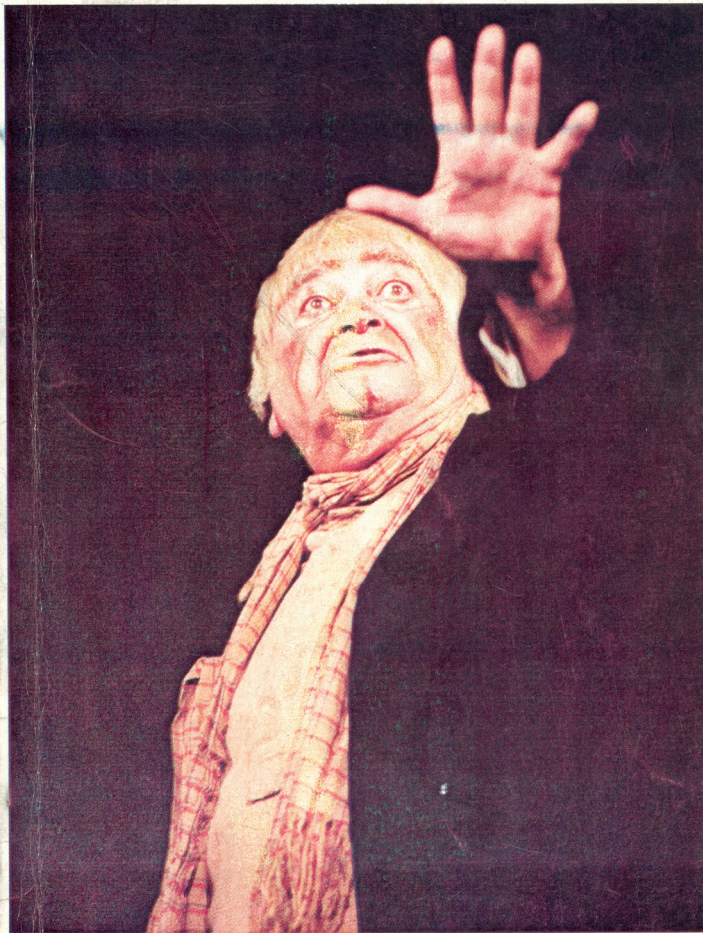


სელოვნება

5 — 6  
2002



# ხელოვნება

თავისუფალ საქართველოს  
– თავისუფალი ხელოვნება

5-6 • 2002

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის  
მოადგილე  
ლავარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა  
თეატრი  
მუსიკა  
ქორეოგრაფია  
მხატვრობა  
არქიტექტურა  
კინო  
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვეჩენკო

თბილისი 2002

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. №18  
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

# ნოქარიცია:

<b>თეატრი</b>	ნოდარ გურაბანიძე — გინა დორთქიჭანიძე — 75 . . . . .	2
	ნოდარ გურაბანიძე — „თეატრი ჩემი გედისწერა“ (რამაზ ჩხიკვაძე) . . . . .	46
	ოთარ ბალათურია — მეფე დირი თავშესაფარში (პიესა) . . . . .	102

## ახალგაზრდა ხელოვნება ტრიგუნა

<b>მუსიკა</b>	საღოშე ხშიადაშვილი — პოლიფონიის როლი ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში 7 სოფიკო ლყურეშიძე — ზარნაზარ ძრისტიან ვეგარის უცნობი პოლიფონიური ციკლი . . . . .	16
	მაია ტაბლიაშვილი — პოლიფონიის პრობლემატიკა ქართულ მუსიკისმცოდრე- ობაში . . . . .	26
	მარია ნადარეიშვილი — ჯურაბ ნადარეიშვილის სტილის ზოგადი საკითხი . . . . .	81

<b>კინო</b>	ოლიგო ვლენტი — ეროვნული და სოციალისტური ურთიერთობების სა- კითხი ქართულ კინოში . . . . .	37
-------------	---	----

<b>მხატვრობა</b>	ელენე თუღაშვილი — მოკლედ ცნობილის შესახებ, როგორც გახსენება . . . . .	58
------------------	--	----

<b>არქეოლოგია</b>	ვერა ჩიხლაძე — წინააღმდეგე შინაგან საბრძოლველს . . . . .	76
	ვერა ჩიხლაძე, ელენე კაველაშვილი — შინაგან ღვთისმშობელი . . . . .	79
	გიორგი ჯავახიშვილი — წინააღმდეგე შინაგან საბრძოლველს საფრისებთან 85	



Մանուկ Բաղդասարյանը, Հայաստանի Կոմկուսի կենտրոնի առաջին գրասենյակի ղեկավարը:

# გიგა ლორთქიფანიძე

## -75-

ნოდარ გურაბანიძე

რაც უფრო ცარიელდება ქართული კულტურული სივრცე გამოჩენილ ხელოვანთაგან, მით უფრო მკაფიოდ ჩანს ისეთი დიდი პიროვნებისა და მოღვაწის მასშტაბი როგორც გიგა ლორთქიფანიძეა. განუყოფელია მისი წვლილი არა მარტო თეატრალურ ხელოვნებაში და კინემატოგრაფიაში, არამედ ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ჩვენი ეროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბებაში. კარგად დავაკვირდეთ ჩვენს ირგვლივ არსებულ გარემოს და ვაღიაროთ: — გიგა ლორთქიფანიძე ის გამონაკლისია, რომელიც ასეთი გზებით და ტემპერამენტით იბრძვის ჩვენი სულიერი მონაპოვრის დასაცავად და გადასარჩენად. მისი ეს შეუპოვარი ბრძოლა დღეს არ დაწყებულია! ამ ბრძოლის პირველი ცეცხლი მან მაშინ გახსნა, როცა ფენი შემოდგა ქართულ თეატრში და პირველი ნაბიჯი გადადგა იმ დიდ გზაზე, რომელსაც ნახევარ საუკუნეზე მეტია რაც შეუდგა და სახელოვნოდ მოჰყვება დღემდე.

გიგა ლორთქიფანიძისათვის უცხოა ეროვნული ნიპილიზმი, წარსულის კულტურული მემკვიდრეობა ის ნიშანსვეტია, რომელსაც მისთვის ორიენტირის მნიშვნელობა შეუძენია და, რაც მთავარია, თვითონ არის შემქმნელი ახალი ნიშანსვეტებისა, რომელსაც გვერდს ვერ აუქცევს მომავალი თაობა, თუკი მან შესძლო ეროვნული სულისკვეთები-

სა და წარუვალი ფასეულობების შენარჩუნება და ზურგი არ აქცია მას, ჩვენდა სავალალოდ.

ახლად მოვლენილი პატრიოტიზმი და დემოკრატიზმი, რომლებიც თავს იწონებენ გაბედულებითა და პირდაპირობით, დარწმუნებულნი თავიანთი დაუსჯელობით, ალბათ, ვერც წარმოიდგენენ თუ რაოდენ ძნელი და სარისკო იყო ტოტალური რეჟიმისადმი დაპირისპირება ჭეშმარიტად მამულიშვილური საქმით. არა სიტყვით, არა დეკლარაციებით, არამედ დიდი და მაღალმხატვრული, ეროვნული სულისკვეთებით აღსავსე ნაწარმოებებით ცნობიერების გამოღვიძება.

თავისი პირველივე დადგმებით მარჯანიშვილის თეატრში იგი უმაღლვე მოექცა საზოგადოებისა და კრიტიკის ყურადღების ცენტრში. იმდროინდელი ოფიციალური კრიტიკა ყალყზე შემდგარი, გაალმასებული დაუხვდა მის გაბედულ და მწვავე პრობლემატიკით აღსავსე სპექტაკლებს, რომლებიც ძირითადად ქართულ დრამატურგიას ეყრდნობოდა. მის ამ დადგმებში მოქმედებდნენ თანამედროვე ადამიანები, თავიანთი სიმართლით, ცხოვრებისეული პრობლემებით, ვნებებით, ტკივილებით და სიხარულით. იმთავითვე ცხადი გახდა, რომ გიგა ლორთქიფანიძე მთელი თავისი არსებით, მსოფლმხედველობით, თეატრალური ესთეტიკით სრული ანტიპოდა იყო ე. წ.

„მასშტაბური ტილოების“, სიყალბის, პათეტიკურობის, ფრაზეოლოგიური სიცარიელის. მისი იდეალი იყო სიმართლე სცენაზე, მსახიობების მიერ ღრმად გახსნილი რეალისტური სახეები, ეს სიმართლე, მოქცეული მისთვის შესაბამის თეატრალურ ფორმაში. გარეგნული ეფექტები, რეჟისორული „ტრიუკები“, შინაგანად გაუმართლებელი მიზანსცენები მასში ყოველთვის იწვევდა და დღესაც იწვევს მკვეთრ უარყოფით რეაქციებს.

იგი საზოგადო მოღვაწის კლასიკური ტიპია, შემთხვევითი არ არის, რომ მისი იდეალი ილია ჭავჭავაძეა. ცნებაში „კლასიკური ტიპი“ უნდა ვიგულისხმოთ საზოგადოებრივი მოღვაწეობის უფართოესი სპექტრი. იგი არასოდეს არ შემოფარგლულა ქართული თეატრისა და კინემატოგრაფიის სივრცით. მისი ინტერესების სფეროში შედის ყველა ის საკითხი, რომელიც ერის დღევანდლობასა და ხვალისდღელ დღეს უკავშირდება — იქნება ეს მართლმადიდებლური რწმენა, არქიტექტურა, მხატვრობა, სიტყვის თავისუფლება, სახელოვნო ურუნალების ბედ-იღბალი, ქართული საოპერო თუ საკონცერტო ხელოვნების პრობლემები.

მაინც, მისი უპირველესი საქმე თეატრალური ხელოვნებაა, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ საკუთრივ თეატრს, სცენას, არამედ დრამატურგიას, სცენოგრაფიას, მსახიობისა და რეჟისორის აღზრდის მეთოდებს.

მის სახელთან მრავალი ნოვატორული თეატრალური მოვლენაა დაკავშირებული. ყველაფრის აღნუსხვას და გაანალიზებას ერთი დიდი ტომი არ ეყოფა.

ჩვენ მხოლოდ უმთავრესზე შევაჩერებთ ყურადღებას. როგორც ითქვამს, თავიდანვე მან ქართულ

დრამატურგიაზე, მის სცენურ ინტერპრეტაციაზე გაამახვილა ყურადღება. ვეჭვობ, ვინმეს იმდენი ქართული პიესა დაედგას, ვიდრე გიგა ლორთქიფანიძეს. ვეჭვობ, ვინმეს იმდენი ახალი დრამატურგი შემოეყვანოს თეატრალურ სამყაროში, რამდენიც მან შემოიყვანა.

ცალკე უნდა აღინიშნოს მის მიერ განხორციელებული პოლიკარპეკაბაძის გენიალური პიესა „კახაბერის ხმალი“. ეს ურთულესი, ორიგინალური ჟანრის ქმნილება მან კონგენიალურად დადგა. მოუძებნა ფრიად ორიგინალური ფორმა: შემოიყვანა მოხეტიალე ბერიკათა დასი და ამით მიალწია „ვაუცხოების ეფექტს“, პირობითი-თეატრალური ფორმის ფარგლებში მოატყვია მოქმედება და ამავე დროს შეინარჩუნა სცენურ სახეთა რეალობა, რომელიც ორგანულად ერწყმოდა ამ პირობითობას.

უეჭველია, ნოდარ დუმბაძის შესანიშნავი პროზა ადრე თუ გვიან ისეთივე პოპულარული გახდებოდა, როგორც დღესაა, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლმა „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“ ერთბაშად შემოატრიალა მაყურებელი (მარჯანიშვილის თეატრს იმხანად რეპერტუარული კრიზისი ჰქონდა და მაყურებელიც ძველებურად არ ეტანებოდა მის სპექტაკლებს) და მკითხველი. ამ სპექტაკლმა, ვთქვათ პირდაპირ, ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებას გზა გაუხსნა თეატრისაკენ და კინემატოგრაფისაკენ. სწორედ გიგა ლორთქიფანიძემ აღმოაჩინა მწერლის შემოქმედებაში ის დრამატურგიულ-სცენური ნერვი, რომლის გარეშე სრულყოფილი სპექტაკლი წარმოუდგენელია. გავუსწოთ მოვლენებს და ბარემ აქვე ვთქვათ ჭაბუა ამირჯიბის რომანის „დათა თუთაშხიას“ გამო. გიგა ლორთქიფანიძის მრავალსერიანმა

სურათმა ახლებურად დაგვანახა ამ რომანის სამყარო, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური სიასხლენი და თავისებურებანი. ხოლო ასიათასობით მაყურებელმა ინტერესით წაიკითხა ეს ნაწარმოები ფილმის გამოსვლის შემდეგ. ამ მრავალსერიანი ფილმის წარმატება პირდაპირ ფანტასტიკური იყო. მილიონობით ადამიანმა იხილა ძლიერი, მართალი, მეზობოლი და ულაპაპესი ხალხით დასახლებული სამყარო. ეს ფილმის წარმატების მხოლოდ ერთი მხარე იყო, წარმატება კი მრავალმა ასპექტმა განაპირობა: — მსახიობთა ბრწყინვალე თამაშმა, მაღალპროფესიულმა რეჟისურამ, პრობლემების თანადროულმა ჟღერადობამ, სამართლიანობის შთამბეჭდავად მოწოდებულმა იდეამ.

გიგა ლორთქიფანიძის მეორე მრავალსერიანი ფილმი „წიგნი ფიცისა“ მე მის ერთ-ერთ უძლიერეს ნაწარმოებად მიმაჩნია. ერთგვარმა კონიუნქტურულმა წანამძღვარმა „ფილმი ეძღვნება „გიორგიევსკის ტრაქტატის“ 200 წლისთავს“ მაყურებლის გარკვეული ნაწილი კრიტიკულად განაწყობს სურათისადმი. მაგრამ თუ გავთავისუფლდებით წინასწარ აკვიატებული განწყობისაგან, ვნახავთ, რომ სურათი მძაფრად გადმოგვცემს ქართული ისტორიის ტრაგიკულ ეპიზოდებს, უკიდურესად დაპირისპირებულ და ურთიერთ გამომრიცხავ სიტუაციებს, ხალხისა და მისი წინამძღოლების საბედისწერო კვეთებას, პოლიტიკური ვითარების ურთულეს ხასიათს. ფილმი, ჩემი აზრით, თავისუფალია სერვილიზმისაგან, კონიუნქტურული სვლებისაგან. ტრაგიკული ისტორია მოთხრობილია ეროვნული ღირსებითა და გრძობით აღსავსე შემოქმედთა მიერ, არ არის დაფარული რუსეთის იმპერიული მზაკვრობანი, გენერალ ტოტლემენის ღალატი, ისტორიის უმწვავეს კატაკლიზმებში მოხვედრილი ქარ-

თველი ხალხის საბედისწერო ნაბიჯის მთელი სიმძიმე. გავასხენებთ: ფილმი მთავრდება ამ ტრაქტატის ხელმოწერის აქტით. ამის შემდეგ რაც მოხდა, რა ტრაგედიაც დატრიალდა ჩვენს თავს, ფილმში არ შევიდა. ტრაქტატი ფარატიხა ქალაქად, დიპლომატიურ სრიკად იქცა. რუსულმა იმპერიამ მთელი თავისი ვერაგობა, შოვინიზმი და „კელიკო-დერჟავნიკული“ იდეები დაუფარავად, ტლანქად და გამომწვევად განახორციელა. ბუნებრივია, ამ თემასზე სურათის გადაღება იმ პერიოდში ყოვლად წარმოუდგენელი იყო. ფილმის ავტორები შეგნებულად შემოიფარგლნენ დროის გარკვეული ისტორიული მონაკვეთით, ანუ იმით, თუ რა ვითარება უსწრებდა ამ ტრაქტატის ხელმოწერას, რა გარდაუვალმა ისტორიულმა პერსპექტივამ აიძულა ქართველობა მასზე ხელის მოწერა...

ისევ თეატრს დავუბრუნდეთ. მრავალ კონფლიქტთაგან, რომელიც თეატრში ხდება ხოლმე, ყველაზე უმწვავესი ესთეტიკურ პოზიციათა, ანუ, არსებითად, თაობათა დაპირისპირებაა. ეს კონფლიქტი ზოგჯერ თეატრის მთელი მექანიზმის მოშლით მთავრდება, ზოგჯერ თეატრის შუაზე გახლეჩით. მარჯანიშვილის თეატრის უნიჭიერესი თაობა უკმაყოფილო იყო თეატრში შექმნილი ვითარებით. ეს მსახიობები, ძლიერი, საშუალო და გენიალური უფროსი თაობის ფონზე ძალზე მკრთალად იყვნენ წარმოდგენილნი თეატრის რეპერტუარში, რაც მათ სავსებით ვასაგებ უკმაყოფილებას იწვევდა. ამბოხებული ახალგაზრდობა თავიანთი ლიდერის ირგვლივ დაირაზმა და მრავალი წინააღმდეგობის გადალახვის შემდეგ, ქ. რუსთავში ახალი თეატრი შექმნეს. ეს ამბავი სულ მალე დიდ თეატრალურ, ვიტყვოდი, ისტორიულ მოვლენად



იქცა. შეიქმნა ერთ-ერთი უბრწყინვალესი თეატრი, უძლიერესი დასით და რეჟისურით, ორიგინალური რეპერტუარით. პირველივე სპექტაკლებმა ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკმა“, ვ. კარასტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“, მ. გორკის „ფსევრზე“ მაყურებელზე წარუშლელი კვალი დატოვა თავისი ესთეტიკით, ახალი თეატრალური იდეებით, მოქალაქეობრივი პათოსით, შესანიშნავი სცენური სახეებით. ერთი წლის შემდეგ ეს თეატრი მაშინდელ სსრკ-ს სივრცეში ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრად ცნეს. ეს მართლაც უნიკალური შემთხვევა იყო. თეატრის ისტორია, უიშვიათესი გამოწვევის გარდა, არ იცნობს ფაქტს, რომ ერთი წლის წინ დაარსებულ თეატრს ასეთი მასშტაბის წარმატებისა და საყოველთაო აღიარებისათვის მიეღწიოს. ამ დადგმებს მალე ახალი, დიდი წარმატებები მოჰყვა (ვ. კარასტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი“), უ. შექსპირის „მეფე ლირი“ და სხვანი).

გიგა ლორთქიფანიძის კლასიკური რეპერტუარიდან განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში დადგმული კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, უკვე სიბრძნის ასაკში განხორციელებული სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. სადაც არ უნდა მოღვაწობდეს, მშობლიურ საქართველოში თუ უცხოეთში, დრამაში, კინემატოგრაფში თუ ოპერაში (ახალი სიცოცხლე შთაბერა ვ. დოლიძის კომიკურ ოპერას „ქეთო და კოტე“), იგი ქმნის თავის, ორიგინალურ, უბ-

ირველესად ეროვნული სულიკეთებით სავსე ნაწარმოებებს. მისი გადადგმები ხალისიანობა, უშრეტო გონებამახვილობა, მუსიკალობა, კეთილგანწყობა და ოპტიმიზმი უჩვეულოდ მიმზიდველ ატმოსფეროს ქმნის მის ირგვლივ. დააკვირდით: სადაც გიგა ლორთქიფანიძეა, მის ირგვლივ მუდამ ხალხმრავლობაა, ისმის სიცილი და მხიარული შეძახილები. შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნის უბადლო ოსტატია, სხვისი შემოქმედების დამფასებელი და სხვისი ჭირის უპირველესი გამხიარებელი. საარაკოდ დაუზარავია — ვგონებ, იგი ერთადერთია, ვისაც საქართველოს თეატრებში დადგმული თითქმის ყველა სპექტაკლი აქვს ნანახი.

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ამგვარი ენერჯის, ენთუზიაზმის, მუდამ საბრძოლოდ შემართული კაცი ასეთი სოლიდური ასაკისაა.

საქართველოს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში ისეთი ენერჯით, მუშაობის წყურვილით და შემართებით დაიწყო რექტორობა, თითქოს აქამდე არსად არ ემუშაოს და საქმესაა მონატრებული.

დღეს თუ ეს ინსტიტუტი ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟულია, სწორედ მისი დამსახურებაა. აუდიტორიები, სალიტერატურო თეატრი, ტელე-ვიდეო აუდიტორია, სასწავლო სცენა, ინსტიტუტის კედლებში შექმნილი სპექტაკლები და ფილმები ყველაზე მაღალ საერთაშორისო სტანდარტებს უტოლდება. დიდხანს ჯანმრთელი სიცოცხლე ვუსურვოთ ჩვენს დიდ ხელოვანს გიგა ლორთქიფანიძეს.







# პოლიფონიის როლი ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში

სალომე ხშიაღაშვილი

ძართული მუსიკა, ისევე როგორც სხვა მუსიკალური კულტურები, თავის დასაბამს უძველეს დროში პოვებს. ამდენად ბუნებრივია, რომ მთელი ამ ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე, მან ძალზედ საინტერესო ისტორიული გზა განვლო. ხალხური შემოქმედება ვახდა იმპულსი მთელი ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურის განვითარებისა და სწორედ ქართული ხალხური სიმღერა თანამედროვე ცივილიზაციაში, წმინდა პოლიფონიურ ფენომენად იქნა აღიარებული. აქ ისეთ მრავალმხიანობაზე საუბრობენ, სადაც ერთმანეთს ერწყმიან დამოუკიდებელი და ამასთან ფუნქციურად თანაბარფუნქციონირებელი მელიოდური ხმები — ანუ პოლიფონია მოიპოვება როგორც რთული კონტრაპუნქტული ხელისშეწყობა.

და მართლაც, პოლიფონიურობა ქართული კაცის მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს, ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ პოლიფონიური ფორმები და განვითარების საშუალებები უხვად გამოიყენეს XX საუკუნის ეროვნულმა კომპოზიტორებმაც. ზოგადად კი უნდა აღინიშნოს, რომ პოლიფონიის როლის ზრდა XX ს-ის მუსიკაში, ჩვეულ მოვლენად იქცა.

ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში წარმოდგენილია შრომები, რომლებიც ეთმობა როგორც დასავლური, ისევე ქართული მუსიკალური ფოლკლორის და ზოგიერთი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედების პოლიფონიურ ანალიზს.

სამწუხაროდ, დღემდე არ არსებობს რაიმე გამოქვეყნებული ნაშრომი XX საუკუნის გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორისა და ხერხეში, რომლებიც ძირითადად არაპოლიფონიურ ჟანრებში გვხვდებიან.

არიან კომპოზიტორები, რომელთა ნაწარმოებებში პოლიფონია თავს იჩენს ფუგის სახით. ო. თაქთაქიშვილი იმ კომპოზიტორთა რიგს მიეკუთვნება, რომელთა პოლიფონიური აზროვნება გამოვლენილია არა იმდენად ფუგირებულ ფორმებში, არამედ პოლიფონიურ ფაქტურასა და ხერხეში, რომლებიც ძირითადად არაპოლიფონიურ ჟანრებში გვხვდება.

ოთარ თაქთაქიშვილის პოლიფონიური აზროვნება უპირველეს ყოვლისა გურული მრავალმხიანობიდან მომდინარეობს, რაც კონცენტრირებული სახით თავს იყრის მის „გურულ სიმღერებში“.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოლიფონიის როლი ისეთ მსხვილ კონცეფციურ ჟანრებში, როგორცაა ოპერა, სიმფონია, ორატორია, კონცერტი. ო. თაქთაქიშვილს აქ გამოიყენებული აქვს როგორც თვით პოლიფონიური ფორმები, ისე პოლიფონიური ფაქტურის სხვადასხვა სახეები და პოლიფონიური განვითარების ესა თუ ის ხერხი: მარტივი და კანონური იმიტაციები, უსასრულო კანონი, კანონური სეკვენცია და კონტრასტულ მელიოდიათა კონტრაპუნქტის ტექნიკა. შემოადინებული პოლიფონიური ხერხები არა იზოლირებულად, არამედ სხვა გამომსახველ საშუალებებთან ერთობლიობაში



ქმნიან ამა თუ იმ ეფექტს, მიზანს, რომლის მიღწევაც სურდა კომპოზიტორს კონკრეტულ სიტუაციაში. ამიტომ, ვიხილავთ რა ამ განსხვავებულ პოლიფონიურ სამუშაოებთან ფართო სპექტრს, ყოველთვის ვცდილობთ გამოვავლინოთ მისი მხატვრული; შინაარსობრივი თუ კომპოზიციური როლი.

### წუხიკაპული ფორმები

ო. თავთაქიშვილის პოლიფონიური სტილის დახასიათებას დავიწყებთ ფუგირებული ფორმებით (ფუგა, ფუგატო), რომლებსაც მეტად დამაჯერებლად და მიზანმიმართულად იყენებს იგი ისეთ კაპიტალურ ჟანრებში, როგორიცაა ოპერა, ორატორია და სიმფონია. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ეპიზოდები, რომელთაგან სამი მოცემულია ოპერებში „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“ და „ჯარისკაცი“, ერთ ორატორიაში „ცოცხალი კერა“ და სამი — მის ორ სიმფონიაში.

ოპერა „მინდიას“ მთელი I მოქმედების შემაჯამებელია მონუმენტური ფინალი, რომელიც პირობითად ორ მონაკვეთად იყოფა: I — საგუნდო, II — საორკესტრო. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ იგი მთლიანად პოლიფონიურ ხერხებზეა აღმოცენებული.

ფინალის პირველი მონაკვეთი წარმოადგენს ორმაგ ფუგას საორკესტრო თანხლებით, დაწერილს სამანწილიანი ფორმით და ვრცელი კოლით. თვით თემების ექსპონირება განცალკევებული სახით არის მოცემული. დამწყები თემა, რომელსაც I გუნდი ატარებს ოქტავაში, გადმოგვცემს ქართველ ვაჟაკთა ლტოლვას ბრძოლისადმი სამშობლოს დასაცავად. ეს სწრაფვა თვით თემის საწყის ინტონაციურ აღმავალ კვინტურ ნახტომშიც შეიმჩნევა. მაგრამ კომპოზიტორი შემოქმედებითად უდგება ტრადიციულ ფორმას და გარკვეული ცვლილებები შეაქვს მასში. ასე მაგალითად: სურს რა შექმნას ხალხის ერთიანი უძლეველი სახე, პასუხის დროს, დაპირისპირების ნაცვლად I გუნდში იძლევა დუბლირებას ტექსტზე: „ვიცვამთ ძებო ჯავის პერანგს, ვაჟაკურ დავკრათ მტარავალს ვერაგს“.

ფუგის ორივე თემა თავიანთი ადრეგულუმიზით განსხვავდება ერთმანეთისაგან, თუმცა სემანტიკის თვალსაზრისით ერთი კონცეფციის და ერთი აზრის მატარებელია. უნდა აღინიშნოს, რომ თუ პირველი თემის ექსპონირების და განვითარების მონაკვეთში ორკესტრში მოცემული იყო უნისონური ალელგებული ტიპის თანხლება, მეორე თემიდან დაწყებული ორკესტრმა მელოდიის აქტიური დუბლირება დაიწყო. ამდენად, ორკესტრს ევალება მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური დატვირთვა, ვინაიდან ავსებს, ამდიდრებს და, რაც მთავარია, ხაზს უსვამს ამ მომენტისათვის შექმნილ ხალხის მასების ემოციურ მდგომარეობას.

უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ფუგაში აშკარაა კომპოზიტორის მიერ ზაქარია ფალიაშვილის მაგალითის შემოქმედებითი ვარდასახვა. მხედველობაში გვაქვს სრულიად ანალოგიურ სცენურ-სიუჟეტურ სიტუაციაში, იდენტური იდეით გამოყენებული ერთი და იგივე პოლიფონიური ფორმა — ფუგა ოპერა „დაისის“ II მოქმედების ფინალურ გუნდში „მტერი ბარში ვადმოსულა“.

მინდიას მსგავსად „მთვარის მოტაცების“ I მოქმედების ფინალში კომპოზიტორმა გამოიყენა ორმაგი ფუგა. ეს ის ეპიზოდია, როდესაც მაქსიმალურად მწვევდება ურთიერთობა, ერთი მხრივ, არხაყანსა და მეორე მხრივ, ზვამბაიასა და თარაშს შორის. თვით ფუგა ორ გუნდში (თითოეული გუნდი ამ ორ მოწინააღმდეგეთა განსხვავებულ პოზიციებს აფიქსირებს) ორკესტრთან ერთად არის მოცემული.

I თემა (I გუნდში) თავისი შიდა სტრუქტურით ერთობ უჩვეულოა ფუგის ფორმისათვის, რადგან აქაც პოლიფონიური ტრადიციები საკმაოდ ძლიერად არის გამოვლენილი. ეს თემა 25 ტაქტს მოიცავს, თუმცა ჩქარი ტემპის Presto-ს პირობებში რეალურად მისი ხანგრძლიობა დროში გაცილებით მცირეა.

თვით დაპირისპირება არაა შეკავებული და აღმოცენებულია თემიდან გამოკვეთილ მასალაზე. მესამე ვატარების დროს (ალტები) თემა დუბლირებულია ბანის

ხმაში. იგი ძალზედ შეცვლილი და შეკვეცილი სახით წარმოგვიდგება, ხოლო დაპირისპირება კი სრულიად გამოთიშულია (გავისხენოთ მინდიას ფუგაში პასუსის დუბლირების შემთხვევა კონტრაპუნქტის გარეშე). თემის საბოლოო ვატარება კი ბანში შერეულ-ინტერვალური დუბლირებით ჟღერს ორკესტრის მჭახე კლასტერების ოსტინატურ ფონზე. ეს თვით I თემის კულმინაციურ ზონას წარმოადგენს. ამას მოსდევს II თემის ექსპონირება II გუნდში. იგი მთლიანად დაღმავალ-სეკუნდურ ლამენტოზურ სვლებს ემყარება (ამით უშუალო კავშირს ამჟღავნებს ფუგის I თემასთან და მინდიას ფუგის შემდგომ ოსტინატური კონტრაპუნქტის პირველ ელემენტთან).

დაპირისპირების გამოთიშვას მახვილი გადააქვს თვით თემაზე, როგორც ხალხის ერთიანობის იდეის განმტკიცებაზე. ამვე მიზნის გამო ფუგის I თემაშიც კომპოზიტორი მაქსიმალურად თავს არიდებდა შეკავებული დაპირისპირების გამოყენებას. ექსპოზიციის შემდგომ მონაკვეთში თემების გამოკვეთილი ფრაგმენტების კონტრაპუნქტული დაპირისპირებით იწყება ფუგის დასკვნითი, რებრიზული მონაკვეთი. ამდენად მინდიას ფუგის მსგავსად ეს რთული პოლიფონიური ფორმა ამ შემთხვევაშიც კომპოზიტორმა ნაწარმოების დრამატურგიულად გარდამტეხ, კვანძის შეკვრის ეპიზოდში გამოიყენა.

სამხმარიან ფუგატოს ვხვდებით ოპერაში „ჯარისკაცი“. ეპიზოდში ჯარისკაცთა სვლა, მათი მარშია ასახული, რის პირველ მანიშნებლად დასარტყამების მარშის რიტმული ოსტინატო გვევლინება. თვით ფუგატოს გამოყენებაც ამ პროცესისთვის დამახასიათებელ სიმწყობრესა და ერთიანობაზე მეტყველებს. უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს საგუნდო ეპიზოდი გარკვეულ ასოციაციას იწვევს ქართულ-ხალხურ სიმღერასთან — აქაც 3 ხმიანობასთან ვვაქვს საქმე. თვით ინტონაციური წყობა, კუბლეტებს შორის მოკლე სოლოს გამოყენება და ქართული ხალხური სიმღერისათვის ესოდენ დამახასიათებელი გლოსოლაიკებზე სიმღერის მანერა აქაც ნათელია.

კომპოზიტორის არქივში დაცული ხელნაწერი ორატორიისა „ცოცხალი კერა“, საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ კიდევ ერთ ფუგირებულ მონაკვეთზე. კერძოდ, ორატორიის მესამე ნაწილში (ხელნაწერის მიხედვით) გამოყენებულია ორმაგ სამნაწილიან ფორმაში (A B A B A) დაწერილი ფუგირებული ეპიზოდი ორ თემაზე.

აღსანიშნავია, რომ ეს პოლიფონიური ფორმა პოლიფონიურ-პარმონიული ფაქტურის გარემოცვაში იმყოფება — სახეზეა პოლიფონია, აღმოცენებული პოლიფონიურ ნიადაგზე, ვინაიდან თემის გუნდის სხვადასხვა ხმებში ვატარების დროს უშუალო იმიტირებას არა აქვს ადგილი. თემა ტარდება პოლიფონიურ ინტერმედლებთან მონაცვლეობაში, რომლებშიც საზგასმული ლამენტოს ინტონაციები. თვით დაპირისპირებაც არ შეიცავს რამდენადმე გამოკვეთილ მელოდიურ ხაზებს და ისიც პოლიფონიურ-პარმონიული ტიპისაა.

სიუჟეტური ხაზიდან გამომდინარე, განეთარების მომდევნო ფაზამ ბუნებრივად განაპირობა ასალი თემის ექსპონირება. ქალთა ჯგუფში პარალელური სექსტებით მოძრავი II თემა (სიტყვებზე „ცეცხლში გხედავ“) იმიტირებული მამაკაცთა ხმებში, ქალაქური ტიპის სიმღერას მოგვაკონებს.

ამდენად, თემების ჩვენება მონაცვლეობის პრინციპს ემყარება და ისინი არც ერთხელ არ ტარდებიან კონტრაპუნქტულად. ამასთან საინტერესოა რომ როგორც I ისე განსაკუთრებით II თემა თავისთავად არაპოლიფონიური ბუნებისაა.

ფუგირებულ ეპიზოდს კი აბოლოებს თემების უკანასკნელი თანმიმდევრული გატარება შერეული გუნდის შემადგენლობით. მეტად მნიშვნელოვანია, რომ ეს პოლიფონიური ფორმა კომპოზიტორმა ორატორიის ყველაზე უფრო დაძაბულ, გარდამტეხ მონაკვეთში გამოიყენა.

ამდენად, ფუგა ოპერა „მინდიას“ და „მთვარის მოტაცების“ I მოქმედების ფინალში გამოყენებულია ნაწარმოების დრამატული კვანძის შეკვრის ეპიზოდში. დრამატულ კულმინაციას ემთხვევა ფუგირებული ფორმა ორატორიაში „ცოცხალი კერა“. ხოლო ლირიულ ჩაფიქრებული ატმოსფეროს შემქმნელად მო-



გვევლინა ფუგატო I სიმფონიის II ნაწილის განაპირა მონაკვეთებში და II სიმფონიის I ნაწილის დამხმარე პარტიის ზონაში. ასეთი ტექნიკისადმი მიმართვა ამგვარ კონტექსტში მუსიკას უფრო გაწონასწორებულ, შეიძლება ითქვას, გარკვეულ „სტატიურ“ სახესაც კი ანიჭებს.

ფუგატო წმინდა ამსახველ ჭრილშია გამოყენებული ოპერა „ჯარისკაცში“ — როგორც ჯარისკაცთა მარშის სიმბოლო. რაც შეეხება II სიმფონიის I ნაწილის დამუშავების ბოლო მონაკვეთში მარშისებურ თემაზე აღმოცენებულ ფუგატოს, იგი ერთი მხრივ, კვლავ მარშის ამსახველია, მეორე მხრივ კი — „მინდიას“ ფუგის მსგავსად, დრამატული კულმინაციის შემქმნელია.

**კანონური ტექნიკა**

კანონურ ტექნიკას ძალზედ ინტენსიურად და მრავალფეროვნად მიმართავს კომპოზიტორი როგორც მცირე, ისე მონუმენტური ჟანრის ნაწარმოებებში.

დაიწყოთ სსრული კანონური ტექნიკით, რომელსაც იყენებს ოპერებში „მინდია“ და „ჩიკორი“, I, II, IV საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერტებში.

ოპერა „მინდიას“ I მოქმედების სამიჯნურო დუეტის (რომელიც სამნაწილიანი ფორმით არის დაწერილი) განაპირა მონაკვეთებში გამოყენებულია ვარიანტულ კანონური იმიტაციის ტექნიკა, ხოლო ფორმის შუაგულში მოკლე განსხვავებულ მელოდიითა კონტრაპუნქტი. ეს გახლავთ ტრადიციული, ე. წ. ანსამბლი „თანხმობა“, რომელშიც გმირთა გრძნობების, მათი სულიერი სამყაროს ექსპონირება ხდება. სწორედ კანონური იმიტაციის ტექნიკა მიუთითებს მათ გრძნობათა იდენტურობას, პარმონიულობას და ერთიანობას.

I მოქმედების მამაკაცთა და ქალთა ანტიფონურ გუნდში ზუსტი კანონური იმიტაციისათვის მიმართვა განპირობებულია თვით ამ ეპიზოდის იდეურ-სიუჟეტური დრამატურგიით. სვეისბერის შეძახილი — „სისხლი აიღე მინდია ჩქარა“ — არის იმპულსი, რომელსაც აიტაცებს ჯერ მამაკაცთა პარტია, ხოლო შემდგომ ზუსტი სახით განმეორდება ქალთა ხმებში. ასეთ იმიტა-

ციურ გადაძახილებს განსაკუთრებულია დაბულობა შემოაქვს, რაც ნიადგა უმზადებს ადგილობრივ კულმინაციას, სადაც ორივე გუნდის პარმონიული სინთეზია მოცემული. ამით კომპოზიტორი ვადმოგვცემს ხალხის დამოკიდებულებას მთაში დამკვიდრებული სისხლის აღების ადათისადმი.

ტრადიციისამებრ, ფინალში ყოველთვის ნაწარმოების ძირითადი დედაზრი იხსნება. ოპერა „მინდიას“ მთავარი არსი კი ორ რადიკალურად განსხვავებულ ასპექტში ვლინდება: I — ფინალში ნაჩვენებია მთავარი გმირის ტრაგიკული აღსასრული, II — ეს ბუნების განდიდების თავისებური პიშია. ბუნება, როგორც თავისუფლების, სიბრძნის, მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოს სახით დომინირებს ეპილოგში. ბუნების სახის უწყვეტობის იდეას ემსახურება უკანასკნელ გუნდში მოცემული აღმავალი კანონური იმიტაცია-ატაცებით. სწორედ ეს ატაცება ქმნის ამ უსასრულობის შეგრძნებას.

სამი ნოველიდან მესამე — ოპერა „ჩიკორი“ აგრძელებს ციკლის ტრაგიკულ ხაზს. ტრაგიკული ბედისწერა ამ შემთხვევაში ჩიკორის სახის მუდმივი თანამგზავრია. აქ გამოყენებული 9 ტაქტიანი სასრული კანონი პრიმა-ოქტავაში, ბურანში მყოფი მთავარი პერსონაჟის — ჩიკორის მდგომარეობას აღწერს. მას ჩაესმის თავისი სატრფოს — ციალას სიმღერის ხმა (ვერბალური ტექსტის გარეშე). მაგრამ ეს მხოლოდ ზმანებაა, მისი ფანტაზიის ნაყოფი, რომელიც მას რეალობად მიაჩნია, და სურს რა თავის სატრფოსთან ერთად სიმღერა, იგი ერთი ტაქტის დავვიანებით აყოლებს ხმას. ალბათ, სწორედ ეს არის ყველაზე ნათელი ეპიზოდი ჩიკორის ცხოვრებაში, სადაც მისი სატრფოლო გრძნობა ასე აშკარა და ძლიერ რეალიზებას პპოვებს. მთავარი გმირის ტრაგედიას ეს მომენტი კიდევ უფრო ამწვავებს და ხაზს უსვამს, ვინაიდან მისთვის ბედნიერება მხოლოდ ოცნების ნაყოფი შეიძლება იყოს და არა რეალობა.

ოპერა „მთავარის მოტაცების“ მეოთხემეტე სცენაში არზაყანის ოჯახში შექმნილი დრამატული სიტუაციაა აღწერილი. მაგრამ თვით სცენა არზაყანისა და დედის დიალოგით იწყება. დედის მიერ ნამღერ ორ



კუპლეტში ჰარმონს I წყების უსასრულო კანონის ტექნიკა, რათა შთაგონოს საკუთარ შვილს თავისი სურვილი.

ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ II ნაწილი „ხმა იდუმალი“ სამნაწილიანი ფორმით არის დაწერილი. მის შუა მონაკვეთში ბარათაშვილის მიერ ნამღერ მესამე კუპლეტს უშუალოდ მოსდევს, ორკესტრში, I წყების უსასრულო კანონი, რომელიც ამზადებს რეპრიზის გამოჩენას. დანარჩენი ნაწილების მსგავსად, აქაც მთავარი იდეა თვით მის სათაურშია კონცენტრირებული — „ხმა იდუმალი“. ეს ის შინაგანი, მართლაც იდუმალი ხმაა (მას გუნდი განასახიერებს), რომელიც წარსულის ისტორიულ სახეებს უკავშირდება და პერმანენტულად ესაუბრება პოეტს. შესაბამისად მთელი ნაწილი მშვიდ, პასტელურ ფერებშია გადაწყვეტილი, მაგრამ ზემოთ ხსენებული კანონური ტექნიკის გამოყენება კომპოზიტორმა პირდაპირ დაუკავშირა მთავარ კულმინაციურ ზონას, რაც აღინიშნა ამ ნაწილში ყველაზე მაღალი რეგისტრის, საორღანო ბუნქტის გამოყენებით II.

„გურულ სიმღერებში“ თავს იყრის ყველა ის ხერხი და საშუალება, რომლებსაც ასე მრავალფეროვნად მიმართავს ო. თაქთაქიშვილი მცირე თუ მსხვილი ჟანრის ნაწარმოებში.

თავისი ორიგინალური ჩანაფიქრის გამო განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა II საფორტეპიანო კონცერტმა.

არატრადიციულია აქ ორნაწილიანი ციკლის შეთხზვა, რომლის I ნაწილიც ნელ ტემპშია გადაწყვეტილი. ამასთან, კონცერტი უსიუყეტო განზოგადებული ტიპის პროგრამულ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება, ვინაიდან თვით კომპოზიტორმა მას წარუძმდგარა სათაური „მთის მინამღერები“. და მართლაც, ეს ყველაზე უფრო ზუსტი მინიშნებაა, რადგან მთელი ნაწარმოები განმსჭვალულია აღმოსავლეთის მთის მუსიკალურ-ფოლკლორული ინტონაციებით.

უკვე ნაწარმოების პირველივე ტაქტში გაიჟღერებს პიანოზე მთის ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი მწვერვალ-წყაროს ტიპის მელოდია, გადიდებული სკანდის ინტონაციით და მღორე დეკლამაციური მანერით, რომელიც საზგასმულია ბოლო სამი ბგერის საშუალებით.

მასშტაბების გამო რთულია მას თემა ვუწოდოთ, იგი უფრო იმ მოტივთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც ნაწარმოებში ვარკვეული სიმბოლოს მატარებელნი არიან.

ასეთი ატმოსფეროს შექმნას უთუოდ ბოლიფონიური ტექნიკის წინა პლანზე წამოწევაც განსაზღვრავს. უკვე დასაწყისშივე იყუებებს ხან I, ხან კი II წყების უსასრულო კანონის ტექნიკას. ამ ოსტინატოში, ერთი მხრივ, ამოიკითხება შინაგანი სულიერი სევდა-ჩივილი, რაც თვით მელოდიის ინტონაციურმა წყობამ განაპირობა, ხოლო, მეორე მხრივ, სტატუკა, ჭერეტა, ყოველივე ამით კი იქმნება მთავარი ექო-გადაცხხილებების ეფექტი, რასაც ხელს უწყობს დინამიკის გრადაციაც p-pp-ppp. ამდენად, გამომსახველ საშუალებათა ასეთი საინტერესო პალიტრის გამოყენება კომპოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრიდან მომდინარეობს, რომელიც მიზნად ისახავდა საუკუნოვანი იდუმალი მთების დაღაღის აღწერას.

რაც შეეხება ძანონურ სპეციფიკებს, მას კომპოზიტორი მიმართავს უფრო ხშირად ოპერებში „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“, I სიმფონიასა და სავიოლინო კონცერტში.

ოპერა „მინდიას“ უკვე დასაწყისში ჩნდება II წყების არაზუსტი აღმავალი კანონური სეკვენცია. ორკესტრის (რომელიც ამ შემთხვევაში ბუნებას განასახიერებს) და გუნდის (როგორც ხალხის სახის) იმიტაციური დიალოგი, რომელშიც მინდიასა და ბუნების ლიტთემა ტარდება, გასაოცარ აღფრთოვანებას და სიხარულს გამოხატავს, რაც მინდიას გამოჩენით არის განპირობებული. ამ სულიერი მდგომარეობის გაძლიერება და განმტკიცება აღმავალი კანონური სეკვენციის საშუალებით მიიღწევა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ეს ემოციური აღმაფრენა კონცენტრირებულია თემის საწყის მოტივში, სადაც ერთი ტაქტის მანძილზე მოცემულია აღმასვლა ოქტავის დიაპაზონის ფარგლებში, ხოლო სეკვენციის აღმავალი ტენდენცია ლაიტმოტივის კარკასში და ვერბალურ ტექსტშია აკუმულირებული.

ავტორი აგრძელებს I მოქმედებაში ხევისბერსა და შერეულ გუნდს შორის დაუნაწეულ დრამატულ დიალოგს მინდიასთან და მიმართავს ე. წ. ნახევრად კანონურ აღმავალ სეკუნდურ სეკვენციას. აქ ნაწარ-



მოების დრამატული განვითარების ასალი ფაზაა, სადაც სვეისბერის ოთხ ტაქტიან ფრაზას ტექსტით „სისხლის აღების წესსა გმობს“ იმიტაციურად აიტაცებს გუნდი. ეს ეპიზოდი აშკარად მიუთითებს ამ ადათის მიმართ იმ განსხვავებულ დამოკიდებულებაზე, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, სვეისბერს, ხალხსა და ჩალხისას, ხოლო მეორე მხრივ კი — მინდიას შორის.

მინდიას დამოკიდებულება კარგად ჩანს სცენის მომდევნო მონაკვეთში, რომელიც მინდიას საოცრად პუმანურ პიროვნებად წარმოგვიდგენს. მისი სიტყვები „წადი იარე ჩალხსავე, ცოცხალმა მინდორ-ველადა“ ბუნების ლაიტომის I მოტივს ემყარება. მას უშუალოდ მოსდევს კვლავ მსგავსი აღმავალ-კანონური სექვენცია, დაწყებული იმ ბგერით-სიმალღებრივი დონიდან, რომელიც მიღწეულ იქნა წინა სექვენციურ რგოლში.

ამდენად მონუმენტური სცენის ამ მიკრო ეპიზოდში ორი საკვანძო ფაქტორის გამოვლინებას ვხვდებით: I — აქ არის ნაწარმოების დრამატული ხაზის გამწვავება, სადაც სვეისბერი, ხალხი და ჩალხია ცდილობენ სასტიკ ცოდვაზე გამოიწვიონ მინდია, II — ეს ის მომენტია, სადაც მინდია ჯერ კიდევ უთანხმოებაშია ხალხთან და სისხლის კანონთან, სამაგიეროდ პარმონიულ კავშირში იმყოფება ბუნებასთან. მაგრამ სისხლის აღების ადათი, როგორც მინდიას ბედისწერის სიმბოლო, ელის მას.

სრულიად სხვა დატვირთვის მატარებელია ეს ტექნიკა ოპერა „მთვარის მოტაცების“ II მოქმედების III სურათში, სადაც კომპოზიტორი ქართველი დედის განსაკუთრებულ სიმბოლურ სახეს ქმნის. აქ აღწერილია ჟანრულ-უაღიბი სცენა — დედის მიერ ნამღერ იანანას (მეგრული „ნანა“) აიტაცებს ქალთა გუნდი მოკლე კანონური სექვენციით.

I სიმფონიაში ციკლის ყველაზე უფრო დაძაბულ, დინამიურ (განაპირა) ნაწილებში კანონური სექვენციისადმი მიმართვა იმ ერთ-ერთ საშუალებად მოგვევლინა, რომელმაც გამოიწვია მთავარი სახის მეტი გამწვავება და ზოგადად სიმფონიის დრამატული კონცეფციის საზგასმა. ამდენად, I ნაწილის ექსპოზიციურ მონაკვეთში აღმავალი სექუნდური კანონური სექვენცია დი-

ნამიზაციის საშუალებას იძლევა, განაგრძოს მოთავსებულია სამნაწილიანი ფორმით დაწერილი მთავარი პარტიის შუაგულის დასკვნით ეპიზოდში, ე. ი. ფორმის ყველაზე უფრო მერყევ მონაკვეთში. იგი ხელს უწყობს და ამზადებს მთავარი თემის დრამატულ გატარებას.

ფინალში კი II წყების აღმავალ-ტერციული კანონური სექვენცია რეპრიზის წინა კულმინაციურ ზონაში გვხვდება, რაც ხელს უწყობს ფაქტურის საერთო დინამიზაციას, ვინაიდან, შეიცავს რა უშუალო ინტონაციურ კავშირს I ნაწილის მთავარ თემასთან, ამით გვახსენებს ნაწარმოების ძირითად სახეს.

სხვადასხვა მიზანს ემსახურება მარტივი იმიტაციური ტექნიკა. ბუნების სურათის პოეტურ აღწერას ეთმობა ოპერა „მინდიას“ III მოქმედების ინტროდუქცია. „შვის სხივების ექო მთებში“ — ასე შეიძლება ვუწოდოთ მას, სადაც ამ ექო-გამოძახილების ეფექტი იმიტაციის საშუალებით მიიღწევა.

„მთვარის მოტაცებაში“ დრამატული შესავლის შემდეგ I მოქმედების I სურათში მკვეთრი კონტრასტი შემოაქვს არსაყანის ხალხური ტიპის სიმღერას. აქ გმირის მიჯნურული გრძნობით განპირობებული მოუსვენარი ემოციური მდგომარეობა ნაჩვენებია, რაც მკაცრად თავშეკავებული ტიპის მელოდიით გადმოიცემა. ეს ერთგვარი წინააღმდეგობა თვით არსაყანის გენეტიკურ მხარზე, მის სვანურ წარმოშობაზე მიუთითებს. სიმღერა ტრადიციული კულტურის ფორმით არის დაწერილი, სადაც გმირის ნამღერი ყოველი ფრაზის იმიტაციური ატაცება მეგობრების გუნდში მათ თანაგრძნობაზე და თანაგანცდაზე მეტყველებს.

ორტორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ ბოლო ნაწილში გამოყენებული მამაკაცთა და ქალთა პარტიების ჯაჭვურ-ოქტავური იმიტაცია-დილოგი უფრო მეტად აკონკრეტებს მერანის მთავარ სახეს, ტექსტის მხატვრულ-ემოციურ მისაარსს, რომელიც სწორედ ვერბალური მასალიდან გამოიძინარეობს: „მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი“. თითოეულ სიტყვას განსაკუთრებული სემანტიკური დატვირთვა აქვს. აქედან „მირბის და მიმაფრენს“ შესაძლოა ერთი „ქროლის“ კონტექსტში მო-

ვიაზროთ, ხოლო სიტყვა „უგზო-უკვლოდ“ — წამიერი სიცოცხლის, „მერანი“ კი — თვით პიროვნების სიმბოლოდ უნდა აღვიქვათ.

უთუოდ საინტერესოა კანონიერი და კონტრაპუნქტული ტექნიკის სინთეზი, რომელსაც ვინილავთ I სიმფონიაში და ოპერაში „ორი განაჩენი“.

I სიმფონიის I ნაწილი გამოყენებულია I წყების უსასრულო კანონი, ეს არის სწრაფი ქროლის მოტივი, რომელსაც კონტრაპუნქტულად დედმა პათეტიკური მელოდია. ეს მონაკვეთი ძალიან დაძაბულად ვლერს, ვინაიდან იგი ამზადებს მონუმენტურ კოდას.

ხოლო ოპერაში ამ ტექნიკათა შერწყმას ეხედებით ნოველის კულმინაციურ ზონაში — დედის გოდების სცენაში. აღსანიშნავია, რომ თემის საფუძველს ხევესურული „ნანა“ წარმოადგენს, რომელიც აქ კომპოზიტორმა დედის დატირებად აქცია. ხსენებულ მონაკვეთს მოსდევს სამ პიანოზე Tenore ოსტინატური ჩივილი-კვენესა სიტყვებზე „ვაიმე შვილო“ (ავტორისეული მითითებით). ეს სცენის I მონაკვეთი გახლავთ. მაგრამ დედის მზარდი ემოციური დამუხტვის გამწვანების უკიდურესი გამოვლენა სწორედ სცენის მესამე მონაკვეთში — ინიტიალურ-კონტრაპუნქტული ტექნიკის სინთეზის საშუალებით მიიღწევა. დედის პარტიაში მოცემულ ჩივილის ინტონაციებს, ჩ, გუნდში I წყების უსასრულო კანონის დუბლირებით, ემატება ორკესტრში ხევესურული ნანის თემა.

**კონტრაპუნქტის ტექნიკა**

სტატიის ბოლო ნაწილი [კი] დაეთმობა კონტრაპუნქტული ტექნიკის გამოყენებას ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. აქ იგულისხმება როგორც მელოდიების ვერტიკალური შეერთება, ასევე ოსტინატური ელემენტების კონტრაპუნქტი.

პირველ მათგანს ყველა ჟანრში მიმართავს. ასე, მაგალითად, ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევს“ შესვლის დასაწყის და დასკვნით მონაკვეთში კომპოზიტორი იყენებს ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტის ტექნიკას: აკორდულ ფონზე ძირითად მელოდიას უერთდება მეორე, ასევე გამომსახველი მელოდია, რაც

ქმნის პოლიფონიური დუეტის შთაბეჭდილებას. პოლიფონიურობის ეფექტი გაძლიერებულია ამ მელოდიების შესაბამისი რიტმული კომპლემენტარობის პრინციპით, რაც პოლიფონიურობის სპეციფიკური მახვენებელია. მეორე წინადადების პირველი ტაქტიდან იწყება ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტით პოლიფონიური ვარირება. ყოველივე ეს კილო-პარმონიულ და ტემპრულ საშუალებებზე დაყრდნობით ქმნის მარადიული, უწყვეტი დროის შეგრძნებას — მარადიულობა, რომელიც აქ პირველ რიგში შოთა რუსთაველის სახესთან ასოცირდება.

განსხვავებული დატვირთვით იჩენს თავს ორატორიის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ II ნაწილის — „ხმა იღუმალის“ მუა მონაკვეთში სოლისტსა და ორკესტრს შორის კონტრასტულ თემატური ელემენტების დაპირისპირება. თვით სახელწოდება „ხმა იღუმალი“ (რომელსაც აქ გუნდი განასახიერებს) მიგვანიშნებს მუსიკის ზოგად განწყობაზე — ეს არის აღსარება-დილოგი, წარმართული პოეტსა და იღუმალ ხმას შორის.

ამ ნაწარმოებს მუსიკისმცოდნე ლ. პოლიაკოვა უწოდებს „მუსიკალურ პომას პოეტზე“. და მართლაც, მასში კომპოზიტორმა ძალიან საინტერესოდ ვადმოგვცა პოეტ-რომანტიკოს ნიკოლოზ ბარათაშვილის რთული შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. ორატორიის თითოეული ნაწილი პოეტის სახის ახალ წახანაგებს გვიჩვენებს. დრამატურგიული კულმინაცია ნაწარმოების ფინალშია მოქცეული, რომელსაც საფუძვლად ბარათაშვილის ერთ-ერთი გენიალური შედევრი „მერანი“ დაედო.

თუკი წინარე ოთხი ნაწილი — „ვბოვე ტაძარი“, „ხმა იღუმალი“, „ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან“ და „შემოღამება მთაწმინდაზე“ სუბიექტურ, რომანტიულ-ანტიმურ განწყობას ვადმოგვცემს, ფინალი, ვფიქრობ, ფილოსოფიურ ქრილში უნდა აღვიქვათ, რომელშიც მერანის სახე ადამიანის ცხოვრების სიმბოლოდ გვევლინება. ფორმის თვალსაზრისით ესაა რონდო კუბლეთურ ფორმასთან შეფარდებული, რაც მთავარი ლაიტსახის უწყვეტ გატარებას და მისი, როგორც სიმბოლოს განმტკიცებას უწყობს ხელს.



ფორმის მეორე ეპიზოდში ახალი ლაიტ-თემა ჩნდება — ეს ბედისწერის თემაა. იგი ბანეში კონტრაპუნქტის სახით ერწყმის არახუსტ კანონურ სეკვენციას, რომელიც საბოლოოდ „უბრალე“ სეკვენციად გარდაიქმნება. ამ პოლიფონიური ხერხით კომპოზიტორი აღწევს სიცოცხლის და ბედისწერის განსხვავებულ სახეთა ერთიანობას, ვინაიდან ცხოვრება არ არსებობს ბედისწერის გარეშე, ბედისწერა კი ის მწიფელოვანი საკითხია, რომელსაც ვერც ერთმა რომანტიკოსმა ვერ აუარა გვერდი. ამიტომ არის ეს თემა მწიფელოვნად ხაზგასმული — იგი ტარდება სულ ხუთჯერ და სობრანო *ostinato*-ს წარმოადგენს.

რაც შეეხება მის ოპერებს — „მინდიას“, „სამ სიცოცხლეს“ და „მთვარის მოტაცებას“, აქაც საინტერესოდ და მრავალფეროვნად იჩენს თავს მარტივი კონტრაპუნქტი.

ოპერა „მინდიაში“ ასეთ კონტრაპუნქტს I მოქმედების ორ ეპიზოდში ვხვდებით. ორივე შემთხვევაში იგი ბუნების სახეს უკავშირდება. ესაა მინდიას პირველი არიის შუაგული (საორკესტრო ეპიზოდი), სადაც ორ აღმავალ სეკვენციურ რგოლს კონტრაპუნქტის სახით ბუნების ლაიტთემა ჩაერთვება. მეორე ეპიზოდი, ბუნების სურათის ორკესტრში ასახვის ბრწყინვალე გამოვლინებას ემსახურება, რითაც კომპოზიტორი თვით „მკითხველის“ სიტყვების მეტ კონკრეტიზაციას აღწევს. ამ შრეს კონტრაპუნქტულად ემატება კიდევ ორი პლანი, რაც ბუნების მრავალფეროვან სამყაროს მთელი თავისი სილამაზით წარმოგვიდგენს.

კონტრაპუნქტული პოლიფონიის ერთობ ორიგინალურ გამოვლინებას ვხვდებით ბაზრის სცენაში ოპერიდან „ორი განაჩენი“. ამ სცენური სიუჟეტის შესაბამისად, გუნდის პარტიებს შორის მოკლე კონტრასტულ-თემატური გადაძახილება მოცემული, რომლებიც უფრო რეჩიტატიულ რეპლიკებს უახლოვდებიან, ხოლო ზოგჯერ ისინი კონტრაპუნქტშიც კი ტარდებიან. ყოველივე ამით ბაზრის ცოცხალი, კოლორიტული, რეალისტური სურათი იქმნება.

მხოლოდ ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრის ნაწარმოებებში იჩენს თავს განსხვავებულ მელოდიათა ოსტინატური ტექნიკა. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. ესენია ოპერები „მინდია“, „ორი განაჩენი“, „ჯარისკაცი“, „მთვარის მოტაცება“ და კანტატები „გურული სიმღერები“, „მიძღვნა შუშანიკსადმი“.

ოპერა „მინდიას“ ფუგას აბოლოებს საკმაოდ ვრცელი კოდა, რომელიც პირობითად შეიძლება ორ ეპიზოდად დავყოთ: I — პოლიფონიური, აგებული ფუგის ორივე თემიდან გამოყოფილი ინტონაციების სეკვენციური განვითარებაზე და II — წმინდა აკორდული წყობის ეპიზოდი. მონუმენტური ფუგის ეს მონაკვეთი, კონტრასტული პოლიფონიის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს, სადაც ურთიერთშერწყმულია ფუგის მეორე თემის მეორე ელემენტი გურული ხალხური სიმღერის მავვარ თემსთან. ეს უკანასკნელი აქტიურ განვითარებას განიცდის ორკესტრში, სადაც პოლიფონიურობა მიიღწევა ოსტინატური ელემენტების კონტრაპუნქტით. ამდენად, განსხვავებული ინტონაციურ-მასშტაბური ერთეულების განმეორებით წარმოიშობა მრავალელემენტური კონტრასტული პოლიფონიური ფაქტურა, რომელიც ამ მრავალფეროვნების მიუხედავად, საოცარ პარმონიულობას ქმნის, ხოლო ოსტინატური კონტრაპუნქტით მიღწეული უწყვეტი დენადობა, მართლაც რომ პოლიფონიის სპეციფიურ იმანენტურ თავისებურებას წარმოადგენს. აქ უთუოდ შეინიშნება კომპოზიტორის მისწრაფება მუსიკალური მასალის გურულ დიალექტთან მიახლოებისა. სწორედ მისთვის დამახასიათებელი შინაგანი დინამიზმი სურდა გადმოეცა ოთარ თაქთაქიშვილს ამ მონაკვეთში, რაც თვით ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოების სიუჟეტურდრამატული ხასიით იყო გაპირობებული. ოპერა „ორი განაჩენის“ ერთ-ერთ მთავარ, გარდამტეხ ეპიზოდში, ორკესტრში გამოყენებულია სამ ელემენტზე აღმოცენებულია მელოდიათა ოსტინატო. ეს გარდატეხა კი, მთავარი გმირისათვის პირვე-



ლი განაჩენის გამოტანას უკავშირდება. პირველი ელემენტი ჩივილის, კვანძის, თვით ბაჩილას ცხოვრებისეული განაჩენის ლაიტმოტივს — soprano-ostinato-ს წარმოადგენს, მეორე — მხიარული ჟანრულ-საცეკვაო თემა. (C dur). ხოლო მესამე — ბანების გამისებური შემპარავი მოძრაობა პიკატიკოზე (პარმონიული C dur). სამივე ელემენტი გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამოხატავს ემსახურება. მართალია, ეს მონაკვეთი სულ რაღაც 8 ტაქტს მოიცავს, მაგრამ აქ უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ თვით მთელი ნოველის მცირე მასშტაბები.

ნოველის სახელწოდებიდან გამომდინარე — „ორი განაჩენი“ — ასეთ პოლიფონიურ ხერხს შესაბამისი ახსნაც მოუძებნეთ. სასამართლოს განაჩენის თანახმად, ბაჩილა არ იქნა დამნაშავედ მიჩნეული. ანგვარ სიხარულს გამოხატავს ოსტინატოს მცირე ელემენტი. პირველი ლაიტმოტივიცაა ერთგვარი შფოთვაა და მოლოდინი იმ მეორე განაჩენისა, რომელიც მისი ოჯახის მცერ უნდა იქნას გამოტანილი. ხოლო მესამე ელემენტი ერთობ გაშუალებული სახით წარმოგვიდგება, რომელშიც სინთეზირებულია უფრო ნათელი მაჟორული აღმასვლა C dur — და მშფოთვარე პარმონიული დაღმასვლა. სცენა კი ამ ლაიტმოტივის განმტკიცებით მთავრდება. ეს ეპიზოდი ტრაგიკულ გრძობათა პირველი და უკანასკნელი აფეთქებაა, რომელშიც თავს იჩენს სულიერი მარტოობის ტრაგედია, როგორც ბაჩილას ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი. ამდენად, მასშტაბებისა და მიუხედავად, ამ პოლიფონიური მონაკვეთის მნიშვნელობა ძალზე დიდია.

მეტად საინტერესოდ ვლინდება ოსტინატური პრინციპი კანტატაში „მიძღვნა შუშანიკისადმი“. „სამშობაო ზარები“-ს მთლიან ვერტიკალში ცალკეული ოსტინატურად განვითარებული ხმების კონტრასტული იქმნება, სადაც მამაკაცთა გუნდის სიმღერა (სიტყვებზე „დამ დომ“) ზარების რეკვის ბგერითმიმზაძველ ეფექტს ემსახურება. ეს განაპირობა თვით ნაწარმოების მხატვრულ-იდეურმა ჩანაფიქრმა, ერწიდან მთელ ციკლში შემავალი თითოეული ნაწილი (სულ ექვსია) კომპოზიტორმა გაიაზრა როგორც მცირე პიშნები, მიძღვნილი წმინდა შუშანიკისადმი. ამდენად,

მილტვის რა თავთაქიშვილი ორი არფის, ლიტაურების და მამაკაცთა გუნდის სამუ-ალებით შექმნას ერთი საკრავის — ზარის ინიტირების ეფექტი (საკრავისა, რომელსაც უშუალოდ იყენებს კიდევ ამ ნაწილში და რომელსაც განსაკუთრებული სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია), ყოველივე ამით მუსიკას საოცრად მონუმენტური ქლერადობა ენიჭება და ალბათ მთელ ციკლში პიშნის ჟანრის სპეციფიკური თვისებები ყველაზე მეტად გამოვლინდა სწორედ მის მეორე ნაწილში — „სამშობაო ზარები“.

ასეთი კონტრასტულ-მელოდიური ოსტინატური ტექნიკა, მთელი თავისი ინტონაციური სფეროთი, განსაკუთრებით კონცენტრირებულია „გურულ სიმღერებში“.

### დასკვნა

ყოველ კომპოზიტორს თავისი საკუთარი მუსიკალური სააზროვნო პრინციპები გააჩნია, რაც პირველ რიგში მისი პიროვნული თვისებებიდან მომდინარეობს. ოთარ თავთაქიშვილის პოლიფონიური აზროვნების საფუძველს, როგორც სტატიის დასაწყისში აღვნიშნეთ, გურული ფოლკლორი წარმოადგენს, თუმცა ეს ხალხური პოლიფონია მასთან შერწყმულია ევროპული პოლიფონიის ტრადიციებთან.

და მაინც, რა მიზნებს უკავშირდება სხვა მუსიკალურ საშუალებებთან ერთობლიობაში პოლიფონიური ხერხების და ფორმების გამოყენება ო. თავთაქიშვილის შემოქმედებაში? ეს სპექტრი მრავალ პუნქტს მოიცავს და ძირითადად შემდეგ გამომსახველობით სფეროებს უკავშირდება: იდეურ, სიუჟეტურ-დრამატურგიულ, გამომსახველ, ამსახველ და ჟანრულ-შინაარსობრივს.

პოლიფონიური საშუალებების მოქნილი ფლობა ამდიდრებს ოთარ თავთაქიშვილის მუსიკალურ სტილს და მეტ თავისუფლებას ანიჭებს მის საკომპოზიციო აზროვნებას. ამასთან კომპოზიტორის პოლიფონიურმა ხელოვნებამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნულ პოლიფონიურ აზროვნებაში.

# გერმანულ ქრისტიან ვეზერის უნსოზი პოლიფონიური სიკლი

(24 პარალელისა და ფუზის სტილის საკითხისათვის)

## სოფიო ოყრახიძე

მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ი. ს. ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ შექმნიდან ორი საუკუნის განმავლობაში, არც ერთ კომპოზიტორს არ მიუძღრათ და არ შეუქმნია მავორულ-მინორული სისტემის ოცდაოთხივე ტონალობით წარმოდგენილი მსგავსი სპეციფიკური ციკლი. ამ ტრადიციის გარკვეული კუთხით აღორძინება მოხდა მეოცე საუკუნეში. მისი შექმნის პირველი მცდელობა საუკუნის დასაწყისში ეკუთვნის ე. ზადერაცკის (ცნობილი მუსიკისმცოდნე ე. ზადერაცკის მამას), შემდეგ კი მისით ინტერესდებიან ისეთი კომპოზიტორები, როგორებიც არიან პ. პინდემიტი, დ. შოსტაკოვიჩი, რ. შნედერი, ნ. გუდიაშვილი, ვ. ბიბიცი, გ. მუშელი, ა. პირუმოვი და სხვა.

როგორც ვხედავთ, ამ ჩამონათვალში არსად არ არის ნახსენები იმ კომპოზიტორის სახელი, რომელიც ჩვენს მიერ წარმოდგენილი და განხილული ციკლის ავტორია. ესაა ბახის თანამედროვე, გერმანელი ორგანისტი და კომპოზიტორი ბერნჰარდ ქრისტიან ვეზერი, რომელმაც ქრონოლოგიურად პირველმა მიმართა და გააჩქარა ბახისაგან მომდინარე ტრადიცია და შექმნა ოცდაოთხი პრელუდიითა და ფუგით მოცული, თითქმის იდენტური სახელწოდების ციკლი: „კარგად ტემპერირებული კლავირი, ანუ პრელუდიები და ფუგები, დალაგებული ყველა ტონისა და ნახევარტონის მიხედვით, რომლებშიც გამოყენებულია როგორც მავორული ტერციები Ut RE Mi, ისე მინორული Re Mi Fa“.

რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ეს ციკლი უცნობია არა მარტო საქართველოში, არამედ რუსეთშიც. აღსანიშნავია, რომ ისეთ სოლიდურ წყაროებში, როგორიცაა პ. რიბანის, პ. ი. მოზერის მუსიკალური ლექსიკონები, გერმანული მუსიკალური ენციკლოპედიის (M. G. G.) 50-იან წლებში განხორციელებული პირველი გამოცემა, ვ. ტაპერტის, პეტერ ჰაუშილდის სტატეებისა და ზაიფერტის შესავალი სიტყვის გარდა (უკანასკნელი მოთავსებული იყო მისივე რედაქტორობით 1933 წელს ლაიფციგში გამოცემულ ვეზერის კარგად ტემპერირებული კლავირის თავფურცელზე), არც ერთი სხვა შრომა არ არის მითითებული. ეს ლიტერატურა კი (პ. ჰაუშილდის 36 სტრიქონიანი სტატეის გარდა) ჩვენთვის მიუწვდომელია.

ვეზერის ციკლის ანალიზი მოცემულია ბახის „კარგად ტემპერირებულ კლავირზე“ ორიენტაციით, მასთან დაკავშირებულ ფუნდამენტურ შრომებზე დაყრდნობით და იმ პრობლემების წარმოჩინებით, რომლებიც ბახის ციკლის ანალიზისას გახდა ტრადიციული. ამით შევეცადეთ შეგვესო მუსიკის ისტორიაში არსებული, შეიძლება ითქვას, „თეთრი ლაქა“ და მიზნად დავისახეთ გავვეცნო ციკლი, მიგვეყარო ამ ნაწარმოებისადმი შემსრულებელთა და არა მარტო მათი, არამედ საერთოდ მუსიკალური საზოგადოების ფართო წრის ყურადღება.

ვინაიდან ვეზერის ციკლი პრაქტიკულად უცნობია ფართო მუსიკალური საზოგადოებისათვის, ის მოითხოვს არა მარტო ფუგების, არამედ პრელუდიების მრავალსაქე-

ტურ განხილვას. მანამდე კი, ზოგადად შევეხებით მთელი ციკლის აგებულების და მასთან ერთად ცალკეული პრელუდია-ფუგის ურთიერთდამოკიდებულების ზოგიერთ საკითხს.

როგორც აღვნიშნეთ, ვებერი, ბახის მსგავსად, ციკლში შემავალი ოცდაოთხი პრელუდიისა და ფუგის ერთსახელიან მათორულ-მინორული ტონალობების აღმავალი, ქრომატიული მონაცვლეობით დალაგებას ახდენს და ამასთან იძლევა მათი, ფუგის სხემის რაოდენობის მიხედვით, დაჯგუფებას. სახეზეა პრელუდია-ფუგის ოთხი „ექველული“, წარმოდგენილი ორი, სამი, ოთხი და ხუთხმიანი ფუგები. რაც შეეხება ფუგებში თემათა რაოდენობას, ამ მხრივ ციკლში მხოლოდ ერთადერთი ოთხთმიანი ფუგაა მოცემული (es), ყველა დანარჩენი კი ერთთმიანია.

საინტერესოდ დგას ციკლში თითოეული პრელუდია-ფუგის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. მათი უმრავლესობა, ბახისაგან განსხვავებით, ორნაწილიან კონტრასტულ-შედგენილ ფორმას ქმნის.

გარდა საერთო კილო-ტონალობისა და ორნაწილიან ციკლურ ფორმად გაერთიანებისა, პრელუდიებისა და ფუგების თითოეული პატარა ციკლი ერთმანეთის მიმართ მრავალმხრივ ორგანულ კავშირს ქმნის. ეს უკანასკნელი კი ვლინდება შემდეგში. პრელუდიაში ადგილი აქვს ფუგის თემის ინტონაციურ მოშადაებას; თემატური მასალის სეკვენციური გადაადგილება თავის გამოძახილს პოულობს ფუგის ინტერმედიულ მონაკვეთებში; ზოგჯერ უფრო მეტიც, პრელუდიის ფაქტურისათვის დამახასიათებელი მარცხენა და მარჯვენა ხელის პასაჟების ურთიერთგაცვლა თავს იჩენს ფუგის ინტერმედიებში, რომელიც ამასთანავე სეკვენციურ განვითარებას ემთხვევა. ასევე დიდ როლს თამაშობს პრელუდია ფუგის ქანრულ-სახეობრივ მოშადაებაში.

ზოგჯერ პრელუდიასა და ფუგას შორის ურთიერთკავშირს კიდევ უფრო აძლიერებს მსგავსი კომპოზიციური აგებულება, რომელიც ძირითადად სამნაწილიანობას უკავშირდება. საერთოდ კი, სამნაწილიანობის დომინირება როგორც ციკლის პრელუდი-

ებში, ისე ფუგებში, ალბათ უფრო დაკავშირებულია იმ ფაქტთან, რომ მის აზროვნებაში უფრო მეტად გამოვლინდა ჰომოფონიური ფორმების სვედრითი წილი.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ციკლის პრელუდიებსა და ფუგებს შორის მჭიდრო კავშირი ყალიბდება, თუმცა გვხვდება ისეთი კონტრასტულ-შედგენილი ფორმები, რომლებშიც პრელუდია არა თუ ამხადებს, არამედ, გარკვეული კუთხით, კონტრასტსაც კი ქმნის პოლიფონიურ ფორმასთან. ხშირ შემთხვევაში კონტრასტის საფუძველია მეტრი, რიტმი, რა თქმა უნდა ფაქტურა და ზოგჯერ ქანრულ-სახეობრივი მხარეც. მიუხედავად ამგვარი კონტრასტისა, პრელუდია ყოველთვის შესავლის როლს ასრულებს ფუგის მიმართ, რითაც ამართლებს კიდევ ამ ქანრის ტრადიციულ ფუნქციას. (სიტყვა prelude ლათინური წარმოშობისაა და ნიშნავს შესავალს).

ვებერის ციკლის პრელუდიების უმეტესობისათვის ტიპური პრელუდირებაა დამახასიათებელი, რომელიც ხშირად სწორედ იმპროვიზაციულობით, თემატურ-ინტონაციური მასალის თავისუფალი განვითარებითა გაჯერებული. ამგვარ იმპროვიზაციულ-პრელუდირებადი ქანრის პიესების გვერდით ვხვდებით ასევე მოტორულ-ტეკატურ, სკერცოზულ, ლირიკულ და საცეკვაო ელემენტებით, ზოგჯერ რომელიმე კონკრეტული, კერძოდ, ჟიგას ან ალემანდას თვისებებით გაჯერებულ პრელუდიებსაც.

ბახისაგან განსხვავებით, აღნიშნულ პრელუდიებში იმიტაციურ პოლიფონიას საკმაოდ მოკრძალებული ადგილი უჭირავს, მათში უფრო მეტად დომინირებს შერეული, პოლიფონიურ-პოლიფონიური წყობა, სადაც ერთდროულად შესამებულია პოლიმელოდიური და პარმონიული ტიპის ფაქტორული კომპონენტები ან მათი მონაცვლეობა. მიუხედავად ასეთი შერეული პოლიფონიურ-პოლიფონიური წყობის დომინირებისა, პრელუდიის მრავალფეროვან ფაქტურაში შეიძლება გამოიყოს მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზაციის სხვადასხვა სახეები: 1. წმინდა პოლიფონიური წყობა, წარმოდგენილი უფრო მეტად ოთხხმიანობით, სადაც ქვედა ხმა პარმონიული



ფონის, ზედა კი მელოდიური ხაზის ფუნქციის ასრულებს; 2. შერეული პოლიფონიურ-პოლიფონიური წყობა, სადაც ადგილი აქვს პოლიმელოდიური და პარმონიული ტიპის ფაქტურული კომპონენტების შესამებას ან მათ მონაცვლეობას; 3. პოლიფონიური წყობა, წარმოდგენილი განსხვავებულ მელოდიათა კონტრაპუნქტებით, მარტივი თავისუფალი იმიტაციებით, ან ორმაგად მოძრავი კონტრაპუნქტის პრინციპების გამოყენებით, რაც ვლინდება ხმათა პარტიტებში მოცემული მუსიკალური მასალის ვადადგილები-გაცვლაში.

საინტერესოა ციკლში შემაჯავლი პრელუდების კომპოზიციური აგებულების მრავალფეროვნება, თუმცა აქ მაინც დომინირებს ძველებური რეპრიზული თუ ურეპრიზო სამნაწილიანი ფორმები, რომლებშიც სხვადასხვა ტონალური, ინტონაციურ-თემატური, თუ ფაქტურული ფაქტორების საშუალებით ვლინდება ერთი ან ორი, ზოგჯერ სამი სხვადასხვა ფორმის ელემენტი. ამგვარი სამნაწილიანი ფორმების გვერდით ვხვდებით ასევე ძველებურ ორნაწილიან, მრავალნაწილიან, რონდოსებურ, ორ-სამნაწილიან შუალედურ ფორმას და, რა თქმა უნდა, ბაროკოს ეპოქისათვის მეტრად დამახასიათებელ განშლადი ტიპის პერიოდებს.

გაშლა-განვითარების და ვარირების პრინციპი, ერთ-ერთი მთავარი კომპოზიციური ხერხია ციკლის პრელუდების ასეთ მრავალფეროვან ფორმებში, რის შედეგადაც ერთგვაროვნება მიიღება, ეს კი პირდაპირ პასუხობს ბაროკოს ეპოქისათვის ტიპურ ესთეტიკურ მოთხოვნას — ერთაფექტურობას. ოცდაათში პრელუდიდან თითოეულში ფაქტიურად ერთი განწყობა, ერთი რომელიმე აფექტია წარმოდგენილი და მთლიანობაშიც მრავალფეროვანი ქანრულ-სახეობრივი სურათი იქმნება.

ვებერის დამოკიდებულება და მისი ინდივიდუალური ხელწერა კარგად ვლინდება ციკლის ფუგებში, მის მთავარ კომპონენტებში, რომელსაც წარმოადგენს თემა, პასუხი, დაპირისპირება, ინტერმედია და ზოგჯერ სტრეტა.

ცნობილია, რომ პოლიფონიური თემა ერთხმინაა და წარმოადგენს ისეთ ლაკო-

ნურ კონცენტრირებულ აზრს, რომელიც ადრეკმება, როგორც მთელი ნაწარმოების იმპულსი, ბირთვი. იგი განსაზღვრავს არამარტო ფუგის მუსიკალურ სახეს, არამედ მთელ მის შემდგომ განვითარებას და ამიტომაც მრავალხარვე განხილვას მოითხოვს, იქნება ეს კილო-ფუნქციური, საზომრივი თუ ინტონაციური მხარე. თავდაპირველად შევეხებით თემის კილო-ფუნქციურ საკითხს ვებერის ციკლის ფუგებში.

როგორც ბახის, ისე ვებერის თემების კილო-ფუნქციური სტრუქტურის საფუძველია დიატონური მაჟორი და მინორი, მათთვის მახასიათებელი მარტივი ვადახრები და მოდულაციებით. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ვებერის ციკლის ოცდაათში ფუგის თემიდან მხოლოდ ხუთი მათგანია მოდულირებული, ხუთივეჯერ დომინანტურ ტონალობაში, დანარჩენ შემთხვევაში კი თემა ერთტონალურია.

საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ციკლის თემები დიატონური ბუნების არიან, გამოირჩევიან როგორც ინტონაციური, ისე მეტრულ-რიტმული სისადავით, თუმცა ბახის თემებისაგან განსხვავებით მოკლებული არიან მაღალხარისხოვან ინდივიდუალიზებულ, შიდათემატურ-ინტონაციურ განვითარებას. საკმაოდ მოკრძალებული ადგილი უჭირავს მათში ასევე ქრომატიზმს, რომელიც პასუხს დიდ თავისებურებაში იმაში მდგომარეობს, რომ ქრომატიზმი მასთან პარმონიულად ფუნქციურია, ვაანია დამოუკიდებელი პარმონიზაცია და არ წარმოადგენს მელოდიურად „ვაპველ ბეკრას“, ხოლო ვებერთან არათუ დამოუკიდებელი პარმონიზაციის მქონე ბეკრასა, არამედ თითქმის არ გვხვდება.

პარმონიის თვალსაზრისით, როგორც წესი, პოლიფონიური თემა ხშირ შემთხვევაში იწყება და ბოლოვდება I, III და V საფეხურზე, თუმცა ბახთან ვხვდებით ამ ნორმებიდან გადახრის მაგალითებს და თემებს, დაწყებულს სხვა საფეხურებიდან, მაგალითად VII ან II საფეხურიდან. რაც შეეხება ვებერს, მისი ციკლის ფუგებში ასეთი შემთხვევები არ გვხვდება. იგი, ტრადიციისამებრ, ოცდაათში ფუგიდან (ერთი

Fuga a 4



მათვანი ორმაგია) თოთხმეტჯერ თემას ხშიააობის არსებობა. ეს ფაქტი მიიღწევა იწყებს მთავარი ტონალობის პირველი სადგურით, თერთმეტ თემას კი — კვინტურა. ბგერით. აქედან, აღნიშნული საფეხურები თვრამეტ შემთხვევაში ტაქტის სუსტ წილზე არიან მოთავსებული, ექვს შემთხვევაში კი ტაქტის ძლიერ წილზე.

რაც შეეხება თემის დაბოლოებას, უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი მეტწილად სრულდებიან მთავარი ტონალობის მედიანტაზე, მთავარი ან დამხმარე ტონალობის პირველ საფეხურზე, ზოგჯერ კი მათი დასასრული ბგერა არ არის მკაცრად ფიქსირებული და გადაედინება დამირისპირებაში, ზოგჯერ კი ფიქსირებულია, მაგრამ წარმოადგენს პასუხის საწყის ბგერას.

იმის გამო, რომ თემათა უმრავლესობა მთავარი ტონალობის პირველ საფეხურზე იწყება და შესაბამისად, დასაწყისში მათი ტონიკური ფუნქციაა აქცენტირებული, რაც სიმყარესთან ასოცირდება, ხოლო შემდგომი განვითარება ხშირ შემთხვევაში მისწრაფებულია სიმერყევისკენ, ანუ დომინანტური ფუნქციისაკენ, იქმნება ასეთი ტონალურ-ჰარმონიული ლოგიკა: მყარი მისწრაფებული მერყევისაკენ, თუმცა მათ გვერდით ვხვდებით ისეთ თემებსაც, რომლებშიც კარგად ვლინდება ემოციური ტალღის პროცესი, იწყება მყარით, რომელიც მერყევი ფუნქციის გავლით ისევ მყარისკენ მიისწრაფვის.

ბასის მსგავსად, ვებერის ფუვის თემებშიც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და წამყვანია ფარული მრავალმხმიანობის საკითხი. თითქმის ვერ ვხვდებით ციკლში ისეთ თემებს, რომლებშიც არ იმის ფარული ორხმიანობის, ორი ხმის, ან მრავალ-

ნახტომებით ფართო ინტერვალზე, მეტწილად საყრდენი ბგერებით, რომლებიც ორხმიანობის ერთ რომელიმე აღმავალ, ან, ბასის თემების მსგავსად, ძირითადად დაღმავალ ხაზს ქმნიან, ან თვით თემის ბირთვში არსებული მარტივი იმიტაციით, რომელიც შემდგომ სეკვენციურად გადაადგილდება. ხშირად ფარული მრავალხმიანობა თავს იჩენს თემის განვითარებად მონაკვეთში და ამით ავლენს სწორედ მის განვითარებად ფუნქციას.

ზემოთ აღნიშნულ ფარულ მრავალხმიანობასთან ერთად, რომელიც, გარკვეულწილად, დიდ როლს თამაშობს თემის ინტონაციურ განვითარებაში, ბასისგან განსხვავებით, ერთადერთხელ ციკლში ვხვდებით რეალური ორხმიანობით წარმოდგენილ თემას, რომელსაც მის მეორე მონაკვეთთან თავისუფალი კონტრაპუნქტის შეერთება ქმნის. (მაგალითი 1) თემა რვატაქტიანი, კვადრატული აღნაგობისაა და შედგება ორი ოთხტაქტიანი რიტმულ-ინტონაციურად და ფაქტურულად კონტრასტული მონაკვეთისაგან: თუ თემის პირველი ოთხტაქტიანი მონაკვეთი რეალურად ერთხმიანია, მეორე მონაკვეთში თავს აჩვენს რეალური ორხმიანობა, მას დასაწყისშივე უერთდება თავისუფალი კონტრაპუნქტი და ფუვის ბოლომდე ასეთი სახით ტარდება. ეს ორხმიანობა კი კვადრატულ აღნაგობასთან და ორივე მონაკვეთისათვის მახასიათებელ პერიოდულობასთან ერთად, ჰარმონიული თვისებებით ამდიდრებს პოლიფონიური მუსიკის ამ უმაღლეს ფორმას — ფუვას.

თემის, როგორც ლაკონური, კონცენ-



ტრიკრებული აზრის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და, შეიძლება ითქვას, მთავარია რიტმულ-ინტონაციური განვითარების საკითხი. ამისათვის ვებერი, ძირითადად, მარტივი სეკვენციის ხერხს მიმართავს, რის შედეგადაც თემაში რამოდენიმე სეკვენციური რგოლის არსებობა იჩნეს თავს. ეს უკანასკნელი ზოგიერთ შემთხვევაში, მართალია, სინტაქსურ დონეზე ანაწევრებს თემას, მაგრამ ერთგვაროვანი რიტმის არსებობით მაინც მონოლითურ ელემენტად აქცევს მას. ასეთი თემები ვებერის ციკლში სწირის მოვლენაა, თუმცა დომინირებული ადგილი ისეთებს უჭირავს, რომლებსთვისაც სინტაქსურ დონეზე დანაწევრება და ტრადიციისამებრ სამი ან ორი (უფრო სწირად) სინტაქსური მონაკვეთის არსებობაა დამახასიათებელი. საერთო კი, მონოლითურ და დანაწევრებულ თემებს შორის შიდათემატურ-ინტონაციური მასალის მარტივი სეკვენციის ხერხით განვითარება.

ყურადღებას იქცევს თემების ჟანრულ-სახეობრივი მხარეც. ციკლში ძირითადად მოტარულ-ტოკატური (C dur, e moll, fis moll, A dur), სერცოზული (F dur, G dur, As dur), ან საცეკვაო-სასიმფრო (D dur, Es dur) თემები დომინირებენ, თუმცა მათ გვერდით ვხვდებით ენერგიულ, მოძრავ, ფანფარულ-მოწოდებითი ხასიათის Fis dur, ემოციურად აღელვებულ g moll თუ აუღელვებელ თემებს. თვით ასეთ ჟანრულ მრავალფეროვნებას კი ხელს უწყობს მეტრულ-რიტმული, ტემპური, ინტონაციური და ფაქტურული ელემენტები.

თემაზე საუბრის ბოლოს გვინდა შევეხოთ ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებსაც, როგორებიცაა მისი მასშტაბი და ამბიტუსი. ამ მხრივ ციკლში ჭარბობს ისეთი თემები, რომლებშიც რიტმულ-ინტონაციური გამლა-განვითარება ძირითადად ოქტავის, სექსტის, სეპტიმის დიაპაზონში და სწირად ორი, სამი ან ოთხი ტაქტის მასშტაბში ხდება. თუმცა მათ გვერდით ვხვდებით რეტაქტიან (G), ექვსტაქტიან (H) და ერთტაქტიან თემებსაც.

აღნიშნულ კომპონენტებს შორის ფუგაში თემის შემდეგ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პასუსის საკითხს. იგი ეწოდება

თემის იმიტაციურ გატარებას დომინანტურ ტონალობაში, ერთ-ერთ მეზობელ სეპტიმში. ისტორიულად ჩამოყალიბდა პასუსის ორი ტიპი: ზუსტი, ანუ რეალური, და არაზუსტი, ანუ ტონალური პასუსი. ზუსტი პასუსი გულისხმობს თემის უცვლელ გამეორებას ახალ სიმაღლეზე, ხოლო იმისათვის, რომ მივიღოთ არაზუსტი პასუსი, საჭიროა თეორიიდან ცნობილი რამდენიმე პირობის დაცვა. ვებერის ოცდაოთხი ფუგის შემთხვევაში კომპოზიტორი მხოლოდ რვაჯერ მიმართავს ტონალურს, თქვენსტ-ჯერ კი იყენებს რეალურ პასუსს. თუ ამ მხრივ ვებერის ციკლს შევადარებთ ბახის „კარვად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომს, შევამჩნევთ, რომ განხილულ ციკლში დომინირებს რეალური პასუსი, რომელიც თითქმის ორჯერ აღემატება ტონალურ პასუსს რაოდენობრივად, ხოლო ბახთან კი პირიქით, ტონალურის რაოდენობა უფრო მეტია, ვიდრე რეალური პასუსისა. ამასთან აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივე აღნიშნულ ციკლში უმრავლესობის და უმცირესობის რაოდენობრივი ციფრი შედარებისას ზუსტად ემთხვევა.

ბახისა და ვებერის ფუგების აღნიშნული კუთხის შედარებამ შეიძლება გარკვეული დასკვნის დაკეთების საშუალებაც კი მოგვცეს. ცნობილია, რომ ტონალური პასუსის განპირობება ყოველთვის დაკავშირებულია თემის დასაწყისში ან ბოლოში არა ტონიკური, არამედ დომინანტური ფუნქციის გამახვილებასთან. იმის გამო, რომ ბახის ციკლში ტონალური პასუსის, ხოლო ვებერთან რეალური პასუსის ტიპია დომინირებული, ეს გვაძლევს საშუალებას აღვნიშნოთ, რომ ბახის თემებს ახასიათებთ მოძრავი, მერყევი ფუნქციური საწყისი, მაშინ როდესაც ვებერის თემებში უფრო მყარი სტატიკური ტენდენციაა წარმოდგენილი. აქედან გამომდინარე, ვებერის ფუგებში რეალური ტიპის პასუსის დომინირება ალბათ მისი თემების კილო-პარმონიულ-ფუნქციურ სტატიკურობასთანაა დაკავშირებული.

მრავალსაშუალო ციკლში დაპირისპირების საკითხი. იგი წარმოადგენს თემის პასუსთან კომპლემენტარობის პრინციპით

შეერთებულ კონტრაპუნქტს, რომლის შეკავება და მასთან ერთად გადაადგილება იძლევა რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკის გამოყენების საშუალებას. ბახის „კარგად ტემპერირებულ კლავირში“ თითქმის ვერ შევხვდებით ისეთ ფუგას, სადაც ან ერთი, ზოგჯერ ორი და იშვიათად სამი დაპირისპირება არ იყოს შეკავებული. მართალია, ვებერთანაც ვხვდებით ასეთ შემთხვევებს, მაგრამ ბახის მკაცრი რაციონალური აზროვნებისაგან განსხვავებით, იგი ამ საკითხს აბსოლუტურად თავისუფლად უდგება.

მთელი ციკლის ფუგებში წარმოდგენილი დაპირისპირებები შეიძლება რამდენიმე ტიპად დავყოთ: 1. ისეთი სახის კონტრაპუნქტი, რომელიც გულისხმობს ხმათა პოზიციების ურთიერთგადაადგილებას, 2. კონტრაპუნქტი, რომელიც გულისხმობს გადაადგილებას ხმათა პოზიციების ურთიერთშენარჩუნებით (მიახლოებით ან რეკისტრული დაშორებით). ორივე აღნიშნულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკასთან, რომლის გამოყენება ვებერის ფუგებში არც ისე ხშირია. თვით რთული კონტრაპუნქტი გულისხმობს მელიოდიათა ისეთ პირველად შეერთებას, რომელსაც შემდგომ მოჰყვება ამავე მელიოდიების რაიმე წარმოებული ვარიანტი, ეს უკანასკნელი კი პოლიფონიური ვარიანტის ბრწყინვალე გამოვლინებაა ფუგაში.

გარდა დაპირისპირების ზემოთ აღნიშნული ტიპებისა, ციკლში კიდევ ვხვდებით რამდენიმე სხვადასხვა სახის კონტრაპუნქტს. 3. ანუ თემა-დაპირისპირებას შორის ინტერვალური დამოკიდებულების აბსოლუტურად უცვლელი განმეორება, ე. ი. სახეზეა მარტივი კონტრაპუნქტი, ანუ მელიოდიათა ისეთი პირველადი შეერთება, რომელიც არ იძლევა რაიმე წარმოებულ ვარიანტს და ზუსტად მეორდება იმავე ან სხვა ტონალობაში. 4. დაპირისპირებები, რომელთა გარკვეული ნაწილი ახდენს მთლიანად თემის ან მისი რომელიმე მონაკვეთის დუბლირებას. და ბოლოს, 5. პომოფონიური თვისების მქონე კონტრაპუნქტები, რომლებიც აკორდული, ძირითადად სამხმანი ფაქტურით არიან

წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი კი თავს იჩენს მთელი ციკლის მეორე ნახევარში, კერძოდ, მრავალხმიანი ოთხ და ხუთ ხმიან ფუგებში.

აქედან გამომდინარე, ციკლში დაპირისპირებების ყველა ტიპთან მიმართებაში იკვეთება ერთი ტენდენცია, მათი ინტონაციისა და რიტმული მხარის ვარიანტულობა და ასეთი სახით შეკავება. ინტონაციურ პრილში დაპირისპირებები, ხშირ შემთხვევაში, ლოგიკურად აკრძალვენ თემის ხასიათს, ფონის ფუნქციას იღებენ, ახალ მასალაზე აიგებიან და თავის გაგრძელებას პოულობენ ინტერმედიულ მონაკვეთებში, მაგრამ მათთან ერთად თითქმის არასდროს არ ქმნიან თემასთან რაიმე მკვეთრ ინტონაციურ კონტრასტს. რაც შეეხება თემა-დაპირისპირების თანაფარდობის საკითხს, კერძოდ კი მათ შეერთებას, ამისათვის კომპოზიტორი ძირითადად მიმართავს კომპლემენტარობის პრინციპს, რაც გულისხმობს ხმათა შორის ურთიერთშეხების ლოგიკას.

ჯერ კიდევ დაპირისპირებასთან დაკავშირებით აღვნიშნეთ, რომ ვებერი, ბახისათვის დამახასიათებელი მკაცრი რაციონალური აზროვნებისაგან განსხვავებით, მეტად თავისებურად უდგება ფუგაში კონტრაპუნქტების შეკავების საკითხს. ორივე კომპოზიტორის ჩანაფიქრი ფაქტობრივად ერთი შედეგისკენაა მიმართული, მაგრამ ამ შედეგს ორივე სხვადასხვაგვარად აღწევს. თუ ბახთან დაპირისპირება, ხშირ შემთხვევაში, მეორდება თითქმის უცვლელად და თემასთან ერთად, რთული კონტრაპუნქტის აქტიური გამოყენების შედეგად ახალ ვარიანტად აღიქმება, ვებერთან ასეთი განახლების იდეა რეალიზებულია არა რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკის საშუალებით, არამედ მასალის ვარიანტით, ვარიანტული ან ახალი კონტრაპუნქტებით.

მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფუგის თემატურ-ინტონაციური მასალის უწყვეტ განვითარებაში ინტერმედიები. ისინი წარმოადგენენ თემის სრული გატარებისაგან თავისუფალ მონაკვეთებს, რომლებიც განხილული ციკლის შემთხვევაში, როგორც წესი, მოთავსებული არიან ფუგის ნაწილების მიჯნაზე, ამთავრებენ ან პირი-



ქით იწყებენ და ტონალურ-ჰარმონიულად ამზადებენ მომღვენო ნაწილს, რითაც სავსებით ამართლებენ ტერმინ ინტერმედის ცნებას, ან კიდევ წარმოგვიდგებიან, როგორც დამოუკიდებელი, თავისუფალი მონაკვეთები.

ყურადღებას იქცევს ციკლის ფუგებში წარმოდგენილი ინტერმედების ინტონაციურ-თემატური მხარე. ისინი, ძირითადად, თემის ან დაპირისპირების მასალაზე არიან აგებული და ზოგჯერ მათ აქტიურ დამუშავებასაც კი ახდენენ, ხოლო რაც შეეხება მათში ინტონაციურ-თემატური მასალის განვითარებას, კომპოზიტორი ამისათვის ძირითადად არართულ ხერხებს მიმართავს: მარტივ სეკვენციურ განვითარებას, იშვიათად ორხმიან კანონურ სეკვენციას ან კანონურ იმიტაციას, გაცილებით მეტია და, შეიძლება ითქვას, ჭარბობს კიდევ ციკლში ჰომოფონიურ-აკორდული ფაქტურით განვითარებული ინტერმედები.

ვებერის ციკლში, ისე როგორც ზახთან და არა მარტო მასთან, არამედ ზოგადად, მნიშვნელოვანი და ერთ-ერთი წამყვანი როლი ენიჭებათ ინტერმედებს ფუგის საერთო ფორმა-კომპოზიციური სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში, სშირად ისინი ფუგებში დომინირებულ სამნაწილიანობასთან ერთად ამდიდრებენ ფორმას რონდოსებური მონაცვლეობის პრინციპით, ზოგჯერ კი ასდენენ შუა, განვითარებადი ნაწილის ორსევეცად გაყოფას, რის შედეგადაც ოთხნაწილიანი ფორმა იქმნება.

ფუგა, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება დაწერილი იყოს სხვადასხვა ფორმაში, მასში, როგორც წესი, იკვეთება ექსპოზიციური, განვითარებადი და დასკვნითი ფუნქციის მატარებელი ფაზები. ამ მხრივ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს მიერ განხილულ ციკლში შემავალი თითქმის ყველა ფუგა სამნაწილიანი სტრუქტურისაა, ნაწილების შემოაღნიშნული ტრადიციული ფუნქციით, თუმცა მათ გვერდით ვიხილავთ ასევე ერთნაწილიან (C), ორნაწილიან (cis) და ოთხნაწილიან (Fis) ფუგებსაც. თვით ამგვარი ფორმების შექმნაში თემატურ, ფაქტურულ და მასშტაბურ ფაქტორებთან ერთად, მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის ტონალურ-ჰარმონიულ ფაქტორს, რომ-

ლებსაც ფუგის კომპოზიციური განვითარების თანმიმდევრული განხილვის პარალელურად მოკლედ შევხებით.

ტრადიციულად, ექსპოზიცია კლასიკურ ფუგაში წარმოადგენს თემის იმიტაციურ გატარებას ტონიკა-დომინანტური თანაფარდობით ყველა ხმაში. კლასიკური ფუგის ექსპოზიცია სწორედ ამ პრინციპით აიგება და ზოგჯერ მას მოსდევს თემის დამატებითი გატარებები ან საერთოდ კონტრექსპოზიცია. ჩვენს მიერ განხილული ციკლის ფუგებში ამ მხრივ სხვა ტიპის სურათი იქმნება. კერძოდ, ვიხილავთ ისეთ ექსპოზიციებს, რომელთათვის დამახასიათებელია თემის არა მარტო იმ ხმათა რაოდენობაში გატარება, რამდენ ხმინიცაა ფუგა, არამედ სხვა დამატებით რეგისტრებშიც. აქედან გამომდინარე, კომპოზიტორი ორ და სამხმიან ფუგებში ქმნის ხან ოთხმიან, ხან კი ხუთი და ექვსხმიანი ექსპოზიციის ილუზიას. ეს უკანასკნელი კი ხელს უწყობს თემის მრავალფეროვან რეგისტრულ ჩვენებას და საერთო ჟღერადობის სისასესეს. მსგავსი ტენდენცია ნაწილობრივ ციკლის მრავალხმიან ფუგებშიც გრძელდება.

ვებერის ფუგების ექსპოზიციურ ნაწილში იშვიათად, მაგრამ ზოგჯერ ვხვდებით თემის დამატებით გატარებას ან კონტრექსპოზიციას, რომელიც არატრადიციული გზით მიიღება. კომპოზიტორი მიმართავს არა ხმების უკუფუნქციურობას, არამედ ექსპოზიციაში მოცემული ხმების ჩართვის არქიტექტონიკის საწინააღმდეგო მიმართულებით ახალ რეგისტრში ზუსტ გაშვარებას.

სხენებულ ციკლში ძირითადად ჭარბობს არქიტექტონიკის ის ტიპი, რომელიც გულისხმობს სშირად ხმების აღმავალი ან ზოგჯერ დაღმავალი მიმართულებით ჩართვას, რაც ერთ შემთხვევაში განვითარების დინამიკური ეფექტის და თემის რეგისტრული კოლორიტის გახსნის შთაბეჭდილებას იწვევს, მეორე შემთხვევაში კი თემის ემოციური კოლორიტის დაბნელებისკენაა მიმართული. ამასთან ერთად, ვებერი ზოგჯერ იყენებს ტეხილი არქიტექტონიკის ისეთ ტიპს, სადაც ერთ რომელიმე შუა ხმაში გატარებული თემა ბოლოს ერთ-



დროულად ყველაზე მაღალ და დაბალ რეგისტრში აღმოჩნდება. ხმათა ჩართვის ასეთი და მსგავსი ტიპი; ვარდა იმისა, რომ ასდენს რეგისტრული დიაპაზონის თანდათან გაფართოებას, ასევე იძლევა რიგული კონტრაპუნქტის ტექნიკის გამოყენების კარგ საშუალებას, რომელსაც კომპოზიტორი რატომღაც არ მიმართავს, თუმცა ამის შესაძლებლობა მას მრავლად ჰქონდა.

ბ. ასაფიევის თეორიის თანახმად, ფორმის, ამ შემთხვევაში ფუგის ფორმის „კრისტალურ“ მხარესთან ერთად, სადაც სახეზეა ექსპოზიციური, განვითარებადი და დასკვნითი ფუნქციით წარმოდგენილი ფაზები; ვიხილავთ ფორმის „პროცესულურ“ მხარესაც, რომელიც თვით თემის განვითარების პროცესს უკავშირდება.

ფუგაში თემატური განვითარება უკვე ექსპოზიციის დასაწყისშივე, პასუხის ჩართვის მომენტიდან იწყება და განიცდის გამუდმებულ განახლებას, ვარიანტულ ვარდასახებას, ზოგ შემთხვევაში კი დამუშავებით განვითარებას ინტერმედიაში. ამ მხრივ სპეციალურ განხილვას მოითხოვს ფუგის განვითარებადი ნაწილი, რადგანაც ჯერ კიდევ ექსპოზიციის დაწყებული თემატური მასალის განახლება, ვარირება თუ დამუშავება სწორედ მასში ღებულობს ინტენსიურ გავრცელებას და ტონალურ-პარმონიულ სიმრეყრესთან ერთად ავლენს მის, როგორც განვითარებადი ნაწილის ფუნქციის.

აქ კი სპეციალურად უნდა მოვასწინოთ განვითარებად ნაწილში არსებული ისეთი მთავარი პრინციპების ცნების გამოყენება, როგორცაა ვარიანტულობა და დამუშავება. განვითარებად ნაწილში ვარირება უკავშირდება თემის ახალი კონტრაპუნქტების გარემოცვაში ადგენებას, ასევე მის შემზღვევლად, რიტმულად გადადებულ; შემცირებულ და ასე შემდეგ გატარების შემთხვევებს, თუმცა ვებური სწორედ თემის ამგვარ ვარიანტულ გარდაქმნებს ფაქტობრივად არ მიმართავს და ასდენს მის ძირითად კილო-ტონალურ, ხშირად ინტონაციურ, ზოგ შემთხვევაში კი რიტმულ ვარიანტებს.

რაც შეეხება დამუშავების პრინციპს, იგი დაკავშირებულია ინტერმედიალურ მონაკვე-

თებთან, სადაც ადგილი აქვს თემიდან ან დაპირისპირებებიდან გამოყოფილი მოტივების სეკვენცირებას და აქტიურ ტონალურ-პარმონიულ გადასაცვლებას. ვებურის ფუგებში განვითარება მიიღწევა ძირითადად ვარიანტების გზით, მათში ვარიანტების პროცესი წარმოდგენილია ფაქტურის პოლიფონიურ-ვარიაციულ განვითარებაში. (თემა-დაპირისპირების კონტრაპუნქტულ შეერთებასთან მიმართებაში (ხმათა ურთიერთ-გადასაცვლება თუ მიახლოება), ასევე ხმათა რიტმულ-ინტონაციურ სახეცვლადში.

ვებურის ფუგებში მეორე ნაწილის განვითარებადი ფუნქციის გამოვლენას, ვარიანტებისა და დამუშავების პრინციპის არსებობასთან ერთად, ხელს უწყობს საერთო ტონალურ-პარმონიული სიმრეყრე. როგორც წესი, მასში თემა არაექსპოზიციური, ე. ი. არატონიკა-დომინანტურ ტონალობებში ტარდება და ძირითადად წარმოდგენილია I ხარისხის ან ზოგჯერ II ხარისხის მონათესავე ტონალობებში. აქვე მოვიყვანოთ გ მოილ ფუგის განვითარებადი ნაწილის მავალითს, რომლის დასაწყისშიც თემის პირველი ოთხი გატარება (ტ.ტ. 19-37) მოცემულია აღმავალი კვარტული მიმართულების ტონალური გეგმით C—F—B—Es. ეს უკანასკნელი კი იმით იქცევა ყურადღებას, რომ ასეთი სწორხაზოვანი, აღმავალი კვარტული მიმართულების ტონალური ჯაჭვი შემდგომში მეტად ტიპური ხდება ვენის კლასიკოსების, განსაკუთრებით ბეთოვენისა და რომანტიკოსებისათვის.

ვებურის ფუგების განვითარებად ნაწილში ზოგჯერ ვსვდებით ექსპოზიციურ მონაკვეთში თემა-კონტრაპუნქტის, თუ ინტერმედიალის სახით მოცემული მასალის ვარიანტულ ჩვენებას, ზოგჯერ კი უფრო მეტიც — მათ ზუსტ გამოვლენას, რაც უფრო ხშირად ფუგის მესამე, დასკვნით მონაკვეთში იჩენს თავს.

როგორც წესი, ფუგების დასკვნით მონაკვეთებში თემა კვლავ ტონიკა-დომინანტური თანაფარდობით ბრუნდება, რითაც პერველ რიგში მიიღწევა ტონალურ-პარმონიული რეპრიზა, თუმცა ზოგჯერ მის დასაწყისში, ადგილი აქვს თემის სუბლომი-



ნანტურ ტონალობაში გატარების შემთხვევებს, რაც ბაროკოს ეპოქაში უცხო მოვლენად არ აღიქმებოდა.

ხოლო რაც შეეხება ვებერის ფუგებისათვის მეტად დამახასიათებელ ტენდენციას, როგორცაა ექსპოზიციურ ნაწილში მოცემული მასალის, ზუსტი ან ვარირებული სახით დასკვნით ნაწილში გამოვრება (რომელიც მოგვაგონებს არა ფუგისებურ, არამედ პომოფონიური ტიპის რებრიზებს), განასხვავებს მას ბახის ფუგების დასკვნითი ნაწილებისაგან. ისე კი უნდა აღინიშნოს, რომ ვებერის ფუგების დასკვნითი ნაწილები, მიუხედავად ასეთი სახის რებრიზულობისა, ხშირ შემთხვევაში ლოგიკურად აგრძელებს განვითარებას და მართლაც მთელი ფუგის დასკვნას წარმოადგენენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ მათში სტრუქტის ეფექტს, რომელსაც ბახის ფუგებში სხვა ფაქტორებთან ერთად, მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია ენიჭებათ, ვებერთან საერთოდ არ ვხვდებით; გამონაკლის შემთხვევაში სტრუქტის მხოლოდ ილუზია იქმნება.

ამგვარად, ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვედგინა ბახის თანამედროვე XVIII საუკუნის გერმანელი კომპოზიტორის, ვებერის (1712-1758 წ.), ისტორიულად ყურადსაღები და მუსიკალური საზოგადოებისათვის უცნობი პოლიფონიური ციკლი. მისი მნიშვნელობა განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ წარმოადგენს ბახიდან გამომდინარე დიდი პოლიფონიური ციკლის ტრადიციისადმი მიმართვის ქრონოლოგიურად პირველ შემთხვევას.

ციკლის თითოეულ პრელუდიასა და ფუგაში კარგად აისახება ბაროკოს მუსიკალური სტილისათვის დამახასიათებელი ზოგადტრადიციული წყობა, მაგრამ ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ შეგავლენა თვალნათელია. ამაზე თვით პეტერ ჰაუშლიდის სტატიაც მოწმობს, სადაც პირდაპირაა აღნიშნული ის ფაქტი, რომ ვებერი ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირით“ აღფრთოვანებული ქმნიდა თავის ციკლს და სათაურიც სიტყვასიტყვით აქვს აღმოდებული მისგან, თუმცა ასევე უნდა იყოს აღნიშნული პახელბელის საორგანო ქმნილებების შეგავლენა.

ბახის გავლენა არა მარტო ამ პოლიფონიური ციკლების იდენტურ სახელწოდებასა და, ერთის მხრივ, მათ აღნაგობაში ვლინდება, არამედ ცალკეული ინტონაციური მსგავსებისა თუ დამთხვევის მაგალითებშიც. ამის დასტურად კი პირდაპირ მოგვყავს ბახისა და ვებერის ფუგის თემების სანოტო მაგალითები (მაგალითი 2).

ამდენად ჩვენ ვრწმუნდებით იმაში, რომ ციკლში ბახის შეგავლენის ფაქტი ნამდვილად არსებობს, მაგრამ ეს სრულიად არ მეტყველებს ვებერის პასიურ მიმბაძველობაზე. ამ ფაქტის დასამტკიცებლად კი ციკლის ანალიზის პროცესში ბევრი სხვადასხვა პუნქტი მოიქმნა. უპირველეს ყოვლისა ეს ვლინდება ციკლის თავისებურ აღნაგობაში, ანუ პრელუდიებისა და ფუგების ოთხ ექვსეულად დაჯგუფებაში. მეორე, რაც იქცევს ყურადღებას, ესაა ბახისაგან განსხვავებით როგორც პრელუდიებში, ისე ფუგებში სამნაწილიანობის დომინირება,

მტკვარი

რაც გარკვეულწილად შეიძლება შემდეგი ფაქტით აიხსნას: სამნაწილიანი ფორმის, განსაკუთრებით მისი პომოფონიური ვარიანტის გავრცელება მუსიკალურ პრაქტიკაში გამოკვეთილი ტენდენცია იყო. სწორედ ბაროკოს ეპოქაში მტკიცდება რეპრიზული სამნაწილიანის, როგორც წამყვანი მუსიკალურ-სახეობრივის და დრამატურგიულის მნიშვნელობა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ვებერი თავისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ ენაზე აზროვნებდა. მისი სტილური განჭვრეტა ციკლის ფუგის განვითარებად ნაწილში არსებულ სწორხაზოვან კვარტულ ტონალურ გეგმაშიც ვლინდება, რადგან ასეთი ტონალური ჯაჭვი შემდეგში უფრო დამახასიათებელი ხდება ბეთჰოვენისა და რომანტიკოსებისათვის.

ვებერის ინდივიდუალური დამოკიდებულება ნათელი ხდება ციკლის ფუგების როგორც მთავარ კომპონენტებთან, ისე მის საერთო კომპოზიციურ სტრუქტურასთან მიმართებაში. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ასევე ის ფაქტიც, რომ ვებერი ციკლის არც ერთ პრელუდიას და ფუგას არ ასრულებს ერთსახელიან ტონიკაზე, რაც რადიკალურად განასხვავებს მას ბახისა-

გან, რომელიც უფრო ძველ ტრადიციას ეყრდნობოდა. გარკვეულ განსხვავებას ვოლუბობთ არა მარტო პრელუდიების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელ შერეულ პომოფონიურ-პოლიფონიურ წყობაში, არამედ თვით ფუგაში პომოფონიური ფაქტურის აქტიურ შეჭრაში. ეს ტენდენცია კი უფრო მკვეთრად შემდეგში, ვენის კლასიკოსებისა და რომანტიკოსების ფუგირებულ ფორმებში გამოვლინდება.

მთლიანობაში ვებერის ციკლი წარმოადგენს ბაროკოს ტრადიციებზე შექმნილ მნიშვნელოვან კომპოზიციას, რომლის პრელუდიები და ფუგები იპყრობს ჩვენს ყურადღებას მკაფიო სახეობრიობით, განვითარების მიზანმიმართულებით, მუსიკალური სახეების მრავალფეროვნებით, თუმცა ბახის გენიალურ „კარვად ტემპერირებულ კლავირთან“ შედარებით იგი მაინც მოკრძალებულია და სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ვებერის კაპიტალურმა ციკლმა დღემდე არ მიიღო საზოგადოებაში ფართო გავრცელება. წინამდებარე სტატიის მიზანიც სწორედ ის იყო, რომ შევკვესო მუსიკის ისტორიაში არსებული „ლაქა“ და გავვეცნო ციკლი ფართო მუსიკალური საზოგადოებისათვის.



# პოლიფონიის პრობლემატიკა ქართულ მუსიკის მსოფლიოებაში

მაია ტაბლიაშვილი

პოლიფონიის ცნება მრავალმნიშვნელოვანია. იგი გულისხმობს არა მხოლოდ სპეციალურ კურსს, ანუ დისციპლინას, რომელიც შეისწავლება საშუალო და უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებლებში, არამედ მუსიკალური ხელოვნების სახეს, რომელიც მოიცავს მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზროვნების მეთოდს და გამომსახველ საშუალებათა ფართო სპექტრს.

სხვადასხვა ეპოქაში ამა თუ იმ კომპოზიტორთა ინტერესი პოლიფონიისადმი განსხვავებული იყო. აღსანიშნავია, რომ იგი არა მარტო როგორც ტექნიკური საშუალება, არამედ როგორც აზროვნების მეთოდი განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში სწორედ XX საუკუნის მუსიკასა და მუსიკისმცოდნეობაში მოექცა და დაიკავა მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი, რასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. პოლიფონიის პრობლემატიკას მიეძღვნა უამრავი ლიტერატურა. ვარდა ამისა, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართული ხალხური მუსიკა, საეკლესიო საგალობლები, პოლიფონიურ აზროვნებასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი ფენომენია. პოლიფონია მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც.

შემოთქმულიდან გამომდინარე, საჭირო გახდა, რომ დღევანდელი დღისათვის მეცნიერულად პირველად შეგვესწავლა პოლიფონიის პრობლემატიკა ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში, რათა განსაზღვრულიყო ის საკითხები, სფეროები, მხარეები, რომლებიც ჩრდილში მოექცა და მოითხოვს შემდგომ სერიოზულ კვლევა-დამკვლევებას როგორც წმინდა სამეცნიერო ასპექტით, ასევე სასწავლო-მეთოდურ ჭრილში.

პოლიფონია, როგორც სასწავლო დისციპლინა, რომელიც მთავარ ამოცანად ისახავს პოლიფონიური გამომსახველი საშუალებების თეორიულ და პრაქტიკულ ათვისებას, პოლიფონიური ფორმების და ჟანრების დაუფლებას მათი განვითარების ისტორიული ასპექტის გათვალისწინებით, ანალიზის ჩვევების გამომუშავებას — კომპოზიტორებთან ერთად მუსიკისმცოდნეებს და შემსრულებლებს საშუალებას აძლევს ჩაწვდნენ პოლიფონიური ფორმა-ჟანრების არსს, პოლიფონიური ხერხების, ტექნიკის როლს, დანიშნულებას მუსიკალურ ქმნილებებში და წარმოადგენს მათი განსწავლულობის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ნაწილს, წახნავს.

აქედან გამომდინარე, წინამდებარე სტატიის ძირითადი მიზანია ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში პოლიფონიის პრობლემატიკის სფეროს განსაზღვრა მისი პერსპექტივის გამოვლენისა და მომდევნო კვლევისათვის.

ჩვენს მიერ შესწავლილი მასალის საფუძველზე გამოვყოფთ შემდეგ ძირითად სფეროებს: უპირველეს ყოვლისა, ესაა პოლიფონიის საკითხები ქართულ ხალხურ და პროფესიულ, ასევე ევროპული ტრადიციის მუსიკის შესწავლასთან მიმართებით და სას-

1 პოლიფონიის ცნებაში ვგულისხმობთ არა მის პირდაპირ თარგმანს, შოვადღ მრავალმნიშვნელობას, არამედ მუსიკისმცოდნეობაში ტრადიციულად მიღებულ მრავალმნიშვნელობის ისეთ სახეს, რომელიც შეხამებული დამოუკიდებელი და ფუნქციურად შედარებით თანაბარუფლებიანი მელოდიები, ან სონორული, ტემბრულ-ბგერითი ხაზები, შრები.

წავლო-მეთოდურ ლიტერატურასთან დაკავშირებული ქართულ ავტორთა სახელმძღვანელოები და პროგრამები.

ქართული ხალხური მუსიკის ორიგინალობა და თვითმყოფადობა ყველასათვის ცნობილია. ფოლკლორისტიკის (და არა მარტო მათ) მიერ გამოკვლეულია მისი სხვადასხვა მხარე. მიუხედავად ამისა, მთელი რივი საკითხებისა შედარებით ნაკლებად არის განხილული და მოიხოვს შემდეგ დამუშავებას, შესწავლას. მათ შორის ვვულისხმობთ ქართული ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელ პოლიფონიურ ბუნებას. ამის შესახებ დღემდე არ შექმნილა მასშტაბური შრომა, თუმცა ეროვნულ ხალხურ პოლიფონიურ სიმღერასთან მიმართებით მთელ რივ განსხვავებულ პრობლემათიკასთან დაკავშირებულ ნაშრომებში ვხვდებით სხვადასხვა მეცნიერთა ზოგადი ხასიათის შენიშვნებს, მოსაზრებებს, დაცივრებებს, მსჯელობებს. გარდა ამისა, გარკვეული შრომები მთლიანად ან ნაწილობრივ შეეხება პოლიფონიური სიმღერების ზოგიერთ თავისებურებას.

უზარეველესად, ყურადღებას შეეპყრებთ დ. არაყიშვილზე. მან ფაქტობრივად პირველმა მეცნიერულად გამოიკვლია ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის პოლიფონიური ფაქტურა. კერძოდ, იგი თავის ერთ-ერთ ნაშრომში — „აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მიმოხილვა“ — მიუთითებს ფაქტურის შემდეგ ტიპებს: სამხმიანობას, სადაც ოსტინატური ბანის ფონზე ადგილი აქვს ზედა ორი შედარებით დამოუკიდებელი ხმის კონტრაპუნქტს; ასევე პოლიფონიურ ინსტრუმენტულ ორხმიანობას (ბანი აქაც კვლავ ოსტინატურია) და სიმღერებს, სოლისტებს შორის იმიტირების გამოვლენის შემთხვევებით. ასევე აღვნიშნავთ, რომ ჯერ კიდევ 1937 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ორი ეტიუდი ქართულ სიმღერებზე“ დ. არაყიშვილი საუბრობს დასავლეთ საქართველოს სიმღერების პოლიფონიურ ბუნებაზე. განსაკუთრებით სასწავლოა გურული მუსიკალური დიალექტის მრავალხმიანობის რთული ტიპი, საინტერესო მელოდიურ-რიტმული კომბინაციებით და ხმების უჩვეულო მოძრაობით.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ზ. ფალიაშ-

ვილის მიერ გურულ-იმერული სიმღერების შეფასებამ და ერთი მუსიკალური ნიმუშის ბასის მუსიკასთან შედარებამ. აი რას წერს კომპოზიტორი 1908 წელს გაზეთ „ამირანში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში „მოგზაურობა კახეთში და ქართული ხალხის სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა“: „რაც შეეხება გურულ-იმერულ სიმღერებს, ისინიც ერთმანეთს საშინლად ჩამოაკვანან. ყველა ერთგვარ ცეკვით და „მგზავრულის“ ხასიათისაა. იშვიათად შესვლებით იქ დინჯ სიმღერას. ამას გარდა, ისინიც განირჩევიან სხვა კუთხის სიმღერებისგან იმითი, რომ აქ სამივე ხმას ერთნაირი მელოდიური მოძრაობა აქვს. იშვიათი შემთხვევაა, რომ ბანი ერთ ხანს მანც განერდეს ადგილზე, მთელი სიმღერები „პოლიფონიურ“ მუსიკაზედ არის დამყარებული. სხვათა შორის, მე ერთი გურული „ხელხვაგი“ მაქვს ჩაწერილი, სადაც ერთ ადგილს იმისთანა მოხერხებულად არის შეხვეებული ორი სულ სხვადასხვა ხასიათის თემა, რომ ნათლად თვალწინ დაგიდევბათ ხაზის „მრჩობლი ფუგის“ თემები.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“. მეცნიერი, მართალია, პოლიფონიურ წყობას, როგორც ასეთს, არ შეეხება, მაგრამ განიხილავს ხალხური სიმღერის და საეკლესიო საგალობლების ფაქტურის (მათ შორის პოლიფონიურის) ცალკეული ხმების ფუნქციას.

ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანი წყობის საკითხი დ. არაყიშვილის შემდეგ განაგრცო და ჩამოაყალიბა შ. ასლანიშვილმა. კერძოდ, მან ნაშრომებში „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“ და „ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების პარამონია“ უფრო ფართო კუთხით განიხილა ზოგადად ფაქტურის ტიპები, რომელთა შორის გამოყოფინდა „პოლიფონიური“ და შერეული „პოლიფონიურ-პარამონიული“ წყობები.

ზემოთ ხსენებულ პოზიციას ქართული ხალხური სიმღერის ფაქტურის ტიპებზე, მათ შორის თვით პოლიფონიურზე, იზიარებს ასევე გრ. ჩხიკვაძე მის მიერ შედგენილი კრებულის შესავალში „ქართული ხალხური სიმღერა“ და სტატიაში „ქართული



ხალხური მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპები“.

აღსანიშნავია, ასევე, იოსებ ჟორდანიას ნაშრომი „ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობა მრავალხმიან კულტურათა საერთაშორისო კონტექსტში“. ხსენებული შრომის ერთ-ერთ მონაკვეთში კი გამახვილებულია ყურადღება დასავლეთ საქართველოს პოლიფონიური წყობის სიმღერების ნიშან-თვისებებზეც.

ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის კლასიფიკაციის ვარიანტებს შორის საინტერესოა თ. გაბისონიას მიდგომა ამ საკითხისადმი. იგი შეისწავლის ფაქტურის თეორიის საკითხებს. სტატიებში „ქართული ხალხური მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები და ტიპები“ და ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“ ავტორი გამოყოფს წყობის განსხვავებულ ვარიანტებს, რომელთა შორის პოლიფონიურიც იგულისხმება. თუ ერთ შემთხვევაში ავტორი მიუთითებს მრავალხმიანობის ისეთ ტიპებს, როგორცაა „ბურღონული, ოსტინატური, პარალელური და თავისუფალი“, მოგვიანებით მას შეაქვს გარკვეული კორექტივები, გვთავაზობს ფაქტურის 5 ტიპს შესაბამისი ქართული სახელწოდებით. ესენია პარალელური — მსგავსხმიანი, სინქრონული — მწყობრხმიანი, პარალელური — ნაირხმიანი, ოსტინატური — ქცეულხმიანი და ბურღონული — მდორგხმიანი.

მიზანმიმართულობით გამოირჩევა ნუგზარ ჟორდანიას სტატია „ზანის როლი გურულ პოლიფონიურ სიმღერაში“, სადაც გამოკვლეულია პოლიფონიური ფაქტურის ცალკეული ხმის, მისი თავისებურებების, ფუნქციის, როლის, სხვა სმებთან დამოკიდებულების საკითხი.

გამოყოფთ ასევე ეცხეი ჭოხონელიძის საინტერესო სტატიებს „სმათა კოორდინაციის და პარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან მუსიკაში“ და „იმპროვიზაციული ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა“. მათ შინააღსებ თვით სათაური მეტყველებს. ავტორის განხილვის ობიექტი ძირითადად გურული პოლიფონიური სიმღერაა.

ქართული ხალხური სიმღერის პოლი-

ფონიის პრობლემატიკისადმი მისწავლანაშრომთა შორის გამოირჩევა თავისი შინაარსით, მიზანდასახულობით, საკითხისადმი თანამედროვე პოზიციებიდან მიდგომით თამრიკო ჭოხონელიძის საღიბლო შრომა „ქართული ხალხური სიმღერის პოლიფონიის ზოგიერთი ძირითადი თავისებურების შესახებ“, რომლის მასალები გამოქვეყნებულია სტატიის სახით. ნაშრომში განხილვა მრავალხმიანი ფაქტურის კომპონენტები, მელოდიის ტიპები, კლოპარმონიული საფუძვლები. შესწავლილია პოლიფონიის გამოვლენის სხვადასხვა შემთხვევა. მათ შორის თვით წმინდა პოლიფონიური წყობა, ან პოლიფონია მხოლოდ ელემენტის სახით და ასევე შერეული ვარიანტი. ავტორი იკვლევს სმათა ურთიერთდამოკიდებულების ძირითად პრინციპებს, მეტრო-რიტმს, ტემპს, სმათა კოორდინაციის სხვადასხვა სახის პოლიფონიურ ქსოვილში.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო აგრეთვე ს. ნასიძის სტატიამ „გურული ხალხური სიმღერების პოლიფონიური თავისებურებების შესახებ“, რადგან მასში, გარდა ხალხური სიმღერებისა, განხილვა საგალობლების ფაქტურაში პოლიფონიური საწყისის შემოტანის წინაპირობები. თვითრთული პოლიფონიური ხალხური სიმღერები დაჯგუფებულია ჟანრული კუთხით (ყოფითი, შრომის, ისტორიული), რის მიხედვითაც გამოკვლეულია ფაქტურის თვითეული სმა, თავისებურებები, სმათა ურთიერთმიმართების საკითხი, ფუნქციები, სიმღერების კომპოზიცია. ავტორი განასხვავებს რა ჟანრობრივად ხალხურ პოლიფონიურ სიმღერებს ერთმანეთისაგან, ამავდროულად მათ ადარებს საგალობლების ფაქტურის პოლიფონიურ ნიშან-თვისებებს.

ამგვარად, შევეცადეთ გამოვეკვლია ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში შესწავლილი ქართული ხალხური პოლიფონიის პრობლემატიკის სფერო, რის შედეგადაც გამოყავით ხსენებულ საკითხთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი შრომები, რომლებშიც ძირითადად გურული და ქართლ-კახური სიმღერების მაგალითზე განხილულ იქნა შემდეგი საკითხები: წმინდა პოლიფონიური და პოლიფონიურ-პარმონიული ფაქტურის კო-

მომენტები, ცალკეული სმების როლი, თავისებურება, ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპები, მელოდიის ტიპები, კილო-პარმონიული საფუძვლები, თანაფდერადობების საკითხი, რიტმული მხარე, ტექსტის მუსიკასთან მიმართება და ზოგადი განვითარების სერსები.

\* \* \*

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ეროვნული პროფესიული მუსიკის პოლიფონიის პრობლემატიკასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა სახის ნაშრომებში — საფორტეპიანო, საკვარტეტო, საკონცერტო, სიმფონიური, კანტატა-ორატორიული თუ საოპერო მუსიკის მაგალითზე განიხილება შემდეგ საკითხრა წრე: მათ შორის პოლიფონიის როლი ცალკეული კომპოზიტორის (ან კომპოზიტორთა ჯგუფის) შემოქმედებაში, პოლიფონიური ფორმა-ჟანრები, მცირე პოლიფონიური ციკლები, ეროვნულ მუსიკაში ჯერჯერობით ერთადერთი დიდი პოლიფონიური ციკლი — „24 პრელუდა და ფუგა“, პოლიფონიური ფაქტურის სახეები, მათგან სონორულიც, შედარებით მოკრძალებულად — პოლიფონიური სერსები, ზოგ შემთხვევაში კი პოლიფონიური ტექნიკა.

რაც შეეხება უფროსი თაობის ქართველ კომპოზიტორებს, ამასთან დაკავშირებით უნდა გამოვეყთ დ. არუთინოვ-ჯინჰარაძის მიერ შექმნილი ნაშრომი „პოლიფონიის როლი ქართველ კომპოზიტორ-კლასიკოსთა შემოქმედებაში“ (ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ვ. დოლიძე და ნ. სულხანიშვილი).

ნარკვევში თვითიველ შემოხსენებულ კომპოზიტორთან დაკავშირებით დეტალურად, მრავალმხრივად და სრულყოფილად განიხილება იმიტაციური კონტრასტული პოლიფონიის გამოყენების შემთხვევები. კერძოდ, მარტივი და კანონური, სტრეტა, უსასრულო კანონი, კანონური სეკვენცია, იმიტაციები, განსხვავებულმელოდიური (პოლიმელოდიური, კონტრასტული) პოლიფონია, რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკა, პოლიფონიურთან ერთად შერეული ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ფაქტურაც. ასევე

წარმოდგენილია პოლიფონიური ფორმები ზ. ფალიაშვილთან და დ. არაყიშვილთან მიმართებით. მათ შორის — ფუგირებული ფორმები, პოლიფონიური ვარიაციები, პიზიდიული ფორმები (ზ. ფალიაშვილი). გამოვლენილია თვითიველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში პოლიფონიური სერსების და ფორმების დამახასიათებელი ნიშნები, თავისებურებები, მათი როლი, გამოყენების სფერო, მიზანი, მნიშვნელობა და ფუნქცია. მითითებული და გაანალიზებულია მთელი რიგი მაგალითები. ავტორი განიხილავს სხენებული კომპოზიტორების მიერ (ფაქტობრივად, პირველად) დასავლეთ ევროპული მუსიკის პოლიფონიური საშუალებების (ფორმების, ჟანრების, საკომპოზიციო ტექნიკის) დაუფლების საკითხს ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ტრადიციებთან ორგანულ კავშირში და მათი გამოვლენის სპექტრს, განსაკუთრებით კი ზ. ფალიაშვილის და დ. არაყიშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებით.

გამოვეყნებულ აგრეთვე ერთ, მკვრამ ამჟერად გამოუქვეყნებულ ნაშრომს — ა. შავერზაშვილის „ნარკვევებს ქართული მუსიკის პოლიფონიის შესახებ“, რომელშიც ქართული ხალხური სიმღერების, ზ. ფალიაშვილის, ნ. სულხანიშვილის და დ. არაყიშვილის შემოქმედების პოლიფონიის კუთხით მიმოხილვის გარდა წარმოდგენილია XX საუკუნის ქართველ კომპოზიტორთა ფართო სპექტრი — შ. მშველიძე, ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი, ნ. გუღიაშვილი, ა. შავერზაშვილი, ო. გორდელი, რ. გაბიჩვაძე, ს. ცინცაძე, ს. ნასიძე და ნ. მამისაშვილი.

ყურადღების ცენტრში მოქცეულია უმაღლესი პოლიფონიური ფორმა — ფუგა და ფუგირებული ფორმები. ავტორი ამასთან დაკავშირებით ანალიზის პროცესში შეეხება მთელ რიგ საკითხებს: ფუგების სახეობრივ-ემოციურ დახასიათებას, ფორმას, ცალკეულ კომპონენტებს (თემა, პასუსი, დაპირისპირება, ინტერმედია, სტრეტა), კილო-პარმონიულ მხარეს, ზოგჯერ პოლიფონიურ ტექნიკას (რთული კონტრაპუნქტი), ფუგათა დრამატურგიულ ფუნქციას. ნაშრომში განხილული ფუგები წარმოდგენილია როგორც დამოუკიდებელი პი-



ესის ან ნაწარმოების მონაკვეთი სახით, ისე მცირე ციკლის შემადგენლობაში („პრელუდია და ფუგა“, „პასაკალია და ფუგა“...), აღნიშნულია მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებები. აქვე დავძენთ, რომ ამ ნარკვევში თანმიმდევრულად გაანალიზებულია ქართულ მუსიკაში პირველი დიდი პოლიფონიური ციკლი — ნ. გუდიაშვილის „24 პრელუდია და ფუგა“. გარდა ფუგირებული ფორმებისა, შედარებით მოკრძალებულადაა განხილული პოლიფონიური ვარიაციები ზოგიერთი კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ფუგირებული ნაწარმოებების ანალიზის დროს ზოგ შემთხვევაში მახვილი გადატანილია კილო-ტონალური საკითხების დეტალურ განხილვაზე.

ა. შავერზაშვილის წინამდებარე ნაშრომი მნიშვნელოვანია იმით, რომ მასში პირველადაა თავმოყრილი ნარკვევები მთელ რიგ ქართველ კომპოზიტორთა პოლიფონიაზე. ამ გამოკვლევიდან ბროშურის სახით გამოქვეყნებულია მისი ერთი მონაკვეთი „შ. მშველიძის ფუგები“.

ზოგად სასიათს ატარებს ს. ნასიძის სტატია „პოლიფონიური ხერხეზი ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“, მასში საუბარია კომპოზიტორის პოზიციიდან აღქმული ოპერის შემდეგ მხარეებზე: პოლიფონიურობაზე, მის როლზე ზ. ფალიაშვილის ხსენებულ ქმნილებაში. მითითებულია იმიტაციური და პოლიმელოდიური პოლიფონიის გამოვლენის ზოგიერთი შემთხვევა. ხაზგასმულია ქართული ხალხური და დასავლეთ ევროპული პოლიფონიის ელემენტების სინთეზი ოპერაში.

იმ ნაშრომთა შორის, რომელშიც ქართველ კომპოზიტორთა პოლიფონიის საკითხები განიხილება, ყურადღებას შევაჩერებთ თ.ს.კ. სამეცნიერო შრომების კრებულებში გამოქვეყნებულ ლ. მარუაშვილის სტატიებზე;

პირველ რიგში გამოვყოფთ სტატიას „იმიტაციური პოლიფონიის პრინციპები ს. ცინცაძის შემოქმედებაში“. იგი ეძღვნება კომპოზიტორის საკვარტეტო შემოქმედებას, რომელშიც მიზანდასახულადაა გამოკვლეული პოლიფონიური, ფუგირებული ფორმები. კერძოდ: თემატიკაში და თემატური განვითარების პროცესი, თემის დია-

ტონური და ქრომატული საწყისების ფარდობა კომპოზიტორის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში, კილო-ტონალური განსაზღვრულობის საკითხი, თემის და საწინააღმდეგო ნაკვებობის ურთიერთობა.

აღსანიშნავია, ასევე, ლ. მარუაშვილის სტატია „პოლიფონიური ფორმების შესახებ ს. ნასიძის შემოქმედებაში“. ამ ნაშრომში განიხილება ინვეციების ინტონაციური მხარე, თემატიკაში და მისი განვითარების მეთოდები, კომპოზიციური სტრუქტურა. მომდევნო მონაკვეთში ავტორი შეისწავლის კომპოზიტორის ფუგებს, სადაც იგი დამაჯერებლად გამოყოფს მათ მთავარ თავისებურებას — პროცესუალობას. აქ მრავალმხრივად არის გამოკვლეული ფუგების თემატიკაში, ინტონაციური-მელოდიური განვითარება, ვერტიკალის და პორიზონტალის საკითხები, მათი ურთიერთმიმართება; ყურადღება გამახვილებულია ფუგის ფორმის სიმფონიზაციისკენ სწრაფვაზე, პოლიფონიური ფორმების აღმავალ დინამიურ ხაზზე. ამ ნარკვევის შემდეგი მონაკვეთი დაკავშირებულია ოსტინატურ ვარიაციებთან, სადაც განხილულია თემის და კონტრაპუნქტების საკითხი ვარიაციებში, თვით ვარირების ხერხები. განხილულია თავისუფალი ოსტინატოს შემთხვევებიც, რასთან დაკავშირებითაც ავტორი ეყრდნობა მის ზადერაკისეულ დაყოფას და აანალიზებს დისკრეტულ, მოტივურ-ვარიანტულ და კონტრასტულ-მოტივური ოსტინატოს მაგალითებს. ნაშრომში გამოკვლეულია კონტრასტული პოლიფონიის გამოყენების შემთხვევებიც, სადაც საკვებით სამართლიანადაა მითითებული ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციების გარდასახვა ს. ნასიძის პოლიფონიურ ფორმებში. მკვლევარი შეეხება ასევე სონორულ კონტრაპუნქტებსაც, რომელიც შესწავლილია ძირითადად კომპოზიტორის ბლოკ პეროდის ნაწარმოებების მაგალითზე. ნარკვევში არაერთხელ აღნიშნულია პოლიფონიის ტრადიციული და არტრადიციული ხერხების ქართული ხალხური პოლიფონიის ელემენტებთან შერწყმა ს. ნასიძის ქმნილებებში.

ამ კომპოზიტორთან დაკავშირებით მღვთითებთ ასევე ნ. ყენცის სტატიას





„პოლიფონიის და ორკესტრობის როლი ს. ნასიძის სიმფონიურ პარტიტურებში“, რომელშიც სიმფონიების საორკესტრო ქსოვილის თავისებურებებთან ერთად ავტორი განიხილავს შრეთა პოლიფონიური ფაქტურის შემთხვევასაც.

ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში გამოკვლევულ ქართულ კომპოზიტორთა პოლიფონიურ ფორმებზე საუბრის დასასრულს აღნიშნავთ მ. ნადარეიშვილის სტატიას „ოსტინატო ქართული კომპოზიტორების შემოქმედებაში“, რომელშიც საინტერესოდ და დამაჯერებლად გამოკვლეული ოსტინატოს ფორმების, სახეების გამოვლენის შემთხვევები, მათ შორის პოლიფონიურ მუსიკაში. ასე მაგალითად: ბასო — და სოპრანო-ოსტინატური ვარიაციები, იმიტაციური ოსტინატო, სონორული პოლიოსტინატო, თავისუფალი ოსტინატო ქართველ კომპოზიტორთა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში. გარდა ამისა, ამავე ავტორის მიერ ნ. გაბუნიას „ივანში“ მოთავსებული ფუგის 3 რედაქციის ანალიზის საფუძველზე სპეციალურად, ვრცლად განხილულია ოსტინატოს პრინციპის გამოვლენა ფუგის საერთო კომპოზიციაში, თემაში, მისი განვითარების პოლიფონიურ ხერხებში (უსასრულო კანონი, კანონური სეკვენცია), პოლიცილოურ, პოლიოსტინატურ შესამებებში.

ლ. მარუაშვილი თავის ერთ-ერთ სტატიაში „პოლიფონიური ფორმების შესახებ გ. ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში“ ერთ-ერთი პირველი იკვლევს ზოგიერთ ახალ, XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკისათვის დამახასიათებელ ფაქტურის სახეებს ქართული კომპოზიტორის შემოქმედებაში. მხედველობაში გვაქვს ზემოაღლნიანობა, კომპლემენტარულ-სონორული კონტრაპუნქტი, მულტიფონია, მიკრო, კვაზი—და სტერეოპოლიფონია. ავტორი მოკლედ შეეხება ტრადიციული პოლიფონიური ხერხების გამოყენების შემთხვევებსაც გ. ყანჩელის სიმფონიებში. ფაქტობრივად, ამ სტატიაში განისიღება სონორული პოლიფონიური ფაქტურა.

ყურადღების ცენტრში მოექცა ასევე ბ. კვერნაძის პოლიფონიური აზროვნება. ამ საკითხს მიმართა სადისერტაციო ნა-

შრომის „ბ. კვერნაძის სიმფონიური შემოქმედების სტილის საკითხები“ ერთ-ერთ თავში ე. წეროქემ. ავტორი მართებულად აღნიშნავს, რომ კომპოზიტორი იშვიათად წიმართავს იმიტაციურობას და რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკას, მაგრამ ინტენსიურად იყენებს პოლიმელოდიურ წყობას, რაც დაკავშირებულია თემატური განვითარების მუდმივი განახლების იდეასთან.

ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში განხილულ ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხთა შორის ყურადღებას იმსახურებს დიდი პოლიფონიური ციკლის პრობლემა. მხედველობაში გვაქვს ნ. გუდიაშვილის „24 პრელუდია და ფუგა“.

აღნიშნავთ ნ. ოდიკაძის სადიპლომონაშრომს „ნ. გუდიაშვილის „24 პრელუდია და ფუგა“ ფორტპიანოსათვის“ (1976), რომელშიც შესწავლილია ფუგების სტილური ნიშნები; ნაშრომი ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ ციკლის მეცნიერული გამოკვლევის პირველი შემთხვევაა. ავტორი შეეხება მიკროციკლის სტრუქტურას, ჟანრულ-სახეობრივ მხარეს, ფუგის თემასთან დაკავშირებულ საკითხებს, საწინააღმდეგო ნაგებობას, ინტერმედიათა, პრეკუპტონიკას, ფუგის ფორმას და ეროვნული ხალხური და დასავლეთ ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციების შეხამების საკითხს.

ლ. მარუაშვილის სტატიის „დიდი პოლიფონიური ციკლის დრამატურგიული ერთიანობის პრობლემისათვის“, ძირითადი იდეა ნაშრომის სათაურშივეა გამოკვეთილი. იგი მიზანდასახულად განიხილავს ნ. გუდიაშვილის „24 პრელუდიის და ფუგის“ აკების პრინციპს, დრამატურგიას, ზოგად დამახასიათებელ ნიშნებს; მათ შორის — მცირე ციკლის საკითხს, პოლიფონიურ თემატიკას, ეროვნულ ნიშანთვისებებს, ტრადიციასთან მიმართების საკითხს.

\* \* \*

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში გამოკვლეული უცხოური მუსიკის პოლიფონიის პრობლემატიკა ძირითადად დაკავშირებუ-



ლია დიდი პოლიფონიური ციკლების, პოლიფონიურ ციკლვარეშე ფუგების და პოლიფონიური ვარირების საკითხთან, რომელიც მოიცავს პოლიფონიური მუსიკის განვითარების ყველა ეტაპს, დაწყებული შუა საუკუნეებიდან, დამთავრებული თანამედროვე მუსიკით. შესაბამისად განიხილება ცალკეული პოლიფონიური ფორმები, ჟანრები, ზოგ შემთხვევაში პოლიფონიური ხერხები, პრინციპები, იშვიათად პოლიფონიური ტექნიკა.

გარკვეული დანიტერესება შეინიშნება პოლიფონიური ციკლებისადმი, რაზეც სწორედ ასლა შევჩერდებით.

პოლიფონიური ხელოვნების უბადლო ოსტატის — ბახის მალაღმსახურული ქმნილება „კარგად ტემპერირებული კლავირი“-ს ორივე ტომი არაერთი მეცნიერისათვის გამძაღრა მრავალმხრივი კვლევის ობიექტი. მათ შორის გამოყოფთ ქართველი მუსიკისმცოდნის, შ. ასლანიშვილის მიერ შესრულებულ ნაშრომს „ი. ს. ბახის ფუგების ფორმისშემქმნელი პრინციპები“.

წინამდებარე გამოკვლევა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში შესრულებულ დასავლეთ ევროპული პოლიფონიური მუსიკისადმი მიძღვნილ ნაშრომთან გამოირჩევა ავტორის მიერ საკითხისადმი ახლებური მიდგომით და „წარმოადგენს ცდას დაადგინოს ბახის ფუგების ციკლის ფორმის წარმოქმნის პრინციპი“ (გვ. 40) (ვერედები. მითითებულია ნაშრომის ქართული ვარიანტის მიხედვით). მკვლევარი ნაშრომში შეეხება თემატიკის ფუგაში (თემის „ექსპოზიციური“ და „დამუშავებითი“ ფუნქცია), სტრუქტურულ ელემენტებს, ტონალური განვითარების საკითხს და მის თემატურ მსჯერესთან დამოკიდებულებას, ფუგის ფორმის დანაწევრების „პირველად“ და „მეორად“ ნიშნებს, ფორმის ნაწილების ურთიერთმიმართებას.

შ. ასლანიშვილის აზრით ფუგის ფორმის განვითარების ისტორიაში ბახის ნოვატორობა გამოიხატება შემდეგში: „1. თემის ექსპოზიციური (მყარი) და დამუშავებითი (მერყევი) ფორმების მკაცრი დიფერენციაციის პრინციპის დადგენა; 2. თემის (ან თემების) გატარების მკაცრი და ლოკუსურად გამართლებული კანონზომი-

ერება — ერთგვარი ფუნქციის მქონეობის (ან თემების) გატარების ჯგუფებად გაერთიანება, რის გამოც ფუგის მთელი ფორმა იყოფა ცალკეულ დამოუკიდებელ ექსპოზიციურ ან დამუშავებით ნაწილებად“ (გვ. 39). იგი აღნიშნავს, რომ „მუსიკისმცოდნეობის ლიტერატურაში ბახის ფუგები განხილულია ისეთი პოზიციებიდან, რაც ხელს არ უწყობს მათი ფორმის სტრუქტურული აღნაგობის მართებულ განსაზღვრას“ (გვ. 40). ავტორის მითითებით „ყველა გამოკვლევაში თითქმის არავითარი ყურადღება არ ექცევა უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს, რომელსაც ფორმის განსაზღვრისას გადაწყვეტი რილი ენიჭება — სახელობრ, თემატურ განვითარებას“ (გვ. 41). მაგრამ თუ ასლანიშვილი თავის ნაშრომში მართებულად აღნიშნავს რიმანის და ზოკიერთი სხვა მკვლევარის შრომაში ტონალური ფაქტორის უმთავრეს როლზე ფუგის ნაწილების ფუნქციურ გამოკვეთაში, თვითონ პირიქით, ფუგის ფორმის განსაზღვრაში, ჩვენი აზრით, ტონალურ-პარმონიულ მხარეს მეტად მოკრძალებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. შედეგად იგი გამორიცხავს ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირი“-ს ფუგებში ძველბურს სონატური ფორმის, ან მისი ელემენტების არსებობას. ეს კი იწვევს გაკვირვებას, რადგან ჰენდელთან, სკარლატისთან და სხვა კომპოზიტორებთან ერთად ძველბური სონატური ფორმის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი ი. ს. ბახის შემოქმედებამ, მათ შორის სწორედ ფუგებმა შეასრულა. აი რა აზრისა ამ საკითხთან დაკავშირებით ვ. პროტოპოპოვი: «Проблема сонатности у Баха — одна из важнейших в истории музыкальных форм... Бах, освоив наследие предшественников, значительно обогатил их художественные формы, постепенно выработывая принцип сонатности, за которым было будущее. Без творений Баха история сонатной формы немислима, они содержали ее в элементах, которые готовы были образовать новое качество формы, а иногда его и образовывали. Отрывать сонатность от баховского стиля невозможно, как и невозможно превратить ее в явление, незначительное сонатности венских классиков». (გვ. 146). და კიდევ: «У Баха... fuga же с ее монотемностью давала как раз возможность



პოლემიკის ერთ-ერთი საკითხი „პოლიფონიის ერთმანეთში გაერთიანების შესახებ“ (გვ. 197).<sup>2</sup>

აღნიშნავთ შ. ასლანიშვილის მიერ შექმნილ ბაზის პოლიფონიასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ შრომას — „ი. ს. ბახის ორ და სამხმიანი ინვენციები“. მეცნიერი თავს არიდებს კომპოზიტორის მიერ გამოყენებული პოლიფონიური ტექნიკის სრულმასშტაბიან განხილვას, რითაც აიხსნება წინამდებარე შრომის უფრო მეთოდური, ვიდრე წმინდა მეცნიერული დანიშნულება.

ასლა შეეჩერებოდა XX საუკუნის კომპოზიტორთა პოლიფონიური ციკლებისადმი მიძღვნილ შრომებზე.

უპირველესად გამოვეყოფთ ვ. ვლასოვის სადილო მოსონს „პ. პინდემიტის პოლიფონიური ციკლი „Ludus tonalis“, რომელიც მაღალი პროფესიული დონით, თემისადმი სიღრმისეული მიდგომით გამოირჩევა. მოცემულია სხვადასხვა ციკლის სრული და საინტერესო დახასიათება. ნაშრომში გამოკვეთილია ავტორისეული სამეცნიერო კონცეფცია. იგი სამბეგრის მოტივებს და არახუსტის ამერიკულობას განიხილავს სხვადასხვა პარამეტრში. ვარდა იმისა, რომ ვერცხლად განაწილებულია ციკლში შემავალი პრელუდია, ფუგები, ინტერლუდები და პოსტლუდია, დამაჯერებლად გამოკვლეულია ასევე დიდი პოლიფონიური ციკლის დრამატურგიის საკითხი.

ასევე შევეხებით ს. ეგიაზაროვას სადილო მოსონს „დ. შოსტაკოვიჩის op. 87 ფუგების სტილური თავისებურებანი“. ავტორი შოსტაკოვიჩის პოლიფონიური ციკლის ფუგების ექსპოზიციური ნაწილების მაგალითზე მიზანმიმართულად იკვლევს მათ სტილურ ნიშნებს. შესაბამის ლიტერატურაზე დაყრდნობით დეტალურად განიხილება თემასთან დაკავშირებული საკითხები, პასუხის თავისებურებები, დაპირისპირებები ასევე ხმათა შესვლის არქიტექტონიკა პოლიფონიურ ფორმაში.

რაც შეეხება რ. შივდრინს, გამოვეყოფთ ტ. ნაკორსკაიას სადილო მოსონს „რ. შივდრინის „24 პრელუდია და ფუგა“.

კილო-პარმონიული ენის ზოგირითი საკითხი“.

ავტორს განხილული აქვს XX საუკუნის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ისეთი რთული საკითხები, როგორცაა ქრომატული ტონალობა, კილო-ტონალური განსაზღვრულობა, ფუნქციური სიმყარის სარისხი, აკორდიკა, პარმონიული საწყისი და მისი გავლენა პოლიფონიურ ფორმაზე. ყოველივე შემოსხენებული დამაჯერებლადაა გამოკვლეული ფუგის, მისი კომპონენტების და პრელუდების ანალიზის საფუძველზე. ფაქტობრივად, აქ შესწავლილია პოლიფონიური ციკლის პარმონიული მხარე.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში განხილულ პოლიფონიურ ციკლებზე საუბრის დასასრულს აღვნიშნავთ, რომ ს. ოყერმის მიერ სადილო მოსონში განხილულ იქნა საქართველოში სრულიად უცნობი ნაწარმოებები, ი. ს. ბახის თანამედროვე ბერნჰარდ ქრისტიან ვებერის „24 პრელუდია და ფუგა“, სადაც ავტორმა შემოგვთავაზა დიდი პოლიფონიური ციკლის პრელუდების და ფუგების დამაჯერებელი სტილური დახასიათება.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ფართოდაა გამოკვლეული პოლიფონიური ვარიანტების საკითხი, როგორც პრინციპის, ისე ფორმების, ჟანრების დონეზე, რაც მოიცავს სხვადასხვა ეპოქის ევროპულ პროფესიულ მუსიკას, დაწყებული შუა საუკუნეებიდან დამთავრებული XX საუკუნის მუსიკით.

მათ შორის გამოვეყოფთ დიდი დოლიძის სადილო მოსონს და სადისერტაციო შრომებს: „მოტეტის ფორმის განვითარების ისტორია“ და „გიომ დე მასოს მრავალხმიანი სიმღერა“. პირველ მათგანში, შესაბამის უცხოურ ლიტერატურაზე დაყრდნობით და აქტიური გამოყენებით, განიხილება შუა საუკუნეების და აღორძინების ეპოქის ძირითადი პოლიფონიური ჟანრები, სადაც ყურადღების ცენტრში სწორედ მოტეტია მოქცეული. ავტორი შეისწავლის მოტეტის, (და არამარტო მის) პოლიფონიური ფაქტურის თავისებურებებს, კონტრაპუნქტებს, მათ ურთიერთმიმართებას, ზოგჯერ ესება პოლიფონიურ ტექნიკასაც. აღსანიშნავია, რომ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში მოტეტის ფორმის ისტორია, შუა საუკუნეების

2 Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.



და აღორძინების ეპოქის სხვა ფორმა-ჟანრები, მათი პოლიფონიური მხარე, პირველად ქართულ ენაზე ამ შრომაში იქნა განხილული, რამაც გამოიხატება მისი მნიშვნელობა.

დ. დოლიძე თავის სადისერტაციო ნაშრომში მიმართავს არს ანტიკას და არს ნოვასათვის ტიპურ პოლიფონიურ ფორმებს, ჟანრებს. სიღრმისეულად, სპეციალურად გამოკვლეულია გიომ დე მასოს საერო სიმღერების (ბალადა, რონდო, ვიარელე) კომპოზიციური თავისებურებები. თვით პოლიფონიის საკითხებს ნაკლებად ადგილი ეთმობა, თუმცა ზოგჯერ მითითებულია საერო სიმღერების პოლიფონიური ფაქტურის, ტექნიკის, თავისებურებების შემთხვევები.

აღორძინების ეპოქის პოლიფონიურ მუსიკას შეეხება ს. კასიანის სადისერტაციო ნაშრომი „იგივეობის საკითხი ფრანკო-ფლამანდიელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში“. მართალია ავტორის მიზანს უშუალოდ პოლიფონიური მხარის განხილვა არ წარმოადგენს, მაგრამ დისერტაციაში იგივეობის ფენომენი გამოკვლეულია სწორედ ნიდერლანდელი პოლიფონისტების — გ. დუფაის, ი. ოკევემის, ი. ობრესტის და უოსკენ დე პრეს შემოქმედების მაგალითზე. თვით პოლიფონიის თვალსაზრისით, ღამაჯერებლად შესწავლილია ფორმების და ჟანრების (განსაკუთრებით მესა, მოტეტო) ფაქტურის ნიშან-თვისებები, კონტრაპუნქტები, პოლიფონიური განვითარების საშუალებები, პოლიფონიური ტექნიკა.

შუა საუკუნეების და აღორძინების ეპოქის მუსიკასთან მიმართებით კიდევ ერთ სადისერტაციო ნაშრომს შეეხებოთ. ესაა ლ. გოგოლაძის „ბასო ოსტინატოს ფორმირება X-XVI საუკუნეების დასავლეთ ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში“. ავტორი სხენებული ეპოქების ფორმა-ჟანრებს იკვლევს B. O-ოს პრინციპის გამოვლენის კუთხით. ანალიზის პროცესში კი შეეხება ამა თუ იმ პოლიფონიურ ხერხებს, ტექნიკას, თვით კონტრაპუნქტებს პოლიფონიურ ქსოვილში.

პოლიფონიურ ვარიაციებზე საუბრის დასასრულს გამოვიყოფთ მ. ნადარეიშვილის

ფუნდამენტურ სადისერტაციო ნაშრომს „ოსტინატოს ფორმები ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში“, რომელშიც მთელი სისრულით იქნა გამოკვლეული ოსტინატოს საკითხი, დაწყებული შუა საუკუნეების მუსიკიდან დღემდე.

რაც შეეხება ჩვენს მიერ ამ ნაშრომით დაინტერესებას, აღვნიშნავთ, რომ მასში ოსტინატოს პრინციპი ფართოდაა განხილული თვით პოლიფონიურ მუსიკაში. დისერტაციაში (და ავტორის მთელ რიგ გამოქვეყნებულ სტატიებში) გამოკვლეულია ვარიაციული ოსტინატო (tenore-, basso- და soprano ostinato), იმიტაციური ოსტინატო (მარტივი და კანონური პრიმო-ოქტავური: უსასრულო კანონი, stimmtausch), პედალური ოსტინატო (კონტინუალური, პულსირებული და ფიგურირებული), ოსტინატო ცალკეულ მუსიკალურ გამომსახველ საშუალებებში (რიტმული, რიტმულ-ბგერათსიმალღებრივი, პარმონიული, ფაქტურული). გარდა ამისა კლასიფიცირებულია ოსტინატოს შემდეგი სახეები: მონო- და პოლიოსტინატო, ვრცელი — და მიკროოსტინატო, თანმიმდევრული, დისკრეტული და მიგრირებული ოსტინატო, მკაცრი და თავისუფალი ოსტინატო. უნდა აღინიშნოს, რომ ოსტინატოს პრინციპი დისერტაციაში გამოვლენილია როგორც პოლიფონიურ ფორმებსა და ჟანრებში (მაგ. რომანესკა, პასამეცო ანტიკო, პასაკალია, ჩაკონა, გრაუნდი, მესა, მოტეტო, XVII საუკუნის ინსტრუმენტული არია), ისე საკომპოზიციო ხერხების, ტექნიკის (მოდუსური, იზორიტმული, ვარიაციული, იმიტაციური) დონეზე ყველა ისტორიულ ეპოქასთან მიმართებით, განსაკუთრებით XX საუკუნის მუსიკაში, მის პიზირდულ ჟანრებში, ფუგებში, კანონებში.

\* \* \*

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში წარმოდგენილ პოლიფონიასთან დაკავშირებულ საკითხებს შორის შეეხებოთ სახელმძღვანელოებს და პროგრამებს. ისტორიული რეალობა ისეთია, რომ ქართულ ენაზე შესრულებული სახელმძღვანელოების რი-



ცხვი ძალიან მცირეა. ამიტომ, მით უფრო დანტერესებას იწვევს ის ფაქტი, რომ პოლიფონიაში ამ ფონზე აღმოჩნდა ქართველ კომპოზიტორთა მიერ ქართულ ენაზე შექმნილი ორი ერთი და იგივე დასათაურების სახელმძღვანელო. გვულისხმობთ ა. ჩიმაკაძის და ნ. გუდიაშვილის „პოლიფონია“-ს. ა. ჩიმაკაძის სახელმძღვანელო უფრო ტრადიციულია. მასში ჩვენ ეინილავთ საუკუნეების მანძილზე აპრობირებულ თემებს, როგორცაა კონტრაპუნქტის, იმიტაციის და ფუგის თეორია. ნ. გუდიაშვილთან კი, რომელშიც მხოლოდ მკაცრი სტილის საკითხებია წარმოდგენილი, სიახლეა იმ თვალსაზრისით, რომ პოლიფონის კუთხით განიხილება აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სიმღერები; ხოლო ა. ჩიმაკაძის სახელმძღვანელოსაგან განსხვავებით მის ერთ-ერთ (VI) თავში ავტორი ცდილობს ძალიან მოკლედ შეეხოს შუა საუკუნეების და აღორძინების ეპოქის პოლიფონიურ ფორმებს და ჟანრებს. ნ. გუდიაშვილის სახელმძღვანელოში წააწყდით უზუსტობებს, წინააღმდეგობებს (განსაკუთრებით მაგალითებთან მიმართებაში).

რაც შეეხება ქართველ ავტორთა პროგრამებს პოლიფონიის კურსისათვის, გამოვიყოფთ საქართველოში პირველად დ. არუთინოვ-ჯინჰარაძის მიერ სპეციალურად მუსიკისმცოდნეობის სპეციალობის სტუდენტებისათვის შექმნილ პროგრამაკონსპექტს, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ პოლიფონიის თეორიის, არამედ პოლიფონიის ისტორიის საკითხებს, XI საუკუნიდან დღემდე; ხუთ სემესტრიანი კურსის ბოლო სემესტრი კი სპეციალურად ეთმობა ოცზე მეტი ქართველი კომპოზიტორის პოლიფონიას.

\* \* \*

ამგვარად, წინამდებარე თემის შესწავლის პროცესში ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია ყველა ის ნაშრომი, რომელიც ასე თუ ისე დაკავშირებულია პოლიფონიის პრობლემეტიკასთან, მიუხედავად მათი ჟანრისა, რომელთა გაანალიზების შედეგად კონკრეტულად ჩამოვყალიბეთ პოლიფონის რა საკითხები, პრობლემეტიკა, რო-

გორი სარისხით, ინტენსივობით იქნა გამოკვლეული ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში.

განხილვის ობიექტს წარმოადგენდა როგორც ქართული ხალხური, ისე ეროვნული და უცხოური პროფესიული მუსიკა განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. კერძოდ, ყურადღების ცენტრში მოექცა დიდი (და მცირე) პოლიფონიური ციკლები, ძირითადად პრელუდის და ფუგის სახით; ისეთი პოლიფონიური ფორმა-ჟანრები, როგორც — ფუგა, ფუგეტო, ინვენცია, პოლიფონიური ვარიაციები — პასაკალია, ჩაკონა (დამუშავებული ჰიესის სახით, ან მოთავსებული არაპოლიფონიურ ჟანრებში).

მკვლევარების მიერ ძირითადად შესწავლილია ფუგირებული ფორმების კომპონენტები (თემა, პასუსი, დაპირისპირება, ინტერმედია), აღნაგობა, კილო-ჰარმონიული მხარე; პოლიფონიურ ვარიაციებთან დაკავშირებით — თვით ოსტინატური თემის და ზოგჯერ კონტრაპუნქტების თავისებურებები. ფაქტობრივად გამოკვლეულია პოლიფონიური სტილის საკითხები. გარდა ამისა ზოგ შემთხვევაში განიხილება პოლიფონიის დრამატურგიული, ფორმა-შემადი როლი ცალკეული კომპოზიტორის შემოქმედებაში; ასევე ფაქტურის სახეები, მისი კომპონენტები (როგორც ხალხურ, ისე პროფესიულ მუსიკაში). მოკრძალებულად იყო წარმოდგენილი პოლიფონიური სერსები, იშვიათად კი — პოლიფონიური ტექნიკა (რთული კონტრაპუნქტი).

როგორც პოლიფონიის პრობლემეტიკასთან დაკავშირებული ჩვენს მიერ მოძიებული მასალის ანალიზმა ცხადყო, ამ ნაშრომებში ძირითადად (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) გამოკვლეული აღმოჩნდა პოლიფონიური ფორმების, ჟანრების, ასე ვთქვათ, სტატიკური მხარე — კომპონენტები, კონსტრუქცია, ციკლის აგებულება. მაგრამ, სმწუხაროდ, ყურადღების მიღმა დარჩა პოლიფონიური მუსიკის ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი როგორცაა ფაქტურის და თემატური განვითარების პროცესუალური მხარე, რასთანაც დაკავშირებულია პოლიფონიური ვარიანტების, რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკის გამოყენება.

რაც შეეხება ამ შრომებში პოლიფონიის თეორიის და ისტორიის საკითხების განხილვის თანაფარდობას, აღვნიშნავთ, რომ

ძირითადად დამუშავებულია პოლიფონიის თეორიის პრობლემატიკა.

ზემოხსენებული სხვადასხვა ჟანრის ნაშრომების მეცნიერულ-ხარისხობრივ მხარესთან მიმართებით, მათი შესწავლის შედეგად, ზოგადი ტენდენციის სახით გამოვლინდა, რომ ის ნაშრომები, რომლებშიც განიხილება ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები, შეიცავენ ვაცილებით მეტ მეცნიერულ სიახლეს, ვიდრე ისინი, რომლებიც დაკავშირებულია უცხოურ მუსიკალურ კულტურებთან. ბუნებრივია, ამას თავისი ახსნაც აქვს, რადგან ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები, ძირითადად, პირველადაა გამოკვლეული და ამ მხრივ წარმოადგენენ სიახლეს; ხოლო საზღვარგარეთის მუსიკის პოლიფონიის შესახებ უკვე არსებობს უცხოურ ენაზე მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა, რომლის გათვალისწინებითაც იქმნებოდა ამ სფეროსთან დაკავშირებული ჩვენს მიერ განხილული ნაშრომები. (თუმცა არსებობს გამოწაკლი-სებები, სადაც ავტორები რაიმე ახალი კუთხით იხილავენ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში უკვე დამუშავებულ საკითხს).

ამრიგად, თუ მხედველობაში მივიღებთ XX საუკუნის ქართულ მუსიკისმცოდნეობას და თვით მუსიკისმცოდნეთა დიდ რიცხვს, მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ პოლიფონიის პრობლემატიკა, დაკავშირებული, უპირველესად, ეროვნულ მუსიკასთან (და არა მარტო მასთან), მოკრძალებულადაა გამოკვლეული. ალბათ ამით არის გამოწვეული, რომ მთელი რიგი საკითხები, ისევე და ისევე პოლიფონიასთან მიმართებით, დღემდე გადაუჭრელია და მოითხოვს მომავალში შესწავლას, დამუშავებას, სრულმასშტაბიან ფუნდამენტურ განხილვას.

ამიტომ, დასასრულს, მივანჩნია რა ჩვენთვის პირველმნიშვნელოვანად ქართული მუსიკის ყველა შტოს (ხალხური მუსიკა, ძველი პროფესიული (საგალობლები) მუსიკა, XX საუკუნის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება) პოლიფონიური პრობ-

ლემატიკის კვლევა, რაც ბუნებრივია სრულიადაც არ გამორიცხავს უცხოურ მუსიკალური ხელოვნების ამ მიმართებით განხილვას, ჩამოვყალიბებთ ზოგიერთ მეცნიერულად პერსპექტიულ, აქტუალურ თემას, რომელიც ნაკლებად ან საერთოდ არაა განხილული ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში. ესენია: ქართული ხალხური მუსიკის პოლიფონია; ასევე საეკლესიო საგალობლების პოლიფონია; ქართული ხალხური სიმღერის და საგალობლების პოლიფონია (შედარებითი ანალიზი); ქართული ხალხური პოლიფონიური მუსიკის გარდატეხის პრინციპები პროფესიულ მუსიკაში; პოლიფონიის როლი ქართული მუსიკის სხვადასხვა ჟანრში (საფორტეპიანო, კამერულ-ინსტრუმენტული, სიმფონიური, საგუნდო და საოპერო მუსიკა); პოლიფონიის როლი XX საუკუნის, მათ შორის ახალგაზრდა თაობის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში; პოლიფონიური ხერხების როლი არაპოლიფონიურ ფორმებში, ჟანრებში; ფუგირებული ფორმები ქართულ პროფესიულ მუსიკაში; პოლიფონიური თემატიკის საკითხი; ასევე რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკა, მისი გამოყენების კანონზომიერებები ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში.

ვიმედოვნებთ, რომ პოლიფონიური პრობლემატიკა, მათ შორის ზემოთ ხსენებულიც, გახდება შემდგომი სპეციალური განხილვის საგანი, რისი საწინდარიც არის მკვეთრად გამოვლენილი ტენდენცია — ბოლო ათწლეულის მანძილზე პოლიფონიისადმი ყურადღების გააქტიურება მუსიკისმცოდნეთა მხრიდან.

ამგვარად, წინამდებარე სტატიის მიზანი იყო ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში პოლიფონიის საკითხების განხილვის სფეროს რეალური სურათის გამოვლენა და მიღებულ შედეგებზე დაყრდნობით ზოგიერთი საკვლევი პოლიფონიური პრობლემატიკის მინიშნება.



# გროველისა და სონიალურის პროტესტებისათვის საკითხი ქართულ კინოში

ოლიო ქანთი

10-იან წლებში ქართული პრესა აქტიურდება ილიას მტრების წინააღმდეგ. წიწამურში დატრიალებული ტრაგედია მწვავე დისკუსიისა და კამათის საგნად რჩება. ჟორდანის ცნობილი წერილი: „ქართველი ხალხი და ნაციონალიზმი“ სამარცხვინო დოკუმენტად ცხადდება, საზოგადოებრივი შეფასებით, „სანუკვარი სოციალიზმის“ იდეალებისადმი ერთგულებით დათრგუნულია „მამულიშვილური გრძნობა“, რომელიც დასელების მიერ რეაქციულ მოვლენადაც შეირაცხა.

„საკაცობრიო ბედნიერების დამყარება შეუძლებელია მშობლიური ეროვნებისადმი ლტოლვის, წინაპრების პატივისცემისა და ოჯახის სიყვარულის გარეშე. შეუძლებელია მთელი დედამიწის ერთ სამშობლოდ გამოცხადება“. სამშობლოს სიყვარული დედით იწყება, ფსიქიკის სხვადასხვაობა ვერ შექმნის საერთო ოჯახს, საერთო სამშობლოს... ეროვნული შემეცნება განსაზღვრულია (გაზ. „ერი“, 1914, № 6).

ილიას მკვლელობა საკმარისი არ აღმოჩნდა. 1913 წელს კვლავ აგორდა ილიას წინააღმდეგ მიმართული „პროტესტანტული“ ტალღა. პროტესტანტების საპასუხოდ, ხდება სოციალისტთა პარტიის „მოციქულებისგან“ განდგომა და ეროვნული იდეალების საჯაროდ აღიარება. გამოჩნდნენ ძალები, რომლებიც დაუპირის-

პირდნენ სოციალ-პოლიტიკურ პარტიათა ჰეგემონიას საქართველოში. უკვე მწვავედ აკრიტიკებენ სოციალ-დემოკრატთა პოლიტიკურ შეცდომებს ეროვნულ საკითხში (1915 წ. გაზ. „საქართველო“, მთავარი საქმე, № 22). „ეროვნული სხეული მაგრად, მტკიცედ უნდა იდგეს მკიდრო ტერიტორიებზე, რომელიც ერთსა და იმავე დროს მისი აკვანიცაა და საფლავიც“ (გაზ. „საქართველო“, ჩვენი სიტყვა. № 31 1915). დასელები იძულებულნი არიან აღიარონ, რომ „მამულიშვილური გრძნობა“ ბნელი, რეაქტიული მოვლენა კი არ არის, არამედ ისტორიის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს. „მამულიშვილობა ფსიქოლოგიური და ეტიუდური თვალსაზრისით, მხოლოდ უმადლესი ექსტაზია, ეროვნული გრძნობის ბაიარაღია“ (გაზ. „საქართველო“ № 6, დ. კასრაძე, „სანუკვარი სოციალიზმი და დაცობილი მამულიშვილობა“). პუბლიცისტიკის ამგვარი გააქტიურებისა და იდეოლოგიური კატაკლიზმების ფონზე, ქართული თეატრი ისევ პასიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. დგება საკითხი, რომ მეცნიერულ დონეზე შესწავლილი იქნას ქართული მოძრაობის ესთეტიკა, ქართული თეატრის ისტორია, ამიტომ ქართული თეატრის ცნება ქართველის განმსაზღვრელ, სულიერი დრამის შესატყვის ფორმებს ეძიებს. სანდრო ახმეტელი მოითხოვს, რომ ხელოვნებამ წარმო-



აჩინოს ეროვნული ფსიქიკა, ფსიქოლო-  
გიური თავისებურებანი, სულიერი წყობა.

1915 წელს ზუბალაშვილების სახალხო  
სახლში ხშირად იკრიბებიან და ქართუ-  
ლი ხელოვნების მომავალზე მსჯელობენ:  
ალ. წუწუნავა, ვ. გუნია, ს. ახმეტელი,  
იოსებ იმედაშვილი. მსჯელობის თემა ბე-  
ვრად სცილდება თეატრის სფეროს, მათ  
ყურადღებას განსაკუთრებით კინემატოგ-  
რაფი იპყრობს.

XX ს. 10-იან წ.წ. ქართულ პრესაში  
უკვე სერიოზული დანტერესება ჩნდება  
ქართული კინოს მიმართ. ჟურნალში „თე-  
ატრი და ცხოვრება“, ი. იმედაშვილი სა-  
ზოგადოებას მოუწოდებს შეიქმნას ფილ-  
მები — „ჩვენი“ წარსული ისტორიიდან  
ან მწერლობიდან... ქართველ მსახიობთა-  
გან ნათამაშევი“, უცხო, საკმაოდ მოზღ-  
ვავეებული კინოპროდუქციის დასაძლევად  
საჭირო ხდება დამოუკიდებელი, ქართული  
კინოწარმოების დაფუძნება. შეგვიძლია ავ-  
სახით და ვნახოთ ჩვენი ყოფა, ჩვენი ცხოვ-  
რება, და არა მარტო ჩვენ ვნახოთ, ვაჩვენ-  
ოთ უცხო ქვეყნებსაც. თავისი ქვეყნის  
მოსიყვარულეს სურს ჩვენი სამშობლოს  
ყოველი კუთხე, მისი ისტორია, ლიტერა-  
ტურული ნაწარმოები გააცნოს არა მხო-  
ლოდ საქართველოს, არამედ ევროპასაც.  
ქართული კინორეპერტუარის შესახებ სა-  
ჯარო მოხსენებას „ქართული კინემატოგრა-  
ფი ანუ ქართუზილი“, კითხულობს შალ-  
ვა დადიანი. იგი, როგორც პირველი სა-  
თამაშო ანუ მხატვრული ფილმის სცენარის  
ავტორი, „ფილმზე „ბერიკაობა-ყენობა“  
მუშაობის გამოცდილებას ითვალისწი-  
ნებს თავის საპროგრამო დებულებებში,  
სადაც ასაბუთებს კინემატოგრაფიული  
ენის, როგორც ყველასათვის მისაწვდომი  
და გასაგები ენის უპირატესობას რომელი-  
მე მრავალტომიან სამეცნიერო გამოკვ-  
ლევასთან შედარებით. იგი ქართული კი-  
ნოს ჟანრულ სტრუქტურას მხატვრული  
ნაწარმოების ეროვნული და ისტორიულ-  
მეცნიერული ფასეულობიდან გამომდინა-  
რე აყალიბებს. მისი აზრით, ეთნოგრაფი-  
ული ყოფისა და ისტორიული ხასიათის  
ფილმებში უნდა აისახოს „სურათები ჩვე-  
ნი წარსულიდან, თუ რანი ვიყავით, სად  
ვცხოვრობდით, რა კულტურული აღლაკი

(ძალა) გვექონდა“. გარდა ამისა, ქრონოსტა-  
რატიები ჩვენი პოეზიისა, წარსულისა  
და ახლისა, სურათები ვეფხისტყაოსნისა,  
ამირანდარეჯანიანისა, დიდი მოურავისა,  
ხალხურ თქმულებათა — ამირანისა, არსე-  
ნასი, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის  
და სხვათა კინემატოგრაფიული დასურა-  
თება“. ნიშნდობლივია, რომ დადიანსე-  
ული საპროგრამო თეზისები გამოიცხავე-  
და კინოს მიმართ კომერციულ (ე. წ. სა-  
ლაროს) დამოკიდებულებას, რადგან, ქა-  
რთულ კინოს მეტადრე, უცხოეთის წინაშე  
უპირველესად ეროვნული მისი ღირსეუ-  
ლად წარმოჩენის მისია უფრო ევალბოდა.  
ასევე არ იყო მოხსენიებული სოციალურ-  
პოლიტიკური ბრძოლის ამსახავი თემები,  
რაც იმაზედ მიგვანიშნებს, რომ ეს საკითხი  
მოწინავე საზოგადოებისთვის კვლავ  
მტკიცეულ პრობლემად რჩებოდა და  
მთელი ძალისხმევა ეროვნული ღირსების  
აღდგენისკენ იყო მოზილიზებული. პავლე  
თუმანიშვილის აზრით, ქართულ კინოს  
სახლში წიგნის ანუ განმანათლებლის ფუ-  
ნქცია უნდა შეესრულებინა და ამ გზით  
მოეტანა ნამდვილი სიკეთე და სარგებლო-  
ბა. ამგვარად, იმ დროს არსებული, მდარე  
გემოვნებისა და „ბრბოს მდბალი ინს-  
ტინქტების“ დამაკმაყოფილებელი, უფუ-  
ნქციო ფილმების ალტერნატივად, ქარ-  
თველ კინოიდეოლოგთა ცალკეული მოსა-  
ზრებებიც მკაფიოდ დაფიქსირდა. გერმანე  
გოგიტიძე ადვილად მოიპოვებს ქართვე-  
ლი კომერსანტების ნდობასა და ფინანსურ  
მხარდაჭერას, და ზუგდიდის თეატრის და-  
მაარსებელი, 1915 წელს პირველ ქართულ  
კინოფირმას აყალიბებს, სადაც ევ. ნინოშ-  
ვილის მოთხრობის „ქრისტინეს“ ეკრანი-  
ზაციისთვის რეჟისორად ალ. წუწუნავას  
მიიწვევს. ამ დროს, ქართული თეატრი  
მძიმე კრიზისიდან გამოსავალ გზებს ეძებს.  
განსაკუთრებით მწვავე და კატეგორი-  
ულია სანდრო ახმეტელის გამოსვლები ზუ-  
ბალაშვილების სახალხო სახლში. იგი ქა-  
რთული დრამატურაგის სისუსტის მიზე-  
ზად უპირველესად ქართულ თეატრს ასა-  
ხელებს, რომელიც უძლურია გამოსატოს  
ხალხის სულისკვეთება, მისი ტკივილი და  
სიხარული. ახმეტელისეული კრიტიკაც  
თეატრის ტრადიციების წინააღმდეგ არის



მიმართული, რაც ერთგვარ რიტორიკაშიც გადადის: „ვეითხრა ჩვენ თეატრმა, ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ნება? რით საზრდოობს? რა ასულდგმულებს? ვიცნობთ ჩვენ ქართველი ადამიანის სულიერ დრამას?...“ (ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, ვ. კიკნაძე, „ხელოვნება“ 1988 წ. № 3, გვ. 128). მოგვიანებით, სანდრო ახმეტელი სამხატვრო თეატრის იმ „ტრაფარეტულად გაზეპირებულ ჩონჩხზე“ აგებული ქართული დრამების წინააღმდეგ ილაშქრებს, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და რეჟისორიც ალ. წუწუნავა იყო. ამგვარი დაპირისპირების მიუხედავად, ტრადიციულისა და ნოვატორობის ურთიერთშერწყმის საინტერესო ექსპერიმენტად ჩაითვლებოდა „ქრისტინეს“ ეკრანიზაციაზე მუშაობა, რასაც ს. ახმეტელი და ალ. წუწუნავა ერთობლივად აპირებდნენ. ამ ორი სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა შემოქმედებით ტანდემის მიზანიც იმ ახალი დრამატურგიული პრინციპების დამკვიდრება იყო, რომლის თეატრში გატარებასაც მოითხოვდა ახალგაზრდა თაობის რეჟისორი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს შემოქმედებითი დიალოგი ვერ შედგა, ფილმზე „ქრისტინე“ მუშაობისას ალ. წუწუნავა აუცილებლად გაითვალისწინებდა ქართული დრამის იმ კონკრეტულ პრობლემას, რასაც ასე მტკივნეულად განიცდიდა სანდრო ახმეტელი.

წინაშურის ტრაგედიამ საზოგადოებაში ქრისტიანული მსოფლალქმა გაადვილა. ილიას ავანგურული მკვლევლობა ქრისტეს ჯვარცმასთან იყო შედარებული (იხ. ევდოშვილის წერილი: „ჯუარს აცვი, ჯუარს აცვი ეგე“). ფილმის „ქრისტინე“ იდეურ ქვაკუთხედს რელიგიური მოტივი განსაზღვრავს, რაც სოციალურ თემას სიმწვავეს უკარავს. ცოდვით დაცემული, მეძავი დედაკაცის ქალაქური თავგადასავალი, თავის მხრივ, ბიბლიის თემას და წმინდანთა ცხოვრებას ეხმანება (მაგ. მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრება). ფილმის გმირის — ქრისტინეს პირადი დრამა ცოდვითაგან განწმენდა-კათარზისი, მიტევების სახარებისეული მოტივებით აიხსნება (ფილმის სახელწოდება ქრისტინე მიგვანიშნებს ნა-

წარმოების რელიგიურ ასპექტზე — ქრისტინე — ქრისტე — ქრისტიანი). ამდენად, გმირის პირადი ცხოვრება ფილმში ეროვნული დრამის მასშტაბებს იძენს. საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე მძიმედ იმოქმედა ილიას მკვლევლობის ფაქტმა, რომლის მიზეზად სახელდება ერის ცოდვით დაცემა და ეროვნული (იუდასებრი) ღალატი, რასაც მოჰყვა ეროვნული დანაშაულის საჯარო აღიარება, შესაბამისად, ქართველ ხალხში გაჩნდა დრმა სინანულის, ურთიერთმიტევებისა და კათარზისის მოთხოვნილება. სულიერი გარდატეხის პროცესები უნდა აესახა ქართულ დრამასაც.

ქრისტინეს, როგორც კინოგმირის პოპულარობას მოწმობს ლალო გუდიაშვილის ფერწერული ტილო ქრისტინე (1919), რომელიც როგორც ჩანს, უშუალოდ ფილმის შთაბეჭდილების ქვეშ არის შექმნილი. ახალგაზრდა ავტორის ეს ნამუშევარი მხატვართა გამოფენაზე გრივოლ რობაქიძის ყურადღებასაც იპყრობს, რომელიც როსკიპი ქალის პორტრეტში საეკლესიო მხატვრობის ნიშნებს და ერთგვარ ასკეტოზმს შეიცნობს: „გუდიაშვილის სენსუალოზმი ასკეზით იკვებება, — ეს გამოუცნობია... აქ მხოლოდ მის როსკიპს აღვნიშნავ. ექსპრესიის მხრით ეს სურათი პირდაპირ ჯადოსნურია. ტანის ასეთი აშარული აფხორცობა აღმოსავლურს ფონზე ჯერ არავის გამოუცია: აფხორცობით აწივლებული ტანი ძველი წმინდანის სახით იტკირება: მის წითელ ტურნებში არის ლუესის კონცა, მაგრამ მისი თვალებით ამა სოფლის განწმენდა გამოიხატება“ (ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა, ვახ.: საქართველო, 1918. 920).

გრ. რობაქიძე თავის წერილში: „ოსკარ უილიდი“ ქართველი ერის ოცნებას თავისუფლებაზე მხოლოდ რეალურ სინამდვილესთან უწყვეტ კავშირში განიხილავს: „ის, ვინც უარყოფს მიწას, მას იგი მიწა სამარეს უმზადებს. ღიახ, ვინც უარყოფს სინამდვილეს, მას იგი უარყოფა საშინელი შურისძიებით მოევლინება თავს. ჩვენ უნდა ვეტრფოდეთ არა იმ ოცნებას, რომელიც სინამდვილეს უარყოფს, არამედ იმ ოცნებას, რომელიც სინამდვილეს სისხლსა და ზორცს შეასხამს“ —



(სახ. გაზეთი, 1916, 920). წერილის ავტორს მხედველობაში აქვს საკუთარ მიწას მოწყვეტილი, კოსმოპოლიტურ იდეებს ნაზიარები დასელები, რომლებიც ეროვნულ ფასეულობათა იგნორირებით, ეროვნული ცნობიერებისთვის უცხო, სოციალისტური დოქტრინის განყენებულ და აბსტრაქტიზებულ იდეა-ფორმულებს ემსახურებოდნენ. ეროვნული ცნობიერების რღვევის შედეგი ექსპრესიული სიძლიერით აისახა პირველ ქართულ კინოდრამაში „ქრისტინე“. ფილმის იდეურ-მხატვრული ანალოზი საშუალებას გვაძლევს ეს კინონაწარმოები იმ დროის ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში განვიხილოთ. შემთხვევითი არ არის გ. გოგიტიძის და ალ. წუწუნავას ევ. ნინოშვილის ეკრანიზაციით დაინტერესება (საგულსხმოა, რომ შ. დადიანის კინოსაპროგრამო მოხსენებაში არ ფიგურირებს ევ. ნინოშვილი). ცნობილია, რომ ევ. ნინოშვილი თვითონ დასელებმა III დასის მეთაურად და სოციალურ-დემოკრატიული მოძრაობის მოძღვრად აღიარეს. 1909 წლის გაზეთი „ჩვენი აზრი“ ევ. ნინოშვილს რევოლუციური საქართველოს მეთაურადაც მოიხსენიებს, როცა თავის დროზე, იმავე გაზეთიდან მკაცრად მოითხოვდნენ ილიას, როგორც ხალხის მყველეველი მეზატონის და მუშათა რევოლუციური მტრის გასამართლებას. იგივე ტენდენცია კვლავ იჩინეს თავს და მწვავე დაპირისპირების საბაზი ხდება 20-იანი წლების I ნახევარში.

„ქრისტინეს“, როგორც მოთხრობის ეკრანიზაცია, გარეგნულად თითქოსდა პასუხობდა დასელებისთვის აქტუალურ — გლახთა სოციალური უსამართლობისა და ჩაგვრის აქტუალურ პრობლემებს: აზნაურისგან მოტყუებული და დამცირებული გლახის გოგო — ქრისტინე შეურაცხყოფას ვეღარ იტანს და სოფლიდან ქალაქში გადის. ქრისტინე ქალაქში უსახსროდ, უსახლკაროდ რჩება და მას აიძულებენ მეძავობით ირჩინოს თავი. ფილმის აზრობრივ-მეტაფორული სტრუქტურა კლასობრივ მომენტს თანდათან უკანა პლანზე აქცევს და ეროვნული ტრაგედიის მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებას წარმოაჩენს. ქრი-

სტინეს, როგორც კინოგმირის ედრემატიზაციის მშობლიური მიწის უარყოფით ანუ უსახსროდ კუთარ მიწასთან განმორებით აისხნება. ღარიბი და დაუცველი გლახის გოგო სოფლიდან ქალაქში გაქცევით ცდილობს მოიპოვოს ბედნიერი ცხოვრება, მაგრამ უცხო გარემოში მოხვედრისას კარგავს საკუთარ მე-ს, საკუთარ ნახელს — საროსკივის მეზატრონე — სახალია ქრისტინეს რაპილად აქცევს და ურისს ლამაზ ქალად წარუდგენს ქალაქს. ცნობილია, რომ გლახობა რევოლუციურ იდეებს სწორედ ქალაქიდან ეზიარა, რაც ყოველგვარ პართულ შეხედულებებს გამიჯნული მოწინავე ქართული პრესის შეფასებით, მისივე ანუ გლახობის სოციალური გადაგვარების საბაზი გახდა, ანუ გლახის მიწისგან მოწყვეტას მისი სოციალისტაცია მოჰყვა (ამ ფაქტზე თავის დროზე მიუთითებდა ე. გუნის რედაქციით გამოსული ჟურნალი „ნიშადური“ იხ. „ხელმოწება“ № 1-2 2002).

ქრისტინეს ცხოვრება გურიის ხალხის ყოფითი რეალობიდანაა აღებული, რაც ავტორთა მხრიდან მოთხრობის ეკრანიზაციით დაინტერესების ერთ-ერთი მიზეზი გახდა.

ცნობილია ფილმის „ქრისტინეს“ შექმნის ისტორია: ფილმის პროდიუსერი და გადაღებების ორგანიზატორი — გერმანე გოგიტიძე წარმოშობით ოსურგეთიდან იყო. ქართული ბუნების და ყოფის ამსახავი ფილმების შექმნის სურვილი მას თავის დაარსებულ თეატრში, იტალიური ფილმის ერთ-ერთ კინოსეანსზე უჩნდებოდა.

10-იანი წლების გურიაში, ერთ დროს პოპულარულ სოციალურ-პოლიტიკურ შეხედულებათა საპირისპიროდ, ამკარად ძლიერდება ანტისოციალისტური განწყობილება, ამ მხრივ გამორჩეული, ეროვნული მისია ეკისრებათ გურულებს. საზოგადოებაში მეტად აქტუალურია ე. წ. გურიის საკითხი: „სოციალურ საკითხებში დაწინაურებული გურია იძულებული იქნება დაუთმოს ეროვნულ გრძნობას... სოციალური მოტივი უკანა რიგზე დგება და ადგილს უთმობს ცნებას ეროვნულს... გურულთა მიწის უფლებებისათვის ბრძო-

ლა უნდა გაგრძელდეს ეროვნული თავისუფლების დაცვისა და შენარჩუნებისათვის ბრძოლით“ („საქართველო“ 1916, 218-221). ქართული პრესა უკვე კრიტიკულად აფასებს გურულების რევოლუციურ წარსულს, როცა ეროვნული თავისუფლებისთვის ბრძოლა კლასობრივ შუღლსა და სოციალურ ამბოხებებში გადაიხრებოდა. ასევე მწვევად დგას აჭარისა და გურიის დასახლების, მათი შეთვისების პრობლემა, რომლის გადაჭრა განსაკუთრებულ პოლიტიკურ სიფრთხილესა და შორსმჭევრეტელობას მოითხოვს.

1915 წელს, I მსოფლიო ომის შემდგომი პოლიტიკური მოვლენები გურიის ცხოვრებაზეც აისახება. ამ დროს, თავდაზნაურობას დაეჯალა ალადგინოს სოფლად მანამდე გაუქმებული თვითმმართველობა და ერობა, ანუ სასეფე კლასობრივი შერიგებისა და ეროვნული გაერთიანების პროცესი („საქართველო“ 1915 წ. № 6). ამიტომაც, გურიის ცხოვრებიდან აღებული ფილმის „ქრისტინე“ სიუჟეტი ბირდაბირ პასუხობდა ეროვნული პოლიტიკის აქტუალურ საკითხებს, საერთო ეროვნულ ინტერესებს.

ექსპრესიულად მეტყვევლია და გამომსახველი ფილმის „ქრისტინე“ ფინალური ეპიზოდები: ფიზიკურად დამახინჯებული, ქუჩის მათხოვრად ქცეული ქრისტინე უპატრონოდ, ყველასგან გარიყული და მიტოვებული რჩება. შემხარავი ნატურალიზმი-თაა ნაჩვენები ძველი თბილისის ქუჩებში მოხეტიალე, ძვლოთებული ქალი, რომელსაც დაუკარგავს საკუთარი სახე. მას აღარაფერი აკავშირებს წარსულ ცხოვრებასთან, მხოლოდ სიკვდილის წინ, აგონიაში მყოფი ქრისტინე იხსენებს მშობლიურ სოფელს, მშობლებს, ერთადერთ ვაჟს—გოგას, რომელიც მან აკვანში მიატოვა. ქრისტინე ქვეცნობიერად უბრუნდება მშობლიურ წიაღს და აღიდგენს „ფესვებთან“ დაკარგულ კავშირს. ქალაქში გადახვეწილ ქრისტინეს, მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს აგონდება თავისი სოფელი: ორმაგი ექსპოზიციით ნაჩვენებია ქრისტინეს მამა და შვილი — გოგია, რომლებიც ყანაში მიწაზე მუშაობენ. მძიმედ დასწრებულ ქრისტინე ამაოდ ოცნებობს სოფელში და-

ბრუნებაზე, საკუთარი მიწის უარყოფა საშინელი შურისძიებით მოველინება გმირს: ძველი თბილისის შორეულ სეფზე ორი მესაფლავე მიწას გაუთხრის უპატრონო მიცვალებულს, რომლის სახელიც კი არ იცინა.

ქალაქის ცივილიზაცია მშობლიურ გარემოს, ოჯახს აშორებს, შემდეგ დედობრივ ინსტინქტს უკარგავს ქრისტინეს.

სოციალურის და ეროვნულის ურთიერთმიმართების საკითხს ეხება გრ. რობაქიძის წერილი: „ფოთლები, ერის მთლიანობა“ („სახ. გაზ.“ № 1022, 1910).

„...ერის სხეულიც მთელია ყოველთვის, მართალია მასში ერთი სოციალური ჯგუფი ებრძვის მეორეს, მაგრამ თვითონ კლასთა შორის ბრძოლა ერის მთლიანობისთვის არის გამართული; კლასთა შორის განხეთქილება ერის სიცოცხლეს ვერ დააშრობს. პირიქით, რამდენადაც უფრო ღრმაა კლასთა შორის გამართული ბრძოლა, იმდენად უფრო ძლიერია თვითონ ერი, ჯანსაღ ერს არასოდეს არ დასჭირდება თავისი შინაგანი განხეთქილება სხვას გადასცეს გადასაქრელად, მაგრამ თუ ერმა მთელია დაპყარვა, მაშინ რასაკვირველია სხვა სურათს მივიღებთ, საცა არაა მთელი, იქ არც ნაწილებია — და საცა ნაწილები არაა, იქ არც ბრძოლაა. ...ეინც ცოცხლობს საქართველოს იდეით, მას მარად მისი მთელია უნდა ახსოვდეს, საბოლოოდ მაშინ გამობრუნდება თანდათან მისი ჯანმრთელობა“. სიკვდილის წინ, საშინლად დასახინჯებული, დასწრებული ქრისტინეს ქვეცნობიერი სწრაფვა მშობლიური წიაღისკენ, ნიშნავს მის დაბრუნებას საკუთარ მთელთან, დაკარგულ მე-სთან, მის პირელსაწყისთან. ქრისტინე დედობრივ ინსტინქტთან ერთად კარგავს საკუთარ მე-ს, როცა მას საროსკიპოს დიასახლისი, ნატალია უცხო სახელს — რახილს დაანათლებს, ამით ქრისტინეს გაუცხოება თავის გენეტიკურ წარმომავლობასთან, ოჯახურ გარემოსთან უფრო ძლიერდება. ქალაქში მას ურიის ლამაზ ქალად იცნობენ. საკუთარ მე-ს, იგი მხოლოდ აგონიაში, სიკვდილის წინ აღიდგენს, როცა ქვეცნობიერად უბრუნდება თავის სოფელს. ამდენად, ფილმის იდეურ-მხატვრული ხერხები ერ-



“ოქონალი დრამის კონცეფციას აყალიბებს, რომლის მიხედვით „საკაცობრიო ბედნიერების დამყარება შეუძლებელია მშობლიური ეროვნებისადმი ღალატის, წინაპრების პატივისცემისა და ოჯახური სიყვარულის გარეშე. შეუძლებელია მთელი დედამიწის ერთ სამშობლოდ გამოცხადება. სამშობლოსადმი სიყვარული დედით იწყება, ფსიქიკის სხვადასხვაობა ვერ შექმნის საერთო ოჯახს, საერთო სამშობლოს... ეროვნული შექმნება განსაზღვრულია“ (გაზ. „ერი“ 1914 წ. № 6). ფილმში ქრისტიანეს, როგორც ფილმის მთავარი გმირის ეროვნული ფსიქიკის დამლის მიზეზი, მისი სოციალურ-ეროვნული გადაგვარებაა. საკუთარი სხეულით მოვაჭრე, ურიის ქალ რახილად ქცეული ქრისტიანე, ღალატობს თავის ოჯახს, ტრადიციებს, თანდათან მოწყდება მშობლიურ წილს, ოჯახს, შვილს, მაგრამ ქალაქმა ვერ მოუტანა სანუკვარი ბედნიერება, ანუ ის სოციალური კეთილდღეობა, რასაც დასელების მიერ წაქეზებული, სოფლიდან ქალაქში გაქცეული გლეხობა ამაოდ ეშურეოდა.

შემთხვევითი არ არის, რომ წინა საუკუნის 10-იან წლებში, საზოგადოების წინაშე დგება ქართული მოძრაობის მეცნიერულად შესწავლის საკითხი. განმტკიცდა აზრი, რომ თეატრი ვერ ქმნის ქართველი ერის სულიერი დრამის შესატყვის ახალ, ორიგინალურ გამომსახველობით ფორმებს, ამიტომაც გაჩნდა აუცილებელი მოთხოვნა იმისა, რომ ხელოვნებამ ეროვნული ფსიქიკის, ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა და სულიერი წყობის ამსახველი ნაწარმოები შექმნას.

ფილმის ფინალურ კადრებში, ფიზიკურად დასახინრებული და მრავალგვემული ქრისტიანეს ექსპრესიულად მეტყველ სახეში სიმბოლოზებულია ის საქართველო, რომელიც უცხო, გარეშე პოლიტიკურ იდეათა თანაგრძნობის გამო ეროვნული გადაგვარების, გადაშენების პირას აღმოჩნდა ამის შესახებ განსაკუთრებით განგაშით წერდა სოციალისტური დოქტრინის, როგორც ანტიეროვნული სწავლების წინააღმდეგ იმ პერიოდში მობილიზებული ქართული პრესა.

ფილმის „ქრისტიანე“ გმირი მათეოსი ღმერთი თანაგრძნობას უფრო იწვევს, მართ თანაგრძნობით უფროა განწყობილი, მითუმეტეს როცა იმ პერიოდში პიესის თუ ლიტერატურულ გმირთა გასამართლება მიღებული ხერხი იყო. მაგ. ბაქოში სალიტერატურო წრის თაოსნობით ეწყობა ქრისტიანეს, როგორც ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის გასამართლება. სასამართლოს თავმჯდომარეობს დრამატურგი შალვა დადიანი (კამათის ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეა ილია ნაკაშიძე, რომლის წერილებში პრესაში საყურადღებოა მტკიცე ეროვნული პოზიციის თვალსაზრისით). სასამართლოზე ქრისტიანე ერთხმად ცნეს როგორც დამნაშავე. ხოლო უმთავრეს მუხლებში და საერთოდ იგი უკუღმართი ცხოვრების უდანაშაულო მსხვერპლად. ამდენად, სასამართლო განჩინება ერთგვარ წინააღმდეგობაში მოექცა, როცა გმირის სახის მთლიანობაში გააზრებისას, ქრისტიანე მაინც უდანაშაულო მსხვერპლად შერაცხეს. ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტიანე“, ტრადიციულად აგრძელებდა წინა ფილმების („ბერიკაობა—ეყენობის“ და „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წ.“) იდეურ ხაზს — ანუ კლასობრივი შერიგების, ურთიერთმიტყვევისა და მონანიების გზას, რაც უპირველესად, წიწამურის ტრაგედიით იყო გაპრობებული. მსოლოდ ფილმის ფინალში, აღუდგება ქრისტიანეს დაკარგული თვითშემეცნების, ეროვნული მე-ს, თვითგამორკვევის უნარი. თეთრ პერანგშემოსილი გმირი სულიერი კათარზისს, განწმენდას განიცდის მიწის ექსტაზით შეპყრობილი. ამგვარად, იდეოლოგიურ დაპირისპირებებს, პარტიულ პროგრამებს შესამჩნევად გამოიწვევს ახალგაზრდა ქართული კინო ახერხებს ეროვნული პრინციპების უკომპრომისო დაცვას და მათ დაფიქსირებას. ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ „ქრისტიანეს“, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანინატივის სურვილი, შ. გოგიტიძეს სწორედ მის მიერ ავტულ ოსურგეთის თეატრში უჩნდება, ეს იმ დროს, როცა ეროვნული დრამატურგიის კრიზისზე სმირად მსჯელობენ ვ. გუნია, ალ. წუწუნავა, ს. ახმეტელი. ეს უკანასკნელი, მისთვის ჩვეული

რადიკალიზმით და ნოვატორული ძიებებით ცდილობს ქართული ხასიათის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის შესწავლას.

ე. ნინოშვილი ერთხანს რევოლუციური საქართველოს სიმბოლოსაც განასახიერებდა. მის სახელს ხშირად იყენებდნენ ილიას წინააღმდეგ განრღმულ ცილისმწამებლურ კამპანიაში. ამიტომაც, სავარაუდოა, რომ „ქრისტინეს“ ეკრანიზაციით დაინტერესების ფაქტი მწერლისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების მოძიებას ემსახურება. ქართული კინოს მომავლისადმი ნიპილისტურად განწყობილი საზოგადოება, რომელიც სოციალ-დემოკრატიული იდეებისადმიც საკმაოდ კრიტიკულადაა განწყობილი, მზადაა თანაუგრძნოს გ. გოგიტიძის ინიციატივას ქართული კინოფორმის დაარსებაზე, გ. გოგიტიძისთვის, როგორც გურიის მკვიდრისთვის განსაკუთრებით ახლობელია და მშობლიური ე. ნინოშვილის შემოქმედება, მისი ლიტერატურული გმირების ცხოვრება, გარემო, ხასიათები... „ქრისტინეს“ ეკრანიზაციით დაინტერესების საბაზი, თვითონ მწერლის შემოქმედების ძირეული გადაფასებების პრობლემაში უნდა ვეძიოთ. ამიტომ ფილმი ზეპარტიული პოზიციიდან ეროვნულ ჭრილში განხილვის საშუალებას გვაძლევს. ქართულმა კინომ ფილმ „ქრისტინეს“ მაგალითით ცხადყო სოციალისტიდეოლოგთა მიერ, ეგნატე ნინოშვილის, როგორც მწერლისა და მთაწარისის ვიწრო პარტიული კუთხით მისაკუთრება და მისი ნაწარმოების ტენდენციური შეფასება. მოთხრობის ეკრანიზაციამ, სოციალურთან შედარებით ეროვნულის უპირატესობა უფრო გამოაშკარავა. ანუ ფილმი „ქრისტინე“ შეიძლება ჩაითვალოს ეპოქის იდეოლოგიურ გადაფასებათა მანუშყებულ ერთგვარ მანიფესტად.

საკულისსმაო, რომ ფილმზე „ქრისტინე“ მუშაობის პერიოდი მოიცავს 1915-17 წლებს, რაც მსოფლიოში უსწრაფესად დატრიალებული ისტორიულ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და გარდატეხის პერიოდს ემთხვევა. პირველ მსოფლიო ომს რუსეთის მენშევიკური რევოლუცია მოსდევს, მსოფლიო ქაოტიურ მდინარებაში ჩართული საქართველო, ჯერ კიდევ რუსეთის

იმპერიისგან თავდასაღწევად, ეროვნული თვითგამორკვევისა და თვითმყოფადობის განმსაზღვრელ, საკუთარ გზებს ეძიებს.

გაისმის მოწოდება, რომ საკუთარი პროგრამები და პარტიული გულისთქმები მხოლოდ დროებითია, ხოლო საქართველო კი მარადიული, სამშობლოს სახელს უნდა ენაცვალოთ ჩვენი ეკონომი, პირადი და პარტიული, საქართველოს, რომლის ასეირთებულ ზღვაში მხოლოდ ერთსულოვნება, ეროვნული ერთობა უნდა მართავდეს. (წერილი სამშობლოსათვის, გაზ. „საქართველო“ 1916 წ. № 277) პრესაში დიდი ყურადღება ეთმობა ეროვნული უფლებების აღდგენისა და კულტურული ავტონომიის მოპოვების საკითხს. (წერ. კულტურული ავტონომია გაზ. „საქართველო“ 1916 წ. გ. ქიქოძე, № 270) ქართული სახელმწიფოს დაფუძნებისათვის გადასატრიალია ეროვნული თვითშეგნებისა და ტერიტორიული მოწყობის საკითხი. ზოგიერთი ქართველი დასელის მიერ „შორეული სიყვარულის მახლობლის სიყვარულზე“ მადლა დაყენება ყალბ მორალად არის შერაცხული, ანუ იგულისხმება მენშევიკურ რუსეთთან ალიანსი, მისდამი თანაგრძნობა: პოლიტიკურ თავისუფლებას ყოველთვის მოსდევს ტერიტორიის ვაწმენდა. ჯერ უცხოელი ხელისუფლები მიდიან, მერე უცხოელი ჩარჩები; ბოლოს ისინი, ვინც ეროვნულ ნებისყოფას არ ემორჩილებიან...

ჩვენი სახე სამინლად დასახიჩრდა და მისი ნიშანდობლივი მხარეებიც თითქოს ერთიანად წაიშალა. მხატვარს, რომელსაც სულიერი წყურვილი კლავს ქართული სახის და ცხოვრების სასურველი სინთეზის შექმნისა, ამ მხატვარს ჩვენი ყოველდღიური სინამდვილე თითქმის ვერარას აძლევს. (ბარათები ხელოვნებაზე, „სახ. გაზეთი“ აკაკი პაპავა, 1916 წ. №1038).

ამდენად ქართველის ეროვნული სახე საზოგადოების მიერ აღქმულია, როგორც ინდივიდუალური ნიშნებისგან წაშლილი, დასახიჩრებული, სწორედ ამგვარი ქსპრესიით აღქმება ქრისტინეს პერსონაჟი ფილმის ფინალურ კადრებში — ურიის ლამაზ ქალად წოდებული ქრისტინე თანდათან კარგავს სულიერ და ფიზიკურ კავ-



შირს — თავის წინა გმირთან. ქრისტინეს საზედისწერო გაორება საზგასმული ხდე-  
ბა საროსკიპოს ეპიზოდში, როცა ქალაქ-  
ში მეზობლის წაქეზებით გამოპარული  
ქრისტინე სრულიად მარტო და დაუცველი  
აღმოჩნდება. იგი აცნობიერებს საკუთარ  
უმწიგნობას და იძულებულია სხეულის ვაქ-  
რობით ირჩინოს თავი. სასოწარკვეთილი  
ქრისტინე ოთახის სარკეში ჩიხედავს და  
ადევლებული საკუთარ სახეს დააკვირდება.  
სარკე, როგორც მხატვრული დეტალი, კი-  
დევე უფრო ამძაფრებს გმირის სულიერ  
გაორებას.

მეცნიერული ბაკანალიის მიზეზად სა-  
ხელდება ის ფაქტი, როცა ადამიანი ქიმიის  
ლაბორატორიულ ექსპერიმენტში აღებუ-  
ლია აბსტრაქტულად და არ განიხილება  
ისტორიულ დროსთან, ადგილთან შეკავ-  
შირებულ პიროვნებად... არ განიხილება,  
თავისი გრძობა-გონებით, მისწრაფებით,  
რომლისთვისაც მისი სამშობლო მიწა მთე-  
ლი თავისი თვალწარმტაცი სანახაობით  
მის საკუთრებად გარდაიქმნა და მის გა-  
რეშე არსებულ ათას ადამიანთა, ათას  
მზეთა, ათას სხეულთა მსგელობა, თვით  
მსოფლიოც კი, რომლის ერთი ვახსენება  
უნებლიეთ ჟრუანტელს გვეკვრის, მისთ-  
ვის მხოლოდ მისი საკუთარი აკვნის ანა-  
რეკლს წარმოადგენს და მეტს არაფერს.  
(საზი ჩემია) (ეროვნული იდეალი ჩვენს  
უახლეს ლიტერატურაში, გაზ. „საქართ-  
ველო“, 1916 წ. № 1060. დ. კასრაძე). სა-  
როსკიპოში ცხოვრების მიუხედავად, ქრის-  
ტინეს გმირში მაინც ცოცხლობს დედობ-  
რივი ინსტინქტი. როცა ქალაქური თავგა-  
დასავლებისგან გადაღლილ ქრისტინეს ჩა-  
ეხინება, იგი უნებურად, სელით დაეძებს  
შვილის აკვანს. ქრისტინეს ამ ემოციურ  
ჟესტს მსახიობი ისევე გაითამაშებს საავად-  
მყოფოს სცენაში. აკვანი, როგორც ფსი-  
ქოლოგიური დეტალი, მშობლიური, მამა-  
ბაბისეული წიაღისკენ გმირის ფსიქოლო-  
გიურ ლტოლვას ამძაფრებს.

ქართული ბუბლიცისტური ჟანრი ხე-  
ლოვნების სხვა დარგებთან, ლიტერატუ-  
რასთან და თეატრთან შედარებით ეროვნული  
იდეალების პროპაგანდის ყველაზე  
ეფექტურ იდეოლოგიურ საშუალებად იქცა.  
ბუბლიცისტთა უფრო მეტად მიესადაგა

კინემატოგრაფის ენას. კინომ ყველაზე გა-  
მოსახველად მოახერხა ქვეყნისთვის მშობ-  
ტულურ საკითხებს შესებოდა:

„რაც უფრო უშორდებით რევოლუციის  
საშინელ ხანას, იმდენად უფრო იღვიძებს  
ჩვენში ეროვნული იდეალი. ახლა ბევრს  
სამარცხვინოდ აღარ მიანია, რომ იგი  
ქართველია, რომ იმასაც აქვს სამშობლო,  
რომელსაც თურმე საქართველო ჰქვია.  
უკვე შავნელი ისტორიის ფურცლებს  
ჩაბარდა ის უკუღმართი, გაბრუებული  
გონებით გატაცება, როდესაც საერთაშო-  
რისო ყოვლისფერი იყო და საკუთარი,  
უკეთ ეროვნული — არაფერი“.

ქართული საზოგადოება, ახლა უკვე ბი-  
რიქით, ცდილობს უცხოეთის წინაშე სა-  
კუთარ ეროვნულ ღირებულებათა ფართო  
სპექტრით წარდგეს. ამის საუკეთესო სა-  
შუალებად ალ. იმედაშვილისა და შ. და-  
დიანის წერილებში ქართული კინოატო-  
გრაფი მოიხსენიება: „თავისი ქვეყნის მო-  
სიყვარულეს სურს, რომ ჩვენი სამშობლოს  
ყოველი კუთხე, მისი ისტორია, ლიტერა-  
ტურული ნაწარმოები ვააცნოს არა მხო-  
ლოდ საქართველოს, არამედ ევროპასაც“  
— წერდა ქართული კინოს მომავლით და-  
ინტერესებული ალ. იმედაშვილი. III და-  
სვლემმა ხელი იგდეს „საზოგადოებრივი  
აზროვნების პეკემონია“, უარყვეს ეროვნული  
ინტერესები და „უკუღმართობისა-  
კენ დაქანეს მიმდევარი ბრბო“, ახლა  
უკვე სიტყვა დასელი იმ უვიც კალ-  
მოსანთა სახელწოდება, რომელთაც დაჰკა-  
რგეს ჩვენი ცხოვრების სინამდვილის გა-  
გების უნარი... დოქტრინისადმი მონურმა  
თავყანისცემამ „დასელი მონურ სიბეცემ-  
დე მიიყვანა“ — წერს იმ პერიოდის პრე-  
სა. რის შედეგად, გლეხი პროლეტარიატ-  
თან არასწორად, შეცდომით გაიგივდა.  
გლეხის ბრმა იარაღად გამოყენებას ისე-  
თი დიდი მემამულე შეეწირა, როგორც  
ილიასთან მამულიშვილი იყო. კოსმოპო-  
ლიტიზმისადმი მონურმა მორჩილებამ  
უარყო ის ანბანური ჭეშმარიტება, რომ  
კაცობრიობის განვითარება ნაციონალუ-  
რი ინდივიდუალობის სიმტკიცეზე და-  
ფუძნებული. (წერილი: ეროვნული იდეა-  
ლი ჩვენს ლიტერატურაში).

ნაციონალური ინდივიდუალობის გაქრობის საფრთხეზე მიანიშნებს ფილმ „ქრისტინეს“ დრამა:

10-იან წლებში საჯარო განხილვისა და შეფასების საგნად იქცა ქართველი ქალი— გმირის თემა, რომელსაც მიეძღვნა ვ. გურკოს საგანგებო ლექცია — ქალის კულტი საქართველოში. (ვაზ. „საქართველო“, 1915 წ. № 142-14).

ავტორი, საქართველოს ფენომენს ქართველი ქალის სახეს, მის ხასიათს უკავშირებს: „მთელი კულტურა, მთელი მსოფლმხედველობა ქართველებისა ატარებს ქალურ ხასიათს. საქართველო ქრისტიანობის ნათელს იღებს განსაკუთრებული სახით, ღვთისმშობლის ერთგვარი მფარველობის ქვეშ.

წმინდა ნინოს, სამარის კულტებმა ქრისტიანული და ეროვნული ფსიქიკის ჩამოყალიბებაზე იმოქმედეს. თითქმის მსოფლიოში ეს ერთადერთი ხალხია, სადაც ქალში იბოვა გამოხატულება ადამიანთა უმრავლესმა იდეალებმა“ — აცხადებს ავტორი და აღნიშნავს ქალის უპირატესობას ყოფით-ეთნოგრაფიულ გარემოში. მაგალითებად მოყვანილია ხევსურების ეთნოსი — ქადაგი ქალების, ქურუმების არსებობის უძველესი წარმართული ტრადიციები. ქალი ოჯახის კერის ღმერთად, ქორწილის დროს სახლის დედოფლადაა აღიარებული. ავტორი აღნიშნავს ქართველ ქალში ქალწულობის კულტისადმი, ასკეტური ცხოვრებისადმი მისწრაფებას, ქრისტიანული კულტურის დამკვიდრებისათვის ბრძოლას და სხვა. აღსანიშნავია, რომ გურკო თავის მოხსენებაში აკრიტიკებს რუსი და ევროპელი მწერლების ვაზვიადებულ მეტაფორებს ქართველი ქალის შეფასებისას, რის შედეგად ჩამოყალიბდა ვერაგი, შურისმაძიებელი ქალის ერთგვარი სტერეოტიპული სქემა, რომლის მიხედვით ქართველი ქალი მხოლოდ ვნებისა და ბიწიერების ქურქულს წარმოადგენს. ამგვარი სტერეოტიპული სქემა საქართველოში უცხოელ რეჟისორთა მიერ გადა-

ღებულ ფილმებშიც მოქმედებდა. ფილმ „ქრისტინეს“ პროდიუსერი და დამდგმელი რეჟისორი გ. ჯოგიტიძე საკმაოდ მწვავე ხასიათის კრიტიკულ წერილს უძღვნის რეჟ. ვ. ბარსკის მიერ ბელგიელი პიროვნის კინოატელიეში გადაღებულ ფილმებს „მითხარი რისთვის“ და „მოჭირილი თავი“.

ცნობილია, რომ იტალიური ფირმა ამბროზიოს რეჟისორი ჯოვანი ვიტროტი საქართველოში 1910-11 წწ. იღებს სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესას „ლალატს“ და ბუშკინის, ლერმონტოვის ეკრანიზაციებს, სადაც კავკასიის თემა, კერძოდ ქალის როლი სწორედ ამგვარი ვაზვიადებული მეტაფორებით უნდა წარმოჩენილიყო. ასევე ცნობილია, რომ პიესის გმირის — ზეინაბის გარშემო საკმაოდ მწვავე პოლემიკა გაიმართა პრესაში, გმირის პრობლემას საგანგებო წერილი მიუძღვნა გრ. რობაქიძემაც.

გმირი ქალის მხატვრული სახის გააზრებისას, სტერეოტიპული სქემის რღვევის მცდელობად უნდა ჩაითვალოს ქრისტინეს წინამორბედი ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“. იმ დროს აკაკის იუმბილესადმი მიძღვნილ რეცენზიებში საქართველოს სიმბოლოდ აღიქმებოდა ნესტან-დარეჯანი, ხოლო თვითონ აკაკი კიტარიელს იყო შედარებული: „დღესასწაულის საგანს, აკაკის იუმბილეს ენატკბილი მგოსანი — საუცხოო ტარიელი წარმოადგენდა, ამ დღეს ქართველი, ერის შვილად გრძნობდა თავს და ყველას ოცნება, ფიქრი და აზრი ცხრაკლიტულში დამწყვედულ ნესტან-დარეჯანს უტრიალებდა“ — აღნიშნავდა პრესა. საერთო ემოციური განწყობილება იდეურად შეამზადებს მომავალ ფილმს, სადაც ნესტან-დარეჯანის პოეტურ-ალეგორიულ ნიშან-ხატს—მგოსნის მუდმივი ტრფობის საგანი — საქართველო წარმოადგენს, ხოლო ვერაგი და ფატალური ქართველი ქალის სტერეოტიპულ სქემას უკვე აშკარად არღვევს ფილმი „ქრისტინე“.



# „თეატრი ჩემი ბედისწერაა“

(რამაზ ჩხიკვაძე)

ნოდარ გურაბანიძე

(ნოდარ გურაბანიძემ დაწერა ვრცელი მონოგრაფია „ის ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“. წიგნში განხილულია ამ გენიალური მსახიობის ყველა უმთავრესი როლი თეატრში და კინემატოგრაფში. გთავაზობთ ამ წიგნის პირველ თავს. რედ.).

ბლეს პასკალი ამბობდა — „როდესაც ნაწარმოებს დავასრულებთ, მაშინ-ღა ვხვდებით, რით უნდა დავგვეწყოთ იგი“.

მე, თუმცა, თავიდანვე მივხვდი რით უნდა დამეწყო, მაგრამ არ ვიცი კარგად დავამთავრე თუ არა. სამწუხაროდ, წიგნი უკვე დამთავრებული მქონდა, როცა ერთი ინგლისელი კრიტიკოსის სიტყვები გამახსენდა: „ისეთ დიდ მსახიობზე წერა, როგორც რამაზ ჩხიკვაძე, გამაოგნებლად ძნელია, ხანდახან ვიპყრობს ცდუნება იმისა, რომ ყველაფერზე ხელი ჩაიქნო, უძლურებისაგან იატაკზე გაგორდე და საბეჭდი მანქანა დაღეპო“.

მაგრამ მაცდუნა რამაზ ჩხიკვაძის ლაღმა და მოცარტისებურმა გენიამ, — რამდენადაც ადვილი მეგონა მასზე წერა, იმდენად ძნელი აღმოჩნდა. ჩემი ამოცანა გაართულა იმ გარემოებამ, რომ ფაქტიურად ორ გენიალურ შემოქმედზე — რ. სტურუაზე და რ. ჩხიკვაძეზე — მომიხდა წერა.

წიგნის პირუთვნელი შემფასებელი მხოლოდ დროა და მკითხველი, მე კი მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ უსასღვროდ ბედნიერი ვიყავი ამ წიგნის წერისას — კვლავ ვაცოცხლდა ჩე-

მში თითქოს მივიწყებული წარსული, ხელახლა განვიცადე ის სიხარული, რაც ამ განუმეორებელ პიროვნებას და მსახიობს მოუნიჭებია პირადად ჩემთვის თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე, განსაკუთრებით კი უტხოეთში ყოფნისას, როცა გრძნობები უფრო მძაფრდებიან და სიახლოვე უფრო ძვირფასია.

ელიზბურგის ფესტივალზე ყოფნისას მაჩუქა ფოტოსურათი (აზდაკის როლში) ასეთი წარწერით: „ჩემო ნოდარ! იცოცხლე და გაიხარე. ერთად გვევლოს ხელოვნების ბედნიერ გზაზე.“

შენი ერთგული მეგობარი რამაზ ჩხიკვაძე.

24 აგვისტო, 1979 წელი“.

ნათქვამია, დიდი სახელი კი არ განადიდებს, პირიქით ამცირებს მას, ვინც ღირსეულად ვერ ატარებს ამ სახელსო. ხელოვნების ამ „ბედნიერ გზაზე“, რომელიც საკმაოდ გრძელი აღმოჩნდა, რამაზ ჩხიკვაძემ სწორედ რომ ღირსეულად ატარა დიდი სახელი და მსოფლიო დიდება მოიხვეჭა.

ეს მონოგრაფია რომ გამოვა, რამაზი სამოცდათხუთმეტი წლის იქნება, ეს ისეთი ასაკია, როცა აღამიანის ნაკლიც კი ღირსებად აღიქმება, რამაზი კი სავ-

იბეჭდება მცირე შემცირებით (რედ.).



სხვა სიქველით, ხოლო ეს სიქველე იმდენად ღიღია, რომ მოშურნენიც კი ხოტბას ახსამენ მას.

„იტყვიან ხოლმე — ამბობდა რამაზ ჩხიკვაძე — მსახიობობა ბედნიერებააო. კი, რა თქმა უნდა, უნდა, თეატრი ხომ სიცოცხლეა, სიკეთეა, განცდაა, სიხა-

რულია, აზარტია, მაგრამ თეატრი ბედის წერაცაა...“

უან ბრიუტერს დავესხებო: „ამიკვირდება, თუ მკითხველს არ მოეწონა ჩემი წიგნი, და თუ მოეწონა, ესეც გამიკვირდება“.

2002 წელი  
16 სექტემბერი



არცერთ ქართველ მსახიობზე არ დაწერილა იმდენი მსოფლიო პრესაში, რამდენიც რამაზ ჩხიკვაძეზეა დაწერილი. არც არავის მოუსმენია ხოტბის, ალტაცების გამოხატველი სიტყვები, აღფრთოვანებული გუთითებები თუ მეტაფორები, რამდენიც მის სმენას მისწვდომია. თეატრალურ ესთეტიკაში არ მოიძებნება სიტყვა, რომელიც მისი მისამართით არ თქმულიყოს, თუ რამ რევალია და წოდება არსებობს — ყველაფერი აქვს. მაგრამ იგი დარჩა ისეთი როგორც იყო: ლაღი, უშურველი, იუმორით სავსე, სიცოცხლისა და მეგობრების მოყვარული, უხვად გამცემი, შეუდარებელი მომღვწე და ამბების სწორაუზარი მოხრობელი. ქეშმარიტად, მხოლოდ გენიალურ ადამიანებს შეუძლიათ შეინარჩუნონ ის ბუნებრიობა და სისადავე, რაც მათ მაგნეტიზმსა და მომხიბვლელობას მოუვერჩებელს ხდის. უამრავი თეატრალური ნიღბის შემქმნელს, თავის ცხოვრებაში ერთხელაც არ დაუმალავს თავისი ქეშმარიტი სახე, არ უხმარია სხვა რამ ნიღაბი, რადგან ჭირივით სძაგს ადამიანების ის საძრახისი თვისება, როცა ყოველნიარად ცდილობენ უკეთესად მოაგზივნონ თავი, ვიდრე სინამდვილეში არიან. უკვე თითქმის ორმოცდათხუთმეტი წელიწადია, რაც მასთან სიახლოვე და მეგობრობა მაკავშირებს. თეატრალურ ინსტიტუტში რომ შეგედო (ეს იყო 1949 წელი), რამაზი მეორე თუ მესამე კურსის სტუდენტი იყო, მაგრამ უკვე ძალზე პოპულარული იყო. იგი იმთავითვე უყვარდათ, ყველა ცდილობდა მასთან დაახლოებას, მისი ყურადღების დამსახურებას, თბილისელი ლამაზმანებისა და „მიღური“ ქალიშვილების დაბადების

დღეები რამაზის გარეშე ვერ წარმოედგინათ. მისი გადამღები ხალისიანობა, კეთილგანწყობა ყველას მიმართ, იუმორის ნაბერწყლებით აფეთქებული მისი სადღეგრძელოები, მისი სიმღერა, დაკვრა როიალზე, მეყსეული იმიტაციები ნებისმიერ სადამოს ზეიმად აქცევდა. მისი ჩიჩერონე და ბავშვობის მეგობარი, გურამ საღარაძე, ასევე პოპულარული მაშინ, თავისი პოეტური ინსპირაციებით, კიდევ უფრო ამძაფრებდა შთაბეჭდილებას. მაშინაც და მერეც უამრავი უღამაზესი ქალი ეტრფოდა და კაზანოვას ტემპერამენტით სავსე რამაზი, ქალთა მონასტერში შეჭრილი ბოკაჩოს „დეკამერონის“ გმირივით ტრიალებდა, მაგრამ არავინ, არასოდეს, არ იცოდა მისი რომანული თავგადასავლების გმირი ქალის სახელი. არასოდეს! არ დაუქანია ამ მაროლაც სასიქადლო საქმეებით და თუ რამ საიდუმლო გამჟღავნებულა, ეს მხოლოდ ბრალი იყო იმ ქალისა, რომლის სულმოკლეობა პატივმოყვარეობაზე და ქალურ სიამაყეზე იყო გადამრავლებული.

შორიდან მოთვალთვალეს, ალბათ, სჯეროდა კიდევ, რომ რამაზი ბოპემის, უფრო სწორად, თეატრალური ბოპემის სული და გული იყო (და, მინცდამინც არც ცდებოდა ამაში), მაგრამ არ იცოდა უმთავრესი — რამაზი ღიღი შრომისმოყვარეობით და პროფესიის დაუფლებისადმი ღიღი ჭინით გამოირჩეოდა, ბევრს კითხულობდა, განსაკუთრებით კლასიკურ დრამატურგიას, თარგმნიდა (მასსოვს, იბსენის „მოჩვენების“ მისეული თარგმანის ნაწყვეტებს გვიკითხავდა), სერიოზულად მეცადინებოდა სიმღერასა და მუსიკაში. მისი ოჯახი ტრადიციული ქართული კულტუ-



რისა და სტუმართმოყვარეობის ნიმუში იყო.

რამაზის სამუშაო ოთახში თვალსაჩინო ადგილასაა ბაბუამისის, ზაქარია ჩხიკვაძის ფოტოპორტრეტი, საიდანაც მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს დიდი ინტელიგენტი გვიმზერს. დიდია ზაქარია ჩხიკვაძის — ფოლკლორისტიკისა და საზოგადო მოღვაწის, დამასხურება ქართული კულტურის წინაშე. მან ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (1896 წ.) გამოსცა ხალხურ სიმღერათა კრებული „სალამური“ (მოზარდთა მუსიკალური აღზრდის მიზნით), უაღრესად აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა საქართველოს ფილარმონიული საზოგადოების დაარსებაში. მისი ოჯახი დიდი მუსიკალური კულტურით გამოირჩეოდა და შემთხვევით არ იყო, რომ მას ხშირად სტუმრობდნენ ხოლმე ზაქარია ფალიაშვილი, ივანე ჯავახიშვილი, ექვთიმე თაყაიშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი, დიმიტრი არაყიშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე, ვანო სარაჯიშვილი, პეტრე მირიანაშვილი, ია კარგარეთელი, ანდრია ყარაშვილი.

რამაზის მამა — გრიგოლი, მამის კვალს გაჰყვა. ადრევე, ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლისას, შეიყვარა ქართული ხალხური სიმღერა, მშვენივრად უკრავდა ვიოლინოზე. მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედი იყო. სრულიად ახალგაზრდად, XX საუკუნის 20-იან წლებში, მამონ, როცა ის იყო ფეხს იდგამდა ქართული საბავშვო პროფესიული მუსიკა, მან რამდენიმე საყურადღებო საბავშვო სიმღერა შექმნა: „გაზაფხული“, „ნაძვის ხე“, „ქალის წისქვილი“, საყმაწვილო ობერები, „ცელქი გოგია“, „თოვლის კაცი“, „გაზაფხულის გამარჯვება“, რომლებიც წარმატებით სარგებლობდნენ მაშინ.

ღამთავრა თბილისის კონსერვატორია, სწავლა განაგრძო პეტერბურგში და იქვე დაიცვა საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციები. თბილისში დაბრუნებულმა ჩვენს კონსერვატორიაში დააარსა ქართული მუსიკის კაბინეტი, შემდეგ მუსიკალური ფოლკლორის კაბინეტი და მუსიკალური ფოლკლორისტიკის განყოფილება, რომელიც 1970 წელს მუსიკალური ფოლკ-

ლორისტიკის კათედრად გადაკეთდა. გრეგორი იყო მისი მეცნიერული კვლევის სფერო, იგი მოიცავდა როგორც თანამედროვე მუსიკის პრობლემებს, ასევე ქართული მუსიკის უძველეს პერიოდს, ხალხურ სიმღერებსა და საგალობლებს. მისი ფუნდამენტური შრომები „ქართული მრავალმნიშვნისის ძირითადი ტიპები“, „ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ისტორიოგრაფია“, „ქართული ხალხური მუსიკა“ და ბევრი სხვა, ჩვენი მუსიკათმცოდნეობის უძვირფასესი განძია.

მე ახლოს ვიცნობდი ბ-ნ გრიგოლს, განსაკუთრებით დაეუახლოვედი მისი სიცოცხლის ბოლო ათეულ წლებში, როცა იგი აქტიურად თანამშრომლობდა ჟურნალ „სელოვნებასთან“. არაჩვეულებრივად მომხიბლავი პიროვნება იყო; წყნარად მოსაუბრე, ღიმილიანი, ყოველთვის უზადოდ ჩაცმული. იშვიათად შეეხვედრივარ ასეთ კეთილგანწყობილ და ტაქტიან ადამიანს. უდიდეს პატივს სცემდნენ არა მარტო მუსიკის თეორეტიკოსები (ლადო ღონაძე, ანტონ წულუკიძე, გივი ორჯონიკიძე), არამედ ქართველი კომპოზიტორები ანდრია ბალანჩივაძით დაწყებული გია ყანჩელით დამთავრებული.

რამაზის დედა, ქალბატონი ელენე გაჩეჩილაძე-ჩხიკვაძისა პროფესიონალი მომღერალი იყო, სპეციალისტების თქმით, მას არაჩვეულებრივად ლამაზი ხმა ჰქონდა.

ასეთ ტრადიციებზე და კულტურაზე აღზრდილი რამაზი, რომლისთვისაც ბუნებამ არაფერი არ დაიშურა — არც გარეგნული სილამაზე და მომხიბვლელობა, არც ხმა და მუსიკალურობა, არც განსაკუთრებული მსახიობური ნიჭი და ტემპერამენტი — განა ნამდვილი განძი არ იყო ქართული თეატრალური სელოვნებისათვის?

ბუნებრივია, ამგვარ მუსიკალურ გარემოში გაზრდილი ყმაწვილი, რომელსაც ბავშვობიდანვე უჩვეულო მუსიკალური ნიჭი აღმოაჩნდა, პირდაპირ კონსერვატორიაში სწავლისათვის იყო „განწირული“ (ან ფოკალური ან ფორტეპიანოს განხრით), მაგრამ, როგორც ეს ხდება ხოლმე, განგებამ თეატრისაკენ ააღებინა გეზი და თბილისის პრინერთა სასახლის სცენაზე ამოაყოფინათავი, სადაც ჯერ რეჟისორ-პედაგოგი თე-



სცენა სპექტაკლიდან „ესპანელი მღვდელი“.  
დიეგო — ე. აფხაიძე, ლოპესი — ე. მანჯგაძე, დენდრო — რ. ჩხიკვაძე

დო წეროძე ხელმძღვანელობდა, შემდეგ კი უნიჭიერესი ნოდარ ჩხეიძე... რამაზის ზეპირი ნოველები და მოთხრობები თავის დებიუტზე და შემდეგ, ნ. ჩხეიძესთან ერთად, სხვადასხვა სანახაობით დადგმებში მონაწილეობაზე, სავსეა გონებამახვილური ჩანახატებით და პომერული სიცილის მომგვრელი ეპიზოდებით... „მერე ნოდარ ჩხეიძე მთელი ჩვენი თაობის მეგობარი გახდა. მუდამ გვერდით გვედგა, გვაფრთხილებდა, გვაგულიანებდა, გაფაციცებული იყო, რომ რაიმე არ შეგველოდა, გზას არ აცდენილიყავით. მისი წყალობით შეგვიყვარდა სპორტი — კალათბურთს ვთამაშობდით. მერე ცალკე გუნდიც კი შევქმენით, რომელსაც „ხელოვნება“ ერქვა. ერთი ლიტყვით, ნოდარ ჩხეიძე იყო ჩემი ძმა, მეგობარი, მასწავლებელი. უძვირფასესი ადამიანი, რომელიც სულ მესსომება და მაღლიერი ვიქნები. ბედნიერი ვარ, რომ

ბავშვობა ასეთი ადამიანების წრეში გავატარე“ (ვახ. „თბილისი“. 27.03-1988 წ.). თავისი სპორტული გატაცების ამბავს რ. ჩხიკვაძე უფრო დაწვრილებით ჰყვებოდა, მაშინ ძალზე პოპულარულ სპორტულ გაზეთ „ლელოს“ კორესპონდენტთან საუბარში: „ბავშვობიდანვე ვთამაშობდი კალათბურთს. 1946-47 წლებში საბჭოთა კავშირის პირველობაზე პირველ ლიგაში ჩვენმა გუნდმა „შრომითმა რეზერვებმა“ პირველი ადგილიც კი დაიკავა, ხოლო საქართველოს პირველობაზე გამოდიოდა ჩვენი გუნდი „ისკუსსტო“. შემდეგში, თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლისას, სანად გავდიოდი სცენურ ფარიკაობას, პარალელურად ვვარჯიშობდი სპორტულ ფარიკაობაშიც და 1949 წელს გამართულ საქართველოს პირველობაზე მეორე ადგილიც მოვიპოვე. მაგრამ ჩემი ბავშვობის საყვარელ თამაშად, მანც კალათბურთი

დარჩა. ჩვენი ბავშვობა ომის მიმე წლებს დაემთხვა. ოცნებად ვკეპნდა გადაქცეული გავსულიყავით რომელიმე სხვა ქალაქში და იქ გქეთამაშა. ერთხელ, ბაქოში წაგვყვანეს პირველობაზე. ჩვენზე ბედნიერი არავინ გვეკონა. მასსოვს, ომის შემდეგ ტალინში უნდა ჩატარებულყო შეჯიბრება. შეგეპირდნენ წაგიყვანითო. ზაფხული იყო. არც ერთი ბავშვი არ გასულა ქალაქიდან დასასვენებლად, ვისხედით თბილისში და ზუსტად თვე-ნახევარი ველოდით ბალტიისპირეთში გამუზავრებას. წასვლა რატომღაც არ მოხერხდა. დღესაც კარგად მასსოვის მწარე განცდა...“ (გაზ. „ლელო“. 01. 12. 1981).

როგორც ვხედავთ მსახიობად გასდომის სურვილი, ადრეულ ასაკშივე გაუჩნდა რამაზ ჩხიკვაძეს.

მოდით, კიდევ ერთხელ მივუვადოთ ყური მის ნაამბობს. თავის ორმოცდაათ წელთან დაკავშირებით მიცემულ ერთ ინტერვიუში (გაზ. „სახლგაზრდა კომუნისტი“ 01. 04. 1978 წ.) კორესპონდენტის შეკითხვაზე „როდის დაგეუფლათ პირველი განცდა მსახიობობის მოწოდებისა?“ რ. ჩხიკვაძე პასუხობდა: „პირველი სპექტაკლებიდანვე, რომელთაც ვესწრებოდი ჯერ კიდევ თოჯინების თეატრში. მასსოვს, როგორი ცნობისმოყვარეობით ვადევნებდი ვეღაყურს მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წარმოდგენებს. განსაკუთრებით მიტაცებდა სცენაზე მოქმედების ლოგიკა, მძაფრი სიტუაციები. ვერძამბდი როგორ ამიფორიაქდებოდა სოლმე სული საყვარელი გმირის განსაცდელში ჩავარდნისას, როგორ აღმანთებდა მისი გამარჯვება, რა სისხარულით ვბორგავდი, როცა კეთილი ბოროტს ამარცხებდა. ყველაფერი ეს აღმძრავდა უზომო ცნობისმოყვარეობას სცენის საიდუმლოებისადმი. სულ მაწვალებდა ფიქრი — რა ხდებოდა სცენაზე, რა არის ეს ძალა, რომელიც ასე მიზიდავს და მადლევენს-მეთქი? მთელი არსებით შემეყვარდა თეატრი და ყოველი კარგი სპექტაკლის თუ ფილმის ნახვისას მუდამ მახლდა სურვილი — მსახიობი გავმხდარიყავი. მაგრამ უფრო სერიოზული სტიმული იყო თბილისის ბორის ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის დრა-

მატულ წრეში მუშაობა. ამ მხრივ მსახიობობაში მძილა სიყვარულით არ აღვნიშნო საყვარელი მასწავლებლების დ. ჯალალონისა და თ. წეროძის ღვაწლი. ამ წრიდან მოვიდნენ თეატრში ჩემი თაობის სცენის მოღვაწენი — გურამ საღარაძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე, შოთა ქოჩორაძე, ანზორ ქუთათელაძე, კარლო საკანდელიძე, იამზე ტყავაძე... აქვე განვიცადე პირველი სისხარულიც იმისა, რასაც მსახიობის კოსტიუმის მორგება და გრიმის გაკეთება ჰქვია. ეს ყველაზე დიდი შთაბეჭდილებაა ჩემს ცხოვრებაში. პროფესიულ სცენაზე კი პირველი სცენური ბედნიერება განმაცდევინა რეთისორმ. თუმანიშვილთან მუშაობამ ლეანდროს როლზე სპექტაკლში „ესპანელი მღვდელი“

თეატრალური ინსტიტუტიდან მისი ორი როლი მასსოვს — ფიგარო (ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“) და ჩეპურნოი (გორკის „მზის შეილები“). ორივე სპექტაკლი დოდო ალექსიძემ — მისმა პედაგოგმა და ხელმძღვანელმა დადგა. მასსოვს იმ დღეების აუიოტაყი, თეატრალური ინსტიტუტის მცირე დარბაზი მესამე სართულზე — გადაჭედლი ქართული თეატრის მოღვაწეებით და უღამახესი ქალიშვილებით, ქართული მეცნიერებით და სასოვადო მოღვაწეებით სავსე პირველი რიგებში, სადაც გამოირჩეოდა აკაკი სორაავას, ინსტიტუტის რექტორის, მონუმენტური ფიგურა, განსაცვიფრებელი გულითადობით რომ ხდებოდა სტუმრებს.

ჩემი აზრით, დოდო ალექსიძეს, თავისი სახელგანთქმული კომედიური სპექტაკლის — კარლო ვოლდონის „სამატარძლო აფიშით“ — დადგმის შემდეგ, ასეთი პრეწინვალე კომედიური სპექტაკლი როგორიც იყო „ფიგაროს ქორწინება“, არ შეუქმნია. ეს იყო ფრანგული შამპანურივით მუშუნა, მფეთქავი, სიცოცხლით და მოძრაობით სავსე სპექტაკლი. ყველაფერი ბრუნავდა რამაზ ჩხიკვაძის ფიგაროს ირგვლივ, უფრო სწორად, თავად ფიგარო ატრიალებდა ყველაფერს თავის გარშემო. ეს ახლგაზრდა პლებეი, არისტოკრატის მანერებით, ყველაფერს პრაგმატული კაცის თვალთ უყურებდა, მომხიბლავი, მოუგერიებელი ღიმილით ქსოვდა ინტრიგის

ქელს და მის მიერვე შექმნილ ხელოვნურ სიტუაციას უჩვეულო დამაჯერებლობას ანიჭებდა. ეს როლი თითქოს პირდაპირ რამაზისთვის იყო დაწერილი, იმდენად დამაჯერებელი იყო ყოველ ეპიზოდში. ყველაფერი უხდებოდა და ყველაფერი გამოდიოდა. უხდებოდა მოკლე კამპოლი, მუსიკაზე შემოქერილი შარვალი და თეთრი გეტრები. კოსტიუმის შავ-თეთრი სილუეტი კიდევ უფრო თვალში საცემს ხდოდა პის ხშირ, წაბლისფერ თმებს, რომლებიც ტალისმანურად თამაშობდნენ. მისი დიდი, სხივიანი თვალები სავეს იყო სიუზანისადმი სიყვარულით, რომელსაც ზოგჯერ მზაკვრული ჩანაფიქრის ემპაქეული ცეცხლი ენაცვლებოდა. იგი თავისი სუბერენისადმი — გრაფ ალმავიგასადმი კომიკური მოწონებით უფრო იყო აღსავსე, ვიდრე მოსამსახურისათვის შესაფერი მორჩილებით. იგი კი არ ებრძოდა თავის პატრონს (რომელსაც მის საცოლესთან, სიუზანთან, სატრფიალო კავშირის გაბმა სურდა), არამედ, ვითომ მისი სურვილების უსიტყვო შემსრულებელი, სინამდვილეში მარიონეტით ათამაშებდა, თითქოსდა გრაფსავე აქსონინებდა საკუთარი ხელებით ინტრიგათა იმ ხლართს, სადაც ვენებისაგან ფრთაშესხმული ეს არისტოკრატი ჩვეულებრივ, ტრივიალურ მახეში უნდა გაბმულიყო. რამაზ ჩხიკვაძის ფიგაროს ამგვარი დამოკიდებულება გრაფისადმი, როცა ის მის ხელში სათამაშო ფიგურად იყო ქცეული, რასაკვირველია — ერთგვარად ანელებდა პიესის სოციალური ფონის სიმძაფრეს, უფრო ზუსტად, სოციალურ დაპირისპირებას, მაგრამ სპექტაკლი იმდენად გამსჭვალული იყო დემოკრატიული სულისკვეთებით — და ამ სულისკვეთების უპირველესი გამომხატველი რამაზ ჩხიკვაძე იყო — რომ ბოძარშეს „რევოლუციონერობას“ სცვლიდა თავისუფალი სიყვარულის, თავისუფალი არჩევანის, საერთოდ თავისუფალი ადამიანის იდეა.

საოცარია, რუსულ თეატრალურ კულტურაზე აღზრდილმა დოღო ალექსიძემ სპექტაკლი უპირატესად „ფრანგულ სტილში“ დადგა (თუმც ნანახი ჰქონდა კ. სტანისლავსკის სახელგანთქმული „ფიგაროს ქორწინება“ სამხატვრო თეატრში, რომე-

ლიც, თუ ნ. გორჩაკოვის წიგნის — „სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილების“ — მიხედვით ვიმსჯელებთ, ნოვატორულ სპექტაკლად იყო მიჩნეული. ამ მოსაზრებას მშვენივრად ასაბუთებს გ. ბოი-აჯიევი თავისი ესეების კრებულში „სოფოკლედან ბრესტამდე...“. აქ ე. წ. „სოციალური ფენის“ წარმომადგენლის ფიგაროს გამარჯვება კი არ იყო მთავარი, არამედ გონიერი, ცხოვრების წვენით აღსავსე, მარჯვე და ცბიერი, გულშეპრყვილო და მოხერხებული, არტისტად, შემოქმედად დაზადებული ადამიანის ზეიმი გრაფის ფეოდალურ პრეტენზიებზე. ეს უპირველესად იყო „სიყვარულის შეჯიბრი“ — ერთის მხრივ სისხლნაკულ, მარადიული ნეტარების და ტკბობის მოყვარულ გრაფსა (გურამ სალარაძე) და სიცოცხლით სავსე, გონებაშეზავილი ფიგაროს შორის, რომელსაც, სხვათა შორის, მოკავშირედ თვით გრაფის მეუღლე როზინა ჰყავს, რომელიც სიუზანისა და ფიგაროს სიყვარულს იმდენად გულწრფელად თანაურძნობს, რამდენადაც, საკუთარი მეუღლის, გრაფის, ხელმოცარვა სურს. ეს უფრო ფრანგული როკოკოს სპექტაკლი იყო, თავისი გადაცემებით, სიმღერებით, ცეკვებით, ფანჯრიდან გადახტომით, მსაკარადით ანუ მთელი იმ წარმტაცი და ფრივოლური თავგადასავლებით, რომელიც, შემდეგ, საფრანგეთის რევოლუციამ ტრაგი-ფარსად გადააქცია...

ვისინებთ თითქმის ნახევარი საუკუნის (1952-53 წწ.) წინ დადგმულ სპექტაკლს, ხელახლა „კვითხულობ“ გონების თვლით ამ ახალგაზრდული ძალით და მხიარულებით სავსე სპექტაკლს და, ფიგურალურად თუ ვიტყვი, თვალი შამპანურის ბოთლისაკენ გამიბრბის, ჭეშმარიტად:

«...откупори шампанского бутылку  
Иль перечти «Женитьбу Фигаро»...

რამაზი ერთბაშად გახდა თეატრალური ანალგაზრდობის უადრესად პოპულარული მსახიობი...

სხვათა შორის, აკაკი ბაქრაძის მესხიერებასაც შემოუნახავს სტუდენტურ სპექტაკლებში რამაზის ბრწყინვალე გამოსვლისაგან გამოწვეული შთაბეჭდილებანი.



ენასით, თუ როგორ იგონებს იგი ამ აზრს: „რამაზ ჩხიკვაძის აქტიორული ნიჭიერების ყველა ის თვისება, რომელმაც 70-იან წლებში საერთაშორისო აღიარება დაიმსახურა, თეატრალური ინსტიტუტის დაშთავრებისთანავე ჩანდა. მე კარგად მახსოვს 1951 წლის 31 მაისი გრიბოედოვის თეატრში. ამ დღეს სადილობო სპექტაკლი „ფიგაროს ქორწინება“ წარმოადგინეს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა. წარმოდგენა დიმიტრი ალექსიძის დადგმული იყო. ფიგაროს როლს რ. ჩხიკვაძე ასრულებდა. მაშინ იგი 22 წლის იყო. მაგრამ, დამიჯერეთ — სცენაზე ის მსახიობი იდგა, ვინც მეოთხედი საუკუნის მერე ყვარყვარეს, აზდას, რიჩარდს ითამაშებდა. ამ ხნის მანძილზე მის ნიჭიერებას თვისება არ შეუცვლია. უბრალოდ გამოცდილება და აქტიორული სიბრძნე შეიძინა. მაშინ რატომ დავვიანდარ რ. ჩხიკვაძის ტალანტის სრული გამოვლენა? რატომ აინთო გვიან ფიგაროს ნაპერწკალი ქოსა ვეზირში („კინკრაქა“)? მიუხედავად იმისა, რომ სამსახურებრივ ნუსხაში ტრაფარეტული როლების მთელი კრიალოსანი ჰქონდა ჩაწერილი“ (გაზ. „რუსთაველის თეატრი“ 27. X. 1981 წ.).

როცა ვისხენებ „მზის შვილებს“, დღესაც ყურში ჩამესმის ფრაზა — „ბატონებო, ჩეპურნოიშ თავი ჩამოიხრჩო“. ეს ფრაზა მრავალჯერს მეორდებოდა, ვიდრე მისი წარმომთქმელი სცენიდან არ გავიდოდა. ამ ჩეპურნოის რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობდა. იგი უფრო ჩეხოვის ინტელიგენტური სივრცედი იყო მოსული, ვიდრე გორკის ნკაცრი და დაუნდობელი სამყაროდან. სადა იყო ცხოველმოსილი და ტემპერამენტიანი რამაზ ჩხიკვაძე, რომელიც, ვთქვათ, ფიგაროს როლში, ყოველწამიერად იცვლებოდა, ერთ ადგილზე ვერ ჩერდებოდა, დაჰქროდა სცენაზე და მირაჟივით ქრებოდა, რათა შემდგომ, ანახდად გამოჩენილიყო და მის მიერვე დაგზნებული ცეცხლი კიდევ უფრო გაეღვივებინა. ჩვენს წინ იყო ცხოვრებისაგან დაღლილი, მოთენთილი, იმედგაცრუებული ადამიანი, რომელიც ნელა მოძრაობდა, ყველაფერს უკვირდებოდა და უღვაშებით დაფარულ ტუჩებზე ხანდახან სარკასტული ღიმილი გა-

დაუვლიდა, ამ ცხოვრების აბსურდულ ბრტყელზე გამოწვეული. ჩვეულებრივ საუბარშიც როგორღაც მიმტეველები ტონალობა სჭარბობდა, ერთგვარი „შავი იუმორი“ მის ჩვეულებრივ ფრაზას ირონიისა და მსუბუქი თვითირონიის შეფერილობას აძლევდა. ძველებური კოსტიუმი ეცვა, თიქოს მუდმივი ტარებისაგან მის სხეულს შენივთებული, ეს იყო მხოლოდ, ჯობიები გამობერილი ჰქონდა იდუმალი საგნებით, რომელსაც არ აჩენდა.

უიმედოდ შეყვარებული ლიზაში (მთავარი მოქმედი პირის — პროტასოვის და) ცხოვრებასაც იმედგაცრუებული აღიქვამდა. ფრაზებს წყნარად, ნელა წარმოთქვამდა, თუმცა, ლიზასთან საუბარში მღელვარებას ვერ ფარავდა. მკალი ცხოვრება სურდა ადამიანებისათვის ემკურნალა, მაგრამ საქონელის მკურნალობა (ბეითლოზა) არგუნა ღმერთმა. თიქოს სძაგდა საკუთარი და — მელანია. მაგრამ ეს სიძულვილი დაღლილი კაცის, ყველაფერზე ხელჩაქნეული კაცის მჭეუტავი სიძულვილი იყო. მელანიას რეპლიკაზე „ჩვენ უპვე დიდები ვიყავით, პირველად რომ შევხვდით ერთმანეთს... და მაშინვე არ მოგვეწონა ერთმანეთი... ზორისს ხომ არავინ არ უყვარს... ცხოვრება ვერ ააწყო და ამის გამო ყველაზეა გულმოსული...“ ჩეპურნოი ისე პასუხობდა, რომ საკუთარ დას არც კი უყურებდა—, იცით კოლეგა (პროტასოვის ეუზნებოდა), როცა მისი მიხრწნილი ქმარი ცოცხალი იყო, მეუზნებოდა ხოლმე — მიმკურნალო... ვეუზნებოდი — მე ყველაზე ნაირ საქონელს ვერ ვმკურნალობ-მეთქი...“

სულ ცოტა ხნის წინ კი სიყვარულით სავსე თვალებით შესცქეროდა ლიზას, რომელიც სისხლიანი კოშმარებისგან ვერ განთავისუფლებულა (პიესა 1905 წლის სისხლიანი ამბების შემდეგაა დაწერილი) და სულ თვალწინ უდგას საშინელი სურათი:

**ლიზა.** იქ სადაც სისხლი დაიღვარა, არასოდეს აღმოცენდება ყვავილები.

**ჩეპურნოი.** აღმოცენდება და მერე როგორ!

**ლიზა.** იქ მხოლოდ სიძულვილი გაიხარებს. როცა მესმის რაღაც ტლანქი, უხეში ხმები, როცა მე ვხედავ წითელ ფერს, ჩემს სულში აღმოცენდება ნაღვლიანი შე-

ძრწუნება და იმ წამსვე წარმომიდგება ეს გამხეცებული, შავი ბრბო, სისხლით მოცხვრილი სახეები, ქვიშაზე გაჩენილი თიწლი წითელი სისხლის გუბებში“...

აქ რ. ჩხიკვაძის ჩეპურნოი ისეთი თვალბით შეხედავდა ლიზას, რომ მათში არა მხოლოდ თანაგრძობას, არამედ სასოწარკვეთასაც ამოვიკითხავდით და პირდაპირი პასუხის ნაცვლად წყნარად, ალერსიანად (ისე როგორც სულიერ ავადმყოფებს ელაპარაკებიან ხოლმე), ეუბნებოდა — „მოდო... გავიციერნოთ ბაღში“, თითქოს, აყვავებული და სურნელოვანი ბაღის ატმოსფერო ლიზას კოშმარულ სიხმრებს გაეკრობდა. მაგრამ ამოდ, — „არ არის მეორე სული, რომელიც ჩემი სულის სიმძიმეს გაიაზრებდაო“ — ამბობდა თავის არსებაში ჩაღრმავებული ლიზა და ამ სიტყვებით გულს უკლავდა ჩეპურნოის, რომელიც სასოწარკვეთილი კაცის უმიდობით შეპყრობილი, ხელებს უმწეოდ შლიდა და კვლავ იმეორებდა — „წავიდეთო ბაღში“.

მელანქოლით შეპყრობილი ჩეპურნოი უძღურია რაიმე შეცვალოს. მისი სულიერი შეჭირვების მიზეზი მარტო ლიზასაგან უარყოფილი ზიყვარული როდია — იგი სხვებზე უკეთ და ღრმად ხედავდა ადამიანთა სიმხცევს (ზეინკალი ეგორი ცოლს ცემით ამოხდის სულს), ღალატს (პროტასოვს, ამ წმინდა კაცს, ფანტიკოს მეცნიერს, ცოლი ღალატობს), დაუნდობელ, ყოვლისწამლეკავ პრამატისმს, შურს და გაუტანლობას. რ. ჩხიკვაძის ჩეპურნოი რეჟისორმა და მსახიობმა სპექტაკლის მთავარ პერსონაჟად აქციეს, რადგან მის სულში დაინახეს (და ჩვენც გვიჩვენეს) დაუნდობელი ცხოვრების შემხარავი გრიმების ანარეკლი. ეს კაცი სამართლიანია, ძლიერიცაა თითქოს, უშუალოა — მაგრამ სულს უწამებდა ეჭვები (ერთხელ პამლეტსაც კი ახსენებს) და აქ იღებდა სათავეს მისი მოჩვენებითი (მოჩვენებითი?) უხეშობა, ეს მძიმე, უსიამო დაცინვა, რომელიც მასაც აწამებდა და მის ირგვლივ მყოფთაც. მაგრამ თვით ცხოვრება იღებდა ტრაგიკულ შეფერილობას, ირგვლივ მხოლოდ სიძულვილი მძვინვარებდა და მგრძნობიარე, ჭკვიანი ჩეპურნოი ტრაგიკულად განიცდიდა ამ ცვლილებას. საოცარ

რი იყო თუ რა სიცხადით გვაგრძნობინებდა ახალგაზრდა მსახიობი თავისი გმირის საბედისწერო აღსასრულის მოახლოვებას. მის ყოველ უესტში, გამოხედვაში, ქცევებში სჭვიოდა განწირულება, რომელსაც მოგონილი ცინიზმი ვეღარ ფარავდა. მისი თვითმკვლევობა ლოგიკური დასასრული იყო იმ გზისა, რომლის დასაწყისში ილუზიები და ოცნებები სჭარბობდნენ. და რომლის უკანასკნელი მონაკვეთი საშინელი აღმოჩნდა... შეუძლებელია ადამიანი მზის შვილი აღმოჩნდეს: „ბატონებო, ჩეპურნოიმ თავი ჩამოიხრჩო“ — ეს ფრაზა ჩვენში უდიდეს გულსტიკივებს იწვევდა...

სპექტაკლმა ერთბაშად მოიპოვა დიდი პოპულარობა, იგი რამდენიმეჯერ წარნოდგინეს გრიბოედოვის სახელობის თეატრში (რა სამწუხარო გაუგებრობაა, რომ ეს შენობა დაანგრეს, ვერ შეინარჩუნეს ახალი უნივერსიტეტი და გრიბოედოვის ახალი, თანამედროვე შენობის (აგების დროს!) და თუ აქამდე რამაზ ჩხიკვაძე თეატრალთა შედარებით ვიწრო წრისათვის იყო ნაცნობი, ახლა მთელ თბილისში გახდა პოპულარული.

მკითხველს ვთხოვ დამიჯეროს: საერთოდ წესად არა მაქვს ჩანაწერების გაკეთება და, ბუნებრივია, არც ორმოცდაათი წლის წინანდელ შობაბედობებანი ჩამინიშნავს და თუ რამაზის მიერ სტუდენტურ სპექტაკლებში შესრულებული ეს როლები მასსოვს, ის იმდენად ჩემი მესხიერების დამსახურება არ არის, რამდენადაც რამაზის ადრე ჩამოყალიბებული ოსტატობისა. ინსტიტუტის კედლებშივე განმტკიცდა აზრი, რომ რამაზ ჩხიკვაძე არტისტადაა დაზადებული, რომ იგი თხემით ტერფამდე არტისტია. მართლაც, მისი მომზიბვლეობა მოუგერიებელი იყო. მისი ხალისიანობა, იუმორი, მრავალმხრივი ნიჭი, სიცოცხლისა და სიღამაზის სიყვარული თვით უცელაზე მძიმე მელანქოლიკსაც კი, რომელსაც სამყარო მხოლოდ პირქუშ ფერებში ეჩვენება, ცხოვრებისაკენ შემოაბრუნებს.

ეს არის ძალდაუტანელი, იმანენტური გამოვლენა მისი არსისა. არც ადრეულ წლებში, როცა პოპულარობა ახალგაზრდა არტისტის პატივმოყვარეობას ასე რიგად სიამოვნებს, არც მოგვიანებით, როცა იგი



მსოფლიო მასშტაბის არტისტად იქცა, არა-  
ეის გაჯიბრებია, არავისი არაფერი შეშუ-  
რებია. ეს მართო მისი თანდაყოლილი და  
შემდეგ, ქართულ ინტელიგენტურ ოჯახში  
აღზრდილი კეთილშობილება როდია. ეტ-  
ყობა ბუნებამაც იზრუნა იმისათვის, რომ  
მის ქვეცნობიერებაში ღრმად ჩამარხული-  
ყო იდუმალება იმ დიდი ნიჭისაგან მოგვ-  
რილი უპირატესობის გრძნობისა, რომე-  
ლიც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია.

თავისი ნიჭიერების თითქოსდა გაუცნო-  
ბიერებელი გრძნობა (საერთოდ ნიჭიერე-  
ბის და არა, ვთქვათ არტისტულის ან მუ-  
სიკალურის) მას არ სტოვებდა თვით ში-  
ნაგანი მერყეობის ყველაზე მძიმე დროსაც  
კი, მაშ რით, თუ არა ამ ვარემოებით,  
უნდა აეგნათ მისი ოპტიმიზმი მაშინაც კი,  
როცა ცხოვრებაში და თეატრშიც რამდენ-  
ჯერმე მოუხდა საბედისწერო ზღის გასა-  
ყართან დგომა? რასაკვირველია, ამ დროს  
მასაც აწვალებდა, ალბათ, არჩევანის ამ  
მტანჯველი წამის სიმძიმე, რომელიც ადა-  
მიანის ცხოვრებას საბედისწეროდ ცვლის,  
მაგრამ მისი მხსნელი აქ იყო ის შეუმცდარ-  
ი ინტუიცია, რომელიც უკეთესი დროის  
იდუმალ ნიშანს იძლევა სოლმე. რა არის  
ეს, ბედის თანამდევნი ვარსკვლავი ზეცაში  
თუ წინამდევნი შუქი საყუთარი სულისა?

მასთან ხანგრძლივმა ურთიერთობამ და-  
მარწმუნა, რომ არტისტული მისტიფიკა-  
ციების ეს შეუდარებელი ოსტატი ცხოვ-  
რებაში არის ისეთი, როგორც თვით ბუ-  
ნებამ შექმნა: არსად არ დალატობს თავის  
თავს — არც მაშინ, როცა ცხოვრების აუტ-  
საიდერებში უხდება ყოფნა და არც მაშინ,  
როცა უმაღლეს დიპლომატიურ რაუტებ-  
ზეა მიწვეული. როგორც ვთქვი, სტუდენ-  
ტობისა და რუსთაველის თეატრში მსა-  
ხიობობის პირველ წლებში მაინცდამა-  
ინც არ გაურბოდა არტისტულ ბოჰემას  
(თუ ეს ბოჰემური წრე ცდილობდა თავის  
ცენტრში ჰყოლოდა ბედის ეს ნებიერი?)  
და არც აზარტულ ვნებას აყოლილ ბანქოს  
თუ ნარდის მუღერთა ილუზიური სინამ-  
დვილის ჰერეტას ერიდებოდა მაინცდამა-  
ინც, რათა შემდეგ „იქიდან“ კურიოზული  
ამბების მთელი გალა გამოეტანა და მხია-  
რულ, განუყოფებელ ანექლოტურ მოთხ-  
რობებად გარდაექმნა (მაგალითად, ამბავი

იმისა, თუ როგორ მიიკრა რამაზის ვრცელ-  
ნისნალიანი ფეხსაცმელები დამაგნოტე-  
ლმა ნარდმა, კამათლებმა და რკინის კიბე-  
ებმა), თვითონ კი ამ დროს ერთი უცხო  
ლაქაც არ მოსცხებოდა. რომ შეიძლებო-  
დეს ყველაზე ჯოჯოხეთური ვნებების ქვეს-  
კნელში მისი დანთქმა, იცოდეთ, იქიდან იგი  
სუფთა და შეურყენელი გამოვა.

მე არ ვცდილობ დავახატო დვთაებრივი  
სიწმინდის შარავანდელით აღმშენებელი  
კაცის პორტრეტი. არაფერი ადამიანური  
(მით უმეტეს ასეთი ტემპერამენტისა და  
ფეთქებადი ბუნების კაცისათვის) მისთვის  
უცხო არ არის, მაგრამ უცხოა ყველაფერი  
ის, რაც ამ ადამიანობას შელახავს. ყველა-  
ზე დიდი საშიშროება ყველაზე დიდ სიკეთე-  
ში იყო დაფარული. იგი ყველას უყვარდა,  
ამ სიყვარულის გამო ყველას მასთან სიახლ-  
ოვე სურდა და თავისკენ ეზიდებოდა. ცნო-  
ბილია, თუ როგორ იფანტება ამ დროს ად-  
ამიანის შემოქმედებითი ენერჯია და რა  
ილუზიურია ეფემერული პოპულარობის  
ცდუნების აღკვეთა. მხოლოდ განსაკუთრე-  
ბული ნიჭი — და არა მაინცდამაინც ნე-  
ნისყოფა — აღმოჩნდა მისი ერთადერთი მე-  
კავშირი ცხოვრებაში. სილო თანდაყოლი-  
ლი ხალისობა და იუმორის ნიჭი (და მა-  
სთან ერთად გარეგნული სილამაზეც) —  
რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გეჩ-  
ვენოთ ეს, კინაღამ მისი (როგორც მასხი-  
ობის) დამლუბველი აღმოჩნდა: შეიძლებო-  
და ან კომედიური (ფეგაროს დონის) ამპ-  
ლუის ფარგლებში დარჩენილიყო, ან ლა-  
მაზი შეყვარებული კაცების კოთურნებზე  
შემდგარიყო. თუმცა, იმთავითვე ნათელი  
ეყო, ყოველ შემთხვევაში მისთვის მაინც,  
რომ ასეთი რამ მას საერთოდ არ სურდა.  
ჩვევ ჩვენს ადამიანურ სისუსტეში უნდა  
ვეძებოთ ამ, მართლაც, დამლუბველი სა-  
მიშროების სათავე: ვხვდავთ იმას, რაც ზე-  
დაპირზეა და გვიჭირს სიღრმეში დაფარუ-  
ლის შემჩნევა. ინსტიტუტში განსწავლის  
წლებში სრულიადაც არ იგრძნობოდა იმის  
საშიშროება, რომ მის პიროვნულ ნიჭიერე-  
ბას მხოლოდ ცალმხრივად შეხვედადნენ,  
მით უმეტეს, რომ ფიგაროსა და ჩეპურ-  
ნოის აბსოლუტურად განსხვავებული რო-  
ლების შესრულებამ მისი პალიტრის მრავ-  
ალფეროვნება ცხადჰყო.



მაგრამ ვის არ შთანთქავდა ისეთი „ლენინათანი“, როგორც რუსთაველის თეატრი იყო, სადაც ორი გიგანტი, ორი აკაკი, ყველას და ყველაფერს ჩრდილავდნენ. აქ აღარაფერს ვამბობ დასის სხვა უძლიერეს წევრებზე, რომლებსაც ასევე შეეძლოთ სცენური სასწაულების მოხდენა. და რამაზ ჩხიკვაძე, ახალი თაობის ეს რჩეული, კარგა ხანს „დიკარგა“ რუსთაველის თეატრის კოლოსალური სცენის სივრცეში, სადაც მაყურებელთა დარბაზში მხოლოდ განსაკუთრებული ძალის ხმა თუ უღერდა. ვის არ განუცდია ბრწყინვალე კარიერის ილუზიების მსხვერვის საშინელებანი! ალბათ, არც არის მსახიობი, ვინც არ შეძრწუნებულა ახალგაზრდული ოცნებებისა და თეატრის სინამდვილეს შორის გაჩენილი უფსკრულის სიღრმით.

არც რამაზ ჩხიკვაძე უნდა ყოფილიყო გამონაკლისი ამ მხრივ. თეატრის დასში მას არც ერთი წუთით არ უგრძენია „გაცნობა“ (რუსთაველის თეატრის მაშინ ისე აღიქვამდა თეატრალურ ინსტიტუტს, როგორც თავის საკუთარ სტუდიას), სიყვარული და ყურადღება არ მოკლებია, მაგრამ ახალი საინტერესო როლებით არავის გაუნებოვრებია იმხანად და რა არის გასაკვირი იმაში, რომ ენერჯითა და იმედებით სავსე ახალგაზრდა კაცს როლები, თამაში, ინსტიტუტში ბრწყინვალედ დაწყებული კარიერის გაგრძელება სურდა. მძიმე აღმოჩნდა მისთვის ეს მცირე პაუზა კი. მართალია, ნელ-ნელა თეატრის რეპერტუარში „შევიდა“, მაგრამ ეს როლები არ იყო იმ მხატვრული დონისა, რასაც მისი ნიჭი ითხოვდა. პქონდა პერიოდი, როცა იგი (თუ არ ვცდები, ორგზის) სერიოზულად ფიქრობდა თეატრის სამუდამოდ მიტოვებას (მცირე ხნით მიატოვა კიდევ და მოსკოვის ვნესინების ინსტიტუტშიც სწავლობდა ვოკალის განხრით) და სცენური ხელოვნების სხვა ჟანრში გადასვლას (როგორც ჩანს, მისთვის არავის შეუხსენებია ძველი სიბრძნე — „გენიალობა სხვა არა არის რა, გარდა მოთმინებასთან შეერთებული დიდი ნიჭისა“), მაგრამ თეატრალური ხელოვნების მუშამ, როგორც ჩანს, გაჩენისთანავე შუბლზე აკოცა და სცენისაკენ უბიძგა თავისი მსუბუქი ხელით.

„თეატრი ჩემი ბედისწერაა“ — ხშირად უთქვამს შემდგომ...

იყო სხვა, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორი, ვიდრე მსახიობის პირადი კარიერა ან მიმდინარე რეპერტუარის კარიზმები.

რამაზ ჩხიკვაძის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ წერილში, ბრძენი რობერტ სტურუა წერდა: „ჩვენ ვცხოვრობთ ცვალებად სამყაროში. ეს ბანალური ჭეშმარიტებაა, რომელსაც ხშირად ვივიწყებთ ხოლმე, ისევე როგორც ბევრ რამეს ვივიწყებთ ყოფისა თუ სამსახურის ამოებაში. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად დაკავებულნი ვართ წერილმანი კინკლაობით, საკუთარ თავს ვხარჯავთ ისეთ რამეებზე, რომელთაც მეორე დღეს სირცხვილით ვიხსენებთ ხოლმე. ამ ორომტრიალში, ვერც კი ვამჩნევთ, რომ ჩვენს ირგვლივ ყველაფერი იცვლება, ღრმავდება და, აი, დგება დღე, როცა ვხვდებით, რომ ჩვენ უკვე ჩამოვრჩით მოვლენებს. მოდის კი არ ჩამოვრჩით, არა, პირიქით, მოდის მწყობა ძველი არაა, არამედ ჩამოვრჩით დროს, პრობლემები შორს განიზიდნენ და სულაც მიუწვდომელ სივრცეში გარინდულან, უფრო ხშირად კი საერთოდ ვერ ვხვლავთ მათ. ცხოვრებას მიმგვანებული რამ, კედელი, ჩვენს მიერვე აღმართული, საშუალებას არ გვაძლევს გავარკვიოთ თუ რა მოხდა, რატომაა, რომ ის, რაც შენ ვაღელვებს, უმრავლესობას არ აღელვებს, რატომაა, რომ შენი სურვილები უკვე სასაცილოა სხვებისათვის და შენი ინტერესები განწირულია გაუგებრობისთვის და უსიტყვო განცვიფრებისათვის.

თეატრში, ისევე როგორც, ალბათ, ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, ეს ყოველივე გადაიზრდება მხატვრის ტრაგედიაში. ამათია, შური უფრო წარმატებული კოლეგების მიმართ, დაბნეულობა შეიპყრობს ხოლმე მას, ბუნებისაგან მოძებულ ნემოქმედებით ძაღვს ართმევს... ყველა ეს ზემოთ თქმული რამაზ ჩხიკვაძის ბედის კონტრასტისათვის ეთქვი. მან ბედნიერად აარიდა თავი ამ პირქუშ ბედს და ეს მოხდა არა მხოლოდ მისი ნიჭიერების წყალობით. ...პოპულარობა რამაზს ადრე ეწვია. მაყურებლის საყვარელი მსახიობი, ახალგაზრდა, რომანტიკულად შეყვარებული რო-



სცენა სპექტაკლიდან „ჭინჭრაქა“  
დევი — ს. ზაქარიაძე, ქოსა-მრჩველი — რ. ჩხიკვაძე

ლების შემსრულებელი — ასეთი იყო იგი თავისი კარიერის დასაწყისში. რამდენ მსახიობს ვიცნობთ, რომლებმაც ვერ გაუძღეს ადრე მიღწეული წარმატების გამოცდას და ჩაიფრდნენ. ცდუნება პოპულარობით — დიდი ცდუნება მსახიობისათვის, ბევრი, თვით ძლიერი პიროვნებაც კი ვერ უძღვებს გულზე სალბუნოვით მოდებულ ნეტარებს, იმ „მკვლელებს“, რომლებიც თვითკმაყოფილებას და თვით თავდაჯერებულობას შთაუნერგავენ ხელოვანს. მაგრამ არა მარტო არ დაემორჩილა ამ ბოროტებას, არამედ შესძლო თავის თავში ეპოვნა ძალა, გაეღრმავებინა ის თვისებები, რომლებმაც რამაზ ჩხიკვაძე აქციეს იმად, რაც დღეს არის.

„მას ადვილად არ უბოვნიდა თავისი გზა“ (საზი ჩემია ნ. გ. „ვეჩერნი ტბილისი“. 28. 02. 78 წ.).

ვეთანხმები ბატონ რობერტს, რამაზს თავდაპირველად გაუჭირდა საკუთარი თანის, საკუთარი გზის პოვნა და ამაში მას არავითარი ბრალი არ მიუძღვის. თავი და თავი იყო 50-იან წლებში (როცა რამაზი რუსთაველის თეატრში იწყებს მუშაობას) თეატრში შექმნილი სიტუაცია, რომლის სიახლეს და დაძაბულობას მოეცვა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდობა, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით. ეს იყო ბრძოლა ერთგვარად პომპეზური და ესევედო-რომანტიკული ტრადიციის დასაძლევად და ახლად თეატრალური ესთეტიკის დასამკვიდრებლად, ესთეტიკისა, რომელიც ადამიანის პიროვნულ საწყისს ანიჭებდა უპირატესობას. 50-იან წლებში, სტალინის გარდაცვალებისა და ე. წ. „პიროვნების კულტის“ დამბობის შემდეგ,



რუსულსა და მის კვალად, ქართულ სცენაზე, ასალი ადამიანის, ინდივიდის იდეის მხოლოდ კონტურები თუ იყო მოხაზული (60-იან წლებში თანამედროვე ადამიანის, მისი არსის და დანიშნულების პრობლემა უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბდა). პიროვნების ახალი კონცეპცია, რაც ადამიანის სულიერ სიღრმეებში წვდომას, ცხოვრებისეული პრობლემების მძაფრ წარმოსახვას გულისხმობდა, იმანტურად უპირისპირდებოდა ზეაწეული პათოსის, ადამიანი — გმირის, ადამიანი — ლიდერის სცენური ინტერპრეტაციის უკვე გასველებულ ფორმებს, თუ მისეულ ბასტიანის ტერმინს გამოვიყენებთ, თავდებოდა მონოლოგიზაციის ეპოქა და დებოდა ეპოქა დიალოგისა.

ესთეტიკური იდეალების მსხვერველა, რაც შეცვლილი, „გადატრიალებული“ დროის მოთხოვნაც იყო, ხელოვნებაში და განსაკუთრებით თეატრში სწრაფი ტემპით მიდოდა. ბუნებრივია, წარსულის ინერციის დაძლევა ერთბაშად არ მომხდარა და, ზოგჯერ „პროვოკაციული“ რეციდივის სახით ჩნდა ხოლმე თავს (მაგ. მ. თუმანიშვილის „ტარიელ გოლუაში“, რის გამოც ეს ნოვატორი რეჟისორი სინდისის განუწყვეტელ ქენჯენას განიცდიდა ამ კომპრომისის გამო), მაგრამ ახალი თეატრალური ესთეტიკის დამკვიდრება გარდაუვალი ჩანდა. დივს ჩემში განცვიფრებას იწყებს გმირულ-რომანტიკული თეატრის ყველა საუკეთესო იდეალების უბრწყინვალესი ზამომახტველის აკაკი ხორავას მაშინდელი პოზიცია. მან მხარი დაუჭირა მ. თუმანიშვილის და ახალგაზრდობის სექტაკლ-მანიფესტს „ადამიანებო, იყავით ფსიზლად!“ და გზა გაუხსნა დიდი სცენისაკენ, მიუხედავად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის აკაკი ვასაძის წინააღმდეგობისა, რომელსაც მიუღებლად მიაჩნდა პირობით-თეატრალური და ამავე დროს ადამიანის სულის სიღრმეებში მომხდარი ძვრების „ასეთი სიმართლით“ ჩვენება. ანუ, როგორც მაშინ ამბობდნენ „ყოფითი ფსიქოლოგიური თეატრის“ ესთეტიკით შექმნილი სექტაკლის რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოდგენა (ახლანან გადავიკითხე აკაკი ხორავას მოგონებანი, რომელსაც წელს გაუვიდა ავტორის მიერ დადებული „ტა-

ბუს“ ვადა. ეტყობა, ა. ხორავამ შემდეგ წერიცვალა პოზიცია და თავის დიდ მეცღმად მიიჩნია მ. თუმანიშვილის თეატრში მიწვევა). რ. ჩხიკვაძე, ნებსით თუ უნებლიეთ, ამ დაპირისპირებათა ორბიტაში მოექცა. მე ცოტა გადაჭარბებული მეჩვენება თეატრმცოდნე დიდი მუშაძის ფრაზა, რომ რ. ჩხიკვაძე „აქტიურად ჩაება ამ ბრძოლაში, როცა 50-იანი წლების რუსთაველის თეატრში ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორი მიმართულება — გმირულ-რომანტიკული და ყოფით-ფსიქოლოგიური“ (ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1985 წ.). მართალია, იგი მონაწილეობდა საპროგრამო სექტაკლში (ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფსიზლად!“), რაც, თავისთავად მნიშვნელოვანია (1951 წ.), მაგრამ მისი როლი — ზღენეკი — იმდენად უმნიშვნელო და ეპიზოდური იყო, რომ იგი, რბილად რომ ეთქვას, მაინცდამაინც დიდ გავლენას ვერ მოახდენდა სექტაკლის ბუნებაზე. თუმცა ის ფაქტი, რომ რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა რეფორმატორ-რეჟისორები აკაკი დვალისვილი (ვ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“. ტიტკო. 1953 წ. ვ. როზოვის „ხალისიანი მეობრები“. თამაზი. 1955 წ.) და მისეილ თუმანიშვილი („ადამიანებო, იყავით ფსიზლად!“ ზღენეკი. 1951 წ. ჯ. ფლერტერის „ესპანელი მღვდელი“, ლენადრო, 1954 წ.) თვითონ სექტაკლებში აკავებენ ახალგაზრდა მსახიობს, მრავლისმთქმელია. როგორც ჩანს, ეს რეჟისორები რ. ჩხიკვაძეში ხედავენ იმ მსახიობს, რომელსაც გარკვეული ფუნქციის შესრულება შეუძლიათ მათი ესთეტიკური პროგრამის განხორციელებაში.

თუ რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებითა ტემპერამენტმა მალე იჩინა თავი, ამას ვერ ვიტყვი მის „სასოგადობრივ ტემპერამენტზე“. იგი ყოველთვის არიდებდა თავს დაპირისპირებათა ეპიცენტრში ყოფნას, არავითარ მონაწილეობას იმხანად არ ღებულობდა იმ მრავალრიცხოვან დისპუტებში, რომლებიც იმართებოდა. იგი არ იყო კრიბუნის კაცი, ყოველთვის თავს არიდებ-

იხ. ვაგბძეძე 64-ე გვ.



# მოკლედ ნოტიოს შესახებ, როგორც გახსენება

ჯივნი თულაშვილი

ქართველები და პოლონელები, მიუხედავად ტერიტორიული სიშორისა, ყოველთვის გრძობდნენ სულიერ ნათესაობას თავიანთი ტრადიციული ბედიდან გამომდინარე. დევნილი პოლონელებისათვის საქართველო თავშესაფრად, მეორე სამშობლოდ იქცა. 170 წელი გავიდა იმ დროიდან, როცა საქართველოში პირველი პოლონელი გამოჩნდა, ამდენად ბუნებრივი გახდა შერეული ქორწინებები, რის შედეგადაც პოლონური და ქართული კულტურები კიდევ უფრო მტკიცედ გადაესლართა ერთმანეთს.

რამდენადმე უჩვეულოდ წარმოგვითხრობს დის — ნინო, თამარი და ბასა (ბარბარა) მხატვარ კანდელაკ-მუჟინოვსკების — მშობელთა ბედი. „ამ ოჯახის ამბავი — კარგი მასალაა რომანტიკული ნაწარმოების წესაქმნელად საქართველოსა და პოლონეთის კავშირზე“ — წერდა ცნობილი პოლონელი ჟურნალისტი ტადეუს გუძოვსკი.

მიხეილ კანდელაკი და ვანდა მუჟინოვსკაია ერთმანეთს პოლონეთის ქალაქ ჰულეჩავაში შეხვდნენ, დაქორწინდნენ და მალე ქალიშვილი ნინო შეეძინათ, შემდეგ კი, უკვე საქართველოში, დაიბადნენ თამარი და ბასა (ბარბარა).

ბუნებამ სამივე ხატვის ნიჭით დააჯილდოვა. ნინომ და თამარმა სამხატვრო აკადემიაში ჩააბარეს, ხოლო ბასა მამის კვალს გაჰყვა — აგრონომობა გადაწყვიტა. მალე ოჯახს უბედურება დაატყდა თავს — 1937 წელს მათი მამა მიხეილ კანდელაკი დააპატიმრეს. ოჯახის მთელი სიმძიმე ნინოს დააწვა მხრებზე, რომელიც მაშინ პირველი კურსის სტუდენტი იყო. იმ დროს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მოღვაწეობდა შესანიშნავი პიროვნება და ნიჭიერი გრაფიკოსი, პროფესორი ლადო გრიგოლია,

რომელმაც შეაფასა ნინოს კალიგრაფიული მონაცემები და დახმარების მიზნით, მიიწვია საქართველოს მუზეუმების საგამოფენო დარბაზების გასაფორმებლად. ამით იხსნა კანდელაკების ოჯახი უსასრობისგან, ნინოს კი საშუალება გაუჩნდა მამისთვის გადასახლებაში ფული და ამანათები გაეგზავნა. რეზილიტაციის შემდეგ მათ ძველი ბინა დაუბრუნეს და ცხოვრებაც თითქოს თავის კალაპოტში ჩადვა, მაგრამ ისევ უმძიმესი დარტყმა — ვარდაცვალოთ დედა, რომელსაც ქალიშვილები აღმერთებდნენ. სიკეთისა და გულითადობის განსახიერება, იგი ყველას უყვარდა — ქმრის ნათესაებს, მეზობლებს... პოლონელი ქალი, მისდამი თბილი დამოკიდებულების გამო თავს უცხოებაში არასოდეს არ თვლიდა, თუმცა მშობრად იხსენებდა თავის სამშობლოს და ეს სიყვარული მან თავის ქალიშვილებსაც ჩაუნერგა.

დიდი განსაცდელი დებს ერთმანეთის სიყვარულმა და ერთგულებამ გადაატანინა. ნინოს ოთახში, კედელზე სამი პორტრეტი ჰქონდა. მათში თითოეული დის ხასიათი ზუსტადაა ვადმოცემული. თამარის გარეგნობაში პოეზია და რომანტიკაა, ბასასი — ლირიკა, ხოლო ნინოს იერი მედიური სიღამაზის განსახიერება... ამგვარ დროს ისინი სრულიად განსხვავებულნი არიან! აი, რას წერს ნინო დებზე: „ჩვენი სიყვარული და მეგობრობა იყო უჩვეულოდ ძლიერი, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებდა ჩვენი შემოქმედება, დაკავშირებული საქართველოსა და პოლონეთის კულტურასთან. ეს თითქოს შემართებელი ხიდი იყო დიდი მეგობრობისა და სიყვარულისა“. შემონახულია ალბომი, გოგონების ბავშვური ჩანახატებით. უკვე იქიდანვე იკვეთ-

ზოდა მათი ინდივიდუალური ხედვა. ამდენად, აუცილებელია თითოეულ მათგანზე ცალ-ცალკე ვისაუბროთ.

### თამარ კანდელაკი-ფრიჩი

ლესელიძის ქუჩაზე ერთ-ერთ სახლში მოწყობილი იყო პოლონური კლუბი, სადაც თამარმა და პოლონელმა ინჟინერმა ფრანტიმ ფრინმა ერთმანეთი გაიცნეს. მათი შეხვედრა ქორწინებით დამთავრდა, ხოლო შემდეგ კი პოლონეთში გაემგზავრნენ. გასაოცარი განმეორება დედის ცხოვრებისა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თამარი მიდიოდა ქვეყანაში, რომელიც უყვარდა, თუმცა საქართველოსთან განშორებასაც ძალიან განიცდიდა.

პოლონეთის ქალაქ ვროცლავში თამარმა იცხოვრა ორმოცდაორი წელი და მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ოჯახსა და ხელოვნებას მიუძღვნა. მან ქ. ვროცლავში სხუთი პერსონალური გამოფენა მოაწყო. მონაწილეობდა გაცვლით გამოფენებში გერმანიაში, ჩეხოსლოვაკიაში, ინგლისსა და რასაკვირველია, საქართველოში. მონაწილეობდა ექსლიბრისტთა საერთაშორისო კონკურსში, რომელიც გაბრიელ დ'ანუნციოს ხსოვნას მიეძღვნა. ექსლიბრისტი მოითხოვს გრაფიკული შესრულების მაღალ კულტურას, ლიტერატურის, სიძველის ცოდნას. თამარმა ამ რთულ ჟანრში დიდ წარმატებას მიაღწია. იგი ყველა საერთაშორისო გამოფენაზე პრემიასა და ჯილდოს იმსახურებდა.

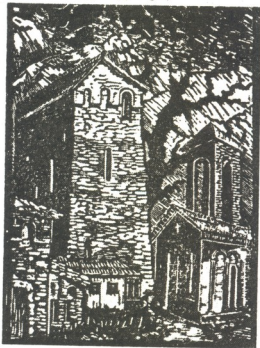
ექსლიბრისტებს მხატვარი ასრულებდა ლინოგრაფიურის ტექნიკით, რაც გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენს მისი მცირე ზომების გამო. საჭრეთელი თავისუფლად ემორჩილება შემოქმედის ხელს. მისი ექსლიბრისტი აღიქმება, როგორც დასრულებული ნახატი, რომელშიც ხშირად აისახება როგორც ქართული, ასევე პოლონური არქიტექტურული ძეგლები. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ექსლიბრისტი, რომელიც პაპის, პავლე II-ის პოლონეთში ჩაბრძანებას ეძღვნება, აგრეთვე ქართველი მხატვრის გივი ყანდარელისადმი მიძღვნილი ექსლიბრისტი. ნამუშევარში ქართული ნაციონალური ორნამენტების შემოტანით იქმნება გობელენის შთაბეჭდილება. საინ-

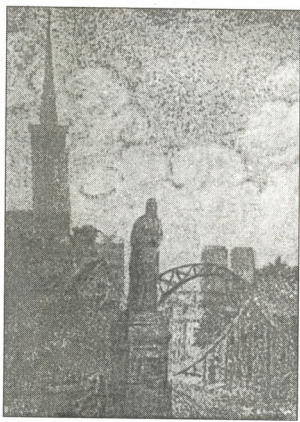
ტერესოა მისი პედაგოგის, ლადო ქუთათელაძისადმი მიძღვნილი ექსლიბრისტი.

მხატვრის მრავალი ნამუშევარი შექმნილია ქალაქ ვროცლავის სიყვარულით. მას განსაკუთრებით ქალაქის ხიდების გამოსახვა უყვარდა, მძაფრად შეიგრძნობდა მათ სილამაზესა და სიდიადეს, გატაცებული იყო ხეების ხატვით. იგი მათ როგორც სულიერ არსებებს, ისე წარმოსახედა და დაუსრულებლად შეეძლო მათზე მუშაობა. ამიტომაც კომპოზიციაში ხშირად მნიშვნელოვან ფუნქციას ხეებს ანიჭებდა, ტოტემის გამალებულ მოძრაობას, მათ თითქოსდა სწრაფვას ცისკენ, რითაც მღვღვარე განწყობილება გამოიხატება, ხოლო ხის ძლიერი ტანის ნარნარ მოძრაობაში სიმშვიდე და იმედიანობა აისახება.

საქართველოში ხშირად ყოფნისას მხატვარი თავის ნამუშევრებში ასახავს სიძველის კულტურის ძეგლებს, ისტორიულ ადგილებს, ძველი თბილისის კუთხეებს. მისი ნამუშევრები შესრულებულია ლინოგრაფიებით, აკვარელით, გუაშით. ლინოგრაფიების შტრიხები მსუბუქი, პლასტიკური, თავისუფალი, მოქნილი და გამომსახველია. სვანეთში ყოფნისას გაკეთებული ჩანახატებით, მხატვარმა შექმნა ესტამპი: „სვანური სოფელი“, სადაც შემოსაზღვრულ სივრცეში, რომელსაც მთელი ქალაქის ფურცელი უჭირავს, გამოსახუ-

თამარ კანდელაკი — ფრიჩი  
„სვანური სოფელი“ (ლინოგ.)





თამარ კანდელაკი — ფრჩხი  
ქ. ვროლადვი. „ტუმსკის ხიდი“ (ღინოგრ.)

ლია კოშკი და ეკლესია: მკაცრი ვერტიკალურიობა ამ ნაკვებობებისა დარღვეულია ხეების შავი სილუეტით, უცნაურად დახრილი ტოტეებით. დაპირისპირება თეთრი და შავი ლაქებისა, ქმნის დრამატულ დაძაბულობას.

საქაროველოში შექმნილ ორიგინალურ კომპოზიციებში „ანანური“, „ვარძია“ და მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებში ავტორი გაურბის აკვარელისა და გუაშის მკვეთრ, ძლიერ, ლოკალურ ფერებს. მისი ნამუშევრები პარმონიული და ლამაზია, მათში ყუჩად უღერს მკრთალი ვარდისფერი და ნაცრისფერი ტონების ნოქტიურნი.

სამწუხაროდ თამარ კანდელაკე საუბარი წარსულ დროში გვიწევს. ქმრისა და ერთადერთი ვაჟის დაკარგვის შემდეგ იგი საქართველოში დაბრუნდა სურვილით, რომ პერსონალური გამორჩენა — მისი შემოქმედების ანგარიში — მოეწყო, მაგრამ ევლადარ მოასწრო. მისი ნახატები, ესტამპები, ექსლიბრისები, კატალოგები მრავალრიცხოვანი გამოფენების შესახებ, სათუთად ინახება მის უფროს დასთან წინისთან.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დაბ-თავრების შემდეგ ბასას ცხოვრებაში რთული პერიოდი დადგა. იყო ზეორე მსოფლიო ომი, მძიმე სამუშაო პირობები, განაწილება ყვარელში, სადაც იგი მძიმე სენით დაავადდა და იძულებულა გასხდა თბილისში დაბრუნებულიყო. დაამთავრა სახელმწიფო უნივერსიტეტთან არსებული კულტურის ფაკულტეტი, რის შემდეგაც მისი შემოქმედება მთლიანად გამოყენებით ხელოვნებას მიექცენა. ბასა დიდხანს მუშაობდა კულტურის სამინისტროს სამხატვრო-საწარმოო კომბინატში. მას ძალიან აფასებდა გენიალური ელენე ახვლედიანი, რომელსაც ბასა თეატრალური ესკიზებისთვის ორნამენტების შერჩევაში ეხმარებოდა. მაგრამ მისი მთავარი გატაცება მაინც ქსოვილების მოხატვა იყო. შემონახულია ცხელი და ცივი ბატკით შესრულებული შესანიშნავი ნამუშევრები აბრეშუმზე, შიფონზე, კრემ-ჟორჟეტზე. თავსაფრები, ყელსახვევები, თავსაბურავები მოხატულია სტილიზებული ყვავილებით. მოხდენილად გადახლართული აღმოსავლური ინსტრუმენტები, გეზოტიკური ფარშევანგებისა და ირმების ფიგურებით მოხატული დოქები, ქმნიდნენ ულამაზეს ორნამენტებს, რომელთა საფუძველს ქართული ნაციონალური მოტივები წარმოადგენდა. მართალია ეს ნამუშევრები თბილისის უნივერსიტეტში რეალიზაციისათვის იყო კანკუთენილი, რომლებიც ძალიან სწრაფად იყიდებოდა, მაგრამ ისინი უდავოდ ქვეშარტი ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენდნენ, შექმნილს მხატვრის უსაზღვრო ფანტაზიითა და დახვეწილი გემოვნებით.

მისი ნამუშევრები არანახული წარმატებით სარგებლობდნენ. მხატვარი ცდილობდა სილამაზე შეეტანა ყოველდღიურ ყოფაში და ეს წმინდა უტილიტარული საგნები გაცილებით უფრო მეტად წარმოეჩინა, ვიდრე ყოველდღიურად სახმარი ნივთები, აუყვანა ისინი მაღალი ხელოვნების დონეზე.

ბასა კანდელაკი დაჯილდოებულია უამრავი სივლითა და მედლებით. მაგრამ ეს ყველაფერი წარსულს ჩაზარდა. დღეს იგი ცოცხალი აღარ არის.



ნინო კანდელაკი  
ექსლიბრისი

### ნინო კანდელაკი

ნინო კანდელაკი სამხატვრო კადემიაში ისეთ კორიფეებთან სწავლობდა, როგორებიც იყვნენ იოსებ შარლემანი, ლადო გრიგოლია, ვლადიმერ ქუთათელაძე, რამაც მისი მაღალი პროფესიონალიზმი და მრავალმხრივი შემოქმედება განაპირობა. ბევრი მისცა მას ელენე ასვლედთან ურთიერთობამ. მის შემოქმედებით ჯგუფთან ერთად ნინომ საქართველოს მრავალი კუთხე მოიარა. ასეთი ვასელები ოსტატობის შესანიშნავი სკოლა და დღესასწაული იყო ყველა მონაწილისათვის.

ნინო კანდელაკი ხელოვნების მუზეუმში საგამოფენო დარბაზებს აფორმებდა. მხატვრის პოპულარობა თანდათან იზრდებოდა და მას საქართველოს სხვა მუზეუმებშიც რწვევდნენ — ლიტერატურული, ეთნოგრაფიული, ისტორიული. იგი მონაწილეობას იღებდა არმაზის არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, სადაც მიწვეული იყო აღმოჩენილი ექსპონატების ჩანახატების შესასრულებლად და ატლასების შესადგენად. დიდხანს მუშაობდა ბოტანიკური ბაღის მთავარ მხატვრად. იგი არაჩვეულებრივად ხატავდა ყვავილებს, ღრმად სწვდებოდა მათ სილამაზეს. ამ ჩანახატებით და საქართველოს მთიან რაიონებში მოგზაურობით მხატვარმა ყვავილებისგან შექმნა ორიგინალური კომპოზიციები კოშკებისა და მედიდური მთების ფონზე. ასეთი მოტივი ნინო კანდელაკმა მრავალფეროვანი ალბომის გასაფორმებლადაც გამოიყენა, რომელშიც თავმოყრილია საქართველოს ფლორის ნიმუშები. ეს ალბომი მას საქართველოს ბავშვთა ტურისტული ბაზის დირექტორმა მზია ერისთავმა შეუკვეთა და

განკუთვნილი იყო ამერიკის საერთაშორისო გამოფენაზე — „ექსპო-74“ — გასაცხვენად. მან ექვს დიდ ფურცელზე შეასრულა გარეკანი, ტიტულები და დიზაინები. განსაკუთრებით ეფექტური გამოვიდა სატიტულო ფურცელი მსხვილი ყვავილებით უშპის ფონზე.

მხატვარი ქმნის პეიზაჟებს, რომლებშიც ჭარბობს არქიტექტურული მოტივები, კულტურის უძველესი ძეგლები... მათში საოცრადაა შეხამებული მონუმენტური ეპიკა და ლირიკა. განსაკუთრებით შთაბეჭდავია „შიომღვიმე“. სამონასტრო კომპლექსი თითქოს შეჭრილია ციხესიმაგრესავით შემოსასღვრულ ციციბო კლდეებში, მდიდურად ცისკენ რომ აჭრილან და თითქმის წელიწადი ფარავენ მას. გამაზმარი ხე მოპირდაპირე მთის კალთაზე, თითქოს ჩაჩოჩოში აქცევს შიომღვიმეს, რითაც კიდევ უფრო აძლიერებს სიდიადისა და სიძველის შთაბეჭდილებას. თავშეკავებულია კოლორიტი, მაგრამ არა პირქუში. პირიქით, გარშემო ყველაფერი განათებულია მოვარდისფრო-მოოქროსფრო მზიანი კლდეების ბრწყინვალეობით.

განკუთვნილებს იწვევს ნამუშევარი „დავით გარეჯი“. მხატვარმა მოახერხა ამ გრანდიოზული კომპლექსის ერთ მთლიანობაში მოქცევა, მისი განზოგადებული სახის შექმნა, რაც დიდ სირთულეს წარმოადგენს და რასაც ნინომ შესანიშნავად გაართვა თავი.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ნამუშევრები, რომლებშიც ძველი თბილისის თემას ეხება. მათ შორის გამორჩეულია „თბილისური აბანოები“. ორბელიანთა განთქმული აბანო, ცისფერი შორენკეცებით ორნამენტირებული. მის თავზე მოჩანს მე-



ნინო კანდელაკი — „ძველი თბილისი“

ჩეთი, ცოტა ქვემოთ კი ძველი სასლები აყურული აივნებით. წინა პლანზე აბანო გუმბათით და მღვიმის მსგავსი შესასვლელით. ცა გაცისკრონებული, მოფარფატი, მსუბუქი ღრუბლებით. მეჩეთისკენ დახრილი ხეები ნამუშევარს ნაღვლიან, სევდიან განწყობილებას მატებენ, ფიქრი წარსულ დროებაზე...

სრულიად განსხვავებულია ნამუშევრები, რომლებშიც უდერს არა კამერული მუსიკა, არამედ მკაცრი მონუმენტურობა. „ნარიყალა“ — დიდებული კომპოზიცია: მისი მკაცრი სილუეტი თავს ადგას ქვემოთ გაწოლილ ქალაქს, გარშემო ძლიერი ქედები, წარსულში ქალაქის ვაჟკაციური დამცველები. ტყვიისფერი-რუხი კოლორიტი ზუსტად პასუხობს ავტორის ჩანაფიქრს.

ფართოდაა გაშლილი პანორამა ნამუშევარში „ძველი თბილისი“. საინტერესოდაა განლაგებული კომპოზიციის აქცენტები: სამი ნაცნობი წერტილი — მარცხნივ ნარიყალა, თითქმის ცენტრში — მეჩეთი, მარჯვნივ კლდეზე კი — მეტეხი. ფართო პლანით — ძველებური თბილისური სასლები. თავშეკავებული კოლორიტი აძლიერებს მონუმენტური ეპიკურობის შთაბეჭდილებას. ნატურიდან ხატვისას, იგი ყოველთვის ირჩევს (შეუცდომლად) ყველაზე

ხელსაყრელ ხედვით წერტილს. უყვარს რაკურსები. პორტრეტული ჩანახატებით იგი ქმნის ნაწარმოებებს, რომლებიც არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ჟანრულს, იმდენად რომანტიკული და ამადლებულია თითოეული მათგანი. ამაყი ბუნების ფონზე ხეცური გოგონების ხატვისას, იგი როგორც რეალისტი პეისაჟისტი, არ მიმართავს სტილიზაციას. გაფრენილი წარბები, ნუშისებური თვალები, ხელებისა და კისრის დაგრძელებული პროპორციები. საზგასამულია ქალიშვილების წერწეტი ტანი...

ეს მეთოდი განსაკუთრებით კარგადაა დამუშავებული მის ნახატში „შორენა და ნებიერა“. ქალიშვილი მოხდენილობისა და გრაციოზულობის განსახიერებაა. შორენას მომხიბვლელობა ბუნებასთან მის შინაგან ერთიანობაშია გამოსატული.

ასევე რომანტიკულია ქართველი გოგონას იერსახე ნამუშევარში „შემოდგომის ნობათი“. გოგონას თავზე ვაზის ტოტემისაგან შეკრული გვირგვინი ადგას, სახის ორივე მხარეს ჩამოშვებული მტევნებით. მისი დაბლა დახრილი ნუშისებური თვალები მიმართულია ღვინით სავსე თასისკენ, რომელიც მას ხელში უჭირავს. ძლივს იკავებს თავს, რომ სიცილი არ წასკდეს, იგრძნობა სიცოცხლით აღფრთოვანება. მასში



დევს ბაკური საწყისი. ის განასახიერებს მოსავლის დღესასწაულს — „რთელი“. ნახატი შესრულებულია ცივი ცისფერი ტონებით ვაზის ოქროსფერ-წარნიჯისფერი ფოთლების ფონზე, რაც ტანსაცმელზეც აირკლება. მხატვარს უყვარს ცივი და თბილი ტონების შეპირისპირება. იგი ყოველთვის წარმატებით ართმევს თავს რთულ კოლორიტულ ამოცანას.

ქალთა ლირიკული ნიმუშების გვერდით ნინო კანდელაკი ქმნის სვანებისა და გურულების მძლავრ განზოგადებულ პორტრეტებს, ერთობ ვაჟაკური მანერებით. გვიზიდავს არა იმდენად ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური ხასიათი, რამდენადაც ტიპის ზუსტი გადმოცემა.

უზარმაზარი დიპაზონის მქონე მხატვარმა მონუმენტური ნამუშევრების გვერდით შექმნა 56 გრაფიკული მინიატურა — წიგნის ნიშნების სახით. ექსლიბრისი მხატვრის განსაკუთრებული გატაცება, მისი პოზია. ის ამ საქმის კლასიკოსია. მხატვრის მიერ შესრულებული წიგნის მხატვრული ნიშნები გამოირჩევა მრავალფეროვანი მოტივებით.

მხატვრის შემოქმედება პოლიფონიურია. გიგანტობა მოტივები პოეზიიდან, მუსიკიდან, ქორეოგრაფიიდან. ეს ალბათ მისმა მუსიკალურობამაც განაპირობა. ბარათაშვილის პოეზიისადმი მიძღვნილია ექსლიბრისი „მერანი“. მუსიკაში — ბეთჰოვენი-სადმი, შოპენისადმი — ათზე მეტი წიგნის ნიშანი, რევაზ ლაღიძეს ეძღვნება ექსლიბრისები, რომლებზეც გამოსახულია სტილიზებული ვიოლინოს ვასალები, სანოტო ხაზი, ვოკონა, რომელიც ჩონგურზე უკრავს.

ძალიან უფრთხილდებოდა ელენე ასვლედიანისადმი მიძღვნილ ექსლიბრისს — შავ ფონზე თეთრი სილუეტები და თეთრი ხაზები. მხატვრის ხელების მოძრაობა აბსოლუტურად ზუსტია, ხაზები — ვირტუოზული. ბაქოში მოწყობილ ქართული ექსლიბრისის პირველივე გამოფენაზე ნინო კანდელაკი აღიარეს, როგორც კლასიკოსი, რომანტიზმითა და მედიდურობით აღსავსე ექსლიბრისთა საუკეთესო შემსრულებელი.

რომელ საერთაშორისო გამოფენაშიც არ უნდა მიეღო მონაწილეობა, ყველგან აღიარებას იხვეკდა. „წიგნის მოყვარულთა სა-

ზოგადობის“ მიერ მოწყობილ გამოფენებზეც ყოველთვის ჯილდოს იმსახურებდა. ნინო კანდელაკის მიერ შექმნილი ექსლიბრისები ამშვენებენ მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ბიბლიოგრაფების წიგნების კოლექციებს. განსაკუთრებით კარგად იცნობენ მას საქართველოსა და პოლონეთში.

„ნინო კანდელაკი გვევლინება დაუღალავ პრაგმატიკად პოლონური კულტურისა საქართველოში და ქართლისა — პოლონეთში. მრავალი ნამუშევარი მიუძღვნა მან პოლონეთს, მრავალი წიგნის ნიშანი დაამზადა ქ. ვროცლავის მოსახლეობისათვის“ — წერდა თავის სტატიებში ტადეუშ გუძოვსკი.

დები კანდელაკები იყვნენ ინიციატორები გაცვლითი გამოფენებისა საქართველოსა და პოლონეთს შორის. მათ მოაწყეს გამოფენა, რომელშიც 28 ქართველი და 28 პოლონელი მხატვარი მონაწილეობდა. დიდი წარმატება ხედა პოლონეთში მოწყობილ ნინო კანდელაკის პერსონალურ გამოფენას, რასაც ფონად გასდევდა მუსიკა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებიდან და ქართული ხალხური სიმღერები. სამწუხაროდ თერთს ნინო ვერ ესწრებოდა ამ გამოფენას, მილოცვებს თამარი იღებდა.

ჩვენს პრაგმატულ სამყაროში, სადაც ყველაფერი იყიდება, ნინო არასოდეს არაფერს ჰყიდის. მხატვრისთვის თითოეული ნახატი საკუთარი შეილივითაა: ის არ ეპრობს ნამუშევრებით, ჩუქნის მათ, ვინც ამას იმსახურებს, ვინც მათი ფასი იცის.

მისი ნამუშევრები საიმედოდ არის დაცული სურათების ვალერეაში, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში.

დღეს, როცა ნინო კანდელაკი ამდენი გაჭირვების შემდეგ ამ ასაკში მარტო დარჩა (რას ნიშნავს ეს, ადვილი წარმოსადგენია), სულით მაინც არ დაეცა, იგი აგრძელებს შემოქმედებით ცხოვრებას, არ კარგავს კავშირს პოლონელ მეგობრებთან.

სამი და — სამი განსხვავებული ცხოვრება... მაგრამ მათი გამაერთიანებელი ხელოვნება — ეს განსაკუთრებული ესთეტიკური სტიქიაა, მაღალი ზნეობრივი იდელების დამამტკიცებელი, რომელიც ასე აუცილებელია დღეს, როცა კეთილი და ბოროტი, სიღამაზე და სიმანქნე ასე დაუპირისპირდა ერთმანეთს.





# „თეატრი ჩემი ბედისწერა“

რამაზ ჩხიკვაძე

და და არიდებს დღესაც, რამდენადაც ეს შესაძლებელია ჩვენს პოლიტიკებულ საზოგადოებაში, საჯარო გამოსვლებს, პოლემიკას, კონფლიქტებს. იგი უპირველესად შემოქმედია და თავისი შემოქმედებით გამოხატავს კიდევ თავის პოზიციას. ზემოთ ხსენებული როლები (შეიძლება ერთ-ერთი გამონაკლისად მივიჩნიოთ ლეანდრო, თუმცა ახალი თეატრალური ესთეტიკის ივალსაზრისით რამაზისთვის, იქ მოულოდნელი და დიდად ორიგინალური არაფერი ყოფილა), მახინობს თავისი შესაძლებლობების სრულყოფილად გამოვლენის საშუალებას არ აძლევდნენ. რამაზის „სასოგადოებრივმა“, თუ ვნებავთ, „მოქალაქეობრივმა“ პათოსმა და ტემპერამენტმა რობერტ სტურუას გენიალური სპექტაკლის „ეკარუყვარესთან“ დაკავშირებულ ისტორიკულში აფეთქა, როცა ამ სპექტაკლის „განხილვა“ თერთმეტჯერ მოეწყო, მაშინდელი პარტიული და სახელმწიფო ბოსების მიერ (თერთმეტჯერ განხილვას ვესწრებოდი და კარგად ვიცი ამ სპექტაკლთან დაკავშირებული ყველა პერიპეტია, რომელსაც თავის ადგილზე მოგახსენებთ კიდევ) და მაინც, შეკვივლია ვთქვათ, რომ ლეანდრო რამაზ ჩხიკვაძის პირველი სერიოზული და მნიშვნელოვანი ნამუშევარია.

ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ რამაზ ჩხიკვაძე და მიხეილ თუმანიშვილი ერთმანეთს უფრო ადრე, თეატრალურ ინსტიტუტში შეხვდნენ. მ. თუმანიშვილი თავის მშვენიერ წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავა“ იგონებს, რომ აკაკი ხორავამ დამავალა ერთი სპექტაკლი დამედგა სამსახიობო ფაკულტეტზე, სადაც მაშინ სწავლობდნენ დღევანდელი ქართული თეატრის გამოჩენილი ოსტატები ლეილა აბანიძე, გურამ საღარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და სხვები. მე უნდა დამედგათ ვადიმ სობკოს პიესა „მეორე ფრონტს მიღმა“.

„მასსოვს ჩემი პირველი შეხვედრა რამაზ ჩხიკვაძესთან. იგი ამერიკელ ჯარის-

კაცს თამაშობდა. ერთი ბეწო რა...  
სულ ორ-სამ ფრანკს შეიცავდა. რამაზმა პიესა წაიკითხა და რეპეტიციაზე მოვიდა მოწყენილი და დანაღვლიანებული. იჯდა თავისთვის ჩაფიქრებული, წყნარად, რაღაც არ ჰკავდა თავის თავს. თავისთვის რაღაცას დუღუნებდა და სხვებს ადევნებდა თვალს. შედგევ მითხრა: „არ შეიძლება, რომ ჩემი ჯარისკაცი თავისთვის მღეროდეს სიმღერას?“ და იქვე წაიმღერა ნაღვლიანი მელოდია გოგონაზე, რომელსაც „ერთი პატარა რაღაცა ჰქონდა“. მოტივი უბრალო იყო, მაგრამ უკიდურესად ზუსტად გამოხატავდა ადამიანის არსს. ალბათ, ასეთი მოტივი შეიძლება ემღერა ჯარისკაცს, რომელსაც სურს, რომ რაც შეიძლება მაღვ დაბრუნდეს არმიიდან სახლში, მას ენატრება ახლობლები და ის გოგონა, რომელსაც... ასეთი გადაწყვეტის შემდეგ იხატებოდა არაშაბლონური ამერიკელი ყმაწვილის სახე. ყოველ შემთხვევაში, ეს მრავალ შაბლონს უკუაგებდა. და ეს საინტერესო იყო“.

ამ მცირე დეტალშიაც კი ჩანს რამაზის მიძიებული ბუნება, რომელიც ვერ ეგუება შტამებსა და სტანდარტებს (მაშინ კი სცენაზე ამერიკელი ჯარისკაცის სტერეოტიპი არსებობდა მხოლოდ) და რომელიც ნოულოდნელ სვლებს ეძებს ყველაზე ჩვეულებრივ სიტუაციაშიც კი.

ლეანდროს როლი კი, მიუხედავად ერთგვარი დრამატული სწორხაზოვნებისა და შეყვარებული ჭაბუკის ტრადიციული ამბულუსისა, რ. ჩხიკვაძეს დიდ შესაძლებლობას აძლევდა თავისი ჯერ გამოუვლინებელი (რუსთაველის თეატრში და არა ინსტიტუტში) პოტენციური შესაძლებლობების დემონსტრაციისათვის. ეს ის სახე ერთგვარად „ამოყარდნილია“ პიესის კომპიუტერ-გრაფიკული სტილისტიკიდან და მისი ფუნქცია უფრო სიუჟეტური ინტრიგის განვითარებაა. რეჟისორმა და მსახიობმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს სახე „გაართულეს“, უფრო მრავალფეროვანი გახადეს ქცევებისა და შეფასებების პალიტრა. მართლაც, ლეანდროს შემოსვლამდე ერთი მანჯგალამდე და ემანუილ აფხაიძემ უკვე მოასწრეს ლოპესისა და დიეგოს კოლორიტულ-გროტესკული სახეების პირველი

ესკიზების შექმნა. მათი სკრაბეზული მანვილიტიყვაობა, ურცხვი გულანდილობა, ეკლესიის მაღალ კალავანზე ჩამომსხდარნი მსხვიერპლის მომლოდინე სვაევიებით (ისინი ექიმებს შეაჩვენებენ და ზეცას შავი ჭირის მოვლინებას შეჰდაღადებენ, რათა მომრავლდეს ალაბები და ქელეხები — მათი ღორმუცელობის ეს შესანიშნავი ასპარეზები), მშვიერ, გამობერილ მუცლებზე ხელების ტყაპუნი და მერე ხელის გულეზის სასოებით შეერთებული ზეაპყრობილი მტევნებით (მავედრებელის პოზა) უკვე ქმნიდა კომიკურ სიტუაციას, სადაც ახლად გამოჩენილ პერსონაჟს ერთგვარი კატალიზატორის როლიც კი უნდა ეთამაშნა. და, მართლაც, რ. ჩხიკვაძის ლეანდროს გამოჩენა ცეცხლს შეუნთებდა უკვე უიმედობით ყურებამოყრილ სულიერ მსხედრებს. გრძელი, შავი, ანაფორის მსვავის კაბა ეცვა ლეანდროს. სამისი ვერ მალავდა მის ახალგაზრდა, ჯანსაღი სხეულის სილუეტს. რ. ჩხიკვაძე ამ მღვდელ-დაიკავანთან „მორჩილის“ სახით ცხადდებოდა. მოკრძალებული, თავმოდრეკილი მიადგებოდა გალავნის თაღის კიდე და ქვევიდან შესციცინებდა დიეგოსა და ლოპესს. ღვთისმოსავი კაცივით დაესწრა თავისი ლამაზი, წაბლისფერთმიანი თავი, სახეზე სრული მორჩილება და მოწიწება გამოესახა, ხელში ლოცვანი ეჭირა, ვითომ მღვდლარებისაგან ენა ებმოდა (აშკარად იმ წამსვე მოგონილი ხერხი იყო ბერიკაცების გულის პისალბობად). მაყურებლისთვის იმთავითვე ნათელი იყო, რომ ამ შემკრთალი ჭაბუკის ყოველი მოქმედება აშკარა თამაში იყო, მოგონილი არა მარტო ლოპესისადმი მოწერილი ბარათის ისტორია, არამედ მისი საქციელის თვლილ დრამატურგია, რომ ყველაფერი — ჩაცმულობა, ენაბლუობა, ღვთისმოსაობა მხოლოდ საფარველი იყო, რომლის მიღმა შეყვარებული ჭაბუკის აღზნებული გული ფეთქებდა და ახალი ემპროვიზაციებისაკენ და პატარა-პატარა ავანტურებისაკენ უბიძგებდა, რათა უფრო თამამად გაეგლო მშვენიერი ამარანტასკენ მიმავალი გზები. იგი ჰგავდა პლუტური რომანის გმირს, რომელიც ოსტატურად მიტყრება ცხოვრების ხლართებში სასურველი მიზნის მისაღწევად, უყვარს ვადაცემბი,

ათსგვარი ხრიკის მოგონება და ყველა ვითარებაში თავს ლაღად გრძნობს. რამაზ ჩხიკვაძის გმირი თავისუფლად, მსუბუქად მიდიოდა თავისი მიზნისაკენ, თითქოს მისი წინამძღოლი მხოლოდ ვნება კი არ იყო, არამედ ფათერაკების და თავგადასავლების სიყვარული, რომელიც ტრფობას სიმძაფრით ავსებს. ამ პირველ სცენას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა როლის დრამატურგისათვის, რადგან იგი სპექტაკლის ექსპოზიციის ფარულ-გროტესკულ სტილს უნდა შერწყმოდა. ეს იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ლირიკული გროტესკი“, რომელიც უფრო რელიეფურს ხდიდა ე. მანჯგალაძის ლოპესისა და ე. აფხაიძის დიეგოს რაბლეზიანურ მხიარულებას, შექპონდა მასში რბილი, მომხიბლავი იუმორი, მთელ ამ სკრაბეზულ ნიაღვარს უერთდებოდა დაწმენდილი, მსუბუქად და ანცად მოთამაშე ტალღა, რომელიც სიამოვნებას უქადადა ამ გმირსაც და მის მაყურებელსაც. თითქოს რამაზ ჩხიკვაძის ლეანდროს გულისხმობდა ჯ. ფლექჩერი თავის პროლოგში:

„...თქვენ ხართ მსაჯულნი,  
განსაჯეთ რწმენით  
რამდენად ვარგა ხომალდი ჩვენი,  
გეჯერა, რომ იგი წვიმაში, ქარში,  
თვის ლამაზ აფრებს ამაყად გაშლის,  
არ შეამინებს ტალღების გროვა  
და ნავსადგურში უვნებლად მოვა“.

ლეანდროს ხომალდი, რომლის „ლამაზ აფრებს“ სიყვარულისა და ვნების ქარები ატაკაცუნებენ, აი, ახლა იძვროდა, ამ ორ მღვდელმსახურთან ცბიერი საუბრის დროს. მათ კი თავისი გასკირვებით, მშვიერი მუცლით უფლის საამურ საგალობლებს ვერ ეიტყვიითო, დადგაო ურცხვობის საუკუნე, რადგან ადგილობრივი „ბოზმარიკები“ ივალებს გვიხვევენ და ნაბიჭვრებს უმღვდლოდ ნათლავენ. საუკუნე კია ურცხვობის, მაგრამ (საოცარია სწორედ!) ჯანსაღია — აღარ კვდება არაფერ, ერთი ქელეხიც ვერა ვკამეთო, მოკლედ, „უკვდავი მრეველი და ცხოვრება ვაი-ვაგლახით“, აღარავის სურს მოსვენებით კუბოში წოლა. ასეთ გულშელონებულებს გამოეცხადება ლეანდ-



რო — და თითქოს მივედრებელი იყოს —  
 შეპლადებს — უფალი იყოს შემწე თქვე-  
 ნი სიბრძნისაო და ფრაზას დისკანტი  
 აბოლოგებდა. ზევიდან გადმოსვდადენ  
 სტუმარს, ეროსის ლოპესი — კეთილი ღი-  
 მლით („სასიამოვნო სახე აქვს და იმედი  
 მაქვს გამოდნეს რამე“), დიეგო უქვის თვა-  
 ლით („ფრთხილად იყავით, სახიფათო არა  
 იყოს რა. ეს ვაუბატონი მე არ მომწონს“).  
 მაგრამ ლოპესი არად ჩააგდებს დიეგოს  
 თხოვნას და სავესებით სამართლიანად და-  
 ასკვნისა „ბოლოს და ბოლოს რას წამართ-  
 მებს ჩემი სიბრძნის მეტსო“, „წერილი  
 მაქვს თქვენთან, მამაო, — გწერთ თქვენი  
 ძველი მეგობარი ინდოეთიდან“ — ამ ფრა-  
 ზას რ. ჩხიკვაძე წარმოსთქვამდა მრავალმ-  
 ნიშნულგანვი გაგრძელებით და განსაკუ-  
 თრებულ მახვილს სვამდა სიტყვაზე „ინდო-  
 ეთიდან!“ (რამაზის ინტონაციით წარმოთ-  
 ქმულ ამ ფრაზას სმირად იმეორებდნენ მა-  
 შინ), რაც მის „გამოცხადებას“ ერთგვარად  
 შორეული და ევზოტიკური ქვეყნის „სუ-  
 რნელებას“ სძენდა.

ეს სცენა ლოგიკური გაგრძელება იყო  
 მხიარული, კარნავალური პროლოგისა,  
 რომელიც მთელი სპექტაკლის, და მასსა-  
 დამე, ლეანდროს სახის ტონალობასაც გა-  
 ნსაზღვრავდა... მუქ-წითელ ფარდაზე გა-  
 მოსახული იყო „დაშნისა და წამოსასხა-  
 მის“ — თეატრისათვის დამახასიათებელ  
 კოსტუმებში გამოწყობილი ქალ-ვაჟი. ზე-  
 მოდან ჩამოსვებული იყო მსხვილი, მოოქ-  
 როვილი თოკები, რომელიც სპექტაკლის  
 ფარდას მესამე იარუსის ლოკებთან აკავ-  
 შირებდა.

ქორეოგრაფიულ-პანტომიმური ეტიუდი,  
 რომელშიც კომიკურად გათამაშდებოდა  
 პეისის ინტრიგა და რომელიც იმთავითვე  
 მხიარულ, ხალისიან განწყობილებას ქმნი-  
 და, „დაშნისა და წამოსასხამის“ კომედი-  
 ზესათვის ტრადიციული ინტერმედიით  
 გრძელდებოდა. სინათლე ქრებოდა, რამპის  
 ძლიერი შუქი სისხლისდრად ანათებდა ფა-  
 რდას. მესამე იარუსის ლოკებიდან გაისმო-  
 და ბუკის ხმები. როგორც კი ეს ხმები სა-  
 ზეიმო კრემენდოს მიღწევდა, ფარდაც  
 იხსნებოდა. განათებული მხოლოდ ავანსცე-  
 ნა იყო. ნახევრად განათებული დეკორა-  
 ციების სხვადასხვა მხრიდან სპექტაკლის

მონაწილენი გამოდიოდნენ. მათ გამოწვეულ  
 დოდათ მღვდლის ტანსაცმელში გამოწყო-  
 ბილი ორი მამაკაცი და მასურებელს მიმა-  
 რთავდნენ ავტორის სახელით:

„იმის მოყოლა, რომ აქ ჩვენ თითქოს,  
 ახალ პიესას გირჩვენებთ, ვფიქრობთ,  
 ზედმეტი არის“...

ჯერ ჩვენ არ ვიცით ვინ არიან ეს ორ-  
 ნი, ისევე როგორც არ ვიცით თუ რას წა-  
 რმოადგენენ სხვები. კომედიური მოქმე-  
 დებისათვის დამახასიათებელი სისწრაფით  
 იკვეთებოდა მოქმედ პირთა კონტურები...  
 ახალგაზრდები ლიზას მისცემიან, ცეკვა-  
 ევენ, მღერაინ („გულში ცეცხლი ანთია,  
 ვესალმებით განთიადს“), ლაპარაკობენ  
 სიყვარულზე, ქალებზე, სატრფიალო თავ-  
 გადასაფლებზე. აი, აქ მოჰკრავს შემთხვე-  
 ეით ყურს ლეანდრო ამარანტას სახელს,  
 რომელიც კორდოვის მზეთუნახავად დაუ-  
 სახავთ. მაშინვე იფეთქებს მის გულში ქა-  
 ლის დაუფლების ჭინი: „გული მითქვამს  
 საამური რამ წინასწარ გრძნობთ, რომ იმ  
 ქალის ეშხით დაეტკებები“.

„ამ სცენიდან დაწყებული, ლეანდრო-  
 ჩხიკვაძე სპექტაკლის ბოლომდე როლის  
 გამჟღავნების ხაზით მოქმედებს და მისი სცე-  
 ნური ცხოვრება ამარანტას სიყვარულის  
 მოპოვების სურვილით არის წარმართული.  
 მიუხედავად როლის სირთულისა, ჩხიკვაძე  
 მაღალმხატვრულ სახეს ქმნის. ახალგაზრ-  
 და მსახიობმა არა მარტო კარგი სცენური  
 მონაცემები, არამედ მსახიობის ხელოვნე-  
 ბის ტექნოლოგიის კარგი ცოდნაც გამოამ-  
 აჩვენა“ — წერდა ცნობილი რეჟისორი  
 აკაკი დვალისვილი ურნალ „საბჭოთა ხე-  
 ლოვნებაში“ (№ 1, 1995 წ.).

გულისთქმამ მოიყვანა სწორედ ლეანდრო  
 ეკლესიის გაღვივებზე ჩამომსხდარი, გულ-  
 დათუთქული მღვდლების წინაშე. აქედან  
 იწყება ნამდვილი კომედია, რადგან ის, რაც  
 აქამდე ვიხილეთ მხოლოდ სათანადო გან-  
 წობილების შექმნისათვის იყო გამიზნუ-  
 ლი — კორდოვას წარმტაცი ხედები, ცმე-  
 ხლოვანი მუსიკა (კომპ. სულხან ცინცაძე),  
 ესპანური ცეკვები (ქორეოგრაფი დავით  
 მაჭავარიანი), თავბრულამხვევი რიტმები და  
 ამ გარემოში აღმოცენებული ტრეფობა...  
 ასეთი განწყობით მოდის რ. ჩხიკვაძის ლე-



ანდრო მღვდლებთან. გულში ვნება ბო-  
 ლოქრობს, ქალის ვაცნობისა და დაუფლე-  
 ბის სურვილი ჰკლავს და ამ დროს, იძუ-  
 ლებულია, აივანის ახალ მფარველებს თავი  
 მოაჩვენოს ერთ უწყინარ, მორცხვ, ინჟან-  
 ტილურ ქაბუკად. ანაზღაურად ისწინდა  
 ლოლმე ამ ნიღაბს, როცა ხედავდა თუ რა  
 ადვილად დაიყოლია ისინი თავის განზრ-  
 ხვაზე და მაშინ იწყებდა ოქროს დუკატე-  
 ზით სავსე ქისით თამაშს. ჩვენს წინ იყო  
 ონავარი, გათამაშების მოყვარული, სიცო-  
 ცხლით სავსე ქაბუკი. როგორც მშვიდი კა-  
 ტა. ვითამაშება მაღლა შეკიდულ ძებვს, ისე  
 ხტოდნენ და კუნტრუშობდნენ მღვდელთ-  
 მსახურნი. „ოსტატურად ატარებს ამავე  
 სცენას ლეანდრო-ჩხიკვაძე. ახალგაზრდა  
 მსახიობმა სცენური მომხიბვლელობით აღ-  
 ბეჭდა ენაბლუ, ტლანქი და სწავლას მო-  
 წყურებელი მოწაუის სახე. მსახიობი გა-  
 ნუწყვეტლივ გრძობს თავისი როლის მე-  
 ორე პლანს, რაც სიღრმესა და იუმორს მა-  
 ტებს შექმნილ სახეს“ (ა. დვალიშვილი.  
 იქვე). როგორც კი დარწმუნდებოდა ლე-  
 ანდრო, რომ ლოპეის დაქმნაზე იური-  
 დიულ მეცნიერებათა დაუფლებაში („აქ  
 არის ერთი მეცნიერი, მაგ საქმის მცოდნე,  
 ვინმე ვეკილი ბართოლუსი. მეზობელია.  
 იმას გაგაცნობთ. ჩემი კარგი მეგობარია“),  
 გახარებული გადაიძრობდა შავ კაპიუშონს  
 და აღტაცებული შეჰყვირებდა: „გალავანი  
 უკვე დაინგრა. ციხე წინ გვიდევს“ და გა-  
 შლილ ხელისგულზე დაიხედავდა, თითქოს  
 ამ ციხის მაკეტი ეჭირა ხელში.

ჰიპერბოლის სიმაღლემდე ჰქონდა აყვა-  
 ნილი რ. ჩხიკვაძეს ვეკილ ბართოლუსთან  
 პირველი ვიზიტის სცენა. მღვდელი, დიაკ-  
 ვანი და ლეანდრო მოდიან, რათა ბართო-  
 ლუსმა, ბოლოსდაბოლოს, მოწაფედ აიყვა-  
 ნოს „სწავლას მოწყურებული“ ყმაწვილი.  
 ლეანდრო ელოდებოდა ამარანტას გამო-  
 ჩენას (სულ ერთი წუთის წინ მეგობრების  
 დახმარებით ფანჯრიდან ყვავილები მიაწო-  
 და უცნობ მშვენიერ ქალს). მაგრამ მზეთ-  
 უნახავი არა ჩანს. უცებ კარი იღებოდა და  
 ბართოლუსის ძასილზე შემოვარდებოდა  
 მოსამსახურე ქალი — ევლა, დავკავული,  
 გაბურძენული, მახინჯი. ლეანდროს ეს ქა-  
 ლი ამარანტა ჰგონია და თავზარდაცე-  
 მული, ენაჩავარდნილი, გაოგნებული აქეთ-

იქით აწყვეებოდა, ზმუნოდა, გაუბეზარ სიტუ-  
 აციებს ისროდა, ფანჯრიდან გადასტოპდა  
 ლამობდა, შეშინებული ცაცხაცხებდა, დაბო-  
 ლოს, როგორც იქნა იტყოდა თავის დასა-  
 წყნარებლად „ქალია ქალი“ (როგორც ჩანს,  
 აღქაფი ეგონა). ამ განზვიადებულ, ჰიპერ-  
 ბოლურ ეპიზოდში ანუ „...ამ კულმინაცი-  
 ური მომენტის დროსაც ლეანდრო-ჩხიკვა-  
 ძე ერთგული რჩება როლის გამჟღავნებ-  
 ლისა და არ ვარდება სიყალბეში“  
 (ა. დვალიშვილი. იქვე).

მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ხომ უნდა  
 დადგეს ლეანდროსა და ამარანტას შეხვედ-  
 რის დროც? მიუხედავად ერთ სახლში  
 ცხოვრებისა, ეს არ ხერხდება. სასოწარ-  
 კვეთილი ლეანდრო, ვარსკვლავებით აკაშ-  
 კაშებული კორდოვას ცის ქვეშ სეტიალობს  
 და ბართოლუსის სახლს გარს უვლის. აივ-  
 ანთან მდგარი ლეანდრო-ჩხიკვაძე სერენა-  
 დას უმღერის ამარანტას. ამ ეპიზოდში კი  
 ბრწყინვალედ გაიჟღერა რამაზის ხმა:

მე შენ გიმღერი ლამაზო,  
 მწვავს შენი ტრფობის ალია,  
 შეათამაშე ბავენი,  
 წითელი როგორც ალია.

ფრთხილად იღებოდა ესპანურ-მავრიტან-  
 ული სტილის აივნის კარები, დილანდე-  
 ბოდა ამარანტას მშვენიერი სილუეტი (მე-  
 დეა ჩახავა), სიმღერით მოხიბლული ამარ-  
 ანტა იმ წითელი ვარდების კონას ესრო-  
 და ლეანდროს, სულ მცირე ხნის წინ მი-  
 სგან რომ მიიღო საჩუქრად. პაუზა. კვლავ  
 გამოჩნდა ამარანტა, კიდევ უფრო გაძლი-  
 ერდა სერენადას ხმა. ამარანტამ შენიშნა  
 პირდაპირ მდგარი ლეანდრო და მიბნე-  
 დილმა წაიწურჩულა — „ის არის, ისა“.  
 ლეანდროც, თავის მხრივ, ნეტარებით  
 იმეორებდა — „ის არის, ისა“.

ამარანტა — რა თქმა უნდა, სწორედ  
 ის არის.

ლეანდრო — კალმით ნახატი მშვენი-  
 ბა! უცნაური რამ მოჩვენება.

ასლა კი მართლაც გულის სიღრმეიდან  
 ამოსცდა ლეანდროს სერენადა:

შენი ნაზი ღიმილი, ლამაზო,  
 შეუქურ ვარსკვლავის დარად  
 გზას მინათებდეს მარად.

ამ სიმღერით მიეჭრებოდა აივანს, ცდი-  
 ლობდა ზედ ასვლას, მაგრამ ფეხი უს-



ლტებოდა და ძირს ეცემოდა ორგზის თუ სამეზის. ამასობაში ამარანტა თვალს მიეფარებოდა. ხელმოცარული და გულდამძიმებული ლეანდრო-ჩხიკვაძე უკვე სასოწარკვეთილი ხმით ამთავრებდა თავის სერენადას. ახლა ამ სერენადაში სევდიანი და თვითრიონით საესე მოტივი ჟღერდა —

შენი ლამაზი ღიმილი  
შუქურ ვარსკვლავის დარად,  
გზას მინათებდეს მარად...

ამ სიტყვებს და მოტივს მთელ სულსა და გულს ამოატანდა რამაზ ჩხიკვაძის ლეანდრო და სცენიდან გადიოდა („...ისევ შევძვრები ჩემს ბნელ სიროში...“) ლეანდროს უკან მიჰყვებოდა ამარანტას ვნებიანი წამოძახილი

ჩემო მეუღლე, შენ ამ სახლში  
მვზნებარე ცეცხლი ააგისავიზე

და მაყურებელთა მხურვალე ტამისცემა. სულხან ცინცაძის ეს მშვენიერი სერენადა, რამაზის შესრულებით, იმდროინდელ თბილისში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა.

მართლაც, მშვენიერი და დაუფიწყარი ებიზოდი იყო, საესე ტრფობით, გზნებით, ტემპერამენტით, ღირსებით, კომედიურობით და მსუბუქი სასოწარკვეთით, რომელშიც იმედი უფრო მეტი იყო, ვიდრე უიმედობა. ყველაფერი სრულ ჰარმონიაში იყო მოყვანილი მ. თუმანიშვილის მიერ — მოალერსე ვარსკვლავებიანი ცა, სახლის წმინდა ესპანური კონტური, მიჯნურთა სანატრელი ღამე და მსუბუქი მელოდია სერენადისა.

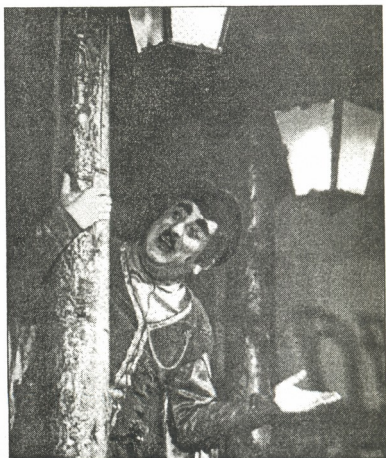
„ღამეა, ცაზე ანთო ვარსკვლავები. აივანის ქვეშ ჰაბუკი ღვას, აივანზე, ვაღებული კარების ჭრილში. — ქალი, მამაკაცი მღერის თავისი მგზნებარე სიყვარულის გამო. სიტყვები ძალზე მიამიტურია, მაგრამ ამას არაავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. რამდენი ასეთი სიმღერა მომისმენია ჩემი მშობლიური ქალაქის ქუჩებში! ისინი, მართალია, წამოსასხამისა და დაშნის გარეშე მღეროდნენ, არც დაქირაებული მუსიკოსები ჰყავდათ, მაგრამ როგორ მღეროდნენ! მღეროდნენ ისე, რომ მოხუცები საწოლებში შფოთავდნენ და ოხრავდნენ თავიანთი ახალგაზრდობის გამო; როცა ძილ-ღვიძლში

ასეთი სიმღერები გესმის, კიდევ უფრო მეტად ყვარდება სიცოცხლე... არა, სურათსა კორდოვაში ჩვენთვის არ იყო ეგზოტიკური რამ. ეს იყო ჩვენი ცხოვრება, შესაძლოა, ცოტა შეღამაზებული, მაგრამ ბავშვობიდანვე ნაცნობი...

...ლეანდრო სიკვდილის რისკზე მიდის, რათა ბედნიერების წამი განიცადოს. ფანჯრებს მიღმა შავი თვალები უჩვეულო ცეცხლით ბრწყინავენ. საფრთხე ყოველ წუთსაა მოსალოდნელი, სიკვდილი პაერში ნავარდობს. ესპანელისთვის ღირსება — უპირველესია! ვაი იმას, ვინც ხელჰყოფს ამ ღირსებას! ქმარი ექვიანია, მახვილი მსხვერპლს ეძებს, სიკვდილი დაჰქრის ქალაქში, მაგრამ არაფის ჰკლავს. ამ პლანეტაზე არაფის კვდება. აქ მხოლოდ იმისათვის კვდებიან, რათა მყისვე ფეხზე წამოიკნენ. აქ, ტროპიკული ყვავილების დარად, ჰყვავის მხოლოდ სიყვარული და ვნება“ (მ. თუმანიშვილი. „რექისორი თეატრიდან წავიდა“. რუს. გამ. გვ. 90, 91).

იმპროვიზაციით, ქვეტექსტებით, ორპროფენებით იყო საესე სცენა ამარანტასა და ლეანდროს სასიყვარულო თამაშისა, რომელიც ჰადრაკის „თამაშის“ ხერხებით მიდიოდა. შიდა ეზო — პატიო, თეთრი და შავი კვადრატებით იყო დაფარული და მინიშნებით წარმოადგენდა ცხოვრების საჰადრაკო დაფას, რომელზედაც სიყვარულის პარტია უნდა გათამაშდეს. ამ ებიზოდში ბრწყინვალე თეატრალიზმით იყო გათამაშებული. „თამაში“ გადაიხრებოდა ქვემარტივ ტრფობაში, თაგბრუდასვეულ ქალვას ჰადრაკის ფიგურით უცვიოდათ ხელიდან, ჰადრაკის დაფას იფარებდნენ კონცნის დროს, მოედანზე დახაზული „დაფის“ შუაში მდგარნი. ყოველი ფრაზა ქვეტექსტს შეიცავდა, ლაპარაკობდნენ საჰადრაკო სვლებზე და მათი ურთიერთობა იგულისხმებოდა, არჩევდნენ პარტიას და მათი სა-

აკოფა — ჩამაზ  
ჩხიკვაძე  
(„ხანუმა“)



სიყვარულო პარტია თამაშდებოდა. ქალი უკვე გახვეული იყო ტრფობის ალში და მაინც „თამაშის წესებს“ იცავდა — „რა გინდათ ჩემგან? ხელს რად მიშლით?“ — უკვე მიზნადილი ამბობდა ქალი და ლეანდროს მკლავებში ეხვეოდა. გამოფხიზლებული ამარანტა თავში ჩაართყამდა ჭადრაკის დაფას ლეანდროს. ბედნიერებისგან თუ ამ დარტყმისგან თავგზააბნეული ლეანდრო ერთხანს გაოგნებული იდგა... ამარანტა უეცრად დაბრუნებულ ქმარს გაკვირვებული ეუბნებოდა: „წარმოიდგინეთ, თქვენი მოწაფე თურმე ჭადრაკს კარგად თამაშობს“...

თუ ფლექტჩერთან ლეანდროს გატაცება მიწიერია, შიშველი ვნებაა, ჟინია — მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში ეს ლტოლვა ჭეშმარიტი სიყვარულის აპოთეოზად იყო გადაქცეული. ამ ახალგაზრდებს ისე უყვარდათ ერთმანეთი, როგორც რენესანსელი ეპოქის მიჯნურებს. ამიტომაც ასე ბუნებრივი იყო სპექტაკლის ფინალი, საზეიმო მუსიკის ფონზე გათამაშებული „გამოსაღმების“ ინტერმედია, როცა კიდევ ერთხელ შეიკვებდით თვალს დღეს

დაუვიწყარ სახედქცეულ ეროსის ლობესს, ემანუელ აფხაიძის დიეგოს და მშვენიერ შეყვარებულთა წყვილს — ამარანტა — მ. ჩახავასა და ლეანდრო — რ. ჩხიკვაძეს. მაყურებელს თან მიჰყვებოდა ამ შეყვარებულთა სიტყვები:

**ლეანდრო** — შენ ხარ ჩემი მშვენების და ჩემი გულის უფალი.

**ამარანტა** — და ეს გული შენთვის ძეგრს, ლალი, თავისუფალი.

შემთხვევითი არაა, რომ სპექტაკლს ასე გულმხურვალედ გამოეხმაურა მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მსახიობი, სცენური სიმართლის განუმეორებელი „ადეპტი“ შალვა ღამბაშიძე: „ეს პანელი მღვდელი“ არ არის მხოლოდ ჩვეულებრივი კარგი წარმოდგენა, იგი ვარკვეული მოვლენაა თეატრალურ ხელოვნებაში. ამ სპექტაკლში ჩვენ გვხვბლავს რეჟისორ თუმანიშვილის მდიდარი ფანტაზია, დიდი გემოვნება, მახვილი იუმორი, რაც ესოდენ აუცილებელია ჭეშმარიტი ხელოვანისათვის...

...ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვხვდავთ იმ დღესასწაულებრივ განწყობილებას, რომ-



ლის შექმნისათვის მოგვიწოდებდა დიდი ხელოვანი კ. მარჯანიშვილი...

რამაზ ჩხიკვაძის ლეანდრო მიმზიდველობით აღსავსე სახეა, იგი ხატოვანი ირონიაა მჭევრმეტყველ ვეჟილზე“ („ლიტერატურული ვაზეთი“ 11. 02. 1955 წ.).

რ. ჩხიკვაძე „ორსახოვანი“ გმირის ხასიათს ჰქმნიდა — ერთი მხრივ მორჩილი, ენაბლუ, მორცხვი ჰაბუკი იყო, ქალების მოშიში, ცხოვრების ორომტრიალს განრიდებული (აქ ჩანდა მისი შესრულების გროტესკული მანერა), მეორე მხრივ კი — ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე, ცხოვრების, ქალების ტრფიალი, მოხერხებული და გაბედული ჰაბუკი — (ეს იყო რომანტიკული ბუნების გმირი), ნიღაბისა და „ნამდვილი სახის“ ეს თამაში და მინაცვლეობა ჰქმნიდა როლის მრავალფეროვან პალიტრას და ეს სძენდა სწორედ ამ სახეს მომხიზვლელობას. „...სწორედ „ესპანელ მღვდელში“ წარმოჩნდა მსახიობის იმპროვიზაციის უნარი, თეატრალური ფორმის მძაფრი გრძობა, პლასტიკური სიტყვებისა და სიზუსტისაკენ ლტოლვა, მისი შემოქმედებით ინდივიდუალობის მიმართება ჰიპერბოლურობისა და გროტესკულისკენ, მაგრამ გროტესკი აქ იაზრებოდა მხოლოდ როგორც ცალკეული გამოვლენიანი იმ ხერხისა, რომელიც საფუძვლად დაედება მის შემდგომდროინდელ ქმნილებებს“ (დალი მუშლაძე).

რასაკვირველია, ამ როლში მსახიობმა თავისი შესაძლებლობების ფართო პორიზონტი გაგვიშალა თვალწინ, ცხადპყო, რომ ერთი ხასიათის საზღვრებში მას მრავალფეროვანი პლასტის ჩვენება შეუძლია. ლეანდროს რომანტიკული ბუნება, ვიტყოდი, მისი რომანტიკული ტემპერამენტი, პოეტურ-სასიყვარულო აღმფრენანი (ხან სერენადებში და ხან პათეტიკურ აღსარებებში გამოხატული) სრულიადაც არ უშლიდა ხელს მსახიობს, რათა მას როლში მოექმნა კომიკურ-ფარსული ელემენტები, გამოეყენებინა გადაჭარბებული, ჰიპერბოლიზებული „შეფასებანი“ და სრულ „კომედიურ უნისონში“ გაემართა შეჯიბრი ე. მანჯგალაძის ლოპესისა და ე. აფხაიძის დიე-

გოსათვის. ეს განსაკუთრებით მღვდელთმსახურებთან პირველი დრისას (სცენა ეკლესიის ვალვანთან) და ბართოლუსის სახლში ვიზიტისას, როცა უკვე სამი „შეთქმული“ ცდლობდა ვერცხლისმოყვარე ვეჟილისათვის თავგზის აზნევას. ხოლო ლირიკულ-კომიკური ელემენტების შერწყმით გამოირჩეოდა ამარანტასთან გათამაშებული ჰადრაკის თამაშის სცენა. ცხადი გახდა, რომ მსახიობი არაჩვეულებრივად ნიჭიერი იყო, რომ მას არა მარტო შეყვარებული გმირების, არამედ მკვეთი სახასიათო როლების შესრულებაც შეეძლო.

თვით სპექტაკლის ავტორი მიხეილ თუმანიშვილი გაცემული იყო იმ მეტამორფოზებით, რაც ე. აფხაიძის, ე. მანჯგალაძის, მ. ჩახავას, რ. ჩხიკვაძის, კ. მახარაძის პერსონაჟებმა განიცადეს რეპეტიციიდან სპექტაკლამდე: „აი, მოვიდა მსახიობი, მიიღო როლი, დაიწყო მუშაობა, დაიწყო ფიქრი, რკვევა იმისა, თუ რა დგას, რაა დაფარული სიტყვების იქით, იწყებს ამოცნობას, შეთვისებას, ხორცშესხმას. ერთი-ორი თვის შემდეგ კი (როგორც ბედი გაუღიებეს), ჩემ წინ სულ სხვა ადამიანი დგას. ის უკვე „მე“ აღარ არის ამა თუ იმ სიტუაციაში, არამედ სულ სხვა ვინმეა. მღვდელი ლოპესი, დიეგო, ლეანდრო, ადვოკატი ბართოლუსი! ისინი უკვე სხვანაირად დადიან, სხვანაირად ლაპარაკობენ, სხვადასხვანაირად განიცდიან. ესენი ჩვენთვის უცნობი ხალხია, უცნობი ფესტებიოთა და მანერებით. ძალიან საინტერესო ამბავია: თითქოს იმავე პიროვნებებსა და მსახიობებს ვუყურებ და, მაინც, რაღაცით სულ სხვანი არიან და ჩვენს შორის რაღაც მანძილია, სივრცე, უცნობა რჩება“ (იხ. დასახ. წიგნი).

უკვე სახელგანთქმულმა რ. ჩხიკვაძემ (იგი მაშინ ორმოცდაათი წლისა იყო) აღიარა: „ყველაზე მეტად ლეანდრო მიყვარდა „ესპანელი მღვდელიდან“. იგი რაღაცნაირად გულისშემძვრელი იყო — მეოცნებე, მგზნებარე, მომხიზლავი...“

არავინ ისე კარგად არ იცნობდა რამაზის აქტიორულ ბუნებას, როგორც უნიჭიერესი დოდო აღექსიძე, მაგრამ რუს-



თაველის თეატრში ამ რეჟისორის რეპერტუარი ისე აეწყო ე. წ. გმირულ-რომანტიკული სტილის თეატრის ტალღაზე, რომ იქ რამაზის ადგილი არ იყო. როგორც ბუნებრივად მოხდა, რომ რ. ჩხიკვაძე მიხეილ თუმანიშვილის „გუნდში“ მოხვდა. მ. თუმანიშვილი წერდა, რომ ჩემს პირველ მსახიობებს (კოტე მახარაძეს, ბადრი კობახიძეს, გოგი გეგეჭკორს, მედეა ჩახავას) მალე შემოუერთდნენ ეროსი მანჯგალაძე, ნოდარ ჩხეიძე, მერაბ გეგეჭკორი და კარლო საკანდელიძე. ინსტიტუტიდან მოვიდნენ რამაზ ჩხიკვაძე და გურამ საღარაძე. „ეს იყო ჩემი არმია, რომელიც მზად იყო შტაბშეების წინააღმდეგ საბრძოლველად... კარვად მასხოვს ჩემი ამხანაგები, ვატაცებულნი, ერთმანეთში, თეატრში შეყვარებულნი; ისინი ჰკავდნენ უკვე აწყობილ ორკესტრს, რომელიც დირიჟორის ჯოხის აქნევას ელოდება. ეს იყო შესანიშნავი ფანატიკოსების კოლექტივი, მკნუნებარედ და უანგაროდ შეყვარებული თეატრში“ (იხ. დასახ. წიგნი. გვ. 51).

ლევანდროს როლის შესრულებით მან დაამტკიცა, რომ იგი ამ ბრწყინვალე ორკესტრის ღირსეული წევრია.

\* \* \*

რამაზ ჩხიკვაძე რუსთაველის თეატრში სწორედ იმ პერიოდში მოვიდა, როცა მიხეილ თუმანიშვილი და უნიჭიერეს მსახიობთა თაობა ფურჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“-ზე მუშაობდა (რამაზი თეატრში მოვიდა 1951 წლის 10 აგვისტოს, სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1951 წ. 16. XI). როგორც ვთქვით, მას ამ სპექტაკლში ძალზე მცირე მოცულობის ეპიზოდური როლის შესრულება მოუხდა, მაგრამ მისთვის ფრიალ მნიშვნელოვანი იყო ის ფაქტი, რომ იგი უმაღლვე აღმოჩნდა ახალი თეატრალური იდეების ებიციენტრში, იმ უჩვეულო შემოქმედებით ატმოსფეროში, რომლის მეოხებითაც არა მარტო ეს შესანიშნავი სპექტაკლი ან „შიდაცა“ იშვა, არამედ მ. თუმანიშვილის სხვა უმნიშვნელოვანესი შედეგებიც. რ. ჩხიკვაძე, ფაქტიუ-

რად, თეატრში მისვლის პირველი დღეებიდანვე ეზიარა უჩვეულო ენთუზიაზმით, შემოქმედებითი იდეებით აღსავსე თაობის ცხოვრებას.

მართალია, თეატრალურ ინსტიტუტში ნიჭიერად შესრულებული როლებით მას უკვე იცნობდნენ და აღიარებდნენ, მაგრამ ნამდვილი, დიდი შემოქმედება სწორედ აქ, რუსთაველის თეატრის სახელგანთქმულ სცენაზე უნდა დაწყებულიყო.

ძველი წარმოსადგენი არ არის სისხარული ახალგაზრდა კაცისა, რომელიც ჯერ „დამწყები მსახიობიც“ კი არ არის, და უცებ მოხვდა უკვე სახელგანთქმულ ხელოვანთა იმ წრეში, რომელიც დიდ ისტორიულ სკემებს — თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების გარდაქმნას — ისახავდა მიზნად. რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ მათ ახალგაზრდობაზე, მაინც უნდა ვთქვათ, რომ (თუნდაც თითოეული მათგანის განსაკუთრებული ნიჭიერების გამო) — მათ შეგნებული ჰქონდათ თავიანთი მისია. სხვანაირად, რამდენადაც მე ქართული კაცის ბუნებას ვიცნობ, ეს ენთუზიაზმი ერთ სპექტაკლს თუ გასწვდებოდა, მათ კი მთელი თეატრალური ეპოქა შექმნეს.

ეს სისხარული, მოგერილი თუნდაც იმის გამო, რომ შენ, ასე თუ ისე, მონაწილე ხარ ტრიუმფით დასრულებული სპექტაკლისა, არ შეიძლებოდა დიდხანს გაგრძელებულიყო, უკეთეს იგი ახალ-ახალ იმპულსებს არ მიიღებდა. სამწუხაროდ ეს იმპულსები იგვიანებდა. ოთხი-ხუთი თეატრალური სეზონის მანძილზე, ვიდრე იგი დიდ გამარჯვებას არ მოიხვეჭდა ლევანდროს („ესპანელი მღვდელი“) როლში (1954 წ. 27. XI), მას ფრიად უმნიშვნელო როლების შესრულება მოუხდა და როგორც ეს ყველა დიდ თეატრშია მიღებული, უკვე დადგმულ სპექტაკლებში მოუწია შესვლა. ლევანდროს როლის ასეთი წარმატებით შესრულების შემდეგ, მოსალოდნელი იყო, რომ რ. ჩხიკვაძე ღირსეულ ადგილს დაიკავრდა თეატრის რეპერტუარში, მაგრამ, თუ არ ჩავთვლით 1955 წელს აკაკი დვალისშვილის მიერ დადგმულ ე. როზოვის „ხალისიან



მეგობრებს“ (ამ გადმოქართულებულ პიესაში იგი თამაზის როლს თამაშობდა), მას 1959 წლამდე ანუ კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“-ს დადგამამდე, თავისი დიდი ნიჭის შესაფერისი სახე არ შეუქმნია. მართალია, მან ამ ხნის მანძილზე ათი როლი ითამაშა, ორჯერ თუ სამჯერ გაიბრწყინა კიდეც — მილორადი (ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“ 1956 წ.), და ვეფხია ვაბიაური (კიტა ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ 1958 წ.) და შტაბის მწერალი (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ 1959 წ.), მაგრამ ახალი რაკურსით მისი შემოქმედება მხოლოდ პეტრი პეტრუსის როლში (1959) გამოჩნდა.

ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორზე“ მუშაობა მ. თუმანიშვილმა იმდროინდელი რუსთაველის თეატრისთვის სულ სხვა პრინციპებზე აავტო. მისი თქმით თუ მწერალი ცდილობს შექმნას სიტყვათა რიგი, მუსიკოსი—მელოდიური წყობა, მათემატიკოსი — ციფრობრივი აბსტრაქცია, რეჟისორი აგებს მოვლენათა რივს, რომელიც მოვლენათა უბრალო რიგითობა როდია. ყოველი მოვლენა ვითარდება იმპულსურად, შიგნიდან და ვრცელდება ირგვლივ, როგორც წყალში ჩაგდებული ქვით გამოწვეული წყლის ტალღათა წრებები. მოვლენა უნდა შეიცავდეს ორთაბრძოლას, ურთიერთდაპირისპირებას. ეს ამოძრავებს სპექტაკლს. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ისეთი დიდი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ გიორგი გეგეჭკორი და ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე მათი ღირსეულზე-ღირსეული პარტნიორი იყო. რეპეტიციები ასე დაიწყო: ჟივოტას მდიდრული სახლის ოთახებში „ჩასახლდნენ“ მოქმედი პირები. მსახიობებმა იმპროვიზაციით ანუ ეტიუდებით შეთხზეს თავიანთი გმირების მოქმედება ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მათთვის ცნობილი იყო მხოლოდ ამბავი, მოვლენა. პიესის ტექსტი ჯერ არ იცოდნენ, ყველა თავისი სიტყვებით ლაპარაკობდა და ცდილობდა გარკვეულიყო მომხდარი ამბების არსში. ისინი ნელ-ნელა უახლოვდებოდნენ პიესის სიუჟეტს და ასე თანდათანობით, რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ

„წაკითხული“ იქნა პირველი აქტი. მხოლოდ ამის შემდეგ დაუბრუნდნენ მსახიობები მაგიდასთან მუშაობას. მ. თუმანიშვილის თქმით მსახიობები დაიბნენ ამ „უკულმა“ მუშაობის მეთოდით, რაღა საჭიროა უკან დაბრუნება, როცა ყველაფერი ასე კარგად გამოვედის ეტიუდებშიო. „მაგრამ ეტიუდი კეთდება მხოლოდ იმისათვის, რათა გავერკვეთ, მოვინჯოთ საერთო მოძრაობა და საერთო ატმოსფერო და არა იმისათვის, რათა ყველაფერი ერთად ვითამაშოთ“ (იხ. დას. წიგნი. გვ. 143).

მოკლედ, მსახიობთა თამაშისათვის, თავისუფალი იმპროვიზაციისათვის შესანიშნავი ნადაგი მომზადდა. ბუნებრივია, ასეთ შესაძლებლობას ბრწყინვალედ იყენებდნენ მსახიობები. ეს იყო დიდი იმპროვიზატორ-მსახიობთა (მ. ჩახავა, გ. გეგეჭკორი, ე. მანჯგალაძე, რ. ჩხიკვაძე) ნამდვილი შეჯიბრი გონებაბასვილურ და კომიკურ სიტუაციათა შექმნაში. თვითუფლებით ვითარდებოდა მათი ფანტაზიის, თამაშის წყურვილს, ავანტიურულ აზრებს. მ. თუმანიშვილისა და მსახიობთა იმპროვიზაციებმა „პიესის თემებზე“ არსებითად შეცვალა პიესის ჟანრობრივი ბუნება. ნაცვლად ყოფით-რეალისტური სინამდვილისა სცენაზე უფრო სატირულ-გროტესკული სანახაობა იშლებოდა. რეჟისორი უხვად იყენებდა ვოდევლიურ ხერხებს, პიებობლას, გროტესკსა და ბუფონადასაც კი. დამდგენილებმა უარი თქვეს მელოდრამატულ მომენტებზე, რომელიც ნუშიჩთან კომიზმს უფრო რელიეფურს ხდიდა თავისი კონტრასტულობით, სპექტაკლში კი საერთო სტილიდან იქნებოდა ამოვარდნილი.

მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა შექმნა სერბი „გაანაწარუნებელი მდამბოს“, გამდიდრებული კომერსანტის ჟივოტა ცვიგოვიჩის ერთობ პრეტენზიული, პომპეზური ბინა, იმდენად გადაჭარბებული, რომ ყველაფერი ბუტაფორიის შთაბეჭდილებას სტოვებდა: ვეება, აჭრელებული საეარძლები, მუთაქები, ბალიშები, პლუმანჟი, ნოხი, მოოქროვილი ნივთები, დიდი ჭადი და ყველაფერ ამისგან გამორჩეული, პოლში დაკიდებული, დიდ მოჩუქურთმე-



ბულ ჩარჩოში ჩასმული „ფილოსოფიის დოქტორის დიპლომი“ — სანუკვარი ოცნება ჟივოტასი და მისი ვაჟიშვილის — მილორადის სიძულვილის საგანი.

სპექტაკლის პროლოგში ჯაზის გამაღებულ რიტმებზე შემოიჭრებოდნენ სპექტაკლის მონაწილენი და პროსცენიუმზე იწყებდნენ გადარეულ ცეკვას („ბუგი, ბუგი“). მაყურებელი უმაღლე ხედვებოდა, რომ აქ ყველაფერი პირობითია, შემოქმედთა ფანტაზიის ნაყოფია და ბოლოს პატარა პეპიკის წამოძახილი: „ასლა კი, ფარდა!“ (თერზა, რომელიც მ. თუმანიშვილმა თავისი უკანასკნელი წიგნის სათაურად აიღო) ნათელს ხდიდა იმას, რომ რაც მოხდებოდა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ წარმოდგენა იქნებოდა. ნათელა ურუსაძე წერდა: „სპექტაკლის შინაარსის გაშლა სცენური მოქმედების აღმავალი რიტმით ხასიათდება და კულმინაციას აღწევს ყოველი აქტის ფინალში, რომლის ტემპი შეესაბამება ფარსის მოქმედების სიციხოვანს... სპექტაკლს რეჟისორმა მისცა სატირული გროტესკის ფორმა, რომელიც არცერთ მომენტში არ იღებს შარჟის ხასიათს. მიუხედავად ამისა, თუ სპექტაკლში ზოგჯერ ვხვდებით ყალბი თეატრალიზმითა და თვითმიზნურობით აღბეჭდილ ადგილებს, ეს თვით პეიკის შინაარსიდან გამომდინარეობს“ (გაზ. „კომუნისტი“, 16. 03. 57).

ვინ იყო რამაზ ჩხიკვაძის გმირი მილორადი? — ერთი ფუქსავატი, სიცოცხლისა და ქალებთან კურკურს მოყვარული, დარდიმანდი ყმაწვილი, რომელიც უზრუნველ ცხოვრებას დახარბებია და იმის ფიქრშია, თუ როდის გამოუყვანს წირვას მამის ავლადიდებას. ასეთი ქონების პატრონს რად უნდა სწავლა. მამამისს კი დაუყინა ჩემი შვილი დოქტორი (თანაც უმკველად, ფილოსოფიის) უნდა გამოვიდესო და თავისი შვილის სახელითა და გვარით გერმანიის ქალაქ ფრაიბურგში ამ ხარისხის მოსაპოვებლად გააგზავნის სწავლას მოწყურებულ დარიბ და მოკრძალებულ ყმაწვილს — ველიმირს (ამ როლს კარგად თამაშობდა ბადრი კობახიძე). აი, ამ ყმაწვილის მიერ ჩამოტანილი დიპლომი ჰკიდია პოლში. ეროსი მანჯგალაძე და რამაზ ჩხიკვაძე ამ დიპლომისადმი „დამოკიდებუ-

ლებას“ თამაშობდნენ, ჟივოტა მას სატირული ეპყრობოდა, მოწიწებით შეპლადადებოდა, მუხლს იყრიდა მის წინაშე, რამაზის მილორადი კი ისე შესცქეროდა როგორც მეგლი ბატკანს, მზად იყო ნახტომში ჩამოეხსნა და ნაკუწ-ნაკუწ ექცია იგი. პროლოგის რიტმი ერთგვარი კამერტონის როლს ასრულებდა — ჩვენს თვალწინ გარბენდა კალეიდოსკოპური სურათები — რ. ჩხიკვაძის მიერ ერთობ უტრირებული სცენა — როცა მთვრალი მილორადი შემოიჭრებოდა ამ „წესიერ“ სასლში და ყველაფერს აურევ-დაურევდა, იგი იმდენად მთვრალი კი არ იყო, რამდენადაც ამ სიმთვრალეს თამაშობდა, რათა შემდგომ თავისი სისულელეები გაემართლებინა. ხან მოსამსახურე ქალს „სექსუალურ პასაჟებს“ სთავაზობდა, ხან საბავშვო ველოსიპედით შემოგრივდებოდა და უცნაურ ტრიუკებს აკეთებდა, აქ უკვე ყველაფერი შეიძლება: — „სწავლული ბიძის“ გამოსვლა მოკლე ტრუსებში, ორი დარბაისელი, ქველმოქმედი მანდილოსნის სუშტური და ა. შ. შეიძლება ყველაფერი დაზრიალებულიყო ქორეოგრაფ გულბათ დავითაშვილის ცეკვებში, კომედიური ცხოველმყოფელობა თავის აბოკავს აღწევდა, როცა ფრაიბურგიდან ჩამოდიოდა ვითომდა მილორადის (სინამდვილეში მისი „შემცვლელის“ — ველიმირის) პროფესორი და მსუბუქი ხასიათის, მომხიზლავი კლარა, პატარა პეპიკით. ბრწყინვალედ ატარებდა მსახიობი კლარასთან (ანუ თავის ფიქტიურ ცოლთან) გაცნობისა და არმოყოფის სცენას. აქ მილორადი უეცრად ფილიგრანულ, არისტოკრატიული მანერებით „შეიარაღებულ“ სატრფოდ გადაიქცეოდა, რომელსაც ნებისმიერი ქალის მონუსხვა შეეძლო (დიდებული იყო აგრეთვე მამასა და შვილს შორის გათამაშებული „აუქციონის“ სცენა). „სპექტაკლის საღისიანობაში საგრძნობი წვლილი შეაქვს ახალგაზრდა მსახიობს რ. ჩხიკვაძეს, რომელიც ასრულებს ჟივოტას ფუქსავატი ვაჟის — მილორადის როლს. რ. ჩხიკვაძის მილორადი არ არის გამოუსწორებელი ფუქსავატი, მისი ფუქსავატობა ცუდი ოჯახური აღზრდის შედეგია. მსა-



სიომბა სწორად გამოამჟღავნა თავისი გმირის ჯანსაღი ბუნებრივი აღაშიანობა“ (5. ურუშაძე).

„მილორადი-ჩხიკვაძე, გონებაჩლუნგი, ზარმაცი, უქნარაა, რომელიც მამამისის დანატოვარ მემკვიდრეობაზე და მხიარულ, უზრუნველ ცხოვრებაზე ოცნებობს — მსახიობი ხაზს უსვამს მილორადის სიძულვილს მამამისის ყოველგვარი წამოწყების მიმართ, რომელიც ცდილობს შეილი ყველას გააცნოს როგორც სწავლული, მაგრამ ყმაწვილს დიპლომის უბრალო დანახვაც კი აცოფებს... არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ როლის მეორე ნაწილი მსახიობს უკეთ აქვს გაკეთებული...“ (ნადედა შალუტაშვილი. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 15. 12. 56).

შემონახულია სპექტაკლ „ფილოსოფიის დოქტორის“ გენერალური რეპეტიციის განხილვის ოქმი (№ 2. 17. X. 56), სადაც მ. თუმანიშვილი აღნიშნავს, რომ ამ პირველ უწყვეტ რეპეტიციაზე ბევრი ნაკლი გამოჩნდა, რომელიც პრემიერის დღისთვის ანუ 27 ოქტომბრისათვის გამოსწორდებოდა. მომყავს ფრაგმენტები ამ ოქმიდან:

მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე — პერსონაჟების ნაწილი გროტესკულია, ნაწილი რეალისტური და ამიტომ, ერთგვარად დაირღვა სპექტაკლის სტილური მთლიანობა.

აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძეს მიაჩნდა, რომ რამაზი არ არის „საერთო ლეიტმოტივის“ მოქცეული“.

თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ვასილ კიკნაძე — სპექტაკლის გადაწყვეტა გამომდინარეა პიესის ჟანრული რაობიდან.

აკაკი სორავა — სპექტაკლი მომეწონა, მაგრამ უნდა დახვეწა... სპექტაკლი კარგად წავა, მხოლოდ დრო უნდა, და, ვფიქრობ, ერთ-ერთი მშვენიერი სპექტაკლი იქნება.

უცებ რამაზ ჩხიკვაძე წამოიძახებს — მე არ მესმის რატომ არის ჩემი გმირი იდიოტი? იდიოტები მშობლები არიან, რომლებმაც ასეთ მდგომარეობაში ჩააყენს. რა გავაკეთო მეტი?

სპექტაკლის მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი — როცა ტიპაჟზე ვმუშაობდი, უფრო ნათელი იყო ზოგიერთი სახე. მე ვეთანხმები რამაზის მიერ სახის გასხნას.

სპექტაკლი გარეგნულად იოლი გამოდგება, მაგრამ აღნაკობის მხრივ რთულია.

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭომ სპექტაკლის საჯარო განხილვა 19 ოქტომბერს, ხოლო პრემიერა 27 ოქტომბერს დანიშნა.

ათი დღის მანძილზე სპექტაკლში ბევრი რამ დაიხვეწა, სტილისტურად გამიღიანდა და და მყურებელმა კიდევ ერთი ხალისიანი, ნამდვილი კომედიური სპექტაკლი იხილა.

ჟურნალ „ტეატრ“-ში (№ 3, 1958) თეატრმცოდნე ნატაშა კრიმოვამ დაბეჭდა ერცელი მიმოხილვა ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებაზე. ამ წერილში იგი საუბრებოდ მსჯელობს მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ ნუშიჩის — „ფილოსოფიის დოქტორზე“.

„ნუშიჩის კომედია „ფილოსოფიის დოქტორი“ მოსკოვის ორ თეატრში მაქვს ნახა. ორივეგან ოსტატურად იყო იგი დადგმული. კომედიის აზრი გასაგები იყო მყურებლისათვის, თავშესაქცევი სიტუაციები და მსახიობთა კომედიური თამაში დარბაზში სიცილს იწვევდა.

თითქოსდა ისეა რამ პრეტენზია ამ კომედიას არ გააჩნია. რალაც-რალაცეებისგან განსხვავებული ეს სპექტაკლები მთლიანობაში ერთმანეთს ჰგავდნენ და ეს გარემოება საესტეტიკო ბუნებრივი ჩანდა, ამიტომ ტყუილი იქნება თუ ვიტყვი, რომ „დოქტორის“ სანახაოდ სიამოვნებით მივდიოდი რუსთაველის თეატრში. მხოლოდ ერთი რამ მახარებდა: ორი მოსკოვიური სპექტაკლის შემდეგ უფრო გამაღვიდებოდა მე სამის ნახვა, რაკილა ქართული ენა არ ვიცი. მაგრამ ამ მესამე სპექტაკლმა, ჩემთვის მოულოდნელად, დაჩრდილა პირველი ორი სპექტაკლი და ახლებურად გაანათა პიესა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს ნათელი ხდებოდა, რომ რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა მიაგნო ნუშიჩის კომედიის საინტერესო და დახვეწილ გადაწყვეტას. მან სცენაზე გადაიტანა ეს კომედია არა მხოლოდ ფანტაზიით, იუმორის გრძობით და გემოვნებით, არამედ ღრმად და თავისებურად გაიაზრა კომედია.

ამ სპექტაკლს, რასაკვირველია, შევკვიდრალი ვუწოდოთ სატირიკული: პიესის აზ-

რი, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ყელაფერი იყიდება, სცენაზე შთამბეჭდავად გაცოცხლდა. მაგრამ ეს ყველაფერი როდია: ადამიანები სასაცილონი მაშინ არიან, როცა თავიანთ ბუნებას ღალატობენ. არ უნდა დაიკავო შენთვის შეუფერებელი ადგილი ცხოვრებაში, არ უნდა იქაჩებოდე „მდგომარეობის“ შექმნისკენ, რომელიც არ შეესაბამება შენს შინაგან თვისებებს, ეს ჩაგაყენებს საცოდავ და სასაცილო მდგომარეობაში — აი, კიდევ ერთი აზრი, რომელმაც ააღლევა რეჟისორი. ესეც სატირულ პლანში იყო გახსნილი, მაგრამ მხოლოდ სატირულის ცნებით ვერ გავხსნით სპექტაკლს მთლიანად. იგი გაცილებით მდიდარია და ფართო. იგი, მაგალითად, ღირიულია. მისი გმირები მხოლოდ სასაცილონი როდი არიან...

...რ. ჩხიკვაძის მილორადის მიერ კლარასადმი (მ. ჩახავა) სიყვარულის ასხნა შესაძლო იყო წარმოგვედგინა, როგორც ამ უქნარას უხამსი არშიყი. მაგრამ სპექტაკლში საქმე სხვაგვარად იყო. მილორადს სინამდვილეში შეუყვარდებოდა ქალი. მას არ შეუძლია გახდეს „ფილოსოფიის დოქტორი“, სამაგიეროდ შეუძლია გულწრფელი სიყვარული. და როცა ეს გრძნობა ეწვევა რ. ჩხიკვაძის მილორადს, მასში იღვიძებს რაღაც ადამიანური მომხიბვლელობის მსგავსი რამ.

**მომხიბვლელობა ბუნებრიობისა** — აი, რა აინტერესებს რეჟისორს. გონივრულად ნაბოენი და ფაქიზად ხაზგასმული მსგავსი მომენტებით, სპექტაკლის გმირთა ხასიათები სისხლითა და ხორციით იესებთან და სპექტაკლი ადამიანთა გულთბილობით თბება...

პიესის აზრებს თავს კი არ გვახვევენ, მუბლში კი არ გვახლიან, რეჟისორი თითქოს არც ცდილობს გვახსნავლოს, მითუმეტეს — ჭკუა დაგვარიგოს და მიუხედავად ფორმის ესოდენ მსუბუქი უშუალობისა, აშკარად იგრძნობა სერიოზული შინაარსი. პიესის გააზრება აქ ისეთია, რომ უფრო მეტად ვიდრე მოსკოვეურ სპექტაკლებში, ჩვენი ყურადღება მიმართულია გმირთა შინაგანი სამყაროსაკენ, მათი ფსიქოლოგიისაკენ. ამიტომაცაა, რომ ადამიანები ამ

სპექტაკლში გამოიყურებიან უფრო ცხოვლად და მრავალფეროვნად.

ამ კომედიურ, ელვარე თეატრალურ სპექტაკლში შინაგანად დაუმუშავებელი არც ერთი სახე არ არის და სწორედ ეს ფსიქოლოგიური დამუშავება სპექტაკლის ნახაზს ანიჭებს სიმტიცეს, სინათლეს და დამაჯერებლობას, იმიტომ თამაშობენ მსახიობები ასე მსუბუქად და თავისუფლად, რომ ყოველ მათგანს სწორი შინაგანი ხაზი გააჩნია. ამასთანავე მათი თამაში არსად არ არის დაძმობიებული, იგი ნატიფია, მსუბუქი, ეს არის კომედიის ჭეშმარიტი არტისტული თამაში.

როცა მე მიამბეს თუ რამდენი სასაცილო და მხიარული დეტალი ამოიღეს რეპტიციების დროს, ვიფიქრე მაშინ, რომ არ უნდა გვეშინოდეს ამგვარი „ტრიუკების“, იმიტომ, რომ შინაგანი გამართლების კანონი, როგორც ჩანს, რეჟისორის მუშაობის საფუძველი იყო.

ამ „დოქტორის“ გამო ამდენი საუბრის შემდეგ გონიერებაზე და სერიოზულობაზე შეიძლება ეჭვიც კი დაგვებადოს: იყო კია ეს სპექტაკლი მხიარული?

ღიას, ეს გახლავთ ყველაზე მხიარული კომედია, რომელიც იმ ხანად თბილისში იდგებოდა. მაგრამ თვით სიცილიც კი, რომელიც განუწყვეტლივ ისმოდა დარბაზში, რაღაც განსაკუთრებული იყო თითქოს, ეს იყო „გონიერი“ სიცილი. მე პრემიერა კი არა, მესე სპექტაკლი ვნახე. თეატრალებმა კარგად იციან რა ძნელია შეინარჩუნო „დოქტორის“ მსგავსი პიესების დადგმა, აარიდო მას აქტიორული გადამლაშებანი და პედალიზება, რომელიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე ანაგვიანებს სპექტაკლს. თბილისურ „ფილოსოფიის დოქტორში“ ამის მსგავსი რამ თითქმის არ იყო. რეჟისორულ გააზრებას, ყოველი სცენის გადაწყვეტის სიზუსტეს — ფორმისა და არსის თვალსაზრისით, როგორც კარგ კარკასს, ისე უჭირავს ეს სპექტაკლი და დაშლის შესაძლებლობას არ აძლევს“...

იხ. გაგრძელება 88-ე გვ.



# ენციკლოპედია ქიზიყის სამბროვნისად

## პირა ჩიხლაძე

ალექსანდრე უსხოვარი დროიდანვე თავის მუსიკალურ მოთხოვნილებას სხვადასხვა საგნების ხმის გამოყენებით ცდილობდა და ასერხებდა.

უძველესი დროიდან ცნობილია შემდეგი სახის საკრავები: დასარტყმელი, (საჩხარუნებელი და ქლარუნები), ჩასაბერი და ძალბიანი (სიმებიანი), ძველ საქართველოში საუკუნეთა განმავლობაში ყოფილა ცნობილი და გავრცელებული. უძველესი ებრაული წყაროებით ქართველ ტომთა ეპონიმები ჩასაბერი საკრავების მასად და გამოგონებულად მოიხსენიებიან (1. გვ. 73).

ივ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ასე წერდა: „ზოგი მათგანი (მუსიკალური საკრავი — ვ. ჩ.) უძველესი დროითავე ყოფილა, ზოგის სახელები ადგილობრივია, ბევრი მათგანი კი ჩვენში თანდათანობით შემდეგში გაჩენილა და მეზობელთაგან ყოფილა შეთვისებული. უმეტესი მათგანი გაქრა და უკვე მერმინდელ თაობებსაც კი — მათი სახელების ნამდვილი მნიშვნელობა აღარ სცოდნიათ. თანამედროვე ქართველმა ხომ მათი სახელები მხოლოდ ძველი და ახალი თხზულებების წყალობით იცის, მათი რაობისა კი — არაფერი გაუგება. ამიტომ თითოეული მათგანის ზედმიწევნითი მნიშვნელობა, არსებობის ხანა და საკრავის სადაურობა უნდა ძეგლებისა და მიხედვით იქმნეს გამოკვლეული“.

არქეოლოგიურ მონაბოვრებში ცნობილია შემდეგი მუსიკალური ინსტრუმენტები: ყაზბეგის განძში დადასტურებულია ბრინჯაოს ქანდაკება მუსიკოს-დამკვრელისა. მას სელში უჭირავს ხუთძალიანი (ხუთსიმიანი) საკრავი, შესაძლოა ქნარი

(2. გვ. 40). ქნარიანი მუსიკოსის გამოსახლება, თიხის ტერაკოტა, გამოვლენილია უფლისციხის ბამბების ნამოსახლარზე ძვ. წ. III-II სს. დათარიღებულ ფენაში (3. გვ. 54—55). სვანეთში, ხაიში აღმოჩენილია ოქროს საკიდი, რომელიც ჩარდახიანი კოშკის მინიატურულ გამოსახლებას წარმოადგენს. ჩარდახის ქვეშ სალამურზე და ჭიანჭურზე დამკვრელების ორი ფიგურაა გამოსახული (4. გვ. 47—57). მცხეთის საღვურის აკლდამაშია აღმოჩენილი ბრინჯაოს ქანდაკება ორულთან სალამურზე დამკვრელი ჭაბუკისა — პანისა (5. გვ. 641—648). განსაკუთრებით საინტერესოა ძალისის მოზაიკური პანო — მრავალღვრიანი სალამურზე (ლარტყემ-სიონარ-სასტენოზე) დამკვრელი პანის (ოჩინიტრეს, ბოჩის) ფიგურა საგანგებოდ არის წარმოჩენილი მეჩანგე მუსიკოსთან შეპირისპირებით (6. გვ. 74—75. სურ. 7).

მუსიკალური ინსტრუმენტი — წინწილა, 3 ცალი, აღმოჩნდა ჟინვალის სამაროვანზე. ჟინვალის სამაროვანი მდებარეობდა არაგვის ხეობაში, მის შუა წელზე, სოფელ ჟინვალში. იგი ფუნქციონირებდა ძვ. წ. I — ახ. წ. VIII საუკუნეებში. იქ აღმოჩენილ მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან მასალებში გარკვეულწილად ასახულია ის ისტორიული პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობდა ქართლის (იბერიის) სამეფოში გვიანანტიკურ ხანასა და ადრეულ შუასაუკუნეებში.

წინწილა წარმოადგენს ნახევარსფეროსებრი ფორმის ბრინჯაოს ორ თევძს, რომელსაც ნაპირზე შემოუყვება პუანსონით გამოყვანილი წიწვოვანი ორნამენტი. განივკვეთში ბრტყელი სახელურები ნახევარსფეროსებურად ამოზნექილ გარე-

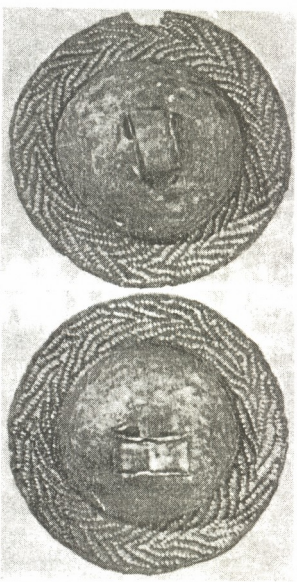
ზედაპირზე აქვს მიმაგრებული. ზომები: დმ—11—19 სმ; სიმაღლე — 8—10 სმ; სახელურის სიგანე — 2 სმ.

ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ვკითხულობთ: „წინწილი, უძველესი ქართული სამუსიკო საკრავი. დღეისდღეობით გვხვდება მხოლოდ წერილობით ძეგლებში“ (7. გვ. 330). სოლო ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ასეა აღწერილი: „წინწილი საკრავი — ლითონის თეფში, რომელსაც მეორე ამნაირივე თეფშის დაკვრით ახმაურებენ. წინწილა — იგივეა რაც წინწილი“ (8. გვ. 564). სულხან საბა ორბელიანის მიხედვით, წინწილი ტკბილი საკრავია, რასაც „აწყობდნენ და მაგალოლები მას კარგად უბანებდნენ“ (9. გვ. 412). ივანე ჯავახიშვილი წინწილას საჩხარუნებელთა რიგში აერთიანებდა. „წინწილი დაბადების თარგმანში გვხვდება და უდრის ებრაულს წელწვიმ-ს, ბერძნულ „გო კვამბალონ“-ს ანდა კამლა-ს, ლათინურ cymbalum-სა და cymbala-ს და სომხურ წინწლა-ს. წინწილი ლითონის თეფში იყო, რომელსაც მეორე ამნაირსავე თეფშის დაკვრით აახმაურებდნენ სოლმე. ჩვეულებრივ წინწილს გარდა ყოფილა აგრეთვე წინწილი რვალისანი (10. გვ. 194).

წინწილა მოხსენიებულია დაბადების ოშკის ხელნაწერში, სადაც ვკითხულობთ: „დავით და, ყოველი იგი ერი იმღერდეს... ნესტეთა, ქნარითა, ზობლნითა და ლინითა და წინწილათა“. ებრაელთა ფსალმუნში (150:2—5) — „ადიდეთ იგი ზუკის ცემით, ადიდეთ იგი ჩანვით და ქნარით, ადიდეთ იგი დავით და როკვით, ადიდეთ იგი ებნით და სტვირით, ადიდეთ იგი ტკბილ-ხმოვანი წინწილებით, ადიდეთ იგი მაღალხმოვანი წინწილებით“. ისტორიულ თხზულებაში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ ვკითხულობთ: „ესევეთარსა შესხმასა და გალობასა შინა... ჰკრეს სპერმურთა, ბუკთა, ქოსთა და წინწილათა“ (სპერმური — საცემელი საკრავია, ბუკი — ჩასაბერი, ქოსი — სპილენძის დოლია).

წინწილი ქართულ ორიგინალურ ძეგლებშიც გვხვდება. მაგალითად, შავთე-

ლის „აბდულ-მესიაში“ ვკითხულობთ: „ისმის მგოსანთა, ვით საფირონთა, ხმანი ებნისა და წინწილისა“. შოთა რუსთაველს „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის ყველა ჯგუფის მუსიკალური საკრავები აქვს მოხსენიებული: დასარტყამი და საჩხარუნებელი, სიმებიანი და ჩასაბერი (11. № 6, გვ. 19—22). წინწილა ნახმარია თინათინის მეფედ დაღოცვის დროს: „ბუკსა ჰკრეს და წინწილანი დაატკობდეს მათთა ხმათა“ (სტრ. 46). ქალაქ გულანშიარშიც ნაგროზობის დღესასწაულის დროსაც „ათ დღემდის ისმის ყოველგან ხმა წინწილისა, ებნისა-„ო“. როგორც ჩანს, წინწილას ხმარობდნენ სხვა საკრავებთან ერთად: ჯერ ბუკთან, მერე ეჰანთან ერთად და მათ ხმას „დაატკობდა“. წინწილს საბა „ტკბილ საკრავად“ ასახელებს და ეს განმარტება რუსთაველის სიტყვებსაც ეთანხმება.





წინწილი საქართველოში XVII ს. სკოლით. ფეშანგის ისტორიულ პოემაში ნახსენებია, შაჰნავაზს რომ სცოლვე მოგვარეს, ზემის დროს სხვა საკრავებს შორის „წინწილის ხმასა შეემკო სახლი, შუკა და ებანიო“. საინტერესოა, XIII ს. ქართული ფსალმუნის ხელნაწერის მინიატურა: ქართველ მხატვარს აუსახავს სოლომონის მეფედ კუთხევა და სახიობა ძალეზიანი, ჩასაბერი, საცემელი, საფლარუნებელი საკრავებით, მგალობლების ტაშისცემით და როკვით (12. გვ. 16) (მარცხნიდან პირველს წინწილა უჭირავს — ვ. ჩ.).

მუსიკალური ინსტრუმენტებით, რომლებიც არ წარმოთქვამენ სიტყვებს, მუსიკოსს შეუძლია შეაღწიოს მსმენელის სულში და გამოიწვიოს სათანადო გრძობები. აგრეთვე, ძალზე მელოდიური და გრძობიერი მუსიკის მოსმენა დადებითად მოქმედებს ზნეობრიობაზე, ამაღლებს სიმხნევეს, შეუპოვრობას, სიფაქიზეს, სინაზეს და კეთილშობილებას (13. გვ. 40—41).

მუსიკას ფართოდ იყენებდნენ სამხედრო საქმეში. ამას ნათლად ადასტურებენ უძველესი ხანის სახეთ ხელოვნებაში ასახული მეომრები, რომელთაც წინ მიუძღვით ჩასაბერ და დასარტყმელ საკრავებზე დამკვრელი მუსიკოსები (14. გვ. 77).

ლაშქრული, მხედრული, საიერიშო და სხვა სახის სამხედრო მუსიკა საქართველოშიც იყო გავრცელებული. სამხედრო საკრავების დანიშნულებას ისიც შეადგენდა, რომ რიცხვმრავალი ჯარისათვის სწრაფად გაეგებინებინა, რაც გასაკეთებელი იყო.

უკანასკნელ წლებში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად სხვა მრავალრიცხოვან მასალებთან ერთად გამოვლენილია წინწილებიც. ყინვალის სამაროვანზე მოპოვებული წინწილები III—IV სს. დათარიღებულ სამარხებში იქნა აღმოჩენილი. სამივე სამარხი აღმოჩნდა სამაროვნის იმ მონაკვეთში, სადაც მეომართა სამარხებია განლაგებული.

ანალოგიური წინწილა (ორი ცალი) აღმოჩნდა წიფრანისძირში, მიფიანა მამულების სამაროვანზე III—IV სს. დათარი-

ღებულ იარაღის შემცველ სამარხებში ბრინჯაოს სამი წინწილა დადასტურდა ნეძიხის სამაროვანზეც. ერთი სამარხი ბავშვს ეკუთვნოდა. წინწილაც მომცრო ზომისა იყო. მოდინახეს გვიანანტიკური ხანის სამაროვანზე წინწილები აღმოჩნდა № 3 და № 9 სამარხებში, რომლებიც IV ს. დათარიღდება. № 3 სამარხი ბავშვს ეკუთვნოდა. წინწილაც პატარა ზომისა იყო (15. გვ. 45—50). წინწილის ერთი ცალი თევში ქორეთის სასკოლო მუზეუმში ინახება. ორი წინწილა 1995—1996 წწ. არქეოლოგიური კამპანიის დროს შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლებმა აღმოაჩინეს საირხის გვიანანტიკური ხანის სამაროვანზე. სამარხები დაწინაურებულ მეომართა ფენას ეკუთვნოდა. იგი III—IV სს. იქნა დათარიღებული. ერთი ბრინჯაოს წინწილა ინახება ხონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. იგი აღმოჩნდა სოფ. დიდღვბუნაში — ციხის უკიმერიონის მიმდებარე ტერიტორიაზე, შემთხვევით გათხრილ სამარხულ კომპლექსში. 1996 წელს მცხეთაში, არმაზციხეზე (ბაიუნეაზე) გვიანანტიკური ხანის სატაძრო კომპლექსში — იატაკის დონეზე II—III სს. დათარიღებულ ფენაში აღმოჩნდა ერთი ცალი თევში დაჭყლეთილი წინწილისა, 1986 წელს დედოფლის გორაზე, სასახლის გათხრის დროს № 1 ოთახში ახ. წ.

I საუკუნით დათარიღებულ ფენაში აღმოჩნდა წინწილა (დმ — 19 სმ). მსგავსი წინწილა აღმოჩენილია სოფელ სხვიტორში, რომელზედაც 1875 წ. ვაზეთ „დროებაში“ დ. წერეთელი წერდა: „ოქროს ნივთებთან ერთად სხვიტორში იპოვეს ბრინჯაოს ნივთები, სწორედ ისეთი, როგორც როტის სასულე ორკესტრის „ტარეკლებით““.

საქართველოში სხვადასხვა არქეოლოგიურ ძეგლებზე, როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში აღმოჩენილია 15 წინწილა. ისინი მოცულობით და ფორმით თითქმის ერთნაირია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ბავშვის სამარხებში აღმოჩენილი წინწილები, როგორც ნეძიხში, ისევე მოდინახეზე პატარა ზომისაა. წინწილების შემცველი სამარხები მათში აღ-



მოჩენილი ინვენტარის მიხედვით შეიძლება მეომრებს ეკუთვნოდათ.

ჟინვალის სამაროვანზე აღმოჩენილ სამარხთა შორის შეიძლება გამოიყოს მეომართა ფენა, რომელსაც სტრაბონი „მინიმოქმედთან“ ერთად აერთიანებს და მესამე გენოსს მიაკუთვნებს (16. გვ. 475). მეომართა შორის კი შეიძლება გამოვყოთ ერთი ჯგუფი „მემუსიკენი“, რომელთა სამარხები სხვა ინვენტართან ერთად შეიცავენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს — წინწილებს. თვით სახელწოდება წინ-წილ-ა შესაძლოა აქედან მომდინარეობდეს. წინწილის დამკვერელი მუსიკოსი — მხედარი ალბათ წინ ედვა და უძლოდა საბრძოლო რაზმსა თუ ჯარს. და სახელწოდებაც აქედან მიიღო.

მცხეთაში, არმაზის სატაძრე კომპლექსში და დედოფლის გორაზე დადასტურებული წინწილები მიუთითებს იმას, რომ წინწილა მხოლოდ მეომართა მუსიკალური ინსტრუმენტი არ ყოფილა. იგი როგორც ქართველ მწერალთა და პოეტთა თხზულებებშია აღწერილი, საქართველოში მეფის სასახლეშიც ხმინადებოდა.

როგორც ვხედავთ, წინწილა, როგორც მუსიკალური საკრავი, საქართველოში გავრცელებული ჩანს უძველესი დროიდან, ვიდრე XVII საუკუნის ჩათვლით. იგი ძველი ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტი ყოფილა.

**ლიტერატურა:**

1. ს. ჯანაშია, თხზულ-თაბადი, ტიბარენი, იბერი — შრომები, ტ. III. თბ. 1959, გვ. 1-80.
2. ლ. წითლანაძე, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ. 1975.
3. გ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე — ქალაქი კლდეში, თბ. 1989.
4. ა. ჯავახიშვილი, ხაინის განძი, „მნათობი“, თბ., 1958, № 3.
5. გ. დომთაიძე, ი. ციციშვილი, ახდადღამოჩენილი აკლამა მცხეთაში, სმპ, თბ., 1951, ტ. 12. № 10.
6. ა. ბოზინაძე, არქეოლოგიური გათხრები აღაიანსა და ძალსში, თბ., 1981.
7. მ. ჩხიკვაძე, წინწილი — ქსე, ტ. II, თბ., 1987.
8. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ანნ. ჩიქობავას რედაქტორობით, თბ., 1986.
9. სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. IV-2, თბ., 1986.
10. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1990.
11. ც. პაპიაშვილი, მუსიკალური საკრავები ვეფხისტყაოსანში, ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1966, № 6.
12. დ. ჯანელიძე, სახიობა შუასაუკუნეების ქართულ რომანში, უფრნ. „კინო“ № 3, თბ., 1989.
13. გ. ხუჭუა, მარკუს ფაბიუს კვინტილიანეს პედაგოგიური მემკვიდრეობა, თბ., 1996.
14. პ. ხუჭუა, მუსიკის სამყარო, თბ., 1987.
15. ჯ. ნაღიაძე, ყვირის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1975.
16. Страбин, География в 17 книгах, перевод, статья и комментарии Г. А. Стратановского, Л. 1964.

# ჟინვალის ღვთისმშობელი

პირა ჩიხლაძე, ელენე კავლავაშვილი

არაბპის უღამახეი ხეობის შუა წელს, იქ, სადაც დღეს „ჟინვალის ზღვაა“, მდებარეობდა სოფელი ჟინვალი. ჟინვალის პიდროკომპლექსის მშენებლობის გამო აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის არქეოლოგიურ ექსპედიციას მოუხდა მუშაობა არაგვის ხეობაში, კერძოდ ჟინვალის სამაროვანზე.

ჟინვალის სამაროვანზე აღმოჩენილი

არქეოლოგიური მასალა ძვ. წ. I — ახ. წ. VIII სს. თარიღდება, იგი ქალაქური ტიპის დასახლებისა უნდა ყოფილიყო. იქ აღმოჩენილ მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან მასალებში გარკვეულწილად ასახულია ის ისტორიული პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობდა ქართლის (იბერიის) სამეფოში გვიანანტიკურ ხანასა და ადრეულ შუასაუკუნეებში.



სამაროვნის მრავალრიცხოვანი ინვენტარი საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ჟინვალელთა ყოფა-ცხოვრებას თითქმის მთელი ათასწლეულის მანძილზე. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სამაროვანზე აღმოჩენილი ქრისტიანული სიმბოლოების შემცველი კომპლექსები, რომლებიც ჯერ კიდევ ქართლში ქრისტიანობის ოფიციალურად გამოცხადებამდე გვხვდება. ადრეული შუასაუკუნეების საწყის ეტაპზე უკვე მრავლად დასტურდება ქრისტიანული სიუჟეტის მქონე ნივთები (ბეჭდები, სამაჯურები, საკანძები, მშვილდასაკანძები). მათ შორის აღსანიშნავია კატაკომბურ სამარხში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ბეჭედი, რომლის ფარაკზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით. მსგავსი ფორმის ბეჭდები დადასტურებულია თვით ჟინვალის სამაროვანზე IV-VI სს. დათარიღებულ ორმო-სამარხებში, ქვის ფილებით გადახურულ ორმოსამარხებში, ქვის სამარხებსა და კატაკომბებში. ანალოგიური ბეჭდები აღმოჩენილია როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს თანადროულ სამაროვნებზე (სამთავრო, არმაზისსევი, ერწო-თიანეთი, ალკვი, თელოვანი, ვაშლაჯვარა, ნეძიხი, უშვული და სხვ.). აღნიშნულ სამაროვნებზე აღმოჩენილი ბეჭდები მკვლევართა მიერ IV-VI საუკუნეებითაა დათარიღებული და ადვილობრივ ნაწარმადაა მიჩნეული.

ზემოთ აღნიშნული ბრინჯაოს ბეჭედი წარმოადგენს საბეჭდავს (ზომა: რკალის დმ — 2 სმ, ფარაკი — 1,4X0,8 სმ.). რგოლი განივკვეთში ოვალურია, მხრებთან ოდნავ გაბრტყელებული. რგოლზე დარჩილია სხმული-ოვალური ფარაკი,

რომელზედაც გამოსახულია ჩვილი ღვთისმშობელი. ანაბეჭდი გვაძლევს ბალ-რელიეფში შესრულებულ მჯდომარე ღვთისმშობლის, 3/4 მარჯვნივ შებრუნებულ ფიგურას. მას ოდნავ წინ გაწვდილი ორივე ხელზე უწევს სახვევში გადახვეული ჩვილი, წამოწეული თავით. გამოსახულებები შარავანდამოსილი არიან, მაგრამ ჩვილის ნიშში ჯვარი ჯერ ჩაწერილი არ არის. შარავანდანი ღვთისმშობელი გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ ეს გამოსახულება 431 წლის ეფოსის საეკლესიო კრების შემდეგ უნდა იყოს შესრულებული, რადგან ამ კრებაზე მიღებული დადგენილებით იქნა მარიამი ღვთისმშობლად აღიარებული. და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოისახება იგი შარავანდით. ქრონოლოგიური ჩარჩოს ზედა ზღვარს გვაძლევს ჩვილის ნიშში, სადაც ჯერ ჯვარი არ არის ჩაწერილი. ცნობილია, რომ ჩვილი ან ყრმა მაცხოვრის შარავანდებში ჯვარი მხოლოდ VI ს. ჩნდება. ყოველივე ზემოთ თქმული, სტილისტური თავისებურებების გათვალისწინებასთან ერთად საფუძველს გვაძლევს, გამოსახულებების თარიღი V საუკუნით განვსაზღვროთ.

ჩვილის თავის გასწვრივ, ვერტიკალზე ცუდად გაირჩევა გადაცვეთილი წარწერა. იგი შეიცავს ერთმანეთის ქვეშმინერით მოცემულ ოთხ ბერძნულ გრაფემას — MARA. იგი წარმოადგენს მარიამის თანმხლებ, განმსაზღვრელ წარწერას. მასში მოხსენიებულია ღვთისმშობლის სახელის ძველი, აღმოსავლური ფორმა — „მარა“. ჩვილელი ღვთისმშობლის ეს გამოსახულება „მოგვთა თაყვანისცემის“ თემიდანაა აღებული, ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან მომდინარეობს და სირია-პალესტინის სამხატვრო წრეს უკავშირდება.

ამ საბეჭდავზე მოცემული ღვთისმშობელი დღეისათვის მის ერთადერთ უძველეს გამოსახულებას წარმოადგენს საქართველოში. და ასეთი იკონოგრაფიული თემების შემცველი საბეჭდავების აღმოჩენა მიგვიითებს საქართველოს და შესაბამისად ამ რეგიონის ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან ურთიერთობებზე.

# ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ზოგირითი საკითხი

პარიკა ნადარეიშვილი

ზურაბ ნადარეიშვილი მიეკუთვნება ქართველ კომპოზიტორთა იმ რიცხვს, რომელნიც შემოქმედებით ასპარეზზე 80-იან წლებში გამოვიდნენ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მას უკვე ჩამოუყალიბდა საკუთარი ხელწერა, ინდივიდუალური მხატვრული სტილი. თუმცა მისი შემოქმედება, დამოკიდებულება საკომპოზიციო წერის ტექნიკასთან, თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნების მეთოდებთან ჯერ არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი.

XX საუკუნეში სშირია შემთხვევები, როდესაც კომპოზიტორები მუსიკალურ ხელოვნებას მოგვიანებით ეზიარებიან, გააჩნიათ რა სხვა, უპირატესად ტექნიკური განათლება. ამგვარი გზით წარიმართა ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რომელიც პროფესიულ დონეზე მუსიკალური ხელოვნების ათვისებას პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ შეუდგა. მისი, როგორც კომპოზიტორის ჩამოყალიბებაზე გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია ცნობილმა კომპოზიტორმა მიხეილ შულღიაშვილმა.

ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრს, რითაც აიხსნება ამ წერილის ავტორის ინტერესი. კომპოზიტორი ერთგვარად აგრძელებს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში არსებულ ტრადიციას, სადაც ძირითადად დომინირებს კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა ტრიო, კვარტეტი, კვინტეტი; ამასთანავე, იგი თამამად მიმართავს არატრადიციული შემადგენლობის ანსამბლებსაც. ზ. ნადარეიშ-

ვილის ამ ჟანრის ძირითადი ნაწარმოებებია: სიმებიანი კვარტეტი (1985), „მუსიკა 13 სიმებიანისათვის“ (1986), კვინტეტი ჩასაბერებისათვის (1988), საფორტეპიანო კვინტეტი (1989), „სავალონები“ სიმებიანების, ორი პობოის, ფაგოტისა და ვალტორნისათვის (1988), საფორტეპიანო ტრიო (1991), „Mon plaisir“ ხის ჩასაბერებისათვის, ვიოლინოს, ჩელოსა და ჩემბალოსათვის (1999).

ასაღაზრდა ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედება არ გამოირჩევა რადიკალიზმით, ექსპერიმენტებისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილებით, გააჩნია რა დამოუკიდებელი მიდგომა XX ს. გავრცელებული საკომპოზიტორო ტექნიკის ნაირსახეობებთან. ჯერ კიდევ სტუდენტურ წლებში შექმნილ „4 პიესაში სხვადასხვა სტილში“ სიმებიანი კვარტეტისთვის (1985) კომპოზიტორი მიმართავს ორთოდოქსულ დოდეკაფონიას. მომდევნო წლებში კი ის საკმაოდ თავისუფლად უდგება დოდეკაფონურ ტექნიკას. მაგალითად, საფორტეპიანო კვინტეტის I ნაწილში მთავარი თემა, 12-ბერიანი რივის სახით, აივება მხოლოდ კვარტულ-კვინტურ-სექუნდურ სვლებზე, რომლებიც შემდგომში სტრუქტურულად გარდაიქმნება და მთელის ინტონაციურ პროფილს განაპირობებს.

კომპოზიტორი მიმართავს ალტერატიული ტექნიკის მხოლოდ შესწავლულ ნაირსახეობას. ამ შემთხვევაში ვარიანტულია უპირატესად მეტრულ-რიტმული და ბერათსიმბოლური მხარეები, რისი მაგალითია საფორტეპიანო ტრიოს I და III ნაწილები. თუ პირველ შემთხვევაში



საფორტეპიანო ტრიო, I ნაწ.

ალეატორიკული კვადრატები მშფოთვარე, დრამატული სახეობრიობის განსახიერების საშუალებაა, ფინალში ალეატორიკულად ორგანიზებული საფორტეპიანო პარტია მედიტაციურ-იმპროვიზაციული სახეობრიობის შექმნის საწინდარია. ალეატორიკას კომპოზიტორი უპირატესად რიტმიკის სფეროში მიმართავს. ფორმის ალეატორიკა მას არ იზიდავს, რაც უპირველეს ყოვლისა ლუტოსლავსკის ტრადიციათა გავრძელებად აღიქმება (მაგალითი 1).

სონორული ჟღერადობის ალეატორული ფაქტურა ზ. ნადარეიშვილის პარტიტურებში სშირად მიღწეულია 2-3-4-სმიანი პრიმა-ოქტავური უსასრულო კანონების გამოყენებით, რომლებიც იმიტაციურ ოსტინატოს ქმნიან (მაგალითად, „სავალობლები“, ც. 8-10, სიმებიანი კვარტეტისა და საფორტეპიანო კვინტეტის ფინალები).

აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი ორგანულად უთავსებს ფაქტურის ბგერათოსიმაღლებრივი ორგანიზების სხვადასხვა ტიპებს: ალეატორიკას, სონორისტიკას, მოდალობასა და ტონალობას. უფრო მეტიც, მის შემოქმედებაში ჭარბობს ტონალური მუსიკა (e-moll კვარტეტის I ნაწ.), რაც სავსებით ეთანხმება ზოგადად პოსტმოდერნის ესთეტიკას.

კომპოზიტორის სტილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური თვისებაა

პოლიფონიური აზროვნების მეთოდური ამბობს: „პოლიფონიაში უფრო ვგრძნობ თავს; როდესაც ეყრდნობი კომპლემენტარულ პრინციპს, უფრო ადვილია მიაღწიო მსატერულ მთლიანობას, შეინარჩუნო ერთიანი სახეობრივი სფერო, თავიდან აიცილო მასალის სიჭრელე“.<sup>1</sup>

პოლიფონია ერთ შემთხვევაში მედიტაციურ-სტატიკურ სახეობრიობას უკავშირდება, ანდა პირიქით — ხელს უწყობს მუსიკალური მთელის დინამიკურ გაშლა-განვითარებას. კვარტეტის II ნაწილში გადაჯაჭვულია მრავალელებთან კონტრასტული და იმიტაციური ფაქტურის სახეები, პოლიოსტინატური ნაკებობები თავისუფლად ვარირებული მოტივებით, რომლებიც მოთავსებულია მუსიკალური ფორმის ყველა ეტაპზე, მათ შორის კოდაშიც (აქაა რიტმული პოლიფონია).

სონორული ეფექტის მისაღწევად კომპოზიტორი სშირად მიმართავს მრავალსმიან ორ-სამთემიან კანონურ იმიტაციებს. ამ შემთხვევაში მისთვის მთავარია არა „საწყისი მელოდიური მოცემულობის უბრალოდ გამრავლება, არამედ ნისლი ჩაძირული სურათის შექმნა“. ამგვარი ჟღერადობით გამოირჩევიან „Mon plaisir“, „სავალობლები“, კვარტეტისა და კვინტეტის კიდურა ნაწილები.

ზოგადად, მუსიკალური მასალის პოლისტილისტიკურად ორგანიზება კომპოზიტორის ნაწარმოებების დამახასიათებელი თვისებაა. მაგალითად, კვინტეტის II ნაწილში კომპოზიტორმა გამოიყენა „ჭართლის“ თემა „აბესალომიდან“, რომელიც სრული სახით ციტირებულია მხოლოდ ნაწილის კოდაში; მანამდე კი „ჭართლის“ ინტონაციები გაბნეულია კომპოზიტორის ამა თუ იმ მუსიკალურ რემინისცენციებში, მათ შორის რასმანინოვის სტილში (მაგალითი 2).

ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის ტრადიციათა გავრძელებად აღიქმება ზ. ნადარეიშვილის ამავე ჟანრის ქმნილებებში ქართული ხალხური ქალაქური თუ ფოლკლორული წყაროების გა-

1 საუბარი კომპოზიტორთან შედგა 2. VI 2001 წ.

მუკიანი 2. ხანჯერი, 156

კინტეტი, II ნაწ.

მოყენება. ამგვარი ეპიზოდები განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება კომპოზიტორის ნაწარმოებების ციკლის შუა ნაწილებში. მაგალითად, სიმებიან კვარტეტში გამოყენებულია 30-იან წლებში გავრცელებული სიმღერები; მათი შეუჩერებელი მოტივური მოძრაობა კონტრასტულად თან გასდევს იმ ტრაგედიას, რომელიც ტრალებდა სოციალისტური აღმშენებლობის გზაზე მეოფ სამშობლოში.

საფორტეპიანო ტრიოს (I რედაქცია) II ნაწილი ქალაქის ატმოსფერო სამი სიმღერის — „ჩემო ციცინათელა“, „ჭრელო პეპელა“, „ჩემო ტკბილო მეგობარო“ — პოლირიტმულ კონტრაპუნქტში ციტირების მეშვეობითაა ასახული. მათი კონტრაპუნქტი საბოლოო ჯამში ვარიაციულ ფორმას აყალიბებს (მაგალითი 3).

ზოგადად, საინტერესოა კომპოზიტორის დამოკიდებულება ქართული ფოლკლორის მიმართ. მისი აზრით, „ფოლკლორს უნდა უყურო გარედან; თუ მასში ჩაერყვი და რაიმეს შეცვლას დააპირებ, — დაღუპული ხარ. რაც უფრო მარტივ მაგალითს აიღებ (მაგალითად, ერთხმიანს), მით უფრო ადვილია მისი გაკეთება“. ფოლკლორული მასალა ზ. ნადარეიშვილის ნაწარმოებებში, როგორც წესი, ემსახურება წმინდა მუსიკალურ-დრამატურგიულ მიზნებს. მაგალითად, სიმებიანი კვარტეტის საერთო ჩანაფიქრი ამგვარია: I ნ. — ფრესკა, ისტორიული წარსულის სიდიადე, II ნ. — სოციალისტური გარემო რებრესიების ფონზე, III ნ. — დატრება. სწორედ ფინალში მიმართავს კომპოზიტორი ფშავური დატირების მოტივს, რომელსაც

პოლიფონიურ-სონორულად განაეითარებს. ზ. ნადარეიშვილის პარტიტურებთან გაცნობა გვარწმუნებს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კომპოზიტორი არა მარტო პოლიფონიურ, არამედ ვარიაციულ პრინციპებს. იგი ამბობს: „ვარიაციული ფორმა ერთიანობისა და სიმყარის საფუძველია. ესაა ფუნდამენტი, რომელზედაც შეგიძლია დაამუშაო მუსიკალური მთელი“.

ვარიაციული პრინციპი, მონოთემატიზმი, მუსიკალური მასალის გადმოცემის

საფორტეპიანო ტრიო, II ნაწ.

იმიტაციური ტიპი — ესაა ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედების ძირითადი სტილური თვისებები, რომლებიც მისი საკომპოზიტორო აზროვნების სპეციფიკას განაპირობებენ. ძირითადი საყრდენის სახით ვარიაციული პრინციპი ვლინდება როგორც საკუთრივ ვარიაციულ ფორმაში (ტრიოს შუა ნაწილი), ასევე არავარიაციულ ფორმებშიც (კვინტეტის ფინალი, კვარტეტის I ნ.).

კომპოზიტორის მიდრეკილება ვარიაციულობისადმი, ზოგადად არანატიურებისადმი, ვფიქრობ, შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ ზ. ნადარეიშვილი არის ბრწყინვალე ჯაზური იმპროვიზატორი, რომელიც მშვენივრად ფლობს მთელის ვარიაციული იმპროვიზაციული განასხვების მეთოდს.

საინტერესოა, რომ ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედებითი პროცესის საწყისი ეტაპი მოიცავს ერთგვარ „მოსამზადებელ სამუშაოს“ — იგი ვიზუალურად ხაზავს ექსპოზიციურ, განვითარებად, კულმინაციურ და ა. შ. ფაზებს, მხოლოდ შემდგომ იწყებს მუსიკალური მასალის შექმნას. ამ მხრივ აღსანიშნავია კიდევ ერთი სტილისტური კანონზომიერება — კომპოზიტორის ციკლების უპირატესობა მედიტაციურ-ფერვრეტითი, არაქმედითი სახეობრიობით გამოირჩევა, რაც ღია ფორმის პრინციპითაა განსახიერებული.

ამჟამად კომპოზიტორი შემოქმედებით აღმავლობას განიცდის. მან დაასრულა მუშაობა ერთაქტიან ოპერაზე „Aphaniptera et Formisidae“ („წყილი და ჭიანჭველა“), რომელიც იტალიური ოპერა-ბუფას ტრადიციებშია დაცული. ეს ოპერა წარმოადგენს კომპოზიტორის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ქმნილებას. ვფიქრობ, ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედებითი პიოგრაფიის პირველი ძირითადი ეტაპი, დაკავშირებული საკუთრივ კამერულ-ინსტრუმენტულ შემოქმედებასთან, ნაყოფიერად შედგა. აღნიშნული ოპერა კი სამომავლო პერსპექტივებს სახავს ახალი მხატვრული კონცეფციებისა და მათი გამოხატვითი საშუალებების ძიებისაკენ.

საპარტიზლოს უძველესი ხანის ხელოვნების შესასწავლად დღეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი მასალები მოიპოვება. ამ ორმოციოდე წლის წინ წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნების ძეგლები საქართველოში თითქმის სრულიად უცნობი იყო. გარკვეული ისტორიული ვითარების შედეგად მთლიანად განადგურდა უძველესი დასახლებები, დაბები და ქალაქები, ციხე-სიმაგრეები, სასახლეები, მოისპო ან მიწაში ჩაიმარხა ნივთიერი და მხატვრული კულტურის მრავალი ძეგლი, რომელთა შესახებ ორიოდე ძუნწი ცნობაღაა შემონახული ისტორიულ წყაროებში.

ბოლო წლების არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგად სამხრეთ კავკასიაში, კერძოდ საქართველოში გამოვლინდა სხვადასხვა პერიოდის მანამდე უცნობი კულტურის არაერთი კერა. აღმოჩნდა საამშენებლო ხელოვნების, არქიტექტურის, პლასტიკისა და მცირე პლასტიკის მრავალფეროვანი ნიმუშები.<sup>1</sup> ამავე დროს, ეთნოგრაფიული კვლევის შედეგად სულ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა ხალხურ ყოფაში შემორჩენილი ძველთაძველი მხატვრული ტრადიციები.<sup>2</sup> ამრიგად, საქართველოს ძველი პერიოდის ხელოვნების შესახებ დაგროვდა დიდძალი და მრავალფეროვანი მასალა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძირითადად არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგად მოპოვებული მასალა იძლევა საშუალებას ზოგიერთი დასკვნის გამოტანისა, კერძოდ, რომ უძველესი პერიოდის საქართველოს ხელოვნება ძველი აღმოსავლეთის კულტურის წრეშია მოქცეული.<sup>3</sup>

აქ შედმეტია დაწვრილებით ლაპარაკი იმაზე, რომ კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით კავკასია დღეს სამართლიანად განიხილება წინა აღმოსავლეთის განუყოფელ ნაწილად და არა მის პერიფერიად, სადაც ძველი აღმოსავლეთის დაწინაურებულ ოლქებში მომხდარი ძვრების გამოძახილი თუ აღწევდა. მომდევნო ისტორიულ პირობებ-

# წინაპრობლემული ხანის ქართული ხელოვნების სანდოებთან

(კავთის ძირითადი ნიშნები)

პიორგი ჯავახიშვილი

ბში, უადრეს ხანაშიც კავკასიის მოსახლეობა უშუალოდ იყო ჩართული ძველ მსოფლიოში მიმდინარე ეთნიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული განვითარების რთულ პროცესში. მას გარკვეული წვლილი აქვს შეტანილი საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში. ამიტომ, თუ უძველესი საქართველოს ხელოვნების შესწავლა შეუძლებელია ძველი სამყაროს, სახელდობრ წინა აღმოსავლეთის სინქრონიული და ანალოგიური მასალის გათვალისწინების გარეშე, ამჟამად ასევე შეუძლებელია წინა აღმოსავლეთის ამათუ იმ მხარის კულტურის, კერძოდ ხელოვნების წიადში მიმდინარე პროცესების სრულყოფილი ახსნა სამხრეთ კავკასიის შესაბამისი მასალების გათვალისწინებლად.

მართლაც, მოყოლებული ნეოლითის ხანიდან, საქართველოში იშვიათად თუ ვნახავთ ისეთ მოვლენას, რომელსაც მხოლოდ ლოკალური მნიშვნელობა ჰქონდა და არ ეხმიანებოდა წინა აღმოსავლეთის სხვა მხარეებში მიმდინარე პროცესებს. ეს ითქმის, მაგ., ე.წ. შომუთეფე-შულავერის ნეოლით-ქალკელითური ხანისა და მტკვარ-არაქსის ხანის ხელოვნებაზე, სადაც, სხვათა შორის, შეინიშნება წინა აღმოსავლეთის სხვადასხვა საამშენებლო-არქიტექტურული ტრადიციების ჩამოყალიბება-განვითარების რთული პროცესის ანარქული (წინა აღმოსავლეთის ერთ-ერთი უმძლავრესი მეტალურგიული კერის აყვავება, თავისებური ტექნიკურ-სტი-

ლისტური სახით გამორჩეული კერამიკული წარმოების განვითარება და წინა აღმოსავლეთის სხვადასხვა მხარეში გავრცელება).<sup>4</sup>

სამხრეთ კავკასიისა და წინა აღმოსავლეთის სხვა მხარეების კავშირი ნათლად ჩანს საზოგადოების განვითარების შემდგომ საფეხურებზე. შუა ბრინჯაოს ხანის ე. წ. თრიალეთური კულტურა მოხატული და მონოქრომული კერამიკით, თავისებური საიუველირო ხელოვნებითა და ტორევეტიკით, ამავე ხანის კულტურის სხვა კერები მთის რაჭაში, კახეთში სხვადასხვა ელემენტებით, კერძოდ, ბრინჯაოს მხატვრული ნაწარმითა და ოქრომკედლობით, უშუალოდ ეხმიანება მცირეაზიურ-ხეთურ და ირანულ-მესოპოტამიურ სამყაროს, ხოლო გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კავკასიის მხატვრული მელითონეობის სტილში (რომელთანაც ორგანულადაა შერწყმული ადგილობრივი) ძველი აღმოსავლური და ჩრდილოური ტრადიციები იჩენს თავს. პირველი სახელმწიფოების გაჩენისა და აყვავების ხანაშიც სამხრეთ კავკასია მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ურთიერთობაში, რამაც ძლიერი დაღი დაასვა მის ხელოვნებასაც. მიუხედავად ამისა, მან კვლავაც, ისევე როგორც ათწლეულების მანძილზე, შეინარჩუნა და განავითარა საკუთარი თვითმყოფადი სახე. რითი უნდა აიხსნას მისი ასეთი სიცოცხლისუნარიანობა? საფიქრებელია, პირველ რიგში, ძლიერი ტრადიციულობითა და მოქნილო-



ბით, მოწინავეს შეთვისებისა და საკუთარის გავრცელების უნარით. ეს თვისება მან რთულ ისტორიულ პირობებში არსებობისათვის ხანგრძლივ და მძიმე ბრძოლაში გამოიმუშავა, რომელშიც ხალხის ტრადიციული კულტურა ერთ-ერთი უმძლავრესი იარაღი იყო.

ხელოვნების საწყისები საქართველოს ტერიტორიაზე, ისევე როგორც ძვ. მსოფლიოს სხვა მხარეებში, პალეოლითის ხანიდან შეინიშნება, მაგრამ ხელოვნების ნიმუშების შესახებ ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ უფრო მოგვიანო ხანიდან, ანუ ნეოლითიდან, რომელიც კაცობრიობის ისტორიაში ერთი უმნიშვნელოვანესი ეპოქათაგანია. ეს ნათლად ჩანს სამხრეთ კავკასიის, კერძოდ საქართველოს მაგალითზეც. აქ საფუძველი ეყრება მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობას, რომელმაც დააჩქარა საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკურ-კულტურული პროცესები. სწორედ ამიტომ უწოდებენ ამ მოვლენას „ნეოლითურ რევოლუციას“.<sup>5</sup> „ნეოლითური რევოლუციის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შედეგი იყო მოსახლეობის ერთ ადგილას მკვიდრად დამკვიდრება. ჩნდება მკვიდრი დასახლებები ხელოვნური საცხოვრებლებით, საფუძველი ეყრება კერამიკულ წარმოებას. ამ დროიდან მოყოლებული მთელი წინა აღმოსავლეთი და მასთან ერთად სამხრეთ კავკასია, იფარება მიწათმოქმედითების სოფლებით.<sup>6</sup>

ძვ. წ. ა. V ათასწლეული ამ კულტურის აყვავების ხანაა. ენეოლითის ანუ ქალკონსურ ხანაში ისახება მელითონობა. ძვ. წ. ა. IV ათასწლეულის მიწურულში და III ათასწლეულის დამდეგს უკვე არსებობს ნამდვილი ბრინჯაოს მეტალურგია, დაწყებული მდნის მოპოვებიდან, დამთავრებული რთულ ყალიბში ჩამოსხმითა და თხელი ჰედვით.

ახალ პირობებში სწრაფად იზრდება მოსახლეობა, ჩნდება ახალი დასახლებები; ახალი ტერიტორიების თავისებობა ინტენსიურ სახეს იღებს, რასაც თან სდევს ხალხის დიდი მასების მოძრაო-

ბა, რომელიც ხან მშვიდობიანად, ხან კი მწვავედ მიმდინარეობდა და თანობით იწვევდა ახალი ეთნოკულტურისა და გავრთიანებების წარმოქმნას. ძვ. წ. ა. IV ათასწლეულის მიწურული-სთვის სამხრეთ კავკასია მთლიანად ათვისებული და დასახლებულია; როგორც ბარი, ისე მთისწინა ზონა და თვით მთა. მისი ცენტრალური, აღმოსავლეთი და სამხრეთი ოლქები და მათი მეზობელი მხარეები ჩრდილო კავკასიაში, ჩრდილო-აღმოსავლეთ ირანში და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანატოლიაში, თვით სირია-პალესტინამდე III ათასწლეულში წარმოადგენდა კულტურის მხრივ ერთ დიდ არეს, რომელშიც რამდენიმე, ლოკალური თავისებურებით გამორჩეული რაიონი გამოიყოფა. ეს კულტურა „მტკვარ-არაქსის“ კულტურის სახელითაა ცნობილი; ეს არის თავის დროისათვის მძლავრეზითარებული ადრეული ბრინჯაოს ხანის კულტურა თავისებური დიდ-პატარა დასახლებებით, დამყარებული დაწინაურებულ მიწათმოქმედებაზე და მესაქონლეობაზე, ბრინჯაოს მეტალურგიაზე და ხელოსნური წარმოების სხვადასხვა დარგზე. ამ ხანაში, არსებითად პატრიარქალური გვარის ჩამოყალიბება მთავრდება, ის აღწევს განვითარების კულმინაციას; მის წიაღში ისახება წინააღმდეგობანი, რომლებმაც შემდეგში მისი დეგრადაცია და დაცემა გამოიწვიეს.<sup>7</sup>

ამრიგად, ძვ. წ. ა. VI-III ათასწლეულების მანძილზე სამხრეთ კავკასიაში, კერძოდ საქართველოს ტერიტორიაზე, მნიშვნელოვანი მოვლენები ხდება. უძველესი ნეოლით-ენეოლითური ხანის კულტურას, რომელიც ჩვენთვის ყვეფე-შულავერის კულტურის ძეგლების წყალობით, ცვლის ე. წ. მტკვარ-არაქსის ადრებრინჯაოს ხანა. ეს უკანასკნელი, რამდენადაც დღეს შეიძლება ითქვას, არ წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ წინარე ხანის კულტურის, ახლის, უფრო მაღალ საფეხურს. ის გამოირჩევა მრავალი თავისებურებებით, რომლებიც არ გამოიმდინარეობს უბრალოდ ძეგლიდან, არამედ წარმოქმნილი



უნდა იყოს ადგილობრივი ტრადიციული და უცხო ელემენტების შერწყმის შედეგად: არის იმის უტყუარი ნიშნებიც, რომ მტკვარ-არაქსის დროს ძველ დასახლებებში ცხოვრება წყდება.<sup>8</sup>

ყოველივე ამის ფონზე კარგად ჩანს კავკასიისა და წინა აღმოსავლეთის მეზობელ რეგიონში მცხოვრები ტომების რთული ურთიერთობა, მათი ერთობის თანდათანობითი დაშლა, ცალკეული, მათ შორის ქართველური ტომების კონსოლიდაცია, მიგრაცია, შემდეგ კი ამ უკანასკნელთა დაშლა უფრო წვრილ ერთეულებად და ახალი გაერთიანებების წარმოქმნა.

ნეოლითის ხანაში კავკასიაში თანდათანობით იშლება კავკასიური ტომების ენობრივი და კულტურული ერთიანობა და ისახება მათი უმთავრესი ჯგუფები. ამასთანავე, V ათასწლეულისათვის ეს პროცესი დასრულებული უნდა ყოფილიყო. გათხრილი ძეგლების გავალისწინებით შეიძლება იმის თქმა, რომ ადრებრინჯაოს ხანიდან მოკიდებული, ვიდრე ბრინჯაოს ხანის მიწურულამდე საქართველოს ტერიტორიაზე თანმიმდევრულად ვითარდებოდა ერთი კულტურა. ამასვე ადასტურებს ენათმეცნიერთა გამოკვლევებიც, რომელთა თანახმადაც ქართველური ტომების ბინადრობა ძირითადად ამავე ტერიტორიაზე არის სავარაუდებელი.<sup>9</sup> ყველა ეს მოვლენა დასტურდება გამყრელიძისა და ივანოვის გამოკვლევით,<sup>10</sup> სადაც საერთოქართველური (სამხრეთკავკასიური) ენა თარიღდება ძვ. წ. IV-III ათასწლეულებით. მეორე მხრივ, როგორც ცნობილია, ოდესღაც სამხრეთ კავკასია დღევანდელი ჩრდილოკავკასიური ტომებით იყო დასახლებული: მაშასადამე, მათი ჩრდილოკავკასიაში გადანაცვლება და ქართველური და სხვა სამხრეთკავკასიური ტომების აქ დასახლება ადრეულ ბრინჯაოს ხანაზე ადრე უნდა მომხდარიყო, ალბათ, ენეოლითის ხანაში, ძვ. წ. ა. V ათასწლეულში, როდეს-

საც, როგორც ითქვა, არქაულ შოშოვთე-ფე-შულავერს ცვლის ახალი, მისგან არაერთი თავისებურებით განსხვავებული ე. წ. მტკვარ-არაქსის კულტურა.<sup>11</sup>

ყოველივე ზემოთქმული საფუძველს გვაძლევს, განვიხილოთ ნეოლით-ადრე-ბრინჯაოს ხანა არა მარტო როგორც დიდი სოციალურ-ეკონომიკური ძვრების ეპოქა, არამედ როგორც ხანა, როცა წინააღმოსავლურ წრეში მოცემულ საერთოკავკასიურ კულტურაში იწყება ისეთი ნიშნების ჩამოყალიბება, რომლებიც ქართველურ ეთნოსთანაც შეიძლება იყოს დაკავშირებული და მის სპეციფიკასაც შეადგენდეს.<sup>12</sup>

**შენიშვნები:**

1. ჯაფარიძე ო., ჯავახიშვილი ა., უძველესი მიწათმოქმედი მოსახლეობის კულტურა საქართველოს ტერიტორიაზე, თბილისი 1971; Джавахишвили А., Строительное дело архитектура поселений южного Кавказа V—III тыс. до н. э., Тбилиси 1973; ურუშაძე ნ., ძველი ქართული პლატიკური ხელოვნება (რუსულ ენაზე), „ხელოვნება“, 1988.
2. სურგულაძე ი., ქართული ხაღხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი 1993.
3. ჩუბინაშვილი ტ., მტკვრისა და არაქსის ორმინარეთის უძველესი კულტურა. თბილისი, 1968.
4. Кушнарева К. Х., Чубинашвили Т. М., Древние культуры Южного Кавказа, Ленинград, 1970, стр. 162—169.
5. Чаилд Г., Древнейший восток в свете новых раскопок, Москва, 1956.
6. Кувшин Б., Археологические раскопки в Триалети. 1941, т. 1.
7. კვიციანი ი., მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტურა საქართველოში, თბილისი 1976.
8. კვიციანი ი., დასახ. ნაშრ. გვ. 45—50.
9. ჯაფარიძე ო., ჯავახიშვილი ა., დასახ. ნაშრ. გვ. 105.
10. Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В., Индоевропейский язык и индоевропейцы, Тбилиси, 1984, т. II, стр. 380.
11. ჯაფარიძე ო., ჯავახიშვილი ა., დასახ. ნაშრ., გვ. 105—106.
12. ჯაფარიძე ო., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბილისი, 1969, გვ. 232.



# „თეატრი ჩემი ბედისწერა“

რამაზ ჩხიკვაძე

ლმერთი ხარ, მოცარტი!

მილორადის ამ მკვეთრად სახასიათო სახის შემდეგ, რ. ჩხიკვაძეს ა. პუშკინის „მოცარტსა და სალიერსი“ მოუხდა გამოსვლა. ეს იყო, თუ არ ვცდები, საერთოდ პირველი სატელევიზიო დადგმა (1957 წ.) საქართველოში და ასევე პირველი დადგმა ერთმოქმედებიანი ტრაგედიისა, რომელიც რუსეთშიც კი იშვიათად იდგმებოდა ხოლმე. დადგმის რეჟისორი იყო მერაბ ჯალიაშვილი (სამწუხაროდ, ძალზე ადრე გარდაიცვალა ეს ნიჭიერი და დაუღვარი ბუნების ადამიანი). ამ დადგმაში სალიერის როლს ეროსი მანჯგალაძე, ხოლო მოცარტის როლს რ. ჩხიკვაძე ასრულებდა. სწორედ ეროსისა და რამაზის მოწვევით, მე და ჩემი მეგობარი თეატრმცოდნე თენგიზ ჯანელიძე ვესწრებოდით ფონიკულიორის სტუდიიდან ამ გადაცემის პროცესს (სად იყო მაშინ ვიდეო ჩანაწერები. ერთსელ დაიდგმებოდა, გადმოიცემოდა და ამით თავდებოდა ყველაფერი).

თუ ეროსის მთელი თავისი შინაგანი ბუნების გარდაქმნა სჭირდებოდა ბოროტი, შურიტ მოწამლული სალიერის სახის შესაქმნელად, რამაზი პირდაპირ ზედგამოჭრილი იყო მოცარტის როლისათვის. მე აქ არ ვლაპარაკობ მის უჩვეულო მუსიკალობაზე, თვით მის ხასიათში, ბუნებაში, ხელოვნებაში არის მოცარტისეული სული, სილაღე, სიმსუბუქე, თითქოსდა არტისტული დაუღვევრობა კი. ძალზე უხდებოდა რამაზს თეთრი, გრძელნაწნავიანი პარიკი, ელევანტური კამზოლი, კლავესინთან მას შთაგონება ეუფლებოდა და მოცარტის მუსიკის სიღრმეებში იძირებოდა.

ამ ორი სახის, სალიერისა და მოცარტის, დაპირისპირებაზე აგებული პუშკინის ეს პიესა. თუმცა მოცარტი არავის, მითუმეტეს სალიერის არ უპირისპირდებოდა, მისი სული და გონება ინსპირაციის მაღალ სივრცეებში ნავარდობდა. მაგრამ

არც სალიერი უპირისპირდებოდა იმდენად მოცარტს, რამდენადაც ღმერთს.

სალიერის არსებაში ორი ადამიანური საწყისი იბრძვის. იგი აღმერთებს მოცარტის ვენიალობას, ხედავს მასში ღვთაებრივ ძალის გამოვლენას და მიაჩნია იგი ზეციური მადლით მოსილ ხელოვნად. მაგრამ მას სტანჯავს ასევე ადამიანური სისუსტე — შური. ეს არის შური ტალანტისა გენიის მიმართ. მაგრამ ეს პირად ადამიანური, ზედმოწვევით მიწიერი გრძობა — შური, უპირისპირდება არა მხოლოდ და არა იმდენად მოცარტს, რამდენადაც ღმერთს, რადგან სწორედ ღმერთმა მომადლა ამ უზრუნველ კაცს (მოცარტს), ესოდენი ნიჭიერება:

„.....ცაო,  
სად არის შენი სამართალი,  
როს წმინდა ნიჭი,  
შუქი უკვდავი გენიისა არა რგებია  
ჯილდოდ აღვზნებულ სიყვარულსა,  
თავგანწირვასა,  
გულმოდინებას, მუღმი შრომას  
ლოცვა-ვედრებას,  
არამედ ამ შუქს შეუშოსაც  
თავი გიჟისა“ —

შეპლალადებდა ე. მანჯგალაძე ზეცას.

ეროსის განაწამები სახე და მოქანცული ღვალეები მოწმობდნენ, რომ მან მელოდიის ამოო ძიებაში მთელი ღამე ვაატარა, და დილას მიხვდა, მძიმედ განცდილი ღამის შემდეგ, რომ მოცარტის მუსიკასთან შედარებით, ყველაფერი წარმავალი და ღვთაებრივი პარმონისაგან დაცლილია. მსახიობის პირველ მონოლოგს თან სდევდა მოცარტის მეთერთმეტე სონატის მომხიბვლელი მელოდიები და ეს მუსიკა, თავისი გულწრფელობითა და სინატიფით იძლეოდა მოცარტის მუსიკალურ-გრძობად სახეს და უპარისპირდებოდა სალიერის მწარე, შურით აღსავსე სიტყვებს. როგორც კი შეწყდებოდა მოცარტის მუსიკა, სალიერი სულსშემძვრელი ხმით (ეროსის ხმით) წამოიძახებდა „...ახლა კი თავად ვამბობ, — აი, ახლა კი

ვარ შურიანი, მშურს უღრმესად“... მსახიობის განწირული წამოყვრება „ო, მოცარტო“ — გვაგრძობინებდა აღტაცებასა და შურს, ერთსა და იმავე დროს.

ამ წამოძახილზე (ო, მოცარტო!) შემოდოდა კადრში რ. ჩხიკვაძის მოცარტი და თავისი მოუგერიებელი ოპტიმიზმით აცამტვერებდა სალიერის მძიმე მეღანქოლიას. მთელი ეს ტრაგედია ისეა დაწერილი, რომ იგი მსახიობისაგან მოთხოვს გრძნობათა დიდ კონდენსაციას და განწყობილებათა სწრაფი ცვალებადობის უნარს. რ. ჩხიკვაძე მოცარტის სახეს არაჩვეულებრიობისა და გენიალობის ტვირთით დაძვინტვინებს როდი წარმოგვიდგენდა, ეს იყო მხიარული, ჯანსაღი, აპოლონური სულით აღსავსე შემოქმედი, ვისაც, თითქოს, უნატოვსი და შაეროვან მელოდოების შექმნა „გულში სიმღერის მსუბუქი ზვირთებით“ რომ შეეძლო (ბარემ შევასწავებ მკითხველს გალაკტიონის სტრიქონებს:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,  
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები  
და წაველ ქარში, როგორც მოცარტი,  
გულში სიმღერას მსუბუქ ზვირთებით...)

მაგრამ, ჩვენს თვალწინ გაივლებოდა რამდენიმე კადრი, გაივლიდა პატარა სცენური მონაკვეთი და ჩვენ ვგრძნობდით, რომ ამ გენიალურ შემოქმედს აწუხებს რაღაც დიდი სევდა, სულში გაღვიძებული დემონი, ვგრძნობდით, რომ მისი სული გლოვობდა შეუცნობი, მაგრამ ინტუიციით მიზნდარი უბედურების გამო. ერთ მცირე მონაკვეთში რ. ჩხიკვაძე ვადმოგვცემდა მოცარტის მხიარულ, თითქოსდა ზერელე ბუნებას და ამავე დროს ღრმა სევდას:

წარმოიდგენ... ვის მაგალითად?  
თუნდაც მე, მხოლოდ ცოტა  
უფრო ნაკლები ხნისას  
შეყვარებულსა — არა ძლიერ,  
ისე, მსუბუქად —  
ღამას გოგოსთან, ან ძმაკაცთან —  
თუ გინდა შენთან —  
ვერთობი... უცებ მოჩვენება საიქიოსი,  
წყვედიანი რაღაც უეცარი,  
ან მსჯავსი რამე —

ჩვენ ვხვდებოდით, რომ ის მხიარული განწყობილება, რომელიც წელან რ. ჩხიკვაძის მოცარტმა შემოიტანა, იყო ბრძოლა საკუთარ თავთან, მას არ სურდა ეფიქრა

საშინელ მოჩვენებებზე, განუზრანავს მათი ღრევა ძალად შექმნილი მხიარული განწყობილებით, მაგრამ ეს მხიარულება ნკრთალი საბურველი იყო მხოლოდ, რომლის მიღმა შფოთავდა მისი მწუსარე სული.

ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა, როცა რ. ჩხიკვაძე-მოცარტი კლავესინს მიუჯდებოდა და დაკვრას იწყებდა. მსახიობის სახე შთაგონებით და ჰმუნვით იყო მოცული. იგი ვადლოდა ახალ, მხოლოდ მისთვის, მისი სულისათვის მისაწვდომ სამყაროში და მისი მუსიკაც ჩვენდაუნებურად გვითრევდა იქ.

— მოცარტ, შენივე თავის ღირსი  
არა ხარ შენა...

... ღმერთი ხარ, მოცარტ!

მაგრამ ამ აღტაცებას წინ უძღოდა ერთი დიალოგი, როცა რ. ჩხიკვაძის მოცარტი თითქოს დაუფიქრებლად ისერის სიტყვებს, რომლებიც სალიერის, როგორც პატივმოყვარე მუსიკოსს, ღრმად შეურაცხყოფს:

**მოცარტი** — ჰო, სალიერი,  
სიტყვი, მართალია, რომ ზომარშემ ვილაც მოწამლა?

**სალიერი** — არა მგონია. სასაცილო რამ იყო მეტად ამგვარი საქმისათვის.

**მოცარტი** — გენიოსი იყო ზომარშე, როგორც მე და შენ. გენია და ბოროტი საქმე ვერ თავსდება ერთად. არა? მართალს არ ვამბობ?

**სალიერი** — შენ ეგრე ფიქრობ? თუკი აქამდე სალიერი ფიქრობდა, რომ პირად მტერს არ ვუსწრაფებ სიცოცხლესო, ახლა, საბოლოოდ შეძრული და შურით აღვსილი, ხვდებოდა, რომ გენიოსობის მაღლი არ სცხია მას, რაკი, „გენია და ბოროტი საქმე ვერ თავსდება ერთად“. და მტკიცე ხელით, უყოყმანოდ, საწამლავით აღვსილ მაღალ ჭიქას აწვდიდა მოცარტს, რომელიც, წამიერად გახვდავდა ბროლის ჭიქაში მოციმციმე ღვინოს და ნელა დასცლიდა მას... მაგრამ აქ, რეჟისორი ერეოდა და არ აცლიდა მსახიობს სალიერის განცდების ჩვენებას... როცა რ. ჩხიკვაძე-მოცარტი რაღაც იღუმალი ხმით ჰყვებოდა ამბავს ვილაც შავად მოსილი კაცისა, რომელმაც მას რეკვიემი შეუკეთა, ეკრანზე



გამოჩნდებოდა ფარდა შავი აჩრდილის გამოსახულებით. საღიერი სწრაფად წამოდგებოდა და აჩრდილის ადგილს იკავებდა... უკანასკნელ წუთებში, როცა მოცარტს სასიკვდილო ავონია შეიპყრობდა, ე. მანჯგალაძის საღიერის თვალეში სასოწარკვეთილება გაივლევება — მისი სული ამიერიდან ვეღარ აივსება მოცარტის ღვთაებრივი პანგებით, რ. ჩხიკვაძის მოცარტი კი თითქოს ბურუსში მიცურავდა გულზე ხელეზდაკრფილი, გვერდზე გადახრილი ლამაზი თავით და ნახევრად დახუჭული თვალებით, — თითქოს მისი სული თან გაჰყვა რეკვიემის მწუხარე მელოდიას. საღიერის უკანასკნელად ჩაესმოდა რ. ჩხიკვაძის მოცარტის ხმა — „გენია და ბოროტი საქმე ვერ თავსდებიან ერთად“. შეძრული საღიერი მივარდებოდა კლავიქონს, ახდიდა სახურავს და იქიდან ამოიჭრებოდა მოცარტის სულის აღმაფრთოვანებული მელოდია, რომელიც გრძელდებოდა, იზრდებოდა და ამთავრებდა ტალანტისა და გენიოსის ცხოვრებას...

\* \* \*

ვეფხია გაბიდაურს (კიტა ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“) მსახიობის ჭრელ რეპერტუარში თავისი, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს — ეს იყო „გმირი“, რომელიც რაიმე განსაკუთრებული ნიშნით არ გამოირჩეოდა — გარდა იმისა, რომ იყო მთიდან ჩამოსული, ერთი გულუბრყვილო, ალალ-მართალი ყმაწვილი, რომელსაც ლამაზი ქალიშვილი შეჰყვარებია და მისი სიყვარულისათვის მზადაა თავგანწირვისათვის. როლის დრამატურგიული ფუნქციაც შეზღუდული იყო. რ. ჩხიკვაძემ ამ მწირი მასალის გაცოცხლება შესძლო. ვეფხიას ხასიათის ბუნებრივი თვისებები ისე უტრირებულად, „ჰეროიკულ-რომანტიკულ“ პლანში წარმოადგინა, რომ იგი არსებითად კომიკურ პერსონაჟად იქცა. ამგვარი გაზვიადების შემდეგ გმირის პოეტური აღსარებანი იუმორის ელფერს იძენდნენ. რასაკვირველია, ამ ლაღი, შეურყვნელი ჰაბუკისადმი მსახიობს სიმპათია ჰქონდა, რაც მის თბილ იუმორში მჟღავნდებოდა, მაგრამ, ჩემი აზრით, იმდროინდელმა კრიტიკამ ძალიან პირდაპირ გაი-

გო ამ სახის ჩხიკვაძისეული მიდევნებით გამოეპარა მსახიობს ამ სახისადმი ირონიული დამოკიდებულება, რაც ზუსტად შეესაბამებოდა მ. თუმანიშვილის ამ სექტაკლის სტილისტიკას — პირობითობას, მსუბუქ იუმორს, სექტაკლის წამყვანის (ეროსი მანჯგალაძე) პათეტურ თვითონიას და მთავარი გმირის ქათამაძის ასევე გაზვიადებულ სასოწარკვეთას, ნავიანებ სიყვარულს და კიდევ უფრო ნავიანებ სიხარულს (ვეფხიას მწვრთნელი, ქათამაძე—გიორგი გევეჭკორი), ოთარ ლითანიშვილის მსუბუქ კონსტრუქციებს, სადაც მხოლოდ ერთი-ორი დეტალით იყო მინიშნებული ვარემო.

რ. ჩხიკვაძეს (ცხადია, რეჟისორთან ერთად) გაზვიადების, პიპერბოლის ამგვარი ხერხისათვის რომ არ მიემართნა — ეს ვეფხია დარჩებოდა ერთ ჩვეულებრივ სცენურ პერსონაჟად.

მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ერთი უცნაური ფაქტი ისიცაა, რომ მისმა მასწავლებელმა დოღო ალექსიძემ მთავარი როლი მხოლოდ მოგვიანებით მისცა (1964 წ.) — ეს იყო მეკი დანა ბრეტის „სამგროშთან ოპერაში“, რეჟისორის ერთ-ერთ ძალზე საინტერესო და უცნაურ სექტაკელში. მანამდე კი რამაზ ჩხიკვაძეს ერთი პატარა ეპიზოდური როლი ათამაშა (შტაბის წევრალი) პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთახებრში“.

ჩვეულებრივი ყოფით-კომედიური სექტაკალი იყო და მას თეატრის ისტორიაში არავითარი კვალი არ დაუტოვებია, თუმცა ყვარყვარეს თვით ეროსი მანჯგალაძე თამაშობდა. სამაგიეროდ ამ ეპიზოდურმა როლმა რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედებაში (ყოველ შემთხვევაში მსახიობსა და ჩვენს ხსოვნაში) დატოვა კვალი. ეს იყო როლი — გაუღვება, კაცი მასიდან, უფუნქციო, უმნიშვნელო მარიონეტი. მე მაშინ ამ სექტაკლისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში აღვნიშნე, რომ ეს არის ყვარყვარეს ესკიზი, ფანქრის მკვეთრი კონტურით შესრულებული ჩანახატი თუ ეტიუდი „ყვარყვარეს თემაზე“. (ამის გამო ეროსი მანჯგალაძემ პატარა საყვედურიც მიიხსრა, მისთვის ჩვეული მორიდებით და ტაქტით).



ეს მწერალი, როგორც ჩანს, ფრონტიდან შტაბში იყო გადმოყვანილი, ყველაფერზე ფეთღებოდა, პატარა ხმაურზე თუ შეყვირებაზე თავზარი ეცემოდა. მძიმე კონტუსია გადატანილი კაცივით, უბრალო შენიშვნაზე ცრემლები სცვიოდა და ენა ებმოდა. აწეწილი თმები, ზემოთ აპრესილი წარბები და უცნაურად დაქაჩული თვალები მარად გაკვირვებას გამოხატავდა. ჯარისკაცის ფორმა ცუდად ჰქონდა მორგებული და სულ მის სწორებაში იყო. ეს ნასტუდენტარი, აშკარად დეკლასირებული იყო. ადიუტანტის შეყვირებაზე — „შენ უნდა ევდო პირველი ხაზის სანგრებში და არა კანცელარიაში“ — ისე დაბატარავებოდა, ისე გულწრფელად და გულსმომკვლელად აქვითინდებოდა, რომ ადიუტანტი იძულებული იყო ელიარებინა — „უყურე ამ კატის ჯიშს, როგორ შემაბრალა თავი?!“

ეს ნასტუდენტარი უკვე ჩამოყალიბებული „კანცელარიის ვირთხა“ იყო, რომელიც ისე მშვიდად გრძობს თავს აქ, როგორც ყვარყვარე ნაცრის კერიასთან. როგორც ძნელი იყო ყვარყვარეს მოწყვეტა თბილი კერიისაგან, ისე ამ მწერლის კანცელარიიდან წასვლა მთელი ტრაგედია იყო. ამიტომაც სანგრების ყოველ გახსენებაზე ელეთ-მელეთ მოსდიოდა და ტყავში ძვებოდა, რომ უფროსობა ესია მოვინებინა. უფროსს თვალბეში შესციცინებდა „ჩესტზე“ მდგარი და ამიტომ სულ ცდილობდა მოლაპარაკის წინ მდგარიყო. და აი ეს ნაცარქექია, რომელსაც ადიუტანტიც კი ვეფხვი ჰგონია და გამომძიებლის წინაშე ციებიანივით ცასცახებს, როგორც კი რევოლუციის შესახებ ღებუშას მიიღებდნენ, უცბად იცვლებოდა. თვალისდახამხამებაში ჰქრებოდა მისი კონტუსირებული მოძრობანი, სახეც უწყნარდებოდა, წელში იმართებოდა და რიხიანად აცხადებდა: „მე როგორც სტუდენტმა, თქვენ უნდა გითხრა...“

ადიუტანტი — (პატივისცემით) პო, პო, შენ იცი. ალბათ...

რ. ჩხიკვაძე-მწერალი ფეხის წვერებზე აიწეოდა, ხელს მაღლა შემართავდა, ხელის მტევანს მძღვრად მოიქნევდა და წამოიძახებდა: „ეს რევო-

ლუციაა“. მცირე პაუზის შემდეგ, მღელვარებადამცხრალი ფილოსოფოსი კაცის გამომტყველებით დასძენდა — „და, როგორც სტუდენტი, ვეტყვი, რომ... ჩემი მატერიალისტური თვალსაზრისით რევოლუცია შლის ისტორიაში ახალ ფურცლებს“. ამის შემდეგ აღარ გვიკვირდა, რომ შტაბის ეს მწერალი გენერალს ისე ელაპარაკებოდა, როგორც ტოლი ტოლს, რის გამოც, გაკვირვებული გენერალი კითხულობდა კიდევ — „ეს ვინ არის“ — თ. მაგრამ „მწერლის“ შეჩერება უკვე შეუძლებელი იყო. მისი ყელიდან ახლა წვრილი ხმა კი არა ვაქცავური შეძახილი ისმოდა. შტაბის იერარქიის ყველაზე დაბალ საფეხურზე მდგარი მწერალი უცებ მაღლა დგებოდა, კიბის ყველაზე მაღალ საფეხურზე მოექცეოდა და პირველ რიგში ადიუტანტზე, მის ყველაზე მეტად დამაავრებლზე იყრდა ჯავრს, ფეხებს მრისხანედ უბაკუნებდა „გასასრესი ხარო“, შეუყვირებდა და ადგილზევე „გააქრობდა“. რ. ჩხიკვაძე-მწერალი სულიერ ნათესაობას ყვარყვარესთან ინტუციით გრძობდა და უმაღლეს მხარეზე გადადიოდა. როგორც უძვირფასეს რამ განსს, ისე დაიჭურდა ხელში ღებუშას და მოწინააღმდეგედა ყვარყვარეს: „ბატონო რევოლუციონერო! მიიღეთ ჩემგან ეს სასიამოვნო ცნობა“. განა ეს მეტამორფოზა, რომელიც შტაბის მწერალმა განიცადა რ. ჩხიკვაძის სცენურ მოქმედებაში, ყვარყვარეს გზის მინიატურული გამოსახულება არ არის? ეს როლი რ. ჩხიკვაძის შემოქმედების პატარა შედეგები იყო. აქ გამოვლინდა მკვეთრი ფორმის, გროტესკის, მოულოდნელი გრადაციების მისი უნიკალური ნიჭი. და მე დღემდე მიკვირს, თუ რატომ არ აიღო დ. ალექსიძემ ის მარცვალი, რომელიც მას რამაზ ჩხიკვაძემ მიაწოდა და მთელი სპექტაკლი არ გადაწყვიტა ასეთ თამამ, უკიდურესობამდე მიყვანილ სტილში. ეს მით უფრო საოცარია, რომ დ. ალექსიძეს თეატრალური ფორმის იშვიათი გრძობა ჰქონდა... რამდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე „ყვარყვარე თუთაბერის“ გენიალურ სცენურ ვარიანტს შემოგვთავაზებენ... რ. სტურუას მახვილ თვალს არ გამოჰპარვია რა-

მაზის მიერ შესრულებული შტაბის მწერლის როლი და მას „ბრწყინვალე სახელ“ მიიჩნევდა.

«Блистательный образ писаря из «Кваркваре Тутабери» в постановке Додо Алексидае», «Веч. Тб.», 28.02.78)».

აღსანიშნავია, რომ დ. ალექსიძის მიერ დადგმულ ამ სპექტაკლებისადმი მიძღვნილ რეცენზიებში ყველგან საგანგებოდ არის აღნიშნული რ. ჩხიკვაძის ოსტატობა. მაგ. დიმიტრი ჯანელიძე (ქართული თეატრის ისტორიის გამოჩენილი მკვლევარი) წერს: „განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ რამაზ ჩხიკვაძის გადამწერი, რაც აღბეჭდილია არტისტული ბრწყინვალეობითა და გარდასახვის სისრულით“ (გაზ. „თბილისი“, № 11. 04. 59), ხოლო ცნობილი პუბლიცისტის, აღდგენილი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ პირველი რედაქტორის, ოთარ ვეაძეს სტატიაში „ვათავდა შენი ჩაღიჩი, ყვარყვარე!“ საზგასმულია არტისტის მრავალმხრივობა: „მაყურებელი ამჯერადაც ძალიან გაახარა რამაზ ჩხიკვაძის მაღალმა აქტიორულმა „ტესტურამ“, ხასიათში ჩამჯდარი და ოსტატურად შესრულებული სამხედრო გადამწერის როლი“ (გაზ. „კომუნისტი“ 08. 03. 59).

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (№ 4, 1959) ფურცლებზე გამოქვეყნდა მწერლისა და ლიტერატურათმცოდნის რამაზ კობიძის (რომელსაც საკანდიდატო დისერტაცია პოლიკარზე კაკაბაძის კომედიებზე ჰქონდა დაცული) ვრცელი წერილი, სადაც იგი დ. ალექსიძის დადგამაზეც მსჯელობდა და საგანგებო აზრსაც უძღვნიდა რ. ჩხიკვაძის მწერალს: „თავისებური სცენური ფუნქცია აქვს რ. ჩხიკვაძეს მწერლის როლში. ამ მოინტელიგენტო არამზადას სასჯე უნდა აისახოს უდიდესი მნიშვნელობის ამბავი — მეფის გადმოვადება და იმპერიის დამსობა. ახალგაზრდა მსახიობმა კარვად შესძლო ამ ფუნქციის შესრულება. ოღონდ, როლის ზედმეტი თეატრალიზება შეიძლება ვუსაყვედუროთ“. აქ შეიძლება მცირე კორექტივის შეტანა: ის რაც ნ. კობიძეს „ზედმეტი თეატრალიზება“ ეჩვენა, სხვა არა იყო რა თუ არა თეატრალური გროტესკი, რომელიც შესაძლებელია, მართლაც იყო „ამო-

ვარდნილი“ სპექტაკლის სტილისტიკადან, მაგრამ, ახლა რომ ვუკვირდებით განსაკუთრებით რ. სტურუას „ყვარყვარეს“ შემდეგ, შესრულების სწორედ ამგვარ მანერაში იღო პ. კაკაბაძის ამ გენიალური პიესის გასაღები. ამ სტრიქონების წერისას გამიელვა აზრმა, სწორედ მაშინ ხომ არ ჩარჩა ახალგაზრდა რ. სტურუას ქვეცნობიერებაში რამაზის მიერ ეპიზოდური როლის ესოდენ თამამი გადაწყვეტა და 15-16 წლის შემდეგ ხომ არ ამოტივტივდა უკვე „დიდი ყვარყვარეს“ სახით?..

ზემოთ ხსენებული ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ნომერი საინტერესოა თეატრის მემბრანისათვის. მაშინ მე ვიყავი ჟურნალის თეატრალური განყოფილების გამგე და ცნობილ გრაფიკოსს ანდრო კანდელაკს ვთხოვე ამ სპექტაკლის ჩანახატები გაეკეთებინა. ა. კანდელაკმა ჩანახატების მთელი სერია შემოვთავაზა (სულ ცხრა გრაფიკული პორტრეტი), რომელთაგან გიორგი გეგეჭკორი (ტოტე ნატუტარი), ეროსი მანჯგალაძე (ყვარყვარე), რამაზ ჩხიკვაძე (მწერალი) დიდი ოსტატობითაა შესრულებული.

შტაბის მწერლის ესოდენ გროტესკულსა და მძაფრი ფერებით დახატულ პორტრეტ-ეტიუდს უმაღლეს მოჰყვა ერთ-ერთი უროულესი, ფსიქოლოგიური ხასიათის როლი ჩეხი დრამატურგის პაველ კოპოუტის პიესაში „როცა ასეთი სიყვარულია“. სპექტაკლს ძალიან დიდი წარმატება სვდა წილად, ეს იყო თავისი ფორმით და არსით უჩვეულო სპექტაკლი — უკიდურესად პირობით გარემოში თამამდებოდა სიყვარულისა და ღალატის ღრმა ფსიქოლოგიური დრამა. თუ აქამდე რ. ჩხიკვაძეს დადებითი ან გმირი შეყვარებულის (ადრეულ პერიოდში) ან მკვეთრად სახასიათო, ან კომედიური გმირების თამაში უწევდა, სადაც შესანიშნავად იყენებდა თავის პლასტიკას, მუსიკალობას, ბუნებით თანდაყოლილ სიმშუბუქეს, კარვად გრძობდა ფორმას, შეეძლო გროტესკული უკიდურესობების დამაჯერებლად წარმოსახვა, ახლა, პეტრუსის როლში, უნდა გამოჩენილიყო მისი სხვა თვისებები: ხასიათის განვითარების მინიშნული ლოგიკის ამოსხ-



ნის, გმირის სულიერ სამყაროში მომხდარი ძვრების ჩვენების, მკვეთრი გადასვლის უნარი ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან — მეორეში...

...სცენაზე ჩეხოსლოვაკიის ღერბი ეკიდა, რომელიც შიგნიდან იყო განათებული და სინათლის რეფლექსი—ბნელით მოსილ სცენას ეფინებოდა... ტორადმართული ლომის ფერადი სილუეტი... შავი ხავერდის ფონი, მსაჯულის მალაღი, ფართო სახელურებიანი საფარძელი მარცხნივ და სცენის კიდეებში ორი გრძელი სკამი... სცენა ფარავდა მთელ საორკესტრო ნავს და სოლიეით იყო შემოჭრილი დარბაზში. ამგვარ ლაპიდარობას აღარ ღალატობდა მ. თუმანიშვილი არც შემდგომ, როცა გმირები თავიანთ ცხოვრებას გადმოგვივლიდნენ ჩვენს თვალწინ (პიესა რეტროსპექტიული ხერხით იყო დაწერილი და წარსული და აწმყო ერთმანეთს ენაცვლებოდა, უფრო ზუსტად, ერთმანეთში გადადიოდ-გადმოდიოდა) იცვლებოდა მხოლოდ დეტალები და ფონი, რომელზედაც საპროექციო აპარატის მეშვეობით ხან პრალის გული იყო ნაჩვენები ვაგლავის მოედნის ქანდაკებებით, ხან გარეუბანი, გახვეული საღამოს ბინდში, როცა სიჩუმეს მატარებლის შორეული შევიცლება და შემკრთალი ფრინველის სუსტი ხმა არღვევს. გმირთა მოქმედება, პიესის ნიხედვითაც, უმეტესად არ საჭიროებდა კონკრეტულ გარემოს, მაგრამ ეს არ იყო მთავარი. მ. თუმანიშვილი ჩინებულად გრძნობდა, რომ ამგვარი სპექტაკლის გარეგნულ ნახატს შექმნიან თვით გმირები, რომლებიც თავიანთი მძლავრი ვნებებით შეეტაკებიან ერთმანეთს. გმირთა ამ ძლიერ შეტაკებებში იზადებოდა სწორედ სპექტაკლის რიტმი. ამ ცვალებად საერთო სურათში უმთავრესი იყო მიზანსცენების სიხუსტე, კომპოზიცია და ფონი.

ვინაიდან მთელი სპექტაკლი აგებული იყო დაძაბულ ემოციურ და ფსიქოლოგიურ კონფლიქტებზე, ამიტომ რეჟისორმაც და მსახიობებმაც უარი თქვეს წვირილმან, ცხოვრებისეულ სიმართლესე სცენური სიმართლის სასარგებლოდ, სადაც ყოველი დეტალიც კი თეატრალურ-მეტაფორულ აზრს იძენდა. მართალია მთელი სპექტაკ-

ლის მანძილზე აშკარა იყო დროის კონკრეტული ნიშნები, მაგრამ მსახიობები ღლდებოდნენ ამაზე და გმირთა ვნებებით, მისწრაფებებით და ოცნებით შეპყრობილნი, მხოლოდ ამ გრძნობებს გამოსახავდნენ.

ვასილ კიკნაძე წერდა (იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1980 წ.): „მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარული“, იყო ასეთი სცენა, რ. ჩხიკვაძის პეტრი ბინაზე ეწვეოდა თავის საყვარელ ადამიანს მ. ჩახავას ლიდა მატისოვას. სცენაზე კი სახლი არ იდგა. ცარიელი სივრცე გახლდათ. რ. ჩხიკვაძის გმირი იატაკზე დააკაკუნებდა, ლიდა მატისოვა კარებს „გაალებდა“ და „შინ“ მიიწვევდა. ცხოვრებაში არც ასეთი სახლები არსებობს და არც იატაკზე აკაკუნებენ ზარის დარეკვისა თუ კარებზე დაკაკუნების ნაცვლად. ამ სრულიად არაცხოვრებისეულ დეტალს მაყურებელი აღიქვამდა, როგორც საოცრად ბუნებრივს მოცემულ სიტუაციაში. პირობითი სცენური გარემო ბუნებრიობას ანიჭებდა ამგვარ „ხერხს“ და ეს ხერხი, დავსძენთ ჩვენი მხრივ — ძნელად დასაჯერებელი იქნებოდა, რომ არა რ. ჩხიკვაძის და მ. ჩახავას ბუნებრივი „განცდა“ ამ პირობითობისა“.

სპექტაკლის მძაფრი, მე ვიტყვი, პირდაპირ მგზნებარე რიტმი მსუვალავდა მთელ თამაშს. ზოგჯერ ეს რიტმი თითქოს გამჭვირვალე ფერფლის ფენას იკიდებდა, როცა იგი ნელ-ნელა ცხრებოდა ხოლმე, მაგრამ ჩვენ ვგრძნობდით თუ რა მხურვალე ნაკვერცხლები იყო გახვეული ამ საბურველში.

სპექტაკლის ერთგვარი კამერტონი იყო ავტორის რემარკა, რომელსაც წარმოთქვამდა დარბაზში დინჯად შემოსული სერგო ზაქარიაძე, იმ კაცის დაფიქრებული სახით, რომელმაც ბევრი რამ იცის და სურს სხვებსაც გაუზიაროს იგი, სხვებიც გახადოს რაღაც ღიდი და მნიშვნელოვანი ამბების მონაწილე — „ნუ გგონიათ, რომ ადამიანები მხოლოდ გასართობად დადიან თეატრში. აქ ისინი სხვა ადამიანთა სულში ჩასედვისა და საიდუმლოებით მოცული მათი ფიქრების ამოცნობის ბუნებრივ სურვილს მოჰყავს“. ს. ზა-



„სამანიშვილის დედინაცვალი“  
პლატონი — გ. ვაგეჭკორი  
კირილე მიმინოშვილი — რ. ჩხიკვაძე

ქარიაძეს აღელვებული შევყავდათ: გბირსაშ  
სულიერ ცხოვრებაში. მისი „კაცი მანტი-  
ით“ იმიტომ კი არ იყო მოწოდებული,  
რომ ტეშმარიტება დაადგინოს, არამედ იმი-  
ტომ, რომ აღმოაჩინოს იგი.

რეჟისორი თითქოს უფრო მეტად ენ-  
დობოდა თავის ახალგაზრდა გმირებს ვი-  
დრე კოპოლტი. მ. თუმანიშვილმა წინა  
პლანზე წამოსწია ადამიანის სულის ცხო-  
ვრების კრიზისული ფაზები, უფრო დაძა-  
ბულად მიუვდო ყური შინაგანი სინდისის  
ხმას (ამიტომაც პიესიდან ამოიღო ან შეა-  
რბილა გარეშე, იძულებითი ფაქტორები).  
მან უპირველესი სიტყვა მისცა ადამიანის  
სინდისს, უშუალოდ მასზე გახადა დამოკი-  
დებული უმნიშვნელოვანესი მოვლენების  
შეგრძნება და ახსნა. ეს გმირები, პირველ  
რიგში კი რ. ჩხიკვაძის პეტრუსი, ამგვა-  
რად იმიტომ კი არ იქცევიან, რომ ე. წ.  
„სასოგადოებრივ მორალს“ უწევენ ანგა-  
რიშს, არამედ ისინი იქცევიან ისე, რო-  
გორც სინდისი გაუჭრით. ამიტომ მათ არ  
უხდებოდათ ფერისცვალება გარე მოვლე-  
ნების ზეგავლენით, პეტრუსი — რ. ჩხი-  
კვაძე იცვლებოდა მხოლოდ საკუთარი, ში-  
ნაგანი გადაწყვეტილების შემდეგ და, ამის  
შესაბამისად, რაც უფრო უახლოვდებოდა  
ეს გადაწყვეტილება ტეშმარიტი ეთიკის  
ნორმებს, მით უფრო იქცეოდა საზოგა-

დობრივ მოვლენად. სასიათის ამ ნიშნით,  
ფსიქოლოგიური ცხოვრების ამ წყობით წა-  
რმოსდგა ჩვენს წინ რ. ჩხიკვაძის პეტრუსი,  
ამიტომაც ღრმად გავიგეთ მისი საქციელის  
ყოველი ნიშანი. ჩვენს თვალთაგან დაფა-  
რულად არ მომხდარა ამ გმირის შინაგანი  
ძვრები, მოწმენი გავხდით მისი ტანჯვისა,  
მისი გაორებისა (ცოლს ვერ უმხვლეს, რომ  
სიციქემდე შეუყვარდა სხვა ქალი), მისი  
სულმძაბლობისაც კი, მაგრამ იმდენად  
განვიმსჯვალეთ მისდამი თანაღმობის, თა-  
ნაზიარობის გრძნობით, მისი ტკივილების  
გავების სურვილით, რომ ამ გმირის „გა-  
კიცვის“ მოთხოვნისგან გადადიოდა უკა-  
ნა პლანზე, ანუ მიუხედავად მისი ფსიქო-  
ლოგიური სვლების მცდარობისა, იგი ჩვენ-  
ში უარყოფის გრძნობას არ წარმოქმნიდა.  
სპექტაკლის ძირითადი პუმაანისტური აზ-  
რიც ეს იყო:—თანაგრძნობა და სიყვარუ-  
ლი ყველა სხვა გრძნობაზე მაღლა დგას, იგი  
ამშვენიერებს და აზრს აძლევს ადამიანთა  
ცხოვრებას. მაგ. პეტრუსისადმი სიყვა-  
რულმა ლიდა (ამ როლში შესანიშნავი იყო  
მედია ჩახავა) ტრაგიკულ აღსასრულამდე  
მიიყვანა, მაგრამ ამავე სიყვარულმა მას  
უზომო სიხარული და ბედნიერება განაც-  
დევინა. ...იმ დროს, როცა ასე გადასლარ-  
თული იყო ერთმანეთში ამაღლებული და  
მდაბიო, ბიწიერება და უმანკოება, ილუ-  
ზია და ტეშმარიტება, როცა ერთმანეთს





უპირისპირდება გრძობა და გონება, როცა ირღვევა პარმონია, ასეთ დროს სიმშვიდის შენარჩუნება ისევეა შესაძლებელი, როგორც „ფარეკაობა გრიგალში“ (ვან გოგის გამოთქმას). როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლის ყველა გმირი ვადიოდა ცხოვრების ტანჯვის გზას და მხოლოდ ასე პოულობდა თავის სიძარღვს და ბედნიერებას (ან კიდევ, შინაგანად მზად იყო უკვე ახალი განსაცდელისათვის, რომელსაც მას ბედისწერა უშვადებს). ამის შესაბამისად სრულიად თავისებურად (კოპოუტისაგან განსხვავებით) იყო გააზრებული და შესრულებული რ. ჩხიკვაძის პეტრი პეტრუსის როლი. პიესის მიხედვით, თუ ვინმე ჩვენგან იმსახურებს გაკიცხვასა და რისხვას, ეს პეტრუსი იყო. მაგრამ, მთავრდებოდა სპექტაკლი და ჩვენ პეტრუსის მიმართ მოკლებული ვიყავით ყოველნაირი ანტიპათიის გრძობას. რ. ჩხიკვაძის პეტრუსი, თავისი მძიმე შეცდომებით, მაინც ადამიანად რჩებოდა და მისი სისუსტენიც ისევე ახლობელი, ვასაგები და ადვილად ასახსნელი იყო, როგორც სხვა გმირების უფრო კეთილშობილური მისწრაფებანი. სპექტაკლის ავტორები და მსახიობი კი არ აიგივებდნენ ავსა და კარგს, სიწმინდესა და ბიწიერებას, არამედ გვიჩვენებდნენ, რომ პეტრუსის სულის სიღრმეში ეს ანტიპოდები არსებობენ და მათი დაპირისპირება, ბრძოლა, საბოლოო ჯამში, განაპირობებს ხასიათის ძირითად ნიშნებს. რ. ჩხიკვაძე გვიჩვენებდა სწორედ ამ ორი საწყისის ბრძოლას პეტრუსის არსებაში, შინაგან ყოყმანს, სულიერ მერყეობას ორ ლიდას შორის (ერთი ლიდა — მისი მეუღლე იყო). მისი სიყვარული იყო გულწრფელი და ჩვენ, მაყურებლებს, ერთი წუთითაც არ გვეპარებოდა ეჭვი ამ გრძობის სიწმინდესა და ჭეშმარიტებაში. ეს იმდენად დიადი და მოუგერიებელი ძალა იყო, რომ მთლიანად დაეუფლა მას, წამიერად როდი აფორიაქდნენ მისი ვნებები, ოცნებაში გადასული (ადამიანი, რომელიც ყველაზე მეტად ენდობოდა ილუზიებს და სწამდა მისი მარადისობა) პეტრუსი — რ. ჩხიკვაძე იმგვარი გულწრფელობით ანდობდა ლიდას პირველი განშორების მძიმე განცდებს („დავიჩიქე და ლი-

ანდაც ვაკოცე“), რომ მისი პოეტური სუფილური და შინაგანი აღმადრენა ლიდასაც აღვლევდა. ამწამიერ სულიერ თანაზიარობას ორიენენი გრძობდნენ და რაც უფრო ახლოვდებოდა საბედისწერო წამი, მით უფრო მტანჯველი ხდებოდა იმის შეგნება, რომ ეს ორი ადამიანი ერთმანეთს უნდა დაშორდეს (ლიდა ბოლოს, თავს იკლავდა). თვით პეტრუსი — რ. ჩხიკვაძეს არ ექაბებოდა ეჭვი თავის გრძობებში, იგი არავის წინაშე არ ცრუობდა, პირველ რიგში, არც საკუთარი თავის წინაშე, ეს აძლევდა მას ძალას ყოველიყო მართალი როგორც სასოგადოების, ასევე ლიდა პეტრუსოვას მიმართ. მისი შემართება „სინდისის სმის“ — („კაცი მანტიით“) — წინაშე (თუმცა, ამ ყოვლისმხილველი კაცის პირისპირ ეჭვი მზარადა მის სმას) გვხიბლავდა და თანაგრძობით გვესტვალავდა. მაგრამ მერე დგებოდა წუთი, როცა ეს სიყვარული მოითხოვდა პირადულის დამთმობას და მძლავრმა ცხოვრებისეულმა პროზამ სძლია პეტრუსის სულიერ პოეტურობას, რომელიც მას (და ჩვენც) ურყევი და მარადიული გვეგონა. აქ შედრკა პეტრუსი, უკან დაიხია, თავის გასამართლებლად იშველიებდა წვრილმან ამბებს. ჩვენ ვიხილეთ ეს სიმდაბლე და გული გვეტკინა ამის გამო. შემდეგში, როცა ლიდას წინაშე ცრუობდა პეტრუსი, მასში კვლავ წინანდელი ძალით იფეთქებდა ხოლმე მისი სიყვარული. ამ წამს რ. ჩხიკვაძის პეტრუსი იფიწყებდა ყოველივეს, სიყვარულის ბურუსით გარემოსილი მისი გონება ჰკარავდა სასრიანობის უნარს და გრძობა (და არა წამიერი ვნება) ბატონობდა მასზე (აქ მაგონდება შილერის ორი სტრიქონი: «Опьянение тобою, мы вошли в твой светлый храм»). ეს მომენტი ძალზე კარგად ჰქონდა მიგნებული მსახიობს. ეს კეთილშობილური და ლამაზი აფეთქება მის სამყაროში დროებით ჩრდილავდა და ბატონდებოდა მის სულის ბნელ მხარეებზე. გვეჯროდა, ახლა, ამგვარ მომენტში, იგი მართლაც დაიჩოქებდა და აკოცებდა იმ ლიანდაგს, რომელზედაც ლიდას მატარებელმა გაიარა. რ. ჩხიკვაძემ ღრმად იგრძნო პეტრუსის ტრაგედია — ამ



ადამიანს გვერდზე ჩაუარა ბედნიერებამ, ქალის უსაზღვრო სიყვარულმა, მხოლოდ მისი მცხუნვარე სხივები შეესო და მირაჟით გაქრა. ამიტომ ასე თავზარდამცემი იყო მისი განწირული სულის ძახილი: „ქვეყანას შევეძრავ ბლავილითო“. რ. ჩხიკვაძის პეტრუსი სვდებოდა, რომ საკუთარი სულიერი სიძაბუნის გამო დაკარგა ბედნიერება და ისიც იგრძნო, რომ ეს უძღურება სამუდამოდ გასტანჯავს მას. ბოლოს იგი, ფინიკურად მოტყევილი, სვედიანი გამომეტყველებით იღვა ჩვენს წინაშე. მისი მონაწილეობა ისევე გულწრფელი იყო, როგორც ჩვენთან დამალული ცრემლი და ჩვენ ვგრძნობდით, რომ პეტრუსი გაივიღა კათარზისის ძნელ გზას, რომლის შემდეგ, იგი გვეჩვენებოდა მძიმე დარდისგან უფრო ვაკეთილშობილებული და ერთგვარად ამაღლებულიც კი...

მ. თუმანიშვილმა უფრო ნათელი და ღრმა გახადა ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც კოპოუტის პიესაში თუმცა ნაგრძნობი იყო, მაგრამ ნათლად არ იყო გამოკვეთილი — ეს იყო გვირგვინის შინაგანი ხილვა.

კოპოუტთან მხოლოდ მოსამართლე („კაცი მანტიით“) მისდევდა კვირებს მოქმედებაში, იგი მათთან იყო განუყრელად, ფიქრებშია ცი, მაგრამ თვით გვირგვინი ყოველთვის ვერ ხედავდნენ ერთმანეთს. მ. თუმანიშვილი უფრო ამძაფრებდა სცენებს და საშუალებას აძლევდა სპექტაკლის გვირგვინს ღრმად ეგრძნოთ და განეცადათ მომხდარი ამბები, რომელთა ცოდნა თუმცა ვერ ცვლის მათ ბედ-იღბალს, მაგრამ უფრო დრამატული შუქით გამოკვეთდა მათი ცხოვრების ეპიზოდებს...

სპექტაკლი წარდგენილი იყო სსრკ-ს უბირველეს პრემიაზე — ლენინურ პრემიაზე. ამის გამო, წარმოდგენელი ათიოტაჟი ატყდა რუსულ პრესაში, რომელიც (განსაკუთრებით პროფესიული ჟურნალი „ტეატრ“-ი) საერთოდ კეთილგანწყობილი იყო მ. თუმანიშვილის სხვა სპექტაკლებისადმი და მისი თეატრალური ძიებებისადმი. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურაში“ (20. 02. 1960 წ.) დაიბეჭდა ამ გაზეთის სპეციალური კორესპონდენტის ი. მალაშევის სტატია „ასეთი სიყვარულია“

რას უკიყინებდა ავტორი რეჟისორს უმთავრესად იმას, რომ მ. თუმანიშვილმა არ გაითვალისწინა პიესის კამერულობა, რომ კოპოუტს არ დაუსახავს მიზნად თანამედროვე საზოგადოების ტრაგედიის ჩვენებაო „...სულ უფრო ხმამაღლა და დაძაბულად ქდერს სპექტაკლის ტრაგიკული თემა, ასე რიგად ხაზგასმული რეჟისორის მიერ. ეს გვაიძულებს ვიფიქროთ...“ (სამი წერილი სტატიის ავტორისა, და როგორც მკითხველი მიხვდება, ერთგვარ მუქარასაც კი შეიცავდა. ნ. გ.).

მაგრამ ყველაზე განსაცვიფრებელი იყო მისი „ანალიზი“ რ. ჩხიკვაძის მიერ შესრულებული როლისა. ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებდა პრადის „რეალისტური თეატრისა“ და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვიანტიერესებს პეტრუსის როლი. ი. მალაშევის აზრით „პრადის თეატრის პეტრ პეტრუსი (მსახიობი ფ. გორაკა) მომხიბლავი, ჭკვიანი კაცია. მას უყვარდა ლიდა მატისოვა, ზელმეორედ შეხვედრისას ამ გრძნობამ ახალი ძალით იფეთქა მასში. მაგრამ პეტრუსი მხდელი აღმოჩნდა, თავისი სიმხდალისა და შიშის გამო იგი ფარისევლად იქცა, წვირბმანი კეთილდღეობის გამო მან გვერდი აუარა თავის ღიღ, ნამდვილ ბედნიერებას. ამიტომაც გასაგებია მისი სიძულელი საკუთარი თავისა და მისი ტანჯვები ფინალში.

თბილისელთა სპექტაკლში რ. ჩხიკვაძე თამაშობს პეტრუსს, როგორც შინაგანად ცივ, ანგარიშიან კაცს. ლიდაში იგი მხოლოდ საყვარელს ხედავს. თუმცა, თითქოს, ამ სახის ამგვარი გაგებაც შესაძლებელია, მაგრამ მაშინ უნებლიეთ წარმოიშვება ლიდას დისკრეტიზაციის საშიშროება“.

აქ საქმე თავდაყირა დაყენებული, სწორედ პეტრუს—რ. ჩხიკვაძის გულწრფელი სიყვარული და წამოერი სისუსტეც მის ემოციებში იღებდა სათავეს და არა მის ცივ ანგარიშიანობაში. ეს უკანასკნელი საერთოდ არც არსებობდა მსახიობის შესრულებაში. უფრო მწვავე და უფრო ტენდენციური იყო ო. რემეზის სტატია ჟურნალში „ტეატრალნაია ჟიზნი“ № 7, 1960 წ.) ამ სტატიის საპირისპიროდ მე დაწერილი ვრცელი პასუხი (უფრო ადრე დაწერილი მქო-

ნდა ანალიტიკური წერილი ამ სპექტაკლზე, სათაურით „რისთვის დადიან ადამიანები თეატრში“, რომელიც მერე შევიტანე ჩემს წიგნში „სცენა, რეჟისორი, მსახიობი“. გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1966 წ.) და გაეავაზენე იგი „თეატრალნაია ჟიზნი“-ის რედაქციაში. რასაკვირველია, არ დამიბეჭდეს. იძულებული ვავხდები ეს პასუხი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამომექვეყნებინა...

ამ შესანიშნავმა სპექტაკლმა ამგვარი კრიტიკული დემარშების შემდეგ ღენიწური კრემია ვერ მიიღო...

სამავიჯროდ რამაზ ჩხიკვაძემ, ჩემი აზრით, მისი აქტიორული ბუნებისათვის თითქოსდა შეუთავსებელი როლი ითამაშა და თავისი საშემსრულებლო არსენალი ახალი ხერხებითა და საშუალებებით გაამდიდრა. ეს იყო ფსიქოლოგიური ხასიათის წვდომის, მსახიობური ტექნიკის გამრავლდებროვნების გზაზე წინ გადადგმული ნაბიჯი. ცხადი ვახდა მსახიობის დიახაზონის ზრდა, მისი მსახიობური ბუნების ელასტიურობა, ნებისმიერ სტილისტურ სიახლესთან მისი შესაშური უნარის ადაპტაციისა.

ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობს ამგვარი ხასიათის როლები მაინცდამაინც არ იზიდავდა. ერთ ინტერვიუში იგი ამბობდა „არ მიყვარს ისეთი როლის თამაში, რომელშიაც იუმორი არ არის, ხომ არ არსებობს ადამიანი, რომელსაც არ გააჩნდეს იუმორის გრძობა? ზოგჯერ კაცი გეჩვენება მრისხანე, პირობაში, მაგრამ აი, გაეაუზბრება მას და ნახავ, რომ საინტერესო ამბის მოყოლაც იცის და ვაჯუერებაც, ხუმრობაც, ზოგჯერ სიამოვნებასაც მოგანიჭებს მასთან საუბარი. ჩემი აზრით, იუმორი არც ერთი როლისათვის არ იქნებოდა ზედმეტი. ჩემი უდიდესი ოცნებაა, ვიპოვო ეს ნიუნსი... ეს ახალი ფერი მე თვითონ შეეცდინო მას“ (გავ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 01. 04. 1978 წ.). რამდენიმე წლის შემდეგ მას ამის სრული შესაძლებლობა მიეცა რ. სტურუას სპექტაკლში „რიჩარდი“, მაგრამ ეს არ იქნება ჩვეულებრივი იუმორი, ეს იქნება ე. წ. „მაგი იუმორი“.

სერგო ზაქარიაძის, მ. თუმანიშვილისა და ახალგაზრდა მსახიობთა იდეა იყო რუსთაველის თეატრთან არსებული საკონცერტო დარბაზი მცირე სცენად გადაკეთებინათ, რათა თეატრს ექსპერიმენტების მეტი ასპარეზი ჰქონოდა. დიდ სცენაზე დადგმულ ყოველ სპექტაკლს, ტრადიციისამებრ, კრიტიკა და საზოგადოებრიობა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, წარსული დროის ესთეტიკური საზომით უდგებოდა ყველა სიახლეს, რაც, ძალიან ზღუდავდა თავისუფალი ძიების მასშტაბებს. მცირე სცენა კი ერთგვარი ექსპერიმენტული ლაბორატორიააგათი უნდა ყოფილიყო, საიდანაც უკვე აღიარებულსა და აპრობირებულს „დიდ“ სპექტაკლებში გამოიყენებდნენ. მაგრამ მცირე სცენა იმთავითვე გასცდა ამ ვიწრო ჩარჩოებს, მან უფრო დიდი როლი შეასრულა საერთოდ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, ვიდრე ამას მაშინ ვინმე წარმოიდგენდა. პირველივე სპექტაკლი „ჰინკუჩაქა“ ფაქტიურად ახალი თეატრის ესთეტიკურ მანიფესტად იქცა, ხოლო სერგო ზაქარიაძისა და რამაზ ჩხიკვაძის თამაში პირობით-გროტესკული თუ ე. წ. „ღია თამაში“ ეტალონად.

მ. თუმანიშვილს მიაჩნდა, რომ რ. ჩხიკვაძის მიერ შესრულებული ქოსა-მრჩეველის როლი „ჰინკუჩაქაში“ მსახიობის შემოქმედებითი გზის მეორე ეტაპის დასაწყისი იყო. „ამის შემდეგ იგი უჩემოდ გაუყვა ამ გზას. ჩვენ გავეყარეთ. დაიწყო მისი სვლა დიდებისაკენ“ (იხ. დას. წიგნი. გვ. 189).

რ. სტურუა უფრო კატეგორიულია, ქოსა-მრჩეველიდან იწყებოა რამაზ ჩხიკვაძე... „...მაგრამ სრულყოფილად მისი ტალანტი, იმპროვიზაციის მისი შეუღარებელი ნიჭი, თეატრალობის დიდი ვრძობა, გემოვნება და სულის სიღრმეში ჩამწვდომი მისი მსახიობური მომხიბვლელობა სწორედ ქოსას როლში გამოვლინდა“ (იხ. „ვეჩერნი ტბილისი“).

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედებით პორტრეტში (იხ. „რამაზ ჩხიკვაძე“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1978 წ. და „რამაზ ჩხიკვაძე“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4



1985 წ.) ლენდროს სცენური სახის ანალიზისას, განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას მსახიობის „კომედიურის ჟანრული პლასტიკები წვდომის უნარზე. „ამ გარემოებას საზს იმიტომ ვუსვამ, რომ მართებულად არ მიგვაჩნია თვალსაზრისი, რომლითაც ქოსას სახის შექმნა რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ინდივიდუალობის მეტამორფოზად იქნა აღიარებული“. სრულიადაც არ ვაპირებ ქართული რეჟისურის ეს ორი გვიანტი (მით უმეტეს, რომ ერთ-ერთი მათგანი სპექტაკლის ავტორია) ჩემს კოლეგას დავუპირისპირო, მით უმეტეს, რომ მისი შემდგომი მსჯელობა მისსავე კატეგორიულ განცხადებას აბათილებს. აი, რას წერს იგი: „რ. ჩხიკვაძემ ქოსას სახის შექმნისას გარდასავის ისეთი ოსტატობა წარმოგვიდგინა, ისეთი დახვეწილი და უზადო იყო ხასიათის პლასტიკური ხატი, ზღაპრისა და სინამდვილის სიმბოლური ერთიანობის იმიტორილუზიას ქმნიდა მსახიობი, ისე ვირტუოზულად ფლობდა ხმასა და სხეულს, ისეთ ვოკალურ კულტურას ამჟღავნებდა, რომ მსახიობის ხელახალი აღმოჩენის სისარულით იყო შეპყრობილი ყველა, ვისთვისაც კი რამდენადმე ძვირფასია ეროვნული თეატრალური კულტურის ბედი. სწორედ ქოსიკოს სახის შექმნისას განისაზღვრა ის განუმეორებელი სამეზრულებლო სტილი, რომელიც გროტესკულისა და ფსიქოლოგიურის, სიმბოლურისა და ყოფიის ისეთ დინამიკურ ერთიანობას ქმნის, რომ მას მსახიობის მიგნების, საკუთარი მხატვრული მეთოდის აღმოჩენის მნიშვნელობა ენიჭება“ („საბ. ხელ.“ № 7, 78 წ.). ვგონებ, მთელი ეს პასაჟი ადასტურებს მოსაზრებას მსახიობის სრული მეტამორფოზის შესახებ.

ყველაზე უცნაური მთელ ამ ისტორიაში ის არის, რომ თვით მ. თუმანიშვილს რ. ჩხიკვაძე ჰინჰრაქას — გულუბრყვილო, სოფლელი ყმაწვილის, ზღაპრის ამ ტრადიციულად ქუდმედიანი პერსონაჟის შემსრულებლად ჰყავდა დანიშნული. სპექტაკლის „წარმოებაში ჩაშვებასთან“ დაკავშირებულ ბრძანებაში ჰინჰრაქას როლის პირველი შემსრულებელია კარლო საკანდელიძე, მეორე — რამაზ ჩხიკვაძე.

საზღვარგარეთის ქვეყნებში ჩვენი ხანგრძლივი მოგზაობის დროს მრავალი

საინტერესო რამ უამბუნია ჩემთვის რამდენადაც თავისი ცხოვრების ისტორიიდან. „ჰინჰრაქასთან“ დაკავშირებით ასეთი რამ მითხრა — ძალიან არ მინდოდა ამ როლის თამაში. არ ვიცი რატომ დამნიშნა მიშამ ამ როლზე, რომელიც ჩემს სულსა და გულს არ ეკარებოდა. რაღაცაზე განაწყენებულ მიშას ჩვევოდა ხოლმე მსახიობის ამგვარი დასჯა. რეპეტიციებს თითქმის სულ კარლო გადიოდა და ძალიან კარგი იყო. რეპეტიციებს არ ვაცდენდი, ვიჯექი ჩემთვის ბარტერში და ვუყურებდი კარლოს. ძალიან მომწონდა ქოსიკოს როლი, მაგრამ ამ როლზე ვივი ჰიჭინაძე და ბორის წიფურია იყვნენ დანიშნულნი. ერთ დღეს მიშა მომიტრიალდა და რატომღაც ცივად მითხრა (რუსულად!) — რამაზ, ადი სცენაზე და გაიარე ჰინჰრაქას რეპეტიციებში. ამ ცოცხალი, მხიარული, ციბრუტივით მოზზირაილ ბიჭის თამაში ჩემთვის იმ წუთებში საშინელება იყო. დილას წელკავი (იშიაზი) დამეტაკა და წელში ვერ ვიძარებოდი. ძლივს ავდექი და ვთხოვე: მოდი, ქოსიკოს როლს ვინჯავ-მეთქი. არაფერი უთქვამს; მე, წელში ოთხად მოხრილი და ათჯერ მოკაკული, კვების, ტკივილისაგან უნებლიე წამოყვირებით, რის ვაივაჯახით ავედი სცენაზე და იატაკზე ჩავჯექი. ქოსიკოს პირველი სიტყვები ასე დამჯდარმა წამოვიგნაულე. მიშა წამოხტა, სასე ვაუბრწყინდა და იყვირა — განაგრძე რეპეტიციები, იჯექი მანდ. დაწყე... კარგია ევ რადიკულიტიც... ..მე გვინი, მიშამ იგოქრა, ეს ყველაფერი მე ამ როლისთვის საგანგებოდ მოვიგონე და აღფრთოვანდა. აი, მაშინ გადაწყდა ჩემი ამ როლზე დანიშვნაც, ასე დაფტოვეთ ეს ჩემი წელკავიც; მიმკვდარი ხმით ლაპარაკიც და ასე დაიბადა შემდგომ ქოსიკოს ნილაბიც.

ნილაბთან დაკავშირებით. თავისი წიგნის („რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“) იმ თავში, სადაც მ. თუმანიშვილი „ჰინჰრაქას“ დადგმას ეხება, იგი დაწვრილებით ლაპარაკობს ბერიკების ხელოვნებაზე (სოფელ უდემში ბერიკების წარმოდგენაც უნახავს) „სპექტაკლი „ჰინჰრაქა“ არ იყო ბერიკაობის რეკონსტრუქცია, მაგრამ თავისი ბუნებით იგი უახლოვდებოდა ამ თეატრალურ ფორმას. რაებს არ ვიგონებდით! თუმც ვსუმრობდით, მაგრამ გვსურდა



სექტაკლი აგვეესო იმით, რაც ჩვენ მა-  
შინ გვაღეუვებდა. თითქოსდა ბავშვები-  
სათვის ვყვებოდით ზღაპარს, მაგრამ სინა-  
მდვილეში დღევანდელ დღეზე ველაპარაკე-  
ბოდით დიდებს“ (იხ. დას. წიგნი. გვ. 188).

„ბერიკების თეატრის ფორმასთან“ მი-  
ახლოვებაში უნდა ვიგულისხმობთ ის იმპ-  
როვიზაციული საწყისი, რომელიც უშთაფ-  
რესი იყო ამ სექტაკლში. აქ სიუჟეტი,  
ამბავი სორცის ისხამდა, თითქოსდა, იმანე-  
ნტურად, მომენტალურად. ყველაფერი ამ  
წუთში დაბადებულის შთაბეჭდილებას  
სტოვებდა. ქართული ხალხური ზღაპრე-  
ბის სამყაროში თამაშდებოდა კეთილისა და  
ბოროტის ბრძოლის მარადიული ისტორია,  
რომელიც განფენილი იყო უსსოფარი დრო-  
იდან დღემდე. აქ დროის რეალები ერთ-  
მანეთში იყო არეული, ხალხის წარმოდგე-  
ნით შექმნილ ნიღბებში, თამაშობებში, რი-  
ტუალებში ბუნებრივად შემოდოდა თანა-  
მედროვე ცივილიზაციის საგნები. და რაც  
უფრო უჩვეულო სიტუაციაში ჩნდებოდა  
ესა თუ ის საგანი, მით უფრო იზრდებოდა  
კომიკური ეფექტი. პაროდულ-ზღაპრულ  
სტილში იყო გადაყვანილი პლასტიკური  
გამომსახველობის ხელოვნება. ყველაფერი  
ზღვარზე, ალესილი სამართების პირზე  
გადიოდა და აქ წონასწორობას გემოვნება  
და მსატრეული ალღო განაპირობებდა. სექ-  
ტაკლის სინთეტურობა, პირობითი თეატ-  
რალიზა, ნიღბები უპირველესად აქტიო-  
რული თამაშით, მსახიობთა იმპროვიზებუ-  
ლი ხელოვნებით იყო გამართლებული.  
მსახიობთა ამ ბრწყინვალე ანსამბლში ერ-  
თი უპირველესთაგანი რ. ჩხიკვაძის ქოსი-  
კო იყო. მის „დამტვრეულ“, წელაკვიან  
პლასტიკაზე უკვე ვილაპარაკეთ. შესანიშ-  
ნავი იყო მისი „ნიღაბი“ — ერთ თვალზე  
შავად შემოვლებული ხაზი შუბლიდან  
ცხვირზე გადმოდოდა და უცნაურ პლას-  
ტიკას ანიჭებდა მსახიობის სსსსსს. მუდმივი  
მიყურადებისგან ცალი ყური თითქოს პა-  
პიუმაშესაგან იყო შექმნილი, დიდი და წი-  
თელი. სამად-სამი ბაწარი ეკიდა ნიკაპზე  
— წვერის აღმნიშვნელი, თავი უცნაურად,  
ნესვივით პქონდა წაგრძელებული და ზედ  
კუდიანი ჩაჩი ეხურა. პერმანენტული უძი-  
ლობისაგან თვლებში წირბლი გასჩენო-  
და, ზოგჯერ, ნირვანაში ჩაყარდნის, მუ-

ეძინოვით ირწეოდა და მოლასავით მღე-  
როდა ბაიათს. იგი სულელიც იყო და ბრძე-  
ნიც, მძინარეც და ფხიზელიც, დაკუტბუ-  
ლიც და ცქციტიც. ფეხებზე წვეტიანი ფლო-  
სტები ემოსა, რათა უხმაუროდ და მსუბუ-  
ქად ეელო. შეეძლო უცებ აფეთქებულიყო  
და კამათელის აზარტულ მოთამაშედ ქვე-  
ულიყო. გოლიათი-დევი (შეუდარებელ  
კომისზს ავლენდა ამ როლში სერგო ზაქა-  
რიაძე) ხან ბავშვივით ეურჩებოდა და ებუ-  
ტებოდა (ქოსიკო თავისი წვრილი ხმით  
უბრძანებდა ხოლმე ამ დროს — „წადი,  
კუთხეში წადი, კუთხეში დადექი“) და  
„თამაშ-თამაშით“ სწავლობდა მისგან ცხო-  
ვრების სიბრძნეს (მაგ. ნაბიჯებით სიერ-  
ცის გაზომვას). წელში მოხრილი, სულ  
გვერდულად მდგარი ქოსიკო ქვემოდან  
ზემოთ უყურებდა თავის აღსაზრდელს და  
ხელის მკვეთრი მოძრაობით მიუჩენდა ხო-  
ლმე კუთხნილ ადგილს. როცა ორივენი  
კარგ ხასიათზე იყვნენ, ხმაშეწყობილად  
მღეროდნენ „ბაყ ბარი ბაყ, ბარი ბაყ“, ხან  
კიდევ კამათელს აგორებდნენ. იატაკზე  
ფეხმორთხებით მჯდომარე ქოსიკოს მოთას-  
ვით ზე წამოსდგომოდა დევი — იარაღით  
შეჭურვილი, ჯაჭვის პერანგში და მძიმე,  
ნალებიან „ტრაქტორებში“ გამოწყობილი  
(ტანზე შემოჭერილი ჯინსებით) და ისე  
ისმენდა შეგონებებს. ქოსიკო წინადადებას  
მოულოდნელი წამოძახილით — „დუ ბეში!“  
— ამთავრებდა, ს. ზაქარიასის დევი-  
ქესტუმ! (ვითომ კამათელი გაჭრილიაო)  
ქოსა, მშვიდად, შეგონებით — „გაგორე-  
ბულია“

დევი — ქესტუმ

ქოსა — უკვე გვიანაა...

და თამაში მაშინ წყდებოდა როცა საქ-  
მე კონფლიქტამდე მიდიოდა...

ქოსიკოს ლოკატორივით დიდი ყური,  
ერთგვარი „სიცრუის დეტექტორიც“  
იყო. მიიღებდა ამ ყურზე ხელს, თავს გვე-  
რდზე გადახრიდა, მოსაუბრისაკენ მიმარ-  
თავდა და მოკლედ მოსკრიდა: „ტყუის!“  
სიცრუეში მხილებული იძულებული იყო  
კვლავ გაემეორებინა ერთხელ ნათქვამი.  
ქოსიკო, კვლავ ყურმიპყრობილი, მცირე  
ბაუზის შემდეგ, ასკვნიდა: „მინცა სტყუ-  
ისო“.



\*\*\*

ერთხელ სერგო ზაქარიაძემ, რომელსაც ძალიან უყვარდა რამაზ ჩხიკვაძე, მითხრა — „ეს მამაძალი რამაზი მომკლავს, იცოდე. რას არ მოიგონებს, რას არ „გადმოადგებს“, სულ ფხიზლად უნდა იყო, თორემ ვაბითურდები. ასე იცოდა ჟორა შავგულიძემაც. ისიც რას არ მოიფიქრებდა, რა ხრიკს არ მიმართავდა ხარიტონის და ჯიბილოს (ჯიბილოს სერგო თამაშობდა) დიალოგისას. თუ ბიჭი იყავი და ჩამორჩენოდი...“

\*\*\*

დაუვიწყარი იყო „მფრინავი ხალიჩით“ გაფრენის ეპიზოდი (ხშირად აჩვენებენ ხოლმე ტელეეკრანიდან. რა გულდასაწყვეტია, რომ სპექტაკლი მთლიანი ჩანაწერის სახით არ შემოგვრჩა). დიდი წვალებისა და ჯახხრის შემდეგ „ავლენ“ „მფრინავი ხალიჩაზე“ დევი, ქოსიკო და მათი მცველები. ქოსიკო „მოტოროს“ დაქოქავს და შეასტება ხალიჩას. „სიმძლერა უნდა“ იტყვის ქოსიკო და იწყებენ „ორი ქოთანი ვიყიდე, ვაი“. ხალიჩა არ იძვრის. დევი გადაყრის ჯარისკაცებს, მინც არ მიდის. რ. ჩხიკვაძის ქოსიკო რაც ძალა და ღონე აქვს აწევა და სერგოს დევიც „აფრინდება“ („ოქვენ ფხვით დამეწიეთო“). მაგრამ ამოდ, რის გამოც ქოსიკო სასოწარკვეთილი წამოიძახებდა — „კიდევ აქა ხარ, კაცო?“ და მცირე ხნის შემდეგ ნიშნის მოგებით მიუმღერებდა „ზაყ ბარი ზაყ, ბარი ზაყ“.

ეს ეპიზოდი სულ რამდენიმე რეპლიკისაგან შედგებოდა, მაგრამ ბრწყინვალე იმპროვიზაციის, კომიკური ვათამაშების შეუდარებელ გენეტქს ქმნიდა.

„ვისაც უნახავს ის, ალბათ, ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს ამ პატარა შედევრს — სერგო ზაქარიაძისა და რამაზის დუეტს. უცებ ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ ჩვენ გვყავს შესანიშნავი კომიკოსი მსახიობი და ყველას უკვირდა მაშინ, როგორ ვერ შევნიშნეთ ეს ადრე, რამაზი ხომ უბრწყინვალესი მთხრობელია და უგონებამასვილესი ადამიანი“ (რობერტ სტურუა. გაზ. „ვერ. ტბილისი“. 28.02.78 წ.). სამოციანი წლების რუსული თეატრალური

კრიტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელი მრავლის მცოდნე და მრავლის მნახველი ნატალია კრიმოვა (დიდი რეჟისორის ანატოლი ეფროსის მეუღლე) წერდა ჟურნალ „ტეატრ“-ში (№ 8, 1966 წ.) „დევის მანლოზლად იატაკზე ზის უცნაური, ქაჩალი მოხუცი, რომლისგანაც იღებს სათავეს ზღაპრის ყველა უბედურება. იგი ბოროტ-მოქმედი, დარბაზში მსხდომ ბავშვებს იგი არ უყვართ, მაგრამ როგორც მხატვრული ქმნილების ცქერა — დიდი სიამოვნება. მასში ყველაფერი არარეალურია, წარმოუდგენელია, სასაცილოა და არტისტული. რამაზ ჩხიკვაძემ — რუსთაველის თეატრის სცენაზე ყველანაირი მთავარი გმირების შემსრულებელმა, უცებ გამოავლინა ისეთი ამოუწურავი მარაგი თეატრალურ-კომიკური ენერჯისა, გეგონებათ, რომ მრავალი წლის მანძილზე სპეციალურად აგროვებდა ამას სწორედ ამ როლისათვის“.

კ. სტანილავესკი თავის შესანიშნავ წერილში „გროტესკის შესახებ“, რომელიც მან ე. ვასტანავოს მიწერა—ამბობს „...აბა, მე რაში მესაქმება, რამდენი წარბი და ცხვირი აქვს მსახიობს? გენზავთ ოთხი წარბი, ორი ცხვირი, თორმეტი თვალი ჰქონდეს; ჰქონდეს, ბატონო, ჰქონდეს, რაკი ეს გამართლებულია, რაკი მსახიობი შინაგანად იმდენად დიდია, რომ მას ორი წარბი, ერთი ცხვირი და ორი თვალი არ ჰყოფნის მისი არსების წილ შექმნილი უსაზღვრო სულიერი შინაარსის გამოსავლენად.“

თითქოს ორი უკიდურესი ავანგარდისტი — მხატვარი და მოქმედაკე ერთმანეთს შეჯიბრებიანო მომენტალური სენსის გამართვაში. სერგო ზაქარიაძის სახეს მსუყე, შავი კონტურით შემოსახული თეთრი და წითელი ლაქები, რაღაც უადრესად სულიურ-მიამიტურ გამომეტყველებას აძლევდა, რომლის ფონზე პატარა, ველური ცეცხლით მოკაფე თვალები მოჩანდა, ხოლო რამაზ ჩხიკვაძის დეფორმირებული თავი, გრძელი ცალი ყურით, ისე ქანაობდა აქეთ-იქით, თითქოს წვრილი ძაფით მიუზამთო სხეულზე და იგი საცაა მოშორდება ამ სხეულს, განცალკევდება და სადმე, სიმაღლეზე შემოდგებული, თავისთავად ალაპარაკდება ან ბაიათს შემოსძახებსო. ეს



სიურრეალისტური სურათი უმაღლესი ჩვენის შთაბეჭდილებით იყო ნაკარნახევი, ვიდრე რეალობით, მაგრამ ფანტაზიის ბიძგს აძლევდა ამ რეალობაში ნაგულისხმევი აზრი.

უფრო ფანტასტიკური, უფრო გროტესკული და ამავე დროს, ძალზე ცხოვრებისეული სახე-ნიღბების ჩვენება, სადაც კონცენტრირებულია შინაგანი ბუნება პერსონაჟისა, შეუძლებელია.

ეს სიურპრიზი იყო, რ. ჩხიკვაძის ქოსა „ათას ერთი ღამის“ სიზმარეული სამყაროდან გამოპარული, ერთსა და იმავე დროს ახალი და ძველი თეატრალური ნიღბების ნაერთი იყო. მისი გრძელი სამოსის კალთის ქვეშ თითქოს მარად მსიარულსა და მარად ახალგაზრდა არლეკინს შეფარებინოს თავი, რომელსაც არა მხოლოდ უცნაური ზნე სჭირს, ყველაფერში, რაც აიძულებს მას ქალწულებისკენ გააპაროს მზერა. აქვე, გვერდით უდგას მოხუცი მოლა ნასრედინი (თავისი ცანცარა წვერით), რომელიც უბრალო ჰემშარიტებას ახლად აღმოჩენილის მნიშვნელობას აძლევს და ამით ამ ჰემშარიტებას აბსურდად აქცევს. ეს წელში მოხრილი ქოსიკო, რომელსაც მათუსაღის ასაკის გამო სხეულის წონა დაუარგავს, სრულიადაც არ იქნებოდა წინააღმდეგი პარამანაში დაეღო ბინა. მაგრამ განგებამ ბაყ-ბაყის აღზრდა მიანდო, რის გამოც მთელი თავისი სიბრძნის გამოვლენა სჭირდება, რათა აღსაზრდელის გონების ბნელ ტევრში მკრთალი სხივით მაინც შეაღწეოს და ეს ასაკსრული გიგანტი ბავშვური ინფანტილიზმისაგან დაიხსნას. ხანდახან ეს ქოსა თავის ეშმაკურად მზირალ თვალებს მოგვაპყრობდა სოლმე და ყოველნაირი კოკეტობის გარეშე გვეკითხებოდა — ხომ ვართ ყოველი სიბრძნის და ყველანაირი ეშმაკობის სათავე?

მოდით, „კინჰრაქაზე“ და რამაზ ჩხიკვაძის ქოსიკოზე ლაპარაკი დავასრულოთ ისე, როგორც ამ სპექტაკლისადმი მიძღვნილ თავს ამთავრებს მ. თუმანიშვილი: „რამაზ ჩხიკვაძე უიშვიათესი მომხივლელობის მსახიობია. ბუნების მიერ იგი დაჯილდოებულია უმდიდრესი წარმოსახვით, ინტუიციით და ყველაზე წარმოუდგენელი მსახიობური „შეგუებების“ შეთხზვის უნარით. იმპროვიზაცია — მისი სტიქიაა. აქ იგი მეფობს პირდაპირ. როლზე იგი მუშაობს სისხარულით, ხალისით (თუ რასაკვირვე-

ლია, როლი მოსწონს), სუმრობით, ცოტა-ცოტას გიჟობს კიდევ. რეპეტიციების დროს მის ირგვლივ ლაღი ატმოსფერო იქმნება, სხვასაც გადასდებს სოლმე თავის აზარტს. გაუმაძღარი, დახარბებული მხატვრის სიამოვნებით ძერწავს რამაზს სხვადასხვანაირ ხასიათებს. იგი თავისუფლად იყენებს ყოველივეს — თემას, ტექსტს, მელოდიას, ანგლობას. მსახიობური ბუნება თითქოს მოუთმენლად შფოთავს მასში და უბიძგებს მკვეთრი, უჩვეულო გადაწყვეტილებებისაკენ. ძნელი სათქმელია თუ რა უფრო მეტად უყვარს — მუსიკა თუ თეატრი, ორივე ხელოვნება ორგანულადაა მასში შერწყმული. მე მგონია, რომ რამაზი არ „ხედავს“ მხატვრულ სახეს, მაგრამ ყოველთვის „ესმის“ იგი. იგი სახისათვის პოულობს მელოდია-კამერტონს და მას უმორჩილებს სხეულსა და სულს. ასე იყო ლეანდროზე მუშაობისას „ესპანელ მღვდელში“ და ასე იყო „კინჰრაქაში“... ჩვენ არ ვიყავით ახალგაზრდები, როცა „კინჰრაქას“ ვეღამდით, მაგრამ ის დრო რამაზისათვის დარჩა მის მსახიობურ სიჭაბუკედ. „შვიდკაცაში“ იგი თანატოლთა შორის თანატოლი იყო, ახლა იგი პირველია“. (მ. თუმანიშვილი. იხ. დას. წიგნი. გვ. 189).

საინტერესოა, თუ როგორ აფასებს თვით რამაზ ჩხიკვაძე ქოსიკოს როლს თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში: „შეიძლება ითქვას, რომ „კინჰრაქაში“ ჩემმა მუშაობამ განაპირობა გეზის გამოცვლა, იქცა გარდატეხის მომენტად. იქამდე ძირითადად ჩემს თანატოლებს ვთამაშობდი, ახალგაზრდა ყმაწვილებს... აქ კი სულ სხვა ხასიათის როლი იყო — ხნეირი კაცი, მძაფრად სახასიათო, კომედიური... არის როლები, რომლებიც პირველი წაკითხვისთანავე შევიყვარებდა. ხდება ისეც, რომ როლში სულ ცოტა ტექსტია და იგი იმპროვიზაციის შესაძლებლობით გსიზღავს“ (ჭურ. „თეატრალური მოამბე“ № 4, 1978.)



# მეფე ლირი თავშესაფარში

პიესა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

დოდო	სანდროს ყოფილი მეუღლე
სანდრო	დოდოს ყოფილი მეუღლე
თორნიკე	მათი შვილები
ლავა	
შაპო	თავშესაფარის დირექტორი
ანიკო	
მეტი	
რუსიკო	
გოგი	თავშესაფარის მოხუცი ბინადარი
პაპო	
ვანიკო	
არკადი	
კლარა	თავშესაფარის დირექტორის, გზარეული, გგონი შაპოს საყვარელი, ყრუ-მუნჯი.
გაგა	მომღერალი
შვილი	ბიჭი
„ის“	მომცემკვამე
„იმი“ მეუღლე	გოგო
კორესკონდენტბი	ჭურის მუსიკოსი
ოკრატორი	ბავშვის სმა

## პირველი მოქმედება

სცენაზე მარტოხელა ქალის საძინებელია, ბოდის ვიხდით, აქ, რომ შემოვიხედოთ, მაგრამ არა უშავს, ამ საძინებელში კარგა ხანია „ისეთი“ არაფერი მომხდარა. ქალი, რომელსაც პრაქტიკულად არ ეტყობა ასაკი, ღამის პერანგში დგას, შეიძლება 63 წლისაა, იქნებ 47-ს. ქალს ვერ გადაუწყვეტია რა ქნას — დარეკოს სადმე, წიგნი წაიკითხოს, დაიძინოს თუ თავი ჩამოიხრჩოს — ამ უკანასკნელზე გგონი სერიოზულად ფიქრობს, ხელში თოკი უჭირავს, ყულფს აკეთებს, შემდეგ თოკი ცოტა ხნით მიატოვებს, წიგნი აიღო, ზერულედ გადაფურცლა, გვერდზე მიაგდო. ყურმილი აიღო, კრეფს ნომერს, არ აცალა ვილაცას — (ნეტა ვის დაურეკა?) — ყურმილის აღება, დადო ყურმილი. ისევ თოკს მიუბრუნდა, ყულფი ჩამოიცვია, სარკეში ჩაიხედა, თოკი ზევით ასწია, ენა გადმოაგდო, თვალეზი დაჭყიტა... არ მოეწონა თავისი თავი... სიგარეტს მოუკიდა, რეკავს ტელეფონი, დოდო — ასე ჰქვია ქალს — იღებს ყურმილს.



დოლო — გისმენ!.. პო მე ვარ... არა მიშავს, არაფერს, რას უნდა ვაკეთებდე (ათვლიერებს ოთახს, ეძებს რაიმე კაუჭს, რაზეც შეიძლება თოკის ჩაბმა), რომელი საათია, მართლა? საათი გამიჩერდა... რა ვიცი, არ მეძინება... შენ რატომ არ გძინავს? მეც. სანდრო? (ინტონაციაში მაღავს, მაგრამ სახეზე ეტყობა დაინტერესება) სად შეგხვდა? მერე?... გამოველაპარაკა? მომიკითხა?... (ესიამოვნა). რა თავხედია!... დაბერებულა? არა?... სიმპათიური ყოველთვის იყო... არ მინდა სანდროზე ლაპარაკი... (კიდევ ერთხელ იხედება სარკეში, ამოწმებს როგორი იქნება ჩამოსრნობილი, ასეარად არ მოსწონს) არა!... მაგას ვერ გაბედავს... კარგი, შეწყვიტე სანდროზე ლაპარაკი... ერთი წუთით გაჩუმდი!... (დაძაბული რაღაცას უგდებს ყურს) არაფერი, წყალი წვეთავს აბაზანაში... მგონი ვვიყვები. თეატრში რა ხდება? სვეტავს ახალი ცოცხი? შენც ხომ არ გავდებს? ჯერ არა? მე რა?... მე მაგას კი არ ვაუვუღვივარ... თვითონ წამოვედი, არა ბიჭო, მაგას გავაუღებინებდი თავს... ბიჭები? როგორ არა მნახულობენ... (ათვლიერებს ცარიელ ოთახს) ახლაც აქ არიან (მაგიდიდან ფოტოებს იღებს) მოკითხვას გითვლიან (ფოტოებს ეუბნება), მაკა დეი-დამ მოგეკითხათ. რაო? სად? რას ამბობ გოგო, რა მინდა მოხუცთა თავშესაფარში?... ვაგეიდი? (იცინის) რას ამბობ, ერთი წუთით რომ წარმოვიდგინო შევიშლები, ვიცი, ვიცი რომ ნორმალური პირობებია, მაგრამ... რა გინდა გოგო, რას შემომიჩინდი?! გამორიცხულა! რა სპექტაკლი?... რა „მეფე ლირი“ გოგო?... (იცინის) აუ, შენ რა კარგად ხარ... მოხუცთა თავშესაფარში „მეფე ლირი“ დავდგა? (იცინის) ვის რაში სჭირდება... კი, როგორ არა, აქტუალურია, შექსპირია ბოლოს და ბოლოს, მინდოდა, როგორ არა, თეატრში მინდოდა, თავშესაფარში კი არა. კარგი ახლა ნუ გადამიყვან ჭკუიდან, აბა კარგად იყავი, კარგი გოგო ხარ, რომ დამირეკე, გამომიჩინე როგორმე... მშვიდობით... ნახვამდის (მარტოდ დარჩენილი დოლო ისევ თოკს მიუბრუნდა, გადაიცივა ყულფი, სარკეში იყურება, გადაწყვიტა მაკიაჟის განახლება) თავშესაფარში?... რა სისულელეა — მე მოხუცთა თავშესაფარში (მაკიაჟი დაამთავრა, კმაყოფილია საკუთარი გარეგნობით, თოკიც თითქოს მოუხდა, მოკლე წერილი დაწერა... სკამზე შედგა... უცებ ჭექა-ქუხილი გაისმა, ოთახში ქარი შემოიჭრა, ქაღალდები ააფრიალა, ეტყობა ფანჯარა გაიღო და... ისმის ბავშვის ხმა. ბავშვი არ ჩანს, ხმა კი სხვადასხვა მხრიდან ისმის, ხან თითქოს ვიღაც გვერდით მოუჯდა დოლოს და თავზე ხელი გადაუსვა).

ბავშვის ხმა — რატომ გინდა თავის მოკვლა?

დოლო — ვინა ხარ?...

ბავშვის ხმა — ჯოჯონეთში გინდა მოხვდე?

დოლო — არა.

ბავშვის ხმა — რატომ იკლავდი თავს? არ მოგწონს აქაურობა?

დოლო — შენ მოგწონს?

ბავშვის ხმა — ზევიდან ლამაზი ჩანდა.

დოლო — ზევიდან?

ბავშვის ხმა — დოლო!

დოლო — ჩემი სახელი საიდან იცი?

ბავშვის ხმა — დოლო!

დოლო — შეუძლებელია...

ბავშვის ხმა — შეუძლებელი? რა არის შეუძლებელი?

დოლო — არა, არაფერი, ე. ი. ზევიდან ლამაზია?

ბავშვის ხმა — მე მომეწონა!

დოლო — გაზაფხულზე უფრო ლამაზია, როცა ბუნება იღვიძებს.

ბავშვის ხმა — რატომ არ გინდა თავშესაფარში?

დოღო — რა ვიცი, მერიდება.

ბავშვის სმბ — მეც წამოვალ შენთან ერთად, შენთან ვიქნები.

დოღო — მოდი ახლა და დაუწყე სვეწნა — გთხოვო მიმილოთ, ქმარი გამეძვტა, შეიღებმა მიმატოვეს...

ბავშვის სმბ — მავ უხერხულობას ავაცილებ, უკვე სამო ივება აქა ხარ.

ღვამ შექსპირის „მეფე ლირს“, კარგი პიესაა?

დოღო — ძალიან.

სადაღვ ვაქრა საძინებელი და ჩვენ მოხუცთა თავშესაფარში ვართ. სცენა წარმოადგენს მოხუცთა თავშესაფრის ეზოს, ეზოში სცენა „ნიჟარა“ დგას, სცენის „სცენაზე“ დეკორაციის დეტალებია, ეს არის ის, რაც მოახერხეს მოხუცმა „მსახიობებმა“.

შემოდის ქუჩის მუსიკოსი, ვახსნა ვიოლინოს ბუდე, ძირს დაღო, რამდენიმე მონეტა ჩააღღო და დაკვრა დაიწყო. მუსიკოსი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზეა. იგი ხან თავისთვის უკრავს, ხან თავისებურ აკომპანემენტს უკეთებს სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას.

(შემოდინ შაკო და კლარა).

შაკო — გამარჯობათ ქალბატონო დოღო.

დოღო — გამარჯობა (გაკვირვებულია იმით, რომ იცნობს შაკოს) თქვენი სახელი შაკოა, სომ?

შაკო — მეგობრებისთვის შაკო, სხვებისთვის შავლეგ.

დოღო — ჩვენ მეგობრები ვართ?

შაკო — რა თქმა უნდა.

დოღო — (ფრთხილად) შაკო, ეს მოხუცთა თავშესაფარია?

შაკო — მეკაიფებით ქალბატონო დოღო?

დოღო — (იცინის) გეკაიფებით... შაკო!

შაკო — ღიას!

დოღო — (დაბნეულობა უფრო შესამჩნევი ვახდა) დღეს რეპეტიცია გვაქვს?

შაკო — როგორ არა, როგორ არა... ოღონდ... (გაკვირვებული უყურებს დოღოს) არ გცივათ ქალბატონო დოღო?

დოღო — (ახლაღა შეამჩნია, რომ ღამის პერანგის ამარა დგას) ვაიმე!... უკაცრავად, ეს როგორ მომივიდა...

შაკო — არა უშავს, რა მოხდა მერე... ასაკი...

დოღო — რა შუაშია ასაკი, რამდენი წლის გგონივარ? უყურე ამას?!.. (ვარზის გადასაცმელად, უცებ შეჩერდა, თითქოს რაღაცას მიხვდა) ტყუილია!

შაკო — რა არის ტყუილი?

დოღო — (მიუხანლოვდა) აბა ხელი ჩამომართვი!

შაკო — რატომ? (ხელი გაუწოდა) აბა! (დოღო ფრთხილად ართმევს ხელს, იმედი აქვს, რომ ახლა გამოეღვიძება, მაგრამ არაფერი არ შეიცვალა).

დოღო — მამატიეთ.

(ვარზის გადასაცმელად. დოღო შემობრუნდა. შაკოსა და კლარას შორის მუნჯური დიალოგი გაიმართა, კლარა მხოლოდ მუნჯურად ლაპარაკობს, ხოლო შაკო მუნჯურის გარდა ტექსტის ნაწილს სმამაღლაც ამზობს).

შაკო — დღეს სადილად კატლეტები შეწვი!

კლარა (უემყოფილოდ) — რატომ? დღესასწაულია?

შაკო — ასეა საჭირო, მე მგონი დღეს მოდის ის.

კლარა — ხორცი არ მიყიღია.

შაკო — (აძღვეს ფულს) აბა ფული და იყიდე (შაკო მიდის ტელეფონ-ავტომატ-

თან, ხსნიის ავტომატს, შიგ ფული არ არის, მიმართავს კლარას) — რა ხდება, არა-  
ვინ არ ხმარობს ტელეფონს?

კლარა — რეკავენ, ფული რატომ არ არის, არ ვიცი.

შაქო — რას შვრებიან მოხუცები, რამეს სომ არ აპირებენ?

კლარა — არ უნდათ გადასვლა.

შაქო — მაგათ შევეკითხები...

კლარა — ამაღამ მოხვალ ჩემთან?

შაქო — ჰო. (კლარა გადის, შემოდის ანიკო ცოცხით და ვედროთი) ანიკო!

ანიკო — ბატონო!

შაქო — ალაგებს სომ? სო არ გიჭირს?

ანიკო — არა, რას ბრძანებთ.

შაქო — ჰოდა ეგრე, დალაგე, დღეს სტუმარს ველოდები, თუ მოიცალა  
(პაუზა), შენ არსად არ გაგიშვებ, სო გინდა აქ დარჩენა? (ანიკო თავს უქნევს) ჰოდა  
შენ აქ დავტოვებ, არ ინერვიულო (შაქო გადის, შემოდის გოგი, სიგარეტს ეწევა,  
ანიკო ეზოს ალაგებს).

ბოზი — გამარჯობა.

ანიკო — (შეკრთა) როგორ შემაშინე, როდის შემოსვები?...

ბოზი — გამარჯობა ვითხარი.

ანიკო — გაგიმარჯოს...

ბოზი — ანიკო... რა მიწა კკითხო, მოიხედე აქეთ (ანიკომ შეხედა, გოგი და-  
წინებით უყურებს), ადრე, იქ... გარეთ, სო არ ვინცნობდით ერთმანეთს?

ანიკო — (განაგრძობს ეზოს დაგვას) არა.

ბოზი — არა? აბა რატომ მეცნობი?...

ანიკო — რა ვიცი?!

ბოზი — მე სახეები არ მაგიწოდებ... კარგად მახსოვს შენი სახე, ოღონდ საი-  
დან მახსოვს, ვერ გავიხსენე.

ანიკო — (გოგის დაწინებული მშერის გამო დაიძაბა) რა ვიცი აბა?!

ბოზი — ანიკო, აბა გაიღიმე!.. გაიღიმე რა?! გთხოვ (ანიკო ცდილობს გაიღიმოს)  
არა, ის სხვა იყო... არა უშავს გავიხსენებ... იქ, გარეთ, რას აკეთებდი? ვინ იყავი?

ანიკო — გარეთ? დაზღაგებული ვიყავი... შენ?

ბოზი — რა მე?

ანიკო — შენ ვინ იყავი იქ, გარეთ?

ბოზი — (დაიბნა) მე? მე ისა... (ხმა აუწია) რაში გაინტერესებს? გეტყვი... ბუ-  
ლალტერი ვიყავი... ჰო, ბულალტერი ვიყავი... ქარხანაში, რატომ მკითხე?

ანიკო — ისე. რატომ აწერვიულდი?

ბოზი — მე? აწერვიულდი? ევლა მაკლია... რა მაქვს საწერვიულო. აწერვი-  
ულდი კი არა... რაღაცნაირად მკითხე, გეგონება რაღაცას ეჭვობდე... (პაუზა) ანი-  
კო, დღეს მოდიანო, სო არაფერი გაგივია?

ანიკო — რა ვიცი აბა?!

ბოზი — დღეს არის რეპეტიცია?

ანიკო — არის.

ბოზი — რად უნდათ რეპეტიციები? მაინც უნდა გაგვეარონ აქედან. კაბარეს  
ხსნიან და იმას, ერთიკულ თეატრსო...

ანიკო — (დარწმუნებით) ვერ გაგვეყრიანო...

ბოზი — ვინ ამბობს მაგას? დოლო? მაგას თუ შეეკითხებიან... რა უნდა ვერ  
გავიგე, გაჭმევენ, გასმევენ, გვილიან, გირეცხავენ, ხანდახან საჩუქრებსაც გჩუქნიან,  
ეგ კიდე რაღაც ინტრიგებს აწყობს, ეს საექტაკლიც მაგითომ მოიგონა, საინტრიგა-  
ნოდ, ბომბებს ვისფრითო... რა ბომბებს ვისფრითო?!

ანიკო — მართლა ბომბებს კი არ ვისფრითო...

გოზი — ვიცი! (პაუზა). შაკო რას გეუბნებოდა წელან, ლავტოვები?

ანიკო — ჰო!

გოზი — ჰო?.. ძალიან კარგი, (სიგარეტი გადაადგო) მე ჯერ არაფერს არ მეუბნება.

(შემოდის კლარა).

კლარა — (რასაკვირველია მუნჯურად) — აბა აიღე სიგარეტი! ვერ სედავ ქალი ალაგებს?...

გოზი — ნეტა ერთი შენ ვინ გკითხავს, (იღებს სიგარეტს) ანიკო, კლარა მართლაც შაკოს ბოზია?

ანიკო — (უხერხულად იშუშნება) რა ვიცი აბა?!

გოზი — (კლარას) კლარა, შაკოს ბოზი ხარ? (იციის).

კლარა — წამოდი მომეხმარე, კარტოფილია გასათლელი.

გოზი — მოედევარ, ანიკო, თუ გამიხსენო — გამახსენე, კარგი?!

ანიკო — გაგახსენებ.

(ანიკო მიდის იქვე მდგომ ტელეფონ-ავტომატთან, აქეთ-იქით მიისვლავს, შემდეგ ჩაუშვებს მონეტას, რომელსაც ძაფი აქვს გამოშპული, კრეფს ნომერს, ისმის ზუმერის ხმა, ვიღაცამ ყურმილი აიღო, ანიკომ სწრაფად ამოაძრო ჩაყლაპული მონეტა).

ქალის ხმა — გისმენთ! ალო?!... გისმენ!!!... ვინა ხარ, ხმა ამოიღე... მაგიჟებ არა? მაეჭვიანებ ხო? ვაი შენს პატრონს...

(წვეტილი ზუმერი, ანიკომ ყურმილი დაკიდა, დაგვა განაგრძო, შემოდის ქეთი).

ქეთი — ანიკო, მე არავის ვუკითხვიარ?

ანიკო — არა.

ქეთი — (გაოცებული) რატომ? (რეკავს ტელეფონზე) ანიკო ჩემების ნომერი არ გასსოვს?... 34-41... და?...

ანიკო — არ მახსოვს.

ქეთი — აბა როგორ დავრეკო? (სატირლად მოემხადა, შემოდის აფორიაქებული რუსიკო, რომელიც ქეთის ეძებს).

რუსიკო — (დაინახა ქეთი. როგორც ბავშვს ისე ტუქსავს) სად გაიპარე? ნახევარი საათია გეძებ... შენ ისა გაქვს... რა ქვია?... ისა... გამახსენე...

ქეთი — (ელიმება) სკლეროზი?

რუსიკო — ხო, სკლეროზი, ტაკ შტო ფრთხილად იყავი, ერთხელაც დიკარგები და მორჩა...

ქეთი — რუსიკო, აბა თქვი აა!

რუსიკო — აა!

ქეთი — ტლაკში ქვაა!... (იციის, ძალიან კმაყოფილია).

რუსიკო — სულელი, უზრდელი... თინიკო!

ქეთი — (უსწორებს) ქეთი!

რუსიკო — შტო ქეთი?

ქეთი — ქეთი, თინიკო ვინ არის?

რუსიკო — ბალშია რაზნიცა, შტო ქეთი, შტო თინიკო. (ჩაფიქრდა) რა მინდოდა? ხო... ქეთი, ფისი გინდა?

ქეთი — (ჩაფიქრდა) არ ვიცი.

რუსიკო — წამოდი. (გადიან, ანიკომ უცებ შენიშნა სანდრო, რომელიც როდის შემოვიდა არ ვიცი, სანდრო ცოტა დაბნეული ისელება აქეთ-იქეთ. ასაკზე მეტად გამოიყურება, ხელები უკანკალეზს, უხერხულად გრძნობს თავს ახალ გარემოში).

ანიკო — გამარჯობა!

სანდრო — (ჩახლეჩილი სმით) გაგიმარჯოთ...

ანიკო — (იცნო, გაუხარდა) მაპატიეთ, თქვენ ის არა ხართ? ისა... სანდრო ისა ხართ?

სანდრო — ისა ვარ.

ანიკო — (გაკვირვებული) მერე?... აქ რატომ?... საიდან?... როდის მობრძანდით?

სანდრო — (ვერ ვიტყვი, რომ სიამოვნებს ეს საუბარი) დღეს... ახლა მომიყვანეს...

ანიკო — ძალიან კარგი, ძალიან სასიამოვნოა... აბა ვხურავთო... (ხელს უწვდის) ანიკო.

სანდრო — სანდრო. (პაუზა) 25-ე ოთახი სად არის?

ანიკო — მე-2 სართულზე, ხელმარცხნივ მესამე ოთახია, 27-ე აწერია, მაგრამ სინამდვილეში 25-ეა... რა კარგია, რომ აქა ხართ, ჩვენ აქ სპექტაკლს ვდგამთ. მიიღებთ მონაწილეობას? მალე პრემიერა გვექნება... თუ მანამდე არ გავკყარეს აქედან.

სანდრო — ვინ უნდა გავკყაროს?

ანიკო — (საიდუმლოდ) ყიდიან ამ სახლს, ყიდიან თუ ყიდულობენ კარვად ვერ გავიგე... კაბარედ უნდათ გადააკეთონ თუ ეროტიკულ თეატრად.

სანდრო — ე. ი. მეორე სართულზე, არა?

ანიკო — დიას, მეორეზე, ხელმარცხნივ მესამე კარია, 27-ე აწერია, მაგრამ სინამდვილეში 25-ეა. (სანდრო გადის, ანიკომ თვალი გააყოლა, ამოიხსრა) როგორ დაბერებულა?! (შემოდის ელეგანტურად ჩაცმული დოღო).

დოღო — ანიკო! (ანიკომ ცოცხი ხელიდან გააგლო), ანიკო მე რა გითხარი? გამაგებინე რატომ აკეთებ ამას, რატომ?

ბამშვიის ხმა — რატომ უყვირი?

დოღო — (ტონი შეიცვალა) შენ აქ, დამლაგებელი აღარა ხარ, შენ როლზე იფიქრე, თავშესაფარს ყავს დამლაგებელი და ის მიხედავს ამ საქმეს.

ანიკო — აღარ ყავს.

დოღო — აღარ ყავს?

ანიკო — გაუშვა შაკომ...

დოღო — რატომ გაუშვა?

ანიკო — არ ვიცი, მითხრა შენ დალაგეო...

დოღო — შენც ალაგებ.

ანიკო — ვალაგებ, რა მოხდა მერე, ორმოცი წელი ვალაგებდი, რაღა დამრჩა, ერთი ორი წელიც დავალაგებ და... რომ არ დავალაგო გამიშვებს... სად წავიდე?

დოღო — გითხრა გაგიშვებო?

ანიკო — არ უთქვამს, ვიცი. დოღო, დღეს მოდიანო, მართალია?

დოღო — არ ვიცი, ვნახოთ.

(შემოდის არკადი, მე მგონი რუსია, მაგრამ მაინცდამაინც არ ჰგავს რუსს, აქცენტის ისეთი აქვს, ცოტა ქართული).

არკადი — Добрый день Додо Николаевна!.. გამარჯობა ანიკო!

დოღო — გამარჯობა არკადი.

ანიკო — გამარჯობა.

არკადი — (უკმაყოფილოდ) Значит все-таки Лира ставим да?.. Не лучше Ричарда поставить или Макбета?.. Полетели бы головы направо и налево.

დოღო — Чьи головы?

არკადი — Вы мне дайте Ричарда, головы я сам найду (Relays) Додо Николаевна, нельзя мне тоже участвовать в нашем спектакле?

დოღო — Ну как ты Аркадий у нас будешь играть? Мы по-грузинский, ты по-русский?

არკადი — Додо Николаевна...

ანძომ — (აწყვეტილებს) Не приставай Аркадий...

არკადი — შენ არ გეკითხები... Додо Николаевна, а не может быть так, чтобы один из этих князей был русским?

დოდო — Нельзя Аркадий!

ანძომ — Аркадий уйди.

არკადი — დაცხნარდი ანიკო, Додо Николаевна, этот князь — как его, Глостер, он не может быть русским?

დოდო — (კატეგორიულად) Нет!

არკადი — (წავილა, უცებ მობრუნდა) Ну ладно, пусть будет так — Глостер не русский, а русскоязычный!

დოდო — Ар-ка-дий!!!

ანძომ — Аркадий, уйди.

არკადი — А Кент?

ანძომ — არკადი, თავი დაანებე. აქ დაიბადე, აქ გაიზარდე, გესწავლა ქართული.

არკადი — ღვერ ერტი, აკ არ დაიბადე. В 21-м когда отец вас освобождал...

ანძომ — От кого освобождал?..

არკადი — От меньшевиков, мне тогда три года было. Ему на Татьяновской дали квартиру, потом эту улицу переименовали на 25 февраля, потом на 26 мая, а сейчас Товстоногова და მე და დედამეზი ჩამოგვიკვანა, მერე რუსული სკოლა, ეზოში კურდები, სომხები, ვერც კარტული ისტავლე და რუსულიც Почти дагаვეცხდა (იმედგადაწურული) Нельзя значит?

დოდო — Нельзя!

არკადი — რო გეკითხოტ у нас демократия!

დოდო — При чем демократия! ეს ინგლისია. Средние века! რა უნდა იქ რუსს, რა?...

არკადი — (გაოცებული) Что за страна, ни одного русского!.. (გადის ერთობ ნაწყენი, შემორბის რუსიკო).

რუსიკო — თინიკო არ გინახავთ?

ანძომ — თინიკო თუ ქეთი?

რუსიკო — ჰო ქეთი, ქეთი... არ გინახავს?

ანძომ — არა.

რუსიკო — მაგას ისა აქვს... რა ქვია? ისა... ეტო ნუ... სკლეროზი!... საშინელება... (გაიქცა, ისევ მობრუნდა) დღეს მოდიანო, მართალია? ერთიკულ თეატრს ხსნიანო, მართალია?

ანძომ — არ ვიცი.

რუსიკო — რა ვქნა, შინაურულად ვიყო თუ გამოვიცვალო? ქეთი არ გინახავს ა, ჰო გეითხე... (მიდის, ბრუნდება) რა მიბასუხე, არ მასხოვს.

ანძომ — არ მინახავს. (რუსიკო გადის) დოდო, იცი ვინ მოიყვანეს აქ?

დოდო — ვინ?

ანძომ — ის... ბევრ კინოშია გადაღებული, ქალები გიჟდებოდნენ, სანდრო ისა... გვარი დამავიწყდა.

დოდო — მსახიობია?

ანძომ — ჰო, მსახიობი, როგორ დაბერებულა, (პაუზა) დოდო!

დოდო — რა იყო ანიკო?

ანძომ — (საიდუმლოდ) ვუშინ შაკოს სტუმრები ჰყავდა, გადაწყვეტილია ამ სახლის საქმე, გაყიდეს... თუ იყიდეს... საბუთებს აფორმებენ.

დოდო — ვინ გითხრა?

ანძომ — (აჭეთ-აჭით ისედება) შაკოს კაბინეტს ვალაგებდი, შემოვიდნენ, გადიო... მისაღებში ველოდებოდი... მესმოდა... შაკომ დამიძახა, შამანურები მომატანინა, იქეიფეს. თვის ბოლოს გავიყვან ამათ აქედანო, დაპირდა.

დოდო — სად გაეყვანო?

პანიკო — ერთაწმინდაში, იქო, პიონერთა ბანაკი რო იყო. ესენი ეუბნებოდნენ, რომ ბანაკი თითქმის აღარ არსებობს, დანგრეულიაო, შაკო ეუბნება — ნიჩევი მივ-  
სედავთო, გაყიდეს თუ იყიდეს ვერ გავიგებ.

ბავშვი — (დოდოს) ნუ გეშინია, ვერსად ვერ გავყრიან.

დოდო — ნუ გეშინია, ვერსად ვერ გავყვრიან, ჩალით აღარ არის დახურული  
ქვეყანა.

(შემოდის მოხუცი „მსახიობები“, რუსიკოს ქეთი უპოვია და ახლა ხელი-ხელ  
ჩაკიდებულა დადიან, ზოგი ტექსტს, ზოგი მიზანსცენებს იხსენებს)

პანიკო — დოდო! მართალია ეროტიკულ თეატრს ხსნიანო? მაგის დედა ვა-  
ტირე, თუ თეატრს ხსნიან, ჩვენ რად უნდა გავყვარონ, ჩვენ რა, ვერ ვითამაშებთ  
თუ რა.

პრპადი — Да, да შენ იტამაშებ, იტამაშებ, ტიტველი. იცინის Ну, дает  
деревня, გომი!

პანიკო — ტიტველი რათა კაცო... დოდო, (დოდო პიესას ათვალეირებს, არ  
აქცევს ვანიკოს ყურადღებას) დოდო შეიძლება რო, კონცერტში მე რო ლექსები წა-  
ვიკითხო.

დოდო — ეს კონცერტი არ არის.

პანიკო — რაც არი, შეიძლება? შენ რო ამბობ ბომბიო, აი ნახე — „მამას  
გუყვარვართ შეილები, მამა არ გეახსოვს შეილებსა...“

ქეთი — (პანიკაში) დოდო მართალია?

დოდო — რა არის მართალი?

ქეთი — დღეს მოდიანო... მალე გავყრით ამთ აქედანო.

დოდო — ვინ ვითხრა?

ქეთი — ამბობენ.

დოდო — (ბავშვს გადახედა, რომელსაც ვერავენ ამჩნევს) ვერავენ ვერსად ვერ  
გავეყვანს.

ქეთი — ჩემებს უნდა დავურეკო, ბოლო ორი ციფრი არ გახსოვთ? 34-41  
და?

პანიკო — (მორიდებით) დოდო, პასუხი ვერ გავიგებ, შეიძლება რო, მე რო  
ბომბები წავიკითხო?

დოდო — არ შეიძლება!

პანიკო — (უკმაყოფილოდ) რატომ?

დოდო — იმიტომ! დამაცადე თუ კაცი ხარ.

გოგი — რატომ არ ვიწყებთ?

დოდო — დავიწყებთ.

გოგი — ჩვენ მზად ვართ, მუსიკით გავდივართ?

დოდო — პო.

რუსიკო — დოდო, რა ვქნა „რესნიცებს“ არ მოგვიტანენ? გრიმი არ გვინდა?  
ცოტა არ უნდა გავახალგაზრდავდეთ?

დოდო — იქნება, ყველაფერი იქნება. ისე აქ ასაკი არაფერ შუაშია, ეს პი-  
რობითობა კარგიც კია, აქ არის მთავარი ბომბი ჩადებული.

პანიკო — რატომ არ ვიწყებთ დოდო?

დოდო — კაკოს ველოდებით, ტექსტი გაიმეორეთ...

რუსიკო — დოდო, მართალია? მართლა გვყრიან აქედან?

დოდო — არა, ნუ პანიკოვრობ! ვერ გავყვრიან.

პანიკო — დოდო ყური დამიგდე, აი ამას რო ვამბობ — „იზუზუნე და  
იქროლე ქარო, სო შეიძლება, რო აქ დავამატო — რაც მოგივა დავითაო, ყველა შე-  
ნი თავითაო! სო მაგარია? სო არი ბომბი?

დოდო — (ძლივს იკავებს თავს) ვინ უნდა თქვას ეგ?

ვანისკო — მეფემ... ლირმა... რო გააგდეს რა... მიხვდა რა... რო... და

მოვივა დავითაო...

დოდო — (აფეთქდა) ვანიკო! არ გამაგიგო! რა უნდა თქვას ლირმა? რა, შექ-  
სირს უსწორებ? იმას ვერ იმასსოვრებ რაც გიწერია, არ ვიცი როგორ შევამოკლო  
ტექსტი და შენ ამბებ?

ვანისკო — (ნაწყენი) ბოდიში... დავიწყო?

დოდო — არა, მოვიდნენ ყველანი.

ვანისკო — (საიდუმლოდ) დოდო, თუ მართლა დაგვიბირეს გაყრა, ერთი აზრი  
მაქვს... მერე გეტყვი, დღეს იზუსუნედან დავიწყოთ რა?!...

დოდო — (აენთო) არა, ეგ რეზულტატური სცენაა... მანამდე უნდა მივიდეს  
ლირი, იქ უკვე გიყია, მანამდე დიდი გზაა... რამ გააგოჟა, გასცა, გაიღო ყველაფერი,  
რაც გაჩნდა, ბედს ეთამაშება, ბედისწერას იწვევს ღუელში, მარცხდება, გვიან აე-  
ხილა თვალეზი, გვიან მიხვდა... დააგვიანა.

ვანისკო — მეც მაგას ვამბობ, მიხვდა და... რაც მოვივა დავითაო...

დოდო — (ყვირის) სად არის კაკო?

ვანისკო — რად გვინდა კაკო? აქ არა ვარ?

დოდო — გვინდა, მერე იმას ცალკე ხომ არ ავუსსნი ყველაფერს.

ვანისკო — დოდო, მაინც არაფერს ვაკეთებ და აბა ეს ბომბი ნახე რა?!

მამი — (ტელეფონზე რეკალდა) ჩემიანების ტელეფონის ნომერი ხომ არ გახ-  
სოვთ ვინმეს? 34-41 და?... ბოლო ორი ციფრი აღარ მასსოვს.

(შემოდის კაკო)

დოდო — რატომ ვაგვიანებთ?

მამი — (აღშფოთებული) სულ შენ უნდა გელოდოთ?

რუსიკო — კარგი რა კაკო, კარგი რა?

ვანისკო — რა არი ძმაო, ეგრე შეიძლება? (ვანიკო გაკვირვებულია რატომ არ  
ენხუება დოდო კაკოს).

ბობი — (შეშინებულს გამოუღვიძა) ააა!... არა!... არ მინდა!... რა გინდათ ჩემ-  
გან, რა!... მე რა შუაში ვარ... მე ვინ მეკითხებოდ... (მოსუცები გარს შემოეხვივნენ,  
აწყნარებენ, გოგი მიხვდა, რომ ეს კომპარი სიზმარში იყო) ველარ დამიძინია... სულ  
ერთი და იგივე სიზმარი მესიზმრება.

ბაპო — მეც კაცო, სულ ვერ ვიძინებ... ათი წუთი, რომ ჩამეძინოს, ვიღაცა ჩა-  
მწურჩულებს — ფისი-ფისი, ფისი-ფისი... და შეიძლება გამეპაროს... აბა! შენ რა  
დაეგისიზმრა?

ბობი — (მთლად გამოფხიზლდა) მე? არაფერი, რა გინდა, რას შემომიჩნდი?...  
არაფერი არ დამსიზმრებია...

ბაპო — დაჯექი, დაისვენე.

(გოგი ჯდება, მაგრამ ისევ წამოვარდება)

ბობი — არა, არა!... რომ დავჯდე, ჩამეძინება და მერე...

ბაპო — მე მგლოდებოდი? შაკო შემხვდა, რეპეტიცია არ იქნებაო.

დოდო — რატომ?

ბაპო — მეც ეგ ვკითხე, რატომ-მეთქი? არ არის შენი ტრაკის საქმეო.

მამი — უზრდელი.

რუსიკო — ვირი.

ბაპო — დიას, უზრდელი, ჯერ ვიფიქრე დავარტყამ-მეთქი, მერე ვიფიქრე ამ  
ვირს ვერ მოვერევი-მეთქი, მერე ვიფიქრე, რალაცას ისეთს ვეტყვი გული გაუსკდე-  
ბა-მეთქი, ისეთი ვერაფერი ვერ მოვიფიქრე და... (მრისხანე სახე მიიღო) აი ასე  
შევედღე და წამოვედი. იქნება რეპეტიცია? მე ვითამაშო?





მანიკო — (აყვირდა) რათა კაცო, ყოველდღე შენ სომ არ უნდა ითამაშო, იმეორე რიგი აღარ არი? ხო ვთქვით არა?! ჯერ შენ, მერე მე, ჯერ შენ, მერე მე... კატეგორი რა?

ბაპო — (ყასიდალ) კი ბატონო, კი ბატონო, შენ ითამაშე. მიდი დაიწყე.

ლოლო — არა ვანიკო, შენ ჯერ უყურე და ტექსტი დიმიხსოვრე, კაკო შენ დაიწყე.

მანიკო — სულ ეგრეა რა... ვიცი უკვე ტექსტი... აჰა — „იზუზუნე და იქროლე ქარო...“

არპაღი — Каждый раз одно и то-же, კარგი რა, ვანიკო.

მანიკო — ნეტაი ერთი შენ ვინა გკითხავს?

არპაღი — მეც არ მატამაშებენ... Что стреляться из-за этого? მიდი კაკო დაიციხე.

მანიკო — არკადი, შენ ცოტა ჭკვიანად იყავი თორე... (კაკოს) ბიჭო, კი არა მწყინს, მაგრამ ეგრე ძმად არ შეიძლება, კი არა მწყინს, ისე რა... რო... არ შეიძლება ეგრე (ვერ წყნარდება).

ლოლო — დავიწყეთ!

ბაპო — დავიწყეთ, მაგრამ, ვანიკო მე არაფერ შუაში არა ვარ... ეგ რასა გავს იცი? ის ანეგდოტი როა, გურული და სვანი ხეზე რო სხედან და.

მეტი — ვაიმე, დაიწყეთ რა.

(შემოდის კლარა)

ლოლო — რა გინდა კლარა?

კლარა — (მუნჯურად) არაფერი ვააგრძელებ.

ბაპო — ვანიკო!

მანიკო — (ნაწყენი) რა გინდა ძმად? ჰო გინდოდა თამაში არა? მიდი ითამაშე... არა მწყინს, არა.

ბაპო — (შემრიგებლურად) ვანიკო, თუ შემეშალოს, მიკარნახე, სო?!

მანიკო — სხვაგან რო შევეშალოს, იქაც მე გიკარნახო?

რუსიკო — (ლამის ატირდეს) ვაიმე დაიწყეთ რა.

ბაპო — რა გინდა ვანიკო? ხო ვითხარი, თუ გინდა შენ ითამაშე, მე არ მეწყინება.

მეტი — კარგით რა, დავილაღე, დავიწყეთ რა?!

გოგი — დოდო, გაყარე ორივე, სულაც მე ვითამაშებ მეფეს.

მანიკო — მე რა, მწყინს რო, მე ეგ კი არა მწყინს.

არპაღი — Да не интересно нам гетчинс თუ არ გეტჩინს, სელს გვიშლი, დაცხნარდი!

მანიკო — ეე, მე რას მაწყნარებთ ვერ გავიგე, წყნარად არა ვარ?

ლოლო — (სივარეტს მოუკიდა) იდიოტი ვარ, ნამდვილი იდიოტი. რამ მაფიქრებინა, რომ თქვენთან შეიძლება სპექტაკლის დადგმა („მსახიობები“ გაჩემდნენ, მიხედნენ, რომ დოდო სერიოზულად გაბრაზდა).

ბავშვის სმა — დაწყნარდი.

ლოლო — შენი ბრალია, რას მომათრიე აქ? (უცებ დოდოს კლარას იქ ყოფნამ შეუშალა ხელი) რა გინდა კლარა?

კლარა — (მუნჯურად) შაკომ რეპეტიცია არ დაიწყონო. ასლა ახალგაზრდები მოვლენ, სალამოს დისკოთეკა აქვთო, სცენა უნდა მოაწყონო.

ლოლო — (ვერ ხვდება რა თქვა კლარამ) გაიგეთ ვინმემ რა თქვა?

ბაპო — მგონი შეწყვიტეთ რეპეტიციაო.

ლოლო — კლარა, თავი დაგვანებე.

გოგი — იჩხუბებს შაკო.

მეტი — შაკო ვინ არის, მე ვიცნობ?

მანიკო — იჩხუბებს თორე, არავის არაფერი არ...

რუსიკო — (აწყვეტინებს) ვანიკო!

დოდო — კაკო, დაიწყე, რას ელოდები?

ბბბ — თქვენ გელოდებით, საიდან დავიწყო?

დოდო — ვიდრემდე მოვლენ... (პაუზა) კლარა რა ვინდა? (გაბრაზებული კლა-

რა გადის).

ბბბ — ვიწყებ (პაუზა, კაკო ემზადება) ვიდრემდე მოვლენ...

დოდო — რატომ ვიდრემდე?

ბბბ — აბა როგორ?

დოდო — ვიდრემდე.

ბბბ — ვიდრემდე მოვლენ... არა? ვიდრემდე მოვლენ... არა? ასე, რომ დავიწყო — „სანამ აქ მოვლენ, ჩვენს დაფარულ განზრახვას ვიტყვი, მომართვით მე აქ სამეფოსა ჩემისა რუკა“.

ვანიკო — (უსწორებს) ჩვენისა!

ბბბ — რა ჩვენისა?

ვანიკო — პო ჩვენისა (კითხულობს) „მომართვით მე აქ სამეფოსა ჩვენისა რუკა...“ მა.

ჩემისა რა თქმა არი, ხო არ გავაგრძელო დოდო?

ბბბ — (სწრაფად აგრძელებს) ისმინეთ ჩემი, მე სამეფოს სამ ნაწილად ვყოფ...

(ვანიკო სმამალა კარნახობს) ვანიკო, ჩუმად, რა?

რა!?

ვანიკო — მიკარნახეო, შენ არ მთხოვე?

ბბბ — თუ შემეშალს მეთქი, შემეშალა?

დოდო — ყავას ვერ მომიტანთ?

გოგო — დავამთავროთ რეპეტიცია.

დოდო — ჩუმად, ვაგრძელებთ.

ბბბ — სად ვიყავი ვანიკო?

ვანიკო — სამად რო ყოფ სამეფოს, ვერ გავიგე რა... სულელია ეს ღირ? ყველაფერი როგორ აძლევ შე ვირიშვილო? შენთვის არაფერი არ უნდა დაიტოვო? არა და თუ სულელია, მეფე როგორ გახდა, თუმცა რა რამდენი სულელია რო... მე რა, ვერე არა ვქენი, რაც მქონდა ხო დავურიგე ვირიშვილებს.

დოდო — ვანიკო დავაცადე.

ბბბ — ვაგრძელებ — მე სამეფოს სამ ნაწილად ვყოფ, რათა ყოველი მასზე ზრუნვა, ფიქრი, მძიმე ნადეველი, სიბერის ჟამსა ჩვენსა თავსა ჩვენ მოვაშოროთ... ვაი!... დოდო ერთი წუთით გავალ სო?

დოდო — გადი, გადი, როგორ უნდა დავამთავროთ თვის ბოლომდე, როგორ.

გოგო — რეპეტიცია დამთავრდა, აბა ავალავით.

ვანიკო — დოდო, მე ხო არ გავაგრძელო? ეგ როდის მოვა, არც კარნახი მინდა, დავიწყო? სად გაჩერდა?... პო, სამად რო გაყო სამეფო, სულელია რა, ვირო: შენთვის არაფერი არ უნდა დაიტოვო?... ვაგრძელებ: (კითხულობს) — სიბერის ჟამსა ჩვენსა თავსა ჩვენ მოვაშოროთ და კისრად დავდევთ უფრო ჭაბუკს ძალსა და ღონეს, ჩვენ კი მოხუნნი, ტვირთასწინილი, ნელ-ნელა გოგვით ვივლით, ვიდრემდე ქვეყნის ჟამთაცვლა სიკვდილს შეგვეყრიდეს... დოდო, ე. ი. ჩვენ პენსიაზე გავალთ და თქვენ იმუშავეთო არა?...

ბბბ — (სწრაფად შემოვარდა) რა მოხდა, ერთი წუთით არ შეიძლება გასვლა? ვანიკო თუ გინდოდა თამაში, ხო ვითხარი, მე არ მეწყინება მეთქი... მიდი, მიდი გააგრძელე.

(რეპეტიცია კვლავ შეწყდა, მოხუცების ყურადღება შემოსულმა ახალგაზრდამ და ხანშიშესულმა მამაკაცმა მიიქცია)

შვილი — აბა რას იტყვი მამი? სო მოგწონს აქაურობა? რას იტყვი მამი? ა?

მამა — ...

შვილი — რა თქვი? რა არი მამი, ნერვიულობ? რა განერვიულებს, კარგი რა, რა მოგივიდა? დაწუნარდი... თუ არ გინდა აქ დარჩენა, წავიდეთ, წავიდეთ?

მამა — ...

შვილი — მამი თქვი რამე რა?... (მამამ ხელი ჩაავლო ხელში) ხელი გამიშვი... რა მოგივიდა კაცო, კი არ გავრბივარ, გამიშვი რა... მოდი აქ დაჯექი... ხელი გამიშვი, გამიშვი ხელი... ხალხი გვიყურებს სირცხვილია, რა გინდა მამი?

მამა — ...

შვილი — სო შევთანხმდით არა? მე წავალ ოთხი-ხუთი წლით... თეიო, შენ აქ დარჩები, დირექტორს უკვე მოველაპარაკე, ყურადღება, ჭამა, სმა, სითბო არ მოგაკლდება. ჩამოვალ და იმ დღესვე გაგიყვან აქედან, რა, არ მოგწონს აქაურობა?

მამა — ...

შვილი — რა ვქნა? მითხარი რა ვქნა? შენ რომ აქ დარჩენაზე თანხმობა არ გეთქვა, არ მოვანერდი კონტრაქტს ხელს, არც ბინას გაყიდდი, რა შეიცვალა? სო იცი, ბინა გაყიდულია, თინიკო და ბავშვები სიმამრს შევტენე, წახვალ იმათთან? — არა! ასლა რა ვქნა, ბინას სო ვეღარ დავებრუნებ, ნახევარი ფული ვალებში წავიდა... არა უშავს ორ-სამ წელიწადში მაგაზე უკეთეს ბინას ვიყიდი.

მამა — ...

შვილი — კარგი ასლა გამიშვი, აღარ მაქვს ამდენი დრო, ოთხ საათზე აეროპორტში უნდა ვიყო, კაცო გამიშვი ხელი... აბა, კარგად იყავი, უნდა წავიდე... პატარა სო არა ხარ? კარგი რა, მამი რა, კარგი რა... მე რა?... მინდა აქ რო გტოვებ? ნახე რა კარგი ხალხია, სო ნახე რა პირობებია, ნეტა მე დამტოვებდეს აქ ვინმე...

მამა — ...

შვილი — ჰო მართლა, კინალამ დამაეიწყა, ფულს დაგიტოვებ, გამიშვი ხელი... გამიშვი ფული ამოვიღო, აბა ასე (ხელი გააშეშვინა, ჯიბეში ფული ჩაუღო), გქონდეს, დაგჭირდება, დირექტორს რაც გინდა მოსთხოვე, დავალბეულია ჩემგან, უარს ვერაფერზე ვერ გეტყვის. აქ თავი სამადლოდ და სამოწყალოდ არ იგრძნო... აბა, წავედი, ნახვამდის, ხუთ თვეში აქა ვარ... აეროპორტიდან პირდაპირ აქ მოვალ (შვილი მიდის).

ბავშვის სმა — მოიცადე, არ წახვიდე!... ეი!... შენ გეუბნები!... სად მიდისარ, სად?... (შვილი, რომელსაც არ გაუგია ბავშვის სმა, ვადის).

(მოსუცები შემოეხვივნენ მამას).

მომი — (მამას) რომელ ოთახში გავანაწილეს? ჩვენ ადრე იქ, გარეთ სომ არ ვიცნობდით ერთმანეთს?

მამა — ...

ქაპო — დაანებე თავი, თქვენი სახელი?

მამა — ...

მანიკო — არ ინერვიულო, იცი რა კარვავა ვართ აქა?...

მამა — ...

რუსიკო — აქ ძალიან კარგად ვგრძნობთ თავს, აქ რომ არ მოვეყვანეთ, მართლობაში ამომხდებოდა სული.

მამა — ...

მითი — აქ ძალიან მოგეწონებათ, იცით რა კარგი ხალხი ვართ?

მომი — აგე! შაკო მოდის! იმას ეხლა თქვენ გაეცით პასუხი.

არკადი — Не стыдно тебе Гоги такой большой и такой курдгелди.

მომი — Заткнись.

ქეთი — (შეწუხდა) რატომ არ მეუბნებიან ვინ არის შაკო, მე ვიცნობ რუსნიკო — თინიკო...

ქეთი — (უსწორებს) ქეთი.

რუსნიკო — ეგ სულერთია, შენ ისა გაქვს... რა ქვია იმას? ისა... ამას წინათ, რომ გითხარი, ფრთხილად იყავი.

(შემოდის შაკო)

ქეთი — (გასარებული) აა, ამას ხომ ვიცნობ, ეს არის შაკო.

შაკო — გამარჯობათ მეგობრებო, ჩემო კარგებო, ჩემო ძვირფასებო.

არაბადი — Здравствуйте ბატონო შავლეგ!

შაკო — (რატომღაც გაღიზიანდა) არკადი, ჩემს კაბინეტში ტელეფონი რომ ითიშება, რატომ არ აკეთებ, თუ შენ ეს არ გეხება?

არაბადი — Сделаю, ბატონო შავლეგ!

ქეთი — შაკო, აბა თქვი აა.

შაკო — აა!

ქეთი — ტლაკნი ქვაა... (იციინს).

შაკო — ქეთი ბებო, ქეთი ბებო, რა ცელქი ბავშვი იქნებოდით. უკვე გაიცანით ერთმანეთი? ძალიან კარგი (მამას) რა საქმიანობა გეხერხება?

მამა — ...

შაკო — კარგი, კარგი მოვინახავთ რამე საქმეს, თქვენთვის სასიამოვნოს და ჩვენთვის სასარგებლოს. (მხიარულად) აბა, როგორ არის საქმე? რამე პრობლემა ხიდ არა გაქვთ? სულმოუთქმელად ველიდებით, რამე ხომ არ გჭირდებათ?

ბობი — არაფერი, ყველაფერი გვაქვს...

ქეთი — როგორ არ გეჭირდება, გრიმი არა მაქვს, კაბა არა მაქვს.

რუსნიკო — „რუმინა“ გვინდა, „რესნიცები“ გვინდა.

ანნიკო — (ჩუმად) კაბა მეც არა მაქვს.

შაკო — ვაიმე, რა საყვარლები ხართ, თქვენ ხომ აზრზე არა ხართ. იქნება, ყველაფერი იქნება! მოდი ასე ვქნათ, ჩამოწერეთ ყველაფერი, რაც გჭირდებათ და გადმოგიცით, სიტყვა თქვენი, საქმე ჩემი. ახლა კი გააგრძელეთ, მიწა გიყუროთ.

დოდო — შესვენება გვაქვს.

შაკო — რა დროს შესვენებაა, ხუთ წუთში ბავშვები მოვლენ, დღეს დისკო-თეკაა.

ბობი — სტუმრები არ მოვლენ?

შაკო — ვინ სტუმრები? აჰ ისინი? დღეს არა.

დოდო — ხომ შეეთანხმდით, რომ დღეს რეპეტიცია იქნებოდა.

შაკო — მართალი ხართ ქალბატონო დოდო, შეეთანხმდით, მაგრამ დამირეკეს, მთხოვეს, დამევალეს და რა ვქნა?

ბობი — თუ დაგავალეს, რა უნდა ქნათ.

დოდო — (აღშფოთებული) კი არ დაგავალეს, აქირავებთ სცენას. რატომ არ შეგიძლიათ, რომ ასე პირდაპირ გვითხრათ, რომ აქირავებთ, რომ ფულს გიხდიან.

შაკო — დიას, ვაქირავებთ, დიას ფულს გვიხდიან. თქვენ ხომ არ გკონიათ, რასაც ბიუჯეტიდან გვაძლევენ ის გვეუფნის, ან შემოწირულობები? სამი წელია შემოწირულობების ყუთი მიდგას ქუჩაში... იცით რამდენი შემოგვწირეს? — 85 თეთრი... აქედან 20 თეთრი ჩემი იყო. იცით რა მიჯდება ამდენი ხალხის შენახვა, სასმელ-საჭმელი, გათბობა, დენის ფული, წყლის ფული, მომვლევები, ექიმები, წამლები... რა ვქნა, უარი ვთქვა? აგერ ბატონი კაკო, ყოველდამე რომ იფსამს, იმ თეთრეულს გარეცხვა ხომ უნდა? — უნდა. „ბარაშოკი“ უნდა? — უნდა. თეთრეული რეცხვაში ცვდება? — ცვდება... აბა როგორ გინდათ? კაკო ისე, სიტყვაზე ვთქვი.

შაკო — (ქალგებს თვალს არიდებს) რა ყოველ დამე... ერთხელ იყო ეგ ამბავი...

დოდო — როცა შეეთანხმდებით, პირობა აღარ უნდა დაეარღვიოთ იმიტომ, რომ ვიღაცამ ვიღაცას ფული ჩაუღო ჯიბეში.

შაქო — მოიცა, მოიცა... ვინ ვილაცამ ვის ჩაუღო ჯიბეში?... მე ვიღებ რამეს ჯიბეში? მე?

ბაქო — რამდენს ვიხდიან?

ბობი — (შაკოს გადახედა) შენ ვინ გეკითხება, რა შენი საქმეა.

შაქო — რა შენი ტრ... რა თქვენი საქმეა, რას ყოფთ ცხვირის სხვის ჯიბეში? ისევ თქვენ არ გახარჯაუთ მაგ ფულს?

ბრაპდი — Говорите по-русски... Мне тоже интересно, по-грузински я не все понимаю.

ლოლო — ვაგრძელებთ რეპეტიციას.

შაქო — არა რა... ქალბატონო დოდო, გავიდა ხუთი წუთი, ახლა უკვე მოვლენა და... არ მინდა რა უსიამოვნება... დაემათავროთ და სვალ გავაგრძელოთ, თუ ვერ ასწრებთ მომზადებას, გადავწიოთ იქით ერთი-ორი თვით, რა გვეჩქარება? უკეთესა გამოვივია.

ბაქო — რა ყოველ დამე? — ერთხელ იყო... ისიც...

მანიქო — რა ვიცი, თვის ბოლოს გადადიხართო და...

შაქო — მართალია, გადადიხართ, იქ ითამაშებთ, ბუნების წიაღში, იქ არ ჯობია?

ლოლო — (კატეგორიულად) ეს ხალხი აქედან არ წაე!

შაქო — არ წაეა კარგია. არ წაეა და... ეგრე სად არი ძმაო... დაო... თქვენი კი არ არის ეს სახლი.

ბაქო — არც შენია.

შაქო — მართალია, არც ჩემია, მერე მე ვამბობ ჩემია-მეთქი? ქალბატონო დოდო, თქვენთან ცალკე მინდა საუბარი, მერე მნახეთ თუ შეიძლება, ახლა კი მოვრჩეთ.

ლოლო — თქვენთან ცალკე სალაპარაკო არაფერი მაქვს, თუ რამე გნებავთ, აქვე ვთქვათ.

შაქო — (მოთმინებას კარგავს, მაგრამ ცდილობს თავი შეიკავოს) არ გვინდა რა... ქალბატონო დო-დო, არ გვინდა რა მიტინგები. სო აზრზე ხართ რა პატივს გცემთ. თქვენს სპექტაკლებზე ვარ გაზრდილი, მაგრამ იცით რას გეტყვი... არავის, პირადად თქვენს გარდა, არავის არ სჭირდება ეს სპექტაკლი. თქვენ რომ გგონიათ, ბომბებს ამზადებთ აქ, ეგრე არ არი...

ბაპშვი (ლოლოს) — არ აყვე.

ლოლო — (ბაპშვს) დამაცადე... (მოსუცებს) მართო მე მჭირდება? თქვენ არ გჭირდებათ? ამოიღეთ ხმა!...

(პაუზა, მოსუცები უხერხულად იშშუნებიან).

მანიქო — (გაბედა) რას ამბობ დოდო, როგორ არ გეჭირდება...

ბობი — რაში გჭირდება, რაში. ვაგათობს, ვაგაძლობს თუ რა?

ბრაპდი — (ლოლოს, ისე, რომ შაკომ არ გაიგოს) Я с Вами Додо Николаевна.

შაქო — (შემოდის კლარა და ზარს აქლარუნებს) მეგობრებო გთხოვთ სადილზე, კლარას დღეს კატლებები დაუმზადებია თქვენთვის, აბა გთხოვთ... მოზრძანდით (პაუზა) დროზე, ნუ ვავაცივებთ სადილს (მოსუცები ნელ-ნელა გადიან, სცენაზე მხოლოდ დოდო და სანდროა, აგრეთვე მამა, რომელიც კუთხეში ზის და სივრცეში იმზირება, სამივე თავის ფიქრებშია წასული, მარტონი არიან).

ბაპშვი — შეხედე ვინ დგას იქ? (დოდომ სანდრო შენიშნა).

ლოლო — სანდრო!... სანდრო!... (სანდრომ მოსწედა, დააკვირდა, სახეზე ეტყობა, რომ ვერ იცნო დოდო) გამარჯობა სანდრო!...

სანდრო — გამარჯობა?!...

ლოლო — ვერ მიცანი?

სანდრო — როგორ არა, როგორ არა, გიცანით... თქვენ... (იცნო) შეენ?

ლოლო — პო ნე, მე... რას გავხარ შე საცოდავო?

ბავშვი — (დოდოს) რა შეხვედრაა?... ნუ ელაპარაკები ასე.

სანდრო — რას ვგაყარ?

დოდო — მოდი აქ, დაჯექი, აქ ვინ მოგიყვანა?

სანდრო — მეზობლებმა.

(პაუზა)

დოდო — როგორ ხარ?

სანდრო — ვარ რა, ისე რა...

დოდო — სვამ?

სანდრო — არა...

ბავშვი (თავისთვის) — ტყუის.

სანდრო — რითი უნდა დავლიო? (პაუზა) შენ? შენ რა გინდა აქ?

დოდო (ბავშვს გადახედა) — მეე? მე აქ სამადლოდ კი არა ვარ, ფულს ვიხდი...

როდის მოგიყვანეს?

სანდრო — დღეს, სო გინდა არა?!... (იცინის) სად შეხვედით.

(შემოდის კლარა).

დოდო — რა გინდა კლარა?

კლარა — (კლარა ზარს დაუჭლარუნებს) არ მოდიხარ?

სანდრო — ყურს გვივლებს?

დოდო — არა, ყრუ-მუნჯია (კლარა გადის, მოულოდნელად) „ლირს“ ვდგამ,

ითამაშებ?

სანდრო — რაა?

დოდო — ლირს ითამაშებ? შენი ოცნების როლია (ხმას აუწია) ითამაშებ?

ბავშვის ხმა — ითამაშებს, ითამაშებს... ოღონდ ნუ ეცეპი ასე უცებ ყელში.

სანდრო — თავი დამანებე რა?

დოდო — რა, არ გინდა? სანდრო!... შენ რომ ასლა ამ როლზე უარი თქვა?!...

სანდრო — დოდო თავი დამანებე...

დოდო — ასე, გადაწყვეტილია! თამაშობ ლირს, წარმოდგენა არა გაქვს რა მოხდება... ეს იქნება კვიელი... ზომბი!... საზოგადოება გამოფხიზლდება, მისხდება, რომ ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება, არ შეიძლება თვალდასუჭულმა იცხოვრო. მამ ასე, გადაწყვეტილია — თამაშობ ლირს, თუ სულ არ გამოშტერდი, ტექსტს ადვილად ისწავლი, ეს ერთი გქონდა დადებითი, ტექსტს ადვილად იმასსოვრებდი.

ბავშვის ხმა — ნუ ელაპარაკები ასე, გაგმქცევა.

სანდრო — დოდო, ისე ნუ იხამ, აქედანაც გაგმქცე.

ბავშვის ხმა — ხომ გითხარი.

დოდო — შენ ერთხელ უკვე გაიქეცი... მთელი ცხოვრება გადაგყევი შე ლოთო, შე ლოთო „დონ-ჟუანო“... შე „სამაიას“ ლოთო.

ბავშვის ხმა — არ შეიძლება ასე, ყველაფერს გააფუჭებ.

დოდო — დამაცადე... (სანდროს) ჭაობიდან ამოგათრიე, კაცად გაქციე, ვერ დააფასე და გაიქეცი... გაიქეცი და ხომ ხედავ რას დავმსგავსე.

სანდრო — (გაკვირვებული) რას დავემსგავსე?

დოდო — შენ სარკეში არ იყურები?

სანდრო — ვიყურები, მერე?

დოდო — მერე, ვერ ხედავ რას გავხარ? ხელები დიდი ხანია გიკანკალებს?

სანდრო — ხელები მიკანკალებს? (ხელებს წინ წევს) მართლა მიკანკალებს, არ შემინწევია.

დოდო — ლიკა სად არის, მიგატოვა? არა ბიჭო, ჩემსავით მონად დავიდგებოდა, შენ გგონია, არ ვიცი შენი ამბები?

სანდრო — რა ამბები?

დოდო — ყველაფერი ვიცი, ყველაფერი... ვისთან გაიქეცი შე დეკენერატო...

ბავშვის ხმა — რა დროს ეჭვიანობაა.

დოდო — ბიჭები განახლობენ?

სანდრო — ბოლოს ნიკა იყო.

დოდო — როდის?

სანდრო — არ მახსოვს...

დოდო — არ გახსოვს? მაინც, დაახლოებით?

სანდრო — დოდო, მართალი მითხარი, შენ აქ რა გინდა?

ბავშვის ხმა — (სანდროს) რად გინდა ეს გამოძიება, აქ არის და მორჩა, შეირიგე თუ შეგიძლია.

(სანდროს არ ესმის)

დოდო — (ხმას) დაანებე თავი. (სანდროს) შენი ბრალია... ყველაფერი შენი ბრალია!

სანდრო — ეგ ვიცი, თუ რაზე ცუდი მოხდა, ყველაფერი ჩემი ბრალია...

დოდო — ევრეა, ყველაფერი ცუდი შენი ბრალია. უსინდისო კაცი ხარ, ეკონსტი, დაუნახავი... ლოთი „დონ-ჟუანი“.

სანდრო — „სამაიას“ ლოთი...

დოდო — ჰო „სამაიას“ ლოთი, „სამაიას“ ლოთი.

ბავშვის ხმა — უძახე ახლა ლოთი, ლოთი.

დოდო — „სამაიას“ თავზე „ზაბუვალოვიდან“ გამოკათრიე, კაცად გაქციე, არასოდეს არავინ არ გაინტერესებდა, მართო შენი თავით იყავი დაკავებული. ბიჭები ისე შემოგვეცალნენ არც კი გაგივია (დოდო ატირდა, სანდრო შეწუხებულია).

ბავშვის ხმა — იტირე კარგია, შეხედე როგორ მოქმედებს (დოდომ ცრემლები მოიწმინდა).

სანდრო — ეგეც ჩემი ბრალია?

დოდო — შენი ბრალია, ერთხელაც არ დაინტერესებულხარ, რითი ცხოვრობენ შენი შვილები, ნიკამ როდის გნახა არ გახსოვს. იდიოტო, ნიკა ათი თვეა ამერიკაშია.

სანდრო — საად?

დოდო — ამერიკაში.

სანდრო — რამდენი ხანია?

დოდო — ათი თვე, ათი თვე.

(პაუზა)

სანდრო — რატომ?

დოდო — იმიტომ! იმიტომ, რომ მისთვის არასოდეს არავის ეცალა. (შემოდის ვანიკო, ხელში პურის ნაჭერი და კატლეტი უჭირავს).

ვანიკო — დოდო... ისა... მართლა კატლეტები იყო სადილზე... აი, მოვიტანე.

დოდო — ვანიკო, წადი აქედან.

ვანიკო — აიღე, დილიდან არაფერი გიჭამია...

დოდო — (ყვირის) ვანიკო წადი!

ვანიკო — წავედი. (სანდროს დააკვირდა) შენ ის არა ხარ?... ისა ხარ?...

(დოდოს შეხედა) წავედი (გადის).

(პაუზა)

დოდო — შენ რომ მართო შენს თავზე არ გეფიქრა... სამჯერ დაჭრეს ნიკა, ვერც ერთხელ ვერ გიპოვეთ, ხან ძმაცაქებმა, ხან გამველეებმა წაიყვანეს საავადმყოფოში.

სანდრო — დოდო, ეგ ხომ შემთხვევით მოხდა.

დოდო — რა მოხდა შემთხვევით? შემთხვევით დაჭრეს, თუ შემთხვევით ვერ გიპოვეთ.

სანდრო — შემთხვევით ვერ მიპოვეთ.  
დოდო — შემთხვევით არაფერი არ ხდება.

**(შემოდის შაკო)**

შაკო — გამარჯობათ ქალბატონო დოდო.  
დოდო — დღეს არ გვინახავს ერთმანეთი, არა?  
შაკო (სანდროს) — ცოტა ხანს დავგეტოვე, რა (მიხვდა, რომ უცნობი სახეა)

თქვენ ვინ ბრძანდებით?

სანდრო — მე?  
შაკო — ჰო, თქვენ... შენ...

სანდრო — სანდრო.

შაკო — მერე?

სანდრო — რა მერე?

შაკო — აქ რას აკეთებ?

სანდრო — არაფერს.  
შაკო — აა, შენ ისა ხარ, დათაშკამ რომ დამირეკა? რა პროფესია გაქვს?

სანდრო — რა მნიშვნელობა აქვს?

შაკო — დურგალი ხარ, მალიარი, ელექტრიკი, თუ?...  
სანდრო — არცერთი.

შაკო — არა უშავს, მოვინახავ საქმეს, შენთვის სასიამოვნოს და ჩვენთვის

სასარგებლოს.

დოდო — ამ კაცს თავი დაანებეთ, ამის მუშაობა არ შეიძლება.

შაკო — თქვენი ნაცნობია?

დოდო — ღიას.

შაკო — (თავზიანად) კი ბატონო თქვენი ხათრით... (სანდროს) ოღონდ ახლა

ცოტა ხნით დავგეტოვე.

სანდრო — მე?

შაკო — ჰო შენ, წადი რა გაიარ-გამოიარე.

სანდრო — რატომ უნდა გავიარ-გამოვიარო.

შაკო — საქმე მაქვს ქალბატონ დოდოსთან.

სანდრო — კი ბატონო (შორიასლოს მიდი-მოდის).

შაკო — ქალბატონო დოდო, ჩემი ხასიათი იცით, გულახდილად და პირდაპირ მიყვარს ლაპარაკი, გულახდილად და პირდაპირ მინდა მოგელაპარაკოთ... ამ შენობის საკითხი, პრინციპში უკვე გადაწყვეტილია, ამ დღეებში უნდა გაიყვანოს ეს ხალხი აქედან, თქვენი პრობლემა მინდა გადავწყვიტო.

დოდო — რა პრობლემა?

შაკო — ქალბატონო დოდო, სო აზრზე ხართ, ამერიკელი ბიზნესმენები რა როლები არიან, წესიერი, პატიოსანი და სანდო ხალხი სჭირდებათ... ამიტომ მე ასე ვიფიქრე, თქვენ აქ დავტოვებთ, ჩემთან, რამე თანამდებობას მოვიფიქრებ, ჩემი მოადგილე იქნებით ან მენეჯერი, ან რამე, რა ვიცი... ოღონდ ეს ხალხი უნდა შემიკეროთ, რომ ექსცესების გარეშე წავიდნენ აქედან... ჰა?

დოდო — რა, ჰა?

შაკო — რას იტყვით?

დოდო — არ გამოვა.

შაკო — რატომ? რატომ არ გამოვა? გამოვა... ეგეთები გამოსულა?!

დოდო — გამოსულა, მაგრამ აღარ გამოვა. ჩალით აღარ არის დახურული

ქვეყანა, არ წავა ეს ხალხი აქედან.



შაქო — (ღიზიანდება) არ წავა, კარგია, ეს საკითხი სახელმწიფო დონეზე წყდება, გამიზარებთ, თორემ გეტყვოდათ ვისი ინტერესებია აქ ჩადებული.

ღოღო — ვისი ინტერესებია?

შაქო — ვისი და... (კინაღამ წამოცდა) მერე გეტყვით ვისი.

ღოღო — არ გამოვა ეუ საქმე, არა, ვერ იყიდით ამ სახლს, სახლს ქუჩაში ვერ გაყროთ.

შაქო — (აღშფოთებული) ვინ ყრის ქუჩაში? მხეცები კი არა ვართ. ბუნების წიაღში იცხოვრებენ. ერთაწმინდაში. ადრე პიონერთა ბანაკი იყო, გადახვალთ იქ... არა, თქვენ აქ დარჩებით... გადავლენ იქ, მიხედავენ შენობას, რაღაცას სახელმწიფო გაიღებს, რაღაცას ამერიკელები... ეგენი მაგრა უნდა მოგწველოთ, მამ როგორ, მუქთად უნდათ ყველაფერი. ყოფილხართ ერთაწმინდაში? აქეთ მთები, იქით მდინარე, აქ ეკლესია, იქ სასაფლაო... პაატა მანდ არის დამარხული, სააკაძე, რა როჯა იყო არა? საიდან და რა დროს ჩამოატანინა პაატას სხეული?... რა მაგრები ვართ არა ქართველები?... შევთანხმდით სო ქალბატონო დოდო?... (სანდროს) ძმაო შენ ვითხარი გაიარ-გამოიარე-მეთქი.

სანდრო — დავდივარ.

შაქო — რა არი, ყურს გეგდებ? (სანდრო გვერდზე ვაძვა).

ღოღო — სანდრო მოდი აქ!

(სანდრო მოვიდა)

შაქო — ბიძაჩემო, თავი დაგვანებე რა?! (სანდრო ისევე გვერდზე ვავიდა) ახლა ქალბატონო დოდო, მთლად გულასდელი ვიქნები, სულ რომ ყირაზე დადგეთ, მაინც გახვალთ აქედან. ათიოდე მოსუცისთვის ამხელა შენობას ქალაქის ცენტრში არაფერს მოატდენს, სომ მიგანიშნეთ ვისი ინტერესებია აქ ჩადებული, მაგას ენდობიან და ამერიკელებიც დებენ ფულს. ეს ფული მალე უნდა ამოვიღოთ, ასე, რომ ჯობია თქვენს თავზე იფიქროთ.

(პაუზა)

ღოღო — სანდრო, მოდი აქ! (სანდრო მორჩილად მოვიდა) სანდრო, ცემე ეს კაცი!

სანდრო — ვცემო?

ღოღო — ჰო, ცემე!... ჩემი ხათრით...

შაქო — (იციინის) მცემოს? ამან როგორ უნდა მცემოს.

ღოღო — მთელი ცხოვრება ვარჯიშობ, არ შეგიძლია, ერთხელ, ჩემი ხათრით ერთი ნაძირალა სცემო?

სანდრო — (ღაიზნა) მიზეზი სომ უნდა მქონდეს?... მერე აღარ მეკითხები — შემიძლია ვცემო?

შაქო — შენ მე უნდა მცემო? მოდი რა... მოდი, მოდი, შენ მე როგორ უნდა მცემო?

სანდრო — მე ვამბობ გცემ-მეთქი?

შაქო — ჩაიჯვი? მოდი რა, მოდი მცემე... მიზეზი გინდა არა, შე ფუნა... (სანდრომ გაარტყა) ი!... ეს რა ქენი? დამარტყი? (სანდრომ ერთხელ კიდევ გაარტყა) ი!... კიდევ? გაგხეთქო ცემით? არა ხარ ღირსი? (სწველა საყელოში) რა ვიყო? გცემო? რო დაგარტყა, ხო შემომაკვდები, ეგრე არა? ხარაშო. დღეის იქით თქვენთან არაფერი მაქვს სალაპარაკო, არ გინდათ, ნუ გინდათ... აუ ჩემი, კბილი მომყრუა, შენი... (გადის).

ღოღო — დაჯექი, რა მოგივიდა, ძლივს სუნთქავ, სიგარეტის ბრალია ჰისხლი რატომ მოგდის, დაგარტყა?

სანდრო — არა, წნევის ბრალია.

ღოღო — გადაწიე თავი (მუხლებზე იღებს სანდროს თავს. სანდრო მოფერებას დააპირებს) ხელები გააჩერე შე გლახა დონ-ჟუანო.

(პაუზა)

სანდრო — ა?...

დოდო — გასსოვს ჩემი გულისთვის სამი ბიჭი რომ სცემე?

სანდრო — მასსოვს. შენ ის არ იცი, მერე იმ სამმა მე როგორ მცემა.

დოდო — მართლა?

სანდრო — მართლა. (პაუზა) დოდო! ნიკა რას აკეთებს ამერიკაში?

დოდო — მუშაობს, ამერიკელებთან ერთად ფილმის გადაღებას აპირებენ, ჰოლივუდის ალტერნატიული კინო უნდათ... თან მუშაობს.

სანდრო — სად მუშაობს?

დოდო — ხან სად, ხან სად, ხან კაფეში, ხან მშენებლობაზე, ხატავს, ნახატებს ყიდის... გინდა დაგალაპარაკო?

სანდრო — დამალაპარაკე.

დოდო — რომელი საათია? სახლში აღარ ჩქნება, მობილურზე დავურეკოთ (რეკავს, ტელეფონს სანდროს აწვდის).

ნიკას ხმა — Yes! Nick is here! (სანდრო დაიბნა, ხმას ვერ იღებს) Hello!

Who is speaking?

სანდრო — (დოდოს) ვინ არი?

დოდო — ნიკაა, ხმა გაეცი. (სანდრო ხმას ვერ იღებს, დოდომ გამოართვა აპარატი) ნიკა, გამარჯობა ნიკა!

ნიკას ხმა — ვაა!... დე!... შენა ხარ?... როგორა ხარ დეე?...

დოდო — (ცდილობს ემოცია არ გამოხატოს) არა მიშავს, ვარ ჩვეულებრივად, შენი ამბავი მითხარი, საქმები როგორ გაქვს?

ნიკას ხმა — რა ვი აბა?!... ზურამ ფირმა უნდა დავაარსოთო... ოფიცი ვავხსნათო, ადვოკატი დაიქირავეთ... მოკლედ რაღაცა გამოვა. თქვენნი ამბები მაინტერესებს, ბიჭები რას შერევიან?

დოდო — არა უშავს, კარგად არიან. ნიკა გინდა მამაშენი დაგალაპარაკო?

ნიკას ხმა — მამაჩემი? შენთან არის? რა შერიგლით?... შერიგლით?

დოდო — არა ბიჭო, შვერიგლით კი არა... (უყურებს სანდროს) შემთხვევით შევხვდით ერთმანეთს კონცერტზე, ასლა ანტრაქტია და გირეკავ, აბა დაელაპარაკე.

სანდრო — (აღელვებულა, ცდილობს თავი შეიკავოს) ალო, გამარჯობა ნიკა!

ნიკას ხმა — მამი!... როგორა ხარ მამი?...

სანდრო — კარგად, შენ? შენ როგორა ხარ?

ნიკას ხმა — კარგად მამი, კარგად!...

სანდრო — (დოდოს) რა კარგად ისმის, მართლა ამერიკაშია?

ნიკას ხმა — მამი, როგორ გაასწორა რო ერთად ხართ, მოდი შერიგლით, გეხვეწები რა?!...

სანდრო — ჰო, რა ვიცი... (უყურებს დოდოს) ვნახოთ... ბიჭო! რატომ არ გამაგებინე ამერიკაში თუ მიდიოდი?

ნიკას ხმა — (იციანის) აუ შენ რა კარგადა ხარ მამი!... არ გასსოვს რომ გამოგემშვიდობე, დათაშკასთან რო ქეიფობდი, არც ისეთი მთვრალი იყავი... შამპანურები მომატანინე, გზას დაგილოცავო, არ გასსოვს?

სანდრო — ჰოო? აბა რა ვიცი... მასსოვს, როგორ არა... ნიკა, ბიჭო, ამ სიშორეზე მე გაგიშვი? (ცრემლს იწმენდს) მანდ რას აკეთებ ბიჭო.

ნიკას ხმა — ხან რას, ხან რას... აქ ერთი ქუთაისელი ბორჯომის ასხამს, იმასთან ვმუშაობდი, ფული დამაკლო, ვიჩხუბე და წამოვედი. მამი, ასლა სადა ვარ იცი? 67-ე სართულზე, შუშებს ვწმინდავ.

სანდრო — რომელზე?

ნიკას ხმა — 67-ზე.

სანდრო — (ძალუნებურად ზევით გაეჭეცა მხერა, მოზომა 67-ე სართული რა სიმაღლეზე იქნება, შეეშინდა) შიგნიდან სომ?

ნიკას სმპ — (იცინის) არა გარედან, დედაჩემს არ უთხრა, იცი აქედან რა ხდება? ნახევარი მანკეტენი ჩანს, იქით ოკეანე.

სანდრო — აბა კინოს ვაკეთებთო?

ნიკას სმპ — კინოს აქ ვინ გააკეთებინებს. მაგას დედაჩემს ვეუბნები, არ ჩამიშვა, მაში.

სანდრო — ფრთხილად იყავი, ხელი მაგრად გეჭიროს ბიჭო... რა გინდა ამ სიშორეზე... ან მაგ სიმაღლეზე (ატირდა).

დოლო — ჰო, კარგი, ნუ გააგიჟებ ბავშვს (ართმევს ტელეფონის აბარატს) აბა კარვად იყავი ნიკა, თუ რაზე ახალი მოხდეს, დამირეკე.

ნიკას სმპ — დეე!... შეურიგდი რა?!... გთხოვ რა?!... ეგ მარტო ცოდოა. შეურიგდი ხო?...

დოლო — (უყურებს სანდროს) ჰო, კარგი, ვნახთ... ნახვამდის (ცრემლებს ყლაპავს, სანდროს) რა გატირებს შე საცოდავო?... კარვად არის, თავის საქმეს აკეთებს... (პაუზა) სანდრო შენ რომ ამ როლზე უარი თქვა?!...

სანდრო — რა, გამეყრები?

დოლო — ბიჭო, ყური დამიგდე, მე სპექტაკლს კი არ ვდამ, ეს აქციაა, ბრძოლა... ეს სპექტაკლი ბომბივით უნდა გასკდეს. პრესა, ტელევიზია ფეხზე დიდგება, ამ შენობის გაყიდვა უნდათ, არასამთავროები ჩვენს გვერდით არიან, დიწყეთ და თქვენთან ვართო, ხალხს ქუჩაში ყრიან, დირექტორი ნაძირალაა.

სანდრო — მერე რა, მარტო ეგაა ნაძირალა?

დოლო — მარტო ეგ არა, შენც, მეც, ახია ჩვენზე, უარესად უნდა გვექცეოდნენ (სანდრომ რაღაცის თქმა დააპირა), შენი სმა არ გავიგონო!... თამაშობ ღირს! პორჩა! სომ არ შეიძლება მთელი ცხოვრება ბუჩქებში გაატარო კურდღლევივით. (მემოდან მოსუტები) მიირთვით კატლეტები? ძალიან კარგი, გაეაგრძელოთ!

ბაპო — დოლო, რა ვქნათ? უკვე გადაუწყვეტიათ ყველაფერი.

დოლო — რა გადაუწყვეტიათ?

ბაპო — გვერიან აქედან.

გოგი — მერე რა?!

არპადი — Говорил я Вас Ричарда надо было ставить! Ричард нам нужен. Ричард! Или Сталин.

მანიკო — დოლო! ერთი კანისტრა ბენზინი მაქვს, რა ვი რაზე დამჭირდეს მე-თქი, მოდი გადავისხათ და... ჰა? ყველას გვეყოფა (პაუზა) მა რა ვქნათ? მე სახლში ვერ დავბრუნდები, იქ არ ვიყავი, აქეთ რო გამომიშვებს?! ჰა? რას იტყვით?

მითი — (რუსიკოს) გადავისხათ? (რუსიკო მხრებს იჩეჩავს).

(პაუზა)

ბაპო — ვანიკო.

მანიკო — ჰო.

ბაპო — ყველამ რატომ უნდა გადავისხათ?

მანიკო — რა იყო ბიჭო, გეშინია?

ბაპო — კი არ მეშინია, აბა დაუკვირდი, ბენზინს რო გადაისხამ, ასანთი სო დასველდება, ვიღაცამ ცეცხლი სო უნდა მოგიკიდოს, არა?!

მანიკო — მა რა ვქნათ?

ბაპო — ერთმა რო გადაისხას, ყოფა, სკანდალი მინც ატყდება.

სანდრო — დოლო, შემთხვევით დსიქიატრიულში სომ არა ვართ.

დოლო — რა უნდა გადაისხათ, პირდაპირ ჯოჯოხეთში გინდათ ამოყოთ თა-ვი?... ჩვენს ძალა ჩვენს ერთად ყოფნაშია, ერთად თუ ვიქნებით, ვერაინ მოგვერე-

ვა... შეწყდეს პანიკა, ვიწყებთ რეპეტიციას, ღირზე დანიშნულია სანდრო, როლი.

პაპო — რატომ?

მანიკო — დოღო, რად გეინდა კიდე ერთი მეფე?

დოღო — არ არის ეს საკამათო. (ვანიკოს) შენ გლოსტერი იქნები. (კაკოს) შენ კენტი. ეს არანაკლები როლებია, გლოსტერიც და კენტიც თავისებური ღირია ორივე.

მანიკო — ეგ ხო ეგრეა, მაგრამ მეფე ხო ერთია, არა? კაკო თუ არ ვარგა, მე ვიქნები რა?! (სანდროზე ანიშნებს) აბა ეგ რა მეფე უნდა იყოს, ლოთია, შეხედე ხელები უკანკალებს.

დოღო — არ არის ეგ შენი საქმე.

არკადი — Додо Николаевна, если Ванико не хочет, Глостером буду я. იკოს გლოსტერი русскоязычный.

დოღო — სანდრო, გამოართვი როლი. ვისა აქვს როლი, კაკოს თუ ვანიკოს? (ვანიკომ ჩუმად კაკოს გადასცა როლი).

არკადი — (დანიხა) Вот, у Акакия роль! Точно, сам видел! აბა მომეცო როლი.

მომბი — მომეცი როლი კაკო (ხელებს უგრიხავს) გაუშვი ხელი, გაუშვი, თორემ გაგიხვრიტავ კეფას.

პაპო — რა თქვი?! რას გამიხვრიტავ?...

მომბი — კეფას...

პაპო — კეფას რატომ?

მომბი — შენთვის რა მნიშვნელობა აქვს? თუ ძალიან გინდა, შუბლს. კეფა ისე, სიტყვაზე ვთქვი... თორემ რითი უნდა გაგიხვრიტო, თითით?

დოღო — კაკო, მომეცი როლი. გაუშვი ხელი... (მცირე ძიძგილაობის შემდეგ წაართვეს როლი). ვიწყებთ.

(შემოდის შაკო)

შაკო — აბა, აბა, მორჩა. დამთავრდა რეპეტიცია, მოვიდნენ ბავშვები, დავცაოთ სცენა.

მანიკო — რატო, კაკო? ეს სცენა ჩვენია.

შაკო — შენია, რო ბუთქავს ქენია!... (იციანის) მორჩით რა, კარგით რა, ყველაფერი თქვენ როგორ გინდათ? ახალგაზრდებს არაფერი არ უნდათ არა? რა ქნან, ქუჩაში იხეტიალონ, თუ სადარბაზოში გაიჩხირონ?! არაფერი მაგათთვის არ არის და დისკოთეკაც აღარ ეკუთვნით? კარგით რა!...

(შემოდინ ბიჭი და გოგო)

მომბი — მართალია, ცოდოები არიან ბავშვები.

დოღო — აღარ შემიძლია ამ დემაგოგიის მოსმენა.

შაკო — ჰო, ეგრეა. სიმართლის მოსმენა არ გინდათ. ამიტომ, აი ამიტომ გარბიან ჩვენი შვილები საზღვარგარეთ, თქვენი ბრალია, ყველაფერი თქვენი ბრალია.

პაპო — დღეს ჩვენი დღეა, დავგაცადეთ...

შაკო — ვერ დავაცდით... ქალბატონო დოღო, თქვენთან ცალკე მინდა ლაპარაკი (გახსენდა) თუმცა ხო გელაპარაკეთ...

ბიჭი — (შაკოს) ძმაო, ჩვენ როგორ შევთანხმდით, 5 საათიდან ჩვენია სცენა, არა?

შაკო — თქვენია.

ბიჭი — ახლა რა ვქნათ, ვეჭვიდებით ამ ხალხს?

დოღო — დავიწყობ რეპეტიცია.

ბიჭი — რა უნდა დავიწყობ (შაკოს) ეე, ძმაო, უთხარი რამე!...

შაქო — მეგობრებო, გთხოვთ დაცალოთ სცენა!

ბოზი — ჩადით რა!

შაქო — არა გოგი, ჩხუბი არ გვინდა. ვუთხრათ და გავგიგებენ, არა, ქალბა-

ტონო დოლო?

ბიჭი — (შაკოს) გადავიხადეთ ძმაო, დაგვიცალე რა სცენა.

შაქო — ახლავე. (მოსუცებს) ამა ჩავიდეთ ძირს...

პანიკო — რამდენი გადაუხადე?

შაქო — რა შენი საქმეა, ისევ თქვენ არ გახმართ მაგ ფულს?!...

პანიკო — შენ არ გეკითხები (ბიჭს), რამდენი გადაუხადე.

ბიჭი — ვითხრეს, არ არის შენი საქმეო, ე. ი. არ არის.

(შაკომ, გოგომ და ბიჭმა დააცლევინეს სცენა მოსუცებს)

ბიჭი — (გოვოს) მიდი.

ბოზო — ახლა არ გავისდი რა?!

ბიჭი — რატო?

ბოზო — მიყურებენ. უხერხულია.

ბიჭი — საღამოს არ შემოგხედავენ?

ბოზო — საღამოს სხვაა, მაშინ ჩვენი „სასტაუი“ იქნება.

(ბიჭი რთავს ფონოგრამას, მღერის, გოგო ცეკვავს).

სანდრო — (მამას) უკაცრავად, თქვენ!... ისა... ცუდად ხომ არა ხართ?...

დოლო!

დოლო — რა მოხდა?

სანდრო — (მაჯას უსინჯავს) მე მგონი... მორჩა... მიაბარა სული.

შაქო — რა ქნა?... რა მიაბარა?...

სანდრო — გარდაიცვალა.

შაქო — როგორ გარდაიცვალა?! გარდაიცვალა კარგია... მე აღარ მეკითხებით?

რა ვქნა, ტო?... ეე, ბიძა!... რას მიშვრები, ტო?! რა ვქნა ახლა, ტო?...

(პაუზა, უცებ კაკო მოწყდა ადგილს, მივარდა ტელეფონს, რეკავს)

პანის ხმა — ვისმენთ.

პაქო — ვფიცავ მე ღვთიურს, შვის შარავანდთ სხვიოსნობასა...

პანის ხმა — ბატონო?

პაქო — ვფიცავ წყვდიადსა და ჰეკათას საიდუმლოებს...

პანის ხმა — რომელი ხარ, კაცო, რა გინდა?

პაქო — სიკვდილ-სიცოცხლის მომკვდინებელს სფერათა ბრუნვას, რომ დღეის

იქით ავციურია შენზედა გული.

პანის ხმა — ეე!... ვინა ხარ, კაცო? ალო?!...

პაქო — მამაშენი ვარ, მამაშენი, შე მამამიჯმულო!...

პანის ხმა — ვინ მამაჩემი? შენ გიყი ხო არა ხარ: მამაჩემი სახლშია, სხვაგან

მოსვდი ბიძა, სხვაგან, შე-გე-შა-ლა!

(ფარდა)

### ამორა მოქმედება

(მოქმედების ადგილი არ იცვლება. ანიკო კვლავ რეკავს ტელეფონზე. იგივე პროცედურა ძაფიანი მონეტით).

ძალის ხმა — ვისმენთ... ვისმენთ... ალო, ხმა ამოიღე, რომელი ხარ? სუნთქვა მესმის (ანიკო პირზე ხელს იფარებს), ალო, რომელი ხარ? ვინა ხარ, გამაგებინე!... ეეეე... შენ ვილაცა ხარ, საქმე არა გაქვს? რა გინდა მითხარი, რამდენი ხანია რეკავ... შენი ჭკუით მაეჭვინებ? მე და ნოდარის შენ ვერაფერს ვერ მოგვიხერხებ, გეყვარს

ერთმანეთი... შენ კი რეკე რამდენიც გინდა, ნერვებს მაინც ვერ ამიშლი (ყვირის სმა ამოიღე ვიღაც ოხერი ხარ... ნოღარი! იქნებ შენ გააცეცე სმა, მოდი დაელაპარაკე.

ქაცის სმა — ალო, ვისმენტ, ეე... სმა ამოიღე შეჩემა, ალო?... ეეე!... (უცებ სმა ეცვლება) ვაიმე!... დედა შენა ხარ? დეე... თუ შენა ხარ, სმა ამოიღე, რა?... დეე... როგორმე მაგრძობინე, რომ შენა ხარ, ყურმილზე დააკაკუნე. დედა სადა ხარ, სად დაიკარგე (ანიკო ყურმილის დადებას აპირებს), დე არ დაკიდო რა? მ თევა გეცემთ, რა გაწყენინეთ ასეთი? შეიძლება ასე?... ბავშვები მეკითხებიან — მოკვდაო? რა ვუთხრა, რა ვუბასუსო? დე, ერთი სიტყვა მაინც მითხარი, ერთი სიტყვა, დეე!...

(ანიკო ყურმილს დებს)

ბობი — გამარჯობა ანიკო.

ანიკო — (შეერთა) რა კატასავით მომეპარე. გაგიმარჯოს.

ბობი — რას აკეთებ.

ანიკო — ვალაგებ.

ბობი — ე. ი. არ ვიცნობდით, არა, ერთმანეთს.

ანიკო — არა.

(შემოდის რუსიკო)

რუსიკო — ანიკო, თინიკო არ გინახავს?

ანიკო — ქეთი? არა, არ მინახავს. თინიკოს რატო ეძახი? თინიკო ვინ არი?

რუსიკო — თინიკო? (ჩაღიქრდა, რაღაცას იხსენებს, ვერ გაიხსენა) იყო...

ანერვიულდა, სად დაიკარგა ეს გოგო, რა ვქნა, მაგას ისა აქვს, რა ქვია?... ისა, რომ დამეკარგოს, რა ვქნა. მაგას კი არა, მე მგონი მეცა მაქვს ის, რა ქვია?

ბობი — გამარჯობა რუსულან.

რუსიკო — გაგიმარჯოს.

ბობი — რას აკეთებ?

რუსიკო — არაფერს (აკვირდება).

ბობი — ეგრე რატო მიყურებ?

რუსიკო — ძალიან ნაცნობი სახე გაქვს, ვიხსენებ და ვერ გავიხსენე.

ბობი — საიდან უნდა მიცნობდე, მე არ მახსოვხარ.

რუსიკო — შენ გოგი გქვია?

ბობი — გიორგი.

რუსიკო — იმას, იქ, რა ერქვა აღარ მახსოვს.

ბობი — ვის?

რუსიკო — იმას, იქ, ვორკუტაში... ზეღამეღველი იყო, ყოფილხარ ვორკუტაში?...

ბობი — ვორკუტაში არა! შენ რა გინდოდა ვორკუტაში?

რუსიკო — აღარ მახსოვს, მგონი ზიძინას ჩაგაკითხე.

ბობი — ზიძინა შენი ქმარია?

რუსიკო — იყო, სანამ მოკვდებოდა.

ბობი — რა მოუვიდა?

რუსიკო — (იხსენებს) ფორმალინი გადაასხეს... თუ კირი დააყარეს... არა, ჯერ დახვრიტეს და მერე დააყარეს კირი. შენ ხომ არ იცი, რა უქნეს?

ბობი — მე? მე საიდან უნდა ვიცოდე. არ ვიცი!... არაფერი არ ვიცი!... ვორკუტა თვალთაც არ მინახავს.

რუსიკო — თინიკოც არ გინახავს? (უცებ გონება გაუნათდა, გასარებული)

აა! გამახსენდა... თინიკო აღარ არის, ვორკუტიდან, რო დაგბრუნდი... ტუმბერკულოზით... (ტირის) სად დაიკარგა ეს გოგო...

ბობი — თინიკო?

რუსიკო — არა ქეთი, თინიკო აღარ არის, გაფრინდა.

**(გადის, შემოდის შაკო)**

შაქო — გოგი, გამომართვი (პარკით რაღაც მიაწოდა). ესენი გაბერე და ჩა-  
მოკიდე.

ბრზი — (ბერავს, ბუშტი უცნაურად, გრძლად იბერება) ეს რა არის?

შაქო — ფირმა ბუშტებია (იციინის), დღეს სტუმარს ველიდებით. საჩუქრებს  
ბოვებთანს. კარგად უნდა შევხედეთ. ანიკო!

ანიკო — ბატონო!

შაქო — შენ ვითხარი, აქ დაგტოვებ მეტქი? (ანიკო თავს უქნევს), ვითხარი?  
პოდა ეგრე, შენ დაგტოვებ აქ. მე სიტყვის კაცი ვარ. ვითხარი — დაგტოვებ! (პაუზა)  
ანიკო! რაო, რა ხდება? მიხვდნენ, რო წყნარად გადასვლა სჯობია? რას ამზობენ?

ანიკო — რა უნდა თქვან... გვერით აქედან?

შაქო — რატომ გყრით? კი არ გყრით, გადაგვეყვანართ... გადაგვეყარხართ...  
გადვეყართვართ... თუ შენი... (აყვირდა) ხოო, გყრით, გყრით!!! ბიჭოს!... შენ არა,  
შეჩემა, შენ გტოვებ... შენ ხო ვითხარი, გტოვებ-მეთქი... ვაიშე, როგორ გავხარ  
დედაჩემს... ეგეთი საცოდავი შემოხედვა იცოდა, ნუ მიყურებ ეგრე, მიხედე იქეთ!...  
რა ვქნა, ყველას ვერ დავხმარებ. მე თუ გავხარებ, მომისვრიან... ნოლზე დავრ-  
ჩები, გაიგე? მართო მე კი არ ვყიდულობ ამ სახლს... ნუ მიყურებ ეგრე, ნუ მიყუ-  
რებ (ჭეჭა-ქუხილი) რა ხდება? (შემორბიან მოსული მსახიობები, ვიღაც მავნიტო-  
ფონს მთარბენინებს, ჭეჭა-ქუხილი ჩაწერილია).

სანდრო —

იჭექ-იქუსე, წვიმა ღვარნე, ცეცხლი აფრქვეი...  
წვიმა, გრივალი, ქარი, ცეცხლი, ჭეჭა-ქუხილი  
ჩემი სისხლ-ხორცი, ჩემი შეილნი ხომ არ არიან!  
თქვენ სტიქიონსო, მე არ გწამებთ უღმობელობას,

სამეფო ჩემი მე ხომ თქვენთვის არ მომიცია  
აჰა აქ ვდგევარ თქვენს წინაშე ქედმოდრეკილი  
ღონემიხდილი, შესაბრალი, მოძულებული.  
მე ბერიკაცი, განდევნილი, შეილთა ჩემთავან!

**(პაუზა)**

ღოღო — მერე?!... დამთავრდა სექტაკლი? ვანიკო!... ამოიღე ხმა...

ვანიკო — უიმე!... როგორ მომეწონა. სანდრო, მიდი ერთხელ კიდეც, რა?!

ქეთი — ვაიშე, რა კარგი იყო, ამეტირა.

რუსიკო — ასე მალე, როგორ დაიმახსოვრა ამდენი ტექსტი.

სანდრო — დოდო, აღარ შემიძლია, რაღაც სისულელეს ვაკეთებთ.

ღოღო — კარგი ეს სცენა აღარ გვინდა, დაისვენე.

ბაქო — სანდრო ის მითხარი, რა... „მოზიდულია მშვილდი, კენტო...“ მითხა-  
რი, რა?!

ღოღო — კაკო, ისწავლე ტექსტი?

ბაქო — კი, რომელი ტექსტი?

ღოღო — „აღახვენ თვალნი“...

ბაქო — კითხვით კარგად ვიცი. დავიწყო? „აღახვენ თვალნი! ღირო, ღირო  
მიმოხედენ და თვალთავან ნუ იშორებ შენს ერთგულ ყმასა“...

სანდრო — აპოლონს ვფიცავ...  
ბაქო — (ყვიროს) მეცა ვფიცავ იმავე აპოლონს, რომე ამოღე იხსენიებ შენ  
ღმერთთა შენთა...

ღოღო — კაკო, ნუ ყვირი.

ბაქო — აბა, ეგ რო მიყვირის?

დოლო — ეგ შეფეა, მეფე. უნდა გიყვირებს, უნდა ჩამოვასრჩობს.

ქაქო — ბეზიამავისამ, ჩამომასრჩობს... როლი სო წამართვა, ახლა ჩამომასრ-  
ჩობს... რაა, ბნელა? (კაკოს წნევამ აუწია, ცუდად გახდა, დასვეს სკამზე).

სანდრო — (სასოწარკვეთილი) დოლო, რა ვქნა, გავიქცე?

დოლო — გაიქციე... სულ როგორ უნდა გარბოდე. პატარა კაცი ხარ, პატარა...  
გმირი არ ხის შენში, გმირი. პატარა წინააღმდეგობა და ბრძოლა აღარ გინდა, სკუპ  
და ბუჩქებში ხარ... არ შეგვიძლია ერთხელ ცხოვრებაში, რაღაცით გამოვცო, რამე  
ზიადინო ისეთი, გმირული.

სანდრო — ამ როლის თამაში არ იქნება გმირობა?

დოლო — ქეთი, რუსიკო, მოდი თქ. (გაყავს გვერდზე, რაღაცას უხსნის, ქეთი  
კმაყოფილი იცინის).

ბობი — არკადი!

არკადი — Чего?!

ბობი — Дуй сюда.

არკადი — Чего?

ბობი — გაბერე, რა. (გოგი და არკადი მოგროძო ბუშტებს შერავენ).

დოლო — ქეთი, აქედან — დაეიწყეთ, „პატარა არის ეს სასახლე“...

ქეთი — „პატარა არის ეს სასახლე და მე არ ვიცი იმ ჩვენს ბებერს და მის  
ამალას როგორ დავიტევს“ (იცინის).

დოლო — რა გაცინებს ქეთი?

ქეთი — რა ვიცი, მეცინება.

დოლო — რუსიკო, გააგრძელე.

რუსიკო — „მისი ბრალია, ნეტავ აქეთ რისთვის მორბოდა“ (დოდოს) ამას  
მამამისზე ამბობს? გადირევი „რად გამოექცა კმა-საყოფელს ჩემსა სასლ-კარსა?  
დეე, თითონვე თავისთავსა პასუხი გასცეს“ (ტირის).

დოლო — რუსიკო რა გატირებს?

რუსიკო — რა ვიცი, მეტირება.

(გოგის ბუშტი გაუსკდა)

დოლო — გოგი, არკადი, ხელს გევიშლით. რას აკეთებთ?

ბობი — სტუმრები მოდიან. მორთეთ აქაურობაო.

დოლო — ვინ სტუმრები?

ანნიკო — ამ სახლს ვინც ყიდულობს.

ბობი — საჩუქრებით მოდიან, კონცერტი იქნებაო.

არკადი — После концерта будет банкет?

(შემოდის შაკო)

შაკო — გამარჯობათ ჩემო ძვირფასებო, დღეს სტუმარი მოდის ჩვენთან, მინ-  
და გავახაროთ, გადაწყდა თქვენი გადასვლის საქმე. იმ კვირაში ერთაწმინდაში იქნე-  
ბით.

(პაუზა)

ვანიკო — დოდო! მოვიტანო ბენზინი?

შაკო — რაა? რა უნდა მოიტანო? რად გინდა ბენზინი?

ვანიკო — რა ბენზინი, რის ბენზინი...

შაკო — სადა გაქვს ბენზინი?

ვანიკო — მაქვს!

ქეთი — შაკო, რა ვქნათ, გრიმს არ მოგვიტანენ? კაბებს როდის შეგვიკე-  
რავენ?

რუსიკო — „რესნიცები“ არ გვინდა?

ანნიკო — (ჩუხად) კაბა არც მე არა მაქვს.



შაქო — გითხარით, ჩამოწერეთ-მეთქი? — გითხარით. ჩამოწერეთ? — ჩამოწერეთ რაც გინდათ და ყველაფერს გამოგიგზავნით.

დოღო — შაკო, ეს ხალხი არსად არ წავა.

შაქო — კარგი რა, ქალბატონო დოღო. არ მოგბეზრდათ ერთი და იგივე — **(აჯვარებს)** „ვერ გავყვით, არ წავალთ“, კარგი რა?! სირცხვილია. მე თქვენთან არაფერი მაქვს სალაპარაკო, მოუა დღეს ის კაცი და იმას ელაპარაკეთ, ოღონდ, გირჩევთ, არ გააბრაშოთ, ეგ უნდა დაგეხმაროთ იქ, ერთაწმინდაში.

დოღო — ვინ არის ის კაცი?

შაქო — ეგ „ის“, არ არის, ეგ „იმის“ ის არის... მაგრამ მაინც ჭკუით იყავით.

დოღო — სანდრო დაისვენე? გავაგრძელოთ.

სანდრო — ვანიკო, ყურადღებით იყავი, რეპლიკა გახსოვს?

მანძიკო — მახსოვს... რეპლიკა რა არი?

სანდრო — ვიწყებ, —

„რა საჭიროა? ნუ ახსენებ საჭიროებას!  
გლაზა ღატაკსაც მის განწირულ სიღატაკეში  
უპოვი ისეთ რასმეს, რაიც მისთვის მეტია  
რაც საჭიროა, მასზე მეტი კაცს რომ არ მისცეთ,  
აღამიანი ხომ პირუტყვად ვადიქცეოლა“.

შაქო — აი, ეგ სწორია!...

სანდრო — ეე!... კარგი რა!... ეე!...

შაქო — ბოდიში, დიდი ბოდიში, შეგაწყვეტინეთ, მაგრამ ვერ მოვიტოვებ. სწორია, აღამიანს საჭიროზე მეტი სჭირდება.

სანდრო — ოღონდ ეგ არი, რო, არავინ არ იცის, რამდენია ეს მეტი.

შაქო — ვისთვის როგორ. ჩემი მეტი, შენს მეტზე მეტია.

შაქო — რატოა მეტი? ჩემი მეტი იცი რამხელაა? ააი! ვაი! უკაცრავად, ასლავე მოვალ.

**(გარბის)**

შაქო — მოკლედ, ეგრე. ძალიან გთხოვთ სკანდალის გარეშე, შევხვდეთ იმ კაცს წყნარად, ღიმილით, კარგის მეტს რას გამოვრჩევით.

სანდრო — შაკო, ხელს გეიშლი.

შაქო — **(გაოცებული)** მეე? მე გეიშლით ხელს? პირიქით, ის კი არა, მომეწონა კიდევ, წელან... საჭიროზე მეტი... ე. ი. თქვენ ისევ სულიერებას აწვევით, არა? გლიჯავთ... მე არა, უფრო სწორედ, ვერა... ასე აეწყო. ეგრეა, ერთხელ, რომ მიერთმევე იმას... ქაქს... ბერე მორჩა, აღარ გაქვს უფლება, სულიერებაზე ხმა ამოიღო. აბა ეგ არი საქმე? ზოგი, რო ქაქში ზის და იქიდან სულიერებაზე ქადაგებს... ეს „ჩუ ლან და შუი ი ჩან კუნ“.

სანდრო — რა თქვი?

შაქო — „ბამბუკის კალათით წყალს ვერ ამოიღებ“.

სანდრო — რა ენაზე თქვი?

შაქო — **(ჩინურად)** ჩინურად. თქვენ მე ვინ გგონივართ? ფილოლოგი ვარ, ჩინური ანდაზები ვთარგმნე, ვერ დავბეჭდე... ჩინური ვისწავლე, მინდა ესლა მე ჩინური? მილიარდიან ერში რამდენიმე ათასმა იცის იეროგლიფები, — მე ვიცი. რა ჩემ... ფეხებად მინდა... მოვეჭვი სულიერებას, რეები ვიჩაღიჩე... „ბულკაც“ მქონდა, დუბაი და თურქეთი მოვიარე, არაფერი გამომივიდა, ვაკის ოთხთახიანი ბინა დიდუბის ოროთახიანზე გავცვალე, მთელი ფული პრეზერვატივის ბიზნესში ჩავდე...



მეთქი „სპიდი“ შემოვიდა, აქაც ვენეროული... დავკარგე ფული... არ იყიდება, არ არის ჩვენში ამის კულტურა. არც „სპიდი“ გვაშინებს ქართველებს, არც ვენეროული. ერთი ოთახი პრეზერვატივებით მაქვს სავსე, მეორე ნახევრად (პაუზა) ეს ბოლო იმედია, აქ შეიძლება წილში ჩამსვან, ოღონდ პასუხისმგებლობა სულ ჩემზეა, ვგელა საბუთზე მართო მე მაწერინებენ ხელს. ასლა როგორ გგონიათ, რაკი მიბრძანეს, გაუშვი ეგენი მაქედანო, მე დაგტოვებთ? არ გაგიშვებთ? ძალიანაც რომ მიყვარდეთ, მეცოდებოდეთ, გაგიშვებთ კი არა, კინწისკვრით გაგყრით. მე სულიერს არ ვაწვები. ვაი, (მკერდზე ხელი დაიღო), კიდევ მიჩხვლიტა... ერთხელაც იქნება... რა დროს ჩემი გულია.

სანდრო — კარგი ესლა არ აგვატირო.

შაქო — რა გგონიათ მე გული არა მაქვს, თუ მაქვს, მაგრამ არ მტკივა?

სანდრო — გტკივა, როგორ არა... აბა მაჩვენე სად გტკივა. შაკო — (მარცხნივ დაიღო ხელი) აი, აქ. მანდ არ არის გული. გული აი აქ არის (მარჯვენა ხელს იღებს მკერდზე), მეც მანდ მეგონა, ინფარქტი რომ დამემართა, მაშინ მივხვდი რო აქ არი.

შაქო — (გაკვირვებული) აქ როგორ არი? მარცხნივ არ არი გული? რა ვიცი ნე აქ მტკივა. ასლა კი შეეწყვიტოთ რეპეტიცია, დღეს სტუმარი მოდის.

პაპო — დღესაც?

შაქო — რა დღესაც, გუშინაც იყო თუ რა?!

სანდრო — დღეს არ ჩაიშლება რეპეტიცია.

შაქო — ჩაიშლება, სტუმარს უარს ვერ ვეტყვი, შემდეგ ბანკეტი იქნება.

არპაზი — Банкет? Когда? Где?

შაქო — Аркадий, это тебя не касается.

არპაზი — Почему это не касается? ამერიკელი რომ ვიყო, სომ. пригла-  
сили бы?

სანდრო — არკადი, რატომ გაქვს ასე მარტივად ტვინი მოწყობილი?

არპაზი — Да, да ასლა ამერიკა გჩირღებატ. А они вас покупают, а потом გადაკლაპავენ, კლაპ!... და მორჩა.

პაპო — რა გინდა კაცო, 200 წელი ვიძმაკაცეთ? გვეყო.

არპაზი — გვეყო, გვეყო, ჩვენ Дом для престарелых построили, და ასლა აკ ეროტიკული ტეატრი გინდატ გააკეტოტ, дожили. Вот вам Америка.

სანდრო — (შაკოს) მართლა ეროტიკული თეატრი უნდა გაიხსნას აქ?

შაქო — არ ვიცი, ეგ ჩემი საქმე არ არის. თუნდაც ეგრე იყოს, მერე რა, ცუდია? შენ რო აღარ გაინტერესებს, ეგრე სო არ არი...

ასლაგაზრდებზე არ უნდა იფიქროთ? ხალხს გართობა არ უნდა?... კავკასიაში ჰირველი ეროტიკული თეატრი ჩვენთან იხსნება, უნდა ვიხაროდეთ, რამდენი ხალხი დასაქმდება... არ ვიცი შეიძლება კეთილშობილ ქალთა ბანსიონატი გავხსნათ. ან უნივერსიტეტი.

სანდრო — ეგ სტუმარი ყიდულობს ამ ხალხს? ეგ არის „ის“?

შაქო — ეგ არა, სო ვითხარი, ეგ „იმის“ ის არის...

ვანისკო — მოვიდეს, დავხვდებით.

შაქო — დახვდებით? რას აპირებთ? (გოგის) რას აპირებენ?

ბოზი — არ ვიცი. (ვანიკოს და კაკოს) რას აპირებთ?

ვანისკო — რა შენი საქმეა.

ბოზი — თქვი, რას აპირებ, თქვი!... უნდა გაგიხვრიტოს კაცმა კეფა.

ვანისკო — გოგი, შენა... იქ... გარეთ „პალაჩი“ სო არ იყავი?

ბოზი — რას მიპქარავ... რა „პალაჩი“, რის ვორკუტა?...

ვანისკო — რა ვი... მა კეფას რათა კაცო?

ბოზი — (ყვირის ისტერიულად) რა გინდათ ჩემგან, რა? დაგიშავეთ რამე? რა გაწყენინეთ, რა? რას ჭორობოტ ჩემზე, საქმე არა გაქვთ? ბუღალტერი ვიყავი, ბუხ-  
ნალტერი!...

პაპო — ვერ გაგვყრით აქედან.

შაპო — კარგით რა, კარგით რა?! არ მოგებუზრდათ ერთი და იგივე? (აჯავრებს) „ვერ გაგვყრით, არ ვავალთ“. კარგით რა... ეეს, ჩემზე რომ იყოს, თქვენი გაძღვების... მართლა გეუბნებით, იცით რატომ? სულიერს რო აწვევით. მე უკვე ვეღარ ვქაჩავ მაგ დონუზე... მოკლედ ასე, დღეს შეხვედრათ, გამოიყენეთ ეს კაცი, გარემონტებინეთ ერთაწმინდაში შენობა.

სანდრო — იცი რა?

შაპო — არ ვიცი!... არ ვისმენ... მივდივარ...

(შაო გადის, მოხუცები მისდევენ, სანდრო და დოდო მარტონი დარჩნენ, პაუზა)

დოდო — სანდრო ინფარქტი როდის გქონდა?

სანდრო — ნ თვის წინ.

დოდო — სერიოზული ინფარქტი იყო?

სანდრო — საკმაოდ (პაუზა) დოდო.

დოდო — რა?

სანდრო — არაფერი...

დოდო — თქვი.

სანდრო — დოდო.

დოდო — ჰო.

სანდრო — ესლა რო გითხრა... მიყვარხარ-მეთქი, დამიჯერებ?

ბავშვი — დაუჯერე.

დოდო — არ დაგიჯერებ.

სანდრო — მაშ არ გეტყვი (პაუზა), წავიდეთ აქედან.

დოდო — წავიდეთ?

სანდრო — ჰო, წავიდეთ... ერთად... ოღონდ სად წავიდეთ?... ბინა დამაწერეს, დათაშკამ წაიღო ვალეზში. (პაუზა) შენთან რო წავიდეთ?

დოდო — (პაუზა) ის ბინა ნიკასია.

სანდრო — სანამ ნიკა ჩამოვა... სო ჩამოვა?

დოდო — ჩამოვა აბა რას იზამს. ბინა გაქირავებულია.

სანდრო — ჰოო?

დოდო — ჰო!

ბავშვის ხმა — ნუ ატყუებ.

დოდო — დამაცადე.

(პაუზა, მოულოდნელად ძალიან ახლოს აღმოჩნდნენ ერთმანეთთან)

სანდრო — დოდო (დოდოს არყის სუნი ეცა, სილა გააწნა) რას შვრები?

დოდო — რა არის ეს? ამოისუნთქე!... იქით ნუ ისუნთქავ, აქეთ ამოისუნთქე.

დალიე? ვინ გასმევს, ვინ? სად შოულობს სასმელს. წადი აქედან. (პაუზა) წადი სანდრო... (სანდრო გადის, ბავშვს) ამასთან წავიდე?

(შემოდის ანიკო)

ანიკო — დოდო შენთან არიან.

დოდო — ვინ?

ანიკო — ორი ახალგაზრდაა, ძალიან სიმპათიურები, მგონი შენები არიან.

დოდო — სად არიან?

ანიკო — აგე, მოვიდნენ.

დოდო — (ბავშვს) შენ მოიყვანე?

ბავშვი — არა.

(შემოდის თორნიკე და ლაშა)

თორნიკე — გამარჯობა დედა!

ლაშა — (ნასვამია) გამარჯობა დე!

დოდო — თორნიკე, ლაშა!... გაგიმარჯოთ... როგორ მოიფიქრეთ?

თორნიკე — რა მოფიქრება უნდოდა...

ლაშა — მოგვენატრეთ და...

თორნიკე — როგორა ხარ დედა?

ლაშა — ხო კარგადა ხარ?

დოდო — არა მიშავს, თქვენ როგორ ხართ?

თორნიკე — ვართ რა...

ლაშა — ისე რა...

**(პაუზა)**

დოდო — სხვა?

თორნიკე — რა სხვა?

ლაშა — სხვა რა?

დოდო — ოჯახში როგორ ხართ, ბავშვები ხო კარგად არიან?

თორნიკე — რა უჭირთ.

ლაშა — არიან...

დოდო — **(ლაშას)** შენ ცოლს რომ ეყრებოდი, შერიგდით?

ლაშა — შერიგდით...

დოდო — ე. ი. კარგად ხართ?

ლაშა — ჰო რა? ისე რა... პრესტო ხმას არ ვცემთ ერთმანეთს.

თორნიკე — დედა, მამაჩემი აქ არის?

ლაშა — ხო მართლა, აქ არის მამაჩემი?

დოდო — აქ არის. თქვენ ვინ გითხრათ.

თორნიკე — მითხრეს... სად არი?

ლაშა — როგორ არი?

დოდო — არა უშავს.

თორნიკე — შერიგდით?

ლაშა — შერიგდით?!

დოდო — **(ანიკოს)** სანდროს დაუძახე რა...

ლაშა — მართლა აქ არი?

დოდო — თქვენ რამე საქმეზე ხართ მოსულები?

ლაშა — გეტყვი რა.

**(შემოდის სანდრო)**

სანდრო — ეს რა სტუმრები გვყოლია, თორნიკე!... ლაშა!... როგორ ხართ ლომებო?

თორნიკე — ვართ რა...

ლაშა — ისე რა...

სანდრო — ბავშვები როგორ არიან?

თორნიკე — კარგად.

ლაშა — არიან...

სანდრო — სხვა?

თორნიკე — სხვა რა, მოვედით რა, გნახეთ.

ლაშა — მოგვენატრეთ და მოვედით რა...

დოდო — ერთად მოგვენატრეთ?

ლაშა — ერთად რატო? თორნიკეს მანქანა ყავს და წამოვიყვანა.

სანდრო — როგორ მომენატრეთ... ბავშვები ვერ წამოვიყვანეთ?

თორნიკე — სამსახურიდან მოვდივარ...

ლაშა — მეცადინეობდნენ და...

დოდო — საქმეები როგორ გაქვთ? **(თორნიკეს)** ისევ ბენზინზე მუშაობ?

სანდრო — თორნიკე, მართლა ისეთი დიდი ფული კეთდება ბენზინში, როგორც ამბობენ?

თორნიკე — დიდი ფული არა... ვწვლობ... ყველა იმას ცდილობს, როგორმე ჩაგძიროს... რომელიმე პარტიაში უნდა შევიდე, „კრიშა“ მინდა... თორემ ძალიან მიჭირს.

სანდრო — (ლაშას) შენ რას შერებ, წერ?

ლაშა — (გაოცებული) რაა?... აა... ხო... ისე რა!...

სანდრო — წამიკითხე რა რამე, ახალი... როგორ მომწონდა შენი ლექსები.

ლაშა — კარგი რა, მამი, რა... რა დროს ლექსებია... ვწერ არა... ვეღარ ვა-თავებ ბიზნესს და ლექსებს. მთელი დრო „ცეხს“ მიაქვს. ხაჭაპურის და „პერაშკე-ბის“ მეტი არაფერი მაქვს თავში.

სანდრო — გულში?

ლაშა — გულში „პონჩიკები“ (იცინის) კარგი რა, მამი, რა...

სანდრო — „ცეხი“ კარგად მუშაობს?

ლაშა — კარგად არა, ისე რა, ყველამ დაიწყო ხაჭაპურის გამოცხობა, ვეღარ ვყიდით, ხელფასებს ძლივს ვარიგებ, მუშები შევამცირე...

დოდო — რა გატირებ, აქ ვინმე ფულს კი არ გთხოვს.

ლაშა — რა შუაშია?...

დოდო — ნასვამი ხარ?

ლაშა — რა ნასვამი, ერთი ბოთლი ლუდი დავლიე, რას მიყურებ ეგრე?... რა გინდა?... წავიდე?...

თორნიკე — დედა, მომისმინე...

დოდო — გისმენ.

თორნიკე — დედა... და შენც მამა. თქვენი ადგილი აქ არ არის, უნდა წავიდეთ აქედან.

ლაშა — ჰო რა, დე რა... რა გინდათ აქ? ვერ გავიგე რა პრინციპია ეგეთი? (შემოდის კლარა).

თორნიკე — ამას რა უნდა?

ლაშა — ყურს გვიგდებს?

სანდრო — არა, ყრუ-მუნჯია... (კლარას) კლარა, გინდა რამე?

(კლარა გადის)

თორნიკე — მამი! შენ ის ერთოთახიანი ხო გაქვს?

სანდრო — არა.

თორნიკე — როგორ, არა?... რა უყავი?

სანდრო — შევჭამე.

თორნიკე — გვეკაიფები მამი?

ლაშა — გვეკაიფება აბა რა, ასე უცებ როგორ შეჭამდა.

სანდრო — უცებ არა, დათაშკამ იყიდა ნაწილ-ნაწილ... ვსესხულობდი მისგან და...

ლაშა — სესხულობდი და მასთან ხარჯავდი... ბოლო-ბოლო ვალში ბინა და-იტოვა?...

სანდრო — ჰო.

(პაუზა)

ლაშა — მაგარი ხარ სანდრო.

თორნიკე — რაც არი, არი. უნდა წამოხვიდეთ აქედან.

დოდო — სად უნდა წამოვიდეთ? რომელთან შეიძლება ჩვენი წამოსვლა?

თორნიკე — ორივე ერთად? თქვენ რა შერიგდით? არა ტო!... ორივეს ერთად ვერ წავიყვან... მოდი ასე ვქნათ, მე ჯერ მამაჩემს წავიყვან, შენ დედაშენი წავიყვანე, შერე გავცვალოთ და ასე...

სანდრო — თუ შევირგდით?

თორნიკე — თუ შევირგდით? რაღა დროს თქვენი შერიგებაა.

ლამა — თუ შევირგდით, მაშინ თორნიკესთან წადით, მავას დიდი ბინა აქვს.

მე რაც შემძლება დაგეხმარებით.

სანდრო — ვერ გავიგე, რა გინდათ? ვინ გთხოვთ ჩვენს აქედან წაყვანას? აქ ძალიან კარგად ვგრძნობთ თავს.

თორნიკე — კარგი რა, მამი... აქ კარგად როგორ უნდა იგრძნო თავი?

ლამა — სირცხვილია რა...

(შემოდის შაკო, გოგი და არკადი მოსდევენ)

შაკო — გამარჯობათ, გამარჯობათ, სტუმრები გვეწვივნენ? კარგია, კარგი.

მე ხელს არ შევიშლით, ჩემგან სომ არ გინდათ რამე?

თორნიკე — არა შაკო. არაფერი არ გვინდა.

(შაკო და „ამალა“ ვადიან)

დოდო — საიდან იცნობ შაკოს?

თორნიკე — ვიცნობ, რა არი რო?

ლამა — მე არ ვიცნობ.

თორნიკე — რა ვქნათ ახლა, როგორ გადავწყვიტოთ?

სანდრო — კენჭი ყარეთ „არიოლ“ და „რეშკა“, პირველად წაგებულმა წაგვიყვანოს (აავდებს სურდა ფულს და ნახევრად სუმრობით) „არიოლ“ თუ „რეშკა“?...

ლამა — „რეშკა“...

თორნიკე — კარგი რა, მამი, დაგვაცადე... დე... აქ რა უსიამოვნება გაქვთ დირექტორთან?

დოდო — შაკომ დავირეკა?

თორნიკე — არა დე, შაკო ვინ არი, „რეშკა“. სხვა დონის ხალხია ჩარეული.

ლამა — შაკო ვინ ჩემი ფეხებია, „ცესს“ მიხურავენ...

დოდო — ძალიან კარგი, გიხურავენ და მიხედავ შენს საქმეს.

ლამა — მერე?... ჩემს ბავშვებს ვინ აჭმევს, ვინ ჩააცმევს?

თორნიკე — თქვენი აქ ყოფნა ჯერ არ არის განმარტებული ქალაქში, გავგიბაზრებენ, თავს მოგვჭრიან, დაწყნარდით რა... არ გინდათ ეს უაზრო ომი.

ლამა — დე, უფრო შენგან ლაპარაკი. შენ დაწყნარდი და ყველა გაჩუმდება.

დოდო — თქვენ იცით აქ რა სდება?

ლამა — ვიცით, ვიცით.

თორნიკე — ვიცით. ეს სასლი იყიდა ხალხმა, ამერიკელებმა ფული ჩადეს და უნდათ, რომ დაცალოთ.

დოდო — იცით, რას ხსნიან აქ?

თორნიკე — მგონი რაღაც უნივერსიტეტს, ზუსტად არ ვიცი.

ლამა — არა ტო, უნივერსიტეტს კი არა, ეროტიულ თეატრს... მერე რა?...

შეიძლება ჯერ აღრეა ჩვენთვის, მაგრამ დასავლეთთან სიახლოვე სო გვინდა? ესეც დასავლეთია.

დოდო — იცით, რამდენად იყიდეს?

თორნიკე — აუ, დე!... კარგი რა... რა შენი საქმეა რამდენად იყიდეს...

ლამა — მეც ვიყიდე „ცესი“, ჩავაწყვე და იაფად ვიყიდე, რა უნდა წამართვათ?

სანდრო — იცით, სად უშეებენ ამ ხალხს?

თორნიკე — ვაა!... საღოლ სანდრო! შენც ავიყვანა არა დოდომ. ცალ ფეხზე არ გკიდიათ სად უშეებენ?

ლამა — სად უშეებენ — ბუნების წიაღში, სუფთა მდინარე, იქვე ეკლესია, პატას საფლავი და რა ვიცი!

თორნიკე — მორჩა, არ გინდა ამდენი ზაზარი! დე, მოდიხარ ჩემთან, ნანკამ  
თუ რამე გაწყენინა, დედას... ვუტირებ. მამაჩემს ლაშა წაიყვანს.

სანდრო — წამიყვან ლაშა?

ლაშა — წაგიყვან აბა რას ვიზამ. მაღადავებ მაში?

თორნიკე — თუ შერიგდით, რა ვქნა... წამოღით ჩემთან... აბა რა გინდათ აქ,  
უპატრონოები ხართ?

ლაშა — სირცხვილია რა... რეებს არ ლაპარაკობენ ჩვენზე... ჩაღაგეთ ბარ-  
გი და წავედით.

თორნიკე — პა, დროზე რა, როგორც თქვენ გინდათ ისე იყოს, ერთად? —  
ერთად. ცალ-ცალკე? — იყოს ეგრე...

შაქო — (საუბარში ერთეუბა, ალბათ უსმენდა) ქალბატონო დოდო, სანდრო,  
რა ჩემი საქმეა, მაგრამ მართალი არიან თქვენი ბავშვები.

თორნიკე — ბიჭო შენ ვინ გეკითხება, და მერე ვინ არის შენი ბავშვი?

ლაშა — აბა დაახვიე ესლა აქედან (შაკო გადის, პაუზა) მოდიხართ?

თორნიკე — არ მოდიხართ?

დოდო — არა!

სანდრო — ვერა!

თორნიკე — არა?

ლაშა — არა?

დოდო — არა!

სანდრო — ვერა!

თორნიკე — კარგი, წავედით.

ლაშა — დე, მაში, თუ რამე დაგჭირდეთ, დამირეკეთ.

თორნიკე — ახლა თქვენთან საკამათოდ არ მცალია, ორ დღეში გამოვივლით  
და მზად იყავით.

დოდო — გაგაცნობთ (გადიან).

სანდრო — (გზადაგზა ლაშას) ე. ი. ახალი არაფერი გაქვს?

ლაშა — ახალი? კი... ნუგა მინდა გამოვუშვა, კარვად უნდა გაიყიდოს.

სანდრო — ლექსებზე გეკითხები.

ლაშა — ააა... ლექსებზე? ვნახოთ. ჯერ ნუგას გამოვუშვებ და მერე ვნახოთ.

(შემოდის შაკო, მას კლარა მოყვება, მათ შორის მუნჯური დიალოგი იმარ-  
თება)

შაქო — კლარა, შენც უნდა წახვიდე აქედან.

კლარა — რატომ?

შაქო — შენთვის აღარ არის ადგილი.

კლარა — ლოგინშიც აღარ არის ჩემი ადგილი?

შაქო — რა ვქნა, კლარა, შტატებს ისინი მიმტკიცებენ, თავისი ხალხი მო-  
ყავთ.

კლარა — მერე მე შენი „ხალხი“ არა ვარ?

შაქო — მე არ მეკითხებიან, შენ არ ინერვიულო, რო დაწყნარდება ყველაფერი,  
ისევ დაგაბრუნებ. (კლარა ცდილობს მოეხვიოს) კლარა, არ გინდა, არ არის ახლა  
ამის დრო, ვინმე დაგვინახავს.

კლარა — შაკო არ გამწირო, გემუდარები... (მუხლებზე ეცემა).

შაქო — არ გინდა, ადექი, შემოვა ვინმე, რა ვქნა ამის დედა ვატირე, შენ გგო-  
ნია მე არ მინდა დაგტოვო? მუნჯ საყვარელზე უკეთესი რა უნდა ინატროს კაცმა,  
მაგრამ რა ვქნა? (კლარა თითქოს დაწყნარდა) ასე ჩემო კარგო, მოიწმინდე ცრემ-  
ლები. აბა შენ იცი. გვეუროდეს ჩემი, მალე დაგაბრუნებ. (შაკო მიდის).

კლარა (ხმაბალა) — შაკო! (შაკო შეჩერდა, აქეთ-იქით ისელება, კლარას გარ-  
და არავინაა, გაეცინა, იფიქრა მომეჩვენაო და მიდის) შაკო!... მოდი აქ!

შაქო — (გაოგნებული) შეენ?...

კლარა — ჰო, მეე! მეე!

შაქო — როგორ, რანაირად?

კლარა — არ გამიშვა შაკო!

შაქო — ენა ამოდგი?... (უცებ რალაცას მიხვდა) შენ მუნჯი არა ხარ?

კლარა — მუნჯიც შენა ხარ, ყრუც და იდიოტიც! (კატეგორიულად) შაკო, იცოდე, აქედან არსად არ წავალ.

შაქო — ამდენი ხანი მატყუებდი? შენი გულისთვის მუნჯური ვისწავლე.

კლარა — ეგ ნამდვილი მუნჯური არ არის, ეგეთი მუნჯური მართო მე და შენ ვიცით.

(პაუზა)

შაქო — კლარა, შენ მე მომატყუე, შენ წახვალ აქედან!

კლარა — არ წავალ!

შაქო — წახვალ!

კლარა — არ წავალ! შაკო იცოდე, თავს მოგჭრი, მართო ის სისულელები რომ მოგყვებ, რასაც ლოგინში მეუბნებოდი... (იციანის, უცებ ძალიან სერიოზულად) გარდა ამისა ძალიან ბევრი რამ ვიცი შაკო...

შაქო — რა იცი?!... რა?!... რა უნდა იცოდე? აუ!... შენ ყველაფერი გესმოდა?

კლარა — მესმოდა.

შაქო — შანტაჟისტკა!

კლარა — ღურაკ!

(პაუზა)

შაქო — რა ვქნა...

კლარა — დამტოვე და არაფერი არ შეიცვლება.

შაქო — როგორ, რანაირად?... ყველამ იცის, რომ მუნჯი ხარ, ახლა?

კლარა — მერე რა, ვიქნები მუნჯი. მუნჯობა მირჩევნია, რა მაქვს სათქმელი, რა უნდა ვთქვა? გინდა თქვი, გინდა არა, არაფერი არ შეიცვლება (პაუზა, მუნჯურად) შევთანხმდით შაკო?

შაქო — (მუნჯურად) შევთანხმდით, იცოდე შენი ხმა არ გავიგონო!

კლარა — (მუნჯურად) ამაღამ მოხვალ ჩემთან?

(პაუზა)

შაქო — მოვალ.

მანნიქო — (შემოდის, თვალები დასისხლიანებული აქვს, ხელში ჯოხი უჭირავს და კაკუნით ზრმასავით მოდის, ყვირის). გარს დამიზნელდა და შიშით ვთრთი! სადა ხარ ედმუნდ? აღანთე შეილო, წყრომის ცეცხლი, მემურნეობით ამ უღმობლობის მაგიერი გარდუხანდე მათ.

შაქო — ვანიკო, რა მოგივიდა? (კლარას) რა დაემართა? გვიშველეთ! (შემობრზიან მოხუცები) ვანიკო, ვანიკო!

მანნიქო — (იციანის) როგორი იყო? მართლა დაიჯერეთ? კაკოს კიდე არ მოსწონს...

შაქო — თამაშობდი? კინაღამ გული გამისკდა. (თვალბზე თითი მოუსვა) სადებავია?

მანნიქო — კარგი იყო?

შაქო — კარგი იყო, კარგი. აბა თქვენ იცით, მოდის ის კაცია... აბა თქვენ იცით, არ გვინდა ისტერიკები, ვასიამოვნოთ იმ კაცს... სხვათა შორის ნორმალური კაცია, თუ დაუკვირდები... აგე, მოვიდნენ („ის“, მეუღლის, დაცვის, ჟურნალისტებისა და ტელეოპერატორების თანხლებით შემოდის. მეუღლე ხმას არ იღებს. მხოლოდ მომხიბლავად იღიმება. „ის“ შლის ქაღალდებს და კითხულობს).





ის — ჩემო კუდრაჭებო, უკაცრავად, ეს არა... (ცვლის ქაღალდს) აი ეს. ჩემო ძვირფასო თანამემამულეო! ჩემო დედებო და ჩემო მამებო! მოგესალმებით, ჩემო ღვაწლმოსილო ადამიანებო. ჩემი მეუღლე და მე სმირად ვსაუბრობთ ხოლმე ადამიანების გაჭირვებაზე, ჰოდა აი ახლაც, მეუბნება ჩემი მეუღლე, წადი რა, მოინახულე მოხუცთა თავშესაფარი, მიუტანე მოხუცებს საჩუქრები, ასიამოვნე მათ, ჩვენც სომ მოგხუცდებით, ჰოდა აი აქ ვართ. ნება მიბოძეთ მოგართვათ მცირედი საჩუქრები, გთხოვთ!... (აღაგებენ პლუშის და რეზინის გაბერილ სათამაშოებს, თოჯინებს, დათუნებს, კურდღლებს და ა. შ.) რა არის ეს? ნარდი, დომინო, ჭადრაკი რა უყავით? ზავშეთა სახლში დაეტოვეთ? არა უშავს, ეს სათამაშოები თქვენს შვილიშვილებს გადაეცით. ეს რა არის, ტკბილეული? კარგია, მოხუცებს უყვართ ტკბილეული, პირი ჩაიტკბარუნეთ, ყელი ჩაიყოკლოსინეთ.

ქორმსპონდენტი — (ოპერატორს) იღებ? (ოპერატორი თავს უქნევს) ჩვენ ვიმყოფებით... მე ვარ კადრში? (ოპერატორი თავს უქნევს) ვერ მითხარი? თავიდან დაიწყოთ... გამარჯობათ მეგობრებო, ჩვენ ახლა ვიმყოფებით მოხუცთა დედაქალაქის თავშესაფარში... თუ პირიქით დედაქალაქის მოხუცთა თავშესაფარში? როგორ იქნება უფრო სწორი? (ოპერატორი მხრებს იჩეჩავს) არა უშავს, ამას მერე გადავამონტაჟებ. გამარჯობათ მეგობრებო, ჩვენ ახლა... დღეს აქ მობრძანდა (ოპერატორს) რა გვარია ეს მასტი? (ოპერატორი მხრებს იჩეჩავს) არა უშავს, ტექსტს მერე დავადებ... საჩუქრებიანი მოხუცი გადაიღე.

ის — მეგობრებო, ხე ნაყოფით იცნობაო, ნათქვამია, ესეც ნათქვამია „ხემაწ რომელმან არა გამოიღოს ნაყოფი კეთილი, მოიჭრას და დაიდვას ცეცხლსა ზედა“, მე თქვენგან არაფერი არ მინდა... მე მხოლოდ ერთი რამ მინდა გთხოვით, მინდა მომცეთ საშუალება, გემსახუროთ. მოახლოებული არჩევნების გამო არ მოვსულვარ თქვენთან, სკამი არასოდეს არ შედიოდა ჩემი ინტერესების არეალში, მხოლოდ ერთი რამ მინდა თქვენგან — გამაკეთებინეთ ის, რისი გაკეთებაც მე თქვენთვის და ჩვენი მრავალტანჯული მამულისთვის მინდა.

ქორმსპ. — ვაი... ზოდიში თუ შეიძლება ეს ფრაზა კიდევ გაიმეორეთ.

ის — რომელი ფრაზა?

ქორმსპ. — აი ის, გამაკეთებინეთ, რაც შემიძლიაო, თქვენ უფრო კარგად გამოვივიდათ.

ის — სიამოვნებით (ფართოდ იღიმება). გამაკეთებინეთ ის, რაც ჩემი ტანჯული... არა თუ შეიძლება თავიდან დავიწყებ... გამაკეთებინეთ რამე ჩემი ტანჯული მამულისათვის...

მეტი — (იმას) აბა თქვი აა?

ის — ბატონო?

მეტი — აბა თქვი აა?

შპქ — არ თქვათ, არ თქვათ!

ის — რატომ, რატომ? ვიტყვი — აა.

მეტი — ტლაკში ქვაა (იციანის).

ის — რა ბრძანეთ?

მანქო — შენა გენც... ერთი ეს გვიბრძანე, ამ სახლს შენ ყიდულობ?

ის — არა, მე არა... მართო მე არა...

შპქ — შეკითხვები ბოლოს, შეკითხვები მერე...

პპქ — შენ გყვარი აქედან?

შპქ — შეკითხვები ბოლოს.

ის — (ოპერატორს) არ გინდა ამის გადაღება...

პპქ — არ გინდა არა?!... გადაიღე, გადაიღე!

ის — არ გინდა-მეთქი!...

პპქ — გვიპასუხე, შენ გვაგებ აქედან?

ის — მე აქ მეგობრებმა ჩამაყენეს საქმის კურსში, ვერ ვხვდები რატომ გინდათ იქ გადასვლა, იქ ისეთი სუსტაა ჰაერია, იქ ყველაფრით დავეხმარებით.

შპქ — თუ არ გადავედით?

ის — თუ არ გადასვდით... არ შეიძლება.

ვანძო — არ გადავალთ.

ყველანი — არ გა-და-ვალთ, არ გა-და-ვალთ!..

ის — დაწყანდით, დამშვიდდით... ნუ იღებ რა?!... (ხელს აფარებს კამერას) მომისმინეთ მეგობრებო, ათიოდე მოხუცისათვის ამხელა შერობას ასეთ ადგილზე არავენ მოაცდენს.

ყველანი — არა! არა!

შპქ — (ყვირის) ჩუმად! ჩუ-მად!... თქვენ... ხმა ჩამიწყდა, ჩუ... ვინა ხართ? რა ხალხი ხართ? კარგს და ცუდს ვერ არჩევთ.

სანდრო — რატომ ვერ ვარჩევთ? — შენ კარგი ხარ და ცუდი ვგვინახარ?

შპქ — ეს ეგერა რა — „შცია ძი ღენ ბაი ღელია“, ბრმას სანთელიც, რომ დაუნთო, მაინც ვერ დაინახავს. მაღლობის მაგიერია, გადაყოლილი ვიყავი თქვენზე.

სანდრო — მაღლობა რითი გადაგიხვდით, გავიღეთ ქუჩაში?

შპქ — ქუჩაში რატომ? რატომ ქუჩაში? ერთაწმინდაში, ბუნების წიაღში...

დოდო — აქეთ მდინარე, იქით სასაფლაო... სანდრო თქვი რამე, სანდრო!...

სანდრო — რა ვთქვა? რა?

დოდო — რამე, ხმა ამოიღე, თქვი რამე!...

სანდრო — თუ არ წავალთ?

შპქ — წახვალთ!

სანდრო — არ წავალთ!

შპქ — არ წახვალთ და წაგიყვანთ.

ვანძო — სანდრო! მოვიტანო კანისტრა?

სანდრო — (დოდოს გადახედა) მოიტანე.

ის — რაა? რა კანისტრა?

შპქ — ნახავთ, ცოტა მოითმინეთ.

ის — რას აპირებთ?...

ქორმსკ. — მოემზადე.

ვანძო — (შემოაქვს კანისტრა, აწოდებს სანდროს) აჰა სანდრო, მიდი!

ის — (შაკოს) რას შერება?

შპქ — სანდრო, არა ხარ შენ მაგის გამკეთებელი, დადე კანისტრა.

სანდრო — არავენ ვაბედოს ახლოს მოსვლა.

ქორმსკ. — იღებ? (ოპერატორი თავს უქნევს).

ის — რას სჩადით მეგობრებო! ტელევიზია გიღებთ, (ოპერატორს) ნუ იღებ, შე დებილო!... სირცხვილია, დადეთ ავზი! (შაკოს) უთხარი რამე.

შპქ — გმირობა გინდა ჩაიდინო არა? ცოლყოფილს აწონებ თავს? მიდი, რატომ ჭიმავე დროს! მიდი, დაისხი.

ბავშვის ხმა — არ შეიძლება სანდრო, არ შეიძლება! არ გესმის? რატომ არ გესმით, რატომ?!...

(სანდრო ბენზინს ისხამს)

შპქ — ეგრე!... კარგია!...

დოდო — (ყვირის) სანდრო!!! არ გინდა სანდრო!...

სანდრო — ახლა დამაცადე.

ის — გააჩერეთ!... გთხოვთ!

სანდრო — არ მომეკაროთ!

შპქ — არ შეუშალოთ ხელი (სანდროს) დაიცალა კანისტრა?

ქორძისა. — (ოპერატორს) იღებ? (ოპერატორი თავს უქნევს) იცოდე ეს მასაც ლაც რომ გაგიფუჭდეს, ვერ გადავირჩები. (მოსუცებს) ძალიან გთხოვთ კამერას ნუ ეფარებით.

შაქო — სულ დაცალე? კარგი, ახლა რა უნდა ქნა?! ასანთი უნდა ამოიღო, რა ვერ პოულობ? იზონენ? კარგი, აბა მოემზადე, რაო სანდრო, ხელები გიკანკალებს? შევემინდა?

სანდრო — ხელები მაგიტომ არ მიკანკალებს...

შაქო — მიდი აანთე!

არპადი — Давай Сандро! — «И на обломках самовластия напишут наши имена!...» (სანდრო უშედეგოდ ცდილობს აანთოს ასანთი).

შაქო — რა მოხდა სანდრო, ასანთი არ ინთება?

ქაქო — აგე! სომ ვამბობდი, დასველდება ასანთი მეთქი — ა? ვანიკო, სომ ვამბობდი?

მანიკო — სო, ამბობდი.

ქაქო — სომ ვყოფილვარ მართალი?

შაქო — მოგცე ასანთი? მოგცე?

სანდრო — მომეცი.

შაქო — მერე მიქელ-გაბრიელს სომ არ ეტყვი შაკომ მომცა ასანთი?! აბა, დაიჭი (ასანთი გადაუგლო) ანთე (სანდრომ ასანთი აანთო) ეგრე! კარგია, მიიტანე ახლოს!

ქორძისა. — (ოპერატორს) იღებ? (ოპერატორი თავს უქნევს) გაიწით გვერდზე, კამერას ეფარებით.

შაქო — მიდი სანდრო, მიდი, მშვიდობით. (სანდრომ ანთებული ასანთი მიიტანა ტანსაცმელთან, ასანთი ჩაქრა) რა, არ მოეკიდა? კიდევ სცადე. რა, ახლაც არ მოეკიდა?

სანდრო — ვანიკო, რა არის ეს?

მანიკო — რა ვი, ბენზინი იყო, ნორმალი.

შაქო — თქვე აფერისტებო!... თქვე შანტაჟისტებო! (ციინის) თქვე გამოქლია-გებულგებო (უცებ შეწყვიტა სიცილი) შენ რა, მართლა აპირებდი თავის დაწვას? კიდევ კარგი იმ დღეს ბენზინი დამჭირდა და...

ის — (თავზარდაცემულია) ვერაფერი გავიგე, რა მოხდა, გამეხუმრეთ? კარგია, როცა ყველაფერი კარგად მთავრდება. კარგად ბრძანდებოდეთ. კარგად ბრძანდებოდეთ.

შაქო — მეგობრებო, მაღლობა ვუთხრათ ადამიანს, რომელმაც მიუსხედავად მოუცლელიობისა გამოიხსნა დრო და გვეწყვია. გმადლობთ, გმადლობთ (ყველანი გადიან, რჩებიან დოღო და სანდრო).

დოღო — ეს რა ქენი, წყალი გადაისხი? იცოდი, რომ წყალი იყო?

სანდრო — არა... საიდან უნდა მცოდნოდა? (აცემინებს).

დოღო — გაცივდი? მოიხურე (ახურავს შალს) ასე, გცივა?

სანდრო — არა, არ მცივა, აღარ მცივა.

(პაუზა)

დოღო — მართლა არ იცოდი, რომ წყალი იყო?

სანდრო — არა.

(მოზილური ტელეფონის ზარი)

დოღო — უისმენ.

ნიკას ხმა — დე, როგორა ხარ დეე!

დოღო — კარგად ნიკა, შენ როგორა ხარ?

ნიკას ხმა — არა მიშავს, ნორმალურად (სანდრო და დოღო ყურმილზე თავმიდებულნი უსმენენ ნიკას) დე, რაღაც ხმა არ მომწონს შენი, სო ჯანმრთელად ხარ?

დოდო — კი დედა, კი. კარგად ვარ... ცოტა დავიღალე, მეტი არაფერი.

ნიკას სმბ — მამა როგორ არის?

დოდო — დაგალაპარაკო? (აწვდის ტელეფონს სანდროს).

ნიკას სმბ — შერიგდით?

სანდრო — ჰო ნიკა, შვერიგდით.

ნიკას სმბ — აუ, დაგლიჯეთ!... როგორ მიყვარხართ ორივე... ახლა ისე აღარ გინერვიულებ, მისედავთ ერთმანეთს.

სანდრო — მოგწონს ამერიკა?

ნიკას — ამერიკა? რა ვიცი ამა? ისე რა... საათივით აქვთ აწყობილი ყველაფერი. ნეტა განახათ, რას გულაობს ხალხი.

სანდრო — შენ? შენ გულაობ?

ნიკას — მე? მე არა... არ მცალია, ფულია საჭირო, ისე ვინ გავუღაპავებს, უფულოდ აქ ნოლი ხარ, ფული აქ ყველაფერია.

სანდრო — აქაც.

ნიკას — არა, მანდ ჯერ არა, მანდ კიდევ არის სხვა რამეც. აქ სხვა ხალხია... უცხო ვარ...

სანდრო — ისე იქ მუშაობ?

ნიკას — ჰო, დღეს ცოტა უფრო მაღლა, 72-ე სართულზე, დოდოს არ უთხრა, შენც არ ინერვიულო... ფრთხილად ვარ. მაგრამ მომენატრეთ თქვენ, თბილისი. ამას წინათ ერთი თბილისელი ნაძირალა შემხვდა, აქ რომ დავინახე გავიკვიდი, ისე გამიხარდა. 5 წუთი ჩახუტებულები ვტიროდით, თბილისი მაინც სხვაა.

სანდრო — მერე რა გინდა მანდ? ჩამოდი.

ნიკას — ჩამოვალ, მაღე ჩამოვალ, თორემ თუ არ ჩამოვედი, ვატყობ სხვა კაცი ვსდები... ამა მაგრად იყავით, ცოტაც მოითმინეთ, ჩამოვალ, მაღე ჩამოვალ...

(პაუზა)

სანდრო — კარგია ამ ჭკუაზე რაა, მართლა ჩამოვა.

დოდო — კარგია, რომ ახლა დარეკა.

სანდრო — ცოტა მოვიმინოთ და... დოდო... იცი რა... ისა... არ გეწყინოს!...

დოდო — რატომ არ გამაგებინე ინფარქტის ამბავი? ვინ გვიღიდა, ამბობენ ინფარქტმა შიში იცისო, გეშინოდა? რა მითხარი წელან? არ გეწყინოსო?! რა არ უნდა მეწყინოს? სანდრო!... (სანდრო სმას არ იღებს, მოკვდა...) სანდრო!... საან-დრო!... მიშველეთ!...

(პაუზა)

(სცენაზე მარტო ანიკია, ხელში გაბერილი ისევე უჭირავს, მიდის ტელეფონთან, კრეფს ნომერს)

ქალის სმბ — ალო?!

პანის სმბ — მომეცი... ალო, გისმენ! დედა, შენა ხარ! ვიცი, რომ შენა ხარ... დე, ბოდიშს გიხდი, ჩემი ბრალია ყველაფერი, ვირი ვარ, ვირი!... დედი!... მითხარი სადა ხარ და მოვდივარ, ახლავე მოვდივარ დედი... სადა ხარ დედი?...

(ანიკო ყურმილს დებს, შემოდინ მონაცემები ჩემოდნებით და ამასწინათ ნაჩუქარი თოჯინებით, უკრავს ორგესტრი, რომელიც ამ შემთხვევისათვის მოიწვია შაკომ, რათა გამოთხოვება ნაკლებად პესნიმისტური ყოფილიყო)

შაკომ — (ყელი ზინტით აქვს შეტყეული, სმაჩაღწეილია) მეკობრეგო... (ჩაახეღა) დადვა დრო... (რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, შაკო დედაგს) დადვა დრო, როდესაც უნდა დავემშვიდობოთ ერთმანეთს, ძალიან მიჭირს ლაპარაკი (მგონი გულწრფელია, იქნებ სინდისი ქენჯნის) ჩვენი ურთიერთობა საკმაოდ რთული იყო, სშირად ვკამათობდით, მაგრამ სიძულვილამდე არ მისულა საქმე... ჩემთვის ყოველთვის სასიამოვნო იქნება თქვენი გახსენება, დამიჯერეთ, გემშვიდობებით და გული მეწურება, მჯერა, ჩვენ კვლავ შევხვდებით ერთმანეთს უახლოეს მომავალში, პრემიერა-



ზე, ერთაწმინდაში (არ მჯერა) ან არა და იქ, საიქიოში, თუ სხვადასხვა განყოფილებაში  
ბებში არ მოვხვდით (პაუზა) გამოსათხოვარი ვალსი!... გთხოვთ!... (ცეკვავენ) აბა  
ნახვამდის, ავტობუსი გელოდებათ (მოსუცები ვადიან, ისმის ძრავის ამუშაუების სმა,  
ავტობუსი დაიძრა) ყველაფერი კარგად დამთავრდა.

### პილოტი

(პნელა, ის რაც ახლა ხდება სცენაზე, რეალურსა და ირეალურს შორისაა, მო-  
სუცები ლანდებივით მოჩანან, თეთრებში არიან გამოწყობილნი, ხელში გამჭვირვა-  
ლე ჩემოდნები უჭირაუთ, ჩუმად, ჩურჩულით ლაპარაკობენ)  
(პაუზა)

ბობი — დავიწყო?

დოდო — დავიწყე.

ბობი — თვალთ მიხედვება, მე მგონია, რომ შენ კენტი ხარ.

პაპო — კენტი გახლავართ, თქვენი ყმა და მოსამსახურე, განა არ გახსოვთ სე-  
ლმწიფეო თქვენი კაიუს.

ბობი — კარგი ყმა იყო, მტრის დახვედრა კარგად იცოდა... იგი მოკვდა და  
შევიწიე ისრწნება ახლა.

პაპო — ჯერ არ მომკვდარა სელმწიფეო... იგი თვით მე ვარ...

(მოსუცთა ლანდები თანდათან ქრება)

(დოდო თავის საძინებელშია, ხელში თოკი უჭირავს, ეძებს რაიმე კაუჭს, რათა  
თოკი ჩააბას, ისმის ზარის სმა. დოდო იღებს ყურმილს)

დოდო — გისმენთ, ალო?!... (ზარის სმა გრძელდება, ეტყობა კარზე რეკავენ)  
ვინ არის?!... შემოდით, ღიაა!...

ფარდა



# «ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)

№ 5-6 2002 года

**Нодар Гурабанидзе**

## ГИГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ—75

Статья посвящена 75 летнему юбилею выдающегося режиссера, председателя Союза театральных деятелей, ректора Тбилисского института театра и кино им. Шота Руставели Гиги Лордкипанидзе, который по мнению автора статьи является классическим типом общественного деятеля (стр. 3).

**Саломе Хмндашвили**

## О РОЛИ ПОЛИФОННИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТАРА ТАКТАКИШВИЛИ

В статье под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов» исследуется использование различных видов полифонических форм и методов развития — фуги, фугато, конечного и бесконечного канона, простой и канонической секвенции, полимелодического контрапункта, в том числе полиостинато — в выявлении идейно - художественной, сюжетно - драматургической, выразительной, и изобразительной, жанрово-бытовой сторон содержания и композиционных функций в произведениях различных форм и жанров творчества известного грузинского композитора Отара Тактакишвили. (стр. 7).

**Софико ОКРЕШИДЗЕ**

## НЕИЗВЕСТНЫЙ ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ БЕРНХАРДА КРИСТИАНА ВЕБЕРА (К ВОПРОСУ О СТИЛЕ 24-Х ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ)

В статье под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов» исследуются образные, фактурно - жанровые и композиционные черты прелюдии, строение и полифонические методы разви-

тия в фугах, а так же вопросы единства малого (прелюдия-фуга) и большого циклов этого многочастного сочинения. (стр. 16).

**Майя Табнашвили**

## ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ГРУЗИНСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

В статье под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов» исследованы около 100 различных рода научных и научно - методических трудов, как изданных, так и неопубликованных, находящихся в рукописях в библиотеке Тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили. Эти труды группируются так: полифоническая проблематика связанная с грузинской музыкальной культурой, зарубежной музыкой и учебники, учебные пособия и программы по курсу полифонии, созданные грузинскими композиторами и музыковедами. На основе изучения этой литературы в статье выделяется круг вопросов и проблем, которые либо вообще, либо недостаточно полно исследованы в современном грузинском музыкознании и даны рекомендации по тем темам, которые автору представляются актуальными для их научной разработки. (стр. 26).

**Олико Жгенти**

## ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ ВОПРОСОВ В ГРУЗИНСКОМ КИНО

В 10-ых годах прошлого столетия проявляется активный и серьезный интерес к грузинскому национальному кинематографу. В 1915 г. Германе Гогитидзе с помощью грузинских коммерсантов основывает первую грузинскую кинофир-

му и режиссером для экранизации рассказа Эг. Ниношвили «Кристина» приглашает Ал. Цуцунуа.

В исследовании на основе анализа значения этого фильма подчеркивается, что главная героиня символизируется с той Грузией, которая явно стала на грани перерождения и потери национальной индивидуальности, об этом остро писала грузинская пресса (стр. 37).

#### Нодар Гурабанидзе

##### «ТЕАТР ЭТО МОЯ СУДЬБА» (Рамаз Чхиквадзе)

Театровед Нодар Гурабанидзе написал обширную монографию «Этот фантастический Рамаз Чхиквадзе». В книге анализируются все основные роли этого гениального актера в театре и кинематографе.

Печатаем первую главу этой книги. (стр. 46).

#### Елена Тулашвили

##### КОРОТКО ОБ ИЗВЕСТНОМ, КАК НАПОМИНАНИЕ

В статье под рубрикой «Грузино-польские культурные связи» автор прослеживает жизнь и творчество трех сестер художниц, по матери Мужиновских, по отцу Канделаки: Тамары Канделаки-Фрыч, Барбары (Баса) Канделаки и Нины Канделаки. Рассказывает о трагических эпизодах из их жизни, об аресте их отца Михаила Канделаки в 1937 году, о смерти их матери Ванды Мужиновской, и о том в каких тяжелых условиях жили и творили, организовывали выставки как в Тбилиси, так и в Польше.

Три сестры, три разные судьбы — это особая эстетическая стихия, утверждающая высокие нравственные идеалы, что так необходимы сейчас, когда зло и добро, красота и уродство сошлись в смертельной схватке. (стр. 58).

#### Вера Чихладзе

##### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ЦИНЦИЛА ИЗ ЖИНВАЛЬСКОГО МОГИЛЬНИКА

Цинцила представляет собой две бронзовые тарелки, по краям которого

техники пуансона выведен хвойный орнамент, относится она к группе ударных музыкальных инструментов.

В Грузии при разных археологических раскопках найдены всего 15 штук этого вида инструмента и все они по форме и технике изготовления идентичны. Могильные комплексы и слои развалин, где найдены эти музыкальные инструменты, датируются I—V веками. (стр. 76).

#### Вера Чихладзе,

#### Елена Кавлелашвили

##### ЖИНВАЛЬСКАЯ БОГОМАТЕРЬ

Среди многочисленного инвентаря, найденного в жинвальском могильнике во время археологических раскопок, особое внимание привлекают комплексы с христианскими символами. В статье заострется внимание на бронзовое кольцо - печать с изображением святой Богородицы с младенцем, которая по мнению авторов относится ко второй половине V века и является одним из древнейших среди других печатей раннехристианской эпохи. (стр. 79).

#### Марика Надарейшвили

##### НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТИЛЯ ЗУРАБА НАДАРЕИШВИЛИ

В статье на примере камерно - инструментального творчества З. Надарейшвили рассматривается специфическое отношение композитора к таким видам композиционной техники как додекафония, модальность, сонористика, алеаторика, полистилистика. Среди основных особенностей стиля композитора отмечается — полифоничность, вариационность, монотематизм, склонность к открытым композиция, (стр. 81).

#### Георгий Джавахишвили

##### У ИСТОКОВ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА ДО ХРИСТИАНСКОЙ ЭПОХИ

##### (Главные черты эпохи)

В статье дается анализ процесса формирования исходных традиции грузин-

სკოგო ისკუსტვა დო ხრისტიანსკოგო პერიოდა. არქეოლოგიჩესკიე ისკუსკანიასი პოსლედნიხ დესატილეთი ზნაჩიტელნო რასირილი რამკი ნაშიხ პრედსტავლენიი ი პუტაქ რავიტიასი დრეინეგრუიზისკოგო ისკუსტვა, დავ ვოზმოჟნოსტ ვსკრუტყე იგო დრეინე კორნი ი ოსობენოსტი რავიტიასი. პოკაზანა ორგანიჩესკაა სვოსობრანოგო ვოპლოჩენიასი ვაგლიდოხ ი პრედსტავლენიი დრეინიხ ზემლედელჩეხ ობ ოკრუჟაოუჩეი იხ დეივსტვინოსტი, დვინჟუ-

შიქ სილახ პრიოდოხ ი ობიესტვა. (სტრ. 85).

**ოთარ ბაგატურია**

**КОРОЛЬ ЛИР В УБЕЖИЩЕ**

Эта пьеса молодого драматурга о судьбе одиноких пожилых людей и стариков, которые по воле судьбы оказались в доме для престарелых. (стр. 102).

**ქუჩნალ „ხელოვნების“ 2002 წლის ნომრების საკითხავლი**

**ისტეტიკის საკითხავი, თანაპედროვოვა, ხელოვნება, ფილოსოფია**

- ასათიანი ვლადიმერ — გემოვნებისა და მითოსის დიალექტიკა, როგორც ხელოვნების კონსტიტუციური პრინციპი . . . . . 1-2
- გიორგობიანი ლილი — პრიმიტივიზმი, როგორც სრულფასოვანი მხატვრული მეთოდი . . . . . 1-2
- კიკნაძე მერაბ — კათარსისის ფესვები და ფრთები . . . . . 3-4
- ლეჟავა სამსონ — ძველი თბილისი მიწისძვრის შემდგომ — რას ჰქარგავს საქართველო . . . . . 1-2
- მაჭავარიანი ელენე — წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში . . . . . 3-4
- მეჯანაძე ვერა — მედეა, როგორც მითოურ-სიმბოლური სახე (ასალვაზრდა შემოქმედთა ტრიბუნა) . . . . . 3-4
- სოსელია მარინა — ფრაგმენტები მოტოორი ნორინაგას შემოქმედებიდან (1730-1801) . . . . . 1-2
- ყიფიანი ნანა — ტრადიციული ერ-

- ონული ორნამენტის, როგორც სოციალისტური რეალიზმის სატის შესახებ . . . . . 3-4
- ციციშვილი ირაკლი — წერილები ფრონტიდან . . . . . 1-2
- ჯავახიშვილი გიორგი — წინაქრისტიანული ხანის ქართული ხელოვნების საწყისებთან . . . . . 5-6

**თეატრი, დრამატურგია**

- გურაბანიძე ნოდარ — როგორ უნდა იყო კეთილი, როცა ყველაფერი ასე ძვირია (პირველი თავი წიგნისა „რეჟისორი გიზო ჟორდანი“) . . . . . 1-2
- გურაბანიძე ნოდარ — გიგა ლორთქიფანიძე—75 . . . . . 5-6
- გურაბანიძე ნოდარ — „თეატრი ჩემი ბედისწერაა“ (რ. ჩხიკვაძე) (წიგნის „ეს ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“ პირველი თავი) . . . . . 5-6
- შალათურია ოთარ — მეფე ლირი თავშესაფარში (პიესა) . . . . . 5-6
- ზაკაშვილი თეა — ფსიქოლოგიური დრამის ინტერპრეტაცია მარჯანიშვილის თეატრში (ასალვაზრდა ხე-



**მუსიკა, ქორეოგრაფია**

ლოვანთა ტრიზუნა. დოსტოევსკის „მარადი ქმარი“ და ა. სტრინდბერგის „მამა“)	3-4	ასათიანი ლიკა — ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემა . . . . .	3-4
კალანდარიშვილი მისეილ — ქართული დრამატული თეატრის შემოქმედებითი მატრიანე (ვ. კიკნაძის წიგნის „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ I ტომი) . . . . .	1-2	გოგუა დოდო — კიდევ ერთხელ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის გენეზისისა და განვითარების შესახებ . . . . .	1-2
კიკნაძე ვასო — დევენილი... (მისეილ ვაშაძე) . . . . .	1-2	კაკაბაძე ცისანა — „მას სიმღერა სიცოცხლეზე მეტად უყვარდა“ (რეზო კაკაბაძე) . . . . .	1-2

**სახვითი ხელოვნება,  
არქეოლოგია**

აბესაძე ირინე — ეროვნული მატერიალური კულტურის ძეგლები მხატვარ ტარიელ ხერხეულიძის შემოქმედებაში . . . . .	3-4	კაკაულია ლალი — ანტონ წულუკიძე ქართველ კომპოზიტორებთან თანამშრომლობაში . . . . .	3-4
გუნთაიშვილი ევა — სურათის კომპოზიციურ წყობაში ფერთა შინაგანი ცხოვრების კანონზომიერებათა საკითხი გაა ბულაძის ნახაზრევეში . . . . .	3-4	კირაკოსოვა მარიამ — ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ პირველი წარმოდგენის გამომძახილი საქართველოში არსებული რუსული პრესის ფურცლებზე . . . . .	3-4
თულაშვილი ელენე — ალექსი ბაღაბუაძე . . . . .	1-2	ნადარეიშვილი მარიკა — საკომპოზიტორო ტექნიკის როლი XX საუკუნის მუსიკალური ფორმების ტიპოლოგიაში . . . . .	3-4
თულაშვილი ელენე—მოკლედ ცნობილის შესახებ, როგორც გახსენება (მხატვრები ნინო, თამარ და ზასა კანდელაკები) . . . . .	5-6	ნადარეიშვილი მარიკა — ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ზოგიერთი საკითხი . . . . .	5-6
მეტრეველი ნათია — გოგი ალექსიმესხიშვილის მხატვრობა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში (ბრესტის „კავკასიური ცარცის წრის“ და გოცის „ქალი გველის“ მიხედვით) . . . . .	3-4	ოყრეშიძე სოფიკო — ბერნჰარდ ქრისტაიან ვებერის უცნობი პოლიფონიური ციკლი (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიზუნა) . . . . .	5-6
ოსეფაშვილი ლალი — ორნამენტული სახედაო ასოები ორი ხელნაწერის მიხედვით . . . . .	1-2	ტაპლიაშვილი მაია — პოლიფონიის პრობლემატიკა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიზუნა) . . . . .	5-6
უბილავა ნინო — რადიშ თორდიას შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები (ახალგაზრდა შემოქმედთა ტრიზუნა) . . . . .	3-4	ქავთარაძე მარინე — ანტონ წულუკიძე და ქართული მუსიკალური თეატრი . . . . .	3-4
ჩიხლაძე ვერა, კავლელიშვილი ელენე — ჟინვალის ღვთისმშობელი . . . . .	5-6	ჭუთათელაძე რუსუდან — ელვარე შემოქმედი, მოღვაწე (შტრისები ანტონ წულუკიძის პორტრეტისათვის) . . . . .	1-2
ციცხვავია ლოლა — სახულის მონასტრის დავით კურაპალატისეული სამლოცველო (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიზუნა) . . . . .	3-4	ჩიხლაძე ვერა — წინწილები ჟინვალის სამაროენიდან . . . . .	5-6

სეთისიაშვილი მანანა — ანტონ წუ-  
ლუკიდის ერთი კონცეპტუალური დე-  
ბულებების შესახებ . . . . . 1-2

სმიადაშვილი სალომე — პოლიფო-  
ნიის როლი ოთარ თაქთაქიშვილის  
შემოქმედებაში (ახალგაზრდა სელო-  
ვანთა ტრიზუნა) . . . . . 5-6

**არქიტექტურა**

აფციაური ვაჟა — ახალი ტექნო-  
ლოგიები და დიზაინი არქიტექტუ-  
რაში . . . . . 3-4

ვანძაძე დონარა — ქართული ხუ-  
როთმოდღერების ისტორიის ახალი  
შენაძენი (გ. ამრამიშვილის, პ. ზაქა-  
რაიასა და ი. ციციშვილის წიგნი  
„ქართული ხუროთმოდღერების ის-  
ტორია“) . . . . . 1-2

კანდელაკი თემო — თბილისის სა-  
ქალაქო აეროვაგზლის პროექტი (არ-  
ქიტექტურის მატრიანე. განუხორციე-  
ლებელი პროექტები) . . . . . 1-2

ლონგინოზ სუმბაძის გასსენება  
(ბიძინა სუმბაძე, ვასტანვ ფოფხაძე,

გიორგი ავსაჯანიშვილი. არქიტექტუ-  
რის მატრიანე) . . . . . 3-4

**პ ი ნ ო**

ბეჭვაია ნინო — საღვადორ დალი  
და სიურრეალისტური კინო (დალი-  
ბუნიუელის „ანდალუსიური ძალ-  
ღი“) . . . . . 1-2

ერისთავი ელისო — ფსიქოლოგი-  
ური სასიათის მოკლემეტრაჟიანი ფი-  
ლმები . . . . . 3-4

კალატოზიშვილი გიორგი — გაუც-  
ხოების არსი ინგმარ ბერგმანის შე-  
მოქმედებაში (ახალგაზრდა შემოქ-  
მედთა ტრიზუნა) . . . . . 3-4

ჟღენტი ოლიკო — ეროვნულის და  
სოციალურის ურთიერთმიმართების  
საკითხი 10-იანი და 20-იანი წლების  
ქართულ კინოში (გ. გუნია და ფილ-  
მი „ბერიკაობა-ყვენობა“) . . . . . 1-2

ჟღენტი ოლიკო — ეროვნულისა  
და სოციალურის ურთიერთ მიმარ-  
თების საკითხი ქართულ კინოში . . . . . 5-6

გადაეცა წარმოებას 4.09.2002.  
ხელმოწერილია დასაბუღად 27.11.2002.  
ქალაქის ფორმატი 70X108/16  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბ. 9,0.  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო 12,9.  
შეკვეთა № 558. ტირაჟი 200.

გამომცემლობა „სამშობლოს“  
სტამბა, თბილისი, კოსტავას 14.

