



ზელოვნიკი 9-10 1998



ზელოვნება

შარნაღი გამომცემის
1981 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ზელოვნება

9-10-98

შარნაღის დამაარსებელია „ზელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მრაველი
ლამარა ელიოზიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალისტიკა
ბელადონა

მატერული რედაქტორი პავლე შავჩავაძე

საქართველოს ურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1998

რედაქციის მისამართი: 280002 თბილისი, უწყისი ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

ურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართ-
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 08/7-58 19. 02. 98

ნომერშია:

	ოცდაათმეორე საუკუნე ქართულ მიწაზე	2
	საქართველოს კრიზისების ელუარდ შევარდნაძის მისაღება და სიტყვა საერთაშორისო სემინარულ კონფე- რენციამ „იერუსალიმი-თბილისი-2“ 1998 წლის 8 სექ- ტემბერს	3
	საქართველოს კრიზისების ელუარდ შევარდნაძის ინტერვიუ „საერთაშორისო ებრაულ გაზეთსა“ და შორნაღ „რუსი - ევრაის“	8
თეატრი	ნოდარ გურაბანიძე — „თქვენში კაცის შიშველია არ იცინა?“	18
	ვახილ კვიციანი — „ჩვენი ბუნი“ რუსთაველის თეატრის ძიებათა მიჯნაზე	38
	მერაბ გეგია — ზეცნობადი თეატრალურ ხელოვნებაში	81
	ნოდარ გურაბანიძე — სამხარო თეატრალის თვლით	128
მუსიკა	მანანა ახმეტელი — „მარტვი“ — 20 წლისა	10
	სუსანა კახიანი — სტილის მიმკვიდრობის შესახებ შუა საუკუნეების და ალექსანდრის ხანის მუსიკაში	12
	მანანა ახმეტელი — მომავლის მომლოცვე	33
	რუსუდან ქუთათელიძე — ეროვნული მუსიკის ღირსშესანიშნავი ნიმუში	58
	მაია ედიშერაშვილი — ღმერთების უმშვიდობისი საჩუქარი	71
	ალექსანდრე ლორია — სინთეზის კომპილატი	132
	ლელია ნადარეიშვილი — სცენური ცეკვის სტრუქტურა	133
კინო	თამუნა დიახაშიძე — არაკომუნიკაბელურობის თემა ქართულ კინომატროგრაფში	102
	ზვიად დოლიძე — ალაშინი ლეონდის მიღმა	114
	ბოტიჩელის ცისფრთვალეობა ანგლოზი	121
სახვითი ხელოვნება	ელგუჯა ამაშუკელი — ქართული ასოციაციები	92
	გიორგი მესხი — ანტიკური სამხარო და ევროპა	67
	დანაშაული ხელოვნების სამხაროში	146

ოსდაექსი საუკუნე ქართულ მინაზა

საქართველოს დამდეგს თბილისში ჩატარდა დიდი დღესასწაული— საქართველოში ებრაელთა დამკვიდრების 2600 წლის თარიღის აღმნიშვნელი დღეები. ამ დღეებისთვის მზადება ჯერ კიდევ 1997 წლის მარტში დაიწყო, როცა საქართველოს პრეზიდენტმა გამოსცა სათანადო ბრძანებულება, შეიქმნა საიუბილეო კომისია, რომელსაც თავად ჩაუდგა სათავეში.

7-11 სექტემბერს თბილისს ეწვია დიდალი სტუმარი ისრაელიდან, აშშ-დან (პრეზიდენტ კლინტონის პირადი წარმომადგენლის ნეთაურობით), რუსეთიდან, ბელგიიდან, საფრანგეთიდან, შვეიცარიიდან და სხვა ქვეყნებიდან. ძირითადად ესენი იყვნენ ებრაული წარმოშობის პოლიტიკოსები, ბიზნესმენები, საზოგადო მოღვაწენი, შემოქმედებითი მუშაკები და სხვ.

7-11 სექტემბერს ჩატარებული დღეები გახლდათ კიდევ ერთი დადასტურება ქართველი ერის მაღალი კულტურისა, უწინარეს უოვლისა სწორედ კულტურისა, რადგან ტოლერანტობა, რჯულთშემწყნარებლობა ნიშანია კულტურისა, სხვა ერების, განსხვავებული კონცეფციის ადამიანებისადმი პატივისცემისა, ქართულ-ებრაული 26 საუკუნოვანი ურთიერთობა, ამასთანავე არის დადასტურება იმისა, თუ როგორ პატივს უნდა სცემდეს ამა თუ იმ მიწაზე, ამა თუ იმ ხალხთან მოსული ერი ერს და ქვეყანას, რომელიც თავის კუთვნილ მიწაზე ცხოვრობდა — იგი შეესისხლხორცა საქართველოს ინტერესებს, მაგრამ ნას შემდეგ, რაც ბევრმა ებრაელმა დასტოვა საქართველო, გადავიდა ისრაელში, ეს ქვეყანა, ქართველ ხალხის ინტერესები მისთვის კვლავ ძვირფასია.

დღესასწაულზე მოსულმა სტუმრებმა ხელახლა აღმოაჩინეს ასეთი მაღალი კულტურის, ტოლერანტული საქართველო. ბერისთვის ქართული საშემსრულებო კულტურაც აღმოჩენა გახლდათ. ჯერ ღია ცისქვეშ რიყეზე გამართულმა დღესასწაულის გახსნის პროგრამამ (რეჟისორი დათო დოიაშვილი), ხოლო შემდეგ ოპერისა და ბალეტის თეატრში დახურვამ (რეჟისორი დათო საყვარელიძე) გვაჩვენა ქართული საშემსრულებლო კულტურის მაღალი დონე, მომხიბლაობა.

სტუმრებს კი თან გაჰყვათ იმის შეგრძნება, რომ ამ პატარა ქვეყანაში არა მარტო სხვა ერებისადმი პატივისცემის სულსკვეთებით ცხოვრობენ, არამედ დიდ თეატრალურ, საშემსრულებლო კულტურასაც ქმნიან.

(რედ.)

საქართველოს პრეზიდენტის ედუარდ შევარდნაძის მისალმება და სიტყვა საერთაშორისო საეხსნიარო კონფერენსიაზე „იარუსალიმი-თბილისი-2“ 1998 წლის 8 სექტემბერს

ბატონებო და ქალბატონებო!
ძვირფასო საზღვარგარეთელო სტუმრებო!

მე მივესალმები საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციას „თბილისი-იერუსალიმი-2“, რომელიც ისრაელ-საქართველოს მეგობრობის 2600 წლისთავის ზეიმის პროგრამით ტარდება.

ამ კონფერენციაზე მსოფლიოში ცნობილი მეცნიერები განიხილავენ იუდაიზმისა და ქრისტიანობის, თორათმცოდნეობისა და ბიბლეისტიკის, საქართველო-ისრაელის ურთიერთობათა მეცნიერულ პრობლემებს და ეს სამეცნიერო ფორუმი კულტურათა დიალოგის შესანიშნავი ნიმუშია.

მე მივესალმები ამ კონფერენციის ორგანიზატორებს: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიას, მასთან არსებულ ქართულ-ებრაულ ურთიერთობათა ასოციაციას, რომელსაც დაარსებიდან 10 წელი შეუსრულდა, საქართველოს ებრაელთა ეთნოგრაფიულ მუზეუმს, იერუსალიმის ბენ-ცვის სახელობის აღმოსავლეთის ქვეყნების ისტორიის ინსტიტუტს, ამერიკის ებრაელთა გაერთიანებული კომიტეტის („ჯოინთის“) წარმომადგენლებს კავკასიაში, ყოველთა ქართველთა მსოფლიო კონგრესს, უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეებთან კულტურული კავშირის საქართველოს საზოგადოებას, ამ კონფერენციის საორგანიზაციო კომიტეტს და მის თავმჯდომარეს, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტს, გამორჩენილ ქართველ მეცნიერს ანდრია აფაქიძეს.

იმედია, რომ საერთაშორისო კონფერენციების „თბილისი-იერუსალიმი“ ჩატარების ტრადიცია, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა XX საუკუნეში, XXI საუკუნეშიც ვავრძელდება.

მისაღმებასთან ერთად მინდა ორიოდ სიტყვა მოგახსენოთ ქართველთა და ებრაელთა მეგობრობის 26 საუკუნოვან იუბილეზე, საქართველო-ისრაელის ისტორიულ და თანამედროვე ურთიერთობაზე, მომავლის პერსპექტივებზე.

ქართველები მადლობელი ვართ ებრაელი ხალხისა, რომელმაც თავისთვის შექმნა მსოფლიო — ისტორიული მნიშვნელობის რელიგია — იუდაიზმი, ხოლო კაცობრიობას და, მამასადამე, ქართველებსაც მისცა მამამღერთი, იესო ქრისტე, ზიბლია, სახარება და ამით საფუძველი ჩაუყარა მსოფლიო ქრისტიანულ ცივილიზაციას.

„ქართლის ცხოვრება“ იუწყება, რომ ბაბილონის მრისხანე მეფის ნაბუქოდონოსორის დროს, როდესაც ებრაელი მოსახლეობა ტყვედ წაიყვანეს ბაბილონს, — საქართველოში, მცხეთაში, ზანავში დაემკვიდრა ებრაელთა პირველი დიასპორა.

ეს იყო 26 საუკუნის წინ, ქრისტეს დაბადებამდე 600 წლით ადრე.

ქართველთა და ებრაელთა 26 საუკუნოვანი დღესასწაულის ჩატარების იდეა მე დამებადა რამდენიმე წლის წინ ისრაელში ყოფნის დროს, როცა გავეცანი მსოფლიო ებრაელობის კომარული კატასტროფის ამსახველ ექსპონატებს, ისტორიულ საბუთებსა და მასალებს, რომლებიც ებრაელი



ერის ჯვარცმას და აპოკალიფსს ასახავდნენ. ისტორიული გზა — ნაბუქოდონოსორიდან ფაშიზმამდე, ისრაელის სახელმწიფოს აღორძინებამდე, რომლის 50-ე წლისთავი წელს მთელ მსოფლიოში აღინიშნა, — იყო ებრაელი ხალხისათვის — თორის, თალმუდის შემქმნელი ხალხისათვის, — გოლგოთისა და ჯვარცმის გზა.

ეს ისტორიის მიზნისა და საზრისის სატანურ გაგებისა და ისტორიის ბნელი და ირაციონალური ძალების ზეობის შედეგი იყო.

დღეს 26 საუკუნოვანი მეკობრობის იუბილეს აღნიშნავენ ქართველი და ებრაელი ერები, ბიბლიისა და „ვეფხისტყაოსნის“ შემქმნელი ხალხები, მოსეს, დავითის, სოლომონ ბრძენის, სპინოზას, აინშტაინისა და პეტრე იბერის, რუსთაველის, დავით აღმაშენებლის, თამარის, ილია ჭავჭავაძის ერები.

ებრაულ-ქართულ უნიკალურ ურთიერთობათა ისტორია არ იცნობს ანტისემიტისმს, დარბევებს, რასაც ადგილი ჰქონდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, პირიქით, საქართველოში ათასწლეულების მანძილზე ეს ურთიერთობა ეფუძნებოდა და ეფუძნება პუმანიზმის, ტოლერანტიზმის, კულტურათა დიალოგის, ხალხთა მეკობრობის და ძმობის იდეებს და ჩვენ ვამაყობთ ამით.

ჩვენ დავამტკიცეთ, რომ 26 საუკუნის მანძილზე ასეთი რამ შესაძლებელი ყოფილა! ეს კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთი უნიკალური გამოვლინებაა და ვფიქრობ, ამ პრობლემის ფართო და ღრმა მეცნიერული კვლევა ბევრს შესძენს საქართველოს ისტორიას, ისრაელის ისტორიას, მსოფლიო ისტორიას, ისტორიის ფილოსოფიას, ეთნოლოგიას, კონფლიქტოლოგიას, სამართლის ისტორიას, სამართლის ფილოსოფიას, პოლიტოლოგიასა და მრავალ სხვა მეცნიერებას.

მე მასხენდება მსოფლიო აზროვნების ტიტანის ლევ ტოლსტოის სიტყვები მისი თხზულებიდან: „რა არის ებრაელი?“

„ებრაელი — წმინდა არსებაა, რომელმაც ციდან მუდმივი ცეცხლი მოიპოვა და ვაანათა მიწა და მასზე მცხოვრებნი. იგი წყაროა, რომლიდანაც დანარჩენმა ხალხებმა რელიგია და რწმენა აიღო.

ებრაელი — კულტურის პირველადი მჩენია...

ებრაელი — თავისუფლების პირველადი მომჩენია...

ებრაელი — მოქალაქეობრივი და რელიგიური შემწყნარებლობის სიმბოლოა. „ივყვარდეს უცხოელი, გვმოდერავდა მოსე, — ვინაიდან თავადაც უცხოელი იყავი ეგვიპტის ქვეყანაში“.

შეუძლებელია ისეთი ხალხის მოსპობა, ვინც ვერავითარმა ხოცვა-ჟლეტამ, წამებამ ვერ გაანადგურა. ვერც ცეცხლმა და ინკვიზიციის მახვილმა შეძლო აღევავა პირისაგან მიწისა, ვინც პირველმა აღიარა ღვთის სიტყვა, ვინაც ასე დიდხანს ინახავდა წინასწარმეტყველებას და გადასცა იგი მთელ კაცობრიობას. ებრაელი უკვდავია, იგი მარადისობის განსახიერებაა“.

ლევ ტოლსტოის ამ სიტყვებში ქვეყნრიტება ღალადებს.

საქართველოში თორმეტი სინაგოგაა და ეს რიცხვი — თორმეტი — მეტად მრავლისმეტყველია. ებრაელთა სამოქალაქო და სასულიერო ისტორიისათვის, რადვანაც თორიდან და ბიბლიიდან (ძველი აღთქმიდან) ვიცით, რომ ებრაელი ერი იშვა მამამთავარ იაკობის (ანუ ისრაელის, ვის სახელსაც ატარებს დღევანდელი ისრაელის სახელმწიფო) 12 შვილიდან, რომლებმაც 12 ებრაელი ტომი შექმნეს. დღეს ეს ისტორიული თორმეტი ტომი ისეთ ძლიერ ერად იქცა, ერეცისრაელსა და მსოფლიო დისაპორაში, რომ კაცობრიობას აკვირვებს თავისი გენით, უნიკალური ეროვნული თვისებებით, პოლიტიკასა და ეკონომიკაში, მეცნიერების, განათლების, კულტურის, ტექნიკისა და ტექნოლოგიების ყველაზე ურთულეს და უახლეს დარგებში.

თორა მეორედ ითარგმნა ქართულად და ამას წინათ გამოიქცა იერუსალიმში.

ვსარგებლობ შემთხვევით და დიდი მადლობა უნდა მოვასხენო თორის ქართულ ენაზე მთარგმნელებს და იერუსალიმში ქართულ ენაზე გამოქვეყნებებს აბრამ მამისთვალავს, თამარ მამისთვალავ-კეჭერაშვილს, გერშონ ბენ-ორენს (წიწუაშვილს).

ეს ღირსშესანიშნავი ისტორიულ-კულტურული მოვლენაა. თორა სჭირდება არა მხოლოდ სინაგოგას და მის მრევლს — ქართველ ებრაელობას, არამედ ყველა ქარ-



ბველს, რადგანაც ის შეიცავს იმ ციურ სიბრძნეს, რომელიც დედაბიწაზე სინას მთაზე გადასცა მოსეს თავად მამალმერთმა.

ყველა ქართველმა, ისევე როგორც ყოველმა ებრაელმა, მოსეს ათი მცნება „არაკაც ჰკლა“, „არა იპარო“, „არა იმრუშო“ და ასე შემდეგ, თორადას და ძველი აღთქმიდან, სინას მთიდან მიიღო.

სინას წმიდა მოასთან ქართველებს გვაკავშირებს არა მხოლოდ თორა და ძველი აღთქმა, არამედ დიდი სამეცნიერო მოღვაწეობაც. სინას საღვთო ქართული ხელნაწერები ცნობილია მსოფლიო სამეცნიერო წრეებში. განსაკუთრებით დიდია ამ მხრივ საქართველოს, ისრაელის, რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიებისა და უნივერსიტეტების, საპატრიარქოს სასულიერო აკადემიის როლი.

ჩვენ ქართველები და ებრაელები ძმები ვართ, ისეთი ძმობა გვაქვს, როგორსაც გვასწავლის მოსეს რჯული და ქრისტეს მცნება. ეს რჯულიც და ეს მცნებაც — ორივე ისრაელიდან, აღთქმის მიწიდან, ქართველთა ღმერთის მიწიდან მოდის. და სანამ ჩვენ ვუერთგულებთ მოსეს რჯულს და ქრისტეს მცნებას, უსათუოდ გავიმარჯვებთ.

მე მსოფლიოს 70-მდე ქვეყანაში ვყოფილვარ, თითქმის ყველგან მინახავს ებრაული სინაგოგები, მაგრამ ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ისრაელის, კერძოდ, იერუსალიმისა და თელ-ავივის სინაგოგებმა, ისრაელის მუზეუმებში წარმოდგენილმა მსოფლიოს 80-ზე მეტი ქვეყნის სინაგოგების არქიტექტურულმა მაკეტებმა.

კარგი იქნება თუ თელ-ავივის მუზეუმებში ქართული სინაგოგის არქიტექტურულ მაკეტსაც ვიხილავთ ამ ზეიმის შემდეგ.

მე მორწმუნე ქრისტიანი ვარ, მაგრამ უდიდესი სიამოვნებით გამოვდივარ იუდაისტურ სინაგოგაში. ტოლერანტიზმი და რელიგიური შემწყნარებლობა დიდმა დავით აღმაშენებელმა გვიანდერძა ქართველებს.

საქართველოს ებრაელობას თავისი გამორჩეული წვლილი შეაქვს საქართველოს სახელმწიფოებრიობის, სოციალისტური, მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების,

ეკონომიკისა და ფინანსების, დიდი, მცირე და საშუალო ბიზნესის, მენეჯმენტის განვითარებაში.

ჩვენს ისტორიაში იყო მოსეს ბიბლიური გზანი წამებისანი, დავითის მეფობის პეროიკა და ძლევა მოსილება, სოლომონის სიბრძნე და ქებათა ქების მაღალი პოეზია, იერემიას გოდება, იოანეს აპოკალიფსისი, სინაის მთის ნათება, თორის სასწაულები და ბიბლიის ღვთაებრივი სინათლე, ღმერთის უსასრულო ნათელი...

შოთა რუსთაველი „გეფხისტყაოსანში“ ახსენებს ეზრას, იოსებ ფლავიუსი „იუდეის ომში“ და „ებრაელთა სიძველენში“ — ქართველური ტომების ცხოვრებაზეც წერს...

დიდი წვლილი შეაქვთ ქართული კულტურის განვითარებაში ქართულენოვან ებრაელ მწერლებს, მეცნიერებს, ხელოვნების მოღვაწეებს.

მე მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს დავასახელებ.

ცნობილია გერცელ ბაზოვის „იკვარიჩინაშვილი“, „ფეთხანი“, სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები.

მთელი საქართველო შეძრა საქართველოს პარლამენტის წევრის, ჯემალ აჯიაშვილის მიერ ქართულად ბრწყინვალედ თარგმნილმა შუა საუკუნეების ებრაულმა პოეზიამ, გაზეთ „მენორას“ და ჟურნალ „თეატრისა და ცხოვრების“ მთავარი რედაქტორის, ცნობილი მწერლის გურამ ბათიაშვილის პიესებმა. მათ შორის პიესამ „ვალი“, რომელიც ქართველ-ებრაელთა ისტორიულ სამშობლოში ისრაელში დაბრუნებას ეძღვნება, მისი რომანი „თუ დავივიწყო იერუსალიამ“. მეტად პოპულარულია ხალხში მწერალ გიორგი ხუხაშვილის ნაწარმოებები, კომპოზიტორ ჯემალ სეფიაშვილის მუსიკა და სხვ.

საქართველოში გამოდის ებრაული გაზეთი „მენორა“, თელ-ავივში ქართულენოვანი გაზეთი „ალია საქართველოდან“, ქართულენოვანი ჟურნალები „ალიონი“, „დრო“ და სხვ.

ჩვენი მეგობრობის ფესვები უძველესია და უკვდავია. დიდმა ქართველმა მეცნიერმა, აკადემიკოსმა ს. ყაუხჩიშვილმა შექმნა მრავალტომიანი ნაშრომი „გეორგია“, ამას წინათ ისრაელში გერმონ ბენ-ორენმა



შექმნა „ეზრული გეორგია“, ეს არის ეპოქათა და თაობათა გადაძახილი. „ეზრული გეორგია“ — ეს არის ეზრულ ენაზე საქართველოს შესახებ საუკუნეების მანძილზე გამოქვეყნებული ნაწარმოებების ანალიტიკური მეცნიერული ზიბლიოგრაფია.

აკად. კოტე წერეთელმა შექმნა „ეზრული ენის სახელმძღვანელო“.

ისრაელში, პალესტინაში (იმ მხარეს, დღეს ლაზის სექტორი რომ ეწოდება), V საუკუნეში მოღვაწეობდნენ უდიდესი ქართველი ფილოსოფოსი პეტრე იბერი, მსოფლიო არეობავიტის მამა და მისი ქართველი მოძღვარი — იოანე ლაზი, იერუსალიმში იყო და არის ქართველთა ორი ისტორიული მონასტერი. ჯვრის მონასტერი, რომელშიც აღმოსავლური რენესანსის ქართველი გენია — შოთა რუსთაველი განიცდევს, და ლაზთა მონასტერი, რომელიც იტალიელმა არქეოლოგიმა კორბომ აღმოაჩინა.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი და სხვა სამეცნიერო ცენტრები დიდ მუშაობას ეწევიან ეზრული ენის, ისტორიისა და კულტურის კვლევის დარგში.

ქართული ეროვნული ენციკლოპედია ფართოდ აშუქებს ეზრული ენის, რელიგიისა და ისტორიის საკითხებს.

საქართველოში ფუნქციონირებს ეზრული მუზეუმი, ეზრულ ენას ასწავლიან სკოლებში, კლავებში, ლიცეუმებში, უნივერსიტეტებში.

მას აქვთ, რაც საქართველო დამოუკიდებელი, სუვერენული სახელმწიფო გახდა, ისრაელსა და საქართველოს შორის ხელი მოეწერა ბევრ ხელშეკრულებას, დეკლარაციას, შეთანხმებას, მათ შორის ხელშეკრულებები ინვესტიციების, ტელე-კომუნიკაციების, განათლების, მეცნიერების, კულტურის, სოფლის მეურნეობის, ტურიზმისა და სხვა დარგებში. ბევრი ხელშეკრულება მზადდება ხელმოსაწერად.

1995 წლის ივნისში ისრაელის სახელმწიფოში საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფოს მეთაურის ოფიციალური ვიზიტის დროს შევექმენით სამართლებრივი ბაზა ორი სახელმწიფოს ურთიერთობისა-

თვის თანამედროვე ეტაპზე რეგულაციონირების ყველა სფეროს მოქმედებისათვის. 1998 წლის 14 იანვარს ისრაელში ჩემი ვიზიტის დროს იერუსალიმში ხელი მოეწერა საქართველოს პრეზიდენტისა და ისრაელის სახელმწიფოს პრემიერ-მინისტრის ერთობლივ დეკლარაციას ორი სახელმწიფოს ურთიერთობის პრინციპების შესახებ.

დეკლარაციაში ლაღებშია შეფასება მიეცა 5 წლის მანძილზე პოლიტიკურ, სავაჭრო, ეკონომიკურ, კულტურულ და სხვა სფეროებში გაწეულ საქმიანობას.

საქართველოსა და ისრაელში გაიხსნა და ნაყოფიერად ფუნქციონირებენ დიპლომატიური წარმომადგენლობები, საელჩოები.

1998 წელს დაიღო ხელშეკრულება ქ. თბილისსა და ქ. იერუსალიმს შორის თანამშრომლობის შესახებ.

იერუსალიმური დეკლარაციის იდეები პრაქტიკულად ხორციელდება ცხოვრებაში.

დღეს ჩვენ ხელი მოვაწერეთ ახალ, თბილისურ დეკლარაციას. ეს მეტად მნიშვნელოვანი დოკუმენტია ორი ქვეყნის მომავალი ურთიერთობის სრულყოფის თვალსაზრისით.

საქართველო-ისრაელის ურთიერთობა დინამიკურად ვითარდება მრავალ სფეროში, მაგრამ განსაკუთრებით ეკონომიკის, ფინანსების, სავაჭრო ვაჭრობის, დიდი, საშუალო და მცირე ბიზნესის დარგში.

შემთხვევითი არ იყო, რომ ფილოსოფოსი კანტი ვაჭრობას, კომერციას, ეკონომიკურ ურთიერთობებს მიიჩნევდა მშვიდობისა და სტაბილურობის ხელშემწყობ ფაქტორად.

ისრაელი საქართველოს ერთ-ერთი უმსხვილესი ეკონომიკური პარტნიორია. საქართველოს მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან პირდაპირი ინვესტიციების სახით ისრაელმა საქართველოს ეკონომიკაში ათეულობით მილიონი აშშ დოლარი დააბანდა. ისრაელი საქართველოში დაბანდებულ უცხოურ ინვესტიციათა მოცულობის მიხედვით პირველ ადგილს ინარჩუნებს.

ისრაელთან საქართველოს ურთიერთობების პერსპექტივები დიდია ენერგეტიკაში, ტრანსპორტის დარგში, კავშირგაბმულობის დარგში, მეწველობის დარგში, სოფლის მეურნეობაში, მსუბუქი მრეწვე-

ლობის დარგში, ტურიზმისა და კურორტების დარგში.

არის მთელი რიგი სხვა პროექტები.

ევროკავშირი და სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციები მუშაობენ ტრასეკას — ევრაზიის სატრანსპორტო დერეფნის შესაქმნელად, კავკასია-ევრაზიის საერთო ბაზრის ჩამოსაყალიბებლად, მსოფლიო აბრეშუმის ისტორიული გზის ასაღორძინებლად.

ეს XX-XXI საუკუნეების უდიდესი პროექტებია.

ტრასეკა, აღორძინებული დიდი აბრეშუმის გზა, გაივლის საქართველოზე. კავკასია-ევრაზიის საერთო ბაზარი, — რომელიც ყალიბდება ევროპის საერთო ბაზრის მოდელის მიხედვით, — ასევე საქართველოს უშუალო მონაწილეობით ყალიბდება.

ამ სფეროში ამოუწურავია ისრაელ-საქართველოს ურთიერთობათა შესაძლებლობანი.

დიდი წვლილი შეიტანეს იუბილის მომზადებაში საქართველოსა და ისრაელის მეცნიერებათა აკადემიებმა, თბილისის, იერუსალიმისა და თელ-ავივის უნივერსიტეტებმა, საქართველოსა და ისრაელის ბიზნესმენებმა, მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებმა, ახალგაზრდულმა ორგანიზაციებმა, არასამთავრობო სტრუქტურებმა.

თელ-ავივში ნაყოფიერად მუშაობს ისრაელ-საქართველოს მეგობრობის შოთა რუსთაველის სახელობის საზოგადოება.

საჭიროა საქართველოშიც დავაარსოთ საქართველო-ისრაელის მეგობრობის საზოგადოება.

დიდად მხარებს ის გარემოება, რომ გადაწყდა საქართველოში ისრაელის და ისრაელში საქართველოს კულტურის ცენტრების გახსნა, რაც ხელს შეუწყობს ჩვენს ქვეყნებსა და ხალხებს შორის არსებული მდიდარი, მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ურთიერთობების შემდგომ გაღრმავებას.

„ქართლის ცხოვრების“ თანახმად თბილისის დამაარსებელი ვახტანგ გორგასალი ყოფილა იერუსალიმში V საუკუნეში.

სიმბოლურია, რომ ქართველი ბაგრატიონები დავით მეფისა და ქრისტეს ნათესაებად თვლიდნენ თავს. 800 წლის წინ მეფე ლაშა გიორგის სურდა თავისი დედა

— საქართველოს ოქროს ხანის ერთ-ერთი უდიდესი მეფე — თამარ მეფე იერუსალიმში დაესაფლავებინა. წინააზის ერთ-ერთი უძლიერესი სახელმწიფოს დამაარსებელი, მახვილი მესისა — დავით აღმაშენებელი იერუსალიმში ქრისტეს საფლავის დასაცავად იღვწოდა ჯვაროსნული ომების დროს... იერუსალიმში ქართველებმა დააარსეს ჯვრის მონასტერი. დღესაც ამშვენებს მის კედლებს ქართული ასომთავრული წარწერები და ქართული ფრესკები.

სიმბოლურია, რომ იერუსალიმში, ჯვრის მონასტერში მარხია გენიალური შოთა რუსთაველი და ისიც, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ გაპნოვისეული ებრაული თარგმანი ზემირად იცის ბევრმა ებრაელმა.

ამ ფაქტს ხაზი გაესვა იუნესკოს ეგიდით თბილისში ჩატარებულ კონგრესზეც, რომელიც კულტურათა დიალოგისა და ტოლერანტობის თანამედროვე პრობლემებს მიეძღვნა.

ასეთი უნიკალური ისტორია საფუძველს გვაძლევს საქართველო-ისრაელის დღევანდელი ურთიერთობა თანამედროვე ცივილიზაციის უმაღლესი მიღწევების დონეზე განვავითაროთ პოლიტიკისა და ეკონომიკის, მეცნიერებისა და კულტურის, ტექნოლოგიებისა და ტექნიკის, ლიტერატურისა და ხელოვნების და მთელ რიგ სფეროებში.

ეს ზეიმი ტარდება საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავის პროგრამით, რომელიც 2000 წელს ქრისტეს აქეთ, XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე გაიმართება...

საქართველო ფართოდ აღნიშნავს იესო ქრისტეს დაბადების 2000 წლისთავს XX საუკუნის ბოლო წელს.

დღევანდელი ჩვენი ზეიმი — ერთჯერადი ღონისძიება როდია, ეს არის პროცესი, რომელიც XXI საუკუნისა და ქრისტეს აქეთ მესამე ათასწლეულისაკენ მიემართება.

ნება მიბოძეთ, კიდევ ერთხელ გისურვოთ წარმატებები და გამარჯვებები!

ღრმა პატივისცემით,
ელსარდ შეჰარდნაძე.

საქართველოს პრეზიდენტის მდურდ შემარდნას ინტერვიუ „საერთაშორისო ებრაულ გაზეთსა“ და შერნალ „რუსკი ებრაის“

— ბატონო ედუარდ! რით იყო ნაკარნა-
ხევი საქართველოში ებრაული თემის 2600
წლოვანი იუბილე? ისტორიას თუ ჩვეულ-
რმავდებით, არავის, არსად ჯერ არასოდეს
აღუნიშნავს მსგავსი თარიღი...

— დამოუკიდებლობის გამოცხადების
შემდეგ, განსაკუთრებით კი მას შემდეგ,
რაც რეალურად შევუდქით დამოუკიდებე-
ლი, დემოკრატიული რესპუბლიკის მშენებ-
ლობას, ჩვენ, ბუნებრივია, დავიწყეთ ჩვენი
წარსულის, განვლილი გზის გააზრება:
ქართული სახელმწიფოს შექმნისა და ფორ-
მირების ტრაგიკული ეტაპებისაც და, გან-
საკუთრებით ჩვენი ისტორიის იმ პერიო-
დისა, როცა აყვავების ხანა გვედგა, იმ დას-
კვნამდე მივედით, რომ ამ გზის ზოგიერ-
თი ძირითადი მონაკვეთი, როგორც ჩანს,
საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ, აუცილებე-
ლია მათი მნიშვნელობის წინ წამოწევა. მა-
გალითად, ჩვენი სახელმწიფოს ასაკი. ჩვენი
ისტორიკოსები ამ საკითხზე მუშაობენ. გა-
მოდის, რომ ქართული სახელმწიფო, დაახ-
ლოებით 3000 წლისაა. მაგრამ რა იყო
შემდეგ, სახელმწიფოს ჩამოყალიბების მე-
რე? როგორ ვცხოვრობდით სხვა ხალხებ-
თან ერთად? როგორ ცხოვრობდნენ ისინი
ქართველებთან? ჩვენ ყოველივე ამას ვაანა-
ლიზებთ. და არა მარტო ებრაულ ფერ-
მენს — ქართულ-ებრაული ურთიერთობის
ფერმონს. ასეთივე უნიკალური დამოკიდე-
ბულება გვაქვს სომხებთან, აზერბაიჯანე-
ლებთან, სხვა ეროვნების ხალხთან. ჩვენ
ძალიან საინტერესო წარსული გვაქვს.

დღეს უკვე სხვაგვარად დავუწყეთ ამ
პრობლემებს ყურება და აღმოჩნდა, რომ
ქართულ-ებრაული ურთიერთობა, მართ-
ლაც, უნიკალურია. მეცნიერებმა დაგვარწ-
მუნეს: შემონახული მრავალი საბუთი, მათ
შორის, საზღვარგარეთის არქივებშიც, რომ-
ლებითაც დასტურდება, რომ აგერ უკვე
26 საუკუნეა ერთად ვცხოვრობთ ქართულ
მიწაზე, ესე იგი, პირველი ტაძრის დანგ-
რევის დროიდან. პირველი ტალღა მოვი-
და მცხეთაში, ჩვენს უძველეს დედაქალაქ-
ში. ამ დროიდან ერთად ვცხოვრობთ. იმის
გათვალისწინებით, თუ რა გადაიტანეს
ქართველებმა და ებრაელებმა ამ ათას-
წლეულებში, იმ დასკვნამდე მივედით, რომ
უსამართლობა და მიუტყეველი იქნებო-
და არ აგველნიშნა ამგვარი მოვლენა: რა
აღარ გადახდა თავს ებრაელებს სხვადა-
სხვა ქვეყნებში; ჩვენ არ ვიცით, რა ფორ-
მებს ღებულობდა ეს. მაგრამ არა აქ, არა
საქართველოში... მაშინ არც კონსტიტუ-
ცია იყო და არც ადამიანის უფლებათა და-
ცვის დოკუმენტი, მაგრამ, როგორც ჩანს,
ეს ხალხის ხასიათში იდო, ქართველთა და
ებრაელთა ხასიათში. რამაც კიდევ განსა-
ზღვრა საერთო წესი, რომლის პირობე-
ბიბათც ვცხოვრობდით ერთად. ეს დღე-
მდე გრძელდება.

— ყოფილი საბჭოთა კავშირის ებრაელ-
თა შორის თქვენ ლეგენდარული ფიგურა
ხართ — როცა უკრაინის ან ბელორუსიის
ხელისუფლება ებრაელებს ვიზებს არ აძ-
ლევდა, ისინი ამბობდნენ: „შეუარდნაჲე კი

**ნებას აძლევს ქართველ ებრაელებს გვიდ-
ნენ საზღვარგარეთ!**

— აი, თქვენ გაიხსენეთ საბჭოთა წლები, როცა საქართველო, პრინციპში, ერთადერთი რესპუბლიკა იყო, რომელიც თავის ებრაელ მოქალაქეებს საზღვარგარეთ უშვებდა, მე მაშინ შინაგან საქმეთა მინისტრი ვიყავი და ყველა საკითხი სწორედ ამ სტრუქტურის ჩარჩოებში წყდებოდა... რესპუბლიკის მაშინდელი ხელმძღვანელობა დადებითად ეკიდებოდა საკითხის ამგვარ გადაწყვეტას. მე მოსკოვში ჩავდიოდი, ბევრ ორგანიზაციას ვუკავშირდებოდი და პრინციპულ თანხმობას მივაღწიე. რა თქმა უნდა, პარტიზანულად ამ საქმეს მე მართო ვერ მოვავაარებდი... და მაინც მივალწიე გამონაკლისს ებრაელთათვის.

ჩემთვის ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. მე ხომ ახალგაზრდობიდანვე უამრავი ებრაელი მეგობარი მყავდა. თბილისშიც, მერც, როცა ქუთაისში ახალგაზრდულ ორგანიზაციაში ვმუშაობდი. ვცხოვრობდით, ვხვდებოდით, პურს ერთად ვტეხდით. ქუთაისი, ამ მხრივ, განსაკუთრებული ქალაქია. მეგობრები ხშირად მეუბნებოდნენ: „ხომ იცი, როგორ გვიყვარს საქართველო! ჩვენ მეგობრები ვართ, ერთად გავიზარდეთ, მაგრამ ჩვენ ჩვენი ისტორიული პასუხისმგებლობა გვაქვს, ჩვენი წინაპრების, სამშობლოს წინაშე. ჩვენ უნდა წავიდეთ. მაგრამ საქართველოსგან მოწყვეტაც არ გვინდა, ჩვენ გვინდა საქართველოსთან მუდმივ კავშირში ვიყოთ. აქ ჩვენი მამა-პაპის საფლავებია, მაგრამ უფლება არა გვაქვს, არ დავუბრუნდეთ ისტორიულ სამშობლოს და არ შევასრულოთ ჩვენი ისტორიული მისია“... მართლაც! მე უნდა დავხმარებოდი...

— თქვენ უცებ გაიზიარეთ მათი აზრი, რომ აუცილებლად უნდა ასულიყვნენ ისრაელში?

- მთლიანად ვეთანხმებოდი.
- ეს მათი რელიგიური ვალი იყო...
- ვერ ვიტყვი, რომ მხოლოდ რელი-

გიური ვალი იყო. რაღაც დევს ადამიანის გენებში... მე ასე ვიტყვოდი: რელიგიამ დიდი როლი ითამაშა იმაში, რომ მათ თავი შეინარჩუნეს. საკუთარი ტრადიციები, წეს-ჩვეულებები, ბევრმა ენაც კი, მიუხედავად იმისა, რომ ძნელი იყო, არ ხდებოდა სპეციალურად შესწავლა. ამიტომაც არ გაქრა ებრაელი ერი ოცდაექვსი საუკუნის მანძილზე. არ ჩაკვდა, არ გაითქვიფა.

რამდენიმე წლის წინ ისრაელში ვიყავი. საქართველოდან გამოსულნი იქ, თუ არ ცდები, 70 ათასია. ეს სოლიდური ციფრია. ქართველ ებრაელთა ძირითადი მასა აშქელონში ცხოვრობს.

— იქ შეხვდით მათ?

— ეს მარტო შეხვედრა არ იყო. თან მასწავლა პრეზიდენტი ვეიცმანი, ჩემი ოჯახის წევრები. რაც იქ ხდებოდა, სიტყვებით არ გადმოიცემა... გადაღებული კადრები არსებობს, საინტერესო საყურებელია. მთელი ქალაქი, აბსოლუტურად მთელი ქალაქი გამოვიდა შესახვედრად. კინაღამ გამგუდეს, იმდენი ხალხი მეხვეოდა, მკოცნიდა... ვერც ერთი რეჟისორი ვერ დადგამს ასეთ სპექტაკლს, მერე უზარმაზარ დარბაზში თავი მოიყარა ათასსუთასმა, ორიათასმა კაცმა. იყო გამოსვლები... ცრემლები... რასასიამოვნოა, რომ ხალხს ახსოვხარ... ყველაფერი ახსოვთ, არავინ დაივიწყა, როგორ მოიბოვეს თავიანთ ისტორიულ სამშობლოში დაბრუნების უფლება.

სხვათა შორის, ისრაელში გამგზავრების წინ ქუთაისის სინაგოგაში ვიყავი, სადაც ჩემს მეგობრებს — მწერლებს, მსახიობებს, მუსიკოსებს შეხვდი. ჩვენ შესანიშნავი ურთიერთობა გვაქვს. თუ მათ შეხვდებით, ისინი ჩემზე უკეთ გაიამბობენ.

ასლა თვით საიუბილეო ზეიმზე. სექტემბრის თვე ამოვარჩიეთ ამ თარიღის აღსანიშნავად. მოვიწყვეთ ისრაელის ხელმძღვანელობა. ჩამოვა პრემიერ-მინისტრი, რომელიც პირადად დავბატყე ისრაელში ყოფნისას. მოვიწყვეთ პრეზიდენტიც, საზოგადოებრივი და რელიგიური ორგანიზაციების წარმომადგენლები, ქნესეთის დეპუტატები... არანაკლებ წარმომადგენლობი-

თი დელეგაცია ჩამოვა ამერიკის შეერთებული შტატებიდან. მე ვიცი, რომ ჩამოვლენ დიდი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწეები, სენატორები, მსხვილ საწარმოთა ხელმძღვანელები. მე ბევრ მათგანთან პირადი ურთიერთობა მაქვს. ყველას მიაჩნია, რომ ეს უნიკალური მოვლენაა.

ისრაელში ბევრმა შეინარჩუნა ქართული გვარი... სამწუხაროდ, ჩვენი კონსტიტუცია ნებას არ რთავს ორმავე მოქალაქეობას. მე იმის მომხრე ვიყავი, რომ თუნდაც პრეზიდენტს ჰქონოდა გამონაკლისის გაკეთების უფლება, მაგრამ მაშინ სხვა პარლამენტი გვექონდა — საკმაოდ წინააღმდეგობრივი, 26 პარტიისგან შემდგარი. ეს წინადადება არ გავიდა. ჩვენ კიდევ დავუმბრუნდებით ამ საკითხს. მე აშქელონშიც ვთქვი, რომ ჩემი სურვილია, ებრაელები თავიანთი სამშობლოს მოქალაქეებად დარჩნენ.

ასლა ყოველგვარი დადგენილებებისა და პრეზიდენტის მითითებების გარეშე აწესრიგებენ სასაფლაოებს თბილისში, ქუთაისში, სხვა ქალაქებში...

— ყველა ქვეყანა, ბუნებრივია, დაინტერესებულია ინვესტიციებით. ისრაელი დებს თავის ინვესტიციებს ქართულ ეკონომიკაში?

— ასლა — აქტიურად. ადრე დაძაბულობა იყო. ეს ბუნებრივია. მდგომარეობა არასტაბილური გვექონდა. მაგრამ ამ ბოლო დროს ცოტაოდენი წესრიგი დავამყარეთ. აღარ არიან ბანდიტური ჯგუფები, ისინი ავლავებთ, განვითარებთ. ასლა დაიწყო ინვესტიციების ჩადება, განსაკუთრებით გადაამაჟშავებელ მრეწველობაში. ისრაელის, იაპონიისა და ამერიკის კომპანიები ერთად ამუშავებენ მარგანეცის საბადოებს. ინვესტიციის პირველი დაწყებითი თანხა 250 მილიონი დოლარია.

— დიდი მადლობა საუბრისათვის, ბატონო ედუარდ.

— კიდევ გვესტუმრეთ.

„რუსპი პერსი“ №4 (9), 1998 წ.

საინტერესოდ და შთაბეჭდვად ჩატარდა ბავშვთა ფოლკლორული ანსამბლის „მართვე“ 20 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელმაც ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში თავი მოუყარა ყველა იმ მოზარდსა და ახალგაზრდას, ვინც ამ ორი ათეული წლის მანძილზე „მართვეში“ უზიარა მრავალსაუკუნოვან ქართულ სალხურ მუსიკას, მის უნიკალურ საშემსრულებლო ტრადიციებს.

მსმენელი ალტაციებით შეხვდა სცენაზე განლაგებულ უზარმაზარ გუნდს, ერთ მუშტად რომ შეკრა ყველა თაობის „მართველები“ (ამ გუნდის წევრთა ასაკი გახლდათ 5-დან 30 წლამდე). ვაჟაკური ენერჯია და შინაგანი ძალა გამოსჭვიოდა მათი ომახიანი, ხმაშეწყობილი სიმღერებიდან.

შემდეგ ეს თვალწარმტაცი გუნდი შემადგენელ ნაწილებად დაიშალა. მსმენელთა წინაშე ცალ-ცალკე წარსდგნენ „მართვედან“ წარმოქმნილი ფოლკლორული ანსამბლები: „ლაშარი“, „გეორგიკა“, „ბიჭები“, „საგალობელი“, „მძღვეარი“, „პერეთი“. მათ უძღვებოდნენ „მართვეში“ გამოწრთობილი ნიჭიერი მომღერალ-ლობარები გიორგი უშიკიშვილი, დავით შანიძე, არჩილ უშვერიძე, მათა მიქაბერიძე, კახა ონაშვილი, მამუკა გულაშვილი. დღეს ეს შესანიშნავი ახალგაზრდები დამოუკიდებლად მოღვაწეობენ — სალხური სიმღერების სიყვარულს აღვივებენ თანატოლებსა და მომავალ თაობებში.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „მართვემ“ სათავე დაუდო დიდ ფოლკლორულ საყმაწვილო მოძრაობას, დღითიდღე რომ იზრდება, ძლიერდება და სულ უფრო მეტად იზიდავს მოსახლეობის ფართო ფენებს. ეს პროცესი თანდათან მასობრივ ხასიათს შეიძენს.

სწორედ ამაზე ოცნებობდა გამოჩენილი მუსიკოსი ანზორ ერქომაიშვილი, როცა აყალიბებდა ანსამბლ „მართვეს“. ეს ურთულესი ამოცანა მისივე ძალისხმევით განსორციელდა. ამ დიდი საშვილიშვილო

„მართვე“ 20 წლისა

მანანა ახვათელი

საქმის ორგანიზებაში ანზორს დიდად დაეხმარა თბილისის ფოლკლორული სასახლის დირექტორი, ღვაწლმოსილი ქალბატონი ნათელა ჯილაური. ამ მოძრაობის მიღწევებსა და შედეგებზე მეტყველებდა „მართვეს“ საიუბილეო საღამოც, რომელმაც აღმძირა სურვილი ორიოდ სიტყვა მეთქვა ანზორის დაუღალავ და ნაყოფიერ მოღვაწეობაზე.

ანზორ ერქომაიშვილი უნიკალური გენეტიკის მატარებელი მუსიკოსია. მისი ტალანტი იშვა და გამოიწრთო მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკის წიაღში. იგი ჩვენთან დიდი ფოლკლორული სამყაროდან მოვიდა. პირველწყაროდან შეიწოვა მან ბოლიფონიური აზროვნების ტრადიციული და იმპროვიზირებული მუსიკირების კულტურა. ამაშია მისი ხიზლო, ამაშია მისი ძალა.

საუკუნეთა სიღრმიდან, მამაპაპათავან მიიღო მემკვიდრეობით შემოქმედებითი ინტუიცია და სიმღერა-საგალობლების ცოდნა. ხალხური წარმომოხმისაა მისი ნებისყოფა და ენერჯიაც. ამიტომაც შეძლო თავისი თავის — ნიჭისა და ცოდნის რეალიზება. გზის გაკვლევაში, სწორი ორიენტაციის აღებაში მას დაეხმარა პატრიოტული სულისკვეთება და მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. ანზორი ღირსეულ,

თვალსაჩინო მოღვაწედ ჩამოყალიბდა. გონიერულად, მიზანდასახულად, თანმიმდევრულად აამოქმედა მან თავისი დიდი პოტენცია და დაადგა კიდევ თავი მრავალ მნიშვნელოვან წამოწყებას.

ანზორი რთულ პრობლემებს ეჭიდება. აქვს ცხოველმყოფელი იდეები. ამ იდეების ხორცშესახსმელად იგი ყოველთვის პოულობს ცოცხალ მასშტაბურ, ეფექტურ ფორმებს. ამის მაგალითია ანსამბლი „მართვე“, რომელიც წარმოიშვა ხალხური სიმღერის ხალხშივე დაბრუნების იდეიდან.

როგორც ცნობილია, ქართული ხალხური მუსიკა დროთა განმავლობაში გამოეყო მშობლიურ სამყაროს — თანდათან გავიდა ყოფაცხოვრებიდან, რაც გარდუვალი, კანონზომიერი მოვლენაა. იგი წარმოიშვა სოციალური ძვრების, ტექნიკური პროგრესის, ცივილიზაციის განვითარების შედეგად. ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ ცხოვრება განაგრძო ახალ გარემოში — თავი შეაფარა საკონცერტო ესტრადას. ეს პროცესი სათავეს იღებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან. ათელის წერტილია 1887 წლის 15 ნოემბერი. ამ ისტორიულ დღეს ლადო აღნიაშვილის ეთნოგრაფიულმა გუნდმა თბილისში ქართული ხალხური მუსიკის პირველი კონცე-

რტი გამართა. რა თქმა უნდა, ეს იყო სწორი და დროული გადაწყვეტილება. ამ ფაქტს აღფრთოვანებით შეხვდა ქართული საზოგადოებრიობა, დიდი ილიაც გამოეხმაურა.

მაგრამ საკონცერტო ესტრადამ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში თავისი კორექტივები შეიტანა. საკონცერტო შემსრულებლობის ფორმამ, საჯარო მუსიციანების ატმოსფერომ იგი აკადემიური ხელოვნების ჩარჩოებში მოაქცია და სათავე დაუდო ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პროფესიონალიზაციის პროცესს, რის შედეგადაც ხალხური მუსიკის „მომხმარებლები“ დაიყვნენ შემსრულებლებად და მსმენელებად, დაიღო მათ შორის ზღვარიც. თავი იჩინა სხვა წმინდა საშემსრულებლო ხასიათის ტენდენციებმაც.

ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კანონმდებლებად თანდათან იქცნენ საკო-

ნცერტო ესტრადისა და საგასტროლო მოღვაწეობისათვის განკუთვნილი სერი ფოლკლორული ანსამბლები, რომლებსაც უმეტესად კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები ხელმძღვანელობენ.

„მართვე“ ამ პროცესების საპირისპიროდ წარმოიშვა. მართალია, ისიც ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას, მაგრამ „მართვე“, პირველ რიგში, სკოლაა, რომელიც მოზარდ თაობებში ცდილობს ხალხური გენიის გამოღვიძებას, ნერგავს რა მათში მშობლიური მუსიკის ცოდნასა და სიყვარულს. „მართვე“ ზრდის ქართული ხალხური მუსიკის მოჭირნახულებებს, ჭეშმარიტ პრობაგანდისტებს, რომლებიც ქართული სიმღერის ტრადიციებს ააღორძინებენ ყოფაცხოვრებაში.

ეუსურვოთ „მართვეს“ წინსვლა ესოდენ მნიშვნელოვანი ამოცანების განხორციელების გზაზე.

სწილის მემკვიდრეობის შესახებ მეა საუკუნეების და აღორძინების ხანის მუსიკაში

სუსანა კასიანი

კაცობრიობის სულიერი კულტურის ისტორიაში აღიმართება ორი მძლავრი ეპოქა, რომელიც დღემდე ანცვიფრებს და იზიდავს ხელოვნებათმცოდნეებს. ესენია შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქები.

ორი მუსიკალური ხანის კვლევამ მსოფლმხედველობის წამყვანი კატეგორიის — იგივეობის პოზიციიდან საშუალება მოგვცა თვალი მიგვედევინა მუსიკის განვითარების დინამიკისათვის

თითქმის ერთი სტილის კონტინუუმის ფარგლებში, რომელიც ხასიათდება მუსიკალური აზროვნების ტიპოლოგიისა და მუსიკალურ გამოხმაზველობათა საშუალებების მნიშვნელოვანი ერთობით. ამავე დროს მუსიკისმცოდნეობაში განმტკიცდა ორი ტიპის კულტურის ურთიერთდაპირისპირება: შუა საუკუნეების ტეოცენტრულისა და აღორძინების ანტროპოცენტრულისა. ისმება კითხვა: რამდენად შეესაბამება ეს დაყოფა ობ-

ექტურ სურათს და, საერთოდ, არსებობს თუ არა მკაფიო მიჯნა ერთი მუსიკალური ხანის გამოყოფისა მეორისაგან?

მოვიყვანო მხოლოდ ერთ მაგალითს დასმულ საკითხთან დაკავშირებით. თ. ლივანოვა რენესანსის ხანის საკომპოზიტორო აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებების განსაზღვრისას (კერძოდ, არსებულ, ჩამოყალიბებულ ნიმუშზე აუცილებელი დაყრდნობა, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესში თავისებურ ათვლის წერტილს წარმოადგენს), — მიუთითებს, რომ „...ამგვარი მხატვრული პრინციპების სათავეები, შესაძლოა, საბოლოო ჯამში, შუა საუკუნეების ტრადიციებს ეფუძნებოდნენ“.¹

შაგრამ რას ნიშნავს სიტყვები „შესაძლოა“, „საბოლოო ჯამში“? მიუხედავად იმისა, რომ ეპოქის განსხვავებისა, ფორმაციის ცეცხლს არ შეხება საზოგადოების ცნობიერების სიღრმისეულ შრეებს. ქრისტიანული ეკლესია კვლავ განსაზღვრავდა საზოგადოების სულიერ ცხოვრებას. ადამიანის აბსოლუტთან ერთობის იდეა, რომელიც ნეოპლატონიზმიდან მომდინარეობს, აღორძინების ხანაში ვითარდება პანთეისტურ სწავლებაში მიწიერი და ზეციური სამყაროს იგივეობის შესახებ, რაც ჯ. ბრუნოს, ნ. კუზანელის, პარაცელსის ნაშრომებში აისახა.

მუსიკალურ-ფილოსოფიური შეხედულებები კი პირდაპირ დეტერმინირებულია გაბატონებული იდეოლოგიური განწყობით, რაც თვით საკომპოზიტორო-ტექნიკურ გადაწყვეტილებებშიც აირეკლა.

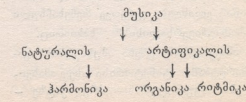
როგორც შუა საუკუნეებში, აღორძინების ხანაშიც შენარჩუნებულია ხელოვნების, როგორც მეცნიერების, სინკრეტული გაგება. ტერმინით „არს“ (ე. ი. ხელოვნება) გამოხატავენ მეცნიერებასაც და ხელოვნებასაც. გრძელდება მუსიკაზე შეხედულება პითაგორულ-ნეოპლატონურ კონტექსტში. მუსიკა — ეს არა მხოლოდ ყოვლისმომცველი კატეგორიაა, არამედ ის, როგორც თავისუფალი ხელოვნება, აგრეთვე

წარმოადგენს მეცნიერებას რიცხვით დამოკიდებულების შესახებ, სამყაროს წესის საფუძველს. სწორედ, მუსიკის მათემატიკური საფუძველი წარმოადგენს მაგალითს ყველა სხვა ხელოვნებისათვის. ლომაცოს მიხედვით, „ლეონარდო, შიქელანჯელო, გაუდენციო ფერარი პარმონიული პროპორციების ცოდნამდე მუსიკის მეშვეობით მივიდნენ“.² თუმცა, აღორძინებისათვის მათემატიკური მეთოდები „ყოველთვის იყო ინტუიციური, თვალსაჩინოდ მოცემული და თითქმის ყოველთვის გეომეტრიული. ამიტომ, აღორძინების ხელოვნებათმცოდნეობა იყენებს ისეთ კატეგორიებს, როგორცაა: პარმონია, სიმეტრია, პროპორცია და პერსპექტივა“.³

ამავე დროს მუსიკა, რჩება რა კვადრიკუმის საგანთა რიცხვში, იწყებს მიახლოებას ტრიკუმის დისციპლინებთან. კერძოდ, მუსიკაში ხდება რიტორიკული ფიგურების შეტანა, მატულბოს აფექტების თეორიის გავლენა. ყოველივე ამან განსაზღვრა მუსიკალური კომპოზიციისა და განვითარების, მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების ახალი პრინციპები.

ფრიად საგულისხმოა ამ ჭრილში რენესანსის უდიდესი თეორეტიკოსის იოჰანე ტინქტორისის მსჯელობანი.

ი. ტინქტორისი მუსიკის განსაზღვრისას და კლასიფიკაციაში, ერთი შეხედვით, არაფერს ახალს არ იძლევა. თავის „მუსიკის მსაზღვრელში“ იგი შემდეგნაირად განმარტავს მას: „მუსიკა — სიმღერის უნარია, რომელიც შედგება საკუთრივ სიმღერისა და ბერისაგან (ინსტრუმენტული)“⁴. იგი თითქმის იმეორებს შუა საუკუნეების ტრადიციული დაყოფიდან ერთ-ერთს (კერძოდ, ისილორ სევილიელის კლასიფიკაციას).





შუა საუკუნეებში მუსიკის განსაზღვრისას ორ პრედიკატს იყენებდნენ: „სციენტია“ (ე. ი. მეცნიერება) და „არს“ (ე. ი. ხელოვნება). მათ შორის უპირატესობას ანიჭებდნენ „სციენტია“-ს. ტინქტორისი კი პირველ ადგილზე აყენებს პრედიკატს „პერიტია“ (ე. ი. უნარი), რომელიც მიახლოებულია „არს“-ის მნიშვნელობასთან. მუსიკა ტინქტორისის ესმის, როგორც წმინდა ბგერითი საგნობრიობის მქონე, ჟღერადი მოვლენა. მუსიკას იგი განმარტავს არა როგორც მუსიკალურ-სამეტყველოს, თეორიულს, არამედ როგორც საკუთრივ მუსიკალურ-პრაქტიკულ საქმიანობას. ამიტომ მას არ გააჩნია მუსიკისა და მეტყველების ერთგვაროვნული ბუნების იდეა. აქედან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატულია მუსიკის, როგორც უმეტეს წილად პრაქტიკულის განმარტების ტენდენცია. რით შეიძლება ეს აიხსნას? უპირველეს ყოვლისა, პრაქტიკის, ემპირიული გამოცდილების მნიშვნელობის გაზრდით აღორძინების ხანაში. შედეგად, მუსიკის, როგორც მსოფლიო ჰარმონიის და მეცნიერების გაგებასთან ერთად, იწყება მუსიკის, როგორც პრაქტიკული დისციპლინის ფართო თეორიული დამუშავებაც. როგორც ტ. ჩერდენჩენკო წერს: „თუმცა მოტივები „საში მუსიკის“, რიცხვის და მათთან დაკავშირებული თეორიული მუსიკის პრიმატისა მღვრადი იყო მე-18 საუკუნემდე, მიუხედავად ამისა „პრაქტიკული მუსიკისადმი“ მიხრილობა იწვევდა მისი საკუთარი ონტოლოგიის განხილვას (მისი, როგორც უნივერსუმის ნაწილის, განხილვის მაგიერად), ე. ი. მუსიკისათვის დამახასიათებელი ყოფიერების სპეციფიკური პრინციპებისა“.⁵ ჩვენ ვთვლით, რომ ამ მისწრაფებაში — მუსიკით მოიცვას „ცა და დედამიწა“ ვლინდება აგრეთვე რენესანსული „პომონივერსალისის“ ხასიათიც.

ამავე დროს, ცნება „მუსიკოსის“ განმარტებაში ტინქტორისი ისევ ამახვილებს ყურადღებას პრედიკატზე —

„სციენტია“. მუსიკოსი, მისი გავრცელების არის „...ის, ვისაც სიმღერა უსმის“ ვთქვამს ნებითა და განსჯით და არა პრაქტიკით“.⁶

შემდგომ, ტინქტორისი აღარ ანვითარებს ციურ სფეროთა მუსიკის იდეას, მაგრამ აგრძელებს მუშაობას შუა საუკუნეებში ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ თემაზე — მუსიკის გამოვლენისა და გამოყენების შესახებ, მსჯელობს აგრეთვე მუსიკის ღვთაებრივ წარმოშობაზე.

ამრიგად, ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარეობს, რომ ტინქტორისი არც უარყოფს ძველს (ტრადიციულს) და არც შემოაქვს სიახლეს. მაგრამ ჭეშმარიტად ორიგინალური და რენესანსულია ტინქტორისის მიერ უკვე ჩამოყალიბებული თეორიული დებულებებიდან მისთვის მისაღების ამორჩევა. „პოზიციის სიახლეს მქადავდება, უპირველეს ყოვლისა, გარკვეულ პარადიგმათა ტრადიციის ჯამიდან ამორჩევის ინიციატივაში (ხაზგასმა რ. პოსპელოვას — ს. კ.); რომლებიც ახალ კონტექსტში, და კერძოდ, სხვა პარადიგმათა არარსებობისას, თვით აზრს ახალ თვისებას ანიჭებენ“.⁷

ამგვარად, ტინქტორისის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარებისათვის დამახასიათებელია შეხედულებათა ჩამოყალიბებულ, კრისტალიზებულ სისტემაზე დაყრდნობა მახვილის თანდათანობითი გადანაცვლებით, რაც ასახავს მუსიკის განვითარების ერთიან ევოლუციურ გზას. ამას მივყავართ აზროვნების ახალ თვისებამდე, რომელიც აკმაყოფილებს ხელოვნების რენესანსულ იდეალს: აქ ერთდროულად წარმოდგენილია როგორც ავტორიტეტზე აუცილებელი დაყრდნობა, ასევე პრობლემისადმი არანაკლებ აუცილებელი საკუთარი დამოკიდებულება.

ანალოგიურ პროცესს ჩვენ ვპოულობთ რენესანსის ეპოქის მუსიკალური აზროვნების ხასიათშიც. თვით კომპოზიტორის თხზვის პროცესისადმი დამოკიდებულების პრინციპი ბევრ რამეში



შუასაუკუნეობრივის იდენტურია. ეს არის დაყრდნობა წინასწარ მოცემულზე, უკვე ცნობილის განმეორება. ამა თუ იმ ქანრში ჩამოყალიბდა ნაწარმოების შექმნის გარკვეული კანონი. იგი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს კომპოზიტორის შემოქმედებით წარმოსახვას, წარმართავს მას მოცემული ქანრისთვის უკვე ჩამოყალიბებული დამახასიათებელი ნიშანთვისებების ფარგლებში. ყველაფერმა ამან ბევრად შეუწყო ხელი ხელოვნების იმ სახეობის ჩამოყალიბებას, რომელიც დაფუძნებულია სხვადასხვაგვარი ვარიანტების, როგორც ერთიანი პირველწყაროს გამოვლენის მრავალსახეობის ანარეკლის მსგავსებაზე.

შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ხანაში თხზვის პროცესისადმი ამგვარი საერთო დამოკიდებულების ერთ-ერთ მიზეზს ჩვენ ვთვლით ეპოქების ქრონოლოგიურ ისტორიულ მემკვიდრეობას. აღორძინების ხანაშიც, ისევე როგორც შუა საუკუნეებში, ფაქტიურად არ შეცვლილა მუსიკის ფუნქციონირების პირობები. ის ისევე უღერდა ძირითადად ეკლესიაში, სამეფო კარზე, ხალხის წილში.

ასევე, ბევრად მსგავსი იყო თვით მუსიკის შესრულების პირობები, საზოგადოებაში კომპოზიტორ-შემსრულებლის და საზოგადოების მოთხოვნები მუსიკისადმი. ყოველივე ამან განაპირობა მემკვიდრეობითი კავშირის არსებობა ამ ორ მეზობელ ეპოქას შორის, რამაც ბევრად განსაზღვრა რენესანსის ხანის კომპოზიტორების აზროვნების თავისებურებები.

ამ მიზეზთა შორის ჩვენ ვვულისხმობთ ასევე წამყვანი მუსიკალური ფარის-მესის-აგების და განვითარების თავისებურებებს. კომპოზიტორების ყურადღება კონცენტრირებულია მსხვილი მრავალხმიანი ციკლური მუსიკალური ფორმის აგების საკითხზე. ამიტომ განვითარების ის ტექნიკური ხერხები, რომლებიც წარმოჩენილი იყო შუა საუკუნეებში, ბუნებრივად გაიფურჩქნა

აღორძინების ხანაშიც. ესენია ხმისტეცია, ფობურდონი, კანტუს ფირმუსი და სეკვენცია.

ყოველი მათგანი იხვეწებოდა საუკუნეების მანძილზე; იძენდა წამყვან მნიშვნელობას მუსიკალური ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე. „მხოლოდ XV საუკუნის დასაწყისიდან მოხდა ამ კომპონენტების სინთეზი, რომელიც საფუძვლად დაედო მაღალი რენესანსის პოლიფონიურ სტილს“.⁸

ამავე დროს, მათ აერთიანებს საერთო არსი, რომელიც მჭიდვანდება მუსიკაში იმ დროის მსოფლმხედველობის წამყვანი კატეგორიის განხორციელებაში. ყველა ეს ხერხი წარმოადგენს მუსიკაში იგივეობის კატეგორიის კანონზომიერებების გამოვლინების სხვადასხვა წახანავს.

ასე მაგალითად, „ფობურდონის ტექნიკა კონტინენტალურ შესრულებაში წარმოადგენდა მრავალხმიანობას, რომელიც მკაცრად იყო რეგლამენტირებული კანონით-წყისით. ამ წესის მიხედვით, შუა ხმა მექანიკურად გამოჰყავდათ ზედა (ნოტირებული) ხმიდან დაღმავალ კვარტაში მისი ვაორმაგების გზით“.⁹

ფობურდონის ტექნიკაში გამოძვლავნდა კომპოზიტორთა მისწრაფება იმ სავსე პარამონიული უღერალობისაკენ, რაც ასე იზიდავდა მათ ინგლისურ მრავალხმიანობაში.

ვინაიდან, ფობურდონი კანონის ნაირსახეობას წარმოადგენდა, მის ჩამოყალიბებაშიც წამყვანი იყო იგივეობრივი კანონზომიერება. გამოთქვამთ ვარაუდს, რომ ფობურდონის განვითარების პროცესში მოქმედებდა ის პრინციპები, რომლებიც წააგავდა საუკუნეების წინ კონტინენტზე პარალელური ორგანუმის წარმოქმნელ პრინციპებს. აქ „ვაორმაგებული ხმა აღიქმებოდა, როგორც ერთი გამსხვილებული ხაზი ძირითადად მიმართებაში“.¹⁰

ამის შედეგად ჩამოყალიბდა ფაქტურა პარალელურად – დუბლირებული მრავალხმიანობით და მონორიტმული კვარტიკალით, სადაც იგივეობრივი კანონ-



ნზომიერებანი მჟღაენდებოდა როგორც
ლინეარულ, ასევე ვერტიკალურ პარა-
მეტრებში.

განვითარების მეორე მნიშვნელოვან
ფაქტორად გვევლინება იმიტაცია. მას
ბ. ასაფიფვი უწოდებს „ნახტომს“ ევრო-
პული პოლიფონიის ევოლუციაში, რა-
მაც შექმნა სრულიად ახალი ხარის-
ხი“. ¹¹

იმიტაციაში თვალნათლივ გამოჩნდა
იგივეობრივისა და ცვალებადის ერთდ-
როული მოქმედება. სწორედ „შეუპო-
ვარი, უწყვეტი გამეორებისა და ცვალებ-
ადის შერწყმას“ მიიჩნევს ლ. ნოვაკი
იმიტაციის უმნიშვნელოვანეს განმას-
ხვავებელ თვისებად. ¹² ამას შედეგად
მოჰყვა ის, რომ მრავალხმიანი ფაქტურა-
ში შრეებს შორის გაფანტული პროცე-
სი აღმოჩნდა ერთ ხაზში შერწყმული,
რამაც მას უფრო მეტი ინტენსიურობა
მიანიჭა. ამითვე იქნა მიღწეული ერთი
თემატიური მასალიდან მრავალხმიანი
ქსოვილის ჩამოყალიბების შესაძლებ-
ლობა, რაც თავის მხრივ ერთიანი ხა-
ტოვან-ემოციური საწყისის განმტკიცე-
ბის საშუალებადაც იქცა. „იმიტაციაში
უწყვეტი გადაჯაჭვის გზით, ე. ი. წარ-
მოქმნის მტკიცედ შედუღებულ პო-
ლიფონიურ ქსოვილს“. ¹³

იმიტაციამ ხმები გაათანაბრა ფუნქ-
ციონალური თვალსაზრისითაც, შუა
საუკუნეების შრეთა პოლიფონიის ფაქტურ-
ისაგან განსხვავებით, იმიტაციურ ქსო-
ვილში ჩაერთო კანტუს ფაქტურ-
სიც. ამიტომ მთელი შუა საუკუნეე-
ბის მუსიკისთვის დამახასიათებელი დიფერ-
ენციური შრეებით აზროვნება გადა-
იზარდა მაღალი ალორძინების იმიტაციურ-
პოლიფონიაში.

ამას დიდად შეუწყო ხელი მონოტემ-
ბრულმა შესრულებამაც. საეკლესიო
მუსიკის წამყვან ჟანრებში საგუნდო შე-
სრულებამ საბოლოოდ გააძევა შუა სა-
უკუნეების საშემსრულებლო ვოკალურ-
ინსტრუმენტული ტრადიცია.

მოცემული პერიოდის სპეციფიკის
დამახასიათებლად იოჰან ტინქტორისი
იყენებს ტერმინს „ვარიეტა“. ისმება
კითხვა, რა მიზეზებმა განაპირობეს ვა-
რიეტას პრინციპის დომინირება?

1. წინაპირობების მომწიფებამ ინ-
ტინატურ-ვარიანტულ წყვილში მრავალ-
ლის გადასანაცვლებლად წყვილის მე-
ორე პარადიგმაზე ჯერ უკვე შუა საუ-
კუნეების წიაღში.

2. მესის ჟანრის წამყვანმა მნიშვნე-
ლობამ. მესა მთლიანობაში მონათესა-
ვე სახეების გაშლილ ჯაჭვს წარმოად-
გენდა, რომლის თითოეული ნაწილი
მონოდრამატურების პრინციპის მიხე-
დვით აიგებოდა. ამან საბოლოოდ მიგვი-
ყვანა ციკლის შიგნით სახეთა განვითარ-
ების ვარიანტულ პრინციპთან და ვა-
რიეტას პრინციპის დომინირებასთან
როგორც მუსიკალური დრამატურების,
ასევე მრავალხმიანი ფაქტურის განვი-
თარების დონეზე;

3. პოლიფონიის მელოსური კონცე-
ფციის რეალობამ;

4. პოლიფონიის განვითარების ტენ-
დენციამ ხმათა შემადგენლობის თემა-
ტურ ერთგვაროვნებისაკენ.

ვარიეტას პრინციპის საფუძველზე
ჩამოყალიბდა XV საუკუნისათვის შე-
მდეგი, ძირითადი წერის ტექნიკები:
კოლორირება, რედუქცია, სიმულტანუ-
რი ვარირება. ყველა ამ ტექნიკის არსი,
მათი ტიპების მიუხედავად ერთიანია.
მელოდიურ ხაზებში ჩადებულია თავდა-
პირველი მსგავსება. „ბუერის ჟღერა-
დობის გაფართოება-შეკუმშვით, მო-
ტივების გადართიმიზირებით და კო-
ლორირებით“, კომპოზიტორი პოლიმე-
ლოდიურ მრავალხმიანობაში აღწევს
დაზვეწილ მრავალფეროვნებას, მათ
შინაგან ერთიანობას“, — წერს იუ. ეუ-
ლოკიმოვა. ¹⁴

ყველა აღნიშნული წერის ტექნიკა,
ჩვენი აზრით, უშუალოდ კორესპონდი-
რებს შუა საუკუნეების განვითარების
ხერხებთან. ასე, კოლორირების საწყისს
ჩვენ ვხედავთ მედიზმატურ ორგანუმ-
ში, რედუქციის პრინციპი გამომდინა-
რეობს მოტივური მუშაობის სპეციფი-
კიდან კვანძური ინტონაციის გამოყო-
ფით, მათი გამეორებით და მრავალხმი-
ან ქსოვილში კონცენტრაციით. სიმულ-
ტანური ვარირების ტექნიკა უკავშირ-



დება მოდალური რიტმის „ორდოს“ და „ლიგატურას“. ის თავისთავად წარმოადგენს წერის პრინციპის გადატანას ერთხმიანობიდან მრავალხმიან ქსოვილში. „ცენტოს“ პრინციპმა, ე. ი. ცალკეული მელოდიის ასხმამ ჰორიზონტალში, მიგვიყვანა კოლორიების მოზაიკასთან. „კვოლიბეტის“ ტექნიკა კი უკავშირდება სიმულტანურ ვარირებს.

ორივე ეპოქას ახასიათებს წერის ხერხების განსაზღვრული წრე. მათი არსი ვლინდება განვითარების პროცესში ელემენტებს შორის იგივეობრივი კავშირების გამოვლინებაში. შუა საუკუნეებისათვის ეს იყო „შტიმტაუში“, „კვოლიბეტი“, „ცენტო“, „კონტრფაქტურა“, „იზორიტმია“; ადრინდელი აღორძინებისათვის — კოლორიება, რელუქცია, სიმულტანური ვარირება, რომლებიც თავის მხრივ კორესპონდირებენ ერთმანეთს შორის; მაღალი აღორძინებისათვის კი — იმიტაცია, კანონი, პოლიფონიური მუსიკისათვის დამახასიათებელი ხმათა მოძრაობის ვარიანტებით.

ბევრად საერთოა აგრეთვე მელოდიის განვითარების პრინციპის გააზრება, როგორც მსგავსი მინამღერების გადაჯაჭვა. შუა საუკუნეების მუსიკისათვის უფრო დამახასიათებელია ოსტინატურ-ვარიანტული ტექნიკა, აღორძინების მუსიკაში კი — ვარიანტულ-ვარიაციული.

რაში ვხედავთ განსხვავებას ამ ორ ტექნიკას შორის?

თუ შუა საუკუნეების რომელიმე ნაწარმოების ყველა ვარიანტს განვაღებთ ერთ სივრცეში, ისინი შექმნიან თანმიმდევრულად დაკავშირებულ ჯაჭვის რგოლებს. იმის გამო, რომ ვარიანტები თანასწორუფლებიანი არიან, ისინი აისხმიან ერთიან სწორ ხაზზე. იგივეობის საწყისი მოქმედებს ფაქტურის ჰორიზონტალურ ვექტორში.

XV საუკუნის ნაწარმოების მელოდიური ვარიანტები (და კერძოდ, კოლორიების ტექნიკა) ჩვენში ბადებს ღერძის შეგრძნებას, რომელზედაც ეხვევა ვარიანტები. ამის შედეგად იქმნება დიდი მოცულობის მთელი, რომელიც მოიცავს ფაქტურის ვერტიკალურ და სიდრმისეულ ვექტორებს.

აქედან გამომდინარე შუასაუკუნეობრივი ნაწარმოებებისათვის უფრო მიზანშეწონილი იქნება გამოვიყენოთ სატყვა „ასხმა“, აღორძინების ხანის ტექნიკის არსს კი კარგად შეესაბამება ტერმინის — „დახვევა“ გამოყენება.

თუ შუა საუკუნეების მუსიკალური ხელოვნება განასახიერებს პრინციპს „ერთიანობა მრავალსახეობაში“, აღორძინების ხანა კი პირიქით — „მრავალხმიანობა ერთიანობაში“. ეს ერთობაა, რომელიც იქმნება შედარებით დამოუკიდებელი მიკრონაწილებით; პოლიფონია ხომ თავისა არსით თანასწორუფლებიანი ხაზების ერთდროულ შერწყმას გულისხმობს. თუ მივმართავთ გეომეტრიული ფიგურების ენას, შუა საუკუნეების ხანის მუსიკა ასოციაციას ხაზთან ბადებს, აღორძინების ხანისა კი — კუბთან. სივრცობრივი პრინციპის უმაღლეს გამოხატულებას წარმოადგენს იმიტაციურ-კანონური პოლიფონია: ხმები შინაარსით იდენტურნი არიან, ფაქტურულ-ფუნქციონალურად კი — დამოუკიდებელნი. სივრცეში მოქცეული მელოდიური ხაზი ქმნის კუბს, რომლის ყველა წახნაგი იგივეობრივია. ამრიგად, აღორძინების ხანის მუსიკა აღიქმება როგორც შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბებული განვითარების ხერხების პოტენციის მაქსიმალური გამოვლენა. ჩვენ ვიხილავთ რა ტექნიკური ხერხების გამოყენების პრინციპს ხელოვნების განვითარების ახალ სვეულზე ვრწმუნდებით ღრმა მემკვიდრეობითი კავშირების არსებობაში ამ ორ მეზობელ მუსიკალურ კულტურას შორის.



1. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. т. 1, М., 1983, стр. 115.
2. Баранова Т. Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко). В сб.: Старинная музыка в контексте современной культуры, М., 1989, стр. 60.
3. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетики. Возрождения. В сб.: Эстетика и жизнь. Вып. 7. М., 1982, стр. 210.
4. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, стр. 370.
5. Музыкальная энциклопедия. Т. 5, М., 1981, стр. 559.
6. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: стр. 370.
7. Поспелова Р. Понятие о музыке и ее истории в музыкально-теоретических трактатах Иоанна Тинкториса. В сб.: Из истории теоретического музыкознания. М., 1990, стр. 9.
8. Гоголадзе Л. А. Формирование басо остинато в западно-европейской профессиональной музыке X—XVI веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси. 1983, стр. 73.
9. Евдокимова Ю. К. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М., 1989, стр. 30.
10. Евдокимова Ю. К., Там же, стр. 31.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, 110.
12. Novak L. Grunszüge einer Geschichte des Basso ostinato in der Abend ländischen Musik. Wien, 1932, 26.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс., стр. 110.
14. Евдокимова Ю. К. Музыка эпохи Возрождения, стр. 110.

1987 წლის 19 მარტი ქართული თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი თარიღია. ამ დღეს რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენაზე“ გიზო ჟორდანიას ახალგაზრდულმა დასმა დაეით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ წარმოადგინა.

ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, რაც რეკონსტრუქციით იყო გამოწვეული; „მცირე სცენა“ კვლავ მოექცა საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. ამიერიდან აქ ე. წ. „სასწავლო თეატრში“ დაბადებულმა დასმა, რომელმაც უკვე გამოსცადა პირველი წარმატებით და აღიარებით გამოწვეული სიხარული, თავისი ახალი სიცოცხლე დაიწყო. ახალგაზრდული დასის წინაშე სრულიად უჩვეულო, თვისობრივად განსხვავებული პერსპექტივა გადაიშალა. დასი მოექცა დიდი რუსთაველის თეატრის ფრთებს ქვეშ და ამიერიდან მისი აქ გადმოტანილი რეპერტუარიც და ახალი დადგემბიც ამ თეატრის სტილისტიკისა და ესთეტიკის სამყაროში უნდა მოთავსებულიყო.

გიზო ჟორდანიას (რომელიც იმ ხანად კრიბოედოვის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო) კურსდამთავრებულთა მოწვევა თეატრში რობერტ სტურუას მიერ გადადგმული ბრძნული ნაბიჯი იყო. ამ მოწვევის განსაკუთრებულობა კი იმაში გამოიხატა, რომ მან არა მარტო ეს დასი მოიწვია თავისი რეპერტუარით, არამედ მათი ხელმძღვანელიც, რომელსაც რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორის სტატუსი მიენიჭა.

ცოტა უფრო ადრე, 1983 წელს, გიზო ჟორდანიას ჯგუფი, რომელმაც ბრწყინვალედ გაითამაშა რეზო გაბრიადის „სამოთხის ჩიტი“, მარჯანიშვილის თეატრმა მიიწვია. ამ ჯგუფიდან რამდენიმე მსახიობს დღეს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ამ თეატრის რეპერტუარში...

რობერტ სტურუას ამ ნაბიჯმა, რომელსაც მე ბრძნული ვუწოდებ, განცვიფრება გამოიწვია როგორც თეატრალურ წრეებში, ასევე თეატრში. საქმე ისაა, რომ ამ

„თქვენში კასის შეზარალება არ იხიან?“

(გიზო შორაღანიძე „მცირე სცენის“ ინტერვიუში)

ნოდარ გურაბანიძე

დროისათვის თეატრის დასის შემადგენლობა ძალზე გაზრდილი იყო, მრავალი მსახიობი დაუტვირთავი, ხოლო შტატგარეშე მსახიობებისგან კიდევ ერთი დასის შედგენა შეიძლებოდა და მაინც, რ. სტურუამ, ამ მუდამ მაძიებელმა, მუდამ მოულოდნელმა და პარადოქსალისტმა, ფაქტიურად ახალი თეატრი შემოიყვანა აკადემიური თეატრის კედლებში, რათა სიცოცხლის ახალ ნაკადს, ახალ სისხლს უფრო ცხოველყოფილი გაეხადა დიდი დასის მახვიცემა. თუ გადავხედავთ ამ წლებში რ. სტურუას მიერ მიცემულ ინტერვიუებს, დავრწმუნდებით, რომ იგი საკმარისზე მეტად მკაცრად აფასებს როგორც საკუთარ შემოქმედებას, ასევე თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. ვარდაქმნისა და განახლებისაკენ მისწრაფება იგრძნობა მის იმდროინდელ შეხედულებასა თუ განწყობილებაში. მაგრამ, მაინც ასეთი რადიკალური ნაბიჯის გადადგმა ბევრისათვის მოულოდნელი იყო: „შესაძლოა, ეს არჩევანი მართლაც მოულოდნელი იყო ბევრისათვის — ამბობდა გიზო შორაღანიძე თეატრმცოდნე დალი მუმლაძესთან გამართულ „მცირე დიალოგში მცირე სცენის ირგვლივ“, — მაგრამ ჩემში ამ ფაქტს, გულწრფელად რომ გითხრათ, განცვიფრება არ გამოუწვევია. საქმე ისაა, რომ ამ ხნის განმავლობაში, რაც რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრს ხელმძღვანელობს, მას ჩემთვის არაერთხელ შემოუთავაზებია სპექტაკლის დადგმა და ალბათ, იმიტომ, რომ თეატრალური აზროვნების

ის თავისებურებანი, რომლებიც ჩემს სპექტაკლებში შეინიშნება, ვგონებ, უცხო არ უნდა იყოს დღევანდელი რუსთაველის თეატრისათვის...

რობერტ სტურუა და მე ერთად ვმუშაობდით რუსთაველის თეატრის ურთულეს პერიოდში და არასოდეს არ გვქონია დაძაბული ურთიერთობა — პირიქით, ჩვენი მოსაზრებები და შეხედულებები ხშირად ემთხვეოდა ერთმანეთს“. (იხ. ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998 წ.)

მაგრამ „სამანიშვილის დედინაცვლით“ ახალი სიცოცხლის დაწყება „მცირე სცენაზე“, რაც მაშინ ახალგაზრდა მსახიობებისათვის, უეჭველია, ყველაზე დიდი სცენა იყო, დიდ რისკთან (თუმცა, ამავე დროს, ერთგვარი საკრალური აზრიც არ იყო აქ გამოირიცხული) იყო დაკავშირებული. სწორედ ამ სცენაზე, თვრამეტი წლის წინ, 1967 წელს, გათამაშდა ერთ-ერთი უბრწყინვალესი და ფეიერვერკული სპექტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟისორები რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე), რომელიც ერთგვარი ეტაპიც კი იყო ე. წ. „რობერტ სტურუას თეატრის“ ჩამოყალიბებაში. მართალია ამ ფაქტს ახალგაზრდა მსახიობებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა ჰქონდა, რადგან თვრამეტი წლის წინ ისინი საბავშვო ბაღში თამაშობდნენ და, ჩუნებრივია, მხოლოდ გაგონილი თუ ჰქონდათ როგორ ბრწყინავდნენ აქ სერგო ზაქარიაძე, გოგი გეგეჭკორი და რამაზ ჩხიკვაძე, მაგრამ თეატრალურ მაყურებელს სწორედ ეს უკავდა ახსოვდა



ეს, მართლაც დაუფიქარი სექტაკლი?!

17 მარტს რობერტ სტურუას უჩვენეს ეს სექტაკლი. სექტაკლის შემდეგ კიდევ ერთხელ (დღის სუთ სათამდე) გაიარეს რეპტიციები და, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, 19 მარტს გაიმართა პრემიერა, რომელსაც ძალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად. თავის დროზე სწორედ „ძველი“ „სამანიშვილის დედინაცვლით“ შეაღო რუსთაველის თეატრმა დასავლეთ ევროპის თეატრალური სამყაროს კარი (მხედველობაში მაქვს 1975 წელს გამართული „ქართული კულტურის დღეები“ ზაარბრუკენში). მოხდა ისე, რომ დასავლეთში ახალგაზრდული დასი, ასევე „სამანიშვილის დედინაცვლით“ გავიდა (1990 წელი). მანამდე კაუნასში გამართულ ფესტივალზე „ახალგაზრდა თეატრი-87“, ჩვენმა დასმა დიდ წარმატებას მიაღწია ორი სექტაკლით (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და ბ. ვასილევის „ამალამ, მგონი, იქნება, ქარი“). საფესტივალო ანკეტის მიხედვით: 1. ყველაზე საუკეთესო სათეატრო კოლექტივი ანატოლი ვასილევის „დრამატული ხელოვნების სკოლა“ (რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასი). 2. საუკეთესო სექტაკლები: „სერსო“, „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი“, „ემიგრანტები“ 3. ფესტივალის ყველაზე მომხიბლავი სახეები: ქართველი მსახიობები. (იხ. ნათელა არველაძის სტატია ვაზ. „კომუნისტი“. 14. 12. 1987 წ.).

ჟურნალი „ტეატრალნაია ჟიზნი“-ი (1988 წ. № 3) სვეტლანა მაიოროვას ვრცელი სტატიით გამოეხმაურა კაუნასის ფესტივალს, მრავალმნიშვნელოვანი სათაურით „Студия спешит в Академию“, სადაც მხოლოდ სამი რეჟისორის სექტაკლზეა სპეციალური საუბარი. ესაა დღეს უკვე მსოფლიოში სახელმწიფო ეპიკლი ანატოლი ვასილევის მიერ დადგმული სლავკინის „სერსო“ (ეს არისო უმაღლესი, ვირტუოზული პროფესიონალიზმის დემონსტრირება), სერგეი კურგინიანის ფ. დოსტოევსკის „ჩანაწერები იატაკქვეშეთში“ (საზვანსმული დადგმის ასპექტში, „სასტიკი თეატრის“ ანტიესთეტიზმი და პირობითობა) და გიზო ჟორდანის ორი სექტაკლი. ავტორს, რატომ-

ღაც „მცირე სცენის“ დასი რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდულ სტუდიას მისუქანეია და შეფასების მისი კრიტიკიუმის სათავეს ამ სტუდიურობის ცნების გაკვიბიდან იღებს. „ამ სექტაკლში იყო პროფესიული სანახაობის ყველა კომპონენტი: დიდი სცენის აბსოლუტურად თავისუფალი შეგრძნება, პროფესიული რეჟისურა და სცენოგრაფია. აქ იყო აქტიური შესრულების კულტურა და ფლობა პროფესიული ჩვევებისა, რომლებიც ზოგჯერ თვითმიზნურად, დრამატურგის გვერდის ავლით, ცალკე იყო დემონსტრირებული, რაც დიდ წარმოდგენას გვიქმნიდა ქართველ მსახიობთა ტემპერამენტის „მზიურობაზე“, ვიდრე ორივე სექტაკლის შინაარსზე“.

ამ ე. წ. „თვითმიზნურ დემონსტრირებაზე“ გიზო ჟორდანის თავისი, ძალზე საინტერესო მსოხზრება აქვს. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1989 წ. № 7) დაიბეჭდა მისი დიპლომი თეატრმცოდნე ლამარა ღონლაძესთან. ინტერვიუერი ეუბნება რეჟისორს: „ზოგჯერ თქვენ გასაყვედურობენ, რომ თქვენს დადგმებში, განსაკუთრებით თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე, ბევრი სიმღერა და ცეკვაა“. ამის თაობაზე გიზო ჟორდანია ისეთ რამეს ამბობს, რაც, თავისთავად, შეიცავს პასუხს ს. მაიოროვას შენიშვნაზე: „ვიცი, ეს პირდაპირ უთქვამთ, არაპირდაპირაც, ბევრამ ჩემთვის ამას გართობის, მხიარულებისა და სცენაზე თვითმიზნურად გაჩაღებული ცეკვა-თამაშის ფუნქცია არა აქვს. ჩემი აზრით, საზვანსმული თეატრალობა და ატაცებული ზეიმურობა უხდება თეატრს, მაგრამ არც ის არის უცხო, როცა იქვე... ცრემლი მოეონანვს, და გოდება ისმის. გლოვაც, ცეკვაც, სიმღერაც და სიტყვაც ცხოვრებაში განუყრელად თანაარსებობენ და თავს ვერავინ დასდებს, რომ კაცი, რომელიც ცეკვავს, ყოველთვის ბედნიერია!.. ის, რასაც ვაკეთებ და როგორც ვაკეთებ, ჩემი ენაა, მე ასე ვსაუბრობ მაყურებელთან, რადგან ვფიქრობ, რომ მსახიობი გამოსახვის ყველა იმ საშუალებას, რაც მას გააჩნია, აბსოლუტურად თავისუფლად (საზი ჩემია. ნ. გ.) უნდა ფლობდეს (გაიხსენეთ ფრანზ ს. მაიოროვას სტატიიდან: „დიდი სცენის აბსოლუტურად თავისუფალი“)



ვისუფალი შეერძნება“, და მიხვდებით, რომ სწორედ მას პასუხობს რეჟისორი ნ. გ.) და ასევე თავისუფლად უნდა იყენებდეს მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის“.

ამ სპექტაკლებმა და თვით ახალგაზრდულმა დასმა, მოულოდნელად მკაცრ და, შეიძლება ითქვას ფსიქოლოგიურად გამანადგურებელ დარტყმას გაუძლო, თავისი არსებობის მეორე წლისთავზე. 1989 წლის აპრილში მოსკოვში გაიმართა სასწავლო თეატრების მსოფლიო ფესტივალი. ამ ფესტივალზე რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასიც იყო მიწვეული. მაგრამ, 9 აპრილს თბილისში დატრიალებულმა სისხლიანმა ტრაგედიამ ყველაფერი თავდაყირა დააყენა და თეატრმა, პროტესტის ნიშნად, უარი თქვა ამ ჩესტივალში მონაწილეობაზე (ისევე როგორც ეს გააკეთეს რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებმა, რომლებმაც უარი თქვეს ჩეხოვის სახელობის პირველ საერთაშორისო ფესტივალში მონაწილეობაზე), მაგრამ, მცირე ხნის შემდეგ, როცა თავზარდამცემი ტრაგედიისაგან ასე თუ ისე გამოვერკვიეთ, თეატრმა მონაწილეობა მიიღო პოლონეთში გამართულ „ქართული კულტურის დღეების“ პროგრამაში. პოლონეთში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ უჩვენეს. ვარშავაში სპექტაკლი ტრიუმფით მიიღეს, მაგრამ კრაკოვში ისეთი მძვინვარე დემონსტრაციები გაიმართა, რომ თვით ყველაზე მტკიცე ნებისყოფის ადამიანსაც შეარყევდა. რუსები-სადმი პოლონელების ისტორიული მტრობა თუ სიძულვილი და სსრკ-ს სახით „ბოროტების იმპერიის“ ურჩხულის აღქმა, რატომღაც ჩვენზე, ქართველებზე გადმოვიდა (ჯერ ისევ სსრკ-ს შემადგენლობაში ვიყავით). თეატრის წინ თავმოყრილ პოლონელებს ტრანსპარანტები და პლაკატები ეკირათ ხელთ: „საბჭოთა მსახიობებო, წაეთრიეთ კრაკოვიდან“. „არ შეხვიდეთ საბჭოთა მსახიობების სპექტაკლზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ქართველები მონები არიან!“ თეატრი და არმია ერთი და იგივეა, თეატრი — უარესია!“ მაგრამ მომიტინგენი ამით როდი დაკმაყოფილდნენ, მათ თეატრში მისასვლელი ყველა გზა გადაკეტეს და დარბაზში არავინ შეუშვეს. სპექტაკლი ის იყო

უნდა მოხსნილიყო, რომ თეატრის დირექტორმა სთხოვა გ. ჟორდანიას, ცოტა მსადავეთო. გარეთ გავიდა, ელაპარაკა მომიტინგეებს და შემდეგ პარტერის ყველა კარი გააღო. დარბაზი ხალხით გაივსო. ავანსცენაზე გამოსულ გიზო ჟორდანიას გამაყრუებელი სტვენითა და ხმაურით შეხვდნენ. მან თავის თავს სძლია და მოკლედ მოუთხრო პოლონელებს 9 აპრილის ტრაგედიის ამბები. „თბილისის ტრაგედიის შემდეგ მტრობა კი არ არის საჭირო, არამედ კონსოლიდაცია და ერთმანეთის მხარში ამოდგომა“. ამ სიტყვებმა ჩაგიურად იმოქმედეს და გ. ჟორდანიამ იკონებს: „ასეთი სპექტაკლი არასოდეს გვითამაშნიაო“.

ასეთი ამბების ფონზე, სრულიად კონტრასტულად გამოიყურება ახალგაზრდული დასის გასტროლები შოტლანდიაში, ინგლისში და ესპანეთში „სამანიშვილის დედინაცვლით“, რაც დავით კლდიაშვილის ამ გენიალური ნაწარმოების მეორედ „გავსვლა“ იყო დასავლეთ ევროპაში.

მაგრამ ვიდრე ამ გასტროლების პერიპეტეიებს შევეჩებოდე, ორიოდ სიტყვა ვთქვათ თავად სპექტაკლზე.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ (ინსცენირების ავტორები გ. ჟორდანიამ და ა. კოტეტიშვილი) ერთობ „უცნაურად“ იწყებოდა: სცენის ფონტალურ სივრცეზე მრავალფეროვანი კომპოზიცია იყო. უცებ ეს „ცოცხალი სურათი“ ამლერდებოდა და დარბაზს მშვენივრად შესრულებული სიმღერა „ეიარე, ჩეიარე, ხანდახან შემოგვიარე“ — ეფინებოდა. იგივე კომპოზიცია ამთავრებდა სპექტაკლს, მაგრამ მხიარული სახეების ნაცვლად შემოგვცქეროდნენ ცხოვრების დრამატული კოლიზიებგამოვლილი ადამიანების სევდით და ნაღვლით სავსე სახეები. სულ სხვა აზრს იძენდა სპექტაკლის ექსპოზიციაში მხიარულად და ხალხისით შესრულებული სიმღერა: „ეიარე, ჩეიარე, ხანდახან შემოგვიარე“. ახლა ისინი დაჩოქილნი იყვნენ, თითქოსდა, მავედრებელთა პოზაში ვარინდულნი. ეს ერთგვარი თეატრალურ-კომპოზიციური „ჩარჩო“ იტევდა კომიკურსა და ტრაგიკულ სურათებს. მხიარულად, ხალხისით, სიმღერით, ლხენით დაწყებული სცენური ცხოვრება პირქუში შინაარსით



იგნებოდა და კიდევ ერთხელ მოგვაგონებდა კოტე მარჯანიშვილის მიერ დ. კლდიაშვილის პიესების გამო ნათქვამ სიტყვებს, რომ ისინი სიცილის და ცრემლის ზღვარზე გადაიან. დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა არსებობის პირობითობა, რაც ქართულ სცენაზე პირველად მიხვილ თუმანიშვილმა გვეჩვენა და რაც ასე სრულყოფილად განვითარდა რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის სახელგანთქმულ სპექტაკლში, აქაც, თავისებურ, უადრესად ორიგინალურ გავრძელებას პოულობდა. ამ პირობითობის შეგრძობებას უფრო თვალსაჩინოს ხდიდა მოქმედების მოულოდნელი გადაყვანა პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულ ეტიუდებში, სოფო დიალოგისა მუსიკალურ რეჟიტატივებში თუ კოლორიტულ სიმღერებში, რომლებიც კი არ პასუხობდნენ გამოჩენის განწყობილებას, არამედ გამოხატავდნენ მათ. მოკლედ, ქორეოგრაფიაც (ქორეოგრაფი რ. წულუკიძე) და მუსიკაც (სიმღერა მუსიკალური გაფორმება ნ. ავალიშვილისა) შესაბამისად, დრამატულ-კომიკური სიტუაციების გამოხატველნი იყვნენ და ისეთივე ფუნქციას ატარებდნენ როგორც სცენური სიტყვა და მოქმედება. ყველა ამ კომპონენტის მოზაიკური მრავალფეროვნება და ერთიანობა კონფლიქტის განვითარებას ემსახურებოდა და წარმოსახული სინამდვილის მრავალფეროვან ასპექტს გვიჩვენებდა. სცენური არსებობის ფორდანიასეული მანერა, ამგვარად, არა მხოლოდ ჟანრობრვე სხვადასხვაობას შეიცავდა (პანტომიმა, მიუზიკლი, მელოდრამა, საკუთრივ დრამა და კომედია), არამედ, მათ შესაბამისად, გამოხატვის საშუალებათა მრავალფეროვნებას. ყოფის საგნები პიებროლიზებული იყო, რაკურსი შეცვლილი, ზოგჯერ აბსოლუტურად შენაცვლებული (მხატვარი თ. ნინუა). მაგ. სცენის სიღრმეში მოჩანდა ცხენის უკანალი, რომელსაც მისივე თავი აკვირვებდა. შერყეული შექანებული სამყაროს ეს მინიატურა განზოგადებული იყო. პირობითობის ამ ორომპტირალიზ მუნებრივად გვეჩვენებოდა ადამიანის სახით გამოცხადებული ცხენი, ანუ ცხენი, რომელსაც ადამიანური ხასიათი ჰქონდა, ხოლო პლასტიკა ცხოველისა. მისთვის უცხო არ იყო ადამიანური განცდები, თანაგრძ-

ნობა, სევედა, დაცხენა, მეგობრობა (მელაქნოსთან), ზოგჯერ არაადექვატური-შეფასებანი. ეს ნათხოვარი, გაჯახირებული ცხენი, პლატონზე გაჯავრებული, საკმაოდ ძლიერ წიხლს უთავაზებდა თავის ახალ პატრონს და მერე, დარცხენილს, თვითვე ებრალებოდა მასავით გაწამებული ადამიანი. ამ ეპიზოდს ბრწყინვალედ თამაშობდა გოჩა კაპანაძე. მან ცხენი სპექტაკლის „მთავარ გმირად“ აქცია (არისტოს როლსაც არანაკლები ოსტატობით თამაშობდა). ამ კომედიურ-სახსიათო „პერსონაჟით“ ფარული ადამიანური (სწორედ ადამიანური) ტკივილი და არსებობის დრამატიზმი გამოიხატა. „საერთოდ, ვცდილობ, ჩემს მოწაფეებს დავეხმარო, ვასწავლო არაჩვეულებრივის შეგრძობება, რათა შეეძლოთ იმის დანახვა, რასაც ჩვეულებრივი ადამიანი ვერ ხედავს. არტისტულ ხელოვნებაში მთავარი ხომ საიდუმლოებების მოძებნაა“ (გ. ქორდანიას ვაზ. „თბილისი“. 13. 03-86).

სცენის სიღრმეში სიგრძეზე განზიდულ კედელში მრავალი კარი იყო გამოჭრილი. იქიდან შემოდრიოდნენ სცენაზე სამოქმედოდ მსახიობები, ტრაგიკომედიის, თეატრის (და არა მინცდამინც ცხოვრების) პერსონაჟები. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სწორედ თეატრი და ცხოვრება, პირობითობა და რეალობა იყო აქ ურთიერთ გადაწული, ისევე, როგორც ნამდვილი ვანცდა და „განცდის“ პირობითობა. ცნობილი სიმღერის („შორი გზიდან სატრფოს ველი“) მოტივი, დაკავშირებული მოლოდინთან და იმედთან, თითქოსდა რაღაც საიმედოს აღუთქვამდა მარადი თამაშისათვის და ილუზიებისათვის განწირულ ადამიანებს, მანამ, სანამ რეალობა არ სწყვეტდა ამ თამაშს და არ გაფანტავდა ამ ილუზიებს.

სპექტაკლი ბავშვის დაბადების გამო გამოწვეული სიხარულით და ლხინით იწყებოდა. მაგრამ იბადებოდა არა ბეკინას ბიჭი (რომლის დაბადებამაც ამდენი უბედურება მოუტანა სამანიშვილის ოჯახს), არამედ პლატონის (მერაბ ნინიძე) და მელანოს (ქეთი ჩხეიძე) ვაჟისა. აქაც თავისებური კომპოზიციაა „თხრობისა“, რადგან მოქმედებას აკვირვებებოდა უკვე ბეკინას (ირაკლი მაჭარაშვილი) ვაჟის და-

ბაღება. პლატონის ვაჟის დაბადებით გამოწვეული სისხარული მთავრდებოდა მამისის, ბეკინას ვაჟის დაბადების პირქუში სვედიანობით. ამით რევისორი საშუალებას აძლევდა მერაბ ნინიძეს — პლატონის როლის შემსრულებელს — მთელი სისავსით ეჩვენებინა გრძნობების პოლარული გადასვლები — სისხარულიდან ცხოველურ გახლებამდე. „თქვენში კაცის შებრალება არ იციან?“ — ბეკინას ეს სასოწარკვეთილი წამოძახილი მარტო პლატონს როდი ეხებოდა, მისი სხა — მისავე ვარაუდით, ყველას უნდა გაეგო, მაგრამ საკუთარი ტკივილებით გულდახშობილთათვის ეს სხა იქვე განქარდებოდა.

ბეკინას როლში ირაკლი მაჰარაშვილი ძალზე რბილ (თბილ) ტონებს იყენებდა, ხახს არ უსვამდა მის „უცნოურობას“, „ერთობ გადაპრანჭულობას“. კეთილი, გამგები, თანამგრძნობი იყო სხვების მიმართ და ამასვე მოითხოვდა მათგან. მოსიყვარულე მამას გულთ უხაროდა პლატონის ვაჟის დაბადება და ვერაფრით ვერ გაეგო პლატონის „გადარეულობა“ (მაშინ, როცა თვით მას გაუჩნდა ვაჟი ელენესთან — ნანა შონია). ბეკინა მარტო აღმოჩნდა ცხოვრების მოულოდნელი დარტყმების პირისპირ და ყველაზე საოცარი ის იყო, რომ თანაგრძნობა კირილესანაც იგრძნო (ეს ახალი შტრინხია კირილეს ხასიათში და ზაზა პაუაშვილის გმირი ჩვენ ახალი კუთხით დაინახეთ. ამ დარდიმანდ, მოქეიფე, გადარეულ კირილეს, თურმე, გაჭირვებაში ჩაგარდნილი ადამიანის თანადგომა შესძლებია და ბეკინას ფრაზა — „თქვენში კაცის შებრალება არ იციან?“ — მას ყველაზე ნაკლებად ეხება).

„ეს არის კომედია, — წერდა ერთი შოტლანდიელი კრიტიკოსი — რომელიც იწყება როგორც ანეკდოტი, შემდგომ ის თანდათან რთულდება, მრავალპლანიანი ხდება და ეს ქართული ლოკალური ამბავი ისე განზოგადდება, რომ უდიდეს ტრაგედიად გადაიქცევა და ცრემლმორეული მაყურებელიც ფიქრობს, რომ ეს ამბავი ხდება არა სადღაც შორს, არამედ მის ნაცნობ ადამიანებში“. ამ ციტატაში ყურადღებას იპყრობს ორი მომენტი. პირველი „ლოკალური ამბის“ განზოგადება და მეორე — „ანეკდოტური“ ამბის გადაქ-

ცევა „უდიდეს ტრაგედიად“. აქ ნაკრძობობა არა მარტო დ. კლდიაშვილის ანეკდოტურის თავისებურება, არამედ თვით სპექტაკლის ხასიათი, რომელიც აგებული იყო თამაშის ამგვარ წესზე, რომელიც იშვებებს ანეკდოტური სიმსუბუქით. თამაშს, იმპროვიზაციას, მრავალპლანიანობას და ამის შედეგად „გართულებას“, რომელიც, ამ შემთხვევაში, უნდა გავიგოთ როგორც უბრალოდ სირთულისაკენ, მარტივიდან ღრმავარდნისაკენ, მართლაც, კანონზომიერ დასაბუთებლად, მართლაც, ჩვენს თვალწინ მერაბ ნინიძის პლატონი — მხიარული, სიცოცხლის მოყვარე, ხალისიანი ადამიანი გადაიქცეოდა ურთულესი, სიღრმისეული კომპლექსების მატარებლად. საოცრად იცვლებოდა მისი პლასტიკაც და სახის გამომეტყველებაც, რომელიც თანდათანობით მძინვარებისა და შეუბრალებლობის ნიღაბს იკრავდა. მისი ცოცხალი თვალები, რომელნიც აქამდე სიკეთეს ასხივებდნენ, ბასრი, შეუბრალებელი მხერის ცივი ელვარებით ბრწყინავდნენ. სახე უქვეავდებოდა და ნაკეთები უგრძელდებოდა — ეს გრძნობებისგან დაცლილი ადამიანის სახე იყო, რომელსაც ფსიქიკური რღვევის (ამ შემთხვევაში, უზნეობაზე აღმოცენებულის და ჰიპერტროფირებულის) შედეგად პირვანდელი სახე — ნიღაბი ისე რადიკალურად ეცვალა, ჩვენ აღარ ვიცით რა იყო მისი ჰემოზოიტი სახე. ახლა არის ნამდვილი პლატონი, გაშმაკებული რომ ცდილობს დედინაცვლის ჩაქოლვას, თუ მაშინ იყო, როცა შვილის დაბადების გამო სახე სისხარულით ჰქონდა გაბრწყინებული.

„ჩემი პოზიცია ასეთია: — ამბობდა გ. ჟორდანი თეატრმცოდნე ნათელა არველაძესთან დილოგში — თუკი სცენა ირეკლავს და წარმოსახავს, სწორად წარმოადგენს ცხოვრების დინებას, მაშინ იგი ისეთივე მრავალფეროვანი უნდა იყოს, როგორც თავად რეალობა. ცხოვრებაში ხომ არ არსებობს წმინდა სახის მოვლენა, რომელიც მხოლოდ ერთი თვისებით გამოირჩევა, ასევე უნდა იყოს სცენაც, სპექტაკლიც... ყველაფერი ერთად, შერეულად და არა სტერილურად, გამიჯვინთ! ნატურალისტური გარემო და თითქმის აბსტრაქტამდე მისული პირობითობა, მიწი-



ერი შეფასება უკიდურესად პირობით გარემოში, გარდასახვაცა და როლისადმი დამოკიდებულების წარმოჩენაც. ძუნწი და ტყვადი, ზოგჯერ უხვი გრძნობა, ლალი, ფერადოვანი და თამამი გამომსახველობა“ (გაზ. „თბილისი“, 12.01.94). ამას რომ ამზობდა, რეისორს უკვე დადგმული ჰქონდა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე და ეს თეატრალური ესთეტიკა მის შემოქმედებაში უაღრესი დამაჯერებლობით, ვიტყვოდი, სრულყოფილად იყო ხორცშესხმული. მართლაც, პირობით, თითქმის აბსტრაქციამდე მისულ გარემოში მოქმედებდნენ „სამანიშვილის“ გმირები, მაგრამ მათი მოქმედება უაღრესად რეალური იყო, ისინი ადვილად „იჯერებდნენ“, რომ ცხენი შეიძლება ადამიანად იქცეს, რომ მელანომ შეიძლება ამ „ცხენს“ დიალოგი გაუმართოს და მერე იქვე ქათმებს „რეალისტურად“ სიმინდის კაკლები მიუპნისოს, ახლად მოლოგინებული ქალის ბაჯბაჯით იაროს, სევდით სავსე მზერა მიაპყროს ამ „გადარეულ“ ადამიანებს და ოდნავ, იმერული კილოთი ათრთოლებული ხმით მიმართოს მათ. მართლაც საოცარი იყო ქეთი ჩხეიძე ამ როლში. რამდენი ზუსტი დეტალი, რამდენი ცხოვრებისეული რეალია გააცოცხლა მან! თითქმის უშეცდომოდ იყო ყველაფერი დანახული და შემდგომ არტისტულად გააცოცხლებული. ეს იყო თავისუფალი შემოქმედება, ესოდენ აწელად მისაღწევი სცენაზე. ცოცხალი თვალებით უყურებდა და აღიქვამდა ყოველივეს. გარდასახვა და იქვე პირობითობა, სიცილი და ცრემლი ლალი თამაშით იყო ერთმანეთში არეული.

არა მკონია დიდად შევცდე, თუ ვიტყვი, რომ ეს სპექტაკლი იგივე იყო მცირე სცენის ამ ახალგაზრდა დასისათვის (ანუ „საეიზოტო ბართი“), რაც დიდი სცენისათვის „კავკასიური ცარცის წრე“. მართლაც, ბედნიერად დაიწყო ყოველივე როგორც გიზო ჟორდანიასათვის, ასევე მსახიობებისათვის, იმდენად ბედნიერად, რომ მაშინ, ასეთი ექსპოზიციის შემდეგ, გერაჟინ წარმოიდგენდა თუ რა დამაფიქრებელი, მწუხარე ანუ წმინდა წყლის ქართული ფინალი იყო მოსალოდნელი. მაგრამ ამ ფინალამდე ცოტა გვიკლია კიდევ

და მანამდე, მკითხველის ყურადღებულად ვაპყროთ ახალგაზრდული დასის „მნიშვნელოვან გასტროლებს შოტლანდიაში, ინგლისსა და ესპანეთში. სწორედ „სამანიშვილის დედინაცვალმა“ განაპირობა ასეთი დაინტერესება და ამიტომაც, შემთხვევით არ მიმინიჭებია მისთვის „საეიზოტო ბართის“ მნიშვნელობა. 1990 წლის 25 მაისს შოტლანდიის ქალაქ გლასგოში (აქ ტარდებოდა საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, სადაც მარჯანიშვილის თეატრი გამოვიდა წარმატებით, თავისი „პროვინციული ამბით“ და „ოტელიოთი“) თეატრ „არჩიზო“ თეატრმა დაიწყო თავისი გასტროლები. რუსთაველის თეატრის გამოსვლებმა ლონდონსა და ედინბურგში, რასაკვირველია, დიდად განაპირობა ის დიდი ინტერესი, რასაც შოტლანდიელი მაყურებელი იჩენდა ახალგაზრდული დასის მიმართ, თუნდაც მხოლოდ იმიტომაც, რომ ეს რუსთაველის თეატრის სატელიტური დასი იყო. მოვიტან რამოდენიმე ციტატას შოტლანდიური და ინგლისური პრესიდან (გლასგოს შემდეგ დასი ვაემზავრა ინგლისსა და წარმოდგენები გამართა უინჩესტერში, ბრისტოლსა და სტრიტში).

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ასე ეწოდება სპექტაკლს, რომელსაც რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასი გვთავაზობს. ამ დასის თითოეული წევრი ვარსკვლავია. ყოველი სცენა თეატრალური ხელოვნების, ინდივიდუალური და ერთობლივი ნიჭის გამოვლინებაა. მაყურებელს ატყვევებს მსახიობების თამაში, რაც საოცრად დამაჯერებელია, ამასთანავე, ტრაგიზმით, კომედიური სცენებით, ცეკვებითა და სიმღერებით აღსავსე. მაყურებელი საგონებელშია ჩაყარდნილი — სად და როგორ გაიარეს ამ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობებმა ასეთი ბრწყინვალე სამსახიობო სკოლა“ („ინდიფენდენტი“, 29.05).

„გლასგოს თეატრალურ ფესტივალს ეწვია მსოფლიოში სახელგანთქმული და ყველასათვის ძვირფასი რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასი. ეს გახლავთ დიდი სცენის სატელიტი. თუმცა ეს კოლექტივი ახალგაზრდულია, თითოეული მსახიობი უკვე ვარსკვლავია... ამ კოლექტივის დამაარსებელმა და რეჟისორმა გი-



ზო ჟორდანიამ მოახდინა „სამანიშვილის“ ინსცენირება, რომელიც ხალხური იუმორის, სიმღერებისა და ოჯახური კონფლიქტის ბრწყინვალე ნაერთია. დეკორაცია მოგვაგონებს სათამაშო კარადებს, საიდანაც გამოდიან თითქოსდა დახვეწილ სტილში დახატული სოფლის მაცხოვრებლები. სცენები სავსეა ზღაპრისეული ლოგიკით (მაგალითისთვის გავიხსენოთ ცხენი, რომელსაც მელანო სთავაზობს დაჯდეს და საქმელი ისე მიირთვას. ცხენის როლს შესანიშნავად ასრულებს გონა კაპანაძე). ბუკინას როლს ასრულებს ირაკლი მაჭარაშვილი — ცოცხალი, გამომხატველი სახით. მისი ხსარტი თამაშის მანერა ძალიან ჰგავს შექსპირის სამეფო თეატრის მსახიობის ლინუს როუჩის თამაშს, რომელიც ამჟამად დონ ჟუანს განასახიერებს. მსახიობები თამაშობენ გადამდები სიცოცხლისუნარიანობით და კეთილი განწყობილებით. ისინი ბრწყინვალედ ფლობენ სამსახიობო ოსტატობის ტექნიკას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მერაბ ნინიძე... მისი თამაში გამოირჩევა აბსოლუტური დამაჯერებლობით. როგორც ყველა კარგი მსახიობი, ის აკვირდება მოქმედებას, კარგად ჩანს, თუ როგორ აზროვნებს თამაშის დროს, მაშინაც კი, როცა ჩვენი ყურადღება სხვა მსახიობებისკენაა მიმყრობილი. ენერგიულ მაჟანკლად გარდაისახება გონა კაპანაძე, ზაზა პაპუაშვილი შთამბეჭდავია მთვრალი კირილეს როლში. მთელი დასი ისე თამაშობს, როგორც ერთიანი, ძლიერი ორგანიზმი“ („ფანენშელ ტაიმსი“ 29.05.90).

გლაზგოდან თეატრი ინგლისის ქალაქ უინჩესტერს ეწვია. „ეს არის ბრწყინვალე თეატრი. ამგვარი სპექტაკლი დიდი ხანია არ მინახავს. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ საოცრად ვიზუალური სპექტაკლია, რომელშიც უდიდესი ენერჯია დულს. სამწუხაროდ, ასეთი თეატრით ჩვენ ვერ დავიტრაბახებთ“ („უინჩესტერ ექსტრა“ 07.06.90). „ეს ახალგაზრდა ვარსკვლავები ცნობილი რუსთაველის თეატრის მომავალია. მათი სპექტაკლი ელემტრომოკივით მოქმედებს“ („თუ ნაით“ 03.06.90).

„... — ამ თეატრალური კოლექტივის ენა ეს არის შესტიკულაციის, დახვეწილი მიმიკის და საოცრად ძლიერი აქტიორული

ოსტატობის ერთობლიობა. ამას ემატება ქართული სიმღერები, ცეკვები და კომედიური სცენები, რითაც სპექტაკლი მაყურებელს ატყუვებს. გიზო ჟორდანიამ ეს მაღალრიტმული სპექტაკლი ზედმიწევნითი სიზუსტითა და სინატიფით დადგა. რეჟისორი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობთა შორის კავშირს. სცენის ყველა კუთხეში ვითარდება მოქმედება. ყოველი შესტი წინასწარ, ზედმიწევნითაა დახვეწილი, განსაზღვრული და გათვლილი, რაც ბრწყინვალე თეატრალურ სამყაროს ქმნის. შესანიშნავია მთავარი როლების შემსრულებელთა სია — მერაბ ნინიძე, გონა კაპანაძე, ირაკლი მაჭარაშვილი, ნანა შონია, ქეთი ჩხეიძე, მაგრამ ეს კოლექტივის გამარჯვებაა, მისი დისციპლინისა და დახვეწილობის ტრიუმფი. მათ შექმნეს მდიდარი, დამაჯერებელი, სიცოცხლით სავსე თეატრალური ტილო“ („გარდიანი“, 01.06.90. ვსარგებლობ ზურაბ რევაზიშვილის თარგმანით. ნ. გ.).

ხელთ მაქვს შოტლანდიური და ინგლისური პრესა. აქედან მხოლოდ სტატიათა სათაურებს მოვაწვდით, რადგან ესეც კია საკმარისი თეატრის გამარჯვების საჩვენებლად: „ქართველებმა ყინული ჩატყეს“ („ინდეფენდენტი“ 29.05.90), „გაორკეცებული თეატრალიზა“ („თუ ნაით“ 31.05.90), — „ახალგაზრდულმა თეატრმა ზეასწია რკინის ფარდა“ („სენტრალ სომერსეტ ვაზეტ“), „თვალმარგალიტი ჩუსეთიდან“ („უინჩესტერ ექსტრა“ 07.06.90).

აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდულ დასში დადგმული სპექტაკლებით გიზო ჟორდანიას სახელი შორს გასცდა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს. ასე მაგალითად, ამერიკულმა „ნიუსიუკმა“ გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „ეროვნული თვითშემცნების შემოქმედნი“, სადაც არის ცდა სამჭოთა ხელოვნების ანალიზისა „პერესტროიკის“ შემდეგ. ჟურნალის დასკვნით სწორედ რევოლუციის პირველ წლებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ძვრები ხელოვნებაში მოხდა და მაღალ შეფასებას აძლევდა შემოქმედთა მიღწევებს. სტატიის ავტორი ლოგიკური ჯაჭვით უკავშირებს ერთმანეთს უახლესი წარსულისა და თანამედროვეობის ხელოვნებას. ამასთან დაკავში-



რებით გაზ. „არგუმენტი ი ფაქტი“ (30.01-05.02, 1988 წ.) ცოტა არ იყოს ირონიულად შენიშნავდა: „მართალია, თანამედროვე ხელოვნების წარმომადგენელთა წრე ერთობ შეზღუდულია“. ვინ იყვნენ მოხსენიებულნი? პოეტი ანდრეი ვოზნესენსკი, დიდი თეატრის სოლისტი მარიუს ლიუპა, რეჟისორი გიზო ჟორდანი, მხატვარი ილია გლაზუნოვი, კინორეჟისორი სერგო ფარაჯანოვი, ქორეოგრაფი ვინოგრადოვი.

ჩემი აზრით, ეს სია ფრიად საგულისხმოდ და მრავალსმეტყველია, მაგრამ, უმჯობესია, დავიმოწმოთ პირველწყარო („ნიუსიუკი“ 14.12. 1987): „როგორც მსოფლიოში სახელგანთქმული რუსთაველის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ აღნიშნა, „გლასნოსტი“ (ეს სიტყვა სწორედ ასეთი ფორმით შევიდა ინგლისურ ენაში) თითოეული თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანის ოცნებაა. ადრე ზოგიერთი პრესა აკრძალული იყო ან კიდევ არაკომპეტენტური ბიუროკრატები გვაძლევდნენ „რჩევას“ იმის თაობაზე თუ როგორ უნდა დაგვედგა ესა თუ ის პიესა, დღეს კი ჩვენ შემოქმედებითი თავისუფლება გვაქვს. თუ კულტურის სამინისტროდან ვინმე რჩევას მომცემს, მე შემიძლია ვუთხრა: „ეს თქვენი საქმე არ არის“, მაგრამ უმჯობესია ვუთხრა: „გმადლობთ ძვირფასო“ და გავაკეთო ყველაფერი ისე, როგორც მე მინდა“.

უნიჩესტერში მრავალ სტუმართა შორის იყვნენ ფირმა „მიკელსანჩისისა“ და ესპანეთის კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლები, რომლებმაც იქვე გადაწყვიტეს თეატრის მიწვევა ესპანეთში. ესპანეთში დასმა ორი სპექტაკლი წაიღო: „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და ბორის ვასილევის „ამაღამ, მგონი, იქნება ქარი“. თეატრი გამოდიოდა ტალავერაში, კასარში, ღონბნეიტონში (ღია ცის ქვეშ). ორივე სპექტაკლი მხურვალედ მიიღო ესპანელმა მაყურებელმა.

„მაგრამ „სამანიშვილის დედინაცვალს“ მაინც განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად. მართალია, ესპანელები სამხრეთელი ხალხია და თითქოს ტემპერამენტითაც გამოირჩეიან, მაგრამ მათი მოხიბვლა

არც ისე ადვილი აღმოჩნდა. ამიტომ, მესაზრია, რომ კლდიაშვილი ასე გაჩვენდა მსაზღვრეებს. სხვათა შორის, ბოლო დროს კიდევ უფრო გამოიკვეთა, რომ საზღვარგარეთ ეროვნულ ლიტერატურაზე შექმნილი სპექტაკლები დიდი წარმატებით სარგებლობს“ (გიზო ჟორდანი, გაზ. „თბილისი“ 06.10.90).

პირველივე ორი სპექტაკლი („სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ამაღამ, მგონი, იქნება ქარი“) ახალგაზრდული დასის ორ პიპოსტასად იქცა. ერთის მხრივ უაღრესად პირობითი, თეატრალური თამაში, გროტესკის ზღვრამდე მისული უტრირებული ფორმები, სცენური გამოშახველი საშუალებების მრავალფეროვნება (თვალისმომჭრელი პალიტრა — ვიტყვდი მე) და მეორეს მხრივ, წინა პლანზე გამოსული ფსიქოლოგიური სიღრმეები; სულის მოძრაობა, ხსიათის ჩამოყალიბების მძაფრი კოლიზიები. ჟურნალი „ტეატრალანია ჟიზნ“-ი (1988 წ. № 3) ორგზის გამოცხადებულ კაუნასის ფესტივალს. ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული შემაჯამებელი წერილის ავტორი აღენა სოლნცევა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ყველაზე პოპულარულ კოლექტივებად მიიჩნეის მოსკოვეური სტუდია „ადამიანი“ და რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასი. საუკეთესო სპექტაკლებს შორის მოხვდა „ემიგრანტები“ (სტუდია „ადამიანი“, ხმათა დიდი უპირატესობით) და „ამაღამ, მგონი, იქნება ქარი“ (ანატოლი ვასილევის „დრამატული ხელოვნების სკოლა“, სპექტაკლით „სერსო“, განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებების გამო ფესტივალის მონაწილეთა სიიდან ამოიღეს და „საჩუქრის“ სტატუსით წარმოადგინეს). ამ ორივე სპექტაკლმა კარგი სკოლა, პროფესიული გაწვრთნილობა და სცენური შესაძლებლობების თავისუფალი ფლობის უნარი გამოავლინაო (აღსანიშნავია, რომ გასული წლების უეჭველი ლიდერი — სტუდია „უ ნიკიტსკის ვოროტ“ — შორს ჩამოიტოვეს ამ დასახელებულმა დასებმა). ამიტომაც ფესტივალის ამ საუკეთესო სპექტაკლებს დავა არ გამოუწვევიათ, არავის სურდა ეკამათა ესთეტიკურ ძიებათა მიმართულების გამო, რადგან



ყველამ აღიარა ესთეტიკური ტკბობის უეჭველობაო.

გ. ჟორდანიას არ ცდილობდა ქრესტომათიული სიზუსტით მოჰყოლოდა რომანის სტრუქტურას. მან რომანის ბედნიერი დასასრული, სადაც მწერლის ერთგვარი კომპრომისი შეიძლება დავინახოთ, შეცვალა და მას გაცილებით ტრაგიკული ფერადობა მიანიჭა (ეტყობა, ბ. ვასილევე გრძნობდა თავისი რომანის ამ კომპრომისულობას და გიზო ჟორდანიას ინსცენირება უშენიშნოდ მიიღო, რაც დეპეშით დაადასტურა კიდევ).

მართალია, 1987-88 წლებში ე. წ. საბჭოურმა იდეოლოგიამ მგრძნობიარე დარტყმები იწვნია და „გლასნოსტამაც“ ხელი შეუწყო დასავსებული იდეების რღვევას, მაგრამ ნუ დაგვაიწყდება, რომ სსრკ ჯერ ერთიანი სახელმწიფოა, ერთიანი იდეოლოგიით და კომუნისტური პარტიის ჰეგემონიურობა კვლავ ძალაშია. ერთგვარი თავისუფლება კი იგრძნობა პრესაში, მხატვრულ ლიტერატურაში, თეატრში, მაგრამ „სისტემის“ პირდაპირი კრიტიკა მთლად დაშვებული არაა და ფორმალურად გაუქმებული ცენზურა, სინამდვილეში არსებობას განაგრძობს.

ასეთ ვითარებაში გ. ჟორდანიას მიერ დადგმული ეს სპექტაკლი დიდად პროგრესულ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ და შეიძლება განვიხილოთ, როგორც შემოქმედის ზნეობრივი გამირობის მაგალითი. სპექტაკლმა გვიჩვენა იმ მექანიზმის მოქმედების ფატალური ძალა, რომელიც ადამიანის სულელებს დაუნდობლად თრგუნავდა ინდივიდუალობის საყოველთაო ნიველირების პირობებში. პიესის ახალგაზრდა გმირებს (ისინი მხოლოდ მეცხრეკლასელები არიან), ყოველ შემთხვევაში, მათ აბსოლუტურ უმრავლესობას, არასოდეს არ გასჩენია ეჭვი არც სისტემის და არც საკუთარი არსებობის უმთავრესი აზრის მიმართ. ისინი მთლიანი, „მონოლითური ბავშვები“, „მონოლოგიური სამყაროს“ (როგორც მიხეილ ბახტინი იტყოდა) შვილები არიან. მონოლითის რღვევა იწყება, როგორც კი იქმნება ფსიქოლოგიური შესაძლებლობა დიალოგის გამართვისა საკუთარ თავთან, პიროვნებისა — საზოგადოებასთან, ინდივიდისა — „სისტემას-

თან“. მაგრამ ჯერ დიალოგის დრამატიზაცია და მდგომარეობა.

მე არ ვიცი, თუ რას ეუბნებოდა რეჟისორი რეჟისორი თავის ახალგაზრდა მსახიობებს, მაგრამ სპექტაკლის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, იგი მაქსიმალურ გულწრფელობაზე ზრუნავდა, ანუ ზრუნავდა იმაზე, რომ მსახიობებს ბოლომდე ერწმუნათ თავიანთი გმირების საქციელი და აზროვნების სტილი. ამ მაქსიმალურ გულწრფელობას შედეგად ის უნდა მოჰყოლოდა, რომ 80-იანი წლების ახალგაზრდა მსახიობებს კრიტიკულად არ უნდა შეეხებინათ 30-იანი წლების ახალგაზრდებისათვის, რომელთა ტრაგედია სწორედ გულწრფელობა იყო. ე. წ. „დამოკიდებულება“, ან „დისტანციური აღქმა“, თუ გაუცხოება (ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არა აქვს თუ რომელ ცნებას ავირჩევთ) თავისთავად უნდა დაბადებულიყო, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე მაყურებელში. ცხადია, უზნეობა იქნებოდა გაგვემასხარავენინა, გაგვეშარყებინა, გროტესკულ ფორმებში წარმოგვედგინა წარსულის გმირები მხოლოდ იმისათვის, რომ მათ გულწრფელად სჯეროდათ იმისა, რაც დღეს ჩვენ ოდიოზურად გვეჩვენება. ისინი ტრაგიკული დროის ტრაგიკული შვილები იყვნენ. ამ პოზიციით შეიძლება ყოველგვარი სისასტიკის უამართლება (ფორმალურად მაინც), რომ თვით უბოროტეს ჯალათებსაც გულწრფელად სწამდათ იმისა, რასაც ემსახურებოდნენ, მაგრამ, ამჯერად, ჩვენ საქმე გვაქვს ახალგაზრდა, გაურყენელ, ჯერ ჩამოუყალიბებელ სულელებთან.

სპექტაკლი იწყებოდა საზეიმო დემონსტრაციით, მწკრივად შემოდრიოდნენ სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ სპექტაკლის ახალგაზრდა გმირები. ყოველი მხრიდან მოჩანდა პლაკატები, ლოზუნგები ნაცრისფერ კედლებს „ხეთქდნენ“, „აპობდნენ“ ეს ტრანსპარანტები, მოქონდათ ბელადის დიდი პორტრეტი, რომელიც ომის კვირბაძალში ასეული მილიონობით იყო ტირაჟირებული. ახალგაზრდები ბედნიერები იყვნენ, სახეები სიხარულით უბრწინავდათ, ყოველი მხრიდან ისმოდა მსიარული ყიყინა, სადაც სიყალბის იოტისოდენა ნოტიც არ ისმოდა და სწორედ ეს პარამონიულობა,

ეროსულოვნება იწვევდა ჩვენში, მაყურებელში ირონიულ დამოკიდებულებას. ჩვენ წინ გვედო ისტორიული გამოცდილება, ჩვენი ცნობიერება უარყოფდა „იმ სინამდვილის“ რეალიზებს და მთელი ეს გაუბზარავი აღტკინება ჩვენს თვალში კომედიის, მეტიც, გროტესკული ფარსის ნიშნებს იძენდა. ეს იყო რევისორის — ძველი ბერძნების ტერმინი რომ ვიხმართ „ტრაგიკული ირონია“, როცა გმირმა არ იცის თავისი საქციელის თუ სიტყვის ტეშმარითი აზრი და ჩვენ, მისმა მაყურებელმა, ეს უკვე ვიცით.

ამ ექსპოზიციის შემდეგ, რომლის განწყობილება სპექტაკლში ინერციით კარგა ხანს გრძელდება, რევისორი იწყებს „დი-ალოგიურ“ წინააღმდეგობაზე აგებულ მოქმედებას, ანუ პირველ საფუძველს უყრის სპექტაკლის კარკასს. ეს კარკასი ანუ მთელი სტრუქტურა სპექტაკლის შემდგომ შენდება **კამათზე**, „მარადიულ“ ტეშმარიტებათა (უფრო სწორად, მარქსისტულ ტეშმარიტებათა) მონუმენტალობაში გაჩენილი ბზარების ჩვენებით. ახალგაზრდები იწყებენ ტეშმარიტებათა ძიებას უკვე სხვა განზომილებაში — პოეზიაში, ურთიერთ-სიყვარულში, სიცოცხლით მინიჭებულ ბედნიერებაში, საკუთარ არსებაში **ადამიანის** აღმოჩენის მტკივნეულ პროცესებში. ოპასიან, საზეიმო, კოლექტიურ ხმებში (ან „კოლექტიურ ცნობიერებაში“), თანდათანობით შემოდის შემამფოთებელი ხმები, ღირიული ინტონაციები, ახალი შეგრძნებები. დაპირისპირება, კამათი არა მხოლოდ სპექტაკლის კონფლიქტის საფუძვლად იყო ქცეული, არამედ მთელი ამ დადგმის ვინუალურ-პლასტიკურ, ქმედით სახე-ხატად. ზოგჯერ კამათი მაყურებელთა დარბაზში გადაჰქონდა რევისორს და მოკამათენი სცენის (დარბაზის) საპირისპირო მხარეს გადიოდნენ. მხატვარმა თ. ნინუამ ორ ნაწილად გააყო სცენა, გრძელი, თეთრი დერეფნით. მარცხნივ, სადაც ბელადის უზარმაზარი პლაკატური პორტრეტი ეკიდა, კომისარ პოლიაკოვას სამუშაო მაგიდა იდგა, ამ სიერცეში მოქმედებდა აგრეთვე ვალენდრა — ეს კლასიკური ორთოლოქსი, სისტემის მონა და მისი უსიტყვო „ქანჭიკი“, თავისი შეუვალი,

ლი. მარცხნივ კი უცნაურხე-
საქმეა. საკანივით ვიწრო ოთახის შუაში (საკანის შეგრძნებას აძლიერებს მავთულის-ზადიანი ნათურის მკრთალი შუქი) ზის თაბაშირის კაცი. ბეჭემში მოხრილი, თავის ფიქრებში განმარტობულია, ინტელიგენტურად აცვია (თეთრი კოსტუმი, შავი პალსტუხი), ამკარად მარტოსულია, როცა შუქი მიანათებს, მის სახეზე ერთი ღრმა ნაოჭი იკითხება — კვალი მძიმე, ტრაგიკული ფიქრებისა. ვინ არის იგი? შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სპექტაკლის ერთ-ერთი გმირის, ინტელიგენტ ლუმბერეცის (რომელმაც, პირველმა გაადვილა ახალგაზრდებში დამოუკიდებელი აზროვნების იმპულსი) მიმგვანებული ასლია, მაგრამ სინამდვილეში იგი მეტის „მთქმელია“, მეტის გამომხატველია — იგი ეპოქის ნიშან-სიმბოლოა, სახე-ხატება გატანჯული, ვარიყული მოაზროვნე ადამიანისა, რომელიც ტრაგიკული აღსასრულისთვისა განწირული.

ცნობილი ფილოსოფოსი რევან ბალანჩივაძე წერდა ამ სპექტაკლის გამო: „ასეთ სიტუაციაში დასაფასებელია ყოველი ნაწარმოები, რომელშიც ამ პერიოდის მართალი, ობიექტური ასახვა იქნება მოცემული. მით უფრო მისასაღმებელია რევისორ გიზო ჟორდანის ნაღვანი, რომელმაც ამ მხრივ ერთ-ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი და სანტერესო ნაწარმოები შექმნა. აქ მხედველობაში შექვს არა მარტო სპექტაკლის მხატვრული ღირსებები. იგი ასევე კარგად წარმოაჩენს რევისორის მოქალაქეობრივ პოზიციას, რომელიც ძალზე მოკლედ და სქემატურად ასე გამოითქმის: **ადამიანის** — აი, რა არის ამქვეყნად ყველაზე დიდი ღირებულება და უმაღლესი მიზანი. ყველა დანარჩენი ფსეულობა კი იმის მიხედვით უნდა დალაგდეს (ღირებულებათა იერარქია), რომელი რა სამსახურს უწევს ადამიანს, მის მატერიალურ და სულიერ კეთილდღეობას, მის თავისუფლებასა და ბედნიერებას“. (გაზ. „თბილისი“ 10.03.88).

სპექტაკლის ერთი ეპიზოდი შესანიშნავად გვიჩვენებს თუ რა ტრაგიკულ შედეგამდე მიჰყავს ადამიანი საკუთარ სულში ადამიანურობის ჩაკვლას. კომისარი



პოლიაკოვა, რომლის როლსაც დიდი შინაგანი ძალით ასრულებდა მათა ფაჩუშვილი, სწორედ ამგვარი შინაგანი კოლიზიის მსხვერპლია. მაღალი, წელგამართული, მკაცრად ჩაცმული (შავი ქვედატანი, მაშაკაცის მუქი ხალათი, წელზე ფართო, მძიმე ქამრით), სამხედრო ნაბიჯით მოსიარულე, მუდამ პირქუში პოლიაკოვა, სასტიკი ეპოქის განზოგადებული სახეა. ეს არის მთარული იდეა, რკინისებური რწმენის, მიზანდასახული, შეუვალი ლოკიკის, თითქოსდა, გაურკვეველი სქესის არსება, მან თავის თავში ჩაჰკლა არა მხოლოდ ადამიანი, არამედ ქალიც. ამ პერსონაჟის გამო სპექტაკლში მონაწილე ავტორი შენიშნავდა: „სწირად გამოდიოდა კრებებსა და მიტინგებზე: „რევოლუცია გრძელდება, დაიმახსოვრეთ ეს, და მზად იყავით უწყალო და უღმობელი ომისათვის“ — ამბობდა იგი მკაცრად და გაფთრებით, თითქოს მტერს იგერიებდნო სროლით“. და აი, ეს ქალი ძველებური სიმკაცრითა და გაფთრებით მოძღვრავს საკუთარ ქალიშვილს — ისკრას: „ჩვენ, საბჭოთა ხალხმა, აღმოვაჩინეთ უცილობელი ჭეშმარიტება, რომელსაც ჩვენი პარტია ვეასწავლის. ამ ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლაში იმდენი სისხლი დაიღვარა და იმდენი ტანჯვა გადატანილი, რომ თუ მას სადავოდ გავხდით, და მით უმეტეს ექვს მევიტანთ მასში, შეურაცხყოფას მივაყენებთ იმ მებრძოლებს, ვინც სიცოცხლე შესწირა მას და მომავალშიც შესწირავს... თვით ჭეშმარიტება უნდა ვასწავლოთ ხალხს და არა ხერხები, რომელთა მეშვეობით მისი დასაბუთება შეიძლება“. პოლიაკოვასათვის არ არსებობს ადამიანი, არსებობს მხოლოდ მოქალაქე. მაგრამ, როგორც ჩანს, ქალში ქალური საწყისის ჩაკვლა ზებუნებრივი ძალების გარდა, არავის ძალუძს. ბნელ ოთახში მარტოდ დარჩენილი პოლიაკოვა თითქოსდა, თავისუფლდება „სამხედრო კომუნისმიდან“ შემორჩენილი ფორმისაგან. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს, განძარცვული ქალის მშვენიერი სხეულის ჩამოქრული ნაკეთები სიბნელეში თვალისმომჭრელად გამოანათებს. თრთის მაშაკაცის ალერსს მონატრებული სხეული, ვნებას ასხივებს დიდხანს ხელმიუკარებელი გულ-მკერდი,

საცხე მკლავები. უხმოდ ჰკვივს ვნება, დაუცხრომელი თუ დაუკმაყოფილებელი ვინი პასუხს ელის... და უცებ ეს, (თურმე მშვენიერი) ქალი მაღალი ხმით იწყებს გოდებას. თავზარდამცემია მისი მოთქმა — აქ ყველაფერია თქმული: საყვედური ამ სოფლისადმი, გამოტირებული ყმაწვილქალური წლები, სიყვარულის წყურვილი. ეს შესანიშნავი რეჟისორული ეპიზოდი მე აღვიქვი როგორც უმძაფრესი პროტესტი „ჭეშმარიტი ცხოვრების“ მიმართ. იგი მიხვდა, რომ მოვალეობა არაა ბედნიერება, ყოველ შემთხვევაში, ყოველთვის არაა ბედნიერება. სწორად შენიშნავდა რ. ბალანჩივაძე: „მაგრამ „ჰომო საბიენსად“ დაბადებული ადამიანი ადვილად როდი ეგუება ასეთ „ჰომო ფაბერად — ქცევას“.

ეს ოცდაათიანი წლების „რკინის ლედი“ საკუთარ ქალიშვილს ისკრასაც კი უკრძალავს ადამიანური ემოციის გამოვლენას. იგი კატეგორიულად უკრძალავს ქალიშვილს მისი მეგობრის ვიკას (რომელმაც თვითმკვლელობით დაამთავრა სიცოცხლე) დასაფლავებაზე წასვლას. ისკრა კი, არა თუ წაივდა სასაფლაოზე, არამედ პანაშვიდიც გადაუხადა მეგობარს და უფრო მეტიც, პოლიაკოვასათვის ეგზომ საძულველი პოეტის — ესენინის ლექსიც კი წაიკითხა. დასაფლავებიდან მობრუნებულ ისკრას, წვიმის თქემით სულ მთლად გალუმპულს, საცოდავი, უშეწო ნიბლიასავით მიბზუზულს „აქილევის რისხვით“ საესე დედა (პოლიაკოვა) შევლება. ნერვიულად ექაჩება პაპიროსს, შემდეგ აცანცასებული ხელით შეიხსნის მძიმე ქამარს, რომელიც ტყავის „კურტკაზე“ არტყია.

— მაინც გამართე პანაშვიდი სასაფლაოზე, ხომ?

ისკრა — დედა...
 ისკრას დედა — ხმა, კრინტი!
 და პოლიაკოვამ ქამრიანი ხელი ზე შემართა.

— ძალიან მიყვარხარ დედა, მაგრამ თუ ერთხელ მაინც მომარტყამ, სამუდამოდ წავალ სახლიდან.

რემარკაში მითითებულია, რომ „ისკრას დედამ ქამრიანი ხელი დაუშვა“. მაგრამ სპექტაკლში ეს უსასტიკესი სცენა ბოლომდე გათამაშდა. ძირს განრთხმულ



ისკრას დაუნდობლად ურტყამს დედა ქა-
მარს. ეს ბარბაროსული დასჯა ჯერ კიდევ
ნორჩი არსებისა, შემზარავია შესახედა-
დაც და თავზარდამცემია თუნდაც რო-
გორც ისტორიული ანალოგი. სასოწარ-
კვეთილი ისკრა გონებას ჰკარგავს. სამა-
გიეროდ, გონს მოეკება დედა, რომელიც
ნადირის გააფთრებით იკრავს შვილს მკერ-
დში და პატიებას სთხოვს. ეს სცენა, ჩემის
აზრით, კველახე შთამბეჭდავი და ძლიე-
რი იყო სპექტაკლში. რეჟისორი სვამს
მრავალწერტილს, რით დამთავრდება ქა-
ლისა და მოქალაქის, დედისა და კომუნი-
სტური აგიტატორის ეს გაორება? სამუ-
დამო ტანჯვისათვის არის იგი განწირუ-
ლი თუ მის არსებაში მოხდება გარდატე-
ხა და ეს ქალი ხელახლა გაივლის გზას
(ამჯერად, დასასრულიდან დასაწყისამდე
ანუ „ჰომო ფაბერიდან“ კვლავ იქცევა
„ჰომო საპიენსად“). სომ ნათელი გახადეს
რეჟისორმა და მსახიობმა, რომ ამ ქალს
სძავს და სტანჯავს ოდესღაც საკუთარი
ნებით არჩეული ნიღაბი, რომელიც ვეღარ
მოუცილებია. მისმა ქალიშვილმა ისკრამ
(მსახიობი ნინო ხუსკივაძე) კი შესძლო
საშინელი მარწუხებისგან განთავისუფ-
ლება. ეს ყველაზე „იდეური“ გოგონა მა-
ლე ორმხრივი კონფლიქტის პერიპეტეიბ-
ში გაბმული აღმოჩნდა. ერთის მხრივ
კონფლიქტი დედასთან და მეორეს მხრივ
კონფლიქტი უფრო საშინელ ურჩხულთან
— კლასის დამრიგებელთან. ორივე ეს ქალი
კულტურის ეგზალტირებული მსახურია. მა-
თი აგრესია და დაუნდობლობა მაღალი იდე-
ების ერთგულებითაა განპირობებული. მათი
ფანატიზმი ადამიანებისადმი სიძულვილ-
შია გადაზრდილი (გაიგონის რამოდენიმე
წელი სპექტაკლის პრემიერიდან და ამგ-
ვარ ეგზალტირებულ, სახეშეშლილ ქა-
ლებს ვიხილავთ მთავრობის სახლის წინ
გაშლილ კარებში). ძნელია სრულიად
ნორჩი სულისათვის ამგვარი განსაცდე-
ლის გადატანა. პირველ ეპიზოდებში
ნ. ხუსკივაძის ისკრასაც ავად უელავდა
თვალები, მის ლაპარაკში „კომისარის“
ინტონაციები იგრძნობოდა, აქაც ეგზალ-
ტირება სჭარბობდა ქალიშვილის ტემპე-
რამენტს, გრძნობას — დეკლამაცია, ემო-
ციას — ზოგადი ფრაზეოლოგია... ცხო-
ვრებაში კელახე ძნელი ასატანი მაქსი-

მალისტები არიან — მათგან იზადების
„მოუსყიდველი“ რობესპიერების მართებუ-
ლება კიდევ შეძლება, მაგრამ სიყვარული
— არა! ანუ როგორც ერთი მოქმედი პი-
რი (ვიკა) ამბობს: „შწამს, რომ მაქსიმა-
ლისტები აუცილებელი არიან საზოგა-
დობისათვის. მაგრამ მათთან შეგობრობა
ძნელია. მათი სიყვარული კი — შეუძლე-
ბელი“.

ნ. ხუსკივაძემ სულიერი გარდაქმნის
ხელახლა დაბადების ურთულესი პროცესი
გვიჩვენა. თუ აქამდე შეურიგებელი იყო
ყოველგვარი „ბურჟუაზილისადმი“ (მაგ.
„ღირსება! ეს ცნება თავდაზნაურთა წრე-
ში იყო პატივი. ჩვენთვის კი მიუღებე-
ლია“). შემდეგ, თანდათანობით, იქმინდე-
ბა მისი ცნობიერება, თავისუფლდება ტრა-
ფარეტული, რუტინული ფრაზეოლოგია-
საგან და ადამიანურ ენაზე ალაპარაკდება.
გარდაქმნის ეს პროცესი ძალზე დამაჯერე-
ბლად წარმართა მსახიობმა.

როგორც ითქვა, მთელი სპექტაკლი და-
პირისპირების, ორთაბრძოლის პრინციპ-
ზეა აგებული და ეს არა მხოლოდ სპექ-
ტაკლის ვიზუალურ პლასტიკურ პლანში
იყო თვალნათელი, არამედ ფსიქოლოგი-
ურ, სიღრმისეულ შრეებშიაც. საკუთარ
არსებაში დაძლეული გაორება, დაპირის-
პირებაში ზნეობისა და ცხოვრების, ინდი-
ვიდისა და საზოგადოების ურთიერთობა-
თა მთელ ხლართში სპექტაკლს ძალიან
მიმზიდველ სანახაობად და ამავე დროს უა-
ღრესად დაძაბული ფსიქოლოგიური გან-
ცდების უწყვეტ ქმედებად აქცევდა. მარ-
შების, სიმღერების, საცეცვაო მუსიკის
რიტმებზე აგებული ცოცხალი მოქმედე-
ბა, ზოგჯერ კი საგანგებოდ მექანიკუ-
რი, ავტომატიზებული მოქმედება და ფა-
რული განცდის გამმყვადებელი უნებ-
ელი ჟესტი, იმპულსური პლასტიკა თავი-
სებურ კონტრასტს ქმნიდა. სცენის სიღრმი-
დან ავანსცენამდე დავებული წითელი ფა-
რდაგი, რომლის ორივე მხარეს ჩამწკრივე-
ბული სკამები თავისებურ რიტმს ბა-
დებდა, გვირების სასიცოცხლო გზად აღი-
ქმებოდა. სწორედ ამ ორად ჩამწკრივებულ
სკამებს შორის გაივლიდნენ მარშით დაწ-
ყვილებული გვირები და სცენაზე უზრუ-
ნველ-სპორტულ (გინნასტიკური პირამი-
დები) გარემოს ქმნიდნენ. სპექტაკლის

ბოლოს ეს სკამები უკან, სცენის ბნელ მხარეს იყო მიყრილი: დაინგრა ძველი სა-
მყაროს მკაცრი სიმეტრიულობა, ხელოვნური, ძალით დამყარებული წონასწო-
რობა.

დაძაბული, სულისშემხუთავი ატმოს-
ფერო უცებ იცვლებოდა უზრუნველი,
ხალისიანი, გულწრფელი და ბუკოლიკურ-
ი სცენებითაც კი (მაგ. მდინარის პირას
— „გამოთხოვება შემოდგომასთან“). რაც
არ უნდა დესპოტური იყოს გარემო,
მას არ შეუძლია ახალგაზრდებში ჩაკლას
სიცოცხლისა და ხალისის წყურვილი, სი-
ყვარულის იმპულსი, ვნების პირველი მო-
ძრაობა, მაღლიდან მზირალი ბელადის
მონუმენტური პორტრეტი კიდევ უფრო
თვალსაჩინოს ხდოდა მანეკენის ჩია, უსი-
ცოცხლო ფიგურის მთელ საცოდაობას
(ესაა ამ სიცოცხლით საესე ახალგაზრდე-
ბის მომავალი?).

მოქმედი პირები თავიანთი მუსიკალურ-
ი თემებით შემოდიოდნენ სცენაზე. დუ-
ნაევსკის მხნე და ხალისიანი მარში (ახა-
ლგაზრდების შემოსვლა სპექტაკლის და-
საწყისში), თანთანობით ყაზარმულ
იერს იძენდა (პოლიაკოვასა და ვალენდ-
რას თემა), რომელსაც შობენის პრელუ-
დიის მსუბუქი მელოდია უპირისპირდებო-
და. მარშებს („სასკოლო მარში“, „სლავი
ქალის გამომშვიდობება“, „სამხედრო მა-
რში“) გიტარაზე შესრულდებოდა „ბლატ-
ნიო“ მოტივების კონტრასტული გაძლიე-
რებას ემსახურებოდა საოპერო რეჩიტა-
ტივები (ავტორის ტექსტს, რიგრიგობით
საოპერო რეჩიტატივის რიტმზე წარმო-
თქვამდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები.
იყო ამაში რაღაც კომიკური — გადაჭარ-
ბებული სერიოზულობისა და „ამაღლე-
ბულობის“ გამო). ამ გამოკვეთილი, სა-
ხეხატის მუსიკალური მეტაფორების
გარდა, ყველა გმირს თავისებური პლას-
ტიკური „მასაჟი“ ჰქონდა (ქორეოგრაფი
რ. წულუკიძე). მუსიკა და პლასტიკა ამავე
დროს, ეპოქის ნიშანთა რიგს განეკუთვნე-
ბოდა. დუნაევსკი ხომ 30-იანი წლების ენ-
თუზიზმის გამომხატველი იყო, ისევე,
როგორც სხვადასხვა მარში, აკრობატული
ეტიუდი, ტანგო, ფოქსტროტი, ჩარლს-
ტონი. მუსიკალურ-პლასტიკური მოტივე-
ბი (ზოგჯერ პანტომიმშია გადაზრდილი)

ერთიან ქსოვილს ქმნიდნენ, ისევე რო-
გორც კონკრეტული კოსტუმები და კარნი-
მოს ასეკეტიზმი (სცენის მთელ „ანტი-
რაჟს“ შეადგენდნენ სკამები და ორი მა-
გიდა). ასეა შექმნილი „დროის პორტრე-
ტი“, რომელიც „მთაწმინის სტუდიის მარშით“
სულდგმულობდა.

სპექტაკლის ჟანრული მრავალფეროვ-
ნება, რაც გ. ჟორდანიას რეჟისორული
ესთეტიკის განუყოფელ ნაწილს შეადგენს,
იქმნებოდა თვით მოქმედების ლოგიკით
და არა ხელოვნური „მრავალფეროვ-
ბის“ მიზნით, ანუ, იგი თავსაზრდეული კი
არ იყო, არამედ შინაგანი აუცილებლობით
ნაკარნახევი. ამ ფსიქოლოგიური სიმარ-
თლის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა მამა-შვი-
ლი ლუბერეცკების ესოდენ დამაჯერებელი
პორტრეტები (ვიკა — ნ. თარხან-მოურა-
ვი, ლუბერეცკი — მ. ქერიციშვილი) და
წარმოიდგინეთ, თვით ყველაზე გრო-
ტესკული სახეც კი მასწავლებელ ვალენ-
დრასი (მსახიობი ქეთი ჩხეიძე) — რად-
გან სწორედ გროტესკია ყველაზე ძნელი
გასამართლებელი სცენაზე. ქ. ჩხეიძე
აქაც განსაცვიფრებელი იყო. დღემდე ვერ
გამიგია სად ნახა მან 30-იანი წლების ასე
ტიპიური ქალის ასეთი პლასტიკა, ხელე-
ბის და მხრების უცნაური მოძრაობა,
დგომა, სად შენიშნა სიარულის ამგვარი
მანერა. ყველაფერი ზუსტი იყო. გარეგ-
ნულად სახსიათო, ერთგვარად კომედი-
ურ-ჟანრული გამომეტყველების მიუხე-
დავად ხსიათის საშინელი სიკვრებე, დე-
მაგოგიით გამოწვეული შინაგანი კმაყო-
ფილება იკითხებოდა. მისი ცინიკური ღი-
მილი, სიძულვილი თავისუფლების ყოვე-
ლგვარი გამოვლენის მიმართ, ყოვლის-
წამლევაკვი იყო. ასეთი ადამიანები შვა რე-
პრესიულმა გარემომ, გაათავისუფლა მა-
თში ბნელი ინსტინქტები, სიძულვილი და
ყველაფერ ამას მაღალფარდოვნად „ახა-
ლი ადამიანის ფორმირების პროცესი“
უწოდა. როლი, რასაკვირველია, სწორ-
ხაზობრივი, რუპორული იყო, მაგრამ ამ
შინაგან ცალმხრივობას, „მონოლითუ-
რობას“ მსახიობმა მრავალფეროვანი გა-
მომსახველობა მოუძენა.

სპექტაკლში უმაწვილაკცების სროლები
საინტერესოდ იყო დამუშავებული. მაგრამ
ყოველ მათგანს შინაგან დრამატიზმი



და განვითარება აკლდა, ამ მხრივ ქალიშვილების როლები უკეთ იყო დაწერილი, ისინი უფრო განიცდიდნენ დროის კოლიზიებს, გაორებას, უფრო დრამატულად აღიქვამდნენ მოვლენებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ვიკას როლი, რომელსაც ნინო თარხან-მოურავი თამაშობდა. მსახიობის დიდი, სიკეთით სავსე თვალები, სანდომიანი გამოსხედავა, ღირსში და ნატიფი პლასტიკა ზედგამოჭრილი იყო ამ როლისათვის. ვიკა ყველაზე ტრაგიკული გმირი იყო სპექტაკლში. გონიერი, განათლებული, მოაზროვნე, პოეტური ბუნების ქალიშვილი სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებდა. ეს ლოგიკური ფინალი იყო. სიცრუის, ცილისწამების და დემაგოგიის დახუთული, ჩაკეტილი სივრცე ასეთ არსებებს უმალვე მოაშთობს ხოლმე. ინტელიგენტი, შინაგანად თავისუფალი პიროვნების მიერ აღზრდილი ვიკა ქარიშხლის პირველივე შემოტევისაგან იღუბებოდა (მამამისს, ლუბერეცკის, ლიბერალსა და კაცთმოყვარეს, ცილს სწამებდნენ და აპატიმრებდნენ). ახალგაზრდების მიერ მოწყობილი პიკნიკი „გამოთხოვება შემოდგომასთან“ ფაქტიურად გადაიქცა ვიკას ცხოვრებასთან გამომშფიდობებად. თვითმკვლელობის წინ იგი შინაგანად გაცისკროვნებული, განწმენდილი იყო თითქოს ხანგრძლივი მარტივობისგან და ლოცვისაგან გარდაქმნილი, შექსუბუქებული, სიკვდილის ანგელოზის ფრთის შეხებისგან. მის საფლავზე წარმოთქმული სიტყვები სპექტაკლის არსის გამომხატველად იქცა: რომაინი: ჰაბუკეზო და ქალიშვილებო! შეხედეთ თქვენს მეგობარს, დიდხანს უყურეთ, რომ სამუდამოდ დაიმახსოვროთ — ადამიანს მარტო ტყვია და ხმალი როდი კლავს, მას კლავს ბილწი სიტყვაც და ცუდი მოქცევაც, გულცივობაც და უსულგულობაც, სიმხდალაც და უნამუსობაც. დაიმახსოვრეთ ეს!“

ამ ტრაგიკული ეპიზოდისა და მათეტიკურ-სევდიანი განწყობილებების დეკორაციის კვლავ მაქორულ განწყობილებას უბრუნდება, რათა კიდევ ერთხელ შეგვახსენოს ცნობილი ჰუმანიტება — „ცხოვრება კი გრძელდება!“ და მართლაც ჰქვს მუსიკა, მარშები, სიმღერები. ისმის წამოძახილები. 1940 წლის შვიდი ნოემბერია. ახალგაზრდები მყისვე ჩაერთვებიან „საერთო-სახალხო ზეიმში“ — რეჟისორს სცენაზე გამოაქვს დროშები, ლოზუნგები, ტრანსპარანტები, პორტრეტები.

ერთ-ერთი მოქმედი პირი, ამ ზეიმის შემყურე, ნაღვლიანად აცხადებს: „ვიკა კი აღარ არის. ჩვენ კი ვართ. დავდივართ, ვიცინით, ვმღერით“. მაგრამ მალე ისევ სევდიანი განწყობილება ისადგურებს სცენაზე. დიას, ცხოვრება გრძელდება სცენაზე და ამ ახალგაზრდებიდან არავინ იცის რა მოელის ხვალ, რადგან „ხვალ იქნება ომი“ (ზ. ვასილევის რომანის სათაური — «Завтра была война»).

სპექტაკლს ამთავრებდა უკვე ომგამოვლილთა სახეები სკოლის ინტერიერში და, სამწუხაროდ, ამითგან ბევრი უკვე აღარ იყო ცოცხალი. ცოცხლებმა კი გაუძღეს რეპრესიულ რეჟიმს, ომის საშინელ ქარცეცხლს და განწმენდილნი, უკანასკნელად დადგნენ ჩვენს წინ. საკლასო ოთახში დარბაზიდან რიგრიგობით, გამოძახებით ადიან ცოცხლად დარჩენილებიც და ომში დაღუპულებიც. რეჟისორი არ ლალატობდა ისტორულ სიმართლეს — ამ ადამიანებს სწამდათ ის ცხოვრება, სჯეროდათ უკეთესი მომავლისა და მის გასამარჯვებლად თავიც გასწირეს.

(პირველი ნაწილის დასასრული)

მოგავლის მომღერალი

მანანა ახმეტელი

ღღის უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სამომღერლო ხელოვნებას თავისი წვლილი შეაქვს მსოფლიო მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. ამ თვალსაზრისით ეროვნული ვოკალური შემსრულებლობა ერთ-ერთი ყველაზე პრიორიტეტული დარგია. ჩვენ გვყავს უნიკერესი მომღერლები, საოპერო ხელოვნების ვარსკვლავები, რომლებიც ხელს უწყობენ ქართული სამომღერლო ტრადიციების და შემოქმედებითი მიღწევების ინტეგრაციას დიდ ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან.

შემოქმედებითი ინტეგრაციის ამ პროცესს დიდი ხნის ისტორია აქვს. მას საფუძველი ჩაეყარა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 70-იან წლებში, როდესაც პირველი ქართველი პროფესიონალი მომღერალი ფილიმონ ქორიძე იტალიის ქალაქებში გამოდიოდა და ხიბლავდა მსმენელებს თავისი შესანიშნავი ბანით.

მას შემდეგ თითქმის 130 წელი გავიდა. ამ ხნის მანძილზე თანდათან ყალიბდებოდა, ვითარდებოდა ინტეგრაციის ეს პროცესი, რომელშიც მეტ-ნაკლები წარმატებითა და აქტიურობით მონაწილეობდნენ თითქმის ყველა თაობის გამოჩენილი ქართველი მომღერლები დაწყებული ვანო სარაჯიშვილიდან დღემდე. შორს წავიყვანდა ყველა იმ შესანიშნავი მომღერლის დასახელება, ვინც საზღვარგარეთის საოპერო სცენებზე გამოდიოდა ან იმარჯვებდა ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსებში.

ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ შემოქმედებითი ინტეგრაციის პროცესმა განსაკუთრებულ აღმავლობას მიაღწია უკანასკნელ ათწლეულებში ისეთი დიდი ქართველი მომღერლების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან მაყვალა ქასრაშვილი, ზურაბ სოტკილავა, პაატა ბურჭულაძე, რომლებიც იპყრობენ მსოფლიო საოპერო ხელოვნების მწვერვალებს.

ბოლო დროს ამ პროცესში აქტიურად

დონ ხოზე—ბ. მაისურაძე („კარმენი“, ირლანდია)





პირენტონი — ბ. მაისურაძე
(„ჩიო-ჩიო-სანი“)

ჩაერთვნენ ახალი ძალები, რომელთა შორის განსაკუთრებული აღიარება მოიპოვეს იანო ალიბეგაშვილმა, ლადო ათანელაშვილმა და ბადრი მაისურაძემ. პირველი ორის შესახებ ასე თუ ისე ინფორმირებულია ჩვენი 'საზოგადოებრიობა'. ქართველმა მსმენელმა იცის თუნდაც ის, რომ ი. ალიბეგაშვილი და ლ. ათანელაშვილი სხვადასხვა დროს დიდი წარმატებით გამოვიდნენ მიღანში, სახელგანთქმულ „ლა სკალას“ სცენაზე. წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა იანო ალიბეგაშვილის ულამაზესმა სოპრანომ, მისმა ვირტუოზულმა საშემსრულებლო ოსტატობამ თბილისში ახლახან გამართულ კონცერტზე.

მაგრამ ფართო მსმენელმა თითქმის არაფერი იცის ახალგაზრდა ქართველ ტენორზე ბადრი მაისურაძეზე, რომლის კარიერა 90-იანი წლების დამდეგიდან იწყება და ელვისებური სისწრაფით ვითარდება. ბადრი მაისურაძე საოპერო ხელოვნების ამომავალი ვარსკვლავია. „ბერადობის სასწაულს“ უწოდებენ მის შთაგონებულ სიმღერას, მის მგზნებარე ლირიკო-დრამატულ ტენორს, რომელიც უნიკალური ჰემის რანგში გადის და მდიდარი, მრავალფეროვანი, მასშტაბური ვოკალური ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

აღრე, ბავშვობიდან იწყება ბ. მაისურაძის შემოქმედებითი ცხოვრების გზა. იზ-

რდებოდა მუსიკალურ ოჯახში. მისი დედა ცილა ქადაგიძე თბილისის უნივერსიტეტის სახელობის მუსიკალური კომპლექსის თეატრის მომღერალი ვახლდათ. ამჟამად სიმღერას ასწავლის თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში. იგი თავიდანვე დიდ ყურადღებას აქცევდა ბადრის მუსიკალურ მონაცემებს. ესტრადას აჩვენებდა, სცენისთვის ამზადებდა. ბადრიც ვატაცებით მღერობდა, წარმატებით მონაწილეობდა საბავშვო კონცერტებსა და ოლიმპიადებში. მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო.

როცა ჯერი პროფესიის არჩევაზე მიდგა, ბადრი მაისურაძემ გადაწყვიტა შესვლა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე. სწავლობდა ლოდო ალექსიძისა და ანზორ ქუთათელაძის ჯგუფში. აქტიურად მონაწილეობდა ინსტიტუტის შემოქმედებით ცხოვრებაში. გამოდიოდა მიხეილ თუმანიშვილის საკურსო თუ სადიპლომო სპექტაკლებშიც. ერთხანს მუშაობდა კინომსახიობთა თეატრის დასშიც, თამაშობდა სპექტაკლში „ბაკულას ღორები“. ცდიდა თავის თავს კინოშიც. გადაღებულია მ. ჭიაურელის, გ. შენგელიას, რ. ესაძის ფილმებში. დღეს, დიდ საოპერო სცენაზე მუშაობის დროს მას ძალიან ეხმარება თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში მიღებული ცოდნა, გამოჩენილ ქართველ რეჟისორებთან გაწვლილი სამსახიობო ოსტატობის სკოლა.

ერთი სიტყვით, ბადრი მაისურაძე დრამატული თეატრიდან მოვიდა საოპერო ხელოვნებაში, რაც საინტერესო ფაქტია და გარკვეულწილად დაკავშირებულია დიდი ქართველი მომღერლის ზურაბ ანჯაფარიძის სახელთან. ზ. ანჯაფარიძემ მას შემოხვევით მოუსმინა ბრეტის „სამგროშიანობერაში,“ რომლის დადგმა თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში დიდად მონდომებული და ენერგიული რეჟისორის ტ. ბუხბინდერის თაოსნობით განხორციელდა. ზ. ანჯაფარიძემ იმთავითვე განკვირება ბ. მაისურაძის მომავალი. ურჩია სწავლა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და დააკავშირა იგი ნოღარ ანდლულაძესთან, რომელმაც თავის მხრივაც გაუღვივა საოპერო ხელოვნების ინტერესი. ნ. ანდლულაძის ხელშეწყობით ბ. მაისურაძე ჩიირიცხა თბილისის კონსერვატორიაში, რომე-

ლიც დაამთავრა 1988 წელს ვოჩა ბეჟუ-
აშვილის სელმძღვანელობით.

ვოჩა ბეჟუაშვილი დიდი ქართველი მო-
მღერლისა და პედაგოგის დავით ანდლუ-
ლასის (ღზრდილია. იგი დაჯილდოებულია
შესანიშნავი სმით, ლამაზი, გამომსახველი
ტენორით, მაგრამ წმინდა სუბიექტური
მიზღვეების გამო ამ საოცრად მოკრძალებ-
ულმა ადამიანმა, რომელსაც არ უყვარს
თავის გამოჩენა, თავიდანვე უარი თქვა
სამომღერლო კარიერაზე და ხელი მოჰკი-
და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. გ. ბეჟუაშ-
ვილს ამ დარგში მნიშვნელოვანი მიღწე-
ვები აქვს. იგი ფართოდ განათლებული
ვოკალისტია. უაღრესად მომთხროვენი და
თავდადებული პედაგოგია. ჩინებულად
ფლობს სამომღერლო ტექნიკის საიდუმ-
ლოებს. ახლახან იტალიის ქალაქ ბუ-
სეტოში გამართულ ვოკალისტთა საერთა-
შორისო კონკურსზე „ვერდის ხმები“ II
პრემია მიენიჭა გ. ბეჟუაშვილის მოწაფეს,
ნიჰიერ ახალგაზრდა მომღერალს თამარ
ჯავახიშვილს, რომელსაც უკვე კარგად
იცნობს ქართველი მსმენელი. გ. ბეჟუაშ-
ვილმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა ბ.
მაისურაძის პროფესიულ ფორმირებაში.
მათ შორის თავიდანვე დამყარდა სანიმუშო
ურთიერთვაება, ჭეშმარიტად შემოქმედე-
ბითი ურთიერთდამოკიდებულება. ბ. მაი-
სურაძე დღესაც აგრძელებს მასთან მუშა-
ობას სამომღერლო ტექნიკის სრულყოფა-
ზე. იგი დიდ ანგარიშს უწევს თავისი ძვი-
რფასი მანსეტროს კონსულტაციებს.

1988-1990 წლებში ბადრი მაისურაძე
იმყოფებოდა მოსკოვში — დიდ თეატრში,
ზურაბ სოტკილავას სელმძღვანელობით
გადიოდა სტაჟირებას.

1990 წელს პირველად გამოვიდა თბი-
ლისის საოპერო თეატრის სცენაზე. ბ. მა-
ისურაძის დებიუტი შედგა მისთვის ახლო-
ბელი და საყვარელი კომპოზიტორის ოთარ
თაქთაქიშვილის ოპერაში „მინდია“. შემ-
დეგ განასახიერა კასიოს როლი ვერდის
„ოტელოში“. აქ ეყრება საფუძველი ვე-
რდისეულ რეპერტუარს, რომელსაც დი-
დი ადგილი ეთმობა ახალგაზრდა მომღე-
რლის რეპერტუარში.

1993 წელს ბ. მაისურაძემ მონაწილეო-
ბა მიიღო ბათუმის საოპერო თეატრის გა-
ხსნაში. ვატაცებთ იმღერა აბესალომის

პარტია ზ. ფალიაშვილის ოპერაში „ქვეყნის
ლივე გამოსვლებისთანავე დიდად დაინტერეს-
და პერსპექტიული მომღერლის რეპუტა-
ცია მოიპოვა.

წარმატებით აღებული სტარტის შემდეგ
დატოვა საქართველო და ერთბაშად გავი-
და დიდ საერთაშორისო ასპარეზზე.

1994 წელს ბევრი რამ მოხდა ბადრი მა-
ისურაძის ცხოვრებაში: ზედინედ გაიმარჯ-
ვა ორ პრესტიჟულ საერთაშორისო კონ-
კურსზე. გახდა ბიორლინგის სახელობის
ტენორების საერთაშორისო კონკურსისა
(შვეიცია) და ვინაისის სახელობის მომღე-
რალთა საერთაშორისო კონკურსის (ბა-
რსელონა) ლაურეატი. იმავე წელს კონცე-
რტები გამართა მოსკოვის კონსერვატორი-
ის დიდ დარბაზში და ჩაირიცხა კიდევ სო-
ლისტად „დიდ თეატრში“, რომელშიც ქა-
რთველი მომღერლების მიწვევა უკვე მყარ
ტრადიციად იქცა. დიდი ქართველი ტენო-

აღფრედი — ბ. მაისურაძე
(„ტრავიატა“. ვენეცია)





მანრიკო — ბ. მაისურაძე. („ტრუბადური“, ოკლენდი. ახალი ზელანდია)

რების ზურამ ანჯაფარიძისა და ზურამ სოტკილავას კვალდაკვალ ბადრი მაისურაძეც აქტიურად ჩაება ამ სახელგანთქმული საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. დონიცეტის „ლუჩია დი ლაპერმურში“ შედგა ბადრი მაისურაძის დებიუტი და მამინვე დაიწერა პირველი სერიოზული რეცენზია, რომელიც ეკუთვნის ავტორიტეტულ კრიტიკოსს, ვოკალური ხელოვნების ცნობილ სპეციალისტს, მრავალი საინტერესო წერილის და წიგნის ავტორს ვსევოლოდ ტიმოხინს. სიამოვნებით მოვიტან ამონაწერს ამ საყურადღებო რეცენზიიდან:

„თავდაპირველად შეეჩერდები დებიუტანტზე — წერს ტიმოხინი — დიდი თეატრის ახალ სოლისტზე, ვინაისისა და ბიორლინგის სახელობის საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატზე, ედგარდოს პარტიის შემსრულებელზე. ბ. მაისურაძე „ბიორლინგისული“ ტიპის მომღერალია. იგი გვზიბლავს ტემბრის სილამაზით, სკულპტურული ფრაზირებით, არაჩვეულებ-

რივად სავსე და თბილი ქვერადღებრივი სპრესიული და კეთილშობილი მსახურით აღებული მანერით. მისი დიდი და ფერადოვანი ხმა მსუბუქად და ადვილად „მიფრინავს“ მსმენელთა დარბაზისკენ. მთავარი კი ისაა, რომ ბ. მაისურაძე გამოირჩევა იტალიური ვოკალური სკოლის სტანდარტული მიმდევრებისაგან ფაქიზი ვოკალური ნიუანსირებით, პიანოსა და პიანისიმოს ნატიფი შესრულებით, ფილირებით. ყოველივე ეს თვალსაჩინოდ მეტყველებს ამ შესანიშნავი არტისტის მაღალ ვოკალურ კულტურასა და ოსტატობაზე, მისი ინტერპრეტაციის მწვერვალად იქცა დასკვნითი სცენა და არია, რომელიც მომღერალმა საერთაშორისო კლასის დონეზე ჩაატარა. გზნება, პათოსი, ღრმა განცდა, მთრთოლვარე ლირიზმი გამოარჩევს მის შთაგონებულ სიმღერას“ (იხ. ვაზეთი „ბოლშოი ტეატრ“ № 30, 29 დეკემბერი, 1995 წელი).

დღეს ბადრი მაისურაძე დაკავებულია „დიდი თეატრის“ თითქმის მთელ იტალიურ რეპერტუარში. მღერის ოპერებში „ტრავიატა“, „ტრუბადური“, „ბალმასკარადი“, „აიდა“, „ტოსკა“. გამოდის საპრემიერო სპექტაკლებშიც, მხარს უმხვენებს ისეთ სახელგანთქმულ მომღერლებს, როგორებიც არიან ელენა ობრაზცოვა, მაცყვალა ქასრაშვილი, იური მასუროკი...

პარალელურად ეწევა დაძაბულ საგასტროლო ცხოვრებას. ზევით აღნიშნული ოპერების გარდა საზღვარგარეთ მღერის პუჩინის „მანონ ლესკოსა“ და „ჩიო-ჩიო-სანში“, ბიზეც „კარმენსა“ და სენ-სანსის „სამსონსა და დალილაში“... მღერის ყველა კონცერტზე — ევროპაში, ამერიკაში, აფრიკაში, აზიასა და ავსტრალიაში. ჰყავს უზარმაზარი აუდიტორია, აქვს ფართო რეპერტუარი და დიდი პრესა, რომელიც არ იშურებს საქებად სიტყვებსა და აღფრთოვანებულ ეპითეტებს. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან რამდენიმე ციტატას.

კრიტიკოს პიტერ ბაჩის აზრით: „...თბილისში, შავ ზღვასთან მდებარე საქართველოში დაბადებული ტრანსი ბადრი მაისურაძის დებიუტი მელბურნში შედგა შარშან „აიდაში“, რადამქის რიადში.

ბ. მაისურაძეს აქვს დიდებული ხმა. პირველი ბგერის გავონებისაგანვე მსმენე-

ლი გაირინდა და ასე უს ქადა მხელ სპე-
ქტაკლს. მისი ხმა იდეალურად მიუღვა სა-
მსონის პარტიას. განგვაცივიფრა მაღალი
რევისტრუმის სიძლიერემ და სიდიადემ
ბ. მაისურაძე ასევე ძალდაუტანებლად
ქლერს ყველა რევისტრში. სხვა ტენორე-
ბისაგან განსხვავებით იგი ბრწყინვალედ
ასრულებს როგორც ნაზ, პეროვან ადგი-
ლებს, ისე ხმამაღალ ბგერებს. ბადრი მაი-
სურაძე განსაკუთრებული მოვლენაა. თა-
ვის ხმას მრავალფეროვნად იყენებს. მისი
შესრულება დახვეწილია და გააზრებული.
იგრძობა, რომ ყოველ წამს მზად არის
ამოქმედოს უდიდესი რეზერვები... (გა-
ზეთი „ავსტრალიენ“ 28.7.97).

კრიტიკოსი ნილ ჟილეტი კი წერს:
„მსმენელებისათვის ნამდვილი აღმოჩენა
იყო ქართველი ტენორი ბადრი მაისურაძე
რადამესის როლში. როგორც ცნობილია
რადამესი ფარდის ახდისთანავე გამოდის
და მღერის არიას „საყვარელო აიდა“.
რაც ძალიან ძნელია, რადგან მომღერალი
ჯერ არ არის გაზურებული, არ არის რო-
ლში შესული, რასაც ვერ ვიტყვი ბადრი
მაისურაძეზე, რომელმაც ეს არია მსურვა-
ლედ იმღერა. მას აქვს სცენის ისეთი შეგ-
რძნება, როგორც დიდად გამოცდილ მსა-
ხიობს. ქლერს ვით ახალგაზრდა დელ მო-
ნაკო, როლში პოეტური ინტენსივობით
შედის. მან სწრაფად მოახვია ორკესტრს
საკუთარი ფრაზირება და კარგადაც მო-
ირგო მისი ქლერაობა. ქრუანტელს
გვეკვრის ბადრი მაისურაძის შესანიშნავი
ხელოვნება“.

ღიახ, ბევრს წერენ ბადრი მაისურაძეზე,
რომელსაც უყვარს გამოსვლა ახალ სცე-
ნებზე, მსმენელებით გადაქედილ დიდ და-
რბაზეში, ალბათ იმიტომ, რომ მისი ქლე-
რადი ხმა, მისი ფერსავე ტენორი თავი-
სუფლად იპყრობს ნებისმიერ სივრცეს და
თეატრის მთელ აკუსტიკურ მოცულობას
აგებს.

„მომავლის მომღერალი“ — ასე შეიძ-
ლება ეწოდოს ბადრი მაისურაძეს, რომე-
ლსაც უაღრესად დაძაბული მუშაობა და
პეშმარტიად გრანდიოზული შემოქმედები-
თი გვემების განხორციელება ელის. მისი
გრაფიკი შევსებულია 2002 წლამდე. ესაა
პრემიერები მილანის „ლა სკალაში“, ლო-
ნდონის „კოვენტ-გარდენში“, ბერლინის



კავარადოსი — ბ. მაისურაძე
(„ტოსკა“. კეიბატუნი)

„დორჩე ოპერაში“, გამოსვლები ფილადე-
ლფისა და გენუაში, მოსკოვსა და სინგა-
პურში, ახალ ზელანდიაში, შვეიცარიასა და
ავსტრალიაში...

ცოტა ხანში მ. როსტროპოვიჩთან და
მილანის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად
ბ. მაისურაძე ჩაატარებს დიდ ევროპულ
ტურნეს (გამოვა ევროპის 32 ქალაქში)
ვერდის „რეკვიემით“. ბრიტენის „რეკვი-
ემში“ კი მ. როსტროპოვიჩის გარდა შე-
ხვედბა გამოჩენილ იაპონელ დირიჟორს
ოძავას.

მისი რეპერტუარი შეიცვება ახალი და-
სახელებებით — ესენია ბელინის „ნორმა“
და ბუჩინის „ტურანდოტი“, ჩაიკოვსკის
„მაზეზა“ და „პიკის ქალი“... გამდიდრდე-
ბა მისი საკონცერტო პროგრამებიც.

გუსურვით ჩვენს სახელოვან თანამემა-
მულეს ბრწყინვალე გამარჯვებები და წა-
რმატებული გამოსვლები მშობლიურ დე-
დაქალაქშიც.

„ჩვენებურები“ რუსთაველის თეატრის ქიზათა მიჯნაზე

ზასილ ქიქნაძე

1936 წლის შემდეგ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში მოხდა უპრეცედენტო შემთხვევა, აკრძალეს სპექტაკლი — არ მისცეს მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურების“ საჯაროდ ჩვენების უფლება.

ეს მოხდა 1956 წლის თებერვალში. ოცი წლის მანძილზე თეატრში ამგვარი ფაქტი არ მომხდარა.

სპექტაკლი აკაკი დვალისეილიძე დადგა. ოთხჯერ გასინჯეს და ზოგიერთი შესწორების შემდეგ დაგვრთეს წარმოდგენის საჯაროდ ჩვენების ნება.

თითქოს რაღაც პარადოქსული რამ მოხდა. მანამდე ოფიციალური არასოდეს დაეჭვებულა არც ა. ვასაძის, არც დ. ალექსიძის და არც მ. თუმანიშვილის ძიებებში. თეატრში უკვე შექმნილი იყო ა. ვასაძის პეპაის უაღრესად ყოფითი ფსიქოლოგიური სახე, რომელსაც ახალი თაობისათვის მაშინ გარკვეული მხატვრული ორიენტირის მნიშვნელობა ჰქონდა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მ. თუმანიშვილის გაბედული ექსპერიმენტები, მისი რეფორმისტული ხასიათის ძიებები, მაგ-

რამ ყველაფერი მაინც ოფიციალურისა და თავად თეატრის ტრადიციისათვის მისაღებ ნორმებში თავსდება.

ხალხი, პარტია, თეატრი შეეჩვია ათეული წლობით გამოცდილებულ თეატრალურ ზერებზე. დიდი იყო ინერციის ძალა, ზოგჯერ სასცენო ლექსიკის განახლების სერიოზული ცდებიც კი არ იწვევდა მკვეთრ რეაქციას, რადგან ყველაფერი მაინც რუსთაველელთა ესთეტიკურ პრინციპებად მოიაზრებოდა.

რუსთაველის თეატრში ხდებოდა ძიებათა აქცენტების გადაადგილება. რევოლუციური რომანტიკის დამკვიდრებისათვის თანმიმდევრულ მებრძოლად უფრო მიხეილ თუმანიშვილი ჩანდა, ვიდრე დიმიტრი ალექსიძე. მათი როლების შეცვლა გვიან მოხდება, მანამდე კი დიმიტრი ალექსიძის რეპერტუარშია: გ. სუნდუკიანის „პეპო“, დიუმანუასა და დენერის „დონ სეზარ დე ბაზანი“, გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“ და ილია ჭავჭავაძის „კლასის ნაამბობი“.

მ. თუმანიშვილის დადგამა ლ. ქიქნაძე

ლის „ტარიელ გოლუამ“ კარგა ხნით ზღვარი დაუდო რევოლუციის თემას რუსთაველის თეატრში, მან კი სამუდამოდ ზურგი აქცია მას...

ამ წლების თეატრი არ არის ერთგვაროვანი და უაღრესად რთული პროცესების შინაგან კანონზომიერებათა დადგენა, მაგრამ იგი არსებობს.

მიმდინარეობდა ურთულენი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პროცესები. მათი ანალიზი გარკვეული დასკვნების საშუალებას გვაძლევს. ერთი თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ასპექტები და წახნაგებია ის, რაც 1936-56 წლებში ხდება. ა. ვასაძის, დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილის და აკ. დვალისშვილის სპექტაკლები განსაზღვრავენ (თუმცა მოწვეული რეჟისორებიც დგამენ ცალკეულ სპექტაკლებს) თეატრის მხატვრულ დონესაც და ძიებათა ხასიათსაც. თუ ვიმსჯელებთ თეატრის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ არეალზე, იგი საკმაოდ მასშტაბურია და პირდაპირ უკავშირდება სახელმწიფოს მსოფლმხედველობრივ ფუნდამენტს. ახმეტელის თეატრის შემდეგ, მისი სახელის აკრძალვის მთელ შემდგომ პერიოდში, რაც არ უნდა უცნაურად ეღერდეს ჩემგან ამის განცხადება, არსებითად მიმდინარეობს ახმეტელისეული რომანტიკული თეატრის მხატვრული პრინციპების რღვევა. თუმცა ა. ვასაძესა და ა. ხორავას გულწრფელად სურდათ უახმეტელოდ განეგრძოთ ახმეტელის გზა, მაგრამ ისე, რომ არავის არ შესძლებოდა წამოეძახებინა „ხალხის მტრის“ სახელი. ისინი ამას აღწევენ თავიანთ აქტივორულ ხელოვნებაში, მაგრამ როცა საკითხი ეხება რეჟისორთა ესთეტიკურ პრინციპებს, სპექტაკლთა მსოფლმხედველობრივ და სტილისტურ მთლიანობას, სასცენო ლექსიკას, — შორდებიან ახმეტელს და გმირული, რომანტიკული თეატრის მხოლოდ ილუზიას ქმნიან. აქედან წარმოდგება ინერციულობის, ფორმათა ხელოვნური პომპეზურობისა და ყალბი პათეტიკურობის მთელი არსენალი.

შეუძლებელია „ჩვენებურების“ ირვეულივ ატეხილი აჟიოტაჟის ასხნა და საერთოდაც იმ წლების ყოველი მნიშვნელოვანი სათეატრო მოვლენის გარკვევა, თუ თეატრის წინარე ისტორია არ გავიხსენეთ.

ისტორია ყოველთვის არ არის სამართლიანი!...

თითქოს საამისო საფუძველიც არ არსებობს, რამდენი ადამიანია დაუმსახურებლად მივიწყებული და რამდენი სულ ტყუილად განდიდებული? მაგალითები ბევრია, მაგრამ ერთიცა და მეორეც ჩვენი სურვილის გამო არ ხდება? ისტორიის ფურცლებს ხომ ადამიანები წერენ და რა ძალებს შეუძლიათ ადამიანები იხსნან ამ შეცდომებისაგან? არსი ცდომილებათა ხომ ერთგვაროვანი არ არის. იგი ისევე ვრცელია და მრავალფეროვანი, როგორც ცხოვრება კაცისა. მაშ, მდუმარედ ვუსმინოთ(?) ისტორიის ხმებს, რომელსაც ყოველთვის მივყავართ ჭეშმარიტებისაკენ!... იქნებ ისტორიის ამგვარ ცდომილებათა გამოა, რომ გაკვეთილებს იშვიათად სწავლობენ თანამედროვენი?...

მაგრამ ნამდვილი ისტორია ხომ ერთხელ დადგენილი ქანდაკებასავით გაქვავებული მეტაფორა არ არის, რომელსაც მხოლოდ თაყვანი უნდა !ცე, როგორც კერპს. ჩვენ სწორად სწორედ ასეთად ვხედავთ ისტორიულ მოვლენებს, ფაქტებსა თუ საერთოდ ყველაფერს, რასაც ისტორიულის იარღილი აქვს მიწებულა. ნამდვილი ისტორია კი თანამედროვეთა შორის მოძრაობს, ცოცხლობს და მონაწილეობს ღირებულებათა დადგენის ურთულეს პროცესში. ყველაზე ჭელი ის კი არ არის, შეამჩნიო მწვერვალები და მის განზომილებათა მასშტაბები არკვიო. თქმა არ უნდა, ესეც დიდი საქმეა და მეტად რთულიც, მაგრამ მწვერვალებიც ხომ თავიანთი ხეებისა თუ სხვა ლანდშაფტების ფონზე უკეთ დგანან. აქ არის დიდებული პანო. ხეები, სადაც ანკარა წყაროები მოჩუხჩუხებენ, სადაც იზრდებიან ქა-



რიშლებს შერკინებული მუხის ხეებიცა და პატარა ბუჩქებიც, მწვერვალთა სიდიადეს ამშვენებენ არწივებიცა და პატარა ბულბულებიც. ეს არის ერთი მთლიანი პანორამა, რომელსაც ქმნის დიდთა და მცირეთა ერთობლიობა. ილია ტყუილად არ ჩიოდა: ეს ოხერი ჩვენი ისტორია, მართო მეფეთა ისტორიაა. მეფე და ხალხი რაღაც ღრმა, შინაგანი ძალით არიან გაერთიანებულნი, რის გარეშეც წარმოუდგენელია თითოეულის არსებობა. ეს არის ქმნადობის პროცესი და იგი მოიაზრება როგორც უწყვეტი, შინაგან მოძრაობა. ვიდრე არ მიიღებს თავის დასრულებულ სახეს (შესაძლოა, ვერც მიიღოს!), მანამდე ათასგვარ ცვლილებებს განიცდის. ეს არის შემოქმედებითი ძიება, საკუთარი სახის დადგენისათვის ბრძოლა.

თუ ისტორიის რომელიმე ეტაპის ხელახალ გააზრებაზე შეიძლება ლაპარაკი, უპირველესად ალბათ საბჭოურ თეატრზე უნდა ვთქვათ. აი, რომელ ისტორიას ეთქმის სამდურავი. სამდურავი არა იმისათვის, რომ იგი ლატაკი და უნიათო იყო, — სრულიადაც არა. პირიქით, ასეთი სიმძლევებისთვის ქართულ თეატრს თავისი ისტორიის მანძილზე არ მიუღწევია, მაგრამ თუ მაინც სამდურავს ვამბობ, ეს მისი მსოფლმხედველობის, მისი იდეოლოგიის ტოტალიტარული ტენდენციურობის გამო. ვის სჭირდება ისეთი თეატრი, რომელიც თავის დროს არ ემსახურება. ასეც უნდა იყოს, მაგრამ ჩვენ ვლაპარაკობთ თეატრის ფილოსოფიის იდეოლოგიურ ერთსახეობაზე, მისი ტენდენციის გაფიქსირების შესახებ, რის გამოც მოხდა აქცენტების გადაადგილება. დაიკარგა ან ხელოვნურად წარმოჩნდა სხვადასხვა ღირებულებანი. რომელი სპექტაკლი რის გამო რჩება ისტორიაში? რასაკვირველია, იდეოლოგიის თვით ცნების უარყოფა არ შეიძლება, რადგან იგი სპექტაკლის უარყოფის საფუძველი შეიძლება გახდეს. თუ იდეოლოგიური ტენდენცია მხატვრულ ხარისხში გამოვლინდა, თუ სწორედ რწმენა იქცევა მხატვრული ენერჯის წყაროდ, — ზოგჯერ იგი ტრაგიკულ მნიშვნელობას იძენს და სულაც არ არის

სამართლიანი ირონია ტრაგიკულ გმირზე! მთელი ცხოვრება არ მასვე ემსახურება ალური მსახიობის ა. ვასაძის სიტყვები, რომელიც მან ერთხელ მითხრა: „შვილო, ქართული თეატრის მთელი ისტორია ხელახლა არის გასააზრებელიო. განსაკუთრებით საბჭოური პერიოდი. საჭიროა ცოტა მეტი გახსნილობა და ობიექტურობა, რომ მართლაც ბევრი რამ სხვაგვარად დალაგდეს. განა ფაქტი არ არის, რომ თითქმის მთლიანად დამცირებული და იგნორირებული იყო პირველ პროფესიონალ რეჟისორთა მოღვაწეობა მარჯანიშვილის სახელის განდიდების გამო? არადა, სწორედ კოტე მარჯანიშვილს არ სჭირდებოდა არავის „წახმარება“, არავის დამცირება თავისი გენიის წარმოსაჩენად. ათეული წლობით აკრძალული იყო ახმეტელის სახელის ხსენება, მიიჩქმალა ალ. წუწუნავას და სხვათა დამსახურებაც. დარჩა მხოლოდ ერთადერთი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომლის სახელს დაუკავშირდა ქართული თეატრის თითქმის ყველა მიღწევა და მოღვაწე. მისი სახელის ამგვარ გააზრებაში განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა რამდენიმე ფაქტორმა. ქართველ კაცს ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი მხოლოდ ერთი ადამიანის გამოყოფისა და განდიდების მანია. მისთვის ორი სიდიდე მიუღებელია, თუკი ასეთები გამოჩნდებიან, ისინი (ორთაგანი) ხდებიან სამინელი კონფლიქტების, დაპირისპირების ობიექტები. მაგალითები ბევრია. რა დამავიწყებს იმ ბრძოლებს, რომელიც ილიასა და აკაკის ძეგლის ერთად დადგმას მოჰყვა. რამდენი საჩივარი დაიწერა ზემდგომ ორგანოებში იმის გამო, რომ აკაკი ილიას გვერდით არ უნდა იდგესო (და პირიქით!). კოტე მარჯანიშვილის სახელის სიდიადეს უკვე აღარაფერი უშლიდა. რეპრესირებული იყო ახმეტელი და რეჟისურაში ერთადერთი კოტე დარჩა განცალკევებით. კოტე მარჯანიშვილის წინაშე ბევრი ცოდვა ჰქონდათ ჩადენილი მის მოწაფეებს. მაგრამ არტისტული ცდომილებანი მალე მიეცა დაიწყებას, და მისმა მოწაფეებმა საზგასმულად ფართო პროპაგანდა გააჩაღეს კოტე მარჯანიშვილის სახელის განსაღიღებლად. საბ-



ქოთა ხელისუფლება მხარს უჭერდა მარჯანიშვილის სახელის წარმოჩენას, რადგან ჯერ ერთა, მარჯანიშვილი ობიექტურად იმსახურებდა ასეთ სახელს, მეორეც, მარჯანიშვილმა საკმაოდ ბევრი ხარჯი გაიღო საბჭოური თემებისთვის, მესამეც, კრიტიკამ ბევრჯერ ატკინა გული. მარჯანიშვილთან ბოლო წლების სათეატრო კონფლიქტებში მცირე როლი როდი შეასრულეს იმ უდიდებამო საბჭოურმა პიესებმა, რომელსაც მარჯანიშვილი იძულებით დგამდა. მარჯანიშვილი განიცდიდა ღრმა იდეოლოგიურ ზეწოლას. მისი გარდაცვალების შემდეგ (სიკვდილით დასწრო მომავალ რეპრესირებას, რომელიც მას უთუოდ ელოდა!) მთელს ქართულ თეატრალურ სამყაროში ყველაფერი მარჯანიშვილის დროშით კეთდებოდა. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ მისი სახელი სტანისლავსკის ერთგული მოწაფის ცნებას დაუკავშირდა. რაკი სტანისლავსკის მეოთხე დოგმატიკოსებმა თეატრში დიალექტიკური მატერიალიზმის გამოვლენად მიიჩნიეს, გასაგებია, თუ რა პატივი იყო ნებისმიერი ხელოვანის დაკავშირება მის სახელთან.

კოტე მარჯანიშვილის გენიას, მის კოლოსალურ დამსახურებას ქართული თეატრის წინაშე არაფრის დამატება არ სჭირდება. და საერთოდ, იგი არ სჭირდება დიდ ადამიანებს. სწორედ მარჯანიშვილის პიროვნება ვერ ეგუებოდა ვერავითარ ზედმეტობას. მას, როგორც დიდ ხელოვანს, არაერთხელ აქვს აღნიშნული, რეჟისურაში მის ჩამოსვლამდე თუ რა გააკეთეს სხვებმა (სხვათა შორის, როცა ამ ათიოდე წლის წინ კოტეს სახელის დამცირება განიზრახეს, მე, პირველმა ვრცელი სტატიით დავიცავი იგი!).

ისტორია არ იყო სამართლიანი, როცა ქებათა-ქებას უძღვნიდა (სხვებს შორის მეც!) მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ზოგიერთ საბჭოურ, ზედმეტად იდეოლოგიზირებულ სუსტ სპექტაკლებს.

დღეს ეს რეალობაა. მაგრამ ისტორია ასევე არ იქნება სამართლიანი, თუ იმ მოვლენებს განვიხილავთ კონკრეტული, ისტორიული და შემოქმედებითი პროცესების კონტექსტის გარეშე.

ისტორია არ იყო სამართლიანი, როცა ახმეტელის შემდგომი პერიოდის ველის თეატრში თითქოს ოცი წლის მანძილზე თითქმის ყველა სპექტაკლი თეატრის გამარჯვებად იყო მიჩნეული. თანდათან დაკვიდრდა სამეფო თეატრის სახელი. იგი ხალხის ცნობიერებაში წარმოდგებოდა, როგორც განცალკევებული, ამაღლებული და მასშტაბური, იდეოლოგიური ცენტრი, რომელსაც უნდა განესაზღვრა მთელი ქართული თეატრის პოლიტიკური მიმართულება. რუსთაველის თეატრი თავისი დიდი ისტორიითა და ორი გენიალური მსახიობის (აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე) ავტორიტეტის წყალობით მართლაც უდიდეს გავლენას ახდენდა მთელ ქართულ თეატრზე. მათ თეატრი აქციეს გარკვეულ შუქურად, ორიენტირად. ჯერ ცენტრალური კომიტეტის ბიუროზე, ხოლო შემდეგ მოსკოვში მტკიცდებოდა თეატრის რეპერტუარი (ხოლო პეტერბურგში გიორგი ერისთავის თეატრის რეპერტუარი!).

როდესაც რუსთაველის თეატრის ოცწლეულზე (1935-1955) ვლაპარაკობთ, უპირველესად უნდა წარმოვიდგინოთ, თუ რა საოცრად რთულ პერიოდში უხდებოდა თეატრს მოღვაწეობა. ეს არის საშინელი რეპრესირების ეპოქა. თეატრმა საკუთარ თავზე გამოსცადა უდიდესი ტრაგედია ტრაგიკული იყო ბედი არა მხოლოდ ამათი, ვინც რეპრესირებულნი იყვნენ, არამედ იმათიც, ვინც ციხის გარეთ დარჩნენ და შიშის სინდრომით ცხოვრობდნენ. ადვილი არ არის სავსებით შევიცნოთ სულიერ დეპრესიათა სიდრემები, რომლითაც თეატრი ცხოვრობდა.

ეს არის შექსპირისეული ტრაგიკის ეპოქა!..

როცა ახმეტელი და მსახიობები ციხეში სიკვდილს ელოდნენ, მათ თეატრში აკაკი ხორავა ოტელოს გენიალურ სახეს ქმნიდა (1937).

იმსხვერუდა ადამიანთა ზნეობისა და სიყვარულის ილუზიები...

მართო „ოტელო“ კი არა, შემდეგ ოცწლეულს რამდენი სპექტაკლი, რამდენი აქტიორული სახე და რეჟისორული მიღწევა უკავშირდება!



ა. ახმეტელის რომანტიკული თეატრის გვირგვინი ფ. შილერის „ყაჩაღები“ (1933) იყო. მას შემდეგ „ინტერვენცია“ და „ნაბიჭვარი“ არც არაფერს მატებდა მის რეჟისორულ სახელს და არც არაფერს აკლებდა.

„ყაჩაღებით“ დასრულდა რუსთაველის თეატრის ანუ რომანტიკული თეატრის ეპოქა, — როგორც ახმეტელმა თქვა.

რომანტიკა სიჭაბუკის ვნებაა, იგია შემოქმედებითი იმპულსი და მისი ტემპერამენტის ხასიათის მაჩვენებელი. გრძნობა, როგორც მუსტი, როგორც ვნება სცენაზე გარდაიქმნა მხატვრულ ენერგიად. იგი დაუოკებელი ჟინით, თავაწყვეტილი რიტმით ეძლევა არტისტულ გახელებას. ეს არის კოლექტიური შთაგონების ექსტაზი, რომელიც რომანტიკული თეატრის უკანასკნელ ფურცლებს წერს.

„ყაჩაღების“ შემდეგ იცვლება დრო და იცვლება ახმეტელის ბედიც. ახმეტელი გრძნობს, რომ ის, რაც დამთავრდა, ვეღარ განმეორდება. საჭიროა ახალი გზების ძიება. ძიებათა ამ საწყის ეტაპზე იღუპება კიდევც. ჩვენ არ ვიცით როგორ განვითარდებოდა ახმეტელის თეატრი. რას მოუტანდა მისი ანტირომანტიკული ცდები, როცა დაეით კლდიაშვილის „ნიღბებს“ და ლუარსაშ თათქარიძის სახეს უტრიალებდა. ვერასოდეს ვერ გავიგებთ საით წავიდოდა მისი თეატრი, დრო თეატრს კარნახობდა ახალ პირობებს. თანდათან ფეხს იკიდებდა სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგია, რეპრესიები, ანუ „სახლის მტერთა“ განადგურება. ხაზგასმული პოლიტიკური ტენდენციურობა, იაზრებოდა როგორც პროლეტარიატის დიქტატურის გამარჯვება. იგი ხელოვნებისაგან მოითხოვდა მასშტაბურობას, მონუმენტურ ფორმებს. ადამიანთა ჭანჭიკებად ქვეყნის პროცესი მიმდინარეობდა ინდივიდის შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყაროს უარყოფისა და სოციალურ-პოლიტიკური სახის წარმოჩენის გზით.

კომუნისტურმა პარტიამ განადგურა ოპოზიცია!

დადგა ტოტალიტარიზმის ეპოქა!

აბსოლუტური მონარქიის ეპოქა!

აბსოლუტიზმის იდეოლოგია რუსთავე-

ლის თეატრში გზას უხსნის ნეოკლასიციზმის სტურ ტენდენციებს. ხელოვნების იდეოლოგიზაციის პროცესში ნათლად იკვეთება პოლიტიკური დიქტატორების ფორმა. თავად ფორმა კი გარკვეულად ემორჩილება კლასიციზმის ესთეტიკისათვის ესოდენ ნიშნულ რეგლამენტაციის მკაცრ ნორმებს.

კომუნისტური პარტია, მთავრობა, რომელმაც გაანადგურა „სახლის მტრები“, თეატრს აძლევს უფლებას გააგრძელოს „პოლიტიკური თეატრის“ ხაზი, ოღონდ ახმეტელის სახელის გარეშე. მაგრამ შეუძლია ამ მიძიმე ტვირთის აწევა თეატრის რეჟისორს? თეატრში ა. ვასაძე, როგორც რეჟისორი, პირველ დამოუკიდებელ სპექტაკლს 1935 წელს დგამს (ს. მთვარაძის „შლევია“). ასე რომ, იგი ასაღებდა რეჟისორია. ასევე ასაღებდა და ალექსიძე, რომელიც 1936 წელს იწყებს მოღვაწეობას. არც კ. პატარიძეა აღიარებული რეჟისორი. აკაკი ვასაძის არტისტული გენია (სწორედ გენიალურად შესრულებული ფრანც მოორის შემდეგ) ბორკავს მის პირველ რეჟისორულ ნაბიჯებს, მიუხედავად ამისა, იგი ცდილობს დაიცვას პოლიტიკური თეატრის ხაზი, შეუნარჩუნოს თეატრს რესპუბლიკის სამეფო თეატრის სახე!

1935 წლიდან 1940 წლამდე, ე. ი. ხუთი წლის მანძილზე თეატრში, სადაც 22 ახალი სპექტაკლი დაიდგა, მხოლოდ ოთხი წარმოდგენა („სასტუმროს დიასახლისი“, „უდანაშაულო დამნაშავენი“, „გუშინდელი“ და „ღალატი“) იყო, სადაც უშუალოდ არ ელინდებოდა პოლიტიკური ტენდენციურობა. დანარჩენი 18 მკვეთრად იდეოლოგიზირებული იყო და თავისი არსით საკმაოდ ზუსტად ეხმიანებოდა ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს. თეატრს არ შეუძლია არ ემსახუროს თავის დროს. უამისოდ ვერც ერთი თეატრი ვერ იარსებებს. ეს ქრესტომათიული აქსიომაა, ამიტომ აზრი არა აქვს დემაგოგიურ შექაპილს — შესხედეთ! თეატრი კომუნისტურ იდეოლოგიას ემსახურებოდაო. დიას, საბჭოთა თეატრს საბჭოთა სახლი უყურებდა და მათ ისევე ეცოდნენ სიყვარული და სიძულვილი, ტანჯვა და სიხარული,



როგორც დღევანდელმა ადამიანებმა, სწორედ თეატრებმა გადაატანინეს მათ ბევრი რამ. სწორედ თეატრებმა გადაარჩინეს ქართული თვითმყოფადი კულტურა ნიველირებას, იდეოლოგიურმა ერთიანობამ ვერ მოსპო ეროვნულ კულტურათა თვითმყოფადობა. შინაგანი წინააღმდეგობანი, ახალ რეპერტუარზე ფიქრი და თეატრში ცვლილებათა აუცილებლობის შეგნება, იმ პოლიტიკურ დაპირისპირებებთან ერთად, რომელშიც მას უხდებოდა ცხოვრება, აშკარად მიგვივითებს ასმეტელის თეატრალური ესთეტიკის ვგოლუციაზე.

რომანტიკული თეატრი, რომელიც გამოირჩეოდა მძაფრი პოლიტიკური ტენდენციურობით, უნდა შეცვლილიყო. ასმეტელი და ბევრი მისი თანამოაზრე თეატრს ჩამოაშორეს.

რა გზას უნდა დასდგომოდა თეატრის ახალი ხელმძღვანელობა? გაეგრძელებინა ასმეტელის გზა თუ თავად შეეთავაზებინა ახალი ესთეტიკა? მაგრამ ბუნებაში ხდება კი დიდი რეჟისორის (ან საერთოდ შემოქმედის) გზის ადეკვატური გაგრძელება? ყოველი დიდი ხელოვანი ხომ განუმეორებელია და მაშ, რისი იმედი ჰქონდა თეატრის ახალ ხელმძღვანელობას? ცხადია, არსებობს ტრადიციის მასტიმულირებელი ძალაც და არსებობს უფერული ტრადიციონალიზმიც, მთელი თავისი ინერციულობითა და უსიცოცხლო სქემებით. იმას, რაც იმ წლებში ცხოვრებაში ხდებოდა, არ შეეძლო ნამდვილ ხელოვანთა სულში არ წარმოექმნა შიშის სინდრომი, სკეპტიციზმი და დაეჭვება იმ იდეალების სიმართლეში, რომელსაც კომუნისტური იდეოლოგია ქადაგებდა. თეატრს არავინ მისცემდა ამგვარი დაეჭვების უფლებას. ცხოვრება კი უმკაცრესი იყო, რომელიც თეატრისაგან და უპირველესად რუსთაველის თეატრისაგან მოითხოვდა ასევე მკაცრად განსაზღვრულ, აზრობრივად ზუსტად და პირდაპირ გამოხატულ ფორმებს.

ზეაწუული, პათეტიკური, მეზრძოლი, მონუმენტური თეატრი სჭირდებოდა ახალ ეპოქას. ურთულეს წინააღმდეგობებში მოექცნენ ა. სორაჟა და ა. ვასაძე. მას შემდეგ, რაც „სუკის“ არქივებში ვნახე, მათ დასაქერად გამზადებული მასალები,

რაც ალბათ დიდი მსახიობებისთვისაც კარგად იყო ცნობილი, ადვილი მოსადგენია, როგორ იტანჯებოდნენ ტრაგიკული გოგონების სინდრომით.

მხოლოდ გენიალურ მსახიობებს შეეძლოთ იმის გაკეთება, რასაც ისინი ქმნიდნენ!...

თეატრში გულწრფელი, ჰაზუკური ვნებითა და რწმენით სავესე თეატრალური სტიქია თანდათან იცვლებოდა ნეოკლასიცისტური მონუმენტური სქემებით. ცივი, დიადი სახეებითა და მდგრადი სასცენო ლექსიკით.

რა შეიძლება ეწოდოს ოცწლეულის რუსთაველის თეატრს? ძალიან ძნელია ყველა თეატრალურ ეპოქასა თუ ეტაპს თავისი სახელი მოუძებნო. ეს რთული მეთოდოლოგიური პრობლემაა, რადგან არსებობს მეტად ჭრელი პერიოდები, ზოგჯერ ქაოტურად მიმდინარეობს პროცესები, დაულავებელი და დაუდგენელი იგი, არ იკვეთება მთავარი ტენდენცია.

მაგრამ სხვაგვარია მოცემული ოცწლეული. წერილის დასაწყისში ვთქვით, რომ იგი ასმეტელის პოლიტიკური თეატრის ესთეტიკური პრინციპების რღვევის, მისი ტრანსფორმაციის გზით წარიმართა. თავად ასმეტელმა წერტილი დაუსვა თავის თეატრს და შეჩერდა ახლის ძიებათა მიჯნაზე. მაგრამ ვის შეეძლო სრულიად ახლის თუ ნაწილობრივ ახლის ძიება, როცა პარტიამ ყოველგვარი ექსპერიმენტები აკრძალა? როცა დაიწყო იდეოლოგიური ერთსახოვნების, მარქსისტული ფილოსოფიის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა, როცა ხელოვნება დიდი იმპერიის შესატყვისი მონუმენტალიზმის ფორმების დამკვიდრებას ლაშობს.

რუსთაველის თეატრი ისტორიის ამ წლებს თავის უზოგადეს ტენდენციებში საბჭოური ნეოკლასიცისტური ეტაპი შეიძლება ეწოდოს.

არ არის აუცილებელი რომელიმე ტენდენცია წარმოვიდგინოთ, როგორც დასრულებულობა, როგორც სავესებით ფორმირებული შედეგი თავისი სქემებით. შემოქმედება მუდმივი მოძრაობაა, მიმდინარე პროცესია და ამიტომ თვით ამ პროცესის სიღრმისეულ შრეებში წარმო-



იქმნება ხოლმე განმანახლებელი იმპულსები, ახალი უჯრედები. საქართველოში თითქმის არც ერთ სტილს, მიმართულებას არ მიუღია თავისი დასრულებული სახე. იგი არ მომხდარა ქართულ ლიტერატურაშიც. განა რომანტიზმი, რომელსაც გენიალური ბარათაშვილი ჰყავს, დასრულებული მიმართულება იყო? კლასიციზმმა საქართველოში უფრო დიდი როლი შეასრულა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს, მაგრამ არ მიუღია დასრულებული სახე. ჩვენ არ ვლაპარაკობთ მარტო გავალიშვილის თეატრზე, არც ალ. ჭავჭავაძეზე, გ. ერისთავის „კლასიციზტური რეალიზმით“ აღბეჭდილ დრამატურგიასა და თეატრზე. ლაპარაკია უახლოესი პერიოდის საბჭოური თეატრის ნეოკლასიციზტურ ფორმებზე.

როცა რუსთაველის თეატრის ნეოკლასიციზტურ ტენდენციებზე, მის მსოფლმხედველობრივ სტილისტურ გამოძახილზე ვსაუბრობთ, ლაპარაკი არ არის მიმდინარეობის მწყობრ სისტემაზე. შემთხვევითი არ არის, რომ მკვლევარები (ა. ანიქსტი, ი. ვოლკოვი და სხვები) ლაპარაკობენ კლასიციზმის „უნივერსალურ“ ხასიათზე. „უნივერსალიზმი“ ქმნის საფუძველს, რომ იგი მთლიანად არ მიეჯავვის ფრანგულ ძირებს, მოიაზრებოდეს უფრო გლობალურად. ყოველ ქვეყანაში იგი თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის, ნეოკლასიციზმის წარმოქმნაც სწორედ „უნივერსალური“ სისტემის მრავალსახეობის შედეგია. იგი არ არის ერთგვაროვანი და უცვლელი.

იგი საინტერესო სახეს იძენს რუსთაველის თეატრში. მას ანალოგიები აქვს საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებშიც. მის ნიშან-თვისებათაგან უმთავრესია ერთიანი იდეოლოგიური სისტემა. ნეოკლასიციზმის ფუნდამენტი აბსოლუტური მონარქიზმის მსოფლმხედველობაში ძვეს.

ნეოკლასიციზმის მაინც რა თვისებებზეა ლაპარაკი რუსთაველის თეატრის შემთხვევაში?

თეატრში სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის სასარგებლო ზნეობისა და იდეალის გამოხატვა.

ამ თეზას მტკიცედ იცავს რუსთაველის თეატრი!

შემოქმედებითი ფორმების ნორმატიულობა და გარკვეული რეგლამენტაცია, რომელიც ხშირად გადადის დოგმატიზმში.

რუსთაველის თეატრში რეგლამენტირდება გმირულ-რომანტიკული სტილის სახეობა, რომელიც მთელი ოცი წელი ინარჩუნებს თავისებურ სახეს.

სახელმწიფოსა და ხალხის წინაშე პიროვნების პასუხისმგებლობის იდეის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა.

თეატრი ერთგულად ასრულებს ამ ამოცანას:

გმირის ტრაგიზმი, როგორც სახელმწიფოებრივ ინტერესებთან პირადულის შეწირვის შედეგი („დიდი ხელმწიფე“, „ხევისბერი გოჩა“ და სხვა).

ფორმათა მასშტაბურობა, იმპოზანტობა, სტატიურობა, რაციონალისტური აბსტრაქტულობა, მკაცრი მხატვრული დისციპლინა და გონების პრიმატი თეატრში ვლინდება, როგორც სახელმწიფოებრივი წესრიგის გამოვლენა და იდეური აზრის წარმოჩენის უპირატესობა.

კლასიციზმის აღნიშნული თვისებანი გარკვეულად ტრანსფორმირდება რუსთაველის თეატრში და გვევლინება ნეოკლასიციზმის ფორმით.

ნეოკლასიციზტურ თვისებათა რღვევის პროცესი იწყება მონარქის (სტალინი) სიკვდილის შემდეგ.

დაეუბრუნდეთ უფრო კონკრეტულ, საკვლევ თემას. არც 1940 წლის შემდეგ შეცვლილა თეატრის სარეპერტუარო ორიენტირი. ომის წლებში პატრიოტული აემაციის წამოწევა სრულიად არ ცვლის ჩვენს თეზას. განა კლასიციზმი პატრიოტულ ამაღლებულობას და პათეტიკას უარყოფს? კორნელისა და რასინის შემოქმედება ხომ ამ მხრივაც გამოირჩევა?

საკითხი სულაც არ ეხება სამი მთლიანობის კანონს. მის დოგმათა რღვევას არაერთგზის მიმართავდნენ თავად კლასიციზტებიც. ნეოკლასიციზმში ტრანსფორმირდება გარკვეული ხერხები, მაგრამ მრავალ ნიშან-თვისებათა შემონახვის გზით თანდათან ფორმირდება ახალი ესთეტი-

სური პრინციპები, რომლებიც შეესატყვისება თავის დროს.

დრო კი ამსოლუტური მონარქის ეპოქას განადიდებდა!...

ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ ეველახე უკეთ ავლენდა ნეოკლასიციზმის ნიშნებს. თვით სახელწოდების („ივანე მრისხანე“) ტრანსფორმაცია კი ზუსტად მიგვანიშნებს მონარქისტულ ორიენტირზე. ომის შემდგომი წლების თეატრში მკვეთრად იჩინა თავი ფორმათა უძრობამ და სტილურმა გახევებამ. მასშტაბური, მაგრამ ცივი კლასიციტური სქემები გამოირჩეოდნენ პოლიტიკური ილუსტრაციულობით. ნამდვილი გმირობა იყო მსახიობთა ყოველი წარმატება. საერთოდაც, აქტიორული ხელოვნება ნაკლებად (რეჟისურასთან შედარებით) ემორჩილება იდეოლოგიურ ზეწოლას. იგი უფრო თავისუფალია, უფრო ლაღი და თვითმყოფადი, თუმცა ყოველი მათგანი თავის თავში ატარებს იდეოლოგიური განფენილობის ნაწილს.

მხოლოდ ნაწილს მთელისას!...

50-იანი წლების დასაწყისისათვის თეატრში უკვე ისეთი სიტუაცია შეიქმნა, რომ ხელმძღვანელობა მთელი სერიოზულობით ფიქრობდა პარტიის ისტორიის დადგმაზე, დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის თემატიკის სცენიურ გადაწყვეტაზე. ეს მწარე რეალობა იყო. თეატრის სრული პოლიტიზაციის ეპოქა იდგა.

აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე სხვებზე უკეთ გრძნობდნენ თუ საით მიექანებოდა თეატრი. ნეოკლასიციტური პათეტიკა და სქემატურობა, მისი ღრმა იდეოლოგიური გამიზნულობა და შიშველი, უკვე მეტისმეტად გახსნილი პოლიტიკური ტენდენციურობა თეატრს კარგს არაფერს უქადდა. ამიტომ სწორედ მათ იზრუნეს შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსვლაზე. სწორედ მათ დიდ ინტუიციას, მათ დიდ შემოქმედლებით უნარს და შინაგან მოქალაქეობრივ რწმენას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ თავი მოუყარეს ნიჟიერ და პერსპექტიულ ახალგაზრდობას. ეს თეატრის პერსპექტივის გადაწყვეტასაც ნიშნავდა. ვერავითარი „შვიდაცა“ ვერ განხედებოდა თე-

ატრში, რომ მათ არ შემოეკრიბათ ახალგაზრდობა, რომელიც შემდგომ შემოვიდა მათ ვხას. თუმცა ისინი ვარაუდობდნენ, რომ ცვლილებები მოხდებოდა ევოლუციური გზით. აქეთ წარმართავდნენ ახალგაზრდებთან თავიანთ მუშაობას სორავა და ვასაძე. თანდათან თავიანთ დუბლიორებად ნიშნავდნენ ახალგაზრდა მსახიობებს (ე. მანჯგალაძეს, ვ. გეგეკეორს და სხვებს), აწინაურებდნენ, რომ არ მოშორებოდნენ მათი მუდმივი ყურადღება. ახალგაზრდებს თითქოს სხვა რაღა უნდოდათ. როცა ხდებოდა თაობათა შერწყმა, მონაცვლეობის პროცესი უმტკივნეულოდ და თანდათანობით ხდებოდა. ისინი, როგორც დიდ ტრაგიკულ ეპოქებს გამოვლილი მსახიობები, კარგად გრძნობდნენ, რომ სანამ არ შეიცვლებოდა პოლიტიკური კურსი, სანამ არსებობდა ამსოლუტური დიქტატურა, ლაპარაკიც ზედმეტი იყო სხვაგვარ აზროვნებაზე. სასტიკად იყო აკრძალული ყოველგვარი ჯგუფურობა. თანამოაზრეობა შესაძლებელი იყო მხოლოდ არსებულ იდეოლოგიურ საზღვრებში და არა მის გარეთ. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ წლებში მკვეთრ ფორმათა ძიება ფორმალისმის იდენტურ ცნებად იქცა. ხოლო თავად ფორმალისმი პოლიტიკური დანაშაულის კატეგორიებად იაზრებოდა.

ასე რომ, თეატრში რეფორმისტული ცვლილებები, მით უფრო გადატრიალებანი იმ სისტემაში შეუძლებელი იყო. სავსებით გასაგებია სპექტაკლს, „რეპორტაჟი სახარობელადან“ კომკავშირული წარმოდგენის იარღიყი რატომ ქქონდა. იგი იდგმებოდა გეგმის გარეშე — სახელმწიფოებრივი დაკვეთის გარეშე, რეპეტიციები ტარდებოდა მსახიობების თავისუფალ დროს.

ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ მეთოდოლოგიურად მცდარია, როცა კომუნისტური პარტიის დამოკიდებულება თეატრისადმი (საერთოდ ხელოვნებისადმი) წარმოიდგინება, როგორც ერთიანი, უცვლელი პოლიტიკური ხაზი 1917 წლიდან მოყოლებული საბჭოთა სისტემის დამსობამდე. არა, ეს ასე არ იყო, ოცინი წლები ათასგვარი იზმებისა და არნახული შემოქმედებითა



ძიებების ეპოქა იყო. ლიტერატურაში და საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგში ტარდებოდა გაბედული ექსპერიმენტები. თითქოს პარადოქსულია, რომ ყველაფერი ეს ხდებოდა კლასობრივი ბრძოლების, რეპრესიების, კოლექტივიზაციის, განკულაკების და ათასგვარი დრამატული სოციალური მოვლენების ფონზე. საბჭოელებს უნდოდათ დასავლეთ ევროპელებისათვის დაენახებინათ, რომ ისინი მხარს უჭერდნენ თავისუფალ შემოქმედებას, ახალისებდნენ ეროვნულ კულტურებს მეფის რუსეთის იმპერიის საპირისპიროდ. ამასთანავე, ამ წლებში ჯერ სომ ისევ ძლიერია ნამდვილი ოპოზიცია და ოპოზიციური განწყობილებანი. დიქტატურის სისტემა ფორმირების პროცესშია. ამიტომ გასაკებია, სრულიად სხვა სიტუაცია, რომელიც იქმნება 1937 წლის შემდეგ. იგი დაიწყო კიროვის მკვლელობის შემდეგ, როცა ფართოდ გაიშალა „ხალხის მტერთა“ გამოვლენის კამპანია, შეიქმნა „მტრის ხატი“. 1937 წელი კი ამ პროცესის კულმინაციური წერტილი იყო. „გამარჯვებულთა ყრილობამ“ საბოლოოდ ჩაიგდო ხელში ყველა სადავე. სასტიკად გაანადგურა ყველა სხვაგვარად მოაზროვნე და ადამიანებში დანერგა შიშის სინდრომი, რომელიც შემდეგ თანდათან, საბჭოთა ადამიანებისათვის იმდენად ორგანული გახდება, ისე შევისსხლხორცება მათ სულსა და გულს, რომ ბუნებრივად ჩანს ასეთი ცხოვრების წესი. როცა ხელოვნებაში და საერთოდ ადამიანში წარმოიქმნება თვით ცენზურის მძლავრი მექანიზმი, ცენზურაც კი კარგავს მრისხანე ძალას. ადამიანებმა უკვე კარგად იცოდნენ, რა უნდა ეთქვათ და რა არა. ეს იყო ყოველდღიური ჩვეულებრივი ცხოვრების ნორმა. ასე და ამგვარად, თანდათან პრაქტიკულად გამართლდა რუსთაველის სიბრძნე — „შიში შეიქმს სიყვარულსა“. ასე რომ არ ყოფილიყო, გაუგებარი და აუხსნელი იქნებოდა არაერთი შედევრის წარმოქმნა დიქტატურის პირობებში...

ასე რომ, სხვა ცხოვრება იწყება 1937 წლის შემდეგ. სხვაგვარ კალაპოტში ღვება თეატრალური ცხოვრებაც. მათ შორის რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაც.

თუ გაეხსენებთ, რა ხდებოდა სტალინის

გარდაცვალებამდე ორიოდე წლით ადრე, ადვილი წარმოსადგენია, რა როლში იმყოფებოდნენ მიმდინარეობდა ქვეყნად. განდა „უკონფლიქტობის თეორია“, რომელმაც ყველაზე მეტად დააზარალა თეატრი. სცენაზე შეუძლებელი იყო საინტერესოდ წარმოჩენილიყო კონფლიქტი — კარგსა და უკეთესს შორის. იგი ბუნებრივად ბადებდა უფერულობასა და სქემატისმს. ამის ნიმუში იყო პ. კაკაბაძის „ბედნიერი სამკედლო“ და ი. ვაკელის „რვალი“ რუსთაველის თეატრში.

მაგრამ პოლიკარბე კაკაბაძეს რომ „ბედნიერი სამკედლო“ არ დაეწერა, მას არა მარტო შიმშილი, არამედ უარესიც ემუქრებოდა. შემჩნეული გახლდათ, როგორც სხვაგვარად მოაზროვნე...

გავისხენით „მეგრელების საქმე“, „ექიმების საქმე“, „კოსმოპოლიტი მეცნიერების მხილება“ და სხვა პოლიტიკური მოვლენები.

განა შეიძლებოდა ასეთ პერიოდში რაიმე თეატრალურ გადატრიალებასზე ლაპარაკი?

შეუძლებელი იყო და არც მომხდარა. ჩვენში კი ფართოდ არის გავრცელებული აზრი, რომ იგი თითქოს დაკავშირებულია სპექტაკლთან ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკად!“. ზუსტად ასე თუ არა, რაღაც ამგვარი მეც მიწერია და სხვებსაც. ასე დამკვიდრდა სტერეოტიპი. დიდი ინერციის ძალა. ერთხელ რომ ითქმება, მეორეჯერ რომ განმეორდება, შემდეგ აზრი თავად იკვლევს გზას. შემდეგ ძნელია მისი შეჩერება, მით უფრო, შეცვლა. შემთხვევით არ გავიხსენე წერილის შესავალში კ. მარჯანიშვილის ისტორია. იგივე ტრადიცია, იგივე სინდრომი მოქმედებდა მაშინაც. თუ ეროვნულ-რომანტიკულ თეატრს ვახსენებთ, უთუოდ მხოლოდ ახმეტელის სახელს ვიტყვი და სხვა აღარავინ არსებობს. თუ დიდი რეფორმატორისა და ევროპული (ახმეტელი აზიური!?) ტიპის რეჟისორს დავასახელებთ, მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილსა და სხვას არავის. თუ ახლის ძიებებზე დიდ რეჟისორ-პედაგოგის სახელს ვახსენებთ, რომელმაც ახმეტელის შემდეგ ახალი თეატრი შექმნა, მხოლოდ მიხეილ თუმანიშვი

ლია. თითქოს არც არაფერი საკამათო. განა სამივე არ იმსახურებს ასეთ ფართო განზომილებაში წარმოდგენას? რასაკვირველია იმსახურებენ და უცნაური იქნებოდა სხვაგვარად რომ წარმომედგინა მათი ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში. თავად მეც ხომ ათობით შრომები ვუძღვენი მათ შემოქმედებას, მაგრამ ყოველგვარი ვადაჭარბება არა მართო უკურაქციას, არამედ ისტორიის გაყალბებას იწვევს. იცვლება თეატრის ისტორიის საოცრად მრავალფეროვანი პეიზაჟი. რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს ერთი რეჟისორი, თვით ბუნება თეატრისა (ვეულისხმობ შემოქმედების კოლექტიურობას) შეიცავს კონფლიქტებს. ამ დროს ისტორია კარგავს სიმართლის გრძნობას, რაკი მოცემული პერიოდის ყველა ფურცელი ერთ ხელოვანს ეძღვნება და სხვები სქოლიოებში ექცევიან.

თავისუფალ საქართველოს თავისუფალი აზროვნება სჭირდება. არ უნდა გვეშინოდეს, ვთქვათ რა ვერ შეძლეს, რა ვერ გააკეთეს იგივე კოტე მარჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელმა, იგივე მიხეილ თუმანიშვილმა თუ სხვებმა.

საქართველო მდიდარია დიდი რეჟისორებით.

მე მიყვარს თეატრალური ლეგენდები და ავტორიტეტები. პატარა ერები მოვალენიც არიან უფრო ფრთხილნი და კონსერვატიულნი იყვნენ დიდ წინაპართა სახელების შეუბღალავად შემონახვის საკითხში. მაგრამ ამის გამო არ უნდა დაიკარგოს სხვების ნაშრომი და ნაღვეწი.

ი. ფურციის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ დაიდგა 1951 წელს. იმ პოლიტიკურ სიტუაციაში და იმ სათეატრო ატმოსფეროში ახალგაზრდულ სპექტაკლს მხარი დაუჭირეს ა. ხორავამ და სამხატვრო ხელმძღვანელმა ა. ვასაძემ. რატომ მოხდა ასე? მართო ა. ხორავა და ა. ვასაძეს კი არა, მთელ თეატრს სწამდა, რომ ახალგაზრდები გმირულ-რომანტიკული თეატრის ტრადიციას აგრძელებდნენ. მაშინ ვერავინ ბედავდა ახმეტელის სახელის ხსენებას, მაგრამ მისი სული არ ასვენებდა თეატრს. 1952 წელს ა. ვასაძემ

„ყაჩაღები“ აღადგინა ახმეტელის სახელის ხსენების გარეშე. აღდგენილმა წარმოდგენამ გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. დღესაც ვერ წარმომიდგენია, ნუთუ მაშინ აკაკი ვასაძე 54 წლის ასაკში თამაშობდა ფრანც შოროს? მსგავსი აქტიორული ოსტატობა დღემდე არსად, მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მინახავს. აქ სწორედ ისეთი საოცრება მოხდა, როგორსაც ილია ბრძანებდა — ამის იქით ხელოვნება არ მიდის.

თეატრში საკმაოდ მომძლავრებული ნეოკლასიცისტური სქემატურობის, ერთსახოვნებისა და მოსაწყენი უფერულობის ატმოსფეროში, როცა სცენიდან ადამიანური სითბო არ მოდიოდა, ხშირად მშრალი, რიტორიკული, მაგრამ პათეტიკურად ამადლებული ხმები ისმოდა, „ყაჩაღების“ აღდგენით სცენაზე ნამდვილმა მაცოცხლებელმა სიომ დაპქოლა. მაშინ ძალიან ცოტა ვინმე თუ ფიქრობდა, რომ იგი სულ სხვა თეატრალური ენების სპექტაკლი იყო, ვიდრე ასევე გმირულ-რომანტიკულ წარმოდგენებად მოაზრებული „ხვეისბერი გონა“, „ვიორჯი სააკაძე“ ან შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, რომლებიც აღბეჭდილნი იყვნენ ცრუკლასიცისტური პათეტიკურობით და პეროიზმით, თუმცა თავის დადებით როლს ასრულებდნენ პატრიოტულ აღზრდაში.

თეატრის რთულ დინებებში საოცარი ზემოქმედებით და მაცოცხლებელი სისხლისით გამოირჩეოდნენ დ. ალექსიძის კომედიური სპექტაკლები. რუსთაველის თეატრისათვის, რომელიც ტრაგედიის თეატრად იაზრებოდა, უცნაურიც იყო ალექსიძის კომედიური სპექტაკლები. მას „კომედიის რეჟისორის“ სახელი შეერქვა და საბჭოთა სისტემისათვის ეს უწყინარი სპექტაკლები მოსათმენად იქნა მიჩნეული იდეოლოგიური ტრიბუნის — რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში, მაგრამ სწორედ დ. ალექსიძის წარმოდგენები („სასტუმროს დიასახლისი“, „საპატარძლო აფიშით“, „დონ სეზარ დე ბაზანი“) აცოცხლებდნენ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას თავისი ფეიერვერკულობითა და არტისტული თავისუფლებით. იგი ქმნიდა თავის გარკვეულ სასცენო ლექსიკას, რომელიც

აფართოებდა თეატრის სტილურ შესაძლებლობებს.

ახალი თაობის მსახიობებიდან ბევრი დ. ალექსიძის მოწაფე იყო. თეატრში მათი მისვლა და ახალგაზრდა რეჟისორთა (მ. თუმანიშვილი, აკ. დვალისშვილი) გამოჩენა თეატრის განახლების იმედს იძლეოდა, მაგრამ, ვიმეორებ, **თეატრში ძირეული გარდაქმნა-გარდატეხა, ახალი ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბება შეუძლებელი იყო იმ პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიკურ სისტემაში.** ლაპარაკი შეიძლებოდა მხოლოდ ევოლუციური ხასიათის ცვლილებებზე, ისიც არსებული იდეოლოგიის საზღვრებში. თუ რეჟისურა მსოფლმხედველობაა, მაშინ გასაგებია, რომ მისი ფილოსოფიური ხედვა, — სასცენო სამყაროს მისეული გააზრება ვერ გაცდებოდა შეთავაზებულ საზღვრებს. რკინის ფარდა ჩამოშვებული იყო არა მხოლოდ საბჭოთა და კაპიტალისტურ სამყაროს შორის, არამედ ყოველი ადამიანის გონებაშიც თვითცენზურის ფორმით.

ისიც ბუნებრივია, რომ მ. თუმანიშვილი, ეს საოცრად მიზანსწრაფული, მუდამ მაძიებელი და თეატრის ფანტიკოსი რეჟისორი სადიპლომო წარმოდგენის (ვ. კარსანიძის „მარად მწვანე ქედები“ — წარუმატებლობის შემდეგ, რევოლუციური თემატიკის პიესას („დაუვიწყარი 1919 წელი“) დგამს. სპექტაკლი ასე თუ ისე ექცეოდა თეატრის ზოგად ესთეტიკურ პროფილში. ეს 1950 წელია. მეორე სეზონში უკვე ი. ფუჩიკის „რემონტაჟი სახარობელადან“ იდგმება. იზადება ახალი თაობის წარმოდგენა, რომელიც უადრესად ახლობელია რუსთაველის რომანტიკული თეატრალური ესთეტიკისათვის. პიესის პათოსი და მისი გამოხატვის საშუალებები თავისი მგზნებარებით, წამყვანის (კ. მახარაძე) როლის რომანტიკულად ამბლებული შესრულებით, სპექტაკლის მოქალაქეობრივი მებრძოლი ანტიფაშისტური განწყობილებით სავსებით მისაღები იყო საბჭოთაური იდეოლოგიისათვისაც და რუსთაველის თეატრის ესთეტიკისათვისაც.

მაგრამ მისი უმთავრესი დამსახურება სხვა იყო. **სპექტაკლი აფართოებდა გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკის**

საზღვრებს, ანახლებდა და აცოცხლებდა მის არსს, წმენდა ცრუ პათეტიკისა და ნეოკლასიციანური სქემების დანაშრევებისაგან. ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ნაკადი, რომელიც სულის სიღრმეებისაკენ გვიხმობდა, წარმოდგენას საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებდა. აქ რომანტიკული პათოსი დაწეული და ფსიქოლოგიური წიაღსვლებით იყო გაჯერებული. ჩვენ საქმე გვქონდა თეატრის შიგნით განახლების ძიების პროცესის სირთულესთან და ღრმა წინააღმდეგობრიობასთან, მაგრამ იგი სრულიადაც არ იყო ანტირომანტიკული სპექტაკლი. თეატრში რადიკალურ დაპირისპირებაზე ლაპარაკი ისტორიის გაყალბება იქნება...

ამიტომ ვახდა წარმოდგენა მისაღები და ახლობელი თეატრის ხელმძღვანელობისათვის. მაშინდელი პრესის მიერაც წაკითხული იქნა, როგორც ანტიფაშისტური წარმოდგენა.

გადავხედოთ მ. თუმანიშვილის 1950-1955 წლების რეპერტუარს:

1. „დაუვიწყარი 1919 წელი“
 2. ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფსიზლად!“
 3. ნ. გოგოლის „შეშლილის წერილები“
 4. მალიარეცკის „ქარიშხლის წინ“
 5. ფლტჩერის „ესპანელი მღვდელი“
 6. ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“
- ა. ვასაძესთან ერთად მუშაობდა „პაიტის“ დადგმაზე.

არც ერთი დასახელებული სპექტაკლი არ არის ისეთი, რომელიც რადიკალურად უპირისპირდებოდა თეატრის ძირითად სარეპერტუარო ხაზს და ზოგად ესთეტიკურ ფუნდამენტს, მაგრამ ყოველი სპექტაკლი (კარგი თუ ცუდი) აღბეჭდილი იყო ახლის ძიების წყურვილით, ყოველი სპექტაკლიდან თანდათან გროვდებოდა სასცენო ლექსიკურ საშუალებათა სიმდიდრე, რომელიც ნელ-ნელა ანახლებდა თეატრს.

დასახელებული ექვსი სპექტაკლიდან სრულიად ცალკე იდგა „ესპანელი მღვდელი“. ეს იყო ხალასი თეატრალობის ნამდვილი ზეიმი. ფანტასტიკური გახლდათ წარმატება, მაგრამ რაოდენ განსხვავებული და ღიძიც არ უნდა ყოფილიყო იგი, სრულიად ბუნებრივად თავსდებოდა თეა-



ტრის ესთეტიკურ საზღვრებში, რადგან თეატრში უკვე იყო აპრობირებული „კომედური რეჟისორი“. მიხედვით თუმანიშვილს არაერთხელ უთქვამს, რომ მის წარმოდგენას ბევრი რამ ჰქონდა საერთო დ. ალექსიძის სპექტაკლთან „საპატარძლო აფიშით“. ამ წარმოდგენას განსაკუთრებულად აფასებდა იგი. არაერთხელ უსაუბრია მ. თუმანიშვილს ალექსიძის სპექტაკლის მნიშვნელობის შესახებ. მიაჩნდა, რომ ამგვარი წარმოდგენები ცრუ რომანტიკული ტენდენციების ანტიპოდი იყო და დიდად წაადგებოდა თეატრს „რომანტიკული კრიზისის“ დაძლევაში.

კრიზისი კი ამჟამად იგრძნობოდა. მ. თუმანიშვილის **ქვესი სპექტაკლიდან ოთხი მკვეთრად გამოვლენილი პოლიტიკური ტენდენციის** პიესაზე იყო შექმნილი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმო იყო ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ (1955 წელი).

...სტალინი აღარ არის, მაგრამ პიროვნების კულტის კრიტიკა ჯერ არ დაწყებულა. თუმცა ხალხს ჯერ კიდევ ემინია ხმამალა ლაპარაკი „ხალხის მტრების“ გამართლებაზე. თეატრში ლაპარაკობენ ასმეტელზე. ბევრნი არიან ისინი, ვინც მას იცნობდა. ახალგაზრდობას მობეზრდა ცრუ პათეტიკური წარმოდგენები, მაგრამ უცნაური რამ ხდებოდა თეატრში — ერთის მხრივ, სურდათ ასმეტელის თეატრის რეაბილიტაცია და მეორეს მხრივ, აღარ უნდათ გმირულ-რომანტიკული თეატრი. თუმცა, თავად ახალგაზრდები ყოველნაირი სტილის სპექტაკლებში მონაწილეობენ. ამ პერიოდში დ. ალექსიძე, ა. დვალის შვილი, მ. თუმანიშვილი და ფ. ლაპიაშვილი ქმნიან თავისებურ „კორპორაციას“, სახეიბო რიტუალით ფიცს სდებენ, რომ იბრძოლებენ ა. ხორავას და ა. ვასაძის სათეატრო დიქტატურის წინააღმდეგ. ჩვენ ამჟამად არ ვსაუბრობთ თეატრის შიგნით მიმდინარე პროცესებზე დეტალურად. მე ამ პროცესების უშუალო მონაწილე ვარ და კარგად ვიცი რაც იყო და ვინ რას აკეთებდა. ვიცი თითოეულის როლი თეატრის განახლებისათვის ბრძოლაში, რომელიც ჯერ თეატრის შიგნით მწიფდებოდა და შემდეგ სცენაზე აბოლობს გამოქვამილს.

ამ პროცესში **ლიდერის მდგომარეობა ეკირა აკ. დვალის შვილს.** ისტორიულად ასე იყო და აქცენტების გადაადგილება მასზე უფრო ცნობილ რეჟისორებზე სინამდვილეს არ შეეფერება...

იმ პერიოდში აკ. დვალის შვილი ერთი წელი თეატრის პარტკომის მდივანიც იყო. მაშინ კი ეს ძალიან ბევრს ნიშნავდა უფლებრივი თვალსაზრისით, მაგრამ თუ ამასთანავე, საქმე გვექნებოდა პატიოსან, მართალ, პრინციპულ და უღალატო ეროვნული სულის ადამიანთან, ხომ ნამდვილი ბედნიერება იყო.

ასეთი პარტკომი იყო აკ. დვალის შვილი. მის ზურგს იყენებდნენ ამოფარებულნი (როცა რაიმე კრიტიკული აზრი იყო გასატანი ან სათქმელი) ალექსიძეცა და საერთოდ ყველა ახალგაზრდა, მათ შორის მ. თუმანიშვილიც. ეს ასე იყო!... მ. თუმანიშვილის რომანტიკული შტურმები „ტარიელ გოლუაში“ მარცხით დამთავრდა. არადა, რეპეტიციებზე სულ სხვა ატმოსფერო სუფევდა. სრული სიმართლეა, რასაც მ. თუმანიშვილი წერს წიგნში „ახლა კი, ფარდა“. თუმანიშვილი წერს: „რეპეტიციების დროს მეუბნებოდნენ: მიშა, შენ ასმეტელი ხარ. მისი საქმის გამგრძელებელი ხარ“. ამას ამბობდა არა მარტო ხორავა, როგორც სპექტაკლის მონაწილე, არამედ დასის ძველი თაობის ყველა მსახიობი. ნამდვილი დიდი ზეიმი იყო თეატრში. ასმეტელის მარტო სახელი კი არ ბრუნდებოდა, არამედ თითქოს შემოქმედებითი პრინციპებიც. ასე ფიქრდებდნენ თეატრში, მაგრამ მაშინ არც მე, არც მისს და არც სხვებს ეტყობა კარგად არ გექონდა გაცნობიერებული, რომ გენიალური რეჟისორის სიკვდილთან ერთად კვდება მისი შემოქმედებაც და ვეღარავითარე ძალა ვეღარ გააცოცხლებს მას. მხოლოდ მითებში, ლეგენდებსა და მოგონებებში რჩება თეატრალური წარსული...

მაგრამ მეტად ძლიერი აღმოჩნდა ნოხტალგია ასმეტელისებურ რომანტიკულ თეატრზე, ნამდვილ რომანტიკულზე და არა ნეოკლასიციკლურ განწყობილებასა და ცრუ პათეტიკაზე. თეატრში ინერციული-



მისა და ეპიგონობის მაგალითები სომ ერთობ ბევრი დაგროვდა!

მ. თუმანიშვილი ვიდრე დიდ შემოქმედად ჩამოყალიბდებოდა, ტანჯვის, ფანატურიკური თავდადებისა და ბრძოლის დიდი გზა გაიარა. იმ ეტაპზე კი, რომელსაც ჩვენ ვიხილავთ, იგი ურთულესი ძიებებისა და წინააღმდეგობრივი ცდების პერიოდში იყო. მაშინ, როცა „ტარიელ გოლუაზე“ მუშაობდა, სწამდა, რომ თუ რევოლუციურ თემაზე რაიმე უნდა დადგმულიყო, სახელმძღვანელოდ უკვე არსებობდა ახმეტელის თეატრის კლასიკური მოდელი და იგი უნდა გამხდარიყო მისი შთაგონების წყაროც. თუმანიშვილის ბავშვობის წლების მოგონებებში, შორეულად, მაგრამ მინც ღრმად ჩარჩენილიყო ახმეტელის სპექტაკლების ზღაპრული სამყაროს ხილვები;

ახმეტელისებური თეატრის რიტმი იყო უმთავრესი „ტარიელ გოლუაში“. ერთ-ერთი რეპეტიციის შემდეგ, რომელსაც ფინელები დაესწრნენ, მას „რიტმების კომპოზიტორი“ უწოდეს. მაგრამ სპექტაკლი ვერ გადაარჩინა რიტმებმა...

რევოლუციური რომანტიკის მატარებელი უკვე წასულიყო. რევოლუციონერთა საგმირო საქმეებს ხალხი უკვე სკეპტიკურად უყურებდა. დრო იცვლებოდა!...

აი, ასეთ ატმოსფეროში, ამგვარ თეატრალურ ძიებათა პირობებში დაიდგა აკ. დვლიშვილის სპექტაკლი — მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“.

„ჩვენებურები“ რუსთაველის თეატრის ნამდვილად პირველი რადიკალური, ანტი-რომანტიკული სპექტაკლი იყო. იგი წარმოადგენდა რუსთაველის თეატრის ტრადიციის, ბუნებისაგან სრულიად განსხვავებულ სპექტაკლს. ეს იყო საკოლმეურნეო სოფლის დადგენილი სქემებით გააზრების უარყოფის მაგალითი. თითქოს მოულოდნელად ყველაფერი მიწაზე დაეშვა, მიწაზე, სადაც უბრალო ადამიანები ცხოვრობდნენ და არა გმირები. ასე გვეგონა, თითქოს თეატრში, სადაც ყველანი ხმამალა ლაპარაკობდნენ, რათა ორკესტრის ორმო გადაეღახა მათ ხმებს, სადაც ყველაფერი ფართო მასშტაბებში მოიხრებოდა და ცხოვრებაც ზეაწეულ გრძობებში

ში განიცდებოდა, უცებ პატარა ბულბულის გალობასავით გაიფლერა ბულმა მელოდიამ.

ზემოთ ვთქვე და ხსავასმით ვიმეორებ, რომ თეატრში რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობის მოსვლით 50-იანი წლების დასაწყისში იწყება ახლის ძიებები. მაგრამ ჯერჯერობით იგი მიმდინარეობს თეატრის ტრადიციის საზღვრებში. ახალ სტილურ საშუალებათა მოკვლევისა, გამირულ-რომანტიკული გრძობების გათბობის, ფორმათა შინაგანი გამართლებისა და სიყალბის დანაღვებისაგან ვაჭმენდის პროცესი საკმაოდ თვალსაჩინოა. განსაკუთრებით მ. თუმანიშვილის ცდები, რათა თეატრალურ ფორმებს დაუბრუნოს თავისი პირველქმნილი ელვარება. სწორედ ამ სფეროშია მისი განსაკუთრებული მიღწევები. ამასთანავე, თეატრში უკვე შექმნილია პეპიას დიდი მხატვრული სახე. ყველასაგან მოულოდნელად, სახეს ქმნის არა ახალი თაობის რომელიმე წარმომადგენელი, არამედ აკაკი ვასაძე, სწორედ ის მსახიობი, რომელიც ოცი წელი ედგა თეატრს სათავეში და რუსთაველის თეატრს შეუნარჩუნა დიდი სახელი. ის სახე, რომელსაც ვასაძე ქმნიდა, მოასწავებდა სრულიად ახალ ეტაპს მის შემოქმედებაში.

„ტარიელ გოლუას“ პრემიერის შემდეგ, მიხეილ თუმანიშვილმა სულის შემძვრელი სიტყვა თქვა: „მივხვდი, რომ მე საერთოდ, თეატრიდან ვარ წასასვლელი. მორჩა, ბოლომდე არც კი მიყურებია სპექტაკლისათვის. ქათინაურიც მითხრეს, მაგრამ ვგრძობდი, რომ ეს ყველაფერი წააგავდა ვითარებას, როცა ადამიანი მძიმე ავადმყოფია, მას კი ამშვიდებენ, მალე ყველაფერი გაივლისო“ („ახლა კი ფარდა“. გვ. 160).

რა არის ეს? წარმატებებით („ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ „ესპანელი მღვდელი“) განებივრებული ახალგაზრდა რეჟისორის პოზიირობა, თუ გულწრფელი აღიარება? იმ წუთებში, იმ დღეებში, იმ წლებში მე სომ თეატრში ვმუშაობდი და ვიცი, რომ სრულიად გულწრფელი იყო თუმანიშვილის განწყობილება. სპექტაკ-



ლი არ გამოვიდა ახმეტელის გზის გაგრძელება, თუმცა მკვეთრ ფორმათა ძიების თვით არსი ახლოს იყო ახმეტელის შემოქმედებასთან.

„ტარიელ გოლუა“ თუმანიშვილისათვის რაღაც მიჯნა იყო ახალი სუნთქვის დასაწყებად. ამის შემდეგ იგი მთლიანად, თითქმის ოთხი წელი გადაერთო კომედიურ ჟანრებზე.

გადავხედოთ მეორე ახალგაზრდა რეჟისორის ა. დვალიშვილის რეპერტუარს. ერთი რამ წინასწარ უნდა ვთქვათ, როცა მ. თუმანიშვილზე (ან სხვა რეჟისორზე) ვლაპარაკობთ, შემოქმედის რა პერიოდსაც არ უნდა ვესვობოდეთ, ფსიქოლოგიურად მინც გვიჭირს მისი გამოყოფა მთლიანი შთაბეჭდილებებისაგან. ჩვენს ცნობიერებაში მინც მთლიანი, უკვე სახელოვანი ხელოვანი ცოცხლობს. თვალწინ წარმოგვიდგება მისი დიდი მიღწევები. წლობით დაქვიდრებული, სსოვნაში ღრმად აღბეჭდილი დიდი შემოქმედის ხატი. მის ფონზე როგორღაც არაეფექტურად გამოიყურება ახალგაზრდა რეჟისორის სახელი, რომელმაც თეატრში სულ რაღაც ხუთი-ექვსი წელი იმოდევანა და მერე მთელი სიცოცხლე სახელმწიფოებრივ თანამდებობებს შეაღია, სადაც დიდი ეროვნული საქმეები აკეთა, მაგრამ იგი ხომ მინც მისი რეჟისურის ისტორია არ არის? სწორედ ასეთ, მეტად წაშვებთან კონტექსტში ვიხილავთ ა. დვალიშვილის ადგილს რუსთაველის თეატრში. მაგრამ თუ მკვლევარები არ დაივიწყებენ ისტორიზმის პრინციპს, მაშინ დარწმუნდებიან, რომ სრულიად განსაკუთრებულია ა. დვალიშვილის დეაწლი და ადგილი თეატრის გარდაქმნათა მიჯნაზე.

ვიდრე ვუპასუხებდეთ კითხვას, თუ რატომ აიკრძალა „ჩვენებურები“, მანამდე ა. დვალიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლები უნდა გავიხსენოთ. სადიპლომო სპექტაკლს (თ. დონეაშვილის „გამარჯვებულითა ღიმილი“) წარმატება არ ჰქონდა. ეს მოხდა 1949 წელს. მ. თუმანიშვილსა და ა. დვალიშვილს თეატრში გზა ა. ხორავამ და ა. ვასაძემ გაუხსნეს. თითქოს უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ

არც ერთი ახალგაზრდა რეჟისორის დაბლომობა ნამუშევარს წარმატებას ჰქონია, მაგრამ დამდგმელები მინც დატოვეს თეატრში. პირველად თეატრს რეჟისორის თავისუფალი შტატიც კი არ ჰქონდა. მაგრამ რაღაც სხვა შტატზე გააფორმეს ორთავე.

ა. დვალიშვილმა დადგა:

1. ირ. ჭავჭავანიძის „თბილისელი ქალიშვილები“
2. ნ. გოგოლის „ბანქოს მოთამაშენი“
3. ბ. ქეღობაძეის „ახალგაზრდა მასწავლებლები“
4. ს. კლდიაშვილის „დღესასწაული საკრალაში“
5. ვ. კანდელაკის „სარეველა“
6. ვ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“
7. მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“.

„ჩვენებურები“ დაიდგა 1956 წელს. ა. დვალიშვილი მალე კულტურის მინისტრის მოადგილის თანამდებობაზე გადაიყვანეს. განა პარადოქსალური არ არის, რომ რეჟისორს, რომლის სპექტაკლსაც საჯარო ჩვენებაზე არ უშვებდნენ, უცბე აწინაურებენ სახელმწიფო თანამდებობაზე?... ჩანს, რაღაც რთული პროცესები ხდება არა მხოლოდ თეატრში, არამედ პოლიტიკაშიც...

თუ მიხვილ თუმანიშვილის ექვსი სპექტაკლიდან ოთხი მკვეთრად გამოვლენილი პოლიტიკური ტენდენციის პიესა იყო, დვალიშვილის რეპერტუარში — არც ერთი თუმანიშვილის რეპერტუარი ბევრად უფრო ახლოს იყო რუსთაველის თეატრის ტრადიციასთან, ვიდრე ა. დვალიშვილისა. იგი ნელ-ნელა, თითქოს შეუძინეველად, ფორმათა ხაზგასმის გარეშე ექებს უბრალო ადამიანთა ცხოვრების სიმართლით გამოხატვის გზებს. მას თითქოს არც აინტერესებს ელვარე ფორმები და ფეიერვერკული არტისტიზმი. მთელი ყურადღება გადატანილი აქვს მსახიობის მართალ სიტუაზზე, განცდის უშუალობაზე, უბრალოებაზე. რეჟისორის იდეალა, სცენაზე მსახიობი აზროვნებდეს, ფიქრობდეს. „ხალისიანი მეგობრებში“ აღწევს კიდევ მიზანს, განსაკუთრებით იმ სცენაში, როცა ახალგაზრდები ცხო-



ვრების გზას ირჩევენ. ისინი საოცრად მართლები და აზრიანები იყვნენ თავიანთი გრძნობების გამოხატვაში. ეს არის დიპლომატიური ახალგაზრდების მომავალზე, დიდი ცხოვრების დასაწყისზე. ისეთი სცენა, როგორც „ხალისიან მეგობრებში“ იყო, მანამდე არც ერთ სპექტაკლში არ ჰქონია. თეატრის ახალი თაობა სიხარულით შეხვდა წარმოდგენას. მას წარმატებაც ჰქონდა მაყურებელში. ვ. როზოვის ამ პიესის შესახებ დ. ალექსიძეს მ. თუმანიშვილისთვის მიუწერია: „ამ დღეებში მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში ვნახე როზოვის პიესის „გზა მშვიდობისას“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი. შესანიშნავი პიესაა ახალგაზრდობის ცხოვრების შესახებ. გირჩევ, აიღო ეს პიესა. მერწმუნე, არ წააგებ. მე მგონი, ძალიან კარგი იქნება თეატრისათვის. ხორაევს უთხარი, თუ ვიშოვი, ეგზემპლარს გამოგიგზავნი“.

პიესა ს. კლდიაშვილს გადმოაქართულბინეთ. სპექტაკლისადმი ინტერესი დიდი იყო, არავის არც აუკრძალა. განხილვამ კარგად ჩაიარა. თეატრის კულისებში უფროსი თაობის მსახიობები მანაც ბუზღუნებდნენ, რომ ეს არ იყო რუსთაველის თეატრის სტილის წარმოდგენა, მაგრამ „საბავშვო სპექტაკლად“ მოსათმენიად და ითმენდნენ კიდევ მანამდე, სანამ აკ. დვალიშვილის ასეთმა, თითქმის შეუმჩნეველმა უხმაურო ძიებებმა რადიკალური ხასიათი არ მიიღო. ახალგაზრდა რეჟისორიც თანდათან გაიზარდა, შემოქმედებითაც მომწიფდა, გამოცდილებაც შეიძინა. გარეგნულად არაეფექტური იყო აკ. დვალიშვილის ძიებანი. თვალს არ იტაცებდა საზეიმო თეატრალობა, ფიქვანური კული არტიზმი. მისი რეჟისურა თავისი ესთეტიკით უფრო ახლოს იყო ფსიქოლოგიურ თეატრთან, რომელსაც ამკვიდრებდნენ ალ. წუწუნავა, ყუშიტაშვილი, ვიდრე პირობით, სანახაობით თეატრთან.

ასე რომ, სრულიად განსხვავებული გახლდათ ახალგაზრდა რეჟისორების ძიებები. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა შედეგებზე, არა იმაზე, თუ რომელი უკეთესი იყო,

არამედ ძიებათა თვით არსებობის წლის შემდეგ ორივე ახალგაზრდას ფეხზე მტკიცედ იდგა. უკვე გამოიკვთა მათი გზა და თეატრის პერსპექტივაც. აი, ამ დროს, ერთ-ერთი მათგანი — აკ. დვალიშვილი მიდის თეატრიდან და ისტორიის ფურცლებზე ფერმკრთალებს მისი სახელი. თანდათან დაიწყება ეძლევა ის მონაპოვარიც, რომელიც დიდი ტანჯვით იქნა მიღწეული.

აკ. დვალიშვილის ძიებათა მთელი არსი ყველაზე სრულყოფილად „ჩვენებურებში“ გამოიხატება. აქ თავისებურად შეჯამდა ყველა თვისება, რასაც ახალგაზრდა ესწრაფოდა და რის დამკვიდრებასაც ცდილობდა.

...პრემიერის წინა დღეებში, თეატრში დიდი მითქმა-მოთქმა და ფუსფუსი იყო. მართალია, წარმოდგენაში ყველა თაობის მსახიობები მონაწილეობდნენ, მაგრამ ასევე ყველა თაობა მკვლევარებით ელოდებოდა სპექტაკლს. ხდებოდა რაღაც უჩვეულო ამბავი. იხაბებოდა ატმოსფერო. თეატრის სათავეში აღარ იყვნენ ა. ხორაევა და ა. ვასაძე. თითქოს ქარიშხალმაც გადაიარა, რომელიც ძველ ხელმძღვანელთა შეცვლას ახლდა, მაგრამ ნერვიული ატმოსფერო მანაც უკიდურესად გამწვავდა. იგი თეატრისათვის ნამდვილად უჩვეულო სპექტაკლმა გამოიწვია.

წარმოდგენა ყოფითი, ღრმა ფსიქოლოგიური, რეალისტური ხასიათისა იყო. ჩვენ ამოდ დავიწყებდით მასში ტრადიციის კვალს ძიებას, ამოდ შევეცდებოდით იგი რითიმე დავეკავშირებინა რუსთაველის თეატრის აღიარებულ სტილთან, უკვე ლაპარაკი აღარ იყო რომელიღაც სცენებზე ან ცალკეულ ტენდენციებზე, არამედ საქმე ეხებოდა მთელ წარმოდგენას, მის რეჟისორულ და აქტიორულ გადაწყვეტას. რაც მთავარია, მხატვრული აზროვნების პრინციპს, მის ესთეტიკას. წარმოდგენაში ყველფერი ძველიცა და ახალიც თანამოაზრე გახდა, შინაგანად მტკიცე, შეკრულმა მხატვრულმა მთლიანობამ ისე გააერთიანა უფროსი და ახალი თაობის შემსრულებლები, ისე დაემორჩილნენ ისინი რეჟისორის ნებას, ისე მკვეთრად შეიცვალა მა-



თი ინტონაციები და გამოსატვის ფორმები, რომ თვით ყველაზე პათეტიკურად მოლაპარაკე გ. ჩიხლაძეც კი ადამიანურად ამეტყველდა. მისი ტარიელი სცენაზე ცოცხლობდა რაღაც დიდი შინაგანი ტკივილით. უცნაურად სევდიანი იყო ტარიელის გამოსხედავა, ხმის ინტონაცია, საუბრის კილო. მთელი მოქმედება საქმიანობდა კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ტარიელი და ყველანი გრძობდნენ, რომ იგი არ იყო ტრადიციული თავმჯდომარის ტიპი. რომ ხასიათს ქმნიდა არა თავმჯდომარეობა და მისი საქმიანი წრაილი, არამედ გაუშხელებელი სევდა, რომელიც მუდამეამს თან სდევდა მის ყოველ ფრაზას, გამოსხედავას. ამ შინაგანი სამყაროს გამოვლენის ყველაზე კრიტიკულ წუთებში მიხედვით ჩიხლაძემ ისეთი სულში ჩამწვდომი ინტონაციით უთხრა მინავოს თავის ფრონტზე წასულ შეილზე „გოგია, აღარ გვეპოლია, ბიჭო“, რომ მთელ დარბაზს ყრუნტელმა დაუარა. ჩიხლაძის ტარიელს თვალებიდან ცრემლი მოწყდა. გამაოგნებელი დუმილი ჩამოვარდა. თითქოს ყველას ტკივილი ამ ერთი კაცის ბედში გაერთიანდა. სუნთქვა შეეკრა ხალხს. ტარიელმა მაღულად მოიწმინდა ცრემლი. დაბნეული და გაოგნებული იდგა გ. გეგეჭკორის მინავო. შორს, თითქოს საღდაც, ძალიან შორიდან მოისმა სევდიანი სიმღერის ხმა, — უფრო ახლოს გაიჟღერა გიტარის ემოციურმა მელიოდამ, თითქოს ომის სიომ დაჰქროლა სცენაზე, ომი და მწუსარება მოვიდა ყველას ოჯახში, ყველას სულში. თითქოს იმ სევდიან ხმებში ისმოდა ფრონტზე სასიკვდილოდ განწირული ჭაბუკების ხმაც, დაკარგული სიყვარულის, ნაადრევად გამქრალი ახალგაზრდობის ტკივილი. მერედა, ვის მიჰქონდა ამდენი სევდა, — ნუთუ ის მიხეილ ჩიხლაძე იყო, ყალბი თეატრალიობის ადაპტს რომ უწოდებდნენ? როგორ მოხდა, რომ რეჟისორმა თავის ნებას დაუმორჩილა ჯიუტი მსახიობი, რომელიც მუდამ ამყობდა თავისი რომანტიკითა და მეტად პათეტიკური ხევისბერი გოჩათი (ომის წლებს შვენოდა კიდევ ასეთი ზე-

აწეულობა!). ეს ერთი სცენა კი არა იყო, ფსიქოლოგიურად ასე სავეს, მთელი წარმოდგენა. ყოფის ყოველი დეტალი, ყოველი ნივთი, ადამიანის ხელით ცოცხლდებოდა, მეტყველებდა, კონკრეტულ ფუნქციას იძენდა. ნ. ცაგარელის მხატვრობა ქმნიდა ამ საყოფაცხოვრებო გარემოს. ჩაკეტილი და ზუსტად შემოსაზღვრული იყო სცენური სივრცე, რათა ყურადღება არ გაფანტულიყო, მაყურებელი არ მოსწყვეტოდა უშუალოდ კონკრეტულ სიტუაციას. ყველაფერი იყო არა თვალის სერიისათვის, არა ფართო და თავისუფალი სუნთქვისათვის, რაც გარკვეულ სივრცობრივ კომფორტს უქმნის მაყურებელს, არამედ ზუსტად შერჩეული და მიზანდასახული გარემოსათვის. მაყურებლის ყურადღების ამგვარ „ჩაკეტვაში“ იყო რაღაც ჩეხოვი-სებური. თითქოს ოთახის კედლებში ემწყვდევა მთელი სამყარო. ყველაფერს რაღაც პასტორალური სიმშვიდე დაუფლებია. გესმით საკუთარი გულისცემა, უსმენთ სულის მდუმარე ქეითინს...

არის რაღაც სიზმრისეული მთელს ამ სამყაროში. თითქოს არ გინდათ როგორც ნასიზმრალს თვალები გაახილოთ, რომ არ გაქრნენ ირეალურ სამყაროში გაცოცხლებული უცნაურად კეთილი და საყვარელი სახეები. ყველანი იმდენად პუშანური არიან, იმდენად ეთიკურია და ზნეობრივი მათი ცხოვრების წესი, რომ მხოლოდ იდეალში თუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ამგვარი ადამიანები. არადა, ამისთანა საოცარი რეალობა!

სცენაზე არაფერია გამორჩეული და თეატრალური. ყველაფერი ზუსტი და უბრალოა!...

სცენაზე იდგა არჯევანის (პ. ზაქარაძე) პატარა, ფიცრული სახლი. ეზოში, მარჯვნივ ხეზე თივის ზენი. საღდაც ისმის ძაღლის ყეფა, ყვივის მამალი. სახლში ტრიალებს არჯევანის მეუღლე სალომე (ლ. დამბაშიძე). თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება. ჩვეულებრივი იმერული სახლ-კარისა და ყოფის ილუზიაა. არავინ თამაშობს არტისტული თამაშით, რადგან ქართველი კაცი (ისიც იმერელი!) ისედაც მუდამ თამაშობს, მუდამ



გარედან უმზერს თავის თავს, რაღა საჭიროა სცენაზე ზედმეტი თამაში, ოღონდ შეინარჩუნე ბუნებრივი ცხოვრებისეული თამაშის წესი და სავსებით საკმარისია სცენისათვის. ასეა დაწერილი მ. ჯაფარიძის პიესა. მისი გმირები უბრალო და ზნეობრივი ადამიანები არიან. უყვართ და საოცრად უფრთხილდებიან ერთმანეთს. რაღაც შინაგანი იმპულსებით მუდამ ერთმანეთისაკენ მიისწრაფიან, რადგან სხვაგვარად ვერც წარმოუდგენიათ ცხოვრება. ლუკმა პურს იყოფენ, ერთმანეთს თვლებში შესციცინებენ, უსიტყვოდ გრძნობენ თითოეულის წადილს, შეიცნობენ გაუმხელელ ფიქრებს. კაცთმოყვარეობის რაღაც ცვათავრებები შუქი ადგას თითოეულს... ძალიან უჭირთ, ომმა და მწირმა მიწამ დარია ხელი, მწირ მიწაზე დაეჭვიდა ომი ქართველ გლეხობას, თითქოს გამოცდას უწყობს თუ რამდენად კეთილნი და მაღალზნეობრივნი დარჩებიან ამ დიდი გაჭირვების ეპოქაში, მაგრამ ვერაფერი ვერ არყევს მათ სულს. ისინი უფრო მეტად ერთიანდებიან, უფრო ღრმად უკავშირდებიან ერთმანეთს და საოცარ ზნეობრივ სიწმინდეს ინარჩუნებენ. უყურებთ მათ და თქვენც გინდათ ასე იცხოვროთ, გადახვიდეთ სცენაზე, რომ შეუერთდეთ ამ უბრალოსა და ამაღლებულ სინამდვილეს. სჯობია იყოთ ეკონომიურად მათსავით ლატაკნი, მაგრამ სულიერად მდიდარნი. ბედნიერებაა, ნამდვილად დიდი ჯილდოა ასეთ ადამიანთა გვერდით ცხოვრება.

უნდა აიყარონ მწირი მიწებიდან და გადასახლდნენ ბარში. ინგრევა ძველი ბუდეები, ძველი სამყარო, დარჩება მიტოვებული ბუხრები და სასაფლაოები. და კიდევ, დარჩება ბევრგვარის ნაფხურები, მოგონებები და თქმულებები სოფელზე. ყველაფერი ინგრევა, თუმცა ადამიანები სულის შემძვრელი ტკივილით, მაგრამ მაინც მომავლის იმედით ემზადებიან ახალი ცხოვრების დასაწყებად.

— ქართველი არ დაკარგავს მოყვანის სიყვარულს, როგორ პირობებშიც არ უნდა მოაქციოს!...

— შეუბღალავია ქართველი კაცის ზნეობრივი სიწმინდე და ჰუმანობა „ჭირსა შივან გამაგრება“ არის ქართველის მარად უკვდავი ისტორიული იდეა!...

აი, ასე მოიაზრებოდა სპექტაკლის კონცეფცია.

ნუთუ ძნელი მისახვედრი იყო ეს ყოველივე ზემდგომი ორგანოებისათვის?

არა მგონია. ვფიქრობ, ორმა გარემოებამ გამოიწვია სპექტაკლის გაჩერება.

პირველი — თეატრის შიგნით აბოზოქრდა ხალხი. მათთვის სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა ასეთი ყოფითი ფსიქოლოგიური წარმოდგენა. ასოთხმოცი გრადუსით უნდა მოტრიალებულიყო თეატრის გზა თუ „ჩვენებურების“ კვალს გაჰყვებოდა.

მეორეც — თეატრიდან წავიდა ორგანოებში წერილები, ირეკებოდა ზარები. საკოლმეურნეო სოფლის საბჭოთა ადამიანები არ დგანან სცენაზე, სტერეოტიპული კოლმეურნის ცეკვა-სიმღერებს შეჩვეული ხალხი ვერ შეეგუა სხვაგვარ სოფელს. ყველა თავის თავს უფრთხილდებოდა, თავს იცავდა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს ხდება 9 მარტის წინა პერიოდში, ურთულეს პოლიტიკურ ატმოსფეროში. თეატრის უფროს თაობას და მათ თანამოაზრეებს გარეთ სურთ, რაღაც არ უნდა დაუჯდეთ, არ დაუშვან წარმოდგენის საჯაროდ ჩვენება.

მოეწყო ერთი განხილვა, მოეწყო მეორე, მესამე, დრამატურგისაგან მოითხოვენ, რომ მოხდეს ჩასწორება. მაინც რა იყო გასასწორებელი? — ბევრი არააფერი. იმდენად აბსურდული იყო შენიშვნები, რომ აშკარად ჩანდა, რაღაც ღობე-ყორეს მიედ-მოუღებოდნენ. მაგ. გეგმულას (ბ. კობახიძე) როლიდან უნდა ამოშლილიყო ის ფრაზა, რომ რაიკომის მდივანიც ამ სასაფლაოზე დაიმარხება, და სჯობია ახლავე მოვუაროთ სოფლის სასაფლაოსო. სხაცელოა, არა? რა თქმა უნდა, მაგრამ რაიკომის მდივანს ასეთ კონტექსტში რომ მოიხსენიებთ, იგი დიდ ადამიანებზეც ასოცირდება.

(თითქოსდა უკვდავი იყვნენ, მით უფრო სტალინის შემდეგ!...).



დავთმეთ ასეთი ტექსტები, ოღონდ წარმოდგენა ვაეშვათ. ყოველ ვასინჯვაზე საოცარი აჟიოტაჟი იყო. დარბაზში ხალხის ტევა არ იყო. ახალგაზრდობა გაერთიანა წარმოდგენამ. ზოგიერთები პარტიის მანდატების დატოვებით იმუქრებოდა, თუ წარმოდგენას გაუშვებენო. ეს უკანასკნელი მუქარა იყო მეორე მიზეზი შეჩერებისა. სიგნალებს ხომ მაშინ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლეოდა. ჩემთვის, რომელიც ამ ორომტრიალის ცენტრში ვიყავი, ყოველი დღე ცხოვრების დიდი გაკვეთილი იყო. ბრძოლა სულ უფრო მწვავე ფორმებს იძენდა. ზემოთ იზარებდნენ აკ. დვალიშვილს. იგი საოცარი პირდაპირობით, თავგანწირვით იცავდა თავის პოზიციას. როგორც გამოირკვა, მისმა ამგვარმა პრინციპულობამ ხელი შეუწყო დაწინაურებას. როგორც თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგეს, უფლება არ მქონდა სპექტაკლზე წერილი დამეწერა. არადა, მინდოდა სადმე, პრესაში დაბეჭდილიყო დადებითი წერილი, რათა მოწინააღმდეგებთან ბრძოლაში გამომდგომოდა. „ლიტერატურული გაზეთის“ რედაქტორი გ. ნატროშვილი მოვიწვიე სპექტაკლზე. წარმოდგენა ძალიან მოეწონა. შევთანხმდით, რომ სხვისი გვარის ხელმოწერით დავწერდი რეცენზიას. მართლაც, ჩემი მეგობრის კ. სეფიაშვილის გვართ გამოვაქვეყნე პოლემიკური წერილი („უბრალე ადამიანები სცენაზე“). წერილის პათოსი იყო იმის მტკიცება, რომ სპექტაკლი არ იყო ანტისაბჭოური და „თეატრმა გვიჩვენა თავისი შემოქმედებითი ძალების მრავალფეროვნება“. ამიტომ სტატიაში საზგასმულად არის გამოკვეთილი ორივე ტენდენცია. ამ სრულიად არაპოლიტიკური სპექტაკლის განხილვის დროს საგანგებოდ ვლაპარაკობ მის ვითომდა განსაკუთრებულ პარტიულ, საბჭოურ მნიშვნელობაზე. წარმოდგენის კუმანისტური კონცეფცია ჩემს მიერ ასე იყო ინტერპრირებული: „რეპტიული-ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში არაერთხელ აუწერიათ, რომ გაჭირვების დროს ადამიანები კარგავენ თავიანთ სახეს და მოქმედებენ პრინციპით — „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“. აკ. კი, საბჭოთა მწერლის ნაწარმოებში, მწირ მიწაზე მცხოვრები ადამიანის ხელმოკლეობა ოდნავადაც ვერ ჩრდილავს მის დიდ ზნეობასა და კეთილშობილებას“.

ეს ამბავი მართლაც სასაცილოა, — სატირალი რომ არ იყოს, მაგრამ რას ვიზამთ, ისტორიული რელობაა. ბრძოლები მძაფრი იყო. ასმეტელის შემდეგ „ჩვენებურებამდე“ რუსთაველის თეატრმა არ იცოდა რას ნიშნავს წარმოდგენის აკრძალვა ან შეჩერება. მეოთხე ვასინჯვას ბიუროს მთელი შემადგენლობა დაესწრო. დირექტორმა პ. კანდელაკმა დამავალა მჟავანაძის და ბიუროს წევრების რეაქციებისათვის შედეგებიან თვალს. წარმოდგენის სისადავემ და უშუალობამ, მისმა კაცთმომყვარულმა სულმა იმდენად იმოქმედა, რომ მჟავანაძესა და ზოგიერთებს თვალეზზე ცრემლები შევინიშნე. სპექტაკლის შემდეგ შეიკრიბნენ დირექტორის ოთახში. ყველანი ფეხზე იდგნენ. ჩამოვარდა სამარისებური სიჩუმე. ყველა პირველ კაცს მისჩერებოდა. მჟავანაძე მიუტრიალდა რეჟისორს და ჰკითხა: რას ერჩიან, რის შესწორებას გთხოვენ? აკ. დვალიშვილმა საკითხი გაამარტივა, — თითქოს სასურველი არ იყო საბჭოთა ადამიანების ასე გაჭირვებული ცხოვრების ჩვენება. ამგვარი ლაპარაკი მართლაც იყო. მჟავანაძემ თქვა: მაშინ მხოლოდ უპატიოსნო ადამიანებს არ უჭირდათ, ყველა პატიოსანი ომის დროს და მის შემდეგ გაჭირვებული ცხოვრობდაო. საწინააღმდეგო აზრს ვინღა გაბედავდა, მით უფრო, როცა ბევრი რამ მართალი იყო მჟავანაძის სიტყვაში. ისე აუბრეს მსახიობებზე, პიესაზე. აკ. დვალიშვილმა დაიცვა თავისი პოზიცია. ისიც თქვა, რომ დღეს თეატრისათვის, „დიდი მნიშვნელობა აქვს უბრალე, კეთილი ადამიანების ჩვენებას, სისადავეს“...

ყოველ სცენას რაღაც ეტიუდური სასიათი ჰქონდა. აკ. დვალიშვილი პედა-

გოგიურ მუშაობას ეწეოდა თეატრალურ ინსტიტუტში და თითქოს სურდა მსახიობთა აღზრდის მეთოდის გამოყენებით მიეღწია უფროსი თაობის მსახიობებთან (მ. ჩიხლაძე, ბ. ზაქარიაძე, თ. ჩარკვიანი, მ. გეგეჭკორი, დ. ვაგუა) ახალგაზრდობის (გ. გეგეჭკორი, ბ. კობახიძე, ე. საყვარელიძე, მ. მიქელაძე) თანაშემოქმედებისა და თანამოაზრობისათვის. ადვილი არ იყო მათი სტილისტური გაერთიანება. განსხვავებული სასცენო ლექსიკა ხელს შეუშლიდა ერთიანი მიზნის მიღწევას. რეჟისორმა ბრწყინვალედ გადაჭრა ეს ურთულესი ამოცანა. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო არა მხოლოდ მ. ჩიხლაძე, — თითქმის ყველანი ერთ სასცენო ენაზე მეტყველებდნენ.

სპექტაკლში იყო განწყობილებათა მთლიანობა და ფსიქოლოგიური სიმართლე. არსად, არც ერთი ყალბი ინტონაცია, არც ერთი გართულებული მიზანსაცნა. ყველაფერი სისადავისა და პარმონიულობის პრინციპს ემყარებოდა. სულის უფაქიხეს მოძრაობას, ურთულეს ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს გრძობდნენ მსახიობები. პაუზა, გიტარის ერთი სიმის ხმა, თუ გეგელას საბჯენი ჯოხი, — ყველაფერი მეტყველებდა და მოქმედებდა. ასეთ ნიუანსებზე და დეტალებზე იყო აგებული წარმოდგენის მთელი ქსოვილი. მარტოხელა არჯევანთან მიდის მოხუცი გეგელა — ბ. კობახიძე. წელში მოხრილი და ჯოხს დაყრდნობილი, ოდნავი ღიმილით, რაღაც შინაგანი სიამაყით ეუბნება არჯევანს — „ქვეყანას თურმე კიდევ ვჭირდებით“. აზრი მიეცა მის ცხოვრებას. რაიკომმა ძველი ეკლესიის დაცვა დაავალა.

აკ. დვალიშვილი პიესის შესახებ წერს (წერილი ჩემს არქივში ინახება): „პიესა ქართველი გლეხკაცის სულისმიერის სარკისებური ასახვაა. შეგშურდება, როგორ ცხოვრობს ხალხი. გაჭირვება, ჭადი არა აქვს ომის დროს, მაგრამ გულს არ იტყხს და კაცობას არ კარგავს. როცა პიესა ახლა გადავიკითხე, იმედი მომეცა, რომ

გადავრჩებით. ქართველ ხალხში კოდირებულია რაღაც უხილავი ძალა, რომელიც მას მფარველობს“. სპექტაკლის დეკორატიულ გადაწყვეტასა და გმირთა ჩაცმულობაში ჩანდა საშინელი სილატაკის ატმოსფერო, მაგრამ იმდენად მაღალი ეთიკური და ზნეობრივი იყო გმირთა ურთიერთობა, რომ „სურვილი გავიჩნდებოდა იმ სიღარიბეში გეცხოვრა იმ ხალხთან ერთად“ (აკ. დვალიშვილი).

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ რელისტური, ფსიქოლოგიური ხასიათის მსახიობები თ. ჩარკვიანი (ფოტინე), ლ. ლამაშიძე (სალომე), ბ. ზაქარიაძე (არჯევანი), მ. გეგეჭკორი (ილარიონი) და სხვები.

ყველგან, თითქმის ყოველ მიზანსაცნაში ყველაფერი სიმართლის გამოხატვის პრინციპს ემყარებოდა. სწორედ პრინციპს და არა საერთო განწყობილებას. რეალისტური სახე კონკრეტული დეტალების ერთობის გარეშე ვერ წარმოიდგინება და იგი სცენაზე ქმნის განწყობილებათა ერთიან, შინაგან უწყვეტობას. არსებით მნიშვნელობას იძენს დეტალი. აქ არ არის არტისტული სანახაობის ეფექტები. ათასგვარი რეჟისორული „ტრიუკები და დახვეწებული მეტაფორები. ჯერ შორიდანაც კი არ ჩანს უნაპირო პირობითი თეატრალური „ესთეტიკის კონტურები“. თვით მ. თუმანიშვილიც ცდილობს რეალიზმის არსებში მოაქციოს რომანტიკული ნაკადი.

50-იანი წლების პირველი ნახევარი თეატრის ურთულესი და სპეციფიკური პერიოდია. არ შეიძლება მის რომელიმე ტენდენციასზე ლაპარაკი, რადგან არც ერთი მათგანი არ იყო დასრულებული. ამა-სთანავე, ერთი და იგივე დასის წევრები ხან ერთი სტილის წარმოდგენაში თამაშობდნენ და ხან მეორეში, ხან მესამეში.

თეატრმა კომედიურ წარმოდგენებში უფრო დიდ შედეგს მიაღწია, ვიდრე ტრაგედიებისა და დრამების დადგენებში. არადა, რუსთაველის თეატრს სახელი მოუხვეჭა სწორედ დრამატულმა ჟანრმა. რო-

გორც ვთქვით, „ესპანელი მღვდელი“ სრულქმნილი სპექტაკლი იყო, მიუხედავად მისი დიდი წარმატებისა, თეატრში ატმოსფერო მაინც ვერ განიმუხტა. იგრძნობოდა ნერვიული დაძაბულობა. თეატრი ვერ ისვენებდა, ექებდა სხვა აზრებს, სხვა ტენდენციებს. ვერც „ესპანელი მღვდელი“ და ვერც „დონ სეზარ დე ბაზანი“ ვერ წვეტდა თეატრის მთავარ პრობლემებს. გაჩნდა ერთგვარი შიში, რომ ამხეტელის სახელის აღდგენა გამოიწვევდა მისი თეატრის რესტავრაციას.

რთულ, გაორებულ, შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ატმოსფეროში დაიბადა მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“. ისტორიულ ფაქტად უნდა იქნეს მიჩნეული, რომ სწორედ აკ. დვალიშვილის სახელს, მის „ჩვენებურებს“ უკავშირდება რუსთაველის თეატრის სრული დეკორაციონალიზაცია, „ჩვენებურებში“ მოხდა რადიკალური შემობრუნება ყოფითი ფსიქოლოგიური თეატრისაკენ. ჩვენ არ ვიცით როგორ განვითარდებოდა „ჩვენებურების“ გზა დვალიშვილის შემოქმედებაში, შეძლებდა თუ არა ამ გარდატეხის მიჯნიდან ახალ ეტაპზე გადასვლას და თავისი ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი მრწამსის გამოხატვას ისე, როგორც ეს შესძლეს ალექსიძემ და თუმანიშვილმა. დ. ალექსიძემ „ოიდიპოს მეფისა“ და „ბასტრიონის“ დადგმაში შექმნა სრულ-

ლიად ახალი მხატვრული სინამდვილე. მ. თუმანიშვილი სრულიად გაემიჯნა კონსერვატიული თემატიკას, შეუბოძა და დაჟინებით თანმიმდევრობით გააკრძალა გაბედული ექსპერიმენტული ძიებები, განავითარა მიღებული გამოცდილება და თვისობრივად ახალი ხარისხი, კლასიკურ სრულყოფამდე მიიყვანა ახალი სათეატრო აზროვნება.

აკ. დვალიშვილი კი „ჩვენებურებთან“ შეჩერდა: თეატრიდან წავიდა. მკითხაობის სფეროს განეკუთვნება, თუ როგორი იქნებოდა ის, რაც არ მოხდა. მაგრამ ის, რაც გააკეთა რეჟისორმა, სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

ა. ხორავა თავის დღიურში წერს (ინახება თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში): „ახალგაზრდებს მიაჩნდათ, რომ ამხეტელის შემდეგ ჩავარდნები იყო და თუ ყურადღებას რომელიმე წარმოდგენა იქცევა, „არსენა“ და „ოტელიო“ იყო. ახალგაზრდობას ბელადობდა ა. დვალიშვილი. მ. თუმანიშვილი ხმას არ იღებდა. ახალგაზრდების სურვილი იყო თავისი თეატრის შექმნა. მეც ვიყავი მოსურნე, მაგრამ ამის დრო არ იყო“.

ეს ისტორიული რეალობაა. ისტორიაში კი ყველას თავისი ადგილი უნდა ჰქონდეს.



ეროვნული მუსიკის ღირსშესანიშნავი ნიშები

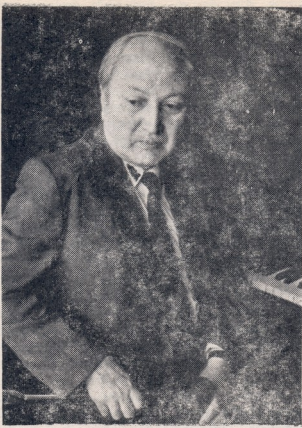
რუსუდან ქუთათელაძე

საქართველოში ვიოლინო სულ რაღაც საუკუნენახევარი იქნება, რაც შემოვიდა. თავისი კეთილშობიანების და გამომსახველობის იშვიათი უნარის წყალობით „საკრავთა დედოფალმა“ უმალ მოხიზლა ქართველი კაცი, ვიოლინო მტკიცედ დამკვიდრდა საქართველოს მუსიკალურ ცხოვრებაში. წარსულ საუკუნეშივე მიეცა დასაბამი ამ საკრავზე ეროვნულ საშემსრულებლო ტრადიციას, რომელიც უკავშირდება შესანიშნავი მოღვაწის, კომპოზიტორის, მევიოლინე-შემსრულებლის და პედაგოგის (პრაქტიკოსის და მეთოდისტის) ანდრია ყარაშვილის სახელს. ამ ღვაწლმოსილმა პიროვნებამვე დადო პირველი აგური ქართული სავიოლინო მუსიკის საძირკველში. ეს იყო მცირე ფორმის სავიოლინო პიესები. სავიოლინო მუსიკის განვითარების შემდგომი საფეხურია დიდი ფორმის სავიოლინო მუსიკა, რომელიც ჩვენში XX საუკუნის 30-იანი წლებით თარიღდება. მას აქვთ ჩავლილმა განვითარების 60 წელმა სავიოლინო მუსიკის რაოდენობრივად უხვი მოსავალი მოიტანა. თუმც ისიც სათქმელია, რომ ბევრ ნაწარმოებს გაუვიდა უავლი, დღესთვის მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის კუთვნილებაა. მაგრამ არის რამდენიმე სავიოლინო ნაწარმოები, რომელთაც დროის მკაცრ გამოცდას გაუძლეს, რომლებიც ქართული სამუსიკო კულტურის და ქართული საკომპოზიტორო შემოქმედების საუნჯეს ამკობენ. ასეთებია უწინარესად ყოვლისა ა. მაჭავარიანის, ბ. კვერნაძის, თ. თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტები. საგულისხმოა ისიც, რომ ეს ქმნილებები, დაწერილი დიდი შუალედებით— 1949, 1956, 1976 წწ. — მემკვიდრეო-

ბითობის ჯაჭვის ურდევ რგოლებს ქმნიან, მათ ბევრი რამ ანათესავენს. ამ შესანიშნავ სამეულში შუათანას, ბ. კვერნაძის სავიოლინო კონცერტის საჯარო შესრულებიდან 40 წელი გავიდა. ცხადია, საიუბილეო თარიღი თავისთავად არაფერს ნიშნავს, რომ არა თავად ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება. ამ პარტიტურამ ბევრი შემსრულებელიც მიიზიდა და მუსიკისმცოდნეობითი კვლევისთვისაც ნაყოფიერ მასალას გვაწვდის.

ბ. კვერნაძის სავიოლინო კონცერტს მსმენელი აუდიტორია პირველად შეხვდა 1958 წ. თბილისში გამართულ ფესტივალზე „მუსიკალური გაზაფხული“. 1961 წ. დაისტამბა პარტიტურა, მოსკოველმა მევიოლინემ, ა. მარკოვმა და დირიჟორმა ზ. სუროძემ განახორციელეს ჯრამჩანაწერი საკავშირო ფორმაში „მელოდია“. კონცერტმა გაიქცა საბჭოთა კავშირის, აშშ-ს, ავსტრიის ქალაქებში. ეს ყველაფერი მუსიკის ღირსების მაჩვენებელია. ეს კონცერტი როგორც პრიზმაში, იმგვარად იკრებს ეპოქის ბევრ ნიშანთვისებას, მიგვანიშნებს საკომპოზიტორო ინტერესებს, შემოქმედებით მისწრაფებებს, ერთის მხრივ, მაღალ მხატვრულ დონეზე ანზოგადებს წინამავალი დროის მონაპოვრებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, სამომავლო ტენდენციებსაც აძლევს დასაბამს. ნაწარმოებში თავმოყრილია თავისი დროის არა მხოლოდ საკონცერტო, არამედ ზოგადად ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ბევრი ტიპური თავისებურება. კვერნაძის მომდევნო შემოქმედების განხილვა გვიჩვენებს, რომ ეს სავიოლინო კონცერტი საკვანძოა ავტორის მემკვიდრეობაში, მან თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა არა მხო-

ზიძინა
კვერნაძე



ლოდ 50-იანი წლების ქართულ მუსიკა-
ლურ ხელოვნებაში, არამედ ერთ-ერთი
ცენტრალური ადგილიც დაიმკვიდრა ქარ-
თული ინსტრუმენტული კონცერტის გან-
ვითარებაში.

სავიოლინო კონცერტის მუსიკა ამჟღა-
ვნებს ზ. კვერნაძის ხელწერის ნიშანდობ-
ლივ ყველა საუკეთესო თვისებას: სიხსლი-
სადმი სწრაფვას, მხატვრული შინაარსის
ინდივიდუალობას, ფორმის სიმწყობრეს,
ტრადიციის ერთგულებას და იმავდროუ-
ლად მის გადახალისება-განახლებას, მუ-
სიკის მკაფიო ეროვნულობას. კვერნაძი-
სეული ნაწარმოებების თითოეულ ტაქტში
მათი ქართულობა გამოსჭვივის, თემატურ-
რი მასალა მუდამ უხვი და სახიერია, მე-
ლოდიკა გამომგონებლობით და სულიერი
სიმდიდრით ხასიათდება. აშკარაა კანტი-
ლენური წყობის უპირატესობა. შემთხვე-
ვით როდი უთითებს ა. ბალანჩივაძე, რომ
„კვერნაძე სიჭაბუკიდანვე გვანაცვიფრებს
ნათელი მელოდიზმის ნიჭით, მისი ღრმა
გამომსახველობით“.¹ უწინარესად სავიო-
ლინო კონცერტის მუსიკას ახასიათებს

ის, რასაც კვერნაძის შემოქმედებაში ხაზ-
გასასმელად მიიჩნევენ გ. ორჯონიკიძე და
ნ. ვაბუნია. პირველი მათგანი „ტემბრუ-
ლი პალიტრის მრავალფეროვნებას“² ხო-
ლო მეორე „პარმონიული ენის სილამა-
ზეს“ აღნიშნავს.³

ორკესტრის ინსტრუმენტთა სპეციფიკის
ცოდნა, მათ გამომსახველ შესაძლებლობა-
თა ფლობა კომპოზიტორს გზას უკაფავს,
რათა ლაღად გამოიყენოს სიმფონიური
ორკესტრის ტემბრული პალიტრა, სოლო
საკრავის უნარი, სონორულად მდიდარი
გახადოს პარტიტურა. ა. მაჭავარიანის სა-
ვიოლინო კონცერტის არ იყოს, კვერნა-
ძის შემოქმედებაშიც ეს ნაწარმოები ჟან-
რის ერთადერთ ნიმუშად რჩება. მით უფ-
რო საგულისხმოა, რომ პარტიტურას ექ-
სპერიმენტის იერი არ აქვს, შემოქმედები-
თი ევოლუციის ლოგიკურ გაგრძელებას
წარმოადგენს. გასათვალისწინებელია ის-
იც, რომ ამ ნაწარმოებს შვიდი წლით წინ
უსწრებს კვერნაძის საფორტეპიანო კონ-
ცერტი № 1 (1950), ორი საკონცერტო პარ-
ტიტურის შეჯერება წარმოაჩენს ავტორის

ოსტატობის სრულყოფას, ხელწერის ინდივიდუალობას, აზროვნების მასშტაბის ზრდას. სავიოლინო კონცერტი კომპოზიტორის შემკვიდრებობაში ავლებს ზღვარს მის ადრეულსა და მოწიფულ შემოქმედებას შორის.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტი პირველი ქართულ საკონცერტო პარტიტურათა შორის, რომელიც წარმოაჩენს ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ინტერესების გადართვას ვენის კლასიკოსთა, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, ხანატურიანის შემოქმედებითი შემკვიდრებობიდან XX საუკუნის მუსიკის მონაპოვრებზე. სახელდობრ ამ პარტიტურაში აშკარაა ორიენტაცია მიმდინარე საუკუნის ფრანგული მუსიკის სტილურ თავისებურებებზე. ათვისებულია იმპრესიონისტული მიმდინარეობის ტემპრულ-კოლორისტული მიღწევები. თვალშისაცემია რაველის „დაფინისი და ქლოეს“ საორკესტრო ეფექტების აღუზიები. ამიერიდან ქართველ კომპოზიტორთა პროფესიული ინტერესები სულ უფრო მკიდროდ უკავშირდება ევროპულ, მათ რიცხვში ფრანგულ (რაველი, დებიუსი, ონეგერი) პარტიტურებს. მომდევნო ათწლეულში ამ აღუზიათა გეოგრაფიული და ქრონოლოგიური საზღვრები უფრო და უფრო ფართოვდება.

მართებულია გავიხსენო, რომ 50-იანი წლების ქართულ სახვით ხელოვნებაში ასპარეზზე გამოსულ მხატვართა ინტერესები აგრეთვე XX საუკუნის შემოქმედებისკენ, პირველ რიგში, ფრანგული ფერწერისკენაა მიმართული და წინამძეული პერიოდისგან რადიკალურად განსხვავებულ პრინციპებს ეფუძნება. ხელოვნების ორ სფეროს — მუსიკას და ფერწერას — შორის არსებულ პრინციპთა სიახლოვე ფრიად საგულისხმო მოვლენაა.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტი ლირიკულ-დრამატული ნაწარმოებია, ჟანრულობის წილით. მაგორული ტონის უპირატესობა ამადროულად ამჟღავნებს ლირიკული, პოეტურად შთაგონებული საწყისის როლს. ნაწარმოები ვირტუოზულ კონცერტთა რიგს უნდა მივაკუთვნოთ, თუმცა სიმფონიზმის თვისებებსაც იტევს. სოლო კონცერტის ჟანრის მოთხოვნათა თანახმად ვიოლინოს როლი წამყვანია. ეს

ჩანს იმაში, რომ თემატური მასალის ექსპონირება ამ საკრავს ევალება. ტექნიკურ მის გამლა-დამუშავებაც ობლივიატური საკრავის ფუნქციაა, ცოტა და ხანმოკლე პაუზები. ჟანრის ძირითადი მახასიათებელი, კონცერტულობა, ჩანს ვირტუოზულ ელემენტთა რაოდენობასა და ფორმათა მრავალსახეობაში, ტექნიკურ და საშემსრულებლო შტრიხთა მრავალგვაროვნებაში. ვარკვეული ადგილი ეთმობა იმპროვიზაციულ საწყისს.

ვიოლინოს ტექნიკურ შესაძლებლობათა ათვისებაში ვლინდება კომპოზიტორის გემოვნება, ზომიერების გრძნობა. იგი სოლისტის პარტიას კონცერტულობას ანიჭებს ტემპრულ, რეგისტრულ დაპირისპირებათა, მათ ფორმათა კომბინირებით, წვრილი თითებრივი ტექნიკისა და ფართო ინტერვალური სვლების, პასაჟებისა და მელიზმების სახეობათა, ორმაგი ნოტების, აკორდების და ცალფა მელოდიკის, პიკიატოს და ფლაჟოლეტების, ლეგატოს, მარკატოს, დეტაშე სეკოს და სხვა შტრიხების მონაცვლეობით. ტექნიკური ხერხები თემატური მასალის სინტაქსის ორგანული ნაწილია, არაფერი ეწინააღმდეგება საკრავის ბუნებას. ამასთანავე კომპოზიტორი გვერდს უქცევს ზედმეტ სირთულეებს, ვირტუოზულობას ვირტუოზულობის წილ. ეს როდი მოასწავებს ნაწარმოების ადვილმისაწვდომობას, საშემსრულებლო სიმარტივეს. კვერნაძის კონცერტი მევიოლინოსგან მოითხოვს თითებრივი ტექნიკის ფლობასაც და ხემის „ფართო სუნთქვასაც“, მის მოქნილობას. წინაა წამოწეული ბეერის, ბეერათქმნადობის, კანტილენის, ვიბრატოს პრობლემები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ვირტუოზულ ელემენტებში კვერნაძე არ ესწრაფვის ნოვაციებს, მუსიკალური ქსოვილის ჩამოყალიბებაში არსებულ ხერხებს მიმართავს. ამ თვალსაზრისით პარტიტურა დაშტამპული ხერხებისგანაც კი არაა დაზღვეული, მაგრამ ნაწარმოების ღირსებას განასაზღვრავს არა კონცერტულობის ტიპის სიახლე, არამედ ის, რომ ვირტუოზულობის ტიპმა შეიძინა ეროვნული იერი, ბუნებრივი, დამაჯერებელი გასნა და ამ გზაზე წინ გადაიდგა ნაბიჯი, ამ მხრივ კვერნაძე



მაკეარიაანს, მალანჩიკჭის, თაქთაქიშ-
ვილის ღირსეული მემკვიდრეა.

საკონცერტო ციკლის დრამატურგიაში
კერნაძე გარკვეულ როლს ანიჭებს კონ-
ცერტირების ფორმებს, მათი მუშეობით
ახდენს მასალის განვითარებას, ყველგან
ინარჩუნებს შეჯიბრის პრინციპს. ასე მაგ.
ციკლის პირველ ორ ნაწილში კონცერტი-
რება ვლინდება ბგერათქმნადობის ხერ-
ხებში, შტრიხთა მრავალგვაროვნებაში,
როგორც სოლო საკრავის, ისე საორკესტ-
რო პარტიებში (უფრო ხშირად ხის ჩასა-
ბერთა პარტიებში). ფინალში კონცერტუ-
ლობა უკავშირდება ჟანრის ტიპოლოგიურ
თავისებურებებს, ანუ განვითარების ძი-
რიოდ სახეობად წარმოდგება შეჯიბრი
სოლო და ტუტი-ს შორის, აგრეთვე ორკე-
სტრის ცალკეულ ჯგუფს შორის. მთელს
ციკლში შენარჩუნებულია თემებს შორის
შეჯიბრის პრინციპი, თემებისა, რომელ-
ზეც ურთიერთგანსხვავებულ ემოციას ვა-
ნასახერხებენ. კონცერტულობის არსებო-
თი თვისებაა ვირტუოზული და ლირიკუ-
ლი ელემენტების, ვირტუოზულ-მოძრავი
და ლირიკულ-მღერადი თემების, ზოგჯერ
კი მთელი ეპიზოდების მიმდევრობა-დაბი-
რისპირება.

გარკვეული ლოგიკა შეინიშნება ციკლ-
ში ბგერათქმნადობის პრინციპთა მიმდევ-
რობაში. ასე მაგ. I ნაწილში, საშემსრუ-
ლებლო შტრიხთა მრავალფეროვნებით
რომ განირჩევა, მეთავეობს კანტილენა,
რბილი ლეგატო, თუმცა ამ ხერხთა უპი-
რატესობა არ გამოირიცხავს იმპროვიზაცი-
ული ტიპის პასაჟთა, მეტრულ-რიტმულ
ფიგურაციათა მრავალგვარობას, ტრიო-
ლურ და სხვა დაჯგუფებათა კომბინაცი-
ებს. ციკლის II ნაწ. ბგერათქმნადობის
ფართო ასპარეზია — ღრმა, ლბილი ბე-
რა, ვიბრატო, მღერადი კანტილენა ინს-
ტრუმენტის სხვადასხვა რეგისტრში, ხე-
მის „ფართო სუნთქვა“, ნატიფი ფრაზირე-
ცა აქ დიდ გამოყენებას პპოეებს. ციკლის
ფინალში წინამავალი ნაწილებისგან გან-
სხვავებული საშემსრულებლო პრობლემე-
ბია წამოჭრილი. ამავდროულად, როგორც
ციკლის დამასრულებელი ნაწილი, იგი ან-
შოგადებს პარტიტურის ძირითად თავი-
სებურებებს. ამიტომაც, რომ აქ მოძრავ
ფაქტურასთან, თითებრივ, ეკზერსიზულ

ტექნიკასთან ერთად წარმოდგენილია კონცერტ-
ნიკლენური ეპიზოდებიც, ხოლო შტრიხ-
ხებს სპიკატო და დეტაშე სეკო-ს უპირის-
პირდება ლეგატო, დიდი გრძლიობის ბე-
რები და სხვ. საშემსრულებლო სირთუ-
ლებებს აქ ამრავლებს განვითარების თავ-
ბრუდამხვევი ტემპი და მეტრის ცვალე-
ბადობა.

კვერნაძის კონცერტის საორკესტრო
პარტია სრულ შესატყვისობაშია ჟანრის
ძირითად მოთხოვნასთან — კონცერტი-
რებასთან. წინ წამოიწევს ხან ერთი, ხან
მეორე ჯგუფი, ცალკეულ საკრავებსაც
აქვს სოლო ეპიზოდები, ინდივიდუალიზე-
ბულია ტემპრები. კონცერტის თავისებუ-
რებას ისიც ქმნის, რომ კომპოზიტორი არ
იძლევა რეგისტრულ კონტრასტებს სო-
ლო და საორკესტრო პარტიებს შორის, და
ამასთანავე ქმნის ტემპრულ კონტრასტს,
რაც ჟღერადობას ფერადოვნებას ქმა-
ტებს. ტემპრული პალიტრის პოლიქრომუ-
ლობა კვერნაძისეული ამ პარტიტურის
ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი მახასიათებე-
ლია და განსხვავებს კიდევ ამ ნაწარმო-
ებს წინამავალი დროის ჟანრული ერო-
ვნული ანალოგებისაგან. მართალია, ამ
გზას სხვა კომპოზიტორებიც ადგებიან,
მაგრამ ორკესტრის ტემპრული ფერადოვ-
ნება 50-იანი წ.წ. ქართული ინსტრუმე-
ნტული კონცერტის მთავარ მახასიათებ-
ლად მაინც იშვიათად იქცევა ხოლმე. აქ
ძირითადად სიმებიანი ჯგუფის გამომსა-
ხველ უნარს ეყრდნობიან, დანარჩენ ჯგუ-
ფთა ინტერპრეტაციაშიც ვენის კლასიკუ-
რი სკოლის ტრადიციები მოქმედებს. სავი-
ოლინო კონცერტის განზოგადებული
„ობერტონულობა“ კი გზას უკავავს კვე-
რნაძის ისეთ შემოქმედებით მონაპოვრებს,
როგორიცაა „ბერიკაობა“, „მოლოდინი“,
„ცეკვა-ფანტაზია“ და სხვ.

ვიოლინოს მეთავე ფუნქცია კონცერტში
ნიუანსებითაცაა ხაზგასმული. I ნაწილში
სჭარბობს ნიუანსი ფორტე, ორი და სა-
მი ფორტე სოლისტის პარტიაში, საორკე-
სტრო პარტიაში კი უმეტესად პიანო და
ორი პიანოა გამოყენებული. სოლისტის
პარტიაში ძლიერი, მსუყე ხმოვანება იდუ-
მალი, რბილი ორკესტრითაა თანხლებული.
ამარივად ორკესტრი არსად არ უტოლდე-
ბა სოლისტის პარტიას, მაგრამ ამავდრო-



ულად სცილდება მხოლოდ და მხოლოდ აკომპანემენტის ჩარჩოებს. საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებში ორკესტრის ფუნქციის ამგვარი გააზრებით კვერნადისეული პარტიტურა ამზადებს ნო-იანი წლების რიგი საკონცერტო ნაწარმოებების თავისებურებას — სოლო და საორკესტრის პარტიის თანაწორუფლებიანობას.

კვერნადის სავიოლინო კონცერტი სიახლესთან და საკომპოზიტორო ხელწერის ინდივიდუალობასთან ერთად მჭიდროდა დაკავშირებული კლასიკურ ტრადიციასთან. სახელდობრ, ციკლის დრამატურგია ყველაზე ნაკლებ აელენს ნოვაციებისადმი მიდრეკილებას, კომპოზიტორი არ ესწრაფვის ფორმათა რეკონსტრუქციას. ტრადიციულს ემთხვევა ავრთვე ტემპების მიმდევრობა: ჩქარა—ნელა—ჩქარა. თითოეული ნაწილის სტრუქტურისა და თემატიზმის ხასიათი ინდივიდუალურია.

კომპოზიციურად ციკლი აგებულია ეანრული და ლირიკული სფეროების ერთიმეორეში გადართვის პრინციპით. მთლიანობა მიღწეულია ინტონაციური თაღების აგებით ნაწილებს შიგნით და მათ შორის. უმთავრესი დრამატურგიული პრინციპია სახეთა არა მძაფრი შეტაკება, არამედ შთანაფიქრის ხორცშემსხმელ ხეობთა კონტრასტულობა, მათი შეპირისპირება. ამ თვალსაზრისითაა გააზრებული ტემპური მიმდევრობაც; ალევრო-ანდატე-ალევრო განხილულია არა როგორც მტრულ ძალთა ბრძოლის ასპარეზი, არამედ როგორც ტემპური სხვაობა. ხშირად იცვლება მეტრულ-რიტმული ფორმულებიც. კონტრასტი მოცემულია ხშირად თემატურ ერთეულშიც, ტონალურად მყარი და მერყევი ნაკვობების სახით. მაგ. მთავარი პარტიის პირველი წინადადება რე-მაჟორში, ხოლო მეორე რე-მინორსა და მიზემომლ მაჟორშია, დადაბლებული VI საფეხურით. კონტრასტულობაზე გვითითებს ერთ თემატურ ერთეულში ჩაკეტილი და ღია ფორმის ნიშანთვისებათა თანაარსებობაც.

სხვაობა 50-იანი წლების ინსტრუმენტული კონცერტებისა 30-40-იანი წ. წ. ანალოგიური ჟანრის მუსიკასთან იმაშიც ვლინდება, რომ ადრეული პერიოდის მუ-

სიკაში კონტრასტული იყო თემატური და ტემპური მაჩვენებლები, ახლა კონტრასტულობა გამოსჭვივის როგორც ტემპურულ, მეტრულ-რიტმულსა და პარმონიულ სფეროში, ისე სხვა ელემენტებში. ამ თვისებათა გამოც შეიძლება კვერნადის სავიოლინო კონცერტი ქართული სავიოლინო კონცერტის ევოლუციური გზის ახალი საფეხურის მაუწყებლად მივიჩნიოთ.

კვერნადის კონცერტის მეთავე ნაწილში უმეტესად სიმებიანი ჯგუფია დაკავებული. შუა ნაწილში ტემპრები უფრო ინდივიდუალიზებულია, სასწორი ხის ჩასაბერება მზარეს იხრება. დასკვნით ნაწილში კი სუმარული ქლერადობა სჭარბობს, დიდია ტურის ეპიზოდების წილი.

აღვნიშნავ სხვა დეტალებსაც: თემატიზმის განვითარებაში აღმავალი მიმართულება I ნაწილისა ვაწონასწორდება ციკლის მომდევნო ნაწილში საწინააღმდეგო მიმართულებით. ამ ხერხით თხრობას მეტი ლირიკული სიღრმე და გამოსახველობა ენიჭება. ფინალში დომინირებულია კვლავ აღმავალი მოძრაობა, გარდა იმ ეპიზოდისა, რომელიც თავისი ემოციური ტონით ციკლის ლირიკულ ნაწილს უნათესავდება. ციკლისთვის მთლიანობაში დამახასიათებელია სეკუნდური „ნაბიჯის“ სიმრავლე, დაღმავალი მიმართულების სიჭარბე, მაგრამ სხვადასხვა ნაწილში მათი პროპორცია განსხვავებულია. საშემსრულებლო ნიუანსებიც სოლისტისა და ორკესტრის პარტიებში, როგორც ითქვას, კონტრასტის პრინციპს ეყრდნობა. ნაჯერი ფაქტურა სოლისტის პარტიისა უპირისპირდება საორკესტრო პარტიის გამჭვირვალე ფაქტურას და ა. შ. დრამატიზმის გამძაფრებას ემსახურება ავრთვე სოლისტისა და საორკესტრო პარტიებში პარალელური განვითარება შინაარსობრივი თვალსაზრისით მსგავსი თემატური მასალისა, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში თემატიზმის ინტერვალური შემადგენლობა განსხვავებულია.

დავძენ იმასაც, რომ პარტიტურაში არის ბერხები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან იმხანად დამკვიდრებულ წარმოდგენებს, მაგ. ნელ, კანტაბილურ, მღერად ეპიზოდებსა და ნაწილებში გამოყენებულია მცირე გრძლიობის ბგერები მერვედი, მეთექ-



ვსმეტედი, ოცდამეთორმეტედი, მაშინ, როდესაც მიზანსწრაფულ ფინალში სკარბობს მსხვილი გრძლიობის ნოტები — მეოთხედი, ნახევრიანი.

ციკლის ნაწილთა ინტონაციურ სიახლოვეს უპირისპირდება ტემპური კონტრასტი. ერთმანეთს უპირისპირდება ჩქარი და ნელი ტემპები, როგორც ციკლის თითოეულ დამოუკიდებელ ნაწილში, ისე ნაწილთა შიგნითაც. იმავდროულად თითოეულ ნაწილში აშკარაა ერთი რომელიმე ტემპის უპირატესობა: ჩქარისა განაპირა, ხოლო ნელისა შუა ნაწილებში. მეტ დეტალიზაციას რომ ავირიდო თავი ვიტყვი მხოლოდ — ციკლის დრამატურგიის კონტრასტულობა ყველაზე უფრო მკვეთრად და კონცენტრირებულად თემატურ მასალაში ჩანს. ინტონაციურ სიახლოვესთან ერთად აქ სახეზეა ტემპრული, რეგისტრული, სოლო და საორკესტრო ვაიმოსახველ ხერხთა, ფაქტურის დეტალთა და სხვა კონტრასტები. ამრიგად კვერნადისეული ვიოლინოს კონცერტის თითოეული ელემენტი ამძაფრებს შინაგან მღელვარებას, რომაქტიკულ აღმაფენას, მგზნებარებას. ამასთანავე არ შეიძლება აღუნიშნავი დარჩეს ის გარემოება, რომ მუსიკის კონფლიქტურობა პარტიტურის ვიზუალური ანალიზისას უფრო მკაფიოდ აღიქმება, სმენითს პროცესში კა ნაუელი, გასწივოსნებული საწყისი ჭარბობს.

პარტიტურაში ჩანს კომპოზიციურ რესურსთა დაზოგვის, ხერხების გამოყენებაში გონივრული პრინციპით ხელმძღვანელობა, რაც ციკლის დრამატურგიის გააზრებულობაზე გვეითთებს. შავ. ნაწილი, რომელიც სწინს ციკლს, დამუშავებით ხერხთა მრავალფეროვნებით გვიზიდავს, რაც ტემპრულ ეკონომიურობას ენაცვლება, მომდევნო ნაწილი კი ტემპრულ კომბინაციათა სიუხვით განირჩევა. ფინალში მთავაეობს რიტმის გამომსახველი უნარი. ამავდროულად უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მოსმობილ ხერხთა მრავალფეროვნებასთან ერთად ციკლს სტილური მთლიანობა ახასიათებს.

კვერნადის კონცერტი მწყობრი, კონსტრუქციულად დასრულებული ნაწარმოებია. ფორმაქმნად ხერხთა მეშვეობითაც კომპოზიტორი პარტიტურას მთლიანობას

სძენს. ციკლის ნაწილები ტრადიციისამებრ ცეზურებითაა დანაწევრებული. კა ხერხის უარყოფა უთითებს ნაწილთა დამოუკიდებლობას შინაარსის განვითარებაში. იგივე მიზანს ემსახურება ფაქტურის ტიპები, ტონალური გეგმა, ტემპები და ნიუანსებიც.

ამრიგად სტრუქტურული მაჩვენებლებით კვერნადის საკონცერტო ციკლი არსებითი სიახლით არ განირჩევა, ეს არც იყო ნიშნული 50-იანი წლების ქართული ხელოვნებისთვის. კონცერტის ფორმისმგებები პრინციპებიც ერთობ ტრადიციულია, მაგრამ კვერნაძეს აქვს უნარი კლასიკური ნორმები საკუთარი შთანაფიქრის ხორცშესხმის მოთხოვნებს გონივრულად მოარგოს. ეს თავისებურება შენარჩუნებულია მისი შემოქმედების მთელ გზაზე.

ნათქვამის დასამტკიცებლად რამდენიმე მაგალითს ვიკმარებ. კონცერტის I ნაწილში გამოყენებულია კლასიკური სონატური ფორმა, მაგრამ დრამატურგიის ყველა ნიშანი ბოლომდე როდია შენარჩუნებული. თემატიზმის დინამიკა, ლირიკული საწყისის აქტიური როლი არ წარმოსობენ ექსპოზიციური ნაწილის თემატური მასალის სრული სახით გამოვრების პირობას. ამიტომაც ტრადიციული რეპრიზა აქ დინამიკურითაა შენაცვლებული. უფრო ზუსტად კი ნაწილი აგებულია კლასიკური ფორმის ცალკეულ ელემენტთა შეკვეცის პრინციპით. ნელი ნაწილის ფორმა სამნაწილიანია, მაგრამ ფორმის ძირითადი რეგულატორი აქ ტემპური დრამატურგიაა. სამნაწილიანი ფორმის ფინალში, კონტრასტული შუა და დინამიკური მესამე ნაწილით, წარმმართველი ძალა რიტმულ საწყისს ენიჭება, რის გამოც ფორმის სასაზღვრო ნაპირები თითქოს დაცურებულია, უფრო რიტმულ მოთხოვნებს შეესაბამება, ვიდრე ფორმისამგებს.

ციკლის დრამატურგიის თავისებურება ისიცაა, რომ კადენცია არ არის გამოცალკეებული, იგი შეიჭრება I ნაწილში. რეპრიზის ადგილს იკავებს და ფორმის ამგებ დატვირთვას იძენს. ამ თვალსაზრისითაც კვერნადის კონცერტი, ერთიან მხრივ, მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტის გზას აგრძელებს. ხოლო, მეორეს



მხრივ, ნიადაგს უმზადებს 60-იანი წ. წ. ქართულ საკონცერტო ციკლებს.

ფორმისამკვებ კლასიკურ სტრუქტურათა განხილვაში თავისუფლებაც, ამ ფორმათა ძირითადი მახასიათებლებიდან გადასვევაც, წამოწყებული კვერნაძის მიერ ამ საკონცერტო პარტიტურაში, განვითარებას განიცდის არა მარტო საკუთრივ კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ მომდევნო თაობის საკონცერტო ჟანრის ბევრ ნიმუშშიც.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტში ფორმისამკვებ პრინციპებში, ცხადია, გათვალისწინებულია ფაქტურის როლი. ორი ურთიერთგანსხვავებული ფაქტურის მიჯნაზე უმეტესწილ გაივლის ფორმის სასახლე ვრო ხაზი. ფორმაქმნად ელემენტთა შორის საგულისხმოა აგრეთვე ნიუანსთა და აგოგოკურ ნიშანთა წვლილიც. ნიუანსთა მეშვეობით ხაზი ესმება დინამიკურ ტალღათა მწვერვალების სიმძაფრეს, ფორმის მიჯნებს. ფორმაქმნადი როლით ნიუანსთა დატვირთვა ახალი საფეხურის მაუწყებელია ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის განვითარებაში. ეს ხაზი წინსვლას განიცდის როგორც სავიოლინო, ისე საფორტეპიანო და სხვა ინსტრუმენტულ კონცერტებში.

კლასიკური ტრადიციის მოთხოვნებია დაცული აგრეთვე თემატიზმის ფორმისა შექმნელ ნიშნებშიც. ცალკეული თემის კვადრატულ აღნაგობაში შეინიშნება აგრეთვე სასიმღერო-სარომანსო ჟანრის ნიშან-თვისებებიც. ლირიკულ თემებში სიმეტრიულობა და კვადრატულობა გადალახულია, ხოლო ქმედითსა და აქტიურ-მოძრავ თემებში აღნაგობის მკაფიოება შენარჩუნებული. ამრიგად, ციკლში შეზავებულია განსხვავებული ფორმაქმნადი პრინციპები, რაც ახალია ქართული ინსტრუმენტული კონცერტისათვის, და ეროვნულ საკონცერტო ჟანრის განვითარებას ფორმისამკვებ ახალ გზებს უსახავს. სწორედ ამ გზას დაადგა 60-70-იან წლებში ქართული საკონცერტო ჟანრის მუსიკა.

თემატური მასალის განვითარებასა და დამუშავებაში გამოყენებულია ვარიაციული, სეკვენტური ხერხები. ამაში კვერნაძე კვალში უდგას წინამაჟალი თაობის

ტრადიციას, უწინარესად კი მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტს.

დამუშავებით ნაწილებში კომპოზიტორი გაურბის ამ ჟანრში გავრცელებულ ბრწყინვალე პასაჟების, ბარიოლაჟების და სხვა მსგავსი ხერხების სიუხვეს. სოლისტის პარტია, როგორც ითქვამს, ტექნიკური ხერხებით არაა გადატვირთული. თავად ვირტუოზულ-ტექნიკური ხერხები კი ძირითადად თემატიზირებულია, რამაც შეინიშნება სიახლოვე სიმფონიურ ჟანრთან.

დამუშავებითი ნაწილის ქსოვილის თემატიზაცია, საერთო მოძრაობის უარყოფა, თემების ტონალური და ტემბრული დამუშავება, მათი დიალექტიკური ზრდა, ეს ის ხარისხია, რომელიც კვერნაძის საკონცერტო პარტიტურას განასხვავებს ქართული ანალოგიური ჟანრის წინამაჟალი ნაწარმოებებისგან და საუკეთესოთა მწკრივში აყენებს.

ქმედითია რიტმის გამომსახველი ფუნქცია. რიტმი კვერნაძისეულ კონცერტში ხასიათდება ცვალებადობით, ფიგურაციათა მრავალგვაროვნებით. ამ თვალსაზრისით კვერნაძე კვლავ მაჭავარიანისეულ გზას განაგრძობს, უფრო კი ეროვნულ მუსიკალურ ტრადიციას, რიტმის გამომსახველი ფუნქციის ზრდა გააჭოლია ქართულ სავიოლინო და ზოგადად ინსტრუმენტული კონცერტის ნიმუშებში.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტის თანრული არსი უწინარესად ყოველისა თემატური შემადგენლობის ხასიათში გამოსჭვივის. ამ თემატიზმს ახასიათებს პლასტიკურობა, სირბილე, მელოდიური გამომსახველობა. კონცერტის ლირიკულ თემათა გრაფიკული ხაზები ძირითადად მომრგვალებულია, მდორე, ინტერვალიკა კონსონანტური, ადვილად შესამჩნევია კავშირი სასიმღერო ხალხურ ნიმუშებთან, განსაკუთრებით კი ფოლკლორის ქალაქურ შტოსთან. ამ თვალსაზრისით კვერნაძის პარტიტურა მაჭავარიანისეული კონცერტის მომდევნო საფეხურია, სადაც საავტორო მუსიკა ეროვნული ფოლკლორული ტრადიციით არის ნასაზრდოები. შესაძლოა, კვერნაძე ამ მხრივ მაჭავარიანზე უფრო შორსაც მიდის და ცალკეულ შემთხვევაში საკუთარი მეთოდის ჩამო-

ყალიბების საფუძვლად მიიჩნევს არა რო-
მელსამე კონკრეტულ ნიმუშს, არამედ
სიმღერა-რომანოსის სტრუქტურულ მო-
დელს. ქალაქური ფოლკლორის ინტერ-
პრეტაციაშიც კვერნაძე ითვალისწინებს
თავისი მასწავლებლის, ა. ზალანჩივაძის
მონაპოვრებს, სახელდობრ მის № 3 სა-
ფორტეპიანო კონცერტში თავისებულ ხა-
ლხურის დამუშავების მეთოდებს.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტში შე-
ნარჩუნებულია ამ ჟანრისთვის ხშირად
ნიშანდობლივი ერთგვარი სუბიექტივიზმი.
ღირიკის სუბიექტივიზმიც ამთლიანებს
ამ ციკლს. ინსტრუმენტული მუსიკის სუ-
ბიექტივიზმაცია, ეროვნული ქალაქური
სიმღერის ტიპური თვისებების მოშველი-
ება ქართულ სავიოლინო კონცერტს ახ-
ალ იერს სძენს. ამ ტენდენციის საწყისე-
ბი, მონიშნული მაჭავარიანისეულ კონ-
ცერტში, კვერნაძის მიერ ახალ ხარისხ-
შია აყვანილი, შემდგომ კი ეს თავისებუ-
რება მაღალმხატვრულ გამოვლინებას პო-
ულობს ქართული ინსტრუმენტული კონ-
ცერტის ისეთ ნიმუშებში, როგორებიცაა
ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, ს. ნასი-
ძის, ნ. ვაზუნას, ვ. აზარაშვილის და
სხვათა ნაწარმოებები. ცხადია, სორცშესხ-
მისა და გარდატეხვის ხერხები ყველა შე-
მთხვევაში განსხვავებულია.

განსახილველ სავიოლინო კონცერტში
საორკესტრო პარტია, თავისი ინდივიდუ-
ალიზების მიუხედავად, სოლო ინსტრუმენ-
ტისგან იზოლირებული არ არის. საორ-
კესტრო ინტონაციები ავტონომიური კი
არ არიან, სოლო საკრავის ინტონაციური
ფონდიდან არიან ამოკრფილი. ამ თვალ-
საზრისით კვერნაძისეული კონცერტი
ტრადიციულია, თავისი ეპოქის პირმშოა.

შთანაფიქრის ხორცშესხმის ქმედითი
საშუალებაა მეტრი. ყველაზე ხშირად
გამოყენებულია შემდეგი ფორმულები
6/8X3/8X8/8 და 6/8X2/8X6/8. მეტ-
რული ცვალებადობა ესმაურება დრამა-
ტიზმის გამძაფრებას, ხელს უწყობს დი-
ნამიკის მიზანსწრაფულობას, მეტრის გა-
მომსახველ შესაძლებლობათა აქტიური
გამოყენება შეინიშნება ქართული სავიო-
ლინო კონცერტის მთელი განვითარების
მანძილზე. ამ მხრივაც კვერნაძის პარტი-

ტურა ეროვნული მუსიკის ტიპური ნიმუ-
შია.

რიტმისადმი დამოკიდებულებითაც კვე-
რნაძის საკონცერტო პარტიტურა საინტე-
რესო მასალას იტევს. რიტმის საკითხებში
განზოგადებას პპოვებს ეროვნული სასიმ-
ღერო და ქორეომუსიკის ტიპური თავისე-
ბურებანი. ყველაზე უფრო მკაფიოდ ეს
თავისებურებანი არეკლილია ფინალში, სა-
დაც რიტმი „სორუმის“ კონკრეტულ ასო-
ციაციებს პბადებს. თუმცა მაჭავარიანის
კონცერტისა არ იყოს, ციტირების მეთოდს
ეკ არ ვხვდებით. ქართველ კომპოზიტორ-
თა დანტერესება ეროვნული ქორეომუ-
სიკით, გამორჩეულად კი „სორუმით“
აღმავალი ხაზით მიემართება, 60-იან
წლებში კი მეტად აქტიურდება. ამრიგად,
რიტმის გამომსახველი ფუნქციის ინტერ-
პრეტაციაში კვერნაძე, ერთის მხრივ,
ტრადიციას აგრძელებს, მეორეს მხრივ კი,
ამ ტენდენციის შემდგომ წინსვლას უზ-
რუნველყოფს და ამით თაღს აგებს 40-
იანი და 60-იანი წლების ქართული ინს-
ტრუმენტული კონცერტის ნიმუშებს შო-
რის.

კვერნაძის სავიოლინო კონცერტი კო-
ნსონანტური წყობის ნაწარმოებია. დისო-
ნანსები აქ რბილია, მაგრამ უკვე თავის-
თავად ფაქტი ამ ინტერვალიკის გააქტი-
ურებისა, მისი, როგორც კონფლიქტუ-
რობის ხორცშესხმის ერთ-ერთი ელემენ-
ტისადმი ყურადღების გამახვილება ქარ-
თულ მუსიკაში ამ ინტერვალიკის ემან-
სიპაციის გზას სახავს. ეს გზა განვითარ-
ებულია და 60-იან წლებში ახალ ფაზა-
ში შედის.

სეკუნდური, სეპტიმური ბგერათშეხამე-
ბები, შემცირებული და გადიდებული ინ-
ტერვალები, ქრომატიზმები და ა. შ., გა-
მოყენებული კვერნაძისეულ პარტიტურა-
ში სავიოლინო კონცერტს XX საუკუნის
მუსიკის თავისებურებებთან აკავშირებს.
ხანმოკლე პოლიტონალური ჩანართებიც,
კონცერტში რომაა, შეიძლება განვიხი-
ლოთ, როგორც ჩვენი დროის მუსიკის
ტენდენციათა გამოძახილი.

კონცერტი გვიზიდავს ტონალური გეგ-
მის მკაფიოებით, ციკლის ნაწილთა ტო-
ნალური საყრდენები რე მაჟორი, რე მი-
ნორი, სოლ მინორი სავიოლინო ლიტე-



რატურის ტრადიციული ტონალობები. ნაწარმოების ტონალური დრამატურგიაც, თავისი ლოგიკით კლასიკურია, იგი მინორიდან მაჟორისკენ ისწრაფვის, ფინალშიც მრავალი სავიოლინო კონცერტისთვის ტრადიციული რე-მაჟორული ტონალობა განმტკიცებული. ქრომატიზმებისა და ალტერირებული აკორდიკის გამოყენება ხშირად ართულებს ტონალობის დადგენას. მუსიკის ეს თავისებურება; ვფიქრობ, მომავლის ქართული საკონცერტო ლიტერატურის თავისებურებებს წინასწარმეტყველებს.

მუსიკის ეროვნული გარკვეულობა ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის ტიპური თვისებაა. კვერნაძეც ამ პრინციპს იზიარებს, მაგრამ ეროვნული ფოლკლორული მასალის წინამაგალი პერიოდისაგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა. კონცერტისთვის უცხოა ციტატურობა. ნაწარმოების ერთადერთი თემა — I ნაწ. დამხმარე პარტია ამჟღავნებს აღმოსავლეთ საქართველოს ეპიკური სიმღერის „ბერიკაცი ვარ“ ინტონაციასთან სიახლოვეს. ეს არის და ეს.

საჭიროა აღნიშნოს კიდევ ერთი გარემოება. კვერნაძე მაქავარიანს იმაშიც ეხმინება, რომ აქტიურად ახავებს გლეხურისა და ქალაქური ფოლკლორის, სოლო სიმღერისა და რომანსის კანონზომიერებებს. ამასთან ისიც უნდა ითქვას, რომ ქალაქური სასიმღერო ფოლკლორის კანონზომიერებათა შეთვისება ქართულ ინსტრუმენტულ კონცერტში ფართო განვითარებას არ განიცდის — გვხვდება მხოლოდ აზარაშვილის, ბზვანელის, რამდენადმე თევდორაძის საკონცერტო ჟანრის ნიმუშები.

ეროვნული კოლორიტის აღბეჭდვის თავისებურება კვერნაძის სავიოლინო კონცერტში იმაშიც მდგომარეობს, რომ გამოიყენება ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების სტრუქტურები, ინტონაციური წყობის იმგვარი ნიშნები, როგორც არის ტონიკური ბგერისთვის თემატიზმში კონსტანტის ფუნქციის მინიჭება. თემატიზმის, ფორმისა და ცალკეული ნაწილების

დამასრულებელი მონაკვეთების პლაგალური, რბილი კადანსით დაბოლოებული, რდონული ბანი, მართალია, მოკლე მანძილებზე, საორგანო პუნქტი ძირითადად ტონალობის დომინანტურ საფეხურებზე გამოიყენება. მელიზმატიკაში ჩაწნულია ქართული სიმღერის ტიპური ტრიოლური დაღმავალი მიმოქცევა, მათ ტერციული დიაპაზონი, ფორშლაგთა რბილი ქღერადობა აქვთ. ციკლის დინამიკა, ტემპის მიზანსწრაფულობა, მეტრულ-რიტმულ ფორმულათა ხშირი მონაცვლეობა, დასარტყამ საკრავთა ფუნქციის გააქტიურება, ფინალში „ზორუმის“ ჩსოციაციის ჰბადებს და ა.შ.

როგორც ითქვა, ნაწარმოების პირველი გაქღერებიდან ოთხმა ათეულმა წელმა განვლო, მუსიკის ზემოქმედების ძალა კი არ ნელდება, მისი რომანტიკული ხიბლი კვლავინდებურად აღელვებს მსმენელს. ამ ნაწარმოებში გამოყენებული კომპოზიციური ხერხები და მეთოდები ცხოველმყოფელი, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. ამ ნაწარმოებში წამოწყებული გზით იარა კომპოზიტორმა და კიდევ უფრო მაღალი მხატვრული შედეგებიც მოიპოვა. ბ. კვერნაძის კონცერტი ვიოლინოსთვის ორკესტრთან ერთად ახალი საფეხურია ქართული სავიოლინო კონცერტის განვითარებაში. ეს არის ხიდი გადებული 50-იანი და 60-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ კონცერტებს შორის, იგი ეროვნული ინსტრუმენტული მუსიკის ღირსსახსოვარი ნიმუშია.

ანტიკური სამყარო და ევროპა

პირობი პესი

ანტიკურ სამყაროსთან ევროპელთა დამოკიდებულება ყოველთვის გამოჩენილი იყო. თუკი თვალს რენესანსის კულტურას გადავაგებთ, დაინახავთ, რომ ამ ეპოქის შემოქმედები თავიანთი შთაბეჭდილების წყაროდ ქრისტიანულ იდეალებთან ერთად ანტიკური სამყაროდან მომდინარე იმპულსებსაც ირჩევდნენ. ამ იმპულსების გავლენას ვერ ასცდა ევროპული კულტურის ვერც ერთი სფერო, დაწყებული ლიტერატურით და დამთავრებული ფილოსოფიით.

მანც რა იზიდავდა ევროპის მოწინავე ადამიანებს ანტიკურ სამყაროში? რას ეძებდნენ და რა ხიზლავდა მათ იქ?

პირველი, რასაც ევროპელები ელინურ სამყაროში ეძებდნენ და პოულობდნენ, სულისა და მატერიის პარმონია იყო, რომლის მსგავსი არ ახსოვს კაცობრიობის ისტორიის არც ერთ ეპოქას. შევხედოთ ძველბერძნულ ქანდაკებას და შევაღრმავოთ ის უფრო ადრინდელ კულტურათა მემკვიდრეობას. იყო დრო, როდესაც ადამიანი არც კი ფიქრობდა გარეგნულად გამოესახა ღვთაება. სულიერ-ღვთაებრივი რეალობა იმდენად ცოცხალი და ამაღლებული იყო მისთვის, რომ ადამიანი ვერც კი გაივლებდა აზრად, რომ მიწიერ სამყაროში შეიძლება მოიძიოს რაიმე ფორმა, რომელიც დაახლოებით მანც დამსგავსებოდა და დაიტევდა ამ ღვთაებრიობას. კაცობრიობის სულიერი დეკადენსის პარალელურად, როდესაც ადამიანის ცნობიერება ნელ-ნელა სწყდება სულიერი პირველსაწყისების აღქმას და ღვთაების

აღქმა თანდათან ფერმკრთალდება, იწყება მისი ხატოვანი გამოსახვა. მაგრამ თუკი ამ სფეროში უძველეს ქმნილებებს შევხვდებით, ისინი ძალიან შორს დგანან ადამიანური იერისაგან. ადამიანის მატერიალური ფორმა ვერაფრით იტევდა ღვთაებას. მაგრამ სულიერი დეკადენსი გრძელდებოდა, სულიერების აღქმის შესუსტების პარალელურად ადამიანის შეშვებებაც ძლიერდებოდა და ღვთაების გამოსახულება სულ უფრო და უფრო ემსგავსებოდა ადამიანის ფორმას და იერს. სულისა და მატერიის სინთეზმა თავის კულმინაციას ძველბერძნულ ხელოვნებაში მიაღწია, რომლის პლასტიკურ ქმნილებებში ღმერთებმა ადამიანის თუნდაც იდეალურის—ფორმა მიიღეს. ანტიკურმა ხელოვნებამ თითქოს იწინასწარმეტყველა სულისა და მატერიის უზენაესი სინთეზის განხორციელება — ქრისტეს მოვლენა ფიზიკურ სამყაროში.

ამიტომ შუასაუკუნეების ევროპელი ადამიანები სწორედ ანტიკურ სამყაროში გამეფებულ სულისა და მატერიის სინთეზს ესწრაფვოდნენ, ვინაიდან მათ თანამედროვე კულტურაში მატერიალურ პრინციპს უკვე კარგა ხანია დაეჩრდილა სულიერება, რამაც ადამიანის ცნობიერებაში მსოფლმხედველობრივი ბალანსი დაარღვია.

გარდა ამისა ევროპელთა ლტოლვას ანტიკურ სამყაროში განაპირობებდა ის დისპარმონია, რომელიც იმხანად ევროპელი ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში იყო გამეფებული. ევროპული კულტურა

რის გამოჩენილი მოღვაწეები. ხედავენ, რომ სულიერი ცხოვრების სამი სფერო— რელიგია, ხელოვნება და მეცნიერება— დაქსაქსულად, დისპარმონიულად და ხშირად ანტაგონისტურადაც კი იყვნენ განწყობილი ერთმანეთის მიმართ, ვინაიდან მათი გამაერთიანებელი სულიერი პრინციპი კარგა ხანია დაიწყებდა იყო მიცემული. „ცოდნისა“ და „რწმენის“ შექმნილმა ანტაგონიზმმა ეს საფუძველი საგრძნობლად შეარყია. ამიტომ ევროპელი გენიოსები სვედიანი მჭერით შესცქეროდნენ ანტიკურ სამყაროს, რომლის მისტერიალურ წიაღში ისინი ცხადად ხედავდნენ ხელოვნების, რელიგიისა და მეცნიერების იმ სინთეზს, ასე რომ აკლდა მათ თანამედროვეობას.

ამ გრძობიდან დაიბადა გერმანული ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის, ფრიდრიხ შოლდერლინის მთელი შემოქმედება და ჰეგელის ლექსი „ელეგზიანი“, რომელიც მის ხსოვნას მიეძღვნა. სულიერი ცხოვრების ერთიანობას ჰეგელი ეძებდა ძველ, ლეგენდად ქცეულ ელეგზიანის მისტერიალურ კულტურაში.

აქ წინათგრძობდა ის იმ პარმონიას, რომლის ნოსტალგიაურმა ძიებამ სამარის კარამდე მიიყვანა შოლდერლინი.

ანტიკურ სამყაროში სწრაფვის მესამე ასპექტი პირდაპირ კავშირშია იმ სულიერ ძიებასთან, რომელმაც გოეთე იტალიაში ჩაიყვანა.

ადამიანის ცნობიერებამ საუკუნეთა მანძილზე შესამჩნევი ინვოლუცია განიცადა და ეს ინვოლუცია პირველ რიგში ადამიანის იდეათა და ცნებათა სამყაროს შეეხო. ძველი ბერძნებისა და მათი მსოფლმხედველობრივი მემკვიდრეობისათვის იდეები და ცნებები სულიერ რეალობას წარმოადგენდნენ, რომელსაც ისინი იდეათა სამყაროში ჭკრეტდნენ. შემდეგ ადამიანის ცნობიერება მოსწყდა იდეათა ამ სამყაროს და აზრი აბსტრაქციის სახით საკუთარ არსებაში აღიქვა. აზროვნების ეს აბსტრაქცია მეოთხე საუკუნის შემდეგ ინტენსიური ტემპებით გრძელდებოდა და ერთგვარ კულმინაციას კანტის ფილოსოფიაში უაოწოა. — ლეგები და

ცნებების დეკადენსი ნათლად ჩანს შემდეგ მაგალითზე.

ძველი ბერძნები სამყაროს ოთხი ელემენტისაგან შემდგარს განიხილავდნენ: „მიწა“, „წყალი“, „ჰაერი“, „ცეცხლი“. ამ ცნებებს ისინი, ბუნებრივია, არ უკავშირებდნენ იმ ყოველდღიურ წარმოდგენებს, რომელთაც მათ თანამედროვე ადამიანი უკავშირებს. „მიწის“ ელემენტში ძველი ბერძენი გულისხმობდა ყოველივე იმას, რაც მყარი სახით არსებობს სამყაროში. როდესაც დღევანდელი ადამიანი იმეცნებს კიბიური ელემენტების პერიოდულ სისტემას, ის არსებითად მხოლოდ დიფერენცირებული სახით იმეცნებს იმ ელემენტს, რომელსაც ძველი ბერძენი „მიწას“ უწოდებდა. „წყლის“, „ჰაერისა“ და „ცეცხლის“ ცნებების პირვანდელი მნიშვნელობა თითქმის მთლიანად დაიკარგა. ამ ცნებებმა სრული დეკადენსი განიცადეს და აბსტრაქციად იქცნენ.

იდეათა დეკადენსმა უკვე შუასაუკუნეების მეორე ნახევარში იჩინა მთელი ძალით თავი. ცნება მშრალი და აბსტრაქტული გახდა. ამიტომ, როდესაც ევროპელ გენიოსთა სულეზში ამაღლებული აზრები და განწყობები იზადებოდა, ისინი უდიდეს სირთულეებს აწუხდებოდნენ, როდესაც თავიანთი გულის წადილის ცნების ან იდეის სახით გადმოცემა სურდათ. ცნებას უჭირდა ამაღლებული აზრის დატევა.

გოეთე იყო სწორედ ის ადამიანი, რომლის შინაგანი სამყარო და იდეალები ბევრად აღემატებოდა და სცილდებოდა იმ ჩარჩოებს, რომელთაც მას თანამედროვეობა და იმდროინდელი იდეათა და ცნებათა სამყარო სთავაზობდა. მის ცნობიერებაში იდეა არ იყო მშრალი, აბსტრაქტული გონებისმიერი წარმონაქმნი, იდეის გოეთესული ჭერეტა რადიკალურად სცილდებოდა ეპოქის პოტენციალს. აქედან კონფლიქტი თავის გარემოსთან და ანტიკური სამყაროს ძიება, რომლის იდეები საუკეთესო ჭურჭელი უნდა აღმოჩენილიყო იმ სულისკვეთებისათვის, რომელიც გოეთეში ცოცხლობდა. გოეთე მთელი არსებით გრძნობდა იტალიაში გამგზავრებისა და ანტიკურ



სამყაროსთან ზიარების აუცილებლობას. იგი ხედავდა, რომ ამის გარეშე ვერ შესძლებდა თავისი გენიალური მხატვრული ჩანაფიქრების განხორციელებას. იტალიიდან გოეთე წერს:

„Ja die letzten Jahren wurde es eine Art von Krankhelt, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen Konnten... Die Begierde, dieses Land zu sehen, war ueberrieft“.

1794 წელს, როდესაც გოეთესა და შილერის პირველი შეხვედრა შედგა, შილერისათვის სწორედ იდეის გოეთესეული აღქმა გახდა გაუგებარი. გოეთეს თვალსაზრისი „პირველ—მცენარის შესახებ მან ჩვეულებრივ იდეად მონათლა, მაშინ როდესაც გოეთესათვის ეს არა მხოლოდ აბსტრაქტული იდეა, არამედ თვალთ ხილული რეალობა ყოფილა. ეს ეუბოდი ნათლად მეტყველებს იმაზე, როდენ მარტოსული იყო გოეთე სამყაროს მისეული აღქმით, იმდროინდელ ევროპაში ძალიან ძლიერად იყო გავრცელებული კანტიანური მსოფლმხედველობა მისი აბსტრაქტული იდეებით და ამ გავლენას თავისი ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე ვერც შილერი აცდენია. გოეთე თავად აღნიშნავს, რომ სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ შილერმა ვერ გაიაზრა სრულფასოვნად გოეთეს იდეა: ...er erwiderte darauf als ein gebildeter kantianer“.

ასეა თუ ისე, გოეთეს ამაღლებულ იდეათა სამყარო ვერ ეგუებოდა იმ აბსტრაქტული ცნებების გარემოცვას, რომელშიც იგი იმყოფებოდა. ამ იდეების განსხეულებისათვის გოეთეს შესაფერისი ჭურჭელი სჭირდებოდა, თანამედროვეობა კი მას ამით ვერ უზრუნველყოფდა. ამიტომ 1786 წელს გოეთე იტალიაში გაემართა.

საკულისხმობა ისიც, რომ გოეთე იტალიაში გამგზავრებისას 36 წლის იყო. ეს დეტალი უთუოდ აღნიშვნის ღირსია, შუა საუკუნეების მისტიურ-ეზოთერულ ლიტერატურაში 35-36 წლის ასაკი ადამიანის ცხოვრების გზის მნიშვნელოვან ეტაპად ითვლებოდა. ამ ასაკს იმხანად

მიიჩნევდნენ იმ მომენტად, როდესაც ადამიანში მაცოცხლებელი ძალები ფურჩქვნა სრულდება და მის არსებაში ნელ-ნელა სიბერის, კედომის იმპულსები შედიან, რომლებიც თავის კულმინაციას ადამიანის ფიზიკურ გარდაცვალებაში აღწევენ. ამიტომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ იმას, თუ როგორი სულიერი განვითარებით მიაღწია ადამიანმა ამ ასაკამდე და როგორ სინქრონულად გადაიარა მან ეს ზღვარი, შეაბიჯა რა თავისი ცხოვრების „მეორე ნახევარში“, ვინაიდან სწორედ ასე მოისხენიებდნენ იმას, რაც ადამიანში 35 წლის შემდეგ ხდებოდა. დაკვირვებული მზერა შუა საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში საკმაო რაოდენობით მასალას მოიძიებს, რომელიც მიუთითებს იმაზე, რომ ცხოვრების გზის ამგვარი დანაწილება სრული სერიოზულობით აღიქმებოდა იმხანად. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია იტალიური რენესანსის უდიდესი წარმომადგენლის, დანტე ალიგიერი (1265-1321), რომლის „ღვთაებრივი კომედიის“ (იქმნებოდა 1300-1321 წლებში) პირველივე სტრიქონი ზემოაღნიშნულ ცოდნაზე მიუთითებს და მისგან არის ნასაზროლები.

„უსიერ ტყეში, ამ ცხოვრების ნახევარ გზაზე ანაზღეულად გამოფხზილდი გზადაკარგული.“

ენა ვერ იტყვის, თუ რამდენად იყო ტყე იგი უკაცრიელი, უდაბური და გაუვალი“.

1300 წელს დანტე 35 წლის იყო, ცხოვრების ნახევარი მას უკან ჰქონდა მოტოვებული. იგი სწორედ ამ ზღვარზე იდგა, რასაც სრულად აცნობიერებდა. და გაიარა რა ეს „ცხოვრების პირველი ნახევარი“, დანტე „უდაბურ ტყეში“ აღმოჩნდა, რაც ნიშნავს იმას, რომ: 1) მის შინაგან არსებაში, რომელშიც ამ მომენტიდან სულ სხვა ძალები იწყებენ შემოსვლას, ერთგვარმა წყვილადმა დაისადგურა, რომელიც სულიერი სამყაროს ნათებას უნდა განეფანტა და 2) დაადგა რა შემეცნების გზას, დანტემ სრულად განი-

ცადა ის შემეცნებით—მსოფლმხედვე-
ლობრივი წყვილი, რომელიც მის გარ-
შემო სუფევდა. იგივე შეიძლება ითქვას
გოეთესე, როგორც პირველი, ისე მეორე
პუნქტის მიხედვით. ის მისტიური შუასა-
უკუნეებრივი ცოდნა, რომელიც გოეთემ
ლაიპციგიდან ფრანკფურტში დაბრუნები-
ნას შეითვისა, თითქოს მისი სულის
უშინაგანეს ქვეცნობიერ შრეებში დაი-
ლექა და ინტუიციურ წვდომად გარდაიქ-
მნა: ჩემი ცხოვრების მეორე ნახევარი მე
უნდა დავიწყო იმით, რომ ვეზიარო ანტი-
კურ სამყაროს, სადაც სულისა და მატე-
რიის სინთეზი განხორციელდა, სადაც
იდებები ჯერ კიდევ გაცილებით ელასტი-
ური და რეალური იყო და დიდ სული-
ერებას იტევდა თავის თავში.

როგორც გოეთე, ისე დანტე გენია-
ლურობის მწვერვალზე ანტიკურ სამყა-
როზე გამავალმა გზამ აიყვანა. გოეთემ
იტალიაში მიდის, რათა ელინურ კულტუ-
რას ეზიაროს, დანტე ჯოჯოხეთში თავის
მეგზურად უდიდეს რომაელ პოეტს, ვერ-
გილიუსს ირჩევს. ამ მაგალითზე ნათ-
ლად ჩანს, რაოდენ ახლო სულიერი ნათ-
ესაობა აკავშირებთ გენიოსებს, თუმცა
მათ ერთმანეთისაგან საუკუნეები ამო-
რებათ.

იტალიურმა მოგზაურობამ გადამწყვე-
ტი როლი ითამაშა გოეთეს ცხოვრებაში.
მან საბოლოოდ დაუსახა მას უმთავრესი
მსოფლმხედველობრივი პრინციპი: ყოვე-
ლივე მატერიალურის მიღმა სულის ძიე-
ბა. შემეცნების ის მეთოდი, რომელსაც
თავად გოეთე „გრძნობად-ზეგრძნობადს“
უწოდებდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller—Frankfurt am Main, 1966.
2. Martini F. „Deutsche Literatur von Anfaengen bis zur Gegenwart“—Stuttgart, 1991.
3. Roetzer K. „Geschichte der deutschen Literatur“ — Bamberg, 1992.

ლუკიანე სამოსატელი — ერთ-
ერთი უდიდესი სატირიკოსი ძველი
დროისა, წარმოშობით სირიელი, ენით—
ბერძენი და მოქალაქე რომის იმპერი-
ისა, „მჭირდავის“ ეპითეტით შევიდა
ისტორიაში. თუ საიმპერატორო კარის
რიტორნი II ს-ის რომის იმპერიას „ოქ-
როს ხანას“ უწოდებენ, ლუკიანესათვის
იგი „ტყვიის ხანაა“, ხოლო იმდროინ-
დელი რომი — თავზარდამცემი კონტ-
რასტების ქალაქი, სადაც მეფობს უთა-
ნასწორობა, ძალადობა და უფიცობა,
შერყეული რწმენა — წარმართობის,
ქრისტიანობისა და აღმოსავლური კულ-
ტების აღრევის სრული განუკითხაობა
და სიბნელე. არ დარჩენილა ცხოვრე-
ბისეული სიმახინჯის არც ერთი მხარე,
რომელსაც მისი მახვილი მზერა არ
მოხვედროდა და მის კალამს მწარე სი-
მართლე არ ეთქვა. მისი საყვარელი
ლიტერატურული ფორმა „დიალოგია“.
„დიალოგს მე შევასწავლე დედამიწაზე
აღამიანური სიარული“ — წერს იგი.

განმაქიქებელი დიალოგების გვერ-
დით, მას აქვს რამდენიმე ისეთი თხზუ-
ლებაც, სადაც მისი თაყვანისცემა და
სიყვარული ხელოვნების დარგებისადმი
სრულადაა გამოვლენილი. ამ მცირე-
რიცხოვან ნაწარმოებთა შორის განსა-
კუთრებულია მისი დიალოგი „ცეკვის
შესახებ“, რომელიც რატომღაც მაინც
ნაკლებად იქცევს მკვლევართა ყურად-
ღებას და ხშირად გვერდსაც უვლიან
ლუკიანეს შემოქმედებით დაინტერესე-
ბულნიც კი. მისი შემოქმედებით დაინ-
ტერესება კი სრულიად განსხვავებული
და ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგოა
საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადა-
სხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ეპოქაში. იგი
ხან აღზევებულია, ხან მისივე სტილით
განქიქებული.

დიალოგის სათაური — „ცეკვის შე-
სახებ“ — შეიძლება ითქვას, რომ ზუს-
ტი არც არის, რადგანაც ავტორის ნააზ-
რეში მხოლოდ ცეკვა, როგორც ჩვენ

ლექსების უწყვეტიერსი სანუჰარი

ლუკიანე, „ცეკვის შესახებ“

მანა ელიშეარაშვილი

ლუკიანე სამოსატელი (125-180 ჩვ. წ. ა.) ანტიკური ხელოვნების დაცემის წინა პერიოდის ბერძენი მწერალია. კერძოდ, იგი მოღვაწეობდა ჩვ. წ. აღ. მეორე საუკუნის შუა წლებიდან საუკუნის ბოლომდე. მისი თხზულება „ცეკვის შესახებ“ დაწერილია სხვადასხვა პოზიციაზე მდგომი ორი მოპაექრის დიალოგის სახით, რაც, როგორც ცნობილია, მეტად გავრცელებულია ანტიკურ მწერლობაში. ერთ-ერთი მათგანის — ლიკინის პირით მწერალი გვაცნობს თავის პოზიციას, მის დამოკიდებულებას ცეკვის მიმართ, იცავს რა მას მოპაექრის თავდასხმებისაგან.

დიალოგები დაწერილია ცოცხალი იუმორით, წარმოადგენს რიტორიკული მსჯელობის საინტერესო ნიმუშს და რაც მთავარია უნიკალურ ნაწარმოებს ცეკვის შესახებ, რომელშიაც მწერალი ამომწურავად გადმოგვცემს თავის მოსაზრებებს ცეკვის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვან დარგის შესახებ, რომელიც საგნის სერიოზული და ღრმა შესწავლის შედეგია და გაუღენთილია მის მიმართ უდიდესი სიყვარულითა და თაყვანისცემით.

დღეს გვესმის, არ იგულისხმება. ბერძნულად აქ ნახმარია სიტყვა „ორქესის“. ეს არის წარმოდგენა, სიუჟეტური ქარგის მქონე, სანახაობა განსახიერებული ცეკვით, მოძრაობებით, პლასტიკით — ანუ ორქესტიკა (ორხესტიკა).

შეიძლებოდა გვეხმარა პანტომიმაც, როგორც თავად დიალოგის ავტორიც ახსენებს ერთგან. რუსულად იგი ითარგმნება როგორც ПЛЯСКА, ქართულად კი თუმცა გვაქვს ფარდი სიტყვები — როკვა, თამაში, შუშპარი, გოგმანი, მაგ-



რამ მაინც ვარჩიეთ „ცეკვა“. თუმცა ძველ ქართულში თხზულების ბერძნული სათაური (ორქესის) — როგორც წესი ვადმოიცემოდა სიტყვით „როკვა“.

რა მიზანს ისახავს მწერალი ამ ნაწარმოებში?

„ჩემი მიზანი — ამბობს ლუკიანე — როდია გამოვიყვანო ცეკვის გენეალოგია მთლიანად, არც ამოცანად დამისახავს ჩამოვთვალო ცეკვების სახელწოდებები... არა, ... მსურს ქება ვუძღვნა ცეკვის ახლანდელ მდგომარეობას და გამოვავლინო, რამდენად შეიცავს იგი სასიამოვნოსაც და სასარგებლოსაც, ან რამდენად ამაღლდა იგი სრულ სილამაზემდე“.

ამრიგად, მწერლის თქმით, მისი მიზანია ილაპარაკოს ცეკვის, როგორც ხელოვნების ამოცანებზე, ცეკვის მნიშვნელობაზე, ცეკვის ისტორიაზე, მის როლზე ხალხის ცხოვრებაში, მოცეკვავის ფუნქციებზე, მის აღზრდასა და პრობლემებზე.

თუმცა ნაწარმოებში საკმაოდ უხვად არის ადგილები, სადაც მწერალი კონკრეტულ ცეკვას აგვიწერს. ამის მშვენიერი მაგალითია სპარტელთა ცეკვის „მიძივის“ აღწერა: „მიძივი“ — ამბობს ლუკიანე — ეს ვაყების და ქალების ერთობლივი ცეკვაა, სადაც ისინი მონაცვლეობით დგანან რა ფერხულში, მართლაც მიძის გვაგონებენ: ფერხული მიჰყავს ვაჟს, რომელიც რთულ საცეკვაო ილიეთებს ასრულებს, — ეს მას გამოადგება ომში; მას მიჰყვება ქალიშვილი, რომელიც აჩვენებს ქალიშვილებს ფერხულში კდემით სვლას და ამნაირად „თითქოს იწვნება კდემამოსილების და სიმამაცის ჯაჭვი“.

ცეკვაში ლუკიანე ხედავს არა მარტო ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სახეობას, არამედ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დარგსაც მეცნიერებათა შორის. „თვით სოკრატეც — ამბობს ლუკიანე — ადამიანთა შორის უბრძნესი... არა მარტო მოწონებით იხსენიებს

ცეკვას, როგორც ხელოვნებას, არამედ შესწავლის ღირსადაც თვლის მისსავე ღალ შეფასებას აძლევს რა მის მკაცრ თანაზომიერებას, მოხდენილობას, ცალკეული მოძრაობების სიმწყობრესა და მოძრავი ადამიანის კეთილშობილურ იერს“. ამას წერდა მაშინ, აღნიშნავს ლუკიანე, როცა სოკრატე ცეკვის ხელოვნების მხოლოდ დასაწყისს მოესწრო, როცა ის ჯერ კიდევ არ იყო განვითარებული სილამაზის ისეთ სრულყოფამდე, რომელსაც მიაღწია ცეკვამ ლუკიანეს დროს. „და თუ სოკრატე ნახავდა მათ, ვინც ცეკვა უდიდეს სიმაღლებამდე აიყვანა — ამბობს ლუკიანე — დარწმუნებული ვარ, ის დატოვებდა ყველა დანარჩენს, მიაპყრობდა რა მთელ თავის ყურადღებას მხოლოდ ამ სანახაობას და აღიარებდა, რომ ბავშვებს უპირველეს ყოვლისა უნდა ასწავლო სწორედ ცეკვა“.

აი, როგორ აღმზრდებლობით როდის ანიჭებს ლუკიანე ცეკვას და არა მარტო ლუკიანე. ის ხომ თავისი აზრის განსამტკიცებლად „ადამიანთა შორის უბრძნეს“ სოკრატესაც იმოწმებს.

„ცეკვა — ამბობს ლუკიანე — არა მარტო ატბობს, არამედ სარგებლობაც მოაქვს მაყურებლისათვის, კარგად აღზრდის მას, ბევრს ასწავლის. ცეკვას შეაქვს თანხმობა და სიმშვიდე მაყურებლის სულში, ატბობს რა მზერას უღამაზესი სანახაობით და წარიტაცებს სმენას უმშვენიერესი ხმებით, წარმოადგენს სულისა და სხეულის სილამაზის მშვენიერ ერთიანობას“.

სულისა და სხეულის სილამაზის ამ ერთიანობას ის ახორციელებს სხეულის შეწყობილი, თანაზომიერი მოძრაობებით მუსიკასა და რიტმთან, რითაც უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე.

როდის გაჩნდა ცეკვა? ამ საკითხის განხილვას ლუკიანე მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს თავის ნაწარმოებში. „ცეკვა — ამბობს იგი — ეს საქმიანო-

ბა არაა ახალი, არც გუშინდელი, არც მესამე დღის დაწყებული, მაგალითად, ჩვენი მამა-პაპის დროინდელი, ან მათი შშობლების. არა: ადამიანებს, რომლებიც გვაწვდიან სარწმუნოზე სარწმუნო ცნობებს ცეკვის წარმომავლობის შესახებ, შეუძლიათ გვითხრან, რომ სამყაროს პირველი საწყისების შექმნის თანადროულად ჩაისახა ცეკვაც, რომელიც გაჩნდა ქვეყანაზე მასთან ერთად უძველესი ეროსის წყალობით“.

მაშასადამე ის ისევე უძველესია, როგორც თვით სამყარო. საინტერესოა ამ მოსაზრების მიხედვით დასაბუთება: „კერძოდ — განაგრძობს ლუკიანე — ვარსკვლავების ფერხული, მოხეტიალე და უძრავი მნათობების გადაჯაჭვა, მათი მწყობრი თანამეგობრობა და შეწყობილი მოძრაობები ეს პირველყოფილი ცეკვის გამოვლინებაა. შემდეგ, თანდათანობით, ვითარდებოდა რა უწყვეტად და იხვეწებოდა, ცეკვამ, მიაღწია უმაღლეს მწვერვალებს და იქცა ნაირსახოვან, ყოვლად ჰარმონიულ მადლად, რომელმაც თავის თავში შეიარჩუნა მრავალ მუხათა წყალობა“.

ამის შემდეგ ლუკიანე დაწვრილებით მოგვითხრობს ცეკვის განვითარების ისტორიას და მის უდიდეს როლს ხალხთა ცხოვრებასა და საქმიანობაში, დაწყებული ზევსის დაბადებიდან მის თანამედროვეობამდე. თუ როგორ გადაარჩინეს ზევსი კურეტებმა, ლუკიანე ასე ავგიწერს: „პირველმა, ამბობენ, რეამ იგემა სიამოვნება ცეკვის ხელოვნებით, უბრძანა რა ეცეკვათ ფრიგიაში კორიბანტებს, ხოლო კრეტაზე — კურეტებს. ქალღმერთმა არამცირედი სარგებლობა მიიღო მათი ხელოვნებისაგან: მათ გადაარჩინეს ზევსი, ცეკვავდნენ რა მის გარშემო, ხოლო თვით ზევსი, ალბათ აღიარებდა, რომ ის ვალშია კურეტებთან მისი სიცოცხლის შენარჩუნების გამო, რადგან მხოლოდ მათი ცეკვის წყალობით გადაურჩა ის მამის კბილებს. ეს იყო ფარ-ხმალით შეიარაღებულთა ცეკვა: შესრულების დროს, კურეტები ხმაურით ურტყამდნენ ფარზე ხმალს და ისეთი შემართებით დაჭირითობდნენ,

თითქოს შეპყრობილნი იყვნენ ღვთაური ძალით“.

შემდგომ მწერალი აღწერს, თუ როგორი პოპულარობით სარგებლობდა ცეკვა კრეტაზე. „კრეტელთა შორის უკეთესნი, თავდავიწყებით ეძლეოდნენ ცეკვას, გახდნენ ბრწყინვალე მოცეკვავეები, ამასთანავე არა მარტო უბრალო მოქალაქენი, არამედ სამეფო გვარის წარმომადგენლებიც დიდ პატივად თვლიდნენ ცეკვაში პირველები ყოფილყვნენ“. აქ ლუკიანე იმოწმებს ჰომეროსს, რომელსაც „ილიადაში“ ერთ-ერთ მოქმედ გმირად გამოჰყავს მოცეკვავე მერიონი.

„ჰომეროსს სურდა განედიდებინა... მერიონი, — ამბობს ლუკიანე — მართლაც, მერიონი იმდენად იყო განთქმული და ყველასათვის ცნობილი ცეკვის ხელოვნებაში, რომ არა მარტო ელინებმა, თვით ტროელებმაც კი, თუმცა მისი მტრები იყვნენ, იცოდნენ ამის შესახებ, რამდენადაც ბრძოლის დროსაც... მათ შეეძლოთ დაენახათ მერიონის მოძრაობებში ცეკვით შეძენილი სიმსუბუქე და სიღინჯე. დაახლოებით: ამ აზრით არის ნათქვამი ჰომეროსთანაც:

სულ მალე, მერიონ, ეს შუბი

მოგარჯულებს,

თუმცა გაწაფული მოცეკვავე ხარ!

მაგრამ ამ სიტყვების მოქმედმა ვერ მოარჯულა მერიონი, რადგან ცეკვით მიღებული მოქნილობა დაეხმარა მისკენ მიმართული შუბის აცდენაში“.

იმ გმირთა სახელებს შორის, რომლებიც ცეკვით ვარჯიშობდნენ ისე, რომ ეს საქმიანობა ხელოვნებად გადააქციეს, ლუკიანე ასახელებს „ილიადის“ ერთ-ერთი მთავარი გმირის აქილევსის შვილს ნეოპტოლემოსს — სილამაზითა და გულადობით განთქმულ ვაჟაკს, რომელიც ამავე დროს ბრწყინვალე მოცეკვავეც იყო. მან „თავისი ხელოვნება გაამდიდრა ცეკვის ახალი სახით, რომელსაც უწოდა „ჰირიპიემ“ — ამბობს ლუკიანე — მე დარწმუნებული ვარ, თვით აქილევსის მისი შვილის — ნეოპტოლემოსის გამოგონებამ უფრო მეტი სიხარული მოუტანა, ვიდრე მისმა

სიღამაზე და ვაეკაცობამ. ბოლოს და ბოლოს აულეხელი ილიონი მიწასთან იქნა გასწორებული ამ მოცეკვავის ხელოვნების წყალობით“.

სპარტელთა გამარჯვებების ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად ლუკიანე იმას თვლის, რომ ისინი თავისი საქმიანობის ყველა სფეროში და განსაკუთრებით ისეთ სფეროში, რომელიც ბრძოლასთან, საომარ საქმიანობასთან არის დაკავშირებული, უხმობენ მუზებს, ე. ი. ხელოვნებას. ისინი ფლეიტის ჰანგების ქვეშ ომობენ, მწყობრი სვლით და მუსიკის თანხლებით. ბრძოლის დაწყების მაუწყებელ პირველ ნიშანსაც ფლეიტით იძლევიან, იმიტომაც აჯობეს სპარტელთა ყველას, რომ მუსიკასთან შეწყობილი მწყობრი მოძრაობებით ებმებოდნენ ბრძოლაში.

„დღესაც შეიძლება ვნახოთ—ამბობს ლუკიანე — რომ სპარტელ ახალგაზრდობას ცეკვაშიც არანაკლებად წრთვნიან, ვიდრე იარაღის ხმარების ხელოვნებაში. მართლაც, ვარჯიშების დროს, ხელჩართული ბრძოლის შემდეგ, დამმარცხებელნი სხვათა და თავის მხრივ თავადაც დამარცხებულნი, თავიანთ შეჯიბრებებს ცეკვით ასრულებენ. ფლეიტისტები შუაში სხდებიან და იწყებენ დაკვრას, ფეხით კი გამოჰყავთ ტაქტი, ახალგაზრდა ვაეები ერთიმეორის მიყოლებით რიგ-რიგობით უჩვენებენ თავიანთ ხელოვნებას: ხან მებრძოლისას, ხანაც უბრალოდ საცეკვაოს, დიონისესა და აფროდიტეს სასიამოვნოს“.

ცეკვა უდიდეს როლს ასრულებდა ბრძოლის დროს ეთიოპიელებთანაც. „ისინი ბრძოლის დროსაც კი თავიანთ მოქმედებებს ასრულებენ ცეკვით — ამბობს ლუკიანე — ეთიოპიელი მეომარი მანამდე არ სტყორცნის ისარს — რომელიც სხივების დარად დამაგრებული აქვს თავზე — ვიდრე ჯერ არ წაიცეკვებს, არ დაემუქრება მოწინააღმდეგეს თავისი სახით, წინასწარ არ შეაშინებს მას ცეკვით“.

იმის დასასაბუთებლად, ვინაიდან დიდ როლს ასრულებდა ცეკვაში, რძოლო საქმეში, ლუკიანეს მოჰყავს ძველი ელინური თქმულება პრიპოსის შესახებ. „დვთაება პრიპოსის (ერთ-ერთ ტიტანთაგანს, რომელიც ზუსტად ამ საქმეს ეწეოდა, ანუ ასწავლიდა სამხედრო ცეკვას) ჰერამ მიიბარა თავისი შვილი არესი. პრიპოსმა შეასწავლა არესს იარაღის ხმარება, მაგრამ არა უადრეს, ვიდრე მისგან დასრულებული მოცეკვავე არ გამოიყვანა. ამისთვის გასამრჯელოც კი დაენიშნა პრიპოსს ჰერასგან“.

იმის დასამტკიცებლად, თუ როგორ სისხლხორცეულად არის დაკავშირებული ცეკვა სამხედრო ხელოვნებასთან, ლუკიანეს მოჰყავს გამონათქვამები, რომლებიც წარმოადგენენ სამხედრო ტერმინოლოგიის ცეკვასთან კავშირის უტყუარ საბუთს. ასე მაგალითად: „თესალიაში თვით ბელადებზე და მოწინავე მებრძოლებზე იქაური მცხოვრებლები ისე ლაპარაკობენ, როგორც ფერხულის წამყვანებზე, უწოდებენ რა მათ ცხენთწინამძღოლებს“. ეს ცხადად ჩანს გამორჩეულთა სადიდებლად აღმართული ჭანდაკეების წარწერებიდან. „ქალაქმა აირჩია ის — ლადადებს ერთი წარწერა — თავის ცხენთწინამძღოლად“. მეორე: „ილათიონს, რომელმაც კარგად იცეკვა ბრძოლა, ხალხმა აუგო ეს ძეგლი“.

არანაკლებ როლს ასრულებდა ცეკვა ძველ მისტერიებში: „არ მოიძებნება არც ერთი ძველი მისტერია, რომლისთვისაც უცხოა ცეკვა. ორფეოსი და მუსეოსი, რომლებიც თავისი დროის საუკეთესო მოცეკვავენი იყვნენ, აფუძნებდნენ რა თავის საიდუმლოებებს, რა თქმა უნდა, ცეკვას, როგორც რაღაც მშვენიერს, ჩართავდნენ ხოლმე თავიანთ მოძღვრებებში, სავალდებულოდ მიიჩნევდნენ რა შეწყობილი მოძრაობებისა და ცეკვის თანხლებას მოქცევის რიტუალებისათვის“.

ლუკიანეს მოჰყავს ასეთი მაგალითიც: „როცა ვინმე გაამხელს საიდუმ-



ლოებას, ხალხი ამბობს: მან „განაცეკვა“ იგი“.

დიდია ცეკვის როლი მსხვერპლშეწირვის დროს. „დელოსზე — ამბობს ლუკიანე — ჩვეულებრივი მსხვერპლშეწირვა კი არამცთუ არ ჩაივლიდა ცეკვის გარეშე, არამედ თან ახლდა მას და სრულდებოდა მუსიკის თანხლებით, ფერხულში ჩაბმული ყმაწვილები ფლეიტისა და კითარის მუსიკის ჰანგებს ქვეშ დინჯად მოძრაობდნენ წრეზე, ხოლო თვით ცეკვას კი ასრულებდნენ რჩეულნი საუკეთესო მოცეკვავეთა შორის“.

„ინდოელებიც — განაგრძობს ლუკიანე — განთიადისას, ადგომისთანავე, მზეს სცემენ თაყვანს: პირით აღმოსავლეთისაკენ, ისინი ცეკვით ესალმებიან მზეს უსიტყვოდ, მხოლოდ სხეულის წრიული მოძრაობებით“.

ლუკიანე მოიხსენიებს რომაულ ცეკვასაც, რომელსაც ასრულებენ მოქალაქეთა შორის უკეთესობილესნი, ე. წ. საღიები, ქურუმთა ერთი საქმოს წევრები და რომელსაც უძღვნიან ღმერთებს შორის უმამაცესს — არესს. „ეს ცეკვა — ამბობს ლუკიანე — რომაელთათვის ითვლება მეტად საპატიო და წმინდა საქმედ“.

ცეკვის, როგორც გარდასახვის უდიდესი ხელოვნების ნიმუშად ლუკიანეს მოჰყავს თქმულება ეგვიპტელ პროტევისა და ემპუსას შესახებ. თქმულების მიხედვით, მათ ჰქონდათ უნარი გადაქცეულიყვნენ სხვა არსებებად. ეს უძველესი ეგვიპტური თქმულება, ლუკიანეს აზრით, „მხოლოდ იმაზე ლაპარაკობს, რომ ის (იგულისხმება პროტევსი) იყო ერთი მოცეკვავე ადამიანი, დაოსტატებული მიბაძვაში, რომელსაც შეეძლო ყოველნაირად შეეცვალა იერსახე ისე, რომ განესახიერებინა წყლის სინოტივეც, ცეცხლის სისწრაფეც მოძრაობების სიშმაგით, ლომის მძვინვარებაც, ჯიქის მრისხანებაც, ხის ფოთლების თრთოლვაც, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რაც გინდა. მაგრამ თქმულებამ პროტევსის ბუნებრივი ნიჭი თავის გადმოცემაში ზღაპრად გადააქცია, თითქოს გარდაისახებოდა ხოლ-

მე იმად, რასაც სინამდვილეში მხოლოდ ბაძავდა. იგივე შეიძლება ითქვას ემპუსას შესახებაც, რომელსაც შეეძლო ათასგვარად შეეცვალა იერსახე“.

ადარებს რა ცეკვას თეატრალური ხელოვნების სხვა სახეებს, კერძოდ: ტრაგედიას და კომედიას, ის არა მარტო მალა აყენებს მათთან შედარებით, არამედ ამტკიცებს, რომ ცეკვა თავის თავში მოიცავს ორივეს: „თითოეულ მათგანს (იგულისხმება ტრაგედია და კომედია) ცეკვის გარკვეული სახე აქვს. ტრაგედიას — მკაცრი და თანაზომიერი ემელია, კომედიას — თავაწყვეტილი კორდაკისმოსი, ზოგჯერ მათ უერთდება მესამე სახე — სატირ სიკინიდოსის თავისუფალი ცეკვა“.

„რაც შეეხება ცეკვის დანიშნულებას, — განაგრძობს ლუკიანე — ორივე შემთხვევაში ისინი ერთი და იგივეა, ცეკვა, ამ თვალსაზრისით, სულაც არ განსხვავდება ტრაგედიისაგან, თუ არა მხოლოდ იმით, რომ ის (ანუ ცეკვა) ნაირსახოვანია, გაცილებით მდიდარია შინაარსით და გარდასახვის უსასრულო შესაძლებლობას იძლევა“.

აქ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ აქებს რა ცეკვის ხელოვნებას, ლუკიანე ამავე დროს მკაცრად აკრიტიკებს მასში ყოველგვარ უარყოფით გამოვლინებას, როგორც ყოველად მიუღებელს თანამედროვე ხელოვნებისათვის: მაგალითად, „ყველასათვის ცნობილი ფრიგიული სახე, რომელსაც ქეიფებში ცეკვავენ შეზარხოშებული სოფლელები, მათ შორის ქალებიც, რომლებსაც სალამურის ქვეშ გამოჰყავთ მოუქნელი და მძიმე ნახტომები“.

ცეკვის იმ ნაირსახეობასაც, რომელიც ჯერ კიდევ შემორჩენილია უმეტესწილად სოფლებში, ლუკიანეს თქმით, არაფერი აქვს საერთო სრულყოფილ ცეკვასთან. იმოწმებს რა პლატონს თავისი შეხედულების სისწორის დასამტკიცებლად, წერს: „პლატონიც ხომ თავის „კანონებში“ ცეკვის ერთ სახეობას იწონებს, სხვებზე კი მეტად აგდებულად ლაპარაკობს, განასხვავებს რა მათ, რომლებიც გართობას ემსახუ-



რებიან, იმათგან, რომლებიც სასარგებლოა, უარყოფს რა ყველა უხამსს — სხვებს კი პატივისცემით და აღტაცებითაც კი მოიხსენიებს“. პლატონიც და ლუკიანეც განასხვავებენ რა გასართობს და სასარგებლოს, ეს, რა თქმა უნდა, სულაც არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ისინი გასართობს უარყოფენ. არა! ისინი გასართობში მხოლოდ უხამსს უგულუბელყოფენ. „ვაკებრმა ცეკვამ — ამბობს ლუკიანე — რომელიც განსაკუთრებით აყვავებულა იონიაში და პონტოში, მიუხედავად მისი სახუმარო ხასიათისა, იმდენად მოხიბლა იქაური მკაყრებელი, რომ განსაზღვრულ დღეებში, ისინი სათითაოდ ივიწყებენ რა პირად საქმეებს, სხედან თეატრში მთელი დღეობით და უყურებენ ტიანებს, კორიბანტებს, სატირებსა და მწყემსებს. ეს კიდევ ცოტაა: ამ ცეკვებს ყოველ ქალაქში ასრულებენ ყველაზე ცნობილი პირები, რომლებსაც მაღალი მდგომარეობა უკავიათ. მათ არამცთუ არ ერიდებათ ასეთი საქმიანობა, არამედ პირიქით, ამყობენ კიდევ ამით უფრო მეტად, ვიდრე თავიანთი კეთილშობილური წარმოშობით, საპატიო თანამდებობებით და წინაპართა დამსახურებით“. როცა ცეკვაზე ვლაპარაკობთ, როგორ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ ფაქტს, რომ ცეკვა ყველა გასართობისა და დღესასწაულის სული და გულია? რა თქმა უნდა, ლუკიანე ამ მიმართულებითაც ამახვილებს ყურადღებას: „ყველა დიონისური და ვაკებური დღესასწაული მთლიანად მოიცავდა ცეკვას — ამბობს ლუკიანე. — მისი უმთავრესი სამი სახე — კორდაკისმოსი (კომედია) სიკინი (სატირა) და ემელია (ტრაგედია) — წარმოდგენილი იყო დიონისეს მსახური სამი სატირით და მათი სახელების მიხედვით მიიღეს ეს სახელწოდებები. ამ ხელოვნების საშუალებით დიონისემ სძლია ტირენელებს, ინდოელებს და ლიდეელებს, და ყველა ეს მებრძოლი ტომი მოჯადოებულ იქნა ამ ხმაურაინი დიონისური სამეგობროს ცეკვით“.

ამჯერადაც ლუკიანე იმთავითვე მეროსს, თუ როგორ გააოცა ანატოლიაში მოიყვანა ოდისეესი ფეაკების მეფის სასახლეში მოცეკვავეთა „ფეხთა ელვარება“ და ჰესიოდეს, რომელიც თავისი პოემის დასაწყისში აღწერს, როგორ იხილა გარეგარეზე თავისი თვალით, წყაროს გარშემო მოცეკვავე მუზები.

ამთავრებს რა თავის თხრობას ცეკვის შესახებ, ლუკიანე ერთხელ კიდევ უძღვნის მას სიყვარულით და აღტაცებით სავსე სიტყვებს, განმარტავს რა ცეკვას, როგორც „საქმიანობას, თავისი წარმოშობით ღვთიურს და საიდუმლოებებთან ნაზიარებს, უამრავ ღმერთთათვის სასურველს და მათ საპატივე მულოდ შექმნილს, იმავდროულად უდიდესი სიხარულის მომნიჭებელს და აღზრდისათვის სასარგებლოს“. ეს რაც შეეხება თვით ცეკვას, მაგრამ ლუკიანე არ იფარგლება მხოლოდ ამით. ის განაგრძობს თავის მოსაზრებებს უკვე თვით მოცეკვავის შესახებ. თუ როგორი უნდა იყოს ის თავისი გარეგნული მონაცემებით, თავისი ნიჭით და ჰკუთით; და რაც მთავარია, თავისი განათლებით. რა უნდა იცოდეს მოცეკვავემ უპირველეს ყოვლისა? ამ საკითხს ლუკიანე პირველ რიგში განიხილავს.

ცეკვის ხელოვნება, ლუკიანეს აზრით „არც ისე ადვილი და იოლად დასაძლევია, არამედ მოითხოვს ყველა მეცნიერების უმაღლესი მწვერვალების დაუფლებას. მარტო მუსიკაში კი არა, რიტმიკაშიც, გეომეტრიაშიც და განსაკუთრებით როგორც ბუნების, ასევე ზნეობის ფილოსოფიაში. ცეკვა რიტორიკასაც არ უხვევს გვერდს. პირიქით, ის მისი თანამონაწილეცაა, რამდენადაც იღვწის იმავე მიზნისთვის, რომლისკენაც ისწრაფვიან ორატორებიც: აჩვენოს ადამიანთა ჩვევები და ვნებები. ცეკვისთვის არ არის უცხო არც მხატვრობა და ძერწვა, რადგან დაუფარავი მონღომებით ზაძავს ის ნაწარმოებთა მკაცრ სიმწყობრეს ისე, რომ ვერც თვით ფიდიასი და ვერც აპელესი ვერ



აღმოჩნდნენ ცეკვის ხელოვნებაზე მალ-
ლა“.

აი, ასეთი რთული და მრავალმხრივი
ის ხელოვნება, რომელსაც მოცეკვავე
უნდა დაეუფლოს. „მოცეკვავემ — ამ-
ბობს ლუკიანე — უნდა იცოდეს ყვე-
ლაფერი, რაც არის, რაც იქნება და
რაც იყო მანამდე, რომ არაფერი არ გა-
ქრეს მისი მეხსიერებიდან. მოცეკვავის
მთავარი ამოცანა სწორედ იმაში მდგო-
მარეობს, რომ დაეუფლოს მიბაძვის,
გამოსახვის, აზრის გამოხატვის თავისე-
ბურ ხელოვნებას, შეეძლოს გახადოს
ნათელი ისიც კი, რაც დაფარულია“.

„თავისი არსით, — განაგრძობს ლუ-
კიანე — ცეკვა მთლიანად სხვა არა
არის რა, თუ არა შორეული წარსულის
ისტორია, რომელიც მოცეკვავეს გამზა-
დებული უნდა ჰქონდეს თავის მეხსიე-
რებაში და უნდა შეეძლოს წარმოსა-
ხოს შესაფერისი სახით. მან უნდა იცო-
დეს ყველაფერი, დაწყებული ქათნი-
დან და სამყაროს პირველი საწყისების
წარმოშობიდან კლუპატრა ეგვიპტე-
ლის დროით დამთავრებული“. შევნიშ-
ნავთ, რომ ამას ამბობს ლუკიანე თვრა-
მეტი საუკუნის წინ. ასე რომ, არ არის
ძნელი წარმოსადგენი, თუ რა რთული
პრობლემის წინაშე უნდა იდგეს ჩვენი
თანამედროვე მოცეკვავე ლუკიანეს
თვლით დანახული ცეკვის სრულყო-
ფაში.

ლუკიანე თავის მსჯელობაში არ იგა-
რგლება ზოგადი ფრაზებით და საკმაოდ
დიდ ადგილს უთმობს ყოველივე იმის
ჩამოთვლას, რაც ვალდებულია იცო-
დეს მოცეკვავემ:

ეს არის მთელი ელინური და აზიური
მითოსი, ეგვიპტური და ეთიოპური
თქმულებები და რწმენები და, რაც
მთავარია, ყოველივე „რასაც გვიამბობს
ჰომეროსი, ჰესიოდე და დანარჩენ პო-
ეტებს შორის საუკეთესონი — განსა-
კუთრებით — ტრაგიკოსებში“.

სრულყოფილ მოცეკვავეს უნდა ჰქო-
ნდეს კარგი მეხსიერება, უნდა იყოს ნი-
ჭიერი, მიხედვრილი და გონებაშახვი-
ლი. ასევე, მოცეკვავისათვის აუცილე-
ბელია გააჩნდეს საკუთარი მსჯელობის

უნარი პოემებზე და სიმღერებზე, უნდა
შეეძლოს შეარჩიოს ყველაზე კარგი
თანხლები მელოდიები და ცუდად შე-
თხზულები უარყოს“. ეს, რაც შეეხება
მოცეკვავის სულიერ თვისებებს, რაც
შეეხება სრულყოფილი მოცეკვავის გა-
რეგნობას, ანუ მის სხეულს, „მოცეკ-
ვავე უნდა პასუხობდეს პოლიქტეტის
მკაცრ წესებს: — ამბობს ლუკიანე —
არ უნდა იყოს მეტისმეტად მაღალი და
უზომოდ გრძელი, არც ტანდაბალი,
როგორც კუჩა, არამედ უნდა იყოს უბა-
დლოდ პროპორციული, არც სქელი,
წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი თამაში
არადამაჯერებელი იქნება, არც ზომაზე
მეტად გამხდარი, რომ არ დაემსგავსოს
ჩონჩხს და მიცვალებულის შთაბეჭდი-
ლება არ მოახდინოს“.

ყველაზე მთავარი მოცეკვავისათვის
მაინც მისი სისხარტე და მოქნილობაა,
იგი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს
თავისი სხეულის ყოველ კუნთს და მი-
სი მოშვება-დაჭიმვით შეეძლოს ყო-
ველნაირი მოძრაობის შესრულება, —
საჭიროების შემთხვევაში კი მყარად
დგომა. „ცეკვაში ყოველი მოძრაობა
სიბრძნით უნდა იყოს გაყდენითილი, არ
უნდა იყოს არც ერთი უაზრო მოქმე-
დება. საზოგადოდ, ცეკვამ უნდა წარ-
მოგვიდგინოს ადამიანთა ჩვევები და
ვნებები, გამოიყვანს რა სცენაზე ხან
შეყვარებულს, ხანაც განრისხებულ ადა-
მიანს. ერთ შემთხვევაში ბაძავს გონ-
დაკარგულს, მეორეში — გაწბილებ-
ულს და ყოველთვის საჭირო ზომის და-
ცვით. ერთსა და იმავე დღეს მსახიობი,
რომელიც ეს-ეს არის გონდაკარგული
ათამანიტი იყო, ახლა წარმოგვიდგენს
მორიდებულ ინოს: ის ატრევესიც არის
და ცოტა ხნის შემდეგ თიესტეც, შემ-
დეგ — ეგისტე, ანდა აეროპე და ყველა
ეს — ერთი და იგივე ადამიანი!“

აქ ლუკიანეს მოჰყავს ერთი ასეთი
საინტერესო ამბავი დაკავშირებული
ცეკვასთან. ერთმა, არაბერძენი წარმო-
შობის ადამიანმა დაინახა რა მოცეკვა-
ვისათვის გამზადებული ხუთი ნიღაბი,
(სწორედ ამდენი ნაწილისაგან შედგე-
ბოდა წარმოდგენა) და მხოლოდ ერთი



მსახიობი, გაკვირვებულმა იკითხა: ვინ იცეკვებს და ითამაშებს დანარჩენ პირებსო. როცა გაიგო, რომ ერთი და იგივე მოცეკვავე განასახიერებს ყოველ მათგანს, გაოცებულმა წამოიძახა: „მე არც კი ვიცოდი, ჩემო მეგობარო, რომ ერთ სხეულში მრავალი სული გქონიაო“.

ზოლო მეორე ამბავი, რომელსაც მოგვითხრობს ლუკიანე, ეხება ცეკვის მიმართ გულგრილად განწყობილ ადამიანს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მოცეკვავის მოძრაობა სრულიად უცნაურია და ყოველგვარ აზრს მოკლებული, რომ ცეკვას ალამაზებს მხოლოდ მისი ჩარჩო: აბრეშუმის მორთულობა, რომლითაც იმოსება მოცეკვავე, ლამაზი ნიღაბი და თანმხლები მუსიკა, ზოლო თვით ცეკვა თავისთავად არარაობააო. საწინააღმდეგოს დასამტკიცებლად ერთმა უნიჭიერესმა მოცეკვავემ აჩვენა თავისი ხელოვნება ფლეიტისა და სიმღერის თანხლების გარეშე. „ტაქტის მომცემ ფლეიტისტებს უბრძანა რა გაჩერება, ასევე გუნდსაც — ამბობს ლუკიანე — მოცეკვავემ თვითონ მარტომ, მხოლოდ ცეკვით, აჩვენა აფროდიტესა და არესის კანონსაწინააღმდეგო სიყვარული, ჰელიოსის დასმენა, ჰეფესტოს ვერაგობა, რომელმაც მოქსოვა ბადე და ორივე, აფროდიტე და არესი შიგ გაახვივა, სათითაოდ წარმოადგინა რა ამავდროს ღმერთები, რომლებიც იქ იდგნენ, სირცხვილით შეპყრობილი აფროდიტე და დამორცხვებუი არესის ზვეწნა — ერთი სიტყვით ყველაფერი, მთელი ამ ამბის შინაარსი, ამის შემდეგ დიმიტრიოსმა (ასე ერქვა ამ კაცს), რომელიც ზომაზე მეტად ალტაცებაში მოიყვანა ნანახმა, გამოხატა თავისი უდიდესი მოწონება შეძახილით: საოცარო კაცი ხარ! მე მესმის, რასაც აკეთებ, და არა მხოლოდ ვხედავ, მეჩვენება: თვით ხელები შენიც კი ლაპარაკობენ!“ „ბრძენხელებიანი“ — ასე უწოდებენ მოცეკვავეს — ამბობს ლუკიანე.

ზოლო ასეთი სიცხადის მისაღწევად მოცეკვავე ვალდებულია ივარჯიშოს,

რათა მის მიერ წარმოსახული იყოს გასაგებში, არ საჭიროებდეს არაფერი სხვას.

მოცეკვავე თავისი მოძრაობებით უნდა ლაპარაკობდეს, რაშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მისი ხელების მოძრაობას. „უსაფუძვლოდ კი არ უწოდებენ იტალიაში მოცეკვავეებს „პანტომიმებს“, ანუ „მიმბამძვლებს“ — ამბობს ლუკიანე — ეს სახელწოდება საკმარისად ზუსტად გადმოსცემს იმას, რასაც მოცეკვავეები აკეთებენ. უნდა შეერწყა შენს როლს და უნდა „შეესისხლოროცო ყოველ შენს მიერ წარმოსახულ სახეს“.

აქ ლუკიანე საინტერესო პარალელს ავლებს ორატორსა და მოცეკვავეს შორის. განსაკუთრებით იმ ორატორებთან, რომლებიც გამოდიან ე. წ. დეკლამაციებით. „რადგან ორატორები, — ამბობს ლუკიანე — რომლებიც სარგებლობენ განსაკუთრებული წარმატებებით, ამას იმის წყალობით აღწევენ, რომ შეუძლიათ რაც შეიძლება მეტი სიმართლით წარმოსახონ ის პირები, ვისზეც ლაპარაკობენ. ორატორი ყოველნაირად ცდილობს მისი სიტყვები ეთანხმებოდნენ მათ მიერ წარმოდგენილი პიროვნებების, დიდკაცების, ტირანების, მკვლელების, ღარიბების, ანდა ჩვეულებრივი მცხოვრებლების სახეებს, ისწრაფვიან რომ ყოველ მათგანში წარმოაჩინონ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თვისებები“.

თავს უყრის რა თავის მოსაზრებებს სრულყოფილი მოცეკვავის სულიერი და ფიზიკური თვისებების შესახებ, ლუკიანე ასე ასრულებს თავის მსჯელობას:

„მოცეკვავე უნდა იყოს ყოველმხრივ სრულყოფილი: ე. ი. მისი ყოველი მოძრაობა უნდა იყოს მკაცრად რიტმული, ლამაზი, ზომიერი, შეთანხმებული საკუთარ თავთან, დაცული ყოველგვარი ხელოვნურობისგან, უბადლო, სავსებით დასრულებული, ნაზავი საუკეთესო თვისებებისა, თავისი ჩანაფიქრით — მწვავე, წარსულის ღრმა ცოდნით და რაც მთავარია, ადამიანური გრძნობის



გამოხატულებით, რადგან მსახიობი მხოლოდ მაშინ იმსახურებს მსახურების სრულ მოწონებას, როცა ყოველი მათგანი მის თამაშში აღიქვამს რაიმეს მის მიერ განცდილს; ზუსტად რომ ვთქვათ, როგორც სარკეში, ისე დაინახავს მოცეკვავეში თავის თავს, მთელი მისი განცდებითა და ქცევებით, აი მაშინ აღამიანები აღტაცებისაგან ვეღარ იკავებენ თავს, სათითაოდ ქებით იკლებენ მსახიობს, რადგან ყოველი მათგანი ხედავს თავის საკუთარი სულის სახეს და ცნობს საკუთარ თავს. მარტივად რომ ვთქვათ, ეს სანახაობა შეკრებილთათვის განახორციელებს დელფოსის ცნობილ გამონათქვამს: „შეიციან თავი შენი!“ მაშინ, თეატრიდან წასულმა მსახურებელმა უკვე იცის, რაზე შეაჩეროს თავისი არჩევანი და პირიქით, რას მოერიდოს. მიდიან იმის ცოდნით, რაც მანამდე არ იცოდნენ“.

აქვე საჭიროა აღინიშნოს ლუკიანეს გამაფრთხილებელი რჩევა მოცეკვავეებისადმი, რომლებიც მსგავსად ორატორებისა, ზოგჯერ კარგავენ ზომიერების გრძნობას, გადაჭარბებული მონდომებით აფუჭებენ შთაბეჭდილებას და იმის სრულიად საწინააღმდეგო ეფექტსღებულობენ, რისი იმედიც ჰქონდათ. „ხდება ხოლმე, როცა მოცეკვავე — ამბობს ლუკიანე — ისევე როგორც ორატორი, როგორც იტყვიან გადაამლაშებს, როცა ის თავის თამაშში ზომიერების გრძნობას კარგავს და სრულიად ზედმეტ დაძაბულობას ამჟღავნებს: თუ საჭიროა მსახურებელს უჩვენოს რაღაც მნიშვნელოვანი, ის აჩვენებს უზომო გადაჭარბებით, სინაზე გამოსდის გადაჭარბებულად ქალური, ვაჟკაცობა გადაიზრდება რაღაც ველურსა და მხეტუნარში“.

ლუკიანეს მოჰყავს ამის დამადასტურებელი მაგალითები მისი თანამედროვე თეატრალური ცხოვრებიდან. ყოველივე ამის თავიდან ასაცილებლად მოცეკვავეს სჭირდება თავის თავზე გამუდმებით მუშაობა, ვარჯიში, მითუმეტეს, რომ „მოცეკვავის დაძაბული მოძრაობები, მისი ბრუნები, ტრიალი, ნახტო-

მები, სხეულის მიხრა-მოხრა“ არამარტო ტკობას ანიჭებს მსახურებელს, არამედ იგი თვით მისთვისაც მეტისმეტად გამაჯანსაღებელი საქმიანობაა:

„პირადად მე — ამბობს ლუკიანე — უკიდურეს შემთხვევაში, ცეკვას ვთვლი საუკეთესოდ ვარჯიშებს შორის და ამავე დროს საუცხოოდ გარიტმულს, რომელიც სხეულს ანიჭებს ელასტიურობას, მოქნილობას, სიმსუბუქეს, სიმკვირცხლეს და მოძრაობათა ნაირგვარობას“. როგორ ეხმიანება ლუკიანეს ეს მოსაზრება ამაჟამად მთელს მსოფლიოში პოპულარულ, ახალგაზრდობის უსაყვარლეს აერობიკის პრინციპებს.

ნაწარმოების ბოლოს ლუკიანე ხელახლა უბრუნდება მსჯელობას ცეკვის შესახებ, ადარებს მას სხვა სახის თეატრალურ სანახაობებს და დიდ უპირატესობას ანიჭებს სხვებთან შედარებით.

„ყოველ სხვა შემთხვევაში მსახურებელი, ანდა მსმენელი — განმარტავს ლუკიანე — იმყოფება მხოლოდ ერთი რამის ზემოქმედების ქვეშ. მაგალითად — ფლეიტის, ანდა კითარის, ანდა სიმღერის, ანდა ტრაგიკოსი მსახიობის, ანდა კომიკოსის სასაცილო გამოსვლების გავლენის ქვეშ. მოცეკვავე კი ყოველივე ამას თავის თავში აერთიანებს. ყველას შეუძლია საკუთარი თვალით იხილოს, რამდენად მრავალფეროვანია და რთული მისი წარმოდგენა: აქ ფლეიტაცაა და სალამურიც, აქ ფეხებით ტაქტის გამოყვანაც არის, კიშალის რეკვა, მსახიობის ძღერადი ხმაც და გუნდის მწყობრი გალობაც“.

„შემდეგ — განაგრძობს იგი — სხვა სანახაობებში წარმოჩინდება ადამიანის ბუნების მხოლოდ ერთი რაიმე მხარე: ან მისი სულისა, ანდა მისი სხეულის გარკვეული შესაძლებლობები. ცეკვაში კი განუყრელად არის დაკავშირებული ერთიცა და მეორეც: მისი მოქმედება ასაჩინოებს როგორც მოცეკვავის ჰქუას, ასევე მისი სხეულის ვარჯიშით მიღწეულ სრულყოფილებას“. „ხომ არ ხდება — ასკვნის ლუკიანე — ამრიგად ცეკვა რაღაც უმაღლესი წესრიგის განმახორციელებელი, რადგან ის აღრმა-

ვებს სულს, ხევწს სხეულს, ატკობს მაყურებელს, ამიდრებს წარსულის ცოდნას — ყოველივე ეს ხდება ფლეიტისა და კიმბალის ხმების, გუნდის შეწყობილი სიმღერის თანხლებით, რაც ერთდროულად ხიბლავს როგორც თვალს, ასევე ყურს?“

„ამრიგად, ეძებ ადამიანის ხმების ასეთ მწყობრ შერწყმას სხვებთან? — კითხულობს ლუკიანე — სად იპოვი მას, თუ არა აქ? სად გაიგებ უფრო მრავალხმიან და მელოდიურ სიმღერას? ანდა თუნდაც სადაა ფლეიტები და სალამურები უფრო ეღერადი? — პირთამდე შეგიძლია დატკებ ცეკვით. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ზნეობრივად გახდები უკეთესი, თუ ეზიარები ამგვარ სანახაობებს, როცა დაინახავ, რომ თეატრს არ უყვარს ცული ქმედებები, დასტირის ჩაგრულთ და საერთოდ, ზრდის მაყურებელს და აუმჯობესებს მის ქცევებს“.

ლუკიანე ხაზგასმით აღნიშნავს ცეკვის მიმზიდველობით ძალას და აღმზრდელობით მნიშვნელობას. მწუხარებით შეპყრობილი მაყურებელი „თეატრიდან ბრუნდება ნათელი მზერით, თითქოს მან რაღაც შეების მომცემი წამალი დალია, „ტკივილგამაყუჩებელი და ნაღველის გამწმენდი“. სამაგიეროდ, ცეკვა იმკის თავის დათესილს მაყურებლის სიყვარულით. ის, რაც ხდება სცენაზე, ახლობელი და გასაგებია წარმოდგენის ყოველი მაყურებლისთვის, დამამტკიცებელი საბუთი ამისა არის ცრემლები, რომელსაც არაიშვიათად ღერის მაყურებელი, ალტაცება და აღფრთოვანება, რომელსაც ის გამოხატავს ოვაციებით, გონებამახვილი და მოსწრებული შედახილებით.

როგორც დასაწყისში მოგახსენეთ, ლუკიანეს ნაწარმოები „ცეკვის შესა-

ხებ“ დიალოგის სახით არის დაწერილი. ლიკინს, რომელიც თვით ავტორისვე ხედულებებს გადმოგვცემს, დაგვეთანხმებით, არ შეეძლო არ დაემარცხებინა მოწინააღმდეგე, რომელიც ჩვენთან ერთად იზიარებს მის საბოლოო სიტყვებს: „ჰომეროსი პერმესის ოქროს კვართხზე ამბობს: რომ ის სიზმრით ხიბლავს ადამიანთა თვალებს და უხსნის სიზმრით დახუჭულ თვალებს. იგივეს აკეთებს ცეკვა: ის ხიბლავს მზერას და ამავე დროს გაიძულებს იფხიზლო, აღვიძებს რა გონებას თავისი მოქმედების ყოველი წვრილმანით“. ამაზე მისი მოწინააღმდეგე კრატონი პასუხობს: „მე უკვე გემორჩილები. ჩემი თვალებიც და ჩემი ყურებიც მთელი სიგრძისიგანით გახსნილია. არ დავაიწყებ. მეგობარო, როცა თეატრში წახვალ, ჩემთვისაც შენს გვერდით დაიკავებ ადგილი, რომ იქედან მარტო შენ არ დაბრუნდე ჩვენზე ჰკვიანი“. როგორ შეგვიძლია არ დავეთანხმოთ ამ აზრს ჩვენც, ამ მშვენიერი ნაწარმოების მკითხველნი.

* * *

წინამდებარე ნარკვევი ჩვენი სათაყვანებელი მასწავლებლის **ბ-ნ ავთანდილ თათარაძის** მითითებით და თხოვნით შეიქმნა. იგი ელოდა მის გამოქვეყნებას, მაგრამ სამწუხაროდ ვერ მოვასწარი. ამიტომ ნება მომეცით, ეს მცირე შრომა ვუძღვნა მის ნათელ ხსოვნას.

ზეცნობადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(ზრახვენიტაჰი, ჟარილი მესამე)

მერაბ გავია

14. გარდასახვა თუ მატამორფოზა?

ზეცნობადი უდიდეს თეატრალურ ფასეულობად აღიარა XX საუკუნის თეატრის კიდევ ერთმა რეფორმატორმა — ეტი გროტოვსკიმ. ანტონენ არტოსაგან განსხვავებით, გროტოვსკიმ შეძლო თავისი თეატრალური იდეების დამკვიდრება საკუთარი ძალისხმევით შექმნილ თეატრ-ლაბორატორიაში.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ დაეყრდნო რა სტანისლავსკის, მიხეილ ჩეხოვის და არტოს თეატრალურ სისტემებს, გროტოვსკიმ მათგან სწორედ ის პრაქტიკული დებულებები ისესხა, რაც ზეცნობადის აღმოცენებასთან იყო დაკავშირებული.

სტანისლავსკისაგან განსხვავებით, გროტოვსკიმ მოახდინა სასცენო მოედნის სრული რეფორმაცია.

არტოსაგან განსხვავებით, მან არ უკუაგლო თეატრის რაციონალური საწყისი, თუმც კი არტოს მსგავსად სცადა შეექმნა რიტუალური თეატრი.

ჩეხოვისაგან განსხვავებით, შესძლო თანამოაზრეთა თავის ირგვლივ შემოკრება.

ისევე, როგორც სტანისლავსკიმ და არტომ. გროტოვსკიმაც თავისი რეფორმა მსახიობით დაიწყო და, შემდგომ ამისა, შექმნა გარემოცვა, რომელიც მაქსიმალურად ხელს შეუწყობდა მსახიობის მისეული კონცეფციის სრულყოფილ გამოვლენას.

გროტოვსკიმ თეორიულად დაასაბუთა თავისი შეხედულებანი. მან თეატრის თეორია გაამდიდრა ახალი ცნებებით და შესაბამისი ტერმინებით: „არტისტული აღსარება“, „მოქმედება-აქტი“, „რაობა-წილი“. და რაც ჩვენთვის ესოდენ მნიშვნელოვანია, ტერმინი „გარდასახვა“ შეცვალა ტერმინით „სახეცვლა“ (преображение), რაც, უთუოდ, მისი თეატრალური ძიებების განმსაზღვრელი იყო.

გროტოვსკის მთელი თეატრალური ნააზრევი იმას გვიდასტურებს, რომ ზემოაღნიშნული ცვლილებები, ზეცნობადის ძიებით იყო ნაკარნახევი.

და რაოდენ საკვირველია, რომ არც ცნებას და არც ტერმინ „ზეცნობადს“ იგი უშუალოდ არსად მოიხსენიებს. თუმც კი, მისი ყოველი სიტყვა ამხელს მის ჩანა-

ფიქრს: „მსახიობმა უკვე შეიძინა საპირო მიმართულება — ცოცხალი იმპულსების პარტიტურა, რაც მყარად ფესვგადგმულია მის სიღრმისეულ არსებაში, მის „სულის წიაღში“, შეიძინა ის, რაც შეიძლება იქცეს საწყის პუნქტად, სასტარტო მოედნად, ხოლო შემდგომ უკვე ამის ნიადაგზე — ახლა, აქ, ამწამს, ყოველივე ამან ფრთები უნდა შეისხას. მან უნდა განახორციელოს თავისი პირადი აღსარება, მივიდეს უკიდურეს ზღვრამდე, იქამდეც კი, რომ შესაძლებელია წარმოიქმნას დაუჯერებლობის შეგრძობა. მან უნდა შეასრულოს ის, რასაც იგი მოქმედებას უწოდებს („აქტი“), უნდა ამოქმედდეს მთელი სისრულით.

ძნელი ასახნელია როგორ, რა გზით უნდა მივიდეთ ამგვარ აქტამდე, ამგვარი სახის მოქმედებამდე; ეს უაღრესად რთულია...

მსახიობი, რომელიც შესებაშია ამდგვარ მოვლენასთან, ავლენს თავისი ნატურის საწყისებს, პოულობს თავის თავს — მაგრამ „სხვაგვარს“. და ამ გამოხმობის მოტივით (მე უკვე ვთქვი, რომ ტექსტი უნდა განიწმინდოს ყველაფრისაგან, რაც არ წარმოადგენს „გამოხმობის“ კრისტალებს), რაც ჩვენზე ზემოქმედებს როგორც ხმა უფესკრულიდან, ხმა სამარიდან, და ამ შემორჩენილი კრისტალების საფეხურებით, მსახიობი მიემართება თავის აღმსარებლურ აქტისაკენ; კოლექტიური („გვაროვნული“) და პირადი ერთიანდებიან ამ პუნქტში, — და სწორედ ეს არის აქტის ერთ-ერთი უმთავრესი საფუძველთაგანი...

...ეს უკვე აღარ არის თამაში — ეს უკვე აქტია. ეს არის სრული, მთლიანი მოქმედების ფენომენი. სწორედ ამიტომ იზადება სურვილი, მას ტოტალური აქტი დავარქვათ. მსახიობი უკვე აღარ არის დაყოფილი, იგი აღარ არის მოდუნებული... იგი მისდევს პარტიტურას და ამავე დროს იხსნება უკიდურეს ზღვრამდე, დაუჯერებლობამდე, თავისი არსების იმ მარცვლამდე, რასაც მე ვუწოდებ „მინაგან რაობას“, „რაობა-წიაღს“. და ეს შეუძლებელი, შესაძლებელია“. (ე. გროტოვსკი. „თეატრი და რიტუალი“).

არ მინდა მოვლენებს წინ გავუსწრო, მაგრამ შეუძლებელია არ აღვნიშნო ის ფაქტი, რომ ზემოთოყვანილი ეს მცირე მონაკვეთიც კი გროტოვსკის ნააზრვეიდან, უამრავ რემინისცენციებს წარმოშობს, რომელთაგან განსაკუთრებით თვალშისაცემია არტოს, სტანისლავესკის, მიხეილ ჩეხოვის, და ვფიქრობ, ჩეხოვიდან გამომდინარე, რუდოლფ შტაინერის კონცეფციითა შთაბეჭდავი სილუეტები. კოლექტიურმა („გვაროვნულმა“) კი შეუძლებელია არ გავახსენოთ კარლ იუნგი.

„აღმსარებლობითი აქტი“, „ტოტალური აქტი“, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ზეცნობადის სფეროს, მით უფრო, რომ გროტოვსკი ნათქვამით არ კმაყოფილდება და გვთავაზობს აი, როგორ წიაღსვლას: „თუკი აქტი სრულდება, მსახიობი, ეს კაცობრიობის პირში, გადააბიჯებს მოშვებულობის იმ ზღვარს, რაც ყველა ჩვენთაგანს მისჯილი გვაქვს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. და მაშინ ქრება ზღუდე აზრსა და გრძნობას შორის, სულსა და სხეულს შორის, სექსსა და ტენის შორის; მსახიობი, რომელმაც განახორციელა ყოველივე ეს, მთლიანდება. და მხოლოდ „მას შემდეგ“, როცა აღმოაჩნდება უნარი ბოლომდე განახორციელოს ეს აქტი, იგი ბევრად უფრო ნაკლებად იღლება, ვიდრე „მანამდე“, რამეთუ იგი მთლიანად განახლებულია, მოიპოვა რა თავდაპირველი განუყოფლობა. და მაშინ, მასში წარმოიშვება ენერჯის ახალი წყაროები“. (ე. გროტოვსკი, იქვე).

აშკარაა, „იმპულსების პარტიტურა“ ზეცნობადისკენ მიმავალი გზაა. „აღსარება — აქტი“, თავად ზეცნობადის მდგომარეობა. იგივე ითქმის გამოლიანების შესახებ, რაზეც ჯერ კიდევ მიხეილ ჩეხოვმა გაამახვილა ყურადღება. მანვე პირველმა მიუთითა ზეცნობადის მდგომარეობაში ენერჯის წყაროების წარმოშობის, უფრო სწორად, გამონთავისუფლების შესახებ, თურა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები აქვთ ზემოჩამოთვლილ სცენის რეფორმატორებს, ამაზე ცალკე თავში ვისაუბრებთ, მაგრამ ისიც უნდა აღვნიშნოს, რომ მიუხ-

ედავად ზუსტი აღწერილობისა, არც ერთი მათგანი არ ახსენებს კათარზისს.

ზეცნობადთან მიმართებაში კათარზისის დეტალური ანალიზის დროს უფრო ვრცლად შევეჩვებით ამ მოვლენას, ახლა კი დავკმაყოფილდეთ იმ ფაქტის კონსტატაციით, რომ მათ ერთმანეთთან პირდაპირი კავშირი აქვთ. ზეცნობადის კათარზისულ ბუნებას ყველა დიდი ხელოვანი აღიარებს.

აღრეც ვთქვით და კვლავ გავიმეორებთ, რომ ზეცნობადი არ წარმოადგენს არაცნობიერის ექსტაზურ ფაზას და არ ემყარება მხოლოდ და მხოლოდ არტისტულ ინსტინქტს. ზეცნობადის პარადოქსულობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ცნობიერის და არაცნობიერის საკვირველი სინთეზია. ამით აიხსნება მისი მონოტიპურიზაც და პოლივალენტურიზაც.

ზეცნობადის ამოქმედებას, როგორც წესი, თან სდევს რაღაც გამოსხივება (ИЗЛУЧЕНИЕ), რაზეც ჯერ კიდევ სტანისლავსკი მიუთითებდა. ზეცნობადთან წილნაყარ ყველა ხელოვანს ამ მოვლენის თავისებური ხედვა აქვს. ეს ხედვა, როგორც წესი, გამომდინარეობს საერთო ესთეტიკურ სისტემიდან. ეფი გროტოვსკი კი ასე ხსნის ამ მოვლენას: „თუ სპექტაკლიდან მომდინარეობს გამოსხივება, თუკი იგი „ანათებს“, ეს წარმოშობილია წინააღმდეგობათა შეტაკებით (ობიექტური — სუბიექტურთან, პარტიტურა — აქტთან).

გამოსხივება ხელოვნებაში მიიღწევა არა პათოსის გზით, არა გამეორების გზით უკვე ნაცნობი ადგილებისა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ნაწარმოების მრავალმხრივობის გადმოცემით, იმ სტრუქტურის გადმოცემით, რაც აგებულია სხვადასხვა სიმბოლოებზე, სხვადასხვა ასპექტების ერთდროული ასახვით, რომლებიც თუმც დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან, მაგრამ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან“ (ე. გროტოვსკი, იქვე).

ზეცნობადში ურთიერთდაპირისპირებულ მოვლენათა თავშეყრის მიზეზს სხვადასხვა ახსნა აქვს. ასე, მაგალითად, საინტერესო ვერსიას გვთავაზობს ჰერბერტ რი-

დი თავის ნაშრომში „შეუცნობადი ნივთების ფორმები“. მისი აზრით, მხოლოდ სიმბოლურ რეპრეზენტაციას ძალუძს დააკავშიროს, თუნდაც ნაწილობრივ, ხელოვანის გრძნობადი და ცნობიერი სამყარო. ხოლო გრძნობადი მუხტების ის რესურსები, რომელთაც არ გააჩნიათ სიმბოლური რეპრეზენტაციის უნარი, ცნობადი აღქმის არეალის მიღმა რჩებიან.

ფორმატწარმოქმნელი ფსიქიკური სტრუქტურები, ჰერბერტ რიდის მიხედვით, უკვეელად მიისწრაფვიან არქეტიპისაკენ. სწორედ ისინი ქმნიან ემოციურ მუხტებს. ამ ნაწილში იგი მთლიანად იზიარებს კარლ იუნგის მოსაზრებას კოლექტიური არაცნობიერის შესახებ, რაც, რიდის აზრითაც, წარმოადგენს ნებისმიერი შემოქმედების მთავარ მამოძრავებელ იმპულსს. ამდენად, ნებისმიერი შემოქმედებითი აქტივობა მის მიერ განიხილება როგორც ამორფული გრძნობადი სამყაროს კრისტალიზაცია. და ეს ხდება თავად ქმნადობის, შემოქმედების პროცესში. იგი თვლის, რომ „ხელოვნება არის პერცეპტიული (დაახ. „აღქმა-შეგრძნება“) გამრცდილების ორგანიზაცია გააზრებულ, მნიშვნელობის მქონე სტრუქტურებში“ (H. Read. The forms of things unknown).

სწორედ ამას გულისხმობს სტანისლავსკი, როცა მოითხოვს იერსახის სიმბოლომდე ამადლებას. სწორედ სიმბოლური რეპრეზენტაცია წარმოადგენს იმ ხიდს, რომელსაც ერთმანეთს უკავშირდებიან არაცნობიერი და ცნობიერი. ანტონენ არტოსთვის ეს „იეროგლიფია“, ეფი გროტოვსკისთვის „აქტი — აღსარება“, სტანისლავსკისთვის „სულის არსში წედომა“, მიხეილ ჩეხოვისათვის „გამთლიანება“.

ბოლოს და ბოლოს, ყოველივე ეს, სხვადასხვა ტერმინით აღნიშნული ერთი და იგივე მოვლენაა.

15. ღვათაგაბივი გარკება

„მე დავიწყე. ჩემთვისვე რაღაც უცნაურად გაიფლერეს სკიდის პირველივე ფრაზებმა, სრულიად არა ხორხისმიერად, არა

ვერმანულად... გულითადად.. როგორც ჩანს, გერმანელები სწორედ ამას უწოდებენ „russic he stime“ (რუსული ხმა), გამოიღვა გონებაში. რა ჩვეულებრივად ლაპარაკობს იგი, სრულიად არა ისე, როგორც რეპეტიციასზე. ეს ალბათ იმიტომ, რომ მე არ ვთამაშობ. ჩანს საჭიროა ძალისხმევა... არა, კიდევ ერთ წუთს მოვიციდო, ძალა არ მეყოფა... მონოლოგი მეტისმეტად გრძელია.

სკიდი ლაპარაკობდა და მღმეჩვენა, რომ მთელი სიღრმით პირველად შევიცანი მისი სიტყვების აზრი, მისი უიღბლო სიყვარული ბონისადმი, მთელი მისი დრამა. დალილობამ და სიმშვიდემ ჩემივე თამაშის მაყურებლად მაქცია, რა მართებულია, რომ მისი ხმა ასეთი თბილია, ასე გულითადი... ნუთუ ამან წარმოქმნა ასეთი მღეღვარე, დაძაბული ატმოსფერო?

მაყურებელი სმენად იქცა, გაფაციცებით მადვენებს თვალყურს... მსახიობებიც მისმენენ... ბონიც... რეპეტიციებზე ამ ქალბატონს მხოლოდ თავისი თავი აინტერესებდა. როგორ ვერ ვამჩნევდი მის მშვენიერებას? რა თქმა უნდა, სკიდს უყვარს იგი!

მე ყურადღებით ვაკვირდებოდი სკიდს. ბონიმ როიალთან სედიანი სიძღერა წამოიწყო. შეეხედე იატაკზე მჯდომარე სკიდს და მომეჩვენა, რომ მე „დავინახე“ მისი გრძნობები, მისი მღელვარება და ტკივილი. მისი საუბრის მანერაც უცნაური მეჩვენა: იგი ხან მოულოდნელად ცვლიდა ტემპს, ხან წყვეტდა თავის ფრაზებს პაუზებით, თუმცა მოულოდნელი, მაგრამ უადრესად დროული პაუზებით. იგი სიტყვებს ხან არალოგიკური მახვილებით წარმოთქვამდა, ხან კი მიმართავდა უცნაურ ვესტს... ნამდვილი „კლოუნი-პროფესიონალი“, გავიფიქრე მე. პარტნიორებში პირველად დავინახე ნამდვილი, ცხოველი ინტერესი სკიდის მიმართ. განცვიფრებულმა შევნიშნე, რომ შემძლია ვიწინასწარმეტყველო, უცაბედად რა მოხდება მის სულში.

სკიდის მწუხარება იზრდებოდა. მე იგი შემებრაღა, და ამ დროს, კლოუნის თვალებში იძალეს ცრემლებმა.

მე შეეშინდი! ეს სენტიმენტალურია, არ არის საჭირო ცრემლები, შეაჩერე ისინი! სკიდმა შეიკავა ცრემლები, მაგრამ მათ ნაცვლად თვალებიდან ძალა გადმოიღვარა. მასში იყო ტკივილი, მართლაც ტრაგიკული, ადამიანების გულებისათვის მეტისმეტად ასლობელი და ნაცნობი...

სკიდი ადგა, უცნაური ნაბიჯებით გაიარ-გამოიარა სცენაზე და უეტრად აცეკვდა, კლოუნურად, მხოლოდ ფეხებით, სასაცილოდ, სულ უფრო სწრაფად და სწრაფად... მონოლოგის სიტყვები, მსურვალე, მკვეთრი, მწვავე სიტყვები, მიმოფინნენ დაბაზს, დაიპყრეს პარტერი, ლოკები ქანდარა...

რა ხდება? როგორ? საიდან? მე ხომ რეპეტიციები ასე არ ვამივლია!

პარტნიორებმა ნელ-ნელა უკან დაიხიეს, პავილიონის კედლებისაკენ. ისინი წინათ ამას არ აკეთებდნენ!

ახლა მე უკვე შემეძლო მეხელმძღვანელა სკიდის თამაშით. ჩემი ცნობიერება ორად გაიყო — მე ვიყავი მაყურებელთა დაბაზშიც და, ამავე დროს, ჩემივე თავის სიახლოვეს. ასევე ვიყავი თითოეულ ჩემს პარტნიორში. გავიგე რას გრძნობენ, რა უნდათ, რას მოელოან ისინი... „იტირე!“ — ვუკარნახე მოცეკვავე სკიდს. „ახლა შეიძლება!“

დალილობა გაქრა... საიდანღაც თავისით მეწვია სიმსუბუქე, სიხარული, ბედნიერება!

მონოლოგი თავდებოდა... რა დასანანია, კიდევ რამდენი რამის თქმა შეიძლება, როგორი რთული, მოულოდნელი გრძნობები აღმოცენდა სულში, როგორი მოქნილი, მორჩილი გახდა კლოუნის სხეული...

და უეტრად, მთელი არსება — ჩემიც და სკიდის — აღვისო საშინელი, თითქმის აუტანელი ძლიერებით! და არ არსებობდა მისთვის ჯებირი — იგი ყველგან ატანდა და ყველაფერი შეეძლო! მე ცუდად ვაეხდი.

ნებისყოფის დაძაბვით ისევე დაეუბრუნედი ჩემსავე თავს და ინერციით ბოლომდე წარმოვთქვი მონოლოგის დარჩენილი ორი-სამი ფრაზა...

მოქმედება დამთავრდა. ფარდა დაუშვეს. პუბლიკამ, რეინპარდტმა და თავად დოქტორმა S-მაც კი, გულუხვად მომზღღეს ბოლო დღეების წვადებისათვის. მე მაღლიერი და გულშემძრული დავრჩი. ასლა კი, რასაც ჰქვია, „როლი ვიპოვნე“, ტანჯვამ გაიარა, და მე სულ უფრო მეტ სიხარულს მგვრიდა კლოუნის თამაში“.

ასე დაახასიათა სკიდის როლში ზეცნობადის მოვლინება მიხეილ ჩეხოვმა. ეს იყო მისი პირველი შეხვედრა სახელგანთქმულ მაქს რეინპარტთან, რომელსაც განზრახული ჰქონდა დაედა უოტერსის და ჰოპკინსის პიესა „არტისტები“ და სკიდის როლზე მიხეილ ჩეხოვი მიიწვია. ენობრივმა ბარიერმა, უცხო გარემოცვამ, სულ სხვა სამსახიობო ტრადიციებზე აღზრდილმა მსახიობთა დასმა, უამრავი პრობლემა შეუქმნა მსახიობს, მაგრამ დიდმა მსახიობმა, სწორედ ზეცნობადის შემწეობით, ეს პრობლემები იოლად დასჭლია.

თვითონ მიხეილ ჩეხოვი ასე იგონებს მისთვის ამ „ისტორიულ“ მოვლენას: „უკვე მრავალი წლის განმავლობაში ვცდილობდი მომეწესრიგებია ჩემი თეატრალური გამოცდილება, სისტემად მექცია დაკვირვებანი, გადამეწვევითა ჩემთვის საინტერესო საკითხების წყება. ამ თვალსაზრისით, ზემოაღწერილმა ვანცდამ დიდი სამსახური გამიწია. იმ დროისათვის მე ვიკვლევდი შთაგონების საკითხებს და ვეძიებდი მასთან მისასვლელ გზებს. ადრეც ასე ვიყავი მის ამოხსნასთან, მაგრამ ამჯერად მისი არსებობა დადასტურდა ჩემი უშუალო განცდით (რამდენადმე ნაკლებ ხარისხში, ეს სულიერი მდგომარეობა ადრეც მქონდა გამოცდილი)“.

(M. Чехов. «Литературное наследие»).

როგორც დავინახეთ, ზემოაღწერილ ეპიზოდს ჩეხოვი შთაგონებას უწოდებს, თუმც კი ამჟარაა, რომ ზეცნობადს გულისხმობს. ამას ადასტურებს მის მიერვე დაგმობილი საონტანური შთაგონების მაგალითები: „...ცული მსახიობები ამაყოზენ იმით, რომ მათ ზოგჯერ უნარი შესწევთ თავდავიწყებამდე „განიცადონ“ როლი ასეთი მსახიობები ამსხვრევენ ავეჯს, ხე-

ლებს ამტვრევენ პარტნიორებს, ახჩობენ შეყვარებულებს თამაშის დროს. „განცდისმოყვარე“ მსახიობ ქალებს, კულიებში ხშირად ემართებათ ისტერიკა. და როგორ იღლებიან ისინი სპექტაკლის შემდგომ ის მსახიობები კი, რომლებიც თამაშობენ გაორებული ცნობიერებით, „თანაგრძნობით“ და არა პირადი გრძნობებით, არ იღლებიან, პირიქით, გამოჯანმრთელებულნი და გაკაეებულნი, ისინი ძაღბის მოზღვავებას გრძნობენ. ეს, შთაგონებასთან ერთად, ზემო „მე“-ს დამსახურებაცაა. (მ. ჩეხოვი. იქვე).

თუ რას ნიშნავს ზემო „მე“, ამას სულ მალე განვმარტავთ. ჩეხოვის მოსაზრებათა ეს მონაკვეთი მოვიშველიეთ იმის დასტურად, რომ თავად ჩეხოვი კარგად ხედება ცნება „შთაგონების“ უკმარობას და მას „ზემო მე“-ს ცნებას უმატებს, რის შედეგადაც, ზეცნობადს ლებულობს.

ასლა იმის შესახებ, თუ რა იგულისხმება ცნებაში — „ზემო მე“. მოვუსმინოთ თავად მიხეილ ჩეხოვს: „ნიჭიერ აღამიანში მუდმივად მიმდინარეობს ბრძოლა მის ზემო და ქვემო „მე“-ს შორის. თითოეულ მათგანს სურს გაბატონდეს მეორეზე. ჩვეულებრივ, ყოფაცხოვრებაში, ყოველთვის ქვემო „მე“ იმარჯვებს. მთელი თავისი პატივმოყვარეობით, ვნებებით და ეგოისტური მღელვარებით.

მაგრამ შემოქმედების პროცესში იმარჯვებს (ეს აუცილებელია) ზემო „მე“.

„ქვემოს“ საერთოდ არ უნდა აღიაროს „ზემოს“ არსებობა და სურს მიიწეროს მისი ძალები, უნარიანობა და თვისებები.

ამის საპირისპიროდ, ზემო „მე“ აღიარებს თავისი ორეულის არსებობას, მაგრამ უარყოფს მის მონათმფლობელურ და მესაკუთრულ ინსტინქტებს. მას სურს აქცოს იგი თავისი იდეების, გრძნობების და ძალის გამტარად.

ვიდრე „ქვემო“ აცხადებს — „მე ვარ“, — „ზემო“ იძულებულია დადუმდეს. მაგრამ მას ძალუქს განთავისუფლდეს მისგან, დატოვოს იგი, გამოეყოს (ნაწილობრივ მაინც), და მაშინ, მიტოვებული ქვემო „მე“, თავის მხრივ, ჩუმდება, ყურდება. წარმოი-

შეება ცნობიერების გაორების განსაკუთრებული მდგომარეობა. „ზემო“ იქცევა შთამავონებლად, „ქვემო“ — გამტარად, შემსრულებლად.

ალსანიშნავია, რომ თავად „ზემოც“, ამავე დროს, გამტარადაც გვევლინება. იგი არ იკეტება თავის თავში და მზად არის აღიაროს, რომ შემოქმედებითი იდეების წყარო, კიდევ უფრო მაღალი სფეროებიდან მოედინება.

„ზემო“ გვერდიდან თვალყურს ადევნებს და წარმართავს „ქვემოს“, ხელმძღვანელობს მას და ისიარებს გვირის წარმოსახულ ტანჯვას თუ სიხარულს. შედეგად, მსახიობი სცენაზე გულწრფელად იტანჯება, ნამდვილად ტირის, გულით ხარობს და გულიანად იცინის, და ამასთანავე, პირადად ივი, ამ განცდებისაგან ხელშეუხებები რჩება“. (მ. ჩეხოვი, იქვე).

აი ასეთს, ჩვენთვის უკვე ნაცნობ პარადოქსს გეთვალვინებოდა მისი ნააზრევში ჩვენ ვხედავთ ნაცნობ სილუეტებს, რომელთაგან ყველაზე მკაფიოდ იკვეთება რუდოლფ შტიინერის ფიგურა. (ამ საკითხზე ქვემოთ დაწვრილებით გვექნება საუბარი). ეს ნააზრევი, ასევე, სრულ გადაძახილშია „განწყობის თეორიასთან“ და ფსიქიკის ფროიდისტულ, ფსიქოანალიტიკურ კლასიფიკაციასთან. შემთხვევითი როდია, რომ სტანისლავსკის მსგავსად, მისივე ჩეხოვი, როლზე მუშაობის პროცესში, არაცნობიერს ანიჭებს უპირატესობას: „განსაკვიფრებული მოედინება მსახიობის არსება! საკმარისია დაინტერესდეს რომელიმე პერსონაჟით, მაშინვე მუშაობას იწყებს მისი არაცნობიერი. განუწყვეტლივ, უანგაროდ, არაცნობიერს

იგი ბოლომდე მიჰყავს დასასულ მიზნისაკენ.

როდესაც „მრისხანეს“ (ივ. „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“ ავტ. შენ.) პირველი რეპეტიციები გავიარე, პირველსავე წუთს (უფრო მეტიც, პირველსავე წამს) მივხვდი, რომ როლი მზად მაქვს! ეს ვითარება კიდევ უფრო განმაცვიფრებელი იყო იმიტომ, რომ ჯერ ტექსტიც კი არ მქონდა შესწავლილი. მაგრამ ხმა ამოვიღე თუ არა, გავივინე ახალი, ჩემთვის უცნობი ხმა, — „მრისხანეს“ ხმა, მისი სპეციფიკური ინტონაციები და განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მეტყველების რიტმი*.

მაგრამ ქვეცნობიერება ყოველთვის ასეთი ხალისით როდი მეხმარებოდა ჩემს შემოქმედებით მუშაობაში. „მრისხანეს“ როლი, ამ მხრივ, ბედნიერი გამონაკლისთაგანი იყო. ისევე მომხდარა, რომ მხოლოდ გენერალურ რეპეტიციაზე ან პრემიერის დღეს იფეთქებდა ხოლმე ეს უმაღლესი შემეცნება...

...მქონდა შემთხვევები, როცა ჩემი ქვეცნობიერი ჯიუტად სდუმდა და როლი არა და არ გამოდიოდა. ასე „მილალატა“ მან ეპიზოდოვის როლის შესრულებისას სამხატვრო თეატრში და „დაბა სტეპანნიკოვის“ შესრულებისას რიგის რუსულ დრამაში. ორივე შემთხვევაში მე ნანახი მქონდა გენიალური მოსკვიანის მიერ შექმნილი ეს სახეები. მისი თამაში ყოველთვის ჩემს ალტაცებას იწვევდა და იმდენად ღრმად იჭრებოდა ჩემს წარმოსახვაში, რომ უკვე აღარ შემქმლო მისგან განვთავისუფლებულიყავი და უნებლიედ ვახდენდი მათ კომპარებას. კომპია უსიცოცხლო გამოდიოდა და ადგილს აღარ მიტოვებდა ორიგინალური შემოქმედების გამოსავლენად“.

მისივე ჩეხოვის და სტანისლავსკის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შედარებითი ანალიზის დროს, ჩვენ დავებურუნდებით ამ თემას. როლის შექმნის პროცესში, პერსონაჟის უკვე არსებული ეტალონი, ხელს უშლის არაცნობიერების „მუშაობას“. ასეთ ვითარებაში, სტანისლავსკი, თავისი პრაქტიკიდან გამოიმდინარე, მსახიობს სთავა-

* ალსანიშნავია, რომ მისივე ჩეხოვი უზარმაზარ მნიშვნელობას ანიჭებდა გვირის მეტყველებას. მისი თეორია ბენეფიციარობის და თავად ბენეფიციარის მნიშვნელობის შესახებ აბსოლუტურად უნიკალურია (რამეთუ ბენეფიციარ-თეორიის მნიშვნელოვანეს გამოხატვევად საშუალებად არის მიჩნეული). იზიარებს რა მაქს რენინარდტის და რუდოლფ შტიინერის მოსაზრებებს ამ სფეროში, ჩეხოვი სიტყვების წარმოშობას ადამიანის ფსიქიკის ღრმა შრეებს უკავშირებს (ავტ. შენ.).

ზობს უფრო მეტად დაეყრდნოს თავის შინაგან რაობას, საკუთარ „მე“-ს. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ჩეხოვისთვის ეს გზა მიუღებელი იყო.

ზემომოყვანილ ციტატაში ყურადღებას იქცევს ჩეხოვის მიერ ნახსენები „უმაღლესი შექმენება“ (высшее сознание), ვფიქრობ უდავოა ის ფაქტი, რომ აქ ზეცნობადია ნაგულისხმევი. უფრო მეტიც, სიცოცხლის ბოლო წლებში იგი არაფერს არ უთმობდა ისეთ დიდ ყურადღებას, როგორც ზეცნობადის პრობლემას. ეს ყველაზე უკეთ გამოიკვეთა მის ფუნდამენტურ ნაშრომში „მასახობის ტექნიკა“.

16. მესამე ცნობიერება

მიხეილ ჩეხოვი, თავისი დიდი მამისძმის, ანტონ ჩეხოვის მსგავსად, ქმნის რა „სასტარტო მოედანს“ (გროტოვსკის ტერმინი) მიისწრაფვის მისტიკისაკენ. მაგრამ ეს არ არის მისტიკური მოვლენების ბრმა რწმენა, რამეთუ მსჯელობა უადრესად თანმიმდევრულია და მრავალმხრივად დასაბუთებული: „მნიშვნელოვანი ცვლილებები წარმოებს ჩვენს ცნობიერებაში. იგი ფართოვდება და მდიდრდება. თქვენ უკვე ანსხვავებთ სამ, ერთმანეთისგან თითქოსდა გამოყოფილ, რამდენადმე დამოუკიდებელ არსებას, სამ ცნობიერებას. ყოველ მათგანს, შემოქმედებით პროცესში, თავისი განსაზღვრული რაობა და ამოცანები აქვს.

მასალა, რომლის შემწეობით ანხორციელებთ თქვენს მხატვრულ ჩანაფიქრს, თქვენვე ხართ, თქვენივე განცდებით, სხეულით, ხმით, მოძრაობის უნარით. მაგრამ თქვენ „მასალად“ მხოლოდ მაშინ გადაიქცევით, როდესაც შეგიპყრობთ შემოქმედებითი იმპულსი, ანუ როდესაც ამოქმედდება თქვენი „ზე-მე“. იგი ეუფლება „მასალას“ და იყენებს მას თავისი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. ამასთანავე, თქვენ ისეთივე დამოუკიდებულება გაქვთ თქვენსავე თავთან. როგორც ნებისმიერ მხატვარს თავის მასალასთან.

ისევე როგორც მხატვარი დაშორებულია მასალას, რომლითაც ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს, ასევე თქვენც, როგორც მასახობი, გარკვეულწილად იმყოფებით თქვენი სხეულისა და შემოქმედებითი ემოციების მიღმა იმ მომენტში, როცა შთაგონებულ თამაშს ჰყავხართ შეპყრობილი. ასეთ დროს თქვენ იმყოფებით თქვენივე თავზე მალა. თქვენი „ზე-მე“ წარმართავს ცოცხალ „მასალას“. იგი აღვივებს და ანულებს გრძნობებს და მისწრაფებებს, ამოძრავებს თქვენს სხეულს, ლაბარაკობს თქვენი ხმით და ა. შ.

შემოქმედებითი შთაგონების წუთებში თქვენი „ზე-მე“ გადაიქცევა თქვენს მეორე ცნობიერებად და იწვევს თანაარსებობას ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცნობიერების გვერდით.

მაგრამ რა როლი ენიჭება, ამ წუთებში, თქვენს ყოველდღიურ ცნობიერებას? მისი დანიშნულებაა თვალყური მიადევნოს ყოველვე იმას, რაც უნდა შესრულდეს სცენაზე: არსად არ უნდა დაირღვეს რეჟისორის მიერ აგებული მიზანსცენები, რეპეტიციებზე ნაპოვნი როლის ფსიქოლოგიური ნახაზი, ცალკეული სცენების და მთლიანად სპექტაკლის კომპოზიცია და ა. შ.

ამრიგად, შთაგონებასთან ერთად, რომელიც მომდინარეობს „ზე-მე“-დან, შენარჩუნებულ უნდა იქნას ქვედა „მე“-ს ფსიზული გონება.

ასეთია ორი განსხვავებული ცნობიერება, რომლის საუფლოში იმყოფება მასახობი შთაგონებული თამაშის დროს.

მაგრამ სადღაა მესამე ცნობიერება? ვის ეკუთვნის იგი?

თქვენს მიერ შექმნილი სცენური სახე ატარებს ამ მესამე ცნობიერებას...

თქვენ შექმენით მესამე „სული“, რომელიც ატარებს მესამე ცნობიერებას...

თქვენი გრძნობა გადაიქცა თანაგრძნობად...

თქვენში არსებული მხატვარი იტანჯება ჰამლეტის გამო; ცრემლებს ჰგვრის ჯულიეტას ტრაგიკული აღსასრული; აციენებს ფალსტაფის გამოსდომები. ფიცი იგი

კი, განზე რჩება, როგორც შემოქმედი და მეთვალყურე, თავისუფალი ყოველგვარი პირადულისაგან. და ეს თანატანჯვა, თანასიხარული, თანასიყვარული, პერსონაჟების სიცილი და ცრემლები გადაეცემა მათგან მათგან როგორც სიცილი, ცრემლები, ტკივილი, სიხარული და სიყვარული თქვენს მერ შექმნილი სცენური სახისა“... (მ. ჩეხოვი. იქვე).

საოცარია. თუ განწყობის თეორიამ სამსახიობო შემოქმედების საწყის ეტაპზე, შესაძლებლად მიიჩნია სტანისლავსკისა და ბრესტის, ერთი შეხედვით სრულიად განსხვავებული თეატრალური მსოფლმხედველობის გაერთიანება (ივ. როლის შესაფერისი განწყობის შემუშავება და მისი დაფიქსირება), მიხეილ ჩეხოვის თეორიიდან გამომდინარე, ეს შესაძლებელია (ანუ აბსოლუტური გარდასახვა როლისადმი დისტანციის შენარჩუნებით) როლზე მუშაობის კულმინაციურ მომენტშიც, ანუ ზეცნობადის ამოქმედების დროს. და თურმე, როგორც ეფი გროტოვსკი ამბობს: „ეს შეუძლებელი, შესაძლებელია“.

თავად მიხეილ ჩეხოვი როლზე მუშაობას ოთხ ეტაპად ჰყოფს. პირველი სამი ეტაპი, მხოლოდ და მხოლოდ მზადებაა ბოლო, მეოთხე ეტაპისათვის. ამ ბოლო ეტაპზე წარმოიშევა ის, რასაც იგი მესამე ცნობიერებას უწოდებს: „შემოქმედებითი პროცესის მეოთხე, ბოლო ეტაპი, თავისთავად მოდის. შეუძლებელია დავაჩქაროთ მისი მოსვლა. მას უნდა დაეუცადოთ. და ეს დრო, საკმაოდ მალე დადგება, თუკი პირველ სამ ეტაპს სწორად წარემართავთ.

მეოთხე ეტაპი — შთაგონების ეტაპია. ხდება სასწაული: იერსახე, რომელსაც დიდი მონღოლებით და სიყვარულით ქმნიდა მსახიობის ფანტაზია, ქრება. სურათები, რომლებიც ცხოვრობდნენ მის წარმოსახვაში, უჩინარდებიან; მსახიობი ველარ ხედავს მათ და აღარ შეუძლია წამაძიეთ თამაში.

ნაცვლად ამისა, იერსახე შევიდა მსახიობში, შეერწყა მას! და მსახიობს აღარ

სჭირდება რაიმე წამაძიებლობა. იერსახე თავად ცოცხლობს მსახიობის სულში და იგი თავად არის შემოქმედი. მსახიობის მოძრაობა—იერსახის მოძრაობაა. ის ლაპარაკობს მსახიობის ხმით, იცინის და ტირის მასთან ერთად...

მსახიობი—მნატვარი თვალს მიადევნებს საკუთარ თამაშს! მას უკვე ათასი თვალი აქვს. ამ თამაშის დროს იგი ერთდროულად კულისებშიც არის, დარბაზშიც, ორკესტრშიც, ქანდარაზეც — ანუ ყველგან. მისი შემოქმედებითი „მე“ თავისუფლად მეთვალყურეობს თავისსავე ქმნილებას“. (მ. ჩეხოვი. იქვე).

აი, ასე მარტივად ასახავს ამ ურთულეს პროცესს მიხეილ ჩეხოვი. და ამ სიმარტივის მიუხედავად, აქ ყველაფერი ნათქვამია ზეცნობადის შესახებ. ეს ნაზრები მეტისმეტად ფასეულია, რადგან ეკუთვნის პრაქტიკოსს, თავად დიდ მსახიობს, რომელმაც ძიებათა ურთულესი გზა გაიარა და რომელმაც არა მარტო განიცადა ყოველივე, არამედ შესძლო კიდევ აეწერა ეს უნიკალური სულიერი მდგომარეობა. ცხადია, ამ გზის გავლა მას გაუადვილარუდოლფ შტაინერის მოძღვრებამ ადამიანის შესახებ, წოდებულმა ანტროპოსოფიად...

ზეპარანობადი თუ ზეცნობადი?

მამ ასე, სტანისლავსკის უდიდესი მოწაფე, მისი მოძღვრების ყველაზე მკაფიო მემკვიდრე, ტოვებს მოძღვრის საეანეს და მისტიკოს რუდოლფ შტაინერს „ეკედლება“.

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ჩეხოვის „გამისტკოსება“ ემთხვევა მისი რუსეთიდან წასვლის პერიოდს. ამავე ხანებში (1925 წ.), გერმანიაში მყოფი ჩეხოვი ხედავს შტაინერს. შეხვედრა მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს.

როგორც ცნობილია, სტანისლავსკის „გამისტკოსება“, დიდხანს გულდაგულ იჩქმალეობდა რუსეთის თეატრმცოდნეობის მიერ.

თავად სტანისლავსკი, არსებული პო-

ლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე, იძულებული იყო საერძობლად შეერზი-
ლებია თავისი გამონათქვაშები. ასე, მა-
გალითად, სიტყვა არაცნობიერი შეცვალა
ქვეცნობიერიოთ. მისტიკურ პროცესებზე
კომპრომისულად აღაპარაკდა. შაპტიეთ,
ზოგჯერ ზებუნებრივი მოვლენებისა რომ
მჯერა, ეს შემოქმედებაში მესმარებაო,
ბოლიშობდა იგი.

მაგრამ ცნებებს „ზეცნობადი“, „გამო-
სხვიება“, „არაცნობიერის კარნახი“ —
ვერსად გაექცა, რამეთუ ყველაფერი ეს
მასში და მის თვალწინ ხდებოდა. და ამ
ფაქტების „გმირული აღიარების“ მიუ-
ხედავად, მის ნაზრევს მაინც ეტყობა შე-
ბოჭილობა.

შემოაღწერილმა ვითარებამ შეაძლებინა
საბჭოურ თეატრმცოდნეობას, დუმილით
გვერდი აეარა სტანისლავსკის სწავლების
ამ უშთავრესი მომენტისათვის.

საკვირველია, რომ თანამედროვე მსოფ-
ლიო, დღემდე სტანისლავსკის იცნობს
მხოლოდ იმ კუთხით, რომლითაც მას
პროპაგანდას უწევდა საბჭოური იდეოლო-
გია. მისი უშუალო მიმდევრებიც კი, ვერ
ჩაწვდნენ მისი მოძღვრების არსს და იგი,
ლამის, ნატურალისტური, ყოფითი თეატ-
რის აღებტად შერაცხეს. სხვა რითი უნდა
აეხსნათ ის უცნაური გარემოება, რომ
მთელი დასავლეთი ერთხმად ამტკიცებს,
— სტანისლავსკის სისტემა შექსპირის
წინაშე უძღურიო.

არადა, სტანისლავსკიმ ნამდვილად შე-
ქმნა სრულიად უნიკალური, უნივერსა-
ლური თეატრალური სისტემა, რომელსაც
გვერდს ვერ აუვლის ვერც ერთი თეატ-
რალური ტენდენცია.

ამკარა, ეჭი გროტოვსკიმ მთელი სიღ-
რმით გაიზრა სტანისლავსკის მოძღვრე-
ბის მნიშვნელობა. ასეთივე სიღრმით ჩა-
წვდა მას მიხეილ ჩეხოვიც, თუმც ყველა-
ფერი მის როდი დაეთანხმა სტანისლავსკის.
მაგრამ შემდგომში აღიარა, რომ მათი
უთანხმოება არაარსებითია.

სცენის ამ სამ უდიდეს ოსტატს და თე-
ორეტიკოსს, ზეცნობადის იდენტური გაა-
ზრება აკავშირებს. და რაოდენ საოცარია,

რომ მათ „პარნასს“ სრულიად ორგანუ-
ლად უერთდება რუდოლფ შტაინერი,
დროშიც და სივრცეშიც, თითქოსდა,
სხვაგან მყოფი მოაზროვნე და მოღვაწე.

ისევე, როგორც ზეცნობადი ყველა-
ფერს განსაზღვრავს სცენის სამი კორი-
ფესათვის, ზეგრძობადი ცენტრალური
მოვლენაა შტაინერის მოძღვრებაში. ზეც-
ნობადის და ზეგრძობადის სულიერი ადე-
კვატურობა ეჭვს არ იწვევს.

მაგრამ სიტყვა „ზეცნობადი“, ბუნებ-
რივია, შტაინერისთვის ეტიმოლოგიურად
მიუღებელი იქნებოდა, რადგან მისი კლა-
სიფიკაციით გონება ჩაკეტილია ფიზიკურ
საზღვრებში და ამდენად, მისგან არ შე-
იძლება ველოდეთ ზებუნებრივ გამოვლი-
ნებებს.

რაც შეეხება გრძობას, შტაინერის მი-
ხედვით, იგი თავი და თავია ადამიანის
არსებობისა ყველა ჰიპოტოზაში. და ბუ-
ნებრივია, რომ იდუმალ სამყაროს მხო-
ლოდ ზეგრძობით შეიძლება დაუკავშირ-
დეთ.

ამასთანავე, ადამიანის თვითარსს შე-
ადგენს მისი სულიერება სამ სხვადასხვა
განზომილებაში. ესენია: ფიზიკური, სტი-
ქიური, ანუ ეთერული და ასტრალური
სხეული. ანუ, კიდევ უფრო მარტივად
რომ ვთქვათ, ეს არის საფეხურები ქვემო
„მე“-დან ზემო „მე“-საკენ.

ასევე განსაზღვრულია მათი მოქმედე-
ბის არეალი. ფიზიკური სხეულიდან მო-
მდინარეობს შეხებადი (აქტმადი) გარესამ-
ყაროს ზეგრძნება, ეთერული სხეული გვა-
კავშირებს ელემენტარულ, ანუ ლოკალურ
ზესამყაროსთან, ხოლო ასტრალურ სხე-
ულს ძალუძს გავიყვანოს ზესამყაროში,
ანუ სულუბის საუფლოში. ეს უკვე ნათელ-
მხილველური აქტია და განეკუთვნება
ზეგრძობადის სფეროს.

აი, ზედმიწევნით შემქმნირებულად,
ასე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ შტაინე-
რის მოძღვრების სქემა.

თავის სახელგანთქმულ წიგნში „ადამი-
ანის თვითშემეცნების გზა“. შტაინერი
გვთავაზობს რვა მედიტაციას ცალკეული
წარმოდგენების სახით.

ამჯერად არ შეგვიჩვენებთ ყოველ მათგანზე. ავირჩიოთ მხოლოდ დასკვნითი ნაწილი, რამეთუ იგი პირდაპირ შეხებაშია ზეგრძნობადის ფენომენთან: ... „ზეგრძნობადი ხედვის მიღწევა შესაძლებელია სხვა გზითაც: არიან ადამიანები, რომელთაც შინაგანი ჩაღრმავებისაკენ მიდრეკილების წყალობით, ინტენსიური განცდის უნარი შესწევთ. აქედან გამომდინარე, მათ სულში შესაძლებელია განვითარდეს ზეგრძნობიერი შემეცნების ძალები. ეს ძალები, არცთუ იშვიათად, შესაძლოა მოულოდნელად გამოვლინდეს მათ სულში, რომელიც, ერთი შეხედვით, სულაც არ არის მზად ასეთი განცდებისათვის...

სახიერად, მიზნობრივად, ისე, თითქოსდა დამოუკიდებელი არსება იყოს, სულის ნაკადებიდან აღმოცენდება მეორე „მე“, რომელიც მეტისმეტად ჰგავს დამოუკიდებელ, ჩვენს ადრინდელ „მე“-ზე მაღლა მდგომ არსებას. იგი წარმოგვიდგება როგორც ამ „მე“-ს ინსპირატორი, და ისინი ერწყმიან ერთმანეთს.

შესაძლოა ჩვეულებრივმა ცნობიერებამ არაფერი იცოდეს სხვა „მე“-ს ინსპირაციის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ეს ინსპირაცია მაინც მიმდინარეობს სულის სიღრმეში.

მაგრამ ეს ინსპირაცია არ ზემოქმედებს აზრებზე და შინაგან მონოლოგზე, ის ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის ქვეაზზე.

მეორე „მე“ არის ის მამოძრავებელი ძალა, რომელსაც სული მიჰყავს ცხოვრებისეული ბედის ზიგზაგებისაკენ, აღვიძებს მასში სხვადასხვა მონაცემებს, მიდრეკილებებს და ა. შ...

ამრიგად, ის (ადამიანი) აღიქვამს თავის თავს ორი, ურთიერთზემოქმედი სამყაროს გარემოცვაში. სულიერი სამყარო პირობითად მოვნიშნოთ როგორც ზემო „მე“, ხოლო გრძნობათა სამყარო — როგორც ქვემო „მე“ (რ. შტაინერი. დას. ნაშ.).

საინტერესოა, რომ მიხეილ ჩეხოვი თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს აღნიშნულ დებულებებს როლზე მუშაობასთან დაკავშირებით. არა მარტო ადამიანის, თვით შემოქმედებითი პროცესის გააზრებაში იგი მთლიანად ეყრდნობა რუდოლფ შტაინერის მოსაზრებებს. აი, ამის კიდევ

ერთი დამადასტურებელი ნიმუში: „ადამიანში მიმაღულია არსება, რომელიც რადღებთ დგას იმ სასაზღვრო ზოლის სადარაჯოზე, რომლის გადაბიჯებით ადამიანი შეიძენდა ზეგრძნობადობის უნარს... ვუწოდოთ მას პირობითად „ზღურბლის დარაჯი“...

ნათელმხილველური სულიერი მზერი-სათვის „ზღურბლის დარაჯთან“ შეხვედრა ცოდნად გადაიქცევა, მაგრამ ასეთი შეხვედრები მხოლოდ ნათელმხილველებს როდი აქვთ. ამ შეხვედრის მსგავსი რამ ხდება დაძინების პროცესში, როცა ადამიანი წარსდგება თავისივე თავის წინაშე. ეს წარდგინება, აბსოლუტურად მსგავსი „ზღურბლის დარაჯთან“ წარდგინებისა, გრძელდება მანამ, ვიდრე ადამიანს სძინავს.

ძილში სული მაღლდება თავის ზეგრძნობად არსამდე. მხოლოდ ესაა, ამ დროს მისი შინაგანი ძალები არ არის საკმარისად მტკიცე, რათა მასში აღმოცენდეს საკუთარი თვითმყოფადობის შეგნება.

ზეგრძნობადი განცდის შესამეცნებლად, განსაკუთრებით საწყის სტადიაში, ყურადღება უნდა მიაპყროთ იმ გარემოებას, რომ შესაძლებელია სულმა იწყოს ზეგრძნობადი განცდა ისე, რომ ამის შესახებ არაფერი იცოდეს.

დასაწყისში ნათელმხილველობა გვევლინება უაღრესად არამკვეთრი ფორმით. ელოდება რა რალაც შესახებს, ადამიანის ყურადღების მიღმა რჩება უეცარი ნათელმხილველური გაელვება... ისინი იმდენად სუსტად აღიბეჭდებიან ცნობიერების ველში, რომ გამჭვირვალე ღრუბლების მსგავსად შეუმჩნეველი რჩებიან“. (რ. შტაინერი. დასახ. ნაშრ.).

მიხეილ ჩეხოვი სწორედ ამ „ზღურბლის დარაჯთან“ შეხვედრას მიიჩნევდა როლის დაბადების მუწყებლად.

ასლა კვლავ „ღვთაებრივი გაორების“ შესახებ: „... მსჯელობის უნარის განმტკიცების წყალობით ვითარდება სულის სწორი დამოკიდებულება ზეგრძნობადი სამყაროს მოვლენებთან და არსებებთან.

იმისათვის, რომ შეგნებულად ვიცხოვროთ ამ სამყაროში, სულს უნდა ჰქონდეს დაუოკებელი მისწრაფება. ეს არის მის-

წარფება, თავი მიაკუთვნო იმას, რასაც განიცდი. ეს მისწრაფება გრძობად სამყაროში ვერ გაიხსნება ისეთი ძალით, როგორც იხსნება ზეგრძობად სამყაროში.

საქირია ბოლომდე ჩაიძირო განცდაში. უნდა შეგეტლოს მასთან ბოლომდე შერწყმა. და აუცილებელია ყოველივე ეს მიიყვანო იმ მდგომარეობამდე, რომ საკუთარი თავი გარედას დაიხსნას, და ამასთანავე, იგრძნოს, რომ სხვა არსების შიგნით იმყოფები... (ხაზგასმა ჩემია. მ. გ.).

თუკი სხვადაქცევის უნარი არ შეგწევს, ზეგრძობადი სამყაროს ჰუმარითი განცდა შეუძლებელია“ (რ. შტაინერი, დას. ნაშ.).

ფიქრობ მტკიცებას არ საჭიროებს ის ფაქტი, რომ აქ გარდასახვაზე საუბარი, რაც შტაინერს გაიგივებული აქვს მედიტაციურ ინიციაციასთან. სწორედ ამას უწოდებდა მიხეილ ჩეხოვი „მესამე ცნობიერებას“.

შეიძლება გვევარაუდა, რომ შტაინერის სწავლება განკუთვნილია განდეკილთათვის და მისი შემეცნება მხოლოდ ერთეულთა ხედვრია. ასეთ შეხედულებას თავად შტაინერი კატეგორიულად უარყოფს: „ადამიანის ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში უკვე მოცემული რომ იყოს ზეგრძობადი განცდის უნარი, იგი ვეღარ შეასრულებდა თავის ამოცანებს გრძობად სამყაროში.

ფხიზელი გონებით ადამიანს შეუძლია შეიძინოს ზემგრძობი თვისებები მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი განავითარებს მას ჯანმრთელი ცხოვრებით გრძობად სინამდვილეში.

ვინც ფიქრობს, რომ ცხოვრებისგან განდგომით, ანომალიური თვისებების წინ წამოწევით მიუახლოვდება ზეგრძობად სამყაროს, მცდარ გზას ადგას.

ჰუმარითი ნათელმხილველური ჰერეტა უშუალო კავშირშია ჩვეულებრივი ცნობიერების ჯანმრთელ ფუნქციონირებასთან ისევე, როგორც ცნობიერების ჯანმრთელი ფუნქციონირება დაკავშირებულია სიზმრისეულ ცნობიერებასთან, რომლის შინაარსს სული ეცნობა სიზმრისეულ სამყაროში.

და ისევე, როგორც არაჯანმრთელი ცხოვრების შედეგად, ძილის დროს ირღვევა და კნინდება ჩვეულებრივი ცნობი-

ერება, ასევე შეუძლებელია ცხოვრებისადმი მტრული, არაპრაქტიკული ავადგომით ჯანმრთელი ნათელმხილველური ჰერეტა.

და რაც უფრო გაგებით ეკიდება ადამიანი ჩვეულებრივ ინტელექტუალურ, ემოციურ, მორალურ თუ სოციალურ ამოცანებს, მით ჯანმრთელი აღმოჩნდება მისი სულიერი შესაძლებლობანი და მით უფრო გაკვალილი აქვს გზა ზეგრძობადი სამყაროს განცდისაკენ“. (რ. შტაინერი, დასახ. ნაშ.).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სავსებით ბუნებრივია ის ვითარება, რომ მიხეილ ჩეხოვმა სრულიად ორგანულად შეათავსა შტაინერის მოძღვრება სასცენო პრაქტიკასთან და, უფრო მეტიც, იგი საყოველთაო სამსახიობო მეთოდოლოგიად აქცია.

ყურადღებას იპყრობს ის გარემოებაც, რომ შტაინერი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა პიროვნების მორალურ სიწმინდეს. ეს ფაქტორი მას თითქმის რელიგიის რანგამდე ააყვავდა და ადამიანურ ეგოიზმს ზეგრძობადი განცდის უმთავრეს დაბრკოლებად მიიჩნევდა: „როცა „მე-გრძობა“ მეტისმეტად ძლიერია, იგი გადადის ეთერული სხეულიდან ფიზიკურში. ეს იწვევს არა მარტო ეგოიზმის გამაფრებას, არამედ ეთერული სხეულის დაძაბუნებასაც...“

ეგოიზმი ადამიანის სულის სიღრმეებს კი არ აძლიერებს, პირიქით, ასუსტებს. და როცა ადამიანი გაივლის სიკვდილის კარიბჭეს, ეგოიზმის მოქმედება გამოიხატება იმაში, რომ იგი ძალას აცლის სულს და მას აღარ შესწევს უნარი განიცადოს ზეგრძობადი სამყარო“. (რ. შტაინერი).

რალა თქმა უნდა, ყოველივე ეს თანაბრად ვრცელდება შემოქმედების პროცესზეც. აქედან გამომდინარე, ადვილად მისახვედრია, რატომ ქადაგებდა საყოველთაო სიყვარულს მიხეილ ჩეხოვი სიცოცხლის ბოლო წლებში. ამის გარეშე ხელოვანი ვერ მიუახლოვდება ვერც ზეგრძობადს და ვერც ზეცნობადს.

პარიზული ასოხიასხიავი

ელგუჯა ავაშუკელი

* * *

რა არის ბედნიერება? ეს მარადიული თემაა, რომელსაც ძნელია მოუძებნო პასუხი, ახსნა-განმარტება. ბედნიერება ჩემთვის ისეთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, როცა ყველა შინაგანი წინააღმდეგობა, რაც ხელს უშლის ოცნების აღსრულებას, დაძლეულია. ქრება სხეულის ფიზიკური სიმძიმის შეგრძნება, მოპოვებულია სულიერი სიმშვიდე და მხოლოდ შენი წარმოსახვით შექმნილ ეფემერულ სინამდვილეს აფარებ თავს. სამყაროს ხედავ ისე, როგორც არსებობს. ბედნიერებისაკენ მიმავალი გზა ყოველთვის სუბიექტურია. ერთისთვის ეს გზა იმდენად მოკლე შეიძლება იყოს, რომ იგი კარგ ამინდს, საყვარელ ადამიანთან შეხვედრას, სასურველ ფიზიკურ სამყოფელს ან კარგ მენიუს დაუკავშირდეს. მეორისათვის კი მისი მასშტაბი უსასრულო და უკიდევანო შეიძლება იყოს. „ვინ არის იგი ვისაც გული ერთხელ აღევსოს და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით იგი ეკმაროს“. მასშტაბი, მიზეზი ბედნიერებისა ისევე, როგორც მწუხარებისა შეფარდებითია და იგი შეიძლება დაუკავშირდეს ამინდს და

სტიქიურ უბედურებას, ჯანმრთელობას და ვიწრო ფეხსაცმლის გახდით მიღებული სიამოვნებას, მშვიერ კუჭზე კარგ სადილს, მიწისძვრისგან ადამიანების გადარჩენას, ომში აცდენილ ტყვიას ან ცივი წყლით წყურვილის მოკვლას.

რა არის ბედნიერება? — ამაზე პასუხი ისევე ძნელია, როგორც ძნელია მისი სპეციალურად მოხმობა. ბედნიერებასაც და უბედურებასაც დაუკითხავად უყვართ სტუმრობა. არ იცი, როდის რომელი დაგიაკუნებს კარებზე, მთავარია მათ ფსიქოლოგიურად მომზადებული შეხვედ.

* * *

არ არსებობს ბედით ბოლომდე კმაყოფილი ადამიანი. უკმარისობის გრძნობა ხომ ის „აღუქვებელი საწყაულია“, ღმერთმა ადამიანებს რომ გადასცა და გააფრთხილა — სიზიფეს ლოდი ჯილდოა და არა სასჯელი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თავად სიზიფე გადაიქცეოდა ლოდად, დაკარგავდა არსებობის აზრს და მიზანს. საწყაულს მხოლოდ ღმერთი ავსებს, და ავსებს მაშინ, როცა ადამიანი დაკარგავს მისი ავსების იმედს. აქ მთავრდება სიცოცხლე და იწყება უსასრულობა, უსაზღვროება, წყურვილის დასასრული. სიზიფე იმედის სიმბოლოა.

გაგრძელება. იხ. № 7-8, 1998.

* * *

ნათქვამია — ადამიანი მგზავრობაში შეიცნობა. რა არის ეს — რა განსაკუთრებული ფენომენია მგზავრობა, რომ გაგაცნობს რამოდენიმე დღეში იმ ადამიანს, რომლის გვერდით წლები გაქვს გატარებული და თურმე მაინც ბოლომდე არ გცნობია.

„მგზავრობა ადგილგარემოსთან, მეგობრებთან, ნათესავებთან თუ ნაცნობებთან ფსიქოლოგიურად ადაპტირებული და ფიზიკურად შეზრდილ ადამიანთა ურთიერთობაა. უცხო გარემო, ანუ მგზავრობა, მიკროსივრცეში ხასიათების იძულებითი, სტიქიური გამქლავნებაა, ხასიათების იძულებითი დაპირისპირების აქტია. მგზავრობაში საარსებო სივრცე და საშუალება რეგლამენ-

ტირებულია. ხშირად ადამიანები უცხო გარემოში იძულებით ამქლავნებენ თავიანთ შინაგან ბუნებას“.

ეს სენტენცია პოეტის ცნობიერებაში გამოტარებული მიკრო-ფილოსოფიური მოდელია სამყაროს დაუსაბამობის, მისი შემოფარგვლის აბსურდულობის და ადამიანების ბუნების იდენტურობის სიცოცხლის სხვა ფორმებთან. არ არსებობს აღსრულებული ოცნება. ოცნებას ხომ საზღვრები არ აქვს, შემოფარგლული ოცნება მიწაზე დაცემას, ჩამოვარდნილ ფრინველს ჰგავს, რომლისთვისაც სივრცე აღარ არსებობს, ე. ი. მიზანი აღარ არსებობს. მხატვარი, შემოქმედი, რომელიც მოკლებულია ოცნების ნიქს, დაკონკრეტებული ფანტაზიის, წარმოსახული, გამოგონილი სინამდვი-





ლის შემოქმედია და იგი ოცნებისაგან იღებს სასურველ ფერებს, ფორმებს. ოცნებას მოკლებული ხელოვანი „უბედნიერესი“ არსებაა, მისთვის ზომ მთავარი სუნთქვის კარგი პირობაა, საკუთარი სხეულის მოხერხებული ზიდვისათვის რეალური მიწიერი გარემოს შექმნა. მას ოცნებისათვის აღარ სცალია, ვინაიდან დაბლა აქვს მას იმდენი საქმე, რომ საოცნებოდ წუთებს და საათებს აღვილად არ გაიმეტებს.

ამობოენ მავანმა და მავანმა ოცნება აღისრულა, შეიძინა აგარაკი, მანქანა, ცათამბჯენი, მილიონები და ა. შ. ეს უფრო მიზანდასახულობის სფეროა საარსებო, სასიცოცხლო მიზანთან მისვლის, ვიდრე ოცნების აღსრულების სურვილი. ბრძენის ნათქვამია „ოცნებას კაცი არ მოუკლავს“. მიზნის მისაღწევად კი ხშირად შვილი მამას იმეტებს სასიკვდილოდ, მამა—შვილს. როგორც ოცნება რეალურ ფრთებს შეისხამს, დასრულდება პოეზიის უკიდევანო სამყარო — ადამიანთა ფრენის სივრცე და ის იმ ცხოველს დაემსგავსება, ჯუნგლებში თავისზე სუსტ არსებებს მუსრს რომ ავლებს. ოცნება ადამიანისთვის შეუცვლელი ფენომენია.

* * *

დავით აღმაშენებლის ძეგლზე მუშაობა 1978 წელს დაიწყო, ჯერ კიდევ

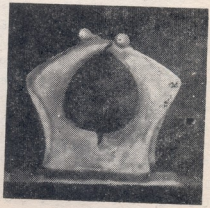
ყოფილი საბჭოთა კავშირის დროს. მართალია, ტოტალიტარული სახელმწიფო მაშინ დიდად არ წყალობდა მეფეებს და მათი ხსოვნის აღსანიშნავად ძეგლებს არ დგამდნენ, მაგრამ მე თითქოს გამიმართლა, ჯერ საკავშირო კონკურსში გამარჯვების შემდეგ, წილად მხედა დიდი პატივი, მემუშავა თბილისის დამაარსებლის ვახტანგ მეფის მონუმენტზე და ვყოფილიყავი მისი ავტორი, ხოლო ოთხმოციან წლებში, საკუთარი ინიციატივით შეგქმენი დავით აღმაშენებლის ძეგლის მოდელი. მჯეროდა, მალე დადგებოდა დრო, და ერი თავის უპირველეს მეფეს ძეგლს დაუდგამდა. ასეც მოხდა. მას შემდეგ, რაც დაიშალა საბჭოთა კავშირი და საქართველო გახდა თავისუფალი, დამოუკიდებელი, სუვერენული სახელმწიფო, ქუთაისის მერიამ გადაწყვიტა დაედგა დავითის ქანდაკება, რომელზედაც რამოდენიმე წელი ვმუშაობდი. იგი თავიდანვე ამ ქალაქისათვის მქონდა ჩაფიქრებული. ფაქტიურად ძეგლის დადგმა გადაწყდა მას შემდეგ, როცა მოდელი ინახულა ქვეყნის პრეზიდენტმა ბატონმა ედუარდ შევარდნაძემ და ქუთაისის და ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან ერთად მოიწონა. ადრე, მრავალჯერ მოხდა პროექტის განხილვა ქუთაისის მერიაში, მაგრამ ვინაიდან ძეგლისათვის ჩვენს მიერ შერჩეული

ადგილის მიმართ არსებობდა განსხვავებული აზრი (ნაწილი მის დადგმას გამართლებულად თვლიდა რკინიგზის სადგურის მოედანზე, ნაწილი აღმაშენებლის ქუჩის თავში და ა. შ.), მაგრამ კომპოზიციიდან და ძეგლის მისაზრებლად გამომდინარე, მეც და არქიტექტორი ვახტანგ დავითაიაც დარწმუნებული ვიყავით, რომ ქანდაკება სივრცობრივად უფრო კარგად ქალაქის ცენტრალური მოედნის არქიტექტურულ გარემოში ჩაიწერებოდა და გახდებოდა მისი ორგანული ნაწილი. ჩვენს აზრს თავიდანვე მხარი დაუჭირა ქუთაისის მერმა — თეიმურაზ შაშიაშვილმა და ყველაფერი იღონა, რომ მონუმენტი ბრინჯაოში ქალაქის საავტომობილო ქარხანაში ჩამოსხმულიყო და იგი მოედანზე დადგმულიყო.

მინდა გავიხსენო ძეგლის კვარცხლბეკზე დამონტაჟების ერთი საინტერესო დეტალი. მშენიერი, მზიანი შემოდგომის დღეები იდგა. ოსტატები დღე და ღამე მუშაობდნენ, რათა უკვე გამოცხადებული გახსნის დღისათვის ძეგლის დადგმა მოგვესწრო. ამწმე 10 მეტრის სიმაღლის პედესტალზე ჯერ ცხენი აიტანა და ოსტატებმა მისი დამონტაჟება დაიწყეს. უკვე ღამის 2 საათი იქნებოდა, როცა ამწეს ოსტატმა მხედარის — მეფე დავითის ფიგურის აწევა დაიწყო, ამ დროს მოულოდნელად, მოწმენდილი, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა სულ რაღაც რამოდენიმე წუთში კუპრივით შავი ღრუბლებით დაიფარა და ისეთი ჭექა-ქუხილი დაიწყო, მსგავსი მხოლოდ ერთხელ მქონდა ნანახი ზღვაზე. წამოვიდა კოკისპირული წვიმა, გავარდა მეხი და მემონტაჟეები, ჩამომსხმელები, დამდროხალნი, შეშინებულები, სასწრაფოდ ხარაჩოდან დაბლა დაეშენენ. ველარავინ ბედავდა კვარცხლბეკზე ასვლას. გაბედა მხოლოდ ქალაქის მერმა — ბატონმა თემურ შაშიაშვილმა და მისმა ვაჟაკურმა მაგალითმა დაუბრუნა ოსტატებს გამბედაობა. ისინი იძულებული გახდნენ

ჭექა-ქუხილში გაეგრძელებინათ მუშაობა. როგორც კი ამწემ დავითის ფიგურა მაღლა აიტანა და ის ცხენზე დადგა, ჭექა-ქუხილი შეწყდა, ღრუბლები გაიფანტა და სულ რაღაც 5 წუთში ცა კვლავ ვარსკვლავებით მოიჭედა. ეს იყო მისტიკა, ერთ აუხსნელი და ფსიქოლოგიურად გამოგნებული ფაქტი. მეორე დღეს, ძეგლის გახსნასთან დაკავშირებით გამოსულმა ბატონმა თეიმურაზ შაშიაშვილმა თავის სიტყვაში ეს ფაქტიც აღნიშნა. მე მიტინგზე სიტყვა ვერ დავამთავრე, ემოციურმა და ფიზიკურმა გადაღლილობამ ამის საშუალება არ მომცა.

ძეგლზე რამოდენიმე წელი გმუშაობდი. ჩემი მიზანი იყო შემექმნა მხატვრული სახე პიროვნებისა, რომლის სახელსაც უკავშირდება ქვეყნის გადარჩენა და ერის ფიზიკური და სულიერი აღზევება და დაქუცმაცებული ქვეყნის ტერიტორიული გამოლიანება. ფიზიკურად ძალა, უძლიერესი ადამიანის, პოეტის, მოაზროვნის, მეფეთა მეფის, რაინდის და სხვა ამაღლებული თვისებების მქონე ადამიანის სახის შექმნა დიდ სიძნელეებს უკავშირდებოდა და პლასტიკის ერთ ყოველივე ზემოთქმულის გადმოცემა, ცხადია, რთული იყო. მე არ ვიცი საბოლოოდ შევძელი თუ არა ასეთი სახის შექმნა, მაგრამ მიზნისა და ამოცანის შესასრულებლად რომ ძალღონე და შესაძლებლობა არ დავიშურე — ეს ნამდვილად ვიცი. თითქმის



10 წელი ვფიქრობდი და ვმუშაობდი დავითის სახის შექმნაზე. საბოლოოდ, ობიექტურად მას—მომავალი, დრო და სივრცე განსჯის და შეაფასებს.

* * *

„ქართლის დედის“ მონუმენტი თბილისის 1500 წლის საზეიმო დღეებში დაიდგა 1958 წელს. მის დადგმაში დიდი წვლილი მიუძღვით ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს, რომლებმაც იმ დროისათვის უჩვეულო და არატრადიციული ძეგლის აღმართვას მხარი დაუჭირეს და მონაწილეობა მიიღეს ოფიციალურ ინსტანციაში ჩემი ნამუშევრების მიმართ დადებითი აზრის შესაქმნელად. ესენი იყვნენ: მაშინდელი ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე, ბატონი მიხეილ კვესელავა, რომელიც ჩემს სახელოსნოში ჩემმა მეგობრებმა, პოეტმა ანზორ სალუქვაძემ, რეზო კვესელავამ და ირაკლი სურგულაძემ მოიყვანეს; ბატონი არჩილ ჩხარტიშვილი, თბილისობის საიუბილეო ზეიმის მთავარი რეჟისორი, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ოთარ ლითანიშვილი, მსახიობი სერგო ზაქარიაძე და რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, მაშინდელი თბილისის კომიტეტის მდივანი, გიორგი გეგეშიძე და ოთარ ლლაშვილი, მაშინ ცეკას განყოფილების გამგე, რომელთაც ყველაფერი გააკეთეს, რომ 4 თვეში, საზეიმოდ, ძეგლი თაბორის მთაზე აღმართულიყო. ნატურალურ ზომასში კონსტრუქციები დაამზადა არქიტექტორმა სერგო მეგრელიშვილმა, რომელსაც ეხმარებოდა მოქანდაკე მიხეილ ყიფიანი. პირველად ქანდაკება ხისგან გაკეთდა, ხოლო რამოდენიმე წლის შემდეგ იგი ალუმინის ფურცლებით შემოსა თბილისის საავიაციო ქარხანამ. ქანდაკება პოპულარობას დღემდე ინარჩუნებს, რაზეც მეტყველებს მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ჟურნალ-გაზეთები, რომლებშიც სისტემატურად იბეჭდება ქანდაკების რეპროდუქციები და იგი ქალაქის თავისებურ

ემბლემურ გამოხატულებად და მიჩნეული. ჩემთვის, როგორც ავტორისთვის, უხერხულია ამ წერილში მოვიყვანო მსოფლიოში გამოჩენილი ადამიანების უცხოელ თუ ქართველ მოღვაწეთა გამონათქვამები ამ ძეგლთან დაკავშირებით. წლებმა ქანდაკება დააზიანა. დაიგანა რკინის კონსტრუქციები და დალბა ხე, რითაც იყო დამზადებული ძეგლის მოცულობა. გაჩნდა მისი დაღუპვის საშიშროება. ამიტომ მე გამიჩნდა სურვილი გადამერჩინა ჩემთვის ერთ-ერთი საყვარელი ნამუშევარი და დამემზადებინა ნატურალურ ზომასში პლასტიკურად დასრულებული და დახვეწილი მოდელი ქანდაკებისა ალუმინში ჩამოსასხმელად. ამან ჩემგან მოითხოვა უზარმაზარი ფიზიკური ენერჯის გაღება და ოსტატ გამდიდებელ გიორგი გელაშვილთან ერთად 7 წელი ვიმუშავე ნატურალურ ზომასში მის შესაქმნელად. მონუმენტი ჩამოსხმა საქართველოს სამხატვრო ფონდის ლელოს ქანდაკების კომბინატში ძმები ჭაჭიაშვილების ბრიგადის მიერ.

ძეგლი დაიდგა უფრო მაღალ კვარცხლბეკზე. გაუკეთდა ქალაქზე გადასახედი აივანი და გახდა იგი პლასტიკურად დასრულებული ქანდაკება.

ძეგლის შეცვლა ახალი ნამუშევრით მოხდა 1994 წლის 30 დეკემბერს, ზუსტად 36 წლის შემდეგ. პირველიც 1958 წლის 30 დეკემბერს დაიდგა, იგი საზეიმოდ არ გახსნილა, თუ არ ჩავთვლით ჩემი მეგობრების: ნოდარ დუმბაძის, ნოდარ მალაზონიას და ჯიბსონ ხუნდაძის მიერ ამ ფაქტის „აღნიშვნას“ ხარაჩოებზე შამპანურით. ამ საზეიმო რიტუალის ფოტოს დღემდე ვინახავ. სამწუხაროდ, ჭიანჭურდება პროექტით გათვალისწინებული კვარცხლბეკის ბაზალტის ქვით მოპირკეთება. ამ ქანდაკებასაც, როგორც ყველაფერს ამქვეყნად, ყავს მოკეთეც და მოწინააღმდეგეც. მე ორივეს თანაფუგრძნობ. ჩემთვის მთავარია ის, რომ ქანდაკება გადარჩა.

* * *

დღეს ხშირად გაიგონებთ და წაიკითხავთ პრესაში იმასთან დაკავშირებით, რომ მონუმენტების დრო დამთავრდა, რომ დღეს ქანდაკება შეიძლება დაიღვას მხოლოდ ბაღებში და სკვერებში და მხოლოდ განუყენებულ თემაზე. რომ შემორჩალებს, ძეგლების მშენებლობის ეპოქა დამთავრდა და ცხენოსანთა თუ გამოჩენილ პიროვნებათა ძეგლები აბსტრაქტულმა, პლასტიკურმა კომპოზიციებმა უნდა შეცვალოს. ამ დილექტანტური, აბსურდული აზრის გავრცელებაში სცოდავს ჩვენი პრესაც, სადაც ბევრჯერ შეხვდებით თანამედროვე მონუმენტულ გრაფომანთა ნაფიქრ-ნააზრეებს.

რატომღაც ბევრს ჯერ კიდევ არ აქვს გაცნობიერებული დიდ წინაპართა, ისტორიულ პიროვნებათა ღვაწლის დაფასების მნიშვნელობა მომავალი თაობების სულიერი აღზრდის საქმეში. არ არსებობს სახელმწიფო, ერი, რომელსაც პატივი არ მიეგო თავისი ღირსეული შეილებსათვის და მათი ხსოვნის აღსანიშნავად ძეგლები და მემორიალები არ აეგოთ. როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ ღირსეულ მამულიშვილთა დაფასებაზე, ეს დაფასება მომავალმა თაობებმა არა მხოლოდ წიგნის, ისტორიის ფურცლებში უნდა ამოიკითხონ, ვიზუალურადაც უნდა იხილონ. ასე იყო ეს ყოველთვის, მარკუს ავრელიუსის ძეგ-

ლით დაწყებული და ქანა დარკის ქვეყნის დაკვებით დამთავრებული.

ერთი მეორეს არ უნდა უბირისბირდებოდეს. როცა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში საზოგადოება, სახელმწიფო ძეგლს უდგამდა თავის ღირსეულ შეილებს, საქართველოში მაშინ მრავალი ქანდაკების საწინააღმდეგო „რელიგიური ომი“ მიმდინარეობდა. ძალიან ძნელია იმ დაკარგული დროის, სიცარიელის შევსება, რომელიც ჩვენი ხელოვნების ისტორიაში ძეგლებსა და მონუმენტების მშენებლობის საქმეში სუფევს.

პარიზში, რივოლის ქუჩაზე მდებარე მერიის ერთი შენობის ოთხივე ფასადზე 210-მდე ქანდაკებაა არა დეკორატიული ხასიათის, არამედ კონკრეტული პიროვნებების, რომელთაც თავისი ქალაქის წინაშე გარკვეული დამსახურება მიუძღვით.

ალარაფერს ვამბობ უშუალოდ ქალაქში დადგმულ მრავალ ასეულ ცხენოსან თუ სხვა ხასიათის კომპოზიციებზე. ეს პარიზში, ხოლო სხვა ქალაქებზე და ქვეყნებზე აღარ ვილაპარაკებ. ძეგლებისა და მონუმენტების გარეშე არ არსებობს მეტნაკლებად ცნობილი ქალაქი ევროპის მთელ კონტინენტზე. მაგ. ბუდაპეშტში 200-მდე ცხენოსანი ქანდაკება დგას, პარიზში — ორი ამდენი. ასევე მრავლადაა ისინი სხვა ქალა-





ქებში. თანამედროვე ქანდაკება არა მხოლოდ ფორმაა, თანამედროვეა უპირველეს ყოვლისა ნიჭი, შემოქმედის ბუნება. ყველაფერს, რაც ტრადიციული ფორმებისაგან განსხვავდება, თანამედროვე ხელოვნება არ შეიძლება ეწოდოს. როცა მოქანდაკე ვერ ძერწავს ადამიანის ყურს, მაგრამ ძერწავს კუბს — ეს ჭერ კიდევ არ მეტყველებს მის თანამედროვე ხელოვნებაზე. ახალ ფორმაში, იქნება ეს კუბი თუ ცილინდრი, არ იგრძნობა ავტორის მხატვრული, „პლასტიკური სმენა“, ფორმის სემანტიკური ღირებულება და თავისთავადობა, თორემ პენრი მურს, არპის და კახელას მიბაძვა გაცილებით ადვილია, ვიდრე აპოლონ ბელვედერელის ქანდაკების ავტორისა, სკოპასის თუ პრაქსიტელისა.

* * *

17 თებერვალი, 1998 წელი. პარიზის გაზაფხულის თბილი საღამო. მე და ლიამ გადაწყვიტეთ სენაზე გემით გასეირნება და ფეხით გავეშურეთ ნიოფის ხიდისაკენ, საიდანაც იწყებს გემი სიტეს კუნძულის გარს შემოვლას. ვინაიდან გემის გასვლამდე დარჩენილი იყო ერთი საათი, გადავწყვიტეთ კაფეში შესვლა და ყავის დაღვევა. რივოლიზე, ერთ-ერთი გადამაკვეთი ქუჩის გადასასვლელთან, წითელი შუქი აინთო და მე სიარული შევწყვიტე. ლიამ კი შექანიკურად განაგრძო ქუჩის გადაკვეთა. ამ დროს დიდი სიჩქარით საწინააღმდეგო ქუჩიდან, მწვანე შუქზე შემოიჭრა მოტოციკლი! და მე დაეინახე როგორ შეზდნენ ერთმანეთს ლია და ის, შემდეგ რაც მოხდა, ეს იყო დაუჯერებელი ფაქტი. მოტოციკლი გაქრა, ლია კი იდგა უვნებელი. როგორ აცდნენ ისინი ერთმანეთს, ამის ახსნა მე არ შემოძლია, 99 პროცენტი დაჯახება გარდაუვალი იყო. მე არ ვიცი განგების რა ძალამ იხსნა იმ ღამეს ლია. ჩვენ ორივენი დიდხანს ვიდექით ვაოგნებულები და ღმერთს მადლობას ვწირავდით ამ სასწაულისათვის. უფალმა არ ინება უცხო ქალაქში ჩვენი გაუბედურება. ჩვენ კიდევ ერთხელ ავანთეთ სანთელი

ნოტრდამის ღვთისმშობლის ტაძარში და ერთხელ კიდევ შევწირავთ ღოცვას უფალს იმ საღამოს ლიას მფარველი ანგელოზის გამოცხადებისათვის.

* * *

კომპიუტერული ტექნიკის საუკუნემ, ადამიანის მოღვაწეობის ისეთ დარგებსაც, როგორებიც ფერწერა და გრაფიკაა, თავისი მოულოდნელობის ეფექტით ლამის „მხატვრული გენოციდი“ მოუწყო. ებრძვის და ავიწროებს ფერწერაში ფერის ფუნქციას და აუფასურებს და აფერმკრთალებს მას. სტიქიურად ქმნის ურთულეს გრაფიკულ კომპოზიციებს და მაქსიმალურად ხეწს ხაზის პლასტიკურ გამომსახველობას. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების ეს საუკუნოვანი დარგები სიცოცხლეს აგრძელებენ. მაინც საინტერესოა, რით უნდა დამთავრდეს კომპიუტერული „ხელოვნების“ ეს გამოუცხადებელი ომი? ვითომ ყოველივე ამის შემყურე, ჩაიქნევს ხელს მხატვარი, ფერმწერი და გრაფიკოსი და აღიარებს კომპიუტერის ადამიანზე გამარჯვებას? არასოდეს ეს არ მოხდება და არც შეიძლება მოხდეს. ის, რაც შემოქმედებაში ადამიანის სულიერი სიღრმეიდან არ იბადება, ის რაც მხოლოდ უზენაესის ნებით ჩნდება და იქმნება — ტექნიკა რა დონეზედაც არ უნდა მოველინოს ცივილიზებულ სამყაროს, ვერასოდეს შობს ცოცხალ არსებას, ანუ ვერასოდეს შექმნის ლექსს, ფერწერას, მუსიკას. შექმნის, მაგრამ როგორც ვასილ კანდინსკი ამბობს, ეს იქნება მკვდრად დაბადებული ბავშვის იდენტური „სიცოცხლე“. მაშ რა ფუნქცია შეიძლება დარჩეს კომპიუტერულ ხელოვნებას? ერთადერთი — დიზაინის, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნების ფუნქცია.

თუ საჭადრაკო კომპიუტერმა, მანქანამ შეიძლება დაამარცხოს დიდი მოჭადრაკე მხოლოდ იმიტომ, რომ დაფასთან წინასწარ, ისევე მოჭადრაკეთა მიერ ჩადებული პროგრამით, მანქანა დროში უკეთესად იანგარიშებს ან გაითვლის სვლების ვარიანტულ რიცხვს და კომ-

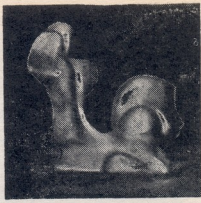
ბინაციებს, მხატვრობაში, მუსიკაში თუ პოეზიაში ეს რიცხვი უსასრულოა და მისი ვარიაციები მხოლოდ ღმერთის ხელდასხმით იძენს პარმონიულ მთლიანობას. რამდენი ხელოვანიც არსებობს, არსებობს იმდენი სამყარო, პლანეტა, რომლებიც მხოლოდ ამ მოძრაობის კანონზომიერებას ემორჩილებიან. კომპიუტერი გონების ნაყოფია, ხელოვნება გრძნობის.

* * *

უანგარო ყურადღება, უანგარო პატივისცემა, უანგარო სიყვარული... ხშირად გავიგონებთ საუბარში ამ სიტყვებს. რა უნდა ითქვას უანგარობაზე ახალი, ჯერ ართქმული და არ გავგონილი. უბრალოდ, მე ამ თემაზე საუბრის სურვილი ერთხელ კიდევ იმიტომ დამეზადა, რომ ჩემს თვალწინ, უკანასკნელი წლების მანძილზე, ადამიანები ისე გაუცხოვდნენ და ისეთი პრაგმატიკები გახდნენ, უანგაროდ გაცემული სიკეთე და ყურადღება იშვიათობად იქცა.

ნათქვამია — ნიჭთა შორის სიყვარულის ნიჭი შეუცვლელი ნიჭია. რა სფეროშიც არ უნდა მოღვაწეობდეს ადამიანი, თუ მის საქმიანობას საფუძვლად ეს ნიჭი არ უდევს, იგი მექანიკურ, ადამიანის ბიოლოგიური ენერჯისაგან განმუხტვის გამომხატველად რჩება და უფრო ფიზიკის სფეროს განეკუთვნება, ვიდრე სულიერების. ყველაფერი, რაც ადამიანს შეუქმნია, რაც დღემდე ინარჩუნებს სიცოცხლეს, ანუ დღესაც არსებობის აუცილებლობით სუნთქავს, მხოლოდ სიყვარულით არის მოპოვებული.

ანტიკური ეპოქიდან დღემდე, ხელოვნების სულიერი ზემოქმედების ძალა, სიცოცხლისუნარიანობა, მარადიულია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი სიყვარულით არის ნაშობი, რომელსაც, როგორც ყოველი სიცოცხლის გაჩენას, დიდი ტკივილიც არ ეუცხოება. აქ საუბარია იმ დიდ ხელოვნებაზე, რომლებიც საუკუნეებია აღლევებს ადამიანებს. ქრისტიანობის სასიცოცხლო დე-



ვიზს, ღმერთისმიერ სიყვარულს, ქრისტეს ათივე მცნების საფუძველს — მოყვასის სიყვარული, უანგარობა, სიკეთე და თანადგომა უდევს საფუძვლად.

როცა პრესაში დაიწერება წერილი, რომ მავანმა და მავანმა ავადმყოფს, სასიკვდილოდ განწირულ ადამიანს დახმარება აღმოუჩინა, დასახრობად განწირული კაცი წყლიდან ამოიყვანა, გაქირვებულს ხელი გაუწოდა და დაეხმარა, და ყოველივე ეს მან უანგაროდ გააკეთა, ეს არის უზნეობის სარკმლიდან დანახული სიკეთე. ამით შენ ამბობ, აი, ნახეთ რა კეთილია ის ადამიანი, რომელმაც გაქირვებაში ჩავარდნილ კაცს ხელი გაუწოდა. რეკლამირებული, გამქდევნებული, აფიშირებული სიკეთიდან ბოროტებამდე ერთი ნაბიჯია.

ის, რაც ცივილიზირებულ სამყაროში სიკეთედ ან ბოროტებად ითვლება, დღემდე ამ ფენომენს სახეცვლა არ განუცდია, სიკეთის და არც ბოროტების არსი არ შეცვლილა. ადამიანის სიკვდილით დასჯა, არაპუმანიური აქტია, მაგრამ თუ დასჯილის დანაშაული სხვათა სიცოცხლის ხელყოფაა, მაშინ სასჯელი სიმართლის და სიკეთის გამარჯვების გამოხატულებაა. ნათქვამია „სიკეთე ქვავზე დადე და გაიარე“, თუ შენ დაინტერესდები ვისი ხელი დასწვდება მას, ბოროტის თუ კეთილის და თვალთვალს დაუწყებ გამველთ — ეს ანგარებითი ნაბიჯია და ქვავზე დადებული სიკეთე, საკუთარი პატიგმოყვარეობის დემონსტრირებაა და სხვა არაფერი.

„ხელი ხელს ბანს, ორივე სახეს“. ეს სენტენციაც ადამიანების მიერ გაცნობიერებული პრაქტიციზმის გამოხატულებაა და მისი ფუძე პრაგმატისტული იდეის — მე შენ, შენ მე-ს შემცველია.

გაცილებით ღირებულია უანგაროდ გაცემული სიკეთე, ვიდრე მიღებული სიკეთის სანაცვლოდ გაღებული ყურადღება ვალის დაბრუნების სახით. ვალის დაბრუნება, იქნება ეს მატერიალურ თუ ზნეობრივ სფეროში, ჩვეულებრივი და აუცილებელი აქტია, და არავის ღირსებას არ მატებს, ვალს გადახდა უნდა. ცივილიზაციის საუკუნემ, გაუცხოების ეპოქამ, კიდევ ბევრი ადამიანის ბუნებაში ღრმად ჩამალული ეს თვისებაც ამოატივტივა. მართალია, პროტექციონიზმი ყოველთვის და ყველგან არსებობდა, მაგრამ დღეს ადამიანები არას დაგიდევნენ ზოგადადამიანურ, ეროვნული ღირსების გამოხატველ სასახლო და საამაყო მოქმედებას. ბევრი მზად არის პირიქით, ჩრდილი მიაყენოს, შეუმჩნეველი დატოვოს ყოველივე, რაც მის პირად ინტერესებს არ პასუხობს. ამისათვის მზად არის მწვანე გზა გაუხსნას: ნაცრისფერს, საშუალოს, ორდინარულს, ჩვეულებრივს და მრავალგზის შემოწმებულ ფაქტს, ვიდრე მოულოდნელს და ახალს.



ახალი, სინტერესო და ღირებული ყოველთვის და ყველგან ბრძოლაა ნაალმდევობის გადალახვით იმკვიდრება და სიცოცხლის უფლებას, მაგრამ ასე ღიად და აშკარად არასოდეს არ ყოფილა ასე აქტიური: ნიველირების, განუჩრჩველობის და გათანაბრების ტენდენცია, როგორც დღეს. მეცნიერებისა და ტექნიკის ეპოქა სრულიად განსხვავებულ ცხოვრების რიტმს სთავაზობს ადამიანს, ცვლის მის მოთხოვნილებებს, როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი ცხოვრების სფეროში, მაგრამ უცვლელს სტოვებს ტალანტის შესაძლებლობას, მის უნარს, მძაფრად აღიქვას სინამდვილე და თავისი მოქმედებით, მოღვაწეობით, შინაგანი აუცილებლობით უპასუხოს, რეაგირება მოახდინოს დროის მიერ შემოთავაზებულ კითხვებზე. კითხვებზე, რომელსაც სრულიად განსხვავებული რიტმით წარმოაჩენს ცივილიზებული სამყარო.

ამიტომ მიეცა დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ფასი — ადამიანის მიერ ადამიანისადმი ყურადღების გაღების ნიჟს. როცა ხალხით გარშემორტყმული ადამიანი განიცდის სიმარტოვეს, თანაგრძნობა, თანადგომა მისი მარტოობიდან დახსნისათვის ისევე ფასდაუდებელია, როგორც უდაბნოში გზააბნეულისათვის შეველა.

ხელოვნება, მაღალი ხელოვნება ეს წყალია, სულიერი წყაროა, რომელსაც შესწევს ძალა ადამიანს დაუბრუნოს დაკარგული რწმენა სიკეთისა და სიყვარულის და აზიაროს მანამდე მისთვის უცნობ ქეშმარიტებას, რომ ღმერთს სიცოცხლის მშვენიერებაზე მნიშვნელოვანი არაფერი შეუქმნია. ხელოვნების არსი და მიზანი მისი დამკვიდრებაა.

რამდენი რამ შეგვიძლია გავიხსენოთ ხელოვნების მაგიურ ძალასთან დაკავშირებით. ხელოვნებასთან შეხვედრის მოთხოვნილება ყველა ადამიანის თვისებაა. ზოგი მას გაუცნობიერებლად ექვემდებარება და თვითონ ვერ გრძნობს, რატომ გახდა მაღალ ხელოვნებასთან სისტემატური ზიარების შემდეგ უფრო უკეთესი, ვიდრე გუშინ იყო, ან რატომ



მოსწონს და აღლევებს ის, რაც გუშინ
წონასწორობას უკარგავდა. ან რატომ
აღიზიანებს უზნეობა და ამორალიზმი,
რატომ უჩნდება სურვილი ლამაზ, ეს-
თეტიკურ გარემოში ცხოვრებისა და
ა. შ.

დიზაინი — ანუ დეკორატიულ-გა-
მოყენებითი ხელოვნება ადამიანის სამ-
ყოფელს თუ სამომხმარებლო ნივთე-
ბის მოდელირებას უნდა ემსახურებო-
დეს, ემსახურება კიდევ, მაგრამ ისე
ძლიერად შემოიჭრა ადამიანის სულიერ
სფეროში, რომ ახალი თვისება და ფუ-
ნქცია შეიძინა.

ადამიანთან რა ურთიერთობა გაკავ-
შირებს, რა ძალისაა მასთან შენი კავ-
შირი — მეგობრული, სულიერი, ნათე-
საური თუ სისხლისმიერი, ამას მხო-
ლოდ მაშინ შეიგონებ, როცა რეალუ-
რად მისი ფიზიკური დაკარგვის წინაშე
აღმოჩნდები.

ადამიანს მარტო უძნელდება არა
მხოლოდ დიდი მწუხარების, დიდი სი-
ხარულის ზიდვაც. პიროვნება, რომე-
ლიც შენი პირადი, ყოველდღიური ცხო-
ვრების ნაწილია, რომელიც მონაწილეა
შენი ტკივილების თუ სიხარულის, იმ

აუცილებელ ფენომენად იქცევა, რო-
მელიც განსაზღვრავს შენი არსებობის
მიზანს, მისწრაფებების ხასიათს, ბუნე-
ბას, რაკი ადამიანი რასაც არ უნდა აკე-
თებდეს, აკეთებს არა მხოლოდ საკუთა-
რი ენერჯისგან განმუხტვის აუცილებ-
ლობის გამო, არამედ პატივმოყვარე-
ობის გამოც. შენს პატივმოყვარეობას
პირველი ის ადამიანი აკმაყოფილებს,
ვინც ყველაზე მეტად გიყვარს და ვინც
გახსენებს საკუთარ შესაძლებლობებს,
გავალდებულებს გაამქლავნო იგი.

სულით თბობა, უკიდევანო სევდაა,
მისი განკურნვა ისევე ძნელია, როგორც
დაკარგული სიცოცხლის დაბრუნება.
ხელოვნური მცდელობით ის არ მიიღ-
წევა. რჩება ერთადერთი გზა—გზა სას-
წრაფოდ საკუთარ სხეულთან გაყრისა.
ამას ყველა ვერ ახერხებს, ეს ღმერთის
ნებით ხდება. ამიტომ სულით თბოლი
და სუსტი არსებანი დიდი სევდის ჟამ-
საც ინერციით აგრძელებენ სიცოცხ-
ლეს და ელოდებიან ღმერთის საჩუ-
ქარს, როდის შეიფარებს მათ უფალი
თავის მარადიულ სასუფეველში.

პარიზი—1998 წელი,
23 თებერვალი.

აკაკოშნიკაბელუროვის თემა ქართულ კინემატოგრაფში

თამუნა დიასანიძე

მე-20 საუკუნეში მსოფლიო მოიცვა საინფორმაციო-კომუნიკაციურმა „აფეთქებამ“, განვითარდა კომპლექსური მექანიზაცია და წარმოების ავტომატიზაცია, ყოველივე ამან კი თავის მხრივ უდიდესი გადატრიალება მოახდინა ადამიანის ფსიქიკასა და შემეცნებაში. სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა, რა თქმა უნდა, უფრო სრულყო ინდივიდი, განუვითარა მას ფანტაზია და აზროვნება, გაუშუქა და გაუიოლა ყოფა. მასობრივი-საინფორმაციო საშუალებების განვითარებამ (პრესა, რადიო, კინო, ტელევიზია) ადამიანს მეტი გამოკვლევადობა და აქტიურობა შესძინა, უფრო საინტერესო გახდა მისი ყოველდღიურობა.

მაგრამ „კომპიუტერულმა რევოლუციამ“ საზოგადოებაზე უამრავი დადებითი როლის პარალელურად, უარყოფითი გავლენაც იქონია. თავსმომხეულმა ინდუსტრიულმა ცივილიზაციამ ადამიანები ერთმანეთისაგან გათიშა, გაუშუქა გრძობები, მასიურად განავითარა ისეთი მანკიერებანი, როგორცაა — გულგრილობა, სიმარტოვე, ეგოიზმი... ცხოვრების მახე-

ნჯი წესით დაავადებული ადამიანები აგრესიულები ხდებიან და მოსაწყენად, ერთფეროდ, უმიზნოდ ცხოვრობენ. მათ შორის კონტაქტი იდეალისაგან შორსაა, უფრო მეტიც, ადგილი აქვს ურთიერთობათა კრიზისს. მთლიანად მექანიზებულ საზოგადოებაში ჩნდება ტიპი ადამიანი — რობოტისა, რომელიც ყველაფერს პასიურად, უგრძობლად, მექანიკურად აკეთებს. წყდება ადამიანის სულების შემაკავშირებელი ძაფები, ერთმანეთის გულისკენ მიმავალი ყველა გზა დახშულია. შექმნილი მოჯადოებული წრე გაუვალ ლაბირინთთან ასოცირდება. სულიერი ურთიერთობის დეფიციტი ბობოქრობს. ადამიანს ეცვლება ყველაზე მთავარი რამ — სული, ის, რაც მისი პიროვნების მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს. უსულო სხეული კი არასრულფასოვანია, კომპლექსებით დამძიმებული და მისგან მხოლოდ ცუდს უნდა ველოდეთ.

ხელოვნება, როგორც სამყაროსა და ადამიანის მიერ საკუთარი თავის შემეცნების ერთ-ერთი აქტიური ფორმა, ბუნებრივია, ვერ დარჩებოდა გულგრილი სა-

ზოგადოების წიაღში აღმოცენებული ამ პრობლემის მიმართ. მსოფლიო კინემატოგრაფმა ცაკმაოდ ინტენსიურად ასახა ადამიანის გაუცხოება, კავშირების დაკარგვა გარემომცველ სამყაროსთან, ერთმანეთთან, საკუთარ თავთან. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მიქელანჯელო ანტონიონისა და ინგმარ ბერგმანის შემოქმედება, რომლებშიც განსაკუთრებული სიმძაფრით და ინტენსიურობით იქნა დასმული არაკომუნიკაბელურობის პრობლემა თანამედროვე საზოგადოებაში.

ადამიანის სულში წვდომის სურვილი, პრობლემის წიაღში ჩაკერკიტება დამახასიათებელია კინემატოგრაფის ამ უდიდესი მესტრობისათვის. მათმა ფილმებმა დიდი ფსიქოლოგიური ზეგავლენა მოახდინეს ნებისმიერი სოციალური ფენის, მრწამსისა თუ ეროვნების ადამიანებზე. ანტონიონი და ბერგმანი, შეიძლება ითქვას, „შიგნიდან“ იკვლევენ არაკომუნიკაბელურობის პრობლემას, „ურთიერთობას ურთიერთობის გარეშე“ — დეტალებსა და სულის მოძრაობის ნიუანსებში ჩაღრმავების გზით.

ანტონიონისა და ბერგმანის ნაწარმოებები ფსიქოთერაპიული სენსიბილიტაა. ისინი დიდ გავლენას ახდენენ მყურებლის შემეცნებასა და აზროვნებაზე, იძულებულს ხდიან მათ გადახედონ საკუთარ პიროვნებას, ჩაუღრმავდნენ თავიანთ შინაგან სამყაროს და ვადაფასონ ის შეხედულებები, რაც შესაძლოა, აქამდე ღირებული და მაღალხეობრივი ეგონათ. რეჟისორები, როგორც სარკეში, ისე აიძულებენ ადამიანებს სხვათა მეშვეობით შეიციონ საკუთარი პიროვნება და გახსნან პირადი „მე“ სხვისი, ინდივიდის ფსიქიკის სიღრმეებში ექსკურსის მეშვეობით.

საბჭოთა ზელოვნებისათვის არაკომუნიკაბელურობის საკითხი არ ქცეულა კარდინალურ პრობლემად. არა იმიტომ, რომ თავად პრობლემა არ არსებობდა; უფრო იმიტომ, რომ საბჭოთა ადამიანის იმიჯთან, ადამიანისა, რომელიც მსოფლიოს ვადაკეთებისათვის, ახალი სამყაროს შენებისათვის და ყველა ადამიანის ბედნიერი მო-

მავლისათვის იბრძოდა, შეუთავსებელი იყო ამგვარი რამ. საბჭოთა პერიოდის ეკრანი მიჩვეული გახლდათ დადებით პერსონაჟებს, რომლებიც მხოლოდ იდეალური თვისებების მატარებელი იყვნენ. გერანზე გამოსატყუი არარეალური გმირები უსაზღვრო ალტრუიზმით გამოირჩეოდნენ. მათი გარემოცვა მუდამ საესე იყო მსგავსი ადამიანებით. ვერც ერთ მათგანს წუნს ვერ დასდებდით ვერაფერში. მათ შორის ურთიერთობები კი, რაღა თქმა უნდა, უშუალო, თბილი და სიყვარულით აღსავსე იყო.

ნო-იანი წლებიდან არაკომუნიკაბელურობის პრობლემის მიმართ ყურადღება უკვე შესამჩნევი გახდა საბჭოთა და მასთან ერთად ქართულ კინოშიც. ყოველთვის ბედნიერი და ყველასთან ახლო ურთიერთობაში მყოფი ადამიანი, ახლა ჩაფიქრდა, მისედა რა არსებული ურთიერთობების ზედაპირულობას, მან თავი იგარძხო მარტოსულად უამრავი ხალხის გარემოცვაში.

ქართულ კინოს გამორჩეულად არაკომუნიკაბელურობის პრობლემის კვლევა არც ერთ ფილმში არ დაუსაჯავს მიზნად, მაგრამ სხვა პრობლემების, თემების გვერდით მან მრავალ ფილმში იჩინა თავი და მნიშვნელოვან ტყვივლად იქცა. ქართველებს მისგან დამცავი უამრავი მექანიზმი გააჩნდათ ოდითგანვე: ტრადიციების სიაცოცხლისუნარიანობა, ოჯახური და ნათესაური კავშირების სიმტკიცე, ერის გენეტიკური კომუნიკაბელურობა..., მაგრამ თანდათან არაკომუნიკაციის ჭირმა ჩვენს საზოგადოებაშიც იჩინა თავი. და თუმცა პირდაპირ და მწვავედ ეს პრობლემა არ დასმულა, მაგრამ მინც გარკვეული კუთხით აისახა ქართულ კინემატოგრაფშიც. რ. ესაძე, ო. იოსელიანი, ა. რეხვიაშვილი, ე. შენგელაია, დ. ცინცაძე; აი, არასრული სია იმ რეჟისორებისა, რომელთა ფილმებშიც უფრო მძაფრად იქნა განხილული და ნაჩვენები შემოხსენებული პრობლემა.

გაუცხოება, კომუნიკაციის ვაკუუმი, მკვეთრად გამოხატული არაკომუნიკაბელურობა ახასიათებთ ა. რეხვიაშვილის



სურათის „საფესური“ პერსონაჟებს. ალექსი — მიუხედავად იმისა, რომ ფიზიკურად თითქმის არასოდეს არის მარტო, საშინლად მარტოსულია. ის იმყოფება თავისი ცხოვრების ისეთ საფესურზე, როცა დამოუკიდებლად სურს მოიწყოს ცხოვრება, მაგრამ გაუთავებელი მიმოსვლა მისთვის სულიერად უცხო „მეგობრებისა“, მას გასაქანს არ აძლევს. ალექსი ღრმადა ჩაფლული იმ ქაოშში, რომლისგანაც თავის დაღწევა არცთუ ისე იოლია. შეკრული წრე გაუეღობის, ლაბირინთის ასოცირებას ასდენს, მით უმეტეს რომ სურათში ნაჩვენები ყველა ოთახი, სადაც მოქმედება ხდება, საოცრად ვიწრო, უპერსპექტივო, უპაერო და დასუთულია. მათი მოზინადრეებიც ასეთივე მარტოხელა, ცივი, გულგრილი და უმომავლო ხალხია, რომლებსაც არ აინტერესებთ, რა იქნება ხვალ, მთავარია, რომ დღეს იგრძნონ თავი კარვად.

ალექსი ცდილობს გაარღვიოს ეს მოჯადოებული წრე, თავი დააღწიოს ირგვლივ გამეფებულ ქაოსს და ამ მიზნით არაერთხელ მიაკითხავს ბოტანიკის ინსტიტუტის დირექტორს სამსახურში მიღების მოთხოვნით. მაგრამ აქაც ბიუროკრატიული, თავაზიანობის ნიღაბაფარებული ყრუ, შეუვალელი კედელი დახვდება. დირექტორი ქალღაღებისაგან უმიზნო ფიგურების გამოქრით არის დაკავებული და თითხაც არ ანძრევს პერსპექტიული, ჭკვიანი, ცოდნას მოწყურებული ბიჭის გზის გასაკვალად. იგი გახუბრებულივით უაზროდ იმეორებს ერთსა და იმავე ფრაზას, დადებითად „აფასებს“ ბიჭის საკონკურსო ნაშრომს, რომელიც სოსოს მოთხოვნისაგან ფილმიდან „ცისფერი მთები“... წაკითხულიც არა აქვს და ჰპირდება კონკურსში გამარჯვებას, ვინაიდან ბოტანიკა მამაკაცური საქმეა და იგი იმედისმომცემი ახალგაზრდაა. დაპირებებს დაპირებები მოჰყვება, ტყუილს ტყუილი და ასე გაუთავებლად, გამოსავალი არსაიდანაა.

წრე, რომელიც გარშემოა, ალექსის სიცარიელის ატმოსფეროს უქმნის. მისი ე. წ. „მეგობრები“ დაუსრულებლად მიდიან მასთან სახლში, ელოდებიან და ისე მიდიან, არაფერს ჭკვიანურსა და აზრიანს არ

ეუბნებიან მასპინძელს, მათ საუბარში მეგობრის ტყვილით დაინტერესებულნი არიან.

ალექსი, მართალია, არ ჰვავს ფილმის სხვა პერსონაჟებს, მაგრამ მას გარემომცველი გარემოს დალი მაინც დამჩნევია. არც ის არის ყურადღებიანი და გულისხმიერი სხვათა მიმართ. მან ისიც არ იცის, დიასახლისის ქალიშვილი თუ შვილიშვილი ის პატარა გოგო, რომელიც ყოველ დილით ყვავილებს რწყავს და ყველაზე მეტად არის დაინტერესებული მისი პიროვნებით. ალექსის არ აინტერესებს ის, ვინც მისით დაინტერესებულია.

თუმცა თავის მხრივ არც მეგობრებს, არც ოჯახს და არც ფანჯრებს იქით არსებულ ყოფას აინტერესებს ალექსი, მისი ვნებათაღელვები და პროტესტის გრძობა, რომელიც, საოცარია, როგორ აღმოცენდა ასეთ უმიზნო გარემოში გაზრდილ ბიჭში. ბატონ მიხეილთან, ბოტანიკის მოხუც მასწავლებელთან, სწორედ გამაფრებული პროტესტის გრძობა ათქმევინებს მის გმირს: „რალაც ხდება ჩემში. არ ვიცი რა არის და არც ის ვიცი საით მივყავარ“. რაზეც მისი ჰერ-ვარამის ერთადერთი გამზიარებელი ასე პასუხობს: „ამბობენ, ვინც არ იცის სად მიდის, ის ყველაზე შორს წავაო“ და მოძღვრავს გაურკვეველ მდგომარეობაში მყოფ ალექსის: „სხვას უნდა დასჭირდეს, რომ შეურიგდეს შენს მდგომარეობას“.

სამწუხაროდ, იგი ვერ გრძობს თავს საჭიროდ, აუცილებელ მოთხოვნილებად იმ გარემოცვაში, სადაც იმყოფება. მის „მეგობრებს“ იგი უცნაური კაცი ჰგონიათ, რადგან მათგან ვერსცავდება.

ალექსი გადაწყვეტს ბოლო მოუღოს ამ უიდეალო ყოფასა და გარემომცველ სიყალბეს. იგი უარს აცხადებს ინსტიტუტის შტატში ჩასარიცხთა კონკურსში მონაწილეობაზე, რაზეც დირექტორის თანხმობა მოჰყვება სამსახურში მიღებაზე, იმ უვიცი დირექტორის, რომელსაც ბუშტის ბერვა უფრო დიდ სიამოვნებას ანიჭებს, ვიდრე ახალგაზრდა კაცის მომავალზე ზრუნვა. ინსტიტუტიდან მიღებულ უწყებას „მეგობრები“ შემდეგ კომენტარს უკეთებენ: „მიუღიათ ალექსი სამსახურში. ახლა დავიშალოთ, ჩვენს საქმეებსაც მი-

ვხედოთ. ჩვენ რაც შეგვეძლო გავაკეთოთ და უფრო მეტიც". თითქოსდა მათი არაფრისმაქნისი ერთ ადგილზე ჯდომა და ყოველგვარი სულიერი კომუნიკაციის იზნორირება დაესმარა ალექსის საქმის კეთილად დაკვირვებებში. მათ მოვალეობა „პირნათლად“ მოისადეს, რამეთუ არ ესმით მეგობრობა და ურთიერთდახმარება.

ამ მეზინური, მონოტონური და ერთფეროვანი ყოფისაგან გადაღლილი ალექსი გადაწყვეტს გასცილდეს იმ ქაოსსა და სიცარიელეს, რომელიც ირგვლივ სუფევს და ამოსუთქვის საშუალებას არ იძლევა. იგი ტოვებს კარჩაკეტილ ატმოსფეროს და მთისკენ მიემართება. გზის დასაწყისში კი მოინახულებს თავის სულიერ მეგობარს, კაცს, რომელიც ერთადერთია მის გარემოცვაში, ვისთანაც გადაწყვეტს დამშვიდობებას. მაგრამ საუბედუროდ, მისგან რამდენიმე თვით უყურადღებოდ მიტოვებული მიხეილი გარდაცვლილი დახვდება. მოსუცის ბინაში მყოფი ნათესავები გულისგარეთ მიახლიან სიმართლეს გზის გასაყარზე მდგარ ბიჭს. მათ არც ის იციან, სად დამარხეს კაცი, ვის ნივთებსაც ასეთი გულმოდგინებით ტყნიან ტომრებში.

მთაში ალექსის გამგზავრება მისი ზეაღსვლაა მწვერვალისაკენ, რაც მისი, როგორც პიროვნების ახალი ამადლებაა, ახალი „საფეხური“ მომავლის გზაზე. ალექსის შემართული ნაბიჯები სირთულეების დაძლევის რწმენად და იმედად აღიქმება. გზაზე მთას გამოქცეული კაცი შემოეყრება. მას ალბათ არ გაუმართლა, იქნებ ალექსი უფრო იღბლიანი გამოდგეს. რადგან „ოცნებას არ შეუძლია ერთ საფეხურზე შეჩერება“¹. სულიერი კომუნიკაციისაკენ გადადგმული ნაბიჯი და მისი მედგარი შეუბოვრობა კი ამ იმედის საფუძველს იძლევა. ალექსიმ გათვლილი და კარგად მოფიქრებული ნაბიჯი გადადგა მომავლისაკენ, რადგან იმედი აქვს, იქნებ იქ მინც იპოვოს ჭეშმარიტი ურთიერთობები, იქნებ იქ მინც გახდეს საკირო ვინმესთვის, იქნებ იქაურ, მთაში გაზრდილ მოწაფეებს შორის მინც მოახერხოს ვინმეს სულში კვალის დატოვება...

ყოველთვის ასე ამჯერა არ არის არაკომუნიკაბელურობა, როგორც ეს ა. რაჭველიშვილის ფილმში — „საფეხური“ — გრის ნაჩვენები. არაკომუნიკაბელურობა ხშირად კომუნიკაციის ნიღაბს იფარებს, რითაც განაპირობებს ზედაპირული ურთიერთობების სიმრავლეს. ამის თვალსაჩინო მაგალითებია მოცემული სურათებში: „ნელიონის ნაძვის ხე“, „ერთი ნახვით შეყვარება“, „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“.

ამ ფილმების გმირების შემხედვარე ვერ იტყვი, რომ კომუნიკაცია არ არსებობს. პირიქით, ისინი დიდი აქტიურობით ესაუბრებიან ერთმანეთს. რ. ესაძის სურათის, „ერთი ნახვით შეყვარება“ პერსონაჟები დიდად „განიციან“ ახალგაზრდა გმირის ჯარში წასვლას, ვიღაც გათხოვილ ქალზე ფიქრისაგან თავის არიდების გამო; იმავე რეჟისორის სურათში „ნელიონის ნაძვის ხე“ „წუსან“, რომ სიგარეტის გაუთავებლად მწვეელი მამაკაცი ასე გულგრილად ჩამოაგდეს ავტობუსიდან; ასევე „თანაუგრძნობენ“ რედაქციის თანამშრომლები ახალგაზრდა მწერლის — სოსოს მცდელობას ყველას წააკითხოს თავისი ნაწარმოები ე. შენგელაიას ფილმიდან „ცისფერი მთები“... მაგრამ საბოლოო ჯამში მას მინც არავინ კითხულობს. ეს „განცდაც“, „წუსილიცა“ და „თანაგრძნობაც“ მხოლოდ მოჩვენებითია. სინამდვილეში არავის ამ ფილმების პერსონაჟთაგან, არ აინტერესებს ერთმანეთის ყოფა, გულისტკივილი და პრობლემები.

„ნელიონის ნაძვის ხეში“ ყველა კონტაქტშია, ემუსაიფებიან ერთმანეთს, ამტკიცებენ მეგრელების „ცისფერისსკლიანობას“, თითისტოლა ყვაილებს ჩუქნიან რუს ქალბატონს, რომელიც მშვენივრად ჩაეწერება ამ ქაოტურ ორომტრიალში, რამეთუ ზედაპირულ ურთიერთობებს და ყალბ კომუნიკაციას ეროვნება და სახლვარი არ გააჩნია.

„ცისფერ მთებშიც“ დაუსრულებელი კონტაქტებია, მაგრამ არც ერთი მათგა-

ნი არ სცილდება ზედაპირულობას. ერთ ენაზე მოსაუბრე ხალხს არ ესმის ერთმანეთის. სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლებით დაკომპლექტებული ე. წ. „იტალიური ეზოს“ მობინადრეებისათვის კი ფილმიდან „ერთი ნახვით შეყვარება“, სხვადასხვა ენა მათ გათიშულობას უფრო ამძაფრებს და აძლიერებს. ჰირის ზედაპირულად გამზიარებულნი, სამაგიეროდ ცეკვასა და სიმღერას ერთად კარგად ასერხებენ. ერთი ღერი სივარეტის გამო ავტობუსიდან ახალი წლის დამეს მგლების საჯიჯვნად შუაგულ მინდორში დაუნანებლად ჩადებულ კაცზე „წუხილიც“ დიდხანს არ გრძელდება, რადგან ეს ქართველი ხალხის საბედისწერო სენია. აკი უხსნის კიდევ რუს ქალს ერთ-ერთი თანამგზავრი მამაკაცი: „А у нас так принято, сперва прогоним, а потом ищем“.

ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“, ერთ-ერთი მგზავრი ქალი დაუსრულებლად წუწუნებს, რომ ქმარი მოკლავს დაგვიანებისათვის და ესევეწება მძლოლს დაუჩქაროს. არავინ აქცევს ყურადღებას მის წუხილს, მძლოლსაც თავისი განრივი აქვს და არ ჩქარობს მოვლენების განვითარებას. სურათში „ერთი ნახვით შეყვარება“ კი იმ ქუჩაზე, სადაც მოქმედება ხდება, ყველა ერთმანეთს ასწავლის როგორ მოიქცეს, ქუჩა ზომ დიდი ენციკლოპედიაა. სხვა, სალაპარაკო თემის არქონის გამო, საყოველთაო მსჯელობის საგანი ხდება ცხვარი, რომელიც არ იციან როგორ დაკლან. არც სოსოს მოთხრობით ინტერესდება ვინმე სურათიდან „ცისფერი მთები“..., არც ლიფტში გაჭედული კაცის გასაჭირს დაგიდევნ თანამშრომლები, ისე ცივად ჩაუვლიან გვერდს, ვითომც არაფერი ხდებოდეს, ორიოდე სიტყვას თუ ესვრიან გულისგარეთ. მოლარის თავის „ბრუალიც“ არავის აღელვებს, არც ჰერიდან ჩამოგდებული ბათქაში იქცევა ვინმეს დაინტერესების საგნად. უკონტაქტობა, სხვისი პრობლემისადმი უსულგულო დამოკიდებულება, სრული გულგრილობა სუფევს ირგვლივ, ამ დროს კი გულისხმიერებასა და ადამიანურ თანაგრძობაზე საუბარიც ზედმეტია.

ამაზრუნენია, როცა ადამიანები ანგარიშს არ უწევენ ერთმანეთს. ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“, მწვეულ კაცს არაფერად უღირს ახალგაზრდა დედის თხოვნა არ მოსწიოს, ვინაიდან ჩვილი ჰყავს და სუნთქვა ისედაც ჰირს. იგი არავის და არაფერს უწევს ანგარიშს. კაცის პირქუში გარეგნობა შეუვალი, ჯიუტი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მას უნდა მოწევა და მორჩა. ასეთია მისი პრინციპი, ცხოვრების კრედო. პროტესტს ავტობუსში გამფეხულ გულგრილობაზე მარტო ზ. ქაფიანიძის გმირი გამოხატავს და ისიც რეჟისორის ჩანაფიქრით ნამთვრალევი ან ნახევრად მთვრალია, ე. ი. საღ გონებაზე არ არის, თორემ შეიძლება ხმა არც ამოეღო.

ავტობუსის ჩაკეტილი სივრცე ჩაკეტილი ოჯახის, საზოგადოების ასოცირებას ახდენს, სადაც არავის ესმის ერთმანეთის, იმ „უბრალო“ მიზეზის გამო, რომ არ აინტერესებთ ვინ ვინ არის და მხოლოდ ზედაპირული თანაგრძობით კმაყოფილდებიან.

ფილმის „ერთი ნახვით შეყვარება“ გმირი — მარატა, ისევე მარტოა თავის ვნებათაღელვებასა და განცდებში, როგორც ალექსი. გამონაკლისია მარატის ბიძა, რომელიც ყოველთვის გვერდში უდგას ძმისშვილს და უთანაგრძობის მას სიყვარულში. თუმცა კი ასეთი გულისხმიერებით დაჯილდოებული კაცი ყრუ-მუნჯია, მისი არავის ესმის, რადგან სურათში არავის სჭირდება სხვისგან ნაბოძები, ნაწილადები სიზბო და სიყვარული, გარდა მარატისა, ვინაიდან, როგორც ვხედავთ, არც ერთი პერსონაჟი ამის მოთხოვნილებას არ განიცდის, რამეთუ წინააღმდეგ შემთხვევაში სხვანიირად იცხოვრებდნენ.

ამგვარი ზედაპირულობა, გულითადობის მოჩვენებითობა ახასიათებს ე. შენგელაიას ფილმის „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ პერსონაჟების ურთიერთობებსაც. გამომცემლობა, რომელშიც მოქმედება ხდება, ისევე როგორც ავტობუსი, ვიწრო ოთახები თუ ე. წ. „იტალიური ეზო“, არის დიდი, მოძრავი მანქანა, რომელიც დღენიადაც ფუსფუსებს



და „უსაქმურად“ არც ერთ წუთს არ ატარებს. საქმიანი იერის მიღმა კი არაფრის-მაქნისი ხალხის ჯგუფია თავმოყრილი, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ არაფერს აკეთებს, წამდაუწუმ პრემიის მოთხოვნა-შია.

ასალგაზრდა კაცი, რომელიც რედაქციაში მიიტანს თავის მოთხოვნას, ერთი შეხედვით გულთბილად იქნება მიღებული გამოცემლობის თანამშრომლების მიერ. ყველა პპირდება ავტორს მოთხოვნის წაკითხვას, მაგრამ სარედაქციო საბჭოზე ნაწარმოები ისე გადის დასამტიკებლად, რომ კოლექტივის არც ერთი წევრს იგი წაითხული არ აქვს და ვერც წაიკითხავს, ვინაიდან ყველა ეგზემპლარი დაკარგულია. ისევე, როგორც ყველა დანარჩენ ფილმში, აქაც უგერვილობა და საქმისადმი დაუინტერესებლობაა გადმოცემული. სამსახურში ზოგი ჭადრაკს თამაშობს დაუსრულებლად, მთელი სამუშაო საათების განმავლობაში, ზოგი ყავის მოდუღებასა და ძაფების ახვევაშია, ვინ კაბების მომზომებასა და შვილთან გერმანულის მეცადინეობას ანდომებს მთელ დროს. მღე-ბავიც კი, რომელიც დაუსრულებლად დაატარებს სურათში კიბეს, არაფერს არ ღებავს, მხოლოდ შიგადაშიგ სოსოს ხელნაწერს კითხულობს. არც ის ასრულებს მის მოვალეობას და მისთვის უცხო საქმის კეთებითაა გართული. საუბნისო ასაკს მიღწეული კაცი გაურკვეველი მიზნით ფრანგულ ფრაზებს იხეპირებს, ვასო ჩორგოლაშვილი და გრიშა „გრენლანდიის პეიზაჟის“ გამო ჩხუბობენ. იმ გრენლანდიის, რომლის ცივი, ყინულიანი და სუსხიანი პანორამა ფილმში აღწერილ უსახურობასთან, სიცარიელესთან, გულგრილობასთან ასოცირდება. აკი დაუსრულებლად ჩნდება კიდევ კადრში და ფილმის ფინალშიც აუღებელი ციხე-სიმაგრესავით კვლავ კამათის საგნად რჩება.

„ცისფერი მთები“... სხვა ფილმების დარად მწვავე ფიქსაციაა ადამიანთა გაუცხოებული ყოფისა. ყოველ იერარქიულ საფეხურზე მყოფი პიროვნება აბსოლუტურად უვარგისია დაკავებული თანამდებობისათვის. გამონაკლისია მთავარი გმირი,

რომლის ნაკლი პასიურობაა, რადგან არ აღუდგება იმ ჯოჯოხეთურ კარუსელს, რომელიც „საქმიანად“ ტრიალებს და არაფერს ღირებულს არ ქმნის. ჩვენ არ ვიცით, როგორი მოთხრობა დაწერა სოსომ, რამდენად ნიჭიერია იგი, მაგრამ საკუთარ უმოქმედობას, სიზანტეს და ბრძოლის-უუნარობას იგი დრამატულ ფინალამდე მიჰყავს. მისი ნაწარმოების ორიგინალიც კი უგზო-უკვლოდ იკარგება.

ცრუსაქმიანობა, უპასუხისმგებლობა, ქარაფშუტობა, მოჩვენებითი თავაზიანობა და ყალბი გულისხმიერება ახასიათებს ამ მიკროსამყაროს ყველა პერსონაჟს, „თანამშრომლობისა და თანაგრძნობის ადგილი განკერძოებამ და გულგრილობამ დაიკავა, გულგრილობა კი ბევრად უფრო ძნელი დასაძლეია, ვიდრე ამჟამად მტრობა და სიძულვილი“.²

ისევე როგორც ა. რეზიაშვილის „საფეხურში“, „ცისფერ მთებშიც“... ფანჯრებიდან შემოიჭრება ამ ჩაკეტილი სივრცის მიღმა არსებული სამყარო. სწორედ ფანჯრის მიღმა დანახული სურათების საშუალებით ვხვდებით, როგორ გაიღია სრული წელიწადი, ბუნებამ ფერი იცვალა, მაგრამ შენობაში ყველაფერი უცვლელი რჩება. ყველანი, სოსოს სიტყვებისა არ იყოს, სრულ სიცარიელეში არიან, რასაც მოჩვენებითი საქმიანობით და ილუზიური თავაზიანობითაც ვერ ავსებენ. ჩიხი, რომელშიც როგორც აღექსი, ისევე „ცისფერი მთების“... გმირი — სოსო მოხვდა, ძნელი გამოსასვლელად; მით უმეტეს, როცა ყველა მათ ირგვლივ მყოფი ნაცნობ-მეგობარი, ოჯახის წევრი თუ თანამშრომელი ამ ლაბირინთის მუღმივი მობინადრენი არიან.

გამომცემლობის თანამშრომლები წესიერად არც იცნობენ ერთმანეთს. არავენ იცის, ვინ არის გივი, რომელსაც დაუსრულებლად დაეძებს ორი ზორბა მამაკაცი. აქ ყველაფერი აბსურდულია. დირექტორის გაუთავებელი ბანკეტების ჩათვლით, რომელიც ყოველ სამუშაო დღეს მინერალური წყლის სმით და სესხ ბანკში წასვლით იწყებს. სინამდვილეში კი მორიგ წვეულე-ბაზე სტუმრობით ამთავრებს. ყველაფერ

ამას უაზრობის აპოკეამდე მივყავართ. არავის აინტერესებს მასზე დაკისრებული მოვალეობა, რადგან ამის მიუხედავად, მაინც იძლევიან „კუთნილ“ ხელფასებს და არავის სთხოვენ პასუხს მოვალეობის შეუსრულებლობის გამო.

ერთადერთი კაცი, რომელიც ცდილობს თავისი საქმე გააკეთოს, ახლად მოსული მარკშეიდერია, რომელიც შენობის ბზარების მიზეზებს იკვლევს. მას ყველა ეკვის თვალთ უყურებს. იგი უცხო ენაზე მოსაუბრესავითაა, რომლისაც არ ესმით.

ამ უპაერო სივრცეში, დასუთულ, მომაკვდინებელ ერთფეროვნებაში დაჩლუნგებულ, სულიერად ღატაკი ადამიანებით დაკომპლექტებულ გამომცემლობაში (პარადოქსულია, სულიერად ღატაკნი არიან იმ დაწესებულების მუშაკები, რომელთაც ხალხის სულიერი გამდიდრება აკისრიათ) შემადრწუნებელი მარტოობა სუფევს. ამ უაზრო დისპარმონიაში სტუმრები მოდიან. არც კოლექტივის წევრებმა და არც მოწვეულმა მსახიობებმა არ იციან, ვინ მოიწვია და რატომ მოვიდნენ. მიუხედავად ამისა, იხსნება შამპანიურები და იწყება ქებული ქართული ქეიფი და დროსტარება, რასაც მოსალოდნელ ფინალამდე მივყავართ. უსიცოცხლობის, უინტერესობის და სიცარიელის ეს თავშესაფარი ინგრევა, „ვით ნაშთი გარდასულ დღეთა“, როგორც ეშმაკის მასე, მაგრამ გამოსავალი რეჟისორის აზრით, არ არსებობს. არანაირი კათარზისი არ იგრძნობა ამ ჯოჯოხეთის მანქანის მობინადრეებში. ახალ, თანამედროვე დიზაინით ნაგებ დიდებულ შენობაშიც ყველაფერი ისევე ისე გრძელდება, რადგან რა მნიშვნელობა აქვს სად, რა ფორმის ჭურჭელში მოვითავსებთ სვერგილობას, უყურადღებობასა და სიცარიელეს, ის ამით თავის მანკიერ თვისებებს არ დაკარგავს და არ უკუაგდებს.

საინტერესოა, რომ ყველა პიროვნება, ვინც არაკომუნიკაბელურობის წინააღმდეგ სცადა პროტესტი გამოეხატა ზემოხსენებულ ფილმებში, განწირულია. მარატის ბიძა ყრუ-მუნჯია, ზ. ქაფიანიძის გმირი მთვრალი, სოსო — ზედმეტად ინერტული და ბრძოლისუნარიოა, ბატონ მიხეილს კი სიცოცხლე არ უწერია.

ძალიან ძნელი ასატანია, როცა მოსაუბრე ადამიანები ერთმანეთს ვერ უკმარებენ მოიკითხავენ ზედაპირულად, ისე რომ პასუხი არც აინტერესებთ. რჩევას იძლევიან ზრდილობის გამო, „წუხან“ სხვის ბედზე ყალბი თავაზიანობით, ქმნიან ამაზრზუნ და სულსშემძვრელ შავ-თეთრ გარემოს და უნებურად ხვდები, რომ შენც ამ ავტობუსის, დაწესებულების, ეზოს, ქუჩისა თუ მთლიანად ამ სამყაროს ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ხარ, პატარა ჭანჭიკი გაუცხოების უძლიერესი მექანიზმისა, რომელიც დღესდღეობით ამოძრავებს ჩვენს პლანეტას და ჯერ კიდევ შერჩენილი სიყვარულის გამო, თუ იგი არ ჩერდება თავისი ღერძის გარშემო და არ იღუპება კაცობრიობა, რომელსაც გაუღებელი სიყვარულისა და სითბოს გამო გადაშენება არ ასცდება.

გასაგებია არაკომუნიკაბელურობა სრულიად უცხო ადამიანებს შორის, მაგალითად, ფილმიდან „ნეილონის ნაძვის ხე“, რომლებიც განგებამ შეიძლება ცხოვრებაში პირველად და უკანასკნელად შეახვედრა ერთმანეთს. მაგრამ ასეთივე გაუცხოება ნაცნობებს, მეზობლებს, თანამშრომლებსა და ე. წ. მეგობრებს შორის. კიდევ უფრო მძიმე ასატანია ის ფაქტი, რომ არაკომუნიკაციის ეს საშინელი სენი სისხლით ნათესავებს, ერთი ოჯახის წევრებსაც მოედო. თაობათა შორის „ხიდჩატეხილობის“ პრობლემა ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ამ ურთიერთობებს არასოდეს მიუღიათ ისეთი მწვავე ფორმა, როგორც ახლა. ერთმანეთისათვის აბსოლუტურად უცნობები და უცხოები არიან ეს ერთი სისხლისა და ხორცის ადამიანები.

სწორედ ეს სიმორე ათქმევინებს ა. რეხვიაშვილის ფილმის „საფხუური“ გმირს — ალექსის მშობელზე: „ის უცხოა ჩემთვის“. საშინელი სიმართლე და მამა-შვილს შორის დისტანცია არ აღევლებს მამას. ყველაფერზე, რასაც აკეთებს ალექსი, ბიოლოგიური მამა გამყვანი გულგრილობით ამბობს: „მერე რა, რა არის ამაში ცუდი. მე მომწონს, როგორ ცხოვრობს ალექსი, თავის ნებაზე“. ამ კაცს კვარტალში ერთხელ მიგდებული ფულით სურს მამობის



მოვალეობა მოიხადოს, მისთვის შვილი ზედმეტი ბარგია. ალექსი დამოუკიდებელია და თავს თვითონ უნდა მიხედოს — ასე მიაჩნია მას. იგი შვილზე მეტ ყურადღებას სამსახურს უთმობს, კომისიებს, რომლებიც კვარტალების ბოლოს არ ელევა. მის შვილზე ბევრად ახალგაზრდა ცოლის გერზე წუხილიც მოჩვენებითია და ქორებისაგან საკუთარი თავის დაცვა უფროა, ვიდრე ალექსიზე ზრუნვა. ქალს ეშინია „რას იტყვიან, რომ ალექსი სხვაგან გადასახლდა“, მაგრამ მისი მცდელობა, მას არაფერი დააბრალონ, ვანწირულია. „როგორც არ უნდა გინდოდეს, რომ შენ არ დაგაბრალონ, მაინც შენ დაგაბრალებენ“ — ასეთია ქმრის განაჩენი. ქალს არ აინტერესებს ალექსის პრობლემები, ცოცხალ არსებაზე მეტად მისთვის ქურქების მოზომებაა პირველხარისხოვანი.

ასეთივე გაუცხოებაა მარატსა და მის მამას შორის ფილმიდან „ერთი ნახვით შეყვარება“. სიყვარულმა ბიჭს შეუძლებელი საქმე გააკეთებინა. უარი ათქმევინა ბავშვობიდანვე დანიშნულ ქალზე, რითაც გაბატონებულ წეს-ჩვეულებას დაუბირისპირდა. უაზრო ადათისადმი ბიჭის პროტესტს მამის აფეთქებამდე მიყვავართ, მამის, რომელსაც არ ესმის და არც უნდა გაუგოს ბიჭის გრძობებს, მის სულიერ სამყაროს. იგი არაფრად დაგიდევთ მარატის სიყვარულს და ძალით ცდილობს მიათხოვოს მას ქალი, რომლის ბიძაც ტრესტის მმართველი ვახდა. ამ გაუცხოების, ყველაზე ახლობელი ადამიანისადმი თანაგრძობის უქონლობა ხდება მიზეზი მამა-შვილს შორის გაუთავებელი ჩხუბისა და აყალ-მაყალისა.

ასეთივე ცივია ურთიერთობა ნიკასა და მის შვილს შორის ფილმიდან „ზღვარზე“ ნიკას არ აინტერესებს შვილის ბედ-იღბალი, მათ შორის თითქოს ურთიერთობაც არ არსებობს. იგი ნახულობს შვილს, რომელსაც არ უყვარს ის და ვერც იმას ვიტყვით, რომ ამ სიძულვილს იგი ძალიან განიცდიდეს. გაცვეთილია მამა-შვილს შორის ურთიერთობა ფილმიდან „პასტორალი“. სურათის ფინალში ჩინოსან მოხელეს ჩამოუდის მუსიკოსი შვილი სოფლიდან, იგი კი ყურადღებას ედუკის მირ-

თმულ ვაშლებს უფრო დაუთმობს, ვიდრე ქალიშვილს. თავის მხრივ, არც მისთვის იგრძნობა მშობლის მონატრება, მისგან სითბოს მიღების სურვილი. იგი ყურადღებასაც არ აქცევს მამის მოსვლას და მექანიკური მუყაითობით აგრძელებს გამების ვარჯიშს ვიოლონჩელზე.

გაციებული ურთიერთობები, ინერტული, დუნე, გულგრილი დამოკიდებულება გამეფებული ცოლ-ქმარსა თუ შეყვარებულებს შორისაც. რ. ესაძის სურათში „ნელიონის ნაძვის ხე“ და „ერთი ნახვით შეყვარება“ გაუკუღმართებულია, სითბოსა და სინაზესაა მოკლებული ცოლ-ქმრული ურთიერთობები. ფილმის „ერთი ნახვით შეყვარება“ პერსონაჟ წყვილს არ ახსიათებს სითბო და სიყვარული. მათ შორის ადგილი არა აქვს დათმობას, ერთმანეთის გემოვნებას, სურვილების პატივისცემას. ცოლ-ქმარი ერთმანეთს არ აძლევს უფლებას, მოუსმინონ იმ მუსიკას, რომელიც მოსწონთ და გაუფრთხილებლად და ანგარიშმიუცემლად რთავენ რადიომიმღებს სხვადასხვა ტალღაზე თავიანთი სურვილისამებრ, რასაც ჩხუბი და აყალ-მაყალი მოჰყვება. არც „ნელიონის ნაძვის ხე“-ში გამოყვანილ ცოლ-ქმარს ახსიათებს გრძობათა სიფაქიზე. მათ არ ესმით ერთმანეთის, ერთობის აბრალებენ ცხოვრების მოუწყობლობასა და უიღბლობას. ყრუ კედელი, რომელიც მათ შორისაა აღმართული, წარმოუდგენელია დაინგრეს, რამეთუ დაცლილი ურთიერთობები, მექანიკური და ყოველგვარ სიყვარულს, მიტყეებას, თანაგრძობასა და ურთიერთგაგებას მოკლებული კავშირი უფრო ძლიერსა და შეუვალს ხდის მის ყინულივით ცივ საძირკველს.

ვერც ა. რეხვიაშვილის ფილმის „საფეხური“ პერსონაჟი ცოლ-ქმარი დაიკვეხნის სიყვარულსა და სულიერ სიახლოვეს. ახალგაზრდა ქალისა და მასზე ბევრად უფროსი მამაკაცის კავშირი აშკარად ანგარიშოვანი და მომხმარებლური, რამეთუ იკმაყოფილებენ მხოლოდ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს და კუჭის დონემდე დაყვანილი არაფერს ფასეულს არ ქმნიან. სურათის ჩარჩოში საოცარი მიგნებით ჩასმული წიგნებიც, რომელთაგან ერთს უმიზნოდ გა-



მოიღებს მამაკაცი და მაშინვე უკან დადებს, მათი სულიერი უწიგნურობის, წიგნებით, როგორც მხოლოდ ვიზუალურად ტკბობის საშუალების მარვენებელია. ასეთივე მექანიკურია და უინტერესო ცოლქმრის ურთიერთობა ფილმში „ცისფერი მთები“... ქალი ქალიშვილთან გერმანულად „საუბრობს“ და ყურადღებას არ აქცევს ქმარს, რომელიც ყოველთვის არაფრისმთქმელი გამომეტყველებით ჩერდება კარებთან და ადგილიდან არ იძვრის. მათ არც უყვართ და არც სძულთ ერთმანეთი. მათ ურთიერთობაში ინერტულობა სუფევს. ეს არის უაზრო კონფორმიზმი, დუნე შეკუება არსებული მდგომარეობისადმი. არ არსებობს პროტესტის ნატამალიც და რაც მთავარია, სურვილი — უფრო ლამაზი და საინტერესო გახადონ ერთფეროვანი ყოველდღიურობა.

ღრმა უფსკრული უფრო დისტანციურსა და თანაგრძნობას მოკლებულს ხდის შეყვარებულებსა თუ ქალსა და კაცს შორის არსებულ ინტიმურ ურთიერთობებსაც. მარატის მცდელობა, თავი მოაწონოს ქალიშვილს ფილმიდან „ერთი ნახვით შეყვარება“, ნაყოფს ვერ გამოიღებს.

მარატზე უფრო ადრე, მსხვერპლის გარეშე ხედება აღექვსი. ფილმიდან „საფხურში“ ჭანკვეტაძის გმირთან ურთიერთობის აბსურდულობას. უემოციო, უგრძნობ, დისტანციურ და ცივ ქალიშვილთან ურთიერთობაც ისევე გაყინულია, როგორც ის მიკროსამყარო, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. მომხმარებლური ურთიერთობაა ნიკასა და ლიკას შორის დ. ცინცაძის სურათიდან „ზღვარზე“. სურათის გმირს — ნიკას სიყვარული არ შეუძლია, პირად ცხოვრებაში გაუმართლებელს „საყრდენად“ ბაღეტი მასწავლებელი ჰყავს, ქალი, რომელთანაც მხოლოდ ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად დადის. მათ ურთიერთობაში არაა მისხალი სულიერებისა, სიყვარულისა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის თითქმის ლაიტმოტივად ქცეული ლიკას ფრაზა: „იცი, როგორ მიყვარხარ?!“ არაერთხელ მეორდება. დაცლილი ურთიერთობები არ აღეგულებ, პროტესტის გრძნობას არ იწვევენ ფილმის გმირებში. ისინი არც ცდი-

ლობენ ერთმანეთის ტკივილი გაიგონ, ჩაულრმავდნენ პარტნიორის შერატაქსის მიწვევას. მომხმარებლური ურთიერთობა მათთვის აბსოლუტურად მისაღებია. რეჟისორების ირონია გამანადგურებელია. მათი სარკაზმი ლაიტმოტივად გასდევს ყველა ფილმს.

ყველა შემოჩამოთვლილ სურათში გაცხოვებული ცოლქმრული და მამაშვილური ურთიერთობებია ნაჩვენები. მათ სულიერ სიცარიელეში არაფერი იკითხება. მათ შემხედვარეს საშინელი სიცივე გთრგუნავს და უნებური შიში გიპყრობს, მთელი სამყარო არ დაავადდეს ასეთი უმოწყალო არაკომუნიკაბელურობით.

პიროვნებებს შორის არაკომუნიკაციას მოჰყვება გათიშულობა ჯგუფებს, საზოგადოებრივ ფენებს, სოფელსა და ქალაქს, მატერიალური და სულიერი ცხოვრების იდეალების მატარებლებს შორის. ორ, ერთმანეთისაგან გათიშულ სამყაროს, ერთმანეთისათვის უცხო სოციალურ ფენას, რომლებიც მართალია პარალელურად არსებობენ, მაინც არანაირი შეხების წერტილი არ გააჩნიათ და სურვილიც კი არა აქვთ ერთმანეთთან ურთიერთობისა. გლენხი და მუსიკოსი სწორედ ამ ორი სხვადასხვა სამყაროსა და წრის ადამიანია, რომელთა ურთიერთობებსაც აღწერს ო. იოსელიანი ფილმში „პასტორალი“.

სულიერი სიყრუე და საკუთარ ნაჭუქზე თავგადაკლული ზრუნვა ახასიათებთ ამ ფილმის გმირებს. თითქოსდა არ უნდა იყოს ცუდი იმაში, თუკი ადამიანი ცდილობს ცხოვრება კეთილმოაწყოს, სახლი ააშენოს, ოჯახი აავსოს ათასი სურსათ-სანოვავით, მაგრამ როცა ეს ხდება პიროვნების თვითმიზანი და სხვისი სურვილის გაუთვალისწინებლობითა და ანგარიშმიუცემლობით ხასიათდება, უკვე საგანგაშოა. სურათის განმავლობაში ჩვენ თვალს ვადევნებთ გლენხის ოჯახის ყველა წევრის საქმიანობას, რომლებიც საკუთარ კეთილდღეობას სახელმწიფოებრივი ქონების დატაცებით იწყებენ. ერთ-ერთი მათგანი ეზიდება და ეზიდება სამაშენებლო ბლოკებსა თუ საშენ მასალას მშენებარე სახლისათვის. მას არც ამ ოჯახის მოხუცი წევრი ჩამორჩება. იგი ბრიგადის მიერ აკრძალულ ბა-



ლახს მაინც მოთიბავს და კოლმეურნეობის საკუთრებას სახლში წაიღებს, რათა საქონელი დააპუროს. იგი არც გზაზე მუსიკოსების მიერ დაუდევრად დაგდებულ ცარიელ ბოთლს აუფლის გვერდს, სიმძიმე აკიდებული ძლივს დაიხრება და სახლში წაიღებს ნივთს, რომელიც სულაც არ სჭირდება. პიანინოც, რომელიც ნაჭერვადაფარებული ღვას მათ ოჯახში, მხოლოდ სხვათა დასანახად არსებული ბუტაფორიაა, რადგან მომხვეჭელური სულის ადამიანებს არ გააჩნიათ სილამაზის შეგრძნების უნარი. ან კი, რა სულიერი სამყარო შეიძლება აქონდეთ დღენიდაც შემოტანასა და მომხვეჭელობაზე მზრუნავ ადამიანებს. აქ ძალიერ კი არ ამართლებს თავის დანიშნულებას. „სულ გაფუჭებულია, ჭამს და ჭამს. არც ყფს და არც იკბინება“.

სურათში ნაჩვენები ყველა ურთიერთობა ხელოვნურია, უშუალობასა და ბუნებრიობას დაშორებული. სოფელში არდადეგებზე სტუმრად ჩასული მუსიკოსები ასევე გულგრილნი არიან გარემომცველი სამყაროსადმი. მათ არ აინტერესებთ ის ხელოვნება, რასაც ემსახურებიან. ისინი ყოველდღიურად ორ საათს ანდომებენ რეპეტიციას (ორ საათს და არც ერთ წუთს მეტს).

მუსიკოსები მოკლებულნი არიან ყოველგვარ სულიერ სწრაფვას და ბუნებასაც ასევე ზედაპირულად აღიქვამენ, ყოველგვარი დაინტერესებისა და ემოციების გარეშე. მართალია, ისინი ყვავილებისაგან გვირგვინებს წნავენ, სამ საათს ანდომებენ ძველებურ წისქვილთან მისვლას, ტყეში საათობით ხეტილობენ, მაგრამ თითქოს ამ ადამიანებს დაკარგული აქვთ ვაოცებისა და გაკვირვების უნარი. მათ ბუნებასთან ურთიერთობაში არ იგრძნობა მიწის სიყვარული, დაინტერესება, სიხარული, მათ დაკარგეს სილამაზის აღქმისა და დაფასების უნარი, რაც უდიდესი უბედურებაა ადამიანისათვის. მასპინძლებთან დამოკიდებულებათა ისინი სტუმართა წესის მიხედვით ზრდილობასა და უურადლებას იჩენენ, მაგრამ ეს ურთიერთობები ზედაპირულია, შინაგანობასა და სიღრმეს მოკლებული. არ არსებობს მისხალი სულიერებისა, თითქოს ამ სამყა-

როს, ქალაქისა და სოფლის ყველა წარმომადგენელს პირი შეუკრავს და ერთმანეთს ეჯიბრებიან გულგრილობასა, ზნეობრივსა თუ სულიერ სიცარიელეში.

ო. იოსელიანი შორი პანორამით გვიჩვენებს სოფელს, რომელიც ორსართულიანი სახლების წყებად ქვეულა. ამით სოფელმა დაკარგა პირვანდელი სახე და მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციის პირმშოს — ქალაქს დაემსგავსა. წაშლილმა ზღვარმა სოფელს პირველქმნილობა და სიღიადე დაუკარგა, რადგან არაცივილიზებულ ადამიანებში მეტია კომუნიკაცია, ერთმანეთის ზედიე დაინტერესება, მეგობრისა და მოყვასის სიყვარული, რაც ზრწყინვალედ არის ნაჩვენები სურათში „და იქმნა ნათელი“, სადაც უდიდესი დოზითაა გადმოცემული პირველყოფილური უშუალობა, სილამაზის აღქმის უნარი აფრიკის ერთ-ერთი ტომის მცხოვრებლებში, რაც სამწუხაროდ ქალაქთან მათი კავშირით იკარგება, რადგან იშტაპქება მათი ხელთუქმნელობა და ინდივიდუალიზმი.

ფილმში „პასტორალი“ ერთადერთი ნათელი წერტილი ედუკია. ქალიშვილი, რომელიც არ ჰკავს მის ირგვლივ მყოფ ადამიანებს, როგორც ალექსი ან მარატი. მის გამომსახველ გამოხედვასა და ჭკვიანურ თვალეებში სამყაროს შეცნობისა და სილამაზესთან ზიარების სურვილია. მას სწყურია ჭეშმარიტი ურთიერთობები და მთელი მონდომებით მიიღტვის მისკენ. მაგრამ მუსიკოსებთან გატარებული საათები ვოგონას არაფერს ჰმატებს. მათთან განშორებისას ედუკის კითხვაჩამდგარ თვალეებში დამაკმაყოფილებელი პასუხის ვერმიღების სევდა იკითხება. სტუმრების მიერ დატოვებულ ოთახეებში სრული სიცარიელე სუფევს და მათი ფირფიტდანაც ისეთივე ცივი და გაყინული მარში მოისმის, როგორც იყო თითოეული მათგანი შინაგანად, კერძოდ კი, სიხარულისა და ვაოცების, ალტკინებისა თუ განცდის გრძნობადაკარგულეები.

ქალაქელებსა და სოფლელებს შორის არსებული უფსკრული კიდევ უფრო ძლიერდება მეგრული ენის შემოტანით. კუთხური დიალექტი კიდევ უფრო საცნა-



ურს ხდის მათ გათიშულობასა და შეზღუდულობას. სხვადასხვა სოციალურ გარემოში აღზრდილ ადამიანებს არ ძალუძთ და ხშირ შემთხვევაში არც სურთ ჩაწვდნენ ერთმანეთს. რადგან „დაბალი ხალხი მოკლებულია ფაქიზ კულტურას, საუკუნეობრივმა მონობამ და უმეცრებამ მასში ტლანქი და ძალოვანი ინსტინქტები აღზარდა“³. ქალაქიდან ჩამოსულნი კი ყოველგვარი გრძობებისაგან დაცლილი და გამოფიტული ადამიანები არიან.

ამ ორი, განსხვავებული სამყაროს ადამიანებს არაფერი აკავშირებს ერთმანეთთან, ისინი არ ცნობენ და არ აღიარებენ ერთმანეთს. ორ საზოგადოებრივ ფენას შორის არსებული ვარეგნული კონტაქტურობის მიღმა იძალბა შინაგანი, სულიერი გაუცხოება და გათიშულობა. სარფიანი დამოკიდებულება ბუნებასა თუ ადამიანებთან, მომხმარებლური, მეშჩანურ-ობივანტელური სული და მომხვეჭელური ბუნება ამ ადამიანების ურთიერთობას უინტერესოს, ერთფეროვანსა და არაფრისმომცემს ხდის.

დ. ცინცაძის ფილმში „ზღვარზე“ არაკომუნიკაბელურობა კიდევ უფრო შორს მიმავალ შედეგებსაც იძლევა და ერთმანეთს უპირისპირებს, ორ ბანაკად ყოფს ერთი ეროვნების ადამიანებს, მაგრამ ურთიერთობების რღვევა ქართულ სინამდვილეში უფრო ხშირად კომუნიკაბელურობის ნიღაბს ამოფარებული ფარული სახით ვლინდება, როდესაც სახეზეა ურთიერთობები, შეიძლება ძალზე აქტიურად, მაგრამ სულიერებისაგან და გულწრფელობისაგან დაცლილი.

ამ სურათში აღწერილი მეზობლები უემოციო და ცარიელი ხალხია. მათთვის ოპი სამშობლოსათვის, მისი თავისუფლებისათვის ბრძოლა კი არა, მეგობრის, მოძმის წინააღმდეგ მიმართული იარაღი და ომიდან გამორჩენის მიღების სურვილია მხოლოდ. მათში არ იგრძნობა მეზობელი სული, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის ანთებული გულები და აღტკინება. მავანთა მარიონეტებად ქცეული ჯარისკაცები კამერის წინ, მაყურებელთა დასანახად ლმობიერ, დამთმობ, კარგ პიროვნებად წარმოაჩენენ თავს. საკმარისია კა-

მერა გაქრეს მათი თვალთახედვის არე-დან, რომ ნიღაბადილები აფასდნენ. ლებას სჩადიან. ისევ ნიღბები, ფარისევლობა, კარგი ადამიანის როლის თამაში, რომელიც დღეს ყველაზე აქტუალური უბედურებაა ჩვენს ყოველდღიურ ყოფაში.

ფილმი „ზღვარზე“ საქართველოს უახლესი ისტორიის მოვლენებს აღწერს, ისტორიისას, რომელიც „ხეობრივი მასშტაბებით რომ გვეზომა, ჩვენს აღმფოთებას დასასრული არ ექნებოდა“⁴. ამ ბრძოლაში ორ ბანაკად გაყო ქართველი ერი, გაუბატონა მაკიაველიზმის პრინციპი და მიზნის მისაღწევად ყველა საშუალება გამართლებულად სცნო. ორად გახლეჩილი ქართველობა საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებულები ერთი მიზნისათვის სხვადასხვა მხარეს და განსხვავებული საშუალებებით იბრძვის, ამ ბრძოლას თავიდანვე ეწეწა დამარცხება, ვინაიდან ძმათა ომში გამარჯვებული არავინაა. ამ აბსურდულმა სისხლიანმა ბაკქანალიამ გაათითო-კაცა ქართველი, გადაუგვარა ფსიქიკა და აზროვნება, გადაშენების პირას მიიყვანა ქართული გენოფონდი.

გზაჯვარედინზე მდგარმა, გაურკვეველ მდგომარეობაში მყოფმა ნიკამ ფილმიდან „ზღვარზე“ სიცარიელის, სულიერი ფასეულობების არქონის გამო თავისი მანკიერი თვისებები კი არ უკუაგდო, არამედ პირიქით გზა მისცა მათ, რამაც მისი გმირი საბედისწერო შედეგამდე მიიყვანა. იგი უმისამართო, უგზო-უკვლო, თავის თავში ჯერ არ გარკვეული ბიჭია. ჩვენ არ ვიცით, ვინ არის იგი, საიდან მოვიდა, რატომ ვერ აეწყო მისი პირადი ცხოვრება, რა მრწამსის, რწმენის, მოთხოვნილებების კაცია. ამოცანად რჩება ეს თავის თავში დაურწმუნებელი, „მე არაფერ შუაში არა ვარ“ პრინციპით მცხოვრები ადამიანი, რამეთუ სურათში მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტი აბსოლუტურად გაუხსნე-ლია.

არაფრისმთქმელი გამომეტყველება, გულგრილობა, სიცარიელე, არაპროფესიონალიზმი და სრული არაკომუნიკაბელურობა აერთიანებს ფილმის ყველა პერსონაჟს. ზედმეტად ინერტული ნიკა, რომელსაც საკუთარი აზრი არ გააჩნია, უბ-

რალოდ გადაწყვეტს გავცალოს იქაურობას. ქალაქიდან ლიკასთან ერთად გამგზავრებული ხედება, რომ არც ეს სურს მის პიროვნებას. გზაჯვარედინზე იარაღით ხელში მდგარი ირგვლივ ყველას ამოხოცავს. იარაღით, რომელიც ხელში პირველად დაიჭირა. რევისორი არ გვიხსნის, რამ მიიყვანა ნიკა ამ ამაზრზენ ფინალამდე. ჩვენის აზრით კი სიცარიელემ, უიდეალობამ, ზნეობრივი კრიტერიუმების არქონამ, სულიერმა უკონტაქტობამ და სიმარტოვემ შვა მასში მონსტრი, ხელში იარაღი ააღებინა და უდანაშაულო ადამიანების მკვლელი გახდა, არავითარი სინანული, ტყვილი, თანაგრძნობა არ გამოსჭვივის მის მოქმედებაში. ის ისეთივე რობოტიკული მექანიკურობით ანხორციელებს ამ სისასტიკეს, რა მექანიკურადაც ცხოვრობდა მთელი სურათის განმავლობაში.

მიტოვებული „სატროფ“, უამრავი ცხედარი, ცარიელი, გაყინული გამოხედვა — ეს ყველაფერი ფინალშია და გაურკვევლობის „ზღვარზე“ მდგარი ნიკა ასევე გაურკვეველ მდგომარეობაში მყოფ მაყურებელს უამრავ კითხვას აღუძრავს. ეს არის კაცი, რომელიც არაფრით სჯობია ბანაკის სხვადასხვა მხარეს მყოფთ, პირიქით, ისინი გარკვეული მიზნისა თუ იდეის გამო ისვრიან, ნიკას გმირი კი უმიზეზოდ ხდება მკვლელი. იგი უფრო საშინელი პიროვნებაა, ვიდრე ყველა დანარჩენი, რომელიც ფილმის მსვლელობისას ჩუმ, უკონფლიქტო, უხიფათო ადამიანად წარმოგვესახებოდა და თურმე რამდენ ბოლმას, დაუნდობლობას და სისასტიკეს იტევდა გულში.

ამ გაუმართლებელ ომში ქართველ ერზე გამოჩენილი „ძალმომრეობა მათი იარაღიც იყო და მათი ბედისწერაც“⁵. ცხოვრების გადაწყვეტ „საფესურსა“ თუ „ზღვარზე“ მდგარი ახალგაზრდობისათვის აუცილებელი იყო თანადგომა, სითბო და სიყვარული, მაგრამ დაქსაქსულობამ და გათიშულობამ მათ შორის ყრუ კედელი აღმართა და არ მისცა ლოგიკური, საღი აზროვნების უნარი და შესაძლებლობა. ძნელია, როცა ნებისმიერი მიზეზით „ცხოვრება ენერჯიასა და ინტენსივობას იძენს, მაგრამ ინტიმობას და შინაგანობას ჰკარგავს“⁶. თავს დატყეხილმა უბედურებამ მთე-

ლი სამყარო მოიცვა, ადამიანები გაათითოკაცა, უცხონი გახდა ერთმანეთისა და დაავიწყა ქრისტიანული მორალი, რომელიც მოყვასის სიყვარულსა და სიბრალულზე დაფუძნებული და „ადამიანი ადამიანისათვის მკელია“ პრინციპი გაიბატონა საკუთარი ცხოვრების წესსა თუ ნირზე. ქართველი ხალხისათვის, რომელმაც „სტუმარ-მასპინძელი“ დაწერა და „ვეფხისტყაოსანი“ შექმნა, წარმოდგენელი იყო გრძნობების უარყოფა, კავშირების გაწყვეტა გარემომცველ სამყაროსთან, ერთმანეთთან, საკუთარ თავთან.

მატერიალურ-ტექნიკურმა პროგრესმა და უამრავმა კომუნიკაციურმა საშუალებებმა ადამიანებს სულიერი კომუნიკაციის ყოველგვარი სურვილი დაუკარგა. რა თქმა უნდა, ეს სტატია არ ისახავდა მიზნად ადამიანთა გულგრილობისა და გაუცხოების მიზეზების სიღრმისეულ ძიებასა და ანალიზს, თავისთავად ცხადია, იგი ვერც ამ ჩიხიდან გამოსვლის რაიმე საშუალებას იძლევა. იგი მარტოოდენ არაკომუნიკაბელურობის შედეგად წარმოშობილი დამახინჯებული ყოფის ასახვით და ფაქტების კონსტატაციით კმაყოფილდება, რადგან არსებული პრობლემა გლობალურ სფეროებს განეკუთვნება და უფრო კომპლექსურ გადაწყვეტას მოითხოვს.

შენიშვნები:

1. გერონტი ქიქოძე. ეროვნული ენერჯია. თბ., 1919, მთავრობის სტამბა. გვ. 98.
2. გერონტი ქიქოძე. ეროვნული ენერჯია. თბ. მთავრობის სტამბა. 1919, გვ. 223.
3. გერონტი ქიქოძე. ეროვნული ენერჯია. თბ., მთავრობის სტამბა, 1919, გვ. 105.
4. გერონტი ქიქოძე. ეროვნული ენერჯია. თბ., მთავრობის სტამბა, 1919, გვ. 53.
5. გერონტი ქიქოძე. ეროვნული ენერჯია. თბ., მთავრობის სტამბა, 1919, გვ. 114.
6. იქვე, გვ. 70.

ადამიანი ლეგენდის მიღმა

(მარტონ ბრანდო)

„როცა ამა თუ იმ ფორმულარს ვავსებდი, კითხვებზე: „რასა“ და „კანის ფერი“, ვპასუხობდი — „ადამიანი“ და „ცვალებადი“. ამის გამო, ბევრი ნაცნობი

ბი თუ უცნობი შეშლილად მთვლიდა“ — იხსენებს მარტონ ბრანდო, რომელიც დღეს პოლიუდის ერთ-ერთი ცოცხალი ლეგენდაა და სოლიდური ასაკის მიუხედავად, ხელმეორე აღმაფრენას განიცდის. მისი ეკრანული დებიუტიდან ორმოც წელზე მეტი გავიდა და კინოს სამყარო კვლავაც დიდი ცნობისმოყვარეობით შესცქერის ამ კინოვარსკვლავის ცხოვრებას, რომლისგანაც, ისევ და ისევ, ელიან სიახლეებს, გნებავთ, სკანდალებსაც კი, რამეთუ უცნაური, ჭირვეული ხასიათის წყალობით, ბრანდომ სახელი გაითქვა პოლიუდის გიგანტურ პანორამაში.



იგი დაიბადა 1924 წლის 3 აპრილს, ომაჰაში (ნებრასკას შტატი) ერთ რესპექტაბელურ ოჯახში, რომლის დიასახლისი ადგილობრივი თეატრის მსახიობი იყო, მამა კი ამ უკანასკნელის ერთგვარი, თეატრალური იმპრესარიოს როლში გამოდიოდა და ამით არჩენდა ცოლ-შვილს. მალე, ცხოვრებაზე იმედგაცრუებულმა დედამ, ღორთი პენუბეიკერმა სმას მიჰყო ხელი, ოჯახური სიტუაცია ერთობ დაიძაბა. ყმაწვილ ბრანდოს, რომელიც თავის ლამაზ, ქერათმიან, პოეზიის მოყვარულ დედას აღმერთებდა, მძიმე, კრიზისული პერიოდი დაუდგა.

ბრანდოებმა რამდენიმეჯერ შეიცვალეს საცხოვრებელი ადგილი — პირველად ევანსტონში (ილინოისი) გადავიდნენ, შემდეგ სანტა ანაში (კალიფორნია), დაბოლოს ლიბერტივილში (მიჩიგანი) დამკვი-

დრდენ, რასაც ოჯახური ურთიერთობების განმტკიცება მოჰყვა, ვინაიდან ამ თავისებურმა მიგრაციამ ყველანი ერთმანეთზე დამოკიდებული გახადა:

მარლონის ფუნქციები ოჯახში უფრო და უფრო დაიტვირთა. ასლა, ძირითადად, მას უნდა ეზრუნა მშობლებზე და უფროს დებზე — ჯოსელინსა და ფრენსისზე. ამიტომაც იყო, რომ ადრეულ ასაკში, სწავლის პარალელურად, იგი სამუშაოდ მოეწყო ერთ ფირმაში. ამდროინდელი ბრანდო თვითდაჯერებული ახალგაზრდა იყო, უხეში, თავხედური გამოხედვით, კარგი სპორტული აღნაგობითა და სხარტი აზროვნებით.

დამოუკიდებლად გადაწყვეტილებების მიღებას მიჩვეული ჭაბუკი ვერ ეგუებოდა სასკოლო კანონებს და წამდაუნუმ ეკამათებოდა მასწავლებლებს, რომელთა ავტორიტეტს არაფრად ავლებდა. 1942 წელს მამამ ის სკოლიდან ლიბერტივილის სამხედრო სასწავლებელში გადაიყვანა,

თუმცა აქაურობასაც ვერ შეეგუა, განსაკუთრებით ეზიზღებოდა სასწავლებლის დირექტორი. ამ გარემოებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, მარლონი გაიპარა სასწავლებლიდან, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ სწავლის გაგრძელება აღარ სურდა, პირიქით, მასში უფრო გაძლიერდა სწავლის სურვილი და რადგანაც სკოლის კარი მისთვის დახშული აღმოჩნდა, გადაწყვიტა დამოუკიდებლად დაწაფებოდა ცოდნას.

ამავე დროს, ეკონომიკურმა ვასაჟირმა იგი კვლავ სამუშაოს საძებნელად გამოავლო ქუჩაში. ერთხანს მშენებლობაზე მოსინჯა ძალები, შემდეგ ლიფტების გამცილებლად და ლიმონათის გამყიდველად გაამწესეს, მაგრამ ვერაფერს ვერ დაუდო გული — მისი ბობოქარი ენერჯია უფრო მეტს მოითხოვდა, ახალ სივრცეებში გაქრას ლამობდა.

ერთხელ, მატარებლით მგზავრობისას, დედა-შვილი ბრანდოები, სრულიად შემთხვევით, შეხვდნენ პოლიუდის გამორე-





ნილ მსახიობს — პენრი ფონდას. მარლო-
ნი იმდენად მოიხიბლა ფონდათი, რომ,
სულ მოკლე ხანში, ნახა ყველა ფილმი
მისი მონაწილეობით. შესაძლოა მაშინ
აინთო ყმაწვილი ბრანდოს გონებაში სამ-
სახიობო მომავლის პირველი ნაპერწკა-
ლი. მალე მან ყველაფერი მიატოვა და
ნიუ-იორკში წავიდა, რათა თეატრისათ-
ვის დაეკავშირებინა ბედი. საკმარისი გა-
ნათლების მიუხედავად, 1943 წელს, იგი
ჩაირიცხა ნიუ-იორკის დრამატული სე-
ლონების სკოლაში, ერთი წლის შემდეგ
კი შედგა მისი დებიუტი ბროდვეიზე.
ალიარება მას მოუტანა სტენლი კოვალს-
კის როლმა ტენესი უილიამსის გახმაუ-
რებულ პიესაში — „ტრამეაი „სურვი-
ლი“, რომელიც დადგა რეჟისორმა ელია
კაზანმა. სცენაზე მუშაობის პარალელუ-
რად, ბრანდო სამსახიობო ოსტატობას
ეუფლებოდა სახელოვან ლი სტრასბერგ-
თან.

1950 წელს კინორეჟისორმა ფრედ

ცინემანმა ათამაშა იგი კინოსურათში —
„მამაკაცები“, ხოლო 1951 წელს, ელია
კაზანმა ეკრანზე გადაიტანა „ტრამეაი
„სურვილი“ და აქაც მარლონს ანდო კო-
ვალსკის პერსონაჟის განსახიერება. მოზ-
რეცილი ტუჩებითა და კლასიკური რომა-
ული ცხვირით, ათლეტური პოზითა და
მედიდური გამოხედვით, ფეთქებადი ტემ-
პერამენტითა და ცხოველი მიმზიდველო-
ბით, პოლიფუდის ეს დებიუტანტი იმთა-
ვითვე მოექცა სპეციალისტებისა და აუ-
დიტორიის ყურადღების ცენტრში. ჩვე-
ული, თანდაყოლილი თვისებებით ახალ-
გაზრდა მსახიობმა შექმნა სახე ადამი-
ანისა, რომელიც რადიკალურად განსხვავ-
დებოდა სტერეოტიპებისაგან, როგორებიც
მრავლად იყვნენ ამერიკულ კინოში.

წარმატებით გათამამებული მარლონი
თავაწყვეტილი დაჰქროდა მოტოციკლით
ლოს-ანჯელესში, გაცრეცილ ჯინსებში,
სპორტულ მაისურსა და ფეხსაცმელებში
გამოწყობილი ოფიციალტ და მდივან ქა-

ლებს ეპრანჭებოდა, პაემანებს უნიშნავდა, ჟურნალისტებს კი მოუთხრობდა გამოგონილ, ფანტასტიკურ ამბებს საკუთარი პერსონისა და, საერთოდ, საკუთარი ოჯახის შესახებ. უყვარდა, როცა ვინმეს უზომოდ გააოცებდა.

გამოჩენილი ამერიკელი მწერლის ჯონ სტეინბეკის სცენარის მიხედვით, 1952 წელს, ელია კაზანმა გადაიღო მორიგი კინოსურათი „გაუმარჯოს საბატასი!“, რომელშიც კვლავ გაიმარჯვინა ბრანდოს უზალო სამსახიობო ნიჭმა. მან შესანიშნავი ძალისხმევითა და უზადლო ოსტატობით შექმნა მექსიკის რევოლუციის ბელადის — ემელიანო საბატას დასამახსოვრებელი პორტრეტი, აჩვენა ეკრანული გარდასახვის სწორუპოვარი მაგალითი. ფილმს კრიტიკის მოწონება და კარგი პრესა ხვდა წილად, მთავარი როლის შემსრულებლის ავტორიტეტი ძლიერ გაიზარდა „ოცნებათა ფაბრიკაში“ ანუ პოლივუდში.

ამასობაში, ბრანდომ გადაწყვიტა დაესვენა და თავისუფალი დროის გასატარებლად გაემგზავრა საფრანგეთში, საიდანაც იყო წარმოშობით მამამისი. პარიზში ჩასულ კინოვარსკვლავს მოსვენება არ მისცეს თუ ჟურნალისტებმა, თუ კინემატოგრაფისტებმა. მან რამდენიმე საინტერესო წინადადება მიიღო ახალი როლების თაობაზე, მაგრამ მხოლოდ ერთზე დათანხმდა — რეჟისორ კლოდ ოტან-ლარას ფილმში, სტენდალის „წითელი და შავის“ ეკრანიზაციაში უნდა ეთამაშა ჟიულიენ სორელი. თუმცა, მალე ბრანდომი კვლავ იჩინა თავი ჩვეულმა სენმა — ქირვეულობამ. ის რაღაც წვრილმანებზე აუხირდა ოტან-ლარას და ასე არ შედგა მისი მონაწილეობა აღნიშნულ პროექტში. აქედან დაიწყო კიდევ ერთი, არასასიამოვნო გვერდი მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში — მარლონის სიჯიუტემ ჩაშალა მისი ურთიერთობა ბევრ კინორეჟისორთან, ბევრი კარგი ჩანაფიქრი დატოვა განუხორციელებელი. ამით, რასაკვირველია, უპი-

რველეს ყოვლისა, იხარალა კინოსწელოვნებამ.

შტატებში მობრუნებულმა მსახიობმა ითამაშა ლასლო ბენედექის ფილმში — „ველური“ (1954), რისი წყალობითაც გახდა ახალგაზრდობის კერპი, ახალი, მემამოხური სულის მატარებელი „ჭაბუკი ანტიგონი“, ეკრანზე რომ წარმოსდგა შავი ტყავის ქურთუკით, ასეთივე კეით, შავი სათვალეებით, ჩექმებში ჩატანებულ ჯინსებით, რომელიც თავის „მოტორიზებულ ბანდასთან“ ერთად შიშის ზარს სცემდა პატარა ქალაქის მოსახლეობას. ფილმის ვაჟირაგებში ვასელის შემდეგ, ბრანდოს ასეთი კოსტუმი თავისებურ უნიფორმად იქცა ახალგაზრდობაში და ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც ელვის პრესლის თმის ვარცხნილობა. თავად ლასლო ბენედექმა, ფილმზე მუშაობის გასრულების შემდეგ, შეეხებოდა ამოიხსნო და დაიფიცა, რომ ამიერიდან აღარაფერი საერთო აღარ ექნებოდა ბრანდო-მსახიობთან, რომელმაც თავისი საქციელით მწყობრიდან გამოიყვანა რეჟისორი.

უგერგილო ახალგაზრდის სულიერი ევოლუცია წარმოადგინა ბრანდომ ელია კაზანის მომდევნო ნამუშევარში — „პორტში“ (1954), რისთვისაც ყველასათვის სანუკვარი „ოსკარი“ ერგო, თუმცა ამ ჯილდოს მას სტენლი კოვალსკისათვის უწინასწარმეტყველებდნენ. მსახიობმა შეუდარებლად გამოხატა განრისხება მშობელთა თაობის გულცივობის, ქვეყნად არსებული უკანონობის, განუკითხაობის წინააღმდეგ. იმხანად, მის საწოლ ოთახში, კედელზე ეკიდა პლაკატი, რომელზეც ეწერა: „არ ცოცხლობ, თუ ვერაფერს ამჩნევ“. ეს სიტყვები მის ერთგვარ დევიზად იქცა. ორჭოფობისა და კომპლექსებისაგან გატანჯული მარლონი მუდამ ფსიქონალიტიკოსთან დდიოდა, როგორც ამბობდა, „ნერვებსა და ამპარტანობას მკურნალობდა“.

რა თქმა უნდა, ასეთი პოპულარული კაცის ირგვლივ ბევრი ქალი ირეოდა.

თვითონაც არ იყო კრავივით უმანკო — ხან ვისთან გააბამდა რომანს, ხან ვისთან. მის „სასიყვარულო მახეში“ აღმოჩნდნენ პოლიციულის მსახიობები: შელი ვინტერსი, ჯოან კოლინზი, რიტა მორენო და სხვები, ხოლო საფრანგეთში ყოფნისას, მას თავდაღვიწყებით შეუყვარდა ჟოზი ბერჟე და მასზე დაქორწინებაც კი განიზრახა, რაც, პრესის საშუალებით, უმალ მოედო მსოფლიოს, მაგრამ სასიძომ უვანა ქალს და პირში ჩაღაგამოვლებული დატოვა.

1957 წელს „საიონარას“ გადაღებულზე ბრანდომ თვალი მოჰკრა სარიში გამოწყობილ შავვერემან სტატისტს — ანა კაშდის. მათ შორის სიყვარულის ძაფები გაიბა. დედამისის გამო მარლონი ვერ იტანდა ქერათმიანებს და უელსიდან ჩამოსული ანა მან, რატომღაც, ინდოელად ჩათვალა. წყვილი მალე შეუღლდა. ერთი წლის შემდეგ შეეძინათ ვაჟი — კრისტიანი, 1960 წელს კი, როცა ბრანდო საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ მისი ცოლი სულაც არ იყო ინდოელი, გაშორდა მას. ამას მოჰყვა დაუსრულებელი სასამართლო გარჩევები ზავშვის მონახულების უფლების გაფართოების, მისთვის ფინანსური დასმარებისა და კიდევ ათასგვარი პრობლემის გადასაწყვეტად. ამავე პე-

რიოდში გაირკვა, რომ ბრანდოს საიდუმლოდ დაუწერია ჯვარი მარია ლუიზა კასტენადაზე, რომელთანაც რომანი მას ჯერ კიდევ „გაუმარჯოს საპატას!“ გადაღებების დროიდან ჰქონდა, მაგრამ აქაც იგივე განმეორდა — მარია ლუიზამ ანუ მოტივამ ბრანდოს ორი შვილი — მიკი და რებეკა გაუჩინა, რის შემდეგაც ისინი ერთმანეთს დაშორდნენ. მიზეზი კვლავ მარლონის აუტანელი ხასიათი იყო.

გაიზარდა ბრანდოს სამსახიობო დიამაზონი. მან გვერდზე გადასდო ტყავის ქურთუკი და ჯინსები და დაიწყო ახალი ტიპაჟების თამაში ეკრანზე, რომელთაგანაც გამოირჩევა მისი როლები ფილმებში: „დეზირე“, „ახალგაზრდა ლომები“, „გაქცეულთა ჯიშიდან“. მასთან მუშაობენ სახელგანთქმული რეჟისორები: ედუარდ დმიტრიკი, ჯოშუა ლოგანი, ჯოზეფ მანკიევიჩი, დელბერტ მანი. 1961 წელს მან თავად გადაიღო ფილმი „ცალთვალა ვალეტები“, რითაც, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, ფრონტალური იერიში მიიტანა შაბლონების ტაძარზე — ვესტერნზე. მთავარი როლი მანვე განასახიერა, მაგრამ ჰირვეულობით ისე მოაბეზრა თავი გადაღებში ჯგუფის წევრებს, რომ ზოგიერთი მათგანი შუა გზიდან ჩამოეცალა. ერთი სცენის, როცა მთავარი გმირი ზღვისპირას ზის და ზვირთცემას მისჩერებია, გადაღებისას რეჟისორმა — ბრანდომ უკიდურესობამდე აღაშფოთა ოპერატორი და მისი ასისტენტები, რადგან საათები გაატარა „შესაფერისი ტალღის“ მოლოდინში.

1962 წელს მარლონს იღებენ კინოსურათში — „ამბოხი „ზაუნტიზე“, რომლის რეჟისორად ჯერ კეროლ რიდი დაინიშნა, მაგრამ მერე შეიცვალა ლიუის მაილსტონით. ამბობდნენ, რომ ამაში ბრანდოს უხილავი ხელი ერია. ბრანდოს მიერ განსახიერებული გმირი ნაკლებად დამაჯერებელია. ემოციური და სწორხაზოვანი პერსონაჟის ნაცვლად, რომელიც გემის კაპიტნის ტირანიას ებრძვის, წარმოსდგა ახალგაზრდა ოქსფორდისეული მანერებისა და რთული სულიერი განცდების მა-



მაკაცად. ინგლისურმა გაზეთმა „დეილი მირორმა“ ამ ფილმს უწოდა „კოქტილი“, რომელიც შედგება მუცლის ცეკვებისაგან, სისასტიკისა და... მარლონ ბრანდოსაგან, ხოლო რეჟისორმა მიილსტონმა განუცხადა ჟურნალისტებს, რომ ბრანდოს კაპრიზებმა გადამღებ ჯგუფს ექვსი მილიონი დოლარის ზარალი და დამატებითი მუშაობის რამდენიმე თვე მოუტანაო.

მიუხედავად ამისა, მარლონმა ამ კინოსურათისათვის მილიონ დოლარამდე შემოსავალი მიიღო და სწორედ, მის ვადაღებებზე, კუნძულ ტაიტზე გაიწიო მომავალი მეუღლე — ტარიტატუმი ტერიპაი ანუ ტარიტა, პოლინეზიელი ქალი, 18 წლის ლამაზმანი, რომელიც მისი ერთგული თანამეცხედრე გახდა. ტარიტამ ქმარს ქალ-ვაგი აჩუქა და დღემდე ინარჩუნებს ბრანდოს ცოლის „საპატიო ტიტულს“, თუმცაღა, ბევრი შეურაცხყოფა აუტანია ქმრისაგან.

სასიყვარულო ამბები ამით არ გასრულებულა. მარლონი კვლავ დაძვრებოდა აქ-იქ, კვლავ დონ-ჟუანობდა. ერთმა ფილიპინელმა ქალმა სასამართლოშიც კი უჩივლა, რომ მისგან შვილი მყავსო. მსახიობს ბევრი წინააღმდეგობის დაძლევა მოუხდა, რათა დემტკიცებინა თავისი უდანაშაულობა ამ ქალბატონის მიმართ და ა. შ. და ა. შ.

მის საუკეთესო კინოროლად ითვლება შერიფის პერსონაჟი არტურ პენის „დეენაში“ (1966). ბრანდო, როგორც იტყვიან, ბოლომდე გაიხსნა და მაყურებელს დაანახა, თუ რაოდენ ემოციურ ძალას ფლობს და როგორ შეუძლია მრისხანების გადმოფრქვევა, დაუოკებელი ტემპერამენტის ამოხეთქვა.

ამვე ხანებში იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში — დაღის ზანგების უფლებების დასაცავ მიტინგებსა და დემონსტრაციებზე, თავისთვის შეკანინი მღივანი დაიქირავა, თანაურბნობს ინდიელებს მათი დისკრიმინაციის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ფინანსურად ეხმარება მათ და სხვ. ამან ძალზე

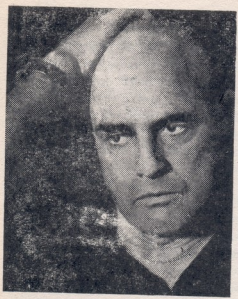
გააღიზიანა „იანკები“, განსაკუთრებით, ჰოლივუდის მესვეურები. კინოკომპანია „პარამაუნტის“ ხელმძღვანელობა თავიდან უარყოფითად მოეკიდა ფრენსის ფორდ კოპოლას ვადამწვეტილებას იმის თაობაზე, რომ მარიო პოუსოს „ნათლიამის“ ეკრანიზაციაში სწორედ მარლონს განესახიერებინა დონ კორლეონე, მაგრამ კოპოლამ საბოლოოდ მიიწვ თავისი გაიტანა.

აღნიშნული როლით ბრანდომ კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი თავის უდიდეს სამსახიობო შესაძლებლობებს, არაჩვეულებრივი რაკურსით აჩვენა მთავარი გმირის მეტამორფოზა, რისთვისაც მეორე „ოსკარი“ დაიმსახურა, მაგრამ მისი ვადაცემის ცერემონიალზე თვითონ არ წავიდა, არამედ გაუშვა ინდიელთა მოძრაობის ერთ-ერთი აქტივისტი ქალი, რომელმაც იქ დამსწრეთ აუწყა, რომ მსახიობი ამას აკეთებდა ამერიკელი ინდიელების ჩავვრის პროტესტის ნიშნად. ჰოლივუდის ელიტის ვამშაგებას სახლვარი არ ჰქონდა.

ბრანდოს დიდებას ხელი შეუწყო ბერნარდო ბერტოლუჩის კინოსურათმა — „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ (1972). ესეც ერთგვარი გამაოწმებელი იყო — ბრანდო ამ ნამუშევარში თამაშობს ადამიანს, რომელსაც ეს-ესაა ცოლი გამოეცალა ხელიდან თვითმკვლელობით. ბინის ძებნაში იგი ხვდება ახალგაზრდა ქალს და მასთან ერთად სიყვარულის მორევში, ძალზე გადამეტებულსა და თუნდაც, ჰოლივუდური ნორმებისაგან მიუღებელ ფორმებში ჩაიძირება.

„ალარასოდეს ვითამაშებ ასეთ ფილმში“ — განაცხადა ბრანდომ და ვითომცდა კრიტიკულად განეწყო საკუთარი თავის მიმართ, მაგრამ ბევრმა მასში ნათლად დაინახა მისი ავტობიოგრაფიული შტრიხები და სამართლიანადაც დატუქსა, გააკრიტიკა, „განებიერებული ბავშვი“ და „გარყვნილი პიროვნება“ უწოდა.

ამ უკანასკნელი ფილმების წყალობით მარლონი უმდიდრესი კაცი შეიქნა. ის უკვე სავანგებოდ არივდა შემოთავაზე-



ბულ სცენარებსა და ყველა რეჟისორს როდი უყადრებდა თავს. უფლებას იტოვებდა თავადვე გადაეწვრიტა ამა თუ იმ პერსონაჟის მოქმედება. ასე მაგალითად, არტურ პენის „მისურის კლაკნილებში“ (1976) მან აიძულა რეჟისორი მთლიანად შეეცვალა მისი გმირი — შერიფი ლი კლეიტონი, რომელიც ამერიკელთა შემეცნებაში წარმოსახული, კანონიერების დამცველი უმწიკვლო შერიფის ნაცვლად, დაუნდობელ, სისხლისმსმელ მანიაკად გარდაიქმნა. ასევე იყო ფრენსის ფორდ კოპოლას კინოსურათში — „აპოკალიფსი დღე“ (1979), სადაც მან ითამაშა ებიზოდური, მაგრამ ფსიქოლოგიურად ძალზე გადატვირთული და საკვანძო როლი პოლკოვნიკი კურცისა, რომელიც კამბოჯის ჯუნგლებში მოაწყობს პაციფისტების კოლონიას.

80-იანი წლების დასაწყისში ბრანდო საერთოდ წავიდა კანოდან და ცხოვრობდა ტაიტიის ჩრდილოეთით მდებარე საკუთარ კუნძულზე—ატოლი ტეტიაორაზე. იგი განუდვა ცივილიზებულ სამყაროს და თავის სამფლობელოში, რომელიც, ჯერ კიდევ, 1966 წელს შეიძინა 36000 დოლარად, მოიწყო „ედემი“ — დააარსა პატარა უნივერსიტეტი, რომლის თანამშრომლები, ბრანდოს დავალებით, სხვადა-

სხვა პრობლემებზე მუშაობდნენ. უკანასკნელი ტექნიკური საშუალებებით: ვიდეოდანადგარებითა და სიგნალიზაციით მოაწყო საცხოვრებელი სახლი, მიეცა ლორმუცელობასა და მაზოხისტურ თავდავიწყებას. უზომოდ გასუქდა — ერთ დროს თავმომწონე ვაჟაკი ნახევარცენტნერამდე გაფუჭდა, გატლანქდა და შემზარავი სანახავე გახდა. ამასთანავე, სამწერლო მოღვაწეობას შეუდგა, თუმცა არაფერი არ გამოუქვეყნებია. ერთხელ, მასთან სტუმრად ჩასული ენტონი ქუინი კინალამ ჭკუიდან გადაიყვანა, როცა ენაში ნემსი გაიყარა, ცოცხალი ხოჭოებით პირი გამოიტენა და დაღუპა, ანთებული სიგარეტი ხელზე ჩაიქრო და სხვა, ბევრი ამნაირი სისულელით ცდილობდა ძველი მეგობრისათვის რაიმე უცნაური ეჩვენებინა.

1991 წელს მის ოჯახში მორიგი სკანდალი ატყდა. ლოს-ანჯელესში, აფექტში მყოფმა კრისტიანმა მოკლა თავისი ნახევარდის საყვარელი და მერე თვითმკვლელობაც სცადა. მარლონი დაბრუნდა კონტინენტზე და კვლავ პრესის ფოკუსში მოექცა. კრისტიანს ათი წელი მიუსაჯეს. მტირალ მამასთან ერთად ტიროდა ყველა და ღრმა თანაგრძნობას გამოთქვამდა ამ ოჯახური ტრაგედიის გამო.

უკანასკნელ წლებში მარლონ ბრანდო იშვიათად თუ გამოჩნდება ეკრანზე. ორიოდე ფილმში ითამაშა, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ჩვეული ჭირვეულობით გამოირჩევა. მიუხედავად ამისა, მას მაინც იწვევენ სხვადასხვა რეჟისორები, რომლებსაც ეამაყებათ ასეთი კინოგარსკვლავის გამოჩენა თავის ნამუშევარში. საინტერესო სახეები შექმნა მსახიობმა ფილმებში: „ქრისტეფორე კოლუმბი: აღმოჩენა“ და „ღონ ჟუან დე მარკო და ფოტომოდელი“, რომლებშიც ახალი კუთხით წარმოაჩინა თავისი თავი და განუსაზღვრელი ნიჭი, რომელიც ასე უხვად აქვს მომადლებული ღმერთისაგან და რომლის ახალ გამოვლინებებსაც კვლავაც ველით მოუთმენლად.

გობინოს ნისფარტვა ანკლოზი

(კოლ ნიუმენი)

„ამერიკული ოცნება“ და ამერიკული სინამდვილე, ხშირ შემთხვევაში, შორს არის ერთმანეთისაგან, თუმცა იშვიათ გამონაკლისებსაც აქვს ადგილი, რის „მთავარ პერსონაჟებს“ უმალ ბუკნალარას დაუკრავენ „იანკები“, გაღმერთებენ, მიჰბაძავენ. ამ უკანასკნელთათვის უმნიშვნელოა, თუ როგორ მიადწია მათმა კერპმა ამგვარ კონდიციებს. მთავარია სურვილი და ცოტაოდენი ილზალიცო — გიპასუხებენ, მაგრამ მთლად ასეც არაა საქმე — „ამერიკული ოცნებისაკენ“ მიმავალ გზაზე ბევრია გაუთვალისწინებელი დაბრკოლება, თეთრად გათენებული ღამეები, რეფორმატორული იდეები, ოფლად დანთხული შრომა, განსაკუთრებით, ცხოვრების იმ სფეროში, რომელსაც ხელოვნება ჰქვია.

გერმანიიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში ემიგრირებული ებრაელის — არტურ ნიუმენის ოჯახში, 1925 წლის 26 იანვარს, ოპიოს შტატის პატარა ქალაქ შეიკერ ჰაიტსში, დაიბადა ვაჟიშვილი — პოლი. მალე ნიუმენებმა კათოლიკობა მიიღეს და შვილიც ამ სარწმუნოების კანონების მიხედვით მონათლეს. შემდეგ ოჯახი კლივლენდში გადასახლდა, სადაც არტურმა სასპორტო საქონელით ვაჭრობას მიჰყო ხელი და იმედოვნებდა, რომ პოლსაც დააინტერესებდა ამ ბიზნესით, მაგრამ 1944 წელს ყმაწვილი ნიუმენი მოხალისედ წავიდა საზღვაო-ქვეით ჯარში, ორი წელი რადისტად იმსახურა და მხოლოდ ამის შემდეგ დაუბრუნდა კოლეჯს, თანაც სულაც არ ფიქრობდა მამამისის წინადადებაზე.

ერთხელ, როცა სხვებთან ერთად ატეხილი ჩხუბისათვის, ის გარიცხეს კოლეჯის საფეხბურთო გუნდიდან, მან შეალო სტუდენტური დრამწირის კარი, თეატრმა გაიტაცა და რამდენიმე როლიც განასახიერა. სწავლის დამთავრების შემდეგ, ერთი წლის განმავლობაში, საკმაოდ წარმატებით მუშაობდა ვუდსტოკის დასის შემადგენლობაში. იქვე დაქორწინდა ერთ მსახიობ ქალზე და ვაჟიც — სკოტი შეეძინა.

მამის მოულოდნელმა გარდაცვალებამ აიძულა პოლი ოჯახში დაბრუნებულიყო და მისი ბიზნესი გაეგრძელებინა, მაგრამ კომერციას ვერაფერი გაუგო, თავი მიახლება და კვლავ სცენას მიაშურა — ამჯერად ჩაირიცხა იელის უნივერსიტეტთან არსებულ თეატრალურ სკოლაში. 1952 წელს პოლ ნიუმენი უკვე ნიუ-იორკში გადადის, ეძებს შესაფერის სამსახურს იქაურ დასებში, თუმცა ამაოდ. ამასთანავე, მონაწილეობს სტატიკურ როლებში სატელევიზიო სპექტაკლებში, რამაც, როგორც თავად აღნიშნავდა, დიდი დახმარება გაუწია მისი სამსახიობო ამბლუსის ჩამოყალიბებაში.

ახალგაზრდა კაცი რამდენიმე თეატრალური აკენტის მხედველობის არეში მოხვდა და, მათი რჩევით, პოლმა ჩააბარა ლი სტრასბერგის სახელგანთქმულ სამსახიობო სტუდიაში, სადაც მან პირველად შეიგრძნო, თუ რა არის ქეშმარიტი ხელოვნება, რა არის ჭეშმარიტი თეატრი. ისიც ცნობილია, რომ სტრასბერგის აღსაზრდელებს პირდაპირ იტაცებდნენ



სხვადასხვა დასები, სთავაზობდნენ სარფიან კონტრაქტებს, უხატავდნენ დიდებულ მომავალს. ასე მიიწვევს ნიუმენი ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრში — „სიეტრ გილდში“, სპექტაკლ „პიკნიკში“ ერთი მეორეხარისხოვანი როლის შესასრულებლად. ნიუმენი თავისი გაიტანა — პოლს მაღალი შეფასება მისცეს კრიტიკოსებმა, ხოლო კინოკომპანია „უორნერ ბრახერსმა“ მასთან გააფორმა გრძელვადიანი ხელშეკრულება და კინემატოგრაფში მიიწვია.

სწორედ ამ ხანებში, 1953 წელს, პოლ ნიუმენი გაეცნო მსახიობ ჯოან ვუდვორდს. „როცა მას პირველად შეეხვდი, ძალიან მცხელიოდა და ოფლად ვიდვრებოდი, ის კი ბოტინჩელის ანგელოსს ჰგავდა. ისეთი მომხიბვლელი და გაწკრილებული იყო, რომ, დანახვისთანავე, შემძულდა“ — იგონებდა მოგახსენებთ ჯოანი. მათი ურთიერთობები ჯერ მეგობრობაში, მერე კი სიყვარულში გადაიზარდა და მხოლოდ ოთხი წლის შემდეგ შეძლო პოლმა დაშორებოდა თავის ოჯახს და ცოლად მოეყვანა ქალი, რომელთანაც, აგერ, უკვე, ორმოცი წელი ერთად ცხოვრება აკავშირებს.

პოლ ნიუმენის კინოღებოთი შედგა 1954 წელს ვიქტორ სევილის ფილმში — „ვერცხლის ფილა“, რომელიც მკვახედ გააკრიტიკეს სპეციალისტებმა უნიათობის, უგერგილობის და ბევრი უზარო ეპიზოდის თუ საერთოდ, პათოსის გამო. მათ არც ახალგაზრდა დებიუტანტი დავიწყნათ — მისი მეტყველების მანერა ავტობუსის კონდუქტორისას შეადარეს, ხოლო თამაშის დონე — მენაგვის ქცევებს. აღსანიშნავია, რომ თვით პოლი იყო ძალზე უკმაყოფილო ამ როლით. იმასაც კი ფიქრობდა, რომ მიენებებინა თავი კინოსათვის, რადგან ხელოვნების ეს დარგი ნამეტანი არ ეხატებოდა გულზე. მართალია, იგი კონტრაქტით იყო დაკავშირებული პოლივუდთან, მაგრამ ცოტა ხნით მაინც გამოიქცა ნიუ-იორკში, რამდენიმე საინტერესო როლი ითამაშა თეატრსა და ტელევიზიაში.

გარეგნობით პოლს ამაგავსებ-

დნენ მარლონ ბრანდოს და ამ უკმაყოფილო ორეულსაც კი ეძახდნენ, თუმცა მან მალევე დაამტკიცა, რომ არავის არაფრით ჩამოუვარდებოდა. როცა არტურ პენმა იგი გადაიღო სატელევიზიო ფილმში — „ჩემპიონი“, დაიწყო მისი აღმასვლის ეპოქა. მისი ოსტატობით მოხიბვულმა კინორეჟისორმა რობერტ უაიზმა ნიუმენი ათამაშა მთავარ როლში თავის კინოსურათში — „იქ, ზემოთ, ვიდაცას მოვწონვარ“ (1956), რომელშიც პოლის გმირი მოკრივეა, რომელიც ბევრი ბარიერის გადალახვის შემდეგ, ჩემპიონი გახდება. ამ ფილმში აღიარება მოუტანა მსახიობს. ცისფერთვალემა ნიუმენი ახალგაზრდობის ერთ-ერთი სათაყვანო მაგალითი შეიქმნა, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში გამოჩენისას, ტამითა და შეძახილებით ხვედებოდნენ, მისგან ავტოგრაფებს მოითხოვდნენ. ასე ინერგებოდა ნიუმენის კულტი.

მიუხედავად ამისა, მას ძალიან სურდა მხოლოდ სცენაზე გამოსულიყო, მაგრამ კინემატოგრაფისტები მოსვენებას არ აძლევდნენ, წინადადებას წინადადება მოსდევდა, ცდუნებას — ცდუნება. მრავალი მოწვევის ფონზე პოლმა ორიოდე ფილმში მაინც ითამაშა, რომელთაგანაც აღსანიშნავია მარტინ რიტის ნამუშევარი — „ხანგრძლივი ცხელი ზაფხული“ (1957), სადაც მას პარტნიორობას უწევდა მისივე ახლადშერთული მეუღლე — ჯოან ვუდვორდი. ამ კინოსურათში შესრულებული როლისათვის ნიუმენმა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზი მიიღო, რასაც არც არავინ, არც თავად არ მოელოდა.

პოლივუდის არენაზე გამოვიდა არტურ პენი, რომელიც მაშინ ფრანგული კინოს „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლების — ფრანსუა ტრიუფოსა და ჟან-ლიუკ გოდარის ზეგავლენას განიცდიდა. კრიტიკის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია მისმა ფილმმა — „ცაცაის იარაღი“ (1958), რომელშიც მთავარი პერსონაჟი ლევენდარული „ბილი კიდი“ განასახიერა პოლ ნიუმენმა. ეს გახლდათ ტიპური ანტივესტერნის ნიმუში, რამეთუ ანტივესტერნის



გმირები წარმოადგენენ უსუსურ, მშიშა-რა ან საზოგადოებისაგან მოკვეთილ ადამიანებს, გაფაციცებით, მაგრამ ამოდ რომ ეძებენ თავის ადგილს ცხოვრებაში.

პენმა და ნიუმენმა დახატეს რთული ხასიათებისა და შეხედულებების ყმაწვილი კაცის უჩვეულო კინოპორტრეტი. ხუმარა ბილი ადვილად, მიამიტურად იჯერებს იმ სენსაციურ ამბებს, რასაც მის შესახებ ბეჭდავენ პრესაში. იგი კანონის მოზარდ დამრღვევს, ბედ-იღბალზე გამწყურალ, ნერვიულ ახალგაზრდას უფრო წააგავს, ვიდრე თითოეული ამერიკელის შემეცნებაში წარმოსახულ, სწორუპოვარ რაინდს. პოლ ნიუმენმა თავის გმირში თავი მოუყარა ძალადობასაც, ლეგენდარულობასაც, ნოსტალგიასაც და მხოლოდ გარეგნულად შემსგავსა ვესტერნის გმირს, შინაგანად კი გაცილებით ახლოს იდგა 50-იანი წლების ამერიკის შეერთებული შტატების მოუსვენარ ახალგაზრდობასთან, რომელიც თამამად მიიღებდა ახალი მიზნებისაკენ და რომელშიც მწიფდებოდა ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობისადმი ჯერ კიდევ ბუნდოვანი პროტესტი.

ფილმმა არ ივარგა, ჩაეარდნა განიცა-

და, რადგან კლასიკურ ვესტერნს მიჩვეულმა აუდიტორიამ არ მიიღო ეს გულისგამაწვრილებელი „მხატვრულობაზე უიმედოდ პრეტენზიული, ნაკლებად მგრძნობიარე სისულელე“ — როგორც მას შეარქვეს ჟურნალისტებმა.

იმავე წელს პოლმა ითამაშა რიჩარდ ბრუქსის კინოსურათშიც — „კატა გავარვარებულ სახურავზე“, რისთვისაც „ოსკარის“ ნომინაციაზე წარადგინეს. მართალია, დიდი ჯილდო მას არ შეხვდა, მაგრამ ამგვარი წარდგენაც უკვე მეტყველებდა მის პროფესიონალურ დაოსტატებაზე, მაღალ ავტორიტეტზე. მომავალი წლის გაზაფხულზე ნიუმენი ისევ ნიუიორკს გაბრუნდა და ერთ-ერთი მთავარი როლი შეასრულა ილია კაზანის მიერ დადგმულ სპექტაკლში — „სიყმაწვილის ტკბილხმოვანი ფრინველი“, რასაც არნახული წარმატება მოჰყვა. პოლმა იმდენი თანხაც კი დააგროვა, რომ „უორნერ ბრაზერსს“ დიდალი ფული გადაუხადა და ადრე დადებული კონტრაქტი გამოისყიდა. იგი სიხარულით გადაერთო თეატრალურ მოღვაწეობაზე, სულაც აღარ აპირებდა პოლიეუდისაკენ გახედვას. მაგრამ ნათქვამია, კაცი ბჭობდა და ღმერთი

იცინოდან, ამერიკული კინოსამყაროს ბოსები ასე ადვილად როგორ შეეღწეოდნენ ახლადგამოქრწლ კინოვარსკვლავს, მასზე კვლავ დიდ იმედებს ამყარებდნენ ესა თუ ის რეჟისორები და ცოტაოდენი ამოსუნთქვის მერე, კვლავ და კვლავ „შემოუტიეს“ ნიუმენს ახალი კონტრაქტებით, რითაც მილიონებსა და უზრუნველ ცხოვრებას ჰპირდებოდნენ.

მსახობის უღავოდ დიდ დამსახურებად შეიძლება ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ იგი შესანიშნავად უთავსებს ერთმანეთს ამ პერიოდში, თეატრსა და კინოში მოღვაწეობას, ამავე დროს, აქტიურ მონაწილეობას იღებს აშშ-ის ეთნიკური უმცირესობების მხარდასაჭერ ღონისძიებებში და მარლონ ბრანდოსთან ერთად ითვლება მათ ერთ-ერთ მხურვალე ქომავად, რის გამოც, არაერთი შეურაცხყოფა მიუყენებიათ მისთვის თავგამოდებულ ამერიკანისტებს.

60-იან წლებში პოლ ნიუმენის პროფესიონალური რეიტინგი ერთიორად გაიზარდა, რასაც ხელი შეუწყო მის მიერ ნათამაშეება როლებმა სცენასა თუ ეკრანზე, თუმცა თეატრისათვის მას სულ უფრო და უფრო ნაკლები დრო რჩებოდა, რადგან, როგორც თავად მიუთითებდა, შეუბრალებელი პოლიგუდი დღითიდღე ნთქავდა მის ენერჯიასა და ნიქს, ის კი ვაჟკაცურად და მუხლჩაუხრელად განაგრძობდა მუშაობას, უკიდურესი სერიოზულობითა და რუდუნებით ეკიდებოდა ყოველ ახალ პროექტს. თავისუფალი დროის უმეტეს ნაწილს უთმობდა ახალი სცენარების კითხვას, რომელთა უმრავლესობა სასტიკად არ მოსწონდა და მერე ნანობდა რალატომ წაეკითხეო. 1966 წელს ერთ ინტერვიუში ისიც კი განაცხადა, რომ ყოველგვარი იმედი გადამეწურა, თუ როდესმე აშშ-ში კარგ ფილმს გადაიღებენო. ასეთი განცხადების საფუძველზე მას აძლევდა იმ კინოსურათების წარუმატებლობაც, რომლებშიც ის გადაიღეს (ზოგიერთ მათგანში მეუღლესთან ერთადაც კი). ყველაზე ნაყოფიერი გამოდგა მისი თანამშრომლობა კინორეჟისორ მარტინ რიტთან, რომელმაც ამ

ხანებში, პოლი ხუთ კინოსურათში ათამაშა, მაგრამ სასურველ სიმალეებს ვერ მიაღწია, თუმცა ნიუმენის სამსახობო სტილი კვლავ აღმავლობას განიცდიდა, ამა თუ იმ ფილმის საერთო სისუსტის ფონზე, პოლი მინც გამორჩეულ ადვილს იკავებდა, კრიტიკოსთა მოწონებას იმსახურებდა.

ნიუმენი კიდევ ორჯერ წარადგინეს „ოსკარის“ ნომინაციაზე, მაგრამ ორივეჯერ არ გაუღიმა ფორტუნამ. ზოგიერთების აზრით, აქ-საქმე მის პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან იყო დაკავშირებული და ამიტომაც ვერიდებოდნენ მის დაჯილდოებას კინოაკადემიის წევრები, რადგან ამით მავანთა რისხვას გამოიწვევდნენ. ამასთან დაკავშირებით მსახობი მწარედ სუბრობდა: „ძალიან მინდა სამოცდაცხრაჯერ წარადგინონ ამ პრემიაზე და სამოცდამეათეჯერ, ბოლოს და ბოლოს, დამაჯილდოვონ, რათა ღრმა მოხუცმა, ოთხზე დამდგარმა, ძლივს მივალწიო საზეიმოდ მორთულ სცენას და ჩავიბარო ნანატრი ჯილდო, თუმცა არც იმით დაშავდება რამე, თუ საერთოდ არ მომცემენ „ოსკარს“.

ამასობაში, ნიუმენების ოჯახმა გადაწყვიტა საცხოვრებლად პოლიგუდისაგან შორს გადასულიყო. კონექტიკუტში მშვენიერი სახლი აიშენეს და უმაღლ ვადამარგდნენ. პოლი და ჯოანი, დროდადრო, წვეულებებს აწყობდნენ, საპატიო სტუმრებს უყრიდნენ თავს.

ყველასათვის მოულოდნელად, პოლ ნიუმენმა თვითონ, რეჟისორის რანგში, გადაიღო ფილმი „რეიჩელ, რეიჩელი“ (1968), რომელშიც მთავარ როლში საკუთარი მეუღლე ათამაშა. მან სრული დატვირთვით აჩვენა ქალის სულიერი სამყარო, მისი ვნებანი და ფსიქოლოგიური წიაღსვლები. პოლის სარეჟისორო დებიუტმა დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია — კამერული სიუჟეტითა და მარტივი კეთილშობილების ნიშნით გამორჩეული ეს ნამუშევარი დიდხანს იყო მსჯელობის საგანი კინემატოგრაფისტების წრეებში, გულგრილს არ ტოვებდა მნახველს.

აღნიშნულმა კინოსურათმა ღირსეულად მოიპოვა აღიარება — ნიუ-იორკელმა კი-

ნოკრიტიკოსებმა „წლის საუკეთესო რეჟისორად“ და „წლის საუკეთესო მსახიობ ქალად“ პოლი და ჯოანი დაასახელეს; საზღვარგარეთული კინოპრესის პოლი-ვუდურმა ასოციაციამ ცოლ-ქმარი თავისი უმაღლესი პრიზით — „ოქროს გლობუსით“ დააჯილდოვა, ხოლო „კინომიმო-ხილვის ეროვნულმა საბჭომ“ ფილმი წლის საუკეთესოთა ათეულში შეიტანა. კინოაკადემიამ „ოსკარის“ ოთხ ნომინაციაზე წარადგინა „რეიჩელ, რეიჩელი“, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ისევ და ისევ, პოლის შეხედულებების გამო, არც ერთი არ მიაკუთვნა. თუმცა ამას აღარ ჰქონდა მნიშვნელობა, რადგან ყველამ თვალნათლივ დაინახა, რომ ნიუმენი კარგი, საქმეში ღრმადწახედული რეჟისორი გამოდგა. ამასთანავე, ამ ფილმზე მუშაობა მისთვის მეორე მხრედაც იყო საინტერესო — იგი ხ-მ მისი პროდიუსერიც ვახდა, ამდენად, მართებულად და ბრწყინვალედ გაერკვა საწარმოო პროცესში, ფინანსურ და ორგანიზაციულ საკითხებში, რამაც დიდად შეუწყო ხელი მისი მომავალი შემოქმედებითი საქმიანობის გაშლას.

1969 წელს სიდნი პუატიესთან და ბარბარა სტრეიზანდთან ერთად პოლმა ჩამოაყალიბა კინოკომპანია „ფერსტ არტისტის“ და აქედან მოყოლებული მისი ფილმების უმეტესობა ამ კომპანიის ეგიდითაა გადაღებული. მათგან პირველია კინოსურათი „გამარჯვება“ (1969), სადაც ნიუმენმა განასახიერა ავტომობილების პერსონაჟი და იმდენად გაიტაცა სპორტის ამ სახეობამ, რომ თუკი მას ადრე მხოლოდ პოზი ერქვა ნიუმენის ცხოვრებაში, ამჯერად მსახიობი უკვე სერიოზულად მოეკიდა ამ ვაჟაკურ სპორტს და რამდენიმე ხნის შემდეგ, ქვეყნის ჩემპიონობაც კი მოიპოვა, 1977 წელს კი მონაწილეობა მიიღო სადღეღამისო რბოლაში, რომელშიც მესუთე იყო ფინიშთან.

ნიუმენის სამსახიობო კარიერის ერთ-ერთ საუკეთესო როლად ითვლება მისი ნამუშევარი ჯორჯ როი ჰილის ვესტერნში — „ბუჩ კსიდი“ და „სანდენს კიდი“ (1969). აქ მას პარტნიორობას

უწევს პოლივუდის კიდევ ერთი, რიტუალი ვარსკვლავი — რობერტ რედფორდი. ამ დუეტმა უფრო ვაამრავალფეროვნა წარსულის რომანტიზირების საყოველთაოდ მიღებული პოპულარობა, მაყურებელი კვლავ დააბრუნა ამერიკული „ველური დასავლეთის“ ზღაპრულ სამყაროში. კინოსურათს ფანტასტიკური შემოსავალი მოჰყვა, რამდენიმე წლის განმავლობაში, როცა ის გადიოდა სხვადასხვა ქვეყნის კინოთეატრებში, მოგების სახით, მოიტანა 46 მილიონი დოლარი და კარგა ხანს შედიოდა ყველაზე შემოსავლიანი ფილმების სუთეულში.

ფინანსური წარმატებებით ვათამამებული პოლ ნიუმენი 1970 წელს იღებს ამჟამად პოლიტიკური ელფერის ფილმს — „რადოსადგური“ და მისი საშუალებით პროტესტს გამოთქვამს აშშ-ში ნეოფაშისტური მოძრაობის აღორძინების წინააღმდეგ. მომდევნო ნამუშევარში — „დიუმიც არ დაუთმო“ (1971) ის აჩვენებს ამერიკელ მუშათა ცხოვრებას და ღრმა თანაგრძნობას გამოხატავს მათი დუხჭირი მდგომარეობის გამო. რასაკვირველია, ვასაგებია ის აღშფოთება, რაც ამ ფილმებმა გამოიწვია კონსერვატორულ წრეებში, აქა-იქ გაისმოდა კიდევ ხმები და მოწოდებები, რომ აეკრძალათ ნიუმენისათვის ფილმების გადაღება.

უზადო გარდასახვის ნიმუში წარმოადგინა პოლ ნიუმენმა ჯონ ჰიუსტონის კინოსურათში — „მოსამართლე როი ბინის ცხოვრება და დროება“ (1972). მის მიერ განსახიერებული მოსამართლე როი ბინი წარსულ, ჰეროიკულ ეპოქაზე ნოსტალგიის ზედგამოჭრილი, საბავალითო ტიპაჟია, რომელიც კარგად და სათანადოდ მოერგო შესანიშნავ აქტიორულ ანსამბლს: ავა გარდნერს, ჟაკლინ ბისეს, სტეისი კინსა და ენტონი პერკინსს, რომლებსაც მოუყარა თავი რეჟისორმა ჯონ ჰიუსტონმა. ასევე მნიშვნელოვანი კინოგამირია პოლკოვნიკი კოდი რობერტ ოლტმენის ვესტერნში — „ბაფალო ბილი“ და ინდიელები ანუ „სითინგ ბულის“ მოყოლილი ისტორიის გაკვეთილი“ (1976). კოდი რეალური პიროვნება იყო, რომელმაც



ჩამოაყალიბა ცირკი „უაილდ ვესტ შოუ“ და ამით გაითქვა სახელი. ოფიციალურმა ისტორიოგრაფიამ იგი ლეგენდად აქცია. ხოლო ნიუმენმა ხელი შეუწყო ამ ლეგენდის კვლავ ისტორიად გარდაქმნას, მითითური პერსონაჟის კვლავ მოკვდავ ადამიანად ჩვენებას, ზეციდან მიწაზე დაშვებას. ნიუმენის თამაშმა ბევრად განაპირობა ამ კინოსურათის საერთაშორისო აღიარება — ბერლინის კინოფესტივალზე მას მიენიჭა უმაღლესი ჯილდო, როგორც წლის საუკეთესო ნამუშევარს.

მორიგ სენსაციად მოინათლა ის ფაქტი, რომ 1977 წელს, 52 წლის ასაკში პოლ ნიუმენმა შეასრულა გამოცდილი ჰოკეისტის როლი ფილმში „დარტყმული კარს ასცდა“. ის იმდენად დამაჯერებლად მოქმედებდა ყინულზე, რომ აღფრთოვანებას იწვევდა და ზოგს ეჭვიც კი შეებარა, პოლი ახალგაზრდობაში ალბათ ჰოკეის მისდევდა, ჩვენ კი არაფერი ვიცით ამის შესახებო. სწორედ ამაში გამოიხატება უდიდესი შემოქმედის სასწაულმოქმედი ნიჭი, რამაც მსოფლიო ააღაპარაკა.

გადალილმა მსახიობმა გადაწყვიტა დაბრუნებულიყო თავის საყვარელ კოლექში, სადაც პირველად ეხიარა თელატრს. იქ ერთი კორპუსიც კი ააშენებინა და გახსნა თეატრალური ფაკულტეტი, რათა მოეზიდა ახალგაზრდობა იქ სასწავლებლად, მაგრამ ტრაგიკულმა შემთხვევამ დროებით გადასდო მისი გამგზავრება კოლექში — 1978 წელს ნარკოტიკების დიდი დოზის მიღების შედეგად გარდაეცვალა ერთადერთი ვაჟიშვილი (ცნობისათვის: პოლს პირველი ცოლისაგან კიდევ ორი, ხოლო ჯოანისაგან — სამი ქალიშვილი ჰყავს). დამწუხრებული ხელოვანი ყველას და ყველაფერს გაერიდა, ასკეტურ ცხოვრებას შეუდგა, ფიქრებსა და განცდებში ჩაიძირა. მალე კვლავ გაიხსენა ახლო წარსული და აქტიური საზოგადოებრივი საქმიანობა გააჩაღა — შექმნა ნარკომანიის წინააღმდეგ ბრძოლის ფონდი, მოგვიანებით, კიბოთი დაავადებული ბავშვების დაზმარების ცენტრი, ირლანდიასა და აშშ-ში დააარსა ოთხი ე. წ. „საბავშვო სოფელი“ და ა. შ. ამას-

თანავე, არც პოლიტიკურ თანავე, არც პოლიტიკურ აუარა გვერდი: ერთხელ, გაეროს სპეციალური სესიის, რომელიც ბირთვული იარაღის თავიდან აცილების საკითხებს მიეძღვნა, მუშაობაშიც მიიღო მონაწილეობა, უყურადღებოდ არ ტოვებდა ასეთივე სახის სხვა ღონისძიებებს.

80-იანი წლების დასაწყისისათვის, ბევრი შეხედულებების გადაფასების შესაბამისად, შეიცვალა პოლის ტიპიური ამბულუც. იგი უკვე თამაშობს ისეთ ფილმებში, რომლებშიც აშკარად მიმდინარეობს ამერიკული ცხოვრების წესის პირუთვნელი კრიტიკა, იდეოლოგიური კრიზისისა თუ ცალკეული, ცხოვრებისეული რთული პრობლემების ნათელი მხილება. ნიუმენი დიდებული ხელწერით ქმნის ახალ, ადრინდელისაგან მკვეთრად განსხვავებულ მხატვრულ სახეებს, რომლებშიც იგრძნობა მსახიობის მზარდი შემოქმედებითი პოტენციალი, რასაც უჩვეულო განზომილებებში გადაჰყავს იგი.

1984 წელს მან გადაიღო და მთავარი როლიც ითამაშა ფილმში — „გარი და ვაჟიშვილი“, რომელშიც წარმოადგინა სათუთი მამაშვილური დამოკიდებულება. ეს ერთგვარი ექო იყო გარდასულ დღეთა, საკუთარი შვილის გახსენებას რომ მიუძღვნა. მართალია, ამ ნაწარმოებს დიდი გამოხმაურება არ მოჟოლია, მაგრამ ყველა კარგად მიხვდა, თუ რა იგულისხმა მისმა ავტორმა, რაოდენ ბევრი რამ სულიერი ჩააქსოვა მასში.

1985 წელს ხელოვანს 60 წელი შეუსრულდა. ამერიკის კინოაკადემიამ, როგორც იქნა, გადაწყვიტა დაეჯილდოებინა იგი, მაგრამ არა რომელიმე კონკრეტული ფილმისათვის, არამედ კინემატოგრაფში გაწეული ღვაწლისათვის. მომდევნო წლის მარტში, როცა ჩატარდა „ოსკარების“ გადაცემის საზეიმო ცერემონიალი, ყველას გასაოცრად, ნიუმენი არ გამოცხადდა დარბაზში. ერთ-ერთმა წამყვანმა მსახიობმა, სალი ფილდმა დამსწრეთ აუწყა, რომ პოლი ჩიკაგოში იმყოფებოდა გადაღებებზე და მხოლოდ ტელეხილის საშუალებით მოხერხდა მასთან დაკავშირება. ნიუმენმა მადლობა გადაუხადა ყვე-

ლას აღიარებისათვის, თუმცა იქვე გადასურა, რომ ადრე ექვსჯერ ვიყავი ამ პრიზზე წარდგენილი და ახლა-ღა, სიბერეში, მივალწიე ესოდენ საპატიო ჯილდოსო.

გავიდა სულ მცირე ხანი და შესანიშნავი რეჟისორის მარტინ სკორსევეს კინოსურათში — „ფულის ფერი“ (1986) განსახიერებელი მთავარი როლისათვის პოლმა თავის კარიერაში მეორე „ოსკარი“ მიიღო, რამაც განაცვიფრა კიდევ და, რასაკვირველია, გაახარა. ამასთან დაკავშირებით, მან გრანდიოზული ბანკეტი გადაიხადა, თუმცა დიდებული შემოქმედის დონე სულაც არ განისაზღვრება ჩინებულებით.

ბოლო ათწლეულში პოლ ნიუმენი სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ჩნდება ეკრანზე, რაც, არამც და არამც არაა ხანდაზმულობის ბრალი, პირიქით, იგი საკმაოდ მხნედ გამოიყურება. ამის ნათელი დადასტურება ის ფაქტი, რომ მან მხოლოდ 70 წლისამ მიატოვა ავტოსპორტი. პოლი კვლავაც ბევრ სცენარს კითხულობს, მაგრამ თითქმის აღარაფერი მოსწონს. ის გულახდლად აღიარებს, რომ კინო გაღარიბდა — ნიქიერი კინემატოგრაფისტები ტელევიზიაში მიდიან და იქ მუშაობას ამჯობინებენო.

და მიუხედავად ამისა, როცა კი, თუნდაც იშვიათად, გამოჩნდება პოლი ამა თუ იმ კინოსურათში, თავი ძველებურად, ამაყად უჭირავს და ღირსეულად წარმოადგენს თითოეულ როლს. ბოლო წლების ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია მისი პერსონაჟები რონ შელტონის „ბლეიზში“ (1989), ჯეიმს აივორის „მისტერ და მისის ბრიჯებში“ (1990), ჯოელ კოენის „მადსაარის ნდობით აღჭურვილ პირში“ (1994) და რობერტ ბენტონის „არავინაა სულელში“ (1995). როგორც თავად ამბობს, თუკი სამსახიობო კარიერის დასაწყისში ხუთი კვირა მაინც წვალობდა, რათა როლს მორგებოდა, ახლა ყველაფერი ინსტინქტურად, გამოცდილების კამოხდებაო, თუმცა წუხს, რომ დღევანდელ პირობებში გადაღებები ისე სწრაფად მი-

მდინარეობს, ხეირიანად ვერც კი გაიკნობ პარტნიორებსო, ამიტომაც, რომ იგი ნოსტალგიას შეუპყრია, ნოსტალგიას ძველ დროებაზე.

ხანგრძლივი შემოქმედებითი გზის მანძილზე პოლ ნიუმენს ჩავარდნებიც ჰქონდა და უმაღლესი მწვერვალებისათვისაც მიუღწევია, გაწილდება განუცდია და უზომო სიხარულიც. მას არ უყვარს თავისი თავის ნახვა ეკრანზე, რადგან საოცარი თვითკრიტიკის გრძობითაა დაჯილდოებული — სულ მაინია, რომ უკეთ შეეძლო ეთამაშა ესა თუ ის როლი. ამასთანავე, ვერ იტანს, როცა სხვები აკრიტიკებენ და არც კითხულობს კრიტიკულ სტატიებს.

პოლსა და ჯოანას დღესაც ისე თავდავიწყებით უყვართ ერთმანეთი, რომ ეს უკანასკნელი კვლავაც ეჭვიანობს თავის ცისფერთვალება რაინდზე, „ბოტიჩელის ანგელოზზე“. პოლი სახელგანთქმული მზარეულიცაა — მან საკუთარი რეცეპტებით დაამზადა სპაგეტისა და სალათის საწებლები, რომლებსაც „ნიუმენისი“ უწოდა. იგი ცნობილი გურმანია, განსაკუთრებით ხორცეულს ეტანება და ამით რადიკალურად განსხვავდება ვეგეტარიანელი მეუღლისაგან. როლებსა და რეცეპტებს მილიონობით დოლარი შემოსავალი მოაქვთ, რის დიდ ნაწილს პოლი ქველმოქმედებას ახმარს.

26 იანვარს პოლ ნიუმენი 72 წლის გახდა. ნიუმენის ლეგენდა გრძელდება — წინ ახალი როლებია, ახალი ფილმებია და ისიც არჩევანს აკეთებს, რომელში დაკავდეს, რათა, ისევ და ისევ, მრავალმრივი ფანტაზიით წარმოავიდეს ეკრანზე. მართლაც-ღა, კარგადაა ნათქვამი, ბებერი ხარის რქებიც ხნავენო.

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

მინოტავრის საათი

პიუ ტომასი თავის წიგნში „გოია, 3 მაისი, 1808 წელი“ მხატვრის სახელგანთქმული ტილოს — „დახვრეტა ღამით, 1808 წლის ორიდან სამ მაისამდე“ — გამო შენიშნავს, რომ ეს საშინელი ტრაგედია (ფრანგი რეზერვისტების ლეგიონის მიერ აჯანყებული მადრიდელების დახვრეტა. ნ. გ.) დილის ოთხსა და ხუთ საათს შორის მოხდა. აჯანყებულებს ხვრეტდნენ მასობრივად, რათა საკუთარ სისხლშივე ჩაეხრჩოთ ისინი, ხოლო გადარჩენილებს ხიშტებს ურტობდნენ და ხელახალი ზალპით ხვრეტდნენ. „მხოლოდ დანაშაულის ღრმ თუ შეესაბამებოდა ნამდვილ დასჯას, სხვა სიტყვებით, ეს იყო ღრმ“, გამთენიის წინ, ანუ მინოტავრის საათი (ძველი ბერძნული მითის მიხედვით ამ ურჩხულს, მინოტავრს, ხარისა და კუნძულ კრეტას დედოფლის, პასიფაისის ნაშიერს, ადამიანის ტანი ჰქონდა, თავი კი — ხარის. დანტეს, პირიქით მიაჩნდა, ეს არის არსებზე, რომელსაც ტანი აქვს ხარის, თავი კი — ადამიანისო. ჯოჯოხეთის მეშვიდე წრეში, სადაც მოძალადენი იტანჯებიან, პოეტი სწორედ ასეთ არსებას ხვდება. (XII სიმღერა, ჯოჯოხეთი).

ტომასი ირონიულად დასძენს, რომ ეს არის დასჯის ყველაზე საყვარელი ღრმ ქველა ცივილიზებულ ქვეყანაშიო.

როგორც ვიცით, ცხრა აპრილის სისხლიანი ტრაგედია მთავრობის სასახლის წინ, სწორედ გამთენიისას, ოთხსა და ხუთ საათს შორის მოხდა — „ცივილიზებული სამყაროს ამ ყველაზე საყვარელ ღრმს“, ანუ მინოტავრის საათზე.

ცნობილი ესპანელი მწერალი კარლოს როხასი თავის რომანში „დაცემულთა ველი“ (მოსკოვი, „რადუგა“, 1983 წ.), რომელიც ფრანცისკო გოიას ცხოვრების აღწერას ეძღვნება, წერს: — როცა შევცქერით დიდი მხატვრის შედეგს „დახვრეტას ღამით“... ასე გვგონია თითქოს გაცოფებული ხარების ჯოგი რქებით ჰაერს ნაფლეთებდა გლეჯს... „აკ მხოლოდ ხელები და ჩექმიანი ფეხები ეკუთვნის ადამიანს — სხეულები და თავების ტალღა ყალყზე შემდგარი, ისევე როგორც მებრძოლი ხარების სერსემლები და რქები.... აჰა, ადგილიდან მოწყდა ჯოგი გახელებული მინოტავრებისა, რათა ღამის სიბნელეში გაუსწოროს ანგარიში აჯანყებულებს“.

გაგრძელება.

ვინც ცხრა აპრილს, გამთენიისას, მთავრობის სასახლის წინ იყო, შეუძლებელია, რომ ეს საშინელი, შემტვეი, ფარიანი და ნიჩბზე მომარჯვებული მასა რუსეთის წარსულ ნაწილებსა, არ აღეკვა, როგორც უსახო, ბნელი, უფორმო ჯოგი გონდაკარგული წინოტაგრებისა. ისინი, ალესილი ნიჩბებით უმოწყალოდ სჩეხდნენ უმწყო ადამიანების სხეულებს (უკვე დილით, მე თვით ვნახე, უნივერსიტეტის წინ, კეკელიძის ქუჩის და-საწყისში მდგარი ტანკის წინ, თუ როგორ გამომწვევად ღესავდა ნიჩაბს სველ, სიბ-ევაზე ერთი რუსი ჯარისკაცი, რომლის თვალეზში მხოლოდ ცინიზმისა და სიძულვი-ლის ამოკითხვა შეიძლებოდა) და გვაძებს ზემოდან ალაჯებდნენ.

შესაძლოა, მთლად ზუსტი არ იყოს გოიას ამ სურათზე გამოსახული მადრიდული ტრაგედიისა და თბილისური ტრაგედიის შედარება, მაგრამ სურათში არის ერთი მნი-შვნელოვანი დეტალი, რომელიც უმძაფრეს ასოციაციას იწვევს ჩემში.

სიძულვილისა და მრისხანებისგან გონდაკარგული რუსი ჯარისკაცები უპირატე-სად წაქეცულ, ჩამჯდარ და დაჩოქილ ქალებს ჩეხდნენ. გოიას „დახვრეტამიაც“ ეს-პანელი პატრიოტები დაჩოქილნი არიან. ერთ მათგანს სისხლით მოთხვრილი, შემოგ-ლეჯილი თეთრი პერანგი აცვია, ხელები რისხვით ზეცისაკენ აღუშარათავს, დაჩოქილია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ დანებდა და ბედს შეურიგდა, არამედ ასეთი იყო დახვრე-ტის წესი. როხასი „დახვრეტას ღამით“... უწოდებს განადიოზული კორიდას, რომე-ლიც გოიამ შექმნა. დაჩოქილი, ხელებალმართული ესპანელი მას აკონებს ტავრომა-ტაში ალ ქუებროდ წოდებულ მოძრაობას, რომელიც დიდ გამმედაობასთან არის და-კავშირებული. ტორერო უკანასკნელ წამამდე უძრავია და როცა მძვინვარე ხარი სულ ახლოს მიეჭრება, აი, მაშინ, ელვისებური სისწრაფით გადაიხრება გვერდზე. სახელგა-ნითქმული მარტინჩო ბანდელიორებს სწორედ ამგვარი ხერხით ჩასცემდა ხოლმე ხარს და „ამ დროს იგი მუხლებზე დაჩოქილი იდგა. ასევე დაჩოქილი დგას მრავალთავიანი მინოტავრის, ადამიანის სახიანი ურჩხულის, ხარის რქებივით წინ გამოშვერილი თოფე-ბის პირისპირ, გოიას ადამიანი, ხალათი შემოვლეჯილია, ხელები ზე აღუშარათავს, ხე-ლისგულები გაუშლია თითქოს უხილავი ბანდელიორების ჩარტობა განუზრახავს. სა-სოწარკვეთილებისგან გონწართმეული ეს წამებული (საფიქრებელია, გონიერი ადამი-ანი — სიკვდილის წინ, შესაძლოა, ინკვიზიციასაც კი განადიდებს, მაგრამ არ სურს და-ნებდეს ამ ველურს, ნახევრად ხარს, ნახევრად ადამიანს, ამ უკანასკნელ და ყველაზე უაზრო ქმნილებას — ურჩხულს, რომელიც მიძინებული გონების მიერაა შობილი“ (როხასი). მაგრამ, სასიკვდილოდ განწირული ამ ხელებაპყრობილი ადამიანის „ქეშ-მარიტების მომენტი“ ჯოჯოხეთის უფსკრულის პირას — როგორც პიუ ტომასი შენი-შნავს — საუკუნეები გრძელდება.

ჩვენ კი დღემდე ამაოდ ველოდებით თეზესს, რომელიც მინოტავრს მოკლავს...



„რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მები, გაუშუქებლად ღარჩაბა ბარად“

(გალაკტიონი)

დიდი ქართველი მეცნიერის, „საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესის“ (როგორც რეზო თაბუკაშვილმა უწოდა მას), ექვთიმე თაყაიშვილის სამგლოვიარო პროცესზე დამსწრენი, ყოველთვის გაკვირვებითა და სინანულით იგონებენ, რომ ამ ქეშმარიტი მამულიშვილის, უმწიკვლო და სამავალითოდ უანგარო ადამიანის გასაცილებლად უკა-ნასკნელ გზაზე, მისი ნიჭისა და ღვაწლის დამფასებელთა სულ მცირე დასი მოვიდა. ამის გავება და ახსნა შეიძლება: რეპრესიული რეჟიმის მიერ დაშინებული ხალხი ვერ ზედავდა თავისი გრძობების ვამხელას იმ ადამიანის მიმართ, ვისაც ხელისუფლება სა-სტიკად არ სწყალობდა. მართლაც, ძლიერია შიშის დამთრგუნველი ძალა, მაგრამ რო-გორ ავხსნათ ის გარემოება, რომ ამ რამდენიმე წლის წინ, მართლაც თავისუფალ და დემოკრატიულ ქვეყანაში — იტალიაში, სადაც შიშის სინდრომი საესეებით მოხსნილია და სადაც, ნამდვილად იციან დიდი ადამიანების დაფასება, უფრო თავისმომჭრელი რამ

მოსდა: გარდაიცვალა თანამედროვეობის უდიდესი კომპოზიტორი, გენიალური ნინო როტა, ფედერიკო ფელინის თითქმის ყველა კინოშედეგის მუსიკის ავტორი (ცნობილი პოეტი და სცენარისტი (ასევე ფელინის მრავალი ფილმის სცენარის ავტორი თუ თანაავტორი), ჩვენი მეგობარი ტონინო გუერა მოგვითხრობს — ნინო როტას დაკრძალვაზე სულ ექვსი კაცი ვიყავით — მე, ჩემი მეუღლე, ფედერიკო ფელინი, ჯულიეტა მაზინა და ნინო როტას ორი ნათესავი.

ასლა ჩვენ ვიკითხოთ, რა არის ეს, ადამიანთა უმადურობა თუ განურჩევლობა გენიის მიმართ? — „ეს ჩემთვის საიდუმლოდ რჩება, ამის გაგება არაფრით არ შემიძლია“ — ამბობს ტონინო გუერა.

ნინო როტა, რომელსაც შექმლო მილიონერი გამხდარიყო, არად აგდებდა მატერიალურ კეთილდღეობას. პატარა ქალაქის, ბრეშიას, კონსერვატორიის პროფესორი იყო და ყოველდღე რომიდან ბრეშიაში დადიოდა. საქალაქთაშორისო მატარებლის პირბლემის დვანდვარში, ტემპერამენტთან იტალიელთა ყაყაში ქმნიდა თავის განუმეორებელ მუსიკას (მარტო ფრანკო ძეფირელის კინოფილმის „რომეო და ჯულიეტას“ მუსიკა ეყოფა უკვდავსაყოფად!). ტონინო გუერა არ ამბობს, მაგრამ მიგვანიშნებს — ნინო როტას უანგარობა, მატერიალურ კეთილდღეობაზე შეშლილ საზოგადოებაში, როგორცაა შესაბამოდ გამოიყურებოდა. იგი რომ მილიონერი გამხდარიყო, მისი გასვენება, შეიძლება, სულ სხვაგვარი ყოფილიყო. მაგრამ, მაინც, ამ უჩვეულო ფაქტით გულნატკენი გუერა, განზოგადებისაგან თავს იკავებს და ჰუმანურობისა და გულმოწყალების ერთი მაგალითი მოჰყავს თავისი გენიალური მეგობრის ფედერიკო ფელინის ცხოვრებიდან, თითქოს, თანამემამულეების მიერ ნინო როტასადმი გამოვლენილი უსულგულობის გასაბათილებლად.

საოცარი იყო ფედერიკოს დამოკიდებულება გლახაკთა, უპოვართა და ხელმოცარულთა მიმართ. მასთან სახლში ცხოვრობდა ბალეტის ყოფილი მოცეკვავე, ერთ დროს ვამპლობაზე (წაქცევამდე) ცეკვაში გამარჯვებული ხანშიშესული მამაკაცი. მასთან ერთად ცხოვრობდა ყოფილი ბოქსიორი, რომელიც გიმნასტიკის გაკვეთილებს აძლევდა ფელინის, როცა მასტრო აბაზანაში იყო. შევიდოდა ეს ბოქსიორი აბაზანაში, ორ მსუბუქ განტელს მიაწვდიდა თავის „შეგირდს“, სამამდე დაუთვლიდა და... სულ ეს იყო, მაშინვე უკან გამოდიოდა. ამ გიმნასტიკური ეტიუდის შემდგომ, ეს ორი მოხუცი კარვად საუზმობდა და მთელი დღის მანძილზე, რასაც უნდოდა იმას აკეთებდა. ასე გრძელდებოდა მთელი ოცი წლის მანძილზე. ფედერიკოს სიკვდილის შემდეგ, ერთი მათგანი, ყოფილი მოცეკვავე, მარჩელო მასტროიანმა წაიყვანა თავის სახლში, ბოქსიორი კი ფედერიკოს სახლში დარჩა.

„ერთხელ ვკითხე: — ფედერიკო, რას გიკეთებს, რაში გქირდება, რას ვაძლევს ეს ორი ადამიანი, რომლებმაც თითქმის მთელი ცხოვრება შენს გვერდით გაატარეს. აი, რა მიპასუხა: „ტონინო, მათი მოკრძალებიდან და თვინიერებიდან იზადებიან ჩვენი ფილმები“.

ასე მგონია, რომ დიდი ადამიანის არა მხოლოდ სიცოცხლე, არამედ სიკვდილი და დაკრძალვაც კი, მრავალი საგულისხმო დასკვნის გაკეთების საშუალებას ვუძლევს.

* * *

მამსნილიან მოორის სავარკელი

სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის უკანასკნელ შედეგში — (შაღერის „ყაჩაღები“) ყურადღებას იპყრობდა მოორების საგვარეულო სავარძელი, რომელიც ძალაუფლების სიმბოლურ გამოხატულებად აღიქმებოდა. ამ მაღალზურგანი, გოთური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი დიზაინით შესრულებული სავარძლის ირგვლივ იხლართებოდა ფრანც მოორის ინტრიგების ქსელი. აკაკი ვასაძე — ფრანცის როლის ბრწყინვალე შემსრულებელი, ამ სავარძელს აქცევდა სამყაროს ცენტრად,

თავის პატივმოყვარული ზრახვების ბოლო აკორდად. მას უტრიალებდა, თითქოს ეალერსებოდა, მამამისის, მაქსიმილიან მოორის სიცოცხლეშივე მალულად ეტრუებოდა და ბოლოს, ბედის ირონიის წყალობით, ამ საეარქელშივე ისწრაფავდა სიცოცხლეს საკუთარი დაშნით.

ეს საეარქელი სპექტაკლის სიმბოლო-ნიშნად იქცა. ერთხანს იგი რუსთაველის თეატრის ქვედა, განახლებული ფოიეს ნიშაში იდგა, სათანადო დეკორატიული ანტურაჟით გარემოსილი. რუსთაველის თეატრის 100 წლისთავთან დაკავშირებით სამხატვრო გალერეაში გამართული დიდი და მშვენიერი გამოფენის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი კვლავ ეს საეარქელი იყო. როგორც ვხედავთ, დროთა მანძილზე ეს საეარქელი მრავლისმეტყველ მეტაფორად გადაიქცა.

სავულისძმაო, რომ თანამედროვე გერმანელი რეჟისორებიც „ყაჩაღების“ დადგმისას მოორის საეარქელს ასევე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ. მაგალითად, ლაუს ჰაიმანის სპექტაკლში, რომელიც ჩაფიქრებული იყო როგორც პარიდია იმპერული სტილისა, სცენის შუაგულში წარმოუდგენელი სიდიდის საეარქელი იდგა, რომლის ზურგი სცენის „კოლენსიკებად“ აღიოდა. ეს მასშტაბი გადმოსცემდა რაიხის მიდრეკილებას პომპეზურობის, ჰიპერბოლურობისადმი. ეს იყო სახე ტირანიის, მისი აგრესიული ბუნების.

მანს ჰოლმანის „ყაჩაღებშიც“ უმთავრესი დეკორატიული მოტივი საეარქელი იყო. მასში ჩასვენებული იყო წარმოუდგენელი სიდიდის კაცის მულაჟი (ჩუჩეა). ამ მონსტრს ორი, ასევე უზარმაზარი ღოგი (ესეც მულაჟი) დარაჯობდა.

სახელგანთქმული პეტერ ცადეკის „ყაჩაღები“ ნი-იანი წლების გერმანული თეატრის სიმბოლოდ იქცა.

ყველა ეს სპექტაკლი ტირანიის, დესპოტიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული. მაგრამ თეატრის ისტორია სასეა პარადოქსებით. ს. ახმეტელის სპექტაკლი დაიდგა 1933 წლის 9 თებერვალს. სწორედ იმავე წელს და იმავე თვეს დამყარდა გერმანიაში ნაცისტი და ეს სპექტაკლი საბჭოთა კრიტიკამ აღიქვა როგორც დესპოტიზმისა და ფაშისმის „მამხილებელი“ ნაწარმოები (თუ რამდენად სწორი იყო ამგვარი აღქმა — ეს სხვა საკითხია). „ყაჩაღებში“ რეჟისორმა წამოსწია პიესის ქვესათაურის „ნი ტირანოს“ — ტირანების წინააღმდეგ — თემაო. შილერი ერთბაშად იქცა ყველაზე პოპულარულ კლასიკოსად საქართველოში.

სწორედ ამ წლებში, უკვე ნაცისტურ გერმანიაში, ასევე ყველაზე პოპულარულ დრამატურგებად იქცნენ შილერი, კლეისტი, ვებელი, ალორძინდენე რომანტიკული იდეები, განადიდებდნენ რომანტიკულ გმირს, ლიდერს, წინამძღოლს (რა საოცარი დამთხვევაა!) „გერმანული სულის თეატრის“ ესთეტიკის (ავტორი ზოხუმის თეატრის რეჟისორი სალადინ შმიტი, რომელიც ნაცისტულ ცენზურის პრიზმიდან აღიქვამდა და შიანდა რომ ვაიმარის რესპუბლიკის ქაოსიდან უნდა აღმოცენებულიყო უძლიერესი იმპერია, მსგავსი რომის იმპერიისა) მიხედვით ძალმოსილი, გრანდიოზული სურათი უნდა გადამლილიყო მაყურებლის წინ. რომანტიკული გმირი ნებაყოფლობით ეწირება უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლას. „გერმანული რასიდან დაბადებული თეატრი“ (ესეც შმიტის თეზისია) უფრო გმირული, უფრო ამაღლებული და უფრო „მხნე“ უნდა ყოფილიყო.

მართლაც განსაცვიფრებელია თეატრის შესაძლებლობანი, ერთი და იგივე პიესა შეიძლება ისე დაიდგას, რომ ერთ შემთხვევაში ტირანიის წინააღმდეგ იყოს მიმართული, ხოლო მეორე შემთხვევაში — იმპერიული სულისკვეთების გამომხატველად იქცეს.

საინტერესო პრემიერა

ალექსანდრე ლორია

თენგიზ შავლოსაშვილის კონცერტი ვიოლონჩელოსა და ორკესტრისათვის ეძღვნება გამოჩენილი კომპოზიტორის ალექსი მაჭავარიანის ხსოვნას და ჩაფიქრებულია როგორც კონცერტი-რეკვიემი. მისი პოემური დრამატურგია გამჭოლი განვითარების პროცესში წარმოდგენილია კონტრასტული სახეობრივი სფეროების მონაცვლეობით.

კომპოზიციის ორიგინალურ არქიტექტონიკაში შესაცნობია იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული და ნეოკლასიციკლური სტილური პლასტიკების თანაქვრადობა (ცალკეულ შემთხვევებში აღსანიშნავია რომელიმე მათგანის დომინირება), გაშუალებული ეროვნული მელოსის მეშვეობით მიღწეულია მხატვრული კონცეფციის მთლიანობა. ნეოკლასიციკლური ტენდენციები ვლინდება საორკესტრო ჯგუფების დიფერენცირებასა და რიტმი — პარამონიულ ფონზე სოლო პარტიის (ჩელო) წინა პლანზე წარმოჩენაში. ამასთან საერთო ფაქტურის (კანსაკუთრებით „დუეტური“ და „ინვენციური“ ტიპის ნაკებობების) პოლიფონიზაციაში, „ბაროკოსული“ „კონჩერტო გროსოს“ ანალოგიურ კომპოზიციურ სტრუქტურაში. პარტიტურა დაწერილია თანამედროვე ტექნიკით, აღბეჭდილია დისონანსური პარამონიითა და პოლიტონალური წყობით, ტემპო-რიტმის მკვეთრი ცვლით, სოლო-ორკესტრის ხმოვანებათა პოლარული დაპირისპირებით.

კონცერტი-რეკვიემის მუსიკალური დრამატურგიის საწყის ფაზას წარმოადგენს ჩელოს სოლო მონოლოგი („ანდანტე“) — მაღალრეგისტრული ქრომატიზებული აღმავალი მელოდიური ხაზის პათეტიკური უღერადობა („რიტმო აღლიბიტუმ“). არსებითად ეს არის პროლოგი, რომელიც აღბეჭდილია შეუნულებელი ძაბვით, მძაფრი ინტონირებით, გოდებატირილის იმიტირებით. იგი აღიქმება როგორც „ქართლის დედის“ მგლოვიარე სახე. ტემპის აჩქარება, დინამიზაცია („ტემპო ჯიუსტო“) ჩელოს სოლოს მღვლევარე სულის გამოხატულებად აქცევს. ამ მომენტიდან იხსნება კონტრასტულ სახეთა სამყარო — მსმენელთა წინაშე იშლება დიდი მოძღვრისა და ღირსეულ მოწაფეთა შემოქმედებითი თანამეგობრობის დაუვიწყარი ფურცლები.

ნაწარმოების ღირსებას წარმოადგენს „კონცერტულობა“ — ჩელოს ვირტუოზულ პარტიაში თანაზომიერი ინტენსიურობით ერთმანეთს ენაცვლება დრამატული რეჩიტაცია და კანტაბილური საწყისი. ორკესტრი აქტიურად მონაწილეობს თემატური შინაარსის გამდიდრება-გაღრმავებაში, აღნიშნული თვისებების გამო მოცემული კომპოზიცია შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული სიმფონიზირებული ინსტრუმენტული კონცერტის თვალსაჩინო ნიმუშად. ეს განსაკუთრებით ცხადად შეიგრძნობა როგორც კადენციაში (რეგის-

ტრულად დაპირისპირებული, მოტორული რიტმით ორმაგი ბგერების დინამიკური მოზღვაება — ჩელოს მონოდიური სოლოს „საორკესტრო ვლერადობაში“), ისე საორკესტრო პარტიის მძაფრ დრამატულ კულმინაციაში.

განვითარების მომდევნო სტადიაში საბოლოოდ მკვიდრდება სიმფონიზირებული კონცერტის სტილური ხაზი, რომელიც წარმართება დისონანტური და დიატონური საწყისების ერთიანობით და „კლასიკური“ სტრუქტურული კანონზომიერებებით. ასეა წარმოდგენილი პოემური კომპოზიციის ვარიანტული რეპრიზა, რომელიც იდეურ-ემოციური შინაარსის განზოგადებას ემსახურება, მაგრამ კონცერტის ტრა-

დიციული ტიპისაგან განსხვავებით აქ დრამატული ტონუსი განიტვირთება და მოქმედება გადაიზრდება ლირიკის სახეობრივ სფეროში. აქ ქმედითობას იძენს თავისებურად გააზრებული შოსტაკოვიჩისეული დრამატურგიული პრინციპი — რეპრიზა იძენს ეპილოგის ფუნქციას — ჩელოს დეკლამაციური ხასიათის სოლო პარტია წარმოადგენს ექსპოზიციური მხატვრული სახის თავისებურ რემინისცენციას. ამჯერად ავტორი მიმართავს ჩელოს შუა და დაბალ რეგისტრულ ვლერადობას — სადაც ცოცხლდება მოძღვრის დიდებული სახე. ჩელოს სოლო „ლღვება“ კათარზისულ კოდაში...

სცენური ხეყვის სტრუქტურა

(საბალეტო ტექსტის ანალიზის მეთოდისათვის)

ლელია ნაღაკიშვილი

საბალეტო ხელოვნების ძირითად გამოსახველობით საშუალებას ეცევა წარმოადგენს, რადგან ქორეოგრაფიული ნაწარმოების საფუძველი საცეკვაო სცენებია. ცეკვის პოეტიკის გააზრება საწყისს იღებს ანტიკური ხანის მოაზროვნეთა ფილოსოფიურ ნაშრომებში. აღორძინების ეპოქიდან მოყოლებული, ტრაქტატებსა და სახელმძღვანელოებში დამუშავდა და სისტემატიზებულ იქნა თავდაპირველად სამეჯლისო, ხოლო შემდგომში — სცენური ცეკვის წესები და ტერმინოლოგია.

სცენური ცეკვის თეორიაში ამხნობით ყველაზე ნაკლებად მისი აგებულების საკითხებია შესწავლილი, რაც მნიშვნელოვნად აბრკოლებს საბალეტო ენის ტიპოლოგიის კვლევას.

ხსენებული პრობლემა მეთოდოლოგიური ხასიათისაა, რადგან საბალეტო ენის აგების პრინციპების საკითხები, როგორც ჩვენთვისაა ცნობილი, საცეკვაო ხელოვნების თეორიაში არ დამუშავებულა. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ბალეტმცოდნეობაში არ არის შემუშავებული ქორეოგრაფიული ტექსტის ფორმალიზაციისა² და ანალიზისადმი სტრუქტურული მიდგომის საკითხები.

მიუხედავად იმისა, რომ სცენური ცეკვის ტექსტის კოდირებული ჩაწერის ხერხები მუშავდებოდა ოთხი საუკუნის (XVII-XX) მანძილზე, სტრუქტურულ ანალიზს დაქვემდებარებული ქორეოგრაფიული ტექსტის აბსტრაქტული მოდელის შექმნის პრობლემა დღესაც გადაუჭრელია, ხოლო ტექსტის გადაცემის უპირატესად გავრ-

ცელეზულ ფორმად მისი ზეპირი ან ვიდუო და კინოფირზე ფიქსირებული ასახვა რჩება.

წარმოქმნილ ურთიერთგანმსაზღვრელ მეთოდოლოგიურ და თეორიულ პრობლემათა გადაწყვეტას ხელს შეუწყობს ბალეტმცოდნეობაში ფორმალურ მიდგომათა დანერგვა. მათი ათვისება აქტუალურია არა მარტო ქორეოგრაფიის თეორიის, არამედ პრაქტიკისთვისაც, რამეთუ XX საუკუნეში მიმდინარე სიღრმისეულმა სტრუქტურულმა ცვლილებებმა, რომლებმაც გავლენა იქონიეს თანამედროვე ქორეოკომპოზიციების ბალეტურობის ხარისხზე, წარმოშვა „მომავლის ბალეტში“ ქორეოგრაფიული გამონათქმის ფუძემდებლური, ქანრობრივი-იმანენტური ნიშან-თვისებებს შენარჩუნების სასიცოცხლო პრობლემა. მათი განსაზღვრა შესაძლებელია სასცენო ცეკვის სტრუქტურის განხილვისა და მასში უცვლელ ნიშან-თვისებათა გამოყოფის გზით.

საბალეტო ენის ტიპოლოგიურ ნიშან-თვისებათა კვლევა, მისი აგებულების პრინციპების შესახებ ცოდნის შედგენის გზით, არსებითად მისი სტრუქტურის აღწერასა და დახასიათებას ნიშნავს. მისი განხორციელების საშუალებას ემპირიულად აღქმადი საბალეტო რიგის აბსტრაგირება და წერილობით — სქემატური გამოხატულება წარმოადგენს.

ფორმალური ლოგიკის წესებზე დაფუძნებული ამგვარი სქემის შედგენა უნდა ეყრდნობოდეს ექსპერიმენტულ მონაცემებს სცენური ცეკვის უარსებითესი მახასიათებლების შესახებ.

ასეთი მონაცემების არაპირდაპირ დასკვნებად (რომელიც გამოიშავდა საბალეტო პრაქტიკის ინდუქტური განზოგადების საფუძველზე) შეიძლება ჩაითვალოს კლოდ ფრანსუა მენეტრიეს (XVII საუკ.) ქრესტომათიულად ქმეული დებულებებში, რაც XX საუკუნეში განამტკიცა რუდოლფ ლაბანმა. ამ დებულებების თანახმად, სცენური ცეკვის სტრუქტურას სამი განზომილება აქვს: დროითი, დინამიკური და სივრცობრივი.

მივიჩნევთ რა ზემოაღნიშნულს ყველაზე მართებულად, სცენური ცეკვის აბს-

ტრაგირებული მოდელის აგებისათვის ლოგიკური ხერხების ძიებას წარმოადგენს სამივე მიმართულებით, ოღონდ იმის გავალისწინებით, რომ საბალეტო ტექსტის ზომები და სიდიდეები თავის საგნობრივ ფიქსაციას დროით განზომილებაში დებულობს.

ეს დებულება თავად ქორეოგრაფიული პრაქტიკით მტკიცდება. მასში კომპოზიტორები, ბალეტმაისტრები და შემსრულებლები დროითი სიდიდეებით ახდენენ ოპერირებას (ყოველი მათგანი — შემოქმედებითი პროცესის საკუთარ უბანზე). ამის საბუთს იძლევა ქრესტომათიული წყაროები, რომელთა შორისაა პეტრე ჩაიკოვსკისა და მარიუს პეტისპას ბალეტების ექსპლიკაციები. დამაჯერებელი დოკუმენტური მონაცემები, რომ საბალეტო მუსიკისა და ქორეოგრაფიული ტექსტის შეთხზვის პროცესი დაკავშირებულია გვერითი და პლასტიკური მასალის გარკვეულ ზომებსა და სიდიდეებად დაშლასთან.

დადგენილი ზომისა და სიდიდის ურთიერთდაქვემდებარებული ხასიათი ორ პარალელურად განვითარებულ ტექსტში (მუსიკალურსა და საცეკვაოში) საშუალებას იძლევა სცენური ცეკვის ფორმალისაციის ლოგიკურ საშუალებებად ავირჩიოთ, „ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდი.

ეს არჩევანი ემყარება შემდეგ სამუშაო ჰიპოთეზას:

თუკი ქორეოგრაფიული რივი სტრუქტურირდება მუსიკის უცვლელი და მკაფიოდ ფიქსირებული ზომებისა და სიდიდეების საფუძველზე, მაშინ ამ პარამეტრთა შედეგითი ფიქსაციის ხერხის აღმოჩენის შემთხვევაში შესაძლებელია ქორეოგრაფიული ტექსტის განვითარების დროითი სქემის შედგენა, რაც არსებითად მისი დროითი მოდელის შედგენას აღნიშნავს. რაკი მუსიკის სანოტო ტექსტი შეიცავს დროში განვითარების „გეგმას“, შესაძლებელია, ამის მსგავსად ცეკვის დროითი სტრუქტურის მოდელირებაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთ მიზანს ისახავდა ცეკვის ჩაწერის სისტემის მრავალი ავტორი (ვ. სტეპანოვი, ი. კულა, პ. კონტა და სხვ.), მაგრამ საცეკვაო



პროცესის ყველა კომპონენტის ზუსტი გადმოცემის მრავალსაფეხურიანი ემპირიული ამოცანები ხელს უშლიდა მათ გამოენაწიერებინათ მისი სტრუქტურული მახასიათებლები ამ პროცესის სამოძრაო-კუნთოვანი ხასიათის სპეციფიკის გათვალისწინებით.

ამიტომ, ამოვდივართ რა სცენური ცეკვის დროით განზომილებაში განფენილი სტრუქტურის „გვეგვის“ შედგენის კონკრეტულად დასმული ამოცანიდან, „ანალოგიური მოდელირების“ ლოგიკური ხერხების გამოყენებას განვიხილავთ როგორც დასმული ამოცანის ამოხსნისადმი პრინციპულად ახლებურ მიდგომას, რადგან მოცემული მიდგომის არსენალში მოიპოვება რიგი ხერხებისა და ოპერაციებისა, რომელიც იძლევა საშუალებას, მივიღოთ ყველაზე უტყუარი შედეგები საკვლევი ობიექტის (ცეკვის) სტრუქტურული რიგის მოდელირებისას დამხმარე ობიექტის (მუსიკის სანოტო ტექსტის) ანალოგიით.

ამასთან, „ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდი, რომელიც არ მოითხოვს მუსიკათმცოდნეობითი თეორიული დებულებების ბალეტმცოდნეობაში პირდაპირ გადმოტანას და არ გამოიყენებს ორი შესადარებელი რიგის ლექსიკაში განსხვავებების არსებობას, ეყრდნობა არა ამ ორ რიგს შორის იგივეობის, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ანალოგიების ძიებას.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოცემული მეთოდის ხერხები და მიდგომები საშუალებას იძლევა, გვერდი ავუაროთ მოდელირებულ და დამხმარე ტექსტებს შორის არსებულ შეუსაბამობას.

ამ ხერხთა რიცხვშია:

- ა) შემაპირისპირებელი არეალის მოძიება იმ ორ რიგს შორის, რომელიც „ერთგვარობის კრიტერიუმად“ გვევლინება მუსიკისა და ცეკვის დროით განზომილებაში არსებულ სტრუქტურაში.
- ბ) მუსიკისა და ცეკვის სტრუქტურაში იმ კონკრეტული იზომორფული ელემენტის დაზუსტება, რომელიც გარანტირებულ „მსგავსების კოეფიციენტად“ გამოდის.
- გ) ორი რიგის ტექსტების ორგანიზე-

ბაში შესაჯერებელი ელემენტის იზომორფული რეგულაციის ფუნქციის დადგენა.

ცეკვის დროით განზომილებაში არსებული სტრუქტურის შედგენაში მოცემული მიდგომის გამოყენების მართლზომიერების აპრიორულ დადასტურებად გვევლინება ბალეტმცოდნეობაში ნათლად გამოკვეთილი საბალეტო ფორმებისა და ფორმათწარმოქმნის პრინციპების მოდელირების ტენდენცია, მუსიკათმცოდნეობითი ტერმინებისა და ცნებების ბალეტმცოდნეობაში ექსტრაპოლაციისა და კომპოზიციურ დონეზე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ანალოგიების გატარების გზით.

XX საუკუნის ანალიტიკური მიდგომის დონეზე ასული ამ ტენდენციის დინამიკისა და მისი გამოყენების შედეგად მიღებული მრავალრიცხოვანი დებულებების (მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია რუდოლფ ლაბანისა და ელზაბეტ სურიცის „მუსიკისა და ცეკვის თეორიათა იდენტურობის“ ჰიპოთეზა) განხილვისას შეიძლება მივიღეთ იმ დასკვნამდე, რომ მრავალი დასაშვები დასკვნის ჰიპოთეტურმა დონემ დემონსტრაციულ-მატეკიკებელი დამოწმება ვერ მიიღო იმ მცდარი წარმოდგენის გამო, თითქოს „მუსიკისა და ცეკვის ლექსიკათა სხვაობა არ იძლევა ბალეტში ბგერითსა და ხილულს შორის პარალელების გაელების საშუალებას.“³

ცეკვის სტრუქტურის მოდელირების ლოგიკური საშუალებები და დროითი სფერო მუსიკის სანოტო ტექსტთან მიმართებაში, ლექსიკათა ორ შესადარებელ რიგს შორის არსებულ განსხვავებათა გამო, მოითხოვს იმგვარ საშუალებათა შეჩვენებასა და დაზუსტებას, რაც მისაღები იქნება საბალეტო ტექსტის დროითი სტრუქტურის მოდელირებისათვის.

კერძოდ, არსებულმა ლექსიკურმა განსხვავებებმა თავიდანვე განაპირობა საბალეტო ტექსტის აბსტრაგირების არა ნიშნობრივი, არამედ სქემატური ფორმა, რის გამოც კოდიფიცირებას ექვემდებარება არა საბალეტო მოძრაობები, არამედ მათი დროითი განზომილებანი, რო-



მელთა ფორმალისაციის პრინციპიც ნა-
სესხებია მუსიკალური ნოტაციის სისტემი-
საგან. სახელდობრ, ცეკვის მეტრიკული გა-
ნზომილება, რომელიც გვევლინება მისი
დროითი სტრუქტურის განზომილების ერ-
თეულად, სქემაში იღებს ტაქტის ფორ-
მას, რომლის მასშტაბიც მოდელირდება
მუსიკის დამხმარე სანოტო ტექსტთან
მიმართებაში. ამ ოპერაციის ჩატარების
მართებულობის დასაბამებულად მოყვა-
ნილია სასკოლო წესების მაგალითები,
აგრეთვე მაგალითები საცეკვაო ტექსტის
ჩაწერის ზოგიერთი სისტემიდან, სადაც
მუსიკის ტაქტის ზომა გამოდის საბალე-
ტო ტექსტის საზომ ერთეულად.

შემდეგში, ვიღებთ რა საფუძვლად
განზოგადებულ მეტრიკულ სქემას, მას-
ში საბალეტო ტექსტის მახასიათებლების
შერწყმის პროცესი ხორციელდება იმ
ელემენტის გამოვლენის გზით, რომელიც
ატარებს როგორც ბგერისა და ჟესტის
სინთეზირების ფუნქციას, ისე მუსიკა-
ლურ და საცეკვაო დროით სქემაში ტაქ-
ტობრივი სტრუქტურის ფორმირების
ფუნქციასაც. რადგან მხოლოდ ეს ორი
ნიშანი წარმოადგენს იმის კრიტერიუმს,
რომ მოცემულ ელემენტს ძალუძს „მსგა-
ვსების კოეფიციენტის“ ფუნქციის შეს-
რულება ცეკვის მთლიანი დროითი სტრუ-
ქტურის მოდელირებისას, მუსიკასთან მი-
მართებაში.

თუ დაუვკვირდებით მუსიკისა და ცე-
კვის მეტრიკულ ელემენტებს, ნათელი
გახდება, რომ ზემოხსენებული ფუნ-
ქციის მატარებელია აქცენტი. ზემოთქმუ-
ლის დოკუმენტური დადასტურებაა საბა-
ლეტო სასკოლო წესები, რომელთა მიხედ-
ვითაც „ძლიერი მოძრაობები იწყება ტაქ-
ტის ძლიერ მონაკვეთზე. თუ ისინი ემთხ-
ვევა სუსტ მონაკვეთებს, მაშინ ირღვევა მუ-
სიკალურ-ქორეოგრაფიული აგებულების
ერთიანობა“⁴. ბგერისა და ჟესტის აქცენ-
ტური სინთეზირების ეს სპეციფიკა სა-
ბალეტო მოქმედებაში შენიშნა ვ. ვანს-
ლოვმა, რომელიც თვლის, რომ „ცეკვის
ზომა და საყრდენი მონაკვეთი ყოველ-
თვის ემთხვევა მუსიკის ზომასა და საყრ-
დენ მონაკვეთებს“⁵.

ეუთანხმებით რა იმას, რომ ეს შესა-

ტყვისობა საკმარისია აქცენტის, როგორც
„მსგავსების კოეფიციენტის“ აღმოჩენის
სათვის, იმავე დროს უნდა აღინიშნოს,
რომ იგი არ წარმოადგენს ზემოხსენე-
ბული ორი რიგის აბსოლუტური იდე-
ტურობის ნიშანს.

მუსიკისა და ცეკვის სტრუქტურული
შესატყვისობის საკითხი თავიდანვე წარ-
მოადგენდა ბალეტის მკვლევართა ყურა-
დების საგანს. ჯერ კიდევ ანჯოლინი
(მე-18 საუკ.) თვლიდა, რომ აქ შეუძ-
ლებელია იყოს სრული თანხვედრა. ეს
აზრი გაიზიარეს მე-20 საუკუნეში პ.
კარამა და ვ. ვანსლოვმა.

განვიხილავთ რა დროითი ანალოგიე-
ბის სპეციფიკას ბგერისა და ჟესტის
განსხვავებული ბუნების გათვალისწინე-
ბით, ვახდენთ მუსიკალურ და საცეკვაო
მეტრს შორის არსებულ მსგავსებათა და
განსხვავებათა მკაფიო დიფერენცირებას.

ვითვალისწინებთ რა მუსიკასა და ცე-
კვაში აქცენტური ანალოგიების არსე-
ბობის დამადასტურებელ მრავალ წინამ-
ძღვარს, აქცენტს ვირჩევთ „მსგავსების
კოეფიციენტად“, რაც საშუალებას გვა-
ძლევს, ჩავატაროთ ოპერაცია ცეკვის
მეტრიკული სქემის მოდელირების მიზ-
ნით. ამავე დროს, ანალოზმა გვიჩვენა,
რომ საცეკვაო აქცენტის სპეციფიკა, რო-
მელიც მოძრაობითს იმპულსებში ასახ-
ავს აქცენტირებული და უაქცენტო ზო-
ნების მონაცვლეობის მკაცრ წესრიგს,
მოითხოვს განსაკუთრებულ მიდგომას
მის სქემატურ ასახვაში, რადგან ცეკვა-
ში აქცენტების ასახვის კუნთოვან-დინა-
მიურ ბუნებას აქვს პულსირებადი ხასი-
ათი, რაც შესაბამისი სპეციფიკური სა-
შუალებებით უნდა იქნეს გადმოცემული
ცეკვის მთლიან მეტრიკულ სქემაში.

მისი ფიქსაციის ფორმის არჩევანი ნა-
სესხებია მუსიკის იმ რიტმიკული თეორი-
ებიდან, რომელშიც მეტრი ინტერპრე-
ტირებულია როგორც კუნთოვან მოტო-
რიკასთან დაკავშირებული ფიზიოლოგი-
ური ელემენტი, მოცემულ თეორიაზე და-
ყრდნობით, რომლის მიხედვითაც მუსიკა-
ში დროის სუბიექტურ განზომილებას სა-
ფუძვლად უდევს პულსი და ნაბიჯი.⁶
ვარიაციის ტექსტის ანალიზის პროცე-

სი ექვემდებარება სასცენო ცეკვის ელემენტარული აგებულების ვიწრო, მყარი სისტემის სინტაქსური წესების გამოვლენას. ეს გამორიცხავს კლასიკურ სისტემაში (დუეტური, მასობრივი, ჯგუფური და სხვ.) ჩამოყალიბებული ჯორეო-გრაფიული გამონათქვამის ფორმათა სრული მოცულობის განსაზღვრას. ამგვარი შეზღუდულობა დაკავშირებულია იმასთან, რომ ვარიაციის ანალიზის პროცესი წარმოადგენს არამართო მისი აგებულების პრინციპის გამოვლინების საშუალებას, არამედ საბალეტო ტექსტის ანალიზისა და ფორმალისაციის შემოთავაზებული მეთოდების სარწმუნო შემოწმებასაც.

შემდეგ, ანალიზის შემოთავაზებული მეთოდის სპეციფიკურ ნიშანს წარმოადგენს ვარიაციის ტექსტის ელემენტების დინამიკური თანაფარდობის წინა პლანზე წამოწევა, მუსიკალური ტექსტების ანალიზისას განხილულ დროით თანაფარდობასთან განსხვავებით.

მიგვაჩნია რა, რომ საბალეტო მოძრაობათა დინამიკურ თანაფარდობათა პრინციპი პრაქტიკულად „კოდირებული“ სქემატიზირებული ტექსტის „პულსურ ტალღაში“, მასში კუნთოვანი დინამიკის განაწილებას განვიხილავთ ვარიაციის ყველა სამოძრაო ფაზის თანაფარდობათა სპეციფიკის დადგენის გზით — მიკროდან — მაკრო დონემდე.

ჩვენს მიერ შემოთავაზებული ანალიზის მეთოდი განისაზღვრება როგორც სინტაქსური მიდგომა, რომელიც ეყრდნობა ლექსთმცოდნეობასა და მუსიკათმცოდნეობაში გამოყენებულ მეცნიერულად დასაბუთებული „მეტრიკის“, როგორც ლექსის აგებულების შესახებ მოძღვრების“ თეორიას; მის თანახმად პოეტური და მუსიკალური ენის სინტაქსის საფუძველში დევს „მეტრის მიერ გაპირობებული დანაწევრება ტექსტისა შედარებით მოკლე, ურთიერთ თანაფარდობაში მყოფ მონაკვეთებად“..

ცეკვის კუნთობრივ-მოძრაობითს პარმონიას ჩვენ განვიხილავთ ტაქტობრივ სიდიდეთა თანაფარდობის ანალიზის მეშვეობით, ამიტომ, ვარიაციის ანალიზის

პროცედურა ხორციელდება „აქცენტური რიტმის“ თეორიის იმ დებულებათა გამოყენებით, რომლებშიც ტაქტი ვარაუდობს ლება როგორც სინტაქსური ერთეული.

ვარიაციის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ კუნთოვან დაძაბულობათა და ვარდნების დინამიური თანაფარდობები ქმნის:

ა) ვარიაციის განვითარების დროით და ტემპურ განწყობას;

ბ) ვარიაციის მეტრიკულ და რიტმიკულ განზომილებას, რაც აყალიბებს ტექსტის სინტაქსურ ელემენტებს (საბალეტო „პა“, „ფრაზა“, „წინადადება“) და „პერიოდის“ მცირე კომპოზიციურ ფორმას.

ვარიაციის ტექსტის დასახელებულ ელემენტებს შორის თანაფარდობის მაყალიბებელ სტრუქტურულ შექანიშმებად გამოდის განმეორების, მონაცვლეობის და შეპირისპირების პრინციპები, რომლებიც აყალიბებენ კუნთოვანი დინამიკის თვალსაზრისით მაწონასწორებელ თანაფარდობებს, საცეკვაო „ნაწილებს“, „პა“-ს „ფრაზას“ და „წინადადებას“ შორის.

ვარიაციის დინამიკის მკაფიოდ განსხვავებულ ფაზებად დაყოფის, აგრეთვე, ერთ მთლიან ტექსტად მათი გაერთიანების ელემენტებად გვევლინებიან აქცენტები, პაუზები და ზღუდეები.

ტექსტის დროითი (ტაქტობრივი) სიდიდეების თანაფარდობათა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ კლასიკური ვარიაციის აგებულების ნიშანს წარმოადგენს გამოკვეთილ ტაქტურ სიდიდეებზე მისი მკაცრი განზომილება, რომლებსაც „კვადრატული“ კონფიგურაციის სახე აქვთ. იგი კლასიკური მუსიკის ქრესტომათიული სტრუქტურული მოდელის მსგავსია.

მან გვიჩვენა, რომ საცეკვაო ტექსტის მეთხვეის პროცესი დაკავშირებულია ბალეტმაისტერის მიერ სუბიექტურად შეჩრეული საცეკვაო მასალის მუსიკის დროითი განზომილებების ობიექტურად არსებულ ჩარჩოებში განთავსების რუდუნებითსა და რაციონალურ ოპერაციასთან.

შრომში ხორციმესხმული საბალეტო ტექსტის ფორმალისაცია და ანალიზი წარმოადგენენ ახალი მეთოდის გამოხატვის ოპერაციებს, რომლებიც ბალეტ-



მცოდნეობაში არასოდეს გამოყენებულა.

მისი სიახლე ძვეს იმაში, რომ კლასიკური ვარიაციის ფორმალიზაციის და ანალიზის პროცესში გამოყენებული ლოგიკური საშუალებები არ წარმოადგენენ რაიმე უპირობო მოცემულობას. მათი ერთობლიობა ჩვენს გამოკვლევაში გამოისახება „ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდით, უფრო ზუსტად — ბალეტმცოდნეობაში მისი მომიჯნავე მუსიკალური თეორიის ლოგიკური საშუალებების ექსტრაპოლაციის მეთოდით, იმ საშუალებებით, რომლებიც მუსიკათმცოდნეობაში გამოიყენებიან ჩვენს შრომაში გამოკვეთილი მსგავსი ამოცანების ამოხსნისას.

„ფორმალურ“ ლოგიკასა“ და „ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდების მოთხოვნების შესაბამისმა მოცემულმა მეთოდმა საშუალება მოგვცა შეგვედინა:

ა) კლასიკური ვარიაციის ტექსტის ფორმალიზირებული, ტექსტუალურ-რიტმიკული სქემა;

ბ) კლასიკური ქორეოსტრუქტურის თეორიული მოდელი, ქრესტომათიული კლასიკური ტექსტის დინამიკური, დროითი და სივრცითი სტრუქტურული მოდელის სახით.

წინამდებარე მეთოდის არსი, კლასიკური ქორეოსტრუქტურის აბსტრაქტული, დროითი მხარის მუსიკის სანოტო ტექსტის დროითი სტრუქტურის ანალოგიით აგებაში ძვეს.

„ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდის წარმოჩინების ოპერაციები, კლასიკური ტექსტების ნიშან-თვისებათა აღწერასთან ერთად, თავის თავში აერთიანებენ სცენური ცეკვის პოეტიკაში წვდომის თეორიულ დონეს მუსიკასთან კავშირში, რამეთუ საბალეტო ენის სინტაქსური წესების ყველაზე უტყუარი დასკვნების სახით მიღება შესაძლებელი გახდა მსჯელობათა, დებულებათა და ჰიპოთეზათა მნიშვნელოვანი მოცულობის შეჯერების შედეგად, რომელიც როდესმე გამოთქმულა არისტოტელედან მოყოლებული დღემდე ცეკვის ბუნებისა და მის ცეკვასთან კავშირის თაობაზე. ამიტომაც შრომაში განხორციელებული სა-

ბალეტო ტექსტის ფორმალიზაცია და ანალიზი შეიძლება განვიხილოთ როგორც მოცემულ დებულებათა და ჰიპოთეზათა შემოწმების ცდის ფორმათაგანი, გატარებული დემონსტრაციულ-ლოგიკურ დონეზე.

კერძოდ, ანალიზმა უჩვენა, რომ კლასიკური ქორეოსტრუქტურა წარმოადგენს მუსიკალური მეტრო-რიტმის წარმონაქმს, რომელშიაც ობიექტურად ძვეს სცენური ცეკვის სტრუქტურული მახასიათებლები, რამდენადაც ჩატარებული ანალიზის თანახმად, მუსიკალურ მეტრო-რიტმში დასაბამიდანვე კოდირებულია:

ა) საბალეტო ტექსტის სინტაქსური ერთეულები, მისი დროითი ზომები და სიდიდენი.

ბ) საცეკვაო რივის დინამიკური, დროითი და სივრცითი განზომილებათა ტიპები, გაცხადებულნი, როგორც ტექსტის ელემენტთა თანაფარდობა (დინამიკური), თანაზომიერება (დროითი) და პროპორციულობა (მოცულობითი).

ამიტომაც მუსიკალურ მეტრო-რიტმს ჩვენ მივაკუთვნებთ კონსტრუქციულ მოდელს, რომელშიც კოდირებულია კლასიკური ქორეოსტრუქტურის, საბალეტო ტექსტის დროსა და სივრცეში გაშლის წესები.

ხოლო ვარიაციის ტემპო-რიტმულ სქემას განვიხილავთ, როგორც იმ ამოსავალ მასალას, რომლის საფუძველზედაც სცენური ცეკვის აგებულების სპეციფიკის შესახებ წარმოდგენის შექმნა გახდა შესაძლებელი.

ასეთი სქემის შედგენისა და მისი „ანალოგიური მოდელირების“ მეთოდის ყველა პირობების დაცვით განხორციელებული ანალიზის ჩატარების ფაქტი გადაიქცა ჩვენს მიერ შემოთავაზებული სცენური ცეკვის თეორიის ბალეტმცოდნეობაში, მომიჯნავე მუსიკალური თეორიიდან ექტრაპოლაციის გზით შემოტანის პერსპექტიულობის ჰიპოთეზის სიცოცხლისუნარიანობის ცდად. ეს გზა გულისხმობს კლასიკური ქორეოსტრუქტურის აღწერისა და დახასიათებისადმი მი-



დგომათა, ფორმულირებულ დებულებათა და ცნებათა დასესხებას.

ვარიაციის დროითი მხარის საწარმო ტექსტზე დაქვემდებარებული მოდელირების სამართლიანობა დაადასტურა ანალიზის პროცესში, რომელმაც უჩვენა, რომ მეტრული, მახვილური მოზომილობა საბალეტო და მუსიკალურ ტექსტებში ერთნაირად აფორმირებს ორი რიგის ზომით ერთეულს — მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ტაქტს, ანდა მეტრს. ეს დებულება პირველ რიგში ამტკიცებს „ერთგვარობის კოეფიციენტად“ ორი რიგის მახვილური მახასიათებლების არჩევანის სამართლიანობას, რომელთა საფუძველზედაც მოხდა ცეკვის დროითი სტრუქტურის მოდელირება, მუსიკის დროითი სტრუქტურის ანალოგიის მიხედვით (რაც გამოიხატება საწარმო ტექსტში მისი სატაქტო სტრუქტურის სახით).

ვარიაციის მთლიანი სტრუქტურის მუსიკის რიტმიკული სტრუქტურის ანალოგიით მოდელირების სამართლიანობა დამტკიცდა, აგრეთვე ვარიაციის ანალიზის პროცესში, რამეთუ ანალიზმა უჩვენა, რომ საბალეტო ტექსტის მეტრული და რიტმული (დროითი) რეგულაცია ეყრდნობა ერთგვარ მუსიკალურ მექანიზმებს — მახვილებს, პაუზებსა და ცეზურებს. გამოიკვეთა, რომ კლასიკურ საბალეტო ტექსტში მოცემულ ურთიერთდაქვემდებარებულ მექანიზმთა ტიპი აფორმირებს მუსიკალურის მსგავს კლასიკური საბალეტო ენის ტიპოლოგიას, დაყრდნობილს „რეგულარულ“ მეტრულ და „კვადრატულ“ რიტმიკულ განზომილებასზე.

ანალიზმა დაადასტურა, რომ სატაქტო-რიტმიკული რეგულაცია საცეკვაო რიგისა, აფორმირებს მის სინტაქსს, რომელიც ხსნის ნებისმიერ საბალეტო ნიმუშის აგებულების წესებსა და ფორმებს. ნათქვამის დადასტურებას წარმოადგენს ანალიზის პროცესში გამოვლენილი მეტრისა და რიტმის ფუნქციები, რომელთა ინტერპრეტირებაც შეიძლება როგორც სცენური ცეკვის დროითი ორგანიზაციის სინტაქსური წესებისა.⁸

მეტრის ფუნქციები, ანუ კლასიკური ქორეოსტრუქტურის აგების წესებში რძოდ თავმოყრილია:

ა) საცეკვაო რიგის დინამიკურ-კუნთოვანი ტონუსების თანაზომიერ განაწილებაში (მახვილიანი და უმახვილო პლასტიკური „დროები“), გამოვლითი და რიგობრივი, დაძაბული და მოდუნებული კუნთოვანი დინამიკის საშუალებით;

ბ) საბალეტო „პა“-ში ქორეოგრაფიული მიკროსტრუქტურის („დროის“), ჩართვაში დროითი წილობრივი ზომების გაერთიანების გზით საერთო დროითი ზომის („საბალეტო პა“ და მთელი ტაქტი) შექმნაში, რომელიც ტოლი იქნებოდა საცეკვაო მუსიკის მეტრული სიდიდისა;

გ) საბალეტო „პა“-თა განმეორებების ხარჯზე საბალეტო რიგის მეტრული სიდიდის გაწონასწორებაში, რომელიც ანიჭებს ვარიაციას კლასიკური ტიპის მეტრულ თანაზომიერებას ანუ რეგულარულ მახვილს, რეგულარულ მეტრიკას.

დ) ბალეტის მუსიკალური და საცეკვაო რიგების სინთეზირებაში მახვილური სიმბალეების თანხვედრათა საფუძველზე და აგრეთვე, საბალეტო „პა“-თა დროითი ზომების დროით სიდიდეებად აგებაში.

ტაქტის მეტრული რეგულაციის მოცემულ დონეს, იმის გამო, რომ იგი ქმნის ორგანიზებული მოძრაობის (დროის) პირველწყაროს, რაც განამტკიცებს მათ შორის ნორმატიულ (და არა თვითნებურ) კავშირს, ჩვენ მივიჩნევთ ქორეოგრაფიული ტექსტის საბალეტო „პას“-ს პირველი ტექსტუალური ერთეულის — ელემენტის ფორმირების სინტაქსურ წესად.

ამის შედეგად სცენური ცეკვის სტრუქტურების მოცემულ დონეს, გამოხატულს საბალეტო „პა“-თა მკაცრად მოზომილ მეტრულ რიგთაწყობაში (განლაგებულნი სხვადასხვა სიდიდის დროით მონაკვეთებში), ჩვენ მივაკუთვნებთ კლასიკური ქორეოსტრუქტურის ფორმირების პირველ ტიპოლოგიურ ნიშან-თვისებას.

მეორე ნიშან-თვისებად ჩვენ მივიჩნევთ ცეკვის სტრუქტურების რიტმიკულ დო-

ნეს, რომლის ჩატარებული ანალიზის გზით გამოიხატება სინთეზურ ელემენტთა და მათ კავშირთა მთელი იერარქიის ფორმირებაში პაუზათა და ცეზურების დახმარებით, რომლებიც წარმოიშევიან:

ა) დროითი მასშტაბის საბალეტო „ფრაზის“ პაუზის დახმარებით, გამოწვლილვის გზით, რომელიც სრულდება მახვილური (დინამიურად დაძაბული) პოზით, რაც თავის მხრივ კქმნის ვახსნილ (დინამიური თვალსაზრისით დაუსრულებელ) საცეკვაო სტრუქტურას (ტექსტუალურ ელემენტს).

ბ) დროითი მასშტაბის საბალეტო „წინადადების“ დახმარებით, გამოწვლილვის გზით, რომელიც სრულდება შედარებით მშვიდი (უმახვილო) ფაზით, რაც კქმნის დახურულ (დინამიკური თვალსაზრისით) ტექსტუალურ და სტრუქტურულ ელემენტს, საცეკვაო ენის ერთეულს.

საბალეტო ენის ყველა ხსენებულ ელემენტთა და ერთეულთა გამაერთიანებელი წესებია:

ა) ურთიერთშეჯერებული დროითი პროცირების (ნორმირებული ინტერვალურობა) საბალეტო „პა“-თა, „ფრაზათა“ და „წინადადებათა“ შორის ფორმირება, რაც ვარიაციის სტრუქტურას კონფიგურაციის „კვადრატულ“ ტიპს ანიჭებს;

ბ) ტექსტის დაცალკეება შედარებით მოკლე, შეპირისპირებად და თანაზომიერ მონაკვეთებად, რაც დაეყრდნობა ტექსტთა ელემენტების განმეორადობის პრინციპს მკაცრად გამოზომილ დროის მონაკვეთის შენაცვლებით.

რიტმის ზემოთ მონიშნულ ფუნქციებს (როგორც ანალიზმა გვიჩვენა) ჩვენ სინტაქსურ წესებად მივიჩნევთ, რომლებიც ყველა პარამეტრის მიხედვით ემთხვევიან მუსიკალური ტექსტების, მათი ელემენტებისა და ურთიერთდამოკიდებულებების ფორმირების წესებს.

კლასიკური ტექსტის ქორეოგრაფიული სტრუქტურის შესახებ ცოდნის დაგროვებას წინ უსწრებდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ანალოგიების გამოძიების ურთულესი პროცედურა, რომელიც შემდეგი ოპერაციებისაგან შედგებოდა:

ა) სცენური ცეკვის პოეტიკის მიხედვით ვართა მიერ ქორეოგრაფიული სტრუქტურის ინდუქციური განზოგადების მეთოდით გამოვლენილ დებულებათა, მოსაზრებათა და პიპოთეზათა ფართო ჭრილის დამუშავება;

ბ) მუსიკისა და ცეკვის დროით პლასტებში „ერთგვარობის კრიტერიუმისა და კოეფიციენტის“ მოძიება, მუსიკის სანოტო ტექსტის დამხმარე მოდელის ანალოგიით, სცენური ცეკვის სტრუქტურული (ფორმალური) მოდელის აგების მიზნით;

გ) ვარიაციის ტექსტის სავარაუდო მოდელის აგება;

დ) მოცემული მოდელიდან (სქემატური ტიპი) ყველა შესაძლო შედეგის გამოყოფა ვარიაციის ქორეოსტრუქტურის ცნებობრივი აღწერილობის სახით.

ანალიზის პროცესში აღმოჩნდა, რომ საბალეტო ტექსტს (ქორეოსტრუქტურული თვალსაზრისით) გააჩნია მეტად მდგრადი და შეთანხმებული კონსტრუქციული ურთიერთკავშირები მის შემადგენელ ნაწილებს შორის, რომლებიც იძლევიან მისი აგებულების, უფრო მეტად მუსიკალური და ნაკლებად პოეტური ტექსტების არქიტექტონიკის მსგავსი კონსტრუქციებისადმი მიკუთვნების უფლებას.

აქედან გამომდინარე, საბალეტო ენის აგებულების ფუნდამენტურ მახასიათებლად ჩვენ მივიჩნევთ მისი დროითი გამომზომილობა, რაც განასხვავებს მოცემული ტიპის ტექსტებს პროზაულისაგან (ენის ელემენტთა მახვილური და არქიტექტონიკური ურთიერთდამოკიდებულებების თავისუფალი განლაგებით), რამდენადაც საბალეტო ტექსტი იშლება მკაფიოდ გამოიჯნულ, სინტაქსური წესებით დადგენილ იერარქიულ რიგზე განლაგებულ რგოლებად.

ტექსტუალურ რგოლებს შორის კავშირის წესრიგს სამი — მჭიდროდ ურთიერთდამოკიდებული — დინამიკური, დროითი და სივრცითი განზომილება გააჩნია.

საბალეტო ტექსტის უწყვეტობა ერთ მოძრაობათა მეორესთან გამოწვლილვის შეჯერებას ეყრდნობა, რაც კქმნის ფიზიოლოგიური მოწესრიგებულობით გამართ-



ლებულ კუნთოვანი დინამიკის ჰარმონიულ ურთიერთდამოკიდებულებებს. მოძრაობათა კავშირი, მათი მოწესრიგებულობა კანონზომიერების ნორმატიული ძალის მატარებელია და არა ქორეოგრაფიული ქმედების შემთხვევითი განვითარებისა.

ეს განვითარება ყოველთვის ერთი მიმართულებით მიედინება: წინამავალიდან-მომავლისაკენ; წინა მოქმედებიდან — ახალი მოქმედებისაკენ; წინა საცეკვაო მონახაზიდან — ახლისკენ და ა. შ.

დროითი-სივრცობრივი ცალმხრივი მიმართულება ტექსტის ყველა რგოლთა კავშირებისა წყვეტილია (რამეთუ იგი ტექსტის ნაწილთა კავშირია), მაგრამ ამავე დროს იგი უწყვეტიცაა, რამდენადაც მაინც კავშირია.

უფრო საგნობრივად მოძრაობათა ურთიერთკავშირი სახსრულ დინამიკაში აისახება. იგი გამოიხატება დაძაბულობიდან მოდუნებისაკენ ჰარმონიული გადასვლების პლასტიკური ნაკადის დინებაში. ეს დინება დანაწევრებულია მახვილებით, პაუზებითა და ცეზურებით, რაც თავის მხრივ შეიცავს განვითარების, ქმედების გაგრძელების იმპულსს.

იმისდა მიუხედავად, რომ კლასიკური ტექსტის ქორეოსტრუქტურას სამი განზომილება გააჩნია, ნაშრომში აგებულმა სამმა სტრუქტურულმა მოდელმა დაადასტურა, რომ დინამიკური, დროითი და სივრცითი სტრუქტურები „მახვილური“ მეტრო-რიტმის სისტემით განსაზღვრული, განზომილების ერთიანი ტიპის მიხედვით იქმნებიან, რამეთუ ვარიაციის ტექსტის ყველა — დინამიკური, დროითი და სივრცითი განზომილების მახასიათებელი, მის სტრუქტურას კლასიკურ ტიპს მიაკუთვნებს.

მის ნიშან-თვისებებს წარმოადგენენ: რეგულარული მახვილურობა, „კვადრატული“ კონფიგურაცია და ცეკვის ორნამენტული მონახაზი.

კლასიკური ქორეოსტრუქტურის დასახელებული მახასიათებლები უზრუნველყოფენ საბალეტო ტექსტის „დანასანტურ“ ნიშან-თვისებას, გამომდინარეს

ყველა ელემენტისა და მათი შემქმნელი მექანიზმის განმეორებადი სისტემის მტკმედებიდან.

საბალეტო ტექსტის შემადგენლობა:

— ერთი მოძრაობა — „დრო“ — ტექსტუალური წარმონაქმნის „სამშენებლო უჯრედს“ წარმოადგენს;

— სხეულის მდგომარეობათა შეუღლება ქმნის პირველ სტრუქტურულ და სემანტიკურ ერთეულს — საბალეტო „პა“-ს; — საბალეტო „პა“-თა შეუღლება ქმნის გარდამავალ სტრუქტურულ და სემანტიკურ ერთეულს „ფრაზას“;

— საცეკვაო „ფრაზათა“ შეუღლება კი ქმნის საბალეტო ენის ყველაზე მსხვილ სემანტიკურ და სტრუქტურულ დასრულებულ ერთეულს — „წინადადებას“;

— „წინადადებათა“ შეუღლება ქმნის პირველ კომპოზიციურ ფორმას — „პერიოდს“;

ჩატარებული ანალიზის თანახმად, პირველ სინტაქსურ წარმონაქმნად საბალეტო „პა“ გვევლინება. პოეზიაში სიტყვისა და მუსიკალურ ტექსტებში მოტივის დარად, იგი იყოფა მთავარ და დამხმარე წარმონაქმნებად. ძირითად „პა“-თა ამოსაცნობ ნიშნებად, მათ სტრუქტურაში რამოდენიმე მოძრაობის („დროის“) არსებობა გვევლინება, ხოლო დამხმარე ნიშნად — მათი ერთდროული აგებულება.

აქედან გამომდინარე, ძირითად და დამხმარე საბალეტო „პა“-თა ფუნქციები ქორეოგრაფიული ტექსტის ორგანიზაციაში — სხვადასხვაგვარია.

კერძოდ, ერთგვარი დროითი ზომის მქონე ძირითადი „პა“-ნი, როგორც წესი, საცეკვაო რიგს მოტორული განვითარების ხასიათს ანიჭებენ.

დამხმარე „პა“-ს კი პირიქით, ამ განვითარების შემაჩერებელი, გამწყვეტი ფუნქცია ენიჭება, რამეთუ საბალეტო რიგში ის პაუზისა და დასრულების ფუნქციას ასრულებს. ლიტერატურულ ტექსტებში თანდებულების, კავშირებისა და შორისდებულების ანალოგიურად დამხმარე „პა“ ასრულებს საბალეტო ტექსტში მნიშვნელოვან როლს. სხვადასხვაგვარი


Reparation (დამხმარე მოძრაობები), ნა-
ბიჯებისა და დინამიური თვალსაზრისით
ერთდაგვარი pasdebourree — ბისაგან
შექმნილი დამხმარე „პა“-ნი, ვიზუალუ-
ლად განსხვავდებიან — ან aqiomd-ის
მნიშვნელოვანი ფიქსაციით, ან თავისი
უაქცენტო გაწონასწორებულობით.

შემდგომ ელემენტად, რომელშიც ჩა-
დებულია კლასიკური სტრუქტურის აგე-
ბის კონსტრუქციული პარამეტრები და
ნიშნები, გვევლინება საბალეტო „წინა-
დადება“. როგორც დინამიურად დასრუ-
ლებული და ყველაზე მსხვილი ტექსტუ-
ალური წარმონაქმნი, „წინადადება“ სტრუ-
ქტურულ იერარქიაში ყველაზე მნიშვნე-
ლოვანი ქორეოგრაფიული გამონათქვამის
ერთეულს წარმოადგენს, რომელსაც უკ-
ვე თან მოსდევს საცეკვაო სცენების ფო-
რმირების კომპოზიციური დონე.

სწორედ ეს ფაქტი შეიძლება ჩაითვა-
ლოს იმის საფუძვლიან მტკიცებად, რომ
წინადადების სტრუქტურის აღწერა ქო-
რეოსტრუქტურის ტექსტის შესახებ ცო-
დნის შედგენის იდენტურია.

თუ მოცემულ მიზანდასახულობას (ცნო-
ბილს მუსიკათმცოდნეობაში, როგორც
მუსიკალური ფორმის აგებულების თეო-
რია) მივყვებით, შეიძლება ვიფიქროთ,
რომ კლასიკური ცეკვის მთელი ფორმა-
ლური ჭრილის ამრეკლავ მასალაზე დაყ-
რდნობით მოცემული სტრუქტურული ერ-
თეულის ყოველმხრივი შესწავლა იქცევა
სცენური ცეკვის სრულყოფილი შექმნის
საფუძვლად.

მოცემული წანამძღვრებიდან თუ გა-
მოვალთ, პირველადი განმარტებითი სქე-
მის დონის მატარებელი ჩვენს მიერ ნა-
შრომში ფორმალისტული კლასიკური
ვარიაციის ქორეოსტრუქტურის მოდე-
ლი, შეიძლება მივიჩნიოთ სცენური ცე-
კვის თეორიის ჩამოყალიბებისაკენ გადა-
დგმულ პირველ ნაბიჯად, რამდენადაც
ნაშრომში შემოთავაზებული (ბალეტ-
მცოდნეობაში ახალი) ქორეოგრაფიული
ტექსტების კვლევის მეთოდი, ესთეტიკუ-
რი მიდგომისაგან განსხვავებით (რომ-
ლის მიზანსაც შედგენს სახეების მთლი-
ანი სისტემის მოდელის აგება), შეიძლება
გადაიქცეს ემპირიული აღქმისათვის დაფა-

რული საბალეტო ფანრის კანონზომიერე-
ბათა კვლევის ინსტრუმენტად. 
ამასთან, ნაშრომში შემოთავაზებული
ფორმალურ-ლოგიკური მიდგომის გა-
მოყენების პროცესი სრულიადაც არ ვა-
რადობს იმ ოპერაციების ჩატარების
აუცილებლობას, რომლებიც ჩვენ განვ-
საზღვრეთ, როგორც „ერთი საბალეტო მო-
დელირებული ტექსტის მეორესთან შე-
დარების კანონზომიერების დასაბუთება“.

ამასთან, ჩვენ ვთვლით, რომ მისი
გამოყენების აუცილებელ პირობას წარ-
მოადგენს უფროვე განვითარებული მუ-
სიკალური თეორიისაკენ (რაც საუკუნეებს
მოიცავს) და მისი დამხმარე მოდელისაკენ
— სანოტო ტექსტისაკენ ორიენტაცია.

ნაშრომში შემოთავაზებული სცენური
ცეკვის კვლევის მეთოდი შეიძლება იქცეს
საბალეტო ენის პრობლემათა შესწავლის
ინსტრუმენტად.

კერძოდ, ჩვენ ვთვლით, რომ რეფო-
რმისტულ გარდაქმნათა (რომლებიც მიმ-
დინარეობენ თანამედროვე საბალეტო ენ-
ის ლექსიკურ და სტრუქტურულ პლასტე-
ში) თეორიული კონცეფციის შექმნისას
აუცილებელია მრავალი პრობლემის სი-
ღრმისეული დამუშავება. მათ შორის უმ-
თავრესია — საბალეტო ენის ჟანრული
სპეციფიკის შენარჩუნების პრობლემა.

ჩვენს ნაშრომში წარმოჩინებული ეს
პრობლემა, თავისი სპეციფიკიდან გამო-
მდინარე, მოითხოვს ცალკე გამოკვლე-
ვას. მიუხედავად ამისა, სცენური ცეკვის
ანალიზის მონაცემებზე დაყრდნობით,
ჩვენ შეგვიძლია აპრიორულად ვამტკი-
ცოთ, რომ საბალეტო ენის ჟანრულ-იმან-
ენტურ ნიშან-თვისებებად გვევლინებიან:

- ა) ქორეოგრაფიული ტექსტის მეტრ-
ულ-რიტმული გამოზომილობა;
- ბ) სცენური ცეკვის აგება ძირითადი
და დამხმარე „პა“-თა საშუალებით;
- გ) საბალეტო ტექსტის ელემენტების
კონსტრუქციული ფორმის კავშირების
უზრუნველყოფა მასწავლებლის, პაუზებისა
და დასკვნების დახმარებით, რომლის
პრინციპიც მუსიკალურ მეტრო-რიტმში
ქვეს.

საბალეტო ენის ტიპოლოგიის ამ ბო-
ლო თვისებიდან გამომდინარე, მის

სტრუქტურაში ცვლილებების შემტან სუბსტანციად საცეკვაო გამონათქვამში ელემენტთა კავშირის ფორმა გვევლინება, რომელიც, როგორც წესი, უნდა შეიცვალოს მუსიკის მეტრო-რიტმულ სისტემაში ცვლილებების შემთხვევაში.

ხოლო ქორეოსტრუქტურაში უცვლელ სუბსტანციად ითვლება საბალეტო ტექსტის ელემენტთა ურთიერთდამოკიდებულების კონსტრუქციული პრინციპი, დაყრდნობილი საბალეტო „პა“-თა რიგთაწყობის კუნთოვან-დინამიკურ რეგულაციაზე.

წინამდებარე გამოკვლევაში გამოვლენილმა ანალოგიებმა ცეკვასა და მუსიკას შორის, გამოკვეთა კანონზომიერება, რომლის არსიც დამოკიდებულია ქორეოგრაფიული ტექსტის აგებულების ტიპის იმ ფორმალურ მიზანდასახულობებზე, რომლებიც მუსიკის დროით სტრუქტურაშია ჩადებული.

ეს დებულება სრულად მტკიცდება XX საუკუნის მთელი ქორეოგრაფიული პრაქტიკით, რომელიც საბალეტო ტექსტში მნიშვნელოვანი ლექსიკური და სტრუქტურული ცვლილებებითაა დადასმული.

კლასიკური ქორეოსტრუქტურის განსილვისას მიღებული დებულებების ჭრილში ამ ცვლილებების შეფასებისას, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ თანამედროვე ქორეოგრაფიაში სცენური ცეკვის სტრუქტურული ნორმების გადახედვის ძირითად იმპულსად იქცა ვადატრიალება მუსიკალურ რიტმში, რომელმაც გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ მთელს XX საუკუნის მუსიკალურ კულტურაზე (როგორც ამტკიცებენ მუსიკათმცოდნეები),¹⁰ არამედ საცეკვაო მასალის დროისა და სივრცეში განლაგების სერსებზე.

მახვილების, პაუზებისა და ცეზურების არარეგულარული განლაგებით წარმოქმნილი თანამედროვე მუსიკის „პოლირიტმული“ ზომები კარნახობდნენ XX საუკუნის ქორეოგრაფიას საბალეტო მოძრაობათა ურთიერთშეთანხმებულობისა და ურთიერთგაწონასწორების პრინციპულად ახალ ფორმებს. ისინი კარნა-

ხობდნენ ცვლილებათა შეტანის დროს ლებლობას საბალეტო ენის არა მხოლოდ სტრუქტურულ, არამედ ლექსიკურ წყობაშიაც, რამეთუ, მუსიკაში სატაქტო ზომის შემცირებას ან გაზრდას აუცილებლად მოჰყვებოდა საბალეტო „პა“-ს ტრადიციული სტრუქტურის მსხვერვა, რომელიც ან იკუმშებოდა, ან ფართოვდებოდა მასშტაბურად საცეკვაო მოძრაობათა ამოღების ან დამატების ხარჯზე.

ასე შეიძინა კლასიკურმა ლექსიკამ წამახვილებული, წახანაგოვანი გრაფიკული ფორმა; ხოლო სცენურ ცეკვაში შემოიჭრა ყოფითი ქესტი, ურომლისოდაც შეუძლებელი იქნებოდა მუსიკალური და საცეკვაო სტრუქტურული ზომების ერთიანობის მიღწევა.

თანამედროვე კომპოზიტორთა მხრივ, ანტიკურ და ადორძინების ეპოქაში გაბატონებული „კვანტიტატიურ“ რიტმებისაკენ მიბრუნებამ აუცილებელი გახადა სცენური ცეკვის სტრუქტურის გადასინჯვა, რამეთუ, მოცემულ რიტმულ სისტემაში დროითი თანაზომიერების კანონები გაპირობებულია არა „დროითი სიდიდეების გაწონასწორებით“, არამედ ესთეტიკური თანაზომიერების მოთხოვნილებით არქიტექტურული პროპორციების მსგავსად, რომელშიაც ტექსტის შემადგენელ ელემენტთა ზომა შეიძლება განსხვავებული იყოს.¹⁰

ამრიგად, გაუსწრო რა საბალეტო ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვის ახალი ფორმების გამოძენის პრობლემის გადაჭრაში, XX საუკუნის მუსიკამ („შეწვენიერისა და მიზანშეწონილობის“ ახალი ესთეტიკური კოდექსის განცხადებით) მიიყვანა ქორეოგრაფია ახალი, სტილისტურად მისი შესაბამისი ფორმების ძიების აუცილებლობამდე.

თუ შევეცდებით მოცემული ამოცანის გადაჭრისათვის თანამედროვე ქორეოგრაფების მიერ არჩეული მაგისტრალური ხაზის განსაზღვრას, იგი შეიძლება უჭველად მივაკუთვნოთ XX საუკუნის დასაწყისში ცნობილი ჟაკ დალკროზის ევრიტმულ მეთოდს.

XX საუკუნის ქორეოგრაფიულ პრაქტიკაში მან მიიღო „შემოქმედება მოქმედებაში“-ს ექსპერიმენტული ხასიათი, რომელიც იძლეოდა სპონტანურ, იმპროვიზაციულ შემოქმედებით პროცესში (მუსიკალურ სტრუქტურაზე დაყრდნობით) მისი პლასტიკური „ანაბეჭდის“ შექმნის შესაძლებლობას.

ამრიგად, აქ იქმნებოდა ახალი, მუსიკისაგან ნასესხები ქორეოგრაფიული მასალის განლაგების ხერხების მონახვისა და ფიქსირების შესაძლებლობა. ამიტომაც თანამედროვე მუსიკაზე შექმნილმა ქორეიტექსტებმა ბალეტმცოდნეობაში „ხილული მუსიკის“ სახელწოდება მიიღეს.

ამასთან, თანამედროვე ბალეტში სტრუქტურულ აღმოჩენათა მრავალფეროვნება პროპორციულია გამოყენებული მუსიკის სტილისტური მრავალფეროვნებისა — როგორც საბალეტოსი (სპეციალურად ქორეოგრაფიული დადგმისათვის დაწერილის), ისე არასაბალეტოსი (ინსტრუმენტული).

ამ პროცესის დამახასიათებელ ნიშნად იქცა სხვადასხვა ეპოქათა პლასტიკური ფონდის, სხვადასხვა ხალხთა საცეკვაო ენის სპონტანური აღორძინება.

დალკროზის მეთოდზე დაყრდნობით, თანამედროვე ქორეოგრაფებმა აღიარეს მრავალი ინდივიდუალიზებული და მხატვრული, სამყაროს ახალი ხედვით აღბეჭდილი მიზანდასახულობანი, გატარებული არქაულ, საკულტო, სარიტუალო-საწესრეულეზო, ფოლკლორული, ყოფითი, საესტრადო, სასპორტო-აკრობატულ და სხვა სამოდრო ფორმათა პრიზმაში.

როგორც XX საუკუნის ქორეოგრაფიულმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, საბალეტო მუსიკაში სხვადასხვაგვარი რიტმული მოდელების აღორძინება იქცა გარკვეული ეპოქის საბალეტო ლექსიკის, ანდა მისი რეკონსტრუქციის სპონტანური გამოყენების იმპულსად ანტიკურ სკულპტურებში, ბარელიეფში, ლარნაკების მოხატულობაში და აღორძინების ეპოქის ფერწერაში მისი პროტოტიპების მოძიების გზით.

ეს ტენდენცია ხაზს უსვამს საბალეტო ენის სტრუქტურული და ლექსიკური რი-

გების ურთიერთგანმსაზღვრელობას და საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ ბალეტურობის, როგორც პლასტიკური, ისე მუსიკალური რიგების ზედაპირულ კრიტერიუმებად გვევლინება მათში საცეკვაო წარმომავლობის „რიტმოფორმული“¹² არსებობა.

თანამედროვე ქორეოგრაფიაში გამოყენებული სტრუქტურულ-რიტმიკული და ლექსიკური მოდელების მრავალფეროვნება, რომლებიც კი არ ანგრევენ, არამედ პირიქით, ამდიდრებენ ახალი სტრუქტურული მოდელებით კლასიკური ბალეტის ენას, გვაძლევს საშუალებას დავასკვნათ, რომ ქორეოსტრუქტურაში ცვლად სუბსტანციად თითოეულ „რიტმოფორმულაში“ ჩადებული და მის საფუძველზე აგებული დროითი სისტემა გვევლინება (კვანტიტატური, მახვილური თუ თანამედროვე).

ხოლო უცვლელ ნიშნად გვევლინება, რომელიც გენეაზე „რიტმოფორმულის“ გარკვეული საცეკვაო ნიმუშისადმი მიკუთვნება, ანდა მისი საცეკვაო ბუნება.

რომელიმე „რიტმოფორმულის“ საცეკვაო ბუნებაზე მსჯელობისას, მხედველობაში გვაქვს მისი ამრობირება და კრისტალიზაცია ფოლკლორულ, ყოფით, საესტრადო და საზოგადოების სხვა პლასტიკური მოღვაწეობის ტიპებში, სადაც იგი იქნეს არა მხოლოდ საცეკვაო წარმონათქვამის მზა სტრუქტურულ ფორმის დონეს, არამედ სემანტიკურად გამომსახველობით შტრიხებს, რომელშიც აირეკლება მისი შემქმნელი ხალხის მსოფლშეგრძნება, ხასიათი და ფსიქოლოგიის ნაციონალური თავისებურებანი.

ამ წინამძღვრიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ კლასიკური ქორეოსტრუქტურისა და ლექსიკის გადახედვამ შეიძლება მიგვიყვანოს მის გამდიდრება-განვითარებამდე და არა კვდომამდე, იმ შემთხვევაში, თუ გადაიხედება მხოლოდ მისი ცვლადი სტრუქტურული პლასტიკი. კერძოდ კი, თუ მოხდება „რიტმოფორმულების“ სისტემური ცვლა და არა მისი არსებობის უარყოფა ბალეტის ქორეოგრაფიისა და

მუსიკაში, რამეთუ მხოლოდ მოცემულ „რიტმოფორმულაში“ იგულისხმება ქორეოგრაფიული გამონათქვამის აგებულების კუნთოვან-დინამიკური სპეციფიკა.

ამიტომაც საბალეტო ენის მოცემული საბაზისო საფუძვლის ნოვატორულად გაუქმება შეუძლებელია. ეს არ შეიძლება არ იყოს გათვალისწინებული როგორც მუსიკალური მასალის შერჩევისას მომავალი საბალეტო ნაწარმოებისათვის, ასევე საბალეტო მუსიკის შექმნის დროს.

სცენური ცეკვის სპეციფიკის კვლევისას მიღებულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „რიტმოფორმულების“ სტრუქტურული მოდელების რეესტრების შედგენა, რომლებიც აირეკლავენ სხვადასხვა ხალხთა და ეპოქათა (დღევანდლობის ჩათვლით) საცეკვაო „დიალექტებს“, ხელს შეუწყობდა „მომავლის ცეკვაში“ უანრულ-იმანენტური ნიშან-თვისებების შენახვა-შენარჩუნებას. ამასთან, შესაძლებელია გამოყენებული იქნას მოცემულ ნაშრომში შემოთავაზებული მეთოდი, რომლის საფუძველზეც რიტმული მოდელების არსი შეიძენს თავის მატერიალურ ხორცმცხსმას ამა თუ იმ ქორეოსტრუქტურაში რიტმული ელემენტების განლაგების დროითი სქემის სახით.

შენიშვნები:

1 იგულისხმება დახვეწილი კლასიკური პროფესიული ცეკვა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა XVII საუკუნეში ბალეტის ჩამოყალიბება თეატრალურ-მხა-

ტვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ სახეობად.

2 საბალეტო ტექსტის ფორმალისადაც აში იგულისხმება მისი ფიქსაცია—ნიშნობრივი, სქემატური ან გრაფიკული.

3 პ. კარბი. ბალეტი და დრამა. ავტორეფერატი, — ლენინგრადი, 1981, გვ.38.

4 ვ. კოსტროვიცაია. კლასიკური ცეკვის სკოლა. ლენინგრადი, 1968, გვ. 12. (რუსულ ენაზე).

5 ვ. ვანსლოვი. სტატიები ბალეტის შესახებ. ლენინგრადი, 1980, გვ. 39. (რუსულ ენაზე).

6 შეად. მუსიკალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი მ., 1991, გვ. 463 (რუსულ ენაზე).

7 იხ. დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 24 (1). — მ. 1976, გვ. 522.

8 რამდენადაც სცენური ცეკვის დროითი მახასიათებლები მისი პოეტიკის სისხლსორცველ საფუძველს შეადგენენ, ამ წესებს ჩვენ მივაკუთვნებთ ყველა ცეკვის კლასიკური სისტემის მიხედვით შექმნილ ქორეოგრაფიულ ტექსტს.

9 დანსანტურობა — იგივეა, რაც ცეკვალობა, რასაც უზრუნველყოფს კვადრატულობა, რიტმიკული სტრუქტურის სიმეტრიულობა. დანსანტურობა საბალეტო მუსიკის ერთ-ერთი, მისი საცეკვაო ბუნების უანრული მხარეა.

10. იხ. Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1991, გვ. 463.

11. საცეკვაო რიტმოფორმულა — რიტმულ-პლასტიკური სტრუქტურული მოდელი, რომელიც აირეკლავს ქორეოგრაფიული ქმედების დროში დინების დროით პარამეტრებსა და „სქემას“.

დანაშაული ხელოვნებათა სამყაროში

მოკლე წინათქმა:

ყველა დროსა და კულტურულ ეპოქაში ქურდები, მძარცველები და მაქინატორები ვანსაკუთრებული დაჟინებით, თვალჩაივრებით უთვალთვალემდენ ხელოვნების ნაწარმოებებს. ამ სფეროში დანაშაულის ჩადენის სტიმული დიდი. სახელგანთქმულ ოსტატთა ნაწარმოებები უკვე დიდი ხანია „ყველაზე მყარ ვალუტად“ იქცა. „დანაშაულთა და კატასტროფათა ენციკლოპედიის“ სერიით გამოცემული — ეს დიდი მოცულობის, მრავალვolumანი, დიდი მეცნიერული ინფორმაციის შემცველი და ზღვა მასალის სადად, ხათლად, შთამბეჭდავად გადმოცემი წიგნი — „დანაშაული ხელოვნებათა სამყაროში“ ბესტსელერივით იკითხება (მაღალი დონის, ინტელექტუალურ ბესტსელერს ვგულისხმობთ). აქ სურათებისა და სკულპტურების ძნელად დასაჯერებელ გატაცებათა ილუმინაციით მოცულ სამიშზე სამიშ დრამებზე, დახლართულ მოვლენებზე, „ვარსკვლავებისა“ და „სახელგანთქმულ ნაწარმოებზე მონადირეთა“ ტრავედიებზეა საუბარი.

ეს ფუნდამენტური კრებული შედგება 4 ნაწილისგან (სათაურებს დააკვირდით): „ვინაა ყველაზე ბოროტი და ყველაზე მდაბალი ქურდი?“, „მოტაცებულ შედევრთა მუზეუმი“, „სახელგანთქმული ფალსიფიკატორები და ყალბამანდები“, „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“.

შერჩევით ვთავაზობთ თავებს ამ წიგნის პირველი ნაწილიდან, რომელსაც, როგორც მოგახსენეთ, ქვია „ვინაა ყველაზე ბოროტი და ყველაზე მდაბალი ქურდი?“

მთარგმნელი

პირამიდების ტრაგედია

ძველ დროში ეგვიპტურ პირამიდებს საფუძვლიანად თვლიდნენ მსოფლიოს შვიდი საოცრებიდან პირველ საოცრებად. ათიათასობით ადამიანი არც დროს ზოგავდა და არც ფულს და ნილოსისპირა ქვეყანაში ჩადიოდა. ერთნი — ძველი ეგვიპტის ისტორიისა და კულტურის შესასწავლად, სხვები — გასაძარცვად.

ვერც ამა ქვეყნიდან გარდასულთა სიმშვიდის დარღვევის გამო ღმერთების შურისძიების შიში, ვერც დასაკრძალავ კამერაში ხუთვისგან სიკვდილი და, დასასრულ, ვერც პალმის ფოთლებისგან მოწნული მათრახის ორიათსჯერ დარტყმა ვერ აცხრობდნენ მძარცველთა წადილს. ქვეყნიდან ძველი კულტურის უნიკალური ძეგლები გაედინებოდა.

ეგვიპტე უცხოელ დამპყრობელთა შემოსევების შედეგადაც ხელოვნების ნაწარმოებებით გაცილებით ღარიბდებოდა. სიძველეებს იტაცებდნენ სპარსელები, ბერძნები, რომაელები და სხვები. ერთი დამპყრობელი სხვებს გადასცემდნენ ესტაფეტას; ნილოსისპირა ქვეყნიდან გზას ევროპისკენ მიუყვებოდა — „სუვენირებით“ — ერთი ციციქნა ავგაროზებით დაწყებული, და ფარაონთა გივანტური გრანიტის ობელისკებით დამთავრებული — აურაცხელი ქარაიანი. XV საუკუნიდან ეგვიპტური ხელოვნების ნაწარმოებებით იტაკქვემა ვაქრობა დაიწყო.

820 წელს ხალიფმა აბდალაჰ ალ-მამუნმა ბრძანა ძმრის, ცეცხლისა და ტარანის დახმარებით გაეჭრათ ხეოფსის პირამიდაში შესასვლელი კარი. 1356 წელს სულთანმა ჰასანმა გაძარცვა ეს პირამიდა, — მისი გაპრიალებული ფილები მენეთის მშენებლობაზე გამოიყენა. 1548 წელს კი თურქეთის ნაცვალმა იბრაჰიმ-ფაშამ აპირებდა ხეოფსის პირამიდა დიდი დენთის მუხტით აეფეთქებინა, რათა, ბოლოს და ბოლოს, დაუფლებოდა „ძველ ფარაონთა ოქროს მემკვიდრეობას“. ეს ქვის საოცრება, ფაშას აზრით, თავისი სხეულით ფარულ განძებზე იყო გადაფარებული.

რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, XIX საუკუნის დასაწყისში, ფრანგმა ავანტურისტმა ლელორენმა ასაფეთქებელი ნივთიერების, სახერხებისა და კბილანას დახმარებით შესძლო ღმერთქალ ხატხორის ტაძრის ერთ-ერთი საუკეთესო ბარელიეფის ხელში ჩაგდება. იმავე XIX საუკუნის 30-იან წლებში ვინმე ჯუზეპე ფერლინიმ ოქროს ძიებისას ნუბიის პირამიდების ერთმანეთზე მიყოლებით დანგრევა ბრძანა.

ეგვიპტური კულტურის წინააღმდეგ ბოროტმოქმედებები დღემდე გრძელდება. XX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში ძალიან დაზიანდა ეხნატონის, ნეფერტიტისა და მათი ქალიშვილების რელიეფური გამოსახულებები. მძარცველებმა იქ მხოლოდ პირდაღებული ხერხელები დატოვეს. 1978 წელს თავს დაესხნენ ამენჰოტეპის სულის მოსახსენებელ ტაძარს:

მისგან დარჩა მხოლოდ რამდენიმე ქვის ბლოკი და ფარაონის ორი კოლონა. ფიგურა, რომელთა წაღებაც ძნელი იყო. თანამედროვე მძარცველები, თავიანთ წინამორბედთაგან განსხვავებით, კატალოგებზე დაყრდნობით და მყარი დოკუმენტების საფუძველზე მოქმედებენ.

ყველაფერი მუმიებით დაიწყო...

გერმანელი ავტორი პეტერ ელზრასტი წიგნში „პირამიდების ტრაგედია“ (მოსკ. 1984) წარმოსახავს ეგვიპტური აკლამების ძარცვის, მსოფლიოს ერთ-ერთი უძველესი ცივილიზაციის კულტურული და ისტორიული ფასეულობების დატაცების მრავალსაუკუნოვან ისტორიას.

ავტორი თავის წარმტაც ისტორიულ თხრობას იწყებს მინერალური ფისიდან, რომელიც უსხოვარი დროიდან „მუმიეს“ სახელითაა ცნობილი. XIV-XV საუკუნეებში „ფრიალი მკურნალი შინაური წამალი“, რომელიც მუმიების ნეშტებისგან მიიღებოდა, ევროპაში ექსპორტის მნიშვნელოვან საგნად იქცა. წიგნის ავტორი ამტკიცებს, რომ ეგვიპტის აკლამების, საძვალეების შემზარავი ძარცვა სწორედ მუმიებზე ნადირობით დაიწყო.

„აღნიშნული გამოქვაბული აკლამების — საძვალეების ახლოს მდებარე სოფელ საკარას მკვიდრთა დიდი ნაწილი იმ გამოქვაბულებს თხრის, ჩხრეკს და იქიდან იღებს არაბალზამირებულ მკვდარ სხეულებს, რამდენადაც იმ კუთხის უნაყოფო მხარეებს ძლივს შეუძლიათ ადამიანების გამოკვება.“

სხენებული მკვდარი სხეულები ბალზამირებულია ძლიერი შინაური წამლებით, ყველაფერზე მეტად — იუდეური ფისით, მაგრამ ისინი არავითარი ეგვიპტური სიმბოლოებით არაა შემკობილი.“ (დოქტორ ოლფერტ ლაპერის „აფრიკის 1668 წლის დაწვრილებითი და უტყუარი აღწერილობიდან; 1670 წლის პირველი გერმანული თარგმანი).

ლუდოვიკო XIV ზარაფხანაში აღმოაჩინა ვერცხლის პატარა ფლაკონი; მასში იყო სქელი მასა, რომელიც, იდუმალად იწოდებოდა მუმიედ; ამ წამალმა მის აღმო-



ჩენამდე ცოტა ხნით ადრე სენსაცია მოახდინა და ის სასწაულმოქმედ წამლად ითვლებოდა. მართალია, ამ ელექსირს უკვე რამდენიმე საუკუნის მანძილზე ეკავა ღირსეული ადგილი ახლოაღმოსავლელი ფარმაცევტების კომოდებში, მაგრამ ლუდოვიკომ არ იცოდა, რა ექნა ამგვარი შინაური წამლისთვის და ის კურიოზების ვიტრინაში მოათავსა — მისი ექიმისა და აფთიაქარის სავარისთვის დიდად სამწუხაროდ, სავარისა, რომელიც სიამოვნებით გამოიყენებდა ამ ნივთიერებას.

სპარსულიდან ნასესხები სიტყვა „მუმ“ არაბულში გადაიქცა „მუმიდ“; ასე ერქვა მიწის, უფრო სწორად, მინერალურ ფისს, რომელიც „ასფალტის“ (ბერძნ.) სახელწოდებითაა ცნობილი.

არაბ მედიკოსს იბნ-ბეთარს (გარდაიცვალა ჩვენი წელთაღრიცხვის 846 წ.) მოაქვს ციტატა ერთი მისი ბერძენი კოლეგისა, რომელიც ჯერ კიდევ ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დაწერილებით აღწერდა სამკურნალო საშუალებებს, მათ შორის, კერძოდ, მუმიდსაც, ნივთიერებას, რომელიც აპოლონიის სახელით ცნობილ ქვეყანაში მოიპოვებოდა „წყალი, რომელიც მოკაშკაშე მთებიდან ჩამოედინება, ჩამორეცხავს მას, მუმიდს და ჩამოაქვს ნაპირზე, სადაც ის მაგრდება და ფისივით სურნელოვანი ხდება“.

სამეხები (არაბეთის ნახევარკუნძულის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში მცხოვრები ხალხი) ვაკრობაში ჩახედულნი იყვნენ. მათს ქარავენებს, სხვადასხვა სანელებლებთან ერთად, უდაბნოზე გადავლით, წითელი ზღვის სანაპიროსკენ, მიჰქონდათ მინერალური ფიცი — ძვირფასი ფარმაცევტული საშუალება, რომელიც ხედებოდა ეგვიპტის ფარაონთა კარზე, სადაც ექიმები გამუდმებით ეძიებდნენ ახალ სამკურნალო მცენარეებსა და მინერალებს. ისინი გულისყურით სწავლობდნენ ამ შავ ნივთიერებას და იწყეს მისი გამოყენება ნაკეპი კრილობისა და მძიმე კონტუსიების მკურნალობისას. ეგვიპტელები აკეთებდნენ აგრეთვე კანზე გამონაყარის საწინააღმდეგო პასტას და ფისზე გამოუცნობი შემადგენლობების დამატებით, ბოლოს და

ბოლოს, შეიქმნა სსეულის სტრუქტურა ნებისმიერი ფორმების საწინააღმდეგო მიქსტურა.

ძველი ბერძენი მოგზაურები ამ მხარეებიდან მუმიდს გატანას კი ახერხებდნენ, მაგრამ ეს იშვიათი ნედლეული აშკარად არ პუოფნიდათ. საჭირო ვახდა მისი ტოლფასიანი შემცვლელების გამოყენება. მარჯვე ექსპერიმენტატორებს ძიებები არ უძნელდებოდათ.

მუმიდ გვახსენებს იმ სქელ შავ შედგენილობას, რომლითაც ეგვიპტელები ჩვენს წელთაღრიცხვამდე III ათასწლეულის დასაწყისიდან აბალხამებდნენ მიცვალეზულთა სხეულებს. რამდენადაც ამ საშუალებაზე ჯალზე დიდი მოთხოვნა იყო, გვიან ხანებში იწყეს თავის ქალებიდან და ძვლების ნაშთებიდან გამაგრებული მასის ჩამოწმენდა, სსეულის ფოსოებიდან ამოფხევა და გადამუშავება. მწვავე დეფიციტისას წესიერებაზე თავის გამოდგება არ ღირდა: იდუმალი მბალხამირებული საშუალება კუნთების გამხმარ ბოქოკოტთან და ჩონჩხის ნაშთებთან ერთად ითითხებოდა. შესაძლებელი იყო ასეთი ხერხით მიღებული მუმიდს დიდი ოდენობით დამზადება.

მუმიდს ამ რეწვით დაიწყო ეგვიპტურ აკლამათა, საშუალოთა საზარელი ძარცვა. თავიდან უნივერსალურ სამკურნალო საშუალებაზე იყო ლაპარაკი, შემდეგ კი სრული ოხრობა, ვანუჯითხაობა დაიწყო.

მკურნალ აბ-დელ-ლიატიფის დახლოებით 1200 წლით დათარიღებული ცნობის თანახმად, სამი ადამიანის თავის ქალებიდან მიღებული მუმიდ იყიდებოდა ნახევარ ღირებულად (ღირებულება — 297 გრამიანი ვერცხლის მონეტა). მუმიდთან მოპოვებული ექსტრაქტი ძვირი იყო. აბ-დელ-ლიატიფი ლაპარაკობს მიწის ფისის თვისებებზე, აგრეთვე იმაზეც, რომ ეგვიპტეში მკვდართა სსეულებსგან ამზადებენ ამ ძნელად მოსაპოვებელი მინერალის შემცველს, „მან შეიძლება შემცვლელია გასწიოს“, — შენიშნავს ექიმი.

მოთხოვნამ ამ „ფრიად განმკურნავი ოჯახური წამლით“ ვაკრობის დიდზე დიდ გამოცოცხლება გამოიწვია. ქაიროს



ფხიანი ვაჭრები იმაზე ზრუნავდნენ, რომ მუშიე ვეროპაში ექსპორტის მნიშვნელოვან საქონლად ქცეულიყო. ვაჭართა კორპორაციებს ქვეყნიერების ყველა მხრეში გამქონდათ ადამიანთა დაღწეული ძვლები — და გვარიანდაც მიიდრდებოდნენ. XIV-XV საუკუნეებში მუშიე იქცა ჩვეულებრივ საშუალებად, რომელიც აფთიაქებსა და სამკურნალო საშუალებების ფარდულეებში იყიდებოდა. როცა ისევ იჩინა თავი. მისი ნედლეულის უკმარისობამ, დაიწვეს სიკვდილით დასჯილ დამნაშავეთა, დაერღობილთა თავშესაფრებში გარდაცვლილ ან დაღუპულ ქრისტიანთა სხეულების გამოყენება, ამ სხეულების მზუზე გამოშრობა, გახმობა. „ნამდვილი მუშიეები“ ასე მზადდებოდა!

რამდენადაც ბაზრის მომარაგების არც ხერხი აკმაყოფილებდა მოთხოვნას, მუშიეს დამზადების მეთოდებმა აშკარად დაუფარავი ფორმები მიიღო. მძარცველთა ხროვები საფლავებიდან იტაცებდნენ სულ ცოტა ხნის დამარხულ სხეულებს, ანაწევრებდნენ მათ და ქვაბებში მანამდე ხარშავდნენ, ვიდრე კუნთები არ გამოეყოფოდა ძვლებს; ცხიმოვანი სითხე მოწვეთავდა ქვაბიდან და მას, შუშეში ჩასხმულს, ცეცხლის ფასად ყიდულობდნენ ვაჭარი ფრანკები. დოკუმენტების თანახმად, 1420 წელს ქაიროს მოსამართლემ ბრძანა, რომ მანამდე ეროვნათ საფლავების რამდენიმე შემზღალველი, ვიდრე ისინი არ აღიარებდნენ, რომ ადამიანთა გვამებს ანაწევრებდნენ და მათგან თავისებური „ფარმაცევტული თვითგახურებით“ სარფიან სამკურნალო საშუალებას ამზადებდნენ.

1564 წელს ფრანგმა ექიმმა ნავარელმა გი დე ლა ფონტენმა ალექსანდრიაში ერთი ვაჭრის საწყოში აღმოაჩინა მისი მონების გულმკერდები, რომლებიც ყბადღებულ შინაურ წამლად გადამუშავებისთვის იყო გამოიწუნული.

ჯონ სანდერსონმა, თურქეთის სავაჭრო კომპანიის ალექსანდრიელმა აგენტმა მიიღო გამგებობის ბრძანება ვაჭრობაში მუშიეს ჩართვის შესახებ. ყოჩაღმა ჯონმა მემფისში მუშიეებიანი მიწისქვეშეთი არა მარტო შეისწავლა, არამედ გამოიკითხა ყვე-

ლაფერი, რაც დაკავშირებული იყო ქაიროსა და ალექსანდრიაში გაფურცეულ გვამებით ვაჭრობასთან. მან ინგლისში ზღვით დაახლოებით 600 ფუნტი მუშიეცირებული და გამშრალი, გამხმარი ლეში გაგზავნა, 1557 წელს იმ დროს ერთერთმა სამედიცინო გამოცემამ, „ჰორტუს სარიტასმა“ გამოაქვეყნა სტატია ამ სასწაულმოქმედ საშუალებაზე, აგრეთვე იმაზეც, რაც დაკავშირებულია იდუმალ შინაურ წამალთან, რომელსაც თერაპევტული მიზნით იყენებდნენ არაბეთში, იუდეასა და ეკვიპტეში.

ეკვიპტის ხელისუფალნი ცდილობდნენ ბოლო მოეღოთ გვამებით ვაჭრობისათვის, რისთვისაც შესაბამისი კანონი გამოცეცეს. ერთხელ მონა-გლეხმა აცნობა ხელისუფალთ, რომ მისი პატრონი ებრაელი მუმიეს ჰყიდდა, ვაჭარი ციხეში მოხვდა, ფაშამ კი უბრძანა ოლქების მმართველთ, რომ მუშიეთი მოვაჭრეებისთვის დიდი გადასახადების გადასხდა დაეკისრებინათ. მაგრამ ვერაერთარმა დადგენილებამ ვერ შესძლო მუშიეს ექსპორტის ალაგმვა. მისი ექსპორტით მიღებული შემოსავალი იმდენად დიდი და მცირეხედი იყო, რომ მუშიეს დიდი მარაგით დატვირთული ტრანსპორტი განაგრძობდა ხმელთაშუაზღვის გადაკვეთას და ვეროპაში ჩაღწევას.

ასლო აღმოსავლეთში გაერცვლებულ სამკურნალო საშუალებათა შორის იყო ბიტუმისგან — სამკურნალო ნახშირწყალბადთა და კიდევ რაღაც უმნიშვნელო დამატებების ნარევისგან დამზადებული საძაველი მიქსტურა. არსებობდა რწმენა იმისა, რომ გამოუცნობი აღმოსავლეთიდან გამოზიდულ მუშიეებს იდუმალი თვისებები ჰქონდა. მაგიის მეშვეობით ცდილობდნენ ბიტუმის სამკურნალო მოქმედების გაძლიერებას. შარლატანები და აფთიაქარები მუშიეების ნარჩენებს აზავებდნენ ლეინის ქმარსა და მცენარეულ ზეთებში და აკეთებდნენ საცხებს, მალამოებს, რომლებიც ადამიანს ვითომ შველოდა ფილტვების ანთებისა და პლევრიტის დროს.

ფრანგმა ექიმმა სავარიმ იმდენად ირწმუნა ამ შინაური წამლის განმკურნავი ძალა, რომ უეჭველად მიიჩნევდა იმ მტკიცებას, თითქოს მხოლოდ მთლად შავი და



სასიამოვნოდ სურნელოვანი მუმიები ახდენდნენ დადებით თერაპევტულ ზემოქმედებას. ბევრი ევროპელი ბუნებისმეტყველი მიიჩნევდა ამ „მედიცინას“ იმად, სინამდვილეში რაც იყო იგი: „შარლატანურ სისაძაგლედ“. მაგრამ ხელმწიფეები, თავადები და უბრალო ქალაქელები განაგრძობდნენ იმ პრეპარატის ძიებას, რომელსაც მითქმა-მოთქმა ზღაპრულ თვისებებს მიაწერდა. 1694 წელს პარიზელმა ვაჰარმა, სააფთაქო საქონლებით მოვაჭრე პიერ ლეჟემ თავის ნაშრომ „სააფთაქო საქმის საყოველთაო ისტორიაში“ სცადა ადამიანებისთვის გაექარწყლებინა მუმიებისგან დამზადებული საშუალებების გამოყენების წადილი, რისთვისაც გრავიურებზე გამოსახვა გვაძლავს გადამუშავების საძაგელი ხერხი, მაგრამ ამ ჯოჯოხეთური სამზარეულოს გამოაშკარავებამ არავითარი ზემოქმედება არ მოახდინა.

ადამიანებმა შეწყვიტეს ანტიკურობის ბუნებრივი სამკურნალო საშუალებისა და იმ საძაგელი ნარევის ერთმანეთისგან განსხვავება, რომელიც ბაზარზე იყიდებოდა. მუმიე იქცა მუმიების სიმბოლოდ, თვით მუმიები კი თითქმის XX საუკუნემდე რჩებოდა წამლის დასამზადებელ საყრდენ მასალად. როგორც მდებრიო, ისე კეთილშობილი წოდების მიცვალებულებს ითრევდნენ საძაგელებიდან, ისინი, ჯერ კიდევ სამკვლავიარო კამერაში ნაწილებად დაკლავილნი, ჯერ მტვერი და ფერფლი ხდებოდნენ, შემდეგ კი დალუქული ფაიფურის ქურჭლებით საერთაშორისო ბაზარზე იგზავნებოდნენ.

ასე რომ, ფარაონების ეპოქაში მცხოვრებთა ნაშთები ეგვიპტიდან შეუზღუდავი რაოდენობით გაჰქონდათ, ისინი მეცნიერული ძიებებისა და მაგიასთან დაკავშირებული ცრურწმენების უნებლიე მსხვერპლებად იქცნენ. შესაძლებელია, ამგვარი ცრურწმენები დღესაც არ იყოს დატეხული.

„მისი, ეგვიპტიდან ობელისკი ჩამოიტანათი..“

სახელწოდება „შამფური“ ყველაზე მეტად ესადაგება ამ მალალ და ტანად ოთხ-

წახნაგა სვეტებს. რელიეფებით გაშmენებული კვის ობელისკების (უპირატესად ვარდისფერი გრანიტისა), როგორც შზის ღვთაების სიმბოლოების აგება ეგვიპტეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე დაახლოებით 2500 წლიდან იწყეს, როცა ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 1500-2000 წლებში კარნაქსა და ლუქსორში, მათი, უმეტესწილად წყვილ-წყვილად, ტაძრების ფასადების წინ აგება დაიწყეს, შეუძლებელი იყო ვინმეს აზრადაც კი მოსვლოდა, რომ როდისმე დაიწყებდნენ ამ ფიზიური ქვის „კეგლემის“ ქვეყნიდან — სამახსოვროდ ვატარებას. იღვა მხოლოდ ადგილზე მათი მიტანის პრობლემა, მაგრამ ის წარმატებით გადაწყდა მეფის ბრძანებით ამოქმედებული ძლევაოსილი ყაჩაღების დახმარებით (მუფთი — სასულიერო პირი მუსულმანურ აღმოსავლეთში, რომელიც ქრისტიანულ ეკლესიაში ებისკოპოსის ჩინს ეფარდება. ჩვეულებრივ, ის მთავრობის მიერ დანიშნული მთავარი მოსამართლეა, „მუფთის“ — არაბულად „მგრძანებლები“). ასირიის მეფე ამურბანიალმა (ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 669-626 წლები) ხომ არ დაიწყო ობელისკების მოკრება? ცნობილია, რომ მან ორი ობელისკის თავის დედაქალაქ ნინევიასი გაგზავნა ბრძანა. ამ მიმართულებით განსაკუთრებული თავგამოდება რომაელებმა გამოავლინეს. იმპერატორმა თეოდოს დიდმა 381 წელს ბრძანა თუთმოს III ობელისკების კონსტანტინოპოლის იპოდრომზე სწორედ მეორე მსოფლიო საეკლესიო კრების დასაწყისისთვის მიტანა. აქამდე ნახევარი წლით ადრე ერთმა მისმა წინამორბედმა, კონსტანტინე I, მძიმე „სუვენირები“ ალექსანდრიის ასლოს ქვიშებში დატოვა — ადგილზე მათი მიტანისთვის გაღებული ხარჯები რომის ბიუროკრატიული აპარატის რომელიც რგოლში გაიჩხირა.

ყველა დაბრკოლების მიუხედავად; დუჟინზე მეტი წარმართული საკულტო სიმბოლო მარადიულ ქალაქში მოხვდა. რომი დღეს ცამეტ მშვენიერ ობელისკს ფლობს. „შამფურებიდან“ ყველაზე დიდი, Circus maximus XVI საუკუნეში თავისი ცოკლიდან ჩამოინგრა. პაპმა სიქსტუს V ბრძანა ისინი სან-ჯოვანის მოედანზე, ლა-



ტერანში აღმართათ. „შამფურთავან“ ყველაზე პატარა, სულ 2 მეტრი და 65 სანტიმეტრის სიმაღლისა, ჩელიმონტანის ვილის წინ დგას.

ევროპისა და ამერიკის დედაქალაქების მოედნებზე ამაყად იწონებს თავს ორი made in Egypt ობელისკი. ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-მუზეუმის წინ ახალ ქალაქში შორეული ჰელი მსოფლიოს ანარქელადა აღმართული ობელისკი, რომელსაც ჰქვია „კლეოპატრას ნემსი“. პელიოპოლიდან ჩამოტანილმა ამ მონუმენტმა, ძველი კულტურის ცოცხალმა მოწმემ, რომლის ასაკიც 3500 წელია, ატლანტის ოკეანე 1880 წელს გადმოლახა იმისთვის, რომ ამ დაქუცყიანებულ პაერს დაეკმა.

ობელისკები ფლობენ მიმზიდველი საქონლის ყველა უპირატესობას და, იმედროულად, ნაკლოვანებებსაც: ისინი ურვეულონი არიან და მათი რიცხვი შემოფარგლულია. ამგვარი საქონელი სიხარბეს აღძრავს. საბედნიეროდ, ეს ქვის ლოდები მყარად ისდნენ მიწაში, მათი უბრალოდ, სხვათა შორის, ხელს გაყოლება შეუძლებელი იყო. მათი გადატანა მძიმე და ძვირადღირებული საქმე გახლდათ. ეს სიძნელეები რომ არა, საეკვოა, დღეისთვის ეგვიპტეში თუნდაც ერთი ასეთი ძველი დარჩენილიყო.

თვალი მივაპყროთ ყველაზე ცნობილ, პარიზის თანხმობის მოედანზე მდგარ ობელისკს, რომელიც ცად 29,5 მეტრის სიმაღლეზეა აზიდული. მისი დიდება მხოლოდ ეფექტური „გამომეტყველებით“ როდია გაპირობებული, ამ ობელისკის შექმნას ნაპოლეონის სახელს უკავშირებდნენ. სინამდვილეში ეს ასე იყო თუ არა? ნაპოლეონს ხომ ასე ბევრ საქარასის საქციელს მიაწერენ. ჩვენ ვისურვებდით დაგვეხსნა იგი იმ სამწუხარო დიდებისგან, თითქოს მან ეს ობელისკი სამხედრო ნადავლის სახით წამოიღო.

როგორ მოხდა ეს ობელისკი თანხმობის მოედანზე? 1801 წელს, ეგვიპტის კომპანიის დამთავრების შემდეგ, გამარჯვებულთ და დამარცხებულთ დაებადათ თავიანთი სამხედრო ლაშქრობების პატივის მისაგებად ძველის აგების ასირებული იდეა.

ინგლისელებს თავიანთი ძლევამოსილება რების განდიდება ეწადათ, ფრანგებში კი საექსპედიციო კორპუსის მეცნიერული მიღწევების უკვდავყოფას აპირებდნენ. პასუხგაუცემელი, იდუმალებით მოცული დარჩა თუ როგორი სახის ალგეორიულ პატივმიგებას გულისხმობდნენ ინგლისელები... როგორც სხვათა შორის, ის კითხვაც, ნაპოლეონი ნამდვილად დანეტერესდა თუ არა რომელიმე ობელისკით. მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ ახალმა საფრანგეთის მეფემ, ლუდოვიკო XVIII (1755-1824) თავის ატაშეს ალექსანდრიაში უბრძანა ევაქრა ხედივთან (ხედივი — თურქ. სპარს. — ეგვიპტის მმართველთა მემკვიდრეობითი ტიტული 1867-1914 წლებში, ნიშნავს „ხელმწიფეს“, „მბრძანებელს“. ანიჭებდა თურქეთის სულთანი, რომელსაც ეგვიპტე ნომინალურად ექვემდებარებოდა. — მთარგ.) და ვიცე-კანცლერი მუჰამედ ალისთან იმის თაობაზე, რომ მას ურთურთი ობელისკი დაეთმო. ამას დოკუმენტები მოწმობენ და, მაშასადამე, ნაპოლეონი აქ არაფერ შუაშია.

მუჰამედ ალი, გაწაფული ვაჭარი, რომლის დევიზიც იყო „აიღე და ეპატრონე“, იმდენად საკუთარი ქვეყნის კულტურულ სავანძურთა შენარჩუნების ინტერესისთვის არ იღებდა თავს, რამდენადაც ევროპულ ინტერესებზე. დიდსულოვნების მშფოთვარე აღტყინების ეამს ის დაუყოვნებლივ შეპირდა ფრანგ მეფეს ალექსანდრიაში ამართულ თუთმოს III ობელისკს. საფრანგეთმა კეთილგანწყობილად მოაწერა ხელი ეგვიპტური ძღვენის მიღებას, მაგრამ ნილოსიდან და სენიდან ბევრი წყალი გაედინა მანამდე, ვიდრე ის ადგილზე ჩამოიტანეს. გადაზიდვის სიძნელები და ფულადი დანახარჯები თავბრუდამხვევი იყო, რაც რაიმე გადაწყვეტილების მიღებას ართულებდა.

გავიდა წლები. და აი, სცენაზე გამოვიდა ბარონი ისიდორ ჯიუსტენ ტელორი (1769-1879). წარმოშობით ინგლისელი ბარონი ტელორი ფრანგი მწერალი და გრაფიკოსი იყო. მან გადაწყვიტა ჩიხიდან გამოეყვანა ობელისკის გადაზიდვის თაობაზე დახლართული მოლაპარაკებები. ის ამ მიზნით მიაღვა სახლგაო სამინისტ-



როს, რომელიც ობელისკის გადაზიდვის პრობლემაზე თავს იმტვრევდა. გამოიკითხა ამ საქმის ვითარება და დაჯინებით ითხოვდა საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებას. მან დიპლომატიური სიმარჯვით გახადა ვასაგები, რომ ინგლისელები ხედვის ძღვენისადმი უჩვეულო ინტერესს იჩენდნენ. ზღვაოსნები გამოცოცხლდნენ და ამ საკითხის დაუყოვნებლივ განხილვა აღუთქვეს.

ბატონი ტეილორი კარგ გუნებაზე იყო და ალექსანდრის ობელისკს უკვე გემის ბორცზე ხედავდა. მაგრამ ამ დროს რაღაც სავესებით მოულოდნელი რამ მოხდა.

ეგვიპტოლოგი ჟან ფრანსუა შამპოლიონი 1829 წლის გვიან შემოდგომაზე ბრუნდებოდა ეგვიპტიდან, სადაც დიდად წარმატებული კვლევები ჩაატარა. ქაიროში ის ესაუბრა ხედივს და დაჯინებით უსვამდა ხაზს იმას, ორივე ქვეყნისთვის თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა პარიზში ნაპოლეონის ჯარებისთვის ღირსეული ძეგლის აღმართვას. ეგვიპტური ხელოვნების მცოდნე შამპოლიონმა აუწყა საზღვაო მინისტრს, თუ რაოდენ უბადრუკი ჩანს ალექსანდრიული ობელისკი თემში აღმართულ ობელისკებთან შედარებით და რომ დიდმა ერმა აუცილებლად ლუქსორის ტაძრიდან უნდა მიიღოს ეგვიპტოლოგი. გამოჩენილი ადამიანის რჩევამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, გეგმები შეიცვალა და ფრანგები, ისე, რომ ლუქსორული ობელისკის გადმოცემის შესახებ შეპირება ჯერ მიღებული არ ჰქონდათ, ვარაუდობდნენ, რომ მუჰამედ-ალი ახალ წადილსაც უეჭველად შეასრულებდა.

ეგვიპტეში საგანგებო მისიით გაგზავნილი ბარონი ტეილორი ერთიმეორეზე მიყოლებით სწავლობდა ობელისკებს. ობელისკი თითქოს უკვე ედო თავის საწერ მაგიდაზე ახალ მეფე კარლოს X, რომელიც ცოტა ხნის წინათ დაჯდა ძმის ტახტზე. ისიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ობელისკის გამო ძალისხმევას და იმის თადარიგი დაიჭირა, რომ ძღვენი მიერთებით მუჰამედ-ალისთვის, რათა მას ბარონი ტეილორი კეთილგანწყობილად მიეღო.

როცა ტეილორი 1930 წლის 29 მაისს

ეგვიპტეში ჩავიდა, იქ ფრანგებისთვის განსაკუთრებით სასურველი მსოფლიო მემკვიდრეობის კლიმატი არ იყო. მუჰამედ-ალი არაორაზროვნად გამოხატავდა კეთილგანწყობილებას ინგლისელებთანადმი, რომელთა სამრეწველო მიღწევებს მისი გული მონადირებული ჰქონდა. აუდიენციაზე ტეილორმა ისეთი იშვიათი თავდაპერილობა, თავშეკავებულობა გამოიჩინა, რომ ცოტა ხნის წინათ ინგლისელებს ორი ლუქსორული ობელისკის გადაცემას შეჰპირდნენ. სურდა რა რთული ვითარებიდან თავის დაღწევა. მუჰამედ-ალიმ თვალის დახამსამებაში გადასინჯა თავისი გადაწყვეტილება და ქეშმარიტად აღმოსავლური სულგრძელობით შეჰპირდა ფრანგებს, რომ მათ ორ ობელისკს გადასცემდა, ინგლისელები კი „კლუპოატრას ნემსს“ უნდა დასჯერებოდნენ. ვარდისფერი გრანიტის შედევი, რომელიც ლონდონში 1873 წელს ჩაიტანეს, აქამდე დგას დედოფალ ვიქტორიას სანაპიროზე, ეს მხოლოდ სანუგეშო ჯილდო არ ყოფილა. ხედივმა, იმით გახარებულმა, რომ სამივე ობელისკი ვილაცას სიამოვნებას მიაყენებდა, ფრანგებს ალექსანდრიული ობელისკიც გადასცა.

მუჰამედ-ალიმ ქეშმარიტად მეტისმეტად დიდი გულუხვობა გამოიჩინა, მაგრამ ობელისკების გადაზიდვაც სომ ძალზე ძნელი საქმე იყო: ბარონი ტეილორი მღელვარებით ფიქრობდა, რომ საფრანგეთის ნაპირამდე სამი ძალიან მძიმე საჩუქრის მიტანას ვერ შესძლებდა ვერც გემი „ლუქსორი“, რომელიც მაშინ ტილონის ნავსადგურში იგებოდა და ვერც ის ბადრაგი, რომელიც ალექსანდრიის ახლოს იჭურვებოდა. ტეილორმა თავისი ეჭვები გაუზიარა შამპოლიონს, რომელმაც მას სამი ობელისკიდან ჯერ ყველაზე ლამაზის კერძოდ კი ლუქსორის ტაძრის მარჯვენა მხარეს მდგარი ობელისკის გატანა შესთავაზა; თუ ეს გაბედული ნაბიჯი წარმატებით დაკვირვდებოდა, სხვა „ნემსებიც“ პირველის კვალს გამოჰყვებოდა.

სამინისტრომ ეგვიპტეში მიახვლინა, საზღვაო ინჟინერი ჟან ბატისტ აპოლინერ ლემი (1797-1873). ის, ეტყობა, მრავალმხრივ ნიჭიერი კაცი იყო. მისი სიმაღლე

შლაპიანად ზუსტად მეტრნახევარი იყო, მაგრამ ამ საქმის ხორცშესხმისას მან თავისი თავი ქონდრისკაცებს შორის ნამდვილ გიგანტად — ენერგიულ, გაბედულ, შეუპოვარ კაცად წარმოაჩინა. მუჰამედ-ალის მიერ საფრანგეთის გენერალური კონსულისთვის გამართულ აუდიენციაზე, რომელსაც ტანმორჩილი ლეზაც ესწრებოდა, მუჰამედ-ალის ხუმრობა: „აბა, თქვენი ინჟინერი სადააო?“, საკმაოდ ზწრაფად მიეცა დავიწყებას ისევე, როგორც ერთი ლუქსორელი ვოლიათი ფელახის კადნიერი მტკიცება: „ჩემი ყველაზე მოკლე კვერთხი ამ ფრანგ — მუსიეზე დიდიაო! მალე ნილოსის საუფლოში უკვე ასეთი სიტყვები გაისმოდა:

„Monsieur Lebas? Petit, mais extraordinaire!“

5 მაისს „ლუქსორი“ ალექსანდრიაში ჩავიდა. თავის მხრივ მუჰამედ-ალიმ ფრანგმა საფრანგეთისა და მისი საკუთარი სახელმწიფოს პატივსაცემად გრანდიოზული განაზრახვის განხორციელებაში ყოველმხრივი დახმარების გაწევა აღუქვა საექსპედიციო კორპუსს, რომელიც ივნისში ნილოსს აღმა მიუყვებოდა, მან ქვეყნის ყველა უწყებებისთვის წარსადგენად თავისი რეკომენდაციები გადასცა.

ივნისი ეგვიპტისთვისაც კი უჩვეულოდ ცხელი აღმოჩნდა. ნილოსი წყალმცირე იყო, ამიტომ, გემებს ქაირომდე მისაღწევად ათი დღე დასჭირდათ. ლეზი ნავიგაციის ინსპექტორი კარლიბეისგან, რომელიც ობელისკების გადაზიდვას შეუძლებლად მიიჩნევდა, გაფრთხილებული იყო იმის თაობაზე, რომ გემს „ლუქსორს“ მისთვის არახელსაყრელ პირობებში მოუხდებოდა გზის დაძლევა. მანვე აუწყა გარკვეული ნიშნის მოგებით, ღვარძლიანად, რომ ობელისკს ჰქონდა ბზარი ძირიდან მთელი სიმაღლის მესამედზე. მაგრამ ამ ორმა ცნობამ ლეზი ვერ შეაშინა. მან ობელისკების გადაზიდვის ბრძანება გასცა. ლუქსორიდან 68 კილომეტრზე, ქალაქ კენაში, ლეზამ გემის ბორტი დატვირთა პალმის ტანებით, — განაზრახული ჰქონდა, რომ გზაში ობელისკი მათზე ედგებოდა.

ბადრავის შესახებ ახალი ცნობა სწრაფად გავრცელდა ნილოსის მთელ გასასვ-

ლელ მონაკვეთზე. როცა გემებმა ლუქსორში ჩაუშვეს, ნაპირზე უკვე ერთ-ერთ თავი გარემომდებარე სოფლების მცხოვრებლებს, რომლებსაც ეწადათ თავისი თვალთ ენახათ მათი ცხოვრების მონოტონური დინების დამრღვეველი ეს გრანდიოზული აქცია.

ეკიპაჟის შემადგენლობაში იყო ოსტატი-ქვისმთლელი მახაკვი, ლეზამ სწორედ მასთან ერთად მიაშურა ლუქსორის ტაძარს. ობელისკის გამოკვლევამ წარმოაჩინა, რომ მას ბზარი ნამდვილად ჰქონდა.

ამ საქმის ყველა სიძნელეში ჩაწვდომა მაშინდა გახდება შესაძლებელი, როცა გვექნება წარმოდგენა თუ როგორ გამოიყურებოდა 1831 წლის ლუქსორი. ლუქსორის სატაპრო კომპლექსს მიმდებარე ტერიტორიებზე და თვით ტაძარ ამონის ნანგრევებზე წარმოუდგენლად უსუფთაო პატარა ქალაქი აღმოცენდა. ნავის მრავალმეტრიანი სისქის გამო მშვენიერი ტაძრის ნაგებობის მთლიანობაში აღქმა შეუძლებელი იყო. დიდებულ სვეტებს შორის ერთმანეთს იყო მიჭუჭყული უბადრუკი თიხატკენილი ქოხმანები. წმინდა საფანის გადამკვეთ შუკებზე ყოველდღიური სოფლური ცხოვრება ზოხინებდა. ობელისკს ირგვლივ შემორტყმული ოცდაათზე მეტი სახლი და საქონლის ბაგა ტრანსპორტის გზაზე იდგა — მათი აღება იყო საჭირო. ქალაქმა თვითონ იკისრა „ტაძრის მცხოვრებთა“ ევაკუირება, სახლების კედლებს ლეზას მიერ დაქირავებული ფელახთა წერაქვები ავლებდნენ მუსრს. ზაფხულის ხვატის უძრაობის ვითარებაში ხუროები აგებდნენ ხარაოებს, მიწის მთხრელები ობელისკის ცოკოლს მიწისგან ათავისუფლებდნენ. ლეზა უნებლიედ ფიქრობდა იმ დროებზე, როცა ფარაონები ობელისკებს აგებდნენ. ეს მძიმე შრომა იყო, მაგრამ საქმე ცოტაცოტათი მიიწვედა წინ.

კატასტროფა უცებ დაატყდათ თავს. ქვემო ეგვიპტეში ქოლერის ეპიდემია დაიწყო. მომაკვდინებელი სენი ლანდის სისწრაფით აჰყვა ნილოსს აღმა. ევროპელები გარბოდნენ ლუქსორიდან. დაქირავებულ ფელახებს პანიკამ დარია ხელი, და მათ მუშაობას თავი მიანებეს. სახსრები ქაიროდან უკვე არ მოდიოდა.



შლაპიანად ზუსტად მეტრნახევარი იყო, მაგრამ ამ საქმის სორცშესხმისას მან თავისი თავი ქონდრისკაცებს შორის ნამდვილ გიგანტად — ენერგიულ, გაბედულ, შეუპოვარ კაცად წარმოაჩინა. მუჰამედ-ალის მიერ საფრანგეთის გენერალური კონსულისთვის გამართულ აუდიენციაზე, რომელსაც ტანმორჩილი ლებაც ესწრებოდა, მუჰამედ-ალის სუბრობა: „აბა, თქვენი ინჟინერი სადააო“?, საქმოდ სწრაფად მიეცა დაეწყებას ისევე, როგორც ერთი ლუქსორელი გოლიათი ფელაქის კანდიერი მტკიცებაც: „ჩემი ყველაზე მოკლე კვერთხი ამ ფრანგ — მუსიჩეზე დიდიაო! მალე ნილოსის საუფლოში უკვე ასეთი სიტყვები გაისმოდა:

„Monsieur Lebas? Petit, mais extraordinaire!“

5 მაისს „ლუქსორი“ აღექსანდრიაში ჩავიდა. თავის მხრივ მუჰამედ-ალიმ ფრანგმა საფრანგეთისა და მისი საკუთარი სახელმწიფოს პატივსაცემად გრანდიოზული განაზრახის განხორციელებაში ყოველმხრივი დახმარების გაწევა აღუთქვა საექსპედიციო კორპუსს, რომელიც ივნისში ნილოსს აღმა მიუყვებოდა, მან ქვეყნის ყველა უწყებისთვის წარსადგენად თავისი რეკომენდაციები გადასცა.

ივნისი ეგვიპტისთვისაც კი უჩვეულოდ ცხელი აღმოჩნდა. ნილოსი წყალმცირე იყო, ამიტომ, გემებს ქაირომდე მისაღწევად ათი დღე დასჭირდათ. ლები ნავიგაციის ინსპექტორი კრალიბისგან, რომელიც ობელისკების გადაზიდვას შეუჭლებლად მიიჩნევდა, გაფრთხილებული იყო იმის თაობაზე, რომ გემს „ლუქსორს“ მისთვის არახელსაყრელ პირობებში მოუხდებოდა გზის დაძლევა. მანვე აუწყა გარკვეული ნიშნის მოღებით, ღვარძლიანად, რომ ობელისკს ჰქონდა ბზარი ძირიდან მთელი სიმაღლის მესამედზე. მაგრამ ამ ორმა ცნობამ ლები ვერ შეაშინა. მან ობელისკების გადაზიდვის ბრძანება გასცა. ლუქსორიდან 68 კილომეტრზე, ქალაქ კენაში, ლებამ გემის ბორტი დატვირთა პალმის ტანებით, — განაზრახული ჰქონდა, რომ გზაში ობელისკი მათზე ედებოდა.

ბადრაგის შესახებ ახალი ცნობა სწრაფად გავრცელდა ნილოსის მთელ გასასვ-

ლელ მონაკვეთზე. როცა გემებმა ეგვიპტის ლუქსორში ჩაუშვეს, ნაპირზე უკვე მოყვართ თავი ვარემოდებარე სოფლების მცხოვრებლებს, რომლებსაც ეწადათ თავისი თვალთ ენახათ მათი ცხოვრების მონოტონური დინების დამრღვეველი ეს გრანდიოზული აქცია.

ეკაპაყის შემადგენლობაში იყო ოსტრტი-ქვისმთელი მაზაკვი, ლებამ სწორედ მასთან ერთად მიაშურა ლუქსორის ტაძარს. ობელისკის გამოკვლევაში წარმოაჩინა, რომ მას ბზარი ნამდვილად ჰქონდა.

ამ საქმის ყველა სიძნელეში ჩაწვდომა მაშინდა გახდებდა შესაძლებელი, როცა გვექნება წარმოდგენა თუ როგორ გამოიყურებოდა 1831 წლის ლუქსორი. ლუქსორის სატაძრო კომპლექსს მიმდებარე ტერიტორიებზე და თვით ტაძარ ამონის ნანგრევებზე წარმოდგენლად უსუფთაო პატარა ქალაქი აღმოცენდა. ნავვის მრავალმეტრიანი სისქის გამო მშენიერი ტაძრის ნაგებობის მთლიანობაში აღქმა შეუძლებელი იყო. დიდებულ სვეტებს შორის ერთმანეთს იყო მიჭუჭყული უბადრუკი თიხატყპნილი ქოხმასები. წმინდა სავანის გადაძკვეთ შუკებზე ყოველდღიური სოფლური ცხოვრება ზოზინებდა. ობელისკს ირგვლივ შემორტყმული ოცდაათზე მეტი სახლი და საქონლის ბაგა ტრანსპორტის გზაზე იდგა — მათი აღება იყო საქირო. ქალაქმა თვითონ იკისრა „ტაძრის მცხოვრებთა“ ევაკუირება, სახლების კედლებს ლებას მიერ დაქირავებული ფელაქთა წერაქვები ავლებდნენ მუსრს. ზაფხულის ხვატის უძრაობის ვითარებაში ხუროები აგებდნენ ხარაჩოებს, მიწის მოხრელები ობელისკის ცოკოლს მიწისგან ათავისუფლებდნენ. ლება უნებლიედ ფიქრობდა იმ დროებზე, როცა ფარაონები ობელისკებს აგებდნენ. ეს მძიმე შრომა იყო, მაგრამ საქმე ცოტ-ცოტათი მიიწევდა წინ.

კატასტროფა უცებ დაატყდათ თავს. ქვემო ეგვიპტეში ქოლერის ეპიდემია დაიწყო. მომაკვდინებელი სენი ლანდის სისწრაფით აპყვა ნილოსს აღმა. ევროპელები გარბოდნენ ლუქსორიდან. დაქირავებულ ფელაქებს პანიკამ დარია ხელი, და მათ მუშაობას თავი მიაწებეს. სახსრები ქაიროდან უკვე არ მოდიოდა.



ასეთ გამოუვალ მდგომარეობაში ტან-
ჩია ლეზამ შესძლო თანაშემწეთა პატარა
ჯგუფის ისე გამხნეება, რომ ამ ერთუზი-
ასტეზმა თვითონ გაასრულეს საქმე. 1832
წლის 23 სექტემბრის ალიონზე ბაგირებ-
შემოვლებული ობელისკი ხარაჩოვში მო-
ექცა. ნახევარ საათში ის უკვე 25 გრადუ-
სით გადაიხარა. სამი კვირის შემდეგ მო-
ნუმენტი მიწაზე იდო. ადამიანები განცვა-
ცლდნენ გაიშოტნენ ქვიშაზე...

სამი კვირა დასჭირდა ლეზას იმისთვის,
რომ — საფრანგეთისთვის საბედნიეროდ
და ეგვიპტისთვის საუბედუროდ — ობე-
ლისკი 19 დეკემბერს „ლუქსორის“ ბორ-
ტზე დაემაგრებინათ. ლეზა ელოდებოდა
ნილოსის ნაპირებიდან გადმოსვლას, რამ-
დენადაც ქვის საშინელი სიმძიმისგან გემი
წყლის ზემოთ ცოტათიღა ჩანდა. მთელი
რვა თვე გავიდა მანამ, ვიდრე ნილოსი
ისევ სამყოფელ წყალუხვი გახდებოდა.
1832 წლის 25 აგვისტოს ნილოსის
მღჭრიე-მწვანე ღვარცოფი „ლუქსორს“
უკვე ხმელთაშუა ზღვისკენ მიაქანებდა.
გემი სამი მომდევნო თვის მანძილზე ალექ-
სანდრიის ნავსაყუდელში იდგა და ის
ტულონისკენ მხოლოდ 1833 წლის 11 მა-
ისს გაემართა.

აქციის დამთავრება ლეზასთვის სულ
უბრალო საქმე იყო. გემი, რომელიც პა-
რიზელთა ცხოველ ინტერესს იწვევდა, ნე-
ლა მიუყვებოდა სენას აღმა და **თანხმობის**
მოედნის ახლოს გემსაბლით მიება გემსა-
ბამს. ქვის საოცრება საზეიმოდ გაუყვა
ქუჩებს სპეციალურად ამისთვის აგებული
ეკიპაჟით.

24 ნოემბერი ლეზასთვის დიდი დღე
გახდა. ამწე მანქანები პარიზონტალურად
დადებული ორასოცდაათონიანი ქვის
„შამფურის“ დაწოლით აკრაჭუნდნენ. 25
ოქტომბერს დაახლოებით ჩვენს წელთ-
აღრიცხვამდე 1285 წელს რამზას II, ეგ-
ვიპტის უდიდესი აღმაშენებლის დროს

ასუანის ღია წითელი გრანიტით ლუქსორში
ში შექმნილი გიგანტი ცისფერი კისკისკის
აიზიდა. ლუქსორში 90 000 კუბმეტრი
ქვიშა აიყარა. ამ ობელისკის საფრანგეთ-
ში გადაზიდვა ორი მილიონი ოქროს ფრან-
კი დაჯდა.

შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვანი დღე
დადგა. 350 არტილერისტი დაეწყო პარი-
ზის ერთ-ერთ უმშვენიერეს მოედანზე და
სალუტის მქუნარე ზაღამა გააყრუა ზეცა.
მებუეკები შთამბეჭდავად აქლერებდნენ
მელოდიებს. მეფის ოჯახმა მოწყალედ მი-
იღო მონაწილეობა მონუმენტის გახსნისა-
დმი მიძღვნილ ზეიმებში. პარიზი ზეიმო-
ბდა! სამი წლის შემდეგ ლეზა ლუვრის
მუზეუმის დირექტორად დანიშნეს. ის
1873 წელს გარდაიცვალა.

ისტორიამ ბევრი მეტნაკლებად გონე-
ბამახვილური ანეკდოტი იცის. მათ შორი-
საა ისტორიული ანეკდოტებიც, რომელთა
რეალური საფუძველი არაფრით დასტურ-
დება. ვთქვათ, არსებობს ცნობა იმის თა-
ობაზე, რომ ნაპოლეონ I მეუღლემ, ჟო-
ზეფინა ბოგარნმა, როგორ სთხოვა ეგვიპ-
ტეში მიმავალ ქმარს; „მესიე, ეგვიპტი-
დან ობელისკი ჩამომიტანეთ. ოლონდ პა-
ტარა ობელისკი!“. იმპერატორს იქიდან
არ ჩამოუტანია პატარა „შამფური“. ზუს-
ტად არავინ იცის, მას ეს თხოვნა საერ-
თოდ ასხენდებოდა თუ არა.

(გაგრძელება იქნება)

თარგმანა
ჯუმაარ თითფარიზა.



მორის მატარლინი

ნამინდა ანტუანის სასწაული

ცნობილი ბელგიელი დრამატურგისა და მოაზროვნის, მორის მეტერლინიკის (1862-1949) პირველი დრამები დაიწერა ვასული საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში. XX საუკუნის დამდეგამდე, ანუ ათი წლის მანძილზე, მან შექმნა ცხრა პიესა, რომელთა წყალობითაც მეტერლინიკმა, ნორვეგიელ იბსენთან ერთად და შვედ სტრინდბერგთან ერთად, გადამწვევტი როლი ითამაშა ახალი დრამის დაბადებაში. ევროპელ მკითხველებსა და მსურველებს იგი თავდაპირველად წარუდგინეს მალარმემ და მირომ, უფრო ადრე კი — ვერპარნმა. ეს უკანასკნელი დიდი ენთუზიაზმით შეზღვა მეტერლინიკის გამოჩენას ბელგიურ მწერლობაში: „ჩვენს ლიტერატურას ჯერ არ ახსოვს ასეთი დამოუკიდებლობა საყოველთაოდ მიღებული ნორმებისგან, ასეთი დაუოკებელი ლტოლვა ყოველგვარი ხუნდის ჩამოსახსნელად“.

სიმბოლისტური თეატრი, რომლის კლასიკოსადაც გვევლინება მეტერლინიკი, ჩამოყალიბდა როგორც ნატურალისტური თეატრის ანტიპოდი, — ანტიპოდი ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი „ცხოვრების ასარკვისა“, როგორც მის საერთო მდინარებაში, ასევე ყოველდღიურ ყოფით დეტალებში. სიმბოლისტებმა დრამატული კონფლიქტის კვანძი გარეგანი ცხოვრებისეული ვითარებებიდან დრამის პერსონაჟთა შინაგან სამყაროში გადაიტანეს. ისინი, უწინარეს ყოვლისა, ცდილობდნენ წარმოეჩინათ სულთა ფარული მღელვარებით აღსავსე დიალოგი. პირველივე დრამებში მეტერლინიკი უკუაგდებს სიტყვებში მოქცეული „გარეგანი“ დიალოგის ზედაპირულობას, რომელსაც არ ძალუძს ადამიანის ნამდვილი განწყობის გამოხატვა. აღმატებული ღირებულება ენიჭება დუმისს, როგორც ადამიანთა ღრმადსულიერი ურთიერთობის აუცილებელ ფაქტორს და როგორც ჟამს მისტიურ სამყაროსთან შეხებისა, როდესაც ხდება თვალისთვის უხილავი დიადი ძალების წინათგრძნობა-გაცნობიერება.

თავისი სამტომეულის წინასიტყვაობაში 90-იან წლებში შექმნილი დრამების შესახებ მეტერლინიკი წერდა: „ეს პიესები მთლიანად გაუღენთილია რწმენით რაღაც უხილავი, უსაზღვრო და საბედისწერო ძაღისა, რომლის ზრახვები არაეინ უწყის, მაგრამ რომელიც, დრამის განწყობის მიხედვით, თითქოს აყურადებს ჩვენს ყოველ მოქმედებას და მტრულ დამოკიდებულებაშია ღიმილთან, სიცოცხლესთან, ბედნიერებასთან“. აქედან გამომდინარე, მეტერლინიკის პირველივე დრამებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს მოლოდინის მოტივს, რომელიც დომინირებს ადამიანთა არსებობაში და, გარკვეულწილად, მათი სასიცოცხლო პოზიციაც კი ხდება. ნახევარი საუკუნის შემდეგ მოლოდინის მოტივი კვლავ შეიჭრება მრავალი დრამატურგისა და, მათ შორის, სემუელ ბეკეტის

შემოქმედებაში, რომელშიც, მკვლევართა აზრით, კიდევ უფრო გაღრმავებულია მეტერლინიკის ადრეული დრამების პირქუში განწყობილებები. „მეტერლინიკის თეატრის“ ამ პერიოდის ნაწარმოებები ქმნიან თავისებურ ჩაკეტილ სისტემას, სადაც ადამიანთა ბედისწერის წარმმართველი უცნობი ძალა ხშირად ვაივივებულია სიკვდილთან, როგორც ყოფიერების სასრულობის იდეასთან.

სხვაგან, ახდენს რა თავისი დრამატურგიული მოღვაწეობის ათწლიანი პერიოდის და ახალი დრამის ნიშან-თვისებათა ერთგვარ შეჯამებას, მეტერლინიკი წერს: „პირველ ყოვლისა, ეს არის გარეგანი ქმედების შესუსტება და, შეიძლება ითქვას, თანდათანობითი პარალიზება, შემდეგ კი — ახალი, უწინდელზე უფრო განყენებული პოეზიის ძიება, თუნდაც ჯერ კიდევ ხელის ცეცებით.“ იგი საკმაოდ მალე გრძნობს ამ ახალ პოეზიაში, ისეთი ტრადიციული „პერსონაჟების“ შეყვანის საჭიროებას, როგორიცაა სიყვარული და მშვენიერება. თავის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პოეტურ პიესაში, „პელეასი და მელისანდა“, ის ხატავს ადამიანის სწრაფვას სიკეთისა და სიყვარულისკენ, თუმცა, საბოლოოდ, ეს სწრაფვაც განწირულია სიკვდილის საუფლოში დასანთქმელად. თავის სხვა დრამასთან დაკავშირებით („აგლავენა და სელიზება“, 1896) მეტერლინიკი წერდა: „ამ პიესაში მე მსურდა, რომ სიკვდილს თავისი ძალმოსილება ნაწილობრივ მაინც დაეთმო სიყვარულის, სიბრძნისა და ბედნიერებისთვის. ის არ დამთანხმდა... და მეც, ჩვენი დროის პოეტთა უმრავლესობის მსგავსად, ველოდები — როდის გამოჩნდება რომელიღაც სხვა ძალა.“

XX საუკუნის დასაწყისში მეტერლინიკი უკვე ბელგიისა და მთელი ევროპის პროგრესულ-რომანტიული და რეალისტური თეატრის უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელია. ამ წლებში მისი, ხელიდან იბადება მთელი რიგი ახლებურად მსუნთქავი პიესებისა, რომელთაგან საკმარისია ვახსენოთ ტრაგიკომიზმით აღსავსე „წმინდა ანტუანის სასწაული“ ან განუმეორებელი „ლურჯი ფრინველი“...

მაგრამ მეტერლინიკის შემოქმედება არასოდეს შემოფარგლულა მხოლოდ დრამატურგიით. თავისი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი ცხოვრების მანძილზე მან შექმნა მისტიურ-ფილოსოფიურ ნაწარმოებთა მთელი წყება, რომლითაც არაერთი ძვირფასი ქვა ჩაღო სულიერი აზრის მსოფლიო განძთსაცავში. მის კალამს ეკუთვნის, აგრეთვე, რუისბრუკისა და ნოვალისის რამდენიმე თხზულების ფრანგული თარგმანი.

ამჯერად ვაქვეყნებთ მორის მეტერლინიკის ადრეული პერიოდის დრამას და გამოვთქვამთ იმედს, რომ ქართველ მკითხველს შეძლებისდაგვარად მივაწვდით ორიგინალის ენიდან შესრულებულ მის სხვა ნაწარმოებთა თარგმანებსაც.

მთაკვინელი



„წმინდა ანტუნის სასწაული“ მორის მეტერლინკის შუა პერიოდის დრამატურ-
გის ნიმუშია. პიესა დაიწერა 1903 წელს და პირველად დაიდგა გერმანულ ენაზე
ხოლო მოგვიანებით უკვე ფრანგულად.

ფარსი ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

- წმინდა ანტუანი
- ბ-ნი გუსტავი
- ბ-ნი ავილი
- ეჰიმი
- კიურა
- კოლიციის კომისარი
- შოჰაფი
- ორი რწმუნებული
- გადმუაჟალ პორტენჯია
- პირჰინია

დისწულ-ჰმისწულები, ბიძაშვილ-მამიდაშვილები, სტუმრები და ა. შ.

მოქმედება ხდება ჩვენი დროის ფლამანდიურ ქალაქში.

პირველი მოქმედება

პატარა ფლამანდიური ქალაქი. ქალაქელი მესაკუთრის ძველი დიდი სახლის წინ-
კარი. მარჯვნივ — ქუჩაში გამავალი ალაყაფის კარი. სიღრმეში — რამდენიმე ნაბი-
ჯის სივანის ბაქანი, რომელიც მთაერდება სახლში შესასვლელი დიდი მუშებიანი კა-
რით. მარჯვნივ — კიდეე ერთი კარი. კედლის გასწვრივ დგას ერთი მუშაბაგადაკრუ-
ლი საეარძელი, რამდენიმე სკამი და საკიდი, რომელზეც ჰკიდია პალტო, ქუდები და
სხვ. ფარდის ახლოს, სპილენძის ვედრებით, ჩერებით, ცოცხებით და ჯაგრისებით
გარშემორტყმული, კალთებაკეცილი, მუსლშიშველი და დიდ საბოებში ფეხწაყოფილი
მონსუცი მოსამსახურე ვირჟინია წყლის ძლიერი ნაკადის ქვეშ რეცხავს მარმარილოს
ფილებს. დროდადრო ჩერდება, ხმამაღლა იხოცავს ცხვირს და ლურჯი წინაფრის
ბოლოთი იწმენდს ჩამოვორებულ კურცხალს. ვიღაც რეკავს ალაყაფის კარზე. ვირჟი-
ნია ადებს და ზღურბლზე გამოჩნდება თავ-ფეხშიშველი, თმაწვერაბურჰენილი მალა-
ლი და მჭლე მონსუცი უფერო, უფორმო, დასერილი და უხვად დაკეშილი-დაკერებული
ჯვალოთი.

სურათი პირველი

ვირჟინია, წმინდა ანტუანი

პირჰინია (ადებს კარს): რა ხდება? დღეს ოცდამეთექვსმეტეაჟერ რეკავენ... კი-
დეე ერთი მათხოვარი! რა გნებაეთ?
წმინდა ანტუანი: შემოსვლა.

პირშინია: არა, არა, ძალიან დასვრილი ხართ! მანდ დარჩით. რას ითხოვთ?

წმინდა ანტუანი: შემოსვლას.

პირშინია: რისთვის?

წმინდა ანტუანი: მადმუაზელ პორტენზია უნდა გააცოცხლო.

პირშინია: მადმუაზელ პორტენზია უნდა გააცოცხლოთ? ეს რაღაა? ვინ ბრძანდებით?

წმინდა ანტუანი: წმინდა ანტუანი.

პირშინია: პადუელი?

წმინდა ანტუანი: პადუელი. (წმინდანის ნიშში გაბრწყინდება მათხოვრის თავზე.)

პირშინია: ღმერთო მალალო! ღვთისმშობელო მარიამ! ნამდვილად ასეა!... (ზოლომდე აღებს კარს, მუხლებზე ეცემა და, თავისი ცოცხის ტარზე ხელბეჭდებულად, სხაპასუხით ამბობს: „წმიდა ხარ... წმიდა ხარ... წმიდა ხარ...“, რომლის შემდეგაც კონცით ფარავს წმინდანის სამოსის ბოლოს და უანგარიშოდ იმეორებს): შეგვიბრაღე, წმინდაო ანტუან! ილოცე ჩვენთვის, დიდო წმინდაო ანტუან!..

წმინდა ანტუანი: ახლა ნება მომეცით შემოვიდე და კარი დავხურო.

პირშინია (დგება პირდაპირეული): აი ჭილობი, ფეხები გაიმშრალეთ... (წმინდა ანტუანი მოუხერხებლად ემორჩილება.) აი, ასე... აი, ასე...

წმინდა ანტუანი (უთითებს მარჯვენა კარზე): მადმუაზელი აქ წევს.

პირშინია (გაოგნებული და აღფრთოვანებული): ნამდვილად!.. საიდან იცით?, გასაოცარია! იქ არის, დიდ ოთახში... საბრალო ქალბატონი! ჯერ მხოლოდ სამოცდაჩვიდმეტი წლის იყო... საკმაოდ ახალგაზრდა, არა? იცით, დიდად ღვთისმოსავი ადამიანი იყო... ბევრი იტანჯა... მდიდარიც იყო... რამდენადაც ვიცო, ორი მილიონი დატოვა... ორი მილიონი — ეს ძალიან ბევრია...

წმინდა ანტუანი: ჰო.

პირშინია: მის ორ დისწულს — ბატონ გუსტავს და ბატონ აშლის — და მათ შვილებს რჩებათ ყველაფერი. ეს სახლი ბატონი გუსტავის იქნება. სხვებიც არ დაივიწყა: კიურე, ელესია, მეკარე, მნათე, ვიკარი, თოთხმეტი იესუიტი, სახლის ყველა წვერი — თითოეული იმისდა მიხედვით, რამდენ ხანსაც მას ემსახურნენ... მე ყველაზე მეტი მერგო: ოცდაცამეტი წელი ვემსახურე და სამიათას სამასი ფრანკი მივიღე. კარგი რიცხვია.

წმინდა ანტუანი: მართლაც.

პირშინია: ჩემი არაფერი მართებდა. ყოველთვის მაძლევდა ხელფასს, — ვერაფერს ვიტყვი. ბევრ ბატონს ვერ იბოვი, ასე რომ იქცეოდეს სიკვდილის შემდეგ. — ეს ქალი წმინდანი იყო. დღეს უნდა დაკრძალონ. — უამრავი ყვაილი გამოგვიგზავნეს. — თქვენ დარბაზი უნდა ნახოთ! პირდაპირ გულს უხარია! საწოლზე, მაგიდაზე, სკამებზე, სავარძლებზე, პიანინოზე — ყველგან თეთრი ყვავილებია... ო, რა სილამაზე! გვირგვინები სად დააწყონ აღარ იციან... (კარზე რეკავენ. ვირჟინია აღებს და ბრუნდება ორი გვირგვინით ხელში.) აი, კიდევ ორი... (ათვლიერებს და წონით ერთმანეთს ადარებს.) ორივე ძალიან ლამაზია... ცოტა ხანს დამიჭირეთ, სანამ დალაგებას მოვრჩები. (გვირგვინებს ხელში აჩეჩებს წმინდა ანტუანს, რომელიც მორჩილად იჭერს თითოს თითო ხელში.) ნამუაღდეგს გაასვენებენ... ყველაფერი უნდა ქათქათებდეს და ველარ ვასწრებ...

წმინდა ანტუანი: მიმიყვანეთ მიცვალებულთან.

პირშინია: მიცვალებულთან? ახლა?

წმინდა ანტუანი: ჰო.

პირშინია: ეს შეუძლებელია! ცოტა უნდა მოვიცადოთ, ისინი ისევ მაგიდას უსხედან.

წმინდა ანტუანი: ღმერთი მაჩქარებს. დროა.

პირშინა: რა უნდა გაუკეთოთ?

ფინდა ანტუანი: ხომ ვითხარით — სიცოცხლე უნდა დავუბრუნო.

პირშინა: სიცოცხლე უნდა დაუბრუნოთ? მართლა აპირებთ გაცოცხლებას?

ფინდა ანტუანი: ჰო.

პირშინა: მაგრამ ის ხომ სამი დღის მკვდარია!

ფინდა ანტუანი: ამიტომაც მინდა მისი გაცოცხლება.

პირშინა: ისე უწინდებურად იცოცხლებს?

ფინდა ანტუანი: ჰო.

პირშინა: მაგრამ მერე ხომ მემკვიდრეებიც აღარ იქნებიან?

ფინდა ანტუანი: ბუნებრივია.

პირშინა: რას იტყვის ამაზე ბატონი გუსტავი?

ფინდა ანტუანი: არ ვიცი.

პირშინა: ამ სამიათას სამას ფრანკსაც, მე რომ დამიტოვა სიკვდილის შემდეგ, ხომ უკან წაიღებს?

ფინდა ანტუანი: ცხადია.

პირშინა: ეს ძალიან საწყენი იქნება!

ფინდა ანტუანი: გაქვთ სხვა ფული, რამე დანაზოგი?

პირშინა: არც ერთი სუ... ჩემი და ყველაფერს ნთქავს, რასაც კი ვშოულობ.

ფინდა ანტუანი: თუ თქვენ გეშინიათ სამი ათასი ფრანკის დაკარგვის...

პირშინა: სამიათას სამასის.

ფინდა ანტუანი: თუ თქვენ გეშინიათ ამ ფულის დაკარგვის, მე მას არ გავაცოცხლებ.

პირშინა: არ შეიძლება, რომ ეს ფულიც დამრჩეს და ქალბატონმაც იცოცხლოს?

ფინდა ანტუანი: არა. ან ერთი უნდა აირჩიოთ, ან მეორე... მე ციდან თქვენმა ლოცვებმა ჩამომიყვანა. ახლა თქვენვე ამოირჩიეთ...

პირშინა (წუთით ჩაფიქრების შემდეგ): მაშინ გავაცოცხლებ! (წმინდანის ნიშნი ინთება და ბრწყინავს.) ეს რა გაქვთ?

ფინდა ანტუანი: თქვენ მე მასიამოვნეთ.

პირშინა: და ამ დროს ეგ თქვენი... მოწყობილობა... ინთება?

ფინდა ანტუანი: ჰო, ჩემდაუნებურად.

პირშინა: საინტერესოა... ოღონდ თეთრ ფარდებთან დიდხანს ნუ გაჩერდებით, ცეცხლი არ წაეკიდოს.

ფინდა ანტუანი: ნუ შიშობთ, ეს ციური ცეცხლია... მიმიყვანეთ ცხედართან.

პირშინა: ხომ ვითხარით — მოვიცადოთ-მეთქი. ჯერ კიდევ მაგიდას უსხედან, ვერ შევაწუხებ.

ფინდა ანტუანი: ვინ უზის მაგიდას?

პირშინა: ბატონები, ეშმაკმა დალახვროს!.. და მთელი ოჯახი... ორი დისწული — ბ-ნი გუსტავი და ბ-ნი აშილი, მათი მეუღლეები, შვილები, ბ-ნი ჟორჟი, ალბერკი, ალფონსი და დეზირე, ბიძაშვილები, მამიდაშვილები, კიურე, ექიმი... კიდევ ვინ? შორიდან მოსული მეგობრები, ნათესაეები — თვალთ რომ არასოდეს გვინახავს... სულ ბობოლა ხალხია...

ფინდა ანტუანი: ჰოო...

პირშინა: ჩვენი ქუჩა თუ გინახავთ?

ფინდა ანტუანი: რომელი ქუჩა?

პირშინა: ჩვენი, ეშმაკმა დალახვროს, რომელზეც ეს სახლი დგას?..

ფინდა ანტუანი: მინახავს.

პირშინა: ლამაზი ქუჩაა. მარცხნივ მდებარე ყველა სახლი, გარდა სულ პირველისა, მეფუნთუშე რომ ცხოვრობს, — ჩვენს ქალბატონს ეკუთვნის. მარჯვენა მხა-

რის სასლები კი სულ ბატონი გუსტავისა... ოცდამეორი სასლია... ბევრი ფული აქვთ და იმიტომ!

ფინდა ანტუანი: მართლაც.

პირჰინი (უთითებს ნიშზე): მოიცათ... თქვენი აპარატი ქრება!..

ფინდა ანტუანი (ხელს წაიღებს ნიშისკენ): ჰო, მართლაც...

პირჰინი: დიდხანს არ ანთია ხოლმე?

ფინდა ანტუანი: იმისდა მიხედვით, რა აზრები მაქვს თავში...

პირჰინი: დიხს, ტყეები, ფერები, სასლები! ბატონ გუსტავს სახამებლის დიდი ქარხანა აქვს: „სახამებელი გუსტავი“. უნდა გაცივოთ! ეს ძალიან კარგი და ძალიან მდიდარი ოჯახია... ოთხი რანტიეა, მარტო კაპიტალიდან შემოსავლით რომ ცხოვრობს და თითსაც არ ანძრევს... აჰ, რა კარგია ეს ყველაფერი! მეგობრები, ურთიერთობები, მდგმურები... ამ დაკრძალვავ ყველა მოვიდა, ზოგი — ძალიან შორიდანაც... ერთმა თურმე ორი ღამე იმგზავრა, სანამ აქ მოაღწევდა... გაჩვენებთ, ლამაზი წვერი აქვს... ახლა საუზმობენ. ჯერ ისევ მაგიდასთან არიან. ვერ შევაწუხებ, დიდი საუზმეა გამართული, ოცდამეორი მაგიდა დგას... მენიუ ვნახე: ხამანჭკები, ორნაირი წენიანი, სამნაირი პირველი თავი საჭმელი, ლამა-სხმული ლანგუსტი, კალმახი შუბერტულად... იცით, ეს რა არის?

ფინდა ანტუანი: არა.

პირჰინი: არც მე. მგონი, მაგარი რამეა, მაგრამ საჩვენო არ არის... შამპანურს არ შემოიტანენ, გლოვის დღეა, მაგრამ სხვა ღვინოებს კი — იცოცხლე!.. მადმუა-ზელს მთელ ქალაქში საუკეთესო ღვინის სარდაფი პქონდა... იქნებ ერთი ჭიქა როგორმე მოგიხერხოთ, თუ დარჩა... გასინჯეთ ერთი, რა არის! მოიცათ, წავალ, ვნახავ რას აკეთებენ (ადის ბაქანზე, ფარდას გადასწევს და იყურება შუშებიანი კარის ფანჯარაში.) მე მგონი, კალმახს იწყებენ, კალმახს „ა ლა შუბერტ“... მოიცათ... აი, ჟო-ზეფს ანანასი გამოაქვს... კიდევ ორი საათი აქვთ... თქვენ აქ დაჯექით... (წმინდა ანტუანი აპირებს საეარძელში ჩაჯდომას.) არა, აქ არა, ძალიან დასერილი ხართ... აი, ამ ტაბურეტზე კი შეიძლება... ჩემი საქმე უნდა დავამთავრო... (წმინდა ანტუანი ჯდება ტაბურეტზე. ვირჟინია განავრძობს მუშაობას, წყლით ავებს ვედროს.) ერთი წუთით ფეხები ასწიეთ, წყალი უნდა მოვავლო... არა, მანდ ნუ იქნებით, ხელს მიშლით, მანდ ჯერ არ გამიწმენდია... აი, აქ დაჯექით, კუთხეში, ტაბურეტი კედელს მი-აყრდნეთ... (წმინდა ანტუანი მორჩილად აკეთებს ყველაფერს.) შეგიძლიათ მშვიდად იყოთ, აქ ფეხებს არავინ დავისველებთ... არ გშიათ?

ფინდა ანტუანი: არა, გამაღობთ... საკმაოდ მერქარება. გააფრთხილეთ თქვენი ბატონები.

პირჰინი: გერქარებათ? რა გაქვთ გასაკეთებელი?

ფინდა ანტუანი: კიდევ ორი თუ სამი სასწაული.

პირჰინი: ვერაფერს ვერ ვეტყვი, სანამ მაგიდასთან სხედან... უნდა დაველოდოთ, როდის მიირთმევენ ყავას... ბატონი გუსტავი ძალიან განაწყენდება... არც კი ვიცი, როგორ მივიღებთ... არ უყვარს, როცა ღარიბები შემოჰყავთ ხოლმე სასლში... თქვენ მდიდარს არ ჰგავხართ...

ფინდა ანტუანი: ჰო, წმინდანები მდიდრები არ არიან...

პირჰინი: თუმცა მათ სახელზე შესაწირავი მიაქვთ...

ფინდა ანტუანი: ჰო, მაგრამ ის, რაც მიაქვთ, ცაში არ ადის.

პირჰინი: შეუძლებელია! მაშ, შესაწირავი ვიღას მისდის? კიურებს? კი უთქვამთ ჩემთვის, მაგრამ არ მჯეროდა... აი, წყალიც გამოთავდა... მითხართ...

ფინდა ანტუანი: რა გითხრათ?

პირჰინი: ხედავთ სპილენძის ონკანს თქვენს მარჯვნივ?

ფინდა ანტუანი: ვხედავ.

პირჰინი: მანდ ვედრო დევს, ხომ ვერ ამიხსებდით?

ფინდა ანტუანი: სიამოვნებით...

პირშინი: რა დამაწმენდინებს ამ ყველაფერს, თუ ვინმე არ მომეშველა... არა-
ვინ კი არ მეშველება! არავის არაფერი არ ახსოვს... ერთი მკვდარი და ამდენი საქმე
იცით, ეს რა არის? არა? კიდევ კარგი, რომ ეს ყოველდღე არ ხდება... არც გისურ-
ვებთ, რომ გაგვეოთ... ბატონი აბუზღუნდება, თუ ყველაფერი არ იზინებს და არ
იწყრილებს, სტუმრებმა ხომ აქ უნდა გაიარონ... ადვილი საქმე არ გეგონოთ! სპი-
ლენძის ჭურჭელიც უნდა გამოვხეხო... დაკეტეთ ონკანი, ეყოფა... ედრო მომიტანეთ...
ფეხებზე არ გცივათ? აიკეცეთ მაგ ჯვალის კალთები, თორემ სულ დასველებით...
გვირგვინებს გაუფრთხილდით, ტაბურეტზე დააწყვეთ... აი, ეგრე... კარგია... (წმინდა
ანტუანს მოაქვს წყლიანი ვედრო.) გამაღობთ, დიდად დამავალბებთ... კიდევ ერთია
საჭირო... (ისმის ადამიანთა ხმები და სკამების მიწევის ხმაური.) მოიცა... რა ხმა-
ური ისმის? ვნახავ... (მიდის შუშებიან კართან.) ჩუ!.. ბატონი დგება... რა ხდება?
გაბრაზებულები არიან? არა, სხვები ისევ ჭამენ... ჟოზეფი ჭიქებს უვსებს ბატონ კი-
ურეს... კალმასს ამთავრებენ... ბატონი ოთახიდან გადის, — იქნებ ამასობაში დაე-
ლაპარაკებოდი და მეთქვა, რომ თქვენ...

წმინდა ანტუანი: ჰო, ჰო, წადით, ახლავე წადით...

პირშინი: კარგი, ვედროს ხელი გაუშვით, აღარ მჭირდება... ცოცხი აიღეთ...
ასე არა! წადით, დაჯექით... (წმინდა ანტუანი ემორჩილება და ჯდება გვირგვინებთან
ტაბურეტზე.) უჰ, რას შერბით! თქვენ გვირგვინებს აზიხართ!..

წმინდა ანტუანი: მაპატიეთ... ცოტა ცუდად ვხედავ...

პირშინი: ჩერჩეტი! ეგვე თქვენი წესიერი ხალხი! რას იტყვის ბატონი გუსტა-
ვი, როცა ამ გვირგვინებს ნახავს... საბედნიეროდ, ბევრი არაფერი დაშავებიათ... მო-
ველება... დაჯექით, მუხლებზე დაიწყვეთ და წყნარად იყავით. არ გაინძრეთ! კიდევ
რამე სისულელეს ჩაიდენთ... (მუხლებზე დგება წმინდანის წინ.) ლოცვა მინდა ალგი-
ვლინით.

წმინდა ანტუანი: აღმივლინეთ. ნუ დაიძაბებით...

პირშინი: მაკურთხეთ, სანამ მარტონი ვართ, როცა ბატონები მოვლენ, აქედან
გამისტუმრებენ. შეიძლება ვეღარც კი გნახოთ. მაკურთხეთ პირადად მე... მოხუცი
ვარ და მჭირდება...

წმინდა ანტუანი (დგება და ლოცავს, ნიშნავს წყინებული): გაკურთხებ, შვი-
ლო ჩემო, რამეთუ კეთილი ხარ, სულით და გულით უბრალო, უსაყვედურო, უშიშო
და უზაკველი დიდ საიდუმლოთა წინაშე... თავისუფლად წადი, შვილო ჩემო, წადი და
უთხარი შენს ბატონს...

ვირჯინია გადის. წმინდა ანტუანი ისევ ტაბურეტზე ჯდება. ცოტა ხნის შემდეგ
შუშებიანი კარიდან გამოდის ბატონი გუსტავი, უკან მოჰყვება ვირჯინია.

სურათი მეორე

ვირჯინია, წმინდა ანტუანი, ბატონი გუსტავი

ბ-ნი ბუსტაპი (მკაცრი და გაღიზიანებული ხმით): რა ხდება? რა გენბავთ? ვინ
ხართ?

წმინდა ანტუანი (თავდაბლა და წამოდგება): წმინდა ანტუანი...

ბ-ნი ბუსტაპი: თქვენ გიყი ხომ არ ხართ?

წმინდა ანტუანი: პადუელი...

ბ-ნი ბუსტაპი: ეს რა ხუმრობაა? სულ არა ვარ სიცილის გუნებაზე. მთვრალი
ხომ არ ხართ? აქ რა გინდათ, რისთვის მოხვედით?

წმინდა ანტუანი: მადმუაზელი უნდა გავაცოცხო.

ბ-ნი ბუსტაპი: რაა? დეიდანემი უნდა გავაცოცხოთ? (ვირჯინიას) მთლად გამ-

ტყვარალა! რატომ შემოუშვი? (წმინდა ანტუანს) მისმინეთ, მეგობარო, გონს მოდით.

აი, თქვენ ათი სუ.

წმინდა ანტუანი (რბილი სიმტკიცით): დღეს უნდა გავაცოცხლო.

ბ-ნი ბუსტაპი: აუცილებლად, როგორც კი დაკრძალვა დამთავრდება... აქეთ მობრძანდით, გასასვლელთან...

წმინდა ანტუანი: მხოლოდ მას შემდეგ წავალ, როცა გავაცოცხლებ.

ბ-ნი ბუსტაპი: აჰ, კმარა! უკვე მომზერდა! სტუმრები მელოდებიან (აღებს ალაყაფის კარს.) აი, გასასვლელი... ცოტა დაუჩქარეთ...

წმინდა ანტუანი: მხოლოდ მას შემდეგ, როცა გავაცოცხლებ.

ბ-ნი ბუსტაპი: რაო? მაშ ასე, არა? კარგი, მაგასაც ვნახავთ... (აღებს შუშებიან კარს და ეძახის) ჟოზეფ!

სურათი მისამ

ვირჟინია, წმინდა ანტუანი, ბ-ნი გუსტავი, ჟოზეფი

ჟოზეფი (გამოჩნდება ბაქანზე, ორივე ხელით უჭირავს დიდი ოსშივარადენილი ლანგარი): რა გნებავთ, ბატონო?

ბ-ნი ბუსტაპი (უყურებს ლანგარს): ეს რა არის?

ჟოზეფი: კაკაბი, ბატონო.

ბ-ნი ბუსტაპი: კარგი. ეგ ლანგარი ვირჟინიას მიეცი და ეს ლოთი გამიგდე გარეთ. ცოცხლად!

ჟოზეფი (ლანგარს გადასცემს ვირჟინიას): კეთილი, ბატონო...

(მიუახლოვდება წმინდანს.) აბა, ძმაო, სომ გაიგონე? აქ სმა არ გამოვა, აბა მოუსვი აქედან! ჩქარა-მეთქი! შენი ნებით წადი, ვეთაყვა, თორემ მოგხედება... ამ მუშტებს სომ ხედავ? არ მიდიხარ? კარგი, ბებერო! გააღე კარი, ვირჟინია!

ბ-ნი ბუსტაპი: მოიცა, მე ვავალბ... (აღებს ქურაში გასასვლელ კარს.)

ჟოზეფი: საკმარისია, მანქანით სომ არ გადის! (სახელოებს იკაპიწებს და ხელის-გულეზე იფურთხებს.) ახლა გიჩვენებ სეირს... (ხელს მაგრად ჩააგლებს, რათა ერთი ხელისკერით გააგდოს, მაგრამ ადგილიდან ვერ ძრავს... ამბობს შემკრთალი სმით): ბატონო!

ბ-ნი ბუსტაპი: რა იყო?

ჟოზეფი: არ ვიცი რა ხდება... თითქოს ფესვი აქვს გადგმული... ადგილიდან ვერ დაძრავ!

ბ-ნი ბუსტაპი: მოგეხმარები.

(ორივე ერთად ცდილობს წმინდანის დაძვრას, მაგრამ უშედეგოდ.)

ბ-ნი ბუსტაპი (ხმადაბლა): აჰ!.. მაგრამ... ეს სომ საშიშია! უნდა გავფრთხილდეთ, საშინელი ძალის პატრონია... იქნებ მოფერებით დავიყოლიოთ... სომ იცით, მეგობარო, რა მძიმე დღე გვაქვს! დეიდას ვასაფლავებთ, ჩემს საბრალო და ღრმად პატივცემულ დეიდას!

წმინდა ანტუანი: სწორედ მის გასაცოცხლებლად მოვედი.

ბ-ნი ბუსტაპი: მაგრამ სომ გესმით, რომ ახლა ამის დრო არ არის... კაკაბი ცივდება, სტუმრები იცდიან, აბა რა ვეუხმარება...

ბაქანზე გამოჩნდება ბ-ნი აშილი ხელსახოცით ხელში.

სურათი მეოთხე

იგივენი და ბ-ნი აშილი

ბ-ნი აშილი: რა ხდება, გუსტავ? ვინ არის?.. კაკაბი გველოდება...

ბ-ნი ბუსტაპი: აი, ამ ბატონს არ სურს აქედან წასვლა...

ბ-ნი აშილი: მთვრალია?

ბ-ნი ბუსტაპი: აბა რა იქნება.

ბ-ნი აშილი: გააგდე კარში და გაათავე! განა ღირს მშვენიერი საუზმის დაკარგვა?

ბ-ნი ბუსტაპი: ვერ ვახერხებთ.

ბ-ნი აშილი: როგორ თუ ვერ ახერხებთ? აბა, მაჩვენეთ!

ბ-ნი ბუსტაპი: თვითონ სცადე, თუ გინდა.

ბ-ნი აშილი: მე ამ მაწანწალასთან ვერ ვიჭიდავებ. ამისთვის არსებობს ჟოზეფი, მეეტლე...

ბ-ნი ბუსტაპი: ვცადეთ და არაფერი გამოგვივიდა... ძალა არ დაგვიზოგია...

შუშებიანი კარიდან გამოდიან სხვა სტუმრები. უმრავლესობას პირი ჯერ კიდევ საჭმელითა აქვს გამოტანილი, ხელსაწოცებიც უჭირავთ ხელში და უფენიათ გულს-პირზე.

სურათი მესამე

იგივენი და რამდენიმე სტუმარი

პირველი სტუმარი: რა ხდება?

მეორე სტუმარი: რას აკეთებ, გუსტავ?

მესამე სტუმარი: რა უნდა ამ ჯიბგირს?

მეოთხე სტუმარი: აქ საიდან გაჩნდა?

ბ-ნი ბუსტაპი: ცოცხალი თავით არ მიდის. ამ ვირჟინიამაც სისულელე ჩაიდინა... სულ ასე იტყევა: როგორც კი მათხოვარს დაინახავს, მაშინვე ჭკუას კარგავს... მეტის-მეტად ბრიყვია... ეზოში შემოუშვა ეს გიჟი, რომელიც დეიდაჩემის გაცოცხლებას აპირებს!..

პირველი სტუმარი: პოლიციას დაუძახეთ, რწმუნებულები მოძებნეთ...

ბ-ნი ბუსტაპი: არა, არა! არავითარი რწმუნებულები არ მინდა... სკანდალია

გვაკლია ასეთ დღეს!

ბ-ნი აშილი: გუსტავ!

ბ-ნი ბუსტაპი: რა იყო?

ბ-ნი აშილი: შეამჩნიე, რომ ვესტიბიულის ბოლოში, მარცხენა მხარეს, ორი თუ სამი ფილაა ვაზარული?

ბ-ნი ბუსტაპი: პო, ვიცი. არა უშავს რა... მოზაიკით უნდა შევცვალო...

ბ-ნი აშილი: თვალს უფრო გაახარებს.

ბ-ნი ბუსტაპი: თან უფრო თანამედროვე იერიც ექნება. ამ თეთრფარდებიან კარში კი ორნამენტთან შუშებს ჩავსვამ: ზოგზე ნადირობა იქნება ამოტიფრული, ზოგზე — ინდუსტრიული მიღწევები, პროგრესის ამსახველი სურათები... გარშემო სხვადასხვა ხილის და ნადირ-ფრინველის არშიებს შემოვთავაზებ...

ბ-ნი აშილი: კარგი იქნება.

ბ-ნი ბუსტაპი: აქ კაბინეტს მოვაწყობ (უჩვენებს მარჯვენა ოთახს.) მეორე მხარეს თანამშრომლები იქნებიან.

ბ-ნი აშილი: როდის გადმოდიხარ?

ბ-ნი ბუსტაპი: რამდენიმე დღეში... სვალდანვე გადმოსვლა უხერხული იქნება.

ბ-ნი აშილი: მაგრამ ჯერჯერობით ეს არსება მოვიშორეთ თავიდან!

ბ-ნი ბუსტაპი: ისე დგას, თითქოს საკუთარ სახლში იყოს!

ბ-ნი აშილი (წმინდა ანტუანს): სავარძელი ხომ არ გნებათ?

წმინდა ანტუანი (გულუბრყვილოდ): არა, გამაღობთ, დადლილი არ ვარ...

ბ-ნი აშილი: მიმიშვი ერთი... (უახლოვდება წმინდა ანტუანს და შინაურულად მიმართავს): აბა, მეგობარო, ვინ ბრძანდები?

ბ-ნი აშილი: ეს უკვე ვიცით (სხვებს): ისევ იმას იძახის, თუმცა არ იმუქრება... (ამჩნევს სხვა სტუმრებთან ერთად მღვარ კიურეს, რომელიც წმინდა ანტუანს უყურებს დამცინავი და უნდობელი მხერით.) აი, ბატონი კიურეც! გიცნობთ და აპირებთ, რომ პატივი მოგავოთ... აქეთ მომბრძანდით, ბატონო კიურე, წმინდანები თქვენი სფეროა... ჩემი საქმე — სასოფლო-სამეურნეო მანქანები და სამიწათმოქმედო იარაღებია. აი, ზეცის წარმოგზავნილი დიდი წმინდა ანტუანი საკუთარი პერსონით, რომელსაც თქვენთან საუბარი სურს... (ხმადაბლა ეუბნება კიურეს): გიჟია... კარისკენ წაიყვანათ შეუმჩნეველად, ვითომც აქ არაფერია. როგორც კი გარეთ მოხვდება, მერე კარგად მესოლებ.

სურათი მეექვსე

იგივენი, კიურე, სტუმრები

პიურამ (თვალთმაქცურად და შეშპარავად): დიღო წმინდაო ანტუან! თქვენი მორჩილი მსახური მივესალმები თქვენს ჩამომბრძანებას მიწაზე, რომელსაც პატივი დასდეთ თქვენი ზეციური მოწყალებით. რა სურს თქვენს უწმინდესობას?..

წმინდა ანტუანი: მადმუაზელ პორტენზიას გაცოცხლება.

პიურამ: საბრალო ქალი! მართლაცდა მკვდარია! მაგრამ ასეთი სასწაულის მოხდენა ჩვენს დიდ წმინდანს არ გაუჭირდება. მიცვალებულის გვაში თქვენთვის განსაკუთრებული მოკრძალების საგანია... მე მიგიყვანთ მასთან, პატივი დამდეთ და გამოწყვიტოთ, თქვენო უწმინდესობავ... (მიდის ქუჩაში გასასვლელი კარისკენ და წმინდა ანტუანსაც უთითებს): აქეთ!

წმინდა ანტუანი (უჩვენებს მარჯვენა კარს): არა, აქეთ.

პიურამ: შემინდოს თქვენმა უწმინდესობამ, თუკი შეკამათებას ვბედავ. სტუმართა დიდი რაოდენობის გამო ცხედარი მოპირდაპირე მხარეს დასვენეს, რომელიც ასევე ეკუთვნის ცხონებულ ქალბატონს.

წმინდა ანტუანი (უჩვენებს მარჯვენა კარს): აქეთ.

პიურამ (უფრო და უფრო დათაფლულად): რათა საპირისპიროში დარწმუნდეთ, ერთი წუთით ქუჩაში გამოწყვიტოთ, თქვენო უწმინდესობავ! იქიდან მოჩანს სანთლები და სამგლოვიარო ფარდები.

წმინდა ანტუანი (მშვიდად, მუდამ მარჯვენა კარისკენ მითითებით): აქ უნდა შევიდეთ.

პირველი სტუმარი: ერთი ამას უყურეთ!

ბ-ნი ბუსტაპი: უკვე თავს გავიდა.

პირველი სტუმარი: გავალოთ კარი და ყველამ ერთად გავავადოთ.

ბ-ნი ბუსტაპი: არა, არა! არავითარი სკანდალი... არ გავაბრაზოთ, ძალზე საშიში ვინმე ჩანს. პერკულესის ძალა აქვს, ვერაფერს უზამთ. მე და იოზეფმა — არცთუ პატარა გოგონებმა — ადგილიდანაც ვერ დავძარი... ძალზე უცნაურია, თითქოს მიწაშია ჩასობილი.

ბ-ნი აშილი: კი მაგრამ ვინ უთხრა, რომ ცხედარი ამ ოთახშია?

ბ-ნი ბუსტაპი: ამასაც ეს ყბედი ვირჟინია ეტყოდა.

პირველი: მე, ბატონო? არა, არა, მაგის უფლება სადა მაქვს... მე ჩემს საქმეს ვაკეთებდი, პოს და არას გარდა არაფერი მითქვამს, არა, წმინდაო ანტუან? (ეს უკანასკნელი არ პასუხობს.) ხმა ამოიღეთ, როცა თავაზიანად მოკმართავენ!

წმინდა ანტუანი (როგორც ყოველთვის — მორჩილად): მას ეს ჩემთვის არ უთქვამს.

პირველი: ხედავთ? ეს წმინდანია! მან ყველაფერი წინასწარ იცოდა! გეუბნებით, ყველაფერი იცის-მეთქი!



ბ-ნი აშილი (წმინდანთან მიღის და რამდენიმეჯერ მეგობრულად დაარტყამს მხარზე): კარგი, ძმობილო, გაინძერი, ეშმაკმა წავიღოს!

სტუმრები: წავა! არ წავა!
ბ-ნი აშილი: კარგი იდეა მაქვს!

ბ-ნი ბუსტაპი: აბა, გვითხარი.

ბ-ნი აშილი: ექიმი სად არის?

ერთ-ერთი სტუმარი: მაგიდას უზის, კალმასს ამთავრებს...

ბ-ნი ბუსტაპი: დაუძახეთ! (ეძახიან ექიმს.) სწორია! ეს გიყია და გიყებს ექიმმა უნდა მიხედოს.

შემოდის ექიმი საჭმლით პირში და ხელსახოცით ნიკაპქვეშ.

სურათი მუშვიდა

იგივენი და ექიმი

მქიმი: ვინ არის? გიგი? ავადმყოფი? ლოთი? (დინახავს წმინდანს.) მათხოვარი! რას იზამ! აბა, მეგობარო, რა გიჭირს? გინდა რამე?

წმინდა ანტუანი: მადმუაზელ პორტენზია უნდა გავაცოცხლო.

მქიმი: აჰ, ძალიან კარგი, გასაგებია. თქვენ ექიმი არ ხართ. ნებას მომცემთ თქვენი ხელი ავიღო? (უსინჯავს პულსს.) გტკივთ რამე?

წმინდა ანტუანი: არა.

მქიმი (უსინჯავს შუბლს და თავს): აქ? თითს როცა გაჭერთ, გრძნობთ რამას?

წმინდა ანტუანი: არა.

მქიმი: დიდებულია. თავბრუ ხომ არ გეხსმით ხოლმე?

წმინდა ანტუანი: არასოდეს.

მქიმი: წარსულში მძიმე ტრავმები ხომ არ გადაგიტანიათ? აბა, ეს ვნახთ... ძალიან კარგი. ღრმად ისუნთქეთ... უფრო... კიდევ უფრო... დიდებულია. მაშასადამე, რა გსურთ?

წმინდა ანტუანი: ამ ოთახში შესვლა.

მქიმი: რა მიზნით?

წმინდა ანტუანი: მადმუაზელ პორტენზია უნდა გავაცოცხლო.

მქიმი: ის იქ არ არის.

წმინდა ანტუანი: იქ არის, მე ვხედავ.

ბ-ნი ბუსტაპი: არ დათმობს!

ბ-ნი აშილი: ერთი რომ გეჩხვლიტათ?

მქიმი: რისთვის?

ბ-ნი აშილი: რომ ჩასძინებოდა... ავიყვანდით და ქუჩაში გავდებდით...

მქიმი: აბა, აბა, სისულელეებს მოვეშვით... თანაც ეს საშიშია...

ბ-ნი აშილი: მით უარესი თქვენთვის! ეს ჩვენ არ გვეხება. ჩვენ არავინ გვიხდის იმისთვის, რომ ვიზრუნოთ გიყებზე, მაწანწალებზე ან ლოთებზე...

მქიმი: გითხრათ ჩემი რჩევა?

ბ-ნი ბუსტაპი: მაგას არ გეკითხებით!?

მქიმი: ჩვენ საქმე გვაქვს შეშლილთან, ერთგვარ ჭკუასუსტ მანიაკთან, სრულე-ბით უწყინართან, მაგრამ რომელიც შეიძლება საშიში გახდეს, თუკი წინააღმდეგობას გაუწევს. კარგად ვიცნობ ამ შემთხვევას. ასე რომ, ჩვენში დარჩეს და, ცოტა უცნაუ-რობის მიუხედავად, ეს ცდა არაფრით არ ჩანს შეურაცხმყოფელი ჩვენი ცხოვრების-თვის... პოდა, თუკი სკანდალის აცილება გესურს, რატომ არ შევესრულოთ ასეთი უბრალო სურვილი და არ შევეშვათ ცოტა ხნით ოთახში?



ბ-ნი ბუსტაპი: არასოდეს! სადა გამოგვეყოფა თავი, თუ პატივსაცემი ოჯახში შემოვუშვებთ პირველივე შემოხეტებულს ვითომც იმ საბაზით, რომ სურს მკვლავ ალაღვინოს მიცვალებული, რომელსაც მისთვის არაფერი დაუშავებია?!

ქიმი: როგორც ვენებოთ... თავად აირჩიეთ... ერთის მხრივ — გარდაუვალი სკანდალი, რადგან მას ვერაფერი გადაათქმევინებს თავის განზრახვას, მეორეს მხრივ კი — პატარა დათმობა, რომელიც არაფრად არ გიღირთ...

ბ-ნი აშილი: ექიმი მართალს ამბობს.

ქიმი: საშიში არაფერია, მე ვაგებ პასუხს ყველაფერზე. თანაც ყველანი აქ ვართ და მასთან ერთად შევალთ ოთახში.

ბ-ნი ბუსტაპი: კარგი, ასე ვქნათ და მოვრჩეთ... ოღონდ სიტყვა არავინ დაძრას ამ სასაცილო ამბავზე!

ბ-ნი აშილი: დეიდას ძვირფასეულობა ბუხარზეა გაშლილი...

ბ-ნი ბუსტაპი: ვიცი, თვალი მეჭირება. ხომ იცი, რომ არავის ვენდობი... (წმინდა ანტუნას): წამოდით. აქეთ შედით. ოღონდ ცოტა დაუჩქარეთ, ჯერ არც კი გვისაუხშია...

ყველა მიდის მარჯვენა ოთახისკენ. წინ მიდის წმინდა ანტუანი მძლავრად გაბრწყინებული ნიშბით.

მეორე მოქმედება

სასტუმრო ოთახი. დიდ, ფარდებიან საწოლზე განისვენებს მადმუაზელ პორტენზიას ცხედარი. თათან უდევს ორი ანთებული სანთელი, ბზის ტოტი და სხვ. მარცხნივ ჩანს კარი, მარჯვნივაც ერთი კარი, რომელიც გადის ბაღში. წინა მოქმედების ყველა მონაწილე შემოდის მარცხენა კარიდან, წინ მოუძღვებათ წმინდა ანტუანი, რომელსაც ბ-ნი გუსტავი უჩვენებს საწოლს.

სურათი პირველი

ბ-ნი გუსტავი, წმინდა ანტუანი, ვირკინია, ბ-ნი აშილი, ერთი სტუმარი, ექიმი, მოხუცი ქალი

ბ-ნი გუსტავი: აი, ცხონებულის ცხედარი, ხომ ხედავთ, რომ ნამდვილად მკვდარია. დაკმაყოფილდით? ახლა თავი დაგვიანებთ. შევამოკლოთ ეს ცდა. ისევ გაიყვანეთ ბაღის კარიდან!

წმინდა ანტუნანი: ერთი წუთით... (გადის ოთახის შუაგულში, საწოლის ბოლოსთან ჩერდება და მიცვალებულს მიმართავს დაბალი და ძლიერი ხმით): ალსდექ!

ბ-ნი ბუსტაპი: კმარა! ჩვენ აღარ შეგვიძლია მოთმინებით ვუცქიროთ იმას, თუ როგორ ხელყოფს ვიღაც შემოთრეული ჩვენს უძვირფასეს გრძნობებს... უკანასკნელად გთხოვთ, რომ...

წმინდა ანტუნანი: ერთი წუთით! (უფრო ახლოს მიდის საწოლთან და ამბობს უფრო ძალუმი და მბრძანებლური ხმით): ალსდექ!

ბ-ნი ბუსტაპი (კარგავს მოთმინებას): ეს უკვე მეტისმეტია! ამას წყობიდან გამოყვავარ... აქეთ მობრძანდით, კარი...

წმინდა ანტუნანი: ერთი წუთით!.. ქალბატონი უკვე ძალიან შორს წასულა... (კიდევ უფრო ღრმა და მბრძანებლური ხმით): მადმუაზელ პორტენზია, დაბრუნდი და ალსდექ!

(ყველასდა გასაოგნებლად, მიცვალებული ჯერ ნელა შეირხევა, შემდეგ ახელს თვალებს, ხსნის ხელებს, ნელა წამოჯდება და გარშემო ავლებს უკმაყოფილო და მომ-

მომდურავ მზერას. შემდეგ აუღელვებლად იწყებს თავისი კამის კალთიდან სანთლის ნაღვენთის ამოფეკას. ერთხანს მონუსხული სიჩუმეა. შემდეგ ვირჩინა ტოვებს თავსაზრდაცემულ ადამიანთა გვოფს და მკლავებში უვარდება მკვდრეთით აღმდგარ ქალბატონს.)

პირშინი: მადმუაზელ პორტენზია! გაცოცხლდა, გაცოცხლდა! ხედავთ, სანთლის ნაღვენთს იფხიკავს! სათვალეს ეძებს! აი, სათვალე! წმინდაო ანტუნ! წმინდაო ანტუნ! ო, სასწაული! სასწაული! დაიჩოქეთ! დაიჩოქეთ!..

ბ-ნი გუსტავი: ვნახოთ, აბა... სისულელეებს ნუ რომავე, ახლა ამის დრო არ არის!

ბ-ნი აშილი: რა უნდა ნახო, ცოცხალია...

სტუმარი: მაგრამ ეს ხომ შეუძლებელია! რა გაუკეთა?

ბ-ნი გუსტავი: ისეთი არაფერი... მალე ისევ საწოლზე დავარდება...

ბ-ნი აშილი: არა, არა, რასაზმობ... შეხედეთ როგორ გვიყურებს!

ბ-ნი გუსტავი: ეს წარმოუდგენელია... სადა ვართ, რომელ ქვეყანაში? ნუთუ არავითარი წესი აღარ არსებობს? ექიმო, რას ფიქრობთ ამაზე?

მედიკი (უკმაყოფილოდ): რას ფიქრობ? მაინც რა გნებავთ, რომ ვიფიქრო? ეს მე არ მეხება... ეს ჩემი საქმე აღარ არის... ეს აბსურდია... უბრალო აბსურდი... თუ ცოცხალია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მკვდარი არ არის... ასეთი რამ სხვა დროსაც მომხდარა, ამისთვის გავგიჟდეთ და ვიყვიროთ „სასწაული, სასწაული“? ყველა შემთხვევაში, მე პასუხს არ ვაგებ...

ბ-ნი გუსტავი: მაგრამ თქვენ ხომ თქვით, რომ...

მედიკი: მე ვთქვი, მე ვთქვი... ჯერ ერთი, რომ მე არაფერი დარწმუნებით არ მიტყვამს... და, სხვათა შორის, შევნიშნავ, რომ მისი სიკვდილის ფაქტი მე არ დამიმოწმებია. ფრიად სერიოზული ეჭვებიც კი მქონდა ამის თაობაზე, რომლებიც არ გავიზიარეთ, რომ თქვენში ყალბი იმედი არ გამეღვიძებინა... მეორეც ის, რომ ეს ჯერ კიდევ არაფერს არ ნიშნავს და ძალზე მოსალოდნელია, რომ დიდხანს ვერ იცოცხლოს...

ბ-ნი აშილი: მანამდე კი ანგარიში გავუწიოთ სინამდვილეს, ბედნიერ სინამდვილეს!..

პირშინი: დიახ, დიახ! უნდა დავიჯეროთ! აღარაფერია საეჭვო! ხომ გეუბნებოდით — ეს წმინდანია, დიდი წმინდანი... ერთი შეხედეთ, როგორი ცოცხალია, რა დილის ვარდით ცინცხალი!..

ბ-ნი გუსტავი (მიდის საწოლთან და ემთხვევა მკვდრეთით აღმდგარს): დეიდა, ძვირფასო დეიდა, მამ, დაბრუნდით?

ბ-ნი აშილი (ისიც მიდის): მე, ჩემო კეთილო დეიდა, მე თუ მცნობთ? აშილი ვარ, თქვენი დისწული აშილი...

მოსუნი ძალი: მე, ჩემო მამიდუკა? მე თქვენი ძმისშვილი ლეონტინა ვარ...

ახალბაზრად ძალიშვილი: მე მიცანით, ჩემო საყვარელო ნათლია? მე თქვენი პატარა ვალენტინა ვარ, რომელსაც თქვენ მთელი თქვენი ვერცხლეული მიეცით...

ბ-ნი გუსტავი: ილიმება!..

ბ-ნი აშილი: არა, რაღაც უკმაყოფილო იერი აქვს...

ბ-ნი გუსტავი: ყველას გვცნობს...

ბ-ნი აშილი (ხედავს, რომ დეიდამ ტუჩები აამოძრავა): ყურადღება! ლაპარაკს იწყებს!

პირშინი: უფალო! მან ღმერთი იხილა! ახლა ცის ამბებს მოგვიყვება! დაიჩოქეთ! დაიჩოქეთ!..

ბ-ნი აშილი: მოუსმინეთ! მოუსმინეთ!

მადამაზელ პორტენზია, ბ-ნი გუსტავი, წმინდა ანტუანი, ბ-ნი აშილი,
 ვირჯინია, ექიმი, კოზეფი

მადამაზელ პორტენზია (უყურებს წმინდა ანტუანს განაწყენებული მზერით და მკვეთრი, მწყრალი ხმით ამბობს): ვინ არის ეს კაცი? ვინ შემოუშვა ჩემს ოთახში ეს ფეხშიშველა? ყველა ნოხი დაუსვრია! ვარეთ! ვარეთ! სომ იცი, ვირჯინია, რომ მე...
 წმინდა ანტუანი (ხელს მზრანებულურად სწევს ზევით): სიჩუმე! (ღეიდა შუა ლაპარაკში უტბად ჩერდება და, პირდაღებული, ხმას ველარ იღებს).

ბ-ნი ბუსტაპი: აპატიეთ! მან ჯერ კიდევ არ იცის რას უნდა გიძალოდეთ... მაგრამ ჩვენ სომ ვიცით. ზედმეტია ლაპარაკი იმაზე, რომ ის, რაც თქვენ გააკეთეთ, უმრავლესობისთვის მიუწვდომელია. რა იყო ეს? შემთხვევითობა თუ რამე სხვა? მე ამისა არაფერი გამეგება, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ ბედნიერი ვარ და მსურს ხელი ჩამოვართვათ...

წმინდა ანტუანი: უნდა წავიდე... საქმე მაქვს...

ბ-ნი ბუსტაპი: აჰ, როგორ გეკადრებათ! ეს ამბავი ასე არ ჩაივლის, აქედან ხელცარიელს ვერ გაუიშვებთ. არ ვიცი რას მოგცემთ დღეიდან, — ეს მისი საქმეა და მე მისი სახელით ვერ ვილაპარაკებ, — მაგრამ, ჩემის მხრივ, მე მოვეთათბირები აშილს და ჩვენ ულაპარაკოდ გადავიხდით ამ დამთხვევის საზღაურს... დამთხვევაა თუ რაც არის... თქვენ არ ინანებთ იმას, რაც გააკეთეთ. არა, აშილი?

ბ-ნი აშილი: რასაკვირველია, არ ინანებთ. პირიქით...

ბ-ნი ბუსტაპი: ჩვენ ძალიან მდიდრები არ ვართ, თან ბავშვებიც გვყავს და ბევრი უსამოყენებაც გვხვდება... მაგრამ ჩვენ ვიცით სიკეთის ფასი! და განა ამ ოჯახისთვის პატივი იქნება, ხმა რომ გავარდეს — უცნომ, დატაკმა ასეთი სამსახური გაუწია და იმათ კი ამის პასუხად თუნდაც თავისი, ვიმეორებ, მოკრძალებული შესაძლებლობებით არაფერი გადაუხადეს?! ოჰ, ვიცი, ვიცი, რომ ამგვარი სამსახურის ანაზღაურება შეუძლებელია და ფულით ვერ აიწონება... ვის ეუბნებით ამას? მე ეს კარგად ვიცი და სიტყვას ნუ მაწყვეტინებთ... მაგრამ ეს საკმარისი მიზეზი არ არის საიმიხოდ, რომ არაფერი გაიღოს კაცმა. აბა, რას ინებებდით? რას ისურვებდით, რომ თქვენთვის გაეკეთებინათ? მთებს ნუ მოგვთხოვთ, ჩვენ ამდენს ვერ გავწვდებით, მაგრამ რისი გაკეთებაც შესაძლებელია, გააკეთებთ.

ბ-ნი აშილი: გუსტავი მართალია. მაგრამ ვიდრე ეს ამბები მოგვარდებოდეს, წინადადებას გაძლევთ ჩვენს წრეში ავკრიფოთ მცირედი შემოწირულობა. ეს თქვენ არაფრით არ დაგავალდებულებთ და საშუალებას მოგცემთ სასწრაფოდ გამოეწყოთ სხვა ტანსაცმელში.

წმინდა ანტუანი: უნდა წავიდე, სხვაგანაც მაქვს საქმე...

ბ-ნი ბუსტაპი: საქმე! საქმე! რა საქმეები შეიძლება გქონდეთ თქვენ? არა. ეს მიუღებელია... რას იტყვიან ჩვენზე, როცა გაიგებენ, რომ ასე ხელცარიელი გავუშვით ის, ვინც ჩვენ უკან დაგვიბრუნა ძვირფასი მიცვალებული? თუ არაფერი არ გინდათ, — და მე მესმის თქვენი მოკრძალება და ვამართლებ მას, — მაშინ იმ სიამოვნებას მაინც ნუ მოგვაკლებთ, რომ მიიღოთ ჩვენგან პატარა სუვენირი... ოჰ, დიდი არაფერია, ნუ შეგეშინდებათ! პორტსიგარი, პალსტუხის სარჭი, ზვირთქლის ჩიბუხი, — მე ნებისმიერ მათგანზე ამოვტიფრავ თქვენს სახელს, მისამართს და დაბადების წელს...

წმინდა ანტუანი: არა, გმადლობთ... არ შემიძლია...

ბ-ნი ბუსტაპი: სერიოზულად?

წმინდა ანტუანი: ყველაზე უფრო სერიოზულად.

ბ-ნი აშილი (იღებს თავის პორტსიგარს): ნებისმიერ შემთხვევაში, მოგვანიჭეთ სიამოვნება და ჩვენთან ერთად გააბოლეთ ერთი სიგარა... ამაზე უარის თქმა არ შეიძლება...

წმინდა ანტუანი: გმადლობთ, არ ვეწვევი.

ბ-ნი ბუსტაპი: ეს აღარაფერს არ ჰგავს! სულ არაფერი არ გინდათ? ერთი რეილი მაინც უნდა გქონდეთ. მხოლოდ თქვით! ყველაფერი თქვენია ამ სახლში, რომელიც თქვენ სისხარულით ალავსეთ, ყველაფერი თქვენთვისაა... უკეთესად ველარც კი ვიტყვი... ყოველ შემთხვევაში — ყველაფერი, რისი მოცემაც პატიოსნად შეუძლიათ... მაგრამ სულ უარაფროდ წასვლა — ჩვენი შეურაცხყოფა!

ბ-ნი აშილი: იცით, იდეა მაქვს და, მე მგონი, საკმაოდ კარგი იდეაც. იმდენად, რამდენადაც ბატონს არაფრის მიღება არ სურს — და, ჩემი მოყვრისა არ იყოს, ყველას გვესმის ეს და ყველა გამართლებთ, რადგან სიცოცხლის საფასური, უზბრალოდ, არ არსებობს და ვერანაირად ვერ ანაზღაურდება — და, ავრეთვე, რამდენადაც ასეთი საქციელით ბატონი ამტკიცებს თავის სრულ უანგარობას, რითაც იგი — არც მეტი, არც ნაკლები — ჩვენი რანგის ადამიანი ხდება, მაშინ რატომ არ დაგვდოს პატივი და არ დაჯდეს ჩვენთან ერთად სუფრასთან, რათა დავასრულოთ საუზმე, რომელიც მან ასე ფეხბედნიერად შეგვაწყვეტინა? — რას იტყვით ამაზე?

ისმის კვერისდამკვერი ჩურჩული.

ბ-ნი ბუსტაპი: დიდებულია, დიდებული! ეს ყველაფერს თავის ადგილზე აყენებს! ამის მოფიქრება არ გინდოდა! (წმინდა ანტუანს) აბა, რას იტყვით ამაზე? ცოტას შევმჭიდროვდებით და სათქვენო ადგილიც გამოჩნდება, საპატიო ადგილი! კაკაბი უკვე გაცივდებოდა, იმდენი ხანია რაც გვიცდის, მაგრამ მით უარესი მისთვის! თქმულა და გაკეთებულა, არა? ყოველგვარი ცერემონიის გარეშე. როგორც თავად ხედავთ — ჩვენ კეთილი ხალხი ვართ, არა გულზევიანნი...

წმინდა ანტუანი: არა, არა... ნება მიბოძეთ... ვწუხვარ, მაგრამ არ შემძლია... მელოდებიან...

ბ-ნი ბუსტაპი: ასე ვერ უარგვყოფთ! თანაც ვინ გელოდებათ ასლა?

წმინდა ანტუანი: სხვა მიცვალებული.

ბ-ნი ბუსტაპი: მიცვალებული! ისევ მიცვალებული! არა, ასე არ გამოვა. იმედი მაქვს, მკვდარს ჩვენზე წინ არ დააყენებთ! ვის ვაუგია ჩვენი მიტოვება მკვდრის გამო!

ბ-ნი აშილი: აჰ, მე მგონი, ვსვდები რაშია საქმე! ალბათ, სამზარეულოში გირჩევნიათ ჩასვლა, იქ უფრო თავისუფლად იქნებით...

ბ-ნი ბუსტაპი: ყავის დასალევად შეუძლია ამოვიდეს.

ბ-ნი აშილი: არ უარობს. ასე ურჩევნია. მესმის. კარგი, ვირჩინია, მოეწვი შენს ქალბატონს, აღარ ჭირდება შენი ზრუნვა. ჩაპყვი ბატონს და მიაგე პატივი შენს პატარა საუფლოში... ყველაფერს შეჭამს... ჰე, ჰე! დარწმუნებული ვარ, თქვენ და ვირჩინია არ მოიწყენთ (მიდის წმინდანთან და ორ-სამჯერ მეგობრულად დაჰკრავს მუცელზე.) სომ კარგად გამოვიცანი, ჰა? წადი, ბებერო ვმმაკუნავ! ბებერო მასხარავ! აჰ, შე ბებერო წმინდა მასხარავ!..

პირშინია (შეშინებული). ბატონო!

ბ-ნი ბუსტაპი: რა იყო?

პირშინია: არ ვიცი... მადმუაზელი ველარ ლაპარაკობს!

ბ-ნი ბუსტაპი: როგორ თუ ველარ ლაპარაკობს?

პირშინია: შესდევთ, ბატონო! პირს აღებს, ტუჩებს აცმაცუნებს, ხელებსაც ამოძრავებს, მაგრამ ხმას ველარ იღებს...

ბ-ნი ბუსტაპი: რა დაგემართათ, დეიდა? რამის თქმა გნებავთ? (ქალბატონი თავს უქნევს დასტურის ნიშნად.) და არ შეგიძლიათ? აბა, ცოტა ძალა მოიკრიფეთ... ეს დროებითი დაძმლა იქნება... (ქალბატონი ანიშნებს, რომ ველარ ლაპარაკობს.) რა მოგივიდათ? გსურთ რამე? (წმინდა ანტუანს) ეს რას ნიშნავს?

წმინდა ანტუანი: ველარ ილაპარაკებს.

ბ-ნი ბუსტაპი: ველარ ილაპარაკებს? მაგრამ სომ ლაპარაკობდა? თქვენც სომ მოისმინეთ? სწორედ თქვენ არ მოგმართათ უსიამოვნო სიტყვებით?

წმინდა ანტუანი: ეს მცირედი გულმავიწყობა იყო ჩემი მხრიდან. მას ხმა აღარ ექნება.

ბ-ნი გუსტავი: არ შეგძლიათ, რომ დაუბრუნოთ? წმინდა ანტუანი: არა.

ბ-ნი გუსტავი: და როდის მოუვა ხმა? წმინდა ანტუანი: აღარასოდეს.

ბ-ნი გუსტავი: როგორ? სიცოცხლის ბოლომდე მუნჯი დარჩება? წმინდა ანტუანი: სო.

ბ-ნი გუსტავი: რატომ? წმინდა ანტუანი: მან იხილა საიდუმლოები, რომელთა თქმის უფლება არ აქვს.

ბ-ნი გუსტავი: საიდუმლოები? რა საიდუმლოები? წმინდა ანტუანი. მკვდართა ქვეყნის საიდუმლოები.

ბ-ნი გუსტავი: მკვდართა ქვეყნის? ეს რა, ახალი ზუმრობაა? ვინა გკონივართ, ბოლოს და ბოლოს? არა, ჩემო კარგო, ეს ასე არ ჩაგვივლის... მადმუაზელი ლაპარაკობდა, ჩვენ ყველამ გავიგონეთ, მოწმებზე გვყავს... თქვენ მას ვერაგულად წართვით მეტყველების უნარი! მე უკვე ვიწყებ მიხვედრას, რა მიზნით მოიბოქმედეთ ეს. ახლავე დაუბრუნეთ, თორემ...

ბ-ნი აშილი: ნამდვილად არ ღირდა მისი გაცოცხლება, თუ ასე უნდა დარჩენილიყო.

ბ-ნი გუსტავი: თუ არ შეგეძლოთ მისი მთლიანად დაბრუნება ჩვენთვის, — სწორედ ისეთის, როგორც ის იყო ამ თქვენს სულელურ და მოუქნელ შემოჭრამდე, — მაშინ არც უნდა ჩარეულიყავით ამ ამბავში!

ბ-ნი აშილი: ეს ბოროტი საქციელია! ბ-ნი გუსტავი: ნდობის ბოროტად გამოყენება.

ბ-ნი აშილი: ნდობის ბოროტად გამოყენება. ამის პატიება არ შეიძლება. ბ-ნი გუსტავი: ჩვენი შანტაჟირების იმედი ხომ არ გქონდათ?

ბ-ნი აშილი: საერთოდ ვინ შეგეხვეწათ აქ მოსვლა? ცოტა უხერხული სათქმელია, მაგრამ მკვდრის ყურება მერჩინა მის ამგვარ ყოფაში ნახვას. ეს მეტისმეტად ძძიძეა და აუტანელი ყველა მისი გულშემატკივრისთვის. ვინ მოცათ იმის უფლება — სასწაულის საბაბით შეაწუსოთ პატიოსანი ხალხი, რომელსაც თქვენთვის არაფერი დაუშავებია! მაგრამ ვნახავთ, ვინ გაიცინებს ბოლოს!

მქიმი: ერთი წუთით! დამშვიდდით! ეს კაცი ცუდად მოიქცა. ეს უდავოა. მაგრამ ჩვენ მას იმგვარადვე ვერ მოვექცევით. როგორც ჩანს, ჭკუა არ მოეკითხება. (მიდის წმინდანთან.) ნება მომეცით, თვალბში ჩაგხედოთ... კარგი. მე ეს ვიცოდი. მე არ შემოგიერთდით, როცა ყველა გულითად მადლობას უხდიდით სასწაულებრივი გაცოცხლებისთვის, რათა არ ჩავრეულიყავი იმაში, რაც მე არ მენება. მე ვიცოდი როგორ უნდა მოვექცეულიყავი და თქვენც ჩემსავით დაინახეთ; რომ მადმუაზელი მკვდარი არ იყო. აქ არაფერია ზებუნებრივი ან იდუმალებით მოცული. ეს სუბიექტი, უბრალოდ, ფლობს საკმაოდ დიდ ნერვულ ძალას, რომლის მეშვეობითაც შეუძლია ჩაიღინოს მსგავსი ეშმაკობები, ყოველთვის უადგილოდ და ზოგჯერ ანგარებითაც კი. კარგ მომენტში მოარტყა და ეგ არი. ეგ რომ არ ყოფილიყო, ადვილი შესაძლებელია ჩვენ თვითონვე — მე ან თქვენ — ჩაგვედინა სასწაული, თუკი ძალიან მოვინდომებდით.

ბ-ნი გუსტავი: მამ, ახლა რა ვქნათ? მქიმი: აღარ მივცეთ შორივი ზიანის მოყენების საშუალება და, რადგან ასე საშიშია, უსაფრთხო ადგილზე მოვათავსოთ.

ბ-ნი გუსტავი: მართალია. დროა მოვრჩეთ ამ დაეიდარაბას, ყელში ამომივიდა.

(ქაბისი) ჟოზეფ!

ჟოზეფი: რა გნებავთ, ბატონო!

ბ-ნი გუსტავი: ქუჩის ბოლოში რომ სავუშავოა, გაიქეცი და იქიდან ორი რწმუ-



ნებული მოიყვანე. ხელბორკილები წამოიღონ. უთხარი, რომ საქმე გვაქვს სახიფათო სუბიექტთან, რომელსაც, როგორც უკვე ვნახეთ, ყველაფრის ჩადენა შეუძლია...

შოზაშვი: ახლავე, ბატონო. (გადის სირბილით.)

წმინდა ანტონი: ნება მიბოძეთ, წავიდე...

ბ-ნი ბუსტაში: კი, როგორ არა, ბებერო! კიდევ მოისულელე თავი! მართლაც უკვე დროა! მალე შეგეძლება წასვლა. ცოტა მოითმინე და მშვენიერ ესკორტსაც გაახლეს!

ბ-ნი აშილი: მაშ, ძმობილო, არ მოიწყენი! შეგეძლება განაგრძო შენი ბატარა თალითობები ფრიად სასიამოვნო და არანაკლებ გამორჩეულ გარემოში, რომელსაც „საგუშაგო“ ჰქვია... იცი, რას ნიშნავს „თუთუნზე გასვლა“..?

წმინდა ანტონი: თუთუნი? გმადლობთ, არ ვეწევი.

ბ-ნი აშილი: იქ მოგაწყევინებენ! ახლა ერთი რჩევა: როცა ის ბატონები მოვლენ, რომლებმაც პატივი უნდა დაგდონ და გამოგყენენ... მაგრამ, მე მგონი, უკვე ისმის მათი მსუბუქი და მწყობრი ნაბიჯის ხმა... აი, ისინიც!

შემოდის უოზეფი, უკან მოჰყვებიან პოლიციის მრიგადირი და აგენტი.

სურათი მესამე

იგივენი, მრიგადირი, აგენტი

ბრიზაღირი: ამან ჩაიდინა დანაშაული?

ბ-ნი ბუსტაში: დიახ, ამ სუბიექტმა.

ბრიზაღირი (ხელს ადებს წმინდა ანტონს): თქვენი საბუთები!

წმინდა ანტონი: რა საბუთები?

ბრიზაღირი: არა გაქვთ? ასეც ვიცოდი! თქვენი სახელი?

წმინდა ანტონი: წმინდა ანტონი.

ბრიზაღირი: წმინდა რა? ანტონი? ეს ქრისტიანის სახელი არ არის. მე მინდა თქვენი ნამდვილი სახელი.

წმინდა ანტონი (ძალიან რბილად): მე სხვა სახელი არ მაქვს.

ბრიზაღირი: თავაზიანად ჯობია, არა? სად მოიპარეთ ეს ხალათი?

წმინდა ანტონი: არ მომიპარავს, ჩემია...

ბრიზაღირი: ამ შემთხვევაში მე ვხელმძღვანელობ. ასე არ არის? თქვით, ნუ გერიდებათ.

წმინდა ანტონი: არ ვიცი... შეიძლება თქვენ ცდებით...

ბრიზაღირი: შევნიშნავ თქვენს კაღნიერებას! წარმოშობით საიდან ხართ?

წმინდა ანტონი: პალუიდან.

ბრიზაღირი: პალუიდან? ეს რაღაა? რომელ დეპარტამენტშია ეს ადგილი?

წმინდა ანტონი: იტალიაში.

ბრიზაღირი: ვიცი, ვიცი. ეს ისე, ვითომ არ ვიცოდი... აჰ, თქვენ იტალიელი ხართ? ასეც ვფიქრობდი... ახლა საიდან მოდიხართ?

წმინდა ანტონი: სამოთხიდან.

ბრიზაღირი: რომელი სამოთხიდან? სად არის ბოროტმოქმედთა ეს ქვეყანა?

წმინდა ანტონი: ეს არის ადგილი, სადაც უფლის წიაღში გარდაცვლილი სულები ხედებიან სიკვდილის შემდეგ.

ბრიზაღირი: აჰ, ძალიან კარგი, მესმის... ბატონი ხუმრობს, ბატონი დამცინის, უტიფრობის შემდეგ ბატონი მახელოსიტყვაობს! ყველაფერი გასაგებია. ნულარ გავწელავთ საქმეს... ჰო, მართლა, რა ჩაიდინა, რა აწანა?

ბ-ნი ბუსტაში: ჯერჯერობით ვერ ვიტყვი, რომ რამე მოიპარა. დრო არ მქონ-



და, რომ შემემოწმებინა, ტყუილუბრალოდ დაბრალება კი არ მიყვარს... უწინარეს ყოველისა, სამართლიანი უნდა იყო... მაგრამ მან ძალიან მძიმე დანაშაული ჩაიდინა...

ბრიგადირი: ეჭვიც არ მეპარება.

ბ-ნი ბუსტაპი: თქვენ ხომ იცით, რა უბედურება დაგვატყდა თავს... სწორედ მაშინ, როცა დაგვიტოვებდით ძვირფას მიცვალებულს და ვამთავრებდით საუბრეს, მან შემოაღწია სახლში რაღაც საბაბით და არცთუ ძნელად გამოსაცნობი ზრახვებით, ისარგებლა მოსამსახურის უბრალოებით და მიმდღობი ხასიათით და შევიდა იმ ოთახში, სადაც მიცვალებული ესვენა: უთუოდ იმედი ჰქონდა, რომ ამ გლოვასა და არეულობაში რამეს გამოჰკრავდა ხელს... იქნებ რომელიმე თანამზრახველისგან გაგებულეც კი ჰქონდა, რომ დეიდაჩვენის ძვირფასეულობა ბუნხრის თავზე ელაგა. მისთვისდა საუბედუროდ, დეიდა მკვდარი არ იყო. როგორც კი ოთახში ასეთი გარეგნობის უცნობი შეამჩნია, გაიღვიძა, ყვირილი ატეხა და გამოელაპარაკა. შემდეგ, რათა შური ეძია საკუთარი მარცხის გამო, არ ვიცი რა მანქანებით, — ამას ექიმი აგისხნით, — მან დეიდაჩვენს წაართვა მეტყველებს უნარი და ჩვენი თხოვნის მიუხედავად, უარი თქვა დაებრუნებინა მისთვის ეს უნარი, ბუნებრივია — რაიმეს გამოძალვის მიზნით. გუთხოვთ შენიშნოთ, რომ მე მას ბრალს არ ვდებ, მე მხოლოდ აღვწერ მოვლენათა მსვლელობას. დანარჩენი ბატონ ექიმს ჰკითხეთ.

მამიძე: ბატონ კომისარს მე ყველა ახსნა-განმარტებას მივცემ. თუ საჭიროა, დასკვნასაც დავწერ.

ბ-ნი აშვილი: რაც მთავარია — შეცდომა გამოიციხულია: ეს ან ბოროტმოქმედი, ან გიჟი, შესაძლოა ერთიცა და მეორეც. ყველა შემთხვევაში, ფრიალ სახიფათო პიროვნებაა, რომელიც უნდა იზოლირებულ იქნას საიმედო ადგილას.

ბრიგადირი: ცხადია. ჩვენ გაგანთავისუფლებთ ამ ყველაფრისგან... რაბუტო! აბენტი: დიახ, ბრიგადირი!

ბრიგადირი: ხელბორკილი!

ბ-ნი ბუსტაპი: ბატონებო, თქვენ ისე შეიწუხეთ თავი ჩვენი გულისთვის, რომ წასვლის წინ უნდა გვასამოვნოთ და ჩვენთან ერთად დალიოთ ერთი ჭიქა.

ბრიგადირი: ნამდვილად არ ვიტყვოდით უარს, არა, რაბუტო? მით უმეტეს, რომ ამ ჩვენს სუბიექტს მთლად ჩვეულებრივი იერი არა აქვს...

ბ-ნი ბუსტაპი: ჟოზეფ, ბოთლი და ჭიქები! (ჟოზეფი გადის.) თან დეიდაჩემის გამოჯანმრთელებისაც მივეუჭახუნოთ.

ბრიგადირი: ცუდი არ იქნება ასეთ ამინდში.

ბრიგადირი: წარღვნა! ძლივს ვადმოვედი ქუჩაზე. შეხედეთ ჩემს საწვიმარს...

აბენტი: წვიმაა თუ თოვლი — ვერ გაიგებ, საშინელებაა...

შემოდის ჟოზეფი ლანგრით ხელში და წრეში ჩამოატარებს ჭიქებს.

ბრიგადირი (მალლა სწევს თავის ჭიქას): ბატონებო და ქალბატონებო, ყველას გაგიმარჯოთ!

ბ-ნი ბუსტაპი (ჭიქას უჭახუნებს ბრიგადირს): თქვენც გაგიმარჯოთ, ბრიგადირი! (ყველანი უჭახუნებენ ბრიგადირს და აგენტს.) ერთიც ხომ არ გადაგვეკრა?

ბრიგადირი: სიამოვნებით... (ენას აწკლაუუნებს) საუცხოოა!

ფმინდა ანტუანი: მწყურია... ერთი ჭიქა წყალი, თუ შეიძლება...

ბრიგადირი (ქირქილით): წყალიო! გესმით, რას ამბობს ეს ჩიტუნა? მიიღებ წყალს, მიიღებ. ცოტა მოითმინე, ძვირფასო, გავალთ გარეთ და თვითონ ჩაგვეღვრება პირში. აბა, ნულარ ვჯანჯლავთ! რაბუტო, ხელბორკილი! ხელები გამოგვიშვირეთ!

ფმინდა ანტუანი: მაგრამ მე ხომ...

ბრიგადირი: აბა, აბა! არავითარი ხმაური და საყვედურები! ესლა გვაკლდა! ყველა დაკავებული ერთნაირად იქცევა...

რეკვენ ალაყაფის კარზე.

ბ-ნი ბუსტაპი: რეკავენ. (ყოზეფი მიდის კარის გასაღებად.) რომელი საათია? შეიძლება უკვე პირველი სტუმრები...

ბ-ნი აშილი: ჯერ არა, ჯერ მხოლოდ სამი საათია.

შემოდის პოლიციის კომისარი.

სურათი მეოთხე

იგივენი და კომისარი

ბ-ნი აშილი. ესეც ბატონი მიტრუ, პოლიციის კომისარი.

კომისარი: გამარჯობათ ბატონებო და ქალბატონებო! გავიგე, რომ... (დინახავს წმინდა ანტუანს.) ეჭვიც არ მეპარებოდა! ეს სომ დიდი წმინდა ანტუან პადუელია!

ბ-ნი ბუსტაპი: როგორ, თქვენ მას იცნობთ?

კომისარი: და მერე როგორ! უკვე მესამეჯერ გამორბის საავადმყოფოდან. ცოტა არ იყოს (თითს იკაკუნებს შუბლზე), გესმით? დიდებული ჰიპნოტიზორია! სულ ამითაა დაკავებული: არჩენს ავადმყოფებს, ასწორებს კუზიანებს, სიარულის უნარს უბრუნებს დამბლადაცემულებს... მოკლედ, მთელ რიგ კანონსაწინააღმდეგო ქმედებებს ჩადის. (უახლოდება და უფრო კარგად ათვალეურებს წმინდანს.) პო, ის არის... თუმცა ბოლო გაქცევის შემდეგ საკმაოდ შეცვლილა... თუმცა ამას რა მნიშვნელობა აქვს! თუ ეს ის არ არის, მაშინ მისი ძმა იქნება. — ერთი რამ კია გასარკვევი... არა უშავს, საგუშავოზე გავარკვევთ, მეჩქარება! აბა, ჩემო ბიჭებო, ჩქარა საგუშავოსკენ, ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა!

ბ-ნი ბუსტაპი: ბალის კარიდან გავიდეთ, ნაკლებად შესამჩნევი იქნება.

აღებენ ბაღში გამავალ კარს. შემოიჭრება წვიმის, თოვლის და ქარის ნაკადი.

ბ-ნი აშილი: ძალს არ გაავდებენ გარეთ! წვიმა, თოვლი, სეტყვა!..

წმინდა ანტუანს კარისკენ უბიძგებენ.

პირქინია (მორბის): მაგრამ, ბატონო, ეს საბრალო სომ ფენშიშველაა!..

ბ-ნი ბუსტაპი: მერე რა? კარეტა მოვართვათ თუ სამარტვილ?

პირქინია: ჩემს საბოებს ვათხოვებ, სხვაც მაქვს...

წმინდა ანტუანი (იცვამს საბოებს): გმადლობ! (ნიმბი ბრწყინდება.)

პირქინია: თავზე არაფერს იხურავთ? გაცივდებით!

წმინდა ანტუანი: არაფერი მაქვს...

პირქინია: ეს პატარა შალი აიღეთ... ქოლგასაც მოვძებნი...

(გადის სირბილით)

ბ-ნი აშილი. გიჟი ბებრუხანა!

ბ-ნი ბუსტაპი: პო. მაგრამ ამასობაში საშინელი სიცივე შემოდის... აბა, საგუშავოსკენ, და ბოლო მოელოს ამ ყველაფერს!..

პირქინია (ბრუნდება დიდი ქოლგით, რომელსაც თავაზობს წმინდა ანტუანს): აი, ქოლგა...

წმინდა ანტუანი (უჩვენებს ხელებს): ხელები შეკრული მაქვს...

პირქინია: მე დავიჭერ.

კარის ზღურბლზე ვირჟინია ხსნის ქოლგას, რათა დააფაროს წმინდა ანტუანს, რომელიც გადის ორი რწმუნებულისა და პოლიციის კომისარის თანხლებით; წმინდანის ნიმბი ციმციმებს ქოლგის ზემოთ; ყველანი უჩინარდებიან თოვლ-წვიმის კორიანტელში.

ბ-ნი გუსტავი: როგორც იქნა!

ბ-ნი აშილი: უუპ, არ გაგვიწყალა გული!

ბ-ნი გუსტავი (უახლოვდება საწოლს): აბა, ჩემო დეიდა?

ბ-ნი აშილი: რა დაემართა? მოწყვეტილია... ეცემა...

მძიმი (აჩქარებით): არ ვიცი... მე მგონი...

ბ-ნი გუსტავი (იხრება საწოლისკენ): დეიდა! დეიდა! ოპ!

მძიმი: ამჯერად ყველაფერი დამთავრდა... ხომ გეუბნებოდით...

ბ-ნი გუსტავი: წარმოუდგენელია!..

ბ-ნი აშილი: ეკიმო, ვერაფერს ვიღონებთ?

მძიმი: ვაი, რომ ვერაფერს!

სიჩუპეა. ყველა გროვდება საწოლის გარშემო.

ბ-ნი გუსტავი (პირველი იბრუნებს სიმშიდეს): რა დღე გვქონდა!

ბ-ნი აშილი: გესმით ქარიშხლის ხმა?

ბ-ნი გუსტავი: რაც არის, არის. ცოტა მკაცრად კი მოვექეციით იმ საცოდავს.

ბოლოს და ბოლოს, ისეთი არაფერი დაუშავებია...

დასასრული

ფრანგულიდან თარგმნა
ლევონ პარინაძე

«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО») № 9-10. 1998 г.

ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ ВЕКОВ НА ГРУЗИНСКОЙ ЗЕМЛЕ

В связи с 26-летним проживанием евреев на грузинской земле в номере печатается обращение-выступление Президента Грузии Эдуарда Шеварднадзе на международной научной конференции «Иерусалим-2» в сентябре 1998 года и интервью Президента Грузии «Международной еврейской газете» и журналу «Русский еврей» № 4 (9) 1998 г. (Стр. 2).

Манана Ахметели

«МАРТВЕ» — 20 ЛЕТ

20 лет исполнилось юношескому фольклорному ансамблю «Мартве», в котором приобщились к грузинской на-

родной музыке несколько подрастающих поколений.

В юбилейном вечере ансамбля участвовали все воспитанники этого прославленного коллектива, основоположником которого является известный музыкант, руководитель ансамбля «Рустави», народный артист Грузии, лауреат премии им. Руставели Анзор Еркомашвили. (Стр. 10).

Сусана Касьян

О СТИЛЕВОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В МУЗЫКЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

В статье исследуются закономерности развития музыкального искусства Средних веков и Возрождения с пози-

ции ведущей категории мировоззрения названных эпох — тождества.

Указываются те предпосылки, которые способствовали общности двух этих музыкальных эпох. На примере анализа музыкально-эстетических суждений крупнейшего теоретика Возрождения Иоанна Тинкториса показывается характер отношения деятелей Возрождения к средневековому музыкальному наследию. Указывается на ведущее значение в первой половине XV века художественного принципа «вариета» и обосновываются причины, предопределившие его ведущее значение. Выявлено отличие вариантной техники в музыке Средних веков и Возрождения. (Стр. 12).

Нодар Гурабанидзе

ГИЗО ЖОРДАНИЯ В ИНТЕРЬЕРЕ «МАЛОЙ СЦЕНЫ»

Автор статьи анализирует работы режиссера Гизо Жордания на «Малой сцене» театра им. Руставели. (Стр. 19).

Манана Ахметели

ПЕВЕЦ БУДУЩЕГО

Статья посвящается молодому певцу, солисту московского Большого театра Бадри Мансурадзе, который успешно выступает на оперных сценах многих стран мира. Бадри Мансурадзе, уникальный тенор, отличается высоким мастерством и профессионализмом. В статье прослеживается творческий путь молодого артиста. (Стр. 33).

Василий Кикидзе

«ЧВЕНЕБУРЕБИ» НА РУБЕЖЕ ПОИСКОВ ТЕАТРА ИМЕНИ РУСТАВЕЛИ

Эта статья о постановке пьесы «Чвенебуреби» драматурга М. Джапаридзе на малой сцене театра им. Руставели. (Стр. 38).

Русудан Кутателадзе

ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗЕЦ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящается 70-летию композитора Бидзины Квернадзе. В ней дается анализ его скрипичного концерта. Концерт впервые был исполнен в 1958 году в Тбилиси на фестивале «Музыкальная весна». И сегодня после сорока лет его музыка вновь волнует слушателей. Это произведение является новой ступенью в развитии жанра грузинского скрипичного концерта и значительным образцом национальной инструментальной музыки. (Стр. 58).

Георгий Месхи

АНТИЧНЫЙ МИР И ЕВРОПА

В основе стремления деятелей европейской культуры к античному миру лежит желание обновления духовной жизни современности, которая испытывает острую нехватку в том, что было свойственно культуре древней Греции. Особенно примечательными в этом отношении являются духовные поиски Гёте. (Стр. 67).

Майя Эдишерашвили

ПРЕКРАСНЕЙШИЙ ПОДАРОК БОГОВ

Работа посвящается произведению «О пляске» греческого писателя-сатирика — Лукиана — периода до падения античного искусства. Автор передает взгляды Лукиана о пляске, как об одной из наиболее важных наук искусства, об истории ее происхождения и развития.

В работе также передаются взгляды Лукиана о самом танцоре, как о специалисте. (Стр. 71).

Мераб Гегия

СВЕРХСОЗНАНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Это продолжение (третья часть) работы автора о значении таких сложных феноменов театрального искусства, как



интуиция, сверхсознание, сверхзадача и других понятий. (Стр. 81).

Элуджа Амашукели

ПАРИЖСКИЕ АССОЦИАЦИИ

Это окончание статьи напечатанной в 7—8 номере журнала. Публикуется она в связи с 70-летием скульптора — автора Э. Амашукели. (Стр. 92).

Тамуна Диасамидзе

ТЕМА НЕКОММУНИКАбельНОСТИ В ГРУЗИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье затронута весьма актуальная проблема некоммуникабельности. Детище цивилизации научно-технический прогресс и развитие средств массовой коммуникации облегчили быт индивида, придали ему актуальность и изобретательность, но наряду с этим повлияли на него и отрицательно, отдалили людей друг от друга, они стали хладнокровными и одинокими.

Автор статьи на примере конкретных фильмов лишь фиксирует определенные специфические приметы грузинской некоммуникабельности, исходя из характера и традиций грузинского народа. (Стр. 102).

Звиад Долидзе

Под рубрикой «Звезды мирового кино» печатаются творческие портреты американских кинозвезд Марлона Брандо и Пола Ньюмена. (Стр. 114).

Нодар Гурабанидзе

МИР ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛА

Это продолжение эссеистских зарисовок Н. Гурабанидзе; записанных автором в течении многих лет. (Стр. 128).

Александр Лория

ИНТЕРЕСНАЯ ПРЕМЬЕРА

Анализируется концерт композитора Т. Шавлохашвили для виолончели с оркестром. Посвящен он памяти выдающегося композитора А. Мачавариани и задуман как концерт-реквием. (Стр. 132).

Лейла Надареншвили

СТРУКТУРА СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Автор статьи предлагает свой метод исследования специфики сценического танца, на основе которого суть ритмической модели приобретает материальное воплощение в той или иной хореоструктуре. (Стр. 133).

ПРЕСТУПЛЕНИЯ В МИРЕ ИСКУССТВ

Печатается перевод фрагментов из книги «Преступления в мире искусств» из серии «Энциклопедия преступлений и катастроф» — конкретно фрагменты из ее первой части «Кто самый злой и самый низкий вор?». Перевод Дж. Титмерия. (Стр. 146).

Морис Метерлинк

ЧУДО СВЯТОГО АНТУАНА

Это фарс в двух действиях известного бельгийского драматурга и мыслителя. Печатается перевод с французского и вступительная статья переводчика пьесы Давида Акриани. (Стр. 157).



შპსი ე ლპი

გადაეცა წარმოებას 14. 08. 98.

ხელმოწერილია დასაბუქდად 3. 11. 98.

ქალაქის ფორმატი 70X106^{1/16}

ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5

სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9

შეკვეთა 1151. ტირაჟი 250.

3-98

№ 190/2

99-59

ՀԱՄԵՆԻ ՀԵՐՈՒՄՅԱՆ

