ ნაწილად, „ცოცხალ მუსიკას“ მნიშვნელოვან კონკურენციას უწევს მუსიკა, რომელიც ინახება, კვლავ იწარმოება და ვრცელდება ტექნიკური საშუალებებით. ამ ტექნიკურ საშუალებებს შორის, რომელთა მეშვეობითაც მუსიკა შემოდის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს რადიო.

რადიოს პოპულარობა შეიძლება აიხსნას რამდენიმე მიზეზით. უპირველესად რადიომიმღები თითქმის ყველასათვის ხელმისაწვდომია. რადიომაუწყებლობის ტექნიკურმა სრულყოფამ შესაძლებელი გახადა მოკლე ტალღებით მანიპულირება, რაც იძლევა ქვეყანობის მაღალ სტერეოზარისხს. ახლა რადიოს მეშვეობით შესაძლებელია ისეთივე მაღალტექნიკური ჩანაწერების მოსმენა, რო-

გორც სხვა აუდიო კვლავმწარმოებელი აპარატურით. დაბოლოს, ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი ესაა რადიოარხების სიმრავლე, რაც პირდაპირპროპორციულია პროგრამების სიმრავლისა და მრავალფეროვნებისა. რადიომიმღებები დღეს თითქმის ყველა სამზარეულოს, მანქანის, თუ კაფეს ერთ-ერთი ძირითადი ატრიბუტია.

რადიო ეთერით გადმოცემულ მუსიკას ხშირად იყენებენ ფონად სხვადასხვა საქმიანობისათვის. ხაზგასასმელად რომ მუსიკის ფონად გამოყენების პრაქტიკა დამკვიდრდა სწორედ XX საუკუნეში, რასაც ხელი შეუწყო შრომის მაღალი ინდუსტრიალიზაციისა და დანაწევრების პირობებმა. შრომის პროცესი აღარ მოითხოვს მასში ინდივიდის მონაწილეობას და იძლევა შრომისმიმღებურ, დამატებითი განცდის არსებობის საშუალებას. ადამიანმა ფონად შეიძლება აირჩიოს ყველა სტილისა, თუ ჟანრის მუსიკა თავისი ფსიქოლოგიური ორიენტაციისა და განწყობის შესაბამისად, თუმცა მიჩნეულია, რომ ის ე. წ. „ემოციური კომფორტულობა“, რომელსაც ქმნის ფონური, ანუ „ფუნქცი-

ური“ მუსიკა“, ახასიათებს უფრო მსუბუქე, ვიდრე სერიოზულ მუსიკას.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია აგრეთვე ის ფაქტორიც, რომ თანამედროვე ცხოვრების მეტად სწრაფი და დაძაბული ტემპის პირობებში, როდესაც სულ უფრო ძნელდება ადამიანური ურთიერთობების შენარჩუნება, განსაკუთრებით სასიამოვნოა რადიო ეთერიდან ადამიანის ხმის გაგონება, რომელიც გესაუბრება სხვადასხვა სოციალურ პრობლემაზე თუ სიახლეზე, გაწვდის საინტერესო ინფორმაციას. ეს ხმა შეიძლება ეკუთვნოდეს როგორც დიქტორს, ისე ე. წ. „დისკ-ჟოკეის“, რომელიც ანხორციელებს კერძო არხების კულტურულ პოლიტიკას. ამ ტიპის რადიოსადგურები, რომლებიც არსებობენ საკუთარ სახსრებზე და ცდილობენ მომხმარებელთა დიდი რაოდენობის ყუარდლების მიპყრობას, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ სწორედ „დისკ-ჟოკეის“ ფუნქციებს, როგორც მსმენელთა მჭიდრო კონტაქტის დამყარების უნიკალურ ს. შუალეზას. და მართლაც, მსმენელთა უმრავლესობის იმტერესი ამა თუ იმ რადიოსადგურისადმი ნაწილობრივ განპირობებულია მისი წამყვანების პოპულარობით.

ამრიგად, თანამედროვე საზოგადოებაში რადიოს პოპულარობის განმსაზღვრელი ფაქტორიდან აღსანიშნავია ორი მომენტი — რადიო, როგორც მოსახერხებელი ფონი სხვადასხვა საქმიანობისათვის და რადიო, როგორც ინფორმაციის მიღების და კომუნიკაციის საშუალება. რადიოს წარმატებულ ფუნქციონირებას აპირობებენ სხვა ფაქტორებიც, რომლებიც განეკუთვნებიან როგორც მატერიალურ-ტექნიკურ, ისე სოციალურ სფეროებს.

აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ პოპულარობის მაღალი კოეფიციენტი რადიოს აკისრებს განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას მომხმარებლების წინაშე. უპირველეს ყოვლისა, რადიოარხების ხელმძღვანელობა ვალდებულია დააკმაყოფილოს მსმენელთა მრავალფეროვანი ინტერესები. თანამედრო-

ვე საზოგადოება განსხვავებული სოციალური საზოგადოება განსხვავებული სოციალისად ამისა განსხვავებულია მსმენელთა მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესებიც. ამით აიხსნება რადიოპროგრამების ყანრობრივი მრავალფეროვნებაც. როგორც ცნობილია არსებობს სახელმწიფო რადიოარხები, ანუ სახელმწიფო სუბსიდიების საფუძველზე მოქმედი დეპარტამენტები, რომლებიც სახელმწიფოს კულტურული პოლიტიკის თანახმად გარკვეულ დროს უთმობენ მუსიკალურ კულტურას. ამასთან ერთად დღითიდღე მატულობს თვითდაფინანსების პრინციპზე მოქმედი კერძო რადიოარხები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან სახელმწიფოს კულტურულ პოლიტიკას და თავის პროგრამებს საკუთარი შეხედულებების მიხედვით ადგენენ. ამიტომაც მათ მეტი თავისუფლება აქვთ კერძო არხებს შეუძლიათ მუსიკის იგნორირებაც და მისი ექსპლოატირებაც.

როგორც სახელმწიფო, ისე კერძო რადიოარხები მუსიკალური პროგრამების შედგენისას იყენებენ სხვადასხვა ყანრისა და სტილის მუსიკას. სტატისტიკა მოწმობს, რომ კერძო არხები უმარატესობას ანიჭებენ უფრო მსუბუქ მუსიკას (ჯაზი, პოპი, როკი, საცეკვაო), ხოლო სახელმწიფო არხები უმთავრესად აწარმოებენ კლასიკური და ფოლკლორული მუსიკის პროპაგანდას. მუსიკალური პროგრამები ატარებდნენ სხვადასხვაგვარ ხასიათს: გადაცემები პროფესიული სამუსიკისმცოდნე ტექსტით ან კომენტარებით, გადაცემები მიძღვნილი კონკრეტული კომპოზიტორისა თუ შემსრულებლის, ამა თუ იმ მუსიკალური ყანრისა თუ სტილისადმი, კონცერტების ან მუსიკალური სპექტაკლების ტრანსლირება, სპეციალური სტუდიური ჩანაწერების გადაცემა, თუ სხვადასხვა ტიპის მუსიკალური ნომრების კომპილაცია ანუ შერეული კონცერტების გადაცემა წამყვანის პოპულარული ტექსტით ან უბრალოდ ავტორთა და შემსრულებელთა გვარების გამოცხადებით. ბევრ ქვეყანაში არსებობს სპეციალური რადიოარხებიც, რომლებიც

ბიც ეთერს უთმობენ მხოლოდ ერთი სტილის მუსიკას — მხოლოდ კლასიკას, ან მხოლოდ ჯაზს, ან მხოლოდ ხალხურ მუსიკას ან მსუბუქ, გასართობი ხასიათის მუსიკას. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა პრინციპით მუშაობს და რა მიზნებს ისახავს რადიოარხი — ემსახურება საზოგადოების კულტურულ-ესთეტიკური დონის ამაღლებას თუ მას მხოლოდ გასართობი ფუნქცია აკისრია.

რადიომაუწყებლობა გარკვეულწილად ვალდებულია პროპაგანდა გაუწიოს ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას. ამ თვალსაზრისით ეფექტიანად მუშაობენ სახელმწიფო რადიოარხები. მათ ეთერში ხშირია გადაცემები თანამედროვე კომპოზიტორებზე და შემსრულებლებზე, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მათთან ინტერვიუებს, მათი კონცერტების ტრანსლაციას, ნიშანდობლივია აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ სახელმწიფო რადიოარხების ე. წ. „უღერადი სხეულები“ სხვადასხვა სახის ორკესტრები, ანსამბლები ხშირად უკვეთავენ ნაწარმოებებს თანამედროვე კომპოზიტორებს — როგორც ცნობილი, ისე ახლგაზრდა ავტორებს და ასრულებენ მათ არა მარტო რადიოეთერში, არამედ სხვადასხვა ფესტივალებსა და კონცერტებზე. ცხადია, ყოველივე ეს დიდად უწყობს ხელს ეროვნული საკომპოზიტორი და საშემსრულებლო კულტურის განვითარებასა და პოპულარიზაციას. სახელმწიფო არხები სათანადო ყურადღებას უთმობენ ფოლკლორს, ეთნიკური ჯგუფების მუსიკალურ კულტურებს. რაც შეეხება კერძო რადიოკომპანიებს, ისინი ნაკლებად ისახავენ ასეთ ამოცანებს. ისინი გამოდიან უფრო რეკლამის მოწოდებელთა ინტერესებიდან, მათთვის მთავარია მოიზიდონ რაც შეიძლება მეტი მსმენელი, ვინაიდან ისინი იხდიან ფულს, რაზედაც არსებობს რადიოკომპანია. ამიტომ კერძო რადიოარხები უპირატესობას ანიჭებენ პოპულარულ მუსიკას, რომელსაც უსმენს საზოგადოების უმეტესი ნაწილი. მაგრამ ბოლო ხანებში ზოგიერთ კაპიტალის-

ტურ ქვეყანაში (ავსტრია, საფრანგეთი, შვეიცარია) კულტურული პოლიტიკის მესვეურები კანონის ძალით ახერხებენ კერძო რადიოარხების ჩართვას ეროვნული კულტურის პროპაგანდის პროცესში, რაც უდავოდ იძლევა ეფექტიან შედეგებს (ჯარიმის დაწესება).

გარდა ყოველივე ზემოთ აღნიშნულისა, რადიო მეტად საჭიროა მუსიკალური ცხოვრების რეკლამირების თვალსაზრისითაც. პირველ რიგში, რადიოს საინფორმაციო გადაცემებში ანონსირება ხდება მომავალი მნიშვნელოვანი მუსიკალური მოვლენებისა. გარდა ამისა, მზადდება სპეციალური გადაცემები, სადაც განიხილება უკვე მომხდარი მუსიკალური მოვლენები. ამრიგად, რადიოსადგურებს შეუძლიათ გაუწიონ მნიშვნელოვანი დახმარება ტრადიციულ მუსიკალურ ინსტიტუტებს თავიანთი საქმიანობის რეკლამირებაში. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია რადიოეთერის სარეკლამო საშუალებად გამოყენება ხმის ჩამწერი ინდუსტრიისათვის. უმეტეს შემთხვევაში, ახლად გამოსული აუდიო პროდუქცია პირველად საზოგადოების წინაშე წარსდგება სწორედ რადიოს საშუალებით. განსაკუთრებით აქტუალურია რეკლამირების ამგვარ მეთოდი მსუბუქი მუსიკის სფეროში. ხმის ჩამწერი კომპანიები ხშირად უსასყიდლოდ უგზავნიან თავიანთ პროდუქციას რადიოსადგურებს, რადგან თანამედროვე საზოგადოებაში მოქმედებს ერთი უცნაური კანონი — რაც უფრო ხშირად ჟღერს მუსიკალური ნაწარმოები რადიოდან, რომელსაც უსმენს მილიონობით ადამიანი, მით უფრო პოპულარულია იგი, აქედან გამომდინარე ვარაუდობენ, რომ გაჩნდება ამ ნაწარმოების შექმნის ანუ სახლში ქონების სურვილი. და იგი მზა აუდიოპროდუქციის სახით იქცევა ინდივიდის საკუთრებად. ამიტომ ლოგიკურია, რომ ხმის ჩამწერი კომპანიების სარეკლამო საქმიანობის ერთ-ერთი უპირველესი საფეხურია მჭიდრო კონტაქტის დამყარება რადიოსადგურებთან.

გარდა ამისა, რადიოდეპარტამენტები

ხშირად ამზადებენ სპეციალურ გადაცემა-განხილებებს იმის თაობაზე თუ რა ხდება აუდიო ინდუსტრიაში — რა ახალი ჩანაწერები გამოვიდა ან გამოდის, მათი პროფესიული შეფასება ან კრიტიკა, სად რომელი ჩანაწერების შექმნა შეიძლება და სხვ. ამრიგად რადიომაუწყებლობა წარმოადგენს თანამედროვე მუსიკალურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების რეკლამირების მეტად ეფექტურ საშუალებას.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი და აქტუალურია რადიოს როლი მუსიკალური კულტურის დემოკრატიზაციის საქმეში. დღეს, როდესაც უსაზღვროდ გაიზარდა ცოცხალ მუსიკალურ მოვლენათა რიცხვი, ცხადია არავის არა აქვს არც ფიზიკური და არც მატერიალური შესაძლებლობა დაესწროს ყოველ მათგანს. ხშირად ისიც კი რთულია, რომ დაესწრო ყველა საინტერესო კონცერტს თუ მუსიკალურ სპექტაკლს. ასეთ მძიმე სიტუაციაში რადიოს შესაძლებლობა — ეთერში გაუშვას პირდაპირი ტრანსლაციები სხვადასხვა მუსიკალური მოვლენებიდან — ნამდვილად უნივერსალური მიღწევაა. გარდა ამისა რადიო ისახავს მუსიკალურ-შემოქმედებით მიზნებსაც — მთლიანობაში წარმოაჩინოს მსოფლიო მუსიკალური კულტურა ყველა თავისი უნიკალური და მრავალფეროვანი ნიშან-თვისებებით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აქტუალურია რადიომაუწყებლობის შესაძლებლობა — მოახდინოს საერთაშორისო გაცვლები, ანუ საკუთარი პროდუქციის გარდა გამოიყენოს სხვა ქვეყნის რადიოარხების მუსიკალური პროგრამები და პირდაპირი ტრანსლაციებიც კი, რითაც ხელს უწყობს ინტერნაციონალური მუსიკალური კავშირების განმტკიცებას.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული მეტყველებს იმაზე, რომ რადიო მნიშვნელოვნად აადვილებს საზოგადოების კომუნიკაციას მუსიკალურ კულტურასთან და ფართოდ ხსნის გზებს მუსიკის სოციალურ ყოფაში შემოსასვლელად, ანუ უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, უზ-

რუნველყოფს მუსიკის დემოკრატიზაციის პროცესს.

ამრიგად, რადიომაუწყებლობას თანამედროვე სოციალურ გარემოში აკისრია მეტად მნიშვნელოვანი ფუნქციები, რომელთაგან ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალურია მონაწილეობის მიღება მუსიკალური ყოფის აქტივიზაციის რთულ პროცესში. გარდა ამისა რადიოს ინსტიტუტი წარმოადგენს კულტურული პოლიტიკის მეტად მნიშვნელოვან ნაწილს, ანუ რადიოარხების მართვის სტრატეგიაში აისახება ქვეყნის კულტურული პოლიტიკის მიმართულება და ორიენტირები. რადიოს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კომუნიკაციის საშუალებას თავისუფლად შეიძლება დაეკისროს აგიტატორის როლი როგორც პოზიტიური, ასევე ნეგატიური თვალსაზრისით. რადიოპროგრამების ხარისხის შესაბამისად მსმენელთა კულტურული დონე შეიძლება საგრძნობლად ამაღლდეს ან კიდევ პირიქით, დაეცეს და განსაკუთრებით აქტუალურია ეს გარემოება სწორედ მუსიკის სფეროში. აქედან გამომდინარე კულტურული პოლიტიკა აუცილებლად უნდა ახდენდეს რადიოარხების მუშაობის მეტ-ნაკლებ კონტროლირებას და იღებდეს სათანადო ზომებს თუ სახეზეა უარყოფითი შედეგები. მაგრამ ცხადია, ამ პროცესს არ უნდა ჰქონდეს დიქტატურის სახე. ყველა გადადგომული ნაბიჯი უნდა იყოს შეძლებისდაგვარად გაწონასწორებული, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნება რადიომაუწყებლობის მუშაობა ეფექტიანი საზოგადოებრივი კულტურის ყველა, განსაკუთრებით კი მუსიკის სფეროში.

# მეტასურათის პარადიგმა

(„შავი კვადრატი“ როგორც რიცხვული სხეულის  
წელი და „სიკვდილის ფორმა“)

## დავით ანდრიასი

„განჯას რეალობისკენ კი არა, მხოლოდ მის შესახებ წარმოდგენისკენ მივყავართ“.

კ. შალევიჩი

1925 წელს პოტსდამში გამოშვებულ „Europa-Almanach“-ში დაიბეჭდა ელ ლისიციუს მცირე მოცულობის სტატია „ხელოვნება და პანგეომეტრია“.<sup>1</sup> „ვარბურგის ინსტიტუტის ბიბლიოთეკის“ გრიფით თითქმის იმავდროულად ქვეყნდება ე. პანოფსკის კლასიკური გამოკვლევა „პერსპექტივა, როგორც სიმბოლური ფორმა“<sup>2</sup> და კასირერის მოძღვრების არტეთორიულ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს; ამა თუ იმ მხატვრულ ეპოქაში დომინირებადი სივრცულ-პერსპექტიული კონცეპციები, ანტიკური კლასიკიდან დაწყებული, სუბრემატიზმით დამთავრებული, ამ წიგნში, კონკრეტულ ეპოქათა მსოფლმხედველობით კონტექსტშია განხილული. პერსპექტივას ელ ლისიციუს ეპოქის სტილის სიმბოლურ განსახიერებად მოიაზრებს და აქცენტს სახეით ხელოვნებაში სამყაროს გეომეტრიულ-პერსპექტიული პროექციის სა-

კუთრივ ონტოლოგიურ ასპექტზე აკეთებს, ოღონდ მხატვრობის „გეომეტრიული“ გაგება-ინტერპრეტაციისადმი ერთგვარად სკეპტიკური დამოკიდებულების მიუხედავად, ელ ლისიციუს ცდილობს, სუბრემატიზმის არსი, და საზოგადოდ, იკონიკური ფორმის ონტოლოგიური ბუნება მათემატიკური ანალოგიების გზით ახსნას; Ad hoc იგი სამ ბანალურ ასპექტს გამოჰყოფს, რომელთა კვალობაზეც: ა) გეომეტრია ძველთაგანვე წამყვან როლს ასრულებდა სკულპტურული, არქიტექტურული თუ ფერწერული ნაწარმოებების დამზადების ტექნოლოგიაში; ბ) სიმეტრიის კანონები იმთავითვე გვევლინებოდნენ ორნამენტისა თუ ფიგურატიული გამოსახულებების აგების საფუძვლად, რაზეც მოგვიანებით ფუძნდება სილამაზის ფილოსოფიური გაგება და გ) პროექტიული გეომეტრიის მეთოდები მუდამ გა-

მოიყენებოდნენ სიბრტყეზე სამგანზომილებიან სხეულთა გამოსახულებების ასაგებად; ამასთან, ანტიკურობაშივე ცნობილი პერსპექტივა ახალ დროში მკაცრ მათემატიკურ დასაბუთებას ჰპოვებს.

ელ ლისიციის თანახმად, მხატვრულ ფორმათა თითოეულ ისტორიულ ტიპს შეესაბამება სივრცულ-პერსპექტივულ სტრუქტურათა შესაბამისი ტიპი და პირობითად შეიძლება აღნიშნულ იქნეს რიცხვთა განსაზღვრული სახეობით; ამდენად, რიცხვთა სამყაროსა და მხატვრულ ფორმათა სამყაროს შორის დგინდება გარკვეული რეგულარული მიმართება, ხოლო რიცხვთა მრავალსახეობა განიხილება, როგორც მხატვრულ ფორმათა მრავალსახეობის მოდელი, რომელსაც სუპრემატისმის თეორეტიკოსი „რიცხვულ სხეულს“ უწოდებს. ამ უკანასკნელში იგულისხმება ყველა შესაძლებელ რიცხვთა იმგვარი ერთობლიობა, რომელიც გეომეტრიულად შეიძლება გამოისახოს უწყვეტი, სწორი ხაზის სახით, რომელზეც თითოეული, თუნდაც მეორე მათგანთან უსასრულოდ ახლომდებარე წერტილი რიცხვს შეესაბამება<sup>3</sup>. ასე რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი „რიცხვული სხეული“ ერთგვარი სამგანზომილებიანობის ასოციაციას იწვევს, იგი გულისხმობს სინჯრეში არსებულ სწორ ხაზს და გარკვეული გაგებით, შეესატყვისება პანგეომეტრიაში ე. წ. წარმოსახვითი და კომპლექსური რიცხვების შეტანის გზით „რიცხვული სხეულის“ გაფართოების კონცეფციას, და ამასთან, გარკვეული გაგებითვე, მიემართება „ქრომატული სხეულის“ ცნებასაც, როგორც ძირითადი ფერებისა და ტონების გადაკვეთის საფუძველზე მიღებულ, შესაძლო ელფერთა ანალიტიკურ მოდელს.<sup>4</sup>

ელ ლისიცი „რიცხვულ სხეულს“ გვთავაზობს, როგორც ფერწერაში მხატვრულ ფორმათა მრავალსახეობის მოდელს, რომელიც იძლევა კანონზო-

მიერ ერთიანობაში არსებულ მხატვრულ ფორმათა ყველა ტიპის სინქრონულ, ისტორიულ დესკრიპციას; ამ მოდელში კი, პარადიგმული ფუნქცია ენიჭება კაზიმირ მალევიჩის „შავ კვადრატს“, რომელიც ლისიციის მიერ ინტერპრეტირებულია, როგორც სხეულებრივი რიცხვის „ნული“, როგორც მის კოორდინატულ ღერძთა გადაკვეთის წერტილი. ამ მხრივ, ელ ლისიცი მალევიჩისავე კვალს მისდევს, რომელიც „შავ კვადრატს“ „ფორმათა ნულს“ უწოდებდა და ელემენტარულად, მასში ფერისა და ფიგურატიულობის, როგორც დასავლეთეგროპული ფერწერის ფორმალურ ინგრედიენტთა არარსებობას გულისხმობდა. ელ ლისიცი ამოდის იმ ისტორიულ-მეთოდოლოგიური მნიშვნელობის ფაქტორიდან, რომ ნული რიცხვთა ნატურალური რიგის წევრად XVI საუკუნეში ფიქსირდება და იტალიელი მათემატიკოსების კარდანოსა და ტარტალის სახელებს უკავშირდება. რაც მთავარია, ლისიციისეული რიცხვული მოდელი „ევრისტიკული“ ძალის მქონეა და იგი, ქიმიურ ელემენტთა პერიოდული სისტემის მსგავსად, ახალ მხატვრულ ფორმათა კონსტიტუირებას განაპირობებს, რის შედეგადაც, თვით ამ ფორმათა ევოლუციას კონსტრუქციული ხასიათი ენიჭება.

ასე რომ, „რიცხვული სხეულის“, როგორც მოდელის და ამ მოდელისათვის დამახასიათებელი ევრისტიკული ფუნქციის მეოხებით ისახება პანგეომეტრიის ფუნდამენტურ იდეათა, კერძოდ ლობაჩევსკის, გაუსისა თუ რიმანის არაევკლიდურ „გეომეტრიათა“ და სუპრემატისტთა არაევკლიდური მხატვრული სივრცეთქმნადობის იდეათა მიმართების პირობონტი<sup>5</sup>. ლისიციისეული მოდელის ევრისტიკული ფუნქცია მხატვარს გზას უხსნის არა უბრალოდ, კონკრეტული გეომეტრიული სისტემით ოპერირება-პრეპარირებისაკენ, არამედ, პირველყოფლისა, მხატვრული სი-



ვრცის ონტოლოგიური ინტერპრეტაციისაგან და საფუძვლად ედება სუპრემატისმის ორ ძირითად თეორიულ პოსტულატს, სახელდობრ: სუბიექტივიზმის გადალახვასა და მიმეზისური პოეტიკის უარყოფას და უსაგნო პროექტულ-კონსტრუქციული პოეტიკის დაფუძნებას, რაც თავის მხრივ, იძლევა საფუძველს, რათა სუპრემატისმში განხილული იქნეს, როგორც თანამედროვე დიზაინისა და ტექნიკური ესთეტიკის ერთგვარი წინამორბედი. ზემოხსენებულ კონტექსტში, სუბიექტივიზმი უკავშირდება ხაზობრივ პერსპექტივას, როგორც მხატვრული სივრცის კონსტრუირების იმგვარ პრინციპს, მზერის წერტილში სხივთა ფოკუსირებას რომ ეფუძნება და შეესატყვისება სუბიექტის მონოკულარულ რეცეფციას. ამდენადვე, იგი სივრცულ, და უფრო ფართო გაგებით, მხატვრულ ფორმათა უსასრულო რიცხვიდან მხოლოდ ერთ მათგანზე იღებს ორიენტაციას და სპეციფიკურ „ბარიერს“ ქმნის უნივერსალური, კოსმიური სივრცისაგან. სუპრემატისმის თეორია და პრაქტიკა, და საზოგადოდ, მოცემული ეპოქის ხელოვნების რუსული თეორიული და ფილოსოფიური აზროვნება (მაგ. მამა პ. ფლორენსკი), ცდილობს გადალახოს ხსენებულ სუბიექტივიზმში და მის ნაცვლად, ონტოლოგიურად დააფუძნოს სახვითი ხელოვნებაში, კერძოდ ფერწერაში სივრცის მოდელირების პრინციპები, რაც მეტაფორულად, კოსმიურ სივრცეში „გაქრის“ ხატში ვლინდება, ხოლო კონკრეტულ-თეორიულად, ხაზობრივი პერსპექტივის ნაცვლად, პარალელურ პროექციითა სისტემის პრევილირებას მოასწავებს.<sup>6</sup>

„რიცხული სხეულის“ მოდელზე დაყრდნობით, სუპრემატისტული სურათი პრეტენზიას აცხადებს, მოგვევლინოს თვით სამყაროს იკონიკურ მოდელად და იქცეს უსასრულობის სიმბოლოდ. თავად მხატვრის შემოქმედება, მალევე ჩის რწმენით, მისივე უსაზღვრო ინტუ-

იციის ერთგვარი განვრცობაა, ინტენციონისა, რომელიც ბუნებისა და კულტურის საგნობრივ ფორმათა ტოტალური გარდასახვის გზით აკონსტიტუირებს ახალი საგნობრიობის ესთეტიკურ-აქსიოლოგიურ სამყაროს. ამ „უსაზღვრო ინტუიციის“ განვრცობის ტემპორალური ფორმა კი ხანიერებაა, რომელიც გამოირჩევა ყოველგვარ ციკლურობას. ამიტომაც ეკარგება აზრი ძველის აღორძინებას, ამიტომვე აღარ რჩება შემოქმედებაში ადგილი მიზეზისისათვის. ესაა ერთადერთი გზა, რათა მხატვარი ხელიდან გაუსწლტეს ბუნებას და ააგოს ახალი სამყარო“<sup>7</sup> ანუ ის კომბინირებული სუპრემატისტული „ნაგებობანი“, რომელთა „სამშენებლო“ პრაქტიკა მენტებადაც გვევლინებიან „შავი კვადრატის“, „შავი წრე“, „შავი ჯვარი“ და ა. შ.

პრა-ელემენტა ამ რიგში ცენტრალური ადგილი „შავ კვადრატს“ უკავია, ხოლო, თუ რა არის ახალი „კვადრატში“, ამ კითხვაზე პასუხების გაცემისას მხატვრულ-ესთეტიკური ცდის უშუალო ფენომენოლოგია მისსავე, ფართულ სიმბოლურ საზრისს ეჯახება. ჩვენ შემთხვევით არ გავგისვამს ხაზი სიტყვებზე „უშუალო ფენომენოლოგია“, რამდენადაც განზრახული გვაქვს „შავი კვადრატის“ ფენომენოლოგიური ექსპლანაცია; ჰუსერლის თანახმად, ის რაც უშუალოდაა მოცემული, იგი აშკარაა, ჩენილია, ჩენილობის, თანაც ინფინიტეზებულ ჩენილობის პრინციპი კი ის ამოსავალი პრინციპია, ფენომენოლოგიის მეთოდოლოგიურ ფუნდამენტად რომ გვევლინება; ჩენილობა ყველაზე ფართო აზრით აღნიშნავს „ინტენციონალური ცხოვრების პრაფენომენს“. „შავი კვადრატის“ უზოგადესი ფენომენოლოგიური საზრისიც, უპირველეს ყოვლისა, ჩენილობაშია. მასში არაფერის დაფარული, ყველაფერი „გარეთა“ გამოტანილი, ჩენილია, აშკარაა, ხოლო აშკარაა, იმდენად, რამდენადაც

იგი უშუალოდაა მოცემული. ესაა „უშუალო“ ხედვა, ოღონდ ხედვა საერთოდ, როგორც „ყოველგვარ გონიერ მსჯელობათა უკანასკნელი კანონიერი წყარო“.

„შავი კვადრატი“ ერთგვარი ათემატიზირებული მთელია, ფერწერულ-არტისტულ აქტთა საზრისის გაგების თავისებური ფონია, პორიზონტია. თუგინდ, ისეთივე ფონი და პორიზონტი, როგორც ჰუსერლისეული „lebenswelt“ — ცხოვრებისეული სამყარო, ეს უკანასკნელიც ხომ უცვლელად გვევლინება წინ-დებულ და მნიშვნელად კონსტანტად, როგორც წინასწარ (უწინ) უკვე არსებული?! მაგრამ, იგი არა მნიშვნელობს რაიმე გან-ზრახვის ძალით, რაც უნდა უნივერსალური იყოს იგი. ყოველი მიზანი, მათ შორის უნივერსალურიც, უკვე გულისხმობს, რომ „მუშაობის“ პროცესში იგი სულ ხელახლა, პერმანენტულად ივარაუდება როგორც არსებული. „lebenswelt“ — ნებისმიერი მოქმედებისა და ყოველგვარი თეორიული კონსტრუქციის სახით — არსებითად ისტორიული ცნებაა, რომელიც არ გულისხმობს ყოფიერების უნივერსალობას, „არსთა სამყაროს“ — იტყვის ჰ.გ. ვადამერი<sup>8</sup>, თვით ცხოვრება კი, არა მხოლოდ ბუნებრივი განწყობის „სადა ცხოვრებაა“, არამედ, ამასთან, და არანაკლებად, ტრანსცენდენტალურად რედუცირებული სუბიექტურობაცაა, რომელიც თავის მხრივ, წყაროა ყველანაირი ობიექტურობისა<sup>9</sup>.

ასეა თუ ისე, ყოველგვარი სიაშკარავე ცხოვრებისეული სამყაროს სიაშკარავიდან ნოდის, ობიექტურ-ლოგიკური სიცსადიდან მომდინარეობს და გზასაც უკან ცკვავართ, პირველსაწყისი ჩენილობისაკენ, რომელთანაც მუდამ წინასწარაა მოცემული ცხოვრებისეული სამყარო<sup>10</sup>. ბოლოსდაბოლოს, იმის ჰემმარტი გაგებაც კი, რაზეც საუბარია ხოლმე ბუნებათმეცნიერებაში, შეუძლებელია ცხოვრებისეულ სამყაროსთან

და მის პრაქტიკულ რეალიზებთან შეფარდების გარეშე. მაგალითად, იდეალობათა გეომეტრიის წინ უძლოდა მიწისმზომელობის პრაქტიკული ხელოვნება, რომელმაც ჭერ არაფერი იცოდა იდეალობების შესახებ, და სწორედ ამგვარი, გეომეტრიამდელი საქმიანობა გახდა გეომეტრიისათვის სააზროვნო ფუნდამენტი<sup>11</sup>.

„შავი კვადრატი“ კიდევ ერთ ბიძგს იძლევა იმ სააზროვნო სიტუაციაზე რეფლექსისათვის. რომლის თანახმადაც გეომეტრიული იდეალობა, თუმც კი, გრძნობადი მორფოლოგიური იდეალობიდან იწარმოება, ათელის ეს ფაქტო-ისტორიული წერტილი უქმდება, როგორც კონსტიტუირებული გეომეტრიის საფუძველი. იმაგინაციურ-გრძნობადი იდეალიზაცია, რომლის გარეშეც გეომეტრია ვერ დაიბადებოდა, საწყისის ერთობ საჩოთირო პრობლემებს სვამს, პრობლემებს, რომელთაც სავსებით აცნობიერებდა ჰუსერლი<sup>12</sup> ამას ეაკ ღერიდა ამბობს, ის ღერიდა, რომელმაც ფენომენოლოგიის მამის „გეომეტრიის საწყისებს“ ოთხჯერ მეტი მოცულობის ინტროდუქცია დაურთო. ყოველ შემთხვევაში, მალევიჩის პანგეომეტრიულ მეტასურათში დაფიქსირებულია ერთგვარი „რეგრესი უსასრულობაში“ და ამასთან. აღწერილია ერთგვარი გეო-მეტრიული „tabula rasa“, რომელზეც შეიძლება აღიბეჭდოს „გეოგრაფია“ და „ტოპოგრაფია“ ანუ დაიწეროს გრძნობად-მორფოლოგიური იდეალობის გამომხატველი და წარმომსახველი „მიწისა“ და „ადგილის“ სურათები.

„შავი კვადრატის“ ფენომენოლოგიურად ათემატიზირებულ ქვეტექსტში ისიც შეიძლება ამოვიკითხოთ, რომ უშუალობა — სიაშკარავის, ჩენილობის აუცილებელი, თუმცა არასაკმარისი პირობაა, რადგანაც ყოველივე ჩენილი — უშუალოა, მაგრამ ყველაფერი, რაც უშუალოდაა მოცემული, ვერ მოგვევლინება ჩენილად; და ამას თავისებურად



ადასტურებს მიმეზისური ესთეტიკა, რამდენადაც ნატურალისტურ-ილუზიონისტური სახვითი ხელოვნების ქმნილებაში გამოსახული, გრძობად-ემპირიული საგნები თუ საგნობრივი-ვითარებები, უშუალოდ კი წარმოგვიდგებიან, მაგრამ ფენომენოლოგიური თვალსაზრისით, ისინი ყოველთვის არ ჩაითვლებიან კეშმარიტი ჩენილობის გამომხატველ პარადიგმებად. მაგალითად, ლეონარდოს „მონა ლიზა“ და რენუარის „ენა სამარი“ — სახელდობრ ჩენილობის კეშმარიტების თვალსაზრისით განსხვავდებიან.

ასე რომ, „შავი კვადრატი“ კეშმარიტი ჩენილობის ანუ ჩენილობისა და უშუალობის უნივერსალური კორელაციის იკონიკური პარადიგმად რეკონსტრუირდება. ამ კეშმარიტ ჩენილობას კი, მალევიჩი აღწევს ავანგარდისათვის ნიშანდობლივი „Ad maximum“ რედუქციონიზმის გზით, ელემენტარულის, არარედუცირებადის გამოვლენას რომ გულისხმობს.<sup>13</sup>

მალევიჩის როგორც „Homo quadratus“-ის მეთოდი შეიძლება რეკონსტრუირდეს, როგორც ჰუსერლისეული „ეპოქეს“ ესთეტიკურ-ცდისეული ტრანსკრიფცია, რომლის მეშვეობითაც ემპირიული სამყაროს საგნებსა თუ მოვლენებზე მიმართული ცნობიერება გვევლინება, როგორც საკუთრივ ფენომენოლოგიური ცნობიერება, ხოლო შესაბამისად, რედუქციის გზით უქმდება ანუ „ბრჭყალებში ისმება“ ყოველივე ის, რაც არ გვევლინება თვითჩენილად ანუ „წმინდა ფენომენად“. ბარემ გაიხსენოთ, რომ ჰუსერლი რედუქციის ორ საფეხურს აფიქსირებს: ეიდეტურ რედუქციას, რომელიც საშუალებას იძლევა გავთავისუფლდეთ ემპირიული მოვლენებისაგან და დავიდეთ წმინდა ფენომენებამდე და საკუთრივ, ფენომენოლოგიურ რედუქციას, რომლის დროსაც ბრჭყალებში ისმება ყველა ტრანსფენომენალური ელემენტი და პირველ ყოვლისა, ადამიანისათვის ნი-

შანდობლივი, სამყაროს ტრანსცენდენტური არსებობის რწმენა.

ასეა თუ ისე, „შავი კვადრატი“ რეპრეზენტაცია შეიძლება ინტერპრეტირდეს, როგორც ფენომენოლოგიური „ეპოქეს“ აქტი, რის შედეგადაც მიიღება ცნობიერების გამოცდილების ის თავდაპირველი ფორმა, ყოველგვარ ემპირიულ ცდას რომ უდევს საფუძვლად. ამგვარი თავდაპირველი გამოცდილება კი — აღქმაა. ესაა ცნობიერების ძირითადი მოდუსი, როგორც ყველა სხვა; შესაძლებელი მოდუსთა არსებობის უცილობელი პირობა, რამეთუ საკუთრივ აღქმაში, უშუალოდ ცხადდება საგნის ყოფიერება; ხოლო, რამდენადაც სიაშკარავის, ჩენილობის, სიცხადის გრძობა საგნის თვითმოცემულობის, მისი თვითვლენის (Selbsterscheinung) იგივეობრივია, ამ მომენტში ცნობიერებაც უნდა იყოს წმინდა რეცეპციული, ანუ, მან თავის მხრივ, არაფერი არ უნდა „შემოგვთავაზოს“. იგი თავისუფალი იყოს რაიმეს კონსტრუირების ნებისაგან და ოდენ შესაძლებლობა უნდა მისცეს საგანს, რათა მან გვიჩვენოს საკუთარი თავი. აი, ეს წმინდა-რეცეპტორული მოდუსი შეიძლება ვიგულოვთ „შავი კვადრატის“ ფენომენოლოგიურ სტრუქტურის საფუძვლად ანუ მალევიჩისეული „პირველსაგნის“ მიერ საკუთრივ ყოფიერების თვითჩვენების უარესებითეს ფაქტორად. ამ მხრივ, „შავი კვადრატის“ ფენომენოლოგიური პლანი — ცნობიერების გამოცდილების ის პრაფორმა, რომელშიც აღქმა იგულისხმება, აღქმა თავისთავად, მისი თავდაპირველი, წმინდა სახით.

ამრიგად, „შავი კვადრატი“ როგორც Actus Purus, აივება (და გაივება) როგორც თვითჩენილი, წმინდა ფენომენის იკონიკური მეტაფორა; მასზე, როგორც ცნობიერების ფენომენოლოგიურ „დაფაზე“ ემპირიული სამყაროს უკანასკნელი ნაკვალევიც კი „წაშლილია“; მალევიჩის მეტასურათი თეთრ



ტილოზეა რეპრეზენტირებული, ტილოს ქათქათა სიბრტყეზე, როგორც ცნობიერების ეკრანზე პროექცირებულია სამყაროს ფენომენოლოგიურად რედუცირებული ხატი ანუ იკონიკურად „წმინდა ფენომენი“, როგორც იდეალური, ჭერარსული სივრცე, იგი თავისი ტოტალური უსაგნობით თავადვე იქცევა ფენომენოლოგიურ საგნად, ახალ საგნად, ახალ სამყაროდ, რომელშიც აღარ არსებობს სივრცის „პროფანულ-საკრალური“ ოპოზიცია და მოხსნილია პრე-როგაცივის კონტროვერზა: სივრცე აკონსტიტუირებს საგანს თუ საგანი — სივრცეს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამოდინარე, „შავი უფლისწული“ რეკონსტრუირდება, როგორც სახვითი ხელოვნების ქმნილების „ეიდოსი“, „წმინდა არსი“; ისევე როგორც მათემატიკაა ინდიფერენტული იმისადმი, თუ რიცხვითა სამყარო რაში განსხვავდება — ადამიანების, სახლების თუ ხის ფოთლების განსაზღვრულ რიცხვში, „შავი კვადრატე“ გულგრილია იმისადმი, თუ რა აღიბეჭდება მასზე: პორტრეტი, პეიზაჟი თუ ნატურმორტი, რადგანაც ესაა არა სურათი, არამედ მეტასურათი; მალევიჩს ერთგვარი „ეპოქეს“ პროცედურით, მიმეზისური მხატვრობის მოდელი, — რომლის პარადიგმასაც რენესანსული სურათი წარმოადგენს. — დაჰყავს თავის „მეტასურათამდე“, როგორც ანტიმიმეზისური მხატვრობის პარადიგმამდე და ამდენად, აკონსტიტუირებს სურათის, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ცდის მიმეზისური პროექციის მარეპრეზენტირებული მოდელის ნიშანს ანუ ნიშნის ნიშანს — შავ კვადრატს, „ახალი სამყაროს“ პროექტირებისა და მშენებლობის პრაქტიკულ-მენტალ რომ საგნდება. თავად მხატვარი ამ რეფლექსიურ-ლოგიკურ და სემიოტიკურ ნაბიჯს ახალი ტექნოსამყაროს ფაზაში შემავალი კოსმიური ონტოლოგიისა და ბუნების ევოლუციის მითოლოგიურ კატეგორიებში აცნო-

ბიერებს, რის შემდეგაც, თავადვე პროექცილებს ამ „ახალი სამყაროს“ პროექტებს და უბრუნდება რენესანსისათვის ტრადიციულ კატეგორიებს — სურათსა და მოდელს<sup>14</sup>.

ჰუსერლი, მოითხოვს რა ემპირიული სამყაროს რედუქციას, კი არ უარყოფს გარეგანი სამყაროს არსებობას, არამედ ოდენ „ბრჭყალებში“ გამოაქვს საკითხი მისი არსებობის შესახებ და ამასთან, მოითხოვს მის შესახებ მსჯელობისაგან თავშეკავებას; მალევიჩიც არ უარყოფს გრძნობად-რეალური სამყაროს მიმეზისური, ასე ვთქვათ „რენესანსული“ სურათოვანი სახვის მოდელს და „შავ კვადრატში“, როგორც ერთგვარ „ბრჭყალებში“ გამოაქვს „საკითხი“ სახვის ონტოლოგიურ-რეალისტური მოდელის არსებობის შესახებ, რომელსაც, გარკვეულ ვაგებობით, თავადვე უბრუნდება თავის ე. წ. კვაზირენესანსულ ავტობორტრეტში, სიცოცხლის დაისის ჟამს (1933 წელს), რომ ქმნის.

მოკლედ, „შავი კვადრატი“ კლასიკურ-რენესანსულ სურათოვან აზროვნებაზე ორიენტირებული ესთეტიკური ცნობიერების „ბრჭყალებში“ გამოტანილი მეტაფორა ანუ მიმეზისური ტიპის ესთეტიკური ცნობიერების ემპირიული შინაარსის „ბრჭყალებში ჩასმის“ შედეგად რედუცირებული წმინდა სტრუქტურაა, რომლის დასახასიათებლადაც აუცილებელია მოვიხმოთ ჰუსერლის მოძღვრების ის ძირითადი ცნება, რომელსაც ინტენციონალობა ეწოდება. ესაა ცნობიერების მიმართულობა საგანზე, ანუ იმ „სხვაზე“, ვიდრე ეს თავად ცნობიერებაა.

ესთეტიკური საგნის კონსტიტუირება მუდამ რალაცის რეპრეზენტაციას გულისხმობს, თუნდაც „შავი კვადრატის“ რეპრეზენტაციას (ისიეზომ „რალაცია“, „საგანია“), ბოლოსდაბოლოს „შავი კვადრატი“, როგორც მალევიჩის მიერ დაპროექტებული მეტა-სურათიც ხომ საგანია; აღქმაც, მუდამ „რალაცის“, „რალაც საგნის“ აღქ-

მა, მსჯელობა — ესაა მსჯელობა საგანთა გარკვეულ, „რალაცნაირ“ მდგომარეობებზე. „რალაცნაირ“ ვითარებებზე, საგნობრივ ვითარებებზე, შეფასებაც — გარკვეული შეფასებადი შინაარსის შეფასება და ა. შ. ასეთი ინტენციონალური საგანია „შავი კვადრატის“; უფრო ზუსტად: ფენომენოლოგიურ ესთეტიკაში ხელოვნების ყოველგვარი მხატვრული ქმნილება ინტენციონალური საგანია, მაგრამ, „შავი კვადრატი“ მოცემულ სააზროვნო სიტუაციაში გვევლინება, როგორც ფერწერული სურათის, როგორც ინტენციონალური ესთეტიკური საგნის მოდელი, რომელშიც ერთმანეთს ემთხვევა წმინდა საგნობრიობა და წმინდა სუბიექტურობა, ე. ი. მისი, როგორც მეტასურათის ფენომენოლოგიურ-ონტოლოგიური და წმინდა-რეცეპციული შრები ერთმანეთზეა „წაფენილი“. რაც შეეხება საკუთრივ სემანტიკურ შრეს, იგი გვევლინება, როგორც ამ მეტასურათის „წმინდა“ შინაარსული პლანის ანუ ინტენციონალურობის ფუნქცია. შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკურ ასპექტში განხილული ინტენციონალურობა ახასიათებს ესთეტიკურ ცნობიერებას, როგორც ესთეტიკურ განცდას, რომელსაც აქვს მნიშვნელობა ანუ საზრისი. თვით ეს მნიშვნელობა ანუ საზრისი კი, არ უნდა გავაიგივოთ არც საგანთან, რეალური იქნება იგი თუ იდეალური, არც საგნის ფსიქიკურ ხატთან, და არც იმ სიგნიფიკატთან, რომლითაც აღინიშნება დენოტატი. „შავი კვადრატის“ კონოტაციური პლანი მიემართება არა თვით ამ ნაწარმოების საზრისს, არამედ მისი მეშვეობით მოდელირებული, უფრო ზუსტად რემოდელირებული (თუ დეკონსტრუირებული) კლასიკურ-რენესანსულ-მიმეზისური სურათის არსებით მახასიათებელს — განცდას. მიმეზისური ესთეტიკა ხომ, საზოგადოდ განცდის, უფრო ზუსტად თანაგანცდის, თანაღმობის, იდენტიფიკაციის, სიმპათეტური ემოციის ესთე-

ტიკაა, განსხვავებით, ანტიმიმეზისური საგან, რომელიც გაუცხოებულ, ასეთქვავთ, დეზავუირებულ განცდაზეა ფუნდირებული.

ასე რომ, „შავი კვადრატის“, როგორც მეტასურათის ფენომენოლოგიურ პლანში იგულისხმება, რომ სურათის, როგორც ასეთის, ესთეტიკური საზრისი მულამ იდეალურია და უსაგნო; იგი მულამ საგნისადმი გარკვეული ესთეტიკური რელაციის, და არა თავად საგნის აღბეჭდვას.

რამდენადაც მალევიჩი თავისი მეტასურათის სახით, ტილოს თეთრ სიბრტყეზე, როგორც „გამოსახულების რეგულარულ ველზე“ მეორადი. ესთეტიკურად მოდელირებადი ნიშანთა სისტემის სახით წარმოგვიდგენს იდეალურ „პროექტში“ არსებულ იდეალურ, ჭერარსულ სურათს („შავ კვადრატს“) ანუ „სურათს სურათში“, იგი implicite იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ ამ იდეალური სურათის წაკითხვის იდეალური მოდუსი აღქმაა. ამ მხრივ, მას დესკრიპციულ-პერცეპციული ფსიქოლოგია ონტოლოგიის რანგში აპყავს; ოღონდ, ის, რომ მალევიჩის მეტასურათში რეპრეზენტირებული იდეალური სურათის წაკითხვის იდეალური მოდუსი აღქმაა, იმასაც გულისხმობს, რომ ეს აღქმა, თავის მხრივ მიეკუთვნება იდეალური სივრცისა და იდეალური, ანუ რეალური დროითი ნაკადიდან ამორთული ტემპორალობის აღქმას. ამ მხრივ, საკუთრივ ტემპორალობა ანუ დროითობაა ამ მეტასურათის უღრმესი პლასტი, რადგანაც „შავი კვადრატი“, როგორც „წმინდა ფენომენი“, საბოლოო ჯამში განიხილება დროის ჰორიზონტში, დროისა, რომელიც ტრანსცენდენტალური ეგი-ს სიციცხლის უნივერსალური ჰორიზონტია და სწორედ დროითობის ასპექტში იძენს ყოფიერებით სტატუსს; და საკუთრივ დრო, ოღონდ არა ფიზიკური სამყაროს, საგნების დრო, არამედ დრო, რომელშიც მიედინება ცნობიერება, შეადგენს

იმ ზღვრულ მთლიანობას. ადექეატუ-  
რი და ცხადი აღქმის პირობად რომ  
გვევლინება, ამ გაგებით, ჰუსერლისე-  
ული დროის შინაგანი ნაკადი იმავე  
როლს ასრულებს, რასაც ანტიკურ ფი-  
ლოსოფიაში ასრულებდა პლატონისა  
და ნეოპლატონიკოსების ერთიანი და  
არისტოტელეს მუდმივი მამოძრავებე-  
ლი, შუა საუკუნეებში **ღმერთი ანუ**  
**ყოფიერება**, ახალ დროში კი — კანტი-  
სეული **აპერცეპციის ტრანსცენდენტა-**  
**ლური ერთიანობა**; განუყოფლის ად-  
გილს ჰუსერლთან, ისევე როგორც  
ბერსონთან, დილთაისთან და სიცოცხ-  
ლის ფილოსოფის სხვა წარმომადგენ-  
ლებთან, იკავებს **უწყვეტი**. განუყო-  
ფლის — **უწყვეტით შეცვლა XIX** და  
განსაკუთრებით **XX** საუკუნეების ფი-  
ლოსოფიურ მიმდინარეობათა საერთო  
მახასიათებელია და აქედანვე მომდინა-  
რობს თანამედროვე ცნობიერების იმა-  
ნენტიზმი, ტრანსცენდენციის დაკარგვა,  
და კიდევ: დრო, გვევლინება რა ტრანს-  
ცენდენტალური მე-ს სიცოცხლის უნი-  
ვერსალურ ჰორიზონტად და ამდენად,  
იძენს რა იგი ყოფიერების სტატუსს, არ-  
სებითად უახლოვდება ვ. დილთაის ის-  
ტორიზმს, რამდენადაც ჰუსერლისათვის  
პრა-მე-ს აბსოლუტური ისტორიულობა  
წარმომადგენს აბსოლუტურ რეალობას,  
რომელიც შემდგომ პრაფერზე აღარ  
დაიყვანება. სწორედ ამგვარად მოაზრე-  
ბული ისტორიულობა გვევლინება მ. ჰა-  
იდეგერის „ყოფიერება და დროის“  
ამოსავალ პრინციპად, ისევე, როგორც  
ისტორიულობის ხსენებულ გაგებას  
ეფუძნება გადამერისეული ჰერმენევ-  
ტიკა.<sup>15</sup>

\* \* \*

მალევიჩის მეტასურათს XIX საუკუ-  
ნის მიწურულისა და XX საუკუნის და-  
მდგამის რუსულ კულტურაში აპოკა-  
ლიფსური კატასტროფის წინათვრძო-  
ბას უკავშირებს ბ. გროისი და მის ფი-  
ლოსოფიურ კონტექსტად მოიაზრებს  
შოპენჰაუერის მოძღვრებას, რომელმაც  
გადამწყვეტი შთაბეჭდილება მოახდი-  
ნა ვ. სოლოვიოვის, ნ. ფიოდოროვის,  
ნ. სტრაზოვის და სხვათა მსოფლმხედ-

ველობაზე და იმპულსი მისცა **ორიგე-**  
**ნალურ რუსულ ფილოსოფოსობას** და  
ეთის ტრაქტატებში მალევიჩის **მხრად**  
იმოწმებს ნების მეტაფიზიკის შემქმ-  
ნელს, ცდილობს თავისებურად დაადა-  
სტუროს ტრადიციული კულტურული  
ფორმების ილუზორული სამყაროს სი-  
კვდილის იდეა ანუ იდეა ინდივიდუა-  
ლიზებული ყოფიერების სიკვდილი-  
სა. თანამედროვე გერმანელ კულტუ-  
როლოგის თანახმად, სწორედ ამ ინ-  
დივიდუალიზებული ყოფიერების  
უარყოფაა სიმბოლიზებული „შავ  
კვადრატში“. ესაა გარეგან ფორმაზე  
შინაგანი შეგრძნების გარკვეული სუ-  
პრემაციის ნიშანი, არაარს ნიშანი ანუ  
ნიშანი კოსმოური სიკვდილისა.<sup>16</sup> და მარ-  
თლაც, მალევიჩისეული „შავი უფლის-  
წული“ შეიძლება ინტერპრტირდეს, რო-  
გორც „ნების სამეფოს“ რეპრეზენტა-  
ცია. ნება კი, შოპენჰაუერის თანახმად,  
არ არის ობიექტი, არ არსებობს სუ-  
ბიექტის არსებობის ძალით; იგი ცნო-  
ბიერების შინაარსია, აქედან გამომდი-  
ნარე, ობიექტისაგან განსხვავებით, იგი  
არც დროსა და სივრცეში არსებობს,  
რაც თავის მხრივ, იმასაც მოასწავებს,  
რომ „ნების სამეფოში“ არც სიმრავ-  
ლე არსებობს, რამდენადაც ამ უკანა-  
სკენელს აკონსტიტუირებს ინდივიდუა-  
ციის პრინციპი ანუ დრო და სივრცე,  
ხოლო იქ, სადაც ეს პრინციპი არ „მუ-  
შაობს“, იქ არ არსებობს „აქ“, „ახლა“  
ან „ეს“. ამასთან, მალევიჩისათვის სწო-  
რედ უსაგნო ხელოვნებაში მიიღწევა  
მიზეზობრიობისა და დაუმშვიდებელი  
ნებისაგან განთავისუფლება, უფორმოს  
წმინდა ჯვრეტაში შეიმეცნებს მხატვა-  
რი განთავისუფლებული არა-ფერის ნე-  
ბელობას. ასე რომ, მალევიჩის სენსაცი-  
ური ოპუსის უნიტარული შავი სიბრ-  
ტყე, ინტერპრტირდება, როგორც ნი-  
შანი-ინდექსი იმ მეტაფიზიკური ნები-  
სა, რომელიც სივრცეში არ არსებობს  
და განუყოფელია. „შავი კვადრატი“  
ერთდროულად არა-ფერიცაა და ყვე-  
ლა-ფერიც.<sup>17</sup> იგი ერთგვარი მეტაფო-  
რაა ცნობიერებისა, თავისი აპრიორული  
„ყალიბები“ რომ აქვს და სინამდვილის

სახეს რომ განსაზღვრავს, ამგვარი „ყალიბები“ სივრცე და დრო, რომელიც ახასიათებს არა თავისთავად სინამდვილეს, არამედ იმ სინამდვილეს, ამ აპრიორული „ყალიბების“ მქონე ცნობიერება რომ აკონსტიტუირებს, თვით ეს სინამდვილე კი, თავისთავადი სამყარო კი არა, ჩემი წარმოდგენაა. მაგრამ, როგორ წარმოადგენს მალევიჩი საკუთარ თავს, როგორც „შვი უფლისწულის“, როგორც „ნების სამეფოს“ პროტაგონისტის მაკონსტიტუირებელ სუბიექტს ანუ იმგვარ სუბიექტს, რომლის აპრიორული „ყალიბების“ მქონე ცნობიერებაც აგებს სამყაროს, როგორც წარმოდგენას, კერძოდ სამყაროს, როგორც „შევ კვადრატად“ რეპრეზენტირებულ ყოფიერებას? ამისათვის უნდა მივმართოთ მხატვრის კვაზირენესანსულ ავტობორტრეტს. ამ სურათში მალევიჩი გთავაზობს საკუთარ თავს, როგორც საკუთრივ რენესანსულ-კულტურულ უნიფორმაში გადაცმულ სუბიექტს: ამ შემთხვევაში, „ავტორი-მოდელი-გმირი“ საკუთარ თავს მხოლოდ კი არ წარმოადგენს, არამედ წარმოგვიდგენს კიდევ იდეალურ-ჯერარსული სახით ანუ ისე, როგორც მას ნებავს; ამდენად, ამ, ერთი შეხედვით მიმეზისურ ავტობორტრეტში მხატვარი გვევლინება, არა როგორც შემეცნებელი სუბიექტი, არამედ, როგორც „მნებავი მე“; მხატვარი აფიქსირებს არა საკუთარი ექსისტენც-სუბიექტობის პრეზენტულობას, არამედ კულტურის ისტორიის სუბიექტობის რეპრეზენტატულობას. მალევიჩის კვაზირენესანსულ ავტობორტრეტში დომინირებს ერთგვარი რიტორიკული საწყისი, რომელიც ისტორიულ-კულტურული „ფილტრის“ გავლით შემოდის ნაწარმოების ესთეტიკურ სტრუქტურაში და თავისებურად ავლენს იმ კანონომიერებას, რომ ფერწერული მოდელის, თუნდაც ავტომოდელის თეატრალიზებულ რეპრეზენტაცია რიტორიკულ „ტექსტა“ საყოველთაო პრინციპის გამოვლენას გულისხმობს; ამ ასპექტში კი, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭე-

ბა იმ კულტურულ-რელიგვიანტური პლასტის გამოყოფას, კულტურის ნებისმიერი სემიოტიკური მოდელირებების მიხედვით აქტს რომ წარმოადგენს; ამრიგად, მალევიჩი რენესანსული კოსტიუმითა და ქესტით რეპრეზენტირდება, როგორც კულტურულ-რელიგვიანტური მოვლენა; „გადაიცვამს“ რა რენესანსის, როგორც კულტურის „მზა“,<sup>18</sup> წარსული მოდელის გამოშხატველ კოსტუმს, აწმყო დროში მოღვაწე მხატვარი, იდეალური მხატვრის აისტორიულ პარადიგმად რეპრეზენტირდება. სხვაფრივ: მალევიჩის მიმეზისურ-ნატურალიზტური ავტობორტრეტი გვევლინება, როგორც საკუთრივ ანტიმიმეტიკტი-ავანგარდისტი მხატვრის თვითრეპრეზენტაცია, რომელიც კვაზირენესანსული სიმულაკრით ცდილობს ადორძინოს მხატვრის, როგორც უნივერსალური შემოქმედებითი სუბიექტის, ყველა მხატვრულ-ისტორიული დროის სრულყოფილიანი წარმომადგენლის კულტუროლოგიური ჰაბიტუსი; აქედან გამომდინარე, ამ ავტობორტრეტის „იკონოლოგიური პროგრამა“ გარკვეული გაგებით ეჯაჭვება სოციალისტური რეალიზმის, როგორც უახლეს დასავლეთ ევროპულ (ძირითადად რუსულ-ემიგრანტულ) კულტურულოგიასა და ესთეტიკაში სტალინურ-ავანგარდულად ინტერპრეტირებულ რეალიზმის იმგვარ გაგებას, რომლის თანახმადაც სოცრეალიზმი არ მიიჩნევა რეალიზმად, ამ ცნების ტრადიციული გაგებით, რამდენადაც იგი მიმეზისურად კი არ გვევლინება, არამედ ავანგარდისამებრ აპროექტებს მომავლის ცხოვრებას. სობოლენი პროფესორის აბრამ ტერცის<sup>19</sup> თანახმად, სოც-რეალიზმი იდეალური პარადიგმიდან ამოდის და მას უმორჩილებს რეალურ სინამდვილეს. მხოთხოვნა-ცხოვრების მართალი ასახვა მის რევოლუციურ განვითარებაში — სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა მოწოდებას სიმართლის ასახვისაკენ იდეალურ ასპექტში, რეალურისათვის იდეალური ინტერპრეტაციის მინიჭებას; არსებულის ჯერარსულად წარმო-

დგენას. ამიტომაც შეიძლება სოციალი-  
სტურ რეალიზმს ეწოდოს „სოციალი-  
სტური კლასიციზმი“.<sup>20</sup> ბ. გროსის თა-  
ნახმად კი, ცნობილ ფორმულირებაში  
„შინაარსით სოციალისტური და ფორ-  
მით ნაციონალური“, რაც ნიშნავს „ავ-  
ანგარდულს — შინაარსით და ნაციო-  
ნალურს ფორმით“, თვით ნაციონალუ-  
რი, ანუ თავად რეალობა, გვევლინება,  
როგორც ფორმა, როგორც სიმულაქ-  
რი<sup>21</sup> და თუ ვნებავთ, როგორც ხერხი.<sup>22</sup>

\* \* \*

მაღევიჩის, და საზოგადოდ, რუსუ-  
ლი ფუტურისმის მაგისტრალური ისტო-  
რიოსოფიული პათოსი — ესაა ისტო-  
რიული აწმყოს მსხვერპვეწირვა სქე-  
მატური მომავლის წინაშე, რაც რუ-  
სულ, სლავიანოფილურ ცნობიერებაში  
დასავლეთისადმი უპირატესობის ნიშ-  
ნით ხორციელდება და ნ. პუნიჩის თა-  
ნახმად, პიკასოს მიმართ ტატიინის  
უპირატესობაში გამოიხატება;<sup>23</sup> აქე-  
დან გამომდინარე, რუსული აზრი ეძ-  
ებს რა ალტერნატივას როგორც ბიზან-  
ტიურ ქრისტიანობაში, ისე სლავურ მი-  
თოლოგიაში, ამ ისტორიული ფორმე-  
ბის მომავალში ანუ კოსმოსის ტრანს-  
ფორმაციის ერთგვარ ზოგად პერსპექ-  
ტივაში პროეცირებას მიმართავს<sup>24</sup>. ამ  
მხრივ, რუსულ ფუტურისმში ხელოვ-  
ნებას უნივერსალური ტრანსცენდენ-  
ტურ-ონტოლოგიურად მაკონსტიტუ-  
ირებელი ფუნქცია ენიჭება; ამდენად-  
ვე, ხელოვნება მოცემულ სააზროვნო  
სიტუაციაში საკუთარ თავზე იღებს  
უზუნაესის მიერ შექმნილი ისტორი-  
ული და ბუნებრივი სამყაროს სუპრე-  
მატისტულ კოსმოსად ტრანსფორმაცი-  
ის მისიას.

მაღევიჩის, ფილონოვისა და ფუტუ-  
რისტთა პოეტიკა გულისხმობს დროის  
ჩარჩოების გადალახვას, დროზე, ის-  
ტორიაზე გამარჯვებას და იმგვარი ტე-  
მპორალური კონცეფციის ჩამოყალი-  
ბებას, რომელიც არქაიკის ატემპორა-  
ლობას შეუთანხმებს ფუტურისტული  
მომავლის ატემპორალობას<sup>25</sup>, მით უფ-  
რო, რომ ხელოვნების აუთენტური

ქმნილების აქსიოლოგიური საზრისი  
საკუთრივ ტრანსცენდირებად ატემპო-  
რალობაშია.<sup>26</sup> სწორედ ატემპორალუ-  
რული მოდელის ქმნადობის პრო-  
ცესში მოიხმობს მაღევიჩი ბიზანტიურ  
და რუსულ ხატს და ცდილობს ანთ-  
როპომორფული გამოსახულების მა-  
რთლმადიდებლურ ჯვრამდე, როგორც  
„წმინდა“ იკონიკურ პრაფორმამდე რე-  
დუცირებას. ამ მხრივ, მაღევიჩი იმავე  
„შავ კვადრატში“ წყვეტს კავშირს  
სურათთან, როგორც რენესანსული სა-  
მყაროს სპეციფიკურ საგანთან და რე-  
ფლექსიურად გადაერთვება „მეტა-  
სურათის“ ან სახვითი მეტაენის კონ-  
ტექსტში, ამ მეტაენის „წმინდა“ იკო-  
ნიკურ პრაფორმამდე ანუ გამოსახუ-  
ლების შიდა ფორმამდე რედუცირების  
პროცესში კი, იგი ბიზანტიურ ხატს,  
სახელდობრ ფერწერული სიბრტყის  
ბიზანტიური გავების ტრადიციას მიმა-  
რთავს, მისი სუპრემატისტული კომ-  
პოზიციების თეთრი გრუნტიც ხატის  
შიდასუბსტრატულ შრესთან უფრო  
მეზობლობს, ვიდრე რენესანსული სუ-  
რათის სივრცულ ფონთან. ამდენად, მა-  
ღევიჩი აკეთებს კიდევ ერთ ნიშანდო-  
ბლივ რედუცირებად ნაბიჯს, — ნაბიჯს  
უკან, ხატის სიმბოლური სივრცული  
საგნობრიობისაკენ. ისიც საგულისხ-  
მაა, რომ მაღევიჩის მეტასურათების  
(თუ მეტახატების) არტეფაქტულ-სუ-  
ბსტრატული შრე — თეთრი ფონისა  
და თეთრი გრუნტის სპეციფიკური ფა-  
ქტურა-ტექსტურა პოლიგრაფიული  
ტირაჟირებისას საგრძნობლად კარგავს  
თავის სივრცულ-ესთეტიკურ საზ-  
რისს.<sup>27</sup> აქედან, კიდევ ერთი საკითხი;  
ვალტერ ბენიამინის თანახმად, ხელო-  
ვნების ქმნილებას ორგვარი ღირებუ-  
ლება აქვს: საგამოფენო (Ausstellungs-  
wert) და საკულტო (Kultwert).  
პირველ მათგანში იგულისმება ქმნი-  
ლების საკუთრივი, იმანენტური ღი-  
რებულება, მეორეში კი — ის, რაც  
განსაზღვრავს მის რელიგიურ საზრისს,  
საკულტო ღირებულება ხელოვნების  
რიტუალურობაში ვლინდება, რიტუა-  
ლურობა კი, თავის მხრივ, ეფუძნება

ნაწარმოების ერთადერთობის, უნიკალურობის იდეას.<sup>28</sup> მალევიჩის ემბლმატურ-ჰერალდიკური ობიექტები თანაბრად გულისხმობენ როგორც საგამოფენო, ისე საკულტო ღირებულებას. იმავე, „შავ კვადრატში“ ერთმანეთს ესახსრებიან რიტუალურობა და აურატულობა და არ ექვემდებარებიან ტექნიკური რეპროდუცირების ეპოქის იმ ესთეტიკურ სპეციფიკას, რომელზეც საგანგებოდ მიანიშნებს გერმანელი კულტურფილოსოფოსი და რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ხსენებულ ეპოქაში ხელოვნება უარს ამბობს რა რიტუალურობაზე ანუ ქმნილების საკულტო ღირებულების გამომხატველ საწყისზე, ამით აურაზე ანუ მშვენიერზეც ამბობს უარს.<sup>29</sup> საბოლოო ჯამში კი მხატვრული ნაწარმოების საკულტო ღირებულების „დევალაცია“ შედეგადა ცივილიზაციის სტადიის ხელოვნების ერთგვარი ირელიგიურობისა, როცა სული აღარ არის შემოქმედი და შემოქმედების ადგილს იკავებს კონსტრუირება<sup>30</sup>, კონსტრუირება, რომლის გამომხატულებადაც შეძლება ჩაითვალოს არა მხოლოდ ფუნქციონალური არქიტექტურის მანქანურ-რაციონალური ტენდენცია, არამედ კუმბოფუტურიზმის „გაკეთებულობის ესთეტიკა“.<sup>31</sup>

\* \* \*

„შავ კვადრატში“ ფერწერული სახის „წმინდა ფენომენამდე“ რედუცირებამ მიიყვანა მალევიჩი გამოსახულების „შიდა ფორმის“, როგორც ფენომენოლოგიური ნეგატივის ექსპლიციტამდე; რაც შეეხება მისსავე მინიმალისტურ „შავ ჯვარ-ხატებში“, როგორც ქრისტიანული ხატის ონტოლოგიურ ყალიბში მოძიებულ პრაფორმას, ამ შემთხვევაში, მხატვარმა უარი თქვა რენესანსულ მოდელზე და მისთვის ნიშანდობლივ ხაზობრივ პერსპექტივაზე, ორიენტაცია აიღო ბიზანტიურ ხატზე და მისთვის სპეციფიკურ უკუპერსპექტივაზე, რითაც ხაზობრივი პერსპექტივის ძაფის გაწყვეტით, ერ-

თგვარად დათმო ისტორიული აწყობის იდეა, ხოლო თავისი ობიექტის, როგორც ინტენციონალური სავსებით მომავალი აღმქმელის დრო-სივრცეში შემობრუნებული გამოსახულება უტოპურ-სქემატური მომავლის იდეას დაუმორჩილა.

საბოლოო ჯამში, სურათისა და ხატის — ამ პრინციპულად განსხვავებულ სახვით-ინტოლოგიურ სისტემებათა და ქრონოტოპულ მოდელთა კონტრავერზამ მალევიჩი მიიყვანა მეტასურათამდე, როგორც სურათისა და ხატის საერთო კონსტანტამდე; და მიიწვი, ამ მეტასურათის კონსტიტუირების გზაზე მხატვარმა სურათის ონტოლოგიის სფეროდან მეტი რომ შესწირა, თუნდაც იმ გაგებით, რომ ხატწერითი ქრონოტოპის კვალობაზე „ბრწყალეში ჩასვა“ პროფანული ქრონოტოპი ანუ ის ქრონოტოპი, რომელიც საკუთრივ სურათში — საკრალურ ქრონოტოპთან დიალოგში ქმნის მხატვრული დრო-სივრცის სპეციფიკურ ანსამბლს.

მალევიჩი სურათის — მეტასურათამდე, ხოლო ხატის — მეტახატამდე, როგორც ერთგვარი საკრალური ღირებულების ესთეტიკურ საგნამდე რედუცირებით მივიდა თვით ხატის ქრონოტოპული ონტოლოგიის მეტამორფოზამდე, რაც თავის მხრივ, სილამაზის, როგორც ონტოლოგიური კატეგორიის, სახელდობრ, მშვენიერის აურატული გაგების მეტამორფოზასაც მოასწავებს.

მალევიჩის ფენომენი ნაკლებად გვევლინება მოდერნისტული ხელოვნების იმ პურისტული ესთეტიკის გამომხატველად, რომელსაც ჰანს ზედლმარი „შუაგულის დაკარგვაში“ ხედავდა, ხოლო ორტეგა-ი-გასეტი ხელოვნების დეჰუმანიზაციასა და ტრანსცენდენციულ უნარის წართმევაში. ამ მხრივ, მალევიჩის სუპრემატიზმი თავისებური დასტურია იმისა, რომ ადამიანის ყოფიერება თავისი არსითაა რელიგიური; მისი ექსისტენციალური ბედისწერაა, ერთი მხრივ, ჰარმონიის ძიება და მეორე მხრე, აპოკატასტაზისის მოლოდი-

ნის მტანჯველი განცდა; „სამყაროში გადაგდებულ“ ადამიანს „მისჯილი“ აქვს „საშინელი სამსჯავროს“ მოლოდინი, მისი ყოფიერების სამი რედუცირებული ნიშან-სიმბოლო კი „შავი კვადრატი“, „შავი ჯვარი“ და „შავი მზეა“...

ამრიგად, დასავლეთეევროპული სხეითი აზროვნების გენეზისი შეიძლება მოვიხაზოთ, როგორც მოძრაობა, ანტიკურობაში დაფუძნებული პროფანული სამყაროს ორგანული ფორმიდან, როგორც რიცხვულად მოდიფიცირებული ჰარმონიული სხეულიდან — რიცხვულადვე მოდიფიცირებული სხეულის იმ პანგეომეტრიულ-სუპრემატულ მოდელადვე, ვ. ვორინგერისეულ ხაზობრივ-არაორგანულ დისპარმონიას რომ აფუძნებს და „შავ კვადრატად“ ანუ „სიკვდილის ფორმად გვევლინება. თავის მხრივ, ამ ხაზობრივ-არაორგანული დისპარმონიის „არქეტიპი“ ქრისტიანულ-ბიზანტიურ ხელოვნებაშია კოდირებული.

ანტიკური ხელოვნების პლასტიკური ჰარმონიით ნიშანდებულ ესთეტიკურ იდეალს სწორედ ბიზანტიურმა ხელოვნებამ დაუპირისპირა ხაზობრივ-არაორგანული დისპარმონიული იდეალი; ეს იყო სამყაროს დუალისტური მსოფლალქმა, რომლის მეშვეობითაც გადაისინჯა ესთეტიკური მიმეზისის პრინციპი და მოხდა ბუნებრივ-ორგანული ფორმების არაორგანულ-კულტურული ნიშან-სიმბოლოებით ჩანაცვლება, რასაც რენესანსული ხელოვნების სახით მოჰყვა მიმეზისური ესთეტიკის აღორძინება და ბუნებრივ-ორგანული ფორმების რესტავრაცია, ხოლო შესაბამისად, ხატის ჩანაცვლება სურათით; მოგვიანებით კი, ბაროკოს ეპოქაში, დაზღური სურათის, როგორც ფერწერის ხელოვნების ნაწარმოების ავტონომიური სტატუსის დაფუძნება. „შავი კვადრატი“ ერთგვარი რეფლექსიაა ამ რთული და წინააღმდეგობრივი ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მეტამორფოზების სფეროში. ამასთან ეს მეტასურათი „რენესანსული“ სურათის, როგორც „imitazione della na-

tura“-ს ესთეტიკის ერთგვარი ნაგვიანევი რექვიემია. იგი გროტესკულ-პაროდიული ნიშნის მოგებით ვანსორციელებული ესთეტიკური ეპატაჟი კი არა, უშუალო და ჰემმარიტი (და არა უბრალოდ გულწრფელი) გამოთხოვებაა მიმეზისურ მხატვრობასთან.<sup>32</sup> ამ მხრივ, მსოფლიო ფერწერის ანდრე მალროსეულ „წარმოსახვით მუზეუმში“ ლეონარდოს „მონა ლიზას“, როგორც რენესანსულ-მიმეზისური სურათის გვერდით შეიძლება წარმოვიდგინოთ მალევიჩის „შავი კვადრატი“, როგორც მოდერნისტულ-ანტიმიმეზისური მეტასურათის ანუ „სიკვდილის ფორმისა“ და „ფორმის სიკვდილის“ თანატოლოგიური პარადიგმა.

### შენიშვნები.

1. ელ. ლისიცი. ხელოვნება და პანგეომეტრია — კრ. ხატოვანი აზროვნებისა და ლიზონის პრობლემები. ვიოტეს შრომები. ტექნიკური ესთეტიკა: 17, მოსკოვი, 1978, გვ. 55-76, აგრეთვე: ლ. ქაღოვა. ძიება და ექსპერიმენტი. დრუზდენი. 1978, გვ. 336-342 (გერმ. ენაზე).
2. იხ. ე. პანაფსკი. პერსპექტივა, როგორც სიმბოლური ფორმა, ბერლინი, 1927 (გერმ. ენაზე).
3. ელ. ლისიცი. დას. ნაშრომი, გვ. 64.
4. ე. რაპაპორტი. ელ. ლისიცი და მისი „პანგეომეტრია“ — სოვეტსკოე ინჟუსტროზნანიე. 25, 8. 1989, გვ. 128.
5. ტერმინი „პანგეომეტრია“ ნ. ლობანევსკის ელუფენის.
6. პერსპექტივის ონტოლოგიურ ინტერპრეტაციას ეფუძნება კ. პეტროვ-ვოლდინის მხატვრული მეთოდი, რომელიც პარალელურ და სფეროიდულ პერსპექტივათა სინთეზს მიმართავს და აქცენტს თვალის პლანენტარულ განწყობაზე აკეთებს, რითაც მაყურებელს სურათის სიმბოლური სიღრმეში უხსნის გზას. იხ. კ. პეტროვ-ვოლდინი. ხლინოვსკი. ევკლიდეს სივრცე. სამარკანდია, ლ. 1970; ასევე: ს. დანიელი. კ. პეტროვ-ვოლდინის სფერული პერსპექტივა და იკონიკური ტექსტის სტრუქტურულ-სემიოტიკური ანალიზის ზოგიერთი საკითხი. ტარტუს სახ. უნივერსიტეტი. რუსული ფილოლოგია, V. ტარტუ. 1977; ლ. მოჩალოვი. სამყაროს სივრცე და სურათის სივრცე. 8. 1983.
7. კ. მალევიჩი. ახალი სისტემების შესახებ ხელოვნებაში. ვიტეზსკი, 1919, გვ. 4.
8. ზ. გ. ვადამერი. ჰემმარიტება და მეთოდი. 8, 1988, გვ. 298 (რუს. ენაზე).
9. იქვე.
10. ე. ჰუსერლი. ევროპულ მეცნიერებათა



კრიზისი და ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია. ჟესერლიანა, VI, ჰააგა, 1954, გვ. 131. (გერმ. ენაზე).

11. ე. ჟესერლი. ევროპულ მეცნიერებათა კრიზისი... ჰამბურგი. 1977, გვ. 52. (გერმ. ენაზე).

12. ე. ჟესერლი — დერიდა. გეომეტრიის სპეციფიკები. მ., 1996, გვ. 166. (რუს. ენაზე).

13. ბ. გროსი. რუსული ავანგარდი „შავი კვადრატის“ ორივე მხარეს — ვიპროსი ფილოსოფია, 1990, № 11, გვ. 71, მისივე: ე. მალევიჩის ესთეტიკური შეხედულებები — ტენზიონსკაია ესტეტიკა, 1981, № 2.

14. ა. რაპაპორტი, დს. ნაშრ. გვ. 123-124. 15. დროითობის ჰუსერლისეული ცნების სპეციალური ანალიზი იხ. მაგ. ვ. მოლჩანოვი. რეფლექსიის ცნება დროის შესახებ ფენომენოლოგიური მოძღვრების კონტექსტში; მ. რუბენე. ე. ჟესერლის მოძღვრება დროის შესახებ — თანამედროვე ბურჟუაზიულ ფილოსოფიაში ფენომენოლოგიური მიმდინარეობათა კრიტიკა. რიგა, 1981. (რუს. ენაზე).

16. ბ. გროსი. რუსული ავანგარდი... გვ. 71.

17. რაც შეეხება მალევიჩის „შავ წრეს“, იგი შეიძლება ინტერპრეტირდეს, როგორც „სინათლის სიკვდილის“ პ. ზედლმაირისეული კულტურფილოსოფიური მითოლოგიის პარადიგმა და დლეკავშირდეს „შავ მუხს“, როგორც აბოკალისტურ სიმბოლოს. იხ. პ. ზედლმაირი. სინათლის სიკვდილი, ზალცბურგი, 1964. (გერმ. ენაზე).

18. „შა“ მოდელთა „გადაცმა“ თავისთავად წარმოდგენს რიტორიკული მეტყველების არსებით პრინციპს.

19. ანდეი სინიაესკის ფსევდონიმი.

20. ა. ტერტი. რა არის სოციალისტური რეალიზმი. დი სსსრ. 1989, № 5, გვ. 20.

21. დღეს სიმულაკრის ფენომენი ხშირად ფიგურირებს პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების ფილოსოფიაში, რადგანაც სიმულაციით დაღდასმულ თანამედროვე სოციალურ აუთენტურობის ძიება უაზრობაა. ასე იქმნება სიმულაკრისაგან მაგალითად ე. ბოდრიარის ერთგვარი „თეორიული თეატრი“.

22. ბ. გროსი. დს. ნაშრ. გვ. 72.

23. ა. რაპაპორტი. უტოპია და ავანგარდი პორტრეტი მალევიჩთან და ფილონოვთან. ვფ. 1992, № 11, გვ. 34; იხ. აგრეთვე ნ. პუნინი. ტატილინი, პგ. 1921.

24. ა. რაპაპორტი. იქვე...

25. დროზე გამარჯვების თემა მსკვალეს იმევე პერიოდის რუსულ პოეზიას, მაგ., ვ. ხლენიკოვის შემოქმედებას.

26. თვით იმპრესიონისტული მყისიერების პოეტიკაც დროის ფიქსირებადი მომენტის გადაღებასა და მის ობიექტივაციას გულისხმობს.

27. ამაში დაგვერწმუნება ყველა, ვისაც უნახავს „შავი კვადრატის“ ორიგინალი.

28. იხ. ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნაწარმოე-

ბი ტექნიკური რეპროდუციების ხანაში. მიანს/ფრ. 1963 (გერმ. ენაზე).

29. რიტუალური-საკულტო ღირებულებების მქონე ობიექტი, სახელდობრ ხატი, გადაინაცვლებს რა სამუხეუმო სივრცეში და იძენს რა საგამოფენო ღირებულებას, კარგავს თავის იმანენტურ ესთეტიკურ საზრისს, რაზეც საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას მამა პაველ ფლორენსკი და აღნიშნავს, რომ ხატი, როგორც ასეთი, აღიქმება საკუთრივ ლიტურჯიის, როგორც ხელოვნებათა სინთეზის მთლიანი ორგანიზმის სისტემაში, კერძოდ, ტაძრისმიერი სინათლის, კანდელების მოციმციმე ალის კონტექსტში. მუხუშუმის თანაბრობიერ, მშვიდ, ცივ და ძლიერ განათებაში იგი კვდება. ასე რომ, ლიტურჯიის, როგორც ხელოვნებათა სინთეზის იდეა გულისხმობს ეიდოსთა სამყაროსთან წილნაყარ ცეხლის ესთეტიკას და აქედან: საკმეველის ესთეტიკას, ერთგვარ აურატულ სივრცეში რომ ახვევს საკულტო საგანს. სწორედ ტაძრის სინათლისმიერ პარტიტურაში ყლდრს ფერი, როგორც ესთეტიკურ-რელიგიური ფენომენი. მაგ. ოქრო — ტრანსცენდენტური სამყაროს ეს პირობითი ატრიბუტი, მუხუშუმში, რაღაც გამოგონილი და აღეგორიული, ტაძარში იკითხება როგორც ცოცხალი სიმბოლო, და ყოველივე ამის პირობაა ისევე და ისევე ტაძრისმიერი სინათლე, რომლის საპირისპიროდაც მუხუშუმის ელექტრული განათება ნთქავს საღებავს, არღვევს ფერადოვან მასათა წონასწორობას. იხ. პ. ფლორენსკი. სატაძრო ქმედება, როგორც ხელოვნებათა სინთეზი. — სოვ. კულ. 1989, 12 მაისი.

30. ო. შენგლერი. ევროპის დაისი. მ-პგ. 1923, გვ. 363.

31. პ. ფილონოვის „გაყვებულობის“ კონცეპციის შესახებ იხ. ჯ. ვ. ბოულტი, პაველ ფილონოვი და რუსული სიმბოლიზმი. 5. მისლერი, პაველ ფილონოვი. მეტაფიზიკის ოსტატი. — ალბ. პაველ ფილონოვი. ანალიტიკური ხელოვნება. მ. 1990.

32. თვით მალევიჩი წერდა: „ხელოვნებაში საჭიროა ქვემარტება და არა გულწრფელობა“. ციტ. ს. ხან-მაგომედოვი. საგნობრივი-სივრცულ გარემოს სტილის ქმნადობის ორი კონცეპტია კონსტრუქტივიზმი და სუპრემატუზმი (მოსკოვისა და ვიტებესკის სკოლები) — საგნობრივი გარემოს სტილური მთლიანობის პრობლემები ვიიტიეს შრომები, 24, მ., 1980, გვ. 91.

# სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

## რამაზ ჩხიკვაძე – „კავკასიელი ოლივიე“!

პირველად ლონდონში მაიკლ კოვენმა რამაზ ჩხიკვაძეს „კავკასიელი ოლივიე“ უწოდა. შემდეგ ეს ეპითეტი გავრცელდა ინგლისურენოვან კრიტიკაში და საერთოდ თეატრალურ სამყაროში.

უნდა გამოვტყდე, რომ თავიდან ეს ფრაზა მხოლოდ კრიტიკოსის ალტაცების გამომხატველად მივიჩნიე. ყველა ინგლისელისათვის ლორენს ოლივიე ეროვნული თეატრალური კულტურის მეტრია და მასთან შედარება უმაღლესი „რეიტინგული“ მიღწევაა. ამ ორ დიდ მსახიობს შორის, უფრო სწორად, მათ შემოქმედებას შორის, რაიმე შინაგან კავშირს თუ სიახლოვეს ვერ ვხედავდი.

ლორენს ოლივიეს შექსპირის ყველა ტრაგიკული გმირი აქვს შესრულებული. რამაზ ჩხიკვაძეს კი იმ დროისათვის მხოლოდ რიჩარდ გლოსტერის როლი ჰქონდა ნათამაშები. მაგრამ ინგლისური კრიტიკისათვის ეს საკმარისი აღმოჩნდა ამგვარი დასკვნის გაკეთებისათვის.

ბევრი რამ გახდა ჩემთვის ნათელი, როცა ხელთ ჩამივარდა შესანიშნავი წიგნი „L. Olivier. On Acting“. (L. 1986) და ბევრი რამეც მეცნაურა. თურმე ლ. ოლივიეს დიდი ნიჭის თავყანისმცემელები, სხვადასხვა თაობის რეჟისორები, განსაკუთრებით მსახიობები, უახლოესი მეგობრებიც კი, უცნაური დაჟინებით და დაბეჯითებით უარყოფდნენ მასში ტრაგიკული მსახიობის ნიჭს. სახელგანთქმულ სიბილ ტორნდაიკს იგი კომიკურ-სახასიათო ამბლუის მსახიობად მიაჩნდა. მას არ შეუძლია გადმოსცეს ტრაგიკული ტანჯვა, რადგან ძალზე ექსტრავეგანტურია, გატაცებულია ცხოვრების მჩქეფარებით, იგი ვერ ჩასწვდება ტრაგიკულ სამყაროს, რადგან ეს დიდ შინაგან კონცენტრაციას მოითხოვს.

როცა ცნობილი გახდა, რომ რობერტ სტურუამ რიჩარდის როლი რამაზ ჩხიკვაძეს მიანდო, ბევრმა ეს რეჟისორის ჩვეულ პარადოქსალობას მიაწერა. სად რამაზი და სად ეს ტრაგიკული გმირი! ეგ დიდი სახასიათო მსახიობია, მაგრამ თავისი ხმით და შინაგანი თვისებებით, როგორ უნდა დასძლიოს ეს ურთულესი ტრაგიკული როლი? გარდა ამისა, თუკი ვინმეზე შეიძლებოდა გვეთქვა „ექსტრავეგანტურად“ ცხოვრობსო, ეს ახალგაზრდა რამაზზე იქნებოდა ზედამოჭრილი: მხიარული, არტისტული, ადრის სული და გული, გონებამახვილი, შე-

სანიშნავი მომღერალი და პიანისტი (ტრადიციულ მუსიკალურ ოჯახშია აღზრდილი), კეთილმოსურნე, უშურველი რამაში უკლებლივ ყველას ხიბლავდა და ყველას უყვარდა. უკვე ბრწყინვალედ ჰქონდა ნათამაშები ქოსა („ჭინჭრისკენ“), ყვარყვარე, აზდაკი, მაგრამ, თუ სიბილ ტორნდაიკის ფრახას მოვიშველიებთ, მისთვის უცხო იყო „ტრაგიკული ტანჯვის“ გადმოცემის ნიჭი.

აი, თურმე რაში ყოფილა საქმე! როგორც ლორენს ოლივიე, ასევე რამაზ ჩხიკვაძე იმთავითვე კომიკურ-სახასიათო მსახიობებად ყოფილან მიჩნეულნი (რ. ჩხიკვაძე რიჩარდამდე ამართლებდა ამ მოსაზრებას თავისი რეპერტუარით. შეუძლებელია გვეფიქრა, რომ ყველაფრის კომიკურად გარდამქმნელი კირილე მიმინოშვილის განუყოფელი და დაუვიწყარი სახის შემქმნელი, ტრაგიკულ სამყაროში გაბედავდა ფეხის შედგმას).

ლორენს ოლივიემ თავისი არტისტული კარიერის მანძილზე ბოლომდე დასძლია რომანტიკული თეატრის ტრადიცია. თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში მან ოტელოს ტრაგიკული როლი პირველმა ითამაშა როგორც სახასიათო როლი (შექსპირილოვებს შენიშნული აქვთ — შექსპირის პიესაში ოტელო დიდი ტკივილისა და მრისხანებასთან ერთად მატარებელია „მტანჯველი გროტესკისა“ და „წამებული მასხარაობის“). ა. ბარტოშევინი სტატიაში „ლორენს ოლივიე როგორც ექსცენტრიული მსახიობი“, წერს, რომ მთელი სიცოცხლის მანძილზე იგი გროტესკსა და ექსცენტრიკას მიეღწეოდა. „ოლივიეს ხელოვნებაში გმირული წარმოიქმნება არა გარდაუვალისადმი ტრაგიკული წინააღმდეგობის ნიშნად, არამედ მძლავრი დამაბუთი შემოქმედებითი ნებელობისა, რომელიც სასიცოცხლო სივრცის მოპოვებისათვის „იბრძვის“. მისი შეილოკი (შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“) როცა გაიგებდა, რომ მისი მტრისა და კონკურენტის ანტონიოს ხომალდები დაილუპა, იწყებდა საზეიმო ცეკვას, ხტუნავდა და დარბოდა სცენაზე „ტრიუმფის იმფერალური ცეკვით“ (ნიმუშად აღებული ჰქონდა პიტლერის ცეკვა კომპენიეს ტყეში, სადაც საფრანგეთმა ხელი მოაწერა კაპიტულაციას).

როგორც ცნობილია, რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ, ოლივიეს მსგავსად, უარი თქვეს ტრაგედიული გმირის ამალელებულ, რომანტიკულ წარმოსახვაზე. რიჩარდი ვიხილეთ გროტესკულად, კომიკურ-ფარსულად, მკვეთრი კონტრასტული ფერებით შესრულებულ გმირად. საქართველოში შექსპირის ტრაგედიების განხორციელების ბრწყინვალე ტრადიციის ფონზე ეს არნახული კანდიერება იყო, და თითქოს საზოგადოების ეს გამოწვევა განწირული იყო დამარცხებისათვის. მაგრამ რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ ეს ბრძოლა ბრწყინვალედ მოიგეს და ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში სათავე დაუდეს შექსპირის ახალ ინტერპრეტაციას, ისევე, როგორც ეს გააკეთა ე. ოლივიემ 60-იანი წლების დასაწყისში.

არის კიდევ ერთი მსგავსებაც, რომელიც ასევე არსებითად შეჩვენება. ეს არის ორივე მსახიობისათვის დამახასიათებელი დიდი ვიტალური ენერჯია, რომელიც მომწუსხველად მოქმედებს მაყურებელზე. ე. ოლივიეს შესახებ წერენ, რომ ეს ენერჯია სათავეს იღებდა მისი ქვეცნობიერების სიღრმეებში და, უეჭველია, მაგრად იყო შეზავებული უძლიერეს „ლიბიდოურ ალტკინებასთან“.

მარგარეტ ლეიტონი ივონებს, რომ „რიჩარდ მესამეში“ ოლივიე-რიჩარდისაგან შორს, სცენის მეორე მხარეს ვიდექიო და „მთელი არსებით ვგრძნობდი მისგან მომავალი ვიბრაციის აშკარად სექსუალურ ხასიათს და მეც, მისივე, მთელის არსებით ვეპასუხებოდი“. თუ ჩვენ გავიხსენებთ რ. ჩხიკვაძის რიჩარდის მიერ ნანა ფანჯაშვილის ლედი ანას მონუსხვის, კარნავალურ კუბოსთან ცდუნებისა და ქალის სხეულის დაუფლების მთელ ეპიზოდს — უეჭველად გავიზიარებთ იმ აზრს, რომ ჩვენი მსახიობიც ასევე მოუკერიებელ, თავბრუდამხვევ, ვიტალურ, შემტვევ სცენურ ძალას ფლობს.

აი, თურმე რატომ უწოდეს რამაზ ჩხიკვაძეს „კავკასიელი ოლივიე“.

„ჩიკვაძე კავკასიელი ლორენს ოლივიეა. ეს არის მსახიობი, რომელიც უკვე გვაჯადოებს, ბრძენია და ლაკონიური. მისი სხეულის ექსპრესია და მძვინვარე ტანკივით ჩამოსხმული სტენის ყოველ წერტილში ბატონოს და ამიტომაც, ყოველ წაშს თვალსაჩინოა“. (მაიკლ კოუნი).

## მანე - პიკასო - ბეკეტი

ბეკეტის ყველაზე ცნობილი პიესის — „გოდოს მოლოდინში“ — პეიზაჟი უკაცრიელია, გაუხარელი. იგი ყოველმხრივ „გახსნილია“ ქარებისათვის. საწყალოდღად დგას მხოლოდ ერთი დაღვლარტყნილი ხე, მისი უნაყოფო ტოტი თავის ჩამოსახრჩობად თუ გამოდგება. მიუხედავად ამისა, ამ ხეს ნუგეშით შესტკერიან პიესის მთავარი გმირები, ესტრაგონი და ვლადიმერი, ყოფილი კლოუნები თუ არტისტული ბოქმების ფსკერიდან კლოშარებად ქცეულნი.

არ ვიცი, აქ საიდან მოდიან და საით მიდიან სხვა პერსონაჟები (პოცო და ლაკი, ეს, თითქოსდა, ცირკის მეწვეილე მახარები, და პატარა ბიჭი). აქედან წასულები ისევე აქვე ბრუნდებიან, თითქოს ამ უდაბურ ლანდშაფტში წრე მოხაზეს ან გარს შემოუარეს მინიატურულ დედამიწას.

სასოწარკვეთილნი, უიმედონი, რაღაცის თუ ვიღაცის მოლოდინში, დგანან ისინი უაზრობის ამ სივრცეში. ასეთ გარემოში იყო, ალბათ, მოხვედრილი მეფე ლირი, ახლობელთა უმადურობით თავზარდაცემული და ბუნების სტიქიონებს შეჰდაღადებდა, გაიღვიძეთ, აზვირთლით და წალეკეთ ეს ქვეყანაო:

„აჰა, აქ ვდგავარ თქვენს წინაშე ქედ-მოდრეკილი,  
ღონე მიხდილი, შესაბრალი, მოძულებული“.

(ივანე მაჩაბელის თარგმანი)

ბეკეტამდე დიდი ხნით ადრე, გენიალურმა პიკასომ შესანიშნავად გადმოსცა უსასრულო, ადამიანისადმი თუ სულ მტრულად არა, გამყინავი გულგრილობით გამსჭვალული პეიზაჟი თავის ცნობილ ტილოში „აკრობატები“. აქაც უნაყოფო, განუსაზღვრელი, პირქუშ ბინდ-ბუნდში გახვეული ადამიანები თითქოს დროში გაქვავებულან, უსაშველოდ დაღლილები ჩანან, მწუხარებით საესეა მათი მზერა (ცირკის მსახურთა გაუხარელი ყოფის გამოც).

რასაკვირველია, პირდაპირი კავშირი პიკასოსა და ბეკეტის ამ ორ შედეგს შორის (ერთი ფერწერაა, მეორე დრამატურგია) არ არსებობს, მაგრამ განწყობილებაც, ადამიანთა უსასიოებით, გაუგებარი ყოფით, ისინი, ჩემის აზრით, მსგავს ატმოსფეროს ქმნიან. ასევე არ არსებობს პირდაპირი კავშირი ელუარდ მანეს „მუსიკოსებსა“ და პიკასოს „აკრობატებს“ შორის, მაგრამ სწორედ მსგავსი განწყობილებისა და კომპოზიციის გამომსახველობის გამო, ხელსაყრელათმცოდნენ მანეს ტილოს განიხილავენ როგორც იმპულსს „აკრობატების“ შესაქმნელად (სხვათაშორის პიკასოს უყვარდა კლასიკური შედეგების თავისებური ინტერპრეტაცია. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი ვარიაციები ველასკესის თემებზე). როგორც მანესთან, ასევე პიკასოსთან და ბეკეტთან ადამიანები სასოწარკვეთილნი მიტოვებულნი, „გადაგდებული“ არიან მათთვის უცხო გარემოში. ისინი ყველანი არტისტული სამყაროს შვილები არიან. ძველმანებში გახვეული, დაუბანელ-დაუვარცხნელი, მანეს მოხუცი მუსიკოსი მუდარით საესე თვალებით შემოგუქერის, „აკრობატების“ მზერაშიაც ასეთივე ღრმა სევდას დაუსადგურებია (პროფილით მღვარი არლეკინი, თვით პიკასო); განსაკუთრებით ეს ითქმის ჯგუფსგან განმარტობით მჯღარ, მწარე ფიქრებში ჩამირულ ქალზე, რომლის ფ-

გურა მოყავისფრო ქვიშის ფონიდან მკრთალად გამოდის. და ბოლოს, სამივე ნაწარმოებში გულისშემძვრელი სიყვარულით არიან დახატულნი ბავშვები, განსაკუთრებით მალეღეებს პიკასოს ლურჯხალათიანი (მალე დაღება მხატვრის ე. წ. „ლურჯი პერიოდი“), სევდიანი და გონიერი ბიჭუნა, რომელიც ჩვენც გვიჩვენებს და განმარტოებით მჯდარ ქალსაც (ბეკეტის პიესაში პატარა ბიჭი სიცოცხლის, მოლოდინის შეგრძნებას აცოცხლებს, თუმც ესეც ილუზია აღმოჩნდება ბოლოს). აბსურდული და ტრაგიკული განცდა ამ ადამიანების ეგზისტენციალია.

როცა ბეკეტის ეს პიესა, ყველასათვის მოულოდნელად, კლასიკური დრამატურგისა და ტრადიციების ციტადელში—პარიზის „კომედი ფრანსეზ“—ში დაიდგა, კიდევ უფრო ნათლად გამოჩნდა ის შინაგანი კავშირი, რომელიც ზემოთ მოვიხსენიერევისორ როჟე ბლანის სპექტაკლში მიზანსცენა — მეტაფორა მოლოდინისა ასეთი იყო: ცარიელ სცენაზე მეხდაცემული ხის ძირში იჯდა დაღლილ-დაქანცული ესტრაგონი, ვლადიმერს ხელი შუბლზე მიუბჯენია ძველი ფილოსოფოსივით და დაძაბული გასცქერის სივრცეს... ორივენი არტისტული გარდერობიდან გამოყოლილ ტანსაცმელში არიან ჩაცმულნი (შავი კოსტუმები, მალალი „კოტელიოკები“ საზეიმოც არის და კლოუნურიც).

ისინი ელიან გოდოს (თუმც იციან, რომ ამაოდ ელოდებიან. ამაშია სწორედ აბსურდი), ორი მოქმედების მანძილზე გაითამაშებენ კლოუნდას, ფარსს, რომელიც დასრულდება ტრაგიზმის განცდით: სპექტაკლის ფინალში, ნაცრისფერ, უკაცრიელ სცენაზე სპექტაკლის გმირები სამარადჟამოდ გაირინდებიან, როგორც წუთისოფლის დაღლილი მგზავრები (პიკასოს პერსონაჟების დარად) და მაყურებელთა დარბაზს მიაპყრობენ მოლოდინით სავსე თვალებს — ისინი კულისებიდან კი არ ელიან გოდოს გამოსვლას, არამედ მაყურებელთა დარბაზიდან. აქედან კი გოდოს — მხსნელის, მანუგეშებლის, მათი სიცოცხლის აზრის მიმნიჭებლის — გამოსვლა აბსოლუტურად გამორიცხულია, რადიან ჩვენს (მაყურებლებს) შორის იგი არ არის.

## „ვლამენკო“ და „ქართული“

ესპანეთში, ფოლკლორული კოლექტივების საერთაშორისო ფესტივალზე (1975 წ.) უდიდესი წარმატება ზედა წილად ანზორ ერქომაიშვილის ანსამბლ „რუსთავს“. ორმოცი დღის დამქანცველი ვასტროლების შემდეგ (თითქმის მთელი ესპანეთი შემოიარა ანსამბლმა) რამდენიმე დღით მადრიდში დასვენების საშუალება მოგვეცა. ერთ საღამოს, ანსამბლის იმპრესარიომ სანტიაგო ბარნაბეუს სტადიონის ფეშენებელურ რესტორანში პატარა წვეულება გამართა, სუფრაზე იყო ამ ფესტივალის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და დამფინანსებელი, აშკარად ბოშური წარმომავლობის, ასე 40-45 წლის, ძალზე მომზიბლავი და დახვეწილი მანერების მქონე მამაკაცი. როგორც თვით გვიამბო, იგი, ქუჩის ობოლი ბიჭი, 10-12 წლის ასაკში აღსაზრდელად აუყვანია ერთ მდიდარ ფაბრიკანტს, შემდეგ უშვილებია და, ცხადია, დაუტოვებია დიდძალი ქონება („ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი ამ ქონებიდან გოიას რამდენიმე ფერწერული ტილოა“).

ეს რაფინირებული კულტურის კაცი აღტაცებული იყო ქართული სიმღერებით და ცეკვებით, მაგრამ, როგორც გაირკვა, ცეკვა „ქართულს“ ვერ დაუტოვებია მასზე სათანადო შთაბეჭდილება. ჩვენი მგზნებარე „სპირების“ მიუხედავად, იგი თავის აზრზე დარჩა. და საუბრის გასაგრძელებლად შემოგვთავაზა ერთ-ერთ კლუბში წასვლა, სადაც ფლამენკოს სახელგანთქმული ოსტატები გამოდიოდნენ. ეს აღმოჩნდა რჩეულთა კლუბი, სადაც კლუბის წევრების გარდა არავის არ უშვებენ, მშვენიერი ბადის გავლით შევედით ერთ გრძელ დარბაზში, რომლის კე-

დლებზე გვიას სურათების ასლები ეკიდა, ამ სურათების დედნები ჩემს ბინაშიაო — გვითხრა ჩვენმა მასპინძელმა. ვგონებ, ეს კლუბიც და ფლამენკოს ეს ანსამბლიც სულაც მისი საკუთრება იყო. დარბაზში ყველა მაგიდა დაკავებული იყო, მაგრამ ჩვენთვის სასწრაფოდ მოიტანეს მაგიდა და სკამები, ხოლო სუფრა თვალის დახამხამებაში გააწყვეს.

ცოტა ხნის შემდეგ დაიწყო ფლამენკოს ანსამბლის კონცერტი. აქ არ შეუდგები იმის აღწერას თუ რა თავბრუდამხვევი რიტმით, გრაციითა და ძალმოსილებით, გამოძწევი ვნებიანობით ცეკვავენ ულამაზეს ვრძელ, შემოტმასნილ კაბებში გამოწყობილი ტემპერამენტიანი ქალები, როგორ მოზღვნილად აფრიალებდნენ კაბის ბოლოებს, რომლებიც გრანდიოზული ფერადოვანი მარაოსავეთ იშლებოდნენ. დადგა კულმინაციური მომენტი ქალ-ვაჟის ცეკვისა (რომლის გამოც, როგორც მერე ვაირკვა, აქ მოგვიყვანეს). ეს ცეკვა ქალისა და კაცის ურთიერთ გამოწვევაა, შეჯიბრი, სიყვარულის დამქანცველი ბრძოლაა, რომელიც ურთიერთ დაფერფლვით უნდა დამთავრდეს. სოლისტის გაბზარული, მხოლოდ ბოშის ყელისათვის დამახასიათებელი, ჟრუანტელის მომგვრელი გოლების ხმა („კანტე ხონლო“ ანუ „სიღრმისეული სიმღერა“), ანსამბლის მჭახე რიტმული ტაშისცემა და წამოძახილები („დიონისურ შეძახილებს“ უწოდებს მათ გარსია ლორკა), გუნდის პარტია, ეს არის ფონი, რომელზედაც ცეცხლის ენებით აღგზნებული სიყვარულის ისტორია იწერება. ეს არ არის მარტოოდენ ცეკვა, ესაა რიტუალური დრამა, სხეულის მკვეთრი მოძრაობით, გადახრებით, ორივე ხელებშემართული სხეულის უცნაური დამახვიტა და არტისტული გრაციით გამოთქმული. ისინი ერთმანეთს უტყვენ, მეზბოლებივით გარს უვლიან (უხილავი დაჭიმული თოკი აკავშირებს მათ მზრუნავ და წამიერად გარინდებულ სხეულებს) რათა შემდეგ ისევ გადაეწან ერთმანეთს და ერთ არსებად, ერთ ცეკვად იქნენ. ვნება აქ მომაკვდინებელია, ღირსება სიცოცხლეზე მაღლა დვას და ბოლოს ეს თაბრუდამხვევი მხიარულება, ზეიმი სხეულისა, შავი ფერებით იმოსება: სიხარულის ადგილს — ნაღველი და იმედგაცრუება იკავებს, არც ერთია გამარჯვებული და არც მეორე დამარცხებული. ამ ცეკვაში ყოფიერების არსია გადმოცემული. უმწვერვალეს სიმაღლეს მიღწეული სიყვარული და ვნება ანადგურებს მათ. სიკვდილის თემა, რაც ასე ბუნებრივია ესპანური ხელოვნებისათვის, აქაც სრულია ძალითაა გამოხატული. „ესპანეთი არის ერთადერთი ქვეყანა, სადაც სიკვდილი ბუნებრივ სანახაობას წარმოადგენს, სადაც სიკვდილი ყოველი გაზაფხულის დადგომისას გაბმით ახშიანებს ბუკს და ესპანეთის ხელოვნება ყოველთვის წარმართვის, გამჭრიახი დუნდუ-ს მიერ, რომელიც ამ ხელოვნებას ანიჭებს სრულიად განსხვავებულ იერსა და გამომსახველობით თვისებებს“ (გარსია ლორკა).

ცხადია, ასეთი ცეკვის და სანახაობის ესთეტიკაზე აღზრდილი კაცისათვის (მით უმეტეს, თუ მის ძარღვებში ბოშური სისხლი ჩქეფს) ჩვენი ცეკვა „ქართულის“ მთელი არსი მიუწვდომელია, ისევე როგორც ჩემთვის იქნებოდა „ფლამენკოს“ სულის წვდომა გარსია ლორკას „მეგზურობის“ გარეშე.

თუ შესაძლებელია ხალხური შემოქმედების ერთი რომელიმე, თუნდაც გენიალური ნიმუშის მიხედვით მისი შემქმნელის სულიერი თვისებების სიღრმეებში ჩახედვა, შესაძლოა, ეს არის „ფლამენკო“ და „ქართული“. ჩვენს ცეკვაში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის („ფლამენკოსაგან“ განსხვავებით) წინდასანთლით განათებული სურათია გაშლილი. აქ კდემამოსილი, ამაღლებული და ჰარმონიული სული ტრიალებს. სიყვარული ფარულია, მოკრძალებული. ქალი ბოლომდე არ ამხელს თავის გრძობას, გაურბის კაცს, ახლოს მიუსრიალდება, რათა მეორე წამს გალიიდან გამოშვებული ფრინველივით გაუფრინდეს. მისი გული სიყვარულისგან ფრთხილდება, გამალებით სცემს მისი რიტმი, იწვის შინაგანი, ჩვენთვის უხილავი ცეცხლით. მამაკაცი, ტანშემართული, თითქოს დედამიწის მიზიდულობისაგან თავისუფალია, მსუბუქად დასრიალებს ქალის გარეშე-

ბო, ეს წრე თანდათან პატარავდება, ესაა უნდა მისწვდეს ქალს, თავის მკლავებში მოაქციოს და სწორედ ამ დროს გაურბის იგი. საოცარი ისაა, რომ მამაკაცი ამ გაქცევის საშუალებას აძლევს მას. მგზნებარე ლტოლვა თამაშში გადადის, კაცი მიმხვდარია, რომ მისი ტრფიალების საგანი უკვე მოხელთებულია, მაგრამ ქალს თავისუფლების ილუზიას უნარჩუნებს. ამის შემდეგ ფართოდ შლის კაცი ხელებს და თითქოს მაღლა ასაფრენად გამზადებული, არწივივით ირაოს ჰკრავს „შეშინებული“ ქალის ირგვლივ. ბოლოს ქალი, თავის „სოლოში“, ფარულს, აშკარას ხდის, ტანის ულამაზესი რხევით მიეშურება მამაკაცისაკენ, მერე შეჩერდება და საპასუხო რეპლიკას ელოდება. ამ წამიდან, სიხარულსა და სიყვარულისაგან აღტაცებული მამაკაცი, ფეხების სწრაფი გასმებით, ტანის რხევის გარეშე, მისრიალებს ქალისაკენ — უკვე ცნობილი გახდა ორივეს გულისთქმა. ურთიერთ სიყვარული და ურთიერთ ლტოლვა მათი შეერთებით და სიყვარულის აპოთეოზით მთავრდება.

თუ „ფლამენკო“, გამანადგურებელია თავისი ცეცხლოვანი ენებიანობით, „ქართული“ ჰარმონიის მუსიკაა, პირველში მეტია რიტუალური მისტიკა, მეორეში — რომანტიკული აღმაფრენა. „ქართულში“ მამაკაცი საერთოდ არ ეხება ქალის სხეულს, „ფლამენკოში“ კი ქალ-ვაჟის სხეულები ისეა ერთმანეთში გადაწნული, თითქოს მათი უსისხლოდ დაშორიშორება შეუძლებელია.

როგორც ჩანს, ესპანელს ხიბლავს მზის შუქზე არეკლილი სისხლის შხეფები, ქართველს — გაცისკროვნებული, ღვთაებრივი სხივი. ერთგან ყველაფერი დიაა, აშკარა, დაუფარავი, მეორეში სიყვარული დაფარულია, საკრალურია და მხოლოდ ბოლოში იჩენს თავს.

## საბო მთავანდობა

ინტელექტუალური დრამის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი დრამატურგის ჟან ანუის პიესა „მედეა“, რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუამ 1977 წელს დადგა.

სპექტაკლში მედეა, რომლის როლს შესანიშნავად ასრულებდა ზინა კვერენხილაძე, იყო „უცხო“, სხვა ცივილიზაციის შვილი, ანუ ბარბაროსი — ძველი ბერძნების მიხედვით. კორინთოს მოქალაქენი ღრეობას მისცემიან („ბედნიერება, ბედნიერება დაეხეტება ირგვლივ“) — კვამლის ბურუსში გახვეულა მთელი ქალაქი, სცენაზე რაღაცა ხრჩოლავს და მძაფრ, უსიამოვნო სუნს ჰფენს ირგვლივ. („ბედნიერების მყარლამა სუნმა ამ მიყრუებულ ადგილსაც მოაღწია“ — ამბობს მედეა). მედეა, ქალაქის გარეთ, გალავანს მიღმაა, ძველმანებში ზის და მათხოვარვით ჩამჯდარა ამ მხრჩოლავი ცეცხლის წინ. თავისი ტრაგიკული ბედის და იაზონის გამო მოთქვამს. „დევნილები ვართ, დამარცხებულნი, მოძულე-ბულნი... აღარც სამშობლო გვაქვს, აღარც სახლ-კარი“ — გულდათუთქული ამბობს ძიძა. სიძულვილით, სარკაზმით სავსე ხმით უდასტურებს ზინა კვერენხილაძის — მედეა — „დევნილები, დამარცხებულნი, უსამშობლოდ და უსახლ-კაროდ... ამას კი ამბობს, მაგრამ მთელი არსებით „იქაა“, მისი ფიქრი თავს დასტრიალებს გალავანს მიღმა ქალაქს, სადაც იაზონისა და მეფე კრეონტოს ქალი-შვილის — კრეუსას — წინა საქორწილო ღვინია გახურებული. აქ მსახიობი მთელის გაშმაგებით, ყველაფრის წამლეკავი სიძულვილით ცდილობს თავისი ხმით გადაფაროს მთელი ქალაქის „ღრიანცელი“. „რა ღრეობა აქვთ? რად აგვაქოთეს თავიანთი მყარალი ოფლის, მწკლარტე ღვინისა და შემწვარი ხორცის სუნით? რა გავყირებთ, რა გაცეკვებთ, რა გაქვთ ამდენი სამხიარულო. სული მეხუტება, ვიხრჩობი“.

მედვას სხეულში „რადაც იძრა“, ბავშვის გაჩენის ტკივილის მსგავსაა მგრძობნებამ შესძრა მისი სხეული. მასში დიდი შურისგება შეინძრა და შეარყვია მთელი მისი არსება. „ამაღამ უნდა დავბადო რადაც ძალიან დიდი, უფრო დიდმეცნიერდრე მე თვითონ ვარ, უფრო ძლიერი, ვიდრე მედვა, მაგრამ არ ვიცი, მეყოფა ძალა?“

გრძმნული ქალის იქ ყოფნით შეშფოთებული მეფე კრეონტი ეახლება და სასწრაფოდ გაცლას უბრძანებს. მოდის იაზონიც და ივგევს სთხოვს. მაგრამ მედვა თავისევე სიძულვილის მონაა („ო, ზიზლო ჩემო, რა ხასხასა, რა ტკბილი და რა სურნელოვანი ხარ ჩემო სიძულვილო, ჩემო პატარა, შეატუხა გოგო, მთელს ქვეყანაზე სათაყვანებლად შენ დამრჩი მხოლოდ, შენ ერთადერთი“) და არაფერი არ სჭრის მასზე, მის ძალას აღემატება შურისგების გრძნობის დაცხრომა. მან ერთხელ უკვე თქვა, „არა“ და ამ ქვეყნად არ არსებობს საბუთი, რომელიც გადაწყვეტილებას შეაცვლევინებს. არ შეუძლია თავი შეაფაროს მშვიდ ყურეს, ჩაეფინოს და მიიმალოს სადმე ღრმა შლაშში. მან მთელი ხმით უნდა იყვიროს, ქვეყანა უნდა შესძრას, რადგან ღმერთებმა, ერთ დროს უცოდველი და უმწიკველო, მსხვერპლად აირჩიეს და „ბრძოლის ველად აქციეს“. ამიტომაც სურს იაზონის ტანჯვა სამარადჟამო, უღვე ტანჯვად იქცეს. და ამ მიზნით მასთან გაჩენილ ორივე შვილს ჰკლავს, რათა დაამცროს და მამაკაცური ღირსება შეუღახოს მოღალატე მეუღლეს (ანუის მიხედვით მედვა თავს ხანჯლით იკლავს).

მაგრამ რობერტ სტურუა და ზინა კვერენხილაძე კიდევ უფრო ამძაფრებდნენ ვითარებას. მედვა, მის მიერვე გაჩადებულ ცეცხლში (კვამლი მთელ სცენას მოედებოდა და გაუმჭვირვალე ფარდად იქცეოდა) შვილებთან ერთად შედიოდა და მათთან ერთად იწვავდა თავს იაზონის თვალწინ. თვითდაწვის ამ შემადრწუნებელი აქტით მას სურდა ეჩვენებინა თუ რა უსამართლობა სუფევდა ირგვლივ, უზნეობის რა გამოუვალ ჭკობში ჩაეფლო მთელი ქალაქი, რომელიც იაზონის მხარეზეა. რა შეუბრალებელი და დაუნდობელი არიან ისინი „უცხო“ მიმართ, რომელმაც ერთ დროს ყველაფერი დასთმო ამ დამბრძანებელი სიყვარულის გამო. სპექტაკლში ნაჩვენები იყო, რომ მედვას ამ თავგანწირვას არავითარი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, არაეინ არ შეძრწუნებულა ამ მართლაც შემადრწუნებელი აქტით. საყოველთაო გულგრილობა და განურჩევლობა გაბატონებულა მოქალაქეთა შორის. იაზონი, რომელშიაც პერსონიფიცირებულია საზოგადოება, მცველებს ეუბნება: „ერთ-ერთი თქვენთაგანი დარჩეს და უდარაჯოს, ვიდრე არ ჩაქრება ცეცხლი, ვიდრე ყველაფერი ფერფლად არ იქცევა, ვიდრე არ დანახშირდება მედვას უკანასკნელი კვალი“.

მედვას ამ ტრაგიკულ შესტს რ. სტურუა ირონიული სკეპსისით აღიქვამს. ეს სცენა მან სწორედ იმიტომ მოიგონა, რომ ეჩვენებინა ამგვარი თავგანწირვის უაზრობა და ჩვეულებრივობა ზნეობრივად დაცემულ საზოგადოებაში...

ახლა გადმოვინაცვლოთ 1991 წლის საქართველოში, ყველაზე უზნეო, ყველაზე დამლუპველი შინა ომით გახლეჩილ საქართველოში, როცა ურთიერთ სიძულვილმა უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ამ დროს, ერის გამოფხიზლების, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაპირისპირებული ძალების შერიგების მიზნით, უკეთილშობილესი ვია აბესაძე მიმართავს თვითდაწვის აქტს, ქუჩაში გამართული ღრეობების („ბარიკადების“ ორივე მხარეს), გაუთავებელი ღრიანცელის, უკიდურესად ეგზალტირებული ცეკვა-თამაშის, სმენას მოკლებულთა გაუთავებელი სიმღერების შემყურესა და მომხმენს, მასაც შეეძლო ეყვირა მედვას რისხვით სავსე სიტყვები: „რა ღრეობა აქვთ? რად აგვაქითეს თავიანთი მყრალი ოფლის, მწკლარტე ღვინისა და შემწვარი ხორცის სუნით? რა გაყვირებთ, რა გაცეკვებთ! რა გაქვთ ამდენი სამხიარულო. სული მეხუთება, ვიხრნობა“, მაგრამ დაუგდებდა განა ვინმე ყურს? განა მოსალოდნელი არ იყო, რომ მისი ეს თავგანწირვა



საქართველოს თავზარს დასცემდა, თუ სამუდამოდ არა, დროებით მაინც ზეარეობდა წაყიდებულ ძმებს? მაგრამ, ჩვენდა სამარცხვინოდ, ხალხი გულგრილად შეხვდა თავისი რჩეული შვილის განწირულ სულისკვეთებას, მის ტრაგიკულ ვესტს. ისევე როგორც ძველი საბერძნეთის მოქალაქენი სრული განურჩევლობით შეხედნენ ქართველი ქალის თვითდაწვას (რ. სტურუას სპექტაკლში), ასევე გულგრილნი დარჩნენ თანამედროვე ქართველები ქართველი ვია აბესაძის თავანწირვის მიმართ. ვერც ერთმა (სპექტაკლში) და ვერც მეორემ (ცხოვრებაში) თავიანთ მიზანს ვერ მიაღწიეს.

დღეს რომ ვიხსენებ, ვხელები რა სისასტიკით ყოფილა სავსე იაზონის ბოლო სიტყვები სპექტაკლში: „ღიახ, დავივიწყებ, შანთით ამოგვვავ ჩემი მეხსიერებიდან! ღიახ, მე ვაგრძელებ სიცოცხლეს! და მიუხედავად ჩემი წარსულისა, მიუხედავად შენთან ერთად გამოვლილი სისხლიანი გზისა, დაე, ღმერთებმა გულგრილად მიყურონ“...

... რა საშინელი ცინიზმია!...

### „შესანახავი კოშმარი“

სხვადასხვა საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებზე მრავალი გამოჩენილი ბალეტმაისტერის ბრწყინვალე დადგმები მინახავს. წარუშლელი შთაბეჭდილება დამრჩა ჯერომ რობინსის, მორის ბეჟარის, ე. ბურნოვილის, ფ. ეშტონის, კ. მაკმილანის დიდი თუ მინიატურული შედევრებიდან. ადელაიდის ფესტივალზე (1986 წ.) ნიდარლანდების ბალეტის მიერ წარმოდგენილმა სამმა დიდმა პროგრამამ თანამედროვე საბალეტო ენის განსაცვიფრებელი მრავალფეროვნება ცხადჰყო.

ამ ბოლო დროს ევროპაში და ამერიკაში ავანსცენაზე გამოვიდა ახალი თაობის მრავალი ძალზე ნიჭიერი ბალეტმაისტერი, მათთვის დამახასიათებელი ახლებური ხედვით, ზოგჯერ პარადოქსალური წარმოსახვით, და თვითდამკვიდრების დაუოკებელი ჟინით. ჩხეთში დაბადებულმა ირჟი კილიანმა, ნიდერლანდების ბალეტში შესძლო ევროპის კლასიკური ბალეტის და ამერკული მოდერნისტული ცეკვის უნიკალური შერწყმა (მონაწილეობდნენ ადელაიდას სიმფონიური ორკესტრი, საფესტივალო გუნდი, სიდნეის მომღერალთა კოლექტივი და სოლისტები).

იგივე უნდა ითქვას ახლად ამობრწყინებულ ზოაკინ კორტესზე, ფლამენკოს ვარსკვლავზე, ამ ცეკვის ყველაზე ვნებიან შემსრულებელზე (ანტონიო გადესის შემდეგ), რომელმაც კლასიკური ფლამენკოსა და კლასიკური ბალეტის განსაცვიფრებელ სინთეზს მიაღწია. ესპანელთა აზრით — ვერ იტყვი, ეს სტილიზებული ფლამენკოა თუ მოდერნიზებული ბალეტი, მაგრამ გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენსო. (როგორც თავის დროზე ეს გააკეთა ვახტანგ ჭაბუკიანმა, რომელმაც თავის ქართულ ბალეტებში — „მთების გული“, „სინათლე“, „გორდა“ — ფოლკლორული ელემენტებით გაამდიდრა კლასიკური ბალეტის ლექსიკა).

ბალეტმაისტერთა ახალი ტალღის ერთ-ერთი წარმომადგენელია ამერიკელი სტივენ ჰეტრონიოც, რომელმაც სკანდალური პოპულარობა მოიპოვა უცნაურზე უცნაური „ეპატაჟებით“, ბალეტის სამყაროში სექსუალური „აქცენტების“ გაღასმით.

მაინც რით მოიხვეჭა სახელი და რა ისეთი სიახლე შემოიტანა ბალეტში, რომ ზოგიერთები მას ნოვატორსაც კი უწოდებენ?

პირველად ჰეტრონიომ იმით მიიპყრო ყურადღება, რომ წინ აღუდგა მარგარეტ ტეტჩერის ვერდიქტს, რომელიც სანახაობებში ჰომოსექსუალური სცენების ჩვენებას კრძალავდა. თავის ოფიციალურ საყვარელთან, მაიკლ კლარკთან, რო-

მელსაც „ბალეტის პანკს“ უწოდებენ, მან უჩვენა სპექტაკლი „ნამდვილი მამაკაცების სიყვარული“, რასაც განმარტებული სკანდალი მოყვა ინგლისის პურიტანულ საზოგადოებაში. მანამდე პეტრონიუ ლესბოსელი ქალების დასმე-<sup>სტრუქტურა</sup> (სტრუქტურაში ბრაუნ“) ცეკვავდა. სწორედ აქ ვიგრძენი ჩემი ძალი და ჩამოყალიბა თავისი დასი, რომელთანაც ერთად მსოფლიო ტურნე გამართა (1997 წლის ივნისში იგი რუსეთშიაც იყო). ახლა კი დროა პასუხი გავცეთ კითხვას — რაშია, უპირატესად, მისი ბალეტის სიახლე ანუ ნოვატორობა?

თუ ვახტანგ ჭაბუკიანმა ჭეშმარიტი ნოვატორის სახელი მოიხვეჭა იმით, რომ წინ წამოსწია მამაკაცური საწყისი ბალეტში, მეორეხარისხოვანი როლიდან (ე. წ. „დამჭერი“) მოცეკვავე მამაკაცი მთავარ ფიგურად აქცია (რასაკვირველია, ამით ოდნავაც არ შეუმცირებია მოცეკვავე ქალის ფუნქცია), თუ ადრე როგორც კლასიკურ, ისე თანამედროვე, გნებავთ, ავანგარდისტულ ბალეტში, მამაკაცები ქალებს მადლა აიტაცებენ ხოლმე, ბრუნვების დროს მათი წელი უჭირავთ და „იჭერენ“, ახლა პეტრონიოსთან, ყველაფერი ეს უკუღმა — ანუ, აქ ქალები მადლა სწევენ და აიტაცებენ ხოლმე პაერში მამაკაცებს და ცეკვისას ყველა სხვა მათ ფუნქციას ასრულებენ. „მე დასში მამაკაცური ქალები და ქალური მამაკაცები მყავს“... და „ეს შესანიშნავი კომპარია“-ო. იმასაც ამბობს, რომ პირადად მასში ერთდროულად ცოცხლობს „ნებისყოფიანი დიაცი“ და „ნებისყოფიანი მამაკაცი“-ო. ჩემი შთაგონების წყაროა დანტეს იდეა ჯოჯოხეთის შესახებ. საუკუნის ბოლოს ჩვენ ყველანი რაღაც-რაღაცეების გამო უნდა დავისაჯოთ“...

მინახავს შიშველი ქალებისა და მამაკაცების მიერ დახვეწილი ხელოვნებით შესრულებული ქორეოგრაფიული სუიტები თუ ეტიუდები, მაგრამ აქ არაფერი შემაწუხებელი ან ესთეტიკური გრძნობის შემრყვნელი არ ყოფილა...

როგორც ჩანს, ჩვენს დროში ნოვატორობა ხშირად ჭეშმარიტი ნოვატორობის გადაბრუნებული მხარეა.

პიერ რევერდისა არ იყოს: „დღესდღეობით ხელოვნება თავის შიდა პირს გვიჩვენებს. ოდესღაც ედგარ პო ცდილობდა ამას. ეს იმას მიაგავს, რომ თერძმა შემოიღოს მოდა კოსტუმის უკუღმა ტარებისა, რათა თავისი ოსტატობა უკეთ წარმოაჩინოს“ (წიგნიდან „ნაყარ-წყარი აზრები“).

## ბ ი კ ბ ი

თეატრალურ ხელოვნებაში ხშირად რაიმე დეტალს, შემთხვევას ან ფათერაკს მძლავრი შემოქმედებითი ბიძგის როლი შეუსრულებია. მეტიც, მხატვრულ-სცენური სახის შექმნის საფუძველიც გამხდარა.

თეატრის ყველა მოყვარულს უნახავს, ალბათ, დიდი უშანგი ჩხეიძის ფოტოები ყვარყვარეს როლში.

ერთ ფოტოზე აღბეჭდილია თავზე ყაბალახწაკრული, გაუპარსავ-დაუბანელი, თვალებში შიშნამდგარი ყვარყვარე. თავი საწყალობლად აქვს გვერდზე გადახრილი. მთელი მისი სხეული საცოდავადაა დაჩაჩანაკებული, ყოველ წუთს მზადაა სოღახისათვის. ამ შთაბეჭდილებას სწორედ გვერდზე გადახრილი თავი ქმნის. ნამდვილი ნაცარქექიაა!

მეორე ფოტოზე უკვე „მთავარსარდალი“ ყვარყვარეა გამოსახული. ხელი ხმლის ვადაზე უდევს, კისერზე ჭოგრიტი ჰკიდია და მკერდზე სცემს. თავზე უკვე კრაველის ბოხონი ხურავს. ამ ფოტოშიც უშანგის ყვარყვარეს თავი ისევ გვერდზე აქვს გადახრილი. მხოლოდ ამჯერად ეს გადახრილი თავი სიამყის, ამპარტანობის, მისი დიდკაცობის მაუწყებელია. ასე გვერდიდან უმზერს იგი ქვეყანას

ლა ჯარისკაცებს — თითქოს ამბობდეს — „ეს მაზრა ხომ მივასწორ-მოვასწორეთ“.

ეს გადახრილი თავი, ანუ ეს დამახასიათებელი ჟესტი ყვარყვარეს პორტრეტისა, ასე დამასრულებელი, შემთხვევით გაჩნდა. მაგრამ, შემდგომ მთელი როლის შესრულების სტილი განსაზღვრა. საქმე ისაა, რომ კოტე მარჯანიშვილს ამ დადგამაში („ქუთაის-ბათუმის თეატრი“ 1929 წ.) ყვარყვარეს როლს ცნობილი კომიკოსი სანდრო ჟორჟოლიანი (ცხოვრებაში ძალზე სერიოზული და საფუძვლიანად განათლებული) ანსახიერებდა. ქუთაისში გამართული პრემიერის შემდეგ იგი ავად გახდა და ბათუმში, დიდი ხვეწნა-მუდარის შემდეგ, ეს როლი უმანგიმ ითამაშა (დოდო ანთაძის მოგონებაში „დღენი ახლო წარსულისა“ დაწერილებითაა მოთხრობილი ეს ისტორია). ცხადია, უმანგიმ როლი არ იცოდა და მთელ იმედებს მოკარნახეზე ამყარებდა. კარგად რომ მოესმინა მისი სიტყვები, თავი სულ იქით ჰქონდა გადახრილი, სადაც მოკარნახე ეგულებოდა. როგორადაც არ უნდა შეცვლილიყო მიზანსცენა, ყვარყვარე ისე დგებოდა, რომ თავი მუდამ მოკარნახისაკენ ჰქონდა მიქცეული. ამ უცნაურობამ მთელი როლის პლასტიკა განაპირობა, იგი ამ სახის განმსაზღვრელ, არსებით, დამახასიათებელ შტრიხად იქცა, რომელმაც ჩამოქნა დიდი ქოსატყუილას პრიფილი (სულ ახლახანს მივაქციე ყურადღება, რომ თეატრში სწორედ იმ დღეებში მიღებული ჭაბუკი გიორგი შავკულიძე, თავის თითქმის უსიტყვო როლს — მესამე თუ მეოთხე რაზმელს — ასევე თავგადახრილი, თავზე ბოხობ დადებული თამაშობდა. როგორც ჩანს, ყვარყვარესავით სოფლიდან წამოსული ეს რაზმელი უკვე ყვარყვარეობაზე ოცნებობს, იმეორებს თავისი კერპის ყველა მოძრაობას, ბაძავს უკვე „სახელგანთქმულ სარდალს“).

მრავალი ასეთი შემთხვევის გახსენება შეიძლება კიდევ. მაგალითად ავიღოთ რამაზ ჩხიკვაძის ორი შედევრი ქოსა (მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „ჭინჭრაქა“) და აზდაცი (რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“).

ქოსას როლის შესრულებით რამაზ ჩხიკვაძემ სრული სახით პირველად გამოავლინა სახასიათო-გროტესკული ხასიათის თამაშის, ვიტყვოდი, გენიალური თვისებები. ეს ქოსა, სერგო ზაქარიაძის დევის აღმზრდელი, სულ წელში მოხრილი, თითქმის მიწამდე თავდახრილი დადის და ასე ქვევიდან უყურებს ქვეყანას. ცალი, უზარმაზარი ყური წითლად უღუის, შეფეთილ სახეზე ერთი უწყვეტი შავი კონტური დიდი ხვეულით გადასდის, შუბლიდან მოყოლებული ცხვირის წვერამდე. ხმა ჩახლქილი აქვს, ხშირად თავისთვის ბურტყუნებს, თუ დაჯდა, ადგომა უჭირს, თუ ფეხზეა, ვაი-ვაგლახით ჯდება, ყველა მისი მოძრაობა გროტესკულ-კომიკურია.

როგორ დაიბადა ეს დამახასიათებელი პლასტიკა და ინტონაცია როლისა? სულ უბრალოდ! იმ დღეებში, როცა სპექტაკლი მზადდებოდა, რამაზი რადიკულიტით იყო გაწამებული. ყოველი მოძრაობა აუტანელ ტკივილებს ჰკვრიდა, ყოველმხრივ შეზღუდული იყო. რეპეტიციებს გადიოდა ასე ოთხგზის მოკაკული, გაწამებული. შემდეგ, როცა წელი მოურჩა და თამამად გამართულს შეეძლო თამაში, მ. თუმანიშვილმა და მსახიობმა როლის ნახაზი და ტკივილებისგან განაწამები კაცის ინტონაციები ხელუხლებლად დატოვეს. ასე იშვა ქართული სცენის ერთ-ერთი საუკეთესო სახე.

ახლა აზდაცი. ამ როლში რამაზს ნილაბი ეკეთა (ნილაბი ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთი ძლიერი საშუალებაა). ახლა, ვერავის ვერ დააჯერებ, რომ ეს ფიქრულკული მხიარულებით და ბრწყინვალეობით სავსე სპექტაკლი თავდაპირველად არ გამოდიოდა. ერთ დღეს, მდორედ და უხალისოდ ჩატარებული რეპეტიციის შემდეგ რამაზი სარკესთან იჯდა. მოიხსნა ნილაბი და თავის დაღლილ, განაწამებ სახეს მიაჩერდა. უეცრად, თითქოს მის თვალწინ გაიელვა თბილისში, ომის წლებში ქუჩა-ქუჩა, ეზო-ეზო მიხეტიალე ერთი გაურკვეველი

ეროვნების (უფრო სომეხ-ქართველის) „მსახიობმა“, რომელიც მღეროდა, ორჯო-  
ლოსა და ღებდემონას სცენებს წარმოადგენდა და ხალხის გართობით ხურდა  
ფულს შოულობდა. მეც კარგად მახსოვს ეს მოხეტიალე მსახიობი — ჯარჯიშვილი,  
დახეული ფარაჯა ემოსა, შიშველ ფეხებზე უზარმაზარი „ბატინკები“ ეცვა, თა-  
ვზე ქუდის მაგვარი რაღაც ნაგლეჯი ეხურა, საიდანაც ჭუჭყიანი, ხეშხეშა თე-  
თრი თმა მოუჩანდა. წხიარულ რეპლიკებს კი მღეროდა, მაგრამ მის თვალებში  
უსაზღვრო სევდას დაესადგურებინა, ამბობდნენ შვილი ომში მოუკლესო.

აი, ეს კოლორიტული ფიგურა „დაინახა“ რამაზმა, თავისი გამოუმეტყველე-  
ლის და მოკლედ შეკრეჭილი თეთრი თმების შედგურემ. იმ წუთში შესთავაზა  
რ. სტურუას თამაშის ახალი ვარიანტი... ნილაბი შორს მოისროლეს, ისე ჩა-  
ცვეს აზდაკს, როგორც მოხეტიალე მსახიობს, აქვე გაჩნდა რამაზის ცნობილი,  
გია ყანჭელის ბრწყინვალე არია („რატომ ჩვენს კაცებს აღარა აქვთ ძარღვებში  
სისხლი — ჩვენს ქალებს ცრემლი რატომ დაუშრათ“) „ბელკანტოს“ სტილში. ამ  
არიაში საოცრადაა შერწყმული მხიარული და ტრაგიკული ინტონაციები, რო-  
გორც ძველად იტყობდნენ, იგი ამ სახის „მარცვლად“ იქცა.

მაგრამ თუ ამ მოულოდნელად მიგნებულ დეტალებსა თუ შტრიხებს, წინ არ  
უძღვის ხანგრძლივი და ღრმა ფიქრი სცენურ სახეზე, თუ ეს სახე მსახიობისა-  
თვის ორგანულად არ ქცეულა, მას არასოდეს არ ეწვევა შთაგონების ის ბედნი-  
ერი წუთი, რომელიც ყველაფერს თითქოს ხელახლა აქმნევინებს შემოქმედს.

რაც შეეხება უშანგი ჩხეიძეს, აქ საქმე სხვაგვარადაა. უკვე სახელმძოვნი-  
ლი მსახიობი, ჭეშმარიტი პროფესიონალი, ასე ნაუცბათევედ „შეგდებას“ რო-  
ლში არავის, თვით კოტე მარჯანიშვილსაც, არ აპატიებდა. მისმა მეგობარმა,  
თეატრის ისტორიის უთვალსაჩინოესმა მკვლევარმა ბ-ნმა დიმიტრი ჯანელიძემ  
მიაძმო, რომ უშანგის ძალზე მოსწონდა ყვარყვარეს როლი და გუნებაში „ამზა-  
ლებდა“ მას, ირგებდა თავის ბუნებისამებრ.

## „კვირვასი ელენა სერგეევნა“

1979-80 წწ. სეზონში, გრიბოედოვის სახელობის თეატრში ვიზო ჟორდა-  
ნიამ დაღვა ე. რაზუმოვსკაიას „კვირვასი ელენა სერგეევნა“. სხვათა შორის, ეს  
პიესა თვით ავტორმა ბანდეროლით გამოუგზავნა ქართველ რეჟისორს და ამგვარ-  
ად გვერდი აუარა ოფიციალურ ინსტანციებზე გამავალ გზას.

სპექტაკლი გამოვიდა ძალიან მძაფრი, გაბედული და გამომწვევიც კი. აქ  
ნაჩვენები იყო რუსი გოგონებისა და ჭაბუკების გაუგონარი სისასტიკე, დაუნდო-  
ბლობა და ცინიზმი. ისინი სტუმრად მიდიოდნენ მასწავლებელთან და ხაზგასმუ-  
ლად ზრდილობიანი საუბრის დროს ერთ თხოვნას შეაპარებდნენ — საკონტრო-  
ლო თემები გვითხარითო, რაზედაც ელენა სერგეევნა მტკიცე უარს ეუბნებოდა.  
აქედან იწყებოდა საშინელი სადიზმით სავსე სცენები, წამება, შანტაჟი და ათა-  
სი რამ, რაც დღეს „ახალი რუსების“ ამოყვავილების ნოყიერ ნიადაგად არის  
მიჩნეული.

მასწავლებლის ღირსების დამცველ ერთ გოგონას კი თითქმის თვითმკვლე-  
ლობამდე მიიყვანდნენ გაუპატიურების ცდებით. ცინიზმს ისიც აძლიერებდა,  
რომ გაუპატიურების ამ დანაშაულებრივ აქტში თვით მასწავლებელს აკისრებ-  
დნენ მორალურ პასუხისმგებლობას; — თუ დაგვისახელებ თემებს, გოგონას ხელს  
არ ვახლებთ, თუ არა — თქვენს თვალწინ გაუპატიურებთ და ამაში თქვენ იქ-  
ნებით დამნაშავეო. რეჟისორმა ამ გოგონას როლის შესრულება მიანდო სიფრი-  
ფანა, ყვავილივით ნაზ და ჰაეროვან მსახიობს, რითაც კიდევ უფრო დაამძიმა  
ადამიანის ღირსების ეს შეურაცხყოფელი სცენა, ერთი სიტყვით, ეს იყო ძალ-  
ზე უტრირებულად ნაჩვენები სინამდვილე, მწერალი და რეჟისორი იმდროინდე-  
ლი რუსი ახალგაზრდების სულიერ და ფიზიკურ დეფორმაციაზე ამახვილებდნენ

ყურადღებას. ის, რომ სპექტაკლი დადგმული იყო ქართველი რეჟისორის მიერ, თანაც რუსულ თეატრში, მრავალმხივნილოვან ქვეტექსტს შეიცავდა. ახლანდელი უფიქრდები, იყო ამ სპექტაკლში ერთგვარი ფარული ნიშნისმოგება, რეჟისორის გულის მოფხანა, გროტესკი.

სპექტაკლს მოულოდნელი და განსაცვიფრებელი წარმატება ხვდა წილად. საოცარია, მაგრამ ყველაზე მეტ ინტერესს სპექტაკლი ცკ-ას თანამშრომლებში იწვევდა, და, აი, ერთ დღეს საქართველოში ჩამოვიდა ძალიან მაღალი თანამდებობის რუსი გენერალი. სად წაიყვანდნენ თუ არა თბილისის რუსული თეატრის ყველაზე განმარტებულ სპექტაკლზე?! (როგორც ამბობდნენ, გენერალი საბჭოთა არმიის შტაბის იდეოლოგი იყო — ჯარისკაცების აღზრდის საქმეს განაგებდა). სპექტაკლის დამთავრებისთანავე აღშფოთებული და წამოჭარხლებული გენერალი ტყვიასავით გაეარდა დარბაზიდან. მის უკან წახუსხუსდა წელში მოხრილი, ნიროწამხდარი ამიერკავკასიის სარდლობის მიუღი შემადგენლობა და ცკ-ას შესაბამისი განყოფილების თანამშრომლები, დაიწყო იმის კვლევა თუ საიდან, რა გზებით მოხვდა ეს პიესა თბილისში, სახელმწიფო თეატრის სცენაზე. გაირკვა, რომ პიესა ვიზირებული ყოფილა ესტონეთის „მოავლიტის“ მიერ და იგი დაუდგამთ ტალინში („სარდაფის თეატრში“) და ლენინგრადში („ფოიეს თეატრში“). ერთი სიტყვით, ჰაერში მძაფრი სკანდალის სუნი დატრიალდა. ცოტა ხნით ადრე, პარტიის აქტივის ერთ-ერთ შეკრებაზე ელუარდ შევარდნაძემ დაიცვა გრიბოედოვის თეატრი მოსალოდნელი დარტყმებისაგან, მხარი დაუჭირა მის მიერ აღებულ შემოქმედებით და რეპერტუარულ გეზს. ამის გათვალისწინებით სიტუაცია, რბილად რომ ვთქვათ, ერთობ პიკანტური შეიქმნა. ერთის მხრივ, ძლევა მოსილი საბჭოთა არმიის მთავარი იდეოლოგის მრისხანება და მეორეს მხრივ, რესპუბლიკის პირველი კაცის გაწონასწორებული პოზიცია დიდი სკანდალის პრელუდია იყო. სპექტაკლი აშკარად დაღა „მოხსნის“ საშიშროების წინაშე. ხოლო იდეური სიფხიზლის მოდუნების გამო, ვიღაც აუცილებლად უნდა დასჯილიყო. თვით ელუარდ შევარდნაძეს სპექტაკლი არ ჰქონდა ნანახი. რასაკვირველია, მან იცოდა აზრი გენერლისა, რომელსაც პიესა რუსი ახლანდელი სახელის გამტეხ, შეურაცხმყოფელ ნაწარმოებად მიაჩნდა. და, აი, სანამ რაიმე მკვეთრ გადაწყვეტილებას მიიღებდა, მან დარეკა საქართველოს კპ ცკ-ის იდეოლოგიის მდივნის კაბინეტში, სადაც ამ დროს ნოდარ ღუმბაძე, მაშინდელი მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, იმყოფებოდა. არც მდივანს ჰქონდა სპექტაკლი ნანახი და სანამ ბ-ნი ელუარდს გასცემდა პასუხს, ნოდარს ჰკითხა აზრი. უბედურება ის იყო, რომ არც ნოდარ ღუმბაძეს ჰქონდა ნანახი სპექტაკლი. მაგრამ, ეტყობა, ბევრი რამ კარგი ჰქონდა გაგონილი ამ დადგმაზე და ახლა, მისთვის ჩვეული ზნეობრიობა და კოლეგიალობა გამოაყვინდა, და ხმაძალდა თქვა — შესანიშნავი, ძალიან კარგი სპექტაკლიაო.

— აი, ნოდარ ღუმბაძე ამბობს, შესანიშნავი, ძალიან კარგი სპექტაკლიაო — ტელეფონით მოახსენა მდივანმა ბ-ნი ელუარდს. ბ-ნი ელუარდის ახლო მეგობრის ეს აზრი საკმარისი აღმოჩნდა სპექტაკლის სიცოცხლის გასაგრძელებლად. სხვათაშორის, მეგობრობის მიუხედავად, ნოდარ ღუმბაძე კარგა მაგარ რისკზე წავიდა მაშინ. მე ცოტა მეგულება ისეთი ადამიანი, ვინც ასეთ რამეს აიღებდა თავის თავზე იმ იდეოლოგიურ ატმოსფეროში. სპექტაკლი კვლავ წარმატებით მიდიოდა, მაგრამ ყველაფერი ამით არ დამთავრებულა. „რუსთ ლენერალის“ სტუმრობა სპექტაკლისათვის საბედისწერო აღმოჩნდა. ეტყობა, მან მოსკოვის უმაღლეს ინსტანციებს შეატყობინა თბილისური მკრეხელური სპექტაკლის ამბავი, რასაც მესივე მოჰყვა შესაბამისი რეაქცია, რაც, ბოლოსდაბოლოს, დადგმის მოხსნით უნდა დაგვირგვინებულიყო. მაგრამ, როგორ გინდა მოხსნა სპექტაკლი, რომელიც ასეთი წარმატებით მიდის და წინასწარ უკვე ოცდაათ წარმოდგენაზე გაყიდული ბილეთები?!

ხანგრძლივი მივლინებიდან დაბრუნებული საქართველოს კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი (ეტყობა, ყველაფერი უთხრეს მოსკოვში). უამრავი თავისი პრინციპებით, ბობოლა რუს ჩინოვნიკებთან ლაპარაკის დროს ტატი, მოქნილი დიპლომატი და ღრმად ერუდირებული (ბევრჯერ ვყოფილვარ მომსწრე იმისა, თუ როგორ შეუტრიალებდა ხოლმე მათსავე პრეტენზიებს და ქართულ კულტურას არავის დაანაგვინებდა), პირველსავე სპექტაკლზე მივიდა, ფოიეში მდგარი გიზო ჟორდანიას უმაღლეს მიხვდა, რაშიც იყო საქმე და საპირფარეოში შევარდა, ვითომდა, პატარა საქმის მოსათაველად. მას ფეხდაფეხ მიჰყვა ბ-ნი ოთარი. ცხადია, არც ერთს და არც მეორეს, ამ წუთში, შარდის პრობლემა არ აწუხებდა. ახლა კი, წარმოიდგინეთ ასეთი სცენა: საპირფარეოს ორ მესობელ კაბინაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ დგანან, ვითომ შარდავენ, საქართველოს კულტურის მინისტრი და საქართველოს სახალხო არტისტი, თეატრის მთავარი რეჟისორი, ისინი ერთმანეთს ვერ ხედავენ და მათ შორის ასეთი დიალოგი იმართება:

ო. თ. გიზო, ეგ რა პიესა დაგიდგამთ, ძალიან გთხოვ, მომეცი რა, წამაკითხე! (ვითომ სამინისტროში პიესას დაუკავებდნენ).

ბ. შ. კი, ბატონო ოთარ, როგორ არ წაგაკითხებთ. თუ გნებავთ გავიღებ და ეხლავე მოგცემთ, (ვიხაც ასხოვს ბრწყინვალე ფრანგული კინოკომედია „სკანდალი კლოშქერში“, დამეთანხმება, რომ ეს ეპიზოდი ამ სურათის იუმორის საკადრისია).

დიალოგი სპექტაკლის შემდეგ:

ო. თ. გიზო, რა კარგი სპექტაკლია, სულ რამდენჯერ ითამაშეთ.

ბ. შ. დღეს უკვე ოცდამეხუთე სპექტაკლია.

ო. თ. რა კარგია, ბევრჯერ გითამაშნიათ. შემდეგი სპექტაკლი როდის გაქვთ?

ბ. შ. ზეგ, პირველ მაისს.

ო. თ. დაიცა, რა გიზო, გავიდეს პირველი მაისი, ხომ იცი, არა, რა დღეა.

ბ. შ. კი ბატონო, მაშინ შეიღში და რვაში ვითამაშებთ.

ო. თ. არა, შეიღში და რვაში ნუ ითამაშებთ, ხომ იცი არა, ცხრა მაისი გამარჯვების დღეა.

ბ. შ. ... ათში და თერთმეტში?..

ო. თ. კარგი რა, გიზო не спеши. ათი და თერთმეტი ძალიან ახლოსაა ცხრასთან, так сразу нельзя, გენაცვალე.

ბ. შ. მაშ რა ვქნათ... როგორ მოვიქცეთ?...

ო. თ. არა, შენ — ნუ ღელავ, ჩემო გიზო, ეხლა ხომ თქვენს სცენაზე სხვა თეატრი უნდა გამოვიდეს, მერე თქვენც მიდიხართ გასტროლებზე... ჰოდა, ახალი სეზონი მაგ სპექტაკლით გახსენით.

და აი, დადგა ახალი სეზონიც და სწორედ ამ დროს მოვიდა სსრკ-ის კულტურის მინისტრის ბ. დემიანოვის ბრძანება, — ვინაიდან ე. რაზუმოვსკიას პიესა „პირფარეოს ელენა სერგეევანა“ არ არის ვიზირებული „მთავლიტის“ მიერ, აკრძალოს მისი დადგმა საბჭოთა კავშირის ყველა თეატრში.

იმდენი ქნა, იქამდე „გაჭიმა“ საქმე ო. თაქთაქიშვილმა, რომ სპექტაკლი მაინც არ აკრძალა, ვიდრე ეს ბრძანება არ მოვიდა.

მაღე შევიტყვეთ, რომ მთელი ეს ისტორია უმაღლესი სამხედრო უწყების ზეწოლით დატრიალდა.

დღეს ასეთი რამის წარმოდგენაც კი ჭირს, მაშინ კი ქვეყანა ისე იყო მილიტარიზებული, რომ სამხედროებს შეეძლოთ ასე ტლანქად და რადიკალურად ჩარეულიყვნენ ხელოვნების წმინდა და ფაქიზ საქმეში.

# პაატა ბურჭულაძე თბილისში

მახანა ანდრონიკაშვილი-ეგრალიძე

პაატა ბურჭულაძე წარდგენას არ საკიროებს. მისი სახელი მთელს მსოფლიოშია ცნობილი, ხოლო ავსტრიაში, სადაც იგი ამჟამად ცხოვრობს და მოღვაწეობს, არსებობს პაატა ბურჭულაძის ხელოვნების თაყვანისმცემელთა კლუბი, რაც დიდი აღიარებისა და სიყვარულის გამოხატულებაა. როგორც კლუბის პრეზიდენტი ხუბერტ კლინგერმა აღნიშნა: „ჩვენი მიზანია არა მარტო მომღერლის მორალური მხარდაჭერა, ყველა მის სპექტაკლზე დასწრება, არამედ პ. ბურჭულაძის ცხოვრებასთან და მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ყველა სახის (ლიტერატურული, ფოტო, ვიდეო თუ აუდიო) ინფორმაციის მოგროვება, რათა არ დაიკარგოს ამ შესანიშნავი მომღერლის ცხოვრების ამსახველი არცერთი ფაქტი“.

კლუბი შეიქმნა მაშინ, როდესაც ვენაში, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ განხორციელდა ჯ. ვერდის ოპერის „ლუიზა მილერის“ დადგმა, სადაც პ. ბურჭულაძემ ბრწყინვალედ შეასრულა გრაფ ფონ ვალტერის პარტია, ამ ოპერის დადგმა დიდხანს ვერ ხერხდებოდა. სწორედ ამ პარტიის ვოკალური სირთულეების გამო.

ბუნებამ პაატა ბურჭულაძე დააჯილდოვა არაჩვეულებრივი მონაცემებით — უაღრესად ლამაზი, თბილი, ხავერდოვანი ტემპრით, ძლიერი და ამავე დროს რბილი ხმით. მის რეპერტუარშია 40-მდე საოპერო პარტია, მრავალი კამერული ნაწარმოები. მრავალფეროვანია მის მიერ შექმნილი სახეების გალერეა. მის შემოქმედებაში თანაარსებობ-

ენ დახვეწილი ლირიკა, დრამატიზმი, ექსპრესია. ბრწყინვალედ ანსახიერებს იგი კომიკურ პერსონაჟებსაც.

თბილისელ მსმენელს ჰქონდა ბედნიერება ენახა პ. ბურჭულაძე დონ ბაზილიოსა (როსინის „სევილიელი დალაქი“) და ლეპორელოს (მოცარტის „დონ ჟუანი“) პარტიებში. ეს სახეები პ. ბურჭულაძემ წარმოადგინა იუმორითა და ირონიით.

ახალგაზრდა მომღერალი თავისებურად ანსახიერებდა დონ ბაზილიოს როლს. დონ ბაზილიოს ცნობილი არიის შესრულების დროს იგი ხიბლავდა მსმენელს ვირტუოზული ვოკალური ტექნიკით, სარკაზმითაც. ამ როლში მან უაჩუფითი თვისებების კვინტესენციას მიაღწია.

თბილისელებს პ. ბურჭულაძე მოუხმენიათ მ. მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვიც“ და ჯ. ვერდის „დონ კარლოსშიც“. ამ სპექტაკლებშიც მას შექმნილი აქვს დაუვიწყარი სახეები.

1981 წელს პაატა ბურჭულაძემ გამარჯვა ბუსეტოს (იტალია) XXI საერთაშორისო კონკურსზე „ვერდის ხმები“, ხოლო 1982 წელს მიენიჭა გრან-პრი და დიდი ოქროს მედალი ჩაიკოვსკის სახელობის VII საერთაშორისო კონკურსზე. დიდი წარმატება ხვდა მას მარია კალასის სახელობის ახალგაზრდა ვოკალისტთა კონკურსზეც.

ცნობილი რუსი ბანის ევგენი ნესტერენკოს აზრით „ახალგაზრდა ქართველ მომღერალს პაატა ბურჭულაძეს საოცარი სილამაზისა და სიძლიერის ხმა აქვს, იგი ჩინებული ვოკალისტი და მსახიობი“. პ. ჩაიკოვსკის კონკურსის შემ-

დგკ პ. ბურჭულაძემ მონაწილეობა მიიღო რომში გამართულ ვალა-კონცერტში, რომელსაც ესწრებოდა ცნობილი იპარესარიო ვილფრედ სტიფი. სწორედ მან მიიწვია პაატა ლონდონში — „კოვენტ-გარდენის“ სცენაზე შეასრულა რამფისის პარტია (ჯ. ვერდის „აიდა“). ამ სპექტაკლით იწყება პაატა ბურჭულაძის ტრიუმფალური სვლა მსოფლიო საოპერო სცენებზე.

1984 წელს „კოვენტ-გარდენი“ ისევ იწვევს ქართველ მომღერალს, რათა მან მონაწილეობა მიიღოს ჯ. ვერდის „აიდას“ ახალ დადგმაში. ეს იყო ვარსკვლავთა სპექტაკლი: რადამესი — ლუჩანო პავაროტი, აიდა — კატია რიჩარელი, რამფისი — პაატა ბურჭულაძე. ლონდონის „დეილი ტელეგრაფი“ ასე გამოეხმაურა პაატას გამოსვლას: „პ. ბურჭულაძემ რამფისის სახეს მიანიჭა მნიშვნელობა და თანამედროვე ელვადობა, იგი არა მარტო დიდი მომღერალია, დიდი მსახიობიც არის“.

პ. ბურჭულაძე თანდათან ეუფლებოდა ბანის რეპერტუარის მთავარ, ურთულეს პარტიებს — მეფისტოფელს (შ. გუნოს „ფაუსტი“), გრაფ ფონ ვალტერს (ჯ. ვერდის „ლუიზა მილერი“), ზაქარია (ჯ. ვერდის „ნაბუკოში“), მეფე ბორისს (მ. მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“), კონჩაკს (ა. ბოროდინის „თავადი იგორი“) და სხვა.

განსაკუთრებული წარმატება მოუტანა პ. ბურჭულაძეს ზაქარიას პარტიამ (ვერდის „ნაბუკო“). ეს როლი მან შეასრულა ჯერ მიუნხენის თეატრის სცენაზე, შემდეგ მილანის „ლა სკალაში“. ეს სპექტაკლი, რომლის დადგმა განახორციელა თანამედროვეობის ერთ-ერთმა უდიდესმა დირიჟორმა რიკარდო მუტიმ, თბილისელმა მუსიკის მოყვარულებმა ნახეს ტელევიზიის საშუალებით. პაატა ბურჭულაძე პირველი

ქართველი მომღერალია, რომელსაც გამოვიდა „ლა სკალას“ სპექტაკლი.

ბორის გოდუნოვის პარტიას კუთრებული ადგილი უჭირავს პ. ბურჭულაძის რეპერტუარში. ჯერ კიდევ პ. ჩაიკოვსკის კონკურსზე მან შეასრულა ამ ოპერის რამდენიმე ფრაგმენტი. „ბორისი არ არის ტირანი, იგი სუფთა ადამიანია. რამდენჯერმე გადავიკითხე პუშკინი და დავრწმუნდი ამაში“ — ამბობს პაატა.

პ. ბურჭულაძემ ამ ურთულეს ფსიქოლოგიურ როლზე იმუშავა მისთვის ჩვეული ძალისხმევით, მომთხონენლობითა და თვითდისციპლინით. იგი შთაბეჭდვად გადმოსცემს გმირის ტრაგიკულ მარტოობას, სამშობლოს უსახლვრო სიყვარულს, მეფე-რეფორმატორის ადამიანურ განცდებს.

ბურჭულაძის ბორისი უდიდესი მხატვრული მიღწევაა. ქართველი მომღერალი ბორის გოდუნოვის როლს ასრულებს მსოფლიოს საუკეთესო სცენებზე. რამდენიმე წელია პაატას თბილისში არ უმღერია. და აი, მიმდინარე წლის 17 აპრილს გამოცხადდა მისი საგასტროლო სპექტაკლი — ვერდის „დონ კარლოსი“. მაგრამ ბედის განგებით 17 აპრილი გამოცხადდა დიდი ქართველი მომღერლის ზურაბ ანჯაფარიძის დაკრძალვის დღედ, ამიტომაც პ. ბურჭულაძის სპექტაკლი 16 აპრილს შედგა.

უაღრესად რთულია მეფე ფილიპეს პარტია, როგორც ვოკალური, ისე სცენური თვალსაზრისით. თუმცა ეს პარტია ოსტატურად არის დაწერილი. — სცენები დედოფლის ბაღში და მარკიზ პოზასთან მოცემულია საშუალო რეგისტრში, რაც მომღერალს საშუალებას აძლევს განიწყოს მომდევნო რთული ეპიზოდების შესასრულებლად და თანდათან შევიდეს პერსონაჟის შინაგან სამყაროში, რასაც პაატა ბურჭულაძე ჩინებულად აკეთებს.



მაყურებელი აღაფრთოვანა არა მარტო პაატას შთაგონებულმა სიმღერამ, არამედ. მისმა გარეგნობამაც. სცენაზე იდგა გამხდარი, ტანდი, მოხდენილი მომღერალი, იშვიათია ასეთი მსგავსება მსახიობსა და პერსონაჟს შორის. ასეთ მეტამორფოზაში ჩანს პ. ბურჭულაძის ნებისყოფა, პროფესიონალიზმი, არტისტულ ფორმაში ყოფნის მოთხოვნილება, რაც აუცილებელია სასცენო ხელოვნებისათვის.

პ. ბურჭულაძემ ბრწყინვალედ ჩაატარა სიკვდილით დასჯის სცენა: მოყავთ მსჯავრდადებულები სასიკვდილო განაჩენის აღსასრულებლად. მეფეს მოწყალებას სთხოვენ, მაგრამ ამოდ — მონარქი შეუვალა. მაგრამ, როდესაც მისი შვილი ხმალს იშისვლებს — ტირანი უცებ იცვლება — მშიშარა კაცუნად გადაიქცევა. პ. ბურჭულაძე ჩინებულად გადმოსცემს ავტორის ჩანაფიქრს, მისი ფილიზე სუსტი პიროვნებაა. რელიგიური ფანატიზმი და სისასტიკე მხოლოდ ნიღაბია, რომლის მეშვეობითაც იგი ცდილობს თავისი წვრილმანი ბუნების დაფარვას.

ფილიპეს ცნობილი მონოლოგი — ბანის რეპერტუარის მწვერვალია. ეს არია მომღერალს საშუალებას აძლევს გამოავლინოს მთელი თავისი ვოკალურ-სცენური შესაძლებლობები. პაატა არტისტული გზნებით გადმოგვცემს პერსონაჟის განცდებს. დიდებულად ჟღერს მისი ლამაზი, ემოციურად მდიდარი, მრავალფეროვანი ხმა. ამ სცენაში მთლიანდებიან მსახიობი და გმირი. „არა, მას არ უყვარდი“ — ეს ფრაზა მონოლოგში რეფრენივით მეორდება. პ. ბურჭულაძე ამ ფრაზას ყოველთვის სხვადასხვანაირად ასრულებს. დიდ შთაბეჭდილებას სტოვეებს დრამატურგიულად გააზრებული შესრულება. მონოლოგი დასრულდა. იფეთქა აპლოდისმენტებმა. პუბლიკა არიის გამეორებას ითხოვს.

პაატაც მღერის. იშვიათად ხდებოდა, თი რთული არიის ხელმეორედ შესრულება. ამაშიც გამოჩნდა უბადლო ტექნიკა და ოსტატობა. განუმეორებელია მისი პიანო, მეცო ვოჩე თუ ფორტე.

შესანიშნავი ანსამბლი შექმნეს პ. ბურჭულაძის პარტნიორებმა — ცისანა ტატიშვილმა (ებოლი), მარიცა მალაფერიძემ (ელისაბედი), თემურ გუგუშვილმა (დონ კარლოსი), ე. გეჭაძემ (მარკიზ დე პოზა).

სექტაკლი დასრულდა. მაყურებლის ალტაცებას საზღვარი არა აქვს. პაატა აჩერებს დარბაზს და სთხოვს მაყურებელს პატივი მიეგოს დიდი ქართველი ტენორის ზურაბ ანჯაფარიძის ხსოვნას. სიჩუმე იბყრობს დარბაზს. სცენაზე გამოაქვთ ზურაბ ანჯაფარიძის პორტრეტი აბესალომის როლში, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ასეთმა ფინალმა...

• • •

პაატა ბურჭულაძის შემოქმედებითი ცხოვრება მდიდარია საინტერესო ფაქტებით. ლონდონის „როიალ ფესტივალ ჰოლში“ იგი მონაწილეობდა ჯ. ვერდის „რეკვიემის“ შესრულებაში, რის შესახებაც უჩრნალი „გარდიანი“ წერდა: — „ვერდის „რეკვიემში“ ბურჭულაძე მღერის ბანის პარტიას ინდივიდუალური აქცენტებით, ტრაგიკული მოწიწებით“. „პაატა „რეკვიემს“ მღეროდა „არენა დი ვერონას“ სცენაზე, ღია ცის ქვეშ, ლუჩანო პავაროტის 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით.

მას ჩატარებულ იქვს ორი (1986-1990 წწ.) სოლო კონცერტი მილანის „ლა სკალას“ სცენაზე. ეს ფაქტი ქართველი მომღერლის უდიდეს აღიარებაზე მეტყველებს. გარდა ამისა, 1989 წელს ბურჭულაძემ მიიღო მონაწილეობა დიდ საქველმოქმედო გალაკონცერტში, რომელიც გაიმართა ამავე სცენაზე.

1987 წელს პაატა ბურჭულაძემ იმღერა მოცარტის „რეკვიემში“. სადირიჟორო პულტთან იდგა დიდი მანეტრო — ჰერბერტ ფონ კარაიანი. XX

საუკუნის უდიდესმა დირიჟორმა ახალ-გაზრდა მომღერალს ბრწყინვალე მომავალი უწინასწარმეტყველა. მოსკოვის ტელევიზიისათვის მიცემულ ინტერვიუში კარაიანმა ასე შეაფასა ბურჭულაძის ხელოვნება: „ერთადერთია, განუმეორებელი; დღეს მსოფლიოში მას ვერაფერს შეედრება“.

3. ბურჭულაძის შემოქმედებითი ცხოვრება დაგვიგვილია 2001 წლამდე. ლაიპციგში მას ელის ბერლიოზის „ფაუსტი“, ლონდონში რომსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამალი“, გენუაში ბოიტოს „მეფისტოფელი“, ლონდონის „კონვენტ-გარდენში“ როსინის „სევილიელი დალაქი“ და ა. შ.

ბრწყინვალედ ჩატარდა მისი ორი კონცერტი მოსკოვში. ერთი დიდ თეატრში, ხოლო მეორეზე რუსეთის პატრიარქის ალექსი II თხოვნით პ. ბურჭულაძემ შეასრულა საეკლესიო საგალობლები.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ვარშავაში გაიმართა სამი გამოჩენილი ბანის კონცერტი. მასში მონაწილეობდნენ ინგლისელი რობერტ ლოიდი, იტალიელი რობერტ სკანდიუცი და ქართველი პაატა ბურჭულაძე. ეს იყო განუმეორებელი სლამო...

ხშირად იწვევენ პ. ბურჭულაძეს ისრაელში, სადაც მას ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავს.

1992 წლის 15 მაისს ინტერვიუში ბურჭულაძემ აღნიშნა: „მინდა თბილისში დავარსო საოპერო მუსიკის ფესტივალი ვარსკვლავთა მონაწილეობით, ვოცნებობ ქართული კლასიკური ოპერა ვავიდეს მსოფლიოს დიდ სცენაზე. მართალია, იგი დაიდგა რამდენიმე ევროპულ თეატრში, მაგრამ ეს საკმარისად არ მესახება. უცხოეთის სცენაზე უნდა დამკვიდრდეს „აბესალომ და ეთერი“. თუ ამ მიზანს მივაღწევ, ჩავთვლი, რომ ვალმოხდელი ვიქნები სამშობლოს წინაშე“.

ვუსურვოთ პაატა ბურჭულაძეს ესოდენ საინტერესო ამოცანების განხორციელება.

მისი საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზზე გამოსვლისთანავე შეუერთდა ახალი თაობის ჯგუფს, რომელმაც ილია ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობით ფართო მუშაობა გაშალა ქართულ პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის. პროგრესულ-დემოკრატიულად მოაზროვნე ქართველი საზოგადო მოღვაწეები ქართული თეატრის აღდგენის საქმეს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სადღეისო ამოცანებს უკავშირებდნენ. ისინი თეატრს დიდ საგანმანათლებლო ფუნქციას ანიჭებდნენ. თეატრი მათთვის ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გასაღვიძებელი, ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლის და ქართული ენის დაცვის საუკეთესო იარაღი იყო. ერთი სიტყვით, ილიასი არ იყო. „ამისთანა სავალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სცენა, სწორედ „ცის ნამი“ იქნებოდა „ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის“. ს. მესხი მთლიანად ემხრობოდა აღნიშნულ თვალსაზრისს. ქართული თეატრის აღდგენისა და თეატრალური ხელოვნების განვითარების პრობლემები მოსვენებას არ აძლევდნენ მას, ქართველი განმანათლებლების სახელოვანი პლეადის თვალსაჩინო წარმომადგენელს. მიუხედავად არახელსაყრელი პირობებისა და დაბრკოლებებისა, შეგნებული ჰქონდა პროფესიული თეატრის აღდგენის აუცილებლობა და იგიც მთელი თავისი პათოსით იღწვოდა ამ დიდი ეროვნული დაწესებულების დაარსებისათვის.

მე-19 საუკუნის 60-იან და 70-იან წლებში საქართველოში ლიტერატურის, საზოგადოებრივი აზროვნების აღმავლობასთან ერთად, შესამჩნევად ძლიერდება ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის დაწყებული მოძრაობა. ამ დროს ლიტერატურის განვითარებისათვის შედარებით უკეთესი პირობები იყო. მიუხედავად კავკასიის

# „ყველაფერს დამხველი და დარაჯი სჭირია“

(სერგეი მესხის თეატრალურ-კრიტიკული მოღვაწეობა)

მარინა მიქაუტაძე

საცენზურო კომიტეტის ხელის შემშლელი დამაბრკოლებელი საქმიანობისა, ქართველი მწერლები უკვე არსებული პერიოდული გამოცემის ფურცლებზე მაინც აქვეყნებენ ეპოქის პრობლემათა ამსახველ თხზულებებს, ისინი პირადი ინიციატივითა და მეცადინეობით ცალკეული წიგნების ბეჭდვასაც კი ახერხებენ. რაც შეეხება თეატრს, აქ განსაკუთრებით მძიმე ვითარება იყო, რადგან უამრავი პრობლემა იყო გადასაჭრელი. (მატერიალურ-ეკონომიური ბაზა, შენობა, რეკვიზიტი, გარდერობი, სადადგმო წარმოება, ახალი პროფესიული დასი და ა. შ.) ს. მესხს სწამდა, რომ გ. ერისთავის თეატრის მცირეხინამა შემოქმედებითა მოღვაწეობამ გადაწყვიტა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ბედი, შეუქმნა მას მომავლის გარკვეული პერსპექტივა. გ. ერისთავის თეატრის დახურვიდან ორიოდ წლის შემდეგ ისევ გაიღვიძა მთვლემარე თეატრალურმა აზროვნებამ, ქართულმა თეატრალურმა პოტენციამ თავი იჩინა სცენისმოყვარე-

თა წრეებსა და სპექტაკლებში. სცენისმოყვარეთა წრეების ქსელი მთელ საქართველოს მოედო. 1879 წელს სინამდვილედ იქცა ქართული მუდმივი თეატრის დაარსების ოცნება, ნაყოფი გამოიღო შეუნელებელმა ენთუზიაზმმა, დახარჯულმა კოლოსალურმა ენერგიამ, დაუზოგავმა შრომამ. თბილისში მუშაობა დაიწყო ეროვნულმა პროფესიულმა თეატრმა. საქართველოში ამ დიდი პროგრესული აქტის განხორციელებაში სხვა ქართველ საზოგადო და თეატრალურ მოღვაწეებთან ერთად მნიშვნელოვანი წვლილი სერგეი მესხსაც მიუძღვოდა, როგორც თეატრის მოყვარეს, უბრალო ჯარისკაცს, პროფესიონალ ჟურნალისტსა და კრიტიკოსს, თითქმის ერთადერთი გაზეთის რედაქტორს, უნდა აღინიშნოს, რომ გაზეთი „დროება“ დღიდან დაარსებისა განსაზღვრავდა და მიმართულებას აძლევდა ეროვნული თეატრის დაარსებისათვის დწყებულ მოძრაობას, თეატრალური ხელოვნების განვითარებას. ამავე დროს აკ იქნება სწორი, თუ ს. მესხის თეატრალურ მოღვაწეობას

ავხნით მხოლოდ იმ მდგომარეობით, რომელიც მას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, როგორც ვაჭეთის რედაქტორს ეკავა. ს. მესხის აზრით, სცენისმოყვარეთა წრეებში უნდა მომზადებულიყო მუდმივი თეატრისათვის პროფესიულ მსახიობთა კადრი. ამ მიზნით, საქირო იყო არა მარტო თეატრისადმი ახალგაზრდობის სიყვარულის გაღვივება და მათი დაოსტატებისათვის ზრუნვა, სცენისმოყვარეთა თეატრალური აღზრდა. ამ ამოცანის გადაწყვეტა ს. მესხის რწმენით შეიძლებოდა ნიჭიერი მსახიობო მონაცემების მქონე ახალგაზრდობის შერჩევით, საქმის მცოდნე მოთავეების, რეჟისორის მიერ აღმზრდელიობით, პროფესიული მუშაობის გაშლით, ძირითადად ეროვნული რეალისტური რეპერტუარის საფუძველზე. ამავე ამოცანებს უკავშირებდა ს. მესხი არანაკლები მნიშვნელობის საკითხს, კერძოდ, თეატრისათვის მაცურებლის მომზადების, მისი გემოვნების აღზრდის, თვითცნობიერების გაღვივების პრობლემას. ს. მესხი უდიდეს როლს ანიჭებდა კრიტიკის განვითარებას. თეატრალურ კრიტიკას, მისი აზრით, ვხა უნდა გაეკავა პროფესიული თეატრის აღდგენის ეროვნული საქმისათვის. იგი ხშირად უჩივს ურეჟისორობას, ამის მიზეზია, რომ მსახიობის შემოქმედებაში ზოგჯერ შემწყნარებელი ნაკლოვანებაც კი გვხვდება. ურეჟისორობა, ს. მესხის აზრით, იწვევს მსახიობის მიერ როლების შესრულების ერთფეროვნებასაც. თავის რეცენზიებში არაერთხელ გაუფრთხილებია მსახიობი როლის განსახიერებისას ერთი და იგივე საშუალებების გამოყენების გამო.

ს. მესხის რეცენზიაში პ. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილის“ შესახებ ერთი საგულისხმო მითითება გვხვდება. კრიტიკოსი ხაზს უსვამს მსახიობ კ. ყიფიანის ნიჭს, მის მიერ „სცენის ცოდნას“ და მხოლოდ ამის შემდეგ აცხადებს, რომ მან იუსოვის „როლს თითქმის სრულიად დაუკარგა თავისი ლაზათი და ხასიათი“. მიზეზსაც მიუთითებ: „... მიზეზი ის უნდა იყოს,

რომ ამას არც ერთი ნიჭიერი რუსის მოთამაშე არ უნახავს ამ რეალში“ („დროება“, 1879 წ. № 193). რუსული სურს კრიტიკოსს? მიბაძვისავენ ხომ არ მოუწოდებს ნიჭიერ მსახიობს? რა თქმა უნდა, არა. ს. მესხი დარწმუნებულია იმაში, რომ რუსულ კლასიკურ ნაწარმოებში გამოყვანილი ხასიათის ბუნებას უკეთესად, ღრმად ჩასწვდება და გადმოსცემს რუსი მსახიობი. ის არაა მონური მიბაძვის მომხრე, საუკეთესო ტრადიციების ათვისებისა და განვითარების დამცველია: იგი მიზანშეწონილად თვლის მსახიობის ოსტატობის ამაღლებისათვის, მისი გამოცდილების გამდიდრებისათვის დიდი მსახიობების შემოქმედების შესწავლას. აი, ვანათლების, აღზრდის, დაოსტატების მთელი ის სისტემა, რომელსაც ს. მესხი მსახიობებს სთავაზობს. მსახიობი მისთვის, უწინარეს ყოვლისა, დრამატურგიულ ნაწარმოებებში მოცემული მხატვრული სახის სულის ჩამდგმელია სცენური საშუალებებით. ამ რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტა წარმოუდგენელია დრამატურგიული ნაწარმოების შესწავლის, მისი დედააზრისა და დედამოქმედების ანალიზის, მხატვრული სახის არსში ჩაწვდომის გარეშე. იგი ხაზს უსვამს საგულისხმო გარემოებას და წერს: მსახიობი „კ. მესხი მარტო თავის როლის გაზეზირებას და სცენაზე ჩარიკრიკებით წარმოქმას როდი ცდილობს: ის სწავლობს წარმოსადგენ ტიპს, იმის ხასიათზე ფიქრობს, ერთი სიტყვით მთელი მისი არსება ნათლად წარმოდგენილი და გამოხატული აქვს გონებაში“. (ლაპარაკია ა. ჰიჭინაძის მიერ გადმოთარგმნილ ერთმოქმედებიან ვოდევილზე „მოტია“ სადაც კ. მესხი მოხუცი ჩინოვნიკის როლს ასრულებდა).

როგორც ვთქვით, 1879 წლისათვის სასვებით მომწიფდა მუდმივი ქართული თეატრის დაარსების საკითხი. ქართველ საზოგადოებაში ამ დიდი საქმისადმი თანაგრძობის აღძვრის მიზნით,

1879 წლის „დროების“ 20 აპრილის ნომერში ს. მესხმა მოათავსა საკმაოდ ვრცელი წერილი სათაურით — „ქართული თეატრის საქმე“. ეს წერილი ქართული თეატრის კონსპექტური ისტორიაა, დაწყებული გიორგი ერისთავის დროიდან 1879 წლამდე. წერილში ხაზგასმით არის აღნიშნული ქართული თეატრის მოყვარულთა დამსახურება ამ დიდ ეროვნულ საქმეში, აღნუსხულია მათ მიერ ჩატარებული მუშაობა. „დრო, რომელიც მოუხმარებიათ მათ ქართული თეატრისათვის, ვაი-ვაგლახით, რომელიც აუტანიათ ამ დროის განმავლობაში, ის გარემოება, რომ ხშირად თავიანთი ჯიბიდან ვადაუხდიათ თეატრის ხარჯები; ბევრთი მიმდევრობა ერთი აზრისა და — ეს ყველა მთელი ათი წლის განმავლობაში გამუდმებით, დაყენებით — საკმაოდ ამტკიცებს, რომ მოყვარულებს თეატრის ასპარეზზედ უმოქმედნიათ არც პირადი სარგებლობის შეძენისათვის, არც ქონების დამსახურებისათვის — (ხშირად ბევრი გაკაცვაც მიუღიათ საქვეყნოდ) და არც უსაქმრობით, არამედ სამშობლო თეატრის მეტის მეთი სიყვარულისა გამო, იმის სამუდამო დაფუძნებისათვის, და მართლ ამ სიყვარულს აუტანინებია იმათთვის მრავალგვარი ზნეობითი და ნივთიერი გაჭირვება — ამ საქმის გადამკიდე“. (გაზ. „დროება“ 1879 წ. № 82).

კ. მესხი იგონებს: „1879 წ. გათავდა ჩვენი აქა-იქ ღოღიალი. სექტემბრის თვეში პირველი სეზონი გავსენით. ქართველი საზოგადოება, მწერლები, მოღვაწენი, ხალხი აღტაცებით მიეგება ნორჩ დასს“. ასე რომ, ქართველი საზოგადოება მზად იყო კარგად შეეცნო თეატრის გახსნის ისტორიული მნიშვნელობა. თეატრს სჭირდებოდა რეჟისორ-ორგანიზატორი. „ჩირველ ზაფხულშივე, — წერს კ. მესხი, — დ. ერისთავს ოძისში გადაეთარგმნა და გადაეკეთებინა ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შევუდევით რეპერტიციებს. დავითი ჯარისკაცისათვის დატრიალდა. აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინა-

ტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკვრივად მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა“ და შემდეგ: „დავითი მეტად მკაცრი იყო, თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე“ (გ. კიკნაძე, ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბილისი — 1982 წ. გვ. 50). მუდმივი ქართული დასის ჩამოყალიბების შემდეგ კიდევ უფრო მწვავედ დაისვა ორიგინალური დრამატურგიის შექმნის საკითხი, რადგან უცხოურიდან გადმოკეთებული ან გადმოთარგმნილი პიესების მნიშვნელოვანი ნაწილი ქართულ სცენაზე წარმატებით ვერ მიდიოდა. ამის მაგალითია ქართული დასის მიერ წარმოდგენილი მოლიერის „ეორე დანდენი“. „თვითონ პიესა, — წერს ს. მესხი, — როგორც თითქმის მოლიერის ყველა კომედიები, სასცენო კომედია არის, იმაში გამოყვანილია ყველასათვის ადვილად გასაგები და ნაცნობი ტიპები. კომიკური მოქმედება არის, სასაცილო სიტყვები კიდევ უფრო მომეტებული, მაგრამ მინც... ამ კომედიამ ისეთი მოქმედება ვერ იქონია მაყურებელზე, როგორც მოსალოდნელი იყო“, („დროება“ 1879 წ. № 200). მიუხედავად იმისა, რომ „ეორე დანდენი“ ორჯერ დაიდგა ჩვენ სცენაზე და ორჯერ პირველხარისხოვანი მსახიობები თამაშობდნენ (პირველად მთავარი როლი ეორე დანდენისა ისეთმა სახელოვანმა მსახიობმა შეასრულა, როგორც ვასო აბაშიძე იყო, მეორედ კი — ნიჟიერმა მსახიობმა კოტე მესხმა), მინც „როგორღაც ერთობ მოწყენილად, ერთობ მშვიდობიანად დაიწყო და ასევე გათავდა მთელი პიესა“.

ს. მესხის აზრით ეს შემთხვევითი მოვლენა არ არის. იგი ამჩნევს, რომ უცხო ენებიდან ნათარგმნი პიესები, საზოგადოდ, ვერ ხეირობენ ჩვენ სცენაზედ. მთელ ნათარგმნ რეპერტუარში სამ პიესას თუ დავასახელებთ, როგორიცაა მაგალითად, „ძალად ექიმი“, „საკაენის ცუდლუტობა“, და „სავანარელი“, რომელთაც აქვთ წარმატება. სხვა პიესებს კი „ისე ჩაუვლიათ, რომ

ამათ თითქმის არავითარი შთაბეჭდილება არ მოუხდენიათ საზოგადოებაზე“. მიზეზს ს. მესხი სამ გარემოებაში ხედავდა: პირველი მიზეზი ის იყო, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ არ გვყავდნენ დახლოვებული მსახიობები, რომელთაც შეეძლოთ მათთვის უცხო ადამიანთა სულიერი ვითარების გადმოცემა, მეორე — პიესები არ იყო კარგად ნათარგმნი, რაც ანელებდა ეფექტს და მესამე — საზოგადოებას არ ესმოდა უცხო ქვეყნის ხალხის მოქმედება, ზნე და ხასიათი.

ამ დებულების დასადასტურებლად ს. მესხი მოლიერის „ჟორჯ დანდენს“ უპირისპირებს დიმიტრი კონსტანტინეს ძე მელვინეთუხუცესის ვოდევილს „კატა აწონას“ და წერს: „რალა თქმა უნდა, „ჟორჯ დანდენი“ ერთი-ათად უფრო ხელოვნურია, უფრო სასცენოც, უფრო ნიჭიერადაც დაწერილი თხზულება არის, ვინემ „კატა აწონა“, რომელშიაც ვერც მოქმედებას ნახავს კაცი, ვერც რასაკვირველია, აზრსა და ვერც მაინცა-და-მაინც ჩვენებური ხალხის ხასიათსა და ჩვეულებას. მაგრამ საკმაო იყო მხოლოდ ის, რომ ეს ვოდევილი ჩვენი ცხოვრებიდან არის, რომ სცენაზე გამოდიან ჩვენი ნაცნობი სომხები, გლეხები, ქალები, რომ აქ გამოხატულია ჩვენებური ხალხისათვის გასაგები მოქმედება, ტირილი და სხვა — რომ საზოგადოებას აღტაცებითა და ტაშის კვრით მიეღო ეს უაზრო ვოდევილი“. („დროება“, 1879 წ., № 200).

გამომდინარე აქედან, ს. მესხი ასკვნის, რომ საჭიროა ქართულმა ტრუპამ უპირველესი ყურადღება ორიგინალურ პიესებს მიაქციოს, რომელნიც ადგილობრივი ცხოვრებიდან იქნებიან ამოღებულნი და მკაფიოდ გამოხატავენ ჩვენი ხალხის ცხოვრებას. „რას იზამ! კაცს იმის დანახვა და გაგონება უფრო ესაიამოვნება და ეადვილება, რაც იცის, რასაც იცნობს“, — ასკვნის ს. მესხი. ზემოთქმული ცხადია, იმას არ ნიშნავს, თითქოს ს. მესხი წინააღმდეგი ყოფილიყოს უცხოური პიესების თარგმნისა. ცნობილია, რომ იგი დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა ივანე მაჩაბლის მიერ

იტალიელი კომედიოგრაფის, გოლდონის პიესის — „როგორც ჰქუხს, ისე არ წვიმს“, — გადმოქართულებას და აღნიშნა, რომ „უფ. ივ. მაჩაბლისაგან იტალიურიდან ახლად გადმოკეთებული კომედია „როგორც ჰქუხს, ისე არ წვიმს“, — ჩინებული მხიარული კომედია არის. გოლდონი ერთი ნიჭიერი და უხვი მწერალთაგანია იტალიის დრამატულ მწერლობაში... და უფ. მაჩაბელი მადლობის ღირსია, რომ ის გააცნო ჩვენს საზოგადოებას“ („დროება“, 1879 წ. № 238).

„პიესა კარგი იყო. მაგრამ არც მოთამაშებმა დააკლეს ხელი. ვანსაკუთრებით უფ. ვ. აბაშიძე საუცხოო რამ იყო მოხუცებული ბიძის როლში. თავიდან ბოლომდე მშვენივრად და არტისტულად შეასრულა მან ეს როლი. ის რომ თავის ბიჭს დაუძახებდა „ანთიმოზ! ანთიმოზ!“, ის რომ ხან ჰყვიროდა, როგორც ზოგიერთ ჯაჯლიან მოხუცებში იციან, და ხან ლმობიერის ხმით დაიწყებდა ლაპარაკს, ის რომ სახეს მანჯავდა და ტირილის მაგიერად ტუჩებს აცმატუნებდა, როცა ძმის-წულმა მიცვალებული ძმა მოაგონა, — სწორედ იტყოდით, რომ ეს ნამდვილი მოხუცებული არისო და არა 26, 27 წლის ახალგაზრდა კაციო. გაბუნიას ქალი ყოველთვის კარგია გამდელის როლში და ახლაც ჩინებულად ითამაშა. კარგათ შეასრულა აგრეთვე თავის პატარა როლი ახალგაზრდა გულმარტივი ქალისა — ოსელიანის ქალმა.

მარტო ერთი უფ. კ. მესხი იყო სუსტი ძმისწულის როლში. ტანჯული, შეწუხებული და დარდიანი კაცის როლი იმის როლი არ არის და თუ იმას ამისთანა როლებს აჩეჩებენ, ეს მხოლოდ იმით უნდა აიხსნას, რომ ჩვენ ტრუპას ერთობ ცოტა მოთამაშეები ჰყავს. უფ. კ. მესხი ყველაზე პირველად კომიცია და არა ყმაწვილი-კაცების შეყვარებულების როლის მოთამაშე; ყველას ის უნდა მოთხოვოს რის ასრულებაც შეუძლიან, რასაც ნიჭი აღწევს ნებას“. (ს. მესხი, „თხზულებანი“, ტ. III. გვ. 254) ს. მესხის მართებული

რწმენით ნათარგმნი პიესები აუცილებლად უნდა ყოფილიყვნენ ქართულ რეპერტუარში, მაგრამ არ უნდა თარგმნილიყო გამოგონილ და უშინაარსო სიუჟეტებზე აგებული პიესები, ანდა ისეთები, რომელნიც ძალიან დაშორებულნი იყვნენ ჩვენს ცხოვრებას. მაგრამ ქართულ თეატრში ძირითადი ადგილი მაინც ორიგინალურ ქართულ დრამატურგიულ ნაწარმოებებს უნდა დაეჭირა, რადგან ორიგინალური დრამატურგია თეატრის მაცოცხლებელი ძარღვია.

ს. მესხის ზოგიერთი რეცენზია ქართულ თეატრში წარმოდგენილი სპექტაკლების შესახებ მეტად მწვავეა. იგი მოურიდებლად აკრიტიკებს არა მხოლოდ პიესას, არამედ მსახიობის მიერ მის განსახიერებასაც. კრიტიკოსი სწვდება თეატრალური ხელოვნების ყველა დეტალს და ზოგ შემთხვევაში არ ინდობს ისეთ ნიჭიერ მსახიობებსაც კი, როგორც იყვნენ მ. საფაროვა, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი და სხვანი. ამის მაგალითად მოვიყვანთ ერთ სპექტაკლს, რომლის შესახებ კრიტიკოსი ს. მესხი აღწვთებული წერს: „სისულელე ბევრი გვიანხავს სცენაზე და ცხოვრებაშიც, მაგრამ იმისთანა სისულელე როგორც არის უფ. დ. ქართველოვის ვოდვილი „ხასიათი გარდავაკეთ“, კი იშვიათად... მთელი კომიზმი ამ ვოდვილისა მდგომარეობს იმაში, რომ ახალგაზრდა ჩინოვიკს შეურთავს წყნარი, მორცხვი ჯერ ქვეყანაში გამოუსვლელი ქალი ცოლათა და ჰსურს ხასიათი გარდაუკეთოს იმას, გაათამამოს, საზოგადოებაში თავის დაჭერა ასწავლოს, მორცხვობა მოაშლევინოს და სხვა. ამისდაგვარად დარიგებას აძლევს თავის ცოლს. სალამოს სტუმრები მოვლენ ამათსა. ცოლი დაიწყებს ერთ საშინელ გრებას, ხელების შლას, პირში მივარდება სტუმრებს, ჰყვირის, დახტის, ლეკურს თამაშობს და სხვა ამისთანებს სჩადის. ვითომ იმის დასამტკიცებლად, რომ მე თამამი ვარო, საზოგადოებაში თავის დაჭერა ვიციო. საქმე იქამდინ მი-

ვა, რომ სტუმრებს ეს ქალი გიყავდ აჩნიათ და ეჭმის მოუყვანენ.

პიესაში არ არის არავითარი ვილე (აზრს ვინა სთხოვს), არავითარი მოქმედება, ოხუნჯობა ან კომიზმი. მართო ამ ცოლის ხტუნვაზე და შერეილ მოქმედებაზე არის დამყარებული და მხოლოდ საფაროვის ქალი ცდილობდა, რომ სული ჩაედგა თავის როლისათვის (ცოლს თამაშობდა). ს. მესხი იმასაც აღნიშნავს, რომ ზოგ შემთხვევაში თვით საზოგადოებასაც მიუძღვის ბრალი, რადგან მაყურებელი მსახიობის წამახალისებელი, აღმაფრთოვანებელი და სტიმულის მიმცემია და ქართული თეატრი კი არც თუ იშვიათად განიცდის მაყურებელთა ნაკლებობას! „რა ხალისი, რა ხეირიანად თამაშის სურვილი უნდა ჰქონდეს მოთამაშეს, — წერს ს. მესხი, — რომელიც გამოდის თუ არა სცენაზე, საზოგადოების მაგივრად ცარიელ ლოყებს, კრესლოებს და სკამებს ჰხედავს? ვისთვის უნდა ითამაშოს? ვის უნდა ელაპარაკოს? ვისთვის უნდა „შევიდეს როლში?“ ვის უნდა მოაწონოს თავის თამაში? ცარიელ სკამებს და კედლებს?

ამისთანა მდგომარეობაში ჩავარდნილ მოთამაშეს, რასაკვირველია, გაუფუჭდება გული, დაეკარგება ხალისი და რაც უნდა კარგათ მომზადებული იყოს თავის როლის წარმოსადგენად, გულ-აცრუებით ითამაშებს“ (ს. მესხი თხზულებანი, ტომი 3. გამომც. საბჭ. საქ. 1963 წ. გვ. 254). 1879 წლის 15 სექტემბერს ახლად აღდგენილ ქართულ პროფესიულ თეატრში წარმოდგენილ იქნა ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. ს. მესხმა ვრცელი რეცენზია უძღვნა ამ წარმოდგენას. მისი ღრმა რწმენით „შემოსავლიანი ადგილის“ უდიდესი მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი მაღალიდებული და ამავე დროს მაღალმხატვრული ნაწარმოები იყო, რომელსაც თვით ოსტროვსკის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა თავისი მამხილებელი პათოსით და ტიპური ხასიათებით. „ოსტროვსკის კომედიაში, — წერდა ს. მე-

სხი, — გამოყვანილია პატარა წრე, სომელშიაც თითქო მიკროსკოპში — დაუპატარავებიათ, გამოხატულია რუსეთის მაშინდელი ცხოვრებაო“ („დროება“, 1879 წ. № 193).

ს. მესხი არ ეთანხმება ავტორს იმაში, რომ იგი „შემოსავლიან ადგილს“ კომედიას უწოდებს. მისი აზრით იგი უფრო ღრმაა, ვიდრე კომედია, მასში „გამოხატულია ის დრო რუსეთის საზოგადო ცხოვრებისა, როდესაც ჯერ კიდევ ძლიერი იყო ძველი წესები, ძველი წყობილება დამკავებული საზოგადო აზრითა და მიმართულებით. აქ გამოხატულია ის დრო, როდესაც ახალი მმართველობა, ახალი აზრისა და რწმენების კაცები თითო-ოროლად ჩნდებოდნენ, გამოდიოდნენ ასპარეზზე და იწყებდნენ მოქმედებას. ამ „ახალ კაცებს“ მაშინ... არ ჰქონდათ რუსეთში არც იმდენი ძალა, არც გამოცდილება, არც მაგალითები და მაგრათ ძვალსა და რბილში გამჯდარი რწმენა, რომ ამ ახალ აზრებისათვის შესძლებოდათ ნამდვილი ბრძოლა, ჯეროვანი წინააღმდეგობა საზოგადო მიმართულებისა და ცხოვრებისა. იმათი ძალა იყო სიტყვა; ისინი ქადაგებდნენ, ლაპარაკობდნენ, ისე მრავალნი, ისე ღონიერნი არ იყვნენ, რომ თავის სიტყვა, თავის აზრი საქმედ გავხორციელებინათ, ეცხოვრაო და ემოქმედნათ ისე, როგორც იმათი რწმენა და აზრი მოითხოვდა“ („დროება“, 1879 წ. № 193).

ს. მესხი მთავარ ყურადღებას ნაწარმოების იდეურობაზე და მასში გაშლილ კონფლიქტზე ამახვილებს. მას განსაკუთრებით მოსწონს პიესის მამხილებელი ხასიათი, ბიუროკრატიისა და ჩინოვნიკების მავნე და უგუნურ მოქმედებათა გამომზეურება და ამის წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებელი საჭიროების ღრმა შეგნება. ამიტომ ს. მესხის თქმით „ეს კომედია არ არის ისეთი უბრალო, სამახსოვრო და უაზრო კომედია, რომელსაც ჩვენ ხშირად გვინახავს ჩვენს სცენაზე, შესძლო თუ არა ქართულმა დასმა „შემოსავლიანი ადგილის“ დამაკმაყოფილებლად წარმოდგენა? ამ

კითხვაზე ს. მესხის პასუხი უარყოფითია. მართალია, შენიშნავს ს. მესხი ქართულ თეატრს ჰყავს ისეთი მხატვრული მსახიობები, როგორიც არიან ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, მ. საფაროვა და ნ. გაბუნია. მაგრამ მათ ჯერ არა აქვთ იმდენი გამოცდილება, რომ უნაკლო წარმოდგინონ „შემოსავლიანი ადგილი“.

მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ მატერიალურად ღარიბ ქართულ თეატრს არ გააჩნდა სათანადო დეკორაციები, კოსტუმები, ბუტაფორია და რეკვიზიტი.

ს. მესხი გარკვევით ასხვავებს მსახიობის შემოქმედების განმსაზღვრელ მოქმედებას, თვითმიზნური ფიზიკური მოძრაობისაგან გადაჭარბებული მიხრა-მოხრისაგან, გაუმართლებელი ქესტიკულაციისაგან და ა. წ. იგი ერთნაირად ილაშქრებდა იმის წინააღმდეგ, ვისაც წრეგადასული ხელების ქნევა, მიხრა-მოხრა და ყვირილი თამაშად მიჰჩინია, (ს. მესხი „ვენეციელი ვაჭარი“ ქართულ სცენაზედ“. „დროება“ 1878 წ. № 10). მისთვის არ არსებობს ფიზიკური მოძრაობა, რომელიც მოწყვეტილია როლის მოქმედებისაგან და არ ეთანხმება ძირითად, დედამოქმედების ხასიათს. და ან ვინც სცენაზე გამოსვლას, ტექსტის გამეორებას და გასვლას მოქმედებად თვლის (ს. მესხი, „საფაროვას ქალის ბენეფისი“. „დროება“ 1879 წ. № 125). მოქმედებას კი კონკრეტული შინაარსი აქვს — აღნიშნავს კრიტიკოსი, რომელიც განისაზღვრება როლის ამოცანებით. ასე მაგალითად, კომედიური როლის შესრულების დროს „მოქმედება უნდა იყოს სასაცილო და არა სიტყვები“, — წერს იგი და იქვე მიუთითებს: „კარგად წარმოთქმული სიტყვა, რიგიანი მიხრა-მოხრა და ქესტიკულაცია თავისთავად, ძალდაუტანებლად მიიქცევის პუბლიკის ყურადღებას“. გარეგნული მოქმედებით, კომიკური რეპლიკების თვითმიზნური აქცენტირებით ფონს გასვლას, მაყურებლის მოტყუებას, ს. მესხის აზრით,



მხოლოდ „სუსტი და ფარსიორი მოთამაშე იკადრებს“.

მტკიცება აღარ სჭირდება იმას, რომ ს. მესხი კარგად წარმოთქმულ სიტყვას, მეტყველებას, რიგიან მიხრა-მოხრას, სცენურ მოძრაობას, როლის ბუნების, მისი დედამოქმედების ღრმა გავებას უკავშირებს. ს. მესხისთვის ფასი ეკარგება ისეთ თამაშს, რომელშიაც ერთნაირი ზომიერებით არ ვლინდება მსახიობის შემოქმედების ყველა კომპონენტი, სადაც არ „ხატება მოქმედი პირის ხასიათი, ტიპი, მოქმედება“ (ს. მესხი. „საფაროვას ქალის ბენეფისი“. „დროება“ 1879 წ. № 125). საზოგადოებაზე ხნობრივი შემოქმედების მომხდენი, — თეატრის უმთავრესი კომპონენტი მსახიობი, — ს. მესხის რწმენით, თვითონ უნდა იყოს მაღალი მორალურ-ეთიკური თვისებებით აღჭურვილი, ნამდვილი მოქალაქე, იგი უნდა ცხოვრობდეს ჩვენი საზოგადოების ქირვარამით, მისი გულისტკივილით, ქართულ სცენაზე მსახიობის მოქმედების დევიზად უნდა გადაიქცეს საზოგადოებისათვის სამსახური.

განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ქართული ენის, სცენური მეტყველების საკითხებს. მისი აზრით თეატრს უნდა დაენერგა ქართული სამეტყველო კულტურა. ამიტომაც იყო, რომ ს. მესხი ვერ ურიგდებოდა თეატრის სცენაზე მეტყველების სფეროში ჩატარებულ რაიმე ცვლილებებს. იგი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო მეტყველებაში კუთხური კილოყავების დაწერვის ცდებისა. სალიტერატურო, სცენური ენის სიწმინდის დამცველ კრიტიკოსი ნაკლს იმაში ხედავს, რომ „ლაპარაკში ერთობ ჩქარობს, დალაგებით გარკვევით ლაპარაკი უჭირს და ცოტა არ იყოს იმერულადაც უქცევს“ (ს. მესხი. „საფაროვას ქალის ბენეფისი“. „დროება“, 1879 წ. № 125). ს. მესხი აღნიშნული „საგარნობი ნაკლოვანების“ დაუყოვნებლივ აღმოფხვრას მოითხოვს. იგი ასევე წინააღმდეგია სცენური სახისათვის ნაციონალური კოლორიტის მისაცემად კუთხური დიალექ-

ტის ჭარბი გამოყენებისა და გაორმას ვერ მალავს, როდესაც სცენაზე შევლოხას როლის შემსრულებელ მსახიობი კ. ყიფიანი ქუთაისელი ებრაელივით მეტყველებს.

„ჩვენ გვიკვირს, რად უქცევდა ჩვენებურ ურიულად ლაპარაკის ღროს კ. ყიფიანი? შევლოხა ხომ ვენეციელი ურიაა და არა ქუთაისელი! და შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ ხომ სიტყვა-სიტყვით გადმოთარგმნილი ღრამაა და არა ქართულს ხასიათზე გადმოკეთებული!“ (ს. მესხი. „ვენეციელი ვაჭარი ქართულს სცენაზე“. „დროება“, 1879 წ. № 70). სცენური მეტყველების სფეროში მისი ძირითადი მოთხოვნებია: ქართულის ნამდვილი ქართველივით ლაპარაკი, სიტყვის მკაფიოდ, გარკვევით წარმოთქმა, კარგი დიქცია, როლის შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველი ინტონაცია. („ევეთ ავადმყოფი“ და „ბნელ ოთახში“. ს. მესხი. „დროება“, 1879 წ. № 85). კრიტიკოსი დარწმუნებული იყო იმაში, რომ დრამატული წარმოების ღირსებას არა მარტო „მოთამაშეთა აღსრულება უნდა შეეფარდებოდეს, არამედ პიესის დედაპაზრის, იდეის გამომხატველი მთლიანობაში წარმოდგენილი სპექტაკლიც“.

„წარმოდგენა, უპირველესად პიესის წარმოდგენაა“, პიესაში ასახული „ბრძოლისა და ტიპების წარმოსადგენად“ საჭიროა „ნამდვილი ნიჭიერი მკოდნე აქტიორისა და აქტრისის თამაშობა, გულდამჯდარად მოკიდება ხელის“, „კარგი მომზადება და სინდისიანი შრომა“. აქ სერგეი მესხი ისევ რეჟისორის პრობლემას უტრიალებს, თუმცა იცის, რომ „საუბედუროთ, ჩვენს მოთამაშეებს თითქმის არასოდეს არა ჰყავთ რეჟისორი, გზის მაჩვენებელი, ყველა ისე თამაშობს, როგორც მოუვით, როგორც იციან. ამის გამო მოთამაშეებს ხშირად თავის თავის შესაფერი როლები არ აქვთ და ზოგს კიდევ აქვთ თავის როლი, მაგრამ ხელმძღვანელი რომ არა ჰყავთ, რიგიანად ვერ ასრულებენ“ (ს. მესხი. „ქართული წარმოდგენა“. „დროება“, 1879 წ.

№ 195). მაგრამ, ბუნებით ოპტიმისტი კრიტიკოსი იმედს არ ჰკარგავს. მას სჯერა: მუდმივი თეატრის მუშაობის პირობებში ჩქარა გამოჩნდება ცხის მაჩვენებელი, დახელოვნებული რეჟისორი, რომელიც შეძლებს ქართული თეატრის წინაშე მდგარი მოთხოვნების სიმაღლემდე აიყვანოს ეროვნული კულტურის თვითშეგნების განვითარების ცხოველმყოფელი კერა.

„ყველაფერს დარაჯი და დამცველი სკირია, ასე, რომ ჩვენი დანიშნულება, შედარებით რომ ვსთქვათ, სწორედ დარაჯის ანუ ყარაულის დანიშნულებას ჰგავს“ — წერდა ს. მესხი ერთ კერძო წერილში. და მართლაც, მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე „დროების“ რედაქციიდან, გულმოდგინედ დარაჯობდა ეროვნულ კულტურას.

# ქართული მუსიკალური ტრადიციები და ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის პრობლემა

მანანა შილაკაძე

ბავშვთა მუსიკალური აღზრდა საზოგადოდ აღზრდის სისტემის ორგანული ნაწილია. ეთნოგრაფიული მასალები მოწმობს, რომ არსებობდა ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის სისტემა და მეთოდები. მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი დიდად დაფასებული იყო. თითქმის ყველას სურდა, მისი შვილი „კარგი მოსიძლერე და დამკვრელი გამოსულიყო“. გურიასა და სამეგრელოში შეკრებილი მასალების მიხედვით გოგონების პირველად მოჭრილ ფრჩხილებს ჩონგურში ჩაყრიდნენ — კარგი დაკვრა ეცოდინებო. მუსიკის გაკვეთილებს ბავშვი ძირითადად ოჯახში დებულობდა. ჩემს მიერ დაფიქსირებულია ჩონგურზე დაკვრის სწავლების ხალხური წესები (გურია, 1971 წ.). ანალოგიური მასალის მოპოვება საქართველოს ყველა კუთხეში შესაძლებელია. უნდა აღინიშნოს საბავშვო საკრავების არსებობის შესახებაც. დღემდე არის შემორჩენილი საბავშვო ჩასაბერი საკრავები (აკარაში, მესხეთში), რომლე-

ბიც დღეს სათამაშოს ფუნქციას უფრო ასრულებენ. ამასთანავე, ცნობილია სხვადასხვა ზომის საკრავების (ფანდური, ჩონგური, სალამური) დამზადების ფაქტები. ბავშვის ასაკის, მისი ფიზიკური მონაცემების შესაბამისი ზომის საკრავების დამზადება გაპირობებული იყო შესაბამისი მოთხოვნილებებით მათზე. (საკრავი მზადდებოდა იმ ზომისა, რომელზე დაკვრასაც მოზარდი შეძლებდა, დაახლოებით ისე, როგორც ხდება ვიოლინოს, ჩელოს და მისთ, მაგალითზე). აღზრდის ფორმები და მეთოდები მუდმივად იცვლება, ევოლუციას განიცდის. გარკვეული პერიოდიდან საქართველოში ფაქტობრივად ქართული სისტემის არსებობა შეწყდა. ბავშვთა მუსიკალური აღზრდა ზოგადსაგანმანათლებლო და სამუსიკო სკოლებმა იტვირთა, პირველ შემთხვევაში მუსიკალური აღზრდის წარმატება მთლიანად პედაგოგიურ კადრებზე იყო დამოკიდებული, რაც სამწუხაროდ, ვერც რაოდენობრივად და ვერც თვისობრივად ვერასოდეს

ვერ აკმაყოფილებდა იმ მოთხოვნებს, რაც კულტურულ, ცივილიზებულ საზოგადოებას შეეფერება. ამაზე მეტყველებს დღევანდელი მასობრივი მსმენელის მდარე კემოვნება, რაც ჩვენ საკონცერტო დარბაზებში აპლოდისმენტებში ვლინდება.

ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის, კერძოდ მუსიკალური აღზრდის საკითხი მართლ ჩვენთვის არ არის მტკივნეული. ჯერ კიდევ ამ საუკუნის 20-იან წლებში გამოქვეყნდა გამოჩენილი მუსიკათმცოდნის ბ. ასაფიევის სტატიები, მათ შორის რუსული ხალხური სიმღერისა და მისი ადგილის შესახებ სასკოლო მუსიკალურ აღზრდაში<sup>1</sup>. ამ ნაშრომებს სპეციალისტთა აზრით, დღემდე არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა და სტიმულს აძლევს მუსიკალურ პედაგოგიურ აზროვნებას ამ დარგში არსებული ნაკლოვანებების წინააღმდეგ ბრძოლაში<sup>2</sup>.

70-იან წლებში დაისვა საკითხი ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის საკითხში ახალი თანმიმდევრული სისტემის შექმნისა, რომელიც დაეყრდნობოდა წინა წლების საუკეთესო ტრადიციებს<sup>3</sup>. ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის სფეროში მნიშვნელოვანია მუსიკალური აღზრდის რამდენიმე სისტემა, დამუშავებული ე. ჟაკ-დალკროზის, ზ. კოდანის, კ. ორფის, დ. კაბალეჟსკის მიერ<sup>4</sup>. ლიტვაში შეიქმნა ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის საინტერესო სისტემა, რომელიც ეყრდნობა ლიტვურ მუსიკას და ზოგიერთ ნაციონალურ-პედაგოგიურ ტრადიციას და სხვა ქვეყნების გამოცდილებას (ძირითადად კ. ორფის პრინციპებს)<sup>5</sup>. კ. ორფის პრინციპების შესახებ საკვებით ვასაზიარებელია ლ. ბარენბოიმის აზრი: „ორფის მეთოდიკა ფართოდ შეიძლება და ყოფილიყო გამოყენებული საბავშვო ბაღებში, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში და მუშაობის სხვა ფორმებთან ერთად სხვადასხვა ტიპის მუსიკალურ სკოლებში. იმის მსგავსად, როგორც არის შექმნილი ფრანგული, ინგლისური, კანადური, შვედური, ესპანური, იაპონური და სხვა ნაციონალური ვარიანტები, უნდა შეიქმნას ჩვენი ვერსიაც, რომელიც დაეყრდნობა რუსულ მუსიკა-

ლურ ფოლკლორს და სხვა ხალხთა მუსიკას“<sup>6</sup>.

ეს საკითხები ჩვენს კომპეტენციის შორდება და სპეციალისტებმა — მუსიკოს-პედაგოგებმა და ფოლკლორისტებმა უნდა თქვან თავიანთი სიტყვა, მაგრამ იმას კი დავეძნოთ, რომ აუცილებელია სკოლებში დაწყებით კლასებშივე ხდებოდეს მუსიკის გაკვეთილებზე დიფერენცირებული სწავლება. დღეს ჩვეულებრივ, მთელი კლასი (მუსიკალური მონაცემების ხარისხის მიუხედავად) ერთი პროგრამით ძეცადინიებს, რაც უდიდეს შეცდომად მიმაჩნია. უნდა მოხდეს ბავშვების დიფერენცირება ჯგუფებად, მუსიკალური მონაცემების მიხედვით და სწავლება უნდა წარიმართოს დიფერენცირებული პროგრამით — ყველას არ შეუძლია სიმღერა, მაგრამ ყველას უნდა ვასწავლოთ მოსმენა!

ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის საკითხში სასურველი იქნება გავიზიაროთ საზღვარგარეთის ზოგიერთი ქვეყნის გამოცდილება. ეს უნდა მოხდეს ახლავე, სასკოლო რეფორმის განხორციელების პერიოდში.

აღზრდა, მათ შორის ზნეობრივი და ესთეტიკურიც, ფაქტობრივად, ბავშვის დაბადების დღიდან იწყება, რაშიც გარკვეულ დადებით როლს ღვდის ნანაც ასრულებს<sup>7</sup>. ხოლო „იავნანაზე“ (resp. შშობლიურ მუსიკაზე) მოზარდი თაობის აღზრდას თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა დიდი ქართველი პედაგოგი იაკობ გოგებაშვილი, საკმარისია გავიხსენოთ მისი გენიალური „იავნანამ რა ჰქმნა?!“

ბავშვის მუსიკალური აღზრდის პირველწყაროდ ხალხური სიმღერა უნდა იქცეს<sup>8</sup>. საბავშვო ბაღებში, სკოლაში ამაზე უნდა იყოს გადატანილი აქცენტი. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არ გაიცნონ და არ ისწავლონ სხვა, თანამედროვე სიმღერები. ჩვენ მდარე, იაფფასიანი, პრიმიტიული, ფალსიფიცირებული სიმღერების წინააღმდეგი ვართ და არა ჭეშმარიტად მხატვრული ნიმუშებისა. მაგრამ საკაცობრიო კულტურის გამდიდრება ყოველ ერს მხოლოდ საკუთარი, ეროვნული კულტურით შეუძლია.

ამასთან დაკავშირებით თავს ნებას მივცემ შემოვთავაზოთ რეკომენდაცია. ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის თაობაზე. ვფიქრობ, შესაძლებელია შეიქმნას საავტორო საბავშვო სამუსიკო სკოლა, აგრეთვე დაწყებითი სკოლა (ან სკოლაში შედგეს ჯგუფები), სადაც ძირითადი მუსიკალური საგნები სასურველი იქნებოდა ყოფილიყო: სოლფეჯიო, გუნდი, მუსიკის ისტორია, რომელიმე ინსტრუმენტი. საგუნდო რეპერტუარში უნდა შედიოდეს როგორც ეროვნული, ასევე მსოფლიო კლასის ნიმუშები, ხოლო სოლფეჯიოს პროგრამა აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდეს ქართულ მასალას.

მუსიკის ისტორია (მუსიკალური ლიტერატურა) უნდა ისწავლებოდეს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაშიც. პროგრამა, ჩემი აზრით უნდა ეფუძნებოდეს მსოფლიო კლასიკას.

გადამწყვეტი სიტყვა მუსიკოსებს, პედაგოგებს ეკუთვნით. დღეს, განათლების სისტემაში მიმდინარე რეფორმების პირობებში ამის გათვალისწინება და განხორციელება შესაძლებლად მიმაჩნია.

### შენიშვნები:

- 1 ბ. ასაფიევი, რჩეული წერილები მუსიკალურ განათლებაზე, გამოცემა მე-2, დენინგრადი, 1973 (რუსულ ენაზე).
- 2 ე. მ. ორდოვა, ასაფიევი მუსიკალური განათლების ამოცანების შესახებ, — წიგნში. ბ. ასაფიევი, რჩეული წერილები, 1973, გვ. 10 (რუსულ ენაზე).
- 3 დ. ბარნბოიმი, მუსიკალური აღზრდის შესახებ სსრკ-ში (შესავლის მაგივრად), — მუსიკალური აღზრდა სსრკ-ში, ნაკვ. 1, მოსკოვი, 1978, გვ. 11 (რუსულ ენაზე).
- 4 იქვე, გვ. 41.
- 5 იქვე, გვ. 46.
- 6 დ. ბარნბოიმი, კარდ ორფი და მისი სახელობის ინსტიტუტი. — კარდ ორფის ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის სისტემა, დ. ბარნბოიმის რედაქციით, დენინგრადი, 1970, გვ. 38-39 (რუსულ ენაზე).
- 7 ნ. კაპანაძე, ბავშვის აღზრდის ქართული ხაზური წეს-ჩვეულებანი, თბ., 1986, გვ. 42.
- 8 გ. ორჯონიკიძე, თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუაშე, თბ., 1985, გვ. 195.

**ორიბინალობით** გამოირჩევა ჩვენი დროის დიდი კომპოზიტორის ოლივიე მესიანის შემოქმედება. მესიანის მუსიკის თავისებურებათა შორის აღსანიშნავია განმეორების პრინციპი, ოსტინატო, რომელიც ცვალებადობასთან ერთად, წარმოადგენს მუსიკალური აზრის განვითარების ძირითად ფაქტორს. იგი ვლინდება ფოლკლორულ და პროფესიულ მუსიკაში ვარიაციულობის, სექვენციურობის, იმიტაციურობის, რეპრიზულობისა და ოსტინატურობის სახით. ამითან გამოვყოფთ ოსტინატოს (იტ. „ურჩი“, „ჯოუტი“, „დაჟინებული“), რომელიც სხვადასხვა ფორმითა და სახით გვხვდება უძველესი მაგიური რიტუალებიდან მოყოლებული დღევანდელი მუსიკის ჩათვლით.

წინამდებარე წერილში ოსტინატოს პრინციპი გაიგივებულია სტრუქტურულ-კომპოზიციური ერთეულის მრავალჯერად, ზუსტ, უშუალო განმეორებასთან მის ხანგრძლივ, უწყვეტად შეკავებასთან, რაც ქმნის დაჟინების მხატვრულ ეფექტს. „დაჟინება“ — ესაა ზოგადი მხატვრული ეფექტი, რომელიც კონკრეტულ ნაწარმოებში „გახსნილია“ ამათუიმ განცდისეული შინაარსით. ზოგჯერ მუსიკალურ კომპოზიციაში ოსტინატური განმეორების დასახელებული სამი კრიტერიუმიდან რომელიმე დარღვეულია (მაგალითად, განმეორების უშუალობა, სიზუსტე), რაც ქმნის თავისუფალ ოსტინატოს. თუ აღნიშნული თვისებებიდან არც ერთი არაა შენარჩუნებული, ბუნებრივია, იქმნება სხვა ტიპის, არაოსტინატური განმეორება.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ოსტინატო XX საუკუნის მუსიკაში, ვინაიდან იგი გაგებულია, როგორც „ანტიგანვითარება“ (ი. სტრავენსკი), ასახავს თანამედროვე ცხოვრების მექანიკასა და ავტომატიზმს, ყოფიერების კონსტანტურ მოვლენებს. საუკუნის დასაწყისის მუსიკალურ ხელოვნებაში წამოწეულია ნეოკლასიცისტური და ნეობარი-

# ოლივიე მესიანის ერთი მხატვრული პრინციპის შესახებ

მარიკა ნადარეიშვილი

მიტივისტული ტენდენციები, იზრდება პოლიფონიისა და პოლიფონიური ფორმების (მათ შორის ბასო ოსტინატოსა და უსასრულო კანონის) როლი; ყურადღების ცენტრშია არაევროპული მუსიკა, მისთვის დამახასიათებელი მედიტაციურობითა და აქედან გამომდინარე „ოსტინატური თვითნაღრმავებით“.

მესიანი ფრანგი კომპოზიტორია, მან დრამად გაითავისა ორიენტალური კულტურის თავისებურებანი. თუმცა, ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ ჟ. ფ. რამომ, ერთ-ერთმა პირველმა ევროპელთაგან, განასახიერა აღმოსავლური თემატიკა („გალანტური ინდოეთი“, 1735 წ.). ამავდროულად, აღმოსავლეთი მასთან შემდგომ დებიუსისთან და მომდევნო თაობის კომპოზიტორებთან სხვადასხვაგვარადაა წარმოჩენილი. ზოგადად ფრანგულ კულტურაში იკვეთება ტენდენცია, რომელიც ინტერესს იჩენს აღმოსავლეთისადმი. მ. დრუსკინი ამის ერთ-ერთ მიზეზად თვლის ფრანგული კულტურისათვის დამახასიათებელ თვისებას, რომელიც ვლინდება „არაევროპული ელე-

მენტების“ ასიმილირებაში, აღმოსავლური თემატიკის ამგვარი „შელწევის“ მიზეზს გააჩნია ისტორიული საფუძველიც (წლების მანძილზე საფრანგეთი კოლონიზატორის როლში გამოდიოდა).

აღმოსავლური მუსიკისათვის დამახასიათებელი მედიტაციური „ერთფეროვნება“ მესიანს გაგებული აქვს მორწმუნე ქრისტიანის პოზიციებიდან. მის შემოქმედებაში ვხვდებით ორიენტალური კულტურიდან წამოსულ იმპულსებს. მესიანის ხელოვნებისათვის უპირველეს ყოვლისა, დამახასიათებელია სახეობრივი ოსტინატურობა, მედიტაციურობა.

ოსტინატოს პრინციპებისადმი ინტერესი მესიანთან მეორე მხრიდანაც შემოდის, ვგულისხმობ წმინდა ფრანგულ ტრადიციებს. ვიიომ დე მაშოს, ფილიპ დე ვიტრის მიერ დაპყვიდრებულ იზორიტმულ ტექნიკას მესიანი ექვსი საუკუნის შემდეგ უბრუნდება და XX საუკუნის ადამიანის პოზიციებიდან იაზრებს. მესიანმა ევროპული პოლიფონისტების მემკვიდრეობიდან აითვისა კა-

ნონური, კულტურ-ოსტინატური ფორმა.

XX საუკუნის მუსიკაში ოსტინატოს პრინციპი მრავალმხრივ ვითარდება. აქედან ყველაზე მნიშვნელოვანია სახეობრივ-სემანტიკური სფეროს გაფართოება, დაკავშირებული პოლიოსტინატურობასთან და ოსტინატოს სხვა ფორმებსა თუ სახეებთან. პოლიოსტინატო ჯერ კიდევ XIV საუკუნის იზორიტმულ მოტეტში იკვეთება, შემდეგ იგი გვხვდება აღორძინების, ბაროკოს, XIX საუკუნის მუსიკაში. თუ ყოველ ეპოქაში დომინირებდა ოსტინატოს ესა თუ ის ფორმა, XX საუკუნეში განსაკუთრებით პოლიოსტინატოა ემანსიპირებული.

პოლიოსტინატოს შინაარსობრივი პოტენციალის გამოხატვის შესაძლებლობათა აბსოლუტიზება მოახდინა სტრავინსკიმ. მესიანთან იგი მონოშინაარსობრიობაზეა დამყარებული, რაც სონორული ტიპის ოსტინატურობითა და კომპოზიტორის აზროვნების სპეციფიკურობით აიხსნება.

ოსტინატოს პრინციპი მესიანის შემოქმედების პირველ პერიოდშივე ვლინდება. 30-იან წლებში მას შთააგონებენ ბიბლიური პერსონაჟები, რელიგიურ-მუსიკალური ესთეტიკიდან გამომდინარე, იგი სხვადასხვა ნაწარმოებში ხშირად იმეორებს ამათუიმ სიუჟეტსა და სახელწოდებას. მესიანის სპეციფიკური აზროვნება გამოხატულებას პოულობს შეგნებულ მეზღუდვაში, რაც მის შემოქმედებაში თავისებურად ირეკლება. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს მედიტაციის ჟანრს („უკვდავი სხეულები“ — 7 მოკლე ზმანება-მედიტაცია; „ქრისტეშობა“ — 9 საორგანო მედიტაცია) და ავითარებს მას, რითაც დიდ შემოქმედებით პერსპექტივას უსახავს შემდგომ თაობებს.

„ქრისტეშობა“ წარმოადგენს საორგანო ციკლს. შევჩერდებით პირველ მედიტაციაზე — „ქალწული მარიამი და ყრმა“, რომელიც სამი ნაწილისგან შედგება. ნაწარმოებში სამი შრე იკვეთება: კადურა — მელიოდური, შუა — აკორ-

დული. სამივეს ოსტინატური ბუნება აქვს. ქვედა შრეში ვარირებულია რიტმი და ხდება ბეგრეზუს რიტაცია. სტაბილური აკორდული ოსტინატო აგებულია იზორიტმული პრინციპის მიხედვით. თავისუფალი ოსტინატოებისგან ჩამოყალიბებული ეს ნაწარმოები პოლიოსტინატოს ტიპური ნიმუშია.

მესიანმა კათოლიციზმი ოჯახური ტრადიციებიდან მიიღო, რელიგიისადმი ინტერესის გამახვილებას ხელს უწყობს დროულ და თანამედროვეთა მისწრაფებებიც. (იგულისხმება 30-იანი წლების რ. როლანის, ლ. არაგონის, ა. ონეგერის, დ. მიოს, ჟ. ორიკის შემოქმედება). კომპოზიტორის მხატვრულ აზროვნებას ესადაგებოდა რელიგიური მუსიკის წინააღმდეგ აღმოცენებული იზორიტმული ტექნიკა და მასში ჩაღებულ პოლიოსტინატურობა, რაც საშუალებას აძლევდა „მეზღუდულობის“ ფარგლებში (ოსტინატური რიტმი, ჰარმონია, ბგერათსიმალეობრიობა) შეექმნა ფონოკოლორისტული ეფექტი. აღსანიშნავია, რომ მესიანმა იზორიტმული პრინციპი ხელახლა აღმოაჩინა. იგი არ იცნობდა შუა საუკუნეების ნიმუშებს, რაც აღნიშნავს თავის კვარტეტზე საუბრისას.

ნაწარმოების შექმნის საწყის ეტაპზე კომპოზიტორი წინასწარ ირჩევდა მისი დიფერენცირებული 7 კილოდან ერთ-ერთს და რიტმს. ამ მხრივ იგი აგრძელებდა შუა საუკუნეების ტრადიციას, სადაც იზორიტმული კომპოზიციის შექმნამდე ასევე გამოყოფდნენ გარკვეულ რიტმს და ლიტურგიულ ნაწყვეტს, რომლებზედაც აიგებოდა შემდგომ ნაწარმოები.

საინტერესოა „კრისტალის ლიტურგია“ (I ნაწილი) „კვარტეტიდან დროის დასასრულისათვის“, სადაც მოცემულია ოთხი ფრაქტურული შრე: რიტმული (17 გრძლიობა მეორდება ათჯერ) და ჰარმონიული ოსტინატური პედალი ფორტეპიანოსთან (29 აკორდი მეორდება ცხრაჯერ), ოსტინატური მოტივი ჩელოსთან, დიალოგი „ჩიტების სტილში“ კლარნეტსა და ვიოლინოსთან.



კვარტეტის პირველ ნაწილში გამოყენებულ ტექნიკას კომპოზიტორი უწოდებს „ვიტრაჟის“ პრინციპს, რომელიც გულისხმობს მელიოდური, ჰარმონიული და რიტმული უჯრედების არასინქრონულ განმეორებას. პირველი ნაწილი მთელი კვარტეტის ინტროდუქციაა. აქ განსხეულებულია დროის აბსოლუტი, რომელიც შორსაა მიწიერი განზომილებებისგან. ამგვარი ბგერა — დროის, ბგერა — სივრცის გააზრებას ესადაგება იზორიტმული ტექნიკის სინთეზი ოსტინატოს სხვა ფორმებთან (ოსტინატური მელიოდი ჩელოებთან).

მესიანს საინტერესოდ აქვს გააზრებული იზორიტმული ტექნიკის პრინციპები. XIV საუკუნის იზორიტმულ ფორმებში ხშირად მონაწილეობდა ორი ოსტინატური კომპონენტი — ბგერათსიმადლებრიობა და რიტმი. მესიანთან ბგერათსიმადლებრივი ოსტინატო შეცვალა ჰარმონიულმა, რაც შემთხვევითი როდია. კომპოზიტორი იმდენად ახდენს ტემბრის ემანსიპირებას, რომ ჰარმონიის ტემბრულ-კოლორისტულ თვისებას მელიოდურ მნიშვნელობას ანიჭებს. მელიოდის ფუნქციას მესიანთან ჰარმონია იღებს, რაც სონორულობის წინაპირობას წარმოადგენს.

მესიანის საკომპოზიტორო სტილის ნიშანთვისებაა რიტმულ-ჰარმონიული ოსტინატო (იხ. „ჩემი მუსიკალური ენის ტექნიკა“) ამ პრობლემას კომპოზიტორი არაერთგზის ეხება პოლიოსტინატოზე, პოლიმიდალობაზე, არააკორდიულ ბგერებზე საუბრისას, მესიანი მიუთითებს რიტმულ და ჰარმონიულ პედლებზე, რომლებსაც ის იყენებს პოლიორიტმულ (პედალური ჯგუფი) და პოლიმიდალურ (ორი, სამი კილოს დაფნა) კომპლექსებში. აღნიშნავს ისეთ შემთხვევებს, როდესაც არააკორდიული ბგერები გადაიზრდება განმეორებად ფიგურაში, რომელიც, ასევე პედალურ ჯგუფში შედის.

„სამი პატარა ლიტურგიის“ I ნაწილის შუა მონაკვეთში ფორტეპიანოსთან მოცემულია აკორდული ოსტინატო, რო-

მელსაც ემატება რიტმული კანონის პოსტის დაგვიანებით 1/8-ზე და წერტილის დამატებით. მსგავსი კანონებია აღორძინების ეპოქის კომპოზიციებში (მაგალითად, ოკეგემის Kyrie I მესიდან „Prolationum“, სადაც რისპოსტა გადიდებულია არა ორჯერ, არამედ თითოეულ ბგერაზე ნახევარი გრძლიობის დამატებით). ეს ტრადიცია მესიანმა დაამუშავა, სტილურ დონეზე აიყვანა, რამაც ქრონოქრომიის ესოდენ ფართო გამოყენება გამოიწვია. მესიანის „ლიტურგიის“ კანონის პროპოსტაში არ ემთხვევა ჰარმონიული და რიტმული განმეორებების ფარგლები (რიტმი — 19 გრძლიობა, ჰარმონიული ოსტინატო — 13 აკორდი). ამგვარ რიტმულ და ჰარმონიულ საწყისთა მოძრაობა, მუტაცია ემსახურება ჟღერადობის განახლებას. კომპოზიტორი აქაც იყენებს პოლიოსტინატოს (როგორც მიკრო- ისე მაკროდონეზე).

მესიანი მიმართავს სხვა ოსტინატურ ფორმასაც. პირველ გუნდში „5 გუნდიდან“ 12 ხმისათვის“ თემის სამხმინი დაპირისპირება წარმოადგენს კანონის პრიმაში. ამ ტიპის პოლიფონიას ვ. ზადერაცკი უწოდებს კომპლემენტარულ-სონორულს, ვინაიდან ყოველი ხმა სხვა ხმასთან შესარწყმელ მასალას წარმოადგენს. ოსტინატური წრიული ხასიათის მეშვეობით იქმნება ერთგვარი მექანიკურობა.

ციკლში „ჰარავი, სიყვარულისა და სიკვდილის სიმღერა“ V ნაწილი წარმოადგენს ქალწულისა და ვაჟის დიალოგს ოსტინატური ფორმების თანხლებით. მუსიკის საერთო ჟანრია „ნანა“, რომლითაც აიხსნება მონოტონური ჟღერადობა. აქ კომპოზიტორი მიმართავს ტრადიციაში არსებულ ოსტინატოს შინაარსობრივ ფუნქციას.

მრავალმხრივ ასახვას ჰპოვებს ოსტინატოს პრინციპი მესიანის ერთ-ერთ მშვენიერ ქმნილებაში „ტურანგალილასიმფონიაში“. მისთვის დამახასიათებელი თვისება „ერთ მდგომარეობაში ყოფნა“ ყალიბდება გარკვეული ტიპის სტა-

ბილური სტრუქტურებით — ბლოკებით. ბლოკში რიტმის, ინტონაციის, ტემპრის, დინამიკის, არტიკულაციის სიმყარის დროს ერთ-ერთი მათგანი შეიძლება მობილური გახდეს. ასეთი ფუნქციით ხშირად რიტმი წარმოვკვიდგება. ამდგავარი სტრუქტურა აქვს მონაკვეთს სიმფონიის პირველი ნაწილიდან (ც. 12) აქ ხუთი ოსტინატური ბლოკი შეთავსებულია თავისი კილოური და რიტმული ინდივიდუალობით, რაც ქმნის პოლიკილოურ და პოლირიტმულ სტრუქტურას. ეს „ერთ მდგომარეობაში ყოფნის“ ტიპური მაგალითია, სადაც იცვლება მხოლოდ განათებათა უმცირესი ელემენტები. აქ შეთავსებულია სხვადასხვა სახის შრეობრივი თავისუფალი ოსტინატო. განმეორებისას ხდება რიტმული გადაცვლებები, სხვა კომპონენტები კი უცვლელად ნარჩუნდება, ე. ი. ვითარდება იზორიტმიის ტრადიციები.

მესიანი, ფაქტობრივად, აგრძელებს სტრავინსკის მიერ მონიშნულ გზას („საღვთო გაზაფხული“; ც. 11). ოსტინატური ფორმის საფუძველზე კომპოზიტორი ქმნის ტექნიკის ნაირსახეობას, რომელიც პარმონიულ ვარირებას ემსახურება. სტრავინსკის მსგავსად, მესიანიც უპირატესობას ანიჭებს თავისუფალ ოსტინატოს, რომლის შესაქმნელად ხშირად ძველ პოლიფონიურ ტექნიკას — იზორიტმიას იყენებს. იზორიტმული ნიშნები — ორი ოსტინატური ელემენტის განმეორებათა ასიმეტრიულობა — ცვლის კლასიკურ პასაკალიაში არსებულ ცეზურათა აპერიოდულობას.

თუ მესიანის შემოქმედებას მივიჩნევთ ფრანგული კულტურის შემადგენელ ნაწილად და შევადარებთ მას გ. დე მასოს დანატოვართან, აღმოჩნდება, რომ ისინი განსხვავებულ დატვირთვას ანიჭებდნენ იზორიტმიას. გ. დე მასოსთან იზომორფული სტრუქტურები მუსიკალური ფორმის ინტეგრირებას ემსახურება, მესიანთან კი ისინი პირიქით — რიტმისა და ბგერათსიმალეობრიობის პარამეტრების განსხვავებულობაზე ახ-

დნენ აქცენტს, რაც ქმნის სონორულ ფაქტურას. ამგვარი სონორული შრე შეიძლება ასრულებდეს როგორც ფონის (ლირიკული თემატიზმისათვის), ასევე რელიეფის (წამყვანი თემატიზმის სახით) ფუნქციას. ყურადსაღებია, რომ იზორიტმიის ცნებას მესიანი ფართოდ უდგება და მასში აიგივებს ნებისმიერ ტიპის არასინქრონულ განმეორებას — იქნება ეს ერთგვაროვანი (რიტმი — რიტმი) თუ არაერთგვაროვანი (რიტმი — პარმონია) ელემენტების განმეორება.

დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ო. მესიანი მრავალმხრივი შინაარსობრივ-კონსტრუქციული დატვირთვით მიმართავდა ოსტინატოს ფორმებს და სახეებს, რითაც კიდევ ერთხელ წარმოჩინდა პრინციპის დიდი პოტენციალი და სიცოცხლისუნარიანობა.

ლიტერატურა:

В. Екимовский. Оливье Мессиа́н. М., 1987.  
В. Задерацкий. Сопористическое претворение принципа остината в творчестве О. Мессиа́на. В гл.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.  
Р. Куницкая. Французские композиторы XX века. М., 1990.  
К. Мелик-Пашаева. «Турангалла-симфония» О. Мессиа́на. В кн.: Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983 г.  
О. Мессиа́н. Техника моего музыкального языка. М., 1995 г.  
მ. ნადარეიშვილი. „ოსტინატოს ფორმები ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში“. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ., 1997 წ.



# ხელოვნების საზოგადოებრივი

## დანიშნულების საკითხი

### არჩილ ჯორჯაძის ესთეტიკაში

(ქმლპნება ა. ჯორჯაძის დაბადებიდან 125 წლისთავს)

#### ნანა გულიაშვილი

XX საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნე და საზოგადო მოღვაწე არჩილ ჯორჯაძე თავის ესთეტიკურ-თეორიულ ნაზრევში დიდ ადგილს უთმობს საკითხს ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ. სტატიას „ცოტა რამ ხელოვნების შესახებ“ იგი შემდეგი სიტყვებით იწყებს: „ამბობენ ხელოვნებამ სინამდვილე უნდა გამოჰსახოს და იგი უნდა ემსახურებოდეს და ექვემდებარებოდეს ამ სინამდვილეს“.<sup>1</sup> ასეთი მსჯელობები უხვადაა მის ესთეტიკურ-თეორიულსა და მხატვრულ კრიტიკულ წერილებში. მათი შესწავლა და საფუძვლიანი გაანალიზება საშუალებას იძლევა დავალაგოთ გამოჩენილი მოაზროვნის შეხედულებები ხელოვნების სოციალური ფუნქციების, მისი საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ.

საკითხი ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ ესთეტიკის მეცნიერებაში, რასაკვირველია, ა. ჯორჯაძეს არ დაუყენებია. იგი (ეს საკითხი) ესთეტიკის მეცნიერების გაჩენასთან ერთად დადგა ამ მეცნიერების წინაშე. ა. ჯორჯაძეც ხომ ასე იწყებს აქ მოტიანილ ციტატას: „ამბობენ“... ესე იგი, ის ითვალისწინებს მასზე ადრე არსებულ თვალსაზრისებს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით და მხოლოდ

ამის შემდეგ იძლევა საკუთარ დასკვნებს.

ვიდრე კონკრეტულად განვიხილოდეთ ა. ჯორჯაძის შეხედულებებს იმის შესახებ, თუ რა როლი უნდა შეასრულოს ხელოვნებამ ადამიანთა ცხოვრებაში, ანუ, რეალურად რით ამართლებს იგი თავის არსებობას, ჯერ შევეხოთ ზოგად შტრიხებში იმ მდგომარეობას, რასაც ამ საკითხთან დაკავშირებით ადგილი ჰქონდა ესთეტიკის ისტორიაში.

თავიდან არავინ აყენებდა ეჭვის ქვეშ ადამიანისათვის, საზოგადოებისათვის ხელოვნების აუცილებლობას. მაგრამ მას შემდეგ, რაც პლატონის ესთეტიკაში გამოვიჩინა და თავისებური ანტიგონიზმი ხელოვნებასა და ფილოსოფიის შორის და თავის იდეალურ სახელმწიფოში პოეტებს (ხელოვანებს საერთოდ) ადგილი აღარ დაუტოვა, სურათი შეიცვალა. პლატონი თვლის, რომ ხელოვნებას ადამიანებისათვის უფრო მეტი ზიანი მოაქვს, ვიდრე სარგებლობა და ამიტომ იგი სრულიად ზედმეტია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამას პლატონი ასაბუთებს ორი მოტივით: ჯერ ერთი, ხელოვნება სიბრძნე კი არაა, რა-ზედაც მას პრეტენზია აქვს, არამედ სიცრუე. და, მეორეც, ხელოვნებას ქმნიან ფსიქიკურად არანორმალური ადამიანები, გიჟები, გიჟებს კი ჭკუა არ მოეთხ-

ოვებით და არც მათ შექმნილს აქვს რაიმე ღირებულება საზოგადოებისათვის.

პლატონის ასეთი აგრესიული დამოკიდებულება ხელოვნების მიმართ განეიტრალა მისმა მოწაფემ არისტოტელემ, რომელმაც აჩვენა ხელოვნების დიდი შემეცნებითი, ზნეობრივი, აღმზრდელობითი ღირებულებები.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვნების აუცილებლობაზე ლაპარაკობდა რომაელი ფილოსოფოსი და პოეტი ლუკრეციუსი, რომელიც ხაზს უსვამდა, რომ ხელოვნება წამოშვა საზოგადოებრივმა საჭიროებამ. ამის შემდეგ ანტიკური პერიოდის ესთეტიკაში ხელოვნების მიმართ მტრულ დამოკიდებულებას თავი აღარ უჩენია.

ხელოვნებას კვლავ შეუტიეს ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, კერძოდ, „ქრისტიანობის მამებმა“. მათი აზრით, ხელოვნება მავნეა ადამიანისათვის, რადგან სტიმულს აძლევს ხორციელი სილამაზით ტკბობას, ჰკლავს ადამიანში სულის ზნეობრივ სიფაქიზეს და საბოლოო ჯამში ადამიანს განამზადებს ჯოჯოხეთისთვის, მისი სულის მარადიული წაწყმედისათვის. თვით ქრისტიანობაში ხელოვნებისადმი ასეთი მიდგომა, საბედნიეროდ, დიდხანს შენარჩუნებული არ ყოფილა.

ახალ ნეგატიურ დამოკიდებულებას ხელოვნების მიმართ საბაბი მისცა ჰეგელმა, რომელმაც, ვაივო რა ხელოვნების არსი, როგორც შემეცნება, იგი ისტორიულად წარმავალ მოვლენად მიიჩნია: კერძოდ, ჰეგელის აზრით, ხელოვნება ბუნდოვან, არაზუსტ ცოდნას იძლევა. მის არსებობას, როგორც სახეებით აზროვნებას, გამართლება ჰქონდა ადამიანური თვითშემეცნების მხოლოდ პირველ ეტაპზე. ხოლო მას შემდეგ, რაც გაჩნდა ცნობითი აზროვნება (მეცნიერება, ფილოსოფია), ხელოვნება საჭირო აღარაა და მას მომავალი არა აქვს. სწორედ ასეთი პესიმიზტური შეხედულება ხელოვნების მომავალზე დაედო საფუძვლად მე-19 საუკუნის სამოციან წლებში რუსულ ნიჰილიზმს,

რომელიც „პისარევეშჩინადაც“ მრთაოლეს. „პისარევეშჩინა“, თავის მხრივ, იდეურად ჰკვებავდა ხელოვნების ხელშეწყობას — „პროლეტკულტებს“, — რომლებიც XX საუკუნის 20-იან წლებში, თავიანთი კლასობრივი თვალსაზრისიდან მოითხოვდნენ ძველი, ნატიფი ხელოვნების მოსპობას, და მის მაგივრად პროლეტარული ხელოვნების შექმნას, რომელიც, მათ წარმოედგინათ როგორც რაღაც სამრეწველო ხელოვნების მაგიერი რამ.

XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ა. ჯორჯაძე სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, „პროლეტკულტი“ („პროლეტარული კულტურა“, ჯერ კიდევ არ არსებობდა, მაგრამ არც „პისარევეშჩინა“ იყო აღმოფხვრილი. ამის გამო ა. ჯორჯაძე მოვალეც იყო გაემხვილებინა ყურადღება ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხის მიმართ, რომელიც პრობლემის დონეზე იდგა. კერძოდ ამ პერიოდისათვის საქართველოში, ისევე როგორ რუსეთსა და მთელს ცივილიზებულ მსოფლიოში, საკმაოდ გამწვავებული იყო დაპირისპირება ხელოვნების დანიშნულების საკითხში უტილიტარიზმსა და ესთეტიზმს შორის.

საქართველოში უტილიტარიზმსა და ესთეტიზმს შორის თანაფარდობა ტრადიციულად პირველის დომინანტობას ქმნიდა. ასეთი ტრადიცია ჩვენში XIX ს. 60-იანი წლებიდან გამოიკვეთა, როცა სამოღვაწეო ასპარეზზე „თერგდალეულთა“ თაობა გამოვიდა და რომელმაც თავი მოიყარა ი. ჭავჭავაძის შურნალ „საქართველოს მოამბის“ გარშემო. ამასთან დაკავშირებით ა. ჯორჯაძე შენიშნავს, რომ მათი ლოზუნგი — „სარგებლობა და რეალიზმი“ — გახდა აღნიშნული შურნალის ლოზუნგად. მისი აზრით, „მართალია, მან საკვებით ვერ გაატარა ცხოვრებაში ეს ლოზუნგი, მაგრამ... ეს მოუვიდა იმიტომ, რომ თვით ლოზუნგი იყო ცალმხრივი“.<sup>2</sup> იქვე მას მიაქვს შემდეგი ვრცელი ამონაწერი შურნალის საპროგრამო წერილიდან.

„ჩვენ მეცნიერებას და ხელოვნებას

მოვსთხოვთ არსებითსა პურსა, ცხოვრებაში გამოცხვარსა და მშვიერათვის მოსახმარესა და გამოსადეგსა. მეცნიერებამ უნდა გვიშველოს თავის გამოცნობილ ჭეშმარიტებებით ცხოვრების აზრსა და გაგება, მან უნდა მოგვცეს პირდაპირი პასუხი ყოველ საჭირო კითხვაზედა, რაც კი პირდაპირ მოელგმება ცხოვრების ვითარებასა, რაც კი გადმოიღება ცხოვრებისათვის — ის იქნება უფრო საჭირო ჩვენი ჟურნალისათვის. სხვა რადაც წარტოლვილ ცხოვრებაში ვაბმა და ტრიალი ჩვენითვის სრულიად უფასო იქნება და გამოუსადეგი. ეგ მან ინდომოს, ვინც სიტკბოებას ხედავს უქლის ჭკვის ვარჯიშობაში და ფრენაში. ხელოვნებასაც იმას მოვსთხოვთ, რომ სარკესავით ცხოვრება ვარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკვეთეც ჩვენი დავინახოთ. დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლების ცურვასა“, „გაფაღარაობულ ვარსკვლავების ცაში ბოლთის ცქმასა“. მთვარის ხეყვნასა, რომ ჩემს საყვარელს უთხარიო: ცხრა მთას იქით უბედური პოეტია, რომელსაც შენგამო „ოხერის კვამლი“ თვალებსა სწვავს და ცრემლს ადენსო; დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალებს სრესასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო, დროა წავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მოინახოს შიგ-მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ ცხოვრების ძირში ის იპოვნის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრს ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა, არც ერთის გამოთქმა და არც მეორისა არ უნდა აშინებდეს ჟურნალსა“.<sup>3</sup>

თუ კარგად დავაკვირდებით მოტანილ სიტყვებს, დავინახავთ, რომ ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხში უტილიტაროზში ჯერ კიდევ ბოლომდე მისული არაა (აქ ბევრი რამ არათუ ა. ჯორჯაძის დროს, დღესაც მისაღებად შეიძლება მივიჩნიოთ). ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა

ესმოდათ სამოციანელებს სარგებლობის ცნებაში. ამიტომ, ბუნებრივია, ა. ჯორჯაძეც ამახვილებს ყურადღებას ამ ცნებაზე: „სარგებლიანობის მცნება (ცნება — ნ. გ.) იყო მთავარი მცნება მესამოცე წლებისა. იგი იყო საზოგადოება ამა თუ იმ მოვლენის ღირებულებისა. პოეზია და ლიტერატურაც დაექვემდებარა ამ პრინციპს“. ამის დასტურად მას მოაქვს ვრცელი ამონაწერი ვაზეთ „დროებიდან“ (1967 წ., № 37), რომელშიც ლაპარაკია იმაზე, რომ პირველი, ვინც რუს პოეტთაგან ყურადღება მიაქცია ჩაგრულ ხალხს, იყო ნეკრასოვი; ნეკრასოვმა დაიწყო შესწავლა მშობელი ხალხის ცხოვრებისა და უარი თქვა „უაზრო და უსაგნო“, „ცარიელი“ ლექსების წერაზე; იგივე მოხდა პროზაშიც, ბოლოს, მიუღს რუსულ ლიტერატურაშიც, განსაკუთრებით ახალი თაობის მწერლებთანო. ამონაწერის ბოლოს ვკითხულობთ: „რადგან ჩვენი ყმაწვილი თაობა არის აღზრდილი ამ უკანასკნელ რუსის მწერლობის სკოლაში, ამისათვის საკვირველი არ არის, რომ ესევე სასარგებლო მიმართულება მიიღო ჩვენმა ლიტერატურამაცო“.<sup>4</sup> თავის მხრივ ა. ჯორჯაძე წერს, „ჩვენ კარგად გვემის ზნეობრივი მოტივები მესამოციანებისა. ხალხის სამსახური, ხალხის წინაშე მოვალეობის გადახდა, ყოველივე ეს წმინდათა-წმინდა იყო ამ ეპოქაში“.<sup>5</sup>

ზნეობრივი მოტივებით სარგებლიანობის პრინციპის ახსნასთან ერთად ა. ჯორჯაძე საჭიროდ თვლის აღნიშნოს, რომ სამოციანელებს „მრუდად ესმოდათ ხელოვნების თეორია“, რომ მათს თეორიაში ურთიერთსაწინააღმდეგო დებულებებია გაერთიანებული. „ხელოვნება სასარგებლო უნდა იყოსო, კარგი დაგემართოთ, ხოლო საკითხავია, რა არის ჩვენს თვალში სასარგებლო და რა არასასარგებლო? ჭამა-სმა, მკვლელობა, სასარგებლო რამ არის, გონების და გრძნობის განსპეტაკება, აზრის გაფართოება და ადამიანის პიროვნების გაღრმავება, — სასარგებლოა ყოველივე ეს თუ არა? ჩვენთვის აქ სა-

კითხიც არ არსებობს. მაგრამ მესამე-  
ციანებისათვის აქ ეჭვი იბადებოდა. მა-  
შინ სასარგებლო მხოლოდ ის იყო, რაც  
მატერიალურ მხარეს ჩაგრულ ხალხ-  
სა ემსახურებოდა. რაც ამის გარედ იყო,  
იგი უბრალო შესაქცევ საგნად მიაჩნ-  
დათ“<sup>6</sup>

ა, ჯორჯაძე ხაზს უსვამს, რომ ეს ასე  
არასდროს არ იყო, ხოლო უტილიტა-  
რისტებმა კი დაქინებით მოითხოვეს  
ხელოვნების ჩაყენება „ვიწრო ფორმუ-  
ლაში“. მისი აზრით, თვით ნეკრასოვის  
ზოგიერთი ლექსი არ ემორჩილება აღ-  
ნიშნულ მოთხოვნას და მასში დაცულია  
საყოველთაოდ გავრცელებული მოთხ-  
ოვნა პოეტური შემოქმედებისა. ჩერნი-  
შევსკიც არ იყო ბოლომდე თანმიმდევ-  
რული და მას თავის სამაგისტრო დი-  
სერტაციაში ხელოვნება ბოლომდე არ  
უარუყვია. „მაგრამ ეს საქმე — აღნიშ-  
ნავს ა. ჯორჯაძე, — დაასრულეს დობ-  
როლიუბოვმა და პისარევმა. დობრო-  
ლიუბოვმა ამოჰკვეცა თავისი ლექსიკო-  
ნიდან იმგვარი სიტყვები, როგორიც  
არის „სილაამაზე“, „ხელოვნება“. მის  
თვალში მნიშვნელობას მოკლებულია  
ის, თუ როგორ არის აღსრულებული  
ნაწარმოები, თავი და თავი აზრი და  
მიზანია ამ ნაწარმოებისა. პისარევი უფ-  
რო შორს მიდის. მის თვალში ესთეტი-  
კა (ხელოვნება — ნ. გ.) მხოლოდ ის  
არის, თუ როგორ და რითი უნდა ისი-  
ამოენოს ადამიანმა. „ძირს ესთეტიკა,  
ამბობდა იგი. ძირს კულტურის და  
პროგრესის ის მხარენი, რომელნიც  
პასუხს არ გვაძლევენ მთავარ საკითხ-  
ზედ, თუ როგორ გავაძლიოთ დამშეულნი  
და როგორ უზრუნველვყოთ ყველანი?  
პისარევის თვალში უბრალო სიმღერა  
„ვანკასტანკა“ ბეთხოვენის სიმფონიას  
არ ჩამოუვარდებოდა. ბეთხოვენი, რა-  
ფაელი, და დახელოვნებული მხარეული  
ერთი და იგივე იყო და პოეზია ხომ  
„თოხლოდ მოხარშული წაღება“  
(«Сапоги въ смятку»)<sup>7</sup>.

მკაფიოდ გამოკვეთილი უტილიტა-  
რისმი ხელოვნების დანიშნულების  
საკითხში საქართველოში ფართოდ გავ-  
რცელდა XIX ს. ბოლო ათწლეულებ-

სა და XX ს. დასაწყისში. ეს პერიო-  
დი რუსეთსა და საქართველოში კლინი-  
შნება სამოღვაწეო ასპარეზზე  
„ხალხოსნობის“, ხოლო შემდეგ მარქ-  
სისტულ იდეოლოგიაზე ორიენტირებუ-  
ლი მწერლების გამოსვლით (რუსეთში  
მ. გორკი და სხვები, საქართველოში —  
ე. ნინოშვილი, ი. ევლოშვილი, ჭ. ლომ-  
თათიძე და სხვები). უტილიტარისმის  
დამცველებად ქართულ ლიტერატურულ  
კრიტიკაში ამ პერიოდში მოგვევლინენ  
„მესამე დასელები“ (ქართველი მარქ-  
სისტები) — ნ. ჟორდანია, ა. წულუკა-  
ძე, ფ. მახარაძე და სხვები. სწორედ მათ  
მიერ უკიდურესობამდე მიყვანილ უტი-  
ლიტარისმს დაუპირისპირდა ა. ჯორ-  
ჯაძე.

გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნე,  
რომელსაც უფრო ფართოდ (და ღრმად)  
ესმოდა ხელოვნების არსი და საზოგა-  
დოებრივი დანიშნულება როგორც სი-  
ნამდვილის სამსახურისათვის გამიზნუ-  
ლი სულიერი ფენომენისა, ვიდრე მის  
თანამედროვე უტილიტარისტებს, გაკ-  
ვირებებსაც კი გამოთქვამს „სინამდვი-  
ლის სამსახურის“ ისეთი ვიწრო გავე-  
ბის გამო, როგორც მაშინ იყო გავრ-  
ცელებული: „...სწორედ რომ ვაჰკვირ-  
დებით, როდესაც გაიხსენებთ ჩვენს სა-  
ზოგადოებასა და მწერლობაში გამეფე-  
ბულ უტილიტარულ აზრებს ხელოვნე-  
ბის შესახებ“. იგი იქვე აგრძელებს და  
იძლევა ზუსტ დახასიათებას იმ „გამე-  
ფებულ“ შეხედულებისა:

„იმ უტილიტარულ ფილოსოფიის  
მთავარი დებულება ის არის, რომ ხე-  
ლოვნება უნდა ემსახუროს ადამიანს მის  
ბრძოლაში მოქალაქეობრივ და სოცი-  
ალ-პოლიტიკურ ასპარეზზე. თუ ხელო-  
ვნება ბრძოლისაკენ არ იწვევს ადამი-  
ანს, თუ იგი მამუშრალთ და დანაგრულთ  
არ იცავს, თუ იგი არ ლაპარაკობს იაფ-  
ფასიან სადგომების და რვა საათიან  
სამუშაო დღის შესახებ, თუ ყველა ეს არ  
ისახება (აისახება — ნ. გ.) ხელოვნე-  
ბაში, იგი სუსტია, უვარგისი და მას  
არავითარი ფასი არა აქვს. ამბობენ  
(ესე იგი უტილიტარისტებო — ნ. გ.),  
ხელოვნება უსათუოდ დროსა და სიერ.

ცემი უნდა ტრიალებდეს (ესე იგი მხოლოდ და მხოლოდ კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ სივრცეში არსებულ მოვლენებსა და პრობლემებს უნდა ეხებოდესო — ნ. გ.) და მისი აზრი ყოველთვის უნდა იყოს ადამიანის მოქალაქეობრივი და სოციალ-პოლიტიკური ბედნიერებაო“<sup>8</sup>.

საფუძვლიანად განიხილავს რა ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების უტილიტარისტულ გავებას, აჩვენებს რა მის უსაფუძვლობასა და მანიკიერებას, ა. ჯორჯაძე კატეგორიულად უპირისპირდება მას და აცხადებს, რომ „ღრმა და უტყუარი მნიშვნელობა ნამდვილ ხელოვნებისა“ მდგომარეობს არა იმაში, ვითომ ხელოვნებამ უნდა იზრუნოს ივანეს, პეტრეს და არშაკას „ბედნიერებისათვის“, — იმისათვის, რომ ყველა თანასწორად თბილ და კარგად მოწყობილ სადგომებში სცხოვრობდნენ და რომ სადგომებს, სიბინძურის თავიდან ასაცილებლად, კარგად მოწყობილი კანალიზაცია ჰქონდეს“. ამ ირონიანარევი ჩამოთვლის შემდეგ ა. ჯორჯაძე მიმართავს უტილიტარისტებს: „ღეე, ყოველივე ეს სოციალურმა და პოლიტიკურმა პროგრესმა მოგვანიჭოს, ხოლო მოიღეთ მოწყალეობა, „სასენიზაციო ობოზების“ ორგანიზაციას ნუ დააკისრებთ ხელოვნებას“<sup>9</sup>.

ხელოვნებაში უტილიტარიზმის კრატეკას ა. ჯორჯაძისათვის მასალას, ძირითადად, სიტყვის ხელოვნება (ესე იგი, მხატვრული ლიტერატურა) წარმოადგენს. ეს შემთხვევითი არაა, სწორედ ამ ხელოვნებას აქვს ყველაზე ფართო შესაძლებლობები იმისა, რომ სარგებლობა მოუტანოს ადამიანს (ა. ჯორჯაძე საერთოდ არ განიხილავს გამოყენებითი ხელოვნების საკითხებს. ის მხოლოდ ნატიფ ხელოვნებას ეხება) ცხოვრების კონკრეტული მოვლენების კრიტიკული განხილვა-შეფასების მეშვეობით. ამიტომ ამბობს ა. ჯორჯაძე, რომ „...ნამდვილი ხელოვანი სიტყვისა ამ აზრებს (ესე იგი, უტილიტარისტების აზრებს — ნ. გ.) ვერ გაიზიარებდა და პოეტურ შემოქმედების პროცესს არ

შეზღუდავდა ამ ვიწრო ფორმულებით“<sup>10</sup>.

სწორედ სიტყვის ხელოვნებას მხედველობაში ჯორჯაძეს, როცა აგრძელებს: „თავი და თავი შეცდომა უტილიტარისტებისა ის არის, რომ ისინი არ (ვერ — ნ. გ.) ხედავენ ესთეტიკურ შემოქმედების სრულ დამოუკიდებლობის ხასიათს, ე. ი. არ (ვერ — ნ. გ.) ხედავენ იმას, რომ სურათებით და სახეებით აზროვნება ერთი ფსიქიური პროცესია, ხოლო სილოგიზმებით აზროვნება მეორე ხასიათის პროცესია“. უტილიტარიზმის მიმდევარი ხელოვანები, უწინარეს ყოვლისა, მწერლები, როცა ისინი ცდილობენ აჩვენონ მშრომელთა დაბეჩავება და სიღუბნით თავიანთ ნაწერებში, ამ ორ პროცესს უქვემდებარებენ რაციონალურ აზროვნებას“<sup>11</sup>. როცა მწერალი ასეთი პრინციპით ხელმძღვანელობს, იგი როგორც ხელოვანი მარცხს განიცდის, მისი შექმნილი ნაწარმოები უდავოდ კარგავს მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას და ადამიანზე ესთეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების სიღრმეს. ამის ვათვალისწინებით არ მოსწონს ა. ჯორჯაძეს (როგორც ეს მთელი მისი მსჯელობის კონტექსტიდან გამომდინარეობს) ნეკრასოვის შემოქმედება, აღებული მთლიანად, და მხოლოდ გამონაკლისად მიიჩნევს იმას, რომ „ნეკრასოვის ზოგიერთი ლექსი“ ადამიანზე შთაბეჭდილების მომხდენია, რამდენადაც მათში დაცულია არა უტილიტარიზმის შესატყვისი პრინციპი, არამედ „მოთხოვნა პოეტური შემოქმედებისა“.

ისევე და ისევე სიტყვის ხელოვნება აქვს მხედველობაში ა. ჯორჯაძეს, როცა ებრძვის რა უტილიტარიზმს მხატვრულ შემოქმედებაში. წერს: „ხელოვნებაში ორი მომენტია მისაღები მხედველობაში: ერთი ესთეტიკური შემოქმედება, მეორე სილოგიზმური აზროვნება. ჩემი აზრი (ესე იგი, პოეტის აზრი — ნ. გ.) სწვევს იმას, თუ რას შეეძლება ჩემს ნაწარმოებში, ხალხის დაბეჩავების მდგომარეობას, ვადრბულს თუ ბუნების საიდუმლოების სა-

განს. ჩემი ესთეტიკური შემოქმედების (ესე იგი, პოეტის ესთეტიკური შემოქმედების — ნ. გ.) პროცესის შემწეობით წყდება მეორე საკითხი, ის თუ როგორ იქნება აღსრულებული (ესე იგი შესრულებული — ნ. გ.) და გამოსახული ჩემი აზრის მიერ არჩეული საგანი. ორივე პროცესი ფსიხიურის სიცოცხლისა უნდა იყოს ბუნებრივად გადაბმული, გაერთიანებული ერთმანეთში. და თუ მე სურათიან აზროვნებაში მოვინდომე ჩაქსოვა სილოგისტური აზროვნებისა, ხელოვნება ზიანდება და ჰქრება“.<sup>12</sup>

გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნის მთელი ეს მსჯელობა აჩვენებს, რომ უტილიტარიზმი ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხში, როცა ხელოვანი მის პრაქტიკულ განხორციელებას ესწრაფვის, თვით ხელოვნებას კლავს. ასეთი „ხელოვნება“ უკვე უძღურია ემსახუროს ადამიანს, საზოგადოებას, ერს. უტილიტარიზმზე ორიენტირებული ხელოვნება თვითუარყოფამდე მიდის და, ამიტომ მის არსებობასაც არავითარი აზრი, არავითარი გამართლება არა აქვს.

ახლა შევხვთ ა. ჯორჯაძის დამოკიდებულებას მეორე უკიდურესობისადმი ხელოვნების დანიშნულების საკითხში — ესთეტიზმისადმი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ განიხილავს რა ესთეტიზმს, უმეტესწილად მის არსზე და მისი წარმოშობის საფუძვლიანობაზე ამახვილებს ყურადღებას და თითქოსდა, თავს იკავებს ისეთი მსჯელობებისაგან, რომლებშიც მკაფიოდ იქნებოდა გამოთქმული ავტორისეული პოზიცია, — ესე იგი, ესთეტიზმის ავ-კარგის შეფასება (ასეთ შეფასებას იგი მაინც მიმართავს).

ცნობილია, რომ ესთეტიზმი ანუ ესთეტიზმა ხელოვნებასა და მის თეორიაში XIX საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს „წმინდა ხელოვნებასა“ და „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ლოზუნგების წამოყენებით. განსაკუთრებით მკაფიოდ და ჩამოყალიბებული ხასიათი მან მიიღო XIX ს. მეორე ნახე-

ვარში ევროპასა და რუსეთში ესთეტიკურ-მხატვრული ცხოვრების პრაქტიკაში ისეთი მივლენის გაკლენით, როგორცა ხელოვნების დეკადანსი. ესთეტიზმი მოასწავებს ხელოვნების მოწვევტას საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალური პრობლემებისაგან, მისი სრული დამოუკიდებლობის აღიარებას, ხელოვნებაში ფორმის დომინანტობისა და ესთეტიკური თვითღირებულების მტკიცებას.

თუ ხელოვნებაში უტილიტარიზმის კრიტიკას ა. ჯორჯაძე არაერთხელ უბრუნდება (ჩვენ მხოლოდ მცირე ნაწილი გვაანალიზეთ მისი მსჯელობებისა ამასთან დაკავშირებით), ესთეტიზმის სპეციალურ კრიტიკულ განხილვას მის ნაწერებში ფაქტურად ერთხელ ვხვდებით, სხვა შემთხვევებში კი ამ ცნების მხოლოდ ხსენებას აქვს ადგილი. შეიძლება ახლავე განვაცხადოთ, რომ თუ იგი უტილიტარიზმს ხელოვნებისათვის მომაკვინებლად მიიჩნევს, ესთეტიზმს შედარებით შემწუნარებლურად ექცევა. ჩვენი დაკვირვებით, ეს იმით უნდა იყოს გამოწვეული, რომ უტილიტარიზმმა, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული XIX ს. მეორე ნახევრისა და XX ს. დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაში (უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულ ლიტერატურაში), პრაქტიკულად აჩვენა ამ უკანასკნელზე თავისი უარყოფითი გავლენა, ხოლო ესთეტიზმი ჩვენში უფრო სპორადულ ხასიათს ატარებდა და ქართული მხატვრული ლიტერატურისათვის მას რაიმე შესამჩნევი და სერიოზული ზიანი არ მოუტანია. ასე რომ, ა. ჯორჯაძეს არც ჰქონდა რეალური საფუძველი ესთეტიზმსაც ისევე გადაჭრით შებრძოლებოდა, როგორც შეებრძოლა უტილიტარიზმს. პირიქით, იგი გარკვეული სიმბათითაც კი ლაპარაკობს მის თანამედროვე „ორიოდე ახალგაზრდა პოეტზე“ (გვარებს არ ასახელებს), „ვინც იგრძნო ტრაგიკული ხასიათი სიცოცხლისა და ვინც ცდილობს პოეტური ფორმა მისცეს თავის ახლად შექმნილ და მოპოვებულ სულის განცდას“.<sup>13</sup> ამავე

დროს იგი არ ერიდება კატეგორიულ მსჯელობებს, როცა ესთეტიზმის შინაგან წინააღმდეგობებს აჩვენებს, რასაც აქვე შეძლებისდაგვარად დაწვრილებით შეეხებით.

ესთეტიზმის პრობლემას ა. ჯორჯაძე ეხება სპეციალურ გამოკვლევაში „ნავთსაყუდელის ძებნაში“. ამ ნაშრომის ძირითადი თემაა ადამიანის სიცოცხლის ტრაგიზმი, სიცოცხლისა, რომლის „აზრის, მნიშვნელობის და საიდუმლოების გაგება ყოველთვის სწყუროდა ადამიანს“. ტრაგიზმი სიცოცხლისა, ა. ჯორჯაძის აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ „...ადამიანის სიცოცხლე დღესაც სდგას ორ ბნელ უფსკრულის წინაშე, ფესვებშიწვევტილი ხედრის მონამორჩილი, უძლური გონებით სძლიოს თავისი უვიცობა და ვიწროობა და უძლური სხეულით სძლიოს თავის ფიზიკურ არსებობის წარმავლობა“. <sup>14</sup> „სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, ამბობს ა. ჯორჯაძე, რომ ამ პირობებში მყოფი ადამიანის გული დანადგელიანდა და იგი მწუხარებას მიეცა. ეს მდგომარეობა აისახა ძველსა და ახალს აღთქმაში, ბრამანთა და ბუდას ფილოსოფიაში, კონფუციუსისა და ლაოძის მოძღვრებებში, თანამედროვე მსოფლიო ფილოსოფიასა და პოეზიაში, რომლებიც გამსჭვალულნი არიან აზრით, რომ „სიცოცხლე, თავის თავად აღებული სოციალური ორგანიზაციის მიუხედავად, ტანჯვა და მწუხარებაა“. <sup>15</sup> ამას იგი ფილოსოფიურ პესიმიზმს უწოდებს (და განასხვავებს მას „სოციალური პესიმიზმისაგან“).

სიცოცხლის ტრაგიზმის (და, ამდენად, ფილოსოფიური პესიმიზმის) დაძლევის ერთ-ერთ ცდას, ა. ჯორჯაძის აზრით, წარმოადგენს ესთეტიზმი ხელოვნებაში, რომლის ყველაზე უფრო სრულყოფილსა და მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს ოსკარ უაილდის „რელიგია მშვენიერებისა“ (როგორც მას იმ ხანებში თავის ლექციაში ვრიგოლ რობაქიძემ უწოდა), როგორც ერთგვარი იარაღი ბოროტების და სიკვდილის დათრგუნვისა“. ა. ჯორჯაძეს მიაჩნია, რომ ოსკარ უაილდის ესთე-

ტიზმი იმავე „ნავთსაყუდელის ძებნა“, რომელსაც ადგილი ჰქონდა სხვადასხვა რელიგიურსა თუ ფილოსოფიურ სისტემებში, ვინაიდან იგი, ერთგვარ ესთეტიურის ფილოსოფიით შეიარაღებული, ტრაგიკულის წინააღმდეგ გამოდის თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში“, თუმცა საბოლოო ჯამში, უშედეგოდ, „ამაოდ“. <sup>16</sup>

ოსკარ უაილდის ესთეტიზმის დასახასიათებლად ა. ჯორჯაძეს მოაქვს ციტატა გ. რობაქიძის ლექციის ტექსტიდან. იგი ეთანხმება უაილდის თეორიასა და შემოქმედების მწერლისეულ ანალიზს, რომელიც შემდეგში მდგომარეობს: „სინამდვილე ხელოვნებაა და მხოლოდ ოცნება მისი სანავარდო. ნამდვილი სინამდვილე ტლანქი და უხეშია, ხელოვნება — მოქნილი და ნარნარი; სინამდვილე მახინჯია და უშნო, ხელოვნება — ლამაზი და შნოიანი; სინამდვილე საზიზღარია და შემზარავი, ხელოვნება — მშვენიერი და მიმზიდველი... რით სცილდება ხელოვნება სინამდვილეს? ოცნებით, „მშვენიერი ტყუილით“, მხატვრული სიცრუით. ამრიგად, შესაძლებელი ყოფილა ცხოვრების სიტლანქის დაძლევა. „მშვენიერი ტყუილი“, „მხატვრული სიცრუე“ ყოფილა თავშესაფარი ნავთსაყუდელი და თუ ეს ასეა, ამ შემთხვევაში მხატვრული სიცრუე და მშვენიერი ტყუილი, ე. ი. ხელოვნური (ხელოვნების — ნ. გ.) ფორმა უნდა გახდეს სიცოცხლის პრინციპად. „დიად, ფორმა ყველაფერა“, ამბობს უაილდი, მონახეთ გამოთქმა მწუხარებისა და მწუხარება ძვირფასი გახდება თქვენთვის, მონახეთ გამოთქმა სიხარულისა და აღმატებთ (აღმატებთ — ნ. გ.) თქვენ მის (მისგან — ნ. გ.) აღტაცებასა, თქვენ გსურთ გიყვარდეთ, იმეორეთ ლოცვანი სიყვარულით, და სიტყვებით გაიღვიძებენ თქვენში ის ამონაკენესნი, რომელნიც, ბევრის აზრით, ამ სიტყვების წყაროდ კაიოდინ... მარტოღმარტო გამოთქმა უკვე ერთგვარი ნუგეშია, და ფორმა, რომელიც დასაწყისია ყოველ ვნებისა, ტანჯვის დასასრულია“. <sup>17</sup>

ა. ჯორჯაძე, რომელიც სოლიდარუ-  
ლია გ. რობაქიძის მიერ უაილდის ეს-  
თეტიზმის დახასიათებისას, უფრო ფარ-  
თოდ უდგება საკითხს და იქვე აგრ-  
ძელებს: „ამ ნიადაგზე შემდგარი ადა-  
მიანი მშვენიერის ტყუილის ატმოსფე-  
როში ტრიალებს. აქ სიცოცხლე ხე-  
ლოვნებად უნდა იქცეს და ხელოვნება  
სიცოცხლეთ. დორიან გრეის სიბილ-  
ვენი იმ დრომდე უყვარს, სანამ ეს უკა-  
ნასქნელი მისთვის ხელოვნური არსე-  
ბაა და სანამ აღვიძებდა მასში ესთეტი-  
ურ ჭერეტის სიამოვნებას. ამგვარად-  
ვე ლეონადრო და ვინჩის უფრო სურ-  
ათი უყვარდა ჯოკონდასი, ვიდრე თვით  
ჯოკონდა. ადამიანმა შექქმნა მადონას  
კულტი და ბეატრიჩეს სიტურფე. ადა-  
მიანი ჭერეტით და მზერით კმაყოფილ-  
დება და უკმაყოფილება იწყება იქ, სა-  
დაც სიყვარულს ოცნების ფრთები ეკ-  
ვეცება და იგი სინამდვილეში სახიერ-  
დება“.<sup>18</sup>

ა. ჯორჯაძე აყენებს საკითხს იმის  
თაობაზე, თუ რამდენადაა შესაძლებე-  
ლი ხელოვნებამ სინამდვილის ადგილი  
დაიჭიროს, სინამდვილეს ჩაენაცვლოს,  
სინამდვილის ფუნქცია იკისროს. ა.  
ჯორჯაძე, გ. რობაქიძესთან ერთად,  
თვლის, რომ ეს საკითხი თვით უაილ-  
დის შემოქმედებამ წამოაყენა თუ უა-  
ილდი, როგორც მოაზროვნე, ამ საკითხს  
დადებითს პასუხს აძლევს, უაილდი  
როგორც ხელოვანი, საბოლოო ჯამში,  
უარყოფით პასუხამდე მივიდა. ა. ჯორ-  
ჯაძე თვლის, რომ უაილდმა, როგორც  
ჭეშმარიტმა და ნამდვილმა ხელოვანმა,  
როგორც რეალისტმა მხატვარმა, თვით-  
ვე დაამხო საკუთარი ინტელექტის მი-  
ერ შექმნილი განყენებული ესთეტიზმის  
თეორია“. იგი კვლავ იმოწმებს გ. რო-  
ბაქიძის სიტყვებს: „თეორეტიკოსმა  
უაილდმა ააგო მდიდრად მორთული  
ტაძარი მშვენიერებისა, მაგრამ მხატვა-  
რმა უაილდმა ინტუიციით იგრძნო მისი  
ყალბი საფუძველი და შემოქმედის კვე-  
რით დაამხებრია და ნანგრევებად აქცია  
იგი.. დიახ, დიდ შეცდომას იდენს ის,  
ვინც სიცოცხლეს უარ-ჰყოფს როგორც

სინამდვილეს, და მის მაგიერ ხელოვნე-  
ბის მშვენიერ მასკას წამოაყენებს. იგი  
შეერჩევა ყალბის გამოსახებით. იგი  
ნი ფორმით ცხოვრებას, და თავის ში-  
ნაგან „მეს“ დეკადანსის პოლიპულ-  
გზაზე დააყენებს“.<sup>19</sup>

აჩვენა რა გ. რობაქიძის ლექციის  
ფონზე ოსკარ უაილდის მშვენიერების,  
რელიგიისა და საერთოდ ესთეტიზმის,  
როგორც ცხოვრებისა და შემოქმედე-  
ბის პრინციპის შინაგანი წინააღმდეგო-  
ბანი, ა. ჯორჯაძე ხაზს უსვამს, რომ  
რელიგიად ქცეული ხელოვნება ანუ  
„განყენებული ესთეტიზმი“ თავის თა-  
ვის უარყოფამდე მიდის, ხდება „უძ-  
ლური და უნაყოფო“. იგი კვლავ მი-  
მართავს ციტირებას გ. რობაქიძის  
ლექციის ტექსტიდან: „ხელოვნური  
სინამდვილე მხოლოდ სიმბოლოა სა-  
სურველი სიცოცხლისა და მით სიცო-  
ცხლე, როგორც სინამდვილე, საშიშა-  
რი თავის მოტყუებაა. აქ მარხია წყარო  
თანამედროვე დეკადანსისა, რომელიც  
თანამედროვე კულტურას გაჭრობას უქა-  
დის. მხატვრობით დამთვრალი ადამიან-  
ი პირს არიდებს ნამდვილ ცრემლს,  
რომელიც უშნო და უღამაზო სახეს  
ჩამოსდის... მაგრამ როდემდე უნდა  
გაურბოდეს იგი სინამდვილეს?.. ის  
ვინც ოცნებით ფრთა-ასხმული, ზეცას  
მონავარდობს, ის შეიძლება მისგან  
უარყოფილ მიწას დაეცეს ფრთა-შეკვე-  
ცილი და იხოხოს საცოდავად; ის ვინც  
უარყოფს მიწას, მას იგი, მიწა სამარეს  
უმზადებს. დიად, ვინც უარჰყოფს სი-  
ნამდვილეს, მას იგი უარჰყოფა საშინე-  
ლი შურისძიებით მოევლინება თავს“.<sup>20</sup>

ცხოვრების ტრაგიზმის ნიადაგზე  
აღმოცენებული უაილდის ესთეტიზმი,  
ა. ჯორჯაძის აზრით, თვითონ არის  
ტრაგიკული მოვლენა: „ამრიგად, — წერს  
იგი, — მკითხველი და მსმენელი რაღაც  
დიდ სევდიან ტრაგედიის მოწმედ ხდე-  
ბა და არა სჩანს არც გასაავალი, არც  
საშუალება ამ ტრაგედიის დასათრუ-  
ნავად“.<sup>21</sup> მწერლის სიცოცხლის უკა-



ნასკნელ წლებში დაიშალა და დაინგრა „ის მშვენიერების სამეფო, როკლშაც მას სწყუროდა თავის შეფარება“, სე- და და ნაღველი ხდება უაილდის პ- ეზიის საგნად და მწერალიც „ტ-ჩკვიმ და სევდის მოციქულად გამოდის“. ესაა გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნას აზ- რით, ბედი ყოველგვარი „განყენებული ესთეტიზმისა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ნათლად ან- ვეწა ესთეტიზმის შინაგანი წინააღმდე- გობანი, რომელთაც იგი (ესთეტიზმი) თვითუარყოფამდე მიჰყავს, ა. ჯორჯა- ძეს მისთვის სულაც არ გამოაქვს ისე- თივე განაჩენი, როგორიც ხელოვნება- ში უტილიტარიზმს გამოუტანა. შეიძ- ლება ითქვას, რომ იგი ესთეტიზმს, იმ შემთხვევაში თუ ის არ იქნება ბო- ლომდე თანმიმდევრული და, ამიტომ. თვითუარყოფელი, თუ ის არ მოგვევ- ლინება როგორც „განყენებული ესთე- ტიზმი“, ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობისათვის სრულიად დასა- შვებად და საჭირო მოვლენად მიიჩნევს. იგი ხაზს უსვამს: „ჩემი აზრი ზოგი- ერთს პარადოქსად ეჩვენება. უნდა კი ესთეტიკა, რომ ჩვენ დღეს გვესაჭიროება გაბედული მხატვარი, დიდი ოცნების პატრონი, რომელიც გულში სევდას ატარებს, თავი კი გაშუქებული აქვს ღრმა და ფართო აზროვნებით... ჩვენ გვესაჭიროება, თუ შეიძლება ითქვას, სინტეტიური სურათი ქართული ცხოვ- რებისა... ამ სინტეტიურ სურათის შექ- მნა შეუძლიან დიდ სულოვნებას. დიდ ოცნებას და, თუ არ ვამიწყობათ, „მშვენიერ მატყუვრობას“... და ხე- ლოვნება, ოცნებით ფრთაშესხმული, „მშვენიერი სიცრუით“ აღფრთოვანე- ბული, რეალური ცხოვრების შემოქ- მედებითი განმარტება და შევსება იქ- ნება“ 22

დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს შემდეგი. ხელოვნების საზოგადოებრი- ვი დანიშნულების საკითხში ამ საუკუ- ნის დასაწყისის ქართულ (და არა მარ- ტო ქართულ) ესთეტიკურ-თეორიულსა და მხატვრულ-კრიტიკულ აზროვნება- ში არსებული დაპირისპირების — უტი- ლიტარიზმისა და ესთეტიზმის დაპი- რისპირების — განხილვით და თითო- ეული ამ დაპირისპირებული მსოფლ- მხედველობრივი პოზიციის ღრმა და საფუძვლიანი გაანალიზებით, კერძოდ, მათი ღირსება-ნაკლოვანებების ობიექ- ტური აწონ-დაწონის გზით, ა. ჯორჯა- ძემ ნამდვილად წარმატებით გაიარა სცილასა და ქარიბდას შორის. სხვა სი- ტყვეებით რომ ვთქვათ, მან წარმატე- ბით დაძლია უტილიტარიზმისა და ეს- თეტიზმის ცალმხრივობანი და თითო- ეულ მათგანში მოცემული პოზიტიური მომენტების შენარჩუნებით და მათი წარმატებითი სინთეზირების გზით გა- მოიმუშავა ჭკმმარტივად მეცნიერული პოზიცია, რომელიც მას საშუალებას აძლევს ერთდროულად აჩვენოს ხელოვ- ნების სოციალური აუცილებლობაც და მისი მარადიული არსებობის საფუძვე- ლიც.

#### შენიშვნები:

1. ა. ჯორჯაძე, ცოტა რამ ხელოვნების შე- სახებ, თბზ., წიგნი III, ტფილისი, 1911 წ., გვ. 38.
2. ჯორჯაძე ა., „მესამოციანი“ თბზ., წიგნი V, ტფილისი, 1914, გვ. 110.
3. ჯორჯაძე ა., „მასალები ქართველი ინტე- ლიგენციის ისტორიისათვის“, (ნაწ. I), თბზ., წიგნი V, გვ. 75.
4. ჯორჯაძე ა., „მესამოციანი“, თბზ., წიგნი V, გვ. 109.
5. იქვე, გვ. 110.
6. ჯორჯაძე ა., „მესამოციანი“, თბზ., წიგნი V, გვ. 110.

7. იქვე, გვ. 111.
8. ჯორჯაძე ა., ცოტა რამ ხელოვნების შესახებ. თბზ., წიგნი III, გვ. 39.
9. იქვე, გვ. 43.
10. იქვე.
11. ჯორჯაძე ა., „მესამოციანი“, თბზ., წიგნი V, გვ. 111.
12. ჯორჯაძე ა., „მესამოციანი“, თბზ., წიგნი V, გვ. 112.
13. ჯორჯაძე ა., ცოტა რამ ხელოვნების შესახებ. თბზ., წიგნი III, გვ. 41.
14. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი III, გვ. 24.

15. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი III, გვ. 24.
16. იქვე, გვ. 28.
17. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი მესამე, გვ. 29.
18. იქვე, გვ. 30.
19. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი მესამე, გვ. 30.
20. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი მესამე, გვ. 31.
21. იქვე, გვ. 33.
22. ჯორჯაძე ა., ნავთსაყუდელის ძეგნაში. თბზ., წიგნი მესამე, გვ. 34.



# გერკარტ ჰაუპტმანის შემოქმედებითი საესოფიკოსათვის

## ელენორა გერიტივილი

XIX-XX საუკუნეების გერმანული მხატვრული ლიტერატურის კლასიკოსის, ნობელის პრემიის ლაურეატის, გერკარტ ჰაუპტმანის შემოქმედება ემთხვევა იმ პერიოდის საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და კულტურაში ძირეულ ცვლილებებს. მასში აისახა გერმანიისა და ევროპის სხვა ქვეყნების სოციალურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების მწვავე კონფლიქტები. ამ დროს მოხდა ლიტერატურული მიმართულებებისა და ესთეტიკური შეხედულებების შეცვლა, წარმოიშვა, ევრეთწოდებული, „ახალი დრამა“. გასული საუკუნის მიწურულსა და ჩვენი საუკუნის პირველ ნახევარში, ვიდრე სიცოცხლის ბოლომდე, რომანისტი, დრამატურგმა, ნოველისტი, პოეტმა და მეცნიერმა გ. ჰაუპტმანმა ისეთი ნაწარმოებები შექმნა, რომლებიც არა მარტო გერმანული, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაშიც ახალ ეტაპად, მნიშვნელოვან ფაქ-

ტორად იქცნენ. მწერლის მხატვრული მეთოდი მკვიდრო კავშირშია მის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან და ლიტერატურული პროცესების მსვლელობასთან. მისი სულიერი სამყარო და აზროვნება გამოირჩევა სირთულთა და წინააღმდეგობრიობით. ერთი მხრივ ჰაუპტმანისთვის დამახასიათებელია სოციალურ-კრიტიკული პათოსი, უნარი იგრძნოს და გამოეხმაუროს თავისი დროის მოვლენებსა და კონფლიქტებს, დემოკრატიზმს, დაიცვას ადამიანის უფლებები თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში, რომლებსაც დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა. მწერალმა მოგვცა ამ პერიოდის გერმანიის ცხოვრების რეალური სურათი, გვიჩვენა უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი კონტრასტები, ამხილა ბურჟუაზიული წყობის ყალბი ზნეობრიობა და ჭეშმარიტი სიმამათიებით უმღერა უბრალო ადამიანს. მეორე მხრივ, მან ვერ შეძლო თავ-

ნამედროვე სინამდვილეში აქტიური, დადებითი გმირის პოვნა. იგი ქადაგებს პოლიტიკურ ინერტულობას და იხრება კომპრომისისკენ. ხშირად ის სოციალურ-კლასობრივ კონფლიქტს აბსტრაქტულ-ჰუმანისტური ვაგებობით ხსნის და მაშინ ჰუმანურობა ხდება ის ერთადერთი საზომი, რითაც მწერალი პროგრესსაც იკვლევს და რეგრესსაც.

ჰაუპტმანის მხატვრული ძიებანი, რომლის სფეროა საზოგადოებრივი, ზნეობრივი და ფილოსოფიური საკითხები, ეყრდნობიან ბემეს, გოეთეს, შილერის, ლესინგისა და ჰეკელის, ანუ გერმანული პროგრესული აზრის ტრადიციებსა და გამოცდილებას. დრამატურგზე გადაწყვეტი ზემოქმედება მაინც გოეთემ მოახდინა. მან წარმატებით შეითვისა „დიდი ვაიმარელისეული“ პიროვნების რენესანსულ-განმანათლებლური აღქმა და ამიერიდან ადამიანი იქცა ყველა მისი ფიქრისა და დაკვირვების ამოსავალ ობიექტად, მისი ჰუმანისტური კონცეფციის ქვაკუთხედად, რომელმაც ასეთი ისტატობით შეისხა ხორცი მის ნაწარმოებებში. ჰაუპტმანმა თავისი შემოქმედების მაგისტრალურ მიზნად დაისახა პიროვნების დეჰუმანიზაციისა და ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანის დრამა სულიერი სიმარტოვის პრობლემის კვლევა. სწორედ ჰუმანისტური აზრი, რომლითაც გამსჭვალულია მისი თითოეული ნაწარმოები, შინაგანად აერთიანებს მწერლის მრავალფეროვან შემოქმედებას და კრავს ერთიან, ბრწყინვალე მხატვრულ ლიტერატურად თავისი ნათლად გამოხატული დემოკრატიული ხასიათით. მხატვრული გამოსახვისა და ცხოვრებაში გატარების ჰაუპტმანისეულ პრინციპებს განსაზღვრავდა სამყაროსა და ადამიანის ახლებური ვაგება. იგი უპირისპირდებოდა ნატურალიზმის კონცეფციას, რომლი? იანახმად ადამიანი განიხილებოდა, რ. გორც ბიოლოგიური ფაქტორებისა და გარემოს პროდუქტი. ადამიანის სულიერი სისპეტაკე არის მისი შემოქმედების გამჭოლი თემა, რაც ჩვენი დროის ყველაზე უმნიშვნელოვანესი თემაცაა.

ჰაუპტმანის ნაწარმოებთა სტრუქტურ-

რას საგრძნობლად განსაზღვრავს ინტელექტუალური საწყისი. მისი გმირები მოქმედებენ არა იმდენად ინსტიტუციებითა და ემოციებით, რამდენადაც სინდისითა და ინტელექტით. ჰაუპტმანის თეატრს თავისუფლად შეიძლება ეწოდოს ინტელექტუალური თეატრი. ჩვენი საუკუნის პროგრესული ლიტერატურის ყურადსაღები და მზარდი ნიშანთვისებაა ინტელექტის თავისებური პათოსი, გონებისადმი ჰიპნოსის მიძღვნა, მისი ტრიუმფი, რაც დრამატურგისათვის შემოქმედებითი ძიების ძირითად ინსტრუმენტად იქცა. მისი თეზისია: „აზროვნებაც ბრძოლაა, მამასადამე, იგი დრამატულია“. მან იხსენთან და შოუსთან ერთად შექმნა პრობლემური დრამა, იდეის დრამა, რაც ბევრად უსწრებდა ბრეხტისა და დიურენმატის ინტელექტუალურ თეატრს. მაგრამ, ჰაუპტმანის შემოქმედების ინტელექტუალობა არცებითად განსხვავდებოდა მათი ინტელექტუალური დრამებისგან. მისთვის უცხო იყო იდეის გაშიშვლება და ფორმის უკიდურესი განზოგადება, გაურბოდა ხაზგასმულ მეტაფორულ ფორმებს და გადაჭარბებულ გონიერულობას, რაც დამახასიათებელი იყო ინტელექტუალური თეატრისათვის. იგი თავს მოხვეულ მორალიზებულ დიდაქტიკასაც უარყოფდა და მიანდა, რომ „ხელოვნება, რომელიც მორალს ქადაგებს, ხელოვნება არ არის“. ჰაუპტმანი იდეათა შეჯახებით და დაპირისპირებული თვალთახედვით, თავისებურ დრამა-დისკუსიას ქმნის, სადაც განხორციელებულია მაქსიმალურად კონკრეტული გამოსახვისა და ფართო განზოგადების სინთეზი.

ჰაუპტმანი მხატვარი, რომელიც მწვავედ გრძნობდა ცხოვრების ტრაგიზმს, მიილტვოდა ტრაგედისაკენ. მისი აზრით, ამ ჟანრში შემოქმედს შეეძლო სრულიად გამოეცინა ის სულიერი ძალები, რომელიც პიროვნებაშია თავმოყრილი და გაეხსნა რთული ცხოვრებისეული პროცესების არსი. მისი ტრაგედების მამოძრავებელი ზამბარა სწორედ პიროვნება და მისი ხასიათია ყველა თავისი წინააღმდეგობებით, სადაც ბრძოლის არენა ადამიანის სულიერი

სამყაროა. დრამატურგი ცდილობს აჩვენოს ადამიანის სულის სიღრმეში ჩამალული ტრაგედია და პიროვნების კრიზისული მდგომარეობა ესმის არა როგორც სულით დაცემა, არამედ, როგორც დაძაბული ძიების განსაკუთრებული მდგომარეობა. იგი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ეძებს და პოულობს უბრალო ადამიანებს და თითქმის პირველ ქმნის ტრაგედიას ყოველდღიური პროზაული ცხოვრების მასალაზე. თავისი შემოქმედების მეორე პერიოდში ჰაუპტმანს ვეღარ აკმაყოფილებს ტრაგედიის ტრადიციული ჟანრი და უფრო ტევადი ჟანრული ფორმის ძიებას იწყებს, რომელშიც სრულად შეძლებდა თანამედროვე გერმანული სინამდვილის პრობლემების გამოხატვას. იგი ქმნის კოლიზიის ახალ ტიპს, რომლის საფუძველს წარმოადგენს ტრაგიკულ-დრამატული ანტითეზა. მისი ტრაგედიები გმირის სიკვდილით მთავრდება, რადგან ადამიანობასა და ბოროტებას შორის უკომპრომისო ბრძოლა შერიგებაშეთავსების იმედს არ ტოვებს. ადამიანის სულის ტრაგედიასთან ორგანულ კავშირშია არა ტრადიციული დრამის მთავარი პირობა — მოვლენები და გარემოებები, არამედ ყოველდღიური ცხოვრების ტრაგიზმი. ამან შესაბამისად შეცვალა დრამატული კონფლიქტის ხასიათი და წარმოშვა „გამჭოლი მოქმედების“ ახლებური გაგება, რაც მდგომარეობს აზრის გახსნის დრამატულ დაძაბულობაში. ხასიათთა რელიეფური დახატვით ჰაუპტმანი ააშკარავებს ცხოვრების განზოგადებულ სიმართლეს, უარს ამბობს რთულ ფაბულაზე, ჩახლართულ ინტრიგებზე და ამტკიცებს, რომ, „რაც უფრო მარტივია ფაბულა, მით უფრო მდიდარია ის ხასიათით“.

ჰაუპტმანი — დრამატურგი ყოფით-რეალურისა და ზღაპრულ-ფანტასტიკური პლანის მარჯვედ შერწყმის უბადლო ოსტატია. მას სიმბოლისტურად გამოგონილ სცენებში ჩართული აქვს ყოველდღიური ცხოვრების დეტალები, ცალკეული ყოფითი მომენტები, რომლებსაც ისეთ განზოგადებულ-ფილოსოფიურ ხასიათს აძლევს, რომ ისინი

დამაჯერებლად ხსნიან ზოგადსაქცევბრიო პრობლემებს.

ჰაუპტმანის დრამატურგიაში ყოველ როლს თამაშობს ქვეტექსტი. იგი ცდილობს უმნიშვნელო ფაქტში აღმოაჩინოს მისი მრავალმნიშვნელობა და დიალოგებისა და რეპლიკების დამალული აზრი. ნიშანდობლივია, რომ ჰაუპტმანმა, პირველად ევროპულ დრამაში მოგვცა ქვეტექსტის, როგორც „წყალქვეშა დინების“ საინტერესო ნიმუში. არამეტყველი კომპონენტები: შესტი, მუნჯი სცენა და პაუზა ზოგჯერ წარმოთქმულ სიტყვებზე მეტად ზემოქმედებდნენ. „შინაგანი დიალოგები“, რომელსაც მაყურებელი ისმენდა არა გმირთა სიტყვიერ საუბარში, არამედ პაუზებში, დუმილსა და პლასტიკურ მოძრაობებში, დიდ დატვირთვას იძენდნენ და მათ აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ის. ჰაუპტმანის პიესათა სტრუქტურაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა სინათლისა და სიბნელის კონტრასტებს, ხმებს, სცენურ სივრცეს, დროს და ა. შ.

სინამდვილისა და გმირის სულიერი მდგომარეობის უფრო კონცენტრირებულად გამოსახატავად დრამატურგი ახდენდა სხვადასხვა ჟანრული, განსაკუთრებით დრამატული და ეპიკური ფორმების შერწყმას. მისი შემოქმედების თავისებურებას ისიც წარმოადგენდა, რომ რაიმე დრამატული მოვლენა სცენაზე კი არა, მის მიღმა ხდებოდა და მის შესახებ მკითხველი თუ მაყურებელი რომელიმე გმირის მონათხრობით იგებდა. ამ მონათხრობში ზოგჯერ მთელი ნოველა იყო ჩართული. ამგვარი ეპიკური ხერხის გამოყენება იმან განსაზღვრა, რომ ჰაუპტმანისთვის მთავარი იყო არა თვითონ დრამატული ან ტრაგიკული ფაქტის გამოხატვა, არამედ გმირთა რეაქცია მასზე. მისი ღრმარწმენით, მაყურებლის წინაშე მოქმედ პირთა სიტყვები უფრო დამაჯერებლად წარმოაჩენდნენ მათ სულიერ მდგომარეობას, ვიდრე მოვლენის არსს. ამავე დროს, ეს იყო მაყურებელზე ზემოქმედების მისეული, ახლებური და უფრო ეფექტური ხერხი.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ავ-

ტორისეული რემარკები, რომლებიც ემოციური შეფერილობით გამოირჩევიან და ხშირად მოქმედ პირთა რეპლიკებს ერწყმიან. ისინი თავიანთი სტილისტური ინდივიდუალობით ხშირად მეტაფორაში გადაიზრდებიან, სადაც დრამატურგს შეაქვს ფსიქოლოგიური და ლირიკული ელემენტები, პეიზაჟი და სხვა. ყოველივე ეს ისე ორგანულად ერწყმის პიესის წყობას, რომ ხშირად სწორედ რემარკაში იწყება დრამატული მოქმედების ექსპოზიცია.

ჰაუპტმანის შემოქმედებაში განმსაზღვრელი როლი ენიჭება ბიოგრაფიულ საწყისს. თავისი მხატვრული სახეების შექმნისას ის ყოველთვის ეყრდნობოდა ცოცხალ დაკვირვებებს, პირად შთაბეჭდილებებსა და განცდებს და თითქმის ყოველ მის პერსონაჟს საკუთარი პროტოტიპი ჰყავს, რომელსაც ავტორი ძალიან კარგად იცნობდა. ის იტანჯებოდა თავის გმირებთან ერთად და დაუფარავად გამოხატავდა მათდამი სიმპათიებს. მისივე სიტყვებით: „პოეტი ის პიროვნებაა, რომლის გულის ცემა მის ყველა გმირში გაისმის, წარმოადგენს მის სისხლს, ხორცსა და სულს“.

ჰაუპტმანის შემოქმედება უპირველესად ხასიათდება ჟანრული ფორმების იშვიათი მრავალფეროვნებით. უმძიმესი ტრაგედიების გვერდით მასთან შეხვედრით სატირულ კომედიებს, დრამა-ზღაპრებს და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ დრამებსაც. ახალი ჟანრების მიხედვით ის ისწრაფოდა ეპოქის საზოგადოებრივი და ზნეობრივი პრობლემების უფრო სრულად და ღრმად გადმოცემისაკენ, რომლის დროსაც მისთვის ამოსავალი მიზანი სინამდვილე იყო. „შემოქმედისათვის მასალის მიცემა მხოლოდ სინამდვილეს შეუძლია“ — ამბობდა ის.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ჰაუპტმანის გმირთა სამეტყველო ენა, რომელიც მათთვის ინდივიდუალური სახეების შექმნის მნიშვნელოვანი საშუალება იყო. მათი ენა გადმოგვცემს გმირთა სულიერ მდგომარეობას, ასაკს, პროფესიას, სულიერ წყობას და ა. შ. იგი ხასიათდება ინტონაციის სიმდიდრით, ემო-

ციური დატვირთვით, ლირიკული თოსით და დამცინავი სატირით. რეპლიკებსა და დიალოგებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ რიტმი და მუსიკალური ხმოვანება, რასაც მწერალი ყოველთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

დავაზუსტებთ, რომ ჰაუპტმანი თავის ნაწარმოებებს თვითონ კი არ წერდა, არამედ მდივანს კარნახობდა და შემდეგ ისმენდა მათ, რათა შეემოწმებინა მათი უღერადობა და ზემოქმედების ძალა. იგი დახვეწილი, ესთეტიზირებული ენის წინააღმდეგი იყო, მაღალ შეფასებას აძლევდა ხალხური ენის თვითმყოფადობას და თავის ნაწარმოებებში წარმატებით იყენებდა სილუზიურ დიალექტს, რაც საუკეთესო საშუალება იყო ხალხის ფენიდან ამორჩეული პერსონაჟების დასახასიათებლად.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების დარგში გერმანელი დრამატურგის დიდ დამსახურებად ისიც ითვლება, რომ მისი თეატრი არა მარტო ტრადიციებს აგრძელებდა, არამედ ახალ პერსპექტივებსაც სახავდა. მან წინასწარ განჭვრიტა თანამედროვე ინტელექტუალური თეატრის ზოგიერთი თვისება: პიესათა დაუმთავრებელი ფინალები; სახეთა მრავალმნიშვნელობა; საბოლოო გადაწყვეტილებასა და ერთმნიშვნელოვან დასკვნაზე უარის თქმა, რაც მაყურებელს ჩააფიქრებს და აიძულებს თვითონ გამოიტანოს დასკვნა. ი. ზაიპელის აზრით: „ჰაუპტმანის წყალობით შესაძლებელი გახდა ცუქმაიერის, ბრეხტისა და დიურენმატის ექსპრესიონიზმის წარმოშობა“. მიუხედავად ამ აზრის კატეგორიულობისა, იგი მაინც სწორად განსაზღვრავს დრამატურგის ადვილს გერმანული თეატრალური ლიტერატურის ისტორიაში. კ. ცუქმაიერი ჰაუპტმანს „საუკუნის უდიდეს მხატვრულ ფიგურად“ მიიჩნევს და „ნათლიას“ უწოდებს მას.

თავის შემოქმედებაში ჰაუპტმანმა განხორციელა ნატურალიზმის, სიმბოლიზმისა და კლასიკური ლიტერატურის მონაპოვრების ნაყოფიერი სინთეზი და შექმნა ღრმად ორიგინალური ნა-

წარმოებები, რომლებიც სინამდვილის ასახვაში ახალი მხატვრული გზების გამკვლავად იქცნენ. ამიტომ არის მისი მთელი და განსაკუთრებით მეორე პერიოდის შემოქმედება აუცილებელი და კანონზომიერი რგოლი XX საუკუნის რეალისტური ხელოვნების ფორმირებაში, ხოლო მისი შემოქმედებითი გამოცდილება ჩვენი საუკუნის მხატვრული ლიტერატურის უდიდესი მონაპოვარია.

ჰუმანისტური იდეალებისადმი ურყევი რწმენა, სრულიად განსხვავებული ადამიანური ხასიათების გამოხატვის გასაოცარი ხელოვნება, გმირთა განუმეორებელი სულიერი სიმდიდრე, ახალი ჟანრული ფორმების ძიება, ავტორის ინტელექტუალური და ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე — ყოველივე ეს ჰაუპტმანს ჩვენთვის უადრესად თანამედროვე მწერლად ხდის, რომლის ნაწარმოებები ეხმებიან განსაკუთრებით დღევანდელი საქართველოს ყოფასა და ქართველი ხალხის სულიერ მდგომარეობას.

დრამატურგის შემოქმედების კრიტიკული შესწავლისას წამოიჭრა პრობლემათა მთელი რიგი, რომლებიც ან სრულიად არ ღვანან გერმანულ კრიტიკულ ლიტერატურაში, ანდა არადაჯერებლად არიან გადაწყვეტილი. არა და, მხოლოდ მწერლის მიერ ბოლო ათწლეულებში შექმნილი ნაწარმოებების მიხედვით შეიძლება ჩამოყალიბდეს ჰაუპტმანი — შემოქმედების ჭეშმარიტი სახე. ერთ-ერთი ამ პრობლემათაგანი, რომელმაც ჩვენი აზრით, კვლევით ლიტერატურაში ვერ ჰპოვა სათანადო ასახვა და გადაწყვეტა, არის ჰაუპტმანის მხატვრული მეთოდის პრობლემა. კრიტიკოსთა მოსაზრებები ამის შესახებ, მართალია წინააღმდეგობრივია, მაგრამ, მაინც საკმაოდ ღრმაა. რაც შეეხება მისი ბოლო პერიოდის შემოქმედებას, აქ შეხედულებათა სრული ქაოსია. მკვლევართა უმრავლესობა ფიქრობს, რომ ჰაუპტმანი იყო და მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე დარჩა ნატურალისტად. სხვანი ხედავენ მასში თანმიმდევრულ რომანტიკოსს, ზოგიც სიურრეა-

ლისტს. არის სტატიებიც, რომელთა ავტორები ჰაუპტმანს აბსოლუტურ ექსტეტიკოსად მიიჩნევენ და მისი საუკუნის შემდეგ მასთან პოულობენ გოეთეს ესთეტიკურ პრინციპების აღორძინებას.

1920-1945 წლების პერიოდი განსაკუთრებით რთული აღმოჩნდა მისთვის. მეოცე საუკუნის ბოლოქარ სიტუაციებში ჰაუპტმანი ხანდახან თავგზას კარგავდა და იბნეოდა. მან თავიდანვე ვერ დაიჭირა სწორი პოზიცია 1914-1918 წლების ომის მიმართ, ვერც მსოფლიო რევოლუციურ მოვლენებს აულო ალლო. 1933 წელს კი, ჰიტლერის დიქტატურის დამყარების შემდეგ სხვა გამოჩენილ მწერალთა მსგავსად არ დატოვა სამშობლო. ამ ნაბიჯს მას მთელი მსოფლიოს პროგრესული მოღვაწენი ტრავიკულ შეცდომად უთვლიდნენ, კიცხავდნენ და მიიჩნდათ, რომ ჰაუპტმანმა მიიღო ფაშიზმის იდეოლოგია. მაგრამ, როგორც შემდგომ გამოჩნდა, მწერალმა სწორედ თავისი შემოქმედების ბოლო წლებში შექმნა მთელი რიგი, ჭეშმარიტად ღირებული და ბრწყინვალე დრამატული ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ის ადამიანისადმი თავისი რწმენის ერთგული დარჩა. იგი ყოველთვის იყო მისი ტიკვილისა და განცდის გულშემატკივარი და ვერავითარმა პოლიტიკურმა დაბნეულობამ ვერ ჩაახშო მასში ეს გრძნობა.

ჰაუპტმანის შემოქმედების გვიანი პერიოდის, ანუ რ. მიხაელის თქმით, მწერლის მეორე გზის ნაწარმოებები წარმატებით ამთავრებენ მხატვრის შემოქმედებით ევოლუციას. უფროსი თაობის რიგებში მდგომმა დრამატურგმა ახალ საუკუნეში ძიების ძნელი გზა გაიარა. მიუხედავად იმისა, რომ მწერლის ბოლო პერიოდის შემოქმედება განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, მას მაინც არ გამოუჩნდა კრიტიკულ და კვლევით ლიტერატურაში თავისი ღირსეული შემფასებელი. 1920-იანი წლების გერმანულ კრიტიკაში უფრო აპოლოგეტური მსჯელობა სჭარბობს, სადაც იგრძნობა მწერლის მიმართ გულგრილი დამოკიდებულება. 1930-იანი წლებიდან კი მკვეთ-

რად მცირდება ჰაუპტმანის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილთა რიცხვი, რაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მისი ფაშისტურ გერმანიაში დარჩენის ფაქტმა. ამას ისიც დაემატა, რომ აღარც მწერლის ახალი ნაწარმოებები ჩნდებოდა ისეთი ინტენსივობით, როგორც ადრე. მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ, როცა გამოქვეყნდა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორიცაა „ჰერბერტ ენგელმანი“ და „წყვილი“, ლიტერატურის ისტორიკოსებმა განახლებული ინტერესით დაიწყეს ჰაუპტმანის შემოქმედების „გვიანი“ ანუ, ბოლო პერიოდის გულდასმით შესწავლა.

1940-იანი წლების ბოლოდან დღემდე არ წყდება გერმანიაში მწერლის ნაწარმოებების გამოცემა და გაცენიურება. გერმანული კრიტიკოსები თავიანთ გამოკვლევებს უკვე საგანგებოდ მისი შემოქმედების მეორე პერიოდს უძღვნიან. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მთელი რიგი პრობლემებისა, როგორიცაა ჰაუპტმანის ლიტერატურული მექვიდრეობის ბოლო წლების მხატვრული თავისებურებანი, მისი დამოკიდებულება კლასიკურ ლიტერატურასთან და წინააღმდეგობრიობა მის შემოქმედებასა და პოლიტიკურ პოზიციას შორის, გერმანული მკვლევარების მიერ არასაკმარისად დამაჯერებლად არის გაშუქებული.

განსაკუთრებით ეს ითქმის ყოფილ საბჭოთა და ქართულ ლიტმცოდნეობაზე, რომელშიც 1920-45 წლების ჰაუპტმანის შემოქმედება თითქმის შეუსწავლელია. ამის მიზეზი, რასაკვირველია, ჰიტლერის სახელმწიფოსადმი მწერლის ჭეშმარიტი პოზიციის გაურკვევლობა იყო, რის გამოც დიდხანს გაგრძელდა ჩვენში მის მიმართ ნეგატიური დამოკიდებულება. პოლიტიკურმა რეაბილიტაციამ, რომელმაც ჰაუპტმანის სიკვდილის შემდეგ გადააფასა მისი შემოქმედება, ბევრი მაინც ვერაფერი შეცვალა. ნაწარმოებთა უმეტესობა, რომელიც მწერლის ცხოვრების ბოლო პერიოდშია დაწერილი, არ გადათარგმნილა რუსულად და შესაბამისად ქართულადაც. გამოჩაკლისია ღრამა „მზის ჩა-

ხვლის წინ“, რომელიც დღემდე არ ჩამოღობის ქართული სცენიდან.

გერმანული ლიტერატურის ისტორიისადმი მიძღვნილ ზოგად შრომებში, სრულიად სხვა პრობლემები განიხილება, რის გამოც ქართველი გერმანისტები საგანგებოდ არ შეჩერებულან ჰაუპტმანის შემოქმედების სწორედ ბოლო პერიოდზე. ჩვენი წიგნი „გერპარტ ჰაუპტმანი“ წარმოადგენს ამ ხარვეზის შევსების ცდას, რომელშიც შესაძლებლობისამებრ გაყვანალიზეთ საკვლევი პერიოდის ნაწარმოებები, თვალი გაავადეკეთ ახალ ეტაპზე გერმანული დრამატურგის მხატვრულ ევოლუციას და დაეადგინეთ კავშირი მის ადრეულსა და გვიანდელ პერიოდებს შორის. ამ ნაწარმოებთა სცენური წარმატება არ წარმოადგენდა ჩვენი სპეციალური შესწავლის მიზანს და მათ მივმართავთ მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევაში, რათა დავამოწმოთ XX საუკუნის თეატრალური ხელოვნების განვითარებისა და ჰაუპტმანის შემოქმედებითი მიეებების თანხვედრა. მწერლის მოღვაწეობის ბოლო პერიოდის მონოგრაფიული კვლევით ჩვენ შევეცადეთ განგვესაზღვრა მისი დროითი ჩარჩოები, გამოგვეშკარავებინა ავტორის წინაშე მდგარ პრობლემათა მთელი რიგი და გვეჩვენებინა ის იდეურ-მხატვრული ჯხაჯ რომლითაც ჰაუპტმანი თავისი შემოქმედების ზემოთ ხსენებულ ახალ ეტაპთან მივიდა.

ფაშიზმის პერიოდის ჰაუპტმანის შემოქმედების ღრმა და დაკვირვებულმა შესწავლამ კაცობრიობას დაანახა ჭეშმარიტად დიდი შემოქმედლის ნამდვილი არსი. 1942 წლის ნოემბერში დაწერილი მისი ლექსების კრებული „დიდი სიზმარი“ (Der grosse Traum) არის მწერლის ჰიტლერის რეჟიმისადმი დამოკიდებულების ყველაზე თვალსაჩინო გამოხატულება. კრებულის მეცამეტე ლექსში ვკითხულობთ:

„შეხედე შენს დიდ სამშობლოს,  
წუმბეში და  
გადამდები შავი ჭირით გაზრწნილ  
ჭაობში ჩაძირულს,  
სადაც ჩამხრჩვალა ყველაფერი  
ჭეშმარიტად ამაღლებული...“

იქ მძორის ბუჩების მეუფეაა,  
რატიმაც არა? — ის ხომ ლეშთა  
ქვეყანაა,  
რომლის ჭამით სვაეებს ნისკარტი  
მოსცვეთიათ.

ეგრეთწოდებული „ვეფხვი“ კი  
მშვენივრად გრძნობს თავს,  
ჯოჯოხეთის ცეცხლისმფრქვეველ  
თვალებს კმაყოფილად  
მიმოაგლებს ქაობზე, რადგან მძორის  
სუნი სიამოვნებს.

ბალღამით გასიებული ამაყად ადის  
ევროპის ტახტზე  
და გულზე სისხლიანი წინსაფრით  
ნეტარებით შეექცევა  
ცოფიანი ძაღლებისგან დამზადებულ  
კერძს.

გულმოცემული ტურები მის  
გვერდით დამკრებიან და  
ღამეულ სიბნელეში ვიღაცის ძვლებს  
აზრამუნებენ...

გულგახეთქილი სამყარო კი  
თვალისცეცებით ეძებს მას და  
ჩურჩულებს: „აბა სად არის მხეცი?  
ნეტავ ვისა ჭამს ახლა?“

ჩემო ბედკრულო ძმაო, გაიარე  
სწრაფად და მწუხარებით  
დაბინდულ მზერას ნუღარ მიაპყრობ  
უკან დარჩენილ,  
სამარცხენო და ჩირქის ბუდეში  
ჩამპალ შენს ქვეყანას“.

მარტო ამ სტროფების მოტანაც კი  
საკმარისია იმ ტენდენციურ კრიტიკო-  
სთა ბრალდების გასაბათილებლად, რო-  
მლებმაც დიდ ჰუმანისტს ჰიტლერის —  
ივოვე „ვეფხვის“ თანამზრახველობა  
დასწამეს.

ჩვენი ნაშრომის დასასრულს გვინდა  
ორიოდ სიტყვა ვთქვათ თვით ჰაუპტმა-  
ნზე, როგორც ადამიანზე, დაეხატოთ  
მწერლის პორტრეტი მისი თანამედრო-  
ვეების მოგონებებით, რათა ქართველი  
მკითხველი გაეცნოს არა მარტო მის  
შემოქმედებას, არამედ მის პიროვნება-  
საც.

არნოდ გუსტავის აზრით: „მისი  
გამოჩენა ყველგან დიდ შთაბეჭდილებას  
ახდენდა, წელში გამართული და ახო-  
ვანი იყო. ნაცრისფერი კოსტიუმის ტა-  
რება უყვარდა, ძალიან უხდებოდა გრძე-

ლკალთებიანი პიჯაკი ბოლომდის შე-  
რული ფილეტით. მისი პიტუცენებიდან  
ჭეშმარიტად ამადლებული მწუხარება  
გამოსტვიოდა, რომელიც უფრო მეტად  
მასთან საუბარში იგრძნობოდა. მისი  
დანახვისთანავე ვიეთე გაგახსენდებო-  
დათ. ნამდვილად იყო მასსა და დიდ ვაი-  
მარელ ოლიმპიელს შორის გარკვეული  
მსგავსება და ვისაც მისი გული მის-  
გება სურდა, მაშინვე ამას აღნიშნავდა...  
შეიძლება ზოგმა არც დაიჯეროს, მაგ-  
რამ ჰაუპტმანი მეტისმეტად მოკრძალე-  
ბული კაცი იყო. რა თქმა უნდა, თავისი  
ფასი იცოდა და ყოველთვის ღირსეუ-  
ლად ეჭირა თავი. იგი გარშემო გული-  
თად და კეთილგანწყობილ ატმოსფეროს  
ქმნიდა, რომელშიც ვერ შეამჩნევდით  
ეგრაფერს მოჩვენებითს და არაგულწრ-  
ფელს. ხშირად შეგხვდრივარ ადამი-  
ანებს, მისდამი კრიტიკულად განწყობი-  
ლებს, მაგრამ როგორც კი პირადად გა-  
იცნობდნენ, მაშინვე მოჯადოვებოდნენ  
ხოლმე მისი ხიბლით. და ბოლოს, იძუ-  
ლებული ხდებოდნენ ეღიარებინათ: „ის  
ისეთი კაცია, რომელიც არ შეიძლება  
არ გიყვარდეს“... ეს კი, ჩემი აზრით,  
ყველაზე საუკეთესოა, რისი თქმაც მის  
შესახებ შემიძლია“.

გ. ქერსტენი კი ასე ახასიათებს ღი-  
დი კლასიკოსის პიროვნებას: „მისი გამ-  
ჭოლი მზერა შორს იყო მიპყრობილი.  
თითქოს, ეს ღია ცისფერი თვალები  
შორსმჭვრეტელობისთვის იყო შექმნი-  
ლი... ეს ის თვალები იყო, რომელიც  
მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მე-  
ღუზას უსწორებდა მზერას. განსაკუთ-  
რებით საინტერესო იყო მისი პირი,  
საიდანაც მხოლოდ სიბრძნე ამოდიო-  
და... დაღარული, გაღეული და მგრძნო-  
ბიარე ტურები, რომელზეც ტანჯვა აღ-  
ბეჭდილიყო, თითქოს ბოროტების სამ-  
ხელად შეექმნათ... ისინი საშველად მო-  
უხმობდნენ... ტანჯვას სიმღერად გა-  
დაქცევდნენ... ეს იყო ერთ დროს ახალ-  
გაზრდა და ახლა, ღამის საუკუნეს მიღ-  
წეული დაუვიწყარი სახე“.

და ბოლოს, მოვიტანო ჰაუპტმანის ბი-  
ოგრაფის ჰ. ჰიულზენის სიტყვებსაც  
„მისი პიროვნების შესახებ შემდეგი შე-





ძმლება ითქვას: ის იყო კაცი, რომელიც არ შეიძლება არ შეგვევარებოდა. მისი ნაწარმოებების ძირითადი არსი იყო თანაგრძნობა ტკივილისა და გაჭირვებისა, როგორც გარეგანი — ისე შინაგანი გაჭირვებისა. საბრალონს და ტვირთმძიმეთ უძღვნა მან თავისი თანაგრძნობა და ამიტომაც მისი ნაწარმოებები გულის სისხლით დაწერილი. ამიტომ მინდა მას უკანასკნელ სიტყვად შემდეგი ლოცვა

მივაღვეთ: „ნეტარ იყვენ მოწოდებნი რამეთუ იგი შეიწყალნენ, ამინ“<sup>4</sup>

**შინიშვნები:**

- <sup>1</sup> Gustavs, A. G. Hauptmann und Hiddensee, Schwerin, 1962, S. 148.
- <sup>2</sup> Gustavs, იქვე, S. 148.
- <sup>3</sup> Gustavs, A. G. Hauptmann und Hiddensee, Schwerin, 1962, S. 140.
- <sup>4</sup> Hülsen, H., Das Hauptmannjahr ohne die Eckermänner, München Merkur, 1962, N 240, S 6.

# სათნატრო კულტურა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში

პასილ კიკნაძე

„1783 წლის ხელშეკრულებას საქართველოსათვის სასარგებლო არა მოუტანია რა, ზიანი კი — აუარებელი. პოლიტიკური მდგომარეობა გაუმჯობესების მაგიერ საშინლად გაუარესდა. ხმა ამ ხელშეკრულებას და რუსეთის სახელმწიფოს მფარველობას დიდი ჰქონდა, საქმით კი ძალიან მცირედი იყო ის დახმარება, რომელიც რუსეთის მხრით საქართველოს აღმოეჩინა“, „აზერბაიჯანის ხანებს საქართველოსთან კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ, მაგრამ რუსეთთან კავშირის გამო შეშინდნენ, მიხვდნენ, რომ „მართო საქართველოს მფარველობით არ გათავდებოდა, გაღიზიანდნენ ოსმალები, სპარსელები. თვით ერეკლე მეფის უერთგულესი ყმად-ნაფიცი მეგობარი შუშის ხანიც-კი რუსების შიშით საქართველოს მეფეს გადაუდგა, გადაემტერა“<sup>2</sup>, დაღესტნის პირისპირ დატოვა რუსის ჯარმა ერეკლე, ალა-მაჰმად ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაშიც მიატოვა. რუსეთის ღალატის ფაქტები განმეორდა ოსმალეთთან დაპირისპირე-

ბის დროსაც. ასე რომ, „საქართველო გაძლიერებისა და გარეშე მტრებისაგან უზრუნველყოფის მაგიერ სამის მხრით მტრებით შემორტყმული გახდა და განუწყვეტლივ საომარ განწყობილებაში ჩავარდა იმ თავის მეზობლებთანაც, რომელნიც წინათ მისი ერთგული მოკავშირენი იყვნენ“<sup>3</sup>.

დიდი მეცნიერის ივ. ჯავახიშვილის ზემოაღნიშნული შეხედულება გამოითქვა 1919 წელს, თვითმყვრობელობის დამხობის შედეგად ანტირუსული განწყობილების ფონზე, რაც ფაქტობრივად სიმართლესთან ერთად გარკვეულ ემოციურ განწყობილებასაც გულისხმობს.

საქართველო მართლაც ყოველმხრივ მტრულ გარემოცვაში აღმოჩნდა. რუსეთი კი არ ჩქარობდა, მას თავისი სტრატეგიული, თანმიმდევრული პოლიტიკა ჰქონდა. ისე უნდა გაეტეხა საქართველო, რომ რუსეთის გარდა სხვაგან გასახედი პირი აღარ ჰქონოდა. დასავლეთ ევროპისაგან მიტოვებული ქრისტიანული საქართველო ჯადოსნურ წრეში მო-

ექცა. გამოსავალი ისევ რუსეთთან კავშირი იყო. რუსეთს კი, ივ. ჯავახიშვილის თქმით, იმთავითვე ჩაფიქრებული ჰქონია საქართველოს მიერთება. ეკატერინე მეორის ბრძანების, „აზრი ის იყო, რომ ქართველ მეფეებთან (ე. ი. ერეკლე II-სთან და სოლომონთან) დადებულიყო მოკავშირეობის ხელშეკრულება ისე, რომ ისინი ქვეშევრდომებად კი არა, არამედ სრულიად რუსეთის სახელმწიფოს მფარველობის ქვეშ მყოფ მოკავშირეებად ყოფილიყვნენ წოდებულნი“.<sup>4</sup>

ახე რომ, ეკატერინე მეორის ბრძანება არსებითად საქართველოს სუვერენიტეტის დაკარგვას გულისხმობდა. ის ფაქტი, რომ რუსეთმა რეალური დახმარება არ გაუწია და საქართველო ბედის ამბარა დატოვა, წინასწარ გამიზნული ჩანაფიქრის რეალიზაცია იყო. სიტუაცია მას შემდეგ შეიცვალა, როცა საქართველო მისი იმპერიის ნაწილად იქცა. მხოლოდ მაშინ დაიწვა სპარსეთისა და ოსმალეთისაგან, მაგრამ დაიცვა არა როგორც მოკავშირე სუვერენული ქვეყანა, არამედ როგორც „მისი ტერიტორიის“ ნაწილი.

საქართველო ყოველთვის მიმდობი, გულწრფელი, სიმართლას მოიმედე იყო რუსეთთან ურთიერთობაში. ქვეყნის საერთაშორისო მდგომარეობა, ქრისტიანული რელიგია და ევროპისაკენ მუდმივი სწრაფვა იყო ის ფაქტორები, რომლებიც ობიექტურად ქმნიდნენ რუსეთთან აუცილებელი კავშირის პირობებს. იმდენად მარტო დარჩა საქართველო, იმდენად დიდი იყო მშვიდობიანი ცხოვრების სურვილი და ისე ხაზგასმით წარმოჩენილი რელიგიური ფაქტორი, რომ საქართველოს სხვა არჩევანის საშუალება აღარ დარჩა. ამ კონკრეტული ისტორიული რეალობის კონტექსტში მართებულად უღერს ი. ბ. სტალინის „ნაკლები ბოროტების“ ცნობილი თეორია, თუმცა საგანგებო შესწავლას მოითხოვს სვიმონ ლიონიძის პოზიციაც, — საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის პოლიტიკა... იგი ხომ იმჟამინდელი საქართველოს ყველაზე ჭკვიანი პოლიტიკოსი გახლდათ.

საქართველოში მოვლენები თანდათან

შემდგენიარად განვითარდა: „ავღორძინებით, ვალში და ვაზში ჩაცვინდით, დაეკარგეთ დიდძალი მამულ-დედუღოვნოვსეთ ჩვენივე ფულებით დაარსებულნი და გამშვენიერებულნი სასწავლებლნი და ავმალდით განათლებითა, თუ ისე ჩამოვრჩით სწავლის უკან, რომ ასსკურს შემსრულებელს მოწაფეში ჩვენგან მარტო ერთი-ორი ურევია და ჩვენის სასწავლებლით სხვანი ნათლდებიან და მალდებიან?... ავაყვავეთ ჩვენს ლიტერატურა და გავამდიდრეთ ყოველგვარი მეცნიერული თხზულებებითა, თუ ჩვენმა ცხოვრებამ, სრულიად მოკლებულმა ნაციონალურ ნიადაგს, იგი ჩააგლო იმგვარ მდგომარეობაში, რომ წარმოადგენს სწორედ სიზიფის ქვასა... მტკიცედ დაეიცვათ ჩვენის ღვაწლიანის ენით უფლებანი და მივეციეთ მას ჯეროვანი ადგილი ყოველ სფეროში, თუ ბრიყულად ზურგი შევაქციეთ მას, უგუნურად ავიძულეთ, ცალიერზედ დავსვით ყველა უფლებათაგან, გამოვდევნეთ ყველა ადგილებიდან და მაღალი პატივი ამ ძვირფასი საუნჯის დაცვისა დაუტოვეთ მხოლოდ გლეხის ქოხს?...

ავღორძინეთ ეროვნული ღონენი და საუნჯენი, თუ ვუღალატეთ მათ და დადექით გადაბირების და გაფუქსავატების გზასა?... დადებითად ისმის ახლა ჩვენი სახელი ევროპაში, თუ სახსენებელი ჩვენი სრულიად გაქრა და თუ იშვიათად იხსნება, ისიც მხოლოდ მტკრიან კაბინეტში რომელიმე ჭირვეულის ფილოლოგისა?... ვისი აზრი გამართლდა: კურთხეულის ალექსანდრე პირველისა, რომელიც საქართველოს ბედნიერებისათვის შინაურს თვითმმართველობას რაცხდა საჭიროდ, თუ კრონიგისა, ციციანოვისა და სხვა სამხედრო გენერლებისა, რომელნიც ამტკიცებდნენ, რომ ყველას ის სჯობს, საქართველო უბრალო გუბერნიად გადავაქციოთ?“...<sup>5</sup> წერს გოგებაშვილი.

1801 წელს საქართველომ დაკარგა დამოუკიდებლობა. საქართველოსთვის იწყება სრულიად ახალი ეპოქა.

1800 წელს საქართველოს მთელი მოსახლეობა შეადგენდა 675 ათასს (აქედან ქართველი — 89 %).

მუდმივი შინაური და გარეშე ომებით დაღლილ ქვეყანას შესვენების ჟამი დაუდგა, „დამშვიდდა დიდი ხნის დაუმშვიდებელი, დაღალულა ქვეყანა, დაწყნარდა აკლებისა და აოხრებისაგან, დაცხრა ომისა და ბრძოლისაგან. დადუმდა ჟღერა ხმლისა და მახვილისა“<sup>6</sup>. თითქოს დაუჯერებელია, რომ ამას წერს ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც კარგად იცოდა, თუ რა ბრძოლები, აჯანყებები და შეთქმულებები (1804, 1812, 1819-20, 1832, 1841 წ.წ.) იყო მეფის რუსეთის წინააღმდეგ, მაგრამ მაინც მშვიდობიან პერიოდად მიიჩნევს საქართველოს რუსეთთან კავშირის საუკუნოვან ეპოქას. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს ი. გოგებაშვილი. მკაცრად აკრიტიკებს რა რუსეთის კოლონიზატორულ პოლიტიკას, წერს: „ეს პოლიტიკური ერთობა, შეურყეველი კავშირი რუსეთთან, ჩვენთვის იყო და იქნება ძვირფასი საუნჯე, მაგრამ კეთილად მოვიხმარეთ ეს საუნჯე?“<sup>7</sup> ამ კითხვას მოსდევს სხვა კითხვებიც, რომელთა პასუხიც ქართველებს უნდა გაეცათ. ი. გოგებაშვილს კრიტიკის მახვილი გარედან შიგნით გადააქვს. მიაჩნია, რომ საქართველომ არ გამოიყენა მშვიდობიანი პერიოდი, „გამოიჩინეთ ისეთივე შეუპოვარი მხნეობა საარსო ბრძოლაში, როგორსაც იჩენდნენ ჩვენი წინაპარნი დამოუკიდებლობისათვის, თუ დაეტოვებთ თვითმოქმედობა, მივეჩვიეთ სხვის იმედსა და მივეცენით თვლემასა და ძილსა? განვძლიერდით, ავეყავდით და შევიმოსეთ ახლის მაღალ თვისებებითა, თუ დავუძღვრდით, მივსუსტდით და უწინდელი ვაჟკაცური თვისებანიც თითქოს დაგვიტყნა... ავიუსუნეთ დოვლათით და მოვიპოვეთ კეთილ-დღეობა, თუ ჩვენის ოპტიმისტების მოლოდინი ასრულდა, თუ გამართლდა მამულიშვილების პატრიოტული შიში, რომელიც ისე მშვენივრად გამოხატა ბარათაშვილმა თავის უკვდავ პოემაში სოლომონ მსაჯულისა და მისი სიფიოს პირით? ერთი სიტყვით მოკლედ მოვჭრით; „რანი ვართ დღესა?“<sup>8</sup>.

ი. გოგებაშვილის წერილი 1881 წელს არის დაწერილი. მისი ყოველი კითხვა გარკვეულ პასუხსაც შეიცავს, რომელიც

გამოირჩევა დიდი მამულიშვილის პირდაპირობით. ი. გოგებაშვილი ბევრჯერ აღნიშნავს, თუ რა უბედურებაც მოჰქონდა მეფის რუსეთს, მაგრამ მას ვერ გაუმკლავდნენ ქართველები, ვერ გამოიჩინეს ზნეობრივი სიმტკიცე. ერმა უძმიემეს წლებშიც უნდა შესძლოს ზნეობრივი სახის შენარჩუნება, არ უნდა მიეცეს თვითდამშვიდებას, უსაქმურობას. ამისათვის კი საჭიროა ერის განახლება, ახალი ქართველის შექმნა, რომელიც თვითმპყრობელობის პირობებშიც შესძლებს შეინარჩუნოს თავისი ეროვნული თვითმყოფადობა და სულიერი ძალა. ქართველმა ხალხმა არ გამოიყენა რუსეთთან კავშირით მოპოვებული მშვიდობიანი პერიოდი... ასეთია ი. გოგებაშვილის დასკვნა. „იაკობ გოგებაშვილი იცნებობდა, რომ დაიბადებოდა და განვითარდებოდა ტიპი ქართველი კაცისა, თავისუფალისა თავკერძოებისაგან, პროვინციული ტრაბახისა და პოზიურობისაგან... „ახალი ქართველის“ იდეა კი არის ეროვნული პრინციპის მიხედვით დისტრუქტურობა ჩვენი თავისუფალი პოლიტიკური, სამეურნეო და კულტურული ცხოვრებისა“<sup>7</sup>.

„ახალი ქართველის“ პრობლემაზე ბევრს ფიქრობდა ს. ახმეტელიც. ეს იდეა სწორედ თვითმპყრობელობის პირობებში წარმოიქმნა. საქართველოს რუსეთთან შეერთების შესახებ წერდა, რომ სწორედ ამ პერიოდში მიიღო ქართველმა ახალი საწამლავი. რატომ მიიღო ამ პერიოდში „შხამასამელით აღსავსე ფილა?“

იმიტომ, რომ „მას თავისუფლება მოუსპეს“, ამიტომ ქართველთა „აქტიურმა სულმა მეტამორფოზა განიცადა“, მეფის რუსეთმა „მოჰკლა ქართველი, თავისუფალი, ამაყი“ „დღიური არსებობის ტანჯვა-ვაება“ მას „მიწიერი შემოქმედების უნარი“ მოუსპო. ამ უკულმართმა ბედმა წარმოქმნა „უსაქართველო ქართველი კაცი“. აი, სათავე ტრაგიკული სულისა. აი, შედეგი დამოუკიდებლობის დაკარგვისა. მაშასადამე, იწყება „უსაქართველო ქართველის“ ტიპის ფორმირების, ქართული მიწის გაუცხოების ხ. გრძლივი კოლუციური

პროცესი. ქართველის ცხოვრებაში თანდათან ფეხს იკადებს მისთვის უცხო ყოფის, უცხო ხასიათის თვისებები. ქართველთა ბრძოლის ცენტრი გარედან გადადის შიგნით.

აი, სადამდე მიიყვანა ქართველი „საქართველოს იდეის სიკვდილმა“, რადგან ქვეყანა მისთვის „უსაზღვრო სივრცედ გადაიქცა“, „ნებადაკარგულ ქართველს“ აღარ სურს მერანის სრბოლის შეჩერება. „შავი ყორანი თავს არ ანებებს“ და საზარელი ხმით დასწავის. არავინ იცის „როდის შესძლებს ქართველი კაცი თავისუფლების აღდგენას, საქართველოს იდეის გაღვიძლებას, გრძნობათა და ფორმათა შეუღლებას“.

როდის „მიუბრუნდება ქართველი კაცი სულიერ კერას“, როდის აღადგენს „მიწიერი შემოქმედების“ ხალისს?

გაორების, ნებისყოფის მოღუწების, უმოქმედობის ამ ტრაგიკულ პროცესში, როცა მუდამ ისმის შავი ყორნის ჩხავილი, ქართველი „მონობის უღელქვეშ სულიერ აღმაფრენას გაშმაგებით ესწრაფვის“. მეოცნებე ქართველი კაცის რომანტიკულ სულში გამოანათებენ ხოლმე იმედის ვარსკვლავები.

დაიწყო ეროვნულ-განმთავისუფლებელი მოძრაობის ახალი, დიდი ეპოქა. იოლად არ შეეგუა ქართველი ხალხი დამოუკიდებლობის დაკარგვას. რუსეთის ცარიზმი კი სულ უფრო და უფრო შორს გამიზნულ პოლიტიკას ატარებდა. ერთბაშად შეუტია საერო და სასულიერო ცხოვრების ყველა პარამეტრს. კათალიკოსი ანტონ II გადააქენეს და რუსეთში გადაასახლეს, ქართველი ეკლესია ეგზარქოსს მიენდო. საქართველოს სამღვდელეობას მოუსპეს ეკონომიური ბაზა და დასაბამი მიეცა ქართული ეკლესიის მღვდელმსახურთა ცარიზმის მორჩილ მოხელეებად გადაქცევის ტენდენციას.

ეს არის ეკლესიისა და მისი ძრევის რუსიფიკაციის ხანა. საოცარი ფაქტია, საქართველო თითქმის „სჯულის ერთობის“ გამო „შეუერთდა“ რუსეთს, მან კი ავტოკეფალიაც გაუქმდა ხალხს. ეს იმის ტოლფასი იყო, რასაც ურჯული აკეთებდა. რუსეთის მართლმადიდებლუ-

რი ეკლესია იქცა აქტიური კოლონიური პოლიტიკის ერთ-ერთი ფლანგთაგანი. გლობალური კოლონიალიზმის ეს სფერო ჯეროვნად არ არის გამოკვლეული, რომელიც ბევრ ტენდენციას ახდის ფარდას (საეპისკოპოსო რუსი ეგზარქოსით შეიცვალა, ეკლესიები გადაღბეს, ქართული წირვა აკრძალეს და სხვა). მეფის რუსეთის ღალატის ახალმა მზაკვრულმა ფაქტმა შესძრა ქვეყანა.

ბევრმა ადრევე იცოდა, რომ „სჯულთა ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება სხვადასხვაობდეს“. ამიტომ ერის საუკეთესო შვილებს ცივილიზებული ევროპისაკენ ეჭირათ თვალი, არის ეროვნულ-განმთავისუფლებელი მოძრაობის ისტორიის ნათელი ფურცლები. დაუმორჩილებლობის იდეა არ ასვენებდა საქართველოს. მისი სული ბოიოქრობდა, მოძრაობდა, იბრძოდა. შესატყვისად იცვლებოდა რუსეთის კოლონიური პოლიტიკაც. ხან იყო პირდაპირი, მკაცრი, უბერი, ხან კი, მოქნილი.

დამოუკიდებლობის დაკარგვიდან 30 წლის შემდეგ კვლავ დაიწყო ეროვნულ დაუმორჩილებლობისათვის ბრძოლა. ეს იყო ბრძოლის განსხვავებული, ახალი ტალღა.

1832 წელს გაისმა მოწოდება: „ქვეყნის დაარსებითგან მამულსა ჩვენსა აქუნდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა, აქუნდა თავისი სჯულნი, თავისი სარწმუნოება, თავისი ენა და თავისი ჩვეულება, სახელი, მხნეობა და მამაცობა წინაპართა ჩვენთა ყოველთვის ჰქუხდა და აღავსებდა მსოფლიოსა“ — წერდა ს. დოდაშვილი.

— საქართველოს არასოდეს არ აკლდ მტერი, მაგრამ იგი „მარადის მოწყულ იყო და დამხობილი“... მამულიშვილების წინაშე დაისვა კითხვა: „რაისთვის არს ესრეთ?“... და თუ ქვეყანა ნადგურდება ხალხის თვალწინ, თუ ქრისტეს წილხვედრ სამშობლოს ეს დღე ადგას, „მაშ რაისთვის ცოცხალ ვართ!“... „მაშ რაისთვის ცოცხალ ვართ!“ — იყო 1832 წლის შეთქმულ პატრიოტ ინტელექტუალთა მთელი თაობის კითხვა, რომელშიც მოქმედებისაკენ მოწოდების იდეაც იყო ჩაქსოვილი,

ქართველი მოღვაწეების წინაშე კვლავ დადგა ორიენტაციის საკითხი. ფარულად თუ აშკარად გაგრძელდა იმავე ხასიათის პოლემიკა, როგორც იყო ერეკლე მეფესა და სოლომონ ლიონიძეს შორის. იმდენად აქტუალური ყოფილა იგი 1832 წლის შეთქმულების წინ, რომ მას გ. ორბელიანიც ეხმარება დიალოგში „უბნობა ჩვენი“, სადაც პირდაპირ არის ლაპარაკი საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენაზე, რუსეთისაგან თავდახსნაზე, საქართველოს ბედზე მაჰმადიანურ სამყაროში. ეს არის გენერალ ივან ნიკოლოზის ძე აფხაზოვის და ორბელიანის დიალოგი, სადაც ქართველ ინტელექტუალთა პოლიტიკური ორიენტაციაა გამოვლენილი. დიალოგის ფორმით გამოხატული კამათი შინაგან მონოლოგებს უფრო ჰგავს. ის, რაც ჩვენს წინაპრებს აღელვებდათ, დროჟამს არ მოუხსნია დღის წესრიგიდან, რადგან საქართველოს გეოპოლიტიკის ძირითადი ნაწილია და იგი ახალ საუკუნეშიც მნიშვნელოვანია. გრ. ორბელიანის „უბნობა ჩვენი“ მოიცავს უმწვავეს პოლიტიკურ პრობლემებს, რა მოხდება, თუ საქართველო დამოუკიდებელი გახდება? რა გზას დაადგებიან მაჰმადიანური ირანი და თურქეთი? „რუსეთის წასვლა“ ხომ არ გამოიწვევს ქართველთა ურთიერთიშობასა და არეულობას? შეეძლებათ კი ქართველები გაერთიანებას?

„კნიაზი: ღმერთო, ნუ მიყვან რუსთა ესრეთსა განწირულობასა შინა, რომელ იძულებულ იყვნენ დატევებად საქართველოსა, რომელიცა მყისვე შეიქმნების მსხვერპლად უწესობისა, შინაგანისა განხეთქილებისა და ზედა-დასხმისა დაუძინებელ მტერთაგან.“

მე: საქართველო, შემდგომად რუსთაგან დატევებისა, ვკონებ იყოს ესრეთ ძლიერ, რომელ შეიძლოს დაცვა მტერთაგან სამშზღვრისა თვისისა. ოცდაათს წელიწადს საქართველოს თუ არ მომატებია ხალხი, ვკონებ არცა დაჰკლებოდეს“<sup>8</sup>.

ამ პრობლემებს სხვაც ემატებოდა და იქმნებოდა წინააღმდეგობათა რთუ-

ლი განშტობანი. ქართველი ხალხის საზრუნავი ვახდა ვველაფერი: ერთბაშად უნდა გამკლავებოდა როგორც ერთმეორეს, ისე შინაურ მტერს.

მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე უდიდეს გავლენას ახდენს 1832 წლის შეთქმულება. პროცესები, რომელიც წინ უძღვის შეთქმულებას და შეთქმულების შემდგომ პერიოდს, მრავალწახნაგოვანია. იგი მოიცავს სხვადასხვა განშტოებას და მთლიანობაში ქმნის მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ სახეს.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული მწერლობა ქმნის სულიერ ღირებულებებს, რომლებსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ ეროვნული თვითმყოფადობის შესანარჩუნებლად. ეს არის გარკვეული ბრძოლის ფორმა, მათი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის თავისებური სახე, რომელიც უმთავრესად ერის სულიერი გადარჩენისა და ეროვნული ცნობიერების გაღვივების საქმეს ემსახურება. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მიჯნაზე მყოფ საქართველოს სპეციფიკური გეოგრაფიული მდგომარეობა, არა მარტო მუდმივ შეჯახებათა ობიექტად აქცევს მას, არამედ იგი გადარჩენის, თავდაცვის საუკეთესო საშუალებაცაა. ამის შესახებ ნ. მარი წერდა: „რა წყაროა იგი, უცნაური წყარო, საიდანაც ასეთ მცირე ერს ამდენი სულიერი შეუპოვრობა და დაუღუპელი შემოქმედებითი სიმზნევე მიუღია? საიდან მოსჩქეფს ეს მიწის თავისებურება? განა ბერძნებისაგან ან სპარსელებისაგან ან ასურელებისაგან ან არაბებისაგან? უფრო გვიან, კავკასიაში შემოსულ ერებზე ხომ საკითხის დასმაც არ ვეჭვობია. ცხადია, რომ ქართველი ერის კულტურული თვითმოდგაწეობაც და მისი თავისებურებებიც შინაგან ძალთა ნამოქმედარია“<sup>9</sup>.

მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის სულიერ შემოქმედებაში აისახა თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლა და სულიერ მიმოქცევათა რთულ პროცესში ახალი კულტურული ნაკადის

გათავისუფლების ტენდენციაც. ქართული პოეზია ქმნის შედეგებს, ფორმირდება მძლავრი რომანტიკული მიმდინარეობა. თავის მკაფიო გამოხატულებას პოულობს კლასიციზმი. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრიდან კლასიციზმის სათეატრო პროცესებს თანდათან ცვლის რეალისტური, ხოლო ამ უკანასკნელში იჭრება ნეორომანტიკული ნაკადი (80-იანი წლები). ცვლილებათა ეს გზა არ არის სწორ-ხაზოვანი, ზოგჯერ ერთდროულად არსებობენ განსხვავებული ტენდენციები, რომლებიც გარკვეულად ზემოქმედებენ ერთმანეთზე. ამ პერიოდში მოღვაწეობენ გ. ორბელიანი, ალ. ჭავჭავაძე, ნ. ბართათაშვილი, ა. ორბელიანი, გ. ერისთავი, დ. ყიფიანი, ს. დოდაშვილი, თ. ბაგრატიონი, ო. წერეთელი, ო. ბაგრატიონი, გ. ფირალიშვილი, გ. ავალოშვილი, ვ. ორბელიანი, მ. თუმანიშვილი და სხვანი, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ არა მარტო ნიჭიერებით და მხატვრული აზროვნების ფორმით, არამედ წლოვანებითაც. მათი პოლიტიკური, სოციალური, თუ მხატვრული ინტერესების სხვადასხვაობის მიუხედავად, ისინი ქმნიდნენ მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის შემოქმედებითი ცხოვრების სახეს. მათ მოღვაწეობაში ირეკლება მთელი ეპოქის საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირითადი ტენდენციებიც. ამ ტენდენციებში ვლინდება თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის ხასიათიც. მე-18 საუკუნის პროფესიული თეატრის განადგურების შემდეგ, მიუხედავად ურთულესი ისტორიული პირობებისა, არ მომკვდარა თეატრის რელიგია, რწმენა მისი განახლებისა და განვითარების აუცილებლობის შესახებ. ერთობ გამძლე აღმოჩნდა ხალხური სანახაობითი ფორმები. მან იმპულსი მისცა ეროვნული სათეატრო სახიერების განვითარების სხვადასხვა ფორმათა წარმოქმნას.

ნახევარი საუკუნე დასჭირდა პროფესიული თეატრის აღდგენას. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევარი სამზადისი პერიოდი, მაგრამ ამასთანავე თვით ეს პროცესი უაღრესად მრავალმხრივი და საინტერესო იყო. ფორმირდება მნი-

შენელოვანი კულტურული ფორმები, ვალიბდება ინტელექტუალური ატმოსფერო, იზრდება სულიერი ცხოვრების დონე. მი ინტერესი, მეფის რუსეთი ყოველმხრივ ცდილობს არ მოხდეს ეროვნული ძალების კონსოლიდაცია. საამისოდ მმართავს ათასგვარ ხერხს, ზოგჯერ აღწევს კიდევ მიზანს, მაგრამ არც ქართველებს სძინავთ. სულიერი მოძრაობა სწორედ ეროვნულ გამოლიანებას ემსახურება. შემთხვევითი არ არის, რომ 1832 წლის შეთქმულების მონაწილენი ძალიან ახლოს იდგნენ თეატრთან.

1832 წლის შეთქმულების მომზადების პროცესში ქართველი ინტელექტუალები დაინტერესებული იყვნენ თეატრის საკითხებით. სათეატრო სალონები, შეკრებები იყო შეთქმულთა შეხვედრებისა და ურთიერთობების ადგილი. შეთქმულთაგან გამოირჩევიან გ. ერისთავი და ალ. ორბელიანი, როგორც თეატრის მოღვაწე მწერლები. შეთქმულების აღმოჩენამდე თბილისში საზოგადო მოღვაწეთა (ვ. ორბელიანი, ა. ორბელიანი) სახლებში იმართებოდა ქართული წარმოდგენები, რომლებსაც ესწრებოდნენ ვ. ორბელიანი, დ. ყიფიანი და სხვა შეთქმულნი. დ. ყიფიანი 1832 წლის შეთქმულებასთან დაკავშირებით იგონებს, რომ სწორედ თეატრზე საუბრის დროს გაანდეს შეთქმულების მზადების საიდუმლო. არის ცნობები, რომ წარმოდგენის დადგმა უნდოდათ იმისათვის, რომ დაემტკიცებინათ — „ქართველები რაღაცას წარმოადგენენ“, თეატრი მათ მორალური მხარდაჭერისათვის სჭირდებოდათ.

თეატრი იქცა თანამოაზრეთა გაერთიანების ცენტრად. მისი არსებობა იმის ნიშანიც იყო, რომ „ქართველთ არ სძინავთ გონებით“... (ნ. ბართათაშვილი). ეროვნული თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის იდეა დაეუფლა ქართველი ხალხის საუკეთესო შვილთა გონებას, იგი გახდა მათი მამოძრავებელი ძალა, რომელმაც 1832 წლის შეთქმულებაში კპოვა თავისი გამოხატულება.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შემდეგ, გამეფდა სასტიკი ცენზურა. გადასახლებულნი იქნენ გ. ერისთავი

ვი, ალ. ორბელიანი და სხვები — ერთი სიტყვით, ინტელექტუალური ელიტის საუკეთესო წარმომადგენლები. გადასახლებიდან დაბრუნებულნი ისინი მიუბრუნდნენ თავიანთ სულიერ კერას — თეატრს და შეთქმულთა იდეალებმა თეატრალურ საქმიანობაში პოვეს განხორციელება. ეს არის ბრძოლის ახალი ეტაპი. ვორონცოვს, რომელიც ხელსაც კი უწყობს თეატრს, ალ. ორბელიანის აზრით „ცბიერულად სურდა ჩვენი წახედნა“. თუ ჩვენ ვორონცოვის მოქნილ პოლიტიკას მივედობით, „ისეთ მდგომარეობამდე მივალთ, რომ ბოლოს იტყვიან: ერთ დროს ამ ქვეყანაში ქართველები ცხოვრობდნენ“. ეს არის გამაფრთხილებელი შეძახილი, რადგან ვორონცოვი მართლაც საოცრად მოქნილ დიპლომატიურ პოლიტიკას ატარებდა. მან „მშვიდი დიპლომატიის“ წყალობით მიადწია იმას, რასაც ვერავითარი ხმალი და ზარბაზანი ვერ შესძლებდა.

ეროვნული მოძრაობისა და თეატრის ურთიერთკავშირი არ უნდა მოვაქციოთ მხოლოდ პატრიოტული თემატიკის რეკლამაში. იგი უფრო ფართოა, რადგან ყოფის მანკიერებათა მხილებაც სულიერი ამაღლებისა და ზნეობრივი განწმენდის იდეას ემსახურება. აქედან პირდაპირ გზა მიდის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისაკენ.

მე-19 საუკუნის ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში ფორმირდება თეატრის შექმნის იდეოლოგია. ისინი ამზადებენ ნიადაგს ახალი პროფესიული თეატრისათვის. მათივე ზრუნვისა და ყურადღების საგანია მთელი სანახაობითი კულტურა. ალ. ორბელიანი წერს პიესებს: „ღავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ფაში საქართველოსი“, „ბატონიშვილ ირაკლი პირველის დრო“. ო. ბაგრატიონმა პიესად გადააკეთა „ვეფხისტყაოსანი“, ნ. ბარათაშვილმა დაწერა დრამატული პოემა „ბედი ქართლისა“. სათეატროდ გამიზნული ამ ნაწარმოებების გვერდით გაჩაღდა მთარგმნელობითი მუშაობა. ალ. ორბელიანი იცავს „მიადალი შტილის“ თეატრს. ეს თავისთავადაც თეატრალობის ილუზიას აძლიერებს. იგი შესაბამისია გ. ავალიშვილის

თეატრალური პრინციპებისა, ალ. ორბელიანის „კლასიციზტური პრინციპებისათვის არასოდეს უღალატნია“<sup>1</sup> ნაწარმოებები გამოაჩენიან ზოგად-აბსტრაქტული მოწოდებებით, პათეტიკური შეძახილებით, განმანათლებლურ-მორალისტური შეგონებით. მათში არ არის ენებათა ჭიდილი, მაგრამ ის პატრიოტულ-რიტორიკული პანეგირიზმი, რომელსაც იგი მიმართავს, ხელს უწყობდა ეროვნული იდეების აღორძინებას.

ამ რთულ ეპოქაში მოხდა ერთგვარი შეუსაბამობა მწერლობასა და თეატრს შორის. მაგალითად, რომანტიზმი მწერლობაში ძირითადი მიმართულებაა, თეატრში მხოლოდ მისი შორეული გამოძახილი, მისი გამოვლინებანი ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, თუმცა მაინც იგრძნობა რომანტიკული თეატრის განვითარებისათვის ზრუნვა. ქართველი მწერლები ცდილობენ შექმნან პირობები, რათა სცენაზე ნახონ მებრძოლი გმირი, მათს ეროვნულ ინტერესებს რომ გამოხატავს, მაგრამ ეს მისწრაფებანი უფრო თეატრალურ იდეალებსა და სურვილებში რჩება. ამ პერიოდში ფაქტიურად არ არსებობს დიდი აქტიური ხელოვნება, რომანტიკულა სტილისათვის შესაფერისი სამსახიობო ოსტატობა ქართულ თეატრში უფრო გვიან (80-იან წლებში ლ. მესხიშვილის მეთაურობით) ვლინდება. რომანტიკული გმირის ეს ნაკვიანვეი გამოჩენა ჩვენს თეატრში სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ის უტრადიციოდ გაჩნდა. იგი ავითარებს, აღრმავებს და აზოგადებს იმ საწყისებს, რომელიც არა მარტო მე-19 საუკუნის I ნახევარში, არამედ საერთოდ ქართველი ხალხის ისტორიის წიადიდან იღებს დასაბამს.

მე-19 საუკუნის I ნახევარში წარმოდგენები იმართებოდა ინტელიგენტთა ოჯახებში, შეკრება-საღამოებზე. წარმოდგენები ასრულებდა არა მარტო ესთეტიკური ტკბობის, გართობის, შემეცნების, არამედ თანამოაზრეთა გამაერთიანებლის, თავისებური ორგანიზაცი-

რის როლსაც. მისი არსებობის ფაქტი ნიშანი იყო იმისა, რომ „ქართველს არ ჰსძინავს გონებით“. 1831-32 წლებში განსაკუთრებით გაძლიერდა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, გააქტიურდა ინტელექტუალური ცხოვრება. დ. ყიფიანის ცნობით ერთ-ერთ სადამოზე (ე. ერისთავთან), რომელსაც ს. დოდაშვილიც ესწრებოდა, „სთხოვეს რაზმამეს წაეკითხა მის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოთარგმნილი მიცკევიჩის „ფარისი“. ამის შემდეგ აუტყდნენ დოდაშვილს და განსაკუთრებით ელიზბარი, ეუბნება მას სიცლით: „როგორ გაბედე შენ, დაგებუქდა შენს ჟურნალში ისეთი სტატიები, რომელთათვისაც სხვა ჟურნალისტს პასუხისგებაში მისცემდნენ?“... გ. ერისთავმა წაგვიკითხა ზეპირად ერთი ადგილი დოდაშვილის მიერ გამოცემულ ჟურნალში მოთავსებული თავისი „ოსური მოთხრობიდან“; რომელზედაც ლაპარაკობდნენ და რომლებიც ნათქვამი იყო საკმაოდ მაგრად“<sup>11</sup>.

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეებს ღრმა, პატრიოტული გრძნობები ამოდრავებდათ. მეფის რუსეთის კოლონიური რეჟიმი იმდენად მკაცრი იყო, რომ ქართველ ხალხს მოთმინების ფილა აეკისო. თავისუფლებისათვის ბრძოლის შეგნების გაღვივებას ხელი შეუწყო აგრეთვე რუსეთში დეკაბრისტების მოძრაობამ, პოლონეთის 1830-31 წლების აჯანყებამ და რუსი და პოლონელი „მემამობეების“ გადმოსახლებამ საქართველოში. „ან უნდა გავწყვეტილიყავით სულ ერთიან, ან არადა, მამული გამოგვეხსნათ“, — წერს ალ. ორბელიანი. იგივე განწყობილების სტრიქონებს ვხვდებით გრ. ორბელიანის ლექსში „იარალი“. საერთოდ კი, გვირობის იდეალი კარგად გამოხატავდა მაშინდელ განწყობილებას. ქართველი ქალებიც იმას ამბობდნენ, „კაცურად ჩავიცომით და ჩვენს უკანასკნელ სისხლს დაღვრით მამულის გამოსახსნელად“<sup>12</sup>. ამავე პერიოდში იწერება გ. ერისთავის „ოსური მოთხრობები“, თავისი არსით საქართველოს თავისუფლების იდეას რომ გამოხატავენ.

ცხადია, ამ ატმოსფეროში გვირუკულ-პატრიოტული, რომანტიკული სულის ნაწარმოებები უფრო საჭირო გახდა, ვიდრე გასართობი. მაგრამ „მას შემდეგ, რაც 1832 წლის შეთქმულება დამარცხდა და ქართველ მწერალთა მთელი პლეადა (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვანი) საქართველოდან გაასახლეს, საქართველოში უმკაცრესი ცენზურული რეჟიმი გამეფდა“<sup>13</sup>. მიუხედავად ამისა, გადასახლებიდან დაბრუნებულნი ერთხანს წერენ და თარგმნიან კიდევ დრამებს, მაგრამ თანდათან სული ეხუთება გვირუკ-რომანტიკულ ტენდენციებს. ჯანგატეხილი და გულგაცრუებული მოღვაწეები ნელ-ნელა ეგუებიან შექმნილ ვითარებას და ახალი გზების ძიებას იწყებენ. „ახალი ფიცი რუსეთის ტახტის წინაშე, ჩინი, წარჩინება... შამილის დამორჩილებაში ქართველ ოფიცერთა „ღვაწლი“<sup>14</sup>. მათ უადრესად რთულ გარემოში უხდებათ ცხოვრება.

თეატრი თავისი ფორმით საჯარო ხელოვნებაა. აქ ყველაფერი სამზოვზე და საამჟამოზეა გამოტანილი. თანაც სცენიდან წარმოთქმული ცოცხალი სიტყვა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და თავისი ზემოქმედებით ძალითაც გამოიჩნევა. ამიტომ ქართულ თეატრში ადვილი არ იყო რომანტიკული ნაკადისათვის გზის გაკაფვა. ცნობილი შეთქმულების დამარცხების შემდეგ ზომს სულ გართულდა სიტუაცია, მაგრამ ქართულმა მწერლობამ კარგად იცის თეატრის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა და ყოველმხრივ უწყობს ხელს მის განვითარებას.

პიესების თარგმნაც თეატრის განვითარების იდეით არის შთაგონებული — თეატრისა, რომელმაც მწერლობასთან ერთად უნდა გაინაწილოს ქვეყნის ჭირვარაძი.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ კლასიციტურმა მიმდინარეობამ გარკვეული გამოძახილი და ნიადაგიც ჰპოვა ქართულ თეატრში. გ. ავალიშვილის თეატრი ალ.



ჭავჭავაძისათვისაც კარგად იყო ცნობილი. შემთხვევითი არ არის, რომ ჭავჭავაძე ინტენსიურად თარგმნის კორნელის, რასინისა და ვოლტერის ნაწარმოებებს. ამ მხრივ მეტად საგულისხმო და საინტერესოა კ. კეკელიძის აზრი: „მართალია, ალექსანდრეს დრამატული ნაწერები მეცხრამეტე საუკუნის პირველ მესამედს ეკუთვნის, მაგრამ სულით, სტილით და მიმართულებით ისინი ძველს მწერლობას უფრო ეკუთვნიან, ვიდრე ახალს. ალექსანდრე ჭავჭავაძე დაიბადა და იზრდებოდა რუსეთში იმ დროს, როდესაც აქ გაბატონებული იყო ფსევდოკლასიკური მიმართულება და ლიტერატურულ შემოქმედებას ტონს აძლევდნენ კორნელი, რასინი და ვოლტერი. ამიტომ საკვირველი არაა, რომ მან ხელი მოჰკიდა დასახელებულ მწერალთა პიესების თარგმნას ქართულად“.<sup>15</sup> ალ. ჭავჭავაძემ თარგმნა ვოლტერის „ალზირა“ და „ზაირა“, კორნელის — „ელიპი“, „სინნა“, „სიდი“, რასინის — „ესთერი“.

იმჟამინდელი თეატრისათვის ეს ცოტა არ იყო. საესეებით სწორია ალ. კაპლანდაძე, როცა წერს: „ალ. ჭავჭავაძე კლასიციზტურ თეატრს აღმერთებდა და ერეკლეს დროინდელი თეატრის აღდგენის მიზნით, წარმოსადგენად ფრანგულიდან გადმოთარგმნა რასინის „ესთერი“ და „ფედრა“, კორნელის „სინნა“, „ელიპი“, ვოლტერის „ალზირა“, „ზაირა“, „ტაქტიკა“, „აღსარება“, ლაფონტენის იგავ-არაკები, რაც კლასიციზტურ ლიტერატურის პოპულარობას ემსახურებოდა“.<sup>16</sup> საქართველოში კლასიციზმისადმი ინტერესის გაღვიძებას ერთი ფსიქოლოგიური მომენტიც ახლდა. ერეკლეს პიროვნების განდიდების ფაქტში შეიცნობოდა თავადაზნაურთა წარსული დიდების, ეროვნული გმირების იდეალიზაცია, რაც ნაციონალური სიამაყისა და დამოუკიდებლობის იდეით იყო შთაგონებული.

სამშობლოსადმი სიყვარულის გაღვიძება და ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება გახლავთ ის ძირითადი მოტივი, რომელიც კლასიციზმს აახლოებს რომანტიკული თეატრის ესთეტიკასთან.

ალ. ჭავჭავაძის თარგმანები ხელს უწყობდნენ იმ ნიადაგის გაპოხიერებას, სადაც ქართული რომანტიკული თეატრი უნდა წარმოქმნილიყო (ჩვენ ვლადპარაკობთ რომანტიკულის ფართო მნიშვნელობით). ეს შემხვედრი წერტილები უთუოდ იყო კლასიციზმსა და რომანტიზმს შორის, თეატრში უფრო რელიეფურადაც ჩანს ხოლმე მათი „საერთო ფონი“.

1841 წლის 28 მაისს ნ. ბარათაშვილი გ. ორბელიანს სწერდა: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყიფიანმა გადმოთარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“ შექსპირის ტრაგედია, და მე ვთარგმნი „იულიუს ტარანტიელი“. ტრაგედია ლეიზევიცისა, თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოთეკაში იყო დაბეჭდილი, მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც, ასე გასინჯეთ, იტირეს“.<sup>17</sup>

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ პიესები სცენაზე დასადგმელად ითარგმნებოდა, მზადდებოდა რეპერტუარი, სულ უფრო მეტად მტკიცდებოდა თეატრის შექმნის იდეა. თარგმნილი დრამატურგია კარგი საფუძველი გახდებოდა არა მარტო პროფესიული თეატრის შექმნისათვის, არამედ ხელს შეუწყობდა კიდევ ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებას.

ი. მეუნარგიას ცნობით, დრამატულ წრეს განუზრახავს ალ. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი „სინნას“ დადგმა, რომლებიც კი ყოფილა განაწილებული. პიესაში ერთ-ერთი როლი უნდა ეთამაშა ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგრამ რეპტიციები ჩაიშალა, წარმოდგენა არ შედგა.

მართალია, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიკული თეატრალური ტენდენციები ისე მძლავრ ნაკადად არ ფორმდება, რომ იგი ეროვნული მოძრაობის ტრიბუნად იქცეს, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაინც საესეებით შეცნობილია. ქართულმა მწერლობამ კარგად იცის, რომ „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გ. ორბელიანი). იმჟამინდელს ცხოვრებაში კი მომწიფებულია ნიადაგი რომანტიკული გმირის საასპარეზოდ. ქართულ თეატრ-

შიც არსებითად იგივე პროცესი შეინიშნება, რაც ასე თვალსაჩინოდ და თანმიმდევრულად არის ფორმირებული ევროპის თეატრალურ სინამდვილეში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რომანტიზმი თეატრში, რომელიც ყველგან (იტალია, უნგრეთი, პოლონეთი და სხვა) ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროშის ქვეშ ვითარდება. რუსეთის, საფრანგეთის, გერმანიის, უნგრეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებას მე-19 საუკუნის I ნახევარში რომანტიზმი მოიცავს. რასაკვირველია, თითოეულ ქვეყანას თავისი სპეციფიკური პირობები ჰქონდა და შესაბამისად განსხვავდებოდა მათი თეატრიც. თავისუფლებისათვის ბრძოლის ყიჟინა ისმის რომანტიკოსთა ნაწერებიდან, წარსულის დიდებას აცოცხლებენ ისინი და ყველაფერი როგორ კარგად თავსდება ყველა ქვეყნის რომანტიკული თეატრის დიდებულ პანორამაში.

- განა ალ. ჭავჭავაძის გატაცება კლასიციზტური დრამატურგიით შეიძლება შემთხვევითი ყოფილიყო? „ქვეს გარეშეა, რომ ალ. ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას XIX საუკუნისათვის არსებულ მრავალრიცხოვან ფრანგულ და აგრეთვე რუსულ თარგმანებში. მრავალი ანტიკური მოტივები და პერსონაჟები: აპოლონი (ძველ ქართულ პოეზიაში „აპოლო“), ვენერა, კუბიდონი, ნექტარი, გრაციები და მუზები, მის ლექსებში ზოგჯერ დღანჯ ხელოვნურად გამოიყურებიან. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ მათი სახეებით გატაცება აქ უთუოდ კანონზომიერ, მსოფლმხედველობრივად გამართლებულ ტენდენციას წარმოადგენს. ამ თავისებურ ლიტერატურულ მიდრეკილებაში კიდევ ერთხელ ახალი კუთხით გამოძვლავნდა ალ. ჭავჭავაძის სიახლოვე კლასიციზტური პოეზიისათვის სპეციფიკურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან“.<sup>18</sup>

სწორედ ეს „ახალი კუთხე“, განსხვავებულ ელფერს რომ ანიჭებს კლასიციზტურ თეატრალურ ტენდენციებს საქართველოში, გარკვეულ მხარდა-

ჭერასა და სულიერ ნათესაობას ქრელობს ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებასთან, მის მთარგმნელობით შემოქმედებასთან.

ქართველი რომანტიკოსების სურვილი — მოძლიერდეს და აძაღღეს თეატრი — ეროვნული ტკივილების მძაფრი განცდიდან არის იმპულსირებული.

ქართველი რომანტიკოსებიდან გ. ორბელიანამაც ხარკი გაუღო თეატრს და მას ერის განათლების პრობლემას უკავშირებს. მისი აზრით, იქ სადაც არ არის თეატრი, არც ქვეყანა განათლებული. „სადაცა თეატრი არ არის, მუნ არცა არს განათლება ხალხისა“ — წერს იგი და ამ ერთ ფრაზაში განსაზღვრულია თეატრის დიდი საგანმანათლებლო ფუნქცია. თეატრის ესთეტიკური და შემეცნებითი როლის აღიარებით გ. ორბელიანს საინტერესო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული თავის დღიურებში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურღამდის“. ამ დღიურების შემდეგ გარკვეული ევოლუცია განიცადა მისმა თეატრალურმა შეხედულებებმა.

გ. ორბელიანს მოსკოვსა და პეტერბურგში უნახავს სპექტაკლები. დიდი თეატრით აღფრთოვანებული ქართველი პოეტი მესამე დღეს მცირე თეატრს სწვევია. უნახავს გამოჩენილი მსახიობი მოჩალოვი მარკიზ დე-ჟურმონის როლში დიუკანჟისა და დინოს მელოდრამიდან „ოცდაათი წელი, ანუ ქაღალდის მოთამაშის ცხოვრება“, „საუცხოოდ ითამაშეს უფრო მოჩალოვმა, ასე რომ, დაწვევლე ყოველი მოთამაშეო“. ამის შემდეგ შ. სალუქვაძე დაასკვნის: „როგორც ჩანს, მოჩალოვის თამაშში პოეტმა თავისი თეატრალური ფანტაზიის განხორციელება დაინახა და აქ, მიხვედრასთან ბუნებრივ ალღოსა და გემოვნებასთან ერთად, შესაძლოა, გაუცნობიერებლად, მხოლოდ ინტუიციით (?) რომანტიკოსი პოეტის მიერ რომანტიკოსი მსახიობის აღიარების ფაქტთან გვაქვს საქმე“.<sup>19</sup>

შ. სალუქვაძე ფრთხილად გამოთქვამს ამ ვარაუდს. ეს გასაგებიც არის, რადგან გ. ორბელიანის სხვა თეატრალური წერილები თუ ჩანაწერები ყო-

ფითი — რეალისტური თეატრის ქება-  
თა ქებას შეიცავს. აქ არ არის წინააღ-  
მდეგობა, როგორც იტყვიან, ერთი  
სწორია და მეორეც. პირველ პერაოდ-  
ში მისთვის უფრო ახლოს იყო რო-  
მანტიკული თეატრი. შემდეგ მე-19 სა-  
უკუნის მეორე ნახევრიდან, როცა თვის  
ცხოვრება შეიცვალა და თეატრსაც გან-  
სხვავებული პრობლემები გაუჩნდა.  
გ. ორბელიანი მის ტენდენციებს იცავს.  
მისი აზრით, თეატრი არის პირველი  
განმწმენდელი ზნეობისა ჩვენისა, ყო-  
ველთა სიბილწეთაგან, „მუნ ვხედავთ  
ყოველთა ჩვენთა ნაკლოვანებათა“.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის („სამ-  
სახეობა რაინდისა“) ავტორობის შესა-  
ხებ არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა,  
მაინც თ. ბატონიშვილი მიიჩნევა ავ-  
ტორად. პიესას „დიდი ისტორიული  
მნიშვნელობა აქვს. მასში შეიცნობა  
1832 წლის შეთქმულების განწყობი-  
ლება და შეფარული პოლიტიკური აზ-  
რი, რაც საქართველოს გამირის იდეალ-  
თან არის დაკავშირებული. ეს მნიშვნე-  
ლოვანი ეროვნული მოტივია, რომელიც  
შემდგომში თავის განვითარებას ჰპო-  
ვებს სხვა მწერალთა ნაწარმოებებშიც  
(მაგ. ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთის ტბა“  
და სხვა).

„სამსახეობა რაინდისა“ თეიმურაზ ბა-  
ტონიშვილის ხელით არის დაწერილი:  
„მათის უგანათლებულესობის ბატონი,  
საკუთარი ჩემი მეგობრის, დადიანის  
ძმის გრიგოლისათვის ვიდწვი გარდა-  
წერასა ამა მშვენიერისა, „რაინდის სამ-  
სახეობისასა“, რათა ახლდეს მას, უძ-  
ველესთა ჩვენთა მთხზველთაგან საუ-  
ცხოვოდ შეთხზული, სასახიობო ესე  
წიგნი საუკუნოდ სახსოვრად ჩემ მიერ  
წმინდად სიყვარულისა მისისა.

ესე ძველთა ჩვენთა მთხზველთაგან  
ქმნული სათეატრო. სახიობა იპოვა მახ-  
ლობელსა ამას შინა ჟამსა ძველთა  
ქართველთა მთხზველთა წიგნთა საუნ-  
ჯესა შინა ქვემოსა ივერიასა.

გადმოიწერების წელსა დასაბამითგან  
სოფლისა 7346-სა ქ-ს აქეთ 1836-სა  
ქს (ე. ი. ქორინკონს — ვ. კ.) მეათოთხ-  
მეტისა მოქცევისასა 526-სა, ხოლო

წიგნების წიგნსა ამას სამსახეობა რა-  
ინდისა“.

ს. იორდანაშვილის აზრით, რომელიც  
პიესის გამოცემის (1947) წინასიტყვა-  
ობაში აღნიშნა — „ასეთი პატრიოტუ-  
ლი პიესა, რომელიც საქართველოს ოქ-  
როს ხანის დიდების და მის განმადი-  
ლებელ შარაყანდელთა — დავით-თამა-  
რის საქმეთა გახსენებით ცდილობს გა-  
აღვიძოს მის თანამედროვე ქართველო-  
ბაში გამირული სული და განაწყოს იგი  
სამშობლოს გასათავისუფლებლად, —  
შეიძლება წარმოშობილიყო მხოლოდ  
მას შემდეგ, რაც 1801 წ. იმპერატორ  
ალექსანდრე პირველის მანიფესტით  
ქართლ-კახეთის სამეფო შეუერთდა რუ-  
სეთს და საქართველო მეფის რუსეთის  
კოლონიად იქცა“.

„სამსახეობა რაინდისა“ დასრულე-  
ბული სახით არ არის მოღწეული. მხო-  
ლოდ ორი ნაწილია.

პიესის ირგვლივ აზრთა სხვაობა არ-  
სებობს. საკითხი ეხება მის ავტორო-  
ბას, დაწერის დროს და სხვა. მკვლევარ-  
თა აზრის სხვადასხვაობის მიუხედა-  
ვად, უღაო მაინც ისაა, რომ ჩვენ საქმე  
გვაქვს ისტორიულად მნიშვნელოვან  
დრამატურგიულ ნაწარმოებთან. მესამე  
მოქმედების ჩვენამდე მოუღწევლობის  
მიზეზად ზოგიერთ მკვლევარს (მაგ.  
ა. ვაჩეჩილაძეს) მიაჩნია მეფის მთავ-  
რობის საწინააღმდეგო განწყობილება-  
ნი, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთ-ერთი გა-  
რაუდია.

თ. ბაგრატიონის ფართო მასშტაბური  
მოღვაწეობა ვრცლად და საფუძვლიან-  
ად არის გაანალიზებული გ. შარაძის  
შრომში „თეიმურაზ ბაგრატიონი“.<sup>20</sup>

1845 წლის 1 აპრილს სოფ. გორი-  
საში წარმოუდგენიათ თ. წერეთლის პი-  
ესა „ქორწილი იმერეთის თავადისა“. კომედი-  
აში გამოხატულია იმერეთის გა-  
ლატაკებულ თავადაზნაურთა სახეები.  
კომედიური სიტუაციები მდიდარია ყო-  
ფითი დეტალებით. ქართლისა და იმე-  
რეთის ტიპების გამოხატვაში იგრძნო-  
ბა იმჟამინდელი საქართველოს ნიშან-  
დობლივი თვისებები, შეიგრძნობა და-  
ქუცმაცებული ფეოდალური საქართვე-  
ლოს ფსიქოლოგიური განწყობილებანი.

იმდენად განსხვავებულია ქართლისა და იმერეთის ხასიათები, რომ იგი კომედიური მხილების ობიექტი ხდება.

კომედიის საერთო სიტუაცია, ასახული მოვლენების ხასიათი გარკვეულწილად ეხმიანება დავით კლდიაშვილის „შემოღობის აზნაურთა“ სამყაროს. იგი დრეული საფეხურია აზნაურთა სოციალური ევოლუციისა და ბევრად განსხვავდება კლდიაშვილის „ცრემლიანი სიცილისაგან“, მისი ტრაგიკომიკური გაორებისაგან, მაგრამ ო. წერეთლის პიესაც ამ სამყაროს შვილია, რომელშიაც დ. კლდიაშვილის გმირები მოქმედებენ.

დ. ჯანელიძის აზრით, „ქორწილი იმერეთის თავადისა“ ხალხურ სანახაობასთან იმდენად ძლიერი კავშირი აქვს, რომ მისი „სიუჟეტური აღნაგობა: ნიშნობის, ქორწილის, მიჯნურობა-ტრფილის, გარდაცვლილის დატირების სცენები, ბერიკაობის თეატრისაგან არის შთაგონებული“.<sup>21</sup>

ქართული დრამატურგიისა და ხალხური სანახაობითი ფორმების ურთიერთმიმართების პრობლემას არც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში და არც მეოცე საუკუნის თეატრში დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა, იგი დაკავშირებულია რთულ სათეატრო სინთეზურ ფორმებთან, მის ისტორიულ შრებთან.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ვერ შეიქმნა პროფესიული, მაღალმხატვრული დრამატურგია, მის შექმნას ხელს უშლიდა უტრადიციობაც, მაგრამ მაინც ძლიერი იყო თეატრისათვის რეპერტუარის შექმნის მცდელობა. იგი ვლინდებოდა ინსცენირებების („ვეფხისტყაოსანი“), ხალხური დრამის, მითოლოგიური სიუჟეტის დრამატურგიულ-სტრუქტურაში გადმოცემის, გაბასებისა და დიალოგების, ლიტერატურული თეატრის სხვადასხვა ფორმების ძიებებში. მათ შორის მნიშვნელოვანი იყო ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, რომელიც გამოირჩევა თავისი შინაგანი დრამატურგიული სტრუქტურით, მაგრამ ვიდრე უშუალოდ ამ საკითხს შევხებოდეთ, უნდა შევხებით „მერანის“ პრობლემასაც, რომელიც დაკავშირებულია პოემის იდეასთან. პირველმა ახმეტელ-

მა გაიაზრა „მერანის“ თავისუფლების ეროვნული იდეა, რომელიც შემდგომში ახალი ეროვნული თეატრის საფუძველი გახდა.

მრავალი პლანი და წყარო აქვს ქართველ რომანტიკოსთა თეატრალურ აზროვნებას. იგი სხვადასხვა ფორმით ვლინდება. ზოგჯერ თითქოს ხელშესახებიც არაფერია ისეთი, რომ გარკვეული დასკვნები გაკეთდეს, მაგრამ ქვეტექსტებში, ცალკეულ დოკუმენტებში, მხატვრულ ქმნილებებში, თუ ეპისტოლარულ ლიტერატურაში გაბნეულია მათი თეატრალური ნააზრევი. ყოველი მათგანის გაშიფვრა და ამოკითხვა, შეჯერება და შენივთება საშუალებას იძლევა დავინახოთ ქართველ მწერალთა ზრუნვა და ამავე თეატრის განახლებისათვის. რომანტიკოსი მწერლები კარგად გრძნობენ თეატრის დიდ ეროვნულ მნიშვნელობას და ისევე როგორც სხვა ეროვნულ საქმეებს, მასაც არა აკლებენ ყურადღებას. მათ შორის გამოირჩეული ადგილი ეკუთვნის ნ. ბარათაშვილს. თითქოს უცნაურია, რომ ჩვენ ამას ვლაპარაკობთ იმ პოეტზე, რომელსაც თეატრზე დაწერილი არც ერთი წერილი არ დაუტოვებია და არც პიესა დაუწერია, დიახ, ეს ასეა, მაგრამ მაინც სწორედ ბარათაშვილის შემოქმედებასთან იყრის თავს მთელი წყება თეატრალური პრობლემებისა. მისადმი ინტერესი გრძელდება პოეტის სიკვდილის შემდეგაც. ამის ნათელი მაგალითია ს. ახმეტელის პოზიცია ნ. ბარათაშვილის მიმართ.

ნ. ბარათაშვილს ღრმა კავშირი აქვს ქართული თეატრის ისტორიასთან. ქართული რომანტიზმის ამ მწვერვალთან უკეთ ჩანს ჩვენი თეატრის რომანტიკული ნაკადის ზიგზაგობრივი გზა.

ლიტერატურაში წარმოსახულ რომანტიკულ გმირს თავისი სულის ტრაგიკული კოლიზიების საჯაროობის მისაღწევად თეატრის სივრცე სჭირდებოდა. ღრო მოითხოვდა ტრიბუნას, სადაც ხმამაღლა უნდა წარმოთქმულიყო მეზობელი გმირის ფიქრები, გამოხატულიყო ერის ტკივილები, მისი მისწრაფებანი, ქართველი ხალხის განწყობილებანი, შექმნილი საზოგადოებრივი

ტმოსფერო, ლიტერატურული ცხოვრების მაღალი დონე და საერთოდ, დიდი კულტურული ტრადიციები ქართული თეატრისაგან მოითხოვდა სულ სხვა მასშტაბებსა და სიმაღლეებს.

ს. ახმეტელმა პირველმა შენიშნა ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში თეატრალური სამყარო, იგრძნო მანამდე შეუცნობელი და ამოუკითხავი „თეატრალური სინამდვილე“. ამ სინამდვილის თავისებური გაშიფვრით სცადა გაერკვია, თუ რას ნიშნავდა ქართული თეატრისათვის ბარათაშვილი. უადრესად ფართო განზოგადებაში წარმოიდგინა სიერცე ქართული თეატრისა, რამეთუ იგი სირდაპირ კავშირშია ბარათაშვილის შემოქმედების მასშტაბებთან. ახალგაზრდა ახმეტელის დაკვირვების წერტილები შეტად თავისებურია. იგი მდიდარია ინტუიტიური მიხვედრებით, დასკვნებით. შეიძლება ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათისაჲც კი იყოს ბარათაშვილის შემოქმედების მისებური (თეატრალური) წაკითხვა, მის წერილებს უსათუოდ ქვეთ ისტორიული მნიშვნელობა და საპატიო ადგილს იკავებს იმ მასალებს შორის, რაც ბარათაშვილის შესახებ დაწერილია 1917 წლამდე.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შედეგად პოეტის სულში წარმოქმნილი განწყობილება, ახმეტელის აზრით, საფუძველი ხდება ახალი გზების ძიებებისათვის.

ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების ყველა გზა არ იყო რუსულ კულტურასთან მთლად მიჯაჭვული, ქართველი მწერლები უშუალოდ ევროპულ პირველწყაროსაც კარგად იცნობდნენ. ამასთანავე, დიდად მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ საქართველოში ცრუკლასიციზმის აღორძინებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა „ვეფხისტყაოსნის“ მიბაძვას. ეს არის მისი ეროვნული ნიადაგი. საგულისხმოა, რომ ირაკლი მეფის მდივანმა გ. ფირალიშვილმა დაწერა „ვეფხისტყაოსანი“ ტრადიციად“.

მაგრამ ამავე პერიოდში ისახება კლასიციზტური კანონების რღვევის პროცესიც. იგივე „იფილენიაში“, „ვეფხის-

ტყაოსანში“ არის საამისო რეალობა შემთხვევითი არ არის, რომ გ. ფირალიშვილის პიესა „ვეფხისტყაოსანი“ არ მიიღო რუსეთის განათლების მინისტრმა სწორედ დრამატული ხელოვნების წესების დარღვევისათვის.

დრამატურგიაში ვლინდება რომანტიკული განცდა წარსულისა. ა. ორბელიანის პიესები ერთგვარი ნოსტალგიაა საქართველოს წარსულის დიდებაზე. დავით აღმაშენებლის, ერეკლეს პიროვნებათა განდიდების ფაქტში შეიცინობა საქართველოს წარსული დიდება, ეროვნული გმირების იდეალიზირება, რაც ნაციონალური სიამაყისა და დამოუკიდებლობის იდეით იყო შთაგონებული.

ალ. ორბელიანის პიესა „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ჟამი საქართველოსი“ ასახავს დავით აღმაშენებლის ბრძოლას თბილისის განთავისუფლებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში არის პათეტიკური რიტორიკა, დრამატურგიულ ქმედებას მოკლებული ფრაზეოლოგია, მრავალსიტყვაობა, კომპოზიციურადაც არ არის კომპაქტური (რასაც თავად ავტორიც გრძნობს და ბოლოსიტყვაობაში ოთხმოქმედებიან პიესას დაურთავს: „შეიძლება სამ მოქმედებად წარმოადგინონო“). მაინც ერთობ საინტერესო ისტორიული პიესაა, სადაც იგრძნობა რეალისტური და რომანტიკული ერთგვარი სინთეზიც. პიესაში ხალხთა მეგობრობის მოტივიც არის ჩაქსოვილი, რაც ზუსტად გამოხატავს დავით აღმაშენებლის პოლიტიკურ და მოქალაქეობრივ მრწამსს.

ალ. ორბელიანს ეკუთვნის პიესები: „კეთილი ბერიკაცი“, „ჟამნი მეფობენ“, ეს პიესები ბატონყმობის გაუქმებასთან დაკავშირებულ მოვლენებს ასახავს. წარმოდგენილია თავადაზნაურთა და გლეხთა სახეები. კლასობრივ დაპირისპირებათა ნიადაგზე აღმოცენებულ კონფლიქტს ალ. ორბელიანი თვითმპყრობელობის პოლიტიკის შედეგად ხსნის. სწორედ მან მოშალა ძველი ქართული „მამა-შვილური“ ურთიერთობანი. ალ. ორბელიანს სწამს (რომელიც პუბლიცისტურ წერილებშიც გამოვლინდა),

რომ საქართველოს წარსულის დიდება ბატონისა და ყმის მტკიცე კავშირზე იყო დამყარებული.

აღ. ორბელიანის დრამატურგიის რომანტიკული იდეები, მისი საერთო განწყობილებანი სულიერ კავშირშია ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებასთან. ხშირად არაპირდაპირია „შემხვედრი წერტილები“, მაგრამ საერთო ატმოსფეროში კი ბევრი რამ არის საცნაური. აღ. ორბელიანი 1832 წლის შეთქმულების აქტიური მონაწილე იყო. მან მძაფრად განიცადა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვა და ეს განწყობილება აისახა მის შემოქმედებაში.

ქართული დრამატურგიის ისტორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს აღ. ორბელიანის დრამატურგიას, როგორც მნიშვნელოვან „სულიერ დოკუმენტს“, ეპოქის საზოგადოებრივ განწყობილებათა, იდეათა და ტკივილთა გამოსახატავად.

მე-19 საუკუნის ქართული დრამატურგიის განვითარების პროცესები ერთგვაროვანი არ არის. მაგ. აღ. ორბელიანის რომანტიკული დრამა „ბატონიშვილ ირაკლის პირველი დრო“ 1862 წელს არის დაწერილი, „დავით აღმაშენებელი“ კი 1846 წელს. ამ პერიოდშია მოქცეული გ. ერისთავის პიესების უმრავლესობა. ასე რომ, შემოქმედებითი პროცესების განსაზღვრა თარიღებით არ შეიძლება, ყოველ შემთხვევაში ასეთი მცდელობა მეთოდოლოგიურად ერთობ სახიფათოა. აღ. ორბელიანი ვერქმნის დრამატურგიაში გარკვეულ სკოლას, ძლიერ მიმდინარეობას, თუმცა ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკა შემდგომში მნიშვნელოვნად ვითარდება. კერძოდ 80-იან წლებში.

ქართული დრამატურგიის განვითარება პირდაპირ კავშირშია თეატრთან. რეპერტუარს შეადგენდა ორიგინალური და თარგმნილი პიესები. ქართველი მწერლები იმთავითვე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ თარგმნის ხელოვნებას. გაცხოველებული თარგმნითი მოღვაწეობა, რომელიც ერეკლე მეორის თეატრის ეპოქაში ხდება, აფართოებს ქარ-

თული დრამატურგიის თვალსაწიერს, გარკვეულ იმპულსს აძლევს მის განვითარებას. ამ პერიოდში <sup>სტრუქტურა</sup> ~~სტრუქტურა~~ ბერძენ, ფრანგ, გერმანელ და ინგლისელ დრამატურგთა სახელები. თეატრში თარგმნილი უფრო მეტი პიესა იყო, ვიდრე სცენაზე წარმოდგენილი. ასევე თარგმნილი უფრო მეტი, ვიდრე ორიგინალური.

ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურა ეძებს ახალ გამომსახველ საშუალებებს, თანდათან იკრებს ძალას, რათა პროფესიულ საწყისებზე დააფუძნოს თეატრი.

აღორძინების თეატრი — ლიტერატურული თეატრის ესთეტიკას ემყარება, მის გვერდით კვლავ ძლიერია ხალხური მითოლოგიური თუ ყოფითი, რელიგიური, რეალისტური, სოციალურად მიზანდასახული სანახაობანი.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოს თეატრალური ცხოვრება კვლავ ორ განშტოებას შეიცავს. ერთს ხელმძღვანელობენ თავადაზნაურების მოწინავე წარმომადგენლები, მეორეს, რომელიც იმპროვიზაციის თეატრის გზით ვითარდება, — ხალხის უფართოესი მასები. ორთავეს ჰყავს თავიანთი ენთუზიასტები, საქმის კარგი ორგანიზატორები, მომავალი რეჟისორის წინამორბედები.

ქართველმა მოღვაწეებმა კარგად იციან, თუ რა პროცესები ხდება დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის თეატრებში. ქართულ თეატრში იგრძნობა მისი გამოძახილი. პირველ რიგში ანგარიშგასაწევია ქართველ მწერალთა დამოკიდებულება რუსული და ევროპული თეატრებისადმი, რადგან საქართველოში სწორედ მწერლებს ხვდათ წილად თეატრში ისტორიული მისიის შესრულება.

მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობაში მიუხედავად სტილური სხვადასხვაობისა, ძირითადი ლიტერატურული მიმართულება რომანტიზმია. მისი ყველაზე დიდი წარმომადგენლები აღ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი ნათლად ავლენენ

რომანტიზმის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს, მათ საერთო ნიშნებსა და განსხვავებულობას.

ქართული მწერლები მეთაურობენ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებასაც, თუმცა, ამ დროს ჯერ კიდევ არ არის ხელმძღვანელობის ის მასშტაბები და დონე, რაც საუკუნის მეორე ნახევარში. მიუხედავად ამისა გასარკვევია, როგორი იყო მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრალური ცხოვრება, რა ფორმით ვლინდებოდა რეჟისურა.

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში გამოღვიძებულია საზოგადოებრივი აზროვნება. საუკუნის მეორე მეოთხედმა „შესძრა გონება და გული მაშინდელი ყმაწვილ-კაცობისა“.

სულიერი განახლება დაეტყო ყველაფერს. თანდათან მწიფდებოდა აზრი თეატრის განახლებისა. მაღლდებოდა თეატრალური აზროვნების დონე. დიდ ინტერესს იწვევს ქართველ მოღვაწეთა შეხედულებანი ხელოვნებაზე. „ს. დოდაშვილის შეხედულებანი ხელოვნებაზე“ — წერს ნ. ურუშაძე — „არა მარტო თავისუფლად გაუტოლდება იმ დროის ყველა მოღვაწის ნააზრევს ამ დარგში, არამედ ბევრს გაუსწრებს კიდევ წინ... ჩვენთვის ისაა ყურადსაღები, რომ ქართული პროფესული თეატრის გახსნას და ქართული თეატრალური კრიტიკის პერიოდულ პრესაში დაბადებას წინ უძღვის ასეთი მაღალი აზროვნება ხელოვნების გარშემო“.

ს. დოდაშვილი ძმისადმი მაწერილ წერილში წერს: „ჩვენს ქალაქში წარსულ კვირას იყო თეატრი ერთსა ჩინებულსა სახლსა შინა. საკვირველად წარმოადგინეს, მერწმუნე, უკეთესად არა და შეიძლებოდა. გარნა რა წარმოადგინეს და ვითარ, ამას ყოველივეს საკუთრივ მოგწერ“. ჩვენთვის აქ ყველაზე მეტად საინტერესო ის ფაქტია, რომ ს. დოდაშვილი პირდება მისწეროს, თუ როგორ წარმოადგინეს „თეატრი“. მაშასადამე, საკითხი ეხება წარმოდგენის არა მარტო აქტიორულ, არამედ რეჟისორულ მხარესაც. წერილი რომ მიკვლეული იყოს, ალბათ ბევრ საინტერესოს შეეიტყობდით ამ მხრივ.

თეატრზე ფიქრობენ, პიესებს წერენ თარგმნიან, წარმოდგენებსა და გასართობ საღამოებს დგამენ ქართველი მოღვაწეები: ნ. ბარათაშვილი, ს. დოდაშვილი, გრ. ორბელიანი, თეიმურაზ, იოანე და ოქროპირ ბაგრატიონები. ეს დადგმები არ შემოიფარგლება მხოლოდ საღამოს ორგანიზებით. ისინი უკვე კარგად ერკვევიან თეატრის საკითხებში, იციან თეატრის დიდი მნიშვნელობა. იციან, რომ „პირველი საღამინო ადგილი არს თეატრი, რომელიცა გამოაჩენს ხარისხსა ერის განათლებისა“ (გრ. ორბელიანი). თეატრის ღრმა ცოდნით არის შესრულებული ოქ. ბაგრატიონის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირება. ეს არის ხუმრობით და ტრაგედიად გადაკეთებული პოემა. ნაწარმოებს წინ უძღვის ახსნა-განმარტება თუ რა პრინციპზე აიგო ტრაგედია. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს ავტორის სიტყვები „ყოველი სცენა და გინდა წარმოდგენა ერთ მეორეზე დამოკიდებული არიან და უმიზეზოდ არც ერთი არ არის ნახმარი“. დასასრულ, ავტორი დასკვნის, რომ ფინალის ცვლილებები „ნაჯაჭარე დაკავშირებად მოქმედებისა და შესაბამისად თეატრისა მოვიხმარე“. ოქ. ბაგრატიონს, გარკვეულწილად, რეჟისორული ფუნქციაც შეუსრულებია — პოემა ისე გადაუკეთებია, რომ მასში ნაგულისხმევია დადგმითი მხარეც. პირველ რიგში ის, რომ „ყველა სცენა ერთიმეორეზე დამოკიდებული არიან“. მასში არაფერი ხდება უმიზეზოდ, მოქმედების განვითარების მთლიანობა, ნაწარმოების სტრუქტურის გარკვეულობა, მიზნის სიზუსტე და საერთოდ, მთელი ინსცენირების ერთ მთლიან მოვლენაში მოაზრება თავისთავად დრამატურგიული და თეატრალური აზროვნების შესაბამისობას, მის მაღალ დონეს გულისხმობს, რაც არაპირდაპირი გზით ინსცენირების დადგმით მხარესაც მოიცავს. საზოგადოებრივი აზრი იმდენად მომწიფებულია, რომ იგი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს სპექტაკლის რეჟისორულ მხარეს.

ქართული თეატრალური კრიტიკული აზროვნების მაღალ დონეზე მეტყვე-

ლებს მიხ. თუმანიშვილის, სტატიები, რეცენზიები. პროფესიონალმა კრიტიკოსმა გასული საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრალური ცხოვრების შესანიშნავი დოკუმენტები დაგვიტოვა.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში უაღრესად რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ დინებათა წიაღში თანდათან თავს იყრის და ფიქსირდება ევროპული ორბენტაციის თეატრალური ტენდენციები. 1832 წლის შეთქმულებას გარკვეულ ფსიქოლოგიურ კლიმატს უქმნის ქართველ მოღვაწეთა სწრაფვა ევროპისაკენ.

ს. დოდაშვილი ი. ხელაშვილს სწერს. „უშეტყვად ვიტყვი არა თავისა თვითისათვისა მხოლოდ, გინა ბედნიერებისათვის ვმუშაობ, არამედ სიყვარულისათვის მამულისა, რათა ევროპამან ოდესმე სცნოს ივერია საშუალებითა წერილითა სარწმუნოთა“.

სავსებით დამაჯერებელი და პრინციპულად მნიშვნელოვანია ა. კალანდამის დასკვნა: „ტფილისის უწყებამან“ საკმაოდ წარმოაჩინა „მამულის სიყვარულისათვის მუშაობა“, „რათა ევროპამან სცნოს ივერია საშუალებითა წერილითა სარწმუნოთა“. გაზეთი უთუოდ დაეხმარა კაკკასიით დაინტერესებულ ინტორიკოსებს, მწერლებს, სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებს, მეცნიერულ საზოგადოებათა მოღვაწეობას, რომელიც 60-იანი წლებიდან გაიშალა. აქ აღიმართა პირველად შეცვლილ ვითარებაში მამულის სასიკეთოდ მოღვაწეობის დროშა, რომელიც 60-იან წლებში თერგდალეულებმა აიტაცეს.

ქართველი ხალხის ინტელექტუალურ და ეპოციურ ცხოვრებაში ამ დროს გარკვეულ ნაკადად ისახება თეატრისა და დრამატურგიისადმი გაზრდილი ინტერესი საერთოდ და კერძოდ კი კლასიციისტური ტენდენციების გამოღვიძება, რომელსაც თავისი გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური საფუძვლები ჰქონდა.

კლასიციისტური თეატრის გაცნობა რეჟისორისადმი ყურადღების გამახვილებასაც გულისხმობდა, რადგან სწო-

რედ მასში წარმოჩნდა ნათლად ახალი დარგის ბევრი ნიშანდობლივი მხარე.

რაციონალური რეკლამენტაციის ბაზაზე წარმოქმნილი ყოველი აქტიური ჟესტი, ყოველი დეტალი და ნიუანსი, მიზანსცენის მონახაზი, მაღალფარდოვნება, რაც ხაზგასმულია, თეატრალობის ეფექტს ქმნიდა, ბუნებრივად თავსდებოდა რეჟისორულ საშუალებათა რთულ კომპლექსში.

ქართული დრამატურგიის ცნება უნდა წარმოვიდგინოთ მისი მრავალფეროვანი შინაარსით. იგი მოიცავს არა მხოლოდ პიესის კლასიკურ ფორმებს, არამედ სასცენო, დრამატურგიულ სტრუქტურათა სხვადასხვა სახეობასაც. მე-18 საუკუნის საქართველოში საკმაოდ გავრცელებული იყო გაბაასების ფორმა. ტრადიცია მე-19 საუკუნეშიც გრძელდება. ა. თუმანიშვილის „ოთხი ლაპარაკი“ მძაფრი სოციალური სატირაა რუსეთში გადასახლებულ თავადაზნაურთა ერთი ნაწილის ზნეობრივ გადაგვარებაზე დიალოგი დრამატურგიულად გამართულად არის აწყობილი. ყოველ „ლაპარაკს“ ახალი ინფორმაცია მოაქვს. ქალები ერთმანეთს ბრალსა სდებენ გარყვნილებაში. ფინალში გულისხაბამი და გაბას ქალი სწვდებიან ერთმანეთს და დაიწყება ჩხუბი. კომიკური, ფარსული სიტუაციით მთავრდება ნაწარმოები. „ოთხი ლაპარაკი“ თავისი გულახდილობით დეკამერონის გმირებსაც კი სჭარბობს.

ქართული არისტოკრატიის ემიგრაციაში ცხოვრების მამხილებელი სცენები გვიჩვენებს ეკონომიკურად გადატაკებული საზოგადოების ზნეობრივ დაცემას. ა. თუმანიშვილი კარგად იცნობდა პეტერბურგში ქართველ თავადაზნაურთა ცხოვრებას. იგი ერთხანს მოღვაწეობდა პეტერბურგში.

დიალოგიზებული ფორმების ნაწარმოებები ვლინდება, როგორც ფოლკლორში, ასევე პროფესიონალ მწერალთა ქმნილებებში. ასე რომ, მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის დრამატურგია მოიცავს კლასიკური ფორმის



პიესებს, სცენებს, გაბაასებას, ინსცენირებას, და სხვა დიალოგური სტრუქტურის ნაწარმოებებს. სხვადასხვა დრამატურგიული ჟანრისა და ფორმის ნაწარმოებებს ქმნიან: გ. ფირალიშვილი, ო. წერეთელი, ო. ბაგრატიონი, ა. თუმანიშვილი, ალ. ორბელიანი, დ. მეღვინეთუხუცესი, ა. ჭავჭავაძე, გ. ერისთავი და სხვები. ამ პერიოდის დრამატურგიის დიდი ნაწილი არ წარმოადგენს მაღალ მხატვრულ ნაწარმოებებს. მაგრამ ეს არის არა მხოლოდ გარკვეული ეტაპი ქართული დრამატურგიის ისტორიისა, არამედ მნიშვნელოვანი კულტურული ფონია, რომელიც შეადგენს საერთო ლიტერატურული პროცესების ნაწილს და ამასთანავე აღვიძებს და აცხოველებს თეატრისადმი ინტერესს. უპირველესად ეს არის საკითხავი ნაწარმოებები, რომელიც ასევე შესაბამისია სალიტერატურო-სალონური სანახაობითი კულტურისა. სადამოს შეკრებებზე, სალონებში წასაკითხავად და წარმოსადგენად საუკეთესო იყო დიალოგის ფორმით დაწერილი ნაწარმოებები. თუმცა ზოგიერთი მწერლის პიესები (მაგ. ალ. ორბელიანი) ვერ დაიდგმებოდა სალონებში. იგი უფრო ლიტერატურული, საკითხავი ნაწარმოებებია. ამ პერიოდში ვერ არ არის რეჟისორული ხელოვნება ისე განვითარებული, რომ ასეთი რთული ფორმის პიესა დაიდგას.

ლიტერატურული და სცენური თვისებების ჰარმონიზაციის პროცესი, შემდგომ კი პიესის გადატანა ხელოვნების სრულიად განსხვავებულ ენაზე (თეატრის) მას აქცევს უაღრესად რთულსა და თავისებურ ფენომენად. ამიტომ წერდა ილია ჭავჭავაძე: „დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია“. რატომ არის ძნელი, რა თვისებათა გამოა ძნელად მისაღწევი? ილიასავე აზრით: „დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სული-სა და გულის დიდ ზღვარზეა ასაგებელი და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი მხილავი ნიჭი უნდა, მეტის-მეტი ნათელი გონება, რომ კაცი

მისწვდეს, შუკი რომ მოჰფინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სული <sup>საიდუმლოებას</sup> <sup>გაბაასებას</sup> <sup>შეადგენს</sup> ღლის ძეგრა ჰქვია, და რომელიც იმოდენად უფრო დიდ საიდუმლოდ გვევლინება, რამოდენადაც უფრო ახლო მიუვალთ“. როგორი თავისებურიც არ უნდა იყოს ქართული დრამატურგიის გზა, — ყველა შემთხვევაში ისტორიული ასპექტით უნდა განვიხილოთ იგი. ხალხური დრამის ფორმები, ლიტურგიული დრამები და მისტერიები, წარმართული დროიდან შემონახული დიალოგური თქმულებები, გაბაასებათა ჟანრის სასცენო თვისებები, ყოველივე ეს წარმოადგენდა მსახიობისა და საერთოდ, თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის დრამატურგიას. სასულიერო და საერო ხასიათის თემები და სიუჟეტები იძლეოდა შინაგანი კონფლიქტისა და დრამატურგიულ ქმედებათა საფუძველს. ეს არის ურთულესი და ხანგრძლივი პროცესი. თანდათან იკვეთება დრამატურგიის სცენური სახე. სულ უფრო და უფრო მეტად აკმაყოფილებს იგი თეატრის კანონებს. პროფესიული თეატრის აღსადგენად საჭირო იყო მოსამზადებელი მუშაობა. არა მხოლოდ თეატრალურ-სანახაობითი ფორმების განვითარების, თეატრალური ატმოსფეროს შექმნისა და თეატრის ფუნქციის ამაღლებით, არამედ პიესების შექმნითაც. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ დრამატურგები ჩაუდგებიან სათავეში თეატრებს.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში პროფესიული თეატრი არ არსებობდა, მაგრამ „ერის კულტურული ცხოვრება არ იყო მთლიანად მოშლილი და სალონებში ბუდობდა. მაინა ორბელიანის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, რომან ბაგრატიონის, დავით დიდიანის ლიტერატურულ სალონებში თეატრალური წრეები არსდებოდა და იმართებოდა მოყვარულთა წარმოდგენები, რომლებიც იმდენად სერიოზული ხასიათისა იყო, რომ შესაძლებლობა ჰქონდათ წარმოედგინათ ისეთი რთული პიესაც კი, როგორცაა გრიბოედოვის „კაი ჭკუისაგან“, გაზეთი, გრიბოედო-

ვის პიესის დადგმის გამო მკითხველს აუწყებდა: „ჩვენს ქალაქში წარსულს კვირას იყო თეატრი ერთსა ჩინებულსა სახლსა შინა, საკვირველად წარმოადგინეს, მერწმუნე, უკეთესად არღა შეიძლებოდა“.<sup>22</sup> წარმოდგენის შემდეგ გამართა ბალი: „გათავდა თუ არა პიესა, სცენა და დეკორაცია აალაგეს. იგრიალა მუსიკამ და ახალგაზრდობა ხალისით დაეწაფა ვალსს. მაზურკა და ფრანგული კადრილები გაგრძელდა ღამის ორ საათამდე“. სპექტაკლში თამაშობდნენ: რ. ბაგრატიონი (სახლის პატრონი) — ცოლისდა, მისივე ვაჟი ლიზას როლს ასრულებდა. პირველი როლის შემსრულებელი, თურმე სუსტი იყო, მეორესი კი კარგი. ნატალია დიმიტრიენას როლი ითამაშა სოფიომ, ივანე ორბელიანის ასულმა. ის თურმე კარგი იყო და მაყურებელიც აღტაცებით ეგებებოდა. ხლესტოვას ასრულებდა მარიამ, ივანე ორბელიანის ასული და ძლიერ კარგი იყო, რომან ალექსანდრეს ძე ბაგრატიონი ასრულებდა სკალოზუს „და რეცენზენტი ვადმოგვცემს: „ასეთი სკოლოზუბები, შეიძლება თამამად ითქვას, არც ერთ საჯარო თეატრს არ ჰყოლია, შემდეგი როლების შემსრულებლები იყვნენ: ჩაცკის — თბილისის სახაზინო პალატის მრჩეველი დ. ე. ხუბარაიევი, ზაგორცკის როლში გამოვიდა თბილისის გუბერნატორის ზავილეისკის ნათესავი, ზავილეისკი. პალატონ მიხაილოვიჩის როლი შეასრულა თვით რეჟისორმა ლავროვსკიმ, მოლჩალინი — ოფიცერმა ოლიშეესკიმ“.<sup>23</sup>

ამგვარი მოვლენები გარკვეულად აფართოებდნენ საზოგადოებრივ ინტერესებს, ხელს უწყობდნენ კულტურულ ურთიერთობათა განვითარებას. თბილისი აერთიანებს სხვადასხვა ეროვნების ადამიანთა ინტერესებს. მრავალეროვანი ქალაქის ცხოვრების რიტმში თანდათან ებმებიან საზოგადოების ფართო წრეები. „თქვენი გაბრწყინებული სალონი, — წერდა გ. ორბელიანი მანანა ორბელიანს — სასგა ანკლიჩანებით, ფრანცუზებით, ჰინდოელებით, ჭეშმარიტად მსურს მათი ბედნიერება და ვაჰობ, ნეტავი მათ რიცხვში მეც ვი-

ყო. 1829 წლის მაისში თბილისში ჩამოვიდა ა. პუშკინი, თბილისელები ზემოთ შეხვდნენ პოეტს. დიდი ხანი გაუმართეს. „მის პატივსაცემად ქალაქის ბაღში მოუწყვეს ზეიმი და აჩვენეს სახიობა“. ილია ორბელიანი გრიგოლ ორბელიანისადმი გაგზავნილ წერილში აღნიშნავს: „აქ ხშირად ვაწყობთ თეატრს. გიორგი ერისთავი, ვახტანგ ორბელიანი, ბევრი სხვები და მეც მათ შორის ჩქარა მოვაწყობთ ქართულ წარმოდგენას“. წერილი 1832 წლის 4 თებერვლით არის დათარიღებული. ამ პერიოდში თანდათან იგრძნობა თეატრალური საქმიანობის გამოცოცხლება იმართება კონცერტები, სანახაობითი ჯირითი და სხვა გასართობი. 1831 წელს ს. დოდაშვილს თავის ბინაზე გაუმართავს კონცერტი. „მისივე გადმოცემით მეზობლად მცხოვრებ ოსმალეთის ელჩს უთხოვია ს. დოდაშვილისათვის — ფორტეპიანოს ბალალაიკა მიიღა შეუთანხმოდ. ს. დოდაშვილს იმ საღამოს ჩაიზე ოსმალეთის ელჩთან ერთად მოუწვევია ალექსანდრე ორბელიანი, რომელიც თურმე ფორტეპიანოზე აზიურ სიმღერებს ამღერებდა, აგრეთვე მისი ძმა ვახტანგ ორბელიანი, რომელიც რუსულ სიმღერებს უკრავდა ფორტეპიანოზე.

ქართული თეატრის რა ფორმაც არ უნდა განვიხილოთ, ყოველ მათგანს თავისი შემსრულებელი და რეჟისორი ჰყავდა. სალონებში კითხვისა თუ სხვა გასართობის აღმსრულებელიც თავად იყვნენ. ცეკვა, სიმღერა, ლექსთა თქმა, ყველა გასართობი თავადაზნაურთა წრეებში ხდებოდა და საღამოს მომწყობნი იძლეოდნენ „მესრულების“ მაგალითსაც.

თბილისში იყო სხვადასხვა ფორმის გასართობები: ყაბახზე ჩატარებული სანახაობანი (ჯირითი და სხვა), თუ სახანდრების (ალავერდა, პეტრუსა და სხვები) საჯარო კონცერტები, მესტეირების (მათ შორის განთქმული სათარას) სევდიანი ჰანგები, რომელიც თბილისის აღმოსავლურ კოლორიტს განასახიერებდა, ქმნიდა გარკვეულ კულტურულ ფონს.

სახალხო თეატრის წარმომადგენლები იყვნენ ოთარ ნორისელი, ოიანა-ბუიანა, რომლებიც ხალხური ნიღბების თეატრს განასახიერებდნენ.

წარმოდგენებისადმი, და საერთოდ, სანახაობითი კულტურისადმი ინტერესს აღიერებდნენ დეკაბრისტები და სამხედრო ნაწილის ოფიცრობა. ალ. ორბელიანიწ თქმით „პოლკში“ კვირაში ორჯერ ბალი ჰქონდათ, კვირასა და ხუთშაბათს საღამოზე და თეატრიც ბევრჯერ კამედიებისა.“ ესპანელი ვანგანელი, რომელიც კახეთში ნიჟეგოროდის პოლკში მსახურობდა, ყოფილა თბილისშიც. თავის მოგონებებში წერს, რომ 1819 წელს ერმოლოვის ინიციატივით დაუარსებიათ „ოფიცერთა კლუბი“, სადაც საინტერესო სანახაობითი მუშაობა გაჩაღებულა. ხოლო ესპანელისათვის თურმე „თბილისი მისთვის შეიქმნა მეორე პეტერბურგი“, მიუხედავად ამისა, 20-იან წლებში მაინც არ მიმდინარეობდა დიდი თეატრალური ცხოვრება. ამ წლებში „საიდანმე გაჩნდებოდნენ მოხეტიალე ფონგლიორები ან ჯამბაზები და ისევ წავიდოდნენ. იშვიათად თუ გაიმართებოდა შინაური წარმოდგენა, სადაც ქალების როლსაც მამაკაცები ასრულებდნენ“.

ქალების როლის შესრულება მამაკაცების მიერ, მსოფლიო თეატრალურ ცხოვრებაში ფართოდ გავრცელებულა პრაქტიკა იყო და მას ვერც ქართული თეატრი ასცდა. დეკაბრისტების, პოლონეთიდან გადმოსახლებული მემკვიდრეების, რუსი ოფიცრებისა და ქართველ თავადაზნაურთა შეხვედრა-საღამოები, ახლო ურთიერთობანი, იყო არა მარტო გონებრივი გამოცოცხლებისა და კულტურული ცხოვრების მაუწყებელი, არამედ დაახლოებთა ეს პროცესს გარკვეულ შემოფოთებასაც იწვევდა. ხომ არ ხდებოდა ეროვნული ინტერესების შეცვლა? ხომ არ ასტიმულირებდა იგი გათქვევას, შერწყმის პროცესს? ამ საფრთხეზე მიანიშნებს გ. ერისთავის იუმორისტული ლექსი „ყველა გამხდარა გრძელი თმიანი, ვეღარ გაარჩევს კაცებში ქალსა, მრავალნი ჰგმობენ თავიანთ ვალსა, არ თავილობენ ავ საქ-

ცბელსა, ერთმანეთშია ვით აირივნენ, მოდისთვის ნამუსსა ჰგმობენ“...  
კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრები, რომლებიც თბილისში მიმდინარეობდა, თანდათან საქართველოს სხვა ქალაქებშიც ვრცელდებოდა. განსაკუთრებით ქუთაისში, გორში, ოზურგეთში, ზუგდიდში. გავლენის სფერო ვრცელდებოდა სოფლებშიც. ქართლში – სოფ. მეჯვრისხევში 1844 წელს უთარგმნიათ შექსპირის „ოტელო“, სოფელში ზაფხულობით თავს იყრიდნენ თბილისიდან ჩასული არისტოკრატიის წარმომადგენლები. ელისაბედ ორბელიანის მოგონებით: „ამბობდნენ, რომ სოფ. მეჯვრისხევი წარმოდგენდა ძალიან კულტურულ ევროპულ კუთხეს“. ცნობილია, რომ 1845 წელს სოფ. გორისაში წარმოდგენიანთ ო. წერეთლის კომედია „ქორწილი იმერეთის თავადისა“. სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები იმართებოდა სოფ. სხვიტორში, ხიდისთავში (1845 წ.) და სხვაგან. კულტურულ საქმიანობას სათავეში ედგნენ სოფლის მოწინავე ინტელიგენციის წარმომადგენლები. მაგ. ხიდისთაველი იყო დ. მეღვინეთუხუცესი, რომელიც წერდა პიესებს. ყოველი ცალკეული სანახაობითი მოვლენა გარკვეულ საგანმანათლებლო ფუნქციას ასრულებდა. ხალხში განათლების შეტანა იყო ქართველ მოღვაწეთა უპირველესი საზრუნავი. ამავე მიზანს ემსახურებოდა თეატრიც. ეს არის პერიოდი, როდესაც დივიდებს წიგნისადმი ინტერესი, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარშიც გრძელდება ქართული წიგნის გამოცემის საქმე, რომელიც წინა საუკუნეში დაიწყო. „მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულიდან თანდათანობით წიგნების ბეჭდვაც გაზშირდა... უფრო გვიან, 1830-იანი წლების ბოლოს თბილისში ჩნდება მ. ი. და დ. არზანოეთა სტამბა, სადაც ზედიზედ იბეჭდება პლატონ იოსელიანის წიგნები „ანბანი ქართული სასარგებლო ქართველთა ახალ, მოსწავლეთა ყრმათა“ (1838), მისივე პუბლიკაცია ი. შავთელის „აბულ-მესია“ (1838) და ჩახრუხადის „თამარაინი“ (1838)“, ქართული წიგნები იბეჭდებოდა აგრეთვე კავ-

კასიის ნამესტნიკის კანცელარიის სტამბაში, მოსკოვში ქართული საეკლესიო წიგნები, როგორც წესი იბეჭდებოდა უწმინდესი სინოდისა და ზოგჯერ კერძო სტამბაში... რაც შეეხება პეტერბურგში გამოცემულ წიგნებს, ისინი უმთავრესად იბეჭდებოდა აკადემიის სტამბაში, გამოცემას იწყებს ახალი გაზეთები: „საქართველოს გაზეთი“ (1817), „ქართული გაზეთი“ (1821), „თბილისის უწყებანი“ (1828), „კავკასიის მხარეთა უწყებანი“ (1845), „თბილისის უწყებანის“ ქართულ გამოცემაზე პირველ წელს ხელმოწერი 400 იყო, ხოლო რუსულისა — 1200, გაზეთი გამოდიოდა სპარსულ ენაზეც.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ი. ბატონიშვილის „კალმასობას“, თ. ბაგრატიონის ნაშრომს „განმარტება პოემა „ფეფხისტყაოსნისა“. ამ შრომებში განმანათლებლური იდეები დაკავშირებულია მხატვრული აზროვნების პრინციპებთან. საგანმანათლებლო და სანახაობითი პროცესების შერწყმა, მათი სინთეზირება ურთულესი მოვლენა იყო. იგი მოითხოვდა პროფესიულ ოსტატობას, რომელიც იმჟამად არ გახლდათ მაღალ დონეზე, ამიტომ ხშირად გართობის ფუნქციას ასრულებდა კონცერტები, ბალები და სხვა ფორმის სანახაობანი, მაგრამ სალონებში მხატვრულ ნაწარმოებთა თეატრალიზებული კითხვა ლიტერატურულ თეატრს ქანკუთვნებოდა. თუმც ეს ყოველივე ინტელექტუალური ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარე იყო. მკითხველიცა და აუდიტორიაც წარმოადგენდა ფეოდალური საზოგადოების არისტოკრატიას. „განმანათლებლური იდეები დაბეჯითებით მოითხოვდნენ საზოგადოების ფართო წრეში ცოდნის შეტანას, მის ზნეობრივ ამაღლებას ყველა საშუალებით. საზოგადოებრივი აზროვნების დონე დროის შესატყვისი უნდა ყოფილიყო საქართველოსთვის, რომელმაც ეს-ეს არის 1832 წლის შეთქმულებით გაიბრძოლა დამპყრობლის წინააღმდეგ და სასტიკადაც დაისაჯა, ამგვარი მიზანი თავისთავად მებრძოლი ხასიათისა იყო, დ. ჯოგერესული. იმ დროს მე-

რის რუსეთი თავის ქვეყანაშიც ასწორედ ამას ებრძოდა. ებრძოდა ევროპიდან მომდინარე საფრანგეთის იმპერიათა-ზიული რევოლუციის მოწოდებებს, დეკაბრისტული მოძრაობის დაუნდობელი ჩახშობაც ამით იყო გამოწვეული.“<sup>23</sup>

1832 წლის შეთქმულებით დამთავრდა საქართველოს ცხოვრების ერთი ეტაპი, რეპრესიებმა, აჯანყებებისა და შეთქმულების მარცხმა ნათელი გახადა, რომ ცარიზმთან პირისპირ ბრძოლას თანდათან აზრი ეკარგებოდა. საჭირო იყო სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული პრობლემების მშვიდობიანი გადაწყვეტა. 1832 წლიდან დაიწყო მე-19 საუკუნის საქართველოს ისტორიის მეორე პერიოდი, რომელმაც გასტანა ბატონყმობის გადავარდნამდე თბილისის გუბერნიაში (ე. ი. 1864 წლამდე). 30-იანი წლებიდან მოკიდებული, საქართველოში შედარებით მშვიდობიანობა დამყარდა, რომელიც დროდადრო თუ ირღვეოდა ჩრდილო კავკასიელ მთელთა თავდასხმებით, გლეხთა აჯანყებების წინააღმდეგ მთავრობის რეპრესიებით და თურქთა ლაშქრობებით მესხეთში და შავი-ზღვისპირეთში. საქართველოში მიმდინარე ეკონომიკური და სოციალური პროცესები ერთი შეხედვით თითქოს სტაბილური ხდება, თანდათან იზრდება მოსახლეობაც, მაგრამ ბატონყმობის სისტემაშიც ხდება მნიშვნელოვანი ცვლილებები უარესობისაკენ. რუსეთთან შეერთების შემდეგ საქართველოში ბატონყმობაც ფერს იცვლის. „ჩვენებურმა გლეხობამ ხელიდან გაუშვა თოფ-იარაღი და გადაეჩემა მის ხმარებასა. ბატონებსა და ყმებს შუა ჩადგა ახალი, მესამე ძალა — სამუდამო ჯარი და სარჩელი დაუწყო პირველებსა. ბატონებმა დიდი გული მოიცეს, შიში გლეხების უკმაყოფილებსა გაუქრათ და ბევრად მეტი სამსახური მოსთხოვეს მათ. ეს ზედმეტის მოთხოვნა იმანაც გამოიწვია, რომ ბატონებმა მარტივ ცხოვრებას უღალატეს. ევროპის მოდებს გამოუდგნენ, ქართული ღვინის ნაცვლად შამპანური შეიყვარეს, ბალებში იწყეს სიარული, ძე-

რფას ტანსაცმელში გამოწყობილები ქალაქის თამაშობას ვაპყვენ, რაც ძველ საქართველოში არ ყოფილა, ვალებში ჩაცვივდნენ და თავისი მამულეები პრიკაზსა და ვაჭრებს დაურიგეს. ყმებს წინანდელზე მეტი გადასახადი დაადეს“. იაკობ გოგებაშვილი შემოთავაზებულია არა მხოლოდ ცარიზმის ზეწოლით, ქართული თვითმყოფადი ცხოვრების ნიველირებით, ახლის ზერელე გაგებით, არამედ იმით, რომ ყოველი სენი რუსეთისა ჩვენც უსათუოდ გადმოგვედება ხოლმე, ყოველი მისი ჭირი ჩვენს ჭირადვე გადაიქცევა ხოლმე მაგრამ ჩვენდა საუბედუროდ, იგივე არ ითქმის სიკეთის შესახებ. ბერი სიკეთე რუსეთისა ჩვენს სიკეთედ არ გადაიქცეულა, ბერი რეფორმა კავკასიის ქელს ვერ გადმოსცილებია“. საქართველოში სოციალური ცვლილებები ნელი ტემპით მიდიოდა. ი. გოგებაშვილის აზრით, რომელიც 1905 წელს გამოთქვა „ბურჟუაზია ჯერ ჩვენ არ გვყავს“, აღვილი წარმოსადგენია, თუ რა სოციალური ფონი იყო მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა თანდათან იბადებოდა საგანმანათლებლო და კულტურული კერები.

ყველაფერი ძვირფასია ისტორიისათვის, რაც მამულიშვილთა ნიჭიერებითა და თავდადებით შეიქმნა. მართალია, ბევრმა ვერ გაუძლო ცარიზმის ზეწოლას და მისი მეხოტბე გახდა, ზოგმა ხელი ჩაიქნია და დინებას მიეცა, თავი იჩინა შემგუებლობის, პრაქტიციზმის ტენდენციებმა, მაგრამ მაინც გახდა შესაძლებელი შექმნილიყო თეატრალურ სანახაობითი კულტურის გარკვეული დონე, როგორც წინაპირობა პროფესიული თეატრის შექმნისათვის.

დრამატურგიულ სფეროში გაკეთდა: გ. ფირალიშვილმა გადააკეთა პიესად „ვეფხისტყაოსანი“, ასევე ტრაგედიადა გადააკეთა პოემა თ. ბატონიშვილმა, გ. ერისთავმა გაასცენიურა „ვეფხისტყაოსანი“. მანვე 1838 წელს დაწერა კომედია „შეშლილი“. 1840 წელს დაწერა კომედია „დავა“, თ. წერეთელმა დაწერა კომედია „ქორწილი იმერეთის თავადისა“, 1846 წელს ა. ორბელიანმა

დაწერა „ბატონიშვილი ირაკლის პირველი დრო“, დაწერა „სამსახურთა ინდისა“, ითარგმნა როსინის ტრაგედიები „ესთერი“, „ფედრა“, კორნელის „სინა“, „ჰერაკლე“, ვოლტერის „ალზირა“, ოზეროვის „ედიპი“, ბრავეს ტრაგედია „ტრაგედია ატიესტისა“, პ. კარატიგინის „უცნობი ნაცნობი“, ლაიზევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარანტელი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და სხვები.

ასე რომ, ქართულ თეატრს რეპერტუარისათვის 20-22 პიესა ჰქონდა, მაგრამ მეტი ნაწილი პიესებისა არ დავდებულა. არ შეიქმნა ობაექტური პირობები თეატრალური ლიდერის წარმოსაჩენად. 1838 წელს გ. ერისთავი უკვე საქართველოში იყო, 1840 წელს დაწერა კომედია „დავა“, ჰქონდა გარკვეული სათეატრო გამოცდილება. მაგრამ პროფესიული თეატრი ვერ ჩამოყალიბდა. საჭირო იყო მრავალი ფაქტორის გაერთიანება, რათა შექმნილიყო პროფესიული თეატრი. საამისოდ სამხადისი ერთობ დიდხანს გაგრძელდა. თითქმის ნახევარი საუკუნე ქართულმა მწერლობამ საამისოდ შეამზადა ნიადავი. დაწერა ორიგინალური პიესები. ითარგმნა უცხოური დრამატურგიული ნაწარმოებები. ამდღა განათლებისადმი საზოგადოების მოთხოვნილება. გაძლიერდა თეატრალურ-სანახაობითი კულტურისადმი ინტერესი, თავდაზნაურობის წრიდან გამოსული ინტელიგენცია ესწრაფვის ცხოვრების „ევროპული წესის“ დამკვიდრებას. ვითარდება სახალხო თეატრი თავისი დემოკრატიული, მასობრივი ფორმებით. იმართება „ბერიკაობის“ იმპროვიზაციული წარმოდგენები, ხდაც მხილებულია სოციალური უსამართლობა, გამოხატულია სახალხო გმირის არსენას სახე. ბერიკაობას ჰყავდა თავისი მსახიობები, რომლებიც მეწინავეს, ქორეგტის ფუნქციას ასრულებდნენ, ამასთანავე ისინი წარმოადგენენ მასობრივ სანახაობათა პირველ რეჟისორებს. მათ ორგანიზატორულ ნიჭზე, იმპროვიზაციის უნარსა და შემოქმედებით ფანტაზიაზე ბევრად იყო დამოკიდებული სპექტაკლის

ბედი. ასეთი მსახიობი იყო აბელ რევა-  
ზიშვილი. ის იყო აკრობატი, ფლობდა  
სხვადასხვა ფოკუსების ხელოვნებას,  
ჰყავდა თავისი დასი შესაფერისი რე-  
პერტუარით, რომელიც განიცდიდა  
ცვლილებებს დროის შესაბამისად. სა-  
ხალხო თეატრის ეს ნიჭიერი წარმო-  
მადგენელი თავის გამოხვედრებს აწყობ-  
და მოედნებზე, ღია ცის ქვეშ. ბერიკა-  
ობის თეატრის ფართო სპექტრში ბუ-  
ნებრივად თავსდება სხვადასხვა ჟან-  
რისა და ფორმის შემსრულებლები.

სახალხო თეატრის წარმომადგენლები  
მრავალფეროვანი იყო. იგი შეიცავდა  
აკრობატიკის, ჟონგლიორობის, თოჯი-  
ნური და პანტომიმური ხერხების მრავალ-  
სახეობას. ზოგადი დრამატურგიუ-  
ლი სცენარი მოქმედებაში ივსებოდა  
იმპროვიზაციული დეტალებით. თბილისში  
ასეთი სანახაობანი იმართებოდა  
„ერევნის მოედანზე“ (ახლანდელი თავისუფლების  
მოედანი), ბალაგანის, ბო-  
ქემური ცხოვრების გამომსახველი სა-  
ნახაობა ამხიარულებდა მაყურებელს.  
სოციალური სატირის გამომხატველი  
სცენები მთავრობის მოხელეთა წინააღ-  
მდეგობას იწვევდა. ვარკვეულ პერიოდში  
აიკრძალა კიდევ ასეთი სანახაო-  
ბანი, მაგრამ ბრძოლა სახალხო თეატრისათვის  
გრძელდებოდა, მართალია ამ თეატრმა ვერ  
წარმოშვა თავისი ფილოსოფიური, მაგრამ თეატრი  
იყო ხალხის საყვარელი სანახაობა. სოფ-  
ლად ეს იყო გლეხების თეატრი. „ბე-  
რიკაობა“ ყოველთვის თვით ხალხის —  
განსაკუთრებით გლეხების თეატრალურ  
ფორმას წარმოადგენდა. გლეხობის  
ხელში იგი იყო იარაღი გაბატონებულ  
კლასთა წინააღმდეგ. ბერიკაობის მახ-  
ვილი ყოველთვის მიმართული იყო მეფის,  
თავადების, ფეოდალების, მღვდლებისა და  
მემანულების წინააღმდეგ. სანახაობის  
ასეთი მებრძოლი ხასიათი მეტ წინააღმდეგობასაც  
იწვევდა. ხალხის თეატრალურმა სანახაობითმა  
კულტურამ თავისი ფუნქცია მტკიცედ გან-  
საზღვრა. იგი გახდა ხალხის ცხოვრების  
აუცილებელი ნაწილი, ამიტომ დე-  
ენის მიუხედავად არ მოკვდა და მთელი  
მე-19 საუკუნე პროფესიულ თეატრთან

ერთად ვითარდებოდა. ფეოდალურ არისტოკრატის  
ვეროპული თეატრი უნდა, მისი შექმნისათვის  
ამიტომ საუკუნეობით შექმნილი ბერიკაობა  
სრულიად დავიწყებული იქნა, ახმეტელისავე  
აზრით, „ქართული თეატრი მიდიოდა რუსული  
თეატრის კვალობაზე. ბერიკაობის აღდგენას  
კი განაგრძობდა სოფელი“. ისახება ერთ-  
მანეთის პარალელურად მოქმედი ორი თითქოს  
სრულიად განსხვავებული თეატრის გზა. ერთი —  
პროფესიული, ევროპული ტიპისა, რომელსაც  
ფეოდალური არისტოკრატია ქმნიდა და მეორე —  
ხალხური (მეტწილად გლეხური!). რასაკვირველია  
ქართული თეატრის განვითარების ობიექტური  
პროცესი ადასტურებს ძირითადად ორი განსხვავებული  
ტიპის თეატრის არსებობას. იგივე პროცესები  
ხდება დასავლეთ ევროპულ და რუსულ თეატრშიც.  
ამ შემთხვევაში ქართული თეატრი ექვემდებარება  
თეატრის განვითარების უზოგადეს კანონზომიერებას,  
მაგრამ ს. ახმეტელისა და მე-20 საუკუნის  
20-იანი წლების ზოგიერთ სხვა თეატრალურ მოღვაწეთა  
(მათ შორის კ. მარჯანიშვილისაც) გატაცება  
უშუალოდ ქართული ხალხური ფორმების  
ძიებით, სრულიად არ უნდა იწვევდეს ევროპული  
ტიპის პროფესიულ თეატრში ხალხური ფორმების  
მნიშვნელობის შეუფასებლობას. პროფესიული  
თეატრი კი არ გამოირიცხავს ფოლკლორული  
თეატრალური სანახაობის ფორმებს, არამედ  
ბუნებრივად იწოვს მას. უაღრესად რთულია  
ასეთი შერწყმის პროცესი. განა არისტოკრატული  
თეატრიც ხალხური არ იყო თავისი მიზნებითა და  
გამოსახვის საშუალებებით? თავად ფეოდალური  
არისტოკრატიაც ხომ „ხალხია“, რომელსაც უკეთ  
შესწევს უნარი შექმნას პროფესიული თეატრი.  
ამავე თეატრის მსახიობებიც ხალხის წრიდან  
იყვნენ გამოსულნი. ახმეტელს ჰქონდა საოცარი,  
პირდაპირ ფანატიკური გატაცება, „ბერიკაობის“  
თეატრი, როგორმე ღია ცის ქვეშეთიდან  
შენობაში შეეყვანა. მოეხდინა მათი პროფესიონალიზა-

ცია მაღალ მხატვრული ხარისხში. სინთეზირების ამ მტანჯველ პროცესს ჰქონდა თავისი ფილოსოფიური და სოციალური საფუძველი. თეატრში ხალხის როლის წარმოჩენის იდეა უკავშირდება არა მარტო „სახალხო ხელისუფლების“ იდეოლოგიას, არამედ გარკვეულწილად ეხმიანება ილია ჭავჭავაძის აზრს: „მეოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერი არასდ ჩანს... საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არ ჩანს. ხალხის როლის წარმოჩენა იძენს უდიდეს შინაარსს. ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა, რომ დაბეჩავებული ადამიანის ინტერესების სფერო შეზღუდულია.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ნელი ტემპით, დიდის წვალებით, მაგრამ თანდათან შეიქმნება საფუძვლები პროფესიული თეატრის ჩამოსაყალიბებლად.

ამრიგად, ქართულმა მწერლობამ გარკვეული ლიტერატურული ნიადაგი შეამზადა თეატრისათვის. ითავა მთელი კულტურული და საგანმანათლებლო საქმიანობის მეთაურობა. ს. დოდაშვილის, პ. იოსელიანის, ანტონ I კათალიკოსის, ს. რაზმაძის და სხვა მოაზროვნეთა ნაწარმოებები, მათი განმანათლებლური იდეები, რომლებიც კარგად იყო ცნობილი ინტელექტუალურ წრეებში, სალონების ინტენსიური მოღვაწეობა, ქალაქებისა და სოფლების ლიტერატურული და თეატრალური საქმიანობა, ხალხური თეატრის საქმიანობა და ქართველი კაცის არტისტული და საერთოდ შემოქმედებითი ბუნების გამოვლინება, დასავლეთ ევროპულ და რუსულ კულტურასთან კავშირების გაფართოება, ქმნიდა თეატრალურ-საზოგადოებითი კულტურის განვითარების ატმოსფეროს. მართალია, მომწიფების პროცესი ნელა მიმდინარეობს, არ გამოიკვეთა სამსახიობო ხელოვნება, მაგ-

რამ არ შეიძლებოდა ქართველი კაცისთვის ბუნებით მომადლებულ ქართულ ნიჭიერებას თავი არ ეჩინა.

ამ პერიოდისათვის მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება საქართველოს დემოგრაფიულ რუკაზე. ცარიზმის პოლიტიკა ფართო მასშტაბის, კარგად მოფიქრებულ „დემოგრაფიულ აგრესიას“ აწარმოებს. თუ „1800 წლისათვის ქართველები საქართველოს თანამედროვე ტერიტორიაზე მთელი მოსახლეობის თითქმის მეხუთედს შეადგენდნენ, დანარჩენი ეროვნებები კი, ერთ მეხუთედზე ოდნავ მეტს, მე-19 საუკუნის მანძილზე მოსახლეობის ეროვნულმა შემადგენლობამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. მეფის რუსეთის მთავრობის მიერ საქართველოს დამოუკიდებლობის მოსპობისთანავე, რუსთ ხელმწიფის წარმომადგენლები ქართული მიწა-წყლის ეთნოგრაფიული აჭრელებით ქართველთა მოსალოდნელი პოლიტიკური მოძრაობის თავიდან აცილებას ცდილობდნენ. ამგვარი პოლიტიკის შედეგად მე-19 საუკუნის მიწურულისათვის საქართველოს მოსახლეობაში ქართველთა ხვედრითი წონა 70 პროცენტამდე შემცირდა, ხოლო დანარჩენი ეროვნებისა 30 პროცენტით გაიზარდა“<sup>24</sup> ასე მაგალითად, თუ 1801 წელს ქართველი შეადგენდა 78,82% -ს, 1832 წლისათვის იყო 73,83 %, წლიური ზრდის პროცენტი იყო 0,97 %, მაშინ, როცა ვველა ნაციონალური უმცირესობის (ქართველი ებრაელების გარდა) ზრდა ერთ პროცენტზე მეტი იყო და 1832 წლისათვის პ. გუგუშვილის განგარიშებით საქართველოში 630 ათასი ქართველი ცხოვრობდა. თბილისში მე-19 საუკუნის დასაწყისისათვის 20 ათასამდე სული ცხოვრობდა. 1832 წლისათვის მესამე კამერალური აღწერით 24,2 კაცი ცხოვრობდა. ქალაქი წელ-

ში ვატყობ ალა-მაჰმად ხანის შემოხვევამ, მაგრამ თანდათან ვაჭრობის განვითარება ხელს უწყობდა ქალაქში სოფლის მოსახლეობის მოზიდვას. მიუხედავად იმისა, რომ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში თბილისში არ არის საქართველოს საერთო მოსახლეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი (როგორც ამჟამად), მაინც იგი არა მარტო საქართველოს, არამედ ამიერკავკასიის კულტურის ცენტრსაც წარმოადგენს. ბუნებრივია, რომ თბილისი ხდება მეთაური თეატრალურ სანახაობითი კულტურისაც. მე-18 საუკუნეში თბილისთან ერთად თელავი ასრულებს თეატრალურ ცხოვრებაში წამყვან როლს. საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში, განსაკუთრებით ქუთაისში, გორში და სხვაგან იღვიძებს თეატრისადმი ინტერესი, მაგრამ პირველი სიტყვა მაინც დედაქალაქს უნდა ეთქვა და ასეც მოხდა.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში თბილისში თანდათან იწყება პოლიტიკური, კულტურული და სოციალურ-ეკონომიური ცხოვრების ცენტრალიზაციის პროცესი. „ქვეყნის თანდათანობითი ეკონომიკური წინსვლა, რამაც კავკასიაში ომიანობის დაცხრობის შემდეგ იჩინა თავი, თავისებურ გავლენას ახდენდა სოფელზეც. გლეხი ჩაება სავაჭრო-სამრეწველო საქმიანობაში, გავიდა საშოვარზე. უმიწო და მცირემიწიანი გლეხობა მიაწყდა ქალაქებს, რათა დაეგროვებინა თანხა სახელმწიფოსა და მემაძღვის გასასტუმრებლად. თავადაზნაურთა ერთი ნაწილი რუსული მმართველობის სამსახურში ჩაება. ამ მხრივ ფართო ასპარეზი მას ცარიზმის მიერ წამოწყებულ ომებში გაეშალა... ქართველი თავადაზნაურობა გამოვიდა კარნავეტილობიდან. ახალი ვითარებისათვის შეგუების მისწრაფებამ მისი მოთხოვნილებანი გაზარდა“.<sup>25</sup>

თუ თბილისში 30-იან წლებში ეგვიპტე-ლა ეროვნების 30 ათას კაცზე მეტი ცხოვრობდა, ძნელი წარმოსადგენია არ უნდა იყოს ქართული თეატრის მოღვაწეობის მასშტაბი. ძირითადად ელიტარულია ის ტენდენციები, რომლებიც პროფესიული თეატრისათვის საფუძვლებს ამზადებს, ხოლო მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა ქართული თეატრალური სანახაობითი კულტურა ცდილობს აღადგინოს კავშირი მე-18 საუკუნის თეატრის ტრადიციებთან, ნელ-ნელა აფართოებს ურთიერთობებს დასავლეთ ევროპულ და რუსულ თეატრთან, ამ პერიოდისათვის დასავლეთ ევროპას უდიდესი თეატრალური კულტურა ჰქონდა შექმნილი. „მე-18 საუკუნე, — ევროპის თეატრის უდიდესი აყვავების ეპოქა, ასწლეული, რომელიც აღიბეჭდა შექსპირის, ლოპე დე ვაგას, შემდეგ კორნელის, რასინის, მოლიერის სახელებით“, ქართულ თეატრში მეტისმეტად გვიან პოულობს იგი გამოძახილს. საქართველოში სახიობის, თეატრონის, სახალხო თეატრის, სულხან-საბა ორბელიანის და სხვათა მოღვაწეობა იმ პირობებში ისტორიულ მნიშვნელობას იძენს, მაგრამ მკვეთრად ჩამორჩება ევროპულ-თეატრალური კულტურის მაღალ დონეს. ისტორიული პირობები განსაზღვრავენ ქართული თეატრის განვითარების ნელ ტემპსა და ხასიათს. ამ წლებში საქართველოში იყო უმძიმესი ბრძოლები როგორც გარეშე, ისე შინაურ მტრებთან. საქართველო დიდხანს გაყოფილი იყო სპარსეთისა და თურქეთის გავლენის სფეროდ. ქართველი ხალხი არ ურიგდებოდა დამპყრობლებს და თავისუფლებისათვის იბრძოდა, მარტო XVII საუკუნის მეორე ნახევარში სპარსეთის შემოსევისას გან ნახევარ მილიონზე მეტი ქარ-



თველი განადგურდა, არა ნაკლები დაი-  
ღუპა ქართველთა ხელით.

იმ დროს, როდესაც ევროპაში თეატ-  
რალური ხელოვნების ღრმა რეფორმე-  
ბი ხდებოდა, მეინინგელეები ამკვიდრებენ  
ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას,  
უდიდეს წარმატებას აღწევს შილერის,  
ლესინგის, გოლდონის, კ. გოცის, ბო-  
მარშეს თეატრები, საქართველოში მხო-  
ლოდ მისი მკრთალი გამოძახილია. მე-  
19 საუკუნის პირველ ნახევარში კი,  
როცა ევროპულ თეატრში ფორმირდე-  
ბა ახალა ნიმართულება — რომანტიზ-  
მი, ქართულ მწერლობაშიც იგი იჭერს  
გაბატონებულ მდგომარეობას. ბაირო-  
ნის, შელის, შატობრიანის, ლეოპარდის  
და სხვების რომანტიკული პოეზიის  
თანხმეირი პარალელები პოეზიაშიაც  
არის, მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავ-  
ებულია მათი წარმოშობის მიზეზები.

როგორც ვხედავთ ქართული ლიტე-  
რატურა, რომელიც მეთაურობს თეატრს,  
ჩქარი ტემპით ვითარდება და მალე აღ-  
წევს დიდ წარმატებებს. მსგავსად ევ-  
როპელი მწერლებისა, ქართულ თეატრს  
ქართველი მწერლები მეთაურობენ მთე-  
ლი მე-19 საუკუნე. საუკუნის პირველ  
ნახევარშიც მათ შეამზადეს ნიადაგი  
ახალი პროფესიული თეატრის შესაქ-  
მნელად.

### შენიშვნები:

1 ივ. ჯავახიშვილი. დამოკიდებულება რუსე-  
თსა და საქართველოს შორის XVIII საუკუნეში,  
1919, გვ. 93.

2 იქვე.

3 იქვე. გვ. 95.

4 იქვე.

5 ი. გოგებაშვილი. ტ. I, 189, 228-231.

6 ი. ჭავჭავაძე. ტ. II, 1941. გვ. 498.

7 მ. მამარდაშვილი. გზა. გაზ. „მამული“ № 19.

8 გრ. ორბელიანი, საღამო გამოსაღმებისა,  
1989, გვ. 235.

9 მ. ჩორგოლაშვილი. „თითქოს აქ ვიყო და“  
ბადებულო“. 1989, გვ. 22.

10 ა. კალანდაძე. ქართული ეურნალისტიკის  
ისტორია, 1977, გვ. 190.

11 ა. გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX საუკ. ქა-  
რთული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორი-  
იდან. 1957, გვ. 83.

12 იქვე.

13 პ. ინგოროძე, ნ. ბარათაშვილი. თხზულე-  
ბანი. წინასიტყვაობა, 1968. გვ. 11.

14 ი. გრიშაშვილი. ლიტერატურული ნარ-  
კვევები. 1957, გვ. 59.

15 კ. კეკელიძე. ძველი ქართული თეატრი  
ეურნ. „ხელოვნება“, 1928, № 1, გვ. 24.

16 ა. კალანდაძე. ქართული ეურნალისტიკის  
ისტორია.

17 ნ. ბარათაშვილის თხზულებანი, 1968,  
გვ. 174.

18 გ. ასათიანი, ნ. ბარათაშვილი, 1975, გვ. 115.

19 შ. სალუქვაძე. გრიგოლ ორბელიანი და  
თეატრი. ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1966.  
№ 5, გვ. 22.

20 გ. შარაძე. თეიმურაზ ბაგრატიონი. 1974.

21 დ. ჭანელიძე. გაზ. „ლიტერატურული სა-  
ქართველო“, 1935, № 5.

22 ნ. ურუშაძე, ქართული სათეატრო კრი-  
ტიკა. 1973, გვ. 103.

23 ა. კალანდაძე, დასახ. ნაშრომი. გვ. 89.

24 პ. გუგუშვილი. საქართველოს და ამიერ-  
კავკასიის ეკონომიკური განვითარება XIX-  
XX სს. ტ. VII, 1984. გვ. 402-405.

25 იქვე.

„ხელოვნება“ № 7-8-9  
1997 წ.

# სამს კლუს სამი

(პიესა ორ მოქმედებად)

## მოქმედი პირები:

- |   |              |
|---|--------------|
| 1. ბაუკი (ბაკო) – წელს ქვემოთ მოწვევებილი | 50 წლის ქალი |
| 2. ჩეტი – ბაუკის ქალიშვილი                | – 25 წლის    |
| 3. ჯოჯი – ბაუკის და                       | – 40 წლის    |
| 4. გვეძი – ბაუკის ქმარი                   | – 50 წლის    |
| 5. დორე – ჩეტის საქმრო                    | – 30 წლის    |

## I მოქმედება

(ბაუკის სახლი. სასტუმრო ოთახი, რომელიც კიდეც ორ სხვა ოთახში გადის. სიბნელე. ისმის ბაუკის და ჯოჯის ხმები).

ბაუკი. გადაწიე, ჯოჯი, ფარდა! ვერაფერს ვერ ვხედავ.

ჯოჯი. ახლავე, ბაკო, ნუ წერვიულობ! (ნელ-ნელა სწევს ფარდას და შუქიც შესაბამისად ნელ-ნელა მოდის)

ბაუკი. რატომ თენდება, ისიც არ ვიცი, უშენოდ გავგიჟდებოდი, ალბათ!

(ზის სპეციალურ ბორბლებიან სავარძელში ინვალიდებისათვის)

ჯოჯი. ჰო, კარგი, კარგი! ისეც დაიწყე!

ბაუკი. ოცდახუთი წელია, სახლიდან არ გავსულვარ! ამ სავარძელს შეეჩხარდე! გავსუქდი, უმოძრაობისგან ზორცები დამეკიდა, მთელი სხეული ლაქებით მაქვს დაფარული, ენერგია არ ვიცი სად წავიღო. არადა, გახსოვს, რა ხალისიანი და ლამაზი ვიყავი?

\* ვერძელებით ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესების ბეჭდვას.

**ჯოჯი.** ყოველ დილას ერთი და იგივე!

**ბაშკი.** ჰოდა, სახლიც გაქვს და კარიც და ნულარ მოხვალ! ან შემოირბინე წელიწადში ერთხელ, როგორც ძველმა კარგმა ნაცნობმა.

**ჯოჯი.** მე და ვარ შენი!

**ბაშკი.** და! და! და? და, და, და! მერე, აუცილებელია, ყოველი დღე ჩემთან გაატარო და მხოლოდ დასაძინებლად წახვიდე შინ? რატომ, რატომ იქცევი ასე? რა დაგიშავე? იქნებ, ოდესმე რამე გაწყენინე და სამაგიეროს მიხდი! ჰო, სამაგიეროს მიხდი — შენი კეთილშობილებით?! არ მოგებურდა ჩემი მოვლა, ყურება და გაუთავებელი წუწუნი? არადა, ვახსოვს, რა ლამაზი ვიყავი?

**ჯოჯი.** ჰო, მახსოვს!.. შენს გვერდით ვერაინ მაძინევდა... ერთხელ, გვეძის ვუთხარი — მე ბაუკის ჩრდილი ვარ მხოლოდ-მეთქი. იცი, რა მიპასუხა? — მზე რომ არ იყოს, ჩრდილიც არ იქნებოდაო. მე 13 წლის ვიყავი, მაშინ...

**ბაშკი.** არა, არა! გვეძის მე არ ვამტყუნებ!.. უნდა წასულიყო, უნდა წასულიყო, უნდა წასულიყო! მაგრამ, ერთი სიტყვა მაინც ეთქვა, ერთი — თუნდაც... მშვიდობით!.. აფთიაქში მივიღივარო, ჰმ... მაგრამ, მაგრამ შეიძლება მეც ასევე მოვქცეულიყავი, ხო, აბა, რას ვიზამდი... არა, არა, არა! დავრჩებოდი, მოეფერებოდი, ვავამხნევებდი, მე-ყვა-რე-ბო-და!.. როგორ მომენატრა კაცის ხმა, ჩეტმი თქვა, მალე ჩემს საქმროს ვაგაცნობო. ერთი სული მაქვს, როდის შემოვა მამაკაცი ჩემს ოჯახში. მეყვარება, როგორც საკუთარი შვილი! ო, როგორ მეყვარება!.. შენი ქმარი როდის ჩამოდის, ჯოჯი?

**ჯოჯი.** ...ალბათ, ამ დღეებში!.. როგორც მისმა მეგობარმა შემატყობინა!

**ბაშკი.** ერთი შემახედა, როგორია! ამდენი წელია, ველოდები მის გაცნობას!.. ვიცი, რომ იშვიათად ჩამოდის, მაგრამ, მაინც თაქარაიანი და გაუზრდელი მგონია, თუმცა, შეიძლება შენს მოთხოვნებს სრულებით აკმაყოფილებს, არასდროს დაგიჩვივია...

**ჯოჯი.** ისევ ერთი და იგივე! ბაუკი, ხომ იცი, რომ კაპიტანია და სულ ზღვაშია...

**ბაშკი.** ჩიბუხს თუ ეწევა, როგორც ყველა კაპიტანი?

**ჯოჯი.** ჩიბუხს? სიგარეტიც კი არასდროს მოუწევია.

**ბაშკი.** როგორც ჩემი გვეძი... ვგრძნობ, ერთხელ კიდევ ვნახავ...

**ჯოჯი.** ნახავ? იქნებ, ცოცხალიც აღარ არის...

**ბაშკი.** დაზეთე სავარძლის ბორბლები! როცა ჭრიალებს, თავს მახსენებს ხოლმე... ჩემი ავადმყოფობა...

**ჯოჯი.** ახლავე, ჩემო კარგო, დაწყნარდი!

**ბაშკი.** მაშ, შენ ამბობ, რომ, შეიძლება, ცოცხალიც აღარ იყოს? აი, აქ, კეფასთან მესმის მისი სუნთქვა. როგორც კი ველარ ვიგრძნობ, ჩავთვლი, რომ... არა, არა!.. მომეცი წყალი, ჯოჯი!

### (ჯოჯი აწვდის წყალს)

ახლა, კალთაში ჩამიდე თავი (ჩაჩოქილი თავს კალთაში უღებს)

ჩემი პატარა, საყვარელი დაიკო!.. ჩემი ერთგული და მოსიყვარულე... ყველაზე სათნო და კეთილი...

**ჯოჯი (წამოიწევა).** ნუ, ბაუკი, ნუ მეფერები ასე! თორემ ნახე, სულ მაკანკალებს... იცი, დედა მახსენდება, რომელიც მე არასოდეს მომფერებია... არც კეთილი ვარ და არც სათნო! ეს, ყველაფერი ჩვეულებრივია, უბრალოდ, ძალიან მიყვარხართ შენ და ჩემი...

**ბაშკი.** წუხელის, სიზმარში, ველოსიპედზე ვიჯექი. რაღაც ბილიკს მიეყვებოდი, რომელმაც სახლთან მომიყვანა... ველოსიპედის ბორბლები უცბად გაიწია გვერდებზე და ისევ ჩემს სავარძელში აღმოჩნდი. თვალი რომ გაეახილე,



ბაღში ვიჯექი. იქვე ჩეტის ბავშვობის კელოსიპედი იყო მიყუდებული...  
 ზა, ძილში ჩამყვა... ისე სასიამოვნოდ გამოძევიდა... როდის გამოძევანე, არც  
 გამივია.

**ჯოჯი.** არა, მე კვიან მოვედი, შენ უკვე ბაღში დამხვდი, საკვირველია,  
 მაგრამ, ეტყობა, ჩემი გაგვიყვანა სუფთა ჰაერზე და მერე თვითონ გაცუნცულ-  
 და... რა ბედნიერია ჩეტი!

**ბაპი.** რა ქვია იმ ბიჭს? მგონი, ღორე?

**ჯოჯი.** ჰო, ღორე!

**ბაპი.** უცნაური სახელია... არასოდეს გამივია!

**ჯოჯი.** არც არავინ ჰყოლია, საწყაღს!

**ბაპი.** რა საშინელებაა მარტობაა! ეტყობა, იმიტომაც შეუყვარდა ასე  
 ჩეტი?

**ჯოჯი.** რატომ? ჩვენი ვოვონა ძალიან ლამაზია და საოცრად ჰგავს შენს  
 ახალგაზრდობას...

**ბაპი.** ჰო! ჩემი ახალგაზრდობა ჩემმა შვილმა წაიღო!.. როცა ვუყურებ,  
 თითქოს მე, პატარა ბაკო, სარკეში ვიხედები და ყოველი დღის დაღამება მენა-  
 ნება, ახლა კი, რისთვის თენდება, ისიც არ ვიცი...

**ჯოჯი.** გინდა, ბაღში გავიდეთ?

**ბაპი.** არა! ჩემს ოთახში გამიყვანე! სურათები მინდა დავათვალიერო!

**ჯოჯი.** როგორც გინდა!

(გაყავს სავარძლით ოთახში, რომელიც მხოლოდ ფარდით გამოიყოფა  
 სასტუმრო ოთახისგან)

(ჩეტი და ღორე. ღორე სურათებს უღებს)

**ჩეტი.** ადგილიც აღარ გაქვს სახლში, სად უნდა გააკრა?

**ღორე.** ახალ ბინას ვიყიდით!..

**ჩეტი.** ვიღაცას ფოტოგრაფის სახლი ეგონება.

**ღორე.** ჩემთან მარტო შენ დადიხარ!

**ჩეტი.** ბავშვობაშიც არ გყავდა მეგობრები?

**ღორე.** არა! ჩემთვის მხოლოდ ერთი ადამიანი არსებობდა. ჩემი მეზობელი  
 ბიჭი. ტოლები ვიყავით. ძალიან ნაზი იყო და თეთრი. მხრებამდე მოზრდილი თმა  
 ჰქონდა და წითელი, წითელი ტუჩები... სულ ცდილობდა, ჩემთან ეთამაშა. მე კი  
 გაუუბოდი...

**ჩეტი.** რატომ? რატომ გაუბოდი, თუ გიყვარდა?

**ღორე.** მეშინოდა! ერთად თამაშის, ერთად ყოფნის... ახლოს რომ გამეცნო,  
 იმის მეშინოდა...

**ჩეტი.** გეშინოდა?

**ღორე.** ჰო, იმიტომ რომ არ შემძლებოდა...

**ჩეტი.** უცნაური ბიჭი ხარ!

**ღორე.** უცნაური ჩესა იყო!

**ჩეტი.** ჩესა?

**ღორე.** ჰო, ასე ერქვა. ერთ დღეს მოვიდა და ღიმილით მითხრა, მე ხვალ  
 მივდივარ და არ დამივიწყო. უცბად შიგნით გამაჟრიალა, გამაცია შიშისგან,  
 რომ კვარავადი ერთადერთ ადამიანს, რომელსაც სიცოცხლეს მივცემდი... მერე  
 მოვუხვიე... მე ძალიან მციოდა. ჩესა თბილი იყო და იცი, როგორი სუნი ასდი-  
 ოდა? აი, გახსოვს, შენ რომ განუქე სუნამო, რომელიც ბოლოს ჩამოვასხი...

**ჩეტი.** ჰო, არანეულებრივი სუნი აქვს! მაგითმ დაარქვი „ჩესა“?

**ღორე.** იცი, ეს სუნი სულ მახსოვდა და უამრავი დრო დამჭირდა იმისთვის,  
 რომ ხელოვნურად შემექმნა და ყველას ეგრძნო...

**ჩეტი.** მერე, მერე რა მოხდა?

**ღორე.** მერე დღეს ქუჩაში, მიწაყრილთან იპოვეს მკვდარი... გული გაუსკდა...

**ჩეტი.** გული გაუსკდა? რატომ? ასე პატარას...

**ღორე.** ჰო, არ ვიცი! საოცარი ბავშვი იყო. ყველაფერს განიცდიდა, ისე, უთქმელად. ყველასთვის უნდოდა ესიამოვნებინა და როცა ერთბაშად ვერ ახერხებდა, ჩუმად ტიროდა... ყველას ეცოდებოდა, ჩემს გარდა. მე კი — მიყვარდა! ჰმ, როგორ მიყვარდა!.. მერე გავიდა დრო უცბად, და მე, ისევე და ისევე ვცდილობდი შექმენა ის სუნი, რომელიც დამრჩა მისგან, როგორც მოვალეობა... სკვერში თავდახრილი მოვდიოდი, როცა რომელიღაც ყვაილის სუნმა გამაჩერა. წინ, სკამზე გოგონა იჯდა. მხრებზე დაყრილი თმა და ძალიან წითელი ტუჩები ჰქონდა. ჟურნალი ირიბად ედო და არ კითხულობდა... სუნი და გოგონა ერთმანეთში აირია... ორივე ერთად მოდიოდა ჩემთან... თავბრუ დამეხვა... ჩავიცუსქე გოგონას წინ და ვუთხარ:

— იცი, არ მინდა სასაცილოდ მოგეჩვენოს, მაგრამ მე შენ ბავშვობიდან ვეძებ...

**ჩეტი.** გოგონამ შემოგხედა ნაღვლიანი თვალებით, გავიღიმა და გითხრა:

— არ მინდა ჩემი ნათქვამიც სასაცილოდ მოგეჩვენოს, მაგრამ მეც ბავშვობიდან ველოდები!..

**ღორე.** მაშინ, წაეიდეთ შინ!

**ჩეტი.** შენთან ბნელოდა... (ქრება შუქი) სქელი ფარდები დღის შუქს ებრძოდნენ...

**ღორე.** მე ვთხოვე გოგონას:

— თუ ნებას დამრთავ, რამდენიმე სურათს გადაგიღებ?

(უღებს სურათებს)

**ჩეტი.** გოგონამ სივარეტი ამოიღო, მოუკიდა, დაახველა და თქვა:

— მე ხომ მოწვევაც არ ვიცი!..

**ღორე.** აბა, რად გინდა? თან რატომ დაგაქვს?

**ჩეტი.** ვშლი და ყვაილებს ვაკეთებ!

**ღორე.** შენ ლამაზი ხარ და წითელი ტუჩები გაქვს... გაიხდი?

**ჩეტი.** კი!..

(პაუზა... ისმის ფოტოაპარატის ჩხაკუნი)

**ღორე.** ეს რა არის? სისხლი?.. შენ რა, ავად იყავი?

**ჩეტი.** არა! (ნათდება. იცქევს).

**ღორე.** არ წახვიდე!

**ჩეტი.** დედა და დეიდა მელოდებიან!

**ღორე.** ძალიან გთხოვ!.. ვემუდარები!..

**ჩეტი.** მე ისევე მოვალ და სურათები მაჩვენე!

**ღორე.** ხომ არ მატყუებ?

**ჩეტი.** ტყუილი არ არსებობს!..

**ღორე.** ჩესა!..

**ჩეტი.** მე ჩეტი მქვია!.. — გითხრა გოგონამ და კარი გაიხურა. და, ამის შემდეგ, დღეს პირველად გეკითხება: რატომ არასდროს მოგიყოლია ჩესას შესახებ?

**ღორე.** ყველაფერს თავისი დრო აქვს, პატარა!

**ჩეტი.** დრო არ არის, გაიცნო დედაჩემი? ის ისეთი საყვარელია...

**ღორე.** როცა გაციებული ხარ, უფრო მომწონხარ. ლამაზი ხარ და ცხვირში ლაპარაკობ... მოდი, წაეიდეთ! ახალი სუნამოს ესენციას გაგასინჯებ, რომელ-

საც ერქმევა „სურდო“. წავიდეთ?

ჩეტი. წავიდეთ! (გადიან).

(ჯოჯის სახლი. მაგიდაზე სანთელი — ერთ მხარეს ანათებს. ჯოჯი და ქმარი. შემოდის ჯოჯი. ქმრის მხოლოდ სილუეტი ჩანს. იღუზია-იხეთი, თითქოს ქმრის ჩრდილს ელაპარაკება)

ქმარი. (პირს იპარსავს). დღეს ადრე დაბრუნდი!

(ჯოჯი კოცნის)

— ნელა, გამეჭრება!

ჯოჯი. მერე, ისე გაკოცებ და მოვირჩება.

ქმარი. როგორ არის ბაუკი?

ჯოჯი. როგორ იქნება? ჩვეულებრივ! როგორც ყოველთვის... ნუ ვილაპარაკებთ მასზე!..

ქმარი. ჩეტის რა იცი?

ჯოჯი. არც არაფერი ისეთი! ალბათ, მალე გათხოვდება. საშინლად ვნერიულობ...

ქმარი. სურათი მომიტანე?.. სურათზე მაინც ვნახავ, როგორია!

ჯოჯი. იცი, გასაღები ბაუკის აქვს და როგორც კი ხელსაყრელი შემთხვევა ჩამივარდება, მაშინვე მოვიპარავ. აბა, რა ვუთხრა, რად მინდა-მეთქი?

ქმარი. რაზე გელაპარაკება?

ჯოჯი. სულ იხსენებს ერთსა და იმავეს: ბავშვობას, ქალიშვილობას... შოკოლადს გაგიკეთებ?

ქმარი. იხსენებს? ჰო, დავლევ! ჯანმრთელობა?..

ჯოჯი. სულ უუარესდება და უუარესდება! აღარაფერი დარჩა მზეთუნახავი ბაუკისგან... ან როგორ იცმევდა. ერთი ქალიშვილობის კაბა აქვს შენახული, უკიდია კედელზე და უყურებს მთელი დღე...

ქმარი. ხვალაც მიდიხარ?

ჯოჯი. ძალიან კარგად იცი! რატომ მეკითხები?!

ქმარი. დავიღალე, დავიღალე! ჰო, დავიღალე-მეთქი! ასეთ ცხოვრებას ერთად ვოფნას ეძახი შენ?

ჯოჯი. როგორ არ გესმის? მე არ შემიძლია, არ მივიდე! უფლება არ მაქვს, გესმის უფლება!

ქმარი. ვინ წაგართვა ეგ უფლება, ვინ?

ჯოჯი. საკუთარმა თავმა!

ქმარი. შენ უკვე ვერ გრძნობ, რომ ვეღარ სუნთქავ მათ გარეშე, შენი ცხოვრების უდიდესი ნაწილია ბაუკი და ჩეტი! მე რა ვქნა, მე, მე რა დავაშავე?..

ჯოჯი. (აწვდის ჭიქით შოკოლადს). აპა, დალიე!

ქმარი. ჰმ, რაც წამართვი, ყოველ საღამოს შოკოლადით მიბრუნებ?!

ჯოჯი. რა გინდა?! მითხარი, რა გინდა? შენ და არ გყავს და ამიტომ ეს ყველაფერი უცხოა შენთვის...

ქმარი. უცხო!.. ჰოდა, ამ დღეებში მეც წამოვალ... ძალიან მინდა მათი ნახვა!

ჯოჯი. სად, სად წამოხვალ? ხომ არ ვაგიჟდი? ჩეტი სახლში არ არის თითქმის, ბაუკის შეხედვაც არ შეიძლება. შეგეშინდება — სახეც და ტანიც საშინელ დღეში აქვს, საზიზღარი წამლის სუნი უდის, შვილიც კი ძლივს ეკარება. ჩემს გარდა ახლოს არაფერს მიდის და შენ გინდა, ისე ამოხდეს სული, რომ თვალებიც არაფერს დაუხუჭოს...

ქმარი. გაჩუმდი! გეყოფა! (მაგიდას ურტყამს ხელს. სანთელი ვარდება და ქრება. ისმის მუსიკა. იწყებენ ცეკვას)

**ჯოჯი.** მაპატიე, საყვარელო, ძალიან ვთხოვ! ეტყობა ნერვები აღბრუნდა ვარგა!.. დავიღალე, საშინლად დავიღალე, მაგრამ სხვანაირად არ შემიძლია..!

**ქმარი.** გახსოვს, პირველად რომ გეცეკვე? მაშინ შენ 15 წლის იყავი...

**ჯოჯი.** მიკვირს, როგორ შემამჩნიე?!

**ქმარი.** სხვა არც არავინ იყო...

**ჯოჯი.** საძაგელო! მე კი ბავშვობიდან მიყვარდი, ცხრა წლიდან. ყველა დღის გათენება შენს გამო მიხაროდა, მშურდა ყველასი, ვისაც ელაპარაკებოდი, ეხუმრებოდი, ვერ ვიტანდი ვერავის, ვინც გიყვარდა... ძალიან დავიღალე! (**ჩერდება. ჩერდება მუსიკაც**)

**ქმარი.** მეც! იქნებ დავწვეთ?

**ჯოჯი.** შენ წადი! მე ვილოცებ და მალე მოვალ...

**ქმარი.** კარგი, როგორც ყოველთვის, კარგი... ჩვენს შორის შენი და დარბის კატასავით. რას იზამ? ყველაფერი მეორდება!..

(**გადის. ჯოჯი ანთებს სანთელს. იჩოქებს ხატის წინ და ლოცულობს**)

(**ბაუკის სახლი. ბაუკი და ჩეტი. ჩეტი კითხულობს**)

**ბაუკი.** რატომ არ მოდიხარ ახლოს, შვილო?

**ჩეტი.** იცი, აქ უკეთესი სინათლეა!

**ბაუკი.** ვიცი, ვიცი და მაინც გეკითხები!.. გეკითხები, იმიტომ რომ მითხრა, ერთხელ მაინც მითხრა, რომ გეზარება ჩემი დანახვა, ჩემი სუნი! გრცხვენია, რომ ასეთი დედა გყავს, ამაზრზენი! ამიტომაც არ მოგყავს ის ბიჭი, რომელსაც ასე ველოდები...

**ჩეტი.** არა, დედა! მე ვთხოვე და ის დღეს მოვა, მოვა აუცილებლად...

**ბაუკი.** გააგრძელე! გააგრძელე! გირჩევნია, მკვდარი ვიყო, დეიდაც მშვენიერად გავიწვევს ჩემს მაგივრობას! შენ ხომ აღმერთებ ჯოჯის, აღ-მერ-თებ!

**ჩეტი.** დედა, მე შენ მასზე არანაკლებ მიყვარხარ! უბრალოდ, ის ბავშვობაში მასეირნებდა, მივლიდა, დაყვავდი ყველგან, აკეთებდა ყველაფერს, რისი გაკეთებაც შენ არ შეგეძლო...

**ბაუკი.** ჰო, რისი გაკეთებაც მე არ შემეძლო!.. მაგრამ ეს ხომ ჩემი ბრალი არ არის! არ არის! არ არ-ის!..

**ჩეტი.** შენ არც არავინ გადანაშაულებს, დედა! ეს შეიძლება ყველას დამართოდა — მეც, დეიდასაც...

**ბაუკი.** არა და არა! ეს მხოლოდ ჩემი ბედი იყო, იმიტომ რომ მე ყველაზე ბედნიერი ვიყავი, ყველაზე ბედნიერი ქალი სამყაროს გაჩენიდან... შენ იცი, რა ლამაზი ვიყავი?.. ჩამოიდე, ჩეტი, ის კაბა! ჩაიცვი და დამენახე! სულ ცოტა ხნით!.. ასე ჩემი ქალიშვილობა მახსენდება... ჩემი ქმარი, რომელმაც დამტოვა! იცი, რატომ? იმიტომ, რომ ნამდვილი მამაკაცი იყო და ნამდვილი მამაკაცი ხეიბართან ვერ იცხორებს, გესმის? არ გაბედო პასუხის შემობრუნება!.. ჩაიცვი, დედა, ჩაიცვი! შენ ძალიან მგაეხარ მე!..

(**ხსნის კაბას კედლიდან და ათვალიერებს**)

**ჩეტი.** დედა, იცი, კაბა გახეულია რამდენიმე ადგილას...

**ბაუკი.** რაა? რას ამბობ?! როგორ გაბედეთ! როგორ?!

**ჩეტი.** ჰო! გახეულია კუფასთან, მხრებში და გვერდებში, თითქოს ვიღაცამ ჩაიცვა და არ ჩაეტია... აი, ნახე!..

**ბაუკი.** რატომ, ღმერთო, რატომ?

**ჩეტი.** გუშინ რომ ჩამაკვი, ახალივით იყო... მეც და დეიდაც თვალისჩინივით უუფრთხილდებით მას...

(**შემოდის ჯოჯი**)

**ჯოჯი.** რა ხდება? რა ამბავია?!

**ბაშკი. (ტირის).** ჩემი კაბა! ჩემი ლამაზი კაბა დახია ვიღაცამ! **ღმ-ნიშ!**

**ჯოჯი.** მაჩვენეთ! ღმერთო, რა სიმბეჭეა! აქ არავინ არ ყოფილა ჩვენს გარდა. არა უშავს, ბაკო, დამშვიდდი! ახლავე ამოვკეძსავ და ნახავ, რომ ნაკერიც კი არ დაემჩნევა **(ართმევს კაბას და იწყებს კეძვას)**

**ბაშკი.** ისევ შენ, ჩემო დაო! გიყვარდე, ჯოჯი, გიყვარდე! მე ისე მჭირდება ეს..! ჩეტი გათხოვდება... მე რე შეილება ეყოლება, შევიღიშვილები... ბავშვი!.. ბავ-შვი!.. ბავშვს ნუ გააჩენ, ჩემო გოგონა! გესმის ჩემი?! ბავშვი არ იყოლიო, კარგი? კარგი, ჩეტი?!

**ჩეტი.** რას ამბობ, დედა! მე და დორეს ძალიან გვინდა შვილი... მე რომ არ გყოლოდი, კარგი იქნებოდა?

**ბაშკი.** შენ რომ არ მყოლოდი?.. შენ რომ არ მყოლოდი!.. მაშინ, მაშინ ყველაფერი სხვანაირად იქნებოდა!.. მაშინ...

**ჯოჯი.** ბაუკი, კმარა! კაბა მზად არის!

**ბაშკი.** ჰო, მართალი ხარ! აბა, მაჩვენე?! გმადლობთ, ჯოჯი! შეილო, გათხოვ, ჩაიცვი და დამენახე!

**ჩეტი.** ახლავე, დედა! **(გადის თავის ოთახში)**

**ჯოჯი.** ბაუკი! რამდენჯერ გაგაფრთხილე, გოგონას ასე არ ელაპარაკოთქო! ისედაც დაბნეულია, არ იცის, რატომ ეჩხუბები, რატომ ედავები ყოველ წერილმანზე, არასოდეს ტკბილ სიტყვას არ ეტყვი! რატომ ამწარებ ბავშვობიდან? ოთხი წლის იყო, პირველად — რატომ არ ვუყვარვარ დედისთვის — მკითხა. წავა, ბაკო, წავა და დავრჩებით მარტო — მე და შენ!..

**ბაშკი.** მე და შენ! აარა! მე და მთვარე! ნახე, უკვე გამოსულა... ბიჭი კი, ჯერაც არ მოსულა!..

**ჯოჯი.** მოვა!

**ბაშკი.** მოვა? კი, მაგრამ, მე თვითონ ახლახანს გავიგე, რომ უნდა მოსულიყო, შენ საიდან იცი, ვინ ვითხრა? ჰმ, რა თქმა უნდა, ჩეტიმ. ის ხომ ყველაფერს შენ გიყვება, მე კი თითქმის არაფერს...

**ჯოჯი.** არა! იცი, უბრალოდ, გუშინ საღამოს მასთან ვიყავი სტუმრად. სხვათაშორის, ძალიან მომეწონა!

**ბაშკი.** შენ იყავი დორესთან? კი, მაგრამ, რატომ? რა გინდოდა?

**ჯოჯი.** რა და, მინდოდა მენახა შენამდე. — იქნებ არც ღირდა, რომ აქ მოსულიყო!..

**ბაშკი.** შენ გადაწყვიტე ჩემი შვილის ცხოვრების მართვა! რატომ, რა უფლებით?

**ჯოჯი.** არა, ბაკო! მე მხოლოდ შენ გიფრთხილდები! მე ვიცი შენი ხასიათი, ვემოვნება, შეხედულებები. ის მართლა კარგი ბიჭია, შავი და ლამაზი...

**ბაშკი.** ჰო! ჰო! მართალი ხარ, როგორც ყოველთვის, მართალი ხარ!..

**(შემოდის ჩეტი)**

**ჯოჯი.** ღმერთო, რა ლამაზი ხარ! ხედავ, ბაუკი, ნამდვილი მზეთუნახავია!..

**ბაშკი.** ახლოს მოიწი, შვილი!.. ეს... ეს ხომ... ეს ხომ მე ვარ., ჩემი თმა, სახე, კაბა... მოძრაობა... ჩემი ახალგაზრდობა, სიღამაზე, სითამამე, გამოხედვაც, გეს-მით!.. მომეცი **(ჩურჩულებს)** მომეცი... მომეცი-მეთქი!..

**ჩეტი,** რა, დედა, რა გინდა? რა მოგაწოდო?!

**ბაშკი (ყვირის).** მომეცი!.. დამიბრუნე-მეთქი, ყველაფერი!.. ყვე-ლა-ფე-რი, რაც წამართვი!.. რაც მომპარე!.. რატომ, რატომ გამძმარცვე, შვილი?!.. მე ხომ შენ ასე გელოდებოდი...

**ჩეტი (ყვირის).** გეყოფა, ბაუკი! **(ისევ წყნარად)** რა დაგიშავე?! რა დავაშავე?! შვილი ვარ შენი და იმიტომ გვაგარ, შვილი! ეს არჩევანი მე არ გამიკეთე-





ბია! ნუთუ, იმისთვის მიმწარებ ცხოვრებას, რომ ღამაში ვარ, ბედნიერად ვეველაზე ბედნიერი მთელს სამყაროში...

**ბაშკი.** განუძლი! განუძლი! ჩუ! ეგ აღარასოდეს არ თქვა! არ თქვა, რომ ბედნიერი ქალი ხარ — გაითვალები, გესმის? გაუბედურდები... მე კი ისე მსურს ვიყო შენს ადგილას!.. ეგ ადგილი ხომ მე მეკუთვნის?! შენ კი — ნუ გაიხდი მაკაბას! გთხოვ! გინოქებ! თუმცა არ შემიძლია. ასე დახვდი დორეს! დამიჯერე, ჩემო გოგონა, ჯოჯი, მიმიყვანე ფანჯარასთან! ცოტა ხანს მთვარეს შეეხვება!.. ამასობაში ბიჭიც მოვა!

**(ჯოჯი მიაგორებს ბაუკის ფანჯარასთან)**

**ჩეტი.** კარგი, დედა! როგორც შენ იტყვი!

**(ისმის კაკუნი)**

**დორე.** საღამო მშვიდობის! გამარჯობათ, ქალბატონო...

**ჩეტი.** ბაუკი! დეიდას იცნობ! დედა, ეს არის... დედა, რა მოვივიდა, დედა?

**ბაშკი.** ღმერთო ჩემო! ღმერთო ჩემო!..

**ჯოჯი.** რა იყო, ბაუკი? ცუდად ხომ არ ხარ?

**ბაშკი.** შეხედე, ჯოჯი! შეხედე!

**ჯოჯი.** ვის? ვის შევხედო?

**ბაშკი.** შეხედე ამ ბიჭს, ჯოჯი!

**ჯოჯი.** ჰო! მერე?!

**ბაშკი.** ნუთუ ვერ ხედავ, როგორ გავს? თუ მოჩვენებაა, გაქრეს! გაქრეს!

**ჯოჯი.** ვის ჰგავს, ბაკო, ვის?

**ბაშკი.** არა! არ არის მოჩვენება! ჩემი ქმარი!.. გვეძი!.. შეხედე!..

**ჯოჯი.** დაწყნარდი, ბაკო, ძალიან გთხოვ!

**ბაშკი.** ჯერ მიპასუზე! იქნებ მე გაგვიფიდი?!

**ჯოჯი.** იცი, სამწუხაროდ, მე გვეძი კარგად არ მახსოვს...

**ბაშკი.** ჩეტი! სწორედ ასეთი იყო მამაშენი, გესმის?! შენი მშობლები ვინ იყვნენ, შეილო?

**დორე.** მე არ ვიცი, არცერთი არ მახსოვს! ნათესავემა გამზარდა, მაგრამ მამაჩემს გვეძი არ ერქვა...

**ბაშკი.** მოდი ახლოს! კარგად შევხედო...

**(დორე მიდის და ხელზე კოცნის)**

— ჰმ, შენ ერთადერთი უცხო კაცი ხარ, ვინც იმ სურნელებას გაუძლო, მე რომ ვაფრქვევ...

**დორე.** მე მიჩვეული ვარ, ქალბატონო, ყველანაირ სურნელებას...

**ბაშკი.** სურნელებას? ჰა, ჰა, ჰა! სუნზე გელაპარაკები, ყმაწვილო!

**დორე.** უფრო მძაფრ სუნებზეც მიმუშავია. მე ხომ სუნამოებს ვამზადებ! აი, ჩეტისაც ვაჩუქე. რა ღამაში ხარ, ჩეტი!

**ბაშკი.** ჰო, ღამაშია ჩემი გოგონა! ძალიან ღამაშია! მაგრამ, იცი მე როგორი ვიყავი?

**დორე.** არა, ქალბატონო!

**ბაშკი.** ჰოდა, რომ გენახე, არა მგონია, სხვისთვის შეგეხვება...

**დორე.** დარწმუნებული ვარ!.. **(იღიმება)**

**ბაშკი.** ღმერთო! ღიმილიც იჯივე! შენც ჩემნაირი ბედი გქონია, ჩეტი!

**ჩეტი.** რას ამბობ, დედა?!

**ბაშკი.** ჰო, კარგი, პატარავ, მაპატიე! ჯოჯი, გააწყვე სუფრა, გამოიტანე ხასმელი!

**ჯოჯი.** ახლავე, ახლავე ყველაფერი იქნება!

**(იწყებს სუფრის გაშლას. გამოაქვს ხასმელი)**

ბაუპი. ღორე, მომიყვი რაიმე შენს მშობლებზე.

ღორე. არაფერი ვიცი, ქალბატონო, გარდა იმისა, რომ ერთად დაიდუმნენ ზვავის დროს.

ბაუპი. ერთად დაიდუმნენ? ბედნიერები!

ღორე. დიახ, მთაში! მამისგან დამრჩა მხოლოდ ფოტოაპარატი. უი, სულ დამავიწყდა! ახლავე გადაგიღებთ! (იღებს აპარატს).

ბაუპი. არ გაბედო! არ გაბედო-მეთქი!

ღორე. მაპატიეთ! მაპატიეთ! არ გადამიღია!

ბაუპი. არა, მე თვითონ ბოდის ვიხდი!.. იცი, ოც წელზე მეტია, სარკეში არ ჩამიხედავს!

ღორე. არ ვიცოდი, ქალბატონო, უკაცრავად!

ჯოჯი. დავსხდეთ სუფრასთან! ბაკო, შენც ახლავე მოვიყვან.

ბაუპი. არ არის საჭირო! მე მხოლოდ ჩემი ქორწინების ჭიქა მომიტანეთ, დამისხით სასმელი და აქ დავლევ, ფანჯარასთან.

ჩემი. ახლავე გამოვიტან! (მოაქვს საკმარის დიდი ჭიქა. ჯოჯი ახსამს)

ბაუპი. გავსე, ჯოჯი, გავსე ბოლომდე!

ჩემი. რას ამბობ, დედა! ეს უზარმაზარი ჭიქაა!

ბაუპი. გააკეთე, როგორც გეუბნები!

ჯოჯი. ბაკო, შენ ხომ წამლებს სვამ?

ბაუპი. დღეს ჩემი ქორწინების ოცდახუთი წლისთავია. მინდა დავლიო, ვიმღერო, ვიცეკვო, ვიმხიარულო, რა თქმა უნდა, თქვენთან ერთად!..

(იწყებს ნელ-ნელა სმას. ყველა ერთმანეთს უჭახუნებს ჭიქებს)

ღორე. სასიამოვნოა, ქალბატონო. ბედნიერად ბრძანდებოდეთ!

ბაუპი. რა თქვი? ბედნიერად?! ჩემი, ეს ბიჭი, რაც მოვიდა, მას შემდეგ სულ დამცინის!

ჩემი. არა, დედა, გეჩვენება!

ჯოჯი. რას ამბობ, ბაკო, მართლაც გეჩვენება!

ბაუპი. მეჩვენება? რა მეჩვენება! იქნებ ჩემს ქმარსაც არ ჰგავს?!

ჯოჯი. რა თქმა უნდა! აბსოლუტურად არ ჰგავს გვეძის!

ბაუპი. აკი არ მახსოვსო?

ჯოჯი. ძალიან ბევრს სვამ! ასე არ შეიძლება!

ბაუპი. იცი რა? გთხოვ, ჩართო ის მუსიკა?!

ჯოჯი. იქნებ არ გვინდა, ბაკო?!

ბაუპი. დღეს მე ბედნიერი ვარ! იმიტომ, რომ ჩემი ქორწილია! ჩემი ქორწილი! ჩართე ის მუსიკა, რომელიც იმ დღეს უკრავდა!

(ჯოჯი რთავს „იმ“ მელოდიას)

ახალგაზრდებო! რას უყურებთ, რატომ არ ცეკვავთ?

(ღორეს გამოყავს ჩემი საცეკვაოდ)

— შეხედეთ! შეხედეთ ამ ორ ანგელოზს! როგორ უჭირავთ თავი! არადა, ერთი სული აქვთ, როდის ჩამთავრდება ეს უსასრულო ცერემონიალი, რომ მაგრად ჩაეხუტონ ერთმანეთს!

— გვეძი, მითხარი რამე!

ღორე (საუბრობს გვეძის მაგივრად). ისიც არ ვიცი, რა გითხრა!

ბაუპი. ბაუკი! მხარზე შეხედე, რაღაც ნამცეცი აქვს, ფრთხილად მოაცილე და უთხარი!

ჩემი (საუბრობს ბაუკის მაგივრად). მითხარი! მითხარი, რომ დღეს ამინდიც კარგი გამოვიდა! ნახე, ფანჯარაში როგორ ბრდღვიალებს მთვარე?!

ღორე. ჰო! ისიც ჩვენი სტუმარია, მხოლოდ დუპატიუებელი!

**ჩემი.** მოვარეს დაპატიჟება არ სჭირდება. იცის, სად უნდა მივიდეს...  
ლოდ სიყვარულთან!..

**ღორმ.** მოვარე ცივია და სიყვარული არ შეუძლია! აი, მზე, სულ სხვაა...

**ჩემი.** მოვარე ცხელია, გვეძი, ისეთი ცხელი, რომ სულ სცივა, სულ კანკალებს...

**ღმირმ.** შენც ცხელი ხარ, საყვარელო და... შენც კანკალებ.

**ჩემი.** შენ რა, ცივი ხარ?

**ღორმ.** მე ბედნიერი ვარ!

**ბაშკი.** ჯოჯი, შენი ჯერია!

**ჯოჯი (დგას კუთხეში. ჭიქა უვარდება ხელიდან და იმსხვრევა).**

— აღარ შემოდია! (გარბის ოთახიდან)

**ჩემი.** დედა, რა დაემართა ჯოჯის?

**ბაშკი (დღის მაკვირად).** ალბათ შეუძლოდ არის! ყურადღებას ნუ მიაქცევთ! გთხოვთ, გავაგრძელოთ, მეგობრებო! დღეს ხომ მნიშვნელოვანი დღეა!

(აგრძელებენ ცეკვას ახალგაზრდები)

**ჩემი.** ეგ ასაკი მეც გავიარე, ყველაფერზე კლიზიანდობოდი...

**ღორმ.** ეტყობა გადაიღალა!.. ჯერ სულ ბავშვია.

**ჩემი.** ჩვენზე ლეგენდებს მოყვებიან!..

**ღორმ.** ჰო, ჩვენივე შვილიშვილები (იხუტებს ჩეტის და ატრიალებს) ძალიან, ძალიან მიყვარხარ!..

**ბაშკი.** ჯოჯი!

(შემოდის ჯოჯი და მიდის დორესთან)

**ჯოჯი.** მაპატიე! უხერხულად გამოვიდა...

**ღორმ.** არაფერია, ცუნცულა! ახლა, გაიქეცი და დაიძინე (კოცნის შუბლზე)

**ჯოჯი.** მე უნდა წავიდე! მაპატიეთ, მაგრამ, გვიან არის. ხვალ ადრე მოვალ. (მუსიკა ჩერდება)

**ჩემი.** მოიცა, დეიდა, მე და ღორე გაგაცილებთ! მშვენიერი საღამოა...

**ბაშკი.** რაო? მე მარტო მტოვებთ?! დღეს, ამ არაჩვეულებრივ დღეს? სტუმარი დატოვე! ჯერ დღესასწაული არ დამთავრებულა!

**ჩემი.** კარგით! მე მარტო გავაცილებ! ცოტა ხნით გავალ ამ გალიიდან!

(გაღიან ჩეტი და ჯოჯი)

**ბაშკი.** ძლივს მარტო დავრჩით!.. იცი, იცი მერე რა მოხდა? შენ მოხვედი და შუბლზე მაკოცე! გესმის? შენ მოხვედი და შუბლზე მაკოცე!! მოხვედი. და შუბლზე მაკოცე-მეთქი!!!

(ღორე დაბნეული მიდის და კოცნის შუბლზე)

აი, ასე!.. ახლა, მომისმინე, მომისმინე, გვეძი! ჩვენ ხომ დიდი ხანია ერთმანეთი არ გვიხანავს...

**ღორმ.** მე ღორე მქვია, ქალბატონო!..

**ბაშკი.** რაა? ახლა მოსმენაც აღარ გინდა?! დამისხი კიდე!

(ღორე უვხვებს სახმისს)

— მერე გავიდა დრო ბურუსში, ყველაზე ლამაზ ბურუსში... დედა მალე გარდაიცვალა. დავრჩით სამნი: მე, შენ და ჯოჯი... გოგონა შეგვეძინა — ჩვენი ჩეტი!.. გახსოვს, წერილი რომ მომწერე საავადმყოფოში? გახსოვს? თუ არა, გაგახსენებ! (იღებს უბიდან გაცრეცილ წერილს და აწვდის). აჰა, წაიკითხე!

**ღორმ (ართმევს წერილს და კითხულობს).** ორ უსაყვარლეს არსებას!

**ბაშკი.** იატაკზე დაჯექი! სკამთან ახლოს და ისე წაიკითხე: შენ ასე წერდი, მუხლებზე!



**ღორე (ჯღება იატაკზე).** „პატარაზე ნუ იეჭვიანებ! ვეფერები და მინდა, იმიტომ, რომ შენი შეილა. თან მშურს მისი: შენს გვერდით წევს, ეალერსები, კოცნი, უკლი, განიცდით ერთად, გშიათ ერთად, გძინავთ ერთად. მე კი, მარტო, ერთი — გელოდებით ორს! მიყვარხარ, როგორც არასდროს! ნეტა, თუ გაეძღვებ, სანამ გნახავთ — შენ და პატარას! უკვე დედა ხარ!

მამა (გვეძიო)“

**ბაშკი.** ცოტა ხანს არ გაინძრე და მომიხმინე! შენ გველოდებიდი ჩვენ ორს, მაგრამ სახლში მხოლოდ პატარა გოგონა მოგიყვანეს. ჩემი განძრევაც არ შეიძლებოდა, რადგან ფეხები გამიშეშდა... მძულდა და მეჯავრებოდა ბავშვი, გესმის, მძულდა, იმიტომ რომ შენთან იყო, იმიტომ რომ უჩემოდ იყავით, იმიტომ რომ მე ვეღარასოდეს გავივლიდი! მომიტანეს შენი წერილი. წადი, ჩემს ოთახში, პირდაპირ კედელზე შენი პიჯაკი კიდეა და ჩაიცვი!

(ღორე შედის ბაუკის ოთახში და შემოდის პიჯაკით)

შენ ცოტა გამხდარხარ, ძვირფასო, ასე არ შეიძლება! ჰო, მაგ ჯიბეში ჩაყავი ხელი, ამოიღე წერილი და წაიკითხე!

**ღორე (იღებს ჯიბიდან წერილს და კითხულობს).** „საყვარელო! ჩვენ კარგად ვართ! ბავშვს ჯერ ვერ ვეკარები. შორიდან ვესიყვარულები. ჯოჯი დღე და ღამეს ასწორებს და უკლის. რა სასაცილო სანახავია: ბავშვი ბავშვს უკლის! ძალიან მაწუხებს შენი ჯანმრთელობა. თავს გაუფრთხილდი. გელოდები!

გვეძიო“

**ბაშკი.** გვეძი! გვეძი! უბრალოდ — გვეძი!

როცა შინ დაებრუნდი, შენ დიდებული სავარძელი დამახვედრე — ხომ არ გეცნობა? ნელ-ნელა ვხვდებოდი, რომ უფრო გეცოდებოდი, ვიდრე გიყვარდი. სულ საქმეზე ვარბოდი და გვიან ბრუნდებოდი. მე ვთხოვდი, ჩემს ოთახში ჩაგვეცვა და გაგეხადა, რომ მეყურებინა შენთვის: როგორ იმშრალედი თმას აბაზანიდან გამოსული, როგორ იქლიბავდი ფრჩხილებს, როგორ იპარსავდი წვერს... თავიდან მკოცნიდი და ისე მიდიოდი. მერე ესეც გავიწყდებოდა და მე, ჩემდა უნებურად შემომეპარა ფიქრი მეორე ასეთივე ბრწყინვალე სავარძელზე... მინდოდა ყოფილიყო სულ ზამთარი და მეორე სავარძელში მჯდარიყავი შენც, ჩემსავით გაუნძრევლად! ჩვენ გავატარებდით ბუხართან მთელ ცხოვრებას, იმ ერთი ტკბილი წლის მოგონებით, სანამდღე გვეყოფოდა... (პაუზა)

**ღორე.** მერე? მერე!

**ბაშკი.** ...მერე ისევ თავიდან დავიწყებდით იმ წლის ამბებს, ოღონდ ახალი ფანტაზიით და სურვილებით. ღამე სავარძლის ზურგებით მივეყუდებოდით ერთმანეთს და ასე დავიძინებდით თავი-თავს მიდებულები...

**ღორე.** ჩეტი? ბავშვს რა უნდა ექნა — უმწეოს და უსუსუსს?

**ბაშკი.** ჩეტი! ჩეტი!.. ბავშვს ვერ ვიტანდი! ო, როგორ მძულდა, მიზეზა ჩემი უბედურების და უიმედობის. მხოლოდ შენი მოსვლის დროს ვუხმობდი ჯოჯის, რათა გოგონა შემოეყვანა ჩემთან. ისიც იმიტომ, რომ ერთად გენახეთ მე და ბავშვი — შენი ოჯახი! შენი საყვარელი ოჯახი! საყვარელი!.. სიყვარული!.. ჰმ, რა სასაცილო სიტყვაა! მარილივითაა! ჰო, ჩვეულებრივი მარილივით! მომიტანე სამარილე! (ღორე იღებს მაგიდიდან სამარილს და მიჰაქვს). აი, ამ თეთრი შხამის გარეშე ცხოვრება არ შეიძლება! აბა, შეხედე! არა, და, იქნებ დაგებნა? (აბრუნებს სამარილს) ასე, რომ ვეღარ აკრეფ! აბა, სცადე! მტკვერი შეერევა და უვარგისია! მოიტანე წყალი და დაასხი! მიდი, მოიტანე! (ღორეს მოაქვს ჭიჭით წყალი და ასხამს ძირს). წყალი დროა! „ათასმა წყალმა ჩაიარა“! ჰოდა, დროის შემდეგ გაღნება! შეხედე! აღარაფერი დარჩა! მაგრამ, დაიჩოქე! დაიჩოქე-მეთქი და ენა აუსვი! ხო, რას მიყურებ? ენა აუსვი იატაკს! (ღორე ასრულებს „ბრძანებას“)

აი, ასე! გემო ხომ დარჩა? არასოდეს აგერევა სხვა გემოში! და, თუ ისევ წყალი არ მიაყოლე, დიდხანს გაგვება! მარილმა ხომ მოწყურება იცის! (ღორე ისხამს ჭიქაში სასმელს და ერთბაშად სვამს). ასე ჯობია! (ღორე დაბნეულობისგან იღებს ჯიბიდან ხელთათმანს და იცვამს). ხელთათმანს იცვამ? აპრილის თვეში? თუმც, ჯერ ისევე ცივა! მოიცა, სწორედ მაქედან მინდოდა გაგრძელება..!

... აპრილი იყო, კვირა დღე, როცა დილით შემოხვედი ჩემთან და მითხარი:— ძვირფასო, მე წამლებზე წავალ აფთიაქში და მალე მოვბრუნდები! თან ანგარიშიუცემლად ხელთათმანები ჩაიცივი. გაიმეორე! გაიმეორე ეს სიტყვები ახლაც!

**ღორე.** ძვირფასო, მე წამლებზე წავალ აფთიაქში და მოვბრუნდები!

**ბაშკი.** აი, ასე! მერე მოხვედი და თავზე მაკოცე, ამდენი ხნის შემდეგ — პირველად! (ღორე მიღის ბაუკისთან და კონის). ხელავ, უკვე ჩემი თქმაც აღარ გჭირდება!? ახლა, დაჯექი ჩემს მუხლებთან და თავი კალთაში ჩამიდე! მომენატრა შენი შავი თმა! (ღორე ასრულებს სურვილს. ბაუკი თავზე ეფერება) შენ ჭადარაც არ გაქვს, მე კი სულ ვაუთეთრდი! მერე შენ წახვედი და აღარც მობრუნებულხარ. არც არაფერი ვიცი შენზე! ეს იყო ჩვენი ქორწინების წლისთავზე... დავრჩით მე და მთვარე. ისიც ჩემსავით ინვალიდი: ცაზე, ერთსა და იმავე ადგილას დაჭედებული და მეც, ისიც ნახევარი და მეც... რატომ ხმას არ იღებ? თუმცა, შენი ხმა ჩემთვის უკვე უცხოა, გადავეჩვიე!.. ჩეტი გაიზარდა შენი ხასიათით და ჩემი გარეგნობით... მეც გამოვიცვალე... მთელი დღის მანძილზე ვერ ვიტანდი ბავშვს, ვეჩხუბებოდი, ვაწვალებდი, სანამ არ ავატირებდი. დამე კი — მიყვარდა, მიყვარდა სიგიჟემდე და მეცოდებოდა! იმიტომ, რომ არსებობდა ადამიანი, რომლის შეცოდება მეც შემეძლო და ეს მაწყენარებდა! ბავშვს ეშინოდა ჩემი, წერიულობდა გულის წასვლამდე. როცა ვეფერებოდი, გამიბოხდა და დეიდის კალთას აფარებდა თავს... ჯოჯი! ჯოჯი მალე გათხოვდა, გაყვა რომელიღაცა დიდი გემის კაპიტანს. მაგრამ მისი ქმარი მე დღემდე არ მინიხავს. მესმის მისი! ალბათ, რცხვენია ჩემი გამოჩენა! ჯოჯი რომ არ ყოფილიყო, არ ვიცი, რა მეშველებოდა — წყალსაც არავეინ მომაწვდიდა... შენ კი გელოდებოდი, გელოდებოდი ისევე ისეთს, ღამაზს, მოსიყვარულეს. იცი, რატომ? რომ ყველაფერი მეპატიებინა შენთვისაც და ჩვენი შვილისთვისაც... ნახე, ნახე, როგორი ცხელი ვარ, მაკანკალებს კიდეც!.. გახსოვს, ქორწილის დამე? ჯერ მუხლები დამიკოცნე! (ღორე უკონის მუხლებს ბაუკის) მერე წამოიწიე და დიდი შემიხსენი ფრთხილად! (ღორე სინქრონულად ასრულებს ბაუკის ნათქვამს)... ჯერ ნიკაპზე მაკოცე, მერე ტუჩებში!.. (ღორე კონის)... ღმერთო, ღმერთო ჩემო!.. რას აკეთებ, რას აკეთებ, ღორე?! რატომ, რატომ მკოცნი?! ვინ მოვიშვა ჩემთან ასე ახლოს!? (ღორე მაშინვე დგება. ისხამს ჭიქაში სასმელს და სვამს).

**ღორე.** მაპატიეთ, ქალბატონო! მე მხოლოდ თქვენი სურვილი შევასრულე, მეტი არაფერი...

**ბაშკი.** კი, მაგრამ რატომ? მე ხომ საკუთარი შვილიც არ მეკარება ახლოს...!

**ღორე.** იცით, მე მესმის თქვენი! თქვენ მე მიმამსგავსეთ კაცს, რომელიც გიყვარდათ და რომელსაც მთელი ცხოვრება ელოდით... მე მყავდა მეგობარი, რომელიც ყველაფერი იყო ჩემთვის... ყოველი დღის გათენება მიხაროდა, იმიტომ რომ ჩემსას ვნახავდი. სხვა მე არავეინ არ მცნობდა, რადგან ობოლი ვიყავი და უპატრონო! არავეინ მიცინოდა, არავეინ მამშვიდებდა, არავეინ მეფერებოდა, მის გარდა. მე კი მას გაუბრუნებოდი, ჩემთვის ვუფრთხილდებოდი, რომ ყველასმაგვარი არ აღმოჩენილიყო. მეც, თქვენსავით, სულ ველოდი, თუმცაღა ის მოკვდა, მაგრამ მაინც, მისგან ორი რამ დამრჩა: ის სუნი, რომელიც ასდიოდა მას —



ნამკის და კომპის ერთად — და ხატი: დაყრილი თმა და დიდი წითელი-ტუჩები. მეც ოცდახუთი წელი ვეძებდი ამ სუნს, დღე და დამე არეული მქონდა... დაუდიოდი ტყეებში, კლდეებზე, მინდვრებში და ბოლოს მივაგენი... ამ სუნმა მაპოვნინა მისი ხატიც: სკვერში თქვენი ქალიშვილი იჯდა, ზუსტად ისეთივე, როგორც მახსოვს ჩესა... თქვენგან განსხვავებით, მე ვიპოვე ყველაზე ძვირფასი ადამიანი. ჩეტი ჩემთვის ყველაფერია, ქალბატონო! თქვენ კი, უბრალოდ დაგეხმარეთ, გქონოდათ წუთი ბედნიერების!.. მაპატიეთ!

**ბაშკი.** რას ამბობ!? რეებს ბოდავ! ჩემი შვილი არ არის შენი მკვდარი მეგობარი! ეს ჩეტია, ჩეტი! გესმის?

**(შემოდის ჩეტი)**

**ჩეტი.** რა ხდება? რა ამბავია?!

**ბაშკი.** ეს, ეს ბიჭი შენ გატყუებს! ამას შენ არ უყვარხარ! არ უყვარხარ!

**ჩეტი.** გეყოფა, დედა! მეტი აღარ შემიძლია! წამოდი შენს ოთახში და დაიძინე! ასე აჯობებს ყველასთვის...

**(გაყავს სავარძლით სასტუმრო ოთახიდან)**

**ბაშკი.** თავი დამანებე!.. როგორ ბედავ! ისედაც მთელი ცხოვრება გამიმწარე!... მაგრამ, იცოდე! ამ ბიჭს შენ არ უყვარხარ! მას შენ სჭირდება, სჭირდება მხოლოდ, გესმის? სად მიგყავარ?! არ შეძინება! შეიჭერი ეგ თმა, შეიჭერი! და გაიხადე ჩემი კაბა, ჩემი ლამაზი კაბააა! **(ტირის).**

**ჩეტი.** ჰო, გავიხდი შენს ობიან კაბას, ოღონდ თავი დაგვანებე!

**(შეჰყავს ოთახში. ღორე იხდის პიჯაკს და სკამზე კიდებს. გამოდის ჩეტი)**

**ღორე.** მე წავალ, ჩეტი, დიდი მადლობა!

**ჩეტი.** მაპატიე, ღორე, მაგრამ რა ვქნა..!

**ღორე.** არა უშავს! ნუ ინერვიულებ!

**ჩეტი.** ჰო, კარგი! ცოტას გაგაცილებ!

**(ჩეტი აქრობს შუქს. ორივე გადიან).**

## II მოქმედება

**(დილაა. ბაუკის სახლი. ბაუკი სასტუმრო ოთახშია. შემოდის ჩეტი ფურცლით ხელში)**

**ჩეტი.** დედა, რაღაც შეტყობინება მოვიდა!

**ბაშკი.** ალბათ რაიმე გადასახადია, ნახე კარგად!

**ჩეტი.** არა, დედა! მგონი ცნობაა, მოიცა ვნახო!.. **(ხსნის და კითხულობს)** „თორმეტ საათზე თქვენთან ვიქნები. გკოცნით, გვეძი“.

**ბაშკი (ჩუმად).** წაიკითხე! წაიკითხე კიდევ!

**ჩეტი (იხიც ჩუმად).** „თორმეტ საათზე თქვენთან ვიქნები, გკოცნით, გვეძი“.

**ბაშკი (ყვირის).** წაიკითხე! წაიკითხე-მეთქი!

**ჩეტი (ყვირილით).** „თორმეტ საათზე თქვენთან ვიქნები. გკოცნით. გვეძი.“ დედა! მამა მოდის, გესმის? მამა!

**ბაშკი.** ღმერთო, რა ხდება, ღმერთო! რა ამბავია ჩემს თავს? იქნებ მისამართი შეეშალათ?

**ჩეტი.** არა, დედა, არა! სახელიც ხომ წერია ქვემოთ?!

**ბაშკი.** ჰო! სახელი... სახელი... რა ვქნა? რა ვქნა..? რომელი საათია?.. ძალე აქ იქნება!.. მომიტანე სარკე! ჩქარა! **(ჩეტის მოაქვს სარკე).** არა!

არ მინდა! მოაშორე!.. ახლა, დაჯექი და მომისმინე!.. მომისმინე კარგად! ჩამორდეს ჩემი კაბა და ჩაიცვი! თმები აიწიე მაღლა, კეფაზე! მე დამაწვინე საწოლზე ჩემს ოთახში! შენ გაიპუდრე სახე, ისე რომ ცოტა ასაკი მოგემატოს! მერე ჩაჯექი ჩემს სავარძელში და დაელოდე!

**ჩეტი.** რას ლაპარაკობ, დედა?

**ბაუპი.** გააკეთე, რასაც გეუბნები! ისე უნდა მოიქცე, რომ აღარ წავიდეს, გესმის? ვესმის, რასაც გეუბნები?!

**ჩეტი.** ჰო, კარგი, ახლავე!

(ხსნის კედლიდან კაბას. გადის ოთახში)

**ბაუპი.** ჩქარა! ჩქარა-მეთქი!

(ჩეტი შემოდის ჩაცმული. შიდას სარკესთან და იწვევს თმას კეფაზე)

— ცოტა მაღლა! აი, ასე! ზუსტად შუაზე გაიყავი! ახლა, დამენახე! ჰო, კარგია! (ჩეტი იყრის სახეზე პუდრს).

— ახლა, შემიყვანე და დამაწვინე! ფარდა ნახევრად გადაწიე! ყველაფერი უნდა მესმოდეს, მისი სუნთქვაც კი...

(ჩეტის გაყავს ბაუკი. შემოაგორებს ცარიელ სავარძელს. ჯდება შიგნით, კარებისკენ ზურვით)

**ბაუპი (ოთახიდან).** მზად ხარ?

**ჩეტი.** კი, დედა, მზად ვარ!

**ბაუპი.** ჩუმად! ნუ ყვირიხარ, საძაგელო ბავშვო! ეს დღეც წამართვი! უბადრუკო ბებრუხანავ — ეს დღეც წა-გარ-თვეს!

(იხმის კაკუნის ხმა)

**ჩეტი.** მობრძანდით! კარები ღიაა!

(სიჩუმე)

— მობრძანდით! შემობრძანდით!

(შემოდის გვეძი)

**გვეძი.** დილა მშვიდობის, ბაუკი!

**ჩეტი-ბაუპი.** უკვე მოხვედი?

**გვეძი.** ჰო, მოვედი!

**ჩეტი-ბაუპი.** წამლები მოიტანე?

**გვეძი.** რა წამლები, ბაუკი?

**ჩეტი-ბაუპი.** შენ ხომ აფთიაქში გახვედი, წამლებზე?! ცოტა შეგაგვიანდა!

**გვეძი.** მაპატიე!

**ჩეტი-ბაუპი.** არა უშავს, არა უშავს! რძე ჯერ ცხელი იქნება. ერთად ვისაუზმოთ. ოღონდ მაგიდასთან მიმიყვანე!

(გვეძის მიყავს ჩეტი სავარძლით მაგიდის თავთან. თვითონ ბოლოში ჯდება, მის პირდაპირ, თავდახრილი)

— თვალს ვერ მისწორებ, გვეძი? იქნებ ვერ მიცანი, ან დაგავიწყდი? აფთიაქი აქვეა! უკვე ოცდახუთი წუთი გავიდა! შენ შეგემლო, მაშინვე მობრუნებუდიყავი, მაგრამ, რას იზამ, დრო გვეპარება...

**გვეძი (თავს წვეს ნელ-ნელა).** ბაკო, პატარა, ეს შენ ხარ?! სულ არ შეცვლილხარ, ღმერთო ჩემო! სულ არა!

**ჩეტი-ბაუპი.** ხო, ეს მე ვარ, მაგრამ არა პატარა, ნახევარი საუკუნის...

**გვეძი.** თმაც ისევე გაქვს!.. ისევ ის კაბა...

**ჩეტი-ბაუპი.** შენ დაბერებულხარ, გვეძი, თუმცა სუფთად გაცვია, ქალის ხელი გეტყობა...

**გვეძი (უცხად ურტყამს მაგიდას მუშტს).** როგორ მომატყუა! ამდენი წე-



ლი მატყუებდა! მეუბნებოდა, რომ საშინლად შეიცვალე, სხეული დაგიცვალა და ლაქებით დაგეფარა, რომ... რომ ავადმყოფობის და წამლების სუნით ყარდი... ჩეტი კი, სად არის ჩეტი? სად არის ჩვენი შვილი?

**ჩეტი-ბაშკი.** შინ არ არის და არ ვიცი, როდის დაბრუნდება! ვინ, ვინ გატყუებდა, გვეძი, მითხარი!

**ბჰჰჰი.** გეტყვი! ყველაფერს გეტყვი! ოღონდ შემპირდი, რომ მაპატიებ, თქვენთან დამტოვებ, ყველაფერს თავიდან დავიწყებ! მე, მე მინდა თქვენთან! შენთან! დილით ვაგასვირნებ ბაღში, შუადღისას დავისვენებთ, საღამოთი, ჩავიდებ თავს კალთაში, როგორც მაშინ, და შენ თმაში მომეფერები! ჩვენ მოვიგონებთ იმ დროს და ბედნიერნი ვიქნებით მხოლოდ დღევანდელი დღით — მე, შენ და ჩეტი...

**ჩეტი-ბაშკი.** ჯოჯიც თითქმის ჩვენთან ცხოვრობს, გვეძი, მაგრამ...

**ბჰჰჰი.** ჯოჯი? ჩუ, ჩუ მაწყვეტინებ!.. ყველაფერი ისე აეწყო... შენ საავადმყოფოში იყავი... მე გელოდებოდი! მართლა გელოდებოდი... მენატრებოდი!.. შენი ჯანმრთელობა სულ უფრო უარესდებოდა... მე არ ვიცოდი, რა მექნა, სად წავსულიყავი, რით დავხმარებოდი... საშინელი დღეები გამოვიარე... თურმე არსებობს ცხოვრებაში წერტილი, რომელიც მერე ლაქად გადაიქცევა... სწორედ ასე მოხდა... თავიდან ვერც ვამჩნევდი, თითქოს არც არსებობდა... ჩუმად დადიოდა, არარსებულებით... ერთ საღამოს, როცა სევდის საშინელი შემოტევა ვიგრძენი, ჩაერთე „ჩვენი მელიოდა“, ვსვამდი და შენ ვიგონებდი... გეფიცები, არც მახსოვს, როგორ შემოვიდა... იქვე იჯდა კუთხეში, საცოდავად მობუზული... ვიცეკვოთ-მეთქი, ანგარიშმოუცემლად ვუთხარი... ორივენი საშინლად მარტივად ვერძნობდით თავს... მახსოვს, ბავშვმა ტირილი დაიწყო. ტიროდა დიდხანს, გათენებადმე... ჩვენ კი მისთვის აღარ გვეცალა... დაწერილებით ჩუ მომამყოლებ, გეპუდარები!.. მერე მე წავედი აფთიაქში და აღარ მოვსულვარ... იმ დღიდან მე და ჯოჯი ერთად ვცხოვრობთ...

**(ისმის იქითა ოთახიდან ბაუკის არააღამიანური ღმუილი, მაგრამ არცერთი ყურადღებას არ აქცევს)**

**ჩეტი-ბაშკი.** რაა? რა თქვი?! ჯოჯი და შენ...

**ბჰჰჰი.** ჰო, ბაუკი, ჩვენ ოცდახუთი წელია ერთად ვცხოვრობთ, ვცხოვრობთ თქვენი ცხოვრებით! ის მთელ დღეებს აქ ატარებდა და საღამოთი მე მიყვებოდა ყველაფერს, მეგონა — ყველაფერს, თურმე უსინდისოდ მატყუებდა, რომ არ მოვსულიყავი, რომ არ მენახე... მაგრამ, ახლა, ვიყურებ და ვხვდები, რომ მხოლოდ შენ მიყვარდი, მხოლოდ შენთან ვიყავი ბედნიერი!.. მე საზიზღრად მოვიქციე, მაგრამ მაპატიე, ჩვენი შვილის გამო, თუნდაც...

**(მიდის ახლო, რომ მოეხვიოს და აკოცოს)**

**ჩეტი-ბაშკი.** არ მომეკარო! არ გაბედო! არ მომეკარო! წადი, წადი! წადი-მეთქი!

**ბჰჰჰი.** ჩუ გამაგებებ, გეპუდარები!

**ჩეტი-ბაშკი.** თუ არ წახვალ, ვიყვირებ და ქვეყანას შევეყრი!

**(გვეძი ნელ-ნელა გადის და თვალს ეფარება. ჩეტი დგება სავარძლიდან, შეაგორებს ოთახში სავარძელს და გამოიყავს დედა)**

— დედა! საბრალო დედა!

**ბაშკი.** რატომ გააგდე?! რაატომ? ვინ ვითხრაა?! ღმერთო, რა დაგიშავე, ღმერთო! მომწყვდი აქედან! არ დავინახო! აღარ დავინახო!!

**ჩეტი.** როგორ, დედა! რაც მოისმინე, იმის მერე, შენ მას მაინც მიიღებდი?

**ბაშკი.** (ტირის). ჰო, ჰო, მივიღებდი... მე ვიწვებოდი იქით ოთახში ჩემ-





თვის და ხმას მაინც გავივებდი... მაგრამ ის შენთან რჩებოდა, შენთან, ახლა გაზრდასთან და ლამაზთან და არა ჩემთან — ბებერთან და ავადმყოფთან... (ისმის კარის ხმა) — მგონი, მობრუნდა!

(შემოდის ჯოჯი)

ჯოჯი. როგორა ხარ, ბაკო?

ბაკო. ააა მოხვედი? მოხვედი, ქურდო! ქმარიც მომპარე! შვილიც მომპარე! მეტი რა გინდა, რა? არაფერი დამრჩა! აღ-ა-რა-ფე-რი!.. თუმცა, მთვარე, ჰო, მთვარე!.. მაგრამ, ვერ მოგართვი! გაიხედე ფანჯარაში! არ არ-ის! შენთვის არ არის! არა!.. მაგიტომ მივლიდი ასე გულმოდგინებით მთელი დღეები, რომ ღამე წემს ქმარს ჩაგორებოდი! გაეთრიე ჩემი სახლიდან შორს, შორს, სიბნელეში!..

(ჯოჯი წელ-წელა იხევს უკან და მირბის)

ჩემი (ეხვევა დედას). დედა! დაწყნარდი, ძალიან გთხოვ! მე შენთან ვარ!

ბაკო (არტყამს სახეში ხელს).

— შენც მომშორდი! მომშორდი! არ დამენახო! დამტოვე მარტო! დამტოვე მარტო!..

(ჩეტი გარბის სახლიდან და კარებს იჯახუნებს)

(ჯოჯის სახლი. გვეძი ბოლთას სცემს. შემოდის ჯოჯი)

ბაკო. მეგონა, შენც აღარ მოხვიდოდი...

ჯოჯი. (ძიღის და ეხვევა). მე უშენოდ არ შემიძლია, გვეძი... ქურდი ხარო, მითხრა, ოჯახი მომპარეო, მაგრამ მე უფრო ადრე მიყვარდი, ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ბაკო მხოლოდ მეგობრად გთვლიდა და სხვებს ეპრანჭებოდა... მან წამართვა შენი თავი, იმიტომ რომ უფრო ღამაში იყო, მე კი ერთი ჩვეულებრივი გოგო ვიყავი, თანაც პატარა...

ბაკო. კარგი, აღარ გვინდა! დაწყნარდი და მერე ვილაპარაკოთ! (ორივე იწყებს ოთახში ბოლთის ცემას სხვადასხვა მიმართულებით. ფიქრში გართულები უცბად ეჯახებიან ერთმანეთს)

ჯოჯი. კი, მაგრამ, რატომ მიხვედი, რატომ?! როგორ გთხოვდი! რა ვქნა მე ახლა? ჩეტის, ალბათ, ჩემი დანახვაც არ უნდა! როგორ მოვიქცე! მითხარი, მითხარი!

ბაკო. გითხრა? რა გითხრა? ის რომ, ამდენი ხანი მამბრებდი! ამდენი წელი ტყუილში მაცხოვრებდი! ბაკო ცოლი იყო ჩემი და მიყვარდა... მიყვებოდი საშინელ ზღაპრებს ძიღის წინ მის ავადმყოფობაზე, და რამდენჯერ კოშმარულ სიზმრებში ოფლში განვითქულს გამღვიძებია. მერე ჩემი შვილი, რომელსაც ჯერ კიდევ ბაკოს, შორიდან მაჩვენებდი, სეირნობის დროს და მერე ესეც ამიკრძალე... და კიდევ მე შეკითხვები — რატომ? რატომ? — მე თვითონ გისვამ ამ კითხვას! ბაკო ანგელოზი იყო და ასეთივე დარჩა! თუმცა არ მაპატიო, მაგრამ მე ყველაფერს გაუკეთებ, რომ ერთად ვიყოთ მე, ბაკო და ჩეტი! გესმის? მე, ბაკო და ჩეტი! ახლა შენ გვიყურე შორიდან, როგორც მე მაყურებინებდი საკუთარ შვილს...

ჯოჯი. რა თქვი? გატყუებდი? შენ გინდა თქვა, რომ მე გატყუებდი? და ის ლეში შენ ანგელოზად მოგეჩვენა? ღმერთო, დიდებულო, მგონი გაგიჟდა!..

ბაკო. გავგიჟდი? დღესაც გჯობია შენ და ყველა შენისთანას!..

ჯოჯი. შენ... შენ, ალბათ, ჩეტიზე ლაპარაკობ!..

ბაკო. არა, ქალბატონო, ჩეტი არ ყოფილა სახლში!..

ჯოჯი. ჰმ! მოგატყუეს, გვეძი, დამიჯერე! ალბათ, ბაკომ თავის მაგივრად ჩეტი ჩასვა სავარძელში!.. ჰო, ასე იქნებოდა... თვითონ არ გეჩვენა, იმიტომ რომ არ შეგზარებოდა, გული არ აგრეოდა და არ გამოქცეულიყავი...

ბაკო. გეყოფა! გეყოფა ამდენი მაიმუნობა!

**ჯოჯი.** არა! არა-მეთქი! თუ გინდა, ახლავე წადი, მოულოდნელად წაიხრე!  
წმუნდები ჩემს სიძარბოში...

**ბავშვი.** აბა, მამა, თვითონ სად იყო?

**ჯოჯი.** სად იყო? თავის ოთახში იქნებოდა და ყველაფერს მოისმენდა!..  
შენ თქვი, რომ გამოვაგლო?! ამას ბაუკი არასდროს არ იზამდა! საბრალო ბავშვი!  
ალბათ, რა დღეში ჩააგდებდა ამის გამო...

**ბავშვი.** ესე იგი, შვილმაც მომატყუა! ღმერთო ჩემო!

**ჯოჯი.** არა, გვეძი, არა! ჩემი და აიძულებდა მას ასე მოქცეულიყო. ჩემი  
ამას ვერ მოიფიქრებდა. ის ხომ პატარა საწყალი გოგოა, დედისგან გამწარებუ-  
ლი...

**ბავშვი.** და მამისგან მიტოვებული!.. ჩუ! ჩუძად! მაცალე! დაეწყო ყველაფე-  
რი თავის ადგილას, თორემ ვერძნობ, რომ ნელ-ნელა ვგიუდები... არასოდეს არ  
ვაპატიებ ამას ბაუკის!.. ღმერთო, აღარ შემიძლია!..

**ჯოჯი.** არც მე! არც მე აღარ შემიძლია! ორივენი გაენადგურდით! ცალკე —  
ჩემი! როდესმე ხომ უნდა დამთავრდეს! ასე ბოლომდე ვერ გავატანთ, ვერააა!

### (შემოდის ჩემი და ღორე)

**ბავშვი.** ბაუკი, შეენ?

**ჩემი.** არა, მამა, მე ჩემი ვარ, შენი შვილი!

**ჯოჯი.** ჩემი! აი, ხომ გითხარი, გვეძი, ახლა შენ თვალთ ხედავ!

### (მამა-შვილი ეხვევა ერთმანეთს)

**ჩემი.** მამა, ეს ღორეა, ჩემი ქმარი! მინდა, რომ დაველოცო. დედას დანახ-  
ვაც არ უნდა ჩემი, მას მერე რაც გაგაგდე, მაგრამ იცოდე, სხვანაირად არ შე-  
მეძლო იმ წუთას. ახლა მოვედი პატიების სათხოვნელად... რატომ მატყუებდი,  
ჯოჯი?

**ჯოჯი.** უნდა გამიგო, ჩემი, შვილო! მე რომ ეს ყველაფერი მომეცოდა შე-  
თვის, შემიძულვებდი... ასეთი დიდი ტკივილისთვის ძალიან პატარა იყავი, გეს-  
მის? შენ გაგიფრთხილდი! ხომ გჯერა ჩემი? (ეხვევა ჩემს). იქნებ გვევახშმა.  
რას იტყვი, ღორე?

**ღორე.** როგორც ჩემი ჩათვლის საჭიროდ. მე ყველგან კარგად ვერძნობ  
თავს მის გვერდით...

**ჯოჯი.** ჰოდა, ძალიან კარგი! მოდი, დავსხდეთ! ახლავე! საწყალი ბაუკი!  
საცოდავი ჩემი და!..

(ჯოჯი შლის სუფრას. თვითონაც ჯდება. გვეძი ასხამს ჭიქებში სას-  
მელს. ლაპარაკობენ ერთმანეთში, ისე რომ ხმა აღარ ისმის. უჭახუნებენ  
ჭიქებს ერთმანეთს. შუქი ბაცდება და ქრება ნელ-ნელა).

(ბაუკის სახლი. ბაუკი დაგორავს სავარძლით სასტუმრო ოთახში. შემო-  
დის ღორე)

**ღორე.** დილა მშვიდობისა, ქალბატონო!

**ბავშვი (თითქოს ვერც ამჩნევს).** ჩემი! ჩემი!.. შვილო! საო ხარ! ხმა გამე-  
ცი! ჩემი!

### (შემოდის ჯოჯი)

— შენ? შენ აქ რა გინდა?! როგორ გაბედე მოსვლა!

**ჯოჯი.** მომისმინე, ბაუკი! ძალიან ვთხოვ, მომისმინე! მე დამნაშავე ვარ, დამნაშავე შენს წინაშე, მაგრამ ყველაფერს ვაკეთებდი იმისთვის, რომ გამოემსყიდა ჩემი დანაშაული! მე დღესაც მზად ვარ, ყველაფერი შევცვალო, თუ რამის გამოსწორება შეიძლება!.. მეც მიყვარდა, გესმის? ცხრა წლიდან მიყვარდა... მერე შენ გაყვე ცოლად... ასეთი უბედური და დათრგუნული არასოდეს ვყოფილვარ... მერე ყველაფერი უცბად მოხდა და უარი ვერ ვთქვი, ვერ ვთქვი ამდენი ხნის ნაოცნებარზე... მეგონა ზღაპარში ვიყავი... ჩეტი ღვიძლი შვილივით შევიყვარე, იმიტომ რომ გვეძის შვილი იყო და არა შენი! იმიტომ რომ, ჩავთვალე — ბავშვს დედა აღარ ყავს და მე სულ არ მახსოვდა, რომ შენ, იქვე, სავარძელში შენთვის ოხრაედი... რა გამოვიდა? შენ გაუბედურდი! მეც გავიტანჯე! ჩეტიც გაწვალდა! არც გვეძი ყოფილა ბედნიერი!.. ჩვენ, ყველანი, ვილაცის ცოდეებს ვზღავთ, თუმცა ჩვენიც საკმარისი დაგვიგროვდა... უნდა მაპატიო, დაიკო! გემუდარები!.. გვეძი გარეთ იცდის კარებთან... დღეიდან ის აქ იცხოვრებს — შენთან და ჩეტი-სთან ერთად... მე, თუ უფლებას მომცემ, ხანდახან გინახულებთ... როგორც შენ იტყვი, ოღონდ მაპატიე!

**ბაუკი.** რა? რა თქვი? გაიმეორე! გვეძი ჩვენთან იცხოვრებს? თუ იქნებ მომესმა?

**ჯოჯი.** არა! არა, ბაუკი! ახლავე დაუუძახებ და შენ თვითონვე დარწმუნდები...

**ბაუკი.** გმადლობთ, ჯოჯი! არასოდეს დავივიწყებ ამას!.. შენც, რა თქმა უნდა, შეგიძლია მოხვიდე ხოლმე, როცა გინდა, როცა მოგესურვება...

**ჯოჯი.** ესე იგი, მაპატიე, ბაუკო! აღარ მიბრაზდები!

**ბაუკი.** არა! აღარ! ოღონდ ჩქარა, ჩქარა მოიყვანე გვეძი! ჩემი ქმარი დაბრუნდა! და-ბრუნ-და!

### (ჯოჯი გადის)

— ჩეტი! ჩე-ტი! ადექი! მოდი! მამა დღეიდან ჩვენთან იცხოვრებს! გესმიის!?

### (შემოდის ჯოჯი და გვეძი)

**ბაუკი.** არა! ახლოს არ მოხვიდე, გემუდარები!

**გვეძი.** იცი, შენ არცთუ ცუდად გამოიყურები!

**ბაუკი.** შენ კი — დაბერებულხარ, მოტეხილხარ, მაგრამ არა უშავს! მე თანახმა ვარ — ვიცხოვროთ ყველამ ერთად!

**გვეძი.** გმადლობთ, ბაუკი!

**ბაუკი.** ჯოჯი! რას უდგებარ?! აღვნიშნოთ ჩვენი ერთად ყოფნა!

**ღორე.** ჩეტის არ დაველოდოთ?

**ჯოჯი.** ჰო, ახლავე გავადვიებ!

(ჯოჯი შედის ჩეტის ოთახში. უცბად იქიდან ისმის ყვირილი. ყველა შერბის, ბაუკის გარდა. ბრუნდება გვეძი აკანკალებული)

**ბაუკი.** რა იყო, რა მოხდა?

**გვეძი.** იქ, ოთახში...

(შემოდის ჯოჯი)

ჯოჯი. ჩემი გოგონა!.. ჩემი პატარა შვილი...

ბაპი. მითხარით, მითხარით, რა მოხდა?

ჯოჯი. ჩეტი... აღარ სუნთქავს, ბაპი!

ბაპი. აღარ სუნთქავს?.. ჩეტი... ჩემი შვილი... რაატომ? რატომ მაინც  
და მაინც ახლა, ახლა, როცა ყველაფერი კარგად არის!.. არა!.. არ მჯერა! არ  
შჯერა-მეთქი!.. მომიყვანეთ, მომიყვანეთ ჩემი შვილი!.. დამიბრუნეთ, როგორც  
იყო...

(შემოდის დორე და შემოყავს ხელზე გადაწვენილი ჩეტი. ასვენებს  
ტახტზე. ბაპი მიგორდება ცხედართან ახლოს)

დორე. ყველაფერი დამთავრდა!.. აღარაფერი აღარ დამრჩა...

ბაპი. მოკვდა, მოკვდა ჩემი გოგო? ჩემი ბავშვობა, სილამაზე?.. მაპა-  
ტიე, შვილო!.. მაპატიე!.. ჯერ კიდევ თბილი ხარ, როგორც ყოველთვის...

ჯოჯი. ღმერთო! ღმერთო!.. ჩვენ რაღა დაგვრჩენია აქ?!

ბპი. ღირსი ვარ, ყველაფრის ღირსი ვარ! მისი მოფერებაც კი ვერ მო-  
ვასწარი... მაგრამ, დაწყნარდი, გვეძი, აიყვანე თავი ხელში... ჩვენ ახლა გემარ-  
თებს თავშეკავება და ერთად დგომა, როგორც არასდროს, იმიტომ რომ... იმიტომ  
რომ... ჩვენი გოგონა... დაახრჩეს!..

ბაპი. რაა?

დორე. რა თქვით?

ჯოჯი. ვინ? რატომ?

ბპი. ჰო, კისერზე ჯერ კიდევ ამჩნევია თითების ნაჭდევი...

ბაპი (უხინჯავს კისერს ჩეტის). ჰო... ჰო... მაგრამ აქ არავინ ყოფილა!..  
არავინ ყოფილა ჩემს გარდა... ღმერთო, როგორ მცხევა...

ჯოჯი. ეს შეუძლებელია! ვის უნდა გაეკეთებინა? როგორ?..

დორე. ის ისეთი უწყინარი იყო... ყველას უყვარდა...

ბპი. ჰო, ეს ასეა, მაგრამ აქ სხვა ვერავინ ვერ შემოვიდოდა — მკვლელი  
ჩვენს შორისაა!..

ბაპი. და არც ყოფილა არავინ, ჩემს გარდა, მაგრამ...

ჯოჯი. შენ ვერც გაიგებდი, ბაპო, ეს ალბათ ჩუმად მოხდა, უხმოდ...

დორე. მე... მე ვასაღები არ მაქვს და ვერ შემოვიდოდი...

ბპი. თქვენ წუხელ ერთად წამოხვედით ჩვენი სახლიდან, ასე რომ თავისუფლად შეგეძლო შემოყოლოდი შიგნით და მერე...

დორე. მაგრამ, გეფიცებით, მე ის მოვაცილე კარებამდე და მერე უკან  
გავბრუნდი სახლში...

ჯოჯი. ჩვენ, ჩვენ ხომ ერთად ვიყავით მთელი ღამე, გვეძი?!

ბპი. კი, მაგრამ, მე ნასვამი ვიყავი და ღრმად მეძინა... ასე რომ შენ მო-  
ქმედების სრული თავისუფლება გქონდა.

ჯოჯი. რას ამბობ, ხომ არ გაგიჟდი? რისი გულისთვის? თქვენ გჯერათ?..  
მაშინ შენც შეგეძლო იგივეს გაკეთება, იმიტომ რომ მეც... ჰო, გამახსენდა...  
შუალამისას გამომეღვიძა, შენ არ იწეკი, მე ვიფიქრე, საბანაოშია-მეთქი, და  
ისევ გავაგრძელე ძილი...

ბპი. შენ არ შემედარხარ! ეს ასეც იყო...

ჯოჯი. რით დაამტკიცებ?

ბპი. ვერც ვერაფრით! მაგრამ ასე არაფერი არ გამოვა. ბაუკის, თავის-  
თავად, არ შეეძლო ამის გაკეთება. რადგან არავის არ უნდა აღიაროს დანაშაული,  
მაშინ გავარკვიოთ, ვის რა მიზეზი ჰქონდა ამ არაადამიანური საქციელისთვის...

ბაპი. მე, მე დედა ვარ და ვიცი, რომ ყველას ჩვენ ძალიან ვიყვარდა



ის და მიზეზის ძებნა სასაცილოდ კია... მხოლოდ შენი დამოკიდებულებაა საარაკვევი, შენ ხომ ამდენი ხანია არ გინახავს შეილი და შესაბამისად... შეიძლება...

**ბჰმძი.** მე არ დავიწყებ ჩემი გრძნობების და უდანაშაულობის მტკიცებას, მაგრამ გეუბნებით — სიძულვილის მიზეზი, მითუმეტეს, არ მქონია...

**ჯოჯი.** გვეძი მართალია!.. აქ, აქ რაღაც არაჩვეულებრივი იმალება...

**დორე.** ჰო, ნორმალურ მდგომარეობაში ამას ვერცერთი ჩვენთაგანი ვერ გააკეთებდა... იქნებ, რომელიმეს რაიმე სულიერი ავადმყოფობა გვჭირს და უბრალოდ, არ ვიცით...

**ჯოჯი.** აქ, ამ სახლში, ხშირად ხდებოდა უცნაური რაღაცეები... გახსოვს, ბაუკი, შენი კაბა, ჩეტომ რომ ჩაიცვა, იმ დღეს, როცა დორე პირველად მოვიდა — გახეული აღმოჩნდა... ან იმ დღით, ბაღში რომ დამხვდი. მე მეგონა, გოგონამ გამოვიყვანა დილადრიან, როცა შეგებრუნდით, ჩეტის ჯერ კიდევ ღრმა ძილით ეძინა... მაშინ ყურადღება არ მიგვიქცევია, ახლა კი — ყველაფერი საეჭვოა!..

**ბაუკი.** ჰო, მართალი ხარ! ღმერთო, როგორ მცოცა...

**ჯოჯი.** ახლავე გამოგიტან მოსასხამს.

**(გადის ბაუკის ოთახში და ცოტა ხანში შემოაქვს მოსასხამი)**

— რატომ დახიე, სურათები, ბაუკი?!

**ბაუკი.** რა სურათები, ჯოჯი?

**ჯოჯი.** შენი ალბომის სურათები, რომლებიც ყველაზე ძვირფასი იყო შენთვის?! როგორ გაიმეტე?

**ბაუკი.** რას ამბობ! მე ხელი არ მიხლია! ალბათ, ვინმე თუ შევიდა?

**დორე.** დღეს თქვენს ოთახში არაიენ შესულა, ქალბატონო!

**ბჰმძი.** ესეც საეჭვოა!.. აქ მართლაც უცნაური რაღაცეები ხდება...

**ჯოჯი.** მეშინია, ძალიან მეშინია... დორე, გადაწიე ფარდა, თორემ უკვე დაბნელდა...

**ბაუკი.** წუხელ, საშინელი სიზმარი ვნახე: ვითომ პატარა ვიყავი, ოციოდე წლის... როგორც მაშინ, დავდიოდი ოთახებში და მოსართავებს აქეთ-იქით ვაადვილებდი. უცბად ჩემი საყვარელი ფაიფურის ძალი დამივარდა და გამიტყდა... დავიხედე ქვემოთ და რას ვხედავ: ორივე ფეხი მარცხენა მაქვს და იქვე ჩავიკეცე... რომ გავიღვიძე, ვიფიქრე, მთვარეს მოუყვები მეთქი საღამოთი... აი, ისიც ამოსულა — მიმიყვანეთ ფანჯარასთან!..

**ჯოჯი.** (მიყავს ბაუკი ფანჯარასთან). შენ ბავშვობიდან გიყვარდა მთვარე, მაგრამ ეს იმის ბრალი იყო, რომ ავად იყავი. ამას ყველა გიმალავდით...

**ბაუკი.** მე ბავშვობაში ავად ვიყავი და მიმალავდით?

**ჯოჯი.** ჰო! შენ, ღამე, მძინარე დგებოდი და დადიოდი აქეთ-იქით, ხან ყვავილებს რწყავდი თვალდახუჭული, ხან მე მეფერებოდი, მერე გამთენიისას წვებოდი. ექიმმა უთხრა დედას — მთვარეულიაო. მერე დედამ მლოცველთან წაგიყვანა...

უკვე აღარ დგებოდი ღამე, მაგრამ საღამოობით უფრო დიდხანს უყურებდი მთვარეს...

**ბჰმძი.** მე ეს არ ვიცოდი, არასოდეს გამიგია!..

**დორე.** თქვენ მთვარეული იყავით?.. საოცარია!.. მაპატიეთ, მაგრამ, ჩემი აზრით, სწორედ ასეთ მდგომარეობაში მყოფს შეეძლო ჩაედინა ეს უაზრო, გაუმართლებელი, აუხსნელი საქციელი... თანაც თქვენ ძალიან გამწარებული იყავით მასზე...



**ბაშკი.** რაებს ბოდავ, სულელი ბავშვო! მე ფიზიკურად არ შეგძლებოდა ვეღებო, ვერ!

**ბჰმძი.** ღმერთო, ღმერთო! როგორ აქამდე არ ვიცოდი! დორე მართალია, ბაკონა! შენზე მთვარე ახდენს სასწაულ ზემოქმედებას. ადამიანი, მიუხედავად თავისი ფიზიკური და გონებრივი მონაცემებისა, უძლურია მის წინაშე... ამ დროს შენი ქმედება არ ემორჩილება საღ აზრს და ქვეცნობიერი, რომელსაც ეშმაკისას ეძახიან, და არაბუნებრივი ზემოქმედება გაიძულებს გააკეთო ისეთი რამ, რაც სინამდვილეში შენს ძალებს აღემატება და წარმოუდგენელია...

**ჯოჯი.** ჰო... ჰო... შენ, შენ ვერ იტანდი ჩეტის, გალიზიანებდა მისი ცოცხალი ხასიათი, მისი სილამაზე, მისი არსებობაც კი და რომ შეგძლებოდა, ო, ღმერთო, ფიზიკურად რომ შეგძლებოდა... შენ ხომ მას აწამებდი, ყოველდღიურად ანადგურებდი, ვერ პატიობდი იმას, რაშიც არ მიუძღოდა ბრალი...

**ბაშკი.** რას, რას ამბობთ, ხალხო? თქვენ ყველა გაგიჟდით, ბოდავთ... მე არც მიფიქრია... ან კი, როგორ შეგძლოდა?..

**ბჰმძი.** ამისთვის ფიქრი და გადაწყვეტილება არ არის საჭირო, ბაუკი! ეს ყველაფერი მოხდა ღრმა ძილის, მთვარის აქტიური ზემოქმედების და შენი, ჰო, შენივე გაუმჟღავნებელი სურვილის გამო...

**ჯოჯი.** ახლა ვხვდები ნელ-ნელა: ის კაბაც, შენი კაბაც, შენ თვითონვე ჩაიცვი, ღამე, ძილში და იმიტომაც გაიხა მხრებთან და გვერდებში, სწორედ იქ, სადაც შენ, მხოლოდ შენ არ ჩაგეტეოდა... დილითაც შენითვე გამოხვედი ბაღში. მახსოვს სიზმარი მომიყვით: ველოსიპედით მივედი ბილიკზე... ველოსიპედზე იქვე ეგდო — შენ მართლა დადიოდი, ოღონდ ძილში... კიდევ არ გჯერა? მაშინ ვნახით ფაიფურის ძაღლი! ალბათ ისიც მართლა გაგიტყდა... **(გაღის ოთახში და შემოაქვს დამტვრეული სათამაშო)** აი, ნახე! შენ მარტო სიზმარში კი არ აადგილებდი მოსართავეებს, სინამდვილეშიც მოქმედებდი, აი, აჰა, დარწმუნდი!.. ის სურათებიც შენი დახეულია... ალბათ, ჯერ ჩეტი დაახრჩე გამწვარებულმა და მერე მოსვე ყველაფერი, რაც კი მას ან შენს ახალგაზრდობას მოგაგონებდა, იმიტომ რომ მთვარეული ხარ! ავადმყოფი!

**ბაშკი.** აღარ შემიძლია! ჩუმად! მეტი აღარ შემიძლია! გთხოვთ! გემუდარებით! გაჩუმდით და გამიყვანეთ ჩემს ოთახში!.. მე მარტო მინდა ყოფნა! სულ, სულ მარტო...

**ბჰმძი (გაყავს ბაუკი თავის ოთახში).** ჰო, ახლავე! დაწყნარდი! ჩვენც აქ ვართ...

**(დორე მიდის და ჩეტის ცხედარს ეფერება. ჯოჯი ჯდება ძირს ხელებში თავჩარგული. გამოდის ოთახიდან გვეძი).**

— კარვით, დაწყნარდით! სულ ცოტა ხანიც და ყველაფერი მოგვარდება **(მიდის დორესთან და აყენებს. თვითონ კონცის გოგონას).**

— ჩემი ღამაში შვილი!

**(ბაუკის ოთახიდან ისმის ხმაური. ჯოჯი შევარდება შიგნით)**

**ჯოჯი.** **(ყვირის. მორბის ოთახიდან. გადასწევს ოთახის ფარდას. მოჩანს ბაუკი დაკიდებული თოკზე. ჩამოშხრჩვალა ბაუკი ტრიალებს ჰაერში).** ღმერთო! სწორედ ისე მოხდა, როგორც ვფიქრობდი! ზუსტად გათვალეთ, ზუსტად! ადექი, ჩეტი, ყველაფერი დამთავრებულია! მორჩა კოშმარი და ტანჯვა! მოდი, მიმეხვევი, ჩემო გოგონა! შენ შეუდარებელი მკვლარი იყავი...

**ჩეტი (დგება ნელ-ნელა).** საოცარია! ნუთუ, ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც დავეგეშეთ? შენ ჯადოქარი ხარ, დეიდა! **(ეხვევა ჯოჯის).**

**ბჰმძი.** მე ყველაზე ჭკვიანი ცოლი მეავს! რას იტყვი, ღორე?

**ღორე.** მარყუჟი როდის ჩამოკიდე, ჯოჯი?

**ჯოჯი.** როცა მოსასხამის გამოსატანად შევედი. ყველაფერი მზად მქონდა, დახეული სურათებიც, ძაღლიც იქვე გავტეხე... ყულფი იმ სიმაღლეზე იყო, რომ ხელით მიწვდომოდა. როცა ჩამოწვედა და გაყოფდა თავს, მერე მოსაფიქრებელი დროც აღარ დარჩებოდა – თოკი თვითონვე აიტაცებდა ჰაერში. მექანიზმი გვეძიმ გამოიგონა. მისი დამაგრება ბაუკისაც შეეძლო საწოლთან, ასე რომ – თვით-მკვლელობაა, ჩვენ მხოლოდ მორალურად შევამზადეთ და გავამხსენეთ... მისთვისაც ასე ჯობდა... შენ შიში გალაპარაკებს, ყმაწვილო?

**ღორე.** არა, არა, რას ამბობთ! ოღონდ ჩუტი იყოს ჩემთან და მე ყველაფერზე თანახმა ვარ!..

**ბჰმძი.** მოლით, მაშინ მოვიხსენიოთ საწყალი ბაუკი!

**(ღგამს მაგიდაზე წითელ ღვინოს. ასხამს ჭიქებში. ყველა იღებს ჭიქას ხელში)**

**ჯოჯი.** მაპატიე, დაო! მე არ მინდოდა ასეთი ბოლო!.. ყველაფერს ვაკეთებდი იმისთვის, რომ გამომესყიდა ჩემი დანაშაული შენს წინაშე, მაგრამ ვეღარ გაუძელი... ცოტათი შენც რომ შეგეწყო ხელი, იქნებ... **(სვამს ღვინოს).**

**ჩმტი.** არც ერთი დღე არ მახსოვს ბედნიერი!.. არ მახსოვს შენი მოფერება, შენი ღიმილი, შენი თუნდაც ერთი ტკბილი სიტყვა!.. მაგრამ, მაინც, მაპატიე, დედა და გმადლობთ, რომ გამაჩინე!..

**(სვამს ღვინოს)**

**ღორე.** მე, ქალბატონო, ხომ ვითხარით, ჩუტის გულისთვის ყველაფრისთვის მზად ვარ-მეთქი! მე ჩემი სიყვარული მამართლებს თქვენს წინაშე...

**(სვამს ღვინოს)**

**ბჰმძი.** ხედავ, ბაუკი, ჩემს ოჯახს? ჩვენ სულ ასეთი ბედნიერები ვიქნებოდით, შენ რომ არა! ახლა, კი ღმერთმა გაანათლოს შენი სული!

**(სვამს ღვინოს. გადასცდება სასულეში და უვარდება ხველა)**

**ჩმტი (ზურგში ურტყავს ხელს მამას და იცინის).** სწორედ ასე დამემართა, როცა „მკვლარი“ ვესვენე... ძლივს შევიკავე თავი. წარმომიდგენია, ხველა რომ ამვარდნოდა, რა დაგემართებოდათ ყველას და განსაკუთრებით დედას?

**იცინის ყველა, ხელ-ნელა სიცილის ხმა მატულობს. უცბად იღება შემოსასვლელი კარი და შემოდის სავარძლით ბაუკი. ჩამომხრჩვალი ბაუკიც ისევ ქანაობს ჰაერში. ჯოჯის ჭიქა უვარდება და ტყდება).**

**ბაშმძი.** მახსოვს, ჩემს ქორწილშიც ასევე დაგივარდა და გაგიტყდა ჭიქა, ჯოჯი! რატომ მიყურებთ? გაგიკვირდათ ჩემი დანახვა? სულელებო, აღარც კი გახსოვდათ: დღეს რომ აღდგომაა! აღ-დგო-მა!!!

**(ხელ-ნელა დგება სავარძლიდან. ვაჭიანურებული მოძრაობით გამოდის წინ და ხურავს ფარდას).**

## ფრთხილვანი ანგელოზები

ოროთახიანი ბინა მდიდრულადაა მოწყობილი, ყველაფერი აჭრელებული და თვალშისაცემია, კედლებზე უზარმაზარი სურათები ჰკილია, კარადები წიგნებითაა გამოტენილი, ოთახები ავეჯითაა ჩახერგილი, მისაღებ ოთახში კი სუფრაა გაშლილი. ოთახს უზარმაზარი ჭადი ანათებს, ყველა კუთხეში სავარძლები დგას, ერთ-ერთ კედელთან კარადაა მიდგმული, რომელიც ბროლის ჭურჭლითაა გამოტენილი, მოპირდაპირე კედელზე კი უზარმაზარი სარკეა ჩამოიდებული, სარკის ქვეშ პატარა მინის მაგიდა დგას, რომელიც სხვადასხვა უცხოური ხასმელებითაა აჭრელებული, იატაკზე ხალიჩაა დაფარებული.

შემოსასვლელი კარი ნელ-ნელა იღება, ოთახში ქალი შემოდის, რომელსაც ღვინით სავსე ბოცა უჭირავს, ქალი კარს ფეხს ჰკრავს, მიხურვას ცდილობს, ბოცა ხელიდან უვარდება, ისმის მინის მსხვერვეის ხმა, ქალი კივის, ერთ-ერთი ოთახის კარი იღება, საიდანაც ჩასუქებული, ლოყებაწითლებული, თმაში ჭადარაშერეული კაცი გამოდის, კაცს სპორტული „ბიჭამო“ აცვია, თვალს ისრებს, ეტყობა, რომ ნაშვინარევია, ნამსხვერვეებს უყურებს.

ქალი (კვილით) მე უნდა მომქონდეს ღვინო?

(კაცი ხმას არ იღებს, ქალს გაშტერებული უყურებს. ქალი სამზარეულოში შედის, ცოცხი და აქანდაზი მოაქვს, ნამსხვერვეებს გვის.)

ქალი (გაკაპახებული) მე უნდა წავსულიყავი ღვინის მოსატანად?..

(კვირილით) ამოიღე ხმა...

პატი რა ვინდა, ქალო, რა...

ქალი (კაცს თვალეში უყურებს) ვის უყვირი, ვიდაცაში ხომ არ გეშლები?

პატი არავისშიც არ მეშლები, ძალიან კარგად გიცნობ, ის გულნაზი არა ხარ, თბილისში ერთი წყვილი ფეხსაცმლით და ბებიაშენის ნაქონი კაბით რომ ჩამოხვედი?

გულნაზი ვის ეუბნები მაგას, შე ჯიბეგამოხეულო „ავტონისპექტორო“. ცხონდა, მამაჩემო, შენი სული, დამეჯერებინა შენთვის, ღერი ლაგვილავას ცოლი უნდა ვიყო ახლა მე?





ლერი (დამცინავად) მამა გიცხონდა „ვაის“ უფროსი ვითხოვდა...  
 გულნაზი გვიანი კი არაა, მოვინდომო და არ მითხოვს შენი უფროსი თუ?

ლერი (ყვირილით) რეებს ბოღავ, ქალო, შენ თუ იცი?

გულნაზი მაგ ყვირილს გირჩენია, მოკიდო ბოცას ხელი და ღვინო მო-  
 ტანო, თორემ სადაცაა მოიყვანს ბავშვი სტუმრებს.

(გულნაზი სამზარეულოში გადის, ლერიც მიყვება, ოთახი ცარიელდება, სამზარეულოდან ღვინოსა და გულნაზის ყვირილის ხმა ისმის, შემოსასვლელი კარი ფრთხილად იღება, ოთახში გადიმებული ქალი შემოდის, რომელსაც ხელში ხაჭაპურებით სავსე ლანგარი უჭირავს, ქალი ცარიელ ოთახს შეათვალიერებს, ღვინოსა და გულნაზის ხმას გაიგებს, სამზარეულოსაკენ მიდის, ამ დროს სამზარეულოს კარი იღება, საიდანაც ლერი ბუზღუნითა და ბოცით ხელში ჩქარი ნაბიჯით გამოდის, ქალს ეჯახება. ქალი შეშინებული შეკვივლებს, ლანგარი ძირს უვარდება, ლერი ძირს დაყრილ ხაჭაპურებს ისევ ლანგარზე აწყობს, ქალს დაუბრუნებს. თვითონ ბოცით ხელში სახლიდან გადის, ქალი დაბნეული დგას).

გულნაზი (სამზარეულოდან გამოდის ყვირილით) რით ვეღარ წახვედი, შენ წადი... (ქალის დანახვაზე სახე ეცვლება, ნაძალადევი ღიმილით) — უი, ადელინა შენა ხარ?

ადელინა (ძირს დაყრილ ხაჭაპურებს სულს უბერავს) რა მოუვიდა შენს ქმარს?

გულნაზი (ღიმილით) წუთი-წუთზე ველოდები უცხოელებს.  
 (საუბრის სხვა თემაზე გადატანას ცდილობს).

— გამოაცხვე უკვე?

ადელინა აა... გოგო, ისეთი დაბალი გაზი იყო, ძლივს გამოვაცხვე.

გულნაზი (ლანგარს გამოართმევს, მაგიდაზე დებს) რა ხარ ადელინა ასეთი, ... ჩემს სანუგეშებლად გაგაჩინა ღმერთმა?

ადელინა (შეიფერებს), კარგი ერთი, გულნაზი, რა დიდი საქმე იყო, ნეტა მეტის გაკეთება შემეძლოს შენთვის და ჩემი ერეკლესათვის, იმას შემოევი-  
 ლოს ადელინა დეიდა...

გულნაზი რომ იცოდე, ადელინა, როგორ უყვარხარ.

ადელინა (ნახიაშოვნები) არაა?

გულნაზი (ღიმილით) ის ნუ მომიკვდება, სულ შენს ხსენებაშია.

ადელინა ბედნიერი ქალი ხარ, გულნაზი, ანგელოზივით ვაჟკაცი გყავს

გულნაზი (გახარებული) შვილი ხომ მართლა ანგელოზი მყავს, ენაცვა-  
 ლოს დედა.

ადელინა (პაუზის შემდეგ) შენ ეს მითხარი, გულნაზი, ჩვენი სტუმრები, რომელი ქვეყნის შვილები არიან.

გულნაზი ამერიკელები უნდა იყვნენ.

ადელინა რა იცი?

გულნაზი მაგას რა ცოდნა უნდა, სულ ამერიკისაკენ უჭირავს ბავშვს თვალი და აბა სხვას ვის დაპატიჟებდა.

ადელინა ნეტაი ერთი თვალთ მანინც შემახედა?

გულნაზი რა გიშლის მერე ხელს, აქ არ უნდა მოვიდნენ?

ადელინა (დაიშორცხვებს) რას ამბობ, გოგო, ასეთი ჩაცმული სად გამო-  
 ვჩნდე, უცხოელების შესაფერისი კიდევ მე არაფერი მაქვს...

გულნაზი (იკვივლებს) შენ მოგიკვდეს შენი გულნაზი, აბა მე რისთვის გყვარ?

(ოთახიდან ჩქარი ნაბიჯით გადის, ცოტა ხანში უკან ბრუნდება კაბებით ხელში) ამოირჩიე, რომელიც გინდა.

ადელინა (უხერხულად) კარგი ერთი, გულნაზი...

გულნაზი არ გადამრიო, ადელინა, ამოირჩიე, რომელიც გინდა.

(ადელინა უხერხულად იშმუშნება, გულნაზი კაბებს სავარძელში ყრის, ადელინას ძალით ხდის ტანსაცმელს, ცდილობს თავისი კაბა ჩააცვას, კარი იღება. შემოსასვლელში ლერი დგას, ღვინით სავსე ბოცით, ნახევრად შიშველ ადელინას მიაშტერდება, ქალები მას ვერ ამჩნევენ. გულნაზი ადელინას კაბის ჩაცმაში ეხმარება, ლერი ბოცას იატაკზე დგამს, ადელინას თვალს არ აცილებს, ეტყობა, რომ ნახვამია).

ლერი ამას ვის ხედავს ჩემი დაბრმავებული თვალები (ადელინა ლერიდან ნახვამია).

გულნაზი (ლერის ყვირილით) რა გინდა შენ აქ? გამაგებინე, რას აკეთებ, რატომ დაბრუნდი ასე ძალე!

(ლერი ხმას არ იღებს).

გულნაზი სად დალიე?

ლერი ქალო, ღვინის მოსატანად ვიყავი წასული და სად დავლევდი.

გულნაზი — გაუყადრე ხომ ვაჭრებს თავი...

დავინახა ვინმემ, იმათთან რომ იყავი?

ლერი (სავარძელში ჯდება) როგორ არა.

გულნაზი (კვილით) მერე, სირცხვილით როგორ ამბობ მაგას?

ლერი — კარგი, ქალო, ნუ შემჭამე, რა ვქენი ასეთი?

გულნაზი რა ქენი და კინალამ გაუხეთქე ადელინას გული.

(ადელინას გახედავს, რომელიც ისევ ისე დგას კაბაფარებული, უხერხულად იშმუშნება).

გულნაზი (ნაძალადევი ღიმილით) რა მოგივიდა, ადელინა, ლერის გრცხვენია გოგო? (ლერის) არ მოიხელო აქეთ, აცადე ქალს ჩაცმა.

(ადელინა კაბას იცვამს).

ლერი მოვიხელო უკვე?

გულნაზი (ლერის ყურადღებას არ აქცევს, ადელინას) დედა, გოგო...

შენთვის ყოფილა ეგ კაბა შეკერილი და ღმერთმა მშვიდობაში მოგახმაროს.

(ადელინა დაიბორცხვებს).

ლერი (ადელინას აკვირდება) ღმერთო მომკალი, ამას ვის ვხედავ!

გულნაზი ამინ...

ლერი გაჩუმდი, ქალო შენ... რა ლამაზი ხარ ადელინა, ააა?

გულნაზი მთვრალია და აღარ იცის რა თქვას, (ადელინას) წამოდი ადელინა ჩემთან.

(სამზარეულოში გადის, ოთახში ლერი და ადელინა რჩებიან).

ლერი — არ თხოვდები, ადელინა?

ადელინა (კვლევად გაუღიშებს.) კარგი ერთი, ლერი, რაღა დროს ჩემი გათხოვებაა.

ლერი რას ამბობ, გოგო, აწია დრო თუ არის! (ადელინას ხელს გადახვევს) არ გყავს ვინმე ამორჩეული?

(ადელინა ხმას არ იღებს, უხერხულად ეტყობა).

ლერი გამეცი, გოგო, ხმა (ლოყაზე ჩქმეტაკვს).

**გულნაზი (ოთახში შემოდის)** არ მოდიხარ, ადელინა? **(ლერი)** განგაშის

ბე მაგ ქალს თავი!

**ლერი** რა გინდა, გულნაზი, ლაპარაკსაც მიშლი?

**გულნაზი** ლაპარაკის დრო გაქვს შენ?

**ლერი** აბა რა ვქნა?

**გულნაზი** რა უნდა ქნა და მოკიდე პიანინოს ხელი და გაიტანე შემოსასვლელში.

**ლერი** რა უნდა პიანინოს შემოსასვლელში?

**გულნაზი** უფრო კარგად გამოჩნდება... წამოდი, ადელინა, ჩემთან.

**(სამზარეულოში გადის, ადელინაც გაჰყვება).**

**ლერი (გულნაზის)** ვის გინდა რომ ანახო ეს შენი პიანინო?

**გულნაზი (სამზარეულოდან)** სტუმრებს.

**ლერი** დაგიჯერო უცხოელებს არ ექნებათ პიანინო ნანახი?

**გულნაზი** კიდევ ნახავენ.

**(ლერი პიანინოს გადადგმას ცდილობს, მაგრამ ამაოდ, ისმის ზარის ხმა).**

**გულნაზი (სამზარეულოდან)** არიქა, ლერი, გააღე კარი.

**(ლერი პიანინოს თავს ანებებს, კარს აღებს).**

**ლერი** ოპ... აგაშენათ ღმერთმა, სად ხართ ამდენ ხანს?

**(ოთახში კაცი და ქალი შემოდიან).**

**პაცი** მოვიდნენ უკვე?

**ლერი** არა, ველოდებით... როგორ გამახარე, ლაერენტი, რომ იცოდე, რა კარგ დროს მომისწარი. შენზეა, ბიჭო, ნათქვამი, ძმა ძმისთვისა, შავი დღისთვისაო.

**გულნაზი**, ვინ მოვიდა, ლერი?

**ლერი** ლაერენტი და ციური მოვიდნენ, გამოდი, გამოეგებე.

**გულნაზი (სამზარეულოდან სიცილით გამოდის, ხელებს წინაფარზე იწმენდს)** თქვენ შემოგვევლოთ თქვენი გულნაზი, (ქალს გადაუხვევა, კონცის) ასე უნდა ციური, დავიწყება? მარა შენ რას გერჩი, შენი უვარგისი ქმრის ბრალია ყველაფერი, გაწყდა კაცების ჯიში.

**ლაპრენტი** რა გინდა, გულნაზი, ჩემგან, რას მერჩი?

**გულნაზი** სანამ უცხოელები არ დავპატიჟეთ სტუმრად, მანამდე არ ჯადრე ხომ მოსვლა, როგორ დავიჯერო, უცხოელებს აღარ ვვლობივართ მე და ჩემი ქმარი?

**ციური** გამაგებინე, გულნაზი, რა ხდება?

**გულნაზი** აბა, რას ვიზამ მარა, ჯერ მოშინაურდი, მოეწყვე, წამოდი სამზარეულოში, თან საქმე გვაკეთოთ, თან ვიჭუჭკუოთ, ჩემი ადელინაც აგერ ზეავს. **(ციურის ხელს კიდებს, სამზარეულოსკენ მიჰყავს, ლერის)** შენ კიდევ მიხედე საქმეს, ეს პიანინო რომ მივიტოვებია, აა, მოგივიდა ძმა და მოგეხმარება. **(გულნაზი და ციური სამზარეულოში გადიან, ლერი და ლაერენტი პიანინოს შემოსასვლელში დგამენ).**

**ლაპრენტი** გამაგებინე, თუ ძმა ხარ, ვინ გყავს სტუმრად დაპატიჟებულნი?

**ლერი** არც მე ვიცი ნორმალურად, ვიღაც უცხოელები ყოფილან ერეკლესთან ინსტიტუტში ჩამოსული და ისინი მოჰყავს.

**ლაპრენტი** უცხოელებს საპატიო დახვედრა უნდა.

**ლერი** აბა, მე რას ვშვრები? **(გულნაზის)** ეს პიანინო კი გადავდგით და კიდევ ხომ არ გაქვს რამე გადმოსადგმელი?



გულნაზი (სამზარეულოდან) წიგნების კარადა გადმოღვი კარებთან  
 (ლერი და ლავრენტი კარადის გადმოღვამს ცდილობენ).  
 ლავრენტი (შეწუხებული) რას მიშერები, ლერი, ძმა ვარ, ბიჭო, შენი.  
 ლერი გულნაზი, ნაძებანი მძიმეა ეს კარადა და იყოს თავის ადგილას.  
 გულნაზი (სამზარეულოდან) წიგნები გადმოალაგე, და ისე გადადვი.  
 ლერი მერე, წიგნები სად წავიღო?  
 გულნაზი (სამზარეულოდან), რომ გადადგამ, ისეე შეალაგე.

(ლერი და ლავრენტი წიგნების გამოლაგებას იწყებენ, ქალები სუფრას დასტრიალებენ, ყოველივე ეს დიალოგის გარეშე ხდება, ლერი და ლავრენტი გადმოლაგებულ წიგნებს იატაკზე აწყობენ).

ლერი (წიგნებს თავს ანებებს, ლავრენტის) ეყოფა ლავრენტი, დანარჩენებს ნულარ გადმოალაგებ, აღარ იქნება მძიმე.

(ლავრენტი უხმოდ დებს წიგნს, კარადას ხელს ჰკიდებს, ლერის და ლავრენტის კარადა წვალებით მიიკვთ. იატაკზე დაყრილი წიგნები ხელს უშლით, წიგნებზე ფეხი უცურავთ. შემოსასვლელი კარი ხმაურით იღება, სადაც შავ კოსტუმში გამოწყობილი კაცი ხელებგაშლილი დგას).

პაცი დროშები, დროშები, დროშები ჩქარა! (ლერის ლავრენტი კარადის გადმოტანაში ეხმარება). ფრთხილად, მეგობრებო... ნელა, ნელა, კარგია, ლერი, აუწიე შენი მხარე, აუწიე, ეე მასე, კარგია... წამოდი, წამოდი.

ლერი (შეწუხებული სახით იხედება, კაცს) შემამველე ხელი, თუ ძმა ხარ.

(ლერი თავის შეკავებას ცდილობს, მაგრამ ამოდ, წიგნზე ფეხი დაუსრიალდება, კედელს მიენარცხება, კარადა კაცს ხმაურით ეცემა, ისმის მინის მსხვერვის ხმა, ხმაურზე ქალები სამზარეულოდან გამოცვივდებიან, კარადის ქვეშ მოყოლილ კაცს აკვირდებიან. გულნაზი კაცის დანახვაზე კვილს იწყებს).

ციური (ლერის), ვინაა ეს?

ლერი (შეშინებული) მწერალია, იმედო გედევანიძე. (ციური კვილს იწყებს, მას აღვინაც აჰყვება).

იმედო (კარადის ქვეშიდან) მიშველეთ... (ყველანი იმედოს მიაშტერდებიან).

ლავრენტი (რომელიც აქამდე ჩუმი იჯდა.) ცოცხალია, გადარჩა. (კარადას მივარდება, მას ლერიც ეხმარება, კარადის ქვეშიდან იმედოს ამოათრევენ, რომელსაც თავიდან სისხლი მოხდის).

ლერი არ დამღუპო, იმედო, გაახილე თვალი, (სილას ურტყვამს) ჰა, იმედო, მწერალი არა ხარ, ბიჭო, შემომხედე, მე ვარ შენი ლერი.

(ქალები იმედოს გატეხილ თავს შეუხვევენ, ადვინა სახეზე სისხლს წმენდს, გულნაზი ფეხსაცმელებს ხდის).

იმედო (იატაკზე დაყრილ წიგნებზე ზის)

ვისია ეს ამდენი სიმდიდრე?

გულნაზი ჩვენი, ბატონო იმედო.

იმედო ოო... საინტერესოა, (წიგნებში ქექვას იწყებს, ერთ-ერთ წიგნს იღებს, ფურცლავს, ქალები თავს ანებებენ, იმედოს ყველანი გაკვირვებულები უყურებენ). აბსურდ, წმინდაწყლის უაზრობაა.

ლავრენტი რა ბრძანეთ?

იმედო (ლავრენტის ყურადღებას არ აქცევს) დევანერატი...

ლავრენტი ვინ?

იმედო შენ არ გეუბნები. (ფეხზე წამოდგომას ცდილობს, ლავრენტი და



ლერი მიეხმარებიან, სავარძელში ჩასვამენ). ნება მიბოძეთ, ერთი ჩემი წაგიკითხოთ.

**გულნაზი** ვაიმე, ბატონო, იმედო, მაგ სიკეთეს იზამდეთ და...

(იმედო ფეხს ფეხზე გადაიდებს, მარჯვენა ხელს შეხვეულ თავზე დაიდებს, ეტყობა, რომ ტკივა, ლექსს კითხულობს).

„ჩემს გულის სათქმელს, მე ეხლა გეტყვი,  
 მე შენ მიყვარხარ ძალიან ძლიერ,  
 მე უშენობით წუთსაც ვერ გავძლებ,  
 ნუ მიმატოვებ, დარჩი კიდე ჩემთან.

შენს გულისათვის ყველაფერს დავთმობ,  
**რომ ჩემი იყო, მე მეკუთვნილდე,**  
 ნურსად ნუ წახვალ, და ნუ დამტოვებ,  
 ჩემთან იყავი, ამას გთხოვ მარად“.

**გულნაზი** (აცრემლებულ თვალებს ცხვირსახოციოთ იწმენდს, დანარჩენები მქუხარე ტაშით აჯიღოებენ იმედოს, ლაერენტი მივარდება და ხელს ჩამოართმევს).

**ლავრენტი** ლაერენტი, ჩემო ბატონო, ლერის ძმა.

**იმედო** იმედო გედევანიძე, მწერალი.

**ადელინა** (შორცხვად) ბატონო იმედო, თუ არ შეწუხდებით, კიდე წაგიკითხეთ ლექსი. (იმედოს კეკლუცად გაუღიმებს).

**იმედო** (ჩაახველებს) რაზეა საუბარი, კი ბატონო. (პაუზა) ახლა მე, თქვენ, წაგიკითხავთ ლექსს, რომელიც მე უშუალოდ ჩემი მეგობრის ლერის მეუღლეს, ქალბატონ გულნაზის მიუძღვნა. (კითხულობს).

„რომ დაგინახე, უცრად შევერთი,  
 შენმა სილამაზემ მე თვალი მომჭრა,  
 ქალო, ქალ-ღმერთო, გიშრის თვალებავ,  
 ნაზო, გულნაზო, პატარა იავ.“

**იმედო** (ფეხზე დგება, მსმენელებს თავს დაუკრავს) გმადლობთ.

**გულნაზი** (აცრემლებული, იმედოს გადაეხვევა, კოცნის). შენ მოვიკვდეს გულნაზი. (იმედო შეწუხებული იყურება).

**ლერი** (გულნაზის აკავებს.) გაანებე, ქალო, თავი, არ დაახრჩო კაცი.

**იმედო** ოჰ, რას ამბობ, ლერი რა დახრჩობაზეა საუბარი, პირიქით... მართლა, ლერი, კარადა საგრძნობლად დაზიანდა?

**ლავრენტი** (კარადას შეათვალიერებს) არა უშავს, მინები კი ჩაიძისხვრა, მაგრამ კარადა გადარჩა.

(ისმის ზარის ხმა, ყველანი აფორიაქდებიან).

**ადელინა** (კარს აღებს, კვიზს) მიშველეთ... (ყველანი ადელინას მიცივილებიან).

**ლერი** რა მოხდა, ადელინა?

**ადელინა** მღვდელი... (კარებისაკენ მიუთითებს, სადაც შავ ანაფორაში გამოწყობილი თმაგაწიწილი მღვდელი დგას, ყველანი მღვდელს მიაშტერდებიან).

მღვდელი (ფეხზე დგომა უჭირს, ეტყობა ნახვამია) მამა თადეოსი, (ღრმად ამოისუნთქავს) ამ ოჯახშია მიცვალებული?

გულნაზი გადარჩა, გენაცვალე, არ მომკვდარა.

მღვდელი ცუდია...

ლერი შემობრძანდით, მამაო, (მღვდელს შინ შეიყვანს) აქეთ მობრძანდით, ფრთხილად, ფეხი არაფერს წამოკრათ... ცოტათი არეულები ვართ. (იმედოვნებდა მიიყვანს).

ლაპრენტი გამაგრდი, იმედო, ნუ გეშინია.

(მღვდელი იმედოსთან მივა, სიმთვრალისაგან ფეხზე დგომა უჭირს).

მღვდელი სკამი.

ლაპრენტი (სკამს მიაწვდის) დაბრძანდით, პატივცემულო.

(მღვდელი სკამზე ჩამოჯდება, ცოტა ხანს ასე ზის, თავი წინ წასძლევს, ჩაქიზდება).

იმედო (მღვდელს მიაშტერდება) ვინაა ეს? (ყველანი ერთმანეთს გადახედავენ).

ლერი მღვდელი...

იმედო მერე, რა უნდა აქ?

ლერი (იმედოს) შენთანაა მოსული.

იმედო (სავარძლიდან წამოხტება). ტყუილია, არ ვიცნობ მე მაგ კაცს.

ლერი აბა, ვისთანაა მოსული?

ადელინა დედაა...

გულნაზი რა მოხდა ადელინა?

ადელინა მე ვიცი.

ციური რა იცი, ადელინა?

ადელინა მისამართი შეეშალა მაგას, ეხლა გამახსენდა, გვერდით ეზოში ყავთ მიცვალებული.

გულნაზი მერე?

ციური რა მერე, გავალვიძოთ და წაივდეს თავისი გზით.

ადელინა რომ ვერ გავალვიძოთ?

გულნაზი რას ქვია, ვერ გავალვიძოთ, აბა რა უნდა აქ?

(ქალები მღვდელს გაღვიძებას ცდილობენ).

ციური პატივცემულო...

ადელინა მამაო...

გულნაზი შენ გეუბნებიან, კაცო, ადექი ფეხზე. (მღვდელი ძილს განაგრძობს).

იმედო კარგით, მანდილოსნებო, გეყოფათ... იყავით ჰუმანური და მიტყუებულნი, აცალეთ ადამიანს ძილი.

გულნაზი (აღფრთოვანებული) რას ნიშნავს ნახვავი ადამიანი...

ციური კი მაგრამ, ასე შუა გზაში ხომ არ იჯდება?

გულნაზი ლერი, ლავრენტი, მოდით აქ, გადადგით ეს კაცი აქედან. (ლერი და ლავრენტი, რომლებიც ამ ხნის განმავლობაში ძირს დაყრილ წიგნებს ათვალიერებდნენ, მღვდელს სკამიანად კუთხეში გადადგამენ).

იმედო რას შვრებით, მეგობრებო, ასე როგორ შეიძლება (სავარძლიდან დგება). აქ ჩასვით, პატივცემულო, მოისვენოს.

(იმედო სკამზე ჯდება, ლერი და ლავრენტი მღვდელს სავარძელში ჩასვამენ, მღვდელი რაღაცას გაურკვეველად ჩაილაპარაკებს, ძილს განაგრძობს).

ლაპრენტი (მღვდელს) ბატონო?

ლერი დაანებე თავი, არ გააღვიძო!

იმედო (სკამზე ზის, ფეხს ფეხზე გადაიდებს).

მეგობრებო, თქვენს შემყურეს მე ერთმა საინტერესო აზრმა გამიელვა თავში, (შეხვეულ თავზე ხელს დაიდებს) მე გადაწყვიტე, პიესა დავწერო, ამ დასკვნამდე მე ამ პატივცემულმა მიმიყვანა (მძინარე მღვდელს გადახედავს).

ლაკრანტი აკი არ ვიცნობო?

იმედო დამაცალეთ, თუ შეიძლება... მაგანაც და თქვენც რა თქმა უნდა, (გულნაზი უყურებს) მე განზრახული მაქვს დავწერო პიესა, ყველა თქვენთაგანზე და საერთოდ დღევანდელ დღეზე.

ლერი (ტაშს უკრავს) ყოჩაღ, იმედო.

გულნაზი ჩვენც ვიქნებით შიგ?

იმედო (ღიმილით) რა თქმა უნდა.

ციური ბატონო იმედო, თქვენ პიესებსაც წერთ?

იმედო (შეიფერებს) დღეიდან ვიწყებ.

ადელინა (კეკლუცად) მე ხომ არ გამომტოვებთ, ბატონო იმედო?

იმედო როგორ გეკადრებათ! (ადელინას ხელზე კოცნის).

ლაკრანტი თუ საიდუმლო არაა, რას დაარქმევთ?

იმედო (დაფიქრდება, სერიოზულ სახეს მიიღებს, პაუზის შემდეგ)

„ფრთამოტეხილი ანგელოზები“.

(ეტყობა, რომ თავისივე ნათქვამი მოეწონა)

გულნაზი (იმედოს) ჩვენს უცხოელ სტუმრებზეც ხომ ჩაწერთ ორი-ოლე სიტყვას?

იმედო (ჩაფიქრებული ზის) რა თქმა უნდა.

გულნაზი (გახარებული) აი, რას ნიშნავს მწერლის სახლში დაპატივება... ხომ გადაირევიან ზოგ-ზოგიერთები, ჩემს ოჯახს იმაში რომ ნახავენ... (დაფიქრდება) პიესაში. (იმედოს) შენ შემოგველე მე, რომ დაწერ, აუცილებლად წამაკითხე.

ლერი (იმედოს) კი, მაგრამ ეხლავე რომ დაწერო, არ შეიძლება?

იმედო (სკამიდან აღფრთოვანებული წამოხტება). „პასტა“ და ფურცლები.... (ლერის ხელს ჩამოართმევს) ყოჩაღ.

(გულნაზი საწერ კალამს და ფურცელს მოიტანს, ყველანი მაგიდას მიუსხდებიან).

იმედო (წერას იწყებს, თან ხმამაღლა იმეორებს, იმედო გედევანიძე, პიესა „ფრთამოტეხილი ანგელოზები“.

მოქმედი პირნი:

ლერი ლაკრანტი ავტონისპექტორი, ოჯახის უფროსი.

ქალბატონი გულნაზი ლერის მეუღლე, დიასახლისი.

ერემკლე ამათი ვაჟი, წარჩინებული და სანიმუშო სტუდენტი.

ლაკრანტი ლაკრანტი ლერის ძმა, კეთილშობილი ადამიანი.

ქალბატონი ციური ლაკრანტის მეუღლე.

ადელინა მომხიბვლელი მეზობელი, ოჯახის მეგობარი.

მამა თადეოზი მღვდელი, გაურკვეველია ვისთან მოვიდა.

იმედო გედევანიძე მწერალი, უყვარს ლექსები და თვითონვე წერს, ოჯახის საპატიო სტუმარი და მეგობარი.

იმედო როგორია?

გულნაზი გადასარევი...

ლაკრანტი (იმედოს ხელს ჩამოართმევს) მე უკვე მომწონს.

(დანარჩენები ტაშს უკრავენ)

იმედო მამ ასე, გაეაგრძელოთ, (ფეხზე დგება, ოთახს შეათვალიერებს, შერის კვლავ მაგიდას უბრუნდება. წერს, თან ხმამაღლა იმეორებს).  
გემოვნებით მოწყობილი ბინა...

ლერი (კარნახობს) ოთხთახიანი, ჩეხური პროექტის, გარაჟით. (იმედო ლერის ნათქვამს წერს, თან იმეორებს)

გულნაზი (იმედოს კარნახობს) „გარემონტებული“, „ვანა“, „ტუალეტი“, კაფელით.

იმედო (წერას თავს ანებებს) მეგობრებო, ასე მუშაობა შეუძლებელია, მოდით ჯერ გადავწყვიტოთ, რას ვწერთ, თორემ პიესა არ გამოვივია. (პაუზა) ესე იგი ვიწყებთ იმით, რომ თქვენ უცხოელები დაპატიჟეთ სტუმრად. (კვლავ პაუზა) ზამთარია, თოვს...

ლაპრენტი კი მაგრამ, რა დროს თოვლია შუა მაისში?

იმედო ასე უფრო დრამატურგიულია, წარმოადგინეთ, ზამთარია, გარეთ თოვს, ჩვენ კი უცხოელებს ველოდებით.

გულნაზი (სინანულით) ეკ, ბატონო იმედო, ადრე გეთქვათ მაგი და სტუმრებს ზამთარში დაეპატიჟებდით.

იმედო არაუშავს, ზამთარშიც დაეპატიჟეთ, მამ ასე, თოვს. (იმედო ფეხზე დგება, ოთახში სიარულს იწყებს, შეხვეულ თავს იქექავს, დანარჩენები სულგანახულები უსმენენ, მხოლოდ მძინარე მამაო წამოიყვირებს ხანდახან გაურკვეველ სიტყვებს, შერე კი ისევ ძილს განაგრძობს).

იმედო (ხმამაღლა ლაპარაკს განაგრძობს). ლაგვილაკების ოჯახი, უცხოელ და საპატიო სტუმრებს ელოდება, ქალბატონი გულნაზი სამზარეულოში ფუსფუსებს, ლერი, ოჯახის უფროსი...

(იმედო დაფიქრდება, ლერის)

იმედო რას შერები, ლერი?

ლერი ვისმენ.

იმედო აქ არა, პიესაში.

ლერი (დაფიქრდება) ტელევიზორს ვუყურებ.

იმედო არ გამოდგება, ძალიან უბრალოა, ძალიან უბრალოა, თამე დრამატურგიული უნდა იყოს.

გულნაზი „პალიროკიან“ პიანინოს შემოსასვლელში დგამს.

იმედო არა, არ ვარგა...

ადელინა კარდას, რომელიც მწერალ იმედოს დაეცა, კედელთან დგამს,

იმედო (უკმაყოფილოდ) არა, ეგ, საერთოდ, არ ვარგა, თან მე ჯერ არ მოვსულვარ.

ციური იქნებ ხორცს ატარებს, ცოლს ეხმარება?

იმედო მეუღლეს (დაფიქრდება.) კარგია. ესე იგი, იმედო, თუ ოჯახის უფროსი ხორცს ატარებს, მეუღლეს ეხმარება.

ლერი (უკმაყოფილოდ), არა ვარ თანახმა, წაშალე მაგი, იმედო, თუ ოჯახის უფროსი ვარ, სამზარეულოში რა მინდა?

იმედო მაშინ მოგვაწოდე იდეა.

ლერი კაცო, მწერალი მე ვარ თუ შენ?

იმედო მდა... ჩიხში მოვექეცით.

ლაპრენტი შერე გამოვიდეთ.

იმედო რთულია, იდეა გვჭირდება.

(ყველანი ფიქრს იწყებენ, მამაო კვლავ წამოიყვირებს.)



იმედო გააჩერეთ ეს კაცი. მახნვეს.

ლაპრანტი სძინავს და ამაზე მეტი როგორ გავაჩერო.

(კვლავ ფიქრს გააგრძელებენ)

ციური იქნებ სახლს ალაგებს?

(ველანი ლერის უსმენენ)

ლერი თქვენ ხომ არ გაგიჟდათ?

ადელინა (ღიმილით) მაშინ მე შესაუბრება.

ლერი (ხმაშაღლა) მომწონს, კარგია, ჩაწერე.

იმედო არა, ადელინა ჯერ არ მოსულა.

ლერი მოიყვანე, ვინ გიშლის, შენი ნება არაა.

იმედო ჯერ ადრეა.

(კვლავ ფიქრს განაგრძობს).

გულნაზი ღვინის მოსატანადაა წასული.

იმედო (დაფიქრდება) არა, ამ შემთხვევაში ლერი პიესაში არ ჩანს, უბრალოდ გვაქვს ინფორმაცია, რომ წასულია და მეტი არაფერი, ჩვენ კი გვინდა, რომ ჩანდეს.

ლაპრანტი ტელეფონით საუბრობს.

იმედო (ლაპრანტის) ყოჩაღ, კარგია, (ლერის) შენ თუ მოვწონს.

ლერი თანახმა ვარ.

იმედო ესე იგი, ტელეფონით საუბრობს... (პაუზა) ვის ესაუბრება?

(ლაპრანტის შეხედავს),

ლაპრანტი ჰკითხე და გეტყვის.

იმედო (ლერის) ვის ესაუბრება?

ლერი არ ვიცი,

იმედო საჭიროა, რომ ვინმეს ესაუბრებოდე.

ციური მე და ლაპრანტის გვეპატივება.

იმედო (ციურის) გმადლობთ... ესე იგი პატივცემული ლერი, ოჯახის უფროსი ესაუბრება ძმას, ბატონ ლაპრანტის და სთხოვს ეწვიოს. ამის შემდეგ ლერი კიდებს ყურმილს და... მსმენელებს გადახედავს.

გულნაზი და მიდის ღვინის მოსატანად.

იმედო რის შედეგადაც მას პიესაში დროებით ვეღარ ვხედავთ, ამის შემდეგ გვეკვლინება ქალბატონი ადელინა, ოჯახის მეგობარი, რომელიც ქალბატონ ციურის სამზარეულოში ეხმარება, ცოტა ხანში მიდის ლერის ძმა მუღლითურთ.

ლაპრანტი კი მაგრამ, მე რომ მოვედი, კარი ლერამ გამიღო.

იმედო არა უშავს, პიესაში გულნაზი გაგიღებს, (განაგრძობს) ცოტა ხანში ლერიც დაბრუნდება სავსე ბოცით ხელში, მის სიხარულს საზღვარი არა აქვს, როდესაც დიდი ხნის უნახავ ძმას ხვდება, ძმები ერთმანეთს გადახვივნენ და?...  
და?...  
და?....

(იმედო მსმენელებს შეხედავს)

ერთმანეთს გადახვივნენ და...

ადელინა კარადა გადადგეს, რომელიც მწერალ იმედო გვეყვანიძეს დაეცა.

იმედო უკმაყოფილოდ — მე ჯერ არ მოვსულვარ და, საერთოდ, კარადს დაანებეთ თავი.

გულნაზი მაშინ პიანინო გადადგეს.

იმედო კარგი (განაგრძობს) ძმები, ერთმანეთს გადახვივნენ და ერ-

თობლივი ძალით პიანინო გადადგეს, (გულნაზის) საღ გაგადგეს?

გულნაზი შემოსასვლელში...

იმელო გადადგეს შემოსასვლელში, რის შემდეგაც, შემოსასვლელ კარზე აკაკუნებენ...

ღერი ვინ აკაკუნებს?

იმელო (მხმენლებს) ეხლა კი გთხოვთ სუყველამ დაძაბოთ გონება, მეც რა თქმა უნდა და გადავწყვიტოთ, მე როგორ შემოვდივარ ღერის ოჯახში და საერთოდ პიესაში.

ლაპრენტი (წაოხტება, ხელებს შლის) დროშები, დროშები, დროშები ჩქარა!

იმელო (უკმაყოფილოდ) არა, პიესაში უფრო დრამატურგიულად უნდა შემოვიდე.

ლაპრენტი როგორც ვინდა ისე შემოდი.

ღერი იმელო, გაითვალისწინე, კი არ აკაკუნებს, ზარს რეკავ, ჩვენ ზარი გვაქვს.

იმელო კასაგებია, ესე იგი ზარს ვრეკავ.

(ისმის ზარის ხმა, ყველანი ჩუმდებიან)

ლაპრენტი (იშედოს) შენ დარეკე?

იმელო არა...

(ზარის ხმა კვლავ მეორდება)

გულნაზი (შეშინებული) დედა... სტუმრები...

ღერი რა სტუმრები?

გულნაზი სულ მთლად გადამავიწყდა, ღმერთო კი მომკალი, როგორ მომივიდა ეს?

ღერი აუ... როგორ გამოვიითიშეთ აა...

(ყველანი აფორიაქებულები არიან, გულნაზი ოთახებში ღარბის, ცდილობს სახლი მიაღვას, ციური და ადელინა სარკეს მივარდებიან, თავს იწესრიგებენ, იმელო მაგიდას მიუჯდება, ფურცლებს შლის, კალამს დაჭერს, კარებისაკენ იხედება, ლავრენტი სავარძელში ჯდება, ფეხს ფეხზე გადაიდებს, სივარეტს მოუკიდებს, ღერი დაბნეული კარის გასაღებად მიდის, ადებს, გაშტერებული ღვას, ყველანი კარისაკენ იხედებიან, კარი ფართოდ იღება, ოთახში ორი კაცი შემოდის).

მრთ-მრთი (ოდნავ კოჭლობს) არ მელოდით?..

(გულნაზი იკივლებს)

ადელინა (შეშინებული), რა მოხდა გულნაზე?

გულნაზი ემელო... ღერის ნათესავი.

ღერი (იშედოს მივარდება) ორი კაცი კიდევ ჩაწერე, ემელო ლავკილავა, ჩემი ნათესავი და გუგული ჩუხრუკიძე „პრარაბი“.

იმელო რა მოგივიდათ, ხალხნო? რას გაჩუმებულხართ? მოდი, შემომეგებეთ. უცხოელებს თუ ხელებით, მე რა დაგიშავეთ, თქვენნიანი არ ვარ ბოლოს და ბოლოს? რა მოხდა მერე. ოთხჯერ ნასამართლევი რომ ვარ. (კოჭლობით ოთახში შედის) შემოდი, გუგული (გუგული შეჰყვება) არ მოსულან ჯერ?

ღერი არა.

იმელო მაგათ ღოღარები ექნებათ, ბიჭო, ბლომად (გულნაზის) გამარჯო-

ბა.

გულნაზი გაგიმარჯოს.

იმელო (ადელინას უყურებს) გამაცანი. გულნაზი, ეს მარწყვივით ქალი.

**ადელინა (გულნაზის დაასწრებს მორცხვად)**

ადელინა...

**მამლო** ემელო ლაგვილავა... (სკამზე ჩამოჯდება)

**მამლო (ადელინას ხელს ჩამოართმევს)**

(მღვდელი კვლავ წამოიყვირებს, ემელო მღვდელს აკვირდება)

**მამლო (იცინის)** ვახ, ამის უწმინდური სისხლი გაშრა, ამას აქ რა უნდა? (გუგულის) მოდი ერთი ნახე, თადეოზაც აქ ყოფილა.

**გუგული (შინარე მღვდელს აკვირდება)** ამის ძალით წმინდანი დედა ვატირე... აქ საიდან განნდა?

**იმედო** როგორ, თქვენ ამბობთ, რომ ეს პიროვნება მღვდელი არაა?

**გუგული** მე კი არ ვამბობ ვერეა, ეს კაცი ჩემთან მუშაობს მშენებლობაზე.

**იმედო** კი მაგრამ, ყოველივე ეს, წვერი, ანაფორა, რას ნიშნავს, გამაგებინეთ.

**მამლო (როძელიც აქამდე ადელინას ესაუბრებოდა, იმედოს ხელს გადახვევს).** შენ ჭაში ნაბრახუნებ ვედროს რომ გიგავს ეგ თავი, რა არის აქ გაუგებარი, ადამიანს ფინანსურად უჭირს და მღვდლობას იბრალებს. (ისევ ადელინას უბრუნდება)

**გულნაზი (კვირს)** რა უნდა ამ მათხოვარს ჩემს სახლში?

**გუგული (აწყნარებს)** ნუ ღელავთ, ქალბატონო, გაიღვიძებს და წავა, ასე იცის ხოლმე.

**იმედო (აქამდე დაბნეული იდგა)** საინტერესოა, ძალზე საინტერესოა, ასე ვთქვათ, დრამატურულია, პიესისათვის აუცილებელი დეტალია.

**მამლო** ვაა, თქვენ რამეს ხომ არ გვიმალავთ, რეებზეა აქ ლაპარაკი.

**ღარი (ემელს)** ეგ კაცი მწერალია, პიესას წერს ჩვენზე.

**მამლო** ეს სად მოვსულვარ, ესე იგი თქვენზე წერს?

**ლამრანტი** ყველაზე, ეხლა შენც ჩაგწერს.

**მამლო** თადეოზაც და გუგულისაც?

**იმედო** რა თქმა უნდა, პატივცემული ემელო, ყველას, ვინც კი დღეს ამ ჭერქვეშ ფეხი შემოდგა.

**გუგული (იცინის)** პატივცემული ემელო... როდიდან გახდი პატივცემული?

**მამლო (გუგულის) დღეიდან — (იმედოს) კი მაგრამ ვისთვის წერთ მაუ თქვენს პიესას?**

**იმედო (სერიოზულად)** მომავალი თაობისათვის, ჩვენი ქვეყნის კულტურის განვითარებისათვის და, საერთოდ, ისტორიისათვის.

**მამლო (იმედოს)** შენ რა მაგარი ვინმე ყოფილხარ.

**გუგული (უკმაყოფილო)** რითაა მაგარი? ეგ თუ რაღაცეებს წერს, მე სახლებს ვაშენებ და რომელი უფრო საჭირო ვართ ჩვენ შორის?

**იმედო (აუღელვებლად),** იცით რას გეტყვით, პატივცემული გუგული, ის რასაც თქვენ ქმნით, უძღურია გაუძლოს ჟამთა სვლას, ასე ვთქვათ არაა მუდმივი, ხოლო რასაც ვქმნი მე, უკვდავია, მარადიული: ეხლა ხვდებით სხვაობას ჩემსა და თქვენს შორის?

**გუგული (თავისთვის)** ეს რა ჩემი რევიზორივით მელაპარაკება.

**მამლო** მაშ, რატომ ვართ გაჩერებული, გააგრძელეთ წერა, შექვმნათ



ისტორია და ეგეთები, რა თქმა უნდა, არც მე გამომტოვებთ. დაე მეც მივინებო.  
დღეს მომავალი თაობა.

**იმელო** რასაკვირველია... ესე იგი სად გაჩერდით?

**გულნაზი** თქვენ უნდა შემოსულიყავით, ბატონო იმედო.

**იმელო** ესე იგი მე... **(პიესას განაგრძობს)** ისმის ზარის ხმა, ქალბატონი გულნაზი ადებს კარს და რას ხედავს, მის წინ დგას მშვენიერი, შუახნის მამაკაცი თეთრი კოსტუმით და ვარდების თაიგულით ხელში, გულნაზის მის დანახვაზე გული ეკუმშება, მამაკაცი კი მას თავაზიანად წარუდგენს თავს და თაიგულს გადასცემს, ეს გახლავთ მწერალი იმედო გედევანიძე, გულნაზის სიყვარულის ალბური დაუვლის ტანში და იმედოს შინ მიიპატიეებს.

**ლერი (აწვევტინებს)** არა ვარ თანახმა, პიესაში ხომ იყო ნათქვამი, რომ გულნაზი ჩემი ცოლია?

**იმელო** რა თქმა უნდა, პიესის დასაწყისშივე ითქვა.

**ლერი (უკმაყოფილოდ)** მერე ეგ რაღა გამოვიდა, მღალატობს?...

**გულნაზი** ნუ იცი ხოლმე უადგილო ადგილას ჩარევა.

**(ლერი რაღაცის თქმას აპირებს, მაგრამ ემელო აწვევტინებს)**

**იმელო** მეგობრებო, არ აჯობებდა, რომ ეს ჩვენი პიესა გაშლილ სუფრასთან გვეწერა?

**გუგული** კაცური სიტყვაა, კაცო, მე თანახმა ვარ.

**(ყველანი ჩუმდებიან, ერთმანეთს დაბნეული უყურებენ).**

**ლერი** სტუმრები?

**იმელო** სტუმრები რომ გაშლილ სუფრაზე, ასე მხიარულებს და მოქიფეებს გენახავენ, უფრო არ ესიამოვნებათ? ჩვენთვისაც უფრო ადვილი იქნება მათი მაგიდასთან მიპატიჟება, თორემ უცხოელები ისეთი ხალხია, პირველები სუფრასთან არასოდეს არ მივლენ, მითუმეტეს, თუ იციან, რომ მათთვისაა ეს სუფრა გაშლილი... ხომ მართალს ვამბობ, გუგული?

**გუგული** ყველანაირად გეთანხმებით.

**გულნაზი** თქვენ ხომ არ გადაირიეთ, ორი დღე მოუწინა ამ სუფრის გაშლას და სულ ტყუილად მიწვალაია, გამოდის.

**ლერი** რატომ გიწვალაია, გულნაზი, ტყუილად. ჩვენზე უკეთესი სტუმრები ვინ მოვა და, თუ მოვლენ, კიდევ, გარეთ კი არ ვაგდებთ, ისინიც დაგვეწვევიან.

**იმელო** ა, ძმაო, კაცური კაცი...

**იმელო** ისე კი არის დრამატურგიული, ვზივართ გაშლილ სუფრასთან, ვწერთ პიესას და ველით უცხოელ სტუმრებს.

**გულნაზი** შენი იმედი მქონდა, იმედო და შენც მიღალატე?

**იმელო** რას ამბობ, ქალბატონო გულნაზი, თქვენი ღალატი პირადად ჩემთვის მწერლობის ღალატის ტოლფასია.

**გულნაზი (ღიმილით)** ასეთ პატივს მცემ, დავიჯერო?

**(იმედო გულნაზის ხელზე კოცნის)**

**გულნაზი (ირგვლივ მყოფებს)** რას დგებართ, ხალხნო? მიუჯექით მაგიდას, თუ სუფრას მიწუნებთ?

**ლაპრემტი (მაგიდას მიუჯდება, ჭამს)** აგაშენა ღმერთმა, როგორც მე ვარ ეხლა მშვიერი, ისე იყავი გამამდარი.

**ლერი (უკმაყოფილოდ)** რაშია საქმე, გამაგებინეთ, ოჯახის უფროსი ვარ მე თუ არა?

**იმელო** მე მეკითხები მაგას, შენ თვითონ არ იცი, ვინ ხარ?

**ლერი** რომ ვიცი, იმიტომ ვკითხულობ.

**იმედო (ღვინოს ისხამს, ჭიქას ასწევს),** ლერი ერთი წუთით... მეგობრებო, ამ სასმისით მე მსურს შევსვა ჩემი მასპინძლის, უკეთილშობილესი ადამიანის—ქალბატონ გულნაზის სადღეგრძელო, რომ არა ეს სულგრძელი ადამიანი და მის სისხლში გამჯდარი სტუმართმოყვარეობა, ჩვენ დღეს, აი აქ, ამ სუფრასთან არ ვიქნებოდით, და მე უფლება არა მაქვს, არ ვთქვა ისიც, რომ არა ჩვენთვის, ყველასთვის საყვარელი ლერი, ჩვენ არ გვეცოდინებოდა გულნაზი, (**გულნაზის გაუღიძვებს**) და რომ არა ლერი, გულნაზი ვერ გაგვიმასპინძლებოდა ასე გულუხვად, იმიტომ, მოდი, შევსვათ ამ ორი ანგელოზის სადღეგრძელო, რომლებიც წარმოუდგენენ არიან ჩვენთვის უერთმანეთოდ. ასე ვთქვათ, ვადღეგრძელოთ ჩვენი მასპინძლის ოჯახი. (**სვამს, ჯდება**).

**იმედო (ჭამას თავს ანებებს, ფეხზე წამოდგება)** მართლაც შესანიშნავი სადღეგრძელოა. მე მხოლოდ ერთს დაუშვებ. (**ჩაახველებს**) სუფრას გახსნილად ვაცხადებ, ხოლო თამადად იმედოს. (**სვამს**)

**გუგული (პირში ლუქმას ძლივს იბრუნებს)** თამადის კანდიდატურა არ მომწონს, ბევრი ლაპარაკი უყვარს.

**ლერი** როგორ ყველანი ჩემს მაგივრად ლაპარაკობთ ამ სახლში, გამაგებინეთ, ვინ ვარ მე? (**ემელოს**) ვინ მოცა, ემელო, შენ სუფრის გახსნილად გამოცხადების უფლება... ან შენ გუგული, თამადის დაწუნების უფლება. სუფრასაც გახსნილად მე ვაცხადებ და იმედოსაც თამადად ვტოვებ.

**გულნაზი (უკმაყოფილოდ)** ნუ გიყვარს, ლერი, უადგილო ადგილას ჩარევა, გაგაფრთხილეს შენ.

**ლაპრინტი** რავე ხომ უნდა თქვას, სულ ჩუმად ხომ არ იჯდება.

**იმედო (ფეხზე დგება)** — მეგობრებო...

უპირველეს ყოვლისა მადლობას მოგახსენებთ ჩემი ესოდენ საპატიო ადგილზე არჩევისათვის, რამეთუ თამადა ლერის ოჯახში, მითუმეტეს ასეთი დამსწრე საზოგადოების წინაშე, არ არის იოლი საქმე. (**პაუზა**) აქ ჩემდამი შენიშნავ იყო ნათქვამი, რომ თითქოს მე ბევრი საუბარი მიყვარს... ყოველივე ამის მიუხედავად მე მაინც მსურს ორიოდე სიტყვით ჩვენი მასპინძლების ლერისა და გულნაზის დახასიათება (**ჩაახველებს**). მაშ ასე, ალბათ, სუყველას კარგად გვახსოვს ახლად წვერულვაშამოყრილი, ჩვენს ქალაქში ახლად ჩამოსული და ჩვენს ქუჩებში ახლად გამოსული ახალგაზრდა ავტოინსპექტორი ლერი ლაგვილავა, რომელმაც თავისი ბობოქარი და დაუდგრომელი სულის წყალობით, თავისი ნიჭისა და ცხოვრებისადმი დაუცხრომელი ინტერესის წყალობით რამდენს მიაღწია, ლერი დღესდღეობით ჩვენი ქალაქის ერთ-ერთი შეძლებული და საამაყო მაცხოვრებელია და რა თქმა უნდა, ყველას კარგად გვახსოვს ჩვენს ქალაქში ასევე ახლად ჩამოსული, მომხიბვლელი და მუდამ გაღიძვებული გოგონა გულნაზი, რომელიც არ გამოპარვია, გზაზე გაწვრთნილ ლერის თვალს, ეს ორი მტრედი გარკვეული დროის შემდეგ შეუღლდა, აიშენეს ბოროტი თვალისათვის შესაშური ბუდე...

**გუგული (აწყვეტინებს)** ცოტა მოკლედ არ შეიძლება? დაიღალა ხალხი.

**გულნაზი (გუგულის),** სხვის მაგივრად ნუ ლაპარაკობ შენ. (**იმედოს გაუღიძვებს**).

**იმედო (გუგულის)** ამაზე მოკლედ შეუძლებელია.

**გუგული** საერთოდ, ილაპარაკეო მაგაზე ვინ გთხოვა.

**ლერი** დაწყნარდი, გუგული, შენ, თამადაა ეგ კაცი დღეს და ეცი პატივი...

იმედო გმადლობთ ლერი, თანადგომისათვის. (განაგრძობს) მოკლედ... მე ბევრს აღარ გაეაგრძელებ, მხოლოდ ერთს ვიტყვი, რომ მათი სიყვარულის წყნარგი, ნაკითხი და განათლებული ახალგაზრდა ერეკლე ლაგვილავა დღეს ჩვენი სამშობლოსა და მშობელი დედ-მამის საპატიო შვილია. (იმედო ტაშს უკრავს, მას სხვებიც აჰყვებიან, ლერი გულნაზის გულზე მიიკრავს).

გულნაზი (აცრემლებულ თვალებს ცხვირსახოცით იწმენდს) ბატონო იმედო, რაც ესლა ილაპარაკეთ, ყველაფერი ეგ პიესაში რომ ჩაწეროთ, არ შეიძლება?

იმედო (ღიმილით) როგორ არა, რასაკვირველია ჩაწერ.

ლერი (ღვინოს ისხამს) იმედო, ამ პატარა ჭიქით მინდა დავლიო და იმის თქმა მინდა, რომ... (ლერი ჩერდება, ჭიქას მაგიდაზე დგამს) ერთი წუთით (კარადიდან ყანწს გამოიღებს) ამითი უნდა შევსვა, ჩემო იმედო, შენი სადღევრძელო, შენ შემოგველე მე. (ყანწს იყვებს) მოდი, ჩემო იმედო, ამ დიდი სასმისით შენს დიდსა და ლამაზად ნალაპარაკებს, თუ ნათქვამს გაუმარჯოს... (სვამს, გულნაზის კონცის) შენ გენაცვალე მე... შენა ხარ ჩემი (დაფიქრდება, შესაბამის სიტყვას ეძებს) ყველაფერი... ჩემო გულნაზი, (ყანწს ხელმოკრედ შეივსებს) შენ გაგიმარჯოს, (სვამს)

გულნაზი (ნახიაშოვნები) კარგი, ლერი, ბევრი მოვივა. (ლერის ლოყაზე კონცის).

ლერი (აშკადა) ლერი ვარ მე, ლაგვილავა...

ადელინა (ჭიქას ასწევს) გაგიმარჯოს, ჩემო გულნაზი. (ჭიქას ისევ მაგიდაზე დგამს)

იმედო (ლერის ყანწს გამოართმევს, შეივსებს) მოდით, ხალხნო, დღევანდელ დღეს გაუმარჯოს, აქ შეკრებას გაუმარჯოს, (ემელოს გუგულიც აჰყვება, ჭიქას ასწევს)

გუგული ასე არ ჯობია! ვიქეიფოთ, ვიმხიარულოთ, გაუმარჯოსინდლდეთ ერთმანეთს, სხვა რა შეგვრჩება ამ ცხოვრებიდან.

იმედო (უკმაყოფილოდ) თქვენ ცდებით, ბატონო გუგული, თქვენ და თქვენისთანები მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობთ და მხოლოდ რაღაცის შერჩენას მოეღობთ, მაგრამ ეს მცდარი აზრია, მე გირჩევთ თქვენ..

გუგული (აწყვეტილებს) შენი რჩევები შენთვის შეინახე, თუ ძმა ხარ, ეს ერთი, მეორეც, რას ნიშნავს ჩემისთანები, ყველა მწერალი ხომ არ იქნება, თუ მე რომ „პრარაბი“ ვარ, კაცად არ მთვლი, ჰა, შენი... (იმედოს ღვინით სავსე ჭიქას ესვრის, ჭიქა მაგიდაზე ხმაურით ეცემა, იმედო შეშინებული უკან დაიხევს, ქალები კიკლს იწყებენ, კაცები გუგულის აკაეებენ, ემელო ვითომც აქ არაფერი ყანწს მოიყუდებს, გამოსცლის, სიმღერას იწყებს. ადელინას ხელს გადახვევს. დანარჩენები გუგულისა და იმედოს აშველებენ. ხმაურზე მღვდელს გამოეღვიძება, რომელიც ჯერ დაბნეული ათვალეიერებს ყველას, მერე მაგიდას მიუჯდება, ჭამას იწყებს).

გულნაზი (გუგულის კვილით) ვიზე აწიე ხელი, შე ქუჩის მაწანწალა.

ლერი გაჩერდი, გულნაზი, ნუ ერევი კაცების საქმეში... (მთვრალია).

გუგული (იმედოს) მოდი ახლოს, თუ ხარ კაცი, შე ქალადღების ჭია.

იმედო (გუგულის), მე თქვენ გაფრთხილებთ, ჩემი შეურაცხყოფისათვის მკაცრად დაისჯებით!

გუგული ვის აშინებ მაგით. გუგული ჩუხრუკიდის შემშინებელი და დამსჯელი კაცი არ დაბადებულა ჯერ...

იმედო მაშინ გთხოვთ მიცნობდეთ, სწორედ რომ მე ვარ ეგ კაცი.

**გუგული (ლერი და ლავრენტი აკავებენ).**

გამიშვით ხელი, გამიშვით ხელი, მე თქვენ გუგუნებით.

**ლერი** დაწყნარდი, გუგული, რა მოგივალა, ნუ მირცხვენ ოჯახს, შემოალეს სტუმრებმა კარი სადაცაა.

**გუგული (ფეხზე ღვინო უჭირს)** გამიშვით ხელი, რომ გუგუნები (გუგული ლავრენტის სახეში ურტყამს, ლავრენტი მაგიდას ეცემა, მაგიდიდან ჭურჭელი იატაკზე ხმაურით იყრება, იმსხვრევა, ლავრენტის ცხვირიდან სისხლი წასკდება, ციური კივილს იწყებს, ლერი მაგიდიდან თეფშს იღებს, გუგულის თავზე გადაამსხვრევს.

**გუგული (ყვირის)** მიშველეთ...

**ლერი** ნუ ყვირიხარ, დაჯექი შენს ადგილას (გუგულის სკამზე ძალით სვამს)

**გულნაზი (გუგულის)** გაეთრიე ჩემი სახლიდან...

(ციური ლავრენტის მივარდება, სისხლს წშენდს).

**ლერი** დაწყნარდი, გულნაზი!

**გულნაზი (ლერის ყურადღებას არ აქცევს, კივილით)** გაეთრიე აქედან!...

**გუგული (ყვირილით)** ჩემი აშენებული სახლიდან მაგდებთ? რა მჭირს მე თქვენი გასაგდება, თქვენი ძალით ინტელიგენტი დედა ვატირე მე...

**იმედო** ჰოი, არარაობავ...

**გუგული** აღარ უნდა გაჩუმდე, შენი... (იმედოს მივარდება, ჩხუბს იწყებს, გულნაზი კივის, ლერი ცდილობს გუგული და იმედო გააშველოს, ლავრენტი სავარძელში ზის, ციური სისხლს სწმენდს, მღვდელი ჭამას განაგრძობს, ემელო და ადელინა ცეკვავენ).

**იმედო (ცეკვას თავს ანებებს, ყვირის)** დაწყნარდით!

(ყველანი ჩერდებიან, ემელოს უყურებენ).

**იმედო** დაანებე გუგული მაგ კაცს თავი, რას გადაეკიდე, ხალხნო, რა მოგივიდათ, იმის მაგივრად — რომ ვიმხიარულოთ, ერთმანეთს მოვეფეროთ, დავმდგარვართ და ერთმანეთს ვლანძღავთ. მოდი აქ, გუგული, დაჯექი შენს ადგილას. (გუგული თავის ადგილას ჯდება).

(იმედოს) შენც დაჯექი იმედო, თუ შეიძლება და საერთოდ ყველანი მიუჯექით მაგიდას. (გულნაზი, ლერი, ლავრენტი და ციური მაგიდას მიუჯდებიან. ადელინა ემელოს გვერდით ჩამოჯდება. ემელო რაღაცის თქმას აპირებს, მაგრამ იმედო აწყვეტინებს.).

**იმედო** ბატონო ემელო, ნება მომეცით ჩვენი შერიგების აღსანიშნავად ერთი ლექსი წავიკითხო, რომელიც მე სულ ახლახანს დავწერე.

**იმედო (უკმაყოფილოდ)** რაც გინდა, ის წაიკითხე (სკამზე ჯდება, ადელინასთან საუბარს განაგრძობს).

**იმედო** გმადლობთ. (ფეხზე დგება, კითხულობს) — „გთხოვთ არ მოიწყინოთ, რომ განვირისხდით, გთხოვთ, ნუ დამტოვებთ მე მარტოდ მარტო. გამიგეთ, ხალხნო, როს ჩემი სული შეუპოვარი და ბობოქარი ვერ ეგუება ერთფეროვნებას. ამიტომაც გთხოვთ, მომიტყევეთ, მე უთქვენობით ვერ გავძლებ მარტო“ (გუგულის გარდა ყველა ტაშს უკრავს).

**მღვდელი** — (ფეხზე დგება) შენ ნამდვილი მგოსანი ყოფილხარ, შვილო ჩემო (მღვდელს ყველანი გაშტერებული უყურებენ).

**იმედო (მღვდელს მორიდებით)** გმადლობთ.

**მღვდელი** ნუ სცოდავ, მადლობა უფალს მოუხადე, რომ მაგ ნიჭით დაგაჯილდოვა.

იმედო (შეიფერებს), მაინც გმადლობთ.

(მღველი ჯდება, ჭამას განაგრძობს).

გუგული კარგი რა, თადეოზ, მაგას კიდე ეგეთების თქმა უნდა, ისედაც მოგვაბუნრა თავი ლექსებით.

თადეოზი — ხმა ჩაიწყვიტე, ეშმაკის მოციქულო.

იმედო (აღფრთოვანებული) „ბრავო“, „ბრავო“ ყოჩაღ, ბატონო თადეოზ, რა ზუსტია... ნამდვილად, რომ ეშმაკის მოციქულია.

გუგული — (სკამიდან წამოხტება, იმედოსაკენ გაიწეკვს) ჯერ შენ დაგაბრნობ და მერე ამ ძალით მღველს. გავისტუმრებ საიქიოში.

იმედო (ყვირილით) გუგული, დაჯექი შენს ადგილას!

(გუგული იმედოს მივარდება, რომელსაც ლერი გადაეფარება).

ლერი თუ ხედავ, გუგული, შენ ზედმეტი რომ მოგდის?

გუგული (გაღიზიანებული) მაპატიეთ, ბატონო, ბოდიშს გიხდით, მე მომდის ზედმეტი და ამას არა ხომ? (იმედოზე მიუთითებს, რომელიც სუფრის თავში ზის, ფურცლებში იქექება).

თადეოზ (ჭამას თავს ანებებს, ხელებს ანაფორაზე შეიწმენდს) გიტარა არ გაქვთ?

გულნაზი (თადეოზს) რა სთქვი?

იმედო თქვენ თადეოზს ვგრე ნუ უყურებთ, ქორწილებში მომღერლადაც დადის.

იმედო სწორედ, რომ სიმღერა აკლია ჩვენს დღევანდელ შეკრებას. თუ შეიძლება, მიართვით გიტარა პატივცემულს.

(გულნაზის გიტარა შემოაქვს, თადეოზი გიტარას ჩამოართმევს, სიმებს მოხინჯავს, ცოტა ხანი აწვალებს, აწყობს. დანარჩენები ჩუმად სხედან.

თადეოზი უკრავს, სიმღერას იწყებს)

„მოდი პირამდე ავაგსოთ თასი,  
ზღვასავით შევსვათ, ტკბილი ზედაშე,  
ულეინოდ კოცნას არა აქვს ფასი,  
დიდიხანია ვიცით მე და შენ...“

(თადეოზს სიმღერაში ქალებიც აჰყვებიან)

თუკი არ გინდა სიცოცხლის ბოლოს  
შენ სინანულით დახუჭო თვალი,  
ორი ხატება იწამე ქვეყნად;  
ქალი და ღვინო; ღვინო და ქალი,

იმედო არ შეგაცდინონ, მამაო, არ შეგაცდინონ.

(თადეოზი სიმღერას განაგრძობს).

თვით სიკვდილისაც არ მეშინია,

როცა ვარ მთვრალი, როცა ვარ მთვრალი“.

იმედო (ფეხზე დგება) მართალია, მე მშობლიურ სიმღერებს დიდ პატივს ვცემ, მაგრამ ეგ სიმღერა თქვენნაირ პიროვნებას არ შეეფერება...

(გულნაზის) რას ჰგავს, გულნაზი, ეს, შენ მაინც რა მოგივიდა.

(გულნაზი ხმას არ იღებს).

ლერი (უკმაყოფილოდ) ვინ გეკითხება, იმედო, შენ, ვისთან იმღერებს ჩემი ცოლი, ან ვის რა შეეფერება!

გუგული არ გამიშვით, თორემ მაგი უკვე დიდი ხნის გაჩუმებული მეყოლებოდა.

იმედო ჩემი განუძება, არც ისე ადვილია, როგორც გგონიათ და ამის დასტურად მე თქვენ ერთ ლექსს წაგიკითხავთ.



იმელო (ყვირილით) აცალე კაცს სიმღერა, ნუ ამოგვიყვანე შენი ლექსები  
ყელში.

ბუბული (თავისთვის) არ მიმიშვი თორემ...

(იმელო არავის ყურადღებას არ აქცევს. ლექსს კითხულობს).

„მე შენ დაგეძებ ძილშიც და ცხადშიც

მე შენ მიყვარხარ, იმიტომ გეძებ;

ღმერთმა ისურვა ჩვენი შეხვედრა -

ბელი, რომელიც ღმერთმა გვარგუა.

შენ კი გარბიხარ ბედს ემალები,

რატომ არ გინდა ბედნიერება?“

(გულნახი იმედოს თვალს არიდებს, ტაშს უკრავს)

ლერი ვის უკითხავ, იმედო, შენ მაგ ლექსს?

იმედო ყველა ლამაზ მანდილოსანს. (ჯდება).

იმელო გააგრძელებ, თადეოზ, თუ ძმა ხარ სიმღერა. (აღვლინას ხელს  
გადახვევს. თადეოზი, რომელიც აქამდე ციურისთან საუბრობდა, სიმღერას იწ-  
ყებს).

„ქეიფს ვიწყებ დილიდან

ვიქირავებ დილიჯანს...

იმედო ეს ყოვლად შეუძლებელია, აუტანელია, რომ სასულიერო  
ბირი ასეთ სიმღერებს მღეროდეს.

(თადეოზს ყურადღებას არ აქცევს, სიმღერას განაგრძობს, რომელსაც სი-  
მღერაში ემელო და გუგულიც აყვებიან).

იმედო მე კატეგორიულად მოვითხოვ შეწყდეს ღრეობა...

(იმედოს ყურადღებას არ აქცევენ. თადეოზი, გუგული და ემელო სიმღერას  
განაგრძობენ, მათ აღვლინაც აყვება. იმედო დაჟინებით მოითხოვს სიმღერის  
შეწყვეტას. მიუხედავად ამისა, სიმღერა გრძელდება. იმედოს განერებას ღერი  
ციდილობს, ღერისა და იმედოს საუბარი უფრო ჩხუბს ემსგავსება, მათ გულნა-  
ხიც შეუერთდება. სამივენი გაცხარებით და ხმაძალდა კამათობენ. თადეოზი,  
გუგული, ემელო და აღვლინა კვლავ სიმღერას განაგრძობენ. ყოველივე ეს ღრე-  
ობაში და აურზაურში გადაიზრდება, რომელიც ცოტა ხანს გრძელდება, მერე  
შემოსასვლელი კარი იღება, ოთახში ახალგაზრდა ბიჭი შემოდის.

ბიჭი (ყვირილით), ჩქარა თეფში... მომცეთ დროზე. (მაგიდიდან  
თეფშს იღებს, გარბის. თეფშს შემოსასვლელ კარში ამოტრიალებულს დებს, ყვი-  
რის) ქორწილია, ქორწილია...

(ოთახში ყველაფერი წყნარდება, ყველანი დაბნეულები და გაკვირვებულები  
იყურებიან).

ბულნაზი (ბიჭს) რა გინდა, შვილო აქ?...

ლერი (ბიჭს) ვისი ქორწილია?

ბიჭი ჩვენი... ჩვენი...

ბულნაზი ვინ ხართ თქვენ?

ბიჭი ჩვენ იმედი ვართ ერისა...

(გახარებული) ქორწილია!!!!

იმედო (სკამიდან წამოხტება).

„თქვენ, შვილნო დიდი ერისავ,

იმედი რომ გაქვთ ხვალისა“...

(იმედოს ლექსის კითხვას ღერი აწყვეტინებს)

ლერი გააჩუმე ენა, (ყვირილით) ნუ ამოგვიყვანე ყელში შენი ლექსები,

მართლა მწერალი ხომ არ გგონია თავი! (ლერი თითქმის დრიალებს) გამაგებინეთ ვისი ქორწილია...

გუგუული არაა მწერალი?

ბიჭი (ისევ ყვირის) ქორწილია...

გუგუული (ბიჭს ყვირილით აჭყვება) ქორწილია... (იმედოს მივარდება) „პრარაბი“ ვარ ხომ? გაუნათლებელი ვარ ხომ? (იმედოს ურტყამს, ქალები კვილს იწყებენ, იმედო და გუგუული ჩხუბობენ, ყველაფერი ირევა, თადეოზი ფეხზე წამოხტება).

თადეოზი (გახარებული) საცეკვაო...

შენ დაუკარ...

(ცეკვას იწყებს, თან ხმაძალდა მღერის, თადეოზის სიმღერას კვილიხა და მსხვრევის ხმა ახშობს, მიუხედავად ამისა, ის მაინც მღერის, ყურადღებას არავის აქცევს, თან ცეკვავს, დანარჩენები კი ეშელოს და ადელინას გარდა ყველანი იმედოს და გუგულის აშველებენ, მერე ისინიც ერთმანეთში ჩხუბს იწყებენ, მთელი სახლი ირევა, იმედო გარბის, შას გუგუული ყვირილით მისდევს, შემოსასვლელში მათ ბიჭი გაკვირებული თვალს გააყოლებს, დაბნეული დგას, ცოტა ხანში ეშელო და ადელინა იპარებიან, ეშელო ადელინას ხელს გადახვევს, კოჭლობით მიდის, ორივენი ცდილობენ შეუძინებლად გაპარვას, ეშელო შემოსასვლელში დადებულ თეფშს ფეხს ურტყამს, ამსხვრევს, ადელინა იცინის. ოთახიდან გადიან, თადეოზი ისევ ცეკვავს, გულნაზის გული მისდის, ლერი, ლავრენტი და ციური გულნაზის მოსულიერებას ცდილობენ. ოთახში ახალგაზრდები სიმღერით შემოდიან, იქ მყოფებს ყურადღებას არ აქცევენ, ზოგი ზუფრას მიუჯდება, ზოგი ცეკვას იწყებს, ლერის, ლავრენტის და ციურის ძალით აცეკვებენ, თადეოზი ამის დანახვაზე უფრო მონდომებით იწყებს ცეკვას და თან მღერის, ლერი საცოდავი სახით აქეთ-იქით იხედება, გულნაზი ისევ ისე სავარძელში გულწახული ახვენია).

ლერი (გაჩერება უნდა, მაგრამ ამაოდ, ახალგაზრდები ძალით აცეკვებენ). ვისი ქორწილია, გამაგებინეთ, ვისი ქორწილია, რა ხდება ჩემს სახლში, სად არიან უცხოელები?

თადეოზი (ყვირის), ქორწილია, ტაშიო.

(ირველივე ახალგაზრდების სიმღერისა და სიცილის ხმა ისმის, ერთ-ერთი ბიჭი ძირს დაყრილ წიგნებში იმედოს პიესის რამოდენიმე ფურცელს იპოვის, უხმოდ კითხულობს, მერე სიცილი აუტყდება).

ბიჭი (ყვირის) სინუმე, დაწყნარდი!...

(ყველანი ჩერდებიან, ბიჭს უყურებენ)

ბიჭი (ხმაძალდა კითხულობს) იმედო გედევანიძე, პიესა „ფრთამიტეხილი ანგელოზები“.

გადაეცა წარმოებას 4. 06. 97.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20. 10. 97.  
ქალაქის ფორმატი 70x108<sup>1/16</sup>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბაში 11,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9  
შეკვეთა 749. ტირაჟი 250.

შასი 1.5 ლარი



ԿՐ 73/4

