

სელენეპ

34
სელენეპი
სელენეპი

1998

180 / 4
1998 / 4



სელოვნება



ქართული
წიგლისათვის

ქართული გამომცემლობა

1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი სელოვნება

3-4-98

ქართლის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ბელაჟიჟია

მთავარი რედაქტორის
მრავალწლიანი
ლაშქარი მლიოჯიჟილი

მხატვრული რედაქტორი. პავლე შვიციანიძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშუალო“
თბილისი, 1998

რედაქციის მისამართი: 880002 თბილისი, უწინაის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ქართული რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართლო
დარღვევებისათვის. რეგისტრაციის № 08/7-56 19.02.98

ნომერშია:

	მირი ბადრიაშვილი — როგორ მახვილსაც აღმართავ	67
	ნელი ამაშუკელი — პირგან ვადაკინდის ცხოვრება და მოღვაწეობა ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ	95 115
თეატრი	ვახილ კიკნაძე — მუდმივი სცენა	2
	ჭეშელ მონიავა — ლაშაზი სული პალიმფსესტა დაჩნეული	76
	მაია კიკნაძე — პირველი ქალი დრამატურგი ბარბარე ჯორჯაძე ხათუნა კახაძე — უკველესი პერიოდის იაკონური თეატრალური სანახარები	78 86
	ვახილ კიკნაძე — ბურამ ბათიაშვილი—60	108
	ტენესი უილიამსი — „ტოკიოს სასტუმროს ბარში“ ციკლიდან „ურჩხულის სამეფო“ (პიესა)	130
	ლეილა თაბუკაშვილი — ბამოღმით მი ვარ, ბაღმით შენ... (პიესა)	157
მუსიკა	თამარ ხუროშვილი — ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან მანანა შილაკაძე — ილია ჭავჭავაძე და ქართული მუსიკა	22 110
	ნესტან მეხია — კინანის ბახსენება	113
	მანანა ანდრიაძე — XIX საუკუნის ჯოგადი მუსიკალურ-ლიტურგიკული ტირმინები	120
სახვითი ხელოვნება	თამარ ხულუხია — თბილისის სივრცითი ბარემო და კოკულარული ტირმინები	36
	ჭუმბერ შალაღურაძე — პირველობა, საზოგადოება და ხელოვნება ცნობა—ცნობა	59
	ეთერ ციციშვილი — შენგაძრა პირ ვაგოსთან	73
კინო	ნინო კუნცევა-გაბაშვილი — ინგოზ ბიგზანი და ფიოდორ დოსტოევსკი ნადია შალუტაშვილი — მღელვარე შენგაძრა წარსულთან ანუ დაუვიწყარი წარსული	47 55

გარეკანის პირველ გვერდზე: ღვთისმშობლის ქედური ხატი. მარტვილი.
X-XII-XVII ს. ს. ხაქართველოს ხელოვნების მუზეუმი.
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ლაფსხალდის ოთხთავი XII-XIII ს. ს.

მუღვივი სენა *

პასილ კიხნაჟი

საქართველოსათვის ბედნიერი გამოდგა 1879 წელი.

ილია ჭავჭავაძემ სპეციალური მიმოხილვით შეაფასა მისი ისტორიული მნიშვნელობა: „1879 წელი ღირშესანიშნავი წელიწადი იყო ჩვენთვის და ქართველმა მებატიანემ რომ ამ წელიწადს მხარი აუქციოს, არ უნდა ეპატივოს“. რა მოხდა ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ წელს? „ამ წელიწადმა ცხადის მაგალითით დაგვიმტკიცა, რომ ქართველობამ, აქამდის ერთმანეთხედ დაშორებულმა, აქამდის ცალკ-ცალკე მოარულმა, იგრძნო, რომ ეგრეთ ყოფნა მწვადასაც სწავას და შამფურსაც. თვითუღს კაცსაც ავნებს და მთელ საზოგადოებასაც. იგრძნო ეს ტკივილი და მალამოც იშოვა“. ამ წელს მოხდა სამი დიდი მნიშვნელობის მოვლენა, რომელმაც გააერთიანა ქართველობა: შესდგა თავადაზნაურთა საზოგადოება „ღარიბ მოსწავლეთა შწეობისათვის. ამ საზოგადოებამ 1879 წელს გამართა ტფილისში ქართული სკოლა, სადაც სწავლა დედაენის შემწეობით არის მომართული“, შესდგა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება და ამავე 1879 წელს შესდგა ქართული თეატრის დასი, „მერე იმისთანა, რომ უკეთესი ნატვრა-

ჯერ ხანად მაინც — მეტის-მეტი ხარბობა იქნება ჩვენის მხრითა“.

ჩანს, რომ ილია ჭავჭავაძეს, რომელიც კარგად იცნობდა დასს, მოსწონდა იგი. მუდამ რეალისტურად მოაზროვნე ილიას იმხანად უკეთესი დასი ვერ წარმოედგინა. მართლაც, დასში უნიჭიერესი მსახიობები იყვნენ გაერთიანებულნი: ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, აკვ. ცაგარელი, ნ. შიშინაშვილი, ზ. მაჩაბელი, მ. ყიფიანი, ბ. კორინთელი, დ. ერისთავი, ალ. ჩუბინოვი, რეჟისორი გ. თუმანიშვილი. ამ მცირერიცხოვან დასს იმავე წელს შეემატა კ. მესხი. განისაზღვრა მათი თვიური ჯამაგირი და ბენეფისი. იწყებოდა 80-იანი წლები. ასპარეზზე გამოდიან მწერლობის, მხატვრობის, მუსიკის, მეცნიერების დარგის მოღვაწენი. 60-იანელების გვერდით (ილია, აკაკი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ს. მესხი, დ. ბაქრაძე და სხვები) ჩნდება ახალი სახელები: ვაჟა-ფშაველა, ალ. ყაზბეგი, ივ. მაჩაბელი. მხატვრობაში გ. გაბაშვილი, ალ. მრეკლიშვილი, ალ. ბერიძე, რ. გველესიანი. მუსიკის დარგში 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხ. სავანელის, ლ. აღნიაშვილის, ფ. ქორიძის, ა. ბენაშვილის, ა. კარბელაშვილის, აბოლიტ-ივანოვის, მ. მაჭავარიანის და სხვების მოღვაწეობა.

* წერილი მეოთხე.



ბა. გაძლიერდა ხალხური მუსიკალური კულტურისადმი ინტერესი, რუსეთში ქართველოლოგიურ მოღვაწეობას ეწევიან ალ. ხახანაშვილი, ილ. ოქრომჭედ-ლიშვილი. დიდი წარმატებები მოიპოვეს მეცნიერებმა დ. ბაქრაძემ, ი. თარხნი-შვილმა, პ. მელიქიშვილმა; დიდმა ქარ თველოლოგმა მ. ბროსემ. გრძელდება 60-70-იან წლებში გამოხლ მეცნიერ-თა და საზოგადო მოღვაწეთა საქმიანობა, იბეჭდება წიგნები, გამოდის პრესა. ძა-ლას იკრებს ქართული მხატვრული შე-მოქმედებითი და სამეცნიერო პოტენ-ციალი, სადაც თავს იყრიან სხვადასხვა დარგის მოღვაწენი, უპირველესად კი მწერლები. ამიერიდან ილია ჭავჭავა-ძისა და აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი თეატრი ხდება.

მუდმივი სცენა წარმოიქმნა ქარ-თული ინტელიგენციის ხანგრძლივი, მომქანცველი, მაგრამ მიზანდასახული მოღვაწეობის შედეგად. მას საფუძვლად დაედო დემოკრატიული, ხალხური აზ-როვნება, ზოგადკუმიანისტური პრინცი-პები, რომელიც ეროვნულ იდეალებს ეფუძნებოდა. თეატრი „ემხიანებოდა გა-სული საუკუნის 80-იან წლებში წარ-მოქმნილ სათეატრო ესთეტიკას, რომ-ლის გამომხატველი იყო საფრანგეთსა და გერმანიაში „თავისუფალი თეატრი“ და ინგლისში — „დამოუკიდებელი თე-ატრი“², ხოლო შემდეგ „სამუდამო სცენ-ა“ თავისი განვითარების XX საუკუ-ნის დასაწყისში და 10-იან წლებში უკა-ვშირდება მოსკოვის სამხატვრო თეატ-რის ესთეტიკას. ყველას ერთად კი „აერ-თიანებათ ეპოქის მიერ წამოჭრილი დემოკრატიული იდეები, სათეატრო ხე-ლოვნების სარბიელზე წარმოქმნილი ახალი სასცენო ესთეტიკა. სხვადასხვა დონის თეატრები ამ ნიშნით უახლოვ-დებოდნენ ერთმანეთს“³. ამასთანავე, გერმანიის, საფრანგეთის, ინგლისისა და რუსეთის თეატრებისაგან ქართულ თე-ატრს უადრესად განსხვავებული პი-რობები და მიზნები ჰქონდა. იგი კო-ლონიური ქვეყნის თეატრი იყო. ინგ-ლისს, რუსეთს, საფრანგეთს და სხვა ევ-როპულ ქვეყნებს თავად ჰქონდათ კო-ლონიები. ისინი ბატონობდნენ სხვებზე.

მართალია, მათი ბატონობა ბევრად უფ-რო ცივილიზირებული და ლიბერალუ-რი ფორმისა იყო, ვიდრე რუსეთის ცა-რიზმისა, მაგრამ ეროვნული მონობა, — როგორც არ უნდა იყოს, მაინც მონო-ბაა! ამიტომ ქართულ თეატრს თავისი სპეციფიკური პრობლემები ჰქონდა გა-დასაწყვეტი. მისთვის უფრო გასაგები და ახლობელი იყო პოლონეთის, უნგ-რეთის, ჩეხეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრების ბედი.

1863 წელს 16 მაისს, როცა პრალა-ში მოეწყო გრანდიოზული ნაციონალუ-რი მანიფესტაცია ახალი თეატრის სა-ფუძველის ჩაყრის გამო, „საზოგადოე-ბის“ ერთ-ერთმა თავკაცმა კ. სლადოვს-კიმ თავის სიტყვაში თქვა: „თეატრი იყო უკანასკნელი საჯარო დაწესებულება, რომელმაც ერთგულად შემოუნახა შვი-ლებს ჩვენი მამების ენა. მოვიდა დრო და თეატრი გახდა საჯარო დაწესებუ-ლება, საიდანაც ჩვენი ენა ამდენი ტანჯ-ვის შემდეგ ისევ დაუბრუნდა თავის ხალხს. თეატრი იყო უკანასკნელი სა-ჯარო დაწესებულება, რომელმაც შეი-ნახა და განამტკიცა ეროვნული თვით-შეგნება“⁴. თეატრის მისიის ასეთი გა-გება, ზუსტად მიესადაგება ქართული თეატრის დანიშნულებასაც. პოზიციათა თანადამთხვევა შედეგი იყო ეროვნულ-განმაჯავისუფლებელი მოძრაობისა. მხოლოდ დანაგრული, დამონებული ქვე-ყნების თეატრებში აქცენტირდებოდა ეროვნული ენის შენახვისა და ეროვ-ნული ცნობიერების ამაღლების პრობ-ლემა. ი. ჭავჭავაძე წერდა: „ჩვენს ენას ჩვენში მოედანი არა აქვს... ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ თბება. ამისთანა სა-ვალალო და სამარცხვინო მდგომარეო-ბაში ქართული სამუდამო სცენა სწო-რედ ცის ნამია დამჭქნარის ყვავილისა-თვის“.

მუდმივი თეატრის შექმნა მოხდა ის-ტორიულად რთულ პერიოდში. ეროვნულ გამოღვიძებას უმაღ დაუპირისპირდა ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტი-კა. განსაკუთრებით გაძლიერდა საქარ-თველოს კუთხეების დაპირისპირების ტენდენცია, კერძოდ კი სამეგრელოს და-პირისპირება. რუსეთმა თავის ნაცად

მ. ბროსე

საქართველოს
პარლამენტის
მედიის
ბიბლიოთეკა



ხერხს მიმართა. შეეცადა სამეგრელო სულიერად მოეწყვიტა ერთიანი საქართველოსაგან. კამპანია განათლების საკითხით დაიწყო. იანოვსკი, რომელიც განათლების საქმეს განაგებდა, ამტკიცებდა, რომ მეგრული ენა, როგორც მშობლიური ენა, უნდა ისწავლებოდეს სამეგრელოს სკოლებში და შემდეგ პირდაპირ რუსულის სწავლებაზე უნდა გადავიდნენო. მის მზაკვრულ ჩანაფიქრს წინ აღუდგინენ: ი. ჭავჭავაძე, დ. ყოფიანი, ი. გოგებაშვილი და სხვები. სამეგრელოში იანოვსკიმ ვერ ჰპოვა დასაყრდენი!

1881 წლის 1 მარტს მოჰკლეს რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრე მეორე. დაიწყო რეაქცია, განსაკუთრებით არარუსი ხალხების წინააღმდეგ. საქართველო დაიყო თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად, რომელიც პირდაპირ დაექვემდებარა ცენტრს და ხმარებიდან ამოვარდა პოლიტიკური ცნება — საქართველო. რეაქცია პირველ რიგში თავს დაატყდა განათლებას, კულტურას, ერის სულიერ ღირებულებებს. გაძლიერდა ცენზურა. ქართულ სკოლებში ქართული ენა იანოვსკის განკარგულებით ცხადდებოდა არასაყალბებულად.

გ. ერისთავის თეატრის დახურვის საწყის საბაბად მეფის ვარდაცვალება იყო. თითქოს იგივე სიტუაცია მეორდებოდა მუდმივი თეატრისთვისაც, მაგრამ ამდენად მასობრივი იყო სათეატრო მოძრაობა (გ. ერისთავის დასისაგან განსხვავებით), იმდენად მოიტაცა მთელ საქართველოს და ისეთი ძლიერი ახალი თაობა ედგა სათავეში, რომ დახურვა ვერ გაბედეს, მაგრამ წინააღმდეგობათა სხვა არხები აამოქმედეს!

საქართველო აღმოჩნდა უადრესად რეაქციონერი დიქტატორების ხელში. მთავარმართებელი ა: დუდნიკოვ-კურსაკოვი, კავკასიის სასწავლო ოლქის უზრუნველი იანოვსკი და ეგზარხოსი პაულე ერთიანი გეგმით ახორციელებდნენ რუსიფიკატორულ პოლიტიკას, ვითომდა „იცადნენ“ აჭარის, სამეგრელოს, აფხაზეთისა და სვანეთის ინტერესებს, როგორც არაქართულს, ქართველებისაგან დაჩაგრულ „ეროვნებებს“. ყველა

სფეროში გამეფდა რუსიფიკაციის უკონტროლო ეკლესიიდან განიდევნა ქართული ენა. ი. გოგებაშვილმა გაიაზრა მეფის ანტიქართული საქმიანობა და საზოგადოებას განუმარტა მისი მზაკვრული ჩანაფიქრი.

ასეთ პირობებში მართლაც „ცის ხამი“ იყო ქართული თეატრი.

1879 წლის 1 სექტემბერს გაიხსნა თეატრის პირველი სეზონი.

წარმოადგინეს ბ. ჯორჯაძის „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და რ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებული (რუსულიდან) პიესა „იჭვიანი“. სექტაკლში მონაწილეობდნენ: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, მ. ყოფიანი და სხვები. სექტაკლი დადგა გ. თუმანიშვილმა, სექტაკლს დადებითად გამოეხმაურა პრესა.

ასე რომ, 1879 წელს ქართული თეატრის მზე მობრუნდა.

ეს იყო დრო, როცა ხალხი იღვიძებდა, თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა სახეს უცვლიდა ცხოვრებას, თანდათან ყველაფერმა იწყო გამოცოცხლება, მიძინებულ ქვეყანას სული აუწრიალეს ილიამ და მისმა თანამოაზრეებმა. შეაფიქრიანეს, ღირსების გრძნობა გაუღვიძეს, ეროვნული განახლების რწმენა ჩაუნერგეს. უძიმესი იყო ეს პროცესი. ცხოვრება მტკიცე კალაპოტში მოქცეულ მდინარესავით მიედინებოდა ერთხელვე გაკვალული გზით. დიდი იყო ინერციის ძალა. ხალხი შესწვეოდა ჭირსა და უარამს თითქოს შესწვეოდა მონობის უღელს, რომელიც მას ორმაგად ედო კისერზე. განიცდიდა და მაინც შეგუებოდა ყოველდღიური ცხოვრების რიტმს. მონობამაც იცის შეჩვევა, გათავისება, ერთობ დიდმა ძალამ უნდა უბიძგოს, რომ გამოიყვანოს ამ მდგომარეობიდან, უნდა დარღვეულიყო სულის სიმშვიდე, დაძლეულიყო ინერცია. ქვეყნის განახლებისათვის მოვიდა ახალი თაობა. თაობის ლიდერს, ილია ჭავჭავაძეს დააწვა მხრებზე ძირითადი ტვირთი. ფართოდ იყო მოაზრებული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მისეული კონცეფცია.





იდეების გავრცელებისათვის საჭირო იყო ტრიბუნა — ადგილი, სადაც ხალხის თავყრილობა იქნებოდა.

ასეთად კი ყველაზე უპრიანი თეატრი იყო.

დიდი ეროვნული პროგრამა, რომელიც მაშინ წამოიჭრა, თანმიმდევრულად ვლინდებოდა თერგდალეულთა საქმიანობაში და თეატრიც იმავე მიზნისთვის უნდოდათ. ილიამ იცოდა, რომ სცენა „ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი“ ტამარი იყო და სწორედ ამ გზით შეიძლებოდა ახალი საქართველოს შექმნა, ახლებური ცხოვრების დაწყება.

ეს არის მისი ეროვნული იდეა. საქართველოს სულიერი გამთლიანების, მისი გაერთიანების გარეშე კი შეუძლებელია იდეების მატერიალურ ძალად ქცევა. ერის მთლიანობის მიზნებს ემსახურებოდა მისი თეატრის კონცეფციაც.

ცარიზმის რუსიფიკატორული ბრწყინებებიდან ქვეყნის თავდახსნა და სოციალური სამართლიანობის პრინციპების დანერგვა იყო საზრუნავი და თეატრსაც ამგვარსავე მისიას ავალებდა. იმდენად ღრმა და ყოვლისმომცველი იყო თავისუფლებისათვის ბრძოლა, მეფის რუსეთის ტირანული ძალმომრეობა, რომ იგი მუდამ თან სდევდა ილიას სულს.

„იქნებ არ დაიჯეროთ, — წერდა „მიმოხილვაში“ — და ერთი საოცარი, უცნაური სენი დამჩემდა. ამბობენ, ეს სენი მარტო მე არ მჭირს, თურმე ნუ იტყვით, ყველას, ვისაც ჭკუასთან რაიმე საქმე აქვს, იმათაც ის ემართებათ, რაც მე. ღაფვიქრდები რაზედმე თუ არა, ან ჩაუუკირდები რასმე და ტყინის ძაფები მოძრაობაში შევლენ, ერთი რაღაც სულთამხუთავსავით ამტუზება თვალწინ და არ მშორდება... ეხლაც თვალწინ მიდგა და საშინელს ჯადოს მიკეთებს, მე ერთის თქმა მინდა — ის სულ სხვას მალაპარაკებს, ენა ჩემი იძვრის — სიტყვა იმისია, კალამი ჩემი სწერს — აზრი იმისი გამოდის. რა მემართება არც მე ვიცი. ქვეყანა ჩემ თვალწინ როგორღაც უზვიეროდ, წაღმა-უკულმა ტრია-

ლებს, თითქოს ღერძი გაუტყდა და... ცა არის ტალახის გუნდასავით დაეცემა და დაიმსხვერვეაო... ის ჩემი სულთამხუთავი კი თავს მაღვია და იღრიჯება, ვეუბნები, იმან პასუხად ღორის ეშვებსავით თავისი სიბერიისაგან ფანფალა ღოჯები წამომიყარა და ამოჭვარტლულ ბუხარსავით შავი პირი უფრო დიდად დაალო. ფუ, ეშმაკო-მეთქი, ღაფვიკრე, შენც არ მომიკვდე, არც ამან მოაცვლევინა ფეხი. რა ყოფილა თქვენი ჭირიმეთ! ესე ამ ყოფაში ვარ ხოლმე, მანამ მამალი იყვილებს, რაკი ის დალოცვილი წამოიყვილებს ხოლმე, სულთამხუთავიც უცბად თვალწინ გამიფრთხება. გაქრება, როგორც ქარისაგან ბოლა. ეხლა კი საათი ქვეყნისა მოშლილია და არ ვიცი, ამჟამად მამლის ყვილაძდე ბევრი დრო დარჩა თუ არა. ვზივარ და შევეყურებ სულთამხუთავს, ვზივარ ლოდინით დაღლილი და ვნატრობ მამლის ყვილსა, როდემდის უნდა ვილოდინო, როდემდის! შე დალოცვილო მამალი, რაღას უყურებ და არ დაიყვილებ“.

საქართველოს მაჯლაჯუნასავით აწვარუსეთის იმპერია. მამლის ყვილი კი, როგორც თავისუფლების სიმბოლო ანუ განთიადის წინამორბედი, არ ისმოდა, ილია ელოდა იმ ნეტარ დღეს, მაგრამ არა გულხელდაკრეფილი, არამედ დღენიადაც შრომის ოფლით გატანჯული.

1879 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნდა „ღედა და შვილი“.

ავტორგრაფში ქვესათაურად აქვს: „სცენა მომავალი ცხოვრებიდან“. ეს არის ქართველი კაცის ტრაგიკული მონოლოგი. იგი სწორედ თეატრის სცენიდან უნდა წარმოთქმულიყო, როგორც თავისუფლებისათვის ბრძოლის მიწოდება.

„ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედობს, კასპიის ზღვიდან შავ ზღვამდინა, ერთს ფიქრსა ფიქრობს და ეს ფიქრია მთელ კავკასიის თავისუფლება“.

ამ სიტყვებს წარმოთქვამდა ნატო გაბუნია.



ქართველი ქალის ბრძოლა ეროვნული თავისუფლებისათვის მრავალჯერ გაცხადდა ჩვენს მწერლობაში, ჩვენს თეატრში.

მოხევეს სიტყვებს: „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუნესო“, ილიამ მოქმედების პროგრამა დაულო საფუძვლად, — რეალისტური მოქმედების და „არა ოცნებით ღრუბლებში ცურვის“. მისი სამოქმედო პროგრამის ერთ-ერთი დიდი ნაწილი იყო მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაფუძნება. თეატრისა, რომელსაც დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა, ხოლო მისი პირველი თავმჯდომარე თავად ილია ჭავჭავაძე გახლდათ⁶.

მუდმივი თეატრის შესაქმნელად ფინანსები იყო საჭირო. ქართულ თეატრს ხომ მუდამ უჭირდა ეკონომიურად. ხშირად სწორედ იგი იყო მიზეზი შემოქმედებითი საქმიანობის ჩაშლისა.

საქართველოს არ ჰყავდა ეკონომიურად ძლიერი ბურჟუაზია. უფულოდ ვერაფრითარ ეროვნულ საქმეებს ვერ გააკეთებ.

ქართულ ბურჟუაზიას არ შეეძლო საჭირო თანხები დაებანდებინა კულტურული ცხოვრების გასაშლელად. ის, რაც კეთდებოდა, მართლაც და მოწამებრივი იყო.

1879 წელს გაზეთში დაიბეჭდა ასეთი ცნობა: „ეს პირველი მაგალითია, რომ ქართველ კაცს ამდენი შეეწიროს რომელიმე საზოგადო საქმიანთვის“⁷. რა მოხდა? ვინმე მაიორმა იოსელიანმა ქართული დასის დასახმარებლად შესწირა 300 თუმანი. აი, ასეთმა ქველმოქმედებამ მისცა საშუალება დასი შემდგარიყო და მსახიობებს გარკვეული ხელფასი ჰქონოდათ.

თეატრს უნდა ჰქონოდა ორგანიზაციული საფუძველი და პროფესიული უფლებ-მოვალეობანი. ამისათვის დაიწერა „მუდმივი დასის პირობა“ და მსახიობებთან დაიდო ხელშეკრულება.

პირობაში წერია: „ათას რუპას სამოცდაცხრამეტ წელს, მაისის ოცდათერთმეტს, ქ. თბილისს, ჩვენ, ქვემოხსენებულნი ვკრავთ ერთმანეთში შემდეგ პირობას: 1. ვალდებულნი ვართ გავმარ-

თით ქართული წარმოდგენებში⁸ 1880 წლისთვიდან 1879 წ. ენკენის⁹ 1880 წლ. ქ. თბილისში და საქართველოს სხვა ადგილებში“. „მუდმივი დასის პირობა“ არის ისტორიული დოკუმენტი, იგი დაწერილია მაღალ პროფესიულ დონეზე. ჩამოყალიბებულია დასის პრინციპები. განსაზღვრულია მისი სტრუქტურა. დასის წევრთა უფლება-მოვალეობანი, ხელფასების სისტემა, რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის პრინციპები. ბევრი რამ, რაც უახლეს თეატრში „ექსპერიმენტის“ წესით ტარდება, — უკვე ასი წლის წინათ იყო ქართულ თეატრში. პირველ რიგში საკითხი ეხება მსახიობის უფლებრივ მდგომარეობას, დასის შედგენის დემოკრატიულ პრინციპს. „პირობას“ ხელს აწერს 9 მსახიობი.

დასის კრების ოქმებში ვხვდებით საინტერესო ჩანაწერს. კ. ვიფიანმა, ნ. გაბუნია, მ. ვიფიანმა, ბ. კორინთელმა, ა. ცაგარელმა, ა. ჩუბინოვმა, ნ. შიშინაშვილმა, ზ. მაჩაბელმა გადავწყვიტეთ: გაბუნიას ქალს მიემატოს ორი თვიური მარკა.

ხელფასში ცვლილებები მოხდა სეზონის დაწყებისთანავე. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ „დასის პირობის“ თანახმად „კომიკურ ბებერ ქალს და პირველ დრამატულ აქტრისას“ ეძლეოდა 8 მარკა. ნ. გაბუნიას დიდი წარმატებების გამო დაემატა ორი მარკა. ე. ი. სულ 10 მარკა. ამრიგად გათანაბრდა მ. საფაროვასა და ნ. გაბუნიას ხელფასი.

„მუდმივი სცენის“ პროფილი იმთავითვე განისაზღვრა. დასის შემადგენლობა გარკვეულად გამოხატავდა თეატრის ესთეტიკის ხასიათს. გ. ერისთავის თეატრის მემკვიდრეობითობა სწორედ სტილისტიკურ თავისებურებებში იყო სამიებული, თუმცა „დრამატურგიის თეატრი“ იცვლება „მსახიობის თეატრით“.

9 მსახიობიდან, რომელიც „პირობას“ ანუ ხელშეკრულებას ხელს აწერდა, თითქმის ყველა წამყვანი მსახიობი კომიკური როლების შემსრულებელი იყო. მათი ამპლუა ასეა განსაზღვრული: „1. კომიკი-რეზონისტი — კონსტანტინე



ყოფიანი, 2. კომიკი-ბუფ. კომიკური მო-
არშიყე — ვასილ აბაშიძე, 3. პირველი
კომიკური და ვოდევილური აქტრისა —
მარიამ საფაროვა, 4. კომიკური ბებერი
(აქტრისა) — ნატალია გაბუნია“. დრამა-
ტულ როლებში მოწვეულნი იყვნენ: აქე-
ცაგარელი (მოარშიყე) და „პირველი
დრამატული აქტრისა“ — მარიამ ყიფი-
ანი, მეორეხარისხოვან მსახიობად ბ. კო-
რინთელი, ნ. შიშინაშვილი და ზაალ მა-
ჩაბელი. ასე რომ, საცხებით ნათლად
ჩანს თეატრის საწყისი მხატვრული პო-
ზიცია, მისი სტილისტური თავისებუ-
რებანი, მაგრამ მას შემდეგ, როცა დას-
ში მივიდა ლ. მესხიშვილი, მდგომარე-
ობა თანდათან შეიცვალა.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ რე-
ჟისორს თვიურად ჰქონდა საჩუქარი
(ანუ ხელფასის მაგიერი) 10 მარკა.
პირველ დრამატულ აქტრისას — 8, ხო-
ლო პირველ კომიკურ და ვოდევილურ
აქტრისას — 10.

„პირობაში“ განსაზღვრულია მსახი-
ობთა და რეჟისორთა უფლება-მოვალე-
ობანი. „თუ დაუმატა მოთამაშემ თავის
როლს ბოროტგანზრახვით უმართებლო
რამ, ტრუპას ნება აქვს ის გამორიცხოს
თავის წევრთა რიცხვიდან“. ეს პროფე-
სიული ეთიკის საკითხია. გააზრებულია
ეთიკური, მაღალპროფესიული და ად-
მინისტრაციული დისციპლინარული სა-
კითხები. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ
თუ რეპეტიციანზე მსახიობი დაავიანე-
ბდა ნახევარ საათს, ოთხი დღის ჯამა-
გირს იხდიდა, ხოლო ერთი საათი თუ
დაიგვიანებდა, ერთი კვირის ჯამაგირს
იხდიდა. ნასვამ მდგომარეობაში მოსული
მსახიობი, „თუნდ რომ ურიგობა არ მო-
ახდინოს“, ერთი კვირის ჯარიმას იხ-
დიდა. სპექტაკლის დროს მსახიობი თე-
ატრში უნდა გამოცხადებულიყო ერთი
საათით ადრე, ხოლო პრემიერაზე საათ-
ნახევრით ადრე.

„პირობა“ თეატრის მნიშვნელოვანი
მხატვრული და ორგანიზაციული სა-
ფუძველი იყო.

ამხანაგობაში გაერთიანდნენ გამოჩე-
ნილი მოღვაწენი: დიმიტრი ყიფიანი,
გიორგი თუმანიშვილი, დავით ერისთა-
ვი, ნ. ავალიშვილი, ი. ბაქრაძე. მათ შე-

აგროვეს ფული, დააარსეს დრამატული
კომიტეტი, გამოიკვლიეს ამხანაგობის
წესდება. ასე რომ, ეროვნული საქმე
საიმედო ხელში იყო.

მუდმივი დასი დაფუძნდა ოთხი დი-
დად ნიჭიერი და გამოჩენილი მონაცე-
მების მსახიობთა საფუძველზე. ვ. გუ-
ნიას თქმით: „როგორც ყოველ მაგარ
შენობას ეჭვირვება ოთხი დედაბოძი,
ოთხი კედელი, ისე ჩვენს თეატრსაც
გაუჩნდა ოთხი დედაბოძი, ოთხი საიმე-
დო საძირკველი, რომლებზედაც დიდი
ტურფა შენობის აგება შეიძლებოდა“.

ოთხეულში გულისხმობდა — ვ. აბა-
შიძეს, კ. ყიფიანს, მ. საფაროვას, ნ. გა-
ბუნიას (მაშინ ლ. მესხიშვილი არ იყო
ქართულ თეატრში).

როგორც აღვნიშნეთ, 1879 წლის 1
სექტემბერს გაიხსნა მუდმივი თეატრის
პირველი სეზონი და ეს არის რუსთავე-
ლის თეატრის ისტორიის სათავეც. „ეს
იყო პირველი დებიუტი, ახლად შემე-
გარი ტრუპაობა. ჩვენ თამამად შეგვიძი-
ლია ეთიკათ, ტრუპას შეუძლია თამა-
ში უფრო სერიოზული პიესებისა“.

1879-1882 წლის სეზონის რეპერტუ-
არში ძირითადად კომედიები და ვოდე-
ვილები იდგებოდა, თუმცა თანდათან
ფართოვდებოდა რეპერტუარის თვალსა-
წიერი, მაგრამ სამსახიობო ხელოვნება-
ში ვ. აბაშიძის, ნ. გაბუნიასა და მ. სა-
ფაროვას, — განსაკუთრებით კი პირვე-
ლი ორის კომედიებში, დიდი წარმატე-
ბა საფუძველს უყრის კომედიურ თე-
ატრს. რეჟისორი ვ. თუმანიშვილი ცდი-
ლობდა გაეფართოებინა რეპერტუარის
ქანრული ხასიათი.

მიუხედავად მსახიობთა დიდი ნიჭიე-
რებისა, იქმნება გარკვეული შტამპები-
სა და ერთსახოვნების საფრთხე. მაყუ-
რებელს მობეზრდა ერთი და იგივე პი-
ესის ნახვა. დრო მოითხოვდა სცენაზე
ახალი პრობლემების, ახალი თემების
წარმოჩენას. სწორედ ამ საკითხზე წუ-
ხდა თეატრის რეჟისორი ვ. თუმანიშვი-
ლი. მისი მოგონებიდან საყურადღებოა
ა. ყაზბეგთან შეხვედრის ფაქტი: „ყაზ-
ბეგს მე გავეცანი 1879 წელს განსაკუთ-
რებულ მდგომარეობაში. ამ წელს სა-



ქართველოს ცხოვრებაში ადგილი ჰქონდა ღირსესანიშნავ მოვლენას — ჩამოყალიბდა მუდმივი ქართული დრამატული დასი... რეპერტუარი კი შეიძლება ითქვას სრულებით არ იყო. ერისთავისა და ანტონოვის პიესამ ყველას საკმაოდ მოაბეზრა თავი, ახლები კი თითოზე ჩამოსათვლელი იყო... სწორედ ამ მომენტში დ. ერისთავმა (დრამა „სამშობლოს“ ავტორმა) ახლად ჩამოყალიბებული არტისტების ამხანაგობას აუწყა მეტად სენსაციური ახალი ამბავი. მან, როგორც თვითონ ირწმუნებოდა, გამოიწვია პროვიდენციალური არსება, რომელსაც შეეძლებოდა ქართული თეატრის გადარჩენა. ამასთან მან დაასახელა მანამდის ყველასათვის უცნობი ა. ყაზბეგი, რომელიც, თუ არ ვცდები, ის იყო დაბრუნდა პეტერბურგიდან. ყაზბეგს, როგორც გადმოსცემდა დაუთმ ერისთავი, ჰქონდა 25-მდე თარგმნილი პიესა ქართულ ენაზე“.

ეს მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტია, რომელსაც გარკვეული ახსნა უნდა. „სამშობლოს“ ავტორისათვის ა. ყაზბეგის გამოჩენას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. გ. თუმანიშვილს ინტუიცია არ ღალატობდა. ყაზბეგის პიესებს, მის მხატვრულ პოზიციას, ქართული თეატრის დრამატული საწყისებისათვის იმპულსი უნდა მიეცა. დ. ერისთავი გრძნობდა თეატრის ამგვარი განახლების საჭიროებას, „სამშობლოს“ ავტორმა იცოდა, რომ ხალხს კომედიებითან ერთად დრამებიც სჭირდებოდა. ისახება დრამატული თეატრის პერსპექტივა. ეს ნიშნავდა თეატრის არა მარტო სტილურ შესაძლებლობათა გაფართოებას, არამედ ახალი თეატრალური ტენდენციების დამკვიდრებასაც, მას კი მოჰყვებოდა თეატრში ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი იდეებისა და მძაფრი სოციალური მოტივების წარმოჩენა. გაფართოვდებოდა თეატრის ესთეტიკური თვალსაწიერი.

15 სექტემბერს წარმოადგინეს ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“.

ოქტომბერში ილიამ დაიწყო გაცხოველებული მხადება „მეფე ლირის“ წარმოსადგენად. მან 20 ოქტომბერს წერი-

ლი მისწერა დ. ყიფიანს და ლირის როლი შესთავაზა. დ. ყიფიანს წარპირობად მიაჩნდა თავად ეთარგმნა ლირის როლი.

19 დეკემბერს დაიდგა ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. პიესის პროგრამა იუწყებოდა, რომ „პირველი პიესის შემდეგ, ანტრაქტში, გაბუნიას ქალი იმღერებს ქართულ სიმღერებს“. მეორე პიესად წარმოდგენილი იქნა ვ. აბაშიძის მიერ გადმოკეთებული ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“.

მუდმივ თეატრში წესად იქცა ერთსაღამოს ორი პიესის წარმოდგენა. პირველი პიესის ჟანრი განსაზღვრული არ იყო. მეორე პიესა კი აუცილებლად ვოდევილი უნდა ყოფილიყო. ზოგჯერ ვოდევილებს დივერტისმენტები ენაცვლებოდა. გვიან ღამით მთავრდებოდა წარმოდგენები. ხალხს დრო ჰქონდა, საგანგებოდ ემზადებოდნენ თეატრში წასასვლელად. პატრიარქალური ცხოვრების სიმშვიდე იგრძნობოდა.

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდა თავისი სისხლსავე რეალისტური ხასიათებით, კოლორიტის გრძნობით, სოციალური მიზანდასახულობითა და ადამიანური სამართლიანობის პრინციპებისათვის ბრძოლის პათოსით. ეს ყოველივე მაყურებელში მუდამ პოულობდა გულწრფელ გამოძახილს.

1879 წელს ა. ცაგარელი მონაწილეობს ი. ჭავჭავაძის „ყმების განთავისუფლების პირველი დღეების სცენების“ წარმოდგენაში. ილია ჭავჭავაძემ შეაქო ახალგაზრდა მსახიობის პირველი ნაბიჯები. „ძალიან კარგი იყო უფ. ცაგარელი იღ. ჭავჭავაძის სცენებში. ჩვენ გვეონია, მაგ-გვარ როლებში უფ. ცაგარელი შეუღარბელი იქნება“.

თანდათან აეწყო თეატრის საქმე რეჟისორი გ. თუმანიშვილი განათლებული, მომთხოვნი პიროვნება იყო. დასის წესდების მიხედვით ზუსტად განისაზღვრა რეჟისორის ფუნქციები. თითქოს ყველაფერი კარგად მიდიოდა, მაგრამ უცებ თავი იჩინა თეატრის სენმა —



კონფლიქტმა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის. მსოფლიოს თეატრის ისტორიისათვის კარგად ცნობილი კონფლიქტების მოდელი ქართულ თეატრშიც შეიქმნა თავისი ეროვნული ტემპირაციებით. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან“. მათ თეატრის გახსნის წლისთავზე მოითხოვეს რეჟისორ გ. თუმანიშვილის ვადაყენება. „გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არჩეულ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და იმის ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია, — ვერც გამოთქმას ვასწავლიდა, ვერც მიხრა-მოხრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ“¹⁰.

ერთობ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებიან იმ აზრს, რომ რეჟისორმა მათ უნდა ასწავლოს „გამოთქმა“, „მიხრა-მოხრა“. რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე იყოს და ა. შ. თუ ვერ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, იგი თეატრსაც არ უნდა მეთაურობდეს. აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ. თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ თვით პროცესი მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და მწვავე გამოდგა.

ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთანაც, მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით. შემთხვევას, რომელიც თეატრში მომხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიუღია. ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ სეიმონიძეს კარგად არ სცოდნია როლი, ამასთან ერთად, იგი თურმე წარმოდგენის ღამეს „უაღაგო ალაგსა დაეცა“, ამის გამო მსახიობი დაუჯარიმებიათ. ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ მიუჩნევია, რადგან სეიმონიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონდა როლის მოსამზადებლად. ჩვენივის ძნელია საუკუნის წინათ მომხდარი კონფლიქტის დეტალების განხილვა, დადგენა იმისა, თუ ვინ იყო მართალი. მთავარი სულ სხვაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს: „1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ

არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება პეტიციის დროს, არცა უზრდელად მოპყრობა და უკეთუ დააშავოს რამე მსახიობმა, მოხსენდებოდეს დაუყოვნებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთა თავთავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული ერთას მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შნოს გამოყენება და მეორე მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა და, 3. აკრძალულ ექნათ სრულიად გარეშე მაყურებელთა და ცნობისმოყვარე პირთ დასწრება რეპეტიციებზე“¹¹.

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია გამოცდილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს მასში საკამათოც არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს, ყველაფერი სამართლიანია. მაგრამ ეს მაინც საკითხის ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დექტატურის“ წინააღმდეგ გამოსვლა. რეჟისორთა მომძლავრებული ავტორიტეტი, მათი გაზრდილი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება. მთავრდება არტისტული კაპრიზების საუკუნე!

ჩვენ ვლაპარაკობთ არა მეორეხარისხოვანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პროტესტზე ერთი მხრივ, ვ. აბაშიძე — რეჟისორი, აღმზრდელი, სხვებისთვის ცკულის დამრიგებელი, მასწავლებელი, სააკაკალიო ხელოვანი და მეორეს მხრივ, „თავისებურ წირვას“ მიჩვეული, თავისუფალი, თვითმოყოფადი არტისტული ინდივიდუალიზმით განებივრებული მსახიობი. თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა, რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაშიო, მაგრამ როცა მას იგივეს შესრულება მოთხოვეს, გაწყრა: „რეპეტიციის დროს მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, რო-

გორც თვით წარმოდგენის დღეს. ამის აღსრულება მე ვერ შევძელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადამახდევინა“. ხედავთ, რას უჩივის რეჟისორ ი. მაჩაბელს?! როცა თავად დგამდა სპექტაკლს, მსახიობისაგან ხომ იგივეს მოითხოვდა?! ნუთუ მან შეიცვალა პოზიცია? რასაკვირველია, არა, არავითარი ცვლილება არ მომხდარა. მსახიობი ვ. აბაშიძე დაუპირისპირდა რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. ამ შემთხვევაში ი. მაჩაბელი, როგორც რეჟისორი, ვ. აბაშიძის რეჟისორულ პოზიციებს იცავს. ასეთივე შემთხვევა მომხდარა ი. ჭავჭავაძის რეპეტიციებზეც. ი. ჭავჭავაძემ არ აპატიო თავის საყვარელ მსახიობს რეპეტიციაზე დისციპლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა წესისამებრ. ვ. აბაშიძე კი ჩივის: „ილია ჭავჭავაძეს რაღა დაუშავე? რეპეტიციაზე გეახელით დანიშნულ დროს. ვიცდით, სუფლიორი არსად არის, ვითხვავ ერთს, მეორეს, ვკვიდრსება რეპეტიცია თუ არა? ყველამ მიპასუხა, სუფლიორი არა გვეყვსო, ვკითხვ რეჟისორს (ილია ჭავჭავაძეს) სუფლიორისა, — მე რა ვიციო, რაღა გამეკეთებინა, ავღეპი და წამოვედი“. ილია ჭავჭავაძემ კი რეპეტიციიდან „გაქეცივისათვის“ იგი დააჯარიმა.

ჩვენ მიერ დამოწმებული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა დიდი წინააღმდეგობით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. საილუსტრაციოდ უნდა დავასახელოთ კიდევ ერთი ფაქტი. მუღმივიმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების წელსვე მოხდა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის განხეთქილება. როგორც აღვნიშნეთ, დასში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია გ. თუმანიშვილის ზოგიერთმა დამოუკიდებელმა აქციამ. ამის პასუხად, მსახიობებმა კ. ყიფიანის მეთაურობით წერილი მისწერეს რედაქციას — „რეჟისორის მოვალეობა, როლი და ადგილი თეატრში“ — ასეთია წერილის სათაური. კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. ამ კითხვებში კარგად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობის დამოკიდებულება რეჟისურისადმი. შესაძლოა, აქ

ბევრი რამ მართალიც იყო, ეგვიტის მართლაც არ აკმაყოფილებდა დასს — მანიშვილის რეჟისურა, მაგრამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ტენდენციაა გამოვლენებული. „რეჟისორს შემოაქვს ძალდატანებითი აზრი“ — ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა მე-7 კითხვა: „რათ აჩენს თავს რეჟისორი — თავის კერძო მოქმედებით, ვითომც იმას აქვს რააჟე განსაკუთრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ“. ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „პიესების ამორჩევა მარტო რეჟისორისაგან არის დარღვევა ჩვენი წესდებულებისა, ამხანაგობისა“. ამკარად ჩანს, რომ მსახიობებს უკირთ შეეგუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად თეატრის ისტორიაში ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის ხელმძღვანელ რეჟისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა ხოლმე კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენელი ყოფილა მსახიობთა რეაქცია, რომ ეს წერილი დაწერილია 1879 წლის 22 სექტემბერს, ე. ი. მუღმივიმოქმედი თეატრის დაარსებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. მეტიმეტად ნაჩქარევი ხომ არ იყო მსახიობთა რეაქცია? სულის მოთქმაც ვერ მოასწრო რეჟისორმა და უკვე მისი მოხსნა მოითხოვეს.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტათი მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე“. აქვეა ჩამოთვლილი, თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: „1. არტისტებს ასწავლოს თამაშობა, 2. მიხვრა-მოხვრა, 3. საზოგადოდ სცენური ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშენიერე წარმოდგენას“. ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია:



„1. იყოს თავმჯდომარე ტრუპის ხელოვნებისა, 2. ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისას, 3. როლების დარიგებისა, 4. წარმოღვევნის დროის დანიშვნისა. არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს ხელომში“¹².

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც მსახიობები მოითხოვენ, სამართლიანია. რეჟისორის უფლებების განსაზღვრისას იგრძნობა დასის წადილი — დაუფლოს მსახიობის ხელოვნებას, თეატრში დამყარდეს დისციპლინა, სპექტაკლი გახდეს სანახაობითი. მაგრამ ამავე დოკუმენტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს დასი რეჟისორს. მას არ უნდა, რომ რეჟისორს ჰქონდეს პიესის არჩევის უფლება, დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, „გადაწყვეტილებითი ხმა“ არ უნდა ჰქონდეს ხელომებზე.

1879 წელი გარკვეულად აჯამებს 70-იანი წლების თეატრის განვითარების შედეგებს, ამასთანავე, იწყება 80-იანი წლები, რომელიც სათავეს უდებს ახალ პროცესებს.

სხვადასხვა ქვეყნის მოღვაწენი ხშირად ერთნაირად ფიქრობენ, ერთნაირი კრიტერიუმებით განიხილავენ თეატრალურ პროცესებს, ამიტომ გასაკებია, რომ სავსებით ბუნებრივად იქმნებოდა სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალური პარალელები. მათ წარმოქმნას საფუძვლად ედო ერთის მხრივ, მსგავსი სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზები, შემოქმედების საერთო, ზოგადი კანონზომიერებანი, ხოლო მეორე მხრივ, ფართოდ განვითარებული თეატრალური ურთიერთობანი. სხვა ხალხების კულტურისაგან მოწყვეტით არც ერთი ქვეყნის დიდი თეატრალური ხელოვნება არ შექმნილა. არც საქართველო წარმოადგენდა ამ მხრივ გამოჩაჩისს. ქართულ თეატრში ერთობ ძლიერი იყო რუსული და ევროპული თეატრის გამოძახილი. ეს ხელს არ უშლიდა შეენარჩუნებინა თავისი თვითმყოფადობა. პირიქით, ფართოდ გაშლილი კულტურული ურთიერთობა ხელს უწყობდა ახლის ძიებას, ამადლე-

ბდა თეატრის საერთო კულტურას. ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ერთობ სწავრი პირობებმა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ევროპას უკვე გადაეჭრა მთელი რიგი თეატრალური პრობლემები, სწორ გზაზე დაეყენებინა ესა თუ ის თეატრალური საკითხი, მოენახა მისი გადაწყვეტის გზები. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი სპექტაკლის დადგმით პრობლემას ეხებოდა. არსებითად ეს იყო რეჟისურის პრობლემა. მართალია, ევროპის რეჟისურა იმდენად ფართო პლანში იაზრებოდა, ისე ყოვლისმომცველი ხდებოდა და ისეთ რთულ წინააღმდეგობებში ფორმირდებოდა, რომ მის სრულყოფას ერთობ დიდი დრო დასჭირდა, მაგრამ იგი თავისი დონით წინ უსწრებდა ქართული თეატრის რეჟისურას, შემდეგში კი იმდენად იმძლავრა ქართულმა რეჟისურამ, ისე დინამიკურად განვითარდა იგი, რომ მალე მხარი გაუსწორა მსოფლიოს საუკეთესო რეჟისორულ მიღწევებს.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად 1879 წლიდან ქართული რეჟისურა განვითარების ეტაპების მიხედვით არსებითად ისეთსავე გზას გაივლის, როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრი, მაგრამ ქართული რეჟისურის ფორმირების პროცესი უფრო ხანგრძლივია.

ილიასა და აკაკის, ვ. აბაშიძის, ი. მანაბელის, გ. წერეთლის, კ. მესხისა და კ. ყიფიანის, ვ. გუნიას თეატრალური შეხედულებანი სავსებით ბუნებრივად თავსდება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური ნააზრევის საერთო დინებაში. მათთვის ნაცნობი და გასაკებია მსოფლიოს დიდ მწერალთა და თეატრალურ მოღვაწეთა შეხედულებები. ისინი იზიარებდნენ თეატრის ისტორიული მისიის მათეურ განსაზღვრას და ნათლად გამოხატავდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას ქართული თეატრის დანიშნულებაზე.

დღითილვე ვითარდება სამსახიობო ხელოვნება. 1879 წელს დასის ძირითადი ბირთვი დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობები იყვნენ. თითქოს უცებ, ერთბაშად მოხდა მათი გახსნა, გამოვლინდა მდიდარი შესაძლებლობა-



ნი. მსახიობის ხელოვნებისათვის მოულოდნელი არ არის ამგვარი რამ, თეატრში ხშირად ხდება ხოლმე, როცა მოულოდნელად პირდაპირ გამოანათებს ხოლმე არტისტული ნიჭიერება, რომელიც მანამდე სრულიადაც არ იგრძნობოდა, მიყურებულის, სადაც სულის სიღრმეში იყო ჩამარხული.

გასრულდა ისტორიული 1879 წელი. ისევ იმპლავრა ქართულმა არტისტულმა გენიამ. ამიერიდან სულ სხვა ცხოვრება დაიწყო ქართულ თეატრში, ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

1880 წლის იანვარში ოთხი სპექტაკლი გაიმართა. დაიდგა რვა პიესა. მოეწყო ორი ბენეფისი (ნ. გაბუნია, კ. მეხი).

ბენეფისების სისტემას მოჰქონდა მსახიობთა არა მარტო მატერიალური წარმატება, არამედ ხელს უწყობდა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებას. მიუხედავად რივი ნაკლოვანებებისა, რომელიც ამ სისტემას მოჰქონდა, თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა თეატრის პოპულარობისა და აქტიური ინდივიდუალობის წარმოჩენის მხრივ.

მსახიობთა ბენეფისებისათვის იწერებოდა პიესები: მაგ. ნ. გაბუნიას ბენეფისისათვის ა. წერეთელმა დაწერა „კინტო“, ა. ცაგარელმა „ხანუმა“. აკაკის აზრით: „გაბუნიასა და საფაროვას ქალის შესადარი არტისტული ქალები არ გვეყოლია და ეს გარემოება გვაიძულებდა, რომ პიესებიც მისთანა აკვერჩია ხოლმე, სადაც ქალების როლი ნაკლები იყო. სეზონი თავდებოდა, უკანასკნელ დღეს გაბუნიას ბენეფისი იყო, მაგრამა რადგანაც რამოდენიმე დღის წინათ საფაროვას ქალი აუად გახდა მოულოდნელად, საბენეფისოდ ამორჩეული პიესის თამაში მოუხერხებელი შეიქმნა და ბენეფისი აღარ შესდგებოდა, ახალგაზრდა ნიჭიერ გაბუნიას ქალს გული დასწყდა და კიდევ მართებდა. სხვატ რომ არა ყოფილიყოს-რა, მატერიალურად იჩაგრებოდა. დრო აღარ იყო, რომ სხვა პიესა აკვერჩია და ვერც პიესა გამოვნახეთ მისთანა, რომ მარტო ერთი

ქალი ყოფილიყოს მოთამაშე-^{გაბუნია} რდა ნიჭის ყოველთვის თანამგზავნობა^{სა} ვიყავი და გაბუნიას დაღონებამ მეც შემაწუხა. მეტი ვეღარ მოუხერხე რა, დავეჯექი და იმ დამესვე და ვათენებამდე დავწერე ეს სცენები „კინტო“, სადაც ერთი ქალის მეტი არ არის საჭირო და რომელსაც თვითონ მობენეფისე ითამაშებდა“¹³.

ბენეფისი დიდი ზემოთ ჩატარდა, ნატო გაბუნია ბენეფერი იყო ამ დღით. თავის მოგონებებში ასე იხსენებს მას: „პირველი ბენეფისი 1880 წელს მქონდა იანვრის ცხრამეტში (უნდა იყოს 9-ში. ვ. კ.) საზაფხულო თეატრს ეძახდნენ. (პალმის თეატრში) ვითამაშე აკაკი წერეთლის პიესა „კინტო“, რომელიც ავტორმა ჩემთვის დაწერა. თეატრი ისე გატენილი იყო ხალხით, რომ ტყვა აღარ იყო და ორკესტრში სკამები ჩადგმული იყო, სცენაზედაც ლოჯები გააკეთეს. მრავალი საჩუქარი მომცეს... თეატრი რომ ვათავდა, გამომიყვანეს დიდი ამბით. თეატრის წინ გაკეთებული იყო ვენზილი ჩემი სახელი და გვართ, გამოსვლისთანავე შუშხუნები აუშვეს. ამ გაკეთებულ ვენზილს წაუკიდეს ცეცხლი და მთლად განათდა, ჩამსვეს ჩემთვის მომზადებულ ეტლში და წამიყვანეს ჩე ბინაში“¹⁴.

მსახიობი არაფერს არ აჭარბებს. პრესის მიხედვით უფრო მეტიც იყო გაკეთებული, ვიდრე ამას ნატო გაბუნია წერს. ასეთი სულამო იშვიათად რგებია არამტოუ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობს, არამედ გამოჩენილ მოღვაწეებსაც. საოცარი რამ მოხდა. ახალგაზრდა მსახიობი უცებ მიიღო ხალხმა, უცებ შეიყვარა. პროფესიულ თეატრში მუშაობის ოთხი თვის თავზე ასეთი აღიარება მის ბენეფისს განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს „მსოფლიოს ბენეფისების“ სისტემაში.

რამდენად პოპულარული უნდა ყოფილიყო ნატო, რომ „დროებას“ ასე დაეწერა: „გუშინდელი ბენეფისი გაბუნიას ქალისა დიდხანს დარჩება სახსოვრად ჩვენს საზოგადოებაში, ისეთი დიდი ამბავი და ყოფა იყო, თითქოს ვინც ჩვენს



ქალაქში წარჩინებული და თავმოძვრონი არიან, ყველას სიტყვა მიუცია ერთმანეთისათვის, რომ ამ წარმოდგენაზე დასწრებულიყვნენ. მართლაც თეატრი ისე გატენილი იყო ხალხით, რომ ლოყები და პარტერი, ორკესტრიც საუსე იყო მაყურებლებით და როგორც ჩვენ გვითხრეს, ხუთ-ექვს მანეთს აძლევდნენ, რომ კულისებში ფეხზე დადგომის უფლება მიეცათ¹⁵.

რეცენზიის ავტორი იმდენად გახარებულია მომხდარი ფაქტებით და ნატო გაბუნიას ნიჭით, რომ ზაზგასმით წერს. „ბენეფიციანტკა ღირსიც იყო ამ ჩვენი საზოგადოებისაგან ყურადღებისა...“ რისთვის იყო ღირსი? რა გააკეთა ისეთი, რომ ერთსულოვანი აღფრთოვანება გამოიწვია? კითხვებზე მხოლოდ ერთი პასუხი შეიძლება გაცეს. ნატო ეხვეოდა არტისტული ლეგენდების ბურუსში, იყო რაღაც საიდუმლო, აუხსნელი მის პიროვნებაში. მაშინდელი თბილისისათვის ალბათ იმასაც ჰქონდა მნიშვნელობა, რომ „ნატო ნამდვილი აღმოსავლური ტიპის ქალი იყო“ (ი. ზურაბაშვილი). თბილისში ერთობ ძლიერი იყო აღმოსავლური კოლორიტის გრძნობა. ქართულის აღმოსავლური ნაკადი ადვილად ბოულობდა გამოძახილს მაყურებელთა გულებში. ნატოს სევდიან სიმღერებსა და მის შავგვრემან, ეშხიან პროფილს შორის იყო რაღაც საერთო. იგი ყოფილა „ძალიან შავგვრემანი, წაბლისფერ თვალბა“, ჰქონია მრგვალი პირისაზე, ოდნავ ნოლა ცხვირით და ვენებიანი ტუჩებით. მისი სახე ადვილად ირგებდა თურმე გრემს, ჩამრგვალებული ტანი კი სამოსელს. „ტუჩების უხმო მეტყველება ჰქონდა განსაკუთრებით იერიანი“. ხმაში იყო რაღაც განსაკუთრებული თავისებურება. დიქცია მკაფიო, გამოთქმა ნამდვილი ქართული, ინტონაცია მრავალფეროვანი, სახე გამომსახველი, მეტყველი, მიმზიდველი. მაგრამ ასეთი აღწერა ცალ-ცალკე არაფერს არ იძლევა, იგი მთლიანობაში წარმოიდგინება მხოლოდ.

მხოლოდ ჰარმონიულობა და გამორჩეული ნიჭიერება აშუქებდა მსახიობის სულს.

„ერთი სიტყვით, როცა კი იგი ნატო ნაზე იყო, დარწმუნებული უნდა ყოფილიყავით, რომ თუ წარმოდგენა თქვენ ლამაზ თაიგულად ვერჩვენბოდათ, ნატოს ხელოვნება ამ თაიგულში უეჭველად ერთი საუკეთესო ყვავილთაგანი იქნებოდა“¹⁶.

ნატოს ბენეფისი ახალი ქართული არტისტიზმის დაბადება იყო. აქამდე უცნობი, აქამდე შეუმჩნეველი არტისტული სახიერების გამონათება. „ბენეფიციანტკა და აკაკი წერეთელი უანგარიშით გამოიწვიეს“ — იუწყებოდა პრესა.

კოტე მესხის ბენეფისის აფიშაზე პიესების დასახელების შემდეგ ეწერა: „ანტრაქტებში: 1. უფ. ვ. აბაშიძე იმღერებს კომიკურ კუპლეტებს, 2. გაბუნიას ქალი იმღერებს ქართულ სიმღერებს, 3. კ. მესხი წაიკითხავს იმერულ სცენებს“.

ამ პატარა განცხადებაში დიდი ინფორმაცია იმჟამინდელი თეატრის თავისებურებაზე.

„კინტოს“ კრიტიკული წერილით შეხვდა რ. ერისთავი. გააკრიტიკა ნ. გაბუნიას მოკაზმულობაც. თუმცა კრიტიკა უფრო თეატრის მესვეურების მიმართ იყო გამოთქმული, ვიდრე ნ. გაბუნიასადმი. „მიკვირს, როგორ აკადრეს ამ პატიოსანმა პირებმა თავის თავს, საზოგადოებას და ერთს პირველთაგანს წარმომადგენელს ქართული ტრუპისას ნ. გაბუნიასას, რომ ამ შემსრულებელს ისე უმსგავსოდ ჩააცვეს კინტოს როლში? სირცხვილი არ არის? სად იშოვეს ის ჩოხა? განა პირველ აქტრისას, მერე კიდევ იმის ბენეფისში ესე უნდა სცმოდა“¹⁷.

წინარე ისტორია საკონფლიქტო სიტუაციათა ფონზე მიდიოდა.

თეატრის შექმნის სიხარულს მალე მწუხარებაც შეერია. თანდათან თავი იჩინა კონფლიქტურმა ვითარებამ, ჯერ გ. თუმანიშვილის ირგვლივ. კონფლიქტი გამოიწვია დ. ყოფიანის განცხადებამ ამხანაგობიდან გასვლის შესახებ. რა მოხდა? რატომ გადის ამხანაგობიდან თეატრისათვის (და საერთოდ ეროვნულ საქმეთათვის) თავდადებული ყოფიანი?



21 თებერვალს სათეატრო ამხანაგობის კრებამ განიხილა დ. ყიფიანის შემდეგი წინადადება: იკ. მოითხოვდა გაუქმებულიყო დეკლამაციისა და დიქციის კლასები, გ. წერეთლის პიესისათვის „ოჯახის ასული“ მისცემოდა ჯილდო და ამხანაგობის წევრად მიეღოთ მ. ბებუთაშვილი. ამხანაგობამ არც ერთი წინადადება არ მიიღო და ამის გამო დ. ყიფიანი ამხანაგობიდან გადადგა. ამის გამო ილია ჭავჭავაძემ ამხანაგობის სხვა წევრებთან ერთად გამოაქვეყნა შემდეგი განცხადება: „მართალია, ბატ. დ. ი. ყიფიანმა წარმოადგინა ამხანაგობაში მისალებად თ. მიხეილ ბებუთოვი, მართალია წარმოდგენილება დ. ყიფიანისა არ შეიწყნარა ამხანაგობამ და ისიც მართალია, რომ დ. ი. ყიფიანმა სიტყვით განაცხადა ამხანაგობიდან გადევნარო, ვიდრე თვითონ პატივცემული დ. ი. ყიფიანი არ მოიწადინებს, რომ სამწუხარო გარემოება საზოგადოებისაგან ვარჩეულ იქნას და ამ წადილს ბეჭდვით არ გამოსთქვამს, იმ დრომდე ქართული სათეატრო ამხანაგობა არ მიაქცევს არავითარ ყურადღებას იმ ჭორებს, რომელსაც ჩვენი ამ საგანზედ გამართავენ. ხოლო როცა თვითონ ბატ. ყიფიანი მოიწადინებს, რომ ამ საქმის გარემოებამ საზოგადოების ყურამდე მიაღწიოს, მაშინ ამხანაგობა მოვალედ ჩასთვლის თავის თავს ყველაფერი ჯეროვანი საბუთებით აცნობოს საზოგადოებასა თქვენის, ბატონო რედაქტორო, პატივცემულის განხეთის შემწეობით“. როგორც ვხედავთ, ამხანაგობა ცდილობს კონფლიქტი მოავგაროს, თითქოს არ ჩქარობს, იმედოვნებს, რომ დ. ყიფიანი არ გაართულებს მდგომარეობას, მაგრამ მოვლენები მაინც სწრაფად ვითარდება. იხადება წინააღმდეგობა ილიასა და დასის მთავარ წევრს ვასო აბაშიძეს შორის. ისედაც გართულეულ მდგომარეობას კიდევ უფრო ამძიმებს იგი. დ. ყიფიანი ხომ ერთერთი უპირველესი თეატრალური მოღვაწე იყო, განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა დრამატული საზოგადოების შექმნაში. ამიტომ მისი გასვლა თეატრალური საქმიანობიდან სერიოზული მოვლენა იყო.

კ. მესხის ბენეფისის გამოწვევით წერდა: „ჩვენი საზოგადოება მესხის ბენეფისსაც არა ნაკლების თანაგრძნობით დაუხვდა, ვიდრე გაბუნიას ქალისას თუ აბაშიძისას. დანარჩენი აქტიურობა რადიკალს თამაშობდნენ, მაგრამ რას, რა წოდებისა და ტომის კაცებს — რა მოგახსენოთ“¹⁸.

ასე კატეგორიულია რეცენზია.

22 ივნისს ქართული სათეატრო ამხანაგობა დაიშალა.

თეატრში გართულდა ატმოსფერო. ილიამ დახმარებისათვის კ. ყიფიანს მიმართა: „მეტად სამწუხაროა, რომ ჩვენი თეატრის საქმე ასე ფერხდება, ამხანაგობის წევრები დაიშალნენ და აკცია არ არის, რომ დასის საქმეზე იზრუნოს“. ილია სთხოვს კ. ყიფიანს დახმარებას: „გთხოვთ მაცნობოთ მათი სახელები (ლაპარაკია დასის წევრებზე — ვ. კ.) და მისამართები. მე თვითონ მივწერ მათ. იქნებ საქმე მართლაც მოგვარდეს“.

ასე ზრუნავს ილია თეატრზე. მის წადილს თანაუგრძნობენ სხვა მწერლებიც. თეატრის ირგვლივ შექმნილი ატმოსფეროს გამო რ. ერისთავი წერს: „როგორც შევიტყვე, ჩემდა სამწუხაროდ ქართულ ენაზედ წარმომადგენლებს შორის, რაღაც მითქმა-მოთქმა, ერთმანეთის აძულება, შური, ორმოცების შემზადება, ერთმანეთში ენის მიტან-მოტანა და ოინები გაჩენილა, ერთიმეორის დასაცემად, დასამცირებლად!“.

რ. ერისთავის მოუწოდებს ყველას თავი შეიკავონ ამგვარი ენებათაღელვისაგან, მოიკრიბონ გონიერება, რათა „არ დაღუპონ და არ დაამხონ ქართული თეატრის საქმე“.

აკაკი წერეთელი ვრცელი სტატიით გამოეხმაურა შექმნილ სიტუაციას. დასის შინაგანი წინააღმდეგობანი თანდათან გვარდებოდა. სპექტაკლები სპექტაკლებს მოსდევდა. თავისი რიტმით ცხოვრობდა თეატრი. მსახიობთა პირველი ნაბიჯების მხარდაჭერას თან სდევდა შენიშვნებიც. გამხსნევა და მომთხოვნელობა — ასეთი იყო ქართველი მწერლების პოზიცია. თეატრი თანდათან ეგუებოდა კრიტიკას. ა. წერეთელმა ესმას როლის („კულურ ხანუმი“) შესრულებ-



ბაში ზომიერების დარღვევა უსაყვედურა გაბუნიას. „სანამ კომიკური ხასიათი ქონდა ესმას როლს, მშვენიერად თამაშობდა“, მაგრამ როგორც კი სადრამო მომენტი გამოჩნდა, სულ „აურ-დაურაო“.

პრინციპული, მომთხონი და პროფესიულად ღრმა შინაარსიანი წერილი გამოაქვეყნა ი. მაჩაბელმა გაზეთ „დროებაში“ (№ 26) სათაურით: „წერილი ქართველ არტიტებთან“. წერილი უმთავრესად სასცენო მეტყველების პრობლემებს ეხება. განხილულია მსახიობთა მეტყველების, დიქციის საკითხები კონკრეტული მასალის საფუძველზე. ნ. გაბუნიას საყვედურობს, რომ იგი გაცხარების დროს „მთელ სიტყვებს ჰყლაპავს“.

22 ოქტომბერს დაიდგა „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“ (გად. რუსულიდან ღ. ერისთავის მიერ). დივერტისმენტში „ქართული ხმები იმღერა ნ. გაბუნია“. გაზეთ „დროების“ აზრით „დივერტისმენტი მშვენიერად წავიდა. გაბუნიას ქალის სიმღერამ, აკ. წერეთლისა და კ. ყიფიანის ლექსების კითხვამ და ცაგარელის სცენებმა ალტაცებაში მოიყვანა მასურებელნი, თითოეულს რამდენჯერმე გაამეორებინეს და უხვი, უზოგველი ტაში და ბრაგო უძღვნეს“. მკითხველი უთუოდ შეამჩნევს რეცენზიის სტილს, სიტყვათა თავისებურ განლაგებას. მართლაც, ბევრჯერ „უძღვნეს ბრაგო“ ნატო გაბუნიას. სპექტაკლებს ხშირად ამშვენებდა მისი სიმღერები.

პრესა არ ერიდებოდა მსახიობთა ნიჭისა თუ შესრულების სტილის შეპირისპირებას, გაბედულ პარალელებს, კრიტიკულ შეფასებებს. ზოგჯერ პროფესიულად უმწეო რეცენზიებშიც კი არის საინტერესო ინფორმაცია. თეატრი კონფლიქტური ბუნებისაა. თითქოს თეატრის, როგორც ხელოვნების სპეციფიკურ ბუნებაში ძვეს მისი კონფლიქტურობა. შესაძლოა მთლად ზუსტი არ არის ეს აზრი, მაგრამ მსოფლიო თეატრების ისტორია და ისტორია ქართული თეატრისა გარკვეულად ადასტურებს აზრის სიმართლეს.

1880 წლის 11 ივნისს გაიმართა

ვრ. ყიფშიძის ბენეფისი — წარმოდგენის „კინტო“ და ა. ცაგარელის „მათიკო“.

ვრ. ყიფშიძე სუფლიორი იყო. ბენეფისი სუფლიორსაც ეკუთვნოდა.

ბენეფისზე მოხდა უსიამოვნო ამბავი. ვ. აბაშიძე არ მოვიდა საღამოზე. 14 ივნისს ვ. აბაშიძემ „დროებაში“ გამოაქვეყნა განმარტებითი ხასიათის წერილი.

ვ. აბაშიძე ბრძოლას უცხადებს რეჟისორ გ. თუმანიშვილს და არა მარტო მას, არამედ რეჟისორ-ორგანიზატორის არსებულ სისტემას. დიდი მსახიობი არ ემორჩილება მას.

როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე, კონფლიქტი პირადი ურთიერთობის გართულებით იწყება. საბაბად ზოგჯერ პატარა მოვლენაც გამოდგება ხოლმე. ვ. აბაშიძე წერს: „თუ გაბედა აქტიორმა და გ. თუმანიშვილის უკანასკნელ ბროშურაზე („ქართულმა თეატრმა ფეხი როგორ აიდგა“) თავისი აზრი წარმოთქვა, ვაი იმისი ბრალი. მაშინათვე ჯარიმას გადამახდევინებს, ან კიდევ, ვაი იმას, ვინც „ადვოკატ მელაძის“ ავტორს გაუბედა და სიტყვა შეუბრუნა: — 25 მანეთი შტრაფი მზად არის. ამ უკანასკნელ თვეში შტრაფებმა იქამდე მიადწია, რომ ჯამაგირიდან გროში კაპოკ არ გრგებოდა. ამ შემთხვევამ მე იძულებულყო მომეხდინა ის სკანდალი, რომელიც მოხდა ოთხშაბათს 11 ივნისს“.

ამ წერილს უმაღლესი მოპყვა გ. თუმანიშვილის პასუხი: „ეს სიცრუეა, და თუ არ დაამტკიცა უფ. აბაშიძემ მოწმეებით ან სხვა რამ საბუთით, რომ ხსენებული ეს ამბავი (ე. ი. წიგნის გინება — ვ. კ.) ნამდვილად მომხდარა, ეს ვაჟბატონი, რასაკვირველია პირშავი დარჩება“. არც ვ. აბაშიძემ არ დააყენა პასუხი... „ამ უკანასკნელ დროს ქართული დრამატული ტრუპა რომ ბრუნდებოდა გორიდან, მე და თუმანიშვილს ვაგონში ლაპარაკი მოვვიხდა იმის უკანასკნელ ბროშურაზე, დამემუქრა „მე ვინცნებ შენ სეირსო“. მართლაც, მას მალე მოჰყვა ჯარიმა. ამ მოვლენის პარალელურ-



რად გამოქვეყნდა „ერთი დამსწრეთაგანის“ წერილი, სადაც იგი აკრიტიკებს ვ. აბაშიძეს, რომ თითქოს აზნაურებს ჯარიმების რაოდენობას. აბაშიძემ უპასუხა: „გ. თუმანიშვილმა გადამახდევინა 8 მანეთი (თვე არ მახსოვს) იმიტომ, რომ მე და თუმანიშვილს ლაპარაკი მოგვივიდა კულისებში. დ. ერისთავმა გადამახდევინა — 3 მანეთი 1/4 საათის დავიანებისათვის რეპეტიციაზე. ი. მაჩაბელმა გადამახდევინა 37 მან. 50 კაპ., 12 მან. 50 კაპ. მარტში „ადლოკატ მელაძის“ რეპეტიციების დროს და მაისში 25 მან. ა. ყაზბეგის სახლში. „მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშნა, როგორც თვით წარმოადგენის დღეს. ამის შესაძლებლობა მე ვერ შევქედი და ამიტომაც 12 მან. და 50 კაპ. გადამახდევინა“.

საინტერესო დოკუმენტია, საქმე სულაც არ ეხება ჯარიმათა თვით ფაქტებს. მის მიღმა შეიგრძნობა ქართული თეატრის პროფესიული ფორმირების ურთულესი პროცესი, რომელიც თავის თავში ატარებს ძლიერი ინდივიდუუმების ბრძოლას თვითდამკვიდრებისათვის.

შემოქმედთა ურთიერთობა ღრმად არის გადაწული თეატრის ისტორიაში და ზოგჯერ ძნელია ანალიზისათვისაც კი მათი განცალკევება. ისინი თითქოს არც არსებობენ უერთმანეთოდ. ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით მკვიდრდება თეატრი, გრძელდება ისტორია.

ასე იყო მაშინაც.

ი. ჭავჭავაძისა და ს. მესხის რედაქტორობით გამოსულ გაზეთში („დროება“) ჩნდება ინფორმაცია: „ჩვენ შევიტყვეთ“, რომ „კაცია-ადამიანის“ ავტორი ამ მოთხრობას კომედიად აკეთებსო. „ჩვენ შევიტყვეთო“ — საინტერესოა, არა?

ინფორმაცია ამზადდება მკითხველს. ეს ნოემბრის თვის ინფორმაციაა. პიესა უკვე დაიდგა ექვსი თვის შემდეგ, ნატო გაბუნias ბენეფისზე.

დასრულდა პროფესიული თეატრის მოღვაწეობის ერთი სეზონი, ნატო გაბუნია და ვ. აბაშიძე უკვე დააწყვეილა მათ ურთიერთობას. მათ შორის სტილური ნათესაობა თანაზა. „გაბუნias ქალის

ნიჭი და აბაშიძისა ერთგვარნი არიან, და თუ განსხვავება არის რაიმე უმთხრის, მარტო იმაშია, რომ გაბუნias ქალმა ამ უკანასკნელ ხანებში უფრო და უფრო იჩინა თავი და წარმატებაშიც შევიდა“.

მსახიობის პროფესიულ დაოსტატებად მიიჩნევენ იმას, რომ მან მოიშალა ხელების ზედმეტი ქნევა, „ტუნების ცმაცუნა“, მოკლე დროში იმდენად ამაღლდა პროფესიულად, ისე დაოსტატდა თავისი ძლიერი ტალანტის წყალობით, რომ თვით სუსტ პიესებშიც კი ბრწყინავსო. „ჩვენის ახლად ფეხადგმულ ავტორებისათვის მაგისტანა აქტრისა პირდაპირ განძია“ და აქ ღვება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა. ქართული დრამატურგიის განვითარებაზე თეატრის შემოქმედებით ძალის საკითხი. ეს ის თეატრია, რომელიც ღრმა გველენას ახდენს ქართული დრამატურგიის განვითარებაზე. თითქმის ყველაფერი რაც კი იწერება, იწერება კონკრეტული მსახიობისათვის, ამ მხრივაც გამორჩეულია ნატო გაბუნias როლი.

ნატო გაბუნiasათვის დაიწერა ა. წერეთლის „კინტო“.

ნ. გაბუნiasათვის დაიწერა ა. ცაგარელის „ხანუმა“.

ნ. გაბუნiasათვის წერს „მაჭანკალს“ ილია ჭავჭავაძე.

ნ. გაბუნiasათვის აქართულებს კ. მესხი „მელანias ოინებს“.

ნ. გაბუნias სთავაზობს მართას როლს დ. კლდიაშვილი. თითქმის ყველა დრამატურგი ოცნებობდა მის პიესაში ეთამაშა ნ. გაბუნias, მისთვის წერდნენ, თარგმნიდნენ, აქართულებდნენ პიესებს. ნატო არ ასვენებდა დრამატურგებს, სთხოვდა მისთვის პიესა დაეწერათ. არსებითად იგივე ხდება მაკო საფაროვა-აბაშიძის მიმართაც.

ქალის როლის საზოგადოებრივ წარმოჩენას უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობა ჰქონდა.

უძიმეს დღეში იყო ქართული ენა. ეროვნული თვითშეგნების დაქვეითებას მშობლიური ენის უცოდინარობა მოჰყვა. იმდენად ძლიერი იყო სენი რომ ისტო-



რიაში არსებობს ასეთი პარადოქსიცი კი: ვორონცოვის მეუღლეს კნ. ელისაბედ ვორონცოვისას 1850 წლის 18 დეკემბერს გ. ერისთავისთვის წერილი მიუწერია: „ღღეს, 2/2 საათზე იქნება წმ. ნინოს „ზავედენიაში“ ქართულ ენაში გამოცდა. ჩემი დასწრება იქ, ამ გამოცდის დროს, სრულიად უსარგებლო იქნება, მაგრამ რადგანაც მინდა შევიტყო, როგორ შეისწავლეს ქალებმა თავისი სამშობლო ენა, ამიტომ გახიოთ პატივცემული კ-ზო გიორგი დავივის ძეგ თქვენ დაესწარით იმ გამოცდაზედ“.

საინტერესო დოკუმენტი. მეფისნაცვლის მეუღლე დაინტერესებულია, თუ რამდენად შეისწავლეს მშობლიური ენა ქართველმა ქალებმა. ეს დროც კი სანატრელი ხდება 80-იან წლებში!..

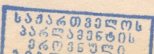
„დროების“ ამჟვე ნომერში ლაპარაკია ქართული ენის მდგომარეობაზე, პირდაპირ გოდებასავით ისმის: „ღარ სწამთ ახლანდელ ჩვენს ქართულ დელებსა და დებს არც ქართული ენა, არც სამშობლო მწიგნობრობა, არც ქართული ზნეობა-ქველმოქმედება, ერთი უმთავრესი მიზეზთაგანი ამისა ჩვენს აზრით ის არის, რომ ახლანდელ ჩვენს საქალებო სასწავლებელში სამშობლო ენისა და არც სხვა არაფრის სამშობლოს ცოდნისა თითქმის არავითარი ყურადღება არა აქვს მოქცეული“¹⁹. სკოლაში ქართულს კვირაში ერთი საათი ჰქონია ჯატიობილი, ქართულის მასწავლებელიც ნაკლებ ჯამაგირს იღებდა, ვიდრე სხვა საგნის სპეციალისტი.

კვლავ იზრდება თეატრის ფუნქცია მას ერთდროულად მიენიჭა შემეცნებითი, საგანმანათლებლო და ეროვნული მნიშვნელობა, დაეკისრა როლი, რომელიც მეტისმეტად მძიმეც იყო და საპატიოც. 60-იანი წლების დასაწყისშივე გამოიკვეთა თეატრის მძიმე გზა. პრესაში სულ უფრო და უფრო ხშირად იხმის ეროვნული მოტივები, ელინდება ხალხის გაღვიძების ნიშნები. ერის თავაკცები ეროვნულ სულიერ მოძრაობაში რთავენ ყველა კულტურულ-საგანმანათლებლო და სოციალური მნიშვნელობის დაწესებულებებს. მწვავედ დგება რეპერტუარის გარდაქმნის პრობლე-

მა, რეპერტუარი კი თეატრის ორბიტორია, მისი იდეების რუპორია. ის პერიოდიც კი სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს, როცა ჯერ არ არის ისეთი რეჟისურა, რომელსაც შეუძლია პიესათა ახალი ვერსიები შესთავაზოს მაყურებელს. იგი ჯერ პირველქმნილი უშუალოდ მიდის ავტორთან, ლიტერატურულ ეთაყვანება მის ჩანაფიქრს. ვიტორიატურული ქმნილება მისთვის თითქმის ხელშეუხებელი რამ არის. ეს თეატრის საფეხურია, მისი რთული გზის ეტაპია. „დრამატურგთა რეჟისურისა“ და „მსახიობთა რეჟისურის“ თანაარსებობის ეპოქაა. სიმძიმის ცენტრი გადატანილია დრამატურგზე, მისი პიესის ხასიათზე. ინტენსიურ დრამატურგიულ მოღვაწეობას ეწვევიან ა. წერეთელი, ა. ყაზბეგი, ა. ცაგარელი, რ. ერისთავი და სხვანი, რომელთა პიესებიც თეატრის ყოველდღიურ რეპერტუარს ავსებენ, მაგრამ ხშირად უკვალოდ ქრებიან. თეატრთან ერთად იზრდება და ფორმირდება 80-იანი წლების დრამატურგიაც. მაგრამ გ. ერისთავის თეატრისაგან განსხვავებით მას უკვე აქტიური ხელოვნება მიუძღვის წინ. იგი აღწევს დიდ სიმაღლეებს, „იმისთანა ნიჭიერ მოთამაშეთ, როგორებიც არიან გაბუნიას ქალი, საფაროვის ქალი და კოტე ყოფიანი, — ამ სამ მოთამაშეზედ გაბეგვით შემოძლიან ვთქვა, — რომ მათ მოჩხუბარიძის კომედაში გამოიჩინეს ნამდვილი სასცენო ხელოვნება. მათ თავიანთი ნიჭიერების ძალით ფერი მისცეს თვით უფერულ მოქმედ პართ“. ანონიმური რეცენზენტი დეტალურად იხილავს ა. მოხევეს პიესის („აღმზრდელი“) დადგმის აუ-კარგიანობას და გამოყოფს სწორედ აქტიური ხელოვნების მაღალ დონეს. სხვადასხვა რეცენზენტი სხვადასხვა მსახიობს გამოჰყოფს ხოლმე, მაგრამ საერთო სურათი ნათელია, ისევ აბაშიძის, გაბუნიას, საფაროვასა და ყოფიანის გვარები ისმის მეტწილად.

ა. მოჩხუბარიძის (ყაზბეგის) პიესა პრესაში გააკრიტიკეს. ა. ყაზბეგმა უპასუხა. იგი რეცენზენტებზე წერს, რომ

2193





„ენა მეტად წაიგრძელებს“, გულს უცრუნებენ მაყურებელს. ყაზბეგი იცავს მსახიობის პრესტიჟს. „ჩვენს აქტიორებს, — წერს იგი — სასყიდლისათვის კი არ მიუღიათ თავიანთ თავზე თეატრის საქმე, არამედ ემსახურებიან იმიტომ, რომ მართლა უყვართ თეატრი, იმიტომ, რომ თეატრიდან აქვთ იმედი, რომელიც ყველაზე უკეთ თანაშემწეობს დედა-ენის აღდგენას“.

დისკუსიაში ჩაებნენ მსახიობები, რეცენზენტები. ფაქტი თავადაც საინტერესოა. თეატრალური აზროვნება ვითარდება, თეატრისადმი ინტერესი იზრდება. სპექტაკლის კრიტიკული შეფასებაც ხომ თეატრის გაჯანსაღების ინტერესებს გულისხმობს. რეპერტუარში თანდათან ჩნდება განსხვავებული ჟანრის პიესები. ა. ყაზბეგის ნაწარმოებების დადგმა აფართოვებს თეატრის თემატურ თელსაწიერს. ამასთანავე ა. ყაზბეგს მიაჩნდა, რომ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის პიესები „სომხებისა და იმერლების“ ქართული ენის დამახინჯებაზე არის აქცენტირებული და ეს ხელს უშლის ქართული ენის განვითარებასო.

1881 წელი თეატრში კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ფაქტი აღინიშნება. იდგმება ილია ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“ და დ. ერისთავი წერს „სამშობლოს“.

ილია ჭავჭავაძე კარგად იცნობს ნატო გაბუნიას შემოქმედებას, მან ზუსტად დაინახა ნატოს სტილური თავისებურებანი და მისთვის არ იშურებს გარჯას. „კაცია-ადამიანი?“-ს აკეთებს პიესად. ილიამ ყველაზე უკეთ იცის პიესის შექმნის სირთულე. იცის. რომ მას ადვილად ვერ შეხედავენ ხოლმე თვით გამოჩენილი მწერლებიც, მაგრამ იგი მაინც „ხედავს“ მოთხრობის გადაკეთების მნიშვნელობას. სჯერა ნატო გაბუნიასი, გატაცებულია მსახიობი ქალით, რომელიც მასზე ბევრად უმცროსია, როლებსაც თავად ილია ანაწილებს.

დავით თათქარიძე — 40 წლისა, შიშ-ნივი.

ელისაბედი, მისი ცოლი — 35 წლისა, კორინთელისა.

ლუარსაბ თათქარიძე, ძმა დავითისა, 20 წ., ყიფიანი.

მოსე გრძელაძე, თავადი ⁴⁵წლისა, მაჩაბელი.

ზორეშანი, სუტ-კენინად ცნობილი, მაჭანკალი, 40 წლისა, გაბუნია.

როცა პიესა დაიდგა, ცვლილებები მოხდა როლების განაწილებაში. ლუარსაბ თათქარიძე ნ. ჯორჯაძემ ითამაშა, მ. გრძელაძე — ვ. აბაშიძემ.

„მაჭანკალი“ ნატო გაბუნიას საბუნეფისოდ დაიდგა 31 მაისს. „დროების“ განცხადება იუწყებოდა: „არწრუნის თეატრში, კვირას 31 მაისს, ნ. გაბუნიას ქალის სასარგებლოდ ქართული დრამატული ტრუპისაგან წარმოდგენილი იქნება I — „მაჭანკალი“ — ორმოქმედებიანი კომედია ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანისაგან“, II — ბაიყუში, ორმოქმედებიანი ფარსი-ვოდევილი, აქვ. ცაგარელისა, III — დივერტისმენტი. ბილეთები იყიდება არწრუნის თეატრის კასაში და „ივერიის“ თამბაქოს მაღაზიაში, დასაწყისი 81/2 საათზე“.

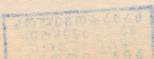
ი. გრიშაშვილი წერს: „ილიას პიესები არ დარჩა. იგი გაურბოდა შემოქმედების ამ დარგს, მაგრამ ვერ გაჰქცა ნატო გაბუნიას ნიჭს...“

გასაკებია სამი წერილი, დაუმთავრებელი სათქმელი. ვერ გაჰქცა და პიესაც ისე ააგო, რომ ხელხვაიანი სათამაშო ჰქონოდა ნატოს. „ნატო გაბუნიას გენიალური ტალანტი ახარებდა და აამაყებდა გენიალურ ილიას“²⁰.

ნატოს ხორეშანი გენერალური რეპეტიცია იყო ხანუმაში, რომელიც მან ერთი წლის შემდეგ ითამაშა.

„მაჭანკალმა“ ვერ გაიხმაურა, ილიას სახელის საკადრისი საზოგადოებრივი ფერადობა ვერ მოიპოვა. რაც შეეხება ნატოს, მან „მშენიერი, ნამდვილად ხელოვნურად გამოხატა ჩვენბური მაჭანკლის ტიპი მობუნეფისემ, ამგვარ საქმეში, მოგეხსენებათ, გაბუნიას ქალი ნამდვილად არტისტია“.

ილიას პიესაში დარეჯანი არ არის გამოყვანილი. მთავარი ყურადღება გადატანილია მოსე გრძელაძეზე და ზორეშანზე. სამართლიანად ფიქრობს ი. გრიშაშვილი, რომ ილიამ საგანგებოდ ააწყო პიესა ისე, რომ სწორედ ნატო წარ-





მოწინილიყო უპირველესად. მისივე აზრით, მართალია „მაჰანკალმა“ ვერ გაიმარჯვა, მაგრამ ინსტენერებამ სტიმული მისცა აქვ. ცაგარელს „ხანუმა“ დაეწერა. ასე ინლართება ერთმანეთში თეატრის ისტორია და ბედი ადამიანთა!...

ილიას იმდენად უნდოდა ნატოს წარმატება, რომ თავისსავე გაზეთში დაწერა, „გაბუნიაშ ორი ახალი პიესა ითამაშა და ორივე ისე რივიანად შესრულებით, რომ თუ ვინმე უკმაყოფილო დარჩა, დარჩა მხოლოდ პიესებზე და არა მოთამაშებზე“.

ნატოსათვის თავისი პიესაც გაწირა და ცაგარელისაც.

1881 წელს მოხდა მნიშვნელოვანი მოვლენა, დასს შეემატა ნიჭიერი, ლამაზი ახალგაზრდა მსახიობი ბ. ხერხეულიძე-ავალიშვილისა. კ. მესხმა გაასცენიურა გრ. რჩეულიშვილის რომანი „თამარ ბატონიშვილი“. თამარის როლის შესრულება მიანდო ახალგაზრდა მსახიობს. ბ. ავალიშვილი იმავე სეზონში ასრულებს მანფელდის პიესაში „შეშლილი“ ლედი ანას როლს. მას მოსდევს ელენის როლის შესრულება ა. ცაგარელის პიესაში „ერთი ნაბიჯით წინ“ და ასე თანდათან თეატრში იჭრება და მძლავრდება დრამატული თეატრის ესთეტიკა. დასში, სადაც პირველად კომედიის ხაზი იყო გაბატონებული, ორისამი წლის შემდეგ აშკარად იგრძნობა დრამატული ნიჭის მსახიობთა წარმატებები.

გ. თუმანიშვილი თეატრს რეჟისორობდა 1879 წლიდან 1880 წლის 1 მარტამდე. ამ პერიოდში 37 პიესა დაიდგა, მათ შორის 17 ორიგინალური.

1881 წლისათვის დასში იყვნენ: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, კ. მესხი, ბ. ავალიშვილი, მ. მძინარევი, ბ. კორინთელი, მ. ყიფიანი, ნ. შიშნიაშვილი, ა. ცაგარელი, ა. ყაზბეგი (მოხვევ), კ. მძინარევი, დასი საკმაოდ მობილური იყო.

1880 წლის სეზონის დასაწყისში თეატრს სათავეში ედგა ა. წერეთელი. წარმოადგინეს მისი დრამა „კუდურ-ხანუმი“. ქართველი გმირი პატრიოტის როლი შეასრულა ა. ყაზბეგმა. მაყურებე-

ლი იმედიანად შეხვდა წარმოდგენას. რადგან გამოჩნდა ჩამაფიქრებელი, სულის ამაღლებელი ნაწარმოებები. არჩილის შეყვარებულის, ელენეს როლს მ. აბაშიძე ასრულებდა. ერთ-ერთი რეცენზეტის აზრით „ვეროპის განვითარებული და გამოცდილი მოთამაშეებისგანაც ძვირად გვინახავს ჩვენ, რომ ამაზე უკეთ წარმოდგინოს სიყვარულის სცენა“.

როცა თეატრში დიდი ბრძოლით, შინაგანი წინააღმდეგობებით, მაგრამ მაინც წინ მიდიოდა საქმე, მდიდრდებოდა სამსახიობო ხელოვნება, იზრდებოდა თეატრის ავტორიტეტი, ქართულ თეატრს წარმოდგენების გამართვის საშუალებას არ აძლევდა რუსული თეატრის ხელმძღვანელი პალმა, რომელიც ნებართვას აძლევდა წარმოდგენები გამართათ ოპერის, ბალეტის, სიმზურ დასს—ქართულს კი არა. თითქოს ისტორია მეორდებოდა (გ. ერისთავის თეატრიდან), მაგრამ ქართველი მოღვაწეები არ შეუშინდნენ და დააარსეს დრამატული საზოგადოება. თეატრს გაუჩნდა ზეარველი.

1879 წელს მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის (შემდეგში რუსთაველის თეატრად სახელდებული) დაარსებისთანავე შეიქმნა „ქართული წარმოდგენების მმართველი გამგეობა“, მაგრამ უფრო ფართო მოღვაწეობისათვის საჭირო გახდა ახალი ხელმძღვანელი კულტურული ცენტრის შექმნა. წესდების შედგენა დაეუჯალა ნიკო ნიკოლაძეს. წესდების პროექტი განიხილეს საზოგადოების შექმნის ინიციატორებმა. დამფუძნებელი კრების დასტურის შემდეგ იგი წარუდგინეს მთავრობას დასამტკიცებლად. მთავრობა ხალისით არ შეხვდა ქართველ მოღვაწეთა გადაწყვეტილებას, აყოვნებდა პროექტის განხილვას. ქართველი მოღვაწეები ცდილობდნენ გადაეღახათ წინააღმდეგობანი, მაგრამ მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ მიიღეს საზოგადოების შექმნის ოფიციალური ნებართვა. 1880 წლის სექტემბერს „ხელმწიფე დიდმა მთავარმა კავკასიის ნამესტნიკმა ამ წესდებულების დამტკიცება ინება“. გაზ. „დრო-



ებაში“ დაიბეჭდა ცნობა: „ჩვენ შევიტყვეთ, რომ უმაღლეს მთავრობას დაუმტკიცებია ქართული დრამატული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც შარშან იყო წარდგენილი რამდენიმე პირისაგან. ამ მოკლე ხანში ჩვენს გაზეთში დაიბეჭდავთ“. 1881 წლის 28 და 29 მარტს გაზეთში დაიბეჭდა წესდება. იმავე წელს გამოვიდა ბროშურის სახითაც ქართულ და რუსულ ენებზე.

1881 წლის 18 იანვარს შესდგა საზოგადოების წევრთა პირველი ყრილობა. ეს დღე არის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ოფიციალურად დაფუძნების, მისი დაბადების თარიღი, რასაც წინ უძღოდა საზოგადოების დაარსებისათვის ბრძოლით აღსავე უმნიშვნელოვანესი მოვლენები (პროექტის შედგენა, განხილვა, დამტკიცება და სხვა), რომლებიც მოსამზადებელ-ორგანიზაციულ პერიოდს განეკუთვნება.

1881 წელს ილია ჭავჭავაძე „შინაურ შიმოხილვაში“ წერდა: „ამ თვის მიმოხილვა უნდა შემდეგი სასიამოვნო ამბით დავაბოლოოთ: ამასწინათ მთავრობამ დაამტკიცა წესდება ქართული დრამატული საზოგადოებისა და კვირას, 18 იანვარს იყო ყრილობა ამ საზოგადოების წევრთა, ამოირჩიეს მმართველობა“.

მმართველობის თავმჯდომარედ აირჩიეს ილია ჭავჭავაძე. თავმჯდომარის ამხანაგად აკაკი წერეთელი, მდიუნად კოტე ყიფიანი, ხაზინადრად გიორგი თუმანიშვილი, ამათ გარდა საზოგადოების დამფუძნებელთა შორის იყვნენ: ალექსანდრე ყაზბეგი, ვასო აბაშიძე, ივანე მანაბელი, დ. ყიფიანი, მხატვარი ალექსანდრე ბერიძე, ნიკო ავალიშვილი, რაფიელ ერისთავი, ანტონ ფურცელაძე და სხვები.

ამ დღიდან დრამატული საზოგადოება მუდამ ყურადღების ცენტრშია. იყო აზრთა სხვაობა, მძაფრი დისკუსიები, შეხლა-შემოხლა, შეცდომები და წარმატებანი, მის წიაღში წარმოიქმნა განსხვავებული ტენდენციები, სოციალურ-ეროვნული იდეალებისათვის ბრძოლის სიმძაფრეს ზოგჯერ ანელებდა გარკვეული კონსერვატიზმი, არათანმიმდევრობა,

მაგრამ მთლიანობაში დრამატული საზოგადოება წარმოადგენდა დიდ კულტურულ ხელმძღვანელ ცენტრს, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა საზოგადოებრივი აზრი, ხელს უწყობდა თეატრის ეკონომიკურ და შემოქმედებით წარმატებას, ამხნევებდა და ახალისებდა ქართულ დრამატურგიასა და თეატრალურ კრიტიკას, იღვწოდა თეატრის საერთო კულტურული დონის ამაღლებასათვის, — განსაკუთრებით კი მსახიობთა და რეჟისორთა მაღალი პროფესიონალიზმისათვის.

დრამატული საზოგადოების ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. საზოგადოების წლიური ანგარიშების ზერეულე გაცნობაც კი ნათელ წარმოდგენას იძლევა, თუ რა შრომატევადი საქმიანობა გაუწევიათ, რა ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემები განუხილავთ. დიდი დრო და ადგილი დაუთმიათ საყოფაცხოვრებო საკითხებისთვისაც. დავასახელებთ ზოგიერთს: რეპერტუარის შერჩევა, ახალი ქართული პიესების დასაწერად პრემიების დაწესება (რამდენჯერმე), საუკეთესო თარგმანებისათვის გასამრჯელოს შემოღება, პიესების ბეჭდვა (მაგ. გამოიცა გ. ერისთავის თხზულება, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“), დავრდომილ მსახიობთათვის ფონდის შექმნა, თეატრისათვის შენობის დაქირავება, გასტროლების ორგანიზება, მსახიობთა ხელფასებზე ზრუნვა, ახალგაზრდა მსახიობთა მიზიდვა და მრავალი სხვა.

ქართული თეატრის ისტორიაში დარჩა საოცარი ფაქტი: ილია ჭავჭავაძე ზრუნავდა აბონემენტის გავრცელებაზე. სწორედ იმ წელს, როცა იგი საზოგადოების თავმჯდომარე გახლდით, ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გავზავნილ ბარათში ვკითხულობთ: „...ტრუპა სწორედ ვითხრა ლაზათიანია... მაგრამ რასა იქ? ხალხი არ დადის ოლენად, რომ ხარჯი მაინც ადგეს. შე ამის მსახელო, აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო, ძალად თუ ნებით, აბონემენტი დავურიგე. ერთი თორმეტი ლოჟა გავასადე და ოცდარი „კრესლა“, მაგ-



რამ მაინც ცოტაა, ამით ჩვენს ტრუპპას სულს ვერ მოვაბრუნებთ. ცოდვაა, ღმერთმან იცის, მომაკვდილებელი ცოდვაა, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს... ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის, მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

ი. ოქროშქედლიშვილისაგან დახმარების სახით მიღებული ფულის შესახებ ილია წერდა: „ეგ ფულები მოვახმაროთ რეპერტუარის გამდიდრებას, ტანისამოსისა და რეკვიზიტის შევსებას...“. ასე ზრუნავდა ილია თეატრის რეპერტუარზე, მის ეკონომიკურ მდგომარეობაზე. ეს ტრადიცია გაგრძელდა. თავმჯდომარეები იცვლებოდნენ, მაგრამ საზოგადოების ხელმძღვანელთა ძირითადი ორიენტირი უცვლელი რჩებოდა.

ისტორიული მნიშვნელობისა იყო 1882 წელი. დაიღვა დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. ცაგარელის „ხანუმა“ და ა. ყაზბეგის „არსენა“.

ავტ. ცაგარელი დაქორწინდა ნ. გაბუნიაზე. ვ. აბაშიძემ და მაკო საფაროვამ ქუთაისში თეატრის გასტროლების (1878) დროს იქორწინეს, შეიქმნა თეატრალური ოჯახები, რომლებიც გარკვეულ ტრადიციას ამკვიდრებდნენ.

არც ერთ პიესას არ შეუსრულებია ისეთი დიდი ეროვნული მისია, მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში, როგორც შეასრულა დ. ერისთავის „სამშობლო“.

1882 წელს, ოთხშაბათს, 20 იანვარს პირველად დაიდგა დავით ერისთავის „სამშობლო“.

1882 წლის 1 იანვარს ა. ყაზბეგის ბენფისზე პირველად წარმოადგინეს მიხეილ „არსენა“.

1882 წლის 1 დეკემბერს ნ. გაბუნიას ბენფისზე პირველად დაიდგა ა. ცაგარელის „ხანუმა“.

სამი ქართული პიესა ერთ წელს, სამივე პიესამ გაუძლო დროყამს!

ა. ყაზბეგმა და დ. ერისთავმა ერთად დაუდეს სათავე გმირულ-რომანტიკულს, „ხანუმა“ კი — ყოფით-კომედიურ ხაზს.

ამ განსხვავებული სათეატრო ესთეტიკის ფორმირების, მისი სტილისტიკის დადგენისა და დამკვიდრებისათვის ბრძოლის პროცესში გამოიკვეთა ქართული თეატრის გზა. იგი მოიცავს არამარტო 80-90-იან წლებს, არამედ მის შემდგომ დიდ პერიოდსაც, — თუმცა მრავალმხრივ განახლებულსა და სახეცვლილს, მაგრამ მაინც ამ ორი „სათეატრო არხის“ დინებაში მოქცეულს.

რა არ დადგმულა გასული საუკუნის ქართულ თეატრში, მაგრამ „სამშობლო“ მაინც ყველასაგან გამორჩეული მოვლენა იყო. „სამშობლოს“ დადგმას ჩვენ სპეციალური შრომა ვუძღვევით ამავ ეე ჟურნალში.

შენიშვნები:

1. ი. ჭავჭავაძე — თხზულებანი, 1984, გვ. 822.
2. ნ. არველაძე — აღდგენილი ქართული თეატრი. ეურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1981, № 4. გვ. 19.
3. იქვე.
4. თეატრი ეროვნული კულტურის შესახებ. 1977, გვ. 141. რუს. ენაზე.
5. ი. ჭავჭავაძე. ტ. 7. გვ. 80.
6. საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. 100 წ. 1981.
7. ვახ. „დროება“, 1879, № 34.
8. ალ. ბურთიკაშვილი. ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე. 1953, გვ. 18.
9. ი. ჭავჭავაძე. თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 60.
10. ვ. აბაშიძე. კრებული, 1951, გვ. 49.
11. იქვე.
12. კ. ყიფიანი, კრებული, 1964, გვ. 61.
13. აკაკის კრებული, 1899, № 7.
14. ეურნ. „საქართველოს მოამბე“, 1909, № 5.
15. ვახ. „დროება“, 1880, № 8.
16. ი. ზურაბაშვილი, ოთხი პორტრეტი, 1949, გვ. 84.
17. თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახ. მუზეუმის ფონდი, III, 6-10808, საქმე 52.
18. ვახ. „დროება“, 1880, № 20.
19. ვახ. „დროება“, 1881, № 9.
20. ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, 1957, გვ. 298.

ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავადად

თავარ სურთხილი

შესავალი

საფორტეპიანო მუსიკა ქართული მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ჟანრია. კამერული საფორტეპიანო მუსიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში XX საუკუნის 20-იან წლებში შეიქმნა და მისი განვითარება ახლაც გრძელდება. ამ ჟანრის ჩასახვისა და განვითარების „წინა ისტორია“ კი საქართველოში ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის შექმნის ადრულ ეტაპებს ემთხვევა და მჭიდროდაა დაკავშირებული საფორტეპიანო კულტურის დამკვიდრებასთან. ამ საკითხების შესასწავლად მოკლე ისტორიული ექსკურსი დაგვჭირდება წინა საუკუნეში.

XIX საუკუნის საქართველოში საშემსრულებლო ხელოვნება ახლად შექმნილი პროფესიული მუსიკის განუყოფელ კომპონენტად იქცა. მუსიკალური შემსრულებლობა ეროვნული ხელოვნების აღმავლობის მოსამზადებელი მიზნით იყო, რომლის შემწეობით ხდებოდა მსოფლიო კულტურის მიღწევათა ათვისება. ეს პროცესი კი კანონზომიერად დაკავშირებული იყო ეროვნუ-

ლი პროფესიონალიზმის ფორმირებასთან.

საფორტეპიანო მუსიკით გატაცება თბილისის მკვიდრთა შორის უკვე XIX საუკუნის 20-30-იან წლებშია შემჩნეული. ეს ხელოვნება ცნობილი ლიტერატურული სალონების წიაღში ჩაისახა; სადაც ქალაქურ სიმღერა-რომანსთან და საკვარტეტო მუსიციერთან ერთად საფორტეპიანო მუსიკაც ჟღერდა.

უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტია XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპული განათლების მქონე მუსიკოსის, პირველი ქართველი პიანისტის ალიოზ მიზანდარის (1838-1912) მოღვაწეობა. ამ გამოჩენილი მუსიკოსის სახელს უკავშირდება ქართული საფორტეპიანო სკოლის შექმნა. 1873 წელს მან თბილისში ხარლამპი სავანელთან ერთად დააარსა „მუსიკალური კლასები“, შემდეგ კი მუსიკალური სკოლა, ხოლო 80-იან წლებიდან ხანგრძლივ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში¹.



ა. მიზანდარის პირველი სოლო კონცერტები თბილისში 60-იან წლებში შედგა. ასრულებდა შოპენის, ლისტის, მენდელსონის, ჰუმელის, ტალბერგის ნაწარმოებებს. მოგვიანებით მის რეპერტუარში აჟღერდა აგრეთვე საკუთარი ნაწარმოებები; იმპროვიზაციები ქართული ქალაქური სიმღერის თემებზე, ორი პატარა ვალსი, მახურკა-ფანტაზია, მოგონება „აღმოსავლური მელოდია“ და სხვ. ეს იყო საფორტეპიანო მუსიკის ადრეული ნიმუშები საქართველოში².

ა. მიზანდარის ზემოთ ხსენებული იმპროვიზაციები ფიქსირებული არ არის; რის გამოც მოკლებული ვართ მათი განხილვისა და შეფასების შესაძლებლობას, რაც შეეხება მის დანარჩენ შემოქმედებას, რომელიც ძირითადად 80-90-იან წლებს მიეკუთვნება, ეს პიესები რუსი და უცხოელი ავტორების წაბამითაა დაწერილი, მოკლებულია შემოქმედებით ინდივიდუალობას და ეროვნულ თვითმყოფადობას, ამიტომ აღნიშნულმა თხზულებებმა მხოლოდ ისტორიული როლი შეინარჩუნა.

პირველ გამოქვეყნებულ საფორტეპიანო ნაწარმოებად აღიარებულია დ. ერისთავის „პოპური ქართულ ხალხურ მელოდებზე“, გამოცემული პეტერბურგში 1872 წელს, საიდანაც იწყება ქართული საფორტეპიანო ლიტერატურის ისტორია³. ძირითადად აქაც ქალაქური მელოდებია დამუშავებული. ეს კრებული პირველ ცდას წარმოადგენს ქართული მელოდების გამომხეურებისა და რა თქმა უნდა, არ იძლევა საფუძველს საფორტეპიანო მუსიკის სპეციფიკაზე, მსჯელობისათვის. მისი ადგილი მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობით იფარგლება.

მაღალი პროფესიული დონით არ გამოირჩევა არც ფ. ქორიძის საფორტეპიანო სიუიტა „მოგზაურობა საქართველოში“ (გამოიცა თბილისში 1903 წ.), რომელშიც შეტანილია გურული, იმერული, მეგრული, ქართლური და კახური ხალხური სიმღერები.

დამახასიათებელია, რომ დასახელებული ავტორები თავისი ეთნოგრაფიული კრებულების შესაქმნელად იმ დროს ყველაზე პოპულარულ ინსტრუმენტს — ფორტეპიანოს ირჩევენ და ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხალხური მელოდების არა მიღებული წესით დამუშავებასთან (ვოკალისა და ტექსტის შენარჩუნებით), არამედ ამ მელოდების საფორტეპიანო ტრანსკრიპციებთან.

ამრიგად, ქართული საფორტეპიანო მუსიკა თავისი არსებობის წინა ისტორიას ხალხური სიმღერების ტრანსკრიპციით იწყებს. ეს პერიოდი ხანგრძლივი არ იყო და თითქმის ზემოთ დასახელებული თხზულებებით ამოიწურება. მაგრამ საყურადღებოა, რომ ხალხური მელოდების დამუშავების აღნიშნული ხერხი, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტრადიცია, მემკვიდრეობით მიიღო ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ — კამერულმა თუ სიმფონიურმა, ინსტრუმენტულმა თუ საფორტეპიანო ჟანრებმა. სწორედ ამ ტრადიციის ნიადაგზე აღმოცენდა ბევრი ცნობილი ქართული საფორტეპიანო (და არა მარტო საფორტეპიანო) ნაწარმოები გვიანდელ პერიოდებში.

პროფესიონალიზმის, სპეციფიკური საფორტეპიანო ფაქტურისა და სტილის თვალსაზრისით საყურადღებოა ცხრაასიან წლებში შექმნილი და გამოქვეყნებული საფორტეპიანო პიესები: დ. არაყიშვილის „ქართული ცეკვები“ — „დავლური“ და „სათამაშო“ (გამოცემული 1909 წ. მოსკოვში) და ა. ყარაშვილის „საზანდარი“, „ლეკური“ და „დავლური“ (გამოცემული 1910 წ. თბილისში).

არსებითად, ეს პიესებიც დამუშავების იმავე პრინციპზეა აგებული, იმ განსხვავებით, რომ აქ პირველად აჟღერდა ქართული ხალხური ცეკვის რიტმი-ინტონაციები. ჯერ კიდევ ადრეულ ჩანახატებში, შეიძლება ძალზე პრიმიტიულად, მაგრამ გარკვეული მხატვრული



ამოცანის დასახებით ჩნდება ახალი მუსიკალურ-გამომსახველობითი ელემენტები: დინამიზირებული საცეკვაო რიტმისა, ხალხურ საკრავთა იმიტაცია, მუსიკის იუმორისტულ-სკერცოზული და ლირიკული მხარეების შეზავება, რაც ასე დაძახისათებელი ვახდა ამ ჟანრისათვის მომავალშიც.

ყოველივე ზემოთ თქმული მოწმობს ქართველ მუსიკოსთა მისწრაფებას საფორტეპიანო მუსიკისადმი, რომელიც სხვა დარგების პარალელურად ფეხს იდგამდა და თავიდანვე ხალხური სათავეებიდან აღმოცენდა. ამან განაპირობა კლასიკური საფორტეპიანო სტილის ათვისებასთან ერთად შემდგომში მთელი რიგი ახალი სპეციფიკური საფორტეპიანო ზერხების ძიება, განუმეორებელი პარამონიული კოლორატის, ბგერითი საღებავების შექმნა. ყველაფერი ეს თავიდანვე დაკავშირებული იყო გადმოცემის ხალხური მანერის, ხალხურ საკრავთა იმიტირების, პოლიფონიური, გუნდური ხმოვანებისა თუ ვოკალური მუსიკირების სხვა ზერხების ფორტეპიანოსთვის გადამუშავებასა და გამოყენებასთან. ასეთი იყო ქართული საფორტეპიანო მუსიკის გზის დასაწყისი, რომელიც მრავალი შემოქმედებითი ძაფითაა დაკავშირებულ მომავალში მრავალი ავტორის სტილურ ძიებებთან.

საყურადღებოა, რომ საფორტეპიანო ოსტატობის დახვეწის პროცესში მთელი რიგი საინტერესო სტილისტური მიგნებები შეინიშნება არა მარტო სპეციალურ საფორტეპიანო ლიტერატურაში, რომლის გავითარებას დიდი ინტენსივობა არ ახასიათებდა XIX-XX საუკუნეთა მეჯნაზე, არამედ უფროსი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა ვოკალურ-სარომანსო ჟანრის ნაწარმოებთა თუ დამუშავებული ხალხური სიმღერების საფორტეპიანო თანხლებაშიც. ექვს არ იწვევს მათი მაღალი პროფესიული და მხატვრული დონე, ინსტრუმენტის ცოდნა და მისი გამოყენების

თავისებურება, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შინაარსობრივი თუ გამომსახველი მხარის გამახვილების მიზნით. ცხადია, ვოკალურთან ერთად არც საფორტეპიანო თანხლება წარმოადგენდა ხსენებულ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ინტერესების „პერიფერიულ“ მხარეს, როგორც მის განუყოფელ კომპონენტს — ფორტეპიანოს თანხლებას დიდი მხატვრული ამოცანების გადაჭრა ეკისრებოდა სარომანსო-სასიმღერო ჟანრის განვითარებაში. აქ მომწიფდა საფორტეპიანო „ორკესტრობის“ ზერხები, გამოიწიროთ საფორტეპიანო გამომსახველობის ეროვნული მანერა.

ამრიგად, ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეები, მისი განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განსტოება სათავეს იღებს ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილისა და მათ თანამედროვეთა შემოქმედებიდან, თუმცა საკუთრივ საფორტეპიანო ჟანრის ნიმუშებს მათ მოღვაწეობაში მხოლოდ ეპიზოდური ადგილი აქვთ. სამაგიეროდ ძნელი არ არის მათ მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერებისა და მათივე რომანსების თანხლებაში ქართული საფორტეპიანო სტილის ზოგიერთი მერმინდელი ნიშნის შემჩნევა.

შემდგომი ხანის საფორტეპიანო ნაწარმოებები (დ. არაყიშვილის „შვიდი კაკასიური ცეკვა“, ზ. ფალიაშვილის „ლექური“ და „მირზაია“ ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“, გადმოკეთებული ფორტეპიანოსათვის და სხვ.) აღასტურებენ ქართველი კომპოზიტორების ინტერესს ამ ჟანრისადმი.

ცნობილია, რომ ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბების პერიოდში ძირითადად მიმდინარეობდა ვოკალურ-სარომანსო და საოპერო ხელოვნების ფორმირება. სწორედ ეს ჟანრები წამოსწია აღნიშნულმა ეპოქამ, მათთან იყო დაკავშირებული ახლად ჩამოყალიბებული ქართული პროფესიული მუსიკის საუკეთესო ტრადიციები.

ჩვენი საუკუნის 20-30-იან წლებში დაიწყო გზების ძიება ახალი სიმფონიური და მასთან ერთად კამერულ-ინ-



სტრუმენტული ჟანრების შექმნისათვის. ეს პერიოდი მნიშვნელოვანი წამოწყებებით ხასიათდება. გაფართოვდა მუსიკალური განათლების ქსელი, ადგილობრივად აღიზარდა და რუსეთის ქალაქებიდანაც დაბრუნდა განათლებულ მუსიკოსთა კადრები — შემსრულებლები, კომპოზიტორები, რომლებიც ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციების პირველი პროპაგანდისტები იყვნენ, ისინი სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის პირველ ეროვნულ ნიმუშებს ქმნიდნენ. მათგან საფორტეპიანო მუსიკის ხაზით პირველი სიტყვა ანდრია ბალანჩივაძეს ეკუთვნის. მისი საფორტეპიანო მინიატურებით იწყება ამ ჟანრის ისტორია¹. მისი განვითარება კი მომდევნო თაობათა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში გაგრძელდა².

შენიშვნები:

1. ა. შიხანდარის მოწაფე იყო გამოჩენილი პედაგოგი, თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი ა. ი. თულაშვილი (1873-1956).

2. მახუტა „მოგონებანი აბასთუმანზე“ და ორი პატარა ვალსი გამოცემული 90-იან წლებში თბილისში (ნოტების ტექსტი დაბეჭდილია მოსკოვსა და პეტერბურგში).
3. დ. ერისთავის „პოპურის“ სხვადასხვა შემთხვევაში მოიხსენიებენ აგრეთვე როგორც ქართული პოპულური მუსიკის პირველ ნიმუშს, კამერული ჟანრის ადრეულ ნაწარმოებს, ქართული მუსიკალური ბიბლიოგრაფიის პირველ თხზულებას და ა. შ.
4. პირველი მათგანი — „ნოტიურნი“ შესრულდა და გამოიცა თბილისში 1925 წ.
5. ქართული საფორტეპიანო მუსიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ა. მაჭავარიანმა, ო. თაქთაქიშვილმა, ნ. გუდიაშვილმა, ნ. მამისაშვილმა, დიდი დეაწლი დასდეს მას უფროსი თაობის კომპოზიტორებმა თ. შავერზაშვილმა, შ. თაქთაქიშვილმა, ვ. ცაგარეიშვილმა. ნაყოფიერია ა. შავერზაშვილის, ბ. კვერნაძის, რ. გაბიჩვაძის, ს. ნასიძის, ნ. გაბუნias, რ. ლალიძის მოღვაწეობა. საბავშვო სასწავლო რეპერტუარის შექმნაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს მ. დავითაშვილმა, დ. ჩხეიძემ, ე. ექსანიშვილმა. მათი შემოქმედების განხილვა ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს.

ქართული საფორტეპიანო კონცერტი

პირველი ნაწილი

საფორტეპიანო კონცერტი სათავეში ჩაუდგა ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის განვითარების ისტორიას. კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა მისწრაფება მოწმობს, რომ ქართული პროფესიული მუსიკის ჟანრებს შორის იგი ერთ-ერთი ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და პოპულარული აღმოჩნდა. ამ დიდი ინტერესის მიზეზი გახდა ჟანრის სპეციფიკიდან მომდინარე თავისებური მუსიკალური დრამატურგია, გამოსახვის საშუალებათა მრავალფეროვნება, ეფექტური ესტრადულ-საკონცერტო სტილი.

ამ ჟანრის სათავეებთან იდგნენ ცნობილი და სახელოვანი ქართველი კომპოზიტორები ანდრია ბალანჩივაძე, ალექსი მაჭავარიანი, ოთარ თაქთაქიშვილი. ზოგიერთი მათი ნაწარმოები კლასიკური ნიმუშების სახით შემორჩა ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას და შორს გაიტანა მისი სახელი. ცნობილია, რომ ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის სხვა სახეობანი (ვიოლინოს, ვიოლონჩელოს, ფლეიტის, კლარნეტის, არფის კონცერტები) ბევრად უფრო გვიან შეუერთდნენ ჟანრის განვითარების ისტორიას, ამიტომ მი-



სი ჩამოყალიბების ხანგრძლივი პერიო-
დი საფორტეპიანო კონცერტთან იყო
დაკავშირებული.

საფორტეპიანო კონცერტი, ისე, რო-
გორც მთელი საკონცერტო ჟანრი ქა-
რთული სიმფონიური მუსიკის ერთ-
ერთი მძლავრი განშტოებაა. როგორც
სტილური, ისე კონსტრუქციული თვა-
ლსაზრისით საერთო ტენდენციები მათ-
თვის ფორმირების პროცესშივე იყო
დამახასიათებელი, თუმცა სიმფონიასა
და კონცერტს განვითარების საკუთარი
გზები ჰქონდათ — აღსაყვ ცდებით,
ძიებით, მიგნებებითა და წარმატებებით,
მაგრამ მათში პარალელურად ხდებოდა
ერთნაირი სიმფონიზმის აქტუალური
პრობლემების დამუშავება. ეს ეხება
როგორც იმ დროისათვის ახალი კონ-
სტრუქციული ფორმების დაუფლების
ისტორიულ პროცესს, ისე საორკესტ-
რო, სიმფონიური აზროვნების სტილურ
თავისებურებათა ჩამოყალიბებას და
საერთოდ ეროვნული სიმფონიზმის შე-
ქმნის გადაუდებელ ამოცანებს. საორ-
კესტრო-სიმფონიური ჟანრის სხვა
ქმნილებებთან ერთად საფორტეპიანო
კონცერტშიც ადვილად შეინიშნება სა-
კმაოდ გაბედული ნაბიჯები აღნიშნულ
პრობლემათა გადაწყვეტის გზაზე. მა-
გრამ საფორტეპიანო კონცერტს არ
ჰქონდა იქეთივე მოსამზადებელი პე-
რიოდი, როგორც ისტორიულად ქარ-
თულმა სიმფონიამ განვლო (ადრეული
საორკესტრო პიესები, სიუიტები, სი-
მფონიური სურათები, სიმფონიური
პოემები); იგი ძირითადად კამერულ
საფორტეპიანო ლიტერატურაში იმ
დროისათვის მოპოვებულ გამოსახვის
ზოგიერთ საშუალებასა და ტექნიკურ
ხერხებს დაყრდნობდა ამ კომპონენტე-
ბმა სწორედ კონცერტში მიაღწია საგრ-
ძნობ განვითარებასა და გაფართოებას.
ისტორიულად საფორტეპიანო კონ-
ცერტი მთელი ათწლეულით უსწრებს
წინ ქართულ სიმფონიას.

ქართული საფორტეპიანო კონცერ-
ტის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარ-
მოების შექმნა ანდრია ბალანჩივას სხ-
ხელთანაა დაკავშირებული. სწორედ

მის პირველ საფორტეპიანო კონცერტს
ხვდა წილად სათავეში ჩასდგომოდა ამ
ჟანრის ისტორიას საქართველოში¹.
ეს არა მარტო საფორტეპიანო კონცე-
რტის პირველი თვალსაჩინო ნიმუშია,
არამედ ფაქტობრივად ქართული ინს-
ტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ად-
რინდელი ნაწარმოებიც.

ა. ბალანჩივას კონცერტი მასშტა-
ბური ჩანაფიქრით, გმირული სულის-
კვეთებით, ოპტიმისტური განწყობილე-
ბით გამოირჩევა. მისი მხატვრული
შინაარსისათვის ნიშანდობლივია ავ-
რუფე ნათელი ლირიკული სახეები,
ყოფის კოლორიტული სურათები. კო-
მპოზიტორის ხელწერისათვის დამახა-
სიათებელი ეს თვისებები შემოქმედების
იმ ადრეულ პერიოდში ამქვანებდნენ
მის მაღალ მხატვრულ გემოვნებასა და
პროფესიონალიზმს, ორგანულად უკა-
ვშირდებოდნენ იმ ეპოქის ხელოვნების
მოწინავე რეალისტურ ტენდენციებს.

განსახილველი კონცერტის ერთ-ერთ
ღირსებად მიჩნეულია მისი ეროვნული
ხასიათი, რაც კომპოზიტორის ხალხურ
მუსიკალურ წყაროსთან ურთიერთობით
გამოიკვეთება. ნამდვილი ფოლკლორუ-
ლი თემები ა. ბალანჩივას კონცერტ-
ში არ გვხვდება, მაგრამ მის ორიგინა-
ლურ მუსიკალურ სახეებში მკაფიოდ
გამოსჭვივის ამა თუ იმ ხალხური სიმ-
ღერის ან საცეკვაოს, ზოგჯერ კი მთე-
ლი სასიმღერო ჟანრის დამახასიათებ-
ელი ტიპური რიტმულ-ინტონაციური,
ემოციურ-შინაარსობრივი ნიშნები, რაც
მოცემული თემის ფოლკლორულ პრო-
ტოტიპზე მიგვანიშნებს.² ასეთმა მიდ-
გომამ საგრძნობლად გაამდიდრა კომ-
პოზიტორის მუსიკალური ენა მეტყვე-
ლების ორიგინალური მანერით, ეროვნული
კოლორიტით.

ამ ნაწარმოებში პირველად გამოყე-
ნებული შემოქმედებითი პრინციპები თუ
ტექნიკური რესურსები შემდგომში თა-
ნდათანობით დაიხვეწა და განვითარდა
კომპოზიტორის შემოქმედებაში და
მთელ ქართულ ინსტრუმენტულ მუ-
სიკაშიც გავრცელდა. ასეთად შეიძლე-
ბა მივიჩნიოთ ლაიტმოტივური განვითა-



რების ხერხი, რომელმაც მოგვიანებით ფართო გამოყენება პპოვა. ბალანჩივაძის შემდგომი შემოქმედებისათვის ასევე დამახასიათებელია ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარების მეთოდი, რომელიც საქართველოს სინამდვილეში ამ ნაწარმოებიდან იღებს სათავეს. ეს ნაწარმოები საკონცერტო ჟანრის სიმფონიზაციას პერსპექტიული ნიშნებითაც იმსახურებს ყურადღებას.

ამრიგად, კომპოზიტორმა თავის ამ პირველ ნაწარმოებში სიმფონიური აზროვნების მნიშვნელოვანი პრობლემები წამოსწია და ამით ქართული სიმფონიური მუსიკას ვარიჟრაჟზე თავისი წვლილი შეიტანა და გაბედული ნაბიჯები გადადგა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე ხელოვნების მონაპოვართა ათვისებისა და მათ ეროვნულ ნიშანზე გადმონერგვაში. ამაშია ბალანჩივაძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტის ისტორიული მნიშვნელობა.

ა. ბალანჩივაძის პირველი კონცერტი თავიდანვე დიდ ესტრადაზე გამოვიდა და ფართო პოპულარობა მოიპოვა 30-იანი წლების შემსრულებელთა და მსმენელთა შორის. მაშინ საკონცერტო ჟანრი ჯერ კიდევ არ იყო ფართოდ გავრცელებული იმ ახლო თუ შორეული ქვეყნების მუსიკალურ შემოქმედებაში, რომლებთანაც მრავალი წელი ისტორიულად დაკავშირებული იყო ქართული ცხოვრება და ხელოვნება. ეს ნაწარმოები იმ დროის საქვეყნოდ ცნობილი პიანისტების რეპერტუარში განმტკიცდა, რაც უდავოდ მის მხატვრულ ღირსებებზე მეტყველებს³. და თუმცა დროთა განმავლობაში იგი ჩრდილში აღმოჩნდა, მაგრამ აღნიშნულ ათწლეულში მას აქტიური საშემსრულებლო ცხოვრება ზვდა და ამით განვითარების გზა და პერსპექტივა ჭაუსახა საფორტეპიანო კონცერტს ეროვნულ მუსიკაში. ამაშია ბალანჩივაძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტის მნიშვნელოვანი ისტორიული როლი. იგი 30-იანი წლების ერთადერთი ნაწარმოები აღმოჩნდა ამ ჟანრში, ამავე ავტორის

მომდევო ნაწარმოებთან კიდევ ერთი ათეული წელი ვვაშორებს.

XX საუკუნის 40-იან წლებში ქართველი კომპოზიტორები მნიშვნელოვნად დაინტერესდნენ ინსტრუმენტული კონცერტის ჟანრით. საკმაოდ დიდი ინტერესი საფორტეპიანო კონცერტის განვითარებაში რამდენიმე ახალი საინტერესო ნაწარმოებით შეივსო. დაიწერა ნ. გუდიაშვილის სამი კონცერტი⁴. ა. მაჭავარიანის, ა. ბალანჩივაძის (მეორე) კონცერტები. შეიქმნა აგრეთვე მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომლებიც ხანგრძლივად ვერ დამკვიდრდნენ საშემსრულებლო პრაქტიკაში⁵.

ამ პერიოდში შექმნილ ქართულ საფორტეპიანო კონცერტებში წამყვანია ლირიკულ-ჟანრული და ლირიკულ-დრამატული ხაზი. ამავე დროს შესამჩნევია ზოგიერთი ნაწარმოების დრამატული კონცეფცია, საკმაოდ რთული მხატვრული ჩანაფიქრი.

40-იანი წლების პირველ ნახევარში შექმნილ ნაწარმოებებს შორის თვალსაჩინო ადგილი უკავია ალექსი მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტს⁶.

ეს იყო კომპოზიტორის პირველი მსხვილი ფორმის ნაწარმოები. ისე, როგორც იმ წლების კარგად ცნობილ ინსტრუმენტულ ქმნილებებში, რომელთა ავტორებს მხატვრული და პროფესიული სიმწიფის ხანა დაუდგათ. მაჭავარიანის კონცერტშიც, მაღალ მხატვრულ ღირებულებებთან ერთად, მკაფიოდ გამოძვლავნდა მისწრაფება ეროვნული მუსიკალური სტილის განმტკიცებისაკენ. კონცერტში ვახსნა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თვალსაჩინო მხარეები. ნაწარმოებში შესანიშნავადაა შერწყმული მხნე, ტემპერამენტული და ამაღლებული პოეტური სახეები, ნაზი, მღერადი ლირიკა და რიტმული იპულსურობა, ხალხური სასიმღერო სტიქიის ძალა და კომპოზიტორის საკუთარი, უჩვეულოდ კოლორიტული მუსიკალური მასალა, მდიდარ და მრავალფეროვან, უპირატესად ხალხური მუსიკალური შემოქმედე-

ბიდან მომდინარე მელოდიკასთან ერთად მაჭავარიანის კონცერტის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფორმის შემქნელ ელემენტს და განვითარების დინამიკის წამყვან ძალას წარმოადგენს რიტმი, რომელიც მრავალსახოვანი ორიგინალური „ფორმულების“ სახით ერთვის მუსიკალურ ტექსტს და საუცხოოდ აფერადონებს მას. ეფექტური ტოკატური ტიპის რიტმიკა შესანიშნავად ეხამება მღერად მელოდიკას.

როგორც ცნობილია, იმ პერიოდის ეროვნული მუსიკისათვის ნიშანდობლივია სწრაფვა კლასიკური ფორმების დამკვიდრებისაკენ. ყველაზე უწინ ეს ითქმის განსახილველი კონცერტის პირველ ნაწილზე, როგორც სონატური ალეგროს ფორმის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშზე ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში. ამ კლასიკურ ფორმას მაჭავარიანი, როგორც XX საუკუნის 40-იანი წლების შემოქმედი, თავისი ეპოქის მოთხოვნილებათა სიბრტყეში განიხილავს და აქედან მოდის ზოგიერთი ავტორისეული ცვლილება მის კონსტრუქციაში. აღნიშნული საკონცერტო ალეგრო კონტრასტული დრამატურგიის კანონების გათვალისწინებითაა ავებული. აქვე შესაძლოა საუბარი სიმფონიური განზოგადების პრინციპზე, რომლის ტენდენციები კიდევ უფრო შესამჩნევე ხდება არა მარტო ქართულ სიმფონიაში, არამედ ინსტრუმენტულ (საფორტეპიანო) კონცერტშიც. 40-50-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილება სიმფონიასა და კონცერტისათვის გამოყენებული საზოგადო საშუალებათა დაახლოებისაკენ, ჟანრთა ურთიერთშეღწევის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო.

განსახილველ სონატურ ალეგროში კონცენტრირებულია ნაწარმოების მუსიკალური სახეების უმრავლესობა, მისი თემატური მასალა ძალზე მდიდარი და მრავალფეროვანია. აქ მრავლადაა კონტრასტული დაპირისპირებანი — სიმღერა და ცეკვა, ჟანრული სურათები, ლირიკული და დრამატული ეპიზოდები,

ბი, რაც მხატვრულ სახეთა ფერადოვან გალერეას ქმნის.

კონცერტის მეორე ნაწილი (ანდანტე ამორიზო) დახვეწილი ლირიზმითა და დრმა ემოციურობით გამოირჩევა. ამასთან მის მუსიკაში ჟანრული ლირიკის ელემენტებიც იჭრება, ორი ძირითადი მელოდიური სახე მარტივ სამნაწილიან ფორმას ქმნის.

ფინალში (ალეგრო კონ ბრიო) რიტმის სტიქია თავისი მოტორული ბუნებით, ვირტუოზული ტოკატური ხასიათით უდიდეს დინამიკურ ენერჯიად იტყვევა. აქ გრძელდება კომპოზიტორის ძიება ახალი და საინტერესო რიტმული ფორმულების სფეროში. ეს უმთავრესად ფინალური რონდოს ძირითად თემას ეხება. აქვეა ლირიკული ხასიათისა და იუმორით გამსჭვალული ეპიზოდები. ფორტეპიანოსათვის დამუშავებული „კრიმანჭული“ ფინალის მუსიკას მხიარულ ტალღაზე გადართავს.

ა. მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტი თავის დროზე ეროვნული მუსიკის თვალსაჩინო მოვლენა იყო. მან დრამული როლი შეასრულა ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების ისტორიაში.

საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრში ერთ-ერთი ნაყოფიერი ავტორია ნიკოლოზ გუდიაშვილი. ამ ჟანრის მისი სამი ნაწარმოები განსახილველ პერიოდს მიეკუთვნება. მათ შორის მხატვრული და სტილური ღირსებებით უფრო მნიშვნელოვანია მეორე კონცერტი (რე-მინორი). პროფ. ლ. დონაძის შეფასებით, ეს ლირიკული ჟანრის კონცერტი „თავისი საერთო სტილითა და მხატვრული კონცეფციით უაზლოვდება ინსტრუმენტული კონცერტების იმ რიცხვს, რომელმაც ამ ჟანრს კამერული განხრა მისცა“. ეს ხაზი შემდეგშიც გაგრძელდა და თანდათან შეივსო მეტნაკლები მხატვრული ღირებულების მქონე ისეთი ნაწარმოებებით, როგორიცაა ა. შავერზაშვილის, მ. დავითაშვილის, დ. ჩხეიძის, ნ. გუდიაშვილის (III), ს. ცინცაძის, ო. თედორაძის



კონცერტები. პარალელურად შეიქმნა ერთნაწილიანი, პოეზური ტიპის კონცერტები კონცერტ-ფანტაზია და სხვ. მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო აგრეთვე ფართო, სიმფონიური ტიპის ნაწარმოებებს.

ამ უკანასკნელთა რიცხვს მიეკუთვნება ა. ბალანჩივაძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი (დო მინორი)⁷. მასში 40-იანი წლების მეორე ნახევრის შემოქმედებითი ტენდენციები აისახა. აქედან მოდის მისი მუსიკალური ენის ერთგვარი გართულება, მუსიკალურ ტექსტში ეროვნული მუსიკისათვის იმ დროს ჯერ კიდევ უცნობი კომპლექსების ჩართვა, ჟღერადობის კოლორიტის ზოგიერთი გამწვავება, მიდრეკილება მჭუხარე დინამიკისაკენ და სხვ. ყოველივე ამან ერთგვარი წინააღმდეგობის კვალი დაამჩნია კომპოზიტორის შემოქმედებით სტილს. ამით იყო გამოწვეული თანამედროვეთა კრიტიკული მოსაზრებები ნაწარმოების მიმართ. მაგრამ სინამდვილეში ხსენებულ პერიოდში ეს იყო გაბედული ძიება ეროვნული მუსიკალური ენისა და ესთეტიკური ნორმების განახლების გზაზე⁸.

კომპოზიტორმა კონცერტის განსაკუთრებული ფორმა აირჩია. მას სამართლიანად უწოდეს კონცერტი-პოემა. ამ მხრივ, იგი რომანტიკოსთა პრინციპების მოზიარეა. ყურადღებას იმსახურებს თემების ინტონაციური ნათესაობა, მონოთემატიზმის პრინციპი, მუსიკალური მასალის მომჭირნეობით გამოყენება, განვითარების ვარიანტულ-ვარიაციული მეთოდი.

საკონცერტო ციკლის ძირითადი მხატვრული სახე ენათესავება განაპირა ნაწილების მთელ თემატურ მასალას. მათ ინტონაციურ სათავეს კი წარმოადგენს ქართული ხალხური შრომის სიმღერა „ჰერიო“, რომელიც სრულყოფილად ფინალში ჟღერს და ფართო სიმფონიურ განვითარებებს აღწევს. დიდი გამომსახველობის შემცველი ეს თემა თავისკენ იზიდავს და როგორც „ფოკუსში“, იერთებს დანარ-

ჩენ თემა-ეპიზოდებს და ფინალში მძლავრ კულმინაციას აღწევს. თავისებურად მიუსადაგა ავტორმა მონოთემატიზმის ეს უკვე ნაცადი ხერხი თავის ნაწარმოებს.

ასეთმა ჩანაფიქრმა განსაზღვრა კონცერტის თავისებური კონსტრუქცია: 1. თემა 12 ვარიაციით, 2. ნელი შუა ნაწილი და 3. სონატურობის და რონდოს ფორმის რთულ ნაერთზე აგებული ფინალი, რომელიც იღუვრად კრავს და აჯამებს ამ ფართო სიმფონიური ციკლის მხატვრულ ჩანაფიქრს.

XX საუკუნის შუა პერიოდში შექმნილ საფორტეპიანო კონცერტის საუკეთესო ნიმუშებს მიეკუთვნება ო. თაქთაქიშვილის (პირველი) და ა. ბალანჩივაძის (მესამე) ნაწარმოებები, რომლებმაც საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს⁹.

ინსტრუმენტული კონცერტის ფანრი ო. თაქთაქიშვილს ახალგაზრდობიდანვე იტაცებდა. ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში რამდენჯერმე დაუბრუნდა მას და შექმნა ვიოლონჩელოს, ფორტეპიანოს, საყვირის კონცერტები და კონცერტინო ვიოლინოსათვის. მისი პირველი საფორტეპიანო კონცერტი (დო მინორი) ამ ფანრის საეტაპო ნაწარმოებად რჩება, როგორც ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ქმნილება.¹⁰

იგი აგრძელებს ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების წინა პერიოდში დასახულ გზას. ამავე დროს, სწორედ ამ ნაწარმოებში ვხვდებით საინტერესო მიგნებებს, როგორც კონცერტის ფორმის, ისე მისი იღური შინაარსის განახლების თვალსაზრისით. სრულიად სხლებურია თვით მისი მუსიკალური ტექსტიც.

სიმფონიზირებული კონცერტის ის ხაზი, რომელიც თაქთაქიშვილმა აირჩია, უკვე ტრადიციული იყო იმ დროის ეროვნულ მუსიკაში. ამ მხრივ, ა. ბალანჩივაძის მეორე საფორტეპიანო



კონცერტი და ა. მაჭავარიანის საე-
ოლინო კონცერტი მისი უშუალო წი-
ნარები აღმოჩნდნენ. მაგრამ თაქთაქიშ-
ვილის კონცერტში აღნიშნული ტრადი-
ციების შემდგომი განვითარების სა-
ყურადღებო შედეგებს ვხვდებით.

ო. თაქთაქიშვილის კონცერტის
ოთხნაწილიანი კონსტრუქცია აგებუ-
ლია მკვეთრად კონტრასტული ნაწი-
ლების თანმიმდევრობაზე. დაძაბულ
დრამატულ-სონატურ ალევროს ენა-
ცვლება შუა ნაწილების — სკერცოსა
და ანდანტეს მშვიდი განწყობილება.
ფინალის მუსიკა კი ენერგიული, მჭუ-
ხარე, სპზეიმო ელფერით შემოდის.
იდუური ჩანაფიქრისა და მხატვრული
განვითარების მთლიანობა მიღწეულია
გამჭორი დრამატურგიის პრინციპით.
ციკლის გამაერთიანებელ ლერძს ძი-
რითადი ლაიტმოტივი წარმოადგენს,
მას ვეცნობით, როგორც კონცერტის
შესავლის თემას.

პირველ ნაწილში (ალევრო მოლ-
ტო) იგი ჟღერს, როგორც კონფლიქ-
ტის მათწყვებელი, პირქუში გარეგა-
ნი ძალა. ამას მოწმობს მისი ფან-
ფარული ჟღერადობა, საბრძოლო
მოწოდების ხასიათი. დრამატული
განვითარების პროცესი და საკონ-
ცერტო „აქექრობა“ ლაიტმოტივთან
ალევროში წარმოქმნილი თემა-ეპი-
ზოდების დაპირისპირებით ხორცი-
ელდება.

სკერცოში (ვივო ალევრო) დრო-
ებით წყდება ინტონაციური კაჭშირბი
კონცერტის დანარჩენ ნაწილებთან.
ძირითადი ლაიტმოტივის გარეშე იგი
ჟღერს როგორც ერთგვარი შესვენე-
ბა, კონტრასტული ჩანართი დრამა-
ტულ სონატურ ალევროსა და ლი-
რიკულ ანდანტეს შორის. ხალხური
იუმორით აღსავსე, მსუბუქი, მოხლე-
ნილი სახეებით, ზალისიანი, მზია-
რული განწყობილება შემოდის.
ბრწყინვალე შტრიხებითაა დამუშა-
ვებული ამ შესანიშნავ „მუსიკალურ
ხუმრობაში“ ჩართული ცნობილი
ხალხური ლირიკული სიმღერა „თე-

ბრონე მიდის წყალზედა“^{მედიკონა}
დება კომპოზიტორის ვირტუოზუ-
ლი გამოგონებლობა, საფორტეპიანო
და სორკესტრო ტექნიკის ბრწყინ-
ვალება. ეს თაქთაქიშვილის სკერცო-
ზული მუსიკის ერთ-ერთი თვალსა-
ჩინო ნიმუშია.

მესამე ნაწილში გაბატონებული
მღერადი თემა მეგრულ „ისისატუ-
რას“ ინტონაციებს იმეორებს. ფარ-
თო, გამოშსახველი უწყვეტი მელო-
დიის საფორტეპიანო ინტერპრეტა-
ცია მოულოდნელად წყდება ძირითა-
დი ლაიტმოტივის შემოჭრით. ამ
წყნარ ჭკრეტით ატმოსფეროში მი-
სი მკაცრი ფანფარული მოწოდება
პირქუშად და ვნებიანად ჟღერს. მუ-
სიკა კვლავ დრამატული განვითარე-
ბისკენ იხრება და მაღალ კულმინა-
ციას აღწევს, მაგრამ აქტიურ ქმე-
დებას მოკლებული პირქუში ლაიტმო-
ტივი ამ ლირიკულ-რომანტიკულ ან-
დანტეში კონფლიქტის განახლების
სათავედ ვეღარ იქცევა. ანდანტეს
რეპრიზული ნაწილი აღიქმება, რო-
გორც ფსიქოლოგიური განტვირთვა.
ამით მთავრდება მწარმოების დრამა-
ტული ხაზი და ამასთან, ერთად
კონფლიქტიც ამოწურულია.

კონცერტის ფინალში (ალევრო
მოლტო) ოპტიმისტური საწყისია
გაბატონებული. შესანიშნავადაა მიღ-
წეული სდრინდელი მინორული სა-
ხის მაჟორული გარდაქმნა. ამიერი-
დან ძირითადი ლაიტმოტივის შინა-
განი ენერგია საზეიმო განწყობილე-
ბის შექმნას ემსახურება. იგი ფი-
ნალის შესავალ ნაწილშივე საერ-
თო „ლხინში“ ჩაერთვის, როგორც
მისი მოწაწილე. დანარჩენი სახეები
მრავალფეროვანი ვარიაციების ირ-
გვლივ იკრიბებიან. საინტერესოადაა
მიგნებული ფინალის მახვილი, მზი-
არული მარშისებური და ამავე დროს
მღერადი, ლაკონიური თემა. მასში
ჩაქსოვილია განვითარების დიდი შე-
საძლებლობანი, რაც ასე უხვად და
მრავალბანოვნად გამოიყენა კომპო-



ზიტორმა ამ საინტერესო ფინალურ ვარიაციებში. ფინალი კონცერტის სხვა ნაწილებთან ერთად გამოირჩევა შემოქმედებითი ოსტატობით, ფართო გამომგონებლური ნიჭითა და ფანტაზიით.

ო. თავთაქიშვილის პირველი კონცერტის მხატვრული შინაარსი ნათლად გააზრებულ დასრულებულ სახეებს ეყრდნობა. მათი მრავალპლანოვანი განვითარებით ჩხსნება ამ დიდი სიმფონიური ტილოს ჩანაფიქრი — წინააღმდეგობათა დაძლევა, ოპტიმისტური იდეის გამარჯვების ზეიმი. ამაშია ამ ნაწარმოების ორიგინალობა და საკონცერტო ფორმის გააზრების სიახლე. ეს არის მისი პოპულარობის სათავე.

ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების: შემდგომი მაღალი საფეხური კვლავ ა. ბალანჩივადის შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული. მისი მესამე საფორტეპიანო კონცერტი განსაკუთრებული მოვლენაა ქართულ მუსიკაში. ამ ნაწარმოებით ავტორმა გზა მისცა აღნიშნული ჟანრის ახალ სახეობას — საბავშვო ინსტრუმენტულ კონცერტს.¹¹

ბალანჩივადის კონცერტი განკუთვნილია მოზარდთა შესასრულებლად. მისი სოლო და სოორკესტრო (სიმებიანი) პარტიები დაწერილია მათი საშემსრულებლო შესაძლებლობათა გათვალისწინებით.¹²

მესამე კონცერტი კიდევ ერთი საეტაპო ნაწარმოებია კომპოზიტორის შემოქმედებაში და ჟანრის განვითარების ისტორიაში. იგი გამოირჩევა ფორმის სრულყოფილებით, მხატვრული სახეების რელიეფურობით, მათი ლოგიკური განვითარებით, ხალხური სასიმღერო საწყისიდან მომდინარე მდიდარი და მრავალფეროვანი მელიოდური ენით. გამომსახველ საშუალებათა თავშეკავებული, ზომიერი გამოყენება, ფორმათა პლასტიკურობა, აზრის გამოთქმის უბრა-

ლობა და კეთილშობილება, მუსიკალური მეტყველების მაღალი კულტურა — ბალანჩივადის შემოქმედებითი პიროვნების ამ საუკეთესო თვისებებმა განსაზღვრეს კონცერტის მხატვრული სტილი.

ამჯერად კომპოზიტორმა კლასიკური ინსტრუმენტული კონცერტის ტრადიციულ ფორმას მიმართა და დამაჯერებლად გახსნა წმსში ბავშვთა ცხოვრებისა და ყოფის რეალისტური სურათების მრავალფეროვანი გალერეა. კლასიკურს უახლოვდება აგრეთვე ნაწარმოების მთლიანი ურდევითი კომპოზიცია, საკონცერტო ციკლის კონსტრუქცია.

კონტრასტულად განლაგებული საკონცერტო ციკლის პირველი ნაწილის ცოცხალ, მოძრავ, ზოგან ღირთეულ-სასიმღერო, ზოგან სამარშო თემებს ენაცვლება მეორე ნაწილის ნაზი, პოეტური, მღერადი მელიოდიები, ხოლო ფინალი თავისი ენერგიული ჟანრულ-ყოფითი ზასიათის თემებით ახალ კონტრასტს ქმნის. მაგრამ კონტრასტულობის მრინციპი აქ დაძაბული კონფლიქტის წარმოქმნას არ მოასწავებს, არამედ მავალფეროვანი, ამომწურავი მუსიკალური შინაარსის გახსნას ემსახურება.

ბალანჩივადის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი „წმინდა“ ინსტრუმენტული ჟანრის ნაწარმოებია. მისი ხატოვანი სახეები თუმცა ერთგვარ პროგრამულ ასოციაციებს იწვევს, მაგრამ მათი სათავე თვითონ კონცერტის მუსიკალური მასალიდან მომდინარეობს. ამ შემთხვევაში უფრო საფუძვლიანი იქნებოდა მსჯელობა ფარული პროგრამულობის შესახებ, რაც ხალხური თემების „სოუჟეტურად“ გამოყენების ბალანჩივადისეულ მანერას გულისხმობს.

მესამე კონცერტში აშკარაა კამერული და სიმფონიური მუსიკის ელემენტების შერწყმის ტენდენცია. კამერულობა ვლინდება კომპოზიციაში მცირე მასშტაბებში, ლაკონურ



ფორმებში, მუსიკალური გამოთქმის გულთაღობაში დაბოლოს, საორკესტრო პარტიის კამერულ შემადგენლობაში. ამავე დროს, თვალსაჩინო მასალის შინაგანი გარდაქმნა და გარდამავალი სონატურ-სიმფონიური პრინციპების გამოყენება მისი განვითარებისათვის.

პირველი ნაწილი უნარული სურათების ლაღ, კეკლეც, მოხდენილ თემებს შეიცავს, ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელია სასიმღერო და სამარშო საწყისის შეზავება. ძირითად თემაში მარში გამოყენებულია მკაფიო, ზუსტი რიტმისა და უწყვეტი „პულსის“ შესაქმნელად. ეს არ არის სამწყობრო მარში, მისი ძირითადი შინაარსი თამაშიდან, კართობიდან მიდის. დამხმარე თემა ხალხურ მგზავრულს გვაგონებს. ვარიაციული განვითარებით ხდება მისი სხვადასხვა რაკურსით ჩვენება — მკაფიო მელოდური სამარშო სიმღერიდან — მკერცოზულ მარშამდე. დაკუნაშიც მარში უღერს; ეს იუმორისტული ხასიათის პატარა სამარშო თემა კვლავ გასხვივსებული მხიარულების განწყობილებას ამკვიდრებს. ამრიგად, მარშის რიტმი აქ გამაერთიანებელ ფაქტორად ვკველინება, საინტერესოა, რომ კომპოზიტორი არ ფაერიდა ერთი მეორის გვერდით სამარშო თემების მწკრივს თითოეული მათგანისათვის ოსტატურად მიგნებული განსხვავებული მხატვრული ფერების გამოყენებით კი შესანიშნავადაა დაძლეული მუსიკალური სახეების ემოციური ერთფეროვნება.

კონცერტის მეორე ნაწილი ბალანჩივადის შემოქმედების საუკეთესო ლირიკულ ფურცლებს მიეკუთვნება. ეს შესანიშნავი ლირიკული ინტერმეტო ნაწარმოების განაპირა ნაწილებისგან ემოციური სიღრმით, ნათელი პოეტურობით განირჩევა. მასში ნაწარმოების მხატვრული შინაარსი ახალ გაშუქებას ღებულობს. ყო-

ფითი თემატიკა აქ ადგილს უთმობს ბუნების შთამავონებელ მუსიკალურ მსაკონცერტო ანდანტე ბალანჩივადის პეიზაჟური ლირიკის ცნობილი შედევრების ტოლფასია. მაგრამ ბუნების შეგრძნება, ანდანტეს მუსიკალური შინაარსი უნებურად გვახსენებს ბეთჰოვენის „პასტორალური“ სიმფონიის ჩანაფიქრს, რომელიც გადმოგვცემს ბუნების საფაროსთან შეხვედრით აღძრულ გრძნობებს. ეს გაბედული შედარება იმიტაც მართლდება, რომ ამ გენიალური სიმფონიის დარად ანდანტეც არ არის მოკლებული მშვენიერ პეიზაჟურ სურათოვნებას. ა. ბალანჩივადის მიერ მიგნებული გამოსახვის საშუალებები ზოგჯერ სიტყვაზე უფრო აქ უფრო ოცნებისეულია და თითქოს ზმანების სფეროს შეესატყვისება, გულუბრყვილობადე უბრალო სახეები ანდანტეში ადამიანის (მოზარდის) ფსიქოლოგიურ განცდათა სამყაროს საიდუმლოს გვიხსნის. მეტყველად გადმოგვცემენ მშობლიური ბუნების პოეტურ სახეს, მისი საგაზაფხულო გამოფხიზლების ყრამულს. ეს — ბუნების მშვენიერი პიმნია. ამავე დროს, ანდანტეში ერთი-მეორეს ენაცვლებიან უმანკო ოცნება, დამაფიქრებელი განცდები, ნაზა ლირიკული გრძნობები. შესავალი ნაწილის მუსიკალურ-ასახებითი მომენტები ამზადებენ ძირითადი თემის გამოჩენას. შესანიშნავი ქალაქური სიმღერა „სალამი ჩიტუნებო“ თავისი ლამაზი მელოდით, მომზაბლავი უბრალოებით აქ აღიქმება, როგორც ხანგრძლივი ძიებით მიგნებული ნათელი აზრი, იდუმალი სამყაროს მოულოდნელი შეცნობა, წარმტაცი მშვენიერება. ამ თემის ვარიაციულ განვითარებაზე გადართვით ანდანტეს მხატვრულ შინაარსში თავს იჩენს კომპოზიტორის მიერ მასში ამომწურავად გახსნილი და ამოკითხული მთელი შესაძლებლობანი. სწორედ ეს მიგვიითიებს ავტორის მაღალ პროფესიულ ოსტატობასა და



დახვეწილ მხატვრულ აღლოზე. მისეული დამუშავებით, ეს, ერთი შეხედვით, უბრალო მელოდია წარმოგვიდგება ახალი მელოდიური თუ პარმონიული ფერებით, კოლორიტული მიგნებებით გამდიდრებული. მინიატურულ კოლაში შესავლის რეჩიტატიული ფრაზა კარგავს მკაცრ, დიდაქტიკურ ხასიათს და უფრო ალერსიანი და გამოქმნაზელი ხდება. იგი აღადგენს კომპოზიციურ სიმეტრიას და ანდანტეს ლოგიკურ სრულყოფას ანიჭებს.

კონცერტის ფინალი ბავშვთა საშროს მქეფარე, სიცოცხლით აღსავსე სურათებს გულისხმობს. კომპოზიტორის ჩანაფიქრით აქ მოცემულია მხიარული შეკრება, ვართობათამაშობანი. ფინალში ხდება კონცერტის ქველა მუსიკალური სახისა და მთელი მხატვრული შინაარსის განმტკიცება და განზოგადება. მისი მუსიკა მომზიბლავია თავისი სისხლსავსე გამოსახველობით.

ა. ბალანჩივადის მესამე საფორტეპიანო კონცერტში. დიდი დამაჯერებლობითაა ჩამოყალიბებული და გიხსნილი ახალგაზრდა თაობის ცხოვრებიდან წარმოქმნილი მხატვრული სახეების მთელი წყება. ამ კეთილშობილური შინაარსის გულწრფელად და ემოციური სიდრმით გადმოცემაშია ამ ნაწარმოების დიდი ზემოქმედების ძალა.

50-იანი წლების შუა პერიოდში კიდევ რამდენიმე საინტერესო ნაწარმოები შეიქმნა საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრში. მათი უმრავლესობა მხატვრული ინდივიდუალობით და გამოსახვის საშუალებათა სიხლით გამოირჩევა. შემსრულებელთა და მსმენელთა ყურადღება დაიმსახურა ს. ნასიძის პირველმა კონცერტმა. მან ადვილად გაიკვლია გზა საშემსრულებლო ესტრადაზე და იმ დროის ერთ-ერთ სარეპერტუარო ნაწარმოებად იქცა³. ამის მიზეზი იყო მისი მხატვრული უშუალობა, ღამაზი და მიმზიდველი სახეები,

პიანისტური სტილის კარგი შეგრძნება. კონცერტის მუსიკა გამოირჩევა უბრალოებით, ადვილად დასამახსოვრებელი თემატური მასალით, მხნე ოპტიმისტური განწყობილებათ.

თავის პირველ კონცერტში ს. ნასიძე იყენებს სრულიად „ახალ“ ფოლკლორულ თემებს, რომლებიც ადრე არ ახმოვანებულა პროფესიულ მუსიკაში. ასეთებია ოსური ცეკვა „სიმდის“ ინტონაციები მესამე ნაწილში და გურული უტექსტო საფერხულო სიმღერა „ირია“ — ფინალში, ამასთან, არსად გვხვდება ზუსტი ეთნოგრაფიული პროტოტიპები. ხალხური ინტონაციებიდან წარმოშობილი თემების დამუშავებას, ისევე, როგორც მთელი ნაწარმოების მასალას, ავტორის ინდივიდუალობის ბეჭედი აზის.

ს. ნასიძის კონცერტში გაბატონებული ადვილი ჟანრულ-ლირიკულ სახეებს ეთმობა. სონატურ ალევროში სახეზეა თემების ნათესაობა და ურთიერთ შეღწევალობა. მისი მარშული ხასიათის თემები ინტონაციურად უახლოვებიან და კავსებენ ერთი-მეორეს. ამასთან კომპოზიტორი ამომწურავად იყენებს თემატური მასალის შინაგან პოტენციურ შესაძლებლობებს, მოტივური თუ ვარიანტული განჯითარების საშუალებით, დრამატული ტრანსფორმაციის გარეშე აღწევს აქტიურ მოქმედებას, სახეთა მრავალფეროვნებას.

კონტრასტულად ელერს კონცერტის ორი მომდევნო ნაწილი: რომანსის ტიპის ანდანტეში კლარნეტის სოლო ძალზე გამომსახველ იერს ანიჭებს პასტორალური ხასიათის თემა. მომდევნო მინიატურული ინტერმეცო — კონცერტის მესამე ნაწილი — მთლიანად ცეკვის რიტმითაა გამსჭვალული. პოპულარული ოსური „სიმდის“ სინკოპირებული რიტმების გამოყენებით კომპოზიტორი მოლხენისა და ხალისიანი განწყობილების ატმოსფეროს ქმნის.



ქართული ხასიათის ფინალი, მისი თემების მონაცვლეობით ზუთნაწილიანი რონდოს ფორმით ყალიბდება. ხსენებული გურული საფერხული სიმღერის საფუძველზე აღმოცენებული რეფერენი ცეკვალობასთან ერთად იუმორისა და „თამაშის“ ელემენტებსაც შეიცავს. დანარჩენი თემა — ეპიზოდები დინამიკურ იმპულსებს ქმნიან და ხელს უწყობენ ძირითადი თემის კოლორიტული ვარიანტების წარმოქმნას.

ს. ნასიძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტის პარტიტურა ყურადღებას იპყრობს საორკესტრო პარტიის ახლებური ფერადობით. თავისი ნაწარმოების ფერადოვანი სახეების გახსნისათვის კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს საორკესტრო ხმების ეფექტურ შეხამებას. ცალკეული სოლო პარტიების წამოწევა საორკესტრო გამომსახველობას აღიერებს. აღსანიშნავია, აგრეთვე იმ დროისათვის ჩამოყალიბებული პიანისტური სტილისა და საორკესტრო საშუალებათა კარგი შეხამება, რაც საინტერესოსა და მიმზიდველს ხდის კომპოზიტორის ამ აღრინდელ ქმნილებას. ამ ნაწარმოებით კიდევ ერთი წონადი სიტყვა ითქვა ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარებაში.

30-50-იანი წლების ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების გზების განხილვისას დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ ჟანრმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა აღნიშნული პერიოდის ქართული მუსიკალური ხელოვნების წინაშე მდგარი ამოცანებისა და პრობლემების გადაწყვეტაში. ქართული ინსტრუმენტული მუსიკა არაერთი საუკეთესო საკონცერტო ნა-

წარმოებით გამდიდრდა. თავისებურად ცნობილი ღირსებებით და ხშირად სუნარიანობით ისინი ხშირად მეტოქეობას უწევდნენ ზოგიერთ წამყვან ჟანრებს. უფრო მეტიც, ზოგიერთი კონცერტი იმ დროის რეალისტური ხელოვნების ეტალონად და კლასიკურ ნიმუშად იყო აღიარებული. ზოგმა დღემდე შეინარჩუნა ეს ღირსებები.

ზაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული საფორტეპიანო კონცერტი თავიდანვე ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენდა. ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშები სწორედ თავისი ეროვნული თვითმყოფადობით იქცევდნენ ყურადღებას, რაც ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირითაა გაპირობებული. ხალხური სიმღერა მრავალფეროვანი დრამატული, ლირიკული, ქანრულ-ყოფითი, სახასიათო მხატვრული სახეების შექმნის სათავედ იქცა.

ზოგიერთი კონცერტი ხანგრძლივად განმტკიცდა გამოჩენილ შემსრულებელთა რეპერტუარში და დღესაც ფლერენ საკონცერტო ესტრადაზე.

საფორტეპიანო კონცერტი 30-50-იანი წლების ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი მძლავრი განმტოებაა.

შენიშვნები:

1. საფორტეპიანო კონცერტები შექმნა უცხოეთში მცხოვრებმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა ერეკლე ჭაბადარმა (1891-1937): „ქართული რაფსოდია“ (1913), შესრულდა ვენაში და პარიზში 1913 წ. სოლისტი ავტორი, ღირიგორა ო. ნელბალი. თბილისში შესრულდა 1934 წ. სოლისტი თ. გოგოლაშვილი, ღირიგორი ლ. კილაძე, კონცერტი დო-მინორი (1916), თბილისში შესრულდა 1964 წ. სოლისტი თ. გოგოლაშვილი, ღირიგორი რ. ხურცილავა. კონცერტი ლა მაჟორი (1921), თბილისში შესრულდა 1968 წ. სო-



ლისტი ნ. შესხი, დირიგორი — ზ. ხუროძე. აღსანიშნავია აგრეთვე ვ. დოლიძის კონცერტი (1932) პირველად შესრულდა 1933 წ. თბილისში, სოლისტი მ. ვეთიშვილი, დირიგორი ს. სტოლერმანი და ა. ანდრიაშვილის კონცერტი (1934) პირველად შესრულდა 1935 წ. სოლისტი მ. ვეთიშვილი, დირიგორი ს. სტოლერმანი. ყველა ეს ნაწარმოები ვერ დამყვიდრდა სამემსრულებლო პრაქტიკაში და მათ მხოლოდ ისტორიული როლი აქვთ.

2. ასე მაგ. პირველი ნაწილის თემა გურულ მემორულ სიმღერებს ენათესავენ. სხვა ეპიზოდებში გვხვდება ხალხური ცეკვის რიტმი-ტრანსაციები და სხვ.

3. ა. ბალანჩივაძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი დაიწერა 1934 წ. პირველად შესრულდა 1936 წ. ლენინგრადში ა. კამენსკის მიერ, თბილისში შესრულდა 1937 წ. ლ. ობორინის მიერ.

4. ნ. გუდიაშვილის კონცერტები შეიქმნა 1941, 1946 და 1948 წწ.

5. ა. კერესელიძის I (1941); II (1949), ე. ექსანიშვილის (1944), მ. დავითაშვილის (1946), ქ. თურმანიშვილის (1943), დ. ჩხეიძის (1949), ა. შავერზაშვილის (1949) საფორტეპიანო კონცერტები.

6. ა. მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტი შეიქმნა 1944 წ. პირველად შესრულდა იმავე წელს თბილისში. შემსრულებლები: გ. მაჩუტაძე, დირიგორი ო. დიმიტრიადი. კონცერტი შესრულდა ამსტერდამში, ბერლინში, დრეზდენში, ლაიპციგში, ვარშავაში, სოფიაში, ჰელსინკიში — სოლისტი ანა ფიშერი, შესრულდა პარიზში — სოლისტი დ. ცეზლინი.

7. დაიწერა 1946 წ. პირველად შესრულდა მოსკოვში 1946 წ. სოლისტი ლ. ობორინი, დირიგორი ა. გაუცი.

8. 1935 წ. შეიქმნა ახალი ავტორისეული რედაქცია და გამოიცა მისი კლავირი.

9. ამ პერიოდში შეიქმნა აგრეთვე: ო. თევდორაძის (1951), ო. გორდელის, ქ. თუმანიშვილის (1952), ფ. დლონტის (1954), ბ. კვერნაძის ს. ნასიძის, დ. ჩხეიძის, ე. ექსანიშვილის, ლ. რო-

ბიტაშვილის (1955), მ. დავითაშვილის (კონცერტი-ფანტაზია), ვ. მალრაძის, ო. თევდორაძის (1956), ნ. ვაჭაძის, მ. ფარცხალაძის (1957), ტ. ბაქრაძის (1958) საფორტეპიანო კონცერტები.

10. ო. თაქთაქიშვილის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი შეიქმნა 1951 წ. პირველად შესრულდა იმავე წელს თბილისში. შემსრულებლები: სოლისტი ა. იოხელესი, დირიგორი ო. დიმიტრიადი. შესრულდა პოლონეთში — სოლისტი ი. ზაკი (1958), გერმანიაში (1969), ბულგარეთში (1972) და სხვა ქვეყნებში.

11. შემდეგში შეიქმნა ნ. მამისაშვილის, დ. ჩხეიძის, ვ. ცაყაბერიშვილის საბავშვო საფორტეპიანო კონცერტები.

12. ა. ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი პირველად შესრულდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის საბელობის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის საკონცერტო დარბაზში 1952 წლის ივნისში, ამავე სკოლის მოსწავლეთა ძალებით. ეს იყო სადებიუტო კონცერტი მოსწავლეთა ახლად შექმნილი სიმებიანი ორკესტრისა. დირიგორობდა საორკესტრო კლასის ხელმძღვანელი ვ. ლ. ფალიაშვილი, სოლისტები — სკოლის მოსწავლეები: ქ. ბალანჩივაძე, გ. ჩარკვიანი, მ. კილასონიძე. 1952 წლის სეზონში კონცერტი შესრულდა ფილარმონიის ორკესტრის სიმებიანთა ჩგუფის მიერ იმავე სოლისტების მონაწილეობით ფილარმონიის დარბაზში, დირიგორი ქ. გოციელი. ავტორის მონაწილეობით კონცერტი შესრულდა საქართველოს კომპოზიტორთა ახალი ნაწარმოებების დათვალიერებაზე 1952 წლის 17 ნოემბერს, დირიგორი შ. აზმაიფარაშვილი. მოსკოვში პირველად შესრულდა 1953 წლის 8 თებერვალს კომპოზიტორთა VI პლენუმზე, სოლისტი ნ. ილიუშინა, დირიგორი ა. გაუცი. მოგვიანებით ასრულებდა ლ. ობორინი ა. გაუციან ერთად. ნაწარმოები შესრულდა ბელგიაში, გერმანიაში, ჩეხეთში, უნგრეთში, ბრაზილიაში.

13. ს. ნასიძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი შეიქმნა 1955 წ. პირველად შესრულდა იმავე წლის მაისში, თბილისში. შემსრულებლები: სოლისტი თ. ამირეჯიბი, დირიგორი შ. აზმაიფარაშვილი.

თბილისის სივრცითი გარემო და პოპულარული ტენდენციები:

რ მ კ ლ ა მ მ

თამარ სულხია

ის, რაც მსოფლიოს განვითარებულ თუ განვითარებადი ქვეყნების ქალაქებისათვის ჩვეულებრივი ამბავი და პოპულარული ტენდენციებია, თბილისში მხოლოდ ახლა დგება დღის წესრიგში. დროს შემოაქვს ცვლილებები ქალაქის სივრცეში, მით უფრო თუ ამას თან ახლავს პოლიტიკური ან ეკონომიკური გარდატეხა. რაღა თქმა უნდა საქართველოში 90-იანი წლების ძვრებმა თავისი დადებითი და უარყოფითი გავლენა იქონიეს ქალაქის სივრცეზე.

პოლიტიკური ქაოსის, ეკონომიკური სიღუბნის, ქართული კულტურის მეტ-ნაკლები კარნაკეტილობის, თუ საკანონმდებლო ბაზის ნაკლოვანებათა გამო, ვითომდა პროგრესული ტენდენციები არაცივილიზებული მეთოდებით შემოიჭრა ქალაქში. გავიხედოთ 90-იანი წლების დასაწყისისაკენ წერილი კერძო ბიზნესი ქართველივით აგორდა და მცირე ჯიხურებითა და სარდაფში მოთავსებული კომერციული მაღაზიებით აავსო ქალაქი. ამას ბაზრობები (საცხოვრებელ უბნებშიც კი!) და საცალო ქუჩური ვაჭრობაც დაემატა. ერთფეროვანმა, დაბალი ხარისხის ჯიხურებმა და კომერციული მაღაზიების ჩასასვლელებმა დაიკავეს ქუჩების

საფეხმავლო ზონა და გარკვეული ქაოსი შეიტანეს ქალაქის სივრცეში. სწორედ მაშინ გამოჩნდა ქალაქში პირველი, დაბალი ხარისხის არაპროფესიონალური სარეკლამო აბრები. ამ აბრებს არ ჰქონდათ პრეტენზია არც დიზაინის ნიმუშის სტატუსზე და არც ესთეტიკურ მონაცემებზე. მაგრამ, ამავე დროს, ეს მოასწავებდა არა მარტო ახალ ეკონომიკას (იმ დროისათვის გარკვეულად გადარჩენის მცდელობას არსებობისათვის ბრძოლაში), არამედ ახალ ფასეულობებს საზოგადოებაში — კომერციალიზაციას.

დღეს, ფეხზე წამოდგარმა ეკონომიკამ, უცხოური ინვესტიციების მზარდმა რიცხვმა და წარმატებული ერთობლივი თუ ადგილობრივი საწარმოების რიცხვისა თუ ზომის ზრდამ თავისებურად იმოქმედა ქალაქზეც. ქალაქის ცენტრალური ღერძის გამოშახველობა თვალის დახამამებაში იცვლება. ეს პროცესი გარკვეულად ძალიან ლამაზი, მაგრამ შემომარცვული კონკიას გამოწყობასა და პრინცესად გადაქცევას ჰგავს: ახალი მაღაზიები, ოფისები, კაფეები, ბარები, რესტორნები, ბანკები ჩამწკრივდა რუსთაველისა და ჭავჭავაძის პროსპექტზე. თვალს ახარებს მაღალი ხარისხის დიზაინი და ესთეტი-

კური მიდგომა ამ ცალკეულ მცირე ობიექტთა ინტერიერის თუ ექსტერიერის შექმნისადმი. პრესტიჟული ბიზნესის თავმოყრამ (ფულის კონცენტრაციამ) და კონკურენციის ზრდამ ვაზარდა მომთხოვნელობა რეკლამის მიმართ. ქალაქის ცენტრში დიზაინი და რეკლამა მეტ-ნაკლებად დაიხვეწა.

ნელ-ნელა მსხვილმა კომპანიებმა თავისი სარეკლამო აბრები ქალაქის სივრცეში მიმოფანტეს. რეკლამა, მით უფრო მონუმენტური, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქალაქის სივრცეში, მის აღქმაში და სივრცითი, თუ ცალკეული არქიტექტურული ობიექტების გამომსახველობის ფორმირებაში. ეს საკითხი მეტად საყურადღებოა თბილისში, რომელიც თავისი ლანდშაფტით დიდ შესაძლებლობებს უქმნის რეკლამის საუკეთესო ვიზუალურ ადგილებში მოთავსებას.

რეკლამა მეტად მრავალფეროვანია: თავისი მეთოდებით, ხერხებით, საშუალებებით, ფერით, სიმბოლიზმით და ა. შ. პოსტმოდერნისტულმა არქიტექტურამ, რომელიც მრავალფეროვნების მომხრეა — ფორმისა და ფერის თვალსაზრისით, ქალაქის სივრცეში რეკლამისთან თავისებური მიდგომა და დამოკიდებულება გამოიმუშავა. იგი მომხრეა რეკლამის სრულფასოვანი მონაწილეობისა ქალაქის კონტექსტში. მეტიც, პოსტმოდერნისტები მაგალითად სარეკლამო აბრებს, ელექტრონულ საშუალებებს და სხვას არქიტექტურულ საშუალებადაც კი იყენებენ. პოსტმოდერნიზმის მამამთავარი რობერტ ვენტური თავის ცნობილ წიგნში „ლას ვეგასის გაკვეთილები“ საუბრობს ტენდენციებზე, სადაც ქალაქთა გამომსახველობას იპყრობს სარეკლამო განცხადებები. ეს მისაღებია პოსტმოდერნიზმისათვის და გასაკვირც არის — პოსტმოდერნიზმს ზომ სურს საზოგადოების ფასეულობათა, ტენდენციების, მრავალფეროვანი გემოვნების ასახვა.

დიხ, ეს სიმბოლურია, რადგან კომერციულ საზოგადოებას კომერციული და არა ესთეტიკური ფასეულობებით სწორედ კომერციული გარემო უნდა შეესაბამებოდეს. მეორეს მხრივ, პროფესიონალთა ეალია ესთეტიკაზე ზრუნვა. რობერტ ვენტური აცხადებს, რომ ქალაქის სივრცეში არსებობს ნიშნები, სიმბოლოები, მეტაფორა. თუ ადრე ამ მნიშვნელობათა მატარებელი ლანდშაფტური, არქიტექტურული თუ სხვა დეტალები იყო, დღეს ეს როლი მზარდად რეკლამას ეკისრება. თბილისს სპეციფიკური ლანდშაფტი აქვს და მით უფრო ძველ ნაწილში დაუწერელ კანონად არსებულ მასშტაბს და ხატს დღეს საშიშროება ემუქრება.

... ავიღოთ „British Airways“ მონუმენტური რეკლამა ქართლის დედის ფერდობზე. უზარმაზარმა წარწერამ სრულიად დაუკარგა მონუმენტურობა ქართლის დედას. მართლაც არის ამაში რაღაც სიმბოლური: საზოგადოების ფასეულობათა ცვლა, ერთ დროს „ჩაკეტილი“ პატარა ერის მისწრაფება მსოფლიო საზოგადოებისა და პროცესებისაკენ.

...ან თუნდაც „Coca-Cola“-ს რეკლამა ფილარმონიის გვერდით „მუზის“ ზომის (ან უფრო დიდიც კი) წითელი ბოთლით. გაეშიფროთ ასე: საქართველოც მოიცვა სამყაროს „კოკაკოლიზაციის“ ბუნებრივმა ტენდენციამ. ფილარმონიისა და მით უფრო „მუზას“ დაეკარგა მასშტაბი.

...ან DAEWOO-ს დიდი ლურჯი რეკლამა რუსთაველის ძეგლის ქვეშ, რომელიც უმაღლ იტაცებს მწერას და დაკავებული თვალი ველარც ამჩნევს დიდ რუსთაველს...

ხუნებურად გვახსენდება ამერიკელი ქვეინ ლინჩის თეორია ქალაქის სივრცის გამომსახველობის შესახებ: ალბათ, მალე ორიენტირებად თბილისში მხოლოდ სარეკლამო აბრები და მონუმენტური წარწერები დავკრეხავთ... ნუთუ



არ შეიძლება დავიცვათ ზომიერება: ისე ვსვით coca, რომ მაღალ ხელოვნებაზე მეტად არ შემოიჭრას ჩვენს ცხოვრებაში, ისე ვიყიდოთ DAEWOO-ს ტექნიკა, რომ არ გადავივიწყოთ დიდი რუსთაველის არსებობა და ისე მოვიპაროთ მსოფლიო British Aire-თი, რომ ქართლის დედის ერთგულნი დავრჩეთ? ჩვენს პროფესიონალურ წუხილს ქართველნი უერთდებიან. 20-27 თებერვლის ლიტერატურულ საქართველოში ბატონ ჯანსუღ დენიჯილიას მიერ გამოქვეყნებული სტატია „გაუცხოების სინდრომი“ სწორედ ასეთ ტენდენციებზე საუბრობს და აკრიტიკებს მათ.

როგორ მოვიქცეთ: მივიჩნით ეს ბუნებრივ ტენდენციად, რომელსაც უნდა მივესაღოთ, რომელზეც თვალი უნდა დაეხუჭოთ, თუ საშიშროებად, რომელსაც ახლავს მივაქციოთ შესაბამისი ყურადღება?

ერთი რამ ნათელია, ჩვენ უნდა ვაღიაროთ ის, რომ ეკონომიკისა და საზოგადოებრივი წყობის ისეთი ძირფესვიანი ცვლილება, როგორიც საქართველოში მოხდა, აუცილებლად აღიბეჭდება ქალაქის სივრცეზე და არქიტექტურაზე. კონკრეტულად აღნიშნულ საკითხს დაუბრუნდეთ: ფირმებს და პროდუქტებს სჭირდებათ რეკლამა — ეს კონკურენციის, საბაზრო ეკონომიკის და ყოვლისშომოცველი მარკეტინგის კანონია. კონკურენციის ზრდა სულ უფრო ზრდის მოთხოვნას რეკლამაზე. დღეს თბილისი სივრცის კომერციალიზაციის საწყის ეტაპზეა, ხვალ კი — მზარდი პრესტიჟული ბიზნესი და ახალი პროდუქტები გაზრდის რეკლამაზე მოთხოვნას. ეს პოპულარული ტენდენციები ერთის მხრივ, დაიბ, სასურველი ეკონომიკური პროცესების ნიშანია: მაგრამ მეორეს მხრივ მუქარას წარმოადგენს ქალაქის იერისა და ხატისთვის, და ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ ამაზე დღეს, და არა ხვალ, როდესაც ქალაქი საბოლოოდ შეიცვლის თავის დამახასიათებელ ესთეტიკურ გამოძახველობას და დაკარგავს ეთნიკურ ნიშნებს.

როგორ უძვლავდება რეკლამის უწყვეტი ლდილობა? მაგალითად ამერიკის ქალაქები, სადაც რეკლამიზაციის პროცესი ყველაზე ძლიერია? ჩემის აზრით, ვეღარ უძვლავდება. რობერტ ვენტური თანამედროვე არქიტექტურაში ნიშნებს, იკონოგრაფიასა და ელექტრონიკას სულ უფრო მეტად მოუხმობს. იგი და დენის სკოტ ბრაუნი (მისი პარტნიორი და მეუღლე) საუბრობენ უნივერსალური ენის შემუშავებაზე „კომერციული ლანდშაფტის ქაოსთან ურთიერთობისათვის“. მათ ახალ ნამუშევრებში კომერციული ფასეულობები და იმიჯია წინა პლანზე. ეს ალბათ არც არის გასაკვირი ამერიკის „დისნეიფიკაციის“ ტენდენციის ფონზე. ამერიკის ქალაქება ტექნოლოგიური განვითარების გარკვეულ ეტაპზეა, რაც არქიტექტურულ ხერხებით გამოიხატება. გარდა ამისა, ამერიკის ქალაქები განვითარების სულ სხვა სტადიაშია და ევოლუციის სხვა ისტორია აქვთ, ვიდრე თბილისს. ეს ერთის მხრივ საგულისხმოა, რომ ჩვენ სხვათა შეცდომებზე ვისწავლოთ და აღარ გავიმეოროთ ისინი.

სახლვარგარეთ საზოგადოებრივი თუ ეკონომიკური ცვლილებები არქიტექტურულ სტილთა ექსპერიმენტულ განაცხადებს ემთხვევა. შემდეგ არქიტექტორები და ქალაქმშენებლები ეძებენ ხოლმე „უშედეგო ექსპერიმენტთა“ გამოსწორების გზებს და ახალ ექსპერიმენტებს ატარებენ. ნაწილობრივ ეს მრავალფეროვნება არის ის, რაც საინტერესოს ხდის ჩვენთვის უცხოეთის ქალაქების სივრცეს, მაგრამ მეორეს მხრივ ეს სტილისტური მრავალფეროვნება ზშირად საზიფათო და დამანგრეველია, მით უფრო, რომ მათ გამოისწორებას მილიონობით დოლარი სჭირდება, რაც საქართველოს არ გააჩნია.

რობერტ ვენტური მოგვიწოდებს გავუგოთ „წარწერებს, იკონოგრაფიას, სცენოგრაფიას... როგორც არქიტექტურის, როგორც ხელოვნების გენეზისს და საფუძველს“. დენის სკოტ ბრაუნი აცხადებს, რომ დღევანდელი საზოგა-



დოება არის „Talk-Show“ — ანუ „სახანაოებათა და ლაპარაკის“ საზოგადოება. დავეთანხმეთ ჩვენს გამოცდილ გენიალურ კოლეგებს, მაგრამ ვეცადოთ, რომ დღეს, როდესაც ჩვენი ქალაქის სივრცე გამოუცდელი და ნორჩია კოსმოპოლიტური ტენდენციებისათვის, ხოლო ქართული არქიტექტურა თვითგამორკვევის სტადიაზეა, თანამედროვე

მსოფლიოს ყველა კონცეფცია, ცვალებად და გამოცდილება ქალაქის სასარგებლოდ გამოვიყენოთ, რათა იგი არა მარტო პოპულარული იმიჯისა და პოპულარული კულტურის განსახიერება გახდეს, არამედ უფრო ღრმა და ხანგრძლივი ფასეულობებისა, როგორც არის ეთნიკური, ესთეტიკური და კლასიკური კულტურული ფასეულობანი.

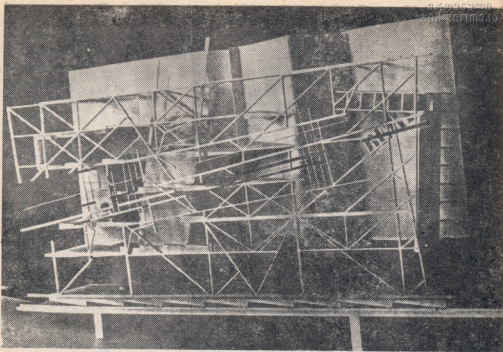
დეკონსტრუქციზმი

1988 წლის ზაფხულში ფილიპ ჯონსონის, მეოცე საუკუნის ყველა არქიტექტურული სტილის ცნობილი წარმომადგენლის მიერ, ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში მოწყობილმა გამოფენამ „დეკონსტრუქცივისტული არქიტექტურა“ არქიტექტურული სამყაროს უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. სწორედ ფილიპ ჯონსონმა, ჯონ ჰინკოკთან ერთად, ამავე მუზეუმში 1932 წელს მათ მიერ მოწყობილი გამოფენის „მოდერნისტული არქიტექტურა“ შეჯამებისას გამოაცხადეს არქიტექტურაში „ინტერნაციონალური სტილის“ (ანუ მოდერნიზმის) დამკვიდრება, სტილისა, რომელიც ათწლეულების მანძილზე იყო წამყვანი მსოფლიოს არქიტექტურულ ასპარეზზე და რომლის სიკვდილი, ოფიციალურად, 1972 წელს გამოცხადდა აშშ-ში.

1988 წლის გამოფენაზე, რომელმაც გააკეთა განაცხადი ახალი სტილის არსებობის თაობაზე, სხვადასხვა ქვეყანაში მოღვაწე 7 არქიტექტორი იქნა წარმოდგენილი: ფრენკ გერი (აშშ), დანიელ ლიბესკინდი (იტალია), რემ კოლჰასი (ჰოლანდია), პიტერ ეიზენმანი (აშშ), ზაპა ჰადიდი (ბრიტანეთი, წარმოშობით ერაყელი), ბერარდ ჩამი (აშშ), და კუპ ჰიმელბლაუ (ავსტრია). ეს არქიტექტორები არ წარმოადგენენ დეკონსტრუქცივიზმის ერთადერთ მიმდევრებს. მსოფლიოში უკვე მილიარდო-

ბით დოლარად ღირებული დეკონსტრუქცივისტული პროექტები ტანხორციელდა. თვით ფილიპ ჯონსონიც კი, ერთ დროს მოდერნისტი, მის ვან დერ როეს მიმდევარი, მოსწავლე და თანამოაზრე, და 60-იანი წლებიდან კი პოსტმოდერნიზმის მამამთავარი, დღეს დეკონსტრუქცივიზმის მიმდევარი გახდა.

არქიტექტორნი მუდამ „სრულყოფილ“ ფორმას ეძიებდნენ, ოცნებობდნენ ისეთი ობიექტის შექმნაზე, რომლიდანაც გამოირიცხული იქნებოდა ყველა „ხარვეზი“. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილ პროექტებს კი სულ სხვა მიზანი აქვთ: წმინდა ფორმისაკენ მისწრაფება დავიწყებულია და სწორედ ეს აერთიანებს ამ პროექტებს სახელწოდება „დეკონსტრუქცივიზმის“ ქვეშ. დეკონსტრუქცია ხშირად არის არასწორად გაგებული როგორც კონსტრუქციის დაშლა, მაშინ როდესაც „დეკონსტრუქცივიზმი“ სულაც არ გულისხმობს დაშლასა თუ ნგრევას. სახელი „დეკონსტრუქცივიზმი“ მიღებულია საფრანგეთში ოციოდე წლის წინ ჩამოყალიბებული ლიტერატურული კრიტიციზმის სკოლის სახელისაგან. დეკონსტრუქცივისტიკური კრიტიკოსები უარყოფენ გაუგონ ავტორის პირდაპირ იდეას. ისინი ამბობენ, რომ ენას აქვს ძალა გამოიწვიოს წინასწარ გაუთვალისწინებელი ასოციაციები. ტექსტი შეიძლება გახდეს დეკონსტრუქციული მრავალრიცხოვანი მოწინააღმდეგე მნიშვნელობების აღმოჩენით. ან-



დანიელ ლიბესკინდი. ქალაქის ზღუდე. ბერლინი (გერმანია), 1987. კრილი

ალოგიურად, დეკონსტრუქცივისტი არქიტექტორები ისახავენ მიზნად იმ წინააღმდეგობათა გამოაშკარაებას, რომელიც მათი აზრით, იქნით სრულყოფილ ფორმაშიც კი არის ჩადებული, როგორც კუბია.

არქიტექტურის ცნობილი თეორეტიკოსი რობერტ სტერნი არქიტექტორის საზოგადოებრივი როლის განსაზღვრისას ამბობს, რომ მხატვართა, კომპოზიტორთა და მოქანდაკეთაგან განსხვავებით, რომელთაც შეუძლიათ თავისი შემოქმედება პირადი დაკმაყოფილებით შემოფარგლონ, არქიტექტორი ქმნის საზოგადოებისათვის. ესე იგი არქიტექტორმა უნდა უზრუნველყოს საზოგადოებისათვის დაცული, ფუნქციონალური და მოწესრიგებული გარემო. თუ გადავხედავთ დეკონსტრუქცივისტულ ნიშნუშებს, დავინახავთ, რომ ყოველივე ამის დანგრევა და შეცვლა განუზრახავს დეკონსტრუქცივიზმს. დიაგონალური ხაზებითა და ასიმეტრიით ისინი ქაოსსა და არეულობას ქმნიან სივრცეში. ეს შენობები არა მხოლოდ თვითონ ტოვე-

ბენ დანგრეულის შთაბეჭდილებას, არამედ ყველაფერს გარშემო დანგრევით ემუქრებიან. სწორედ ამიტომ დეკონსტრუქცივიზმს შორის, მაშინ, როდესაც დეკონსტრუქცივიზმში ეს უფრო ობიექტის არასტაბილური სტრუქტურული მდგომარეობის ხასიათს ატარებს. დეკონსტრუქცივიზმის დამოკიდებულება სტრუქტურისადმი განსხვავებულია სხვა რომელიმე არქიტექტურული სტილის მიდგომისაგან, და მიუხედავად ყოველივე ამისა, დეკონსტრუქცივისტული ობიექტები სტრუქტურულია. შავალითად, ნაპრალები არსებითია სტრუქტურისთვის, მათ ვერ მოვაშორებთ ან შევუცვლით ადგილს სტრუქტურის დაუნგრევლად — ისინი სტრუქტურულია.

სტრუქტურის შესახებ ტრადიციული წარმოდგენის შეცვლა აგრეთვე ცვლის ტრადიციულ წარმოდგენას ფუნქციონალურ გეომეტრიული ფორმის სირთულე ითვლისწინებს ფუნქციონალურ სირთულეს. თითოეულ ფორმას შეესაბამება გარკვეული ფუნქციონალური პრო-



გრამა. მოდერნისტთა ცნობილი პოსტულატის „ფორმა სდევს ფუნქციას“ სპასუხოდ დეკონსტრუქტივისტები აცხადებენ: ფორმა სდევს დეფორმაციას.

ცნობილია ამერიკელმა ხელოვნების ისტორიკოსმა ვინსენტ სკალიმ დეკონსტრუქტივიზმში დაინახა მოდერნიზმის უკანასკნელი სტადია, მისი გავრძელება და თანამედროვე ინტერპრეტაცია, მით უფრო რომ ეს არქიტექტურა მოდერნიზმის მსგავსად უარს ამბობს კონტექსტზე, ისტორიციზმზე და ერთიანი ინტეგრირებული გარემოს შექმნაზე. დეკონსტრუქტივისტულ პროექტებში შეუთავსებლობა იქმნება არა მარტო ფორმებს შორის, არამედ ფორმასა და კონტექსტს შორის. კონტექსტუალიზმი. ანუ კონტექსტის სრული და აუცილებელი გათვალისწინება გარემოში არის პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ერთ-ერთი ძირითადი პოსტულატი, რომელიც წარმოადგენს რეაქციას მოდერნისტული არქიტექტურის ავანგარდისტული მისწრაფებისადმი და ისტორიასა და კონტექსტზე უარის გამოცხადებისადმი. ინტერნაციონალური სტილით გატაცებამ ერთფეროვანი და უღიმღამო გახადა მოდერნიზმის პერიოდის უბანული სივრცე, როგორც წინააღმდეგობა და პროტესტი ამ ერთფეროვნებისადმი, პოსტმოდერნიზმის გატაცება კონტექსტუალიზმით შეტად ძლიერია, დეკონსტრუქტივიზმი კი კვლავ ემუქრება ქალაქებს იზოლირებული და კონტექსტიდან ამოვარდნილი რადიკალური შენობებით. უამრავი მოწინააღმდეგე ჰყავს, როგორც პროფესიონალთა წრეში, ასევე საზოგადოებაში.

აშკარაა დეკონსტრუქტივიზმის ნათესაობა 20-30-იანი წლების რუსულ კონსტრუქტივიზმთან. მაგალითად, ავიღოთ ფორმალური თემა გამეორებული ყველა პროექტში: ტრაპეზოიდული ან მართკუთხა ფორმების გადამკვეთი დიფორმაცია. ეს თემა ხომ უკვე ნაცნობია ავანგარდისტი მალევიჩისა და ლისიციკის ნაშრომებიდან. იოლი აღმოაჩინა მსგავსება ტატლინისა და ჰალიდის გეგმებს შორისაც. კონსტრუქტივისტე-

ზმა გადაუხვიეს ტრადიციულ ცნებას არქიტექტურული ობიექტის შესახებ, უარი განაცხადეს კომპოზიციის ტრადიციულ კანონებზე, სადაც ბალანსირებული დამოკიდებულება ფორმებს შორის ერთ მთლიანს ქმნის და ამ შემკვიდრობის განმავითარებლად დღეს დეკონსტრუქტივისტები მოვევლინენ.

სუპრემატისტები, მალევიჩის მეთაურობით და სამ განზომილებაში მომუშავე კონსტრუქტივისტები, ტატლინის მაგალითზე, იყენებენ მარტივ ფორმებს ერთმანეთთან კონფლიქტში. მათ ნაშრომებში არის არა ერთი მთავარი დერმი, არამედ კონფლიქტური დერძების ბადე. რადგან არქიტექტურული სტილის ჩამოყალიბება მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია საზოგადოებრივ პროცესებზე, სოციალისტურმა რევოლუციამ რუსეთში გამოიწვია რევოლუცია ხელოვნებაში, ყველაზე ძლიერად კი არქიტექტურაში. 1917 წლისთვის კონსტრუქტივისტთა კომპოზიციები განსაკუთრებით ქაოსური გახდა. ტატლინის მონუმენტმა „მესამე ინტერნაციონალს“ კი მართლაც რევოლუცია გამოაცხადა არქიტექტურაში. ეს რადიკალური სტრუქტურები თითქმის არ განხორციელდა და დროთა განმავლობაში კონსტრუქტივისტთა ენთუზიაზმი ნელ-ნელა ჩაცხრა. კონფლიქტური ფორმები შეიცვალა მოწესრიგებული სტრუქტურებით და სტილის თავისებურებანი აღმოიფხვრა დროთა განმავლობაში.

კონსტრუქტივიზმი სტრუქტურის დინამიურობისა და ფუნდამენტალური სიწმინდის მიღწევას ისახავდა მიზნად. მისი არარეგულარული გეომეტრია შეიძლება გაგებული იქნას, როგორც ფორმათა დინამიური დამოკიდებულება.

მსოფლიოს მრავალმა კრიტიკოსმა გაილაშქრა დეკონსტრუქტივისტული არქიტექტურის წინააღმდეგ იმ არგუმენტით, რომ იგი „არამეგობრულია“. აი რას ფიქრობენ თვით დეკონსტრუქტივისტები თავის არქიტექტურაზე:

● პიტერ ეიზენმანი: „ბიოლოგიის ცენტრი, რომელიც მე დავაპროექტ-



გერმანიაში ფრანკფურტის უნივერსიტეტისათვის, არის შენობა, განკუთვნილი იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც ცოცხალ არსებებზე ცდებს ატარებენ. როგორ ფიქრობთ, რამდენად მეგობრულნი არიან ეს ადამიანები? ის კი, რაც შენობამ უნდა ასახოს, არის სიმბოლური არსი ჩვენი კულტურისა“.

● დეკონსტრუქტივისტები აღნიშნავენ, რომ მათი არქიტექტურა შეესაბამება მეოცე საუკუნის საზოგადოებას, რომელიც ფლობს ატომურ ბომბს და სხვა მასშტაბურ იარაღს და რომ „შეშლილი“ არქიტექტურა შეშლილი სამყაროს ამსახველია.

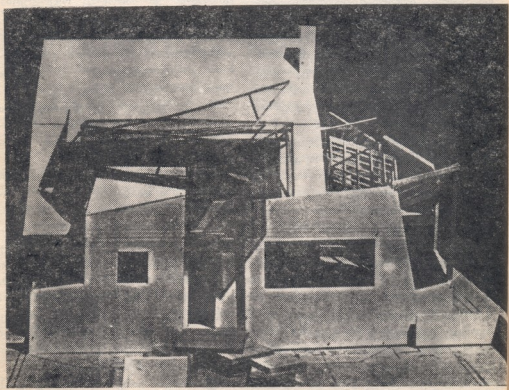
● სიმართლე, რომლისაც გვჯეროდა 60 წლის წინ, აღარ არსებობს... ჩვენ აღარ გვჯერა, რომ არქიტექტურას შე-

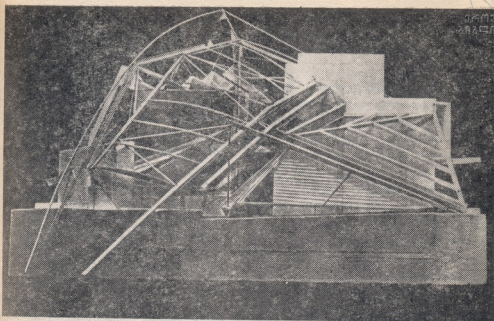
უძლია განკურნოს სამყარო, რომელიც ფილიპ ჯონსონი, რომელსაც ამის სჯეროდა ჯერ მოდერნისტად და შემდეგ პოსტმოდერნისტად მოღვაწეობისას.

● პიტერ ეიზენმანი უმატებს: „სიღამაზე დღეს აღარ არის ის, საითაც სამყარო მიისწრაფვის...“

ღიახ, დეკონსტრუქტივიზმი შეიძლება დარჩეს შეშლილი დროისა და ადამიანის შესუფთავებული სულის და გონების ამსახველ ნიმუშად მეოცე საუკუნის არქიტექტურის ისტორიაში, მაგრამ თეორიული დებატების უკან პრაქტიკული კითხვაა: ნუთუ, მართლა აღარ არის სიღამაზე ის, საითაც სამყარო მიისწრაფვის?

ფრენკ გერი. გერის სახლი. კალიფორნია (აშშ) მაკეტი





ფეუპ ჰიმაბლაუ. სახლის სახურავის რეკონსტრუქცია. ვენა (ავსტრია). 1985. მიკეტი

არქიტექტურული პიტიბა: პროლეგემა და რეალობა

მეოცე საუკუნის ყველა ძირითადი სტილისტური მიმდინარეობის ჩამოყალიბება და განვითარება გამოიხატა არა მარტო მისი პრაქტიკული, არამედ თეორიული მანიფესტაციებით. არქიტექტურული თეორიისა და პრაქტიკის განვითარება ურთიერთგანპირობებულობით ხასიათდება. მწელი სათქმელია პოსტ-მოდერნიზმში თუ რომელი არის პოსტ-მოდერნიზტული პოსტულატების განმასხვავებელი უფრო მეტად – რობერტ ვენტურის არქიტექტურა თუ თეორია. ან კიდევ ფილიპ ჯონსონსა და ჩარლზ მურის ნაწარმოებთა მიხედვით დაწერი-

ლი თეორია გამოხატავს მეტად პოსტ-მოდერნიზტულ პრინციპებს, თუ თვით ეს ნაწარმოებები.

იგივეს ვიტყვოდი მოდერნიზმზე: ლე კორბუზიე და ვოლტერ გროპიუსი ცნობილნი არიან არა მარტო თავისი პრაქტიკული, არამედ თეორიული შემოქმედებით.

სტილისტური მიმდინარეობებისათვის თეორიული და პრაქტიკული შემოქმედება განუყოფელია და ერთიან სხეულს წარმოადგენს. ეს ქორწინება ხშირ შემთხვევაში ირღვევა, როდესაც სტილი თავის მწვერვალს მიაღწევს და „ბერ-



დება“, ანუ ხდება საყოველთაო და არა სანიმუშო. თეორია კრიტიკაში გადაიზრდება და პრაქტიკის საწინააღმდეგოდ გამოდის.

რა არის არქიტექტურული თეორიის მიზანი? პოსტულატთა მანიფესტაცია, ანალიზი, განცხადება, წინააღმდეგობათა გამოვლინება, კონცეფციის ჩამოყალიბება თუ უარყოფა და კვლევა. თეორია ნიშნავს წიგნებს, პუბლიკაციებს, სამეცნიერო შრომებს, სიმპოზიუმებსა და კონფერენციებს. თეორიის კომპონენტს წარმოადგენს კრიტიციზმი. არსებობს ჟურნალისტური თეორია და კრიტიკა, რომელიც რაღა თქმა უნდა მეტად განსხვავდება პროფესიონალურისაგან, რადგან იგი ატარებს მეტად აღწერლობით და შეფასებით ხასიათს, ვიდრე მის ანალიზსა თუ კონცეპტუალური მხარის განხილვას. არქიტექტურულმა კრიტიკამ მეტად მაღალ დონეს მიაღწია განვითარებული არქიტექტურული სკოლების მქონე ქვეყნებში.

თანამედროვე არქიტექტურული კრიტიკა აშშ-ში

აშშ-ის არქიტექტურული კრიტიკა მეტად მაღალ საფეხურზე დგას და ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა არქიტექტურისა და ქალაქმშენებლობის საკითხებში.

ჟურნალისტური კრიტიციზმი არქიტექტურაში თავის დასაბამს მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან ითვლის. მონტგომერი შულერი ამ პერიოდიდან აქვეყნებდა თავის ნარკვევებს არქიტექტურასა და ქალაქმშენებლობაზე. შემდგომში წამყვანი ამ დარგში გახდა ლუის მაიმორდი, ჰემმარიტად დიდი თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი, რომელმაც მაღალ დონეზე აიყვანა თეორია თავისი მეცნიერული, კერძოდ სოციოლოგიური მიდგომით.

რას გულისხმობს კრიტიციზმი? ინტელექტსა და პროფესიონალურ მიდგომაზე დაყრდნობით კრიტიკოსი აანალიზებს და აფასებს გარემოს და მის გავლენას მომხმარებლებზე. კრიტიცი-

ზმი არის არა მარტო დესკრიპტიული მედ ზოგჯერ შემტევი, გამანადგურებელი და აქტივისტური სიმართლე. Newsweek-ის კრიტიკოსი მაკგოვანი აღნიშნავს, რომ დღეს სამწუხაროდ არქიტექტურული კრიტიკის მიზანი არის დააკმაყოფილოს მასობრივი ინტერესი, რომელიც მასობრივ კულტურას ეძღვნება. ხშირ შემთხვევაში სტატიები კომერციული მიზნებისათვის იწერება ჟურნალებისა თუ სხვათა შეკვეთით, მაგალითად ასეთი იყო მაკგოვანის სტატია Newsweek-ში ფრენკ ჰერის ბილბაოს გუგენჰაიმზე შენობის დასრულებიდან რვა თვით ადრე. მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ჟურნალები წინ უსწრებენ მოვლენებს, რათა დაიმკიდრონ პირველობა, მეორეს მხრივ კი ასეთი მიდგომა ზიანს აყენებს კრიტიციზმისა და თეორიის დონეს, რადგან ვერ წვდება სიღრმეს და კომერციულ მიზნებს ემსახურება.

არქიტექტურული კრიტიკა, ინფორმაცია და ანალიზი თანამედროვე არქიტექტურასა და ქალაქმშენებლობაზე ნელ-ნელა შემცირდა აშშ-ში, სადაც უდავოდ მსოფლიოში ყველაზე მაღალ დონეზე იყო.

დღეს მსოფლიოში გაყოფილია პრაქტიკული კრიტიციზმი ქალაქთა და შენობათა შესახებ და თეორიული კრიტიციზმი არქიტექტურის ფილოსოფიური საკითხების კვლევასთან დაკავშირებით, რომელსაც მეცნიერები ატარებენ. ეს სხვაობა 1980 წლამდე არ არსებობდა. პრაქტიკა და თეორია ერთიანი იყო — მაგალითად ადრეული მოდერნიზმის დროს პრაქტიკისა და თეორიის მიზანი ერთი იყო.

ამერიკულ წამყვან ჟურნალ-გაზეთებს ჰყავთ თავისი მეტად კომპეტენტური კრიტიკოსები, რომლებიც ფართოდ არიან ცნობილი მსოფლიო არქიტექტურული თეორიის ასპარეზზე. მაგალითად ადა ლუის ჰიუქსტაბლი 1663-1982 წლებში იყო New York Times რედაქციის წევრი და პასუხისმგებელი ფართო მასებისათვის არქიტექტურული განათლების მიწოდებაზე. Times და Newsweek-საც ჰქონდათ ძლიერი განყოფილება არქიტექტურისა და ქალაქმშენ-



ნებლობის საკითხებზე. განსაკუთრებულ პიკს არქიტექტურული თეორიის ინტენსივობამ და სიძლიერემ მიადღწია პოსტ-მოდერნიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის პერიოდში, როდესაც შემდეგი კრიტიკოსები გამოდიოდნენ ასპარეზზე: გოლდბერგერი, მუშამპი, უიგლი, კამინი, დან-ლოპი და სხვანი.

1980-იანი წლებიდან მშენებლობა ვარკვეულად შემცირდა. ამან (თუ სხვა რაიმე მიზეზებმა) გამოიწვია პრესაში არქიტექტურისადმი დათმობილი მოცულობის შესაბამისი შემცირება. არაერთმა ჟურნალ-გაზეთმა საერთოდ ამოიღო არქიტექტურა და ქალაქთმშენებლობა თავისი საქმიანობიდან. როგორც კრიტიკოსმა ბეთ დანლოპმა აღნიშნა, გაზეთებს დასჭირდათ არა კარგი თეორია და კრიტიკა, არამედ ისეთი, რომელიც ქალაქის ეკონომიკური და უძრავი ქონების ინტერესთა დასაცავად ხელს შეუწყობდა მშენებლობის გაზრდას, ანუ კომერციალზაციას. პროფესიონალებმა მნიშვნელოვნად გადაინაცვლეს სამომხმარებლო ჟურნალებში, რომელთა მასობრივი მკითხველი უფრო მეტად დაინტერესებულია ბიოგრაფიებით თუ ისტორიული მიმოხილვით, ვიდრე ღრმა თეორიით თუ კრიტიკით.

კლიმატი, მხარდაჭერი კრიტიციზმისა და კრიტიკოსისათვის მეტად მნიშვნელოვანია. ამჟამად ამერიკელი კრიტიკოსები აღნიშნავენ მათთვის შექმნილი კლიმატის არასასურველობას. პოლ გოლდბერგერი, ტაიმსის მთავარი კრიტიკოსი 1981-1992 წლებში და ამჟამად The New Yorker-ის კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ „The Skyline“ – ყველაზე ცნობილი არქიტექტურული რუბრიკა, რომელიც შეიმუშავა ლუის მამფორდმა მრავალი ათეული წლის წინ, აღარ არსებობს, მაშინ როდესაც სექტაკლების, ფილმების, გამოფენების გაშუქებისადმი მიძღვნილი ადგილი იზრდება კიდევ. ეს ყოველივე ამერიკელ თეორეტიკოსებს თეორიისა და კრიტიკის გააქტიურებისაკენ მოუწოდებს.

იმ საკითხისადმი, უნდა მიაყენოს კრიტიკამ ტკივილი თუ არა თავის ობიექტს, პროფესიონალებს განსხვავებული

დამოკიდებულება აქვთ. მაგალითად მაიკლ სორკინმა სახელი გაითქვა ჰარვარდის გოლდბერგერისა და ფილიპ ჯონსონის კრიტიკით 1980-იან წლებში. Boston Globe-ის კრიტიკოსი რობერტ კემპბელი წერს, რომ საშინელი მოვლენები ხდება ქალაქებსა და ურბანულ დიზაინში, მაგრამ კრიტიკოსები არ საუბრობენ ამის თაობაზე ხმამაღლა. ამ საკითხთან ურთიერთობაში საკუთარი, მეტად ანალიტიკური სტილი აქვს მუშამპს. როგორც თვითონ აღნიშნავს, იგი ეძიებს არქიტექტორისა და კლიენტის ურთიერთობის ფსიქოლოგიურ მოტივებს და ფსიქოლოგიური კონფლიქტების მანიფესტაციას ურბანულ სივრცეში. ჰერბერტ მუშამპი აღნიშნავს, რომ მას არ სიამოვნებს სხვისთვის ტკივილის მიყენება. კრიტიკოსის როლი, მისი აზრით, არის შენობის ინტერპრეტაცია შეფასება კი მხოლოდ მცირედი ნაწილია მისი სამუშაოსი.

ამერიკის ორივე წამყვანი არქიტექტურული ჟურნალი – Architectural Record და Architecture უკვე შეგნებულად გამოსცემს მეტ და მეტ კრიტიკულ სტატიებს.

არქიტექტურული კრიტიკა ჩინეთში

საბჭოთა პერიოდში არქიტექტურა და ქალაქთმშენებლობა შესაბამისად მანიფესტირებული იყო თეორიაში. კრიტიციზმის სკოლა ფაქტიურად არც ჩამოყალიბებულა, რადგან არქიტექტურის თეორიის განვითარება მეტად სპეციფიკურად წარიმართა. პრაქტიკული ნაწარმოებები, რომლებიც უმეტესწილად საბჭოთა არქიტექტურის ამა თუ იმ მიმდინარეობის მანიფესტს წარმოადგენს (ანუ ჩარჩოებში მომწყვდეული კონცეფციის შედეგია), ასევე ჩარჩოებში მომწყვდეულ თეორიასთან იყო შედუღებული, რომელიც სწორედ ჟურნალისტური ხასიათისა იყო და პოლიტიკური და პროპაგანდისტული განწყობით იყო გამსჭვალული.



70-იანი წლებიდან რუსეთსა და ბალტიისპირეთში საკმაოდ ძლიერი თეორიული სამეცნიერო სკოლები ჩამოყალიბდა. მოსკოვში ლეონიდ კოვანის სკოლამ (რომლის ერთ-ერთ შთამომავალს ჩვენში დღეს ქართველი არქიტექტორ-ურბანისტი ლადო ვარდოსანიძე წარმოადგენს) მიზნად დაისახა არქიტექტურისა და ქალაქთმშენებლობისადმი ურბანისტული მიდგომის ჩამოყალიბება. ლეონიდ კოვანმა გამოაქვეყნა არაერთი ფილოსოფიური კრიტიკული მონოგრაფია. ბალტიისპირეთის სკოლა კი სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემატიკით დაინტერესდა. სწორედ ამ პერიოდის თეორიას უნდა მივაკუთვნოთ ეროვნული და ტრადიციული ორიენტაციის პრობლემატიკის ხმამაღალი წამოჭრა საბჭოთა თეორიასა და პრაქტიკაში. ეს მიმდინარეობანი სამეცნიერო მიმართულებებად ჩამოყალიბდნენ და გააღვივეს არქიტექტურისა და ქალაქთმშენებლობისადმი თანამედროვე პროგრესული მიდგომა. ამან სასიკეთო გავლენა იქონია ქართულ არქიტექტურულ სამეცნიერო თეორიაზე. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტენდენციას შეეძლო არქიტექტურული კრიტიკის ბაზისი გამზადრიყო, მისი განვითარება დღემდე არ მომხდარა.

ვახტანგ დავითაია, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე აღნიშნავს, რომ არქიტექტურული კრიტიკის არქიტექტურულ მეცნიერებასთან გაიგივება შეცდომას წარმოადგენს. „სინამდვილეში, დღეს, არქიტექტურული კრიტიკა, რომლის უპირველესი ამოცანა მიმდინარე პროცესების შეფასება, ახალი ნაწარმოების ანალიზი და დღევანდელი მსოფლიოს მრავალსტილიანი, მრავალხმოვან არქიტექტურულ დინებაში ქართული არქიტექტურული „მენტალიტეტის“ გარკვევა უნდა იყოს, არ არსებობს“.

საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ დღეს, არქიტექტურის თეორიის გაპასიურებისა და კრიტიკის არარსებობის პერიოდ-

ში, ხელოვნების სხვა დარგებშიც ხდება ამ სფეროთა გააქტიურება, მაგალითად კინოკრიტიკასა და მუსიკათმცოდნეობაში.

ქართველი არქიტექტორები და ურბანისტები არქიტექტურული კრიტიკის მზარდ აუცილებლობას გრძნობენ. ვახტანგ დავითაია აღნიშნავს: „დღეს, როდესაც არქიტექტურა გათავისუფლდა სახელმწიფო დიქტატისაგან და შეიქმნა პირობები მისი ობიექტური კანონზომიერების გზით განვითარებისა, არქიტექტურული კრიტიკის არარსებობა მძიმე შედეგებს გამოიღებს“.

მართლაც, დღეს როდესაც ქართულმა არქიტექტურამ უახლოესი წარსულის დოგმატიზმისაგან სრული თავისუფლება მოიპოვა და თვითგამორკვევის ეტაპზეა მომავალი მშენებლობისა და შესაძლებლობათა მოლოდინში, თეორიული შემოქმედებისა და კრიტიკის აღორძინება უშუალოდ პრაქტიკის წარმატებულობის საწინდარი იქნება, ვინაიდან პრაქტიკა, კრიტიკა და თეორია უმეტესად ურთიერთგანპირობებულია. გარდა ამისა, არქიტექტურული თეორიისა და კრიტიკის განვითარება აუცილებელია არა მარტო პროფესიონალური კონცეფციის დასამუშავებლად და ანალიზისათვის, არამედ ფართო მასებში არქიტექტურული ცოდნისა და განათლების დასანერგად, რაც მნიშვნელოვნად იხატება კულტურის, ხელოვნების, ქალაქისადმი ინტერესისა და სწორი მოქალაქეობრივი მიდგომის ჩამოყალიბების და გარემოსადმი მასათა ურთიერთობის დახვეწის პროცესში.

ინგვარ ბერგმანი და ფიოდორ დოსტოევსკი

ნიღაზი

6060 კუნცევა-გაბაშვილი

სამი საათის შემდეგ იგი მოკვდება ნიღზის ქვეშ, რომელიც დღესდღეობით მის სახელ იქცა.
ა. კამიუ

„ნიღაზს ყველა ატარებს. ზოგი განათლებული კაცისას, ზოგი მეცნიერისას ან პოეტისას, ანდა პოლიტიკოსის ნიღაზს. თუ ვინმე მოინდომებს თავს დაესხას ამ ნიღბებს, ღრმად დარწმუნებული იმაში, რომ ეს სახუმარო კომედია კი არა სერიოზული საქმეა, ...მაშინვე მას ხელთ შერჩება ხოლმე მხოლოდ და მხოლოდ ძონძები და ჭრელი ნაკუწები, ამიტომ არ უნდა მოგტყუედეთ და უნდა შეუყვებით: „ან გაიხადეთ ეს თქვენი სამასკარადო სამოსი, ან დარჩით იმად, რასაც წარმოადგენთ“.

ბერგმანი, რომელსაც მიზნად დაუსახავს, რაღაც არ უნდა დაუჯდეს წარმოსახოს ცივილიზაციის ჭეშმარიტი სახე, საფარს საფარზე დაუღალავად ხდის მის რესპექტაბელურ ფარდას და ყოველი ცდისას აწყდება მორიგ ნიღაზს, წინაზე უფრო ყალბსა და მახინჯს. „ჩვენ რა სახის ნაცვლად დაგვასაჩუქრეს ნიღბებით, ნაცვლად გრძნობისა — ისტერიით, სინაზისა და პატიების ნაცვლად — სირცხვილითა და დანაშაუ-

ლით?“², — ეკითხებოდა ბერგმანი თავის დედას.

ყველაზე მთავარი საფრთხე, რაც ამქვეყნად ადამიანს ემუქრება — ეს არის სასოწარკვეთილება, სულიერი სისასტიკე და გულგრილობა, რაც იმალება მრავალფეროვანი ნიღბების ქვეშ, ასეთი ყველასგან გამიჯნული, ჩაკეტილი პერსონაჟებითაა სავსე ბერგმანის ფილმები.

ერთ-ერთ მათგანს ასეც ჰქვია — „პერსონა“. საერთოდ სიტყვა „პერსონა“ ნიშნავს კლასიკური დრამის მსახიობის ნიღაზს. ასეთივე მნიშვნელობა აქვს პიესის პერსონაჟსაც. პერსონის სინტერესო განსაზღვრებას იძლევა იუნგი: „საგანგებოდ შენიღბული ან ზელოვნური სახე, რომლითაც გამოსახავენ სრულიად განსხვავებული ხასიათების, თავდაცვის, სიცრუისა და გარე სამყაროსთან შეგუების უნარის მქონე ინდივიდს“³.

გარე სამყაროსთან შეგუებას ცდილობს გოლიადკინი. იგი სარკვეში ამოწმებს, უხდება თუ არა ოლსუფი ივანო-

ვინის თვითმარქვია სტუმრის ნიღაბი. თუმცა ვოლიადინი მანიაკის დაჯინებით ამტკიცებს, რომ მასკარადის გარდა ნიღაბს არსად ატარებს. იგი აღმოფოთებულია იმით, რომ ნიღბოსნები მომრავლდნენ და, რომ ნიღბის ქვეშ ადამიანის ცნობა რთულია⁴⁴. „ნიღაბი არის ადამიანის „არა მე“, რომლის ქვეშაც იგი მალავს ნამდვილ „მე“-ს.

ფოგლერს („სახე“) ბლოკის რაინდის („მეშვიდე ბეჭედი“) მწუხარე გამოხედვა და ოკულტურ საქმეთა ოსტატის შავი წვერი აქვს, რომელიც ბოლოს ყალბი გამოდგება.

საერთოდ ფოგლერის ირგვლივ ბევრი სიყალბეა: ის რატომღაც მუნჯად აჩვენებს თავს, გვერდით დაყვება ცოლი მამაკაცის ტანსაცმელში გამოწყობილი... ვინ არის იგი — მისტიკოსი თუ მისტიფიკატორი? მაგრამ აი, მისი ფოკუსები მელანდება; მას სასაცილოდ იგდებენ და არცხვენენ. სწორედ მაშინ, როცა ნიღაბი ეხდება და მისი ნამდვილი სახე ჩნდება — სახე დატანჯული და დამცირებული ადამიანისა, მისი ზემის საათიც დგება.

ბერგმანის მანერა მასალის მოწოდებას გვახსენებს ბრეხტიესულს. „მასხარათა საღამოზე“ მსახიობები — ბალანის მსახიობი-ნიღბები არიან. თვითვეული მათგანის „ნიღაბი“ მიუიფოთებს პერსონაჟის ხასიათზე. ანას გადატყვილი სახე აჩენს მის შინაგან სიცარიელეს. ალბერტის ოფლიანობა და სიმსუქნე ავლენს მის ხორციელებას.

„...მსახიობს წინააღმდეგობრიობა ახასიათებს: იგი ერთსახაც არის და მრავალფეროვანიც — იმდენი, რამდენი სულიც ბუდობს მის სხეულში⁴⁵. შარლოტა („შემოდგომის სონატა“) მთელი სიცოცხლე თამაშობს მოსიყვარულე დედის და ერთგული და ნაზი მეუღლის როლს, იგი „თამაშობს სიყვარულს“. ქალიშვილი ეუბნება: „როცა შენ ისვენებდი და ყავას სვამდი ხოლმე, მე შემოვიპარებოდი ოთახში იმის შესამოწმებლად, ნამდვილად არსებობდი თუ არა“⁴⁶.

ქალიშვილს არ სჯეროდა დედისა, ვინაიდან მისი „სიტყვები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ მისი თვალების გამო-

მეტყველებისა და ინტონაციებისა. შენ გრამ ყველაზე უარესი იყო ის, რომ შენ იცინოდი — საყვედურობს დედას ევა, — შენ ხომ იცინოდი მაშინ, როცა განრისხებული იყავი. როცა ბრაზობდი მამაზე, ასე მიმართავდი „ჩემო ძვირფასო მეგობარო“, ხოლო როცა მე დაგვლიდი — მეუბნებოდი „ჩემო საყვარელო გოგონა“, ყველაფერი ერთმანეთში მერეოდა“⁴⁷.

ასევე გაორებულია დიმიტრი კარა-მაზოვი თავისი გრძნობების გამოთქმისას. დიმიტრის გრძნობების გაორებაზე საუბრობს ავტორი, როცა მის პორტრეტს გვიხატავს: „მაშინაც კი, როცა ღელავდა და გაღიზიანებული ლაპარაკობდა, მისი გამოხედვა თითქოს არ ემორჩილებოდა მის შინაგან განწყობილებას და რაღაცა სხვას ამბობდა, რაც ხანდახან სრულიად არ შეესაბამებოდა მოცემულ მომენტს. — „ძნელია გარკვევა, რაზე ფიქრობს“, — ამბობდნენ ხოლმე მასთან მოსაუბრენი“⁴⁸. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ ვხედავთ, რომ მისი გარეგნობა თითქოს ახშობს მის შინაგან ცხოვრებას, არ აძლევს მას გამოვლენის საშუალებას, თითქოს მორგებული აქვს ნიღაბი, რომლის ქვეშ სულ სხვა სახე იფარება.

„დანაშაული და სასჯელიდან“ მოყოლებული, დოსტოევსკის ყველა რომანში ადგილი აქვს მოქმედების „კარნავალიზაციას“.

„ემშაკში“ რუსეთის გუბერნიის ქალაქს ობობას წებოვანი ქსელივით მოსდებია სიცრუე, იმიტაცია, მასკარადი. ყოველი სიტყვა ორპირივით ხდება, ყოველი ინტრიგა — ორმაფსკერიანად, ყოველ ადამიანს რაღაც ლეგენდა უკავშირდება და ყველანი სრულიად არ არიან ისეთნი, როგორადაც თავს ასაღებენ. მოვლენები აშკარადებიან და ავლენენ თავის ჭეშმარიტ სახეს. „ნიშნობაც“ კი საშინელ სკანდალად გადაიქცევა, დღეობა — შთქმულთა თავყრილობად, „გუვერნანტკების ზეიმი“ — ყაჩაღობად და ხანძრად, „საბედისწერო ვნება“ — განმორებად და სიკვდილად. არა მარტო ადამიანები, მოვლენებიც „გადაცემულნი“ აღმოჩნდე-

ბიან, ისინი მხოლოდ მოჩვენებით არიან წესიერები და პატიოსნები.

თავის ფილმებში ბერგმანი ხშირად მიმართავს ექსპერიმენტებს, არღვევს „რეალობის ილუზიას“. ფრანგულმა „ახალმა ტალღამ“ თავის დროზე გამოიყენა დისტანციის ეფექტი. ბელმონდო „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“, მომენტებში შემოტრიალდება ხოლმე მაყურებლისკენ და კომენტარს უკეთებს მოქმედებას. თავის დროზე ეს შოკს იწვევდა.

„მგლის საათის“ ტიტრების ჩვენებისას, ისმის ბერგმანის საუბარი გამნათებლებთან, რაც გადასაღები მოედნის ატმოსფეროს ქმნის. ტიტრებს წინ სამი ესკიზი უსწრებს, რომლებიც განმარტავენ ფილმის ჩანაფიქრს. ბერგმანს ხელში უჭირავს იოჰან ბორგის დღიური და ისმენს ალბა ბორგის საუბარს. ამ მომენტში ბერგმანი გასაოცარ გარდატეხას აღწევს ფილმის მსვლელობაში. თავიდან იგი თითქოს ცდილობს მაყურებელი რეალისტური დრამის მოწმე გახადოს და ამბობს: „აი, ის, რაც მოხდა“, მერე კი უცებ „მოედნის ატმოსფერო“, რომელიც გარკვეული მანძილით გააშორებს ფილმს, იგი ვეატყობინებს, რომ ეს სწორედ ის ფილმი, რომლის გადაღებასაც ვესწრებით. შემდეგ პირველ კადრებში ჩნდება ლივ ულმანი და იწყებს თხრობას იქ, სადაც ტექსტი წყდება. ეს ახალი რეალისტური სიტუაციაა. თითქოს ბერგმანს შეგნებულად სურს გათიშოს ერთმანეთისაგან იდენტიფიკაცია და დისტანციის შექმნა. ამით ხელს უშლის მაყურებლის წინასწარგანწყობას და უბიძგებს მას სწორედ კინოსკენ. ეს დიდებულად „აფხიზლებს“ მაყურებელს იმისათვის, რომ კვლავ დრამატულ მოვლენებში ჩადრმავდეს. ამ მიზნით იმეორებს რეჟისორი ტიტრებს „მგლის საათის“ შუაში.

ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია აგრეთვე ფილმი „ზაფხული მონიკასთან“. სცენაში, როცა მონიკა ქალაქში ბრუნდება და უცნობთან ერთად ბისტროში შედის, როცა პარიეტ ანდერსონი უკი-

დებს სიგარეტს და უცებ კამერის შერეობრუნდება სახით, პირდაპირ თვალებში გვიყურებს. მსხვილი პლანით იგი აპარატში იყურება კარგა ხანს, საკმაოდ დიდხანს (ამის გამო ბერგმანს აბრალებდნენ მონტაჟის უცოდინრობას). ასეთი კინოეფექტები აძლევდნენ საშუალებას ბერგმანს, არა მარტო დაეხატა და გადმოეცა ფილმების გარეგნული ატმოსფერო, არამედ ჩაწვდომოდა კიდევ პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ-ემოციურ მდგომარეობას, ჩაეხედა მათს ქვეცნობიერებაში.

დამახინჯებული და გაუკულმართებული სამყარო ხელისუფლების საიდუმლო ემისარების განუკურებელი ატმოსფეროთი. იატაკქვეშა საქმიანობა პროფესიულ ხასიათს იძენს, ნახევრად ლეგალური არსებობა წარმოქმნის „სხვისი სტატუსის“ მანიას. ადამიანი თავს აჩვენებს არა იმად, რაც არის, არამედ მიილტვის მისთვის უჩვეულო როლისკენ, მონაწილეობს იმ მოვლენებში, რომელთაც აქვთ მეორე უკუაზრი და ითვისებს ძალაუფლებას, რომელიც მას არ ეკუთვნის.

მაგრამ დგება დრო და პირველივე ქარიშხლისგან ნიღბები იმსხვრევა და ცვივა. არავის ყოფნის ძალა და მოთმინება ერთმანეთს ჩახედონ სულში, ყველანი თვალს არიდებენ ერთმანეთს და გაყვირიან: მე შემხედე, მე შემხედე, მაგრამ არაღინ არავის არ უყურებს, ცდები ამაოა.

შანიშნვანი:

1. ფ. ნიეშე. თხზულებები. ტ. 1, გვ. 187 (რუსულ ენაზე).
2. ი. ბერგმანი. „ლატერნა მაგიკა“, მ. ისკუსტვო. 1989. გვ. 277.
3. ციტატა. „ბერგმანი ბერგმანის შესახებ“, გვ. 225 (რუსულ ენაზე).
4. ფ. ლოსტოვესკი. მოთხრობები, ტ. I, გვ. 155 (რუსულ ენაზე).
5. ი. ბერგმანი. „შემოდგომის სონატა“, გვ. 211 (რუსულ ენაზე).
6. იქვე. გვ. 213.
7. ფ. ლოსტოვესკი. „მშები კარამაზოვები“, ტ. 1, გვ. 47 (რუსულ ენაზე).

ს ა რ ბ მ

ისინი, ვინც მონატრებული არიან ადამიანს და მას სარკეში ეძებენ — ასეთი ადამიანები საშინელი სიცარიელის ზღვარზე არიან.

გ. კ. ჩახტერტონი

ერთი და იგივე ადამიანი ცრცხალიც არის და მკვდარიც, ფხიზელიც და შშინარეც, კაბუციც და მრახუციც, ვინაიდან ის სახეშეცვლილი სხვად ჩქცევა, სხვა კი, გარდაქმნილი, ამაღ იქცევა.

ჭერაკლიტე

„ვიმოცნლო და მოვკვლე სარკის წინ, — ასეთი იყო ბოლღერის სიტყვებით ღენდის დევიზი... ღენდი საკუთარ სიცოცხლეში რწმუნდებოდა მხოლოდ იმის წყალობით, რომ თავის გამოსახულებას სხვათა სახეში ხედავდა. ისინი მისთვის სარკეს წარმოადგენდნენ, მართალია სარკე სწრაფად ბუნდოვანდებოდა, ვინაიდან საერთოდ, ადამიანის ყურადღების უნარი შეზღუდულია. ამიტომ საჭიროა შიგადაშიგ ყურადღების შეღვიძება“¹.

ასეთია ტიმი ფილმში „მარიონეტების ცხოვრებიდან“. იგი მარტოხელაა ისევე, როგორც ფილმის ყველა სხვა გმირი. „ყოველგვარი ლაპარაკი სიახლოვეზე — ეს მხოლოდ ოცნებაა“, — ეუბნება იგი სარკის წინ მჯდომ კატარინას, პიტერის ცოლს — „სიზმარია... მივდივარ სარკესთან, ვუყურებ ჩემს გამოსახულებას და ვხედავ ნაცნობ სახეს, ძალიან ნაცნობს. შემდეგ ამ ძელებისა და ხორცის, სისხლისა და ძარღვების ერთობლიობაში (შერწყმაში) ვამჩნევ ორ დიამეტრულად საპირისპირო უკიდურესობას. ეს ორი საწინააღმდეგო ასპექტია“².

„ჩვენ გვაღელვებს ნაცნობი უცნობი, სარკეში აღბეჭდილი ან ჩვენს საკუთარ

ფოტოზე აღმოჩენილი... ჩნდება აზრისთვის ცხოვრობს იგი?“³ — კითხულობს ა. კამიუ.

ტიმი — ეს თავისებური ორსახიანი იანუსია, ბავშვიც და მოხუციც ერთსადაიმავე დროს. იგი აღსარებას ეუბნება კატარინას: „...ყველაფერი ეს არარეალურია. მე ზომ ჯერ ბავშვი ვარ, თუმცა ამავე დროს უკვე აღარც ბავშვი. დროის გაგება მე არ ძალმიძს. თვალებს ვხუჭავ და ვგრძნობ, რომ მე მხოლოდ ათი წლისა ვარ. ჩემი სხეულიც ათი წლისაა. მერე ცოტა ხნით თვალს ვახეღ, ვიყურები სარკეში და ვხედავ ვიდაც მოხუცს. ბავშვი, რომელიც მოხუცს ჰგავს. მართლაც პარადოქსია არა? (ტიმი იღიმება) მოხუცის მსგავსი ბავშვი... ამაშია ყველაფერი“⁴.

ტიმი ცდილობს იპოვოს თავისი თავი „დღევანდელიობაში“, აისახოს სხვა ადამიანებში, ამიტომ მიდის კატარინასთან და ეუბნება: „კატარინა, შემხედვ. აილე ჩემი ხელი და მიიდე იგი ლოყაზე, ფრთხილად (კატარინა იღებს ტიმის ხელს და ლოყაზე მიიღებს), გრძნობ ჩემს ხელს (კატარინა თანხმობის ნიშნად თავს უქნევს)? მაგრამ შენ გრძნობ, რომ ეს მე ვარ?“ (კატარინა გაუბედავად ეთანხმება, მერე კი მტკიცედ, უარის

ნიშნად თავს გაიქნევს. ტიპი ხელს გამოგლეჯს).

ამრიგად სხვისი ცნობიერება იქცევა სარკედ, რომელშიც აისახება გმირის ცნობიერება. „იმ წუთიდან, როცა სულიერი ხედვა ემთხვევა ხორციელს“, ყოველი ცნობიერება იქცევა მხოლოდ სარკედ, რომელიც ასახავს სხვა სარკეს და თავადაც დაუსრულებლად აისახება არეკლილ სახეებში“⁴³.

„იატაკვეშელი გმირი ყურს უგდებს ყოველ უცნობ სიტყვას, მასზე თქმულს, თითქოსდა სხვათა შემეცნების სარკეში იხედება, იცის თავისი სახის ყველა შესაძლო გარდატეხა“⁴⁴.

პარადოქსალისტს სძულს თავისი სახე, რადგან გრძნობს მასზე სხვისი ძალაუფლების გავლენას, მისი შეფასებისა და მისი აზრების გავლენას. თავის სახესაც უცხოთ თვალთ, სხვისი თვალთ უყურებს. „მაგალითად, მე მძულდა ჩემი სახე, — წერდა იგი. — მეჩვენებოდა იგი საზიზღრად, ეჭვიც კი მეპარებოდა, რომ მასში არის რაღაცა საძაგელი და ამიტომ ყოველთვის, თანამდებობაზე ყოფნისას, ვცდილობდი შეუმჩნეველი ვყოფილიყავი, რომ არ გამომქაფანებულიყო უნამუსობა, ხოლო სახით გამოუმხატა რაც შეიძლება მეტი კეთილშობილება. „დე, იყოს უღამაზო სახე, — ვეფირობდი მე. — ოღონდ იყოს კეთილშობილი, გამომეტყველი და, რაც მთავარია, გასაოცრად ჭკვიანი“. ზუღამ ვიცოდი ნამდვილად, მტკივნეულად, რომ ყველა ამ სრულოფილებას მე ჩემი სახით ვერასოდეს ვერ გამოუმხატავდი, მე სრულიად შემთხვევით ჩაივხედე სარკეში, ჩემი შემოფოთებული სახე მომეჩვენა უკიდურესად ამაზრზუნად: ფერმკრთალი, ბოროტი, გაიმჟვრა, აბურძგნული თმებით. „დე, მიხარია კიდეც — გავიფიქრე მე. — სწორედაც მიხარია და მსიამოვნებს, რომ მას საძაგლად მოვეჩვენებ“⁴⁵.

„მიწისქვეშეთის ბარათებში“ „თავის

თავზე პოლემიკა რთულდება თემაზე — სამყარო და საზოგადოება“⁴⁶.

მიწისქვეშელისაგან განსხვავებით გოლიადკინი არ არის დემაგოგი. იგი მთლიანად დაკავებულია საკუთარი „ამბიციების“ მოგვარებით. უცნობ რეპლიკამ (ორეულის) გოლიადკინი შეურაცხყო, ვინაიდან იგი სხვა არა იყო რა, თუ არა მისივე საკუთარი სიტყვა უცნობ მიერ თქმული, გადაბრუნებული, გადაადგილებული და ბოროტად დამახინჯებული აქცენტით. მაგრამ არა მარტო ორეულის სიტყვა, არამედ თვით გოლიადკინი უმცროსიც გ. გოლიადკინის სარკისეულ გამოსახულებად გვევლინება. ამგვარი გაორებისას იგი ჰგავს სარკეში არეკლილს, როცა სრულიად საწინააღმდეგო ორიენტაცია აქვთ (მარტენა მარჯვენად ჩანს და პირიქით), ყოველთვის, როდესაც გოლიადკინი-უფროსი ხედავს გოლიადკინ-უმცროსს, ჰგონია, რომ მის წინ სარკეა აღმართული (რესტორანში, დირექტორის ბინაში).

გოლიადკინი-უმცროსი არის კაცი ნილაბში, იმაედროულად სარკეც, რომელშიც გოლიადკინი-უფროსი სცნობს საკუთარ თავს; მისი „არა-მე“ გარეგნულად წააგავს მის „მეს“.

ბერგმანი („მგლის საათი“, „პერსონა“) ფილმებს ხშირად შემდეგი სქემით აკებს: ჭარბობს სახვითი რიგი და მაშინ მოქმედებს ყოველთვის არ ახლავს დიალოგი, ანდა სიტყვეური რიგი ჭარბობს, მაშინ, როცა კამერა აფიქსირებს სახეს. ამ ხერხის წყალობით რეჟისორი დიდ გამოსახველობას აღწევს: სცენები შთავონების გაცილებით უფრო მეტ ძალას იძენენ, ვიდრე მაშინ, როდესაც გამოსახულება და დიალოგი შერწყმულია. მომხდარი ამბავი უბრალო სიტყვიერი თხრობისას ისეთივე დამაბუღობით გამოირჩევა, თითქოს იგი გადაღებული იყოს. შეიძლება გავიხსენოთ, მაგალითად, გმირი ქალის ბიბი ანდერსონის ერთტიკული მოთხრობა „პერსონაში“.



საინტერესოა აგრეთვე ს. რკის სცენა ამავე ფილმიდან, როდესაც ბერგმანი გვაძლევს გაორებულ მონოლოგს, ასე ვთქვათ, ორმხრივ მონოლოგს: ჯერ მას წარმოთქვამს ელიზაბეტ ფოგლერი, მერე კი ალმა, თუმც ლაპარაკობს მხოლოდ ეს უკანასკნელი.

როგორც ვხედავთ, ორეულის სახე მიისწრაფვის მოიცვას და შეაერთოს თავის თავში ორივე პოლუსი, ანტითეზის ორივე წევრი: დაბადება — სიკვდილი, სიჭაბუკე — სიბერე, ზედა — ქვედა, მტკიცება — უარყოფა, ტრაგიკული — კომიკური და ა. შ. ამასთან, ეს პოლუსები აისახება ბანქოს ფიგურების პრინ-

ციპზე. ე. ი. დაპირისპირებულნი ხდებიან ერთმანეთს, ჩახედავენ ერთმანეთს თვალებში, აისახებიან ერთმანეთში, ცნობენ და ესმით ერთურობის.

შინიშვნები:

1. ა. კამიუ. „აჯანყებული ადამიანი“. გვ. 157-158 (რუსულ ენაზე).
2. იქვე, გვ. 31.
3. იქვე, გვ. 227.
4. მ. ბახტინი. „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“. გვ. 61 (რუს. ენაზე).
5. ფ. დოსტოევსკი. მოთხრობები, ტ. 2, გვ. 318 (რუსულ ენაზე).
6. მ. ბახტინი. დასახ. შრომა. გვ. 82. რუსულ ენაზე.

დ ე ბ ი ლ ი

ერთადერთი ფასეულობა, სიყვარულსა და აღტაცებას რომ იმსახურებს — არის ადამიანი და მისი დუმილის უნარი.

ა. კამიუ „სიზიფეს მითი“.

„არაბ306 — არც ქალი, არც მამაკაცი — არ ისმენს სიტყვათა შინაარსს. მთავარია მათი წარმომოთქმელი ხმა. სიტყვები საჭიროა წესების, პირობითობის დასაცავად, ზრდილობის გამოსავლინებლად. ჯერ მათ წარმომოთქვამენ, რის შემდეგაც უახლოვდებიან ყველაზე მთავარს“; — წერს კამიუ „სიზიფეს მითში“.

სიტყვის გაუფასურების, არაქმედუნარიანობის თემა ბერგმანს თითქოს სპეციალურად აქვს აღებული „ჰამლეტი-

დან“. „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები...“ ეს გახლავთ შექსპირის ტრაგედიის ცენტრალური მოვლენა, როდესაც გმირმა სრულად გაიცნობიერა, საბოლოოდ აღამიანთა გულწრფელი კონტაქტების ამომწურავობა, ჰამლეტისთვის არაგულწრფელობის უდიდესი იარაღი სწორედ მისი უდიდებულებობა სიტყვა აღმოჩნდა.

ეკრანზე სიტყვით, კინოენით ყველაფრის გამოხატვის შეუძლებლობაზე მითითებს ბერგმანიც „პერსონაში“: მა-



შინ ჩვენს თვალწინ ფირი წყდება, დნება, პროექტორიდან ვარდება.

„დოსტოევსკის სტილი კი — ეს არის პლენაზმები, ჰიპერბოლები, სულმოუთქმელი ლაპარაკი... მაგრამ ჩაუფიქრდით ამ უცნაურ ფორმას და თქვენ შეიტყობთ იმის მნიშვნელობას: როგორი უნდა იყოს აფორიაქებული სინდისის ხმა, რომელიც ამუქებს ფერებს? ერთი და იგივეს ამტკიცებს, სულს ძლივს ითქვამს და ამასთან კვლავ ეშინია თავის ფერთა სიმუქისა, თავისი გამოსახულებისა“⁴², — აღნიშნავს ი. ანენსკი.

სასოწარკვეთილი, ყველასგან, სამყაროსგან გაუცხოების მდგომარეობაში მყოფი მანუელა („გველის კვერცხი“), „ცდილობს დაეხმაროს აბელს, ისეთივე მარტოხელას, როგორც თვითონაა. იგი ამბობს: „ჩვენ ხომ სიტყვა აღარ შეგვჩრჩა. როცა შეგვიძლია ცდა და რაღაცის იმედიც გვაქვს, მათზე როგორღაც არც კი ვუფიქრობთ. მაგრამ როცა ცხოვრობთ ისე, როგორც ჩვენ ახლა ვცხოვრობთ, ადამიანებს აღარ ვაჩინათ სიტყვები, შერჩათ მხოლოდ ქვითინი, გამწარებული კივილი ან ცრემლები“⁴³.

კირკეგორი ამტკიცებდა, რომ ჭეშმარიტი სიმუნჯე ღუმელში კი არა საუბარში გამოიხატებაო. ბერგმანის გმირები ცდილობენ ერთმანეთთან ლაპარაკს, ცდილობენ დაუახლოვდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ყოველგვარი ცდა ამაოა, მოუზომავი და მოუფიქრებელი გამოყენების გამო სიტყვები ცვდება. ევა („შემოდგომის სონატა“) საყვედურობს დედას: „მე არაფერი გამეგებოდა“, ვინაიდან მესმოდა მხოლოდ შენი ხმა და ალბათ კიდევ იმიტომ, რომ შენიც ვერაფერი გამეგო. შენი სიტყვები ხომ ძალზე მკვეთრად გამოირჩეოდა შენი თვალების გამომეტყველებისაგან. შენი სიტყვები სწორია შენს სამყაროში, ჩემში — ჩემსაში. და თუ მათ გავცვლით, ყოველგვარი აზრი დაიკარგება“⁴⁴.

ადამიანისა და საზოგადოების თანარსებობის საკითხის გადაწყვეტიას ევზისტენციალისტები მივიდნენ დასკვნამდე, რომ საჭიროა საჭირობოლოტო საქმეებთან შეგუება, ე. ი. ან უნდა იცრუო, ან დაღუძმდე.

ელიზაბეტი („პერსონა“), როცა უნდა ტრას თამაშობს, უცებ ყურს მიუგდებს საკუთარ ლაპარაკს და წამოიყვირებს: „ემშაკმა წაიღოს, რა საძაგლად ჟღერს!“ იგი უყურებს თავის ამხანაგებს, მათს დაკრიმულ სახეებს და გადაწყვეტს, რომ ლაპარაკი უაზრობაა, უკეთესია დაღუძმება. ელიზაბეტი შეტრიალდება, მიმოიხედავს და გაიღიმებს. მნიშვნელოვანია ის, რომ ამას იგი წყნარად, მშვიდად აკეთებს. ღუმილი, რაც მან თავის თავს მიუსაჯა, მოკლებულია ნევროზულობას ეს ძლიერი პიროვნების პროტესტის გამოხატულებაა. სასოწარკვეთა, ღუმილი, საშინელება „პერსონაში“ იმდენად დიდა, რომ მას სახელსაც ვერ დაარქმევინინი სიტყვებში და სახის მიღმა არსებობენ. ერთადერთი სიტყვა, რასაც ალმა გამოსძალავს ელიზაბეტს, ესაა „არაფერი“. „ჯანყს უნდა „ყველაფერი“, ან არ უნდა „არაფერი“⁴⁵. არაფერს არ წარმოადგენს! ისმის მხოლოდ საკუთარი ბუნტარობით გადაღლილი სულის კივილი.

მსახიობის ღუმილი მოწყალების დასაჯადოებს, როგორც გველის შეხედვა და აიძულებს ყველაფერი თქვას საკუთარ თავზე. მუნჯი უსაფრდება თავის მსხვერპლს, აღიქვამს მის აღსარებას, „ერთგვარად გადახარშავს“ თავის თავში ისე, რომ ბოლოს და ბოლოს მოწყალების დას, წინააღმდეგობის მიუხედავად იგივე ეშლება მსახიობ ქალთან. ეს უკანასკნელი საბოლოოდ გამოჯანსაღებული მიემგზავრება, ბრუნდება სცენაზე. მიემგზავრება მოწყალების დაც ტეხილი, განაწამები.

ალმას შიზოფრენია მოეძალდება, მისი საუბარი უაზრო ხდება. მას ეჩვენება, რომ სხვა ქალი პროეცირდება მასთან, შეერწყმის მას, და მაშინ სიტყვები წყვეტენ არსებობას.

ყველა ტრაგედიის კულმინაცია — გმირთა სიმუნჯეშია.

ფილმი „ღუმილი“. ეს იგავია ღუმილზე — არა ცალკეული შემთხვევა, არამედ განზოგადებული, ჭკუის სასწავლებელი, მორალი. ადამიანებს არ ესმით ერთმანეთის, ისინი თითქოს სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ. ერთმანეთის არ ეს-



მით დებსაც კი. მათ შორის აღიძვრება მტანჯველი არაბუნებრივი ვნებები, ბუნებრივი, ნორმალური ვნებები კი ველური უბრალოებით მბრძანებლურად აშორებენ მათ ერთმანეთს. გულგრილი რჩება ღმერთიც. იგი ღუმს⁶.

ძნელად თუ მოიძებნება უფრო მეტად საშინელი სახე: ადამიანი, რომელსაც საკუთარი სხეული ხრავდა და რომელიც სამყარომ გასწირა, მაგრამ არ მოკვდა ღროზე, სიკვდილის მოლოდინში ასრულებს კომედიას, მზერას მიაყვრობს ღმერთს, რომელსაც თაყვანს სცემს და ემსახურება ისე, როგორც ადრე ემსახურებოდა სიცოცხლეს. იგი ღვას მუხლებზე სიცარიელის წინაშე მდუმარე, ზეცისკენ ზელებაპყრობილი.

„ღმერთი, რომელმაც არ უწყის ტანჯვა, სამაგიეროს მივება, ყრუ ღმერთია, — ასეთია ბუნტართა ერთადერთი რელიგიური ფანტაზია“⁷. ვინი სწყევლის ღვთის მღუმარებას და მას მღუმარებითვე პასუხობს.

60-იანი წლების დასაწყისში ბერგმანმა დადგა თავისი ტრილოგია „როგორც სარკეში“, „ზიარება“, „ღუმილი“, რომელსაც შავი ძაფითი გასღვეს „ღვთის ღუმილის“ თემა — თემა ადამიანისა, რომელიც ჭეშმარიტებას მოსწყდა.

ღმერთი ასევე ღუმს და არ პასუხობს პასტორ ტომასის („ზიარება“) კითხვებს ისევე, როგორც ღუმდა ქრისტე ჯვარცმისას. ამ ფილმის ერთ-ერთი გმირი ალგოტი ყვება: „როცა ქრისტე ჯვარზე გააკრეს, ეკიდა იქ და იტანჯებოდა, ღრიალებდა: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რატომ მიმატოვე?“ ასე საშინლად გაყვიროდა, ეგონა, რომ მამაღმერთმა ზეცაში მიატოვა იგი. და ყველაფერი, რასაც ის ქადაგებდა, სიყალბე იყო. ქრისტეს სიკვდილის წუთებში საშინელი ეჭვი სტანჯავდა. აი, სწორედ ეს იყო ალბათ, ყველაზე აუტანელი მისი ტკივილი. მე ამით მინდა ვთქვა, რომ ღმერთი ღუმდა“.

ღვთის ღუმელზე ლაპარაკობენ რაინდი ბლოკი („მეშვიდე ბეჭედი“) და პასტორი „გველის კვერცხიდან“.

კირკვიორი უარყოფს უფლისკენ მი-

მავალ სიტყვისმიერ ვზას, თავის თავში გულისხმობს პირველ ცოდვას და მისი ჩაწვდომის ერთადერთ შესაძლებლობად სამყაროსგან თვითიზოლაციას, საკუთარ ერთადერთობაში ჩაღრმავებაში ხედავს.

დოსტოევსკის გმირებისთვის ოცნება კუთხეში მიკუნჭვას, ყველასგან და ყველაფრისგან მიმაღვას, მხოლოდ თავისი თავით, თავისი ოცნებებით ცხოვრებას ნიშნავს. სწორედ ასე ცხოვრობენ დოსტოევსკის კუნჭულებში, აქ ყოველ თავისუფალ წუთს იმისთვის იყენებენ, რომ კუთხეში მიიკუნჭონ და იოცნებონ. გარეშე ადამიანებთან იშვიათი ურთიერთობა და კარჩაკეტილობა ადამიანს გასწირავს ღუმილისთვის. მას უჭირს თავისი აზრების გამოთქმა: „მე მძულს ლაპარაკი“⁸, — აცხადებს კირილოვი, რომელმაც ოთხი წელი გაატარა მარტოკამ თავის თავთან და ოცნებებთან ერთად.

ფოკუსნიკი ფოველი ფილმში „სახე“ თავს აჩვენებს მუნჯად, ალბათ, ამ ვხით ხელისუფლებასთან და მეშხანებთან ურთიერთობას გაურბის. მათ ხომ უყვართ მსჯელობა იმიტომ, რომ ჭეშმარიტებასთან არავითარი საქმე არა აქვთ. ამის გამო ღუმილი რჩეულ სულთა ერთგვარ პრივილეგიად გვევლინება თავდაჯერებული და აგრესიული ყვეჩერების ბრბოში.

„ბერგმანთან ისე გამოდის, რომ მხატვარმა, თუ მას არ სურს დახარჯოს თავისი ნიჭი, უნდა აირჩიოს ან „ღუმილი“, ხელი აიღოს მხატვრულ შემოქმედებაზე („პერსონა“), ან ფიზიკურად მოკვდეს, რაც მიეწევა კიდევ „მგლის საათის“ გმირს. აქ არჩევანი არც არის, ერთიც და მეორეც სიკვდილია შემოქმედისთვის“⁹.

მაგრამ ღუმილი სრულიადაც არ არის გაიგივებული სიჩუმესთან. არიან ადამიანები, რომლებიც მოწოდებული არიან ლაპარაკისთვის თავისი საქმიანობის ირგვლივ. მაგრამ გაწამებულნი არიან შინაგანი, სულიერი სიმუნჯით, ასეთები არიან ღაფიდი ფილმში „როგორც სარკეში“, პასტორი ტომასი „ზიარებაში“. ასეთივე იყო ელიზაბეტ ფოველერიც



„პერსონაში“. სანამ შინაგანი სიჩუმის შეგნებამ არ მიიყვანა იგი ფიზიკურ სიმუნჯესთან.

ა. კამიუ წერს: „სამყარო არასოდეს არის უტყვი, დუმილშიც კი იგი მუდამ იმეორებს ერთი და იგივე ნოტებს, ეხმიანება ვიბრაციას, ადამიანები რომ გამოსცემენ, მაგრამ ჩვენთვის მისაწვდომი ბგერები იშვიათად იკვრება აკორდად და არასოდეს გადადის მელოდიაში. თუმცა მუსიკა იქაც არსებობს, სადაც მთავრდება სიმფონიები, სადაც ხმებს მელოდია ფორმას აძლევს, რაც მათ თავისთავად არ გააჩნიათ, და ბოლოს, სადაც ნოტების განსაკუთრებული განლაგება ბუნებრივ უწყვეტილობაში ერთგვარ ხუნდისთვის საჭირო კილოს გამოაქვს¹⁰“.

შენიშვნები:

1. ა. კამიუ. „აქანყებელი ადამიანი“. გვ. 63, (რუსულ ენაზე)
2. ი. ანენსკი „დოსტოევსკი“ წიგნში „დოსტოევსკი“. რჩეული თხზულებები, მ. „ხულოესტვენაია ლიტერატურა“. 1990, გვ. 565.
3. ი. ბერგმანი. „შემოდგომის სონატა“. მ. იხვესტია, 1988, გვ. 150.
4. იქვე: გვ. 21-214.
5. ა. კამიუ, დასახ. ნაწარმოები, გვ. 161.
6. რ. იურენკო. „დუმობი“. ისკუსტო კინო. 1954. № 12, გვ. 107.
7. ა. კამიუ. დასახ. ნაწარმოები, გვ. 140.
8. ფ. დოსტოევსკი. „ჰინკები“, გვ. 247.
9. ე. გრომოვი. „ინგმარ ბერგმანი“; წიგნში „ბერგმანი ბერგმანის შესახებ“. მ. „რადუგა“, 1985, გვ. 495.
10. ა. კამიუ, დასახ. ნაწარმოები, გვ. 318.

მელვარე შესვარე ნარსულთან ანუ დაუვიწყარი ნარსული

ნადია შალუტაშვილი

„აწ სასწაული მათნი ჟამთა სიმრავლისაგან მიეცეს სიღრმეს დავიწყებისა“.

გიორგი მერჩულე.

მეოცე საუკუნე თითქმის მიიწურა. ბუნებრივია, ამ შფოთით სავსე ცხოვრებაში, როდესაც ტექნიკურმა სიახლეებმა, მომხვეჭელობამ, გაუცხოებამ იმპლავრა, როდესაც უცხოთა უცხო კულ-

ტურის გავლენა ესოდენ დაგვეტყო და სულიერებასთან დაშორება დავიწყეთ, გზავჯარედინზე, არჩევანის წინაშე მდგომი ხალხის მხერა უნებლიედ წარსულისკენ მივავართო. აქსიომაა, რომ

წარსულის გარეშე მომავალი ვერ იარსებებს, ხოლო ისეთი ისტორიული წარსულისა და კულტურის ერს, როგორც ქართველები ვართ, ბევრი, ძალიან ბევრი გვაქვს გასახსენებელიც და სამაგალითიც...

ამიტომაც ჩვენს ხალხში თავისი დოკუმენტური ფილმებით ესოდენ დიდი აღიარება და პატივისცემა დაიმსახურეს ისეთმა მამულიშვილებმა, როგორებიც იყვნენ რ. თაბუკაშვილი და გ. პატარიაი. საერთო აღტაცება გამოიწვია არაორდინარული, ნიჭიერი რეჟისორის მ. კოკოჩაშვილის მრავალსერიანმა ფილმმა „გზები“...

რასაკვირველია, ჩვენმა ისტორიკოსებმა ბევრი ქართველი მეფის და მოღვაწის ცხოვრება კარგად შეისწავლეს, დიდადლი ისტორიული მასალა მოპოვებული, მაგრამ, რაც უფრო შორს, საუკუნეების სიღრმეში ვიჭრებით, მით უფრო ნაკლებია წყაროები, ნაკლები ვიცით უშორეს წარსულის შესახებ. სწორედ ამიტომ, საინტერესოა პოეტ გელა ქოქიაშვილის პოემა „არმაზელები“, რომლის პოეტურ ნიჭს რომანტიკული ფანტაზია და გამოგონებლობა, ისტორიის ღრმა ცოდნა საინტერესოს ხდის... გ. ქოქიაშვილის პოემამ „არმაზელები“. რომელიც სამწუხაროდ ჯერ არ გამოქვეყნებულა, დიდად დაინტერესა საქართველოს ტელევიზიის პირველი არხის „მამულის“ რედაქცია, ტელეკორპორაციის თავმჯდომარე არჩილ გოგელია და დოკუმენტალისტი-ენტუზიასტები. ყოველგვარი სიძნელეების მიუხედავად, გადაწყდა შეექმნათ პოემის სატელევიზიო ვარიანტი, რომლის მთავარი გმირი გახდა ელინისტური ხანის იბერიის ლეგენდარული მეფე, რომელსაც ხალხმა „ფარსმან ქველი“ შეარქვა. ფილმის სცენარის ავტორები არიან პოემა „არმაზელების“ ავტორი გელა ქოქიაშვილი, ვაჰაპუაშვილი და რეჟისორი ზენონ კაცია (ლიტერატურული რედაქტორები — არჩილ გოგელია და მიხეილ ქვლივიძე), ფილმის რეჟისურა ეკუთვნის ზენონ კაციას და გივი ვეფხვაძეს.

მოგეხსენებათ, დღევანდელ პირობებში ფილმის გადაღებას რამდენი სიძნელე და, პირველ რიგში, უსახსრობა აბრ-

კოლებს; ამას დაერთო სცენარზე მუშაობა, მთელი რიგი ორგანიზაციული სერიუზი. საორგანიზაციო პერიოდი თითქმის წელიწადნახევარს გაგრძელდა და შედეგად შეიქმნა მხატვრულ-დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმი „ფარსმან ქველი“, რომელმაც ჩვენი წარსულის კიდევ ერთი პატარა „ფანჯარა“ გამოაღო.

მეორე საუკუნე ქრისტეს დაბადებიდან... ამ დროს იბერიის ტახტზე მეფობდა უძლიერესი ხელმწიფე ფარსმან მეორე, რომელსაც სიკეთისა და სივაჟაკისთვის ხალხმა „ქველი“ შეარქვა. ისტორიულ წყაროში იგი იხსენიება, როგორც „კაცი კეთილი და უხუად მომნიჭებული და შემნდობელი, ასაკითა შეუნიერი, ტანითა დიდ და ძლიერი, მძნე მხედარი და შემმართებელი ბრძოლებისა, უშიშარი ვითარცა უხორცო“...

ფარსმანი — ვაჟკაცი, მშვიდლოსანი, მახვილოსანი, მეომარი, მხედარი, ქველი კაცი, ღარიბთა, ქვრივთა და ობოლთა გამკითხავი, იბერიის მეფე-მმართველი და ერის დამცველი, ჯერ კიდევ ელინისტებისა და ქრისტიანობის ზღვარზე იყო ქართველი მეფე-მმართველი. მახვილითა და ბრძნული დიპლომატიით ებრძოდა რომაელებს, პართიელებს და სხვა მომხედურ მტერს. ცნობილია მისი მოლაპარაკებები რომის ელჩებთან სატახტო ქალაქ მცხეთაში, მისი დიპლომატიური სტუმრობანი „მსოფლიოს ცენტრში“ რომში, მოლაპარაკებები იმპერატორ ადრიანესთან, ანტონიუს პიუსთან, მისი ბრწყინვალე მიღება რომში, კოლიზეუმში, ქართველ მხედართა შეუდარებელი გამარჯვებები იპოდრომზე, ფარსმანის ძველი მარსის მოედანზე, რომლის ადგილი დღესაც გვიჩვენებს რომაელმა მასპინძლებმა (რა შეუდარებელი იყო საომრად აღჭურვილი ქართველი მეფის ქანდაკება, რომელიც თვით მარსს, რომის ღვთაებას მოგაგონებდათ...) და კიდევ სამშობლოში დაბრუნება, და კვლავ ბრძოლები — სომხეთის განთავისუფლება, ბრძოლები პართიელებთან, რომთან და კავშირი ალან-ოსებთან, ლაშქრობა პართიაში, ალბანეთსა და კაბადოკიაში და ხალხის მწყემსვა, „წერილ ერზე ზრუნვა, შინა-

განი მტრების გაძლიერება, მოლაღატე ბიძაშვილი შირდატი... ვერაინ სძლია პარისპირ, იარაღით ვოლიათ, ბრძენ მეფეს და... კვლავ მზაკვრობა, უშნო, მახინჯი მზარეული საჭურისი და საწამლავი, მოკვდინება დიდი მეფისა და ქართველთა „ვაება ვაების“...

ასეთი იყო ისტორიული ქარგა, რომელზედაც დაიწერა პოემა და რომელზედაც უნდა შექმნილიყო ფილმი. რასაკვირველია, მასალის სიძუნწის გამო (არ დაგვრჩა თვით ფარსმანის გამოსახულება) საჭირო იყო ფილმის შემქმნელთა ფანტაზიის, მხატვრული ოსტატობის მოშველიება და ამ გზით ათას რვაასი წლის წინ მომხდარი ამბების გაცოცხლება-განვითარება...

ფილმის დამდგმელებმა უხვად, ოსტატურად გამოიყენეს ქალაქების, ციხეების ნანგრევები, შემოიარეს უფლისციხე, ვარძია, არმაზი, მცხეთა, ბაგინეთი, ჰქონდათ ვადალები მამულაშვილის ბაღში. ისტორიულ ქარგას ჩააწინეს სერაფიტას რომანტიკული ამბავი, გადაიღეს ბოლინგები, გამოიყენეს უმშვენიერესი გრაფიკა, მხატვარ ლაერტ ფარეიშვილის შესანიშნავი გრაფიკა, შეიტანეს საბაზი, მასობრივი სცენების „ციტადელი“ ისტორიული ფილმებიდან, ძველი რომის მაკეტი და ყველაფერი ეს დაამშვენა კომპოზიტორ მერაბ მამულაშვილის მუსიკამ.

საკმაოდ მარტივი, პრიმიტიული ტექნიკის მიუხედავად რეჟისორული მიზნებისა და ფანტაზიის მეშვეობით შეიქმნა ფილმი, რომელშიაც გაცოცხლდა „დრო, რომელიც ერთგვარად, „თანამედროვეობის ჩარჩოშია“ ჩასმული, იწყება უფლისციხის ნანგრევებზე საექსკურსიოდ მოსული დღევანდელი ახალგაზრდებით და მთავრდება ამითვე, თითქოს ეს ყმაწვილები ფანტასტიკურმა „დროის მანქანამ“ წარსულში გადაისროლა და კვლავ დღევანდლობას დაუბრუნა...

სურათის ერთგვარი ექსპოზიცია, პოემის ავტორის მიერ თხრობა, დინჯი, წყნარი თხრობა იმისა, რომ ფარსმან მეორემ უძნელეს პირობებში კვლავ გააერთიანა იბერია და დასავლეთური ორიენტაცია აიღო, პირველი და შემდეგ მე-



ორე სტუმრობა რომში, უმშვენიერესი სერაფიტას მეუღლე, შემდეგში ძველმოსილი მზის მოძღვარი, იონა (იოლმანგანი). ბრძოლა დატაცებული ტერიტორიების დასაბრუნებლად, ახალი, ქრისტიანული რელიგიის იბერიაში გამოჩენა... აუბედით ისტორიულ ამბებში სერაფიტას შორეული მზერა... სერაფიტა... სერაფიტა... რამდენჯერ დავფიქრებულვართ მის ბეზე, როცა არმაზში მისი საფლავის ქვას დაწერებოვართ...

ავტორის ტექსტს მოსდევს სდექ-კადრები — არმაზი, ბაგინეთი, შემდეგ ხედი ჯვრიდან, სვეტიცხოველი, ჯვარი, ბაგინეთის ხეობის თავზე, რკინის ხევი ფარნავაზისა და ფარსმანის ჩრდილები...

რეჟისორები და მხატვარი შესანიშნავად იყენებენ შუქ-ჩრდილებს, ფერს, ახ-



ალი წერტილიდან ვაჩვენებენ ბერჯერ ნანახ ნანგრევებს...

უშველებელი ქვების ხეულებიდან დინჯად გამოდიან მსახიობი — „მემატიანეები“ — ვაჟი — ზაზა ბაწელაშვილი და ქალი — ზინაიდა კვერენჩილაძე, დინჯად შემოიციკაშენ თეთრ, მოქარგულ ანტიკურ წამოსასხამებს და იწყებენ შორეულ ამბავთა თხრობას. რეჟისორები, ოპერატორები (რევაზ მახარაძე, მიხეილ მერაბოვი, ელგუჯა მგელაძე), ჭეშმარიტი ვირტუოზულობით პოულობენ ახალ და ახალ წერტილებს, რაკურსებს, სხვადასხვა მხრიდან, სხვადასხვა ადგილზე იღებენ „მემატიანეებს“, კამერა ხან გვიანლოვებს მათ, ხან რაღაც დეტალს გამოჰყოფს, ხან თვალეზე, ხელეზე შეაჩერებს ყურადღებას. გამოყენებულია მსხვილი პლანი, პანორამის ფონზე ჩნდება ეტრატები, ფარსმანის, ადრიანესა და სხვათა ჩინებულად შესრულებული გრაფიკული პორტრეტები — ფარსმანი ხან გვახლოვდება, ხანაც ვეშორდება, თითქოს შორეთიდან მობრუნებული გვიყურებს, გვიკვირდება, თუ რაღაცას ვეკითხება, იგივე ფარსმანი რომში საბრძოლველად შეჭურველი, ჭეშმარიტად ანტიკური გმირი, ომების ღვთაება და რომის ხედები, მეფის მიღება რომში, კოლიზეუმი... გემი ზღვაზე... ორმაგი გრაფიკა... ჩრდილები... რეჟისორები თავიანთი ფანტაზიით აცოცხლებენ ბუნების პანორამას... თხრობა მშვიდად მიედინება, ირველივ კი ხან თოვლია, ხან წვიმა, ხან აყვავებული ვაზაფხული, ხან მცხუნვარე ზაფხული, ვალვისგან დახეთქილი მიწა, მთვარიანი ღამეები, მთვარე არეკლილი მდინარეში, მშფოთვარე ზღვა, ცაღ აზიდული თოვლიანი მწვერვალები და ყოველივე ეს ისტორიული ამბების ნაწილია, ნაწილია და ფონი... შავად მოქუფრული ცა, ღრუბლებს ქვეშით ანთებული ცეცხლის ალები, შავად აკრული ფრინველების და ისრების სეტყვა, რომელიც ცას ჰფარავს. მშვენიერი ბადი, ხის ტოტები, ნაზი ყვაეილები და ხეებს შორის სერაფიტა, მისი თვალეები, ბრძოლების სცენები, გავეშეული ცხენები, მეომართა მკაცრი სახე-

ები... ერთი სიტყვით, ამ ფილმში, მშველადი პირია, ყოველ ნანგრევს, ყოველ ღრუბელს, ყოველ ყლორტს, წვიმიან ფოთოლს, რომელიც ცრემლს მოგვაგონებს, შერხეული ბალახი ქვის ლოდზე — ყველაფერს თავისი შინაარსობრივი, აზრობრივი დატვირთვა, სიმბოლური ფლერაღობა აქვს... ბუნება... პეიზაჟები და ფარსმანის, ბერშუბის, იოლმანგანის, ხევახის, გელა პანკისელის სახეები შორეთიდან...

ამ ფილმში ქვებიც, ნანგრევებიც „მეტყველია“, შესანიშნავია დროის ასახვა ალეგორიების მეშვეობით, — კედლის ზღუდე წარწერით, ბაგინეთი, ქსენონი, წიწამურის ხედები, ციხეების კოლაჟი... შეუძლებელია ყველაფრის აღწერა, ეს ისეთი სურათია, რომელზეც მშრალად კი არ უნდა იმსჯელო, არამედ ნახო და განიცადო... ყოველი კადრი, მისი მშვენიერი მონტაჟი ღრმა შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ფილმის ტექსტს მხატვრული კითხვის ოსტატები ზინაიდა კვერენჩილაძე (ქალი) და ზაზა ბაწელაშვილი (ვაჟი) გადმოგვცემენ. მათ გამოყენებული აქვთ თერთი წამოსასხამები რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“. თითქოს ოიდიპოსის როლის შემსრულებლის, დიდი ხელოვანის, აკაკი ხორავას ლოცვა-კურთხევა სდევს ყოველ სიტყვას, ყოველ ფრაზას... ცნობილია, რომ მსახიობი ზ. ბაწელაშვილი ხშირად კითხულობს ძველ ქართულ ტექსტებს, ამიტომ ფილმში იგი ორგანულია, აუღელვებლად ფლერს მისი თხრობა, ბრძნული თხრობა წარსულის შესახებ, მიზანსცენები იცვლება, „მემატიანე“ კი მიუკერძოებლად აღწერს იმას, რაც იყო, ხოლო, როდესაც თვით ფარსმანის ტექსტს ხვდება, გარდაისახება და მღელვარედ წარმოთქვამს მეფის სიტყვებს, გადმოგვცემს მის ფიქრს, მსახიობის ხმა ხან მშვიდია, ხან მშფოთვარე, გამოხედვა დაძაბული და შეურყეველი...

ზინაიდა კვერენჩილაძე ქართული სცენის ერთ-ერთი წამყვანი ოსტატია, მისი ყოველი ნამუშევარი თეატრში, კი-



ნოში ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევს. მისი ხმა მშვიდია, ჟესტი ძუნწი, გამოხედვა მკაცრი, იგი თითქოს თავისი თვალთ ხედავს იმას, რასაც მოგვითხრობს, ხედავს ფარსმანს, სერაფიტას... მოდის ბილიკზე ნანგრევებს შორის, ქარი უწეწავს თმებს, იგი კი მოდის ამაყი და გაუტეხელი, თითქოს სიმბოლო ჭირგამოვლილი, მაგრამ დაუძლეველი ქართველი ქალისა... და კვლავ თვალები... ადამიანის თვალები, რომლებიც უხილავს ხედავენ... ხმა წარმაჯალი... გაქრა წარსული... ირგვლივ ისევ დღევანდელობა და გაისმის ქალის ლოცვა-მუდარა —

„რაც მტკიოდა

წინაპარო,

ნეტავი თუ გამიგე?

შენ უშველე საქართველოს —

მინდორს,

ნათესებს, მოცელილს

მუხლოყრილი გვედრები

შენს კერპებთან

მლოცველი“.

ამ წერილის მკითხველი, ალბათ იტყ-

ვის — კი მაგრამ, ამ სურათს ნაკლებად აქვს?

აქვს რასაკვირველია, ისე როგორ იქნება, მაგრამ მასში იმდენია ძალა მამულშიშვილობისა, იმდენია სიყვარული წარსულის დიდებისა, ისეთია ფილმის შექმნელთა ნიჭი, ფანტაზიით მიღებული შთაბეჭდილება, რომ ჩვენ შეგნებულად ნაკლს ვერა ვხედავთ და არცა გვსურს დავინახოთ, რადგან ფილმი სამშობლოსადმი, ჩვენი წარსულისადმი სიყვარულითაა გამთბარი და ამ სიყვარულისათვის, რომელიც დღეს ყველას გვჭირდება, მადლობის მეტი არაფერი გვეთქმის.

P. S. კარგი იქნება, როგორი დაბრკოლებაც არ უნდა შეექმნას, საქართველოს ტელევიზიამ გააგრძელოს ეს მამულიშვილური საქმე და გადაიღოს ამგვარი მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმები ჩვენს წინაპრებზე, გამოჩინილ ადამიანებზე, რომლებმაც ჩვენი ისტორია შევს და რომელთა წინაშე, მათი შთამომავლები მუდმივ ვალში დავრჩებით.

პიროვნება, საზოგადოება და ხუროთმოძღვრების ცნება-ცნობა

ჯუშუბარ მალალურაძე

რა არის ხუროთმოძღვრება? შენობათა გაფორმებაა — მპასუხობდა ხოლმე მხოლოდ ზოგიერთი მოწინავე სტუდენტი, ამ 30 წლის მანძილზე.

არის თუ არა ეგვიპტის რომელიმე პირამიდა, ან ლენინის მავზოლეუმი მოსკოვში, ან სასტუმრო აჭარა თბილისში ხუროთმოძღვრული ნაწარმო-

ები? სტუდენტები ხვდებოდნენ, რომ ხუროთმოძღვრება რაღაც უფრო მეტია, ვიდრე შენობათა გაფორმება.

საზოგადოების დიდი ნაწილი ანალოგიურად აზროვნებს, რასაც ადასტურებს მრავალთა ასეთი თხოვნა: „გთხოვ ფასადი გამომიხაზო და დანარჩენს მშენებელი გამიკეთებს“-ო.



ასეთ პიროვნებებს ავიწყლებათ, რომ ფასადის მხატვრული სახე, მისი სილამაზე, დამოკიდებულია მის სიგრძე-სივანეზე-სიმაღლეზე, ფანჯრებ-კარბთა პროპორციებზე და მათ რიტმზე, რომლებიც, თავის მხრივ, დამოკიდებული არიან შენობის სათავსების დანიშნულებაზე, მათ აბსოლუტურ ზომებზე, ურთიერთ კავშირებზე, ეს ყოველივე კი გადაჯაჭვულია შენობის კონსტრუქციებზე, სამშენებლო მასალებზე და ა. შ.

ასეთი მთხოვნელი—დამკვეთ-დამფინანსებელი პიროვნება ცდილობს, თავისი გავებით, სახსრების ეკონომიას იმით, რომ დაპროექტებაში გადაიხადოს ნაკლები, რადგან ხუროთმოძღვარს დაუკვეთავს მხოლოდ ფასადის გაფორმებას და არა მთლიანად პროექტის კომპლექსურ გადაწყვეტას—ტოპოგრაფია, გეოლოგია, ტექნოლოგია, კონსტრუქციები, სამშენებლო მასალები, სანტექნიკა, ელექტრობა, ხარჯთაღრიცხვა, მშენებლობის ორგანიზაცია. ჩვეულებრივ ყველა ეს ნაწილი, მხატვრული გააზრებით გადაწყდება მხოლოდ ხუროთმოძღვრის მონაწილეობა-ხელმძღვანელობით.

ყველა ამ საკითხების და, მათ შორის, სეისმომდებლობის, მეწყერ თუ ზვავ-არიდების კომპლექსურად გადაწყვეტისას, ხუროთმოძღვრის ერთ-ერთი უმთავრესი საფიქრალაია სახსრების ეკონომია.

ყოველი ზემოთჩამოთვლილი საკითხის დამუშავება ხდება შესაბამისი ვიწროსპეციალისტის მიერ ხუროთმოძღვართან შეთანხმებითა და მისი მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად, მაგრამ რაციონალურობისა და ეკონომიურობის დევიზით.

ცნობილია, რომ ასეთი, ნორმალური წესით დაპროექტებისას და არა მხოლოდ ფასადის გაფორმებისას მიიღწევა გაცილებით მნიშვნელოვანი ეკონომიური ეფექტი, ვიდრე ამას ელის მხოლოდ ფასადის გაფორმების დამკვეთი პიროვნება.

ხუროთმოძღვრის, როგორც ხელმძღვანელის ფუნქცია გრძელდება აგრეთვე მშენებლობის დაწყებიდან მის

სრულ დაბოლოებამდე და მას შემდეგ, როდესაც მისი ხელმძღვანელობის მასწავლებლობის ფუნქცია გრძელდება შენობის ექსპლუატაციის დაწყებისას მაინც, განსაკუთრებით ტექნოლოგიის ახლებურად გადაწყვეტისას, თუ მთელი საექსპლუატაციო პერიოდის განმავლობაში არა. ეს დამოკიდებულია საზოგადოების დამოკიდებულებაზე სამართლიანობის — პატიოსნებისა თუ კანონიერებისადმი. საზოგადოება, რომელიც ამ ნებათა ზუსტი დამცველია — როგორც მისი თითოეული წევრის ნორმალური ცხოვრების ფუძეთა-ფუძისა, მაშინ ხუროთმოძღვრის მართვაში მონაწილის ფუნქცია უმტკივნეულოდ შეიკვეცება. ეს ფუნქცია გაგრძელდება ისეთი საკითხების გადაწყვეტისას, როგორცაა ტერიტორიების გამოყოფა ახლამშენებლობათა, თუ მიშენებათა დროს, სატრანსპორტო თუ სხვა საინჟინრო ქსელების შემდგომი განვითარება და სხვ.

სამწუხაროდ, საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ივიწყებს კარგად თანაცხოვრების კიდევ ერთ ფუძეთა ფუძეს — კაცთმოყვარობას. ისინი თვითნებურად, ვინმესთან რაიმეს შეთანხმების გარეშე შემოლობავენ და ბოსტნებად აქცევენ ბავშვთა სათამაშო მოედნებს, თვითნებურადვე მიაშენებენ ავტოფარეხებს, საკუქნაოებს თუ გადალობავენ კიბის ბაქნებს და ა. შ. და ა. შ. ამით, ცხადია, არამც თუ ამახინჯებენ საცხოვრებელ გარემოს, არამედ ისაკუთრებენ ამ საზოგადოების საერთო საკუთრებას, აუარესებენ თანაცხოვრების პირობებს და ა. შ. ასეთ საზოგადოებაში, ვფიქრობ, არამც თუ შეიკვეცება, არამედ გაფართოვდება ხუროთმოძღვრის მართვაში მონაწილეობის ფუნქცია.

ხუროთმოძღვრების ცნების სტრუქტურა მთელი უცოდინარობა და საზოგადოების მიერ მისი სათანადოდ ცნობის დაქვეითებული მდგომარეობა, გასაგები ხდება ქართული ლექსიკოგრაფიის არსებული მდგომარეობის გამოც.

საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ხუროთმოძღვრებისა თუ ხუროთმოძღვ-



რის განმარტებას ვერ იპოვით თვით სულხან-საბას ლექსიკონშიც კი. მასში არ არის არც არქიტექტურისა თუ არქიტექტორის ცნებაც.

ეს საოცარია იმდენად, რამდენადაც ეს მისი 30 წლიანი ნაშრომი დასრულდა 1716 წ. და გარდა ქართული სიტყვებისა ის შეიცავს სომხური, თურქული და იტალიური წარმომავლობის სიტყვათა ცალკე ნაწილებსაც და ვერცერთ მათგანში ხუროთმოძღვარ-არქიტექტორს ვერ შეხვდებით. ეს მაშინ, როცა უკვე ოცი საუკუნის ისტორიას ითვლიდა ალექსანდრე მაკედონელის მიერ აშენებული ალექსანდრია და ოცი საუკუნე ხალხები იმეორებდნენ ამ ქალაქის გენერალური გეგმის შემდგენელის, არქიტექტორ დინოკრიტე როდოსელის სახელს. ე. ი. უკვე იმ დროისათვის მიღებული იყო ადამიანთა ნაღვაწის გამოცხვა, შრომის დანაწილების საკმაოდ მაღალი დონე — ერთის მხრივ იდეოლოგ-დამფინანსებელ-მმართველი მხარდამჭერი ალექსანდრე მაკედონელი და მეორეს მხრივ, დამგვემარებელ-მშენებლობის ხელმძღვანელი — დინოკრიტე როდოსელი.

ჩვენთან კი, საუკუნეების განმავლობაში შენდებოდა საცხოვრებლებიც, ეკლესია-ტაძრებიც, ციხე-სიმაგრეთა სისტემებიც, სოფლებიც და ქალაქებიც, მაგრამ ვინ აპროექტებდა მათ, ან ვინ ხელმძღვანელობდა მშენებელთა თაობებს, თითქმის უცნობია მათი სახელები, ან ისინი გაერთიანებული არიან ოსტატის ცნებით. სამაგიეროდ, დამკვიდრებულია დამფინანსებელ-დამკვეთ-მხარდამჭერთა სახელების არა მარტო შენარჩუნება, არამედ კიდევ უფრო გაბრწყინებაც იმით, რომ მათთან ერთად არ იხსენიებდნენ დამპროექტებელ-მშენებელთა ნაღვაწს. ამიტომაც, რომ ძეგლების დიდი რაოდენობა თამარ მეფეს აუშენებია, თვით ვარძიაც კი. ცხადია, რომ თამარი არ და ვერ გამოკვეთდა ქალაქს კლდეში. ცხადია, რომ მისი ინიციატივის — დაფინანსება-მხარდაჭერის გარეშე ასეთი რამ ვერ აშენდებოდა. ასეთი ინიციატივა-მხარდაჭერა იმდენად

ნად მნიშვნელოვანი იყო, რომ არა მარტო ბრძოლაში ბრწყინვალედ გამარჯვებულს, სახელმწიფო რეფორმატორსა და საქართველოს გამაერთიანებელ მეფეს — აღმაშენებელი უწოდეს.

ცნება ხუროთმოძღვარი სულხან-საბას რომ არ გამოჩენია, არამედ საერთოდ არ იხმარებოდა საქართველოში და ამიტომაც არ შეიტანა თავის „სიტყვის-კონაში“, ეს სხვა მხრივაც დასტურდება.

ჯერ ერთი, იმის გახსენებაც საკმარისია, რომ სხვადასხვა ენების მცოდნე დიდმა ქართველმა მწერალმა, კონსტანტინე გამსახურდიამ დიდოსტატი უწოდა სვეტიცხოვლის ავტორსა და მშენებლობის წარმართველ არსაკიძეს და არა დიდი ხუროთმოძღვარი.

მეორე, დაუჯერებელია ისიც, რომ ჩვენს დიდ ივანე ჯავახიშვილს არ უხმა-რია ეს ცნება მის მიერ რეკომენდებულ მეთოდოლოგიაში ეთნოგრაფიული გამოკვლევების დროს, რომელიც სიტყვასიტყვითაა მოყვანილი კოტე კახიანის ნაშრომში — „გლეხის კარმიდამო იმერეთში“, სადაც ი. ჯავახიშვილი ასწავლის ეთნოგრაფს, რომ „ნაგებობათა შესახებ ცნობების ჩაწერისას, შემგროვებელმა უნდა გამოარკვიოს... ვინ აშენებდა (ხელოსანი თუ თვითონ ბატონი) და ვინ ეხმარებოდა და...“ არც ამ სულმნათ მამულიშვილს, 1935 წელსაც კი, არა აქვს არსად ნახსენები სიტყვა ხუროთმოძღვარი ან არქიტექტორი.

ნებისმიერი მშენებლობისას ხუროთმოძღვრული საქმიანობისადმი საზოგადოების გულგრილ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს ისიც, რომ არც ბატონ კოტე კახიანს დაუდგენია მის მიერ შესწავლილი იმერული საცხოვრებლების ავტორ-მშენებლები და არც შემდგომ, 1990 წელს, ა. ქალდანის ავტორობით გამოცემულ მონოგრაფიაში — „ცენტრალური კავკასიონის კოშკური კულტურა“, თითქმის არსად არ არის აღნიშნული, 46 კოშკიანი, თუ გალავნიან-კოშკიანი, საცხოვრებელი კომპლექსის ავტორ-მშენებელი.

მესამე, რომ ხუროთმოძღვარი ახლად



მიღებული ცნებაა, გარკვევით მეტყველებს აკად. ვახტანგ ბერიძის ფუნდამენტურ ორტომეულში — „თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები“ (თბილისი, 1960, ნაწილი 1, გვ. 38) — მოცემული ცნობებიც.

ამ ნაშრომიდან ვგებულობთ, რომ „თბილისი, ისევე როგორც ფეოდალური საქართველოს სხვა ქალაქები, უსისტემოდ იზრდებოდა, ყოველი სახლის პატრონი თავის მიწის ნაკვეთზე თავისთვის, დამოუკიდებლად აშენებდა, მეზობელი განაშენიანებისათვის ანგარიშგაუწვევლად. არ არსებობდა არავითარი სახელმწიფო კონტროლი: არც წითელი ხაზები, არც ფასადების შემოწმება, არავითარი საერთო გეგმა“.

იგივე ნაშრომიდან ვგებულობთ, რომ 1805 წ. მთავარმართებელი ციციშვილი თხოვნით მიმართავდა გრაფ კოჩუბების დახმარებოდა არქიტექტურული საქმიანობის მკოდნე სტუდენტი მაინც გამოეგზავნათ საქართველოში, რადგან აქ არამც თუ ასეთი სპეციალისტი, არამედ ქვის ოსტატებიც კი 10-ოდე თუ მოიძებნებოდა. „საქართველოში გამოგზავრების მსურველი არავინ აღმოჩნდა, სხვაც არავინ გამოგზავნეს. 1807 წელს მშენებლობის საწარმოებლად დაუშვეს პატიმრობაში მყოფი „კოლეჟსკი ასესორი“ სოკოლოვსკი, რადგანაც საქართველოში არქიტექტორი არ ჰყავდათ“.

მხოლოდ 1810 წლიდან შემოღებული იქნა თბილისის განაშენიანების წესები, რომელთა შორის უპირველესი იყო ის, რომ აეკრძალათ მიწურების მშენებლობა, როგორც უმსგავსეობა და ჭანჭრთელობისათვის მავნე.

მიწურების მშენებლობას პირველყოფილი ადამიანიც ახერხებდა არქიტექტორის გარეშეც. ასე გრძელდება 1,5-2,0 მილიონი წლის განმავლობაში. არამც თუ არქიტექტორის, არამედ ხელოსნის გარეშეც, აშენებენ სოფლის ცალკე მდგომ ტუალეტებს, საღორეებს, საბრძელსა თუ მეზობლის წაბადვით საცხოვრებლებსაც და სხვა.

ხელოსნებისა და, მით უფრო, არქიტექტორის ცოდნისა და უნარისადმი

მოთხოვნილება გაჩნდა ქონების მფლობელებსთან დაკავშირებით, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ხარისხობრივი ნახტომით გაფართოებულიყო ცალკეული პიროვნებებისა, თუ საზოგადოების მოთხოვნილებები, შეეცავლა მათი ცხოვრების წესი და შესაბამისად დღის წესრიგში დამდგარიყო მალამხატვრულად გადაწყვეტილი ისეთი ახალი ტიპის ნაგებობების გააზრება (დაპროექტება, მოდელირება) — მშენებლობა, რომელნიც შესაძლებელი იყო მხოლოდ უმაღლესი პროფესიონალის მიერ.

ქონების მეპატრონეს სურდა არა მარტო ქონებით თავის მოწონება—გამორჩეული მდგომარეობა, არამედ მისე საიმედოდ დაცვაც როგორც გარეშე მტრებისგან, ასევე მოსალოდნელი შინაური ამბოხებისგანაც. ასეთი ტიპური მოთხოვნილება — დაკვეთის, ასევე ტიპური გადაწყვეტა არქიტექტორების მიერ განხორციელებული იქნა ფარაონთა სასახლეების, პირამიდების, ქალაქების გარე დამცავი კედლებისა თუ შიდა ციხეების სახით და ა. შ. და ა. შ., ჩამოყალიბდა პიროვნების, საზოგადოებისა და ხუროთმოძღვრების თანაარსებობის უცვლელი ასეთი მოდელი — საზოგადოების (პიროვნების) ეკონომიკა=ობიექტურ-სუბიექტური მოთხოვნილებები=ხუროთმოძღვრება.

ეს მოდელი გვიჩვენებს, რომ ხუროთმოძღვრება ყოველთვის იყო და არის საზოგადოების (პიროვნების) მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების ფუნქცია, მაგრამ თავის მხრივ ის უკუშემოქმედებს ახდენს და აწვითარებს მათ მოთხოვნილებებს, ესენიც თავისი უკუშემოქმედებით აწვითარებენ მეცნიერებას, ტექნიკას, ეკონომიკას და ა. შ. ქვეყნის ეკონომიკის ზედნაშენია როგორც მოთხოვნილებები, ასევე, ცხადია, ხუროთმოძღვრებაც.

როცა ქვეყნის ეკონომიკა, გარეშე მტრების გამუდმებული თავდასხმებით ისეა დაცემული, რომ მოსახლეობის საერთო რაოდენობა 700 000-საც ვერ აღწევს, მეფე და მოაზროვნე ხელმძღვანელი ფენა მხარდამჭერ სახელმწიფოთა



ძებნითაა გზებზე გაკიდული, ხალხი კი თავის საცხოვრებელ მიწურებს თვითვე აშენებს, ცხადია, ზედმეტია ლაპარაკი რაიმე ხუროთმოძღვრებაზე, მით უფრო ამ ცნების არსებობაზე ლექსიკონში და, რასაკვირველია, მითუმეტეს, ასეთი საქმიანობის ცნობაზე წარმოდგენაც კი შეუძლებელია.

თვით საქართველოს დედაქალაქშიც კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მე-19 საუკუნის დასაწყისში ჩნდება ასეთ არქიტექტურულ საქმიანობაზე რეალური მოთხოვნები, ქალაქის მართვაში მონაწილეობაზე არქიტექტორის მხრიდან, ხოლო ქართული ლექსიკოგრაფია კარგახანს მაინც თავშეკავებით გამოიყურება ამ ცნების დამკვიდრებისათვის. ლექსიკოგრაფია კარგახანს ვერ ამჩნევს, რომ ჩვეულებრივი არქიტექტურული ტრადიციები გაფართოვდა — ყოველდღიური საქმიანობა გახდა ქალაქიდან გეგმარებითი და ქალაქთშენებლობითი საქმიანობისადმი ხელმძღვანელობა, ხოლო ტაძრების, სასახლეებისა თუ სხვა სახის საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობების, მათ შორის თეატრების აგება — კონკურსებს დაეფუძნა.

მთავარმართებელ ციციშვილის მიერ კოჩხუბისადმი გაგზავნილი ზემოხსენებული თხოვნის შემდეგ გადის 130 წელი, უკვე აქტიური ხუროთმოძღვრული სამუშაოები ჩაატარა პირველმა, უმაღლესი არქიტექტურული განათლების მქონე სიმონ კლდიაშვილმა (როგორც თბილისის უნივერსიტეტის პირველი ნაწილის ავტორმა) და მაინც თვით დიდი ივანე ჭავჭავაძის დროს, 1935 წ. არ ხმარობს ცნება ხუროთმოძღვრის ან მის შესატყვის საერთაშორისო მნიშვნელობის სიტყვა — არქიტექტორს.

მხოლოდ 1961 წ. ლლონტის რედაქციით გამოცემულ ნიკო ჩუბინაშვილის „ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ“-ის მიხედვით ხუროთმოძღვარი განმარტებულია როგორც „ხელოვანი შენობათა, ზედამხედველი ხუროთა და მშენებელთა“.

სამი წლის შემდეგ, 1964 წ. პროფ. არნ. ჩიქობავას საერთო რედაქციით გა-

მოცემულ „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის“ რვა ტომის მიხედვით „ხუროთმოძღვრება არის მშენებლობის დაპროექტებისა და შენობათა აგების ხელოვნება“.

1978 წელს მესამედ გამოცემულ ალექსანდრე ნეიმანის „ქართული სინონიმთა ლექსიკონში“ კვლავ საერთოდ არ არის შეტანილი არც სიტყვა არქიტექტორი ან არქიტექტურა, არც სიტყვები ხუროთმოძღვრება ან ხუროთმოძღვარი.

ასევე არ არის ეს სიტყვები შეტანილი 1984 წ. მეორედ გამოცემულ ალ. ლლონტის „ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონაში“.

კვლავ პროფ. არნ. ჩიქობავას მთავარი რედაქტორობით 22 წლის შემდეგ (1986 წ.) გამოცემულ „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის“ ერთტომეულის მიხედვით, ხუროთმოძღვრება განმარტებულია როგორც „ნაგებობათა დაპროექტება, აშენება და მხატვრული გაფორმება, ნაგებობის სტილი — არქიტექტურა“.

1987 წ. პოეტ-აკადემიკოს ირ. აბაშიძის მთავარი რედაქტორობით გამოცემულ „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“-ს მე-11 ტომში სიტყვა ხუროთმოძღვრება განსაზღვრულია საერთაშორისო ხმარებაში მიღებული სიტყვით არქიტექტურა, ხოლო იგივე ენციკლოპედიის პირველ ტომში სიტყვა არქიტექტურა განმარტებულია როგორც (ლათინურ *architectura* < ბერძნ. *architekton*) ხუროთმოძღვრება, ნაგებობათა და შენობათა აგების ხელოვნება“.

ცხადია, რომ თანამედროვე ლექსიკოგრაფიაც ვერ იძლევა სრულ პასუხს კითხვაზე თუ რა არის ხუროთმოძღვრება. ზოგან ეს ცნება საერთოდ გამოტოვებულია, ზოგან ერთი და იგივე ავტორი სხვადასხვაგვარად განმარტავს, არეულია ერთმანეთში ხუროთმოძღვრება როგორც საქმიანობის სახე მის შედეგთან, ყველგან არც კი არის მინიშნებული სოფლების, ქალაქების, მათი სისტემების დაპროექტებაზე, როგორც ხუროთმოძღვრებაზე, ან დასახლებათა ფუნქციონირებაში მონაწილეობაზე, ან



უკუშემოქმედების რეალობაზე და ა. შ. მაგალითად, ზემოხსენებული ენციკლოპედია ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც „საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმა რომლის სპეციფიკური თავისებურება სინამდვილის მხატვრული ასახვაა“. თუ ამ განმარტებას გაეავრცელებთ იგივე ლექსიკონში განსაზღვრულ ხუროთმოძღვრებაზეც მაშინ მივიღებთ, რომ შენების ხელოვნება ყოფილა სინამდვილის მხატვრული ასახვა. ვფიქრობ დასაზუსტებელია, რომ აგების პროცესი კი არ არის, არამედ მხატვრულად გააზრებული და უკვე აშენებული არის ნამდვილად სინამდვილის მრავალმხრივი ასახვა.

ხუროთმოძღვრების ცნებისა და მისი შესაფერისად ცნობის გადაუდებლობაზე მეტყველებს თვით ხუროთმოძღვართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაც, რაც არა ერთხელ გამოვლინდა ქვეყანაში დაპროექტება-მშენებლობის მართვის სტრუქტურაში.

ჯერ იყო და საქართველოს ხუროთმოძღვრება დაუქვემდებარდა მშენებლობის სამინისტროს, რომლის თანხმობის გარეშე ვერაფერს ვერ ააშენებდით. ამას მოჰყვა, ცხადია, ხუროთმოძღვრების ხარისხობრივი მაჩვენებლების დაქვეითება, მშენებელთა თვითნებობები პროექტიდან გაუმათლებლად გადახვევების სახით და სხვ.

აწ განსვენებულმა დოც. გ. ჩიგოგიძემ სპეციალური შრომა მიუძღვნა ხუროთმოძღვრების ცნების განსაზღვრას და ხაზი გაუსვა იმას, რომ ყველა დროის ყველა ქვეყანაში ხუროთმოძღვარი იყო და დარჩა „მშენებლობის იდეური ხელმძღვანელი“, ამგვარი არაერთგზისი ახსნა-განმარტებების შემდეგ მშენებლობა თითქოს დაუქვემდებარდა ხუროთმოძღვართა წარმართველ მდგომარეობას და შეიქმნა არქიტექტურისა და მშენებლობის ერთიანი სამინისტრო. სულ ახლახან კი, ზოგიერთი „პოლიტიკოს-ხუროთმოძღვრის“ წინადადებით „დააზუსტეს“ ამ სამინისტროს სახელწოდება და დარქვეს „ურბანიზაციისა და მშენებლობის სამინისტრო“. ეს კი

გულისხმობს ხუროთმოძღვრებას მიახლოების არა გაფართოვებას (რაც ისტორიული და უცვლელი ტენდენციაა), არამედ შეზღუდვას. ისეთი სახის სამუშაოები, როგორცაა არსებულ შენობათა რეკონსტრუქცია, შენობათა სათავსებისა თუ ეზო-ბაღების მხატვრულად გააზრებული დაპროექტება-კეთილმოწყობა, ისევეა ხუროთმოძღვრული საქმიანობა, როგორც სოფლების, ქალაქების ან მათი სისტემების განვითარება-რეკონსტრუქციის დაგეგმარება-მშენებლობა. ურბანიზაცია კი, უკეთეს შემთხვევაში, გულისხმობს მხოლოდ ქალაქთმშენებლობითი ხასიათის სამუშაოებს, ანუ მხოლოდ ნაწილია ხუროთმოძღვრებისა.

უფრო მეტიც, ვერ დავეთანხმები სატელევიზიო გადაცემაში გამოთქმულ ასეთ მოსაზრებებს რომ:

— თითქოს ურბანიზაცია არის გაქალაქურებული ცხოვრების წესი და სოფლები უნდა გადაერთონ კულტად ქცეული „ჩემის“ ცხოვრების წესიდან „ჩვენი“-ს ცხოვრების წესზე ქალაქებში ჩამოსახლებისას.

— თითქოს ქალაქის ცნება სულმანათმა საბამ იმის შემდეგ შეიტანა თავის ლექსიკონში, როცა დასავლეთის ქალაქები მოინახულა და მიხვდა თუ როგორ უფრთხილდებოდნენ იქ „ჩვენს“, საერთო სარგებლობის ქუჩებს, ბალებს და სხვა.

ცხადია, რომ „ჩვენი“ ცნება „ჩემის“ შემდეგ წარმოიშვა, მაგრამ ისიც წარმოიშვა გვაროვნული წყობილების წიაღში, როცა ოჯახმა თავისი (ოჯახის ყველა წევრის) ფაცხა აიშენა, როცა სოფელმა მთლიანად სოფლის დამცავი თხრილები თუ კედლები მოაწყო და ა. შ. და ა. შ. ურბანიზაცია აქ არაფერ შუაშია.

ადამიანთა თანაცხოვრების უზოგადესი ზნეობრივი ნორმები კი — პატიოსნება, კაცთმოყვარეობა, შემოქმედებითი შრომა, — ყველა სარწმუნოებამ იქადაგა როგორც ყველგან (სოფლად, ქალაქად, სამშობლოში თუ სხვის ქვეყანაში) კარგად ცხოვრების თანაცხოვ-



რების საფუძველთა-საფუძველი და ურბანიზაცია აქ არაფერ შუაშია.

მე ვიზიარებ ურბანიზაციის საბჭოურ განსაზღვრებას, რომლის თანახმადაც ურბანიზაცია იყო დიდი ქალაქების დაჩქარებული, უმართავი ზრდისა და ურთიერთ შერწყმის პროცესი (და არა ცხოვრების წესი), იქ მრეწველობის სწრაფი განვითარების გამო, რასაც მოჰყვა მაცხოვრებელთა ათასობით სიკვდილიანობა და დაავადება. ამან კაპიტალისტური სამყარო აიძულა დამდგარიყო დასახლებათა მართვადი პროცესების გზებზე, ანუ ქალაქთდაგეგმარება დაეფუძნებინა რაიონულ დაგეგმარებაზე.

ყოფილ საბჭოთა კავშირში, როგორც გეგმიან სახელმწიფოში, ყოველი ნაგებობის საფუძველი იყო მისი დასახლების გენერალური გეგმა, ყოველი დასახლების შემდგომი განვითარების ან ახლის გენერალური გეგმა კი — რაიონულ დაგეგმარებას ეფუძნებოდა, რომელიც თავის მხრივ, ითვალისწინებდა ნასვენი მიწების ათვისებას, სარწყავი სისტემების, ჰიდროელექტროსადგურების მშენებლობას, წიაღისეულის მოპოვებას და ა. შ. და ა. შ.

რაც შეეხება ხუროთმოძღვრებას, ეს ცნება უფრო ფართოა და დახვეწილი ვიდრე მისი შესატყვისი, საერთაშორისო მნიშვნელობის „არქიტექტურა“, რადგან ეს უკანასკნელი მოიცავს მხოლოდ მხატვრულად გააზრებულ დაპროექტებასა და მშენებლობის ხელმძღვანელობას, მაგრამ არ მიგვანიშნებს მასწავლებლის, სულიერი მოძღვრის როლზე. ხუროთმოძღვარი კი სულიერ მამობაზეც მეტყველებს, რაც ასეთი საქმიანობის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილიცაა მის ყველა ეტაპზე.

პირველ ეტაპზე, ხუროთმოძღვარი ასწავლის თვით დამკვეთს—საზოგადოებას (პიროვნებას) — ასაგების თავისებურებებს და ამგვარად აზუსტებს მის მოთხოვნილებებს. შემდეგი ეტაპია ახლებური გადაწყვეტის ძიება და მიგნებული ახალი გადაწყვეტის მიზანშეწონილობის გაცნობა-სწავლება დაპროექ-

ტებაში მონაწილე სხვა სპეციალისტების (ტოპოგრაფი, გეოლოგი, კონსტრუქტორი, სანტექნიკოსი, ელექტროობის სპეციალისტი, ხარჯთაღმრიცხველი და სხვა), ანუ აქაც სწავლების პროცესია. მშენებლობის ეტაპზეც ხუროთმოძღვარს უხდება სწავლების პროცესის გაგრძელება პროექტის დაცვის, ან მისი სასურველი სახით შეცვლისას, დამკვეთისა, მშენებელ-ინჟინრისა, ხელოსნებისა, მხატვრებისა თუ სხვა მონაწილისათვის. მშენებლობის დამთავრების შემდეგაც მან უნდა აუხსნას, ანუ ასწავლოს ამ შენობის ექსპლუატაციის თავისებურებები მისი ხანგამძლეობის, საექსპლუატაციო ხარჯების შემცირების თუ მხატვრულობის შენარჩუნების მიზნით.

ხუროთმოძღვრები ერთმანეთსაც სისტემატურად ასწავლიან როგორც კონკურსების მოწყობის, ასევე სამეცნიერო კვლევების გამოქვეყნების გზით.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე მიზანშეწონილად მიმაჩნია „ხუროთმოძღვრება“-ს ცნების შემდეგნაირი ფორმულირება.

ხუროთმოძღვრება არის შემოქმედება, პიროვნება — საზოგადოებისათვის ყველგან (მიწაზე, წყალზე, მათ ქვეშ, კოსმოსში) მხატვრულად გააზრებული საცხოვრებელი გარემოს (ნაგებობები, სოფელ-ქალაქები, მათი სისტემები) სრულყოფა-შექმნის სწავლება-დაპროექტება-მშენებლობა-ექსპლუატაციის მართვისას.

ხუროთმოძღვარი არის ხუროთმოძღვრული შემოქმედების პიროვნება.

საზოგადოებრივი მიერ, ამ ცნების ასეთი ფორმულირებით ცნობისას მიზანშეწონილად მიმაჩნია შემდეგი ღონისძიებების ჩატარება.

1. აღარ გამოვიდეს არც ერთი ქართული ლექსიკონი ამ ცნების ვარაუდზე.

1. ურბანიზაციისა და მშენებლობის სამინისტროს დაერქვას ხუროთმოძღვრებისა და მშენებლობის სამინისტრო.

3. ყოველი ღონის საცხოვრებელი გარემოს (სოფელი, დაბა, ქალაქი, ეკონომიკური რაიონი, ქვეყანა) ხუროთმოძღვრება მიზანშეწონილია იმართებო-

დეს ამ გარემოს მცხოვრებთა მიერ 5 წლით არჩეული (დანიშნულის ნაცვლად) ხუროთმოძღვარით, რომელიც ანგარიშვალდებული იქნება თავისი მაცხოვრებლების წინაშე, ხუროთმოძღვართა ექსპერტიზის საფუძველზე.

4. ყოველი დონის საცხოვრებელ გარემოში, ახლის აშენება ან არსებულის შემდგომი სრულყოფა დაიწყოს მხოლოდ კონკურსით, დაფუძნებული საჯარო განხილვებზე, ავტორების, ექსპერტებისა და მშენებლობის ადგილის ახლოს მცხოვრებთა მონაწილეობით.

5. ყოველი ხუროთმოძღვრული კონკურსი მიზანშეწონილია წარიმართოს სპორტული შეჯიბრების პრინციპების მსგავსად, საუკეთესოს გამოვლენისა და შემდგომი დაოსტატების მიზნით, რისთვისაც მიგვაჩნია, რომ:

ა) აიკრძალოს საკონკურსო ვადის გადატანის პრაქტიკა;

ბ) პრემიები გაიყოს შედარებითობის პრინციპით და ყოველთვის იყოს პირველი პრემიის გაცემა, მიუხედავად იმისა, იქნება თუ არა წარმოდგენილი პროექტი „რეკორდის დამამყარებელი“.

გ) დაწესდეს მხოლოდ ღია კონკურსები, ავტორების ვინაობის მოკლე დახასიათებით, მათი უშუალო მონაწილეობით საჯარო განხილვისას, ექსპერტთან და მშენებლობის მეზობლად მცხოვრებთა უმრავლესობის დასწრებით;

დ) პრემიების მინიჭების საკითხი გადაწყვიტოს თვით კონკურსის მონაწილეებმა საჯარო მსჯელობისა და კენჭის ყრის საფუძველზე (სიმართლის გულწრფელად და კეთილგანწყობით თქმას მიეჩვენოთ, გადაეჩვენოთ პირფერობას).

ე) კენჭის ყრის მონაწილე მოკლედ დასაბუთებდნ თავის შეხედულებას საჯაროდ.

ვ) პრემირებულ პროექტს ამტკიცებს (აფინანსებს) ან უარყოფს დამკვეთი.

6. ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების ავტორის (ავტორთა) უფლებების დაცვა გარანტირებული უნდა იყოს სათანადო სამართლებრივი ბაზით, რომლითაც ნაწარმოებში რაიმეს შეცვლის უფლებით ისარგებლებს მხოლოდ მისი ავტორი,

სხვა პირის ამ უფლებებში ჩარევით ნონით დაისჯება.

7. ხუროთმოძღვრების ყოველ ძეგლში (და არა მხოლოდ პროექტში) თვალსაჩინოდ გათვალისწინებული უნდა იყოს სპეციალური ხანგამძლე მასალით შესრულებული ძეგლის ამგებთა ვინაობა—იდეის ავტორის, დამკვეთ-დამფინანსებლის, ხუროთმოძღვრის, მშენებლის, კონსტრუქციულ-სანტექნიკურ-ელექტრო და სხვა ნაწილების ახლებურად გადაწყვეტის შემთხვევაში მათი ავტორის ვინაობაც.

8. ხუროთმოძღვართა გარეშე ინდივიდუალურად მშენებლობის პრაქტიკა შემოიფარგლოს მხოლოდ პირადი საკუთრების ტერიტორიებზე მშენებლობებით, ისიც თუ ასაგები არ აღიქმება საზოგადოებრივი სარგებლობის რაიმე სივრციდან (ქუჩა, მოედანი და ა. შ.)

9. საზოგადოებრივი სარგებლობის რაიმე სივრციდან თვალსაჩინო ადგილას უნებართვოდ ახლის მშენებლობა, ან არსებულის რეკონსტრუქცია-გადაკეთება, დაისჯოს ჯარიმით, რომელიც რამოდენიმეჯერ მეტი იქნება მშენებლობის საერთო ღირებულებაზე, ხოლო ტერიტორიის მითვისების შემთხვევაში — აშენებულის ჩამორთმევით, გაყიდვით, ან დანგრევით.

10. ხუროთმოძღვრის, როგორც შემოქმედის, სათანადო ვადასახადით სელთიფიკაცია და ლიცენზირება არ მიმაჩნია მიზანშეწონილად, რადგან ის ვერ უზრუნველყოფს ასეთი საქმიანობის ხარისხის ამაღლებას. ჩვენ ვამაყოფთ ჩვენი ხუროთმოძღვრების ისტორიით, თუმცა მათ ავტორებს არ ჰქონიათ ამგვარი მოწმობები.

მიზანშეწონილად მიმაჩნია პროექტებისა თუ მაკეტების ისეთი ნაწილების სათანადო ვადასახადებით საჯარო განხილვები სპეციალისტთა წინასწარი დასკვნების საფუძველზე მშენებლობის დაწყებამდე ნებართვისათვის, რომლებიც ექვემდებარებიან სამეცნიერო-ტექნიკურ-რაოდენობრივ შემოწმებებს (ტოპოგრაფია, გეოლოგია, ტექნოლოგია, კონსტრუქციები და მისთ.).

რომელ მახვილსაც ალმარითავ...

პერი ბაღრიაშვილი

პირველი ადამიანი დედამიწაზე არ მომკვდარა ბუნებრივი სიკვდილით, იგი ძალადობის მსხვერპლი გახდა შურის ნიადაგზე. ეს გახლდათ მეცხვარე აბელი, თავისი ძმის კენისკან მოკლული, რომლის ძღვენს არ მოკხედა უფალმა, მან კი ვერ შესძლო ცოდვაზე ებატონა, ამასთან უფლის წინაშე იცრუა, რომ არ იცოდა, სად იყო მისი ძმა, აბელის სისხლი კი მიწიდან შეპლალაღებდა უფალს. უთხრა უფალმა კენს: „ამიერიდან დაწყებული ხარ მიწისგან, რომელმაც გახსნა პირი, რათა მიეღო შენი ძმის სისხლი შენი ხელიდან“ (დაბ. 4-11) სისხლი, როგორც სამზილი, გახდა კიენის ჯალათი, უზენაესი კი პირუთვნელი მსაჯული, ვინაიდან, იგი სიმაართლის ღმერთია. მანამდე კი გველის ცთუნებით ევამ ხე ცნობადის ნაყოფი იგემა და ადამსაც გაასინჯა, ამით მათ არაღ ჩააგდეს უფლის გაფრთხილება და ღვთის რისხვის მსხვერპლნი გახდნენ. დაკარგეს ედემი და უნებურად და-

უპირისპირდნენ გამჩენს. შემოქმედმა, რომელსაც არ დაემორჩილა მისგან შექმნილი ორი არსი, მარადიული სიცოცხლის ბედნიერებისაგან სამუდამოდ ხელჰყო ისინი. ასე დაიწყო დაპირისპირებულთა ერთიანობის დიადი ეპოქა. პირველქმნილი ბუნების ძიებაში ადამიანი დაიბნა და ორიენტაცია დაკარგა. იგი ხან ძალაუფლებას ეპოტინება, ხან ბავშვივით უმწეო და უსუსური ხდება. დაკარგულის კომპენსაციას მიწაზე ეძებს და ამ ძიებაში იგი ხან მონსტრია, შიშისმომგვრელი, ხან უბრალო სამყურა გვირგვინში ჩაწნული. მიწისგან შექმნილი მიწიერ ცთუნებებს თავს ვერ ართმევს, ვერ მადლდება თავის მიწიერ ბუნებაზე. თავის პრიორიტეტს სხვა ცოცხალ არსებებთან დამოკიდებულებაში იმით აუღენს, რომ იმორჩილებს და ბატონობს მათზე. ამით თითქოს თეთრ ხელთათმანს ესვრის უფალს და იწვევს უზენაესს. უფალი ცაშია დამკვიდრებული, ის კი მიწაზე იმკვიდრებს და



თავის ძალაუფლებას მთელს დედამიწაზე ამკვიდრებს, იმორჩილებს ყოველ სულიერს, უმცირესიდან უდიდესამდე და თავის სასარგებლოდ იყენებს. დაკარგულის ძიებაში ძალზე გაუხეშდა, გაბოროტდა, რადგან მისი მცდელობა დაკარგულის აღბრუნებისა ამაო იყო, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა როგორც ჯალათი, — მისი ვნებები მაშინ დაცხრება, როდესაც მიწად მიიქცევა და თავის პირველ მიზეზს დაუბრუნდება.

ცხოვრება კი მიწაზე თავის დინებას მიჰყვებოდა. ადამიანები მოდიოდნენ, ცხოვრობდნენ, მოღვაწეობდნენ და ისევ მიდიოდნენ დიად არარაობაში, რომელიც მათი და მათი საქმიანობის ჯალათი იყო. ისტორიის თვალსაწიერი მრავლად ითვლის ძალაუფლების მოყვარულთ ამა თუ იმ სფეროში და ყველგან, უაღრესად ნაკლოვანი „ლექსის ხატი“, საკუთარი არარაობის შეგნებისგან ნირწამხდარი, ძალაუფლებას იყენებს, როგორც მაკომპენსირებელ საშუალებას. ამით თითქოს პროტესტს აცხადებს და დაკარგულ სამოთხეს მიწაზე იბრუნებს, მხოლოდ ეს სამოთხე ჩრდილის ჩრდილია, თანაც თავდაყირა, ან იქნებ საკუთარი წარმოდგენით შექმნილი სამოთხეა? რადგან დრო მეტად დიდი გავიდა, რომ ის პარმონია ამ გამრუდებულ წარმოსახვაში ზუსტად ახსოვდეს! ოდესღაც ცთუნების მსხვერპლი ახლა გულქვა ჯალათია, რომელსაც წაართვეს ედემის ბაღში ყოფნის სიხარული, ის კი ამქვეყნად ყოფნის სიხარულს ართმევს ხალხს. სად დაიკარგა უფლის შთაბერილი სული, რომელთან ერთადაც კაცობრიობამ სიყვარულისა და სიკეთის უზარმაზარი მუხტი მიიღო და რომელიც ისევე უნდა დაუბრუნდეს თავის პირველ მიზეზს, როგორც ნაპერწკალი ცეცხლს!

ჯალათისა და მსხვერპლის მეტაფორაში მაძიებელი გონება დასაბამიდან ეძებს თავის ადგილს და დანიშნულებას სამყაროში, რათა შეიმეცნოს თავისი როლებრივი ფუნქცია დროის გლობალურ დინებაში და მასთან გამთ-

ლიანდეს, როგორც ნაწილი მთელი მთელი ბიბლია ესაა დაამარცხდნენ ბულთა მისტიკური ერთიანობა როგორც სამყაროს უზენაესი წესრიგის ნიშანი. ღმერთი აბრაამისა და შიში ისაკისა განაგებს მთელ ქვეყნიერებას, ყოველ სულიერს, რაც მასშია. ელ შადაი (ყოვლადმღიერი ღმერთი) (გამოსვლა 6-3), შურისმტეველი ღმერთი მამათა ცოდვას შვილებს მოჰპითხავს, მის მოძულეებს, მესამე და მეოთხე თაობაში, ის ვინც უფლის კანონმდებლობას არ დაემორჩილება, მიწა გადმოანთხევს მას! (ლევ. 20-22). როდესაც უდაბნოში ღვთისგან მიცემული მანანა არ იკმარა ხალხმა და ტირილი მორთო უფლის გასაგონად, ვინ გვაჭმევს ხორცსო, მორეკა ზღვიდან მწყრები და ერთი დღის სავალზე დაჰყარა ბანაქის ირვლივ, შეჭმა ვერ მოასწრეს, რომ აღინთო უფლის რისხვა და მუსრი გაავლო უფალმა და ხარბებულ ხალხს. დაერქვა იმ ადგილს კიბროთ-ჰათაავა, სიხარბის სამარხები (რიცხ. 11-34). მათ შორის იყო მოსე, უთვინიერესი კაცი დედამიწის ზურგზე. მსხვერპლი ხალხის უგუნურებისა, რომელიც ხორების მთაზე ელაპარაკებოდა თვითონ უზენაესს და თავის ხალხს კანონმდებლობას უდგენდა. ბრძანა უფალმა: ვინც აღთქმას მისცემს უფალს ან ფიცით დაიფიცებს, არ უნდა შეშალოს სიტყვა, ყველაფერი უნდა შეასრულოს, რაც მისი ბაგეებიდან არის გამოსული (რიცხ. 30-3) თუ არა და თვითონ ხდება საკუთარი თავის ჯალათი, თვითონვე გამოუტანს განაჩენს საკუთარ თავს, როგორც მსხვერპლს.

უჯიათი აღმოჩნდა უფლის რჩეული ერი, ხან სამაგალითოდ ასრულებდა შემოქმედის მცნებებს, ხან სამარცხინოდ არღვევდა მათ. დაუდგინა ამის გამო უფალმა მსაჯულები, მაგრამ ირც მათ უჯერებდნენ, უზნებოდნენ უცხო ღმერთების კვალზე, თავყანს სცემდნენ მათ და მალევე უხვევდნენ იმ გზიდან, რომლითაც დადიოდა მათი

მამა-პაპა, უფლის მცნებათა მორჩილა-
მოკედლობა თუ არა მსაჯული, მიიქ-
ცოდნენ უცხო ღმერთებისკენ, ემსა-
ხურებოდნენ ბაალებსა და აშთარო-
თებს და ურჩობის გზას არ ტოვებდნენ.

მთელი კაცობრიობის არსებობის
მანძილზე ჯალათისა და მსხვერპლის,
იგივე მსაჯულისა და ბრალდებულის
მეტაფორა არის და იქნება მმართვე-
ლობის შეუცვლელი და ერთადერთი
ფორმა, ის მარადიულია, როგორც
სამყარო, რადგან თავად სამყარო თა-
ვისი იერარქიული სტრუქტურით
ზუსტი ასლია აბსოლუტური შემოქმე-
დის მიერ დადგენილი მკაცრი წესრი-
ვისა. თვით ხელის მტევანიც კიდეც
ერთი უტყუარი დასტურია დიდ-პა-
ტარის ოპოზიციისა, თანაბარი არა-
ფერია მზისქვეშეთში, თვით წმინდა
საშების ერთიანობაც უდიდესისა და
უმცირესის ქვეტექსტს გულისხმობს.
მამა არის მიზეზი ყოველთა და ყო-
ვლად უმიზეზო, მისგან იშვება ძე და
მისგანვე გამოდის სულიწმინდა. ქრი-
სტი მამას თავისთავზე მაღლა აყენებს
„მამა ჩემი უფროს ჩემსა არს“, თუმ-
ცა მას მამის ყველა უფლება
გააჩნია. მამა უშობელი და დაუსაბა-
მოა, თვითონ არის დასაბამი ყოველთა.
სამყარო არის ქაოსიდან გამოყოფილი
წესრიგი. შესაქმნეს წიგნში მამა ღმე-
რთი ამბობს: „გააჩინოთ კაცი ჩვენს
ხატად, ჩვენს მსგავსებად“. (დაბ. 1-26)
ამ „ჩვენს“-ში უკვე იგულისხმება ძე
და სულიწმინდა, და მიუხედავად ამი-
სა, მამა მაინც უფროს არს! მას ემორ-
ჩილება უხილავი და ხილული სამყა-
რო. გამოდის, სამყაროს წესრიგის-
თვის აუცილებელია უფროს-უმცრო-
სობა. უმეტესი იმორჩილებს უმცი-
რესს, მაგრამ ვინ ადგენს ერთს ზე, მე-
ორეს ქვე? — რადგან ყოველგვარი ხე-
ლისუფლება უფლისგან არს, როგორც
უზენაესი ფატალიზმის გამოხატულე-
ბა, თვითონ შემოქმედი ბედისწერით
უდგენს ადამიანებს იმ ფუნქციებს,
რომელთა სარეალიზაციოდაც არიან
მოსული ამქვეყნად. თვითონ ძე ღვთი-
საც ემორჩილება ბედისწერის უმკაც-

რეს კანონს და ამბობს: „დაწერილია,
და ვინაიდან უნდა აღსრულდეს ყოვე-
ლივე, რაც დაწერილია. თუ გსურს,
შეგიძლია ამაცილო ეს სასმისი, მა-
გრამ არა როგორც მე მსურს, არამედ
როგორც შენ!..“ და მრავალი სხვა.

ეს მორჩილება არ არის მხოლოდ
შიშის სინდრომი, იგი უფრო ღრმა
თავისი არსით და სიყვარულს გულის-
ხმობს, რომელიც ერთადერთი და უძ-
ლიერესი მაკავშირებელია ცოცხალ
და არაცოცხალ მატერიას შორის. მამა
მეტია შვილზე, შვილი, თავის შვილ-
ზე, ის მის შემდგომზე და ასე უსას-
რულოდ. სამყაროში უამრავი ცხოვე-
ლი და ფრინველია ძლიერი, ეს არის
გვირგვინი შექმნილი სამყაროსი, მას
ემორჩილება ყოველი სულიერი, ის კი-
უზენაესს, რომელიც აკვიდინებს და
აცოცხლებს, ალატაკებს და ამდიდრებს,
დაამდაბლებს და აღამაბლებს... რა-
დგან საკუთარი ძალით ვერ მაგრობს
კაცი! (პირ. მეფეთა 217, 8, 9.). ამი-
ტომ იმ ჰარმონიას, რომელიც დაუდ-
ვინა შემოქმედმა ხალხს, სჭირდება ჯა-
ლათიც და მსხვერპლიც, სწორედ მა-
თი ერთიანობაა სამყაროს უზენაესი
წესრიგის გამოხატულება. უფლის არ-
სში ჩხრეკა და მისი განქიქება არც
ვინმეს ძალუძს და ნურც ვინ შეეცდე-
ბა. რადგან მოსრავს უფალი ყოველს,
ვინც მისი არსის ძიებას შეეცდება,
როგორც მოსრა ბეთ-შემეშენი,
რადგან ჩაიხედეს მათ უფლის კიდო-
ბანში (პირ. მეფეთა 6-19). სწორედ ამ
უფალმა გამოარჩია ყველასაგან ისრა-
ელი და თავად იყო მათი მუუფე, მა-
გრამ არ ინდომა გამორჩეულად ყოფნა
ამ ერმა და თქვა: „ჩვენც ისეთები უნ-
და ვიყოთ, როგორც სხვა ხალხები
არიან“ (პირ. მეფეთა 8-20). რა არის
ეს, სიბეცე თუ შიშით კოდირებული
ხალხის გენეტიკური დადი? მას, ერს, არ,
სურს უზენაესი მსაჯულად, — შიშის
თუ ღვთის კრიტიკიუმების სიმაღლის
გამო! მიწიერი მეფე სურთ უგუნურ-
ებს, მათ ურწყვეს შემოქმედი თავი-
ანთ მეფედ! აი, კლასიკური ფორმუ-
ლის კიდევ ერთი გენიალური გამარ-

თლება: მსგავსი შეიცნობს მსგავსს!
მიწისგან ქმნილი მიწისკენ მიიდრი-
კება. მას ჰგონია, რომ ვერ დასძლევს
ღვთიური შეფასების სიმაღლეებს და
ავიწყდება, რომ მას უფლისგან
შთაბერილი სული აქვს და არა აქვს
მას საზღვარდება, შეუძლია ანგელო-
ზის რანგამდე ამაღლდეს, მაშინ რო-
ცა თავად ანგელოზი ზღვარდება! თუმცა,
აღამიანს ისეთი სისუსტეე-
ბიც სძალავს, რომელიც შიშველი ინ-
სტინქტებით აღჭურვილ ცხოველად აქ-
ცევს მას! ძლიერნი ამა სოფლისანი,
ვისთვისაც უფალს უხვად დაუბერტყია
თავისი მადლიანი კალთა, ვერდაკმაყო-
ფილებულნი მიღებულთ, სვავის სიხ-
არბით დასძლიმან სხვის ცოცხალ თუ
არაცოცხალ ქონებას! ავიწყდებათ, რომ
უფალი გულს ზედავს ადამიანებისას
და არავის დეტოვებს დაუსჯელს, ვი-
ნაიდან შურისგება მისია! სხვისი ცო-
ლის მისაკუთრებისათვის (როდესაც
მას უამრავი ჰყავს) და მისი ქმრის ღა-
ლატით მოკვლისთვის არ დაინდო უფ-
ალმა დავითი, რომელიც ასე ძალიან
უყვარდა და მოუკლა შვილი, ვინაი-
დან ბოროტება ჩაიდინა უფლის თვა-
ლში, მახვილით მოაკვლევინა ურია
ხეთელი და შერისხა უფალმა: „ამი-
ერიდან მახვილი არ მოსცილდება
შენს სახლს სამარადისოც, რადგან
უგულეებლმყავ“ (მეორე მეფეთა 12-
10). უფალი სიმართლისა და სამართ-
ლის ღმერთია, ამიტომ ყოველს იმ
მახვილითვე მოუკვეთავს, რომელსაც
აღმართავს! ის ყველას და ყველაფრის
მსაჯულია, თვითული ჩვენგანი იმ
თვალსაწიერიდან მსხვერპლია, უფლის
კანონი კი — მსაჯული, რომელიც უმ-
ალ, მახვილ ამართულ ვალათად იქ-
ცევა, როგორც კი უფლის მცნებები-
დან ვინმე გადაუხვევს. მაგრამ „ღმე-
რთი სიყვარულია და არ გასწირავს
კაცის სიცოცხლეს, იმას ფიქრობს,
რომ განდევნილიც კი არ მოიკეთოს
თავისგან საბოლოოდ!“ (მეორე მეფეთა
14-14). უფალს ემორჩილება ყველა,
ზოგი ნებით და ზოგიც უნებლიეთ!

„მიჯობს უფლის ხელში ჩაეგდარი,
რადგან დიდაა მისი მოწყობის სიძველე
ონდ კაცის ხელში ნუ ჩაეგდები“
(მეორე მეფეთა 24-14) — ამბობს და-
ვითი და ამით აცხადებს უდიდეს ჰემ-
მარიტებას, ვინაიდან უფალი გულმო-
წყალეა, არ გასწირავს თავის შექმნ-
ილს, ადამიანი კი ცოუნებების მსხვე-
რპლია, იზიდავს სახელ-დიდება, ოქ-
რო და ვერცხლი, ძალაუფლება, ამქ-
ვეყნიური ფიზიოლოგიური სიამენი,
რითაც თავისი სურვილების მსხვერპ-
ლი ხდება და ვაი იმას, ვინც ამ ძიე-
ბის გზაზე გადავლობება ან თუ ვერ
აისრულა საწადელი, გულგაბოროტე-
ბული მოსპობს ყველასა და ყველა-
ფერს, არ დაუწყებს გარჩევას დანაშა-
ულის რა წილი უდევს მას ამ ახლად-
შექმნილი მონსტრის საწადელის გა-
ცრუებაში, ოცნებების ქვიშის კოშკი-
ვით ნგრევაში, ბოლომდე გასწირავს
თავისივე მსგავსს. ძალაუფლებისათვის,
რომელშიც არ სურთ ზიარი ჰყავდეთ,
მამას საკუთარი ხელით მსხვერპლად
აღუვლენია თავისი პირშვი, მის ნაცე-
ლად, რომ არ გაშეფებულიყო (მეოთხე
მეფეთა 3-27). ნუთუ ძალაუფლება ყვე-
ლაფერზე მეტია ასე რომ აბრმავეებს
თვალხილულთ?“ ცნობილია, შიმშილი
როგორ აბნელებს გონებას, ტვინის უჯ-
რედები კოსმოსური სიჩქარით იწყებს
კვდომას და ცხოველი ინსტინქტი ველუ-
რი მადით იღვიძებს, მაგრამ რა ძალა
მართავს დედის გულს, სულს, გონებას,
ინსტინქტს, როცა ფიზიკური გადარჩე-
ვისათვის საკუთარ შვილს დაკლავენ
და შეჭამს, გაუგონარი სიშლევება, ამ-
აოდ არ უთქვამს შექსპირს: „ადამიანი
— ცხოველთა მეფეო“, — და უფრო სა-
შინელი, და უფრო ცხოველი, ვიდრე
რაიმე მხეცი და ნადირი!!! დიდი შიმ-
შილობა იყო სამარიაში, უთხრა ერ-
თმა ქალმა მეორეს: დღეს შენი შვილი
შევეჭამოთ, ხვალ ჩემიო. მოეხარშეთ
ჩემი შვილი და შევეჭამეთ“ (მეოთხე
მეფეთა 6-28, 29). რა წარმოუდგენე-
ლი და დაუჯერებელი სიცარიელეა ამ



სიტყვებში, რომელსაც ასე უტიფრად წარმოთქვამს ქალი — დედა, რომელმაც იწვალა, შობა, გაზარდა, მერე ჯალათის პროფესიული გულგრილობით დაკლა შეილი, მოხარშა და ჭამა, ალბათ ვაძღა საკუთარი ნაგრამით და სიმონებისაგან კიდევ გააზმორა. ის გაღურჩა სიკვდილს, მაგრამ უფლის რისხვას ნამდვილად ვერ გადაურჩებოდა! (ყველაფერი შეფარდებითია) ხანდახან კაცთა სიბრძნევე იქამდე მიდის, რომ გონებით ზეენი საკუთარ შეილებს წვავენ ცეცხლში სეფარავიმელი ღმერთებისთვის. (მეოთხე მეფეთა 17-31), რა ძალა მართავს ამ ადამიანებს, რა ძალა აბნელებს მათ გონებას, — ეშმაკის მეძავს, — რა საერთო უმეტრება მართავს ბრბოს ფსიქიკას, როცა ღუმს და ცევი გონება ბრძანებლობს, რათა ამ საქმით უფალი გმონ!!!

მოვიდა ბაბილონის მეფის ნაბუქოდონოსორის ქონდაქართუხუცესი, ნებუზარდანი მეცხრამეტე წელს იერუსალიმს და გადაწვა უფლის სახლი და ყველაფერი მისცა ცეცხლს. (მეოთხე მეფეთა 25-8). სულით ზორცამდე ჯალათმა დაანგრია და მიწასთან გაასწორა ყოველივე, რაც კი ვხაზე შეხვდა! მღვდელმთავრიდან დაწყებული ექვსასი კაცი ქვეყნის ერიდან რიბლაში მიჰკვარა მეფეს და დაახოცინა ხამათის მხარეში. სისხლის ეს გაუთავებელი წყურვილი როგორ ჰგავს მიწის გაუმამლარ ხახას, რომლისთვისაც სულ ცოტა დათხეული სისხლი მრავალთა თუ უმართლოთა. განა ადამიანიც მიწა არაა და მისგან ქმნილი, ამიტომაცა კაცთა ბუნება მიწისკენ მიდრეკილი და უფლისგან მიღებული ღვთიური სული, ხანდახან ბუნება მეტეორივით თუ ვაკრთება, მისი ნათება ისე ხანმოკლეა, როგორც კაცთა სულმოკლეობა! მაგრამ სწორედ ის უეტარი წამიერი ვაკრთობა ამაღლებს ადამიანებს, ის ერთი გაეღვება — შემოქმედება, სიზარული, ბედნიერება და უფაღვანელობა მიხატვების წამიც, ის ერთი ააღება კათარზისია *სულისთვის, გა-*

წმენდა ცოდვითაგან და გამოთიანება შემოქმედითან, როგორც ნაპერწკლები ცეცხლთან. „გამხიარულდეს გული უფლის მაძიებელთა!“ (პირველი ნეშთა 16-10) თვით დიდი ღვთივით ვერ გაექცა ხელში ჯალათის ცულის ადუბას და იწყო ხალხის ხერხით ხერხვა და რკინის კბილებით ხოცვა. (პირველი ნეშთა 20-3). უამრავი ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა მსხვერპლად მისმა ხელმწიფებამ, შემდგომ სწორედ ეს ღვთივით ადავლენს უფლის სადიდებელ ფსალმუნებს. ნებისმიერი ზელი-სუფლების წარმომადგენლის უცილობელი ატრიბუტია ჯალათის მანტია, როგორც ვარდაუვლი აუცილებლობა, უფლის სადიდებელი კი ცოდვითა გამოუსყიდვის ტოლფასი, ეესტი, რადგან ანრდილივით არის ჩვენი ღვთივით ამქვეყნად. (პირველი ნეშთა 29-15), ბოლოს ყოველი სულიერი წარსდგება უფლის სამსჯავროს წინაშე, საიდანაც ვხა აღარსად ექნება გასაქცევი, თავის მართლება წარმოუდგენელია, ვინაიდან ყველაფერს ხედავს უფალი, ახლა საზღაურის მიღების დრო დამდგარა! რითი იმართლებს თავს, რომელი მიწის კანონებით მოიზღუდება! მას დაავიწყდა, რომ კანონი ერთი არსებობს, — სიყვარულია ეს კანონი, — ღმერთის და კაცის! მაშ, მიაგე უფალი, თითოეულს თავისი საქციელისამებრ! და წაივინა იორამი ამქვეყნიდან ისე, რომ არ დანანებიათ, ვინაიდან მიატოვა მან უფალი, თავისი მამა-პაპის ღმერთი და საშინელ ტანჯვაში მოკვდა! (მეორე ნეშთა 21-20). რამეთუ არ დასცდენია მის ბაგეებს მენაშესავით „უფალო, მომიტყევე, ნუ დამღუპე ჩემს ურჯულეებებში და მიხსენი მე. უღირსი, შენი უზომო მოწყალებით. (მეორე ნეშთა 57-13-14) რადგან, მდაბალთა ღმერთი ხარ, დამცირებულთა ქომავი, უძლურთა შემწე, განწირულთა მფარველი, უსასოთა მხსნელი და წინასწარგანჭვრეტელია შენი მსჯავრი! (ივდიითი 9-6, 11) სინანულში ჩავარდნილთა შემწყნარებელი! და *თუ ვერ აეზილა სიცოცხლის ბოლომ-*



დე სულიერი სახედველი, ვერ აეხსნა სულიერი სასმენელი, ვაი მათ უკუნისამდე სიკვდილის მინატრულთ და ვერმპოვნელთ, რადგან უმეცრება კაცთა „თავის ანგელოზებშიც კი პოულობს ნაკლს“. მართალია, შეცოდების დღიდან ადამიანი სატანჯველად იბადება (ეს მისი მარადიული სასჯელია) და ნაპერწკლებით მაღლა მისწრაფვის, სიცოცხლე მაინც უმაღლესი ჯილდოა კაცთათვის უფლისგან მიცემული, მან შექმნა გამოუკვლეველი დიდებულებანი და ურიცხვი საკვირველებანი.

მათ კი, ვინც ვერასოდეს მიეახლება განგებას, ვისაც ვერ ხელუწიფება მართალთა გზით სიარული და სხვისი ძვლები სჭირდება ასამაღლებლად, ვის თვალში „წყაც კი არ არის სუფთა“, მათთვის დახმულია სასუფეველის კარი, თუნდაც ცამდე ამაღლდეს მისი დიდება და მისი თავი ღრუბლებს მისწვდეს. „თავისი შიგთავსით გაქრება საბოლოოდ და ვერავინ იპოვნის“ (იობი 20-6, 7, 8).

რა გაამართლებს კაცს ღვთის წინაშე, როცა ღმერთი ანგელოსებსაც კი, — ამ უთვინიერეს ზეციურ მსახურთაც, — ასამართლებს! (იობი 21-22) სად იპოვება სიბრძნე და სად არის შემეცნების ადგილი? მისი გზა არ იცის ადამიანმა და ცოცხალთა ქვეყნად ის არ იპოვება. (იობი 28-12-13) უთხრა ადამიანს: აჰა, უფლის შიშია სიბრძნე და ბოროტისგან განდგომაა შემეცნება. (იობი 28-28) განუღქვით, ადამიანებო ბოროტს, განერიდეთ ყოველგვარ უკეთურებას, რათა არ დაგცინონ ურწმუნესთა, რომელთა მამებსაც თქვენი ფარის ძაღლებში არ გარეედით! სიბრძნე არაა მხოლოდ ბრძენთა ზვედრი და მხოლოდ მოხუცებულნი არ მიხვედრილან სიმართლეს. იყავით გონიერნი, რათა თავისკენ არ მიიბრუნოს უფალმა თავისი სული და უკანვე არ წაიღოს თავისი სუნთქვა, მაშინ ერთიანად გწყდება ყოველი ზორციელი და მიწად

მიიქცევა ადამიანი (იობი 34-14-15) უკეთურთა ამპარტავენება მხოლოდ შენივე მსგავსს ეზება და ადამის ძეს — შენი სიმართლე, მაშ, ნუ იქნები გულხუნეში, რათა სიყრმეშივე არ მოკვდეს შენი სული და გარყვნილებაში არ გავიდეს ფუჭად სიცოცხლე, არ მიიქცე ბოროტისკენ, რადგან ამით სატანჯველს ძრჩევ, (იობი 36-21), ზოლობრალი და სასჯელი ერთმანეთს არიან მოჭიდებულნი. ილოცე, რათა მიიღო გადარჩენა. სიცოცხლეს ხომ გამოცდასავით მოგეცა, რათა წარმატებით მარადიული მოიპოო! უფლის განგებით ბრუნავს ყველაფერი, რათა ყოველი მისი ნაბრძანები აღსრულდეს დელამიწის ზურგზე! (იობი 37-12) ეძიეთ სიბრძნე და გიჭკარდეთ ერთმანეთთ, აპატიეთ ერთმანეთს, როგორც ქრისტეში გაპატიათ თქვენ ღმერთმა: რომ ის მდიდარი, თქვენი გულისთვის გადატაკდა, რათა თქვენ გამდიდრებულიყავით მისი სილატაკით! და უცილობლად დიდია ღვთისმოსაობის საიდუმლო, — მაშამ გამოგზავნა ძე, რათა ყოველი, ვინც ირწმუნებს, გადარჩეს! თქვა უფალმა: „ასწავლეთ მათ ყოველივეს დაცვა, რაც მე გამცნეთ. აჰა, მე თქვენთანა ვარ ყოველდღე წუთისოფლის აღსასრულამდე! ამინ! (მათე 28-20).

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბიბლია.

შესავალი პიერ ვაპოსთან

პიერ ციციშვილი

1980 წლის ბოლოს ტექნიკური ესთეტიკის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში ჩატარდა პირველი დისციპლინართაშორისო სემინარი „ინტერდიზაინი-80“ თემაზე: „საქალაქო გარემოს მოწყობილობის დიზაინი“. ორგანიზატორები იყვნენ: იქსიდი (დიზაინერთა საერთაშორისო ორგანიზაცია და ტექნიკური ესთეტიკის სათავო ინსტიტუტი. დირექტორი, იქსიდის ექსპრეზიდენტი ი.ბ. სოლოვიოვი), სათავო ინსტიტუტის კოორდინატორი, არქიტექტორთა კავშირის ექსპერტი და იქსიდის ექსპრეზიდენტი პიერ ვაგო, ფრანგი, სახელმწიფო ექსპერტი და დიზაინერი.

სემინარში მონაწილეობდნენ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები 13 ქვეყნიდან. 40 კაცი (25-დან — 40 წლამდე); არქიტექტორები, დიზაინერები, მხატვარ-გრაფიკოსები, მოქანდაკეები და სხვ.

სემინარის შემოქმედებითი მუშაობის პოზიტიური პროგრამა შეიცვალა ობიექტის ახალი უბნის — ლოჭინის კომპლექსის დაპროექტებით, სადაც ასახული იქნებოდა თანამედროვე ტენდენციები საქალაქო გარემოს ფორმირების პრობლემატიკაში და რომელსაც საფუძვლად დაედებოდა შემდეგი პრინციპები: შენობის დაპროექტებისა და ღია სივრცეების დაგეგმვაში ადამიანის ზისშტაბის გათვალისწინება; ტრადიციების შენარჩუნება, როგორც საოჯახო და საზოგადოებრივი ცხოვრების სპეციფიკური ფორმების ორგანიზაციაში, ასევე თვით არქიტექტორის ზასია-

თის განსაზღვრაში; ბუნებრივი ლანდშაფტის თავისებურებების გამოყენება; ცოცხალი არქიტექტურის საზოგადოებრივი ცენტრის ფორმირება, რომელიც უნდა შემდგარიყოს მთავარი ფუნქციური ჯუნქციის ძირითადი ფუნქციური ზონების გაერთიანების პრინციპით; სატრანსპორტო სისტემის შექმნა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა, ერთის მხრივ რაიონის ქალაქის ცენტრთან ეფექტური კავშირის უზრუნველყოფას, მეორე მხრივ, ააცილებდა საცხოვრებელი განაშენიანების ტერიტორიაზე გარემოსათვის სახიფათო ავტოტრანსპორტის გამოყენებას; ლოჭინის გარემოს ნაირგვარი სახეობრიობის შექმნა და ჰარმონიულობის მიღწევა, რომლის განხორციელება მოხდებოდა სხვადასხვა, მაგრამ გაწონასწორებული მოცულობით — სივრცობრივი სტრუქტურების, მოწყობილობის და განათლების სისტემების და კოლორისტული გადაწყვეტების გამოყენებით; ინდუსტრიული დამზადების ელემენტების შეფარდება ტრადიციულ ადგილობრივ მასალებთან და ფორმებთან; უბანში ვიზუალური კომუნიკაციების სისტემის შექმნა, რომელიც ორგანულად ურთიერთკავშირში იქნებოდა ქალაქის საერთო საკომუნიკაციო სტრუქტურასთან.

სემინარის ნორმალური და დროულ განსაზღვრული (სულ 2 კვირის განმავლობაში) მუშაობის წარმართვისათვის, მონაწილეებს დაეგზავნათ წინდაწინ „თბილქალაქპროექტის“ მიერ დამუშავებული ლოჭინის უბნის დაგეგმვების პროექტის ასლები — გასაცნობად და



შემდგომი შემოქმედებითი გადაწყვეტილებების პროგნოზირებისათვის.

ჯგუფის ჩამოსვლის შემდგომ, ორგანიზატორებმა სტუმრები წაიყვანეს ლოჭინის ტერიტორიის და ძველი თბილისის ღირსშესანიშნაობების დასათვალიერებლად; არ დაიზარეს ეჩვენებინათ ქართული საკულტო ნაგებობებიც როგორც თბილისში, ასევე მცხეთის ტერიტორიაზე განლაგებულებიც. ლამაზ ქვეყანაში ჩამოსვლებს გაუჩნდათ სურვილი ჩაეხატათ ქართული ეროვნული საგანძურის შედევრები — საერთო ხედის და დეტალების გამოხაზვით.

ჩვენი ქართული ტრადიციების თანახმად, ყველა მონაწილე, მასპინძლებთან ერთად მოიწვიეს ქართულ სუფრაზეც, სადაც მთლიანად გაქრა სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენელთა შორის არსებული განსხვავებულობა. ამ სუფრის შემდეგ, ყველა ერთმანეთის მეგობარი გახდა, ყველა ბარიერი მათ შორის მოიხსნა და დამყარდა ყოფის და მუშაობის გულახდილი ატმოსფერო. მეორე დღეს იწყებოდა ჯგუფური მუშაობის რეჟიმი. აღმოჩნდა, რომ ლოჭინის დაგეგმარების დარიგებული პროექტი სრულიად არ შეეფერებოდა არც საუკუნობრივ ქართულ ყოფას და ტრადიციებს და არც ბუნებრივ პირობებს — პირველ რიგში ლოჭინის რელიეფს. თურმე ნუ იტყვიან, მთელი ტერიტორია უნდა მოსწორებულიყო და მასზე დაესვათ ახალი ტიპობრივი, მახინჯი განაშენიანება, თვით ქალაქ თბილისის ახალი უბნების მაგვარი შენობებით. სემინარის ხელმძღვანელმა პიერ ვაგომ სასწრაფოდ გადაანაწილა მონაწილეთა არსებული ჯგუფები და შექმნა ახალი შემადგენლობა, რომელიც კონკურსის პრინციპით შეიმუშავებდა ლოჭინის ახალი დაგეგმარების პროექტის ვარიანტებს; ამათგან საუკეთესო დაედებოდა საფუძვლად სემინარის შემდგომ შემოქმედებით მუშაობას. სემინარის მონაწილეები ერთი კვირის (ორიდან) განმავლობაში ამუშავებდნენ ლოჭინისათვის საჭირო, რეალურ

სრულყოფილი დაგეგმარების პროექტს. მისი რელიეფის სრული შენარჩუნებით (ცნობილია, რომ რიგ ქვეყნებში, სადაც არც მთებია და არც მაღლობები — ხელოვნურად ქმნიან მათ, რათა გაამდიდრონ საკუთარი ქვეყნის ბუნება და გარემო). ყოველი დღის ბოლოს ჯგუფები ხელმძღვანელს აბარებდნენ ანგარიშებს; თავის მხრივ, პიერ ვაგო თითოეული ჯგუფის არჩეულ ვარიანტს აძლევდა სწორ მიმართულებას და შეელოდა ხარვეზების დაძლევაში. კვირის ბოლოს აირჩა საუკეთესო ვარიანტი, რომელიც დაედო საფუძვლად შემდგომ დამუშავებას. ჯგუფები ისევ დაუბრუნდნენ თავის პირვანდელ შემადგენლობას, რადგანაც ისინი შემდგარი იყო დიზაინური პროექტის დასამუშავებლად, თითოეულისაგან გათვალისწინებული თემატური ამოცანების გადასაწყვეტად. საბოლოოდ შედგა სრულყოფილი, ქართული აზროვნების შედეგად მიღებული დაგეგმარების პროექტი. მინდა გავახსენო მკითხველს, რომ ჩვენს ტრადიციულ ქვეყანაში ზოგი შემოქმედი — არქიტექტორიც და დიზაინერიც — გატაცებულია კოსმოლოგიტიკური ტენდენციებით შემოქმედებაში; სწორედ ამიტომ ჩვენი ქვეყანა გაივსო დამახინჯებული და მოუხერხებელი, ესთეტიკურად სრულიად გაუმართლებელი, ასევე საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობებით, ნაგებობებით. ცხოვრების მუდმივი კანონი კი გვახსენებს, რომ შემოქმედება, რომელიც მოწყვეტილია თავის მშობლიურ ფესვებს, განწირულია, მუდამ ულოგიკო და გაუმართლებელია და ერისათვის საზიანოც კი. ჩემს თავს უსკამ კითხვას — შესაძლებელია კი ოდესმე გამოსწორდეს შექმნილი სიმახინჯე, რომელიც დაკავშირებულია წარმოუდგენელი თანხების უაზრო ხარჯვასთან; მით უფრო ჩვენი თანამედროვე ვალატაკებული ყოფის დროს, რომ არაფერი ვთქვათ, თვით ადამიანის გაუცხოების შესახებ.

სემინარის მუშაობისას იყო ზოგი მონაწილე, რომლებმაც ქართული ადგილობრივი სპეციფიკა და სული ვერ

გაითავისა, ამიტომ პიერ ვაგომ ამ მო-
წოდებითა ნახელავი ცალკე კვლევზე
გამოფინა, როგორც თვალსაჩინო მაგა-
ლითი ამ კონკრეტული ქვეყნისათვის
უცხო აზროვნების ნაყოფი. გამარჯვე-
ბული პროექტი პასუხობდა ყველა ზე-
მოთ ჩამოთვლილი ამოცანების სრულყო-
ფილ გადაწყვეტას. უპირველეს ყოვლი-
სა შენარჩუნებული იყო რელიეფი (რა-
საც დიდი ეკონომია შეეძლო მოეტანა
პროექტის განხორციელებას), შემ-
დეგ, საზოგადოებრივ და საცხოვრე-
ბელ უბნებში ვათვალისწინებული იყო
ადამიანის მასშტაბის შესადარი სარ-
თულიანობა — უფრო მეტად 3 და იშვი-
ათად 4 სართული, ვიწრო ქუჩები, ძველი
ქართული აივნები და მორთულობა და
სხვა, თუმცა ყველა კონსტრუქცია და
დეტალი დამზადებული იქნებოდა ინ-
დუსტრიული წესით (მაშინ საქართვე-
ლოში ეს საქმიანობა აწყობილი გაზლ-
დათ).

ლოჭინის უბნის ცენტრი განთა-
ვისებული იყო ტერიტორიის ცენტრში
ამაღლებულ ადგილას; აქ მეტი თავისუ-
ფლება ენიჭებოდა თანამედროვე არქი-
ტექტორის ჯანმრთელ სიახლეებს;
ხოლო პატარა ტბის მიდამოებში, მისი
ნაპირები და მთელი გარემო იტყველდა
სანახაობით და სავარჯიშო დანიშნუ-
ლების სპორტულ ნაგებობებს. ოთხი
საცხოვრებელი უბანი კუთხეში სიმეტ-
რიულად იყო განთავსებული ლოჭინის
ტერიტორიის განაპირა ადგილებში,
რომლებიც ცენტრიდან გამიჯნული იყო
არსებული მწვანე ნარგავებით.

თუ ცენტრში ჭარბობს ცივი — მო-
ღურჯო-ცისფერი ფერები, საცხოვრე-
ბელი უბნები, ძველი თბილისის სუფ-
თა ქართული კოლორიტით (აგურის,
კრამიტის, წითელი სახურავის) გამო-
არჩეოდა (ისევე, როგორც ფლორენცი-
აში).

პიერ ვაგომ თავის საანგარიშო
მოსწენებაში ერთი მნიშვნელოვანი ფა-
ქტიც დაადასტურა, რომ თურმე, ოთხ
სართულიანობაზე რომ არაფერი ვთქვათ,
სამიანიც კი უფრო იაფი და მომგებიან-
ი ყოფილა თბილისის განაშენებისა-
თვის, ვიდრე მაღლივი შენობების დას-

მა, რომლებიც ასე საზარლად გამოიყ-
რებოდა თბილისის და საერთოდ, სა-
ქართველოს სინამდვილეში და ბევრ
უხერხულობას და უსიამოვნებას ანიჭე-
ბენ თვით მაცხოვრებლებს, რომ არა-
ფერი ვთქვათ, მათ ესთეტიკურ ღირე-
ბულებაზე (ხოლო ექსპლუატაციის პი-
რობებში გადატეულია სანაგვედ და
ერთმანეთისაგან გაუცხოებულ ადამიან-
თა კრებად). „არ დაგავიწყდეთ, რომ
მე — ამბობდა პიერ ვაგო — კაპიტა-
ლისტური ქვეყნიდან ვარ, სადაც ყო-
ველი კაპიკის ხარჯვას დიდი მნიშვნე-
ლობა ენიჭება“. ვგონებ ჩვენი სპეცი-
ალისტებისათვის ძალიან ყურადსაღე-
ბი ინფორმაცია მოგვაწოდა ამ პუბლი-
რაზმა სპეციალისტმა.

სემინარმა დაამტკიცა, არა მარტო
შესაძლებლობა, არამედ საერთაშორი-
სო დისციპლინართაშორისო თანამ-
შრომლობის ღირებული მეთოდური გა-
მოცდილების გაზიარებაც, ისეთი რთუ-
ლი პრობლემათიკის სფეროში, როგო-
რიცა ქალაქის გარემოს კომპლექსური
დაპროექტება. არანაკლებ მნიშვნელო-
ვანია დასტური იმ აუცილებლობისა,
რომელიც ეხება მსხვილმასშტაბიანი
მოცულობით — სივრცობრივი სტრუქ-
ტურების დაპროექტებაში სხვადასხვა
პროფილის სპეციალისტების შეთან-
ხმებულ ურთიერთმოქმედებას — არ-
ქიტექტორების, დიზაინერების, გრაფი-
კოსების, მოქანდაკეების, მონუმენტუ-
რი და გამოყენებითი ხელოვნების სპე-
ციალისტების და სხვ.

დაბოლოს, თვით თბილისის სემინა-
რზე დამუშავებულმა პროექტმა გვიჩ-
ვენა ქალაქის გარემოს ორგანიზაციის
თანამედროვე მეთოდების გამოყენების
ფართო შესაძლებლობები, რომლებიც
ეყრდნობა ადგილობრივ მხატვრულ
ტრადიციებს, ლანდშაფტურ და კლიმა-
ტურ პირობებს; ადამიანის მოთხოვნათა
არქიტექტურასთან უფრო სრული შე-
საძლებელი შესატყვისობის პრინციპზე
დაყრდნობით.

ლაგაზი სული პალიფოსესტზე დაჩნეული

ჯეპალ მონიასა

„პალიფოსესტი ისეთი ეტრატია, რომელზედაც
ოდესღაც რაღაც წაუშლიათ, შერე სხვა წაუწე-
რიათ. ასეთ ეტრატს სინათლეში რომ გახედაე,
ძველსაც შეამჩნევ და ახალსაც“.

კ. გამსახურდია

დადის ქალაქში საოცრად მომხიბ-
ლავი და გამორჩეული ქალბატონი. ერ-
თი შეხედვით თითქოს არც არაფერია
მასში განსაკუთრებული და გამორჩეუ-
ლი, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედ-
ვით. საკმარისია შეაჩეროთ, რაიმე ჰკი-
თხოთ და სულ სამი-ოთხი ფრაზის შემ-
დეგ, მისი დახვეწილი კილო, ხმის მომ-
ხიბლავი ტემბრი, არისტოკრატიული
ინტონაცია და ფესტი მიგახვედრებთ,
რომ თქვენს წინაშე ნამდვილად გამორ-
ჩეული და არაორდინარული პიროვნე-
ბაა.

ეს ქალბატონი მარინე ჯიქია გახ-
ლავით, — ქართული ლიტერატურული
თეატრის „ოქროს საწმისის“ სამხატვრო
ხელმძღვანელი.

მისი ყოველი ფრაზა, უბადლო ლი-
ტერატურული ქართული, ბრწყინვალე
რუსული თუ შესანიშნავი გერმანული,
გაქვდნითლია კოლხური სასიმიდერო ინ-
ტონაციით, მუსიკალურობით, და თუ

საუბარი ლიტერატურას ეხება, აქ მის
შესაძლებლობებს სამანი არ გააჩნია.
მისი მომაჯადოებელი აურა გაბრუნებთ,
ციხარტყელას შეიღსავე ფერს გაფრ-
ქვევთ და ინუსხებით ქალბატონის გან-
სწავლულობით, ინტელექტითა და არ-
ტისტულობით.

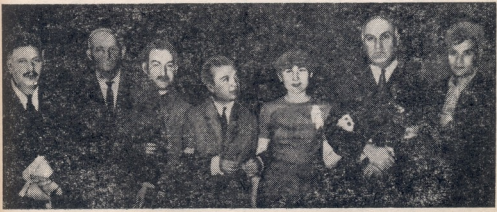
ამაყიც არის, მოკრძალებულიც და გა-
მორჩეულიც, ამაღლებული სულით. მას-
ში არის რაღაც გარდასული საუკუნე-
ებიდან: იღუმალი, არაამქვეყნიური.

იგი გამორჩეულია თავისი უცნაურო-
ბით, დაბნეულობითა და მოჩვენებითი
უმწეობით, მაგრამ ესეც ერთი შეხედ-
ვით. მას არ გამორჩება არც ერთი ახ-
ლადგამოცემული წიგნი, პრემიერა, კონ-
ცერტი. ახლო ურთიერთობა აქვს უამ-
რავ ღირსეულ პიროვნებასთან. ყველას
ჭირის თანაზიარია და ღზინის ავან-ჩა-
ვანი. მის სტუმართმოყვარე ოჯახში თავს
იყრიდნენ: ტიციან ტაბიძე, პაოლო ია-
შვილი, სანდრო ახმეტელი, კონსტანტი-

ნე გამსახურდია, ჯიქიები თუ ბოლქვა-
ძეები... მსახიობები, მხატვრები, საზო-
გადო მოღვაწეები. დღესაც იმართება
სუფრა და ყოველ მათგანს საოცრად მო-
მხიბლავი სახელი ჰქვია: „ცისფერყანწე-
ლთა სუფრა“, „ღურუჯელთა სუფრა“,
„სუფრა კოლხური-ოქროს ხაწმისი“ და
სხვ.

არ არსებობს რაიმე დაბრკოლება,
თვით ყველაზე ბიუროკრატიული ბარი-
ერისაც კი, რომელთა დაძლევა ვერ შე-
ძლოს. მოჩვენებითი უმწეობითა და
დაფარული იუმორით, მორგებულ-მოზო-
მილი ტაქტით, შეუძლებელს აღწევს.
ფლობს ლექსიკური არსენალის განუ-
საზღვრელ საშუალებებს და ვაი მას,
კინც მისი სარკაზმის არეალში მოხე-
დება.

მარინე ჯიქიას პედაგოგიური, მხატ-
ვრული, ლიტერატურული ხედვა გნუს-
ხაუთ და უნებურად მის თანამეინახედ
გაქცევთ. იგი მუსიკით ცოცხლობს, მხა-
ტვრობით სუნთქავს, პოეზიით სულდ-
გმულობს და საერთოდ მშვენიერებით
არსებობს. უმურველად აფრქვევს სუ-
ლიერების სიმდიდრეს და არაფერს არ



იტოვებს სათავისოდ. ბედნიერია სხვა-
თა ბედნიერებით.

„გალაკტიონი“, „რუსთაველი“, „ტიცი-
ან ტაბიძე“, „ალექსანდრ ბლო-
კი“, „თამარიანი“, „ილია ჭავჭავაძე“,
„ანდრეი ბელი“, „ანაობა“, „ესენინი“,
„კონსტანტინე გამსახურდია“, „ირაკლი
აბაშიძე“, აი, არასრული ნუსხა მის მი-
ერ შექმნილი შესანიშნავი სპექტაკლე-
ბისა, მის მიერვე დაარსებულ ლიტერა-
ტურულ თეატრ „ოქროს საწმისში“.

საოცარი ტაქტიკითა და რუდუნებით
იკრებს ვარშემო მწერლებს, მსახიო-
ბებს, მხატვრებს, მოდელიორებს, დე-
კორატორებს, კომპოზიტორებს, მაყუ-
რებელსაც კი და ქმნის საოცარ ფარ-
დაგს, ვნებათ თაიგულს, ესთეტიკურად
სრულსა და მხატვრული ღირებულებით
გაჯერებულ სპექტაკლებს.

მისთვის თეატრი აფიშიდან იწყება.
ერთმა ქალბატონმა ბრძანა: „მარინე ჯი-
ქიას თეატრის აფიშა პალიმფსესტს მა-
გონებსო“ და მართლაც, პალიმფსესტუ-
რი მრავალშრიანობით არის გამორჩე-
ული მისი აზრიანი და პოლიგრაფიუ-
ლად სრულყოფილი ყოველი აფიშა.
მოსაწვევი ბარათი კი უმშვენიერესი
სამახსოვრო სუვენირია, რომელსაც იო-
ლად ვერ შეეღვეით. ჩანაფიქრის გან-
საზღოვრებულად ძალღონეს არ ზო-
გავს, არ ინდობს არც თავსა და არც ახ-
ლობებს. ამაშიც გამორჩეულია.

— „არა პურითა მხოლოდ“ — მისი
ცხოვრებისეული დევიზია. მასში თავ-
მოყრილია ქართველი ქალის ყოველ-
გვარი სიკეთე, სიღარბისღე და სინა-
ტიფე სულისა.

დადის ამგვარი ქალბატონი, მარინე
ჯიქია ქალაქში და ღმერთმა ატაროს.
ეგებ ვინმე მიმბაძველიც გამოუჩნდეს და
აღსდგეს, კიდევ უფრო ამალღდეს და
ახალი სულიერებით გამობრწყინდეს დი-
დი ქალბატონების: თეკლა ბატონიშვი-
ლის, მაიკო ორბელიანის, ბარბარე ჯო-
რჯაძისა და მაკრინე ამირეჯიბის ქა-
ლობა, ღვაწლი და ღირსება.

მართველმა მწერალმა ქალებმა გა-
ნსაკუთრებული როლი შეასრულეს ქა-
რთული ლიტერატურის განვითარებაში.
„წიგნის კითხვის სიყვარული და წერა-
მათში მეტად გახშირებული იყო, მაგ-
რამ სტამბამდე იშვიათად აღწევდა“.
ქალები, გარდა ორიგინალური მხატვ-
რული შემოქმედებისა, ეწეოდნენ მთა-
გრმნელობით მუშაობასაც. ამ მხრივ
მეტად ფასეულია მე-19 ს-ში გაწეული
ღვაწლი. აღსანიშნავია ქალების პირვე-
ლი წიგნი, 1872 წელს გამოცემული
„თარგმანი“.

მე-19 ს-ში მოღვაწე ქალთა შორის
გამოირჩეოდნენ: მარიამ ერისთავი, ეკა-
ტერინე გაბაშვილი, მარიამ დემურია,
ანასტასია თუმანიშვილი და სხვები.
მათ შორის იყო ბარბარე ჯორჯაძე. პი-
რველი ქართველი ქალი — დრამატურ-
გი. როდესაც იგი სამწერლო ასპარეზზე
გამოვიდა, „ჩვენი ახალი მწერლობა და
მწიგნობრობა ფეხს იკიდებდა“.² აკაკი
წერეთელი აღნიშნავდა: „მხოლოდ ამ
ოცდაათი წლის წინათ, როდესაც „ცის-
კარი“ გამოდიოდა, პირდაპირ და შეუ-
პოვრად გამოვიდა სამწერლო ასპარეზ-
ზედ ერთი ახალგაზრდა ქალი და ეს ქა-
ლი იყო კნ. ბარბარე ჯორჯაძისა“.³

გაზეთ „ივერიაში“ ვკითხულობთ:
„მისი გამოჩენა შესანიშნავი იყო იმი-
თი, რომ საყმაოდ ბევრ ლექსების გარ-
და იგი სწერდა პროზით დრამებსა და
სხვა წერილებს. იმ დრამებისაგან დღე-
საც კი ერთს სახელდობრ „რას ვეძებ-
დი და რა ვიპოვე“ თამაშობენ ხოლმე
ჩვენ ქართულ სცენაზე“.⁴

ბარბარე ჯორჯაძე დაიბადა 1833
წელს სოფ. ქისტაურში, შეძლებული
არისტოკრატის დავით ერისთავის ოჯა-
ხში. დავითი შვილების მოსიყვარულე
მამა და კარგი აღმზრდელი იყო. დე-
და — ნინო ამილახვარი ფრიად განათ-
ლებული ქალბატონი გახლდათ.

ბარბარეს განათლება „მაღალ სასწავ-
ლებელში“ არ მიუღია, რადგან მამამისს
საჭიროდ არ ჩაუთვლია. სამაგიეროდ,

პირველი ქალი დრამატურგი ბარბარე ჯორჯაძე

(1833-1895)

მაია კიკნაძე

ხელს უწყობდა მას კარგი განათლების მიღებაში. ბარბარეს აღზრდაში გარკვეული წვლილი მის აღმზრდელს და ლავარისას მიუძღვის, რომელიც ბავშვს ზღაპრებს, ლეგენდებს, წმინდა მამების ცხოვრებას უკითხავდა. ასწავლიდა ლოცვას. ბ. ჯორჯაძე იგონებს: „უწინდელ დროში თავდაზნაურობას საძნელოდ თურმე მიაჩნდა ქალის სასწავლებლად პანციონში მიცემა და ოჯახშივე ასწავლიდნენ საღმრთო-საერო წიგნებს“.⁵

ბარბარე ჯორჯაძე ჯერ კიდევ ბავშვი იყო, როცა გაათხოვეს. 12 წლის ასაკში ძალზე რთული ცხოვრება დაეკისრა. იგი თავის მეუღლითა და სამი შვილით სოფ. გრემში ცხოვრობდა. გრემის ნანგრევებმა, საქართველოს ისტორიის წარსულმა მწერალი ქალის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია (მან ლექსიც დაწერა „ნაქალაქევი“). ივ. კერესელიძე სიამოვნებით იგონებს იმ პერიოდს, როცა მას ბ. ჯორჯაძე გრემში მასპინძლობდა და „რაც რამ შესანიშნავი საგანი იყო ყველაფერი მაჩვენა“.⁶

ბ. ჯორჯაძეს რამდენჯერმე უნახავს კახეთის აოხრება, თვითონაც არაერთხელ გადაურჩა სიკვდილს. ერთხელ სახლიდან ხატები გაიტანა გადასარჩენად

და „როდესაც მოვბრუნდი შინ და ვნახე ჩემი სახლი დამწვარი და საცხოვრებელი შამილის ჯარისაგან გაზიდული, წარმოიდგინეთ რა რივად შევწუხდებოდი და როგორ შევიწროებულს მდგომარეობას მივეცემოდი“.⁷ შამილთა დარბევის ამბავი მას აღწერილი აქვს თავის ნაწარმოებებში, სადაც ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით მოგვითხრობს ნანახსა და განცდილს.

ბ. ჯორჯაძის ოჯახმა ბევრი გაჭირვება გადაიტანა. ქონების ნაწილი „პრიკაზში“ დააგირავა და ბოლოს მამულებიც დაკარგა. ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით მისი მეუღლე, სამხედრო პირი ზაქარია ჯორჯაძე სამუშაოდ დადიოდა სხვადასხვა ქალაქში.

ბ. ჯორჯაძეს გაჭირვებამ აიძულა სოფელი მიეტოვებინა და თავის ქმართან ერთად მოხეტიალე ცხოვრება დაიწყო. იგი ერთხანს ლენქორანში ცხოვრობდა. მწერალს ძალიან უჭირდა სამშობლოსთან განშორება. ლექსში „ლენქორანი“ სევდამორეული პოეტი იხსენებს თავისი ქვეყნის წარსულს, ტრაგიკულ ისტორიას. ბ. ჯორჯაძის გუნება-განწყობას გადმოგვცემს მარიამ დემურია თავის „მოგონებებში“: „საცოდავს არ უყ-



ვარდა თათრების ქვეყანა და სულ იმას ნატრობდა, ღმერთო, ჩემი ძელები აქ არ დამატოვებინო. აქი ასრულდა კიდევ სურვილი ამ სამაგალითო ნამდვილის ქართველ ქალისა და თავის საყვარელ სამშობლოში აღსრულდა.⁸

იგი 1895 წელს ლენქორანში ვაჟთან მიმავალი, გზაში, ცივკომბორის ახლოს გარდაიცვალა. სიკვდილის წინ წარმოსთქვა: „ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო“ და სული განუტევა. დასაფლავებულია თელავში თავისი ძმის რაფიელ ერისთავის გვერდით.

ბარბარე ჯორჯაძეს არაერთმა ქართველმა მოღვაწემ, მათ შორის ეფემია ანდრონიკაშვილმა, ივ. კერესელიძემ, გიორგი თუმანიშვილმა და სხვებმა მიუძღვნა ლექსი თუ წერილი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია აკაკის წერილი „რამდენიმე სიტყვა კნ. ბარბარე ჯორჯაძისა“, სადაც აკაკი ღირსეულ დედაკაცთა გუნდში ბ. ჯორჯაძეს განსაკუთრებით მოიხსენიებს (აკაკის ამ სტატიის გამო ბეთანელმა დაწერა წერილი „პოეტური გაკენწვლა“, სადაც გაკრიტიკებულია აღნიშნული წერილი და ბ. ჯორჯაძის შემოქმედება).⁹

ბ. ჯორჯაძის გარდაცვალებას გამოეხმაურა იმდროინდელი ჟურნალ-გაზეთები. ერთგან ვკითხულობთ: „კნ. ბარბარე ჯორჯაძისა ცნობილი მწერალი ქალი იყო და ნამდვილი წმინდა ქართული ენა ყველა მის ნაწერებში გამოსჭვივოდა.“¹⁰ ზოგი იწონებდა მწერალი ქალის ენას, ზოგი კი მას სასტიკად აკრიტიკებდა.

ბარბარე ჯორჯაძე მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში ენის საკითხის ირგვლივ ამტყდარი კამათის ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეა. მასში გამოძახილი ჰპოვა მამათა და შვილთა ბრძოლამ. მას მამათა მხარე ეჭირა. როგორც ცნობილია ამ ბრძოლაში დიდი როლი ითამაშა ილიას წერილმა „კოზლოვის შემოილის“ თარგმანზედ, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნ. „ცისკარში“. ილია და ახალი თაობა აქტიურად იბრძოდა ახალი სალიტერატურო ენის დამკვიდრებისათვის. მას არ აკმაყოფილებდა ანტონ კათალი-

კოსის არქაული ენა „რომელმაც ახალი სალიტერატურო ქართულს გზა გაუხსნა“¹¹ ლობა. მისი მიმდევრების ენა იყო ხელოვნური, რომელსაც მთავარ წყაროდ ჰქონდა სასულიერო ლიტერატურა, რიტორიკა და პათეტიკა სასულიერო ქადაგებისა.¹¹

ილიას წერილმა დიდი აღმფრთვება გამოიწვია ძველი თაობის მოღვაწეთა შორის. განსაკუთრებული აქტიურობით კი ბ. ჯორჯაძე გამოირჩეოდა, მან ჟურნ. „ცისკარს“ ფურცლებზე გამოაქვეყნა წერილები სათაურით „თ. ილია ქავეკავადის კრიტიკაზედ“ და „პასუხის პასუხი“. ბ. ჯორჯაძე ეკამათება რა ილიას, უწუნებს ხელოვნებისა და ენის თეორეტიკის არცოდნას. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი ქალი ენის საკითხში ძველი კატეგორიების დამცველად გვევლინება, მან თავის დრამატურგიაში ხალხური სტილი აირჩია. როგორც ჩანს, პიესის წერის დროს მწერალმა მაყურებელთან საუბრის ენად უბრალო მეტყველების გამოყენება აუცილებლად მიიჩნია. ასე რომ არ ყოფილიყო, მისი პიესები ვერ შეძლებდნენ ქართული თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრებას.

ბარბარე ჯორჯაძის დრამატურგიული მოღვაწეობა ემთხვევა ქართული თეატრის მძიმე პერიოდს. გ. ერისთავის თეატრის დაშლის შემდეგ ქართულ წარმოდგენებს სისტემატიური ხასიათი არ ჰქონდა. შემთხვევით გამართულ წარმოდგენებზე კი „ქართველი ხალხი დადიოდა თეატრში და ტაშს უკრავდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ქართული წარმოდგენა იყო.“¹² გაზ. „დროება“ წერდა: „ეხლა ქართული სცენისმოყვარეულების წარმოდგენებს თავი უნდა დაეანებოთ და მუდმივი ტრუპის შედგენას შევეუდგეთ.“¹³ ეს არის მუდმივი სცენისათვის საზოგადოებრივი აზრის შემზადების პროცესი. მუდმივ დასამდე გარდამავალი პერიოდი კი ნიკო ავალიშვილის სცენისმოყვარეთა წრე იყო.

ილიას, აკაკის, დიმიტრი ყიფიანისა და სხვათა თაოსნობით 1879 წელს 1 სექტემბერს მუდმივმა დასმა სეზონი გახსნა ბ. ჯორჯაძის პიესით „რას ვეძებდი



და რა ვიპოვე“, და რ. ერისთავის გადმოკეთებული ვოდველით „იპვიანი“. ეს ძალზედ მნიშვნელოვანი თარიღი ქართული თეატრის ისტორიაში დაკავშირებულია ბ. ჯორჯაძის სახელთან.

ამრიგად, ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის მეორე ეპოქაც კომედიური ქანრის პიესით დაიწყო. ჩანს, იმდენად ძლიერი იყო გიორგი ერისთავის სკოლის გავლენა, ისე ადვილად იკვლევდა გზას კომედია მაყურებლისაკენ, რომ თეატრები მას დიდი ხალისით დგამდნენ. გ. ერისთავის თეატრისაგან განსხვავებით, ამჯერად უკვე სცენაზე იყვნენ კომედიური ქანრის პროფესიონალი მსახიობები.

ბარბარე ჯორჯაძე ავტორია პიესებისა: კომედიები — „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“, „მკითხავი“, ვოდველი — „სარკით მოტყუება“, დრამა — „შური“ და ისტორიული დრამა — „მშვენიერი კეკელი“.

პიესა „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“ დაიბეჭდა 1865 წელს ჟურნ. „ცისკარში“, სადაც ბ. ჯორჯაძემ პირველად აიღვა ფეხი, როგორც მწერალმა. კომედიაში გადმოცემულია თავად სიმირიძის უზნეო ხასიათი და ცხოვრება. თავადი იულონი ფულის შოვნის მიზნით არაფერს ერიდება და მდიდარი სომხის მახინჯ ქვრივს თხოულობს, მაგრამ ქვრივი ქალი უარს ეუბნება ქონების გაყოფაზე. თავადი იულონი გაცუცურაკებული და მოტყუებული რჩება. ავტორი სატირული სიმძაფრით დასცინის იულონის მოქმედებას, მაგრამ ეს არ არის ერთი პიროვნების მხილება. აქ უფრო ზოგადი პრობლემაა მთავარი. ეს არის თავად-აზნაურთა სულიერი დაცემისა და გადაგვარების საკითხი. თავადის ჩაცმულობაც კი მხილებულია და მკაცრი კრიტიკის ობიექტია.

„დაღლევილი ჩერქესკა და ჩითის ახალუხი“ კი გვარიანად ამცირებს თავადიშვილის ღირსებებს. იულონი „ბედის საძებნელად“ ქალაქს მიემგზავრება. სურს ახალი ტანისამოსის შეკერვა. იმედი აქვს, რომ როცა დროშკით აივლის და ჩაივლის, ვაჭრები დაინახავენ

და გაიგებენ ქვრივი ყოფილად, „დღემეში ხუთი მოციქული მომივა, ჩემი ქალიშვილი შეირთო... ეგებას ერთი მზითვიანი ქალი ვიშოვნო“.¹⁴ ასეთია იულონის ზნეობრივი სახე. იულონი, რომელიც წლების მანძილზე უსაქმურად სხვისი ნაშრომით ცხოვრობდა, გასაჭირიდან ისევე იოლ გამოსავალს ეძებს. „ქალის შოვნით“ სურს ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესება. მწერალი დასცინის რა თავის პერსონაჟს, ბოლომდე დასაღუპად მაინც ვერ იმეტებს და პიესის ფინალში იულონის დაკარგული ცოლის გამოჩენასა და რუსეთში წასული ვაჟის გამდიდრების ამბავს გვაუწყებს.

მაგრამ პიესის ფინალი მხატვრული ლოგიკიდან არ გამომდინარეობს და ამდენად ხელოვნურია. მწერალი მაინც იმედინად უყურებს თავად-აზნაურთა მომავალს, მისი მძაფრი კრიტიკაც ნაკლის გამოსწორების იმედით არის შთაგონებული.

ქართველი თავადების პარალელურად ავტორს პიესაში ნაჩვენები აქვს სომეხი ვაჭრების სოციალური მდგომარეობა. ამ პერიოდის მწერალთათვის თბილისელ სომეხ ვაჭართა თემა ერთ-ერთი გავრცელებული თემა იყო. მასზე წერდნენ დ. ერისთავი, ავქს. ცაგარელი, ზ. ანტონოვი, გ. სუნდუკიანი და სხვები. მათი პიესების პერსონაჟები — სომეხი ვაჭრები ცდილობდნენ ქართველ თავადიშვილებთან დამოყვრებას, რათა საზოგადოებაში თავიანთი მდგომარეობა აემალეებინათ (მაგ. გ. ერისთავის „გაყრაში“ მიკირტუმს არ მოსწონს თავისი წოდებრივი მდგომარეობა და დაჟინებით მიისწრაფის თავად დიდებულის ოჯახს დაუმოყვრდეს და თავადი ტრადადოვი გახდეს).

ბ. ჯორჯაძის პიესაშიც სომხის ქვრივი ოსანა მესანთლოვი ოცნებობს თავადის ცოლობაზე. მართალია მახინჯია, მაგრამ მდიდარია და შეიძლება „ქარაგდაც გასაღდეს“, კნენიცა გახდეს. პიესის ამგვარი სიუჟეტი ძალზედ ჰგავს ზ. ანტონოვის კომედიას „მე მინდა კნენა გავხდე“, სადაც სომხის ქვრივს ბარბარეს სურს ცოლად გაჰყვეს ქართველ თავად



ვადს, იმ მიზნით, რომ კნეინა გახდეს. ამგვარი სიუჟეტი ცხოვრების ხასიათის შედეგად არის წარმოქმნილი. ოსანა, მესანთლოვის ნუგეში, ისევე როგორც სხვა გაუთხოვარი ქალებისა — მაჰან-კალია, რომელიც სოფელ-სოფელ დაიარება სარფიანი საქმის მოსაკვარახჭინებლად. ხშირად შეურაცხყოფასაც იტანს და პირში ჩალაგამოვლებული რჩება. ცბიერი, მოხერხებული მაქთალა ოსტატურად ატყუებს თავად იულონს. ჯერ ლამაზ ქალს უჩვენებს, შემდეგ გონჯს შეაჩჩეხებს ხელში.

მაჰანკალ მაქთალას სახე აქვს. ცაგარელის ხანუმას წინამორბედი, ხოლო თვით ტიზი დროის კარნახით არის შექმნილი. სცენაზე კი მაჰანკალის გამოჩენას, როგორც წესი, თან სდევს იუმორი, სიცილი, ოხუნჯობა. მაჰანკალის სახე ეფექტურია სცენისათვის და მსახიობისათვის მომგებიანი როლია.

ბ. ჯორჯაძე თავისი პიესებისთვის მასალას იმავე წყაროებიდან იღებდა, საიდანაც გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ავქს. ცაგარელი. ისინი ვინც გვხვდებიან ჯორჯაძის დრამატურგიაში (გლენები, ქართველი თავადები, სომეხი ვაჭრები) ბევრჯერ შევხვედრივართ ერისთავის, ანტონოვის, ცაგარელის პიესებში. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მათი პერსონაჟები ჰგვანან ერთმანეთს. ვ. გუნია წერდა: „ბ. ჯორჯაძის კომედიაში მაჰანკალი მაქთალა ძლიერ წააგავს აქ. ცაგარელის ხანუმას. ასე რომ ზოგს დვიძლი დები ჰგონია. ალაგ-ალაგ რომ დაეკვირდეთ, ფრაზებიც, სიტყვებიც და ტირადებიც კი გვანან ერთმანეთს“.¹⁵

კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ ხშირად იდგმებოდა ქართულ თეატრში. ეს პიესა პირველ რიგში იმ მხრივ არის საინტერესო, რომ მან დასაბამი მისცა ახალ პროფესიულ თეატრს. ხოლო ბარბარე ჯორჯაძემ, როგორც დრამატურგმა არსებითად ამ პიესით გაითქვა სახელი.

1879 წლის 1 სექტემბრის წარმოდგენაზე ს. მესხი ვაზ. „დროებაში“ წერდა: „პირველად ქართულმა სამულამო ტრუპამ გახსნა წელს წარმოდგენების

სეზონი და სიამოვნებით ვაცხადებთ, რომ კარგად გახსნა... ეს იყო პირველი დებიუტი ახლად შემდგარი ტრუპისა, როგორც ტრუპისა და ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვსთქვათ, რომ ამ ტრუპას შეუძლიან თამაში, უფრო სერიოზული პიესებისაც“.¹⁶ წერილიდან ირკვევა, რომ „მულმივი“ დასი ცხრა კაცისაგან შედგებოდა და მხოლოდ ექვსი იყო პირველ წარმოდგენაში დაკავებული. მსახიობებმა ისე ითამაშეს, რომ „ტრუპა არცერთს არ შეურაცხენია“. კ. მესხი რეცენზიაში გამოჰყოფს ვასო აბაშიძისა და ნატო გაბუნის თამაშს: „მე არ მინახავს, რომ ჩვენს სცენაზე სხვა ვისმე წარმოედგინოს ისე ხელოვნურად სირაჯის ანუ საზოგადოდ წვრილი სომხის კინტოს ვაჭრის როლი, როგორც უფ. აბაშიძემ წარმოადგინა“. ნატო გაბუნია სპექტაკლში მაჰანკალის როლს ანსახიერებდა „დაოსტატებული ამ ამბულაში“. ს. მესხი ასევე აქვებს პიესას და თვლის, რომ „მშვენიერი ენითა და შინაარსით დაწერილი ეს პიესა სცენის მხრითაც ის არც ერთ ჩვენ გ. ერისთავის დროინდელ პიესებს არ ჩამოუვარდება უკან და ზოგიერთს მათგანს ბევრითაც სჯობიან“. თუმცა ზოგიერთებში რომელ პიესებს გულისხმობს ავტორი გაუგებარია.

ამავე წლის მომდევნო ნომრებში ვაზ. „დროება“ ყურადღებას უთმობს აღნიშნულ სპექტაკლს სათაურით „ქართული თეატრი“. რეცენზენტი აქვებს ავტორს და დასძენს: „კნ. ჯორჯაძის კომედია ერთ საუკეთესო ორიგინალურ კომედიათ უნდა ჩაითვალოს ჩვენს ლიტერატურაში“.¹⁷ თუმცა რეცენზენტი არ გამოთქვამს აღფრთოვანებას პიესის შინაარსის გამო, მაგრამ მაინც აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამ შინაარსისა, ბ. ჯორჯაძის ნიჭს „აქედან ჩინებული სასცენო მშვენიერის ენით დაწერილი კომედია გამოუყვანია“.¹⁸

ეს პიესა რამდენჯერმე იქნა წარმოდგენილი სხვადასხვა წელს. 1880 წლის დადგმას კვლავ გამოეხმაურა ვაზეთი „დროება“.¹⁹ რეცენზენტი აღფრთოვანებულია მხოლოდ ვასო აბაშიძისა და



ნ. გაბუნიას თამაშით, დანარჩენი მსახიობები კი „ბევრით ვერაფრით გამოირჩეოდნენ“... „პიესაც არ იყო უხეირო“ — ასევენი ავტორი. თუმცა ყოველთვის როდი აქებდნენ პიესის ავტორს. გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე დაბეჭდილ სტატიაში რეცენზენტი თხოვნით მიმართავს თეატრის გამგეობას, რომ „იშვიათად შეაწუხონ ხოლმე ეს პიესა“.²⁰ ამ წარმოდგენის წარმატებას კი რეცენზენტი მთლიანად მსახიობთა შესრულებას უმაღლის, რადგან ვ. აბაშიძე და ნ. გაბუნია „უშარილო პიესასაც ისე გამოაკეთებენ, ისე მარილიანად ითამაშებენ, რომ ერთბაშად სიამოვნებას მოჰფენენ მთელს თეატრს“... „ვასო აბაშიძემ კი თავისი თამაშით ავტორსაც გაუსწრო და სწორედ ამით დიდად დაავალა კიდეც ავტორს, თორემ არც ჩლავი იქნებოდა და არც ფლავი“.²¹

დამოწმებული რეცენზიებიდან რამდენიმე მნიშვნელოვანი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: 1. ბ. ჯორჯაძე დრამატურგიაში გაემიჯნა თავის ძველ არქაულ ქართულს. მოწონებულია მისი ენა. იმ დროს, როცა ქართული ენის შენახვა თეატრის ერთ-ერთი უპირველესი მისია იყო, ამ ისტორიულ პროცესში თავისი ღირსეული წვლილი შეჰქონდა ბ. ჯორჯაძის პიესებს. 2. ნ. გაბუნიას მაჰანკალი იყო, როგორც ერთგვარი წინამორბედი საფეხური ხანუმას სახის შესაქმნელად. 3. იმდენად ამაღლდა სამსახიობო ხელოვნება, რომ აქვე დგება მხატვრული სახის ინტერპრეტაციის პრობლემა.

ბ. ჯორჯაძის, როგორც დრამატურგის დებიუტი შედგა პიესაში „შური“, რომელიც გამოაქვეყნა ჟურნ. „ცისკარში“. პიესის სიუჟეტი მოკლედ ასეთია: თავადი ვახტანგ ზარიბძე, რომელმაც მამისგან მემკვიდრეობით მიიღო ქონება, ბენდიერად ცხოვრობს თავის ქალიშვილ სოფიოსთან ერთად. მათ სახლში იზრდება უპატრონო სიღონია, რომელსაც თავადი ვახტანგი შვილივით ზრდის, მაგრამ სიღონია მადლობის მაგიერ ბოროტებას ჩაიდენს, როცა შეიტყობს სო-

ფიოსა და ლევანის სასიყვარულო ამბავს. ლევანის შესანარჩუნებლად, მწვეტს თავიდან მოიშოროს სოფიო და წყალში გადაადგებს. როცა ფიქრობს, რომ ყველაფერი კარგად დამთავრდა, ლევანიც და ქონებაც მას დარჩება, ამ დროს სოფიოც გამოჩნდება და გამოაშკარავდება სიღონიის ბოროტმოქმედებაც. მწერალმა სიღონია სულმდაბალ, უმადურ ადამიანად გამოიყვანა. მას დაუპირისპირა თავადის ასული სოფიო — კეთილშობილების განსახიერება, რომელმაც დასავით შეიყვარა დაუცავი სიღონია. სიკეთესა და ბოროტებას შორის ჭიდილში სიკეთემ გაიმარჯვა.

პიესაში ძალზე საინტერესოა წარმოდგენილი ბატონისა და ყმის ურთიერთობა. მებატონე ზარიბძე ყმების მოყვარული და მათზე მზრუნველია, ხოლო ყმები თავის მხრივ ბატონის მადლიერნი (ზარიბძეს სურს გლეხი თავის მიწიანად გაანთავისულოს, სწუხს თავისი ყმის ავადმყოფობის გამო). მათ ურთიერთობაში აშკარად ჩანს, ავტორის სიმპათიები მებატონეთა მიმართ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ურთიერთობები პიესაში ძალზედ არაღმარაგებლად და ხელოვნურადაა წარმოდგენილი. ის სრულიად ვერ ასახავს ბატონისა და ყმის ურთიერთობას საგლეხო რეფორმის გატარების წინა პერიოდში. 1860 წელს ილია ჭავჭავაძემ დაწერა პოემა „კაკო ყაჩაღი“, სადაც მხატვრული ხერხებით ნაჩვენებია ბატონყმური ურთიერთობების ტრაგიკული ისტორიული სიმართლე. პოემის დაწერიდან სამ წელიწადში (ბ. ჯორჯაძის პიესის დაწერამდე) არსებითად ხომ არაფერი შეცვლილა!..

პიესაში საინტერესო ეპიზოდია ვახტანგ ზარიბძისა და მისი მეგობრის თავად ზაალის დიალოგი. ისინი ახალი დროით უკმაყოფილონი ძველ დროს შენატრიან. მათ საუბარში, ახალისა და ძველი დროების დაპირისპირებაში, კარგად ვლინდება მწერლის პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობა. მეგობრები ერთმანეთს შესჩივიან, რომ თანამედროვე ცხოვრებამ დაკარგა „მეგობრუ-



ლი სიყვარული. შეურყენელი სინდისი და მტკიცე სარწმუნოება“. ვახტანგი კატეგორიული წინააღმდეგია ახალგაზრდების საზღვარგარეთ სწავლისა, რომლებიც „ფიქრით თავს იჭლევენ. რაც ევროპაში გვინახავს, რატომ ის ცხოვრება არა გვაქვსო. აბა, ჩვენ სიმდიდრით სად დავედარებით იმათ. ევროპიელების მიბაძვა რას გამოგვადგება, დავიღუპებით“.²² ზაალს კი არ მოსწონს, როცა ახალგაზრდა ფულის უქონლობის გამო მამა-პაპისეულ თოფ-იარაღს აგირავენ და კარგავს. „უწინ ჩვენგანს ფული რომ გაუჭირდებოდა, მაშინვე ნათესავი ან მეგობარი სიამოვნებით ხელს გაგვიმართამდა“.

ძველის პატივისცემას ასწავლის ვახტანგი თავის ქალიშვილს — სოფიოს, ახალი თაობის წარმომადგენელს. მეგობრების საუბარი ნოსტალგიაა წარსულზე. ბ. ჯორჯაძეც მთელი თავისი მრწამსით ძველი დროების მოტრფილედ და მისი აქტიური დამცველი იყო. მას უჭირდა ახალთან შეგუება. ამის შესახებ გულისტკივილით წერდა: „ნათლად ვხედავთ, წარსულა, განმქრალა, ფერფლიც აღარ იბოვება ძველის ყოფაქცევისა, მათ წინაპართა თანავე დაგვიკარგავს, ცარიელი სურვილია მოგონებისა ჩვენს სამწუხაროდ“.²³

პიესა „შური“ 1862 წელს 17 თებერვალს წარმოადგინეს სცენისმოყვარეებმა სახაზინო თეატრში საქველმოქმედო მიზნით. ამასთან დაკავშირებით გაზ. „ცისკარი“ იუწყებოდა: „ამ ჩვენმა მწერალმა ქალმა ჩვენს ლიტერატურას აჩუქა მახვილგონივრულად დაწერილი დრამა, სადაც გამოყვანილია ყოველი ჩვეულება ახლანდელი საუკუნისა“.²⁴ აღსანიშნავია, რომ ამ პიესაში ქალების როლს თამაშობდნენ მამაკაცები თ. მახაბელი და უფ. სარქისიძე, რომლებიც „ქალებში ძნელად გასარჩენი იყვნენ“. ეს ის პერიოდია, როცა ქალები ვერ ბედავდნენ სცენაზე გამოსვლას და „ყველა სირცხვილზედა სდებდა თავს“. წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა. არ ცხრებოდა ტაშისკვრა და აჟიოტაჟი მწერლის მისამართით და ლოჯაში მჯდომი

ავტორი „სანამ არ წამოდგა დაჰყრდნულ დაუხადა მადლობა თავის დაჰქრულს“²⁵ და გაწყვეტილა ტაშისკვრა და ძახილი“. ამ მწირი ინფორმაციის მიხედვით ძნელია მსჯელობა საერთოდ სპექტაკლის შესახებ, მაგრამ ფაქტია, რომ მას მაყურებლის მოწონება დაუმსახურებია.

1881 წელს ქუთაისში სცენისმოყვარეთა მიერ განხორციელდა ბ. ჯორჯაძის ისტორიული დრამა „მშვენიერი კეკელა“, რომელიც ავტორმა თავის ძმას რაფიელ ერისთავს უძღვნა. არსებობს პიესის რამდენიმე ვარიანტი. დრამის სიუჟეტი ავტორს ლეგენდებიდან უსესხებია. აქ მე-18 საუკუნის ისტორიული მომენტებია ასახული, პარალელურად კი გარსევანისა და კეკელას სასიყვარულო ამბავი. გარსევანი ქვეყნის თავისუფლებას ეწირება; კეკელა კი ირანელებს შაჰთან მიჰყავთ. პიესაში ზოგიერთი ეპიზოდი დამაჩერებლობას მოკლებულია — (მაგ. გარსევანის მიერ კეკელას გამოხსნა, კეკელას გამოშვება შაჰის ნებით, ყიზილბაშების შემოსევა და სხვა), ამიტომაც გაზ. „შრომაში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში ავტორმა პიესის შინაარსი დაიწუნა. რადგანაც დრამაში არ იგრძნობოდა ისტორიული ფაქტების ცოდნა, ის, რომ „სულთანსა და ყაენს ძველად ჩვენის მეფეებისა და თავადების ქალები მიჰყავდათ, საკმაო არ უნდა ყოფილიყო დრამის შესადგენად“.²⁶ შენიშვნა პრინციპული ხასიათისაა. ისტორიული დრამების შესახებ ცნობილია ილიის მკაცრი წერილი „ახალი დრამების გამო“, სადაც ილია მოუწოდებს დრამის დამწერ ავტორებს ისტორიის ღრმა ცოდნას, გონება გახსნილობას, დიდ სიფრთხილეს, რადგან ჩვენს ისტორიულ წარსულზე არასწორ შეხედულებათა სცენიური პროპაგანდა დიდ სახიფათო იყო.

მიუხედავად პიესის სუსტი მხარეებისა, ის მაინც შესაძლოა ჩაითვალოს ერთგვარ წინამორბედადაც დრამის თეატრის განვითარებაში. ეს პიესა 1880 წელს დაიწერა, სწორედ მაშინ, როცა ეს ჟანრი ფეხს იკიდებდა ქართულ თე-

ატრში. დ. ერისთავის „სამშობლო“ კი 1882 წელს დაიდგა.

ბ. ჯორჯაძის „მკითხავის“ დადგმა 1877 წელს განუზრახავთ თელაველ ახალგაზრდებს. „მკითხავში“ ავტორმა ნამდვილი ამბავი გამოიყენა. მკითხაობა საქართველოში, განსაკუთრებით სოფლებში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული პროფესია იყო, როგორც მაქანკობა. პიესის მთავარი პერსონაჟი მკითხავი თინა, რომელმაც ეკონომიური გაჭირვებიდან გამოსავლის არასწორი გზა აირჩია. ის ატყუებს სოფელს, ცრურწმენას აყოლილ ხალხს კი სჯერა მისი. პიესის ფინალში მწერალი ამხელს მას და სააშკაროზე გამოაქვს მისი ფარისევლური ბუნება.

ამ პიესის დადგმის შესახებ ვიცით მხოლოდ ის, რომ კ. ყიფიანს გაზ. „დროების“²⁶ ფურცლებზე გამოუქვეყნებია ქართული თეატრის რეპერტუარის სია, სადაც „მკითხავიც“ იყო შეტანილი. თუმცა ზუსტად სად და როდის დაიდგა, ამის შესახებ მასალები არ მოიპოვება. ასევე არაფერი ვიცით ვოდევილ „სარკით მოტყუების“ დადგმის შესახებ. პიესაში ასახულია ჩარჩ-ვაჭრების თემა. მწერალი უარყოფით და მოკიდებულებას ავლენს მათი ეგოისტური მიზნებისადმი. „პიესაში საინტერესოდაა გამოხატული ჩარჩ-ვაჭრის ასატურას პორტრეტი. ამით ერთი კიდევ ემატება იმ პორტრეტებს, რომლებიც ადრე დაგვისურათა გ. ერისთავმა და ზ. ანტონოვიმა“.²⁷

ბ. ჯორჯაძე არ ყოფილა წამყვანი ფიგურა ქართულ დრამატულ მწერლობაში. იგი ხშირად კრიტიკის ობიექტიც იყო, მაგრამ მიუხედავად მისი შემოქმედების ნაკლოვანი მხარეებისა, რასაც აღნიშნავდნენ კიდევ იმ პერიოდის თეატრალური მოღვაწენი (ს. მესხი, ვ. გუნია, დ. ერისთავი და სხვები) მაინც მხარს უჭერდნენ მისი პიესების დადგმას ქართულ სცენაზე, სადაც კიდევ ერთხელ გამობრწყინდნენ ქართული სცენის დიდოსტატები ვასო აბაშიძე, მაცო საფაროვა, ნატო გაბუნია და სხვები.

შენიშვნები:

1. გაზ. „ივერია“, 1889, № 63.
2. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1898, № 703.
3. აქ. წერეთელი, „გახსენება“, ქურონ. „ქვალი“, 1893, № 14.
4. გაზ. „ივერია“, 1889, № 63, 23 მარტი.
5. ქ. ირემიძე. ქურონ. „მნათობი“, 1945, № 5.
6. ქურონ. „ცისკარი“, 1861, № 1.
7. ბ. ჯორჯაძე. რჩეული თხზულებანი. თბ., 1988, გვ. 125.
8. მ. დემურია. „მოგონებანი“, გაზ. „ივერია“, 1895, № 77.
9. გაზ. „დროება“, 1868, № 12.
10. გაზ. „ივერია“, 1895, № 77.
11. შ. რადიანი. ახალი ქართული ლიტერატურა (წიგნი პირველი). თბ., 1952, გვ. 280.
12. აქვ. ცაგარელი. ი. გრიშაშვილის რედაქციით, ფედერაცია, 1936, გვ. 10.
13. იქვე.
14. ბ. ჯორჯაძე. რჩეული თხზულებანი, თბ., 1988, გვ. 212.
15. ვ. გუნია. გამ. ხელოვნება, თბ., 1953, წიგნი II, გვ. 114.
16. გაზ. „დროება“, 1879, № 182, 4 ენკენის-თვე.
17. გაზ. „დროება“, 1879, № 250.
18. იქვე.
19. გაზ. „დროება“, 1880, № 217.
20. გაზ. „ივერია“, 1886, № 228.
21. იქვე.
22. ბ. ჯორჯაძე. რჩეული თხზულებანი, თბ., 1988, გვ. 157.
23. ბ. ჯორჯაძე. რჩეული თხზულებანი, გვ. 121.
24. ცისკარი, № 1862, № 2.
25. გაზ. „შრომა“, 1881, № 16.
26. გაზ. „დროება“, 1876, № 22.
27. ამბერკი გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX ს.-ის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან. 1957. გვ. 303.

უძველესი პერიოდის იაკონური თეატრალური სანახაობები

სათუნა კაკანაძე

იაკონიაში თეატრის ჩასახვა მიეკუთვნა ადრე შუასაუკუნეების პერიოდს. როცა ვახსენებთ ადრე შუასაუკუნეებს, აქ უძველესიც იგულისხმება, რადგანაც იაკონელები თავიანთი ისტორიის უძველეს პერიოდად მიიჩნევენ იმ პერიოდს, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა დამწერლობა (7, გვ. 5). პირველი წერილობითი ძეგლები კი სწორედ ადრე შუასაუკუნეებს განეკუთვნება. ესენია: „კოძიკი“¹ – 620 წლით დათარიღებული, „კოძიკი“ დათარიღებული 712 წლით და „ნიხონგი“ დათარიღებული 720 წლით. ამიტომ, როცა განვიხილავთ უძველეს იაკონურ თეატრალურ სანახაობებს, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მართლა უხსოვარ დროში არსებულ სანახაობებზეა საუბარი.

ნებისმიერი ქვეყნის თეატრის ისტორიაში, თეატრის ჩასახვა უკავშირდება რაიმე საკულტო დღესასწაულს, რომელიმე მიწოლოგიური ღვთაების

სახელს. მაგ., საბერძნეთში ასეთი იყო მელვინეობის ღმერთი დიონისე; იაკონიაში კი – მზის ღვთაება ამატერასუკერძოდ, ე. წ. „ღმერთების საუკუნეში“, როგორც კმ პერიოდს „კოძიკი“ და „ნიხონგი“, მოიხსენიებს, ამატერასუ, მზის ღვთაება, გაბრაზებული თავის უმცროს ძმაზე – სესანოზე, ქარის, ზღვის ღმერთზე, დაიმაღა „ზეციურ მღვიმეში“, ანუ სამყარო დატოვა მზის შუქის გარეშე. ამას მოჰყვა ყველანაირი უბედურება. ამან კი აიძულა ღმერთები მოეფიქრებინათ რაიმე, რომ უკან გამოეხმოთ მზე. ასეთ საშუალებად მათ მოიფიქრეს მოეწყოთ გამოქვაბულის შესასვლელთან ცეკვითი სანახაობა, რაც შეიძლება ხმაურიანი და მხიარული. ღვთაებას გაუკვირდებოდა, როგორ შეეძლოთ გამხიარულება, როცა იგი მათთან არ იყო, დაინტერესდებოდა

და გამოიხედავდა. ამ დროს ღვთაებას წინ დაუდებდნენ სარკეს, გაპრიალებულ ლითონს, რის საშუალებითაც ისინი აჩვენებდნენ მას, რომ გარეთაც იყო სხვა მზე. ასე შეძლებდნენ მის დაბრუნებას, ე. ი. შეუნარჩუნებდნენ სამყაროს სიცოცხლეს [4, გვ. 13; 7, გვ. 7-8].

ამისათვის გაიმართა შემდეგი სახის წარმოდგენა:

გამოქვაბულში შესასვლელის წინ დაანთეს ცეცხლი. მოამზადეს საცეკვაო მოდანი. ღმერთმა ამე-ნო კოიანემ წარმოთქვა ლოცვა და ღვთაება ამე-ნო უტუმემ დაიწყო ცეკვა. მას თავზე ეღო პარიკი, მასაკაკის ხის ტოტებისაგან გაკეთებული, მისი სამოსის გრძელი მკლავი შექუჩებული იყო ერთად და შეკრული. ხელში ეკავა ბამბუკის ტოტი და მახვილი.² ცეკვას თან ახლდა წამოძახილები, როგორც დამსწრეების მხრიდან, ასევე თვით მოცეკვავისაც.

მაგრამ ეს არ იყო უბრალო ცეკვა: მოცეკვავე ნელ-ნელა შედიოდა ექსტაზში და მხრებიდან აგებდა სამოსს. ამიშვლებდა ტორსს. შემდეგ იხსნიდა ლენტს, რომლითაც ჰქონდა დამაგრებული სამოსი და ამიშვლებდა მუცელს. ამას თან სდევდა ხმაურიანი შეძახილები.

ღმერთებს თავიანთი ჩანაფიქრი გაუმართლდათ. ხმაურმა აიძულა ღვთაება ამატერასუს გამოეხედა. ამ დროს მას ხელში ხელი წაავლო ღმერთ-ტაძიკარამ და სთხოვა დაეტოვებინა სამალავი, დაბრუნებოდა სამყაროს. ამ დროს მოცეკვავე უტუმემ თავისი ქვედა ბოლოც ქვევით ჩაიწია. საერთო ექსტაზმა აპოგეას მიაღწია. ამატერასუს ცნობისმოყვარობამ სძლია და გამოვიდა. ასე დასრულდა უტუმეს ცეკვა [4, გვ. 17-23; 7, გვ. 7], რომელსაც იაპონელმა თეატრმცოდნემ — სიგეტოსო

კავატაკემ უწოდა strip show, ანდა hula dance-სი. გარკვეულწილად, როგორც ეხედავთ, ასეთი შეფასების საბაბი ჰქონდა კიდევ სიგეტოსო კავატაკეს. ეს ცეკვა თავისი ნიშნებით მართლა ატარებს ასეთი ცეკვის ნიშნებს, მაგრამ რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ამას ჩვენთვის. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს ამ ცეკვის ადგილი და როლი უძველეს თეატრალურ წარმოდგენებში.

საქმე ისაა, რომ მაგალითად, VIII-IX სს-ებში უკვე შეიმჩნევა მკვეთრად გამოყოფილი ცეკვების ორი დიდი ჯგუფი: საერო და სარიტუალო-საყოლტო [7, გვ. 38]. პირველს განეკუთვნება ძირითადად სამიმერატორო კარზე, მაღალი წრის საზოგადოების წევრების საპატივცემულოდ გამართული ცეკვები, (სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა საომარ ცეკვებს). მეორეს კი განეკუთვნება უმთავრესად სამიწათმოქმედო საწესწევულებო თამაშობითი ხასიათის წარმოდგენები, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი მაგიურ ცეკვებს ქონდათ განკუთვნილი. ამ უძველესი წარმოდგენების ადღენა არც იმდენად რთულია, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ იაპონიაში, ბევრ სოფელში დღესაც ეწყოფა ასეთი სახის რიტუალები. ყოველ შემთხვევაში, როგორც აღნიშნავს თავის ჩანაწერში ა. ვ. გლუსკინა, ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში, იაპონიაში ყოფნის დროს, იგი მომსწრე გახდა ერთ-ერთ იაპონურ სოფელში ჩატარებული ასეთი სახის რიტუალისა [5, გვ. 5]. მართალია მათ განიცადეს თავისებური ცვლილებები, მაგრამ არც იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ძნელი იყოს ადღენა გაცილებით უფრო ძველად არსებული წარმოდგენებისა.

ეს ყოველივე ადვილად შეიძლება აიხსნას, თუ გავითვალისწინებთ იმას, თუ რა დიდი ადგილი ეკავა ამ წარმო-



დგენებს იაპონელი ხალხის ცხოვრებაში, ყველა ისინი დაკავშირებული არიან სინტიოსტურ რელიგიასთან, (სიტყვა-სიტყვით „სინტო“ ნიშნავს ღმერთების გზას, სწავლებას). თავისი ყველაზე ადრეული ფორმით იგი წარმოადგენდა პირველყოფილი ადამიანის რწმენას ყოველგვარი „ღმერთების“ (კამების) არსებობის შესახებ. მათი რწმენით ისინი განსახიერებულნი იყვნენ მიწაზე სხვადასხვა ცხოველების, ქვების, მცენარეების, ბუნების სხვადასხვა მოვლენების სახით და იყვნენ უჩვეულო ძალის მფლობელები. ხოლო სამიწათმოქმედო მეურნეობის ჩამოყალიბებისას, უკვე განვითარებული გვაროვნული წყობილების დროს, ამ წარმოდგენამ ბოროტ და კეთილ სულებზე ადგილი დაუთმო წარმოდგენებსა და რწმენას იმ ძალების არსებობაზე, რომლებიც მათი აზრით ეხმარებოდნენ, ან ხელს უშლიდნენ სამიწათმოქმედო სამუშაოებში. სწორედ ამის საფუძველზე წარმოიშვა ადრეული ფორმები სხვადასხვა რიტუალებისა [9, გვ. 45], რომლებმაც გამოხატულება ჰპოვეს იმ დროს ჩამოყალიბებულ ე. წ. მაცურებაში, რაც გამოიხატებოდა სიმღერა-ცეკვებში. სწორედ აქედან მოდის ამ საწესწევლებო-სარიტუალო ცეკვების სახელწოდებებიც. მაგალითად, ტოსიგონო მაცური („ვედრება მოსავალზე“), ტაუე-მაცური — „ბრინჯის დარგვის ზეიმი“ და სხვა. სწორედ იგივე მიზეზით აიხსნება ამ წარმოდგენათა მრავალრიცხოვნებაც, ხოლო ამ ცეკვების დანიშნულებაზე (თუ რა ცეკვა სრულდებოდა და როდის შეიძლება შესრულებულიყო), თვით სახელწოდებაც მიუთითებს. ამითვე აიხსნება აგრეთვე ისიც, რომ სხვადასხვა წარმოდგენა წლის სხვადასხვა დროს იმართებოდა.

კერძოდ, ახალი წლის დასაწყისში ეწყობოდა წარმოდგენა ტა-ასობი.³ ეს წარმოდგენა იმართებოდა ყოველწლიურად 13 იანვარს, ძველი კალენდრით.⁴ ამ ცეკვის დროს მონაწილეები ინსცენირებას უკეთებდნენ სამიწათმოქმედო

სამუშაოების მთელ შემდგომ ჩამოტყდებულ პროცესს, დაწყებულს მინდვრის დამუშავებიდან, დამთავრებულს მკით. ძირითადად ყველა ეს სანახაობები იყო მაგიური დანიშნულების მქონე. ამით აიხსნება მათი რწმენა — ისინი თვლიდნენ, რომ ამ წარმოდგენის გამართვა დაეხმარებოდა მათ წლის ბოლოს კარგი მოსავლის მიღებაში, მაგრამ ამით როდი კმაყოფილდებოდნენ. პარალელურად ამისა, მთელი წლის განმავლობაში სრულდებოდა სხვადასხვა სახის წარმოდგენები, რომლებიც უკვე დაკავშირებულნი იყვნენ მოსავლის მოყვანასთან, მის მოვლასთან და სხვა სამიწათმოქმედო სამუშაოებთან. კერძოდ, ასეთი იყო, მაგალითად, „ტაუე-სიძი“. იგი სრულდებოდა ბრინჯის დარგვის დაწყებამდე, ანდა „ონ-ტაუტი მაცური“ — „მიწის დამუშავება“. ეს იყო მიწის დამუშავების დაწყების წინ გამართული ზეიმი და სხვა [5; 6; 7].

წლის ბოლოს ეწყობოდა ზეიმი — ცეკვა — „ჰიმაკური“, ანუ „ჰიტაკი — მაცური“⁵ — „ცეცხლის ზეიმი“. ეს იყო ცერემონიალი, რომლითაც ისინი ერთი მხრივ, გაცილებას უწყობდნენ არსებულ წელს და მეორე მხრივ აწარმოებდნენ ვედრებას, ვედრებოდნენ ღვთაებას ადებული მოსავლის შენახვას. ხოლო სამიწათმოქმედო მუშაობის თითოეულ მცირედად არსებულ ფაზასაც კი გააჩნდა თავისი მფარველი — კამი. ეს ფაზები საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. მაგ, ვედრება წვიმაზე, მავნებლებისა და ქარის დაწყების ცერემონიალი და სხვა. საინტერესოა ერთი ფაქტი. კერძოდ, მოსავლის აღების ცერემონიალი — ე. წ. „ჰო-კაკე“, როცა მოსავლიანობის მფარველ ღვთაებასთან მიაკვთ პირველი აღებული მოსავალი. ასეთ რიტუალს ადგილი ჰქონდა ეგვიპტეშიც, როცა მიწის ღვთაებასთან მიაკვთ პირველი აღებული მოსავალი, თავანისცემისა და მადლობის ნიშნად.

როგორც ვხედავთ, ყველა ეს რიტუალი სრულდებოდა უშუალოდ მინდორზე და არა რაიმე სცენაზე. მაშინ, როდესაც ზემოთ აღწერილი უძუმეს ცეკვა, რო-



მელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ამ რიტუალებში, სრულდებოდა სპეციალურად მოწყობილ სცენაზე და ატარებდა სიცოცხლის გაგრძელების სიმბოლოს.⁶ მაყურებლები კი თავსდებოდნენ ამ სცენის გარშემო. აქედან გამომდინარე, საქმე გვაქვს უკვე სასცენო ხასიათის წარმოდგენასთან. სხვათაშორას, ტრადიციული იაპონური თეატრისათვის დღესაც სახასიათოა ოთხკუთხედი მოედანი, რომელზეც სრულდება წარმოდგენა — ცეკვა, ხოლო მაყურებლები კი თავსდებიან ამ სცენის გარშემო ოთხივე მხრიდან. (მაგ., XIV-XV სს-ებში ჩამოყალიბებული ნოს თეატრის სპექტაკლები.⁷ ამ სპექტაკლებმა, ცდილობდნენ რა ფართოდ დაკავშირებას ტრადიციულ სათეატრო ხანესთან, ცერემონიალის ფორმა მიიღეს ჯერ კიდევ XVII ს-ის პირველსავე წლებში და აქედან მოყოლებული ასეთივე ხდება მისი ყოველწლიური ფესტივალებიც). თავისუფლად შეიძლება, რომ ეს იყოს იმ ძველის გადმონაშთიდან აღებული, თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ ეს ცეკვა, (უძუმეს ცეკვა), ტრანსფორმირებული სახით გვხვდება უკვე VIII ს-ში სასახლის კარზე არსებული ე. წ. სარუმეს ცეკვით. ცეკვას ეწოდებოდა „სულების დამშვიდება“.

კერძოდ, VIII ს-ში და შემდგომ პერიოდშიც, იმ რიტუალების გვერდით, რომელიც ტარდებოდა სასახლის კარზე, არსებობდა აგრეთვე რიტუალი — „სულების დამშვიდების ზეიმი“ („ტამასი — ძუმე-ნო მაცური“). ეს რიტუალი შედგებოდა ცეკვისგან, რომელსაც ასრულებდა სარუმე, ქალი — მოცეკვავე.⁸ ამ ცეკვას უნდა დაემშვიდებინა იმპერატორის სული. აგრეთვე, მასთან ერთად იმპერატორის სხვა ოჯახის წევრებისაც. „დამშვიდება“ კი ნიშნავდა, რომ ჩაეკლა სურვილი სულისა, დაეღწია თავი სხეულის ტყვეობისაგან. რადგანაც სულის გასვლა სხეულიდან ნიშნავდა სიკვდილს, ეს რიტუალი ცეკვა, თავისი არსით იყო თავისებური ვედრება „ცხოვრების გახანგრძლივებისად-

მი“; ამ შემთხვევაში გაბატონებული კლასის წარმომადგენლების სიცოცხლისა [7, გვ.7]. შემსრულებელი, მოცეკვავე, იღვას სპეციალურად ცეკვისთვის გამზადებულ ფიცარნაგზე. ხელში ეყვრა ბამბუკის ტოტი და მახვილი. (იგივე ატრიბუტები, რაც უძუმეს). მოედანზე, სადაც სრულდებოდა ცეკვა, ინთებოდა ცეცხლი, რომლის გარშემოც თავსდებოდნენ მაყურებლები.

ამრიგად, ძნელი არაა იმ მსგავსების დანახვა, რაც არსებობდა ამ ორ ცეკვას შორის. გარდა იმისა, რომ ისინი შესრულებითაც ჰგავდნენ ერთმანეთს, აგრეთვე შინაარსობრივ დატვირთვითაც. ისინი, ორივე, მაგიური ცეკვებია და სიცოცხლის გახანგრძლივების სიმბოლოს მატარებლები. ამდენად საკმაოდ დიდია უძველესის როლი, უძველესის გადმონაშთის არსის გავლენა, ტრადიციული იაპონური თეატრის სპეციფიკური სახის ჩამოყალიბებაში.

ხოლო რაც შეეხება იმას, რომ ჩვენ მათ ვუწოდებთ ცეკვებს, ეს არაა შეცდომა, რადგანაც ისინი ცეკვებია, მუსიკის თანხლებით. თუმცა ალბათ გაცილებით სწორი იქნებოდა, თუ მათ ვუწოდებთ ქორეოგრაფიულ პანტომიმას,⁹ სადაც არა მარტო შესტიკულაცია იყო დატვირთული, აგრეთვე მუსიკაც და ატრიბუტებიც. ამითაც მკვეთრად განსხვავდება ეს წარმოდგენები დასავლურისგან, რადგანაც თუ დასავლურში შეგვიძლია ცალ-ცალკე მსჯელობა სცენურ წარმოდგენებსა და მუსიკაზე, აქ გამოყოფა ცეკვის მუსიკისგან შეუძლებელია. ეს ყველაფერი ერთიანი სინთეზია. სწორედ ამიტომაც იყო, რომ VII-VIII სს-ებში იაპონიაში ჩამოყალიბებულ სკოლებში, ცეკვის ხელოვნების სწავლების გვერდით დიდი ყურადღება ეთმობოდა მუსიკის სწავლებასაც.

სანამ მუსიკის თავისებურებებს შევხებით, მანამ უნდა აღინიშნოს ამ პერიოდის იაპონური წარმოდგენებისათვის სახასიათო კიდევ ერთი თავისებურება. ესაა ის, რომ VII-VIII სს-ებში სკოლების გახსნასთან ერთად ყალიბ-

ღება ცეკვის ისეთი ფორმები, როგორიცაა კაგურა, გიგაკუ, ბუგაკო [12]. მათ შორის კაგურა არის ყველაზე მეტად დაკავშირებული ე. წ. უძუმეს ცეკვასთან (სიტყვა-სიტყვით „კაგურა“ ნიშნავს „ღმერთების მუსიკას“). ეს ცეკვა იმართებოდა საიმპერატორო კარზე დაახლოებით XVIII ს-მდე. ამ ცეკვის შემსრულებლებს კი აღიქვამდნენ, როგორც უძუმეს შთამომავლებს და უწოდებდნენ „სარუმე ნო-კიმი“-ს.

გიგაკუ კი იყო კორეიდან შემოტანალი (სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „მუსიკის ხელოვნებას“). ამ ცეკვის გავრცელება იაპონიაში უკავშირდება ვინმე მისიონერ მიმაჩის სახელს, რომელიც კორეელი ყოფილა წარმომავლობით, მაგრამ თვითონ ამ ცეკვის ფორმა არაა სუფთად კორეული. იგი სთავებს იღებს ინდური ცეკვიდან, რომელიც ჯერ ჩინეთში გავრცელებულა ბუდისტური რელიგიის გავრცელებასთან ერთად და შემდეგ ჩინეთიდან გადასულა კორეაში. გიგაკუს ცეკვის ათამდე ნაირსახეობა არსებობდა. ყველა სახეობის გიგაკუს ცეკვა სრულდებოდა ნიღბებით (მათ შორისაა ფართოდ ცნობილი ე. წ. „ლომის ცეკვა“, რომელ ცეკვასაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჩინეთში, და დღესაც ფართოდ სრულდება ფესტივალებზე).

ხოლო ბუგაკუ (სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „საეკვავო მუსიკას“), შედარებით უფრო რთული ტიპისაა, იმდენად, რამდენადაც აქაა გაერთიანება რამდენიმე ქვეყნიდან შემოსული ტიპებისა. მაგ., ე. წ. მარცხენა მხარის ცეკვა (სამაი) სამი ქვეყნის სხვადასხვა ტიპის ცეკვების გაერთიანებითაა მიღებული. ეს ქვეყნებია: ინდოეთი, ჩინეთი, ცენტრალური აზია. ამ ცეკვის შემსრულებლები იცვამდნენ წითელი ფერის სამოსს, განსხვავებით მარჯვენა მხარის მოცეკვავეებისაგან. ხოლო ეს მეორე კი, (ე. წ. მარჯვენა მხარის ცეკვა) (უმაი) აერთიანებდა ორი ქვეყნისათვის ყველაზე მეტად სახასიათო ცეკვების ტიპებს. ეს ქვეყნები იყო: კორეა და მანჯურია. ისინი უპირატესობას ანი-

ჭებდნენ მწვანე ფერის სამოსს [12, გვ. 8; 6, გვ. 206].

ეს რომ უფრო უკეთ იყოს გაგებულნი, ამისათვის უნდა განიმარტოს კიდევ ერთი თავისებურება სახასიათო იაპონური სათეატრო წარმოდგენისათვის. საქმე იმაშია, რომ წარმოდგენა იმართებოდა ოთხკუთხედ სცენაზე, რომლის გარშემო ოთხივე მხრიდან თავსდებოდნენ მყურებლები, რაც უკვე მიანიშნებს იმას, რომ სცენას არ გააჩნდა არანაირი ღვეკორაცია და კულისები. მსახიობები სცენაზე ადიოდნენ მყურებლების მასის გაკვეთით, საზეიმო მსველელობით, დაახლოებით „^“ ფორმით სცენისკენ. ამრიგად, ბუგაკუს ცეკვის ტიპისათვის სახასიათო სახელები—მარჯვენა მხარისა და მარცხენა მხარის ცეკვები, არაა შემთხვევითი. დღესდღეობით უკვე ცნობილია მარცხენა მხარის ცეკვის 37 სახეობა, მარჯვენა მხარის ცეკვისა კი — 24 [12, გვ. 8; 6, გვ. 206].

არსებობს კიდევ ერთი თავისებური ტიპი ცეკვისა — გიგაკუ, რომელიც ჩამოყალიბდა ბუგაკუსა და გიგაკუს ურთიერთშერწყმით (სიტყვა-სიტყვით გიგაკუ ნიშნავს „საზეიმო მუსიკას“). ესაა სინკრეტული, თავისი ხასიათით მუსიკა, რომელიც სრულდებოდა ბუდისტურ ტაძრებში წირვის დროს, ან თან ახლდა სასახლის კარზე არსებულ მრავალრიცხოვან ცერემონიებს. გიგაკუს სუფთა ინსტრუმენტული მუსიკა აგებულია ჩინურ ბგერათაწყობის მიხედვით, ხოლო ვოკალური—იაპონურზე. ვოკალური მუსიკა მჭიდროდ დაუკავშირდა იაპონიის მუსიკალურ ფოლკლორს. ამან გამოიწვია ის, რომ წარმოიშვა საინტერესო მოვლენა—პარალელური თანაარსებობა ორი განსხვავებული ბგერათაწყობის ერთ მუსიკალურ ჟანრში [7, გვ. 26].

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ დიდია ჩინური ხელოვნების გავლენა იაპონურზე.¹⁰ როგორც ჩანს ამაწვე განაპირობა ის, რომ იაპონიაში, ჩინურის მსგავსად, გაბატონდა ხუთსაფეხურიანი ბგერათაწყობა. საინტერესო ცხრილს გვთა-



ვაზობს ამ მხრივ ნ. ა. იოფანი, სადაც თითოეულ ბეგრას, ამ ხუთსაფეხურიან ბეგრათაწყობაში შეესაბამება გარკვეული ფერი, ელემენტი, მხარე და ა. შ. [7, გვ. 27]: მაგ., დოს (იაპონურად „კიუ“, ჩინურად „გუნ“) შეესაბამება მხარეთაგან ჩრდილოეთი, ფერებიდან — შავი, ელემენტებიდან — წყალი; რეს (იაპ. „სიო“, ჩინ. „შან“) შეესაბამება — აღმოსავლეთი, ცისფერი, ზე. მის (იაპ. „კაჟუ“, ჩინ. „ძიო“) — ცენტრი, ყვითელი, მიწა; სოლს (იაპ. „ტიო“, ჩინ. „ჩჟენ“) — დასავლეთი, თეთრი, ლითონი; ლას (იაპ. „უ“, ჩინ. „იუი“) — სამხრეთი, წითელი, ცეცხლი. ეს კი, ხუთსაფეხურიანობა ბეგრათაწყობისა, თავისუფლად შესაძლებელია, რომ ჩინურში გაბატონებულიყო ისეთი ფილოსოფიური შეხედულების ბატონობიდან გამომდინარე, როგორც იყო დაოსიზმი. კერძოდ, ლაო-ძის „ლაო დე ძინის“ XII თავში (ე. ვ. ზავადსკაიას მითითებით კი VIII თავში) გვხვდება ეს დებულება: „ხუთნაირი ფერი: აბრმავებს თვალს; ხუთნაირი ბეგრა: ახშობს ყურს“. [1, გვ. 93; 3, გვ. 63]. ამ დებულებამ განაპირობა მთელი რიგი იმ თავისებურებებისა, რაც სახასიათოა ჩინური ფერწერისათვის და თვით ხატვის სწავლების სისტემისათვისაც კი¹¹ და არა მხოლოდ ამ სფეროსთვის. მაგ., თეატრ ნოს სპექტაკლები, რომლებაც ექვსი საათი გრძელდებოდა, დღესაც, როგორც მაგ., XVI ს.-ში იყო მიღებული, ხუთი პიესისაგან შედგება; ხუთი იქცა იმ საკრალურ ციფრად, რომელიც საკმაოდ ბევრ რამეში გამოვლინდა; თუნდაც ქვეყნის ოთხ მხარეს დამატებული მეხუთე — ცენტრი. ხუთი წმინდა მწვერვალის არსებობა და სხვა.

საერთოდ, ფერების, ბეგრების, მხარეების ურთიერთდაკავშირებაც არ არის შემთხვევითი, თუნდაც ის ფაქტი, რომ ფერებისა და მხარეების დაახლოებით ასეთ დაყოფას ვხვდებით ბუდების გამოსახვაშიც. კერძოდ, მაგ., ი. ნ. რერიხი, რომელიც აღწერს სამხრეთის ბუდოიზმის პანთეონის ერთ-ერთი მთავარი ღვთაების ტარას

იკონოგრაფიულ ტიპს [8, გვ. 26] ნიშნავს, რომ ტარა შეიძლება სამხრეთის ხუთი ფერით: წითელი, ცისფერი, თეთრი, ყვითელი, მწვანე. თავის მხრივ, ეს ფერები დამატებით პანთეონის სხვა ღვთაებების სიმბოლოებიცაა. კერძოდ, ცისფერი — აკშობის, რატანას — მზის, ყვითელი, ვაიროჩანის — თეთრი, წითელი — ამიტაბჰესი, აოგასიდჰის — მწვანე. ხოლო მხარეები კი შემდეგნაირად ეთანხმება ამ ფერებს. ჩრდილოეთი არის მწვანე, სამხრეთი — ყვითელი, აღმოსავლეთი — თეთრი, დასავლეთი — წითელი, ცენტრი — ცისფერი. აგრეთვე ჩრდილო ამერიკის ინდიელებთანაც ვხვდებით ფერებისა და მხარეების დაყოფა, სადაც თეთრი აღნიშნავს სამხრეთსა და მშვიდობას, ბედნიერებას. წითელი — წარმატებას, ზემს და აღმოსავლეთს. შავი — სიკვდილს და დასავლეთს. ცისფერი — შიშს, საფრთხესა და ჩრდილოეთს.

ამასთან ფერებს იაპონიაშიც ჰქონდათ ცალკე თავისი სიმბოლური დატვირთვა. მაგ. მიღებული იყო, რომ წარმოდგენის მთავარი ფიგურები და ღვთაებების განმასახიერებელნი ჩაცმულნი უნდა ყოფილიყვნენ მხოლოდ თეთრი ან წითელი ფერის სამოსში (და არა შავი ან ყვითელი). თვით თავსაბურავიც კი (საუბარია ლენტზე, რომელიც თავზე აქვს წაკრული სამიწათმოქმედო რიტუალის, ცეკვის შემსრულებელს) გვხვდება წითელი ან თეთრი ფერის. საერთოდ ლენტის გაკეთება თავზე იქიდან მომდინარეობს, რომ მიწაზე მუშაობის დროს თავზე მართლა იკრავდნენ ასეთ ლენტებს, რათა გამოყოფილ ოფლს, რომელიც შეიძლებოდა თვალეში ჩასვლოდათ, ხელი არ შეეშალა მათთვის მუშაობაში.

სხვათაშორის ფერთა სიმბოლიკაზე. მაგ., წითელი ფერი. ამ მხრივ საყურადღებოა ერთი ფაქტი. ძველად ჩინელები ბავშვებს ჯელზე აბამდნენ რაიმეს, წითელი ფერისას და აიძულებდნენ ეყურებინათ ამ ფერისათვის, როგორც ბოროტი სულებისაგან ყველაზე კარგ

დამცველ საშუალებაზე. აგრეთვე, ბევრ ქვეყანაში, ხელზე იბამდნენ ხოლმე წითელ ნაჭრებს. ლენტეხს, რათა დაცულნი ყოფილიყვნენ ბოროტი თვალისაგან. წითელი ფერი, აგრეთვე, აღნიშნავდა ძალაუფლებასაც. მაგ., ბიზანტიაში მხოლოდ იმპერატორ ქალს შეეძლო ცმობდა წითელი ფერის ფეხსაცმელი.

ამრიგად, არც ფერია შემთხვევითი და არც ის, თუ რა საკრავით იწყებოდა წარმოდგენა. მაგ., დოლი. იგი ასოცირებულია ზამთართან და სხვა. ხოლო მონაცვლეობა რიცუსა (რაც შეესაბამება მინორულ გამას) და რიოსი (შეესაბამება მაჟორულ გამას) გადმოგვეცემს რიტუალურ დაპირისპირებას ზეცისა და მიწის, ნათელისა და ბნელის, მადლისა და დაბალის, მამაკაცისა და ქალის, ანუ იან-ინის დუალიზმს [7, გვ. 30]. ამრიგად, ყველა დეტალს თავისი ენა გააჩნია. უფრო მეტიც, უძველეს პერიოდში არსებობდა დღესასწაული „ტორიმონოტა“ („სიმღერა ტორიმონოტზე“), ანუ სიმღერა საგნებზე, რომლებიც გამოიყენებოდა ცეკვის შემსრულებლების მიერ, როგორც ატრიბუტები. ამ საგნების რაოდენობა ყოფილა სულ ცხრა: საკაკის ხის ტოტი (საკაკი — მუდამ მწვანე ბუჩქი). სინტოისტურ რელიგიაში თყვანს სცემდნენ, როგორც წმინდა ხეს. მას სამსხვერპლო ძღვნადაც იყენებდნენ. მიტეგურა — ქაღალდის ფურცლებისაგან შეკრული, ხვეული გრაგნილი; ხელ-ჯოხი; დაბალი ჯიშის ბამბუკის ხის ჯოხი; მშვილდი; ზარი;¹² მახვილი; ყელსაბამი და კამურას ხის ტოტი (ხვიარა ბუჩქია). რაც შეეხება მარაოს, რომელიც ასე სახასიათოა იაპონური წარმოდგენებისათვის, ეს მოგვიანო პერიოდში იქნა შემოტანილი და ფართოდ დანერგილი. მარაოთი შესრულებულ ხელას ყოველ მოძრაობას კიდევ ცალკე აქვს ძალიან მრავალფეროვანი და ურთიერთგანსხვავებული სიმბოლოები. თუმცა ერთი კი შეიძლება აღინიშნოს, რომ მარაიმ შეცვალა თი-

თქმის ყველა ძველად არსებულ ატრიბუტზე.

ამრიგად, არც ატრიბუტებია შემთხვევითი და კიდევ ერთი ფაქტი. კერძოდ, ყვაილებისაგან დაწნული გვირგვინები. აქაც თავისებური სიმბოლოური დატვირთვა შეინიშნება. კერძოდ, ყვაილების შერჩევა გვირგვინებისათვის, რომელაც თავზე ადევთ მოცეკვავეებს, საკმაოდ სერიოზულ ყურადღებასა და ღრმა ცოდნას ითხოვდა, რადგანაც ესა თუ ის ყვაილიც, თავისი სიმბოლოს მატარებელიც იყო. მაგ.: მთლიანად გაშლილი ყვაილები, სათესლე კოლოფები, გამხმარი ფოთლები გამოხატავდნენ წარსულს; ნახევრად გაფურჩქნული ყვაილები ან მწვანე ფოთლები — აწმყოს; კოკრები, დაბერილი კვირტები — ზომავალს. წლის დროსაც აქვს თავისი სიმბოლიკა: ვაზაფხული — მკვეთრად მოღუნული ტოტია, ზაფხული — ყვაილთა ფურცლები; შემოდგომა — მჩრხრად ჩასობილი წვრილი რტოები; ზამთარი — შიშველი რტოები და სხვა [2, გვ. 190]. ეს სიმბოლიკა ფართოდ დაედო საფუძვლად იაპონიაში გავრცელებულ ყვაილების თაიგულთა შეკვრის ე. წ. იკუბანას ხელოვნებას.

როგორც ვხედავთ, მუსიკა, ატრიბუტები, სამოსი და ა. შ. ყველაფერი რადიკალის მოქმედია, რადიკალის მანიშნებელი. მათი ცოდნაც აუცილებელია, თუ გვინდა გაგებული იქნას იაპონური თეატრალური წარმოდგენის არსი, (მითუმეტეს, რომ მუსიკის, ცეკვისა და დიპლომის სინთეზი, როგორც დრამატული მოქმედების ელემენტისა, იქმნება მოგვიანებით), რომლის ფონზეც თავისი სახასიათო ენით, როგორც მობილიზატორი ყოველივესი (მთელი იმ სიმბოლოების ენისა, რაც უკვე აღინიშნა) და მთხრობელი, გამოდის მოცე-



კვაკე—შემსრულებელი. თუმცა აქ კიდევ ერთი ფაქტია გასათვალისწინებელი — ცეკვა-პანტომიმასაც თავისი ენა გააჩნია. უძველესი პერიოდის პანტომიმის შესახებ ლეგენდაც კი არსებობს, რომელსაც მოგვითხრობს II ს-ის მწერალი ლუკიანე, პანტომიმის ხელოვნებაზე საუბრისას. კერძოდ, პონტოს მეფის ელჩმა იმპერატორ ნერონს სთხოვა მათთვის დაეთმო პანტომიმის ხელოვნების საუკეთესო მცოდნე, რომლის საშუალებითაც ისინი შეძლებდნენ ურთიერთობის დამყარებას მეზობელ ტომებთან, რომელთა ენაც გაუგებარი იყო მათთვის. ცხადია, ამ მხრივ ელჩი იმედოვნებდა, მსახიობის ბუნებრივ გამომსახველობით უნარს, რაც გაბატონებულია დღევანდელ პანტომიმის ხელოვნებაში და არა პირობით შესტიკულაციას, რომლის ენაც სხვებისთვისაც ისევე გაუგებარი იქნებოდა, როგორც თვით პონტოელი დიპლომატებისათვის.

იმისათვის, რომ ამ ხელოვნების ენა გასაგები ყოფილიყო, საბერძნეთში შემუშავებული იქნა სპეციალურად ხელების გამომსახველობითი უნარის შემსწავლელი მენიერება, ე. წ. პირონომია, სადაც ცალკე თავი პქონდა დამოხილული თითების მოძრაობებს, ე. წ. დაკტილოლოგიას [10, გვ. 11].

თუმცა, ამ მხრივ, გაცილებით რთული სურათია ინდურ ხელოვნებაში, სადაც სპეციალური ენციკლოპედიაც კი შემუშავდა შესტიკულაციის სიმბოლიკის შესახებ.

რაც შეეხება იაპონურ პანტომიმას, ამ მხრივ, ეს საკითხი დღესდღეობითაც მარტორესო კლუვის მავანს წარმოადგენს. მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფართო გავლენას სხვა ქვეყნების ხელოვნებისას, როგორც შეიმჩნევა ადრე შუასაუკუნეების პერიოდის იაპონურ ხელოვნებაში.

ამრიგად, საკმაოდ საინტერესო სიმბოლოებით მოცულ სათეატროლო ვენებასთან ვვაქვს საქმე, სადაც თითოეულ ატრიბუტს, მუსიკალურ ნოტს, მოძრაობას, ყველაფერს გააჩნდა თავისი დატვირთვა. ყველაფერი თამაშობდა თავის წილ როლს და იმდენადაა ეს ყველაფერი ერთმანეთთან გადაჯაჭვული და ერთმანეთისაგან გამომდინარე, რომ საკმაოდ ძნელია რომელიმე მათგანზე ცალკე საუბარი ამ სათეატრო ხელოვნების ზოგადად წარმოჩენის შემთხვევაში. ესაა საინტერესო სინთეზური ხასიათის ხელოვნება, რომელმაც საკმაოდ დიდი როლი ითამაშა იაპონიის სათეატრო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

შანივნები:

1. „კუშიკი“ — პირველი ისტორიული ქრონიკები დაიწვა 644 წელს და მოადწია ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტული სახით. არსებობს კიდევ ერთი წიგნი „ენგისიკი“ („ცერემონიალებისა და ზნე-ჩვეულებების წიგნი“), რომელიც თავის დროზე 50 ტომისაგან შედგებოდა, მაგრამ ჩვენამდე მოღწეულია, მხოლოდ მოგვიანო პერიოდში გადაწერილი, ამ 50 ტომის პირველი 10 ტომი, დათარიღებული 927 წლით.

2. ყორღანებში დიდი რაოდენობითაა ნაპოვნი უძველესი ქანდაკებები დათარიღებული V-VI სს-ებით. ამ ქანდაკებებს ეწოდებათ „ხანიუები“, რაც ნიშნავს „თიხის ფიგურებს“, იქიდან გამომდინარე, რომ ქანდაკებები გაკეთებული იყო თიხისაგან.

3. სამიწათმოქმედო სამუშაოებთან დაკავშირებული სარიტუალო ცეკვები გაერთიანებული იყო „ასობი“ სახელწოდების ქვეშ. მათვე განეკუთვნება აგრეთვე კამი-ასობი — „ღმერთების ასობი“. მოგვიანებით ამ ცეკვებს უწოდეს კაკურა. როგორც იაპონელი მკვლევარები თვლიან, ეს სიტყვა წარმოადგენს კამუკურა სიტყვის შეცვლილ სახეს.

ხლოლ კამუკურა კი ნიშნავს — „ღმერთების სადგომს“, ანუ „კიდობანს“, რომლის გარშემოც სრულდებოდა რიტუალი — ცეკვა.

4. 1873 წლამდე იაპონიაში მოქმედებაში იყო „მთვარის კალენდარი“, რომელიც მოიცავდა 854-855 დღეს წელიწადში.

5. ამ მხრივ აღსანიშნავია ერთი გარემოება. სხვადასხვა სოფელში ერთი და იგივე ზეიმი სხვადასხვა სახელწოდებითაა ცნობილი, შინაარსობრივი დატვირთვით კი ერთნაირია. ყველაფერი ეს მიუთითებს იმაზე, რომ სხვადასხვა რაიონში სხვადასხვა დამოკიდებულება იყო ამ აქტის მიმართ, რომელმაც დროთა განმავლობაში მიიღო ნახევრად სარიტუალო, ნახევრად გასართობი ხანახაობის სახე. (5, გვ. 15).

6. მსგავსი ცეკვა შეინიშნება მალააზიელ ხალხთან და ბევრ სხვა აღმოსავლეთ ქვეყნებშიც. ძირითადად ამ ცეკვას ასრულებდნენ მზის დაბნელების დროს, რათა უკან გამოეხმით მზე, დაეხსნათ მნათობი ურჩხულის ტყვეობიდან.

7. ნოს თეატრი ჩამოყალიბდა უშუალოდ ძველი წარმოდგენების საფუძველზე. მისი წარმოშობა უკავშირდება ძეამი მოტოკიოს სახელს (1363-1443). ამავე პერიოდში ვალიბდება კიდევ ოთხი სკოლა, (ტრადიციული წარმოდგენების აღდგენისა და განვითარების საფუძველზე). ესენია: კანძე, კომპარუ, კოსიო, კონგო. XVII ს-ში ვალიბდება კიდევ ერთი სკოლა — კიტა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სკოლებს შორის განსხვავება ფორმალურია [2, გვ. 181].

8. უძველეს პერიოდში, ქალის მიერ შესასრულებელ როლს წარმოდგენებში ასრულებდა ქალი. მოგვიანო პერიოდში იქნა შემოღებული ქალის როლის შესრულება მამაკაცის მიერ.

9. საერთოდ, როგორც ვეაქცენობს, რომევი, პანტომიმა შეინიშნება იმ სახელსთა ისტორიაში, რომელთა ცხოვრებაც ნადირობასთან იყო უშუალოდ დაკავშირებული. ეს წარმოდგენები დღესაცაა შემორჩენილი აფრიკისა და აზიის ზოგიერთ ქვეყნებში მცხოვრებ ხალხთან. (პალეოლითის პერიოდში გამოქვაბულის კედლებზე შესრულებულ ნახატებშიცაა აღბეჭდილი). ამ წარმოდგენის დროს იმიტაცია კეთდებოდა ნადირობისა ნადირობამდე. ერთ-ერთი ბაძავეს ამა თუ იმ ცხოველს, რომელზეც აპირებენ ნადირობას, სხვეები კი ცდილობენ მის შეპყრობას. მათი წარმოდგენით ეს უნდა დახმარებოდა მათ შემდგომში ნადირობის მათდა სასიკეთოდ დასრულებაში [10, გვ. 19-20]. ძნელი ხათქმელია კქონდა თუ არა ასეთ წარმოდგენას ადგილი იაპონიაში, მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ფართოდაა ფესტივალებზე ცეკვების შესრულება ცხოველების ნიღბებით, ხომ არ ნიშნავს რაიმე გამოხმაურებას გაცილებით ძველად არსებულისა. ყოველ შემთხვევაში მიწათმოქმედებით გატაცებულ ხალხთა ცხოვრებაში, ცხადია, გაცილებით დიდი ადგილი დაეთმობოდა სწორედ მიწათმოქმედების კულტთან დაკავშირებულ ცერემონიებს.

10. საერთოდ ასეთი დიდი გავლენა სხვა ქვეყნების ცეკვებისა, უფრო სწორად, სხვადასხვა დეტალების აღება და ურთიერთშერწყმა, იმითაც იყო განპირობებული, რომ ამ პერიოდში გახსნილ სპეციალურ სკოლებში მოწვეული იყვნენ სხვადასხვა ქვეყნებიდან მასწავლებლები. ისინი, ცხადია, აქ მათ ასწავლიდნენ, აცნობდნენ თავიანთი ქვეყნის ხელოვნებას.

11. ჩინური ფერწერისათვის სახასიათო მხატვრული საშუალებების თავშეკავებულება და ლაკონიზმი, რითაც ხასიათდება მათი მონოქრომული ფერწერა, განისაზღვრა ლაო-ძის სწორედ ამ დებულებიდან გამომდინარე. აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ ახა-

პერმან ვედეკინდის სსოვრება და მოღვაწეობა

(1910-1998)

წელი აპაშუკალი

ლგაზრდა მხატვარს ასწავლიდნენ თუ როგორ დაეხატა ერთი ხე, ორი ხე, სამი ხე და ხუთი ხე (ოთხი ხის ხატვისას იხატებოდა სამს დამატებული ერთი, ან ორი წვეილი ხე გამოისახებოდა). ითვლებოდა, რომ თუ მხატვარი დაეუფლებოდა ხუთი ხის ხატვას, მას შეეძლო დაეხატა ასეულობით ხე [11, გვ. 84].

12. იაპონიაში არსებობდა ზარების დიდი კულტი. ყორღანებში ხანიყების გვერდით ფართოდ იქნა აღმოჩენილი ბრინჯაოს ზარებიც, ე. წ. „ლოტაკუები“. უძველეს პერიოდში ზარი წარმოადგენდა საკულტო დანიშნულების საგანს.. ამაზე მეტყველებს ის, რომ ყველა ხახის ლოტაკუები ნაპოვნი იქნა შემადლებულ ადგილზე, სადაც იყო აგებული ტაძრები.

საერთოდ, ბუდების გამოსახვაშიც შეინიშნება ბუდა ზარის სამაჯური მარცხენა ხელზე. ზარი ამ შემთხვევაში, მაგ., ლამაისტური რელიგიის მიხედვით სიბრძნის სიმბოლოა [8, გვ. 22].

* * *

1. ლაო-ძი, „დაო დე ძინი“, თბ., 1983.
2. ბრონიკოვი ვ., ლადანოვი ი., „იაპონელები“, თბ., 1991.
3. Васильев Л. С., «Роль традиции в истории и культуре Китая», М., 1972.
4. Герман Генкель, «Боги Японии», Санкт-Петербург, 1904.
5. Глускина А., «Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековые», М., 1979.
6. Иофан Н. А., «Культура древней Японии», М., 1974.
7. Искусство Японии (Сборник статей), М., 1965.
8. Жуковская Н. А., «Ламаизм и ранние формы религии», М., 1977.
9. Мещеряков А. Н., «Древняя Япония» (Буддизм и синтоизм), М., 1987.
10. Румнев А., «Пантомима и ее возможности», М., 1966.
11. Слово о живописи из сада горчичное зерно, М., 1972.
12. Bowers Faubion, „Japanese theatre“, Tokyo, 1974.

პერმან ვედეკინდი დაიბადა 1910 წლის 18 ნოემბერს ვესტფალიის ქალაქ კოსფელდში. 4 წლისას გარდაეცვალა დედა, მესამე შვილს გადაჰყვა. სამძიმარზე მოსულნი ჯიბეებს კანფეტებით უკვებდნენ და ბავშვმა ინატრა, ნეტავ ხშირად კვდებოდესო. მამა მეორედ დაქორწინდა ცოლისდაზე და ბიჭს უჭირდა ღვიდისათვის დედა დაეძახა. მამა აღზრდის მიზნით ხშირად სცემდა შვილებს. პერმანი იმდენს და ისე ხმამაღლა ტირიდა, რომ ხმა გაუჩნდა და სიმღერა დაიწყო. მის მშობლებს სიმკაცრე და სამართლიანობა სიყვარულში ერეოდათ, მაგრამ უსიყვარულო სამართლიანობა, პერმანის აზრით, დიქტატურაა, ისეთივე როგორც ტოტალიტარულ სახელმწიფოში. ბავშვობის უმშვენიერეს დღედ მიანდა პირველი წმინდა ზიარება. ამ ზემიძისთვის საგანგებოდ მოკაზმეს, ხელში სანთელი დააკავებინეს და ეკლესიაში წაიყვანეს. ზარების რეკვა, ორგანის ჩუმი ხმა სამუდამოდ ჩაებეჭდა გულსა და ტვინში. ეკლესია მუდამ მოსწონდა, იქ არავის სცემდნენ, მშვენიერად მღეროდნენ და თვითონაც მღერო-



და. საერთოდ ბავშვობაში ერთს ფიქრობდა, მეორეს აკეთებდა. აქედან შერე დაასკვნა, რომ ცხოვრება იყო მისი ერთადერთი საუკეთესო სამსახიობო სკოლა. ჩემს წინაპრებს რომ წარმოვიდგენ, მიკვირს ასეთი თავაწყვეტილი კომედიანტი როგორ გამოვედიო, ამბობდა ვედუკინდი. მაგრამ მოხდა ისე, რომ არამარტო ის, არამედ მისი ძმა ვერნერი (ამჟამად კარლსრუეში თეატრის დირექტორია) და შვილები, მიხაელი და კლაუდია თეატრს ემსახურებიან. გამონაკლისი ყველა ოჯახშია. ბაბუამისი სპექტაკლში მონაწილეობდა და, ეტყობა, მის კვალს გაჰყვნენ, აღზრდის დრაკონულ მეთოდებს ამ მავალითმა აჯობა. ოღონდ სკოლაში არ ევლო, ჰერმანი ხან სასაფლაოს მიაკითხავდა, ხანაც საბძელში იჯდა საათობით. ჩემი ბავშვობიდან ასეთი დასკვნა გავაკეთეო, უთქვამს ჰერმანს: მორჩილება და სამშობლოს ბრმა ერთგულება იყო ის ნიადაგი, საიდანაც ნაციზმი შეიძლება აღმოცენებულიყო. შიშია ადამიანთა მამოძრავებელი: ბავშვებს მშობლების ეშინიათ, მამას უფროსის, დედას მამის. ყველას ეშინია სახელის, ღირსების, ფულის დაკარგვის. მხოლოდ თამაშში ავიწყდება შიში დიდს თუ პატარას და მეც თეატრისკენ მიმიწვედა გული. ქალაქ ვიტენის რეალურ გიმნაზიაში ჰერმანი თანაკლასელების გასახარად და მასწავლებელთა გულის გასახეტად წარმოდგენებს მართავდა და მღეროდა. პირველი ტრიუმფი, როგორც მსახიობმა, სასწავლებელში იგემა შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. მაშინ იგრძნო თუ რა წამახალისებელია მაყურებელთა სიცილი და ტაში. ამიერიდან მისთვის წაიშალა ზღვარი ცხოვრებასა და სცენას შორის. „მე ავტოდიდაქტივარ, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ მასწავლებელთან რაღაც ვისწავლე“, აცხადებს ვედუკინდი. ორი წლის შემდეგ სკანდალი მოხდა, სიმწიფის ატესტატის მიღებამდე ორი კვირით ადრე ჰერმანმა სკოლა მიატოვა (მანამდე ორჯერ დარჩა კლასში) და მშობლების სახლიდანაც გაიქცა. ატყდა მითქმა-მოთქმა. დირექტორი ადრეც ურჩევდა, მოგვეშვი,

მსახიობი ვახდი, ატესტატს შეგეც ვერ ეღირსებო. მათემატიკაში, ქიმიკაში, ფიზიკაში, გეოგრაფიაში არაღამაკმაყოფილებელი ნიშანი ჰქონდა, გერმანულში, ინგლისურსა და ფრანგულში საშუალო, რელიგიაში, ვარჯიშში, სიმღერაში, ხატვაში — მაღალი ნიშანი. თვითონ თავის ცოდნას ნულზე აფასებდა, რაც ვიცი ისიც მცდარია და რის მაქნისია ეს მაღალი ნიშნებიო. მთლად ასე არ იყო საქმე, ფრანგულად და ინგლისურად ლაპარაკობდა. მომღერალი ვახდა, ისიც იცოდა, რომელ ქვეყანაში იყო ბაზელი (ან პიცბურგი) და, რაც მთავარია, ღმერთი სწამდა. გუნდებში ვედუკინდი ხან ბანი იყო, ხანაც ბარიტონი ან ტენორი და ეშხში რომ შედიოდა, მთელ ოპერას მღეროდა. ელზას პარტიასაც კი „ლოუნგინიდან“, ამასთან კონტრატურას არ ივიწყებდა. ვედუკინდი სცენისკენ ილტვოდა, მისმა მასწავლებელმა დოქტორ კონრად-მარია კრუგმა ჰავენის თეატრში მიიყვანა და მას უმაღლის მთელ თავის სასცენო კარიერას. ერთხელ კრუგს მისთვის გული გადაუშლია: „ჰერმან, რასაც შენ ახლა აკეთებ, მეც უნდა გამეკეთებინა, მაგრამ მშობლებს დაუუჯერე, თეატრით ლუკმა პურს ვერ იშოვიო და წესიერ პროფესიას, მასწავლებლობას დაეუფლე“. ჰერმანი იგონებს: „თითქოს ეშმაკი შემინდა, ისე მინდოდა მსახიობი და მომღერალი გამზხდარიყავი და მამას მოვახსენე: „ცემით რომ მომკლა, მაინც თეატრში წავალ, არ მინდა ვისწავლო და მოხელე ვაგხდე“. მამამ მიპასუხა: „გაუყვი ჯოჯოხეთის გზას თუ მაინცდამაინც ეს გინდა“. „წყველის მეშინოდა, მხოლოდ მოვეციანებთ მივხვდი, თეატრი ზოგჯერ ჯოჯოხეთზე უარესია, მაგრამ ზეცის ფასი რომ ვაიფო, უნდა იცოდე, ჯოჯოხეთი რა არის“.

ჰავენის თეატრში ჰერმანი ხელზე მოსამსახურე ბიჭი იყო. რას არ აკეთებდა, ვის არ ეხმარებოდა, კულისების გადაადგილებაც ევალებოდა და სცენის უკან ყვირილიც, ცხოველების ხმის იმიტაციაც. მაგრამ რის ვედუკინდი იქნებოდა, თან რომ არ ემღერა, და ერთხელაც დირექტორმა პაულ სმოლნიმ მი-



ილზე კარმანი, მილა ნალიბაიძე (ლამის დედოფალი, მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“), ჰერმან ვედეკინდი, ნელი ამაშუკელი, მხატვარ-გამნათებელი ჰერბერტ ვოლშაიდტი.

აქცია ყურადღება. 20 წლის ვედეკინდმა მეფე ლირის მონოლოგები და სხვა ტექსტები წაუკითხა, უმღერა კიდევ „ო სოლე მისო“ (ო ჩემო მზეო) და ზარასტრის ბანის პარტია მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტადან“. დირექტორმა იფიქრა, ამას მარტო ძლიერი ხელები კი არა, ხმაც ძლიერი ჰქონიაო და ყოველგვარი თეატრალური სკოლის გარეშე შტატში ჩარიცხეს. ისე თამაშობდა, როგორც რეჟისორი მოითხოვდა, არ კამათობდა, მსახიობობა უნდოდა ესწავლა. შემდეგ ჰერმანი ბერლინში მოხვდა, აუერბახის სტუდიაში. ამას მოჰყვა ბილფელდი, სადაც თავისი მომავალი ცოლი, დრამატული მსახიობი გრეთე შაუნი გაიცნო. დაქორწინდნენ, შვილები შეეძინათ. ცოტა ხნის შემდეგ ბერლინის „დოიჩე თეატრში“ მიიწვიეს რეჟისორ ჰილპერტის ასისტენტად. ეს არ იყო ადვილი. ბოლოს ჰერმანი როგორც იქნა მიხვდა, ჰილპერტი ტირანი კი არ იყო, არამედ ხელოვანის დაბადების ხელშემწყობი ბუბიაქალი. და მაინც ერთი წელიწადი (1939-40) კიონიგსბერგში, ელმენდროფის თეატრში დაჰყო. იქიდან ჯარში გაიწვიეს, ჰილპერტმა ჯარიდან გაანთავისუფლებინა და ისევ ბერლინის „დოიჩე თეატრში“ დაბრუნდა. ჰილპერტმა ურჩია ტენორად წასულიყო დანციგში. 1943 წლიდან დრეზდენის ოპერის თეატრში მღეროდა რამდენიმე წელიწადს. იქ შეუყვარდა მომღერალ ელფრიდე თრიოთ-

შელს და ჰერმანისგან შვილის გაჩენა მოინდომა. ჰერმანი არ აპირებდა ცოლის ღალატს, მაგრამ გულმოწყალება გამოიჩინა, თან განგებამაც ისურვა, რომ მათ მართლა გასჩენოდათ შვილი, ძალიან სიმპათიური ვაჟი ანდრეასი, რომელიც ამჟამად ვეტერინარია. როცა ბიჭი ოთხი წლის გახდა, ჰერმანმა ის თავის ოჯახს გააცნო, მისმა ცოლმა უყოყმანოდ მიიღო ანდრეასი და მათი შვილების საყვარელი ძმა გახდა. დანციგში ვედეკინდს განსაკუთრებით აფასებდნენ არა მარტო როგორც ტენორს, არამედ როგორც მსახიობს. ის მღეროდა და თამაშობდა, რაც საოპერო თეატრში ძალიან იშვიათად ხდებოდა. მეურ დრეზდენში მიიწვიეს, მაგრამ მალე ჯარისკაცის ფორმა ჩააცვეს და რომში გააყოლეს საიდუმლო საბუთებით სავსე მანქანას. სასწრაფოდ გადაწყვიტა რომის პაპს სწვეოდა. ვატიკანში შესასვლელთან საკუთარ ძმას წააწყდა, რომელიც სასახლეში კარისკაცად მუშაობდა. რომის პაპთან შეუშვეს, ჰერმანმა სხაპასხუპით ჩამოუთვალა, ვინც კი სანათესაოში სასულიერო პირი ეგულებოდა — რომის პაპი უკეთ მომისმენსო. წმინდა მამას პათეტიკურად უთქვამს, შენი მოწოდებაა ხელოვნების მეშვეობით სიკეთის ჩადენა და დაულოცია კიდევ. ჰერმანმა ავტოგრაფი სთხოვა, ეშინოდა, არ დამიჯერებენ, რომ მავასთან ვიყავიო. დრეზდენში დაბრუნებულმა ჯარისკაცების თეატრი შექმნა, თვი-



თონ იყო რეჟისორი, სცენოგრაფი, მსახიობი და ორგანიზატორი. ომის დასასრულს ჯარისკაცი ვედეკინდი დრეზდენში იყო. მის მეხსიერებას წარუშლელ შთაბეჭდილებად შემორჩა ამერიკელების მიერ დრეზდენის საშინელი დაბომბვა 1945 წლის 13 თებერვლის ღამეს, როცა თავი შეაფარა ქალებითა და ბავშვებით საუსე ეკლესიას. ერთადერთ მამაკაცს ლოცვის მეტი რა დარჩენოდა. მერე იძლეოდა მოცარტის და შუბერტის სიმღერები. ხალხი ოდნავ დაშოშმინდა. მეორე დღით დანახშირებულ ხეზე ჩიტი ისე მღეროდა, თითქოს არაფერი მომხდარიყოს. „ადამიანებო, ფრთხილად იყავით, ახლა თუ ომი ატყავა, ალარც ჩიტი იძლეოდა და ალარც მსმენელი ეყოლება“, ამბობდა ჰერმანი ხშირად. მშვიდობა, მხოლოდ მშვიდობა გახდა ვედეკინდის ნატვრა. ომის შემდეგ ვედეკინდმა ოჯახი იპოვა ერთ მონასტერში, რომელმაც საგიჟეთიც შეიფარა. პირველად მამინ უგრძენია, რომ მამა იყო და შვილებისთვის უნდა ეზრუნა. იმხანად ცოლთან ერთად დადიოდა სოფელ-სოფელ და კონცერტებს მართავდნენ: ხან მღეროდა, ხან უკრავდა, ხან მოხსენებას აკეთებდა ჭეშმარიტ გერმანულ სულზე, ხანაც მხატვრული კითხვით ართობდა ხალხს. ალაგ-ალაგ სცენის მოყვარულთა წრეებსაც აყალიბებდა. ჰერმანი: „მაყურებელს და მე ერთმანეთი გვჭირდება. ომის საშინელებათა და დიქტატურის შემდეგ მარადიულ ღირებულებებს ვეძებდით“.

შემდეგი საფეხური: 1946 წელს ვედეკინდი ბონში საოპერო თეატრის მთავარი რეჟისორი და სამსახიობო სკოლის ხელმძღვანელია, 1951 წელს მიუნსტერში საქალაქო თეატრის დირექტორი. რა ჩამოთვლის იმ ოპერებსა და პიესებს, რომელთა დადგმა ომის შემდგომ განახორციელა. ანგარიშგასაწევია ვედეკინდის სიტყვები, წარმოთქმული მუშაობის დაწყებამდე მიუნსტერის რატუსში: „ავტომობილებისა და ძრავების ხანაში ხელოვნება როგორც ფუფუნება ზედმეტად მიაჩნიათ, ამით ადამიანს ვერ დააპურებო... ამას იმათგანაც გაიგონებ, ვისაც ვოეთესა და ში-

ლერის ძვირფასი გამოცემები აქვთ წიგნების კარადებში გამოქვეყნებული, როგორ გვანან სხვადასხვა ქვეყნის ადამიანები ერთმანეთს, თანაც სრულიად განსხვავებულ პერიოდებში.

1952 წელს ვედეკინდმა მიუნსტერის თეატრთან გახსნა სამსახიობო სკოლა. მალე საფუძველი ჩაეყარა თეატრის ახალ შენობას, მაგრამ მშენებლობა გაჭიანურდა, ამან ვედეკინდი გააბრაზა და მიუნსტერიდან წავიდა. 1954 წელს ბაზელის საქალაქო თეატრის დირექტორი გახდა. ამ ადგილზე 185 პრეტენდენტი იყო, ვედეკინდი ამჯობინეს და სამუდამო ხელშეკრულება დაუდეს. ექვს წელიწადში ჰერმანმა ბაზელში ყველაზე ინტერნაციონალური დასი შექმნა, რითაც დიდად ამყობდა, რადგან ეს ხალხთა შორის ემოციური და გონებრივი ურთიერთობის განმტკიცების საფუძველად მიაჩნდა. პოლონელი, ფრანგი, საბჭოთა, იუგოსლაველი, ჩეხი, ამერიკელი, ინგლისელი და ესპანელი მსახიობები აქ „მთითამე კოლექტივად“ გაერთიანდნენ. ბაზელშივე აღმოაჩინა მსოფლიოს უდიდესი მომღერალი მონსერად კაბალიე, რომელიც დაიწუნეს, რადგან ხმის გასინჯვისას აღეღებებისაგან მაღალი ნოტი ფალცეტით აიღო. ჰერმანმა მაინც ჩარიცხა დასში — ვიგრძენი, რომ ოქროს ყელი აქვსო. პირველ სპექტაკლზე დამფრთხალი მომღერალი კინწისკერით შეაგლო სცენაზე. ჰერმანი რომ არა, კაბალიეს კარიერა დაწყებამდე დამთავრდებოდა.

ყველაფერი ან არაფერი, ხელოვნების გზით ხალხებს შორის ხიდებია გადებული, ასე ფიქრობდა ჰერმანი, ამას ანხორციელებდა ცხოვრებაში. ამასობაში საამისოდ გერმანიაც მომწიფდა. 1960 წელს ზაარლანდის კულტურის მინისტრმა ვერნერ შერერმა და ბიურგერმაისტერმა, თეატრის მიზნობრივი კავშირის თავმჯდომარემ ოსკარ ლაფონტენმა 50 წლის ვედეკინდი ზაარბრიუქენში მიიწვიეს. ჯერ იყო საქალაქო, შემდეგ კი ზაარლანდის სახელმწიფო თეატრის დირექტორი. ცხადია, როგორც ყოველთვის, ახლაც ბევრი რამ გადაახალისა. მას წარმოუდგენლად მიაჩნდა, რომ მო-



მღერალი მხოლოდ გაჯგომულ-გაშეშე-
ბული მღეროდეს, მსახიობს რიტმის
შეგრძნება არ ჰქონდეს, ბალეტის მო-
ცეკვავენი კი თავბრუდამხვევი პირუე-
ტებით არცებდნენ მაყურებელს. ბუნე-
ბრივია, რომ ზაარლანდში იმართებოდა
სხვადასხვა ქვეყნის თეატრების გასტ-
როლები: შვეიცარიის, ავსტრიის, ამე-
რიკის თეატრის დღეები, საფრანგეთის
თეატრის კვირეული. იქაურებიც ხში-
რად აკითხავდნენ უცხოეთის თეატრებს.
ვედეკინდი ნელ-ნელა აღმოსავლეთ ევ-
როპისკენ იღებდა გეზს. იგი პირველი
გერმანელი რეჟისორი იყო, ვინც 1967
წელს თბილისელებისათვის კარგად
ცნობილ ზაარლანდის თეატრის მთავარ
დირიჟორთან ზიგფრიდ კოლერთან და
სცენოგრაფ ჰაინც დაამთან ერთად დან-
ციგში ვერდის „ოტელოს“ დადგმა გა-
ნახორციელა. ძნელი იყო პოლონეთში
მუშაობა, გერმანელებმა იმდენი ტკივი-
ლი მიაყენეს ქვეყანას ომის დროს, მაგ-
რამ ხელოვნებამ გაიმარჯვა. პრემიერის
შემდეგ შობა ღამეს ფოიეში იმპროვი-
ზებულ ბანკეტზე ორივე ერის წარმო-
მადგენლებმა თავ-თავის ენაზე იმღე-
რეს „წყნარი ღამე“, მერე გაყუჩდნენ,
უცებ სპონტანურად გადაეხვივნენ ერთ-
მანეთს და ატირდნენ. ეს შვებობა, შე-
რიგების ცრემლები იყო. არც ერთ მათ-
განს არ მიუძღოდა ბრალი იმ უდიდეს,
უსამართლო, საზარელ ტრაგედიაში, რა-
საც მეორე მსოფლიო ომი ერქვა, რუ-
სები კი უტიფრად დიდ სამამულო ომს
ეძახდნენ, თითქოს დანარჩენი დარბე-
ულ-გაპარტახებული ქვეყნები სათვალა-
ვში მისაღები არ იყვნენ.

1968 წელს ჰერმანი მიიწვიეს პო-
ლანდიაში ქალაქ ენშედეს თეატრში
მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ და-
სადგმელად. ნაციისტების პერიოდი აქაც
ძალიან კარგად ახსოვდათ და ზრდი-
ლობიანად, მაგრამ უადრესად ცივად
შეხედნენ, გამყინვარებას წინ არაფერი
ელოებოდა. დასში იყვნენ პოლანდიე-
ლი ებრაელები, ნიდერლანდების წინა-
აღმდეგობის მოძრაობის მონაწილენი.
თვალეებში ისეთივე გამოქეცველება
ჰქონდათ, როგორც პოლონელებს, და
ამათაც იმავე სიტყვებით მიმართა: „მეს-

მის, რა განიცადეთ ჩემი თანამემამუ-
ლეების მიერ ოკუპაციის პერიოდში.
მაგრამ ახლა პიესა და ერთობლივი მუ-
შაობა გეაერთიანებს. იქნებ ნელ-ნელა
გაღლვეს რკინა და ყინული“. ამ დად-
გმაში ჰერმანმა მთავარი როლიც შეას-
რულა.

დიდად მარცხს, რომ ვედეკინდმა
რკინის ფარდის გარღვევაც მოახერხა.
1968 წელს ზაარბრიუქენში რუსული
თეატრის დღეები ჩატარდა. ჯერ არ არ-
სებობდა არავითარი ხელშეკრულება
აღმოსავლეთის ბლოკთან, რომლის ცე-
ნტრი მოსკოვი იყო. ადრე პოლონეთის
თეატრის დღეებს დაეწრო საბჭოთა
ელჩი ლუქსემბურგში კოსარევი. ანტრა-
ქტში ვედეკინდისთვის ხუმრობით უკი-
თხავეს, რუსული თეატრის დღეების ჩა-
ტარებასაც ხომ უნდა ვებადავდითო. პა-
სუხები: რალა თქმა უნდა. და მართლაც
1968 წელს ზაარბრიუქენში ჩავიდნენ
რუსი რეჟისორი მონიუკოვი, სცენოგრა-
ფი, მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე
ვასილიევი და თარჯიმანი, რომლის გვა-
რი არავეს უხსენებია. ჩანს გერმანია-
შიც, ჩვენი არ იყოს, დიდად არ აღარ-
დებდათ, ვინ, რას, ან როგორ თარგმნი-
და. თუ მუნჯი არ იყავი და მით უმეტეს
ორივე ენა იცოდი, საქმე მოგვარებული
ეგონათ. არ შემოძლია მადლიერების
გრძნობით არ მოვიხსენიო ზემო ავსტ-
რიის მთავრობის მეთაური ბატონი გლა-
ისნერი, რომელმაც ჩვენს მინისტრთა
საბჭოს თავმჯდომარეს, ბატონ გივი ჯა-
ვახიშვილს მადლობის წერილი მოსწე-
რა ბრწყინვალე ინტერპრეტატორების
(და არა თარჯიმნების) რეზო ყარალა-
შვილის და ნელი ამაშუკელის გამო,
ისეთ ჭკვიან და გამოცდილ სახელმწი-
ფო მოღვაწეს, როგორც გლაისნერი
გახლდათ, კარგად ესმოდა თარჯიმნის
როლი, რომელსაც შეუძლია სრულიად
დაამახინჯოს ნათქვამი, თუმცა დარწ-
მუნებული იქნება, სწორად ვთარგმნეო.
აუცილებლად უნდა აღვნიშნო, რომ
ორივე სახელმწიფოს მეთაურთან მუ-
შაობა ძალიან საინტერესო და სასიამ-
ოვნო იყო. ნიშანდობლივია ისიც, რომ
გლაისნერმა ჯავახიშვილს ჰკითხა ჩვენ-
ზე, მდიდრები თუ არიანო. პასუხმა გა-



აოცა. ჩვენთან ორივენი ჩვენზე მდიდრები იქნებოდნენო. აი თურმე როგორ ფასობს თარჯიმნის მუშაობა ავსტრიაში. ასეთივე მაღლიერებით ვიგონებ ავსტრიის ფინანსთა მინისტრს ბატონ ანდროშს, მის გუნდთან და ქართველ კოლეგასთან, ფარნა ლაპიაშვილთან მუშაობას. მათი თარჯიმნები ნოდარ კაკაბაძე და მე ვიყავით და წერილში მაღლობით მოგვიხსენიეს. უნებურად თემას გადავუხვიე, ალბათ იმიტომ, რომ თარჯიმნობა ვედექინდთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. გერმანელი მაყურებელი პირველად გაეცნო რუს დრამატურგებს არბუზოვს, როზოვს. რუსები დასავლეთში პირველად იყვნენ, ნაყოფიერად მუშაობდნენ, მოწყურებულებივით ეტანებოდნენ მხატვართა გამოფენებს. ვასილევს უნდოდა კვლავაც ჩასულიყო ვეროპაში, ამიტომ გამწარებული ლანძღავდა მოდერნისტებს, ბოლოს, ჩანს, შეტევა და წამოსცდა: ზოგჯერ რაღაცას უვიცობით ვიწუნებთო. ჰერმანი ხშირად ახსენებდა დამდგმელებს, მაგრამ ძალიან სწყინდა, მერე კი უკვირდა, რომ მოსკოვში ჩასულს ვოსკონცერტი (რომელსაც მსახიობთა სააგენტო შეიძლება ვუწოდოთ) და კულტურის სამინისტრო მუდამ ერთსა და იმავეს ეუბნებოდნენ (ფანტაზიის დამაბევა უზარებოდათ): ორივე ავადა ან მივლინებაშია წასული. ბინის ტელეფონი არც ერთს არ დაუტოვებია ჰერმანისთვის, ახალ ბინაში გადავდივართო. ასე სინქრონულად როგორ ხდებოდნენ ავად, ბინის გამოცვლის და მივლინების დამთხვევაც ფრიად საეჭვო იყო და გონებაჩლუნგი ადამიანიც კი მიხვდებოდა, რომ ყТО-ТО не так.

1972 წ. რუმინეთმა მიიწვია ვედექინდი მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტის“ დასადგმელად. ცხადია, უბადლო საოპერო დირიჟორი კიოლერიც თან წაიყვანა, რომელიც მსოფლიოს საუკეთესო ოპერებში დირიჟორობდა. ერთი წლის შემდეგ რუმინელებმა ეს დადგმა ზაარბრიუქენში ჩამოიტანეს. ზაარბრიუქენის საოპერო დასში თითქმის ყველა ერის წარმომადგენელს შეხვდებოდით. 1960-70 წლებში ვედექინდმა ზაარბრიუქენში 30 სპექტაკლი დადგა. ხან აქებ-

დნენ, ხან აკრიტიკებდნენ. ამ პერიოდში მსოფლიოს მრავალ თეატრში დაგმა წარმოდგენებს, 14 ქვეყანა მოიარა (გერმანია, ამერიკა, შვეიცარია, ავსტრია, პოლონეთი, რუმინეთი, იუგოსლავია, ესპანეთი, სპარსეთი, უნგრეთი, პოლანდია, რუსეთი, საქართველო), თეირანის სამეფო თეატრში დიდი წარმატებით დადგა დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“, ავსტრიაში ოპერეტები, პიტსბურგში (აშშ) ვერდის „აიდა“ და ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“. ამერიკაში წერდნენ: „ვედექინდმა მოახერხა მომაკვდინებლად სერიოზულ ამბავში იუმორის ჩართვა“. 1970 წლის 30 ნოემბერს ზაარლანდის პრემიერ მინისტრმა დოქტორ იოზეფ რიოდერმა ვედექინდს გენერალური დირექტორობა უბოძა, ჯილდოებიც აქვს მიღებული. ჯეროვნად დაფასდა ვედექინდის ღვაწლი ქვეყნისა და ადამიანების სასიკეთოდ და ასევე გერმანიის დასავლელ თუ აღმოსავლელ მეზობლებთან კულტურულ ურთიერთობათა გაღრმავება. თეატრის ფოიეში დიდი ზეიმი გაიმართა: აღნიშნავდნენ ვედექინდის დაბადების 60 წლისთავს, სცენაზე მოღვაწეობის 40 წლის იუბილეს და ოცი წლის განმავლობაში დირექტორად მუშაობას, აქედან ათი წელი ზაარბრიუქენის თეატრზე მოდიოდა. 1975 წელს ვედექინდს პროფესორის წოდება მიენიჭა და თეატრმა დაბადების 65 წლისთავი გადაუხადა. მოახლოვდა გადადგომის დრო. ვედექინდმა სიტყვის თქმა დააპირა, მაგრამ მეგობრებმა უთხრეს, ძალიან ბევრს ლაპარაკობო და სიმღერით გამოხატა თქმელი. ამიერიდან თეატრის საპატიო წევრი გახდა. ფაქტურად შეეძლო კიდევ სამი წელი დარჩენილიყო თეატრში იმ პირობით, რომ მუშაობას სამთა დირექტორი წარმართავდა. ხელშეკრულების გაგრძელებაზე უარი თქვა, თეატრს ერთი თავი უნდა წარმართავდესო, თანაც დესპოტური, რომელიც მწვრთნელივით მოთოკავს ურჩ მსახიობებს.

დავიხიოთ სამი წლით უკან, როცა ვედექინდმა იპოვა თავისი მეორე სამშობლო, თუ უკანასკნელი „სულის მო-

სათქმელი“ ადგილი, საქართველო, სადაც სულმოუთქმელად გაატარა საუკუნის მეოთხედი. 1972 წელს გოსკონცერტმა პირველად მოიწვია საბჭოთა კავშირში ვედეკინდი გერმანიის თეატრალურ მოღვაწეთა ჯგუფთან ერთად. მოსკოვის შერემეტიევის აეროპორტში 24 საათი მჯდარა, ვერ გაეგო, დაავიწყდათ დახვედრა თუ არაფრად ჩააგდეს. ხომ არ ჯობდა უკან გამგზავრებულიყო. ჯიუტმა მაინც დაცდა ამჯობინა. იქნებ ეს ბედისწერა იყო, როგორც იქნა „მცირე დაგვიანებით“ მოაკითხეს. კულტურის სამინისტროში შესთავაზეს რომელიმე რესპუბლიკის ქალაქს სწვეოდნენ. ვედეკინდმა საქართველო აირჩია. ამ ქვეყანაზე არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა, რაღაც ეგზოტიკურს ეძებდა. ჩამოვიდა და, როგორც თვითონ ამბობს, გული დაკარგა. აქ დახვდა ყველაფერი, რაზეც მანამდე ოცნებობდა: გულღია, გონიერი, სტუმარმოყვარე, მზიარული, იუმორით აღსავსე, მოცინარი, ხალისიანი, მომღერალი ადამიანები — რეჟისორისთვის ჭეშმარიტი საგანძური. ბუნებრივია, სუფრასთან მიიწვიეს. თამადას პირველი ჭიქა ღმერთის სადიდებლად აუწევია. ამას სტუმარზე საიდუმლო სერობის შთაბეჭდილება მოუხდენია. კომუნისტური იდეოლოგია ეკლესიაში სიპარულს კრძალავდა და ქართველებს, ჩანს, ყოველდღიურობაში ჩაურთავთ ერთგვარი რიტუალიო. ივლისის თვე იყო. ოპერის ნახვა ისურვა. თეატრებს არ დადეგები ჰქონდა. კულტურის მინისტრის მოადგილემ, გერმანიისტმა ვახტანგ კუპრაევამ, ოპერის თეატრის მთავარმა დირექტორმა ვახტანგ ფალიაშვილმა და მთავარმა რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ დაათვალიერებინეს შენობა და მოასმენინეს ფალიაშვილის „დაისის“ ჩანაწერი. ოპერა ძალიან მოეწონა და გადაწყვიტა ზაარბრიუქენში დაედგა. ნუ დაგვაიწყდება, რომ 70-იან წლებში ზაარლანდის მმართველი პარტია იყო ქრისტიანულ-დემოკრატიული კავშირი, რომელსაც საბჭოთა კავშირი ჭირივით სძულდა და ზაარბრიუქენის მმართველებს გადაჭრით არ უნდოდათ

ამ სახელმწიფოსთან და მით უმეტეს სრულიად უცნობ საქართველოსთან ჰქონოდათ საქმე. მაგრამ ზაარლანდის სახელმწიფო თეატრის გენერალური დირექტორი მეტად თავნება გახლდათ, ყოველგვარ დაბრკოლებას სძლია და მიზნად დაისახა პარიტეტული ურთიერთობა დაემყარებინა თბილისის თეატრებთან. ოსკარ ლაფონტენმა დიდად შეუწყო ხელი ჰერმანის საქართველოსთან ურთიერთობას. ამასობაში ლაფონტენი ობერბიურგერმაისტერი გახდა, მერე პრემიერ-მინისტრი და საქართველო დღესაც მისი ყურადღების ცენტრშია.

თავის მოგონებებში ჰერმანი წერს: „ვახტანგ კუპრაევა, საქართველოს იმდროინდელი კულტურის მინისტრის მოადგილე, ჩემი სულიერი ძმა გახდა. ის აკეთებდა თბილისში იმას, რის გაკეთებაც ზაარბრიუქენში მე მიხდებოდა. გერმანული ენისა და კულტურის ექსპერტი პროფესორი ნელი ამაშუკელი ყველგან ჩემს გვერდით იდგა, სადაც კი მომიხდა მუშაობა. ის იყო ურთიერთგაგების სული და გული. დაუეწყვარია მაშინდელი შთაბეჭდილებები. პირველად მოხდა, რომ მე არ ვიყავი გამცემი, პირიქით, ყველასგან რაღაცას ვღებულობდი პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით“. კულტურის მინისტრმა ოთარ თაქთაქიშვილმა ვედეკინდს შესთავაზა ვაგნერის „ლოენგრინი“ დაედგა, მაგრამ ვერ „დაისის“ ჯერი იყო. ლიბრეტოს თარგმნა გერმანულ ენაზე მე დამეკვალა. ახლა თბილისი და სხვა ქალაქებშიც სავსეა გერმანულის მცოდნეებით, ბევრმა ახალგაზრდამ განათლება გერმანიაში მიიღო, მაგრამ მაშინ პირველი ნაბიჯების გადადგმა მე მომიხდა. რაღაც გამოცდილება უკვე მქონდა — გააკეთეთ ბარათაშვილის და ქართული პოეზიის ანთოლოგიის პწკარედული თარგმანები ორენოვანი გამოცემისთვის. გერმანულ პოეტებთანაც ვიმუშავე თარგმნილი ლექსების დახვეწაზე, მაგრამ მზა მუსიკაზე ლიბრეტოს თარგმნა ჯოჯოხეთური შრომა ყოფილა. მოვიხმარე იმხანად უნივერსიტეტში მყოფი კათოლიკე მღვდელი პოლიგლოტი ვოლფგანგ ოფერმანსი, ორივეს მუ-



სიკალური განათლებაც გვექონდა და თარგმანს თავი მოვაბით. მერეც ორივე ქართული ოპერის ლიბრეტო მე ვთარგმნე გერმანულად. „დაისი“ დაღვა რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ. დირიჟორები: ლუც ჰერბიგი, დიდმი მირცხულავა, გივი აზმაიფარაშვილი; მხატვარი თეიმურაზ სუმბათაშვილი. რეჟისორთან სამუშაოდ „სუკმა“ არ გამოიშვა. მაშინ არ მესმოდა, რომ ეს გაცილებით მეტი დანაშაული იყო, ვიდრე ვიღაც „შავსი-ელის“ გაშვება-არგაშვება. ამას მხოლოდ გვიან მივხვდი, როცა „მინდია-ზე“ ვმუშაობდით.

1973 წლის 13 იანვარს შედგა „დაისის“ პრემიერა, რომელსაც დაესწრნენ ვახტანგ კუპრავა და ვახტანგ ფალიაშვილი. წარმატება დიდი იყო. იმავე წლის მარტში ვედეკინდი, დირიჟორი ქიოლერი, მხატვარი გონდოლოფი, გამნათებელი ვოლჰაიდტი თბილისში ჩამოვიდნენ „ლოენგრინის“ დასადგმელად. დამდგმელ ჯგუფთან სამუშაოდ ჩემს გარდა სამი თარჯიმანი მოვიყვანე: ია ზვადგიანი, მარია ანდრაზაშვილი, ლალი დიდავა, რომლებმაც პირველად იმუშავეს გერმანელებთან და შესანიშნავად გაართვეს თავი საქმეს. დამდგმელი ჯგუფი ალტაცებული იყო ჩემი გონებით და მეკითხებოდნენ, სად იშოვე ამ მეოცე საუკუნეში ასეთი იშვიათი ეგზემპლარებიო. „ლოენგრინის“ პრემიერისთვის კულტურის სამინისტრომ გამოუშვა სპეციალური ვაზეთი ქართულ და გერმანულ ენაზე. მასალა თარგმნეს ჩემმა უნივერსიტეტელმა კოლეგებმა. 1973 წლის აპრილში პრემიერაზე ჩამოვიდნენ ზაარლანდის კულტურის მინისტრი ვერნერ შერერი, ობერბიურგერმაისტერი ედმუნდ ზსდენთოიფელი და მრავალრიცხოვანი ტურისტები. დადგმას დიდი წარმატება ზედა წილად. ქიოლერის დირიჟორობამ ყველა მოხიბლა, სპეციალისტიც და ჩვეულებრივი მსმენელიც. სპექტაკლის შემდეგ ოპერის ფოიეში ხალხმრავალი პრესკონფერენცია გაიმართა ქართველების და გერმანელების მონაწილეობით. მერე მოვლენები ასე განვითარდა: 1973 წლის დეკემბერში გიზო ჟორდანიამ დაღვა

ზაარბრიუქენში ჩაიკოვსკის „პაქის ქალი“. დირიჟორი იყო ლუც ჰერბიგი, მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი. ლიბრეტო მთლად ზუსტად არ იყო თარგმნილი და გზადღვა შესწორება მომიხდა რეჟისორის კონცეფციის შესაბამისად. ჰერმანმა განგებ შეარჩია რუსული ოპერა (რომელიც მოსწონდა კიდევ) მოსკოვის კულტურის სამინისტროს გულის მოგების მიზნით, ხელს არ შეგვიშლიანო. არც შემეძარა. კულტურის სამინისტროში მოვიდა საბჭოთა კავშირის კულტურის მინისტრის ფურცკეას მოადგილის პოპოვის დეკრეტი (პოპოვი უცხოეთთან ურთიერთობას განაგებდა): „სასწრაფოდ, ორი თვით მიავლინეთ რეჟისორი ჟორდანი და მთარგმნელი ამამუკელი ზაარბრიუქენში ჩაიკოვსკის „პაქის ქალის“ დასადგმელად. ჩვეულებრივ დადგმისთვის ერთი თვე იყო განკუთვნილი, მაგრამ რუსული ოპერა წესებს არ ემორჩილებოდა. იცოდეს ღმერთმა, ჩაიკოვსკის არ ვერჩი. პრემიერა 1973 წლის დეკემბერში შედგა ქართველი სოლისტების მონაწილეობით. ამ ბრწყინვალე სპექტაკლს უამრავი რუსი ემიგრანტი დაესწრო.

საინტერესოა ერთი ფაქტი. გიზო თეატრში ძალიან მოსწონდათ, არც მე მიწუნებდნენ და რეპეტიციები ხალისიანად, საინტერესოდ მიმდინარეობდა. პარალელურად რუმინელი რეჟისორი დგამდა ოპერას. ისიც და მისი თარჯიმანი ბადულესკუც აითვალისწინეს, რეპეტიციებზე არ ემორჩილებოდნენ. ვედეკინდთან იჩივლეს, უშედეგოდ, რეჟისორმა თვითონ უნდა გამოჩახოს დასთან საერთო ენაო. პრემიერა ჩაიშალა. ესეც შენი დისციპლინებული გერმანელები. მომდევნო წელს ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდია“ დაღვა გიზო ჟორდანიამ (დირიჟორი გივი აზმაიფარაშვილი, მხატვარი თეიმურაზ სუმბათაშვილი). წარმატება დიდი იყო. გერმანიაში დასადგმელი ოპერა იგზავნება მსოფლიოში სახელგანთქმულ ჰანს სიკორსკის მუსიკალურ გამომცემლობაში, სადაც უმაღლესი მუსიკალური განათლების მქონე პოეტები სასცენო რედაქციას უკეთებენ ორიგინალურ თუ თარგმნილ ლიბრე-



ტოს, ბეჭდავენ პარტიტურას, კლავირს და მოძღვრლების პარტიებს. გული მიკვდება ჩვენს თეატრში ხელით გადაწერილი მასალის გახსენებაზე. „მინდიას“ ლიბრეტო ბატონმა ბორგენერმა დაამუშავა, გამომოგზავნა შესამოწმებლად, ჰამბურგიდან ჩამოვიდა, ჩემს სასტუმროში დასახლდა და, ყველა ჩემი შენიშვნის გათვალისწინებით, უკანასკნელი სასცენო რედაქცია ერთად გავაკეთეთ. ასე საინტერესოდ და ნაყოფიერად იშვიათად მიმუშავია ვინმესთან.

საპასუხოდ ვედეკინდმა ვაგნერის „მფრინავი პოლანდიელის“ დადგმა განხორციელა ყოფილ პროფკავშირების სასახლეში. ოპერის თეატრის შენობა დაშვარი იყო. თარჯიმნები არ შეცვლილან, გერმანელებს საცესებით აკმაყოფილებდით მათი მუშაობა, თანაც უკვე შეეჩვივნენ თეატრის სპეციფიკას და გამოცდილებაც მიიღეს. გერმანელებთან ეპიზოდურად იმუშავეს ნაირა გელაშვილმა, ხათუნა ცინცაქემ, ნატა ჯანელიძემ, ალიკო კარტოზიამაც უთარჯიმნა ვედეკინდს ჩვენთან და გერმანიასში.

პარიტეტული თანამშრომლობა არ შენელებულა, პირიქით უფრო ფართო ხასიათი მიიღო. ტყუილად ხომ არ ეუბნებოდა პოპოვი თაქთაქიშვილს на что вам этот еврей (თვითონ კი ვედეკინდს რუსულ თეატრებს სთავაზობდა სამუშაოდ). ჰერმანი გერმანელი იყო, თუმცა ნიჭიერი ადამიანის ებრაელობა ვის გაუკვირდებოდა, თანაც პოპოვმა არ იცოდა, ან არ უნდოდა სცოდნოდა, რომ საქართველოში ებრაელებს პოგრომებს არ უწყობდნენ რუსებივით. შემდეგი ნაბიჯი: გიზო ჟორდანიას დაგამს „აბესალომ და ეთერს“ (ღირიჟორი ფონ სდუნოვსკი, მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი). ჰამბურგის გამომცემლობაში ვვზავნიდი ლიბრეტოს თარგმანს, იქიდან მომდიოდა სასცენო ვარიანტი, რომელსაც ვასწორებდი. სამი მოქმედება ასე გაკეთდა, მეოთხეზე ზაარბრიუქენში ვიმუშავებდით, მაგრამ სუკმა ამჯერადაც არ გამიშვა. ჩემს ნაცვლად ისეთი პირი გაგზავნეს, ვინც სახელმწიფოს სჭირდებოდა, — ასე მითხრეს ცეკაში, მაგრამ ოპერას არაფერში გამოადგა და

მეოთხე მოქმედება დაუმუშავებელი დარჩენილა. მორგენერი კი ტყუილად მასწავლებლად ზაარბრიუქენში. ვედეკინდი დაგამს მოცარტის „ჯადოსნურ ფლეიტას“. ოპერა პირველად იმღერეს ქართულად, ეს თარგმანც მე გავაკეთე. მოძღვრლებს არ უნდოდათ ქართულად ემღერათ, ყველი რუსულზე გვაქვს შეჩვეულიო, მაგრამ ვედეკინდმა დაიჩემა, რომ ოპერა ან დედნის ან იმ ქვეყნის ენაზე იმღერება, სადაც დგამენ. ოპერის განახლებულ შენობაში უკანასკნელად დადგა გუნოს „ფაუსტი“ (მარგარეთი).

ზაარბრიუქენში გიზოს და მე დავეიმეგობრდა ჰერმანის მეგობარი მილიონერი კურტ ვენდელი, რომელიც თეატრს დიდ მატერიალურ დახმარებას უწევდა, მთელ დადგმებს ის ამარაგებდა ფეხსაცმლით. ეგ კი აღარ მეგონა, რომ მსოფლიოს ერთ-ერთ უმდიდრეს ქვეყანაშიც იყო ამის საჭიროება. ერთხელ თავის ფაბრიკაში წაგვიყვანა, ჩვეულებრივი გასალებით გაალო და ფეხსაცმელების სამფლობელოში აღმოჩნდით. სუენინად რას გამოგვატანდა, ადვილი მისახვედრია.

ზაარბრიუქენის თეატრს საოპერო და საბალეტო დასთან ერთად დრამატული დასიც ჰყავს თავისი სცენით. იქ დადგა რობერტ სტურუამ კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თარგმანის ამაშუკელის, რედაქცია გივი მარგველაშვილის, თარჯიმანი თენგიზ კარბელაშვილი), იქვე დადგა გერმანელმა რეჟისორმა შაუენინჰოლდმა ვ. კუპრავს მიერ თარგმნილი რევაზ ებრაღიძის თანამედროვე პიესა „გზა მზისკენ“.

1974 წლის 29 მაისიდან 9 ივნისამდე ზაარლანდის სახელმწიფო თეატრში ვედეკინდის ინიციატივით ჩატარდა ქართული კვირეული, რომლის დროსაც ნაწვენები იყო ზაარბრიუქენში დადგმული ყველა სპექტაკლი. კვირეული დიდი გალაკონცერტით დაგვირგვინდა. კონცერტის დამდგმელი და წამყვანი ბარბარა იორტელთან ერთად გიზო ჟორდანიას გახლდათ (გიზო გერმანულად, ბარბარა ქართულად მეტყველებდა). საქართველოდან 75 მონაწილე იყო ჩამოსასვლელი. მაინის ფრანგურტში



წავიდნენ ყვავილებითა და ფერად-ფერადი ტრანსფორანტებით ხელდამშვენიებული კინო და ტელეოპერატორები, ჟურნალისტები, ქალაქისა და თეატრის მესვეურნი. დიდი ზარ-ზეიმით აპირებდნენ დახვედრას და, ჰოი საოცრებაჲ, პირველ დღეს ტრაპზე მარტო მომღერალი ლამპარა ჰყონია გამოჩნდა. პროექტორები ჩააქრეს, ზღვა ყვაილები ხელში შერჩათ პირში ჩალაგამოვლებულებს. ლამპარამ აგვიხსნა, ვოსკონცერტს ბილეთები ისე უყვდია, რომ სხვადასხვა დღეს და ისიც სხვადასხვა რეისით მოუხდათ წამოსვლა (ასკაციან რუსულ ანსამბლებს კი ერთად ამგზავრებდნენ, თუმცა იქიდან მარტო ხელმძღვანელი თუ ბრუნდებოდა უკან). აშკარა იყო ყოველნაირად ცდილობდნენ კვირულის ჩაშლას, მაგრამ, ეტყობა, რუსები გერმანელებს კარგად არ იცნობდნენ. მასპინძლები მოთმინებით აღიჭურვნენ და ერთი კვირის განმავლობაში ყოველდღე ყველა რეისს ხვდებოდნენ. რაღა თქმა უნდა, შეხვედრის პირვანდელი ვარიანტი, პომპეზურობა ჩაიშალა. როგორც იქნა, ყველას მოუყარეს თავი. საქმე ისაა, რომ ხალხი კონფერენციაზე ხომ არ მოდიოდა, სადაც წინა დღით შეიძლებოდა ჩასვლა. ჩამოვიდნენ ოპერისა და რუსთაველის თეატრის მსახიობები, ანზორ ერქომაიშვილის ანსამბლი „რუსთავი“, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური კვარტეტი (კონსტანტინე ვარდელი, თამაზ ბათიაშვილი, ნოდარ ჟვანია, ოთარ ჩუბინიშვილი). საჭირო იყო რამდენიმე დღიანი რეპეტიციები, მაგრამ ვოსკონცერტს ეს სულ არ ედარებოდა — чем хуже, тем лучше-ს პრინციპით. კვარტეტის გამოსვლას სკეპტიკურად უყურებდნენ, მაგრამ პირველი კონცერტის მერე ხალხი მოაწყდა სალაროს. ანსამბლ „რუსთავს“ ვედექინდმა ფაქტიურად საგასტროლო ტურნე მოუწყო და ბევრ ქალაქში გამოვიდნენ დიდი წარმატებით. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ვედექინდმა პირველმა აჩვენა და მოასმენინა ევროპას „რუსთავი“ და რუსთაველის თეატრი, რომელიც მეორედაც მოიწვია და რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრით“ მო-

ხიბლა ზაარბრიუქენელები. მისი ხელით ხელით რუსთაველებს დოსელდორფშიც კქონდათ გასტროლები. მერე სტურუამ იქ სპექტაკლები დადგა. კულტურის დღეებში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ორჯერ წარმოადგინეს, საღამოს 7 საათზე გერმანულმა დასმა ითამაშა, ცხრაზე კი ქართულმა. ღამის პირველ საათზე მაყურებელთა დაჟინებული თხოვნით სპექტაკლი გაიმეორეს. თეატრი ზაარბრიუქენის უამრავ თეატრალს ხომ ვერ დაიტევდა. ჩვენი იქ ყოფნის დროს ვედექინდი საავადმყოფოში იწვა და ექიმებმა კატეგორიულად აუკრძალეს ადგომა. ვინ დაუჯერა, ლოგინზე ხომ ვერ დააბამდნენ. ეს იმ კატეგორიის საავადმყოფო არ იყო, სადაც ზოგჯერ ასეთ ხერხსაც მიმართავენ. სხვა გზა არ ჰქონდათ, ყოველ საღამოს მოჰყავდათ თეატრში, თან მოჰყვებოდნენ ჰერმანის პირადი მეგობარი, საავადმყოფოს მთავარი ექიმი დოქტორი თოიში, მკურნალი ექიმი, მედიცინის და და ორი სანიტარი. თან ჰქონდათ მოზრდილი სამედიცინო ყუთი წამლებითა და სხვა სამკურნალო მასალით სავსე. ეს ყველაფერი კულისებში იდგა და იდო საღარაჯოზე. განსაკვიფრებელია ვედექინდის ენერგია, ფანტაზია, ერთდროულად ყველგან ყოფნის სურვილი და უამრავი სხვა თვისება, რაც ბარემ ათ ადამიანს ეყოფოდა, რომ გაენაწილებინათ. კულტურის კვირეულზე, სამწუხაროდ, მხოლოდ სამი თარჯიმანი მუშაობდა ნ. ამაშუკელი, ია ზვადაგიანი და ნინო მელიქიშვილი. როცა ვედექინდს შეეჩივლეთ, სიცილით გვითხრა, ქართველებს ყველაფერი შეგიძლიათო. ჩვენი კულტურის დღეებისათვის თეატრის მთავარმა დრამატურგმა (ასე ეძახიან სალიტერატურო ნაწილის გამგეს) ბარბარა იორთელმა გამოუშვა ყოველთვიური თეატრის გაზეთი და ჟურნალი ქართული დღეები, რომელმაც საქართველო და მისი ხელოვნება გააცნო გერმანელებს. ჩვენც ჩავიტანეთ ჩემს მიერ თარგმნილი ფერადი ბუკლეტები და მოზრდილი ბროშურები: მერაბ ლორთქიფანიძე „საქართველო“, შოთა რევიშვილი „გერმანულ-ქართული ლიტერა-



ტურული ურთიერთობანი“, დავით ლაშქარაძე „გერმანული პიესები ქართულ სცენაზე“, სიკო დოლიძე „ქართული კინო“, ეთერ გუგუშვილი „ქართული თეატრი“, ანტონ წულუკიძე „ქართული მუსიკა“, ნოდარ ჯანელიძე „ქართული არქიტექტურა“.

კულტურის დღეები ყველაზე მეტად ქართველ ემიგრანტებს გაუხარდათ, სულ ტირილდნენ და ყველაფერს მაგნიტოფონზე იწერდნენ. ჩამოვიდნენ გერმანიიდან, საფრანგეთიდან, ბელგიიდან, თურქეთიდან. თურქი ემიგრანტები, მეტწილად ლაზები, ტირილისგან დაოსდნენ და „დაისის“ მალხაზს ლამის გადაჰყვნენ. „ჭო მოკვდა“, ისმოდა დარბაზში საკმაოდ ხმაიადლა. საქართველოს კულტურის დღეები ჭეშმარიტად ხელოვნების ზეიმიად იქცა. დასასრულ პრემიერ მინისტრმა იოზეფ რიოდერმა მონაწილეთათვის მიღება გამართა. მოსაწვევში ეწერა: პირველ რიგში ვიწვევ ყველა გერმანულის მცოდნეს. სამწუხაროდ, ეს ინსტრუქციაც მახსოვს: მოიყვანთ უცხოელებს რესტორანში მანკეტზე, შესასვლელთან დაგხედებათ მინისტრთა საბჭოს წარმომადგენელი და ის შეიყვანს სტუმრებს დარბაზში, თქვენ კი შინ წადითო. ასე ვვისტუმრებდნენ ზოგჯერ მთელი დღის ნაწინაწალე-ნაშომშილევ თარჯიმნებს, ანუ უნივერსიტეტის ლექტორებს. ინტურისტის თარჯიმნებმა მაშინ ზეპირად იცოდნენ მხოლოდ: მარჯვნივ ნარიყალაა, მარცხნივ მეტეხი, ან პირიქით, არც გაემტყუნებოდათ, ცოცხალი „კაპიტალისტი“ პირველად ნახეს. მოსკოვი ერთ დასავლეთელს ლამის ორ თარჯიმან-კაგებელს ატანდა საქართველოში. ენის მცოდნეები გვყავდნენ, მაგრამ პრაქტიკა არ ჰქონდათ.

ვედეკინდმა დრამატულ თეატრებშიც დადგა სპექტაკლები: რუსთაველის თეატრში ანდრეას გრიფიუსის „ქეთევან ქართველი“ (თარგმანი აკაკი გელოვანისა, სასცენო რედაქცია — ხუთაქტიანი ტრაგედიის ერთ მოქმედებაზე დაყვანა — ვედეკინდისა და ჩემი), მეტეხის თეატრში ვოლფგანგ ბორხერტის „გარეთ კარისწინ“ (თარგმანი ვ. კუპრა-ვასი), ქუთაისის დრამატულ თეატრში

ფრიდრიჰ დიურენმატის „ფიზიკლები“ (თარგმანი თ. მამულაშვილისა), ვილჰელმის დრამატულ თეატრში შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ (თარგმანი ვახტანგ ბუნუკელი). ამ თეატრებშიც გვერდით ვედეკი როგორც თარჯიმანი და ასისტენტი.

1976 წელს ზაარლანდის კულტურის დღეები გაიმართა თბილისში. იქიდანაც ბევრი სხვადასხვა შემსრულებელი ჩამოვიდა. გალა-კონცერტმა დააკვირგვინა ყველაფერი. ჰერმანის მეუღლე გრეთე შაუნი არ ჩამოსულა, მართალია, ჰერმანი როგორც მორწმუნე, ცოლს არ გასცილებია, მაგრამ ქმარგაყრილ ქალთან, ილზე კარმანთან ერთად ცხოვრობდა სოფელ კირფობირენში, სადაც ქართული მუზეუმი და პატარა სცენა ჰქონდა. იქ იმართებოდა ქართული სადამოები. ეზოში პატარა ეკვდერს ირაკლი ოჩიაურის ჭედურობა ამშვენებდა, რომელიც კირფობირენში ყოფნისას გააკეთა. ათი წლის მანძილზე ჰერმანი და ილზე ერთად ჩამოდირილდნენ ჩვენთან. ილზე თეატრმისჯილივით იჯდა ყველა რეპეტიციასზე. მერე დაშორდნენ ერთმანეთს, კარ-მიდამო გააყიდა, ილზე ჰამბურგში დასახლდა მამის დანატოვარ დიდ სახლში, სადაც შვილები და შვილიშვილები აკითხავენ. ჰერმანი თავის სოფელში, ვედერში გადასახლდა, სადაც ძალიან კოხტა სამსართულიანი სახლი ჰქონდა გატენილი წიგნებითა და კასეტებით. მშვენიერი როიალი და პიანინო ბინის მოსართავად არ ჰქონია, კარგად უკრავდა, მღეროდა და ამით ირთობდა თავს. მასთან ხშირად იყო მოქანდაკე ლევან მხეიძე. მის დიდ, გაურკვეველი დანიშნულების, მიწის იატაკიან და მალაქერიან სადგომში მუშაობდა კიდეც.

ვედეკინდმა „დაისი“ ლუქსემბურგის მაყურებელსაც უჩვენა ახალ, არქიტექტურულად ძალიან საინტერესო შენობაში. ვიზოს და მე უფიზებოდ არ გვინდოდა წასვლა, თუმცა საზღვარი სიმბოლური იყო. ზემოხსენებულმა ბაღულესკუმ, რომელმაც რუმინეთში დაბრუნებას თეატრში ხელზე მოსამსახურეობა ამჯობინა, უნივერსიტეტის კარშტადტის

შესასვლელში დაკიდებული ფოტომოწყობილობით სამ წუთში გადაგვადებინა სურათები და 15 წუთში ლუქსემბურგის ვიზები მოვერბენინა. საელჩოში გაუკვირდათ, რად უნდაათ.

ადრე ვედეკინდის ხელშეწყობით ცისანა ტატიშვილი საარბრუკენის თეატრის ყოველწლიურ საშობაო გალაკონცერტში ღებულობდა მონაწილეობას. მომღერალი ნაირა გლუნჩიძე და ჰიანისტ-ორგანისტი გრიშა მეშველიშვილი ახლაც ზაარბრუქენში მოღვაწეობენ.

გერმანელმა რეჟისორმა ვერნერ ვაქსმუტმა, რომელსაც სასიკვდილო სენი სჭირდა, რუსთაველის თეატრში განახორციელა ლესინგის „ნათან ბრძენი“. სულ ჰერმანზე ლოცულობდა — სიცოცხლე გამიხანგრძლივო, რეჟისორმა ლოთარ ტრაუტმანმა კი მეტეხის თეატრში დადგა ბრუნტის „გალილეის ცხოვრება“. მეტეხის თეატრმა 1983 წელს ზაარბრუქენში გასტროლების დროს წარმოადგინა შექსპირის „მაკბეტი“, ჰაშეკის „შვეიკი“, კლდიაშვილის „უბედურება“. რეჟისორმა სანდრო მრეკელიშვილმა 1984 წელს იქაურ დასთან დადგა ლევ ტოლსტოის „ცხენის ამბავი“.

ვედეკინდის უკანასკნელი დადგმა იყო ქუთაისის საოპერო თეატრში ბეთხოვენის „ფიდელიო“. ავადმყოფობის გამო ამჯერად ქუთაისში ვერ გავყვევი და მისი თარჯიმანი იყო ქუთაისის უნივერსიტეტის დოცენტი თამაზ გვენეტაძე. რომელიც ჰერმანს გერმანიაში გაჰყვა და მეხუთე წელია ოჯახიანად იქ ცხოვრობს. ეს ტანდემი ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ვედეკინდის საარქივო მასალებზე და პრესაზე დაყრდნობით გვენეტაძემ გერმანულ ენაზე გამოსცა წიგნი თბილისისა და ზაარბრუქენის დამობილგებაზე და გერმანია-საქართველოს ზაარლანდის საზოგადოების თავმჯდომარესთან დოქტორ ჰაინც გაბრერთან ერთად გამოაქვეყნა წიგნი „ჰერმან ვედეკინდი ყვება თავის ცხოვრებას“, რომლის პრეზენტაციაზე ზაარლანდის პრემიერ-მინისტრმა ოსკარ ლაფონტენმა 1997 წლის ივლისში სახელმწიფო კანცელარიაში მიმიწვია. იქ ვნახე უკანასკნე-

ლად ჰერმანი ოჯახისა და მსახიობთა კოორების წრეში.

ჰერმან ვედეკინდმა ზაარლანდის ალბერტ შვაიცერის ცენტრის პრეზიდენტი (მღვდელი, შვაიცერის ყოფილი მდივანი) დააინტერესა საქართველოში, შეიყვანა საქმის კურსში, გავაცნო ყველას, ვისაც კი ჩვენს ქვეყნებს შორის ურთიერთობის განმტკიცებაში რაიმე წვლილი მიგვიძღვის, და ქართველებმაც მიიღეს ფრიალ პრესტიჟული ალბერტ შვაიცერის მშვიდობის მედალი. ეს პატივი მეც მხვდა წილად. ჰაიპები ხშირად ჩამოდიან თბილისში, ეხმარებიან ავადმყოფებს. პირველი ჰუმანიტარული დახმარება თბილისში ვედეკინდმა და ჰაიპებმა ჩამოიტანეს, დაეხვდით ვახტანგ კ. ვიზო ჟ. და მე. გზავნილები მათი თხოვნით ჩამოვარიგეთ, სადაც ჯერ არს პირველად და უკანასკნელად (ჯიხურებს არაფერი ერგოთ). ჰერმანმა გადმოიბირა ერთი გერმანელი მილიონერიც, რომელმაც ერთი მილიონი გერმანული მარკა გაიღო, რათა ჩვენთან უდემდამო ბავშვებისთვის სოფელი აშენებულიყო, სადაც ბავშვები ახლად შეძენილ მშობლებთან ერთად ცალკე სახლებში იცხოვრებდნენ, როგორც ზაარბრუქენში მითხრეს, ნუცუბიძის პლატოზე დასახლების კურთხევა ახლო მომავალშია ნავარაუდევია და გიუნთერ ჰაიპი მეუღლითურთ ჩამოვა.

1984-94 წლებში ჰერმანი ბალვეს 1500-ადგილიან გამოქვაბულში საზაფხულო ფესტივალების სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. ბალვეში თეატრის მოყვარულთა დასით „ქეთევან ქართველი“ ხუმორქმედებთან მისტერიად წარმოადგინა. პიესა საკუთარი პასაჟებით შეავსო. იქ ქართველი სოლისტებიც მიუწვევია (ცისანა ტატიშვილი, თამრიკო გვერდწითელი, ნანული აბესაძე, მარტენ ადამაძე). ერთხელ კონცერტის პროგრამაში მონსერატ კაბალიე ჩართო. მასხრად აიღვეს, სიბერის მარაზში დასწამეს, მაგრამ მსოფლიო ვარსკვლავმა, რომლის მოწვევაში საუკეთესო თეატრები ეცილებოდნენ ერთმანეთს, თავის მაესტროს არ დაუვიწყა დამსახურება და ბალვეს გაოცებული მსმენე-

ლების წინაშე წარსდგა. გერმანელი მელომანები დაიძრნენ გამოქვაბულისკენ. ზოგიერთებმა რუკაზე მოძებნეს ბალვე, რომლის არსებობა არ იცოდნენ ჰერმანი პოეტური ბუნებისა იყო, უყვარდა პოეზია, თანაც აზრების ლექსის ფორმით გადმოცემა ეხერხებოდა. ბევრი მეგობარი ჰყავდა, რომელთა უნახავად თბილისს არ დატოვებდა: პატრიარქი ილია II, მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი, რომელმაც ჰერმანს უსაყვარლესი პიროვნება ქეთევან წამებული გამოუქანდაკა და დღესაც მის ეზოში დგას ვედერნში, რეჟისორები გიზო ჟორდანიანი, გია ჭუბაბრია, კაკო დვალისვილი, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე, მომღერალი ნანული აბესაძე, რომელთანაც თვეობით ცხოვრობდა, როგორც საკუთარ ოჯახში, სასტუმრო „აჭარის“ დირექტორი მიშა ლოლაძე, რომელიც წლების მანძილზე აცხოვრებდა და აპურებდა ჰერმანს და ჰაიპებს თავის სასტუმროში. მიშა უცხო ენათა ინსტიტუტის კურსდამთავრებულია, კარგად იცის გერმანული, ინგლისური და მათთან ურთიერთობაში შუამავალი არ სჭირდება. ჰერმანის ახლო მეგობარი და თანამშრომელი მეც ვიყავი. ჰერმანი დიდად აფასებდა ედუარდ შევარდნაძის თანადგომას, რომელიც ყოველნაირად ეხმარებოდა, ცეკას მდივანი იქნებოდა თუ პრეზიდენტი, და მოუცლელობის მიუხედავად ხშირად გამოუნახავს მისთვის დრო. შევარდნაძეს მეგობარს ეძახდა და ისიც კვერს უკრავდა. ჰერმანის პირველი გატაცება იყო ვახტანგ კუპრავა, რუმინეთიდან იმან ჩამოიყვანა, მუდამ მხარში ედგა და ცივ ნიავს არ აკარებდა. ჰერმანმა მითხრა: „მრავალ ქვეყანაში ვყოფილვარ, ბევრი თანამოაზრე, მეგობარი და თანამშრომელი მყოლია, მაგრამ ღმერთს უნდოდა, რომ ჩემი ცხოვრების უკანასკნელი 25 წელი განსა-

კუთრებით მშვენიერი ყოფილიყო“. პერიოდი დაიწყო ვახტანგ კუპრავას გაცნობით, ჩვენი დამეგობრებით და თანამშრომლობით. ის ჩემზე უმცროსი იყო ბევრად და, სამწუხაროდ, ჩემი დასამარხი გახდა. საგანგებოდ ჩამოვედი გერმანიიდან და ჩემს მყვალას არ მოვშორებივარ“. მისი ბოლო გატაცება იყო პოეტი მორის ფოცხიშვილი, რომელსაც ზებუნებრივ ძალას აწერდა, მომარჩინაო. საუარძელზე მიჯაჭვულისთვის უთქვამს: „ჰერმან, მოდი“ და ჰერმანსაც ფეხი აუდგამს უჯოხოდ. მორისის დაკრძალვაზეც ჩამოვიდა. მორისი მცხეთაში დაკრძალეს ეკლესიის ეზოში და ნეტავ მეც აქ ვიწვეო. საერთოდ, მუდამ ნატრობდა საქართველოში დამარხულიყო.

ვედეკინდს მრავალ ქვეყანაში მოუხდა მოღვაწეობა, მაგრამ საქართველო მისი მეორე სამშობლო გახდა. მას შეუყვარდა ჩვენი ქვეყანა გულწრფელად და სამუდამოდ. ხშირად ამბობდა ხუმრობით: უკურნებელი სენი შემიყვარა, საქართველოს სიყვარული ჰქვია და, რაც მთავარია, ძალიან სასიამოვნო და გამაბედნიერებელი სენიაო. როგორც კი თავისუფალ დროს მოიხელთებდა, საქართველოში მოფრინავდა, ავადმყოფს მორჩენა იმიტომ უხაროდა, საქართველოს მივაშურებო. მას ჩვენს ქვეყანაში ცხოვრებაც კი უნდოდა, მაგრამ ჯანმრთელობამ უმტყუნა.

ვედეკინდი მარტო კულტურის სფეროთი არ დაკმაყოფილდა, ზაარბრიუქენის და თბილისის დაძმობილება გადაწყვიტა. ყოველგვარი დაბრკოლება გადალახა და საწადელსაც მიადწია. ამაში ბატონმა ოსკარ ლაფონტენმა დიდად შეუწყო ხელი, მერე თვითონაც გამოიჩინა ინიციატივა და ზაარბრიუქენის დაძმობილებული ქალაქი ნანტი თბილისთანაც დაამშობილა. ასე შეიკრა სამთაწრე: საქართველო-გერმანია-საფრანგეთი. ერთი აუხლენელი ოცნება მაინც



დარჩა, თავისი კირფბორენი და ფიროს-მანის მირზაანი ვერ დააძმობილა.

საუკუნის მეოთხედის მანძილზე უამრავი კულტურული ღონისძიება ჩატარდა თუ თბილისში, თუ ზაარბრუქენში და ზოგს ხანდახან არ ახსოვს, რომ მთელი ეს ჩარხი ვედეკინდმა დაატრიალა, ის რომ არა, დიდხანს მოგვიწევდა ცდა. იგულისხმება ის დრო, როცა საბჭოთა კავშირად წოდებულ მოსტრს და, საუბედუროდ, საქართველოსაც, ცივილიზებული და არაცივილიზებული ქვეყნებიდან რკინის ფარდა ყოფდა.

ჭეშმარიტად, ისტორიას პიროვნებები ქმნიან.

აქ ვერ ჩამოვთვლი ვედეკინდის ყველა დამსახურებას, ეს შორს წაგვიყვანს, ვიტყვი მხოლოდ, რომ მისი წყალობით თბილისის ყოფილ მარქსის მოედანს ზაარბრუქენის მოედანი ეწოდა, ზაარბრუქენის თეატრის წინ კი თბილისის მოედანია. წარწერა საბჭოთა კავშირის საელჩოს ინიციატივით გერმანულ-რუსული იყო. ლაფონტენთან აღმოვითება გამოვთქვი და ახლა იქ ქართული წარწერაა.

1990 წელს ოპერის თეატრში საზეიმოდ აღინიშნა ჰერმანის დაბადების 80 წლისთავი, ბავშვივით უხაროდა, გადაჭედვით დარბაზს სცენიდან რომ გადახედა, ჩამწურჩულა, ეს რა მეღირსაო. მადლიერმა საქართველომ ვედეკინდს თბილისის, თელავის, ქუთაისის და ბოლოს საქართველოს საპატიო მოქალაქის წოდება უბოძა, რითიც ძლიერ ამყობდა. ჰერმან ვედეკინდის საყვარელი სიტყვები იყო: „ხელოვნებამ არ იცის საზღვრები“ და „ხელოვნება აახლოებს ხალხებს“. მან ეს ათასჯერ დაგვიმტკიცა და უსაზღვროა ჩვენი მისდამი სიყვარული და პატივისცემა.

გურამ

ბათიაშვილი - 60

მრავალი წლის მეგობრობა მაკავშირებს გურამ ბათიაშვილთან. ერთად განგვიცდია სიზარულიც და ტკივილიც. როცა დროებით, ორიოდე თვით თბილისის ყინვას განერიდება ხოლმე, საოცრად ვგრძნობ, რომ მაკლია გურამი. მაკლია მისი ყურადღება, მისი მუდამ საინტერესო და თანაზიარი საუბარი.

ჩვენ, უპირველესად, თეატრმა და მწერლობამ დაგვაკავშირა.

გურამ ბათიაშვილი ნიჭიერი დრამატურგია. ქართული კულტურის მოღვაწეა, დაფასებული და მუდამ ანგარიშგასაწევი ადამიანია. მასთან ურთიერთობა არ გვლის, არ გაწუხებს, ფაქიზი იუმორი და მუდამ კეთილგანწყობილი ხასიათი უმრავლებს მეგობრებს.

გურამის ბევრი პიესა დაიდგა ქართულ სცენაზე. ზოგიერთის მეკვლე და გზის დამლოცველი ვყოფილვარ. მახსოვს როგორი გატაცებით მიყვებოდა კოტე მარჯანიშვილის შესახებ, როცა პიესას წერდა. ამოწმებდა ყოველ ფაქტს, აზუსტებდა რამდენად ისტორიული იყო ესა თუ ის მოვლენა. განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა კონფლიქტური სიტუაციებისადმი, რომელიც დიდ რეჟისორებს (მარჯანიშვილი და ახმეტელი) შორის მოხდა. პიესა ბათუმის თეატრში დაიდგა.

განსაკუთრებით უნდა გამოვყო პიესა „ვალი“. იგი ჩვენი ისტორიის რთულ პერიოდში დაიწერა, როცა მასობრივად მიდიოდნენ ებრაელები ისტორიულ სამშობლოში. პიესის ირგვლივ იყო კამათი, აზრთა სხვაობა, ზოგს სცენაზე წარმოდგენაც კი არ უნდოდა. ახლა ადვილია წარსულის ბევრ უკუღმართ მოვლენებზე ლაპარაკი, მაგრამ მაშინ ყოველი ახალი, გაბედული გადატანა ერთობ რთული იყო. პიესამ დიდი აქიოტაჟი გამოიწვია. ემოციური სისხავე, გულწრფელი აღსარება და დრამატურგულად სრულყოფილი ხასიათები სცე-

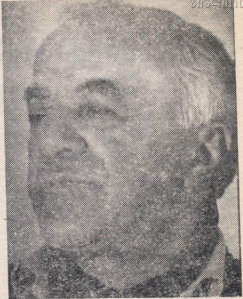
ნაზე არაერთი აქტიორული და რეჟი-
სორული წარმატების საფუძველი გახ-
და. „ვალი“ დაიდგა საუკეთესო თეატრ-
რებში. პირდაპირ სული მოათქმევინა
თეატრებს (და მგონი ავტორსაც!) იმ-
დენად დიდი იყო მაყურებლის ინტერე-
სი. ანშლაგებით მიდიოდა სპექტაკლი.
იყო ცრემლი, უღრმესი გულისტკივი-
ლი და ფსიქოლოგიურად ერთგვარი მო-
ულოდნელი შეხვედრა ისეთ მოვლენას-
თან, რომელიც ქართველ მაყურებელს
მანამდე არ განეცადა.

ეს იყო მადლიერების გრძნობა. ქარ-
თველი ხალხისათვის მის მიწა-წყალზე
მცხოვრებ არც ერთი ერის წარმომად-
გენელს არასოდეს არ გამოუთქვამს ასე-
თი მადლიერება. თითქოს მოულოდნე-
ლიც არის ასეთი რამ, — რა მადლობა
უნდა უთხრა შენს მშობელ ქვეყანას,
სადაც დაიბადე და გაიზარდე, რასაც
შენი სამშობლო ჰქვია?

მაგრამ სინამდვილეში ასე ხშირად
რომ არ ხდება? რამდენი უმადურობა
უნახავს საქართველოს, რამდენჯერ სი-
კეთე სიავით გადაუხდიათ. საქართვე-
ლოს ისტორია სავსეა ასეთი უმადურო-
ბის მაგალითებით!..

სიბრძნე ერისა „ვალშიც“ გამოიჩინ-
და. ამიტომ ტიროდნენ ქართველებიც
და ქართველი ებრაელებიც მაყურებელ-
თა დარბაზში. ამიტომ ხედებიან საქარ-
თველოში სიხარულით ქართველი ებრა-
ელის მობრუნებისა თუ სხვა ფაქტებს
სიხარულით. რატომ სხვა ხალხებს არ
ეპატიეებიან მოსაბრუნებლად?!

გურამ ბათიაშვილის პიესების თემა
პრავალფეროვანია. იგი მოიცავს სიყვარ-
ულის, მეგობრობის, ზნეობის, სოცი-
ალურ-პოლიტიკური პრობლემების ფა-
რთო სპექტრს. ბუნებრივია, რომ ყვე-
ლა პიესას ერთნაირი წარმატება არ
ჰქონია, მაგრამ საზოგადოების ყოველი
ფენა პოულობდა საინტერესოსა და მი-
სთვის ახლობელს. მწერლის ჰუმანის-
ტური მსოფლგანცდა მსჭვალავს მის ყო-
ველ ნაწარმოებს და ამიტომ ახლობე-
ლია იგი ადამიანებისათვის.



პრავალფეროვანი მხატვრული სამყა-
როდან, რომელიც გურამმა შექმნა, ცა-
ლკე და საგანგებო საუბრის თემაა პიე-
სა „1832 წელი“. ეს თემა დიდხანს იყო
„აკრძალულ ზონაში“. არასასურველი
გახლდათ რუსეთის იმპერიის წინააღ-
მდეგ ქართველ ინტელექტუალთა შეთ-
ქმულება. მით უფრო, პიესა მდიდარია
ასოციაციებითა და ქვეტექსტებით.

პიესამ დიდი რეზონანსი გამოიწვია.
შეიქმნა არაერთი საუკეთესო აქტიო-
რული სახე.

გ. ბათიაშვილის პიესებმა გაამდიდრეს
ქართული თეატრების რეპერტუარი.

ჩვენი გურამი უკვე 60 წლის გამზ-
დარა. ასე მგონია, რომ რაც თავი მახ-
სოვს, მას აქეთ ვიცნობ, მაგრამ იგი ხომ
სამეგრელოში დაიბადა, იქ გაატარა თა-
ვისი ბავშვობის წლები და მე მხოლოდ
მაშინ გავიცანი, როცა თავისი ბედი
მწერლობას დაუკავშირა. მას აქეთ კი
საქმად დიდი დრო გავიდა.

ცხოვრებამ რთული გზით გვატარა,
მაგრამ ჩვენმა მეგობრობამ ყველაფერს
გაუძლო და შეუბღალავად მოვიტანეთ
დღემდე.

წინ კი ისევ ერთად გვაქვს გასავლე-
ლი დიდი გზა. დაილოცოს ჩემო გურამ,
შენი განვლილი ნახევარი ცხოვრების
გზა.

იყავ მხნედ და გამლიერდი!

პასილ კიანაძე.

ილია ჭავჭავაძე და ქართული მუსიკა

მანანა შილაკაძე

ილია ქართველი მწერალი, ფართო მასშტაბისა და დიპლომატიის მოაზროვნე, საზოგადო მოღვაწე, ჰუმანი-სტი ილია ჭავჭავაძე, რომლის ინტერესები და ენციკლოპედიური ცოდნა ვრცელ სპექტრს მოიცავდა, შეუძლებელი იყო არ დაფიქრებულიყო ქართული მუსიკის ფენომენზე, მისი განცდა ხალხური სიმღერისა, დამოკიდებულება მუსიკისადმი და ფიქრები აისახა როგორც მას მხატვრულ შემოქმედებაში, ასევე პუბლიცისტიკაში.

ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში გვხვდება ნიმუშები, საიდანაც ჩანს, რომ ავტორს მუსიკა, სიმღერა წარმოუდგენია როგორც ადამიანის ემოციების გამოხატვის ფორმა. აქ მაგალითისთვის შეიძლება დაეასახელოთ ლექსები „მეფანდურე“, „მუშა“, ადგილები პოემიდან „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“, ეპიზოდი „ოთარაანთ ქვრივიდან“ და სხვ.

ილია ჭავჭავაძის სიყვარული სიმღერისა თანამედროვეებისათვის კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი. შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო ის ფაქტი, რომ, როცა ილია დუშეთში იყო, მის პატივსაცემად ქალაქიდან (ე. ი. თბი-

ლისიდან) დამკვრელები ჰყავდათ მიწვეული. ამის შესახებ თვით ილია სწერდა თავის მეუღლეს ოლღას დუშეთიდან (წერილი დათარიღებულია 1873 წლის 4 მაისით): „დუშეთში პირველი მაისიდან სულ სადილებს გვიმართავენ, სახანდრებიც დაიბარეს ქალაქიდან და ვიდრე მე წავალ, იმ დრომდე სახანდრები აქ ეყოლებათ“ (თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. X, გვ. 282).

ილია, ეტყობა, ამით კმაყოფილი იყო, რაკი წერილში ეს ფაქტი აღუნიშნავი არ დატოვა.

ილია ჭავჭავაძის სერიოზული ნაფიქრი ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ, ქართული მუსიკის ადგილზე მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში, ქართული მრავალხმიანობის თვითმყოფადობის შესახებ აისახა პატარა მოცულობის, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით დიდ და ღრმა შინაარსიან წერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“ (რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად, ტ. V, 1991, გვ. 275-282).

ეს წერილი დაიბეჭდა გაზეთ „ივერიაში“ 1886 წლის 18 და 19 ნოემბრის ნომრებში (№№ 250, 251) მეთაურის

სახით. იგი გამოეხმაურა ქართული კულტურის ისტორიაში ისეთი დიდი მნიშვნელობის მოვლენას, როგორც იყო ლადო აღნიაშვილის ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელა გუნდის პირველი კონცერტი, რომელიც გაიმართა 1886 წლის 15 ნოემბერს. გუნდის ლობტარი იყო ჩეხი მუსიკოსი იოსებ რატილი. გუნდი ასრულებდა სხვადასხვა სიმღერებს (მათ შორის რატილის მიერ დამუშავებულ სიმღერებსაც), მაგრამ ამ გუნდის ისტორიული მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობდა, რომ პირველად საჯაროდ სცენაზე შეასრულა ქართული ხალხური სიმღერები. ამ ფაქტმა საზოგადოების დიდი მოწონება, ყურადღება და მადლიერება დაიმსახურა (თვით ლადო აღნიაშვილი მუსიკოსი არ ყოფილა, მისი დიდი დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე ამ გუნდის ჩამოყალიბებაში მდგომარეობს).

ცხადია, ასეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა დიდი ილიას ყურადღების მიღმა ვერ დარჩებოდა.

ამ წერილში ილია ძალიან მოკრძალებულად ლაპარაკობს თავის თავზე, ამბობს, რომ ის არ არის სპეციალისტი („ჩვენ მუსიკობაში თავს არა ვსდებთ, იმიტომ რომ ამ ხელოვნებისა ჩვენ არა ვიცით რა“), მაგრამ წერილიდან ჩანს ილიას დიდი ერუდიცია, განსწავლულობა, მისი — როგორც მსმენელის მაღალი დონე, რაშიც ქვემოთ მოტანილი ციტატებიდან დაერწმუნდებით.

აღნიშნული კონცერტი გახდა საბაბი იმისათვის, რომ ილიას ხამამალა გამოეთქვა თავისი აზრი ქართული მუსიკის, მისი მდგომარეობის, ეროვნულ მუსიკაზე ახალგაზრდობის აღზრდის მნიშვნელობის შესახებ.

ილიას წერილი იწყება ასე: „შბათს, 15 ნოემბერს, ერთი ფრიად სასიამოვნო და ახალი ამბავი მოხდა. ქართულს თეატრში გამართული იყო ქართული

კონცერტი. ქართულმა ხორომ ივალობა ჩვენი საერო სიმღერები“. ამის შემდეგ გადადის მუსიკის, როგორც ხელოვნების დარგის არსის გარკვევაზე. ილია იშველიებს ლესინგის ფრაზას „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია — მეტყველი მუსიკა“ და დასძენს: „ჩვენ კიდევ იმას ვიტყვით, რომ სიმღერა, ვალობა სხვა არა არის რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილის პოეზიისა და მუსიკისა... ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმიდან ამოხიღონ იგი სხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც საესეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოვეთვის, როცა ან სევდა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას“ (გვ. 276).

ამ სიტყვებიდან ჩანს როგორ კარგად ჰქონდა შეცნობილი ილია ჭავჭავაძეს მუსიკის, როგორც ხელოვნების დარგის არსა.

ილიას მსჯელობით, „როგორც ცალკე კაცის გული, ისე ერისა ბევრში სხვა ცალკე ერის გულს არა ჰგავს... და ყოველ ერს თავისი კილო, თავისი ჰანგი აქვს ამ სხვადასხვაობისათვის“. ლესინგის მუსიკა — უტყვი პოეზია იგივე ენაა, მაგრამ „ხორცშესხმული, სიტყვით არგანსაზღვრული, სიტყვით არგამორკვეული... იგი ძახილია აღფრთოვანებულის სულისა. ეს კვნესა, ეს ძახილი ქართველისა სულ სხვაა, სხვა ერისა — სულ სხვა, როგორც სხვადასხვა ენა-მეტყველობა. ქართველი როცა ჰკენისს, სხვაგვარად, სხვა ხმით, სხვა კილოთი ჰკენისს, ვიდრე ფრანგი ანუ გერმანელი; ქართველი როცა ჰხარობს, სულ სხვაგვარად ჰხარობს და სიხარულის გამოთქმაც სულ სხვაგვარია“ (გვ. 277). ... „ამიტომაც არის ერთის ერის სიმღერა, რომ მეორეს მოეწონოს, უნდა მისთვის გასაგები იყოს,



და რომ გასაგები იყოს, ისე უნდა შეაჩვიოს ყური, როგორც ენა — მეტყველებას, შეიყვანეთ ჩვენი გლუბკაცი, ანუ იმისთანა ვინმე; თუნდაც თავადაც იყოს, რომელსაც ევროპული მუსიკა თავის დღეში არ გაუგონია, შეიყვანეთ და თუნდაც ბახისა, მოცარტისა და ბეთჰოვენის სიმფონიები მოასმენინეთ, იმას არ მოეწონება, თუმცა კი მთელი ევროპა ალტაცებაში მოდის ხოლმე... ივინივე. რომელნიც მოცარტისა და ბეთჰოვენის მუსიკით ალტაცებაში მოდიან, ივინივე ცხვირზევით აიცილებენ ხოლმე ჩვენს სიმღერასა, ჩვენს მუსიკასა, მაშინ როდესაც ჩვენ ალტაცებაში მოედვიართ ხოლმე. აქ მიზეზი მართო გაუგებრობაა, არცოდნა, და არა გრძობამოკლებულობა, გრძობადახშულობა“ (გვ. 277-278).

მოტანილი ციტატიდან ჩანს აგრეთვე ისიც, რომ ილია ნაზიარები იყო კლასიკურ მუსიკას. ამავე დროს ის აცნობიერებდა ამას არა მხოლოდ კულტურული მსმენელის დონეზე, არამედ მუსიკისმცოდნის თვალთაც, მისი სიტყვით, ყველა ერს არა აქვს მუსიკა განვითარების თანაბარ დონეზე. მაგალითად, ევროპამ დიდად გაუსწრო აზიას და ეროპული მუსიკა „დიდად გაბრწყინებულა... დახელოვნებული და ქვეყნიერობაზედ უპირატესობს“. რომ ევროპულ და აზიურ მუსიკას შორის არის არსებითი განსხვავება, რომ აზიურ მუსიკასაც თავისი განვითარების გზა აქვს გასავლელი.

ილია ჭავჭავაძეს, როგორც თვითონ ამბობს, ბევრი ჰქონდა ნაფიქრი და მოსვენებას არ აძლევდა ერთი კითხვა, რომელზეც პასუხს ვერ იღებდა სპეციალისტებისაგან („სითამამედ მიგვაჩნია წარმოუქვათ ერთი აზრი, რომელიც დიდი ხანია მოსვენებას არ გვაძლევს და რომელზეც პასუხი ჩვენთვის არავის მოუცია, თუმცა ბევრჯერ და ბევრგან ჩამოგვივდია ამაზედ ლაპარაკი მუსიკის მცოდნე კაცთა შორის“). ეს იყო ქართული ხალხური მუსიკის თვითმყოფადობის საკითხი, კერძოდ საერო და საეკლესიო მრავალხმიანი

სიმღერა, როგორც თვითონ უწოდებს „ბანით სათქმელნი“, რომლებიც არც ევროპელთან და არც აზიურთან მსგავსებას არ ავლენენ. შემდეგ განაგრძობს, რომ საქართველოს ისტორიულად შეზობლობა და ურთიერთობა ჰქონდა აზიის ქვეყნებთან, მაგრამ ქართული არ ჰგავს არც სპარსულს და სრც რომელიმე ხალხის სიმღერებს. შემდეგ ავლენს პარალელს ევროპის ხალხებთან — საფრანგეთის, გერმანიის, იტალიის მუსიკასთან და აღნიშნავს მათ შორის დიდ მსგავსებასაც და თვითეული მათგანის თავისთავადობასაც, რის მსგავს მოვლენასაც საქართველოს და სხვა რომელიმე ხალხის მუსიკაში ვერ ხედავს. ილია დასძენს, არამტოუ რომელიმე ერის სიმღერას ჰგავს ქართული „ბანით სათქმელი“ (resp მრავალხმიანი) სიმღერა, არამედ არის „საკუთარი, თვითნაჩენი, თვითმყოფი“ და ქართული სიმღერები „სრულიად ახალ ამბავს უნდა წარმოადგენდეს მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის“ (გვ. 280).

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, აღნიშნული წერილი კიდევ ერთხელ ავლენს ილია ჭავჭავაძის დამოკიდებულებას საერთოდ მუსიკისადმი, როგორც ხელოვნების დარგისადმი, და კერძოდ ქართულ მუსიკაში, მის განსწავლულობას, ერუდიციას. ამ წერილიდან ჩანს, რომ იგი იყო მსმენელი კლასიკური მუსიკისა, აცნობიერებდა სხვადასხვა ხალხთა მუსიკალური ენის თავისებურებებს და ქართული მრავალხმიანობის განსაკუთრებულ ადგილს.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება, მისი ცალკეული ნაწარმოებები, ლექსები, ბევრი კომპოზიციონისათვის იქცა იმპულსად, შთაგონების წყაროდ. მის ტექსტებზე შექმნილია სიმღერები, ოპერები, გუნდები. ეს თემა სპეციალისტთა მხრიდან სათანადო ყურადღებას იმსახურებს.

პიანისტის გასსენება

ნესტან მესხი



სუთი წლის წინ პოლანდიიდან თბილისში მოვიდა სულისშემძვრელი ცნობა, რომ თავისი კლავირაბუნდის დამთავრებისთანავე უეცრად გარდაიცვალა თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი — თემურ მათურელი. ვინ იცის რას გრძნობდა ბოლო ნაწარმოების შესრულებისას, როგორ მიიტანა უკანასკნელი ტაქტები, მძაფრი აღმაფრენა იყო ეს თუ ჭეშმარიტი პროფესიონალის ზეგამძლეობა...

დარბაზში აპლოდისმენტები ჯერ კიდევ არ ჩამცხრალიყო, ის კი კულისებში, სავარძელში ჩასვენებული, ბოლო სუნთქვას უერთებდა მარადისობას.

რა უღამაზესი სიკვდილია, მაგრამ როგორი დასანანი, იგი ხომ მხოლოდ 45 წლის საღი, ნიჭითა და ენერგიით აღსავსე ახალგაზრდა კაცი იყო და უკვე მნიშვნელოვანი ამაგი დასდო ახალგაზრდა მუსიკოსების აღზრდის საქმეს.

ამაგი... დეაწლი... ამ ასაკის კაცისთვის რამდენადმე მძიმე სიტყვებია, მითუმეტეს, პედაგოგიკაში, სადაც აღიარება მოდის გაცილებით უფრო გვიან, გამოცდილებით დამძიმებულ თეთულ წლებთან ერთად. მაგრამ მან, გამორჩეულმა პროფესიონალმა, ამ ხანშიც შეძლო ეცხოვრა ინტენსიური არტისტული ცხოვრებით, შეექმნა სკოლა, აღეზარდა შესანიშნავი სპეციალისტები. მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობა რამდენიმე სიცოცხლეზეც განაწილდებოდა.

თემური გვანცეიფრებდა მუსიკის მართლაც უნივერსალური ცოდნით და კი-

დეე უფრო მეტად იმ პედაგოგიური ინტუიციით, რომლითაც ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ მოიპოვა ნდობა და აღიარება, რასაც სრულიად დამოუკიდებლად მიადწია.

მართალია, „თერგალეულიც“ კი იყო, მოსკოვის კონსერვატორიის ბრწყინვალე სკოლაგამოვლილი, მაგრამ მისი წარმატებების მამოძრავებელი ფაქტორი მაინც იყო ის, რომ გამუდმებით ძერწავდა საკუთარ თავს, მიისწრაფოდა სრულყოფისაკენ. ამასვე უნერგავდა სტუდენტებსაც. სხვათა შორის, ამ მხრივ იგი არაჩვეულებრივ მაგალითს აძლევდა თავის კოლეგებსაც. მისი აზრი მუდამ მნიშვნელოვანი, გასახვალისწინებელი, საფუძვლიანი იყო და ამიტომაც იწვევდა განსაკუთრებულ ნდობას და პატივისცემას. თემური არაორდინარული პიროვნება გახლდათ. თავისუფალი, ღრმად მოაზროვნე, ფართო ჰორიზონტის და მრავალმხრივი ინტერესების მქონე. ყველა დროის რჩეულ ქართულ ინტელიგენციას განასახიერებდა. კარგად ფლობდა უცხო ენებს, ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში კომპეტენტური გახლდათ და ალბათ, შეეძლო კიდევ მოღვაწეობა. მშვენივრად ხატავდა. უფრო ზშირად პორტრეტებს, ბოლო ხანებში როგორღაც ტრაგიკული შტრიხებით. იმავ დროს, ცხოვრებაში ხალასი იუმორითაც უხვად იყო დაჯილდოებული. მისი გარდასახვის უნარი ხომ ჩვენს თავშეყრებს მუდამ ხალისიან ტალღაზე აწყობდა. შესანიშნავად იცოდა ლიტერატურა, პოე-



ზია, უცებ გააგრძელებდა ვიღაცის წამოწყებულ ლექსს. უყვარდა და კომპეტენტური იყო კინოხელოვნების საკითხებშიც. ეს თვისებები ყველგან ყურადღების ცენტრში აქცევდა მას.

თემურს დაჰყვებოდა რაღაც განსაკუთრებული არისტოკრატიზმი, რაც გამოარჩევდა მრავალთაგან. ეს ვლინდებოდა დახვეწილ გარეგნობაში, ქცევებში და რა თქმა უნდა, შესრულებაშიც. ყველაფერი ისე ორგანულად იყო შერწყმული მასში, რომ არც კი იგრძნობოდა, როგორ მუდმივი შრომით და თვითღისციპლინით იყო გაპირობებული მისი პიროვნების ასეთი მთლიანობა.

თანაბრად საინტერესო და ძლიერი გახლდათ როგორც პედაგოგი, ანსამბლისტი, კონცერტმანისტერი. ყველა ამ სფეროში მისი საფორტეპიანო ქედობა გამოირჩეოდა დიდი კულტურით, კეთილშობილებით, სპეციფიკის და სტილის დახვეწილი გრძნობით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა დეტალების მიმართ და თუ ზოგჯერ სხვებთან ეს თვისება აწვრილმანებს ნაწარმოების მთლიანობას, თემურის მძლავრი ინტელექტი ყოველთვის ერთიან მკვეთრ კონცეპტუალურ გააზრებაში მოაქცევდა ყველა კომპონენტს. სწორედ ეს განსაზღვრავდა მისი შესრულების მაღალ მხატვრულ დონეს.

საფორტეპიანო ლიტერატურის ფართო ცოდნა ეხმარებოდა, უტყუარი ინტუიციით შეერჩია სტუდენტთა პროგრამები, რომლებშიც მუდამ იგრძნობოდა, რომ სარგებლობის მოტანასთან ერთად, სწორედ ამ ნაწარმოებებში წარმონდებიან ისინი ყველაზე მომგებიანი მხარეებით. ალბათ ამიტომ, პედაგოგის და სტუდენტების ერთობლივმა კონცერტებმა წარუშლელი შთაბეჭდილება დაგვიტოვა. მას საზღვარგარეთაც ჰქონდა ასეთი კონცერტები, რითაც არამარტო საკუთარი კლასი, არამედ ჩვენი კონსერვატორიის მაღალი საშემსრულებლო სკოლა წარმოაჩინა.

თ. მათურელი-ჰიანისტის საკონცერტო რეპერტუარი მუდამ ორიგინალურობით გამოირჩეოდა მხატვრულად და შემეცნებითაც. მათში ბევრი რამ იყო ჩვე-

ნთვის ახალი. თბილისში მან დააყენა ალბან ბერგის, ბარბერის, თუ სხვათა ქმნილებები. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ასევე დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართულ მუსიკასაც. იგი ა. მაჭავარიანის, ნ. ვაბუნიას, ს. ნასიძის ნაწარმოებთა ჩინებულ ინტერპრეტატორადაც გვევლინებოდა. თავის დროზე საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა მისი კლასის მონოგრაფიულ კონცერტებს, რომლებიც მიუძღვნა იმპრესიონისტებს, სერიალისტებს თუ პროკოფიევის სონატებს.

ალბათ ბევრს ახსოვს მისი მონაწილეობა ინსტრუმენტულ ტრიოში ან გენბავთ, ურთულესი, ბრწყინვალედ შესრულებული, შნიტკეს საფორტეპიანო კვინტეტი. ამავე დროს გრძნობდა ვოკალის სპეციფიკასაც. როგორი ცოდნით მუშაობდა მომღერლებთან. აქ ყოველთვის იგრძნობოდა ღრმა წვდომა სიტყვიერ მასალაში. მისი შესანიშნავი პარტნიორი ქალბატონი გულიკო კარიული იხსენებს, რომ თემური თვითონ თარგმნიდა პოეტურ ტექსტებს გერმანულიდან რუსულად და ურთავდა პროგრამებს. ასე გაცოცხლდა მათი შესრულებით შუბერტის, ვაგნერის თუ ჰუგო ვოლფის ნაწარმოებები. ასევე ხშირად უკრავდა სიმფონიურ კონცერტებში და მუდამ მაღალი ხარისხით.

პარადოქსი ისაა, რომ ასეთ ნაყოფიერ შემსრულებელს არ დარჩა ამ კონცერტების ვიდეოჩანაწერები. ამის შესახებ თვითონ არ უზრუნია და არც არავინ იფიქრებდა, რომ მაღე გვიან იქნებოდა.

თემურ მათურელის გარეშე გავიდა უკვე ხუთი წელი. მაგრამ ჩვენი გულისტკივილი კვლავაც გაუნელებელი რჩება. ერთი რამ სანუგეშოა იმაში, რომ მისი მუსიკალური მემკვიდრეობა და სახელი მაინც განაგრძობს არსებობას. მისი აღზრდილები დიდი წარმატებით ემსახურებიან მუსიკის მაღალ იდეალებს.

ღრომაც დაადასტურა, რომ თემურ მათურელმა უკვე დაიმკვიდრა გარკვეული ადგილი ქართულ ჰიანისტიკის ისტორიაში.



ბალანჩინის რეპეტიციები

ბალანჩინის ქორეოგრაფიას, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს სახელგანთქმული საბალეტო დასების რეპერტუარში, მოსკოვის დიდი თეატრი მაინცდამაინც არ წყალობდა. უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე ამ თეატრის სცენაზე დიდი ნოვატორის მხოლოდ ორი დადგმა განახორციელეს. ჯერ იყო და ს. პროკოფიევის „მე შეცდომილი“ დადგმა, მაგრამ მალევე გაქრა რეპერტუარიდან — ეს მაშინ, როცა „ნიუ-იორკ სიტი ბელე“-ს სცენაზე დღემდე ოცზე მეტი მისი ქორეოგრაფიული შედეგები დღესაც უდიდესი წარმატებით სარგებლობს.

სულ ახლახან, ნინო ანანიაშვილის ინიციატივით, დიდმა თეატრმა განახორციელა პ. ჩაიკოვსკის „მოცარტიანას“ ბალანჩინისეული დადგმა. ამ ბალეტზე სამუშაოდ მოწვეული იყო წარსულში სახელგანთქმული ბალერინა სიუზენ ფარელი, რომლისთვისაც 1981 წელს სპეციალურად დადგა ეს ბალეტი „მეოცე საუკუნის ყველაზე სახელგანთქმულმა კლასიკოსმა“ (რედ.).

* * *

ბალეტისმცოდნეთა აღიარებით „მოცარტიანა“ განსაკუთრებული ბალეტია, კამერული და ინტიმური, გამოჩნული ფაქიზი გემოვნებისა და ცეკვის საუკეთესო დამფასებლებისათვის. საქმე ისაა, რომ ეს ბალეტი იმდენად ელეგანტური და სტილისტიკურად რაფინირებულია, რომ მოკლებულია იმ თვისებებს, რომელიც ასე იზიდავს ფართო აუდიტორიას. აქ არ არის სიკაშკაშე დადგმისა — „თემა ვარიაციებით“, „ბროლის კოშკის“ პარადულობა „სერენადას“ მიმზიდველი

გამჭვირვალეა, „აპოლონ მუსოვეტის“ ნეოკლასიკური აღმოჩენები, ბრწყინვალეა და აზარტი „ამერიკული დროშისა“ („ვარსკვლავები და ზოლები“).

„მოცარტიანი“ სპირიტუალური ქმნილებაა, იგი არის ბალანჩინის სულიერი ანდერძი, მსგავსად მოცარტის „რეკვიემისა“ და ჩაიკოვსკის „მეექვსე სიმფონიისა“, თვით მუსიკაა ამის სათავე: სხივმოხილი, ზეამალელებული მოცარტი აქ წარმოდგენილია მგზნებარე რომანტიკოსის — ჩაიკოვსკის სულისკვეთებით, ხოლო მეოცე საუკუნის დასასრულის ბალანჩინის ეს კლასიკური ცეკვა ამ სწორთა კავშირის სრულყოფილებიანი წვერია... უაღრესად მჭევრმეტყველებულია სცენის სამელოდრამატიკო ფერები, ოთხი სოლისტი ქალის შავი, თეთრით მოსირმული კოსტუმები... ბალერინა — მუზის ზედატანის შავი, მდიდრული ტუნისის მორთულობას გაჰყვით თეთრი ფერი. მისი პარტიორი — მხატვარიც (შესაძლოა აქ იგულისხმებოდეს მოცარტი ან თვით ბალანჩინიც კი — შემთხვევითი არაა, რომ ამ როლის პირველ შემსრულებლად ბალანჩინმა აირჩია ტანდაბალი, თავისი მსგავსი ფაქტურის, სწრაფი, ვნებიანი და მუსიკალური ი. ანდერსენი) — ჩამოშლია თეთრ ტუნისასა და ხალათში — მუქ-ლურჯ ფილტში.

ბალანჩინის სამყაროში არაფერია შემთხვევითი.

იღმალი, უსიუჟეტო (როგორც მისი ქმნილებების უმრავლესობა) „მოცარტიანა“ იწყება „ლოცვით“ — ღვთაებისადმი ბალერინა-მადონას უშუალო მართვით. ხოლო სიუიტას (რომელიც შედგება „ჯივისა“ და „მენუეტისაგან“) ამ უნატიფეს პა-დე-დეს (დილოგი ბალერინისა და პრემიერს ანდა მისი მუზის შთამავრებელს შორის) აკვირვებებს მხიარული, ვაცისკროვნებული ფინალი.

მორწმუნე, მძიმე სენით შეყვრობილი ბალანჩინი გრძობდა: სინათლე და სიზნარული რომ ელოდა იმ ქვეყნად. ბალეტის



ამ უღრმეს ქვეტექსტს ასევე შესანიშნავად გრძნობდა ძალზე რელიგიური სიუჟენ ფარული, რასაც მისი მემუარებიც ცხადყოფენ: „ჯორჯ, მე გგონია, რომ „მოცარტიანას“ სამოთხეს ზიკაგას“. — ვუთხარი მე. დიდხანს მიმზირა და მერე მითხრა: „ჰო, ეს ასეა“. მის გამოხედვაში მე ამოვიკითხე მადლიერება და ნეტარება... ეს სამოთხე კი ის მშვენიერი ადგილია, სადაც ყველა სურვილი იფერფლება და ყველანი ცეკვით განადიდებენ ღმერთს“.

სწორედ „მოცარტიანას“ აღსარება, მისი არაამქვეყნიური სინათლე იყო შექმწე სიუჟენ ფარულისა, იმ დიდი მწუხარების უამს, რაც მის მიერ გაღმერთებული „მისტერ ბი“-ს სიკვდილმა გამოიწვია (ბალანჩინი პრემიერიდან ორი წლის შემდეგ გარდაიცვალა).

ისევე როგორც ბალანჩინის ყველა ბოლო ნამუშევარი, ეს ბალეტიც ღრმად პირადული ნაწარმოებია. ფარული, უეჭველია, მშვენიერად გრძნობდა, რომ ვერ შესძლებდა „უცხოთათვის“ ვადაეცა დადგმის უნატიფესი ქვეტექსტები. ხოლო თუ „მოცარტიანას“ მოაკლდება სულიერება, მაშინ იგი ჰკარგავს აზრს, გადაიქცევა სცეკვაო ნომრების წყებად, რთულ, მაგრამ ცოტა არ იყოს მოსაწყენ დივერტისმენტებად. და თუ ამ სპექტაკლს მოსკოვში მაინცდამაინც დიდი წარმატება არა ხვდა წილად, ამაში რუსი მოცეკვავეები მთლად დამნაშავეები არ არიან. ყოველმა მათგანმა, თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობის ფარგლებში ძალ-ღონე არ დაიშურა ამ უღამაზესი და ურთულესი ქორეოგრაფიული ტექსტის

ათვისებისათვის. მაგრამ ისინი, ზოგჯერ რუსული საბალეტო სკოლის მემკვიდრეებით, „აკლასიკურებდნენ“ ბალანჩინის ნატიფ სტილისტიკას, ამარტივებდნენ კოორდინაციულ ამოცანებს, უნებურად, ისევე ტრადიციის ზეგავლენით; სცვლიდნენ პლასტიკურ და მუსიკალურ აქცენტებს. ბალანჩინი მის მიერვე აღზრდილ მოცეკვავეებს, რომლებსაც მისი ნახევრად თქმული სიტყვაც ესმოდათ, პირდაპირ ცხრა პირ ტყავს აძრობდა გაუთავებელი რეპეტიციებით (განსაკუთრებით აწვალებდა იმას, ვინც უყვარდა). რუსი მოცეკვავეებისათვის კი ათღლიანი რეპეტიციები საკმარისი არ აღმოჩნდა იმისათვის, რომ შესისხლხორცებოდნენ ამ თავისებურ ქორეოგრაფიას. თვით გენიალური ნინო ანანიაშვილიც კი, ვისი ინიციატივითაც დაიდგა, როგორც ითქვა, ეს ბალეტი, ბოლომდე ვერ გაიხსნა. მის ფუნტებს აკლდა სილალე და სიმახილე, ხოლო მის მანერებს — სინატიფე. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ დიდ სხვაობას, რაც არსებობს რუსულ ტრადიციასა და ბალანჩინის ნოვატორობას შორის. თუმც, როგორც ფიქრობენ თვით რუსი ბალეტისმცოდნენი, ბალანჩინთან ყოველი შეხვედრა ძალზე სასარგებლოა. იქნებ აჯობებდაო, რომ დიდი თეატრის თვალწაღწეულ სცენაზე დაედგათ არა მისი კამერული, არამედ „სრულმასშტაბიანი ბალეტები — „სერენადა“, „თემა ვარიაციებით“, ბიზეს „ბროლის სასახლე“, სადაც მთელი დასი და არა მხოლოდ ცალკეული სოლისტები იქნებოდა დაკავებული.

„სიზმარი იპონიანა“

...დიდი თეატრის საკვებით ცარიელი სცენა, შავი ხავერდით შემოსილი (ამ სპექტაკლის მხატვარია ჩვენი სახელოვანი მხატვრის კოკი მახარაძის შვილი — მიხეილი, რომელმაც სულ ახლახან

შესანიშნავად გააფორმა გოგი ალექსიძის „დრამატული ნოველები“ თბილისის ოპერისა და ბალეტის სცენაზე) სიღრმეში, დიდ განათებულ მართკუთხედში (ბალეტის მსვლელობისას მისი ფონი მრავალჯერ იცვლება, ხანდახან იქმნება ჩამომდინარე წყლის ილუზია) შავი ტუშით ჩახატულია იაპონური იეროგლიფი,

რომელიც გამოხატავს სიტყვას — „სიზმარი“. ბალეტის შეიდი მოცეკვავე გამოდის კოსტუმებში, რომელთა სილუეტი და ფერი არ იწვევს იაპონიაზე ჩვენი ტრადიციული (შესაძლოა, ზერულე) წარმოდგენების ასოციაციას.

სპექტაკლის დამდგმელია ახალგაზრდა ბალეტმაისტერი რატმანსკი, რომელიც შეგნებულად არ ამართლებს მაყურებელთა მოლოდინს, უარს ამბობს არა მარტო ზუსტი ეთნოგრაფიული ნიშნების წარმოსახვაზე (რომელიც იაპონურ ეროვნულ კულტურაზე მიგვანიშნებდა), არამედ პლასტიკის ყოველნაირ სტილიზაციაზე, რომელიც იაპონურ ტრადიციულ ცეკვებს გავვახსენებდა. იგი ქმნის საკუთარ ფანტაზიას იაპონიაზე, თეატრ „კაბუკუზე“ (სწორედ ამ თეატრის ვეულაზე ცნობილი ოთხი სიუჟეტი დაედო ბალეტს საფუძვლად). მაგრამ ეს სიუჟეტები ევროპული ქვეყნის ქორეოგრაფიულ ენაზეა გადმოცემული. კლასიკურ ცეკვაზე აღზრდილმა ბალეტმაისტერმა მათი თავისუფალი ინტერპრირება შესძლო. პიესებიც შემთხვევით როდია შერჩეული. მათ ჭეშმარიტად მარადიული სიუჟეტები აერთიანებთ. ასეთია: თავის უბედობაზე მომღერალი გოგონა — წერო; აზრდილი, რომელიც აერთიანებს დაღუპულ შეყვარებულთა სულებს, მეორე გოგონა, რომელიც გაუზიარებელი

სიყვარულის გამო იცეხლოვან გველად გარდაიქცევა, ღომის ნიღაბი, რომელიც კაცის სახეს მიჰკურია და აიძულებს მას გიჟივით იცეკვოს...

ნინო ანანიაშვილი, რომლის სამშემორულებლო მანერა ყოველთვის გამოირჩევა ინტელიგენტურობით და კეთილშობილებით, ქალი — გველის მინიატურაში წარმოსდგა ბოროტი ფურიის სახით, ეგზოტიკურად მოხატული სახით და წითელი ტრიკოთი. თავის ფანტასტიკურ გრემში იგი ნართაულად (თუმცა არა სერიოზულად) გვიჩვენებს ლედი მაკბეტის (ცნობილი ბალეტის) გარეგნულ ნიშნებს. ქორეოგრაფიის ფანტაზიამ არ იცის საზღვრები. იგი გვთავაზობს მოძრაობათა მრავალფეროვან კომბინაციებს. ამ სპექტაკლს ახასიათებს სინატიფე, მომზიბეღელი „ნაიურობა“, მიმზიბეღელი ირონია. პრემიერას დიდი წარმატება ზედაწილად და ეს უპირველესად ისეთი ვარსკვლავების დამსახურებაა, როგორებიც არიან ნინო ანანიაშვილი, ტ. ტერეხოვა, ა. ფადეეჩევი...

მაყურებელი, ცოტა არ იყოს, გოცმებული კი დარჩა იმ შეუთავსებლობით, რაც ესოდენ აშკარა იყო სპექტაკლის გარეგნულ იერსა და იაპონურ კულტურას შორის, მაგრამ ეს ზომ მხოლოდ „სიზმრებია იაპონიაზე“?! ხოლო სიზმარში ვველაფერი შეიძლება მოხდეს.

პრემიერა „პლეიელში“

პარიზის ცნობილ დარბაზ „პლეიელში“ გენიალურმა ვიოლონჩლისტმა და დირიჟორმა მსტისლავ როსტროპოვიჩმა პირველად შეასრულა მისდამი მიძღვნილი გია ყანჩელის „სიმები, უსიხარულო აზრები“. პარიზელი კორესპონდენტი იუწყება, რომ ამ ცნობილმა ქართველმა

კომპოზიტორმა შექმნა თავისი ძალით სულში ჩამწვდომი, ნოსტალგიური ტონებით შეფერილი მუსიკა — ფიქრები, რომელიც ფინალში გარდაიქმნება საქართველოს და მთელი კავკასიონის ჭეშმარიტ ჰიმნად. აღფრთოვანებული დარბაზის აპლოდისმენტები თანაბრად ეკუთვნოდათ ორთავეს — ქართველ კომპოზიტორსა და რუს მუსიკოსს. ორკესტრს უძღვებოდა უზრუნველი დირიჟორი გილბერტ ვარგა...

...და კონსერვატორიის მხრამ ღარბაზე



...მე ვწერ ნელ მუსიკას. წყალს რომ ვუყურებთ, გვეგონია, რომ იგი არ იძვრის, მაგრამ ეს სინამდვილეში ასე როდია“ — ამბობდა გია ყანჩელი მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართული საავტორო კონცერტის წინ. გ. ყანჩელს დღეს კარგად იცნობენ ევროპაში და რასაკვირველია, რუსეთშიაც, სადაც მისი სიმფონიები მრავალჯერ შესრულებულა.

მისი ახალი ნაწარმოებები მოსკოვში პირველად შესრულდა. მუსიკისმცოდნე ეკატერინე ვლასოვა წერს, რომ საავტორო კონცერტი გაიხსნა „Abii ne viderem“-ით („წავიდა რათა არ ენახა“). ცალკეული, მოწყვეტილი ხმები, რომლებიც გულამოსკვნილ ყვირილს თუ ქვითის მოგვგავონებდნენ, პაუზებით წყდებოდა... მუსიკაში მუდმივად შემოჭრილი სიჩუმე კომპოზიტორის იდეის მნიშვნელოვანი თხზვადი ელემენტია. სიჩუმედან იბადება ხმა და სიჩუმესვე უბრუნდება. ფაქტობრივად ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვნებასთან, რომელიც მიმართულია ჩვენი ქვეცნობიერების სიღრმისეულ ასოციატურ შრეებთან. ეს მოგონების მუსიკაა. აქ ძალზე მნიშვნელოვანია

ნია მსმენელის მიერ შეგნებულად აღქმული სიღრმისეული ისტორიული ცნობის ტექსტი, რომელშიც დანთქმულია ეს მსმენელი. ასე, მაგალითად: „Abii ne viderem“-ში სესა ნაბიჯის რიტმული ფორმულა, რომელიც ჩვენ გვახსოვს ბახის პასიონებიდან (უეჭველია, ეს არის მინიშნება ყველასათვის ცნობილ ტრაგიკულ მოვლენებზე, 1991 წელს გ. ყანჩელი საქართველოდან გერმანიაში წავიდა, ნაწარმოები დაიწერა 1992 წელს), ხოლო „ვალს-ბოსტონში“ კი — ლირიკული ინტონაციების ტერცული გაორება, „დიპლიმატში“ — ი — ტემბრული „მოგონებანი“.

ყანჩელი საკუთარ თავსაც „იხსენებს“. გულში ჩამწვდომი ლირიკული მოტივები, თითქოს მისი განთქმული სასიმღერო თემების ნამსხვრევები, ყველა შესრულებულ ნაწარმოებში გაკრთებოდნენ ხოლმე. პიესაში „V. and V.“ (1996) ამგვარი „მოგონებანი“, მის აზრობრივ ჯამს შეადგენენ.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, ყანჩელის მუსიკას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, თითქოს ყველა ეს გაჟღერებული თხზულება, რაღაც ერთიანი და უსასრულო ნაწარმოების ნაწილები იყოს, რომლებიც ობიექტურად, ავტორის ნების გარეშე არსებობენ. იქნებ, ეს არის მუსიკა განვლილი საუკუნის მოგონებისა?..

თემურ ჩხეიძის

„გორინაპო

პოლანდიელი“

კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში დადგმული ბრწყინვალე სპექტაკლის (ფ. დოსტოევსკის „მარადი ქმარი“) შემდეგ თემურ ჩხეიძემ კვლავ სანკტ-პეტერბურგს მიაშურა და მარინის თეატ-

რის სცენაზე რიჰარდ ვაგნერის „მფრინავი პოლანდიელი“ განახორციელა. (რედ.).

* * *

გერმანელი კომპოზიტორის ეს ბრწყინვალე ოპერა რეჟისორმა და დირიჟორმა ვალერი გერგიევმა ერთ აქტად წარმოადგინეს, როგორც ერთიანი, მონოლითური ნაწარმოები. სპექტაკლი ვითარდება აუჩქარებლად და თანდათანობით, იგი მოკლებულია სცენურ ეფექტებს, მაშინ, როცა ვაგნერის ეს შედევრი საუკეთესო ამგვარი ეფექტებით (ქარიშხლის სცენა, სისხლისფრად შეღებილი აფრიანი და



შეუ ანძებანი გემი—ლანდის გამოცხადება, აღმდგარი მიცვალებულებით)... არავითარი ამის მსგავსი, ფერთა ბოლოქრობათუ სხვა რამ, არ არის თ. ჩხეიძის ნამუშევარში. სპექტაკლი მკაცრია, ლაკონური, ცოტა არ იყოს — მშრალიც კი, რაც დამახასიათებელია მხატვარ ვ. ციპინის სცენოგრაფიისთვის (მასთან ერთად რეჟისორმა ამავე სცენაზე ს. პროკოფიევის „მოთამაშე“ დადგა). სცენას თავზე დასცქერის უზარმაზარი კონსტრუქცია — ორი ხომალდი, რომლებიც თავდაპირველად შეწყვილებულია, ერთმანეთში შესული — ისინი მერე განცალკევდებიან. უკანა ფონზე გამოსახულია ავისმამუწყებელი ღრუბლები, რომელთაც ქარი მიერეკება ნაცრისფერ ცაზე, პორტალიდან პორტალამდე კი გადაჭიმულია ვეება ტრაპი, რომელიც დიაგონალურ გზას ქმნის.

სცენოგრაფია გრაფიკულია, გამჭვირვალეა, მაგრამ ამავე დროს, მუქარით სავსეა, რადგან ამ ვეებერთელა ხომალდების ძირში მოფუსფუსე ადამიანები პიგმეებს ჰგვანან.

ზოგჯერ კონსტრუქცია მალა იწვევს, შიშვლდება სცენა, მაგრამ ზეწოლის შეგრძნებას ეს არ აქარწყლებს, მაშინაც კი, როცა ისეთი ყოფითი საგნები გამოჩნდება, როგორცაა სკამი, მაგიდა, საქსოვი დაზგა. ამ ყოფითი, რეალური საგნების შეთავსება მექანიკურ, ზეყოფიერ სამყაროსთან, რასაკვირველია, გარკვეულ აზრს შეიცავს (შესაძლოა ერთობ გარკვეულსაც).

ამ ორ შრედ წარმოღვენილ სამყაროში ვითარდება ლირიკული ისტორია. ეს არის ისტორია ხელმოცარული სიყვარულისა, განადგურების, ორად გახლე-

ჩის, უნდობლობის, ურთიერთგაუგებების შეუძლებლობის ისტორია.

გულისშემძვრელი უბრალოებით, სრულიად არა ოპერულად აქვს დადგმული თ. ჩხეიძეს სენტიასა და ჰოლანდიელის შეხვედრის უმნიშვნელოვანესი სცენა... ამ ორ გმირს შუა ჩამდგარია სიკვდილი, არა როგორც ხსნა, არამედ როგორც მოუგერიებელი, რეალური სამყაროს დამანგრეველი ძალა. გემი — მოლანდელის მეზღვაურები ამ ძალის განსახიერებაა... თერთად შეფეთილი სახეები, თერთად შეღებილი უხეში ქსოვილის ტანსაცმელი... ეს ინფერალური არსებანი ყველაფერს ანგრევენ, ამტვრევენ მაგიდებსა და სკამებს, მათგან ხან ღობეს აღმართავენ ხან კი კუბოსავით მიასვენებენ. აქ დადგება სწორედ გარდატეხის მომენტი — ეს არის სიკვდილის გზა, რომელსაც შვებაც კი არ მოაქვს...

...თ. ჩხეიძე არ ეკუთვნის რეჟისორთა იმ კატეგორიას, რომლებიც თავიანთი კონცეფციების დეკლარირებას ახდენენ. იგი არაფერს არ გვიმტკიცებს, მაგრამ მისი სპექტაკლები თანაშემოქმედების იმპულსებს აღძრევენ და, ესაა მთავარი: ისინი ჩვენს თანაღმობას იწვევენ.

ეს სპექტაკლი უმაღ ლირიკულია ვიდრე დრამატული. ვ. გერგიევი ზღუდავს თავის ტემპერამენტს, მალავს მას, მაგრამ ორკესტრის ზემოქმედების ძალა ამით ოდნავადაც არ სუსტდება. მართლაც, აქ არ არის ღია დრამატიზმი, აქ ფიქრი, განსჯა მბრძანებლობს.

ვ. გერგიევის, თ. ჩხეიძის. ვ. ციპინის სპექტაკლი ძლიერია, კულტურულია, და თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინტელიგენტურია...

გრეცხვალე და

ფეხტური

საქართველოსა და ლიტვის საელჩოთა მხარდაჭერით, მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში გაიმართა იან სი-

ბელიუსის ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონცერტი. დირიჟორობდა ცნობილი მესტრო ვინტარას რინკაიენუსი, სოლოს პარტიას კი ლიანა ისაკაძე ასრულებდა.

საყოველთაოდ ცნობილ სავიოლინო კონცერტთან ერთად შესრულებულ იქნა კომპოზიტორის ნაკლებად ცნობილი სიმფონიური ოპუსები.

გაზ. „კულტურას“ მუსიკალური მი-
მოძიილველის აზრით შემსრულებელნი
გასცდნენ ჩვეულ სტერეოტიპებს, სიბე-
ლიუსის მუსიკა არაჩვეულებრივად „ნო-
ყიერად“, სისხლსავსედ ჟღერდა. ჩრდი-
ლოეთის მკაცრი ზომიერების, გაწონას-
წორებული ეპიურობის ნაცვლად აქ იყო
ჭეშმარიტად ემოციური „სიშმაგე“, სა-
ბედისწერო ვნებათა მღელვარება.

ლიანა ისაკაძემ სავიოლინო კონცერ-
ტის უბრწყინვალესი ინტერპრეტაცია
შემოგვთავაზა — ეს იყო ელვარე, ეფექ-
ტური, ტემპერამენტით აღსავსე შემოქ-
მედება. მისი ვირტუოზული ტექნიკა და
უსაზღვრო ენერჯია საუკეთესოდ შეესა-
ბამება ამ ქმნილების სულისკვეთებას.
პირველი ნაწილის თავისუფალი რაფ-
სოდულობა, აღსავსე კონტრასტებითა და
მოულოდნელი გადასვლებით, ხელი ნა-
წილის ემოციური კანტილენა და ელვა-
რე ფინალი — ყველაფერი ეს, შესანიშ-
ნავად განლაგდა მთლიან წყებად და
ყოველივემ ერთი ამოსუნთქვით „გაინა-
ვარდა“.

შემდგომი ორი ნაწარმოები — სიმფო-
ნიური პოემა „ფინეთი“ და პირველი სიმ-
ფონია, ასევე ერთობ მაღალ დონეზე
დაუკრეს. ეს კია, მძლავრი ტუტტი აშ-
კარად ჩაგრავდა უფრო კამერულ, ვირ-
ტუოზულ-სათამაშო ეპიზოდებს, რომ-
ლებიც გათვლილია სოლო ჯგუფების
და ცალკეული ინსტრუმენტების სწრაფ
ცვლელადობაზე (მაგალითად, სიმფონი-
ის სკერცოში). ამ ნაწილების დახვეწა
აღბათ, წინაა, მაგრამ ერთი რამ უეჭვე-
ლია — ეს იყო ჭეშმარიტად დიდი შეს-
რულება.

მასალა მომზადდა გაზ. „კულტურა“-სა და
„ეკრანის სცენას“-ს პუბლიკაციების გამოყენე-
ბით (რედ.).

მიუხედავად ეროვნული პროფე-
სიული მუსიკის, სახელდობრ, საეკლე-
სიო გალობის სიძველისა, მისი განვი-
თარების ხანგრძლივი პერიოდისა, რომ-
ლის განმავლობაშიც უდაოდ უნდა ჩა-
მოყალიბებულიყო ქართული თეორიუ-
ლი მუსიკალური აზრი და შესაბამისი
მუსიკალური ტერმინოლოგია, დღეს-
დღეობით ასეთი მასალის შემცველი
სპეციალური ტრაქტატები ჩვენ არ გაგ-
ვარჩნია. ამდენად, არაპირდაპირი წყარო-
ების კვლევა და იქ დაცული მუსიკალუ-
რი განმარტებებისა და სპეციფიური
ტერმინების მოძიება ამ არსებითი და-
ნაკლისის თანდათანობითი შევსების
ერთადერთი გზაა.

მუსიკოსებმა ჯერაც არ ვიცით დაზუ-
სტებით, თუ რა ეწოდებოდა ჩვენს მშობ-
ლიურ ენაზე აკორდს, ინტერვალს, ამა
თუ იმ კილოს (ბეგრათრიფს), ტრიქორდს,
ტეტრაქორდს, კადანსს, ინტონაციას,
მელოდიას და ბევრ სხვა საჭირო ცნე-
ბას. ამიტომაც გადავწყვიტეთ „დაგვეჩ-
ხრიკა“ ლიტურგიკული თუ ჰიმნოგრა-
ფიული კრებულები, ლექსიკონები და
ნოტებზე გადატანილი საგალობლების
კომენტარები.

თანამედროვე ქართულ ენაში ხმით
სათქმელი მუსიკის აღსანიშნავად ორი
ძირითადი ცნება არსებობს: გალობა და
სიმღერა. პირველი მათგანი მხოლოდ
სასულიერო მუსიკაში გამოიყენება, მე-
ორე კი — საეროში. გალობის რაობის
ერთ-ერთი უძველესი ენციკლოპედიური
განმარტება ეკუთვნის სულხან-საბა ორ-
ბელიანს და მის ქართულ ლექსიკონში
ანუ „სიტყვის კონაშია“ მოცემული. ეს
ლექსიკონი პირველი არ არის მისთა-
ნებს შორის. ამაზე უწინაც ჰქონიათ ქა-
რთველებს ლექსიკონი, მაგრამ სულხან-
საბას სიტყვებით, დაჰკარგოდათ „უკრ-
ძალველობის“ გამო². „ქართულ ლექსი-
კონში“ მოთავსებული განმარტება სი-
ტყვისა „გალობა“ ასეთია: „გალობა არს
თვისისაებრ უკვე სიტყვისა კმა(ი) რა(ი)
მე, ტკბილად თქმული მაღლობა(ი); გა-

XIX საუკუნის ზოგადი მუსიკალურ-ლიტურგიკული ტერმინები

მანანა ანდრიაძე

ლობა არს ღმრთის მეტყველებისა მადლისა(ა) ხედვისა მქონებელ იყოს; გალობა არს კმა-ავაჯიანი, შეწყობით აღტყვებული თვინიერ ორღანოსა, გინა ორღანოთა და მწყობრითა. გალობა არს მართლმადიდებლობითა მიერ ღმრთის მეტყველება, რომელი თავით თვისით იწვე(ა)რთ(იდ)ის შეწირვასა ღმრთისასა სულისა სრულისა ვის(ი)მე³.

საბას ეს განმარტება „გალობის“ ოთხ მნიშვნელობას გვაწვდის. პირველი — „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ხმაი რაიმე, ტკბილად თქმული მადლობაი“ თავისთავად ცნების ორ მხარეს გვიჩვენებს: ა. ჯერ მოცემულია სიტყვა გალობის ის მნიშვნელობა, რომლითაც ის იხმარება საბას თანამედროვე ლექსიკაში. ანუ — გალობა თავის-

თავად არის ხმით ნათქვამი სიტყვა; ბ. შემდეგ მოსდევს გალობის ადრინდელი მნიშვნელობა, რომლითაც იგი გვხვდება ძველ ქართულ ენაში: გალობა — ქება, მაქებლობა (მადლობა), კურთხევა. თვით საბა „მადლობას“ ასე განმარტავს: „...რა ჟამს მოვიცხსებდეთ ქელის-მოქმედებასა ღუთისასა ჩვენდა ბოძებულსა და სიხარულით აღვიარებდეთ“⁴.

მეორე მნიშვნელობა — „გალობა არს ღმრთის მეტყველებისა მადლისა ხედვისა მქონებელ იყოს“ გვამცნობს, რომ გალობა იგივე ღვთის სიტყვაა. „მადლისა ხედვისა მქონებელ იყოს კი უნდა ნიშნავდეს გალობაში „ყოველთა დასაბამიერთა მიზეზის“, ანუ ღმერთის — იგივე „ხედვის“ გაცხადებას⁵.



მესამე განმარტება — „გალობა არს კმა ავაჯიანი შეწყობით აღტყვებული თენიერ (გარეშე მ. ა.) ორღანოსა, გინა ორღანოთა და მწყობრითა“ — ხსნის გალობის, როგორც მუსიკალური ცნების მნიშვნელობას. ამ შემთხვევაში საბა იყენებს არა ცალკე სიტყვა კმას (როგორც ეს პირველ განმარტებაში იყო), რაც მას არასაკმარისად ეჩვენება გალობის მელოდიური ბუნების აღსანიშნავად, არამედ კომპოზიტს „კმა-ავაჯიანი“, რაც სრულად წარმოაჩენს გალობის წმინდა მუსიკალურ ასპექტს — მთავალ ხმით გრძლად, ანუ განგრძობით და არა წართქმით (რეჩიტატივით) შესრულებას გუნდის (მწყობრი), ან გუნდისა და ორღანის („ორღანოთა და მწყობრითა“) მიერ. საგულისხმოა, რომ სამას გალობის ეს განმარტება არა აქვს დაყვანილი მხოლოდ მართლმადიდებლური მსახურებისათვის ტრადიციულ მნიშვნელობად. საბამ უთუოდ იცოდა, რომ გალობა სხვა ეკლესიებში, პირველ ყოვლისა ძველი აღთქმის სამლოცველოებში საკრავთა („იარაღთა“) თანხლებით სრულდებოდა. დასადასტურებლად გამოდგება საბას ლექსიკონის ქუთაისურ ნუსხაში დაცული ვარიანტი: „გალობა არს კმა ავაჯიანი შეწყობით აღტყვებული თენიერ კმაცემისა (ხაზი ჩვენსა, მ. ა.) რომლისავე ორღანოსა“⁶. კმაცემა საკრავთა სამწყობროს ხმოვანებას უნდა გულისხმობდეს, რაც სწორედ ძველებრეული ეკლესიისათვის იყო დამახასიათებელი. ყველა დანარჩენ ნუსხაში კმაცემა ამოღებულია და დატოვებულია მხოლოდ დასავლური ქრისტიანული ეკლესიის მსახურებისათვის დამახასიათებელი თავისებურება — ორგანის ჩართვა გალობის პროცესში, ან მისი დამოუკიდებელი გამოყენება.

მეოთხე განმარტების პირველ ნაწილში ხდება წინამორბედი ცნობის შევსება, ზაზგასმა იმისა, რომ გალობა მხოლოდ მართლმადიდებელთა ღვთისმეტყველების სახეა — „გალობა არს მართლმადიდებლობითა მიერ ღმრთისმეტყველება...“ რასაც მოსდევს გალობის სახისმეტყველებითი განმარტება, „...რომელი თავით თვისით იწვრთიდის შე-

წირვასა ღმრთისასა სულისა სრულელისა ვისიმე“. სიტყვას იწვრთიდის, შინა არსებული მნიშვნელობებიდან, ამ კონტექსტში ესადაგება სწავლა ან სწრაფვა⁷. ესე იგი, გალობა უფლის მიმართ ისწრაფვის შეწირვას სულთა ჩვენთა, ან: გვასწავლის შეწირვას სულთა ჩვენთა.

ამრიგად, სულხან-საბას მიერ მოცემული განმარტება სიტყვა გალობისა მრავალმხრივი და შინაარსობრივად მდიდარია.

ქართული მეცნიერული აზრის შეჯამების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცდას წარმოადგენს იოანე ბატონიშვილი „ხუმარსწავლა“, ანუ „კალმასობა“. აღ. ბარამიძე აღნიშნავს, რომ ეს თხზულება „სისრულით გეითვალისწინებს XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნის მეცნიერული ცოდნის დონეს. ამდენად უდავოა „ხუმარსწავლის“ ისტორიულ-კულტურული ღირებულება, დღესაც დიდად ფასეულია „ხუმარსწავლის“ მასალები ქართულ თემატიკაზე“⁸. მუსიკოსთათვის მეტად საინტერესოა თხზულების ის ნაწილი, რომელიც გალობას ეძღვნება. დიპლომის პრინციპით აგებული ნაწარმოების ერთ-ერთ ეპიზოდში უსინათლო მეთოდი დიამბევი შეკითხვით მიმართავს ბერ იოანეს: „რაი არს გალობა, ანუ ვითარ სახელიდების და ანუ რამდენად განიყოფებიან?“ რაზეც იოანე პასუხობს: „გალობა არს ხმაი ანგელოსთადმი შემკვავსებული, რომელნიც წინაშე საყდართა ღვთაებისათა გალობენ: „წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო უფალო საბაოთ“, და ამით ეს გალობა თუ არა საღმრთოთა ზედა, სხვებ არა მოიღების“⁹. ე. ი. გალობა უფლის მიმართ აღელენილი ანგელოსთა დასაბამიერი ღაღადის მსგავსია და მხოლოდ ღმრთის სადიდებლად ნათქვამ მუსიკას შეიძლება ეწოდოს. საგალობლის მუსიკა ის სფეროა, რომლის განსახოვნებაში ასე ცხადად შეიგრძნობა სული წმიდის ზეციური მადლის გარდამოსვლა. გალობა ხშირად მუსიკის ნაწილია, მუსიკა კი ადამიანის მიერ შექმნილ ფასეულობათგან ყველაზე მეტად უახლოვდება ღვთაური განგებით შობილ მშვენიერება-



თა რიგს. იგი ისევე სრულქმნილია, როგორც ცაში ლალად მოფარფატე ფრინველი და თვით ადამიანი.

იოანე ბატონიშვილი მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის ვალობის წარმოშობის, მისი ტრადიციების შესახებ. ეხება რა რვა ხმის საკითხს, იგი წერს: „ყოველივე ქვეყანაში, ესე იგი, საბერძნეთს, ევროპიას, არაბიას და სხვათა შორის არს რვა ხმად განყოფილი ვალობა, და ამ სახით ჩვენშიაც; რომელ ამაზედ მეტი შეუძლებელ არს, ამისთვის რომელ საკრავთა ფარდებიც რვანი არიან, რომელიცა თვითეული მათგანი ჟამსა დაკვირისასა გამოსცემენ სხვადასხვა სახედ ხმათა“¹⁰. ამ განმარტებაში სავსებით ნათელია პირველი ნაწილი. ეჭვიშეუტანელია, რომ „რვა ხმის“ ქვეშ ერთის მხრივ იგულისხმება ოქტოინოზი — რვა ხმის სისტემა გაბატონებული „საბერძნეთს, ...არაბიას და ...ჩვენშიაც“. მეორეს მხრივ — საეკლესიო რვა კილო, გავრცელებული „ევროპიას“. ისიც ცხადია, რომ საბერძნეთის ევროპიასაგან გამოყოფა მართლმადიდებლური ნიშნით ხდება. განმარტების მეორე ნახევარში საუბარია საკრავთა ფარდებზე, ანუ დანაყოფებზე, რომლებიც უზრუნველყოფენ ბგერათა სიმძლავის ცვალებადობას, და რომელთა რიცხვიც ასევე რვაა. თუ უკანასკნელი მტკიცება ძალებიანი საკრავების ფარდების რაოდენობას ეხება, გაუგებარია, რატომ უნდა იყოს მათი რაოდენობა ყოველთვის რვა. ცნობილია, მაგალითად, რომ ჩანგურის ფარდების რაოდენობა სამიდან ექვსამდეა¹¹. შესაძლებელია, აქ საუბარია არა ფარდებზე ტრადიციული გაგებით, არამედ ფარდებზე, როგორც ბგერათრივის საფეხურებზე, რომელიც რვა საფეხურს შეიძლება მოიცავდეს. შევვხვით კიდევ ერთ ტერმინს, რომელიც უშუალოდ მოსდევს კალმასობაში ზემოთმოტანილ ციტატას. ეს არის არსებითი სახელი „კანკლედი“ და მისგან ნაწარმოები ზმნა „კანკლედობა“. იოანე კანკლედსაც რვა ხმის ცნებას უკავშირებს: „კანკლედი, რომელ არს შინფარდად წოდებული, იგი მცირედ უკუპ განესხვაეების კილოს მშვენიერებისათვის და რავგარა-

დაც საკრავს შინა იხმარება, ეს სახედე ვალობასა შინაცა. და ესეც წარმოიქმნება ისევე რვა ხმათაგან“¹². კანკლედი, როგორც საბასთან, ისე ძველ ქართულ ლექსიკონში განმარტებულია როგორც „ლანძვი“, „ბადე“, „ცხაური“, „ფანჯარა“, ხოლო სიტყვა კანკლედობა ამ ლექსიკონში აღნუსხული არ არის. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში არ არის კანკლედი, სამაგიეროდ გვხვდება კანკლედობა, სრულიად განსხვავებული, მაგრამ ჩვენი თვალსაზრისით სავსებით სწორი განმარტებით: „კანკლედობა (ძვ.) იგივეა, რაც ბრუნება“. ე. ი. ძველ ქართულში კანკლედობა ნიშნავდა ბრუნებას, ანუ მოცემული ერთეულის გარკვეულ სახეცვლას. ეს განმარტება კი სავსებით შეესაბამება იოანე ბატონიშვილისავე კიდევ ერთ გამონათქვამს, სადაც საკვლევი ტერმინი ზმნის ფორმითაა მოცემული: „და ესე ოცდაოთხნი კილონი შემოიცვენ ყოველთა ჭრელთა და ამათნი კილონი მიმოვლენ ურთიერთისადმი და იკანკლედებიან“¹³. (ზაზი ჩვენია, მ. ა.). იკანკლედებიან აქ უნდა ნიშნავდეს — იბრუნვიან. ე. ი. ჭრელთა კილოები, ანუ მელოდიური მუხლები ენაცვლებიან ერთმანეთს („მიმოვლენ ურთიერთისადმი“) და ამასთან, განიცდიან ვარიანტულ ანუ ინტონაციურ სახეცვლას (იკანკლედებიან ანუ იბრუნვიან).

რაც შეეხება კანკლედს, ამ ცნების დაზუსტებაში გვეხმარება „ხუმარსწავლაში“ დაცული ამ სიტყვის სინონიმი, რომელსაც ბერი იოანე აწვდის მეთოდის: „კანკლედი, რომელ არს შინფარდად წოდებული“. ფარდი ქართული სიტყვა არ არის. იგი ირანული წარმოშობისაა და შესატყვისი ქართულში, ივ. ჯავახიშვილის ცნობით, რამდენიმე აქვს. „ფარდებს ქიზიყში ხიდეები, ერწოთიანეთში კი საქცევეები ეწოდება“¹⁴. ივ. ჯავახიშვილი ჩვეული დაკვირვებით აღნიშნავს, რომ ქიზიყური ტერმინი გარეგნულ მხარეს გადმოვცემს, ერწოთიანური კი — დანიშნულების გამოზატყველია, მიგვითითებს, რომ საქცევი საშუალებაა ერთი ხმის გადაქცევისა სხვა ხმად. ამასვე ამბობს იოანე ბერიც —



კანკლელი ანუ შინფარდი მცირედ განსხვავდება კილოსაგან და მის გამშვენებას ემსახურებაო. იგი გამოიყენება, როგორც საკრავსა, „ასევე გალობასა შინა“. მართლაც, ფარდი, ანუ საქცევი საკრავზე ხმის (კილოს) ბგერების შეცვლის საშუალებაა. შინფარდი ხომ არ უნდა ნიშნავდეს ფარდებს შორის მყოფს? ე. ი. იმას, რაც განსხვავდება ფარდებისაგან, ანუ ძირითადი ხმის (კილოს) ბგერებისაგან. მაშინ კანკლელი, ანუ ხმის ბრუნება, მისი შეცვლა, სავსებით შეესატყვისება შინფარდს ანუ საქცევს — ხმის (კილოს) შეცვლის საშუალებას. ამ ვარაუდის სისწორეში დავრწმუნდით იოანე ბატონიშვილის „ნოტისგვარნი გალობანი“ ხელნაწერის (H-2241) გაცნობის შემდეგ, სადაც მოცემულია როგორც კანკლელის, ისე შინფარდის განმარტება. „ოდეს იკანკლელების ხმაი ანუ გაკანკალეებით იქმნების კილოი, ვითარცა და ვითარცასა შინა, და სხვათა ჭრელებათა შორის, მაშინ მიეცემის ნიშანი ესე ასოსა მას რომელიც იკანკლელების“ (ფ. 3 r) მეორე კონტექსტში მოცემულია შეკვეცილი ვარიანტი სიტყვისა „იკანკლეებიან“. აქ კი მოვიტანთ ამონარიდს: „თუ რაოდენ კარისხსა ზედა აღიწვიან ხმანი, და დაიწვეიან. იკანკლეებიან და ანუ ვით ემატებიან და დააკლდებიან ქმანი, ანუ ვით მიმოიხრებიან...“ (ფ. 1 r). ე. ი. აქაც იკანკლე(დ)ება ნიშნავს ხმის შეცვლას: მომატებას (აღმაჯალ სელას), ან დაკლებას (დაღმაჯალ სელას), ანუ ხმის მიმოხვრას. ამავე ხელნაწერში მოცემული შინფარდის განმარტება ასეთია: „აგრეთვე ჩონგურზედა მოვალს ხმები და უკეთაცა ამისთვის ამას მომატებით აქვს ფარდები და ესეც ამ სახით იქცენ. ხილო ოდეს მცირედ შესცვლის ხმას, იმ ფარდას ეწოდება შინფარდა. და ესე მომატებით ექმნება, რამოდენიმე ვითარცა ნებავეს აუქსონსა“. ე. ი. გამართლდა ჩვენი ვარაუდი. შინფარდი ანუ შინ ფარდა ეწოდება ძირითად ფარდებს შორის ხმის გასაკანკალებლად ანუ მიმოსახრელად დამატებულ („მომატებით“) რამდენიმე ფარდას, რომლის რაოდენობა შემსრულებელზეა (აუქსონზეა)

დამოკიდებული. ამ მიმოხვერის კლმნდმ...
 ვნელი ნიშანია ~ „იმოდენის რაოდენობა“
 არს იგი გაკანკალე კილოსი“ (ფ. 3 v),
 ეს ზერხი ვიბრატოს მსგავსია, და როგორც ვოკალურ, ისე ინსტრუმენტულ მუსიკასთან მიმართებითაა გამოყენებული.

3. კარბელაშვილი თავის წიგნში „ქართული საერო და სასულიერო კილოები“, აღნიშნავს, რომ გალობისა და ხალხური სიმღერის ხმები (იგულისხმება ვერტიკალი), სავსებით ადეკვატურია: „მოძახილი და ბანი, როგორც საეკლესიო გალობაში, ისე საერო კილოებში ერთი და იგივეა“¹⁵. კარბელაშვილი აქ არ ასახელებს მესამე ხმას, რომელსაც სხვაგან მოქმელის სახელით მოიხსენიებს. რა ხმებით სრულდება საგალობელი? უკეთ რომ ვთქვათ, რა სახელწოდების ხმები მონაწილეობენ გალობაში და როგორ ხდება მათი ფუნქციების განაწილება? სამწუხაროდ, ეს საკითხი XIX საუკუნის წყაროებში ცალსახად გადაჭრილი არ არის. აზრთა სხვადასხვაობაა არამარტო მათა სახელწოდებების მნიშვნელობის მხრივ, არამედ ამ ხმათა შორის წამყვანის (ხმის), ანუ მქოლადის მოქმელის) განსაზღვრის მხრივაც. მიემართოთ იოანე ბატონიშვილის ორივე დასახელებულ წყაროს — ხელნაწერს „ნოტისგვარნი გალობანი“ და „ხუმარსწავლას“. მართალია, მათი ამ ასპექტით ანალიზი ჯერ კიდევ ივანე ჯავახიშვილის მიერაა ჩატარებული, მაგრამ როგორც ირკვევა, დიდი ქართული მეცნიერის მიერ მხედველობაში არ იქნა მიღებული „ნოტისგვარნის“ ხელნაწერის (H-2241) ტექსტში არსებული ჩასწორების თავისებურება, რამაც გამოიწვია ხმათა ჩამოთვლაში თანმიმდევრობის შეცვლა. „ნოტისგვარნის“ ტექსტში ჩამატება ხდება სტრიქონს ზემოთ ან ქვემოთ სიტყვის (ების) მიწერით და სტრიქონში მათი ჩართვის ადგილის ჩვენებით, რისთვისაც გამოიყენება ზემოთ შეზნექილი რკალი (სტრიქონს ზემოთ) და მისი ვარიანტი ქვემოთ ჩაზნექილი რკალი (სტრიქონს ქვემოთ). ზედა სტრიქონში ჩამატებისას იხმარება ზემოთ შეზნექილი რკალი, ქვე-

და სტრიქონში ჩამატებისას — ქვემოთ ჩაზნექილი. ნიშანდობლივია, რომ ფურცლის პირველ და ბოლო სტრიქონზე სიტყვის ჩამატებისას რკალი არ გამოიყენება, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში ჩამატება მხოლოდ ერთ კონკრეტულ სტრიქონს ეკუთვნის.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით ხმათა სახელწოდებები იოანე ბატონიშვილის ხელნაწერში წაიკითხება სხვანაირად, ვიდრე ჯავახიშვილთან არის მოცემული:

ჯავახიშვილის ვარიანტი:

გვ. 62 „ქართულსა გალობასა შინა ხმა იწვალეების ექესად, ესე იგი, ვსტკჳით პირველად დაბლის ხმიდამ: დაბალი ხმა იწვალეების დვრინად და დაბალ ბანად, ანუ მოძახილად, ბანად. ესე ზემოხსენებული შეადგენს სამსა, ხოლო მეორე ესე სამსა ხმასა შეადგენს: საშუალსა ხმასა, ანუ თქმას, ზილსა და კრინსა“.

ჩვენი ვარიანტი: (H-2241, ფ. r-v).

„ქართულსა გალობასა შინა ხმა იწვალეების ექესად. ესე იგი, ვსტკჳით პირველად დაბლის ხმიდამ. დაბალი ხმა იწვალეების: დვრინად, ბანად და დაბალ ბანად ანუ მოძახილად. ესე ზემოხსენებული შეადგენს სამსა ხმასა, ხოლო მეორე ესე შეადგენს საშუალსა ხმასა ანუ თქმას, ზილსა და კრინსა“.

როგორც ვხედავთ, ხმათა თანმიმდევრობა და წინადადების წყობაც ჩვენს ვარიანტში უფრო დაზუსტებულია. რაც მთავარია, ის რეალობასთან უფრო ახლოა. იოანე ამბობს — დავიწყით დაბალ ხმიდან და ამგვარად მიყვება ქვემოდან ზემოთ: დვრინი, დაბალი ბანი ანუ მოძახილი ბანი, მერე დასძენს — „ესე ზემო ხსენებული შეადგენს სამსა ხმასა“. ამას ხელნაწერში მოსდევს. „ხოლო მეორე ესე (იგულისხმება მეორე სამეული მ. ა.) შეადგენს საშუალსა ხმასა (ანუ თქმას (თქმის ქვეშ წაშლილია მოძახილი), ზილსა¹⁷ და კრინსა“. აქ რომ რაღაც გაუგებრობაა იქიდან ჩანს, რომ ზილი და კრინი საშუალო ხმის შემადგენლად დასახელებული. ე. ი. აქ მოხდა საშუალო და მაღალი

ლი ხმების სახელწოდებათა გაერთიანება. ამას გარდა, მოძახილის წინ ეწეროს არა დაბალი ბანი, არამედ მაღალი ბანი, რასაც ჯავახიშვილი მიუთითებდა. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ იოანე ბატონიშვილის ეს ხელნაწერი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ავტორისათვისაც ყველა დებულება ბოლომდე ჩამოყალიბებული არ იყო, და წერის პროცესში კიდევ ზუსტდებოდა. ამიტომაც ალბათ გამორჩინილი ზემო განმარტებაში ცნება „მაღალი ხმა“, მით უფრო, რომ ავტორი (იოანე) მას ხშირად მიმართავს ტექსტის სხვა ადგილებში. ამ ფაქტს თუ ჩავუკვირდებით, უძველესად დაგვბადება ერთი მოსაზრება — დაბალი, საშუალო და მაღალი გულისხმობს არა ხმათა სახელწოდებებს სამხმიალობაში, არამედ, ადამიანის ხმის ბუნებრივ სამ რეგისტრს, რაც ხელნაწერში ყოველთვის მკაფიოდ გამოიჯნული არ არის.

ამრიგად, „ნოტისგვარინდან“, პირველ ყოვლისა, შეიძლება ამოკრიბოთ ექვსხმიან ქართულ გალობაში არსებული, იოანესათვის ცნობილი ხმათა სახელწოდებები და გაეთვალისწინოთ მათი თანრიგი ბოხიდან წვრილამდე. იქმნება შემდეგი რიგი:

1. კრინი
2. ზილი
3. თქმა ანუ საშუალო ხმა
4. დაბალი ბანი ანუ მოძახილი
5. ბანი
6. დვრინი

შევადართ ეს თანმიმდევრობა „ხუმარსწავლაში“ მოცემულ გალობის ხმათა სახელწოდებებს: „მაღლობელნი უნდა იყვნენ ექვსნი და შეაწყობენ ეს სახედ, რომელთაც უწოდებთ: თქმად მაღალი ბანი, ანუ მოძახილი და ზილი, ბანი, დაბალი ბანი, ანუ შემდეგი, და დვრინი“. იქმნება ასეთი რიგი:

1. თქმა
2. მაღალი ბანი, ანუ მოძახილი
3. ზილი
4. ბანი
5. დაბალი ბანი ანუ შემდეგი
6. დვრინი



სხვაობა მნიშვნელოვანია: აღარ არის კრინი; ზილმა გაღმონაცვლა ერთი საფეხურით ქვემოთ; შეიცვალა დაბალი ბანის განმარტება — მოძახილის ნაცვლად შეშდევგი; გაჩნდა ცნება მაღალი ბანი, რომელიც გაიგივებულია მოძახილთან; ქვედა სამეული ხმათა შემადგენლობით ემთხვევა „ნოტიცგვარში“ მოცემულს (გარდა დაბალი ბანის განმარტებისა), ზედა სამეული კი არსებითად სხვაობს. საკითხის გასარკვევად მივმართო მესამე წყაროს, სადაც აგრეთვე დაცულია ექვსხმიანი ქართული გლობისათვის დამახასიათებელი ხმათა სახელწოდებები. მხედველობაში გვაქვს დ. მაჩაბლის ცნობა: „ქართულსა ვალობასა შეადგენენ ექსუნი ძალნი ანუ ხმანი:

- ა. თქმა,
- ბ. მაღალი ბანი ანუ მოძახილი,
- გ. ბანი,
- დ. დვინი,
- ე. ზილი და
- ვ. კრინი

ხოლო დღეს ყოველსა საქართველოში გალობენ სამს ხმად: თქმად, მოძახილად და ბანად, რადგან აღარ არიან სრულნი მგალობელნი და სამთა უკანასკნელთა ხმათ (მხედველობაშია დვინი, ზილი და კრინი, მ. ა.) ძნელია შეწყობად¹⁸. როგორც ვხედავთ, ხმათა თანრიგს ეს განმარტება არ გვიჩვენებს, სამაგიეროდ გვიზუსტებს ხმათა სახელწოდებებს, რომლებიც იოანე ბატონიშვილის ორივე ცნობის განზოგადებას წარმოადგენს.

თუკი ექვსხმიანი წყობის განმარტებაში სხვაობა აღინიშნება და მისი თანმიმდევრობა ბოლომდე ნათელი არ არის, სავსებით გასაკებია სამხმინი ვალობაში ხმათა სახელწოდებები, სადაც სრული ერთსულოვნება სუფევს. „მთქმელი, მაღალი ბანი, ანუ მოძახილი და ბანი ანუ მობანე „იოანე ბატონიშვილთან და „თქმა, მოძახილი და ბანი“ დავით მაჩაბელთან.

ახლა განვიხილოთ საკითხი წამყვანი ანუ მელიოდის მთქმელი ხმის შესახებ. თუკი მოძახილი და ბანი, როგორც პ. კარბელაშვილი ამბობს, საერო სიმ-

ღერაში და საეკლესიო საგალობელში „ერთი და იგივეა“, მაშასადამე განსხვავებულია წამყვანი, ანუ მელიოდის მთქმელი ხმა. განსხვავება მხოლოდ ამ ხმის აგებულების პრინციპში როდი უნდა ვიგულისხმოთ (საგალობლის ჰანგზე პ. კარბელაშვილი წერს ხმა აქვს „აკინძული“). განსხვავება მდგომარეობს წამყვანი ხმის ადგილმდებარეობის განსაზღვრაში.

ცნობილია, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკაში, რომლის გავლენითაც მოხდა მრავალხმიანობის დამკვიდრება სასულიერო მუსიკაში, წამყვანი შესაძლოა იყოს როგორც ზედა ხმა, ასევე შუა ხმა. ამასთან, არ არის აუცილებელი სამივე ხმის მიერ სიმღერის ერთდროულად დაწყება. სწორედ დამწყების ფუნქციის შენაცვლებამ — ხან ზედა ხმა იწყებს, ხანაც შუა, წარმოშვა ის კამათი, რომელიც ხმათა სახელწოდებების ირგვლივ ჩვენს საუკუნეშიც გავრქელდა. მიზეზი ისიც არის, რომ არსად არ ჩანს ამ ხმათა დიაბაზონი. დ. მაჩაბელი წერს: „თქმა იწყებს, მაღალი ბანი მისძახის, ბანი უბანებს, და აკავშირებს თქმას მოძახილთან“. მოძახილი ზემოდან მოჰყვება — მოძახილს თქმას, თუ ქვემოდან, აქ არ ჩანს. ჩვენი აზრით მთავარი ქართულ მრავალხმიანობაში ის არის, რომ ხდება ხმათა ფუნქციების და არა სახელწოდებების შენაცვლება. დამწყები თქმაც შეიძლება იყოს და მოძახილიც (ე. ი. პირველი ხმაც და მეორე ხმაც). გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ მოძახილი და მოძახილი ვერტიკალში განსხვავებული ადგილმდებარეობის მქონე, მაგრამ ერთი და იგივე ფუნქციის მატარებელ ხმას ეწოდება. იგი შემხმობარი ხმაა და კონკრეტული სიმღერის (ან ვალობის) თავისებურებიდან გამომდინარე, ხან ზე-მო-დან მო-სძახის მთქმელს, ხან კი ქვე-ვი-დან მისძახის. შემსრულებლისათვის (მომღერალი, მგალობელი) ეს გარემოება იმდენად მნიშვნელოვანი არ არის, როგორც სწავლულისათვის, ამიტომ ხდება ასე ხშირად ხმათა სახელწოდების აღმნიშვნელი ტერმინების აღრევა. სხვა მდგომარეობაა საგალობელში. ქორიძისა და კერესელი-



მის მიერ ჩაწერილ საგალობლებში ისევე, როგორც კარბელაშვილისეულ ჩანაწერებში, არ ხდება ხმათა თანდათან ჩართვა. ყველა იწყება ერთდროულად. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ვას. კარბელაშვილის ერთი მითითება: „სოლოები არა გვაქვს შეტანილი და ურიგო არ იქნება, რომ ყურადღება მიექციონ ამასაც და ნუ შეიტანენ“¹⁹. ე. ი. ერთი რომელიმე ხმის, თუნდაც წამყვანის, გამოყოფა და სოლირება ვას. კარბელაშვილს მიუღებლად მიაჩნდა. ეს აწესებითი სხვაობა შესაძლოა სამების დოგმატიდან მომდინარეობს და ამიტომაც ასე მკაცრად დაცული ყველა სანოტო ჩანაწერში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც, როგორც ყოველთვის, არის გამოწვევისი. მაგალითისათვის მოვიტან არტემ ერქომიაშვილისაგან კახი როსებაშვილის მიერ ჩაწერილ და გამოცემულ საგალობლებს, რომლებშიც ხშირია საგალობლის დაწყება მოქმედის (პირველი ხმა) მიერ. მართალია, ეს დაწყება როგორც წესი ერთ ბეგრას და შესაბამისად ერთ მარცვალს არ აღემატება, მაგრამ თავისთავად მაინც მხედველობაშია მისაღები და ასახსნელი. დამწყები (ერთი გამოწვევისის გარდა) მხოლოდ პირველი ხმაა, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მის წამყვანობას საგალობელში. ნიშანდობლივია, რომ არტემ ერქომიაშვილისაგან ანზორ ერქომიაშვილისათვის ნაგალობებს საგალობლებში ყველა ხმა ერთდროულად იწყებს. მოქმედი არც ერთ შემთხვევაში არ არის წამომწყები საგალობლისა. რომელია ამ ორი ჩანაწერიდან სწორი? ხავსებით შესაძლებელია, რომ პირველი ვარიანტი წმინდა ტექნიკური მიზეზითაა გამოწვეული და განპირობებულია ჩანაწერის სპეციფიკით, რაზეც თვითონ კ. როსებაშვილიც მიუთითებდა. არტემი მარტო გალობდა და ვერ იტყობდა ვერც მორეს, ვერც მესამეს, თუკი არ გაიკონტება საწყის ბეგრა-მარცვალს, რომელსაც ჩვეულებრივ გუნდში წინასწარ გაიმღერებენ ხოლმე. რაც შეეხება წამყვან ხმას (მელოდიის მოქმედ ხმას) რვა ხმის სისტემის საგალობლებში იგი მუდამ პირველ ხმას ეკისრება, რომელსაც

მიჰყავს კანონიკური ჰანგი²⁰. ეს მელოდიის (ქართული ტერმინოლოგიით — კმა) უცვლელად მეორდება ლიტურგიკული ფუნქციის მხრივ დიფერენცირებულ საგალობლებში. მაგრამ არის ისეთი საგალობლები, რომლებიც რვა კმის სისტემას არ ექვემდებარებიან (მაგ. წირვის საგალობლები) და ამიტომ საერთო კმა (მელოდია) არ გააჩნიათ. ამგვარ საგალობლებში საკმაოდაა განვითარებული შუა ხმა, რამაც გამოიწვია შუა ხმის წამყვან ხმად აღიარება საგალობელში.

ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის ისეთმა ცნობილმა მკვლევარმა, როგორც შ. ასლანიშვილი იყო, აღიარა, რომ წამყვანი საგალობელში არის შუა ხმა. „ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონიის“ შესავალში იგი მიუთითებდა, რომ ქართულ საეკლესიო საგალობელში არსებობს მრავალხმიანობის ორი ფორმა: „1. სამხმიანობა წამყვანი მელოდიით შუა ხმაში ბანის ფონზე რამდენადმე მელოდიზირებული კვინტური ზედნაშენით ზედა ხმაში და 2. სამხმიანობა შუა ხმით პირველი ხმის მელოდიასა და ბანში მის ოქტავურ გაორმაგებას შორის“²¹. სამხმიანობის მეორე ფორმაში ავტორის მიერ არ არის ხაზგასმული შუა ხმის წამყვანობა, მაგრამ ეს დასკვნა თავისთავად გამომდინარეობს ამ ფორმულირებიდან — თუ ბანი მელოდიას იმეორებს, მაშინ შუა ხმა დაიოკიდებელ ხაზს წარმოადგენს და ამიტომ ის არის წამყვანი.

საკვირველი ის არის, რომ ასლანიშვილი კარგად იცნობდა ქართულ სასულიერო მუსიკას — ხუნდაძის, ქორიძის, კარბელაშვილის, ბენაშვილის ჩანაწერებს, სადაც რვა კმას დაქვემდებარებულ საგალობლებში აშკარაა კმის (მოდულის) განთავსება ზედა ხმაში. მაშ რამ განპირობა მისი ეს მტკიცება? საფიქრებელია, რომ ასლანიშვილი მუშაობდა წირვის საგალობლებზე (არაფიშვილის და ფალიაშვილის ჩანაწერები), სადაც რვა კმაზე მხოლოდ რამდენიმე საგალობელი იგალობება, თვით ავაჯიანი საგალობლები კი წამყვანია. სწორედ

ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელ-
მა განვითარებულმა მელიოდურმა ხაზ-
მა შუა ხმაში გააკეთებინა ასლანიშვილს
ზემოთ მოტანილი დასკვნა.

ასლანიშვილის მოსაზრება შუა ხმის
წამყვანობაზე საფუძველმოკლებული სუ-
ლაც არ არის. ასე მაგალითად, პოლი-
ექტოს კარბელაშვილი, იწუნებდა რა
ბერძნულ ერთხმიან ვალობას წერდა:
„მათი მაგალობელთა გუნდი, რომელიც
ზოგჯერ ასი კაცისაგან შესდგებოდა.
ერთხმად ვალობდა, მალა და დაბლა
ჰანგების დაუმატებელი“. ე. ი. ქართულ
ვალობაში ძირითად კილოს მალა და
დაბლა თუ ემატება ჰანგი, თვითონ იგი
შუაში აღმოჩნდება. მოსაზრებას იმის
თაობაზე, რომ სავალობელში ზედა ხმაც
შეიძლება იყოს წამყვანი და შუაც, ადა-
სტურებს ვასილ კარბელაშვილის ერ-
თი შენიშვნა დაცული მის პირად არ-
ქივში. პრელებით აღნიშნულ სავალობ-
ლების შესწავლის გეგმაში მას მინი-
შნებული აქვს შემდეგი საკითხი: „პირ-
ველი აწარმოებს თუ მეორე ძირითად
კილოს?“ მაშასადამე, ძირითადი კილო
მოქმედის პარტიაში შეიძლება იყოს
და მოძახილისაც.

წამყვანი ხმის ფუნქციის დადგენას-
თან დაკავშირებით მოვიხმობთ, რ. ზუნ-
დაძის რამდენიმე შენიშვნას გაკეთე-
ბულს ხელნაწერთა (ნოტებზე გადაღე-
ბული სავალობლები) აშიებზე. მაგ. ხელ-
ნაწერში Q 687 ვკითხულობთ: „მირქ-
მის ვალობები გავსინჯე, მაგრამ ძალი-
ან ბუნებრივად არის დაწერილი და ჩვენ-
თვისაც ეს არის საჭირო. მშვენივრად
მოუხდა მაღალი ბანი და ბანი“ (ფ. 65r).
ხელნაწერ Q688-ში მოთავსებულია ამ-
გვარი შენიშვნა: „ამ ანტიფონების მე-2 და
მე-3 ხმა ე. ი. მაღალი ბანი და ბანი გადა-
ღებული, დაწერილი ნოტებზე მღ. რაჟ-
დენ ზუნდაძისაგან“ (ფ. 192 r). აქ პირ-
დაპირ არის განმარტებული, რომ სავა-
ლობლის მეორე და მესამე ხმებს ეწო-
დებათ მაღალი ბანი და ბანი. თუ რას
თვლიდა ზუნდაძე პირველ ხმად, ჩანს
ამავე ხელნაწერის კიდევ ერთი შენიშ-
ვნიდან: „მე, მღვდელმან რაჟდენ ზუნ-
დაძემ, შეუწყვე მე-2 და მე-3 ხმა და
დავწერე. მან, ექვთიმემ კი ქორიძეს

დააწერინა ის პირველი ხმა არისტო
ქუთათელაძის ნავალობევით, კილო-სანი
მონ კუნტის იცოდა განსვენებულმა არი-
სტომ, დაწერე უცვლელად ის კილო,
რომელსაც თანამედროვე კილოსთან ცო-
ტანი ცვლილება აქვს. მშვენიერი კი-
ლოა, მღვდ. რაჟდენ ზუნდაძე 1913 წ.
26 ნოემბერი“ (ფ. 267 r). აქედან ნა-
თელია, რომ პირველი, ანუ ჰანგის მა-
ტარებელი, ძველი ქართული ტერმინო-
ლოგიით კი კილოს ხმა, წამყვანია სა-
ვალობელში.

ქართულ სიმღერა-ვალობაში არსებუ-
ლი ხმათა სახელწოდებების ვარიანტულ-
ობის თვალსაზრისით მაგალითია ექვთიმე
კერესელიძისეული ერთი განცხადება,
რომელიც იგივე პროცესს აღწერს, რა-
საც ზემოთ ხუნდაძე, მხოლოდ სხვა ტერ-
მინების გამოყენებით, ქორიძე სავალო-
ბლებს ხშირად ცალ ხმაზე იწერდაო,
წერს ექვთიმე — „ცალ ხმაზე იმიტომ,
რომ უფრო ბევრსაც სწერდნენ და ჩვე-
ნი სურვილიც ის იყო, რომ დაუწერავი
არ დაგვრჩენოდა, მოძახილის და ბანის
დაწერა შემდეგ დროებშიდაც შესაძლებ-
ლად მიგვაჩნდა“ (ხელნაწერი Q-840,
გვ. 38). ამრიგად, მოძახილი და ბანი
სავალობლის მეორე და მესამე ხმაა,
ანუ იგივე, რაც მაღალი ბანი და ბანი.
ესე იგი მოძახილი და მაღალი ბანი სი-
ნონიმებია. დასამტკიცებლად კიდევ ერთ
წყაროს მოვიტანო. ზოგიერთ შემთხვე-
ვაში, გასული საუკუნის ავტორების
მიერ ხდება მოძახილის და მიძახილის
გაიგივება, რასაც ივ. ჯავახიშვილი ხმის
ფუნქციის და სახელწოდების აღრეკად
მიიჩნევდა. ალექსანდრე ეპისკოპოსის
წერილში (ხელნაწერი A-1600) სამჯე-
რრა ნახსენები „მიძახილი“ მაგ.: „ქარ-
თული ვალობის მაღალი ბანი და აგ-
რეთვე დაბალი ბანი, ესე იგი მიძახი-
ლი და ბანი...“ (ფ. 3 r). მაღალი ბანი
აქ მიძახილის სინონიმია, ბანს კი ემა-
ტება სიტყვა დაბალი, ვფიქრობთ იმი-
სათვის, რომ გაწონასწორდეს ლექსიკუ-
რი წყვილი „მაღალი ბანი“. ალექსანდრე
ეპისკოპოსს, რომელიც არქიმანდრიტ
მაკარის შემდეგ სათავეში ჩაუდგა „ქა-
რთული ვალობის აღმადგინებელ კო-
მიტეტს“, კარგად უნდა სცოდნოდა გა-



ლობა და გალობაში მონაწილე ხმათა სახელები. ამდენად, მიგვაჩნია, რომ მოძახილი და მიძახილი იმ პერიოდისთვის (XIX ს. 80-90-იანი წ.წ.) ერთი ტერმინის ორ ვარიანტს წარმოადგენს და საგალობლის მეორე ხმას ეწოდება.

ზემოთ მოტანილი ცნობების საფუძველზე უნდა დავასკვნათ, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გალობაში განსწავლული პირები აღიარებენ I ხმის წამყვან ფუნქციას. მეორე და მესამე ხმები კი შემბანებელი ხმებია, ისინი უნდა შეეწყონ კილოს ხმას. პირველი ხმის სახელწოდებად ჩანს თქმა, ან კილოს ხმა. მეორე და მესამე ხმების აღნიშვნაც ორგვარია: მოძახილი და ბანი, ან — მალალი ბანი და ბანი (ზოგჯერ, დაბალი ბანი).

შენიშვნები:

1. ჩხრეკა ძველ ქართულში გულდასმით დატეხას ნიშნავდა.
2. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული. აკ. შანიძის შესავალი, გვ. 111. თბილისი, 1928 წ.
3. დასახ. შრომა, ტ. 1, გვ. 131. თბილისი, 1991 წ.
4. დასახ. შრომა, ტ. 1, გვ. 428.
5. ლმერთი საბასთან ასეა ახსნილი: „ლმერთი

არს სული ნათელი დაუსაბამო და მიზეზი ყოველთა დასაბამიერთა და დამბადებელი ყოველთა; ლმერთი გამოითარგმნების ხედვა და წვა“. დასახ. შრომა, ტ. 11, გვ. 253.

6. დასახ. შრომა, ტ. 1, გვ. 131.
7. ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. 1975 წ. გვ. 552.
8. ალ. ბარამიძე, „ხუმარსწავლის“ 1990 წლის გამოცემის შესავალი, გვ. 7.
9. იოანე ბატონიშვილი, ხუმარსწავლა. ტ. 11, გვ. 519.
10. იოანე ბატონიშვილი, დასახ. შრომა, ტ. 11, გვ. 520.
11. ივ. ჭავჭავაძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. 1938 წ. გვ. 265.
12. იოანე ბატონიშვილი, დასახ. შრომა, ტ. 11, გვ. 521.
13. იოანე ბატონიშვილი, დასახ. შრომა, ტ. 11, გვ. 523.
14. ივ. ჭავჭავაძე, დასახ. შრომა, გვ. 264.
15. პ. კარბელაშვილი, ქართული საერო და სასულიერო კილოები. თბ., 1898 წ. გვ. 29.
16. გადახაზულია ორიგინალში.
17. ზილი სულხან-საბასთან განმარტებულია, როგორც „წულილის ხმის ცემა“.
18. დ. მაჩაბელი, ქართველთა ზნეობანი. „ცისკარი“, 1864 წ. № 5, გვ. 55.
19. ვას. კარბელაშვილი, „მწუხრი“, შესავალი, გვ. 12.
20. ეს დებულება დამტკიცებულია მ. ოსიტაშვილის და დ. შულღიაშვილის შრომებში.
21. შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების პარმონია. 1978 წ., გვ. 16-17.



„ტოკიოს სასტუმროს ბარში“ სიკლიდან „უჩინულის საეფო“

მოქმედი პირნი:

1. ბარმენი
2. შირიამი
3. მარკი
4. ჰავაელი ქალბატონი
5. ლეონარდი

I მოქმედება

მოქმედება ხდება გაზაფხულზე, ტოკიოში. პატარა, მრგვალ მაგიდასთან კოხტად და ორიგინალურად ჩაცმული ამერიკელი ქალბატონი ზის, რომელსაც ძლიერი შუქი ეცემა. იგი უღმერთოდ ღამაზია. თავზე ქუდი ახურავს, რომელსაც მამლის მოღურჯო-მოშავო ფერის ბუმბული ამშვენებს. პროექტორის მკვეთრი შუქი წკიპზე ბარმენსაც ეცემა. იგი პრიალა ბამბუკის დახლთან დგას. ახალგაზრდა. გარეგნობით აღმოსავლურ კერპს მოგაგონებთ. ფარდა იწევა და ბარმენიც ლითონის შეიკერს* ხელში აიღებს, თითქოს მოქმედების დაწყებას ანიშნებსო.

მირიამი: მშვენიერი ოთახია.

ბარმენი: მაღლობთ.

მირიამი: არ მეგონა, მაგრამ ტოკიოში სიცოცხლე იგრძნობა.

ბარმენი: მაღლობთ.

მირიამი: ვერაფერს იტყვი, ინგლისური კარგად გესმით და ბრწყინვალედაც საუბრობთ.

ბარმენი: მაღლობთ.

მირიამი: ბევრი იკლავს თქვენთან თავს.

ბარმენი: მაღლობთ.

მირიამი: მე მგონი ვერ გამოგეთ, რაც გითხარით.

ბარმენი: გავიგე. უბრალოდ...

მირიამი: მე ვთქვი, რომ თვითმკვლელობების რეიტინგი ძალიან მაღალია თქვენთან.

ბარმენი: ამერიკელები რა, არ იკლავენ თავს?

მირიამი: ის, რაც ჩვენთან, ამერიკაში ხდება, ეს, ალბათ, ენერჯის მოზღვა-
ვებაა. თუმცა დღეს მგონი მთელს მსოფლიოშიც ასეა.

ბარმენი: რა ვიცი, ბევრი კოვბოი კი გამოიბის აქეთ!

* შეიკერი — კოქტეილის დასამზადებელი ჭურჭელი.

მირიამი: ჰა-ჰა; კარგად მოარტყი „მართლაც, ბევრი კოვბოი გამოიბის“. მე

მაგიტომ ნამდვილად არ ჩამოვსულვარ. ენერჯით ისედაც საცხე ვარ

ბარმენი: ყელამდე, არა?

მირიამი: დიახ, თავზედაც გადამდის.

ბარმენი: არ მიყვირს.

მირიამი: ჰმმ... თქვენ ბევრი გძინავთ?

ბარმენი: მადლობთ, მაგრამ რაში გაინტერესებთ?

მირიამი: ისე ცნობისმოყვარე ვარ. მე, მაგალითად, ოთხი საათიც მყოფნის.

ბარმენი: ესე იგი ძალიან ადრე იღვიძებთ?

მირიამი: არა, პირიქით გვიან ვწვეები ხოლმე.

ბარმენი: ღამით ალბათ, ბევრს დაბოროილობთ?

მირიამი: ჰო, ვერ ვისვენებ ვერაფრით. რა გქვია?

ბარმენი: მე ბარმენი ვარ.

მირიამი: მაგას მეცა ვხედავ. არ გერჩია, რამე იოლი სამუშაო მოგენახა, სა-

დაც ნაკლები საქმე გექნებოდა?

ბარმენი: მადლობთ.

მირიამი: არაფერს. ხედავ რას ვაკეთებ? სარკეს ვიღებ ჩანთიდან (და ჩანთი-

დან დიდ სარკეს ამოიღებს).

ბარმენი: რატომ მიყურებთ ასე დაჟინებით?

მირიამი: მიყვარს ხალხის სარკეში თვალიერება.

ბარმენი: ბოდიშს ვიხდი, მაგრამ... (ბარმენს სასმელებით საცხე სინი გააქვს)

მირიამი: მე მგონი, კარგი აზრია. ავდგები და დეპეშას გავუგზავნი ლეო-

ნარდს. (ბარმენი სინით ხელში ბრუნდება. ქალი კი მას სარკეში აკვირ-

დება). ჰმმ. ისე ანჯღრევ მაგ შეიყერს, აზრი მებნევა.

ბარმენი: კი, მაგრამ მე ხომ ბარმენი ვარ? ეს ჩემი მოვალეობაა?!

მირიამი: „შინაგანი რესურსები სიმშვიდის შესანარჩუნებლად“. მახსოვს, ეს

ერთხელ ერთმა პროფესორმა მითხრა. დიახ, „შინაგანი რესურსები“, ეს

იგივეა, რაც ენერჯის უქონლობა.

ბარმენი: ეგ სარკე თვალებსა მჭრის.

მირიამი: სამაგიეროდ თვალები აგიუუქუნდა. დახლი მიშლის ხელს, თორემ

უფრო ქვემოთაც სიამოვნებით დაგიმიზნებდი. არ შეიძლება ოდნავ

მარჯვნივ ჩამოიწიო?

ბარმენი: ვერა. ჩემი ადგილი აქ არის.

მირიამი: კი, მაგრამ ვინ რას გეტყვის დახლს აქეთ თუ დადგები? (წუთიც და

ბარმენი დახლის წინ გადმოინაცვლებს)

ბარმენი: ეგ სარკე პირდაპირ ტანსაცმელში ატანს და სხეულსა მწვავს.

მირიამი: თუ ჩემი თვალები?

ბარმენი: არა მგონია.

მირიამი: არა? ისე, მეც მასე ვფიქრობ. ყინულს ჩავიგდებდი ამ ტიქაში, მო-

მიტან?

ბარმენი: დიდი სიამოვნებით. ალბათ სიხარულითაც, ოღონდ მოგვიანებით.

(მირიამი ხელჩანთიდან პატარა ჩიბუხს ამოიღებს და მას თუთუნით გა-

მოტენის).

მირიამი: ჰმმ...

ბარმენი: მაპატიეთ, მაგრამ უნდა დაგტოვოთ. დიპლომატების ჯგუფი მიცდის

რესტორანში.

მირიამი: გაპატიებ, თუ იქ დიდხანს არ დარჩები. (ბარმენი გადის სასმელე-

ბით საცხე სინით ხელში). ჰმმ. მძიმე სიტუაციაა. მაგრამ იქნებ გამოიმი-

ვიდეს რამე. ცოტაოდენი პანამა რედი მიწდა. (ქალი რამდენიმე ნაფაზს არტყამს, ბარმენიც ბრუნდება). ჰჰმ. მაშ, დიპლომატები, არა, რადღაც რღები არიან?

ბარმენი: დარბაისელი ხალხი გახლავთ.

მირიამი: დარბაისელი? რა ხანია ეგ სიტყვა არ გამოიგია.

ბარმენი: ინგლისურში რამდენიც გინდა იმდენია ასეთი სიტყვა. მთავარია იცოდე მათი...

მირიამი: ჩემს მშობლიურ ენაში ბევრია მასეთი სიტყვა...

ბარმენი: მარიხუანას ეწევით, არა?

მირიამი: არა, ეს პანამა რედია.

ბარმენი: მართალია, რაც სტუმარს სიამოვნებს, მეცა მგერის სიამოვნებას, მაგრამ, იქნებ, ერთი თხოვნა შემისრულოთ?

მირიამი: კარგი, შენი ხათრით ჩაეაქრობ... აღარ მოვწვევ.

ბარმენი: მადლობთ.

მირიამი: პანამა რედი ბევრს არაფერს მატებს ჩემს...

ბარმენი: ენერგიას, არა?! უბრალოდ, ჩვევადა გაქვთ.

მირიამი: ჰჰმ. არა. მე ვერ ვიტყვი, რომ მარიხუანა ენერგიას მმატებს, მაგრამ...

ბარმენი: მადლობთ.

მირიამი: მოდი ძველ ინგლისურ სიტყვებს გასწავლი. ზოგი საუკუნეებია, რაც იხმარება. მაშ, დარბაისელი, არა? საჭირო სიტყვების ცოდნა...

ბარმენი: ნუ შეწუხდებით; არ არის აუცილებელი. ისე, რა თქმა უნდა, მადლობელი ვარ.

მირიამი: ცოლი თუ გყავს?

ბარმენი: საცოლე მყავს. არა ვლალატობ.

მირიამი: დიდი შეცდომა მოგსვლია. ცოლის შერთვამდე ცოტა სხვებსაც უნდა უგდო ყური, დაეკითხო.

ბარმენი: მადლობთ. მე უკვე მივიღე ყველა საჭირო მითითება.

მირიამი: ქუთის დამრიგებელსაც გააჩნია.

ბარმენი: მადლობელი ვარ, რომ ჩემი დამოძღვრის სურვილი გაგიჩნდათ.

მას სასმელებით სავსე მეორე სინი გააქვს. დრო და დრო ნიავი გაიქროლებს ბარში. ორნამენტიანი შუშის საკიდრები კარის თაღზე რომ ჰქიდა, კარზე, რომელსაც სცენიდან გავყავართ, მელიოდურად წკარუნობენ, როცა ქარი დაჰბერავს ხოლმე. ეს ეფექტი რაიმე მნიშვნელოვანის ხაზგასმის ან პაუზის ჩამოგდების ერთგვარი საშუალებაა. საკიდრების ყოველი გაწკარუნებისას მირიამი ქულის ბუმბულს გადაუსვამს ხელს, სამაჯურებს შეათამაშებს და ღიღინს აყოლილი თავს ხან აქეთ, ხან იქით გადააქნევს. ამასობაში ბარმენიც ბრუნდება.

მირიამი: თქვენს სასტუმროში ბევრი ჩასუქებული ქალი შევნიშნე. ოთახის კარებები გაუღიათ, საწოლებზე ჩამომსხდარან და უსაქმურობენ.

ბარმენი: ეგ ქალბატონები ჰავაიდან არიან.

მირიამი: მთელი დღე სხედან და უსაქმურობენ. ენერგიის ნატამალიც არა აქვთ? ადგნენ და გაიარონ მაინცა.

ბარმენი: ეგ ქალბატონები ერთგვარად...

მირიამი: როგორ, ლაპარაკის თავიც არ უნდა ჰქონდეთ?

ბარმენი: ჰვაველ ქალბატონებს დასაწუნი არაფერი აქვთ.

მირიამი: მე, იმას კი არ ვამბობ მახინჯები არიან-მეთქი. უბრალოდ, იმის თქმა მიწოდდა, ადგნენ, ხელი გაატკონ, საქმე გამოიხატონ. ასე გაშეშებული როდემდე უნდა იყვნენ? დავიჯერო ქმრებმა გამოისტუმრეს იაპონიაში?

ბარმენი: ალბათ. იქნებ, ძალიანაც კმაყოფილები არიან.

მირიამი: ეგებ ჰავაიზე რაც უფრო მსუქანია ცოლი, მით უფრო სექს-ბომბად ითვლება?

ბარმენი: გამოგიტყდებით, წარმოდგენა არა მაქვს.
ამ დროს ჰავაელი ქალბატონი შემოდის. ტანთ დიდი ყვავილებით მოხატული კაბა აცვია. თალიანი კარისკენ გაემართება და გადის.

მირიამი: ღმერთო ჩემო, ერთ-ერთმა მათგანმა, როგორც იქნა, გამოაღწია საწოლიდან. ლოგინი, ალბათ, ჩაინგრა, თორემ, არა მგონია, აქ მოსულიყო. ალბათ, არც იცის საით მიემართება. აი, მე კი, ეს ყოველთვის ვიცი.

ბარმენი: იაპონიაში ბევრი სხვა ადგილიცაა.

მირიამი: მე მითხრეს, კიოტო უნდა ნახოთ აუცილებლად. ნაცნობ-უცნობმა, კაცმა თუ ქალმა, ყველამ, ვინც კიოტო მიხსენა, მითხრა, რომ ეს ის ქალაქია, სადაც გადასარევი ძველთაძველი ტაძრებია და რომ ყველაფერი სწორედ ამ დროსაა აყვავებული.

ბარმენი: ჰოდა, კიოტოში წადით.

მირიამი: დიახ, დღესვე გავეყვები სალამოს მატარებელს. მიყვარს ბორბლების გრიალი და ფანჯრიდან მონაბერი გრილი ნიავი. მატარებელი აქედან გადის?

ბარმენი: განრიგს კონსიერჟი გეტყვით.

მირიამი: კი, ამ სალამოსვე წავალ.

ბარმენი: თუ წასვლაა, უფრო ადრეც შეიძლება.

მირიამი: არა, სალამოს მატარებელი მიჩვენია. ჰოო. კიოტოს სანახავად დიდი დრო არ დამჭირდება. ჩემი ენერჯის პატრონს არ გაუჭირდება ყველაფერი ერთი თვალის გადავლებით აღიქვას. ტაძრების სანახავად, სულ რაღაც წუთები დამჭირდება. თუ გარშემო შემოვუარე, მაშინ, ალბათ, ცოტა მეტიც. არ გეგონოთ უგულო დათვალიერებას ვგულისხმობდე...

ბარმენი: ზოგი ტაძარი ხუთ-ექვს საუკუნეს ითვლის.

მირიამი: მართლაც დარბაისლური ასაკია, თუმცა ნებისმიერ შემთხვევაში ხუთ წუთზე მეტი არ დამჭირდება. ერთს შევხედავ, დავიმახსოვრებ და გავაგრძელებ გზას.

ბარმენი: არა მგონია, რომ შთაბეჭდილების მიღების თქვენული მეთოდი მოკრძალებას იწვევდეს.

მირიამი: სამაგიეროდ ყველაფერს ადეკვატურად აღვიქვამ.

ბარმენი: ეს თქვენ ფიქრობთ, ასე...

მირიამი: იცი, რას გეტყვი? მოკრძალებაა თუ რაღაცაა, მორიდებულთათვის მიჩუქნია.

ბარმენი: მეუღლევ მოგყვებათ?

მირიამი: არა. ჩემს ქმარს მთელი საათიც არ ეყოფა ერთი ტაძრის სანახავად.

ბარმენი: ჩვეულებრივ, ვინც კი კიოტოში ჩადის, მთელს დღესა და, ხშირად, ღამესაც ტაძრის წინ ატარებს. აი, მესმის მოკრძალება.

მირიამი: ეგ უბრალო ახირებაა! ქალს თუ გამოუჭერისხარ როდისმე?

ბარმენი: აქაურ კაცებს ურჩევნიათ თვითონ გამოიჭირონ ჩვენებური ლამაზ-მანები.

მირიამი: თოჯინებივით ლამაზები, არა?

ბარმენი: ჩვენ, მართლაც, ლამაზი ქალები გვყავს. დახვეწილი მანერებითა და (პაუზა) ქცევით.

გამოდის დახლიდან ხასმელებით სავსე სინით ხელში.



მირიამი: ეგ თქვენი დარბაისელი დიპლომატები, ალბათ, უკვე მათგან დაგეგმეს გორაობენ.

ბარმენი: მიწა თუ არ იძვრა და მაგ თქვენმა მსოფლიო მასშტაბის ენერჯიამ ჩვენც თუ არ წაგვლეკა, ეგ არ მოხდება. (გაღიხ).

მირიამი: ოო, ეს ბიჭი, მართლაც, ლამაზად მოძრაობს. მაგის სამსახურისა რა ვთქვი, გასაქანს არ აძლევს, თორემ მარტო რატომ უნდა მივდიოდე კოტოში. თუმცა, არა, ვინ თქვა, რომ მარტო ვიქნები! გამარჯობის თქმა ხომ ვიცი. (ქალი მაცურებელს მიმართავს). ერთ პროვინციულ კლუბში ღონე აილენდზე — ოო, მე ხომ პოპულარული ვარ ღონე აილენდზე! — ერთ ლამაზ ბიჭთან ვცეკვავდი, ერთი შეხედვით, გამოუცდელსაც კი ჰგავდა. ცეკვის დროს ყურში ვუჩურჩულე: „წინააღმდეგი ხომ არ იქნები, ყვერები რომ მოგისრისო?“ — „აქ?“ — „შეშინებულმა შემომხედა, გეგონება ეკლესიაში ყოფილიყო. მე გარეთ გავალ, ცოტა ხანში შენც გამომყევი. — მერე ჯა გამოგყავა? — ჰმ. დიხაც გამოწყავა! — კარგადაც ვასიამოვნე, — ჰმმ. აბა, სად უნდა წაესულიყავით? — კადილაკსა და კადილაკს შორის. — არა, ბოლოს ერთ მათგანში გადავძვრიეთ. — არადა, მომწონს მისი მოძრაობა. (ბარმენი ცარიელი სინით ბრუნდება. ისევ დახლს უჯან დგება). ბარმენ. ჰეი, ბარმენ!

ბარმენი ისევ სახმელებს აწყობს სინზე. ქალი კი ჩანთიდან ვერცხლის პატარა სასტვენს ამოიღებს და მთელი ძალით ჩაჰბერავს.

ამას ტაქსის გასაჩერებლად ვხმარობ ხოლმე ნიუ-იორკში.

ბარმენი: რა ბრძანეთ? რის გასაჩერებლად?

მირიამი: ტაქსისა. საზოგადოებრივი ტრანსპორტისა.

ბარმენი: მერე და ვინ გითხრათ, რომ რეაქცია მაქვს სტვენაზე? ტაქსი კი არა ვარ.

მირიამი: დებეშის ბლანკს ხომ ვერ გამოართმევდით იმ საცოდავ შევიცარს.

ბარმენი: გამოვართმევ და მწვანე მაგიდაზე დავიდებთ. (იგი თალიან კარში გაღიხს. ქალიც კარისაკენ მიემართება. ბარმენი ისევ შემოდის). უკაცრავად, მაგრამ მელობებით.

მირიამი: თქვენ ის გინდათ თქვათ, რომ გზას გილობავთ?

ბარმენი: სწორედ მაგის თქმა მინდოდა. თუ გინდათ, რომ ბლანკი გადმოგკეთ, ჩემი თხოვნაა, თქვენს მაგიდას დაუბრუნდეთ.

მირიამი: მე რომ ჩემს მაგიდას დავეუბრუნდე, მომიტანთ?

ბარმენი: ისეთ ადგილას დავდებ, რომ მისწვდეთ.

მირიამი: არა, ჩემს მაგიდაზე უნდა დადოთ, ჩემთან ახლოს.

ბარმენი: ისე დავდებ, რომ მისწვდეთ — თქვენ ისევ გზას მილობავთ. (ქალი გზას უთმობს).

მირიამი: ჯერ-ჯერობით მოიგო ეს პატარა შეტაკება. ბევრი შეტაკება შეიძლება წააგო კაცმა თავიდან, მაგრამ არ უნდა დანებდე. ამას უყურე, ბლანკების მთელი დასტა მაინც იმ მაგიდაზე დაუდვია. მე ერთი გთხოვე, შენ კი მთელი დასტა მოგიტანია.

ბარმენი: გეყოფათ, თუ კიდევ წავიდე მოსატანად?

მირიამი: რა ამბავია, ფოსტალიონი ხომ არა ვარ?! (ისტერიულად იცინის) — ოო. ერთ ფანჯარს ხომ ვერ მათხოვებდით?

ბარმენი: მხოლოდ ერთი გნებავთ?

მირიამი: ჯერ-ჯერობით ერთიც მეყოფა. (წერისას ხმამაღლა წარმოთქვამს სიტყვებს). ბატონ ლეონარდ ფრისბის. მსოფლიო გალერეები. ნიუ-იორკი. ძვირფასო ლეონარდ. სამწუხაროდ უნდა გაუწყო, რომ მარკს მთლად მოეშალა ნერვული სისტემა. ჰმმ. განადგურებულია სულიერა-



დაც და ფიზიკურადაც. აქამდე, თითქოს, ყოველგვარ გასაჭირს ვუმკურნალებდებოდი, ახლა კი ძალებმა მიმტყუნა. ყოველ შემთხვევაში მარტო ვერაფერს გავხდები. ხომ ხარ მისი მეგობარი. მარე ხომ შენი სიმდიდრე და საუნჯეა? გემუდარები სასწრაფოდ ჩამოფრინდი ტოკიოში, თუ ვინდა რომ გადაარჩინო. თორემ ჩემი გადასარჩენი იქნება. ჰმმ. თუ, რა თქმა უნდა დროზე არ ჩამოხვედი. დიდი სიყვარულით დაჟინებული თხოვნით, მირიამ კონლი. ესეც ასე. ამან უნდა გაჭრას, ჩემო კარგო! აი, ეს შევეცარს გადაეცი. სასწრაფოდ უნდა გაიგზავნოს.

ბარმინი: ჩემი ადგილი აქ არის და აქედან ფეხსაც არ მოვიცვლი.
 მირიამი: მოშორდი მაგ ადგილს. ეს დეპეშა შევეცარს მიუტანე და ორას იენს მიიღებ. ისიც დააყოლე სასწრაფოდ გადაგზავნოს.

ბარმინი: დადეთ ეგ დეპეშა რომელიმე სხვა მაგიდაზე და მაშინ ავიღებ.
 მირიამი: შენ რა, ამ მაგიდასთან მოსვლისა გეშინია?

ბარმინი: მაგ მაგიდასთან რომ მოვიდე, ვიცი სადაც უნდა მტაცოთ ხელი.
 მირიამი: აი! ხედავ ორას იენს? შენი იქნება.

ბარმინი: სხვა მაგიდაზე დადეთ და...
 მირიამი: არა, ეს დეპეშა აქ იღება.

ბარმინი: მაშინ თქვენ თვითონ წაუღეთ.
 მირიამი: ერთი ამ უმანკო კრავს დამიხედეთ. ორას იენს კიდევ გიმატებ.

(ბარმინი დახლიდან გამოდის და მაგიდას უახლოვდება. მოშორებით ჩერდება, ისე რომ თავს უსაფრთხოდ გრძნობდეს. ხელს მთელს სიგრძეზე იწვდის.)

დეპეშას იცოდე, თუ შენ თვითონვე არ აიღებ, ჩვენი გარიგება არ გამოვა.

ბარმინი: მესროლეთ ეგ დეპეშა და ეგ ოთხასი იენიც მოაყოლეთ.

მირიამი: ეგ რომ შეგისრულო, ღმერთი არ მაპატიებს. არა, ახლოს მოხვალ და თვითონ აიღებ დეპეშასაც და ფულსაც. **(ცოტაოდენი ყოყმანის შემდეგ ბარმინი მაგიდას მიუახლოვდება. ქალიც უმალ ფეხებს შუა შეუცურებს ხელს).** არ გაინძრე... ამას მიმალავდი?

ბარმინი: ჩვენთან...
 მირიამი: რა თქვი?

ბარმინი: აქ ტოკიოში ქალები გვბანენ ხოლმე ტანს...

მირიამი: საინტერესოა, მართლაც დამაინტრიგებელი აზრია. როდის უნდა იბანაო? მე დაგეხმარები.

ბარმინი: მე უკვე ვიბანავე. თანაც ყოველგვარი სექსის გარეშე.
 მირიამი: ჰოდა, მითუმეტეს.

ბარმინი: დეპეშის მიტანაში ოთხასი იენი არც ისე ცოტაა, თქვენი ხელი კი...
 მირიამი: ეს იმ ქალის ხელია, რომელსაც შიგნეული ეწვის...

ბარმინი: ეტყობა ასეა.
 მირიამი: **(ქალი ხელს უშვებს. აწვდის ფულსა და დეპეშას).** აი, დეპეშა და ოთხასი იენი. უჰ, როგორც იქნა... **(ბარმინი დახლისაკენ მიემართება, წამით ჩერდება).** რა დაგემართა?

ბარმინი: დამავიწყდა რისთვის მივდიოდი. **(გადის თაღიან კარში).**

მირიამი: **(მიმართავს მაყურებელს):** დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, ძალიან კარგად მესმის, რომ ვერავითარი სასწაული ვერ დამიფარავს იმ საშინელი კალენდრებისა და ათასნაირი საათებისაგან წამდაუწყუმ დროს რომ მახსენებენ და მოუხედავად ამისა, იძულებული ვარ ანგარიში მაინც გავუწიო. უეცარი და მოულოდნელი ავადმყოფობისა და აუტანელი ტკივლებისას... **(ქალი ჩანთიდან პაწაწინა წამლის კოლოფს ამოიღებს).** —

რიჯენსის ფირმის ბურნუთის კოლოფი: ერთი შეხედვით, არაფრის-
მთქმელი, უბრალო კოლოფია. მასში ერთი აბია, სულ რაღაც ერთი
თუმცა ერთიც სრულიად საკმარისია... თან წამყვება იქ, სადაც კვიპარო-
ნებია. ერთს გადაყლაპავ და უმალ, თვალის დახამხამებაში... (ბარმენი
ბრუნდება). რა ქენი?

ბარმენი: გავგზავნე.

მირიამი: მადლობთ, იმედია სალამოს მატარებელი შებინდებამდე გავა. (ქარის
ზუზუნის ისმის. ბარში ქალის მეუღლე შემოდის. ცოლ-ქმარი ერთი ასა-
კისანი არიან, თუმცა მამაკაცი დაჩაჩანაყებული ჩანს. მის დაკმუჭნულ
პიჯაკს აშკარად ხალებავის ლაქები აჩნია).

მარპი: ჩემთვის, რა თქმა უნდა, სკამი არა დვას.

ბარმენი: არ გელოდით.

(მარკი სკამის მიჩოჩებას ცდილობს მაგიდასთან, მაგრამ წაიფორთხია-
ლებს, მუხლებზე დაეცემა. შემდეგ წამოდგება და, თითქოს ბოდიშს
იხდისო, იცინის).

მარპი: აღრე მოვედი?

მირიამი: რა თქმა უნდა.

მარპი: მეწინოდა...

მირიამი: სიბერის ნიშანია. არ გელოდი.

მარპი: კარგ დროს ჩამოვსულვარ.

მირიამი: ვითომ?

მარპი: აკი მოგაგენი.

მირიამი: ჩემი მოძებნა ადვილი არ გეგონოს.

მარპი: ჰო, ბარმენ, მეც მომიტანეთ.

მირიამი: ეგ ბალღური ტყუილი იმედებია.

მარპი: ჩემი სამუშაო...

მირიამი: რა დროს მაგის გარჩევაა ახლა?! ორივე ხელით მაგიდას რომ არ
ეყრდნობოდე, წაიქცეოდი.

მარპი: (ჯდება). მართალი ვითხრა, ყოველთვის არაქათს მაკლიდა...

მირიამი: სასტუმროს ადმინისტრატორი ჩივის, რომ შენს ოთახში იატაკი სა-
ლებავის ლაქებითაა მოსვრილი.

მარპი: კი, მაგრამ მე ხომ ქვეყნის გაზეთი დავაფინე ძირს?!

მირიამი: პულვერიზატორით მოსხმულ სალებავს, რა გაზეთი გაუძლებს.

მარპი: თუ დაილაქა, სკიპიდარით ამომყავს ხოლმე.

მირიამი: ეტყობა კარგად ვერ ამოგყავს.

მარპი: ბოლოს და ბოლოს იატაკის საფაშურს გადავიხიდი.

მირიამი: იქნებ სხვენი მოგვეძებნა სამუშაოდ?

მარპი: სად?

მირიამი: რა ვიცო, სადმე. ნებისმიერი სხვენი გამოდგებოდა, ოღონდ ფანჯარა
ჰქონდეს.

მარპი: სხვენამდე ასვლას იმდენი დრო უნდა...

მირიამი: მაინც, რამდენი?

მარპი: სანამ იქ ახვალ, რაც რამ ჩანაფიქრი გაქვს, თავიდან გამოგვიფრინდება.

მირიამი: მე მგონი, შენი ახალი ჩანაფიქრი ძალზე ბუნდოვანია.

მარპი: პირიქით, იმდენად ნათელია, რომ...

მირიამი: მანქანა უნდა იქირავო მძღოლიანად.

მარპი: მირიამ, ნუ დამცინი... შემოქმედება ექვის გარეშე...

ბარმენი მარკს კოქტილს მიუტანს. მარკს ისე უკანკალებს ხელი, კიქა
წირთან ვერ მიუტანია. სუნთქვა შეკრულს ეცინება.

მირიამი: თუ ცალი ხელით ვერ იჭერ, მეორე მიაშველე. აუჰ, რაღა დროსია,
დაგიქცევა...

(ბარმენი აუღელვებლად გადაწმენდს მაგიდას.)

იცი, ბატონო კონლი...

ბარმენი: მესმის. ვხედები.

მირიამი: ერთიც მოუტანეთ. მე თვითონ დავუსხამ. ხელები...

ბარმენი: ოდნავ უკანკალებს.

მარპი: მუშაობა ყოველთვის მსიამოვნებდა და მსიამოვნებს, ახლა იმდენად
ავზნებულნი და დაძაბულნი ვარ...

**ბარმენს მეორე ჭიქა კოქტილილი მოაქვს, დახლთან ბრუნდება. შეიკერი
მაგიდაზე რჩება.**

მირიამი: ხელს ნუ ახლებ. მე თვითონ დავალევინებ **(ასმევს)**. კბილები გიკაწ-
კაწებს, კიდევ დალევ?

მარპი: ჰო, ბოლომდე რა.

მირიამი: ჭიქა არ ჩაქბიჩო. აბა გააღე პირი, დიდი პირი. აი, ასე. ყოჩაღ **(ოდნავ
გადაცდება)**.

მარპი: მადლობთ. ისე ერთს კიდევ დავლევდი.

ბარმენი: შეიკერში კიდევ უნდა იყოს...

მირიამი: ამასაც მე დავალევინებ. აი, ასე. აბა გააღე პირი დიდზე. დიდზე-
მეთქი. თუ რა თქმა უნდა შოუმენი არ ხარ, ჭიქების მჭამელი. ევ ხომ...

მარპი: რა, ძალიან სასაცილო ვარ?

ბარმენი: არა, უბრალოდ...

მარპი: სხვათა შორის, მიჭირს მუშაობის შემდეგ მაშინვე ქვემოთ ჩამოსვლა.

მირიამი: აშკარად გიჭირს.

მარპი: იცი, როგორ **(სუნთქვაშეკრულს ეცინება)**, როგორ დავდივარ ჩემს
ოთახში?

მირიამი: ჩემის აზრით, შენ ყველგან გაგვირდება სიარული.

მარპი: ხან სკამს ვეყრდნობი, ხან მაგიდას. ხანაც...

მირიამი: ლიფტამდე როგორღა მიდიხარ.

მარპი: როგორ და **(სუნთქვაშეკრულს ეცინება)**. კედელ-კედელ, ფოფხვით.

მირიამი: ექიმი რომ მოგინახო, მიხვალ?

მარპი: რა ველაპარაკო მერე, რამხელა დაძაბვას მოითხოვს ჩემი სამუშაო?

მირიამი: იქნებ, რეფლექსები მაინც შეგიმომწმოს?

მარპი: არ გამაგონო ის, რაც დაგვა, დაგვა!

მირიამი: რაც დაგვაშორებს, ამის თქმა გინდა?

მარპი: ჰო, რაც დაგვაშორებს, რაც...

მირიამი: შენი აბლაუბდა ჩვენს ენაზე რომ გადმოვთარგმნოთ, რაც გაგყარის,
ამის თქმა გინდოდა, არა?!

მარპი: ჰო, მიმიხვდი.

მირიამი: მაგას კი მიგიხვდი, მაგრამ ახლა რას აპირებ ვერ გამიგია. არ გამე-
კარო, თითები გაქვს გასვრილი. წინ ნუ იხრები, გასწორდი სკამზე. შენს
ოთახში რომ შემოვიხედდე და დაგინახებ, როგორ დაბობლავდი შიშველი
იატაკზე მოლურსმულ უშველებელ ტილოზე, აი, მაშინ ნამდვილად გა-
ვიფიქრე: „ღმერთო მაღალო, ახლა კი დროა...“

მარპი: იცი, სწორედ მაშინ შევიგრძენი, ალბათ, სიახლოვე, რომელიც უთუოდ
უნდა არსებობდეს, დიახ არსებობდეს მხატვარსა და... ჩემსა და მას შო-
რის! ახლა იგი ჩემში შემოვიდა, თუ მე შევალწიე მასში, ალარაფერი
გყუოფს. ერთნი ვართ.



მირიამი: აბა, დამშვიდდი. ნერვებს ნუ აპყვები. ერთი მაგნიტოფონი უნდა გყავდეს...
 ყილო მაგ შენი ბოდვების ჩასაწერად. ჩართე მერე და უსმინე. ^{საქუთარი ყურით რომ მოისმენ, მაშინ მიხვდები რა ასატანია...}

მარპი: წარმომიდგენია...

მირიამი: არა, ნამდვილად უნდა მოგასმენინო.

მარპი: კი, ყოველთვის ვგრძნობდი, რომ რალაცა გყვოფდა, გვაშორებდა, სა-
 ნამ... ახლა კი, თითქოს, ყველაფერი გაქრა! სრულ ერთიანობას ვგრძნობ!

მირიამი: ისე არყევ ამ მაგიდას, ხელი რომ არ მეჭიროს...

მარპი: (სკამზე გადაწვება). რომ ვითხრა...

მირიამი: რა, რა თქვი?

მარპი: შიში მაქვს-მეთქი, დამიჯერებ?

მირიამი: რატომაც არა, დაგიჯერებ.

მარპი: აგზნებული, დიახ, საშინლად აღგზნებული ვარ, თანაც შიშიცა მაქვს.

მირიამი: მარკ.

მარპი: ეს ისეთი სამუშაოა, ჩარჩოებში არა ჯდება.

მირიამი: ბოლომდე უნდა დაიცალო, არა?

მარპი: ყოველთვის, როცა ამ ზღვარს ვალწევ, მერე მაფიწყდება...

მირიამი: ჯერ ერთი ფეხზე ძლივსლა დგახარ, მეორეც კუჭყიანი და გაუპარ-
 სავი ხარ, თმებზე საღებავი შეგხმობია. ჩაიხედე ერთი სარკეში. თუ ჯერ
 კიდეც არ დაბრმავებულხარ. (ქალს ხელში დიდი სარკე უჭირავს, მაგრამ
 მარკი სარკეში არ იხედება. თვალებით მირიამს აშტერდება). დიახ. (ქა-
 ლი სარკეს მაგიდაზე დებს). ხომ, გეუბნები, დაბრმავებულხარ-მეთქი.
 მარკ, გეხვეწები უკან დაბრუნდი.

მარპი: რა! ახლა რომ საქმეს შევეშვა, როცა ახალ სტილზე გადავდივარ, ეს
 მომენტი ხელიდან რომ გავუშვა, მერე რა ვქნა! მე რომ... ხომ გამომყ-
 ვებოდი. რა თქმა უნდა გამომყვებოდი.

მირიამი: არა, მარკ, მაინც არ გამოგყვებოდი.

მარპი: მაშ მარტოს გამიშვებ?

მირიამი: მე ის მინდა, რომ ვინმე გივლიდეს. მაშიდა გრეი ზრუნვასა და სიყ-
 ვარულს არ მოგაკლებს. ხომ იცი, ოლონდ მაგან ვინმეს უბედურების ამ-
 ბავი შეიტყოს და იმ წუთას იქ გაჩნდება. მართალია, მე ორ წუთსაც ვერ
 ვუძლებ, რადგან მაშინვე ათასი უბედურება უნდა გაიბზოს: „გაიგე, ჟანი
 გარდაიცვალა? ან კიდეც ევას მანქანა დაეჯახა და ხერხემალი დაიზი-
 ანა“-ო? თან, ლეონარდი სულ შენთან იქნება. პირდაპირ. აეროპორტში
 დაგხვდება. შენი უბედურება ხომ მათი უბედურებაცაა. მეც გავთავი-
 სუფლდებოდი ამდენი პრობლემისაგან.

მარპი: მირიამ, ნუთუ მართლა, მარტოს გამიშვებ?

მირიამი: ვინ ვითხრა, რომ მარტოს გიშვებ? მომვლელი გამოგყვება. აბსოლუ-
 ტური სიმშვიდე, ჟანგბადის აირწინალი და ყველაფერი, რაც საჭიროა გა-
 რანტირებული გექნება. ისიც კი დაგავიწყდება, რომ...

მარპი: მირიამ, რალა ახლა, როცა მომენტი დავიჭირე... როცა მეხალისება მუ-
 შაობა?

მირიამი: მარკ, სიმართლე ვითხრა, ის ტილოები, რომლის ნახვის ბედნიერე-
 ბაც მეღირსა...

მარპი: ნაადრევად გინახავს.

მირიამი: ჰო, მაგრამ უგემოვნოდ აჭრელებულია.

მარპი: ეგ თავიდან მოგეჩვენებოდა მასე, თორემ...

მირიამი: არა, რატომ. ამ ცოტა ხნის წინათაც რომ ასეთივე შთაბეჭდილება
 დამრჩა?

მარკი: მიზამ, დამიჯერე, თითქოს სულ სხვა სამყაროში შევებიჯე. არ ვილაყ ვილაყ ჩამძახოდა თუ მკარნახობდა, რომ იქ შესვლა აკრძალული იყო, მე კი მაინც გადავებიჯე ზღვარს. და ეს მაშინებს, აკი გეუბნები, მაშინებს მეტეი. თავიდან...

მირიამი: ჰო, კარგი, შევეშვათ ამას. მარკ, ჯერ კიდევ არ არის გვიან ნაცნობ გარემოს დაუბრუნდე. მთები და მწვეანე მდელი, ალბათ, დაგამშვიდებს.

მარკი: არ უნდა დამელია. ერთი წუთით დაგტოვებ.

მირიამი: მიბრძანდი, ბატონო, რამდენ ხანსაცა გნებავს.

მარკი: თითს ჩავიყოფ ყელში (გადის).

მირიამი: ჰო, კარგი. წავიდა. ეს დასაწვავი ყვავილიც ნერვებს მიშლის. ვითომ ამშენებს აქაურობას. — ეი, ბარმენ!

ბარმენი: რა გნებავთ?

მირიამი: მომაშორეთ ეს ყვავილი აქედან, თუ შეიძლება.

ბარმენი: რატომ?

მირიამი: არ მიყვარს ის, რაც თავის ქეშმარიტ ბუნებას ჩქმალავს. არაფერი ნილბავს დედამიწაზე ისე ეშმაკურად თავის ნამდვილ არსს, როგორც ყვავილი, თუნდაც მოჭრილი და წყალში ჩადებული.

ბარმენი: მაშ მისი ნამდვილი ბუნება რაღაა?

მირიამი: რა და, სიხარბე. გაგიგია ასეთი სიტყვა?

ბარმენი: გამიგიაო?! თქვენ არ მასწავლეთ?

მირიამი: (დგება და დახლისაკენ მიემართება): უფრო სწორად, მტაცებლობა. ეს სიტყვა უფრო გამოდგება.

ბარმენი: იმის თქმა გინდათ, რომ თქვენ ყვავილი ხართ?

მირიამი: მშვენივრად იცი რაცა ვარ.

ბარმენი: დიახ, უკვე გაგიცანიოთ. სწორად ვამბობ?

მირიამი: კი... განაგრძე.

ბარმენი: ამ ჩვენს პატარა კუნძულზე, ძლივს რომ ვეტყვით, მის მოსახლეებს.

მირიამი: ალბათ, მოსახლეობის თქმა გინდოდა?

ბარმენი: მადლობთ შესწორებისათვის, ყვავილები გვიჩვენია.

მირიამი: (იღიმება, უახლოვდება სკამს და ჯდება): სხვაც ხომ არ იცი ამის მსგავსი ფრაზა?

ბარმენი: რაიმე უძველესი და უნივერსალური?

მირიამი: (ყვავილს ხელში აიღებს და ბარმენს უწვდის). აქედან წაიღე.

ბარმენი: კი, მაგრამ?

მირიამი: მოაშორე!

ბარმენი: კარგით, რა, თქვენ ხომ იცით, რომ ყველა მაგიდაზე უნდა იდგეს თითო ვაზა ყვავილით. წითელ მაგიდაზე, წითელი ყვავილი. (ბარმენი ლარნაკსაც და ყვავილსაც ისევ მაგიდაზე დგამს).

მირიამი: ვის რაში სჭირდება ეგ თქვენი ყვავილი. რომელ სტუმარს... (ქალი ბარმენს უწვდის ყვავილს ლარნაკით).

ბარმენი: კიოტოში გამგზავრებამდე, სასტუმროს ბაღში გასეირნებას ხომ არ ინებებდით? იცი, რა სიამოვნებაა?

მირიამი: შენ, შენ არ გინდა იგემო ეგ სიამოვნება?

ბარმენი: მე? ო, არა, მადლობელი ვარ ქალბატონო ნუშის ყვავილო. (ბარმენი ყვავილიან ლარნაკს ისევ მაგიდაზე დადგამს. მარკის ჭიქასა და შეიკერს აიღებს ხელში და დახლთან ბრუნდება).

მირიამი: უეცარავად, თქვენ იმპოტენტი ხომ არა ხართ? (მარკი ბარბაცით კვლავ მაგიდას უბრუნდება. მირიამი დგება).

მორიგეს დავუძახებ, ოთახამდე მიგიყვანს.

მარპი: არა, არ მინდა. იქ შესვლისა მეშინია.

მირიამი: მაშინ, ჩემს ოთახში ადი. გამომართვი გასაღები. გადაადგე ეგ შენი ძვირფასი კოსტუმი ფანჯრიდან და პირი დაიბანე. გექნება, ალბათ, ერთი სუფთა კოსტუმი და ჩაიცვი.

მარპი: ახალი ტილოები შიშა მგვრის-მეთქი, რომ გეუბნები, შენ გგონია ვაზ-ვიადებ?

მირიამი: არა, სულაც არ გგონია.

მარპი: როგორ შეიძლება დაშორება...

მირიამი: ნულარ მიმეორებ. ერთხელ თქმაც საკმარისია... კარგად იცი, უთქმე-ლადაც მესმის შენი.

მარპი: ეს ისეთი რამეა...

მირიამი: აკი ვითხარი „ნუ მიმეორებ-მეთქი“. შეიძლება მაგ თემაზე აქ ლა-პარაკი?

მარპი: თავიდან, მუშაობისას, ის რაღაც, თითქოს შენზე ძლიერია. მაგრამ თან-დათანობით შენა სძლევ. უნდა დასძლიო, სხვაგვარად არ გამოვა.

მირიამი: ახლავე უკან გადაფრინდი!

მარპი: რისთვის მიცილებ თავიდან? ნამდვილად რაღაცას მიმალავ.

მირიამი: (თავის სკამზე ჯდება). უნდა წახვიდე. ასეა საჭირო.

მარპი: ახლავე გადაფრინდე?

მირიამი: ჰო, და ულაპარაკოდ. ახლავე. ცოტა გელაპარაკე? ცოტა გეხვეწე? ეშმაკმა უწყის, რამდენჯერ შევეცადე, რომ როგორმე დამეყოლიებინე. მეტი რა ვქნა, რა ვიღონო? ადრე კიდევ შემეძლო. აქ სადმე თავშესა-ფარში მაინც მოგათავსებდა კაცი. ახლაც შეიძლებოდა, თუ ამის საშ-უალებას მომცემდი. მითხარი, ვტყუი? ბარმენ, ერთი ჭიქა...

მარპი: დიახ, ერთი მეც მომიტანეთ.

მირიამი: ბატონი კონლი მხოლოდ კოკა-კოლას დალევს. ღვთის გულისათვის, მარკ, ხომ ხედავ ფეხზე ველარა დგები? ყველაფერს აყირავებ. არადა ბავშვივით მატყუებ და ზღაპრებს მიყვები ოთახში როგორა მოძრაობ.

მარპი: მხატვარმა თავისი სიციცხლე სასწორზე უნდა შეაგდოს...

მირიამი: იყო დრო, როცა მეგონა, რომ შენისთანა გაუბედავი, მაგრამ ნიჭი-ერი კაცი ამ ერთფეროვან ყოველდღიურობას გამარიდებდა. დიახ, ინი-ციატივა გამოვიჩინე და არც არასოდეს მინანია. მარკ, რატომ არ დავ-დივართ ხოლმე ერთად, არც ახლა, და არც ქორწინებამდე?

მარპი: გახსოვს, ერთმა შენმა მეგობარმა იახტა...

მირიამი: ჰო, იახტა რომ მათხოვა. ერთმა მორიდებულმა, ნიჭიერმა კაცმა ისიც თქვა, ერთი საწოლი ორისთვის ვიწროაო. მე მაშინ ზემოთ ავალ-მეთქი... მახსოვს ძილინებისა რომ გისურვე. ეშმაკმა დალაზეროს. გახსე-ნებადაც არა ღირს... ავძვერი ზედა სართულზე და აბრეშუმით მოვაჭ-რეს არ ჩავეუორდი ლოგინში?

მარპი: ყოველთვის გეხერხებოდა გაუბედაობის ოსტატურად დაძლევა.

მირიამი: ასე იყო საჭირო, სხვაგვარად შოუ არ გამოვიდოდა.

მარპი: მერე გემბანზე ავედით და ჩემი ყურადღება შენ მიიქცია.

მირიამი: მე კი არა, ვარსკვლავებსა და თანავარსკვლავედებს აკვირდებოდი. სახელებიც კი იცოდი. ოო, ან ის ჩრდილოეთის ნათება რა იყო. იმ ლა-მეს არ იყო, საშინლად რომ დაიჭექა? გეგონებოდა ზეცაზე გადაკრული უშველებელი თეთრი ტილო გაფხრიწესო.

მარპი: სწორედ მაშინ დაიჭექა, როცა მკერდზე გეალერსებოდი, რაც ახლაც გაგიყვითა მწყურია.

მირიამი: მარკ, ხელები გიკანკალებს.

მარკი: ვიცი, ვიცი, ვიცი...

მირიამი: აუცილებლად უნდა მიხვიდე კარგ ნევროპათოლოგთან. გაგსინჯავს. დიაგნოზს დაგისვამს. რაც მალე, მით უკეთესი.

მარკი: მირიამ, გეფიცები, ეს სასმელის ბრალია. რა უშაშია აქ ნევროპათოლოგი?

მირიამი: ბიძა მყავდა, რომელსაც სიმსივნე აღმოაჩნდა თავში. ზუსტად შენნაირი სიმპტომები ჰქონდა.

მარკი: არა, არ შემოძლია, მუშაობას ვერ შევწყვეტ.

მირიამი: აკი გითხარი მანსარდა ნახე-მეთქი სადმე.

მარკი: ათასი იდეა გამიელვებს ხოლმე თავში და მაშინვე თუ არ გადავიტანე ისინი ტილოზე, მერე...

მირიამი: ჰო, თავიდან ამოგივარდება, არა? ნევროპათოლოგი ნამდვილად დაინტერესდებოდა ამით. მე ნევროპათოლოგი არა ვარ და არც არასოდეს მქონია ურთიერთობა შენნაირ ავადმყოფებთან, მაგრამ ის ვიცი, რომ მოვლა გჭირდება.

მარკი: ეს ისეთი გრძნობაა...

მირიამი: ალარ მორჩები?

მარკი: იცი, თითქოს...

მირიამი: გეყო რა!

მარკი: თავი ჯუნგლებში მგონია, პალმებსა და ბუჩქებში წელში მოხრილი ველურები რომ არიან ჩასაფრებული, ისრებით ხელში...

მირიამი: შენ რომ მოგკლან. აკი თითქმის მიაღწიეს კიდეც მიხანს...

მარკი: ფერი ხომ...

მირიამი: დიახ, სწორედ ეგ ფერია თუ საღებავი შენს პიჯაკს, ხელებსა და, თუ გნებავს, თმებსაც რომ ამშვენებს.

მარკი: რას წარმოვიდგენდი, რომ სწორედ ფერსა და შუქს ჰქონია გასაოცარი ძალა! ასე იყო და ასე იქნება ყოველთვის. იცი, ფერი უბრალოდ ფერი კი არ არის, იგი თითქოს კოსმიური ენერგიაა...

მირიამი: ასეთი რამეები საზოგადოებრივ ადგილებში გასარჩევი არ არის.

მარკი: ფერი და შუქ-ჩრდილები, ეს ისეთი ძალაა, გოლიათს წამოაქცევს. ამბობენ, პლანეტას ბოლოს მხოლოდ გიგანტური არსებებიღა შემორჩებიან, მე კი ვიცი, რომ სინამდვილეში, მხოლოდ ფერი და შუქი იარსებებს მუდამ... ჰო, კარგი, მოვრჩი. გვეყო ეს ფილოსოფია. არ მინდა ნიუ-იორკში გადაფრენა. არც ის სიმშვიდე მინდა, არც მომველეი.

მირიამი: ხომ შემეძლო დამეტოვებინე...

მარკი: პირველი შემთხვევა ხომ არაა, ჩემს მოშორებას რომ ცდილობ. თანაც...

მირიამი: თანაც რა?

მარკი: რომ სულ არ ითვალისწინებ.

მირიამი: მაინც რას?

მარკი: რასა და, რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს ამას. ვერ ვიტან, როცა მავიწროვებენ.

მირიამი: თუ აღამიანს დახმარება სჭირდება.

მარკი: მოდი, ასე შევთანხმდეთ, მირიამ. ლონგ-აილენდზე ერთად მივფრინავთ. მე კი, მე კი ცოტა ხნით მუშაობას შევწყვეტ.

მირიამი: არა, ბატონო, ჩემთვის მიუღებელი ვარაუბებია.

მარკი: შენ გგონია რაიმე მოვასწარი? ეს მხოლოდ სამზადისი იყო...

მირიამი: რომ გებანავა, რასაც ამ ბოლო დროს, როგორც ჩანს, გადაეჩვიე,

და ცოტა გამოგეძინა ჩემს ორადგილიან საწოლში, დაღლას ვეღარც კი იგრძნობ.



ბარმინი: ბატონი კონლი ნერვიანობს.

მირიამი: ნერვიულობს და არა ნერვიანობს.

მარკი: უკაცრავად, ბოდიშს ვიხდი.

მირიამი: (თავს მარკისკენ მიაბრუნებს და მშვიდად ეუბნება): სანამ ყელში თითს იყოფდი, მე და ამ ბრიყვ ბარმენს შელაპარაკება მოგვივიდა.

მარკი: რაზე?

მირიამი: რაზე და აი, ამ ყვავილზე. ამ პატარა მაგიდაზე ამ ყვავილის დადგმა იქნება? ვერ ავიტან, არ შემიძლია! იქნებ, შენ მაინც შეაგნებინო ბარმენს მოაშოროს ეს ყვავილი აქედან, შენ უფრო დაგიჭერებს.

მარკი: შევეცდები, მაგრამ... კარგი, უბრალოდ დახლზე დავდგამ და ვეტყვი, რომ ჩემს ცოლს ყვავილები ეჭავრება მეთქი.

მირიამი: უთხარი რომ შენც ვერ იტან.

მარკი დახლისაკენ მიემართება. მაგრამ იქვე ახლოს მუხლებზე ეცემა.

ბარმინი: რამე ხომ არ იტყინეთ, ბატონო კონლი?

მარკი: იცით, ყვავილები მძულს.

ბარმინი: არა მგონია მართლა თქვენ გძულდეთ. ნება მიბოძეთ დაგეხმაროთ.

მარკი: დიას, მადლობელი ვიქნები.

ბარმინი: ყოველ მაგიდაზე თითო ლამაზი ყვავილი უნდა იყოს.

მარკი: თქვენი ჭირივე მაგიდაზე მიმიყვანეთ. იქნებ აუხსნათ ჩემს ცოლს...

მარკი ნელა გადადგამს ნაბიჯებს. ცდილობს თავისით მივიდეს, ბარმენის დაუხმარებლად. მირიაში მიუახლოვდება, ქულზე ხელს წაატანს, მაგრამ აუცდება. ქალი დგება და მის ადგილას მარკი ჯდება. ბარმენი ყვავილიან ლარნაკს მაგიდაზე დადგამს.

მირიამი: (ხელში იღებს): მოგწვიტეს ყვავილო? მალე დატყენები კიდეც. წითელ ყვავილო, სიკვდილის განაჩენი გამოტანილი გაქვს. (მიუბრუნდება მარკს). გუშინ გინზაზე შემთხვევით ერთ ძველ სკოლელ მეგობარს ელენს შევხვდი სილვერ პოლიდან. ერთად სადილობა გადავწყვიტეთ. გარკვევით მითხრა ყოველგვარი ქმრების გარეშე. მე ვფიქრობ, ცოლ-ქმრულ პრობლემებზე უნდა, რომ მესაუბროს.

მარკი: როდის მიდიხარ, რამდენ ხანში?

მირიამი: ხომ გითხარი, არავითარი ქმრებიო.

მარკი: სხვა მაგიდასთან დავჯდები, სანამ თქვენ ცოლ-ქმრულ პრობლემებზე ისაუბრებთ.

მირიამი: რომც არ ვსადილობდე ელენთან, შენთან მაინც არ დავრჩებოდი.

მარკი: იცი რა კარგი კოსტუმი მაქვს, სუფთა საზაფხულო.

მირიამი: წონასწორობას რომ კარგავ, რა ვქნა?

მარკი: უცებ მოვრჩები. ცივ წყალს გადავივლებ და...

მირიამი: შენ მე არ მისმენ, რასაც გეუბნები. შენთან ლაპარაკს აზრი არა აქვს.

მარკი: წონასწორობას თუ ვკარგავ, იმის ბრალი კი არ არის...

მირიამი: ხომ გითხარი უკვე...

მარკი: ჩემი მარტო დატოვება როგორ იქნება. ერთი სუფთა საზაფხულო კოსტუმი მაქვს...

მირიამი: ღვთის გულისათვის, მარკ. ნუთუ არ შეიძლება თავს უფლება მივცე და...

მარკი: კი, რა თქმა უნდა. უბრალოდ...

მირიამი: ტირანივით შეტყევი.

მარკი: კარგი, დაწყნარდი, ნუ გამიბრაზდები. მე მხოლოდ...

მირიამი: თუ გინდა ვინმეს გამოგაყოლებ. დავიქირავებ. ჩემს პალტოზე
ხარ. ბარმენ, ტაქსი გამომიძახე.

მარპი: მინდოდა რამე შეგეჭამა აქ. (დგება). ამასობაში, იქნებ, ცოტა ხნით
დაძინება შევძლო შენს ოთახში.

მირიამი: აქაური ვალერები გენახა. ეტყოდი კონსიერეს და ვინმე სტუდენტს
გიპოვიდა ხელოვნების ფაკულტეტიდან, რომელიც გიდობას გაგიწევდა.
(ბარმენს მიუბრუნდება). გამომიძახე ტაქსი?

ბარმენი: ვახვალთ თუ არა სასტუმროდან, ტაქსებიც იქვეა.

მარპი: შენი მეგობარი გაგვიგებდა, მეც რომ...

მირიამი: არავითარი ქმრებიო, ვერ გაიგე? უქ-მრე-ბო-და-ო. მორჩა და გა-
თავდა.

ქარის ზუზუნი ისმის.

მარპი: (ნელა ლაპარაკობს): ჩემს სამუშაოს მე ყოველთვის შიშითა და მოკრ-
ძალებით ვეკიდებოდი, იმიტომ, რომ მისი ძალა...

მირიამი: ისეთი საიდუმლოს ახსნა გინდა...

მარპი: მინდა როგორმე გავაგებინო თუ რა შეუძლია ტილოს, რა ძალა...

მირიამი: ისევ სიგიჟემ შემოგიტია, როგორც ვხედავ. შენი საქმე წასულია.

მარპი: მე ვიტყოდი, ეს...

მირიამი: სუფთა ანანისტი ხარ.

მარპი: ეს თავგადასავალია. მოდი, მეც წამოვალ.

მირიამი: დარჩები და იმუშავებ.

მარპი: რაშიც გინდა ჩამითვალე, მაგრამ...

მირიამი: ყოველგვარ საზღვარს რომ გადახვედი ვერ ატყობ?

მარპი: (თალისაკენ მიემართება): პიჯაკი მაქვს. ჯერ არც ჩამიცვამს. სულ რა-
ღაც ორი წუთი მინდა. და ხუთ წუთში ქვემოთ ვიქნები.

მირიამი: არა, შენ ჩემს გვერდით დღეს ვერ გაივლი.

მარპი: რა ვქნა, მუშაობა ისე მდლის, ისე ვიფიტები სულიერად, რომ ასე მგო-
ნია, გასაცემი აღარაფერი დამრჩა.

მირიამი: მარკ.

მარპი: ჰო, მირიამ.

მირიამი: დაბრუნდი, რა, შტატებში. ექიმთან მიდი. როგორც შენ მეუღლეს,
ნუთუ არ მაქვს...

მარპი: თავს ვერ დავანებებ...

მირიამი: იმ დღეს ყვავილებს ვჭრიდი შენს სახელოსნოსთან, შენი ხმა შემო-
მესმა. ნახატს ისე ელაპარაკებოდი, თითქოს სხვაც იყო ვინმე სახელო-
სნოში.

მარპი: ალბათ, ჩემს თავს ველაპარაკებოდი.

მირიამი: ჰო, რას ვამბობდი? ყვავილებს ვჭრიდი-მეთქი. ბუნებრივია, თავს,
ასე თუ ისე, ეულად ვგრძნობდი, მაგრამ შენთვის არაფერი მითქვამს.

მარპი: მხატვარი მარტო რჩება მუშაობისას...

მირიამი: მეც ასევე მარტო ვიყავი, როცა ყვავილებს ვჭრიდი. მარტოობის
გრძნობა ისეთი რამეა, არც ღირს ამაზე საუბარი.

მარპი: მე მესმოდა შენ რომ ყვავილებს ჭრიდი და მომეჩვენა, რომ ამ ყვავი-
ლების ნაცვლად შენ ბევრად დიდი სიამოვნებით ჩემს...

მირიამი: წარმომიდგენია რა დღეში იქნებოდა კაცი, რომელსაც?

მარპი: მაშინ, ქალზე რალა უნდა ვთქვათ?

მირიამი: სხვათა შორის, აბსოლუტურად გულგრილი ვახლავარ უცნობ მამა-
კაცთა მიმართ, მაგრამ შენ სულ სხვა ხარ ჩემთვის.

მარპი: რომ ვერ მიტან?



მირიამი: მაინც ჩემი ხარ!

მარპი: ნუთუ მართლა? შენა გგონია, მართლა მეძინა ჩუმად რომ გამომვერი საბნიდან და პალტო მოისხი? შენა გგონია, ვერც იმ დაწყევლილ ლამეს ვერ გავიგე, როგორ დაქოქე მანქანა, გარაქში რომ არ შეხვედი და იქვე, სახლის წინ გააჩერე? მართლა ასეთი უტვინო გგონივარ? ან გგონია, ის გამომეპარა დილას უკან რომ დაბრუნდი? ჯერ კარის სახელურის ჩხაკუნი შემომქსმა შემოსასვლელში. ისიც გავიგონე, ფრთხილად რომ შეწევი ლოგინში და კმაყოფილმა ამოისუნთქე.

მირიამი: იგონებ რაღაცას.

მარპი: არ ვიგონებ, ნამდვილად ასე იყო.

მირიამი: იგონებ-მეთქი.

მარპი: მე კი გეუბნები, რომ ასე იყო. შენ ისიც კარგად იცი, რომ მე ყველაფერს ვხვდებოდი.

მირიამი: კი მაგრამ, შენ რომ არასოდეს...

მარპი: არასოდეს არ მიტყვამს, ჰო, არასოდეს.

მირიამი: რატომ?

მარპი: ვერ ვამბობდი...

მირიამი: ვერ ამბობდი? (ქარის ზუზუნის ხმის) ჩვენ ორი სხვადასხვა ადამიანი ვართ, მარკ, თუ...

მარპი: (შეშინებული წამოიძახებს): გაჩუმდი! (ქალი ხელებს სახეზე აიფარებს)

მირიამი: ერთი მთლიანის ორი ურთიერთგამომრიცხავი სახე.

მარპი: გაჩუმდი-მეთქი!

მირიამი: ერთნი ვართ! მხატვარი, რომლის სხეულში ჩასახლებულა...

მარპი: ძუკნა ხარ, ნამდვილი ძუკნა.

მირიამი: რაც გინდა დამარქვი, მაგრამ იცოდე, რომ ამით შენ საკუთარ თავს უარყოფ. აი, რას აკეთებ? დილით ლოგინში რომ შემომიწვებოდი, ძალიან დაღლილიცა ვყოფილვარ, მაგრამ უარი არასოდეს მიტყვამს შენთვის. თუნდაც ის ვაჭარი აიღე, საიდუმლოდ რომ ვინახავდი! იქნებ მე ვიცოდი, რომ მას...

მარპი: (შუა წინადადებაში აწყვეტინებს): ხუთი წუთი მაცალე, სულ ხუთი წუთი, რომ კაცს დავემსგავსო.

მირიამი: არც ერთი წამი.

მარპი: კარგი, ჰო, მიდი, შე ბოზანდარავ! იმ შენს ლანჩზე, იმ ვაეზატონთან, ელენი რომ ჰქვია. არ დაგავიანდეს. დარწმუნებული ვარ იმ შენს კუროს, ოჯახური პრობლემები რომ აწუხებს და ქალის სახელი რომ ჰქვია, ბევრს არ ალოდინებ. ძვირფას რჩევებსაც მისცემ. მე კი, შენი კანონიერი მეუღლე, რომელსაც ჯერ კიდევ მიდგას სული, მარტოც ვისადილებ ძალღვივით — ოღონდ ჩემს ოთახში არა. იქ ჩემი ნამუშევრებია. ისინი იმდენ ენერჯის მოითხოვენ, რის გაცემის თავიც ჯერ-ჯერობით არა მაქვს. ხოლო, რაც შეეხება შტატებში დაბრუნებას, ორივე ერთად გადაფერინდებით, თუ არა და...

მირიამს მხრებში წაავლებს ხელს. ქალი წაიზარბაცებს და მუხლებზე ეცემა. მარკი ფეხზე წამოაყენებს და ბარიდან თაღიან კარში გაიყვანს.

ბარმენი: — ბატონო კონლი, თუ გნებავთ თქვენს ოთახამდე მიგაცილებთ.

მარპი: (შუა მაგიდისაკენ გაემართება და დაჯდება): არა, გმადლობთ. აქ ვიქნები სანამ ჩემი მეუღლე დაბრუნდება.

სცენა ბნელდება.

ბარმენს პერანგი შეუხსნია და ჭიქებს რეცხავს. ბაკიდან ცხელი ქავლი ამოდის, თაღიან კარში მირიამი შემოდის.

ბარმენი: ბარი დაკეტილია.

მირიამი: რახან მე აქა ვარ, ესე იგი, ღიაა. (თაღიან კარში ჰავეელი ქალბატონი შემოდის და ისევ ვადის). ოჰო, საწოლი შეუქუთებიათ! შენ კი, როგორც ვხედავ, ეს ყვავილი ისევ ჩემს მაგიდაზე დაგიდგამს. ჯანდაბას შენი თავი. ჰმმ. ლილები შეგეხსნია. გიხდება.

ბარმენი: ბარი თორმეტამდე დაკეტილია. ხომ ხედავ ჭიქებსა ვრეცხავ. წყალი ძალიან ცხელია და ლილებიც იმიტომ შეგეხსენი. თქვენ კი ის გირჩევენიათ, ორთქლს მოერიდოთ.

მირიამი: ჩემზე ნუ დარდობ. იცი, რა შევამჩნიე იაპონელ მამაკაცებს? როგორც წესი, ტანზე თმა თითქმის არა აქვთ.

ბარმენი: დიდხანს იკვლევდით მაგას?

მირიამი: ღიახ, პატარა-პატარა გამოკვლევები ჩავატარე და ისეთ რამეს მივაგენი, რასაც ტურისტულ ბროშურაში, ნამდვილად, ვერ იპოვი. არ მიყვარს ბანჯგვლიანი მამაკაცები. ისინი მომწონს ვისაც თმა მხოლოდ იქა აქვთ, სადაც საჭიროა. ილიებში და სასქესო ორგანოებთან. ამაზე მეტი რა საჭიროა. სულ ცოტა კი ასატანია, თუმცა მთლად ბანჯგვლიანი კაცი საშინელებაა. ერთი სამოცდათხუთმეტი წლის ფრანგული ღვინო მომიტანე. ხომ უნდა აღვნიშნო...

ბარმენი: რა ბრძანეთ, რა მოგიტანოთ?

მირიამი: არაფერი, გაგეხუმრე.

ბარმენი: ვერ გავიგე თქვენი ხუმრობა.

მირიამი: კარგი... კოკტეილი გამოიკეთე!

ბარმენი: ბარი დაკეტილია.

მირიამი: ეტყობა საქმემ შეგიყოლია, საათისთვის არც კი შეგეხედავს. არადა თორმეტს სამი წუთი აკლია. ზუსტად ის დროა ჩემი კოკტეილის მომზადება დაიწყო. იცი, საერთოდ, როგორ კეთდება? სანამ მომიმზადებ, თორმეტიც გახდება და მეტიც.

ბარმენი: კოკტეილი ჭინით კეთდება, არა?

მირიამი: მომეცი, მე თვითონ შევაზავებ. (ქალი ბარმენის ადგილას დგება, ეს უკანასკნელი კი სასწრაფოდ გაეცლება). მასალა ბლომად არი. ერთი ეგაა გაკეთება არ იცი. რა იყო, რას გამოიბიხარ?

ბარმენი: მგონი კიოტოში წასვლა გადავიფიქრებიათ.

მირიამი: ჯერ აქა მაქვს რაღაც საქმე მოსაგვარებელი.

ბარმენი: ისე, უცხუს ნახევარკუნძულიც დაგაინტერესებდათ.

მირიამი: (ისევ დახლს უკან დგას): ჰმმ. რა არის იქ საინტერესო?

ბარმენი: ზღვის შესანიშნავი ხედები, ცხელი გაზაფხული და კარგადაც დასვენების შანსი.

მირიამი: ჰოო? ესეც ასე. კოკტეილი მზადაა. ბრენდისა და პიტნის ნალებს თანაბარი რაოდენობა სჭირდება. მწვანეც შეიძლება და თეთრიც. დაიმახსოვრე ესეც და მეც — ქალბატონი, რომელმაც გასწავლა ეს ყველაფერი.

ბარმენი: არა მგონია, რომ თქვენი განსაკუთრებული რეცეპტი ასე ადვილად დამავიწყდეს.

მირიამი: რომ დავავიწყდეს?

ბარმენი: რა ამოშლის ტვინიდან თქვენთან გატარებულ წუთებს! თქვენს მა-

გიდასთან ხომ არ მიირთმევდით ამ კოკტილს?

მირიამი: კოკტილის მაგიდასთან მიტანა შენი მოვალეობაა.

ბარმენი: ვიცი... და ისიც გითხარით, რომ სხვას ვეკუთვნი, ვერ ვღალატობ, არ შემძლია.

მირიამი: დიახ. შენ ეგ უკვე მითხარი. ჰმმ. კი, მახსოვს და გულიცა მწყდება. ისე, თითო-ოროლა თუ იქნება, ვისი გაკვირვებაც საერთოდ ვერ შევძელი.

ბარმენი: ჰოდა წაბრძანდით კიოტოში. დღესვე.

მირიამი: რა თქმა უნდა წავალ. (სახმელით ხელში თავის მაგიდას უბრუნდება). იქ მშვენიერი ბალებია, კამკამა აუზები, რომლებშიც აყვავებული ხე-ხილი ირეკლება. მერე კი უცზუს ნახევარკუნძულზე თქვენთან ერთად ნეტარებას მივეცემი.

ბარმენი: სამუშაოს ვერ მივატოვებ.

მირიამი: „ნუ იღარდებ, ნუ ინალვლებ, ერთხელაც შენ გაგიმართლებს“.

ჰმმ. დიახ. კონი-ჩი-ვა. გამარჯობას ნიშნავს. ჰონ-კონგი. სინგაპური. ბანგ-კოკი — რა უცნაური სახელებია! ჰმმ. აი, ინდოეთში, სადაც ქუჩები შიმშილით დახოცილი ხალხითაა სავსე, ვერ წავიდოდი, უბედურება არ მიზიდავს.

ისმის ზარის ხმა.

ბარმენი: მაპატიეთ, რესტორანში მეძახიან. (გადის თაღიან კარში. განათებულ წრეში შუახანს მიღწეული კაცი, ლეონარდი შემოდის. იგი ახალგაზრდულად გამოიყურება).

ლეონარდი: ძალიან ლამაზი კოსტუმი გაცვია.

მირიამი: ერთი სული მქონდა, როდის ჩამოფრინდებოდი ნიუ-იორკიდან ტოკიოში, რომ ჩემს ჩაცმულობაზე შენი აზრი გამეგო?

ლეონარდი: მთელი საათი მომიწია მარკთან ყოფნა. ის მთლიანად თავის სამყაროში — მხოლოდ მისთვის გასაგებ ჭუნგლებში ცხოვრობს. მართლაც ორიგინალური ნიჭის მხატვარია.

მირიამი: ერთი მაგის იმპოტენტი დედაც...

ლეონარდი: ის იმისთვის კი არ მუშაობს, რომ მის ნამუშევრებს ოთხციფრიანი ფასი დაედოს.

მირიამი: მით უარესი მისთვის. სულ ეგ არის შენი დახმარება?

ლეონარდი: კარგად ვერ გავიგე. რომ მეთქვა, არასოდეს მინახავს იმდენი ტანჯვა, რაც მის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებშია-მეთქი, ისევე ისე შეუქურთხავდი?

მირიამი: (ყვავილიან ლარნაკს დახლზე ახეთქებს): აი ჩემი პასუხი.

ლეონარდი: ნუ წაუქერ კაცს ყელში. ხანდახან სხვებსაც უნდა გაუწიო ანგარიში.

მირიამი: რას მასწავლი. თუ საჭიროა ყველაფერსაც ვუწევ ანგარიშს. მართლა, როგორ მოგეწონა მისი ოთახი?

ლეონარდი: ჰოო. ოთახში რომ შემიშვა, აი, მაშინ კი მივხვდი, რატომ მთხოვდი სასწრაფოდ ჩამოსვლას. და მაინც, მისმა ჯანმრთელობამ ჩემზე ძალიან იმოქმედა.

მირიამი: ერთი იმ ხალხსაც ჰკითხე ქუჩაში რომ ეჯახება!

ლეონარდი: ჰოო, მე...

მირიამი: მარკმა გულადი კაცის სახელი მოიპოვა. ახლა კი ისეთ რამეს გეტყვით, რასაც შეიშლები. მას ჰგონია, რომ მან პირველმა აღმოაჩინა ფერი.

ლემონარდი: ისე, სულ ყოველთვის დავა იყო იმაზე, არსებობდა თუ არა ფერი მანამ, სანამ მას თვალი აღიქვამდა.

მირიამი: მორჩი ერთი. ნუ იგონებ ზღაპრებს. ასეთი ფსევდო-ფილოსოფიური აზრები, ეტყობა, მისგან შეითვისე.

ლემონარდი: უბრალოდ, იმის თქმა მინდოდა...

მირიამი: ჰო, უბრალოდ. მარკსა ჰგონია, რომ ის პირველია, ვინც ფერი აღმოაჩინა და ეს აზინებს მას. ასე გაიძახის, ფერის შეგრძნება დიდებულიაო, მაგრამ თან შიშსაც ჰგვრის. ეს როგორ მოგწონს, ჰა? ან, იქნებ ეს სულაც არ გედარდება?

ლემონარდი: მხატვრებს ეპატიებათ.

მირიამი: შენ ვერ გამიგე. მას აზინებს ეს აღმოჩენა.

ლემონარდი: ეს თვითონაც მიიხრა.

მირიამი: გეხვეწები, წაიყვანე! ბავშვივითა მყავს მოწებებული კალთაზე. არ მინდა უსუსური ქმარი მყავდეს, გესმის, არ მინდა!

ლემონარდი: ნუ ყვირიხარ!

მირიამი: მინდა რომ გამიგო, ლემონარდ.

ლემონარდი: კარგი, ჰო. რას აპირებ?

მირიამი: აღარ შემიძლია მასთან ცხოვრება. არც ამერიკაში აღარ გავყვები.

ლემონარდი: მე კი მეგონა, რომ მარკი გიყვარდა.

მირიამი: კი, მაგრამ, მიიხარა აბა, ვის შევალე ჩემი ცხოვრების საუკეთესო წლები? ჰოდა, რატომ უნდა მოვიკლო მოგზაურობის სიამტკბილობა? მითუმეტეს მიზეზიცა მაქვს. არ მინდა და არც მოვიკლებ.

ლემონარდი: მიატოვებ? შენი დეზერტირობა...

მირიამი: ხომ არსებობს საკაცე, თვითმფრინავი, დასამშვიდებელი საშუალება და ათასი სხვა რამ.

ლემონარდი: ჰო, როგორ არა. წავალ თვითმფრინავის ფრენის განრიგს დავაზუსტებ. იქნებ...

თალიან კარში ვადის.

მირიამი: ზოგი ქალი უცებ ბერდება. დაძინებამდე ახალგაზრდა, დიახ, საკმაოდ ახალგაზრდაა. გაიღვიძებს — რას ხედავს სარკეში? — საკუთარ ლანდს! დიახ, ლანდს! სახის ნაცვლად მხოლოდ ანარეკლია. ახალგაზრდობა, ფაფუ, გამქრალა! იყო და აღარ არის და მაინც არა ნებდება თუ, რა თქმა უნდა, მე მკავს ხასიათით. გაშმაგებული იწყებს ძებნას. მაგრამ, იმას ვინც შენ მოგწონს, შენთვის წუთზე მეტი არ ემეტება. მართო, თვალს თუ შეგავლებს გაჩახახებულ ბარში. ეგაა და ეგ. სწორედ ამ დროს ამიტანს ხოლმე სიკვდილის შიში. განა არ ვიცი, რომ უნდა ამოვიგლიჯო იგი გულიდან, დარდი გადავიგდო და ცრემლი შევიშრო! — ჰო, ამ სამაჯურებმა ხომ შემაღონეს... შეიძლება შეგჩა კიდევ მიმზიდველობა, მაგრამ რაა მერე? მერე კი რჩები მთლად მარტოდმარტო, ყველასაგან მიტოვებული, სადმე სასაფლაოზე ან კიდევ სასტუმროს ნომერში ლოგინად ჩავარდნილი, ნარკოტიკების იმედად. სიბერე, ო, ეს საზიზღარი სიბერე — უცებ რომ მოგეპარება. ვერა, ვერ შევეგუები. ვერასოდეს. შიშით ველოდები მას. დიახ, შიშით (**გაღიზიანებული ბრკყვი-ალა სამაჯურებს აწვადებს**). სიმშვიდის ნატამალიც არ შემჩა. წავიდა, გაქრა. ქალი ვიწვი და ვიდაგები და ცეცხლის გამწვანებელი ვერ მიპოვია. ქალი, რომელიც... თუმცა ამაზე მოგვიანებით (**ლემონარდი ბრუნდება**). მაპატიე ლემონარდ. რალაცაზე ვფიქრობდი...



ლემონარდი: დავაზუსტე თვითმფრინავების ფრენის განრიგი, მაგრამ, მოკლედ, სიმართლე თუ გინდა, ყველა შენი მეგობარი გაოცებული დარჩება.

მირიამი: თუ გინდა კოტორში წასვლა ურჩიე მათ. შენ კი მეტი არაფერი მითხრა ამაზე. ამ მოგზაურობას ჩემთვის, ლემონარდ, იმხელა მნიშვნელობა აქვს, რომლის ახსნა-განმარტებასაც სულაც არ ვაპირებ.

ლემონარდი: თუ დაპირო...

მირიამი: გადაწყვეტილია. შტატებში ერთად ბრუნდებით. შენ გაბარებ.

ლემონარდი: კი, მაგრამ ვინ დააფინანსებს მაგ შენს?..

მირიამი: სულ ყველაფერში ჩემზე იყო დამოკიდებული. ზოგჯერ ეს ხელს მძლევდა.

(ხელჩანთიდან ტყავის შავ საფულეს ამოიღებს და ხსნის.)

ლემონარდი: საკრედიტო ბარათია?

მირიამი: მართალი ბრძანდებით. თანაც ჩემს სახელზეა. ის თავშესაფარში წავა, მე კი, როგორც შევთანხმდით, ჩემს ზხას დავადგები. ველარავინ შემოშლის ხელს ამაში. რა ვქნა, მიყვარს სასტუმროები, ბარები და, საერთოდ, კომფორტი. გადაწყვეტილია. მორჩა და გათავდა.

ლემონარდი: ასეთ დროს მიტოვება...

მირიამი: მორგან მანჰეტენის საცავში, მარკის ორასი, იქნებ მეტიც საუკეთესო ნამუშევარია დაცული ჩემს სახელზე. ისინი მანამდე შესრულებული, სანამ, როგორც თვითონ ამბობს, იმ თავის პულვერიზატორს გამოიყენებდა და ფერის საიდუმლოებას აღმოაჩენდა. რომ აღარაფერი ვთქვა მის უამრავ სხვა ნამუშევარზე.

ლემონარდი: უტყუარი ალლო გაქვს, ვერაფერს იტყვი. თანაც თვალი გაქვს ისეთი...

მირიამი: მართალი ბრძანდები, რა იცი რა ხდება?!

შემოდის ბარმენი, გაივლის სცენას და იატაკზე შეამჩნევს ყვავილიან ლარნაკს. აიღებს, შუა მაგიდაზე ათავსებს და დახლს უკან მიიმალდება.

ლემონარდი: შენ მართალი ხარ. ყველაფერია მოსალოდნელი. ეი, ბარმენ, ერთი წუთით.

მირიამი: მარკი თავისი ნათითხნის გამოფენას მოგთხოვს. აი, ნახე თუ არა. რას ეტყვი?

ლემონარდი: „ვერ არა-მეთქი“ — ვეტყვი.

მირიამი: მაშინ სხვა გალერეაში მიიტანს და, ხომ იცი, ისეთი სახელი აქვს, უარს არ ეტყვიან.

ლემონარდი: ვერ დავიჯერებ, რომ შენ...

მირიამი: რა ვქნა, ნუ დაიჯერებ, ლემონარდ. ჩემს გეგმებს კი მაინც არ შეეცვლი. კაცი შეიშალა. ვერა ხედავ. შეიშალა!

ლემონარდი: შენ რა, მარკზე...

მირიამი: დიახ, სწორედ მარკზე მოგახსენებ.

ლემონარდი: მე ვერ ვიტყვოდი...

მირიამი: შენ ვერ იტყვოდი, მე კი ამაში დარწმუნებული ვარ. შენ მხოლოდ მის დასრულებულ ნამუშევრებსა ხედავ, სხვას ვერაფერს. ყური რომ დაგადებინა რეებსა რომავს, დამიჯერებდი. შენ იცი სახელოსნოში, მარტო როგორ უყვირის თავის ნამუშევარს? „აი, შე ძუქნავ, შენა. ან მე ან შენ-ო! მაინც ხომ მოგაგენიო. ჰააა? შუქ-ჩრდილებიც ათამაშდენ“ და...

ლემონარდი: მირიამ დამოშმინდი. ნუ ყვირიხარ.

მირიამი: მოსამნახურეს შეგვზავნიდი ხოლმე საქმლით, ასე სამ-ოთხ საათზე. ის კი „—გაეთრიე აქედანაო, შენი...“—მიუჯახუნებდა. ერთხელ სინიც კი

ჩაარტყა საქმიანად თავში. შენ რა გენაღვლება, რა! შენ ხომ დასაწყისში...
ლებულ ნამუშევარს უყურებ. მე ვიკითხო თორემ... გაუთავებლად მეს-
მის როგორ შემოუტევს ხოლმე სიგიჟე ხატვისას და სრული პასუხის-
მგებლობით ვაცხადებ, რომ მარკი შეშლილია! გიყვარდა, გიყვარდა...
ჰოდა, უნდა გავეცალო. გინახავთ დაჭრილი, გააფთრებული მხეცი?!
სულ სხვაგანა ჰქრის მისი გონება. **ისმის მინის საკიდრების წყარუნი.**

ლემონარდი: (დანიახავს მარკს თალიან კარში): ჩამოსულა.

მირიამი: ღმერთო ჩემო, არ მინდა დამინახოს. სადა დგას?

ლემონარდი: ვითომ მეც ვერა ვხედავ. აშკარად ერიდება...

მირიამი: მარკი და მორიდება?!

ლემონარდი: კედელს ეყუდება. აქეთ არც ეყურება.

მირიამი: ისევ საღებავებშია მოთხვრილი?

ლემონარდი: პირი გაუპარსავს და სახეც გაუჭრია. სამაგიეროდ ახალთახალი
საზაფხულო კოსტუმი ჩაუცვამს.

მირიამი: მოდი, ბაღში გავასწროთ, სანამ ეგ მაგიდებას მიანგრევს.

მარკი გადის.

ლემონარდი: ალბათ, ტუალეტში მიდის, სახიდან სისხლის ჩამოსაბანად.

მირიამი: რომელ ფერის აღმოჩენაზეა ლაპარაკი. თხასავით ყარს. ნაბიჯს
ძლივს ადგამს და...

ლემონარდი: იცი რა მოსვლია ბანაობისას? აბაზანაში თურმე ფეხი დაუცდა,
ფარდებს დაჰკიდებია და სულ ჩამოუფხვრეწია.

მირიამი: ძველი ნამუშევრების ხათრით მაინც ურჩიე, რომ სასწრაფოდ შტა-
ტებში დაბრუნდეს!

ლემონარდი: რომელი თვითმფრინავი მისცემს მაგას მგზავრობის უფლებას
ტოკიოდან?

მირიამი: საკაცებე რომ დავაწვინოთ და დასამშვიდებლები მივცეთ სამმაგი
ლოზით?

ლემონარდი: მაგისტრის მგზავრობა რომ უხიფათოა, რომელი ექიმი მოგიწერს
სარეგისტრაციო ბარათზე ხელს?

მირიამი: მაშ, რა ვქნათ?

ლემონარდი: მარკის გაგზავნა მარტო გემით თუ მოხერხდება.

მირიამი: იცი, რას გეტყვი, ლემონარდ? ყველაფერს თავისი საზღვარი აქვს.
მეყო...

ლემონარდი: როგორ, შენ არ გაპყვები?

მირიამი: არა, მე ჩემი გეგმები მაქვს.

ლემონარდი: ის შენს იმედზეა...

მირიამი: მარტო ჩემს იმედზე არა... სხვათა შორის.

ლემონარდი: შენ იმას ამბობ, რომ მიუხედავად მისი ასეთი მდგომარეობისა
შენ მაინც?..

მირიამი: არ მინდა მთელი სიცოცხლე ხელფხვრეკრული ვიყო, გესმის?

ლემონარდი: მირიამ, მე გალერეის დირექტორი ვარ და არა განქორწინების
ბიუროს ვეჭილი.

მირიამი: მარკის შტატებში გემით გამგზავრების იდეა არ უნდა იყოს...

ლემონარდი: მართლაც, მშვენიერი აზრია, თუკი დაგვთანხმდა.

მირიამი: ჯერ კიდევ ხომ ცოლქმარი ვართ. ისე კი, ნებისმიერი ადვოკატი
მოკიდებდა ამ საქმეს ხელს.

ლემონარდი: ჩემს გალერეაში მილიონი მხატვრის ნამუშევრები ყოფილა გა-
მოფენილი. ზოგი მათგანი ხატვისას ფეხის თითებს ხმარობდა. ერთი
ისეთიც იყო, საკუთარი ფალოსით რომ ხატავდა.

მირიამი: ამდგარით თუ დავარდნილით?

ლეონარდი: არც აღარაფერი მაკვირებს. ჩვენს გალერეაში უარეს სისულელეებსაც
ლებსაც ნახავს კაცი.

მირიამი: საინტერესოა. იცი, მარკს ჯერ-ჯერობით ხატვის არავითარი განსა-
კუთრებული სტილი არ შეუმუშავებია. მაგას ოლონდ აფხეკინე, აგლე-
ჯინე, აჭრევიწე... ყველაფერს თავდაყირა დააყენებს, დაიწუწუება, დას-
ველდება, ამოითხუპნება. ეს მისი ფერის საიდუმლოება ხომ... და რა
ვიცი კიდეც რა. ამ ყველაფერმა ისე ჩაითრია, თავს ვერც დააღწევს
მგონი. ახლა ეს მისი სახელოსნო. წმინდა, ხელშეუხებელი. მისი ბოდვები,
რომ არაფერი ვთქვათ მის შუქ-ჩრდილებით გატაცების პერიოდზე.

ლეონარდი: ამ ეტაპზე, როცა ტექნიკა ჯერ კიდევ დაუხვეწავია, ნაადრევი-
მეტეი გამოფენის მოწყობაზე ფიქრი. გამიგო და დამეთანხმა. ამ ხნის
განმავლობაში იძულებული იყო სულ ფეხზე მდგარიყო. არა, მირიამ,
შენ ვერც ხედები ბოლომდე, რამდენად სერიოზულადაა მარკი ავად.

მირიამი: (ხედავს როგორ გამოდის მარკი კულისებიდან): სახეზე პაპიროსის
სისხლიანი ქაღალდი აქვს მიკრული. ჩვენ მაგიდასთან რომ მოვა, უფრო
სწორად თუ შეძლო, მინდა რომ შენ, როგორც მეგობარმა, უთხრა ეს
ყველაფერი. ლეონარდ?

ლეონარდი: ბატონო.

მირიამი: როგორ ფიქრობ, რატომ გამოგიგზავნე დეპეშა?

ლეონარდი: რა თქმა უნდა, მარკის უცნაურობები არაფერ შუაშია. ათასნა-
ირი ხერხი არსებობს საღებავის დადებისა ტილოზე, ან ხეზე, ან თუნ-
დაც ლითონის ფირფიტაზე, ან კიდეც ქვის ფილაზე...

მირიამი: შეეცდი. არ უნდა მომეპართა შენთვის.

ლეონარდი: მარკი, რას განიცდის იცი, ყველაზე მეტად?

მირიამი: რას?

ლეონარდი: იმ აშკარა ცვლილებას თქვენს ურთიერთობაში რომ შეიმჩნევა.
შემოდის მარკი და მიემართება შუა მაგიდასკენ, სახეზე სისხლიანი პა-
პიროსის ქაღალდის ნაგლეჯები აკვრია. ქათქათა კოსტიუმი აცვია, მაგ-
რამ არ უხდება, რადგან, აშკარად, წონაშია დაკლებული. გარეგნულად,
თითქოს განადგურებულია, თუმცა ერთი ბავშვური თვისება მაინც შე-
რჩენია, საუბრისას აღტაცებულს ხმა უკანაკალებს.

მარკი: ბარმენ, იქნებ, ერთი სკამიც მოგვიტანო და...

ბარმენი სკამს მაგიდასთან დგამს. მირიამი ცივად იყურება პირდაპირ.
მარკი დაჭდომას ცდილობს, თან მთელი ძალით ეყრდნობა მაგიდას.
სულმოუთქმელად იცინის.

მირიამი: ეს სპექტაკლი როგორღა მოგწონს. გამობრძანდა აქ, ხალხში, თან
როგორ იქცევა. შენი თავი წარმოიდგინე ჩემს ადგილას! მრცხენია და
მეტი არაფერი.

ლეონარდი: რა იცი, იქნებ თვითონ რცხენია შენზე მეტად?

მირიამი: სულაც არა. რა ეტყობა! ვერა ხედავ იცინის?

ლეონარდი: ნერვიულობის გამო, ალბათ. უბრალოდ შეცბუნებულია.

მირიამი: თუ ასეა, მე სიძულვილი უნდა მაცინებდეს ახლა, მაგრამ, არ შემი-
ძლია. სიძულვილი რომ მაცინებდეს ხარხარით ცას შეეძრავდი. მაგრამ,
საუბედუროდ... — არაფერი მითხრა! — სიძულვილი სიამოვნებას სულ
არ მანიჭებს. არაფერია ამაში, არც უჩვეულო, არც არაბუნებრივი. მიხ-
ვდი, რატომ ვთქვი უარი? მე ვიცოდი რასაც ვაკეთებდი.

ლეონარდი: შენი ხმა...

მირიამი: ჩემს ხმაზე ნუ დარდობ.

ლემონარდი: თითქმის ყვირიხარ.

მირიამი: მე მართალი ვარ!

ლემონარდი: კი, მაგრამ. არ გინდა ეს გაზვიადება. ეს ყველა ჩვენგანისათვის ისედაც მტკივნეულია.

მირიამი: შენი სიმპათია მის მიმართ, მართალი ვიხარა, ზედმეტი ფუფუნება მგონია. დიახ, ჩემო პატარავ, ასე რომ მიმართავ მუდამ, აჰა, შენი პატარა. აიღე და იშვილე, ვინ გიშლის?!

ლემონარდი: ცხოვრებამ მასწავლა...

მირიამი: რა, იგნორირება?

ლემონარდი: დიახ, იგნორირებაცა და დავიწყებაც.

მირიამი: ოჰ, ეს დისტანცია!

ლემონარდი: რა თქვი?

მირიამი: ორ ადამიანს შორის მანძილი ზოგჯერ...

ლემონარდი: (მარკს მიმართავს): ამ პატარა, ზუპ, პატარ-პატარა შეტევებმა, გულ-მუცელს რომ გიტრიალებს, ძალიან გადაგვალა, არა მარკ?

მარკი: კი, სუნთქვა მიჭირს. ოღონდ ნორმალური სუნთქვა დამიბრუნდებოდეს და მერე მე ვიცი.

მირიამი: აქეთ რომ მოვფრინავდი ატყდა, გინდა თუ არა, თვითმფრინავის სალონი ჰერმეტიკულად არ არის დაცული. არადა, რა სისულელეა?!

(ისინი უხმოდ სხედან. ელოდებიან როდის მოითქვამს სულს მარკი).

ლემონარდი: მარკ, მგონი უარს არ იტყვი. (მარკი თავს უქნევს). ბარბენ, ერთიც ბატონ კონლის.

მირიამი: ის ბარბენი ამ მაგიდას თუ გაეკარა და სასმელი მოიტანა, ხელს ჩამოგართმევ.

მარკი: ვიპოვე და ჩავიცი. (მძიმედ სუნთქავს) ჩემი სუფთა საზაფხულო კოსტუმი, მაგრამ რა დამრჩა, იცი ვეთერბრიჭში?

ლემონარდი: რა დაგრჩა, მარკ?

მარკი: რა და, საპარსი, ელექტრო.

ლემონარდი: კაცმა რომ თქვას, გვეზარება პირის გაპარსვა და იმიტომ. მეც ყოველთვის მრჩება ხოლმე. ახლა კი რაიმონდმა ჩამილაგა ჩემოდანი, ასე რომ თანა მაქვს. თუ დაგჭირდა, არ მოგერიდოს...

მირიამი: მშვენიერი სალაპარაკო თემაა.

ლემონარდი: (ცმაყოფილია, რომ საუბარი სხვა მიმართულებით წარიმართა): ყველაზე ლამაზ, პატარა და კომპაქტურ ელექტრო მოწყობილობებს იაპონელები აკეთებენ, პირდაპირ თვალს უხარია. აი, თუნდაც სონის ტრანზისტორი. ან კიდევ ჯივისის... (დაძაბული უყურებს მარკს) როგორ მოგწონს ჩემი ვარსკვლავის ფორმის საფირონი?

მირიამი: ეს სამკაული კარგად შეგიჩნევია.

ლემონარდი: მე? არა! რაიმონდმა მაჩუქა დაბადების დღეზე.

მოულოდნელად მირიამი მომცრო ნივთს ამოიღებს ჩანთიდან. ლემონარდს სათუთუნე სულ არ აინტერესებს. მისი ყურადღება მარკისკენაა მიპყრობილი.

მირიამი: არ მოგწონს ეს ჩემი ახალი სათუთუნე? რიჯენის ფორმისაა.

ლემონარდი დახვეწილია. (ქალი კოლოფს შეაჩაღრევს). შიგ რამეა?

მირიამი: ჰო, თუთუნია.

ლემონარდი: თუთუნი ხმას რომ არ გამოსცემს?

მირიამი: როგორ არა, დაბრესილი როცაა.

ლემონარდი: ბურნუთი და დაბრესილი ვის გაუგია!

მირიამი: ახლა გაიგებ. მიდი, მიდი, დაყნოსე.

მარპი: მოიცა, მოვითქვა სული.

ლემონარდი: მოითქვამ, აბა, რას იზამ? — მირიამ, ხომ იცი მარკი რთულად როვნება.

მირიამი: რას მასწავლი, მე თუ არ ვიცი, მაშ ვინ იცის? ქალმა თორმეტი წელი გავატარე მასთან.

მარპი: ჩემი პრობლემები თუ მოგახვია, უნდა მპატიო.

მირიამი: ლემონარდ, მოდი თქვი პირდაპირ, იაპონიაში რისთვისაც ჩამოხვედი.

მარპი: მე ყოველთვის...

ლემონარდი: რა?

მარპი: ყოველთვის მზადა ვარ...

ლემონარდი: რისთვის?

მარპი: სიკვდილისათვის.

ლემონარდი: მარკს იმის თქმა უნდა, რომ იგი მზადაა მოკვდეს კიდევ შენთვის.

მირიამი: მოკვდეს? ჩემთვის? იცი, სად აიშენა სახელოსნო? სახლიდან ოცდაათ კილომეტრზე. ხოლო რაც შეეხება ჩემი გულისათვის სიკვდილს, ის მირჩევნია კი არ კვდებოდეს ვინმე ჩემთვის, პირიქით ცოცხლობდეს. ეს უფრო ბუნებრივი იქნებოდა.

მარპი: რა დროა?

ლემონარდი: პირველის თხუთმეტი წუთია.

მარპი: არა, არა. მე სულ სხვა დროს ვგულისხმობდი. ელი, ელი და მაინც არ იცი, ბოლო-ბოლო მოითქვამ სულს თუ ვერა.

მირიამი: ჩვენს მაგიდასთან ეგ საკითხები ვერ გადაწყდება.

მარპი: დრო სწრაფად გადის, შენ კი არ იცი დადგები ფეხზე თუ ვერა და საოცარი შიში გიპყრობს.

ლემონარდი: შიშიც ერთგვარი თავდაცვაა. ეგ არ არის სირცხვილი. ყველა ცოცხალი არსებისთვისაა. განსაკუთრებით კი ძუძუმწოვრებისა. აი, თევზებისა კი რა მოგახსენოთ. თუმცა ზოგჯერ ისინიც დაფრთხებიან ხოლმე, როცა...

მირიამი: ცოცხალი ენციკლოპედია თუ იყავი, აქამდე რატომ გვიმალავდი?

ლემონარდი: დიახ, დიახ, ვერთობი ხოლმე. რა იქნა ბარმენი, ამდენი დრო უნდა ერთი ჭიქის მოტანას?

მირიამი: ვერა ხედავ, დახლზეა, მიდი და, აიღე!

*ლემონარდი: ამ ბარში მომსახურება ხომ...

*მირიამი: რომელ მომსახურებაზეა ლაპარაკი.

ლემონარდი: (სახმელი მოაქვს): მოდი რა, ერთ რამეს გეტყვი.

მირიამი: ბარმენ. რა გაქვს ასეთი სათქმელი?

ლემონარდი: ჯერ იყო და, ნიუ-იორკიდან ტოკიომდე გზა დაუსრულებლად გრძელი მომეჩვენა. თან კიდევ, ეს დროის ცვლილება. ახლა ასე ერთბაშად უკან დაბრუნება საშინლად მომქანცველი იქნება.

მარპი: აბა რა.

მირიამი: პოდა, რა აუცილებელია დღესვე გადაფრინდე. სანამ მე კიოტოში ვიქნები, შენ შეგიძლია ჩემს ოთახში დაბინავდე, ზუსტად მარკის გვერდით.

ლემონარდი: მაშ, შენ გინდა?

მირიამი: ჰო, მინდა, რომ მარტოდ-მარტო დღესვე ჩუქუ-ჩუქუ მატარებლით გავემგზავრო.

მარპი: რაღაც...

ლემონარდი: რა იყო, მარკ?

მარკი: თითქოს რაღაცამ...

ლეონარდი: რა თქვი?

მარკი: არა, რაღაც-რაღაცეები მეჩვენება ხოლმე. სუნთქვა და მაჯისცემა ეს ისეთი რამეა, იმდენად ვართ შეჩვეული, რომ არც კი ვუფიქრდებით...

ლეონარდი: ჰო, ვთვლით, ასეც უნდა იყოსო, არა?

მარკი: მართლაც, რატომღაც ჩვენი საკუთრება გვეგონია, არადა ისინი მხოლოდ დროებით გვეძლევა, ისიც სესხად, სესხი კი, მოგვხსენებათ...

ლეონარდი: მარკ, ჩემო პატარავ, შენ უბრალოდ...

მარკი: ჰო, უბრალოდ გამახსენდა, რომ სიცოცხლე ნაჩუქარი კი არა ნასესხები გვაქვს, ვალს კი...

ლეონარდი: ეგ არაფერი, რა მოხდა, გული ვის არ ამოვარდნია.

მირიამი: ლეონარდი მართლს ამბობს, ჩემო პატარავ.

მარკი: ვალს თუ მოგვხოვენ...

ლეონარდი: ნუ, ნუ ადგები, სანამ...

მარკი: სანამ რა, სანამ არ მოგვაკითხავენ? ნუთუ ასე...

ლეონარდი: მაგაზე ნუ ფიქრობ, ცოტა ხანს დაისვენე.

მარკი: ჰო, კარგი. გავიდა მირიამი ოთახიდან?

ლეონარდი: არა, აქ არის.

მარკი: მოშწონს — ეს — ოთახი. — მგონი — მოვითქვი სული.

ლეონარდი: ძალიან კარგი.

მარკი: მინდა ავიხსნა, იცი, რასაც ცხოვრების არსი ჰქვია... არა, არა მაქვს ახლა ამის თავი.

მირიამი: ისე ცოტა საქმე მაქვს, რომ...

მარკი: მირიამ! შენ.

მირიამი: მე აქ მარტო ყოფნა მინდოდა, ეგ კი არ შემეშვა. ამეკიდა მაინც... ბავშვები კონსერვის ქილას რომ გამოაბამენ კატას კუდზე და ქუჩა-ქუჩა დაარბენინებენ.

ლეონარდი: რას გეტყვი, იცი, მოდით...

მირიამი: გულს ნუ გაიტეხ, ჩემო პატარავ.

მარკი: მგონი უკეთესადა ვარ. კი ნამდვილად. კიდევ მომდის სისხლი?

ლეონარდი: არა, უკვე შეჩერდა.

მირიამი: რა შედარებაა.

მარკი: **(ფეხზე დგება საკმაოდ ყოჩაღად):** ქალბატონებო და ბატონებო, უფრო სწორად... ქალბატონო და ლეონარდ!

მირიამი: ოჰო, უკვე შეტევაზეც გადმოდის. აქაო და სული მოვითქვიო.

ლეონარდი: არა, უბრალოდ...

მარკი: თქვენ კი არა. ჩემს თავს ვესაუბრებოდი. ნამდვილ მხატვარს ორი რამ უნდა ჰქონდეს — გრძელი თეთრი წვერი, და... კიბე **(თავისთავს ესაუბრება)** მარკ, შენ ისეთ რამეზე ლაპარაკობ, რასაც...

ლეონარდი: რასაც ერთი სიტყვით ვერ გამოხატავ.

მარკი: ეს სწორედ ისაა, რამაც კაცს რწმენა უნდა შეგმატოს. გრძელი თეთრი წვერი, კიბე და ხატვის უფლება. აი, სულ ესაა, რაც მხატვარს სჭირდება. აბა, გახსოვს, რა არის დახატული სიქსტის კაპელის ჰერზე?

ლეონარდი: მიქელანჯელომ იქ სამყარო დახატა.

მარკი: კი არ დახატა, სული ჩაუდგა, მთელი სამყარო შექმნა.

მირიამი: ნულარ გამოიწვევ.

(მარკი ოდნავ წაიბორძიკებს, ლეონარდი ხელს წააშველებს).

მარკი: გამიშვი, ვერ ვიტან, როცა მეხებიან!

ლეონარდნი: ხედავ, რამდენადაა მხატვარი დამოკიდებული ეკლესიის, ქაბახს რეზზე. შენ კი ამას იწონებ, მარკ. არ მინდა დავიჯერო, ჩემთვის მხატვარი მარკი: იმპოტენტი, როგორც ამას ჩემი ქალბატონი იტყობდა. ნებისმიერის თვალში ბოზი ვარ. და ასეცაა. ვიცი, ვანა არ ვიცი? — ჰო, მართლა, სად არის ჩემი ქალბატონი? ოჰო, აი ისიც! — ღმერთო ჩემო! დღეს იგი სამანძიან კარპაქსა ჰვავს, ქოქოსის კაკლებით დატვირთულს, რბილად, რწვეა-რწვევით რომ გადის ნავსადგურიდან ალელვებულ ზღვაში. ეკი-პაჟის წვევრები მოტყუებით დაუქირავებია. ზურგის ქარიც უბერავს და ყველაფერიც, თითქოს, ამ ქალბატონს უწყობს ხელს. და თუ ეს გემი ეკვატორის წყლებში შტილში აღმოჩნდა, ერთ სიტყვას იტყვის და ეკი-პაჟის წვევრებიც სიხარულით მოუსვამენ ნიჩბებს ამ ქალბატონის ხათრით, თუნდაც ცარიელ პურსა და წყალზეც დარჩნენ.

მირიამი: ჯანდაბამდე გზა გქონია...

მარკი: რას გეტყვი, შენ, იცი, ისემც გიქნია ტრაკზე გიკონცია ჩემთვის ვეთერბრიჯის მოედანზე, 4 ივლისს ნაშუადღევს, ყველას დასანახავად. (იგი დახლს ეყრდნობა და ცდილობს მირიამს თვალეში ჩახედოს. ქალი თვალს არიდებს). დიახ, ამ ქალბატონს ეხერხება ინტიმური ძაფების გაბმა და ამ ხლართებში მოხვედრა უდავოდ სასიამოვნოა კაცისათვის. ოო, მართლაც, სასიამოვნოა, დიახ, თუმცა საფასური ყოველთვის განსხვავებული და ზოგჯერ მოულოდნელიც კი იყო. ერთხელ კი, რაღა დაგიმალოთ და, საკმაოდ ძვირი დამიჯდა. მაგრამ ასეთი სიამოვნება მხოლოდ ერთხელ ვიგემე. დიახ, ერთხელ (ჩაიციანებს). — სულ დამავიწყდა, ჩვენ ხომ ვერთობოდით. დიახ, აგვისტოს იმ უღრუბლო დღეს, გვეჩვენებოდა, თითქოს, მიწას მოვწყდით და სადღაც ზევით, ცისკენ მივიწვევდით, სადაც ყოველივე სუფთა და გამჭვირვალე ჩანს, შემდეგ კი, თითქოს, სხვა სივრცეში გადავდივართ, რომელიც კიდევ უფრო სუფთა და გამჭვირვალეა.

მირიამი: აგვისტო იმითმ გიყვარს, რომ აგვისტოში ხარ დაბადებული.

მარკი: არა მგონია, პირველად ჩემს სიცოცხლეში ხმის ამოდების სურვილი მაგას გამოეწვია. როგორ არ გახსოვს...

მირიამი: მახსოვს, მაგას რა დამავიწყებს.

მარკი: საკმაოდ ხალხმრავალი და ხმაურიანი წვეულება ის-ის იყო ცხარდებოდა, მე რომ სახელოსნოდან — ჩემი „ვარსკვლავთ-ოთახიდან“ ტრაკ-შიშველი გამოვევარი — სწორედ მაშინ გამოვხატე პირველად ჩემი პროტესტი. გაშმაგებული, ფეხების ფრატუნით გაეშარეთ... ხელი ვკარი შუშის კარს და ხელში საკუთარი ცოლი შემჩა. შევძახე „დასწყვილოს ღმერთმა, მგონი, დავხატე, გამომივიდა!“ რას წარმოვიდგენდი, რომ ბევრად მეტი შემეძლო იმაზე, რასაც აქამდე ვაკეთებდი. — ნეტავ, რამ დამალა ასე? — არავის, არავის, არასოდეს არ წავუხალისებე. იოტისოდენა რწმენაც კი არ ჩაუნერგავს ჩემთვის ვინმეს. არც გრძელი თეთრი წვერი მქონია და არც მაღალი კიბე, სამყაროს შექმნა რომ დამეხატა სიქსტის კაპელის ჭერზე. თუმცა, რაღა დროს ამაზე ლაპარაკია. პრეტენზიების წამოყენება ჩემი მხრიდან გაუმართლებელი იქნებოდა.

ხმა ჩაუწყდება. ქარის ზუზუნის ხმის.

რა ძალა მედგა, ენაზე კბილი დამეჭირა, ის აჯობებდა. მორჩა, გათავდა, არაფერს ვიტყვი. სულ ათიოდე წუთი დამელოდეთ. თუ გინდათ, საათი დაინიშნეთ. ამ ქალბატონს მოვიშორებ, ტალკს წავისვამ სახეზე და ზუსტად ათ წუთში დავბრუნდები.



წაიბარბაცებს და ძირს ეცემა. ლეონარდი მაშინვე დაიხრება და პულსს

უსინჯავს. ბარმენს ხელით ანიშნებს, რომ მიეშველოს.

ლეონარდი: ბარმენ... (მარკის სხეული ბარიდან გააქვთ. მირიამი, თითქოს, ვერც ვერაფერს ხედავს და ალქმის უნარი დაუქარგავს. ქარის ზუზუნის მისი. ბარმენი ბრუნდება და გადმობრუნებულ სკამს ასწორებს. შუა მაგილისკენ მიემართება, აიღებს ჭიქებს და დახლს უბრუნდება. ლეონარდი კვლავ ბარში შემოდის). მირიამ, იგი...

მირიამი: ვიცი. ეს ათი წუთი უსასრულობას შეუერთდა...

ლეონარდი: კონსიერუი თვითონ მიხედავს ყველაფერს.

მირიამი: როგორც იქნა...

ლეონარდი: ჰო, როგორც იქნა მოისვენა.

მირიამი: იმან კი არა, მე მოვისვენე.

ლეონარდი: თუ მართლა ასე ფიქრობ, ჩემთან მაინც ნუ გაამხელ. დარწმუნებული ხარ, რომ შენს ნათქვამს სხვაგან არ ვიტყვი? ქორებს რა გამოაღვებს. ხომ შეიძლება სრულიად შემთხვევით მეც...

მირიამი: ჰო, ვიცი რომ შეიძლება, მართლაც, წამოგცდეს სადმე, მაგრამ ეგ მე უკვე სულაც არ მადარდება.

ლეონარდი: იქნებ ამ ოთახიდან გავსულიყავით და...

მირიამი: არასოდეს არა ვყოფილვარ მორგში და არც ახლა ვაპირებ წასვლას.

ლეონარდი: მოდი, რა, ბარიდან გავიდეთ და ბაღში დავსხდეთ. ბარმენს ყველაფერი ესმის და იმასაცა ხედავს რა გულქვაცა ხარ. (ქალი სიგარეტს უკიდებს). მირიამ...

მირიამი: რა იყო, ლეონარდ. (ისმის ქარის ზუზუნი). იცი, ნათების წრე მართლაც არსებობს, მას თავისი საზღვარიცა აქვს. წრე პატარაა. მაგრამ ზღვარს თუ გადაბიჯე, შიშიც არ გექნება. ხიფათს აიცილებ და უბრუნველად იქნები. ესაა ჩვენი არსებობის წესი, დაცვის მექანიზმი და, ალბათ, ჩვენი ნავსაყუდელიც, თუ რა, თქმა უნდა, საერთოდ გაგაჩნია იგი.

ლეონარდი: სულ მუდამ მაგის იმედზე ვერ იქნები.

მირიამი: შენც იცი და მეც, რომ წრიდან გამოსვლა სახიფათოა. აზრი არა აქვს შეგნებულად ამ წრიდან ნაბიჯის გადადგმას. მიხვდი, რისი თქმა მინდა? (იგი თავს უქნევს). მირიამ კონლი სულაც არ აპირებს ნათების წრიდან ნაბიჯის გადადგმას. ეს საშიშია. მე ვერ გავებდავდი. უფრო სწორად სულაც არ მინდა. ეს მკვეთრად კარგად შემოხაზული ნათების წრე ერთგვარი თავდაცვაა. მის მიღმა კი ბინდია, რომელიც სიბნელეში გადადის. მე იქ არაფერი მესაქმება! იქ ჩემი ადგილი არ არის და იქაურობა არც არასოდეს მიზიდავდა. თუკი სადმე, წვეულებაზე ვინმე წამოისვრის, მოდი თუ ყველანი ერთად ახალ კლუბში წავიდეთო, სადღაც გადასაკარგავშიც რომ იყოს, იმ წუთას ავეყვები „მშვენიერი აზრია, წავიდეთ“-მეთქი. მარკთან ერთადო? — იკითხავთ. არა, ოღონდ მასთან ერთად არა. ჯერ არც კი იყო დაწყებული წვეულება, რომ მარკს ის უკვე მოზებრებული ჰქონდა. არა, მე მაინც წავალ. დიახ წავალ. ჩემი ნათების წრე ჩემთანაა. მანამ, სანამ შესაძლებელია ახლოს არ გაეკარო. სამუდამოდ, კი არა, მცირე ხანს. აი, ხომ ნახე, რა საბედისწერო გამოდგა ამ წრიდან გასვლა.

ლეონარდი: მაგ შენი ლაპარაკიდან ყველაფერი ვერ გავიგე.

მირიამი: როგორ არ გესმის, სიცოცხლესა ვგულისხმობ, ტკობას, სიხალისეს. წარმოიდგინე ვაჩანჩახებელი რესტორანი. ახმაურებული საზოგადოება ერთმანეთს ესაუბრება. მიყვარს ისინი, ვისაც სამკაულებიც აინტერესებს, ჩაცმაც, დახურვაც, მაღაზიებში სიარულიც რომ იზიდავთ და



დროს ტარებაზეც არ ამბობენ უარს. ლეონარდ, ხომ იცი, იმის დასაწყისში ადამიანმა არ უნდა გადააბიჯოს. არც ჩვენ და არც სხვამ. შენც კარგად იცი და მეც, ავი სენით შეპყრობილი ბევრი ვინმე მინახავს. მათ, ახლა მხოლოდ ოთხი გოჭი მშვიდი, წყნარი ადგილი სჭირდებათ, სადაც თავდახრილი ტირიფები და კვიპაროსები ირხვევიან. (ისმის საკიდრების წკარუნს). ისე, შემთხვევით თუ ვინმემ მიაკითხა, თორემ სხვა რისი იმედი უნდა ჰქონდეთ. ჩემი თუ არ გჯერა, წადი შენს ღმერთსა ჰკითხე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს რაღაც დანაშაული მიუძღოდეთ.

ლეონარდი: რომლის ჩადენაც აკრძალული ჰქონდათ.
 მირიამი: გეთანხმები. ნათების წრე არ გაფართოვდება, ვერც გადიდება. ის ყველას ვერ დაიტევს. შავი ნემსია მათი უკანასკნელი სტუმარი.

ლეონარდი: ცხვირსახოცი გამომართვი, ვითომ ტირიხარ.
 მირიამი: არაფერსაც არ გავაქეთებ.
 ლეონარდი: ერთ ამბავს ვიამბობ რა. როცა ბებიჩემი გარდაიცვალა, რამდენიმე საათის აგონიის შემდეგ, დედაჩემი დამკრძალავ ბიუტროს დაუკავშირდა, მერე ჩვენ მოგვიტრიალდა და გვითხრა: „დიდხანს ებრძოდა ბებია სიკვდილს. ახლა კი ქვემოთ ჩავიდეთ და კაკოს და დარიჩინიან შემწვარ პურს მოგიზადებთ“. ბავშვები ვიყავით, მაგრამ მაინც ყველა გავვაკვირვა მისმა საქციელმა. დედამისი ხომ სულ რამდენიმე წუთის წინ გათავდა.

მირიამი: იგი ნათების წრეს არ გასცილებია, წრეს, რომელიც ერთგულად გიცავს, სანამ ჩვენი სული სხეულს არ გაჰყრია და სანამ ცოტას მაინც სალად ვაზროვნებთ...
 ლეონარდი: ჰოო,...

მირიამი: იგი ისე უცებ გაგვშორდა, რომ მეთქვა, ნათების ეს წრე ღმერთის კეთილგანწყობილი მზერაა-მეთქი, რომანტიკული ნათქვამი იქნებოდა, არადა არ მინდა ვიყო რომანტიკული. დღევანდელი გეგმები უცვლელი რჩება, ოღონდ.

ლეონარდი: ოღონდ ეგ არის, რომ მარკი აღარა გყავს.
 მირიამი: მარკმა შეცდომა დაუშვა, როცა გადაწყვიტა შეგნებულად გასცლოდა ამ წრეს.

ლეონარდი: ჰოო, მარკის სიკვდილი...
 მირიამი: ამ კაცმა ის შეძლო, რასაც ვერც ერთი ჩვენთაგანი... თავი მაგიდის კიდემდე უნდა დაეხარო ვითომ დარდი მკლავს, ხოლო ქუჩაში რომ გავალთ ხელი მომხვიე, ხალხს შეძრწუნებული ვეგონები.

ლეონარდი: დაგრა რაიმე სათქმელი, ძვირფასო?
 მირიამი: რა უცნაურიც არ უნდა იყოს მოგვიანებით, შესაძლებელია, მივხვდე, რომ იგი, მიუხედავად ყველაფრისა, ძლიერ მყვარებია. მას, ალბათ, ეგონა, რომ იგი ნათების საკუთარი წრის შექმნას მოახერხებდა.

ლეონარდი: მართლა, რა გეგმები გაქვს?
 მირიამი: არავითარი. მე ისიც არ ვიცი სად უნდა წავიდე...
 მოულოდნელად მირიამი ხელიდან მოიგლეჯს სამაჯურებს და ძირს ანარცხებს. სცენა ბნელდება.

ფარდა ეშვება

გაყოფილი მშობრ, გაღვივებული შვილი...

საბავშვო კომედიის მუსიკალური პროფილით

ქალბატონი ლელია თაბუკაშვილი ცნობილი ხელოვნებისმცოდნეა. მის კალამს ეკუთვნის მრავალი შესანიშნავი გამოკვლევა ქართული ფერწერისა თუ პლასტიკური ხელოვნების ოსტატებზე. მისი წერილები გამოირჩევა მაღალი პროფესიული დონით, ობიექტურობით და პრობლემატიკით. გამოკვლევებული აქვს მრავალი ღირსშესანიშნავი ესე, პორტრეტი, ჩანახატი. ქ-ნი ლელია დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობს როგორც შემოქმედთა ასევე ხელოვნებათმცოდნეთა წრეში. მის მოსაზრებას მრავალი გამოჩენილი ხელოვანი უსმენდა.

განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი, რომ ქ-ნი ლელია თაბუკაშვილი ჩვენი ჟურნალის აღდგენის პირველი დღეებიდან-

ვე (1953 წ.) სათავეში ედგა სახვითი ხელოვნების განყოფილებას. ორმოც წელიწადზე მეტი იღვაწა მან ჟურნალის რედაქციაში და თავისი სამაგალითო ერთგულებით, საქმისადმი პრინციპული დამოკიდებულებით საყოველთაო სიყვარული დაიმსახურა.

უკანასკნელი სამი-ოთხი წლის მანძილზე იგი, პენსიაში გასული, ლიტერატურულ შრომას ეწევა და შემოკვთავაზა პიესა, რომელიც, ჩვენი აზრით, თავის მკითხველს და, შესაძლოა, დამდგმელსაც იპოვნის. უუსურვოთ ქ-ნი ლელიას ჯანმრთელობა (რომელმაც, ბოლო ხანებში, ცოტა არ იყოს უღალატა), ხანგრძლივი სიცოცხლე და წარმატება მისთვის ამ ახალ ასპარეზზე.

(რედაქცია)

- თინა, კაკო — მეუღლენი, სტუდენტები
- ნიკო — კაკოს ძმა
- გივი — კაკოს მეგობარი
- მზია, ვაჟა — საცოლე-საქმრო
- ზურაბი, ნატო — კაკოს დედ-მამა
- ლია, ნარბიზა — თინას მეგობრები
- ცუცა, ანიკო, გოჩა და სხვები — კაკოს მეზობლები
- პერსონაჟები ფოსტა-ტელეგრაფის მოსაცდელ დარბაზში

ძმები — კაკო და ნიკო — სხვადასხვა ხასიათებია. გარეგნულად ისინი ძალიან გვანან ერთმანეთს, მაგრამ განსხვავებული ვარცხნილობა დიდად განსხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. ნიკო უღვაშებს ატარებს, თმა უკან აქვს გადავარცხნილი, კაკოს თანამედროვე ყაიდაზე, შუაზე გაყოფილი გრძელი თმა აშკობს. კომედიის სიტუაციაში ამ მომენტს არსებითი მნიშვნელობა აქვს და ძმების როლებს ერთი მსახიობი ასრულებს.

ქალაქის ფოსტა-ტელეგრაფის მოსაცდელი. ტელეფონით სალაპარაკოდ გამოძახების მომლოდინე საზოგადოება. სხედან დედა-შვილი — ბიჭი—16-17 წლის, სამი შუახნის მამაკაცი და ხელჯოხიანი მოხუცი. ქალს თავი გაზეთში აქვს ჩარგული, კითხულობს, ბიჭს მუხლებზე აკორდეონი უდევს და ძალიან დაბალ ხმაზე უკრავს. გვერდით გიტარა მიუღვია. თავზე გრძელკეპიანი ქული ახურავს უცხოური წარწერით. დროდადრო ისმის განერვიულებული ტელეფონისტი ქალის ხმამალალი ლაპარაკი:

ბელ. ძალი — ალო, თბილისი, თბილისი, შემაერთე, ქალო, ხაზს, შემაერთე ხაზს... დამაწყდა ყელის ძაფები... ალო, თბილისი... შემაერთე ხაზს... გათხოვდა? ვინ გათხოვდა, ქალო, ხაზი მომეცი-მეთქი... გათხოვდეს თუ გათხოვდება ვინცხა... დამჯდარხართ მანდ და ჭორაობთ... საქმე აკეთეთ, საქმე... ალო, თბილისი, თბილისი, მომხედეთ აქეთ, მისმინეთ აქეთ... ა? ქორწილია? ჰოდა ასი კაცი მყავს აგერ რიგში და გამოგიგზავნით ამათაც... ცოტა ვერ არიან გუნებაზე, თორემ... თბილისი, თბილისი, ჯვარს ნუ მაცვით, თქვე უსაქმურებო!..

მონუცი — ეს ტელეფონებიც თავის ნებაზე გვაშასხარავენს, არავინ გვეკითხება ხუმრობის გუნებაზე თუ ვართ... აბა, აქ რა მინდა ახლა მე? მთელი თვის პენსია წუთიან ლაპარაკში უნდა გადავიხადო! ავ ბედისწერას რა ვუთხრა...

პირველი მამბა. — გარდაგეცვალათ ვინმე? ახლა პურის ფულს საქალაქთაშორისო საუბრისათვის ვინ გაიმეტებს!

მონუცი — გარდაცვალება თუ ქვია ამას, მე რომ მჭირს, დავარქვათ, ბატონო, მაგრამ როცა დანას უყრიან ჭაბუქს, ამაზე რა ვთქვათ...

პირვ. მამ. — დანის და დამბაჩის ტრიალი დღეს ვის უკვირს! მაგრამ... ეპ, სხვისი ჭირი, ღობეს ჩხირიო...

მისამე მამ. — მაგას რატომ ბრძანებო, პატივცემულო, სხვისი ჭირის გაზიარება ჩვენს ხალხს არ ესწავლება... დაღუპულებს უფრო მეტი გულშემატივარიც ჰყავთ ხოლმე!

მონუცი — (თვალზე ჩამოგორებული ცრემლი მოიწმინდა) ეგ სანახაობაა, გენაცვალეთ, ცნობისმოყვარეობა და მეტი არაფერი... დასაყრდელი სახარჯო არაფერი შემორჩა მის ოჯახს... გახვევენ, ალბათ ტილოში და...

(ამ სიტყვებზე აკორდეონზე მოვარჯიშე ბიჭი ისეთ ხმამალალ ბგერას გამოაცემინებს ინსტრუმენტს, ყველანი შეერთებიან. დედა თავში წამოართყამს ბიჭს).

ძალი — რა ამბავია, როგორ იქცევი, შე უკულმართო! წადი ახლავე სახლში, აქ რას მიზიხარ, გადარიე პატივცემული-საზოგადოება...

ბიჭი — სად უნდა წავიდე! ამდენი ხანი ვიცადე, მეც მინდა მამაჩემს დაველაპარაკო!

ძალი — დაჯექი მაშინ წყნარად, მომეცი აქ! (ჩამოართმევს აკორდეონს).

ბიჭი — (მოხუცს) ბოდიში, ბიძია! თქვენი სიტყვების გამგონე საკრავი თავისთავად აყვირდა, ძალიან მგრძნობიარე ინსტრუმენტია... ახლა ყველას გიტარაზე გიმღერებთ თუ გინდათ... (სტაცა ხელი გიტარას)

ძალი — (გაბრაზებით) ადე ახლავე აქედან, გაეთრიე!

მონუცი — იმღეროს, ქალბატონო, მაგის ასაკში სულ ემღერებათ, ვიდრე ჩემს ხნობამდე მოიყრებოდეს, გლოვასაც ბევრს მოესწრება...

პირვ. მამ. — ახლა გიტარა საკრავთა მეფეა, ვინ არ უკრავს და ვინ არ ტლინკაობს მის ჰანგზე, დაუჯარი, შეილო, ცოტას გაგვართობს ამ წამებულ

ხალსს, სევდიანი რამე დაუქარი... (ანიშნებს მგლოვიარე არ გაალიზი-
ანო).



- ძალი — ამ ჩიტრეკიას სიმღერა თუ თხოვეთ, იმხელა რეპერტუარი აქვს, ვე-
ლარ გააჩერებთ... როკით დაწყებული, სმოკით და სხვა ჭანდაბა-ობრო-
ბით დამთავრებული... ისე, ქართული სიმღერებიც ეხერხება.
- ბიჭი — სევდიანი სიმღერა გნებავთ? (მრავალმნიშვნელოვნად) საფლავიც
იყოს ნახსენები? (ცოტა ფიქრის შემდეგ): საყვარლის საფლავს ვეძებ-
დი, ვერ ვნახე... აუჰ, რა მოძველებულია!. (ისევ ჩაფიქრდა) აი, ეს
ჯობია: ჯიხვი ქარაფხე ხტის, ბუზს არ აიფრენთ, ქედებო, კავკასიის პონ-
ტის პირს, ძირს ჩაკიდულხართ, ხედებო, მე რომ სიკვდილი მჭირს, სულ
შენგნით, ჩემო ედემო, ამბავს წაუღებთ ვის, თქვენ ფრინველებო ღვთის,
წითელფეხება მტრედებო... (ა, შარბაძის მუსიკა, მ. ლებანიძის ლექსი)
- ტელ. ძალი — ხაშური, ხაშური... სწრაფად, მეორე კაბინაში (ერთ-ერთი
აბონენტი დგება და მიეშურება კაბინისაკენ).
- მეორე მამ. — თქვენს ვაჟს კარგი სასიმღერო მონაცემები აქვს, ქალბატონო,
შეიძლება სულ მალე ესტრადის ვარსკვლავიდაც მოგვევლინოს...
- ძალი — რაღა უჭირს ქართულ ხალსს! ესტრადის ვარსკვლავებით მოქვილილ
ცაზე კიდევ ერთი ვარსკვლავი თუ აკიფდა! გაუხმეს თავი, დაკვრა-სიმ-
ღერის მეტი არაფერი აინტერესებს...
- მეორე მამ. — მე თვითმარქვია ვარსკვლავებზე არ მოგახსენებთ, ქალბატონო,
თვითონვე რომ იწებებენ ამ სახელს და განმკითხავიც არავინაა... (ბიჭი,
მოულოდნელად, დაწყებულ სიმღერას წყვეტს და უცხოურ ჰანგებზე
გადადის).
- პირვ. მამ. — კაი, კაი, შენი ჭირიმი! მაგ ჰანგებმა ძალიან მოგვაბეზრა თავი,
უცხოურმა ველურმა ჰანგებმა წაღეკა საქართველო...
- მესამე მამ. — რაც კი ჭლანი შექმნილა უცხოეთში, ყველაფერი გადმონერგეს.
(ბიჭი ისე შევიდა ეშხში, წამოხტა და მუსიკას რიტმულად ააყოლა ფე-
ხები. დედამ სწრაფად მოქაჩა შარვალზე და ადგილზე დააგდო).
- პირვ. მამ. — შენ, ყმაწვილო, სკოლაში ხომ არ გგონია თავი!
- ბიჭი — სკოლაში რა მინდა! კოლეჯში ვსწავლობ! (ამაყად) კოლეჯ!
- პირვ. მამ. — ქართულად სწავლობ თუ ინგლისურად? ინგლისურად ძნელია,
ალბათ...
- ბიჭი — ინგლისურად სწავლას რა უნდა! მთელი ინგლის-ამერიკა ინგლისუ-
რად ლაპარაკობს... როგორც თქვა ერთმა მწერალმა... (თან ელიმება
მოსწრებულ პასუხზე).
- პირვ. მამ. — იმ მწერალმა რუსულზე თქვა მგონია...
- ბიჭი — დიახ, დიახ, ასე თქვა ნოდარ დუმბაძის ბებია... თქვენ გგონიათ არ
ვიცი, რასაც ვამბობ? თქვენ გგონიათ არაფერი წამიკითხავს? კითხვა
მარტო დედაჩემს კი არ უყვარს, გაზეთს არ უშვებს წაუკითხავს, თუ ხე-
ლში მოიგდო... აბა ეს რა გაზეთია? (ხელიდან სტაცებს გაზეთს დედა-
მისს) ბიჭოს! „მეძავი“!
- მეორე მამ. — რაფერ დამრავლდნენ ეს მეგაზეთეები... რანაირად ახერხებენ
ამდენი ნაირ-ნაირი გაზეთების გამოცემას... ამას წინათ თბილისში ვიყავი
და ეს რა ვნახე საგაზეთო ვიტრინებზე... მინდვრის კალებების შემოსევა
გეგონებოდათ... რა სახელის გაზეთი არ გნებავთ... „ეს შოკოლადიო“,
ეს „ინტრიგაო“, ეს „ეროტიკაო“, ეს... ამდენს რა დაიხსომებს... ასეუ-
ლობითაა.
- პირვ. მამ. — წამკითხველებიც ნაირნაირი ეყოლება... რაკი მეძავთა მოსამ-



ზადებელი გაზეთიც დაუარსებიათ, ტერორისტების მოსამზადებელი
 იქნება, ალბათ, მაგრამ ჯერ ჩვენს ქალაქამდე არ მოუღწევია.

მისამამ. — ტერორისტების მომზადებას ტელევიზიაც ეყოფა, დაუჯეკი
 ეკრანს წინ და ზეგვივით მომსკდარი უცხოური ჯურის ფილმებიდან
 უცებ ისწავლი როგორ უნდა იყაჩაღო, იქურდო, იმრუშო, ააფეთქო...
 კიდევ კარგი, უშუქობის გამო ხშირად არ გვეძლევა შესაძლებლობა
 დავტკბეთ ეპოქის კინოშედეგებით...

(დარბაზში მორიდებით, თავჩაღუნული შემოდის ახალგაზრდა ქალი
 ბავშვით, სამოწყალოდ უშვერს ხელს აქ მსხდომთ. ერთ-ერთი მამაკაცი
 დემონსტრატულად დგება და დარბაზის ბოლოსაკენ მიაბიჯებს, — ეტ-
 ყობა თვითონაც სამოწყალოდ აქვს საქმე... ქალი, პირჭვრის წერით,
 იმედგაცრუებით მიაბიჯებს გასასვლელისკენ).

პირბ. მამ. — მაგ საწყაალს გონია, რაკი აქ ვზივართ, მდიდრები ვართ. (მო-
 საცდელს ეფინება სიმღერის ზანგები: „მე თუ ვინმე შევიყვარე, სიყ-
 ვილამდე მიუყვარება“. (ვ. დურგლიშვილის მუსიკა). ეს სიმღერა შემოაქვს
 სანახაობის მთავარ გმირს — კაკოს, რომელიც მეგობართან, გივისთან
 ერთად შემოდის დარბაზში. ორი დღის შემდეგ კაკოს ქორწილი აქვს).

ბაბო — არა, ჯემალა როგორ გამომრჩა, ეგ დამელაპარაკებოდა კიდევ მე?
 (ჭიბებში რაღაცას ეძებს), სად გამიქრა ჩემი დავთარი... (პატარა ბლო-
 კნოტი ჭიბიდან ამოდებულ ცხვირსახოცს ამოყვება და ძირს დავარდება)
 უჰ, გული არ გამისკდა! მეგონა დავკარგე... (ფურცლავს) ბიჭო, ბიჭო,
 მიღეთის ხალხია ჩამომწყარული... რომელია ახლა ამათში ჯემალას ტე-
 ლეფონი!..

ბივი — (იხივ იხედება ბლოკნოტში) რაები გიწერია ამდენი, მოთხრობებია
 თუ რაა...

ბაბო — ჩანაწერებია, ჩანაწერები... რთულ-რთული ლექციების, ჩავიწერ ხო-
 ლმე ზოგ რამეს, შეიძლება გამომადგეს...

ბივი — (ხარხარებს) იფ, იფ, რა დავთარი უპოვია კონსპექტებისთვის! მოსაზ-
 რება არ გინდა?! დავგხარისხებია მაინც, ტელეფონები ცალკე, ანდა-
 ზები ცალკე...

ბაბო — მოეწვი კრიტიკას! საქმეს მიგხედოთ... აა აგერ ჯემალა...

ბივი — ჩაათვალიერე კიდევ, ჩაათვალიერე, არავინ გამოგრჩეს...

ბაბო — მგონი არავინ, ჩემი სიღედრის მეტი... არც ვიცნობ, მისმა ქალი-
 შვილმა დაუჩეკოს თუ სურს...

ბივი — გამოდის, რომ სიღედრთან აუდიენცია არ გქონია...

ბაბო — შენ რა პოლიციის ენაზე მელაპარაკები! აუდიენცია რას მიქვია, რა
 საქმე მაქვს პოლიციასთან...

ბივი — აუდიენციას რა კავშირი აქვს პოლიციასთან, აი, ეს არის საკითხავი...
 ვერ გამიგია... ალბათ რითმა თუ მოეწონა ვიღაცას — აუდიენცია —
 პოლიცია... სად დეტექტივი, სად კიდევ...

ბილ. ბაბოს ხმა: — გურჯაანი, გურჯაანი... ხმას რატომ არ იღებთ? შემა-
 ერთე აბონენტს, არ გეყურებათ? გელოდები რახანია, ა? ჩტო? ია ნე ს
 ვამი გოვორიუ, გრაჟდანკა! ია გოვორიუ ს გურჯაანი, ხაზია დაზიანე-
 ბული? უიმედოდ თუ იმედიანად? თქვენი იმედით იქნა მტერი! (კაკო
 და გივი ტელეფონისტის ადგილსამყოფელთან მიდიან, ესაუბრებიან,
 მერე ბრუნდებიან).

ბაბო — ჩამოვჯდეთ, მოვიცადოთ, სხვა რა გზაა (გვერდით მჯდომ აბონენტს
 ეღვიძება) უჰ, მიშა ბიძიას გაუმარჯოს, როგორ ბრძანდებით?

მიზა — კაკო ხარ, ბიჭო, შენ? დავაყვაცებულხარ, ველარ გიცანი... თმებიც
სხვანაირად გაქვს...

ბაბო — მე კი უცებ გიცანით, მიშა ბიძია! ამ ერთი საათის წინ რომ შემოვი-
ხედე აქ, მაშინაც გეძინათ...

მიზა — აბა ფხიზლად მტერმა გაუძლო ამდენ ლოდინს!

ბაბო — გაიცანით ჩემი მეგობარი... გივი...

მიზა — (კაკოს) — როგორ ხართ ოჯახში, მამაშენი, ჩემი ზურაბი, რასა იქმს?
ერთ ქალაქში ვცხოვრობთ, ბიძიკო, და წლობით ვერ ვხვდებით ერთ-
მანეთს. საქმეა ეს? დედაშენი როგორ არის, შენი ძმა?

ბაბო — არა უშავთ, ჩემ ძმას უკვე ორი შვილი ჰყავს...

მიზა — სწავლობ შენ?

ბაბო — ვსწავლობ, მესამე კურსზე გადავედი, დავოჯახდი...

მიზა — ოო, მომილოცავს... დიდიხანია?

ბაბო — მეხუთე თვეა, ზეგ ქორწილი გვაქვს... იქნებ ქორწილზე მაინც მობრ-
ძანდეთ, გაგვიხსენეთ, ძალიან გაგვიხარდება...

მიზა — მადლობთ, ჩემო კაკო... მეუღლეც სტუდენტია?

ბაბო — ჩემი თანაკურსელია, მოვიტაცე...

მიზა — გყვარებია ძალიან.

ბაბო — ალბათ...

მიზა — გოგოს მშობლები გწუნობდნენ თუ?

ბაბო — დედა ყავს მარტო, არც ვიცნობ...

მიზა — რა ხართ ეს ახალგაზრდები...

ბაბო — აბა როგორ!.. სანამ სიდედრს გავიცნობ, მერე ნათესავეებს და მახ-
ლობლებს, იქნებ კიდევ გადავიფიქრო...

მიზა — გადაფიქრება და გადაყვარება მოგვიანებითაც ხერხდება ხოლმე, შენ
ღმერთმა დაგიფაროს... სადა გაქვს სუფრა გაშლილი, სად მეპატიეები?

ბაბო — საკუთარ სახლში, მიშა ბიძია, ეზოში ვშლით სუფრებს სამ მწკრი-
ვად, ჩვენი ეზო ხომ გახსოვთ, დიდი ეზოა... არა და სად გინდა დაატოო
ამდენი სტუმარი...

ტილ. ძაღლი — ქუთაისი, ქუთაისი, მესამე კაბინაში... (მიშა სწრაფად დგება და
კაბინისაკენ გარბის).

ბიზი — რა ძვირფასი დრო გვეკარგება... ვინ იცის როდის დაგეძახებენ, ერთ
საათშიო — თქვა (აქეთ-იქით იყურება, მომლოდინეთ ათვალეირებს,
დედა-შვილი ისევ ზის, ბიჭი გიტარაზე რაღაცას აწყობს, თან ლილინებს
„მე რომ სიკვდილი მჭირს...“)

(მიშა გამოდის კაბინიდან, ბიჭებს დამშვიდობების ნიშნად ხელს უქ-
ნევს).

ბაბო — მიშა ბიძია! თქვენი მეუღლეც წამოიყვანეთ...

მიზა — ვნახოთ, ვნახოთ... (დარბაზში შემოდის სიმღერის ხმა: „ზესტაფონო,
ზესტაფონო გშორდები...“ და ორი შეზარხოშებული ახალგაზრდა მწ-
40 წლის)

ბიზი — კამპანიას გაუმარჯოს! ისევ ის შემადგენლობა ხართ თუ?..

თედო — ზესტაფონი არ დოუძახიათ?

ძაღლი — ზესტაფონი თუ გინდოდათ, აქანა მოვიცდიდი, გარე-გარე კი არ ვი-
ვლიდი! წავიდა თქვენი მატარებელი...

ბიზი — (კაკოს და გივის მიუახლოვდა) აბა, ადექით ახლა აქედან, დაუთმეთ
ადგილი უფროსებს!

ბაბო — ხომ არ გგონიათ პარკში შემობრძანდით, საქმეზე ვართ ჩვენ აქ!



თედო — ჩვენ უსაქმოდ ვართ თუ? ზესტაფონი მაქვს შეკვეთილი, ზესტაფონს უნდა ველაპარაკო...

ბივი — ლაპარაკი შენ აღარ შეგიძლია და...

მიხო — ადექი-მეთქი ზეზე, თორემ, ამას ხომ უყურებ? (მუშტს უღერებს)

ბივი — (დგება) წამო, წამო, ამ ქორწილის წინ არ დაგამახინჯოს. ისე იქაჩება, ჩხუბის მადანება მოსული... (კაკო გაჰყავს დარბაზიდან)

თედო — არ მივაკითხოთ ზესტაფონს? იქნებ მართლა ჩაიარა ჩვენმა მატარებელმა? (მიდის ამბის გასაგებად, მალე ბრუნდება) წავიდაო ზესტაფონი, მაგრამ მალე ისევ დაგაკავშირებთო...

მიხო — წამო, გავიდეთ, ცოტა გადავკრათ (ჭიბიდან პატარა არყის ბოთლს იღებს, უჩვენებს), ეგერ კარებთან... შორს ნუ წავალთ... (მიდიან გასასვლელისკენ. ამ დროს დარბაზში შემოდის სამი ქალიშვილი: თინა — კაკოს მეუღლე, ლია და ნარგიზა. ჩაცმულობაზე და ვარცხნილობაზე ეტყობათ, რომ თანამედროვე მოდების ერთგული მიმდევრები არიან. განსაკუთრებით თინა, ვიწრო შარვალში და თვალებზე ჩამოშვებული „ჩოლიკით“. მკერდზე გრძლად დაფენილი თმით. არყისბოთლიანი წინ გადაედობება ქალიშვილებს.).

ნარგიზა — გავატარეთ, თუ შეიძლება!

თედო — მშვენიერ ქალბატონებს ჩვენი სალამი! (ამღერდა) საქართველოს მანანებო, საქართველოს ლამაზებო, დამაყარეთ თქვენი ფერის ყვავილები...

თინა — ყვავილებს დაგაყრი მე შენ საფლავზე! გამოინელეთ ალკოპოლი და მერე გაგვეცანით!

თედო — თორემ შენ არ გაგისინჯავს ალკოპოლი (მიმართავს ძმაკაცს) წელან რესტორანში რომ ვისხედით, იქ გოგოები კონიაკით იბრუებოდნენ, თანაც ძველი ორთქლმავალივით აბოლებდნენ... საქართველოს მანანებო...

თინა — (ღონივრად ხელს კრავს) მოწყდით აქედან!

თედო — ხედავ ამას?! ვერ მიცანი, ქალბატონო? აბა კარგად შემომხედე! ორი წელი ტყუილად ვიჯექი საპარლამენტო ამფითეატრში? მეექვსე მიკროფონი ხელიდან არ გამიშვია... აბა გაისხენე...

ნარგიზა — შენისთანები ბევრნი ისხდნენ იქ, ენადალესილები... მერე რა გაგვიკეთეთ... რას გვეტრაბახებო, იჯექი ამფითეატრში და აღარ ზიხარ, გაგიცნო ხალხმა, ალბათ...

თედო — ხალხს რა გაეგება! ხალხს რომ გაეგებოდეს...

დარბაზში მჯდომი მამაბაცნი — შენ ეი, მეექვსე მიკროფონო! აქეთ მომხედე! არ ვიცით განა, ქუჩიდან შეხვედი იქ, მეგაფონი მიკროფონზე გადაცვალე, იქაქანე, ილანძლე, მერე, შედეგი?

თედო — უნდა გეცლიათ, ბატონო ჩემო, და დინახავდით...

მამაბაც. — ყველა პრეზიდენტობაზე იქაჩებოდით, აღრეც და ახლაც... წამოგვეჭიმნენ ტელეეკრანზე, რადიოში და გამართეს ჭიდაობა...

თედო — დიახ, დიახ, ბატონო ჩემო, საქართველოში ყველას პრეზიდენტობა უნდა... მე კი სიამოვნებით ვიქნებოდი პრემიერ-მინისტრი...

მიხო — კარგით ახლა, მორჩით! რა დროს ეგებოდა... (ხელმკლავს გამოსდებს ძმაკაცს და ძალით გაჰყავს გარეთ. მალე ისევ შემოდის ფეხარევით და ჩამოსხდებიან).

ნარგიზა — (თინას) როგორ თქვი? ძალიან გაჩაგრებულია დედაშენი?

თინა — ძალიან. რამდენი წერილი გავუგზავნე, პატიება ვთხოვე, ქმარი როდისმე ხომ უნდა გავაცნო. არა და არა! მაინც მინდა დაველაპარაკო...

დედების ამბავი არ იცი? რომელი დედა გამომდგარა აუღლებელი ციხე-სიმაგრე... ჩემს მეტი ვინ გააჩნია...

ნარბიზ — ახია შენზე, თინიკო, თავის დროზე გაგეცნო ქმარი, შე ქალო, ვიდრე ამ სიშორეზე გამოყვებოდი...

თინა — დაგაცადა მერე? ამოგათქმევინა სული? მსტაცა ხელი და ბოლო გამოცდიდან პირდაპირ მატარებელზე შემადგო... კი შევატყობინე მაშინვე დედაჩემს... რომ არ გადარეულიყო.

ბელ ხმა — თბილისი, თბილისი, პირველ კაბინაში! (თინა გარბის კაბინისაკენ, გოგოებიც მიჰყვებიან, კაბინის კარი ღიაა და ირგვლივ მყოფთ ესმით მისი საუბარი დედასთან).

თინა — ალო, ალო, დედი მე ვარ, როგორ ხარ? დედი, ზეგ, გესმის, ზეგ დედი ქორწილი გვაქვს!.. რა მოხდა მერე, რა გაგიკვირდა, ვისაც როდის სურს, ვინც როდის ახერხებს, ისე იხდის ქორწილს. დედი, საყვარელო, ჩამოდი რა, გეხვეწები, გემუდარები, ჩემი სამკაულებიც წამოიღე, იცი როგორ მოუხდება საქორწინო კაბას?!. რა იყო, რა მოგივიდა, სულ გინდა დამკარგო? აღარც დაგირეკავ... (სლუჟუნით გამოდის კაბინიდან, ჩანთიდან სიგარეტს იღებს და უკიდებს. ჩამოსხდებიან, თინა ტირილს უმატებს, გოგოები ამწვიდებიან. დარბაზში ბრუნდებიან კაკო და გივი. კაკო უცებ ვერ ამჩნევს მუღლეს, რომელსაც თავი ჩაულუნავს და ხელები სახეზე აუფარებია).

ბაბო — უპ, გოგოებო, თქვენც აქა?... ჩემი მეორე ნახევარიც აქ ყოფილა, უჩემოდ სიარული ურჩევნია, თავის ნებაზე...

თინა — შენ რა, ამოწმებ ჩემს მარშრუტებს?

ბაბო — უფლება არ მაქვს თუ? მაგრამ ჭერჭერობით სამაგისოდ არ მომიცლია... ელაპარაკე დედაშენს? რაო?

ლია — თავს ვიკავებო.

გივი — არა უშავს, ვერცხლის ქორწილზე ჩამოვა...

ლია — ენა გააჩერე!

თინა — (კაკოს) შენ რა, მოლაპარაკების შედეგი გაინტერესებდა და მოთმინება არ გეყო?

ბაბო — მეტი საქმე არა მაქვს! აი, დარდი! ჭემალას უნდა დავუბრუნო.

თინა — ჭემალა ვინ არის?

ბაბო — აი, მაშინ, პარკში რომ გაგაცანი, წითელი ვარდი რომ მოწყვიტა და მოგართვა. კარგი გოგო გიპოვიო, მითხრა. ჭენტლემენია ნალდი.

თინა — ისე თავი გაუხმა, მაგის სახელი არ გამაგონო!

ბაბო — რას ერჩი, კარგად მღერის, სუფრას მოალებენს.

თინა — არ გადამრიოთ, არ შემშალო, მაგის მწივანა კალარატურის გარეშეც იოლად წავა საზოგადოება...

ბაბო — ბოლოსდაბოლოს, შენ ვინ გეკითხება! შენს საქმეს მიხედე!

თინა — ხმას დაუწიე და მიიხედ-მოიხედე, უსირცხვილო!

ლია — კარგით მართლა, სირცხვილია, ხალხი გვიყურებს...

ბაბო — უსირცხვილოს გიჩვენებ მე! უყურე ამას?! (სახესთან ხელს აუქნევს)

თინა — მოიშველია ახლა ხელები! შე მართლა ხეპრე და რეგენო!

(მოთმინებიდან გამოსული კაკო თმაში წაწვდება. თინა დაუსხლტება და ერთ-ერთ ცარიელ კაბინაში შევარდება. კაკო გარედან, თინა შიგნიდან ეჩქარებიან კარს. გივი და სხვანი, დარბაზში მყოფნი, ცდილობენ შერკინების განეიტრალებას, ზოგი აბონენტი კი, შეშინებული, კარისაკენ გარბის, გაისმის კაბინის შუშის მსხვრევის ხმა. როცა კაკოს გამშველებლები ჩაბლუჯავენ, თინა დროს იხელთებს და გარბის, გოგოები ფხვნიან)

ფხვ მისდევენ. მცირე ხნის მერე მათ მიყვებიან გვი და კაკოც, რომელიც მეგობარს ვერ დაუწყნარებია და კვლავ აღშფოთებას გამორთქვამს შემოდის პოლიციელი).

პოლიც. რა ამბავია, რას გამოცვივდა ეს ხალხი ფეთიანივით?!

აბონ. დიდი არაფერი, პატარა წაყინვლაგება იყო..

პოლიც. — საქალაქთაშორისო ტელეგრაფი კინკლაობის ასპარეზად გაიხადეთ? აბა, ვინ იყო მოქმედი გმირები?! (ყურადღებით ათვალიერებს დარბაზში მსხდომთ. გარეგნულად არავის ეტყობა ჩხუბისთავობა. პროფესიული თვალი კი მალე შენიშნავს ბახუსის ტყვეთ. ექსპარლამენტარის ჭიბიდან კი არყის ბოთლსაც ამოუყვია თავი).

პოლიც. — როგორ გატრუნულან მამაბრამის ბატკნებივით... ტელეგრაფიც თქვენი სასპარეზო გახდა? მობრძანდით აქეთ! კაბინის კარი ჩაღწეეთ ხომ?

თედო — ეი, შენ! ხომ არაფერი გეშლება!.. ზესტაფონი მაქვს შეკვეთილი!

პოლ. — ზესტაფონი არ ვიცი მე! ფაქტი სახეზეა.. სახელმწიფო ქონება აგიროხრებიან... რა არის ეს?! (ჭიბიდან არყის ბოთლს ამოაცლის). დალიეთ ახლა ჩემი სადღეგრძელო..

მიხო — რა შუაშია ეს ბოთლი! ვინ ჩაღწეა, რა ჩაღწეა, რა გინდა, ძმაო, ჩვენგან?

პოლიც — (სურს წინ გაიგდოს ორივენი) მიდით, მიდით, გაიარეთ! ზესტაფონს კი არა, ავსტრალიას დაგანახებთ!

ბელ. ხმა — სამტრედია.. სამტრედია.. მეორე კაბინაში... ზესტაფონი პირველ კაბინაში... (სამტრედის აბონენტი დაიბნა და ზესტაფონის კაბინაში შევიდა, დარბაზში კი მიმდინარეობს მოსარიგებელი საუბარი ორ „დამნაშავესა“ და პოლიციელს შორის).

აბონ. — (ღია კაბინიდან) მისმენ? ა? სამტრედიაა? ა? ზესტაფონი? ზესტაფონში რა მინდა, ადამიანო, სამტრედიაში ვრეკავ მე, ზესტაფონში მოვხვდი? რაფერ მოვხვდი, კაცო, ზესტაფონში, სამტრედის ლოდინში დავლაპე! (განრისხებული გამოიბნის კაბინიდან და არ იცის ვისთან იჩივლოს — ტელეფონისტთან თუ პოლიციელთან, რომელიც სხვა საკითხის გარჩევითაა დაკავებული).

თედო — აი, ჩემო ძმობილო, როგორ ხდება ხოლმე გაუგებრობა, აი, წესრიგის დარაჯო და გუშავო!.. ღმერთი, რაჭული აქ არაფერ შუაში ვართ, ვინც შუაში იყო, აითესა... თქვენს თვალწინ მშვიდობიანად აითესა.. წადი ახლა და სდიე!

პოლიც. — ხმა გაკმინდე! წამობრძანდით, იქ გავარკვევთ!

თედო — (ყურში რაღაცას უჩურჩულებს ძმაკაცს) რას იტყვი, ჭავახიშვილი ვერ დაგვიხსნიდა?

მიხო — ვინ ჭავახიშვილი, აქაურ პოლიციაში არავის ვიცნობ...

თედო — შენც ერთი! ივანე ჭავახიშვილი, კაცო, ივანე! (გულსხმობს ხუთ ლარს).

მიხო — მე მგონია, თამარ მეფეზე იაფად ვერ დავძვრებით..

პოლიც. — აბა ჩქარა! რა გეჩურჩულებათ, თქვენთვის მცალია?!

თედო — (ჭიბეში ჩაძვრა, ფულის ჩეჩქს შორის ერთი ამოაძრო, და...) თამარ მეფე! (პოლიციელმა შეხედა, მსწრაფლ შეცვალა გადაწყვეტილება, ფული ჩამოართვა და იქ მყოფთა გასაგონად უთხრა).

პოლიც. — კარგით, ხვალ დილით განყოფილებაში შემომიარეთ!



მეორე სურათი

კაკოს სახლ-კარი, ფართო შუშაბანდი სახლის შემადღებულ პირველ სართულზე. მარცხნივ ეზოში ჩამავალი კიბე იგულისხმება, მარჯვნივ — გასაწევ-გამოსაწევი ფარდის მიღმა პატარა სათავსოა. კედელზე საკიდებზე ჩამოცმული საქორწინო ტანისამოსი — კაბა და კოსტუმი. დგას დიდი სარკე, სკამი. სარკის თავზე ელნათურაა. ერთი სიტყვით, ეს სათავსი ნეფე-პატარძლის მოხარ-თავი ოთახია.

შუშაბანდი, ამჯერად, სამზად-საორგანიზაციო ცენტრს წარმოადგენს. შუა ფანჯარა ფართოდაა გახსნილი. ეზოში კი, რომელიც მაყურებელთა დარბაზი-დან არ ჩანს, ქორწილი იმართება. საზეიმო სამზადისში, შინაურების გარდა, ჩაბმული არიან კარის მეზობლები.

ნეფე წასულია თბილისში შემომწყრალი მეუღლის წამოსაყვანად, სტუმრები კი ნელ-ნელა იკრიბებიან. შინაურები ვარაუდობენ, რომ ქორწილის დასაწყისისთვის ნეფე-პატარძალი ადგილზე იქნება, თუმც კი ყველა შინაგან მღელვარებას მოუცავს.

მზიბ — მგონი ყველაფერი დალაგდა. ხაჭაპურებიც გავიტანეთ, არ ატყობთ, როგორ დაცარიელდა აქაურობა?!

ზურაბი — მარტო ჩვენი სახლი კი არა, გვერდით მეზობლების სახლები დაცარიელდა... ფინიში მაინც არ ჩანს...

ცუცა — (შემოდის აქოშინებული შუახნის ქალი და იქვე მდგომ სკამზე ჩამოჯდება) უჰ, უჰ, რა ვირბინე!..

ლიბ — სად გაქრი, ქალო, სად გადაიკარგე, შემოგვატოვე ამდენი საქმე!

ცუცა — ეკლესიაში ვიყავი, სანთლები დავანთე, ვილოცე, ჩაჩოქილი ვევედრებოდი ღმერთს, ვენაცვალე იმის მადლსა და დიდებას! იქნებ შუქი გვექნეს-მეთქი ამ საღამოს, იქნებ არ ჩაგმწარდეს ეს ქორწილი და ბნელში არ დარჩეს პატივცემული საზოგადოება... რაც მე ვეხვეწე, ვემუღარე... (თან წინსაფარს იკეთებს და ქურჭლის დამშრალებას იწყებს).

ზურაბი — სწორად მოქცეულხარ... მარტო ღმერთი თუ უშველის ჩვენს დაბნელებულ ყოფას. ისე, ღირსებიც ვართ... რაც იღონი ჩავეწიხეთ, მისი ნათურებიც გავგინაწყენდნენ... ახია ჩვენზე! ნავთის ლამაზა რამდენია მომზადებული?

ლიბ — ეგ საკითხი ენერგეტიკოსებთან გაარკვე, ჩვენ მექურჭლეები და მეხაჭაპურები ვართ...

ნარბიზა — ენერგეტიკოსებმა ელექტრონის მავთულები დილიდანვე გააბეს ეზოში... თუ შუქი იქნა, გავჩახახადებით...

ნატო — ალბათ სანთლებიც იქნება საჭირო... ყოველ შემთხვევისთვის...

ცუცა — ამხელა სუფრას რა სანთლები გაწვდება, სანთლები იცით რა ღირს! ერთი მოზრდილი ბურგაკის ფასი ადევს!..

ნატო — (ცუცას) დინჯად, ცუცა, დინჯად, ხელიდან არ გაგივარდეს ეგ სხვისი თევშები, არ დაილეწოს...

ნარბიზა — მართლა! დასალეწი ერთი თევში რომ გვეჭირდება?

ზურაბი — თავზე დავალეწავ მე იმ თევშს ნეფე-პატარძალს, რა თქმა უნდა, თვალი თუ მოვკარი...

მზიბ (ნატოს) — ბიცოლა, არ აჯობებდა გუშინდელი გამომცხვარი ხაჭაპურები შეგვეცხლებოდა და ისე გავვეტანა?

ზურაბი — გადამრეგს ეს გოგო! ას ოცი ხაჭაპურის შეცხელებას რომელი ტექნიკით აპირებ, თუ იცი? გაცხელების დარდი გვაქვს? სტუმრებს უკვე პირები აქვთ დაღებული მაგ ხაჭაპურების გადასანსლაგად, ნეფე-პატარძალი სად ბრძანდება იმ თუ მეტყვი?



ნატო — კაი ახლა, კაი, ნუ ატეხავ ხოლმე პანიკას, ავერ საცაა მოგვამატარებს ბელი... ო, რა კერპია ეს ჩემი რძალი, რა თავისნება! ქმარს ცოტა არ უნდა დაუთმო? სულ ჯიბრში უნდა ჩაუდგე?! რო არ შეთმინა და არ დამეთმო, ოჯახი მექნებოდა ახლა მე? ან შენ, ანიკო, ან შენ, ლუბა? **(მიმართავს იქვე მოფუსფუსე ქალებს)**. ეს ორი ძმა ხომ სულ არ დაემსგავსა ერთმანეთს **(შემოდის ნიკო უშველებელი დოქით)**, გარეგნულად — ვერც გამოარჩევ, ხასიათებით — ცა და დედამიწა!

ნიკო — უუჰ, რა დავილალე! დაგვიფასდებოდეს მაინც! **(თუნგულებში ღვიწხოს ასხამს)**. რა არის, ხალხნო, ამ გაჭირვების დროს ამხელა ქორწილი! რას იტყვის ხალხი, რას უმზირონ ღობის გარეთ დარჩენილმა დამშეულებმა...

ნატო — სწორი ხარ, შვილო, მაგრამ რაკი ასე გადაწყდა ამ შენი ჩიტირეკია ძმის დაქინებით, ბოლომდე უნდა გავიტანოთ, რა გზაა, კეთილი ახლობლები და კეთილი მეზობლები ნუ მოგვიშალოს ღმერთმა... ვალსაც გავისტუმრებთ ღვთის წყალობით.

ზურაბი — თქვენ ვალებზე საუბრობთ, მე კი ტვინს მიღრღნის ფიქრი — ვაი თუ... ეს რა გვაკეთა ამ გომბიომ, ეს რა გვაკეთა! სად გადაიხვეწა ქორწილის წინ! ყურით უნდა წამოათრიო, მერე წაბრძანდეს, სადაც უნდა, ოთხივე მხარეს გზა ჰქონია!

ბივი — **(ლიას და ნარგიზას)** შეგირცხვით თავი, გოგოებო, ეს რა ჩაიღინეთ, ერთი თქვენი თავი გამალახინა! როგორ აუშვით მატარებელზე, კაბაზე ვერ მოქაჩეთ? ვერ ჩამოაგდეთ კიბეებიდან?!

ლია — **(გაბრაზებით)** კაბა როდის ეცვა, შარვალში იყო!

ნარბიზა — რა ადვილად ლაპარაკობ! გოგო გაგიყებული იყო, დედა დე-კარგო.

ლია — დედაშენი შეგირიგდება-მეთქი, ცოტა დრო გავა და არ შეიძლება არ შეგირიგდეს-მეთქი...

ნარბიზა — იქნებ შემირიგდეს კიდევ, მაგრამ მე ეგ ქმრად გამომადგებაო? ერთხელ რომ დავიწერე ჭვარი მაგაზე, საკმარისია, მეორედ აღარ მიწადა ვიქორწინო...

ლია — ვუბნები — ას ორმოცი კაცია მოპატივებული, აქედან ასოცდაათი სახეზე არც გიცნობს-მეთქი, ყველას პინტერესებს როგორ გამოიყურები, ჰკუთაზე ხარ-მეთქი შენ? რა მიპასუხა იცით? გული არ ამიჩუყო, ნება მიმიცია სხვასთან იქორწინოს... არც ჩემს მოძებნაზე დაუქარავს დიდი დრო, უცებ იპოვის საცოლესო. მაინც არ მგონია ამხელა უსინდისობა ჩაიღინოს, არ დაბრუნდეს.

ბივი — თქვენ ის თქვით, თუ მიაგნო კაკომ თურმე არც მისამართი იცის მისი და არც ტელეფონის ნომერი...

ნარბიზა — აბა როგორ აპირებს მიგნებას?

ბივი — თვითონ ძალიან იმედიანად იყო: საერთო ნაცნობს ვნახავ ვინმესო.

ცოცა — არა, მაინც ძალიან მაინტერესებს, რომ ვერ მიაგნო, რას ვაპირებო?

მეზ. ძალი (ლუბა) — უი, უი, ამდენი ფრინველი და პირუტყვი დავწყვიტეთ... ამდენ სტუმრებს რა უნდა უთხრაათო, რა თქვა მოპატივებულებიც ხომ არ მოდიან ხელცარიელები...

ბივი — მოუწევთ საჩუქრების უკან წაღება...

მეზ. ძალი (ლუბა) — აი მაშინ თქვით ოჯახის ზარალი... რა ხარჯი, რა ხარჯი! **(შემობრბის გოჩა, — ბივი დამხმარე პესონალიდან)** აბა, დამავალეთ კიდევ რამე! გრძელი სკამიკები კარგად გავმართე, რა გინდათ კიდევ, რა გავაკეთო?

- ნატო** — ეს თუნგულები ჩაიტანე და დადგი სუფრაზე.
- ბივი** — ჰო, იმას ვამბობდი, კაკომ დამიბარა, — თუ შეგვაგვიანდეს ქორწილის დაწყების დროისთვის, ასე თქვით, მცხეთაში არიან წასულები ჯვარსაწერად-თქო... წასული კაცის ამბავი ხომ იცით, — ან მატარებელმა დაიგვიანოს ან სხვა რამ შეფერხება შეემთხვას, ათასი მიზეზი არსებობს..
- ნარბიზ** — აქამდე ჩავლილი მატარებლებისათვის შეიძლება ვერც მიესწროთ, ახლა რომ მოდის, ნახევარ საათში, იმას აუცილებლად ჩამოყვებთან.
- ცუცა** — **(განარბული)** — მოდის მატარებელი, გულის გამხარებელი **(ამას წამდერებით ამბობს)** აბა, ზურაბ, ჩავატაროთ რეპეტიცია! **(ხელებს გაშლის და ზურაბს საცეცვაოდ იწვევს)**.
- ზურაბი** — კარგი ერთი, ქალო, რა მეცეკვება!
- ცუცა** — რავა რა გეცეკვება, გაის ამ დროს ხუთი შვილიშვილის ბაბუა რომ იქნები, არ უნდა ვიმხიარულოთ?
- ზურაბი** — რა დიდებული ანგარიში გცოდნია! სად ისწავლე, ვერ მეტყეო?
- ცუცა** — რაკი ვამბობ, ვიცი, ალბათ. გუშინ მარჩიელს კარტი გავაშლევინე, გაქცეულების ამბავი მაინტერესებდა..
- ნატო** — მაგათ მართლა კი აქვთ სამარჩიელოდ საქმე!
- ცუცა** — ჰოდა, მარჩიელმა მითხრა: ამ კაცის უმცროს ვაჟს გაის ამ დროს ტყუპები შეეძინებო... ჰოდა, ზურაბ, ორი შვილიშვილი ხომ გყავს უკვე, მესამეს ელოდები, ორიც მიუმატე, — არ მცოდნია ანგარიში?
- ზურაბი** — გოგოები თუ ბიჭებიო, ხომ არ დაუზუსტებია?
- ცუცა** — ასეთ თქვა: ან ორი გოგოო, ან ორი ბიჭიო, ანო, გოგო და ბიჭიო...
- ზურაბი** — სხვა ვარიანტი რაიმე ხომ არ დაუმატებია?
- ცუცა** — ორი უუპველად გაუჩნდებო, — ასეთ თქვა. გამოცდილი მყავს ის მარჩიელი! იმფერი მარჩიელია, მის ნათქვამს წყალი არ გაუვა.
- ზურაბი** — კიდევ რა თქვა, მე დღევანდელი ამბავი უფრო მაინტერესებს.
- ცუცა** — დღევანდელზე თქვა: ამ ვაჟს ცოტა კულაბზიკა ცოლი ყოლიაო, უსიამოვნებას შეამთხვევსო, მაგრამ ბოლოს ყოლიფერი მოგვარდებო.
- ზურაბი** — აგაშენა ღმერთმა! არ მომეშვა გულზე... ამისთანა უტყუარ ცნობებს აქამდე სად ინახავდი, ქალო! **(საერთო სიცილში და მხიარულებაში შუშაბანდში შემოაბიჯა ორმა სტუმარმა)**.
- მიშა** — მოგილოცავთ სულით და გულით, ახალგაზრდებს ეს ჩემი მცირე საჩუქარი **(აწვდის უშველდებელ მუყაოს ყუთს)**. ესეც ჩემი მეუღლე ქეთევანი, ვინც არ იცნობთ, გაიცანით...
- ზურაბი** — მადლობთ, ჩემო მიშა, მადლობთ...
- ნატო** — რა დრო დადგა, რა დრო, ველარ ვიცლით ერთმანეთისთვის, მარტო ჭირიანობაში, პანაშვიდზე და ქელეხზე თუ შევავლებთ თვალს ერთმანეთს..
- ზურაბი** — **(იქ მყოფთ მიშას წარუდგენს)** ჩემი სკოლის ამხანაგია ეს, ჩემი სიყმაწვილის მეგობარი... სად იყავი, კაცო, რომ აღარ ჩანდი, ვერსად მოგაგენი..
- მიშა** — თბილისში გადამიყვანეს სამუშაოდ, დიდხანს ვიყავი იქ, ახლა ისევ აქ ვადმოვედრი... თბილისი კარგია, მაგრამ ეს ჩემი ქალაქი მირჩევნია, ჩემი ქუჩები, ჩემი სახლ-კარი... „სადაც ვშობილვარ, გავზრდილვარო“ — ხომ გავიგონიათ.. **(ფანჯარასთან მიდის)** აუჰ, რა საპურმარტილო პანორამაა ვადაშლილი! თამალობა თუ მომიწია, აქედან გავუძღვები სუფ-



რას. პოეტად გადაგაქცევს კაცს ამის დანახვა. მთაც ლამაზია, ჰატოც
 ლამაზი, სუფრა ფიროსმანის დახატულია...

ზურაბი — გეთანხმები, მართლა კარგი პოსტია, ძმო, მაგრამ სმა-ჭამისთვის
 ვერ არის მოსახერხებელი...

მიშა — აგერ დამიდგით პერსონალური მაგიდა... ეხუმრობ, ბატონებო, ეხუმ-
 რობ... ახლა პატარძალი არ უნდა გამაცნოთ? კაკოს კი შევხვდი გუშინ-
 წინ, დიდი სიყვარულით დამპატიე...

ზურაბი — ეშაადებიან, ხომ ცი, იკაზმებიან. ნიკოს გაგაცნობ. კარგი ბიჭი
 მყავს უფროსი ბიჭი, ძალიან გამიმართლა... ორი პატარა ბარტყი ყავს,
 ბალებების უნახავს გაგხდის (**გივის**) დაუძახე ერთი ნიკოს!

მიშა — არ დაუძახოთ, არა, ეზოში რომ შემოვბიჭე, პირველად იმას მოვკა-
 რი თვალი. შეშას ჩეხავდა სამწვადე ცეცხლთან. კაკოს გაუმარჯოს-
 მეთქი! კაკო მეგონა, კაკო, თან გამიკვირდა, — ეს სიძე-ბატონი ამ შავ
 სამუშაოზე რას დაუკავებიათ-მეთქი. ნიკო ვარო — გაეცინა.

ზურაბი — აბა, კაკო, ხანდახან დედამისსაც ეშლება. კაკოს უღვაშის დაყე-
 ნებას ვუშლით, ერთმანეთისგან რომ სწრაფად გამოვარჩიოთ, ისე, ჭკუა-
 ხსიათებით რომ ცოტათი მაინც დამსგავსებოდა კაკო თავის ძმას, ბევ-
 რად აჯობებდა.

მიშა — არ გვანან, აბა?

ზურაბი — ჩრდილო და სამხრეთ პოლუსი! ეს უნცროსი — ჯიუტი, თავის-
 ნება, ჭკუაშიარტული...

მიშა — რა ვუყოთ, ახალგაზრდაა ჯერ, დაუღვინებელი...

ზურაბი — ეგ თუ მასეთი თვისებებით დაღვინდა, თვითონ რა ეშველება,
 თორემ... რას მოიბოვებს ცხოვრებაში... (**მიშა და მისი მეუღლე ეზოში
 ჩასასვლელი კარისაკენ მიემართებიან, აცილებენ დამხვედური მასპინ-
 ძლები, შუშაბანდში რჩებიან ნარგიზა, ლია, ანიკო, გოჩა, შემოდის ვაჟა
 ჭურჭლითა და დანა-ჩანგლით ხავსე დიდი კალათით**)

ვაჟა — აგერ სარეზერვო ჭურჭელი და დანა-ჩანგალი. თუ შემოგაკლდათ მო-
 ინმარეთ. გიორგი ბაბუას, ეგერ, აღმართზე რომ ცხოვრობს, ისეთი და-
 ნები გამოვართვი, გაგიუდებით! ესაო, მითხრა, ერეკლე მეფის ბაბუის
 გამოკვდილიაო, არ მამღვედა, დამეკარგებაო, პირობა მივეცი, თქვენი
 დანა-ჩანგალი რეზერვში იქნება-მეთქი, საგანგებო შემთხვევისათვის...
 სულ ტირილით გამომეკიდა...

ნარბიზა — გვაჩვენე ერთი, დაგვანახე... შექანგულია, ამას რა დახეხავს...

ვაჟა — აბა უქანგავია-მეთქი, მე არ მითქვამს... უქანგავებში ვითომ ამას
 ცხვირი არ გამოეყოფა?.. ესეც საინები, საწებლის ჯამები...

ანიკო — ვაი თუ მაინც არ გვეყოს...

ვაჟა — ბევრს საიდან მოგიტანთ, ბევრი ზუგდიდის ფაიფურის ქარხანაშია...
 იყო..., მაგრამ აღარც იქ არის... (**ამასობაში შიამ დრო იხელთა, ფარ-
 დის უკან შეიპარა, კაბა გაძრო და პატარძლის კაბა გადაიცვა, მერე
 ფატაც დაიხურა. მაყურებელი ხედავს როგორ ეკელუცება ის სარკის
 წინ თავის მოშავალ პატარძლობას. ანიკო და ნარგიზა ეზოში ჩადიან**).

ბობია — რა მოშვიდა, კაცო! აქ არაფერია რომ კუჭები მოვატყუოთ? აი, ხა-
 ჭაპური... ცოტა დამწვარია, მაგრამ ჩვენ არ დავიწუნებთ. ღვინო ხომ...
 რამდენიც გნებავს... (**ახსამს ღვინოს ჭიქებში**) აბა გაგვიმარჯოს, ნეფე-
 პატარძალს და ამ ქორწილის მშვიდობიან ჩატარებას გაუმარჯოს!

ვაჟა — ღმერთმა გისმინოს (**ჭიქებს უჭახუნებენ. უცებ, ფარდა გადაიწევა და
 სადღეოფლოდ გამოწყობილი შიამ გამოჩნდება**).

მზია — შემომხედეთ, ყმაწვილებო! (**ბიჭები გაოგნებულები შესცქერიან, ვაჟა**



უნებურად ამდერდა კედცი: ამ ქვეყანაზე ერთი ხარ ერთი... გოჩაყ (შენიშნავს ყვა: ქალი კი არა ღმერთი ხარ ღმერთი... შემოდის ლია).

ლია — რა ხდება აქ? ეს ცისფერი ტრიო საიდან მოფრენილა? (შენიშნავს მზიას) უი, მომიკვდეს თავი! ეს რა ჩაგიცვამს, გოგო!

მზია — არ მიხდება თუ?

ლია — გაიძრე ახლავე, ნატომ არ დაგინახოს, საცაა მოვა მაგის პატრონი!

მზია — მოვა და მოვიდეს, ტანზე კი არ მიმიკერებია!

ლია — თქვენ კიდევ ერთი! საქმე თუ არ გაქვთ, მე გაგიჩინთ საქმეს!

ვაშა — საქმე, ჩვენ რომ გვაქვს! სადგურში მივდივართ ნეფე-პატარძლის დასახვედრად...

ლია — ვარდების თაიგულის წაღება არ დაგავიწყდეთ! ჩქარა, გივი ქვევით გელოდებით (ვაჟა მიიღებენ მზიასთან, თავის საცოლესთან, აკოცებს და ხელს უქნევს „ჩაო“). ბიჭები გასვლას ვერ ასწრებენ, რომ შუშაბანდში შემოდიან შინაურები, წინ მოუძღვით ნიკო ქალაღდის ფრიალით).

ნიკო — ფოსტალიონმა ელვა-დეპეშა მოიტანა!

ნატო — რა წერია, რა, ჩქარა თქვი!

ნიკო — მატარებელმა გამომასწროო... (ნატოს გული უღონდება. მის მოსუ-ლიერებაში ჩაბმულია ყველა. ბოლოს, ხელში აყვანილი გაჰყავთ თავის ოთახში. დეპეშა უჭირავს ვაჟს და ცდილობს მასში ისეთი აზრიც ამოიკითხოს, რაც აქ არ დატეულია).

ვაშა — როგორც ჩანს, მარტო მოდიოდა... გამომასწროო და არა გამოგვასწროო... თუმცა ამას რა მნიშვნელობა აქვს...

ნარბიზა — მეტი არაფერია? როდის ვიქნებიო?

ვაშა — შემდეგ მატარებელს მოყვება, შუალამეს რომ ჩამოდის...

ზურაბი — (შემოდის თავგზააბნეული) მოვასულიერეთ, დავამშვიდეთ, მომ-დევნო მატარებელიც მალე ჩამოვა-თქო... რაღა ვქნათ ახლა, რა?

ბივი — კაკო როგორც დაგვარიგა, ისე მოვიქცეთ: გზაში ხიფათი შემთხვე-ვით-თქო... რა ვუყოთ, ყველაფერი ხდება ამ ქვეყანაზე... შევუღღეთ ჭამა-სმას, ამასობაში შემოგვიერთდებიან-თქო...

ნიკო — ეგენი ქორწილში მოვიდნენ, უბრალო წვეულებაში კი არა!

ცუცა — ქორწილში მოსულებია მაგენი, სწორს ამბობს ეს ბიჭი, კამპანია კი არ არის... უი, უი, მოგვეჭრა თავი, საშვილიშვილოდ მოგვეჭრა თავი, მიწა გამისკდეს და თან ჩამიტანოს!

(გოლდან ისმის შეძახილები: პა-ტა-რძა-ლი, პა-ტა-რძა-ლი!)

ვაშა — რაც გინდათ ის დაარქვით ამ წვეულებას, აქ სხვა ხიფათია ჩასაფრე-ბული, გესმით თქვენ?! რა იცით მერე, ამდენ გადამთიელში რამდენი ინტრიგანი იქნება გარეული და საკუთარ დასკვნებს გააკეთებს — აფე-რისტობა ჩაიღინესო, სსსაჩუქრო ფულის მოხვეტა უნდოდათო, სალაპა-რაკო და საჭოროო გახდება!

ბივი — კი, კი, ნამდვილად ასე იქნება...

(გოლდან კი უფრო ხმამაღლა და კოლექტიურად ითხოვენ: პა-ტა-რძა-ლი, პა-ტა-რძა-ლი...)

ნიკო — მაგათ მართლა პატარძალი კი არ აინტერესებთ, მოშივდათ!.. (ამ თავბრუდამხვევ ვითარებაში მზიას საქორწინო კაბის გახდაც ვერ მო-უსწრია, მარტო ფატა მოუძვრია და სარკის წინ სკამზე მიუგდია. ისიც გაოგნებული და შეშინებულია. სტუმრების შეძახილებზე გულმოსული ვაჟა მოულოდნელად ხელს სტაცებს მზიას, — „პატარძალს გიჩვენებთ მე თქვენ! ამას ისე მოვრთავ, ვერც იმათ დაინახონ, და ვერც თვითონ დაინახოს“... ფარდაჩამოფარებულ ოთახში შეჰყავს და თინას ვარცხნი-



ლობას უკეთებს. მაკრატელი მუშაობს. მზიას თვალ-წარბს „ჩილიკა“ ფარავს... მერე ფატას ახურავს, თინას მაღალქუსლებიან თეთრ ტუფლებს აცმევს, მერე ხელს ჩასკიდებს და ფანჯრისკენ მიჰყავს. გზაში მზიას ეს სხვისი ფეხსაცმელი ძვრება და შველას ითხოვს. გივი მაგიდაზე ქალაღდის ხელსაწმენდს შენიშნავს, შუაზე ხევს და ფეხსაცმელების ცხვირებში ტენის. ...პრობლემა გადაიჭრა... „პატარძალი“ ფანჯარასთან მიდის და სტუმრებს ესალმება... ეზოდან ისმის მზიარული შეძახილები... გაოგნებული, პირდაღებული შინაურები უსიტყვოდ ხვდებიან ამ სცენას და იმის მოლოდინიც აქვთ, თუ რას მოიმოქმედებს ვაჟა „ნეფის“ წარმოსადგენად. ვაჟას კი უკვე მოუფიქრებია კიდევ: ნიკოს ეთაბიერება, ძლივს-ძლივს რაღაცაზე ითანხმებს, ბოლოს ისიც პატარა ოთახში შეჰყავს და თავისი ძმის, კაკოს ვარცხნილობას უკეთებს, მისსავე კოსტუმს აცმევს). „აბა წადით ახლა, დამეკარგეთ აქედან! ხალხი დაიშმა თქვენს ლოდინში!“ ეზოში აღტაცებით ხვდებიან ნეფე-პატარძლის გამოჩენას. ისმის მრავალჯამიერი...

მესამე სურათი

ისევ შუშაბანდი. შუაღამეა. ეზოს მხარეს მოჩანს სახელდახელოდ გაჭიმული ელნათურების ხაზი. ისმის სუფრას შემორჩენილთა რეპლიკები და არეული სიმღერები. აქ ისევ თავშეყრილნი არიან საქორწინო ცერემონიალის მონაწილენი, გარდა „ნეფე-პატარძლისა“ და ნატოსი. ელოდებიან კაკოს. ეზოდან ეციდებიან ჭურჭლეულს.

ანნიკო — რაც მართალია, მართალია, მეფური სუფრა იყო, ჩიტის რძე არ აკლდა...

ბონა — ღვინოც ბევრი დაილია... ეს ამდენი დოქი რაფერ დაცალეს!

ცუცა — კი, კი, ნამდვილად დიდებული სუფრა იყო. ერთი... იკრა აკლდა მარტო...

ანნიკო — შე-ქალო, მაგხელა სუფრის სამყოფი იკრა წყნარ ოკეანეშიც არ მოიხვეტება.

ნარბიზა — ბაბუაჩემი მიყვებოდა ამასწინებზე — ქვეყნის იკრა იყოო? ერთ ქორწილში... საღ შოულობენო ნეტა... მახსოვსო, ეს პროდუქტი ადრე გასტრონომიულ მაღაზიებში იყიდებოდაო, წონით...

ცუცა — შეხედე, შეხედე შენ! როდის იყო ესაო?

ნარბიზა — ომამდეო... მაგრამ მაშინ რაღაც ლამაზი სახელი ერქვა, თურმე... ღმერთო მომაგონე... როგორ მითხრა ბაბუაჩემმა...

ვაჟა — ხიზილალა.

ცუცა — ამ ბიჭმა ასეთ ყველაფერი რაფერ იცის! მაგისი უცოდნელი არაფერია ქვეყანაზე, ტყვილად კი არ დანიშნეს ქართულის მასწავლებლად... ახლა რა აკლდა კილო იმ ქორწილს... აბა თუ იტყვის ვინმე...

ანნიკო — ფიქრის თავი სადღა გვაქვს, შე-ქალო, ბარემ თქვი და ის იქნება.

ვაჟა — თუ ძალიან დიდი დანაკლისია, არ გაამხილო, ჯობია არ ვიცოდეთ, გულები არ დაგვისკდეს...

ცუცა — (მნიშვნელოვნად) პატარძალს თითზე კალიცო არ ეკეთა! არავინ შეამჩნიეთ? ნეფეს ეკეთა, პატარძალს არა (ვაჟამ და ნარგივამ ხმამაღალი ხარხარი ატეხეს. სკამზე მჯდომ და მეორე სკამის ზურგზე თავჩამოდებული ზურაბს გაეღვიძა).

ზურაბი — რა მოხდა, რა მოგივიდათ?

ბონა — არაფერია, ბიძია, არ შეშინდე, წათვლიმე, წათვლიმე, კაკო რო მოვა, გაგაღვიძებთ...



ცუცა — ნეტა რას აფხუქუნდი! რამდენი შეამჩნევდა, კალიცო რომ თა.. არ იცით, პატარძალს როგორ აკვირდებთან ხოლმე?! სულ ჩითავენ, თმის ღეროს უთვლიან..

ვაჟა — ნუ ლეღავ, პატივცემულო ცუცა ბიცოლა, იმ ბეჭდის დარდი არავის გაყვებოდა, სუფრის პურმარხის უფრო ჩითავენ ხოლმე, შენ რომ იცოდე.. არაფერი დაგვრჩეს გაუსინჯავიო..

ლია — საქორწინო ბეჭედზე წყდება გული ამას? რა პატარძალიც იყო, ბეჭედიც ისეთი ჰქონდა!..

ანიკო — იმის პატარძლობას ზაქსის ბეჭედი უფრო ჰქონდებოდა..

ცუცა — არ ვარ სწორი ხომ?! აბა ნახეთ, ხვალვე ჭორაობას რომ დეიწყებს ქალაქი..

ნარბიზა — მაგაზე დაგიდგა ჯარი, ბიცოლა, მაგას ჩივი? ჭორწილმა ჩაიარა ნორმალურად, არავის ცრუ-ნეფე და ცრუ-პატარძალი არ შეუცხადებია, არავის არავინ მოუკლავს, რაც მთავარია. აბა ყოფილიყო მსხვერპლი, ბეჭედი გავახსენდებოდა შენ?! ჰო, მართლა, აბა ვინ მეტყვის, ვისი დამსახურებაა, რომ მთელი საქონწინო ზეიმი გაჩახახებული იყო, შუქი არცერთხელ არ გამორთულა?

ლია — ვისი და ცუცა ბიცოლასი! გაუმარჯოს ცუცა ბიცოლას! (ტაში)

გოჩა — ვაჟა, ბიჭო, ეზოში რომ ლავაშებით სავსე მეშოკია, არ ამოვიტანო? ამალამ არ გაავდარდეს, არ დააწვიმოს ამდენ დაბრაწულ პურს!

ვაჟა — (აღშფოთებული) რა ხდება, ხალხნო?! აჰ, კალიცო, იკრაო, მეშოკიო... მეშოკს ქართულად რა ჰქვია, ბიჭო?

გოჩა — (დარცხენილი) არ გამეგება..

ვაჟა — რომ არ გაგეგება, კი ვხედავ.. ტომარა თუ გაგიგია?

გოჩა — ტომარაც გამიგია, მაგრამ ასე ვარ მიჩვეული..

ცუცა — შენ მოწაფეებს ასწავლე, რაღა დროს ჩვენი სწავლა..

ვაჟა — სწავლა სიბერემდეო, — გაგიგონიათ?

ზურაბი — (გამოფხიზლებული) კი გაუგონიათ, მაგრამ ევენი ოპოზიციონერებივით არიან: გულში იქნებ კიდევ გეთანხმებოდეს, მაგრამ ემაყებ, რომ სხვა აზრი აქვს..

ვაჟა — ახლა ინგლისურ-ფრანგულ-გერმანულმა შემოგვიტია და ვიტლიკინოთ აწი უცხოურად, დიდი ხალხების ენებზე, პატარა ხალხის ენას რა თავში ვიხლით! შორეულ გზებზე ვართ გასულები.. (გოჩა გადის და მალე ისევ შემოდის ზურგზე აკიდებული დიდი ტომრით).

გოჩა — ეს პური და მჭადი ნახევარ ქალაქს მაინც ეყოფა კიდევ..

ხმა იზოდან — დალიე, თორემ კისერში ჩავსახამ! ვის ჩაასხამ შენ!.. (ისმის შუშის მსხვრევის ხმა, ქალები ფანჯარას მიცივიდებიან).

ლია — ის ორი სტუმარი ისე გამტყვრალია, ეზოდან გამსვლელები აღარ არიან..

ანიკო — შიშით ველარ გადამიხედა, რას შერებთან, რას?

ლია — მგონი შერიგდნენ.. ე, აღილინდნენ..

ანიკო — ეს თამადა რა ყოფილა, ქალებო, რაც მაგან კაცები წააქცია, თვითონ კი არის ისევ ყინჩად..

ცუცა — მაგარმა თამადებმა მასთე იციან.. სანამდი ყველა არ შემოეცლებათ, უნდა უძლონ, აბა!

გოჩა — (შემორბის) მოდიან, მოდიან! (შემოდინ კაკო და გივი).

ბაპო — (აწურული, დარცხენილი, ნაძალადევად ესალმება ყველას და პირდაპირ ფანჯრისაკენ მიდის). აჰ, სულ დაცარიელებულა სუფრა, თამადას მთელი მრევლი შემოფანტვია.. „ნეფე-პატარძალი“ სად არიან?

ნარბიზა — რახანია წავიდ-წამოვიდნენ თავთავიანთ სახლებში..

ზურაბი — შეგირცხვა თავი, შენ ჩვენ გაგვამწარე!

ბაბო — მე მოველოდი ამ ამბავს? ასი წელი რომ მეფიქრა, ვერ მოვიფიქრებდი!

ზურაბი — საწყალმა დედაშენმა ახლაც არ იცის უშენოდ რომ ჩატარდა... ისე გლახად შეიქნა, თავის ოთახში რომ შევიყვანეთ, გარეთ აღარ გამოსულა... რო არ მოგვეტყუებია, წასული იყო მაგის საქმე...

ცუცა — აბა, კაცო, წერილი მიქონდა...

ლია — სულ ვუღარაჯებდით მაგის ოთახის კარს... გარეთ არ გამოსულიყო.

ბაბო — მაგარი სპექტაკლი გაგიმართავთ, ვაჟას რეჟისორობით... თავისი საცოლევ რომ გაუწირია...

ვაჟა — ძმა ძმისთვისო, შავ დღისთვისო...

ცუცა — მოყვეი ერთი, მოყვეი შენ ამბავს, რა იყო, როგორ იყო...

ბაბო — მატარებელმა რო ერთი ფეხით გამომასწრო და უცებ წარმოვიდგინე რა მოყვებოდა ამას... ფეხები წამერთვა, გონება წამერთვა... ბაქანზე გავიშხლართე...

ანიკო — მომიკვდეს თავი! მერე, შვილო?

ვილაცა ლეთისმიერმა სწრაფად გახსნა ბორჯომი და პირდაპირ სახეში შემასხა... რო ამუშხუნდა და შუშხუნა წყალმა მთელ ტანში გაიარა, გულწასულს კი არა, მკვდარს გააცოცხლებდა...

ცუცა — რა გადაუტანია ამ საწყალს...

ზურაბი — კიდევ კარგი ღიმილიატი არ შეგახსეს! აბა წყალს სად იშოვიდნენ სადგურში, თბილისში წყალი ხალხს თვალის დასანახად ენატრება...

ანიკო — მანამდე რა იყო, სადგურამდე, მოყვეი.

ბაბო — აღარ გამახსენოთ... აღარ მომაგონოთ... ჯანდაბა ჩემ თავს, არც მისამართი ვიცოდი, არც ტელეფონის ნომერი. ვისი იმედიც მქონდა ქალაქში არ დამხვდა, მეორე თანაკურსელს ოთხი საათი ველოდი... მივდივარ-მოვდივარ, მივდივარ-მოვდივარ, ძლიერ გამოვიჭირე, მისამართი არ იცოდა, ტელეფონის ნომერიც კარგად არ ახსოვდა... ციფრები ახსოვდა, თანმიმდევრობა ვერ მოიგონა... რაც მე ვრეკე, ნაირნაირი ვარიანტი...

ნარბიზა — მერე, დარეკე?

ბაბო — მოვხვდი. თვითონ აიღო ყურმილი... ჩემი ხმა რო მოისმინა, ლაპარაკიც არ მოსურვა... დებილი ევა!.. მოწყდი აქედანო და ვსიო! ეს მდგომარეობა არ ყოფილიყო, მაგას შევეხვეწებოდი მე? არც მწყენია, არც გამხარებია მაგისი უარი. მარტო ის მაგიყებდა, ამ ქორწილს რა ვუყო-მეთქი... ვიფიქრე, ვიფიქრე... ისიც გავივარაუდე, მთავარია, მე ხომ ვიქნები, ვიტყვი, პატარძალი მოულოდნელად შეუძლოდ შეიქნა-თქო... ამ ფიქრებში რო ვარ ჩაძირული, მატარებლის გრაფიკი არ დამავიწყდა?! უუჰ, აღარ მინდა გახსენება... სადგურში რომ მივედი და ეს ჩემი მატარებელი... შემდეგის გასვლამდე ხუთი საათი იყო...

ნარბიზა — რა კარგი ქენი დეპეშა რომ გამოავაჯანე!

ანიკო — მაგ საზრიანობამ გიშველა შენც და ჩვენ ყველას...

ზურაბი — აბა ვაჟა სპექტაკლს ჩაგვიტარებდა? ვინ წარმოიდგენდა!

ვაჟა — წავედით ახლა ჩვენ, ზურაბი ბიძია, წადი შენც, დაისვენე, თქვენც, ქალებო, სამუშაო ხვალაც გელოდებათ... (ყველანი ტოვებენ შუშაბანდს, კაცოც მათ მიყვება).

ბაბო — გადავაგლებ მეც თვალს ქორწილის კუდს... (ეზოდან ისმის მინეტლებული სიმღერები. მცირე ხნის შემდეგ ხელგადახვეულები შემოდიან შემთვრალი თამადა და კაცო).

თამადა — ყველა წავაქციე, აბა რა ეგონათ! ღვინო აღარ დარჩა დოქებში.
(თამადას დიდი ყანწი უჭირავს) შემოსწრებულს გაგიმარჯოს! ვაჭარის
გვეუთენის სამი ყანწი! აბა დაასხი (კაკო უშველებელ დოქს წამოაქცევს
და გამოწვდილ ყანწში ასხამს, მერე ჩამოართმევს და მოიყუდებს)
საიდან მოფრინდი, ბიძიკო?

ბაბო — ჩრდილო პოლუსიდან! თვითმრინავმა დაიგვიანა, თორემ ჩემი ძმაკა-
ცის ქორწილზე დავეგვიანებდი?

თამადა — აი, მესმის მეგობარი! საიდან სად მოსულა! ახლა ვნახავთ შენს
ვაეკაცობას და მეგობრის ერთგულებას... აბა ესეც მიაყოლე.

ბაბო — (ძლივსძლიობით ცლის) მეყოფა, ბიძია.

თამადა — მესამეც, მესამეც და იცოდე, შენს ქორწილშიც მე უნდა ვითა-
მადო, არ მითხრა ახლა, ცოლიანი ვარო...

ბაბო — ერთი თამადობა აგცდება, ბიძია, ცოლის შერთვას არ ვაპირებ...

თამადა — ეს რა თქვი, ბიჭო! ჩემსავით გინდა დარჩე სტარი ხალასტიაკი?
ცხოვრება ისე გამექცა, სამი ცოლი ისე გამექცა; მემკვიდრის გაჩენას
ვერ ველირსე. სხვის ქორწილებს და სხვის ქელეხებს გადაყევი... გა-
მოილევა თუ?

ბაბო — თამადობა დაგბედებია...

თამადა — დამაბედეს და მეც შევიფერე... დავჭრიჭინობ და დავდივარ... „და-
ჭრიჭინობდა, დახტოდა“ — ხომ ვაგიგია... მისი ბოლოც ხომ იცი,
უჭეროდ და უსახლკაროდ რომ ტოვებს მოხტუნავეს... მე რომ ახლა გა-
მოცდილებას გიზიარებ, იმიტომ გიზიარებ, რომ შენ აღარ შეცდე, მე-
ორედ კი არ დაიბადები... დავცოტავდით ქართველები და აწი უფრო
დავცოტავდებით...

ბაბო — მაგაზე დამიღვა ჭავრი! (მოეკიდა ღვინო).

თამადა — ჭავრი რომ არ გაქვს, ვხედავ კარგად... ჩემხელა რომ მოიყრები,
მერე ვნახავ როგორ იმღერებ უცოლოდ...

ბაბო — დარჩი, აბა, უცოლო, ბიძია?

თამადა — დავრჩი ასე უცოლო... (კაკოს ამ სიტყვებმა პოპულარული სიმღე-
რის მელოდია გაახსენა): დავრჩი ასე უცოლო, გამერია ჭადარა... (თამა-
დაც აპყვა. კაკო ქანაობს, ბახუსი თავისას აკეთებს, წაიბორძიკებს და
იქვე ჭგუფებად დაწყობილ ცარიელ ბოთლებს დაეხეთქება. წაქცეულ
ბოთლებს შუა წის თავჩაქინდრული და წამოდგომას არ აპირებს).

თამადა — დათვერი შე-კაცო? რა გემართება! რავა ორმოში ჩავარდნილივით
იქცევი...

ბაბო — ორმოში ვარ ჩავარდნილი, აბა რა ვარ...

თამადა — ადე ზეზე, შეგირცხვა ვაეკაცობა!

ბაბო — ორმოში ვარ ჩავარდნილი-მეთქი! ვერაფერი ვერ მიშველის!

თამადა — მართლა რავა დამთვრალა ეს ღმერთგამწყურალი... ადე, ბიჭო, მო-
მეცი ხელი! (კაკო თამადას დახმარებით დგება, მაგრამ ბანცალეებს).

ბაბო — ხო, რაზე შევჩერდით? რას ვამბობდით?

თამადა — კი არ ვამბობდით, ვმღეროდით...

ბაბო — ხო, ვმღეროდით... რას ვმღეროდით?

თამადა — უცოლოები რო ვრჩებით ხოლმე, იმას...

ბაბო — დავრჩი ასე უცოლოო...

თამადა — ქართველებს მარტო საქორწინო სასახლეები ვერ გვიშველის...

ბაბო — ნაღდად ვერ გვიშველის...

თამადა — რა გქვია შენ, ბიძიკო?

ბაბო — კაკო, ბატონო თამადა...



ნელი ამაშუკელი

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
ГЕРМАНА ВЕДЕКИНДИ**

Используя эссеистские способы, автор дает главные перипетии жизни Г. Ведекинди. В статье значительное место уделяется деятельности этого известного немецкого певца, артиста и режиссера в Грузии (стр. 95).

В. Кикинадзе

ГУРАМ БАТИАШВИЛИ — 60

В связи с 60-летием, в поздравительной статье дается общий обзор заслуг Г. Батиашвили перед грузинским театром (стр. 108).

Манана Шилакадзе

**ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ И
ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА**

Автор рассматривает статью великого грузинского писателя Ильи Чавчавадзе о природе грузинской народной музыки (стр. 110).

**ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО
ЗА РУБЕЖОМ**

Статья о выступлениях выдающихся грузинских деятелей культуры, артистов на зарубежных сценах.

1. Нино Ананишвили — в балете Большого театра «Мозартяна» (хореограф Дж. Баланчини) и в балете «Сны о Японии» (хореограф Ратманский, худ. Михаил Махарадзе).

2. Премьера в парижском «Плейеле», симфонии Гии Канчели «Сими. безрадостные мысли», посвященной Мстиславу Ростроповичу. Авторский концерт Г. Канчели в Малом зале Московской консерватории.

3. Обзор постановки Темура Чхеидзе в Петербургском Марининском театре

оперы Р. Вагнера «Летучий голландец».
4. Речь идет об исполнении «Гиацой» Исакадзе оперы Яна Сибелиуса в Большом зале московской консерватории (стр. 115).

Манана Андриадзе

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕРМИНЫ
XIX ВЕКА**

В статье рассмотрены значения ключевого слова «галоба» применительно к церковному пению, а также термины «канкledi» и «канкледоба» по литературным источникам прошлого века. Приводится новый вариант последовательности шести голосов в вертикали, по рукописи Иоанна Царевича (и-2241). Даются варианты значения терминов «магали бани», «модзахили», «мидзахили» (стр. 120).

Теннесси Уильямс

**«В БАРЕ ТОКИЙСКОЙ ГОСТИНИЦЫ»
ИЗ ЦИКЛА «ЦАРСТВО ДРАКОНА»**

В номере печатается пьеса Т. Уильямса в переводе К. Копалейшвили в сотрудничестве с А. Кикинадзе (стр. 130).

Лейла Табукашвили

Печатается «Сатирическая пьеса с музыкальным профилем» Л. Табукашвили (стр. 157).

შეცდომის განმარტება

ა/წ. 1-2 ნომერში გაიპარა უხეში შეცდომა. 134-ე გვ. გ. ჭავჭავაძის სტატიის სათაურში არაფეროდალურის ნაცვლად უნდა იყოს **პლერეოფორა**.

გადაეცა წარმოებას 16.01.98.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.05.98.
ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9
შეეკეთა 48. ტირაჟი 250.

შპსი ჯ ლარი

1100/1

