

1975/3

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

სახანძრავო სერვისების ქსეტი

1975

11

11/1975

საბჭოთა ხელოვნება

შინაარსი

ნოდარ გურაბანიძე —
გაუწლი თეატრალური სეზონის შედეგები და მზადება
საკა XXV პრილუგის შესახებ 3

შოთა იაშვილი —
რუსეთის პირველი რევოლუციის გვირგვინი ეპოპეა
(დ. შოსტაკოვიჩის 10 საგუნდო პოემა) 14

ლერი კეჩაძე —
გიორგი მანაშკია 20

გულბათ ტორაძე —
შემოქმედის გზა 29

გასტონ ბუაჩიძე —
დავით კაპაძე (გაბრეწული) 56

დავით ჩხიკვიშვილი —
ანტონ ჩხიკვიშვილი და ალექსანდრე სუმბატაშვილი 52

ვანო კეჩაძე —
კომპიტი და მემორი რეპრეზენტული თეატრის საუკუნეებთან 56

ლეილა თაბუკაშვილი —
შალვა ცხადაძე 64

ოთარ ჭინორია —
რეალიზმის და რეპრეზენტაციის სინთეზი
ფონი კლასიკის „კინემატოგრაფი“ 67

ოთარ ჭიჭია —
ივანე ფლორის რუსული საბჭოთა კინემატი და მათი
კარგული თარგმანები 77

ლისაუსია, თეატრი და მათგანგები
ქანო ჩანელიძე —
სიმართლე, მხოლოდ სიმართლე 82

ნიკო უიასვილი —
თანამედროვე დასავლეთი ევროპული დრამატურგიის
პრობლემები და პინეტრის „დარაჯი“ 88

პაროლდ პინტერი —
დარაჯი (პიესა) 94

ტრენია 116

საპარტეზლოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ჟოველთეზური შურნალი

**თეატრი
ვუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟორომგრაფია**

მთავარი რედაქტორი —
თეატრი
სარედაქციო კოლეგია:
ვაკაი ზაზაძე,
მხატვრული ხარისხი,
გივი ზეგეზია
(კასუსისგებელი მდივანი),
ნოდარ გუბანი,
ვანო კეჩაძე,
ნოდარ გუბანიშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
გივი ზეგეზიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რედაქციის
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო უიასვილი,
ნოდარ უიასვილი



ლიბერალურისა და ხელოკვნიების მოღვაწენო, კულტურის მუშაკე-
გო! მალლა ატარეთ საბოთა ხელოვნების პარტიულობისა და ხალ-
ხურობის დროსა, სრულუავეთ მხატვრული ოსტატობა, თქვენი ნიჭი
მონახმარეთ კომუნისუნის აქტიური მუხენებლების აღზრდას!

საკვ ცენტრალური კომიტეტის საოქტომბრო მოწოდებებდამ.

სკკ

XXV ყრილობის

შესახვედრად

ჩვენი საქმიანობის მთავარი, განაწი-
ლური მიმართულებაა გააუმჯობესოთ
ხარისხობანი მაჩვენებლები ცხოვრების
უმაღლესი სფეროში, ზოგის, უამრამდე-
ბის, აღზინებალობის უმაღლესი უზანაზ.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომი-
ტეტის XVII პლენუმის მასალებიდან.

განული თეატრალური სეგონის შედეგები და შედეგა სკკ XXV ყრილობის შესახვედრად

ნოდარ გურაბანიძე

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე

საქართველოს თეატრებმა გასსნეს 1975-1976 წლების თეატრალური სეგონი; რესპუბლიკის მშრომლებმა, კოლმე-
ურნე გლეხობამ, ჩვენმა ინტელიგენციამ გაავსო თეატრების
აუდიტორიები და თავისი გულისყური მიაპყრო სცენას, სადაც
მოქმედებენ ჩვენი თანამედროვენი თუ ისტორიული პერსონა-
ჟები, დღევანდელი ცხოვრების გმირები თუ სამამულო ომის
ფრონტებზე ნაბრძოლი ჭაბუკები და ქალიშვილები, საქვეყნო
საქმისათვის თავდადებულნი თუ გაიძვერა თაღლითები, მხო-
ლოდ პირადი განდიდებისათვის რომ ზრუნავენ. ამ ვრცელ
პანორამაში ჩასმულია მრავალი სურათი, რომელთა ერთიანო-
ბა ქმნის საერთო ატმოსფეროს ქართული თეატრებისას.
ვრცელა ეს სამყარო—იგი მოიცავს საბჭოთა საქართველოს
პეიზაჟს და ფაბრიკა-ქარხნებს, თბილისის ქუჩებს და სა-
კოლმეურნეო სანახებს, საბჭოთა რუსეთისა თუ მომდებ რესპუბ-
ლიკების ცხოვრების საგულისხმო მომენტებს, ევროპისა თუ
ამერიკის მძაფრ რიტმებს; ეს სამყარო დინამიზშია და ხმაუ-
რითაა სავსე, — აქ გაისმის ხმა ვაჟა-ფშაველასი და შექსპი-
რისა, მაიაკოვსკისა და ფადეევისა, ბრეხტისა და უილიამსისა,
კორსტილიოვისა და უდროოდ დაღუპული შუქანისა, აქ სა-
რესატულად იღიმებიან მისეილ ჯავახიშვილი, პოლიკარპე კა-
კაბაძე, კიტა ბუაჩიძე და ნიკოლოზ გოგოლი; ამ ხმებს უერ-
თდება ხმები ჩვენი თანამედროვე მწერლებისა; და დრამატურ-

გების: მარიკა ბარათაშვილისა და ვალერიან კანდელაკის,
მსცოვანი გიორგი ნახუცრიშვილისა და სრულიად ახალგაზრ-
და ლამა თაბუკაშვილისა, ნოდარ დუმბაძისა და მერაბ ელი-
ოზიშვილისა, თამაზ ჭილაძისა და ოტია იოსელიანისა, გურამ
ფანჯიკიძისა და რევაზ თაბუკაშვილისა, აკაკი გეგაძისა და
გიორგი ხუბაშვილისა, ალექსანდრე ჩხაიძისა და ოთარ მამ-
ფორიასი, არჩილ სულუავერისა და ჯაბა იოსელიანისა, გენო
კალანდაისი და თამაზ ბიბილურისა.

კრიტიკული თვალთ შევაგლოთ ამ ვრცელ პანორამას —
ალაგ-ალაგ ჩამავებულა იგი, ფიგურები რელიეფურად არ
იკვეთებიან, კომპოზიცია არამკვეთია და დახვეწის მოთ-
ხოვს, ზოგიერთი სცენა არც თვალს ახარებს და არც გულს.
სამწუხაროდ, მას მეტი ხარვეზი აქვს, ვიდრე მოველოდით
და ჩვენს სურვილებთან და მომთხოვნებლობასთან შეფარდ-
ებით — ნაკლები დადებითი მომენტი. ჩვენი მიზანიც სწორედ
ესაა — გავეცვეთ ქართული თეატრალური ცხოვრების ავ-
კარგში, კრიტიკულად შევაფასოთ ჩვენი ყოველი ნაკლი და
მიღწევა და დაესახოთ უმთავრესი მომენტები იმ ძირითადი
ხაზისა, რომლის შესაბამისად უნდა წარმართოთ ჩვენი მო-
მავალი მუშაობა.

საერთოდ, ყოველი ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრალური
ხელოვნების უპირატესი მიზანი თანამედროვე ცხოვრების
პრობლემეტიკის გაშუქებაა — შესაბამისი, სპეციფიკური



მხატვრული საშუალებებით. ეს მიზანი ხელოვნებისა თვით მის არსში ძეგს. თვით მისი მოწოდება და გამართლებაა. თანამედროვე პრობლემების ამსახველი, უკეთეს შემთხვევაში კი ამ პრობლემების წამომწერი დრამატურების საჭიროებისა და აუცილებლობას ყოველთვის გრძობდნენ საბჭოთა თეატრის და, მათ შორის, ცხადია, ქართული საბჭოთა თეატრის გამორჩეული მოღვაწეები, მხოლოდ ძალიანმეგობის, მიხანსწარაფვის, ნათელი იდეური მიზანდასახულობის ასოლოგურული შეგრძობებით ხერხდებოდა ხოლმე თანამედროვე, პოზიტურული გერმების სცენაზე დამკვიდრება. არა მგერა, საჭირო იყოს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და თეატრის ისტორიის მკაფიო მავალითების გახსენება, მაგრამ ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების აღმავალი განვითარების ხანაში დგება ხოლმე ისეთი პერიოდი, როცა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ცხოვრებაში დღეს, ა მ მომენტში ი მიმდინარე პროცესების ასახვას. საზოგადოებრივი ცხოვრების სწორედ ამგვარ პერიოდში ვიმყოფებით ახლა. კიდევ ვიმეორებთ. თანამედროვეობის პრობლემა ქართული თეატრის უპირველესი პრობლემა იყო და ასეთად დარჩება იგი, ვინაიდან ამ პრობლემატიკის გარეშე თეატრი არ არის ერის ცოცხალი ორგანიზმი, იგი უზარალოდ, ცვილინაციის პროდუქტია მხოლოდ. რომელმაც მოხმარების ულიდროდ ფუნქცია უკისრია. თუკი ერს, საზოგადოებას, მაყურებელს სურს ჰქონდეს ნამდვილი თეატრი, იგი ყოველწარაოდ უნდა ეძლიებოდეს და ხელს უწყობდეს ამ პრობლემატიკის სცენაზე ჩვენებას და ჰქმნიდეს იმგვარ ატმოსფეროს, რაც შესაძლებელია ხდის პირუთენელ ლაპარაკს საჭირობოროტო საკითხებზე. ჰქმნის ნიადაგს თამაში სიტყვისათვის და თამაში თეატრალური ფორმების შექმნისათვის.

ამრიგად, თ ა ნ ა მ ე დ რ ო ვ ე ბ ი ს პრობლემა ხელოვნებაში, ამ შემთხვევაში კი თეატრში, მარტოაღწე სახელოვნებო პრობლემა კი არ არის, არამედ იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრალური პრობლემა — პოლიტიკური, შექმნებითი, იდეოლოგიური და ესთეტიკური ასპექტებით. ამ შემთხვევაში გათიშვა ძალიან მძიმე შედეგს იძლევა, რადგანაც ცალ-ცალკე თუ განვიხილავთ ამ პრობლემას, ანუ, თუ მას განვიხილავთ ან საზოგადოებრივი ან ესთეტიკური თვალთახედვით, ერთ-ერთის განდგომა და უარის თქმა პრობლემატიკის წამოტრახას და მის გადაჭრასზე, რვერესის მომსწავლელია, რომლის მძიმე შედეგები ძნელი გასათვალისწინებელია.

ეს მსჯელობა რომ არ მოეწვივითთ საზოგადოებრივ და სახელოვნებო ცხოვრებას, მას უფრო „დავაიმეებს“, რათა უფრო თვალნათელი გახდეს ამგვარი წინააღმდეგობის და გამოშვების შედეგები ისეთ ვითარებაში, როცა მწვავე პრობლემების ჩვენებით დანტერესებული არ არის მთელი ს ა ზ ო გ ა დ ო ბ რ ი ბ ა, უ კ ლ ო ლ ი ვ მისი ყოველი ფეხა.

რესპუბლიკის ცხოვრების უახლოესი წარსული, რომლის მძიმე შედეგებზე ასეთი პარტიული, ლენინური პრინციპულიობით ლაპარაკობს ჩვენი პარტიის ცენტრალური კომიტეტი და რომლის დასაძლევად იგი პირდაპირ ტიტანურ მუშაობას ეწვევა, დაიბ, ეს უახლოესი წარსული მავალითია საჭირობოროტო პრობლემათა მიფუქციებისა და იმგვარი ატმოსფეროს შექმნისა, როცა ხელოვნების ყოველ სფეროში, რესპუბლიკის, ერის ცხოვრებაში წამოჭრილი ამგვარ პრობლემებზე თამაშ ლაპარაკი არ შეიძლებოდა და, რაკი ეს არ შეიძლებოდა, ცხადია, მათ გადასაჭრელად არაიენ ზრუნავდა. ამგვარად

შეიქმნა ატმოსფერო არაპრობლემატურობისა, სრული სიმშვიდისა და პარონიის. აქედან ბუნებრივად გამომდინარედა დასკვნა: ასეთ საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ამგვარ ატმოსფეროს სჭირდება ხელოვნება, თეატრი, თავისუფალი ამგვარი პრობლემებისაგან.

კონკრეტულ მავალითებს თუ გავიხსენებთ, — ნახათ, რომ საგმიოდ მძიმე დღეების გადატანა მოუხდა ჩვენს თეატრს, ჩვენს თეატრალურ რეჟისურას. ეს მძიმე დღეები ალბათ კარგად უნდა ასახედეს რეჟისორ ფეგა ლორთქიფანიძეს — ისეთი მწვავე სიცოცხლური სატრის ავტორს, როგორც იგი იმის მიერ ინტერპრეტირებული „ცხოვრების ჯარა“ — პოლიკარპე კაკაბაძისა და დიდ, მამფრი ისტორიული, კონკრეტული კონფლიქტებით სავსე „ასი წლის შიმდე“ ვადიმ კოროს-კოლიოვისა. არც სხვა მართალი, დღევანდელი ცხოვრების კონფლიქტების ამსახველი დამატურგის დამდგმელი გრძობდნენ თავს დაღსინებულად. მსგავსი ანალიტიკის მოყვანა შეიძლება ხელოვნების სხვა დარგებშიც. განსაკუთრებით კი კინემატოგრაფიდან. ყოველივე ამან გამოიწვია ის, რომ თეატრები უფრო იოლ გზას დაადგნენ და დიდი ზნებობრივი, მოქალაქობრივი პოზიციები დასმოეს, ანუ თეატრად დაკარგა საზოგადოებრივი ფუნქცია. ეს მომავალინებელი დატრცხა იგი. შეიძლება მიიხარან — როგორ, განა ჩვენს საზოგადოებაში, თვით თეატრში, ჩვენს ინტელიგენციაში საერთოდ არ იყო ძალა, რომელიც ამგვარ ტენდენციას უპირისპირდებოდა? ვიიავც, იყო ეს ძალა და ამ ძალამ შეიძრა უარყოფითი მოვლენის შეგავება შესძლო. მაგრამ, ლაპარაკია მ თ ო ლ ი ა ნ ა დ ს ა ზ ო გ ა დ ო ბ ა ზ ე, მის მოლიანობაზე, დაწვეული უბრალო მუშინდან და კოლმეურენ გლეხიდან და დამთავრებული ინტელიგენციითა და პარტიული და სახელმწიფოებრივი მოღვაწეების უპირველესი წარმომადგენლებით. თუ აქედან ერთი რგული მიივც ამოვარდა, საზოგადოებრივი ინტერესების მოლიანობა ირდევდა და ეს ქალზე მძიმედ მოქმედებს ხელოვნებაზე. აი, გასალოერი ფაქტი, თუმიცაღა, არსებობდა ეს არც უნდა იყოს გასალოერი — ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილი იმდენად გადაწვივა ჭეშმარიტად მამფრი პრობლემის სცენარ აქვს, რომ შესანიშნავი სპექტაკლის „გუშინდელის“ მიმართ იგი გულგრილი იყო და მხოლოდ შეედგე შემობრუნდა, როცა უკვე თვალნათელივ დაინახა დღევანდელ პარტიულ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჭეშმარიტი, მამოძრავებელი კრიტიკის აუტორიტეტი; ასევე, თუქცა ნაწილობრივ, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ისეთ სპექტაკლებზე, როგორიც იყო „საბრძლებელი დასკვნა“ რუსთაისა და რუსთაველის თეატრებში, „ყვარყვარი“ და „დაიფუქული მამაია“ რესპუბლიკის მრავალი თეატრის სცენაზე.

ამგვარად, თუ ვინმე უფროისი მწვავე პრობლემატიკაზე ლაპარაკს, თუ ვინმეს არ უნდა ამგვარი სცენური სურათები იხილოს თეატრში, იგი არსებითად უპირისპირდება ხელოვნებას, საერთოდ. განსაკუთრებით ცსენურ ხელოვნებას, რომლის უპირველესი მიზანი და მოწოდებაა სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე. ამგვარი მოვლენა განსაკუთრებით მაშინაა საშიში, როცა ის დადამიანები, რომელთაც ევალებათ წამოართონ პარტიული და საზოგადოებრივი ცხოვრება, ის დადამიანები, რომლებიც მოწოდებულნი არიან შეინარჩუნონ ერის სხეულის მოლიანობა, გაურბიან მწვავე პრობლემატიკაზე საუბრის და მორჩენები სიმშვიდესა და მორჩენებით კეთილდღეობას აფარებენ თავს. თეატრი, როგორც ყველაზე ფაქიზი და ნუანსირებული ბარომეტრი, მამიშვე გრძნობს ამგვარ ვითარებას და

შესაბამის ადაპტიაციას ახდენს, რადგან მას არ აწეობს კონფლიქტი საზოგადოებაში დანერგილ ტენდენციასთან. აი. ამ ადაპტიციდან იწყება კომპრომისები, რასაც უშუალოდ თეატრის როლის დაქინებვა მოჰყვება ხოლმე, რაც მაშინვე აისახება თეატრის უაირფეხება და არსებით სფეროში — მის სარეპერტუარო პოლიტიკაში.

ახლა ყველანი თვალნათლივ ვხედავთ თუ რა ლენინური პრინციპულობით შეუდგა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახალი ხელმძღვანელობა არათუ წარსულს დაშვებულ შეცდომების მსილებასა და გამოსწორებას, რაც თავისთავად დიდი პროგრესული მოვლენაა, რამედ სრულიად ახალი დიდი ამოცანების წამოჭრას და მათ ცხოვრებაში გასატარებლად კონკრეტული გზების მიგნებასა და დასახვას. ახლა დინამიზმი, სიმძაფრე, სულიერი სიჯანსაღის ატმოსფერო მსგავსავე ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ სფეროს. დღეს ჩვენ ვხვდებით იმ პრობლემებზე, რომელთა არსებობაზე წარმოდგენავ კი არა გვქონია. ახლა არ არსებობს იმგვარი ტრადიცია, როცა ამ პრობლემებზე შეიძლება ლაპარაკი და იმ პრობლემებზე არა. სრულიად პირიქით, რაც უფრო მწვავეა პრობლემა, რაც უფრო მეტად ესება იგი ჩვენი რესპუბლიკის, ჩვენი ერის ცხოვრების მტკიცებულად აღვიღებს, მით უფრო მწვავეად და დუგავიანად იხილება მას საქართველოს კომუნისტური პარტია. ქმნის სწორედ ქმედითა და მაცოცხლებელ ატმოსფეროს, როცა საზოგადოების ყოველ ჯანსაღ წევრს სურს საკუთარი წვლილი შეიტანოს საერთო, საყოველთაო-სახალხო აღორძინების საქმეში.

ჩვენ ახლა სრული რწმენით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მხოლოდ ამგვარ ატმოსფეროში შეიძლება და შექმნილიყო ისეთი სპექტაკლები, როგორცაა უკვე სხსნებული „საპარლემბო და-სკვნა“, „ფეარყვარა“ (რუსთაველი და რუსთაველის სახელოების თეატრები); „თავალი პატროსანი“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (მარჯანიშვილის სახელოების თეატრში); შუქმინის „ენერგიული აღმანიგები“ და „თვალსაზრისი“ (ტრიბუნალის სახელოების თეატრში). მხოლოდ ამგვარი ვითარების გამოა, რომ სრულიად ახლებურად გაუქვრდა რუსთავის თეატრის მიერ აღდგენილი გოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“ და ახალი შუქით განათდა სპექტაკლი „გუმბინდლინი“, რომლის სათაურიც სიმბოლურად გაისმის დღეს.

როგორც უკვე ითქვა, რეპერტუარით, იმის მიხედვით თუ რა სპექტაკლებს დგამს, რა მიმართულებას დრამატურგიას ვყრდნობა, როგორ ანაწილებს საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ აქცენტებს ამ სპექტაკლებში, რა ტენდენციას გამოიყოფს საერთო სურათიდან, ყალიბდება თეატრის შემოქმედებით და საზოგადოებრივი ბრწყინი. სწორედ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ამ უმაჯრეს საკითხს მიაქცია ყურადღება საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა. რომელმაც სპეციალური დადგენილება მიიღო რეპერტუარია საკითხებზე, ხოლო შემდეგ განიხილა ამ დადგენილების შესრულების მდგომარეობა.

თეატრის პრობლემებზე მსჯელობას მივძღვნა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გამართული თათბირი. შემდგომ ამისა, ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების ინიციატივით, გაიმართა სამდღიანი თათბირი თეატრის შემოქმედებითი ძალების ყველა კატე-

გორისათვის, კულტურის სამინისტრომ და თეატრალურმა საზოგადოებამ გამართეს სპეციალური პლენუმი რეპერტუარის თაობაზე, ხოლო კულტურის სამინისტრომ კოლეგის ხელშეწყობა უძღვნა ამ საკითხს. ასე რომ ყოველი რანგის თეატრალურ მოღვაწეს ჰქონდა საშუალება თავისი აზრის გამოთქმისა თეატრის უმაჯრეს პრობლემებზე.

დადგენილებაში საზგასმით იყო აღნიშნული, რომ ქართული თეატრის რეპერტუარი ვერ დგას თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე, რომ სცენაზე არ ჩანს თანამედროვე გმირი, პოზიტიური საწყისების მატარებელი და დამაპყვიდრებელი, რომ ჯერ კიდევ არ არის დაძლეული წარღობიანობა, გატარება გასართობი პიესებით, რომლებზე ვერ ასრულებენ მაყურებლის იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის ფუნქციას.

ამ დადგენილების შესასრულებლად ბევრი რამ გაკეთდა ქართული თეატრის, გაცვლებით გაიზარდა ერთეული დრამატურის სფეროში წონა, დიდი ყურადღება მიექცა რუსული საბჭოთა დრამატურგიის ნიმუშთა სცენურ განხორციელებას, თვით თეატრებმა გაააქტიურეს თავიანთი შემოქმედება თანამედროვე ქართული მწერლებისან, მიმდინარე რეპერტუარი გააწმინდა უსარისხო და მოძველებული სპექტაკლებისაგან და ა. შ.

ამგვარად, ცხადია, რომ არის პოზიტიური ძვრები, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ არ იგრძობა ძირეული გარდატეხა ამ მიმართულებით.

დღევანდელი ქართული თეატრის ძირითადი მიმართულება, მისი წამყვანი ტენდენცია უნდა იყოს თანამედროვეობა, მისი ცხადვე ცხადია. მაგრამ თანამედროვეობის ცნებას აქვს მრავალი ასპექტი, რომელთა შორის გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ ის, რასა და რატოვ ვვიჩვენებს თეატრში, არამედ ისიც თუ როგორ დამოკიდებულებას ამტკიცებს მისდამი თეატრის მისული მაყურებელი, რას გამოიპყოს, რა ესადაგება მის სულისკვეთებას, რას უჭერს მხარს და რა უარყოფს.

უპირველესად მინდა აღვნიშნო, რომ ქართული თეატრის შემოქმედებითი ბირთვი, ა.ე. ვინც წარმართავს დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებას, დიდს გულწრფელობით, ახსლულტურის რწმენით ვივადება ყოველივე იმას, რაც დღეს კეთდება წარსულის შეცდომათა გამოსასწორებლად და ერის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების სასამაღლებლად. ამიტომაც ვამბობ, რომ ჩვენი თეატრების ხელმძღვანელები შეიძლება შეცდნენ, ისევე როგორც შეიძლება შეცდნენ ნებისმიერი დარკის ნებისმიერი მუშაკი, მაგრამ არ შეიძლება შეცდოდის ინტერპრეტირება, როგორც წინასწარ განზრახულია. ცხადია, რომ ყოველი მოვლენის შეფასებასა და ვებლმძღვანელობედით კომუნისტური პარტიულობის პრინციპულად, ყოველივეს ვაფასებდეთ კლასობრივი პოზიციებიდან, მაგრამ ძიება მხოლოდ მცდარი პრობლემის ან შეცდომებისა წიანის მტკს არაფერს მოგვიტანს.

მე ამ თემაზე საუბარი პრინციპულად მიმანჩია, ვინაიდან მასზე ბევრად არის დამოკიდებული არა მარტო ქართული თეატრის შემდგომი განვითარება, არამედ საერთოდ ქართული ხელოვნების ხელოვნული დღეც. ეს საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვეობის სცენური ასახვის ურთულეს საქმეს. თანამედროვე ცხოვრების, თანამედროვე გმირის ჩვენება, უკუთო ჩვენ არ გვსურს ამ ჩვენებას კონიუნქტურული ხასიათი ჰქონდეს, დიდ გაბედულებას, ცხოვრების სი-



დრმეების ჭერებასა, მიმდინარე პროცესების ანალიზის უნარს მოითხოვს. თანამედროვე უნდა იყოს არა მხოლოდ ის პრობლემა, რომელსაც გვიჩვენებს თეატრი, არამედ ის თეატრალური ფორმებიც, რომლებითაც ხერხდება ამ პრობლემის სცენური ხორცშესხმა. სხვადასხვა წინააღმდეგობა გარდევალა და ხელთვნების ნამდვილ ნაწარმოებს ვერ მივიღებთ.

ამას გარდა, აუცილებელია ერთი საკითხის დასმაც. თეატრალური მოვლენის, სპექტაკლის შეფასებისას ჩვენი ძირითადი აზრი მიმართული უნდა იყოს მისი არა ის, აქვე, უშუალოდ ტენდენციის, მოქალაქეობრივი პოლიტიკური პოზიციის გარკვევისაკენ, და არა ცალკეულ, კონკრეტულად შექმნიურად ამოღებული ფრაგმენტისაკენ, ერთი რომელიმე უხერხული წინადადებისაკენ. ამგვარი რამ, თუკი ასეთი არის სპექტაკლში, და ზოგჯერ არის კიდევ; ადვილად შეიძლება ჩამოვაცილოთ მივლს მის დაუხანგელად. სამწუხარო ის არის, რომ ზოგჯერ ყურადღება კი არ ექცევა სპექტაკლის არსს, რომელიც გამობატავს საბჭოთა მხატვრის პოზიციას, მოქალაქეობრივ, პარტიულ პოზიციას, არამედ ამ არარასებით მოიხეტ.

ამგვარი ტენდენცია, თუკი მან ფხვი მოიკიდა, დიდ ზიანს მოუტანს თეატრალურ ხელოვნებას, დაკანინებს მის მოქალაქეობრივ პათოსს. ეს სხვა არაფერია თუ არა გადმონათქვამი ზვენი რესპუბლიკის ცხოვრების იმ პერიოდისა, როცა გურბოლდენე მართალ სიტყვას, მწვავე პრობლემებზე ლაპარაკს. ჩვენი დალია, განთავისუფლება ამგვარი ინერციისგან.

ვალა, როცა ჩვენს რესპუბლიკაში პარტიას და ხალხის უწვეულო ერთსულოვნება დაგვიდრეგული, ახალ, რინციკულ სიმაღლეზე ადის ნდობის საკითხიც. საქართველოს კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელებს არაერთგვის განცხადებითა, რომ ისინი ენდობიან ქართული ხელოვნების მუშაკებს, რომ მათგან პარტია მოელის აქტიურ ჩაბმას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ეს დიდად წამახალისებელი ფაქტორია.

საზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ნდობის საკითხი მჭიდროდა გადაკაჭვული დღევანდელ პარტიულ მომთხიენელობასთან. ამიტომაც იგი მხატვრული მოვლენის კლასობრივ შეფასებას, პარტიულ შეფასებას კი არ გამოირიცხავს, არამედ აუცილებლად გულისხმობს დღევ. ამის გარეშე ჩვენ დაგვარგავთ ორიენტრის და ბურჟუაზიული ობიექტულობის ჭაობში გადავყვებით. ლაპარაკია მხოლოდ იმ ტენდენციაზე, როცა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის უცხო ელემენტს ვუჭებთ იქ, სადაც იგი არათუ არსებობს რეალურად, არამედ ნაგულმნებელი კი არ არის. ამ ტენდენციასთან თავი იჩინებს ისეთი სპექტაკლების შეფასებისას, როგორცაა „საბრალდებო დასკვნა“ და „ყვარყვარე“. ახლა კი ამგვარი რამ შეიძლება გამოვრდეს სხვა რომელიმე სპექტაკლზეც.

ეს საკითხი შემთხვევით არ წამოჭერი თანამედროვეობის თემასთან დაკავშირებით. ზემოთ აღვნიშნე, რომ თანამედროვე თემის სცენური განხორციელება, თანამედროვე კონფლიქტების ჩვენება მხატვრულ ძიებასა და სითამამეს მოითხოვს. თუ ჩვენ მეტი გულმოდინება, ტაქტი არ გამოვიჩინებთ ახალი მხატვრული ძიებების შეფასებისას, შეიძლება თეატრებსა და რეჟისორებს ვუბიძგოთ კონიუნქტურისა და კომპრომიზისაკენ. და ამით გარკვეულად შევფერხობთ თვით თანამედროვე ცხოვრების ასახვის საქმე თეატრში.

მთელი საბჭოთა თეატრის გამოცდილება გვიჩვენებს, როცა მხოლოდ თანამედროვეობასთან მჭიდრო კავშირში, თანამედროვე ცხოვრების სიღრმეებიდან წარმოქმნილ გაბედულ მხატვრულ სახეებს ვლინდება თეატრის პოზიცია, ანუ მისი დამოკიდებულება თვით დღევანდლობასთან. ეს ძირითადი აზრი წარმართავს დღევანდელ თეატრალურ ხელოვნებას მშინაც კი, როცა იგი ისტორიულ თემატიკას მიმართავს.

დღევანდელი თეატრი პრობლემათა თეატრი უნდა იყოს მთელი თავისი კომპლექსით, სადაც გულისხმება არა მარტო აქტუალობა იმ პრობლემებისა, რომლებსაც ასახავს თეატრი, არამედ აქტუალობა და აქედან, მაღალმხატვრულობა ფორმისა. თუ ჩვენი მიზანია მაღალმხატვრული თეატრის შექმნა და ჩვენი მიზანიც სწორედ ეს არის, ან კომპლექსების კარბონიაზე უნდა ვიზრუნოთ. რა მაღალ დონეზე არ უნდა იდგეს ყოველი თეატრალური კომპონენტი დღევანდელ სპექტაკლისა, იგი არ გაუვრდება, ვერ დაამყარებს კონტრატს მყურებელთან, უკეთუ მასში არ არის ის, რაც მძაფრად შეძრავს მყურების გონებასა და სულს, ის, რაც მწვავედ მოხვდება მთელ მის არსებას, რადან ამ „შეძერძის“, ამ „მოხვედრის“ გარეშე ხელოვნება ფუჭი თაყვანსაქვეია მხოლოდ. ელემენტარული ჭეშმარიტებაა, თვით თეატრის უცილობელი კანონია, რომ მძაფრი კონფლიქტის გარეშე არ არსებობს დრამატული ხელოვნება.

კონფლიქტი გულისხმობს წინააღმდეგობას, როცა მოალერული ძალები გათიშულია, ერთმანეთს უპირისპირდებიან და თანაბარძალიანი არიან ამ ბრძოლაში. ერთი მხარის — ვთქვათ, ამ შემთხვევაში, უარყოფითი ძალის — დაქინიება, მისი მნიშვნელობის ზერეულ წარმოდგენა თვით დადებითი იდეის პროფანაცია. ჩვენ კი ზოგჯერ გვინდა, რომ ეს კონფლიქტი ძალიან იოლად გადაწყდეს იდეალის სასარგებლოდ და ეს მიგვახიბავს დადებითი პათოსის დამკვიდრებად.

ჩვენი პარტიის მოწოდება — შევქმნათ მაღალმხატვრული თანამედროვე სპექტაკლები, გულისხმობს ამ მომენტების დასაბჭოტეკურ ერთიანობას. ამხ. ლ. ი. ბრენენვის მოხსენებაში პარტიის XXIV ყრილობაზე და სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკას შესახებ“ საზგასმით იყო აღნიშნული, რომ დღევანდელ ვითარებაში მარტოდმეტი აქტუალური თემატიკით, მარტოდმეტი აქტუალური პრობლემებითი შეუძლებელია შევავსოთ რომელიმე ფაქტი მხატვრული ცხოვრებისა. მხოლოდ მაღალმხატვრული ფორმის, ჭეშმარიტი მხატვრულობისა და თანამედროვე თემატიკის განუყოფელი ერთიანობა, დალიქტეკური კავშირუთიერთობა და ზგავაღუნა გვაძლევს ნამდვილ ხელოვნებას. ეს არის ამოსავალი დებულება მარქსისტული ესთეტიკისა.

როდესაც ვამბობთ, რომ ქართული თეატრის რეპერტუარში არ იგრძნობა გარდატეხა — ვგულისხმობთ არა პიესებს — ცალკე ადებულთ. არამედ მთელ სპექტაკლს, როგორც თეატრალურ-სცენურ ნაწარმოებს, როგორც მთლიან მხატვრულ მოღვენებას.

თუ კრიტიკულად გადავხედავთ მთლიანად ქართული თეატრის სპექტაკლებს, რომლებიც გასულ თეატრალურ სეზონში დაიდა, პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ მათ შორის არ არის არც ერთი ისეთი დადგმა, რომელიც უშუალოდ და მაღალმხატვრულად ემხაურებოდას რესპუბლიკის ცხოვრებაში

მისხდარ პოზიტიურ ძვრებს. დაიდგა საკმაო რაოდენობის სპექტაკლები, სადაც მამხილებელი პაოსით ნაჩვენებია წარსულის მწარე და ღრმა შეცდომები და ამ გზით, ამ შემოვლათა გზით წარმოდგენილია პოზიტიური საწყისი, მაგრამ უშუალოდ ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების აქტუალური პრობლემები, დღეობითი ძვრები ნაჩვენები არ არის მთელი სიღრმისა და პრინციპულობით.

ჩვენ, რასაკვირველია, გვესმის, რომ თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა და ბევრი რამ დამოკიდებულია კომპონენტთა ერთობაობაზე, დამოხვევასა და პარონიაზე. დღევანდელ თეატრში ერთი ხელოვანის შემოქმედება ვერ წვევს მალაქმატრული თანამედროვე სპექტაკლის შექმნის ხელოვნებას. და რადგან ამოცანა უფრო რთულია თეატრში, ვიდრე ინდივიდუალურ შემოქმედებაში, რადგან, მოგესხებათ, სპექტაკლი კოლექტიური შრომის საფუძველია, მთი უფრო გვაპრობებს ძალთა კონსოლიდაცია, მობილიზება, ყოველი კომპონენტის გაერთიანება საერთო მიზნისათვის ბრძოლაში. ვადაზღვედით. დღევანდელი საქართველოს პანორამას — ყველანი თავგამოდებით შრომობენ მეტყვე ხუთწულის ამ დამაგვირგვინებელ წელს, რათა დღესვე შეამზადონ ზიადიგი მეთექვსმეტისთვის. ყოველდღიურად მოდის სასიხარულო ცნობები ჩვენი ფაბრიკა-ქარხნებიდან თუ საკოლმეურნეო მინდვრებიდან. ხალხი დარასშულია — კომუნისტური იდეალებით გულანთებული. ჩვენ, თეატრის მუშაკებმა, ბევრი რამ გავაკეთეთ თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის, მაგრამ ვიყო: გულახდილი და ვთქვათ — სამართლიანია თუ არა ის საყვედური, რომელსაც ჩვენი იდური ხელმძღვანელი გამოსთქვამს თეატრის მიმართ?... რასაკვირველია, სამართლიანია, განსაკუთრებით თანამედროვე თემის მხატვრული დამუშავების თვალსაზრისით. ვგრძობთ თუ არა ჩვენ თვითონ ამ ჩვენს ნაღვს? რასაკვირველია, ვგრძობთ, მაგრამ მთავარია ამჟამად, თუ რა გაკეთდა და რა გაკეთდება მდგომარეობის გამოსასწორებლად.

როგორც მოგესხებათ, 1973 წლიდან მოყოლებული დღემდე რესპუბლიკის დრამატულ თეატრებში დაიდგა თანამედროვეობის ამსახველი 96 პიესა, აქედან, ქართული — 49, რუსული — 18, მთმძე ერების — 15.

ამ 49 თანამედროვე ქართული პიესიდან ზოგიერთი ორსამ და მეტ თეატრში განხორციელდა. ავიდით ის პერიოდი, რომელიც ჩვენ გვიანტერესებს. სახელდობრ, გასული სუზონი. სუზონის მანძილზე დადგმული 108 სპექტაკლიდან 66 საბჭოთა თემატიკას მიეძღვნა, აქედან 48 სპექტაკლი თანამედროვეობის აქტუალურ თემებზე იყო შექმნილი.

ამგვარად, სარეპერტუარო პოლიტიკის თვალსაზრისით, მდგომარეობა საგრძნობლად გამოსწორდა.

მაგრამ გვაქვს თუ არა იმის საფუძველი, რომ გულარხეინად ვიყოთ და როცა პასუს გვთხოვენ დღევანდელი ქართული თეატრის საერთო მდგომარეობაზე, თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების საერთო მხატვრულ დონეზე, ციფრების ენაზე დავიწყოთ ლაპარაკი? არა, არა გვაქვს ამის უფლება! ეს ენებოდა მხოლოდ თავის მოტყუებას, არაპარტულია, არაპროფესიული ლაპარაკი. ახლა უმთავრესი პრობლემა ამ რაოდენობის თვისობრივ ხარისხში გადაყვანა.

აქ მეორე საკითხიაცაა — სახელდობრ — შესაძლებელი იყო თუ არა იმ პიესებზე დაყრდნობით, ე. ი. ქართველ ღრ-

მატრეთა მიმ პიესებზე დაყრდნობით, რომლებიც თანამედროვე ცხოვრებას ასახავენ, ამ „რაოდენობის“ „სარისხსზე“ გადაყვანა? ეს ერთობ ძნელი, თუ შეუძლებელი არა, საქმეა. მაგრამ პასუხისმგებლობისაგან ეს გარწმობაა სრულიადც არ განვითარებული. ჩვენც ვგრძობთ თუ რა ნაკლი აქვთ თანამედროვე თემებზე შექმნილი პიესები — მ. ბარათაშვილის „ფრთხილად, მიმოკადნიშებულა“, ა. ჩხაიძის „როცა ქალაქი სძინავს“, გ. ხუბაშვილის „დღიურები ჩემი ქალაქიდან“, ე. კანდელაკის „გრძელ დღეს“, ა. გეჭაძის „დამბრუნეთ ჩემი დედოფალა“ და სხვა, მაგრამ ეს არ აძლევს არავითარ საფუძველს ჩვენი მუშაკები თეატრების ხელმძღვანელებს ყურადღებით არ მოვიდონ ამ პიესებს, მათ ატროფირდა და არ იმეუშაონ მათთან. ესაა დღევანდელი ქართული დრამატურგიის დონე, ესაა ის, რაც დღეს ფაქტურად ჩვენი თეატრის ამ რეალობას ანგარიში უნდა გავუწიოთ. თუ ერთგვარი ნიპოტიზმიც არ დაიდოდა, ჩვენვე ჩაგაყენებთ მძიმე დღეში ქართული თეატრისა და, საერთოდ, ქართული დრამატურგიის მიმავალს.

გასაგებია, რომ ისეთი რეესიორები, როგორებიც არიან: დ. ალავეტი, გ. ლორთქიფანიძე, რ. სტურუა, ი. ჩხეიძე, მ. კუჭუბუკი, ლ. მირცხულავა და სხვები დიდ მოთხოვნებს უყევენ როგორც საკუთარ თავს, ასევე დრამატურგიასაც; მესმის, რომ მათ არ სურთ რაიმე კომპრომისზე წასვლა და მუშაობას იხეი მასალაზე, რომელიც სულ მცირედით მაინც შეივსებს კონუნქტურას, მაგრამ ჩვენ არა გვაქვს ამდენი ლოდინის უფლება; დრო უღობილად მოითხოვს პასუს აქტუალურ საკითხებზე. ქართული თეატრის რეპერტუარი, პირველ რიგში, ავითი დრამატურგებას და რეესიორებზეა დაკონცენტრირებული. კულტურის სამინისტრო სახელმწიფოებრივ დონეზე ახდენს პიესების შერჩევას, კონკურსებს, განსაზღვრავს თემატიკასა და მიმართულებას, მაგრამ ყოველივე ამის კონკრეტულად ხორციმშენსმული, ცხადია, თეატრია და მას ვერ შევცდის ამ საქმეში ვერც კულტურის სამინისტრო და ვერც ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები, ვერც ტელევიზია და ვერც გამომცემლობები.

ამ საკითხზე იტიმე მისახილებით ყურადღებას, რომ ჩვენს რეესიურას საკმაო გამოცდილება აქვს მწერლებთან და დრამატურგებთან მუშაობისა, ეს გამოცდილება აქვთ სწორედ იმ ქართული რეესიორებს, რომლებიც დღეს ეწვეიან შემოქმედებით მუშაობას თეატრებში.

როცა ვლაპარაკობთ დღევანდელი ქართული თეატრის მდგომარეობასა და სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, როცა თეატრებს ვთხოვთ თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებზე შექმნილი სპექტაკლებს, ამ დროს ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს ამოცანისა და მიზნის სპეციფიკურობა.

ეს სამართლიანი მოთხოვნა ჩვენი თეატრებისადმი არ უნდა დავიყვანოთ მარტოვ ფერმულად — თითქმის ჩვენი ცხოვრების სიღრმეებში მიმდინარე პროცესების ასახვა უნდა მოხდეს მომენტალური ფოტოფიქსაციის წესით, რომ სცენაზე მოხდეს ამ მოვლენების პირდაპირი პროექცია, შეფასება, როგორც პოლიტიკური, ისე საზოგადოებრივი თვალსაზრისით.

თუ ჩვენ ასე ვავიციებთ თეატრის როლსა და დანიშნულებას — ამით, ფაქტურად, წყარითმვეთ მას მასებზე ესთეტიკური შემოქმედების ძალას და თანამედროვე თეატრის დავამსგავსებთ ოციანი წლების აგიტიკას, ე. წ. „აგიტაციკატის“, რომელსაც იმ დროს, როდესაც ვამს იდგამდა საბჭოთა დრამატურგია და საფუძველი ეყრებოდა საბჭოთა თეატრს, გა-

მართლმადებელი ჰქონდა. გამართლება ჰქონდა მან დროის, ისტორიული კუთვნილების მიხედვითაც, რადგან ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლებას სჭირდებოდა ახლადგადგობილებულ მასებზე ავიტყვისა და პროპაგანდის ზეგავლენაც, სცივნიდან ნათქვამი ცოცხალი პოლიტიკური სიტყვა, კლასობრივად წამახული პოლიტიკური ლოზუნგები. ამ თეატრს თავისი გამართლება ჰქონდა და მან თავისი მისია შესრულა.

დღეს, როცა ჩვენი თეატრები წინ უვლით მივლინა საბჭოთა თეატრის გამოცდილებამ, როცა მისი ისტორიის ფურცლებს ამშვენებს მრავალი ღირსშესანიშნავი, მაღალმხატვრული, სპექტაკლი, რომელთა შორის, ჩვენდა სასახაროდ, ქართული თეატრალური ხელოვნების ნიმუშებიცაა, არა გვაქვს იმის საფუძველი, რომ გაუმრავლებულად აღვიჭვავთ მოწოდება — „თეატრი ხალხის სამსახურში“, „თეატრი ხელოვნების მხარდმხარე“.

რასაკვირველია, ის საკითხები, რომლებიც დღეს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში ტრიალებენ — იქნება ეს პოლიტიკური, საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივი, ზნეობრივი თუ სხვა — შეიძლება ძალიან მაღალმხატვრულად და ძალიან მწვავედ იქნას ნაჩვენები სცენიდან და ამის მაგალითები ჩვენი თეატრს დღეს მოუპოვება კიდევ, მაგრამ დღევანდელ მაყურებელს ჰჭირდება სწორედ ამ პრობლემათა ჩვენება მისთვის ახლობელ, მისთვის ცნობილ, კონკრეტულ, თანამედროვე სიტუაციაში, დღევანდელი ცხოვრების პერიპეტეზებსა და კონფლიქტებში. მაგრამ, აქ უპირველესი საკითხი, მზოდროდ გადაწული თანამედროვე პრობლემატიკასთან, ისევე და ისევე მაღალმხატვრული სცენური ფორმა. შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ ფორმულირებულია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“, სადაც მთელს პარტიული პრინციპულით დაგმიზილი იყოს ტენდენცია, როცა ლიტერატურული თუ მხატვრული მოუღუნენ ფასდებოდა თემატური აქტუალობის მხრივ და მეორესთანისხივანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მხატვრული ხარისხის, ნაწარმოების ფორმის მხატვრულობას. ამ ამოსავალი დებულების მიხედვით, თანამედროვე საბჭოთა მხატვრული ნაწარმოები დიალექტიკური ერთიანობის ნაყოფია. მანსადამე, ის სპექტაკლები, რომლებიც თავიანთ შინაარსში თანამედროვე თემატიკას იტყვენ, თანამედროვე პრობლემატიკას ეხებიან, მაგრამ მათი ლიტერატურული პირველწყარო არ არის მხატვრულად გამართული, ხოლო მისი სცენური ფორმა (აქ იგულისხმება მრავალი კომპონენტის ერთიანობა — რეჟისურა, მასხიბითა ისტატიკა, საერთო სცენური კულტურა) ვერ აკმაყოფილებს მხატვრულობის კრიტერიუმებს, ასეთი სპექტაკლი ვერ ჩაითვლება თანამედროვე სცენურ ქმნილებად, უფრო ზუსტად, თანამედროვეობის, დღევანდელი დღის ამასხედ ნაწარმოებია, რადგან მასში დარღვეულია ის უსერიოზული კანონზომიერება, რაზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ. ამგვარად, არსებითად, მკაცრად თუ ვიმსჯელებთ, საქმე გვაქვს კონიუნქტურულ სპექტაკლთან, სადაც თემის აქტუალობა სცელის მხატვრული ფორმის მხატვრულობას და სიახსეს. ამგვარი სპექტაკლების ჩამოთვლა არ გავციინდებოდა, მით უმეტეს, რომ ამის მაგალითები წინ გვიდგეს თვით დედაქალაქის თეატრების რეპერტუარის სახით.

მე არ ვეხები თეატრის საწარმოო-საფინანსო გეგმას, ნაკლებად ვიყენებ სტატისტიკურ მონაცემებს, ვინაიდან ყურად-

დგება ვამახვილებ ქართული თეატრის წინაშე მდგარ შემოქმედებით და საზოგადოებრივ ინტერესებზე. მინდა კიდევ აღვნიშნავ ხელ ხაზგანმით აღვნიშნო თეატრისა და თანამედროვე ცხოვრების განუყოფლობის, თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქციის გაზრდისა და მისი როლის გააქტიურების აუცილებლობა.

თუ კიდევ ერთხელ გადავაკლებთ თვალს საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის პრეზენუმების მასალაზე, კიდევ ერთხელ ჩავეფიქრებთ იქ გატარებულ აზრს, დარწმუნებინებთ იმაში, რომ საქართველოს კომუნისტური პარტია ყოველი საკითხის განხილვისას — საქმე ეხება სოფლის მეურნეობისა და მეცხოველეობის, ხაღწვევით თუ დიდილოგიურ პრობლემებს — ქართული ხელოვნების, ქართული თეატრის მოღვაწეებისაგან მოითხოვს აქტორს თანადგომას, აქტიურ მხარდაჭერას. მართალია, გვაქვს მრავალი რთული, ჯერჯერობით გადაჭრული პრობლემა დრამატურაის, რეჟისურის, სასახიბოთა ისტატიკის სფეროში, მაგრამ განა არსებული ვითარების ყველა შესაძლებლობას ვიყენებთ მდგომარეობის მკვერთად გაუმსწორებისათვის? განა ჩვენი რეჟისორები და მასხიბოები ისე ინტენსიურად მუშაობენ, როგორც მათ შეუძლიათ და რა პრობლემა მათ აქვთ? რასაკვირველია, არა!

თეატრის ხელმძღვანელებმა, რეჟისორებმა, თეატრალურმა მოღვაწეებმა, შეიძლება თქვან — აი, თქვენ გვაფრთხილებთ, რომ ქართული თეატრი არ დამსავსოს ე. წ. „აგიტკას“, მოგვიწოდებთ, რომ განხვიდით კონიუნქტურას, მაგრამ როგორ ავიცილოთ ეს საფრთხე, როცა თვით თეატრის საფუძველთა საფუძველი — დრამატურაია, თანამედროვე ქართული დრამატურაია ამის საშუალებას არ გვაძლევს! ის საყვედური მხოლოდ ნაწილობრივ იქნება მართალი, რადგან, აქვე ერთი, ის თანამედროვე პიესები, რომლებიც ჩვენი წამყვანი თეატრის სცენის მიღებად არჩნენ, არაფრით ან ჩამოუვარდებიან, თუ ზეგ შემთხვევაში არ სჯობიან კიდევ, იმათ, რომლებიც რეპერტუარში აქვთ. მეორე — თვით თეატრებში არ სწარმოებს ინტენსიური მუშაობა დრამატურაებთან. შეუძლიათ მოიყვანონ შთამბეჭობელი ციფრები იმისა, თუ რამდენი პიესა წაიკითხეს, რამდენ ავტორს ესაუბრნენ, მისცეს დაკვეთა, მისცეს თემა, მაგრამ მთავარია, რომ ჯერ შედეგი არ ჩანს. მოვესწინებთ, მხოლოდ შედეგით ფასდება გაწვეული მუშაობა.

გასული სეზონიდან თითქმის ვერ დასახლებთ ვერცერთ თეატრს, რომელსაც დრამატურთან თანამშრომლობით, რაიმე ღირსშესანიშნავი სცენური ნაწარმოები შეექმნას. ეს ფრიად დამაფიქრებელი და საგანგაშო ვითარებაა. პირდაპირ უნდა მოგახსენოთ, რომ საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, მიელი ჩვენი საზოგადოებრივობის ძალიან ბევრს მივლის ახალი თეატრის სეზონისაგან. მთელი ეს პერიოდი აღინიშნება პარტიის XXV ყრილობის ღირსეული შესვენებისათვის მზადების ნიშნით და, შესაბამისად, მძაფრი აღმავლობით კულტურისა და ეკონომიკის ყოველ დარგში.

ახლა, სწორედ სკკპ XXV ყრილობის შესახვედრად მზადების ვითარებაში, უფრო ნათლად იკვეთება ჩვენი ამოცანები, უფრო გარდალია მოთხოვნათა კრიტერიუმი და უფრო ნათლად გვაქვს შეგნებული მნიშვნელობა ყოველივე იმისა, რასაც ვილაპარაკობთ და რასაც ვუკავშირებთ ამ ლაპარაკს.



მამ, ამ თვალსაზრისით მიუხედავად განვიღო თვატარულ სუხონს. როგორც ზემოთ ითქვა, განვიღო თვატარულ სუ-
 ზონში უპირველესი მნიშვნელობა მიენიჭა თანამედროვე თუ-
 მას, თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს. ჩვენი სარაიონთა-
 მორისი და ადგილობრივი თვატარები კრიტიკულად მიუღებენ
 გასული წლების თვატარულ სუხონებს და მკვეთრი კოჩე-
 ცია გააკეთეს დღევანდელ მოთხოვნათა შესაბამისად. ეს ტენ-
 დენცია განსაკუთრებით გამოიკვეთა რეპერტუარის თათბარზე
 საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს
 დადგენილების შემდეგ და სრული რწმენით შეიძლება ახლა
 თქმა, რომ ამ მიმართულებით თვატარებს დამდგარი სუხონი-
 საივის უფრო გააძლიერეს შემოაბა, რაც მათს მიერ წარმოდ-
 გენით რეპერტუარსაც დაეკეთა. მე ხელთ მაქვს რუსეთის
 ყველა თვატრის მიერ გასულ სუხონში წარმოდგენილი სპექ-
 ტაკლების ნუსხა. მრავალი სპექტაკლი პირადად ვნახე. ამ
 ნუსხის მიხედვით თანამედროვე რეპერტუარს საპატიო ად-
 გილი უჭირავს, ისტორიულ-რეალისტური თემატიკა არ გა-
 მოიყურება ურიგოდ, თანამედროვე რუსული და მოძვე ერების
 დრამატურგად ღირსეულად წარმოდგენილი, კლასიკისა-
 და თანის მივლილ, მაგრამ ეს თემატიკური მანქანების ე. წ.
 „შავლა“ თანამედროვე პიესების რაოდენობის ამსახველ
 ნუსხა, რა მწვენიერადაც არ უნდა გამოიყურებოდეს ვარგე-
 ნულად, მაინც საერთო მიმართულების გამოხატველ, ზოგად
 შთაბეჭდილებას ქმნის. მთავარია, რა დღას ამ ზოგად სურა-
 თის მიღმა, რა სპექტაკლებია, რა აქტიორული, რა რეჟისო-
 რული ნამუშევრებია კონკრეტულად ხორცილსმული. შემოე-
 თებით და გულისკვირით უნდა აღინიშნოს, რომ აქ არ არ-
 სის არც ერთი ჭეშმარიტად ღირსშესანიშნავი სცენური ნაწარ-
 მოები საერთოდ. არ არის არა მხოლოდ თანამედროვეობის
 ამსახველი კარგი სპექტაკლი, არამედ სპექტაკლი, აგებული
 ისტორიულ თუ ზღაპრულ სიუჟეტზე, რუსულ თუ საზღვარ-
 გარეთის პიესაზე.

შეიძლება ვინმეს ზედმეტად მაკარად მოეჩვენოს ეს მსჯე-
 ლობა, მაგრამ გან, ვთქვათ, ბათუმის ი. ჯავახიძის სახელო-
 ბის თვატრის რომელიმე სპექტაკლი დგას მაღალმხატვრულ
 დონეზე? თუ თიბეტურნი ვიქნებით, ვერ ვიტყვით, რომ ბა-
 თუმელებს ასეთი სპექტაკლი აქვთ რეპერტუარში. ეს მაშინ,
 როცა ამ თვატრის დასის საშუალო და ახალგაზრდა თვატ-
 რთ-ერთი ყველაზე ძლიერია ჩვენი რესპუბლიკაში. ვერც სო-
 ზუმის ბ. ჭანას სახელობის თვატრის რეპერტუარიდან დასა-
 ხელები ასეთ სპექტაკლს. ანალოგიური მდგომარეობა ქუთა-
 ისის, გორისა და ჩვენი რესპუბლიკის სხვა თვატრებშია.

მასსვის დრო, როცა კარგი სპექტაკლი ხან აქ იფიქტებ-
 და, ხან — იქ, თვატარული ცხოვრება ასე თუ ისე ინტენსიური
 იყო. არ ვიცი, შევასხვის კრიტიკივით მაშინ სხვა იყო, თუ
 დღევანდელი მაყურებელი — ტელევიზიის საშუალებით მსო-
 ფლიო თვატარული პანორამას განცნობდა, სხვაანარად აფა-
 სებს მოვლენებს, თუ ასე მვეთვრად დაეცა ჩვენი თვატარული
 დონე? იმის თქმა, რომ ანალოგიური სურათია რუსეთის ფე-
 დერაციისა და უკრაინის ე. წ. „პროვინციულ“ თვატრებში
 (რის გამოც არაერთგზის წერდ გაზეთი „სოვეტსკაია კულ-
 ტურა“), ჩვენივე ვერაფერი ნუთვმია. პირდაპირ უნდა
 ვთქვათ, რომ ქართული თვატრის საერთო დონე დღევად ჩვე-
 ნი თვატრები ინფორმაციული, უკეთეს შემთხვევაში — შემეცნე-
 ბითი (შემეცნებითი იმ აზრით, რომ თვატრში მოსული მაყუ-
 რებელი ასე თუ ისე მაინც გაიგებს პიესის შინაარსს და

აზრს) ფუნქციების მატარებელი გახდენ და არა იდუარე
 ესთეტიკური, მხატვრული ზემოქმედების უპირველესი კარგე

ღიას, თვატარები ბევრი გავქვს, მაგრამ დასები აღარა
 გვეყავს; აღარაა ის თვატრები, რომელთაც თავიანთი შემოქმე-
 დებითი სახე ჰქონდათ, აღარ არიან ის რეჟისორები, რომლე-
 ბიც ამ სახეს ქმნიდნენ, აღარ არიან ის მხატვრები, რომლე-
 ბიც თამაშის ინდივიდუალური სტილით გამოირჩეოდნენ.

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მიუხედავად რესპუბლიკის ხელ-
 მძღვანელი ორგანოებისაგან საგრძნობი ფინანსური დახმარე-
 ბისა, ჩვენი სარაიონი თვატრები მატერიალურ-ტექნიკური
 ბაზის სიდუხჭირეს უჩივიან, უჩივიან გავრცელებულ გვეგებს,
 რაც განუწყვეტლად პარალელურ შემოაბას მოითხოვს მათ-
 გან. ეს ყველაფერი გასათვალისწინებელია, მაგრამ როგორ
 ავხსნათ ის გარემოება, რომ არც ერთი სარაიონთა მორისი თე-
 ატრში არც ერთი ჭეშმარიტად ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი
 არ შექმნილა. შეიქცავა ხალხის დამოკიდებულება თვატრის
 სადმი? რასაკვირველია, შეიცვალა, რადგან ეს ურთიერთობა
 ცოცხალი პროცესია. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ადგილობ-
 რივი ხელმძღვანელი ორგანოების ყურადღებაც შეიცვალა უა-
 რესობიანაც, მაგრამ, რაც მთავარია, თვით თვატარულ სა-
 ლალოდობაში შეიქცავა დამოკიდებულება თვატრისადმი —
 აღარ არის ძველებით თავდადება, ძველებური ენთუზიაზმი,
 მის ადგილს პრაქტიკული პრობლემები იკავებენ, რაც საერ-
 თოდ, დასაძრახისი აბსოლუტურადაც არ არის; მაგრამ იგი
 ახალგაზრდა კაცის ენებებას და ფსიქიკაში არ უნდა გაბა-
 ტონდეს.

ახლა შევვებით ქართული თვატრის ერთ-ერთ ურთულეს
 პრობლემას — რეჟისურის პრობლემას, რომელზედაც განსა-
 კუთრებით შევიჩრდებით, მანამდე კი ქართული თვატრის ზო-
 გიერთ ტენდენციას გაავსახვილებ ყურადღებას.

როგორც ვნახეთ, ქართული თვატარული ცხოვრების სუ-
 რათი სკამად პირველად გამოიყურება, მიუხედავად იმისა,
 რომ ვიცით — ყოველ, ახალ თვატარულ სუხონში როდი
 იმართება ხელთუქმნელი შედეგები და რომ თვატრის წლების
 განმძილე გაწეული მძიმე შრომით, შემოქმედებითი ძალების
 მიზნობრივებით ქმნის თავის სრულ რეპერტუარს, აყალიბებს
 თავის შემოქმედებით პოზიციას, შემოქმედებით სახეს. ასეთი
 ჩამოყალიბებული რეპერტუარი უკანასკნელი სუხონების მან-
 ძილზე შექმნილი სპექტაკლებია, რომელთაც თვატრის უფლის
 და ინახავს, ვინაიდან მწვენიერად ფისის, რომ ეს მისი სახისა
 განმსალზღვრელია, ვერაფრომით მხოლოდ ორ თვატრს აქვს
 მკაფიოდ გამოკვეთილი. ამ შემთხვევაში გულისხმობ არა
 თემატიკას, არამედ მხატვრულ დონეს. ეს თვატრები ვახლოვ
 რუსთავისა და რუსთაველის თვატრები. რასაკვირველია, არა
 მხოლოდ გასულ სუხონებში, არამედ განვიღო სუხონშიც აქ
 თვატრებს მკვეთრი ჩავარდნები ჰქონდათ — მაგალითად,
 ა. გუქაძის „პაემანი დამი“, რომელიც ვერ უძლებს ვერავითარი
 კრიტიკას, და ფ. ვაჩიავის „მეშვიდე ცა“ რუსთაველის თე-
 ატრში, თ. იოსელიანის „ტყეობა ტყვე“, რომელიც ასევე უაღ-
 რესად დაბალ პროფესიულ დონეზეა და ა. ზურაბოვის „ლი-
 კა“ — რუსთავის თვატრში, მაგრამ საკუთარი შემოქმედებითი
 სახის განმსალზღვრელი რეპერტუარი მათ ეძენ. მაგალითისათ-
 ვის დაგვასაზრებლად: რუსთაველის თვატრის — „საბრალდებო-
 დასევა“, „სამანიშვილის დედინაცვლი“, „გუმნიდლინი“,
 „ყვარყვარე“, „ბერნარდ და ლაბას სახლი“, „იკავასიური ცარ-
 ცის წრე“; რუსთავის თვატრის — „მეფე ლირი“ და „კამლეტი“,

„საბარალდებო დასკვნა“, „მარტოობის დღესასწაული“ „კახა-ბერის ხმალი“, „ასი წლის შემდეგ“. უცნაური დამბეჭვების გამო, ორივე თეატრს აღმოაჩნდა ექვს-ექვსი საუკეთესო ნაწარმოები, სამწუხაროდ, ვერც ერთი სხვა ქართული დრამატული თეატრი ვერ ამორჩევს ამის ნახევარსაც კი. ორივე თეატრს ამ განსაზღვრული რეპერტუარის უშთაურესი ნაწილი ისაა, რომ მათ არა აქვთ თანამედროვე თემსზე შექმნილი არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები.

აქვე მინდა ვთქვა, რომ ძალიან სერიოზულ შემოქმედებით ძიებებს თეატრის რეპერტუარში და შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებისათვის ეწევა გრიბოედოვის სახელობის თეატრის მთავარი რეჟისორი ა. ტრესტონოვოვი, რომელიც პირდაპირ მისაბამი ინტენსივობით მუშაობს. ა. ტრესტონოვოვმა მკვეთრად შეშორაბა მთელი რეპერტუარი თანამედროვეობისაკენ, შექმნა მთავარი პოლიტიკური და სასოციალური მოტივებით გაყენებული ნაწარმოებები. მათ შორის შესანიშნავი სპექტაკლი შეუქმნის „თვალსაზრისი“ და ძალიან საინტერესო ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გეარდია“, რომელიც აკადემიკოს დამლობი დამსახურა სამაშველი ომისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებს შორის. ასევე მკვეთრად დაუახლოვა მან თეატრს ქართულ დრამატურგებს და ექვსი პრემიერიდან ორი ქართველი ავტორის — გ. ხუბაშვილისა და ა. ჩხაიძის — პიესები წარმოადგინა. ა. ტრესტონოვოვს ჰყავს თავისი წრეწინააღმდეგარე რეჟისორული ხედვის თანამდგომი დრამატურგები — ორი შესანიშნავი რუსი მწერალი — ვამპილოვი და შუგშინი, რომელთა მეშვეობით იგი ზუსტად ამბობს თავის სათქმელს, ამკვიდრებს თავის პოზიციურ აზრს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მითითების თანახმად, ჩვენ შევადგინეთ რამდენიმე თეატრალური რეჟისორი მივიველინებოდა საერთაშორისო თეატრებში. ეს საქმე ნაწილობრივ დაიძრა წინ. ასე მაგალითად, რეჟისორმა ა. ჩხატარაიამ ოსური დრამის თეატრის სცენაზე განახორცილა სოფოკლეს „ანტიონე“, გ. ლორთქიფანიძემ გორის თეატრში — ლ. მილორავას „უკანასკნელი იფარიძე“. ასევე დადგა სპექტაკლები ი. კაკულიამ, ლ. პაქსაშვილმა, თ. მუსხა. ჩვენს წამყვანი რეჟისორების პირდაპირ პატივითული მფავლობა სცხონში თითო სპექტაკლის დადგმა მაინც იმ თეატრებში, სადაც რეჟისურა ვერ დგას სათანადო სიმალდებზე.

ამ სპექტაკლებს შორის განსაკუთრებით მინდა გამოვყო რეჟისორ ა. ჩხატარაიის მიერ დადგმული „ანტიონე“. აქ კვლავ ვიხილეთ სცენის ნამდვილი ოსტატი, დახვეწილი გემოვნების, მოაზროვნე რეჟისორი. ამ სპექტაკლში ძალიან ორიგინალურ მიზანსცენებსა და მტკიცედ შევრულ სცენურ კომპოზიციებში გაშლილია დაძაბული ცხოვრება ანტიონისა და ქოროსი, რომელიც მოქმედებს როგორც ერთი მთლიანი ციკსალი ორგანოზმი.

ახლა წარმოვადგინოთ მთელი რესპუბლიკის თეატრალური აფიშა, შეიძლება გასული სეზონის საუკეთესო სპექტაკლებით. ამ პირობით აფიშაში პიესების ავტორთა გვარებს ვასახელებ ანანის მისედვით: ბერტოლტ ბრესტის „კაპკასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი), გაიდარის — „ბუმბარაში“ (მოსწარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი), კოროსტილოვის „მარტოობის დღესასწაული“ (რუსთავის თეატრი), ლაიდის „ლელა“ (შპრის თეატრი), ტრავერსის მიუზიკლი „მერი პოპინსი“ (მოსწარდ მაყურებელთა ქართუ-

ლი თეატრი), შექსპირის „ჰამლეტი“ (რუსთავის თეატრი) შეუქმნის „თვალსაზრისი“ (გრიბოედოვის თეატრი) აკადემიკოსი შვილის „კავკასიური ცარცის წრე“ (მარჯანიშვილის თეატრი) და მთავარი მნიშვნით, რომ რესპუბლიკის 25 თეატრისათვის ეს ციფრი არ არის მინცდამინცე შთამავრებელი და არც „გეოგრაფია“ მთელი რესპუბლიკის მომცველი. აქვე, საქართველოს თეატრების „ნაგებ რეპერტუარში“, მართლად დამოყურება თანამედროვე თემატიკა — მე მგონი, რომ ანალიზს, მთელი რეპერტუარის განხილვას ნებისმიერი კუთხიდან მივყავით ერთ უშთაურეს აზრამდე — თეატრების მოყული შემოქმედებითი პოტენციალი მიმართული უნდა იყოს თანამედროვეობის ამხედვრელი მაღალმხატვრული ნაწარმოებებისაკენ, რათა ასე რელიეფურად გამოკვეთილი ეს ნაკლოვანება აუცილებლად დაიძლიოს.

რუსთაველის თეატრს გასული სეზონი ერთობ უღიმამო გამოვივლიდა, სეზონის დასასრულს რომ არ წარმოედგინა ბრესტის „კავკასიური ცარცის წრე“, რომელმაც კვლავ გვაჩვენა თეატრის რეჟისურისა და მსახიობთა ოსტატობის მაღალი დონე და რომელმაც ერთგვარი გამოცოცხლება შეიტანა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში, ვინაიდან ამ სპექტაკლს, ისევე როგორც რეჟისორ რ. სტურუას „ყვარყვარეს“, თავისი მომხრეებიც ჰყავს და, როგორც ჩანს, მოწინააღმდეგეებიც. თანამედროვე თეატრებისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები: როსოვის „სიტუაცია“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე) და გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“ (რეჟისორი გ. ქავთარაძე) თავიანთი პირობულეტიკითა და მხატვრული დინთი ვერ გაყდერდნენ და, ამდენად, ვერ იქცნენ რეპერტუარის წამყვან სპექტაკლებად. თუმცა აქ საინტერესო სახეებს ქმნიან გ. ხარაბაძე, ა. მახარაძე და ტ. ყველიაძე. ასევე სუბმათაშვილის „ლატალი“ თეატრის რეჟისორისა და მსახიობების (ზ. კვერენჩილაძე, გ. ლაღარაძე, კ. კაცასძე, ე. მანჯავაძე) ფრად სერიოზული ნამუშევარს როგორც „კავკასიური გამოცოცხლება“ დარჩა. მან ვერ იბოგა გზა მაყურებელთა გულებისაკენ და მისაღწეული ეფექტი ვერ შექმნა. საოცარი მეტამორფოზს განიცადა ამ სპექტაკლში: გასინჯვადან პრემიერამდე და პრემიერის შემდეგ გამართულ მომდგენო სპექტაკლამდე. რასაკვირველია, რ. სტურუას ხელში პიესამ მიიღო სხვაგვარი საზოგადოებრივი და, ვიტყვოდი, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ინტერპრეტაცია, მოხდა პრობლემათა ერთგვარი გადანაცვლება და აქცენტების შეცვლა. სერთოდ თეატრს ვერ წავართმეთ უფლებას, თანამედროვე ცხოვრებასთან შეფარდებით, ისტორიულ სიუჟეტებზე აგებონ ნაწარმოებების ახლებური ადაპტაციისას, მაგრამ აქ ვგებობთ, ვკითხვით შემუშადარნი. თუ „ყვარყვარე“ ზუსტი დაბტაკცია იყო დროის შეფარდებასთან, ან არ გამოვიდა „ლატალი“ და სპექტაკლი თავისთავად ნელ-ნელა ჩაჩრა, თითქმის თვით მსახიობები — განსაკუთრებით გრ. მანჯავაძე — რაღაც ინერციის კარნახით განაგრძობენ მოქმედებას. ნაცვლად იმისა, რომ თეატრს უზრუნა ამ ერთობ სერიოზული ნამუშევრის „გადანახრება“, იგი თავად გაიყვანა „სკულტურის ქმნილების მიმართ და ბედს შეურიგდა.

ახლა რაც შეეხება „კავკასიური ცარცის წრე“, პირადად მე ეს სპექტაკლი მიამჩნია რუსთაველის თეატრის სერიოზულ შემოქმედებით მიღწევად, ერთ-ერთ საუკეთესო ნამუშევრად მთელ ქართულ თეატრში. უპირველესად, ეს გასლავთ ერთგვარად დამაგვრვენიებელი სპექტაკლი მაღალნიჭიერი რეჟისორის რ. სტურუას უკანასკნელი შემოქმედებითი ძიებებისა. ეს არის კვინტესენცია ყველგან იმისა, რაც მის დარინ-



დღე სპექტაკლებში, განსაკუთრებით „ყვარყვაროში“; ივერეთში და რელიეფურ სახეს იძენდა. ეს როლი და მრავალპლანიანი პიესა, სადაც სიუჟეტური გადასვლები ისე იხლართება, როგორც ლაბირინთის გზები — რეჟისორის მიერ თანარეზული უაღრესად ნათლად, ამოწყლია ძირითადი თემა და სურს. ამ სპექტაკლს ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ „გრუმე და აზდაკი“ — ხალხის მიერ შობილი და მისი წიადიდან ამოხსნილი ეს ორივე პერსონაჟი განასახიერებს ხალხის სიკეთეს, მის სიბრძნეს და კეთილშობილებას. უაღრესად თანამედროვედ ჟღერს დაპირისპირება ძირითადი თემისა და ანტითემისა — ყველი სიკეთე, ბედნიერება ეკუთვნის მას, ვინც მისთვის იბრძოდა, იტანჯა, გაუძლო ათასგვარ ფათერკას და დღესთვის, ძნელ გზაზე გამოატარა ამქვეყნიური იდეალი, რომელსაც უპირისპირდება ისეთი საშინელი ძალა, როგორცაა კეთილშობილური ზრახვები, რომლებიც ისე ძლიერია, რომ ყველაფერს წულუკეავს — საკუთარი შვილის სიყვარულიც კი. ეს მიმეტიტ განსაკუთრებითაა ხაზგასმული სასამართლის სცენაში, სადაც გრუმე და ნათელა აბაშვილი უპირისპირდებიან. აზდაკი — ეს ყველაზე უფრო ხალხური გმირი აღბაბა ბრძოტის მიღე შემოქმედებაში — ხალხის სიკეთის იმანენტური განსახიერებაა. იგი მსმელია, ხელის მოთხოვაც უყვარს — კეთილიცაა და დაუნდობელიც, დუდგვარი და მოშებული, — მაგრამ როცა საქმე ურალთ, შშრომელი ხალხის ინტერესებს ეხება, მასში იღვივებს ბუნებრივ სიკეთე, ჩანჩრგილი ხალხის მიერ და ეს, როგორც ბუნეტი იტყობა, „დილაქტეკური ადამიანი“, მოქსოვილი წინააღმდეგობებით, შემეცელი თემისა და ანტითემისა — უმაღლეს ხალხის მისწრაფებების განმარტველად იტყევა. ამ სპექტაკლში წინა პლანზე სწორედ ხალხის სიკეთის, მისი წარუვალობის თემა ჟღერს და, ამ თემაზარისით, იგი დღევანდელ დღეს ეხმაურება. ცალკე ანალიზში მოითხოვს ეს სპექტაკლის ფორმა — უაღრესად პარმიული, თეატრალური — შემდგარი ნაირსახივანი თეატრალური ფორმების ზუსტი შეთანხმებით, ერთგვარი პოლოგონურიობით. აქ არის ფარსისა და ბურლესკის ბალანსის, პირობითი თეატრის ელემენტების, წარმოსახვისა და განცდის გაზიარებისა და რეალიზმის იმგვარი ბუნებრივი შერწყმა, რომ ეს სრულიად ახალ თეატრალურ სინამდვილეს ხატავს, სადაც პირდაპირ შეანაწიზავ სახეებს ქმნიან: ი. გიგოშვილი, რ. ჩხიკავაძე, ხ. აღარაძე, გ. ლაღანიძე და სხვები. ეს სპექტაკლი — აგრეთვე სეზონის სხვა მნიშვნელოვანი დადგმები — თეატრალური საზოგადოების სპეციალური მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს — მით უმეტეს, რომ ეს უპირველესი საქმეა ამ საზოგადოებისა.

გასული სეზონის ღირსშესანიშნავი მოვლენა იყო გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული გ. კოროსტოვიკის „მარტოობის დღესასწაული“, ანუ „ფირსმანი“, სადაც მთავარი როლის ოთარ მეღვინეთუხუცესი ასრულებს. აღსანიშნავია, რომ გ. კოროსტოვიკა — რუსთავის თეატრის მეგობარია — ეს პიესა სპეციალურად თეატრის დაკვეთით დაწერა და ამით კონკრეტულად დადასტურდა ძალა იმ ინტერნაციონალური სულთსკეუებისა, რეჟიცი ჩვენი საზოგადოების მაკოცლებელი წყარო. რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, ყოველთვის ზუსტად გრძნობს ხოლმე უთავიერ აზრს ნაწარმოებისა. მისი იდეალა კლასიკური ტიპის რეჟისურა, იგი გაურბის დანაწევრებას, მიკროკონფლიქტებს, სტრუქტურის ხაზგასმას; მის მიერ შექმნილი სურათი მთლიანია — უმთავრეს დრამატულ კონფლიქტს, უმთავრეს დრამატულ ხაზს დამირჩილებული. კეს-

ტატიორი მომენტი მასში გამოირეკსულია. იგი თავისი რეჟისორის ერთგულია და ამ კლასიკური რეჟისორის სამყაროვერ აღწევს ის ძებნა და სიახლენი, რომლებიც ამ რეჟისორის სიბრტყელზე არ თავსდებიან. ზეზელე ზიზილიპილოების გარეშე მისი სპექტაკლები და სწორედ თანამედროვე როგორც აზრით, ასე ფორმით.

აქ ყველაზე მაგაფიოდ ცოცხალი ადამიანია გამოკვეთილი — მთელი თავისი განუმეორებელი ინდივიდუალობით, თავისი საყვარითი. რეჟისორის მონასმები მსუვეა, ჭეშმარიტად რეალისტური, ცხოვრების პერიპეტეიებში შობილი. ასეთია მისი სპექტაკლის მთავარი გმირიც, ასე შესანიშნავად შესრულებული ოთარ მეღვინეთუხუცესის მიერ. ამ უაღრესად ლაკონურ სპექტაკლში, მე ვიტყვობ, ასევეტური სპექტაკლში, სადაც, ე. წ. დამხმარე ატრიბუტების როლი მინიმუმამდე დაყვანილი, ამ დაქტირად მოწონსპექტაკლში ნაწეენებია არა მარტო ცოცხალი ფირსმანი, თავისი ტანჯებით, სისარულით, ოცნებით, ხილვებით, არამედ ნაწეენებია თვით ცხოვრება — იქნედსირებული ამ ადამიანში. ეს ურთულესი სინთეზი, რაც საფუძვლად უდევს რეჟისორის ამ სპექტაკლს, დიდი დამაჯერებლობით და მხატვრული ძალიანა ნაწეენები ო. მეღვინეთუხუცესის მიერ. ამავე სეზონში ო. მეღვინეთუხუცესმა ითამაშა თავისი მსახიობური ოცნების როლი — კამლექტი რ. იოსელიანის მიერ დადგმულ სპექტაკლში. აქ ახალგაზრდა კამლექტის მთელი სულიერი მომხიბვლელობა, მისი ტრაგედიკული აღმაფრენა და დაკემა, სამყაროს წვდომის ნიჭი წარმოსახვითა ნამდვილი სიღრმით, ჭეშმარიტი სცენური დამაჯერებლობით. ო. მეღვინეთუხუცესის კამლექტის თვით ცხოვრებაა. მაგრამ ცხოვრება ისეთი, როგორც ეს ესმობ შეჰსპირს და ჩვენს ვაჟა-ფშაველას — ცხოვრება, როგორც სულის გაზაფხული, განახლება, აღორძინება სიკვდილის შემდეგ. იბადება ახალი სიყოფიერ, რომელმაც უნდა უარყოს ძველი და ეს უშიძიმესი და ცხოველმყოფელი პროცესი მიმდინარეობს ამ მწვინეიერ ჭაბუკის სულში. როცა კამლექტს ვუყურებთ სცენაზე, ჩვენს თანალობა უკიდრესად გამამტებელია, რადან მასში ეხედავით უარყოფას ყოველივე მდებარეობის, ტრაგიკული გაორების დაძლევას, მერყეობის შემზღუდავი ჯეძირების რღვევას. ეს ჩვენი თანამედროვეა, ჩვენი მეგობარია, რომელიც იბრძვის უკეთესი იდეალებისათვის, თავისი თავის განკაცებისათვის და რადგან იგი განახლებული სამყაროს ცენტრშია მოქცეული, რადგან მას ერგო დროის გაწყვეტილი კავშირის აღდგენა, ამდენად იგი თვით ცხოვრების ჭუნანსტური სულისკვეთების მედროშა და ამით ინდივიდუალისა და სამყაროს, ნაწილისა და მთელის, ერთისა და მრავლის მთლიანობა და განუყოფლობა მიღწეული — ანუ ნაწეენებია ის იდეალი, რის გათვს ცაკობრობის საუკეთესო შვილები იბრძობდნენ და ამას სწირავდნენ. არა მეორი, ვედვებოდა და ამიტომ ვამბობ, თუეს მაღლე ო. მეღვინეთუხუცესის მიერ შესრულებული კამლექტის როლი საქვეყნოდ გახდება ცნობილი, უკეთუ თეატრი ამ სპექტაკლს მოუვლის, კიდვე იმუშავებს მასზე, დახევეწუ, გააძლიერებს სხვა როლებსაც ისე, როგორც ამას ბრწყინვალედაც აკეთებს ჩვენი სახელოვანი აკაკი ვასაძე. პირდაპირი გასაოცარია ამ მსახიობის ოსტატობა — თითქოს არაფერს არ აკეთებს სცენაზე, არავითარ აქტიორულ ზერხებს არ იშველიებს, ერთი სიტყვით, არ ქმნის სახეს, ვცნების ტრაგიკული გაგებით. იგი შემოდის სცენაზე ისეთი, როგორც არის. მაგრამ პირველი ფაზადანვე, პირველი ნაბიჯიდანვე



სკვე პოლიონოსია. ესაა ალბათ, ნამდვილი რეალიზმი, ს-
დაც თვით ცხოვრება გამოდის შელამაზების ვარშე, ისეთი,
როგორცაა იგი დასაბამიდან ერთსულვე მოცეული. როგორც
ჩვენი თეატრის ისტორია მოწმობს, ასე შემოდოდნენ თურმე
სენაწე ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა და ელისაბედ ჩერქე-
ვიშვილი.

სასიხარულოა, რომ გასულ სეზონში კვლავ გაბრწყინდა
ტალანტი ქართული რეჟისურის ერთ-ერთი შესანიშნავი წარ-
მომადგენლის დ. ალექსიძისა, რომელმაც კიდევ ერთსულ გვა-
ჩვენა თავისი რეჟისორული პალიტირის მრავალფეროვნება,
თავისი რეჟისურის ელასტიკური ხასღვრები, სდაც ორგანუ-
ლად თავსდება პირობითობა და რაზღვრები, ცხოვრების მქვე-
ფარება, მკვეთრი გროტესკი. მხედველობაში მავს „კვაჭი
კვაჭანტირაშვი“ მარგარიტინოვის სახელობის თეატრში (სპექ-
ტაკლი დადგმულია ნ. ვარაძის თანარეჟისორებით). მართა-
ლია, შესამწევია ერთგვარი სტილიური წინააღმდეგობა პირ-
ველი მოქმედების პირველ სცენებსა და მოქმედების შემდგომ
განვითარებაში, რაც არღვევს ამ სხვადასხვა ელემენტისა შე-
ხამების ბუნებრიობას, მაგრამ მილიანად ნამუშევარი ერთობ
საინტერესოა. აქ კოტე მახარაძე სულ სხვა თვისებებით წარ-
მოსდგა — მისი გმირის ძალა არა მხოლოდ ცხოვრებისეულ,
პირად მომხიბლველობაშია, ანუ ფსოკურ სილამაზეში, არა-
მედ მოწულ გონებაში, ერთი მიმართულებით წამახსულ ინ-
ტელექტში. იუმორი მიოდწევა არა ყოფითი ელემენტების გა-
თამაშებით, არამედ, უპირველესად, ინტელექტის თამაშით,
ესაა ამ როლის შესრულების თავისებურება. აქვე ამ შემეძ-
ლია არ აღვნიშნო თენგიზ არჩაძე, რომელიც ძალზე მსუყდ
ხატავს რასულტინის პორტრეტს, თითქოს იმ ფლამანდიელ
ოსტატებს ეკიბრება, რომლებიც გატაცებით ხატავდნენ პანენ-
სა თუ თხისფეტიანს სატორებს.

ერთგვარი გამოცოცხლება იგრძნობა მოზარდ მაყურებელ-
თა რუსულ და ქართულ თეატრებში, რომელთა სპექტაკლები —
შაპირის მიერ დადგმული „ბუმბარაში“ და ნ. ხასიკაცის
„მერი პოპინსი“ — არა მარტო ახალგაზრდობის, არამედ ფარ-
თო მაყურებლის ინტერესების სფეროში მოექცა. მიუხედავად
იმისა, რომ თოჯინების ქართული თეატრის საერთო მხატვრუ-
ლი დონე, მისი რეჟისურა, მხატვრობა, საერთოდ სპექტაკლების
მხატვრული ხარისხი მკვეთრად ამაღლდა, რამაც განსაზღვრა
კიდევ მისი გამარჯვება საკავშირო სოციალისტურ შეჯიბრე-
ბაში, მაინც თეატრს არასასარბილო მდგომარეობა აქვს ორი-
განაღვლილი საბავშვო დრამატურგიის მხრივ. თეატრის უმთავ-
რესი საზრუნავი ახლა რეპერტურია — ამ რეპერტურის გა-
რეშე იგი ვერ იქნება თოჯინების ქართული თეატრი.

ჩვენი საზოგადოებრიობა, მუსიკალური სამყარო, კულტურ-
ლის სამინისტრო, კომპოზიტორთა კავშირი მრავალ კრიტიკ-
კულ შენიშვნას გამოსთქვამდა თბილისის საოპერო თეატრის
მუშაობის პრინციპების, მისი რეპერტურისა და შემოქმედე-
ბითი ცხოვრების გამო. თეატრის არაკვალიფიკაციის, ურთიმო-
მუშაობა მრავალგზის გახდა კულტურის სამინისტროს მსჯე-
ლობის საგანი როგორც კოლექტივზე, ისე მოწვეულ სპეცია-
ლისტთა წრეშიაც. მართლაც, თეატრმა დიდი დრო დაკარგა
შინა კონფლიქტების მოგვარებისათვის, წვრილმან საკითხებ-
ზე და ძირითადი — ახალი რეპერტურის მომზადება და
პერსპექტიული მუშაობის დაგეგმვა საკრძობლად შეფერხდა.
უნდა ითქვას, რომ თეატრის ხელმძღვანელობამ სათანადო
დასკვნები გამოიტანა ამ კრიტიკისაგან და მრავალ სფეროში

გარდაიქმნა მუშაობა. თეატრის ძალთა კონსოლიდაციაში გა-
დაწვევები როლი ითამაშა რ. ლადიძის ოქრის მხარეში
წარმატებამ. აქ სრულად გამოჩნდა თეატრის შემოქმედებითი
პოტენციალი, მისი ორგანტის, გუნდის (რომელიც ყველაზე
სუსტი ადგილი იყო), სოლისტებისა და შემოქმედებითი დამ-
დგმელი ჯგუფისა (ბ. ახმაიფარაშვილი, გ. ჟორდანი, გ. გუ-
ნია).

„ოლუსა“ შემდეგ თეატრმა სეზონის ბოლომდე კიდევ სა-
მი პრემიერა წარმოადგინა: ვ. დოლიძის ოქრის „ქეთი და კო-
ტე“, რომელიც წუწუნავასული სპექტაკლის განახლებულ ვა-
რიანტს წარმოადგინს, და ორი საბალეტო სპექტაკლი: გუნოს
„დასაბურვის ღამე“ და ჩაიკოფსკის „გედის ტბა“. საბალეტო
ეპოსის გაძლიერების მიზნით, დასაწყისისათვის სწორი გეზი
აიღო თეატრის მთავარმა ბალეტმეისტრებმა გიორგი ალექსი-
ძემ. კლასიკური საბალეტო სპექტაკლების დადგმებით დაი-
ხვეწა არა მარტო სოლისტების ოსტატობა, არამედ ამაღლდა
კორდებალეტის პროფესიული დონე. ამის მაჩვენებელია უკვე
შეზომისებეული დადგმები, რომლებშიც რაიმე განსაკუთრებუ-
ლი სიხლე, დადგმის მხრივ, არ შემინწვა. ისინი საინტერე-
სოა იმით, რომ გვიჩვენებს საბალეტო სპექტაკლების საკმაოდ
ამაღლებული პროფესიული დონე, გამოავლენს საინტერესო
ახალგაზრდა შემსრულებლებს.

მაგრამ ეს სპექტაკლები ჯერ კიდევ ვერ აკმაყოფილებენ
მოთხოვნილებათა იმ დონეს, რითაც ჩვენ ვაფასებთ საოპერო
თეატრს.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობის აღდგენა ისეთი
სისწრაფითა და ინტენსივობით მიმდინარეობს, რომ საკმაოდ
ცოტად დრო რჩება, რათა სრული მომზადებითა და ღირსეული
რეპერტურით შევიდეს ახალ შენობაში. რეპერტურის პირნი-
ციკლობისა და რაციონალურად შედგენის მიზნით, თეატრ-
თან შეიქმნა მუდმივმოქმედი კომისია, მყარი, დათარიღებუ-
ლი პერსპექტიული რეპერტურა, რომელიც განსაზღვრავს
თეატრის მუშაობას 1975-77 წლებში. მიუხედავად ამ პერს-
პექტიული გეგმის არსებობისა, ჯერ კიდევ მოუგვარებელია
ერთოვლი რეპერტურის საკითხი როგორც საოპერო, ისე,
განსაკუთრებით, საბალეტო სპექტაკლების მხრივ.

გასული სეზონის დასაწყისში ვ. აბაშიძის სახელობის მუ-
სიკალური კომედიის თეატრის საზხატრო საბჭოს მიერ წარ-
მოდგენილი გეგმა საინტერესო სეზონის გვიპრდებოდა. მაგრამ
თეატრმა ვერ განავითარა ის საინტერესო ხასი, რომელიც
ნ. გაბუნიას „ყვარულთა თეატრში“ დაისახა და უფრო ტრა-
დიციული გზით წვიდა.

ვიმედოვნებთ, რომ ეს ხასი თავის განვითარებას მიმდინა-
რე სეზონში კპოვებს.

იმ პრობლემათა შორის, რომელიც დღეს ყველაზე მწვავედ
დგას ქართულ თეატრში, ურთულესი რეჟისურის პრობლემაა.
სკვე მერამდნევე წელია, რაც საქართველოს თეატრები განიც-
დიან რეჟისორთა კადრების ნაკლებობას. ამჟამად რესპუბლიკ-
ის თეატრებს აკლია 8 მთავარი რეჟისორი და 12 დამდგე-
ლი რეჟისორი. ეს ძალიან დიდი ცფირია ისეთი პატარა რეს-
პუბლიკისათვის, როგორც ჩვენია. რეჟისორთა კადრების ამ
ნაკლებობას განაპირობებს ის ფაქტიც, რომ ქართული კინო
და საქართველოს ტელეფიზია ძალიან ბევრ რეჟისორს ოხი-
დავს. ეს სასებითი ბუნებრივი პროცესია, რადგან ორივე ქარ-
თული კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყო-
ფელი ნაწილია, და რაიმე ხელფუნური ბარიერის შექმნა აქ
სრულად გაუმართლებელია. საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდა



რეჟისორების უმრავლესობა, ამჟობინებს იოლ გზებს ხელოვნებაში, გაურბის სინელებს, მართლაც რომ არსებობს სარიონი თეატრში, და კომფორტს ამჟობინებს ნამდვილ შემოქმედებით მუშაობას. მე ამავე ვაჟობ არა იმიტომ, რომ რომელიმე სახელმწიფოებრივ ინსტიტუციის სინდისი მოწოდებით უბრაოდ, ეს ცხოვრებისეული ფაქტია. მაგანი და მაგანი რეჟისორი ამჟობინებს, ვთქვათ, იტალიის თავისი პროფესიის პერიფერიებში — იყოს ან ასისტენტი, ან რეჟისორის თანამშემო, ან, ვთქვათ, — ტელევიზიისა და რადიოს სოფლის მეურნეობის თუ მრეწველობის განყოფილების რეჟისორი (მე არ უარყვებ, რომ ამ განყოფილებასაც სჭირდებათ რეჟისორები), თავს არიდებს სინელებსა და დაბაბულ შრომას. ამ განყოფილებებიდან სწობიზმამდე ერთი ნაბიჯია, თუ უკვე არ არის სწობიზმი. სხვადასხვა მიზეზის გამო უფროსი თაობის რეჟისორები ჩამოშორდნენ აქტიურ თეატრალურ ცხოვრებას, მიიღვენი თაობებმა კი ვერ შესვლეს ისინი. მათ სარიონი თეატრებში მუშაობა უთაკილებათ. აქ მთელი საზოგადოებრივი აზრის, თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგ-ადმინისტრატორთა მთელი უნარის გამოყენება საჭირო ამ ბაზვე ტენდენციების დასაბლვად. დღევანდელ ქართულ რეჟისურაში არ არის არც ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა, ვისაც ე. წ. პროვინციაში არ უშობდავინა (გამონაკლისი, თუ არ ვცდები, რომერტ სტურუა), ახლა კი ეს ტრადიცია სრულიად მოიშალა. ჰშირად კულტურის სამინისტრო იძულებულია, საჭადრაკო ეტიუდების რთული როლი იკისროს და ორიოდე ფიგურით რაღაც კომბინაცია შექმნას.

ყველაზე მკვეთრად და საგანგაშოდ ის ეღერს, რომ რესპუბლიკის 8 თეატრს არა ჰყავს მთავარი რეჟისორი. მთავარი რეჟისორის პრობლემა სრულიად განსაკუთრებული პრობლემაა, რომლის გადაჭრა დიდ სინელებთანა დაკავშირებული. ეტუთ საკითხს სერიოზულად მივუდგებით, ჯერ ერთი, მთავარი რეჟისორი უბრალო ნომინალატურული თანამდებობა როდია, რომელიც შევსებას მოითხოვს. მთავარი რეჟისორი წამყვანი ფიგურაა ე.წ. ტრისია. ეს ის კაცია, რომელიც თავის შემოქმედებით, მოქალაქეობრივი მრწამსით, პარტიულობით თეატრს წინ წარუძღვება, რომელიც განსაზღვრავს თეატრის შემოქმედებით ხასხს, თან გაიყობებს თეატრის მთელ კოლექტივს. მთავარი რეჟისორი ინდივიდუალობაა, ეს პიროვნებაა, თეატრი ყველაზე აღმატებული და გამოჩენილი. ჩვენ, უკვე ტრისია, გვეყავს ასეთი პიროვნული თვისებებით აღჭურვილი რეჟისორები, მაგრამ ისინი ცოტანი არიან, სამწუხაროდ; ხოლო ვინც გვეყავს, ისინიც კი ვერ არიან შესაფერისად განაწილებულნი. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ძალზე სერიოზულად და კატეგორიულად მოსთხოვა კულტურის სამინისტროს ამ საკითხის მოგვარება უახლოეს დროში, უსაყვედურა მთავარი რეჟისორების ინსტიტუტის ამგვარი მოშლა. ამ საკითხის გადაწყვეტას სერიოზული დაფიქრება და

სერიოზული აწონ-დაწონ სჭირდება. დღეს უცუველია, რომ საკითხი სერიოზულად პასხს მოითხოვს, ამას ვარდა, შემეხიოთ სურის მრავალი პრობლემა დღევანდელ წინაშე — როგორც შემოქმედებითი, ასევე ორგანიზაციური და ალბათ თეატრალური საზოგადოება, კულტურის სამინისტროსთან ერთად, ითავებს რეჟისორთა სპეციალური თათბირის მოწყობას, სადა განიხილება ეს მტკივნეული პრობლემები და ოპტიმალური გზაც გამოინახება.

პარტიის XXV ყრილობისათვის მზადება ახალ ფაზაში შევიდა. არ დარჩენილა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების არც ერთი სფერო, რომ არ გამსჭვალულიყოს შრომითი ერთეულისაში. ჩვენი შრომელები, ფაბრიკები, ქარხნები, მშენებლები, სოფლის მეურნეობის მუშაკები აქტიურად ჩაბნენ ამ საყოფიერო-სასახლე მოძრაობაში და გადიდებულნი მოვალეობანი იკისრეს. არც ქართული თეატრია აქ გამოწაკლისი. არ დარჩენილა რესპუბლიკის არც ერთი თეატრი — დამატებული თუ მუსიკალური, რომელსაც თავის გვეგაში არ ჰქონდეს ყრილობისადმი მიძღვნილი სპეციალური პიესა. რეპერტუარი დამტკიცებულია. ახლა მთავარია მხატვრული ხარისხი სექტაკლები. ძალიან შვერცხებით აუ ფორმალურად მოვიხიდი თ ვალს. აქ უნდა გამოვავლინოთ ჩვენი თეატრის მთელი შესაძლებლობა, შემოქმედებით, ორგანიზაციული, პრაქტიკული. სექტაკლებზე უნდა იმუშაონ საუკეთესო რეჟისორებმა, საუკეთესო მხასიობებმა, მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა. დარწმუნებული ვარ, — ყველას კარგად გვეყის მნიშვნელობა ფრსხია, რომელსაც ქუდად გაგვეკეთებთ აფიშას: — „სექტაკლი ეძღვნება პარტიის XXV ყრილობას“. განზრახული გეაქვს ჩაავატროთ რესპუბლიკური ფესტივალი ყრილობისადმი მიძღვნილი სექტაკლებისა და მათ შორის საუკეთესო ღირსეულად აღვნიშნოთ. მაგრამ ამით როდი უნდა შემოვიზღუდოთ. ჩვენს ხალხს, ჩვენს მუშათა კლასს, ჩვენს გულგობას უყვარს ქართული თეატრი. ისინი აგებენ ჩვენი თეატრების აუდიტორიებს. მოდი, ამჟამად ჩვენ ვეწვივით მათ ფაბრიკების თუ ქარხნების საამქროებში, კლუბებში, საკოლმეურნეო მიწადრებზე, კიდევ ერთხელ დავადასტუროთ, რომ მათი ალალი შრომა ჩვენი წარმატების საწინააღმდეგარია, რომ ხელოვნება მათ ეკუთვნით, წავახალისოთ ისინი ამ საპატიო და ღირსეულ საქმეში. თითოეულმა მოწინავე მუშამ, მოწინავე კოლმეურნემ უნდა იგრძნოს, რომ ხელოვნების მუშაკები მათთვის იღვწიან.

ქართულ თეატრს თავი არ შეურცხვებია, როცა მას პარტია უშუალოდ მიმართავდა. ასე უშუალოდ მოგვმართავს დღეს საქართველოს კომუნისტური პარტია. ქართული თეატრი არ დამოურებს ძალას ამ დღიად მიზნებისათვის ბრძოლაში, რეი თავისი სექტაკლებით ხალხის საუკეთესო იდეალებში გამოხატვლილი ეჭვნება.



რესიონსი

პირველი რევოლუციის

გვირული ეპოქა

(დ. შოსტაკოვიჩის 10 საგუნდო პოემა)

მზია იაშვილი

საბჭოთა კულტურამ, მსოფლიოს პროგრესულმა ხელოვნებამ მძიმე დახალისი განიცადა: 89 წლის ასაკში გარდაიცვალა ჩვენი დროის უდიდესი კომპოზიტორი, გამოჩენილი საზოგადო და სახელმწიფო მოღვაწე, კემპირიტი მხატვარი-მუსიკალური დირიჟორი დიმიტრი ქე შოსტაკოვიჩი — სსრ კავშირის უმაღლესი საპატიო დეპუტატი, სოციალისტური შრომის გმირი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი.

ქემპირიტად გრანდიოზული და მრავალმხრივია დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა — აღუქვლივი სოციალისტური რეალიზმის მაღალი პრინციპებით, დრამა ფილოსოფიური აზროვნებით, უაღრესად აქტუალური პრობლემატიკით, ნოვატორული შემართებითა და უზარმაზარი ოსტატობით.

დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებამ განსაკუთრებული ადგილი ეიძოვა რევოლუციურ თემაზე შექმნილ სიმფონიკა და საგუნდო ნაწარმოებებს, მათ შორის აღსანიშნავია „10 საგუნდო პოემა“.

დირიჟორი შოსტაკოვიჩის „10 საგუნდო პოემამ“ შესაქმნა 1905 წლის რევოლუციის პერიოდული ეპოქა, მინერატილი ბოქარი დრამატიზმი. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა დიდი შინაგანი გუნებით გადმოსცა რევოლუციური ბრძოლის პათოსი, გააცაცხლა ტრაგიკულ მოვლენათა შემადრწუნებელი სურათები, გამოაჩინა რევოლუციის ჯარისკაცთა სულიერი სიმტკიცე და ურყევი რწმენა დიადი იდეალების გამარჯვებისა. ამ ციკლში მთელი სიხანდილი იჩინა თავი ხელოვანი-ნოვატორის სისხლხორცეულმა კავშირმა ჩვენი სამშობლოს წარსულთან და აწმყოსთან, მსოფლიოში პირველი პროლეტარული სახელმწიფოს მშფოთავრე ისტორიასთან.

შოსტაკოვიჩმა საბჭოთა ხალხის გმირული მატანიდან ყველაზე ტრაგიკული ფურცლები ამოიკითხა და მათ შუქზე მკვეთრად გაუსვა ხაზი 1905 წლის რევოლუციის უდიდეს ისტორიულ მნიშვნელობას. მან სრულიად ახლებურად გადაწყვიტა რევოლუციური თემა, რომელიც მანამდე არნახული მასშტაბურობით განასახიერა და მას ეპიკურ-პერიოდული უღერადობა მიანიჭა. უფრო მეტიც — საგუნდო პოემათა ამ ციკლმა მძლავრი ბიჭვი მსახობრივი რევოლუციური ხელოვნების ტრადიციათა აღორძინებას 50-იანი წლების საბჭოთა მუსიკაში. მანვე გაუკადავა გზა შოსტაკოვიჩის შემდგომ ძიებებს სიმფონიის ვანრში და ნიადაგი შეუმზადა მისსავე მონუმენტურ პროგრამულ სიმფონიებს: „1905 წელი“ (XI სიმფონია) და „1917 წელი“ (XII სიმფონია).

შოსტაკოვიჩის „10 საგუნდო პოემას“ ეხმიანება სვირიდოვის „პათეტური ორატორია“ (1959 წელი), რომელიც წარმოადგენს მასობრივი რევოლუციური ტრადიციების ორიგინალური შემოქმედებითი გააზრების შესანიშნავ ნიმუშს.

„10 საგუნდო პოემა“ ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა. მას ნიადაგი ქჷონდა შემზადებული როგორც თვით შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში, ისე 20-იანი წლების საბჭოთა მუსიკაში.

რევოლუციის თემა შოსტაკოვიჩის ყურადღება მიიპყრო ჯერ კიდევ მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. ჭაბუკობის წლებში მას შექმნილი აქვს II სიმფონია — „მიძღვნა ოქტომბრისადმი“ (1927) და III სიმფონია — „საპირველმაისო“ (1929), რომლებმაც, როგორც ცნობილია, წარმატება ვერ მოუტანეს კომპოზიტორს. პროგრამული სიმფონიზმის ამ ორ ნიმუშს (ორივე მათგანში გუნდია შეყვანილი: II სიმფონიაში პოეტ ა. ბუხმენსკის ტექსტზე, III სიმფონიაში კი — ს. კირსანოვის ტექსტზე) ფორმალისტური ექსპერიმენტირების (კონსტრუქტივისტი ხერხებით გატაცება, ლინეარისმის საფუძველზე დაყრდნობა) დალი აზის. მაგრამ, როგორც ჩანს ამა შემოქმედებით მარცხს უკალოდ მაინც არ ჩაუვლია. იგი კომპოზიტორისათვის რელიგიური პლატფორმისაქნ მკვეთრი შემობრუნების სტიმულად იქცა. ამაზე მივივითიებენ 30-იანი წლების ნაწარმოებები, სახელდობრ, კინომუსიკის სფეროში მიღწეული წარმატებები. სწორედ ამ პერიოდში შოსტაკოვიჩი-სიმფონისტი ქმნის მასობრივი სიმფონიის სტილისტური საფუძვლებიდან ამოზრდილ შესანიშნავ მუსიკალურ პარტიტურებს ისტორიულ-რევოლუციური ხასიათის ფილმებისათვის: „მაქსიმეს შესახებ“, „კოლოჩაჟსკის დღებში“, „დიდი მოქალაქე“, „თოფიანი კაცი“, „დადუოვნიკის 1919 წელი“ და სხვა. ამრიგად, შოსტაკოვიჩი მასობრივი რევოლუციური ხელოვნების ტრადიციათა აღორძინებას იწყებს ჯერ კიდევ 30-იანი წლების კინომუსიკაში. აქედან გამომდინარე, კინორამატურების სპეციფიკურ პრინციპებს იგი მიმართავს.



ათეული წლების შემდეგ რევოლუციურ თემაზე შექმნილ ოპერებში — „10 საგუნდო პოემაში“; XI და XII სიმფონიებში.

შოსტაკოვიჩისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 20-იანი წლების გამოცდილებას — რევოლუციურ თემაზე შექმნილ იმ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომლებშიც მიმდინარეობდა მასობრივი სიმღერების სტილისტური თავისებურებების განხორციელების პროცესი. ამ თვალსაზრისით მისთვის სამაკალითი იყო ა. კასტელსკის გუნდი „1905 წელს“, დ. ვასილევ-ბუგელის „სისხლი და თოვლი“ და, განსაკუთრებით, ა. დავიდენკოს საგუნდო ნაწარმოები („დედაქალაქიდან 10 ვერსის დაშორებით“; „ქუჩა მლეღერებს“, „ზღვა გამშავებით გინანდად“; „ლეიტენანტი შმიდტი“; „ჯავშნოსანი „პოტიოკიანი“; „სიმღერა ბარკადებზე“ და სხვა), რაც სასუბით ბუნებრივად, რადგან დავიდენკოს შემოქმედებაში ყველაზე მკვეთრად იჩინა თავი რევოლუციური თემის ტრავგიული ასპექტში გარდატეხის ცდამ. სწორედ დავიდენკოს კომპოზიციებმა, გამჭვალულმა შინაგანი დრამატუზითა და გმირული სულისკვეთებით, უზიბდეს შოსტაკოვიჩს 20-იანი წლების მასობრივ სპინდორე მოძრაობაში ჩასახული ფორმების ათვისებისა და განვითარებისაკენ.

ამ თვალსაზრისით გასათვალისწინებელია აგრეთვე „პროკოდუნო“ კოლექტივების შემოქმედების ისეთი ნაყოფი, როგორცაა ორატორია „ოქტომბრის გზა“ (ამ ორატორიის შემადგენელი ნაწილია დავიდენკოს ზემოაღნიშნული გუნდები; „დედაქალაქიდან 10 ვერსის დაშორებით“; „ქუჩა მლეღერებს“ და გრებული „გადასახლებულთა და კატორღელთა სიმღერები“, რომლის მნიშვნელობა მით უფრო დიდია, რადგან „10 საგუნდო პოემაში“ შოსტაკოვიჩი უშუალოდ ემყარება რუსი პოლიტპატიმრებისა და კატორღელთა სიმღერების სტილისტურ თავისებურებებს.

ერთი სიტყვით, შოსტაკოვიჩის საგუნდო პოემათა ეს ჯეშმარტად ნოვატორული ცილი წარმოადგენს ტრადიციათა შემოქმედებითად გარდაქმნისა და გათანამედროვების მაღალმხატვრულ ნიმუშს. იგი ყურადღებას აიძუროს გრანდიოზული მასშტაბებით, მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიური სიღრმით, მასისა და ინდივიდთა ერთიანი მიზანსწრაფვით, დრამატურული მთლიანობითა და ტრაგიკული სიმძაფრით...

„10 საგუნდო პოემაში“ შოსტაკოვიჩი „ალაპარაკებს“ რევოლუციური ბრძოლების უშუალო მონაწილეებს, რომელთა პოეტიკურ მემკვიდრეობის ნიმუშებით აცოცხლებს 1905 წლის რევოლუციის ბოჟოქარ ატმოსფეროს. ციკლის ლტენატურული კომპოზიციის შეიცავს პოეტიკ-რევოლუციონერების: ა. კოცის, ა. გმირევის, ე. ტარასოვის, ლ. რადინის, ვ. ტა-ბოგოროსისა და ანონიმი პოეტის ლექსებს, რომელთა შორის დამყარებულია აზრობრივი ურთიერთკავშირი. ასე იქმნება დრამატურული განვითარების ერთიანი ხაზი, თუმცა ცილი მანერა აქ წარმოადგენს სიუჟეტთან ნაწარმოებს. აქ კომპოზიციური მთლიანობა წმინდა მუსიკალური საშუალებებისა მიღწეული. ვგულისხმობთ ციკლის „სიმფონიების“ ტენდენციას, გაბტვით ინტონაციური ბირთვის წამყვან როლში რომ გამოიხატა. ეს თემატური წარმონაქმნები მიღებული იქნა რუსული რევოლუციური სიმღერის ინტონაციათა განხორციელების შედეგად. მათში თავისებური სინთეზი ჰქონდა რუსული გლეხური (მხვედველობის) ვაქეს „გოდების“ ინტონაციები) და რევოლუციური სიმღერების სტილისტურმა ნიშნებმა.

„10 საგუნდო პოემის“ დრამატურული თავისებურებების განაპირობა პროგრამული სიმფონიზმის პრინციპებისა და

საგუნდო გამოხატულების სპეციფიკური საშუალებების, თეორიულ-მუსიკალური კავალის საგუნდო სტილი მუნიციპალიტეტის ინსტრუმენტული გამოხატულების ხერხებით.

„10 საგუნდო პოემის“ სტრუქტურის სიმეტრიულია. პირველი და ორი უკანასკნელი (IX-X) პოემა ასრულებს პროლოგისა და ეპილოგის ფუნქციას. ამ კიდურ ნაწილებში ხდება ციკლის იდურა შინაგანქონის განხორციელება. პროლოგი და ეპილოგი დრამატული კონტრასტის ხერხით უკავშირდებიან ციკლის ვრცელ შუა მონაკვეთს, რომელშიც სწარმოებს „მოქმედება“ და რომელიც შიიცავს II, III, IV, V, VI, VII და VIII პოემებს. ეს ცენტრალური მონაკვეთი, თავის მხრივ, სამ დანიამიურ ტალად იყოფა: აქედან II, III, IV, V პოემები მოვითხოვბენ სატუსალოებში რევოლუციონერთა ტრაგიკულ სუნდერს, მათ გმირულ სიკვდილზე, კატორღაში მიმავალთა სულეის სიტკიცებზე. ციკლის განვითარებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება VI პოემას („9 იანვარი“), რომელიც წარმოქმნის მცირე ტალას და ნაწარმოების დრამატულ კულმინაციას. მესამე ტალა ემთხვევა VII და VIII პოემებს. აქედან VII პოემა რევოლუციის მსხვერპლთა სხვაინისადმი მიძღვნილი რეკვიემია, VIII პოემა კი სოციალური ჩაგვრისადმი შურისგებულ პროტესტს გამოხატავს.

საგუნდო პოემათა ციკლის დრამატურგია გამსჭვალულია ქმედების ერთიანი რიტმით, რაც ხელს უწყობს შინაგანქონის სიღრმეების წარმორქნას.

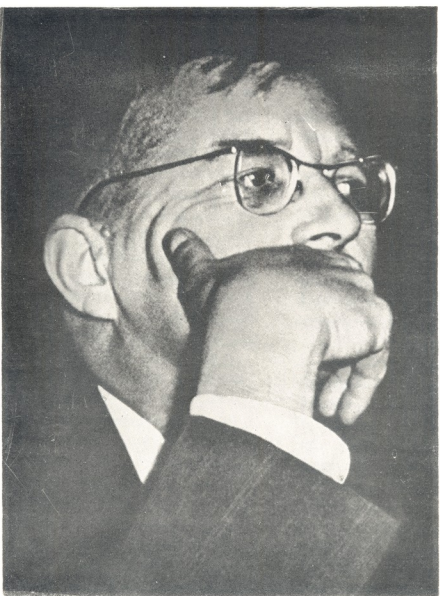
რევოლუციური ბრძოლისაკენ მგზნებელი მოწოდებას წარმოადგენს ციკლის პირველი პოემა: „წინ მედგარ და ვასწარ, მეგობრებო“, სადაც მძაფრად დიდებდა საბრძოლო სულისკვეთება მიმართული სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ. ცოცხლებდა დიდი სურათი რევოლუციური აღტანებისა — ირახებელი მთლიანობა, თვითმკრთობეუბრი ბოჩეობისა და სამსხვერველ შემართულება. აქ განწყობილებათა მთელი გამაა გადმოცემული. გუნდის მუსიკაზე, ელგევიური დასაწყისიდან სათავეს იღებს მონოლოგურ პლანში განვითარებული საკმაოდ ვრცელი კომპოზიცია, რომელიც დიდ ზემოქმედებას ახდენს სახეთა დრამატუზირებითა და ტრაგიკიზმით.

ერთ-ერთი მრავალთაგანი“ სტრუქტურული მთლიანობით ხასიათდება, თუმცა აშკარად იგრძნობა კომპოზიციის თავისუფალი განვითარების ტენდენცია, რაც მომდინარეობს პოემის მონოლოგური გადაწყვეტიდან. კომპაქტურ საგუნდო ხმოვანებაში (4-ხმაიანი შერეული გუნდი) მოქცეულია კულმენტური ფორმის სიმღერა (F-dur), რომელიც აღიქვამა, როგორც რევოლუციური ძმობის პიში. იგი ემყარება მხნე, საბრძოლო შემაერთების, მოწოდებით ინტონაციას, შემდგომში ციკლის გამკვეთი ინტონაციური ბირთვის არსებით ელემენტად რომ იქცევა (კვარტული ნასტროის შემცველი ინტონაციური საქციეი). პოეტ ლ. რადინის ტექსტზე დაწერილი ეს პოემა ერთი სუნთქვით, დიდი შინაგანი ექსპრესიითაა გამსჭვალული. ასეთ შერგნებებს ბადებს, როგორც ინტონირების თავისებური მანერა, ისე განწყობილების გამომავლენებელი მონაგანი იმპულსები, გარეგნულად ღიწქ (Moderato), მდორე ხმოვანების აკორდულ ფაქტურაში რომ არაან ჩაქოსილია და მომდინარეობენ რევოლუციური სიმღერის თავისებურებებიდან. განწყობილების მონაგანი შორის პროცესში კომპოზიტორი თანდათან ამხვეილებს პარმიონულ, რიტმულსა და ტემპრულ ფაქტორებს. გუნდის თემატური მასლის ვრცელად გაშლილი (მ ტაქტი) მოწოდებით ფრასის (მასში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კვარტისა და სექსტის აცენტრირებას. ეს

ელემენტები შემდეგში გამკვეთ მნიშვნელობას იძენენ) აღნაგობა თავისთავად განაპირობებს ამ ელემენტთა გამძაფრებას. ამაზე მეტყველებს თემატური მასალის კონსტრუირების პრინციპი, უფრო ზუსტად, კუპლეტის კვადრატულობის აქცენტირება, რის გამოც მუსიკის დინჯი სვლის პირობებში იბადება საიერიშო განწყობილების წარმომქმნელი ბიძგი. კუპლეტის მეორე ფრაზაში ჩართული ტონალური გადახრები (F-g-A-G-A-F) კი ხელს უწყობენ ამ ბიძგის

ველმისხმობით კვადრატული სტრუქტურისა და სამწილობლო ზომის რთულ სახეობათა (9/8, 6/8 გამკვეთ მნიშვნელობას) რომ იძენენ ციკლში) შეთავსების ტენდენციას, რაც ხელშობს მასების მტკიცე ნაბიჯებით სვლის შთაბეჭდილებას ჰქმნის. სწორედ ამ სადა, მაგრამ უაღრესად ეფექტური გამომსახველობითი საშუალებებით მოსტაკოვიჩი წარმოსასხვს მებრძოლი მასის დარაზმვის მინუენტურ სურათს.

I პოემასთან მკვეთრ კონტრასტს ქმნის ციკლის II პოემა „ერთი მრავალთავანი“ (ტექსტი ე. ტარასოვისა), რომე-



დომიტრი შოსტაკოვიჩი.

განვითარებას და ქმნიან კვადრატული ჩარჩოს გარღვევის შთაბეჭდილებას, კუპლეტური ფორმის დინამიზების შეგრძნებას. ამავე ამოცანას ემსახურება ტერციულად დაშორებულ ტონალობებში (მინორიდან მაჟორში) გადასვლის, აგრეთვე ხმოვანების ცვლადობის (i-p, int-fit) დრამატურ-გიული ეფექტი, რომელიც თანდათან აძლიერებს საგუნდო ელერადობის კომპაქტურობას. ყოველივე ამას ერთვის საგუნდო უნისონზე ხმების თანდათანობითი „დაშენების“ ხერხი, საიერიშო განწყობილების დამკვიდრებას რომ იწვევს.

კუპლეტური ჩარჩოს გადალახვის, მისი დინამიზების ერთ-ერთ ქმედ ან საშუალებად გვევლინება რიტმული ფაქტორიც,

ლიც მოგვიხსრობს დატუსაღებული ახალგაზრდა ბოლშევიკის ტრაგიკულ ხედრზე, მის უდროოდ შეწყვეტილ, მაგრამ მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნებით გამსჭვალული, ცხოვრებაზე. II პოემა ტრაგიკულ ასპექტშია გარდატეხილი და ციკლის ერთ-ერთ ყველაზე შთაბეჭედავ ფურცელს წარმოადგენს.

ღრმა შთაბეჭდილებას სტოვებს ამ პოემის პირველივე ტაქტები. დინჯად, აუნქარებლად (Andante) ეღერს დეკლამაციური ტიპის მელოდია, რომლის ცალკეული ინტონაციური საქცევები აღძრავენ ასოციაციებს რუსი პოლიტატიმრების ცნობილი სიმღერებთან: „ტუსალი“, „მტკრიან გუებზე“, „ის-მინე“. ეს უკანასკნელი ერთგვარად აკონკრეტებს მოქმედების



დრას და ადგილს, უაღრესად ამბოფრებს გარეგნულად თავ-
შეკავებულ თხრობას.

გუნდის დაწყების ელემენტური იერს აძლევს საგუნდო ორ-
კესტრობა. ვგულისხმობთ „სალაპარაკო“ ინტონაციებიდან ამ-
ოხრიდელ ვიკალურ მელოდიას, რომელიც გამჭვალავია დი-
დი სიბოძით და თავდაპირველად კალთა მხეშით: სობარანობე-
თან და ალტებითან ინტონირებს. „პატიმრობაში“ არცთუ დიდ-
ხანს იტყვისლა თავისუფლებას ჩვეულმა, მოგვითხრობს გუნ-
დი და ჩვენს თვალს ცოცხლდება რეკლუციონერის შეუპო-
ვარი ინტონირების უკანასკნელ დღეთა ტრაგიკული სურათი.
შოსტაკოვიჩი რელიეფურად ძერწავს ჭაბუკი რეკლუციონე-
რის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, გადმოსცემს მის სულიერ სის-
პეტავებას და სიმტკიცეს, ნათელი მომავლის შეუფერად რწმე-
ნას. მებრძოლის სულიერ განწყობილებას ხაზობს (ამ შემთხ-
ვევაში მოხრობელი) თანაურძნობს, ამით პოემაში ხაზგას-
მულია ის ერთიანი მიზანსწრაფვა, ხალხს და მის რჩეულ
შვილებს რომ ავაგვიბრებს.

განიტორების პროცესში კომპოზიტორი საწყისი დელა-
მაციური ფრაზის აქტიურ მოდიფიცირებას ახდენს, თანმიმ-
დევრულად ანეთირებს სობარანობის და ალტების ორხმანი
სტრუქტურაში ნაქოვილ პატარა სეკუნდის — „des-“ შემ-
ცვლელ ინტონაციურ ბრუნვას, რომელიც რუსული „გოდების“
ინტონაციათა განზოგადებას წარმოადგენს. საერთოდაც II
პოემისი ამკარად იგრძნობა სტილისტური კავშირი რუსულ
გულსურ, — „გამბულ“ სიმღერებთან, ხალხური „თანგილი“
პოლოფონის პრინციპებთან подголосочная полифония,
ნათ შოსტაკოვიჩი დიდ აზრობივ მნიშვნელობას ანიჭებს.
სწორედ ამ ხერხებით გადმოსცემს იგი თანამშაგრეთა ცოც-
ხალ „სობრანა-მოფრებას“ და დღეული ამხანაგის შესახებ.
მასისა და გმირის მჭიდრო ურთიერთკავშირის გამოსავლინებ-
ლად II პოემის კულმინაციურ წერტილში შემოჭრილია გამ-
კვეთი ინტონაციური ბირთვი II პოემიდან.

II ენტის ტრაგიკულ ტონუსს მკვეთრად უპირისპირდებ-
ა III საგუნდო პოემა — „ქუჩისკენ“, დაწერილი ანონიმი
პოეტის ტექსტზე. ესაა ბრძოლისკენ მოწოდება, ექსპლოატა-
ტორული რეჟიმის დასამხობად აღმდგარი ხალხის სტიქიური
სვლა, იგი ძურეს: როგორც დემონსტრანტების გამაყრუებელი;
გუგუნ. საგუნდო პარტია გამჭვალავია „ქმედების“ ცხოველი
რიტმით, განუხრულად მზარდი დინამიკითა და გმირული სუ-
ლისკეთებით. ამ პოემას (B-dur) საფუძვლად უდევს
რიტმულად აქტიური მელიოდა, რომლის ინტონაციური საქვე-
ვები ქმნიან მოძრაობის, წინსვლის შთაბეჭდილებას. პოემა
ეითარდება საჩოფ ტემპში Allegro molto და ტოკატური
ხასიათით განხორცილება. ამასთან ერთად, შოსტაკოვიჩი მიმარ-
თავს მელიოდიური ხასის ტემბრული კოლორირების ეფექტსა
და ტონიკურ საყრდენების გამოყენების ტენდენციას, რაც აძ-
ლიერებს მოხლებადეგული მასის შეუჩერებელი წინსვლის გიგან-
დიოზულ სურათს. საგუნდო ორკესტრობის ხერხებით იგი ამ-
კვიდრებს ნათელსა და ოპტიმისტურ განწყობილებას, თუმცა
ბრძოლა ჯერ არ შემდგარა... ადამიანებს ჯერ მხოლოდ გა-
მარჯვების რწმენა, ბედნიერი მომავლის დიდი იმედი ამოძრა-
ვებთ.

შთამბეჭდავია ციკლის IV პოემა — „გადასახლებულთა
შესვენობის“ (ტექსტი ა. გმირიყვას). ესაა თითქმის მელ-
ვარე ჩანაწერი რეკლუციონერის დღიურიდან, იგი მოგვითხ-
რობს საშინელი სიძნელეების წინაშე მყოფი ამაყი და გაუტე-
ხელი ადამიანის ამაღლებულ სიყვარულზე. პოემა ჟღერს, რო-

გორც ლირიკული საგუნდო რომანსი. ტენორებთან ფაქიზად
ინტონირებს ძველი რუსული რეკლუციური სიმღერების
ვის დანახსიათებელი დელამაციური მელიოდა, გამჭვალუ-
ლი სამწილადი ზომით (ნ/8). ეს უკანასკნელი ციკლი გამე-
ვეთ შინაშენელობას იქმნს. აღსანიშნავია ისიც, რომ სამწილ-
ადი რომასკულებს დრამატული კონტრასტის ფუნქციასაც
რადგან IV პოემა ძირითადად თიხწილად ზომიანა დაწერი-
ლი.

დელამაციური ტიპის ეს მელიოდიური სახე ფაქიზდება
ნიუნსირებულად, რაც ლირიკული აღსარების შთაბეჭდილებას
ქმნის. მოგონებასავე ეფემერული ეს ფრაზა თანდათან მძა-
ფრდება, კულმინაციაში იგი უკვე ტრაგიკულ სინაღლმდე
ავყვანილი. აქვს აღსანიშნავია ციკლის გამკვეთი ინტონა-
ციური ბირთვის შემოტანა, რომელიც დელამაციური მელიოდის
(IV პოემის ძირითადი თემატური მასალა) აქტივიზებას და
მის დრამატულ გარდასახვას იწვევს. ამ გზით შოსტაკოვიჩი
ურთიერთკავშირს ამყარებს II და IV პოემათა ემოციურ-
სახეობრივად და ინტონაციურ სფეროებს შორის.

„გოდების“ ინტონაცია, რომელიც II პოემის ინტო-
ნაციურ საძირკველს წარმოადგენს, ჰკვეთს IV პოემის მუსი-
კალურ ჭარგასაც. იგი II პოემიდან მომდინარე მოწოდებით
ინტონაციასთან (კვარტული ინტონაცია) ერთად ხელს უწყ-
ყობს მოქმედების აღმძვრელი იმპულსების გააქტიურებას.
ამის გამოა, რომ II პოემის ტრაგიკული ტონუსის სიღრმიდან
იზადება საბრძოლო შემართების და მომავლის ოპტიმი-
სტური განჭვრეტის შეგრძნება.

ციკლის V პოემა „სიკვდილით დასჯილი“ (ტექსტი —
ა. გმირიყვას), II და IV პოემების განწყობილებათა შემდგომ
გაღრმავებას და ტრაგიკულ გარსამოცურე მუსიკურად, იგი
ნიადაგს უშვადებს ციკლის VII პოემას „რეკვიემს“. V პოემა
(fis-moll) ორი დიდი ეპიზოდისაგან შედგება. პირ-
ველი წარმოადგენს დრამატულ ფუგატოს, მეორე — აკორ-
დული ფაქტურული მოქმედებას, იგი წარმოსახულია
ნათელ ოპტიმისტურ ფერებში. ფუგატოს საფუძვლად უდევს
მუსხარე ელფერის მთვითი, რომელშიც აღინიშნება ციკლის
ცვალებადობის ნიშნები (ნატურალური მიმორის ელემენტე-
ბი), აგრეთვე რიტმის ორწილადი და სამწილადი ცვალებ-
დობაც (9/8, 6/8 ზომის მონაცვლეობა). მელიოდა იმტაცი-
ურად ტარდება გუნდის ყველა ხმაში. ყურადღებას იპყრობს
ფუგატოს ერთგვარი სტატეგია, რასაც კომპოზიტორი მი-
მართავს მონოტონობის შექმნის მიზნით, ამით შოსტაკო-
ვიჩი ხატავს იმ მძიმე ატმოსფეროს, რომელშიც სიკ-
ვდილიმსჯილი ბოლშევიკები იმყოფებიან. მღელვარედაა
გადმომცემელი ხალხის დრმა თანაგრძნობს საერთო ბრძოლა-
ში შეხენილი ძმების — სასიკვდილოდ განწირული ამხანა-
გებისადმი. დიდ ზემოქმედებას ახდენენ საგუნდო ფრაზები:
„ტუსალაო!“, „მმალაო!“, „...სეველი სავემ მოიკარე მუსლი“;
სადაც ფსიქოლოგიურ დანიშნულებას ასრულებენ პაუსები,
რომლებიც უფრო მეტად ამახვილებენ ცალკეულ სიტყვათა
მნიშვნელობას.

პოემის დასასრულს ტენორებთან ჰქვარს ხალხური იერის
გამბეული ფრაზა, რომელშიც ხაზგასმულია ციკლის გამკვეთი
ინტონაციები. ესაა პოემა-ეპიტაფიის ლოკეური დასკვნა.

ციკლის დრამატული კულმინაცია მოცემულია VI პოემაში
— „9 იანვარი“ (ტექსტი ა. კოისის), რომელიც მინუტეტურ
საგუნდო ფრესკას წარმოადგენს (d-moll). აქ შოსტაკო-
ვიჩი აღწევს მუსიკალურ-დრამატურული აზროვნების უმა-

დღეს გამოხატულებას. ეს არის „სისხლიანი კვირის“ ტრადიციის ამსახველი სენა, რომელშიც კომპოზიტორი ახდენს თხრობას და ქმედების პრინციპთა შერწყმას. მოსტაკოვიჩმა მთელი სიმფონიური გადმოსცა ამ ისტორიული მოვლენის დინამიკა, მასშივე, პათოსი. მთელი პოემა გამსჭვალულია იმ გმირული შემართებითა და უდრეკი ნებისყოფით, 9 იანვრის სისხლად დრამაში რომ გამოავლინა რუსმა ხალხმა და მისმა წინამძღოლმა — რუსეთის პარულეტარიატმა. გრანდიოზული მასშტაბების ასახვის ამოცანა მოსტაკოვიჩმა გადაწყვიტა ეპიკური მუსიკალური თხრობის შერწყმით: თეატრალურ-სცენური ხელოვნების პრინციპებით.

მოსტაკოვიჩი წარდგა როგორც ხელოვანი-ტრიბუნი, ხელოვანი-მოქალაქე. მან რეალისტურად დაგვიხატა ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართული შეიარაღებული აჯანყების ფერსავე სურათი.

VI პოემა შეიცავს ოთხ დიდ ეპიზოდს, რომელთა ურთიერთეკვივრობა ემყარება ისტორიულ მოვლენათა განვითარებას. I ეპიზოდი წარმოადგენს სიმფონიურ პლანში გადაწყვეტილი ამ მომუშინებელი საკუნოდ ფრესკის ეპიგრაფს, II ეპიზოდი — მეფისადმი პეტციონი მიმართვის სახალხო სურათს, III — ხალხის დახვერტის სცენას, IV — შურისძიების გრძნობით აღსავსე მონაკვეთია.

VI პოემა იწყება მოწოდებითი ფრაზით, რომელიც ომახიანად ჰედერს ტყნობებსა და ბანებში. ეს უაღრესად ლაკონური, პლაკატური ფრაზა მეორე გატარებისას უკვე რამდენადმე ყრულ, მწყურად ხმოვანებს. ამ გზით მოსტაკოვიჩი დასაწყისშივე უფასო ხაზს იმ კონტრასტს, შურისძიების მწვავე განცდასა და ტრაგიკულ შეგრძნებებს შორის რომ ძეხს.

პოემის მომდევნო ეპიზოდში გადასვლა კინოკადრების მონაცვლეობის პრინციპიდან მომდინარეობს. აქ უკვე თხრობა ადგლის უთმობს მოქმედებას — ხალხის სტიქიურ სვლას, რაც მიღწეულია რიტმული საწყისის აქტივიზირებული ზომის ხშირი მონაცვლეობით (9/8, 5/8, 3/4, 4/4, 7/8 და ა. შ.). წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს სახალხო მსვლელობის ეპიზოდში ქალთა გუნდის ჩართვის მომენტი — „მეფე, ჩვენო მამაო“, რომელიც რუსული „გოდების“ ინტონაციებითაა გამსჭვალული და ხალხის გუგუნს უერთდება.

საერთოდ, ამ პოემის თემატიკური მასალა ორგანულადაა დაკავშირებული რუსული ხალხური სიმღერის იმ ქანრებთან, რომლებითაც რუსულ კლასიკურ მუსიკაში ხდებოდა პატრიოტული ყოფის ასახვა. აქედანვე ჩანს მოსტაკოვიჩის კავშირი მუსორგსკის ტრადიციებთან. ხალხური გოდებიდან ამოზრდილი ეს მელოდიური სახე ხალხის სავალაო მდგომარეობის ამღვლეველ სურათს გვიხატავს.

კიდევ უფრო შემპარწუნებელია VI პოემის მომდევნო ეპიზოდი — „დახვერტის სენა“, რომელიც მთელი ციკლის კულმინაციას წარმოადგენს და კონტრასტის ხერხით უპირისპირდება აღნიშნული პოემის წინამდებარე ეპიზოდებს. „დახვერტის სენა“ საკუნოდ ბევრწერის ბრწყინვალე ნიმუშია უაღრესად დიდი იმ „სენური“ ეფექტის უშემოქმედება, რომლითაც კომპოზიტორი ამ ეპიზოდს იწყებს: დაძაბული პაუსის შემდეგ ბანების დანაწევრებულ ფრაზებს (pp) მოულოდნელად უპირისპირდება კომპაქტურად ხმოვანი გუნდი (ff), რაც სპარტიული ზაღობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ყველაფერი მოძრაობას იწყებს. ისმის კენესა და გოდება, მრისხანე შემახილები, ქვემესხთა გუგუნი. ამ გრანდიოზული სურათის წამოსახვისას მოსტაკოვიჩი ახდენს ყოველი კომპ-

პონენტის მაქსიმალურ აქტივიზაციას. „დახვერტის სენაში“ ინტონაციური ნაკადი უშუალოდ სახალხო მსვლელობის ამსახველი მასალად ვითარდება, მათ აერთიანებთ „გოდების“ ინტონაცია, „10 საკუნოდ პოემის“ ამ ტრაგიკულ კულმინაციაში აღანიშნავია აგრეთვე ციკლის გამკვეთი ინტონაციური ბირთვის ყოველი ელემენტის სიმფონიზირება. ეს ელემენტები განიცდიან მრავალნაირი მიღიფიციურებას ინტონაციურ პრინციპს და ამკვიდრებენ ამა მარტო შემპარწუნებელ ტრაგიკულ, არამედ ნაოთლი მომავლის ოპტიმისტურ შეგრძნებასაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდია გარკვეული მოტივის დასამატებელი ფუნქცია, რაზედაც ვერაქველვის VI პოემის დასკვნითი ექსტრაქტური ფრაზის — „თავი დახარეთ, თავი დახარეთ!“ მაგორული „გახსივება“, პლაკატურობის გამაღვივებელი, პოემაში თავმოყრილი დრამატურული ხერხები (მრავალპლანიანობა, დრამატული კონტრასტის პრინციპი; პროგრამული სიმფონიზაცია და საკუნოდ გამოწვევების ხერხთა ურთიერთშერწყმა) შინაგანი ქმედითობით მსჭვალავენ VI პოემას — ციკლის დრამატურულ კულმინაციურ წერტილს. აღანიშნავია ისიც, რომ ამ პოემაში მოსტაკოვიჩი მიმართავს საოპერო დრამატურების პრინციპებსაც. ამიტომ, რომ სახალხო მსვლელობის და დახვერტის ეპიზოდები აღიქმებიან, როგორც სახალხო მუსიკალური დრამის (მუსორგსკის ოპერების ტრადიცია) მინუმენტური მასობრივი სცენები.

„9 იანვრის“ შემდეგ კომპოზიტორი ვეთავაზობს ძალზე თავისებურ „რეკვიმს“, რომლის თემატიკური მასალა წარმოადგინა VI პოემის დასკვნითი ფრაზიდან — „თავი დახარეთ“. ამ მკაცრ საკუნოდ პოემაში (g-moll, ტექსტი ე. ტარასოვისა) კომპოზიტორი გვიხატავს დრამული ბარიკადების სურათს, სამკვდრო-სასიცოცხლო შეტაკების ტრაგიკულ შედეგს. პოემის შუა ნაწილი (გუნდი სანაწილიან სენაშია მოცემული) წარმოადგენს დაღუპულ რევოლუციონერებთან გამოთხოვების ამაღლებველ ეპიზოდს. „სამოქალაქო პანაშვილის“ ეს სურათი მთავრდება დაღუპული აზნაგების წინაშე დადებულ ფიციონ.

სახალხო შრისხანებითა და მძაფრი შინაგანი დრამატიზმითაა აღბეჭდილი ციკლის VIII პოემა — „მათ გაიმარჯვეს“ (ტექსტი ა. გმირევისა). ამ პოემის საფუძვლად უდევს საჩუკველი ინტონაციებიდან აღმოცენებული უაღრესად გამოხატული მუსიკალური ფრაზა სიტყვებზე «Они победили... Рекою крови залита святая свобода», რომელიც უწყვეტ დინამიკაშია მოცემული და ინტენსიურ ემოციურ ტრანსფორმირებას განიცდის. პოემის დასაწყისში გამოკვეთილია სამგლოვიარო ელფერვის მოტივი, მოცემული საკუნოდ უნისონოში (b-moll), რომელიც აღიქმება, როგორც ორატორული პათოსით წარმოდგენილი შეძახილი, იგი ბიძის ძღვეს მივლავარ თხრობას სისხლში ჩახრჩვლი თვისუფლების შესახებ. ქმედითობით გამსჭვალულ ამ თხრობას ხალხის მასა წარმოართავს. ციკლის განვითარების მანძილზე მოსტაკოვიჩი ოსტატურად ახდენდა მოქმედების გადართვას ემოციურად დრამატულ და პირიქით. VIII პოემაში კი აღნიშნულმა ხერხმა ლირიკული მეტამორფოზს განიცადა.

«Они победили, но в сумраках лет их ждет роковая расплата», — ასეთია VIII პოემის დასკვნითი ფრაზების შინაარსი.

VIII პოემაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კულტურული ფორმიდან ამოზრდილი მუსიკალური მასალის



შინაგანი განვითარების პროცესი, რომლის ინტენსივობაც განპირობებულია ციკლის გამკვეთი ინტონაციური ბირთვის ყოველი ელემენტის (კვარტული ინტონაციური ბრუნვა, გონდობის ინტონაცია, პლაგალურობის საზგასამის ტენდენცია) აქტიურობით. შინაგანი სიმძარვის მიღწევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ა საორღანო პუნქტზე წარმოქმნილ ვრცელ დინამიკურ პლასტს (პოემის კულმინაცია), რომელშიც ჭეშმარიტ სიმფონიურ დამუშავებას პოევის ბირთვი თემატიკურ საყრდენი, გლოხის (მოტიქის) ინტონაციის დამუშავების გზით კომპოზიტორი ტრაგისმულ ადვებს, რაც კვარტლის და დორიული სექსტის შემცველი ინტონაციური ბრუნვის შემოტრთაა გაპირობებული. ამასთან ერთად იგი წარმოშობს მატარალებზე, ცარიზმის ციხე-სიმაგრეზე გადაწყვეტი იერიშის მიტანის დაუკუებელი მიწურულების შთაბეჭდილებასაც. VIII პოემის განვითარების შინაგანი ლოგიკა გმირული შემართების აქცენტირებაში მდგომარეობს. აქედან, პოემის დასასრული — «IX ждет роковая расплата» დინამიზირდება. უაღრესად შთამბეჭებელი VIII პოემის დასასრული, სადაც მკვეთრი ტონალური ძეგა გუნდის ტრაგიკულ ტონუს მაკორულ ელფერს აძლევს (ეს მიღწეულია შემდეგი მოდულაციური გეგმით B-A-a-B, რომლის ტონალური გადახრები ამწეავენ სიტუაციას).

ციკლში VIII პოემას ორმაგი დრამატურული ფუნქცია აქვია, ერთი მხრივ, იგი ანუოცადებს მოქმედების განვითარების წინამორბედ პროცესს, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოადგენს ფინალთან დამაკავშირებელ ხიდსაც. 190 წლის ტრაგიკული გაკვეთილიდან („სიხილანი კვირა“) პროულტარიატმა სათანადო დასკვნები გამოიტანა — რეკლუციური მორბაობა განვითარების ასეი ფაზაში შედის. ასეთია არსი ციკლის ორი უკანასკნელი პოემისა, რომლებიც ანუოცადებენ „10 საგუნდო პოემის“ შთაბეჭქს.

IX პოემა — „სამაისო სიღვასა“ (ტექსტი ა. კოცისა) წარმოასხავს რეკლუციური დინამიკის ელფარე სურათს. პოემა იწყება მქუხარე (II) საგუნდო უნიანიით. მძლავრად ხმოვანებს მიწოდებითი ინტონაციის (საზგასმულია კვარტული ნახტომი) შემცველი ვრცელად გაშლილი მელოდია, რომლის საქვეებიდან ისმის რეკლუციური სიმღერათათვის (კერძოდ, «Смело, товарищи, в ногу») დამახასიათებელი ინტონაციები. აქაც, ისევე, როგორც ციკლის დასაწყისში (I პოემა), კომპოზიტორი პლაგატური წერის ხერხს მიმართავს და ახდენს კულეტური ფორმის დინამიზებას იმ ტრიოლური რიტმული საწყისის საშუალებით, VIII პოემის პარტიდან რომ იღებს დასაბამს. ეს ვრცელი დინამიკური მარტაქ შეიცავს, როგორც ორატორული პათოსით წარმოქმულ ფრაზა-მოწოდებებს, ისე ერთ სუნიქაზე ინტონირებულ მელოდურ, დასრულებასაც. ასე რომ, პოემაში ერთბაშის ენაცვებიან ჰიმნური და მარწული ეფლარებადის ეპიზოდები (მარწმის რიტმის აქტიურობა ადგილი აქვს პოემის შუა ნაწილში, რის გამოც კულმინაცია შთამბეჭდავად არის გამოკვეთილი). ისევე, როგორც ციკლის სხვა პოემები, IX პოემაც გამსჭვალულია გამკვეთი ინტონაციური ბირთვის ელემენტებით. აქ განსაკუთრებით მკვეთრადაა საზგასმული კვარტის შემცველი ინტონაციური საქვეები, პაროლისაყენ მიწოდების სიმბოლოს რომ წარმოადგენს.

„სამაისო სიმღერა“ თავისი განწყობილებითა და ინტონაციურადაც უახლოვდება ციკლის უკანასკნელ პოემას — სიმღერას, რომლის ტექსტიც ე. ტან-ბოგორას კუთვნიან

(უოტ უიტკენის პოემის მიიტუთა თავისუფალი გადაწევა). X პოემა (G-IIV, ფორმა საისტრიოული, ფეხსმართი მრავალპოზოდიანი) წარმოადგენს ერთგვარ დეკლამაციას, რეკლუციური პროულტარიატის საბრძოლო პროფორმას. მასში შუგულებლია გმირული შემართებისა და ანალეგული ლირიკის სფეროები; რაც კლინეული პოემის დასაწყისშივე ასეთი შერგნება ქმნის აკორდულ ფაქტურაში ჩაქსოვილი ფართოდ გაშლილი მელოდური სახე, მისი გადმოცემისას მოსტაკოვიჩი მიმართავს საგუნდო ორკესტრის უაღრესად საინტერესო ხერხს. აღნიშნული მასალის ინტონირება, ბანების ევალეობა, რომლის დროსაც კომპოზიტორი ახდენს ბანების დიფერენცირებას და მოცეული მასალის სამხიან ფაქტურაში განავრცობს. ამ გზით მიღწეული კომპაქტური ეფლარება საზს უსვას მხატვრული სახის შინაგან ქმედითობას, მოზღვავებულ ენერგიას, იმ აქტიურ მოქმედებას, ასე მძლავრად რომ აღიბეჭდა ამ პოემაში.

X პოემის დასაწყისი კულეტური აღნაგობის ნიშნებს ატარებს, მომდევნო საფეხური კი თავისუფალი განვითარების პრინციპზე აგებულ მრავალპოზოდიან დინამიკურ პლასტს წარმოქმნის, რომლის მთლიანობა განპირობებულია რიტმული ფაქტორით. ერთი თემატური მასალის გაბატონების პირობებში (ეს ხელს არ უშლის კომპოზიტორს ინტონაციურად მონათესავე მელოდური საქვეები შუგულებლს ძირითად მელოდურ სახეს. X პოემაში მას შემოიქვს I, III, VI და IX პოემათა ინტონაციური მიმოქვეები) მოსტაკოვიჩი ახდენს ამ უკანასკნელის რიტმო-ინტონაციური საწყისის აქტიურ გარდაქმნას, რაც იწვევს ემოციურ ტენდენციონირებას. პოემის დასაწყისში მორბაობა მოროდ მიდინება, შემდეგ კი მისი დინამიკა თანდათან ბატკონებს, რაც გმირული სულსკვეთებისა და საბრძოლო შემართების დამკვიდრებას იწვევს. ყოველივე ეს უაღრესად გამძაფრებულია X პოემის კულმინაციაში — «Да кроется сумрак, да здравствует свет!» ამრიგად, ფინალი დიდი შინაგანი მიზანსწრაფულობით გამოირჩევა, იგი ანუოცადებს ციკლის ოპტიმისტურ იდეას და რეკლუციური გამაჯვების ურყევე წყნების მელოდურს.

დიდაი მოსტაკოვიჩის საგუნდო ციკლის შემოქმედების ძალა. ამის მიზეზი ისიცაა, რომ კომპოზიტორის მუსიკალური ენის ორგანულად შეუხარდა რეკლუციური სიმღერათა სტილიტური თავისებურებაში, რაც ნაწარმოებს შინაგან მთლიანობას და დრამატურგიულ გამიხუნლობას ანიჭებს. ყოველივე ეს ბაღებს მოქმედების დროსა და ადგილის შერჩენებას, ეს ანიჭებს ციკლს სტირიულ „კონკრეტულობას“.

მოსტაკოვიჩი რეკლუციური სიმღერათა თავისებურებების შემოქმედებითი ათვისებისას გვიჩვენებს, რომ არსებითა და ფორმის არა კონკრეტულ ინტონაციურ წყაროებზე, არამედ ყრმობის შემქნელ პრინციპზე. ასეთი მიდგომიდან გამომდინარე კომპოზიტორი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს რეკლუციური სიმღერათა სხვადასხვა პლასტია მელოდიაყა — მის დეკლამაციურ ბუნებას, რომელშიც ორგანულადაა შერწყმული რეჩიტატიული და სასიმღერო ელემენტები. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია II, IV, V და სხვა პოემები, სწორედ ის პოემები, რომლებიც ტრაგიკულ პლანშია გარდატეხილი და გვაძლვენ მოქმედების ფსიქოლოგიურ ასპექტში გადაწყვეტის ნიმუშებს.

რეკლუციური იდეების დამაკვიდრებულ პოემებს (I, III, IX, X) მძლავრი შემოქმედებითი ბიძგი მისცეს სა-

ბრძოლ მოწოდებითი ინტონაციებითა და მარშის რიტმით გამსჭვალულმა ცნობილმა რევოლუციურმა სიმღერებმა: «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Красное знамя»...

არის რევოლუციურ სიმღერათა კიდევ ერთი ჯგუფი. რომელთა ინტონაციურ საქცევთა ხაზგასმის არაერთი შემთხვევა შეინიშნება ციკლში. მხედველობანი გვაქვს სახიმღერო საწყისით გამორჩეული სიმღერები: «Славное море, священный Байкал», «Ил-за острова» და სხვა. ციკლის I, II, VI, IX და X პოემებში აშკარად იგრძნობა პირველი სიმღერის მგლოდიურ საქცევთა გამოკვეთა.

რევოლუციურ სიმღერათა სტილისტურ თავისებურებებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ციკლის საერთო სტრუქტურა და ცალკეულ პოემათა ფორმის თავისებურებანი.

კუპლეტური ფორმის დინამიზების პრინციპიდან გამომდინარე მოსტაკოვიჩი გვაძლევს „ამოსავალი“ ფორმის (კუპლეტური სტრუქტურა) უაღრესად მრავალმხრივი გაჯარვების მაგალითებს (I, III, VII, IX, X). ამასთან იგი კონფლიქტურ საწყისთა დაპირისპირების გზით აღწევს მრავალპლანიანი დრამატურების მილიანობასა და ჭეშმარიტად სიმთონიურ მასშტაბებს (VI პოემა).

ციკლის სიმფონიურობა განაპირობა გამკვეთი ინტონაციური ბირთვის, უფრო სწორად, გამკვეთი ინტონაციური კომპლექსის მკაფიოდ გამოყოფა (კვარტული ნახტომის შემცველი მოწოდებითი ინტონაცია, დორიული სექსტის შეწყველი ინტონაციური ბრუნვა, გამკვეთი ტონალური ელფერი, როგორცაღე აღიქმება B-dur, პლაგალურ შესაბამებს რომ ქმნის ციკლის დასაწყისში ხაზგასმულ ტონალობასთან F-dur, აგრეთვე ტონალობათა ტერციული და სეკუნდური დამოკიდებულება და მომინჯნვე პოემათა ტონალური შეპირისპირება, მაგორისადმი ერთსახელადი მიწორის დაპირისპირების ხეჩი, რაც ციკლის საკვანძო მომენტთა ტონალურ შემზადებაზე მეტყველებს). აღნიშნული ხეჩხეში უფლებას გვაძლევენ ვილაპარაკოთ გამოსასვლის წმინდა ინსტრუმენტული საშუალებების გამახვილებაზე მოსტაკოვიჩის „10 საუნდო პოემაში“, რომელშიც განზოგადების ჭეშმარიტი ძალით აისახა 1905 წლის რევოლუციის მოვლენანი.

მოსტაკოვიჩის „10 საუნდო პოემა“, როგორც რევოლუციის თემის ასახვის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში საბჭოთა მუსიკალურ ხელოვნებაში, 1951 წელს აღინიშნა სახელმწიფო პრემიით.

„მსანიც აღამიანში არიან“ — აქვეყნებდა ათწუთიან მხატვრულ ფილმ-ნოველას „~~რომლის~~ პირველად წაითხას რეჟისორ გიორგი დანელიას სახელი და გვარი. ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის სადილობო ნამუშევარი (1938 წ.) და შესანიშნავი „საგური დიდ კინოსხელოვნებაში“. ფილმი ლევ ტოლსტოის სახელობე დამუშავში (1960 წელს) საკავშირო ეკრანზე უჩვენეს და დიდ მიწონებაც დაიმსახურა. (თუმცა ეს ფილმი გია დანელიას პირველი ნაბიჯი როდია კინემატოგრაფიაში. მანამდე, ერთი წლით ადრე, მან გადაიღო ნაწყვეტი ი. ილიფის და ე. პეტროვის რომანიდან „ოქროს კერპი“. ფილმს სრეკა „ვაისახალი ლოხანანი“. რადგანაც იგი სტუდიის ეკრანს არ გასცილებია, ამიტომ ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი გზის დასაწყისად სწორედ „ესენი ადამიანები არიან“ უნდა მივიჩნიოთ).

ფილმ-ნოველის ლიტერატურულ საფუძვლად გადაწვლიამ აიღო ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობის“ მეთხე ტომის ბოლო ნაწილში მოთხრობილი ერთი შეხედვით უბრალო ამბავი.

ვინ მოთვლის, ლევ ტოლსტოის რომანს რამდენი ცალკეული „ეპიზოდი-ნოველა“ თუ „მოთხრობათა“, რომლებიც არათუ ათწუთიანი, არამედ სრულმეტრაჟიანი ფილმის ლიტერატურულ საფუძვლად გამოდგებოდან! მაგრამ გია დანელიამ თავისი კინემატოგრაფიული ნათლობისათვის სწორედ აღნიშნული ეპიზოდი აირჩია და, ცხადია, ეს შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო.

ახლა, როცა თვალს ვავლებთ უკვე აღიარებული და მკაფიო ინდივიდუალური ხელწერით გამოირჩეული კინოსხელოვანის უაღრესად თვითმყოფ შემოქმედების, „ესენიც აღამიანები არიან“ ჩვენთვის რამდენიმე თვალსაზრისითაა საინტერესო: პირველი. უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია. დღემდე გადაღებული შვიდი ფილმიდან, რეჟისორმა სამ შემთხვევაში ისევ ეკრანიზაციას მიმართა („სერიოზა“, „არ იდარდო“, „მოლაღ წყაწაღებულნი“) და, უნდა ითქვას, რომ თავი ამ ჯანრის ორიგინალურ ოსტატად წარმოგივლინა, კინომაყურებელს ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან შეხვედრით გამოწვეული ესთეტიკური ტემბის სიხარული მიანიჭა. აქვე გვინდა გავისწინოთ რეჟისორის სიტყვები. როცა ამ ცოტა ხნის წინათ მას მომავალ შემოქმედებით გეგმებზე ჩამოუვადდო სიტყვა, იგი მცირე ხანს ჩაფიქრდა, მერე გაიღიმა და თქვა:

— მომავალ ფილმს ალბათ კინოდრამატურგ რეზო გაბრიაძის სცენარის მიხედვით გადავიღებ. მერე კი, მერე... დიახ, დიდი ხანია ვფიქრობ გოგოლის „მკვლარ სულეზე“...

ახე რომ, ეკრანიზაციას გია დანელიას შემოქმედებაში შემთხვევითი კი არა, პრინციპული და მნიშვნელოვანი დავილი უკავია, მაგრამ აქ იმის თქმაც აუცილებელია, რომ რეჟისორი არ მიპყვება

ტრადიციულ, გატკეპნილ გზას. იგი მაძიებელი
სულის ხელოვანია, ვერ ვგუება სხვებისგან გამ-
ზადებულ თარგებსა და შაბლონებს. სწორედ ამ
მაძიებლობამ, სიახლისაკენ სწრაფვამ მოუპოვა მის
მიერ განხორციელებულ ეკრანიზაციებს გამარჯ-
ვება, ფართო მაყურებლისა და სპეციალური კი-
ნოკრიტიკის აღიარება მსოფლიო არენაზე.

მეორე, რითაც რეჟისორმა თავისი პირველი
ფილმებიდანვე მიიპყრო ყურადღება, ეს არის ფიქ-
რი და ზრუნვა ადამიანზე, მის ბედ-იღბალზე, მის

მედების საფუძველი გახდა, სწორედ პირველივე
ფილმში დაითესა.

მწერლობისა თუ ხელოვნების მიერ შექმნილი
გმირი დროის გამოცდას უძლებს არა გარეგნუ-
ლი, ფიზიკური თვისებებით, არამედ თავისი შინა-
განი ბუნებით, ხასიათით. ადამიანური ხასიათე-
ბის დახატვის ამ უდიდეს ხელოვნებას სრულყო-
ფილად ფლობს გია დანელია. ეკრანზე გმირის
შინაგანი ხასიათი ვლინდება არა, ვთქვათ, მა-
ღალფარდოვანი დიალოგებით, ან საგანგებოდ



ლერი კიკნაძე

წუხილსა და სიხარულზე. თითოეული კინოპერ-
სონაჟი რეჟისორისათვის ფილმში მოთხრობილი
ამბის მხოლოდ უბრალო მონაწილე კი არ არის
(რაც, საერთოდ, აუცილებელია სიუჟეტის განვი-
თარების კანონებით), არამედ, უპირველესად და
უბთავრესად, არის ალამინანი, სოლო მისი ხელოვ-
ნების მიმოიდევლობის მთავარი წყარო — ალა-
მინანური ხასიათების გამომწვევა. იმ დიდი, ყოფ-
ლისმომცველი ჭუმანიზმის ჯანსაღი მარცვალი,
რომელიც შემდეგ გია დანელიას მთელი შემოქ-

„დადგმული“ კადრებით, ან კიდევ საკუთარ თვი-
სებებზე გმირის თვითმსჯელობით, არამედ უმთავ-
რესად და უპირველესად — უშუალო მოქმედე-
ბით, ამბის ლოგიკური განვითარებით, — ასეთია
გია დანელიას რეჟისორული ხელოვნების კრედიო,
რომლის საწყისს ჩვენ ისევ და ისევ მის პირ-
ველსავე ფილმში ვხედავთ.

გია დანელიას მთელი შემოქმედების მსასმე და-
მახასიათებელი ნიჟან-თვისება, რომელიც ლ.
ტოლსტოის რომანის პატარა ეპიზოდის ეკრანიზა-
ციისას გამოვლინდა, ეს არის კომედიურობა, სა-

ორად თბილი — ჰუმანური ეუმორი, ზოგჯერ სატირაც, რომელიც ერთბაშად იპყრობს მაყურებელს და მისი სულის უფაქიზეს სიმებს ესება, რათა მათი უკეთილმოზილიესი ქღერა მარად გვატკბობდეს სიკეთის გზაზე. იუმორი, თუნდაც სატირა, რეჟისორისათვის არის არა მხოლოდ უარყოფითის, ჩვეთვის მიუღებელის დაცინვისა და გაკილვის ხერხი, არამედ სწორედ გმირის ხასიათის გამოვლინების საშუალებაც.

ჩემი პირველი მასწავლებლები იყვნენ მიხეილ რომი, მიხეილ კალატოზოვი, სერგეი იუტკევიჩი, ივანე პირივეი, იული რაზმანი, — სიყვარულით და მაღლიერებით იფინეს გია დანელია.

* * *

1960 წელი. გია დანელიამ თავის თანაკურსელ იგორ ტლანკინთან ერთად (სცენარიც მათ ეკუთვნით) გადაიღო მხატვრული ფილმი — „სერიოზა“ ვერა პანოვას ანაგე სახელწოდების პოპულარული მოთხრობის მიხედვით.

„სერიოზა“ ეკრანზაციის ერთ-ერთი ის ბედნიერი შემთხვევაა, როცა ფილმი თავისი მხატვრულობით და ადამიანებზე აზრობრივ-ემოციური ზემოქმედებით ლიტერატურულ პირველწყაროს უტოლდება. როცა მწერალმა ვერა პანოვამ თავისი გმირები ეკრანზე წახა, ალტაცების წერილი გაუგზავნა კინოსტუდიას: „უღრმესი მადლობა „მოსფილმს“ ჩემი მოთხრობა „სერიოზას“ მშვენიერი ხორცშესხმისათვის. აღფრთოვანებული ვარ დანელიას, ტალანტინის, ნიტჩაინის (ოპერატორი — ლ. კ.) საუკეთესო ნამუშევრით, აქტიორთა თამაშით, სულის შემტყნელი ბორია ბარნატაიით (სერიოზას როლის შემსრულებელი — ლ. კ.). გათხოვთ გადაცდეთ მთელ დამდგმელ კოლექტივს ჩემი გულითადად მადლობა და საუკეთესო სურვილები.“

ფილმმა ეკრანზე გამოსვლისთანავე მიიპყრო მაყურებელთა მრავალმილიონიანი აუდიტორიისა და სპეციალური კინოკრიტიკის ყურადღება, ერთბაშად მოიპოვა ფართო პოპულარობა და საერთო აღიარება თავისი უბრალოებით და სიმართლით, ადამიანისადმი და მომავლისადმი ნათელი, ღრმარწმუნით, კინემატოგრაფიის ენაზე ლიტერატურული ნაწარმოების გმირთა ამტკვევლების ხელოვნებით. „მართალია, ეს ფილმი ახალგაზრდა რეჟისორების პირველი ნამუშევარია, — აღნიშნავდა გრიგორი კოზინცევი, — მას არავითარი შეღავათი არ სჭირდება. აქ არ არის არავითარი პროფესიული შეცდომა, აქ ყველაფერი გულდაჯერებით არის გაკეთებული... ფილმში არის დრამატურგია და ძალიან ძლიერიც, — ეს არის ურთიერთობათა განვითარების დრამატურგია, ისტორია, როგორ გახდა ერთმანეთისათვის აუცილებელი ორი ადამიანი... მე არა მწუხარ კინემატოგრაფიის წარმატება, თუ არ იქნა ღრმა ლიტერატურული საფუძველი, მაგრამ ლიტერატურის წა-

კითხვა და გაგება საჭიროა ისე, როგორც ეს ამ ახალგაზრდა ამხანაგებმა გააკეთეს“.

„სერიოზამ“ მართლაც ტრეუფეით შემოიარა მსოფლიო და მრავალი საერთაშორისო კინოფესტივალის ჯილდოები მოიპოვა. მათ შორის უნდა დავასახელოთ მთავარი პრიზი — „ბროლის გლობუსი“ კარლოვი ვარში, პირველი პრემიები და საპატიო დიპლომები მექსიკისა და კანადის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, „ოქროსი დაფნის რტო“ კანში, ამერიკული პრესის სპეციალური პრიზი, რომელიც მიანიჭეს „სერიოზას“ და ფელინის „ტიტოლ ცხოვრებას“. ამერიკის პრესა აღნიშნავდა: „ფილმი ნამდვილი პატარა მარგალიტია, ძალიან ჰუმანური, ძალიან საინტერესო. იგი მოგვიხიბობს ყველა პრობლემაზე, რომლებიც კი პატარა რუს ბიჭუნას დედობებს. იგივე პრობლემები აღუვლელია მთელი მსოფლიოს თავშეშვებასაც. ფილმში ბავშვები დიდებულად თამაშობენ. ცხადია, ეს რეჟისორების დამსახურებია. იგრძნობა, რომ რეჟისორებს მათთან შეთანხმებულად უმუშავებიათ. თქმა არ უნდა, რომ ბორიას დიდებული თამაშის მიღმა აშკარად მოჩანს დიდი რეჟისორული ნამუშევარი“. 1960 წელს „სერიოზა“ და ს. ბონდარჩუკის „ბედი კაცისა“ უჩვენეს კუბის პრეფაკვირების გენერალური მდივნების ეროვნული კონფერენციის მონაწილეებს და, როგორც გაზეთი „რევოლუსიონ“ წერდა, ასეთი ოვაციული ჯერ არც ერთი ფილმის დემონსტრირების დროს არ ყოფილა, ხოლო ფილმს კასტრო თავის სიტყვებში საგანგებოდ შეჩერდა საბჭოთა ფილმებზე: „ჩვენ ენათ რამდენიმე ფილმი, მათ შორის „ბედი კაცისა“ და „სერიოზა“, სადაც მოთხრობილია ბიჭუნას ცხოვრებაზე და, გულწრფელად უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ არასოდეს არ გვიჩანავს ესოდენ ჰუმანური კინოსურათები, ესოდენ მახლობელი და ამდელეველები, ჰუმანურობის დიადი გრძნობებით სასენი“.

1962 წელი. გია დანელია იღებს თავის პირველ დამოუკიდებელ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს. ეს არის „მზს ნამსაშდელისაქან“ — უაღრესად რომანტიკული, დრამატული და მკაცრი ცხოვრებისეული ისტორია ძველი მეზღაუკრისა. თავის დროზე ამ სურათს ბევრმა „უცნაური ფილმი“ უწოდა. მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ ალბათ იგულისხმებოდა ის ფაქტი, რომ უცნაური და საკვირველი იყო მრავალმხრობა რეჟისორისა, რომელმაც „სერიოზას“ შემდეგ გადაიღო „გზა ნავსაყდელისაკენ“ (ფილმი ტრაგიკულ ადამიანებზე), ხოლო შემდეგ კი „დავიდვარ მოსკოვის ქუჩებში“ (მხიარული ლირიკული კომედია ბედნიერ ადამიანებზე).

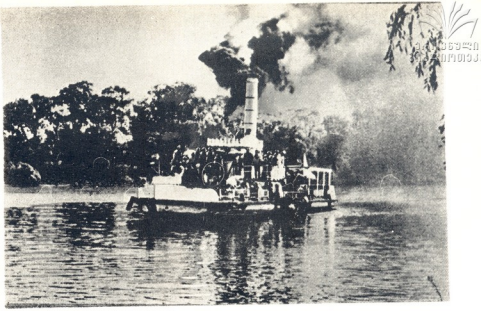
ფილმის გადაღების წინ, — ღიმილით ამბობს გია დანელია, — ყოველთვის წყსად მაქვს მიღებული, ქართული საჭირწინო ტრადიციისამებრ, საზეიმო ვითარებაში ჩავატარო თევზის გატყვის ცერემონიალი და მთელ შემოქმედებით კოლექტივს ბედნიერება დავუბედო.

ცობილია, რომ გია დანელია დიდ ყურადღებას აქცევს იმ გარემოსა და სიტუაციების დრამა შესწავლას, სადაც მის მიმავალ გმირებს მოუხდებათ ცხოვრება და მოქმედება. ამის ერთ-ერთი მაგალითია მისამზადებელი პერიოდი ფილმისათვის „გზა ნავსაყუდელისაკენ“. გადაღების დაწყებამდე გია დანელიამ და სცენარის ავტორმა ვიქტორ კონეცკიმ (მათთან ერთად იყო აგრეთვე იგორ ტალანკინიც) საგანგებოდ იმოგზაურეს არქტიკაში ყინულმჭრელ „ლევანოვსკით“. ეს მოგზაურობა შემდგომ კოლორიტულად აღწერა გ. კონეცკიმ თავის ნარკვევში „სცენარისტები და რეჟისორები“, რომელიც ლენინგრადულ ჟურნალ „აურორაში“ დაიბეჭდა (№ 12, 1973 წ.).

ერთ-ერთ კორესპონდენტთან საუბარში რეჟისორმა აღნიშნა, რომ თავიდან ჩაფიქრებული იყო ფილმში გვეჩვენებინა ბრძოლა (უფრო ზუსტად — დაპირისპირება) ადამიანისა და სტიქიისა, დამაშვრალი, ძლიერი ადამიანის ბედი ჩრდილოეთის მკაცრი ბუნების პირობებში. მაგრამ ისე მოხდა, რომ ჩრდილოეთში გადაღებული მასალა ჯეროვანი ხარისხისა არ გამოდგა წმინდა ტექნიკური მიზნების გამო. ამიტომაც დაპირისპირების მომენტი ფილმში დაიკარგა. რაც შეეხება ეკრანზე გამოსულ ფილმს, იქ დახატული არა მხოლოდ კონკრეტული ცხოვრებისეული ბედი ადამიანისა, ძველი მეზღვაურისა, რომელიც მოულოდნელად შეიტყობს, რომ ქალთან, რომელსაც ოდესღაც ხედებოდა, აჰყავს უკვე დაფუჭებული ვაჭი-შვილი, არამედ ფილმში გადმოცემულია აგრეთვე რომანტიკული ლეგენდა უფემ და მკაცრ მეზღვაურზე, ასე ვთქვათ „ზღვის მგელზე“, რომელსაც ნავსადგურში შორეულ წარსულთან მიულოდნელი შეხვედრა ელოდა.

ფილმის ფინალი — ბოცმან როსომახის სიკვდილი — ზოგმა კინოკრიტიკოსმა მონათლა როგორც „ხელოვნური“, არალოგიკური ბოლოსართი. ვფიქრობთ, რომ ასეთი შეხედულება სწორი არ არის. ამ შემთხვევაში საგულისხმო და მისაღება თვით რეჟისორის აზრი — ასეთი ფინალი ჩემთვის, — ამბობს იგი, — სრულებითაც არ იყო ხელოვნური. მე ვფიქრობ, რომ ძველი მეზღვაურის შეხვედრა შორეულ წარსულთან უნდა მიმხდარიყო სწორედ სიკვდილის წინ, რომელმაც ახალი შუქით გაანათა მისი ცხოვრება და ამ ცხოვრების ალბათ ყველაზე მინიჭნელოვანი მომენტი, რაც მანამდე როსომახს დაეწყებოდა.

1963 წელი. „დავლიძის მუსკოვის ქუჩაში“ გია დანელიას მეორე დამოუკიდებელი ნაწარმოები და ახალი გამარჯვება იყო. ალბათ ყველას კარგად ახსოვს ის დიდი წარმატება, აღტაცება და საყოველთაო აღიარება, რაც თან სდევდა ფილმის დემონსტრაციას როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ. მას მიენიჭა საკავშირო კომპკავშირის პრემია, სპეციალური პრიზი საუეთესო რეჟისურისათვის კანის საერთაშორისო კინოფესტი-



კალრი ფილმიდან „მთლად წყალწლებულინი“.



კალრი ფილმიდან „ოცდაცამეტი“.



კალრი ფილმიდან „დავლიძის მუსკოვის ქუჩაში“.



სოფიო — ს. ჰილტრედო.



კარისკაცი — ე. ლეონოვი.



ბენჟამინი — ვ. კიკაბიძე.

კადრები ფილმიდან „არ იღარღო“.

ვალზე, პრიზი ედინბურგის კინოფესტივალზე. პირველი პრემია მოიპოვა იტალიაში, ქ. მილანში, სადაც გამართა ტექნიკური კინემატოგრაფიული ასოციაციების საერთაშორისო კავშირის VI კონგრესი და ფილმების ტექნიკური კონკურსი. წარმატების ნათელსაყოფად გავიხსენებთ რამდენიმე გამოჩენილი კინომოღვაწის აზრს და მოყვანთ ნაწყვეტებს საზღვარგარეთული პრესიდან.

მიხეილ რჩინი — ფილმის თითოეული კადრი გვახარებს რეჟისორისა და ოპერატორის ხალიხიანი გამოგონებლობით... ფილმი ჟღერს როგორც სიმღერა ახალგაზრდობაზე, იგი გადაღებულია ჭეშმარიტი მხატვრების, ბრწყინვალე კინემატოგრაფისტების, საუკეთესო გემოვნების ადამიანების მიერ.

იული რაჩუბანი — ფილმის მთელი ქსოვილი ჩვენი სინამდვილეა, დანახული კეთილგანწყობილი, ჭკვიანი ადამიანების თვალით, რომელთაც თვითნათი გმირების ყოველდღიურ ქცევაში შეუღლიათ შეამჩნიონ საბჭოთა ადამიანის მაღალი ღირსებები. ფილმი ღრმად ოპტიმისტურია, ნათელი, სიცოცხლითა და სიყვარულით სავსე. ეს კი, ჭეშმარიტად დიდებული!

პირლუშ ბილსტრუპი (ცნობილი დანიელი მხა-

ტვარი) — ფილმმა უდიდესი სიამოვნება მომანიჭა...

იტალიის პრემიდან — ბრწყინვალე საბჭოთა ფილმია, რომელსაც ვერ მოსწავები და ვერც მის გაგულნას დააღწევ თავს.

გაზეთი „ნიუ-იორკ ტაიმსი“ (აშშ) — კინოთეატრ „კარნეგი-პოლში“ უჩვენებენ საბჭოთა ფილმს „დავდივარ მოსკოვის ქუჩებში“, ეს ფრიად სასიამოვნო ლირიკული მოთხრობაა მოსკოველ ახალგაზრდობაზე.

გაზეთი „სანდი ტაიმსი“ (ინგლისი) — გიორგი დანელიამ შესძლო შეექმნა თანაგრძობით სავსე და მშვენიერი ეტიუდი დღევანდელი მოსკოვის ახალგაზრდებზე. თითოეული აქტიური ავლენ დასვეწილ სანეშსრულებლო ოსტატობას, რაც უდავოდ, რეჟისორის მიღწევაა.

გაზეთი „ელმბრ შრ.სსაშში“ (საფრანგეთი) საფესტივალო ფილმებს შორის ჭეშმარიტი მომზიზველებით გამოირჩევა ახალგაზრდა საბჭოთა რეჟისორის დანელიას სურათი „დავდივარ მოსკოვის ქუჩებში“, — თამამად შეიძლება ამ სილალით, ხალისით, სიხარულით, ფაქიზი იუმორით აღსავსე ფილმს დიდი წარმატება ეუწინასწარმეტყველოთ საფრანგეთის ეკრანებზე.

1965 წელი; ეკრანზე გამოდის მძაფრი სატირული (და ამასთან ერთად ფრიად ლირიკული)



ლევან კვიტაძე — ს. ზაქარაძე.

კომედია „ოცდაცამეტი“, რომელშიც რეჟისორი წარმოგვიდგა, როგორც საბჭოთა ყოფაცხოვრებისათვის შეუფერებელ ზოგიერთ მახინჯ მოვლენაზე ღრმა გულსტიკივლით ჩაფიქრებული ხელოვანი-მოქალაქე და მათი აღმოფხვრისათვის აქტიური მებრძოლი. რა როლს აკუთვნებს კინოკომედიას და, მით უმეტეს სატირულს, თვით რეჟისორი? ამ კითხვის პასუხად უნდა გავიხსენოთ გია დანელიას სიტყვები მისი ერთი ინტერვიუდან: — რატომ ვიღებ კინოკომედიას? მე მგონია, რომ სწორედ ამ ჟანრის საშუალებით უფრო ეფექტურად და წარმატებით შეიძლება ვებრძოლოთ ზოგიერთ მახინჯ მოვლენას — სისუელელებსა და ლახობებს, ცრუ სახეიმო ხმაურს, ე. წ. აურზაურს არაფრის გამო, მლიქვნელობას, ბიუროკრატიზმს, — ერთი სიტყვით, ყოველგვარ სიმახინჯეს, რაც, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ არსებობს ჩვენს ყოფაცხოვრებაში და, რაც ხელს გვიშლის წინსვლის გზაზე.

„ოცდაცამეტი“ სიმახინჯეთა წინააღმდეგ მებრძოლი ფილმია. საგულისხმოა ერთ-ერთი ლენინგრაფელი კინომაყურებლის წერილი რეჟისორისადმი: „კინოფილმი კეთდება ჩვენთვის, ხალხისათვის, მაყურებლისათვის“. „ოცდაცამეტი“ ლენინგრაფელმა კინომაყურებელმა აღტაცებით მიიღო, ამის დასტური იყო თუნდაც ოვაციები და ტაში

კინოდარბაზში, დამდგელი კოლეგების წარმართულ ტება უდავოა. მიიღეთ ჩვენი მადლობა ასეთი მსგავსი დალი ხელოვნებისათვის“.

1969 წელი. ცნობილია, რომ „ოცდაცამეტი“ შემდეგ გია დანელია რასულ გამათოთან და ვლადიმერ ოგენთან ერთად მიღელი ერთი წელი მუშაობდა ლევ ტოლსტოის „ჰაჯი მურატის“ ეკრანიზაციაზე. მაგრამ, როგორც ჩანს, იგი უფრო შორი დროისათვის გადაიდო... და გია დანელიამ გადაიღო ტრავიკომედია „არ იდარდო“ — XVIII საუკუნის დასასრულის ფრანგ მწერალ-დემოკრატის კლოდ ტილიეს თავის დროზე ფრანგ პოპულარული რომანის „ბიძაჩემი ბენჟამინის“ მიხედვით (სცენარის ავტორი რეჟამ-ნისა მისხედვით).

„არ იდარდო“ ლიტერატურული ნაწარმოების წმინდა ეკრანიზაცია როდია. იგი ფაქტიურად ორიგინალური კინონაწარმოებია, რომლის გმირები ისე მკვიდრად დასახლდნენ ქართულ გარემოში, რომ მათში მხოლოდ ლიტერატურის სპეცილისტები თუ მიაგნებენ ფრანგული პირველწყაროს ნიშნებს.

ამის თაობაზე თვით რეჟისორი ამბობს: — ვერ ვიტყვით, რომ საფრანგოთიდან საქართველოში „გადმოსვლამ“ არავითარი გავლენა არ იქონია „მეზავრებზე“. ჩვენი ფილმის გმირებს, მართალია, ბევრი რამ საერთო აქვთ თავიანთ ლიტერატურულ წინაპრებთან, მაგრამ საგრძნობლადაც განსხვავდებიან მათგან. მთავარი, რასაც ჩვენ ვესწრაფოდით, ის იყო, რომ შეგვენარჩუნებინა რომანის სული და ატმოსფერო, ის სინარული და სინათლე, კლოდ ტილიეს გმირები რომ გამომავლებენ. ჩვენთვის ყველაზე მთავარი იყო — ადამიანი“.

ფილმმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა ჩვენშიც და უცხოეთშიაც, იგი პრესისა და კინოკრიტიკის ფართო მსჯელობისა და განხილვის საგანი გახდა. საგულისხმოა ერთი ფაქტი: 1970 წლის მარტში არგენტინის ქ. მარ-დელ-პლატაში გაიმართა X საერთაშორისო კინოფესტივალი, სადაც „არ იდარდოსთან“ ერთად საკონკურსოდ წაყენები იყო კლოდ ტილიეს რომანის ფრანგული ეკრანიზაცია (რეჟისორი ელუარდ მოლინარო, საბჭოთა მაყურებლისათვის ცნობილია მისი ფილმი „ოსკარი“. ფილმში ბენჟამინის როლს ასრულებს ერთ-ერთი პოპულარული შანსონიე ჟაკ გორეი). და მოხდა ისე, რომ ფესტივალის მთავარი პრიზი „დიდი კონდორი“ — ჰუმანისმისა, ეუმორისა და სახეთა ნათელი გალერეისათვის, მოიპოვა არა მოლინაროს ეკრანიზაციამ, არამედ სწორედ გია დანელიას ფილმმა. ჟიურის გადაწყვეტილებამდე კი არგენტინის პრესამ „არ იდარდოს“ ფესტივალის საუკეთესო ფილმი უწოდა და ხაზგასმით აღნიშნა მსახიობთა საუკეთესო თამაში. იმავე წელს ფილმს ასევე დიდი წარმატება ხვდა კოლუმბიის ქ. კარტასანენი მოწყობილ საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც ვახტანგ კიკაბიძეს

(ბენჯამენ ღლონტი) მიენიჭა პრიზი მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია რეჟისორის მუშაობა მსახიობებთან. როცა პოპულარულ კინომსახიობს სმრბში ფილიპოსს (იგი ფილმში დალაქის როლს ასრულებს) ჰკითხეს— ვინ არის თქვენი საყვარელი რეჟისორიო, მან უპასუხა:

— რამდენიმე! მათ შორის განსაკუთრებულია გიორგი დანელია! მასთან თვით უმძიმესი სამუ-

წერილში რეჟისორისადმი. აი, რამდენიმე ადგილი ამ წერილიდან:

„ძვირფასო გიორგი ნიკოლოზის ძე! რეჟისორი იქნა აქ, კისლოფოდსკში, ბედმა გამიღინა და ვნახე თქვენი „არ იდარდო“. ისე ხდება, რომ ხშირად ვერ ვხვდებით ხოლმე ერთმანეთს, ამიტომ მინდა აქედანვე მოგწეროთ. მთელი სულთ და გულით გილოცავთ ასეთი მშვენიერი სურათის გადაღებას. იგი არის კეთილი, ჭკვიანური, გულითადი და უხადო. როცა ფილმის ნახვის შემ-



გიორგი დანელია (მარცხნივ) და მსახიობი ლეონიდ კურაკოვიც კინოფილმ „აფონის“ გადაღებისას.

შაოც კი რაღაც საოცრად მსუბუქად, ხალისითა და თითქოს შეუმჩნევლად მიმდინარეობს.

სმრბმ უპაპარისამ კი ამბობდა:

— ჩემთვის ამ როლზე (ლევან ცინცაძე) მუშაობა ძალიან საინტერესო იყო. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ უღრმესი კმაყოფილება განვიცადე რეჟისორ გიორგი დანელიასთან მუშაობით. იგი ახალგაზრდაა, როგორც ამ ფილმში მონაწილე აქტიორთა დიდი უმრავლესობა, ხოლო სადაც ახალგაზრდობაა — იქ არის სიახლე, კამათი, გულმხურვალე და დაჯინებული, შემოქმედებითი წვისათვის რომ აღგანთებს მსახიობს...

ფილმის ეროვნულ-ინტერნაციონალური ღირსებები კარგად არის შეფასებული ცნობილი საბჭოთა მწერლის პონსტანტინე სიმონოვის პირად

დეგ შინ ბრუნდები, მუდმივ თანამგზავრად თან მოგყვება სიკეთის განწყობილება და სულიერი პარმონიულობის გრძნობა, საოცარი სიყვარული ადამიანებისადმი, რომლებიც თქვენი სურათის შემდეგ რაღაც ახლებურად სიყვარულის ღირსნი გეჩვენებთან...

ფილმში ეროვნული ხასიათები მოცემულია ინტერნაციონალიზმის პოზიციებიდან და ამაში თქვენი ქართველი გმირების მომზიბოველობის საიდუმლო, რომლებიც ძალიან შემოყვარდა და ვიღები, როცა მათ ვიხსენებ. თქვენი ფილმი უაღრესად მახლობელია ჩემთვის სულიერადაც და ცხოვრებაზე იმ შეხედულებებითაც, რაც მისგან ვიგრძენი და განვიცადე...

ამ ფილმზე საუბარი გვინდა დავათავაზოთ გა-

ზეთ „არპვლავში“ გამოქვეყნებული მ. პაპრალო-
ნის კინომოხილვის სიტყვებით:

„არ იდარდო“, რომელიც ტრაგიკომედიის იშ-
ვითა უნარს მიეკუთვნება, საესტა პოეზიითა და
იუმორით... შნო და მოხდენილობა, სიმსუბუქე,
რეჟისორული და აქტიორული ნამუშევრის დამა-
ტყვევებელი არტისტიზმი, ცემელნარევი სიცილი
და სიცილნარევი ცრემლი, — აი რით გამოირ-
ჩევა რეჟისორ გიორგი დანელიას ფილმი — მისი
ასალი შემოქმედებითი წარმატება. ზნეობრივი
პრობლემების გადაწყვეტასდმი გულითადად და-
მოკიდებულება, ოპტიმიზმი, სიცილის სისარუ-
ლისა და სისრულის გრძობა, — აი კიდევ რითი
გვხმობდა ეს კეთილი და ჭკვიანური კინოსურა-
თი“.

1972 წელი. გია დანელიამ კვლავ ეკრანიზა-
ციას მიმართა. მან ამჯერად აირჩია მარკ ტვენის
„ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი“, წიგნი, რომ-
ლისგანაც, როგორც მოხდენილად თქვა ჰენრიუ-
ემი, მთელი ამერიკული ლიტერატურა გამოვი-
და...

„მოლად წყალწაღებულნი“ (ასე მონათლა
კინოში „ჰეკლბერი ფინი“) ახალე გადის ჩვენი
ქვეყნის ეკრანებზე და საზღვარგარეთ. მან უკვე
შარშან, მაისში, კანის საერთაშორისო კინოფესტი-
ვალის სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების
კონკურსში — „ოქროს პალმის შტო“, ხოლო ეს-
პანეთში ფესტივალის პრიზი მოიპოვა. დიდი ინ-
ტერესი გაიოჩინეს ფილმისადმი აფრიკის შერ-
თებულ შტატებშიც.

როგორ შეაფასეს ჩვენმა მაყურებლებმა და სპე-
ციალისტებმა „მოლად წყალწაღებულნი“? ცხა-
დია, იყო სხვადასხვა აზრი, გარკვეული კამათი, მაგრამ
ძირითადად ფილმი რეჟისორის ახალ გა-
მარჯვებად მიიჩნეს. ამჯერად ჩვენ სიტყვას აღ-
არ გაუგარძელებთ და გაგაცნობთ მხოლოდ რამ-
დენიმე მოსაზრებას:

სერგეი ბონდარჩუკი — „მომწონს ეს ფილმი.
მასში, ჩემი აზრით, დიდებულად არის ნაჩვენები
უნარი და შესაძლებლობანი ბევრი ადამიანისა,
რომლებზეც ფილმებ თავიანი ხელოვნებას, მუშაო-
ბენ საინტერესოდ, კეთილსინდისიერად, ნიჭიერ-
ად. გიორგი დანელიას უკანასკნელი პერიოდის
შემოქმედებაში ვგრძნობ ღირსეული საწყისის,
კეთილი იუმორისა და ნამდვილი დრამატისმის
საინტერესო შერწყმას, რაც არცთუ ბევრისთვის-
საა ხელმისაწვდომი“.

მ. ბრეშევი (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტო-
რი), — „ფილმში არ არის ეპოქისა და იმდრო-
ინდელი გარემოს მოდერნიზაცია. პირიქით, „მარკ
ტვენისეულ“ ეპოქაში წვდომა უდრემსი და ზუს-
ტია. არ შეიძლება დაფარო რეჟისორის, ოპერა-
ტორისა და მხატვრის ოსტატებით გამოწვეული
განცვიფრება.“

...გ. დანელიამ რომანში, უწინარეს ყოვლისა,
დაინახა თქმულება კეთილისა და ბოროტის
ბრძოლაზე, თქმულება, რომელსაც, მთელი თავისი

ფილოსოფიური დამატულობის მიუხედავად
სახესებით კონკრეტული სოციალური აზრი აქვს
გ. დანელია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკასა
მომავალ ფილმში, რომლის ემოციურ ზემოქმედ-
ბას სწორედ მუსიკალური ქსოვილითაც აღწევს.
მას მართლაც საინკარი სენა აქვს, შეუძლია ზუს-
ტად დაიჭიროს სათანადო მუსიკალური აქცენტი
და იგი ფილმის ლიტმობივად აქციოს. გია დან-
ელიას რამდენიმე ფილმის კომპოზიტორი ანდ-
რეი პპტროვი ამბობს:

— „გიორგი დანელია არაჩვეულებრივად
ღრმად და ფაქიზად გრძობს მუსიკას. თამაშად
შეიძლება, რომ ფილმში „გზა ნავსაყუდელისა-
კენ“ არ ყოფილიყო სიმღერები და, საერთოდ,
ამდენი მუსიკა. ჩემთვის ეს იყო პირველი ნამუშე-
ვარი „მოსფილმი“, კინოში გამოცდილება არ
მქონდა და სულ ერთიანად რეჟისორის ჩანა-
ფიქრზე ვიყავი მინდობილი. მხოლოდ პრემიერის
წემდეგ მივხედი, თუ რა საოცრად უსმენს ფილმს
დანელია. ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია აღვნიშნო,
რომ ამ რჩეულ კინოხელოვანთან მუშაობა დიდი
სიამოვნებაა“.

შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად გიორგი
დანელია მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ და პე-
დაგოგიურ საქმიანობასაც ჩინებულად აართმევს
თავს. იგი არის „მოსფილმთან“ არსებული კომე-
დიურ-მუსიკალური ფილმების შემოქმედებითი
გურთიანების ხელმძღვანელი, სახელმწიფო კინო-
კომიტეტთან არსებული უმაღლესი საარქივოსო
კურსების პედაგოგიური საქმის თავმჯდომარე, სა-
კავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში კინო-
რეჟისურის კურსს კითხულობს...

დიდი ხანი არ არის, რაც გია დანელიამ დაამ-
თავრა თავისი ახალი მხატვრული ფილმი „სწო-
ნი“, რომელშიც მთავარ როლს ასრულებს პოპუ-
ლარული კინოსახიანი ლუიანა შეხვედრა,
ფიქტობით, მაყურებელს ახალ სისარულს მოუ-
ტანს...

გიორგი დანელიაზე, ცხადია, მომავალშიც ბევ-
რი დაიწერება, მაგრამ ყველა სიტყვაზე უფრო
მკაფიოდ ლაპარაკობენ და კვლავაც ილაპარაკებენ
მისი მშენებრივი კინოფილმები.

50

სულხან მინცაძემ 50 წელი შეუსრულდა. განვლილია დიდი და შინაარსიანი გზა, აღსავსე ყოველდღიური, დაძაბული შრომით, შექმნილია სხვადასხვა ჟანრის დიდალი ნაწარმოებები, რომლებმაც ფართო აღიარება მოუტანეს კომპოზიტორს საბჭოთა კავშირში და მის ფარგლებს გარეთ.

ცხადია, საკურნალო წერილში შეუძლებელია ესოდენ ნაყოფიერი და მრავალმხრივი ხელოვანის წარმოჩენა მთელი სისრულითა და სიღრმით. შევეცდები გამოვყო ს. ცინცაძის შემოქმედებითი გზის მხოლოდ ძირითადი ეტაპები, საყრდენი ნაწარმოებები, მთავარი ტენდენციები, მუსიკალური სტილის დამახასიათებელი ნიშნები.

ს. ცინცაძის მთელი შემოქმედება სუნთქავს შემართებითა და დაუდგრომლობით, გამსჭვალულია შინაგანი დინამიზმითა და მიზანსწრაფულობით. მისთვის უცხოა პასიური ჭერტის, შინაგანი მოღუნებისა თუ ინერტულობის ნიშნები. არაფერია არაბუნებრივი იმაში, რომ ს. ცინცაძის შემოქმედებაში ხვდებით მეტ-ნაკლები ღირებულებისა და, თუ გნებავთ, წარუმატებელ ნაწარმოებებსაც. მაგრამ ვერ იპოვით ვერც ერთ ისეთ ტაქტს, რომელშიც არ ფეთქავდეს პულსი, არ ისმოდეს მუდამ ძიებაში მყოფი შემოქმედის გულსიცხმა.

ს. ცინცაძე თანამედროვე კომპოზიტორია ამ სიტყვის ფართო გაგებით, რაც მის მუდმივ შემოქმედებით სახეცვლავიც იღებს გამობატულებს.

ცოტა მოიძებნება ჩვენში კომპოზიტორი, რომელსაც ასეთი ორგანული და თანმიმდევრული შემოქმედებითი ევოლუცია განეცადოს (ხაზს ვუსვამ — ევოლუცია და არა მოულოდნელი და, ამდენად, პარადოქსული მეტამორფოზა). ამაზე შეტყუდებს ს. ცინცაძის მთელი შემოქმედება, პირველ რიგში კი 8 სიმებიანი კვარტეტი, რომლებიც მისი საკომპოზიტორო ოსტატობის კონტრესტუალა და მხატვრული ინდივიდუალობის ყველაზე მეტად გამოვლინებას წარმოადგენს.

ს. ცინცაძის შემოქმედება ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. აღიარება კპოვეს მისმა სიმფონიებმა, ბალეტებმა, ინსტრუმენტულმა კონცერტებმა, ოპერებებმა, კინომუსიკამ და სხვა, მაგრამ ვირტუოზი ოსტატისა და დახვეწილი ესთეტიკური კულტურის მქონე ხელოვანის რწინომ მას, პირველ რიგში, სიმებიანმა კვარტეტებმა და საკვარტეტო პიესებმა შეუქმნეს. აი, მუსიკა, რომელსაც დრო ვერაფერს აკლებს, მუსიკა, რომლითაც ქართული ხელოვნება ღირსეულად წარმდგარა ნებისმიერ, თვით ყველაზე მაღალ საერთაშორისო ფორუმზე.

ამიტომაც, წინამდებარე ნარკვევში უფრო ვრცლად შევეხებით ს. ცინცაძის სიმებიან კვარტეტებს, რომლებსაც კომპოზიტორის შემოქმედებითი ევოლუციის საერთო კონტექსტში განვიხილავთ.

ძველ რომაელებს უთქვამთ: „ოპეტებად იზადებიან, ორატორებად კი ხდებიანო“. თუ ამ გამონათქვამის მუსიკალურ ტრანსკრიფციას ჩვენი იუბილარის მიმართ გამოვიყენებთ, ვიტყვით, რომ ს. ცინცაძე ჯერ „გახდა შემსრულებელი“, შემდეგ კი მასში „დაიბადა კომპოზიტორი“. ამ შემთხვევაში

გულბათ ტორაძე

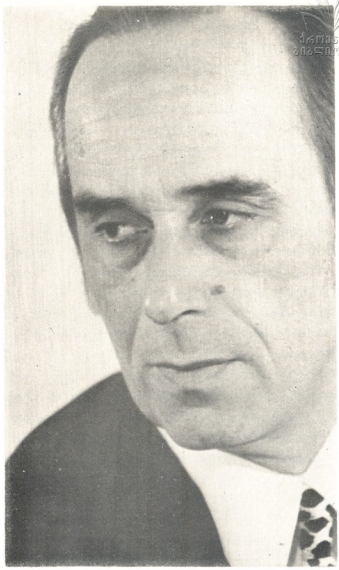
ეს იყო ბუნებრივი მეტამორფოზა — შემსრულებელმა გამოზარდა კომპოზიტორი.

ს. ცინცაძემ ჩელოზე დაკვირის შესანიშნავი სკოლა გაიარა (თბილისისა და მოსკოვში) ისეთ ცნობილ სპეციალისტებთან, როგორებიც იყვნენ პროფესორები: კ. მინიარი და ს. კოზოლუპოვი. რამდენიმე წლის მანძილზე (1944-1946) იგი უკრავდა ახლად დაარსებულ საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტში და, უდავოა, სწორედ აქ გამოუმუწავდა მას საკვარტეტო სტილის ფაქიზი შერჩენა, რაც ასე გამოადგა შემდგომში.

ს. ცინცაძის როგორც კომპოზიტორის დაბადება კი ძალზე მოულოდნელად, თითქოს სპონტანურად მოხდა. 1947 წელს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე გაიმარჯვა მანადიდ უცნობი, 22 წლის კომპოზიტორის სიმებიანმა კვარტეტმა — ეს ფაქტურად მისი პირველი ნაწარმოები იყო ამ წარმატებამ მიიყვანა ს. ცინცაძე მოსკოვის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე — პროფესორ ს. ბოგატრიოვის კლასში. ორიოდე წლის შემდეგ კი მოვიდა საკავშირო აღიარება: ს. ცინცაძეს — II კურსის სტუდენტს, II კვარტეტისა და 3 საკვარტეტო მინიატურისათვის, სსრ კავშირის „სული პრემია მიენიჭა“.

ცოტას ჰქონია ასეთი ბრწყინვალე შემოქმედებითი დებიუტი, რომელმაც უმაღლეს გამოაჩინა ახალგაზრდა კომპოზიტორის თვითმყოფადობა და პროფესიული სიმწიფე.

შაიკაძის გზა



სულხან ცინცაძე

I კვარტეტი არ შესრულებულა ორი ათეული წლის მანძილზე, რადგან კომპოზიტორს არ აკმაყოფილებდა ამ ნაწარმოების ფორმისა და სტილის ცალკეული დეტალები, მხოლოდ 1970 წელს მოხდა პირველი კვარტეტის ხელახალი დაბადება. მან კვლავ გამოიწვია მსმენელთა მხურვალე რეაქცია. როცა კომპოზიტორის ეს ჭაბუკური ოპუსი განასხვებულნი სახით წარმოვიდგა, ჩვენთვის ნათელი გახდა არა მარტო მისი მხატვრული ღირსებები, არამედ ამ კვარტეტის ის იმპულს-ფუნქციაც, ბიძგი რომ მისცა ს. ცინცაძის შემოქმედებით ფორმირებას.

I კვარტეტი (ლა მინორი) თავისებური შემოქმედებითი განაცხადია, რომელსაც კომპოზიტორი დამაჯერებლად „ანად-დებს“ მომდევნო წლებში. იგი შესანიშნავი, ფართოდ აღიარებული II კვარტეტის ღირსეული წინამორბედაა. ბევრი ის თვისება, რომელიც მთელი მომდევნო ათწლეულის მანძილზე დამახასიათებელია ს. ცინცაძის შემოქმედებითი სტილისათვის, აქ მკაფიოდ იჩენს თავს.

შეცდომა იქნებოდა იმისი თქმა, რომ ს. ცინცაძის I კვარტეტის შექმნამდე ამ ჟანრში არაფერი მოგვეპოვებოდა (მოვიგონოთ, თუნდაც შ. თაქთაქიშვილის 1931 წელს შექმნილი I სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც ერთხანს საკავშირო ესტრადაზეც ვღერდა). მაგრამ ქართული საჭოთა მუსიკის განვითარების პირველ ეტაპებზე სხვა ჟანრებმა დაიმკვიდრეს წამყვანი ადგილი, კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკა „ღრმა პე-

რიფერიაში“ იმყოფებოდა და მხოლოდ სპორადულად იჩენდა ხოლმე თავს. ამ ჟანრის სისტემატური, უწყვეტი ისტორია ომის შემდგომი პერიოდებიდან იწყება და იგი ფართო შარავნაზე სწორედ ს. ცინცაძეს გამოჰყავს თავისი I და, განაკუთრებით, II კვარტეტებით. საწყის ეტაპზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს აგრეთვე ნ. გუდიაშვილისა და ა. შავერზაშვილის ნაწარმოებებმა.

ს. ცინცაძის პირველი კვარტეტების შემოქმედებით წინამძღვრად უნდა მივიჩნიოთ არა იმდენად ეროვნული პროფესიული ტრადიციები, რამდენადაც ხალხური მუსიკა — როგორც ძირითადი მასაზრდოებელი ინტონაციური წყარო, როგორც მუსიკალური პოეტიკის განსაზღვრული მხატვრული ფაქტორი. ჟანრის კლასიკური ტრადიციების ათვისების თვალსაზრისით კი, პირველ რიგში, უნდა მოვისვენოთ ბოროდინისა და ჩაიკოვსკის კვარტეტები. მხედველობაში გვაქვს ფაქტურის ორგანიზაციისა და კომპოზიციის აგების ცალკეული პრინციპები, ზოგჯერ საკვარტეტო ინსტრუმენტობის ხერხებიც.

ს. ცინცაძის აღნიშნული კვარტეტების ღირსებას შეადგენს არა მარტო სინთეზის ორგანულობა, არამედ, და რაც მოავაზრია, მისი ორიგინალობა, რამაც ესოდენ ნათლად იჩინა თავი კომპოზიტორის პირველსავე ქმნილებებში და განაპირობა კიდევ მათი თვითმყოფადობა.

ს. ცინცაძის პირველი სამი კვარტეტი ერთ დიდ ციკლად შეიძლება გავაერთიანოთ. ისინი ერთ მხატვრულ სფეროს წარ-

მოსახვებ. მსგავსება შეინიშნება თემატიკაში, ინტონაციურ ენაში, თვით კომპოზიციაში კი. მათი საერთო ხასიათი ჟანრულ-ლირიკულია, სჭარბობს ნათელი პოეტური განწყობილება, ლაღი, ცხოველყოფილი სახეები. ისეთი ზეაბტექნიკურმა გვექმნება, თითქოს ამ კვარტეტების მუსიკა—რიტმები, ინტონაციები, კამრინობა საქვეები, ზოგჯერ თითო ტემბრული კოლორიტიც, დაიბადა ქართული ხალხური სიმღერის წიაღში, რაც ს. ცინცაძის მუსიკას განაშორებულ სურნელს აძლევს. თვალსაჩინო კომპოზიტორის მაღალი პროფესიული კულტურა, მახვილიანი გემოვნა. ყველა ეს თვისება ჩაისახა I კვარტეტში და განსაკუთრებული სისრულით და მხატვრული სრულყოფილებით გამოვლინდა II და III კვარტეტებში.

I კვარტეტის I ნაწილი ლირიკულ-ჟანრული ალგერო: (Allegro moderato) არსებითად ერთგვაროვანია თავისი ემოციური ტონუსით. აქ არა აქვს ადგილი თემების მკვეთრ შეპირისპირებას, II თემა ინტონაციურად მომდინარეობს პირველიდან. დამუშავებაში ხდება მასალის არა იმდენად დრამატისაცა, რამდენადაც დინამისაცა (ასეა II და III კვარტეტებშიც). დაცულია ჟანრის კლასიკური ტრადიციებისათვის დამახასიათებელი პროპორციები და დინამიკური მახვილების განაწილება (ტულმინაცია ფორმის „ოქრის კეცის“ წერტილში!). საინტერესოა I ნაწილის კოდა, რომელსაც კომპოზიტორი გამომსახველ (და არა მხოლოდ კომპოზიტორ) ფუნქციას ანიჭებს. ამას იგი ალწევს დასკვნითი ტონიკის „გადაწვივით“, მისი შეგვიანებით, რაც აგრეთვე ტიპურია ს. ცინცაძის მომდევნო კვარტეტებისთვისაც.

II ნაწილის — სკერცო ჟანრულ-სახასიათო პლანშია მოცემული (ცინცაძისეულ გროტესკულ სკერცოებს დასაბამს აძლევს მხოლოდ IV კვარტეტი). სკერცოს განაპირობა ნაწილებში გამოყენებულია ცვევა „ქართული“, რომელიც გვიტაცებს ხალხისიანი ენერგიით. იგი ტოლს არ უდებს II და III კვარტეტების ცნობილ სკერცოებს. თანაც აქ ყალიბდება ამ ნაწარმოებთათვის დამახასიათებელი საკვარტეტო ინსტრუმენტობის ცალკეული ხერხები.

III ნაწილიც — კანონა (Largo) თავისი ექსპრესიული ლირიკით ენათესავება მომდევნო კვარტეტებს (IV კვარტეტის ადაჯიოს ჩათვლით). მაგრამ ამ მშვენიერ მუსიკას ვნებს ასოციაციები პროკოფიევის „ჟულიეტას სიკვდილთან“, რაც სტილის მილიანიობას არღვევს.

კვარტეტის მორთულ-დინამიკური ფინალიც თავისი ხასიათითა და ფორმით პროტექტივია მომდევნო სამი კვარტეტების ფინალებისა. აქედან დაწყებული ს. ცინცაძე ნაწარმოებთა დასკვნით ნაწილებში იყენებს პოლიფონიურ ფორმებს (პოლიფონიურობა მსჭვალავს კომპოზიტორის მთელ საკვარტეტო შემოქმედებას, მაგრამ აქ პოლიფონიურ სტრუქტურაზეა ლაბარაკი) — ამ შემთხვევაში ფევატოს. გარდა ამისა, იგი ფინალებს ანიჭებს არა მხოლოდ დასკვნით, არამედ განმარტავლებულ ფუნქციას. I კვარტეტის ფინალი ამის მიღვევას იგი ცდილობს წინამორბედი ნაწილების მთავარი თემების რემინისცენიციით (ეს ხერხი ცნობილია ბეთოვენის IX სიმფონიის ფინალიდან მოყოლებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში ს. ცინცაძისთვის სამავალითი იყო სამიოდე წლის წინ შექმნილი ა. ბალანჩინაძის I სიმფონია).

დაბოლოს, I კვარტეტის მხატვრულ პერსპექტივაში ხსიკ მივყავართ, რომ მისი ფინალის ერთ მომენტში ამკავალენ რად ისმის IV კვარტეტის ფინალის მოტივი.

მეორე კვარტეტი (რე მაიორი) წარმოადგენს ეროვნულ კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის დიდ წინაქმნს, ესაა ქართული საკვარტეტო ჟანრის პირველი სრულყოფილი ნიმუში. ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს ასახიათებს უზადო გემოვნება, მოცარტული სიმწინდე და სინატყვე, ფორმის პლასტიკურობა, მხატვრული მილიანიობა, ხმათსელის ბუნებრიობა და ლოგიკურობა.

კვარტეტის I ნაწილი — ალგერო საესეა სინათლით, მორტრული დინამიკით, მასში ვერ შევხვდებით მკვეთრ კონტრასტულ შეპირისპირებებს, შინაგან კონფლიქტებს. მუსიკარბილ და გამჭვივარულ ტონებშია მოცემული. ლირიკული II თემა აესებს და აგრძელებს ჟანრული ხასიათის I თემას. მხოლოდ შუა განაკვეთში — დამუშავებაში კოლორიტი წვითი შექდება, მაგრამ მყისვე ისევ მკვიდრდება ლაღი განწყობილება.

ასეთივე სურათია კვარტეტის II ნაწილში — მკვირცხლ სკერცოში, აქ მთავარი მოტივის მსწრაფლ მოძრაობას მღერადი მოტივი ეულისპირდება.

ლირიკული გულითადობითაა გამსჭვალული III ნაწილი, — ანდანტე — ვარიაციები ხალხური სიმღერის „მზე შინას“ თემაზე. კომპოზიტორი ოსტატურად ავითარებს თემას, უპირისპირებს რა ერთმანეთს ლირიკულ, სახუმროს და ენერგიულ სახეებს, რომლებიც სუიტური პრინციპით ენაცვლებიან ერთმანეთს. ყოველ ვარიაციაში არკელილია ს. ცინცაძის მთელი საკვარტეტო შემოქმედების მრავალმეროვანია სახეობა. ასე მაგალითად, ლირიკულ-უმსპრისიული V ვარიაცია ეხმიანება მისსავე ლირიკულ საკვარტეტო მიწათკიურებს („სიმღერა“, ან „გაფრინდი, შავო მერცხალო“), იგი, ამავე დროს, უშუალოდ ენათესავება პირველი 3 კვარტეტის წელ ნაწილებს. II და IV ვარიაციები საცეკვო რიტმით, ხალხური საკრავების იმიტაციით, ლაღი მოძრაობით უახლოვდება პირველი კვარტეტების ფინალებს.

II კვარტეტის ფინალი კვლავ გვიხილავს თავისი უშუალობით, სტილით, ცხოველყოფილი პულსით.

ამავე წლებშია შექმნილი ს. ცინცაძის საკვარტეტო მიწათკიურების ორი ციკლი, რომლებიც საკვილონიკულ პიესების ციკლიდან ერთად, ენათესავებიან კვარტეტებს თემატიკით, ინტონაციური სტილით, საკვარტეტო ინსტრუმენტობის ცალკეულ ხერხებში. ეს პატარა თვალმარტოლები გვისატყვენ ქართული ხალხური ყოფის სურათებს, ასეთია: „საჭილო“, „მწყემსური“, „ურმული“; აგრეთვე „მიკროსკოპული“ სკერციები: „ინდი-მინდი“, „სახუმარო“, საოცრად გულწრფელი ლირიკული სიმღერები: „ლაღო“, „სიმღერა“, „გაფრინდი, შავო მერცხალო“. კომპოზიტორი ოსტატურად ამტყვევლებს ხალხურ სასიმღერო თუ საცეკვო თემებს და საკრავებს — ახდენს ჩინურის, დუდუკის, საღამურის ხმოვანების იმიტაციას.

ს. ცინცაძის შემოქმედებით მოღვაწეობის საწყისი პერიოდი მთარდება III კვარტეტით — დო მაიორი (1950 წ.). თქმა არ უნდა — ესეც ჩინებული ნაწარმოებია, რომელიც არაფრით არ ჩამოუვარდება II კვარტეტს. მაგრამ იგი საღდაფთ მაინც თავისი წინამორბედის გადამღერებას წარმოადგენს. ეს უფრო მოპოვეული პოზიციების შემომტკიცებაა, ვიდრე პრინციპული სისახლე, წინ გადადგმული ნაბიჯი (ამასვე

ვიტყვი შემდეგ VII კვარტეტზეც). ვფიქრობ, რომ თავის დროზე კრიტიკოსები (მათ შორის ამ სტრუქტურის ავტორიც) ერთგვარად აჭარბებდნენ, როცა მასზე პრინციპულად ახალ თვისებებს ნახულობდნენ. ცხადია, ეს არ იყო პირდაპირი ას-ლი II კვარტეტისა. მაგალითად, III ნაწილში Andante affetuoso, რომელიც ს. ცინცაძის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი ფურცელია, იჭრება კომპოზიტორისთვის მანამდე უწყველად, თითქმის ტრაგიკულად მძაფრი ინტონაცი-ები. მაგრამ მაინც III კვარტეტი უკვე შეუშავებული მოდელ-ის გარანტს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე ახალი ტიპის ნა-წარმოებს.

ამ ნაწარმოების შემდეგ ს. ცინცაძეს თითქმის 5 წლის მან-ძილზე აღარ მიუშვრთავს საკვარტეტო ჟანრისთვის. მაგრამ იგი დაბაბულად მუშაობდა თავისი შემოქმედების იდეური და მხატვრული სფეროს გაფართოებასა და გაღრმავებაზე, მუსი-კალური სტილის გადახალისებაზე. ამ პერიოდში ს. ცინცაძე ეუფლება სხვადასხვა ჟანრს, თანამედროვე საკომპოზიტორი სერების. ესაა მიქის დაძაბული პროცესი, რომელსაც პირველ ხანებში არ მოეხილა მნიშვნელოვანი შედეგი. ამ დროს ზემე-ნილ ნაწარმოებებს შორის (ოპერა „ოქტოს საწიხისი“, კანტა-ტა, საორკეტრიანო ფანტაზია და სხვა) ვერ ვხვდებით სტი-ნის კიდევ და მხატვრულად მილიან ნიმუშებს, ნოვაციები ჟურ კიდევ არ ატარებდნენ ორგანულ ხასიათს.

კომპოზიტორმა თითქმის დაკარგა ის საოცარი შინაგანი პარმონიულობა, გაცონსწორებლობა, თუ გენავთ, კლასიკუ-რი მილიანობა და სიმინდვ, რომლებიც პირველი საკვარტე-ტო ოპუსებისთვის იყო დამახასიათებელი.

მის შემოქმედებით სულ სულ უფრო მეტად ეუფლება შოსტაკოვიჩის მძაფრი მუხა, უდიდესი ინტერესით ეცნობა იგი ბელა ბარტოკის — მომავალში მისი ყველაზე საკვარტელო კომ-პოზიტორის — შემოქმედებას.

ამ პერიოდის ნაწარმოებთა შორის ყველაზე საინტერესოა I სიმფონია სი მიონარი (1954), თუმცა იგი მხატვრული ღირ-სებების თვალსაზრისით არათანაბარია. სიმფონია ინტერესს იწვევს ს. ცინცაძისთვის მანამდე უწყველად დრამატული კონ-ცეფციით, ინტონაციური ენის მკვეთრი გადახალისებისა და გაფართოების ცდით. კომპოზიტორმა გამოაღწია საორკეტ-რო რესურსების ოსტატური ფლობა, მაღალი ტექნიკური „აღ-ჭურვლობა“. სიმფონიის პარტიტურა გამოირჩეოდა მანავალ-ფეროვნებითა და კოლორიტულობით. ღირიკულად ვაჩნუვ უპოხოდებითა ერთად (რაც ადრეც შეადგენდა კომპოზიტორის სტილის) მხატვრულად დამაჯერებელი აღმოჩნდა სიმფონიის შოგიერთი დრამატული ფურცელი — I ნაწილის შესავალი და კოდა, განსაკუთრებით კი III ნაწილი — ადგილი თავისი ჩაღრმავებული განწყობილებით, შინაგანი სიმძაფრითა და ექსპრესიით. სამართლიანი იყო კრიტიკაც სიმფონიის მიმართ, ნაწარმოებს ნამდვილად აკლდა დრამატურგული და სტი-ლისტური მითლიანობა. სიმფონიას აშკარად აჩნდა გაყენების დღი (ჩაოფსკი, პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი).

ამავე ხანებში ს. ცინცაძემ მიმართა მისთვის ახალ, ე. წ. გამოყენებით თავრის დაწვარა ჩინებულად „ესპანური“ მუსიკა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებისათვის: „ღონ სეზარ დე ხანსანელი“ და „ესპანელი მღვდელი“, აგრეთვე მუსიკა კინო-ფილმ „ჭირქინასთვის“, რამაც საყოველთაო პოპულარობა მოუტანა. ჭირქინას შემოხიტიკად ფროსანამა სიმღერამ მოი-არა (უფრო სწორად, „მიორინია“), საბჭოთა ქვეყნის კვრანე-ბი, საკონცერტო ესტრადები. მის მქექფარე მუსიკაში რეალის-

ტური სისხოლით არის დახატული მ. ბარათაშვილის პერ-სონაჟის სახე.

კომპოზიტორის პირველივე ცდამ სასიმღერო ჟანრში ბრწყინვალე შედეგი გამოიღო. წარმატებით დაგვირგვინდა ს ცინცაძის მოდელი ნამუშევრებიც კინომუსიკის დარგში („აბუხარა“, „ბაში-არევი“, „ჯარისკაცის მამა“ და სხვ.).

კინომუსიკა (სასიმღერო შემოქმედება) ს. ცინცაძის ხა-ლას მულოდური ნიშზე მეტყველებს, რაც, თავის მხრივ, საფუ-ძველს იძლევა ერთი მუხებზე პარადოქსული დაკვირვებ-ისათვის: მულოდური ნიშის სასიხის ტრადიციული ნაგებობა, III კვარტეტის შემდეგ შემქნილი ინსტრუმენტული ნაწარმოე-ბებში აღარ თამაშობს წაწყვეან როლს.

ამ პერიოდის მხატვრულმა ძიებებმა დასრულებული გამო-ხატვლად პირველი IV სიმფონია კვარტეტში (ფა მაიორი). სხვათა შორის, ეს მისი უკანასკნელი ტონალური კვარტეტია, რომელიც ამ ჟანრში ხუთწლიანი პაუზის შემდეგ დაიწერა (1955).

იგი ჩაფიქრებულია როგორც დრამატული ნაწარმოები, რომლის მძაფრი მუსიკალური შინაარსი ფართოდ გაშლილ და განვითარებულ სიმფონიურ ფორმაში განსხვავებული. აქ კვალც აღარ რჩება წინამორბედი ინსტრუმენტული ნა-წარმოებისათვის დამახასიათებელი მინიატურისთვის, ჟან-რული სიმყურდოვისა და კამერულობისა. თუ ადრე კომპოზი-ტორის შემოქმედებითი „ობიექტივი“ უპირატესად გარემომც-ველი სიმამდილოსაკენ იყო მიმართული — აქ აქცენტი გა-დატანილია დამიანის შინაგანი სამყაროს გახსნაზე, სულიერ კონფლიქტებზე. კვარტეტის მუსიკა მღელვარე, დინამიკური, იგი თავიდანვე იტაცებს მსმენელს განვითარების მიზანსწრა-ვლობით, ხალას ექსპრესიითა და შეუქმლებელი დაძაბუ-ლობით. კვარტეტის ფართოდ გაშლილი ფორმა მასშტაბურია, ამავე დროს, გამოირჩევა შინაგანი კონცენტრულობით, კომ-პაქტურობით. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს პოლიფონი-ურ სერებსა და საორკეტრო ფლდრადის იმიტაციას. IV კვარტეტში ჭარბობს დამუშავებითი საწყისი, რომლითაც გამს-ჭვალულია თვით ექსპოზიციური განაკვეთები (ყველა ეს თე-მემა კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება მომდევნო კვარტეტებ-ში).

კვარტეტის დრამატურგიული ცენტრია პირველი ნაწილი (Allegro assai), რომლის მქექფარე დინამიკური ულსო გეოს აძლევს მთელ ნაწარმოებს, განსაზღვრავს მის საერთო ექსპოზიურ ტრუსს. პირველი თემა, რომელიც ინტონაციურად ენათესავება სეზარ „ლილეს“, წარმოადგენს ბირთვის, საიდა-ნაც ამოხრდება ექსპოზიციის ინტონაციური, ფაქტურული და რიტმული წარმომსაქმებით. მეორე თემა — ამ კვარტეტში კომპოზიტორის ერთ-ერთი საუკეთესო მულოდური მიგნებაა. იგი ძალზე ექსპრესიულია, რაც ნათლად ვლინდება მისი გა-ტარებისას ოქტავურ უნიანში ფორტისიმოზე; შესანიშნავია ამ ნაწილის პოეტური კოდა, რომელიც ასევე მეორე თემაზეა აგე-ბული და თანდათან მოემართება დაღმავალი სკლით მაღალი რევისტრადინ. რბილი და გამჭვრავალა ხმოვანება... ბოლო ტაქტებში კვლავ იფიქტებს ახლანაზ გადაჭრლობი ალეროს ენაგებია.

IV კვარტეტის თავისებურებანი ვლინდება II ნაწილშიც — სეკურს. ს. ცინცაძე აქ აღარ მიმართავს ხალხურ სასიმღე-რი (ან საცეკვაო) მასალა. მხვა ნაწილებიდან შედარებით იგი ნაწლებდაა აღმეჭდილი ეროვნულ თვისებებით. აქ ვერ შეხვდებით წინამორბედი კვარტეტთა სეკრციების ჟანრულ მია-



მეტობასა და მხარალებებს (ამ სკერცის ანალოგურია იმვე მხატვრობაში შემწილი საკვარტეტო მინიატურა „ინდური“).

ეს არის სწრაფი, აღტიყნებული ცეკვა, რომელიც არაა მოკლედული გროტესკული სიმწვავის, სიმჭხეის. მძაფრი რიტმული პულსაცია, მეტრის განუწყვეტელი ცვლა სკერცის იმპულსურ-ენერგიულ ხასიათს სძენს. პიკანტურია სკერცის ზუა ნაწილიც — კვლევითი გრაციოზული ტრიო.

წინა ნაწილების მიმართ სრულ კონტრასტს ქმნის ლაო-ნიური, პოეტურად შთაფრებული ადრე, რომელიც თავისი ხასიათით რამდენადმე უხმიანება III კვარტეტის ანალოგურ ნაწილს.

IV კვარტეტის ენერგული, იმპულსურ ფინალშიც (Allegro con fuoco) ვერ აღმოაჩნეთ უანრულ კოლორიტს. იგი წარმოადგენს ნაწარმოების დინამიკურ კულმინაციას. ფინალი ორგანულად უკავშირდება წინა ნაწილებს (აღვლროსა და სკერცოს) და ლოგიკურად აგვირგვინებს ნაწარმოებს. მთელი კვარტეტის საკვანძო მომენტს ქმნის I ნაწილის თემის შემოტარა ფინალურ კულმინაციაში, რაც ხაზს უსვამს კვარტეტის განაპირა ნაწილების შინაგან კავშირს და განაპირობებს ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობას.

მომდევნო წლებში ს. ცინცაძე ბევრსა და ინტენსიურად მუშაობს სხვა მუსიკალურ ჟანრებში, აფართოებს თავისი ზემოქმედების სტილისტურ, თემატიკურსა და ინტონაციურ სპექტრს, რაც ნაოლად გამოვლინდა 50-60-იანი წლების მიჯნაზე შექმნილ ნამუშევრებში: ბალეტ „დემონში“, II სიმფონიაში, V სიმებიან კვარტეტში.

1959 წელს გ. ჭაბუკიანის წინადადებით, ს. ცინცაძე შეუღდა მუშაობას ბალეტ „დემონში“ (ამ დროისათვის იგი ავტორი იყო საბავშვო ბალეტისა — „ცისფერი ჭიის საუნჯე“, რომელიც თბილისში დაიდგა.) ლერმონტოვის პოემა სკულპტურულად გამოკვეთილი სახეებით, დრამატული სიმაძვროთ, მოქმედების ლოკალური კავსაბურთი ფონით მიმოხივდა პერსპექტივებს უსასაველა კომპოზიტორს. „დემონის“ პარტიტურა ერთ წელისაღმდეგ დაიწერა (სწრაფი მუშაობა, შემოქმედებითი პროცესის ინტენსიურობა, სწრაფად, დამახასიათებელი ს. ცინცაძისათვის). პრემიერა გაიმართა 1961 წლის გაზაფხულზე, სპექტაკლი 7 სეზონის მანძილზე იდგებოდა. მაგრამ ბალეტმა მთლიანად მანაც ვერ გაამართლა ის დიდი იმედები, მასზე რომ აყარებდნენ, რისი მიზეზიც სტანდარტული, ზოგიერთ ეპიზოდში (მე-7 სურათი) უგემოვნო ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა იყო.

სპექტაკლის ყველაზე ძლიერ კომპონენტს შეადგენდა მუსიკა: დინამიკური, ეფექტურად გარკვესტრული და დანასტურით... მიუხედავად ამისა, იგი უფრო საბალეტმასტერი პარტიტურის ილუსტრაციას წარმოადგენდა. ამიტომ არ იქმნენ მთავარ გმირთა ლიატმობები ფართო სიმფონიური განვითარების სტიმულად. ამისთვის კომპოზიტორს არ მიეცა სათანადო „სივრცე“. ისე კი ბალეტი გამსჭვალულია კოლორიტული დივერტისმენტული ეპიზოდებით (ქალღმერთების ცეკვები, საცეკვაო სიუიტა, რომელიც გვისატავს ნადიმს გულლისასახლეში, სადაც ს. ცინცაძე ფართოდ იყენებს ქართული ხალხური საცეკვაო მუსიკის ინტონაციურ საქცევებს. ერთგულნი ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ტრადიციებზეც ყველაზე ნათლად ამ ეპიზოდში იჩინეს თავი).

ბალეტის მთავარი გმირი დანასიათებელია მოტივთა ჯგუფით, რომლებიც განასახიერებენ მხატვრული სახის სხვადასხვა ასპექტს: დემონი — უარისმყოფელი სული, დემონი — მე-

ამონებს და მხეცეცხალე რომანტიკოს... მუსიკა, რომელიც დემონის პორტრეტს გვისატავს, გამოირჩევა სპეციფიკური ტემპით: აქ განსაკუთრებით ხაზგასმულია დეკლამაციური ქარის განმონახველობა. ყურადღებას იპყრობს დემონის ლაიტმოტივი, რომელიც შეფერადმულა პირველი პათეტიკით.

დემონის ლიატემებიან შედარებით თამარის პოეტურად ნატიფი მუსიკალური სახე გამოირჩევა უანრული კონკრეტულობით, სირნილითა და პლასტიკურობით.

დრამის განვითარებასთან ერთად მთავარ გმირთა დასასიათებანი სულ უფრო უახლოვდებიან ერთმანეთს: დემონის სახე ერთგვარად რბილდება, თამარისა კი ტრაგიკული განწირულობის იერს იძენს (ადალიფივი IV და VI სურათებიდან). გმირთა ინდივიდუალური ნიშნები სანთფხირობას განიცდიან სიყვარულის პათეტიკურ თემაში, კულმინაციურ მომენტში რომ შედრს.

დემონისა და თამარის მუსიკალურ სახეებს მკვეთრად უპირისპირებად ქორალის ასეკტიური თემა, რომელიც ქართული საკულტო სავალბოლების ხასიათს ატარებს და ზეციურ საწყის განასახიერებს (ანგლოზისა და მონასტრის მუსიკალური სახეები).

საბალეტო პარტიტურაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტემპრთა დრამატურგია. დემონის პარტიაში ლიატემბრების ფუნქციას ასრულებს ლითონის ჩასაბერთა და სიმებიანთა ბანების შედრადობა, თამარის პარტიაში კი — ფლუტის გამჭვირვალე მხოვანება. გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება კილო-პარმონიული გამომსახველობების ხერხებსაც. ასე, მავალითად, დემონის პარტიაში ქარბად ვხვდებით მჭეხ სეკუნდურსა და ტრიტონულ ქარბონებს, არაფუნქციონალურ აკორდულ დაშრებებს. თამარის პარტია კი (ასევე, როგორც ბალეტის ყველა ლირიკული სცენა) ემყარება კლასიკური და რომანტიკული პარმონიის განზომიერებებს.

„დემონი“ ს. ცინცაძის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარია მუსიკალური თეატრის სფეროში. მისი მხატვრული ღირსებები გვაიმედებენ, რომ ამ ბალეტს კვლავ ეცხილავთ ჩვენს სცენაზე (საორკესტრო სიუიტის სახით „დემონი“ ქუდრს რადიოფონიკურად, ამ რიოდელ წლის წინ იგი დაიდგა ტალინის სახელმწიფო თეატრში).

ს. ცინცაძის II სიმფონიას (1962) მისი წინამორბედისაგან მ წელი აორბებს. მასში მკვეთრად აისახა ის ზემოქმედებითი ფეოლუცია, ამ შუალედში რომ გახვედია კომპოზიტორს. ესაა სწრაფვა მუსიკალური ენის ექსპრესიულობისა და ინტონაციური განზომილებისაკენ, მხატვრული შინაარსის დრამატისაციისა და გამომსახველობით ხერხთა იჩინაფუნქციისა და განსაზღვებისაკენ. ამ პარტიტურაში მკვეთრად იჩინა თავი ფაქტურის პოლიფონისაციის ტენდენციამ, მონოთემატიზმის პრიციპობა და ვაკვირდებამ, რაც დამახასიათებელი ხდება კომპოზიტორის თითქმის ყველა მომდევნო ინსტრუმენტული თხზულებისათვის. II სიმფონიაში იგრძნობა ონეგროსა და შოსტაკოვიჩის საორკესტრო პარტიტურების ზეგავლენა.

თვითნაღრმავებული მედიტაციოდან — სტიქიური, მასობრივი ღელესმომხდელი სურათამდე — ასეთია ნაწარმოების დინამიკური გეგმა. ფერადგვანი, ზოგჯერ თითქმის დეკორაციული ორგანოებისა, საცეკვაო საწყისის დიდი როლი (განსაკუთრებით II-III ნაწილებში) სიმფონიის ბეგრ ეპიზოდულ პლასტიკურ სახიფათებას ანიჭებს. ყოფილივე ამან, რიტმული სტრუქტურის მრავალფეროვნებასთან ერთად, დაბადა აზრი ქორეოგრაფიის ენაზე მისი ამტკვევლებისა. მართლაც, II სიმ-



ფინია ორგზის დიდდა საბალეტო „პომის“ სახით თბილისისა და მოსკოვის (სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს სახელობის მუსიკალურ-დრამატული თეატრი, ბალეტებისტერი ა. ჭიჭინაძე).

სიმფონიის I ნაწილი ლირიკულ-პათეტურია. ძირითადი სახე მკომუნარვა და მიცემულია საწყის ტაქტებშივე (კლარინეტი). ეს თემა I ნაწილია — ენერგიულ, რამდენადმე ირინულ სკერცოში და ფინალში (ფუგატოს ეპიზოდი) ვახსებთ იცვლის სახეს: იგი ჯერ წარმოვიდგება „ხორომის“ გაგაყვარი რიტმით, შემდეგ კი, მოულოდნელად, ლირიკულ იერს იღებს. ფინალში საინტერესო სიმფონიო ტრანსფორმაციას განიცდის აგრეთვე „ოდისას“ ინტონაციები, რომლებიც თითქოსდა „კაფოზინდნა“ წინა ნაწილებში, სიმფონიის ფინალში კი ყალიბდებიან მოწოდებით-შემტევი ხასიათის თემა.

60-იან წლებში ს. ცინცაძე ქმნის თავის ცენტრალურ ნაწარმოებს — V (1962) და VI (1966) სიმფონია კვარტეტებს, რომლებიც აღიარეს მთელი საბჭოთა მუსიკის მიღწევად. ორივე ნაწარმოები შესულია ჩვენი ქვეყნის ცნობილი კოლექტივების რეპერტუარში და დიდი წარმატებით სრულდება საბჭოთა კავშირსა და უცხოეთში. ამ კვარტეტებმა მალევე შეფასება დამსახურეს ისეთ დიდ საერთაშორისო ფორუმებზე, როგორცაა საბჭოთა მუსიკის ფესტივალი პარიზში (1969) და „აზიისა და აფრიკის ქვეყნების მუსიკალური ტრიბუნა“ ალმა-ათაში (1973) და სხვ.

ეს კვარტეტები თავიანთი მხატვრული ჩანაფიქრით, სტილისტური თავისებურებებით, ვირტუოზული ისტატივით აღნიშნავენ ახალ ეტაპს ს. ცინცაძის შემოქმედებაში. ორივე ნაწარმოებში კომპოზიტორი შემოქმედებითა ითვისებს ბარტოკისა და მოსტაკოვიჩის საკვარტეტო სტილის ცალკეულ ელემენტებს.

სტრუქტურადაც ეს კვარტეტები განსხვავებულია: V სუთ-ნაწილიანია, VI ერთნაწილიანი, მაგრამ მათ ბევრი რამ აახლოვებს — დასაბული დინამიკური პულსი, ინტონაციურად და პარმიონიულად მძაფრი მუსიკალური ენა, პოლიფონიურიობით გამსჭვალული ფაქტურა. ამ კვარტეტებსა ანათესავენ მხატვრულ სახეთა სისტემა, რომელიც დრამატული და გროტესკული ელემენტები რაფინირებულ ლირიკასთანა შე-თავსებული. თუ პირველ სამ კვარტეტში იგი იყო მკაფიოდ გამომხატული ზღვარი ლირიკოსა და ვარსულ სახეებს შორის, აქ უკვე ზღვება მათი პოლარისაცა: ლირიკა ნატიფ ინტელექტუალურ იერს იძენს, ხოლო ვარსული საწყისი — გროტესკში გადაიზარდება. ორივე ნაწარმოებში ვხვდებით 60-იანი წლებისათვის დამახასიათებელ ტენდენციას — გაფართოებულ ტრადიციურ სტრუქტურა შეთავსებულია მკაფიოდ გამოხატულ კილორ საყრდენებთან.

ს. ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედებაში V კვარტეტი გამორჩევა სიმფონიური მასშტაბურობითა და ფერადოვანი ორკესტრობით, დამუშავებით ელემენტსა (თვით ექსპოზიციურ ნაწილებშიაც კი) და ოსტინტოური რიტმული ფიგურების ბარტოკობა.

ნაწარმოების ორი ძირითადი მხატვრული სფერო — ლირიკულ-ფილოსოფიური და გროტესკულ-ექსცენტრიული უკვე პირველ ნაწილშია (Andante molto) გამოვლენილი. იგი ნელ ტემპში ვითარდება და, თავისი სტრუქტურით, ზორსა ტრადიციული სონატური ალფეროსაცან. მის ემოციურ ტონუსს, კილო-ინტონაციურ წყობასა და ფაქტურას განსაზღვ-

რავს ალტის საწყისი სოლო, აღსავე მინავანი ექსპრესიული ესა ნაწარმოებზე თავისებური ლიტმობიანი, რომელიც მტკიცედ დევნი ნაწილებში (გარდა მეორისა) იმისი.

ანდანტე უპირატესად ამ თემის დამუშავებასა და მოდიფიკაციებზეა აგებული. განვითარების პროცესში იცვლება თემის მკმუნარვე კოლორიტი. იგი უფრო რაფინირებულ იერს იძენს: კონტრასტული გროტესკულ-ექსცენტრიული საწყისი აქ უფრო ეპიზოდური განაცხადის სახითა მოცემული. იგი მკვეთრად მდგანდება კვარტეტის II ნაწილში (სკერცო), რომელიც გავაიყნებს თავისი უშუალო წინაპრობედის — IV კვარტეტის სკერცოს ანალოგიურ ეპიზოდს. მაგრამ როგორ გარსულდა და გამედრდა კომპოზიტორის გამომსახველობითი საშუალებათა სფერო, როგორ დაისვენა მისი პალიტრა, სრულქმენა ოსტატობა ტემპრული ეპიზოდებისთვის თვალსაჩინოა, V კვარტეტის სკერცო განსაკუთრებული მოვლენაა თვით საკვარტეტო ხელოვნების დიდოსტატის ს. ცინცაძის შემოქმედებით პრაქტიკაში.

სკერცოშივე იგრძნობა კვარტეტის ნაწილებს შორის თემატურ-ინტონაციური კავშირების დამყარების ტენდენცია. ასე. მაგალითად, სკერცოს მთავარი თემა უშუალოდ მიმდინარეობს წინა ნაწილის შუა ეპიზოდის გროტესკული მოტივთან.

სკერცოს კონტრასტულად უპირისპირდება ამ კვარტეტის ყველაზე ღრმა და გამომსახველი ნაწილი — ანდანტე. მას საფუძვლად უდევს „ნანას“ ღრმად ტრანსფორმირებული მუსიკალური სახე, რომელიც განვითარებს პრიტესში დრამატისაციას განიცდის. იგი ხიბლავს მსმენელს კეთილშობილებით, კდმამოსილებით, ტენდარიტად სიმფონიური სუნთქვით.

შესანიშნავია ამ ნაწილის დასკვნითი ეპიზოდი, სადაც კომპოზიტორი ჩელის სიმის სპეციალური გადაწყობით ტიმპანის ყრუ დარტყმების სრულ ილუზიას ქმნის.

მეოთხე ნაწილში (ფინალი) გროტესკულ-ექსპრესიულ საწყისი კიდევ უფრო მწვავედ, თითქმის უტრირებლად წარმოვიდგება. მაგრამ შუა განაკვეთში კიდევ ერთხელ იღებს მძლავრ გამომხატულებას ნაწარმოების ლირიკულ-ექსპრესიული საწყისი. კლამბინაციურ მომენტში პირველი ნაწილის მთავარი თემა დიდ გამომსახველობით, შინაგანი სიმძაფრით ეღვრის. იგი ტონს აძლევს კვარტეტის ეპილოგსაც (V ნაწილი კოდა — Andante, კიდევ ერთი ანდანტე) თითქოს კვლავ დაბრუნდა პირველი ნაწილის გულმართობილი გაწყვეტილებას, მგლოდური ნაკვეთები სულ უფრო გარეყვევული, ურელიფო ხდება, და, ბოლოს სრულიად იკარგება...

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე სარეპერტუარო ნაწარმოებია ს. ცინცაძის VI კვარტეტი, რომელიც კომპოზიტორმა შექმნა ახალი ტენდენციების განვითარების ზეინტში. მასში სტილისტურად დასრულებული და გამომკვიდრილი სახით გამოვლინდა ეს თვისებები, რომლებიც ნიშანდობლივია ს. ცინცაძის 60-იანი წლების ყველა ნაწარმოებისათვის.

VI კვარტეტი არსებითად მონოთემატურია. შესაფასის თემის განუწყვეტელი ტრანსფორმაციები განაპირობებენ ადპტურის მრავალპლანიაობასა და ნაწარმოების ემოციურ სიმდიდრეს.

კვარტეტის არქიტექტონიკა შეიცავს ციკლურობის ელემენტებს. ასე. მაგალითად, სონატური ალფეროს ფუნქციას ასრულებს კვარტეტის საწყისი დრამატული მინავანი, ნელი ნაწილის როლია მისი მომდევნო ნაწილთან და თვითარტანდრ-მავებული ანდანტე. შესამე ეპიზოდი ალფერო სკერცანდო, დასკვნითი ანდანტე სისტენტუტო კი ნელი ფინალის ანალოგს



წარმოადგენს. აქაც, ისევე როგორც ს. ცინცაძის სხვა კვარტეტებში, ღრმად გამოხსავლია კოდა, მასაც ასლავს კომპოზიტორისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ხერხი ტონიკის „გადაწყვისა“.

1970 წელს პირველად შესრულდა VII სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც მიძღვნილია ბ. ბარტოკისადმი. ს. ცინცაძის კვარტეტებს შორის იგი ყველაზე მეტად „ბარტოკისეულია“. აქვე ვითარდება V და VI კვარტეტების სტილისტური თავისებურებანი. პრინციპული სახსურ ადინიზმება მხოლოდ ფორმის გადაწყვეტაში. იგი სახაწილიანია (ერთადერთი შემთხვევა ცინცაძის კვარტეტებში). პირველი ორი ნაწილის დრამატული, თვითნაღრმავებულ მუსიკას უპირისპირდება ვრცელი, სტიქიური დინამიკით აღსავსე ფინალი, რომლის დასკვნით ეპიზოდში კომპოზიტორი ახდენს I და II ნაწილების მთავარი თემების თავისებურ სინთეზირებას. VII კვარტეტში ს. ცინცაძე ერთგვარად იმეორებს იმ ტექნიკურ ხერხებს, ინტონაციურსა და რიტმულ საკვებებს, ფაქტურის ფორმირების პრინციპებს, რომლებმაც თავი იჩინეს წინამორბედი ნაწარმოებებში. ალბათ ამის გამოა, რომ VII კვარტეტი, მაღალი ოსტატობის ითვისებადაც, ერთგვარ დაუკმაყოფილებლობასაც იწყვეტ. ამას ერთვის ის გარემოება, რომ მასში, ისევე როგორც ამ პერიოდის ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებშიც, კომპოზიტორი საგრძობლად დაწონდა ერთგულ ნიადგას.

ამრიგად, აღნიშნული შვიდი კვარტეტი საუფქველს იძლევა სულხან ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედების პერიოდისა ცინცაძისთვის; პირველი სამი კვარტეტი განეკუთვნება კომპოზიტორის შემოქმედებითი ფორმირების პერიოდს (40-იანი წლების დასასრული — 50-იანი წლების დასაწყისი); VI კვარტეტს (1955) გარდამავალი ადგილი უჭირავს, ხოლო 60-იანსა და 70-იანი წლების დამდეგს შექმნილი V-VI-VII კვარტეტები კი მოასწავებენ ახალ ეტაპს ს. ცინცაძის შემოქმედებაში (მოუხედავად ერთგვარი პირობითობისა, ეს პერიოდისაცაა შეიძლება გაავარჯელოთ კომპოზიტორის მთელ შემოქმედებით გზაზე).

კვარტეტების გვერდით ყურადღებას იმსახურებენ 60-იან წლებში შექმნილი სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებიც — III სიმფონია და ინსტრუმენტული კონცერტების „რტადა“; რომელიც შედგება სავიოლინოლო (1964), სავიოლინო (1968) და საფორტეპიანო (1969) კონცერტებისაგან. პირველი მთავანი მუსულა გამოჩენილი ვიოლონჩლისტის დ. შაფარის რეპერტუარში (ადრე ს. ცინცაძემ მას თავისი სავიოლინოლო პიესების ციკლი უძღვნა).

II სავიოლინოლო კონცერტი V კვარტეტთან ერთად, კომპოზიტორის მკვეთრი შემოქმედებითი გარდამქმნის მარჯვენელია. კონცერტი ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებები, მონოთემატურია: მისი განვიტარება ეყარება თემა-თეზისის ტრანსფორმაციაზე. ფაქტურა გამსჭვალავია პოლიფონიურიობით და მაღლიან მასალას იძლევა შემსრულებელთა ვირტუოზული შესაძლებლობების გამოსავლინებლად (განსაკუთრებით III ვარიაცია — კადენცია). რიტმიკა მრავალფეროვნითა და რთული, ვხვდებით პოლირიტმიკის ვსვენებებს, ინტერესს აღძრავს ნეოკლასიკური ფორმების შეთავსება დაძაბულ დინამიკასთან (კონცერტი წარმოადგენს ვარიაციულ ციკლს) S ფართოდ განვითარებული ვარიაცია შეიცავს სონატურობის ფუნქციებს).

მართალია, სავიოლინოლო კონცერტი თავისი მხატვრული არსით ენათესავება V და VI კვარტეტებს, მაგრამ მისი მუ-

სიკა უფრო მშრალი და გრაფიკულია, იგი ჩამოუვარდება აღნიშნულ კვარტეტებს თემატიზმის მრავალფეროვნებითა და მომხსახველობით.

ს. ცინცაძის ინსტრუმენტულ კონცერტებს შორის ყველაზე საინტერესოა სამწაწილიანი სავიოლინო კონცერტი (1968), მისი განვითარება განსაზღვრავს თემატურ მასალაში ჩაქოცხალი მხატვრული ენერჯის მრავალნაირი გამოვლინება, მისი თვისობრივი გარდასახვები, ვირტუოზული ფაქტურა გამსჭვალულია დამწვებებითი საწყისით, პოლიფონიურიობით, მრავალფეროვნად და რთული რიტმიკით (სხვათა შორის გამოყენებულია „ხორუმის“ რიტმიც), პოლირიტმიკის ელემენტებითაც. სავიოლინო კონცერტის თავისუფალ ატონ. ლურ სტრუქტურაში მიზინვრება ქართული მუსიკის კლო-ინტონაციური საქვეფრი. ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით აქ უფრო რელიეფურადაა გამოვლინებული ლირიკული საწყისი (I ნაწილის დამხმარე პარტია და II-ეში II ნაწილი, თავისი ძალზე გამომსახველი მუსიკით).

თბილისში და საბჭოთა კვების სხვა ქალაქებში არაერთგზის შესრულდა ს. ცინცაძის III სიმფონია (1969), რომელიც წარმოადგენს სიმფონიურ ვაწარში კომპოზიტორისთვის ნიშანდობლივი შემოქმედებითი ტენდენციების ასახვის მაგალითს. ამ ნაწარმოების ფორმა მჭკრულია, დინამიკურია განვითარება, მაკარია მისი მუსიკალური ენა. I ნაწილის დრამატული განაცხადი საწყისი ტაქტიმეგა მოცემული, იგი ვინდდება ვალტორნების უნისონო მოტივით, რომელიც ლაიტმოტივის ფუნქციას ასრულებს. დრამატურულიად აქტიური მთავარი თემა დაძაბულია და თანდათან იმორჩილებს ლირიკული ხასიათის დამხმარე პარტიას (ფუნქცია), რომს შედგებადც ეს უკანასკნელი დრამატიზირებას განიცდის.

ლირიკულად თვითნაღრმავებული II ნაწილი წარმოადგენს ძველფერულ პასაკალიის სახით დაწერილ ვარიაციულ ფორმას, რომელიც ლაიტმოტივის განვითარებას ეფუძნება. იგი უწყვეტად გადადის III ნაწილში (ეს ხერხი კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს უკანასკნელ ხანებში შექმნილ ყველა ნაწარმოებში).

ფინალი ლაიტმოტივს უფრო მეტად აქტიურდება, რაც ამცაფრებს მთელი ნაწილის მუსიკას. ფინალის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ ეპიზოდს წარმოადგენს დასარტყამი ინსტრუმენტების ექვსნაირი ფუტკარი, რომელიც ამზადებს სვლას საწვიმო კულმინაციასაკენ.

ე. ო. ლენინის დაბადების 100 წლისთავს ს. ცინცაძემ უძღვნა ორატორია „უკვდავება“, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თითქმის 20 წლით ადრე დაწერილ კანტატას, ორატორია „უკვდავება“ კომპოზიტორის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის დარგში. მით უფრო აღსანიშნავია ატორის შემოქმედებითი განარჯვება. შეიძლება თამაბად ითქვას, რომ ეს იყო ამ თარიღისათვის შექმნილი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნაწარმოები საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. ს. ცინცაძის ორატორიაში ეს დიდი თემა არ ატარებს პარადულ-ოფიციოზურ ხასიათს. იგი ვადაწყვეტილია მიწვენიტური პლაკატის ტრადიციებში. მისი მხატვრული სახეები ლაიტონიური და მკაფიათა. კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს მასობრივი სიმღერის, ძილისპირულის, სამელოვარიო მუსიკის ტიპოლოსებსა და ვანლუთ თავისებურებებს. აქ დრამატურული თარი კადაჭეულია ტრაგიკულად დაძაბულ I ნაწილსა და საწვიმო-აპოთეოზურ ფინალს წორის. გამჭოლი ლაიტმოტივის როლს ასრულებს ინტონაციუ-



რად შეცვლილი „დიეს ირეს“ თმა (შუა საუკუნეების სამელოფორანი მელლია), რომელიც, თითოეული ნაწილის ხასიათიდან გამომდინარე, სხვადასხვა ემოციურ ეფექტს იძენს. ორატორია გამაგვალულია მიქალაქობრივი და ეთიკური პათოსით, საზოგადოებით. ყოველივე ეს შერწყმულია მაღალ საკომპოზიტორ ტექნიკასთან.

1971 წელს ს. ცინცაძემ კიდევ ერთხელ სცადა თავისი ძალები საოპერო ხანრში (მის პირველ ოპერას „ოქროს საწმისი“ არ უხილავს სცენა). მართალია, ოპერა „განდევლის“ შესახებ პრესაში გამოქვეყნდა რამდენიმე კომპლემენტური რეცენზია, მაგრამ ჩვენ ასეთ შეფასებას ვერ გავიზიარებთ. საიუბილეო წერილში არ არის მიღებული კრიტიკული მახეილის მიმარჯვება, მაგრამ — „მიყვარეს პირში უძახსეო“. ისეთი ხელოვანი, როგორც ს. ცინცაძე არ საჭიროებს ქათინაურებს, მით უმეტეს, რომ მის ერთ-ერთ იშვიათსა და სამაგალითო თვისებას წარმოადგენს „იუნტიტევი“ კრიტიკისადმი.

ერთობლივი ოპერა „განდევლი“ დაწერილია ავტორისათვის ჩვეული ოსტატობით, უახლესი საკომპოზიტორი ხერხების მოშლეობით. ცხადია, კომპოზიტორი დიდ სიძნელეებს წააწყდა ო. ტაჭავაძის ფილოსოფიური პოემის საოპერო ნაწარმოებად ტრანსფორმირების დროს, მაგრამ ექმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ს. ცინცაძე ნაკლები წინააღმდეგობის გზით წავიდა, როცა ყურადღება გაამახვილა სიტუაციებზე და არა მთავარი გმირის ფსიქოლოგიურად ღრმა და რელიეფური ხასის შექმნაზე. ამიტომაც, რომ განდევლის პარტია იჭარბობს უფრო გარეგნული ხასიათის შტრიხები. ამასთან კომპოზიტორმა სათანადოდ არ გამოიყენა მკვეერი დრამატურული კონტრასტით შექმნილი შესაძლებლობანი: მწყემსი ქალის მუსიკალური პარტია არ ქმნის ახალსა და ნათელ მხატვრულ საწყისს ოპერის მუსიკალურ ქსოვილში. დიდებული საკალოზის „შენ ხარ ვენახის“ მასალა კი, რომელსაც კომპოზიტორი არაერთგზის მიმართავს, დამაჯერებლად არაა რეალიზებული.

სულმობუთქმელი მუშაობა ს. ცინცაძის დამახასიათებელი თვისებაა. ამიტომაც მისი თხზულებების კატალოგი ესოდენ ვრცელი და მრავალფეროვანი. ამჟერად შეუძლებელია ყველა ნაწარმოების განიხილა, მიუხედავად მათი ღირსებებისა. ასეთებია, მაგალითად, ს. ცინცაძის ოპერეტები „აბლაბუდა“ და „სიმღერა ტყეში“ (კიდევ ერთი საინტერესო მხარე კომპოზიტორის შემოქმედებისა), რომლებიც თავისი მძაფრი სატირი-კულ-გოტიკული სახეებით, გაუნათარებელი მუსიკალური ფორმებით შეუწყეს ხელი ქართული ოპერების ქანრულ-თემატური დაიპაზრონის გაფართოებას და პროფესიული დონის ამაღლებას. აღსანიშნავია აგრეთვე მისი კაპიტალური ნაწარმი: საფორტეპიანო ციკლი — „24 პრელუდია“. ესაა საფორტეპიანო მინიატურის ქანრში დამკვიდრებული მუსიკალური ფორმებისა და ხერხების თავისებური მიეროფენცილოპედია, სადაც ჩანს ტრადიციების გაფართოებისა და გადახალისების ორიგინალური ცდა. 1974 წელს ბილისში დაიდგა

ს. ცინცაძის ბალეტი „ანტიკური ეპიკიზები“, პირველად შესრულდა აგრეთვე საგილოზინელო კონცერტი (საყამაყამო კომპოზიტორის პორტფელშია კიდევ რამდენიმე ახალი ნაწარმოები...

უკანასკნელ ხანებში შექმნილ ნაწარმოებებს შორის ფართო საზოგადოებრივი აღიარება ჰპოვა VIII სიმებიანმა კვარტეტმა (კვლე კვარტეტის!), რომლის პრემიერაც დიდი წარმატებით ჩატარდა ბრატისლავაში 1974 წლის შემოდგომაზე. მის შემდეგ ეს მაღალმატერული ნაწარმოები არაერთგზის შესრულდა ჩვენში (მაღალი შეფასება დაიმსახურა მან „ამირ-კავასისის მუსიკალურ გაზაფხულზე“).

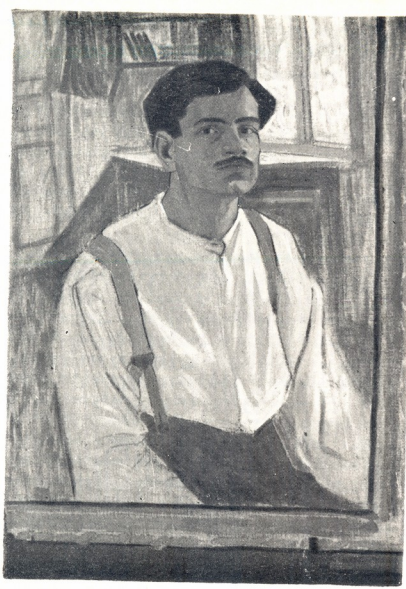
ს. ცინცაძის სხვა საუკეთესო კვარტეტებთან ერთად, ეს ნაწარმოებიც დახვეწილი, ვირტუოზული საკომპოზიტორი ოსტატობისა და ღრმა შინაარსის ერთიანობის თვალსაჩინო ნიმუშია. მისი მუსიკა აღბეჭდილია დაძაბული ფსიქოლოგიზმით, შინაგანი დრამატიზმითა და დინამიური პულსაციით. კომპოზიტორი გვაფაგვობს საკვარტეტო ფორმის გადაწყვეტის კიდევ ერთ ორიგინალურ მავალს: კვარტეტის ერთნაწილიან ფორმა შეიცავს 10 ეპიზოდს (თავისუფალ ვარიაციას), ყოველი მათგანი სათავეს იღებს წინამორბედის წიაღში (მათ შორის არ არის ცეზურები), რაც განსაზღვრავს დრამატურული და დინამიკური ხაზის უწყვეტ განვითარებას. VIII კვარტეტზე მონოთემატურია. აქაც მხატვრულ-ემოციური და ფაქტურული მრავალფეროვნება ექმნება საწყისი თემის ტრანსფორმაციის საფუძველზე, განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ტრაგიკული VII ეპიზოდი, რომელიც ნაწარმოების დიურ-ემოციური ცენტრია: ოსტინატური რიტმული ფიგურის ფონზე თანდათან ყალიბდება ინტონაციურად დაჭიმული მელოდია, რომელიც კულმინაციურ ეპიზოდში დიდი ექსპრესიით ჟღერს.

ს. ცინცაძის VIII სიმებიანი კვარტეტისთვის უ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა.

დღეს ს. ცინცაძე შემოქმედებითი ძალებს გაფორქენის სანაშია. ეტეგარეშეა, რომ იგი კვლავაც გაახარებს თავისი ნიჭის მრავალრიცხოვან პატივისმცემელს ახალი უკანასკნელი ქმნილებებით.

გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწე გახლავთ, 1965 წლიდან იგი ვანო სარაჯივილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორია, სადაც მას მიჰყავს სპეციალური საკანონმდებლობის კლასი (პროფესორია 1972 წლიდან). მრავალი წლის მანძილზე იგი ხელმძღვანელობს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კამერული მუსიკის სექციას. ს. ცინცაძე სრულ კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობისა და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პრეზიდიუმის წევრია. მაღალი შემოქმედებითი ავტორიტეტის მუსიკოსის შწირად იწვევენ საერთაშორისო კონკურსების მუსიკის წევრად როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე საზღვარგარეთ.





ფოტოპორტრეტი სარკისთან. 1913 წ.

ლ ა ვ ი თ

ქ ქ ქ ქ ბ ქ ქ ქ*

ნ ა ვ ი ძ რ ა ლ ი

ახალი საშუალებანი, ფოტობრაფია,
კინემატობრაფი, მათი ავ-პარბი

XX საუკუნის სახეთმა ხელოვნებამ უნდა გაითვალისწინოს ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოსატყვის ახალი საშუალებანი — ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფი. დ. კაკაბაძე დაკვირვებებს აწარმოებს ამ დარგებზე და აანალიზებს მათ ავ-კარგს.

ადარებს რა ერთმანეთს ფერწერის (საერთოდ, ხელოვნების) ნაწარმოებსა და ფოტოკადრს, კაკაბაძე აღნიშნავს ხელოვნების უპირატესობას ფოტოგრაფიასთან შედარებით. ფოტოკადრში მოხვედრილი, მექანიკურად მოკვეთილი გამოსახულების საპირისპიროდ, დ. კაკაბაძე ფერწერული სურათისათვის თვით ჩარჩოს მნიშვნელობის გადასინჯვასაც მოითხოვს.

ფოტოგრაფიის ნაწილი კინემატოგრაფსაც ახასიათებს: „წინათ, ამა თუ იმ მოვლენის წარმოდგენა — მცენარის ზრდა, ხალხთა ცხოვრების ნახვა — შეიძლებოდა მხოლოდ დიდი დროისა და შესწავლის შემდეგ. ახლა კი კინემატოგ-

რაფის საშუალებით ეს პროცესი ხდება რანდენიმე წუთში. დედამიწის შემოვლა ეკვატორის სივრცეზე, ერთი პოლუსიდან მეორემდის კინემატოგრაფის შემწეობით შეიძლება რანდენიმე საათის განმავლობაში და ისიც დაუღალავად. ქალაქები, სოფლები, ზღვები, ხალხები იშლებიან ჩვენ წინ გასაოცარი სისწრაფით. კინემატოგრაფი უნივერსალური საშუალებაა ცოდნის დამკვიდრებისა და ხალხთა დაახლოებისათვის“ („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 13).

კაკაბაძის დაკვირვება კინემატოგრაფზე უკავშირდება მის შემეცნებით ამოცანებს და, თუმცა იგი აქ არსად არის მოხსენიებული, ფერწერის პრობლემებს ემსახურება. კაკაბაძე დრმა და მრავალმხრივი ცოდნის მოწადინება. ბუნებრივია, რომ კინემატოგრაფიც მის აღფრთოვანებას იწვევს იმით, რომ ა ჩ ქ ა რ ე ბ ს ცოდნის გავრცელებას.

„პლასტიკურ რელიეფზე მუშაობამ და ძიებამ დამარწმუნა, რომ რელიეფი სავალდებულოა არა მარტო მხატვრული სურათის სფეროში, არამედ ჩვეულებრივი კინემატოგრაფიული სურათისთვისაც.

კინემატოგრაფი თანამედროვე ცივილიზაციის ერთი დიდი მოვლენაა. მაგრამ კინო-სურათი, როგორც პლასტიკური

1 გავრქელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10.



თეატრი

დ. კაკაბაძის მოღვაწეობა თეატრში საგანგებო მსჯე-
ლობის თემაა. ამჯერად გავცნობთ მხოლოდ მის ორიოდ მო-
საზრებას თეატრის შესახებ.

დ. კაკაბაძის ადრეულ ნაწერებში თეატრს თუმცა ზოგ-
ბაღბეული ადგილი უჭირავს, მაგრამ ავტორის თვალსაზრისი
მათში მაინც გატარებულია. მაღალ მოთხოვნებს უყენებს
თეატრს დ. კაკაბაძე წერილში „ქართული დრამატული სტუ-
დია“ („შვიდი მნათობი“, 1919, № 1).

1924 წელს დაწერილ სტატიაში ვითხულობთ: „ვევლა
ხელოვნებათა შორის თეატრიც შეიძლება გახდეს დინამიური
განცდის გადმოსაცემ საშუალებად. სინათლე, შუქი, ფერი და
გაბრწყინებული ზედაპირი წარმოადგენენ ახალ გამოხატ-
ველ ელემენტებს“ („ხელოვნება და სივრცე“, გვ. 14).

თეატრი, ისევე, როგორც კინო, კაკაბაძეს წარმოუდგენია
როგორც დიდ სივრცეებში, უჩვეულო საშუალებებით ამოძრა-
ვებული ფერწერა. შემდგომში თეატრში მუშაობა მისთვის
იქნება დიდ მსოფლიოში გადატანილი ფერწერული ძიებე-
ბი და, კერძოდ, სარკისა თუ პრიალა ზედაპირის გამოყენე-
ბის ცდა სიღრმისეული ილუზიის მისაღწევად.

ხელოვნება და ქალაქი

დ. კაკაბაძისთვის, ხელოვნება ცხოვრებისეული, საარსე-
ბო სფეროა ადამიანთათვის.

საინტერესოა დ. კაკაბაძის დაკვირვებები თანამედროვე
ქალაქზე, ხელოვნების შექმნაზე ქალაქის ქუჩის ყოველდღიუ-
რობაში.

მხატვარი ქუჩას აღიქვამს, როგორც ფერწერულ სურათს:
„დღევანდელი ქალაქის ქუჩის სახეც გვიჩვენებს იგივე სა-
შუალებებს სივრცის ექსპრესიულ გადმოცემისას. ეს ახალი
საშუალებანი წარმოადგენენ არქიტექტურული ორნამენტის
შინაარსს და მათში ისახება დღევანდელი დროის განსაკუთ-
რებული ელფერი. ფართო და დიდი შუშებიანი ფანჯრები,
ვიტრინები და კედლის ზედაპირულ სარკეები — აი ის საშუა-
ლებანი, რომელნიც სასკებით გამოსახავენ დინამიურ სივრ-
ცეს. მათ მიერ გამოსახულია დღევანდელი ორნამენტის აზრი.
ეს საშუალება უფრო ძლიერი, უფრო სრული და ემოციური,
ვიტრე წარსული დროის პლასტიკური ორნამენტის. უმაჯირე-
სი მიუხედავად პლასტიკური ორნამენტის გაქრობისა სწორედ ამ
ახალ საშუალებაში უნდა ვეძიოთ“ („ხელოვნ. და სივრცე“,
გვ. 13).

სიღრმის გარდა, აქაც და მრავალ სხვა შემთხვევაშიც,
როგორც ვნახეთ, ორნამენტიც იპყრობს დ. კაკაბაძის ყუ-
რადღებას.

ალმოსავლითი და დასავლითი. არქიტექტურა

დროის მონაცვლეობაში დ. კაკაბაძე ახსოვებს აღორძინე-
ბასა და XX საუკუნეს, სივრცეში კი — დასავლეთისა და
აღმოსავლეთის ცნებებს აპირსპირებს.

თვით ამ დაპირსპირებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს
ვერობულ მწერლობაში და მისი გამოთხადი დღესაც გაის-
მის.

ქართულ მწერლობაში კი არაერთხელ გამოთქმულა
თვალსაზრისი საქართველოს შუა ლ დ უ რ მდებარეობაზე,

გასტონ ბუაჩიძე

სახე, დასრულებული არაა. მას აკლია გამაცოცხლებელი,
პლასტიკური რელიეფი.

ცდამ ამ რელიეფის კანონთა აღმოჩენისათვის მიმაყვანა
მნიშვნელოვან შედეგებამდე და ამ შედეგების საშუალებით შე-
საძლებელი ხდება კინემატოგრაფიული სურათის რელიეფით
გაცოცხლება“ („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 38).

ახალი დროის ხელოვნებაზე მსჯელობისას დ. კაკაბაძე
ხაზგასმით აღნიშნავს მის უეცილებელ თვისებას — დინა-
მიურ სივრცეს, რომლიც დამკვიდრებამი კინემატოგრაფი-
აშიც თავისი წვლილი შეიტანა: „ჩვენ უკვე გვაქვს სივრცის
ახალ განცდაზე დამყარებული ერთი ხელოვნება — ეს არის
კინემატოგრაფი. ურყეველი ფაქტი, რომ კინემატოგრაფი
დღევანდელი ცხოვრების ექსპრესიის ერთი საუკეთესო საშუა-
ლებია, დამყარებულია — სხვა მის თვისებათა შორის —
იმაზე, რომ ის სარგებლობს საუკეთესო საშუალებით ამ ახა-
ლი განცდის გადმოსაცემად: სინათლით და შუქით“ („ხე-
ლოვნება და სივრცე“, გვ. 14).

ამრიგად, ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფი ეხმარებიან
ხელოვანს ახალი საშუალებების დანერგვაში. მეორეს მხრივ,
ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფი განტვირთავენ სახეობ ხე-
ლოვნებას ზოგიერთი მისი ტრადიციული ფუნქციისაკენ და



ხილი. 1912 წ.

მეგობრის პორტრეტი. 1913 წ.



ქართული კულტურის მიდრეკილებაზე, მოგვეცე ამოსავლურ კარ და დასავლური საწყისების ისეთი სინთეზი, რომლის თავეთ ვისებურება მის ქართულ გააზრებასა და გარდატეხასში.

თავის ნარკვევები „ხელოვნება და სივრცე“ დ. კაკაბაძე გამოსავლურს ორ პრინციპულად განსხვავებულ მიდგომას — აღმოსავლურსა და დასავლურს, რასაც მჭიდროდ უკავშირდება ორნამენტის საკითხიც.

ასახიათებს რა აღმოსავლეთის პლასტიკურობას, დ. კაკაბაძე ნაწილობრივ საკუთარ შემოქმედებასაც გვიხანიათობს:

„აღმოსავლეთის ხელოვნება“ ხასიათდება განყენებული ცნებით და ფორმებით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე.

აღმოსავლეთის ხელოვნება მიიღტვის მარადისაკენ, დასავლეთის — დროულისაკენ.

ამსტრაქტულ და სპირიტუალურ წარმოდგენას აღმოსავლეთისას წინაღუდგება დასავლეთის კონკრეტული და მატერიალისტური აზრი.

აღმოსავლეთში ბუნება განყენებულ პროპორციებში და შესაძლებელი ფორმებით ისახება, დასავლეთში კი — ადამიანის მხედველობით და ინდივიდის განცდით იზომება.

აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებისათვის ბუნების გადმოცემა იმ სახით, როგორც არსებობს, არასდროს არ ყოფილა მიზანი. დასავლეთის ხელოვნებისათვის კი ბუნება თვით არის მიზანი“ („ხელოვნ. და სივრცე“, გვ. 15—16).

მოტანილ ზოგად დაკვირვებას მოჰყვება სივრცის აღქმის განზოგადება:

„ხელოვნების ამ ორნაირ შინაარსს ასახიათებს ორი სხვადასხვა წარმოდგენა სივრცეზე. აღმოსავლეთი გააიციდის სივრცეს განყენებულ ფორმებში, დასავლეთი კი — კონკრეტულ სახეებში“ („ხელოვნ. და სივრცე“, გვ. 16).

ამ დაკვირვებებსა და დებულებებში მრავალი რამ საეჭვოა, ან საკამათო. ოღონდ, ვიმორებთ, ყოველივე ეს ძვირფასია დ. კაკაბაძის მრწამსის გამოსავლენად. თავის კრიტიკულ დაკვირვებებშიც იგი ხელოვნანად რჩება.

დ. კაკაბაძე დარწმუნებულია აღმოსავლეთის უპირატესობაში:

„ხელოვნება შემოქმედებაშია. ის ვითარდება მხოლოდ განყენებულად განცდილ სივრცეში. კონკრეტულ ფორმებში განცდილი სივრცე ხელოვნების განვითარებისათვის დამაბრკოლებელი ფაქტორია და შემოქმედება ამ პირობებში ვერ აღწევს წინდა გამოხატულებას. ამის ნიშნუება ბევრს იძლევა წარსული დროის ხელოვნება. აქ ჩვენ ვხედავთ, რომ კონკრეტულად განცდილ სივრცეზე დამყარებული ხელოვნება ვერ ახვითარებდა შემოქმედებას (რომაელების, ინგლისის და ამერიკის ხელოვნება) და მხოლოდ განყენებული წარმოდგენა სივრცეზე ხელოვნების განვითარებისათვის საუკეთესო ნივადი იყო. და არა ერთხელ ჩვენ ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების გაღვენა დასავლეთ ქვეყნებზე გადამწყვეტი იყო ამ უკანასკნელთათვის“ („ხელოვნ. და სივრცე“, 16).

დ. კაკაბაძისთვის მნიშვნელოვანია აღმოსავლური ჭერტის სიფართოვე და, ამავე დროს, მასში ჩაქსოვილ შესაძლებლობათა რაციონალური, თანმიმდევრული გამოვლინება, რასაც ლეონარდოს ტიპის დასავლური ხელოვნება ახორციელებს.

შემდგომ პასაჟში დ. კაკაბაძე უფრო მკვეთრად გამოხატავს თავის მემკვიდრეობით კავშირს აღმოსავლურ სამყა-



როსთან, რომლის ცხოვრებამოყვალ ძალას იგი საესებით იზიარებდა:

„პლასტიური ხელოვნება, რომელიც დამყარებულია „trompe-l'œil“-ის სისტემაზე, კუთვნიან დასავლეთ ქვეყნების გამოჩენას. ეს სისტემა გადმოსცემს კონკრეტულ ფორმებში სტატუორ სივრცეს. საზუბიანი პერსპექტივა არის ერთ ანდაგვარი საშუალება ამ სისტემის გადმოსაცემად: ის ჩვენ გაყავნივ უძრავ მდგომარეობაში, განსაზღვრულ დროში, განსაზღვრულ სივრცის მიმართ.“

„Frompe-l'œil“-ის სისტემა სრულებით უცნობია აღმოსავლეთის ხელოვნებაში. ადამიანი, რომელიც განიცდის სივრცეს განყენებულ ფორმებში, ვერ დამოყოფილება „trompe-l'œil“-ის სისტემის წარმოდგებით. მისთვის სივრცის ვანცდა არსებითი მოთხოვნილება და ბუნებრივი გრობობა. ამიტომ აღმოსავლეთის პლასტიური ხელოვნება კონსტრუქტიული (საზუბიანი ჩვენია, გ. ზ.) და მონუმენტალურია. ის გადმოცემულია სივრცის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში“ („ხელოვნ. და სივრ.“, გვ. 16-17).

მართლდება და კაკაბაძის და აკაკერძის, რომ თვითყოფადი შემოქმედი ვერ არ იტყუებს ახალ სინამდვილეს, არამედ მუდამ უშრეტ და ბოლომდე შეუცნობელ სინამდვილეში აღმოჩენს ახალ, თავისუფლ მხარკვებს. ასევე აღმოჩენს და კაკაბაძე აღმოსავლეთის ხელოვნებაში მისთვის ძვირფას კონსტრუქტიულ საწყისს.

დაპირისპირება არქიტექტურის სფეროში გადადის: არქიტექტურული ფორმებიც გამომდინარეობენ სივრცის ამ ორნარი განცდიდან. აღმოსავლეთის ფორმები — შრეგვალ და სპირალურ ხაზებში, დასავლეთის — პირდაპირ ხაზებში. აღმოსავლეთი სივრციდან გამოდის და ქმნის სივრცის ახალ სახეს. დასავლეთი გე ბუნების სივრცისაკენ მიიკნარფის და მას ზაძავს. ნიმუშები: აღმოსავლეთი — კამარა, გუმბათი (კტესიფონის დარბაზი, აიპ-სოფია კონსტანტინოპოლში) და სპირალური კოშკი (ს მწარა); დასავლეთში — გოთური წყვეტიანი კოშკი. უფრო ვარსულ სასწესში ვეგვიტე იძლევა გაყენებელი სივრცის ნიმუშებს, კლასიკური საბერძნეთი — კონკრეტული სივრცისას“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 17).

აზრს აღმოსავლეთის უპირატესობაზე და კაკაბაძე კვლავ უბრუნდება:

„ძლიერ დამახასიათებელია, რომ დასავლეთ ქვეყნებში ყოველთვის გრძნობდენ უპირატესობას აღმოსავლეთის ხელოვნებისას. აღმოსავლეთის ხელოვნება ყოველთვის იყო გამაცოცხლებელი და განსავითარებელი ფაქტორი დასავლეთ ხელოვნებისას. გოთური ხელოვნების „vitrage“-ქმნილება დასავლეთის ქვეყნის გენისას, დამყარებულია აღმოსავლეთიდან მომავალ იდეაზე; ამ „vitrage“-ით იჭურება გოთური არქიტექტურა. ვერსალის ბაღი, რომლითაც დამთავრებულია კონკრეტულ სივრცეზე აგებული არქიტექტურა, დამყარებულია სპარსეთის ბაღების გეგმაზე“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 17).

აღმოსავლეთის უპირატესობა აზვარად ხაზგასმულა.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაპირისპირებისას ლაპარაკია აღმოსავლეთიდან აღმოდინების: თვის მცდეულ ზეძებზე:

„აღმოსავლეთის და კლასიკური საბერძნეთის რელიზში: შორის განსხვავება შეიძლება ასე გამოვსახოთ: ელენისტური რელიზში ადამიანთან შეფარდებულ პროპორციებშია აღამიანი სწვევებს მ-ს შინაარსს; საგანი ინდივიდის თვლ-

სარისშია გატარებული და მსედველობის პროპორციებისასება, ამიტომ არაა თავისუფალი და კანონებით იზომება. აღმოსავლეთის რელიზში ბუნების შესაძლებლობაში დაჯანყენებული პროპორციებშია; ბუნება შესაძლებელ ფორმებში არის გადმოცემული; საგანი უფრო რეალურ და თავისუფლ გამოხატულებას იღებს.“

საქრისტიანო აღმოსავლეთის გავლენა ბიზანტიის და დასავლეთ ქვეყნებზე ბევრ მოვლენაში ჩანს და სხვათა შორის მისი გავლენის შედეგია იტალიის რენესანსის დასაწყისი XII და XIII ს.“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 27-28).

ნათელია და კატეგორიული. ერთ კვანძად შეიკრა დიაქრონი და სინქრონი: აღორძინება და ჩვენი დრო, აღმოსავლეთი და დასავლეთი.

არ გამოირჩევა რა სხვადასხვა კულტურულ ურთიერთობას, ქართული კულტურისა და ხელოვნების ადგილს და კაკაბაძე მანიც უპირატესად აღმოსავლეთის წიაღში ხედვას:

„ქართულ მხატვრობის რელიზში ადგილობრივ და საქრისტიანო აღმოსავლეთის ტრადიციებს ეკუთვნის და არა ელენისტური. გარდა ადგილობრივი ტრადიციებისა, არის უცხო გავლენაც და თუ ვთვლობთ ჩვენს მხატვრობაში ელენისტურ ფორმას, ეს ბიზანტიის გავლენის შედეგია, რომლის ოფიციალური ხელოვნება ჩვენშიც, სხვადასხვა დროს, საკმარისად გავრცელებული იყო. ამ უკანასკნელ რიგს ეკუთვნის საფარის ბარელიეფები. ამდაგვარ ელენისტურ ფორმის ნიმუშებს საკმარისად იძლევა ბიზანტიის ხელოვნება“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 28).

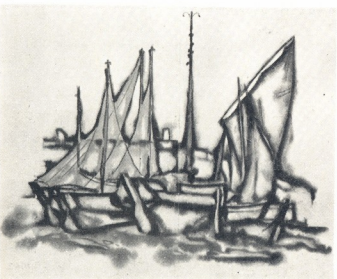
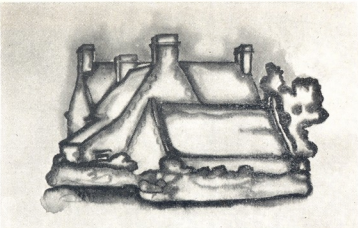
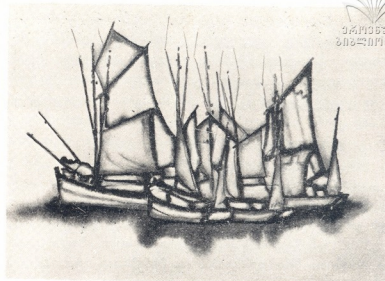
აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ცივილიზაციათა მიჯნულ მდებარე საქართველოზე რომ ლაპარაკობს, და კაკაბაძეს, ცხადია, არ აღიწყდება აღმოსავლეთ გავლენათა აღნუსხვაც ქართული კულტურის წიაღსაღში. აი მისი მოსაზრებანი პ პ არ უ ლ ი გავლენის გამოჩენაზე:

„ბიზანტიის და საქრისტიანო აღმოსავლეთის კულტურის მგრევაში საქართველო ბუნებრივად მოყავ და მის შემდეგ მანარულმა გავლენამ დასმრთივან დაიწყო შემოჭრა. მან დასტოვა ჩვენში კვალი ხელოვნების ყველა დარგებში და კედლის მხატვრობაშიც. მხოლოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ პირობები ამ დროს არ იყო ხელსაყრელი: საქართველოს არ უნდა დაეწყარებული ცხოვრება და არც ხანგრძლივი იყო მისი გავლენა.“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 28).

აღმოსავლეთის და დასავლეთის მსოფლადქმის, ფორმების დახასიათებისას და კაკაბაძე ყურადღებით ადარებს არქიტექტურის ძეგლებს. იგი აღნიშნავს ახალი არქიტექტურის ერთფეროვნებას და ამის ერთ მიავარ მიზეზს ხედავს ორნამენტს გაქრობაში („ხელოვნ. და სივრ.“, 12). მაგარამ ამ შემთხვევაში, იღებს რა მზედველობაში ახალი დროის მოთხოვნილებებს, იგი დასაკვის: „დღევანდელი არქიტექტურის ფორმაც დინამიური სივრცის გადმოსაცემ ახალ მატერიალურ საშუალებებში უნდა ვეძიოთ.“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 14).

ლარნაკის ნატხი

თუ როგორ ესმის და კაკაბაძე ხელოვნების ნაწარმოები, ნათელი ხდება ლარნაკის (სხვაგან „ზოგადად, „ნოვის“) ნატხის მაგალითზე. ვერ კიდევ წვიმა „კონსტრუქტიული სურათის შესახებ“ მოჰყავს ეს მაგალითი, რომლის აზრი შემდეგია: ცივილიზებული ადამიანი აღიქვამს ნატხს მხოლოდ როგორც რომელიღაც ლარნაკის ნაწილს და წარმო-



გნით ცდილობს ლარნაკის მოყვანილობის აღდგენას. პრიმიტიული ადამიანი, რომელსაც ლარნაკი არ უნახავს, აღიქვამს ნატებს როგორც ერთ მთლიანობას. პირველი აღიქვამს გონებით და გრძნობით, მეორე — მხოლოდ გრძნობით. გრძნობითია აღქმა სჭირია, დ. კაკაბაძის აზრით, ზელოვნების ნაწარმოებ-საც.

იმავე მაგალითს უბრუნდება დ. კაკაბაძე 1920-23 წლების კრებულში:

„მხედველობა და პირველი შთაბეჭდილება გვაძლევს ობიექტურ, მთლიან წარმოდგენას საგანზე; როდესაც აზროვნება და მსჯელობა გაერევა ამ პროცესში, — წარმოდგენა რთულდება, საგანი იცვლის თავის სახეს და შინაარსს.

ავილით, მაგალითად, რომელიმე ნივთის ნატები. პირველი შთაბეჭდილებით ჩვენ გვაქვს მთლიანი, ობიექტიური წარმოდგენა ამ საგნის; დაკვირვების შემდეგ აზროვნების და მსჯელობის მონაწილეობით წარმოდგენა იცვლება და ვრწმუნდებით, რომ ჩვენ წინ არის მთლიანი საგნის მხოლოდ ფრაგმენტი, ნატები. პირველ შემთხვევაში უშუალო შთაბეჭდილება გვაძლევს საგნის ნამდვილ იდეას, ხოლო მეორე შემთხვევაში წარმოდგენა რთულდება აზროვნების და მსჯელობის საშუალებით; რეალური საგნის ადგილს იკავებს ინდივიდუალური ახალი ფორმა.

ყოველი ნაწარმოების, თუ საგნის ესთეტიკური გამართლება იმაშია, რომ ის მარტო გრძნობიერებაზე მოქმედებით აეღწეს სრულად თავის „ფორმასა და არსებას“.

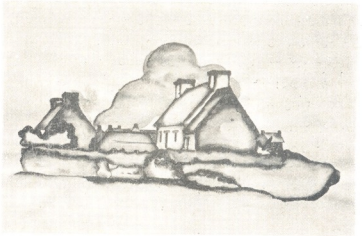
სურათის ათვისება იგივე პროცესით ხდება, როგორც ყოველივე საგნის. იდეალური სურათი უნდა მოქმედებდეს მარტო გრძნობიერებაზე. თუ სურათის ფორმა და კონსტრუქცია ეხება ჩვენს აზროვნებას, მაშინ წარმოდგენა იძულებით შორდება სურათის ფორმას და თვით არსებას.“ („პ., 1920-23ა, გვ. 33-34).



სერიიდან „ბრეტანი“. 1921 წ.



ამრიგად, მთლიანი და ძლიერია ხელოვნების ნაწარმოებების ზემოქმედება. ირლენდია ჩვეულებრივი წარმოდგენის ჩარჩოც და თვით სურათის ჩარჩოს დანიშნულებასა და წარმომობას ხედავ ახლებურად. დ. კაკაბაძის აზრით, ჩარჩო ხელოვნურად აქვს მისადაგებული ფერწერულ სურათს და, ხშირ შემთხვევაში, ამახინჯებს მის არსს. ჯერ კიდევ წიგნში „კონსტრუქტიული სურათის შესახებ“ დ. კაკაბაძე ვარაუდობს, რომ კვადრატული ჩარჩო თავის წარმომობას ფანჯრის მოყვანილობას უმაღლის. ამიტომ, ბევრ სურათში, ისეთივე შემთხვევითი საგნები ხედება ჩარჩოში, როგორი შემთხვევითიცაა ფანჯრიდან დანახული ხედი.



კაკაბაძე მომხრეა იმისა, რომ სურათში დარჩეს მხოლოდ მისი არსი, დანარჩენი კი ჩამოსცილდეს, კვადრატულ ჩარჩოსთან ერთად.

ამიტომ უსვამს იგი ხაზს ჩარჩოს ხელოვნურობას: „სურათის გარეგნული ფორმა განსაზღვრული კიდეთი და ჩარჩოთი ხელოვნურად არის წარმომდგარი. სურათის ჩარჩოთი შემოსაზღვრა, სხვათა შორის, აიხსნება იმიტაც, რომ ჩვენი თვალხედვის ანუ ხელოვნურად იყო განსაზღვრული. ადამიანის თანდათანობით გადასვლამ თავისუფალი ცხოვრებიდან ჯერ გამომკეპულში, შემდეგ ხელოვნურად გაკეთებულ თავშესაფარში, სადაც საჭვრეტი ასპარეზი თანდათან მცირდება (არკმელი, კარი და სხვ.) შეიძლება მიიყვანას ის სურათის განსაზღვრული კიდეთი შემოზღუდვის აზრამდ.“ („პ., 1920-23“, გვ. 34).



ამის საპირისპიროდ მხატვარი გეთავაზობს: „... ავიღოთ თვით იმ ფორმის შინაარსი, რომლის გამოსახვა სიბრტყეზე გვსურს და სურათის კონსტრუქცია ამ ფორმიდან უნდა გამომდინარეობდეს“ (გვ. 34).

კაკაბაძის შეხედულებანი რთულ მთლიანობაში უნდა წარმოვიდგინოთ. ერთის მხრივ, იგი მომხრეა ახალი ხელოვნ-



ნებისა, მეცნიერებისა და ტექნიკის წინსვლით რომ არის მნიშვნელოვანად განპირობებული, ვინცინი კონსტრუქციულ-ინჟინერებისა, სადაც შემთხვევითობის არა აქვს ადგილი. მეორეს მხრივ, მისი ნაწარმოები მიმართავს გრძობას, შეგრძნებას და არა გონებას, მესხიერებას და ა. შ. მოტანილი მსჯელობაში, სამგზის გამოყოფით, კაკაბაძე უპირისპირდება „ხელოვნურობას“ ბუნების სასარგებლოდ. არის ერთგვარი წინააღმდეგობა კაკაბაძის ნაწარმებს და პრაქტიკის შორის: სიტყვით იგი ჩარჩოს უარყოფს, თავის სურათებში კი მას იყენებს. მაგრამ ეს ასე უნარტყვი რთობა: კაკაბაძის ფუნჯის საუკეთესო ქმნილებები მხოლოდ იტანენ ჩარჩოს ან სულაც შთანთქავენ მას (აბსტრაქტიული კომპოზიციების ლითონისფერად შეფერილი ჩარჩოები — სურათის ნაწილი), და არ ემორჩილებიან მას. მაგრამ ჩარჩო არ არის და ეს თავისთავად კომპოზიციისა კაკაბაძის შემოქმედებაში. ამ მხრივ იქნებ არა რომელიმე სურათი, არამედ პარიზში გამოცემული ორი ქართული წიგნის უკანა გარეკანზე გამოსატული ვენზული იყოს ხორცშესხმა ამ კაკაბაძისეული იდეისა: აქ მხატვრის ინიციალები მოქცეულია თავისებური ფორმის ფიგურაში. სწორედ ამ ფიგურის მოყვანილობა, თვითმყოფადი, თავისუფალი, „გამოსასატავი შინაარსის“ მქონე, აუქმებს ჩარჩოს და არა როგორც ნატეხი ლარნაკისა, არამედ როგორც თავისთავადი საგანი იპრობებს ჩვენს ყურადღებას. ეს პალიტრის მოყვანილობის ვენზული გვიხსნის გზას კაკაბაძის კონსტრუქციული სურათის ზოგიერთი თავისებურებისაკენ.

ხელოვნება და ბუნება

კაკაბაძისეული ესთეტიკური მრწამსის ერთ-ერთი მთავარი ცნება ჯერ კიდევ 1918 წელს არის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული: „მხატვრობის უმთავრესი მიზანია ბუნების შეგნება შემოქმედებლის სასუბიექტურად“. („სხელოვნების სურათების და ნახატების გამოფენა“, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918 წ. ივლისის 21).

ისევე, როგორც რომენ როლანისათვის (და ეს დამატებევა საკმაოდ მოულოდნელია), დ. კაკაბაძისათვისაც ნაწარმოები — ბუნებრივი ორგანიზმი: „ხელოვნების ნაწარმოები მთლიანი ორგანიზმი, იმავე წესით აგებული, როგორც ბუნება“. („ა., 1920-23“, გვ. 24). ეს დებულება კიდევ უფრო ნათელს ხდის ჩარჩოს წინააღმდეგ კაკაბაძისეულ ამბობას.

დ. კაკაბაძე ხელოვნების ხელოვნურ საწყისსა და ბუნებას შორის წინააღმდეგობრიობას თითქმის იმით ხსნის, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ბუნების ნაწილად მიიჩნევს: „ხელოვნების ნაწარმოები ბუნების ერთ ახალ ნაწილს შეადგენს და ამიტომ ის შესდგება იმავე ელემენტებისაგან, რომელნიც თვით ბუნების არსებობისა“. („ხელოვნ. და სივრ.“, 9).

მაგრამ მთელი სისასიხისა და სიცხადით ხელოვნებისა და ბუნების ურთიერთობის კონცეპტი ჩამოყალიბებულია შემდეგ სტრიქონებში:

„რეალური გრძობიერება ყოველ ადამიანშია, განურჩევლად კულტურული თვისებისა; ხელოვნური გრძობიერების არსებობა ადამიანში შედგება ინტელექტუალური, კულტურული ძალის განვითარების და ამაღლებისა. მარტო რეალური გრძობიერება კქმნის უტილიტარულ მხატვრობას, ესწრაფვის ბუნების პირდაპირ მიზანს.

ხელოვნური გრძობიერება ადამიანში ვითარდება ბუნების დაკვირვებით, შესწავლით, მისი არსების კანონთა შეგნებით. ამ შემთხვევაში ბუნება მხატვრისათვის მხოლოდ მასალა და ის მიმართავს რეალურ ფორმებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ფორმების ახალი შეჯგუფებით, ორგანიზაციულად შეწყობით, მსჯერულ კანონებზე დამყარებით შექმნას ახალი ფორმა“ („ა., 1920-23“, გვ. 20).

თუმცა დ. კაკაბაძის მრავალი (და, მათ შორის, უმნიშვნელოვანესი) ნაწარმოები ბუნებასთან გაფერულ მსგავსებას არ აძლევენ, ეს სრულიად არ გამოირჩევა იმას, რომ ეს ნაწარმოები ბუნების ღრმა განსჯითა და იმეორებითაა შექმნილი. მეტიც: მათში მოცემულია ბუნების გაცილებით უფრო ღრმა აღქმა, გაანჯერება, ვიდრე მრავალსა და მრავალ სურათში, სადაც ბუნება გაფერულად მიმსგავსებულია, სინამდვილეში კი არაფრისთქმელოდ.

ეროვნული ფორმა

ქართული მხატვრობის წინაშე მდგარი ამოცანების შესახებ ჯერ კიდევ 1915 წელს დ. კაკაბაძე წერს მოსე თოძის სურათების გამოფენასთან დაკავშირებით: „ქართული მხატვრობის შესაქმნელად საჭიროა მხატვარმა მოახლოს სიქართული, მხატვრული ენა“, რომლის მაგალითი ჩვენ ვაქვს წარსულში. ესეა კი ეს, მხატვრული ენა“ დაკარგულია. ხელოვნების აღორძინებისათვის საჭიროა ამ „ენის“ მოხსნა და მითი ჩვენ ბუნების სურათების გადმოცემა. საჭიროა მხატვარმა გადმოსცეს თავის ნაწარმოებში ჩვენი ბუნების განსაკუთრებული თვისება, ჩვენი ბუნების ფერადები, მათი მოხაზულობა, მათი სინაზე და სიძლიერე. მასალა კი მათთვის არის ბუნება, ხალხი, მათი ცხოვრება, ზნე და ჩვეულება. საჭიროა მხატვარმა კარგად შეიგნოს ჩვენი ბუნების ყოველი მიზანმიზნა, შეიგნოს, რაში გამოიხატება მისი სილამაზე ამ გზის ძიების განსაზღვრებად საჭიროა მხატვარმა შეიგნოს და იცოდეს საზოგადო ხელოვნების პრინციპები და მათი საშუალებით და ცდით განსაკუთრებულ გზას დაადგეს. თუ ამ გზას დაადგებთ იქნენ ბუნების შესაგნებლად, საჭიროა რაც შეიძლება მეტი ცოდნა და დიდი და ხანგრძლივი მუშაობა ჩვენი მხატვრებისა“. („სახალხო ფურცელი“, 20. VI 1915, გვ. 2).

ეროვნული ფორმის თავისებურების გარკვევა იმთავითვე იწვევს დ. კაკაბაძის ინტერესს. ამას ცხადყოფს მისი დაკვირვებები ქართული საკლესიო მხატვრობის თავისებურებებზე და ბიზანტიურთან მისი შედარება („შვიდი მნათა“, 1919, № 1, გვ. 141-142). დ. კაკაბაძე ცდილობს გარკვევოს, აგრეთვე, საქართველოს ადგილი მსოფლიო კულტურის განვითარების პროცესში: „...საქართველოს ქუთარავს შუა ადგილი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. ეს მას საშუალებას აძლევდა განსაკუთრებული ფორმების შექმნისათვის.“ („შვიდი მნათა“, 1919, № 1, გვ. 142).

კოლორიტიში (რასზედაც ჩვენ ნაკლებად გვეონდა შესაძლებლობა ყურადღების გამახვილებისა ამ ზოგად მიმოხილვაში), საქართველოს დამახასიათებელი ფერების, შავის და თეთრის და მოცოფვა ხალხური აღქმით გამოდინარე ხდება: „...ხალხი ძლიერი და მუქი ფერებისაყენ ნიისწრაფვის; შავს და თეთრს ფერადს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. სხვა ფერადებთან შედარებით ეს ორი ფერი თავის სიძლიერე-

რით პირველ რიგში დღას „(„შვიდი მნათი“, 1919, № 1, გვ. 144).

„აშშმთხვევაში დ. კაკაბაძე არ გამოყოფილდება პირობითი (და, სინამდვილეში, ყალიბი, შინაგანად განუცდელი) მსჯელობით. თითოეულ საგანზე მსჯელობის ცდილობს საკუთარი შეხედულება შეიმუშაოს. აქვე იგი ეძებს და განსაზღვრავს არა განყენებულ და პირობით, არამედ ჭეშმარიტ (მისი აზრით) ეროვნულ ფორმას. თავის აზრს იგი ავითარებს უკომპრომისოდ და პრინციპულად, არ ერიდება მწვავე, მკაცრ ფორმულირებებს:

„ეროვნული მხატვრობის აზრი დღეს ჩვენში ისახება ან მართვ ძველქართული მხატვრობის მიმბაძველობით, ან ეთნოგრაფიული სახეების გადმოცემამა — ქართული „ტიპების“, ტანსაცმლის და სხვ.

არ არის იმის შეგნება, რომ ნაწილი პლასტიურ ფორმას არავითარი კავშირი არა აქვს ეთნოგრაფიულ სახეებთან და იმისთან, რაც გარდაამავალია და რაც მხოლოდ საქესუარო ელემენტს წარმოადგენს პლასტიური ფორმისათვის. ეროვნული ხელოვნება უნდა ისახებოდეს შემოქმედების ძალის აქტივობაში, წმინდა მხატვრული იდეის ათვისებასა და ნამადვილი მხატვრული ღირებულების შექმნაში.“ („პ., 1920-23“, გვ. 49).

თანამედროვე ხელოვნება არ უარყოფს ეროვნულ შემოქმედებას:

„ხელოვნება ადამიანის სულიერი განცდის და გრძობის შედეგია; ამიტომაც მასში გამოიხატება ცხოვრების შინაარსი ადამიანი სულიერად დაკავშირებულთა ადგილობრივ ცხოვრების პირობებთან, წარსულთან და აწმყოსთან. ხელოვნების ადგილობრივი, ეროვნული სახე სწორედ ამდაგვარი განწყობილების შედეგია და ეს გვაძლავს ჩვენ საზოგადო კულტურის სფეროში ხელოვნების მრავალფეროვანებას.“ („ხელოვნ. და სიერ“, 20).

ახალი მხატვრობის ცოცხალი სახე: ნიკო ფიროსმანაშვილი

ამჟერად არ ვეძებთ დ. კაკაბაძის რიგ ყურადსაღებ მოსაზრებას ქართულ კულტურასა და ხელოვნებაზე, შევჩერდებით მხოლოდ ერთზე — ნიკო ფიროსმანაშვილზე.

დ. კაკაბაძემ ფიროსმანის სიცოცხლეშივე შეიხიზ მასში არა-ჩვეულებრივი მოვლენა, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მხატვარს არსებობას უწამლავად აღუთარებლობდა და დაცინვა.

ფიროსმანთან დამოკიდებულებაში ჩანს და კაკაბაძის ღრმა ალღო (რაც თანამედროვეთა მიმართ ესოდენ იშვიათია ხოლმე) და დიდხალეულება.

ფიროსმანი კაკაბაძისათვის ცოცხალი დადასტურება მისი საკუთარი კონცეფციისა. ბუნების ფორმების სახეცვლით განხილვია მისი ცოცხალი შინაარსი; ღრმად ეროვნული ფერწერა უნივერსალური მოვლენა; მეტი საახლოვე ბუნებასთან, ვიდრე ფიროსმანის ფერწერაშია, ძნელად წარმოსადგენია; და ბოლოს, ეთნოგრაფიული ელემენტი კი არ განსაზღვრავს ფიროსმანის სიდიადეს, არამედ მისი ფერწერის სიღრმისეული ფასეულობანი.

მოუესმინით თვით დ. კაკაბაძეს:

„თანამედროვე ჩვენი მხატვრობისათვის დიდად მნიშვნელოვანია ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებით ფიროსმანაშვილი ეკუთვნის იმ წრეს, რომელიც ღვინით სავაჭრო სარდაფებში იკრიბება, და ამ წრეში როგორც მხატვარი, ის დიდი ხანია ცნობილი იყო. ამბობენ, ერთი წელიწადია, რაც ფიროსმანაშვილი მიიქცავა, მავრამ სად აღ როგორ, არ ვიცით. შეგვიძინა ვიფიქრო, რომ ჩვენში ფიროსმანაშვილი არის თანამედროვე პირველი სახალხო მხატვარი. ის ნაწარმოები, რომელიც ეკუთვნის მისი ნიჭის სრული განვითარების დროს, წარმოადგენს დამაჯერებელ მხატვრულ ფორმას. როდესაც მის საუკეთესო ნაწარმოებს უშვრებ, გავიგნდება ევროპის ცნობილი მხატვრები. თანამედროვე ევროპის მხატვრობაში იშვიათად ნახავთ ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მსგავსად დამთავრებულ მხატვრულ ფორმას. ფიროსმანაშვილის შემოქმედება არ ისაზღვრება რომელიმე ერთი სახით: ის მრავალფეროვანია. მხატვრობის პირდაპირ მისხანს, ბუნების შეგნებას, ფიროსმანაშვილი უშუალოდ უდგება. მისი შემოქმედება დამყარებულია როგორც ჩვენი თანამედროვე და წარსულ ისტორიის ცხოვრებაზე, ისე ბუნების იმ საკნებზე, რომელნიც მხატვრობის საშუალებით ცოცხალ სახეს ეღებულებს („Nature morte“). ხატულობა და ხაზულობა — ეს ორი უთავიერესი სახე, რომელზედაც დამყარებულია მხატვრობა — ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში საუცხოოდ არის შეგნებული.

ხატულობა — ფერადების თვისებების შეგნება, ფერადობის ამოყვანის ახსნა, ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში დიდ განვითარებას აღწევს. აქ აღვნიშნავ მხოლოდ ერთ უმაჯარეს თვისებას მისი ხატულობისა, სახელდობრ იმას, რომ ფიროსმანაშვილი სურათს სატვის სახეობითი კი არ უდგება, არამედ ხატულობით; ის იღებს უმაჯარესად სახატავი სიმრტყის შავ ფერს და ამ შავ ფერზე გამოყვას სხვადასხვა ფერადობა. ამით უმაჯარესად ხასიათდება ფიროსმანაშვილის ხატულობის ტექსტურა. უნდა ითქვას, რომ ამ ტექსტურის მიხედვით მისი ხატულობა იშვიათ სახეს უღებულობს.

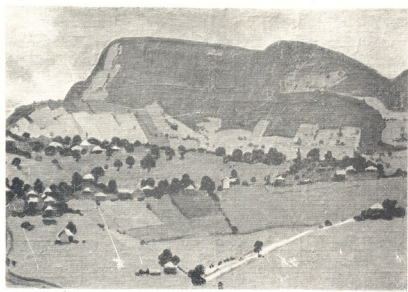
გამოფიანავდ ფიროსმანაშვილი მხოლოდ რამდენიმე სურათით იყო წარმოდგენილი, აღასანიშნავია „ქეთვი“, „Nature morte“ (ხაჯ. ძმ. ზდანვიჩებისა), „ქეიფი რთველის დროს“ და „დღეობა“ (ორივე საკუთრება დ. შვარცდანიასა). („შვიდი მნათობი“, 1919, № 2, გვ. 123-124).

ხუთი წლის შემდეგ პარიზიდან დანახული ფიროსმანი დ. კაკაბაძისთვის კიდევ უფრო გამოჰყვეთილად ანახებურებს ახალ ქართულ ფერწერას.

„ახალ მხატვრობის ცოცხალი სახე ნიკო ფიროსმანაშვილია.“

„...მას აქვს თავისი განსაკუთრებული მხატვრული შეგნება, თავისი მხატვრული მეთოდი და შემოქმედების ტექნიკამენტი. მისი შემოქმედება ქართულ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული. მისი მიზანია არამედროსი არ ყოფილა რომელიმე მხატვრული მეთოდის გადმოცემა, არამედ მხატვრული ფორმებში იმ ცხოვრების ჩამოყალიბება, რომელსაც განიცდიდა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული გზა უაქსოვო ნიშნულია ჩვენი ახალი ხელოვნებისათვის. ის მთლიანად ეკუთვნის თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებას. მისი თანამედროვეობა იქიდან მტკიცდება, რომ ის აღმოჩენილია ევროპის მხატვრულ იდეოლოგიის შემოქმედით. საჭირო იყო ამ იდეოლოგიის არსებობა, მისი ჩვენამდე მოღწევა, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოები სარდაფებიდან გამოვიღო ჰაერზე გამოტანილიყო. ამით ის საერთაშორისო მხატვრობის ოჯან-



ში არის შესული. ყველა ქვეყნებში მას ყავს ტოლი. მათგან თიანეთ მხოლოდ მხატვრული მეთოდი, მხატვრული საგანი კი სხვადასხვაა და ამრიგად ადგილობრივ, ეროვნულ წრიდან გადადიან ინტერნაციონალურ სფეროში.

არც ეროვნულ და არც ტრადიციულ ხელოვნებაზე ნიკო ფიროსმანაშვილს განზრახული ფიქრი არ ქონია. მისი მიზანი იყო მხოლოდ მხატვრულ ფორმებში ცხოვრების ჩამოყალიბება. შესაფერისი ნიჭის და მხატვრული ძალის შემწეობით, ადგილობრივი პირობების გავლენით, მან საუცხოო ნაწარმოები შექმნა. ამიტომ მისი შემოქმედება უადრესად ეროვნულია და ამავე დროს საერთო საკაცობრიო. მათში დანახავთ ტრადიციულ შემაერთებელ ხაზებს ჩვენი წარსულის ხელოვნებასთან. მხოლოდ მკვლევარის სურვილზედაა დამოკიდებული ამ ტრადიციული ხაზების აღმოჩენა. და თუ ჩვენი წარსულის ხელოვნებაში საუკუნეების მანძილზე ვხვდავთ ტრადიციულ ნიშნებს, ესეც ამაიარი საშუალებით აიხსნება— ეს ხელოვნებაც ქართულ პირობებში იქმნებოდა.“ („ხელოვნ. და სივრ.“, 24-25).

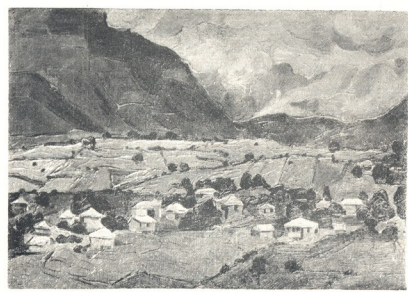
საგულისხმოა ორგზის გამეორებული დებულება იმის შესახებ, რომ ფიროსმანის ფერწერა, — ეს არის „მხატვრულ ფორმებში ცხოვრების ჩამოყალიბება.“

სამხატვრო მწერალმოცისათვის

ის, რაც დავით კაკაბაძემ სიცოცხლეში გამოაქვეყნა, მხოლოდ ნაწილია იმ სამუშაო ჩანაწერებისა, რასაც აკეთებდა.



სერიიდან „იმერეთი“.



შემოქმედებით პროცესს იგი აკავშირებს ცხოვრების მოვლენებთან და კულტურული მემკვიდრეობის ანალიტიკურ ათვისებასთან, თუმცა დ. კაკაბაძის ინტერესთა არე ფართოა, მასში ძირითადი მაინც მხატვრობა და მხატვრობის გააზრებაა. ეს კი ავიხრია იმ დარგს, რასაც დ. კაკაბაძე სამხატვრო მწერლობას უწოდებს. პირუთენელი სამხატვრო მწერალია თვით დავით კაკაბაძეც.

პირველი პარიზული კრებულის 1924 წლის 12 ნოემბრის თვით დათარიღებულ წინათქვამში დ. კაკაბაძე თავისი მოხატვის შესახებ წერს: „საქართველოში... მხატვრობის და საზოგადოდ პლასტიკურ ხელოვნების შესახებ არაერთი აზრი არ გამოთქმულა. არც ქართულ საზოგადოებაში არსებობს მხატვრული შეგნება და ინტერესი. ამიტომ ქართველ მხატვარს, რომელსაც სურს მხატვრული ღირებულების შექმნა და ჩვენში მხატვრული აზრის განმტკიცება, დიდ დამაბრკოლებელ პირობებში უხდება მუშაობა, რადგან მას უხდება მოქმედება ინდიფერენტულ საზოგადოებაში და უვარგის მხატვრულ წრეში“ („პ.“, 1920-23“, გვ. 48-49).

კონსტრუქტიული სურათი

სამყაროს შემეცნებამ და ესთეტიკურმა ტერმინამ დ. კაკაბაძის შემოქმედებას მყარ საყრდენი შეუშადა. შეცდომა იქნებოდა მხატვარი ახალ მიმდინარეობათა სიჭრელში გადაკარგულად წარმოგვედგინა. შევედებით, მისივე ნააზრე-

ვიდან გამომდინარე, აღნიშნით დ. კაკაბაძის შემოქმედებას თავისებურებაში.

«Сделанные картины» — ასეთი სათაურით აქვეყნებს პეტერბურგში 1914 წელს ოთხი ახალგაზრდა მხატვარი (მათ შორის დ. კაკაბაძე და პ. ფილონოვი) თავის დეკლარაციას.

„გაკეთებული სურათის“ ცნების ერთგული რჩება დ. კაკაბაძე შემდგომი წლების მანძილზეც და პარიზში გამოცემულ ფრანგულ ბროშურას უწოდებს „კონსტრუქტიული სურათის შესახებ“ (ეს ტექსტი ზოგიერთ მკვლევარს და კაკაბაძის „მანიფესტად“ ეხსენება).

იმთავითვე და შემდეგ, „სამხატვრო წერილებში“ („შვიდი მნათობი“, 1919, № 1), დ. კაკაბაძე ხაზს უსვამს შემოქმედების მეცნიერულ საწყისს: „ხელოვნება მეცნიერებაა“ — ორგზის აღნიშნავს იგი („შვიდი მნათობი“, 1919, № 1, გვ. 43, 177). დიდ ფერწერას, დ. კაკაბაძის ღრმა რწმენით, ქმნის „ბეჯითი და საღი მუშაობა“ („შვიდი მნათ.“, 1919, № 1, გვ. 150), სხვაგან იგი დასძენს: „სურათი მოითხოვს დიდ შრომას“ (იქვე, გვ. 150). მხატვარმა, დ. კაკაბაძის აზრით, სხვა მონაპოვართან ერთად, აუცილებლად უნდა გამოიყენოს „მეცნიერული საშუალებები“ („შვიდი მნათ.“, 1919, № 1, გვ. 150).

შემოქმედებით შრომაში განმსაზღვრელია ნათელი მიზანდასახულობა: „მხატვრის დევიზია: მე ვიცი, რას ვაკეთებ“



იმერეთი. 1917 წ.

(«**Приини квинтис**») შემთხვევითა გამოცემულ-
ლია: „სურათის შემწეა მოითხოვს მხატვრობას და დინა-
ხედლობას, რომელიც არ მიეცემს მას საშუალებას შემთხვე-
ვით ხაზიც იხმაროს“ („შეიდი მნათ.“, 1919, № 1, გვ.
150).

პარიზულ ნაწერებში დ. კაკაბაძე ერიდება ცალკეულ შე-
მოქმედებას დასახელებას. მით უფრო საგულისხმოა საზღვარ-
გარეთ წასვლებზე გამოთქმული თვალსაზრისი. ლაპარაკობს
რა ფორმის მნიშვნელობაზე ფერწერაში, დ. კაკაბაძე დას-
ძენს: „სესანმა, ბრაკმა და პიკასომ ამ მხრივ ბევრი რამ
მოგვცა. ჩვენი ბუნების სახე ფორმის სიმარტივეშია. მარტივი
ფორმა დამახასიათებელია ჩვენი წარსულის მხატვრობისა და
სურათმოდერნიზაციისთვის.“ („შეიდი მნათ.“, 1919, № 1,
გვ. 144).

მხოლოდ ბოლომდე, სრულყოფის შესაძლებელ წერტი-
ლამდე მიყვანილი ჩანაფერტი ბაღებს ნამდვილ ნაწარმოებს:
რომელიმე პრინციპის გამოხატვა სურათში უნდა იყოს და-
ყვანილი თავის უკიდურეს ფორმამდე და იმ ხაზამდე, სანამ
ლი სურათის კომპოზიცია ისახლდება. ამ საშუალებით რქ-
ნება რკინის რკალისადი მოქნილი სურათის ფორმა. რასაც
ვირგულიც ეს მოითხოვს და ბრძოლას, რომლის დაღი სურათ-
ზედ რჩება. სწორედ ამით ისახლდება სურათის ფასიც
 („შეიდი მნათ.“ 1919, № 1, გვ. 150).

ციცკე გამოყოფს დ. კაკაბაძე პორტრეტს, როგორც
ფერწერის ერთ-ერთ უთულებს ძანრს. თვით მხატვრის რეა-
ლისტური თუ კუბისტური მანერით შესრულებული პორტ-
რეტები უთუოდ ადასტურებს დ. კაკაბაძის შემოქმედებით
მრწამს ადამიანის, „შინაგანი სახის“ გამოხატვას: „პორტ-
რეტში საჭიროა გამოხატული იყოს არამც თუ გარეგანი, ინ-
დივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც.
ამას გარდა, პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს სახე სა-
ზოგადოდ ადამიანისა.“ („შეიდი მნათ.“, 1919, № 1, გვ.
153).

თითოეული დეტალი დ. კაკაბაძისთვის ღირებულება მის-
თვის მნიშვნელოვანია სურათის სახელწოდებაში: „სურათის
სახელში უნდა მოხმანდეს მთელი მისი შემადგენლობა, რად-
გან სურათის რკალი მისი სახელით იტყდება.“ („შეიდი
მნათ.“, 1919, № 1, გვ. 149).

სურათისადმი წარდგენილი ყველა ამ მოთხოვნის შემდეგ
ალბათ მაკარო დასვენაც უფრო გასაგები იქნება: „თანამედ-
როვე ქართულ მხატვრობაში ვერ სურათი არ ყოფილა“
 („შეიდი მნათ.“, 1919, № 1, გვ. 153).

კონსტრუქციულ სურათის მიქედნა ზემოთ უკვე აღნიშ-
ნული პირველი ფრანგულად დასტამბული ბროშურა.

კონსტრუქციულ სურათზე თავის შეხედულებას დ. კაკა-
ბაძე შემდგენიარად აჯამებს: „ყველა მხატვრის უმთავრესი
მიზანი უნდა იყოს წარმოკიდებისის საკვანბი, რომლებ-
მაც უშუალოდ უნდა იმოქმედონ ჩვენს ხილვასა და მგრანო-
ბელობაზე. თითოეული საგანი მან უნდა მოაფაროს ხილვის
უსაზღვრო ველში და თავიით შინაგანი დამოკიდებელი
სრული და საბოლოო ფორმით. მას უნდა ესმოდეს, რომ ხა-
ზები და საღებავები (დ. კაკაბაძე იტყობა: „ფერადები“) არის
მხოლოდ გადატანის („ტრანსპოზიციის“) საშუალება და
მეტიეროდ უნდა ერწმუნდეს გამოსახულ საგანთა შინაგანი
და მუდმივ თვისებებს. მისი კონსტრუქციის საყრდენს უნდა
წარმოადგენდეს მხოლოდ ხატის თავისებურებანი. სურათი
აგებული უნდა იყოს ფორმის ზღვარის, ხატის არის მიხედ-

ვით და მაყურებელზე მხოლოდ თავისდათავად უნდა შემოქ-
მედდეს. თავისი აგებულებით („კონსტრუქციით“) უნდა
მისი იერთი სურათი უნდა იყოს გაიგივებულნი ყველა სხვა
არსებულ საგანსა თუ ნივთთან. სურათი საკუთარ არსებობას
უნდა ეჭიაროს და ისეთივე ღირებულების ადგილი უნდა და-
იკავოს, როგორც ნებისმიერმა საგანმა, რომელიც არსებობს
სამყაროში“ („კონსტრუქციული სურათის შესახებ“, გვ. 8-9).
ერთგან, ჩამოთვლის რა ახალი მხატვრობის ღირსებებს,
დ. კაკაბაძე აღნიშნავს იმასაც, რომ მან „დადგინა კონ-
სტრუქციული არა მდე მხატვრული კანონების ძიება“ („პ.,
1920-23“, გვ. 21).

დ. კაკაბაძის აზრით, მეცნიერული და, კერძოდ, მათე-
მატიკური კანონთა მიხედვით განაგებენ ხე-
ლოვნების ნაწარმოების შემწეა:

„ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების შემწეა უნდა უძლო-
დეს მისი კონსტრუქციის კანონების ცოდნას, რომ-
ელიც ფიზიკურ კანონებსა და მათზეა დაყრდნობილი. თანამედროვე
მხატვრობამ სწორედ შეიგნო ეს. მათემატიკური პარამიტიული
წესი, მათემატიკური პროპორცია, მათემატიკური შეფარდება.
გეომეტრიული პარამიტიული წერტილი, კუბიკები — სურათის
კონსტრუქციის უმთავრესი მოთხოვნებია მათემატიკური და
ფიზიკის კანონების გარეშე ვერ შეიქმნება ხელოვნების ვერც
ერთი ნამდვილი ნაწარმოები.“ („პ., 1920-23“, გვ. 23).

დ. კაკაბაძის წარმოდგენით, ის მეთოდი, რომელსაც იგი
ემსახურება, ახალ დროის კლასიციზმია, ე. ი. უნივერსალური
მეთოდი და არა რომელიმე კერძო დაჯგუფება თუ სკოლა.
ამიტომ ახალ მიმდინარეობებში დ. კაკაბაძე გამოყოფს
იმას, რაც, მისი აზრით, გამართლებულია ხელოვნების გან-
ვითარების ზოგადი კანონზომიერებით. კუბიკების, ფუტური-
ზმის თუ ექსპრესიონიზმის მიღმა იგი ხედავს, უპირველეს
ყოვლისა, ერთიანი ახალი ხელოვნების ფორმათა და საშუა-
ლებათა ძიებას: „საზოგადოდ, დღევანდელ ძიებათა მიზან-
ია ახალი ფორმების შემწეა და მათი საბოლოო გამტკიცება
ხელოვნებაში. უმთავრეს მიმართულებათა დედააზრი კი გა-
მოხატება ახალი ცხოვრების შინაარსის შეგნებაში, მისი
ტრანსფორმაციის მიღებაში და იმ რწმენაში, რომ ახალი
კულტურა და ცივილიზაცია მოითხოვს
ახალ ხელოვნებას.“ („პ., 1920-23“, გვ. 28).

რაც შეეხება სხვადასხვა „იზმთან“ დ. კაკაბაძის დამო-
კიდებულებას, აღსანიშნავია ერთი გარემოება: „კონსტრუქ-
ციული“ სურათის მომხრე, იგი ემიჯნება რუსულ „კონსტ-
რუქციონიზმს“, რომელსაც უტოლიტაროზმად მიიჩნევს. დ.
კაკაბაძის აზრით, ეს მიმართულება ქმნის არა ხელოვნების
ნაწარმოებებს, არამედ მოხმარების ნივთებს.

სხალრამ, ანუ საბანაუა არსი

დ. კაკაბაძისთვის მნიშვნელოვანია სიცოცხლის, მოვლე-
ნათა, საგანთა არსის გადმოცემა და არა ზედაპირული მესავე-
სება.

ნარკვევში „კონსტრუქციული სურათის შესახებ“ ხვდებ-
ვით მსჯელობას საგანთა შინაგანი თვისებებზე:
„... საგანთა აღქმა მოითხოვს აგრეთვე მათი შინაგანი თვი-
სებების ცოდნას. ამრიგად, რეფლექსია და ჩვენი გონება გვა-
ძლევს შესაძლებლობას ჩავწვდეთ ამ შინაგან თვისებებს“
(გვ. 2).

სხვგან დ. კაკაბაძე აზუსტებს თავის ნააზრევს, როდესაც

უპირისპირებს საგანთა „შინაგან“ და „შედეგ“ თვისებებს, მთ „სწრაფვალ“ („forrtuités“) ნიშნებს. ამრიგად, ფერწერის ამოყვანა გარეგნული მოჩვენებითობის მიღმა საგანთა შინაგანი და მდებრივი თვისებების წვდომა. ასევე ამოხსნა, როგორც ვნახეთ, და კაკაბაძემ ერთგვარი ფორმის თავისუფ-

და კაკაბაძე უფრო შორს მიდის და აცალიბებს ავალსახურის „საგანთა არსის“ შესახებ „la conscience des choses“. ადამიანის „შემოქმედებით უნარს“ („faculté créatrice“) და კაკაბაძე ხედავს სწორედ იმაში, რომ მის ძალუძს „საგანთა არსის“ ამოკითხვის. იგი დასძენს: „როგორც ეადმოკაინებთ საგანთა არსს, ვლებულობთ ახალ ფორმას, შექმნილთ შინაგანთ თვისებაში ს მიერ“ (გვ. 2). ამრიგად, და კაკაბაძე გვისახავს შემოქმედებით პროცესის სამ კვანძს: 1. შინაგან თვისებათა წვდომა; 2. საგანთა არსის გამოვლენა 3. ახალი ფორმის წარმოშობა.

საგანთა შინაგან თვისებას და კაკაბაძე უწოდებს „სუბსტანსიას“. თუკი ჩარჩოს უკუვადებაში, როგორც ვნახეთ, გამოვლინდა და კაკაბაძის ნოვატორობის, ნგრევის მხარე, შედეგე პააკე შეიცავს მის პოტიურ პრაგრამას:

„წარმოსახული ფორმა... თავისთავად უნდა იყოს და მისი განმსაზღვრელი ზღვარი ლოგიკურად ენდა ემთხვეოდეს მის კონტურს, ამრიგად, ზედაპირზე საგანთა გამოხატულბაში ამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩინოთ ჩვენს მიერ გეგმობათანილ საგანთა არსი. საზუბი და ფერადი წარმოდგენილ საგანთა ავებულებიდან უნდა გამომდინარებოდეს“ („Du Tableau...“, გვ. 6).

საინტერესოა და კაკაბაძის მიხედვითა ხაზსა და ფერზე ცხადია, რომ სწორედ ამ ორი კომპონენტის გამოყენებით ავებს იგი სურათს. ფერი ხშირად, როგორც ვნახეთ, „ლოკალურია“, ხოლო ხაზი მკაფიო, კლასიკური და დახვეწილ ჩარჩოზე რომ ხელს იღებს. და კაკაბაძე, სამაგიეროდ, ხაზის სახით იმარჯვებს ერთგვარი „შინაგანი ჩარჩოს“ მძლავრ პერსექტს. ეს მხარე საყრდენს უქმნის იმერეთის პეიზაჟებსაც და მხატვრის სხვა ქმნილებებსაც...

... ჩვენ ვხედავთ ბუნებას არა ერთ სიბრტყეში, არამედ სიღრმეში, სიერცეში.

ყოველთვის, ყოველი ხალხი ცდილობდა, შეძლებისდაგვარად, მხედველობის ეს მოთხოვნა დაეკმაყოფილებოდა. ყოველი ხალხის ნიეთებზე, თუ ხელოვნების ნაწარმოების ნიმუშებზე ამას ხედავთ. ამ მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად დღევანდელ მაშინთვის საგანთა სიბრტყეზე—ფერადობის და ხაზების გარდა — ხმარობენ სხვა საშუალებებს, სახელობორ ზედაპირის გაბრწყინვალებას, რომელზედაც, როგორც სარკეში გადმოსახება სხვადასხვა სიბრტყეები“ („ა., 1920-23“, გვ. 36).

გაბრწყინვალეულ ზედაპირს და კაკაბაძე იყენებს თავის აბსტრაქტულ ნაწარმოებებში.

ვერობულ ფერწერაში პერსპექტივის გადმოცემის არსებულის საშუალებები არ აკმაყოფილებს და კაკაბაძეს. იგი პოულობს და ინსატიკური სიერცის გადმოცემის საშუალებებს.

სტატიური სიერცვიდან დინამიურიისაკამდე

სიერცის პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანია და კაკაბაძის ესთეტიკაში, რომ მხატვარმა მას საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა — „ხელოვნება და სიერცე“.

და კაკაბაძის მსუქლობის ამოსავალი წერტილია ადამიანის მიერ სიერცის საუკლებლო განცდა:

„ყოველი საგანი ან ზედაპირი, რომელიც ვერ იწვევს ჩვენში სიერცის ემოციას, უკმაყოფილების გრძობას ტოვებს. ეს უკმაყოფილება იწვევს ინსტიქტიურ აქტს, რომლის მიზანია ამ ზედაპირის გარდაქმნა იმ სახით, რომ სიერცის განცდა სრულ დამკაყოფილებამო იყოს... ადამიანის სულიერი და აკავშირება საგანებთან სიერცის საგნად აღიქმება ამ ამიტომ სიერცის გადმოცემა საგნის ზედაპირზე ჩვენი არსების მოთხოვნილებაა“ („ხელოვნება და სიერცე“, გვ. 10).

ჩამოთვლის ხა სიერცის გადმოცემის სხვადასხვა საშუალებას და კაკაბაძეს არ ავიწყდება ახალი საშუალებაც — ზედაპირის გაბრწყინვალება:

„სიერცის გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე სხვა და სხვა საშუალებით ხდება: ხაზი, ფერადობა, რელიეფური გამოსახვა, ზედაპირის გაბრწყინვალება და სხვ.“ („ხელოვნება და სიერცე“, გვ. 10).

ამით ვუახლოვდებით სიერცის დაყოფას სტატიკურ და დინამიკურ სიერცედა:

„წარსულ ეპოქაში სიერცის შემეცნება იყო სტატიური, ჩვენი დრო კი დინამიური სიერცით ხასიათდება. დინამიური სიერცის ექსპრესია სხვა საშუალებებს და ფორმებს მოითხოვს, ვიდრე წარსული ხანისა“ („ხელოვნება და სიერცე“, გვ. 11).

და კაკაბაძე საგანებოდ უბრუნდება მთავარ სიახლეს — გაბრწყინვალეულ ზედაპირს:

„დინამიური სიერცის ექსპრესია დღეს გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე ორი საშუალებით: ზედაპირის გაბრწყინვალებით და ფერადობით. მაშინთვის მიერ ნაკეთ ყოველი საგნის ზედაპირს აბრწყინვალევენ, რათა რეალური მისი არსებობა განმტკიცებულ იყოს. გაბრწყინვალეული ზედაპირი, რომელშიაც, როგორც სარკეში, ჩანს სხვა და სხვა მრავალ ფეროვანი სიბრტყეები და სახეები, საუკეთესო საშუალებაა დინამიური სიერცის გადმოსაცემად. სიერცის განცდისათვის გაბრწყინვალეული ზედაპირი უფრო ძლიერი საშუალებაა, ვიდრე პლასტიური ორნამენტი, რომელიც გამოხატავს სიერცის სტატიურ სფეროში. გაბრწყინვალეულ ზედაპირზე ორნამენტილი გამოსახვა ზედმეტია და შეუძლებელიც; ვინაიდან პლასტიური ორნამენტი ქრება გაბრწყინვალეული ზედაპირის სიღრმეში“ („ხელოვნება და სიერცე“, გვ. 12-13).

და კაკაბაძე იბრუნებს სტატიკურობის წინააღმდეგ ბუნებრივია, რომ იგი კვლავ და კვლავ ცდილობს, რაც შეიძლება უფრო უზუსტად და სრულად, განსაზღვროს, დაახასიათოს იგი. ამჟერად იგი საამისოდ ფრანგულ ცნებასაც მითარობს:

„პლასტიური ხელოვნება, რომელიც დამყარებულია „trompe-l'oeil“ სისტემაზე, დასაჯლითს ქვეყნის გამოკრებაა. ეს სისტემა გადმოსცემს კონკრეტულ ფორმებში სტატიურ სიერცეს. საზუბიანი პერსპექტივა არის ერთი ამდგავარი საშუალება ამ სისტემის გადმოსაცემად. ის ჩვენ გვაყენებს უძრავ დამგომარობაში, განსაზღვრულ დროში, განსაზღვრულ სიერცის მიმართ.“

„Trompe-l'oeil“ სისტემა სრულებით უცნობია აღმოსავლეთის ხელოვნებაში. ადამიანი, რომელიც განიცდის სიერცეს განყენებულ ფორმებში, ვერ დამკაყოფილებდა



მიტინგი იმერეთში. 1942 წ.

სვანეთი — მაღნის დამუშავება. 1949 წ.



იმერეთი.

„trome-l'oeil“ სისტემის წარმოდგენით. მისთვის სპეციალურად დამუშავდა არსებითი მოთხოვნები და ბუნებრივი გარემოს ადაპტაციის მიზნით აღმოსავლეთის პლასტიკური ხელოვნება კონსტრუქციული და მონუმენტალური. ის გადმოცემულია სივრცის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში“.
(„ხელოვნ. და სივრ.“, გვ. 16-17).

მსჯელობა ზოგად საკითხებზე მჭიდროდ უკავშირდება პრაქტიკულ შემოქმედებით ამოცანებს.

„ახალ მხატვრობამ აშკარა კყო, რომ სურათი აგებულ უნდა იქნეს მხატვრობის უცვლელ და უნივერსალურ კანონებზე. ეს აზრიც სრულებით შეესაბამება თანამედროვე მეცნიერულ მხედველებას. მეცნიერება არკვევს ბუნების კანონებს, მოვლენათა ამ კანონებთან დაკავშირებას, მათ გამოყენებას ცხოვრების საჭიროებისათვის. ხელოვნების კანონები ისახება ბუნების არსებაში, და რამდენად ეს უკანასკნელი მუდმივი და უნივერსალურია, იმდენად ხელოვნების კანონებიც უცვლელია. საჭიროა ამ კანონების გარკვევა, ათვისება. ბუნების დაკვირვებით და შესწავლით ჩვენ ვეცნობით ამ კანონებს, რომლის საფუძველზე უნდა იქმნეს დამაკვირდებელი ქმნილების ახალი ფორმა“.
(„პ., 1920-23,“ გვ. 22-23).



იმერეთი.

ეს თვალსაზრისი უკავშირდება, აგრეთვე, ბუნებისა და ხელოვნების ურთიერთობის პრობლემას.

სხვაგან უნივერსალიზმის მიზნს დ. კაკაბაძე ევროპოცენტრიზმით ხსნის:

„ცხოვრების რიტმი იმ სახისაა, როგორც თანამედროვე ცივილიზაციის და კულტურის დონე დღევანდელი ცივილიზაცია დაიწყო ევროპაში. ამ ცივილიზაციის ატმოსფეროში ცხოვრობს დღეს მთელი მსოფლიო — ამიტომ უნივერსალურია — და თანამედროვე ცივილიზაცია დღეს საზოგადოებრივი ხალხის სიდიადის, სიყოცხლის, მომავლის ისაა ხალხის მსაზრდოებელი მასალა, ცხოვრების საშუალება“.
(„პ., 1920-23,“ გვ. 39).

„ჩემი მხატვრობის მიზანი“

ხელოვნების კაკაბაძისეული კონცეფციის გადმოცემით ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა მისი მრწამსი, როგორც ხელოვანისა.

ბოლოს მოვიტანთ დ. კაკაბაძის ნაფიქრალიდან იმ ადგილებს, სადაც განსაკუთრებით ჩანს, თუ რა იყო მისი მხატვრობის მთავარი მიზნები, რა მიმართულებას გაჰყვა და რა შემოიტოვა მან შემოქმედებისათვის თავისი დაკვირვებებიდან:

„ჩემი მხატვრობის ერთ მიზანთაგანს შეადგენს პლასტიკური ფორმის გასაქცევა არსებული ტექნიკურ საშუალებების განვითარებით და ახალ შესაძლებლობათა აღმოჩენით.

თუმცა ტექნიური მხარე მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს მხატვრობისათვის, მაგრამ აქ იძულებული ვარ მხოლოდ რამოდენიმე ხასით აღვნიშნო მართო ზოგიერთი ჩემი შეხედულება და მიღწევა მხატვრობის ამ დარგში“.
(„პ., 1920-23,“ გვ. 32).

სიღრმის გადმოცემა დ. კაკაბაძემ ერთ-ერთ უპირველეს მიზნად დაისახა:

„ღრნამური სიღრმის გადმოცემა საშუალების ძიებამ ერთ საყურადღებო დასკვნამდე მიმიყვანა: შესაძლებელია სიღრმის გადმოცემა მართო ფერადობის საშუალებით, ხაზე-



იმერეთი. 1934 წ.



ბის სისტემის გარეშე, რითაც ახალი ესთეტიური გრძნობა უფრო კმაყოფილდება. ცდამ დამიმტკიცა შემდეგი უმთავრესი დებულება: თუ ფერადები დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე მათი სატურაციის და ძალის მიხედვით და განსაკუთრებული წესით, — მაშინ ფერი, რამდენადაც უფრო სატურულია, იმდენად უფრო სიბრტყის სიღრმეში დგას.“ („პ., 1920-23,“ გვ. 37).

„შემონათქვამიდან ცხადია ჩვენი მხატვრობის ახალი გზა. ჩვენ არ უნდა მივდიოდეთ არც უმფროსი თაობის გზით, არც ახალ თაობის იმ ხელოვანთა გზით, რომელნიც ან უმფროსი თაობის მიმართულებით მიდიან, ან ქართულ ძველ და ახალ ხელოვნების რეტროსპექტივობის ან ინტერპრეტაციის გზას ადგიან. ჩვენი მიზანია თანამედროვე მეთოდით შექმნათ დამთავრებული ნაწარმოები ჩვენივე თვისებების და ტემპერამენტის მიხედვით. აქტუალობის განცდა ყოველმხრივ და ყოველგვარ სახით. ამგვარად ნაგრძნობი და გამოსახული ბუნების ყოველი მოვლენა და საქართველოს ცოცხალი სახე. თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების გზით ერთად სვლა, წარსულის ხელოვნების შესწავლა — არა იმისთვის, რომ მართო ენტუზიაზმით: აღჭურვილი, რომელიმე მიმართულების ან ნაწარმოების მიმდევარნი, მიმაბეჭდნი ან ინტერპრეტატორი გაუხდეთ, არამედ მათი გაცნობით ჩვენი სული აღვამაღლოთ, მიუახლოვდეთ ხელოვნების სინამდვილეს და შევიგნოთ მისი შინაარსი. ვისარგებლოთ ხელოვნების ნაწარმოე-

ბის არა გარეგნულ ფორმებით, არამედ მისი შინაარსით, ბილებით. ამრიგად ამაღლებულ სულით, ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით, თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭერის ქვეშ.“ („ხელოვნ. და სივრ.“ გვ. 25).

დ. კაკაბაძის შემოქმედებით მიზანდასახულებას შუქს ფენს ქვემოთ მოყვანილი სიტყვებით. ერთ-ერთი თვალსაზრისი ხელოვნების ხალხურობას ეხება: „...თანამედროვე ხელოვნებამ ხალხისნური სახე უნდა მიიღოს, და როდესაც ხელოვნება ამ სახეს მიიღებს, მაშინ დადგება ხანა მისი მეფობისა.“ („შვიდი მნათობი“, 1919, № 2, გვ. 109).

მეორეა — ხოტბა შრომისა. „შრომაში ამქვეყნებს ადამიანი საკუთარ თავსა და სულს“.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)



ძველი თბილისი.



გუმბრინის დამუშავება ქუთაისის გარეუბანში. 1951 წ.

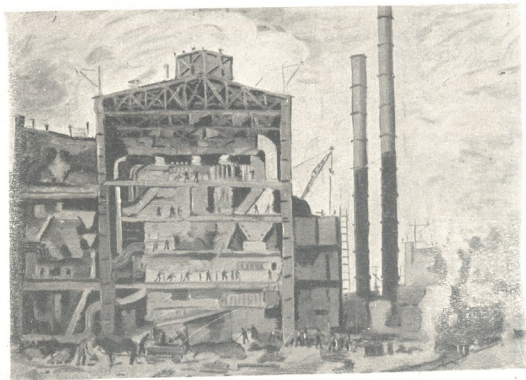




ჩიონქეთი. 1933 წ.
უაზბეგი. 1949 წ.
საბრძნელე ღიშელი. 1951 წ.



სანჯეთი.



ანტონ ჩხოველი და

ალექსანდრე სუგბათაშვილი

დავით ჩხიკვიშვილი

ჩხიკვიშვილის დრამატურგიამ ვერ მოიკიდა ფეხი მცირე თეატრში. ამაში, უპირველეს ყოვლისა, საიმპერატორო თეატრების დირექცია იყო დამნაშავე, რომელმაც ა. ჩხოველის დრამატურგიაში კრიტიკული ნაკადი დაინახა.

ა. ჩხოველის ყველა ცდა — დაედგა თავისი პიესა მცირე თეატრის სცენაზე, მარცხით დამთავრდა. ამ მხრივ იყო ერთადერთი გამონაკლისი, რომელიც ა. სუგბათაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული.

თავდაპირველად ა. ჩხოველის პიესა „ივანოვი“, რომელსაც კორმის თეატრში წარმატება ხვდა, მცირე თეატრის სცენაზე უნდა დადგმულიყო. თითქოს სამისოდ ყველაფერი მზად იყო, მაგრამ უკანასკნელ მომენტში რატომღაც საქმე ჩაიშალა. შემდეგ 1888 წელს, ა. ლენსკის თხოვნით, ა. ჩხოვემა თეატრს წარუდგინა თავისი ახალი პიესა „კალასი“, მაგრამ შემდგომ თვით ა. ლენსკიმ განაცხადა უარი მის დადგმაზე.

ერთი წლის შემდეგ ა. ლენსკიმ კვლავ მიმართა თხოვნით ა. ჩხოვეს დაეწერა მისთვის პიესა. მწერალმა თხოვნა შეუსრულა და თეატრს წარუდგინა „ქაჯი“. მაგრამ ლიტერატურულ-თეატრალურმა კომიტეტმა იგი დაიწუნა და პიესა არ დადგმულა.

სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება ა. სუგბათაშვილისა და ა. ჩხოველის მეგობრობა და თანამშრომლობა.

წინა წლებში ისინი ერთად თანამშრომლობდნენ სუვორინის „ნოვოე ვრემიაში“. მაგრამ მას შემდეგ, რაც პოლიტიკური რეაქციის წლებში დაიხრა პროგრესული ჟურნალ-გაზეთები, „ნოვოე ვრემიაში“ დაიწყო ყოველგვარი პროგრესულის დევნა. ასეთ პირობებში ა. ჩხოველი, ცხადია, გაზეთში ვეღარ ითანამშრომლებდა და ჩამოშორდა მას. სხვათა შორის, ა. ჩხოველი სუვორინის გაზეთებში თანამშრომლობას იმით ხსნის, რომ იგი მაშინ „არც ლიბერალი იყო, არც კონსერვატორი, არც ეკლესიისა და არც ემპაიკის მსახური“.

დაახლოებით ასეთივე მოტივებითა და პირადი უთანხმოების გამო ჩამოშორდა გაზეთს ა. სუგბათაშვილიც.

მცირე წლების მიწურულს მოსკოვში ჩასვლისას ა. ჩხოველი, როგორც წესი, ჩერდებოდა ან სასტუმრო „მოსკოვსკაიაში“, ანდა თავისი მეგობრის — ი. ნ. პოტაპენკოს ბინაში. ჩხოველის ჩამოსვლა ი. პოტაპენკოს ოჯახისთვის დიდი სიხარული იყო, რადგანაც ამის გამო აქ თავს იყრდნენ მოსკოვის ლიტერატურული და თეატრალური საზოგადოებრიობის რჩეული წარმომადგენლები: „რუსკაია მისლის“ რედაქტორი ვ. გოლცევი, „რუსკი ველომოსტის“ რედაქტორი მ. საბლინი, ა. სუგბათაშვილი, ვ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო და სხვები.

ა. ჩხოვეს განსაკუთრებით უყვარდა საუბარი და კამათი ა. სუგბათაშვილთან. ვ. ნე-



მირიოვი-დანჩენკო იგონებს, რომ მან და ა. სუმბათაშვილმა კორექტურაში წაიციონეს წყურღის ავტობიოგრაფიის რევიზია¹ და „მკვდარი მქსოველი“. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პირველი მოხსობა მოსწონდა, ა. სუმბათაშვილს კი — მეორე. კამათში აქტიურად მონაწილეობდა ავტორიც. აშკარად გამოიქვანდა ორი მხატვრული მიმართულება: სუმბათაშვილ-იუჟინის ხიბლავდა ნათელი და სცენური სახეები, ჩეხოვის კი — მხოლოდ უბრალო და ცხოვრებისეული პერსონაჟები. სუმბათაშვილი განსაკუთრებულს აფასებდა, ჩეხოვი — ჩვეულებრივს. მგზნებარე ტემპერამენტის მქონე სუმბათაშვილი უპირატესობას აშკარა, ბრწყინვალე ეფექტებს ანიჭებდა, ჩეხოვი კი — გრძნობათა დაფარვას, თავშეკავებულობას...

ცხადია, აქ მცირე თეატრი დავობდა რაღაც ახალთან, მომავალთან, ჯერ კიდევ ჩაუსახავთან.²

ეს ის პერიოდი, როდესაც ა. ჩეხოვი ჩამოშორდა დრამატურგიას (90-იანი წლების დასაწყისი). რაღაცნაირ ყველა მისი ცდა — დაედგა პიესა საიმპერატორო თეატრის სცენაზე, მარცხით მთავრდებოდა. „სუმბათაშვილიც და მეც, — ნემიროვიჩ-დანჩენკო, — მუდამ ვთხოვით ჩეხოვს ხელი არ აეღო თეატრისთვის წერაზე. მან გაითვალისწინა ჩვენი სურვილი და დაგვიწერა „თოლია“³, რომელმაც ახალი ეტაპი შექმნა რუსეთის თეატრალურ ხელოვნებაში. მაგრამ მის პირველ წარმოდგენას პეტერბურგში წარმატება არ მოჰყოლია და იგი გაბრაზებული სწერდა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს: „ჩემი „თოლია“ პეტერბურგში ჩავარდა და ამაში დამნაშავენი ხართ თქვენ და სუმბათაშვილი, რომლებმაც მიძულეთ მისი დაწერა“⁴.

1889 წელს ა. ჩეხოვმა ა. სუმბათაშვილს გადასცა თავისი ახალი პიესა „წინადადება“⁵ და სთხოვა, რომ დაედგა იგი მცირე თეატრის სცენაზე. რამდენიმე ხნის შემდეგ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ურჩია ა. სუმბათაშვილს დაედგა არა „წინადადება“, არამედ „დათვი“. იგი სწერდა, რომ ჩეხოვის ამ ვოდევილში თამაში „არაა სამარცხსივნი ისეთი მნიშვნელოვანი მსახიობისთვისაც კი, როგორც შენა ხარ“. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრით, ა. ჩეხოვის ნაწარმოებები არაჩვეულებრივად ნიჭიერი და სცენურია.⁶

მაგრამ ა. სუმბათაშვილმა მანც „წინადადება“ ირჩია და გადაწყვიტა მისი დადგმა საკუთარ ბენეფისზე, შექსპირის „მაკბეტის“ შემდეგ. ამან ა. ჩეხოვის გულისწყრომა გამოიწვია. ავტორი თვლიდა, რომ მისი ვოდევილის დადგმა „მაკბეტის“ შემდეგ აშკარა შეცდომა იქნებოდა და თხოვნით მიმართა მსახიობს უარი ეთქვა თავის გადაწყვეტილებაზე.

ა. ჩეხოვი წერდა:

«14 дек. 1890 г.

Милый А. И., посылаю Вам пьесу, о которой у нас была речь. Я вчера получил ее из цензуры, прочел и теперь нахожу, что после Макбета, когда публика настроена на шекспировский лад, эта пьеса рискует показаться безобразной. Правда, видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошювую сволочь, которую я изображаю — совсем не вкусно. Прочтите, не думаю, чтобы она пришлась по вкусу Федоровой.

Будьте здоровы, Ваш А. Чехов»⁶.

როგორც ჩანს, ა. სუმბათაშვილმა ანგარიში გაუწია ავტორის თხოვნას და ა. ჩეხოვის ვოდევილი „წინადადება“ მისი შესრულებით დაიდა მოგვიანებით — 1891 წლის თებერვალში.

ეს იყო პირველი და უკანასკნელი პიესა ა. ჩეხოვისა, დადგმული მცირე თეატრის სცენაზე რევოლუციამდე.

ა. ჩეხოვი ახალი გზების ძიებამ ლიტერატურაში იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ საჭიროა მწერალი გაეცნოს რუსეთს, მონახულოს იგი კიდით კიდემდე, ჩაიხედოს ხალხის ცხოვრებაში. ამ მიზნით მან გადაწყვიტა კუნძულ სახალისზე გამგზავრება. ეს იყო მწერლის უდიდესი გმირობა. სახალისს, სოციალური კონფლიქტისა და წინააღმდეგობათა კუნძულის, კატარლისა და გადასახლების ადგილს, მწერლისთვის თვალის უნდა აეხილა, გამოეყვანა იგი იდეური კრიზისიდან. ამას ემატებოდა ის უდიდესი სიძნელეებიც, რაც იმდროინდელ რუსეთში დაკავშირებული იყო ასეთ შორეულ მგზავრობასთან.

¹ В. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, «Искусство», 1952, стр. 83-84.
² იქვე, გვ. 88.
³ იქვე.
⁴ იქვე.
⁵ ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 2194, лист 17.

1890 წელს ა. ჩხეოვი მოსკოვიდან ზორელი კუნძულისკენ გამგზავრა. სადგურში იგი მეგობრებმა ვიწრო წრემ გააცვლია. გამცილებელთა შორის იმყოფებოდა მისი ძალიან მოყვარული და იდეური მოკავშირე ალ. სუმბათაშვილიც.

სახალისე მოგზაურობამ გადაწყვეტილი როლი შეასრულა ა. ჩხეოვის შემოქმედებით ცხოვრებაში. პირველი, რაც მან მოიმოქმედა მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ, იყო ის, რომ შეწყვიტა თანამშრომლობა სუფორინის „ნოვოე ვრემასთან“ (1893 წელს). ამას მოჰყვა მისი შესანიშნავი მოთხრობა „პალატა № 6“, რომელშიც მწერალმა დახატა მაშინდელი რუსეთის ყველაზე მწვავე და საწინდელი სურათები.

1898 წელს მიხმედ დაავადებული ა. ჩხეოვი ნიცაში მყურნალობდა, სადაც დასასვენებლად ჩავიდა ა. სუმბათაშვილი მეუღლითურთ. მათ კურორტზე რამდენიმე თვე ერთად დაჰყვეს.

ამ დროს საფრანგეთის (და არა მარტო საფრანგეთის) საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში იდგა საფრანგეთის გენერალური შტაბის კაპიტნის, წარმომობით ენრაელ ალფრედ დრეიფუსის საქმე, რომელსაც ბრალი ედებოდა ჯაშუშობაში. დრეიფუსის სასამართლო ორი ბანაკის: კლერიკალურ-რეაქციული და პროგრესული ძალების ბრძოლის არენად იქცა.

დრეიფუსის დასაცავად ხმა აღიმართა ე. ზოლამ, რომელმაც თავის წერილში „მე ბრალს ვდებ“ ამხილა გენერალური შტაბისა და სასამართლოს მაქინაციები. საფრანგეთის მთავრობამ ე. ზოლას სასამართლო პასუხისმგებლობა დააკისრა. ამან კიდევ უფრო გამაძიფრა პოლიტიკური პარტიების ბრძოლა. ე. ზოლასა და ა. დრეიფუსის დასაცავად აღდგა მთელი ევროპისა და ამერიკის პროგრესული ძალები.

ა. ჩხეოვი ადფრთოვანებული იყო დიდი ფრანგი მწერლის გმირობით. მან საპროტესტო წერილები მიათავსა რუსულ და ფრანგულ გაზეთებში. ნიცაში ა. სუმბათაშვილისა და ა. ჩხეოვის საუბრის თემა იყო არა მარტო რუსული თეატრისა და ლიტერატურის, არამედ დრეიფუსისა და ე. ზოლას საკითხიც. ა. სუმბათაშვილი მოლიანად იზიარებდა ა. ჩხეოვის პოზიციას ზოლას მიმართ და, მისი რჩევით, მხარდაჭერის წერილიც გაუგზავნა მას.

1910 წელს გაზეთ „რუსკოე სლოვოში“ (17/1) დაბეჭდილ წერილში ა. სუმბათაშვილი იგონებდა ერთ ასეთ ეპიზოდს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ნიცაში:

„ნიცაში დღაც რუსმა ანტონ პავლეს ძეს უზარმაზარი ზუთაქტიანი გალექილი ისტორიული დრამა მოუტანა.

ჩხეოვი საერთოდ უწყინარი, რბილი ხასიათის ადამიანი იყო, ერიდებოდა ვინმეს წყენინებას და სათუთად ეპყრობოდა სხვის სულს. ამიტომ ძალზე გამოვიკრდა, როდესაც დილით, ჩემი თანდასწრებით, ლანძღვა დაუწყო ავტორსა და მის პიესას.

პიესა ასახავდა ბიზანტიის ცხოვრებას და ჩანდა, რომ დაწერილი იყო მცოდნე კაცის მიერ (მგონი, ბიზანტიის ისტორიის სპეციალისტის მიერაც კი), როდესაც ავტორი წაევიდა, მე შევეკითხე ანტონ პავლეს ძეს:

— რატომ გალანძღვთ ის კაცი ასე სასტიკად?

ანტონ პავლეს ძემ შუბლი შეიჭმუნა და შეურიგებელი ტონით მითხრა:

— ამ ბატონმა პიესისათვის თავისი სულიდან არაფერი ამოიღო... ყველაფერი წიგნიდან, ჟამთაღმწერლიდან უსესხებია. აბა, უცადოთ მე ან შენ ისტორიული პიესის დაწერა, — იგი ხაზს გაუსვამს ყოველ შეცდომას, არაზუსტ თაირის და მხოლოდ იმის წყალობით, რომ იგი ავტორიტეტია, პიესა ჩავარდება... როგორღა უნდა დამენდო იგი?!”⁶

1900 წლის შემოდგომაზე ა. ი. სუმბათაშვილი ა. ჩხეოვს უგზავნის თავის ზოგიერთ პიესასა და წერილს თეატრის საკითხებზე გასაცნობად და თავისი აზრის გამოხატვამდე. როგორც ჩანს, ა. ჩხეოვი ყურადღებით მიეპყრო მეგობრის თხოვნას და ერთხელ კიდევ გადაიკითხა ისინი. ყოველ შემთხვევაში ა. ჩხეოვი ასეთ წერილს უგზავნის სუმბათაშვილს:

«4 ноября, 1900 г.

Милый А. Н., сегодня я получил из Ялты твои пьесы и теперь радуюсь слычаю, чтобы вместе с благодарностью высказать тебе, как я тебя люблю и как дорожу нашей старой дружбой. Большинство пьес и статья знакомы мне, но я еще раз прочту с превеликим удовольствием...

А. Чехов»⁷.

⁶ Газ. «Русское слово», 1910, 17 января.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. кр. 2194, лист 40.



საინტერესო ისტორია აქვს ა. ჩეხოვის პიესა „ძია ვანია“. ამ პიესის დადგმა მცირე თეატრის სცენაზე იმთავითვე მოინდომა სუმბათაშვილმა და სათანადო მოლაპარაკებაც გამართა დიდ მწერალთან. საქმეში მცირე თეატრის მაშინდელი მმართველი ვ. ა. ტელიაკოვსკიც ჩაერთო. ეს მცირე თეატრის სცენაზე ა. ჩეხოვის დრამატურგის დაშვებების შესაძლებლობა იყო. პიესა დასამტკიცებლად წარუდგინეს სარეპერტუარო კომიტეტს, რომელსაც ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო ხელმძღვანელობდა. მაგრამ ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს კომიტეტმა იგი აკრძალა საიმპერატორო სცენაზე დასადგმევლად. ასეთი გადაწყვეტილება პიესას გზას უხსნიდა მოსკოვის საშხატკრო თეატრისაკენ, რომელიც ის-ის იყო ჩამოყალიბდა ვ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს და კ. სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით.

ამასთან დაკავშირებით, არ იქნება ინტერესის მოკლებული აქ მოიყვანთ ნაწყვეტი ა. სუმბათაშვილის წერილიდან „სამი შეხვედრა“, რომელიც 1908 წლის სექტემბერშია დაწერილი და ეხება მის შეხვედრებს ლ. ტოლსტოისთან.

ა. სუმბათაშვილი ივონებდა, რომ 1899 წლის გაზაფხულზე იგი ესტუმრა ყირიმის დაბრუნებულ ა. ჩეხოვს მოსკოვის ბინაში და დაჩინებით მოითხოვა მისგან „ძია ვანია“ გადაეცა მცირე თეატრისათვის. ეს ის პერიოდი, როცა ლ. ტოლსტოიმ ქურნალ „ნივაში“ დაიწყო თავისი „აღდგომის“ ბეჭდვა. საუბარი დამთავრებული არ იყო, როცა ოთახში შემოვიდა ლ. ტოლსტოი და საუბარში ჩაერთო.

ჩეხოვმა იკითხა სხვათა შორის, ბევრი ამიილო ცენზურამ „აღდგომიდანო“?

— არა, არაფერი მნიშვნელოვანი — უპასუხა ლევ ნიკოლოზის ძემ და თვითონ ჰკითხა ჩეხოვს ყირიმის ამბები.

ჩეხოვმა ნისთვის წვეული სეროუსული გამომეტყველებით უპასუხა, რომ იგი იქ მოწყვნილი იყო.

— რატომ მიყურებთ ასე მკაცრად? — უცერად მომმართა მე ლევ ნიკოლოზის ძემ.

ჩეხოვმა გაიღიმა და თქვა:

— სუმბათოვი თქვენზე კი არ ბრაზობს, არამედ ჩემზე.

— რატომ?

— იმიტომ რომ ჩემი პიესა არ იდგმება მცირე თეატრში.

— და რატომ არ იდგმება? — მკითხა ლევ ნიკოლოზის ძემ.

ის-ის იყო მოვეშადა მომეყოლა მისთვის თუ როგორია ჩეხოვის პიესა („ძია ვანია“), რომელიც, მიუხედავად მთელი წლის განმავლობაში მოსკოვის თეატრის მაშინდელი მმართველის ვ. ტელიაკოვსკის დაჩინებული მოთხოვნისა და მხურვალე სურვილისა, მაინც ხელიდან წაუვარდა მცირე თეატრს, რომ შუბლმუჭმუნსულმა ჩეხოვმა თქვა:

— იბადება ახალი თეატრი... ძალზე სიმპათიური... მე პიესა მას მივეცი.

შენ ჩემზე ნუ გაბრაზდები, — გამიღიმა ჩეხოვმა...

ლევ ნიკოლოზის ძემ წემოგვხედა ორთავეს და მანაც გაიღიმა¹⁸.

უკანასკნელად ა. სუმბათაშვილმა ა. ჩეხოვი 1903 წლის ბოლოს ნახა დიდ თეატრში, შალიაპინის ბენეფისზე. გადიოდა „დემონი“.

ა. ჩეხოვი გარდაიცვალა 1904 წლის 2 ივლისს გერმანიაში, კურორტ ბადენეი-ლერში. 9 ივლისს იგი დასაფლავეს მოსკოვის ნოვოდევჩინის სასაფლაოზე.

1910 წელს დაწერილ მოგონებას ა. სუმბათაშვილი ასეთი სიტყვებით ამთავრებს: „ძალზე ძნელია ისეთ ადამიანებზე ეპიზოდური მოგონებების წერა, როგორც ჩეხოვია. მის ნატურაში არაფერი იყო გამიზნული ეფექტისათვის, იგრძნობდა დიდი შინაგანი ძალა და სიღრმე“¹⁹.

¹⁸ ЦГА.П.И. ф. 876, оп. 1, ед. хр. 230, стр. 2, лист. 7-11.
¹⁹ «Русское слово», 1910 г., 17 января.

რომანტიკული თეატრის

სათავეებთან

ვასილ კიკნაძე

ნიმუშურ ბარათაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება მრავალმხრივ არის შესწავლილი. შეიქმნა მდიდარი ლიტერატურა, დაიწერა თვალაჩინო მეცნიერული გამოკვლევები და მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ საკვლევი და საძიებელი კვლავ ბევრია. ეს გასაგებებია არის. ბარათაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული კულტურის (და საერთოდ, საქართველოს ისტორიის) დიდმნიშვნელოვანი პრობლემები. მათ შორის ჩვენთვის საგანგებო მნიშვნელობა აქვს ბარათაშვილის როლისა და ადგილის გარკვევას ქართული თეატრის ისტორიაში.

ქართული რომანტიზმის ამ მწვერვლიდან უკეთ ჩანს ჩვენი თეატრის რომანტიკული ნაკადის ტეხილი გზა. ზოგი რამ ჯერაც დაუდგენელია, კერძოდ, თუ საიდან იღებს იგი სათავეს, მაგრამ მისი ყველაზე თვალაჩინო გამოვლინებანი მანერ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ამ ეპოქაშია საკარანუდგენელი ერთობ ძვირია, რომანტიკული თეატრის იდეალები. ამასთანავე, ეს უაღრესად რთული და წინააღმდეგობრივი ეპოქაა, სადაც ასევე რთულ კომპლექსშია წარმოდგენილი ლიტერატურული ტენდენციები.

ლიტერატურაში გამოსახულ რომანტიკულ გმირს, თავისი სულის ტრაგიკული კოლიზიების საკაროობის მისაღწევად თეატრის სივრცე სჭირდებოდა. დრო მოითხოვდა ტრიბუნას, სადაც ხმააღლა უნდა წარმოთქმულიყო მებრძოლი გმირის ფიქრები, სულისა და გულის შემძვრეად უნდა გამოსახულიყო ერის ტკივილები, მისი მისწრაფებანი. ქართველი ხალხის განწყობილებანი, შექმნილი საზოგადოებრივი ატმოსფერო, ლიტერატურული ცხოვრების მაღალი დონე და, საერთოდ,

დიდი კულტურული ტრადიციები ქართული თეატრისაკენ მოიხიხოდნენ სულ სხვა მასშტაბებსა და სიმაღლეებს. თეატრი ვერ აღწევს იმ დონეს, რომ ეროვნული მოძრაობის ტრიბუნად იქცეს, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაინც საკვებით შეცნობილია. ქართულმა მწერლობამ კარგად იცის, რომ „მე-ატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გ. ორბელიანი) იმჟამინდელს ცხოვრებაში კი მომწიფებულა ნიადაგი რომანტიკული გმირის სასაპარეზოდ. ქართულ თეატრშიც არსებობდა იგივე პროცესი შეინიშნება, რაც ასე თვალსაჩინოდ და თანამედვერულად არის ფორმირებული ევროპის თეატრალურ სინამდვილეში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რომანტიზმი თეატრში, რომელიც ყველგან (იტალია, უნგრეთი, პოლონეთი და სხვა) ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროშის ქვეშ ვითარდება. რუსეთის, საფრანგეთის, გერმანიის, უნგრეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებას მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიზმი მოიცავს. რასაკვირველია, თითოეულ ქვეყანას თავისი სპეციფიკური პირობები ჰქონდა და შესაბამისად განსხვავდებოდა მათი თეატრიც. მაგრამ არსებითად ყველგან იყო რომანტიზმის პროგრესული და კონსერვატიული ფრთა. იგივე ხდება ქართულ სინამდვილეშიც.

საქართველოს ამ რთულ ეპოქაში მოხდა ერთგვარი შეუსაბამო მწერლობისა და თეატრის დონეს შორის. რომანტიზმი მწერლობაში ძირითადი მიმართულებაა. თეატრში კი მხოლოდ მისი გამოხატვაა, — ერთ მხატვრულ სისტემადაც არ არის ქცეული. მისი გამოვლინებანი ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც იგრძნობა რომანტიკული თეატრის განვითარებისათვის ზრუნვა. ქართველი მწერელი ცდილობდა შექმნას პირობები, რათა სცენაზე ნახოს მებრძოლი რომანტიკული გმირი, მათ ეროვნულ ინტერესებს რომ გამოხატავს, მაგრამ ეს მისწრაფებანი მაინც უფრო თეატრალურ იდეალებს და სურვილებს რჩება. ამ პერიოდში ფაქტურად არ არსებობს დიდი აქტიური ხელოვნება, რომანტიკული ტილისათვის შესაფერისი სამსახიობო ოსტატობა ქართულ თეატრში უფრო გვიან (80-იან წლებში ლ. მესხიშვილის მეთაურობით) ვლინდება. რომანტიკული გმირის ეს ნაგვიანევი გამოჩენა ჩვენს თეატრში სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი უტარადიციოდ, ისე, უცებ განჩნდა, იგი ანეთარებს. აღრმაგებს და ანუზადებს იმ საწყისებს, რომლებიც მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრშია განვითარებული.

როგორც ცნობილია, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან სულ სხვა გზით წარმოება ქართული მწერლობისა და თეატრის განვითარება. გიორგი ერისთავი იყო ის, ვინც მწერლობაშიაც და თეატრშიც საფუძველი ჩაუყარა რეალიზმს. ამ თეატრში კი ქართლის ბედის პრობლემა მეორე პლანზე გადავიდა, „ოსური მოთხრობების“ აგებობა გულში ჩაიკლა, აწარსულ დროებაზე“ დაარდი. რომანტიკული იდეალები გზას უთმობენ პოლიტიკურ რეალიზმს, მებრძოლი, მუამბოხე გმირის ადგილი კომედიის ობიექტმა დაიკავა. ამით ზეფარი დაედო რომანტიკული თეატრის განვითარებას. უფრო სწორად, ამ თეატრმა ფრთების გაშლაც ვერ მოასწრო, ისე შეწყვეტა არსებობა. ახალმა დრომ მოითხოვა ახალი თეატრი. გაწყდა ძაფი ქართულ თეატრში რომანტიკული ნაკადის გაღრმავებისა და განვითარებისა. თეატრში გაბატონდა მხოლოდ ყოფითი — რეალიზტური მიმართულება, რომელიც ძირითადად კომედიისა და ვოდევილის ჟანრს ეფუძნებოდა.

მაგრამ მც-იანი წლებშიან კვლავ იყვნენ მოძღვრებას რომანტიკული ნაკადი, თანდათან ვითარდება და ლ. მესხი-შვილის თეატრში პოულობს სრულყოფას. მისი ასეთი მომძღვრება პირდაპირ კავშირშია ერთმანეთს განსმავთისუფლებელ მოძრაობასთან, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე მეთაურობდა. ძალადობისა და ტირანიის წინააღმდეგ ახმედრებული გმირები რომანტიკული შარავანდით იმისგანდნენ ლ. მესხი-შვილის თეატრში. ერთი შეხედვით ითხოვის უსწავლია, რომ მწერლობაში რეალისტური მიმდინარეობის გაშვების ეამს თეატრში ასე აღორძინდა რომანტიკული. მაგრამ ეს თვით ცხოვრებით იყო ნაკარანსვე. მეფის რუსეთის უსახელები რეჟისის გამო „ახალთა საკავშირელოში“ (ლენინი) მცხოვრებლები იძულებულნი იყვნენ ხმა ამოეღოთ, ეგრძობათ თავიანთი ღირსებისა და დამოუკიდებლობისათვის. ამგვარ ბრძოლაში კი რომანტიკული გმირები ყველგან და ყოველთვის ჯარისკაცთა პირველ რიგებში დახანხლდნენ. რომანტიკული თეატრის პროგრესულმა ფრთამ წარმოშვა დიდი აქტიურიული სურვილები. ამ თეატრის ისტორიაში შევიდა ნ. ერმოლოვას, ა. ხუმბათაშვილი-იუჯინის, მ. ზანკოვსკისა და სხვების. უფრო ადრე, პ. მონალოვი (რუსეთი), ე. კიჩინი (ინგლისი), ფრედერიკი ლემეტრი (საფრანგეთი), ე. მილენი და ა. რისტორი (იტალია). რეალისტური თეატრის რომანტიკული ნაკადის მთელი ძალა და მომხიბვლელობა გამაჩნდა საპეტოთა მასხაიბეში (ა. ისტუქვეი, ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე, ნ. მორდინოვი, ნ. შვივი, ვ. თხაფასევი, ვ. ფაფაზიანი და სხვები).

მაგრამ დადგურუნდეთ ისევ ქართული რომანტიკული თეატრის სათავეებს, ქართული თეატრის იმ ურთულეს ეპოქას. ნ. ბარათაშვილი რომ ცხოვრობდა. აი, სწორედ ამ პერიოდის თეატრის ბედით დაიბეჭდეს ა. ს. ამბეტელი. მისი ზრთი, სწორედ ნ. ბარათაშვილთან არის საძიებელი რომანტიკული თეატრის საწყისები, თუმცა ერთბაშად დაიბნობს ის, რაც უშუალოდ სახით არის წარმოდგენილი. მწირია მოვლენების ზედაპირზე წამოიხრებული ფაქტებით (ისევე როგორც პოეტის ცხოვრების მრავალი ასპექტი), მაგრამ რაც არის, ისიც ფასდაუდებლად ძვირფასია ჩვენთვის.

ს. ამბეტელმა პირველმა შენიშნა ბარათაშვილის შემოქმედებაში თეატრალური სამყარო, იგრძნო მანამდე შეუცნობელ და ამოუკრთხავი „თეატრალური სინამდვილე“. ამ სინამდვილის თავისებური გაშიფვრით სცადა გაეკრევა. თუ რას ნიშნავდა ქართული თეატრისათვის ბარათაშვილი. უადრესად ფართო განზოგადებაში წარმოიდგინა სივრცე ქართული თეატრისა, რამეთუ იგი პირდაპირ კავშირშია ბარათაშვილის შემოქმედების მასშტაბებთან. ახალგაზრდა ამბეტელის დაკრებების წერტილები მეტად თავისებურია. იგი მდიდარია ინტელექტური მიხედვებით, დასკვნებით. შეიძლება ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათისაც იყოს ბარათაშვილის შემოქმედების მიხედვით (თეატრალური) წაკითხვა, მაგრამ ჩვენ იგი მეტად საინტერესოდ გვეჩვენება. მის წერილებს უსათუოდ აქვთ ისტორიული მნიშვნელობა და საპატიო ადგილს იჭერენ იმათ შორის, რაც ბარათაშვილის შესახებ დაწერილა 1917 წლამდე.

1832 წლის შემთქმელების დამარცხების შედეგად პოეტის სულში წარმოქმნილი განწყობილება, ამბეტელის აზრით, საფუძველი ხდება ახალი გზებისა და ახალი სინამდვილის ძიებას. ეს ქნის ტრაგიკულ კოლოზიას, რომელიც ტრაგიკულ კონფლიქტში გადადის და პოეტის მოთხოვრებას მოიცავს.

მასთან დამუხტული მებრძოლი რომანტიზმის წარმომადგენელი „მერანში“ განსხვულდა ერის თვითგანახლებისათვის ბრძოლის იდეა.

ბარათაშვილმა უმძიმესი ბრძოლა გადაიხადა ერის სულიერი განახლებისათვის. ამ ბრძოლაში კი იგი, ამბეტელის რწმენით, მეთაურის როლს ანიჭებდა თეატრს.

ახმეტელისა წერილები, ბარათაშვილს რომ ეხება, — რეჟოლოგიამდელ პერიოდის ეკუთვნის. ამდენად, რასევე უნდა იყოს. თუ რატომ არის ასე ძლიერი ცარიზმის ტრასივიტაციული რეჟიმის საწინააღმდეგო განწყობილებანი, აქ საგრძნობია ისიც, რომ მეფის რეჟიმის პირობებში აღმოცენებული რევოლუციური იდეები აერთიანებდა ყველა ერის შვილებს, რამეთუ ისინი ერთ ბედქვეშ იყვნენ და ერთად იბრძოდნენ თავისუფლებისათვის.

რუსი დეკაბრისტების, პოლონეთის მოწყვეტილ შვილებისა და ქართველების სულიერი კავშირი, მათი იდეების დათხვევა, ძალზე მკვეთრად გამოვლინდა სწორედ ბარათაშვილის დროს.

ს. ამბეტელმა გარგად იცის ამ მეგობრობის ფასი. ამიტომ არ ყოფილა მიულოდნელი, როცა აღტაცებული წერილებით გამოეხმაურა 1917 წლის რევოლუციას, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ საქართველოში მეტად რთული პოლიტიკური სიტუაცია იყო. ამბეტელი მოთმუნდდა გლეჯდა იმ დღეს, როცა საქართველოში აფრიალებოდა რევოლუციის დროს. „მოკვდა მონარქიზმი რუსეთში“, მასთან ერთად ზღვდა მისი ულმოთბული პოლიტიკა ჩვენში — აცხადებდა იგი, მაგრამ ბუნებრივია, რომ ნანატრი დღის დადგომამდე ამბეტელი თავის წერილებში ცარიზმისადმი უდიდეს სიუღვრის ავლენდა. თეატრიც ბრძოლის იარაღად სჭირდებოდა. ბრძოლა კი ყველაზე უკეთ რომანტიკულ თეატრში უნდა გამოსახულიყო. რომანტიკული გმირის მეამბოხე სული, მისი რევოლუციური, უმომართოს ხასიათი, ახლმზელი იყო ამბეტელის მოქალაქობრივი მრწამსისათვის. რომანტიკული გმირის იდეალს კი ბარათაშვილის პირობებმა, მისი შემოქმედების ბუნება, „მერანის“ განსახლებული სული წარმოადგენდა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ამბეტელი იმ იდეალების აღსრულებას იწყებს, სიტუაციუმი რომ ოცნებობდა. მისი თეატრისათვის სკვე შექმნილია პირობები. ეს არის ახალი საქართველოს ცხოვრება. სწორედ მის განდიდებას უძღვნა მთელი თავისი შემოქმედება.

მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში წარმოდგენები იმართებოდა ინტელიგენტთა ოჯახებში, შერება-სადამოებზე. წარმოდგენები ასრულებდა არა მარტო ესთეტიკური ტაბოისი. გართობის, შემეცნებითი ფუნქციას, არამედ თანამორთვა გამართიანების, თავისებური ორგანიზატორის როლსაც. მისი არსებობის ფაქტი ნიშანი იყო იმისა, რომ „ქართველთ არ ქსინავეთ გონებისო“. 1831-32 წლებში განსაკუთრებით გაძლიერდა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ინტელექტუალური ცხოვრება გააქტიურდა. დ. ყდიანის ცნობით, ერთ-ერთ სალაბოზე (ე. ერისთავთან), რომელსაც ლ. დოდაშვილიც ესწრებოდა, „სოსხვის რაზმამქვ წავითხა მის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოთარგმნილი მიცვენიის“, ფარისი“. ამის შემდეგ აუტყდნენ დოდაშვილს და განსაკუთრებით ელიზბარი, ეხებნება მის სიცილით „როგორ გაბედე შენ, დაგებედა შენს ურნალში ისეთი სტატიები, რომელთათვისაც სხვა უურნა-



ლისტს პასუხისმგებლობა მისცემდნენ?... გ. ერისთავმა წაგვიკითხა ზეპირად ერთი ადგილი დოდაშვილის მიერ გამოცემულ ჟურნალში მოთხრობილი თავისი: „ოსური მოთხრობიდან“; რომელზედაც ლაპარაკობდნენ და რომლებიც ნათქვამი იყო საკმაოდ მაგარი“.¹

ს. დოდაშვილის აზრი, მისი მოღვაწეობა ავტორიტეტულია ყველასათვის. განსხვავებული შეხედულებისანიც კი დიდი პატივით იხსენიებენ მას. ბუნებრივია (როგორც ეს აღნიშნულია მკვლევარმა მიერ), რომ თვალსაჩინო იქნებოდა მისი გავლენა თავის მისწავლეზე — ბარათაშვილზე. ხლო ის, რაც ერთხელ სულს დაანდებინა, საშვილოდლოად გადაეცემისო, თავად ბრძანა დიდმა პოეტმა. მის სულს დანჩული ტკივილი და ვაჭრის მისწავლეობისა, მთელი იმ თაობისა, რომელმაც გაიჭრის წინააღმდეგ ამართა მასხვილი — ყველაზე ძლიერად ბარათაშვილის ლექსში გამოიხასიათა.

სულით სორამტავე ეროვნული იდეალების ერთგული პოეტი თავის რომანტიკულ გმირში ანსახიერებს სამშობლოსათვის თავდასწირულ ადამიანს. ბარათაშვილის სულისკვეთება თანახმიერია თავისი დროის ყველა ქვეყნის რომანტიკული გმირისა. არა მარტო თავისი დროის, არამედ სხვა პერიოდისაც, რადგან რომანტიკის ბუნება ანათეხებს მათ. ამასთანავე, იგი არის უდასრესად თვითმოყოფად პოეტური გენია, რომელიც ყველაზე ღრმად გამოიხატა ქართველი ხალხის ისტორიის ტრაგეზიში.

მინც რით არის „მერანის“ ავტორი დაკავშირებული თეატრთან? რა საფუძველი ჰქონდა ამხეტელს თეატრალის თვალთ დაენახა ბარათაშვილის შემოქმედება?

ამხეტელის აზრით, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის შედეგად, ეროვნულ დირხსებებდალული ქართველი ტრაგიკულ კოლიზიაში მოქცეული. მან დასცალა ფიალა შსამისა, „უღმბებლა ბედმა რომ გაუყოლა“. ამიერიდან სხვაგვარად წარმართა მისი ცხოვრება, თუმცა „ტრაგედიაში შობილი ქართველის სული კვლავ ისევ აქტივია, ვაჟმა ვითარებამ მას მხოლოდ სახე უცვალა. ისტორიამ მოკლა ქართველი თავისუფალი, ქართველი ამაყი და გიროზი, ისტორიამ წარმოშვა ქართველი სევის ქეზანი, ვაჟის ძეგრი“. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ერის სულიერი ყოფა, მისი ცხოვრების წინაგანი მდინარება მდელვარება, შეუპოვარია“. „უსაქართველო ქართველ კაცს მთელი სულიერი საუკუნე გაბოროტებულ მერნად ჰქცევა და ცის მორევში გამსაყებელი დანაყარდობს, ბარათაშვილის ლექსი „მერანი“ განსახიერება ქართველი მრის სულიერი დრამისა XVIII საუკუნიდან მიღრმ 1850 წლამდე; „მერანი“ მშვენი მკომის სარამა“.* (ხაზი ყველგან ჩემი — ვ. კ.)

აი, სწორედ აქ ხდება „მერანის“ შემობრუნება თეატრისაკენ, საიდანაც უნდა დაიწყოს აღორძინება იმ ეროვნული იდეალებისა, ცარიზმის ფეხქვეშ რომ გაითულა. განსაკუთრებით 1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შემდეგ, როცა ასე დაითრუნა და დაცარიელდა პოეტის ინტელექტუალური გარემო, მკაცრი კონტროლი დამყარდა ყველაფერზე, რაც კულტურის სფეროს განეკუთვნოდა. უმკაცრესმა ცენზურამ ფრთა შეუკვეცა ეროვნულ ხელოვნებას. ბარათაშვილი კარგად

გრძნობდა, რომ ერის აღორძინება, მონოლითურობა და ერთგონული ერთიანობის სტაბილიზაცია შეუძლებელია მისივე სულიერ დრებებებთან აღორძინება.

და თუ ეს ასეა, მაშინ რა ძალაა ისეთი, რომელსაც ამ დიდ ფუნქციის შესრულება შეუძლია, სად ჰპოვებს ერთ თავისი მეობის გარისხებას, თავისი დირხების დაცვას? რამ უნდა ადადგინოს ის, რაც ბოროტის მახაზარამა ხელმა დაანგრია? რამა ჰპოვებს ქართველი თავისი შეზღალოული უფლების აღდგენას, ნეამბოხ სულის გამოხატვას? მხოლოდ მსაბრძოლი — გვეუბნება ახმეტელმა. „მერანი“ ახალი საქართველოსათვის ბრძოლის იდეით არის შთაგონებული. იგი ნავსაყუდელს ჰპოვებს თეატრთან (1850 წ.), რომ სწორედ თეატრში მოხდეს იმის აღდგენა, რაც დაკარგა. აღდგენა ეროვნული ერთიანობისა და დამოუკიდებლობის იდეისა, დემოკრატიზმის სულისა. თეატრმა თავის ირგვლივ უნდა გააერთიანოს ახალი ძალები. იგი უნდა ვახდეს ისეთი ადგილი, სადაც ეროვნული სული აღორძინდება. თეატრი იქნება სულიერი ცხოვრების ის ფორმა, რომლის მეშვეობით განიცხადება მისი სახელი ფაქტორ ასაკვსზე, მსოფლიო გაიგებს და პატივს სცემს მას.

„მერანში“ გამოხატული სულიერი დრამა ქართველი კაცისა თეატრში ვასანბორივდება და დაკარგულდება, აღორძინდება. სხვა რა გზას შიძლება დაადგეს ჭაბუკი პოეტი? სად ჰპოვის მისმა მერანმა ნავსაყუდელი, თუ არა იმ კერაში, სადაც ახალი ქართველის სული უნდა გამოიჭედოს? მერანის განვლებული სწრაფი ამხეტელისათვის სიერეცემი უსასრულო ნავარდი როდია. მისი აზრით, ბარათაშვილმა, რომელმაც ყველაზე ტრაგიკულად განიცადა ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვა — ძლიერი ადამიანის კულტი მოგვცა. ძლიერი, ფართო მასშტაბის, უკიდვანხო სიერის მფლობელი ადამიანისა, რომელიც პრომეთეს დარად აუზმედრდა საუფთრის, ამქვეყნიურ ხელულის, რათა მომშეთათვის ბრძოლის გზა გაეადგილებინა, ქართველის სულში რწმენისა და იმედის ცეცხლი დაეთუთა.

გმირობა და სულით ობლობა, სამყაროს თვალშეუდგამ სიერეცემი ნავარდი და „კოსმირი ინტიმის“ გრძობა, კაცობრიობის პროგრესისათვის ბრძოლა და მარტოობის განცდა ბუნებრივად თავსდება რომანტიკული გმირის ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში. ამავე წინააღმდეგობაშია საცნაური გმირის სუბიექტურ ზრახვებისა და მის ობიექტურ სინამდვილეს შორის წარმომქმნილი კონფლიქტის მოხსნის შესაძლებლობაც. ბარათაშვილი იტებს გუბებს — მაგრამ ჰპოვებს მას? რამ უნდა გაამთავლოს ის, რაც დარღვეულია?

და აი, ყველაფერი ამის შემდეგ ამხეტელი გვეუბნება: „მერანი“ ქართველი ხალხის დიონისეა. მერანი მთელი კულტია, სადაც ჩაქსოვილია ქართველი ხალხის გრძობათა ლტოლვა, გენათა თითოღვა. XVIII საუკუნის შემდეგ ქართველი კაცის გრძობა და გენება, რწმირს მერანს, მის სიწრმეს მისწრამბის. დინობა მისი სათაყვანებელი მკრპია.

ერთი წუთით რომ წარმოვიდგინოთ გენიალური მხატვრის ტილოში ან კადრში გაჩერებული ასეთი სურათი, იგი უთუოდ გამოაჩინებულ შთაბეჭდილებას მოახდენს. კოსმირ სიერეცემი გაჭრილი მხედრის წამიერი შეჩერება მისა სათაყვანებელი, უკვე დანგრეული კერის წინ. მართლაც, დრმა აზრისა და ემოციის სურათია!

სურათი მეტ მასშტაბსა და დინამიკას იძენს, როცა ამხეტელი შინარისის მისებურ წაიკთხვას გვთავაზობს: „თვით მეგობარი, მერანზე მედლობი — ქართველის, მე“-ა. მხედარი

* სველი ციტატა ამხეტელს წერილისა, სადაც მოითხოვბული არ არის წყარო, მოტიპილია მისი სიტყვებით „ქართველ თეატრის ისტორია“. იხ. „საპაქოთა ხელოვნება“. 1969 წ. № 11, გვ. 58.

თვით ქართველი — ქართველი ნებადაკარგული, ნებამოკლებული. მხედარი არა თუ არ ლაშობს მერანის შევაგება, შეჩერებას, პირიქით, შეგნებულად აღიზიანებს, ააოხრებს მას¹.

ეს არის მებრძოლი რომანტიკული გმირის იდეალი, ქართველ ადამიანის ყველაზე ძვირფასი ოცნებაც აქ ისახება, მხედარიმ გასაგნობრივებული სული ქართველი კაცისა გამოსავალს ეძებს. ამა, მირილიების წინააღმდეგ მისი ამხედრება იმსჯელებდა ახალი მოქმედებისათვის ბრძოლის პათოსით.

მას არ შეუძლია ხელი არ გამოიღოს, ეს არ ეძიოს. მაგრამ რა აიძულეს მხედარს გაიჭრას სიერცეში, რატომ გარბის მერანი? ან რატომ ცდილობს მისი მხედარი (იგივე — „მე“ — ქართველი), „შეგნებულ“ თვითაღიზიანებას, რათა აქამდე მიუღწევდეს მიაღწიოს?

ამხეტელი აქაც გარკვეულ პასუხს იძლევა: „შავი ყორანი, რომელიც თავს არ ანებებს მხედარს და მერანს თვალუწყვენილ სიერცეში და სახარული მხით მას გულს უკლავს, ეს ის განგება, ის ბედისწერა XVIII საუკუნის დასასრულს სასაქართველოს რომ მოეფლინა“.

ბედისწერასთან კონფლიქტში ობიექტურად ბარათაშვილი იმარტობს, რადგან გამოსახება პოეტიკის, მაგრამ ამით ტრაგიკოსმს გრძნობა სრულიადაც არ ნელდება. „ბედისწერა ბარათაშვილის პოემაში ისტორიული აუცილებლობის სახით წარმოვადგება. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფორმა, ერთი იმ ნაირსახეობათაგანი, რომელთაც ეწოდებოდა ხშირად შევხვდებით პოეტის ლირიკაში“.

პ. ინგოროყვას აზრით „ადრესატი მერანის“ არის აბრახე ვინე, არამედ ნიკოლოზ ბარათაშვილი². უფრო ადრე კ. აბაშიძე წერდა: „მერანის ასსანში ილ. ჭავჭავაძეს უნდა დავეთხანებოთ, რომ ეს მერანი, რაღაც სიმბოლური საგანია, შეიძლება პოეტის აზრს ნიშნავდეს, მის სულისკვეთებას, ანდა სხვა რასმე“³.

„...რა იყო ეს თვალმედითი შავი ყორანი? — კითხულობს აკაკი წერეთელი და იქვე განმარტავს — ის უგნურობა, რომელსაც დაპყრობილი ჰყავდა ქვეყანა“⁴.

ამხეტელის აზრით, „მერანის“ სიბოლა შეჩერდა იმ სულიერ კერასთან (თეატრი), რომელსაც გადაწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინა ერის განახლებაში. სწორედ თეატრს უნდა აღედგინა ხალხში რწმენა. თეატრი უნდა ქველყოფიერ ტრიბუნად. ბარათაშვილი ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდა, რომ „სუსური მოთხრობების“ ავტორი არ დაშორდებოდა მის რომანტიკულ იდეალებს...

ამხეტელმა „მერანის“ პრობლემა თეატრის, ანუ სულიერი კერის განახლების იდეას დაუკავშირა. თუ რამდენად გაამართლა იგი ამ თეატრმა, სხვა საკითხია (ნაწილობრივ აღწინაშესთ კიდევ!) მაგრამ თეატრს ხელთ რომ უნდა ეგდო სულიერი ცხოვრების სადავეები — ამხეტელისათვის ეს უდავო იყო. ბარათაშვილის სურვილებიც მას უნდა აღესრულებინა, რამდენადც ეს შესაძლებელი იყო. სწორედ მთაბრის უნდა შემხრულებინა ის დღემდე მონღოლი მიმის, ბარათაშვილის გმირის სიმრეხმელ პირობებამ რომ იმთავითვე დაეცა.

იმ თეატრს, რომელზედაც ამხეტელი ოცნებობდა, შეეძლო ასე დიდი როლის შესრულება. თეატრზე შეყვარებული მოცინეუჭე ჭავჭავაძე წერდა: „თეატრი ტაძარია — მას მომავალში უნდა მოგვეცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევაპოხილი, ჩვენ გვინდა თეატრი — ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნახტევს კი ჩვენ სულიერ თრობას შევისხლბორცვება“⁵. მას სჯერა, რომ „არ არსებობს მანქანაშე-

ლი პულტარს ხმალკონცეპტი, ხმალკონცეპტი მუდამ ნაკონსტრუირია“, მაგრამ „ნაბიონალური ხმალკონცეპტი, რომელიც მანქანაშეპირ ფორმამი ისახება, ინტერნაციონალურია“⁶. ხოლო იმ ერმა „რომელსაც არცემობის განხილული უღვივია, მთელი თავისი სიძლიერე ხელოვნების საუფიარგებას უნდა მოახმაროს“⁷. როგორ არ გავისინჯოთ აქ კ. სტანისლავსკის ცნობილი სიტყვები... „დაც, ყოველმა ერმა, ყველა ხალხმა ხელოვნებაში თავისი უკეთესი ერთგული ადამიანური თვისებები გამოჰასოს, დაე ყველა ხალხს ხელოვნებაში შემოინახოს თავისი ერის ნაციონალური, თავისებური შევადგენება. დაე, ამაში ერთგულნიდნენ ამ ხალხის უღვი. კარგი ერთგული პიესა — კარგად დადგმული ან ამ ერის კარგი მსახიობების მიერ განსახიერებული ყველაზე უკეთ ამოხსნის ამ ერის სულს“⁸. ამას წერდა კ. სტანისლავსკი 1936 წელს.

ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმატორი კ. მარჯანიშვილი 1924 წელს წერდა „ჩვენ ყველა პირობა გავაყარა იმსათვის, რომ გამოვიმუშოთ აქტიურილი შემოქმედების საკუთარი ნაციონალური ფორმა“⁹.

ასე რომ ახლავარდა ამხეტელს ჯერ კიდევ თეატრში მუშაობის დაწყებამდე (ლაბარაია 1915 წელს) სახეებით სწორად ესმოდა ერთგული თეატრის პრობლემა.

მას არ სცილდებოდა მტანჯული კითხვები: „სწოდებთ თქვენ ჩვენს თეატრს იმ ტაძარს, სადაც ერი ხარობს, ერი იტანჯვის საკუთარი ფორმით? ... შევივლით ვიამაყოფო ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურით ჩვენი ერი. სა? მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი. ქართველი შვილია ტრაგედისა“¹⁰.

ამას წერდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი. ვანა მარტო ეს, ჩვენს იერი დამოწმებული ყველა ნააზრი არსებითად სტუდენტობის წლებშია წარმოშობილი. მერე და ღირს ვანა ახლა ვიკამოთით სად შეეცა და ან სად გადაჭარბა მისმა ჭაბუკურმა ვენებამ? მთავარია, რომ იგი ძირითადად სწორია და საინტერესო. სამავალითა მისი მოვამებრივი სიყვარული თეატრისადმი.

და ისევ ბარათაშვილის განხეგება: „ამ ისტორიულ დღეს (ლაბარაია 1850 წ. 2 იანვარი — ვ. კ.) დაარსდა ტაძარი, სადაც ყოველი ქართველი დღიერ ჭირ-ვარანს მოზორებული აპოლიონის და დიონისეს კულტის ექსტაზით საქართველოს იდეის განსახიერებას უნდა შესისხრობოცებოდა“¹¹. მისი აზრია, „მერანის“ პოეზიაში სუბსიფორმა შეუდარებელი გამომხატული ხელოვნების მთელი შემეცნება“. ამ რამდენიმე ბუნდოვან მისასრებას მოსდევს უფრო ნაივლი ახსან-განვიტარება თემისა. „...პრობის და დიონისეს ერთმანეთს მისწყნდნენ. ნება მოვკდა. განგება კი ამ გათიშვას ხელს უწყობს. რით და როგორ შესძლებს ერი ხელოვნებაში თავისი სახე რელიგიურ პანეგიონს ჩამოაქანდაკოს“.

რასაკვირველია, რელიგია აქ იკითხება არა პირდაპირი ნიშნულობით. იგი რწმენას გულისხმობს უპირველესად. თეატრი უნდა იქცეს ხალხისათვის ისეთივე ძვირფას ადგილად, როგორც ტაძარი იყო თავის დროზე მორწმუნისათვის, ამხეტელი აქ არსებითად იმეორებს იმას, რასაც ილია და აკაკი ამბობდნენ თეატრზე:

„მერანი“ რელიგია იმეამინდელი საქართველოსათვის. თეატრი კი ტაძარია მისი. „მხოლოდ თეატრში, საუკეთესო პროპორციით ისახება ეს გრძნობა აპოლიონის და დიონისეს კულტის ფორმებში“. ამხეტელის აზრით, „თეატრის ისტორია მა-

ასკენის: „მსგავსად ბეთშოვნის „პათეტიკური სონატისა“, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლიტერატურული უღვესი. მათი შეპირისპირების და გაღაფრადებულების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული საწყისის ბედისწერისა და ზენდინერების აუცილებლობისა და თავისუფლების ორბანობისა“.¹⁵ ზუსტად არის დანახული პოემის თავსებურება, თითქმის ყველაფერია თქმული, აკლია მხოლოდ ერთი რამ: რომ ეს არის პოემის დრამატურგია, მასში იკითხება თეატრალური განფენილობაც.

ისეც საკულისში ვაქცია, რომ ნ. ბარათაშვილი მასში მიმართავს დიალოგის ფორმას, როცა საკითხი ეხება ყველაზე მთავარს — ქართლის ბედს („ბედი ქართლისა“, „სუმუელი და შვირია“). დრამატული დიალოგი ხომ სხვადასხვა პოზიციების შეპირისპირებას, კამათს, წინააღმდეგობათა ამოსახასიათებს. იმდენად განსხვავებული შესვლულებები აქვთ მოქმედ პირებს, რომ შეუძლებელია მათი შეთანხმება. ყოველი მათგანი ღირსეულად იცავს თავის პოზიციას და შესაბამისი არგუმენტებით ცდილობს თავისი ნააზრის სისწორე დაუშვავს მეორეს. ამ შიდადღიში ისახება ორი პოზიცია. ამასთანავე, მყლაუნდება ბარათაშვილის ეპოქის წინააღმდეგობანი, დიალოგის ეს ფორმა ბარათაშვილის სულში ჩასახული იქცევის და გაორების ანარეკლია. ასეა თუ ისე, პოეტმა ერასთავის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემის გამოსახატავად აირჩია დრამატული ფორმა. რადან ყველაზე უკეთ სწორედ მასში შეიძლება ტრადიციულ წინააღმდეგობათა ხასიათის გადმოცემა. იქ, სადაც დაპირისპირება მოხსნილია და საკამათიც აღარარსება, პოეტი იფიქრებდა თუმცა სულ სხვა ფორმად გადმოცემის („საფლავი მეფის ირაკლისა“). აქ უკვე ჩაწყნარებულია პოეტის ენებთა აღევა. დამწვევებელია სული, რადგან:

„აჲ არღა ერჩის ქართლის გულსა კასპის ღღუჯა,
ვერღა ურყევს მას განსვენებას მან აღუძველავა;
შეი ზღვის ზვირთნი, ნაცვლად ჩვენი მოსისხლი მტერია,
აჲ მოკვდვირან მრავალს მართი ჩვენთა მოწყობა“

„ბედი ქართლისა“ მიდარია ქვეტექსტებით, მეორე პლანებით: სტრუქტურის შორის ინტონაციებშია საძიებელი ბევრი კითხვავს პასუხი. სცენაზე დიდი თეატრალური ისტატიკაა საჭირო, რომ სწორად და სასებებით იქნას ამოკითხული ნაწარმოების ქვედა ფენები, მისა შვენივ, სადაც სულაერი ცხოვრების თასი გამა და ნუჟანსია ჩაფენილი.

ერეკლესთან კანათის შემდეგ სოლომონ მსაჯული სოფიოს მიმართავს:

„ვეუობ, რომ იგი სამფოს ქართლის
აიღვს საფარს ქვეშ რუთთა ხელშეფიოს...
მასინ, სოფიო, რაღა გრდათ თუვენ;
ხელმწიფეს მპოვებთ მამად კეთილად
და დედოფალსა დღესა ნაცვლად;
არ მოკალდეათ თავისუფლება,
განცხრომილება, ფუფუნელებო...“

თითქმის პირდაპირი, დაუფარავი, გულწრფელი სიტყვებითა, მაგრამ ეს გარეგნულად, ისე ერთის შეხედვით. არსებითად კი შინაგანი განწყობილება სრულიად საწინააღმდეგოა. კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. სოლომონი ამბობს ერთს და ფიქრობს მეორეს. სოფიოს პასუხი („სუწინამც დედი კი დამღლევა მე“) თითქმის ახალ დრამატულ წინააღმდეგობას ქნის, მაგრამ იგი არ იზრდება კონფლიქტში, რადან არსებითად მსაჯულიც იმასვე ფიქრობდა, რაც სოფიომ თქვა.

სულ სხვა ინტონაციისაა „საფლავი მეფის ირაკლისა“. აქ

პოეტი, რასაც ფიქრობს, იმას პირდაპირ ამბობს. ე. ი. მისთვის სხვა, მეორე პლანი არა აქვს სიტყვებს.

მას სურავ:

„სადაც აჲმინდ ხმითი და ძალით ზღლოდა ქართველი,
მუნ სამშვიდლო მოქალაქის მართავს აჲ ხელი!“

ბარათაშვილის პოემის სათაურშივე იგრძობა აზროვნებათა მასშტაბი. საწყისშივე მინიშნებულია, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს მოვლენასთან, რომელიც მთელ ერს ეხება. ხოლო პირველივე სტრიქონები კი იმდენად უხე ინფორმაცია იძლევა მოვლენის შესახებ, რომ არსებითად აქ დარწმუნებულია მთელი ნაწარმოების არსი. ბედი ქართლის უკვე იგრძობა ამ სტრიქონებში:

„მეუფეო კეთილო, შენს წინადას სამწესოს
შეუკრავედარებ ჩვენსა სამეფოსს
ჯულთა-მხოლოდ, შენ უფეი, რაც ღლეს
საქართველსა კირნი მოადგეს!“

ერეკლე მეფის ამ ლოცვამი გადმოცემულია სიტუაციის მთელი დრამატიზმი. ამის შემდეგ თითქმის მეთხევლის ინტერესი უნდა შენდეს მოვლენისდმი, რაკიღა ასე მსაფარად და ასე უხვად ითქვა იმაზე, რასაც ბედი ქართლისა მკვია, მაგრამ ეს ხერხი არამეთუ ანელგებს ჩვენს ინტერესს, არამედ აღსვლიტებს მას. იგი იქცევა მოქმედების განვითარების იმპულსატორად. უნდა შევინწინოთ, რომ ზოგად (შესაძლოა პირველი შთაბეჭდილებითაც!), პოემის დასაწყისი ანტიკური ტრავადიების („ოიდიპოს მეფე“, „მიაჭველი პრომეთე“, „იროსტატა“) შესავალს გვაგონებს. ნ. ბარათაშვილის გმირი პირველი გამიგრძობისავე მსმენელს (მკითხველს) აუწყებს, რომ ქვეყანას დიდი გასაჭირი მოსდგომია. უხუნავს შესთხოვს:

„მრავალ არიან, უფალო, მტერნი
და წარბაცონ შენნი ცხოვარნი!
ვეუსტრავე, ჩვენი ხელთა-აღმარებოლო,
და აღადგინ დღეს საქართველო!“

ამას ამბობდა ერეკლე მეფე თავის ბანაკში.

გავისენთო, „ოიდიპოს მეფის“ დასაწყისიც: ოიდიპოს მეფე გამოიხსნის ხალხის წინ და თავს დატყობილი უქედმარების მიწვეს არკვევს. ამხნევენს მრევლს, რომ ხალხს უწინამდებრებს (გავისენთო ანალოგია პოემიდან — „და ირაკლიც ჯარსა ქართველს განამხნევენდა მამობრივის ხმით“). მაგრამ ამის შემდეგ მოვლენები სულ სხვადასხვა ფორმის ვითარდება და ეს გასაგებიც არის. ჩვენ მხოლოდ ერთი მომენტი, ერთი პარაბოლი მივიანშენთ. არის მეორეც შესავლის აგების იგივე პრინციპითა არსებითად „მრავალეული პრომეთეშიც“.

„მა, მრავალეო დედამარის შორეულ სასჯელს
სკვითოთა ქვეყანას, უცარტილს და უდაბურსა,
მეფეოც, უნდა აღსარლო მამის ბრძანებათა;
მიდი, შეკარი არაშედა, ბოროტმოქმედი
დაუშმეკრევილი ბოროტების რკინის საბჭეოთი
და თვალშედეგამ, ამ ცოცხლო სკდებს მოაჭავე“.¹⁶

აქაც თითქმის ყველაფერია თქმული. ნაწარმოებზე მთელი დედამარია მოცემული. აქ არის პრომეთეს დამსახურებაზე (ანუ „დანაშაულებზე“) და იმაზეც, რომ იგი კლდეს მიაჭავეს. იმ პოლემის აწყობისა მოცემული, რომელიც შემდგომ გამართება პრომეთესა და მის მოწინააღმდეგეთა შორის.

ჩვენ შორისა ვართ იმ აზრისაგან, რომ „ბედი ქართლისა“ პირდაპირ დავეუკავშირთო ანტიკურ ტრავადიებს, მაგრამ ერთგვარი მსმენლის აწყობისა მოცემული, რომელიც შემდგომ სტრუქტურის სფეროში არის.

„სუმუელი და შვირია“ გაბასების ფორმის ნაწარმოებია,

ხოლო თვით ეს ფორმა ოდითგანვე სახიზობისთვის იყო გამიზნული. ნ. ბარათაშვილის „სუმბული და მწირი“ წინ უძღვის ეპოქეული ტრადიცია „ვარდ-ბულბულიანისა“. ამ თემის გამოცხადებას განაპირობებდა იდეების თვალსაზრისით გადაწყვეტასა, რომანტიკულია და რეალისტურის შერწყმაში შეიცვალა ბარათაშვილის პოეტური ბუნება. სუმბულისა და მწირის შემება-შეჯახებაში იმარჯვებს სამშობლოსა და სიცოცხლისაზე, მისისა და თავისუფლებისაგან ღლტოვსა.¹⁷

თავისუფლებისაგან მოწყობების პათოსი აქ მკვეთრ სიმბოლურ სახეებშია მოქმედი. „სუმბული და მწირი“, ისევე როგორც „ვარდ-ბულბულიანი“, ლიტერატურულა ოკატრისათვისა არის ურბანი. პოეტური, ლიტერატურული თეატრის როლს კი გასულ საუკუნეში ცნობილი სადამოებე ასრულებდა. ნ. ბარათაშვილის განაწმენობა დინამიურბის შესახებ ცნობილი მცენიერი ა. ნაწერულია წერს: „შინაგანი რთობა ჩვეულებრივ ამთვისებლის ყურადღებას აჩერებს სიტყვიერი ერთობების (შერთმულ სიტყვათა) ბგერითს განმეორებაზე. ეს უკანასკნელი დაბარკობდა ნ. ბარათაშვილის ლექსის საერთო დინამიკას: ჟანრის მხრივ ეს უარყოფდა მუჰამმასების სტილს და ოდებში გაბატონებულ შინაგან ტრაგედიისა. ამიტომ არის ახალი ნ. ბარათაშვილის ინტონაცია, მიუხედავად მისი ლექსის ნატივით მეტრისა“.¹⁸

დინამიზმი ზეტ სეგრეურობას ანიჭებს პოემას. ჩვენს ყურადღებას სწორედ ამ თვალსაზრისით იქცევა ს. დოდაშვილის პოეტის გავლენა. „შორისდებულ არს ნაწილი სიტყვისა, რომელიცა აჩვენებს ვითარსამე განწყობილებასა ანუ მოძრაობასა სულისა“.¹⁹ (გაიხსენით ბულისნის სიტყვები: „ვარსებებზე — ე. ი. ვმოქმედებ“). სულის მოძრაობა მოქმედების გამოხატველია, მის გულისხმობას და სწორედ სულის ამ შინაგან დინებაში, მის მოძრაობაში არის საფუძველი თეატრალური ქმედობისა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ნ. ბარათაშვილსა და მის წრეს ხედა წილად ეფიქრათ პირველი ერის განახლებაზე, მის სულიერ ერთობაზე. მათ წრეში მომწიფდა ნიადავიე თეატრალური ცხოვრების განახლება. ბარათაშვილი „ერთ პირველთაგანი იყო, რომელსაც მოუხდა ფიქრი თეატრის გარშემო და უთუოდ ამიტომ თარგნა კიდევ ლაიზევიცის „იულიუს ტარანტილი“.²⁰

ამვე მიზანს ემსახურებოდა ბარათაშვილის იმ ნაწარმოებთა ფორმაც, რომელშიც ასე გარკვეულა განყენილი „თეატრალური სანახაობა“.

„ბუდი ქართლისა“, „სუმბული და მწირი“ ლაიზევიცის „იულიუს ტარანტილი“, აგრეთვე, პოეტის ცხოვრების ზოგიერთი მომენტი, ხოლო, ჩვერე მხრივ, მისი ინტელექტუალური გარემოს თეატრალური საქმიანობა — ჩვენ წარმოგვიდგება, როგორც ბარათაშვილის თეატრალური სამყაროს ერთიანობა. მათ შორის არებობს ღრმა შინაგანი კავშირი, ხოლო, თავია მხრივ, იგი დაკავშირებულია იმ ფსახებთან, რომანტიკული თეატრის რომ უნდა გამოეზარდა.

როცა ბარათაშვილის დიალოგის ფორმისზე, მს. დრამატულ სტრუქტურასზე და საერთოდ პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ვფიქრობთ, გვაგონდება თ. მანის სიტყვები დისტოვიკის შესახებ: „ეს ეპიკური ნაწარმოებები კი არ არის, არამედ კოსმოსური დრამები, თითქმის ყველაზედ კომპონირებული, რომლებშიცად ამინანური სულის ცვენად სიღრმის შემქმნელი, ხშირად რამდენიმე დღეში შეკუმშული მოქმედება გლინდება ზე-რეალისტურ და ციებცხელებიან დიალოგებში“. რასაკვირვებია, ყოველი ფრანსა და ყოველი ნიუანსი

უსუტად არ მისადაგება (რამეთუ ყოველგვარი შედარებით მოკლებული) ბარათაშვილის შემოქმედებას, მაგრამ მის წარმოქმნილი მართლაცდა თითქმის სცენურად კომპონირებულ, შეკუმშული მოქმედებაა“.²¹

ნ. ბარათაშვილი ზეარია ორბელიანისადმი გავლენილი წერილში წერდა: „სული შენი ეძებს ახალ საზრდოს, შენი არსება უფრო დიდ სამოღავწო საპარზისსკენ მიისწრაფვის, უფრო ძლიერ, უფრო პათეტიკურ სცენებისსკენ“.

პათეტიკური თეატრის ცნება ნ. ბარათაშვილი გულისხმობს ფართო მასშტაბის თეატრალურ სამყაროს. იგი მას წარმოუდგება დიდსა და ძლიერ მხატვრულ პლასტებში.

ნ. ბარათაშვილის ტრაგედიული მუჰა ქართული თეატრის გმირულ საწყისებს აღვიძებდა!..

* * *

თავის თეატრალური მრწამსის ნათესაყოფად, რომანტიკული თეატრის განსაღებლად, ს. ახმეტელი ხშირად მიმართავდა ქართული ხალხის ისტორიული პირობების თავისებურებას. მისთვის გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა ქართული ხალხის გამორჩეული თეატრალური ფორმა იყო, რომელიც თავის პირველ წყაროს ამვე ხალხის თავისებურებაში ხედვდა.

მაგრამ, რასაც იგი რეფლექციამდელ თეატრში ეძებდა, არსებითად მხოლოდ თეატრალური ოცნება იყო. შერედა როგორც ახალგაზრდის ეს ჰაბუკური ვენება თეატრისა გენიალური ბულისნის ასეთსავე გატაცებას: „განა შესაძლებელია აღწერა თეატრის ყველა მშვენიერების, ადამიანის სულზე მიფლი მისი ჯალისნური ზეგავლენისა? ო, რა კარგი იქნებოდა, რომ ჩვენ გეჰქონოდა ჩვენი ხალხური რუსული თეატრის მართლაც და სცენაზე გვენახა მიელი არსებითი, მისი კეთილთა და ბოროტით, მისი დარდითა და სასაცილოთ, მოგვექმნა მძლავრი ფანტაზიის ძალით სავსეებელი გამოწვეული მის მამაც გმირთა ლაპარაკი, გვენახა მაჯისცემა მისი ძაღვანი ცხოვრებისა... ო, წაიბთ, წაიბთ თეატრში, იცხოვრეთ და მოკვდით იქ, თუკი შეგიძლიათ!“. ამ პოეტური აღსარებში თეატრის როლი უდიდეს მასშტაბებშია გამოხატული. ასე ფართო იყო ს. ახმეტელის თეატრალური ხედვაც, მისი თეატრალური ოცნებანიც.

მივოდა დრო, როცა ს. ახმეტელს ახალგაზრდაობაში ნანატრის აღსრულების საშუალება მიეცა, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე დაიწყო აქტიური რეჟისორული მოღვაწეობა.

ახმეტელმა მთავარ მიზნად დაისახა რეალისტურ თეატრის რომანტიკული ნაკადის წამოჩინება და მისი სრულყოფა. მაგრამ ახმეტელი დიდი შემოქმედი იყო და კარგად იცოდა, რომ თეატრი ისევე, როგორც ცხოვრება, არ ჩერდება, მოძრაობს, ცვლება, ეს ცვლილება იგრძნობოდა მის შემოქმედებშიც. თეატრში სულ რაღაც ათი წელი იმუშავა და ურთულესი გზა კი გაიარა. ფსიქოლოგიურისადმი გამჭვირებული ყურადღება, ტრაგედიუმიზმი ფანრის ძიება, ფიქრები გროტესკულსა და სატირულ სახეებზე. ასე რომ არ შეიძლება ახმეტელის წარმოდგენა ქანდაკებასავით ერთ პოჰაში გახევებულად. მისი სახე — ესაა შინაგანი დღედილის, მოძრაობის, აფეთქების, ძიების; ურთულესი ვესპერმენტების ერთიანობა. მაგრამ იგი ყველგან და ყველგანში ეძებდა ეროვნულ საწყისებს, რათა ხელოვნება არ მოწყვეტილიყო „შინაგან წყარობს“. ამ წყარო-



როგო კი, როგორც ის ამბობდა, „მართო ადგილ-პირივი მნიშვნელობა კი არა უკეთ, არამედ საერთო, საკავშირო“.

ყველაზე მეტე მან მიიწვ რომანტიკული სტილის სფეროში გაეკათა, რამეა განსაზღვრა კიდეც ახმეტელის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

ახმეტელმა ერთგვარად შეიკაშა და დააპირიპირა პართული მთარბრის ის რომანტიკული ხასი, რომელიც ბარათა-ჰილიის ბაჰრის სულიდან დაიძრა, ბაიარა და. მისიზივილის მთარბრში, „სხპრის წყაროში“ და ბარბაჰულ მბაჰში რუსთა-ჰილის მთარბრის მხატბრულ პრინციპად იქმნა. ესეც თვით ცხოვრების მოთხოვნილებით იყო განპირობებული. ახალ სპაჰითი სპაჰირთელის სტირდებდა რომანტიკული გმირი — ახალი დროსა და ახალი ეპოქის პირში.

საბჭოთა თეატრის რომანტიკა არსებული სინამდვილის უარყოფის პათოსი, არსებულში ძველის ნერვისა და ახლის დამყვიდრებისათვის ბრძოლით სცვლიდა. გამარჯვების ქვეყნის ადამიანთა ფსიქიკაში, ყოფაში ჩარჩენილ ძველს შერეი-ნებულ რომანტიკული გმირი ახალი სამყაროსათვის მებრძოლთა პირველ რიგში იდგა. ამ რთულ კონფლიქტში ვაჟდებდა და ვლინდებდა რომანტიკის ბევრი კლასიკური ნიშანიც. ალბათ შემოხვევითი არც ის იყო, რომ უკონფლიქტობის თეორიის გამეფების ვაჰს სცენიდან თითქმის სრულიად გაქრა რომანტიკული გმირი, უკონფლიქტობა ზომ თავისი არისთ გამორჩეხვას რომანტიკული გმირის წარმოქმნის პირობებს? საქმე ენება რეალისტურ თეატრში რომანტიკული ნაკადის ფორმირების პროცესს, ამ ნაკადის სიმძლავრეს, რეალიზმის არსების განაპრობებს... ჩვენ ვქმნით პერიოდულ თეატრს. რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია ყოფითი თეატრი იყოს! — აცხადებდა ახმეტელი. „საშველდირში ბმირსული და არა ბმირსული შიშველდირში“ — ასეთი იყო ახმეტელის დევიზი. დაე, სადავ იყოს ეს, — მაგრამ იგი მართლაც ისტორიისა და თავისი დროის წინაშე.

ახმეტელის მებრძოლი გმირები (გოდენი, აწზორი, კარლ მორი და სხვა) ნამდვილი რომანტიკოსები იყვნენ. რეჟისორმა რეჟოლციურ რომანტიკას, „ჩათათო-ტრეჰული საფუძე-ლუთის საცხეთის“ სითით, „რაინდული რომანტიზმი“ უწოდა... ეს ერთი სიტყვა იყო საყბა, რომ თითქმის ახმეტელის თეატრის სულია მასში მოქცეული..

მისი გმირობის საყარო, მისი თეატრის სული კარგად ავლენდა ახალი ეპოქის, გარდაზნული და გარდამტეხი ეპოქის სინოლესა და სიჭაგრეს, რომეზოზიაც იყო ახლის დამამკვიდრებელი ძალის ზემოცა და ძველა სმყაროს ზღვარზე-ბისაგან წარმოქმნილ მრისხანება. ამ ეტიდელიმ იბადებოდა ახალი ადამიანი. ამ ადამიანს ჰქონდა რწმენა, მიზნის სიცხადე, მებრძოლი სული. ასეთს ეძება ახმეტელი სიტყბუე-შიც. მან ზომ თქვა, რომ ჰართულმა თეატრს უნდა მოგვეცეს და თავად სრულდეს „ქართული ადამიანის სულის ფორმები“, მან უნდა გვიჩვენოს „ახალი სახე ქართული კაცისა“.

თითქმის ახდა სიტყბების ნაცნებარი. თეატრის გასტროლების დროს 1933 წელს მოსკოვში კრიტიკოსი ნ. გონაროვი წერდა: „ჩვენ ვნახეთ კოლექტივი, რომელიც არც ერთი უნით არ ინიწყებდა ზელოვნების დიად დანიშნულ სიტყვას-სახიეროს სინამდვილე, ისე გარდაქმნას და აღზარდოს ხალხი, რომ იგი დაუახლოვოს ახალი ადამიანის იდეალს“²² ახალი რომანის იდეალისკენ მისწრაფება აღნიშნავდნენ სხეუბიც. „ახართის“ გამო ე. ბუსიანი წერდა: „თქვენ გრძნობთ, რომ ეს არის ბრძოლა სწორედ ახალი ადამიანისათვის, მაგრამ

კლასობრივად სხვა, კლასობრივად ახალი ადამიანისათვის“²³ ახმეტელი იცავდა და აღრმავედა რა თეატრში არსობს²⁴ ტიკულ ხაზს, მას სწამდა, რომ რომანტიზმი ყოველთვის იყო, არის და იწინება ხალხურების ერთი უმთავრესი თვისება.²⁴ მან ვერ მოასწრო ბოლომდე ეთქვა თავისი სათქმელი, ვერც სხვა ხასიათის ძიებანი დაასრულა. არავინ იცის როგორი იქნებოდა მისი თეატრალური გზა მომავალში, მაგრამ ახმეტელი თავისი დროის დევიზით შევიდა იყო და ქმნიდა არის, რასაც მოითხოვდა დრო, რაც სწამდა და სჯეროდა.

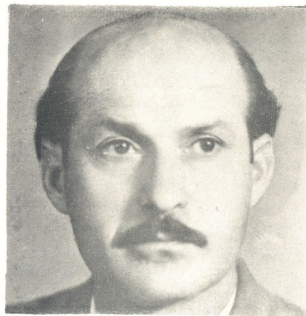
* * *

ს. ახმეტელის მიერ ნ. ბარათაშვილის „მერანისა“ და სხვათოდ მიღული შემოქმედების თავისებური განცდა ქართული თეატრის რომანტიკული საწყისის ძიებით არის განპირობებული. მის თვალსაწიერშია მოქცეული ბარათაშვილის პოემა, „სუსმული და მირი“, ლიპევიცის ტრაგედიის თარგმნა. დიდი პოეტის ამ რომანტიკულ სამყაროს შეუქია ჩაუნდელი ახმეტელის თეატრის იდეალებიც. ამიტომ არის მის სულთან ბარათაშვილი ასე ახლოს.

ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა ახმეტელის თეატრალური მანაშეხება და პრაქტიკის სამი დევიზი. პირველი და მეორე ბარათაშვილის სახელს უკავშირდება, მესამე, ახმეტელის რეჟისორულ პრაქტიკას. ეს უკანასკნელი განვიხილოთ გაციროთ, რადგან იგი ცალკე კვლევისა და განხჯის საქმეა.

ზეიოზნავი

- 1 დ. ყოფანი „შემოქმედები“ ჩემი მონაწილეობა 1832 წ. შოქ-მელოდიაში. გვ. 137 (იტბრუბულია ა. ვანგილიძის წიგნიდან ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან“ 1957 წ. გვ. 27-28.
- 2 გ. ასათიანი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ნაკაულე, 1975, გვ. 164.
- 3 კ. ინვროცია. ნ. ბარათაშვილის თხზ., 1968 წ. გვ. 247.
- 4 „ახალ-უცე ეტლუბი“, 1962 წ. გვ. 81.
- 5 ა. წერეთელი, თხზ., ტ. I, 1960, გვ. 29.
- 6 ა. ახმეტელი წერალები, ლიტერატურა და ხელოვნება 1964 გვ. 48.
- 7 იქვე, გვ. 46.
- 8 იქვე, გვ. 47.
- 9 (იტბრუბულია ნ. ურუშაძის წიგნიდან „ქართული სათეატრო კრიტიკა“, ხელოვნება, 1973, გვ. 240.
- 10 ე. მარჯანიშვილი, კრებული, რუს. ტ. I გვ. 113.
- 11 ახმეტელის დასახ. შრომა, გვ. 50-60.
- 12 ქართული თეატრის ისტორია, იხ. ეთერ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959 წ. № 11, გვ. 60.
- 13 მ. გვიგაბრიძე „რუსთაველი, მებრძოლი, პრელოდები“, 1961, გვ. 243.
- 14 „ს. ვაჟა-ფშაველეს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, საიბებლეო კრებულა, მეცნიერება, 1968, გვ. 116.
- 15 გ. ასათიანი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, 1975, გვ. 154-155.
- 16 თათბერი ა. ქუთათელაძე (იხ. ესქელე, „შეკავებული პრობლემა“ 1958, გვ. 3).
- 17 დ. ვანელიძე „სახიობო“, 1972, ხელოვნება, გვ. 105.
- 18 ა. გაწარულია „ლიტერატურული ნარკვევები“, სახელგამი, 1948, გვ. 84.
- 19 იქვე, გვ. 27.
- 20 შ. დლიანი, გაზ. „ქართული თეატრი“, საუბრული გამოშვება, 1950, 20 ოქტომბერი.
- 21 ნ. კეკელიძე „თომას მანი და დოსტოევსკი“, მათაობა, 1975, გვ. 173.
- 22 იხ. ე. კეკელიძე „ს. ახმეტელი“, ნაკაულე, 1964, გვ. 66.
- 23 იქვე.
- 24 ე. ტაბიძე, ტ. 12, საბჭოთა საქართველო, 1975, გვ. 14.



შალვა ცხაღაძე

ლეილა თაბუკაშვილი



შალვა ცხაღაძემ ქართული საბჭოთა საბავშვო წიგნის აღმავალი განითვ. რებისა და მადლიერების ფესვილი საყურანლო გრაფიკის სთავებთან დგას, თუმცა მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა ამ სფეროში მხოლოდ ს მისი ათეული წლის წინ იღებს დასაწყისს. თუ გადავიხედავთ ამ წლებს იქით, თვალნათლივ დავინახავთ, შემდგომ პერიოდში რა გიგანტური ნაბიჯი გადადგა, რაოდენ ამალდა, გამიძირდა და გამრავალფეროვნდა ქართული სახვითი ხელოვნების ეს დარგი. საბავშვო წიგნის ცნობილი ოსტატები — ელენე ახვლედიანი და იოსებ გაბაშვილი ორმოციანი წლების შუა ხანებიდან უკვე მარტონი აღარ იყვნენ წიგნის გრაფიკაში თანდათან შემოაბიჯეს მთელმა თაობებმა, რომელთა წარმომადგენლები დღეს ფართოდ აღიარებული ოსტატები არიან. მათ შორის მრავალდ არიან ისინიც, ვინც შალვა ცხაღაძესთან ერთად, მისივე თაოსნობით და მზრუნველობით, ხელი მოჰქონდა მოზარდი თაობის იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის საპატიო და კეთილშობილურ საქმეს.

1942 წელს შალვა ცხაღაძემ თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი დაამთავრა, მაგრამ დაუცხრომელმა სურვილმა თუ შინაგანმა მოწოდებამ — დაუფლებოდა გრაფიკული ხელოვნების სირთულეებს, მის სპეციფიკას, მრავალსახეობას, იგი ისევ აკადემიაში დატოვა: სამი წლის მანძილზე, შესანიშნავი გრაფიკოსების ხელმძღვანელობით, მხატვარმა-ფერმწერმა კარგი სკოლა გაიარა და 1945 წლიდან მას უკვე ჟურნალ „დილას“ რედაქციაში ვხვდებით. აქ გაატარა შალვა ცხაღაძემ მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება. საბავშვო ჟურნალი, საბავშვო წიგნი იყო მისი უძალატო გატაცება და უერთგულესი სიყვარული, რომელიც მხოლოდ სიციცხლეტთან ერთად თუ შეწყდებოდა. მხატვარს არ მიუტოვებია თავისი საქმე არც მაშინ, სულ ბოლო ხანებში, როცა ავადმყოფს ძალზე უჭირდა რედაქციაში სიარული.

ჟურნალ „დილას“ სამხატვრო რედაქტორისათვის იმთავითვე უპირველეს მიზნად იქცა ახალგაზრდა კადრების მოზიდვა და დაოსტატება, პროფესიულად მყარი გზის გაკვალვა მათთვის, ვისაც ჰქონდა უნარი და სურვილი ემუშავა თავისებური სირთულეების შემცველ და სწორედ ამ სირთულეებით საინტერესო საბავშვო საყურანლო გრაფიკაში. ასე წმობიკრიბა შალვამ შედარებით გამოცდილ მხატვართა თუ ახლებების მთელი არმია — სულ სვადანსვა ხელწერის მქონე და ოსტატობით ერიიმეორისაგან გამორჩეული შემოქმედნი, რომელთა ინდივიდულობას არათუ ზღუდავდა, არამედ ფართო სარბაულს აძლევდა. სწორედ ეს მხარე იქცა ამ ჟურნალის ერთ-ერთ მთავარ დირსებად: მხატვრული ფინის სხვადასხვაობაში მიმზიდველობა შემატა ჟურნალს, პატარა მკითხველის თვალი შეაჩვია გამომხატვის ხერხთა უსასრულო ამირავეს, სინამდვილის ახასების

მრავალფეროვნებას. ამ მრავალფეროვნებას კი საფუძვლად ედო ბავშვში კარგი გემოვნების აღზრდა, საძირკვლის ჩაყრა სახვითი ხელოვნების აკადრების შესაძლებლად. ამიტომაც მკაცრი და უკომპრომისო იყო მთავარი მხატვარი ნახატების შერჩევასა, მკაცრი და მომთხონი როგორც თავისი კოლეგების, ისე საკუთარი თავის მიმართ. მისი შემოქმედება კი ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ბეჯითად და მიზანდასახულად ისწრაფვოდა მუდამ იგი მხატვრული სარეკლამისაგან. თითოეული ნახატის, ილუსტრაციის, შრიფტის ბოლომდე გააზრება, დაწყებული საერთო კომპოზიციიდან უმცირეს დეტალებამდე, ხაზობრივი თუ ფერადოვან-პლასტიკური დამუშავების სინატიფე ნიშანდობლივია მისი ყოველი ნამუშევრისათვის. და, რაც მთავარია, მხატვრის ეს დახვეწილი სახვითი ოსტატობა ცოცხალი, ემოციური მხატვრული სახეების შექმნას უდევს საწყობად. შალვა ცხადაძე ბრწყინვალედ ხატავს, მსუბუქად და ძალდაუტანებლად მოხაზავს იგი ადამიანების, ცხოველების, ფრინველთა თუ მწერთა გამოსახულებებს, გასაცარია მისი უნარი — სული ჩაუდგას ზღაპრის თითოეულ მოქმედ გმირს, საკუთარი ხსანათი და თვისებები შეუნარჩუნოს და, ამავდროს, ერთგვარად „გააადამიანოს“ ისინი, აღჭურვოს ადამიანური ემოციებით. გარეგნული სახასიათო პლასტიკისა და შინაგანი „ფსიქოლოგიური“ შტრიხების მიკვლევა დიდ სახეობრივ გამომსახველობას ანიჭებს მის პერსონაჟებს, რომელთათვისაც, ამასთან, განუყოფელია მახვილი იუმორისტული შეფერილობა. სწორედ იუმორის პრინციპიდანაა დანახული მხატვრის მიერ ცხოველთა თუ მწერთა საქციელი, მოქმედება, აქედანაა ცხადადისეული სახეების „ცხოვრებისეული“ მიმზიდველობა, შთამბეჭდაობა, ხალისიანად და ემოციით რომ აღიქვამს არა მარტო პატარა მკითხველი, არამედ მოზრდილიც.

არ ფიქრობთ იმის მტკიცებას, რომ ამგვარი ოსტატობა მხოლოდ შალვა ცხადაძის ხელოვნებისათვისაა ნიშანდობლივი. მეტ-ნაკლებად ეს საერთოდ ნიშანდობლივია ყველა კარგი საბავშვო მხატვრისათვის, რომლებიც განსხვავებული გზებითა და საშუალებებით აღწევენ ნახატების-ილუსტრაციების ემოციურ გამომსახველობას.

სამი ათეული წელი! რამდენი თაობა გაიზარდა შალვა ცხადაძის ნახელავზე — საყურანლო ნახატებზე თუ მეტყველი ფერადოვანი ილუსტრაციებით შემკულ წიგნებზე! ჟურნალი „დილა“ მუდამ იქცეოდა ყურადღების საერთო გაფორმების მაღალი კულტურითაც. და, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი, რომ საერთაშორისო და საკავშირო კონკურენტებზე სხვადასხვა ჯილდოები რამდენჯერმე იქნა აღნიშნული მისი ეს ღირსებები — მაკტირება-გაფორმების მაღალი დონე.

ვრცელაა სია წიგნებისა, რომლებიც ამ ხნის მანძილზე გააფორმა შალვა ცხადაძემ, ქართველ



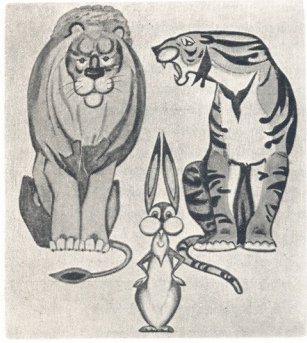
თუ სხვა ეროვნების მწერალთა მოთხოვნები, ლექსთა კრებულები, ზღაპრები მის მიერ განსხვავებული მხატვრული მიდგომითაა დასურათებული — ლიტერატურული ორიგინალის შინაარსისა და სულისკვეთების, მისი შინაგანი რიტმის შესატყვისად; პროზას, ზღაპარს, სადაც თხრობა დინჯად მიმდინარეობს, მხატვარი ასურათებს უფრო სხვა საშუალებებით, ვიდრე სხარტ ლექსებს, სადაც პოეტური სახეები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ნახატები აქ უფრო მოქნილია, ძირითადად საზოგადოებრივ აგებული და ზოგჯერ მსუბუქად შეფერილი.

პატარა მკითხველებმა იმთავითვე შეიყვარეს შალვა ცხადაძის მიერ გაფორმებული წიგნები. მხატვრის ადრინდელი ნამუშევრებიდან უსათუოდ უნდა მოიხსენიოთ „კომპლუ“, შარლ პერის „წითელქუდა“ და „ჩქვმებიანი კატა“, მაცყალა მრეღობის „გოგია და ტოლია“, „ბიჭი-ბიჭანჭური“ და „კიკილი-კიკილი კიბეა“, „ჩიტი და მელა“, „რწყილი და ჭიანჭველა“, „მელია და დათვი“, „თხა და ენაბი“ (სხვადასხვა წლებში სამჯერ გამოიცა განახლებული ილუსტრაციებით). პოეტური ხატოვანებით დასურათა მხატვარმა მირონ სურგულაძის ზღაპარი „როგორ მოიპარა მელა ბებიას თხამ“, ხალისიანი იუმორითაა აღსავსე ე. მეველაიტის „ბაჭია-ბიჭუნას“, გ. ჭიჭინაძის „დათუნია დრუნას“ და სხვა ზღაპრების დასურათებანი. „ბაჭია-ბიჭუნამ“ 1964 წლის რესპუბლიკურ კონკურსზე პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა. მაღლი შეფასება ხვდათ სხვა წიგნებსაც, მაგრამ ყველაზე დიდი ჯილდო შემოქმედისათვის მკითხველთა აღიარება იყო. შალვა ცხადაძის ხელოვნება შეიყვარეს არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის ბავშვებმა, იგი გაიყენეს ჩემმა ზაფხულებიც: ცხადაძისეული გაფორმებით გამომცემლობა „ნაკადულმა“, ჩემი გამომცემლების თხოვნით, ჩეხურ ენაზე გამოსცა მაცყალა მრეღობისეულის „ბიჭი-ბიჭანჭური“ და ქარ-

თული ზღაპარი „ბაჭია კურდღელი“ (1973). მხატვრის ოსტატობის შემდგომ დახვეწას ცხადყოფს მისი ბოლო ნამუშევრებიც, მათ შორის ბულგარელი მწერლის რან ბოსილევის ზღაპრის „დედა დათვი და გაიძვერა კურდღლის“ გაფორმება (გამომცემლობა „ნაკადული“, 1974). დათვიები და ბაჭიები, ავი მგელი თუ ცბიერი მელია ცხადაძის მიერ გაფორმებული მრავალი ზღაპრის გმირები არიან, მაგრამ ამჯერად აქ ახალ „როლებში“ მოვიხილავთ, ახალი სიცოცხლით გააცოცხლა მხატვარმა, თითოეული მათგანი კვლავაც ემოციის გამოსატყვის ძალით, „ადამიანური“ განედის სიმძაფრით აღჭურვა ყოველ სიტუაციაში. მოწილი, ექსპრესიული ნახატი, ფერადოვანი სიუჟე, როცა ცალკეული ფერი საერთო პარმონიაშია „ჩაწერილი“, სილუეტების ლაკონური გამომსახველობა — ცხადაძის მხატვრობისათვის მინიმალისტური ეს მარაგები ადვილად შესაცნობს ხდის მის ხელწერას ამ ბოლოდროინდელ ნამუშევარშიც.

თუ მხატვრის შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ჩვენს სამხატვრო გამოცემაზე ყურადღებას იქცევდა აკვარელში ფერწერული სილადით განხორციელებული დაჯგურებული ნამუშევრები (ძველი თბილისის მოტივები, სვანეთის პერსაჟების სერია, ჟანრული ჩანახატები და სხვ.), შემდგომ პერიოდში წიგნის გრაფიკაში შესრულებული ორიგინალები მუდამ გამოირჩეოდა ექსპოზიციანად.

ცხადაძისეულმა ზღაპარულმა გმირებმა თუ მოთხრობათა პერსონაჟებმა ამ წლების მანძილზე რამდენჯერმე გადაინაცვლეს გამოცემიდან გამოცემაში, რაც მათ სიცოცხლისუნარიანობას და იმგვარ მხატვრულ ღირსებებზე მეტყველებს. დროის გამოცდას რომ უძლებს. ეს შთაგონებული ნახატები ალბათ კვლავაც გადაინაცვლებენ ახალ გამოცემებში და ამით უსასრულოდ გააგრძელებენ მათი ავტორის სიცოცხლესაც.



ჩეკოსლოვაკია და სოციალისტური კონკრეტული უფრო კლასტის „კონსტიტუცია“

ოთარ ჯინორია

პრემიერმა, რომელიც წინამდებარე ნარკვევში საკითხის დასმის წესით თუ მის ფარგლებში იქნება განხილული, კერძო ხასიათი არა აქვს. იგი არც კლასტის ცალკეული ნაწარმოების — „ვენტურული“ — დახასიათების მიზნითაა წამოჭრილი და არც მისი ამ თითქმის ყველაზე ნიშანდობლივი ნაწარმოების პრიზმაზე მწერლის მიერ შემოქმედების დახასიათებას გულისხმობს.

წარმოდგენილი ნარკვევის ამოცანა ერთდროულად უფრო ვიწროა და უფრო ფართოც, გოეთეს ენით რომ ვთქვათ: სიმბოლური.

სახელდობრ, ამ ნარკვევის დანიშნულებაა ჩემს მიერ ზოგად-თეორიულ პლანში ბეჭდურად უკვე გამოთქმული თეზისის კონკრეტულ-პრაქტიკული მასალით ნათელყოფა, რომ რეალიზმი, როგორც ფართოდ გაგებული პრინციპი, რომელიც ხელოვანისგან სინამდვილის სწორად, უტყუარად ასახვას ისე მოითხოვს, რომ საამისოდ (ცხადია, განსახიერების საგნისა და ესთეტიკური მიზნის შესაბამისად) შესარჩევ-გამოსადეგი ხერხებით არ იზღუდება, გვევლინება საერთოდ ხელოვნების ორგანულ ნიშანთვისებად და, ამდენად, მსაზღვრელი ფაქტორის სახით, მის ისეთ ქმნილებებშიცაა საცნაური, რომლებიც, სქემატურ-დოგმატიკური თვალსაზრისით, სშირად „ტრადიციულად“ რომ ქვეყლა, „წმინდად“ რომანტიკულ, ე. ი. „ყოველ“ არარეალისტურ ხასიათს ატარებენ.

ამ მიზნით წარმოებული ანალიზის საგნად კლასტის „ვენტურული“ შერჩევა კი საკვებით კანონზომიერის ჩანს: სანტიტრესო, თუ როგორ და რამდენად ხდება შესაძლებელი რეალიზმის დადასტურება კლასტის, — ერთ-ერთი ურთულესი რომანტიკოსის, — ამ თითქმის ყველაზე რომანტიკულ ქმნილებაში, რომლის გმირსაც თავად პიეტო საკუთარ სულიერ ორეულად რაცხდა?

ერთი მწერლის შემოქმედებაში (არა მარტო მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, არამედ ერთი და იგივე მონაკვეთის მანძილზედაც) „რეალისტურ“ და „რომანტიკულ“ თხზულებათა თანაარსებობის ფაქტი მრავალგზისაა აღნიშნული ლიტერატურათმცოდნეობაში და მასზე აღარ შეჭერდები. გაიცალე თუ უფრო საკულისხმოა ამა თუ იმ ხელოვანის მრავალწარმოებში ამ ურთიერთთან შეჭიდებულ „საწყისთა“ თუ ტენდენციათა თანაარსებობა, მით უფრო მაშინ, როდესაც

თითქმისდა მკვეთრად და თანმიმდევრულად გამოხატულ, ე. წ. „კონსტიტუტურ“ რეალისტთან ან რომანტიკოსთან გვაქვს საქმე.

ყველა ამ ასპექტში კლასტიც საგანგებოდ საყურადღებო შემოქმედი ჩანს. ერთი მხრივ, იგი იმ ხელოვანთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებაში რომანტიკული და რეალისტური თხზულებანი, ასე ვთქვათ, ერთმანეთთან მონაცვლეობენ; ხოლო, მეორე მხრივ, იგი ისეთ „სისრულეს“ იჩენს, რომ მწვლდება იმაზე ლაპარაკი, მის „პოლარულ“ ქმნილებებში რაიმე საერთო თუ არის და პიეტოს რომელი ინდივიდუალური ნიშანი ჩაითვლება მათი რაობა-ღირებულების მსაზღვრელად.

კლასტის რთულად და ძნელად წინააღმდეგობრივ ფენომენს მოქმედ მოქმედება გასაღები, როდესაც დაახასიათა იგი „რომორც ბუნების მიმართ შიშისმიერად განზრახული სხეული, რომელიც ბუნებრივად სწავლავს შემოქმედებას“.

თანაც გოეთეს არც ამ „სწავლების“ ისტორიულ-თეორიკური ხასიათი გამოპარება; 1809 წელს მან ი. დ. ფალკთან საუბარში აღნიშნა, რომ „მისი (კლასტის — ო. ჯ.) ჩამოყალიბება, რომორც ეს ამჟამად ბმის მოსდის, ღრმობაში მდებარეა“.

ოღონდ ამავითვე ისიცაა აღსანიშნავი, რომ თავად გოეთემ ეს გასაღები ვერც თუ მაინცდამაინც მოიმარჯვა.

მისი დიკონოზი კლასტის „განუკურნებლობის“ გამო, რასაკვირველია, ყოვლად დასუფლიანი იყო; თუ რამდენად უსაშველოდ შეტყობდა მას სწავლება, ამას თუნდაც კლასტიცავე შემდეგი აღიარება მოწოდებს: „მე რომ ოდესმე ჩემი შინაგანი მდგომარეობის შედეგად ისტორიის დაწერა გადამეწყვიტა, — რასაც არასოდეს ვიზამ, — კაცს ვაფიქრებინებდი, რომ დამთხვეულის ავადყოფობის ისტორიას კითხულობს“. მაგრამ ამავე დროს ისიც ცხადია, რომ გოეთემ აქ გადააჭარბა, სახელდობრ, ის გადამწყვეტი ფაქტი „დატოვა განზე“, რომ თავისი „სალი“ ნაწილით, რაც „ჯერ კიდევ ბუნებიდან შერჩენილია“, კლასტიც თუმცაღა წარუმატებლად, მაგრამ შეუპოვრად ებრძოდა თავის „ბედს“, რის შესაბამისადაც მისი შემოქმედება „განუკურნებელი სწავლების“ ისტორიას ორ ვარაუდდებს, არამედ გვევლინება ამ მანაკ ბრამბიკული, ე. ი.



მარცხიანი, მაგრამ ამაღლებული ბრძოლის ნაყოფად და გამოსვლებად.

ანუ სხვა სიტყვით: ყოველივე „ავადმოყურის“ მიმართ თავისი „იდიოსინკრასიის“ ძალით გოთმეო საწინააღმდეგო მიმართულებით „კადატობითა“ კლასიკისთვის სწორად შეერჩეული „გასაღები“ და კი არ „გახსნა“, არამედ „აგვიტა“ ნაღვლილი კლასიკი, ე. ი. იმის ნაცვლად, რომ მისი სამყაროს საღ, რეალისტურ „გულს“ ჩასწავლიდა, ამ სამყაროს მხოლოდ სწეული, რომანტიკული „ნაპეჭი“ აღიქვამდა კიდევაც უკუაგოდ, ვითარცა მისი ერთიანი ნაწიკერების ნიშანი.

ბურჟუაზიულმა კლასიტიანამ ეს გოთმესული გასაღები, შეიძლება ითქვას, თავიდანვე უკუაგოდ და თავის ისეთ უაზრეს თავკაცთა სახითაც, როგორც, ექვთია, გუნდოლოგი, კონოი ან ვიზე არიან, აშკარად ვერ გაართვა თავი „კლასიკის ეფემოზის“ არც კი მოინდობა რა კონკრეტულ-ისტორიულ სიტუაციასთან ამ ეფემოზის დაკავშირება, ართუ გაასწორა, სულაც უკიდურესობამდე მიიყვანა გოთმეს შეცდომა, ოღონდ უკვე სრულიად სხვა იმპულსის, სწეულებისადმი არა სიუცხოვის არამედ, პირიქით, მიდრეკილების ძალით ისე მოახდინა „პენეტრაცია“ შემოქმედის „ავადმოყურის“ ნიშანთვისებათა აბსოლუტიზაცია, რომ მისგან „წმინდა“ და „საუბლი“ რომანტიკოსი, „მანკიერი“ და „მეტყბი“ ცხოვრებისაგან უსაშველოდ გაუცხოებულ, იმთავითვე „საკვიდელით დაავადებულ“ პოეტ-კაცის მეტაფიზიკური მოდელით უნდა ითქვას.

ხოლო მარქსისტულმა კლასიტიანამ, შენა ითქვას, ან ყაბილი მოდელის უკუგდება საკმაოდ ძნელად და საგრძნობი დაკავიებით შესძლო.

მის პირველ ეტაპს, რომლის სათავეში ფრანც მერინგი, ბოლოში კი დიერდ ლუკარი დგანან, უკუმა პრიორმანტიკული შიშობლება ეწოდოს, რამდენადაც მისი მეტყველები კლასიკის ძირითადად ისევე ისე და თანაც ერთბო რეპეტიული ტიპის რომანტიკოსად სახავენ, ოღონდ, უკვე უარყოფითად ეკიდებიან. პოეტის ამგვარ გაგებას არსებითად ევლგარულ-სოციალოგიური სარწული ედო; მერინგმა და ლუკანმა, მართალია, კი დაუკუწმრეს კლასიკის მისი დროის მოთავარ ისტორიულ მოვლენას, 1789-1814 წლების ფრანგულ რევოლუციასთან მიმართებაში აღიქვეს იგი, მაგრამ ამ მიმართების მსაზღვრელად ვერმანულ პოეტს მისი პრინციპრატშიმე ჩაუთვალეს, რასაც ასეთი სტემა მოჰყვა შედეგად: ბურჟუაზიულ რეოლუციას თითქოსდა ერთიანად დაპირისპირებული „იუნკერი“ თურმე ისე ჩაველულა პრუსული რეპეტივის ჭაობში, რომ მისი წემოქმედება თითქმის მთლიანად მოუცავს რომანტიკოსის ბურჟუს, რომლიდანაც ლამის ერთადერთი გამონაკლისის სახით გამოერთის ისეთი რეალისტური შედევრი, როგორცაა მისი კომედი „გატეხილი სურა“.

კლასიკის „ტრანდიციული“, ე. ი. ბურჟუაზიული რეტეპციის ქმედით დაძლევა მარქსისტულმა კლასიტიანამ მხოლოდ თავისი მეორე — უკანასკნელი იმის შემდგომ — ეტაპზე შესძლო, რომელიც ძირითადად გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ახალგაზრდა გერმანისტის დამსახურებაა. მისი ნესევერებმა — ექროდო, გ. ბიოთოქრმა, პ. ბრანდტმა, პ. დიატნსმა, ზ. შტრეფლერმა — ამათ, უწინარეს ყოვლისა, იმით მიანდვიეს, რომ, თავიანთ წინამორბედთა აღნიშნულ სტემაში არსებითი კონტრადიქციის შეტანით, კლასიკით უკვე არა მუმ რეპეტიონერად, არამედ დრმად წინააღმდეგობრივ პიროვნებად წარმოაჩინეს, რომელიც, მაგალითად, თუცცადა ესაბოტება იაკობინერლთა რადიკალიზმის ჩაშობას, მაგრამ იმასაც ცნობს,

რომ, რეპეტივის მომძლავრებასთან ერთად, საფრანგეთში გერმანიის ეპოქა ტრინიის ხანამ შესცვალა, ან კიდევ ერთხელ მხრივ, ვინაშელ ტრავედიად აღიქვამს 1806 და 1809 წლებში იენსთან და ვაგრამთან ნაპოლეონის გამარჯვებებს, რომელშიც, გოთმესა და ჰეგელისგან განსხვავებით, გერმანიის გერავითარ კვილიზაციულს ვერ ხედავს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვერც პრუსიის მოლიტარისტულ-ბიურკრატულ გერევის გვება, რომლის ტყეობაშიც მისმა „ფრანგთმომოღოებამ“ მოაქცია. ასეთი გაორება, ცხადია, კიდევ უფრო ამაღვრებს, სრული მისუფრობის დაღს აჭკობს კლასიკის სუბიექტურ ტრავედიას, რომლის ერთ მთავარ მიზეზს მისი სახისის ინდივიდუალური თავისებურებანიც შეადგენდნენ, მაგრამ ამავე დროს იგი უთუოდ გარკვეულ ობიექტურ სარწულად ცდება მისი მსოფლადქმისა და წემოქმედების პოზიტიურ, ჭემაინისტურ-რეალისტურ ტენდენციებს.

სხვა სიტყვით: ვახსენსა მარქსისტულმა კლასიტიანამ დინამიკური და დამაბურებელი, ცოცხალი სურათი აღადგინა ერთდროულად დიდი და ტრავიკული პოეტისა, რომელიც, პ. ბრანდტის სიტყვებით რომ ითქვას, თავისი მთელი არსებობის უწეველით, „დროის ჩარჩობიდან ამოვარდნილ მოვლენას კი არ წარმოადგენს, როგორც მას ბიოგრაფოსთა უმჯავლესობა სახავდა და განადიდებდა“, არამედ, პირიქით, ერთიანად, „როგორც ცხოვრების კატასტროფული გზით, ისე ყოვლად განსაკუთრებულ შემოქმედებითაც“, სწორედ „თავისი ეპოქის დღეებთან და ძირებითაა უღრმესად დაკავშირებული“, რაც, თავის მხრივ, იმას ნიშნავს, რომ, ყველაფრის მიუხედავად, ამ ეპოქის დიახვ პოზიტიური ტენდენციები შეადგენენ „კლასიკის ფენომენის“ გულს, რეალისტურ არსს, ხოლო უარყოფითი, რომანტიკული, „ნაპეჭი“ სახით, გარკვეულ ფარგლებში ან არსს, რითაც თავად „ფენომენის“ საბოლოო ხასიათსაც საზღვრავენ.

მაგრამ დროა უშუალოდ ამ ნარკვევის ამოცანას ანუ რეალისტურისა და რომანტიკულის იმ რთულ ურთიერთმიმართებას მიხედვით, რაც კლასიკის ყველაზე „უწეველი“ ქმნილებაში, ფეიქრომ, საორად „კანონზომიერად“ მხსადება და რამაც, უკანაპლო, ზოგი ახალი შტრინისა და ცხადებამე, თანდენადმე სისრულე და სისუსტე შემატოს პოეტის ზემოთ წარმოდგენილ ახალ სურათსაც.

უწინარეს ყოვლისა, „პენეტრაციული“ ტრავიკული სიტუაცია მოხსაზოთ.

კლასიტი მასალად ირჩევს შედარებით გვიანდელ, კომედიროსის „გამგრძელებულთაგან“ მიმდინარე მითს, რომლის თანხანხდაც პრე პენთეზილგამ, ტრავიკლთა მხარეზე მებრძოდ

1 ამ თავისებურებათთან, უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია პოეტის „დემონიუზ“ ხასიათში მიმდინარე უმჯავრესი კილოლი დისკოპლინისა და განზომილებისაკენ მიდრეკილ რეიონ ნეპოსუფება და ავლადება შვაგ ვნებებს შორის, რომელიც სუბიექტურ პირველწაროდ ემყავა, გოთმეს სიტუაციით თუ ეტუვით, იმ აუყოლად სასტეკ პოპოლარდობას, რაც მას ვითარცა აღმამინსა და პოეტს ანადღერებდა. ანდა მისი „ექტრემული“ ხასიათისათვის არანაკლებ ნიშანდობლივია აწევეტლ მუხაობობაში ვარდამავბი ევოლუციენტრუზმი, რომელიც უთუოდ დიდი, მაგრამ თანვე შედარებით ნიჭის პოეტს, არც მტეტი და არც ნავლები, მაივს გოთმეს პოპოლარდ აგრემოზების თვის. ცნობილია კლასიკის მეტყბა: „მე ჩამოვალეუე ამ მოვლენად ვარკვეინა“ — ანუ იმის ანალოგიური შტოით აღასკესი. რომელსაც მასზე არც თვალსაჩინო „შტრეფერი“ პოეტე იაკობ ლეცი უკვე ვაღიბანა.



ამორჩაობა დედოფალმა, მოკლა აქილევსი. ხოლო შემდეგ მღვრითავან, თეტედეს, დედამისის თხოვნით, გაეცოცხლებულმა პუელიდმა იძია შური მისი მამაკაცური ღირსების „დამამცი- რებელ“ ცვირ ქალზე. პოეტის ტიპური-რომანტიკული თვითნე- ბოებით გმირის ამ მითის სიუჟეტურ ფაქტებსა: ერთი მხრივ, მის დრამაში პენთეზილია ტროელთა დასახმარებლად კი არ ვნების აბეგლებთან ბრძოლაში, არამედ აქილევსის ტყვედ ჩა- სადგება, რომელიც, მის საგმირო საქმეთა გამო, ერთდღური თავისთვის შესვლიერის საქმროდ მიუწინავს (იხ. XV გამოსე- ლა); ხოლო, მეორე მხრივ, აქ აქილევსსაც ისე ხიბლავს „ეს საცარი ქალი“, რომელიც „ნახევარტროელა, ნახევარბრაგი- ვი“ ესაბება, რომ მისი დაუფლების ჟინი ტროას ომსაც კი, „ელენეს გამო მთელს ცილობას დიღოს სიზმარივით“, ავიწყე- ბინებს (XXI გამოსელა). ამ კონფლიქტის კულმინაციას წარ- მოადგენენ XIV და XV გამოსვლები, სადაც, აქილევსთან მარცხიანი შეტაკების შემდეგ, გონს მოსული პენთეზილია ჯერ იჯვრებს თავისი დაქალის, პროთოსის მიერ მოგონილ და აქი- ლევსის მიერ დადასტურებულ „ვერსას“, რომ პელიდი ამ- ორბაბლთ ტყვედ ჩაუვარდა, შემდეგ კი თავსაგადამცემ სიმარტო- ვის იტყობს, რომ სინამდვილეში პირიქით მომხდარა. ხოლო დრამატული კენახი ორ უკანასკნელ XXIII და XXIV გა- მოსვლაში იხსნება, სადაც მასთან მეორედ შემბმული ამორძა- ლი ჯერ ისრით განგმირავს და თავის ნაგავებთან ერთად კინი- ლებით დგაკვს სატროფოს, რომელიც ამჯერად მართლაც აბი- რებად ტყვედ დანებებას, საბოლოოდ კი, ამ „ციფოპაგან“ დამცხრალ-განწმენდლით, თვითონაც აკვდება წის დასახიჩრე- ბულ გეგას.

„პენთეზილიას“ ინტერპრეტაციორები ამ საცარი მიჯნურ- თა ვნებათა დღევის უწყველო ხარისხზე, მეტადერ ამორძალი დედოფლის არადადამიწურ, გონების დამაბნელებელ და ნების დამორჩუნველ სიმშავეზე ამსჯელებზე ყურადღებას, სულაც, ამ სიმშავეს თვლიან მათი ტრაგიკული კონფლიქტის მიზე- ზად და არსად, ასე, მაგალითად შ. მუნდრემელის თანახმად, თავად კლიასტი გვევლინება რაღაც „ეროტიკულ ექსტრაქო- სად“, რომლის „სისხლის ჯურღმულთავან“, თურმე „შმაგი წადილის“, „ველური ჟინის“ სახით აღმოხუტეს „ეროტიკული ქენა ნაკაიდ“ და ისე „ძაბავს“ მის ადამიანურ არსებას, რომ „უსოველგვარი სინამდვილის მიღმა“ აყენებს „ბორგველუ- „შმაგებათა“ უფაქრულში გადაჩენს, „სადაც უნებლესი ვნებები და უმადლესი სულიერობა უთიფრთში ქოტურად აღირევა“; ხოლო პენთეზილია სწორედ იმით გვევლინება „კლანისტის ყველაზე კლასიკურ ქმნილებად“, რომ მის პიროვნებაში ასე- თი ყველა ჯებირის მრღვეველი „ეროტიკული“ სიხუეე, „ყოვე- ლისმძლეფარი“ გამხდარა.

მართალია, საამისო მასალას თითქმისთა თავად პიუსის გარკვეული რეაგეები იძლევა, სადაც პენთეზილია ქვევა ერო- ტიკულ ან, თუნდაც, სექსუალურ-ცხოველურ მიცნარებას ედ- რება ხოლმე. ასე, ბერძენი გმირები ბროლოს ველზე აქილევ- სის მძებნა ამორძალს „ერთი აღმოდებულ პენთეზიას“ და „ბრმად მიფინავრე პიენას“ ადარებენ (II გამოსელა), ანდა მთავარი ჭურუმი ქალი აქილევსთან სამკედროდ გაჭრილ დე- დოფალს „კაცის ხელით დაუბმელ ძუენას“ და, უბრალოდ „ციფიან ძაღლსაც“ უწოდებს (XXII გამოსელა).

მაგრამ უფრო დაკვირვებელი განსილვა ცხადყოფს, რომ საქმის ნამდვილი ვითარება სულ სხვაა. თუკი წინასწარგანუ- ყობლად ამ კონფლიქტის მომხარის ჩაუყვირდებით, ადვი-

ლად აღმადგენი მის ღრმად რეალისტურ, ყოველ აქტულ- ლურ, ცხოვრებისეულ, სოციალ-ისტორიულ ხსნაით.

კლასიტი იმეათი დინამიზმით ავითარებს ანტიკურ მიჯნურ- ვეგში ჩაქილევს დრამატულ კოლოზას, რომლის არსიც ისეა, რომ ამორძალია სახელმწიფოს დამაარსებლის, სკეთათა დე- დოფალ ტანაისის მიერ დაწერილი ბუნების საწინააღმდე- გო კანონი არსებობდა სიყვარულს უკრძალავს ამორძალი.

ამ კანონის ძალით, მათ თავითანი მოღმდის შესაძარწუნე- ლად ყოველი წლის მარტოოდენ მოკლე ხნით, ვარდობის ზე- იმთა დღეებში, შეუძლიათ დაიახლოვონ მხოლოდ ის მამაკა- ცები, რომლებიც ბრძოლაში დაუტყვევებიათ. მართალია, ეს კანონი და მასზე დამყარებული ამორძალი სამეფო იმ რეაქ- ციის სახითაა წარმომდგარი, რომელსაც ნიდადაგი პატრიარქა- ტის წყობილებაში მამაკაცის მიერ ქალის ხანგრძლივმა უზურ- პაციამ მოუშვა და რაღის რადიკალური „გადატრიალების“ სახით აფეთქებას იმ ბარბაროსულმა ძალიმობოვამ, ელერ- მას სიტლანქმე მიწვა საბაბი, რაც უსცოვლმა დამპყრობლებმა, ეთითარს მთვე ვეკსორის ჯარისკაცებმა დამარცხებულ სკეთი- თა მიმარჩიადინეს. მაგრამ აშვირა „პროტესტანტულ“ წარმომობის გამო ეს კანონი და მისით რეგლამენტირებულ ყოველცხოვრება ოდნავადაც არაა ძველ — მამაკაცთა „ბუნეზ- რიგავ“ აღიარებულ — წესწყობილებაზე უთუესი. საეულისს- ნაო, რომ კლასიტი ნაგავნებოდ (თანვე უარყოფით პლანში) საზს უსვამს ამ „კანონთა“ არსებით იდენტურობას; კერძოდ, პენთეზილიას ასე პირდაპირ ათქმევენებს აქილევსისათვის:

პირველ დღეთა ხტვევს აჯრე დაკანონა და ჩვენც ისევე ვწონებთ იმით. ნეროდეს ძვე, ვით შენ ემონე პირველს ნებას მამათა შენია (XV)?

და ამავე დროს აშკარაა, რომ აქილევსსაც, თუმცადა ნაყ- ლებად, არა „კლასიტი“ სიმძაფრით, პენთეზილიას ყველა მთავარი მანკა სჭირს, არა მარტო ის, — რასაც ვიზე უსვამს ხაზს, — რომ პელიდიც ვნებით ისეა „შოგინიდან შეპყრობი- ლი“, რომ „გარესამყაროს ხმა მის სენვას თითქმის ვერ აღ- წევს“, არამედ ისიც, რომ მის სწორედ ამ სამყაროსაგან შეკე- რია ქალისებობა მტრულში, მისი მეობის დამამყარებელი პატ- რონ-კაცური დამოკიდებულება, ხოლო, ამდენად, პენთეზილია, მაგალითად, აღდო არ დალატობს, როცა თი უბევებს პროთოსს, რომელიც აქილევსს მის, ხსნას“ ევედრება:

ო. დამიხვეული! იგი კისტრე უნდა შემდებს მტრძანებლის ფეხით (XVI)

მართლაც, ასეთი მამაკაცი-მმრძანებელი აქილევსი მის მი- მართ ბოლომდე ჩრება, მამნიაც კი, როცა ამ „ანბრძმში“ მიემართება მასთან „დასანებებელი“, რომ „მხოლოდ ერთი თვით“ დარჩება მისი ნების მორჩილი, რამდენადაც ამ ხნის განმავლობაში ამ მის სიამაყეს გასტებს და შინ წაიყვანს, სადაც „თვის მამათა ტანტზე“ დაისვამს, ან არადა თავს მია- ანებებს და „ველად გაჭირვლ ნადირივით თავისუფალი“ დაუბ- რუნდება ილინიოსს (XXI).

ანუ „ტანაისის კანონი“ იმით კი არ ცოდავს, რომ მამაკაც- სა და დედაკაც შორის „ძველთავან“ დაწესებულ უთანასწო-

2 „პანთეზილიას“ ტექსტის ყველა ამ მოტიანი თარგმანი ევ- ლუთენს ნარკვევის ავტორის.

რობას „უკუღმა“ ატრიალებს, ქალს კაცზე აღაზრებს, პატრიარქატს მატრიარქატი ეკლესიის, არამედ იმდენადაა არსებითად მანკიერი, რომ თავად შიშნასწრობის „ოღონდელი“, არაბუნებრივ, ყალბი სოციალიზმი ყოფიდან წაწმინდვარ პრინციპს ინარჩუნებს, რომელიც ისევ და ისევ გამოირჩევა, „კრძალას“ ქალ-ვაჟს შორის ჭეშმარიტად ადამიანურ, სიყვარულში შინებთებულ-დავჯერდენებულ კავშირს. საქმე ისაა, რომ ეს კანონი ძველ, პატრიარქალურ წესებზე არა ნაკლებ (მეტად თუ არა) ნაპალაძურად, ხელშეწყობდა არდევს დაუფლებასა და მინებებს, „შეთვისებას“ (Verselbstigung-ს) და „განსხვავებას“ (Entselbstung-ს), „სისტოლას“ (შეკუმშვას) და „დიასტოლას“ (გაფართოებას), „ჩასუნთქვას“ და „ამოსუნთქვას“ შორის იმ ცოცხალ, მარინოვს ერთიანობას, რაც გოეთეს ბუნების უნივერსალურ წესად, როგორც სიყვარულის, ვითარცა სწორფორმის, აუცილებელ პირობად, ისე, საერთოდ, ყოფიერების კოსმიურ პერიციპად, ყოველივე ცოცხალის საარსებო ფორმად ესახება³.

როგორც ვხედავთ, „პენტეხილას“ ძირითადი თემა და მთავარი პრობლემა აზროვნების იმ სოციალურ-ისტორიულ კალაპოტში ძვეს („ბუნებრივას“ და „სახეობრივობის“ იმ კონფლიქტის ფარგლებში თავსდება), რომელიც ბაქსპირელ ამოცანად ჟან-ჟაკ რუსომ უნდებდა არა მარტო განმანათლებლურ, არამედ მიულ შემდგომ კოსმობერ იდეოლოგიასც და, მანამდე, განმანათლებლური მომდევნო რომანტიკოსებისა, განმანათლებლები თუმცაღა ამაოდ, მაინც პოზიტიურად ცდილობდნენ ამ ამოცანის გადაჭრას, რის შედეგადაც გოეთეს „ფაქტი“ წარმოადგენს, რომლის ფინალში აღნიშნული კონფლიქტი, მართალია, განყენებულ-შეგარეგულურ პლანში, ე. ი. არსებითად მხოლოდ რომანტიკულად, მაგრამ მაინც პროგრესულ-ობიექტიურ, რეალისტურ-პუმანისტურ ისტორიულ პერსპექტივაში იხსნება. ხოლო რომანტიკოსთათვის საერთოდ ნიშანდობლივ, ოღონდ, ცხადია, მეტნაკლებად გამოკვეთილ ტენდენციად ამ კონფლიქტის მეტაფიზიკურ ასპექტში „დაძლევისკენ“, წმინდად თუ სრულად ტრავდიულ, ანუ ისტორიულ პროგრესისა თუ ადამიანის მთელი ამიერი არსებობის თვალსაზრისით ნეგატიურ-პესიმისტურ ტრილიში „განმუხტვისკენ“ მიდრეკილება გვევლინება. და ისტორიულად სწორედ ამ ორი ურთიერთის საწინააღმდეგო ტენდენციით ისახლებრება როგორც, საერთოდ, კლასიკის, ისე, ვერძოდ, მისი „პენტეხილას“ ფინომენის „მაგნიტური არე“. ანუ, კონკრეტულად, ამ ფინომენის ასხნა იმის დიდგებას საჭიროებს, თუ საით, „იხრება“ აქ კლასიკი — გოეთესაკენ თუ ტიკიას ან, სულაც ნოვალისის ტიპის რომანტიკოსებისკენ, ე. ი. რომელი ტენდენცია და, რაც მთავარია, რაგვარად, რამდენად იძენს მასში უპირატესობა — პოზიტიურ-განმანათლებლური თუ ნეგატიურ-რომანტიკული?

ხოლო საამისოდ თავისთავად იმ ფაქტის კონსტატაცია როდ კმარა, რომ პენტეხილას „ამიერ-მიწიერი“ ძალთაშეგება ტრაგიკული მარცხს განიცდის, არამედ იმ კონკრეტულ აქცენტებს ენიჭება გადაწყვეტილ მნიშვნელობა, რომელიც ამ ტრაგიკული ძალთაშეგების ხასიათს, ნამდვილ შინაარსს საზღვ-

რავენ და რომელთა „გადაადგილებაც“ კლასიკის „ტრაგედია“ სულ „ინტერნეტკატორებს უყვართ ხოლმე.

ამ გადაადგილებას „პენტეხილას“ დედაზრი იმ განსაზღვრულ რელიგიურ ცნურფუნებად დაჰყავს, რომლის თანახმადაც ამიერი „უსრულიებრივან“ ხსნა მიერ სასუფეველში ძვეს, ხოლო მხსნელად ჩვენ მხოლოდ ფიზიკური სიკვდილი გვევლინება; და თურმე სწორედ ამ „ჭუნარიტიკების“ ფორმულად გვევლინება პენტეხილას ეს ცნობილი აღიარება, რომელიც, მაგალითად, კრიფის რწმუნებით, კლასიკის ამ ტრაგედიის „დასასრულის ძირითად განწყობილებას“ და, მამასადამე, მის საბოლოო აზრსაც გამოხატავს:

ვგრძნობ, სასიკვდილო ვარ, დიანავ, მთლად მოწიფული .

მაგრამ, სხვა არა იყოს არ, უკვე ეს გარემოება, რომ კონფი პენტეხილას ამ პლანშიმას მიორჩევს სიკვდილის აღნიშნული აპოლოგიის საბუთად; დიახ, პენტეხილას ამ სიტყვათა ასეთი „დასკვნების“ საბუთად დამოწმებაც ეს სამკარისად ცხადყოფს, თუ რამდენად შორდება, სულაც, ეწინააღმდეგება იგი ინამდვილად, ნაწარმოების დრამატულ ფაქტებს.

საქმე ის გახლავთ, რომ ეს აღიარება პენტეხილას მხოლოდ ტრაგედიის ფინალში, X XIV გამოსვლაში, კი არ წარმოუთქვამს, სადაც თითქმის ყალბ ამა ქვეყანას შორდება, არამედ პირველად XIV გამოსვლაში ანუ დრამატული კულმინაციის მომენტში აღმობდება, როდესაც ჯერ კიდევ ბედნიერების მოწვევას ვგრძნობთ თავს.

„არაღრის ჰქმომღვარს სასისძვილიოდ ესრულენ მწიფე“-ო, — პატიების თხვნით უტყდება იგი აქ პროთოეს, რომელიც ტანისის კანონის დარღვევის, ამორალთა ადამიანსაგან განდგომისთვის ძრახვს და ეს ფაქტი, რასაკვირველია, საცუკოს ხდის კრიფის თეზისს, რომ პენტეხილას მის მიერ დამოწმებული სიტყვები მისთვის სასურველი აზრით გამოხატავენ „ამ დასასრულის ძირითად განწყობილებას“.

ხოლო ამასთანაში ამ ფაქტების მონაცემები თუ, უფრო აწორება, მათი შეზინოებელი დრამატული ლოგიკა კარგად ცხადყოფს იმას, თუ რას უბოძებდა ან უნდა ნიშნავდა პენტეხილას ეს მართალცა გადაწყვეტი, ლაიტმოტივში აღიარება.

კრიფის თანახმად, კლასიკის „პენტეხილა“ იმდენად წარმოადგენს „ამსოლუტურ ტრაგედიას“, რამდენადაც „ამსოლუტურის ტრაგედიის“ ანუ „დაუსაზღვრავი“ ვნების „ბოლოვადელი შეუძლებლობას“ განსახიერებს, რაც დრამატულად იმით ხორციელდება (და „მეტაფიზიკური რეალიზმის ესაა!), რომ „აქ რეალობას მეტაფიზიკური აფეთქებს“.

სინამდვილეში კი დრამატული მოქმედების როგორც პოზიტიურ-იდეალური, ისე ნეგატიურ-რეალური პლანი, ანუ მთელი შინაარსობრივი პრობლემატიკა აქ არსებობს, ე. ი. მთავარისა და ძირითადის თვალსაზრისით, სწორედ „ფიზიკურის“, „მიწიერის“ ფარგლებში თავსდება ერთიანად, რის შესაბამისად, თამამად ითქვას, ამსოლუტურად არავფიქს შეიცავს შინაარსობრივ-მისტიკურს. ვგრძობ, აქ არ რაიმე „გაუგებრობა“ თუ „წემისხვევითობა“ მოქმედებს, რამდენადაც ყველაფერი ბაქსპირელ დრამისთვის დამახასიათებელი შინაგანი ლოგიკის ძალით, მიუხეზ-შედგებობრივი აუცილებლობის თანახმად სრულდება.

მეტაფიზიკური ანსტრაგირებისკენ ეგრემანულ რომანტიკოსთათვის ესოდენ ნიშანდობლივი მიდრეკილება, როგორც ამას კ. ბოეთპერი მართებულად აღნიშნავს, აქ „ისე შორს არ მი-

³ მაგალითად, „ნარკვევებში ფერთომოდურებისათვის“ გოეთე ეწერა: „გაერთიანებულს გაყოფა, გაყოფილის გაერთიანება სიყოცხლება ბუნებისა ესაა მარადიული სიტოლა და დიასტოლა, მარადილული სინკრეზისი და დიასკრეზისი, ჩასუნთქვა და ამოსუნთქვა სამყაროსი, რომელიც ცეცოცხლობთ, ვიჭვრით და ვართ“.



დის, რომ განხილული რეალობის ნიადაგს მოწყვდეს“, რაც, კერძოდ, იმაში გამოიხატება, რომ იდეალურსა და რეალურს სასურველ რეალურს თუ კანტიანურ-დეალისტურ ასპექტში, ე. ი. იდეალურის „არამიწიერებისა“ თუ „მიწაზე შეუძლებლობის“ განასხვავებენ.

უწინარეს ყოვლისა, პოეტის გარკვევით გვეხებება და ცხადად გვიჩვენებს იმას, რომ პენტეზილეს აღმტყინებელ-შემყრობელი „აბსოლუტური ვნება“ არაფერს შეიცავს „იმერს“, მთლიანად მისი ადამიანური ბუნებიდან გამომდინარეობს, კერძოდ, პირველსავე სრულად მიმამპის, „სხვაღმენის“, „შენ-მი გაღლიბისა თუ, სულაც, გაქრობის იმ მოთხოვნილებად იჩენს თავს, რომელიც ძველიაგან „ქალურ“ თვისებადაა მიჩნეული, ნაადვილად კი სიყვარულის იდეალურ შინაარსს შეადგებს, და რომლის თუმცაღა კვლავ „ურველიაობდ“ გამამაფრებლად, მაგრამ არსებითად ისევ ყოვლად პოეტურ რეალიზაციად კლასიკისავე „ძალდით“ ერთგული ასპქან შუან პილბრწის გვევლინება.

სახელდობრ, ამას გარკვევით ათქმევენებს კლასიკი „გონიერულად“ შერაცხული „ტანაისის კანონის“ წარმომადგენელს, კურუთმთავარ ქალს, რომლის სიტყვითაც, პენტეზილეს იმიტომ არ ძალუძს სადმე გაქცეს თავის „ხედრს“, რომ

ბელისწერაც კი, ვერაფერი, ბოჰავს გარედან,
რამეთუ ტყევა მხოლოდ თავის სულად გულის. (IX)

და ამასვე ცხადყოფს ქვემოთ ეპიზოდი, პენტეზილეს „ცითიმოლების“ მყვერვალსა და დრამატული მოქმედების კულმინაციას რომ წარმოადგენს:

პენტეზილიეა:
შა, შაპატი?
პქილიეცო: ალაღა გულით!
პენტეზილიეა: შეგიძლია ამისხნა მაშინ,
როგორ ირჩება სიყვარული, ფრთხილნი ბიჭი,
ოღეს მახეში ურჩი ლომის აპარებს გაშპას?
პქილიეცო:
მეფერება, ალბათ, ნაზად მის უხეშ ლოყებს,
და დეწწარღება მყისვე ისიც.
პენტეზილიეა:
ასეა თუთო,
ვერ ჯიანბრევი, დამერწყმუნე, ნორჩ მტრედღე უფრო,
მის უხეშვდ გოგოს გამოუშპას ბავთის მარუფი,
აკი ამ მყერლის, მუტეპაუკო, მწველი გრძნობები
ხელგას გვანან და, უტახებო, ვეფერებო?
(ამკობს დარწული ყვავილებით) (XV)

დაიხ. ეს ნაწყვეტი იმას გვიჩვენებს, რომ მასში გამოხატული საალერსო განმუხტვის ჩვეულებრივ-„ქალური“ მოთხოვნილება ისევე შეადგენს პენტეზილეს მთელი „დემონური“ ძალთახმების არსს, რომელიც მას, ამ ძალთახმებას, კიდევაც სძენს იდეურ საზარისა და ესთეტიკურ დამაჯერებლობას, როგორც (კვლავ გოეთესეულ წარმოდგენათა ასოციაციას თუ მივმართავთ) ლეისმზობლის „ღვთაებრივი“ ხატის ნამდვილ მსაზღვრელად გვევლინება მასში განცხადებელი, ადამიანური, დედობრივ-ქალური საწყისი.

ანუ ასეც ითქმის: პენტეზილიეა პოტენციური, ოღონდ განუხორციელებელი კეთქენია, ე. ი. მისი ტრავმადაც ისაა, რომ კეთქანად ვერ ქვეულა, რასაც თავად კლასიკი ამგვარად აღნიშნავს: „ვისაც კეთქენი უყვარს, პენტეზილიესე არ დურჩება“

მთლად გაუგებარი; ისინი ხომ, ვითარცა ალგებრისა და ვფარდებიან ერთმანეთს და ერთდამევე, ოღონდ ურთიერთის საწინააღმდეგე მიმართულებით მოაზრებულ არსებებად აღმნიშვნავენ.“

და ამის შესაბამისად, ლოგიკურია და კანონზომიერი, — და დრამის დომინანტური მახვილი სწორედ ესაა! — რომ პენტეზილიეა თავისი „დემონური“ ხსიანის მიუღი ძალით იმ დაბრკოლებას უხეხედღება, რაც მისი ბუნებრივი საარსებო მოთხოვნილებების, სიყვარულის წყურვილის, ადამიანად ქვევის სურვილის დაკმაყოფილებას ეთმება. ასეთ დაბრკოლებას „ტანაისის კანონი“ წარმოადგენს, რომელიც მას, როგორც ადინიშნა, იმდენად გარეგანი მავნისწერი ძალის სახით კი არ ბორკავს, რამდენადაც „მეტსატანის“ დარად შიგნით გასვლიდაა, ვიმეორებ, სწორედ ამ საბედისწერი კანონის დაშლვეული მანევრების მხოლევა, დიას, მის წინააღმდეგ შურტიგებელი, თუმცაღა ამავე დროს სასოწარკვეთილი პრეტესტი შეადგენს კლასიკის ამ რწმანდმკლში დრამის რაღმისტურ არსს, როგორც იდეურ, მის ესთეტიკურ დერტას.

ამ კანონის სიყალბესა და მავნებლობას პირველ რიგში თავად მისი „მარტომორწყმუნე“ ადგატები ამხელენ, რომელნიც, მიწაწერენ მას მას „გონიერულობას“, რასაც უფოლიან პენტეზილესა დანაშაულად, რომ პრრობათს თქმის ბუნებრივად,

უხეხება განმს სიციცხლისხას ელტოვა იგი (IX)

ეს განძი სიყვარულია, რომელსაც „ტანაისის კანონი“, როგორც თქვა, მარტოოდენ კი არ ბოჰავს, ანაზად არსებითადე გამოირცხავს, პრინციპულადაც გრძალავს, რასაც ამ კანონის მესვეურნი, მაგალითად, ასე წარმოთქმებენ:

მეთაური ქალი:
მაგრამ ურედ ექმნა იგი ძაბლის გონიერების:
როგორც ამბობენ, მისი ნორჩად მგზნებარე გული
ურამიანებს განუგებრავს ამურის ისარს (VII)
ქორუთმთავარი ქალი:
ციცამ დაღმართი ორკუსისკენ მიეკანება
და თუ პელიედს ვაღურას ანაზედულად,
მას დასცემს მტერი, მისვე გულში ჩაპარებული (VII)

მაგრამ თავად პენტეზილიეა, რომელსაც პრობოთე და აქილესის თავიდანვე, ხოლო კურუთმთავარიც თავადაც მისი თანამოაზრევი საბოლოოდ ეთანხმებოდა, თავის ნამდვილ მტრად, პირიქით, ერთიანად ამ კანონს აღიქვამს, რომლის მიმართაც მით უფრო უცხოვდება, რომელსაც მით უფრო მიმიღე განიცედის, რაც უფრო ეთება სიყვარულის გრძნობით ანუ — რაც უფრო მწიფდება ქალად და ადამიანად.

საიდან მოდის, როდის აქვთ, კანონი ესე
არაქალური, მომიტვე, არც ბუნებრივი,
კაცი მთელი მოდემის ეტერებად შეგზინებელი? —

ეკითხება მას აქილესი (XV გამოსვლაში), რის პასუხადაც პენტეზილიეა, შესაძლოა დრამატული დინამიკისთვის რამდენადმე საზიანოდაც, წვირად მოუხორბოს „ტანაისის კანონის“ ყოვლად „მიწიერი“, დიას, ერთიანად სწმინდურ ისტორიას, რომელსაც ასეთი „კრიტიკული“ თუ სულაც სკეპტიკური დსკენით ამთავრებს:

და ამიტომაც, დიას, ბევრი მჭუმწავარ გული
ველარ მიმბედარა, როგორ მართებს პირველ სიტყვიოვე
დიდ ტანაისის ხმამაღლი ქება-დიდება. (XVI)

„ტანაისის კანონის“ გინიერულობისა და პართულობის გამო ეს ეჭვი, რომელიც მასში სიყვარულსა გრძნობის მასხა-ვისთან ერთად დევნება და გადაულახავ შინაგან განხეთქი-ლებას ბადებს, სულ უფრო ადაცხებს პენთეზილას როგორც ამქორძალუმის დანაწაულებრიობის შეგრძნებით, ისე ამ წყე-ვისაგან, თუნდაც დაეცმისა და განადგურების უსაად თავის დახსნის წადილით, რასაც იგი უკვე IX გამოსვლაში ასე აღი-არებს:

მა, მოვიდეს (ქილევსი — ო. ჯ.), ახია ჩემზე!
ანა კიხრეუ, დაე, შემდეგ ფოლადის გზით.
ეს ორი დაწვი რაღად ჰყავის და არ ჰყავს ტალახს,
რისგანაც იქნა? — გამოაბას, დაე, თვის ცხენებს,
თავზე აბრისის ეს სხეული, სიკაცებლით სავსე,
მძორად დაუდგოს ტრად ველებს მადლებს და სავაძებს,
მტვერზე ცოდვია ქალი, თუკი ვერავს ხობლავს.

და ამორძალობის მიმართ მისი ეს შინაგანი გაუცხოება დრამატული კულმინაციის მომენტზე აღწევს თავის მწვერ-ვლს. (გაეხსენით, რომ მისი ილუმურული ბედნიერების მოწვევალზე, სადაც „ტანაისის კანონის“ პირიმა დაგვიყოფ-ფიერებულნი, ე. ი. აქილევსი ტყვედ ჩადგებული ჰგონია, პენ-თეზილად სავსებით „ნორმალურ“, ეროტიკული მინებებისათ-ვის მზადყოფი, ვიმორბე სიმპარტომიის მომწიფებულ არ-სულად წარმოგვიდგება, ანუ როგორც მოქმედების მთელი გან-ვითარება ცხადყოფს ამას, იგი აქ, სწორედ და მხოლოდ, ში-შისარს ამქორძალუ გრძნობის თავს „სიკვილისათვის მოწი-ფულად“.

მართლაცა, მანამ, ვიდრე თავს გამარჯვებულად გრძნობს ანუ ჯერ კიდევ არავითარი საბაზი აქვს იმის დასასკველად, რომ ამქვეყნად ყოფილიყო „ეთიმილებას“ წარმოადგენს და, მისადაცა, მისი „ხსნა“ მხოლოდ სიკვდილის მიეშობით „მეტეფიზიკურში“ სულიერ გადასაცემელას ძღუდა, დიას, მისთვის ჯერ კიდევ რეალური წარმატების ამ ზენიტზე პენ-თეზილას ისევე არ შიშობებ ე. წ. „დიონისური სიკვდილი“, ე. ი. ორგანული ტრანსმი ფიზიკური თვითგანადგურება სწავლეს, როგორც უნდა სწყურებდეს ამორძალის ანუ იმ მა-ხინჯი ქმნილების სახით გაქრობას, ვისაც ტანაისის „ჯოჯობე-თურად გველურ ოინთაგან“ თავისი ადამიანური არსების გულყოფა ვეღარ აუტანია და ვინაც იმ მაღალ ნეტარების გრძნობითაა ატანილი, რასაც კაცი თავის ტყვიასავით დამამ-ძიმებელ „გეო“-ს სიყვარულის აქტივი ვალდობისას, „არა-მე“-ში გამწვანების განციდის, ხოლო პოტები — „სიკვილებას“, ფილოსოფოსის — „ახსოვებთან შერწყმას“ და მორწმუნენი — „ღმერთთან ზიარებას“ უწოდებენ ხოლმე.

მაგრამ პენთეზილას ტრაველიც ისაა, რომ მას ამავე დროს ძვალ-რბილი გასჯელობა და განუკურნებელ სუნად შეპ-ყრია „ტანაისის კანონი“, რომლის უმანკიერეს ნაყოფად მას-ში ის „დემონური“ პაკტიმეოფარობა, ის გულმიუკარებელ-უკუმგვებელი მუჯაბრობა და სიხვიადე, ის hybrid-ი იჩენს თავს, რასაც ძველი ბერძნები ბელისწირით განწირულ თუ ღმერთთაგან წერისხელ კაცთა მთავარ „ცოდვად“ რაცხ-დნენ (მაგალითად, ელინური ტრაველიის ტანტალიდთა ცეკ-ლი გაეხსენოთ).

პენთეზილას ეს ნაკლიც, მისი ამორძალისეული ყოფით ნაკვე-ნაზრად ამპარტაფობაც კრიტიკულ პლანში (როგორც მისი ადამიანური სულისკვეთების გამაუფასურებელი, ანგარე-ბიანობითა და სავით გამსჭვალულ-გაზავებული ენება) წარ-

მიოდიგებას მიიღოს დრამაში. აკი პენთეზილად თავად აღი-არებს, რომ ტრასის კვლევებთან აქილევსის — ბერძენთა-უსაზღვ-ლოვანესი გმირის — დაპყრობის სურვილმა მოიყვანა, აქი-ლევსი კი პირდაპირ უწოდებს მის სამეფოს „ზეამაც ქალთა სახელმწიფოს“ (XV). და მისი ამორძალისეული მანკი უკ-ვე იმ წესკურულ-მეტაფიზიკურ წამობახილში იჩენს თავს ერ-თობ „შეუხედავად“, რომლითაც ის ვითომცდა დატყვევებულ პელებს ევებება:

აჰა, ჩემი ხარ, უმშავგოს მოკვადვთა შორის!
ოპის ურმა ღმერთო, მე გახლავარ, ვისაც ეკუთვნის;
როს ვინაობას გვიბოხვენ ხალხში, იტყვი ჩემს სახელს (XV).

ხოლო მისი ეს მუჯაბრობა მას შემდეგ იფეთქებს მთელი თავ-ისი შემწვანებითა და თითქმის დატყვევებული ჩაპტრეტი ჩაპტრის მასში ესოდენ მტკივნეულად აღძრულ-გაღვივებულ ადამიან-ურ სულისკვეთებას, რაც პენთეზილად ვიკავებს, რომ აქილევს-მა მოატყუა და დამარცხებულ-დატყვევებული იგი თვითონაა. ანუ, სხვა სიტყვით: პენთეზილას ეს „დემონური“ გამსიანება, რომელიც ეროტიკული მინებებისათვის მოწიფულ ქალს ერთ-ბაშად ვამპირად, სისხლისმომღვურად აქცევს, არსებითად არაფერს შეიკავს „მისტერუსა“ თუ, უბრალოდ, დაუჯერებ-ღეს! ეს ვეღარ სინამდვილე, რომლითაც ამორძალთა დედოფალ-ლი თავისი არაქალური, არაადამიანური, არამედ სწორედ ამ-ორძალისეული „დრანსენა“ შებადლისთვის აქილევსს გაუს-წორდა, არსებითად ცხადდება როგორც იმ მანკიერი, „თანა-მედროვე“ ენით რომ ვთქვამდ არასრულფასოვნების კომპლექ-სით ნაკვები მუჯაბრობის ამანჯუნე თვითმიხილების აქტი, რაც მას, ვითარცა „ტანაისის კანონის“ მსხვერპლს, დასწემებია.

ანდა, უფრო ზუსტად, ასეც ითქმის: იდგურ ასპექტში ეს მართლაც მარტოოდენ ზიხლის აღმძვრელი კაბორტგება, რასაც მეტადრე ჩვენი კრიტიკა კლასიკის ამ დრამას მთავარ ნაკვად უთვლის, გველენება ცხოვრების იმ არამუხერხულად იმ მანკიერ-სიცილიერად წესის თუქვად კლასიკურებად დაზა-სტიკულ, დიას, რომანტიკულად „ძლიერ მოქმედ“, მაგრამ არ-სებითად ღრმად რეალისტურ, ჭეშმარიტად მსატრულ, ე. ი. არა დეკლარაციულად, არამედ ემოციურად ქმედით ნეკაცად, რომლის ორგანულ ნაყოფად პენთეზილას „ზეადი“ ამორძა-ლობა გვევლინება; წმინდად, ეთეტიკური თვალსაზრისით კი, აქ, უბრალოდ, „მახინჯის“ განსაზიერების ის უფუხად ხორ-ციელდება, რომლის ხელოვნებაში დამკვიდრება ეკრინთანონ ცნობით (1830 წლის 14 მარტის) საუბარში თავად გოეთემ ჩაუთვალა რომანტიკულ „ლიტერატურულ რეფლუქციას“ იმ რადიკალურ სიხლად, რამაც ისე გარაღვია კლასიკის ზის ნორ-მატიკისტული მსოფლადქმის ფარგლი, რომ ამის შემდეგ ხელოვნების საზღვრებიდან „უფართოესი სოფლისა და უმრავ-ალფეროვნაესი ცხოვრების არც ერთი საგანი აღარ დარჩება გამორცხული მისი არაპოეტრობის გამო“.

მაგრამ პენთეზილას ამორძალისეული მანკიერების თუნ-დაც ასეთი მამფერი მხილებით არ ამოწურება კლასიკის პრო-ტესტი იმ ყალბი სოციალური წესწყობილობის წინააღმდეგ, რომელიც კაცს სიყვარულის უფლებად ანუ ადამიანობის შესა-ღებლობად ერთობევა. ამ მხილებას ის ავერგანინებს, რომ კლასი-კისტი, რომლის დიასაც რომანტიკული ხასიათი ღრმად რეა-ლისტურ „მარცვლასკ“ შეიკავს, მტრული სინამდვილის მი-მართ არავითარ კომპრომისზე არ მიდის და თუნდაც სიკვილი-სით გზით, მაგრამ ჭეშმარიტად ტრავიკული პეროიკის სიმაღ-

ლი, ე. ი. კვლავ „ტანაისის კანონის“ მესვეური აღიქვამს, — და მასთან ერთად ზ. შტრამლმირს აცხადებს, „ამორძალთა კანონმა ყოველივე ადამიანური მოსპო (პენტუხილუაში), რად განაც ყოველივე ბუნებრივი ჩაახშოთ“, — არამედ მხოლოდ და მხოლოდ განადგურებული ამორძალი წარმოვიდგებმა, რომლის „გადანაშთებიდან“ საბოლოოდ ქალს, დიას, აქან-მინის განწმენდილ-ამაღლებული სატი ცხადდება.

კლასიტი იშვიათი ფსიქოლოგიური სინატივით განასახიერებს ამ კათარსის, რომელსა, — თითქმისდა წინასწარ ეგრძნოს ადრე თუ გვიან კორფისა თუ ვიწვე გამიჩინის საფრთხს, — საგანგებოდ აცლის რელიგიურ-მისტიკურ საბურველს.

ორ ამორძალს მარმარილოს დიდი ჯამით წყალი მოჰქვს და შურისგების ცოფით ჯერ კიდევ გაბრუებული დღოფვალი, რომელსაც, როგორც ცოტათი ქვეითი ბრკვევა, თავისი ამაზრ-ზენი საქმისა არაფერი ახსოვს, ამ ჯამთან იროქებს და ხელპირიდან ჩამოხრეცილი სისხლს თავის მრუშე, სიკვდილის სწორფერ გნებებსაც ატანს: „სისქისხლს კვლავ უბრუნდება“. ვითარცა მძიმე სენისაგან ახსნილ, კომპარული ხილვებისაგან მიტოვებულ კაცს, მას ნათელი სიმშვიდის გრძობა ეუფლებოდა და თავი აღიზნებოდა, ნეტართა სასუფველში ჰგონია, რაიც ბერმუხების იმ წმინდა ჭალად ესახება, სადაც მისი დაქალეული ტოლები ვარძობის საქორწინო დღესასწაულს იხიან ხოლმე. და აქაა ამა და იმა სოფელად გარჩევას რელიგიური მოტივი, თითქმის იმისათვის რომ იჩენს თავს, რათა იქვე მოიხსნას: შემცარა პროთოეს აღმოსხმება, რომ ის, რაც დედოფალს უკვე ელიზიუმი ჰგონია, —

არის მებტები ისევ ისე წუთისოფელი,
რომელსაც დემონი დაჰურებენ მხოლოდ შორიდან.

მაგრამ პენტუხილუას „ესეც კარგად, სულაც ვერბო კარგად“ ეწვენება, „ეგ სულერთიაო“, — მიუვებს პროთოეს, — რამეთუ მაინც „კამაფოფლი ვარ, მიხარია, ცოცხალი რომ დავრჩიო“ და ახლა ისღა მინდა, რომ „დამაყენითო“. და აქვეა იგი—ამქვეყნად თვისი კვლავ გაიცხლებლის განცდით ატაცებული — სიკვდილისათვის უკვე „მშალა“ მოწიფულობას რომ აღიარებს, რაც ერთიანად და საბოლოოდ ცხადყოფს, რომ აქ სულიერი მიგრაციის მისტიკურ მოტივთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ ამორძალის აქანმინად მტამირფორუსსთან:

ალაშვსო, დაო, სიხარულმა ზენეტარებაში
ვგრძნობ, სასიკვდილოდ ვარ, დიანავ, მთლად მოწიფული

ოღონდ ეს მტამირფოზა ჯერ კიდევ მთლად დასრულებული არ ჩანს, გრძობის ფარგალს არ გასცილებია.

სინამდვილეში ეს „ზენეტარება“ იმ შეების პირველი განცდაა, რასაც პენტუხილუას ამორძალისეულ ვნებათაგან განტვირთვა ანუ, ვითარცა ამორძალის, სიკვდილისათვის მისი შინაგანად განწყობა ჰგერის; მაგრამ სიკვდიელს ჯერ კიდევ მის ცნობადობამდე არ „ამოსულა“, ობიექტურ რეალობად არ გამოკვეთილა და გააზრებულ ნებად არ ჩამოყალიბებულა; რის გამოც მას, რაღაც სუსტი გადანაშთის სახით, ერთნაირი ქროზობი ჩვევსა თუ ინერციის ძალით, წამერ კიდევ ერთხელ ეუფლება იგივე თავდაპირველი მაცთუნებელი მოთხოვნობა,

რომლის განვლილად მისი ესოდენ ტრაგიკული გამძვინვარება მოჰქვია; დიას, ამორძალის უკანასკნელი გამწვანებლის სახით თუ მომკვდავი ამორძალის კიდევ მვეთქვე მიაქის ძალით პენტუხილუა თითქმის ისევე ძველებურად აღიქვამს ცოცხალად გადარჩენას: როგორც დამარცხებას აქილევსისა, რომლის სიკვდილის შესაძლებლობაც კვლავ აზრდაც არ მოსდის; მის ზემოერ აღიარებას ს, „შენიშნავს“ მოსდებს:

თუმცა არ ვიცი, აქ ჩემს თავზე რა დატარადა,
მაგრამ, უთუოდ, იმის რწმენით ძალბობს ვაჟმორადო,
რომ შეღვევის ძე, ვით წესია, მუავს დაძლეული.

მაგრამ რაოდენ განსხვავებული რეაქცია მოსდევს პენტუხილუას ამ უკანასკნელი ილუზიის გაფანტვას!

ამორძალი ერთიოთ ამცნობენ გაოცებინად ნეტარებაში გადავარდნილ დედოფალს, თუ როგორ დეგულად ნეტარად იგი თავის აშკერად დასახებებლად მომავალ სატფოს, — კაცთ მიღების მართალაც რაოდენ შემაგინებელი იყო მისი ეს „ტანაისის კანონით“ ნაკარახხევი და იმით „დაგვირგვინებული“ შურისძიება, რომ მან სიყვარულით დედალი პირთა და საალერსოდ მორთოლავრე ხელებით ნაგავებში გარეულმა დაგლიჯა ღვთის დარი ჭაბუკი, — და პენტუხილუაც, მიუხედავად იმისა, რომ აქილევსის სიყვარული სრულად აღდგენია, თავისი დიდი ოცნებისა და წადლის ასე უსაფელოდ დამსხვრევისა და გაყვლების გამო უკვე აღარააარა მძვინვარებას ან თუნდაც სასოწარკვეთილ ურვას არ ძღვლება, არამედ რომსხდარი უფედლებისათვის ერთიანად სპეშირი დანაშაულის მწარე, მაგრამ ცხადი შეგნებით იმსჯელება.

უფრო ზუსტად: როგორც ამას ზ. შტრამლერი კარგად აღნიშნავს, აქ პენტუხილუასათვის მეფილი სისრულით ცხადდება. რომ „დანაშაული თავად ამორძალი კანონში, ამ კანონის არაბუნებრიობაში მდგომარეობს, რომელმაც მისი ბუნებრივი გრძნობები სიციველ და მტკიალურ სიმშვედელ „ნეტარალო“. მაგრამ ამავე დროს თავისი საქციელს იგი სულმდობლად ამ კანონს, ვითარცა გარეშე ძალს, კი არ აბრალებს, არამედ უკვე ამორძალის „შმაგი“ სასიათისთვის ერთობ უცხო სიმშვიდით ნათელმოსილი, იმ საბოლოო გადაწყვეტილებას იღებს, რომელსაც ერთადერთს ძალუქს მისი ჭეშმარიტად განტევივა და ნამდვილად ამაღლება.

უარშიუვად, დაო ჩემო, კანონი ქალთა
და აგრ მივსდებ ამა ჰაზუცს დაუყოვნებლივ. —

უცხადებს იგი პროთოეს და ამ გადაწყვეტარებაში (თუკი მას დრამატული ფინლის მთელ კონტექსტს შეუვადრებთ!) არანაირად არ „იკითხება“ მტკაფივიკურ სასუფველში იმის მიღწევის იმედს, რაც „მეტყა“ ამიერ სინამდვილეში ეგრე რიგად შეუძლებელი გამხდარა.

დაბ, პენტუხილუა იმტიომ კი არ იკლავს თავს, რომ თითქმისდა, როგორც კორფი ირწმუნება, იმიერ სასუფველში თავისი სიყვარულის იმედი აქვს, არამედ მარტოდენ საიმინოსი, რათა ამგვარად მძმდომალ მართლმსაჯულების სი ორმაგი აქტი აღსარულს, — „ქალთა“ დანაშაულსაგან იგი „კანონი“ ჯეროზად დამგოს და მისი მიმდევრობისათვის საკუთარი დანაშაული დრსკულად გამოისილოს, — რომლის შედეგად იმედი მასში ადამიანური საწყისის გამარჯვებას შეუენების და რომელსაც, თავისი „ზენეტილობით“ სასიათის ბოლომდე ერთგული, კიდევაც ასე „კლასიკურად“ სჩადის:

აწ ჩავეშვები ამ ჩემს მეგრულს, ვით მაღაროზი, და ოქ მოვიძვე მუსხავე გრანობას, ცივს მადანავით, და ამა მაღანს გამოაწრობო გოდების ცივცხლი, შერბე გავუღუნოთ ამა ფულადს კენჭნის მასაჟითი, დავუძვ ამაო ოცნებათა უფამო გრდელზე და გამოვუძვ მისგან მავსოს, ყოვლის მომსახობლს. და ამა მახვილს ვუშვიერ ავიერ ჩემს გულს უღდეურს: ასე და ასე, კიდევ ერთხელ! — მომეშა ახლა.

(ვერძე და კვდება)

დასკენულ, დასკენის სახით, „პენტეზილიას“ ერთ არსებით მოტივსაც შევხებით, სახელიდრო, მისი ტრაგიკული გმირის თავად კლასიკისეულ შეფასებას, რომლის პრიზმაშიც საბოლოო სივანადით ჩნდება როგორც თვით ამ დრამის რაობა, ისე მისი შემდგომი, მეტადერ თანამედროვე კლასიციანისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები.

ზემოთ წარმოდგენილმა ანალიზმა, ვფიქრობ, ცხადყო, რომ კლასიკის დიდი ხელოვანის ძალით გვიჩვენებს თავისი გმირი ქალის შემბანან განწირულებას, რომელიც იმდენად იმიოთ არ ისახვრდება, რომ პენტეზილია, ვითარცა ადამიანი, თავისთვის მტრულ სასოგადოდებრივ გარემოშია მოქცეული, რამდენადაც იმ გარემოებითაა განპირობებული, რომ ამ გარემოს მასიკიერება, „დედათა“ თუ „მამათა“ ყალბ „კანონთა“ სახით სუბინიერებულ, მას ორგანულ თვისებად, მთოვე უნებად ქცევიდა; და სწორედ ამ მანკისაკან მის ტრაგიკულს განწმენდაში ზეიშობს თავის მხატვრულ გამარჯვებას კლასიკის ამ შედევრის კრიტიკულ-რეალისტური არსი თუ ბიოთი, Kern-ი.

„პენტეზილიას“ ამ არსსა თუ ბირთვს პრინციპულად, იდეურ-ესთეტიკურ თვალსაზრისით, მისი დრამატული კონფლიქტის „არაბუნებრივი“ ხასიათიც კი ვერ აკლბებს რამეს, რამდენადაც აქ თემცადა „ცხოვრების“ „ყოფით-მომპირობიურ რეალობისათვის „უწვეულო“, მაგრამ ხელოვნებისათვის ისევე ლეგიტიმურ და „დამაჯერებელ“ სიტუაციასთან გვაქვს საქმე. როგორც, მაგალითად, ჰიმერ პერმანოსი „სიღმის“, სადაც თავიანთი სასოვადლობის ცრუწმენდით პურთხილი ვადგობ, — როდრიგო და ხიშენა, — ასევე „შიგინდინა“ deus ex machina-ს ჩაურევლად. გადაუტრელ კონფლიქტში ვარდებიან, შურისძიების „გალს“, ვითარცა თავიანთი „ლირსების“ მსახურების, მით უფრო შეურხვლად იცავენ, რაც უფრო ეტრფიან ერთმანეთს.⁴

მაგრამ საქმეს ის აართულებს, რომ პენტეზილიას ტრაგიკული ამ კრიტიკულ-რეალისტურ ჩვენებაში გმირისადმი ავეტორის მარტო სიმახათის მოტევი კი არ იჭრება (თანალობობა, რასაც პენტეზილია, ვითარცა ჭეშმარიტად ტრაგიკული გმირი, სასესიოთ იმსახურებს!), არამედ აშკარად ლამაზმულ-პროლექტურ მიმართებაც, სულაც, ამ გმირთან ავეტორის სრული იდენტროპიკაცია შეიძენება, რომელიც კიდევაც ამქვანებებს კლასიკისეული რეალობის საღვრებსა და, საბოლოოდ, — რომანტიკულ ხასიათს.

ეს იდენტროფიკაცია რამდენსამე მეტნაკლებად არსებით დეტალში მეტადნდება.

რასაკვირველია, მის მიზვარ სახუთად ვერც კლასიკის ერთი მეგობრის ცნობილი მოწმობა ჩაითვლება, რომლის თანახმადაც, პოეტს ცხარე ცრემლი სიიოდ, როცა პენტეზილია

სიკვილის სცენას წერდა, და ვერც თავად პოეტის აღიარებამ რომ პენტეზილიას სახით თავისი „შიდარისი, თავისთესულის“ მთელი ტკივილი და ბრწყინვალეობა“ აქვს გამოხატული. მაგრამ ვამაწვევებ არგუმენტად თუ არა, გაცილებით უფრო საგლისადმი ფაქტად შემდეგი „დამთხვევა“ ჩანს მისაჩნვეი:

ჯერ კიდე 1801 წელს, ე. ი. „პენტეზილიას“ დამთარგვებამდე 7 წლით ადრე კლასიკი ასეთ რამეს სწერს თავის ერთ ადრესტს: „ნეტავ, ნათა წამივანს რა მერყევი სული, რომელიც ყველაფერს ესწრაფვის და როგორც კი რამე უწყება, უმაღვე გულგრილად თავს ანებებს, — და მაინც, თუკი სიტუბუსე ყოველივე შთაბეჭდილება შეძრავს, ხოლო ძლიერი აღვლება კიდევაც ახშობს, ამის მიზეზი კი არ არა, რომ იგი ვერავინ უძალიანდება, არამედ ის გახლავთ, რომ ძლიერ წინააღმდეგობას სწევს. გამხმარი მუხა ურყევად უძლებს ხოლმე ქარიხობას, ამწვანებულს კი აქცევს იგი, რაღბან შუშქლი მის გმირბინს ჩაჰმოძიოს.“

ამ აღიარებამ ტიპიური რომანტიკული სინდრომი წარმოჩენილი ანუ სრულად ჩანს ობიექტური სინამდვილისადმი რომანტიკოსისათვის ნიშანდობლივი ის წინააღმდეგობრივ-ადმოყუერი მიმართება, რომელშიც განწყურვალადა რომანტიკოსი ადრეული დადებითი და უარყოფითი, ცხოვრებასთან ერთქმნის, მასში დაფუძნების ღრმად ადამიანური მოთხოვნილება და საამისო უნარის ის უქონლობაც, რაიც ესოდენ გოცენტრირკოსი ახსიათებს ხოლმე, ვისაც არა ცხოვრების ესა თუ ის მხარე, სინამდვილის გარკვეულ მანკი, არამედ სწორებასთან ველივე ობიექტური, ე. წ. „არამე“, ვითარცა „სხვა“ თუ „მტარი“, ეუცხობა და თანაც ეს სიუცხოვე არა დასაძლევ მანკად, არამედ, პირიქით, სასურველ „სიძლიერებასა და, სულაც, კეთილშობილური წეუხრებობის, „გმირული“ შემართების ნიშნადაც კი ესახება.

და, რასაკვირველია, დრამის ასეთით, მნიშვნელოვან რეალიადა მისაჩნვეი ის გარემოება, რომ კლასიკის ამ რომანტიკული აღიარების გაღმქილ დუბლეტს წარმოადგენს პენტეზილიას ის საბოლოო შეფასება, რომელსაც პოეტი ასე წარმოათქმევიენებს პროტოს:

იგი ჰყვაროდა მეტისმეტად ამაჟად, ძლიერ ვერვარის აკლებს გამხმარ მუხას ავი გრიკალი, ხოლო ანარცხებს იქვე კანხალ ძორფესცინად, რამოთე ძალუქს ჩაქვიდოს მის გაშლილ გვარგვინს.

პოეტის ასეთი იდენტიფიკაცია, თავის გმირთან, შეიძლება თქვას, როგორც თავად დრამის იდეური რაობის, ისე მისი ყველა ინტერპრეტაციის „სასინჯე კვად“ ხვევინება.

მართალია, ამ შეფასებაში პენტეზილიას სახითის ყველაზე მიმზიდველი, მისი ინდივიდუალობის ერთდაგვარი გმირობის შარავანდით შემოსვლილი ნიშან-თვისება ფიქსირებული, ის სუბსტიშური შესრულობა, რაიც კაცს მიუღებლის წინაშე რამე დათმობის წილ დაღუპვას არჩევს, ხოლო თავის დაგვიგვირვინებას უნებლიე დანაწალისათვის თვითდასჯის მაღალნებელობით, თავისუფალ აქტში ჰპოვებს“.

⁴ და რომელიც საფუძველს აცლის, მაგალითად, როგორც ბ. ფონ ვიხეს თვალსაზრისს, თითქოსდა „ელთვინებუტეველი“ პენტეზილია „ამა თოვლის“ ბოროტ ძალთა „პარიონტე“, ათოქინა ყოფილიობა, იგივე კ. ზაფხოსის თვისის, რომ საერთოდ „კლასიკის ნაწარმოებთა ძიებები მომეტებულად... არიან ადამიანები, რომლებიც სასოწარკვეთით იბრან ქვად მათ მიერ მიუწვლილად მიხენული ძალის, ბედისწერის წინაშე“ (ნარკვევები, ტ. II, გვ. 188).

⁴ ამის შესახებ იხ. კონსტანტინ დერეჟაინის შესავალი წერილი „სიღის“ 1938 წლის „Искусство“-სეულ გამოცემაში (ცრძობ, გვ. XX II).

მაგრამ ამავე შეფასების შუქზე (ზემოთ დაწვრილებით განხილვისას გარდა) პენტეზილას მეორე არსებითი მანიკე სრულად ჩნდება, რომელიც უკვე არა ტრავმული კათარზისის, არამედ, პირიქით, ქება-დიდების საგნად იქცევა, ძალიან და არა სისუსტის, შემართებისა და არა შესუღვლელობის ნიშნად ცხადდება, რაც უკვე ნეგატიურ ნაჭუჭად ეკვრის ანუ საბოლოოდ რომანტიკულ სახასიათს სძენს ამ დრამად რეალისტურის შინაარსის შემცველ სახეს.

ეს გახლავთ პენტეზილასა (და არსებითად აგრეთვე აქილესისა), „სრული“ ინდივიდუალიზმი, „მე“-ს აბსოლუტიზაცია, რომლის არსიც, კლასიკის რომანტიკული „რუსთაუმის“ შესაბამისად, იმაში მდგომარეობს, რომ ამორაბლთა დედოფალიცა და პულიციც მარტოოდენ თავიანთ „თავისუფლო“, ე. ი. „გარეგანი“ საზოგადოებრივი არტახებისგან განთავისუფლებულ „მე“-ში ცდილობენ იმ იდეალურ-ადამიანური შინაარსის რეალიზაციას, რომელსაც როგორც „დედათა“, ისე „მამათა“ კანონი თრეუნავს.

მათალი, ერთი შეხედვით, კლასიკი თითქოს გმობს ამ ზენიდივიდუალიზმს, რომელსაც პენტეზილაცა და აქილესიც ერთობ ანარქისტულად იჩენენ, ვინაიდან, ურთიერთის მადეგანრი, იმ ვალდებულებას იოლად იფიცებენ ხოლმე, რაც ერთს ამორაბლთა ჯარის მიმართ, ხოლო მეორეს ბერძენთა ლაშქრის წინაშე აკისრიათ. მაგრამ სინამდვილეში მათი ეს თავებობა უფრო დადებითად წარმოიდგინება, ვიდრე უარყოფითად და იმდენად იმის გამო კი არა, რომ მის მგმობზელად „დედათა“ და „მამათა“ კანონის, ვთქვათ, ქურუმთმთავარი ქალისა თუ ოლიმპისის მსგავსი ადებუტები გამოიძინ, რომლისაგან გაუცხოებაც ორივე „მიჯნურს“ სათხოვად ეთვლება, რამდენადღაც იმ გარემოების ძალით, რომ აქ რაიმე სოციალური ალტერნატივის ნიშანწყალიც არა ჩანს, ამ „კანონს“ ცხოვრების არავითარი სხვა საზოგადოებრივი წესი არ უპირისპირდება.

ფაქტის კონსტატაციის თვალსაზრისით, ქემმარტებებს არცთუ დიდად დაშორებულნი ჩანან კლასიკის ეს „ექსისტენციალისტი“ კომენტატორები, რომელთაც იმიტომ ესახებათ პენტეზილაცა „თანამედროვე ადამიანის“ პროტოტიპად, რომ იგი ესოდენ „უკომპრომიზოდ“ და უშედეგოდ მიულტვის თავისი მეობის მართლაც „აბსოლუტურ“, ე. ი. ყოველგვარ სოციალურ „ბორკილთაგან“ ემანსიპაციას. ხოლო რაც შეეხება ამ ფაქტის კვალიფიკაციას, ერთობ ბუნებრივია და ლოგიკური, რომ ეს კომენტატორები, და მათთან ერთად მსზმს, რომლის „რელიგიური“ თვალსაზრისიც არსებითად ექსისტენციალისტურ „მოდელში“ თავსდება, უთუოდ თანხმებიან ხოლმე პენტეზილას კლასიკისეულ შეფასებას.

ჩვენს კლასიკიანაში კი პენტეზილას ეს შეფასება „პრო-რომანტიკოსებსაც“ და „პრორეალისტებსაც“ ელოება უსიამოვნო დაბრკოლებად: როგორც პირველთა ტენდენციას უფროვე უარყოფით-რომანტიკულ პლანში წარმოადგინონ გამიჯნურებულ ამორაბლთს ამბოხი, ისე მეორეთა სურვილი მასში კლასიკის რეალიზმის „დამატებითი“ ნიშანი აღმოაჩინონ.

თანაც უფრო ძნელ მდგომარეობაში აწკარად მეორენი ვარდებიან. ასე, მაგალითად, ზ. შტრამლერი მოკლედ შენიშნავს რა, „პროთოსის პირით აქ თავად პოეტი აფასებსო პენტეზილას“, იქვე დასძენს: „კლასიკი ინდივიდუუმის საზოგადოებასთან იმ კონფლიქტს განასახიერებს „პენტეზილაცაში“, რომელიც დაუსაზღვრავი ინდივიდუალიზმიდან წარმოსდგე-

ბა“. ანუ, მისი აზრით, კლასიკის თავისი გმირი ორმაგ მანკის მსხვერპლად ჰყოლია წარმოდგენილი, — როგორც „განთავისუფლებული“ კანონისა“, რომელმაც ბუნებრივი გრძნობები მესტიალურ სიშხავად შეუტრიალა“ პენტეზილას, ისე აწყვეტილი თავგაქრობისაც, რომელმაც, თურმე, იგივე გრძნობები „ბაკქანაველურ სიხელედაც“ გადაუქცია.

ასე რომ ყოფილიყო, — ანუ „პენტეზილაცაში“ მანკიერ საზოგადოებრივი სინამდვილესთან ერთად, მის წინააღმდეგ ინდივიდუალისტურ-რომანტიკული კანონიც რომ ყოფილიყო მხილებულიც, კერძოდ, გოეთეს ცნობილი მაქსიმის სიტყვებით რომ ვთქვათ, კლასიკის ისიც რომ ეჩვენებინა, თუ როგორ „აკორტებს“ პენტეზილას მისი „დაუსაზღვრავი ქემდაინობა“, — მაშინ იგი მართლაც დაიპყრობდა რეალიზმის ერთ-ერთ მაშლულს წყვერვალს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ აქ პენტეზილას „დაუსაზღვრავი“ ინდივიდუალიზმის ასე პრინციპულად ჩვენების ნიშანწყალიც არა ჩანს, რომ იგი, ვიმთვრებ, დაძლევის „კათარზისის“ საგნად კი არაა წარმოდგენილი, არამედ დიდების შარავანდითაც კი იმოსება. და ამიტომაც ზ. შტრამლერი, რომელიც „პენტეზილას“ ნამდვილად რეალისტურ „მარცვალს“ საქებარი სიხსურით ადგენს, აქ აწკარად სცილდება იმ საზღვარს, რასაც რომანტიკული „ნაჭუჭი“ კლასიკისეულ რეალიზმს უდებს.

ყოველივე ამის შუქზე ისიც ცხადდება, რომ საბოლოოდ ისევე ვთვთ რჩება მართალი, რომელიც, — იმდენად არა ექცნება ნეგატიურად გადაადგილების, კლასიკის წინააღმდეგობრივ სამყაროში ავადმყოფურის საღის ხარჯზე გახვიადების, რამდენადაც თავისი უტყუარი „კლასიკური“ ალღის ძალით, — სიკვდილამდე ვერა და ვერ შეეთვისა პენტეზილას თუმცაღა გმირულ-ამაღლებულ, მაგრამ მისი ფაქტური პოზიტივიზმისათვის ორგანულად უცხო რომანტიკულ მეამბოხეობას.



ამ წერილში გვსურს 20-იან წლებში რუსული საბჭოთა პიესების ქართულ ენაზე შესრულებული თარგმანების ანალიზის საფუძველზე გამოვთქვათ შეხედულებანი საბჭოთა რუსული დრამატურგიული ნაწარმოებების ქართულად თარგმნის ხარისხზე.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართული საბჭოთა თეატრი ცდილობს შექმნას რევოლუციური, იდეურად გამართული რეპერტუარი. მაგრამ მარტო სურვილი როდი კმაროდა. ორიგინალურ ქართულ დრამატურგიაში ჯერ კიდევ ძალზე ცოტა იყო რევოლუციური სულით გამსჭვალული, თანამედროვეობის ამსახველი დრამატურგიული ნაწარმოები. ქართველი დრამატურგების ცდა, რევოლუცია, როგორც უდიდესი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოვლენა, აემეტყველებინათ მსატერულ სახეებსა და დრამატულ მოქმედებაში. ჯერ კიდევ ვერ იძლეოდა სასურველ შედეგს. ამიტომაც სრულიად ლოგიკური იყო, რომ ქართულმა საბჭოთა თეატრმა მიმართა რუსულ საბჭოთა დრამატურგას, რომელმაც იმ დროისთვის შეძლო მაღალმატერულ ნაწარმოებებში გადმოეცა მშრომელი მასების წიაღიდან გამოსული გმირების, რევოლუციის მონაპოვართა დამცველებისა და ახალი ცხოვრების მშენებელთა გმირული სუ-
ლი.

ქართულმა თეატრმა, მომავალი სეზონების რეპერტუარის შერჩევისას, გაითვალისწინა როგორც ცალკეული თეატრალური კოლექტივების შემოქმედებითი სტილი, აგრეთვე ის გარემოებაც, თუ რა როლი შეასრულეს არჩეულმა პიესებმა რუსული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში, საქვეყნოდ ცნობილი თეატრალური კოლექტივების შემოქმედებით ცხოვრებაში. ყოველივე ამან განაპირობა საქართველოს წამყვანი თეატრალური კოლექტივება (რუსთაველის სახელობის და შემდგომში კ. მარჯანიშვილის სახელობის) 20-იანი წლების რეპერტუარში ათამდე რუსული საბჭოთა პიესის შეტანა.

პირველი რუსული საბჭოთა პიესა, რომელიც ქართულ სცენაზე დაიდგა 1926 წელს იყო ან. გლებოვის „საბმშპი“. ჰეროიკული სტილის მიმდევარმა რუსთაველის სახელობის თეატრმა თავის რეპერტუარში შეიტანა ეს ადმინისტრაციული ეგზოტიკითა და ძლიერი ადამიანური ვნებებით აღსავსე, ძველი ბაბილონის ისტორიის ერთ-ერთი საინტერესო ეტაპის ამსახველი ტრაგედია.

ერთ-ერთ წერილში ანატოლი გლებოვი, ეხებოდა რა რევოლუციური ხელოვნების წინაშე მდგარ ამოცანებს, აღნიშნავდა, რომ პროლეტარიატმა თავის მსოფლმხედველობით პრიზმაში უნდა გარდატეხოს კაცობრიობის წარსული, აჟმყო და მომავალი. სწორედ ამ თეზისის განხორციელების შედეგია „ზაგმუკი“.

შემდეგი პიესა — „საპმ მარცხინი“ ეკუთვნის ცნობილ რუს დრამატურგს, საბჭოთა დრამატურ-

რუსული საბჭოთა პიესების და მათი ქართული თარგმანები

ოთარ ჯიქია

გის ერთ-ერთი უბრწყინავლესი ნაწარმოების „შტორმის“ ავტორს ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის. საბჭოთა თეატრისა და დრამატურგიის მკვლევარნი ერთხმად აღნიშნავენ, რომ რუსული საბჭოთა დრამატურგია ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის „შტორმით“ იწყება. ამიტომაც კანონზომიერია, რომ რუსთაველის თეატრი დაინტერესდა ამ დრამატურგის შემოქმედებით და მიმართა მის ერთ-ერთ ადრინდელ პიესას, რომელშიც ორ სოციალურ ბანაკს, ორ სამყაროს შორის ბრძოლაა ასახული. ამ ორმა პიესამ განაპირობა ქართული თეატრის ძირეული შემოტრიალება ახალი დროებისაკენ. ეს საზი მომავალში კიდევ უფრო ვითარდება და მტკიცდება ბ. ლაფრენიევის „რღმშპისა“ და ვს. ივანოვის „საპმნილსანი 14-69“-ის („ანზორი“) დადგმით.

„რღვევაში“ ავტორმა შეძლო კლასიკური ტრადიციის ჩარჩოში წარმოესახა როგორც უდიდესი



სოციალური რღვევა, ისე მის ფონზე ერთ-ერთი ოჯახის წევრებს შორის მომხდარი განსეტყილება, სოხაური ურთიერთდამოკიდებულების რღვევის სურათიც. ამ პიესის დადგმა რუსეთში პირველად განახორციელა ლენინგრადის დიდმა დრამატულ-მა თეატრმა (დადგმელი რეჟისორი ალ. პოპოვი) და წარმატებაც სცდა წილად. ბუნებრივია, რომ ქართულმა თეატრმა ისევე, როგორც ჩვენი ქვეყნის რიგმა დრამატულმა კოლექტივებმა, თავის რეპერტუარში უსოფმანოდ შეიტანეს ეს პიესა.

ეს. ივანოვის „ჯავახოვის 14-65“ შესულია საბჭოთა დრამატურგიის ოქრის ფონდში და მისი დადგმა მრავალი კოლექტივის ისტორიაში უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტად იქცა. როგორც ა. ლენინარსკი აღნიშნავდა, ამ პიესის დადგმა, როგორც სამხატვრო, ისე ლენინგრადის აკადემიური თეატრების სცენებზე დიდ კულტურულ და ისტორიულ მოვლენად იქცა.

მისი დადგმის მნიშვნელობაზე იმდენი თქმულა, დაწერილა და გამოქვეყნებულა, რომ ძნელია რამის დამატება.

სამი პიესის „ლიანდრი მუშაშაპს“, „ქარის ძალადის“ და „პირის“ ავტორი იყო ახალგაზრდა საბჭოთა დრამატურგი ვ. კირმონი. ამ პიესებში არის სუსტი ადგილები, მაგრამ ერთი რამ უდავოა — ვ. კირმონი ისე, როგორც არაფერი საბჭოთა დრამატურგიაში, უადრესად აქტიურად და ოპერატიულად ეხმარება ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებს. ასე მაგალითად, იწყება ინდუსტრიალიზაციის ეტაპი და ორიოდ წლის შემდეგ დრამატურგმა შექმნა პიესა „ლიანდრი გუგუნებს“, რომელიც არა მარტო გამოცხადდა ამ დიდ მოვლენას, არამედ პიესაში მიმცემულმა „საკვების საბოტაჟმა“ წინ გაუსწრო კიდევ 1928 წელს მომხდარ ცნობილ „შახტის საკმეს“; რუსული საბჭოთა დრამატურგია ეძიებს ახალ ფორმებს სოციალური ტრაგედიის შესაქმნელად და უკვე მოგვევლინა ასეთი სახის ნაწარმოები „ქართა ქალაქი“; როცა ჩვენი ქვეყანა იბრძოდა სოფლად კოლექტივიზაციის კურსის განხორციელებისათვის, დრამატურგმა გამოაქვეყნა პიესა „პური“. რა თქმა უნდა, შემოადინებული ნაწარმოებები არ შეიძლება სრულყოფილად მივიჩნიოთ, მაგრამ მათი გამოჩენა თავის დროზე აღინშნა, როგორც ფრიად საჭირო და დროული მოვლენა. ამ პიესების დადგმა რუსეთის მრავალი სახელთა თეატრალური კოლექტივისათვის საეჭაპო გასდა და მათი შეტანა ქართული თეატრის ორი წამყვანი კოლექტივის რეპერტუარში სრულიად მართებულია. თეატრულად გამართლებულია აგრეთვე ბ. იალცევისა და ვ. იანოვსკის პიესების გამოყენებაც.

„ჯავახოვის“ თარგმანი ეკუთვნის ს. შანშიაშვილს. პიესამ თარგმნის პროცესში მრავალი ცვლილება განიცადა.

თარგმანის ანალოზი საშუალებას იძლევა და-

ვასკენათ, რომ მთარგმნელი ერთბაშად თავისუფლად მოპყრობია ორიგინალის ტექსტს, თვითნებურად ამოუღია პიესის I და II მოქმედებების მთელი რიგი მნიშვნელოვანი და საჭირო სცენები, რითაც ერთგვარად შეუსუსტებია ავტორის მიერ ნაწარმოებში მოცემული დრამატული კონფლიქტის სინაფორე. ყოველივე ამის შედეგად თარგმნელი პიესა ორიგინალთან შედარებით სუსტად გამოიყურება.

შემდეგი თარგმანილი პიესა იყო ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის „სამ პარქსში“. მისი თარგმანი უკუთვინის ს. ჩიკოვანს. მთარგმნელს სერიოზული მუშაობა გაუწევია. პიესის სტრუქტურულ აგებულებაში მხოლოდ ერთი ცვლილებაა: ამოღებულია მე-11 სურათი, მის მაგივრად კი ჩანსულის დამატებითი აქტი, რომელიც მოცემულია ინტერვეციის წინააღმდეგ რევკომის ბრძოლის ხელმძღვანელი ორგანოს სხდომის სურათი. ამ სხდომაზე მსჯელობა ინტერვენტების მიერ ალყაშემორტყმული ქალაქის უმწეო მდგომარეობაზე, როცა სურსათით დატვირთულმა ტრანსპორტმა ქალაქში ვერ შეაღწია. ბოლოშედეგები გადაწყვეტენ — ავიტაცია ვასწორ უცხოელ მუსულმანებს შორის და ამ საქმის განხორციელებას ბოლოშედეგ ფილიბეს ავალებენ.

ცალკეული ფრაზების თარგმნისა დაშვებულ მცირე უზუსტობათა მიუხედავად, თარგმანი გარდა არის შესრულებული. ვასათაგლისწინებელია ის გარემოება, რომ ძნელად სათარგმნელ გამოთქმებას და ქარაგმებს მთარგმნელმა უსუსტი ქართული შესატყვისები გამოუქმნა.

თარგმანში დამატებითი აქტის შემოტანით პიესამ მთიო, რადგან ნაწარმოებს ვარკვეული სიმწვავე შემატა, პოლიტიკურ ბრძოლაში ინგლისური ხომალდის მუსულმანთა შეგებაში მინაწილეობის პროცესს მიზანდასახულობა შესძინა, ხოლო ფილიბეს მოქმედებას — მოფრთხილება. ყველა ეს პუნქტი უნდა მიეწეროს მთარგმნელს, რომელიც შემოქმედებითა და მუდგა მის წინაშე მდგარი ამოცანის გადატარდა.

მესამე რუსული საბჭოთა პიესა, რომელიც მ. რუსთაველის სახელობის თეატრის აკუნაზე დაიდგა, იყო ბ. ლავრენიევის „რღვევა“. პიესა თარგმნა აკ. ფალავამ.

მთარგმნელმა პირველი სურათიდან რამდენიმე ფრაზა ამოიღო ვინ შტუბესა და ტატიანას საზღვრიდან. ეს დიალოგი მკითხველს მიუთითებს ცოლ-ქმარს შორის დიდი ხნის წინათ მომხდარ კონფლიქტსა და მსოფლმხედველობის სხვადასხვაგვარობაზე.

პიესის თავდაპირველ რედაქციებში გვხვდება მომნტი, რომელიც ხსნის შტუბეს სულმდაბლურ ხაისათ, როცა იგი ქსენიას შეცდენას ცდილობს თარგმანში იგი შენარჩუნებულია, ხოლო 1932 წლის რედაქციაში დრამატურგმა ეს ადგილი ამოიღო. ყოველივე ეს გვაძლევს საფუძველს დასკვნათ, რომ ლავრენიევმა საბოლოო რედაქციაზე მუშაობა დაიწყო არა 1944 წელს, როგორც



ამას ამტკიცებს მისი შემოქმედების ზოგიერთი მკვლევარი, არამედ უფრო ადრე, 30-იან წლებში.

მთარგმნელის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ იქ, სადაც მისი შემოქმედებითი ფანტაზია ღრმად ჩასწვდა ავტორის ჩანაფიქრს, პიესამ გაცილებით მოიგო. სამაგალითოდაა თარგმნილი ის ადგილები, სადაც ტრატიანე (კლიობის მუვლლის გულცივისა და ეგოისტურ არსებაში გააღვიძოს ძველი მუზღავურის სული, რომელიც არასოდეს შეუშინდებდა ქარიშხალთან ჭიდილს, რადგან ეს მისწრაფება განაპირობებს ცხოვრებისეული გზისა და პროფესიის არჩევას.

განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწია მთარგმნელმა მუზღავურული გამოთქმების, ანდაზებისა და კაფიების თარგმნისას.

შემდეგი პიესა, რომელიც ითარგმნა ქართულად და აღიდაც შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, ვს. ივანოვის „ჯავშნოსანი 14-69“ იყო.

დრამატურგ ს. შანშიაშვილის მიერ გაწეულ მუშაობას თარგმანს ვერ ვუწოდებთ. აქ საქმე გვაქვს პიესის გადმოქართულებასთან. ეს გარემოება ობიექტური მიზეზებით იყო ნაკარანახევი: 1. თეატრი 1928-29 წლების სეზონის დაგეგმვისას ითვალისწინებდა კავკასიაში საბჭოთა ხელიწვდომის ტრიუმფალური სვლის ამსახველი პიესის დადგმას. პიესა „ჯავშნოსანი 14-69“-ს უნდა აესახა სამოქალაქო ომის პირველი ეტაპი, არსაბჭოთა ხელისუფლების დაყარება ჩრდილოეთ კავკასიაში. 2. იმის გამო, რომ არ არსებობდა სამოქალაქო ომის ამ ეტაპის ამსახველი ორიგინალური პიესა, თეატრმა დრამატურგ ს. შანშიაშვილს დაავალა გადმოქართულებინა ეს. ივანოვის „ჯავშნოსანი“, მოქმედება გადმოეტანა ჩრდილოეთ კავკასიაში და აესახა ქართველებისათვის უფრო ახლობოლო მთიელი სახლის ცხოვრება და ბრძოლა.

ამან გამოიწვია პიესის არა მარტო გადმოკეთება, არამედ მისი სახელწოდების შეცვლაც, ქართულ სცენაზე იგი იდგებოდა „ანზორ ჩირბიჯის“, უფრო სწორად კი „ანზორის“ სახელწოდებით.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დრამატურგიული ნაწარმოებების გადმოკეთება-გადმოქართულება უცხო ენებიდან არც თუ ისე იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა ჩვენში („სამშობლო“, „და-ძმა“ და სხვა).

მოქმედების გადმოტანას შორეული აღმოსავლეთიდან კავკასიაში სრულიადაც არ მუხუსტებია ეს. ივანოვის ნაწარმოების რევოლუციური პათოსი, რადგან მთარგმნელმა უცვლელად დატოვა მოქმედი პირობები, ხილო მათ ქვევასა და მოქმედებას საფუძვლად დაუდო ტემპერამენტთან მთიელთა ყოფითი და ფსიქოლოგიური თავისებურებანი. ამით უფრო გააღრმავა დრამატურგიული ნაწარმოების ემოციური მხარე, მოქმედებას მიაწინააღმდეგა დაძაბული რიტმი.

გადმოკეთებაში გაუქმებულია პირველი სურათი (ლტოლივთა სცენა), უფრო ზუსტად — მისი მცირედი ნაწილია გადატანილი მეორე მოქმედებაში, ხოლო თეთრფარდითაა მისარკველური პოლიტიკა ნაოლად აისახა მეზადურთა პირველი შეხვედრისთანავე სამხედრო პატრულოდან.

გარკვეული ცვლილებები განიცადეს ოპიების („ანზორში“ — „ჩირსა“) და ვასკის (ანმა) სახეებმა. ოპაბი მეტი სიხუცულითაა გამსჭვალული მშრომელი ხალხისადმი, ხოლო ანმა ვასკასთან შედარებით, უფრო აქტიური რევოლუციონერია, მას აჯანყებაში მნიშვნელოვანი როლი ეუთვნის, როგორც ანზორის ერთგულსა და უახლოეს თანამემუქს. მისი იგნორირება ალბათ საგარნობლად გააღარბებდა მთიელთა მეთაურის სახეს. სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი ანზორისა და ივანოვის (პეკლევანოვი „ჯავშნოსანი“) შეხვედრის ფინალი. ანზორის პოლიტიკური მოწოდება, მისი მგზნებარე ტემპერამენტიდან გამომდინარე, გაცილებით უფრო სწრაფად ვითარდება, ვიდრე სიტყვაპირი და აუღელვებელი ვერწინინისა.

მესამე მოქმედებაში, რომელიც ეხმაურება ვს. ივანოვის პიესაში მოცემულ სამრეკლოს სცენას. ს. შანშიაშვილმა შემოიტანა ტრადიციული ელემენტები. აქ მოცემულია მთიელთა ყოფაცხოვრებისათვის დამახასიათებელი სცენები: ვაშაირება, მოხუცების მიმართ ღრმა პატივისცემის გამოვლენა (ანზორი მკვებდა შეაწყვედინებთ ლაპარაკს ანმას, რომელმაც პატივი არ დასდო მოხუცს — „ხმა ჩაიკმინდე! მოხუცს აცალე ლაპარაკი“). ამ სურათში ფართოდ არის ასახული პარტიზანული მოძრაობა, რომელშიც მონაწილეობენ ლეკები, ინგუშები, რუსები, სომხები, ყაზბეგები და ჩამოსული ქართველები. ამოხების მიზანია არა მარტო ქ. პეტროსვიკის მუშებისათვის დახმარების აღმოჩენა, არამედ შემდგომი ბრძოლა შაუმიანისა და ჯაფარ-გურჯის (ჯაფარიძე) — ბაქოელი კომისრების რაზმებთან შესაერთებლად.

„ანზორში“ ამერიკელი ინგლისელმა შეცვალა, რაც უფრო დამახასიათებელია სამოქალაქო ომის ამ პერიოდისათვის კავკასიაში.

თუ გადმოკეთება გულისხმობს მთარგმნელის მიერ ორიგინალში შეტანილ ყველა ცვლილებას, ეს, პირველ რიგში, რეაინგვის გაკისის სცენას ეხება. თუ ივანოვის პიესაში ჩინელი სინ ბინ-უ პარტიზანებს ასწავლის ჯავშნოსანი მატარებლის შეჩერების ერთადერთ ხერხს და თვით ანზორცივლებს თავის ჩანაფიქრს, ს. შანშიაშვილი „ანზორში“ გვთავაზობს სრულიად მოულოდნელ, მაგრამ იმავე დროს მთიელთა ტრადიციებით გამართლებულ მოქმედებას — მთიელი ქალიშვილის მიერ ვაჟის გამოწვევას საცეცხოდ. მით უფრო განსაკუთრებულ დრამატულობას იძენს ეს მომენტი, როცა ქალიშვილი, მისდაუნებურად, სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს თავის გულის სწორ ანმას.



შემდეგი რუსული პიესა, რომლის დადგამაც 1929 წელს ქართულ სცენაზე განხორციელდა. იყო ვ. კირშონის „ლიანდაგი გუგუნი“. მთარგმნელის გვარის დადგენა ვერ მიხერდა, ვინაიდან თარგმანის ერთადერთ ევრემპლარში, რომელიც თეატრალურ მუზეუმში ინახება, მთარგმნელის გვარი აღნიშნული არ არის. რადგანაც მთარგმანი-შვილის თეატრისათვის პიესა თარგმნა ს. ჩიქოვანმა, ხოლო რუსთაველის სახელობის თეატრისთვის ა. ბოკერიამ, ამიტომ შეუძლებელია დავადგინოთ, კონკრეტულად რომელი მთავანც ეკუთვნის აღნიშნული თარგმანი.

თარგმანი ძალიან სუსტია. ისედაც არასრულყოფილმა პიესამ თარგმანში უფრო მეტად დამახინჯებულ სახე მიიღო და გაკვირვებას იწვევს ის, თუ როგორ შეძლო ქართულმა თეატრალურმა კოლექტივმა ასეთ მასალაზე დაკრძნობით საკმაოდ კარგი სპექტაკლის დადგმა.

პ. იალღევის პიესა „ღმარძღმის“ თარგმანიც ს. შანშიაშვილს ეკუთვნის. თარგმნის პროცესში ს. შანშიაშვილი მიმართავს ცალკეული სურათების ადგილგადაცვლებას. მაგალითად, პირველ სურათად მან ორიგინალის მესამე სურათი გამოიყენა, მეორე სურათად — პირველი, მესამე სურათი პიესის მე-7 ნაწილს წარმოადგენს, ხოლო მე-13 — ორიგინალის მერვე სურათს.

მთარგმნელი სშირად უყურადღებოდ ტოვებს ცალკეულ სცენურ მიმენტებსა და ეპიზოდებს. ასე მაგალითად, გამოტოვებულია მიმენტი დარაჯ კუშმას საუბრიდან ვერხორტოროვთან, ნინას დიალოგიდან ვერხორტოროვთან, რომელიც შუქს ფენს მათს ურთიერთდამოკიდებულებას. ასევე საუბარში გამოტოვებულია მიმენტი, როდესაც ნინა ბრალს დებს ვერხორტოროვს იმაში, რომ ის იმორჩილებს რა სუსტი ნებისყოფის ადამიანებს, ჩაიხეცუნა გავლენას ახდენს. ამ დიალოგში გამოტოვებულია სტრიქონები, რომლებიც მკითხველს წარმოდგენას უქმნიან, თუ როგორი დამოკიდებულება ჰქონდათ ერთმანეთთან ბარტენევის ოჯახის წევრებს.

გამოტოვებულია პროფ. ჩარუშინის საყურადღებო გამოთქმა, რომელსაც ვერ წარმოუდგენია ჩეცნიერის გარევა პოლიტიკაში; ბარტენევის მიერ ასპირანტ ორლოვის პროექტის შეფასების ფაქტი, რომელიც მიუთითებს იმ ინტერესზე, იგი ახალგაზრდების მიმართ რომ იქნას.

გამოტოვებულია აგრეთვე დიდი ნაწილი ტექსტისა, სადაც მოცემულია თუ როგორ განიცდის პროფესორი ბარტენევი უფროსი შვილის — ვლადიმერის სიკვდილს, მისი საუბარი ნინასთან, ერთადერთ ადამიანთან, რომელსაც შეუძლია გაუზიაროს საკუთარი გულსტიკივლი. ეს სცენა მნიშვნელოვანია პროფესორ ბარტენევისა და ნინას დახასიათებისათვის.

პიესის თარგმანში ინგლისელი შეცვლილია ამერიკელით, თუმცა ეს ცვლილება არ შეხებია

გვარს. ბარტენევის საუბარი ელერმანთან ყოფილია ცალკე სურათად და სანახევროდ ცილია. გამოტოვებულია გერმანიის მიერ საპროტოა რუსეთის საყოველთაო სახალხო მშენებლობის შეფასება და მისი ბრალდება, თითქოსდა პროფესორი ბარტენევი თავის წერილებში იმიტომ იზიარებს ოფიციალურად მიღებულ თვალსაზრისს, რომ ეშინია დაკარგოს ადგილი და საარსებო წყარო.

მნიშვნელოვანი ცვლილება გამოკადა სერგეის ფრაზებმა. ასე მაგალითად, ამოღებულია ის მომენტი, როცა სერგეი სთხოვს გენიაევს უკანვე დაუბრუნოს მამის მამხილებელი საბუთები. ეს მომენტი მნიშვნელოვანია, რადგანაც ამ გამოტოვებულ პირობებში წუთითრად ამტყავილად აღმანიან, რომელიც სინდისის ქენჯანს განიცდის.

ფინალში მთარგმნელი სერგეის თვითმკვლელობის ახალ ვარიანტს ვეთავაზობს. პიესაში იგი ცუცსმსრლოლული იარაღით იკლავს თავს, ხოლო თარგმანში ფნჯარიდან ხტება.

სურათების უსასრულო გადაადგილებამ, ტექსტიდან მოქმედ პირობისათვის დანახასათებელი ფრაზებისა და მივლი რივი სცენების ამოღებან, უუსუსობებმა, გამოიწვიეს პიესის საგრძნობლად გაღარბება და გაბუნდოვანება.

თუ დარამატურა ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებული პიესა „ჯაფნოსანი 14-69“ შეიძლება გადმოკეთების დადებით ნიმუშად მივიჩნიოთ, პ. იალღევის პიესაზე გაწეული მუშაობა გადმოკეთების წარუმატებელ ცდად უნდა ჩაითვალოს.

შემდგომი პიესა, რომლის თარგმანიც ასევე ს. შანშიაშვილს ეკუთვნის, იყო ენ. იანოვსკის „მამინაშობა“. ქართულ ლიტერატურაში და სცენაზე იგი „ყამირის“ სახელწოდებით დამკვიდრდა. ამ შემთხვევაშიც რუსული პიესის გადმოქართულებასთან გვაქვს საქმე. პიესის პერსონაჟების იმ დროის ქართული სოფლისათვის დამახასიათებელი მედღეების სახე დამატა.

ორიგინალში მოცემული ხშირვანი მონტაჟის მაგიერ, რომელიც მოთხრობილია თეთვარდიელთა მიერ პარტიზან სემიონის (სიკო) წამების ამბავი, ს. შანშიაშვილმა გამოიყენა ხალხური სიმღერა გიმრ-მეთაურ სიკოზე, რომელიც ჩონგურის აკომპანემენტით სრულდება.

მეექვსე სურათი „კალიობა არტელის ველზე“ გადატანილია II მოქმედებაში, ხოლო ამ მოქმედებაში მთარგმნელმა თავისებურად გადააკეთა მესამე სურათი, და, უნდა აღინიშნოს, რომ დაბოლოება ორიგინალთან შედარებით უკეთესი გამოვიდა. მხედველობაში გვაქვს გლობას (ანდროგობაძის) მართასადმი სიყვარულის გამხელის სცენა.

მე-9 სურათში მთარგმნელმა შეიტანა მის მიერ პიესაში შემოყვანილი დამატებითი პერსონა-



ჟის — მედუნის ანჯიკოსთან (იანოქსის მი-
ედვიით — ბავეე) საუბრის სცენა.

ორიგინალისაგან განსხვავებით გადმოკეთე-
ბული მასწავლებელი არ წამოიგო კულაკების
ანქესს.

თარგმანის სუსტ მხარედ უნდა მივიჩნიოთ სა-
მაზრო კომიტეტის საქმიანობასთან დაკავშირებუ-
ლი სცენების უგულვებელყოფა, ხოლო პიესის
მთავარი პერსონაჟის, სამაზრო კომიტეტის თავმ-
ჯდომარე პუტინის სახის ამოღება საგრძნობლად
ამცირებს ნაწარმოების პოლიტიკურ ჟღერადობას
საერთოდ, პიესის თარგმანი კარგადაა შესრუ-
ლებული და უკანასკნელი შენიშვნა რომ არა, შე-
იძლებოდა გადმოკეთებული თარგმანი ორიგინა-
ლის თანაფარდად მიგვეჩინა.

ვ. კირშონის პიესის „პურის“ თარგმანი ეკ-
უთნის ცნობლ ქართველ დრამატურგს შ. და-
დიანს.

ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს პიესის გადმო-
ქართულებასთან. მოქმედება გადმოტანილია 20-
იანი წლების ქართულ სოფელში, რუსი პერსონა-
ჟები შეცვლილია ქართველებით.

პიესამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა.
პირველი სურათიდან ამოღებულია მიხაილოვის
საუბრის სცენა ინჟინერ ლარიონოვთან. შემცირე-
ბულია აგრეთვე რავესკისა და კვასოვის დიალო-
გი. ყოფილ მეზღაურე რომანოვის მეტყველები-
დან სრულიად ამოღებულია ჟარგონის ელემენ-
ტები.

მე-ნ სურათიდან გამოტოვებულია გლეხების
თავყრილობის დროს გამოვლენილი დაძაბული
ვითარების ამსახველი სცენები. დაძაბულ მომენტ-
ში უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა მიხაილოვის
გამოჩენა, რომელიც გლეხების განწყობილებაში
გარდატეხას ახდენს. მთარგმნელმა კი სურათის
მოქმედება მშვიდად წარმართა.

მე-შ სურათიდან მოხსნილია ქობ-სამკითხვე-
ლოში კომკავშირელთა შორის იარაღის განაწი-
ლების სცენა.

პიესის ფინალი გადაკეთებულია. მიხაილოვის
მიმართება მაცურებელთა დარბაზისადმი უკვე
ლილია რომანოვის სიტყვებით.

მაგრამ ზემოთ აღნიშნული მცირე ნაკლოვანე-
ბები სრულებით ვერ ამცირებს თარგმანის ღირ-
სებას, რადგანაც შ. დადიანმა ვ. კირშონის პიესის
საფუძველზე, ორიგინალის ტექსტის მკაცრი დაც-
ვით, ქართულ ენაზე შექმნა სრულფასოვანი დრ-
მატურგიული ნაწარმოები.

რუსული საბჭოთა პიესების ქართულ ენაზე
თარგმნის ანალოზი საშუალებას გვაძლევს აღე-
ნიშნოთ ის მიზეზები, რომელთაც გამოიწვიეს ზო-
გიერთი თარგმანის წარუმატებლობა.

პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ცხოვრები-
სეული მასალის სიახლე, რომლის კონტურების
განჩევა თვით ორიგინალშიც ძნელდება.

მეორე მიზეზად უნდა მივიჩნიოთ რუსული საბ-
ჭოთა პიესების ქართულად თარგმნის საქმეში
გამოცდილების უქონლობა.

მესამე მიზეზს წარმოადგენს ის გარემოება,
რომ რეპერტუარის სიღარიბის გამო, პიესების
თარგმნა დროის შესწავლულ ფარგლებში ხდებო-
და, რაც იწვევდა არქაიზებასა და უხარისხობას.
მთარგმნელი, დროის უქონლობის გამო, ხშირად
ვერც კი ეცნობოდა ამა თუ იმ დრამატურგის შე-
მოქმედებას, მისი სტილის თავისებურებებს.

მეოთხე მიზეზად წარმოვიდგებთ ქართულ თე-
ატრში დამკვიდრებულ პიესების გადმოქართუ-
ლება-გადმოკეთების ტრადიციას.

მესხეთე მიზეზი ყველა მთარგმნელისათვის
ერთნაირად დამახასიათებელია, ორიგინალის
ტექსტისადმი თავისუფალი მიდგომა, რაც იწვევ-
და ტექსტიდან არა მარტო ცალკეული ნაწყვეტე-
ბის ამოღებას, არამედ მთელი სცენებისა და სუ-
რათების გადაადგილებას და სხვა.

ამას უნდა დავამატოთ ისიც, რომ კრიტიკა არა-
ვითარ ყურადღებას არ აქცევდა თარგმნის სა-
კითხს, არ უკეთებდა ანალოზს თარგმნილ ლიტე-
რატურას და პრაქტიკულ დახმარებას არ უწევდა
მთარგმნელებს.





არის ერთი უდიდესი ფაქტორი, რომელიც ადამიანებს თეატრისაკენ იზიდავს: ჭეშმარიტება!

პლესანოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჭეშმარიტება, სიმართლე შემოქმედის „სულიერი შვილია“, რომლის წყალობითაც თვით შემოქმედი მანკიერი სინამდვილით დაბეჩვებულ და ამ სინამდვილეს შეგუებულ კაცუნათა შორის ისევე ბუმბერაზად წარმოგიდგება, როგორც გულივერი ქონდრის კაცთა შორის...

მხოლოდ და მხოლოდ ამ მოწოდებით შეჰყარა მცირერიცხოვანი დასი აფხაზური ლიტერატურის პატრიარქმა დიმიტრი გულიამ და დააარსა პირველი აფხაზური თეატრი ურემზე (დიას, ურემზე).

დღეს იმ „თეატრის“ შესახებ მხოლოდ ლამაზი მოგონება შემორჩათ ასწლოვან მოხუცებს. ჭალაქ სოხუმში, მარადმწვანე სანაპიროსთან, კი აღმართულია დრამატული თეატრის დიდებული შენობა. აქ თანაბარი შემოქმედებითი გატაცებით იღვწიან აფხაზური და ქართული დასები.

წლებმა დაამტკიცეს, რომ ორივე დასს თავისი სათქმელი, თავისი სატკივარი აქვს და, რომ ამ ორი კოლექტივის ერთმანეთის მხარდამხარ შემოქმედებითი თანადგომა ხელს კი არ უშლის, არამედ, პირიქით აღვირებს, ზრდის და ამდიდრებს მათ შემოქმედებით საქმიანობას.

სოხუმის ქართული თეატრის თუნდაც ორმოცდაათწლიანი წარსულის მომცრო ექსკურსიც კი შორს წავიყვანდა. ერთ საეურნალო სტატიაში ვსუფლებელიც არის და არც ჩვენი ამჟამინდელი საუბრის თემაა. ჩვენი მიზანია თეატრის დღევანდელი რეპერტუარი, მისი ხორცშესხმა და მასთან დაკავშირებული პრობლემები და პერსპექტივები, რომელთა საფუძვლიანი და სამართლიანი ანალიზის გარეშე წარმოუდგენელია თეატრის ზეალინდელი დღე.

ჩვენს წინ გაშლილია თეატრის 1974-75 წლების შემოქმედებითი აფიშა.

მიმდინარე რეპერტუარი ი: ვ. დარასელის „იკივიძი“, ნ. ლუმაბაძის „საბარაღებო დასკვნა“, ლოპე და ვეგას „ცეკვის მასწავლებელი“, სტეფან ცვაიკის „სახლი ზღვის პირას“, ი. დრუცის „კასა მარე“, ა. გეჟაძის „ყარამანი ცოლს ირთავს“.

ახალი და დგმები: ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, კ. ვიტლინგერის „ვარსკვლავები ჩამოსული კაცი“, ვ. იაქშვილის „წრთობა“, ა. დიუმის „საბი მუშეკერი“, გ. კალანდიას „ადგილის დედა“, რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“, მ. შატროვის „სახვლიო ამინდი“, მ. ზორინის „ვარშავული მელიდია“, „პოეზიის საღამო“ (აქედან ჯერ არ დადგმულა „ვარსკვლავები ჩამოსული კაცი“, „წრთობა“, „რას ატყვის ხალხი“, „სახვლიო ამინდი“).

მარტო ამ ჩამოთვლილთაც კი მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ რეპერტუარი საკმაოდ ვრცელია, მაგრამ თავიდანვე უნდა ვთქვათ — არცთუ მთლად საინტერესო და მრავალფეროვანი.

თეატრის რეპერტუარში დასახლებულ ავტორთა შორის არ გვხვდება ანტიკური დრამატურგიის არც ერთი ნიმუში, რომ არაფერი ვთქვათ მსოფლიო დრამატურგიის ისეთ გიგანტებზე, როგორც არიან შექსპირი, შილერი, იბსენი, მოლიერი...

იგივე შეიძლება ითქვას რუსული კლასიკური დრამატურგიის წარმომადგენლებზეც.

სიმაკილა,

ახოლო სიმაკილა

ჯანო ჯანელიძე

არც ქართულ კლასიკურ დრამატურგიას უჭირავს მიმდინარე სეზონში თავისი კუთვნილი ადგილი (იგი მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ არის წარმოდგენილი).

დღესაც, როცა აქა-იქ ჯერ კიდევ ამოტიტივდებიან ხოლმე ხელსტატოვების, გორდინებისა და ყვარყვარების ორეულები, მეტად აქტუალურად მიგვჩანია გოგოლის „რევიზორისა“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმა.

რეპერტუარის თემატური სიფიწროვისა და ერთფეროვნების საშიშროება, მეოწი, მტიკიცდ იკიდებს ფეხს სოხუმის ქართულ თეატრში. ამაზე მეტყველებს უკანასკნელი 4-5 წლის მანძილზე რეპერტუარში წარმოდგენილ ავტორთა მონაობა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ თეატრმა ოთხი ერთი და იგივე ავტორის (ო. იოსელიანი, ა. გეჟაძე, ალ. ჩხიძე, გ. კალანდიანი) ორ-ორი პიესა დადგა, რეპერტუარის მრავალფეროვნებაზე კარგს ვერაფერს გვეუბნება. ამას მიუმატებ ისიც, რომ მაიგან, სულ ცოტა, ოთხი (ო. იოსელიანის „ექვია ზნაბერა და ერთი მამაკაცი“, „სანამ ურემი გადამბრუნდება“, ა. გეჟაძის „პაემანი ცაში“, „ყარამანი ცოლს ირთავს“) კომედიაა. აქვე

* გავრცელება. დასაწყისი იხ. „საპოთა ხელოვნება“ №26 2-12, 1974 წ., №28 1-4, 6-7, 9-10, 1975 წ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ე. კალანდაის ორივე დრამატული ნაწარმოები (თუშუგა მათ პიესას და დრამა აწერია) თავისი ხასიათებითა და სიტუაციებით კომედიას, მხოლოდ ფინალი აქვს ტრაგიკული, რაც ნაწარმოების ჟანრს სრულიადაც არ განსაზღვრავს.

ყოფილივე ამას ხომ არ მივყავართ იქითკენ, რასაც ხელოვნებათმცოდნეები რეპერტუარის „გაიოლებს“ ეძახიან?... და თუ ეს ასეა, რა არის ყოფილივე ამის მიზეზი?

მიზეზი მრავალია (რომლებზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი), შედეგი კი ერთი და უცილობელი: მაყურებლის გემოვნების დაქვეითება.

იქნებ ვინმე შეგვედოს, რას ამბობთ, განა კომედიები გემოვნების ატევილები არ?

დაიხსაც, ყოფილგვარი ერთფეროვნება მანებებელია და მონაკვირებელი, მით უფრო, თუ იგი მდარეა და უნიათო.

მთავარ რეჟისორ და კობახიძის აზრით, კომედიებს, რომლებიც ასე მდიდარია და გადატვირთული თეატრის რეპერტუარი, თავისი გამართლება აქვთ.

„...რა ზერეულე და გულურწყვილდე ისმის საქმეში ჩაუხდავი ადამიანის ჩრევა: დადგე, შექმნი იცით თუ არა, მეგობარო, რომ ე, ზუგავეის პიესას „ჩემი ცოლის ქმარი“ საბჭოთა კავშირის 18 თეატრში დაიდგა (საკმაოდ მდარე პიესას!), ხოლო შემსაირის „მეფე ლირი“ მხოლოდ ხუთში. „სიყვარული და სტატისტიკა“ 1973 წლის რეჟისრდსენიანა — 11 თეატრში (ავტორის სტილი დაცულია — ჟ. ჯ.). მილიერის „ტარტიუფი“ მხოლოდ შვიდ თეატრში იდგმება“. — შემდეგ წერილის ავტორს მოჰყავს ანალოგია, რომ „სპექტაკლმა „ყარამანი ცოლს იოთავს“ უკანასკნელი ათი წლის რეჟისორი მოხსნა მაყურებელთა დასწრების მხრივ. ამ დღეებში მას ერთი წელი შეუსრულდება. ყოველ კვირას ვთამაშობთ და მაინც სახევა დარბაზი. ის თუ იცით, მეგობარო, რომ ეს პიესა არაა საუკეთესო ჩვენს რეპერტუარში“ („საბჭოთა აფხაზეთი“, 14/1-75 წ.).

როცა თვით თეატრის მთავარი რეჟისორი გვარწმუნებს, პიესა მდარეა და მაინც იდგმება, სპექტაკლი არცთუ სახარბიელოა და მაინც რეჟისრდსენიანა და ვიღაც დარბაზი, ეს ან ხუმრობაა, ანდა... ძალზე დამაფიქრებელი ვითარება.

მხოლოდ სტატისტიკური მონაცემები არ შეიძლება მივიჩნიოთ სპექტაკლის წარმატებისა თუ წარუმატებლობის მყარ და ერთადერთ საიმედო განმსაზღვრელ ფაქტორად.

სარეპერტუარი ნაწარმოების შერჩევისას რეჟისორს უპირიესებს საზოგადოებრივ მიზანდასრულებას, მაგრამ უნდა დასაზრდებლოს და არა სხვა რამ...

თეატრი მხოლოდ სანახაობა არ არის. იგი, უპირველესად, ხელოვნების ტაძარია, საიდანაც უკეთესი აზრი, მრწამსი და იდეალები უნდა შეითვისოს ხალხმა, მაყურებელმა. თეატრი უნდა განსაზღვრავდეს მაყურებლის გემოვნებას და არა პირიქით. თეატრი მხოლოდ სიცილი არ არის, იგი ტკივილია, საფიქრალი და სიხარული ერთსა. თეატრი, უპირველესად, დედგანადლია დღის მაჯისცემა, სუნთქვაა, რიტმა. სპექტაკლის არის, რაც, შეიძლება, ჯერ არ მომხდარა, მაგრამ უნდა მოხდეს, თეატრში დღეს ნანახი ხვალინდელი დღის ჭერეცა უნდა იყოს თავისი, პრობლემებითა და პერსპექტივებით.

რა შეგვიძლია ამ მხრივ ვთქვათ კომედიასე „ყარამანი ცოლს იოთავს?“ ეს არის ა. გუქაძის არცთუ მაღალმატრეული პროზაული ნაწარმოების „ყარამანი ყანთელაძის“ სახელ-

დასვლი ავტორისგანაღებული ინსცენირება. პიესის პერსონაჟებს არ გააჩნიათ მოქმედების დრო და სივრცე, კონფლიქტები ხელშეწყობილია ნურია, ხასიათები მერთალი და სქემატური.

აბა, წარმოიდგინეთ, ჩვენს დროში რატიონალ სენათამდე ვინ მოგზაურობს ქალის გადასახლებულად და საბელოს საძიებლად? ვინ დაიხუტება მაჭანკალთან ერთად და ვინ ატარებს თავის ყმაწვილკაცობას ნაწყადობზე სუფრასთან?

ასეთები, ალბათ, იშვიათად მოიძებნებიან საქართველოში და თუ მოიძებნებიან, ისინი ტიპურობისათვის არ გამოდგებიან.

და თუ სპექტაკლი ასეთი „პრობლემებითა“ და „იდეალებით“ მაყურებელთა დასწრების რეკორდს ხსენს, ჩვენ დავგროვებთ იმას ფიქრი, რით ვუგმკრანალოთ ასეთ მაყურებელს, როგორ დაგაყენოთ ის სწორ გზაზე, როგორ ვაქციოთ იგი ქემ-მართკი ხელოვნების თავყანისმცემლად და შემფასებლად.

მაყურებელი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია თეატრისა, მაგრამ არა გადაწყვეტი.

საბჭოთა თეატრის მამამთავარი ე. სტანისლავსკი ჭეშმარიტებს დადგენდა, როცა უარყოფდა თეატრის მხოლოდ სანახაობრივ ღირსებას, რადგან მას კატად ესმოდა, რომ დღეს თეატრის შეფასება ამ მხრივ ხვალისათვის ნიშნავს სპექტაკლთა მხატვრული დონისა და აღმზრდლობითი როლის უარყოფასა და დაქვეითებას.

თანამედროვე თეატრი, უპირველესად, წარმოადგენს იდეოლოგიურ, სოციალურ კატეგორიას და ამის დავიწყება არ შეიძლება.

აზრადაც არავის მოუვა, საკამათოდ ვახდოს ლოზე დე ვეგას „ვეკვის მასწავლებლისა“ და ა. დიუბის „სამი მუშავეტრის“ დრამატული ღირსებანი, მაგრამ, აბა, წარმოიდგინეთ რამდენად მიულოდნელი, სანძელი და პარადოქსულია სიხუმრის ქართული დრამატული თეატრისათვის, სრულიად განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერის მქონე კოლექტივისათვის, ერთ სეზონში ამ ორი სრულიად უცხო და მტედე რთული კომედიის დადგმა? საიღოდ ამ ორი ნაწარმოების სცენურმა განხორციელებამ ნათლად დაგვახსნა, რომ მიუხედავად მათი საინტერესო გარეგული რეჟისორული ქსოვილისა და თავებრუდამხვეი „ტრიუკებისა“, მაყურებელი მაინც გულგრილი დარჩა სპექტაკლებისადმი. ამის დამადასტურებელია თუნდც ამის ფაქტი, რომ „სამი მუშავეტრის“ პრემიერისას პარტერი თიქმის ცარიელი იყო.

გენო კალანდაიმა უკანასკნელ წლებში სამი პიესა (ერთი თანაავტორთან ერთად) შემოგვთავაზა. აქედან ორი სიხუმრის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე დაედა. პირველი პიესის — „მოფარის საათის“ დადგმა განახორციელა რეჟისორმა ბ. ტრონიჯაძემ. უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოების თემატრმა აქტუალობამ და მწერლის საკმაოდ დახვეწილმა და პოეტურმა ენამ ხელი შეუწყო რეჟისორულ ნაშეშერის წარმატებას. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლი თეატრის რეპერტუარში მყარად ვერ დამკვიდრდა.

რა იყო ამის მიზეზი?

ჩვენი აზრით, მოვლენათა და სიტუაციითა რამდენადმე სქემატური აღქმა, ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზის ვანივითარების არარეალიზებობა. „მოფარის საათის“ ამ სუსტ მხარეებს „ადგილის დედაში“ დაემატა, ჩვენ ვიტყვით, თანამედროვე ქართველ დრამატურგათვის დამახასიათებელი საერთო სისუსტე — ეკლექტიზმი. სამწუხაროდ, მწერლის მიერ პიესა-



ში ნიჭიერებითა და ფრიად პოეტური შთაგონებით ჩაქსოვილ-
მა ლირიკულმა მინოლოგებმა თუ დიალოგებმა ეს ნაკლი ვერ
დაფარეს. და ამ მეორე სპექტაკლამაც ძლიერ ადრე დატოვა
სიანი.

სამართლიანობა მოითხოვს აქვე აღინიშნოს, რომ თვით
დამდგმელმა რეჟისორმა გ. სულაიაშვილმა, როგორც შემოქ-
მედმა, ვერ დაინახა პიესაში ის კაგივი, შთაგონი და რაციონალ-
ური, რაც მას საშუალებას მისცემდა სპექტაკლის მაღალ-
მხატვრულ და იდეურ ასპექტში გადაწყვეტისა და განვითარ-
ებისათვის. პირიქით, ბევრი საგულისხმო ავტორისეული ჩა-
ნაფიქრი მოიხილა და უკანა პლანზე გადავიდა, რითაც სპექ-
ტაკლი კიდევ უფრო დახარაღდა.

შთაგონა, რეჟისორმა მთელ სპექტაკლს და შემდეგ მის
თითოეულ პერსონაჟს მონუნახის მყარი ფსიქოლოგიური საყრ-
დენი. სპექტაკლი მარტო ამბის მოყოლა როდია. ყოველი პიე-
სა რეჟისორს შესაძლებლობას უნდა აძლევდეს განავითაროს
ესა თუ ის თემა, იდეა, ჩანაფიქრი. ხოლო „სოუვეტური ხაზი
კი ემხრობა ჭეშმარიტების დადგენას“ (ჟერარ ფლიობი).
უფრო მეტც, სიუჟეტი რეჟისორისათვის ეს არის გზა, ერთი
სუვეტი ხაზი, რომლითაც იგი წარმატებას ნაწარმოების იდე-
ალებისათვის მებრძოლ პერსონაჟებს. სხვანაირად ცალკეული
ეპიზოდები თუ პასაჟები (თუნდაც საინტერესოში) ემსახურებ-
იან ერთ პარკში თავმოყრილ კენჭებს, რომლებიც კი არ
ქვდნენ, არამედ ჩხარუნებენ.

ეკლექტიზმი როგორც პიესაში, ისე სპექტაკლში, მოქმედ
პირთ ხელს უშლის მოქმედების ერთი საერთო საყრდენის, სა-
ერთო სივრცის, გარკვეული მიზანდასახულობის მიგნებაში.
ამიტომაც არის, რომ ყარამანის, კეოსის („ყარამანი ცოლს
ირთავს“) სწრაფვა სტიქიურია და უმიზნო. ისინი მოგვაგონ-
ებენ ფრანკების, რომლებიც ვრძობენ სინათლეს, ისწრაფვი-
ან მისკენ, მაგრამ ვერ სარგებლობენ ამ სინათლით, პირიქით,
ბრმადებინან კიდეც.

ყოველი დრამატურგის მოვალეობაა, როცა წინა დედაბა,
ჭკობი ხელს საკუთარი თემა და საჭირო ფსიქოლოგიური თუ დრამა-
ტული დატვირთვა მისცეს მას. არც ავტორმა და არც რე-
ჟისორმა ერთი წუთითაც არ უნდა დაივიწყონ, რომ პიესის ნე-
ბისმიერი ეპიზოდები, თუნდაც, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო,
ნაწარმოების საერთო თემისა და იდეის მკითხველამდე თუ
მაყურებელამდე მიტანას უნდა ემსახურებოდეს. სხვანაირად
ხელში შეგვრდება უნეტარესო ნაწარმოები, უიდეო და
უსერბელო, რომლის მსგავსაც თეატრმოდერნი ეკლექტი-
კურს უწოდებენ და რომლის მსგავსაც მაყურებელი ზურგის
შექცევით პასუხობს.

აღბთ და ეს არის მიზეზი, რომ, როცა „ყარამანი ცოლს ირ-
თავს“ და „ადგილის დიდას“ უცქვრით, ისეთი შთაბეჭდი-
ლება იქმნება, თითქმის რეჟისორს (დამდგმელი გ. სულაია-
შვილი) ცალკეულ დეტალზეზე უმუშავნია და არა მთლიანად
სპექტაკლზე. სპექტაკლის ფრაგმენტულობა მაშინ არის გა-
მართლებული თუ ეს ფრაგმენტები ერთი საერთო სულოვანი,
ფიზიკური თუ სპეხობრივი მიწხუნების შექმნა-გამოძიწრვას
ემსახურებია.

ნაწარმოებში მხოლოდ პრობლემების დასმა და აქტუალო-
ბა არაფერს ნიშნავს. იგი ხორცმესხმას, საინტერესო მხატვ-
რულ ქსოვილსა, ამასთან სწორ და სამართლიან გადაწყვეტა-
საც მოითხოვს.

ასე რომ არ იყოს, კანონთა კოდექსის ყოველი მუხლი, ყო-
ველი პუნქტი თუ აზნაციც ხომ თავისი პოტენციით პრობლე-

მა, მაგრამ განა ეს კოდექსის მხატვრულ ღირსებაზეა ჩაჩაჩი-
ლაპარაკობს?!... თეატრი წინ ვერ წავა მხოლოდ აქტუალური
თემის მიხედვით, თუ ეს თემა მაღალმხატვრული ლიტერატურ-
ული ფორმით, მთელი ფსიქოლოგიური და სოციალური
სიღრმით არ იქნება გადაწყვეტილი. მე ვერ ვხედავ მხატვრულ
ნაწარმოებებს, სადაც დღევანდლობა მთელი სისავსით იყოს
წარმოდგენილი. ეტყობა ეს სიღრმე მარტო დრამატურების კი
არა, მთელ ლიტერატურას აკლია, — განაცხადა ცნობილმა
თეატრმოდერნმა ნ. გურაბანიძემ. ასეთი ნაწარმოებები და სპექ-
ტაკლები, უპირველესად, აკლია სოხუმის ქართულ დრამა-
ტულ თეატრს. ამიტომაც აქ რეპერტუარის შერჩევასა და შე-
დგენას განსაკუთრებული სიფრთხილითა და ობიექტურობით
უნდა მოეციდნ.

ზოგჯერ პიესის ავტორი პერიფერიულ თეატრში მოდის
პრეტენზიებით, რომ იგი ადგილობრივი მკვიდრია და ამას ან-
გარიზში უნდა გაეყოს, ანდა, პირიქით, იგი დღეაქალაქიდანაა
და „ავტორიტეტია“. ასეთი დამოშობისა ავიწყდებათ შთავა-
ზი — პიესის მხატვრული დონე და ამის შედეგად ზარალ-
დება მხოლოდ თეატრი და მაყურებელი. როცა ავტორი თეატრ-
ის კარებს აღებს, ანგარიში უნდა გაეწიოს არა იმას, თუ ვინ
მოდის, არამედ იმას, თუ რა მოაქვს!

დღევანდლობის ამსახველ სპექტაკლში უნდა მოქმედებ-
დნენ დამამხიანებელი მალადი, კეთილშობილური თვისებებით.
პირდაპირი, პრინციპული.

„...მწერლობაც მაშინ არის ღირსიერი, როცა მარტო ფრა-
ზებით კი არა ნახვებ, არამედ ვოკაბებით მასში დაქვეითებულ
კაცს ან დიდსულოვან ადამიანს, რომელიც კეთილი თვისებრი-
საა, კეთილს აღძრავს ჩვენს გულში და თუ საზიზღარია —
ზიზღს და სიძულვილს“. ვაჟა-ფშაველას ამ სამართლიან მოთ-
ხონას ბოლო წლებში სოხუმის ქართული თეატრის (არა
მარტო სოხუმის) სცენაზე დადგმულ თანამედროვე ქართულ
ავტორთა დრამატული პროდუქცია ვერ უძლებს. ამ მხრივ
ბედნიერ გამოანალიტიკებს წარმოადგენენ ნ. დუმბაძისა და ალ
ჩხაიძის პიესები.

მგონი, არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ალ. ჩხაიძის
„მიკროფონის“ და „ზიდის“ და ნ. დუმბაძის „საბრალდებო
დასკვნის“ დადგმებით (რეჟისორები ს. ჭელიძე, ბ. ტორონჯა-
ძე, დ. კობახიძე) სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის
ისტორიაში დაიწყო სრულიად ახალი და განსხვავებული
ეტაპი.

რ არის ეს ახალი და განსხვავებული?

უპირველესად, ეს არის ჩვენი სინამდვილისათვის, საზო-
გადობისათვის შეუფერებელი, ნეგატიური მოვლენების გაბე-
დული ასახვა და კრიტიკა.

უკანასკნელი 15-20 წლის მანძილზე ჩვენში გამეფებულ-
მა არანობალურმა და არაკანსაღმა ატმოსფერომ გავლენა
მოახდინა რესპუბლიკის როგორც ეკონომიურ მაჩვენებლებზე
ისე ჩვენს სულიერ სამყაროზეც. ლიტერატურაში, ხელოვნებაში
სულ უფრო გაიმიჯნადა მართალი, თანამედროვეობის ამსახ-
ველი ფართი, ნათელი ტილოები. ინერტული და ფრთხილი
გაცხადა მხატვრული სიტყვა. არ ხდებოდა ჩვენი საზოგადოებრი-
ვითის უცხო, შეუფერებელი, მანკიერი მოვლენებისა და ტი-
პების მხილება.

ნიჭიერმა მწერალმა „არ შეიძლება იგრძნოს ეს ცხოვრება
ნახევრად, მესამედად, მეოთხედად, არამედ ჰგრიწნოს მთლიანად,
ერთობლივ“ (ვაჟა-ფშაველა). მკითხველს, მაყურებელს,
საერთოდ ხალხს უყვარს გაბედული, მართალი სიტყვა, მხატვ-

რული სიტყვის მოღუნება უნდა მივიჩნიოთ ერთ-ერთ მიზეზად იმისა, რომ ჩვენთან, საქართველოში არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ დაცარიელებული იყო თეატრი.

ჩვენის ფიქრით, სიმართლემ და ისევ სიმართლემ დაუბრუნა თეატრს მკაცრებელი.

წარსულის გაიფლავება, სახელოვან გმირთა აპოლოგია და მათი ორფული და არჩილითა მაცოცხლება სცინაზე მართლაცად დიდებული საქმეა, მაგრამ გაყურებულს უპირველესად თანამედროვეობა და თანამედროვე აინტერესებს თავივე სისხარულითა და მწუხარებით, წინააღმდეგობებითა და პრთომებით, სიმართლითა და უსამართლობით, გამარჯვებითა და დამარცხებით. სხვათადად მაყურებელი არ იქანებს, მკითხველი არ წაკითხავს, ვერ განიცდის, ვერც აღელდება, ვერც გვიანაგარძნობს.

ამ მხრივ, ისევე ვიმორჩებ, დიდი როლი იქნაშეს ზემოთ დასახელებულმა პოსტებმა (თუმცა ეს იმას როდი უნდახვას, რომ ისინი უნაკლონი არიან).

აი რატომ მოხდა, რომ სოხუმის დრამატული თეატრის პარტიის 2-3 წელია, ნელ-ნელ, გაუბედავად, მაგრამ, მაინც გამოცოცლდა და შეივსო მაყურებელი. თეატრი ისევ იპყრობს თავის დაკარგულ სიმაღლევს, ოღონდაც საჭიროა ცხოვრებისეული, თანამედროვეობის ამსახველი პიესები, სპექტაკლები, რომელთა პერსონაჟები სცენიდან, პირდაპირ მაღალმხატვრულ ფორმებსა და სახეებში მაყურებელს ეტყვიან სიმართლეს და მხოლოდ სიმართლეს. აქ კი გადაწყვეტილი სიტყვა მსახიობებთან, რეჟისორებთან ერთად, ქართულ მკერტობას, კერძოდ, ქართველ დრამატურგებს ეკუთვნით.

...მსახიობის წარმატება ყოველთვის იმაზეა დამოკიდებული, თუ დრამატული ნაწარმოების რომელ გმირს აირჩევს იგი და რამდენად სწორი იქნება ეს არჩევანი? (დიულენი) ჩვენის ფიქრით, ამ არჩევანში გადაწყვეტილი მნიშვნელობა იმასაც ენიჭება, თუ როგორ მასალას (დრამატულ ნაწარმოებს) სთავაზობს მსახიობი რეჟისორი, როგორ არის ამ მასალაში დომინანტული პერსონაჟის მოქმედების სავრცე, მასათებში, გარდასახვის შესაძლებლობანი. თუ დრამატული მასალა ამაზე უარყოფითად პასუხობს, მაშინ უნიჭიერესი და დიდი გატანების მსახიობის ყოველგვარი მცდელობა და თავგანწირვაც კი მარცხით მთავრდება (ამის მაგალითები ცოტა რდია ქართულ თუ მსოფლიო დრამატურგიაში).

მხოლოდ ამით შეიძლება აიხსნას ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობის და ჯაიანის წარმატება ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილში“ (ჩონთა) და, პირიქით, უფერული თამაში აკ. ვეჯუძის პიესაში „ყარამანი ცოლს ირთავს“ (ყარამანი).

გამარჯვებული და საინტერესო მსახიობები არ არსებობენ საინტერესო და შთამბეჭდავი როლების, სახეების გარეშე.

„მოკვეთილის“ საინტერესო სცენური სიცოცხლე არა მარტო რეჟისორ ბ. ტორნიჯაძის ნიჭიერებამ განაპირობა, არამედ, უპირველეს ყოვლია, თვით დიდი ვაჟა-ფშაველას დრამატულმა ნაწარმოებმა. ამ სპექტაკლის მთელი რეჟისორული ჩანაფიქრი დიდი გაბედულობით იტვირთა ნიჭიერმა მსახიობმა ვიოლეტი რატკინამა (იანვარა).

ქვიშაზე ქარავალებს არ აგებენ! — ეს ყველა დრამატურგს კარგად უნდა ესმოდეს.

როცა ასეთ „ქვიშარას“ ვთავაზობთ რეჟისორს, მისგან სასწაულებს ნუ ველით.

მიმდინარე წლის აგვისტოში გახუთ „ლიტერატურული საკრთველის“ სადისკუსიო ტრბუნდინდან კრიტიკოსი ბესარიონ

ვლემტი სამარლიანა და საყვედურობდა, რომ მთელმა რიგმა წამყვანმა ქართულმა თეატრმა დაკარგა თავისი ეროვნული კოლორიტი, ესთეტიკური პოზიცია. ამ მხრივ არც სოხუმის ქართული დრამატული თეატრმა გამონაკლისი. 50-60-იან წლებში თეატრს ჰქონდა თავისი მტიკივი პოზიცია, რასაც მაღალნიჭიერი რეჟისორები (გ. გაბუნია, გ. ჟურული, ს. ჭელიძე, ვ. ყუმიბატაძე) და წინასწარ გამიზნული, მტიკივი მკერელები და განხორციელებული რეპერტუარი განაპირობებდა ნიჭიერ დასთან ერთად. შემდეგ ეს „სტილური ორინენტაცია“, ხელწერა ნელა მიიქმალა. ჩვენის აზრით, ამის მთავარი მიზეზი გასლდა თეატრის სამსატვრო ხელმძღვანელებისა და რეჟისორების უთავბოლო და გაუბედავობა.

ნიჭიერმა რეჟისორმა ლერი პაქსაშვილმა უფრო გვიან სცადა, და არცთუ ამაოდ, დაბრუნებინა თეატრისთვის ეროვნული კოლორიტი და გარკვეულ იდეურ-ესთეტიკური კალაპოტიოტი წარემართა იგი. მაგრამ, როცა საქმენ პირი ღისკენ ქენა, სწორედ მაშინ მოწყვიტეს ნიჭიერი რეჟისორი საყვარელ საქმეს და თბილისში გაიწვიეს.

თეატრს უნდა დაუბრუნდეს თავისი პოზიცია. ეს მძიმე, მაგრამ საპატიო მისია უპირველესად თეატრის მთავარმა რეჟისორმა უნდა იტვირთოს.

აქვე არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ პერიფერიების თეატრებისათვის დამასასიათებელი სამიზნობა. ეს გასლეთ ეროფეროვნება და პროფისიული შტამში. პერიფერიების ეტატრებს მთელი წლების მანძილზე უხდებია ადგილზე „ჯდომა“. ამ მხრივ გამონაკლისი არც სოხუმის დრამატული თეატრია. ამიტომ, თეატრმა ზემოთ აღნიშნული პერიფერიული შტამში რომ აიცილოს თავიდან, საჭიროა რეჟისორები, მსახიობები და თვით დასი სარგებლობდნენ შემოქმედებითი მივლინიებით. ასეთივე მივლინიებით სოხუმში უნდა მოიწვიოს ხოლმე ნიჭიერი რეჟისორები და მსახიობები („ცენტრდანი“. რაც შემოქმედებითი აღმავლობისა და შტამისთვის თავის არიდების ერთ-ერთი პირობაა. განა ცოტას მისცემდნენ თეატრს ისეთი ცნობილი ქართველი რეჟისორები, როგორებიც არიან დიმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ვაჟა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, არჩილ ჩხარტიანი, თუ ისინი მონაცვლობით ყოველ სეზონში თნდაც თითო დადგმა გამოხორციელებენ სოხუმის დრამატულ თეატრში. მით უმეტეს, როგორც ვიცით, ზოგიერთი მათგანი თბილისში არცთუ დიდადა დატვრთული. აატრის უახლოესი და უეთრესული თანამდგომი და მრჩეველი თეატრული კრიტიკაა. ძლიერმა და სამართლიანმა სიტყვამ შეიძლება დიდი დახმარება გაუწიოს შემოქმედებით კოლექტივს, იხსნას იგი უადგილო ზოგავებისა და ძიებისგან და სწორი კალატორი წარმართოს მისი პროფესიული დინება. მსგავსი თეატრმცოდნე და ლიტერატურული კრიტიკოსები ჩვენ ცოტა გვყავს. ვინც არიან, მათ უმეტესობასაც არ ყოფნის გამზედაობა და პროფისიული გულწრფელობა, მიუკერძოებლად, სპეციეტურად შეაფასონ თეატრის ყოველი სეზონი, ყოველი სპექტაკლი, რეჟისორისა თუ მსახიობის ნაშეშვარა, ღრისება თუ ნაკლი.

ეს, რასაკვირველია, დიდად აბრკოლებს თეატრის შემოქმედებით წინსვლას. ამ მხრივ სასურველია და აუცილებელიც თავიანთი სიტყვა თქვან თბილისელმა თეატრმცოდნეებმა, კრიტიკოსებმა. მაგრამ ისინი ხან სტუმართა როლში გამოდიან და ხან მასპინძელთა, და ყოველთვის ერიდებიან ღრმის სპეციეტური შეფასება მისცენ სოხუმის დრამატული თეატრის



სპექტაკლებს. გულწრფელ გაცემბას იწვევს დღეისათვის შემოქმედლათვის არცთუ სასარგებლო ტრადიცია: თბილისში ჩვენგან სტუმრად ჩასულ თუ, პირიქით, თბილისიდან ჩვენთან ჩამოსულ კოლექტივებზე რაღაც წინასწარი სახეიმო განწყობისა და გარიგების გამო იწერება მხოლოდ დადებითი და მათმებლური რეცეზიები. გენიალური ჰომეროსის „ოდისეაში“ არის ერთი ასეთი ადგილი: პოსეიდონისაგან შერისხულნი და ზღვიდან გარიყული აქაველი გმირი ოდისევსი სტუმრად მოხდა ფეაკლებთან. როცა იგი დღესასწაულს ესწრებოდა, — ალკინოესის ვაჟმა ევრიადემ ლევანდარულ გმირს დაეინებით მოთხოვა, მონაწილეობა მიეღო ასპარეზობაში და მკურნებელთა და ფალაგანთა წინაშე თავისი ვაჟაცობა და ღირსებანი დაემტკიცებინა. ოდისევსი იძულებული იყო მიეღო გამოწვევა.

როგორც დიდი ჰომეროსი მიგვანიშნებს, სტუმარმასპინძლობა სრულიადაც არ ნიშნავს დამსახურებისამებრ არ შეფასო სტუმრისა და მასპინძლის ღირსებანი თუ ნაკლი, რამეთუ ვინ იქნება ისეთი გულწრფელი, მიუკერძოებელი და ობიექტური შემფასებელი, თუ არა სტუმარი, ან მასპინძელი. ჩვენი აზრით, გადაჭარბებული ხოტბა-დიდებით აღნიშნა თბილისის მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მიმდინარე წლის გასტროლები სოხუმის პრესაში.

ასეთი ვაჟმაცარბებელი და არაობიექტური ქება არც მკურნებელს ესაჭიროება და არც თეატრს, მით უმეტეს, ისეთ თეატრს, როგორიც მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრია.

დაიხ, აქაც მხოლოდ ერთადერთი პრინციპით უნდა ესარგებლობდეთ, თქვათ სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე.

„მარტოდენ თეატრის სიყვარული ბევრს არაფერს ნიშნავს. იმათი სიყვარული კი, ვინც თეატრში მუშაობს, იქნებ ნაკლებ ამღლებულად ჟღერს, მაგრამ უფრო დიდ შედეგებს

იძლევა“, — გვასწავლის ფრანგული ეროვნული სახალხო თეატრის ფუძემდებელი, ცნობილი რეჟისორი ჟან ვილარდ.

ჩემის ფიქრით, ნორმალურად არ უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ ამ უკანასკნელ წლებში სოხუმის ქართული დრამატული თეატრიდან წავიდნენ ცნობილი და წამყვანი მსახიობები: ვიქტორ ნინიძე, ლეო ფილფანი, გურამ ხურცილავა, ვენერა ლეფარიძე, ბორის თოფურაძე, ტარას ხორავა, თეთნულდა გონიკაშვილი, მიხეილ ჩუბინიძე (ეს უკანასკნელი ამ ბოლო დროს ისევ დაუბრუნდა თეატრს). სწორედ ანალოგიურ ფაქტს ჰქონდა ადგილი აფხაზურ თეატრშიც. ჩვენ, რასაკვირველია, არ გამოვიჩინებთ თაობათა ცვლის გარდუვალობას, მაგრამ ეს პროცესი თავისთავადი და აუცილებელი უნდა იყოს და არა იძულებითი. აქ დასახლებულ მსახიობთა უმეტესობაში კი მაშინ დატოვა სოხუმის დრამატული თეატრის სცენა, როცა შემოქმედებითი სიმწირის მწვერვალზე იმყოფებოდა. რასაც არ შეიძლება უარყოფითი გავლენა არ მოეხდინა თეატრის ნორმალურ ცხოვრებაზე.

ყოველივე ზემოთ თქმულით იმას გვინდა გავუვავთ ხაზი, რომ თეატრი უნდა იყოს შემოქმედებითი აქტოსფერო და მსახიობი სწორედ ისეთი სიყვარულითა და პატივისცემით უნდა სარგებლობდეს, რაზედაც ჟან ვილარი მიგვანიშნებს.

გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ სადისკუსიო დარბაზობისას თეატრმოდენე ვ. კიკნაძე სამართლიანად აღნიშნავდა პერიფერიებში მომუშავე მსახიობთა სიმწვერვლეზე:

„...ჩვენს ქვეყანაში დიდი ყურადღება ექცევა რაიონში ჩასულ სპეციალისტს, რასაც ვერ ვიტყვით მსახიობებზე. რაიონში ჩასული ახალგაზრდა მსახიობი მიძიმე მდგომარეობაში ვარდება. მასზე არაფერს ზრუნავს... ამ მხრივ, სიმართლე უნდა ითქვას, არც სოხუმელი მსახიობები უახლავთ განებივრებულნი. ივნებ ეს არის მთავარი მიზეზი, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები ცოტა ხნით დახვეწავენ სოხუმის თეატრალურ აქტოსფეროს და, როგორც კი საშუალება ეძლევათ,



თბილისისაკენ ისწრაფვიან. ასეთი დენადობა კი ღრმა კრი-
ლოზად რჩება თეატრს და გზას უკეტავს მის პერსპექტივებს,
მის წინსვლას.

მსახიობისადმი სიყვარული და მხარდაჭერა მხოლოდ პი-
როვნებისადმი პატივისცემა როდია. ეს არის სიყვარული და
პატივისცემა თეატრისადმი, ე. ი. ჩვენი დღევანდელი, ჩვენი
ხვალისდელი დღის მხარდაჭერა და აღიარება.

ორიოდე სიტყვა მაყურებლის შესახებ.

რაოდენ დიდია სიხარული, როცა ვხედავთ თეატრისაკენ
განუწყვეტელ ნაკადად მიმავალ მაყურებელს. რამდენადაც
დიდია ეს სიხარული და აღტაცება, იმდენადვე დიდია გულის-
ტკივილი და გაოცება, როცა სპექტაკლის დამთავრებისთანავე
მოწმენი ვხდებით, თუ როგორი აჩქარებითა და, ასე ვთქვათ,
კისრის ტემით ეშურება იგივე მაყურებელი თეატრის გასა-
სვლელი კარისაკენ.

მაყურებელი თეატრის უბრალო მაკერალი, ან მოსიერე
როდია, იგი შემფასებელი და მსაჯული უნდა იყოს იმისა,
რაც ნახა, შეიგრძნო და განიცადა.

ეს კი ორმხრივ სასარგებლოა, როგორც თეატრისათვის, ისე
მაყურებლისათვის.

სოხუმის ქართულ დრამატულ თეატრს დიდი და სახელო-
ვანი ტრადიციები გააჩნია და ამ ტრადიციებს გაფრთხილება
და განვითარება უნდა. ამას მოითხოვს თვით თეატრის ხვა-
ლინდელი დღე.



სცენა სპექტაკლიდან „თეთრი ბაირალები“.

სცენა სპექტაკლიდან „მარი-ოქტომბერი“.

სცენა სპექტაკლიდან „ციციის მასწავლე-
ბელი“.



ყველა ეს თვალსაზრისი მტანაწლებად მანცნობილი ტრაგიკულია და კომიკურის კლასიკურ გაგებას ეყრდნობა, რომელიც ბერძნულ შოპ ასეთ იუმორისტულ სქემამდე დაიყვანა (1921 წლის წერილში „ტოლსტოი: ტრაგიკოსი თუ კომიკოსი?“): „ტრაგედიის გავრცელებული განსაზღვრება — მძიმე დრამა, რომელშიც ყველა ცდებდა უყანასკნელ მოქმედებაში, ხოლო კომედიისა — მსუბუქი დრამა, რომელშიც ყველა ჭკარს იწერს უყანასკნელ მოქმედებაში“.

ბარსინა ლორანს, მისი მშის გადმოცემით, საკუთარ დრამატურგიაზე უთქვამს: თუ ზოგაერთი სცენაში მართებელი არ ეცოდინება როგორ მოიქცეს — იცინოს თუ იტიროს, ჩემთვის ეს გამარჯვება იქნება.

ჯანრული სიწმინდის „შეხვედრა“ ძალიან ადრე დაიწყო. შექსპირის დროს ეს პრაქტიკა უკვე თვალში საცემი შეიქნა. აქი პოლიონიუსი სასახლეში მოსულა მსახიობების შესახებ ამბობს: „მაგათ ჰქვეყანაჲ კტიორი ვერა სჯობს: ვერც ტრაგედიაში, ვერც კომედიაში, ვერც ისტორიულ წარმოდგენაში, ვერც ილიაიაში, ვერც ილიაიურ-კომიკურში, ვერც ისტორიულილიურში, ვერც ტრაგიკულ-ისტორიულში, ვერც ტრაგიკულ-კომიკურ-ისტორიულ-ილიდურში“.

ამ მონოლოგს შექსპირის დროინდელ თეატრში სხვადასხვა მაყურებელი თუ მსმენელი ეყოლებოდა: უფრო კონსერვატორულად განწყობილი ენარების ამ დრამაში მხოლოდ პოლიონიუსის კომიკური სახისთვის დაშახსიათებელ ულოგიკოსასა და პრეტენციულობას დაინახავდნენ, ხოლო სხვანი კი თვით შექსპირის ირონიასაც შეამჩნევდნენ. დრამატურგი უკვე (ნუნანდობლივია, რომ სწორედ პოლიონიუსის პართით) თავადაც ირონიანარები ინტონაციით ჩამოთვლილი ამ დროს გავრცელებულ და დაკანონებულ დრამატულ ენარებს, რადგან მის საკუთარ შემოქმედებაში ასეთ „კანონიერობას“ უკვე აღარ ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა: მისი ტრაგედიები, კომედიები და ისტორიული ქრონიკები უკვე მხოლოდ პარობითად შეიძლება ჩაიხსნას მაცერ და ვიწრო ენარულ ჩარჩოებში. ეს განსაკუთრებით თქმის ისტორიული დრამის მიმართ („რიჩარდ მესამე“ დიდი განკოვადების შემცველი ტიპური შექსპირული ტრაგედია, ხოლო „ჰენრი მეოთხე“ ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი შექსპირული კომიკური პერსონაჟის სერ ჰაზენ ფოლსტუტის „სარბიელი“).

მანც ტრაგიკულია და კომიკურის კატეგორიები შექსპირის შემოქმედებაშიც ჭარ კიდევ საკმაოდ მტკიცე დიფინიციის საშუალებას იძლევა. მომდევნო ეპოქის კლასიციტები კი შექსპირს არც ზემოაღნიშნულ სითამამს მიუტყვებენ.

კლასიციტური პოეტის მიხედვით, ტრაგიკულია და კომიკურის ყოველგვარი აღრევა ანტიესთეტიკური ფენომენია. უფრო ტოლერანტი თეორეტიკოსებისათვის — ტრაგიკომედია სხვა არაფერია, თუ არა სანტიმენტალური მელოდრამა. და ბოლოს, მათთვის, ვინც სრულიად განთავისუფლდა კლასიციტური დოგმატიკაგან, კომიკურ-ტრაგიკური ელემენტების შეტანა ტრაგედიაში — ტრაგიკული განცდის თუ სიტუაციის უკეთ დახატვის ემსახურება.

ამდენად, ორი ენარის არევა ძირითადად აღიქმებოდა, როგორც სწორედ ენარების აღრევა — ერთ შემთხვევაში დაუშვებელი, მეორე შემთხვევაში დასაშვები, მაგრამ მაინც დაქვეითებული გემოვნების მარკენებელი, დაბოლოს, აუცილებელიც კი კონტრასტული ხერხის გამოყენების თვალსაზრისით (კაც იგულისხმებოდა მხოლოდ ერთი ენარის ნაწარმოებში მეორე ენარის ნაწარმოების ელემენტების შეტანა).

მხოლოდ მეტარაგებტ და, განსაკუთრებით კი, მეოცე საუკუნეში მოხდა ერთგვარი ენარული სინთეზი, რამაც თანამედროვე ტრაგიკომედია წარმოიშვა.* მის განვითარებას დიდი ისტორია და ბევრი ასექტე აქვს, მაგრამ ამ შემთხვევაში მხოლოდ ძირითადს აღვნიშნავთ: მეოცე საუკუნის ევროპული ლიტერატურის (და არა მხოლოდ დრამის) ერთ-ერთ წამყვან ფორმად იქცა სწორედ ტრაგიკომედია, რომელიც უნდა გავიგოთ არა როგორც კონტრასტული ლიტერატურული ენარი, არამედ, უპირატესად, როგორც გარკვეული მსოფლადქმის თავისებური ფორმა. ჭრფე კონტრადის გერმანული თარგმანის წინასიტყვაობაში თომას მანი აღნიშნავდა, რომ თანამედროვე ხელმოწერის მონადირე არსებობდა ის არის, რომ იგი აღარ ცნობს ტრაგიკულს, კომიკურს, ან დრამატურის კლასიფიკაციას, ტრაგედიასა და კომედიას — ეს ცხოვრების უფუტრებს, როგორც ტრაგიკომედია. ხოლო „დექორაცი ფუსტუსში“ თომას მანი ამბობს — კომედია და ტრაგედია ერთსა და იმავე ხეზე იზრდება, საკმარისია შეიცვალოს განათება, რომ ერთი მეორეში გადაიზარდებო.

ცხოვრების ტრაგიკომიკური ხედვა სხვადასხვა სახითა და ოდენობით გვხვდება მეოცე საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში (ჭრფე კონარდი, ჯეიმზ ჯოინის, ოლდოს ჰაქსლი, ტომას ელიოტი, მაროლდ პინტერი, ტომ სტოპარდი და სხვ.). მაგრამ საკუთრივ ევროპულ დრამატურგიაში ამ ენარის დიდი-ისტეტი და ცოცხალი კლასიციტის ამანო.

ეს ანთის მაგალითი ჩვენთვის ამჟამად იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც მან უაღრესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე დრამატურგიაზე საერთოდ და, კერძოდ, აბსურდისტ დრამატურგებზე, რომელთაც პაროლდ პინტერსაც მიაუთვნებენ. ამასთან, ეს ანთის ამ ბოლო წლებში საკმაოდ კარგად გაეცნო ევროპული მაყურებელი.

ანთის პიესაში „საბარლო ბიტისი“ ასეთ დიალოგს გვხვდებით:

„დე ლმონტი — მე ყველაფერს ვთამაშობ, კლასიკურსა და თანამედროვე პიესებს, ტრაგედიებსა და კომედიებს.

იზაბელი — და თქვენ არასოდეს ურევთ მათ ერთმანეთში?

დე ლმონტი — არასოდეს ვურევდ წინაშე კომედია კომედია იყო და ტრაგედია — ტრაგედია! მაგრამ იმ პიესებში, დღეს რომ გვთავაზობენ, რა თქმა უნდა...“

* Karl S. Guthke, Modern Tragicomedy An Investigation into the Nature of the Genre, N. Y., 1966.



თავი ანუიკ, თავის ტრაგედულად ეყვლება მეტად დაბამბულ პიესებზე იცე, ახარ თავისი მკურნებლის კლასიკური პოეტის მიხედვით გამართულ ტ რ ა გ ე დ ი ა ს. მართალია, ის ჯერ კიდევ ასურდისტები ერთ უხვად და თავშეუყავებოდა არ სარგებლობს ბუფონურ-ბალაგანურ-კომედიური ელემენტებით, მაგრამ მისი დრამატული პრეტენსიისთვის ძირითადი ხდება ირონიული მიმართება, ირონიული ასპექტი, ირონიული ინტონაცია.

ანერ ზისი წიგნში „ბელგონება და ესთეტიკა“ ანუ ის „ანტიგონეს“ შესახებ წერს:

«Если отвлечься от экзистенциалистских рассуждений автора о «всеобщей» вине — все виноваты и, следовательно, никто не виноват — и слова о «безличности борьбы» понимать лишь как указание на то, что трагедийный герой неизбежно погибает или же по крайней мере теряет навсегда, как говорил Белинский, покой и блаженство жизни, то в этих словах французского драматурга находит свое подтверждение лишь тот факт, что некоторые общественные особенности и черты трагедийного в искусстве остаются нетленными для любой эпохи».

ასეთ მსჯელობას შეიძლება „სასაბეგროდ ნაიქაჲში სისართლე“ ეწოდოს. რა თქმა უნდა, ყველა დროის ტრაგედიას აერთიანებს ენარული ნიშანი და მონათლი მსჯელობის ადტარსაც სწორად ეს მომენტები ანტიტრეპებს, როგორც ბელგონების თეორეტიკოსს, მაგრამ ჭეშმარიტების ამ ერთი მხარის აღწინაშეული იმასაც უნდა შეადგინოს, რომ სოფოკლეს და ანუის ტრაგედიებს შორის რაღაც დიდი, პრინციპული სხვაობაც არის სწორად ენარის სექციების თვალსაზრისით. ანუის „ანტიგონეს“ ქორი იმის მომსახურებელი კი არ არის, როგორც ეს ზისს მიაჩნია, რომ თითქმის ფრანგი დრამატურგი აღწინააჲმეც სოფოკლეს მხატვრული პრინციპებით განსხვავდებოდა, არამედ ქორის ხაზგასმით თეორიული მსჯელობანი ანუის იმისთვის სჭირდება, რათა ტრაგედული კლასიკის გარდუვალობის თეორიული თუხა თავისი ეგზისტენციალური შეტირების თითქმისა და ფაქტური ბუნების აქცენტებისთვის გამოიყენოს. თუ ტრაგედიის ბუნება ლოკურ და პირდაპირ გუხს ვულსიმბობს ტრაგედული შედეგისავე, ასეთივე ლოკური და პირდაპირი გუხს დევსო, ამბობს ანუი, მეორე საუბურის აღმინის გაორებულ, განსხვავებულ არჩეობასა და მის უფრო სიკვდილს შორის, თუ აღინაშნავს პატარა ანტიგონესავით დიდი აზრი არ ჩადო ამ სიკვდილში.

მაშასადამე, აქ საქმე ენარობრივ ერთიანობასთანაც ვაჲვს და ამავე დროს ენარობრივ გარდაუდებურებთანთანაც, თუ ანუის „ანტიგონეს“ შეხედვით, როგორც ტრაგედიას, რომელსაც იმედნად არა კლასიკური ენარის კანონები მოქმედებს, არამედნად თვით ამ კანონების თეორიული სქემა გამოყენებული თანამედროვე ბელგონების უაღრესი პარაბოლისის გამოსახატად: ტრაგედული სოფოკლესული გარდუვალობა ანუის ესთეტიკაში მსოფლადქმიდან მხატვრულ საშუალებად იქცევა.

არის ეს არის სწორი, თითქმის ანუის გვირის დადებითი პოზიტიური იდეალისტიკურ სწრაფვის არავითარი პათოსი არ გაჩნდეს, წევობრივი იდეალის ძიების პრობლემა, ან, უკეთ რომ ითქვას, იდეალის წევობრიობის საკითხი ერთ-ერთი უტყვევებულისა არაა

მარტო ანუის შემოქმედებაში, არამედ საერთოდ მთელ თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში.

უნა ანუის ორივე გვირს — ანტიგონესაც და ტრეპონოსაც — თავ-თავისი იდეალი გაჩნდა. არც ერთ ამ იდეალს არ აქვია სიმწუხომრ და ლოკიკურობა (თუ შეიძლება „იდეალს“ მიმართ ამ კატეგორიებით მსჯელობა). მეტიც, კრიონების იდეალი თითქმის უფრო მწუხომრ და ლოკიკურად კი ჩანს პატარა გოგონას იდეალთან შედარებით: კრიონის იდეალია მძლავრი, მშვიდობიანი და შეძლებული ქვეყნის მოწყობა, ქვეყნის, რომლის შვილები უფვლადილურ ცხოვრებაში მიაგვებენ ბედნიერებას. ასეთი ცხოვრების მისაღწევად ყველგლის სუფთა და უბირო რეჲტუაციის მქონე ადამიანები არ იბრძვიან, თვით ეს ბრძოლაც მუდამ ეკთილშობილი და პატიოსანი გზებით არ წარბოებს, მაგრამ მიზანი აშკარა და დიდი, ჩამოყალიბებული, სწორბაზოვანი, ამ იდეალს მხოლოდ ერთი რამ აქვია — წევობრიობა. და ეს არცთუ ისე ადვილად შესამწვით და დასაგებნი ნაკლია, რადგან წევობრიობა აქვია არა მარტო იმ გუბებს, რომლისთაც მიიღწევა იდეალი, არამედ თვით ამ იდეალს.

ანტიგონე მარტო შემთხვევით და დროებით უკანონობას თუ უწევობას კი არ უმხედრდება, არამედ რაღაც მარადიულსა და გარუვლას, რაც თვით ბედნიერების კრეტისტესული იდეალში იმალება. ანუის აზრით, მეშინაური ბედნიერება საერთოდ მიუღწევებელია წევობრივი პრინციპების, წევობის მაღალი კანონების უხეში, არაადამიანური უფულებებულებოსა და გათვლების გატყეპ. საქმის ის კი არ არის, რომ ანტიგონეს მძის დაბარბას უტყეპალევენ. მთავარი წევობრივი დანაშაული ის არის, რომ კრიონის მიერ დაბატული მოშავალი ბედნიერის ცხოვრების პირობებს თავისმხედრად ის დიდი ცინიზმა სპირო, რასაც შიდა მძის დისწულს ასეთი გულბადლობით გაღაუბლის. ამიტომაც, ანუის მიხედვით, ყველგვარი მეშინაური ბედნიერება წევობრივად მანკიერია, ხოლო ასეთ მდგომარეობაში ნამდვილ, ჭეშმარიტ ბედნიერება სულერი გაუტახტობაში, წევობრივ გვირბობაში საძიებელი, თუ ნდაც, თავისი გაგვერული გამოვლინით, ეს გვირბობა ბავშვური თინანობასა და რაღაც რეალეორი კრუტწმენაზე დაფუძნებული რიტულის შესწრულებისათვის საბედისწერო სიჭრეტული გამოწვადვანს.

ანტიგონე, წევობრიობისთვის ბრძოლა თავისთავად არის იდეალი, ან, უფრო სწორად, ყოველი სხვა იდეალის განხორციელების აუცილებელი წინამძღვარი და პირობა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ძირითადი პირობების გადასტრელად ანუის, როგორც ახალი ტიპის დრამის შესწინაშე წარმომადგენელს, სრულყოფილად აქვს რეალეობებით დრამის ახალი ესთეტიკის, ახალი პოეტისის კიდევ ერთი თავისებურება: მის შემოქმედებაში თავისებური პარაფლასტური მიმართებაში არიან ერთმანეთისადმი პრეტაგონისტ და ანტიგონისტი. უფრო ზუსტად რომ ითქვას, მის პიესებში, ერთი შეხედვით, მწელი სათქმელი კია, თუ რომელია კლასიკური გაგებით პროტაგონისტი და რომელი ანტიგონისტი.

ბუნებრივია, თანამედროვე ლიტერატურას, ბელგონებსა და, მათთან ერთად ლიტერატურაში მოცოდებობასა და ბელგონებამოცოდებობას, გაუნდა მოთხოვნალება თავისი ახალი მიწების შესაბამისად გადასინჯოს, გადახედოს მველ, კლასიკურ პოეტკას. არისტოტელესული კაოარზისის გათანადებროვებული გაგება აქვს მოცემული, მაგალითად, რომებზე შარს თავის წიგნში „ირონია დრამაში“. ადტორი კაოარზისის პრეტესს საფეხებრებად ჰყოფს და დაახლოებით ასეთნორად წარმოადგენს: პირველი საფეხური აუდიტორიის, მეორეების უტრადების კონცენტრაცია, რაც მიიღწევა მასზე ნაწილობრივი ჭკუფური პიანოზის

* А. Зисс, Искусство и эстетика, М., 1967, стр. 240-41.



მზიხებით მივის რიტმის, მუსიკის, განათობის, მიზან სტენებისა და სხვა საშუალებით. ამის შემდეგ ხდება გმირის წარადგინება უკვალაფერი კეთდება იმისათვის რათა მაყურებელმა იგი თავისი უკრალდის, ზრუნვის ღირსება ცნოს, რათა იგი (გმირი) გამოჩნდეს დიდი ფსიქოურად, გონებრივად, ზნეობრივად, სოციალურად და ა. შ. მისამდე საფეხური აღდება მას შემდეგ, რაც გმირი უკვე დამკვიდრდა გმირის სტატუსში, მაყურებელმა უკვე დაიჭრა მისი სიდიადე, წინა ვარკვეული უპირატესობა თავი მაყურებლის წინაშე. აქ ხდება თანდათან შეზღუდვა მომავალი უსამომავლის წინათ-გრძნობის გადავიების საშუალებით. მეოთხე საფე-ხურზე მაყურებელი თანდათან უშუალოდ ეხმება გმირის სულიერი, ინტელექტუალური თუ ფსიქოურ ბრძო-ლაში მისთან დაპირისპირებულ პერსონაჟთან თუ მოვ-ლენასთან. მეხუთე ეტაპზე ტრაგედია მაყურებელზე მოდირ „შოკისებურ“ შთაბეჭდილებას ახდენს რაიმე „საშინელი“ სახანაბის ჩვენებით, ან წარმოსახვით. მეექვსე — საბოლოო კატასტროფის წინა პერიოდი, წინა ეტაპია, გმირის იმედების წაშლიერ, მოჩვენებითი გამობრწყინება, რაც ირონიულად ეფერს, რადგან მა-ყურებელმა უკვე იცის, რომ ეს უკვალაფერი მოჩვენე-ბითია, თუმცა კი ღრამაძურად თავის გმირს აბრა-ეებს, თვალს უშამს და ბედის წინააღმდეგ თავაჯერ-რებულად ახებერებს. მაყურებლის რეაქცია კვენო-ბიერია. იგი ეყარება დაორგანული ცნურწმინის გა-სხვებებს. როგორ ურწმუნოდაც არ უნდა ეკიდებო-დეს თანამედროვე ადამიანს ბედისწერას, მას მაინც, შარბის მიხედვით, არ საიმომენებს უტყაროს იმას, თუ როგორ უშებრდებდა იგი თავის ბედს. მეშვიდე ეტა-პზე გმირი აღწევს იმას, რომ, იუფვის თქმით, სიმბო-ლო ხდება, ზოლო ფრტიგერის განსაზღვრებით კი, — განცდების ვატი. მაყურებელი მიელო თავის საზრ-ვანს, განცდებსა და ცოდვებს გმირს აპკიდებს და თა-ნაც ემოციურად ისე გაიკვივებს საკუთარ გმირისეულ-თან, რომ დაღუპულ გმირის საღვთო ბაატს უკე-ლაფერს, რაც თვითონ აწვა ცხოვრებაში მშიმე ტვირ-თად. შერეე ეტაპი უკვე გმირის სიკვდილია. ეს გავი-სავალი ირონიულია, რადგან გმირი იმარტებს და მარტდება ერთბაშად. მაგრამ სიკვდილი მაინც ვარკვეულია, მას რალაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სიმ-ბოლოს ამაღლებისათვის. შარბის აზრით, თავისებურ-ირონიული პარადოქსი ის არის, რომ ტრაგედიის ეს დასასრული მაინც არ წარმოადგენს ბოლოს. გმირი სიკვდილის შემდეგაც მაყურებლის თვალში განაგრ-ძობს არსებობას რალაც წინადა ფორმით. გმირის ეს მარადილო არსებობა ერთგვარად მაყურებელსაც გა-ნაწუნებს საკუთარი უკვადვების დასაქრებლად. მეცხ-რე და საბოლოო ეტაპზე სრულდება განწმენდა სიმ-რალეულია და შარბის შედეგად, რაც მაყურებელსაც გადაეღება.

კათარზისის ეს სქემა დიდად არის დავალებული ფსიქოანალიტიკური მოძღვრებისგან, რაც შხვანშ. ნავად გრძნობს თვითონ ან სქევის ავტორი. თანამედროვე ტრაგიკომედიის გენეზისის ძიებას კი შარბი შეესპირთან მიმავს („ვეინტელო ვაჟარი“, „ტროლოს და ქრისოა“), რაც საერთოდ დამახასია-თებელია თანამედროვე ანლო-ამერიკული თეოატრიკ კოსტებისათვის, რომლებიც ცდილობენ ახალი ლიტე-რატურული მოვლენების ასახვას, მათი პოეტისი ჩამოსაყოლებლად მუდამ ტრადიციის სიღრმისეულ ფენებს ჩასწვდენენ. სიანტერესოა ან მხრე ცნობილი ლიტერატურის ინტერპიუსისა და თეოატრიკოსის ნორმით ფრანს შესებულდება ლიტერატურული გმი-რის თანამედროვე გაგებაზე. (რასაც შეიძლება მხო-

ლოდ პირობითად ვუწოდოთ „გმირის“ პირობებზე რალაც მოდერნიზებული ლიტერატურაში შეინწმუნებ-გმირის ვაჟრობის — დემკრონაჯის პროცესს). პროზაულ ლიტერატურას საერთოდ ზუთ ძირითად სა-ხედ წარმოადგენს, იმისდა მიხედვით, თუ როგორა ნაწარმოების გმირის „მოქმედების უნარი“. გმირი შე-იძლება ჩვენზე ძლიერი იყოს, ჩვენზე უფრო სურტი, ანდა დაახლოებით ჩვენნარი. ეს კლასიციკალია, შარბისა არ იყოს, ფრანსაც არისტოტელელან გამო-ავსებ. თუ გმირი აღემატება მის გარემომცველ ადამი-ანებს არსებითად, იგი მაშინ დღითიერი არსება და მის შესახებ დაწერილია ამავე იქნება მითი, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი, ტრადიციული გაგებით. თუ გმირი დანარჩენ ადამიანებს მხოლოდ შეუადრებთად აღე-მატება, მაშინ იგი რომანტიკული ტიპის გმირია. მისი მოქმედებანი ამაღლებული და განსაკუთრებულია, მაგრამ მაინც ადამიანური. გარემო, საკუთარ, რომელ-შიც ცხოვრობს და მოქმედებს ეს გმირი — იდეალი-ზებული, ზეაღებელი, რომანტიკულია. ამდენად, თუ პირველ შემთხვევაში საქმე ედენსა მითთან, აქ უკვე საქმე ვაჟებს ლეგენდასთან, ხალხურ თქმულებას-თან და სხვ. თუ გმირი აღემატება სხვებს, მაგრამ არა თავის ბუნებრივ გარემოსთან, მაშინ იგი ბელადია. მას სხვა ადამიანებთან შედარებით მეტი ავტორიტეტი, ემოციები, გამოხატვის ძალა გააჩნია, მაგრამ, ამავე დროს, უკვალაფერი, რასაც იგი აკეთებს, ეკვემდება-რება სოციალურ კრიტიკას, განსჯას და ბუნების წესს. ეს არის, ფრანს აზრით, „მიბავის მაღალი სა-ხეობის“ გმირი, რომელიც ვახვდება ბუერს ეტაპზე ნა-წარმოებსა და ტრაგედიაში. თუ არც სხვა ადამიანებზე და არც გარემომცველ სინამდვილეზე ამაღლებული არ არის, მაშინ გმირი ჩვეულებრივი „ერთ-ერთი ჩვეუი-ანია“. მაშინ მისი მოქმედების აღწერაში შევრდეს ვარაუდისა და დამკვირვების იმავ წორმას ვუწესებთ, რა-საც საკუთარ თავს ვაწმენთ უკვალადიერი ცხოვრე-ბაში. ეს იქნება „მიბავის დაახლო სახეობის“ გმირი, რომელიც უშავატრესად კომედიანს და რეალისტურ რომანსე ვახვდება. საკუთრივ გმირულის გაგება, ამ-რიგად, თანდათან იცვლება და შინაარსს კარგავს. რომ-ტიკმაც არის, რომ თეატრი, მაგალითად, თავის ანი-მანს „ამაოების ბაზარი“ — უფროსი ნაწარმოებს უწოდებს. და ბოლოს, თუ გმირი უკვედღობრივ ჩვენზე დაბლა დგას, მაშინ საქმე ვაჟებს ირონიულ სახეობას-თან.*

ნორითომ ფრანს ამ საქმეში მოსავალი პოზიცია, შედარებისა თუ შეფარდების კრიტიკური შეთხვე-ლის ან კრიტიკის „შეა“. მაგრამ აქ არსებითი ამე-მენება დასახუტებელია: ოტელო მე ვარ, მაგრამ, მე-ვიდ დროს, ოტელო ჩემზე ამაღლებული, ჩემზე მიეული და გაუზნარავია, როგორც არა ჩემი დროის, არამედ რენესანსის ეტოვის „პიროვნება“. რენესანსის დროინ-დელი მაყურებლისთვისაც ოტელო იყო „მე“, თანაც უფრო მეტად „მე“, რადგან იმდროინდელი მაყურებ-ლი შეესპირის გმირის თანამედროვე იყო და მის დო-ნელო მედვარი — ხსიათის სიმედიის, პიროვნების ნაწარმოებლობის და ა. შ. თვალსაზრისით, მაყურებ-ლისა და ლიტერატურული გმირის სრული გაიკვივება, არა თქმა უნდა, არასოდეს არ შეიძლება. არა თქმა უნ-და, შეესპირის გმირი მაშინაც უფრო მაღალი, უფრო კონდენსირებულია, კონცენტრირებულია გაუზნარავი და პარმონიული იყო, ვიდრე მისი „თანამედროვე ინ-დვიდულებში“ პარტიკნი. მაგრამ თვით ამ პარმონი-ულობის, ადამიანის სულიერი სიმდიერისა და ჭამე-რთელობის ატმოსფერო მაინც საერთო ჰქონდათ სვე-

* Robert B. Sharpe, Irony in the Drama, North Carolina, 1959.

* Northrop Frye, Anatomy of Criticism, N. Y., 1966.

ნაწე მოყოფ ბელგოსა და მის პროტოპის შამინდელ ცხოველებსაში.

მეოცე საუკუნის დასავლელი ადამიანი მის სასო-გაღებავში და საკუთარ თავში შეჩვენულ დისპარმო-ნიას კლასიციკლიან შედარებით უფრო კომპარული, შემაქრუნებელი სურათით ახასხ ხელოვნებაში. ის თანამედროვე ევროპული ხელოვნების ზოგადი ნი-შანია. აქედან განდღ პიკასოს „ვერსიკს“ აპოკალი-სური ხილვა თუ გაკავს დისტირამიკული სახეებ. ინგლისელმა მხატვრებმაც სულ უფრო ხშირად დაიწ-ვეს სირიული პრიტაგონის მუხუშები იმ დარაზებში, სადაც ციციკლიანური შეურყვევლი ადამიანის (ინდი-ლებიან და სხვათა) პრიმიტიული ხელოვნების მწიქნივადე ექსპოზიციებია მოწყობილი. მხატვრების ეს მიდრეკილება თუ მისწრაფება უფრო ახლო გაიცი-ნოს და შემოღებისდაგვარად გამოიყენოს კიდევ უკლ-ტურის დაბალ საფეხურზე მეგარე ადამიანის თავისე-ბური ხედვა სამყაროს, სავანთა და მოვლენათა თავი-სებური აღქმა, აღბათ იმით უნდა აიხსნას, რომ, ჭერ-ერთი, ხერხდება პარალელის დაძებნა მათ საკუთარ სამყაროს ქაოტიკრობასა და დისპარმონიასთან და, მეორეც, უძველეს მითებში ახასხული სამყაროს ასეთი საზარელი ხილვა, ამავე დროს, ადამიანის უშუალო და გულწრფელ აღქმებშია ემყარება, რაც აგრეთვე ასე ძალიან ესაიბრება თანამედროვე დასავლელ ხე-ლოვანს.*

მეოცე საუკუნის ხელოვანის მიერ მითის გამოყენე-ბას ერთი პრიმიტიული თავისებურება ახლავს. ჩვენი დროის მწერალი თუ ხელოვანი შეგნებულად იმარჯვებს საუკუნეთა გამოცდილებას და ცოდნას თა-ნამედროვე ევროპელის ცნობიერებაში წარმოქმნილი სულიერი კრიზისის საჩვენებლად. ძველი მითისა მას ჭირდება ვანოვადების მეტი ეფექტურობისათვის, ანა-თუ იმ მოვლენის საუკეთესოობის, მარადიულობის თუ გარდაუადლების მოთაბედილობის მოსაძიუნად. მაგარა მეოცე საუკუნის ადამიანმა არ შეიძლება ხელოვნე-რად დაივიწყოს ირმაციოდე საუკუნე და გულწრ-ფელად ხაბოს თავისი ვიზიონები. ის, რა თქმა უნდა, უკვე ხატავს არა იმას, რას იცნებდა, არამედ იმას, რასაც „შეგნებულად“ აკონსტრუირებს“. ჭერ კიდევ ის-კარ უაილი აძბიბდა, რომ კაცობრიობამ თანდათან დასკარვა შეიხზვის, ტუთლის თქმის უნარა, მოხდა „სისიკრის ხელოვნების დაქცევა“. მაგარა ეს მოხდა იმითომ, რომ ადამიანმა ბევრი, ძალიან ბევრი რამ ისწავლა და მას აღარ ეტყობება, იგი ვეღარ ახერხებს „სისიკრის“ თქმას. გულუბრყვილობა ცოდნამ, გაიცი-ლებლამ დათარგუნა. ადამიანი იმუბებელი შეიქნა წა-ნაწარ შემუშავებული კონცეფციის ხელოვნურად გა-ციცლებდინა მითოლოგია. უფრო მეტიც, მითისის ამ ახალმა კონფეციამ ხელი შეუწყო უძველესი ხაღ-ების პრიმიტიული ხელოვნების გასაცარ პოპულა-რობას ჩვენს დროში. მხატვრების გატაცება პრიტაგ-ონის მუხუშების ინდივიტული ხელოვნების საექსპოზიციო დარაზებებით იმით აიხსნება, რომ ამ მართლაც შესა-ნიშნავ ნაყოთობათა კუმპარატ არტიტულ დიპტიბულე-ბას ემატება თანამედროვე ადამიანის ფიქიკიანი შე-მუშავებული წარმოდგენა სამყაროსაღმე ანალიტიკური შინაარსევი დამოკიდებულების შესახებ.

მოდერნიტული ხელოვნების ყველა ეს ნიშანი ე. წ. აბსურდის თეატრის წარმომადგენლებსაც ახა-სიათებთ. მათ შესახებ ბევრი სპეციალური გამოკე-ლდეა დაიწერა, რომლებშიც მოცემულია დე დაიბე-ნოს აბსურდის თეატრის გენტიკური ძირები, მისა სპეციფიკის თანდათან გამოკეეთის გზება და ფაზება.

* აკაქული ადამიანის დამოკიდებულების შესახებ ბუნებასთან იხ. A. Ф. Лосев, Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957.

სემუელ ბეტეის, იუენ იონესუს, პაროლ პინტე-რისა და სხვათა უშუალო წინამორბედებდა მიჩნევენ სტრიანბრებს, პირანდელოსა და ანუსი, რომლებიც შემოშუავებს ახალი თეატრალური პოეტიკა, გაიოი-ნის სითამამე და გამომინებლობა, შექმნის ახალი დრამატურგიული ანა, ახალი poésie de théâtre“.

თავიდანვე ხაზგანმით უნდა ითქვას, რომ აბსურ-დის თეატრის სახელწოდებით ცნობილ დაჯგუფებსა დრამატურგებისა, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, არ შეუქმნია რამე მწიკობრი ესთეტიკური პროგრამა, სკულა თუ მიმდინარეობა. ისინი თავ-თავიანით გამო-ნაფიქრობდნენ, მათ თავ-თავიანით საოქმილი და ში-მსახელობითი მოშუღებანი დაიკრევს, ერთმანეთი-სათვის ბიძი და მშოშოგლიანი ანგარისი არ გაუქე-ვიათ. მათ მხოლოდ საერთო ამოსავალი მსოფლადქმა-თუ განწუბობა გაჩნდნენ, რამაც ისინი საერთო რუმბი-ტიკი გაუერთიანა, და რაც იმის დადგენებდაცაა, რომ აბსურდის თეატრის ახალი პოეტიკა სტრიანბრეა წი-ნამდგრებთან აღმუქუნდა და არა ახალგაზრდა ექს-პერიმენტატორი დრამატურგების ფორმალისტური ჩხირკედელაბობით ბეტეს, იონესუს, არტიკრ-ადამოს, ჟე ეფენს, პინტრის გაჩნდნით საერთო ვაწყ-და იმისა, რომ მათი მოძრაობა, მათი თეატრები უფრო, თუმც კი არა უმისაშართო იყო. მათ აწუხებდათ ცხოვ-რების საზრისის დე დაწახვის ტკიული და გამოსავ-ლის ძიების უფუხობა, რაც თითქმის შედგარატიული წინაპირობა უნდა იყოს ტრაგედიისათვის, მაგარა, რა-საც, ამავე დროს, სწორად კლასიკური ტრაგედიის პროტაგონისტის მითიანობის დარღვევასა და კვლავ ამ მითიანობისაკენ ლტოლვის შიდაპირობა აკლდა.

შევიტარული დრამატურგი ფრენერკ ილიურენმა-ტი 1958 წელს წერდა („თეატრის პარალელბები“): „ტრაგედიის წინაპირობათა დანაშაული, სასოწარკვეთა, თავშეკლება, გონს მოსვლა, ხილვა, პასუხისმგებლობის გაცნობა, ჩვენი საუკუნის ტაქსისარაობის ბლაგაზურ წარმოდგენაში კი, თეთრი რაისს ამ ერთეულ ცოთ-მიღებულ, აღარ არიან დანაშაულ თუ პასუხისმგებელი ადამიანებით მუდამ გვესმის „ჩვენ რას ვუშველიდით“ ან „ჩვენ ნამდვილად არ გვიწოდდა, რომ ეს მოხმად-რაიყო“. და მართლაც, ყველაფერი ისე ხდებდა, რომ არავინ კონკრეტულად პასუხს არაფერზე არ ვაგებს, ყველაფერი სადაც მიეთრევა და ყველანი რაღაც მოკლენათა შორევეში არიან ჩართულნი. ჩვენ ყველა-ნი ერთად ვართ დანაშაუნი, ერთად ვართ ჩაფლულნი ჩვენს მამა-პაპათა ცოდვებში. ჩვენ დაბლებს შოამო-მავალი ვართ. ეს არის ჩვენი უბედურება და არა დანაშაული: დანაშაული არსებობს მხოლოდ როგორც პიროვნული ნაშოქმდარი, როგორც რელიგური აქ-ცია. ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ კომედია შეგვეუ-რება“.

მაგარა უმოქმედობა, კვრება, შრადი რელექსია, თუ დუმილი არ უნდაგნს დრამის სპეციფიკას, რა მი-მართულებებისაც არ უნდა იყოს თვითონ დრამატურგი. ზეტრწული სიტყვა, რომელმაც წარმოქმნა „დრამა“, ნიშნავს „მე ვაიკეთ“ (იგულისხმება „მე ვაკეთებ რა-დაცას“). და ეს არ არის მხოლოდ ტიმოლოგიის სა-კიობი: თვით აბსურდისტების დრამაშიც რაღაც ხდება, ვეღაცა ვილადაცხათა რაღაც მიმართებას აკარებს, ვილა-ცეები ერომანთის რადავას უზარებენ (თუნდაც მო-

* A. D. I. Grossvogel, 20th Century French Drama, N. Y., 1958;

T. L. Styan, The Dark Comedy, Cambridge, 1962;

John Russell Taylor, Anger and After, L., 1962; John Kershaw, The Present Stage New Directions in the Theatre Today, L., 1966.

ნაჭ მყოფ ორელოსა და მის პროტოტის მაშინდელ ცხოვრებაში.

მეოცე საუკუნის დასავლელი ადამიანი მის საზოგადოებაში და საკუთარ თავში უშეზღუდლ დისპარმონის კლასიციზმთან შედარებით უფრო კომპარტული, შემპარსურებული სურათებით ასახავს ხელოვნებაში. ეს თანამედროვე ევროპული ხელოვნების ზოგადი ნიშანია. აქედან განდნა ჰაისოს „გერმანიას“ აპოკალიპსური ხილვა თუ კვანის დიდრატორებიული სახეები. ინგლისელმა მხატვრებმაც სულ უფრო მზარად დაიწყეს სიარული ბრიტანეთის მუზეუმის იმ დარბაზებში, სადაც ცივილიზაციით უფურცველი ადამიანის (ინდიელთისა და სხვათა) კრიმინალური ხელოვნების ბრწყინვალე ექსპოზიციბა მოწყობილია. მხატვრების ეს მიდრეკილება თუ მისწრაფება უფრო ახლო გაიქნინონ და შეძლებისდაგვარად გამოიყენონ კიდევ კულტურის დაბალ საფეხურზე მდგარი ადამიანის თავისებური ხილვა სამყაროს, საგნათა და მოვლენათა თავისებური აღქმა, აღზნა იმით უნდა აიხსნას, რომ, ჭერ ერთი, ხერხდება პარალელის დაძებნა მათ საკუთარ სამყაროს კაოტიკრობასა და დისპარმონიასთან და, მეორეც, უძველეს მითებში სახსილთ სამყაროს ასეთი უზარტლი ხილვა, ამავე დროს, ადამიანის უშუალო და გულწრფელ აღქმებსაც ემყარებოდა, რაც აგრეთვე ასე ძალიან ესპირიტობა თანამედროვე დასავლელ ხელოვანს.*

მეოცე საუკუნის ხელოვანის მიერ მითის გამოყენებას ერთი პრინციპული თავისებურება ახლავს. ჩვენი დროის მწერალი თუ ხელოვანი შეგნებულად იმატრეებს საუკუნეთა გამოცდილებას და ცოდნას თანამედროვე ევროპელის ცნობიერებაში წარმოქმნილი სულიერი კრიზისის სახეებზედა. ძველი მითისი მას კარდება განსაკუდლებს მეტი ეფექტურობისათვის, მას თუ იმ მოვლენის საყოველთაოობის, მარადიულობის თუ გარდაუვალობის შთაბეჭდილობის მოხსენიება. მაგარა მეოცე საუკუნის ადამიანმა ან შეიძლება ხელოვნურად დაივიწყოს ორმოციოდ საუკუნე და გულწრფელად ხატოს თავისი ვიზიონები. ის, არ თქმა უნდა, უკვე ხატავს არა იმას, რაც ირეყნება, არამედ იმას, რასაც უშეგნებულად აკონსტრუირებს“. ჭერ კიდევ ოსკო უილიდი ამბობდა, რომ ეტიკორბიბომა თანდათან დაჰკარგა შეიხზვის, ტყულის თქმის უნარი, მოხდა „სიცრუის ხელოვნების დაცემა“. მაგარც ეს მოხდა იმიტომ, რომ ადამიანმა ბგერით, ძალიან ბევრი რამ ისწავლა და მას აღს ეხერხება, იგი ვერა ახერხებს „სიცრუის“ თქმას. გულწრფელობა ცოდნამ, გამოცდილებამ დაორგუნა. ადამიანი იძულებული შეიქნა წინასწარ შემუშავებული კონცეფციით ხელოვნურად გაეცდესდებით მითოლოგია. უფრო მეტიც, მითისი ამ ახალმა კონცეფციამ ხელი შეუწყო ყველგის ხალხების პრიმიტიული ხელოვნების გასაცარს კაოტიკრობას ჩვეს დროში. მხატვრების გადაცება ბრიტანეთის მუზეუმის ინდიელთა ხელოვნების საექსპოზიციო დარბაზებში იმით აიხსნება, რომ ამ მართლაც შუახინწინა ნაკეთობა კუმშარტის არტიტულ დორებულეებს ემატება თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკაში შემუშავებული წარმოდგენა სამყაროსადმი ანალოგიური შიშარტეო დამოკიდებულებების შესახებ.

მიდრენისტულ ხელოვნებას ყველა ეს ნიშანი ე. წ. აბსურდის თეატრის წარმომადგენლებსაც ახასიათებთ. მათ შესახებ ბევრი სასეციოლორი გამოკვლევა დაიწერა, რომლებშიც მოცემულია ცდა დაამტკიცოს აბსურდის თეატრის გენეტიური ძირები, მისა სპეციფიკის თანდათან დამოკიდების გზება და ფაქტები.

სემუელ ბეკტოს, იუენი იონესკოს, პაროლ პონტე, რისა და სხვათა უშუალო წინამორბედებად მიიჩნევენ სტრიმბერგს, პირანდელოსა და ანთის, რომელთაც შემოშუავეს ახალი თეატრალური პოტიკა, ვაიორინეს სითამამებ და გამომგონებლობა, შემქმნეს ახალი დრამატურგიული ენა. ახალი poésie de théâtre“.

თავიდანვე ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ აბსურდის თეატრის სახელწოდებით ცნობილ დაჭყუფებას დრამატურგებისა, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, არ შეუქმნია რაიმე მუშაობის ეტიკური პროგრამა, სკოლა თუ მიმდინარეობა; ისინი თავ-თავიანთი გზით განვითარდნენ, მათ თავ-თავიანთი სათქმელი და გამოცხადებობითი საშუალებანი დათოვეს, ერთმანეთისათვის დიდი და მნიშვნელოვანი ანგარიში არ გაუწვიეთ. მათ მხოლოდ საერთო ამოსავალი მოსოვლელქმა თუ განწყობა გაანდთ, რამაც ისინი საერთო რუბრიკით გაერთიანა, და რაც იმის დადასტურებდაცა, რომ აბსურდის თეატრის ახალი პოტიკა სერიოზული წინამძღვრებთან აღმოცენდა და არა ახალგაზრდა ექსპერიმენტატორი დრამატურგების ფორმალისტური ჩხირკველვაობიდან ბეკეტს, იონესკოს, არტურადამოვს, ეან ენესს, პონტერს გაანდთ საერთო განცდა იმისა, რომ მათ მოძრაობა, განვითარება უფრო, თუმც კი არა უფისამართო იყო. მათ ანუშებულად ცხოვრების საზრისის ვერ დანახვის ტკივილი და გამოცვალის მიების უგზობობა, რაც თითქოს უნდაგამოიკრიბო წინაპრობა უნდა იყოს ტრაგიდისათვის, მაგარამ, რასაც ამევე დროს, სწორად კლასიციზმის ტრაგიდიის პროტაგონისტის მითლიანობის დარღვევასა და კვლავ ამ მითლიანობისკენ ლტოლვის შიდაპრობა აკლდა.

შვეიცარიული დრამატურგი ფრედერეკ დიურენმატი 1918 წელს წერდა („თეატრის პრობლემები“): „ტრაგედიის წინაპრობაა დანაშაული, სასურველია, თავშეკავება, გონს მოსვლა, ხილვა, სასუსისმგებლობის გრძობა. ჩვენი საუკუნის ტაჰიმასხარაობის ბალანსურ წარმოდგენაში კი, თვითი რამც ამ ერთგვარ ცოთმობაში, აღარ არიან დანაშაუვ თუ სასუსისმგებელი ადამიანები ამავე გვიმის, „ჩვენ რას ვუშეგვდილი“ ან „ჩვენ ნამდვილად არ გვინდოდა, რომ ეს მოხდარიყო“. და მართლაც, ყველაფერი ისე ხდება, რომ არაიან კონკრეტულად სასუსს არაფერზე არ აგებს. ყველაფერი სადაც მიიჭრება და ყველანი რადაც მოვლენათა მორატეში არიან ჩართულენი. ჩვენ ყველანი ერთად ვართ დანაშაუვნი, ერთად ვართ ჩაწულენი ჩვენს მამა-პაპათა ცოდვებში. ჩვენ ბალდების შოშიმავალინი ვართ. ეს არა ჩვენი უნებურება და არა დანაშაული: დანაშაული არსებობს მხოლოდ როგორც პირკველვის ნამოქმედარი, როგორც რელიგიური აქცია. ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ კომედიას შეგვადრება“.

მაგარც უმოქმედობა, კვრება, მშრალი რეფლექსია, თუ ღუმლი არ შეადგენს დრამის სპეციფიკას, რა მიმართულებისაც არ უნდა იყოს თვითონ დრამატურგი. ზირწნული სიტუცა, რომოდანაც წარმოქმნა „დრამა“, ნიშნავს „მე ვაკეთებ“ (იგულისხმება „მე ვაკეთებ რასაცას“). და ეს არ არა მხოლოდ ეტიმოლოგიის საკითხი: თვით აბსურდისტების დრამაშიც რადაც ხდება, ვიღაც ვიღაცასთან რადაც მიმართებას აყარებს, ვიღაცეებში ერთმანეთს რადაცს უზიარებენ (თუნდაც მო-

* A. D. I. Grossvogel, 20th Century French Drama, N. Y., 1958; T. L. Styan, The Dark Comedy, Cambridge, 1962; John Russell Haylor, Anger and After, L. 1962; John Kershaw, The Present Stage New Directions in the Theatre Today, L., 1966.

* არქაული ადამიანის დამოკიდებულების შესახებ ბუნებასთან იხ. A. Ф. Лосен, Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957.



ლიონის და უილიამოს გასცლას). ამის ვაგრძე დრამა ხატროლ არ არსებობს. ამიტომ აბსურდისტულ დრამატურგიც იქნება შესავალი გამოშავებულით სასულაბს ტრადიციულ სუეტერის ხატარებსა და ინტრიგებზე უარის თქმის შემდეგ მაყურებელთან ახლებური კომუნიკაციის დასაძარცვლად.

ამისათვის თანამედროვე დრამატურგია ძირითადად კომიკურ და სულაც ფარსულ ხერხებს მიმართავს. ფარსი თანამედროვე დრამატურგიაში რაღაც ამისავალი, ძირეული, ფიქსციული ენარტული ფორმის როლს ასრულებს. ბეკეტი, მაკალინი, მაყურებელს აცინებს თვითშეკვლეობაზე, სიყვლეზე, უხედილობაზე, რისთვისაც გამოიყენებს კრიტიკულ-ბუფონადურ ხერხებს (ხშირად ჩააღიანი უშუალოდ გავიხივს). ასევე „ფარსულად და მოულოდნელად“ მიიტყუებს იონსკო მაყურებელს იუმორისტული სიტუაციებით და სცენებით, „საშიშ ხაფანგში“. ყვენი მიმართავს შარადებს, ხელო პონტერი იწყებს ხოლმე საგანგებოდ ჩვეულებრივი, ტრადიციული სცენის, რაღაც შემდეგ ტრავაკომიკური ეფექტი უსამოვნიო სიუჟარისად მოცვლინის მაყურებელს.

აბსურდისტები, უპირველეს ყოვლისა, უარყოფენ ფარსისა და ტრავადიის კატეგორიულ ტრადიციულ განცალკევებას. ფარსის საგანი მათთვის იკვება, რაც ტრავადიისა: საშიშელი ან კომიკური აღმოჩენა ადამიანის აბსურდულობის, უციკობისა და უხედირობის. მათი მეორე ძირითადი თავისებურება ის არის, რომ ისინი მეტად თმბატურნი, ფილოსოფიურად და ინტელექტუალურად გამაჩვილებული არიან. მათი იდეური მიზანწარადა ხშირად სქემატურიც კი ჩანს. ძირითადი სათქმელის, შთავარი იდის გამოშვლებით ისინი მხოლოდ შეუსაყურებობრივი ვაგეორიული დარსის ავტორებს თუ შეეძრებიან. აბსურდისტების შესამე ნიშანი არის ლტოლვა, როგორც ირტევა ი გაცეტი იტყოდა, დემპონირებული ხელოვნებისადმი.

აბსურდისტ დრამატურგის რწენი, ჩვენი არსებობა აბსურდულია, რადგან ჩვენი ვიზაბელით ჩვენი ნება გარეშე, ვიხოცებით ისე, რომ სიყვდილისაგან არ ვისწავფით, ვცხოვრობთ დაბადებასა და გარდაცვალება შორის საყოფარი სხეულისა და გონების ხაფანგში გაბმული და არ ძალგვიძს წაწყდით იმ დროს, როცა ჭერ არ ვაყვით, ანდა როცა უკვე აღარ ვიქნებით — რადგან არ აფერია ძალიან წაგავს უსასრულობას, რაღაც ისეთი, რისი წყდომაც შევიძლია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მას ვერ შევიგრანობთ. ჩვენი შეგდებულნი ვართ ცხოვრებში, აღჭურვილნი შეგრანებებით, ნებისა და გონის და თავის ძლიერი არსებებად მივიჩნევთ. მაგრამ ჩვენი შეგრანებები ჩვენს გონს ატყუებს და ჩვენი გონი უჩანდება ჩვენსაკვე შეგრანებებს. ჩვენ ვერცხვდით ვერაფერს ვერ წყვდებით ბოლომდე. ყველაფერი ჩვენს მიერ შექმნილი განიწრულია დასაღლადა, ისევე როგორც ჩვენი თვითონ ვართ სიყვდილის შუღლი. ჩვენ ვქმნით იმის იმედით, რომ რამდენაღმე საყოფარი თავს ჩვენსაკვე ქმნილებთან გავაიგივებთ და ამით მარადისობას ვეწიარებით, მაგრამ ჩვენი ქმნილებანი ავტომატური ხდებიან უმაღ, როგორც კი ჩვენ მათ შევქმნით და აღარ აივივებენ თავის თავს ჩვენთან. ამიტომ, რაც უფრო ვცდილობთ გავრკვეთ და საყოფარი არსება განვიმარტოთ, მით უფრო აბსურდული ხდებითო.²

აბსურდისტების ეგზისტენციალურ ფილოსოფიურ ორიენტაციაა და საყოფარი ენტრტიკურ მრწამსს გამოხატავს მაროლდ პონტერი ისეთ ცალკეულ გამონათქვამებსა თუ სხვადასხვა ინტრივიში, როგორცაა

მაკალინი: „ყველაფერი სასაცილოა; თვით უმაღლესი დაიც სასაცილოა. და ჩემს პიესებში მე სწორედ, ყველაფერი იმის აბსურდულობას აღწერი, რასაც უფროსობის თვით, როგორც ვიქციებთ და როგორც უკმაყოფილოა: ანდა: „გონებამბუნები და ენა:მალე ხალხით დასახლებულზე ეს ქვეყანა ერთი კუთხიდან გროტესკულია და კომიკური, მეორე კუთხიდან კი — უსასარლოსად და ტრავადიულად გვეჩვენება“ და სხვ. აბსურდული დრამა ღრმად ჰქნისიტბული, მასში იმედისთვის ადგილი აღარ არება. იმედს ცკლის მოლოდინი, რომელიც ჭერ კიდევ ჩხვების „სამ დაში“ „თამაშობდა“, მაგრამ რომელმაც ახლა აბსურდისტების შემოქმედებლის ისტორიული და ამავე დროს ტრავაკომიკური სახე მიიღო.

გაურკვეველი მოლოდინი აბსურდის დრამის უყვლობელი ელემენტი შეიქმნა ბეკეტის „გაღოს მოლოდინს“ მისივე „ყველა ვინც ეცემა“ მოსდებს, სადაც კვლავ მოლოდინი აზრობრივად და რიტმული ლატ-მოტივი: მიზნით მსუქანი არჩადილებული ქალი სახსრების ტებით სადგურისაგან მიჩანალებს ბრმა ქმრის შესახვედრად და დავაგებული მატარებლის მოლოდინით გულდაწარტლებული, უსნაფარი კაციის შეგურად ბრუნდება შინ ავადრთ. ეს თანამედროვე დრამატურგიაში დროის ახლებური გაწარების, შეგრანებისა თუ გამოხატვის ტიპიური ნიშნა ამავე დროს. პირანდელის გმირს „ქმერი მოთხოში“ ჟაგრობდა, ამ ცხოვრება შეიძლება „გაჭრებული საათითი“ იყოს. პიეტე დიდან ტრამისც ამბობდა — ცხოვრება ერთი დღის მანძილზე დროის მიღმა მიედინება, სანამ აღმდე არ ჩამოქდება და ადამიანთა ხელოცხტე სიყვდილში არ გადაკოა ბეკერი ანალიტიკური მაგალითის დაძმნა შეიძლება სხვა ეარებებში, მაგრამ ზეკეტის „გაღოს მოლოდინს“, ამ მხრივ შესაძლოა, ყველაზე სრულად და მაკითოდ გამოხატავს ადინოვულ ფენომენს.

მაროლდ პინტრის წინამდებარე პიესა — „დრამაი“ — მოლაშდა ასეთი გაურკვეველი, უსნაფარი, უსასარლო მოლოდინთაგან შედგება: დეივისა გაუთავებლად ელის გამოაფრებასა და წესიერ ფესხანგებში, რომ სიდაში წაწყდეს და არჩისებულ საბუთში (მისი ვინაობის, პიროვნების, ადამიანობის დამდასტურებელი საბუთები) მიიტანოს; ესტონი იცენობის რაღაც ფარდულზე, რომელიც უნდა ეწოშო ჩადგას... იდესმე. თვით მიეტკე, მიკი, რომელიც სამ მოქმედ პირს შორის ყველაზე პაქტაკული და აშკვენიურია — იცენობის მისთვის მიუწვდომელ კეთილდღეობასა და კომფორტზე (თუნდაც დეივისის გასამაულების ხარზე). ესეც და ბეკერი სხვაც აყავირებს პინტრის დანარჩენ აბსურდისტებთან, მაგრამ მას, ამავე დროს, განწმეორებულ, წინადად პინტრისეული თავისებურებანიც გაანია, რაც მის მხატვრულ სუფოციას შეადგენს, პინტრის პინტრება ხდის და საყოფარი ადგლის მიუწენს ინგლისური დრამის განთავარების ისტორიაში.

აბსურდის თვარტის კლასიკოსები — ბეკეტი, იონსკო და ადამოვი — თვარტთან უშუალოდ არ ყოფილან დაეკავრებულნი. აღმნადად მათი დრამა უფრო ლიტერატურულია. პინტერი ამ მხრივ საგანგებოდ გამოირჩევა სხვა აბსურდისტებისაგან — იგი უპირატესად სწორედ დრამატურგია, „თვარტის კაცი“ (ამ მხრივ საინტრიგო პინტრის ცხოვრების ძირითადი მომენტების გახსენება: იგი დაიბადა 1940 წელს მოლოდინის მუშაში რაინომ, ეტაპელი თერისის თქმით; სკოლა მიატავა 16 წლის ასაკში და სამსახიობო ხელოვნების შესწავლა დაიწყო დრამატული ხელოვნების სამეფო აკადემიაში და მეტყველებისა და დრამის ცენტრალური სასწავლებელში; 1949 წლიდან რამდენიმე წლის მანძილზე მუშაობდა პროფესიონალ მსახ-

* William I. Oliver, Between Absurdity and the Playwright (Modern Drama, Ed. by T. Bogard and W. I. Oliver, L., 1956).



ხიზმად დღევინ ბერიონის სახელით; შემდგომშიც უწყვეტ მსახიობობად, უთამაშონა მივის როლი „დარაჯის“; ჭერ წერად ლექსებს, მოთხრობებს მონოლოგებსა და დიალოგებს ფორმით, ავტობიოგრაფიულ რომანს; პიესების წერა დაიწყო 1957 წელს; ხშირად თანაშრომლობს რადიოსა და ტელევიზიას).

ყველაფერი, რასაც პინტური წერს, მსახიობისთვისაა განუთვნილი (ხშირად კონკრეტული მსახიობისთვის). ეს სრულიად განსაკუთრებული ძლიერ აძლევს პინტურის დიალოგს, მონოლოგს, ცალკეულ რეკლამას. ყველაფერი გამოწვლილია სცენაზე წარმოსათქმელად, თანაც ისე, რომ გათვალისწინებული მსახიობის ტექნიკური შესაძლებლობები, მეტყველების სიყურთი ბუნებრივად, დრამატული ქვეფიქრი.

ახსრდისტები ხშირად საგანგებოდ ცდილობენ გაახუნდონათ სათქმელი, დასართონ, ძნელად გამოსატყობი გახადონ პინტურათა მეტყველება, მაგრამ ეს არასოდეს არ ხდება (თუ საქმე ვაქვს ქეშმარიტ მხატვართან) უმწიროდ ანდა, უფრო სწორად, თვითმწიურად. ჭერ ერთი, ამ ბუნდოვან, დახლართულ, ძნელად გამოსატყობ მეტყველებას სათანადო გამოვლენა და, ამდენად, მასში ჩაქსოვილი სიმბოლოებისა და მინიშნებების ანაზის, ვასაღების ცოდნა ესაკიროება და, მეორეც, თვით ეს ბუნდოვანება, ქაოტურობა ზემდგომწინეთი კარგად გამოხატავს და შეესატყვისება იმას, რასაც ახსრდისტები თვით ცხოვრების ახსურად მიიჩნევენ. პინტურც „ხლართავს“ სათქმელს, მაგრამ მისი დიალოგებისა და მონოლოგების ბუნდოვანება აგრეთვე მოჩვენებითია: საქიროა მხოლოდ მათი სათანადო გააზრება, სწორი წაკითხვა, ქვეტექსტის ამოცნობა. ამას კი სწორედ ის დაქიტი ააფილდებს, რომ ეს რეკლამები, ეს დიალოგები სიყურთი კანონების ზუსტი ცოდნით არის დაწერილი და თეატრისათვის თანახმად ენიჭება არ წარმომადგენლ. ასე, მაგალითად, „დარაჯის“ პირველ მოქმედებაში ერთი შეხედვით უთავბოლო დიალოგს ფეხსაცმლის შესახებ კონკრეტული ქვეტექსტი გააჩნია: გარეგნულად ესტონი ქველმოქმედის როლით გაიზღის (მანქანაღას შეიფარება და ცდილობს ფეხსაცმელი კი გამოუტყვინოს), ხოლო დღევინი კი თავზედ და უტყვარ ადამიანად გვევლენება (რადია შეიფარება, ფეხსაცმელით მოინდობა, ხოლო როცა ფეხსაცმელიზე შესთავაზეს, ახლა დაწუნებაც გაუბა). რაც შთავარა (და ეს არის პინტურის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება), დიალოგის ეს გარეგნული სურათი სულაც არ არის უმნიშვნელო, ანდა მცდარი, მოჩვენებითი. ესტონი მართლაც გულკეთილია და სათნო, ხოლო დღევინი კი უტყვარი გამოქმადელი. მაგრამ ამ დიალოგს უფრო დრმა ქვეტექსტიც აქვს: ესტონის სიტყვებსა და ქველმოქმედების საზღვარი აქვს და ეს საზღვარი პიესის ექსპოზიციამდე გამოიკვეთება იმით, რომ ესტონი ქველმოქმედს აწუხებს დღევინის წასვლას ამ დროებითი თავსუფალიდან, რისთვისაც გულმოდგინედ უყენებს და ურჩევს ფეხსაცმელს; თავის მხრივ, დღევინი უზრალად კი არ პირველობს, არამედ მისთვის ბუნებრივად უზრდელობას და უტყვრობას საბერველს ამოვარებული, ყველა ლენეს ხმარობს, რათა როგორმე დაჩრებს ამ თბილ, ქვეგადახიურად, რიბლსწულიან ფართში. ამისთვის კი საქიროა, რომ მან დაიწყოთ შემოთავაზებული ფეხსაცმელი (უფეხსაცმელი ხომ ვერსად წვაა).

იგივე ითქვამს სამ მოქმედ პირს შორის არსებული დამახლოების შესახებ: ამ როლების შემსრულებელ მსახიობებს ცვლავ იორი ძირითადი ამოცანა ექნებათ გახანსრუება — ითამაშონ ტექსტი (ციოთილ ესტონის მოთმინების ფილად თანდათან იცვლება, იუმორით ხაუეს, ოდნავ ცინიურად განწყობილი მიკი ჭერ ერთობა და, ბოლოს, სერიოზულად გაბზარდება მაქანა.

ლის უტყვრობის შემსურე, ხოლო დღევინის ხან ერთ მძას ცდილობს შეეცადოს და ხან მეორეს, და წინა მოადგინონ, მაყურებელად მიიბანოს ქვეტექსტი (არც ესტონს და არც მიკის, საერთოდ, არ სწიროება დარაჯი, მით უფრო დღევინისათან თავსუფლი და არანაზლო დარაჯი, ხოლო დღევინის მორაგი ავანტიურა მარცხით მთარდება, მისი ადგილი ცვლავ ქეანა).

საკითხავია, რით განსხვავდება ტექსტისა და ქვეტექსტის განხის ზემომოტიანი მავალითა ყველა სხვა (მათ შორის კლასიკური) ტიპის დრამატურგაში ნავარაუდელი კანონომიტირება? ალბათ შინა. არსით, საბოლოო მიზნით, დრამატურგის ძირითადი სათქმელით. ზემოთ ნახსენები ქვეტექსტების ამოკითხვა მხოლოდ მაშინ მოხერხდება, თუ თეატრი და მაყურებელი გაითვალისწინებს პიესის ხასიათა ურთიერთობის პარალელსატურობის ნამდვილ მიზეზს (ერთი მძა — სულად დღევინისმი მყოფი პირივნება, მეორეც — აქტიური უმუხეტი რეალობა და მათ შორის უწყველ მოფართხალ გაწილი, მაგრამ სრულიად უღიღო მანქანა). პინტური ნაველად მსჯელობს, ფილოსოფიური რეფლექსირება არ წარმოდგენს მისი დრამატურგისთვის მისი მიტირება — იუმორისა და ირანის ფილტრში გატარებულნი—სამოლოოდ, პიესის სრულიად მოულოდენელ ზემოციანის სახსარში აღმჩნდება: ესტონის სიყურთითვის ვაგუფარებელი უნდა იყოს მისი სათოლოგიური მდგომარეობით, მიკის დაყენება და ირანია — ფუჭი და უმიზნო, ხოლო დღევინის უბედურება კი ღირის ტოლოთი ფეხიდან თავზე ავტობული ვიგინდანს არაარაობით ვამოხდებელი; და მიჩე პინტურის „დარაჯი“ ერთ-ერთი ყველაზე ჰემანური ტრაგედიომეიდა დღევანდელ ინგლისურ დრამატურგაში, რადგან ადამიანის არსებობის საზრისში ასეთი დაუქვების შემდეგ მიტირებულსა თუ მაყურებელს მიჩე რჩება ვასაკიერი განცდ დადამიწარნი სიბიბის, კონტაქტის ავტოვებლობისა და კაცა უმავტურობის თანაარსებობისა ც ხოვრე ბა ში, ადამიანის სამყოველში და არა რომელიად ფილოსოფიურ ახსტაკციამა.

პიესის ამ ზემოციანსავე დრამატურგს მივეყვარი მოდერნისტული ლიტერატურის არსენალიდან ადებელი ენობრივი თუ თობრატური საშუალებებით: მოკლე, ხსარტი ფრაზები, ანა თუ იმ მუცისის გამოძახველი წარმობილობა (ისევე და ისევე მსახიობის შესაძლებლობათა რეალური გათვალისწინებით), თავისებური პუნქტუაციით (ძირითადი სახვენი ნიშანი არის წერტილი, როგორც ემოციურად ყველაზე ნივარტალური, მსახიობისთვის მეტი თავისუფლების მიმცემი), ავტორისეული რეაქტირების განსაკუთრებული სტოლისტური შეფერილობით, რადგან პინტური თანამდეროვე მწერალია პერსონა და არა მხოლოდ მაშინ, როცა თავისი პერსონაების ენით გველაპარაკება (ამიტომ მისი რეაქტირება ხშირად პერსონაების მეტყველება-სავით დაწყვეტილია, ან, ერთი შეხედვით, შეუფერებელი გამოვრებებით გადატვირთული, რაც სინამდვილეში პიესის საერთო განწყობილობის და მამტებითი რიტმული მიმდებია თუ კარანახი ვაგუფარება).

ახსურდის თეატრი თანდათან კარგავს სიცოცხლისუნარიანობას. იგი, როგორც უყვე ითქვა, არც არასოდეს ჩამოყალიბებულა მწირობი მიმართულება თუ სკოლად. როგორც ყოფილთვის, ისტორიას, თეატრის ყველაზე ნამდვილი და სრულყოფილი მწირობება ზეციტის, ონესკოსა თუ სხვათა შემოქმედებან. ჭერჭერობით კი ახსურდისტების შედარებით ახლავარდა თაობის — პინტურისა და ამერიკული ოლბის სახით — დღევანტელობის გარანტია სრული დემუმანიციების პროცესიდან თავის დაღწევის აშკარა ტანდენციამა.

ნიკო პიასაშვილი.



დარაჯი

პიესა სამ მოქმედებად

ინგლისურიდან თარგმნა ნიკო ყიასაშვილმა

მოქმედება პირველი: ზამთრის ღამე.
მოქმედება მეორე: რამდენიმე წამის შედეგ.
მოქმედება მესამე: ორი კვირის შემდეგ.

მოძამედი პირნი: მიკი — ოცდაათ წელს მიღწეული მამაკაცი.
ესტონი — ოცდაათ წელს გადაცილებული მამაკაცი. დეივისი — მოხუცი.

მოქმედების ადგილი: დასავლეთ ლონდონის ერთ-ერთი სახლი. ოთახი. ფანჯარა უკანა კედელზე. ქვედა ნაწილზე ჩველად აკრული. მარცხენა კედლის გასწვრივ რკინის საწოლი დგას. მის ზემოდას პატარა ეტაჟერი, საღებავიანი ქილები, კოლოფები ქანჩები, ბრაზნი. ბით და სხვ. კიდევ კოლოფები, ვაზები საწოლის გვერდით. პირდაპირ სიღრმეში კარი. ფანჯრიდან მარჯვნივ—გროვად: სამზარეულოს ბაჟანი, აწკალი, ნახშირის სათლი, ბალახის სათიბი ურიკა, ურიკა სასუილეებისათვის, უთობი, კარადის უჯრები. ამ გროვის ქვემოთ რკინის საწოლი. მის წინ გაზის ქურა. გაზის ქურაზე ბუღას ქანდაკება. სედენს მარჯვნივ — ბუხარი. მის გარშემო ორიოდე ჩემოდანი, დახვეული ფარდავი, პრიმუსი, წაქცეული ხის სკამი, უთობი, ტრაფარეტები, ტანსაცმლის სკამი, რამდენიმე მოკლე ფიცარი, პატარა ელექტრობუხარი და ძალიან ძველი ელექტროტოსტერი. ყოველივე ამის ქვემოთ ძველი გაზეთების დასტა. ესტონის საწოლთან, მარცხენა კედელთან მტვერსასრუტი, რომელიც არ ჩანს, სანამ გამოიყენებდნენ. ქერზე ვედრო კიდია.

მოქმედება პირველი

მიკი მარტოა ოთახში. საწოლზე ზის. აცვია ტყავის პიჯაკი. სირუნე.

დინჯად მიმოიხედავს ოთახში. ყოველ სკანანს სათითაოდ შეათვალიერებს. ახედავს ქერს და მიაშტერდება ვედროს. სრულიად გაუნძრევლად ზის, უაზროდ წინ იყურება. ოცდაათწამიანი პაუზა.

კარი გაჯახუნდა. ისმის ყრუ ხმები.

მიკი თავს მიაბრუნებს. დგება, უხმოდ მიდის კარისაკენ, გაღის და ხურავს კარს.

სიჩუმე.

კვლავ გაისმის ხმები. ხმები ახლოვდება და წყდება. კარი იღება. შემოდიან ესტონი და დეივისი, ჯერ ესტონი და შემდეგ დეივისი ზღაზუნით და ხუნეით.

ესტონს აცვია ძველი ტვიდის პალტო, თხელი, გაკრეცილი ლურჯი ერთობრტანი კოსტუმი, პულოვერი, გახუნე-

ბული პერანგი; პალსტუნი უკეთია. დეივისის აცვია გაცვეთილი ყავისფერი პალტო, დაჭმუჭნილი შარვალი, თი-ლუტი, პიჯაკი, პერანგი და სანდლები არ აცვია. ესტონი გასაღებს კიდევ რიბეზი და კარს ხურავს. დეივისი ოთახს ათვალერებს.

ესტონი — დაჯექი.

დეივისი — გმადლობთ (მიმოიხედავს). უუ...!

ესტონი — ერთი წუთით.

(ესტონი თვალთ სკამს დაექებს, დაინახავს დახვეული ფარდავის ქვეშ წაქცეულს. დაიხრება ასაღებად).

დეივისი — დაჯექდე? კმ... რა ხანია ადამიანურად არ დავმჯდარვარ... რიგინად არ ჩამომჯდარვარ... მოკლედ, ვერც კი გეტყვი...

ესტონი — (აწვდის სკამს) ა, პატონო, დაჯექი.

დეივისი — შუალამისს ათწუთიანი შესვენება, ჩაის დასალევად, დასაჯდომი ადგილიც კი ვერ ვნახე, ვერსად ყველა ოხერ ბერძენს ჰქონდა ადგილი, ბერძენს, პოლონელს, ზანგს, ყველას, ყველა გადამითილს, მე კი მამუშავებდნენ... მამუშავებდნენ...

(ესტონი დგება საწოლზე, ამოიღებს სათუთუნს და ქალაღდს, დაიწყებს თამბაქოს გახვევას. დეივისი თვალს ადევნებს).

ყველა ზანგს ჰქონდა ადგილი, ზანგს, ბერძენს, პოლონელს, ყველას, მე კი, მე კი უადგილოდ დამტოვეს, ვითომ ნაგავი ვიყავი. როცა გამეჩქარა, მეც მოვასხენე. პაუზა.

ესტონი — დაჯექი.

დეივისი — კარგი, მაგრამ მე ჯერ, გესმის, მე ჯერ უნდა დამწვიდდე; ხომ გესმის, რას ვამბობ? ცოტაც და სული გამძვრებოდა.

ესტონი — ხომ არ გაახვევდი?

დეივისი — (მობრუნდება) რაო? არა, არა, სივარტეს არ ვეწვი (პაუზა). წინ წაიწვეს) თუმცა, იცი რას გეტყვი? ცოტა თუთუნს ავიღებ ჩიბუხისთვის, შენი ხათრით.

ესტონი — (აწვდის სათუთუნს) რა თქმა უნდა. მიდი, აიღე.

დეივისი — აი, იცოცხლე. ჩემს ჩიბუხს რას აავსებს, მეტი

არა. (ჯიბიდან ჩიბუხს ამოიღებს და ტენის) სათუთუნე მქონდა, მხოლოდ... მხოლოდ ასხაზან. ამწანავს. ვრეიტ უესტ როულზე ამიწვიეს. (სათუთუნეს გაიშვერს) სად დავდო?

ეს ტონი — მომეცი.

დეივისი — (აწვიდის სათუთუნეს) როცა გამეჭაჩა, მეც მოვასხენე. არა რო? ხომ გაიკუნე, რაც მოვასხენე?

ეს ტონი — დავინახე, ლეილი როგორ მოიქცინა.

დეივისი — მომიქნია? შენ რა, ფეხებზე გვილია. ნაძირალა, იწვეს მოხსუცზე. მაგას მე ვინ ვგონივარ, მე ისეთ ხალხთან ვმჯდარავარ სუფრაზე...

პაუზა.

ეს ტონი — კი, დავინახე, მოიქცინა.

დეივისი — ეგენი ყველა ნაძირალეები, ღორები არიან. ამ ბოლო დროს შეიძლება მართლაც ბევრს დავდივარ, მაგრამ, დამიჯერე, სუფთა და აზიზი ვარ. თავის მოვლა ვიცი. ცოლაც ამიტომ გავეშუე. ქორწილიდან ორი კვირის შემდეგ, არა, რას ვამბობ, ნაკლები — კვირაც არ იყო გასული — ქუჩას ავხადე და იგი, რა იყო შიგ? მისი ჭუჭყიანი საცელები. საჭმლის ქვაბში ვახლდათ, დიახ, საჭმლის ქვაბში ვახლდათ, დიახ, საჭმლის ქვაბში, აი სწორედ მაშინ მივატოვე და მას შემდეგ აღარც მინახავს. (დეივისი დგება, დაბორონაბის თიხაში, მიადგება ვაზის ქურაზე მდგარ ბუდას ქანდაკებას, შესვრევას და მოტრი-აღდება)

ნაღდი ვერცხლის თეფშებით მიმირთმევია. მაგრამ ის დრი გაქტრა. სხვაზე ნაკლები არ ვყოფილვარ, უბატონოდ სმას ვერ მცემდნენ. ამ ბოლო დროს კი რაღაც ვერ ვარ კარგად. ერთიორჯერ შეტყევეც მქონდა.

პაუზა. მიუხსლოვდება.

დაინახე, რა დაემართა?

ეს ტონი — მხოლოდ ბოლოს მოვუსწარი.

დეივისი — მოვიდა და ჭუჭყიან ვედროს მჩრის ხელში, წა-ღი, გადაღვარო. რა ჩემი საქმეა ნარეცხის გადაღვრა! ბიჭი ჰყავთ ნარეცხის გადასაღვრელად. მე ნარეცხის გადასაღვრელად არ დავუქირავეებივარ. მე უნდა დავაგავო, სუფრა ავალაგო, ცოტა ჭურჭელიც ვაგრეცხო, რა ჩემი საქმეა ჭუჭყიანი წყლის გადაღვრა!

ეს ტონი — ოჰ (მიდის მარჯვნივ ტრსტერის ასაღებად).

დეივისი — (მისდევს) თუნდაც ჩემი საქმეც ყოფილიყო! დავუშვავთ, თუნდაც ის ვედრო მე უნდა გამეჭტანა, ვინ ოს-ერი მივდია, რომ მოღის და მიბრძანებს? ჩვენ ტოლები ვართ. რა ჩემი უფროსია, ჩემზე მეტია თუ რა?!

ეს ტონი — ბერძენია?

დეივისი — არა, ეგ არა, ეგ შოტლანდიელია.

(ესტონი ბრუნდება საწოლთან და იწყებს ტრსტერის ჩანგლის მოხსნას). დაინახე, არა?

ეს ტონი — ჰო.

დეივისი — ხომ მოვასხენე, რაც უნდა ექნა თავისი ვედროსათვის, არა რო? გესმოდა. იცი რა გითხრა-მეთქი, ვუთხარი, მოხუცი ვარ-მეთქი, სადაც მე ავლიზარდე, აზრზე ვიყავით-მეთქი, თუ როგორ უნდა მიგვემართა მოხუცებისათვის ღირსეულად-მეთქი. ჩვენ სწორი იდებენ ჩაგვენერგეს, ორიოდ წელი რომ ჩამომაკლო მე შენ... ნაკურავზე გაგხვედი-მეთქი. ეს მერე იყო, როცა პატრონიმა გამომიპანდურა. ძალიან თავს გახვედი, მეუბნება თავს გავედი — მე? იცით რა-მეთქი, ეგუბნები, მე ჩე-

მი უფლებები ვიცი-მეთქი, მოვასხენე, დიახაც, ქურაში კი ვარ, მაგრამ სხვაზე ნაკლები უფლებები არა, ჩემი მოდი, ცოტა წისკირად ვითამაშოთ-მეთქი, ვეუბნები. მაინც აიღო და გამომიპანდურა (სკამზე ჯდება). აი რა ხალხია.

პაუზა.

შენ რომ არ გამორეინდოვავი და არ შეგეჩერებინა ის შოტლანდური ნაკავი, ახლა საავადმყოფოში ვიქნებოდი. ქვაფენილზე ტენის დავანთხვედი, ერთი რომ ცხეთქა-დამაცადოს, ყოფას ვუტირებ. როგორმე... დამე... იქით თუ მექნა გზა.

(ესტონი მიდის ყუთთან მეთრე ჩანგლის ასაღებად.) ბაცმა რომ თქვას, არც ვინაღვლებდი ანდენს, მაგრამ ჩემი ბარგი-ბარხანა სულ იქ დავტოვე, უკანა ობსში. ყველაფერი რაც მქონდა, გვ.მის, იმ ჩანთაში. მთელი ჩემი ტილიანი ბარგი-ბარხანა, ჯანდაბამდის გზა ჰქონია, იქ დამარა. ალიკეთში. დანვილავედი, აი სწორედ ეხლა შიგ იქმეჭება, ჩითავს.

ეს ტონი — როგორმე შევირბენ და მოვიტან (მიდის თავის საწოლთან და ტრსტერზე ჩანგლის დამატრებას იწყებს).

დეივისი — ასეა თუ ისე, დიდად მაღლობელი ვარ, ნება რომ მომეცია... ჩამუხსლების ნება რომ მომეცი, როგორც... ორიოდ წუთით (აქეთ- იქით იყურება) შენია ეს თიხა?

ეს ტონი — ჰო.

დეივისი — კაი ბლომად რაღაცეები გქონია.

ეს ტონი — ჰო.

დეივისი — ბლომად ფული ეღირება ეს... ყველაფერი. პაუზა.

ნახე რამდენია.

ეს ტონი — კი, ბევრია.

დეივისი — აქ გძინავს?

ეს ტონი — ჰო.

დეივისი — როგორ, აი ამაზე?

ეს ტონი — ჰო.

დეივისი — ჰო, რა უჭირს, ორპირ ქარში მაინც არ იქნები.

ეს ტონი — მაინდამაინც არ უბერავს.

დეივისი — კარგად მოფარებულა. ქურას ნაღდი ვოხია.

ეს ტონი — ალბათ.

დეივისი — იქ ყოველი მხრიდან გიბრავს.

პაუზა.

ეს ტონი — ჰო, როცა ქარი ამოვარდნა...

პაუზა.

დეივისი — დიახ...

ეს ტონი — მწნ...

პაუზა.

დეივისი — ყოველი მხრიდან ორპირი ქარია.

ეს ტონი — აჰ.

დეივისი — ასეთ რამეებს ძალიან ვგრძნობ.

ეს ტონი — მართლა?

დეივისი — ძალიან.

პაუზა.

კიდევ გაქვს სხვა თიხები?

ეს ტონი — სად?

დეივისი — აქ, ამ სათრულზე... იქ შემოსასვლელში-მეთქი.

ეს ტონი — შესაკეთებელია.

დეივისი — არაკვი ერთი!

ეს ტონი — ბევრი რამე ჭირდება.

დევიკისი — ქვემოთ?

ესტონი — დაკეტილია. იქაც მისახელია... იატაკები... პაუზა.

დევიკისი — ჩემს ბედზე შემოხვედი იმ სასაუბრეში. ის შოტლანდიელი ვირი გამათავებდა. უკვე რამდენჯერ ვყოფილარ სიკვდილის პირას.

პაუზა.

მე შევამჩნიე, იქ ვიღაც იყო, იქ ვიღაც ცხოვრობს მესობ-ლადა.

ესტონი — რაო?

დევიკისი — (ხელებით ანიშნებს) შევამჩნიე...

ესტონი — პო. აქ მთელი ქუჩის გაყოლებაზე ცხოვრობს ხალხი.

დევიკისი — დიას, როცა მოვდიოდით, შევამჩნიე, რომ ფარდებია ჩაღობებული, გვერდით.

ესტონი — მესობლები არიან.

პაუზა.

დევიკისი — ესე იგი, ეს შენი სახლია, არა?

პაუზა.

ესტონი — ასე ვთქვათ.

დევიკისი — მოკლედ, შენ ხარ პატრონი თუ არა?

(პირში იღებს ჩიბუხს, მაგრამ არ უკიდებს).

კი შევამჩნიე სქელი ფარდები უკიდიათ მესობლებს, ჩვენ რომ მოვდიოდით. შევამჩნიე სქელი, ღიდი ფარდები უკიდიათ ფანჯარაზე, იქ. ვიფიქრე, ალბათ ვიღაც ცხოვრობს-მეთქი.

ესტონი — ინდიელების ოჯახი ცხოვრობს იქ.

დევიკისი — ზანგები თუ ცხოვრობენ?

ესტონი — იშვიათად ვხვდავ.

დევიკისი — ზანგები, არა? (დევიკისი დგება და გაივლის) კაცმა რომ თქვას, კარგა დაგიგროვებია ხარახურა. ვერ ვიტან ცარიელ ოთახს.

(ესტონი მიუახლოვდება დევიკისს სცენის სიღრმეში).

ერთი რა უნდა გკითხო, ძამიკო, ზედტეტი წყვილი ფეს-საცემელი ხომ არ გექნება?

ესტონი — ფესსაცემელი?

(ესტონი მიდის პრისცილიუმისაკენ მარჯვნივ).

დევიკისი — იმ ნაბიჭვრებას მონასტერი ისევ გამაბითუ-ვრეს.

ესტონი — (საწოლისკენ მიდის) სად?

დევიკისი — იქ ლუტონში. მონასტერი რომაა იქ, ლუტონ-ში... ძმაკაცი მყავს შეფერდ ბუშში, გამიგე?

ესტონი — (საწოლის ქვეშ შეიხედავს) იქნებ ერთი წყვილი მქონდეს.

დევიკისი — ჰოდა, ეს ძმაკაცი მყავს შეფერდ ბუშში. საპირფარეოში. პო რა, საპირფარეოშიმუ მუშაობდა. იმათ საუკეთესო საპირფარეოს უვლიდა. (უფრებს ესტონს) საუკეთესო. როცა კი მივდიოდი, უსათუოდ საპონს ჩამი-დებდა ჯიბეში, მგათ საპონიც საუკეთესო აქეთ. შეფერდ ბუშშიდან უსაპონოდ არახოლდეს წამოესულვარ.

ესტონი — (საწოლის ქვეშოდან გამოძვრება, ხელში ფესსა-ცემელი უჭირავს). აი ყავისფერი ფესსაცემელი.

დევიკისი — უკვე წავიდა იქიდან. მიატოვა. სწორედ იმან მიმასწავლა ის მონასტერი, აი, ლუტონთან რომაა. გაე-გონა, ფესსაცემლებს არიგებენო.

ესტონი — კარგი ფესსაცემელი კი გჭირდება.

დევიკისი — ფესსაცემელი? ყოფნა-არყოფნის საკითხია ჩემთვის. აი ამეგბი ვიარე ლუტონამდე.

ესტონი — მერე და იქ რომ მიხვედი, რა მიხდა? პაუზა.

დევიკისი — ეკტონში ერთ ხარახს ვიცნობდი. ჩემი კაი ძმა-კაცი იყო.

პაუზა.

იცი, იმ ნაბიჭვარმა ბერმა რა მითხრა?

პაუზა.

კიდევ გყავს ზანგები ახლომასლო?

ესტონი — რაო?

დევიკისი — გყავს კიდევ ზანგები ახლომასლო-მეთქი?

ესტონი — (ფესსაცემლებს გაუწვდის). აბა ესენი ჩაიცივი, იქნებ ივარგოს.

დევიკისი — იცი იმ ნაბიჭვარმა ბერმა რა მითხრა? (ფეს-საცემლებს გადახედავს) მე მგონი ცოტა ვიწრო მექ-ნება.

ესტონი — ვითომ?

დევიკისი — არა, ჩემი ზომა არ ჩანს.

ესტონი — ახლებივითაა.

დევიკისი — ფესსაცემელი თუ არ მომერვო, ვერ ვატარებ იმ ბერს ვუთხარი, ერთი ნახე-მეთქი, ბატონო, კარი გაა-ლო, ღიდი კარი, თვითონ გაალო, შეხედე-მეთ-ქი, ბატონო, მთელი გზა გამოვიარე-მეთქი, შე-ხედე, ესენი ვაჩვენე, ერთი წყვილი ფესსაცემელი ხომ არ გექნებათ-მეთქი, ვუთხარი, სიარული რომ შე-მადლებინოს-მეთქი. ერთი ამათ შეხედე-მეთქი, ვუთხარი, ხელიდან წასულა, ვეღარ ვატარებ-მეთქი, გავიგე, ფეს-საცემლებს მთელი საწყობი გქონიათ აქ-მეთქი. მოუსვი აქედანაო, მითხრა. იცი, რა გითხრა-მეთქი. ვუთხარი, მო-ხუცი კაცი ვარ, ასე არ უნდა მელაპარაკებოდე, ვინც არ უნდა იყო-მეთქი. თუ არ მოუსვამო, მეუბნება, ჭირმარამდე სულ პანდურით მივიყვანო. იცი რა გითხრა-მეთქი, ვუთ-ხარი, დამაცადე-მეთქი, მე მოლოდე ერთი წყვილი ფეს-საცემელი გთხოვე-მეთქი, ამიტომ ხომ არ უნდა მცემო-მეთქი, სამი დღეა გზაში ვარ, სამი დღეა პირში ლუკმა არ ჩამიდგია, ლუკმაც აღარ მერგება-მეთქი? ავერ მოსა-ხვევენი საშურეულოაო, მეუბნება, საშურეულოში მიბრ-ძანდიო და რომ გატყვევენ, მერე მოუსვით. მეც წავედი იმ საშურეულოში, გამიგე? მაჭამეს, მაგრამ რა მაჭამეს! ჩიტს, გუბუნები, პატარა ჩიტს, პაწია ჩიტუნასაც საკენ-კად არ ეყოფოდა. მორჩაო, მეუბნებიან, ხომ შესთქელი-ფე, ახლა მიბრძანდიო. შეუთქვლიფე-მეთქი? თქვენ რა, ძალით ხომ არ გგონივართ-მეთქი? ძალღს რომ სალაფავს დაუდგამენ. თქვენ რა, მცეცე გო-ნივართ-მეთქი? მერე და ფესსაცემელი, მე რომ ამხე-ლა გზა გამოვიარე, აკი არიგებენ? უკვე იმ ქუჩაზე ვარ, რომ თქვენს წინამძღვართან დაჯასმენ-მეთქი. ერ-თი მათგანი, ირლანდიელი ხულიგანი, წამოიწია ჩემსკენ მოვუსვი, მოკლუქე გადავჭერი და უეტფორდში ვიშოვე ერთი წყვილი. მუნდონს რომ გავცედი, ძირი გაძვრა, სია-რულში. კიდევ კარგი, ძველები მქონდა გახვეული, არ გადავყრე, თორემ ჩემი საქმე წასული იყო, ადამიანო ისე რომ, ამეგბეში დავრჩი, გამიგე? აღარ ვარცა, აღა-რაფრად აღარ ვარცა.

ესტონი — ესენი ჩაიცივი.



(დევიისი იღებს ფესხსაცემელს, გაიხდის სანდლებს და იც-
ვაბს).

დევიისი — ფესხსაცემელს არა უშავს (დატორტმანობს ოთ-
ახში). არა უშავს, მაგრებია. კი, შეკერილსაც არა უშავს.
ეს ტყავი მაგარია, რას იტყვი? ძალიან მაგარია. ერთი
ტკიპი ამას წინათ ცდილობდა ზამთრისა შემოეჩვენებინა.
არ ჩავიცივი. ტყავს არაფერი სჯობს. ზამში იჭერცლება,
იჭმუჭუნება, ხუთ წუთში ილაქება, ტყავს არაფერი სჯობს.
კი. ეს კარგი ფესხსაცემელია.

ეს ტონი — კარგი.

დევიისი ფესხს იქნებს.

დევიისი — არ კი მომზერო.

ეს ტონი — ოპ?

დევიისი — არა. ძალზე ფართო ფეხი მაქვს.

ეს ტონი — მშფფ.

დევიისი — იცი, ძალიან წვეტიანებია.

ეს ტონი — აპ.

დევიისი — ერთ კვირაში დამაკოტლებს. აი ჩემები, არაფ-
რად ვარცა, მაგრამ მაინც მატარებს. მაინცდამაინც პეწი
არა აქვს, მკვრამ ფესხსაც არ მტყენს. (იხდის და უბრუ-
ნებს). მაინც მალდობელი ვარ, ბატონო.

ეს ტონი — ენახვ, იქნებ რამე მოგიტებნო.

დევიისი — შენ იცი. ასე აღარ შემიძლია. ვედარსად წვა-
სულვარ. მე კი ბევრი სასიარულო მაქვს, ხომ გვისმის,
სადმე ხომ უნდა მოვეწყო.

ეს ტონი — საით აპირებ?

დევიისი — ჰო, ორიოდე ადგილი მაქვს უზურში. ჯერ გა-
მოიდაროს.

პაუზა.

ეს ტონი — (ტოსტერს მიბრუნდება) აქ... აქ ხომ არ დაი-
ძინებდი?

დევიისი — აქ?

ეს ტონი — შეგიძლია აქ დაიძინო, თუ გინდა.

დევიისი — აქ? ოპ, არ ვიცი რა ვთქვა.

პაუზა.

რამდენ ხანს?

ეს ტონი — სანამ... მოვეწყობოდ.

დევიისი — (ჯდება). ეპე, ეპე...

ეს ტონი — სანამ მოძებნიდი რამეს.

დევიისი — ოპ, მოვეწყობა... სულ მალე...

პაუზა.

სად უნდა დავიძინო?

ეს ტონი — აქ. სხვა ოთახები... სხვა ოთახები არ გამო-
გადგება.

დევიისი — (დგება, აქეთ-იქით იყურება) აქ? სად?

ეს ტონი — (დგება, მიუთითებს სკენის სიღრმეში მარჯვნივ).

მანდ საწოლიცა.

დევიისი — ოპ, გასაგებია. რა უჭირს, ივარგებს ესე იგი...
მოკლედ რომ ვთქვათ, შემიძლია... სანამ რამეს მოვებ-
ნიდე. ბლომად ავეყვი გაქვს აქ.

ეს ტონი — მოვარგოფე. ჯერჯერობით ენახავ. იქნებ გამო-
მადგეს-მეთქი.

დევიისი — ეს გაზის ქურა მუშაობს, არა?

ეს ტონი — არა.

დევიისი — მერედა, ჩაის რაზე ადუღებ?

ეს ტონი — არაფერზე.

დევიისი — ეს არ ვარცა. (დევიისი ფიცრის ნაჭრებს ათ-

ვალიერებს) აშენებ რამე თუ?

ეს ტონი — შეიძლება ფარდული ჩავდგა ვუზო.

დევიისი — დურგალი ხარ, პა? (ბალახის საკრეჭს მიუბრუნ-
დება) მოლიც გაქვს.

ეს ტონი — გაიხედ.

(ესტონი ვჯალია გადასწევს. ორივე ეზოში გაიხედავს).

დევიისი — ცოტა ხშირი ჩანს.

ეს ტონი — მიხვებულა და იმითმ.

დევიისი — იე რადაა, ტბორი?

ეს ტონი — ჰო.

დევიისი — თევზებიც გყავს?

ეს ტონი — არა. ისეა.

პაუზა.

დევიისი — მაინც სად უნდა ჩადა ფარდული?

ეს ტონი — (მობრუნდება) ჯერ ბაღს უნდა მივხედო.

დევიისი — ტრაქტორი დაგჭირდება, ადამიანო.

ეს ტონი — მე თვითონ მოვახერხებ.

დევიისი — დურგლობ, პა?

ეს ტონი — (გაუბრუნდება დგას) მიყვარს... ყველაფრის
ჩემი ხელით გაკეთება.

დევიისი აიღებს ბუღას ქანდაკებას.

დევიისი — ეს რადაა?

ეს ტონი — (გამოართმებს და ათვალიერებს). ეს ბუღაა.

დევიისი — კაი ერთი.

ეს ტონი — ჰო. ძალიან მომწონს. იქ ენახე... მაღაზიაში.

მიმეწინა. არ ვიცი რატომ. შენ რა აზრის ხარ ბუღებზე?

დევიისი — ოპ, ეს ბუღები... რა უჭირს, არა რო?

ეს ტონი — ჰო, გამეხარდა, ეს რომ მომიფე. კარგი გაკეთე-
ბულია.

(დევიისი მიბრუნდება და ბაკანის ქვეშით შეიხედავს).

დევიისი — საწოლი აქ არის, არა?

ეს ტონი — (საწოლისკენ წავა) ამას ყველაფერს მოვაშო-
რებთ. კიბე საწოლის ქვეშ დაიდება. (კიბეს საწოლის
ქვეშ შედებენ).

დევიისი — (ბაკანზე მიუთითებს) ამას რა ვუყო?

ეს ტონი — მე მგონი, ესეც ამის ქვეშ შეიგდებო.

დევიისი — მოგეხმარები. (აწვევს) კარგა მძიმეა, პა?

ეს ტონი — აი ამის ქვეშ.

დევიისი — თუ ხმარობ მაინც?

ეს ტონი — არა, მოვიშორებ. ასე.

ბაკანს საწოლის ქვეშ დგამენ.

კიბის ქვეშით საპირფარეოა. იქაც არის ბაკანი. ესენი
იქით შეიძლება დავაწყოთ.

(ნახშირის ვედროს, ბაზრის კალათას, ბალახის საკრეჭს
და კარადის უკრებს მარჯვენა კედლიდან აწყობენ)

დევიისი — (შეჩერდება) საერთო ხომ არ არის, პა?

ეს ტონი — რა?

დევიისი — ფესხსალავს ზანგებთან ერთად ხომ არ ხმარობ-
მეთქი, პა?

ეს ტონი — კარის მუშობლები არიან.

დევიისი — ხომ არ შემოიდან?

ესტონი უკრას კედლიდან დგას.

თორემ ხომ იცი... უნდა მეთქვა... არა, კაცმა უნდა იცო-
დეს... (ესტონი მიდის საწოლიდან, მტვერს გადმობერტ-
ყავს).

ეს ტონი — ლურჯი ყუთი არ დაგინახავს?

დევიისი — ლურჯი ყუთი? აგერ. აქეთ. ფარდაგთან.



(ესტონი მიდის ყუთთან, ალებს, ამოიღებს ზეწარს და ბალოზს და საწოლზე დებს).

კარგი ზეწარია.

ესტონი — საბანი ცოტა მტკრიანი იქნება.

დევიკისი — შენ კარგად იყავი.

(ესტონი წელში გაიმშლება, თუთუნს ამოიღებს და გაანვევს. თავის საწოლთან მიდის და ჯდება).

ესტონი — ფულის საქმე როგორ გაქვს?

დევიკისი — ოჰ... რა გიზიზნა, ბატონო, მართალი თუ გინდა... ცოტა მიჭირს.

(ესტონი ჯიბიდან ამოიღებს ცოტაოდენ ხურდას, ამოარჩევს და ხუთ შილინგს აწვდის).

ესტონი — აი რამდენიმე შილინგი.

დევიკისი — (გამოართმევს) გმადლობთ, გმადლობთ, იცოცხლე. სწორედ ახლა ცოტა არ იყოს და გამიჭირდა. გასულ კვირას რაც ვიმშუვეე, არაფერი ამიღია. ასეა, ბიძიკო, საქმე, რას იზამ.

პაუზა.

ესტონი — ლუხანასში შევიარე იმ დღეს. ლუდი მოვითხოვე. სტელი კათისთ მომიტანეს. დავჯექი, მაგრამ ვერ დავიძლე. მომკალი და ვერ ვსვამ გინგისს ლუდს სტელი კათისხიდან. მარტო თხელი ჭიქიდან მიყვარს. ცოტა მოსევი და დავტოვე.

(ესტონი იღებს შტეფსელს და ჩხირკედელაობს).

დევიკისი — (გრძობით) ოღონდ კი გამოიძაროს! სიდაკაპში წავიდოდი!

ესტონი — სიდაკაპში?

დევიკისი — ისეთი საშინელი, ოხერი ამინდია, ამ ფესსაცმლით სიდაკაპს როგორ ჩავადწვევ?

ესტონი — სიდაკაპში რა გინდა?

დევიკისი — საბუთები იქ მაქვს!

პაუზა.

ესტონი — რა გაქვს?

დევიკისი — საბუთები იქ მაქვს!

პაუზა.

ესტონი — იქ საიდან აღმოჩნდა?

დევიკისი — ერთ ჩემს ნაცნობს აქვს. იმას მივაბარე. გამიგე? ჩემი ვინაობის საბუთებია? უიმპალადღებოდ სიარული არ შემიძლია. იქ წერია ვინა ვარ. გესმის? უიმპალადღებოდ გაიკეთებები.

ესტონი — რატომ?

დევიკისი — გესმის, რა ხდება, გვარი გამოვიცვალე! დიდი ხნის წინათ. სხვა გვარით დადვიდარ! ეს არ არის ჩემი ნამდვილი გვარი.

ესტონი — რა გვარით დადხარ?

დევიკისი — ჯენკინზი. ბერნარდ ჯენკინზი. ასე მქვია. ყოველ შემოსევაში, ამ სახელით მიცნობენ. მაგრამ ამ გვარით სიარული ხეირს არ მომცემს. უფლება არ მაქვს. აჯერ დალუფვის ბარათი. (ჯიბიდან ამოიღებს ბარათს). ჯენკინზის გვარზე. ხედავ? ბერნარდ ჯენკინზი. შესედე. თხი მარჯა აქვს ზედ. თხიბუნ. მაგრამ ამისთანეგით სიარული არ შემიძლია. ეს არ არის ჩემი ნამდვილი გვარი, ჩამავლებენ. თხი მარჯა. პენსეს კი არ ვიხიდი, ეირვანქებს. გირვანქები გადამიხდია, პენსები კი არა. სხვა მარჯები იყო, ბლოზად, არვი ჩამიბერეს, წუწურაქები, ვერ მოვიცალე, რომ მიმხუდა.

ესტონი — ბარათში ბეჭედი უნდა ჩაერთყავთ.

დევიკისი — ზარი არ გწებობდა! მაინც ვერაფერს მივიღებდი. ჩემი ნამდვილი გვარი არ არის. ამ ბარათზე ვერ ვწავალ.

ესტონი — შენი ნამდვილი გვარი რააა?

დევიკისი — დეივისი. მაკ დეივისი. გვარის გამოცვლამდე მაკ დეივისი ვიყავი.

პაუზა.

ესტონი — ისე რომ, ახლა გინდა ყველაფერი მოავგარო. დევიკისი — ერთი სიდაკაპმდე რომ ჩამუღწია! გამოადრეხს ველოდი. იმას აქვს ჩემი ქალაღები, იმ კაცს, ვისთანაც დავტოვე, იქ წერია ყველაფერი, ყველაფერს და-დაშტეპიყებდი.

ესტონი — რამდენი ხანია?

დევიკისი — რა?

ესტონი — რამდენი ხანია, რაც იმას აქვს?

დევიკისი — ოჰ, ალბათ... ომის დროს იყო... ალბათ... თხუთმეტი წელი გავიღოდა.

უცებ შეამჩნევს ჩამოკიდებულ ვედროს.

ესტონი — როცა მოგინდეს... დაწვიპე, აიღე და დაწვიპე. მე ნუ მოშერიდები.

დევიკისი — (ძალტის იხდის) ეჰ, მართლაც დაეწვები. ცოტა არ იყოს და... დავიდალე (შარვალს გაიძირებს და გაიწვდის). აქ დავდო?

ესტონი — კი.

(დეივისი ძალტის და შარვალს სკამის ზურგზე კიდებს).

დევიკისი — ზემოთ ვედრო გქონია.

ესტონი — წვეთავს.

დეივისი აიხედავს.

დევიკისი — მაშინ შენს საწოლში დავწვები. შენ წვები?

ესტონი — შტეფსელს ვაკეთებ.

(დეივისი ჯერ მას შეხედავს და მერე გაზის ქურას).

დევიკისი — ამას... ამას ვერ გასწვევ, პა?

ესტონი — ცოტა მიმივა.

დევიკისი — ჰო-ო.

დეივისი წვება. საწოლს ამოწმებს.

არა უშავს. არა უშავს. კაი საწოლია. შე-ძლება დაძინება.

ესტონი — ნათურას უნდა რამე ჩამოვაფარო. ძალიან ანათებს.

დევიკისი — არა უშავს, ბატონო, ნუ შეწუხდები (გადამბრუნდება და თავზე საბანს წაიხურავს).

ესტონი ზის და შტეფსელს უკირიკატებს.

სინათლე თანდათან ქრება. სიბნელე. შუქი იხიება. დილა. ესტონი საწოლთან დგას, შარვალს იკრავს. ლოკინს ასწორებს. მიბრუნდება, შუა ოთახში გავა და დეივისს დახედავს. მიბრუნდება, პიჯაკს იცვამს, მიბრუნდება, დეივისსკენ წავა და დახედავს. ჩახველებს. დეივისი უცებ წაოჯდება.

დევიკისი — რა? რა მოხდა?

ესტონი — არაფერი.

დევიკისი — (მიამტკრებდა) რა მოხდა?

ესტონი — არაფერი.

დეივისი გახუტდ-გამოიხედავს.

დევიკისი — აჰ, ჰო.

(ესტონი მიდის ოავის საწოლთან, აიღებს შტეფსელს და შეაერთებს).

ესტონი — კარგად გეძინა?



დევივისი — პო. მკვდარივით. მკვდარივით მემძინა.
(ესტონი მიდის მარჯვნივ, აიღებს ტოსტერს და სინჯავს).

ესტონი — შენ...
დევივისი — პო?
ესტონი — დაჯესიზმრა რამე?
დევივისი — დამესიზმრა?
ესტონი — პო.
დევივისი — სიზმრებს არ ვხედავ. არასოდეს არაფერი დამსიზმრებია.

ესტონი — არც მე.
დევივისი — არც მე.
პაუზა.

მაშ რაღად მეკითხები?
ესტონი — შფოთავდი.
დევივისი — ვინ შფოთავდა?
ესტონი — შენ.

(დევივისი ლოჯიდან წამოდგება. გრძელი ნიფთავი აცვია).
დევივისი — მოიცა, მოიცა, რას ლაპარაკობ? როგორ ვშფოთავდი?

ესტონი — ოხრავდი. ბურტყუნები.
დევივისი — ვბურტყუნებდი? მე?
ესტონი — დიახ.

დევივისი — მე არ ვბურტყუნებ, ბიძიკო. ჯერ ეს ჩემთვის არავის უთქვამს. ან რატომ უნდა მევბურტყუნა?
პაუზა.

ესტონი — არ ვიცო.
დევივისი — არა, რა უნდა მევბურტყუნა?
პაუზა.

ჯერ ეს ჩემთვის არავის უთქვამს.
ესტონი — რაღაც გეშლება ძმობილო.
ესტონი — (მიდის საწოლთან ტოსტერით ხელში). არა, გაგაღვიძე. ვიფიქრე, სიზმარს ხედავს-მეთქი.
დევივისი — არავითარი სიზმარი არ მინახავს. ჩემს სიცოცხლეში არაფერი დამსიზმრებია.

ესტონი — იქნებ საწოლის ბრაღია.
დევივისი — ამ საწოლს რა უშავს.
ესტონი — შეიძლება, შეურყეველი ხარ.

დევივისი — საწოლში წოლა ჩემთვის სულაც არ არის უჩვეულო. ბევრ საწოლში მძინებია. საწოლმა შფოთვა რატომ უნდა იცოდეს. ბევრ საწოლში მძინებია.
პაუზა.

იცო რა გითხრა, ისინი იყვნენ, ზანგები.
ესტონი — როგორ?
დევივისი — აი, ისინი შფოთავდნენ.
ესტონი — აბა, ზანგები?

დევივისი — შენ რომ გყავს. კარის მუზობლები. იქნებ ისინი იყვნენ, ზანგები ხმაურობდნენ, კედლებში გამოძვინენ.

ესტონი — კმმნნ.
დევივისი — მე ასე მგონია.

(ესტონი დადებს შტეფესლს და კარისკენ წაქცევა).
სად მიდიხარ, გარეთ მიდიხარ?

ესტონი — დიახ.
დევივისი — (სანდლებს დაავლებს ხელს). მოსიციცადე, ნახსენებია.
ლავე.

ესტონი — რას აკეთებ?
დევივისი — (სანდლებს იცვამს) წამოგყვები.
ესტონი — რატომ?
დევივისი — მე მგონი, სჯობს მაინც წამოგყვე.
ესტონი — რატომ?

დევივისი — როგორ... არ გინდა, რომ წამოგყვე?
ესტონი — რისთვის?
დევივისი — მე-მეთქი... შენ აქ რომ არ იქნები. არ გინდა, რომ აქ არ ვიყო... როცა აქ არა ხარ?

ესტონი — არ არის აუცილებელი.
დევივისი — ესე იგი... შემოიღია აქ დავიჩე?
ესტონი — როგორც გინდა. არ არის აუცილებელი ვახსიდე მხოლოდ იმიტომ, რომ მე გადავივარ.

დევივისი — არაფერი გაქვს საწინააღმდეგო აქ რომ დავრჩე?

ესტონი — ორი გასაღები მაქვს. (მიდის თავის საწოლთან და ყუთიდან იღებს გასაღებს). ერთი ამ კარისაა, მეორე შემოსასვლელისა.
(აძლევს გასაღებს დევივისს.)

დევივისი — დიდი მადლობა, იცოცხლებ.
პაუზა.

ესტონი — ცოტას გავივლი. დუქანია. პატარა ხერხი ჭიონდათ იმ დღეს, ძალიან მომეწონა.

დევივისი — პატარა ხერხიო, ამბობ?
ესტონი — პო. შეიძლება გამომადგეს.
დევივისი — კი.

მეცირედი პაუზა

მაინც როგორი პატარა?
ესტონი ფანჯარასთან მივა და გაიხედავს.

ესტონი — ბეწვასხერხივითაა. ოღონდ დასამაგრებელია. პატარა დრეულზე უნდა დაამაგრო.

დევივისი — მართლაც კარგი ყოფილა. სახმარადაც მარჯვე.
ესტონი — კი, ძალიან.

პაუზა

იცო, იმ დღეს კაფეში ვიკეცი. ქალის გვერდით აღმოჩენილი მაგიდასთან. მოკლედ... მასლათს შევყვეთ. რა ვიცო... შეებულებაზე ჩამოვადგე სიტყვა, სად გაატარა. სამხრეთ სანაპიროზე ყოფილა. არ კი მახსოვს სად. მოკლედ, ვისხედით და ასეთ რამებზე ვლაპარაკობდით... უცებ ხელი დამაშალ ხელზე... და მითხრა, გინდა გავტიტვლდე-თო?

დევივისი — კაი ერთი.

პაუზა.

ესტონი — პო. აი ასე უცებ, შუა საუბარში. ცოტა მეუცხოვა.

დევივისი — ჩემთვისაც უთქვამთ.

ესტონი — მართლა?

დევივისი — ქალებს? რამდენჯერ მოსულან ჩემთან და ასეთი ისე, იგივე უთქვამთ.

პაუზა.

ესტონი — რა თქვი, რა მქვიანო?
დევივისი — ბერნარდ ჯენკინზი დავირქევი.
ესტონი — არა, მეორე?



მიკი ნელა შეტრიალდება და თანის შეთავალებებს. მი-
დის დღეის საწოლთან და გადგამის საბანს. მიდის
სკამთან და დღეისის შარვალს იღებს. დღეისი დგება.
მიკი ფეხით წააქცევს და ზედ შედგება. ბოლოს ფეხს ჩა-
მოიღობს. ათავალებებს შარვალს და გადაეცვლებს უკან.
დღეისი იატაკზე რჩება, მოკაკუელი. მიკი ნელა მიდის
სკამისაკენ, ჯდება და უყურებს დღეისს აიაფრისმთქმე-
ლი გამომეტყველებით. (სიჩუმე).

მიკი — ეს რა თამაშია?

ფ ა რ დ ა

მოქმედება მეორე

რამდენიმე წამის შემდეგ.

მიკი ზის, დღეისი იატაკზეა, სანახევროდ წამომდართ, მიკრუნჩხული, სიჩუმე.

მიკი — რას იტყვი?

დღეისი — არაფერს, არაფერს, არაფერს.

(ზემოთ ვედროში წვეთების ხმაური. ორივე აიხედავს. მი-
კი შეხედავს დღეისს).

მიკი — რა გჭკია?

დღეისი — მე შენ არ გიცნობ. არ ვიცი ვინა ხარ.
პაუზა.

მიკი — პა?

დღეისი — ჯენკინზი.

მიკი — ჯენკინზი?

დღეისი — პო.

მიკი — ჯენ... კინზ.

პაუზა.

წუხელ აქ გვეძინა?

დღეისი — პო.

მიკი — ხომ კარგად?

დღეისი — პო.

მიკი — დიდად მოხარული ვარ. ძალიან სასიამოვნოა
თქვენთან შეხვედრა.

პაუზა.

რა ბრძანეთ, რა მკვიანო?

დღეისი — ჯენკინზი.

მიკი — რაო, რაო?

დღეისი — ჯენკინზი!

პაუზა.

მიკი — ჯენ...კინზი.

(წვეთების ხმა ვედროში. დღეისი აიხედავს).

მაჩემის ძმას მაგონებ, სულ აქეთ იქით დადიოდა ის კა-
ცი. უპასოტოდ ფეხს არ გადადგამდა, გოგოებს თვალს
არ აშორებდა. ზუსტად შენი აღნაგობისა იყო, ჯანიანი.
სიგრძეში სტომოს ოსტატი იყო. შობა დღეს სასტუმრო
თახში გარბენის სხვადასხვაგვარ სახეობას გვაჩვენებდა
ხოლმე. ნივთს გულგრილად ვერ უყურებდა. გიტღობო-
და, თხილი, კაკალი, არახისი, ყველაფერი ნივთიანი, ხი-
ლის ნამცხვარს პირს არ დაეკარებდა. გადასარევი წამ-
ში მომი ჰქონდა. პონგონგომი იყიდა. წინა დღეს „სულის
სხნის არმიდანი“ გააძევეს. ბეკენკემის სათადარიგოში მე-
ოთხე ნომრად თამაშობდა. ეს იქამდე, სანამ ოქროს მე-
დალს გაირტყამდა. უცნაური ჩვევა ჰქონდა — ჭიანჭურს
ზურგით დაათრევდა, როგორც ინდიელი თავის ღლასს.

მე მგონი წუთოვანი ინდიელის სისხლიც ვნია. კაცმა რომ
თქვას, მე დამ მივიკრდა, ზიდაჩემის ძმა საიდან აფრე-
მეთქი. ხშირად მიფიქრია, პირიქით ხომ არ არის-მეთქი.
ესე იგი, ზიდაჩემი მისი ძმა იყო და ის კი ზიდაჩემი. მაგ-
რამ ზიდას არასოდეს ვიდახვდი. კაცმა რომ თქვას, სიღ-
ვებახდი. დედაჩემიც სიღაძეა. ასეთი უცნაური საქ-
მე იყო. სულ შენა გავადა. ჩინელი დედაკაცი შეერთო და
იამიკაში წავიდა.

პაუზა.

იმედია, წუხელ კარგად გეძინათ.

დღეისი — იცი რა გითხრა? არ ვიცი ვინა ხარ!

მიკი — რომელ საწოლში გეძინათ?

დღეისი — მოდი, იცი რა...

მიკი — პა?

დღეისი — აი, ამაში.

მიკი — მეორეში ხომ არა?

დღეისი — არა.

მიკი — იცის ბიჭმა.

პაუზა.

როგორ მოგწონს ჩემი ოთახი?

დღეისი — შენი ოთახი?

მიკი — პო.

დღეისი — ეს შენი ოთახი არ არის. არ ვიცი ვინა ხარ.
არასოდეს არ მინახისარ.

მიკი — გინდა დაიჯერე, გინდა არა, საოცრად გავხარ ერთ
ტყას, რომელსაც შორდიჩში ვიცნობდი. კაცმა რომ თქვას,
ოლდგიტონ ცხოვრობდა. მე კამდენ ტუნში ვიყავი ზიდა-
შიცნობდი. ამ ბიჭს პატარა დუქანი ჰქონდა ფინცბერის
პარკში, სწორედ ავტობუსების სადგურთან. როცა გავიცა-
ნი, გამოირკვა, რომ პატნიში ყოფილა გაზრდილი. ამას
დივი მნიშვნელობა არ ჰქონდა ჩემთვის. ბოლოს ხალხს
ვიცნობ, პატნიში დაბადებულს, თუნდაც პატნიში არ და-
ბადებულყვენ, ფულემში ხომ დაიბადენ. მაგრამ მოე-
ლი უხედავებო ის იყო, რომ ის პატნიში არ დაბადებუ-
ლია, იგი მხოლოდ გაიზარდა პატნიში. გამოირკვა, რომ
სულაც კალედონიან როუდზე დაბადებულა, ზუსტად
ლუდხანის გვერდზე. მისი მოხუცი დედილო კი მეორე
ლუდხანასთან ცხოვრობდა. ყველა ავტობუსი ზედ კარ-
თან ჩამოუვლიდა ხოლმე. შეემლო დამჯადარიყო 38, 581,
30 ან 38ა-ში, სულ ერთ წუთში ჩაიყვანდა ესეკს როუდ-
ზე და დალსტონ ჯანქშიონზე. რა თქმა უნდა, 30-ში
რომ ჩამჯადარიყო, ზემოთ წაიყვანდა აპერ სტრიტით,
პაიბერი კორნით შემოატარებდა და მეორე ქვეით წმინ-
და პავლეს ეკლესიასთან, მაგრამ ბოლოს მანც ისევ
დალსტონ ჯანქშიონთან მივიდოდა. მის ბაღში ველოსი-
პედს ვტოვებდი ხოლმე, სამსახურში რომ მივიდოდი.
უცნაური კაცი იყო. სულ შენ გავადა რა! ცოტა უფრო
ბრტყელი ცხვირი ჰქონდა, მაგრამ ეგ არაფერი.

პაუზა.

წუხელ აქ გეძინა?

დღეისი — პო.

მიკი — კარგად გეძინა?

დღეისი — პო!

მიკი — დამე თუ ადგები?

დღეისი — არა!

პაუზა.

მიკი — რა გჭკია?

დევიისი — (უცებ ცდილობს წამოდგეს) იცი, რა გითხრა!
 მიკი — რაო-რაო?
 დევიისი — ჯენკინზი!
 მიკი — ჯენ...კინზ.
 (დევიისი ცდილობს წამოდგომას, მიკის ძლიერი შეძახილი შეაჩერებს. ყვირის).
 წუხელ არ გეძინა?
 დევიისი — ჰო...
 მიკი — (განაგრძობს სწრაფ ტემპში) როგორ გეძინა?
 დევიისი — შე... მე...
 მიკი — კარგად გეძინა?
 დევიისი — იცი რა...
 მიკი — რომელ საწოლში?
 დევიისი — იმ...
 მიკი — მეორეში ხომ არა?
 დევიისი — არა!
 მიკი — იცის ბიჭმა.

პაუზა.

(წყნარად) იცის ბიჭმა.

პაუზა.

(კვლავ მეგობრული ტონით) რა დაგესიზმრა მაგ საწოლში?

დევიისი — (იატაკზე აბრახუნებს) გეყო!
 მიკი — უხერხულად ხომ არ იწყებ?
 დევიისი — (ღმუის) გეყო! (მიკი დგება და მისკენ მიდის)
 მიკი — უცხოელი ხარ?
 დევიისი — არა.
 მიკი — დაიბადე და აღიზარდე ბრიტანეთის კუნძულებზე?
 დევიისი — ჰო!
 მიკი — მერე და რა გასწავლეს?

პაუზა.

მოგეწონა ჩემი საწოლი?

პაუზა.

ეს ჩემი საწოლია. ქარებს ერიდე.

დევიისი — საწოლიდან?
 მიკი — არა, საჯდომიდან.

(დევიისი ფრთხილად შესედავს მიკს, რომელიც გატრი-
 ალდება. დევიისი მიცოდება სკამთან და თავის შარვალს
 დასწვდება. მიკი სწრაფად მობრუნდება და ხელს სთას-
 ცებს შარვალს. დევიისი ცდილობს მისწვდეს. მიკი თავს
 უქრევს).

აქ აპირებ დასახლებას?

დევიისი — ჯერ შარვალი მომეცი.
 მიკი — დიდი ხნით აპირებ დასახლებას?

დევიისი — მომეცი გე ოხერი შარვალი!
 მიკი — არა, მაინც სად მიდიხარ?

დევიისი — მომეცი და წავალ, სიდაკაში წავალ!
 (მიკი რამდენჯერმე სახეში მიაჩრის შარვალს. დევიისი
 უკან იხევს).

პაუზა.

მიკი — იცი რა, ერთ ტიპს მაგონებ, ერთხელ გილდფორდის
 შესახებში რომ შემეჩვენა...

დევიისი — მე მომიყვანეს აქ!
 პაუზა.

მიკი — ბატონო, ბატონო?
 დევიისი — მომიყვანეს! მომიყვანეს!
 მიკი — მოგიყვანეს? ვინ მოგიყვანა?

დევიისი — კაცმა, რომელიც აქ ცხოვრობს... მან...
 პაუზა.

მიკი — მიტკარავ.
 დევიისი — მე მომიყვანეს, აქ, წუხელ... გაფეხი შეგხვდი.
 ვემუშობდი... გამომადგეს... იქ ვემუშობდი... მაგან ცემას
 გადამარჩინა, აქ მომიყვანა, პირდაპირ აქ მომიყვანა.
 პაუზა.

მიკი — დიდი მატყურა ვინმე კი ხარ, აი. შენ სახლის პატ-
 რონს ელაპარაკები. ეს ჩემი ოთახია. შენ ჩემს სახლში იმ-
 ყოფები.

დევიისი — ეს მისი... ნამდვილად მნახა... იმან...
 მიკი — (დევიისის საწოლზე მიათითებს). ეს ჩემი საწოლია.

დევიისი — მაშვს ვილაისა?
 მიკი — ეს დედაჩემის საწოლია.

დევიისი — წუხელ შიგ არ წოლილა!
 მიკი — (მისკენ წაიწვეს) თავს ნუ გახვედი, ვაჟბატონო.

თავს ნუ გახვედი. ხელები შორს ჩემი მოხუცი დედიკო-
 საგან.

დევიისი — მე არა... მე არა...

მიკი — თავს ნუ გახვედი-მეთქი, ყმაწვილო, მოხუც დედას
 ხელს ნუ მიხლებ, ვიცილეთ, ვისთან როგორ მოვიქცეთ
 დევიისი — ვიცი, როგორ არ ვიცი, დიდი პატრიცებმა
 მაქვს.

მიკი — რაგებს როშვი!

დევიისი — იცი რა გითხრა, არასოდეს არ მინახისარ, არა-
 რო?

მიკი — იმედია, დედაჩემიც არასოდეს გინახია.
 პაუზა.

ვგონებ იმ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ბებერი მატრახა-
 ზი ხარ. ბებერი არამზადა, მორჩა და გაათავდა.

დევიისი — იცი რა...

მიკი — მოიცა, ყმაწვილო. მისმინე. ყარხარს.

დევიისი — რა უფლება გაქვს...

მიკი — ააყროლე აქურობა. ბებერი ქურდაცაცა ხარ, არ
 უნდა მაგას ჭჭიინი. ბებერი სალახანა. შენი ადგილი ას-
 ეთ მშვენიერ ბინაში არ არის. ბებერი ნადირი ხარ.
 ღმერთმანი. შენი საქმე არ არის მოუწყობლ ბინებში ხე-
 ტიალი. რომ მინდოდეს, შეიდი გირვანქა სტერლინგად
 გავაჭირავედი კვირაში. ხვალვე ავიყვან მდგომურს. სამას
 ორმოცდა ათი წელიწადში, ნაღდი. არ უნდა ამას ლა-
 პარაკა. არა, თუ ასეთი ფულის პატრონი ხარ, ნუ დამი-
 მალავ, თქვი. ნუ გეშინია. აუჯი და მოწყობილობა, ოთ-
 ხასამდე დაგიჯდება. წელიწადში ოთხმოცდაათი გირვან-
 ქა გადასახადებში წავა. წყლის გათბობისა და სინათლის
 ორმოცდაათამდე იანვარიმე. სულ რვაასომოხმოცდაათი
 დაგიჯდება. შენი ერთი სიტყვა და ჩემი რწმუნებულები
 კონტრაქტს მოიცნისავენ. თუ არა და გართუ ფურგონი
 მიყვანა, უმბოლია სუთ წელთში პოლიციამ მივარბენი-
 ნო, შენი თავი დაგაჭერინო სხვის ბინაში შეჭრისათვის,
 ბოროტი განზრახვით ხეტიალისათვის, დღისით-მზისით
 გამარცხისათვის, ჯიბეგრობისათვის, ქურდობისათვის და
 აქაურობის აყოლებინათვის. რას იტყვი? თუ, რა თქმა
 უნდა, ახლავ არ აპირებ ყველაფერ ამის ყიდვას. რასა-
 კვირველია, ჯერ ჩემს ძმას შევაგეტობინებ აქურობას.
 ძმა მყავს, საუკეთესო დეკორატორი. ყველაფერს შეგიკა-
 თებს. მეტი ფართი თუ გინდა, კიდევ ოთხი ოთახი
 თითქმის გამზადებული. საბაზანო, სასტუმრო, საწოლი

ოთახი და საბავშვო. ეს კი შევიძლია კაბინეტად მივიწყო. ძმა რომ ვახსენე, პა-პა და ხელს მოპკიდებს დანარჩენი ოთახების შეკეთებას. ნამდვილად. ისე რომ, რას იტყვი? რეაას რაღაცა ამ ოთახში და ასე სამი ათასი მთელ სართულში. მეორეს მხრივ, თუ განაღდებით გირჩევნია, უესტ პემის სადაზღვევო ფირმა სიამოვნებით მოვიდებს ხელს შენ საქმეს. არავითარი დამატებითი პირობები, აშკარად და კანონიერად, წუებულაღვი რეპუტაცია; ოცი პროცენტი მოგება, ორმოცდაათი პროცენტი შეღავათი; გადახდა ნაღდი ფულით, გადახდა განავადებით, დახმარება მრავალრიცხოვან ოჯახებს, წამაქუცებელი პრემიები, დროის ჩათვლა კარგი ყოფაქცევასათვის, ექსთენიანი იჯარა, შესატყვისი არქივების ყოველწლიური შესწავლა, ჩაით გაზაპონდლება, აქციების განაწილება, სადაზღვევო დახმარების გაგრძელება, კომპენსაცია კონტრაქტის შეწყვეტის შემთხვევაში, სრული დაზღვევა ჯანყის, სამოქალაქო წესრიგის დარღვევის, გაფიცების, ავდრის, ქარიზხლის, ჭექა-ქუხილის, გაძარცვისა თუ პირუტყვის გაწყვეტის შემთხვევაში — ყოველივე ამის ყოველდღიური და ორმაგი შემოწმება. რა თქმა უნდა, ჩვენ მოგვთხოვენ დამოწმებულ განცხადებას თქვენი საკუთარი ექიმისაგან, იმის თაობაზე, რომ ჯანმრთელობაც ხელს გიწყობს, ხომ კი? რომელ ბანკში გაქვს ანგარიში?

რას აკეთებთ... როცა ეგ ვეღრო აივება ხოლმე? პაუზა.

ეს ტონი — ვცლით.

პაუზა.

მიკი — ახლა ვეუბნებოდი ჩემს მეგობარს შენზე, სხვა ოთახების შეკეთებას იწყებს-მეთი.

ეს ტონი — პო.

პაუზა.

(დევივის) შენი ჩანთა მოიტრიანე.

დევივისი — ოპ. (მიღის მისკენ და ჩანთას იღებს). ოპ, გამდლობთ, ბატონო, გამდლობთ. მოცუცა, არა?

(დევივისი უკან ბრუნდება ჩანთით. მიკი დგება და ხელს დასტაცებს)

მიკი — ეს რა არის?

დევივისი — მომეცი, ეს ჩემი ჩანთაა!

მიკი — (ხელით გასწეებს დევივისს). ეს ჩანთა ადრეც მინახავს.

დევივისი — ეს ჩემი ჩანთაა!

მიკი — (გაეცლება) ძალიან ნაცნობი ჩანთაა.

დევივისი — რისი თქმა გინდა?

მიკი — საიდან გაქვს?

ეს ტონი — (დგება და ორივეს მიმართავს) გყვით.

დევივისი — ეს ჩემია.

მიკი — ეისი?

დევივისი — ჩემია! უთხარი, რომ ჩემია!

მიკი — ეს შენი ჩანთაა?

დევივისი — მომეცი!

ეს ტონი — მიეცი.

მიკი — რაო? რა მივცე?

დევივისი — ეგ სახობო ჩანთა!

მიკი — (ჩანთას გაზის ბურის უკან ჩააქურებს). რის ჩანთა, რა ჩანთა!? (დევივისს)

დევივისი — (წაიწეებს) იცი რა გითხრა!

მიკი — (წინ გადაუდგება) სად მიდისარ?

დევივისი — მე მივდივარ, რომ... ჩემი ძველი...

მიკი — ფრთხილად იარე, ყმაწვილო! კარზე აბრაზუნებ და შინ კი არავინ არ არის. ძალიან მაგრადაც ნუ მიაწვები იჭრები კერძო ბინაში და ეპოტინები ყველაფერს, რაზედაც ხელი მიგიწვდება. დაუკრეფავში ნუ გადახვალ, ყმაწვილო.

ესტონი ჩანთას იღებს.

დევივისი — შე პურდაბაცა ნაბიჭვარო... ავაწაკო... მომეცი ჩემო...

ეს ტონი — აილე. (ესტონი ჩანთას აწვდის.)

მიკი ჩანთას ხელს სტაცებს. ესტონი ჩანთას აიღებს. მიკი ჩანთას ხელს სტაცებს. დევივისი ჩანთას ხელს წაატანს. ესტონი ჩანთას აიღებს. მიკი ჩანთას ხელს წაატანს.

ესტონი ჩანთას აძლევს დევივისს. მიკი ჩანთას ხელს სტაცებს.

პაუზა.

ესტონი ჩანთას აიღებს. დევივისი ჩანთას აიღებს. მიკი ჩანთას აიღებს. დევივისი ჩანთას ხელს წაატანს. ესტონი ჩანთას აიღებს.

პაუზა.

ესტონი ჩანთას აძლევს მიკს. მიკი ჩანთას აძლევს დევივისს.

რომელ ბანკში გაქვს ანგარიში?
(კარი იღება. შემოდის ესტონი. მიკი მიტრიალდება და ხელიდან უვარდება შარვალი. დევივისი აიღებს და იცვამს. ესტონი ჯერ შეხედავს ორივეს და მერე თავის საწოლისაკენ მიდის, დადებს ჩანთას, ხელში რომ უჭირავს, ჯდება და ტოსტერის შეკეთებას განაგრძობს. დევივისი თავის კუთხისაკენ დაიხებს. მიკი სკამზე წის.

სიჩუმე.

წვეთი ეცემა ვედროში. ყველა აიხვდავს.

სიჩუმე.

ისევ წვეთავს?

ეს ტონი — პო.

პაუზა.

სახურაეიდან წვეთავს.

მიკი — სახურაეიდან, პა?

ეს ტონი — პო.

პაუზა.

ფისი უნდა წავუსვა.

მიკი — ფისი უნდა წავუსვა?

ეს ტონი — პო.

მიკი — რას?

ეს ტონი — ნახვრეტებს.

პაუზა.

მიკი — სასურავზე ნახვრეტებს ფისს წავუსვამ.

ეს ტონი — პო.

პაუზა.

მიკი — გგონია უშველის?

ეს ტონი — დროებით მაინც შევაკეთებ.

მიკი — ემ.

პაუზა.

დევივისი — (მოულოდნელად) რას აკეთებთ... ორივე შეხვდავს დევივისს.

დევიისი ჩანთას ვეღუმი იხუტებს.

პაუზა.

მივი უყურებს ესტონს. დევიისი გვერდზე გადაგება ჩანთიანად, ჩანთა სელიდან გაუყარდება.

პაუზა.

მიკი და ესტონი უყურებენ დევიისს, დევიისი ჩანთას აიღებს, მიდის თავის საწოლთან და ჯდება. ესტონი მიდის თავის საწოლთან, ჯდება და იწყებს თამბაქოს გახვევას. მიკი წყნარად დგას.

პაუზა.

რა ქენი, იყავი უმბლიში?

დევიისი — ჰო, იცი, არ წავესულვარ.

პაუზა.

არა. ვერ მოვახერხე.

მიკი მიდის კარისკენ და გადის.

ესტონი — ბედი არა მაქვს, იქ რომ მივედი, ის ხერხი აღარ იყო.

პაუზა.

დევიისი — ეგ ყმაწვილი ვინ იყო?

ესტონი — ჩემი ძმაა.

დევიისი — მართლა? ხუმარა ვინმეა, არა?

ესტონი — ჰმ?

დევიისი — კი... ნამდვილი ხუმარაა.

ესტონი — აქვს იუმორის გრძობა.

დევიისი — კი, შეეატყე.

პაუზა.

დიდი ხუმარაა, ეგ ყმაწვილი, ზედ ეტყობა.

პაუზა.

ესტონი — ჰო, ყველაფერში... ყველაფერში სასაცილო რამეს ხედავს.

დევიისი — მამ იუმორის გრძობა აქვს, ჰა?

ესტონი — კი.

დევიისი — კი, ეტყობა.

პაუზა.

როგორც კი შევხედე, მივხვდი, ყველაფერს თავისებურად უყურებს-მეთქი.

(ესტონი დგება, მიდის მარჯვნივ კარადისაკენ, აიღებს ბუდას ქანდაკებას და ქურაზუ დადგამს).

ესტონი — ზედა სართული უნდა შევუკეთო.

დევიისი — როგორ... შენ გინდა თქვა, რომ ეს სასლი მისია?

ესტონი — ჰო. მე უნდა შევუკეთო მთელი სართული. მთლიან ბინად უნდა გადავუკეთო.

დევიისი — თვითონ რას აკეთებს?

ესტონი — საკუთარი ფურგონი აქვს.

დევიისი — აქ არა ცხოვრობს, არა?

ესტონი — ფარდული რომ ჩამადგმევინა ეზოში... მაშინ შემეძლება ბინაზე ფიქრი. რაღაცას მივადგამ. (ფანჯარასთან მიდის). გესმის, ამ ხელებს მუშაობა შეუძლიათ. ეს კი ნამდვილად წემიძლია. კი არ მეგონა, რომ შემეძლო. ახლა ამ ხელებით ათასი რამის გაკეთება შემიძლია. ხელის გასაკეთებელი, რა თქმა უნდა. ამ ფარდულს რომ ჩაედგამ ეზოში... სახელოსნო მექნება, გესმის, მე... ცოტა დაურღობავ შემიძლია. უბრალო რამეებით დავიწყებ. ვიმუშაებ... კარგ ხეზე.

პაუზა.

რა თქმა უნდა, ბევრი რამ არის აქ გასაკეთებელი. იცი,

რას ვფიქრობ, მე მგონი, შირმას დავედგამ... ერთ-ერთ თოხში ამ სართულზე. მე მგონი, გამოვა. აი, ის... სალა რომ აქვთ... აღმოსავლური. იმით გ დატინარავენ ხოლმე თოხს. ორად გაყოფენ. შეიძლება ასე, ანდა შეიძლება ტინარი გავაკეთო. თვითონ გავაკეთებდი, სახელოსნო რომ მქონდეს.

პაუზა.

დევიისი — ეი, უყურე, მეც არა ვთქვი... ეს ჩემი ჩანთა არ არის.

ესტონი — ოჰ. არა.

დევიისი — არა, ეს ჩემი ჩანთა არ არის. ჩემი ჩანთა სულ სხვანაირი ჩანთა იყო, ვიცი რაც გამიკეთეს. აიღეს და დაიტოვეს ჩემი ჩანთა. უნ კი სულ სხვა ჩანთა მოგცეს.

ესტონი — არა... რა მოხდა, იცი, ვიღაცას წაეღო შენი ჩანთა.

დევიისი — აბა, მე რა ვთქვი!

ესტონი — ეგ ჩანთა სხვაგან ვიშოვე. მაგამიც... რაღაც ტანსაცმელია. იაფად დამითმო.

დევიისი — (ხსნის ჩანთას) ფეხსაცმელი არის?

(დევიისი ამოიღებს ორ კუმბურულ პერანგს, წითელსა და მწვანეს. გაშლის).

ჭრელია.

ესტონი — ჰო.

დევიისი — დიას... ვიცი ასეთნაირი პერანგები. ასეთი პერანგები ზამთარში დიდხანს ვერ ძლებენ. ეს კი ნამდვილად ვიცი. არა, მე ზოლუვინი პერანგი მჭირდება, კარგი, მაკარი პერანგი, ზოლები რომ დასდევს. აი რა მჭირდება. (ჩანთიდან ამოიღებს მუქ-წითელ ხავერდის ქურთუკს). ეს რაღაა?

ესტონი — საშინაო ქურთუკია.

დევიისი — საშინაო ქურთუკი? (ხელით მოსინჯავს) ნაქერს არა უშავს. ენახოთ, თუ მომერგო.

ისინჯავს.

სარე არა გაქვს აქ?

ესტონი — არა მგონია.

დევიისი — ცუდად არ მადგას. შენ რას იტყვი?

ესტონი — კარგია.

დევიისი — მაშინ ამას დავიტოვებ.

(ესტონი შეფუცელს აიღებს და ათავალიერებს).

არა, უარს არ ვიტყვი.

პაუზა.

ესტონი — შენ შევიძლია... დარაჯად დადგე აქ, თუ მოისურვებდი.

დევიისი — რაო?

ესტონი — შევიძლია... აქაურობას მიხედო, თუ მოისურვებდი... მიხედავიდი კიბეს, შემოსასვლელს. ზარებს გასწმენდი.

დევიისი — ზარებს?

ესტონი — რამდენიმე უნდა დაეაყნო, ქვევით შემოსასვლელში. სპილენძის.

დევიისი — დარაჯი, ჰა?

ესტონი — ჰო.

დევიისი — მე... მე... წინათ არსოდეს ვყოფილვარ დარაჯი... მინდაღა მეთქვა, არასდეს... ესე იგი... არასოდეს მიდარაჯინა-მეთქი.

პაუზა.

ეს ტონი — რომ გეტყვად?
დევიდისი — რა გითხრა... მე... მე... უნდა ვიტყვოდ... გესმის...

ეს ტონი — რანაირი...
დევიდისი — ჰო, რანაირი... გესმის...
პაუზა.

ეს ტონი — მე უნდა მეოქვა...
დევიდისი — მე უნდა მეოქვა, მე უნდა... მე უნდა...
ეს ტონი — არა, მე უნებელი შენთვის... მეოქვა...
დევიდისი — სწორედ... სწორედ... გესმის... ხომ გამიგე?
ეს ტონი — დრო რომ მოვა...
დევიდისი — მინდობა... მეც მანდ ვარ, გესმის...
ეს ტონი — მეტყავლებად უსუტად რასაც...
დევიდისი — მე უნდა მეოქვა... იმის თქმა მინდობა. რანაირი სამუშაოს...

პაუზა.

ეს ტონი — მავალითად, კიბებმა... და... და... ზარებს...
დევიდისი — კი, მაგრამ, ეს... ხომ არ იქნება... ცოცხის საქმე არა?

ეს ტონი — დიახ, და, რა თქმა უნდა, ერთი-ორი ჯაგრისიც დაგჭირდება.
დევიდისი — სამუშაო იარაღი დაგჭირდება კაცს... გესმის...
კარგ ბლომა იარაღი...
(ესტონი ჩამოიღებს სამუშაო ხალათს მისი საწოლის თავზე დარკობილი ლურსმინდან და დევიდის აჩვენებს).

ეს ტონი — თუ გინდა, შეგიძლია ეს ჩაიცვა.
დევიდისი — ოო... კოსტაა, არა?
ეს ტონი — მტერისაგან დაღვიცავს.

დევიდისი — (იკვამს). კი, მტერისაგან დამიცავს, როგორც არა. დიდი მადლობა, ბატონო.

ეს ტონი — იცი, რა შეგვიძლია გავაკეთოთ... მე შემიძლია შემოსასვლელ კართან ზარი დავაყენო წარწერით „დარაჯი“. და შენ შეგეძლება პასუხი გასცე ხოლმე შეკითხვებზე.

დევიდისი — ოჰ, ეგ არ ვიცი.

ეს ტონი — რატომაც არა?

დევიდისი — კი მაგრამ, კაცმა არ იცის ვინ მოადგება კარს, არა? ცოტა ფრთხილად უნდა ვიყო.

ეს ტონი — რატომ, ვინმე დაგეგვს?

დევიდისი — ადამღებს? განა არ შეიძლება იმ შოტლანდიულმა სალახანამ აქ მომავნოს? აი, რა უნდა გავაკეთო, როგორც კი ზარს გავიგონებ, უნდა ჩავიდე, კარი გავაღო, ვინ შეიძლება იყოს, ნებისმიერი პეტრე შეიძლება იყოს. აი, ასე უნდალოდ შეიძლება გამაფუჭონ, ადამიანო. შეიძლება სულაც ჩემი საბუთისათვის მოვიდნენ, შესაძლო შემთხვევად, გაგიმარჯოს, მე კი მხოლოდ ოთხი მარკა მაქვს ჩაქრული ამ მოწმობაში, ავერ შეხვედე, ოთხი მარკა, ეს არის და ეს, მეტი არა მაქვს, ეს არის რაც მაქვს, ისინი, დარაჯი რომ ჰქვია, იმ ზარს რევენ, იქვევ ჩამავლენ, აი, რას იზამენ, ასეთ რისკზე არ წავალ. რა თქმა უნდა, ბევრი სხვა საბუთი მიყრია, მაგრამ იმით რა იციან, და მეც ვერ ვეტყვი, არა რო? რადგან მაშინ აღმოჩნდება, რომ სხვისი გვართი დადვივარ. ხომ გესმის, რე რომ გვარს ვატარებ, ჩემი ნამდვილი გვარი არ არის ჩემი ნამდვილი გვარი ის არ არის, გესმის, რომელსაც ვატარებ. სხვა არის. გესმის, გვარი, რომლითაც ახლა

დადვივარ, ჩემი ნამდვილი გვარი არ არის. მითვისებელია.

სიჩუმე.

სინათლე თანდათან ქრება.

შემდეგ ფანჯრიდან იხიანათებს.

კარი გაჯახუნდება.

გასასვლელი ჩახაკური თიხის კარებში.

შემოდის დევიდისი, კარს ხურავს და შუქის ასანთებს ჩართავს, გამორთავს, ჩართავს, გამორთავს.

დევიდისი — (ბურტყუნებს) ეს რაღა? (ჩართავს და გამორთავს.) რა ღმერთი უწყევტა ამ ოხერ სინათლეს? (ჩართავს და გამორთავს) ააჰ. არ მითხრათ ახლა, ეს ოხერი სინათლე ჩაქრაო.

პაუზა.

რა უნდა ვქნა? ეს ოხერი სინათლე ჩაქრა. ვერაფერს ვერ ვეღდავ.

პაუზა.

რა უნდა ვქნა ახლა? (მიიღის, ბორძიკობს). აჰ, ღმერთო, ეს რა უბედურებაა? გამინათეთ. ერთი წუთით. (ჯიბებში ასანთს მოიძიებს, ამოიღებს კოლოფს და ასანთს გაქვარავს. ასანთი ქრება. კოლოფი იატაკზე ვარდება).

ააჰ! სად არის? (იხრება). სად ჯანდაბანაშია კოლოფი? კოლოფს ფეხს წაქვარავს.

ეს რა არის? რაო? ვინ არის? რა არის?

პაუზა. დადის.

სად არის ჩემი კოლოფი? აქ არ იყო? ვინ არის? ვინ აიღო?

სიჩუმე.

აბა პა. ვინ არის? ვის აქვს ჩემი კოლოფი?

პაუზა.

ვინ არის აქ!

პაუზა.

აი, დანა მაქვს. მზად ვარ. აბა, გამოიდი, რომელი ხარ? მიღის, წაიბორძიკებს, ეცემა და ყვირის.

სიჩუმე.

ხენემის. დგება.

კეთილი და პატიოსანი!

დგას და მიიმედ სუნთქავს.

უცებ მტვერსასრუტი იწყებს ზუღულს. მასთან ერთად ვიღაც მოძრაობს, ვიღაც ატარებს მტვერსასრუტს. დრუნჩი იატაკზე მიცოცავს, მისდევს დევიდის, რომელიც ხტუნაობს, გაუსხლტება და ეცემა, მიიმედ სუნთქავს.

აჰ, აჰ, აჰ, აჰ, აჰ! მომიცილიდი-ი-ი!

(მტვერსასრუტი ჩერდება. ვიღაც შეხტება ესტონის საწოლზე).

მიდი თუ ბიჭი ხარ! მე... მე... ავერ ვარ!

(ვიღაც გამოაძრობს მტვერსასრუტის შტეფსელს და მის ნაცვლად მოათავსებს ნათურას. სინათლე ინთება.

დევიდისი ეკვრება მარჯვენა კედელს, დანით ხელში. მივიღებს საწოლზე და ხელში შტეფსელი უჭირავს).

მიკი — აჰ, ოთახს ვლაგებდი. (ჩამოიღის) კედელში იყო ამ მტვერსასრუტის შტეფსელი, მაგრამ არ მუშაობს იძულებული ვიყავი ნათურის ადგილას მიმეერთებინა. (მტვერსასრუტს ესტონის საწოლქვევ დავაშ.) როგორ



გამოიყურება აქურობა? კარგა დავაურე.

პაუზა.

რიკ-რიგობით ვალაგებთ, ორ კვირაში ერთხელ, მე და ჩემი ძმა, კარგა დავუვლით ხოლმე აქურობას. დღეს გვიან საღამომდე ვმუშაობდი, ახლახან დაბრუნდი. მაგრამ ვიფიქრე, მოვიტორებ, რაკილა ჩემი ჯერია-მეთქი. პაუზა.

კაცმა რომ თქვას, აქ არც ვცხოვრობ, არა. სინამდვილეში სხვაგან ვცხოვრობ. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, პასუხს ვაგებ აქურობაზე, არა რო? რას იზამ, მემამაცება სახლის პატრონობა.

(მიუახლოვდება დეივისს და დანაზე მიუთითებს).

ამას რას აქნევ?

დეივისი — ერთი მომიხსლოვდი...

მიკი — ბოდიშს ვიხდი, თუ შეგაშინე. მაგრამ მე თქვენზეც ვფიქრობდი. როგორც ჩემი ძმის სტუმარზე. ჩვენ გემართებათ თქვენს კომფორტზე ზრუნვა, განა არა? არ გვინდა, მტვერმა ნესტოებში შევიღიჩინოთ. სხვათა შორის, რამდენ ხანს აპირებთ აქ დარჩენას? კაცმა რომ თქვას, მინდოდა შემომეთავაზებინა — ბინის ქირას დაგვიკლებთ-მეთქი, ნომინალურ ღირებულებამდე, სანამ სადმე მოეწყობოდეთ-მეთქი. მხოლოდ და მხოლოდ ნომინალური.

პაუზა.

და თუ მაინც და მაინც გაჯიუტდებით, იძულებული გახდები უკან წავიღო ჩემი წინადადება.

პაუზა.

ეე, არა მგონია ძალადობას მიპირებდე, ჰა? მოძალადე არ უნდა იყოს, რას იტყვი?

დეივისი — (ტწერვილად). მე ჩემთვის ვარ, მაგრამ ვინმე რამეს თუ დამიწყებს, იცოდეს რა ელის.

მიკი — მჯერა, მჯერა.

დეივისი — ხომ კი? აი, აქამდე ვარ. გესმის? ზოგჯერ წასურების წინააღმდეგი არა ვარ, მაგრამ ვისაც გინდა ჰკითხე... ზედმეტს ვერაფერს მიბედავს.

მიკი — მესმის, რასაც ამბობ, როგორ არა.

დეივისი — მოთმინება დიდი მაქვს... მაგრამ... მეტის-მეტი...

მიკი — თავში რეტი.

დეივისი — ვერვა.

მიკი ჩამოვდება დახვავებულ ნივთებზე.

რას აკეთებ?

მიკი — არა, მე მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა, რომ... ყოველივე ამან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

დეივისი — ჰა?

მიკი — დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, ახლახან რაც ბრძანეთ — იმან.

პაუზა.

კი, დიდად შთაბეჭდავი.

პაუზა.

ყოველ შემთხვევაში, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

დეივისი — მამ, გესმით რაზე ვლაპარაკობ, არა?

მიკი — კი, როგორ არა. მე მგონი, ერთმანეთის გვესმის.

დეივისი — ჰო? კარგი... იცი რა... მე... მინდა, რომ ვგრე ვიფიქრო. შენ სულ მამასხმებდი. არ ვიცი რატომ. შენთვის ცუდი არასოდეს გამიკეთებია.

მიკი — არა, იცი რა მოხდა? ცუდ ფეხზე შევხვდით. მანეთს. ეს არის და ეს.

დეივისი — მართლაც.

(დეივისი მიუჯვარდება მიკს).

მიკი — ბუტერბროდი გინდა?

დეივისი — რაო?

მიკი — (ჯიბიდან ამოიღებს ბუტერბროდს). აიღე, რომელიც გინდა.

დეივისი — კიდევ არ დაიწყო რაღაცეები.

მიკი — არა, შენ ისევე არ გესმის ჩემი. მე არ შემიძლია არ დაკვიტრესდე ჩემი ძმის მეგობრებით. ვგონებ, ჩემი ძმის მეგობარი ხარ, არა?

დეივისი — ჰმ. მე... მთლად ასე არ არის, მაგრამ...

მიკი — მამ მეგობრულად არ გმეცხვია?

დეივისი — არა, არ ვიტყვით, რომ გაბაბმული მეგობრები ვიყოთ. მე მინდა ვთქვა, რომ ცუდი არაფერი გაუკეთებია ჩემთვის, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ მაინც და მაინც დიდი მეგობარი იყოს ჩემი. რისი ბუტერბროდია?

მიკი — ყველი.

დეივისი — მაგას გეახლები.

მიკი — მიირთვი.

დეივისი — გმადლობთ, ბატონო.

მიკი — ძალიან ვწუხვარ, რომ ჩემი ძმა მეგობრულად არ გმეცხვია.

დეივისი — როგორ არა, როგორ არა, მე არ მიითქვამს, მეგობრულად არ მეცხვია-მეთქი.

მიკი — (ჯიბიდან სამარჩულს ამოიღებს). მარილი?

დეივისი — არა, გმადლობთ (ბუტერბროდს ჭამს). მე რაღაც... ვერ გავხედე...

მიკი — (ჯიბებს მოისინჯავს). პილპილი დამავიწყდა.

დეივისი — ვერ გაგიგე რა კაცია, ეგ არის და ეგ.

მიკი — სადღაც წილი უნდა მეგდოს. ალბათ სხვაგან ჩავიდე.

პაუზა.

(დეივისი ბუტერბროდს ღეჭავს. მიკი უყურებს, როგორ ჭამს. მერე ადგება და ბოლოს სცემს).

ჰო... მისმინე... რჩევა უნდა გკითხოთ. მსოფლიო კაცი ხარ.

შეიძლება ერთი რამე მირჩიო?

დეივისი — მიდი, თქვი.

მიკი — იცი რა, მე... მე ცოტა მაწუხებს ჩემი ძმის ამბავი.

დეივისი — შენი ძმის?

მიკი — ჰო... იცი რა, ერთი რამე ჭირს...

დეივისი — რა?

მიკი — მაინც და მაინც სასიამოვნო სათქმელი არ არის...

დეივისი — (ადგება, წინ წამოიწეხს). მიდი, მიდი, თქვი.

მიკი შესხვდება.

მიკი — მუშაობა არ უყვარს.

პაუზა.

დეივისი — კარგი ერთი!

მიკი — არა, მას უბრალოდ არ უყვარს მუშაობა, ეს არის მისი უბედურება.

დეივისი — მართლა?

მიკი — რა საშინელებაა, ასეთი რამის თქმა რომ გიხდება საკუთარ ძმაზე.

დეივისი — აბა.

მიკი — რცხენია, ერიდება. ძალიან ერიდება.

დეივისი — ვიცნობ ასეთებს.



მიკი — ეცნობ არა?
 დეივისი — შემხვედრა.
 მიკი — მე კი, მე კი მინდა ხალხში გამოვიდეს, გაიწაფოს.
 დეივისი — ჭკუასთან ახლოა, ბიძიკო.
 მიკი — უფროსი ძმა თუ გვაყავს, გინდა რომ წინ წასწიო, გინდა დანიანო, გზაზე როგორ დადგება. უსაქმოდ ხომ არ უნდა იაროს, თავის თავს მოუტანს ზიანს. აი რას ვამბობ.

დეივისი — ეგრეა.
 მიკი — ის კი საქმეს ვერაფრით ვერ მოეკიდა.
 დეივისი — მუშაობა არ უყვარს.
 მიკი — მორცხვობს.
 დეივისი — მეც ასე მგონია.
 მიკი — შეხვედრისხარ ასეთებს, არა?
 დეივისი — მე? კი, წებვედრებივარ.
 მიკი — კი.

დეივისი — ვიცნობ ასეთებს. შემხვედრა.
 მიკი — დიდად მაფიქრებს მაგის ამბავი. მე, გესმის, მშრომელი კაცი ვარ, საქმის კაცი ვარ. ჩემი საკუთარი ფურგონი მაქვს.
 დეივისი — ეგ მართალია?
 მიკი — რალაც უნდა გავკეთებინა ჩემთვის... პატარა სამუშაო უნდა გამიკეთოს... მაგრამ არ ვიცი... ბოლოს ხეხდები, რომ ნელი მუშაა.

პაუზა.
 რას მიჩრევდი?
 დეივისი — ჰო... დიდი მაზალო ვინმეა ეგ შენი ძმა.
მიკი მიამატერდება.
 მიკი — მაზალო? რატომ?
 დეივისი — რა ვიცი... მაზალო... სასაცილო...
 მიკი — რა აქვს სასაცილო?

პაუზა.
 დეივისი — მუშაობა რომ არ უყვარს...
 მიკი — რა არის მაგაში სასაცილო?
 დეივისი — არაფერი.
 პაუზა.
 მიკი — ჩემის აზრით, ეს სულაც არ არის სასაცილო.
 დეივისი — მეც ასე ვფიქრობ.
 მიკი — ახლა არ დამიწყო აქ კრიტიკისობა.
 დეივისი — არა, არა, ეგ არა, მე არ ვაპირებდი... მე მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა...

მიკი — შეტისმებდა ნუ გაიტლიკავ ენას.
 დეივისი — მისმინე, მე მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა...
 მიკი — მორჩი! (გამოცოცხლდა). მიყურე! ერთი წინადადება უნდა შემოგთავაზო. მე აქაურობის მოვლა-პატრონობას ვაპირებ, გესმის? მე მგონი, ამის გაკეთება ცოტა უკეთ შეიძლება. ბლომად მაქვს იდეები, გვემები (შეათვალეურებს დეივისის) რას იტყვი, აქ რომ დარჩენილიყავი დარაჯად?

დეივისი — რაო?
 მიკი — გულწრფელად გეტყვი. სწორედ შენისთანა კაცი მჭირდება, აქაურობას რომ მიხედოს.
 დეივისი — კი მაგრამ... მოიცა... მე... მე არასოდეს წინათ არ მიდარაჯინა, გესმის?..
 მიკი — ეგ არაფერი. შესაფერადამიანად მიმაჩნისარ, ეს არის და ეს.
 დეივისი — მე შესაფერისი ადამიანი ვარ. მინდოდა მეტ-

ვა, თავის დროზე ბევრი რამ შემოთავაზებიათ ჩემთვის-მეთქი, რაც მართალია, მართალია.
 მიკი — წელანვე შეგატყვე. ეგ დანა რომ დააძრე, თავს არავის დააჩაგრებინებ.
 დეივისი — მე არასოდეს თავს არავის ვარაგვრინებ, ადამიანო.
 მიკი — შენ სამსახურში ყოფილხარ, არა?
 დეივისი — რა სამსახურში?
 მიკი — სამხედრო სამსახურში. დანა როგორ გეჭირა!
 დეივისი — ოო... დიას. ნახევარი ცხოვრება იქ გავატარე, ადამიანო. საზღვარგარეთ... მაგალითად... სამხედრო სამსახურში... გახლდით.

მიკი — კოლონიებში, არა?
 დეივისი — იქაც ვიყავი. ერთ-ერთი პირველთაგანი ვიყავი იქ.
 მიკი — ჰო და ჰო. სწორედ შენისთანა კაცს დავეძებ.
 დეივისი — რისთვის?
 მიკი — დარაჯად.
 დეივისი — დიას, რა თქმა უნდა... იცი რა... მიყურე, რომელია ამ სახლის პატრონი, ის თუ შენ?
 მიკი — მე. მე ვარ. დამამტკიცებელი საბუთებიც მაქვს.
 დეივისი — აა... (გაღაწყვეტით). კარგი, მისმინე, არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო, ცოტა მიხელო აქაურობას, შენთვის.

მიკი — რა თქმა უნდა, ჩვენ პატარა ფინანსურ შეთანხმებას მივალწეო, შენც ხელს მოგცემს და მეც.
 დეივისი — ამის მოგაგება შენთვის მომინდვია, როგორც გინდა, ისე გადაწყვიტე.
 მიკი — გმადლობთ. მხოლოდ ერთი რამაა.
 დეივისი — რა?
 მიკი — ვინმეს რეკომენდაცია ხომ არა გაქვს?
 დეივისი — აა?

მიკი — უბრალოდ, ჩემი იურისტის ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად.
 დეივისი — რამდენიც გინდა იმდენი. ამისათვის მხოლოდ სიდაკამო უნდა წავიდე ხელო. ყველა საჭირო რეკომენდაცია იქ მაქვს.
 მიკი — სადაო, რა თქვი?
 დეივისი — სიდაკამო. იმას იქ მარტო ჩემი რეკომენდაციები კი არა, ყველა ჩემი საბუთი აქვს. საკუთარი ხელისგულივით ვიციან იმ ადგილს. მე მაინც უნდა წავიდე იქ. გამიგე? უსათუოდ უნდა წავიდე, თორემ ჩემი საქმე წასულია.

მიკი — ისე, რომ თუ დაგეჭირდა, შეგვიძლია ყოველთვის ვისოვთ ეგ რეკომენდაციები.
 დეივისი — როცა გინდა მაშინ წავალ, ხომ გუგუნები დღეს მივიდიდი, მაგრამ... გამოდარებას ველოდები.
 მიკი — ჰო.
 დეივისი — მისმინე. ერთ წვეთს კარგ ფეხსაცმელს ვერ მიზღვნი? ძალიან მჭირდება კარგი ფეხსაცმელი. ვერსად ვერ წავალ, კარგი ფეხსაცმელი თუ არა მქვანა, გამიგე? როგორ ფიქრობ, შეგიძლია ერთი წვეთი მიმოვინო სადმე?

სინათლე თანდათან ქრება.
 სინათლე ითიბა. დილა.

ესტონი შარვალს იცვამს გრძელ საცვალზე. იმანჭება. საწოლისათვისავე კანს გაიხედავს, აიღებს გადაკიდულ პირ-

სახოს და დაიქვეს. ისევ დაიკვებ, მიდის დევისთან და ალივებს. დევისი უკად წამოხდება.

ეს ტონი — შენ მითხარი, გამაღვიძო.

დევისი — რატომ?

ეს ტონი — შენ მითხარი, სიდაკაში უნდა წავიდეთ.

დევისი — ეჰ, კარგი იქნებოდა, წასულიყავი.

ეს ტონი — მაინც და მაინც, კარგი დღე არ ჩანს.

დევისი — აბა, საქმე გადაწყვეტილი ყოფილა და ეგ არი.

ეს ტონი — მე... მე ისევ მაინც და მაინც კარგად არ მეძინა.

დევისი — საშინლად მეძინა.

პაუზა.

ეს ტონი — შენ ისევ...

დევისი — საშინლად. ცოტა მოწვიმა დამე, არა?

ეს ტონი — ცოტათი.

(მიდის თავის საწოლთან, აიღებს პატარა ფიკარს და ზუმფარით ასუფთავებს).

დევისი — ასეც ვიფიქრე, თავზე დამდიოდა.

პაუზა.

ეს ორპირი ქარიც პირდაპირ თავში მირტყამდა.

პაუზა.

აი, ის ჯვალს უკან რომ ფანჯარაა, მაგის დახურვა არ შეიძლება?

ეს ტონი — შენც დაგეხურა.

დევისი — კი მაგრამ, წვიმა პირდაპირ თავზე დამდის.

ეს ტონი — ცოტა პაუზა საჭირო.

(დევისი დგება. აკვია შარვლი, ჟილეტი და თბილი ხალათი).

დევისი — (სანდლებს იცვას). მისმინე. მთელი ჩემი სიცოცხლე სუფთა პაერზე ვცხოვრობ, ყმაწვილი. პაერზე რას ველაპარაკები. მე იმას გუგუნები, მეტისმეტად ბევრი პაერი შემოდის, როცა მძინავს-მეოქვ.

ეს ტონი — ძალიან იხუთება, როცა ის ფანჯარა დაკეტია.

(ესტონი მიდის სკამთან, დებს ზედ ფიკარს და განაგრძობს მის წმენდას).

დევისი — კი მაგრამ, არ გენიას, რას გუგუნები. ეგ ოხერი წვიმა პირდაპირ ზედ თავზე დამდის-მეთქი. ძილს მიფრთხობს. ეს ორპირი ქარიც ბოლოს მომიღებს. ამას გუგუნები. აიღე და ჩაქექე ეგ ფანჯარა და არავინ აღარ გაცივდება, ამას გუგუნები, სხვას კი არაფერს.

პაუზა.

ეს ტონი — მე აქ ძილი არ შემიძლია, ეგ ფანჯარა ღია თუ არ არის.

დევისი — კი მაგრამ მე? ჩემს... ჩემს მდგომარეობაზე რაღას იტყვი?

ეს ტონი — თავს რატომ იქით არ იხამ.

დევისი — ვერ გაივებ, როგორ?

ეს ტონი — ფეხებით ფანჯარისაკენ.

დევისი — ეგ რას მიშველის?

ეს ტონი — თავზე აღარ დავაწვიმს.

დევისი — არა, არ შემიძლია. არ შემიძლია.

პაუზა.

ასე ვარ შეჩვეული ძილს. მე კი არა, ფანჯარას მოუხერხე რამე. ხედავ, წვიმა. მუხედვე. ასლაც წვიმა.

პაუზა.

ეს ტონი — მე გოლდბოკ როულზე გავივლი. ერთი კაცი უნ-

და ვნახო. დასვა აქვს. მე გვირბი კარგად არის შენსებელი. არა გვირბი, ვირბობივს პაუზა.

გავივლი, მე გვირბი.

დევისი — გესმით, ხალხო, რას ამბობს. სიდაკაში წასვლა ჩამფუფუნა. ხომ არ დახურე მაგ ფანჯარას? შემოასხამს.

ეს ტონი — კარგი, ახლა დახურე.

(დევისი ბურავს ფანჯარას და გარეთ გაიქცევა).

დევისი — ბიჭუნების ქვეშ რა გიყრია?

ეს ტონი — ფიცრები.

დევისი — რისთვის?

ეს ტონი — ფარდულის ასაწმენდად.

დევისი თავის საწოლზე ჩამოჯდება.

დევისი — ფესვსკემლი რომ უნდა გემოვნა ჩემთვის, ხომ არ შეგეხედრია?

ეს ტონი — ოჰ. არა, ვნახთო, იქნებ დღეს გიმოწონა.

დევისი — ასეთი როგორ გავალ? ჩაის დასალევადაც ვერ გავალ.

ეს ტონი — ავერ ქუჩის გაყოლებაზე კაფეა.

დევისი — მთერ მე რა, ძამიგო.

(სანამ ესტონი ლაპარაკობს, ოთახში თანდათან ბნულდება. მიწითოვის ბოლოს მარტო ესტონი ჩანს ნათლად. სინათლე უნდა ქრებოდეს თანდათანობით. რამდენადაც შესაძლოა, ხანგრძლივად და შეუმჩნეველად.)

ეს ტონი — მე იქ ხშირად დავდიოდი. ოო, დიდი ხნის წინათ. მაგრამ შეფუციტე სიარული. მომწონდა ეგ ადგილი. ბევრი დრო გამიტარებია იქ. სანამ წავიდოდი. იქ-ამდემ. მე გვირბი, მაგ კაფეს ბევრი რამ აქვს ამ ამბავთან საერთო. ისინი ყველანი... ცოტა ჩემზე უფროსები იყვნენ. მაგრამ ყოველთვის მისმენდნენ. მეგონა... ესმოდით, რასაც ვამბობდი. ესე იგი, ელაპარაკებოდი. მეტისმეტად ბევრს ვლაპარაკობდი. ეს ჩემი შევლიდა იყო. იკავებ მის და ფაბრიკაში მუშაობის დროს, ანდა შესვენებისას. ვიდექი, და... მივედ-მოვედებოდი, ესენი კი მუდამ მის-მეხენდნენ... როცა კი სათქმელი მქონდა რამე. ყველაფერი რიგზე იყო. უბედურება ის იყო, რომ რაღაც ქალუციან-ციები მქონდა. ქალუციანციები კი არ იყო, მე... საგნებს თითქმის ნათლად... თვალნათლივ ვხედავდი... ყველაფერს... ისე ნათლად... ყველაფერი... ყველაფერი ისეთი მშვენიერი იყო... ყველა ეს... წყნარი... და... ნათელი ხილვა... ეს იყო... მაგრამ იქნებ ვცვდივოდი. ასეა თუ ისე, როგორც ჩანს, ვიდაცამ რაღაც თქვა. მე ამის შესახებ არაფერი ვიცოდი. და... როგორც ჩანს, რაღაც ჭორი თქვა. მერე ეს ჭორი გავრცელდა. მეჩვენებოდა, რომ ადამიანები სასაცილონი გახდნენ. იმ გაფუმი. ფაბრიკაში. არაფერი არ მესმობდა. მერე ერთ მშენიერ დღეს გავდამ-ყოფიმი წამიყვანეს, ლონდონის გარეუბანში... იქ... მიმიყვანეს. არ მინდოდა წასვლა. მოკლედ... გამოქცევა ციადე, რამდენჯერმე. მაგრამ... არც ისე ადვილი იყო. შეკითხვებს მამლევდნენ, იქ ყოველნაირ წვეთსხვევებს მამლევდნენ. მეც ვაპასუხოვდი... როცა მეკითხებოდნენ თუ რაზე ფიქრობდი. მერე ერთ მშენიერ დღეს... იმ კაცმა... აღბათ ექიმმა... უფროსმა... გამოირჩიოდა... თუმცა არ ციცი. დამიძახა. მითხრა... მითხრა, რაღაც გჭირსო. მითხრა, გამოკვლევა დავასრულებო. ასე მითხრა. მთელი დასტა ქალაქები მაჩვენა და მითხრა, რაღაც გჭირსო,

რალაც გაწუხებთ. მან თქვა... აი ეს თქვა, გეხმის? ეს კატროს. ეს გაწუხებთ. და ჩვენ გადავწყვიტეთ, რომ მხოლოდ ერთი მკურნალბა მოვიხდებოდა. ასე თქვა... მაგრამ არ მასხოს... ზუსტად არ მასხოს... როგორ თქვა... თქვა რალაც უნდა გავკეთოთ შენს ტკინოს. თუ არა და... მთელი შენი სიციხლე აქ უნდა დარჩეთ. მაგრამ თუ გაგიკეთეთ, იქნებ გეშველოსო. შეგიძლია გაეწურო და სხვივით იცხვირო. რა უნდა გაკეთოთ ჩემს ტკინს-მეთქი. მაგრამ იმან უბრალოდ იგივე გაიმეორა. სულელად არ ვიყავი. ვიცი, რომ არასრულყოფიანი ვიყავი. ვიცი, ნებაბრთის გარეშე ვერაფერს გაეკეთებდა. ვიცი, დედაბუნისაგან უნდა მიეღო ნებაბრთა. მეც ავიღე და მიეწურო დედას, თუ რას მიპირებდნენ. მაგრამ იმან ხელი მოუწერათ, ნება დართოთ. მე ეს ვიცი, რადგან ექიმმა მარჯვენა მისი ხელმოწერა. როცა მოვიხივებ. სწორედ იმ დამეს ვცადე გაქცევა. იმ დამით. ხუთი საათი გქონებე ფანჯრის რკინა იმ პალატაში. სიბნელეში. ყოველ ნახევარ საათში საწოლებს ანათებდნენ. ისე რომ, დროს ვურჩევდი. და როცა თითქმის ყველაფერი მზად იყო, ერთი კაცს... შეტევა დაეწყო, ჩემს გვერდით. მოკლედ, დამიბრუნა. დაახლოებით ერთი კვირის შემდეგ დაიწყო ჩემთან სიარული და იმ რადიკის კეთება ტკინში. იმ პალატაში ყველასთვის უნდა გაეკეთებინათ. თითო მოსვლაზე თითო აკეთებდნენ. დამემი ერთს. მე ერთ-ერთი უკანასკნელი ვიყავი. ისე რომ, ნათლად ვხედავდი, რას უკეთებდნენ სხვებს. იმათ აი ისინი მოქინდით... არ ვიცი რებე; იყო... დიდ პინცეტს ჰგავდა, ზედ მათულები ჰქონდა, რომლებიც პატარა მანქანას უფრადებდნენ. ელექტრონისა იყო. ავადმყოფს პირქვე აწვენდნენ და ის უფროსი... უფროსი ექიმი პინცეტს ავადმყოფის თავის ქალაზე ამკვრებდა. ერთ კაცს მანქანა ეფერა... ჩართავდა ხოლმე, უფროსი კი მოუჭერდა პინცეტს თავის ქალაზე... ასე ეჭირა. მერე მოაცილებდა ხოლმე. ავადმყოფს საბანს წაფარებდნენ... და დიდხანს ხელს აღარ ახლებდნენ. ზოგი გაიბრძოლებდა ხოლმე, მაგრამ უმარაველსობა უწინარად იყო. უბრალოდ იწვნენ. ჩემი ჯერი დადგა. როცა მოვიდნენ, წამოგები და კედელს ავეკარი. საწოლზე დაწექით, მე ვიცი, რომ დაწოლას მომთხოვდნენ, რადგან ფეხზე რომ ვმდგარიყავი, შეუძლოთ ხერხემალი დამეზინებინათ. ისე რომ, ვიდექი. მერე რამდენიმე მომიხილვოდა, მაგრამ, მამინ უფრო ახალგაზრდა ვიყავი, გაცილებით უფრო ღონიერი ვიდრე ახლა, ძალიან ღონიერი ვიყავი. ერთი მოვიხიროლე და მეორეს კისერზე მიუჭირე ხელი და უცებ იმ უფროსმა ის პინცეტი მომიჭირა თავის ქალაზე, მე ვიცი, რომ ეს არ უნდა გაეკეთებინა, სანამ ფეხზე ვიდექი და ამიტომაც მე... მოკლედ გამიკეთა. ბოლოს გამივეწერე. გავეცალე იქაურობას... მაგრამ კარგად ვერ დავდიოდი. არა მგონია, რომ ხერხემალი დამიზინა. ყველაფერი რიგზე იყო. უბედურება ის იყო, რომ ნელა, ძალიან ნელა ვეჭირებდი... უნდა არ შემეძლო ფიქრი... აღარ შემეძლო... აზრისთვის... თავი მომეყარა... უუპ... აღარ... წისურად ვეღარ... მოვეყარე თავი. საქმე ის არის, რომ აღარ მესმოდა, რას ლაპარაკობდა ხალხი. ვერც მარჯვნივ და ვერც მარცხნივ ვერ ვინებდებოდი, სულ უნდააპირ უნდა მეცქირა, რადგან თავს თუ მიგაბრუნებდი... ვეღარ ვერბრუნებდი... ფეხზე. და მერე ეს თავის ტკივილები დამ-

ჩემდა. ჩემს თიხაში ვიჯექი ხოლმე. ეს როცა დედაჩემთან ვესხორბოდა და ჩემს ძმასთან. ის ჩემზე პატარა ვიყავი და მე ყველაფერი მოვაწესრიგე ჩემს თიხაში, ყველაფერი დავალაგე, რაც ჩემი იყო, მაგრამ არ მოგვეკი. საქმე ის არის, რომ უნდა მოგვეკვდიოყავი. ასეა თუ ისე, ახლა გაცილებით უკეთ ვარ. მაგრამ ახლა აღარ ველაპარაკები ხალხს. ახლოს აღარ ვეკარები ისეთ ადგილებს, როგორც ის კავდა. ისეთ ადგილებში აღარ შევიდვარ. ისე აღარ ველაპარაკები... არავის. ხშირად მიფიქრია წავსულობა და შევცადე იმ კვირის მოძიება, ვინც მე ვამიკეთა. მაგრამ ჯერ სხვა რალაც მაქვს გასაკეთებელი. მინდა ის ფარდული ჩავდგა ბაღში.

ფ ა რ ა

მოქმედება მესამე

ორი კვირის შემდეგ.
მიკი იატაკზე წევს, თავი დამრგვალებულ ფარდაზე უღევს და ქურში იყურება.
დევიისი სკამზე ზის, ხელში ჩიბუხი უჭირავს. ქურთუკი აცვია. შუაღელა.

სიონზე.

დევიისი — ისე მგონია, რომ რალაც მოუხერხა იმ ნახვრეტებს.

პაუზა.

ხედავ, გასულ კვირას მაგრად წვიმდა. ვეღროში კი არ წვეთავდა.

პაუზა.

ალბათ ზემოდან თუ გაშურება ფისით.

პაუზა.

ვიღაც დადიოდა სახურავზე წუხელ. ალბათ ის იყო.

პაუზა.

მაგრამ ისე მგონია, ფისით გამოლევა სახურავზე, ზემოთ. სიტყვაც არ დაუძრავს ამაზე, სიტყვაც არ უთქვამს ჩემთვის.

პაუზა.

არ მასსუბობს, როცა ველაპარაკები.
ასანის ანთებს, ჩიბუხის მოუკიდებს.
დანას არ მძძღვებს!

პაუზა.

დანას არ მძძღვებს, პური რომ მოვიჭრა.

პაუზა.

როგორ უნდა მოვიჭრა პური უდანოდ?

პაუზა.

ეს შეუძლებლობაა¹.

პაუზა.

მიკი — შენ გაქვს დანა.

დევიისი — რა?

მიკი — შენ გაქვს დანა.

დევიისი — მე მაქვს დანა, რა თქმა უნდა, მაქვს დანა, მაგრამ როგორ წარმოვიდგინა — როგორ უნდა მოვიჭრა

¹ დევიისი ზოგჯერ ცდილობს მაღალფარდენად ილაპარაკოს და ხმარობს არასწორ ფორმებს.

რა ამით პური? ეს პურის დანა არ არის. ამას პურის დაკრასთან არაფერი აქვს საერთო. შემხვდა სადაღაც. არ კი მასსოფს, სად. არა, მე მჭირდება...

მ ი კ ი — მე ვიცი, შენ რაც გჭირდება.

(პაუზა. დევიოს. დღემა და გაზის ქურასთან მიდის).

დე ვ ი ო ს ი — და ეს გაზის ქურა? მეუბნება, შვერთებული არ არისო. საიდან ვიცი, რომ შვერთებული არ არის? მე ავ-ერ ვარ, პირდაპირ მის გვერდით მიმინავს, შუალამისას მელვითება, პირდაპირ ქურას ჩაეკეტი, გესმის, ად-მინაო! პირდაპირ ზედ სახესთან მაქვს, საიდან ვიცი, შე-იძლება ულონინო ვიწვე, ეს კი აფეთქდეს, დაღიანდეს!

პაუზა.

მაგრამ ყურსაც არ იბურტყავს, როცა ველაპარაკებო. იმ დღეს ვერხვები, იცი, მაგ ზანგებზე, მეზობელი ბინიდან მოდიან-მეთქი ეგ ზანგები და ფესხალაგით სარგებლობენ-მეთქი. სულ დაბინძურებულია-მეთქი შიგნით, მაგ ზან-გებისაგან, მთელი ფესხალაგ ჩანაწებულია. მაგან კი რა ღია? პასუხს ხომ აგებს აქაურობაზე, ვერაფერი კი ვერ თქვა, არაფერი ჰქონდა სათქმელი.

პაუზა.

ორიოდე კვირის წინ იცდა, გრძელი ამბავი მიიხ-რა... ორიოდე კვირის წინ. გრძელი ამბავი მიიხრა. მას შემდეგ სიტყვაც არ უთქვამს. იცდა და ლაპარაკობდა... არ კი ვიცი... არ მიყურებდა, მე არ მელაპარაკებოდა, ფეხებზეც არა კვიდივარ. საკუთარ თავს ელაპარაკებო-და! მეტი არაფერი აღარდებდა. შენ, მაგალითად, მოხვალ, რჩევას მითხავ, ეგ კი ამას არასოდეს გააკეთებს. მოკ-ლედ, არაფერზე არ ვსაუბრობთ ხოლმე, გამიგე? არ შეიძლება ცხოვრობდე ერთ ოთახში ადამიანთან... რომე-ლიც არასოდეს გესაუბრება.

პაუზა.

მაგ კაცს ვერაფერი გაუგებ.

პაუზა.

მე და შენ აქაურობას მოვეკლიდით.

მ ი კ ი — (დაფიქრებული). კი, მართალი ხარ. აი, რას მოვე-ხერხებდი აქაურობას.

პაუზა.

შესანიშნავ ბინას მოვაწყობდი. მაგალითად... ამ ოთახს. აქ შეიძლება სამზარეულო მოეწყოს. შესაფერი ზომის, კოტა ფანჯარა, შვის მხარე. მე აქ... მე აქ ცისფერ და სპილენძისფერ ლინოლეუმის კვადრატებს დავაგებდი. იმ-ავე ფერებს კედლებზე შეუვსამებდი. ბლბო ადგილი კა-რადისა და ჯამბურჭლისათვის. კედლის პატარა კარდას დავეგამებდი, კედლის დიდი კარდასაც, კუთხის კარდას მბრუნავი თაროებით. მოკლედ, კარადები ცოტა გვაქვსო, ვერ ვიტყვით. სასაილო ოთახს იქით მოვაწყობდით, არა? კი, ვენეციური დარბაზები ფანჯრებზე, კორკის ია-ტაკი, კორკის ქური. მჭირფაი ფარდაები... უიშვია-თესი ხის მაგიდა, შავი, უკრებიანი კომოდი, მოჩუქურთ-მებული რბილი სკამები, სავარძლები, ზღვის ბალახით გაწყობილი დივანი, ყავის თეთრი მაგიდა, თეთრი კერა-მიკით გაწყობილი. დიას, და შემდეგ კი საწოლი ოთახს. რა არის საწოლი ოთახი? ეს ნაფუსაყურია. ეს დასე-ვებისა და სიმწვიდის ადგილია. ასე რომ, დამაწყნარე-ბელი გარემო გჭირდება. მინიმალური განათება. ავეჯი... წითელი და ვარდისფერი ხე. დაჯვარდოვანი ცისფერი ხალიჩა, ცისფერი და თეთრი ფარდები, ზეწარი პატარა

ცისფერი ვარდებით თეთრ ფონზე, ტუალეტის სასხლელო/ მაგიდა. პლასტიკატის საფერფლით, თეთრი რაფის საწი-მიველ ნათურა... (მივი წამოხრება). ეს ბინა კი არა, სა-სასულ იქნებოდა.

დე ვ ი ო ს ი — ღმერთმანი, იქნებოდა, ადამიანო.

მ ი კ ი — სასალე.

დე ვ ი ო ს ი — შიგ ვინ ცხოვრობდა?

მ ი კ ი — მე. მე და ჩემი ძმა?

პაუზა.

დე ვ ი ო ს ი — მერე და მე?

მ ი კ ი — (წინარდ). მთელი ეს ხარახურა არავის არ ჭირ-დება. ძველი რკინეულობა დაგროვილი და სხვა არაფე-რი. ჯართი. ამისაგან ბინას ვერ გააკეთებ. ვერც კი მია-ლაგ-მოლაგებ. ხარახურაა. ვერც გაყიდის, ორ პენსასაც არავინ მისცემს.

პაუზა.

ხარახურა.

პაუზა.

მაგრამ, ვკონებ, არც აინტერესებს, რას ვფიქრობ, აი ეს არის უბედურება. დალაპარაკებოდი, გაგეგო, აინტერე-სებს თუ არა?

დე ვ ი ო ს ი — მე?

მ ი კ ი — დიას. მისი მეგობარი ხარ.

დე ვ ი ო ს ი — რა ჩემი მეგობარია!

მ ი კ ი — ერთ ოთახში არ ცხოვრობთ?

დე ვ ი ო ს ი — რა ჩემი მეგობარია. არც იცი, საიდან მიუღ-გე. შენისთანა კაცთან ყოფნა ადვილია.

მიკი შესხვდავს.

იმის თქმა მინდა, ზენ შენი ზენ გავქვს, მე არ ვამბობ, რომ შენ შენი ზენ არა გავქვს-მეთქი, ეს ცხადია. შენ შე-იძლება შენი ხუტურებიც გჭონდეს, მაგრამ ასე, ყველას რალაც გავქვს, მაგრამ ეგ სულ სხვაა, გესმის? იმის თქმა მინდა, რომ შენ ყოველ შემთხვევაში...

მ ი კ ი — პირდაპირი ვარ.

დე ვ ი ო ს ი — მეც მანდა ვარ, პირდაპირი ხარ.

მ ი კ ი — კი.

დე ვ ი ო ს ი — ეგ კი, არ იცი, რას უნდა მოელოდე მაგისა-გან!

მ ი კ ი — უა!

დე ვ ი ო ს ი — უგრძობი!

პაუზა.

იცი რა, მე საათი მჭირდება! საათი მჭირდება, რომ დრო მაჩვენოს! როგორ უნდა მიხვდე დროს უსაათოდ? არ შემეძლოს! ფოთხარი, მიყურე-მეთქი, რა იქნება, ერთი სა-თი მოგეტანა-მეთქი, დროის გაგება რომ შემეძლოს. იმას თუ ვერ იტყვი, რა დროა, ვერც იმას იტყვი, სად ხარ, გეს-მის, რისი თქმა მინდა? იცი, ასლა რისი გაკეთება მიხდება, გართუ თუ გავლებ? თვალი საათზე მაქვს, აქ რომ შე-მივალ, თავში დამრჩეს-მეთქი. მაგრამ ეგ რას მიშველის. აქ ხუთ წუთს ხომ არა ვარ, ჰოდა, მავიწყდება. მავი-წყდება, რა დრო აქეთ!

დევიოსი აქეთ-იქით დადის ოთახში.

მთლი, ამას ასე შესხვდე: უქვიფოდ თუ ვარ, ცოტას წამოე-წყობი, მერე, როცა ავლები, აღარ ვიცი, რა დროა; ჩაის დასალეკად გავიღე თუ არა! როცა უნ მოვდივარ, მაშინ სხვაა. შემოძლია საათს შევხედო კუნთებში და იმ წამ-ში ფეხს რომ შევდგამ სახლში, ვიცი რა დროა. მაგრამ



შინ რომ ვარ! აი, როცა შინ ვარ... აზრზე ვერ მოვედივარ, რა დროა!

პაუზა.

არა, მე საათი მჭირდება აქ, ამ ოთახში, მაშინ კიდევ შეიძლება გაუძლოს კაცმა. მაგრამ არ მძალდება.

დევიდის ჩდება სკაშუზე.

მალვიძებს! შუალამისას მალვიძებს! მეუბნება, შფოთავო! ამას წინათ, გუებნები, კინაღამ ყველაფერი არ გადმოვულავებ.

მ ი კ ი — არ მაძინებს?

დე ვ ი ს ი — არ მაძინებს! მალვიძებს!

მ ი კ ი — საწინელება.

დე ვ ი ს ი — ბევრ ადგილებში ვყოფილვარ. ყოველთვის მამლევენდნ ძილის საშუალებას. მთელ მსოფლიოში ასეა. ამ ადგილის გარდა.

მ ი კ ი — ძილია მთავარი. სულ ამას ვამბობ.

დე ვ ი ს ი — მართალი ხარ, მთავარია. დილით რომ ვიღვიძებ, დაქანცული ვარ! საქმე მაქვს მისახედი. სასიარულო მაქვს, მდგომარეობა გასარკვევი მაქვს, მოსაწყობი ვარ. მაგრამ დილით რომ ვიღვიძებ, არაქათი გამოცლილი მაქვს. და თან საათიც არა მაქვს.

მ ი კ ი — აბა.

დე ვ ი ს ი — (დგება, დადის) მიდის ხოლმე, არკი ვიცი, სად, სად მიდის, არასოდეს მეუბნება. ცოტას თუ დაველაპარაკებოთ ერთმანეთს, ეს არის და ეს. გერასოდეს ვერ ვხვდავ. მიდის, გვიან მოდის, მეჩუ ისღა ზოცი, რომ ღამე მაჯანჯღარებს.

პაუზა.

მისმინე! დილით ვიღვიძებ... დილით ვიღვიძებ და მიღიმის! დგას, მიყურებს და მიღიმის! მე ვხვდავ, გესმის, მე ვხვდავ ზეწრის ქვემოდან. პალტოს იცავს, შემობრუნდევს, დამხედავს, პირზე ღიმილი უთამაშებს! რა ჯანდაბა აღიშნებს? ის კი არ იცის, რომ ზეწრის ქვემოდან ვუთვალთვალავ. ეს არ იცის! არ იცის, რომ ვხვდავ, ჰგონია, რომ მიძინავს, მაგრამ თვალს არ ვაცილებ, გამიგე? გამიგე? მაგრამ მან ეს არ იცის! მიყურებს და იღიშება, არ კი იცის, რომ ამას ვხვდავ!

პაუზა.

(დაიხრება მიკისაკენ). გინდა დაელაპარაკო, არა? მე უკვე... ყველაფერი მოვიფიქრე. შენ გინდა უთხრა... რომ ჩვენ გვემები გვაქვს აქაურობისთან დაკავშირებით, ჩვენ შეგვიძლია მოვაწყობ, შეგვიძლია დავიწყობ. იცი, მე შემიძლია შეგეკითხო, შემიძლია მოგეხმარო შეგეთებაში... მე და შენ.

პაუზა.

მერე და ახლა სად ცხოვრობ?

მ ი კ ი — მე? ო, მაქვს ერთი ბინა. არა უშავს. გაწყობილი. როგორმე გამოიარე, დაელოთ. ცოტა ჩაიკოვსკის მოვუსმინოთ.

დე ვ ი ს ი — არა, იცი რა, სწორედ შენ უნდა ელაპარაკო. ბოლდს და ბოლოს, ძმა არა ხარ?

პაუზა.

მ ი კ ი — უჰ, შეიძლება ველაპარაკო.

კარი დაბარახუნდა.

მივი დგება, მიდის კარისაკენ და გადის.

დე ვ ი ს ი — სად მიდისხარ? ის არის!

სირზე.

(დევიდის დგება, მიდის ფანჯარასთან და გაიხედავს.)

ესტონი შემოდის. ხელში ქაღალდის პარკი უჭირავს, იხდის პალტოს, გახსნის პარკს და ამოიღებ? ვუხსაცმელს.)

ეს ტ ო ნ ი — ფესსაცმელი.

დე ვ ი ს ი — (შემობრუნდება) რაო?

ეს ტ ო ნ ი — ვიმოვე. მოაზოზე.

დე ვ ი ს ი — ფესსაცმელი? რანაირი?

ეს ტ ო ნ ი — იქნებ გამოვადგეს.

(დევიდის წინ წამოიწეხს, სანდლებს გაიხდის და ფესსაცმელს მოიზოშავს. გაივლის, ტურფებს ამოძრავებს, იხრება და ტყავს მოსინჯავს.)

დე ვ ი ს ი — არა, არ ვარგა.

ეს ტ ო ნ ი — არა?

დე ვ ი ს ი — არა, არ მომერგო.

ეს ტ ო ნ ი — კმ...

პაუზა.

დე ვ ი ს ი — იცი რა გითხრა, შეიძლება გამოვადგეს...

სანამ სხვას ვიმოვინ.

პაუზა.

ზონარები სადაა?

ეს ტ ო ნ ი — ზონარები არ არის.

დე ვ ი ს ი — უზონარებოდ ვერ ვატარებ.

ეს ტ ო ნ ი — მე მხოლოდ ფესსაცმელი ვიმოვე.

დე ვ ი ს ი — ჰოდა, გათავებული საქმე ყოფილა. იმის თქმა მინდა, რომ მაგ ფესსაცმელს წესიერად ვერ ატარებ უზონარებოდ. ერთადერთი საშუალებაა, ზონარები თუ არა გავს, თითები უნდა მოვაკო, გამიგე? მოაკეცილი თითებით უნდა იარო, გამიგე? ფესს სეირი არ დაადგება. ფესს დაგიძაბავს. წესიერად თუ გაცია ფესსაცმელი, ნაკლები ძალა ადგება ფესს.

ესტონი თავის საწოლთან მიდის.

ეს ტ ო ნ ი — იქნებ სადმე მქონდეს.

დე ვ ი ს ი — ხომ გესმის, რას გულისხმობ?

პაუზა.

ეს ტ ო ნ ი — აი, ნახე (ზონარებს აწვდის დევიდის).

დე ვ ი ს ი — ესენი ყავისფერია.

ეს ტ ო ნ ი — მეტი არაფერი მაქვს.

დე ვ ი ს ი — ზაფები ყოფილა.

ესტონი არ პასუხობს.

მოკლედ, გამოდგება, სანამ სხვას ვიმოვინ.

დევიდის სკაშუზე ჩდება და ზონარს იკრავს.

იქნებ სიღვაძამედ მიმიყვანონ სვალ. იქამდ თუ მივიღწევი, მოვეწყობი.

პაუზა.

კარგი საშუაო შემომთავაზეს. ერთმა კაცმა შემომთავაზა, მას... დიდი გვემები აქვს დაწყობილი. ზოვავლის კაცია. მაგრამ იმათ ჩემი საბუთები უნდაო, ჩემი უკომენდაციები. ჯერ სიღვაძამე უნდა მოვხვდე, რომ ისინი ჩავიგდო ხელში. იქ მაქვს, გამიგე? იქ მოხვედრას საქმე. ვე არის ჩემი გასაჭირი. ამინდიც რომ ხელს მიშლის.

ესტონი ჩუმად გადის, შეუმჩვენვლად.

არც კი ვიცი, ეს ფესსაცმელი თუ გამოვადგება. ცუდი გზაა, ადრეც ვყოფილვარ. მზონი, აქეთ რომ მოვდიოდი, უკანასკნელად რომ წამოვიფიქრე იქიდან... უკანასკნელად... რომ ვბრუნდებოდი. საშინელი გზა იყო, წვიმიდა, იღბა-



რომ ვერ მინახავს.
დევიკის — შენ ამას მეუბნები? შენ მე ამყარლებულს მე-
დახსი?

ესტონი — სჯობს წახვიდე.
დევიკის — მე შენ აყაყოლებ!
(ხელს წინ გაიწვიდის, უკანკალებს, დანა ესტონის მუ-
ცელსაა მიშვერილი. ესტონი არ ინძრევა. სიჩუმე. დევი-
კისის ხელი აღარ მოძრაობს. ორივე გარჩეხულია).
მე შენ აყაყოლებ...

პაუზა.
ესტონი — აიკრიფე გუდა-ნაბადი.
(დევიკის დანას მოაშორებს, მკერდში იხუტებს, მიიმედ-
სუნთქავს. ესტონი მცდის დევიკისის საწოლთან, იღებს
ჩანთას და შიგ აწყობს მის ნივთებს).

დევიკისი — ზენ... შენ უფლება არა გაქვს... გაუშვი ხელი,
ჩემია!

(დევიკისი იღებს ჩანთას და შიგ ტკეპნის ნივთებს).
კეთილი... მე აქ სამუშაო შემომთავაზეს... დამაცადე...
(იყვამს პიჯაკს)... დამაცადე... შენი ძმა... მოვივლის...
ის მიწოდებ ხომ... ის მიწოდებ ხომ... არავის ვე არ უწო-
დებია ჩემთვის... (პალტოს იცვამს). ჯერ კიდევ ინანებ,
ვე რომ მიწოდე...

აღებს კარს, ესტონი უყურებს.
ახლა კი ვიცი, ვის უნდა მივინდო.
დევიკისი გადის, ესტონი დგას.

ბნელდება.
ნათდება. საღამოა.
ხმები კიბეზე.

შემოდინა მიკი და დევიკისი.
დევიკისი — მყარალი! გესმის? მე ხომ გითხარი, რა მიწო-
და, არა? მყარალი! გესმის? ასე მითხარ!

მიკი — ოპ, ოპ, ოპ.

დევიკისი — ასე მითხარ!

მიკი — არ კი ყარხარ.

დევიკისი — არა, სერ!

მიკი — რო ყარდე, მე პირველი გეტყობი.

დევიკისი — მე ვუთხარი, მე ვუთხარი... ეგუბნები, დაცადე
იმ კაცს-მეთქი! ვუთხარი, შენი ძმა არ დაგაიწვიდეს-მეთ-
ქი. ვუთხარი, რომ მოხვიდოდი და მოუვლიდი. მაგან არც
იცის, რა საქმე წამოიწყო. ვუთხარი, ვუთხარი, მოვა-
მეთქი, შენი ძმა მოვა-მეთქი, ის აზრზეა, შენსაკეთ კი
არ...

მიკი — რას გულისხმობ?

დევიკისი — ჰა?

მიკი — შენ ამბობ, რომ ჩემი ძმა აზრზე არ არის?

დევიკისი — რაო? მე მხოლოდ იმას ვამბობ, რომ შენ აქა-
ურობაზე გეგმები გაქვს, რომ ყველაფერ ამას... შეაკეთებ,
გამიგე? მე იმის თქმა მინდა, რომ არა აქვს უფლება
მიბრძანოს. მე შენ ბრძანებებს ვასრულებ, ზენი დარაჯი
ვარ, იმას ვგულისხმობ, რომ შენ მე... ისე არ მექცევი.
როგორც ნაგავს... ჩვენ ორივეს გვესმის, ვინ ბრძანდება.
პაუზა.

მიკი — მერე და, რა გითხრა, როცა უთხარი, რომ მე შემოგ-
თავაზე დარაჯობა?

დევიკისი — იმან... იმან თქვა... იმან თქვა... რაღაც იმა-
ზე, რომ... აქა ცესოვრობო.

მიკი — კაცმა რომ თქვას, მის ნათქვამში არის რაღაც აზ-
რი, არა?

დევიკისი — აზრი! ეს შენი სახლია, განა არა? შენ აძლებ
ნებსა აქ იცხოვროს.

მიკი — კი, ალბათ შემეძლო გამეგდო.

დევიკისი — მეც მაგას ვამბობ.

მიკი — კი. შემეძლო გამეგდო. სახლის მფლობელი მე ვარ.
მაგრამ იგი მუდმივი მაცხოვრებელია. შეტყობინება, ხომ
გეგმის, ტექნიკური საკითხია, მეტი არაფერი. საქმე ის
არის, როგორ შევხედავთ ამ თთახს. იმის თქმა მინდა,
რომ შეიძლება გაცუბილი თთახად ჩათვალო და შეიძლე-
ბა — არა. გესმის?

დევიკისი — არა, არ მესმის.

მიკი — მოელი ეს ავეცი აქ მისია, გესმის, გარდა საწოლები-
სა, რა თქმა უნდა. ისე რომ, ეს ნაღდი სასამართლო საქ-
მეა.

პაუზა.
დევიკისი — იმას გეუბნები, საიდანაც მოსულა, იქ წავი-
დე!

მიკი — (შობრუნდება და უყურებს). საიდანაც მოსულა?

დევიკისი — დიას.

მიკი — მერედა, საიდან მოსულა?

დევიკისი — კმ... ეგ... ეგ...

მიკი — ზენ ზოგჯერ ცოტას გადაამალაშებ ხოლმე, არა?

პაუზა.

(სწრაფად) კარგი, როგორც არის. არაფერი მაქვს საწი-
ნაღმდეგო, ხელი მოვიდო აქაურობის...

დევიკისი — ეგრე თქვი, მე კაცო!

მიკი — არა, არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო.

მიბრუნდება და დევიკისს შეხედავს.

მაგრამ გირჩევია ისეთი კარგი აღმონდე, როგორც ამ-
ბობ, ვარო.

დევიკისი — რას გულისხმობ?

მიკი — რა და, შენ ამბობ ინტერიერის დეკორატორი ვა-
რო, გირჩევია კარგი დეკორატორი იყო.

დევიკისი — რა ვიყო?

მიკი — როგორ თუ რა იყო? დეკორატორი. ინტერიერის
დეკორატორი.

დევიკისი — მე? რას ამბობ? ეგ არასოდეს მითქვამს. არა-
სოდეს ვყოფილვარ ეგ.

მიკი — არასოდეს ყოფილხარ რა?

დევიკისი — არა, არა, მე არა, ადამიანი. მე ინტერიერის
დეკორატორი არა ვარ. მეტისმეტად დაკავებული ვიყა-
ვი. ბევრი სხვა დამ მქონდა გასაკეთებელი, გესმის? მაგ-
რამ მე... მე ყოველთვის შემეძლო სხვადასხვა რამეების
კეთება... მომიეცა... მომიეცა ცოტა დრო, რომ ავითვისო.

მიკი — მე ის არ მინდა, რომ ათვისო. მე მჭირდება პირ-
ველხარისისოვანი გამოცდილი ინტერიერის დეკორატორი.
მე მგონია, რომ ის ხარ.

დევიკისი — მე? მოიცა, მოიცა, ვიღაცაში ვეშლები.

მიკი — როგორ თუ ვეშლები? მარტო შენ ველაპარაკე. შენ
ერთადერთი კაცი ხარ, ვისაც ჩემი ოცნებები გავანდე, ჩემ
იმ ყველაზე დაფარული განზრახვანი, შენ ერთადერთი
ხარ, ვისაც ვუთხარი, და ინტერში გითხარი, რომ მე მე-
გონა, შენ ხარ გამოცდილი პირველხარისისოვანი პროფე-
სიონალური ინტერიერისა და ექსტერიერის დეკორატორი.

დევიკისი — მოიცა, მოიცა...



მიკი — შენ გინდა მიხსნა, რომ დაბანდულ-ცისფერ, სპი-
ლენდინფერსა და პერგამენტის ლინოლეუმს ვერ დააბეგ
და ამ ფერებს კედლებს ვერ შეუხამებ?

დევიკისი — მოიცა, მოიცა, საიდან...?

მიკი — შენ რა, იწვიათ ხის მაგიდას ვერ გაუკეთებდი ჩუ-
ქურთმას, საფარძლებს ვერ გადააკრავდი, დევანს ზღვის
ბალახს ვერ დაუდებდი?

დევიკისი — ეს არასოდეს არ მოთქვამს!

მიკი — ღმერთო ჩემო! მცდარი შთაბეჭდილება მიმიღია!

დევიკისი — ეს არასოდეს არ მოთქვამს!

მიკი — შე არამზადა ცრუპუნტელავ, შენ!

დევიკისი — არა, ამას რატომ მეუბნები. შენ დარაჯად ამ-
ყვანე. მე მხოლოდ მოხმარებას ვაპირებდი. მორჩა და
გათავდა, პატარა... პატარა გასამრჯელოზე, მე არასო-
დეს არაფერი მოთქვამს... შენ კიდევ რადაცეხს მეძახი...

მიკი — რა გეკვიან?

დევიკისი — ისევ არ დაიწყო...

მიკი — არა, რა არის შენი ნამდვილი გვარი?

დევიკისი — ჩემი ნამდვილი გვარი დევიკისია.

მიკი — რა გვარს ატარებ?

დევიკისი — ჯენკინზი!

მიკი — ორი გვარი გაქვს. კეთილი, ახლა ის მითხარი, რას
მივლ-მოვლემოდი იმის თაობაზე, რომ ინტერიერის დე-
კორატორი ვარო?

დევიკისი — არაფერი არ მოთქვამს! არ გეყურება, რას
გეუბნები?

პაუზა.

იმან გითხრა. ეს ალბათ შენმა ძმამ გითხრა. ის აფრენს!
რაც მოუპირიანება იმას გეტყვის, აფრენს, დარტყმულია.
იმან გითხრა.

მიკი ნელა მუახლოვდება.

მიკი — რა უწოდებ ჩემს ძმას?

დევიკისი — როდის?

მიკი — ვინ არისო?

დევიკისი — მე... პირდაპირ რომ...

მიკი — აფრენს? ვინ აფრენს?

პაუზა

შენ უწოდებ ჩემს ძმას დარტყმული? ჩემი ძმა. ეს კი...
ეს კი ცოტა არ იყოს და თავგებობაა, არა?

დევიკისი — მაგრამ თვითონ ამბობს ამას!
(მიკი გარშემო უკლის დევიკისს ნელა, შეხედავს, შემო-
უვლის, შეხედავს).

მიკი — რა უცნაური კაცი ხარ. არა რო? ნამდვილად უც-
ნაური ხარ. მას შემდეგ, რაც ამ სახლში შემოხვედი, სულ
დავიდარაბაა. ღმერთმახი. შენი ნათქვამი ერთი სიტყ-
ვაც არ მჯერა. ყოველი შენი ნათქვამი სიტყვა ათასნაი-
რად შეიძლება აიხსნას. რასაც იტყვი, თითქმის ყოველთ-
ვის ტყუილია. უხეში ხარ, უნდობი, სრულიად მოულოდ-
ნელ რამეს უნდა ელოდებ შენგან. გაუთლელი მხეცი ხარ,
კაცმა რომ თქვას. ბარბაროსი ხარ. და ბოლოს და ბო-
ლოს, სიმარტოლე რომ ითქვას, საკდომიდან ყელამდე
ყარხარ. აბა, ნახე, მოდიხარ და აცხადებ, ინტერიერია
დეკორატორი ვარო, მეც გიყვან, და რა ხდება? შენ წარ-
მოსთქვამ გრძელ სიტყვას იმ რეკომენდაციების შესახებ,
რომლებიც სიდაკაში გაქვს, და რა ხდება? რაღაც ვერ
შევაგანინე, რომ სიდაკაში წასულიყავ იმათ მოსატანად.
მეტად საშუხარაოა, მაგრამ როგორც ჩანს, იძულებული

ვარ ანგარიში გაიგისწორე და დარაჯობიდან დაგითხოვო
ავერ ნახევარი დღიარო.

(ჩიბებს მოიხიზავს, ამოიღებს ფულს და დევიკისს ფეხ-
თან მიუგვდებს. დევიკისი გაუნძრველად დგას. მიკი გაზის
ღუმელთან მიდის და იღებს ბუღას).

დევიკისი — (ნელა). კეთილი... მაშინ... ასე აკეთებ... ამას
შერიბი... თუ შენ ასე გინდა...

მიკი — მე ასე მინდა!

(ბუღას სტყორცნის გაზის ქურას. ბუღა ტყდება).
(გზნებით). ასე გგონია, ამ სახლის მეტი საუკეთესო არა-

ვარი მქონდეს. ათასი სხვა რამე მაქვს საფიქრალი. ათა-
სი სხვა ინტერესი მაქვს. მე ჩემი საკუთარი ბიზნესი მაქვს
მოსაგვარებელი, განა არა? გაფართოებაზე უნდა ვიფიქ-
რო... ყველა მიმართულებით. ერთ ადგილას არ ვდგავარ.

ვმობრამო, გამუდმებით. ვმობრამო... გამუდმებით. მო-
მავალზე უნდა ვიფიქრო. ამ სახლის დარდი არა მაქვს.
არ მაინტერესებს. ჩემს ძმას ადარდებდეს. შეუძლია გაა-
კეთოს, შეაკეთოს, მოხატოს, რაც უნდა, ის გაუკეთოს. არ-

აფრად მენადვლება. მეგონა, წყალობა მოვიღე, აქ რომ
ვაცხოვრებდი. მაგრამ თავისი გემგები ჰქონია. ჰოდა,
ჰქონდეს. მე არ დავუშლი.

პაუზა.

დევიკისი — მერე და მე?

(სიჩუმე. მიკი არ უყურებს.

კარი დაბრახუნდება.

სიჩუმე, უძრავად დგანან.

ესტონი შემოდის. კარს ხურავს, შემოდის ოთახში და
მიკის წინ დადგება. ერთმანეთს უყურებენ. ორივე ილი-
მება, ოღნაე).

მიკი — (ესტონს მიმართავს). იცი რა... ეპ..

(გარემდება, კარისკენ მიდის და გადის. ესტონი კარს ღი-
ს ტოვებს, დევიკისს შემოუვლის, დაინახავს გატეხილ ბუ-
ღას და ერთ ხანს ნაწმხვრევებს დასცქერის. მერე მიდის
თავის საწოლთან, იხდის პალტოს, ჯდება, აიღებს სახ-

რახნის და შტეფსელს და მის შეკეთებას იწყებს).

დევიკისი — მე მხოლოდ ჩემი ჩიზუხისათვის მოგებრუნდი.

ესტონი — კეთილი.

დევიკისი — გავედი და ნახევარი გზა გავლილი მქონდა...

უცე... აღმოვაჩინე... გამიგე... ჩიზუხი არ წამომიღია.

ჰოდა, წასალეზად დაგებრუნდი...

პაუზა. ესტონისკენ მიდის.

ეს იგივე შტეფსელია, არა? შენ...

პაუზა.

არაფერი გამოდის, პა?

პაუზა.

თუ არ... თუ არ მომეგები, მე მეგონი, იქნებ...

პაუზა.

მისმინე...

პაუზა.

შენ სერიოზულად არ გითქვამს მტრალი ხარო, არა?

პაუზა.

ხომ კი? შენ ჩემი კარგი მეგობარი იყავი. შენ მომიყვანე.
შენ მიმიყვანე, არაფერს მეკითხებოდი, საწოლი დამით-
მე. ამხანაგები გაგვდი. მისმინე. მე ვფიქრობდი, რატომ
ვშვოთავ ხოლმე-მეთოთ, ეს ორბარი ქარის ბრალია, გა-
მიგე, ორბარი ქარში მეძინა, მეც ვწვოთავდი, ისე რომ
არც ვიცოდი, რომ ვშვოთავა, ჰოდა, ვფიქრობდი, მო-

ლედ, შენ რომ შენი საწოლი დავეთმო ჩემთვის და შენ
კი ჩემ საწოლში დაგვიძინა, ბლოს და ბოლოს, დიდი
განსხვავება არ არის, ერთნაირი საწოლებია, მე რომ შე-
ნი მქონდა, რომელი საწოლიც არ უნდა იყოს, კაცი მა-
ინც დაძინებდა, შენ კი ჩემი, მე კი შენი, ჰოდა, ყველაფე-
რი რიგზე იქნებოდა, ორაპირ ქარში აღარ ვიქნებოდი,
გამიგე, შენ ხომ ცოტა ქარს არ შეუშინდები, შენ ცოტა
პაერი გჭირდება, მე მშვენივრად მესმის, შენ იქ იმ ად-
გილას რომ იყავი, ყველა იმ ექიმებში, თანაც რაც გაგი-
კეთეს, გამოოკეტლო, ვიცი რა ადგილებიცაა, მეტისმეტად
ცხელა, გამიგე, ისინი მუდამ მეტისმეტად ცხელი ადგი-
ლებია, ერთხელ შევიტყუებ, კინაღამ არ გავიგუდე, ისე
რომ, ჩემის აზრით, ეს საუკეთესო გამოსავალი იქნება,
საწოლებს გავცვლით, მეჩე კი შეგიძლია ჩვენი ძველ
ლაპარაკს დავებურუნდეთ, მე ვუყარალებ აქაურობას შენ-
თვის, იმ მეორესათვის არა... შენი... შენი ძმისათვის არა,
გამიგე, მისთვის არა, შენთვის, შენი კაცი ვიქნები, შენ
მხოლოდ სთქვი, მხოლოდ ერთი სიტყვა სთქვი...

პაუზა.

რას ფიქრობ იმაზე, რასაც გეუბნები?

პაუზა.

ეს ტონი — არა, მე ამ საწოლში მირჩევნია ძილი.
დევიდისი — კი, მაგრამ, შენ ვერ გაიგე, რას ვამბობ!
ეს ტონი — ის მაინც ჩემი ძმის საწოლია.

დევიდისი — შენი ძმა?
ეს ტონი — როცა კი აქ რჩება. ეს ჩემი საწოლია. ეს ერ-
თადერთი საწოლია, რომელშიც შემიძლია დავიძინო.
დევიდისი — კი, მაგრამ, შენი ძმა წავიდა! წავიდა!

პაუზა.

ეს ტონი — არა, საწოლების გაცვლა არ შემიძლია.
დევიდისი — კი, მაგრამ, შენ ვერ გაიგე, რას ვამბობ!
ეს ტონი — მე მაინც არ მეცლება. ის ფარდული უნდა ჩავდ-
გა. ახლა თუ არ ჩავდგი, ვეღარასოდეს ჩავდგამ. სანამ
არ ჩავდგამ, ვერ დავიწყებ.
დევიდისი — მე მოვეხმარები ფარდულის ჩადგამაში, აი, რას
ვიზამ!

პაუზა.

მე მოგეხმარები! ჩვენ ორივენი ჩავდგამთ იმ ფარდულს,
გამიგე? ერთბაშად გავაკეთებთ! გესმის რას ვამბობ?

პაუზა.

ეს ტონი — არა, მე თვითონ შემიძლია ჩავდგა.

დევიდისი — კი, მაგრამ, მისმინე. მე შენთან ვარ, აქ ვიქ-
ნები, მოგესმარები.

პაუზა.

ერთად გავაკეთებთ!
პაუზა.

ღმერთო ჩემო, საწოლებს შევცვლით!
(ესტონი ფანჯარისკენ მიდის და დევიდისთან ზურგშექცე-
ვით დგება).

შენ გინდა თქვა, რომ მაგლებ? შენ ამას ვერ გააკეთებ.
მისმინე, ადამიანო, მისმინე, ჯანდაბას, გესმის, ჯანდა-
ბას, დავრჩები, ჯანდაბას, აი რას გეტყვი, საწოლების
გაცვლა თუ არ გინდა, როგორც არის, ისე დაეტოვებთ,
მე იმავე საწოლში დავაძინებ, იქნებ უფრო მაგარი ჯვა-
ლო ვიშოვო, მიგაკრა ფანჯარას, ორაპირ ქარს დაიჭერს,
მორჩა და გათავდა, როგორც არის, ყველაფერი ისე დაე-
ტოვოთ, რას იტყვი?

პაუზა.

ეს ტონი — არა.
დევიდისი — რატომ... არა?

ესტონი შემობრუნდება და შესედავს.

ეს ტონი — მეტისმეტად ბევრს შფოთავ.
დევიდისი — კი, მაგრამ... მიყურე... მისმინე... იცი რა...
ესტონი ისევ ფანჯარისკენ მიმბრუნდება.

მაშ რა უნდა გავაკეთო?
პაუზა.

რა ექნა?
პაუზა.

სად წავიდე?
პაუზა.

შენ თუ გინდა, რომ წავიდე... წავალ. შენ მხოლოდ თქვი.
პაუზა.

კიდევ ის უნდა მეთქვა... ეს ფეხსაცმელები... შენ რომ
ფეხსაცმელები მომეცი... კარგები გამოდგა... არა უწავს.
იქნებ... მივალწიო...
(ესტონი გაუნძრევლად დგას, ზურგშექცევით, ფანჯარას-
თან). მისმინე... მე რომ... მივალწიო... ჩემი საბუთები
რომ ჩავიგდო... შენ... შენ ნებას... შენ... თუ მივალწიე...
ჩავიგდე ჩემი...

ხანგრძლივი დუმილი.

ფ ა რ დ ა

ქ რ მ ნ ი კ ა

ნიერებათა აკადემიის, აზერბაიჯანისა და სომხეთის მეცნიერებათა აკადემიების დელეგაციათა წევრები, თვლახინო მეცნიერი, კულტურის მოღვაწენი, მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მოწინავენი, სამინისტროთა და უწყებთა ხელმძღვანელები, პარტიული, საბჭოთა, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციების წარმომადგენლები.

საზემო სხლმა ვახსნა საქართველოს სსრ მინისტროთა საბჭოს თავმჯდომარე გ. ჭავჭავაძემ.

სიტუა წარმოსთქვა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ამხანაგმა ე. შევარდნაძემ, რომელმაც ხალხს მეგობრობის ორდენი მიანიჭა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის დროშას,

საზემო სხლმაზე გამოვიდნენ სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის მათემატიკის განყოფილების აკადემიკოს-მდივანი ნ. ბოგოლოუბოვი, აზერბაიჯანის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ფიზიკატექნიკისა და მათემატიკის მეცნიერებათა განყოფილების აკადემიკოს-მდივანი

ა. მუსენოვი, სომხეთის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი ს. ამბარცუმიანი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი, პროფესორი დ. ჩიკვიციანი, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე, სოციალისტური შრომის გმირი გ. აბაშიძე, სოციალისტური შრომის გმირი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, ფოლად-თუჩახსენილი ქარხნის კომუნისტური შრომის პრიგაღის ხელმძღვანელი გ. კურტანიძე, საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა საბჭოს თავმჯდომარე, ფიზიკა-მათემატიკის მეცნიერებათა კანდიდატი გ. მელაძე, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი ა. ჩიქოვაძე, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი, რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი ე. ხარაძე.

დასასრულ საქართველოს ხელგუნების ოსტატთა ძალებით გაიმართა დიდი კონცერტი.

კადრების მოწოდებისათვის ხალხთა მეგობრობის ორდენი მიენიჭა.

18 სექტემბერს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საზემო სხლმა, რომელზედაც აკადემიის ვადეცა ხალხთა მეგობრობის ორდენი.

პრეზიდიუმში იყვნენ ამხანაგები: პ. გილაშვილი, ზ. პატარაძე, ვ. სირაძე, ე. შევარდნაძე, გ. ჭავჭავაძე, უ. შარვაშიანი, თ. შარტავა, ო. ჩერქეზია, რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდენტი, აკადემიკოსი ი. ვიკუა, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის წევრი, აკადემიკოსი ნ. ბოგოლოუბოვი, სსრ კავშირის მე-



● **საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის** საქმეთა მეცნიერების, ეკონომიკის და კულტურის განვითარებაში დამსახურებისათვის, მალაღვაწილი ფიციურ მეცნიერთა

● **22 სექტემბერს** აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში ჩატარდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის მე-7 მოწვევის VII პლენუმი, რომელიც შესავალი სიტყვით ვახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ, საქართველოს და უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ.

მოსხენება — „რესპუბლიკის თეატრების 1974-75 წლების სეზონის შედეგები და მზადება სკკპ XXV ყრილობის შესახებ“ — ვააქეთა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნ. გუზარანიძემ,

დრამატურგმა გ. ხუხუაშვილმა განიხილა დიდი სამშალო ომის დამთავრების 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი სექტაკლები რესპუბლიკის თეატრებში.

კამათში გამოვიდნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილების თავმჯდომარე გ. კალანდია, საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის განყოფილების თავმჯდომარე ზ. ჩაბივა, საზოგადოების აჭარის განყოფილების თავმჯდომარე ა. ჩხაიძე, საზოგადოების ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარე დ. ჭეშვილი, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი ზ. უდგენი, აჭარის ასსრ კულტურის მინისტ-

რი ლ. ბოლქვაძე, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი გ. ლორთქიფანიძე, ფილიპოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის დირექტორი ი. ბერიძე, კრიტიკოსი რ. თვარაძე, რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის დირექტორი ა. ბაკრაძე, ზათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრის დირექტორი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მ. ხინციკაძე, დრამატურგი ა. აშუღავა.

პლენუმის შედეგები შეჯამა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ი. თაქთაქვილიძემ.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგემ ნ. ჩერქეზიშვილმა.

● **38.000-ის** სახელობის ფოთის სარაიონაშრობო თეატრმა მაყურებელს უჩვენა გ. მანვიარაძის პიესა „მოსამარო“ და მისი მსჯელობა.

სექტაკლი დადგა რეჟისორმა ი. ცერაძემ, მხატვარია ზ. ცხადაძე, მუსიკალური გაფორმება ეყუთა ე. სვანიძის, მოვარროლები შეასრულეს მსახიობებმა: ე. ებრაელიძემ, თ. ჩიქვიძემ, ზ. ჭუთათყალაძე და სხვებმა.

● **თბილისის** თეატრებმა გახსნეს ახალი თეატრალური სეზონი.

● **სამტემაზის** ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა წარმოადგინა კომპოზიტორ მ. ჩინიაშვილის „ძველი თბილისის სურათების“ პრემიერა. ლიბრეტო ა. ცაგარის ნაწარმოებების მიხედვით დაწერა მ. გუგაიშვილმა. დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელი აჭარის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. აბაშიძე, დამდგმელი რეჟისორი — რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტი შ. დავითაშვილი, დირიჟორები — ა. მამაცაშვილი და ბ. კახიანი, მხატვარი უ. იმერლიშვილი, ბალეტ-მეისტერი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ზარციცი, ქორეოგრაფი — ი. დადიანი.

როლებს ასრულებდნენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. სარაძე, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი თ. ხელაშვილი, მსახიობები: ი. ბოჭორი, ა. გოგორიშვილი, ე. ცოდანოვა, ბ. ზეგალიშვილი, ა. დაშინიანი, ვ. ლიცივა, ი. დასუკაშვილი, ს. პეტრიაშვილი და სხვები.

10 **სამტემაზის** თბილისის გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულმა დრამატულმა თეატრმა მკურნალებს უჩვენა ა. ჩხაიძის პიესა „როცა ქალაქს სწივანს“.

10 **სამტემაზის** თბილისის მოზარდ მკურნებელთა სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა წარმოადგინა ვ. დარასელიის „კაცობა“.

12 **სამტემაზის** რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა მკურნალებს უჩვენა პრემიერა — ბ. ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“. პიესის თარგმანი ეკუთვნის ჯორჯანელს, სპექ-

ტაკლი დადგა მარკანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატმა რ. სტურუამ მხატვარია გ. მესხიშვილი, კომპოზიტორი — სელიოვების დამსახურებული მოღვაწე ვ. უანჩელი. ქორეოგრაფი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ზარციცი.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: გ. საღარაძე, რ. ჩხვიციანი, თ. თბილელი, ა. სკაენადმიძე, თ. თარსნიშვილი, დამსახურებული არტისტი: ქ. ლაღინიძე, ლ. დამასაძიძე, დ. ძგებავალი, მსახიობები: ვ. ლლაშვილი, ი. გიგოშვილი, ე. კახაძე, ს. ლალიძე, ლ. სიყმაშვილი, ლ. ზურბუთაშვილი, ლ. ქავკაძე, ვ. ზაქარაძე, ნ. სარაჯიშვილი, ი. ზაურაშვილი, რ. ჩხაიძე, ი. პაპუაშვილი, ფ. გულდერი და სხვები.

14 **სამტემაზის** თბილისის მოზარდ მკურნებელთა სახელმწიფო რუსულმა თეატრმა ორი პრემიერა წარმოადგინა — ლ. ბრუსვიჩისა და ი. კარნუხოვს „ზაპაირი „აილსფერი ყვავილი“ და გოგოლის „ქორწინება“. „აილსფერი ყვავილი“ დადგა რეჟისორმა, რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ვ. ვოლგუსტიმ, მხატვარი ი. თავაძემ, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარციცი. შთაქარ როლებს ასრულებდნენ: დამსახურებული არტისტი ი. ბაღლა, ი. საღვივა, ლ. ბოგდანოვა, ს. ვართანიაძე, ე. კარანჩევსკია, ი. ვინოგრადოვა.

„ქორწინება“ დადგა რე-

ისორმა თ. მახარაძემ, მხატვარია ი. თავაძემ. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ დამსახურებული არტისტი — მ. მალაშვილი, ი. იულიანი, მსახიობები: თ. მახარაძე, ი. ვინოგრადოვა, ა. როსაშვილი, ვ. ბასილავილი, ს. ვინოგრადოვი, ი. კოლომეცი და სხვები.

16 **სამტემაზის** შუამიანის სახელობის სომხური დრამის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა ვ. ზუგუნიანის პიესის „დედა, მამა და შვილები“ პრემიერა, რომელიც ქალთა საქართველოს წესს მიძღვანა. პიესის თარგმანი ეკუთვნის ა. აბელიანს.

სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ვ. უშვიანმა, მხატვარია ა. ზაქარიანი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის გ. მერგელიანს.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ და სომხეთის სახალხო არტისტი დ. ამირბეიანი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. აკოპიანი, საქართველოსა და სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი ს. შვიანი, საქართველოს დამსახურებული არტისტი ა. კარჩიანი, მსახიობები: ს. სოსიანი, რ. ოგანესიანი, ს. ამარცხიანი, რ. აგაჩიანი, ფ. ხაჩატრიანი, დ. პირუმიანი, ს. ჩანიკიანი, შ. პაპუიანი და სხვები.

18 **სამტემაზის** ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ტრადიციისამებრ წარმოადგი-

ნა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა 19 სექტემბერს მრავალ პრემიერად წარმოადგინა ვ. ვერდის ოპერა „ტრაიკოპოლი“. სპექტაკლის მუსიკალური ხელმძღვანელი დ. ლიცივიანი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვ. აბაი-ფარაშვილი, დამდგმელი რეჟისორი — გ. მელიქი, მხატვარი — ი. მურვანიძე, ქორეოგრაფი — ხელოვნების დამსახურებული მო-

ღვაწე ვ. ბუხრაძე და საქართველოს დამსახურებული არტისტი ა. დანილოანი, ბალეტ-მეისტერი — საქართველოს სახალხო არტისტი ზ. ციკალიშვილი.

სპექტაკლი მონაწილეობდნენ: სსრკ სახალხო არტისტი პ. ამირანაშვილი (ერმონი), საქართველოს სახალხო არტისტი გ. ტულუმი (ვიოლიტა), მ. ალაშაძე (ალფრედო), საქართველოს დამსახურებული არტისტი ნ. მკერდიანი (ფლორა) და სხვები.



● **საპარტიზელო** სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში ჩატარდა თაბირო, რომელიც შეიქმნა აქტუალურ პრობლემას — „პრესა და თეატრი“.

თაბიროს გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნ. გურაბანიძემ. მოხსენება გააკეთა თეატრამოცდენ ნ. ღვინფაძემ.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს: საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ დ. ალექსიძემ, მარჯანიშვილის სახელობის

თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგემ ლ. ლლონამ, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორმა ი. ბერიძემ, ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის დირექტორმა ა. ტრაპაძემ, ბათუმის თეატრის დირექტორმა მ. ხინიკაძემ, თურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარმა რედაქტორმა თ. ქვიციანიძემ, გაზეთ „ქუთაისის“ რედაქტორმა გ. მელიქიძემ, თეატრამოცდენ ელ. კვიციანიძემ. ესტრადის მსახიობმა თ. შაისურაძემ, მეტეხის ახალგაზრდობის დრამატული სტუდიის ლიტერატურული ნაწილის გამგემ მ. კობახიძემ.

● **ამას წინათ** თბილისში გაიხსნა პოლონური წიგნის დეკადი, რომელიც შეიქმნა სსრ კავშირისა და პოლონეთის შორის მეგობრობისა და თანამშრომლობის ხელშეწყობის დადებისა და ფაშისწივ საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 30 წლისთავს.

შალაზია „საუნჯემის“ გამოყენაზე წარმოდგენილი იყო 100-ზე მეტი დასახელების წიგნი, რომლებიც გამოქვეყნდა პოლონეთის ოცდაათმა გამომცემლობამ.

კ. მარქსის სახელობის სახელმწიფო რესპუბლი-

კურ ბიბლიოთეკაში კი გაიხსნა პოლონეთისადმი მიძღვნილი ქართული და პოლონური წიგნების, აგრეთვე პოლონელ ავტორთა ქართულ თარგმანების დიდი გამოფენა.



ნოდარ გურაბანიძე.

ИТОГИ ПРОШЕДШЕГО ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА И ПОДГОТОВКА К ВСТРЕЧЕ XXV СЪЕЗДА КПСС

В статье подведены итоги прошедшего театрального сезона, проанализированы спектакли музыкальных и драматических театров республики, выявлены успехи и недостатки в деятельности этих творческих коллективов; автор рассматривает проблемы, связанные с коренными вопросами работы театров, с их подготовкой к достойной встрече XXV съезда КПСС и XXV съезда коммунистической партии Грузии. (стр. 3).

Мзия Иашвили.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(10 хороших поэм
Дмитрия Шостаковича)

В «10 хороших поэмах» Дмитрия Шостаковича, пишет автор, отображена героическая эпопея революции 1905-07 годов; в них ярко проявилась кровная связь мастера-новатора с прошлым и настоящим Родины, с бурной историей первого в мире пролетарского государства. (стр. 14).



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 11, 1975

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР



საქართველოს
საბჭოთაო
კულტურის
მინისტრის
გამომცემი

Лери Кикнадзе.

ГЕОРГИИ ДАНЕЛИЯ

Публикуется творческий портрет известного советского кинорежиссера Георгия Данелия. Автор отмечает, что кинокартины, созданные Г. Данелия, пронизаны чувством радости и полноты жизни, добрым юмором, лирическое начало в них тесно переплетено с подлинно драматическим. Глубокий интерес к нравственным проблемам придает творчеству Г. Данелия особую значимость. (стр. 20).



Гульбат Торадзе.

ПУТЬ ТВОРЦА

Известному композитору, народному артисту Грузинской ССР, лауреату Государственной и имени З. Палиашвили премий Сулхану Цинцадзе исполнилось 50 лет.

Очерк посвящен творческому пути композитора. Автор более подробно останавливается на струнных квартетах С. Цинцадзе, рассматривая их в общем контексте творческой эволюции композитора. (стр. 29).

Гастон Буачидзе.

ДАВИД КАКАБАДЗЕ

Публикуется продолжение статьи, посвященной жизни и деятель-

ности известного грузинского художника Давида Какабадзе (начало см. «Сабчота хеловнеба», № 10, 1975 г.). Автор рассматривает теоретическую часть наследия художника — отдельные статьи и книги, изданные в 20-х годах нашего века в Париже и Грузии. (стр. 36).

Давид Чхиквишвили.

А. П. ЧЕХОВ

И

А. И. СУМБАТАШВИЛИ

Статья повествует о дружбе и сотрудничестве между известным русским писателем А. П. Чеховым и видным театральным деятелем А. И. Сумбаташвили - Южиним. Приводится их переписка, свидетельствующая о взаимном почитании, уважении и любви. (стр. 52).

Василий Кикнадзе.

ПОЭТ И РЕЖИССЕР
У ИСТОКОВ

РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

О роли и месте выдающегося поэта-романтика Н. Бараташвили в истории грузинского театра рассказывает автор данной статьи. Он знакомит с трудностями, которые испытывал современный поэту грузинский театр.

Первым связь творчества Н. Бараташвили с театральным искусством выявил известный режиссер С. Ахметели и, как отмечает автор, он испытал большое влияние поэта; из трех источников творчества С. Ахметели два связаны с именем Н. Бараташвили, а третий — с его режиссерской практикой. (стр. 56).

ШАЛВА ЦХАДАДЗЕ

В течение 30-ти лет работал видный мастер детской книги и журнальной графики Шалва Цхададзе художественным редактором журнала «Дила», и, если этот журнал сегодня пользуется широкой популярностью и любовью у детворы, то нельзя не признать в этом серьезных заслуг Ш. Цхададзе. Он являлся также художником-оформителем детских книг. Как отмечает автор, высокий профессионализм, изобретательность и юмор, присущие искусству Ш. Цхададзе, придавали его книгам особую выразительность для юных читателей. (стр. 64).



Отар Джинория.

О РЕАЛИСТИЧЕСКОМ
И РОМАНТИЧЕСКОМ
В «ПАНТЕЗИЛЕЕ»
ГЕНРИХА ФОН КЛЕЙСТА

В очерке предпринята попытка конкретного подтверждения уже высказанного ее автором печатно общетеоретического положения, суть которого сводится к следующему: реализм, как широко (в духе Брехта) понятый принцип, требующий правдивого, не ограниченного отдельными изобразительными средствами отображения действительности, наличествует так или иначе в качестве художественного эстетического фактора в любом художественном творении, даже в такой сугубо романтической вещи как «Пантезиля» Клейста. (стр. 67).

ქურნალში დაბეჭდილია
მ. ბაბოიას და პ. შეგერეას
ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

РУССКИЕ СОВЕТСКИЕ ПЬЕСЫ
20-х ГОДОВ И ИХ
ГРУЗИНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ

Автор рассматривает качество переводов русских советских пьес 20-х годов на грузинский язык, и рассуждает о значении этих переводов для развития грузинского театрального искусства. (стр. 77).

ДИСКУССИЯ.
«ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

Джано Джанелидзе.

ПРАВДА И ТОЛЬКО
ПРАВДА

Статья касается репертуара Сухумского драматического театра им. С. Чанба — рассматриваются проблемы, связанные с его воплощением. Заглядывая в будущее, автор размышляет о перспективах творческого коллектива вообще. (стр. 82).

Гарольд Пинтер.

«СТОРОЖ»

В журнале печатается пьеса английского драматурга Гарольда Пинтера в переводе Нико Кнашавили. Во вступительном слове, предпосланном пьесе под названием «Проблемы современной европейской драматургии и «Сторож» Пинтера», переводчик отмечает связь драматурга с другими абсурдистами, однако творчество Г. Пинтера, весьма своеобразное, характеризующееся неповторимыми пинтеровскими особенностями художественного мышления, стоит особняком и занимает собственное место в истории развития английской драмы. (стр. 94).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაბუჯიძე.



საქართველოს კვანძალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1975.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10. 11. 75 წ. უფ 01098
შეკვ. № 3535. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 ლარი.

საქართველოს კვანძალური კომიტეტის
გამომცემლობის სკამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

20-31

Առ