

საბჭოთა სელოვნება

ISSN 0132-1307

საბჭოთა
სელოვნება

3

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
სოციალ-პედაგოგიური ჟურნალი

1984





ს ა გ ჯ ღ თ ე ა წ ე ლ ღ ე ნ ე ა

3/ 1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურგანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

- ბაკინი ბატრაძე,
- ვახტანგ ვერიძე,
- ნოდარ გაბუნია,
- ჯუმაბერ თითიშვილი
- (ბასუხისმგებელი მდივანი),
- ვასილ კიკნაძე,
- ნოდარ მგალობლიშვილი,
- ზურაბ ნიქარაძე,
- გივი ორჯონიძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- რევაზ ჩხეიძე,
- ანტონ წულუკიძე,
- ნიკო მამუკაძე,
- ნოდარ ჯანაბერიძე.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძირითადი
ტელევიზია**

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შეფინკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაზუევი

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984



ღაპით ანდრიაძე —	
ფიქრები საბამოფენო სიზონის მიწურულში	2
ელგუჯა აბაშუქელი —	
მეიქვსე ზრუნობა	12
ა. რაფინიკი —	
კვლევი როლიები, ახალი სხემები	21
მარტა ვაპქევიჩი —	
თბილისელი მავრი	32
ალექსანდრ გლოკი —	
შეკსირის „მეფე ლირი“	37
ალექსანდრ კაშენსკი —	
იზი შემოცნება ღა რომანტიკოსი იყო	42
ლია ქიქვიძე —	
ფილკი ორმოცი წლისაა	45
ანტონაშვილი	51
მუჰამედ თავლიშვილი —	
„ნაშრომი მემ ღარბაძე“	52
გიორგი გვახარია —	
ცემკვა ქარანაშვილი	56
თინათინ კვიციანი —	
თბილისის აღმშენებლობის ფრაგმენტები სახელწოდებებში	70
ფრიდოფ სინარულიძე —	
ღღუგაძე ქაქვიჩი	78
ლევან ფრუხიძე —	
ბანახელაძე ხმელთაშვილი	84
გზია რამიშვილი —	
ტრაფიმიტი ზრუნობა	92
„ისი სტილია ფილი სპონცერტო ღარბაძე“	94
გიორგი ჯავახიშვილი —	
ქართული ხალხური სიმღერის მოკლე	97
ალექსი ბალაშვილი —	
ახალგაზრდა ფოტოხელოვანი	106
გიორგი თოფურია —	
როკ-ნ-როლი — „გაბორობადალი თაოჯის“ ანგონება	111
გიორგი ხუბოვი —	
საქართველოს მონეტარება	
ანტონ ფულაქიძე —	
გიორგი ხუბოვის შესახებ	125
გერბი კალანდიაძე —	
ფრიდოფ შილაძე ღა მანიახ სტრუქტურის ისტორია	127
ვალერიან ითონიშვილი —	
ქართული ხალხის მატრიცული კულტურის ისტორიიდან	130
ალექსი არღუნი —	
სიმკაბულის ღღუგაძე (კინემა)	141
პრონიკა	157

სტატუსი
გეოლოგია

1984 წ. № 3

გარეკანის პირველ გვერდზე: ს. გაბელია. „გამარჯვების მუწუცებელი“.
 გარეკანის მესამე გვერდზე: სცენა ხაოპერო თეატრის სექტაქლიდან „იყო მერვე
 სა წელსა“.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ა. ფანგანი. „გამარჯვების ღღუგაძე სცენაში“.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა,
 შაბოიძე. თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.



ნოდარ მაღაზონია.
პლაკატი

“**შიქრები საგამოფენო „სეზონის“ მიწურულში**”

შენიშვნები თანამედროვე ქართულ მხატვრობაზე

დავით ანდრიაძე

არათუ მთელი საგამოფენო „სეზონის“, ცალკეულ გამოფენათა რეგულარული მიმოხილვაც კი ჩვენი სამხატვრო კრიტიკისათვის იმდენად იშვიათი და სანატრელი ამბავია, რომ ქართული მხატვრობის ნამდვილმა გულშემატკივრებმაც კი შესაძლოა მხრები აიჩეჩონ და ეს უჩვეულო საქმე უსარგებლოდაც ჩათვალონ. ასეა თუ ისე, თუნდაც ცდა წლიური მიმოხილვის ქანრის აღდგენისა უშედეგო იქნება, თუ გზადაგზა არ შევჯამებთ ის თე-

ორიულად მოსაზრებელი ტენდენციები, რომელნიც თან ახლავს უკანასკნელი ათწლეულის ქართული სახვითი ხელოვნების შინაგან პროცესს და რომელიც აირეკლება ისევე და ისევე ჩვენი მხატვრობის ყოველდღიურ პრაქტიკაში.

თავიდანვე უნდა განვაცხადოთ, რომ ჩვენს საგამოფენო სეისმოგრაფებს არც შარშანდელ „სეზონში“ აღუნიშნავთ რაიმე განსაკუთრებული ძვრა, რომელიც დაძაბული კა-

მათისა და სერიოზული დისკუსიის საბაზი გახდებოდა. მაგრამ ყოველივე ეს ოდნავადაც არ ნიშნავს იმას, თითქმის საერთო სურათით თან მედროვე ქართული მხატვრობისა იმდენად უფერული და ულიომამო იყოს, რომ აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევდეს- სხვა თუ არაფერი, უკვე გამოჩნდა ახალგაზრდა ფერმწერთა ერთი ჯგუფი, რომელიც თავისი მსოფლგანცდით, მხატვრული ტემპერამენტით ძალიანაც ეურჩება გაბატონებულ გემოვნებას და ცდილობს ახალი ორიენტირების მოძიებას. ცხადია, ლაპარაკია არა რაიმე „შემოქმედებით ორდენზე“, რომელიც გამოკვეთილი მხატვრულ-სააზროვნო სისტემის დამკვიდრებას ლამობს, არამედ თანამოაზრეთა ჯგუფზე, რომელიც ჭერჭერობით თავადაც დაბნეულია. ეს თუნდაც იმ დაუღლველ ეკლექტიზმშიც ჩანს, რაც არასაკმაო პროფესიონალიზმიდანაც მოდის, მაგრამ ის, რომ მათი სურვილები და მისწრაფებები, ამასთან, გარკვეული ძალა და უნარიც ამ სურვილთა ხორცშესხმისა სცილდება ენთუზიაზმის ფარგლებს, უდავოა. ჩვენ ნაადრევად მიგვიჩნია ამ ახალგაზრდების თაობად მონათვლა, ამას დრო თავად მოიძოქმედებს, მით უმეტეს, რომ თაობათა შემოქმედებით პროფილი არც ათწლეულებით განიზომება და არც თანამოაზრეთა სიმრავლით, პირიქით, მხატვრული პროცესის უწყვეტელობა განისაზღვრება სწორედ ცალკეული რგოლების ინდივიდუალური ძალითა და მათი დამოუკიდებელი ხარისხით. ხელოვნებაში კოლექტიური აზროვნება ბევრს არაფერს მოასწავებს.

წინამდებარე პირველი წერილი იქნება ერთგვარი კრიტიკულ-თეორიული „რეპორტაჟი“ შარშანდელი გამოფენების საქმიანობის დარბაზებიდან. მეორე წერილში კი, რომელიც მთლიანად გრაფიკოსთა და ახალგაზრდა ფერმწერთა შემოქმედებას მიეძღვნება, უფრო ვრცლად და დაწვრილებით გვეჩვენება ლაპარაკი იმ მხატვრულ ტენდენციებსა და სააზროვნო მოტივებზე, რომლის მიზანიცაა ჩვენს დღევანდელ ფერწერაში გამოვლენილი, ერთი მხრივ, კრიზისული სიმპტომების გაცნობიერება, მეორეს მხრივ, კი სახვით რეფორმათა მაუწყებელი,

ერთგვარად ყრუ, მაგრამ ანგარიშსწავლილი სიგნალების დაქერა.

დავარღვევთ ტრადიციას და საუბარს ქანდაკებით დავიწყებთ... გვინდა ყურადღება გადავწონოთ ერთი კონკრეტული მიმართულებით — როგორ დგას თანამედროვე ქართულ ქანდაკებაში ქანობრივი დიფერენციაციის პრობლემა.

საიქთი ამგვარად დაისმის: თუკი ფერწერაში ქანრების საზღვრები გარკვეულწილად მონიშნულია, ყოველ შემთხვევაში, არსებობს მეტ-ნაკლებად გასაზიარებელი დეფინიციები, სახეობრივი მასალის ქანრული დანაწევრება, განსაკუთრებით თანამედროვე ქანდაკებაში, არცთუ გამოკვეთილია. მაგ. კომპოზიციური ქანდაკების ცნება ნათელ წარმოდგენას არ იძლევა ამა თუ იმ ნამუშევრის ქანრული სტატუსის დასადგენად. დღეს უკვე ჩვენშიც იკვეთება შედეგები იმ პროცესისა, რომელიც 60-იანი წლებიდან დაიწყო საერთოდ საბჭოთა ქანდაკებაში და რომელმაც პლასტიკურ ხელოვნებათა სხვადასხვა სახეობის განვითარება დაუქვემდებარა ქანდაკების დაზგურ ბუნებას. ამ უქანასკნელმა თავის მხრივ გამოიწვია სკულპტურულ ქანრთა ერთგვარი კრიტიკალიზაცია და მათი საზღვრების გაფართოება. მოხდა ისე, რომ ქართული ქანდაკება დღეს იწყებს ამ პროცესის გაცნობიერებას. ამასთან, შეუძლებელია არ ითქვას, რომ ქანრული მახასიათებლებით ოპერირება ქანრული ქანდაკებისათვის არაა ის კონსტრუქციული გზა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს მისი თვითდადგინების მომავალი პროცესი. ჭერჭერობით ჩვენს ქანდაკებაში სახეზეა ამ რთული პროცესის პირველი ეტაპი — პლასტიკური მასალის ქანრული მოტივირების ცდები. მაგალითად, ქანრული სტრუქტურის პორტრეტში გადანერგვის საგულისხმო ცლად მოგვიჩნია გ. ზეპარიას „ვაიკოსკი“ — ერთგვარი პლასტიკური სახე-ნიღაბი. პორტრეტის შინაგანი მეტყველება გამოხატულია და გარკვეულ დონეზე განზოგადებულიც ტყვილის გრიმასაში, რომელიც არანაკლებერს როგორც ფიზიოლოგიური ტყვილი. ეს უკვე ახალი „ხედვაა“, ახალი აქცენტია, რომელმაც ხვალ, იქნებ, ხარისხობრივად

18005

უფრო მაღალი მხატვრული სახე ამოზარდოს. მაინც, როგორია დღევანდელ ეტაპზე ქანდაკების ორი ძირითადი ენარის — პორტრეტისა და კომპოზიციური ქანდაკების თავისებურებანა?

დაზგური პორტრეტი — ქანდაკების ის სფეროა, რომელშიც ყველაზე ხელშესახებად ვლინდება მხატვრული სახის სტაბილური, ტრადიციული ლოგიკა. ერთი შეხედვით, სადღესო ქართულ სკულპტურულ პორტრეტს საკმაოდ მრავლასახოვანი სპექტრი ახასიათებს — დაწყებული გოგი ოჩიაურის კლასიკურად რაფინირებული „მელიტათი“ და დამთავრებული თენგიზ კიკალიშვილის მოდერნისტულად ბასრი „დედის პორტრეტით“. მათში გამხელილია, უწინარეს ყოვლისა, მოდელის სულიერი ცხოვრების საკუთრივ პლასტიკური გაგება. თუ რომელი ტენდენცია ქარბობს დღევანდელ ქართულ ქანდაკებაში — „მკერავ-სკულპტურული“ თუ „ფერწერულ-პლასტიკური“, ანუ რომელი ხაზი გადასძლეეს — ი. ნიკოლაძისა თუ ნ. კანდელაკისა, ეს საკითხი თანამედროვე ქანდაკების ქართული ინტეგრაციის ფონზე ერთგვარად კარგავს კიდევ თავის აზრს. მთავარი ისაა, რომ ყოველგვარი ტენდენცია ჩართული უნდა იყოს ქანდაკების ქანობობრივი უნივერსალიზაციის წრედში. ჯერჯერობით ეს პროცესი ჩვენში ფრაგმენტულად მიმდინარეობს. ამ მხრივ, შარშანდელი სკულპტურული „სეზონის“ საერთო ფონიდან უდგომოდ გამოიყოფა რ. გაეჩილაძის „პოეტ ზ. ხარანაულის პორტრეტი“, რომელშიც ფრთხილი, მაგრამ გააზრებული ხერხებით იკვეთება ის სტრუქტურათქმნადი ელემენტები, რომლებმაც უნდა გაამყავენოს მოდელის შინაგანი სახე.

რ. ნაროუშვილი ახალბედა არაა ქანდაკებაში. მან ჯერ კიდევ სამიოდე წლის წინ მოაწყო პერსონალური გამოფენა გამომცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში. ექსპოზიციას „ფიქრები კოსმოსზე“ ერქვა და, გარდა ცისფერი თავებისა, ამ გამოფენაზე პენრი მურის „მწოლიარე“ ფიგურების თემებზე გათამაშებული პლასტიკური მოტივებიც იყო წარმოდგენილი. საქმე, ცხადია, მხოლოდ დიდი ინგლისელი მოქანდაკის ვადმოდერებაში არაა, მურის „მწოლიარე“ გ. შხვაცაბაიამაც გაიმეორა, მაგრამ მეტი ალლო აღმოაჩნდა, როცა მურის პლასტიკური სუიტი-

დან თავისი ნიჭის, გაქანებისა და შესაძლებლობის მისაწოდომი, შედარებით ეკაქმეფერი ვარიანტი ამოარჩია და საგულდაგულად მალა“ ქალაქის გარეუბანში — სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის ტერიტორიაზე.

სეროიზული საუბარი რ. ნაროუშვილის ფიგურულ კომპოზიციებზე საკიოდ არ მიგვაჩნია, რადგანაც მათში ავტორი ელემენტარულ ეპიგონურ ზრახვებსაც ვერ ახორციელებს. რაც შეეხება სკულპტურულ თავებს, კერძოდ, მოქანდაკის ბოლო ნამუშევარს — „თ. წივევიადის თავს“. პორტრეტული ქანდაკების ქანრული სპეციაფიკის დადგენის პროცესში, მას საკმაოდ ოდიოზური ადგილი შეიძლება მიეჩინოს. ცხადია, აქ არაფერ შეუშია მოდელი, რომელიც ავტორმა უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენა. ჩვენ შეგნებულად ვხმარობთ დეფინიციას „თავი“ ნაცვლად პორტრეტისა, რამდენადც ადამიანის თავის გამოძირწვა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს პორტრეტის შექმნას. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ „თამაზ წივევიადის პორტრეტი“ ვერ შეიქმნა, გაკეთდა თავი თ. წივევიადის ნატურიდან, არც მეტი და არც ნაკლები. ეს ცხადია, მართო ერთ ნამუშევარს არ ეხება.

დღესდღეობით პორტრეტის თეორიაში ყველაზე სანდო სამუშაო პიპოთეზად შეიძლება მივიჩნიოთ იმგვარი განსახლწვა, რომელიც ასახვის საგნად მიიჩნევს განსახლწვენებას „საკუთრივ ამ ადამიანისა“. ეს კი შეუძლებელია ისეთი წამყვანი კომპონენტის გარეშე, როგორცაა მსგავსება, რასაც, სხვათა შორის, რ. ნაროუშვილი თითქმის გამორიცხავს პორტრეტული მასალის ათვისების კომპლექსიდან. გავხსნათ ფრჩხილები და ვთქვათ, რომ, უბრალოდ, ვერ აღწევს მსგავსებას, ვერც ემპირიულს და მით უფრო მხატვრულს, როგორც პორტრეტულობის უტყუარ კრიტერიუმს. ხშირად საქმეში ჩაუხედავი დოქტრინტრინისა და ერთობ გულუბრყვილო ლიტერატურული აზროვნების ნიშანია, როცა გარეგნული მსგავსების გამორიცხვით მსჯელობენ მოდელის უბადადებული შინაგანი სამყაროს გამოხატვაზე. „სულის სფეროში“ მოდელის გარეგნულ ნიშანთა არა ნეიტრალური კავშირი, არამედ მათი სივრცულ-პლასტიკური იერარქია ქმნის სკულპტურული პორტრეტის შინაგან სახეობრივ პლანს. რ. ნაროუშვილი ანგარიშს არ

უწევს მოდელის კონკრეტულ ფიზიკურ ნიშნებს და მათ ცვლის ზოგადი მინიშნებებით, რომელიც ძნელად თუ აღადგენს თუნდაც ნატურის გამოსახულებას, განზოგადებულ პორტრეტულ სახეზე ლაპარაკი ხომ ზედმეტია, მით უფრო, იმ რანგის მხატვრობაზე, რომელზეც იტყვიან ხოლმე: „უფრო ჰგავს, ვიდრე ცხოვრებაში!“

ერთსავე ვიტყვი: რ. ნაროუშვილის თავების პლასტიკურ გამომსახველობას ანელებს ცისფერი ტონი, რომელიც წინ მოიწვეს და „ჰემს“ ისედაც ბრტყელსა და არასრულყოფილ ფორმას.

ქართველ მოქანდაკეთა ახალთაობაში თავისი ეპოქის მიდრეკილებებით გამოირჩევა ა. მინასელიძე, თუმცა, პლასტიკური სახის გროტესკული მოტივირებით ზედმეტმა გატაცებამ მასში ერთგვარი გადახარჯვა გამოიწვია. მონასელიძის ბოლო ნამუშევარი „მემბრანა“ ზომიერი სახეობრივი ლოკაციითა და პლასტიკური სიტუაციის შინაგანი წესრიგით გამოირჩევა, თუმცა, ალაგ-ალაგ, დეტალებში იგრძნობა ფორმის ეპოქის ელემენტებით გამდიდრების სურვილი. ამგვარი „დახუჭუჭება“ კი თავისთავად სადა კომპოზიციის ართმევს დაზგურ იერსა და დანიშნულებას.

სკულპტურული პორტრეტის ეპოქის ელემენტების პოზიტიურ ცდად გვესახება კ. ტაბატაძის „არქიტექტორი ვახტანგ დავითაია“. ამ პორტრეტში მხატვრული გამომსახველობის ამოცანა დასმულია პლასტიკური მეტყველების ზომიერი, ამასთან, ოდნავ შემოკლები ინტერპრეტაციით. ფსიქოლოგიური დახასიათება გამხელილია პლასტიკური სახის ისეთი ერთეულებით, როგორცაა მასა და მოცულობა, ერთის მხრივ, და გრაფიკული მოდელირება, მეორეს მხრივ. მოდელის შინაგანი პიროვნული საწყისი ეკონიდება პლასტიკურ მასათა დიფერენციაციით და მათი სივრცობრივი ცუზურებით, რომლებიც აცალკევებს კიდევ მოცულობებს და ჰკრავს კიდევ მთლიან სივრცობრივ სხეულად. ამ მხრივ, ბალანსი ამ მასებს შორის არაა ზუსტად დამყარებული, რის გამოც რაღაც აკლდება პორტრეტის მთლიან პლასტიკურ ხატ-საინტერესოა, რომ „ვ. დავითაიას პორტრეტში“ კ. ტაბატაძემ მიმართა, თუ შეიძლება ითქვას, პორტრეტული მიზანსცენირების ხეობს, დააყენა რა მასიური თავი ხელის მტევნის სივრცულ ღერძზე, რისი მეშვეობით

თავი შექმნა კომპოზიციის პლასტიკური სივრცის დამატებითი არტერია, ამასთან, ცვლის მტევანში შემოიტანა ეპოქის მტრის — ფანჯარა, რომელიც, სხვათა შორის, სუსტად ფუნქციონირებს მოცემულ სახეობრივ მოტივში: საპირო იყო მისი აქცენტირება, ურობისოდაც იგი დამატებით თითად აღიქმება. და კიდევ ერთი: კ. ტაბატაძის ნამუშევრის ეპოქულ-ტექტონიკური სიტუაციის მოდიფიცირება ამართლებს სკულპტურული თავის მასშტაბურ განზოგადებას, რასაც ვერ მივიღებთ ბ. ავალიშვილის პორტრეტებში („გ. ლეონიძე“, „ვ. შანიძე“). ამ შემთხვევაში მოქანდაკე მასშტაბურ გადიდებას მიმართავს, როგორც პლასტიკური განზოგადების ერთადერთ საშუალებას, რის გამოც ტრადიციულ-რეალისტურად შესრულებული, თავისთავად არცთუ ურიგო პორტრეტები, ნაწილობრივ კარგავენ კამერულ ელერადობას, მით უფრო, რომ მონუმენტურ რეგისტრშიც ვერა და ვერ ირთვებიან. მონუმენტურობის მცდარი გაგება ბ. ციბაძის ცხენოსან ფიგურაში „ასპინძა“, ნატურალური ზომის კომპოზიციის შექმნა, ცხადია, საგულისხმო და მისასაღმებელი ფაქტია, რადგანაც ამ ბოლოს დროს ჩვენი სკულპტურული ექსპოზიციები თოჯინების გამოფენებს დაემსგავსა, მაგრამ ამ შემთხვევაში სწორედ ნატურალურმა გაბარიტებმა გამოაღიანა ციბაძის ნამუშევრის სივრცობრივ ტექტონიკური ლაფსუსები, ამ კომპოზიციის პირველ რიგში აკლია პლასტიკური სახის შინაგანი ხარისხი, რაც ეპოქულ ამორფულობას იწვევს და განარიდებს ქანდაკებას იმ სტრუქტურათქმნადი ნიშნებისაგან, რომლებმაც თავი უნდა მოიყარონ სახის შინაგან დრამატურგიაში. ეს უკანასკნელი კი უნდა ითხროს საკუთრივ აღქმის პროცესში. ამ შემთხვევაში წინა პლანზე მოიწვეს არტეფაქტი. ი. პლასტიკური ფორმის მატარებელი ფიზიკური ობიექტი და არა მისით გამოხატული მხატვრული ფორმა, რის გამოც იკარგება აღქმის მიზანდასახული ორიენტაცია, ითიშება გამოსახულება და ცნება, იმ დროს, როცა სწორედ მათი სინქრონიზაცია უნდა ქმნიდეს წმინდა სახეობრივ ბალანსს. კომპოზიციის აკლია პლასტიკური განზოგადება, სივრცობრივი მოტივირება, რის გამოც იგი აღიქმება უბრალოდ გადიდებულ მოდელად. კონსტრუქციულ ლაფსუსებს ამკარას ხდის ღია ტონი-

რებაც, რომელიც სივრცულად დაუბმელ კომპოზიციას კიდევ უფრო უყარავს წონასწორობას. ბ. ციბაძის პრინციპული შეცდომა ისაა, რომ მან დაზგურ მასშტაბშივე მოინდომა მიენიჭებინა ქანდაკებისათვის მასალისა და ფორმის საკუთრივ ის თვისებები, რომლებიც სივრცობრივად არსებითად გარეთ სრულდება.

საგანგებოდ უნდა შეგჩერდეთ ნ. ვოიტკევიჩის ახალ ნამუშევრებზე. „იერკინაშხას“ პლასტიკური მასალა თანაბრად ამჟღავნებს როგორც განზოგადებულ ფორმათქმნადობის, ისე ნიუანსირებულ ენარული მეტყველების თვისებებს. ამ კომპოზიცი-აში მოქანდაკემ შეძლო იმგვარი პლასტიკური კოდის მიგნება, რომელიც სივრცულად დანაწევრებულ მასებს დროით აღქმაში გააერთიანებდა და შექმნიდა პლასტიკური ლაიტემის ილუზიას (თვით პლინტუსის მოდელირებაც კი ამ საერთო მოტივს ემორჩილება). სივრცული აზროვნების კულტურით, ძეგლის ხელშესახები ტექნიკით, პლასტიკური სუნთქვის ამპლიტუდით ეს ნამუშევარი კემპარტი პროფესიონალის ნიმუშია.

ნ. ვოიტკევიჩი ჯერ კიდევ ძიების პროცესშია, რასაც მოწმობს საშემოდგომო გამოფენაზე წარმოდგენილი მისი ბოლო ნამუშევარი „სიმძიმე და ფერი“. სახელწოდება თავად მიანიშნებს კომპოზიციის ექსპერიმენტულ ხასიათზე. აქ საფუძვლიანადაა დაყენებული ქანდაკების ერთ-ერთი ძირძველი პრობლემა, რომელიც, ფერისა და ფორმის ანტაგონიზმში გამჟღავნებული, ფორმისა და მასალის დეტერმინიზმში დგინდება. მაინც რაში მდგომარეობს „ფერისა და ფორმის“ ურთიერთმიმართების პრობლემა და კონკრეტულად როგორაა დასმული იგი ვოიტკევიჩის ნამუშევარში?

ცნობილია, რომ ყველანაირი ქანდაკება არ იღებს ფერს (იქნება ეს შედგება, მასალათა პოლიქრომია თუ შუქ-ჩრდილით წარმოქმნილი „კოლორიტი“). გამომსახველობით საშუალებათა სისტემის შემადგენელი კომპონენტის სახით. ამ მხრივ თეზისი ფორმისა და ფერის, როგორც გრძნობადი შემეცნების ობიექტთა წინააღმდეგობრივ ბუნებაზე, სრულიად მისაღებია. რ. არხეიმმა თავის მონოგრაფიაში «Искусство и визуальное восприятие» ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტის საფუძველზე დამაჯერებლად დაასაბუ-

თა, რომ შედგებილი ფორმის აღქმა ხდება (და ფერენციკრებულად და თანმიმდევრულად დროში — ჯერ ფერი, შემდეგ ფორმა) პირიქით). როგორც მხატვრული საშუალებები, ეს კატეგორიები ასევე ქმნის ანტითეზას. სახვითი ხელოვნების ისტორია გვასწავლის, რომ მხატვრული აზროვნება თავისი განვითარების ეტაპებზე, აძლევდა რა უპირატესობას ხან პლასტიკურ, ხან კოლორისტულ საწყისს, იხრებოდა ამ პოლუსთავან ერთ-ერთისაკენ. თვით ფერწერისა და ქანდაკების ენარული დაცალკევებაც სწორედ ფორმისა და ფერის პრინციპული განსეოლოგიური და ესთეტიკური განსხვავების ნიადაგზეა წარმოქმნილი.

დღეს, როდესაც ხდება ამ ენარულ საზღვართა ერთგვარი რღვევა, და მათი გარკვეული „ტრანსპლანტაცია“, შესაბამისად, დღის წესრიგში დგება ამ ორი საწყისის გაერთიანების პრობლემა. ამ გარდაუვალ ამოცანას გრძნობს ყველა მეტ-ნაკლებად თანამედროვედ მოაზროვნე ოსტატი. ცხადია, ფერისა და ფორმის სინთეზის პრობლემა მარტო მსოფლმხედველობითი მოტივებით არაა ნასაზრდოები, იგი არანაკლებაა ნაკარნახევი თავად მხატვრის საგნობრივ-სივრცობრივი მსოფლშეგრძნებით. „იერკინაშხა“ თავისი კლასიკური ნიშნებით — მასათა დისტრიბუციით, პროპორციებით, სილუეტით, შუქ-ჩრდილით — ე. წ. საგნობრივი მსოფლშეგრძნების ნიმუშია. აქ ფერი გამოირცხულია გამომსახველობით საშუალებათა არსენალიდან, რადგანაც ფერიც ლაქათა კონტრასტი ხელს უშლის ფორმის მოცულობითობის, დეტალებისა და ნიუანსების აღქმას.

ახლა რაც შეეხება მეორე ნამუშევარს — „სიმძიმე და ფერი“, აქ მოქმედებს პლასტიკური აზროვნების „სივრცობრივი“ ტიპითაც იჩენს ინსტინქტი სივრცულად მოაზროვნე მხატვრისა, რომლისთვისაც ღირებულია სწორედ რომ „სივრცე, როგორც სიმბოლო და როგორც ცოცხალი სუბიექტის მოთხოვნისა მატარებელი და არა როგორც მასა, რომელიც მხოლოდ გადაილახება, მხოლოდ უარიყოფა“ (ა. გაბრიჩევსკი). ეს გარდამავალი პლასტიკურ-სააზროვნო სიტუაცია ვოიტკევიჩის უკვე „იერკინაშხაში“ აქვს მონიშნული ფიგურის გარშემო წრიული გირლანდის სახით, რომელიც სემიოტიკურად მზის ნიშან-



ინდექსია, ხოლო სტრუქტურულად სივრცულ მასას გამოჰყოფს, როგორც სიმბოლოს და უმორჩილებს სწორედ ფიგურის ცოცხალ პლასტიკურ მეტყველებას.

უეჭველია, რომ ქართულ პლასტიკურ აზროვნებაში მოიძებნება თანმიმდევრული კონცეპტუალური ოსტატები. ეს, პირველ რიგში, მოქანდაკე კარლო გრიგოლია. მისი ე. წ. „დეკორატიული ფორმა“ სწორედ შარშან გაჩნდა სურათების გალერეის წინ. გრიგოლი დაძინებით დასტრიალებს პლასტიკური აზროვნების ამ ურთულეს სისტემას, რომელსაც საფუძვლად „ორგანული ფორმების“ კომპლექსი უდევს. მხატვარი ქანდაკების უზოგადეს იდეას ფორმის შინაგან სივრცობრიობაში ხედავს. კომპოზიციაში ფორმის შინაგანმა სივრცობრიობამ თავი გაამჟღავნა მასალის დუალიზმში: ამჯერად ბრინჯაო გრანიტს თამაშობს და, მასალის სიმართლის პოზიციიდან, იგი ერთგვარი სუროგატია. თავის მეტაქანდაკეებში ავტორი უფრო კომენტარს უეთვებს ფორმას, ვიდრე მიგვანიშნებს მის გენეტიკურ კოდს, მაგრამ მათში ფეთქავს ცოცხალი პლასტიკური კრისტალი, რომელსაც ძალუძს ჩვენი ემოციების წარმართვა. და მაინც, ამგვარ პლასტიკურ ფორმათა არსი მათ ვიტალურ ენერგიაშია. შემთხვევითი არაა, რომ „ორგანულ სკოლას“, (ე. ბრანკუსი, პ. მური) „ვიტალიზმის“ სახელითაც იცნობენ. ჩვენი აზრით, ამ სასიცოცხლო ენერჯის ემანაცია უნდა გახდეს ქართველი მოქანდაკის „უემოციანა“.

* * *

ჩვენი გამოფენების ყველაზე სუფთა და დაწმენდილი ნაწილი მუდამ დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ექსპოზიციებია. პარადოქსულია, მაგრამ ხანდახან ისიც კი გვეჩვენება, რომ ეს მართო „სუფთა“ ექსპოზიციები კი არა, „სუფთა“ ქანრებიცაა ქანრულ აღრევათა იმ ორომტრიალში, რომელშიც ლამის ხელოვნებათა მეორედ მოსვლა მოხდეს. მოჩვენება მოჩვენებად დარჩეს და სწორედ კერამიკის ხელოვნებას ატყვიან დღეს ხელოვნებათა ენობრივი ინტეგრაციის მსახურალი ხელი. და ასეც უნდა იყოს.

დღეს კერამიკის ხელოვნების თეორიაში მოდურია ტერმინები „ნეოსთეტიზაცია“, „ნეოფუნქციონალიზმი“, „ნეოტრადიციონალიზმი“. ცხადია, ეს არაა ტერმინთქმნადობის

კაპრიზი, არამედ ასახვია რეალური ვითარებისა, რომელიც ქანრის ვიწრო უტილიტარულ გაგებას უპირისპირებს დამოუკიდებელ მხატვრულ-სახეობრივ საწყისებს და საბოლოო ჯამში კი განსაზღვრავს ე. წ. უნიკალურობის ტენდენციას, ანუ საკუთრივ საგამოფენო შემოქმედებას. თანამედროვე კერამიკის ენასულ უფრო არღვევს პირვანდელ ფორმებს. ხშირად ხელოვნურადაც ქმნის კონფლიქტურ პლასტიკურ სიტუაციებს, ხაზს უსვამს მასალისა და ფორმის ანტაგონიზმს, იფართოებს სასიცოცხლო სივრცეს და ერთვება სახვითობის წრედში, რომლის დროსაც კერამიკას ჩამოსცილდება ფუნქცია, როგორც შინაარსი. მაგრამ კერამიკული ქურტლის შინაარსი ხომ საკუთრივ მის ფუნქციაში ვლანდება, ყოველდღიური ხმარებისას ახსნება მისი ყოფიერება. მაშ, რა შუაშია მისი ექსპონირება? საქმე ისაა, თანამედროვე კულტურფილოსოფიის კონტექტში კერამიკულ ნიმუშში, როგორც ნივთის, ხელსაწყოსა და ქმნილების სამერთიანობაში ხდება ყოფიერების დაფუძნება, ანუ როგორც პაიდეგური იტყობა, **სამყაროს გამოფენა**, ამის გამოა, რომ აღამიანი ქურტელს იმთავითვე იყენებდა საოჯახო ინტერიერის დასამშვენებლად, ამდენადვეა მოტივირებული კერამიკის სავამოფენო ექსპონირება. ამგვარად ხდება ორმაგი პროცესი: ერთის მხრივ, კერამიკული ნიმუშის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების გამოფენა, და, მეორეს მხრივ, მასში, როგორც ყოფიერების საშხილში, დაფუძნებული სამყაროს გამოფენა. და რადგანაც კერამიკას თავის საზნობრივ ფორმაში აქვს ჩამარბული მეორადი — გამოფენადი უნარი, სწორედ ეს უქანასწელი რთავს მას ელნოკულტურის სისტემიდან კულტურის, და აქედან კი — „ექსპოკულტურის“ სისტემაში.

და მაინც, ვერც კერამიკა და ვერც გობელენი ვერ გრძნობენ თავს კარგად სავამოფენო ექსპოზიცილაში საერთოდ და არც შეიძლება იგრძნონ, რადგანაც ისინი ამოგლეჯილნი არიან სამყარო-ქსოვილის კულტურული კონტექსტიდან. უნიკალურობით გატაცება, როგორც კერამიკის ენობრივი სისტემის ვადახალისების ცდა, სწორედ ამ „გაუცხოების“ საწინააღმდეგო ტენდენციაა, რომელიც ჭერჭერობით ყოველთვის ვერ აღწევს მიზანს. მიუხედავად ამისა, ცდები საუფლის-

ხმოა. ო. ვეფხვაძე („ქართველი ქალები“) კერამიკაში ე. წ. სკულპტურული მიმართულების ადვოკატი, ფორმის განზოგადება მას ესმის არა როგორც არქიტექტონიკული „ფორმები“ დანაწევრებული პლასტიკური მეტყველება, არამედ, როგორც მთლიანი მოცულობითი „გამოქჷმა“. ახალგაზრდა კერამიკოსის ნამუშევრებს აერთიანებს საერთო კერამოპლასტიკური ლაიტოემა, რომელსაც ორგანულად ერთვის მასალის ფერთი მოდელირების დახვეწილი ეფექტები, — თბილ ნახევარტონებში ვაუზინარებულ, ნახატი, რაც რბილ, გაწონასწორებულ და დახვეწილ ინტონაციას ანიჭებს პლასტიკურ ფორმას. რაც მთავარია, ერთი წუთითაც არ გვტოვებს ვანცდა, რომ ჩვენს წინაშე მინც საგანია, ნაკეთობაა, რომელიც თავის ენობრივ ფორმაში ზოგადდება დამოუკიდებელ სახეობრივ მოტივამდე. კერამიკის ენის მოკრძალებული მოდერნიზაციის გაკვეთილებს იძლევა გ. მირზოვეი, რომლის კერამიკული კომპოზიციაც „სიმღერა მეგობრობაზე“ აგრძელებს ერთგვარ პლასტიკურ ციკლს, რომელიც ჭერ კიდევ თანამედროვე ქართული კერამიკის რეტროსპექტრულ გამოფენაზე ვიხილეთ ვარკვეულ მთლიანობაში. მხატვრის ბოლო ნამუშევარი ფორმის მეტ-ნაკლებად გაბედული ტრანსფორმაციით გამოირჩევა, ავტორი თხზავს ზომიერად სტილიზებულ სახასიათო პლასტიკურ მოტივს, რომელშიც კერამიკული ჭურჭლის ფორმა-ფუნქციას ენაცვლება მისი გონებაშახვილი ტრანსკრიპციაც, ამასთან, ავტორი ბოლომდე ინარჩუნებს ერთიან პლასტიკურ სუნთქვას.

ფორმის, მასალისა და ფუნქციის ამგვარი ვაგება არ გამოირიცხავს კერამიკული აზროვნების ტრადიციულ ხაზს, რომელიც ა. კაკაბაძის, ნ. ბოტკოვლის, კ. კარგარეთელის და სხვათა ნამუშევრებშია გამოვლენილი. ესაა თაობა, რომელმაც საკუთარი სისხლითა და ოფლით მოიპოვა კერამიკის ეროვნული ფორმები და ამის გამო მათ არ დაეძრახებათ ამ ენის ერთგულება. დასაძრახი ისაა, როცა ახალგაზრდა კერამიკოსი იჩენს ინერტულ სიყრუეს კერამიკის თანამედროვე ენის მიმართ.

* * *

დღეს ჩვენს თვალწინ იქმნება და ყალიბდება „საავტორო“ გობელენის ეროვნული სახეობა. თანამედროვე გობელენისტი აღარაა

არც ანონიმური სუბიექტი და არც მხოლოდ ხელოსანი. ის თავადაა „ავტორიცა“ და „შემსრულებელიც“. ჟან ლიურსის მიხედვით, შედარებით, ის ერთდროულადაა „კომპოზიტორიცა“ და „პიანისტიცა“. თანამედროვე ქართული გობელენი ორმაგი ქართული წყაროთი იკვებება: ერთია ეროვნული ხალხური შემოქმედება (ფარდაგი, ხალიჩა) და, მეორეს მხრივ, ქართული ფერწერა. ტრადიციულმა ქართულმა ფარდაგმა თანამედროვე ქართული გობელენის სტილისტური სახე განსაზღვრა არა მარტო მასალითა და ტექნიკით (თუმცაღა, ქსოვის ხერხი მათ სხვადასხვა აქვთ), არამედ ზოგად-ქართული ხასიათითაც. გარკვეული ვაგებით მოხდა ტექნოლოგიურ პლანთა შენაცვლება. ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, გობელენის ტექნიკით მოქსოვილ ფარდაგულ კონსტრუქციას (მაგ. თ. ჯაფარიძის „ეროვნული მოტივი“) და, მეორეს მხრივ, გობელენის ისეთ ქართულ სტრუქტურას, სადაც ფარდაგის ორნამენტაციაში ერთვება გარკვეული იკონიკური ელემენტები, რომლებიც თავიანთი სახეობრივი წყობით ემორჩილებიან წამყვან სტრუქტურულ ლაიტოემას. ამგვარად, თანამედროვე ქართული გობელენი, იღებს რა ძირითად ენობრივ პრინციპს ფარდაგისაგან, მას აღრმავებს დაზგური ხელოვნებიდან შემოტანილი სახვითი მეტყველების ფორმებით, ანუ შინაარსით, რომელიც, დაწყვილებული მის ფუნქციასთან, ქმნის ამ უაღრესად თანამედროვე დარგის დამოუკიდებელ ქართულ ბუნებას. გარდა ამისა, თანამედროვე გობელენის თემატურ-შინაარსობრივი საწყისი გამოდის თვით ტრადიციული ევროპული გობელენის, როგორც კედლის პანოს, სუფთა ქართული სუბსტრუქტიდან, იმ დროს, როცა ქართული ხალიჩა, ფარდაგი, თექა თუ ქეჩა თავადაა დიდი ეთნოსურ-ფოლკლორული და მხატვრულ-ესთეტიკური კულტურის დამოუკიდებელი წყარო, ურომლისოდაც წყდება გენეტიკური ძაფი ეროვნული გობელენისა და მოწმენი ვხდებით სხვა ნიადაგზე სხვა მარცვლის აღმოცენებისა. სამწუხაროდ, ჩვენში ისევ მრავლადაა გობელენის ენის არასწორი ვაგების რეციდივები, რაც, ერთის მხრივ, ენება ზეითი ფერწერის პრინციპების ბრმა გადმონერგვას, მეორეს მხრივ კი გობელენში კომპოზიციური მოტივის იმგვარ სივრცულ მო-

წესრიგებას, რომელიც ანგარიშს არ უწევს მის სიბრტყობრივ ბუნებას და ცდილობს დაზღუდოვდეს ფერწერისათვის დამახასიათებელი ჰაეროვანი პერსპექტივის გადმოცემას. სხვათა შორის, თანამედროვე ქართული გობელენის ყველა მეტ-ნაკლები მიღწევა, მათ შორის ისეთი ოფიციალურად აღიარებულიც, როგორიცაა გ. ყანდარელის შემოქმედება, ფერწერული სტილისტებით უფროა ნაკლები, ვიდრე დამოუკიდებელი ენობრივი ფორმებით. ამით იმის თქმა ვერა, რომ ჭრჭერობით ეს ყან-რი საშემსრულებლო აპრობაციის სტადიაშია და მის დამოუკიდებელ მხატვრულ-სააზროვნო მოტივებზე საუბარი ნაადრევია, მითუმეტეს, ხელოვნების უმაღლესი პოზიციიდან. სიბრტყობრიობა გობელენის ენაში თვით მასალის ორგანული თვისებიდან გამომდინარეობს. დაზღუდვით ხელოვნებათაგან განსხვავებით, გობელენის სიბრტყე და გამოსახულება სინქრონულად იქმნება, რაც ტექნოლოგიურ პროცესშივე აყალიბებს მის სიბრტყობრივ სტრუქტურას. ამგვარად, გობელენში ერთმანეთს ერწყმის ფერწერული და გრაფიკული, ანუ შეგრძნებადი და მოძრავი საწყისები. პირველი, გამოვლენილი ნართის ფაქტურით. მეორე კი — აღმავალი სიბრტყობრივი პლანით. ამ ორი საწყისის შერწყმა ქმნის გობელენის სპეციფიკურ ენას, რომელიც გულიანობას დამოუკიდებელ სახეობრივ აზროვნებას, სიმბოლიკას და მეტაფორისტიკის იმგვარ სპექტრს, რომელშიც გარდატყდება თემისა თუ მოტივის პიროვნული ინტერპრეტაცია.

ვ. წურწუმის „თეთრი მხედარი“, რ. მაკავარიანის „მარადიული ერთობა“, ჯ. ხანთაძის „მშვიდობა“ და სხვა სწორედ ამ გაგებით სცოდავენ. აკლიათ მკაფიო შინაარსობრივი გამიზნულობა, აზრობრივი დატვირთვა, ფერის სემანტიკური ფუნქცია, ფორმის აბსტრაგირების პათოსი. ეს უკანასკნელი საერთოდ თანამედროვე „საავტორო“ გობელენის მონაპოვარია და, რაც მთავარია, ტექნოლოგიურად რეალიზებადი ფორმაა. წავიდა ის დრო, როცა გობელენის მხატვრულობა თვით მასალის იმანენტურ თვისება-ხარისხზე იყო დამოკიდებული. დღეს აბსოლუტურად ყველანაირი მასალა, რომლითაც კი სარგებლობს თანამედროვე მხატვარი-გობელენისტი, გამოიყენება — მოწმდება მისი ფაქტურა, მქლავდება თვით ნართის ფიზიკური სტრუ-

ქტურის სახეობრივ-ემოციონალური მხედრილობა. ეს კი იძლევა საშუალებას მხატვარმა დასვას და გადაჭრას ურთიერთსწრაფი ლიერ-მხატვრული ამოცანები. ამ მხრივ შედარებით წინა წასული ნ. კიენაძე. მისი „ბერმუხა“ თავისი ყველა სტილისტურა თუ ტექნოლოგიური კომპონენტით — კომპოზიციით, ფერით, პლასტიკით, ნართის სტრუქტურით, ფაქტურით მთლიან დეკორატიულ ხელოვნებას ექვემდებარება და მოდელირების საგანს წარმოადგენს მეტყველ მეტონიმურ კრილში. კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ვ. მარინდაშვილის ნამუშევარმა, რომელშიც ევროპული გობელენის მხატვრულ-კომპოზიციური მოტივი დაწყვილებულია აღმოსავლური ხალიჩის ენარულ ფაქტურასთან. მიუხედავად ამისა, გობელენის შინაგანი მხატვრული მთლიანობის ამოცანა სტილისტური სინთეზის ცდის ფარგლებში დარჩა და ვერ მოგვცა ერთიანი სახეობრივი მოდელის ილუზია. და კიდევ ერთი მიკროტენდენცია: გობელენის ტექნიკით შესრულებულია ენარული სურათ-მინიატურები, რომლებიც ლიუ ყანდარელმა შემოგვთავაზა და რომელთა სახეობრივი სისტემა ეყრდნობა გობელენისავე კოლორისტულ-ფაქტურულ პრინციპს.

* * *

რაც დრო გადის, დღითიდღე მწვევდება ლიონმქანდაკელობის სადღეისო და სამომავლო ბედის საკითხი. ხდება ძალზე გულსატკეპნი პროცესი ამ დარგის გაუფასურების მცდელობისა. რამდენიმე წამყვანი ოსტატე იმათგან, ვინც ააღორძინა ეს მივიწყებული ხელოვნება, ძირითადად სხვა ქანრებში „გადასახლდა“. ხოლო ჰედურობის ბედი შემთხვევით ხალხს მიენდო. ი. სალუქვაძის, რ. გვილიავას და კიდევ ორიოდ ავტორის კომპოზიციები, რომლებიც შარშანდელ გამოფენებზე გამოჩნდა, მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნური აზროვნების დონეზე რჩებიან, ამასთან, საზრდობენ რა ამ დარგის ნამდვილ შემოქმედთა მხატვრული მონაპოვრით, სტილისტური აპარატით, ვერ აღწევენ მათ შემოქმედებით გადაზრებას. მაგ. რ. გვილიავას „კახელი“, კ. გურულის პოპულარული „შენ ხარ ვენახის“ მოუქნელი ვარიაციაა. ქართული ჰედური ხელოვნების ბედი მომავალი თაობის საიმედო ხელში უნდა გადავიდეს ამ მხრივ, გადაწყვეტილი სიტყვა ისევ და ისევ

უძველესი ეროვნული ხელოვნების თანამედროვე ამღორძინებლებმა უნდა თქვან.

* * *

მხატვრული მინის ახალგაზრდა ოსტატთა (თ. ფერაძე, ა. გრიგოლია, მ. ჭუმბაძე, ნ. ხეჩუაშვილი, თ. კიტოვანი, მ. მელიქსეთ-ბეგი, ე. ჩიღურაძე, ც. მჭედლიძე) ჯგუფური გამოფენა მათი პირველი განაცხადია დეკორატიული ხელოვნების იმ დარგში, რომელიც ფორმათქმნადობის განსაკუთრებულ ტიპს მიეკუთვნება და მინათლასტიკა ეწოდება. საერთოდ, ჩვენში გამოფენები, რომლებიც დეკორატიული ხელოვნების ერთ რომელსავე დარგს, ან მით უფრო, ცალკეულ მასალაში მუშაობას ეძღვნება — იშვიათი მოვლენაა, არც მდიდარი ტრადიცია გავაჩინია საამისოდ. ამიტომ ვასაკვირი არ იყო, რომ ექსპოზიცია ნაკლებ საინტერესო გამოვიდა, თვით გამოფენამ კი უმნიშვნელო გამოხმაურება ჰპოვა მიზეზი რამდენიმეა. ჯერ ერთი, თავიდანვე არ იქნა დაკონკრეტებული დამთვალიერებლის მისამართი — საქონლის მომხმარებელი თუ ხელოვნების მოყვარული? ამგვარ გაურკვეველობას კიდევ აუვლიდა კაცი გვერდს, თვით ექსპოზიცია რომ ვადაწყვეტილიყო „სანახაობრივად“, გარკვეული დეკორატიული აქცენტებითა და განწყობილებათა მონაცვლეობის კოდით, მაშინ გამოფენა პულბლიკუმს გაიტაცებდა კიდევ და გარკვეული შემეცნებითი მნიშვნელობაც ექნებოდა მისთვის, ხოლო სპეციალისტებისათვის გახდებოდა საკირო და ჭკუისმასწავლებელიც კი. ექსპოზიციამ წააგო იმის გამოც, რომ სავამოფენო მასალა არ იყო მკაცრად ემართულად და სტრუქტურულად დიფერენცირებული, სუსტად იყო აქცენტირებული, ერთის მხრივ, საყოფაცხოვრებო ჭურჭლის ესთეტიკური ხარისხი და მეორეს მხრივ, დამოუკიდებელი კომპოზიციური ჯგუფების სივრცული მასშტაბი. ყოველივე ამის გამო, შეუძლებელი გახდა გამოფენას გამოეწვია ხალხის არა თუ განცვიფრების, აღმოჩენის, „დაუნტერესებელი“ ტიპობის, არამედ, უბრალოდ, პრაქტიკული ინტერესის განცდაც კი. როგორ წარმოგვიდგება დღეს მხატვრული მინის პოეტიკა და მისი განვითარების გზა საქართველოში?



მხატვრული მინა, ანუ მინათლასტიკა სრულიად კონკრეტულ შინაარსს მოიცავს არ გულისხმობს მინის პლასტიკურ და სპეციალურ თვისებების მექანიკურ გართმნიშვნელოანებას, მისი ფერადოვანი სპექტრისა და ფაქტურული თავისებურებების ინვარიანტულ გათამაშებას. მინათლასტიკა, პირველყოფლისა, პლასტიკური აზროვნების დამოუკიდებელი სისტემაა, რომლის ესთეტიკურ-სახეობრივ საფუძველშიც ძვეს ფორმის სკულპტურული ხედეა, რომელიც თავის მხრივ, გამომდინარეობს სამეგანო მიზნების სივრცეში ოპტირებად განცდილობაზე. აქცევს რა ფორმათქმნადობას აქტიურ, თუმცა არა ერთპიროვნულად წამყვან ელემენტად, იგი იმორჩილებს მასალას, რაც საშუალებას აძლევს მხატვარს მიმართოს თემათა და სიუჟეტთა ფართო წრეს, მეტყველ შინაარსობრივ-განწყობილებას ელემენტებს და მოიცვას მინაში სინამდვილის სხვადასხვა გამოვლინებათა და მათ სახეობრივ ინტერპრეტაციათა გარკვეული რკალი. ჯერჯერობით ამ მხატვრულ-სახარბოვნო კონტექსტში ჩვენი მინათლასტიკა სტილისტურ-ტექნოლოგიური მასალის უტილიტარულ-სახეობრივ წრედში მოქმედებს და ძნელად და იშვიათად თუ ერთვება ამ წრედიდან, როდესაც ქმნის დამოუკიდებელ სახეობრივ მოტივებს, პლასტიკურ თემებს, სივრცულ კონსტრუქციებს. ამ შემთხვევაში, სრულიად სპეციფიკურად მქლავდება ფორმათქმნადობის ხერხები და საშუალებები, რომლებიც თავისი არსით იმპროვიზაციულია, თხზავდა, თუმცა არა თვითნებურად სპონტანური-ახალგაზრდა ოსტატთა ნამუშევრებს აკლია სწორედ ფორმის თამაში, კონფიგურაციული საწყისი, არტისტიზმი, გამომდინარე თვით პლასტიკური მოტივის ორგანული ბუნებიდან. მინა მაინც მინაა და თავისას აკეთებს, უხვად ვადმოედინება, ფორმები მასშტაბურია, მათი მძიმე, თუმცა თავისუფლად ჩამოძვრწილი დენადი მასები დაძაბულად სუნთქავენ სივრცეში, ფერი მსუყეა და სინათლითაა საესე, მკერივი მინაძერწება კი, როგორც პასტოზური ფერწერული მონასმები, თითქოს ააშკარავენ მინისმიერი მასის სიციცხლეს. და მაინც, რა ქმნის მინათლასტიკის ლექსიკურ სიმდიდ-



რეს, რა განაპირობებს მის ემოციურ შეფერ-
 ილობას — მასალის გრძნობა, ფორმის
 თამაში, პლასტიკური მოტივის რიტმი, თუ
 მინის თავისთავადი მომზიბველობა? საგა-
 მოფენო ექსპონატები ამ კითხვების პასუ-
 ხად დუმან. მაშინ იწყებ დეკორატიული
 ფორმის შინაგანი ლოგიკის ძებნას, ცდილობ
 დაინახო თუნდაც ერთი ინდივიდუალური ჩა-
 ნაფიქრი, სახე, ფორმა, მოტივი.

ექსპაზიციამი თითქმის ვერ შევხვდით
 ნაძუშევრებს, რომლებიც თავიანთ სადა,
 პირველქანულ ფორმებში გააცოცხლებდნენ
 დეკორატიული ხელოვნების ბავშვობას და
 მასალისა და ფორმის ამგვარ მხატვრულ სა-
 მოსში მოგვევლინებოდნენ მინის მელოდიის
 ემოციური ჟღერადობის ერთგვარ კამერტო-
 ნად. ტრადიციული საგნობრივი ფორმების
 დაიწყება არაფერ სასიკეთოს არ უქადის
 დეკორატიული ხელოვნების ამ თანამედრო-
 ვე ეანრს. ამ მხრივ, გადაუდებელი ამოცანა
 უნდა გახდეს ეროვნული დიზაინერული ცნო-
 ბიერების გათავისება და მათი გაბედული
 მოდერნიზაცია. ეს ავკაცდენს „მოდულური“
 ფორმების ცალმხრივი ვარიაციის პრინციპს,
 რომელიც უკვე გარკვეულ შტამპურ რეცი-
 დივებად აღიქმება ახალგაზრდა ოსტატთა
 ნამუშევრებში. ამ ეროვნულ-საგნობრივ
 ფორმათა წილაში უნდა მოხდეს ახალ სახე-
 ობრივ სტრუქტურათა პროექტირება, რათა
 მასზე დაყრდნობით იქნას გამომუშავებული
 მინათპლასტიკური მსოფლგანცდის თანა-
 მედროვე ეროვნული ტიპი და ამ ნიადაგზე
 დაყრდნობით აიგოს ყოველი ცალკეული საგ-
 ნობრივი სახე მის პრაქტიკულ, ტექნოლოგი-
 ურ და მხატვრულ კომპონენტთა უწყვეტ
 სინთეზში. მინათპლასტიკის დღეისათვის ჭერ
 კიდევ ბევრი გამოუვლენელი მხატვრული პო-
 ტენცია აქვს. ამ მხრივ უდავოდ მომზიბველ-
 ელი მასალაა შინაგანი სივრცის იდეა. მინათ-
 პლასტიკა თითქმის საგანგებოდა მოწოდებუ-
 ლი ამ ტიპის ეფექტების მოდელირებისათ-
 ვის. მინის გამჭვირვალე მასა ის კონტინუუ-
 მია, რომლის შინაგან სივრცეშიც, როგორც
 ფოკუსში, აირეკლება მასალის მდიდარი
 ემოციური ფაქტურა, მოუხილავი, მოუხელ-
 თებელი და იღუმალი არსი, რაც პოეტურ-
 განწყობილებისეულ ტონუსში ვადართავს

პლასტიკურ სიტუაციას და თავისი ობიექ-
 რი ეფექტებით, ფერადოვანი ანარეკლებული
 რეფლექსებით, ბლიკებით ქმნის განუწყვეტელ
 რბელ ატმოსფეროს. ექსპონირებულ კომ-
 პოზიციათა უმეტესობის სახეობრივი სტრუ-
 ქტურიდან თითქმის გამოირიქება ერთ-ერთი
 წამყვანი — სივრცის შეგრძნების ინსტინქ-
 ტი, რაც, თავის მხრივ, უარყოფითად მოქ-
 მედებს თვით საგნობრივი მოდლის პლას-
 ტიკურ-მოცულობით წყობაზე, მის ტექ-
 ტონიკურ სტატუსზე, კომპოზიციურ პარტი-
 ტურაზე. აქედან გამომდინარე, როგორც მო-
 სალოდნელი იყო, აუთვისებელი დარჩა სწო-
 რედ ხსენებული შინაგანი სივრცის იდეა,
 რომელიც თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქ-
 ტორია ამ ქანრის ნაწარმოებთა ასოციაციურ-
 მეტაფორული შინაარსის მოსააზრებლად.

მხატვრული მინის ხელოვნება დღესდღე-
 ობით ახლა იდგამს ფეხს და მხატვრის სახ-
 ლის საგამოფენო დარბაზში შარშან მოწყო-
 ბილი ჭგუფური ვერნისაჟი, ცხადია, ასახავს
 ყველა იმ მტკივნეულ შინაგან-შემოქმედ-
 ბით თუ ორგანიზაციულ-პრაქტიკულ პრო-
 ცესს, რომლებიც, როგორც წესი, თან ახ-
 ლავს ყოველგვარი ახალი ტენდენციის, მით
 უფრო, მთელი ქანრის, დაფუძნება-ადაპტაცი-
 ას. სამწუხაროდ, მხატვრული მინის ახალგა-
 ზრდა ოსტატთა დებიუტი ვერ იქცა პროგრა-
 მულ განაცხადად, ვერცერთმა მონაწილემ
 ვერ შეძლო გამოეცლინა გარკვეული პოზი-
 ცია თავისი თაობის თუ არა, შემოქმედბი-
 თი ჭგუფისა მიინც. მიუხედავად ამისა, სა-
 განგაშო არაფერია, პროგნოზებისაგან თავს
 ვიკავებთ და იმედს ვიტოვებთ, რომ ჩვენი
 ავტორები ჩაუფიქრდებიან თავიანთი პირ-
 ველი ჭგუფური გამოსვლის შედეგებს და
 მომავალში ქანრისა და მასალის სპეციფიკი-
 დან და საერთოდ თანამედროვე დეკორატი-
 ული ხელოვნების მაღალი მიზნებიდან და პო-
 ზიციებიდან განსაზღვრავენ საკუთარ შემოქ-
 მედებით პროფილს.

მეექვსე გრძნობა*

ელბუჯა ამაშუქელი

ნათქმამია, ყველაზე კარგი მასწავლებელი მაგალითიაო. ამ სიტყვების ჭეშმარიტებაში მას შემდეგ დაერწმუნდი, როცა მომეცა მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკისა და მხატვარ სერგო ჭობულაძის გვერდით მუშაობის

აღმოცენებული და შემდეგ იმ მეთოდებსა და პრინციპებზე, რომლებსაც ისინი თავიანთ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში იყენებდნენ. ნ. კანდელაკი ძერწავდა ისე, როგორც გრძნობდა. მოქანდაკის შინაგანი ტემპერამენტი, ძალა, ექსპრესია უშუალოდ სხეულდებოდა მხატვრულ ფორმაში და ნაწარმოებს ავტორისეულ განუმეორებლობას ანიჭებდა. როგორც აღენიშნე, ის ძერწავდა მხოლოდ თითებით. იშვიათად ხმარობდა სხვა დამხმარე იარაღს (ჩაქუჩს, სტეკს და სხვ). ჩვენც, მისი მოწაფეებიც, ფორმის სისაყესს, სიმკვრივეს თითებქვეშ გაცილებით უკეთესად ვგრძნობდით, ვიდრე სტეკის თუ სხვა იარაღების დახმარებით. ქანდაკებაში მას სწამდა მხოლოდ მკვირივი, სივრცობრივი ფორმა და ვერ იტანდა შუქ-ჩრდილის პრინციპით შექმნილ მოცულობას, კონტურს. ის იყო აპოლოგეტი მოქანდაკეებისა: ბურდელის, დესპიოს, მაიოლის და თავისი მასწავლებლის — ალექსანდრე მატვეევის შემოქმედებისა. კრიტიკულად იყო განწყობილი როდენის სკოლისადმი. ბურდელს ის არ მიიჩნევდა როდენის სკოლის წარმომადგენლად (თუმცა ბურდელი ერთხანს როდენთან სწავლობდა და მის მოწაფედ ითვლებოდა). ნ. კანდელაკი, როგორც პედაგოგი, მომთხოვნი და პრინციპული იყო. ჰიპერბოლისა და ქარაგმების გარეშე იშვიათად გამოხატავდა თავის აზრს სტუდენტებთან, მაგრამ სათქმელს ისეთ ფორმას უძებნიდა, რომ უსათუოდ მოისმენდი და დაიმახსოვრებდი. მას ჰქონდა იუმორი, რომლის ქვეტექსტი ყოველთვის ზუსტი იყო და გამიზნული.



დონატელო.
წინასწარმეტყველი
იერემია

შესაძლებლობა. მათი სწავლების მეთოდი, უპირველეს ყოვლისა, მათი შემოქმედებისადმი ახალგაზრდობის დიდ რწმენაზე იყო

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 1984.

ერთელ მოსკოვში მივემგზავრებოდით სადიბლომო ნამუშევრების საკავშირო გამოფენაზე, მე, როგორც დიბლომანტი. ის კი — ჩემი ხელმძღვანელი. მატარებლის კუბეში ორნი ვიყავით, მე ზედა საწოლზე მეძინა. გამაღვიძა და მოხოვა დაბლა ჩამოსულიყავი. როდესაც ვკითხე, რაშია საქმე, ბატონო ნიკოლოზ, ცუდად ხომ არ ბრძანდებით-მეთქი? მიპასუხა: — შესანიშნავად ვარ. მაგრამ ცოტა მომწვიდა. ახლა მალე იქნება სადგური ბელორეჩენსკია და ათ მანეთად მშვენიერი მოხარმული დედლები იყიდებო, ძალით ჩამიდა; ხელში ათმანეთიანი და ისევ ჩათვლიდა. ჩავედი სადგურზე და მართლაც ისეთი დედალი ვიყიდე, ავ თვალს არ დავნახებოდა. როცა კუბეში შევედი, ბატონ ნიკოლოზს უკვე ეძინა. გავიფიქრე, არ გავაღვიძებ, დაველოდები და მერე ერთად ვისადილებთ-მეთქი, მაგრამ ამასობაში საკმაო დრო გავიდა, მე ვეღარ გავუძელი ცდუნებას, ქათამს ერთი ბარკალი მოვაგლიჯე და მივირთავი. დანარჩენი ქალაქში შევახვიე და მის წინ თაროზე დავდე. მერე ისევ ავედი მალა და წამოეწევი. უეცრად მესმის ბატონი ნიკოლოზის ხმა: — ამაშუკელი, მე შენ ხომ გითხარი, ბელორეჩენსკიაში ჩადი-მეთქი, რატომ ჩახვედი ტიხორეცკიაში?



ვეროკო. კოლონი

მე დავიფიცე, რომ ბელორეჩენსკიაში ჩავედი და იქ ვიყიდე ქათამი.

— ამაშუკელი! შენ გგონია, აქეთ მე პირველად ემგზავრებ?

— რატომ, მგონია, ბატონო ნიკოლოზ?

— რატომ და ცალფეხა ქათამები მხოლოდ ტიხორეცკიაში იზრდებიან, — თან ისეთი სერიოზულობით წარმოითქვა ეს სიტყვები, რომ მე არანაკლები სერიოზულობით დავაცქერდი ქათამს, განსაკუთრებით, დარჩენილ მეორე ფეხზე.

მსგავს ქარაგმებსა და ჰიპერბოლებს, რომლებსაც ბატონი ნიკოლოზი მიმართავდა ურთიერთობაში, არაფერი ჰქონდა საერთო იმ ნათელ რეალისტურ ამოცანებთან, რასაც ის მიზნად ისახავდა თავის შემოქმედებასა თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

უხარმაზარი იყო ჩემი პირველი შთაბეჭდილება, მიღებული მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევრისაგან — დიდი ქართველი მსახიობის აკაკი ხორავას პორტრეტისგან. ეს შთაბეჭდილება ორმა ფაქტორმა განაპირობა: პირველი გახლდათ ის, რომ ეს ნამუშევარი შემთხვევით ვნახე, ნოქანდაც მასზე აკადემიაში, თავის კლასში მუშაობდა, მე კი მოპირდაპირე სახელოსნოში მისაღები გამოცდებისთვის ვემზადებოდი. და მეორეც, ასევე პირველად ვიხილე ცხოვრებაში მსახიობი აკაკი ხორავა, რომელსაც ადრე მხო-

მიქლანჯელო.

მოსკო



ლოდ ფილმ „გიორგი საყაძიდან“ და სექციალ „ოტელოდ ნ“ ვიკნობდი. იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თავის დროზე ჩემზე მსახიობმა, რომ მას კონკრეტულ პიროვნებად ვერც კი აღვიქვამდი და, აი, მოულოდნელად ზედმიწევნით მიწიერ პოზაში ვიხილე მაღალ საყარსელში მჯდომი მსახიობი... მკერდამდე ჩახსნილი თეთრი პერანგი, ძლიერი, მეტყველი სახე, დიდი შინაგანი ტემპერამენტი მის სხეულს განუმეორებელ გამოძახველობას ანიჭებდა. ის იჭდა შთაბეჭქდავად და მარადიულ სიცოცხლეს იკვიდრებდა ბრინჯაოში. მოქანდაკის თვალებს და ხელებს დაეჭირათ ზორავას პიროვნებისთვის დამახასიათებელი შინაგანი თუ გარეგანი ხასიათი და თიხაში დამაჯერებლობით იწყებდა სუნთქვას მსახიობის ფორმა-ორეული. ეს იყო ორი დიდი არტისტის შეხვედრა. თუ ერთი ამჯერად მხოლოდ თავისი პლასტიკით მეტყველებდა, მეორის ხელები ამ პლასტიკის შესატყვის „სკულპტურულ“ მელოდიას ქმნიდნენ. დრამატიზმით და ექსპრესიით აღსავსე მხატვრულ მელოდიას. რამდენიმე წუთის მანძილზე მოწმე ვიყავი დიდი შემოქმედებითი აქტისა და, ალბათ, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ ამ ფაქტმა კიდევ უფრო განმამტკიცა საკუთარი შემოქმედებითი რწმენა და შეურყეველი გახადა ჩემი გადწყვეტილება გავმხდარიყავი მოქანდაკე.

მაგონდება კიდევ ერთი შემთხვევა ჩვენი ერთად მოგზაურობიდან.



ბურღელი.
დალუქულია ღრამენტი ჰეგლი.

ბატონ ნიკოლოზს ძალიან უყვარდა ჰაბრაკის თამაში.

— შენ თუ იცი ჰადრაკის ^{ჩრქვენი} ^{ჭიჭამქსენა} მკითხა მან სწორედ მაშინ, როცა ყველაფერს დასვენება და ძილი მერჩივნა. ამიტომ ძალიან უხალისოდ და მორიდებულად ვუთხარი: — ცუდად-მეთქი, ბატონო ნიკოლოზ.

— არა უშავს, ჩამიდრ დალა და დვისკენით აქტიურად. — მიიხრა მან.

ცხადია, უარს ვერ ვეტყვოდი, ჩამოვედი და უგუნებოდ შევეუღეკი თამაშს. პირველი პარტია მალე წავაგე. თამაშისათვის რომ თავი არ დამენებებინა, ვიდრე მეორე პარტიას დაეიწყებლით, ბატონი ნიკოლოზი დნჯად ალაგებდა დღვაზე ფიგურებს და თან მაქებდა — პირველი პარტია შენი მოსაგები იყო, შემთხვევით მოვიგეო. მეორე პარტიაც წავაგე. ამასობაში თანდათან მეც გამულეკიძა სპორტული ყინი და ახლა მე ვთხოვე, კიდევ გვეთამაშა ერთი პარტია. ბატონი ნიკოლოზი სიამონებით დამთანხმდა. ვიგრძენი, რომ თამაშს ამჯერადაც ცული პირი უჩანდა (ამჯერად წასაგები პოზიცია მქონდა), გამახსენდა ისტაპ ბენდერის ცნობილი „ცხენის კომბინაცია“ (მკითხველს ახსოვს, როგორ აქრობს ოსტაპი ხელის ერთი მოძრაობით დაფიდან მოწინააღმდეგის ცხენის ფიგურას). ოსტაპ ბენდერისაგან განსხვავებით, მე ეს პარტია მოვიგე. მეგონა, ბატონ ნიკოლოზს ეს „კომბინაცია“ არ შეუმჩნევი, — მან გამარჯვება მომილოცა.

— ხომ გითხარი კარგად თამაშობ-მეთქი, — მიიხრა და წამოწვა დასაძინებლად. მეორე დღეს, როცა მოსკოვს ვუახლოვდებოდით და ბატონ ნიკოლოზს ბარგის ჩამოღებაში ვეხმარებოდ, სხვათაშორის მკითხა, ამაშუკელები იმერლები არიან, თუ მეგრელებიო?

— რა თქმა უნდა, იმერლები, — მივუგე მე.

— აა, ვინა გყავს შენ მეგრელი? — მკითხა ისევ.

— არავინ-მეთქი.

— აა, ვინ გასწავლა ასე ოსტატურად ცხენის ქურობა? — თქვა მან და ისე გადმომხედა, როგორც მაგი ხვტისას.

ჩვენი დიპლომების განხილვა მოსკოვში სანტრერესოდ ჩატარდა. ამჯერადაც ბევრი თბილი სიტყვა ითქვა ქართული ქანდაკების, საერთოდ ქართული საქანდაკო სკოლის მისამართით. ვამბობ ამჯერადაც, ვინაიდან ერთი წლით ადრე, მოსკოვში მოეწყო წი-

ნა თაობის სტუდენტთა სადიპლომო ნამუშევრების გამოფენა-განხილვა, სადაც წარმოდგენილი იყო მოქანდაკე გიორგი ოჩიაურის სადიპლომო ნამუშევარი „1905 წელი“. მე ამ გამოფენის განხილვასაც ვესწრებოდი, როგორც მომავალი დიპლომანტი. გოგის ნამუშევარს დიდი წარმატება ზედა მოსკოვში. მახსოვს, როგორი თავგამოდებით იცავდა ამ ნამუშევარს მშრალი აკადემისტებისაგან მოქანდაკე ნ. ნიკოგოსიანი. უფრო ადრე, გურამ კორძაბიას ნამუშევარმა „მაიაკოვსკიმ“ გამოაფხზოლა ზოგიერთი დოგმატიკოსი „რეალისტი“ მხატვარი, ამჯერად გოგის კომპოზიციამ და შემდეგ მომავალმა ახალმა თაობამ შეუცვალა მათ ხედვის სტერეოტიპი. ასე თანდათან აღმოცენდა რწმენა, რომ საქართველოში მკვიდრდებოდა ახალი საქანდაკო სკოლა, რომელსაც მალე თავისი ხმამაღლი სიტყვა უნდა ეთქვა. ვფიქრობთ, ასეც მოხდა. დღეს ქართული საქანდაკო სკოლა საყოველთაოდაა მსოფლიოში აღიარებული და ამაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის როგორც ქართული ქანდაკების ფუძემდებელს ი. ნიკოლაძეს, ასევე ახალი ქართული მონუმენტური საქანდაკო სკოლის შემქმნელს ნ. კანდელაკსა და მის მოწაფეებს.

სხვადასხვა დროს აკადემიაში ხატვას მასწავლიდნენ ცნობილი ოსტატები: ვასილ შუხაევი, იოსებ შარლემანი, სოსო გაბაშვილი და სერგო ქობულაძე. ყველა მათგანისგან დიდად ვარ დავალებული, მაგრამ განსაკუთრებით სერგო ქობულაძისაგან. მისი ხატვის მეთოდი, რომელიც ეყრდნობოდა ფორმათა შინაგან კონსტრუქციას, მოცულობათა ტექტონიკას, შენებას, ყველა სხვა პრაქტიკულ უფრო მეტად პასუხობდა ჩემი, როგორც მოქანდაკის, მხატვრულ-პროფესიულ ამოცანებს. ნახატისადმი ასეთი დამოკიდებულება მე უფრო მომწონდა პრაქტიკულად, ვიდრე ქალაქზე ამოქრწილი სივრცობრივი ფორმა-ნახატი. ჩემთვის, როგორც მონუმენტალისტი მოქანდაკისათვის, ნახატში ყოველთვის მთავარი იყო ფორმის კონსტრუქციული საფუძველი, ჩონჩხი, არქიტექტონიკა და არა მოდელისადმი „ნატურმორტიტული“ დამოკიდებულება. შემდგომში დავრწმუნდი, რომ თუ გრაფიკოსის ან ფერმწერის ნახატი შესაძლოა ეყრდნობოდეს ფორმის სისავსის ვიზუალურ ეფექტს ან სხვა ტექნიკური პასაჟებით თავისთავად მხატ-



როდენი.

კალეს მოქალაქეა

ვრულ ღირებულებას იძენდეს. მონუმენტური ქანდაკება მყარი კონსტრუქციული ნახატის ვარგულ „ადიშლება“ ვიზუალურად და სიწყარეს და სივრცობრივ წონასწორობას დაკარგავს. მე განსაკუთრებით იმიტომ შევარჩეე მკითხველის ყურადღება ამ ორ პედაგოგზე, რომ მათ სხვებზე უფრო მეტი წვლილი მიუძღვით ჩემი შემოქმედებითი შესაძლებლობების სწორად წარმართვაში. რაც შეეხება კულტურულ მემკვიდრეობას, კლასიკას, ხელოვნების ტრადიციებს, ისინი იყვნენ და რჩებიან ჩვენს მარადიულ მასწავლებლებად.

როგორც ყველა ხელოვანს, მეც მქონდა შემოქმედებითი გავლენის პერიოდები: ერთ-ხანს მომწონდა ასირიული და ეგვიპტური ხელოვნება, უფრო ადრე — იტალიური რენესანსი, შედარებით გვიან — ელინური საბერძნეთის პლასტიკა, შემდეგ — მე-19 საუკუნის ფრანგული ხელოვნება, ერთი სიტყვით, გენეტიკური „მხატვრული სმენით“ ვედილობდი ჩაეწვდომოდი იმ დიდი მხატვრული პარამონიის საიდუმლოებას, რასაც თითოეული ზემოთ ნახსენები ეპოქის ხელოვნება შეიცავდა. არ ვიცი, ოდესმე ჩაეწვდები თუ არა ამ საიდუმლოებას, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ის, რაც დღეს მომწონს და მიზიდავს, მახლოვებს საკუთარ მიზანთან, მაძლევს შრომისა და ბრძოლის სტიმულს. რაც შეეხება მიზანთან მისვლას, დაე, იგი, ყოველთვის შორს დარჩეს, როგორც მიულწეველი ოცნება. ბოლოსდაბოლოს, სიცოცხლის აზრი და მიზანი ხომ ოცნების უსასრულობისკენ, იდეალისკენ მარადიული ლტოლვაა.

ქართული ქანდაკების სინამდვილეში, როგორც უკვე აღვნიშნე, მნიშვნელოვან მხატ-



ბ. ქობულაძე.

დანტი

ვრულ მოვლენად იქცა გურამ კორძახიას სა-
დალაშო ნამუშევარი „მთავრისკი“. ეს ნა-
მუშევარი ჩამოიხსნა ბრინჯაოში და პოეტის
სახლ-მუზეუმის ეზოში დაიდგა. იმავე ქან-
დაკების მოდელის მიხედვით ძეგლი თბი-
ლისშიც აღიმართა. თამამად შეიძლება ითქვას,
რომ გურამ კორძახიას მიერ შესრულებული
მთავრისკის ძეგლი ერთ-ერთი საუკეთესოა
პოეტის სახის სკულპტურულ გალერეაში.
ქანდაკებაში ღრმად და დამაჭერებლადაა გად-
მოცემული პოეტი-ტრიბუნის შინაგანი სამ-
ყარო, მისი პიროვნული ბუნება, მოქალაქე-
ობრივი პათოსი. შეიძლება ითქვას, რომ
მსგავსი წარმატება თბილისის სამხატვრო
აკადემიის სინამდვილეში არცერთ სადიპლო-
მო ნამუშევარს არ ჰქონია (ეგულისხმობ
ქანდაკების ფაკულტეტს). გურამ კორძახია
თავისი მოკრძალებული ბუნებით, ნიჭით,
ადამიანური თვისებებით განსაკუთრებული
სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობ-
და მეგობრებსა და კოლეგებს შორის. სამწუ-
ხაროდ, მას არ დასცალდა ბოლომდე ეთქვა
თავისი სათქმელი. მე განგებ ვაჩერებ მკით-
ხელის ყურადღებას გურამის ქანდაკებაზე
— მთავრისკის ძეგლის მოდელზე, ვინაიდან
ეს ნამუშევარი თავისი პლასტიკური თვისე-
ბებით და მხატვრული დამაჭერებლობით
საეტაპო ნამუშევარი გახლდათ, რომელმაც
დიდი სტიმული მისცა ახალგაზრდობას თა-
ვისი ესთეტიკური მრწამსის დამკვიდრები-
სათვის ბრძოლაში.

მაგონდება გურამთან დაკავშირებული ერთ-
თი შემთხვევა: ლენინგრადიდან, სადაც გვე-
ლიოდით შემოქმედებით პრაქტიკას ვხვდებით
ვით მოიხსნა მოსკოვში ჩამოსვლა. ძალზე
გამიძნელდა სასტუმროს შოვნა. თითქმის
მთელი მოსკოვი შემოვიარე. მაგრამ უშედე-
გოდ. ღამით სვერდლოვის მოედანზე მოუ-
ლოდნელად შევხვდი ჩემს მეგობრებს—მა-
შინ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტს
დღეს ცნობილ თეატრმოდელს თენგიზ ჯანგ-
ლიძეს (მასაც ვერ ეშოვნა სასტუმრო) და
მხატვარ ღიმიტრი ხახუტაშვილს, დღეს თბი-
ლისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორს).
ავგისტოს თბილი საღამო იყო. ვისხედით დი-
დი თეატრის წინ და ვეძებდით მდგომარეო-
ბიდან გამოსავალს. რაკი სხვა საშუალება არ
იყო, მე და თენგიზმა გადავწყვიტეთ ღია-
ციქვეშ გათენება (მიტოს აღმოჩნდა თავ-
შესაფარი). მოულოდნელად ვილაკამ თვალზე
ზე ხელები ამავარა და ქალშვილის ხმით
იკითხა—დიდი ხანია გველოდებით? გავვოც-
დით, როცა ჩვენს წინ აღმოჩნდნენ ჩემი მე-
გობრები, მოქანდაკეები: გურამ კორძახია და
ბექარ ყაზაიშვილი. აკადემიის დამთავრების
შემდეგ ბექარი და გურამი დროებით მოს-
კოვში ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ. ჩვენ
მათ „ნავთსაყუდარში“ აღმოვჩნდით და ასე
ავგცდა მე და თენგიზს ღამის თევა მოსკო-
ვის ცის ქვეშ. მეორე დღეს გურამმა მაჩვენა
ადგილი, სადაც უნდა დავდგულიყაო მისი
ქანდაკება და გამაცნო პოეტის და — ოღლა
ვლადიმერის ასული. მას ძალიან მოსწონდა
გურამის ნამუშევარი. მახსოვს მისი სიტყვე-
ბი — სულ არ მიკვირს, რომ ვალოდაის ბუ-
ნება ყველაზე კარგად ქართველმა მოქანდა-
კემ იგრძნო, ისიც ხომ „ქართველი“ იყო
—და გაიხსენა პოეტის სტრიქონები: „რო-
გორც კი დავადგი ფეხი კავკასიას, მყისვე
გამახსენდა, რომ მე ქართველი ვარ“.

სამწუხაროდ, ძეგლს, რომელიც გადიდა
და თბილისში პოეტის საიუბილეო დღეებში
დაიდგა, აკლია ავტორისეული ხელი და ეს
ვერ ახდენს მათურებელზე ისეთ შთაბეჭდი-
ლებას, როგორსაც ძეგლის მოდელი — ორი-
გინალი.

ამა თუ იმ საზეიმო დღეებთან დაკავშირე-
ბით, აკადემიაში ხშირად იმართებოდა სალა-
მო-კონცერტები, როგორც სტუდენტების.
ისე მოწვეული ცნობილი მსახიობების მონა-
წილეობით. ერთხელ, კონცერტის პროგრამა-

ში ჩემთან შეუთანხმებლად შეიტანეს ჩემი გეაროც. მიუხედავად იმისა, რომ მოყვარულის პირობაზე ცუდად არ ვუყრავდი გიტარაზე, სცენას მაინც ბავშვობიდან ვაპურბოდი. საერთოდ, ყოველთვის ვერიდებოდი ხალხმრავალ აუდიტორიას. ეს ჩვევა დღემდე გამომყვა. რამდენადაც მსიაშინებებს საზოგადოების ყურადღება ჩემი შემოქმედებისადმი, იმდენად დიდ სიხარულს არ მანიჭებს მათი ინტერესი ჩემი პერსონისადმი. გამოცდილებით დარწმუნდი, როგორი „დაუნდობელია“ მაყურებელი სცენაზე თუ ტელეეკრანზე გამოსული ადამიანის მიმართ. თავისი მკაცრი, გამჭოლი კრიტიკული თვალით ის სცენის თუ ტელეეკრანის ენთუზიატს ხშირად „დებიშობილად“ ტოვებს, თუ ამ უკანასკნელმა ვერ მოხიბლა და მონუსხა ყურადღებაგაფანტული მაყურებელი. საზოგადოების ხედვის ცენტრში ნებით თუ უნებლიეთ მოხვედრილი ადამიანი, ცდილობს წარმოაჩინოს თავისი ხასიათი, ადამიანური თვისებები, რომ იგი მაყურებლის იმპრესიონისტული შეფასების მსხვერპლი არ გახდეს. ამის გამო, მე ყოველთვის ვერიდებოდი და დღესაც ვერიდები შემთხვევით შეხვედრებს, უცნობი ადამიანების გარემოცვაში მოხვედრას, სადაც ურთულესი დამოკიდებულებები ზედაპირულია და სუბიექტური. აკადემიის კიბეებზე ჩამოვდიოდი, როცა მომე-

სმა სტუდენტ ირაკლი გორდელაძის (დღეს ცნობილი მხატვრის, საქართველოს მხატვრობის აკადემიის შემოქმედებითი სექციის ხელმძღვანელი) ხმა — ელგუჟა! ხომ იცი, რომ კონცერტში დღეს შენც მონაწილეობ?

— როგორ არა-მეთქი, — ვუპასუხე.

— შენც ხომ გამოდიხარ? — ვკითხე ირაკლის (ირაკლის მშვენიერი ბარიტონი ჰქონდა და ხშირად მერობა იწვებოდა) კუპლეტებს „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „ვლადიკარადან“, რეპერტუარის სიღარიბეს ყოველთვის უჩიოდა). რაც შეეხება ჩემს გამოსვლას — ღრმად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ირაკლი მეხუმრა, ვინაიდან ვერავენ მიძულებდა გამეკეთებინა ის, რისი გაკეთებაც არ მსურდა. თუ მე ზოგჯერ ჩემთვის ვუყრავდი გიტარაზე, ეს ჯერ კიდევ იმას არ ნიშნავდა, რომ შემეძლო სცენაზე გამოსვლა. ხატვის გაკეთილი დაწყებული იყო, როცა კლასში შემვიღო კომპოზიტორის კომპიტიტის მდივანი მერაბ დურგლიშვილი და გამომიცხადა, — პარტკომი გიბარებსო. საქმე, თურმე, ჩემს სოლო ნომერს ეხებოდა. ჭკა ავგადე და თავი შევეშვირე. როცა დარწმუნდნენ, რომ ვერ დამიყოლებდნენ, თავი დამანებეს. შევებით ამოვისუნთქე და კლასში დავბრუნდი. ცოტა ხნის შემდეგ, თავჩაღუნული ვიდექი რეპიტორის წინაშე და ეკლადი მის რისხვას. რეპიტორი, თავისი სიმკაცრით, შიშის ზარს სცემდა არა მხოლოდ სტუდენტებს, არამედ პროფესორ-მასწავლებლებსაც. რისხვის ნაცვლად მოულოდნელად მომესმა მამა-შვილური ინტონაცია, მშვიდი, რბილი და თბილი სიტყვები, რომლებშიც თხოვნა უფრო ამოვიკითხე, ვიდრე ბრძანება. არ ვიცი, რამდენად მართალია ანდაზა: „შიში შეიქმნის სიყვარულსო“, მაგრამ ერთი კი ცხადია, როცა რამეს ვუღიანო მხოლოდ, ვმალდები, საკუთარი ღირსების გრძნობა მემატება და მზადა ვარ შეუძლებელი გავაკეთო. ასე მოულოდნელად ავედი გიტარით ხელში აკადემიის კლუბის სცენაზე და პირველად მივიღე მონაწილეობა კონცერტში, რომელშიც აკადემიის შემოქმედებითი ახალგაზრდობის გარდა მონაწილეობდნენ ცნობილი მსახიობები: სერგო ზაქარიაძე, მერი ნაკაშიძე, მაშინ კონსერვატორიის და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები: ვლადიმერ კეკელია, გურამ საღარაძე, ზურაბ ანჯაფარიძე, ოთარ მელიქიეთუხუცესი, თათია ხინდრავა და სხვები. გამოსვლა მომი-



გ. კორძიახა.
მაიაკოვსკის ძეგლზე

კ. მარქსის ს. ხ. სსრ
სახელმწიფო ბიბლიოთეკა



ა. გორგაძე.
ჭაბუკის პორტრეტი

საუკეთესო გიტარისტად მიმაჩნია თბილისში. არ ვიცი რას ფიქრობენ სხვები, ჩემი კოლეგები, მაგრამ გამოთქმა უნდა ერთხელ ჩაყლაპო სცენის მტვერი და მისგან ველარ განიურნები” — ჩემს მაგალითზე მცდარი გამოდგა. ბავშვობაში გამომუშავებული იმუნიტეტი სცენის ბაცილაზე ბევრად ძლიერი აღმოჩნდა.

აქ დენის სტუდენტობიდან პირველი შეხედრისთანავე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე მოქანდაკე ალიკო გორგაძემ. იმდენად თავისუფალი, ლაღი და შეუზღუდავი იყო მისი ნიჭი და ფანტაზია. იმდენად უცერემონიო და ზედმეტად უშუალო იყო იგი ადამიანებთან ურთიერთობაში, რომ მე თავდაპირველად ექსცენტრულ ადამიანად აღვიქვი, მაგრამ, როდესაც ახლოს გავიცანი და დაუახლოვდი, მივხვდი, რომ ეს ჩემი ზედაპირული შთაბეჭდილება იყო, ხოლო ალიკოსათვის ორგანულად დამახასიათებელი შინაგანი თავისუფალი იუმორი. ეს მისი ბუნება გახლდათ.

დიდი იყო ალიკო გორგაძის შემოქმედების, სიტყვის, იუმორის ზემოქმედების ძალა მეგობრებზე, კოლეგებზე, ამხანაგებზე, იმდენად დიდი, რომ ზოგჯერ შთაბეჭდილება გერჩებოდა, თითქმის მისი ძირითადი მოწოდება იუმორი, უსასრულო იმპროვიზაციები, გონებამახვილობა, მუსიკა, ცეკვა იყო და არა ის, რასაც თავისთავთან მართო დარჩენის შემდეგ ქმნიდა. სულ 45 წელი იცოცხლა მხატვარმა და, შეიძლება ითქვას, თითქმის მთლიანად შემოქმედებით. იგი მოწოდებით მხოლოდ მოქანდაკე არ ყოფილა. უფრო მეტიც, მას საერთოდ არც ჰქონდა ერთი პროფესია, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. იგი იყო უნიჭიერესი კაცი, რომლის ბუნება თანაბარი ძალით ვლინდებოდა შემოქმედების ყველა სფეროში, იქნებოდა ეს ქანდაკება, ფერწერა, გრაფიკა, ჰედურობა, მუსიკა, ცეკვა, იმპროვიზაცია, თეატრალური იმიტაცია თუ სხვა... საზოგადოება მას იცნობდა როგორც მხატვარს, მაგრამ თუ სიტყვა „არტისტი“ ადამიანის შემოქმედებითი უნარის განზოგადებულ ცნებად მივიჩნევთ, მაშინ იგი ქართულ ხელოვნებაში ქეშმარიტად განუმეორებელი ხელოვანი — არტისტი იყო. ძველი გალერია ანდაზა ამბობს: „თუ შენ იუმორის გრძნობა დაჰქარგე, ე. ი. გარდაიცვალე“.

წია გოგი თოთბაძის შემდეგ, რომლის იმიტაციებს ამჯერადაც დიდი წარმატება ხვდა წილად (იგი მშვენიერად ბაძავდა სერგო ზაქარიასეს, აკაკი ვასაძეს, აკაკი კვინიტაიას და სხვებს). კონფერანსის, თათია ხანდრავას ჩემი გვარი დიდი ხნის გამოცხადებული ჰქონდა, როცა სცენაზე ისე ავედი, როგორც ეშაფოტზე. შევასრულე სიმღერების პოპულარი კონფერანსი „ქეთო და კოტედიან“ და ქართული საცეკვაო მელოდიები. საჩქაროდ დაეტოვე სცენა, მაგრამ ისეთი ტაში დავიმსახურე, წარმატებამ შემდგომში ჯერ ძერეინსკის სახელობის კლუბის, ხოლო შემდეგ ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ამიყვანა (საქალაქო ოლიმპიადის დასკვნით კონცერტში ვმონაწილეობდი.) ეს ჩემი პობი საქსრ ხელოვნების სამმართველომ საპატიო დიპლომით და პრემიით აღნიშნა. იმ დიპლომს დღემდე ვინახავ, როგორც ძვირფას რელიკვიას.

ყოველთვის დიდი წარმატება ჰქონდა გრაფიკის ფაქულტეტის სტუდენტს, დღეს ფართოდ ცნობილ პოეტს მიხეილ ქვლივიძეს, რომელიც თავის პირველ ლექსებს აკადემიის სტუდენტთა წინაშე კითხულობდა. მისი ლექსების ტექსტზე შექმნილ სიმღერებს ასრულებდა აკადემიის ჯაზი, რომელმაც, სამწუხაროდ, დიდხანს არ იარსება. ჯაზის წევრები იყვნენ: მოქანდაკე ლევან ცომაია, ალიკო გორგაძე, თ. ყუბანეიშვილი, ბ. ნონიკაშვილი, ს. ქუთათელაძე და სხვები. აღტაცებული ვიყავი ნიკოლოზ მეტონიძის გიტარაზე დაკრით. მე იგი დღესაც ერთ-ერთ

ღრმად გრძობდა ალიკო ამ სიტყვების არსს და მისი ცხოვრების და შემოქმედების საფუძველს, მოკლენათა ღრმად განჰკერტასთან ერთად, ნათელი იუმორი და მუსიკალობა წარმოადგენდა. ამიტომ ადვილი შესამჩნევი იყო ალიკო გორგაძის შემოქმედებაში მისთვის დამახასიათებელი ამ ორი თვისების — მუსიკალობის და იუმორის შერწყმა.

ალიკო გორგაძესთან ურთიერთობა, მეგობრობა უსაზღვროდ სასიამოვნო იყო, მაგრამ ერთგვარად „სახიფათოც“. სასიამოვნო, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მის ფანტაზიას და გონებამახვილობას საზღვარი არ ჰქონდა, მაგრამ სახიფათო, ვინაიდან ალიკოს თვალს შეუქმნეველი არ დარჩებოდა ადამიანის სულ მცირე სასაცილო თვისებაც კი. მისი იუმორი მოკლედული იყო ცინიზმს, ვინაიდან საფუძვლად ბევრული უშუალობა და სიმარბოლე ედო. იგი ტროლიდა მაშინ, როცა სხვები გონებით სიჩუმეს ამჯობინებდნენ, დუმდა მაშინ, როცა სხვები გაუთავებლად რაღაცას ამტკიცებდნენ და მისი ტირილიცა და სიჩუმეც მაინც სხვებზე მეტად მეტყველი და მრავლისმთქმელი იყო. ალიკოს ჰქონდა კიდევ ერთი შესაშური ადამიანური თვისება: მას შეეძლო სხვისა შემოქმედებითი გამარჯვებაც და მარცხიც იმედე განეცადა, როგორც საკუთარი. ვინაიდან სწამდა, გრძობდა და უყვარდა მაშინაც კი, როცა სხვები მხოლოდ ამჩნევდნენ; არ აკვირებდა სხვისი ნათქვამი თუ შესაძლებლობა, რადგან თვითონ ჰქონდა უსასრულოდ ბევრი სათქმელი. ყველა შემოქმედებაში ეძებდა და პოულობდა კარგს, რაკი არ ჰქონდა შიში საკუთარის დაჩრდილვისა.

ალიკო გორგაძემ თავისი ზანმოკლე სიციხის მანძილზე ბევრის გაკეთება შეიძლო, მაგრამ მისი დაუშრეტელი ფანტაზია, ნიჭი კიდევ უფრო დიდ სულიერ მემკვიდრეობას ჰპირდებოდა ჩვენს ხალხს.

ზაფხულობით სტუდენტურ არდდეგებს ცხინვალში ვატარებდი. მამას რამდენიმე წელი ამ ქალაქშიც მოუხდა მუშაობა. პირველივე ზაფხულს იქ ბევრი მეგობარი შევიხინე და მათთან ურთიერთობა დღემდე არ გამიწყვეტია. ცხინვალში შეგვდიოდა და დავუმეგობარი მწერალ მერაბ ელიოზიშვილს, რომელიც ადრე მუსიკათა იყო გატაცებული და, მიუხედავად მეგიოლინესათვის უჩვეულო კომპლექციისა (მერაბს ვიოლინოსხელა საჩვენებელი თითი ჰქონდა,

რომელმაც მას მომავალში მწერლობისაკენ მიუთითა), შესანიშნავად უკრავდა ამ უფაქიზეს ინსტრუმენტზე. თბილისის უნივერსიტეტის ყოფილ სტუდენტებს და პედაგოგ-მასწავლებლებს, ალბათ, კარგად ახსოვთ ამ სასწავლებლის სიმფონიურ ორკესტრში დირიჟორის პულტთან ახლოს, ხელში პირველი ვიოლინოთი მდგარი, თვალეზიზიანული გოლინოთი, რომელიც ისე გატაცებით უკრავდა მოკარტს, თითქოს დიდ კომპოზიტორს ეს ნაწარმოები მისთვის დაეწეროს. მას შემდეგ, რაც ქალაქში გამოჩნდა ახალი ტალანტი ლიანა ისაკაძის სახით, მერაბმა ვიოლინო კედელზე ჩამოკიდა და იქვე, იმავე კედელთან მდგარ პატარა საწერ მაგიდასთან ისეთი მოთხრობები შეთხზა, რომ დროის უმცირეს მონაკვეთში მწერალთა კავშირის სრულუფლებიანი წყობი გახდა. ადრე სცენის მტეგრის ნახიარევი მუსიკოსი ქართულ სცენასაც მოვევლინა ბრწყინვალე დრამატურგად და საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. სულ მალე მისმა პიესებმა „ბებერმა მეზურნეებმა“ და „ბერიკონმა“ ჯერ ბევრის მნახველი მკაცრი ქართველი მაყურებელი აღაფრთოვანა და მერე ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქი — მოსკოვი.

ცხინვალში კვლავ შეგვხვდი შესანიშნავ ადამიანს — მწერალს ვასილ სანაკოევს, რომელიც მამაჩემთან ერთად ომის პერიოდში, წლების მანძილზე საჩხერეში მსახურობდა. მათ ახლო მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდათ. მისი სამწერლო ნიჭის შეფასება, ცხადია, მაშინ მე არ შემეძლო, თუმცა წაკითხული მქონდა მწერლის ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები „ოდესღაც გარკუთხნი“, რომელიც, თუ არ ვცდები, დიდივ ცხინვალის დრამატულ თეატრში. მია ვასო ჩინებული სპორტსმენიც იყო, მან ერთხელ ღერძზე ისეთი რთული ილეთი მაჩვენა, რომ აღტაცებული დავრჩი. აღმატრილი (ანუ „მზე“, როგორც მაშინ ამ ილეთს უწოდებდნენ) სალტოთი დაასრულა, ისეთი თავბრუდამხვევი სალტოთი, რომ მეგონა, იარაღიდან მოწყდა-მეთქი. ამან ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე, რომ იმავე დღიდან, ყოველი ხის ტოტი ჩემთვის სპორტულ იარაღად — ღერძად იქცა და „პაეინიით“ ზედ ვიყავი დაკიდებული. მალე ვარჯიში დავიწყე სპორტულ სკოლაში, ვვარჯიშობდი აკადემიამიც, ბოლოს კი აკადემიის სტუდენ-

ტებთან ს. ლამბაშიძესთან, ვ. აბრამიშვილთან, გ. ჭიჭინაძესთან და სხვებთან ერთად ქერქის სახელობის სპორტულ კლუბში მალა სპორტულ თანრიგსაც ვეკიდებოდი.

პირველად ცხინვალში გავიცანი მსახიობი ეროსი მანჯავალაძე. თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ იგი ერთხანს იქ მოღვაწეობდა. მისი მონაწილეობით ენახე ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“ და „ჩამირული ქვები“. მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ ცხინვალის დრამატული თეატრის ქართული დასის შემადგენლობაში მრავლად იყვნენ ნიჭიერი მსახიობები, — რ. პლიევა, გ. ქოქოვეი, ა. თედიაშვილი (ეს უკანასკნელი თბილისის ცირკის სცენაზეც გამოდიოდა მრავალი წელი), მსახიობი და რეჟისორი გ. ლალიძე და სხვები, ეროსი მაინც სულ სხვა ელფერს ანიჭებდა თეატრს (ეროსიზე უფრო ვრცლად ქვემოთ გვექნება საუბარი).

ბევრი თქმულა და დაწერილა მეგობრობაზე. ძნელია თქვა რაღაც ახალი, თქვა იმაზე უკეთესად, ვიდრე უთქვამთ რუსთაველს, ვაჟას, შექსპირს და მრავალ კლასიკოსს, მაგრამ მე აქ ზენონის სიტყვებს ვიხსენებ: „მეგობარი ეს მეორე მე ვარ“. დიხ, ბერს არ ძალუძს იწამოს მეორე ადამიანი, როგორც საკუთარი მე და გაუკეთოს მას იგივე, რასაც საკუთარ თავს გაუკეთებდა. ამიტომაც ასე დაუნდობლად და გულმოდგინედ ხეწავენ დრო, წლები ე. წ. „მეგობრების“ რიცხვს და მხოლოდ ერთიგულს სტოვებს ჩვენს გვერდით, იმათ, რომელთაც ძალუძთ მეორე ადამიანის ტკივილი თუ დიდი სიხარული გაიზიარონ და გაითავისონ.

მე ბევრი მეგობარი მყავს, რომლებთანაც შესაძლოა, არა მკვეს ყოველდღიური ურთიერთობა, მაგრამ ამ მეგობრობის უნაგარობა მრავალგზის არის შემოწმებული და განმტკიცებული. მათზე არაფერს ვიტყვი ამჟამად. მინდა მკითხველის ყურადღება ჩემს ერთ უახლოეს, ბავშვობის მეგობარზე ნუგზარ ელიოზიშვილზე შევაჩერო. აღამაზნებ, რომელიც უხვადაა დაჯილდოებული მეგობრობის, სიყვარულისა და სიკეთის გაცემის ნიჭით. მართალია, საქართველოში ბევრს ვერ გააკვირვებ ამ თვისებებით, მაგრამ ვინც ნუგზარ ელიოზიშვილს ახლოს იცნობს (იგი დღეს საქართველოს მსუბუქი

მრეწველობის სამინისტროს სამმართველოს უფროსია), დამერწმუნება ამ ქართველუკის დიდბუნებოვნებაში, უანგარაზბუნებულად შმარტ ინტელიგენტობაში. მართალია, ზოგჯერ იგი ზედმეტად ტენდენციურია, როცა საქმე ეროვნული ხასიათის, ზენ-ჩვეულებების, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის განსაზღვრა-შეფასებას ეხება, მაგრამ ეს ტენდენციურობა არ სცილდება ჭეშმარიტი პატრიოტიზმის, ინტელიგენტური შეფასების საზღვრებს. მას უყვარს თავისი ხალხის ისტორია და ეს სიყვარული დიდ ფაქტობრივ მასალასა და ქვეყნის ისტორიის ღრმა ცოდნაზეა აღმოცენებული.

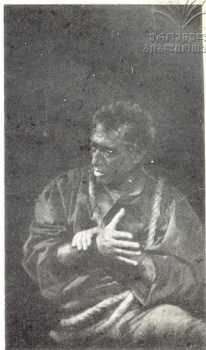
მე ზემოთ ვახსენე მეგობრობის ცნებასთან დაკავშირებული ზენონის სენტენცია: „მეგობარი, ეს მეორე მე ვარ“. სტუდენტური არდადეგების დროს, ერთ ცხელ ზღბულს ქ. ცხინვალში მეგობრებმა გადაწყვიტეს კურორტ ჭავჭავაძის გასეირნება. მეგობართა შორის იყო ნუგზარიც, რომელიც მეორე დღეს ლენინგრადში უნდა გამგზავრებულიყო უმაღლეს სასწავლებელში საბუთების შესატანად (მან ოქროს მედალზე დამთავრა ქ. ბაქოს ქართული სკოლა). ჭავში საღამომდე დაერჩით. უკან დაბრუნებისას გაკვირვდა მანქანის შოვნა. დიხანს ფეხით ვიარეთ. შემთხვევით ჩვენს უკან გაჩერდა დიდი საბარგო მანქანა, გადაქედლი მოქვიფე მგზავრებითა და მუსიკოსებით, როგორც გვიან გავიგეთ, ყველანი მექორწილები ყოფილან. მიუხედავად იმისა, რომ მანქანის ძარაში ნემსიც კი არ ჩავარდებოდა, გადავწყვიტე ჩაჯდომა. ხუგზარს შეუნიშნავს, რომ მძღოლიც საკმაოდ ნაბახუსევი იყო და არ მომცა საშუალობა მანქანაში ასვლისა. ჩვენ იმდენი ვიბრძოლეთ, ვიდრე ნუგზარს ჩემი პერანგის სახელო არ შერჩა ხელში. ბოლოს მან დამიყოლია და ასე ამცდა ტრაგედია, რომლის მოწმენიც გავხდით ცოტახანის შემდეგ: მანქანა გზაზე გადაბრუნებულიყო და თითქმის ყველა მექორწილე და მგზავრი მისი ძარის ქვეშ აღმოჩნდა. ჩვენ სწორედ ეს ბოლო სურათი ვიხილეთ, როცა მიუახლოვდით, გვაშები ჭერ კიდევ გზაზე ეყარა და მშველელიც არავინ ჩანდა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

კველი როლები, ახალი სხეულები

შემსკირის „ოტელო“ პ. მარჯანიშვილის სხს
თეატრში.

რემისორი — თ. ჩხაიძე, მხატვრები —
ო. კონიანიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე



ოტელო — თათარ მელენიფტუხეცკი

როცა რეისორი დგამს კლასიკურ პიესას, განსაკუთრებით პოპულარულს, ათასჯერ სათამაშებს. — ასეთია ნწარედ „ოტელო“. — ის რაღაცით მხატვარ-რეჟისორს ემგავნება. მან ტილოს უნდა მოაცილოს საღვთაის სქელი ფენა, რომელიც მისმა წინამორბედებმა დაადეს მის ზედაპირს. მაგრამ, როგორც კი ამ გვიანდელი მონახატებიდან გამოვსვით, ორიგინალის პირველქმნილი სილამაზე, მის სმენას მაშინვე მისწვდება ხოლმე მრავალნაწიდი თეატრალების უმთავრესი სხეები.

რესტავრატორს თითქმის ყოველთვის ენდობიან, მისი რეღუნებითი შრომა ექვს არ აღძრავს. რეისორის სხვა მდგომარეობაშია: ისინი, ვინც კარგად იცნობენ გუშინდელ შექსპირს, არ ღებულობენ შექსპირს დღევანდელს. ისე კი, პირიქით უნდა იყოს: რესტავრატორის შეცდომა ხომ გამოუსწორებელია, მისი ზედლის ერთმა მცდარმა მოძრაობამ შეიძლება დაამახინჯოს უკვდავ შედევრი, რეისორის ნებისმიერი შეცდომის გასწორება კი ხვალ სულ ადვილად შეუძლია სხვა რეისორს. და მიუხედავად ამისა, კლასიკური პიესის ყოველი კუმპარტად ახალი ინტერპრეტაცია შორად ეჩვენება მაყურებელთა ცნობიერებაში უკვე დამყვადრებულ სტერეოტიპს.

რაც შეეხება „ოტელო“, განსაკუთრებით კი საქართველოში, ეს ჩვეულებრივი აღქმა უაღრესად ურჩიანობისში ძალიან ბევრს ძალიან კარგად ახსოვს რუსეთის რეატორის სპექტაკლი და აკაკი ხორავა რეატორის როლი. ჩემს მეხსიერებაშიც საფუძვლიანად აღაბედა ეს ძალმოხილი, მკაცრი სახე. ხორავა მშვენივრად თამაშობდა. მისი ოტელო იყო დიდი მასშტაბის სახელმწიფო მოღვაწე, შორსმჭვრეტელი პოლიტიკოსი, მაღალი გონიერების, შეუღრტეელი, დაბადებით

მხედართუფროსი. გჭეროდა, რომ „რაც კი ამ მკლავთა ღონე იგრძნეს, მათთვის საწუვარ საქმედ შექმნიანთ ვარჯიშობა საომარ ველზე“.

ოტელო-ხორავა ტრაგედიაში სივრცეებში მიაბიქნება და ღიღებით მოხილი და პირადი ღირსების გრძობა მას გააფთრების თამაჯ არ სტოვებდა. მჩქვარე ტემპერამენტი დულდა და გადმოდიოდა მსახიობის ბარიტონალურ ინტონაციებში, მაგრამ მტოცედ და შეუვალად ეღერდა მისი სიტყვა, ეესტი კვლავ დიდებული იყო, მოძრაობა — მტოცედ. ის კი არ მოქმედებდა, არამედ დიად საქმეებს განაგებდა.

დღეღმონას დანაშაულობისა თუ უცოდველობის საიოთხი ამ დაუციწყარი სპექტაკლის კონტექსტში არც ადგა. ოტელო-ხორავასათვის დღეღმონას სიყვარული იყო დამსახურებული ჭილდო მხედრული თავგანწირვისა და სახელმწიფოებრივი დვანლის გამოთვით მას თუ უუვარდა დღეღმონა? როგორ არა; მაგრამ უუვარდა მეფური, ზეგარდმო სიყვარულით. მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გმირის საპასუხისმგებლო მდგომარეობა სიყვარულისთვის დეკლარაციას აძლევდა. ოტელოს სულიერ სამყაროში დღეღმონას ეკავა სასიამოვნო, მაგრამ მოკრძალებული ადგილი — როგორც ეს შეპყვრის მხედრის მეუღლეს, სიყვარულის ხანმოკლე განცხრომის თამს. მისი ყურადღებობა და ცნობიერების ცენტრში იგი მხოლოდ მას შემდგ მოექცა, როცა ოტელომ დღეღმონაზე ეკვი აიღო. ცოდის ორგულთაზე ეკვი ჩრდილს აუენებდა გენერლის საამყო სახელს, ხოლო სამართლიანი მრისხანებისას ოტელო-ხორავა შემძარწუნებელი იყო. მკვლელობა დასჯას ემსგავსებოდა, ეს იყო განუხრტელი რამ: გამოტანილი განაჩენის სისწორეში ექვს შტანა არ შეეძლო ოტელოს.



ამგვარი ოტელოს გვერდით, რომელიც ზარ-ზეიმური ძალების განსხეულება იყო, გასაგები და უცოდლობლილი იყო იაგო, ეთარცა და მცირებული და შეურაცხყოფილი ძალის ხატება. აკაი ვასაძეს თავისი როლი მიჰყავდა შურიანი სიძულვილის თანათან მზარდი ძალით. რამდენადაც დიადი და ამაღლებული იყო ოტელი, იმდენად სულიერად არაარაობა, ერთბეწო იყო იაგო, — ეს პიგმეი, იგი ცინიკური ღიმილით წინაწარ ტებობდა კოლოსის დაცემით.

გმირობის და ბოროტმოქმედებას სურათოვან დაპირისპირება გამსჭვალული იყო ამაღლებული სიხსნადვით. ოტელოს აპარტმენტება სამეფო დარბაზს ჰგავდა, სადაც მასიური სვეტები აღმართულიყვნენ. კლესპატრას შემურდებოდა მდიდრული ბალდახინი ქვეშ გაშლილი დედემონის საქორწილო ხარკისა.

მსახობები რომელიც ტოვისმავარ მოსახსამებს ატარებდნენ, წამდარწუმ ავლებდნენ ზღს მძიმე ხმლების ვადებს; დავებდნენ სტატიურ, ანუ ზოგბში, სექტაკლა ეთარდებოდა: თანმიმდევრულად, ზვიდადა ესთეტიკური ნელხაურელი იყო ოტელი-ხორავასათვის. იხინი აღწევდნენ იმპონენტრობის შთაბეჭდილებას და გმირის მაღალი და მოქნილი ხეულისათვის თავისებურ კვარცხლბეკს ქმნიდნენ.

ოტე მარჩაინიშვილის თეატრის სენაზე „ოტელოს“ აწინდელ დამდგმელ თემურ ჩხეიძეს არ შეეძლო ენა-ბა არც ხორავა და არც ვასაძე: რეცისორი ახალგაზრდა კაცო. მაგრამ, რასაკვირველია, იმ სექტაკლიდან წამოსულმა შეგნდამ ჩვენს დღეზაღდეთ მოაღწია და თ. ჩხეიძესაც მისწავდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მას არცაღ ჰქონდა წარმოდგენილი რუსთაველის თეატრის სექტაკლის ბრწყინვალე მსახობითი მხარე და ესმოდა, რომ დღეს, ვლადიმერ ვისოკის მიერ შესრულებული პაპლტისა და რამაშ ჩიკვაძის რინარდის შემდგ, წარმოდგენილია როგორც ესოდენ ვეებერთელა, ასევე ახეთი დიადი გმირი.

მეორეს მხრივ, რაკი არჩევანი „ოტელიზე“ შეაჩერა, თ. ჩხეიძეს არ შეეძლო არ გაეთვალისწინებინა ანატოლი ეფროსის არც ისე ქველი ნამუშევარი, სადაც ამ დიდებული გმირის ადგილი დაიკავა რეულექტორულმა ინტელიგენტმა, სადაც ადღელი ოტელიოს

მკვეთრად უპირისპირდებოდა დაუცხრომლად აქტიური იაგო, მსწრაფლ მოქმედი კაცი, სალდათა, დაქიმული კუნთების გუნდა. ეფროსის ექსპერიმენტი წარმატებით ვერ დაგვირგვინდა. ლ. დუროვის — იაგომ და ო. იაკოვლევას — დედემონამ ადვილად გადასწიეს ნ. ვოლკოვის — ოტელი მეორე პლანზე. ბუნებრივია, ეფროსის კვალზე სიარული ჩხეიძემ არ ისურვა. მაგრამ, არც სხვა რეცისორების მიერ გაკვალული გზები იზიდავდა მას. მათი მეტაფორების სწრაფი დინამიკა და მეტამორფოზების ამაღლებული ექსპრესია თ. ჩხეიძეს აღაფრთოვანებდა, მაგრამ შექსპირულ სამყაროს იგი სხვაგვარად ხედავდა.

რეცისორის ინდივიდუალთა განსაზღვრავს მის მანერას, კარნახობს მისი კომპოზიციების ფორმას. თ. ჩხეიძე — ფსიქოლოგია, ნატივი ფსიქოლოგი. სანამ ქარიშხალსა და გრაგალში, ელვითა და ქვეაქუხილით შეზანზარებული ტრაგედიის პირველ ცარგვალში შესდგამდეს ფხვს, მან უნდა დაინახოს თუ რა ნელ-ნელა ეჭუფებოიან დრუბლები, თუ როგორ იკრებს ძალებს ქარიშხალი მზიანი დღის მსხუნვარებასა და დაუბოთლ პაერში.

აი, რატომაა თ. ჩხეიძის მიერ შემოთავაზებული „ოტელოს“ კომპოზიცია პრინციპულად ასეკტური, რეცისორმა უარი სთქვა მრავალსიტყვიან ანტურაზე, მრავალმნიშვნელოვან დეტორაბოლოზაზე, ფერადვან აღკაშულოზაზე — ერთის სიტყვით, ყველაფერ იმაზე, რაც შეიძლება „ბევრი“ აღმოჩენილიყო. მან სტენის სარკის ზომა დააპატარავა, საგულდაგულოდ გადაინჩა ტრაგედიის მოქმედ პირობა სია და ერთმანეთზე მყოლებით, მტკიცე რეცისორული ხელით ამოშალა ამ სიოდან ვენეციის დოვი, ბრანანციო, გრაციანო, მასხარა (აქვე შეენიშავთ ბარმ, ფრჩხილებში, ეს მსხარა ამოშალა სტანისლაჟსიმაქ). ყველა ეს „ოფიცერი, მეზღვაური, შიკრიკი, გზირი, აწნაური მემუსიკენი და მსლებელი“ თ. ჩხეიძის სექტაკლში შეცვალა ერთმა, ერთადერთმა ოფიცერმა. რასაკვირველია, შტატების ამგვარი შემცირებისას, თ. ჩხეიძე ხვდებოდა, რომ უმკველზე უმკველად მოიძებნებოდნენ ტექსტის მოამაგენი და ასოს ამგადარნი, რომლებიც, მის ჩანაფიქრში გაურკვევლად, აღმოკენესებდნენ: „კი მარა, სდაა დოვი? სენატი რადა იქნა?

ბრანსციო სადაა?!" ასეუბი მართლაც აღმოჩნდნენ და მათ აღმოკვანეს კიდევ. მაგრამ რევისორი იმედონებდა, და არც თუ ამოად, რომ ეს კუპირები (რაც უკვეთის გვგვდებოდა პრაქტიკაში, შექსპირის ნებისმიერ დადგამაში) თავისუფლად, წინასწარ აუკავთებელ აღქმას სრულიადაც არ შეუშლიდნენ ხელს.

ამ მრავლის ჩამოკრისას მან უფრო მეტად გამოკვეთა უმთავრები. მთელის ძალით წამოსწია წინ ტრაგედიის ცენტრალური ფიგურები — ოტელო, იაგო, დეზდემონა, რათა ფსიქოლოგიური ანალიზის ღონისძიებზე უფრო დაკვირვებით შეესწავლა ისინი და მათი ურთიერთობანი.

სექტაკლის კონონად იქცა უკიდურესი გულისხმიერება. შექსპირული ტრაგედიის ყველა ცენტრიდანული ძალა თ. ჩხეიძემ შეაჩერა, გამოთიშა, ხოლო ყველა მის ცენტრისკენულ ძალას მაქსიმალური თავისუფლება მიანიჭა. რამოდენიმე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან, შემთხვევაში მან შეგნებულად დაამუხრუჭა შექსპირული მოქმედების სიჩქარე, ხანგრძლივად აუხსნებდა და სწონიდა ყოველ რეპლიკას, ერთ რეპლიკას მეორე რეპლიკისაგან პაუზის უფსკრულით გამოყოფდა. გმირები ფიქრობენ სწორედ ამ წამს წარმოთქმულ სიტყვებზე და ჩვენ, ასე მგონია, ვხედავთ და გვემისი, რა ავისმომსწავლებლად ირბევა მათი აფორიაქებული ქვეცნობიერება.

თ. ჩხეიძის თვალსაწიერში მოქცეულია ინტრიგის არა მარტო ძლიერი და მკვეთრი მოსახვევები, არამედ მოქმედების ძლივს მოსახელთებელი სწრაფვანი. ეს საქმეს სცვლის წარმოუდგენელი, სასწაულებრივი, პიკერბოლური რამ უადრესად გვიახლოვდება, სრულიადაც არ მყირდება მასშტაბებში, მაგრამ მაყურებელთა სულეში გამოძახილს პაოვებენ გაუთვალისწინებელი შეფარდებების და წამიერი ამოცნობის საშინელებით.

და თუმცადა რევისორის ზოგიერთი კონკრეტული გადაწყვეტილება ადვილად შეიძლება ეკვის ქვეშ დავაუწიოთ, სამაგიეროდ, უძველესია ერთი: გაცეთილთა თეატრალურობის კირთებისაგან განთავისუფლებულმა ტრაგედიამ თავისუფლად ამოისუნთქა.

სექტაკლის საგანგებოდ მწირ ფორმაში შექსპირის სიტყვა დაიძაბა მშფოთვარე ფიქრთა მოწოლით და ავის წინასწარგანსიბით. შეუფოთება გვიპყრობს

ჩვენც პირველივე წამებიდან. ავი წინათგანძობა არ დის და ერთიანდება უკვე თვით სცენურ სივრცეში; მის შუვალბოში და ცოვ ერთფეროვნებაში მისი პორტალი ძალიანაა ძირს დაწეული, სამაგიეროდ. მთელი მისი სიღრმეა გახსნილი. ჩვენს წინაა თითქოს და ზევიდან ვასრესილი და გვერდებიდან შემომწვევდელი, შორს გატყორცნილი შენობა, რომელიც უფრო მეტად, ალბათ, ხომალდის ტრიუმს მოგვაკონებს. თუმცა ეს კია, მხატვრები მაინცდამაინც არ გვაძალებენ ამ ასოციაციას. ამას ხან გვიდღანსტურებენ, ხან უარყოფენ. მარცხნიდან და მარჯვნიდან ქვემეხობა ლულები მოსჩანან, ქვემეხები ტრიუმში? საეგვიპა აქა-იქ მიყრილია, დიდი, კარგად გატენილი ტომრები, მაგრამ აქვე მოსჩანს ძალიან მაღალურთგანი ძველი სავარძლები. გაუგებარია, ესენი როგორაა აღმოჩნდნენ ტრიუმში. ამას გარდა იმ ქედლებში დიდი ჭრილება ანათებენ, ასევე ხის ქერის კი დიდ სივრცეებს გაუპია. იქნებ ტრიუმში კი არაა, არამედ სარდაფია, იქნება წარისკაცთა უსწარმა? ყველაფერი შეიძლება იყოს და ყველა ჩვენი ცდა, მოვხვდეთ თუ რა არის სინამდვილეში, ამაოა. თავად გარემო, ისევე როგორც შექსპირისდროინდელ თეატრში, არსებითად არაფერს აღნიშნავს. არც ტრიუმია, არც სარდაფი, არც კაზარმა, არც დაბაზი, არც ვენეცია და არც კვიპროსი. ეს არის მხოლოდ ტრაგედიის სივრცე, რომელიც ფარულ, მაგრამ ხაგრძობს ფორმარმომქმნელ ძალას და უცნაურ ცვალებადობას ფლობს.

ეს მოხაზულობა განსაზღვრულია მთელი სექტაკლისათვის, იგი სტაბილურია. მაგრამ მას სცვლის, ხან ავიწროებს, ხან აფართოებს, არსებობს სარდაფი, სარდაფი, არსებებს სინათლის თამაში. სინათლის ცივი მახები მოძრაობენ ამ სივრცეში, ისინი სცვლიან მოქმედების ადგილს, თან მოსდევენ პერსონაჟებს. მათ თანაუგრძობენ, მათ შორსდებიან, მათ ხვდებიან და აცილებენ.

ცივია ეს სინათლე, მთელი კოლორიტული გამაც ცივია: კოსტუმები და კაბები თოვლივით თეთრია, ნაც რისფრად-რუბი, წინგოსფრად მწვანე, ოტელის კვიფერ-წითელი მოსახშიმი მოსავს, იაგოს ულტრამარინის — ლურჯი კამზოლა და ასეთივე ფერის მოსახშიმი — არ არის აქ მცხუნვარი, თბილი ფერები, ვენეციელი დეზდემონა არავითარ მდიდრულ სამკაულს არ ატარებს: არც სამაჭურებს, არც ყელსაბამებს. მამაკაცებს არა აქვთ ურძელი ხმლები, მათ მხოლოდ მო-





კლე ხანჭლები ჰქვიათ. „სამეულის“ პლიტრა, ისევე როგორც თ. ჩხეიძის პარტიტურა, მოკრძალებით სდუმს. საშვიგოდ კარგული მსახიობების პლასტიკა განსაკვირებლად მკვერტეტველია.

ოტელოსა და იაგოს დაპირისპირება მონიშნულია და მითითებული უპირველესად პლასტიკურად. ოტელო-ოთარ მეღვინეთუხუცესის რბილ მოძრაობებში იგრძნობა სიმშვიდე და ნებისყოფა. მისი ოტელო მომწიფებული ვფაკაცია, რომელმაც თავის ცხოვრებაში პირველად განიცადა სიყვარულის ნეტარება.

ქალბარა რომეოა?

ალერსიანი, მოელვარე თვალები, დინჯი ნაბიჯი, გაშლილი ვესტი, რბილი სიარული, მისი სიხარულით სავსე მზაობა იმისათვის, რომ დეზდემონას წინ მუხლებზე დაეცეს და იმვე წამს ძაღვისილი მოძრაობით ხელებზე აიტაცოს იგი, რათა შემდეგ ნელა წიაღის სცენის სიღრმისაკენ. — ყოველივე ეს ნათელმკაცვს ოტელოს აღტაცებული რეპლიკის აზრს: — „...ჩემს სულსა, ენაა საესენ ნეტარებათა, ვგონებ უცნობი ბედნიერა აღარ არგუნებას ცნეთა უზომო ნეტარებას“.

გამოცდილმა მსახიობებმა იციან: ძალიან ძნელია, თითქმის შეუძლებელია ბედნიერების თამაში. აღტიკნებელი ინტონაციები დაშორულად უდრენ, ელვარე ღიმილი საეჭვოდ უაღბია ხელმე. შეღვინეთუხუცესი ბედნიერებას თამაშობს გაუგონარი სისხდავით. ოტელოს ბედნიერება გამოხატულია კუნთების ვათვისუფლებით და როლის პლასტიკური ნაბაძის მუსიკალური შენელებით. ყოფიერების ყოველი წამის შეჩერება თუ არა, მისი შენელება, გაწელება, გაგრძელება მოუწყადინებია მას. ესტი გაშლილია, მაგრამ ნარნარი, ნაბიჯი ზამბარისებრი, მაგრამ რბალი, მზერა მოუცდილად უფოთლავლებს დეზდემონას, თვალები უხმობენ და ეალერსებიან მას. როცა დეზდემონა მის მახლობლად, ოტელო ნეტარ განცხარობს და საამო ნებივრობას ეძლევა. პოზეში მშვიდია და არტიკული. ის თავისი ბედნიერების ნეტარება აუჩქარებლად და გემრიელად სვამს, მთელის არსებით გრძნობს ყოველი ყულუპის გემოს.

ურთიერთსიყვარულის ამ ტალღებში სამარადისო ცურვა სწევრია მას. ერთ-ერთ რეცენზიაში ნათქვამია, თითქმის „მისი ოტელოს მომზიბველობა არის მომზიბველობა ინტელექტისა“. აი, რაც არ არის, არ არისო, ამაზე ნათქვამი, ინტელექტის მომზიბველობის გამოხატვას ეცადა, ვცონებ, ნ. ვოლიკოვი ოტელოს როლში. მსახიობი თამაშობდა ვენციელ მავრს, როგორც კაბინეტის სწავლულს, რომელსაც უბრალო ფო-

ლადის ჩარჩოიანი მრგვალი სათვლელ ეცთა, იგი მიაგავდა ხანდაზმულ პროფესორს, რომელიც კარაფეტულად დაქორწინდა ნებიერ, ნორჩ და ცქრიალა გოგონაზე. კართელი მსახიობი სხვანაირად თამაშობს და მისი მომზიბველობაც სხვა ბუნებისაა: ეს გახლავთ ნიკის მომზიბველობა. მისი ოტელი იშვიათ ნიქს ფლობს: მას შეუძლია იყოს ბედნიერი!

როგორც ჩანს, კონტრასტის გამო, იმის გამო, რომ უფრო მკვეთრად გამოჰყოს გვირის ახლანდელი ბედნიერება, რევისორი სექტაკლს იწევებს მოკლე, ექსპრესიული პროლოგით. მკაცრი კანტომომს ენაზეა (ვიღაც გაბორბებული ხელდანინება გრძელი შოლტებით სცემენ ხელშეკრულ ოტელოს) გადათარგმნილი სენატში წარმოთქმული განოქმული მონოლოგის სიტყვები, იმის თაობაზე თუ როგორ ჩაჯარა ტყვედ ეს გვირი და როგორ გაჰყიდეს იგი მონად.

აქ, ამ პროლოგში ნაწამები, ნაგვემი ოტელი შვავა როცა შოლტიანი მამაკაცები სცენიდან გადაიან, იგი იტაკუნ დაცემული ამთავრებს თავის მონოლოგს და აი, მასხან, მსახიობი სახიდან იცილებს შავ გრძის.

შემდეგ მთელი სექტაკლის მანძილზე, ვიდრე ფინალამდე, ოტელი იქნება არა შვავანიანი, არამედ თვითი, ისეთივე თვითი, როგორებიც არიან იაგო, კასიო, დეზდემონა. ამის შემდეგ ტრაგედიის განვითარებაზე რასობრივი სხვაობა გავლენას არ იქონიებს. ჩხეიძის ჩანაფიქრის მიხედვით, ოტელოს ბედ-იღბალი არ არის დამოკიდებული მისი კანის ფერზე. ასეთი გადაწყვეტა მე ყვეტლებ უბრალო პასუხად მომჩანია იმ მარადიულ კითხვაზე, თუ ვინ არის ბოლოსდაბოლოს ოტელი? მავრი, თუ ზანგი? შექსპირის მიერ დაზღარბული ეს საკითხი თ. ჩხეიძემ სულ უბრალოდ მოხსნა და ვფიქრობ, სწორად მოიქცა.

მაგრამ, პროლოგი მე სათუო მგონია და აი, რატომ: ამ ილუსტრაციის ნერვიული, ნაქარავი, გაკრული ხელწერა ვერ ეწყობა გააზრებულ სიტყვადსა და კლავგრაფიულ სიწმინდეს, რომელსაც შემდეგში მიზანსცენირებათა ხელწერა ცხადყოფს. ატაცებული, მაგრამ გადღაბნილი, პლასტიკურად მიახლოებითი კანტომიმა, აღიქმება როგორც ჩადგმული და უცხო ეპიზოდი. სექტაკლის ბოლოს ეს ეპიზოდი კიდევ ერთხელ მეორდება და კვლავ ამოვარდნილია პიესისა და აზრის მოძრაობიდან. რაკილა ამ დადგამაში შესაძლებელი გახდა თავი აგვერიდინება სენატისათვის, კორდგარდისათვის და შექსპირული ტილის სხვა სხვაკალი ფერწერული წვრილმანისთვის, მით უფრო არაა აქ აუცილებელი ბუნდოვანი კანტომიმა — ილუსტრა-

ციები. საბედნიეროდ, ისინი მოკლეა და თითქმის არ გვიწლიან ხელს თვალური ვადევნოთ ოტელოსა და ავგოს ორთაბრძოლას, რომელთანაც მიახლოვებას ჩქარობს რევისორი და აქ გვერდს უვლის ან მკრთალად აღნიშნავს პიესის თანამდევ პერიპეტეებს.

ოტელოსავით ტანმადლი იაგონოდარ მგალობლი-შეილი გამხდარია, დაუქანცავად მოძარავია, გონიერი, აფიროზული. საპირისპიროდ თეატრალური ტრადიციისა, რომლის მიხედვით ტანსრულ ოტელოს ჩვეულებრივ თან სდევს ტანდაბალი იაგო (ახე შეეფარდებოდნენ ერთმანეთს ოსტუტევი და მიერი, ვოლკოვი და დუროვი). თ. ჩხეიძის სცენაზე გამოკუავს გონებითაც და სიმაღლითაც ოტელოს თანაფარდი იაგო. იაგოს ნახიჯი მტიციცა, სწრაფი, იგი უმალ ვერკვევა ვითარებაში და მსუბუქად მოძარაობს სცენურ სივრცეში. ლურჯ მოსახამში თუ ლურჯ კაშკაშაში გახვეული მისი ხმელი, მოუხეშავი ფიგურა თითქოსდა ყველგან სუფევს, თუმცა თვალში უმალ გვგვდება იაგოს უაღრესი, — ზომაზე ყოვლად მეტი — და ცოტა არ იყოს მან-ტრატრატის მშფოთვარება. რამდენადაც შვიდიცა ოტელო, იმდენად ადღეკებულია იაგო. მარად დამარტული იაგოს ევსტებსა და პოზებში არაფერი არ არის ოტელოს დახვეწილი ევსტებისა და მისი პოზების არტისტიკის მსგავსი.

გენერალ ოტელოსა და პორუჩიკ იაგოს შორის არსებული დისტანცია თ. ჩხეიძის დადგმაში მინიმალურ ზღვრამდეა შემცირებული. სუბორდინაციის წვრილმანები არ იზიდავს რევისორს, არა შვიი გენერალი და თეთრი ადიუტანტი უპირისპირდება ერთმანეთს აქ, არამედ ძველი და ახლობელი მეგობრები, მათი საუბარი ტოლთა საუბარია და თუ იაგოს ინტონაციებში ხანდახან — იშვიათად — მოწინაა სკვივის, ოტელო ყოველთვის ნდობით და უბრალოდ მიმართავს მას, ელაპარაკება არა როგორც უფროსი, არამედ როგორც მეგობარი. ოტელოს უსაზღვრო ნდობას იაგო ხაღმი ჩვენ უმალვე ვამჩნევთ. და, ცხადია, უმალვე გვაგონდება პუშკინის ჩამოქნილი ფრაზა: „Отелло от природы не ревнив — напротив, он доверчив“ — ფორმულა, რომლითაც ხელმძღვანელობდნენ რევისორები და მსახიობები და რომელსაც განუზრდელად ურდნობოდნენ რუსი კრიტიკოსები. თ. ჩხეიძის სპექ-

ტაკლში ეს ფრაზა ექვის ქვეშა დაეწებულა პუშკინის ეს სიტყვები — დაუფარავი პარადოქსია, პარადოქსი აზრის დიმილია, ამ შემთხვევაში კი — გენერალის მილი. მართალია, იაგოს მიმართ ოტელო სხვადასხვანაირად, მაგრამ დედემონის მიმართ?

როგორც არ უნდა ვატრიალოთ, ექვიანობის თემას ამ ტრაგედიაში გვერდს ვერ ავუვლით და არც თ. ჩხეიძე გავრბის ამ თემას.

მაგრამ დასაწყისში სხვა რამაა რევისორისათვის მთავარი. უპირველესად, მას სურდა გაეგო იაგოს ქეშმარიტი გულისწიადლი. მას არ აინტერესებს ციციკოსი, თავხელი თუ კარიერისტი იაგო. რევისორს არ სურს სერიოზულად გაიგოს იაგოს სიტყვები, თითქოსდა მას გვერდი აუარეს ახალ თანამდებობაზე დანიშნისას და ამიტომაც... ასევე არ სჭერა რევისორს, თითქოს იაგო ექვიანობს, ოტელომ ემილიას სარეკელი გაიზიარა და ამიტომაც... ორივე შემთხვევაში მოტივები არ შეესაბამება ქმედებს. ამას გარდა, რომელიც ძველმა მოაზროვნემ შეანიშნავდა თქვა: ორი არგუმენტი — აააა არგუმენტი, არგუმენტი — ეს არის ერთი არგუმენტი. სადა ეს ერთადერთი არგუმენტი, ძირითადი მოტივი, რომელიც ადგილიდან სძრავს ტრაგედიის მთელ მექანიზმს?

იმ წუთებში — ეს წუთები კი ცოტა არაა! — როცა ოტელო ეხვევა დედემონს, იაგო-მგალობლი-შეილის თვლებში სიძულვილი იელვებს ხოლმე.

ზიზღისაგან მთლად ძაგძაგებს, შეუსებული კონცეფსიისა ამახინჯებს მის ნაკეთებს. დედემონში ხომ არ არის შეუვარებული ეს იაგო? არ არის გამორივესული იქნებ ექვიანობს კიდევ? შესაძლებელია! და მაინც ამაში არ არის საქმე, აქ არ ძევს ახსნა იაგოს კადნიერი ინტრიგისა, რომელსაც იგი თავის მხრებზე იკიდებს და თუ რამ ძალა შესწევს (ყოველ წუთს ბეწვის ხიდზე მიმავალი, დაღლისგან ქანცმიღეული) მიაქვს, მითარევს ბოლომდე. იაგო, როგორც მას ნოდარ მგალობლიშვილი თამაშობს, ცოდვის, ცდუნების წინააღმდეგია, ოტელო მისი მეგობარია, მაგრამ ქვეშაირიტება უფრო ძვირფასია მისთვის.

ქეშმარიტება კი იმაში მდგომარეობს, რომ იაგოს თვალსაზრისით... აქ უნდა შევიჩრდოთ. კიდევ ერთხელ უნდა დაკვირვებით შევხედოთ ამ იაგოს, — შო-

სენა სპექტაკლიდან



ლტვით მოქნილს, ავაზასავით თვალშეუვლებს, რათა გავიგოთ თუ როგორია მისი ცხოვრებისეული პოზიცია, და რაც მთავარია, გავიგოთ თუ რა არის მისი ზნეობრივი კოდექსი. იაგო უპირატესად იმით იზიდავს ზოლმე მსახიობებს და აღლევებს მაყურებლებს, რომ ცინიურად აფურთხებს ყოველგვარ ზნეობრიობას და ტკბება ბორკტმოქმედების საყოველთაოებით, მაგრამ წევს წინ უმაღლესი წამებულობა ვიდრე ბოროტ მოქმედი. მას მარტვალის ფერნაკლული სახე აქვს. მეჩხერი, შეწებებული თმება პირდაპირ ჩამოშლია მაღალ შუბლზე, ხანდახან ისიც კი გვეჩქვენება, რომ იაგო ავადია. არა, ავად არაა და მიუხედავად ამისა, მაინც იტანება, ფოჯორად კი არა, მორალურად იტანება ვინაიდან ის, რაც სდება, ის, რასაც იგი თვალნათლევ ხედავს, ამის მომინა შეუძლებელია. ოტელოს სიყვარული მირს ამაზებს და ავირავებს, უარყოფს იაგოს მთელ მწებლებიან ცხოვრებას — ვანა ამ იაგომ, ისე, როგორც არავინ, არ იცის „კარგისა და ჯვის გარჩევა“.

განსაკუთრებით კარგად ერკვევა ქალებში, ამ მეორხეარისხოვან არსებებში, წახევრადპირუტყვებში. რომელთა ზნე მან კარგა ხანია რაც შეისწავლა და ხისტიმეში მოიყვანა და რომელთა განზრახვა მისთვის წინასწარაა ცნობილი. ცხოვრების დავიდაჩაბაში უბრალო სამხედრო პორტუიკი გააბითურებს ნებისზეირ

ოტელი — ო. მელონიუბუხესი,
ემილია — გ. გაბუნია



გენერალს, რადგან იცის „ვენზედ არის დამოკიდებული ჩვენი ყოფნა და შექმლება“ — ანუ მის გრენება და ნებისყოფაზე. „მაგრამ გონება ამისთვის უწყვეტს, რომ გაცივებული ვულისთქმა გაგვიკრიფლოს“ — იაგოს ცხოვრებაზელი დევიზი, გონებასა და ნებისყოფას მიყვართ წარნატებასთან და გამარჩევებთან, მაგრამ ბედნიერებასთან — არა იაგოს ლექსიკონში არ არის სიტყვა — ბედნიერება. იგი მოკლებულია ბედნიერების წიკს. მას არც კი სცალია ბედნიერებისათვის. იგი მიზნად მიზნისაკენ მიემართება — მიღწეულია ერთი მიზანი, მაშინვე წინ კვლავ ახალი მიზანი აღმათულია და ასე ხდება ცხოვრების მთელ გზაზე. მარტო იაგო ცხოვრება ასე? პორტუიკის სუსტ გახდეს ლიტენანტი, ხელქვეითის — უფროსი, ღატაკს — მღაძარი. ყველა ასე ცხოვრობს. ყველა, ოტელოს გარდა.

ყველა, გარდა ამ ოტელოსი, ბედის ამ შემთხვევითი ნებისისა, რომელიც განგების რაღაც დამთხვეული ახირების წყალივით ნეტარებისა და სიმშვიდის თვალშეუვლამ სინაღლებზე ატოვრცნლია. ოტელოს ძლიერი, დონიერი მტლავები, რომლებიც ნაზად ეხვევიან დეუდემონას სხეულს, „სულელური“ დიმილი, რომელიც დიდხანს დახეტიალობს ოტელოს სახეზე მაშინაც კი, როცა დეუდემონა უკვე აღარაა სცენაზე — ყველა ეს წყეული „კადორობა“ სძაგს იაგოს ფიზიკელ გონებას, მის საზიზღრად მოუსვენარ, პრაქტიკულ სულს.

ამგვარად, იაგოს თვალაზრისით, ოტელოს ბედნიერება უზენაია, ამორალურია. ვინაიდან ბედნიერება არაა ნაყიდი, არაა მოკვებული. არ არის მიღწეული გონების მიზანსწრაფული მოქმედებით, არამედ ისე, პაიპარად მისდგომია კარს ოტელოს.

ამ აღმაშფოთებელ ფაქტს წამწყდარი იაგო, ეს გონებისა და პრაქტიკის კაცი, განიცდის (რა უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს) წმინდა ეთიკური ხასიათის აღშფოთებას. ოტელომ დაანახა იაგოს, რომელიც ასე ერკვევა აღამიანებას და საგნებში, ისეთი რამ, რასაც არც სარგებელი ახლავს და არც ხეირი ადგას, მაგრამ, სამაგიეროდ, არის რაღაც ისეთი, რაც ათასჯინს აკარბებს ხეირსაც და სარგებელსაც: რაღაც მკრებელური, ერეტიკული. დიდი ხნის წინათ შეცნობილი, ჯადმა-უკულმა თელილი, თავიდან ფეხებამდე შესწავლილი სამყარო ამ წუთში მუხანათურად გაუსხლტა ხელიდან. ყველა ორინტირმა იცვალა ადგილი, რეალურ ღირებულებათა მთელი იერარქია დაიქცა და აირია, ყველაფერი გაუფასურდა.

იაგო ისე შესცქერის ოტელოს, როგორც პატისანი და უპოვარი მაშვრალი რაღაც სასწაულით გამდიდრებულ უსაქმურს, უყურებს როგორც ბერი, რომლის რელიგიური გრძნობა შეღაბულია, მეტიც — შეურაცხოფილია! ოტელოსადმი მის ზიზღში სქვივის ტეშმართად პურიტანული სიძულვილი ტკბილი ცხოვრებისადმი. სავონაროლას აჩრდილი მოსხანს იაგოს ზურგს უკან. მტანჯველი, სულის გამთანველი ფანატონში ხან მინავლდება, ხან კი იალებს მის თვლებში ან იგი შესძლებს მოთოკოს და მოაწნსრიგოს ეს ქაონი, ან უნდა აღიაროს, რომ მთელი მისი ცხოვრება ნაცარტუტად იქცა. ან უსიტყუო კაპიტულაცია ან ომი შესამე გზა არ არსებობს. მწელი ომი კი მოუწევს, ხის-



ქლიანი, ყველაფერი ეს იცის იგომ, მაგრამ მას სხვა გამოსავალი არა აქვს.

დედემონას სიღამაზე მისთვის მიმზიდველიცა და ხაზოღარიც, იგოს იტაცებს დედემონა — ჭანაშიას მომიხვედელი და იმედის მომცემი უბრალოება. მ. ჭანაშია ადვილად ივიწყებს თავისი გმირის არისტოკრატიულ და სოციალურ წარმომავლობას. დედემონა სრულიადაც ააა ჰგავს არც სენატორის ქალიშვილს, არც სახელგანთქმული სარდლის მეუღლეს, და რადგანაც მას ყველასთან — მათ შორის იგოსთანაც — ერთნაირად ზეგობრულად უჭირავს თავი. მასხანადავ, იგოს რაღაც იმედი უნდა ჰქონდეს, რომ ოდესღაც მოიხელთებს ამ მიაშტ ქალს, ოპ, ნეტავ დედემონა მართლაც ისეთი იყოს, როგორც ვიცი სხვები არიან, ნეტავ რითიმე შეიძლება ეთანხმებოდეს იგოს წარმოდგენას ქალებზე, მაშინ კი ჭკიანი და კანდიური პორუჩიკი შესძლებდა საკადრისი წესრიგი დამუყარებინა თავის შექანებულ სამყაროში — ყოველგვარი ომის გარეშე, ჩვეულებრივი და ნაცადი ხერხებით. დედემონასთან გათეული ერთი ღამე და ყოველგვარი პრობლემა მოხსნილია, ყველაფერი თავის ადგილზე დადგება... ასეთი ვარაუდი, როგორც ჩანს, იგოს გუნებაში აქვს, მაგრამ ძალიან მალე რწმუნდება, რომ დედემონა — მიუხედავად მთელი თავისი მაცდური უზარალოებისა, ბედნიერების ისეთ თავბრულმბრვევ სიმაღლეზეა ასული, საიდანაც იგო არც კი მოსჩანს.

როცა გონებით ადარებ ჭანაშიას — დედემონას და იაკოვლევას — დედემონას — ამ გოლდონის ციბერ, პირველად, გრაციოზულ ქარაფშუტას, პოეტური მაგრამ თავაზიან ქალბატონს, მაშინვე ხედავთ თუ რამდენად გამოუცდელია ქართველი დედემონა სიუვარულის მეცნიერებაში, რამდენად უმწეოა იგი თავისი უშუალობის გამო. მაგრამ ეს ისეთი სიუვარულის უშუალობაა, რომელსაც არავითარი მეცნიერება არა სჭირდება, რომლისთვისაც კელტუცობის ყოველგვარი ხრიკები თუ განაზება ზედმეტია.

თუ ოტელოს სიუვარული გვიანია, უყანასენელი და ამიტომაც იგი ფრთხილია, დელიკატურია, სავსეა პოეზიით, დედემონას სიუვარული თამაზია, მსუბუქი როგორც სუნოქვა, თავისუფალია და ხალისიანი. მ.

ჭანაშიას როლის პლასტიკური ნახატი მთლიანად მოქსოვილია წარწერის მოძრაობით; სუსტი ზეღების მელოდიური ენებებით და ამღერებელი მტევნებით, პირში ატაცებული, თითქოს გაფრენილი მოძრაობით (სიფრიფანა კაბა ფეხებში უფარფრატებს). ამ ახალგაზრდა ქალის სამყარო პარამონილია, გამოხედვა პარდაპირი და დაუფარავი, ლაპარაკი — მოურიდებლად გულდია, მორცხვობის ყოველგვარი ნატამალის და ყოველგვარი უყოჩიობის გარეშე ეუბნება იგი კასიოს: „თვით საწლოშიაც არ მოვკლებ ზეეწნას, მუდარას“.

რისთვის უნდა გაწიოდეს ან რატომ უნდა იყო უროს? მან იცის, რომ კასიო მისი და ოტელოს პირველი მეგობარია და მეგობრის დაცვა ისევე ბუნებრივია, როგორც სიუვარულის საწლოის გაწიარება ყველაფერი უზარალო მისთვის; ლაპარაკობს, რასაც უჭირებს და რასაც უჭირებს, იმას ამბობს.

ოტელოსა და დედემონას მაგნიტური სიუვარული იგოს სულს აწამებს და სტანავს. სამაგიეროდ აკეთილგონიერებს სექტაკლის სხვა დანარჩენ პერსონაჟებს. გ. ვახუშია ემილიას თამაშობს, უკვე ჩვეულებად ქცეული, პლემბეური უბეშობის აქცენტირების გარეშე ვულგარულობის ნატამალიც არ არის მასში, იგოს ეთელე ამოხიბლავია, მოკრძალებულია, მარაალა ჭკუით არ ბრწყინავს, მაგრამ დედემონას ერთგული და პათოსანი მეგობარია, როლის კონტრუები რბილია, ელეგორი, რევისორი ემილიას ადვილს უპირატესად რამისგან შორს მიუჩნის ხოლმე — იგიც, სეველიანად დგას, თითქოსდა, მთავარ ამბებს განრიდებული. მათი შეკავება მას არ შეუძლია, მაგრამ მათს დამალუველ ძალას გრძნობს, ძალიან დიდი ხნის მანძილზე ემილია არსებობდა თამაშობს შეშოთებულ მაყურებლებს; ჩვენ ერთი მხრიდან ვუყურებთ ტრაგედიის მსვლელობას, დარბაზიდან, ის — მეორე მხრიდან — სკენის სიღრმიდან — აი, მთელი სხვაობა. იგი ჩვენს სიმათიებება და ანტიპათიებს იზიარებს, მერცხე უზილადად გადადის მასზე ჩვენი მელეკარება, იგოს უნებური თანამშრომელი, ოტელოს ურიგო მოკავშირე, ემილია, ისევე როგორც ჩვენ, იმულებულია პასიური იყოს. და მაშინ, პიესის ბოლოს, ემილიას წუნარი ხმა უცებ ყვირილში რომ აფეთქდება და განრის-

ხეული, კომპარტების დამკველ ხმად იქცევა, მაშინ მივხვდებით, რომ ეს ჩვენი ხმაცაა. ჩვენ ვერ მოვითმინეთ, სცენაზე ავიჭერით და მისი ბაგეებით გაფორებით წამოვიხროლოთ რაც კი ვიცოდით. ვცაბაწააწაავერვებოდა, უცანაა. კუმე. სცენაზე საერთოდ არ არ იგვიანებდეს ხოლმე, მაშინ აღარავითარი ტრაგედია აღარ იქნებოდა, არც სცენაზე და არც ცხოვრებაში.

კეთილშობილი ემოლია ნაღვლიანია, კეთილშობილი კასიო კი — მხიარული. რ. ჩივიკიშვილი კასიოს როლში ღამიანი, გრაციული, როგორც ეს ქაბუქულორენციელს შეუვინის და სულიერადაც იმდენად სასიამოვნოა, იმდენად აუმჯობესველი. სუფთა, რომ მისი კურკური ურცხვ ბიანკასთან რაღაც გაუცნობარად გვეჩვენება.

როცა სცენაზე თეძოების პროფესიული რჩევით შემოდის ქ. გეგეშაძის ბანკა და მსგავსად კაბარეს ღიაცისა ჯერ ღრმად ჩიტირდ ღეკოლტეს გვირგვინებს, შემდეგ კი შიშველ ზურგს, ბოლოს კი პირდაპირ კასიოსაკენ გაეშურება, ფიქრობ, მისამართი ხომ არ შეეშალა ამ გამბიოსო. საერთოდ კი, შთაბეჭდილება ისეთია, რეცისორს ეჩიჩინა მთლად აეარა გვერდი ბიანკასთვის, მაგრამ, რადგანაც მისი ეპიზოდის ამოგდება არ შეიძლება, იგი ბიანკას გამოსვლას გვაწვდის როგორც თავისებურ პირობითობას — თითქოს გვეუბნება, გინდათ დაიკრეთ, და გინდათ — არა. ამის დაჩერება კი — გულწრფელად ვიტყვი — არა მსურს.

სამაგიეროდ, რა ადვილად და რა სიამოვნებით ვენდობით როდრიგოსადმი, ამ სახდომიანი, გონიერი, სიყვარულისგან გაოცებული, გულმუხურვალე და მამაკი ქაბუქისადმი მიმართულ რეცისორის მეგობრულ და თბილ მზერას. თ. კილაძე როდრიგოს აქილდოვებს უტყუარი ექსპრესიულობით, ფიცხელი მოქმედების სურვილით, დაუხანებელი, უანგარიშო თავგანწირვის წყურვილით. სცენური ტრადიციის თანხმად, როდრიგო კუდაბრეკა, რადგან ქისა გვარიაანად აქვს გამოტენილი, მედიდურია, რადგან აწანურია. ამვე ტრადიციის მიხედვით როდრიგო ქარხივეტია, კობტა-პრუწა და მას სიყვარული კი არ ამოძრავებს, არამედ, მარტოოდენ პატივმოყვარეობა. კომიური ფიქურაა? არაო, გვეუბნება თ. ჩივიკი, ასეთი დამთხვეული როდრიგო ყველას მოგვებურდა. მართალია, ჯერ უშაწვილია, მაგრამ ისიც კეთილშობილური, მაღალი გრძნობით არის შეწყობილი, აი, ესაა მთავარი.

მთავარი კი ეს იმიტომაცა, რომ, როგორც ოტელო ამბობს, „სულით მაღალი განწირულია“ ამ კანონის თანახმად, მოსულილო, პრანკია როდრიგო, ცხადია, ცოცხალი უნდა გადაჩრებს. თ. ჩივიკი გადახედა ტრადიციას, ახლებურად წაიკითხა ძველი როლი და როდრიგოს სახე ტრაგედიის სხივი მიანათა, და მისი სახე საოცრად იცვლება, როდრიგოს სიკვდილი კი ადასტურებს ოტელის საშინელ ვარაუდს.

ძველი როლები, ახალი სახეები: ასეთ შედეგს გვაძლევს თ. ჩივიკის მეთოდი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, რეცისორი უფრად არ იღებს სცენურ კანონს, იგი დაკვირვებული ანალიტიკოსია, პიების სიღრმეებში ღრმად, თითქმის პირველად, იხედება, ვითომც არც კი იცოდეს თუ რით დამთავრდება პიესა. უცნაურია, ასეთივე ამაღლებული შეგრძნება არაფრის ცოდნისა, უფრო ჩვენც გვეუფლებს. ჩვენ ხომ ვიცით თუ როგორ



ოტელო — თ. მეღვინეთუხუცესი
იაკო — ნ. მაგლობლიშვილი

მთავრდება პიესა. მიუხედავად ამისა, ჩვენ წარმოადგენა არა გვაქვს როგორ მთავრდება იგი დღეს. სექტაქლის შორე, ყველაზე ნელ აქტში, თ. ჩივიკის თავისი ფსიქოლოგიური ანალიზი განსაკუთრებული სიფრთხილით მიჰყავს, რადგანაც ტრაგედიის ცეცხლისმფრქვეველ საიდუმლოს უახლოვდება. ოტელოსა და იაკოს სამიმო საუბრის მანძილზე დრო თითქოს გაიუნა და შეჩრდა. ოტელო დიდხანს, წარმოუდგენლად დიდხანს იჩრუნებს მშვიდ გულარხინობას. ოდნავ დაუბრია თავისი ღამიანი, პაბარაშერთული თავი და უსმენს იაკოს, ხანდისხან, მხოლოდ ქუთუთოებში შემალულ მისი უფერო, ცეცხლოვანი თვალები გაოცებით უმზერებს იაკოს. შეუფოთება არ კრთის ოტელოს თვალებში — უფრო სწორად, თვით მას სურს იაკოს დამწვიდება, სურს რათა თავისი ერთგული მეგობარი იხსნას ამო ეჭვებისაგან. დიდი, მოსული, აუღედეგბელი, თვით, გაშლილ საუელიანი პერანგში შემოსილი ოტელო, მოთმინებითაა აღკურვილი, რადანარი შემწუნარბოლა სკვიის მასში. უაწროდ, უადგილოდ. ისე რომ არც უგდებს უფრს ამ მამაკაცურ საუბარს, სცენის სიღრმიდან შემოღის დეკდემონა და მსუბუქად ჩამოჭდება ოტელოს მუხლებზე, შემდეგ ასევე მსუბუქად და რბილად, კატის ქნტივით იატაკზე წვება თავისი მეუღლის ფერხითი.

დედემონის დანახვაზე ოტელოს სახე გაებადრა. იგი კვლავ უსმენს იაკოს, პაპიოსნად ცდილობს მოსმინოს, მაგრამ უფრადლება ვერ მოუკრებია, ოტელოს ხელი ნაზად ეტება დედემონის ხელს და კვლავ უნათდება სახე. ზრდლობიანად, მოფრებებით, მობოდიშებით სიბოვს იაკოს: „უფრო ნათლად ილაპარაკე“.

თავის ბედნიერების ესოდენი სისრული სცხე-
ნია მას. იგი ბედნიერია, მშრომელი და საწყალობელი
იაგოს წინაშე თავი დამნაშავედ უყვინა. იაგო, ვგონებ,
საქმეზე ლაპარაკობს, ოტელი კი, მისდა სამარცხვინოდ,
სრულიადკ არ ფიქრობს ამ საქმეებზე...

იაგო კი ცდილობს არ შეინიშნოს დედემონა, და-
სანახადაც არ უნდა ეს გადარეული სინაზე და მძი-
მედ, შეუპოვრად დიაგონება თვის კასრს, ხან უხეზვ
წამოიჭრება, ხან წდება, ხან კი ოტელის ირგვლივ
დადის, ირაოს ჰკრავს მის ირგვლივ, და ლაპარაკობს
— ხან დაუდევრად თუ მრავალმნიშვნელოვნად, ხან
მზრუნველად თუ ნერვიულად. ფრაზათა შორის იგი
პაუზის ხაზაღებებს ავებს. მაგრამ ოტელი ამ პაუზებს
უურადღებას არ აქცევს და იაგოს უკერძო მისი აზრე-
ბის სასურველ კალაპოტში მოქცევა.

მთელ მათს სიტუაციურ და პლასტიკურ დიალოგს ო-
ტელი უმორჩილებს ნელი და გამომსახველი მიზან-
სცენების ზუსტად და მკაცრად განსაზღვრულ რიტმს.
ტრომანტოს შენაცვლებული მიზანსცენები უფრო
მკვეთრად აფიქსირებენ იაგოს ძალთახშვების ამაოების
და მის დაუღალავ, შემტვეტ ენერჯიასკ, რაც მოთავსია,
მისი ფანტაზიის სიუხვეს. ერთი შეტევა არ გამოვიდა?
ვცადოთ მეორე! მხოლოდ ფრთები არ ჩამოვყაროთ,
არ შევჩერდეთ. მარცხნიდან არ გამოვიდა? ვცადოთ
მარცხნიდან! ადრე თუ გვიან, უნდა გაირღვეს ოტელის
ნეტარი სიმშვიდის ჭავშიანი.

ოტელის რეპლიკები მოკლეა, ერთფეროვნად უდა-
რდელი; იაგოს რეპლიკები ჩახლართული და ფრთხი-
ლია. აწონილი აქვს ყოველი სიტყვა, სიტყვა-სიტყვით,
თანდათანობით იაგო ეპარება მიზანს. იმ წუთში, როცა
დღეღმონა წამოდგა და სცენის სიღრმეში უშფოთვე-

ლაოდ გასკურა, იაგო, რომელიც ეს წუთია ბრტყელ-
ბრტყელად ლაპარაკობდა ვენეციელი ქალების ორგუ-
ლობასა და მკედრობაზე, თითქოს უკან, გადადგომის
ფრაზას: „ვენეციელი ქალი მხოლოდ ზეცას უმბეღენ
მთის ეშმაკებს, რასაც ქმრების მალეობა სჩადიან“.

ყველა ოტელი, რომელიც მე ოდესმე მინახავს,
აქ აკეთებს საგასტროლო პაუზას და მძიმე ფიქ-
რის შემდეგ მრისხანედ ან ხმაწაწყვეტილი წამოიძა-
ხებს. „იგერ გავიანო?“ მეღვინეთუღუციო-იტ-
ელ ამას პაუზის გარეშე კითხულობს, არც თავსარ-
დაცემული და არც გაბრაზებული. ეს სახაცილოა მხო-
ლოდ. ბედნიერებით თვალმოხუებული, იგი მოკრძალებ-
ით იმეორებს კითხვას „რა გსურს, შავთ სქვა?“.
და იაგო-მგალობლიშვილი, გულგარეთ, ცვიდ-
ფხზლად (ოტელი მეგობარია, მაგრამ კუმშარტიტება
მალდა დგას!) ამბობს: „თავის მამა ხომ მოატყუა,
როს ტექენ ვირთავდაო“. მოატყუაო? ვაგთოვება-
მდე ეშმაკებდაო? „მარალი არის, რასაც ამბობ“
ეთ:ნშმება ოტელი, მაგრამ მისი ინტონაცია ამას უარ-
ყოფს. ინტონაცია სხვას ამბობს: რა მნიშვნელობა
აქვს მერე ამას? და მიუხედავად ამისა, იაგო უკვე
მიზანინაა, ვინაიდან ოტელი ჩაფიქრდა, მწარედ
ჩაფიქრდა. სახე მოექუფრა. იაგომ მწწრაფლ იწყო ნაფ-
ორების შეუჩა ხანაწაწი, სხვათაშორის წამოიძახა:
კასიო ახალგაზრდაა, ოტელი კი... აქვე მოაყოლა სიტ-
ყები ბიჭიერებაზე, „გარძანადა გარყუნელობაზე“...

რაც უფრო მტიკინეულად აღიზიანებენ ეს სიტ-
ყები ოტელის, მით უფრო უტირს იაგოს მათი მო-
ნახება, იგი ხედავს, რომ ოტელის სულში მწიფდობა
შეკვეთული მრისხანება, ოტელის შეუძლია მისი
მოკლეა? რასაკვირველია, შეუძლია! ოფლის წყეთმა
გამოგონა იაგოს შუბლზე. „რა, იგი მძალიდ როდია
პირიქით, მამაცია, მაგრამ რისიკის ხანგრძლივობას
თვით ვუმშამაპი ვაქეკის გატეხვაც შეუძლია. როცა
ოტელი ნებას დართავს — თვლი გევიროსო დეზდე-
მონაზე. მხოლოდ მაშინ ამოისუნთქავს იაგო თავისუფ-
ლად — საქმე მოგვარდა, იგი გადარჩა.

ოტელი? ამ წუთიდან თვით დაუწყებს განწყვეტილ
თვალთვალს დეზდემონას, აი, რაშა უბედურობა
დგება ის საშინელი წამი, — როცა რალდაც ხედები
და შინც გეყვარს. ექვიანობ და შინც ეო:ყუანებო.
აქამდე ინიციატივას იაგო ფლობდა, ახლა ტრაგედიის
მოთავარი ძალა გარეთ გამოვარდა „მწვანეთვალთა-
საზარელი ქმნილება“ დეპატრონა ოტელის სულს,
და იგი ექვიანობის ტალღის თავზე მოაქცია. იაგოს
შეუძლია ახლა განზე გადგეს, მის დაწყებულ საქმეს
ოტელი ბოლომდე მიიყვანს, ვინაიდან „ოტელი“
ექვიანობის ტრაგედიაა და ოტელი ექვიანია. მეორე
მოქმედების დასასრულს და მესამე მოქმედების დასა-
წყისში ო. მეღვინეთუხუცესი თამაშობს სიმართლის
შეცნობის წურვილით გადარეულ კაცს, და სწორედ
ამიტომ არ ძალდს მას შეცნობა, რომ გადარეულია.
იგი აღმერთებს დეზდემონას, მაგრამ იგი-ი-ი-ი-ი-ი-
კიდევ მას უყვარს იგი, მაგრამ „რაღაცას ზეუდება“,
ანუ დეგამოს მიუშვებს ყველაზე თავაშეებულ, ველურ
და მკრინელურ ფანტაზიას. წარმოსახვის დამღუპველი
თამაში — რეალობაზე ძლიერია, იგი ფიქქვეშ სთე-
ლავს ამ რეალობას, ანადგურებს მას.

ნეტავ, თუ გაიწინა პუშკინმა თავისი პარადოქსი
ოტელიზე, როცა თავად ექვიანობამ შეიპყრო უფი-

სკენა სპექტაკლიდან



ქრიაკი ამ „აფრიკელს“ წინდობი წაწვდის ბედ-იღბალზე, როცა თავის კარტელს წერდა? ამის გაგება ჩვენ არ ძალგვძის. წაგრაძე პოეტის ცხოვრების უკანასკნელ დღეებზე ფიქრი უნებურად გვეწვევა, როცა ზედავ კეთილ-შობილი ოტელიოს უსაზღვრო, არადაამიანურ ტანჯვას თ. ჩხვიძის სპექტაკლში. განა ეს წუთი არ იყო, ბედ-ნიერი რომ დანაშაურობდა სეფარულის ზეცაში, ახლა? ახლა გაგონებაში ერთობა თავის მხედრობას.

ოტელიოს როლს შესრულებლები, ამ განთქმული მონოლოგის წარმოქმნისას, ემშვიდობებიან თავიანთ სამხედრო დიდებს და თვით სიცოცხლესაც კი. ო მე-ღვინეთურეცხეი ენშეადობება უფორების სილამაზეს და პოეზიას. მისი სცენა შუქმოსილია, იგი ბედავს კარისკაცთა გამართულ რიგებს, რომლებიც ფლიტებ-ბის სტენის, დიდების ხმათა თანხლებით სტოვებენ ბედისწერის უაზრო სივრცეს. მონოლოგი უნაღვლიან-ნის პაუზას მოაგავს, სულისმოთქმას, მეცხვეულ წაშს, როცა შეცნობილია უმწარესი დანაკარგის მნიშვნელობა. ყველაფერი დასრულდა...

ყველაფერი დასრულდა, რადგან დეზდემონას სახე ოტელიოს თვალში ახლა გაორებულია. ამ ქალის ყოველი სიტყვა ორზაროვნად ეღერს, ყოველი მოძრაობა „ჩუქის“ მას. დეზდემონა კი მინცდაამინც სულ კასიოს სახელს ასწრებს. მეტი საზრუნავი არ დარჩენია! განა ამის შემდეგ ნათელი არაა, რომ დეზდემონა ბილწი აჩხუბდა, მაგრამ მთელი საშინელება ისაა, რომ არაფერი არა ნათელი. მას შემდეგ რაც იაგომ, დიდი ილუზიონისტივით, ჩვეულებრივი ცხოვრებასივით შესწლო დაემტკიცებინა ოტელიოსთვის ის, რისი დამტკიცებაც უნდა, ოტელიო ნეტარებოთ, არაჩვეულებრივი სინაზით ამბობს: „ოჰ, საგანგებო ქმნილებაო“.

შეუბნებელი იაგო უმთავრად შენიშნავს: „სკობს, დავიწყებას მისცეო“. ნეტავ მართლაც შეეძლოს დავიწყება.

საქვეყნოდ რამდენჯერ უმტკიცებიათ: ოტელიო იტანება იმის გამო, რომ ქალისადმი მისი სიყვარულია მოტუებული, იმიტომ, რომ ადამიანისადმი, სიკეთისადმი, იდეალებისადმი და სხვა შრავად აღსატყობელ უცნებობისადმი მისი რწმენა უებრია. მაგრამ უფრო კონკრეტულად? იქნებ საქმე შეიქმნა არა სახარავი და ბოროტებას, არა კაცობრიობასა და ადამიანურობას, არა იდეალებს. არა? აღსატყობელ მას. ოტელიოს?

ემილიას შეთქობა „ეგ არ არის ექვიანო“ — თემურ ჩხვიძის სპექტაკლში ვინმის როგორც პასუხი. ექვას გაღიზიანებთ იაგომ ოტელიოს ქვეცნობიერებისადმი რწმენა შეიქმნა. უფო, მოყოლოკავი ინტინქტებო.

სეფარული ჯერ კიდევ ცოცხლობს, იგი ჯიუტად ეპყრება მის ქობიდან, მისი სხივი სხნელებს. ჩემსებებს ბელოს. ექვიანობა? ექვიანობა ვერავინ არა. რაც უფრო ნათლად ისმის ხმა მიყვარულისა, მით უფრო შეამოდის ბოლბო.

ესა სწორედ იაგოს გამარჯვება. როგორც კი ოტელიოს საწყარო სანშილად დამახინჯდა, მანვე იაგოს მსოფლმწიფობა ადრინდელი სიმშვედე აღსდგა. განა იაგომ კი არ იცოდა, რომ ამაღლებულის ადგილზე არაა ცხოვრებაში და რომ ყოველგვარ კეთილ-შობილად დასრულდება? ახლა, როცა ოტელიო მტო-ღვლილი და ერთბოცისა, ბედნიერების ზეცადან გადა-გდებულა ექვიანობის ცეცხლოვან გენიში, სწორედ ახლა „ცხოვრება“ აღდგენილი თავის ურყევ უფლებ-

ბეგში. ხოლო „ამაღლებული“, კეთილშობილური გაოსრულია. ბედნიერება — ფიქციაა, ჯადოქრობაა, სიცრუვა, და ეს დამატება არა სხვა ვინმე მარტინსონის მან, იაგომ დამტკიცა.

ამ მომენტში, როცა ცოცხელი ოტელიო მინცვარე-ბისას ცნობიერებას კარგავს, ეცემა და იკრუნჩხება



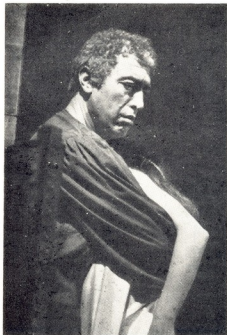
სცენა სპექტაკლიდან

წინდლის ფეხით — ეს არის იაგოს გამარჯვების პლასტიკური მეტაფორა. თავგადაღებული ოტელიო რამის კიდზე ადგია. თავს წამოდგარი იაგო ხანჯლის პირით უხსნის კბილებს. ეს მიზანსცენა, მიუხედავად მთელი მისის სურათოვნებისა, მოულოდნელია, გამოგონებული და მოუგერიებელია. ისევე როგორც თ. ჩხვიძის ყველა უმთავრესი მიზანსცენა, რომლებიც ეფექტსათვის კი არ არიან გამოგონილი, არამედ აზრის ნათელსაყოფად არიან ნაპოვნი. რეჟისორის ფანტაზია თამაში, მაგრამ ხშირად მისი გადაწყვეტა გამოყოფნა როგორც ერთადერთი შესაძლებელი გადაწყვეტა.

იაგომ ოტელიოს ურჩია დეზდემონა დაახრჩევო მის მიერ შებილწულ სარტყელზე. და რა დარწმუნდა, რომ შურისძიების ეს იდეა ატაცებელი იქნა, იგი გრძობდა, სწრაფი ნაბიჯით გაემართა სცენის სიღრმეში და იქ, შორს, კარის შავ კრილიში ჩადგა, ხელები მკერდზე შემოიჩყო. იქ მკაოფილი კაცის ბოლით, რომელმაც თავისი სპექტაკლი. სინათლის ტალღები მორჩილად მისდევნ თან იაგოს, ოტელიო დარჩა სცენის ავანსცენაზე სიბნელებში ვაჯლახად მოკრუნჩხული.

მესამე მოქმედების დასაწყისში შემოდის დიდო-ვიკო, რომელსაც ვენციციან გამოგონილი ბრძანება მოაქვს. იგი მიმართავს ოტელიოს, მაგრამ მავრი არ უსმენს მას, სადაც იქით იუფრება, სადაც დეზდემონა ცეხულება. რა ვენციცია, რა კიბრისი, რომელი სენატორები, ვინ დოქორ არაფრის გაგონება არ სხის. იგი მხოლოდ დეზდემონას ხედავს და, როცა ახლოს ჩაუვლის, მოკლე, სწრაფი მოძრაობით შემოქრავს ხელს: „ჰო, სატანავ“. თითქოს ოტელიოს არ წამოუსვარია ეს რეპლიკა, თითქოს მას არ გაუწყნავს სილა, არამედ ეს გააკეთა ვიღაც სხვამ, რომელიც მის სხეულში ჩაბუდებულია. განა სწრაფ დეზდემონას დედატის? რასაკვირველია, არა! წყნის მისი ბიჭიერება? რასაკვირველია, არა! ათსაგზის არა ოტელიოს დაბნელებული მზე-რის წინ მისცურავენ „ბვირები, ყურები, ტუჩები“. მისი დაუოკებელი ფანტაზია ამხსნარებს და აცამტვე-რებს რეალობას, და მათი გროტესკული ფანტანსაგო-

რია ისეთია, რომ იგი ყველაფრისათვის მზადაა, ოღონდ-
დაც კი სიმაართლე დაადგინოს — ნებისმიერი სიმარ-
თლე. ექვიანობის შექაინაში შეუმცდარად ამოქმედდა:
ორი შესაძლებლობიდან იგი უარესს ირჩევს, რადგან
უარესია მხოლოდ ყველაზე ცუდი.



სცენა სპექტაკლიდან

დედემონასთან გადამწყვეტი დიალოგი ო. მეღვი-
ნეთუბუცესს სურს მონოლოგად გადააქციოს. მას არ
სჭირდება ქალის პასუხები და მას არც ესმის მისი.
მსახიობის აქამდე შეკავებული ტემპერამენტი აქ ვულ-
კანური ძალით იფეთქებს. ოტელო თავის თავს უხმენს,
უხმენს საკუთარ ხმას, რომელიც პირველად და უკანა-
სწნელად მთელი სპექტაკლის მანძილზე, გადადის უკი-
რილში, გოდებაში, რომელსაც წევრებს ხოლმე გაფთ-
რების სპაზმები, ეს განწირული სულის გოდება. ამ
გოდებაში, შოლტის ტაკანივით მოკლეად და მკვეთ-
რად გაისმა „ოჰ, როსკიო, ნამუსახილო“. საიდან
ამოხეტია ამ სიტყვამ? ამ სიტყვამ ორივე გაშლიდა.
დედემონა დაბარბაცდა, ოტელო შეერთა. მაგრამ
ტიკილმა, რომელიც ცეცხლივით მოედო, ოტელოს
რადაც უცნაური სიამოვნება მიაყენა. ეს ტიკილი
რეალური ტიკილი იყო. იგი ერთადერთ რეალობად
იქცა — სხვა რეალობა აღარ არსებობს. და ოტელო იმე-
რებს „ოჰ, როსკიო, ნამუსახილო“ და ამით კლავს
საკუთარ თავს, თელავს საკუთარ ხეულს. ამ წამამდე
დედემონა-ჯანაშია მებრძოლი არ იყო, თავისი ღირსე-
ბის დაცვა არ დასჭირვებია. გამოუცდელმა ქალმა არ
იყოდა რა იყო სიფრთხილე, იცოდა მხოლოდ უსაზღვრო
სიყვარული, ეგვი არ ეპარებოდა, რომ იგიც უყვარ-
დათ და ოტელოს ექვიანობას უფურცბდა როგორც გო-
ნების სავალალო დაზნუნებას, რაც მალე უნდა გაფან-
ტლებო. მაგრამ არსებობდნენ შეუქცევადი სიტუაციები
და დედემონამ სწორედ ასეთი სიტუა მობინა. თა-

ვარდაცემული ვართ, რადგან გვემის, რომ დედემ-
ონას გამოსავალი არა აქვს, მისი გადარჩენა შეუძლებელი
ბელია. იგი უარყოფს უკველივებს, მაგრამ მხოლოდ
ამაო ეს უარყოფა. იგი იფიცება, მაგრამ ესმის, რომ
ამ ფიცსაც არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. თუმცა, მა-
ინც ამბობს: „სამოთხის კარი დამხსნის, მე თუკი ეგ ვა-
ყო“. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ამ სიტუაციის გამეორება,
მხოლოდ გამეორება — მის დაღუპვას ნიშნავს. მათ
დიალოგში ყველაზე მთავარი ყველაზე უბრალოა.
ორივემ სიტუაციად შებილწა თავიანთი ბედნიერება,
სიყვარული და ორივე დაიღუპა, თუნცა, ფიზიკურად
ქერ კიდევ ცოცხლებია არიან.

მეკვლეობა ჩადენილია წუნარად პირქუშად. ოტე-
ლო (საფინალო სცენაში რადაც ქლამიწდი მოხავს, გა-
დახუნებული ხარის სისხლისფერი) დედეემონას ახრ-
ნობს ტომრით, სცენაზე რომ იყო მიჯდებული.

დიდხანს დანცქერის ქალის გადაშლილ მკლავებს
— ნეტავი თუ ირხვეიან? მგონი, არ ირხვეიან. თო-
ქოსდა დაწუნარდნენ ეს მკლავები, დროილა დიხსაღ-
გურა საყვარელ სახეზე, სიკვდილის დუმილი უახლოვ-
დება ოტელოსაც.

ოტელო მალეა სწევს დედემონას ხეულს და
ღეღებზე დაღსვენებული მიიქვს გარიდული სივრცის
ს-ღრუეში, აღარაფერი აღარ აწუხებს მის მკვდარ სულს
— არც განჩისხებული ემილიას უკირილი, არც იავოს
შიერ ხანჭლით ემილიას დაქარა, არც მონტანოსა და ლო-
დვიკოს სიტყვები. აზრით იგი არ გაჰყარა დედემონ-
ნას. იგი დედემონასთანაა, დედემონა მასთანაა. და
რევისორი ეთანხმება ოტელოს, იგი საშუალებას აძ-
ლევს თავისი სპექტაკლის გმირს თვლი არ მოაცილოს
მდუმარე და არადილიტი მოფარფარე დედემონას,
რომელიც უყვე უოფიერებას გაცდენილი, მაინც დგე-
ბა და ანთებული სანთლით ხელში უახლოვდება ოტე-
ლოს, წუნარად მუფქდება გვერდით, მხარზე შეებება
და მიერკობს. მიერკობს, გვიან, ოტელოს უკანაგული
მონოლოგის წარმოქმნის შემდეგ, იგი კვლავ წამოდ-
გება ფეხზე, ეხვევა და რუტებში ჰყოცნის მას. ისინი
ერთად არიან, არაამქვეყნიურა ბედნიერება მათ არაა-
ქვეყნიურობისკენ წაიღეს.

შექსპირის ტრაგედია ფინალში, როგორც ეს მიღე-
ბულია, მარაოახსა და მტყუანის ერონაიად ხოცავს. დი-
დი ხანია, რაც როდრიგო მოჰკლავს, დაიღუბა დედემ-
ონა, ემილია; დაიღუბა ოტელო. იავო? პიენის კანო-
ნიკური ტექსტის მიხედვით ოტელო ფეხში სჭირს
იავოს. თ. ჩუბინის პარტიკულის მიხედვით კი, მას შეე-
დგა, რაც იავომ ემილია მოკლდა, იგი, ისევე იავოსა ლე-
რჩი მოხახამით, მშვილდ ზის სავარტელში სცენის ღი-
ღრმეში და ცივი, სულსგამყინავი მჭერით თვალყურს
აღვენებს ტრაგედიის ფინალს, თითქოს თ. ჩუბინს კ
არა, მად დედგავს ეს სპექტაკლი. მხოლოდ უკანასკნელ
წახს, ვინც სინათლე ჩაქრებოდეს და სცენაზე მდ-
ჩამოწვებოდეს, იავო სხარტი, რბილი მოძრაობით გახს-
ლტება თავის შავ კარებში.

ეს გაქცევას მავს. იავომ მიატოვა ბრძოლის ველი,
სადაც მისი მოწინააღმდეგეების უსულყო გვაშემბი წი-
ლიყოილა.

გაიქცა იმიტომ, რომ ისინი დაცემულინი კი არიან,
მაგრამ დამარცხებულნი — ანა! მოკლულინი არიან,
მაგრამ, ამოცოხობილინი — ანა!

თარგმანი ნოდარ ჯუღაშვილიმ.

თბილისელი მავრი



მარეკ ვაგეკევიჩი

თბილისის წამყვან თეატრში სცენაზე კვლავ ვენეციელი მავრის ტრაგედია განხორციელდა. სიტყვა კვლავ იმიტომ ვახსენეთ, რომ „ოტელო“ ქართულ სცენაზე მრავალჯერ დაიდგა. პირველად „ოტელო“ საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა ქართულ სცე-

ნაზე. მას შემდეგ ოტელოს ანსახიერებდნენ დღეს უკვე ლეგენდად ქცეული მსახიობები: კოტე მესხი, ლადო მესხიშვილი, შალვა ლამბაშიძე, აკაკი ხორავა, იუსუფ კობალაძე და სხვ. შექსპირის პიესის საფუძველზე დაიწერა ალექსი მაჭავარიანის ბა-

ლეტის ლიბრეტო. საქართველოში დადგმულია ვერდის ოპერა „ოტელო“. ორმოცდაათი წლის წინათ „ოტელო“ კ. მარჯანიშვილმაც განახორციელა თეატრში, რომელიც დღეს მის სახელს ატარებს.

ახლახან განხორციელებული „ოტელოს“ დადგმა, რაღაც შემთხვევაში წარსულის, კლასიკურის, დიადის აღნიშვნაა, მაგრამ ამ პიესის ხელახალი დადგმის მიზეზი მარტო საიუბილეო თარიღით კი არ უნდა აიხსნას, არამედ იმ ჰემარიტი, ორგანული მიზეზებით, რომელთა გამოც ასე ხშირია „ოტელოს“ ინსცენირება ქართულ სცენაზე. ვფიქრობთ, რომ ეს მიზეზები საქმენელია ზნეობრივ ტრადიციებში.

სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები იმაში, რომ არსებობს ხალხი, რომლის გარკვეულ ფასეულობებს, მიუხედავად დროის დინებისა და თანამედროვეობასთან მჭიდრო კავშირისა, არ დაუკარგავთ თავისი ღირებულება, მათში კულტივირებულია განსაზღვრული გაგება, რომელიც სხვაგან, სხვა ადგილებში მოცემული იყო მხოლოდ ლიტერატურასა და ზეპირ გადმოცემებში და განმარტებული იყო, როგორც ნაივური და არქაული: ძველებური გაგება ღირსება-პატივისა, ჰველებური იერარქია ოჯახისა, პატრიარქალურობასთან მიახლოებული, ძველებური გაგება სიტყვებისა: „მოვალეობა“, „ვალდებულება“, „სტუმართმოყვარეობა“, „ნათესაური“ ურთიერთობანი. ამ სიტყვების მნიშვნელობა საუკუნეთა მანძილზე ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა. მათი მნიშვნელობა ისეთი დიდი იყო, რომ ენას, ფოლკლორს უნარჩუნებდა ეროვე-

ნულ თვითმყოფადობას. ისტორიათა ფენების მიღმა ამ ფასეულობამ ახალი ღირებულება და რანგი შეიძინა. მიუხედავად თანამედროვეობის მოძალებისა, რომელიც ცვლის და ასუსტებს მკაცრ წეს-ჩვეულებათა სიმტკიცეს, ეს ფასეულობანი, ხელოვნებაში ხშირად იდლიზირებული, განავარძობს არსებობას. ეს ფასეულობანი იზრდება გარკვეულ დონემდე. საერთო პრინციპები კი უცვლელია. ადათ-წესების ამგვარი კონსერვატიზმი ასეო შემთხვევაში უფრო დადებითი მოვლენაა და არა მანკი.

შეგვიძლია თუ არა წამოვაყენოთ სახიფათო თეზა, რომ „ხალხის“ არსზე მოქმედობს ისეთი რამ, რომელსაც ტემპერამენტს ვუწოდებთ? ეს იმდენად არის ჰემარიტება, რამდენადაც ძველია, მაგრამ დღეს სათვალავში არჩასადგებმა ადათ-წესების ნორმებმა, მორალურ პრინციპებთან შეთანხმებულმა ნაციონალურმა ტემპერამენტმა ჩამოაყალიბა ეს მანერა და სტილი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. მათ ხალხს საშუალება მოსცეს, დიდი სიმწელის გარეშე, გაარჩიოს კეთილშობილური საქციელი ცოდვისა და უსამართლობისაგან, ისინი საშუალებას აძლევდნენ ხალხს გაემართლებინა ძნელი არჩევანი, ტრაგედია, გმირული საქციელის აუცილებლობა..

ვფიქრობ რა ყოველივე ამაზე, ეცდილობ ვუპასუხო კითხვას, რატომ ხდება, რომ „ოტელო“ ხშირად იდგმება ქართულ სცენაზე? იმ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ეს დრამა ცხოვრებისეულია და რეალურია, როგორც გასული საუკუნის, ისე თანამედროვე ქართველი მაჭურებლისათვის. ჩემის აზრით, ეს დრამა,

მაგალითად, სკანდინავიისათვის იქნებოდა მკაცრი, სინამდვილისათვის შეუფერებელი ზღაპარი, ხოლო საქართველოსთვის ამ მკაცრ ზღაპარს აქვს განსაკუთრებული თვისებები დამაჯერებლობისა და იქ მისი პრინციპული პრობლემები გამოდგება სინამდვილისა და თანამედროვეობის გასაანალიზებლად.

მოქმედება მიმდინარეობს ერო დეკორაციაში, რომელიც გემის კორპუსის შიგნითა ხედს ჰგავს. ამასვე ადასტურებენ მორკალური დირეები და შერმავებული სცენა. ავეჯი ორი თუ სამი მაღალსაზურგაინი სავარძლებისგან შედგება. იქვეა რამდენიმე სახსე ტომარაც, რისი აზრიც მე ვერ გავიგე. მუქი ბრინჯაოს ფერებში გადაწყვეტილი დეკორაცია და უბრალო კოსტუმები როგორც ისტორიულობას, ისე თანამედროვეობას უსვამს ხაზს. დეზდემონას თეთრი სამოსელიც კი მუქი სინათლის საშუალებით რუხი ფერისაა. ეს ხაზგასმა იმისა, რომ ჰიესა არ უნდა იყოს არაჩვეულებრივი, გამონაკლისი, განსაკუთრებული, არამედ დრამა ისეა გააზრებული, რომ ეს ჩვეულებრივი, ყოველდღიური სანაზაობაა, რომელიც შეიძლება მომხდარიყო, ან შეიძლება მოხდეს. ფუფუნება, სიმდიდრე და არაჩვეულებრივობა დრამის ისტორიულობას წარმოაჩენდა, და თუ დამაჯერებლობასაც მიაღწევდა, მაშინ ტრაგედია წარსულის ელფერს შეიძენდა. სწორედ, ჩვეულებრივობამ და უბრალოებამ მიანიჭა ტრაგედიას დღევანდელობის, რეალობის ელფერი.

ცნობილია შექსპირის თამაშის განსაზღვრული სტილი, რომელსაც მსოფლიოს სხვადასხვა სცენაზე შეხვდებით. არ ვიცი, ეს ინგლისური სტილია თუ არა, მაგრამ ამ სტილის ჩამოყალიბე-

ბაში დიდი როლი ითამაშეს ლოურენს ოლივიეს მიერ შესრულებულმა როლებმა. ტექსტი ხან მწუხარეა, ხან წამლევავი, მაგრამ ინტელექტუალური ქვეტექსტებით სავსეა, ხან გამომსახველობითი, ხან გვერდობითი, რომელიც არ გვესმის, მაგრამ უმაღვე ვხვდებით. ქესტი — მორგებული და ეკონომიური, მაგრამ მქუხარებისა და ფეთქებადობის ერთდროულად მომცველი. ქესტი დამუშავებულია, როგორც „ისტორიული“, რომელსაც ვერსად ვერ ნახავთ, ოდნავ ზედმეტად ცერემონიალური თანამედროვესთან შედარებით. ინტონაცია არც ისეთი მდგრადი და მონოტონურია, როგორც ჩვენს თანამედროვე ენაში, არამედ განსხვავებული, ხანდახან მოულოდნელი, თეატრალური. ასევე ქართული „ოტელოც“, ოტელო ქართულ ენაზე, აგრერიგად განსხვავებული ორიგინალის მელოდიურობასთან შედარებით! მაგრამ ქართული ენის ქდერადობის საშუალებით მიიღწევა ამ ნაწარმოების იდეა, ვნებათაღელვა და ტრაგიზმი.

რეჟისორს, თეატრალური დასის ხელმძღვანელს თემურ ჩხეიძეს ოტელოს დრამა აინტერესებდა. მან უარყო ყოველივე მეორეხარისხოვანი, დატოვა მხოლოდ ერთადერთი სახე, რომე-



ლიც ვაგლენას აღდენა ამბის მსვლელობაზე. მისი ოტელო, ძლევა მოსილი სარდალია, მაგრამ მის გენეზისსა და ბიოგრაფიაში ბევრი რამ ბნელით მოცულია. ოტელო სცენაზე შემოდის მოსალოდნელი უბედურებით დაღდასმული. მას უფლება არა აქვს დატყუდებოს ძლევა მოსილებით, დიდებით, სასიყვარულო წამებით. ექვიანობა და სასოწარკვეთა პირველივე გადაკრული სიტყვისთანავე თავს დაატყუდება. პირველი ექვის ქარიშხლივე ანგრევს მის მოჩვენებით ბედნიერ სამყაროს, ხოლო ტანჯვისა და ექვიანობის ზენიტში ყველაფერი იცვლება.

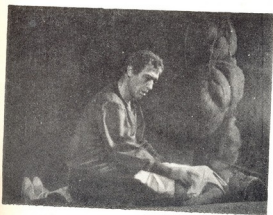
სპექტაკლი იწყება ასე: ორ კაცს შემოჰყავს ხელებზეკრული ოტელო, მესამე მათრახს უტყლავუნებს. მკვეთრად ჟღერს სინკოპური მუსიკა, ისმის მათრახის ტკაცუნა. ოტელო შავკანიანია, მაღალი, ბრვე, მაგრამ სულიერად მოტეხილია უბედურებისაგან. შემდეგ ვითარდება ოტელოს დრამა, რომლის დროსაც ივანოვოტორკანიანია.

ყველაფერი თავდება ასე: ორ კაცს მოჰყავს ხელებზეკრული ოტელო, მესამე მათრახს უტყლავუნებს. ოტელო ისევ შავკანიან-

ნია, თითქოსდა სახისფერი მისი უბედურების სიმბოლოა. უბედურებამ შეიძლება აღმოვაჩინოთ ხნოს, თუმცა ეს საშინელებაა, გჯერა, რომ საკუთარი ვენების გადღრღნაც შეიძლება. მთელი წარმოდგენა ხელების მეტყველებაა: გამოწვევით ხელები, გადაგრეხილი, მომწუხლო მუშტები, ხელები, რომლებშიც გმირის ხელოვნება აისახება. ხელების გამოყენებით შეიძლება ბევრი ლამაზი საქმეების კეთება, მაგრამ შეიძლება მოკლა კიდევ. და ეს ასეა რეალობაშიც. რეისორიც ამასვე ედასტურებს. თემურ ჩხეიძე დასაწყისიდან დასასრულამდე არსად არ გიტოვებს სიყალბის გრძნობას.

ოტელოს როლში ო. მეღვინეთუხუცესია, ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ქართველი ხალხისა. ბრწყინვალე მონაცემების მქონე, ძლიერი, შინაგანი ვნებებით და მუხტული თამაშობს მრისხანე და მჭუხარე მავრს, რომელიც ყოველივეს ანგრევს ირველივ, საკუთარ ცხოვრებასაც კი. ეს არის ოტელო — ბუნებრივი ტალანტით დაჯილდოებული და წარმოსადეგი, სწორედ რომ მასშტაბურია მისი დრამატიზმი. იავოს

სცენა სპექტაკლიდან





როლს ნ. მგალობლიშვილი ასრულებს. სუსტი აგებულების, ბუზლუნა, ზიზლით აღსავსე, სწორად და მარდად აბამს ინტრიგების ქსელს, ისეთი ანტიპათიური და საზიზლარია, რომ ძნელია დაიჯერო ის ნდობა, რომელიც ოტელოს მისდამი გააჩნია. იაგო დამაჯერებლად ადასტურებს, რომ მომხდარი ტრაგედიის აღმძვრელი სწორედ ისაა.

მ. ჯანაშია დეზდემონას როლში მთლად ვერ წვდება ოტელოს დიდ სიყვარულსა და მის დიდ ტანჯვას, ის უდრტვინველია, ინდიფერენტულია, როგორც თავად უბიწოება და უცოდველი უმანკობა.

თბილისელი მავრი, როგორც მსოფლიოს ყველა მავრი, ახრ-

ჩობს თავის ძვირფას არსებას. ჩვეულებრივ, იგი გვამახსოვრდება, და მან, უპირველეს ყოვლისა, და არა მისმა მსხვერპლმა ააღელვა ჩვენი დარბაზი და შეგვძრა. მისი ტრაგედია მისი სინდისისა და საქციელის ტრაგედიაა. დეზდემონაც უნდა იყოს პიროვნება, რადგანაც უამისოდ ხომ ტრაგედიას აზრი არ ექნებოდა. იაგომ გააკეთა თავისი საქმე, ამომძრავა მექანიზმი, თვალს ადევნებდა მის მსვლელობას, საქმე ბოლომდე მიიყვანა და ცოცხალი გადარჩა.

ნუთუ ბოროტება ზეიმობს?

სტატია გადმობეჭდილია პოლონურ ჟურნალიდან „ტეატრ“, № 10, 1983 წ.

პოლონურიდან თარგმნა

ჯემალ პელიძე.



შექსპირის „მეფე ლირი“

სამართლმწიფი ერთი ინგლისელი კრიტიკოსის ნათქვამი, რომ შექსპირის ტრაგედია „მეფე ლირი“ „მკითხველებისათვის ყველგან ხაფანგებია დაგებული“. რომეოს, ოტელოს, თვით მკვლელებისა და პამლეტის ტრაგედიებიც კი ლირის ტრაგედიის გვერდით ბავშვურ სეირად შეიძლება მოგვეჩვენოს.

აქ უბრალოზე უბრალო და ყველასათვის გასაგები ენითაა საუბარი იმ უიდუმალესზე, რაზეც საუბარი საზარელია, იმაზე, რასაც, არსებითად, მხოლოდ ძალზე გამოცდილი და უკვე ბევრჭირვადანახადი ადამიანები ჩაწვდებიან.

ამ ტრაგედიაში ყველაფერი პირქუში და შავბნელია, ანუ, როგორც კენტი ამბობს: „ყველა კეთილი წახდა ჩვენთვის... და ახლა მხოლოდ გარს წყვდიადია, სიკვდილი და გლოვა-ტირილი!“

რითი გვწმენდს იგი? იგი ჩვენ სწორედ ამ **სიმწარით** გვწმენდს. სიმწარე გვაკეთილშობილებს, სიმწარე ჩვენში ცხოვრების ახალ ცოდნას აღვიძებს.

დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე „მეფე ლირის“ დადგმის ვეგმა შეიძლება, ჩემის აზრით, ასე განვსაზღვროთ: ჩვენ არ გვინდა „ვენებების ნაკუწ-ნაკუწ დაფლეთა“, არ ვინსახავთ ამოცანად მყურებელი უწინარეს ყოვლისა დაცაყენოთ საშინელებათა, ბოროტმოქმედებათა და მწუხარების უფსკრულის თავზე. ეს უფსკრული ჩვენი დახმარების გარეშე გაიხსნება ტრაგედიაში და თავად ილაღლებს თავის თავზე; ჩვენ კი არ გვინდა ხაზი გავუსვათ ისეთ სცენებს, როგორცაა

გათოკილი ბერკაცისათვის თვალების დათხრა, უკანასკნელ მოქმედებაში მკვლელობათვითმკვლელობათა მთელი წყება; ჩვენ არ გვინდა მეტისმეტად მუქ-შავი ფერებით წარმოვაჩინოთ ადამიანები, რომლებიც გამოუსწორებელ, უსაშველო გარეწრებად არ გვეჩვენება.

მაგრამ, ვიცავთ რა ზომიერებას, მოვალენი ვართ იგი ბოლომდე დავიცვათ; ჩვენ მოვალენი ვართ არც ტრაგედიის დედააზრი მიეჩქმალეთ, რაკი ვიცით, რომ შექსპირს საზარელი სცენების წყება თეატრალური ეფექტების მოსახდენად სულაც არ შეუთხზავს არამედ მისთვის გაცხადებული უმაღლესი სიმართლის გულისთვის. დაე, მყურებელმა თვალნათლივ იხილოს მთელი უღმობლობა, სისასტიკე, გულცივობა, სიმწარე და უხამაობა, რაც კი არის ტრაგედიაში, — რაც არის ცხოვრებაშიც.

მართლაც, მიაქციეთ ყურადღება, რაწიერი სიცივე და სიმწარეა დაბუფებული ყველა მოქმედი პირის გულში. გამოწიკისი არაა, ყველა საქმარისადაა გამწარებული, ოღონდ, ზოგიერთი მათგანის სიმწარე სხვა სულიერი თვისებებითაა გაზავებული; მაგრამ მხოლოდ გაზავებულია და არა მოსპობილი. ეს გულეში გასასტიკებული, გაქვავებული გულგიაერთნი ასე გაასასტიკა, გააქვავა ეპოქამ, მეორენი — მდგომარეობამ, მესამენი — ასაკმა. და ამ გულეშია ცოტაა ცოცხალი, ყოვლის შემკვრელი, შემავაკვირებელი გულჩვილობა.

როგორც ჩანს, თვით შექსპირის, ელისა-

ბედსდროინდელი ინგლისის, შესაძლოა, მთელი მსოფლიოს ცხოვრებაში XVII საუკუნის დასაწყისში იყო რაღაცნაირად შეზღუდული ხანა. ამ ხანამ პოეტის გენია აიძულა გაეხსენებინა უკვე დაშორებული საუკუნე, შევხებელი დრო, დრო იმედის სხივებით გაშუქებული, ტკბილი ცრემლითა და ახალგაზრდული სიცილით გაუმთბარი. ტრაგედიაში ცრემლები მწარეა, სიცილი — ძველია და არა ახალი. შექსპირმა ისე გაგვიზიარა ეს მოგონება, როგორც მხოლოდ გენიოსს შეუძლია; მას არსად და არაფრით არ დაურღვევია თავისი მწაჭე ჩანაფიქრი.

2

მივმართოთ თვითონ ტრაგედიის პერსონაჟთაგან ახალ, ყველაზე ნათელ თაობას, იმათ, ვინც, თითქოს, გამონაკლისს უნდა შეადგენდეს, ვისაც, პირველი შეხედვით, გულცივ ადამიანებს ვერ ვუწოდებთ. აი, კორდელია, მეფის საყვარელი ასული. იგი მოხუცი ლორის ხორცი ხორცთაგანია, განსახიერებაა; მან მამისაგან მემკვიდრეობით მიიღო სიკერბე, უსაზღვრო სიამაყე, საშინელი სიკიუტე, საშინელი იმიტომ, რომ ამ სიკიუტემ, დაუთმობლობამ მისცა ბაძგი უბედურებათა მთელი გორგლის დატრიალებას, გორგლისა, რომელიც დაგორდა, დაგორდა და თავბრუდამხვევი სისწრაფით დაიშალა. კორდელიას ხშირად ადარებენ დეზდემონას; მაგრამ სად არის მასში ის გულჩვილობა, რომელიც დეზდემონას ქალური სულის არსს შეაუღვენს? და, კიდევ უფრო ხშირად, კორდელიას ადარებენ ანტიგონესთან, რომელშიც მკვიდრობს სულიადაც არაქალური თვისებები, არაქალური ნებასყოფა, ჩაბუდებული ქალის სახეში.

კორდელიას შემდეგ — ახალგაზრდათაგან ყველაზე ნათელი პიროვნება — ედგარი, იგი მსხვერპლია და მისაგებელი; ედგარი მამის სისუსტეს თავისი ძალით გამოუსყიდის. რარიგი შაბანდით უნდა იყოს ფენილი მისი მამაცი, პატოსანი და ნათელი გული! მაგრამ, შეხედეთ: ედგარი, უწინარეს ყოვლისა, თავქუდმოგლეჯით გაურბის მშობელი და საყვარელი მამის რისხვას, თაღლითი მძის ცარიელ სიტყვას ისე იჯერებს, რომ არც ამოწმებს მისი ნათქვამი ცილისწამება თუ კემშარიტება. ვანა, ედგარი ლაჩარია? არა, ის ლაჩარი არაა და ამას შემდგომში და-

ამტკიცებს. მაგრამ, სასტიკ საუკუნეში, რა ბოთ, ვანგლობისა და ბევრი იწილუქის მფრქველი დრო არაა: უბრალოდ, საკირბანსა სხვათაგანს სფეროდან მანამ გამოსვლა, ვიდრე გვიან არაა, როგორც იქიდან გამოვიდნენ „მაკბეტში“ მეფე დუნკანის შვილები; სხვაგვარად — უკვალოდ და არაფრისთვის დაკარგები. კიდევ მიადევნეთ თვალი, რამდენი უფერული ნიღბის გამოცვლა უხდება ედგარს, რამდენჯერ სჭირდება მას თვალთმაქცობა, რა დიდი ძლისხმევით და, მე ვიტყვოდი, როგორ პროზაულად იკვალავს იგი ვზას. — ბოლოსდაბოლოს, ედგარმა გაიმარჯვა, იგი უსამართლო საქმეთა გამო შურისმაძიებელია; მაგრამ იგი არც აქაა ნათელი და ნათლითმოსილი: მხოლოდ უცნობი შავი რაინდია.

კორდელიასა და ედგარის გვერდით — ჩვენ გვანცვიფრებს საფრანგეთის მეფის კაბუაური გზნება, მიაბიტური უშუალობა და სილაღე. ის სხვა სამყაროდან გადმოსულსა ჰგავს და ეს მართლაც ასეა; იმ სამყაროში ყველაფერი როგორღაც უფრო უბრალოდ და იოლად ხდება, ადამიანები უფრო მიმნდობელნი არიან, კაცო კაცს გულლიად მიმართავს, ერთი მეორეს იდუმალ მტრად არ მიიჩნევს.

თუ კორდელიასა და ედგარის გულებში სიცივისა და სიმძიმის გარდა სხვა ბევრი რამეცაა, სხვა პერსონაჟებზე ამას ვერ ვიტყვი. ედგარის ძმა — ედმუნდი — გამოუსწორებელი გატყუარი არაა. ედმუნდს იავოს ადარებენ, მაგრამ იგი იავოსავით ბუნებისმიერი დემონი არაა. დრომ აღზარდა — სასტიკმა საუკუნემ და უფლებების, უკანონოდშობილობის საძაგელმა გრძნობამ, უკანონოდშობილობისა, რომელშიც თვითონ კი არა, მისი კუთვამჩაქე მამაა დამნაშავე, ედმუნდი აქციეს. ცინიკოს თავისუფლად მოაზროვნედ, ადამიანად, რომელსაც ზნეობრავე საყრდენები გამოცლილი აქვს და არავითარ საშუალებას არ თაკილობს მიზნის მისაღწევად.

არც მომდევნო თაობა შედგება მხოლოდ შევხებელი ადამიანებისაგან. აქ პირველ პლანზე მეფის საყვარელი და უბედური ზუმარია, რომელსაც ასე უყვარს თავისი პატრონი და რომელიც მწარე ზემოებებით ასე ამწარებს თავისი პატრონის ცხოვრების უმძიმეს წუთებს. იმავე თაობას ეკუთვნის ლმობიერი მთავარი ალბანისა, შემდეგ მოდიან საზიზ-

ღარი არაკაცი — მთავარი კორნელიისა და ლირის უფროსი ასულები, რომელთა შორის განსხვავებაც ჩინებულად აღწერა გერეინუსმა: „უფროსი, გონერილა, მგლის სახის, მამაკაცისმაგვარი ქალია, აღსავსე დამოუკიდებელი ხრიკებითა და გეგმებით, მაშინ, როცა რეგანა უფრო ქალურია; რეგანა უფრო პისიურია და დამოკიდებული გონერილასგან, რომელიც ავულიანებს მას“.3 ეს დები იმით გვანან ერთმანეთს, რომ ორივე უბამსია, ორივეში ჩამკვდარია ყველაფერი ადამიანური და მხოლოდ ქვენა ინსტინქტებია დარჩენილი, სხვა ეპოქაში ისინი ბოროტი ჭორიკანები იქნებოდნენ, ტრაგედიაში აღწერილ ეპოქაში — პირქუში ბოროტმოქმედნი არიან. — უფროსი ასულის მსახურს, გონერილას მსახურთუფროს ისვალდს რაც შეეხება, ამ გათახსირებული მონის შეგნებაში თვით სიკვდილიც კი ვერ ანთებს თუნდაც ერთ სხვის.

მესამე თაობა ყველაზე ახლოს დგას ლირთან; სილბოთი არც იგი გამოირჩევა, მოხუც გლოსტერში შეიძლება დავიანბოთ არა გულჩვილობა, არამედ გულის მრობლობა, ხასიათის მოშვებულობა, უსიამო არაშორსმკვრეტელობა. ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია მას თანაუფრანოთ ქეშპარიტად გაუგონარ ტანჯვათა შესაბამისად, ტანჯვათა, რომლებიც თავს მაშინ დაატყდა, როცა ნამდვილად მშვენიერად და ვაჟაკურად, — შესაძლოა, თავის ცხოვრებაში პირველად, — მოიქცა.

კენტის კეთილშობილებამ და მოუსყიდველობამ შეიძლება ცრემლი მოგვეგვაროს. მაგრამ არც კენტია ნათელი პიროვნება. ის ჰგავს დედ ქოფაკს, რომელსაც ბეწვი ბლუჯა-ბლუჯა დასთრევს. ასეთი ქოფაკის ტყავი ნაქუცი, უთმო და ნაჭრევი ადგილებით — ძაღლების ხროვებთან გაუთავებელი კინკლაობის დაღითაა სავსე. იგი მძვინვარეა თავის პატიოსნებაში და ცივია თავის ალერსში, მისი კეთილი გული გასასტიკებულია, გაქვევებულია. წითლად თვლებანთებული დაბმული ძაღლია, რომელიც თავის პატრონს ძილშია კი დარაჯობს და მზადაა ეცეს უტხოკის და დაგლიჯოს, — არც მოფერების და არც ხელის გადასმის საშუალებას არ მოგვცემს.

ყველა ეს სასტიკი გული მეფე ლირას დაიდი გულით გვირგვინდება. ამ ბებერ გულშიც სიცივე და სიმწარეა. მასში უკვე

აღარ არის ისეთი ცხოველყოფილი სილბოთი, რომელიც წარბოცავს ყოველგვარ ვარდამსაგანელებს ტანჯვას, მოასწორებს მისი ცხოველურ ჩოლორებს, პირს შეუტყავს მწვავე ჭრილობებს.

აი, რატომაა ძნელი შექსპირის ტრაგედიის ჩვენი სიტყვებით განმარტება. არსებობს ნორჩი ქმნილებები, რომლებშიც სიტყვები უფრო მრავალმნიშვნელოვანია და ამ სიტყვების შეტრიალება ასეც შეიძლება და ისეც. ეს სხვა შემთხვევაა. აქ თვით სიტყვებიც კი მოწიფული, მშრალი და მწარეა და მათ ვერაფრით შეცვლი.

მოდით, შევეცადოთ გადმოვცეთ ეს განსაკუთრებული სიმშრალე და სიმწარე მოქმედ პირთა მეტყველებისა და საქციელისა, ეს თავისებურად ერთადერთი შემორკვა მათი ფრთებისა. გადმოსცეს ეს აღმაფრენა არა მშრალად არა მწირად, — აი, ღირსეული ამოცანა მსახიობისა. რამეთუ შექსპირს არა აქვს უფრო ბევრისმთქმელი ტრაგედია, ვიდრე ეს მშრალი და მწარე ტრაგედიაა, — მე გაუთავებლად ვიმეორებ ამ სიტყვებს, რადგან, ჩემის აზრით, ისინი სიმართლეს დაუადებენ.

3.

ტრაგედიაში ცენტრალური მდგომარეობა თვით მეფე ლირს უჭირავს. აქ არ არის მოქმედ პირთა ისეთი სამკუთხედი, როგორიც ივება, ვაჟკათ, „ოტელიოში“, — პირველი ადგილი გამოკვეთით ეკუთვნის ლირს.

თუ ჩვენ დავიწყებთ მშობლიური წარსულის სახეთა გახსენებას, იოლად წარმოვიდგენდით დიდ მებატონეს, რომლის ყოველ მოძრაობაში ჩანს ჯიში, ჯილაგი. მისი ზნეობა ყალიბდება გარკვეული და სპილოს ძვლის ჩუქურთმასავით მევეთრი ნიშნების გამისგან; ის კეთილი ადამიანებისადმი გულმომწყალე და კეთილია, ბოროტთადმი უმოწყალო და სასტიკია, მისმა პირადმა ვაჟაკობამ მერყეობა არ იცის; თავისი გზის სიმართლეში რამენაირად დაეკვებას გამორაცხავს ბედნიერად და თვითნებური ცხოვრებას წლები; და ყოველთავე ეს გვირგვინდება ბუნებრივი სიამაყით; რომელიც იზრდებოდა თანდათან, შეუმჩნეველად და დიდებულად, როგორც ვეება ვარჯი ასწლოვანი ხისა, ფოთლები ცალაქვარდში რომ გაუშლია.

ხემ უცდომლად იცის, როდის ახლოვდება

შემოდგომა და არ კარგავს თავის სიღამა-
ზეს, როცა მისი ტანი იწყებს თანდათან ჩაბ-
რუნებას მიწაში, საიდანაც ის ამოვიდა გა-
ზაფხულზე და ზაფხულში. მას უცაბედი და
გაბმული ჩრდილოეთის ქარისაც კი არ ეშინ-
ია, არ ეშინია არც თავსხმა წვიმისა და
მოულოდნელი სასტიკი ყინვებისა, რომლე-
ბიც ერთ ღამეს დაწვევენ უკვე სასიკვდილოდ
განწირულ ფოთლებულს.

ხემ, ისევე, როგორც ყველაფერმა ბუნე-
ბაში, არასოდეს არ იცის ერთი რამ: რომ
გრივალს შეუძლია მისი ამოგლეჯა მიწიდან
და ვინმეს ხელს შეუძლია მისი მოხერხვა.
თქვენ თუ ოდესმე მოგიხერხიათ წერ კლდე
ტანძლიერი დიდი ხე, პირველ წელს გავა-
ვირებდით მიწაზე დაცემული ხის ვეებერ-
თელა და მისი ჯერ კიდევ ცოცხალი ფოთ-
ლების ხმამალაი შარიშური, — თითქოს,
ყველამ ერთბაშად გაიგო, დავიღუპეთო და
ლაევარდს შრიალით ეთხოვებინათ იქამდე,
ვიდრე მიწაზე დაცვივდებინ, ერთმანეთს
მოწყდებინ, გაიწყებინ და ჩაინთქმებინ
მიწაში, რომელსაც აქამომდე ფესვებოდა იც-
ნობდა.

ასეთი ამაყი ზეამავალი ხე იყო მეფე ლი-
რის გული. ის არ იყო მეფე ჩვენელი გა-
გებით; ის დიდი მემამულე გახლდათ, ხლო
მისი სამეფო სამეფო კი არ იყო, არამედ
მამული „ჩრდილოვან ტყიანი“, საესე ნადი-
რით, ბლახეულითა და კენკრით, თვალგა-
უწყდენელი სათიბებით, თევზებით, დაძეგრი-
ლი მდინარეებით. მეფე ლირის ქვეშევრდო-
მნი შეეჩვივნენ მისი დიდებული სამეფო
კვერთხის მორჩილებით ცხოვრებას; მათ ლი-
რი უყვართ გულმონყავლებისა და სიკეთის
გამო და ეშინიათ მისი—მკაცრია და ფიცხი, ის
არავის ძულს, რადგან ეს „თავით ფეხამდე
მეფე“ ძალზე სათნო და სამარტლიანია.

მრავალ წელს დიდებულად მეფობამ, რაც
მარტებით არ დაბინდულა, ლირის გული
აღავსო სიამაყით, რომლის ზომის-სიდიდე
მან არ იცოდა. არავის შეუბღალავს ეს სი-
ამაყე, რადგან იგი ბუნებრივი გახლდათ.

და, აი, მოხუცმა მეფემ იგრძნო შემოდგო-
მის მოახლოება. იგი ბრძენია, როგორც თა-
ვად ბუნება, და იცის, რომ შემოდგომას ვერ
შეაჩერებ, მაგრამ იგი არც არის ბრძენი, რო-
გორც თვით ის ბუნება, და არ იცის, რომ
შემოდგომასთან ერთად შეიძლება მოვიდეს
რალაც მოულოდნელი და საზარელი.

მეფე ლირი მიხვდა, რომ ძალ-ღონე ელე-
ოდა, რომ საკირო იყო ძალუფლებით, ტვირთი
თი სხვებისთვის გადაეცა; მაგრამ მან ვერ
გაითვალისწინა, რომ აღამიანები, ვისაც ამ
უფელს გადასცემდა, ისეთნი არ იყვნენ, რო-
გორნიც მას წარმოედგინა.

მეფე აუჩქარებლად ჰყოფს, ანაწილებს
თავის სამფლობელოს, რომელშიც მისთვის
ნაცნობია ყოველი მდებლობი და ყოველი
ქალა, იმდენად სამართლიანად, რომ მემკ-
ვიდრეთავან ვერავინ „ერთ წილს მეორეს
ვერ დაამკობინებს“. იწყება მემკვიდრეობის
გადაცემის საზეიმო წეს-ჩვეულება. მეფემ,
რომელიც ხელისუფლების მწვერვალზე იმ-
ყოფება, ცხოვრებისგან, თითქოს, აღო ყვე-
ლაფერი, რისი აღებაც სურდა. ორი უფრო
სი ქალიშვილი დიდი ხანია გაათხოვა, მათი
მომავალი უზრუნველყოფილია, ისინი თით-
ქმის დაკარგა თვალთავან; დარჩა საყვარელ-
უმცროსი ქალიშვილი, რომელსაც ასე ეალე-
რსებოდა, რომელზეც ასე ზრუნავდა. ორი
წარჩინებული უცხოელი თხოულობს მის
ხელს. დღეს, ხელისუფლების სხვათათვის გა-
დაცემის დროს, მეფე ერთ მათგანს მიათხო-
ვებს თავის საყვარელ ქალიშვილს. ამ სა-
ზეიმო წუთს ბერიკაცი აღსავეს ორმავი სი-
ამაყით — მეფუთით და მამუთით, და უკვე
წინასწარ ტკებდა ცერემონიით, რომლის სი-
დიადეს არაფერი დაარღვევს. ამ ცერემონიის
შემდეგ მეფეს ისღა დარჩება, რომ უშფოთ-
ველად მიჰქრეს, ანუ, როგორც თვითონ ამ-
ბობს, მსურსო „ბებერი მხრიდან ჩამოვიხს-
ნა ზრუნვა ქვეყნისა; ჯანდონით საესე ახალ-
გაზრდებს გადაეულოცო, და, ტვირთმოსნი-
ლი, სამარის კარს ჩავიდე ჩოჩვით“.

ასეთ ლირს ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე
წუთს ვხედავთ. წინასწრობა ირღვევა, მეფე-
სა და მამის სიამაყე ილახება და იგი მჭინ-
ვარდება, ძრწის. ასე ეცემა ძირს ბებერი ხე,
რომელიც ლაევარდს უზზავნის ფოთლების
მშფოთვარე შარიშურს. კორდელია და კენ-
ტი, რომლებსაც ლირი რისხვით იცილებს,
— ორივენი — ეუბნებინ მას ზვიადი, მზეა-
ობარი ხარო. ამის შემდეგ მოხუცის გული
უკვე ვერ მშვიდდება, მისი დაკიშულობა
ახალი და ახალი დარტყმებით უკიდურესო-
ბას აღწევს.

გავაგო რა ის, ვინც (ერთადერთი) ლირის
იყო ხელისუფლება ჩაებარებინა, ლირი ფი-
ქრობდა, რომ სხვას ჩაუგდო იგი.

მაგრამ ძალაუფლება მას დარჩა; მისდა სავალალოდ, იგი აღბეჭდილია „მეფეების ნიშნით“. ის „გრძობს, ზედავს, მას ესმის“, რომ მეფეა. მხოლოდ გონეროლასგან შეუტრაცხოფის გამოისობით აღიარებს იგი, რომ თავისი ბუნება დაუმახინჩებია, თავიდან „ქუა გაუშვია და სისულელე ჩაუწყვედევია“. მაშინ იგი იწყებს თავისი თავის დაკვირვებასა და თავის შეკაებას. ამ-ს გამო, მხოლოდ იგზნება მისი „ამაყი მრისხანება“ მეტი გახელებით და თავის ძალაუფლებასა და სიამაყეს იგი უდაბურ ველზე ჩააბარებს სტეჟურ ძალეს, რომლებსაც შეუძლია „ულმობელობა დასწამოს“ — „ხომ ჩემს შვილებად არ ოდეს არ მიწოდებხართ!“ ეს მესამე მოქმედება ტრაგედიისა, მეორე მწვერვალი, რომელზეც ვხედავთ მეფე ლირს.

მეფის გონება აიძვრა. მეფე წყვიდად-შია, თითქოს, სიზმარშია დანთქმული და ბოდავსო, როცა ორივე ოჯახში ყველაზე სისხლიანი მოვლენები დატრიალდება და როცა უკვე ახლოვდება ახალი შუქი — იმედი ხსნისა. ლირის ამ გონებადაბნეულობაში „ერთმანეთშია არეული დიდი სიბრძნეა და სისულელეც! ამას ჰქვია სიბრძნე გიჟისა!“¹ წყვიდადი არ ზეიმობს, მაგრამ ნათელი მეტისმეტად ავგიანებს, ბერიკაცი თავის ქალიშვილს იმისთვისა იპოვის, რომ მისი დაღუპვის მხილველი გახდეს. ასე უსაშველოდ ტანჯულ-წამებულს, მხოლოდ ის შეუძლია, რომ დააკედეს მის უსულო სხეულს. უკანასკნელად გაისმის მისი წყველა-კრულვა, რომელიც ბუნების მიმართ საშინელ საყვედურად აღევილება:

ძალი, ვირთავა, ცხენი უნდა
 ცოცხლობდეს ქვეყნად,
 და შენ კი სუნთქეაც აღარ შეგჩა,
 მორჩა, აღარა...²

შემდეგ წუთიერი აგზნება მწარე, ბავშვური დაბნეულობით იცვლება და ლირი კვდება.

რისთვისა ეს ყოველივე შექმნილი? იმისთვის, რომ ჩვენმა თვალებმა დაინახონ ის უფსკრულები, რომლებიც ცხოვრებაში შეგვხვდება, უფსკრულები, რომელთა შემოვლა ჩვენს ნებისყოფაზეა დამოკიდებული, მაგრამ, რაკი ამ ცხოვრებაში არის ასეთი საშინელი ჩანაქცევები, რაკი შეიძლება იყოს ისეთი შემთხვევები, როცა ბიწირება ვერ

იმარჯვებს და ვერ ზეიმობს, მაგრამ ვერც სათნოება ზეიმობს, რადგან მას მეტისმეტად დაავიანდა, — გამოდის, რომ უნდა უწყვეტად ბოთ სხვაგვარი, უფრო სრულქმნილი ცხოვრება?

ულმობელი, მწუხარე, სუსხიანი მხატვარი შექსპირი ამაზე ერთ სიტყვასაც არ ამბობს. ის მამაცურად სვამს წერტილს და მხოლოდ გვთავაზობს „ქედი მორჩილად მოვეხაროთ დროის სიმძიმეს“. ის ხომ მხატვარია და არა მღვდელი და, თითქოს, ძველისძველ სიტყვებს იმეორებს: „ისწავლე ტანჯვით“.³

ეს სტატია პირველად დაიბეჭდა ჟურნალ „იუნსკესტეაში“, 1920, 20—21 სექტემბერს (შემოკლებული რედაქციით. სათაურად ჰქონდა „სასტიკი ვაფრთხილება“). აქ გამოქვეყნებულია ა. ბლოკის თხზულებათა ექვსტომეულის IV ტომში დაბეჭდილი სრული რედაქციის თარგმანი (გამომცემლობა „ხელოვნება“ ლიტერატურა“, ლენინგრადის განყოფილება, 1982 წ.).

შენიშვნები:

- 1 შექსპირზე შექმნილ ერთ-ერთ საუკეთესო წიგნად ბლოკს მიჩნდა გამოკლევა: ე. დაუდენი. შექსპირი. მისი აზროვნებისა და შემოქმედების კრიტიკული გამოკლევა. სანკტ-პეტერბურგი, 1880.
- 2 „მეფე ლირი“ (მოქმ. V, სურათი 3).
- 3 იხ.: გ. გერინენსი. შექსპირი. მეორე გამოცემა, 111 ტომი, სანკტ-პეტერბურგი, 1878, გვ. 295.
- 4 „მეფე ლირი“ (მოქმ. IV, VI სურათი).
- 5 „მეფე ლირი“ (მოქმ. V, სურათი 111).
- 6 „ოგი (ზევის) აღამაინებს უჩვენებს გზას სიყვითლენ, უსახავს კანონს — ისწავლეთ ტანჯვის გზით“ (ესკილე. ორესტეა. სანკტ-პეტერბურგი, 1896—1897, გვ. 22).

იგი მეოცნება და რომანტიკოსი იყო

გურამ ქუთათელაძის ნამუშევრების
გამოფანა მოსკოვში



ალექსანდრ კამენსკი

ბურამ ქუთათელაძის თეულ ტილოს შორის, მოსკოვში მოწყობილ გამოფენაზე რომ იყო წარმოდგენილი, არცერთს არ ჰქონდა თარიღი, წარწერა, ავტორისეული სახელწოდება. თითქოსდა, მხატვარს არ მიეჩნოთ ისინი დასრულებულად და კვლავაც მუშაობის გავრძელებას აპირებდნენ. შემოქმედი თითქოს მუდამეამ ჭეშმარიტი აღმოჩენის მიჯნასთან იდგა. ზღვართან, როცა შესაძლებლობა ექმნებოდა მთელი სასრულით გამოეფინა ის განსაკუთრებულად, იდუმალი, რაც აღელვებდა და აწვალვებდა მის სულს. ალბათ ამიტომ — გურამ (ხიტა) ქუთათელაძე იშვიათად და არცთუ დიდა ხალისით იფანებოდა ხოლმე. სახელოსნოშიც ბევრს როდა უღებდა კარს, მხატვრის სიცოცხლეში მეგობართა და დამფასებელთა შედარებით ვიწრო წრე თუ იცნობდა მის შემოქმედებას.

მაგრამ როცა, პირველა შექალაქების ასაკში, იგი გარდაიცვალა და მისი სურათები ბოლოს-

დაბოლოს, შეხვდა მაყურებელს (ხიტას პირველი პერსონალური გამოფენა მხატვრის გარდაცვალებიდან ორიოდე წლის შემდეგ გაიმართა), აღმოჩნდა, რომ იგი სრულიად პოაწიფული და არაჩვეულებრივად თავისებური ოსტატი იყო, რომლის ნაწარმოებებმა ჭეშმარიტად კამდიდრა ქართული და მთელი ჩვენი მხატვრული კულტურაც.

გურამ ქუთათელაძეს არასოდეს შეეხვედრივარ, მაგრამ მის მიერ შექმნილი ტილოები ისე მძაფრად და გამსჭვალავად აღმსარებლურია, რომ ამ გამოფენის ხილვისას თავი ვიგრძენი მხატვრის დიდი ხნისა და, ამავე დროს, ახლო ნაცნობად. ვფიქრობ, ხანმოკლე სიცოცხლის ბოლომდე იგი უჩვეულოდ ათავსებდა თავისში ქართველი ყმაწვილის მორიდებულობასა და სულის სინაზეს უდიდესი სულიერი გამოცდილების სიბრძნესთან. ეს თვისებები აშკარად გამო-



კრთის ხიტას ყოველი ქმნილებიდან.

მხატვრის ნაწარმოებთა სრულყოფილად აშკარა ავტობიოგრაფიულ ხასიათს მიუთუქმებს გასაოცარი, რომ თვითონ არასოდეს ხატავდა არც საკუთარ თავს, არც სხვებს. — მხოლოდ მის რამდენსამე გვიანდელ სურათში ჩნდება ფიროსმანის ერთგვარი ოცნებისმიერი, რომანტიკული ხატება, მაგრამ ეს თითქმის ერთადერთი და ძალზე უჩვეულო გამოხატვისაა საერთოდ კი გ. ქუთათელაძე ყველაზე ხშირად პეიზაჟს ხატავდა, უფრო იშვიათად — ნატურმორტებსა და ინტერიერებს. სწორედ ამ სურათებში შესძლო მოეთხრო ყველაფერი თავის დროსა და თავის თავზე, რასაც ფიქრობდა და რასაც გრძნობდა.

ეს არ გახლავთ ჩვეულებრივი ტიპის სიუჟეტური მონათხრობი. ფერმწერის ნამუშევრებში თხრობის მოტივები ძუნწად და მკაცრადაა შერჩეული: მათში ქართული ბუნების, თბილისის ხედების, ყოველდღიურობის საგნობრივი სამყაროს მხოლოდ არსობრივი ნიშნებია აღბეჭდილი, და, ბოლოს, ნატურმორტული დეტალებისა, რომლებიც მთლიანობად ყალიბდება ასევე გულმოდგინედ და ასევე ერთადერთი შესაძლებელი ვარიანტით, როგორც რითმები ლექსში.

ყველაზე მეტად კი გ. ქუთათელაძე იმისათვის იღვწოდა, რომ მიეკვლია თავისი დაკვირვებისა და განცდების მუსიკალურ-პოეტური არსის შესატყვისი დამაგერებელი ფერწერული ანალოგიები. სწორედ ამგვარი ხასიათის ძიებათა ვეზაზე მან შეძლო „გაეადამიანურებინა“ წამყვანი სახვითი კატეგორიები — სივრცე და ფერი, ოსტატის სურათებში ისინი არა მხოლოდ დეკორატიული ფორმის ელემენტებია, არამედ აღსავსეა ფაქიზი პოეტურობით და მუდამ გარკვეულ სახეობრივ საწყისს შეიცავს.

მაგალითად, სივრცე მხატვრის შემოქმედებაში ორი ძირითადი ვარიანტით წარმოგვიდგება: გაშლილი და შეკუმშული, ეს წარმმართველი ფორმალური ხერხები კი არა, მხატვრულ-ფილოსოფიური პრობლემათვის თავისებური ჩარჩოებია. ისეთ პანორამული ხასიათის პეიზაჟებში, როგორცაა „შემოდგომა გურიაში“, „ქართლი“, „იმერეთის პეიზაჟი“ და სხვა, წამყვანია ხედვის შორეული წერტილი: წართო, თავისუფალ სივრცეშია წარმოსახული მთები, ველები, ცა... ყველაფერი იქნა მასშტაბურობას, ყოვლისმომცველობას. ამ სურათზე თქმა იმისა, რომ ისინი მხოლოდ რომელიმე მხარის ხედს წარმოადგენს, სწორი არ იქნებოდა. ლანდშაფტი ადვილი ამოსაცნობია, მაგრამ ის ხომ განცდის უმაღლეს რეგისტრშია აყვანილი: მხატვარი აქ მთელ საქართველოს უმზერს, თვით მთელ სამყაროს, რომელსაც ქართული იერი მიუღია, — უსაზღვრო სივრცეები, მარადიულობით სუნთქავს აყვავებული მდელოები და ფერდობები. რიტმის შინაგანი მოძრაობაც კი, თავისი მძლავრი ენერგიით, თითქოს აღბეჭდავს დედამიწის ზედაპირის ნარჩარ წრე-

გ. ქუთათელაძე.
სურათები სერიიდან
„ფიროსმანი“



ბრუნვას. ამასთან, გ. ქუთათელაძე მუდამ ისწრაფვის არ დაარღვიოს სახეთა „საყოველთაო“ თანაფარდობა ადამიანთან. სადაც, პანორამის პირველ პლანზე იგი ასახავს მომცრო ხეებს, ან სხვა რაიმე დეტალებს, რომლებიც მაყურებელს უსახავს გარკვეულ წერტილს, საიდანაც იხსნება ხედი დიდებულ პეიზაჟურ სივრცეებზე.

ამ მშვიდი-ეპიური ნაწარმოებების გვერდით განსაკუთრებული მღელვარებით გამოირჩევა ტილოები, სადაც გამოსახლება თითქმის მთლიანად პირველ პლანზე აქცენტირებული და დეტალების მკვირივი კონცენტრაციის წყალობით მკვეთრი დაძაბულობით აღსავსე სახე იქმნება. ასე, მაგალითად, სურათში „გვიანი შემოდგომა“ ტანწორწებთა ხეებს შორის იშვიათად ერთმანეთთან მჭიდროდ მიკრული სახლების სახურავები-ორიგინალურად, უჩვეულოდ შერჩეული ეს ხერხი ქმნის თანამედროვე ქალაქის სისხლსავსე, დინამიკური სიციხის შთაბეჭდილებას. ამგვარი საზოგადოებრივი ვარიაციის შეხვედრით მხატვრის სხვა ტილოებშიც („ძველი და ახალი საბურთალო“, „ძველი თბილისი“ და სხვა), და, შეიძლება ითქვას, მათში მხატვარმა თავისებური ესთეტიკური აღმოჩენები მოახდინა.

გურამ ქუთათელაძე კოლორიტის შესანიშნავ ოსტატებთან (ს. გერასიმოვი, ა. ოსმერკინი) სწავლობდა. ფერის შესაძლებლობათა წვდომაში იგი ბევრად და დავალებული ფეროსმანისაგან, სარიანისაგან, მატისისაგან, მაგრამ დიდხნის, ყველასაგან თვალმოფარებული მუშაობის შემდეგ, თავის პალიტრაზე მან მიაგნო საკუთარი გამორჩეულ წყობასა და ხასიათს. ჩვეულებრივ, ფერმწერთაგან ერთნი ფერიით ექსპრესიისაკენ ნატურის შთაბეჭდილებიდან მიდიან, მეორენი — პროგრამულად დასახული ამოცანიდან. ხიტა ორივე ამ

ტენდენციას აერთიანებდა. რეალური ბუნების მოტივში იგი იჭერდა მასში იდუმალად არსებულ პოეტურ საწყისს და გადამუშავებისას ღრმა და მძლავრ მხატვრულ ხარისხში აპყავდა. 1972 წელს შესრულებულ „მზის ჩასვლას“ უთუოდ ცოცხალი შთაბეჭდილება უდევს საფუძვლად, მაგრამ მხატვარმა იგი პეშმარიტად მძლავრი ენერჯით, ფერთა ელვარებით აღავსო, — ყვითელი, მეწამული, შავი ელფერებით ხდება განწყობილებათა რთული შერწყმა: აქ არის ალტაცებაც, მღელვარებაც და რაღაც მნიშვნელოვან მოვლენათა მძაფრი წინათვრამბაც. „აღვის ხეებში“ სურათის ფორმის მკაცრი სეზანური კონსტრუქტია შეძრულა მუქ მწვანე ფერთა ტალღებით. ირგვლივ გამეფებულ სიმშვიდეში იგი ჟღერს, როგორც ადამიანური ხმის ცოცხალი ინტონაცია. ახალქალაქის ერთ-ერთი ხედი (1975) მოციმიციმე ელფერებშია ჩაძირული. თავდაპირველად ამ ელფერთა პასტოზურ ფაქტურას, მონასმთა დაძაბულ შერწყმას ხედავთ, შემდეგ კი ფერწყერის მთელი ტექნიკური მხარე თქვენს თვალწინ ქრება და ადვილს უთმობს გრძნობათა მდინარებას, — ისეთ მკვეთრსა და მძაფრს, რომ უნებურად გიმორჩილებთ მისი ძალა და მხურვალეობა. და, პირიქით, მხატვრის რამდენიმე ზამთრის პეიზაჟი (1975) ნაზი და გამპკირვალეა, გაქვინათლია მშვიდი და მკრთალი იდუმალი შუქით. მრავალი წლის მუშაობის შემდეგ მხატვარმა თავის სურათებში მიაღწია ფერის იმგვარ მუსიკალურ მღერადობას, რომელსაც ძალუძს გამოხატოს აზრისა და გრძნობის ნებისმიერი ელფერი, სამყაროს მშვენიერებით ალტაცება.

ამაზე მეტყველებს ფერმწერის საუკეთესო ნატურმომორტებიც. მათში ვერასოდეს ნახავთ ზერეღელ თვალისმომპრეულ სიკაშკაშეს და ევექტურობას. რაოდენ ნატიფა

და კეთილშობილურია, მაგალითად, „მინდვრის ყვავილები“, „ნატურმორტი ყვითელი თაიგულით“, „ნატურმორტი ფილებით“. ლაევარდ ფონზე წერწეტარტოებიანი თეთრი და ვარდისფერი ყვავილები, „ცისფერ ნატურმორტში“ არა მხოლოდ გვაოცებს დეკორატიული ვირტუოზულობით, იგი აღსავსეა ყოფიერების აღქმის პოეტური სიხარულით, წმინდა და შთაგონებული ოცნებით.

სწორედ ასეთი სულისმიერა თვისებები იქცა გ. ქუთათელაძის ბოლოდროინდელი სურათების ციკლის „ფიროსმანის“ წამყვან ლირიკულ თემად. ერთი შეხედვით უცნაურია ეს ნამუშევარი — მასში შერწყმულია რეალური და წარმოსახული, ყოველდღიურობის ნამდვილი დეტალები და რომანტიკული ჩვენებები. ერთ-ერთ ტილოზე ფიროსმანი, უბრალოდ, როგორც თავის თანამედროვეს, ისე ესაუბრება დონ-კიხოტს. ისინი განზრახ ერთმანეთს მიმსგავსებულნიც არიან. — „მოხეტიალე რაინდები „იმა ქვეყნიდან“, თავიანთი ოცნებებითა და ზრახვებით გატაცებულნი. მხატვარს ფიროსმანი აინტერესებს არა იმდენად როგორც კონკრეტული ისტორიული პიროვნება, არამედ როგორც ხელოვანს მაღალი მოწოდების განსახიერება. ყოველგვარი წვრილმანის, წარმავალის უარყოფა, სიკეთის, ადამიანურობის, სილამაზის — რწმენის ამ სიმბოლოთა ერთგულება, რასაც ძველმოდურად მიიჩნევდნენ ჭერ კიდევ დონ-კიხოტის დროს, გ. ქუთათელაძის სურათებში გამოისახება როგორც ყოველისმძლე და მკაფიოდ თანამედროვე რამ.

რა თქმა უნდა, გ. ქუთათელაძისთვის მახლობელი იყო ეს რაინდული იდეალები. თავისი ხასიათის წყობით, თავისი ხელოვნებით იგი კეთილშობილი მეოცნებე და რომანტიკოსი გახლდათ.

ფილმი

ორმოცი

წლისაა

ლია ქიმერიძე

აბმრ უკვე 250 წელია გიორგი სააკაძის სახელი არ შორდება ისტორიის ანალებს, სიტყვაკაზმულ მწერლობას, ერის მესხიერებას.

ადრე თუ გვიან, ვერც ქართული კინემატოგრაფი აუვლიდა გვერდს ლეგენდებისა და სინამდვილის ლაბირინთებში გამოტარებულ სახელს. კინოხელოვანთა შორის ფილმის შექმნის განზრახვა პირველად რეჟისორ სიკო დოლიძეს გაუჩნდა. მისივე სიტყვით, იგი ჭერ კიდევ სტუდენტობიას იყო გატაცებული „ამ საოცარი ადამიანის ბედით, მისი ვაყაყობითა და გმირობით“. შემდგომ, მსცოვანი შემოქმედი შეფარული სევდით იხსენებდა, რომ ვერ შესძლო ჩანაფიქრის აღსრულება. თავის უკანასკნელ სტატიაში „წარსულიდან“ („კინო“, 1982) იგი იხსენებდა: „ომის დაწყებამდე გიორგი ლეონიძემ ჩემთვის დაწერილი სცენარი „გიორგი სააკაძე“ მოიტანა... რესპუბლიკის ხელმძღვანელობასთან შეთანხმებული იყო, რომ ფილმი მე უნდა დამედგა. მთავარი როლი კი აკაკი ხორავას განეხოტელებინა. ვიდრე გიორგი ლეონიძე სცე-

ნარზე მუშაობას დაიწყებდა, ერთი წლით ადრე მე „გიორგი სააკაძის“ სცენარზე ვმუშაობდი მწერალ ანა ანტონოვსკაია-სა და ბორის ჩორნისთან ერთად და რადგან სცენარზე მუშაობის სურვილი გიორგი ლეონიძემაც გამოთქვა, იწერებოდა ორი სცენარი. მათ ბედს, ე. ო. სცენარის ხარისხს გადაწყვეტდა ახ. ო. ბ. სტალინი“ ...

გიორგი ლეონიძემ თითქმის ორი წელი შეალია სცენარზე მუშაობას და იმედოვნებდა, რომ შემოქმედებით პაექრობაში გაიმარჯვებდა, მაგრამ მოხდა პირიქით.

1940 წლის ბოლოს, სსრკ კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტის თავმჯდომარის გ. ბოლშაკოვის, გ. ლეონიძის, ა. ანტონოვსკაიასა და ბ. ჩორნიასთვის გაგზავნილ წერილში სტალინი აღნიშნავდა:

«Я получил на днях два сценария на тему «Георгий Саакадзе»: один — Антоновской и Черного, другой — Леонидзе.

По моему, сценарий Леонидзе не удален. Он беден в художественном отношении. Он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков. Но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом политики Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле, как повествует история, политика Саакадзе, хотя и прогрессивная с точки зрения будущей перспективы Грузии, потерпела поражение, а сам Саакадзе погиб, так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т. е. для объединения в одно государство путем утверждения царского абсолютизма и ликвидации власти князей. Причина ясна: князья и феодализм оказались более сильными, а царь и дворянство — более слабыми, чем предполагал Саакадзе.

Саакадзе чувствовал эту внутреннюю слабость Грузии и вознамерился перекрыть ее привлечением к делу внешней (иностранной) силы. Но сила внешнего фактора не могла компенсировать внутреннюю слабость страны. Так оно и произошло, как известно. В обстановке этих неразрешенных противоречий политика Саакадзе должна была потерпеть и действительно потерпела — поражение.

Я думаю, что эта историческая правда

должна быть восстановлена в сценарии Антоновской и Черного.

И если она будет восстановлена в сценарии Антоновской и Черного можно будет квалифицировать, как одно из лучших произведений советской кинематографии».

როცა სცენარზე არჩევანი შეჩერდა, მ. ჭიაურელი ამ დროს ორმოცდახუთი წლის იყო. გადაღებული ჰქონდა „საბა“, „ხაბარდა“, „უკანასკნელი მასკარადი“, „არსენა“, „ღალია ვანიაილი“, დაწყებული ჰქონდა მოსამზადებელი სამუშაო კინოფილმ „ფიცის“ გადასაღებად. მ. ჭიაურელი თავის გვიანდელ მოგონებებში, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს კინოფოტოფონოლოკუმენტების არქივში (№5256), იხსენებს, თუ როგორ გამოიძახეს კრემლში და შესთავაზეს გიორგი სააკაძეზე ფილმის შექმნა:

„...გიორგი სააკაძე ჩემი საყვარელი გმირი იყო, მაგრამ მანამდე არასოდეს მიფიქრია არც გადაღებაზე, არც დადგმაზე.

— ორი სცენარია, გიორგი ლეონიძისა და მეორე ანტონოვსკაიასი, — თქვა სტალინმა, — მე უფრო ანტონოვსკაიასი მომწონს. ეს ანტონოვსკაია ქართველი ქალია?

— ვერაფერს გეტყვით.

— ანტონ ფურცელაძის ქალი ხომ არ არის?

ისევე ვერაფერი მიუთხვ.

— იფიქრეთ... ჩვენ ძალიან ვეჭვირდებთ ეს ფილმი. პატარა შესწორებები უნდა სცენარს ... გააკეთეთ...

შეგვბედე და ვუთხარი, რომ ვეშხადებოდა „ფიცის“ გადასაღებად.

— ვაძლევ პირობას, რომ „ფიცს“ შენს მეტი არავინ გადაიღებს, ახლა კი ჩვენს ქვეყანას ეს ფილმი უფრო დასჭირდება...“

მართლაც, მალე გამოჩნდა პატრიოტული ისტორიული ფილმის შექმნის პოლიტიკური მნიშვნელობა.

იოლი წარმოსადგენია, რა მძიმე პირობებში დაიწყო ფილმის გადაღება, როგორი ტრატანტურა ორგანიზატორული ენერჯია და შემოქმედებითი ნაკი იყო საჭირო ასეთი მასშტაბური ფილმის შესაქმნელად. არ იყო სახსრები, არ ჰყავდათ საჭირო რაოდენობის სტატისტები ბატალური სცენებისათვის, შეზღუდული იყო სცენარზე მუშაობისა და ფილმის გადაღების ვადები.

ბატალური სცენებისათვის გამოიყენეს

წითელი არმიის ცხენოსანი ნაწილები, რომლებიც კიროვებადში იღვწენ. მ. ჭიაურელი შემდგომ დიდი სიბოთითი იხსენებდა ამ ნაწილის ახალგაზრდა ჭარბველ ოფიცერს გიორგი ბატარელს, რომელიც წარმოსადგევი ჭართული იერის ვაჟკაცი ყოფილა: „ჩვენ მას ბრძოლის სცენებში ვიღებდით. 1941 წლის შემოდგომა იყო. მოვიდა ბრძანება ცხენოსანი ნაწილის ფრონტზე გაგზავნისა. გაიხადეს საშუალო საუკუნეების აბჯარი, გადაიცვეს წითელარმიელის ფორმა. პირველივე ბრძოლაში დაიღუპნენ. შემდეგ გავიგე, რომ გიორგი ბატარელიც დაღუპულა...“



მიხეილ ჭიაურელი

ფილმის დასრულებამდე გამოითქვა ექვე, რომ ერთი სერია ვერ დაიტევდა ამ მასშტაბურ მოვლენებს, 1942 წლის დასაწყისისთვის გადაწყდა ფილმის გადაკეთება ორ სერიად. ა. ანტონოვსკია ამასთან დაკავშირებით აცნობებდა გ. ბოლშაკოვს, რომ კინემატოგრაფიის ამ გადაწყვეტილებას ავტორები დიდა სიამოვნებით შეხვდნენ:

მხატვრული დონითაც იქნება ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი...

ა. ანტონოვსკია:
1942 წ. 28 მარტი“.

„მე კომიტეტში არაერთხელ გამოვთქვე შიში, რომ ასეთი გრანდიოზული თემა არ ჩაეტეოდა ერთ სერიაში, გამოვა ისტორიისათვის „თვალის გადავლება“ ან მხატვრული კრონიკა, რადგან შინაგანი დრამატურგია ითხოვს მოქმედებასა და დროს. ამხ. ჭიაურელმა გადაიღო უზარმაზარი მასალა, მღელვარე, დიდად შთამბეჭდავი თავისი გრანდიოზულობით. დარწმუნებული ვარ, მაყურებელი ინტერესით ნახავს ამ ფილმს. მაგრამ, უნდა ვაღიარო, შინაგანი დრამატურგია მთლიანად არ მაქამყოფილებს. ამჟამად, როცა მასალა ორად გაიყო, ცხადია, არა მექანიკურად, არამედ ლოგიკურად და კომპოზიციურად, მეორე სერიისათვის მასალის შერჩევით, ამხ. ჭიაურელთან ერთად, სცენარის კონსტრუქციის შეუცვლელად, საკმაოდ გავაღრმავეთ მხატვრული სახე, შეექმენით ახალი სიტუაციები, გავამრავალფეროვეთ მოქმედება და სიუჟეტური კოლიზიები.“

ფილმის პირველ სერიაზე მუშაობის დასრულება მოსკოვს აცნობა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა. მოსკოვიდან მალე დარეკეს და ითხოვეს ფილმის დაუყოვნებლივ გადაგზავნა.

მოსკოვში გაგზავნილ საგანგებო თვითმფრინავს, რომელსაც ფრონტის ხაზი უნდა გადაეღახა, ფილმის ფირებთან ერთად გაჰყვნიენ რეჟისორი მ. ჭიაურელი, მეორე რეჟისორი ნ. სანიშვილი და რეჟისორის თანაშემწე ე. ანჯაფარიძე.

მ. ჭიაურელი იხსენებს:

„ცხრა საათზე ბინდი ჩამოწვა, სინათლე აღარსად იყო, მფრინავი მიდიოდა ბრმად. ძალზე ღვლავდა გზაში. იგი თითოთ მიჩვენებდა, რომ მოსკოვს ვავცდით, მისი მღელვარება მეც გადმომედო... ზამთარი იყო. გავდა კედლებ რამდენიმე წუთი და ძლივს დავინახე მფრინავის გალიმებული სახე. ნ. სანიშვილი იჯდა იქ, სადაც ბომბები ეწყო. სამარას იყო ლილზე ერთი მექანიკურად თითის დაქვერა, და ფირებთან ერთად ისიც ძირს ჩავარდებოდა...“

ამრიგად, იქმნება კომპოზიციურად ორი დაჯგუფებული მხატვრული ფილმი, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია ერთიანი იდეითა და სიუჟეტით.

სიამაყით შეიძლება ითქვას, რომ ფილმით „გიორგი სააკაძე“ იწყება საბჭოთა კინემატოგრაფის ახალი ენარი — ტრაგედიის ენარი. მ. ე. ჭიაურელის ოსტატობა უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „გიორგი სააკაძე“

შვევდით კრემლში. მესამე სართულზე იყო დარბაზი სურათის გასასინჯად. მთელი პოლიტიბურო იქ იყო. მოუთმენლად ველოდი, როდის დაიწყებოდა პირველი კადრები.

... საკვირველი მაყურებელი იყო სტალინი.

ქაბუკივით უყურებდა. შესანიშნავი მუსიკა ჰქონდა დაწერილი ანდრო ბალანჩივაძეს. ნუთუ ყველაფერი ეს ესმის, ნუთუ არაფერი არ გამოჩნება? ვეფიქრობდი, ჩემს ცნობისმოყვარეობას ბოლო არ ჰქონდა. წამოვდგებოდი ხოლმე ძალაუნებურად. ახლოს ვიჭეჭე მასთან. ერთხელ მითხრა — „დაჯექით!“ მეორედ მითხრა — „დაჯექით!“ მესამედ — „დაჯექი, ბიჭო, რას დგახარ!“ აი, გამოჩნდა გიორგი სააკაძე. ეს ის კადრებია, როცა მოვლანზე მოიტანეს პირველი მსხვერპლი... მორბიან ღედები, მეურღლეები, ატყდა გოდება. გიორგი სააკაძე გადმოხტა ცხენიდან, როგორც არწივი. გახედა დახოცილ ხალხს. „მოვიდა დრო, ჩვენი ერი გვათავისუფლოთ ამ საშინელი მტრისაგან!“...


... ჩაის მიირთმევდა ერთ ჭიქას. პატარა, ნამცხვრის მსგავსი ნაჭერი მიართვეს, ლიმონის პატარა ნაჭერს ჩაჰყუდებდა ხოლმე. როგორც კი დაამთავრებდა, მაშინვე ააცილიდნენ და ახალს მიართმევდნენ. პირველი სერიის ბოლო ნაწილები გადის... ვხედავ, ჩაი დაავიწყდა. ვხედავ, ყველა კმაყოფილია... წამოდგა... „მერე მე მომიბრუნდა — „მოდით, მე დაგპატივებთ ყველა შემსრულებელს!“ მე ვიგრძენი, რომ რაღაც განსაკუთრებული პატივისცემა უნდოდა. ვუთხარი — „ახლა დრო არ არის“. ვაფთრებული ბრძოლები იყო.

— რა თქმა უნდა, ხვალ, ზეგ არ შეიძლება“...

ფილმის პირველი სერიის პირველი მაცურებლები ამიერკავკასიის ხალხთა ანტიფაშისტური მიტინგის მონაწილენი იყვნენ. (1942 წ. 23 აგვისტო). აკადემიკოსმა ს. ჯანაშიამ ფილმი ასე შეაფასა:

„ჩვენ საქმე გვაქვს შედევრთან. მე დარწმუნებული ვარ სურათი დადგება საუკეთესო ისტორიული ფილმების რიცხვში. იგი ეკრანზე გამოდის სამამულო ომის დღეებში და ეჭვი არ არის, როცა ქართლის დიდი მოურავი ეკრანიდან წითელი არმიის ბანაკში გადავა, სუნთქვა შეკრული მებრძოლები კიდევ უფრო მტკიცედ მოსჭიდებენ ხელს იარაღს...“

პირველი სერიის ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ ჟურნალი „კინო“ ვრცელ სტატიაში აღნიშნავდა: „მ. ჭიაურელმა ფილმი შექმნა ჭეშმარიტი ნიჭის ელვარებით“... „მკაფიოდ გამოკვეთილი ფილმის გმირული ხაზი შესანიშნავადაა შერწყმული ეპოქის რეალისტურ ასახვასთან. ნაჩვენებია არა განყენებული

იდეები, არამედ მოქმედებენ, იბრძვიან, ეტანებიან იმ ეპოქის ცოცხალი ადამიანები თავიანთი მძაფრი ვნებებით“... 

აი, კიდევ ერთი საგულისხმო ამონაწერი გაზეთიდან „კომსომოლსკაია პრავდა“ (1942 წ. 13 სექტემბერი): ქართულ მიწას, უძველესი კულტურის ქვეყანას, ღღეს კვლავ ემუქრება პირსისხლიანი მტაცებელი, ასეთი ბოროტი მტაცებელი არ იცის ისტორიამ.

ახალგაზრდა მეომარო! შეხედე ლეგენდარულ სურამის ციხეს — შენი წინაპრების გაუხუნარი დიდების ძეგლი!

სურამში გამარჯვებულთა მემკვიდრენი არიან ღღევანდელი მებრძოლები. ისინი არიან თავიანთი სახელგანთქმული წინაპრების — გიორგი სააკაძის, დავით სასუნცის, ქოროლის, დავით-ბეკის ტრადიციების მემკვიდრენი. ისინი არ შედრკებიან მტერთან პირისპირ ბრძოლაში, რადგანაც ცხოვრებისა და ბრძოლის გზას უნათებთ სააკაძის ფარზე ამოკვეთილი ცეცხლოვანი სიტყვები:

„ბედნიერია, ვისაც სამშობლოსათვის უძგერს გული!“

ფილმის პირველმა სერიამ ცხადყო, რომ იქნებოდა ჭეშმარიტად საკირო ფილმი, რომელიც პატრიოტული სულისკვეთებით აღნათებდა მილიონობით მაცურებელს. სამშობლოსათვის თავგანწირვას, მამაკობასა და გმირობას ფანატიზმი არ ასახრდოებს, მხოლოდ ერისა და მამულისადმი გაცნობიერებული სიყვარული არის ზემოთაგონების წყარო.

სცენარის ავტორებს ა. ანტონოვსკაიასა და ბ. ჩორნის ფილმზე მუშაობის დროს არაერთხელ მოუხდათ თბილისში ჩამოსვლა. ცხადია, ომის უმძიმეს წლებში, ძალიან დიდი სურვილიც რომ ჰქონოდათ, მასპინძლებისათვის შეუძლებელი იყო მათთვის შეექმნათ შესაფერი ეკონომიური პირობები. ა. ანტონოვსკაიასათვის კიდევ უფრო მძიმე ასატანი იყო შემოქმედებითი უთანხმოებანი, რომლისგანაც დაზღვეული არ იყო გადაღების პროცესი. 1942 წ. 25 ნოემბერს სცენარისტებმა თბილისის კინოსტუდიის დირექტორს პ. კობახიძეს, მ. ჭიაურელსა და კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტის წარმომადგენელ ი. მანევიჩს ოფიციალურად აცნობეს თავიანთი შენიშვნები ფილმის მეორე სურათთან დაკავშირებით. ფილმზე მუშაობის შემდგომ ეტაპზე ეს

შენიშვნები არ გაუთვალისწინებიათ, რამაც ავტორთა აღშფოთება გამოიწვია:

„სცენარის გასაუმჯობესებლად ჩვენ ისევე ვართ პასუხისმგებელნი, როგორც ამხ. მ. ჭიაურელი. ჩვენი სურვილების იგნორირება გვაიძულებს გაცნობით, რომ ჩვენთან შეუთანხმებლად რაიმე ცვლილების, დიდი თუ მცირე ცვლილების შეტანა დიალოგებში, ეპიზოდების კომპოზიციასა და სიუჟეტურ კალიზებში, ვაპროტესტებული იქნება ყველა საშუალებით, რასაც საბჭოთა კანონი ითვალისწინებს ავტორთა უფლებების დასაცავად.

ა. ანტონოვსკაია, ბ. ჩორნი.
1943 წ. 11 იანვარი“.

მ. ჭიაურელის საკმაოდ მკაცრი ტონით დაწერილი საპასუხო ბარათის შემდეგ სცენარისტებმა დაბეჯითებით მოითხოვეს რამდენიმე აუცილებელი შენიშვნის გათვალისწინება ფილმის საბოლოო ვარიანტში.

„ყეენობის“ ეპიზოდი, რომელიც სცენარისტებს ზედმეტად მიაჩნდათ, დარჩა ფილმში. სანახაობრივად იგი ერთ-ერთი საუკეთესო ეპიზოდია დღესაც (გავიხსენოთ „ყეენობის“ ფონზე რუსულდანის ცეკვა ვერიკო ანჯაფარიძის ბრწყინვალე აქტიორული შესრულებით). იგი იქცა უდიდესი ადამიანური ტრაგედიის (შვილის შეწირვა სამშობლოსათვის) ეროვნულ სატიკვარად გარდაქმნისა და სულიერ



კადრი ფილმიდან
„გიორგი სააკაძე“

ავტორები სცენარის დამახინჯებად მიიჩნევდნენ ფილმში ჩამატებულ დიალოგებს, აგრეთვე მ. ჭიაურელის მიერ ჩამატებულ „ყეენობის“ ეპიზოდს, რომელიც, სცენარისტთა აზრით, „არც იდეურად, არც მხატვრული დონით არ შეესაბამება ჩვენს სცენარს და ნაწილობრივ კიდევ ამახინჯებს სააკაძისა და რუსულდანის სახეს, ამიტომ კატეგორიულად უარვყოფთ“. (1943 წ. 17 მაისი, ბარათი თბილისის კინოსტუდიის საწარმოო განყოფილების უფროსს გ. მარიამოვს).

ახლა ეს ყველაფერი ფილმის შინაღამბორატორიის პერიპეტეობია მხოლოდ და თუ გავიხსენებთ, მხოლოდ იმის დასტურად, თუ რა ნერვიული დაძაბულობის ფასად იქმნებოდა თითოეული ეპიზოდი, თითოეული კადრი, თითოეული რეპლიკაც კი.

საბედნიეროდ, შემოქმედებითი ენებათაღელვანი არ გასცილებია ნებისმიერი ფილმის გადაღებისას დასაშვები დავის ზღვარს,

ამაღლებს ფონად. გაზეთი „ვეჩერნიია მოსკვა“ ამ ეპიზოდის შესახებ წერდა: „ბრწყინვალედ და რელიეფურად გვისახავს ვერიკო ანჯაფარიძე გიორგის მეუღლეს — რუსულდანს. დიდხანს გრჩება მესხიერებაში დრამატურგიული ეპიზოდი, როცა იგი გაიგებს თავისი შვილის — პაატას საშინელი დაღუპვის ამბავს“...

ფილმის მეორე სერიის ეკრანზე გამოსვლის პირველსავე თვეს აღფრთოვანებული რეცენზიები დაბეჭდა საბჭოთა პრესის თონხმეტმა ჟურნალ-გაზეთმა. აღნიშნავდნენ ფილმის დიდ ისტორიულ-შემეცნებით ღირებულებას, მსახიობთა ჩინებულ ანსამბლს, რეჟისორის ტალანტს. მწერალმა პ. პავლენკომ ფილმს უწოდა „ფართო გაქანების ფუნდამენტური ისტორიული ნაწარმოები“. გაზეთი „პრავდა“ 1943 წ. 12 აგვისტოს ნომერში წერდა:

„ფილმი „გიორგი სააკაძე“ შექმნეს ადა-

მიანებმა, რომლებმაც იციან და უყვართ თავიანთი სამშობლო, იგი შეიქმნა დიდი სამამულო ომის დროს, მას ნახავენ სააკაძის მიზნის განხორციელებისათვის, თავისუფალი და ბედნიერი საქართველოსათვის ბრძოლების მონაწილენი, ფრონტსა და ზურგში ნახავენ თავისი დიდი სამშობლოს — თავისუფალ და თანასწორუფლებიან ხალხთა დიდი ოჯახის დამცველები“.

მ. ჭიაურელი თავის არქივში ძვირფას რელიკვიად ინახავდა ფრონტიდან გამოგზავნილ ბარათებს. ერთ-ერთი მებრძოლი გ. დ. გოგუაძე რეჟისორს უზიარებდა ფრონტის წინა ხაზზე ფილმის ნახვის შემდეგ მებრძოლთა შთაბეჭდილებას:

„... არ შევარცხვენთ ქართულ ფარ-ხმალს, ქართველ გმირებს, დაგიცავთ სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე. ჩვენ აქ ფრონტზე ლითონის ყუმბარებს ვაყრით და თქვენ კი ლექსებისა და მოთხრობების ნაღმით დაგვეხმარეთ. გადაეცით მადლობა ქართველ დედას კერიკო ანჯაფარიძეს, ს. ზაქარიაძეს, გ. შავგულიძესა და სხვა ახალ მსახიობებს. ალბათ რომ პირსისხლიან ჰიტლერს არ განვსაზღვრა ომი ჩვენს წინაშე, მეც თქვენს კოლექტივში ვიქნებოდი, შევიტანე განცხადება თეატრალურ ინსტიტუტში და მაშისვე წამოვედი დიდ სამამულო ომში მონაწილეობის მისაღებად“... შეუძლებელია აღუღლებლად წაიკითხო ჯარისკაცული სამკუთხა ბარათის ეს წრფელი, ალაგ-ალაგ გაუმართავი სტრიქონები. შეუძლებელია აღუღლებლად წაიკითხო რუსი ჰუბტის, ი. კისელიძის ბარათი, რომელიც ფილმის ნახვის შემდეგ გამოუგზავნა ვ. ანჯაფარიძეს — „ძვირფასო დედა! ნება მიბოძეთ დედა გიწოდოთ... დედაჩემსაც თქვენნაირი თვალები ჰქონდა... იგი საშინელი წამებით მოჰკლეს ფაშისტებმა“...“

რეჟისორი ს. გერასიმოვი ვახუთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებულ ვრცელ რეცენზიაში (1943 წ. 12 აგვისტო) წერდა:

„სამშობლოს ბუნებისა და სამშობლოს ისტორიის ღრმა ცოდნით აღჭურვილი ჭიაურელი საქართველოს გვიჩვენებს ამომწურავი გულუხვობით და ამავე დროს, ქართული პეიზაჟისა და დიდებული ქართული კულტურის მცოდნის მომთხოვნელი სიმკაცრით მისი თხრობა არასოდეს არ ქვეითდება ისტორიულ სქემამდე...“

... იმისათვის, რომ ისტორიული ნაწარმოე-

ბი ღრმა და შინაარსიანი გამოვიდეს, მხატვრისათვის არ კმარა თავისი სამშობლოს ისტორიის ცოდნა. მას უნდა უყვარდეს თავისი შვილის მგზნებარე სიყვარულით, უყვარდეს თავისი ხალხის არა მარტო წარსული, არამედ მისი აწმყოც და მომავალიც. უნდა იცნობდეს თავისი სამშობლო მიწა-წყლის სახეს, როგორც თავისი დედის სახეს, ყოველ მცირეოდენ ნაოქამდე... ფილმი „გიორგი სააკაძე“ შექმნილია იმ აღამიანების მიერ, ვინც იცნობს თავის სამშობლოს და უყვარს იგი...“

„გიორგი სააკაძის“ ორივე სერია სახელმწიფო პრემიებით აღინიშნა. პრემიის ლაურეატებმა მ. ჭიაურელმა, ა. ხორავამ და ვ. ანჯაფარიძემ სხვა ქართველ ლაურეატებთან ერთად თანხა მთლიანად გადაირიცხეს თავდაცვის ფონდში.

ფილმი „გიორგი სააკაძე“ ორმოცი წლისაა. ამბობენ, ისე სწრაფად არაფერი ძველდება, როგორც კინოფილმიო. ახლა, ორმოცი წლის კინემატოგრაფიული აზროვნებით კიდევ უფრო დაბრძანებული მაყურებლისათვის ზოგი რამ ამ ფილმშიც უთუოდ აღმოჩნდება ქეშმარიტად „დაძველებული“. რასაკვირველია, ორმოცი წელი არც ისე ბევრია ისტორიისათვის, მაგრამ კინემატოგრაფი ხომ სულ ცხრა ათეულ წელს ითვისა და იგი ერთადერთი ხელოვნებაა, რომელიც წლობით კი არა, საათობით იზრდება ზღაპრული მშეუბუყივით. კინემატოგრაფიულ აზროვნებაში დამკვიდრდა ახალი ფორმები, ახალი ენა. თანამედროვე ინტელექტუალურ ფილმებს ნაზიარები მაყურებლისათვის ზოგჯერ ღიმილისმომგვრელიც შეიძლება აღმოჩნდეს ორმოციანი წლების კინემატოგრაფის ზეაწეული ტონი, თეატრალური პათოსი, მუნჯი კინოს ტრადიციული ხერხებისაგან ჯერ კიდევ გაუთავისუფლებელი თამაშის მანერა. მაგრამ, ალბათ, არ ვიქნებოდით სამართლიანნი, მთლიანად თანამედროვე კრიტერიუმით შეგვეფასებნა კინოს ისტორიისათვის უკვე ხანდაზმული ასაკის — ორმოცი წლის ფილმი და თუ ასეთი კრიტერიუმით მივუდგებით, „გიორგი სააკაძე“ მაინც გაუძლებს ჩვენს მოთხოვნებს. უპირველეს ყოვლისა, ესაა კომპოზიციურად მტკიცედ შეკრული ფილმი, სადაც ყველა ეპიზოდი, ყველა კადრი ემორჩილება ერთ გამჟღავნებულ მხატვრულ იდეას. თითოეული მხატვრული სახე არის ინდივიდუალ-



ლურა, კოლორიტული, არა მხოლოდ ცენტრალურ პერსონაჟებს, ე. წ. მეორეხარისხოვან პერსონაჟებსაც მოძებნილი აქვთ ზუსტად შერჩეული, ინდივიდუალური ფერითი გამა.

... ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ერთ-ერთ უნიკურეს შემოქმედს, მ. ჭიაურელს, ნოვატორული ცდებისათვის არც დრო ჰქონდა, არც სახსრები, და მაინც, ფილმის მთავარი იდეური ამოცანა გადაწყვიტა მაღალი მხატვრული დონის შენარჩუნებით. ცნობილი საბჭოთა ოპერატორი ა. გოლოვნია მოგვიანებით წერდა: „შეიძლება დავასახელოთ ფილმები, სადაც პოეტური ენის მხატვრულ სტრუქტურაში პეიზაჟს ენიჭება უდიდესი როლი. მაგალითად, ფილმში „გიორგი სააკაძე“ ეკრანზე გაცოცხლებული საქართველოს ბუნება, მისი მთა-ველის გასაოცარი, მზით სავესე ჰაერი არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფილმის ნათელი ეროვნული კოლორიტისათვის, ვიდრე მისი

რომანტიკული სიუჟეტი ან მსახიობთა თამაში“.

ქართველი ერის ხსოვნას, დღესაც კი, არც ერთი ისტორიული პიროვნება ასე არ აფორაჟებს, როგორც დიდი მოურავი.

შესაძლოა, კინემატოგრაფისტთა ახალმა თაობამ ოდესმე ახალი ისტორიული თვალთახედვითაც გაიაზროს გიორგი სააკაძის რთული პიროვნება, მისი ყპოქის ისტორიული კატაკლიზმები. ერთი რამ კი უეჭველია — ქართული კინოს ისტორია ვერასოდეს გვერდს ვერ აუვლის მ. ჭიაურელის „გიორგი სააკაძეს“, რომელმაც ყველაზე საკვიროდროს თქვა თავისი მგზნებელი სიტყვა, ყველაზე მასობრივი ხელოვნების — კინოს ენით მრისხანე ეამს ანთო მილიონობით მათურებლის გული და გააერთიანა წმინდათაწმინდა გრძნობით, რომელსაც მამულის სიყვარული და მისთვის თავგანწირვა ჰქვია.

პანორამა

ინტერსანტი პროვინციური სანაცვლოდ

ევროპის ეკონომიური გაერთიანების ქვეყნებში 1975 წელს რომში ხელი ზოაწერეს შეთანხმებებს, რომლის საფუძველზე გაერთიანების არცერთი ქვეყნის კინოპროდუქციას დისკრიმინაციული შეზღუდვები არ უნდა შეეხოდა.

მაგრამ დროთა ვითარებაში შეთანხმების ძირითადი დებულებანი დაირღვა. რაც უთანხმოების კიდევ ერთ საფუძველად იქცა. საქმე იმაშია, რომ დასავლეთ გერმანიაში მიიღეს კანონპროექტი, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში ითვალისწინებს სუბსიდიებს, თუ რეჟისორი, სცენარისტი და მთავარი როლის შემსრულებელი — გერმანელი. ამ პრობლემის გამო ამქედარი აუზრუნავი დროებით დატყდა მას შემდეგ, როცა საქმე სრულად ევროპის ტრანზნალს გადაეცა. მაგრამ, ეს ჯერ კიდევ არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ მოწონებული იქნება ეს ეროვნული კინოპროექტი. პირიქით, შეიძლება მოხდეს ისე, რომ ევროპულ კინემატოგრაფს ერთობლივი წარმოება ვანგახვაროს.

ამ პიჩქეშია პერსპექტივამ გერმანულ კინოპროდუქციას ის ედასახსრუნებელი დრო გაახანება (50-იანი წლებს დასასრული და 60-იანს დასაწყისი), როცა ტელევიდეამ კინემატოგრაფი ეროვნული ბაზრიდან გამოაგვა. მაშინ იყო სწორედ ცდები იმისა, რომ ფილმები პოლიფუნდის თარგის მიხედვით გაიკურათ, ანდა ახელი სურათები გადაეღოთ, რომლებიც თანაბარი წარმავებით იქნებოდა ნაჩვენება ევროპის ქვეყნებში. ასე მაგალითად, ორსონ უელსის ფილმი რომი შეიადრისა და ენტონი პარკინსის მონაწილეობით თანაბრად შეიძლება მიგვეჩინა ურანული და ეერმანულ ნაწარმოებად. კინემატოგრაფს ალორწინება დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში მოქალაქეობის მქონე, ეროვნულ კულტურათა საფუძველზე.

კინოს სპეციალისტების აზრით, სპეციფიკური მხარეა თუ შეიძლება მიჩნეული იქნას დიდი ბრიტანეთი, სა-

დაც ყველასათვის თანაბარი პირობები არსებობს კომერციული კინემატოგრაფისათვის, მაგრამ პაქტიკულად ეროვნული კინემატოგრაფი არ არსებობს. გერმანი კი, ხადაც, მიმოშილველთა აზრით, ყველაზე ხელდასაყრელი პირობება რეჟისორებისა და პროდუქტორებისათვის, ეროვნული მიზნით შეზღუდვის გაქცევისას კატასტროფა მოჰყვება: სუბსიდიების 75% შეიძლება აღმოჩნდეს ამერიკელთა ხელში, რომლებსაც ევროპაში მრავალი ფილიალი აქვთ.

ამერიკული კინემატოგრაფის შემოტევის მოგერიებას მიზნით ევროპელებმა გადაწყვიტეს გაერთიანება მ. წ. „სალარის კონსორტიუმის“ შექმნისათვის.

ერთი მიმოხილველის შენიშვნით — თუ დასავლეთ გერმანიის კინემატოგრაფს ერთგვარი პროვიციალიზმისგან განთავისუფლება სურს — ეს გზა მინდამაინც ხელსაყრელი არ არის.

60-იანი წლების მაღალმხატვრული კინემატოგრაფის საპირისპირო, უარყოფით მაგალითად გამოდგება 70-იანი წლებში შექმნილი კომერციული სურათები. თუ 1961 წელს გამოშვებული 100 ფილმიდან მხოლოდ ევროპულ კინოსურათში მიმდინარეობდა მოქმედება (ურ-ში, 70-იანი წლებში გამოშვებულ ფილმებს არაფერი ჰქონდათ საერთო გერმანულ პროდუქციასთან (მაგ. გრანო დეფერის „ქალი სარკმელთან“, უალი-დერის „ფედორა“, ჯ. ტრეველტის „ცივბ-ცხელები შაბათ სადამოს“). ისიც საინტერესოა, რომ დასავლეთ ბერლინის ფინანსებზე ბავარიაში გადაღებულ ფილმებს შორის (ქვეყნის ამ მხარეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ეკონომიურ ფუქტიაობას) ყველაზე სუბტი სწორედ ის ფილმები აღმოჩნდნენ. რომელთა ეტორები სარგებლობდნენ „ინტერნაციონალური საზომებით“ (გამონაკლისა მხოლოდ შლენ-დორფის „რკინის დაფი“, ედლიოს „პრისტინა“ და პეტერსონის „ნავი“).

(გაგრძელება 69-ე გვ.ზე).

„ნაშრომი ესა დარჩეს“...

(პართული ნუმიზმატიკის ფუძემდებელი
— ნ. ბარათაშვილის ლექსების
აღმასახი)

მურმან თავდიშვილი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ორი ლექსის ადრესატია მიხეილ პეტრეს ძე ბარათაევი (ბარათაშვილი). ეს ლექსებია: „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“ და „საფლავი მეფის ირაკლისა“. ორივე ნაწარმოები შექმნილია 1842 წელს, მიხეილ პეტრეს ძე ბარათაევის საქართველოში ყოფნისას. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა „საფლავი მეფის ირაკლისა“, რომლის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში ურთიერთგამომრიცხველი თვალსაზრისები გამოიქმნა. არადა, ამ ნაწარმოებს განიხილავენ ადრესატთან დაუკავშირებლად, მ. პ. ბარათაშვილის პიროვნების გაუთვალისწინებლად, რაც, რა თქმა უნდა, ლექსის პათოსისა და სულისკვეთების მკაფიო გაგებით მიუხედავად ამ საინტერესო პიროვნებასთან.

1724 წელს, როგორც მრავალი სხვა, ისე თავადი მეღქისედევ ბარათაშვილიც ვახტანგ მეექვსეს რუსეთში გაჰყვა. მას ჰყავდა ოთხი შვილი: პეტრე, ივანე, სვიმონი, ანდრო. პეტრე მეღქისედევის ძე (მამა მიხეილ პეტრეს ძე ბარათაშვილისა) გენერალ-პორუჩიკი იყო და გუბერნატორადაც უმსახურა.

ბროკჰაუზისა და ეფრონის ენციკლოპედიაში ვკითხულობთ:

„შვილი პეტრე მეღქისედევის ძისა მიხ. პეტრეს ძე ბარათაევი ცნობილია როგორც არქეოლოგი და ნუმიზმატი“.

დაბადებულა იგი 1784 წლის 25 იანვარს. სიმპათიურად ყოფილა განწყობილი მასონური მოძრაობისადმი და სიმბირსკი თვითონაც დაუარსებია მასონური ორგანიზაცია „სათნოების გასაღები“. ამასთან, პატივისცემით ეკიდებოდა დეკაბრისტულ მოძრაობას. დეკაბრისტთა ამბოხში მონაწილეობის გამო იგი შერისხეს, დააპატიმრეს, სამი კვირის თავზე გაათავისუფლეს. 1839 წელს დანიშნეს საქართველოს საბაჟოების გამგედ და აქ ოთხი წელიწადი გაატარა.

მიხეილ ბარათაევი ჰაბუკობიდანვე ნუმიზმატიკით ყოფილა გატაცებული. ჭერ კიდევ სიმბირსკის გუბერნიაში შეუგროვებია უნიკალური კოლექცია სხვადასხვა ფულის ნიმუშებისა. განათლებული და ფართო ერუდიციის მეცნიერი უბრალოდ კი არ აგროვებდა მასალას, არამედ ახარისხებდა, იკვლევდა მათ და სამეცნიერო ჟურნალებშიც აქტუალურად თანამშრომლობდა.

მიხეილ ბარათაევის ერთ-ერთი, იმდროინათვის განხაურებული და სენსაციური აღმოჩენა გახლდათ მის მიერ შემუშავებული და გამოგონებული ზეგნის მონეტათა ზუსტი სურათების მისაღებად. ამ წესით ხშირად სარგებლობდნენ რუსეთსა და ევროპაში. აღსანიშნავია, რომ მეთოდი, როგორც ყველა ქეშმარიტად დიდი გამოგონება, უბრალოა: მონეტაზე იდება შესაბამისი ფერის ლითონის თხელი ფურცელი (ფოლგა), რომელზეც წნევის შედეგად მიიღება მონეტის საკმაოდ მკაფიო რელიეფური გამოსახულება.

საქართველოში ჩამოსულ მკვლევარს იმდენად სამსახურებრივი საქმეები არ აინტერესებდა, რამდენადაც აქაური მონეტების შეკრება-შეგროვება. იგი დაუღალავად ეძიებდა ფულის უძველეს ნიმუშებს და თათქის მთელი თავისი ჭონება ამ საქმეს მოაწარმა. ამ საშვილიშვილო საქმეში მან ფართოდ ჩაება იმდროინდელი თბილისის ინტელექტუური ძალები. ირკვევა, რომ ამ საქმით ღრმად დაუინტერესებია ნიკოლოზ ბარათაშვილიც. ბარათაშვილის ბიოგრაფი იონა მეუნარგია მიუთითებს, რომ მოწინავე ქართველ ახალგაზრდებს — პლ. იოსელიანს, კ. მანიაკშვილს, ნ. ბარათაშვილს, ლ. მელიქიშვილსა და სხვებს განუზრახავთ შეესწავლათ სა-

ქართველოს ისტორია, თითოეულს მისი ცალკეული მონაკვეთი. ნ. ბარათაშვილი, როგორც მიუთითებენ, XI-XIII საუკუნის საქართველოს ცხოვრებას სწავლობდა, ეს სანაუსხავს პოემაში „ივერიელნი“ (კ. მამაცაშვილას ცნობა. პოემა დაკარგულია). საგულისხმოა, რომ მ. პ. ბარათაშვილის ნუმისმატურ მასალებში ყველაზე უკეთ აღნიშნული პერიოდი — მეთერთმეტე-მეცხრამეტე საუკუნეებია წარმოდგენილი, ისტემატურული და განხილული. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოველი ინტერესი და მონაწილეობა ქართულ მონეტათა შეგროვება-დამუშავებაში შედარდება თვით მ. პ. ბარათაშვილის სიტყვებიდანაც. 1846 წელს, როცა პოეტის სიკვდილას ამბავი ჯერ არ იცოდა, იგი სწერდა მელიტონ ბარათაშვილს: „მეტისმეტად გამამარებდა ჩვენი საერთო საყვარელი თ. ნიკოლოზ მელიტონის ძე, თუ თავის უხვი ცოდნით და ნიჭით შეავსებდა თავის მოხუცი პაპის პირველ ნაშრომს“.

მელიტონ ბარათაშვილის ოჯახში ტკბილ-მეგობრულად ეგებებოდნენ რუსეთში განსწავლულ მკვლევარსა და თავიანთ შორეულ ნათესავს. ამ ორმხრივი კეთილი ურთიერთობის ნაყოფია ნიკ. ბარათაშვილის ორაზუმობსენებული ლექსი.

3-4 წლის განმავლობაში მ. ბარათაშვილმა შეაგროვა მდიდარი მასალა, შექმნა უნიკალური კოლექცია და 1844 წელს სამსახურიდანაც გადადგა, რათა მეტი დრო მოეხმარებინა ამ უნიკალური კოლექციის სისტემაში მოყვანასა და შესწავლისათვის. სათანადო აპარატურით გამოსაცემად. ამავე 1844 წელს ერთდროულად სამ ენაზე — რუსულ-ფრანგულ-ქართულ ენებზე გამოისცა ნაშრომი სახელწოდებით „ქართლის სამეფოს ნუმისმატური ფაქტები“ («Нумизматические факты грузинского царства». СПб, 1844).

წიგნი მდიდრულადაა გაფორმებული. მონეტები დასტამბულია ქრონოლოგიის დაცვით, ახლავს სათანადო ახსნა-განმარტებანი.

ეს ის დროა, როდესაც მსოფლიო ნუმისმატურ მეცნიერება აღმავლობის გზაზე რუსულმა ნუმისმატიკამ უკვე საერთაშორისო ავტორიტეტი მოიხვეჭა, ხოლო ქართული არ არსებობს. ვ. ტიუნეშაშვილი, რომელმაც 1878 წელს გამოისცა მიმოხილვითი ნაშრომი აღმოსავლური ნუმისმატიკის შესახებ, აღნიშნავს, რომ მ. ბარათაშვილმა დასტამბა



მიხეილ ბარათაშვილი (ბარათაშვილი)

სამი სტატია ამ საკითხზე, ნიადაგი მოუჭაზდა მ. პ. ბარათაშვილის მოღვაწეობას, მისი წიგნი მდიდარ მასალებს შეიცავს, თუმცა ავტორი არც შეცდომათაგან არის დაზღვეული, ეს არის გზის პირველი გამკვლევი საქართველოს მონეტათა კვლევაში.

ამ ნაშრომს რეცენზია უძღვნა თვით მარი ბროსემაც. იგი მიესალმა ამ პირველ სისტემატურ ნაშრომს («Труды восточного отдела Археографического общества», III, стр. 179). მაღალი შეფასება მისცა ნაშრომს მსოფლიო სახელის ნუმისმატიკა ნ. ა. ბართოლომეიმ წერილში, «О селджукидских монетах» (СПб, 1860, стр. 5).

თანამედროვე ქართულმა ნუმისმატიკურმა მეცნიერებამ ასევე სათანადოდ შეაფასა მ. პ. ბარათაშვილის ღვაწლი: „ქართული ნუმისმატიკის ფუძემდებელი იყო მიხეილ პეტრეს ძე ბარათაშვილი (ბარათაშვილი), რომელმაც 1844 წელს გამოაქვეყნა საფუძვლიანი ნაშრომი“ (დ. კახანაძე, ქართული ნუმისმატიკა, თბ., 1950, გვ. 9).

ამრიგად, მ. ბარათაშვილმა შუქი მოკლინა ქართლის სამეფოს ნუმისმატურ ფაქტებს, წარმოაჩინა მისი სიმდიდრე და მომხიბვლელობა; საქართველოს ისტორიის ბევრი სა-

გულისხმობს მომენტი ვაშიფრა, ახლებურად გახსნა და გაიხზრა. ფულის ნიშანთა ფონზე საქართველოს ისტორია უფრო ჰკაფიოდ, უფრო ცხადად გამოჩნდა. წიგნმა რუს და ფრანგ მკითხველებს გააცნო საქართველოს ისტორიისა და კულტურის რიგი საკითხები, ხოლო ქართველებს ნუმისმატიკური ტერმინოლოგია, კვლევის მეთოდები, ახალი მეცნიერების არსი და სხვ.

ბუნებრივია, ევროპულ კულტურას ნაზიარებ. ღრმად განსწავლულ პოეტსა და მოაზროვნეს ნიკოლოზ ბარათაშვილს სურვილი აღეძრა პატივი მიეგო ქართველთათვის ამ საშვილიშვილო საქმის წამომწყები პიროვნებისათვის. ეს სიყვარული და პატივისცემა გამოიხატა მის ორ ლირიკულ შედევრში: პირველი მათგანი პედონისტური პოეზიის ნიმუშია. თასზე წასაწერად ლექსის შეთხზვა XIX საუკუნეში სუფრის გავრცელებული ეტიკეტი ყოფილა. სხვათა შორის, მსგავსი ლექსის ავტორია გრ. ორბელიანიც. ბარათაშვილის ლექსი ლაკონიური და სხარტია:

ამაესებ ღვინით,
ავავსებ ღვინით.
შესვი? გაამოს!

„საფლავი მეთის ირაკლისა“ სათაურის



ქვეშ მიწერილია — „კნიაზს მ. პ. ბარათაშვილს“. რატომ მაინცდამაინც ბარათაშვილს ეძღვნება ეს ლექსი? ეს კითხვა აქვე უნდა მოეპიროს კვლევისას არავეს დაუსვამს. არადა, ლექსის ადრესატი და მასში ნაგულისხმევი აზრი ურთიერთ განპირობებულია. თუმცა აქ არსად არ არის ნახსენები მ. პ. ბარათაშვილი, მაგრამ ლექსში გადმოცემული აზრი, უწინარეს ყოვლისა, თვით მ. ბარათაშვილს ეხება.

არსებობს ნიკ. ბარათაშვილის ერთი წერილი გრ. ორბელიანისადმი, მიწერილი 1842 წელს, სწორედ იმ ხანებში, როდესაც პოეტს ბარათაშვილისათვის უკვე მიძღვნილი ჰქონდა ორივე ნაწარმოები. ბარათაშვილი ბიძას სწერს: „აი ჩემი უკანასკნელი ლექსი, რომელიც კნიაზ ბარათაშვილს აღბომში ჩაუწერე. მისის თხოვნით, — ისიც ამ ორ დღეს უკან მიდის პეტერბურგში с большим запасом сведений об исторической Грузии“.

შემდეგ მოყვანილია ლექსი „საფლავი მეთის ირაკლისა“.

რომანტიკოსი პოეტი კულტურული თვალსაზრისით აფასებს ერეკლე მეორის ჩრდილოურ ორიენტაციას, ანტიმამადაიანურ პოლიტიკას, ლექსში გამოხატულია მისი არა იმდენად პოლიტიკური, რამდენადაც კულტურული მნიშვნელობა საქართველო-რუსეთის ურთიერთობის მრავალწახნაგედში.

გავიხსენოთ ალ. ჭავჭავაძის „კავკასია“, სადაც იგი საქართველო-რუსეთის შორის გზის გახსნას მარტოდღენ კულტურული თვალსაზრისით აფასებს:

განისსნა გზა და ეშვათ ივერეთ სასოება,
რომე მუნათ შევიდეს მათ შორის
განათლება.

გრიგოლ ორბელიანიც დაახლოებით ასევე მსჯელობს თავის თხზულებაში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“. თუკი საქართველო თავისუფალი იქნება, ერისკაცნი „სხვათა სახელმწიფოთაგან მოუწოდებენ მსწავლულთა კაცთა და ხელოსანთა, რომელნიცა იქნებიან პირველნი მთესველნი სწავლათა და ხელოსნობათა საქართველოსა შინა“.

ნიკ. ბარათაშვილი კარგად ხედავდა, რომ რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ამ ეტაპზე (1840-იანი წლები) საქართველოს დაუბრუნდნენ „უამთ-ვითარებით“ „მი და მო“ ვარდახეცილინი შეილნი, რომელთაც სწავლა-განათლება, პროფესიული ცოდნა-უნარი

შემოიტანეს, დაამკვიდრეს, ბევრმა ახალ მეცნიერებასაც კი დაუღლო სათავე, ვთქვათ, იმავე მ. პ. ბარათაევმა.

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა თვითონ ლექსის წყობა. ავტორი ხოტბას ასხამს ერეკლე მეორის „ხელმწიფეთურ აზრს“ და „მიანგან ტკიბილ ნაყოფს“. ამ „ტკიბილი ნაყოფის“ არსი გახსნილია მომდევნო სტროფებში:

ჟამ-ვითარებით გარდახვეწილთ შენთ
შვილთ მი და მო
მოაქვთ მამულში განათლება და ხმა საამო;
მათი ცხოველი, ტრფიალებით აღსავსე
სული,

უღნობს ყინულსა ჩრდილოეთსა,
განცეცხლებულთ.

ეჭვი არაა, აქ ჩვენს წინაშეა სახე მ. პ. ბარათაევისა. თვით ბარათაევი თავის ნაშრომისათვის დართულ, ქართველთადმი მიმართვაში ხომ აღნიშნავს:

„უცხო მხარეში გარდახვეწილმა მე ვიპოვე რუსეთში ჩემი სამშობლო. ახლა კი, დავუყავი რა ხანი თქვენს შორის, ვიხილე თქვენი ჩემდამი სიყვარული, გულისხმიერება, ამ პატივის სანაცვლოდ არასოდეს რომ არაფერი დამიწერია, ვბედავ ამ უზარმაზარი შრომის დაწერას და გიმღვნი თქვენ, „შვილიშვილნი ქართლისანო, შვილნი რუსეთისანო და მაინც უცვალბებლნი გიორგილნი“ („Нум. факты грузинского царства“).

ეჭვი არაა, ბარათაევილის სტრიქონებში ეხებადეთ „ჟამ-ვითარებით“ საქაოთელოდან უცხოეთის სხვადასხვა ქვეყანებში მიმოფანტულ ქართველ ემიგრანტებს, მათ შორის მ. პ. ბარათაევს. ავბედით ხანებში გარდახვეწილი და სხვა ქვეყნებში შეზიზნული ქართველი მშვიდობიან სამშობლოში ბრუნდებიან და „შეეწევიან მამულს ენას“. ერთ-ერთი ასეთი პიროვნებაა ლექსის ავტორი მ. პ.

და მუნით ჰზიდვენ თესლთა ძვირფასთ მშობელს ქვეყანად.

...შავის ზღვის ზვირთნი ნაცვლად ჩვენ ია მოსისხლე მტერთა.

აჲ მოგვიგვირან მრავალს მხრით ჩვენთა მოძმეთა!

წმინდა პოლიტიკური ასპექტები რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობისა ბარათაევილმა გააშუქა პოემაში „ბედი ქართლისა“ და 1842 წელსვე დაწერილ საგულისხმო ალეგორიულ ლექსში „სუმბული და მწირა“.

ქართლის „ჟამ-ვითარებით გარდახვეწილ“ შვილს რუსი და სხვა ერების ნუმისმატიკური დაქტების მოძიებაზე არანაკლებად და ენერგია დაუხარჯავს, მაგრამ რუსულ ნუმისმატიკას მ. ბარათაევამდეც ჰყავდა მკვლევარები. ქართული ნუმისმატიკის ისტორიაში კი იგი ამ ახალი სამეცნიერო დარგის მებლავად გვევლინება.

გარდაიცვალა მ. ბარათაევი 1856 წელს, 72 წლის ასაკში.

თავის ნაშრომში, ქართველებისადმი მიმართვამი მიხეილ ბარათაევი ქართულად წერდა:

„ნაშრომი ესე დარჩეს მხოლოდ მოწმად მხესიერებისა გულსა ჩემსა თქვენთვის და მეცა ვიქმნე ღირს მხესიერებისა თქვენისა“.

მ. ბარათაევს მუდამ ახსოვდა თავისი სამშობლო, მისი სახელი ძეგლად დგას ქართული ნუმისმატიკის ისტორიაში, ხოლო ქართული რომანტიზმის მშვენიერებამ — ნიკოლოზ ბარათაევილმა უცვლადება მიანიჭა ამ სახელს თავისი ორი ლირიკული ქმნილებით.



ს ე კ მ ა ე კ რ ა ნ ზ ე

გიორგი გვახარია

„ჩვენი სულის მწვერვალი, ჩვენი განუმეორებლობის მიღწევა ჩვენი ინდივიდუალობა კი არ არის, არამედ ჩვენი პიროვნება. ამ უკანასკნელს კი, სამყაროს ევოლუციური სტრუქტურის თანახმად, მხოლოდ ერთმანეთთან გაერთიანებით მივაგნებთ. არ არის სული სინთეზის გარეშე!“

პ. ტვიარ დე შარდენი

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში სერგეი ეიზენშტეინმა იწინაწარმეტყველა, რომ თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკურ ეპოქაში, ადამიანთა შორის კომუნიკაციის ერთგვარ შესუსტებასთან ერთად, თავად ხელოვნებაში (ისევე როგორც მეცნიერებაში, რელიგიაში) გაიზრდება სინთეზის ფენომენი. მართლაც, დღეს სულ უფრო ხშირია საუბარი „კინემატოგრაფიულ თეატრზე“, „მუსიკალურ ფერწერაზე“... ხელოვნებათა გაერთიანების ამ პროცესის შედეგი ეკლექტიკაც შეიძლება იყოს და ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებიც. დრომ გვიჩვენა, რომ რაც უფრო შენიღბულია თავად სინთეზი, მით უფრო ცოცხალი და გამომხატველია ამ სინთეზით მიღწეული მხატვრული სახე.

ახალი, თუ ის მართლაც განვითარების, შეკავშირების შედეგია, აუცილებლად დაუტოვებს ძველს ყველაზე მნიშვნელოვანს, არსებითს, ამ არსებითის ნიღაბს კი მოსპობს. ამის გამო სინთეზის პროდუქტი — **ახალი**, კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენს ძველის ჭეშმარიტ სახეს, მის სპეციფიკას.

კინემატოგრაფის სინთეზური ბუნებით „შთაგონებული“ მკვლევარები ხშირად უარყოფდნენ კინოხელოვნებაში რაიმე განსაკუთრებული სპეციფიკური თავისებურებების

არსებობას. ასეთ პირობებში ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს კინოში სინთეზის ახალი ფენომენის წარმოშობას, ახალი კინოჟანრების დაბადებას, რომლებიც აძლიერებს სინთეზის პროცესების ინტენსივობას და **ახლის** დაბადების პროცესში, კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდება კინოხელოვნების სპეციფიკას, მის თავისებურებებს. კინოხელოვნების ისეთ ჟანრებში, როგორცაა კინო-ოპერა, კინო-ფერწერა (სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებების ეკრანზე გადატანა მაქვს მხედველობაში), კინო-სპექტაკლი, კინო-ბალეტი, თუ მათში სინთეზის პროცესი **სწორად** მიმდინარეობს, აუცილებლად დაიბადება ახალი მხატვრული სახე, რომელიც კი არ მოსპობს, არამედ პირიქით, უფრო გამომხატველს გახდის კინემატოგრაფის ჭეშმარიტ ბუნებას.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა კინოსა და ცეკვის, ბალეტის, ქორეოგრაფიის სინთეზის პროცესი. საინტერესოა იმ მხრივ, რომ კინო და ქორეოგრაფია, მათი ესთეტიკური ბუნების გამო, „ერთი ბედის“ ხელოვნების დარგებია. ორივე — სხვა დარგების **გარეგანი სინთეზის** ნაყოფია და ორივეში მიმდინარეობს ამ სინთეზის შენიღბვის პროცესი, რომელიც უკანასკნელ ხანებში უფრო აქტიურდება. 20-იან წლებში ფრანგულ კი-

ნომკოდნობაში არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ კინემატოგრაფი „ახალი ბალეტია“. ფერნან ლეჟე კინოს „ორგანიზატორ ქორეოგრაფიას“ უწოდებდა, ზიგფრიდ კრაკაუერი კი რენე კლერის ფილმებს (რომლებშიც ეს მკაცრი გერმანელი კინომკოდნე კინოხელოვნების სპეციფიკის განსაკუთრებით მძაფრ გამოვლენას ხედავდა) — კინო-ბალეტებს.

კინოსა და ქორეოგრაფიის ერთგვარმა ნათესაობამ კიდევ უფრო გავართულა ამ დარგების სინთეზი. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მოვლენების შეერთება-შეკავშირება ახალ, განუმეორებელ ნაყოფს იძლევა მხოლოდ მაშინ, როცა თავად ეს მოვლენები განსხვავებული, საპირისპირო, საწინააღმდეგო. ეს აქსიომა ხშირად ავიწყდებათ კინო-ბალეტების ავტორებს. მათი ცდა, ერთმანეთს შეუკავშირონ კინო და ბალეტი ტრადიციული სინთეზის გაებით, წინასწარვა განწირული. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ კინო-ბალეტის, როგორც ჟანრის, არსებობა უაზრობაა. მსოფლიო კინემატოგრაფი ძალზე მდიდარია ხელოვნების ქეშმარიტი ნიმუშებით, რომლებშიც ცეკვა ორგანულად უკავშირდება კინოს. მას როგორი ფორმით ხდება სინთეზის პროცესი ამ ფილმებში?

ქართულ კინოში უკვე დაგროვდა სურათები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ ვუპასუხოთ ამ კითხვას, განვიხილოთ თავად სინთეზის პროცესის სახეცვლილება კინო-ბალეტში, და საერაოდ ყველა იმ ფილმში, რომელშიც ცეკვაა „ეკრანიზებული“.

ქართული ეროვნული კინოს სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ჩვენს კინემატოგრაფში წარმატებით და საინტერესოდ გადაწყდა კინოში ცეკვის ასახვის პრობლემა. მხედველობაში მაქვს სახელგანთქმული ცეკვა ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოში“. ამ ეპიზოდმა ნათელი გახადა, რომ მონტაჟურ-პოეტური კინემატოგრაფი — კინორიტმის ხელოვნება — თავის თავში შეიცავდა იმ ნიშნებს, რომლებიც მას ერთგვარად აახლოვებდნენ კიდევ ქორეოგრაფიასთან, მაგრამ ნიკოლოზ შენგელაიამ გაზრებულად თქვა უარი ამ ნიშნებით „ტკობაზე“. მას ცეკვის ეკრანიზაცია არ განუზრახავს. მთელი აქცენტი გაკეთდა თავად რიტმზე — ცეკვის

რიტმზე, რომელსაც ხედების ცვლის არგანიზებაც უნდა მოხედინა.

„ელისოში“ ხედების მონტაჟური წყობა, მათი ხანგრძლივობა და გამოსახულების „გადამბის ხასიათი“ თავად ქმნიდა ხმოვანი რიგის ილუზიას. კადრების მონაცვლეობა კააზრებული, მოფიქრებული რიტმით, თავდაპირველად, თვით ცეკვის ერთგვარ აკომპანიმენტად აღიქმებოდა, შემდეგ კი იმდენად ორგანულად უკავშირდებოდა ცეკვას, რომ ერთიანდობა და ახალ, განუმეორებელ მხატვრულ სახეს ქმნიდა.

აქ, უპირველესად, თავი იჩინა ეროვნული ხელოვნების, ეროვნული სულის ტრადიციებმაც, ერთგვარმა „ეროვნულმა რიტმმაც“. ამ მხრივ საინტერესოა კლასიკური ქართული ხელოვნების ნიმუშებში მოძრაობის რიტმის თანდათან გამძაფრება და მისი დაგვირგვინება ნაწარმოების „ოქროს კვეთში“ — შინაარსობრივ ცენტრში. ხელოვნებათმკოდნე ა. ვოლსკაია ამასთან დაკავშირებით წერს: „ფიგურათა მოძრაობის თანდათან გამძაფრება სტატიკურად წარმოდგენილი წმინდანებიდან „მოცეკვავ“ მოციქულებამდე — ბეთანიის საკურთხევის მოხატულობაში, რეგისტრების ერთიანი ხაზის დარღვევა ფიგურათა ჰადრატული განლაგებით ყინწვისის საკურთხევის აფსიდში, წმინდანთა ჩაფიქრებული, ფრონტალური პოზები — რიტმული მოძრაობით ცენტრისკენ ბერთუნის საკურთხევის აფსიდის მოხატულობაში, ყველაფერი ეს... ანსამბლის მოხატულობის თავისუფალ, დინამიურ გადაწყვეტას გამოხატავს.“²

„ელისოში“ ცეკვისა და კინოგამოსახულების სინთეზი ხდება ახალი — მესამე ელემენტის — პლასტიკური ხელოვნების ტრადიციით, რომელიც გატარებულია არა მარტო მონუმენტურ ფერწერაში, არამედ კლასიკურ მონუმენტურ არქიტექტურაშიც. მხედველობაში მაქვს ფსადის გადაწყვეტის თავისებურება XI-XII საუკუნის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. (ფორმათა ერთფეროვან რიტმზე უარის თქმა, მონოტონური დეკორატიული ფორმების უარყოფა, კომპოზიციის აგება განსაკუთრებულ რიტმზე, „მრავალმნიშვნაობაზე“, მოულოდნელობებზე).

ასტამურისა და ელისოს ცეკვაში, სიკვ-

დღოსა და სიცოცხლის მონტაჟურ დაპირისპირებასთან ერთად, ცეკვა და კინო (მონტაჟის სახით) თვით გამოსახულების შიგნით იწყებს შეერთება-შეკავშირებას. თავდაპირველად ხედის ხანგრძლივობა შედარებით დიდია, შესაბამისად ცეკვის რიტმი არ არის მძაფრი, მაგრამ ჯერ კიდევ შენელებული მოძრაობები ხაზგასმულია, პლასტიკური ცვლილებები—გამომხატველი, რიტმის გამძაფრებასთან ერთად გამოსახულებას სულ უფრო მეტად ეკარგება სურათოვნება, საცეკვაო მოძრაობებს—კონკრეტული სახე და ფორმა. მაგრამ ცეკვა არ წყდება—ფიგურების მოძრაობის რიტმი ახლა თავად ხედების მონაცვლეობაზე — მონტაჟზე გადადის. თავად მონტაჟური რიტმი გვაგონებს ცეკვის რიტმს. ამას ისიც ემატება, რომ ხედის ფარგლებში კომპოზიცია ისე იგება, რომ მოუშვადოს „ადგილი“ მეორე, მის მეზობელ ხედს. ხედების შიგნით ყალიბდება უხილავი ჭაჭვი, რომელიც აერთიანებს გამოსახულებას. ამიტომაც, რიტმის გამძაფრების მიუხედავად, გამოსახულებაში არსად არ არის ქაოსი, ფორმათა აღრევა.

მხატვრული გადაწყვეტის ასეთი თავისებურების გამო „ელისოში“ მხატვრული სახე იქმნება არა ცეკვის „ეკრანიზებით“, ცეკვის ხასიათით, არამედ თვით კინოკადრების „ცეკვით“, მათი მონტაჟური შეკავშირების ხასიათით, რომლის რიტმული ადრეყვეტის ტრადიციები ჩვენში ოდითგანვე არსებობდა. სწორედ ამან განაპირობა ნიკოლოზ შენგელაიას სურათში ცეკვისა და კინემატოგრაფის სინთეზის წარმატება.

მონტაჟურ-პოეტურ კინემატოგრაფში ცეკვის, ბალეტის ეკრანული ასახვის უამრავი შესაძლებლობა დაკრძალა. კინომონტაჟსა და ბალეტს აერთიანებდა რიტმის ფენომენი, ხოლო თავად კინემატოგრაფი ბალეტის ახლებურ, განსხვავებულ აღქმას განაპირობებდა. 20-იან წლებში ძივა ვერტოვი წერდა: „ბალეტის მკურნებელი დაბნეული უყურებს ხან მოცეკვავეთა სურათო ჭგუფს, ხან ცალკეულ სხეულებს, ხან კიდევ ვიღაცის ფეხებს, მათი აღქმა ვაბნეულია და ამავე დროს, ერთმანეთისაგან განსხვავებული. კინოაპარატს კი გადააქვს მკურნებლის მხერგა ხელებიდან ფეხებზე, ფეხებიდან — თვალებზე და აორგანიზებს ცალკეულ ფორმებს, ქმნის კანონზომიერ მონტაჟურ ეტიუდს.“³

ძივა ვერტოვის ამ გამონათქვამში ჩანს ტრადიციული ხელოვნების დარგებით ერთგვარი „უქმყოფილება“ და კინომონტაჟურ ფის შესაძლებლობებით „რევოლუციური“ აღფრთოვანებაც. ამიტომაც, კინომონტაჟის შესაძლებლობა დაანაწევროს ცეკვის პლასტიკური მონახაზი, დააქუცმაცოს მოძრაივი ფორმები, თავად ქორეოგრაფისათვის შეიძლება სასარგებლო იყოს და ზიანის მომტანიც. ეს დამოკიდებულია, უბირველესად, კინორეჟისორზე, იმაზე, თუ რამდენად ღრმად შეიგრძნობს ის საბალეტო სპექტაკლის თავისებურებას, რამდენად სწორად განახორციელებს კინოს გამომსახველობითი საშუალებების სინთეზს ქორეოგრაფისთან. თავად კინოხელოვნებისა და კინო-ბალეტის ისტორია გვიჩვენებს, რომ მონტაჟურ კინო-ბალეტს პოზიტიური შედეგებიც აქვს და ნეგატიურიც.

ამ რამდენიმე წლის წინ ცენტრალური ტელევიზიის გადაცემა „ბალეტის შესახებ“ მთლიანად მიეძღვნა იმ საარქივო მასალას, რომელშიც აღბეჭდილი იყო 20-იანი და 30-იანი წლების საბალეტო სპექტაკლები, ქორეოგრაფიული ნიმუშები. კამერის უმოძრაობისა და მონტაჟური კინემატოგრაფის პოეტის ძლიერი ზეგავლენის გამო, ბალეტის ეკრანიზება ყველგან ერთი სტილით ხდებოდა: ქუცმაცდებოდა გამოსახულება, რეჟისორი ხან მოცეკვავის მსხვილ ხედს გვიჩვენებდა, ხან საერთო ხედზე აკეთებდა აქცენტს. ვერც ერთ ნაწყვეტში ვერ ენახაღია პანორამას, კამერის მოძრაობას ხედის შიგნით. ამას ისიც ემატებოდა, რომ კინომონტაჟის რიტმი არსად არ შეესაბამებოდა მუსიკას. რაიმე სინთეზზე ლაპარაკი აქ შედგებოდა იყო. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ბალეტის ასეთი აღბეჭდვა უარყოფითად განაწყოებს მკურნებელს თვით მოცეკვავის, ქორეოგრაფის მიმართ. ამ გადაცემამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ მონტაჟი არ არის ქორეოგრაფის ეკრანიზების უნივერსალური საშუალება.

როგორც ჩანს, ბალეტის ჭეშმარიტმა ოსტატებმა ეს მალე გაიაზრეს. ამიტომაც, რომ 30-იან წლებშიც კი, როცა კამერა თანდათან ამოძრავდა, კლასიკური საბალეტო სპექტაკლების ეკრანზე გადმოტანა არც თუ ისე ხშირია. მონტაჟური დანაწევრება კადრში მთავარ აქცენტს აკეთებდა სიბრტყეზე, რათა ხანმოკლე ხედის წაკითხვა სწრაფად მომხდარიყო

და ფონის დეტალებს არ გაეფანტა მაყურებლის ყურადღება.

მაგრამ ცეკვას თავისი სპეციფიკა აქვს — ის სამგანზომილებიან სივრცეში იგება, რომელიც ბრტყელ ეკრანზე ვერ აღიბეჭდება. შიდაკადრობრივ მონტაჟს, მოძრაი კამერით ეკრანული სიბრტყის „გარღვევას“ კი შეეძლოს სამგანზომილებიანი სივრცის ილუზიის შექმნა. ამიტომაცაა, რომ კინოში მოძრაი კამერის აქტიურ დანერგვასა და კადრის ხანგრძლივობის გაზრდასთან ერთად გახშირდა საბალეტო სპექტაკლების ეკრანზე გადატანა.

1955 წელს რეჟისორმა შოთა მანავაძემ, ვახტანგ ჭაბუკიანთან ერთად გადაიღო ფილმი „ქართული ბალეტის ოსტატები“. ფირზე აღიბეჭდა ქართული ქორეოგრაფიის მიღწევები, ქართული ბალეტის სახელოვან ოსტატთა ხელოვნება. თავად ეს ფაქტორ უკვე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ამ ფილმს. მითუმეტეს, რომ შ. მანავაძისა და ვ. ჭაბუკიანის სურათი შეიცავს გარკვეულ სიახლეებსაც ქორეოგრაფიის ეკრანიზების თვალსაზრისით. ეს სიახლეები ჯერ კიდევ იმდენად ფრთხილია, რომ ჭეშმარიტ სინთეზზე საუბარი რთულია. და მაინც, მათი აღნიშვნა აუცილებლად მიმაჩნია.

ამ ფილმში საბალეტო სპექტაკლების ფრამენტები არჩეულია არა თავად ფილმის დრამატურგიული ერთიანობის მიღწევის მიზნით, არამედ საბალეტო სპექტაკლების ცენტრალური სცენების ეკრანიზებისათვის. თვით ფილმის სათაური გამოიხატავს ავტორთა მიზანს მაქსიმალურად გვიხვენიან ბალეტის მსახიობთა ოსტატობა. ამიტომაც ფილმი უფრო ცალკეული საკონცერტო ნომრების გაერთიანების პრინციპით იგება. კორდებალეტისა და დეკორაციების ჩვენება ავტორებისთვის შეორეხარისხოვანია. ცენტრალური ფიგურაა თვით სოლისტი. მანავაძე და ჭაბუკიანი, ოპერატორ ფელოქს ვისოცკისთან ერთად, არჩევენ რეკურსებს, რომლებიც ყველაზე უკეთ წარმოაჩენს მოცეკვავის პლასტიკას. ავტორთა მიზანს არ წარმოადგენდა ეკრანზე თავად ცეკვის მხატვრული სახის შექმნა. მაგრამ ისინი საბალეტო ნომრის პასიურ აღბეჭდვაზეც ამზობენ უარს. ამიტომ გამოსახლებულია ზოგჯერ კლავ დაქუცმაცებულია, ოღონდ, 20-იანი და 30-იანი წლების კინოჭრონიკისაგან განსხვავებით, ეს დაქუცმაცება თვით სოლისტის ხელოვნების ჩვენებას ემსახურე-

ბა. ავტორთა აზრით, ურთულესი ქორეოგრაფიული ვარიაციები მსხვილი ან საშუალო ხედით უნდა იყოს ნაჩვენები. ამასთანავე, ლეთა“ აქცენტირება კი ჯერ კიდევ მონტაჟური კინემატოგრაფიის სტილისტიკით ხდება.

1960 წელს ფილმ-ბალეტ „ოტელიოში“ ვახტანგ ჭაბუკიანი და ფელოქს ვისოცკი უფრო აქტიურად ნერგავენ ახალ გამომსახველობით საშუალებებს. ქორეოგრაფიის ახლებური ასახვა განაპირობა ტრანსფოკატორის თავისუფლად გამოყენებამაც, რამაც უპირველესად კინო-გამომსახველობა შეცვალა.

ალექსანდრე მაკავარიანის ბალეტი კლასიკურ დრამატურგიულ მასალაზეა აგებული. თავად „ოტელიო“ ქორეოგრაფია მხატვრული სინთეზის ურთულეს ფორმებს მოიცავს. ცეკვა აქ უკავშირდება არა მარტო მუსიკას, არამედ პანტომიმას (ეს მოტივი ბუნებრივ ხდის მსხვილი ხედების არსებობას), ლიტერატურას, ფერწერას. ე. ი. „ოტელიო“, როგორც ბალეტი, განსაკუთრებულ სინთეზზეა აგებული. შესაბამისად, ამ სინთეზის პროცესის შემცველი ელემენტები ახალ სივრცეს იძენენ ეკრანზე, რომელიც, თავის მხრივ, ლიტერატურის, პლასტიკისა და ფერწერის შინაგან სინთეზს მოიცავს. ამიტომაც თავად ბალეტ „ოტელიოში“, უდიდეს როლს თამაშობს ისეთი ელემენტები, როგორიცაა მეორე პლანი, ფონი, დეტალი, დეკორაცია, კოსტიუმი. კინოკამერა ზუსტად აფიქსირებს მათ. ამასთანავე, რამდენიმე წლით ადრე გადაღებული საბჭოთა ფილმ-ბალეტ „რომეო და ჯულიეტასაგან“ განსხვავებით, ამ ელემენტების ხაზგასმად დაქუცმაცებული მსხვილი ხედების საშუალებით კი აღარ ხდება, არამედ თავად ცეკვა ჩართული მათში, მათი ორგანული ნაწილია.

მოძრაი კამერის აქტიური დანერგვათა შესაძლებელი გახდა რეკურსისა და გადაღების წერტილების შერჩევა ერთი ხედის ფარგლებში. აქედან, ფაქტიურად პირველად, კამერამ დაიწყო მუსიკის „მოსმენა“. ა. მაკავარიანის მუსიკა განუყოფელია ქორეოგრაფიისაგან, დაძაბული აქცენტები მუსიკაში თვით ქორეოგრაფიის, მოძრაობების კულმინაციას გამოხატავს. კინოხელოვნების გამომსახველობით საშუალებები მხოლოდ მოცეკვავის ტექნიკისა და ოსტატობის ჩვენებას კი არ ემსახურება, არამედ ეკრანზე ახალი ხარისხით წარმოაჩენს საბალეტო სპექტაკლის მხატვრულ სახეს. კამერა ბუნებრივად გადადის

საერთო ხედვიდან მსხვილზე, და პირიქით, ერთი ხედვის ფარგლებში მიჰყვება მოცეკვავის მოძრაობას და თითქოს მასთან ერთად „არღვევს“ სიბრტყეს, მოძრაობის, პლასტიკის ახალ სახეს ქმნის.

ფილმის ავტორები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ განათებას. შუქ-ჩრდილის მკვეთრი კონტრასტები ზუსტად ერგებიან მაქავეარიანის დრამატული ინტონაციებით აღსავსე მუსიკას. ინტენსიური შუქი საგანგებოდ გამოყოფს გმირთა სულიერი მდგომარეობისა თუ ხასიათის გამომხატველ ექსტს, პოზას, ილეთს, ანტურაჟის დეტალებს — ფარდას, სინათლეს და ა. შ.

„ოტელო“ პირველი ქართული ფილმია, რომელიც თავისი სტილისტიკით უკვე იძლევა საშუალებას ვისაუბროთ ფილმ-ბალეტზე, სადაც საფუძველი ეყრება კინოსა და საბალეტო ნაწარმოების სინთეზის პროცესს. ამის არავითარი გამოცდ-ლება ქართულ კინემატოგრაფში არ არსებობდა. ამიტომაცაა, რომ სინთეზი აქ ჯერ კიდევ არ იქნეს ცხოველყოფილ ძალას, არ გამოხატავს იმ შესაძლებლობებს, რომელიც ფილმ-ბალეტს გააჩნია. კინოხელოვნების გამომსახველობით: საშუალებების აქტიური გამოყენების მიუხედავად, „ოტელო“ მაინც საბალეტო სპექტაკლის ეკრანიზებად რჩება. ფილმში ცოტაა ეპიზოდი, რომელიც კინოს ენით დაახასიათებდა გარემოს, გმირებს. თვით „ოტელომ“ ვერ ჰპოვა ეკრანზე ახალი სიცოცხლე. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, იმ დროის კინოხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა ჩამოყალიბების პროცესის წიაღში უნდა ვეძებოთ. შიგაგადობრივი მონტაჟის აქტიური დანერგვის მიუხედავად, დაქუცმაცების, ზოგჯერ დეტალების უხეში აქცენტირების სტილი „ოტელოშიც“ შეინიშნება. განსაკუთრებით „თვალს ჭრის“ მსხვილი ხედვები, რომლებიც აღიერებენ მიმოიკისა და პანტომიმის როლს, ჰაბუტუიანის ქორეოგრაფიაში კი წამყვანი თვით ცეკვა და არა მიმიკა.

„ოტელოს“ ქორეოგრაფიაში უდღესი მნიშვნელობა ენიჭება განსახლებულ მოძრაობათა პერიოდულ განმეორებას ცეკვის ცალკეული ელემენტების დროში გერტიანებისთვის. აქცენტი ამ განმეორებებზე ხშირად თვით მუსიკალური ფრაზითაცაა მინიშნებული. ფილმის რეჟისორული კადრირება არ მიჰყვება ამ პრინციპს. განმეორებების დრამატურგიული მნიშვნელობა იკარგება, რადგან

კამერა, ამ დროს, ხან პანორამას აკერძებს, ხან მოცეკვავის მსხვილ ხედს გეოგრაფიულ რის გამოც გამოსახულების რიტმში შეუკერძოვს არ მიჰყვება ქორეოგრაფიის ხასიათს და კინო კონფლიქტში ექცევა ბალეტთან.

ამ შენიშვნების მიუხედავად, „ოტელოს“ მნიშვნელობა ქართულ კინოში უდავოდ დიდია. აქ კიდევ ერთხელ დამტკიცდა, რომ გამოსახულების გამომხატველობამ შეიძლება უფრო ეფექტურიც კი გახადოს საბალეტო სპექტაკლი. თუ გაიხსენებთ 1976 წელს გადაღებულ სატელევიზიო ფილმ-ბალეტ „ქიზელს“, ნათელი გახდება, თუ როგორ მძაფრად გრძნობს ფ. ვისოცკის კამერა ადამიანის პლასტიკას, მოძრაობის ნიუანსებს, და როგორ წარმოვიდგენს მისი სხეულის კონტურსაც კი შუქ-ჩრდილის დახმარებით. „ქიზელში“, ფილმის ავტორებს მხედველობიდან გამორჩათ შუქის მნიშვნელობა. მათ მიმართეს ხედვის შორი წერტილისთვის განსახლებულ თეატრალურ განათებას, რის გამოც დიკარვა არა მარტო ცეკვის „ხაზები“, არამედ თვით მოცეკვავეთა ოსტატობაც აღარ გამოჩნდა. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ჯორჯ ბალანჩინის მოსაზრება საბალეტო სპექტაკლების ეკრანიზების შესახებ: „ყველაზე მშვენიერი ცეკვაში ადამიანის სხეულის კონტურია. მე ქორეოგრაფი ვარ და არ მწამს აბსტრაქტული ქორეოგრაფია. ცეკვა ყოველთვის კონკრეტულია, მას მოძრაობის სხეული ქმნის. წარმოდგენის დროს დანახული მოცეკვავეთა სხეულები არის კიდევ ქორეოგრაფია... მაყურებელზე სწორედ მოცეკვავის მოძრაობის დახვეწილი ხაზები ახდენს შთაბეჭდილებას. თუ ეს ხაზები არ ჩანს, თუ ისინი, ასე თუ ისე, გამრუდებულია, ბალეტისგან არაფერი რჩება, ის კი, რაც რჩება, ესთეტიკური ზემოქმედების სანახაობას კი არ ჰგავს, არამედ უფრო ცეკვის რეპორტაჟს გვაგონებს. ეს ხელოვნების მოვლენა აღარ არის, უფრო მისი უმნიშვნელო აღბეჭდვა, რომელიც მხოლოდ თუ მოგვაგონებს ცეკვას“.⁴

იმ დროს, როდესაც ჩვენს ეკრანებზე წარმატებით უჩვენებდნენ „ოტელოს“, მსოფლიოს პრესის გაცემა და აღფრთოვანება გამოიწვია ფილმმა, რომელმაც, ფაქტიურად, დააკვირგინა მიუზიკლის ქანრში მიმდინარე ძიებები და ახლებურად, კინემატოგრაფიულად ასახა ცეკვა ეკრანზე. ეს იყო ქორეოგრაფ ჯერომ რობინსისა და რეჟისორ რობერტ უაიზის სურათი „ვესტსაიდლური ამბავი“. ამ ფი-

ლმის ზეგავლენა უდიდესია არა მარტო კინო-მიუზიკლებზე, არამედ ბალეტის ნებისმიერი სახის ეკრანიზებაზეც კი.

„ვესტსაიდურმა ამბავმა“ ცხადყო, რომ კინემატოგრაფს შესწევს უნარი განსხვავებულად ასახოს ცეკვა და ზოგჯერ უფრო მეტი გამომატველობაც მიანიჭოს მას. მხატვრული სახე შეიქმნა არა კონკრეტულად ეკრანზე აღბეჭდილი ცეკვით, არამედ **კინემატოგრაფიულ ცეკვით** — მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, განათების, ფერის, კადრის კომპოზიციური გადაწყვეტის სინთეზის ცეკვასთან.

რობინსისა და უაიზის ფილმში არის შესანიშნავი ეპიზოდი — ახალგაზრდები საცეკვაო მოედანზე ცეკვავენ იმხანად ძალზე პოპულარულ ცეკვას — მამბოს. მოჭოშვე ჯგუფები სწორედ ცეკვით ხასიათდებიან. „ზვიგენების“ ცეკვაში ხაზგასმულია გრაციოზულობა, სინატიფე. „რაკეტების“ მოძრაობაში ჭარბობს სპორტული ელემენტი, ძალა. ასეთი დაპირისპირება აუცილებელი იყო დრამატურ-გეულად, ამიტომ კამერის მოძრაობა და მონტაჟი ამ ეპიზოდში მიმართულია იმისკენ, რომ მოცეკვავეთა რაულ მოძრაობებში **მსხვილი ხედები** გამოიხატოს ის ნიუანსები, რომლებიც გამამდგრებენ დაპირისპირებული ჯგუფების დახასიათებას.

„ვესტსაიდური ამბავის“ ქორეოგრაფია ორი განსხვავებული სტილისტიკის ერთგვარ თავმოყრას წარმოადგენს. „რაკეტების“ მოძრაობების სპორტულობა შეიცავს, ასე ვთქვათ, „მონტაჟურ“ ელემენტებს, ის ავევლითა კონტრასტებზე, განსხვავებულ რაჟურსებზე, მოულოდნელ ექსტრემსა და პოზებზე. ერთი ხედის ფარგლებში ცეკვის ასეთი ხასიათი შეიძლება დაკარგულიყო. ამიტომაც ავტორებმა სრულიად გააზრებულად მიმართეს მონტაჟური დაპირისპირების სტილს. ამაში მათ დაეხმარა ლეონარდ ბერნსტაინის „კინემატოგრაფიული“ მუსიკაც, რომელშიც, როგორც წესი, ძირითადი თემა („რაკეტების“ თემა) მისი კონტრასტული მოტივით იცვლება, ამ კონტრასტს კი წინ უძღვის მცირე პაუზა, ერთგვარი „ამოსუნთქვა“, რომელიც, რიტმის შესანარჩუნებლად, დასარტყმელი ინსტრუმენტებითა შეესება. ეს პაუზები, როგორც წესი, ხედის ცვლილებას ხმარდება (მსხვილ ხედებს ცეკვაში, ფილმის ავტორები გააზრებულად უარყოფენ). ხშირად კადრი იცვლება **ზრათი** — საშუალო ხედის ფარგლებში, როცა ერთი მოცეკვავის მოძ-

რაობაშია მკვეთრი ბრუნა, ან რაკურსის მოულოდნელი ცვლილება.

„რაკეტების“ მოძრაობები განსაკუთრებით გამომატველად დახასიათებული გარაჟის სცენაში. სხვადასხვა ფერის შუქის ცვლა, ფერთა მოძრაობა, კონტრასტები განუწყვეტლივ მიჰყვება ცეკვის რიტმს.

კინემატოგრაფიულად სრულიად განსხვავებულადაა დახასიათებული „ზვიგენთა“ ჯგუფი. მათ ცეკვაში დომინირებს რბილი ხაზები, რის გამოც მონტაჟური დაპირისპირების ხერხი აქ უარყოფილია. წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება კამერის „რობო“ გადაადგალებას ერთი ხედის შიგნით. სილუეტების ნახატიც ძალიან ფრთხილად, ნაზად იმერწება შუქ-ჩრდილით. ხედების კომპოზიციებში ჭარბობს მოწესრიგებულობის, კადრის ჩაკეტვის, დასრულებულობის მოტივი. „ზვიგენთა“ მუსიკალური თემების იმპროვიზაციულობას ხაზს უსვამს თვით კამერი! მოძრაობაც, რომელიც უფრო ახლოს მიდის მოცეკვავის ფიგურასთან, ჩერდება მოძრაობების ნიუანსებზე.

კონტრასტული კინემატოგრაფიული სტილისტიკის თავმოყრა „ვესტსაიდურ ამბავში“ გამარჯვებული აღმოჩნდა დრამატურულიად, და, რაც მთავარია, ცეკვის ეკრანზე აღბეჭდვის ორმა განსხვავებულმა მანერამ — მონტაჟითა და კადრისმიჯა მოძრაობით გამოხატულმა, ახალი სიცოცხლე შეიძინა ეკრანზე. რობინსისა და უაიზის ფილმმა დაამტკიცა, რომ ცეკვისა და კინოს სინთეზის მისაღწევად არ შეიძლება არსებობდეს რაიმე დოგმა, რომ რეჟისორი ცეკვის დრამატურგიიდან უნდა გამოდიოდეს ქორეოგრაფის „ეკრანიზების“ დროს.

მიუხედავად ამისა, კინოხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებების ასეთი თავისუფალი გამოყენების ტენდენციას ოპონენტები ყოველთვის ჰყავდა. კამერის თავისუფალი მოძრაობის დანერგვის შემდეგ კინემატოგრაფს მართლაც მიეცა საშუალება ზუსტად „გაყოლოდა“ მოცეკვავის მოძრაობას, შეენარჩუნებინა ეკრანზე მისი რიტმი. ფაქტია, რომ საბალეტო სპექტაკლისა თუ საბალეტო ნომრის ვიდეოფირზე ტელეკამერებით გადაღება ქმნის ვაცილებით სრულ შთაბეჭდილებას, ვიდრე ერთი კინოკამერით გადაღებული, და შემდეგ დამონტაჟებული მასალა. კამერების თავისუფალი მოძრაობა გამოირჩეხავს გადაჭარბებულ დანაწევრებას, მკვეთრ

გადასვლებს. მაგრამ ამ მოსაზრებას ჰყავს მოწინააღმდეგეებიც. მაგალითად, ჯორჯ ბლანჩინი ამის შესახებ წერს: „ადაპტაციაში ოპერატორის ფანტაზია არ უნდა წავიდეს ძალიან შორს. აუცილებელია, მაგალითად, რომ კამერა დარჩეს პრაქტიკულად უმოძრაო მდგომარეობაში. მან უნდა დაინახოს ის, რასაც ხედავს პარტერის საუკეთესო ადგილას მდგომი მაყურებელი და არ „იხტუნოს“ აქეთ-იქით, ყურადღების გასაფანტად. რა თქმა უნდა, კამერასაც შეუძლია გადაადგილება. როცა ორნი იმეკვან, ის ოდნავ უნდა მიუახლოვდეს მათ, მაგრამ როგორც კი იწყება მასობრივი სცენა, ოპერატორმა უნდა გადაწიოს კამერა უკან... ტელევიზიაში სულ სხვაგვარად ფიქრობენ. აქ კამერისთვის დამახასიათებელია რაღაც ნერვიული მოძრაობები — იგი ხან მოცეკვავს მსხვილ ხედს გვიჩვენებს, ხან მოცეკვავებს, ხან კორდბალეტის მსახიობს დეკორაციის ფონზე... კამერის გადაადგილება მოცეკვავებთან ერთად ასუსტებს მოძრაობის შთაბეჭდილებას. იქმნება ოპტიკური ილუზია: მაყურებელს ჰგონია, რომ მოცეკვავე ერთ ადგილასა შეჩერებული, ფონი კი მოძრაობს.“⁵

ჯორჯ ბლანჩინი, ალბათ, ზედმეტად მკაცრიცაა ბალეტის ეკრანზე ასახვის მიმართ. მაგრამ გენიალური ქორეოგრაფის ამ ნათქვამში ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი აზრიც შეიძლება ამოვიკითხოთ. კამერის მოძრაობით გატაცება. თუ ის თვითმძნუნია და არ არის განპირობებული დრამატურებით, თვით ქორეოგრაფიით, ისევე უარყოფითად შეიძლება მოქმედებდეს ცეკვაზე, როგორც ბალეტის მონტაჟური დაქუცმაცება. შეჩერებული კამერით გადაღებული ხედების დანაწევრება.

ამ მხრივ, ქორეოგრაფიის ეკრანიზების ახლებური, საინტერესო განხორციელება შესაძლებელი გახდა კინო-მიუზიკლში, რომელიც, კლასიკური ბალეტების ეკრანიზებისაგან განსხვავებით, არ ზღუდავს ხელოვანს, კინოგამომსახველობითი საშუალებების გამოყენების მეტ თავისუფლებას იძლევა. სხვათა შორის, სწორედ კინო-მიუზიკლის ქანრში მიმდინარე ძიებებმა, ექსპერიმენტებმა განაპირობეს 60-იანი წლების ბოლოს და 70-იან წლებში ახალი სახის კინო-ბალეტის დაბადება და დღესაც ძლიერ ზეგავლენას ახდენენ ამ ქანრზე. „ვესტსაიდლერი ამბავის“ გაქრდა, ცეკვის ახლებურ ეკრანულ ასახვას აქვს ადვილი კეროლ რიდის „ოლივერში“;

ბობ ფოსის მიუზიკლებში „ძვირფასი ქორეტი“, „კაბარე“, „და ყველაფერი ეს ცხოველების მუსიკა“, უილიამ უილერის „სისხლო გოგონაში“. ამ სურათებმა დიდი, ზოგჯერ უშუალო ზეგავლენაც კი მოახდინეს იმ საბჭოთა, მათ შორის ქართულ ფილმებზე, რომლებშიც მთლიანად ან ნაწილობრივ გატარებულია მიუზიკლის მოტივები.

1973 წელს ეკრანებზე გამოვიდა გიორგი შენგელიას ფილმი „ვერის უბნის მელოდიები“. სურათმა იმთავითვე მოიპოვა წარმატება. ფილმის ოპონენტებს მხოლოდ ერთი შენიშვნა ჰქონდათ ფილმის სტილისტიკის მიმართ — ცეკვების ეკრანულ ასახვაში ისინი დასავლური მიუზიკლების ელემენტების უშუალო, მექანიკურ გადმოტანას ხედავდნენ.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ „ვერის უბნის მელოდიების“ სიუჟეტიც, სიტუაციაც და გმირთა ხასიათებიც ეროვნულია, ყოფა, რომელიც დაწერილებით იხსნება ცეკვებში — „თბილისური“. ფილმის მთავარი დამსახურება სწორედ ისაა, რომ ცეკვა და ყოფა-ცხოვრების მოტივები ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან (რასაც ვერ ვიტყვით სიმღერაზე, რომელიც, ავტორთა ცლის მიუხედავად, ზოგჯერ მაინც საკონცერტო ნომრის შთაბეჭდილებას ტოვებს). ზოგჯერ რთულია კიდევ ერთმანეთისგან გამოჩინო ცეკვა და ამა თუ იმ პროფესიის ადამიანისთვის დამახასიათებელი მოძრაობა. ამიტომაც ძნელია დაეთანხმო კრიტიკოსს ნ. ლორთქიფანიძის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ თითქოს დრამატურგია, ხასიათები, ყოფა აქ ეროვნულია. ცეკვები კი ამ თვისებას მოკლებულია.⁶ ქართული ეროვნული ცეკვების ასახვა ეკრანზე, ალბათ, დააკმაყოფილებდა კრიტიკოსს, მაგრამ ამ შემთხვევაში მთლიანად დაირღვეოდა ფილმის სტილისტიკა. ცეკვაც საესტეტიკო ნომრის სახეს მიიღედა და ფილმი ისეთივე პრიმიტიულ კინოკონცერტად გადაიქცეოდა, როგორც რეჟისორ დევი აბაშიძის სურათი „გამოალეთ ფანჯრები“.

„ვერის უბნის მელოდიების“ მთავარი დამსახურება სწორედ ისაა, რომ პირველად (და ჯერჯერობით უკანასკნელად საბჭოთა კინოში) ცეკვა აღმოჩენილ იქნა თვით ცხოვრებაში, იმდენად, რომ ცეკვის ელემენტები შეუერთდა ყოფას და ეკრანზე წარმოაჩინა ამ სინთეზის შედეგი — მხატვრული სახე.

ზიგფრიდ კრაკაუერი, თავის დროზე წერდა: „ცეკვა მხოლოდ მაშინაა კინემატოგრაფი-

ული, როცა რეალური სინამდვილისგან განსხვავდება. შემთხვევით არ უწოდებენ რენე კლერის ადრეულ ხმოვან ფილმებს -- კინო-ბალეტებს. ეს მართლაც ბალეტია. ოღონდ მას ასრულებენ ცოცხალი პარიზელები, რომელთა საცეკვაო მოძრაობები იბადება ძალდატანების გარეშე... კლერი წარმოუდგენელი დახვეწილობით ათავსებს თავის პერსონაჟებს რეალურსა და ირეალურს შორის.. ფანტაზიის სამყარო რეალური სინამდვილის მიხედვითაა სტილიზებული. კლერის ფილმებში ცეკვა იბადება წუთის ზეგავლენით, ბალეტს თვით ცხოვრებისეული მოვლენები წარმოშობს.⁷

ცეკვის ასეთმა ასახვამ ყვილაზე ეფიქტუზრად იჩინა თავი კეროლ რიდის „ოლივირა“ — იქ მრეცხათა, ყსაბათა, გამყიდველთა, ეკლესიის მსახურთა მოძრაობები იმდენად მსუბუქად, ძალდაუტანებლად იყო სტილიზებული და იმდენად ფრთხილად აღბეჭდილი კამერის შეუმჩნეველი მოძრაობებით, რომ ნატურალიზმის ეს შთაბეჭდილება, კეროლ რიდი რომ მითხზოდ, მთლიანად იყო შენარჩუნებული ეკრანზე. ის, რომ გორგი შენარჩუნდა მკაცრად მიჰყვება ამ სტილისტიკას, ცხადია, არ ნიშნავს კეროლ რიდის ფილმში ცეკვის ელემენტების ბრმად გადმოტანას ეკრანზე. ვიმეორებ, „ვერის უბნის მელოდიებში“ ავტორები ცეკვით აცოცხლებენ **თბილისის ყოფას**, რომელსაც თავისი სპეციფიურობა აქვს. და უკვე მოძრაობებისა და ცეკვის **შენაარსი**, თავად მიუთითებს ეროვნული მოტივების არსებობას.

სამწუხაროდ, გორგი შენგელაიამ ვაცოცხლა ყოფის ზუსტად ის დეტალები, რომლებიც გამოხატული იყო „ოლივირაშიც“, რის გამოც ფილმის ოპონენტებს ძალაუფლებურად გაუჩნდათ ასოციაციები კეროლ რიდის სურათთან. ამას დამატა თვით ქორეოგრაფი ზოგიერთ მოძრაობათა მსგავსება „ოლივირთან“.

„ვერის უბნის მელოდიები“ იმ ქართულ კინოსურათებს მიეკუთვნება (სამწუხაროდ, დღესდღეობით მათი რიცხვი კატასტროფულად იკლებს, რაც ალბათ, აუცილებლად მოითხოვს კრიტიკის ყურადღებას), რომლებშიც კამერას „არ ეშინია“ რომანტიკული მოტივების დაკარგვისა და დაწვრილებით ჩერდება ყოფაზე, გვიჩვენებს ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრების სილამაზეს. სწორედ ყოფის ჩვენებაში იზრდება **დეტალის** მნიშვნე-

ლობა, ყოფის დეტალები არა მარტო აცოცხლებენ გამოსახულებას, არამედ ჩამოყალიბებენ არიან „ცეკვაში“, ზოგჯერ კი საერთო რიტმის აქცენტებადაც გვევლინებიან. ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ფილმის სახვითი გადაწყვეტა, კერძოდ, მხატვრების ვ. რურუასა და ე. ლაპოვსკის, ოპერატორ ა. მღებრიშვილის ნამუშევარი. გამოსახულების დინამიურობა, ერთგვარი „ქორეოგრაფიულობა“ მძაფრად ვლინდება ფილმის ფოტო-კადრებშიც კი. მაგალითად, თუ დაკვირდებით ერთ-ერთ ფოტო კადრს (მას ხშირად ბეჭდავენ წიგნებსა და ჟურნალებში). რომელიც ასახავს მრეცხავი ქალების ცეკვას გაფენილი სარეცხის ფონზე, უთუოდ შევამჩნევთ ამ შეჩერებულ კადრში მოძრაობის ილემენტებს. ფიგურები გაფენილი სარეცხის სწინააღმდეგოდ არიან მიმართულნი, მაგრამ დიაგონალურად დაშვებულ თოქზე ჩამოკიდებული ზეწრები, თავიანთი განლაგებით, თითქოს იმეორებენ მოცეკვავეთა მოძრაობებს. კადრის კომპოზიცია ისე თავისუფლადაა აგებული, რომ მთლიანად გამოირცხავს **დაზრებულ ქორეოგრაფიის** ელემენტებს. ყოფის დეტალები (უთო, სარეცხი, თოქი) ხაზგასმულად გადაჭრილია ეკრანის ჩარჩოში. ისევე როგორც მრეცხავ ქალთა ფიგურები, რომლებიც თითქოს უწყვეტად გრძელდებიან კადრს მიღმა. ეს ხედი იმდენად დინამიურია, სიცოცხლით სავსე, რომ არ საჭიროებს კამერის დამატებით მოძრაობას და თან, თავის შიგნით ბადებს ახალ, ასევე მოძრა და დინამიურ ხედს.

„ცნობის ფურცლის“ პოპულარულ ეპიზოდში, ყოფის დეტალები მსუბუქად, მაყურებლისთვის შეუმჩნევლად იცვლიან „ნატურალური ელემენტის“ როლს და ჩვეულებრივზე უფრო პირობითი ფორმით იხატებიან. ზურაბ კიკელიშვილის მოძრაობა კი პირქვით, მისმგავსებულია ნატურალურს, ყოფითს. ამის გამო ცეკვა და ანტურაჟი კინომატორაფიული პირობითობის მსგავს ხარისხს იმენენ, უერთდებიან ერთმანეთს კადრში და გამოსახულების ბუნებრიობას განაპირობებენ.

სამწუხაროდ, კორდებალეტის მსახიობებმა ვერ შესძლეს მთლიანად და სრულად გადაიწყვიტათ ეს ამოცანა. მათი მოძრაობები ხშირად ზედმეტად პირობითია, „ქორეოგრაფიული“ როგორც ჩანს, რეჟისორმა ეს უკვე გადაღების პროცესში იგრძნო, რისთვისაც

ხშირად მიმართავდა საშუალოზე უფრო შორ ხედებს ცეკვის ასახვისას. ამასთან დაკავშირებით ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი ცაბაძის პოპულარული მუსიკა, ყოველთვის არ არის „ქორეოგრაფიული“, უფრო სწორედ, კინემატოგრაფიული, რაც ამ ნელებს ხედების „მუსიკალური“ ცვლილებების განხორციელებას, გამოსახულებისა და მუსიკის უფრო ორგანულ კავშირს.

კინორეჟისორზეა დამოკიდებული განსაზღვროს, თუ რამდენად ქმნის ესა თუ ის „ყოფითი“ მოძრაობა გამომხატველ პლასტიკურობას, რამდენად მნიშვნელოვანია მასში ბალეტის ელემენტი. სწორედ კინორეჟისორზეა დამოკიდებული ისეთ კინემატოგრაფიულ რაკურსში გვიჩვენოს ჩვეულებრივი, თვალშისაცემ პირობითობას მოკლებული, რომ შექმნას დაუფიქსარი, ახლებური მხატვრული სახე.

ცეკვის ასეთი გამოხატვის ცდა იყო ლანა ლოლობერიძის მიუზიკლში „აურზაური სალხინეთში“. ისევე როგორც „ვესტსაიდურ ამბავში“ აქაც, ფილმის დრამატურგია ავებულისა ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის, ცხოვრების წესის, მისწრაფებების და პირისპირებაზე, „გამაძლარი“ მეშინი უპირისპირდებოდა სილამაზისა და ზელოვნების მოტრფიალეს, ხორციელი — სულიერს, ეგოიზმი — ჰუმანიზმს. ეს თავისთავად პირობითი დაპირისპირება გამომსახველობის ასევე პირობით ხერხებს კარნახობდა ავტორებს. ამ ხერხების საინტერესო რაკურსით წარმოდგენისთვის, ავტორების ჩანაფიქრის ეფექტური გამოხატვისთვის მიუზიკლი, როგორც პირობითობაზე ავებული ქანრი, მრავალმხრივ შესაძლებლობებს იძლეოდა. მაგრამ ამ სურათში თავი იჩინა საბჭოთა მიუზიკლებისთვის დამახასიათებელმა სენმა: მიუზიკლის სტილში გადაწყვეტილი ეპიზოდები საკონცერტო ნომრებად აღიქმებიან. ფილმის სტილისტური მთლიანობის მიღწევის მიზნით ავტორები ცდილობენ მუსიკალური ნომრების განწყობილება არამუსიკალურ ეპიზოდებსაც „გადასდონ“. მაგრამ ამით ფილმის სტილისტიკა კიდევ უფრო ირღვევა. არამუსიკალური ეპიზოდების გადაწყვეტა სქემატური ხდება, გარემო და ყოფა—არაკინემატოგრაფიულად პირობითია (ეს მართლაც უჩვეულოა, რადგან ლანა ლოლობერიძის სურათებში ყოველთვის მძაფრად ვლინდებოდა ადამიანთა ყოფის ხასიათი). დიალოგები

კარგავს ბუნებრიობას, გმირები ხასიათებს და ცხოვრების ორი წესის დაპირისპირება დიდაქტიკურ ხასიათსაც იძენს. ლიად საწინააღმდეგოა მუსიკალური ნომრებისა და ცეკვების გადაწყვეტა. სიტუაციის პირობითობის გამო, ცეკვების ასევე პირობითი გადაწყვეტა მართებულად იქნებოდა. ყოფასთან ბუნებრივი შერწყმის მიზნით, ავტორები, „ვერის უბნის მელოდიების“ მსგავსად, ცდილობენ თვით ყოფაში მიავანონ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ მოტივებს. მაგრამ ფილმში ყოფა ფაქტურად არ არის, გარემოც და ხასიათებიც მოგონილია. ამიტომაც პირობითობა ახალ ხარისხში გადაიზრდება. მოგონილს ამსგავსებენ... ისევ მოგონილს, რის გამოც ცეკვები კიდევ უფრო მეტად ხაზს უსვამენ დრამატურგის სქემატურობას. ამას ისიც ემატება, რომ ფილმში საერთოდ არ არის გახსნილი ხასიათები, აქ მოქმედებს ადამიანთა ორი დაპირისპირებული ჯგუფი, რომელიც ცეკვამაც უნდა დაახასიათოს. მაგრამ ცეკვა ვერ წყვეტს ამ ამოცანას, რადგან მას, ფაქტურად, არც არაფერი აქვს დასახასიათებელი — სულიერის და ხორციელის დაპირისპირება თავიდანვე ხდება, ქორეოგრაფი მხოლოდ განუწყვეტელი იმეორებს ამ დაპირისპირებას და თავადაც სქემის დონეზე რჩება. ამიტომაც ცეკვა მხოლოდ მუსიკალური ნომრის ხასიათს ატარებს. ავტორები თითქოს გრძნობენ, რომ მას სხვა დრამატურგიული ფუნქცია არ გააჩნია, რის გამოც ერთგვარად დეკორატიულად იღებენ საცეკვაო ეპიზოდებს. მით სტილისტიკაში ჭარბობს სიბრტყობრივი კომპოზიციები, ხედვის ერთ, ძირითად წერტილზე დაყრდნობა, „ფრონტალურობა“, ეს დეკორატიულობა განსაკუთრებით ვლინდება ეპიზოდში „ცეკვა ქოლგებით“, რომელშიც განსაკუთრებით ჩანს „სალხინეთის“ საცეკვაო ეპიზოდებისათვის დამახასიათებელი ხედების კომპოზიციათა ჩაკეტილობა, დასრულებულობა, სურათოვნება. ასეთი სახვითი გადაწყვეტა კი ეწინააღმდეგება თვით მიუზიკლის ქანრის თავისებურებას — დინამიურობის, სანახაობრიობის, პლასტიკური „მოუსვენრობის“ აუცილებლობას.

ქართულ კინემატოგრაფში ბევრი ფილმი („რერო მასპინძლობს“, „უმცროსი და“, „სიყვარული“, „ივერია“ და...) სადაც ცეკვა თავიდანვე მხოლოდ მუსიკალური, საესტრადო ნომრის პრეტენზიას აცხადებს. მაგ-

რამ ეს ფილმები კიდევ ერთხელ ცხადყოფენ, რომ ცეკვისა და კინემატოგრაფის გარეგნული, ქეშმარიტ სინთეზს მოკლებული შეკავშირება უკარგავს გამომხატველობას, მხატვრული ზემოქმედების უნარს ცეკვასაც და კინოსაც. ასეთ ფილმებში ავტორები ზშირად აცეკვებენ ქორეოგრაფიულ ჯგუფებს ზღვის თვალწარმტაცი სანაპიროების, ეფექტური თანამედროვე შენობების ფონზე. გარემო მოკლებულია ცეკვასთან ელემენტარულ კავშირსაც კი, რითაც მხოლოდ ხელს უშლის ცეკვების აღქმას. თუმცა საეჭვოა, რომ უფრო პირობით გარემოში ეს ცეკვები რაიმე შთაბეჭდილებას მოახდენდა, იმდენად უსახო და აზრს მოკლებულია ქორეოგრაფია. შესაბამისად, არც კინემატოგრაფია „მოწოდებული“ საინტერესო რაკურსით წარმოგვიდგინოს ეს პრიმიტიული ცეკვები. კამერა, როგორც წესი, გაშვებულია, უსულო, ხოლო მისი მკვირდელ მოძრაობაც კი — ზედმეტი, არაბუნებრივი.

მიუხედავად ამისა, მიუზიკლის ქანრი ჩვენთან მომავალში საინტერესოდ შეიძლება განვითარდეს. „ვერის უბნის მელოდიებმა“ ერთგვარად დაამტკიცა, რომ ხაზგასმულ პირობითობაზე აგებული ხელოვნება — ქორეოგრაფია, კინემატოგრაფთან სინთეზის პროცესში, გარკვეულად უნდა იცვალოს თავის სახეს, ტრადიციულ პირობითობას და თავის შიგნით ძლიერებდეს, ამჟღავნებდეს იმ მოტივებს, რომლებიც მას ყველაზე ნატურალური ბუნების ხელოვნებასთან — კინემატოგრაფთან დაახლოვებენ.

ცხადია, ეს მოსაზრება კინოში ცეკვის ასახვის დოკმა როდია, ის, ალბათ, უფრო რეჟისორის შემოქმედებითი მეთოდი უნდა იყოს. მეთოდი, რომელიც სტილურად გაამრავალფეროვნებს ცეკვის „უკრანიზებას“. ამაზე მიუთითებს რეჟისორ ა. ბელინსკისა და ქორეოგრაფ დ. ბრიანცევის ფილმ-ბალეტების „გალატეას“ და „ძველი ტანგოს“ წარმატებაც. ამ ფილმების, განსაკუთრებით „ძველი ტანგოს“ მხატვრული გაფორმება უფრო ნატურალურია. რეალური ინტერიერები, რეალური ქუჩების ხედვები, ნამდვილი ავტომობილი წინააღმდეგობაში არ ექცევა მოძრაობასთან, ცეკვასთან, რადგან თავად საბალეტო მოძრაობების ხასიათი „კინემატოგრაფიულია“. ეს მოძრაობები რალაც აბსტრაქტული ესთეტიკური სისტემის შექმნას კი არ ემსახურებიან, არამედ თავად ახ-

დენენ ყოფითი ექსტრემის იმიტაცულ, მიტომაც ცეკვა დრამატურგის უკრანული ნაწილი ხდება, ქმნის ხასიათებს, უკრანული ტებს... ქორეოგრაფიის არსი არ იკარგება, და ამავე დროს, გამოსახულებაც და მისი შინაგანი სტრუქტურაც კინემატოგრაფიული რჩება. კინო და ბალეტი ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, ერთი აცოცხლებს მეორეს და იქმნება მხატვრული სახე, რომელიც ვერ დაიბადებოდა ვერც სცენაზე, და ვერც ჩვეულებრივ ფილმში. იქმნება მხოლოდ ფილმ-ბალეტისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სახე.

ასეთი ფილმ-ბალეტის შექმნის ცდა საქართველოშიც არსებობს. ოლონდ, რეჟისორ ზაალ კაკაბაძისა და ქორეოგრაფ მიხეილ ლავროვსკის სურათში „მწირი“ ეს სინთეზი ბელინსკის ფილმებისაგან განსხვავებული კინემატოგრაფია და განსხვავებული ქორეოგრაფიის სინთეზით ხორციელდება. კაკაბაძე და ლავროვსკი, თავიანთი ფილმისთვის ირჩევენ ლიტერატურულ პირველწყაროს, რომელშიც წამყვანია არა ყოფა, კონკრეტული გარემო („გალატეა“, მართალია, მითოლოგიურ მასალაზეა აგებული, მაგრამ ფილმის სტილისტიკაში კონკრეტული, ისტორიული წინა პლანზე გამოდის), არამედ მარადიული თემა, მითოლოგიურობა. ამიტომაც გამოსახულებაში ვიარობს აბსტრაქტული მოტივები, განტვირთული სივრცე. თავად კადრის „ფაქტურა“ მოკლებულია ნატურალურობას, კონკრეტულობას. არცერთმა დეტალმა არ უნდა გაფანტოს მაყურებლის ყურადღება, მთავარი აქცენტი უნდა გაკეთდეს მოცეკვავეზე, თვით ქორეოგრაფიაზე, რომელიც ასევე მარადიულ ვნებებს უნდა გამოხატავდეს.

„მწირი“. „მწირი“ კინოგამოსახულება ინიღბება ქორეოგრაფიით, ხელს არ უშლის ლავროვსკის ოსტატობის სრულ გამოვლენას. მაგრამ ასეთი სტილისტიკა ბადებს ბუნებრივ კითხვას: მაშ, რა როლი აქვს აქ თვით კინოს? რატომ არ შეიძლება ყველაფერი ეს სცენაზე გაკეთდეს?.. და აქ ისევ თავს იჩენს კინემატოგრაფის ძირითადი გამომსახველი საშუალება — მონტაჟი.

„მწირის“ ავტორთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ძალიან თავშეკავებულად დაანაწიერეს ფილმი ხედვად, ფრთხილად და ყურადღებით იმუშავეს კადრიბაზე. კაკაბაძემ და ლავროვსკიმ მონტაჟი ერთი, ძი-

რითადი ამოცანის გადაწყვეტას დაუმორჩილებს — მაყურებელს მისცემოდა საშუალება აღეკვა ცეკვა არა ხედვის ერთი წერტილიდან, როგორც თეატრში, არამედ განსხვავებული რაკურსიდან, როგორც **ქანდაკება**, ამიტომაც ფილმში ხშირად სხვადასხვა რაკურსით მეორდება ცეკვის ხაზები, მოძრაობები, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ემოციებს (ბალეტის მოყვარულთათვის ნაცობია გრძნობა, როცა უყრები მოცეკვავს, და რომელიმე რთული მოძრაობის შესრულებისას ზოგჯერ გებადება სურვილი შეხედო მის ზურგს, ან დაინახო ქორეოგრაფიული მიზანსცენა ხედვის ზედა წერტილიდან) და რაც მთავარია, უფრო ღრმად ხსნის ბალეტის გმირის — მწირის ბუნებას, მის ენებებს.

„მწირი“ უთუოდ კინემატოგრაფიული ბალეტია. „ოტელოსგან“ განსხვავებით, მისი პირველწყაო კინოდრამატურგია... და გამოსახულებაც სწორედ კინოგამოსახულებაა, მიუხედავად იმისა, რომ ის მოკლებულია ნატურალურობას, მიუხედავად მისი გააზრებული გაუცხოებისა. ეს მტკიცდება თვით გამოსახულების გადაწყვეტით.

კადრების წყობა „მწირში“ ორგანულად მიჰყვება მუსიკას. მუსიკალური ხელოვნების სპეციალისტები, ალბათ, ამაზე იმსჯელებენ, გამოსახულებაში კი ყველგან იგრძნობა ერთგვარი **მოლოდინის** მოტივი. ფილმის ნებისმიერ კადრში კომპოზიცია დამოკიდებულია ცეკვაზე (და არა პირიქით, როგორც ფილმ-რეჟიურებში), მოცეკვავის პლასტიკაზე, რომელიც განუწყვეტელ მოძრაობაშია, აფორიაქებულიც კია... ამიტომაც გამოსახულების შიგნით იბადება ახალი კომპოზიცია, ახალი გამოსახულება. გამოსახულებას ხსნის თვით ცეკვა, ქორეოგრაფია. დინამიურობა და განუწყვეტელი მოძრაობა, ესოდენ დამახასიათებელი როგორც ბალეტისთვის, ასევე კინემატოგრაფისთვის, ერთგვარი ხილია, რომელიც ხელოვნების ამ ორ დარგს აერთიანებს.

...მაგრამ განხორციელდა თუ არა „მწირში“ არა მარტო უბრალო გაერთიანება, არამედ მხატვრული სინთეზი, დიბადა თუ არა ეკრანზე ახალი?

როგორც აღინიშნა, კინემატოგრაფს ზ. კაკაბაძის ფილმში ერთი ძირითადი ფუნქცია აქვს — მაქსიმალურად გახსნას ეკრანზე ცეკვის ხასიათი. მაგრამ აქ თავს იჩენს კინემატოგრაფის ამ ფუნქციის ერთგვარი გაზვიადებაც.

რაც კარგად ჩანს რაბილით გადაღებულ ეპიზოდებში. ავტორების სურვილი მთლიანად აისახოს ცეკვა, მოძრაობის ნიუანსიც კი, თვითმიზნურ ხასიათს იძენს. კინემატოგრაფი, რომელიც აქამდე ცეკვით „ინიღებოდა“, მოულოდნელად თვალს გეჭრის თავისი ტექნიკური შესაძლებლობებით, რაც არღვევს თვით სინთეზის პროცესს, ქაოსი შეაქვს მასში და განსაკუთრებით მოქმედებს გამოსახულებაზე. რამდენადაც აუცილებლად არ უნდა მიიჩნევდნენ სურათის ავტორები ამ ეპიზოდებს ქორეოგრაფიის თვალსაზრისით, სტილისტურად ისინი აბსოლუტურად „ამოვარდნილია“. კინოგამოსახულება, მისი კომპოზიცია უწყვეტ მოძრაობაზე, პლასტიკურ ცვლილებაზე იგება. მისი „შეჩერება“ არა მარტო წინააღმდეგობაში აქცევს მას „გახსნილ“ ხედვებთან (მიუთმეტეს, რომ „მწირში“, „ვესტსაიდური ამბავის“ რაბილით გადაღებული ეპიზოდისგან განსხვავებით, გამოსახულების ასეთი შეჩერება არც მუსიკით და არც მონტაჟური რიტმით არ მზადდება), არამედ თვალში საცემს ხდის თვით გამოსახულების **სიღარიბეს**... თუ მოძრაობით, ცვალებადობით აღსავეც ეპიზოდებში ხედების განტვირთულობა გამართლებული იყო, შეჩერებულ ხედებში ეს განტვირთულობა ფუნქციას კარგავს და მხოლოდ ფორმალისტური ხეების ხასიათს ატარებს.

სამწუხაროდ, ზაალ კაკაბაძემ ამგვარი სტილისტიკა უფრო გამამძვრა თავის მეორე კინო-ბალეტ „პრომეთეოსში“, სედაც კინემატოგრაფის ტექნიკურ შესაძლებლობათა დემონსტრირებას კიდევ უფრო პრეტენზიული ხასიათი აქვს.

რეჟისორ ზ. კაკაბაძისა და ქორეოგრაფ მ. ლავროვსკის ეს ფილმი ტიტრებიდანვე გვაუწყებს, რომ ეს ტრადიციული ფილმი-ბალეტი კი არ არის, არამედ ერთგვარი ექსპერიმენტია, რომელიც კინოსა და ბალეტის გამომსახველობით საშუალებათა **თანაბარი** გამოყენების სტილისტიკას ემყარება. ამ ეპიზოდის სურათებში კინოს როლი უფრო მეტიც უნდა იყოს, ვიდრე ფილმ-ბალეტში. მაგრამ ისევე როგორც ფილმ-ბალეტში, აქაც უნდა იმელობოდეს ზღვარი კინემატოგრაფისა და ქორეოგრაფიის შორის. ამ ორი ეპიზოდის (თუმცა საკამათოა ორივეს „ეპიზოდის“ ეწოდოს) ასეთი გამოჩენა, ცოტა არ იყოს, ეჭვსაც იწვევს, მაგრამ ამ გამოჩენის დასაბუთება მაინც შეიძლება თვით ფილმებით. მაგალითი-

სთვის ავიღოთ ფილმი-ბალეტი „კარმენ-სიუიტა“. ვადაღებული საბჭოთა კინემატოგრაფისტების მიერ, და ცნობილი ესპანელი რეჟისორის კარლო საურას სურათი „კარმენი“, რომელსაც თვით საურა კინო-ბალეტს უწოდებს.

„კარმენ-სიუიტა“ (რეჟ. ფ. სლიდოკვერი) ალონას ქორეოგრაფიის ახლებურ ვაზრებას წარმოადგენს, მისი სტილისტიკა უახლოვდება თვით ტელეფილმის სპეციფიკას, მაგრამ უპირველესად **ფილმი-ბალეტია**, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტის განვითარების ერთგვარი ლოკალურობით, თხრობის „პანტომიმური“ გამოხატულებით, მოქმედების ადგილის ერთიანობით. ამას ემატება ის კინემატოგრაფიული დეტალები, რომლებიც ამჟამებზე საბალეტო სპექტაკლის გამოხატულებას. (მაგალითად, ადამიანის თვალები, მსვლილი ხედი ნაჩვენებ ბანქოს თამაში, კარმენის პორტრეტები და სხვა). როგორც ჩანს, ფილმ-ბალეტში უნდა შეიქმნას ერთგვარი კამერული ატმოსფერო თვით ცეკვისთვის, კინემატოგრაფი უნდა „ემსახუროდეს“ თვით ცეკვას, მისი ახლებური გამოხატვისკენ უნდა იყოს მიმართული.

კინო-ბალეტის სტილისტიკაში ცეკვა კარგავს პირველად მნიშვნელობას, და ამავე დროს, განუწყვეტლივ არსებობს ეკრანზე. კინო აღარ „ემსახურება“ მას, თუმცა ერთსა და მეორესაც ერთი ატმოსფეროს, ერთი გარემოს, ერთი და იგივე მხატვრული სახის შექმნის ამოცანა ეკისრებათ. კარლო საურას ფილმში ცეკვა, ფაქტიურად, არის კიდევ დრამატურგია, რომელიც, ამავე დროს, წმინდად კინემატოგრაფიულია — მოქმედების ადგილი რამდენჯერმე იცვლება, გარემო დაკონკრეტებულია და მოკლებულია რაიმე პირობითობას (ბრიანცევისა და ბელნისკის ფილმ-ბალეტებში გარემო ასევე კონკრეტულია, მაგრამ პერსონაჟებთან დამოკიდებულებაში მანც აღიქმება, როგორც ფონი, გმირები ჩვეულებრივად საუბრობენ, კოსტიუმებიც ჩვეულებრივი აკვიათ... და ამასთან, ისინი თითქმის განუწყვეტლივ ცეკვავენ. ამ ცეკვაში მონაწილეობენ ყოფის დეტალებიც, რომლებიც კარგავენ ფილმ-ბალეტებისთვის დამახასია-

თებელ ფორმალურ, ან საერთო ფილმში როს შემქმნელის როლს, ეს დეტალები, რომელიც ცეკვაში და ახასიათებენ გმირებს, რომლებიც ცეკვა, რომელიც ზოგადად ემოციებსა და ვნებებს კი არ გამოხატავს, არამედ გვიჩვენებს გმირთა ურთიერთობას, სიყვარულის ჩასახვისა და მისი ტრაგიკული დასასრულის პროცესს.

საურას კინო-ბალეტში ცეკვა და ყოფა ერთმანეთს უპირისპირდება, როგორც რეალური და ირეალური სამყარო, როგორც სინამდვილე და ხელოვნება, როგორც ცვანებადი და მუდმივი. კინოკამერის ნერვიული მოძრაობები, კადრში მოულოდნელი რაკურსებით მოხვედრილი საგნები, სარკეები, სივრცის ცხოველხატულობას რომ გამოხატავენ, დიაგნალურად დაშვებული დეკორატიული ფორმები ამ ცვალებადი, ფიზიკური, მატერიალური სამყაროს გამოხატულება (ფილმში მაქსიმალურად იკლებს მონტაჟის როლი, წინა პლანზე გამოდის კადრის პოლიკომპოზიციური აგება), ცეკვა კი „მუდმივ ვნებებს“ გამოხატავს. მაგრამ ფილმის ყურების პროცესში ნათელი ხდება, თუ როგორ იშლება ეს ზღვარი, ისევე როგორც იშლება საზღვარი რეალურ და ცეკვით გათამაშებულ ეპოზოდებს შორის, ისინი უკავშირდებიან ერთმანეთს, ერთმანეთში „შედიან“ და ქმნიან მხატვრულ სახეს, რომელიც ღრმა, ფილოსოფიურ აზრს მოიცავს — ადამიანისა და სამყაროს მარადიული გაორებისა და ამ გაორების ერთიანობის, სინთეზის მშვენიერებას გამოხატავს. თვით რეჟისორი აღნიშნავს: „ჩვენს ფილმს მართებულად უწოდებენ კინო-ბალეტს. ჩვენთვის აუცილებელი იყო, ფილმის მსვლელობის პროცესში ბალეტისა და კინოს გამოხატულებით საშუალებათა განვითარებას თავისი მწვერვალისთვის მიეღწია, რათა შემდეგ აღარსად ჰქონოდათ „წასასვლელი“ და ერთმანეთში მომკვდარიყვნენ. ბალანჩინის სპექტაკლების მიხედვით ვადაღებული ფილმი-ბალეტები არ გამოხატავენ ამ პრეტენზიას. კინო იქ მშვიდად, კეთილსინდისიერად აღბეჭდავს ცეკვას. მე კი ძალიან მიყვარს კინო და არ ვაპატიებ ბალეტს ასე დაჩაგროს იგი. ჩვენს ფილმში კინო ცდილობს მთლიანად გამოავლინოს თავისი თავი, ებრძოდეს

კლდე ცეკვას, და თან უყვარდეს. ერთი სიტყვით, კარმენისა და ხოზეს სიყვარულის დღეა ესადა... ასეთი დამოკიდებულების ასახვა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს, კინომატე და ბალეტმატე მუდმივად უნდა უსმინონ ერთმანეთს, როგორც კი ერთი დაჩაგრავს მეორეს, ბრძოლის აზარტი დაიკარგება, მათ დიალოგში ჭეშმარიტება აღარ დაიბადება⁸.

„პრომეთეოსი“ მოკლებულია კინოსა და ცეკვის ასეთ სიმბოლურ გააზრებას, მაგრამ სტილისტურად იგივე ამოცანას ისახავს. კინემატოგრაფი აქაც ცდილობს გამოავლინოს მთელი თავისი შესაძლებლობები — ავტორები მიმართავენ ეფექტურ რაკურსებს, რაბიდით ურთულეს გადაღებას, ტრანსფოკატორს, ფერადოვან ეფექტებს, რომელთა „ლაბორატორიას“ საკმაოდ ხვარძლივი და შრომატევადი ისტორია აქვს. ამ ხერხებით ისინი ცდილობენ უფრო ეფექტურად (ეს ზიტყვა „ეფექტური“, ალბათ ყველაზე უხესტად უნდა მოერგოს ზ. კაკაბაძისა და მ. ლავროვისკის ფილმის სტილისტიკას) გამოხატონ პრომეთეოსის ფრენაც და მისი მითოლოგიური როლიც, ერთმანეთს დაუკავშირონ ხილვა და რეალობა, მითი და სინამდვილე, ეს უკანასკნელი მოტივი გარკვეულად აერთიანებს კიდევ „პრომეთეოსს“ საურას ფილმთან. მაგრამ თუ „კარმენში“ ასეთი დაპირისპირება გამართლებული იყო დრამატურგოვლად, „პრომეთეოსში“ ამის აუცილებლობა ვერ ვიგარძენ.

ფილმის ავტორებს საერთოდ უჩვეულო შეხედულება აქვთ კინოზე. მაგალითად, თუ საურა კინემატოგრაფში გულისხმობდა სინამდვილის ნატურალურ გამოხატვას, რეალურობის მაქსიმალური აღბეჭდვის უნარს, გამოსახულების დინამიურ ცვლას, კინოკამერის შრძობის „მუსიკალურობის“ მიღწევის შესაძლებლობას, „პრომეთეოსის“ ავტორებისთვის კინო უფრო ტექნიკური შესაძლებლობების დემონსტრირებაა, რომელიც ბატონობს თვით კინემატოგრაფის როგორც ხელოვნების შესაძლებლობებზე, მის ენაზე, და რაც განსაკუთრებით საწყენია, თვით ბალეტზეც. სწორედ ამას გულისხმობდა ჯორჯ ბალანჩინი, როცა წერდა: „ბალეტის შეგუება ტექნიკურ მიღწევებს, სცენებად დანაწევრება — ლუპავს მას, რადგანაც ის სულ სხვაგვარ აღქმას ექვემდებარება“⁹.

კომპოზიტორ სკრიპინის მუსიკა გამოირჩევა ექსპრესიულობით, დრამატიზმით, მაგ-

რამ გამოსახულების სწრაფ ცვლაში მათემატიკური ურთიერთობა იფანტება. ჩვენ ვერ ვხსნით კონკრეტული გამოსახულებაზე, რომელიც აღარაფერი ვთქვით ცეკვაზე... სხეულის ხაზების მოძრაობის უგულვებლყოფა კინემატოგრაფიული ტექნიკით ფილმს სწრაფად შენაცვლებადი ფოტოსურათების იერს ანიჭებს, ზედპირულად გამოხატველი ფოტოსურათებისა, რომლებიც მოკლებულია მოძრაობას, კონტურის სილამაზეს.

ტექნიკისა და ფერადოვანი კონტრასტების ეფექტის დემონსტრირების პროცესში მთლიანად ფილმში სტილისტიკური ქაოსი ჩნდება: მხნელ-მთესველი გლეხის კონკრეტული გარემო მოულოდნელად იცვლება პრომეთეოსის ხილვის ეპიზოდებით, სადაც გამოსახულება ფანტასტიკურ, ხაზგასმულად პირობით სახეს იღებს. ავტორები არ ზრუნავენ ამ ეპიზოდების გაერთიანებაზე თვით გამოსახულების შიგნით—კომპოზიციურად, არც მუსიკით, არ არსებობს სტილისტიკური ხილი ამ კონტრასტების ფორმალური შეკავშირებისთვის, მათი გამართლებისთვის, მითუმეტეს, რომ დრამატურგიულადაც ეს კონტრასტი გაუგებარია.

გარემოსა და ცეკვის დაკავშირებაში თავს იჩენს მოტივი, რომელიც ადრე არაერთხელ გამოჩნდა ზაალ კაკაბაძის მუსიკალურ ფილმებში. მაგალითად, ფილმში არის ცეკვის ეპიზოდი ანტიკური ტაძრის ფონზე. კონკრეტული, ნატურალური ფორმები (ამას ემატება ცოცხალი ბუნება) და ხაზგასმულ პირობითობაზე აგებული ქორეოგრაფია ერთ ხედში ექცევა. ასეთ გამოსახულებას მხოლოდ დეკორატიულობის განცდა შეუძლია დაბადოს, თანაც, თავისი სიჭრელის, მოვიკვავეთა სილუეტების გააზრებული განაწილების გამო (კორდებალეტი ზოგჯერ ამ ფუნქციასაც ვერ ასრულებს), ეს არაკინემატოგრაფიული, უფრო ფორეგრაფიული დეკორატიულობა, თავისი შეჩერებულობისა და სტატისტიკურობის გამო, ალბათ, — არაქორეოგრაფიულიც.

„პრომეთეოსის“ მხატვრულ მხარეზე კამათი ალბათ გაგრძელდება. ფილმის სტილისტიკას უთუოდ გამოუჩნდება მხარდამჭერი, რადგან ე. წ. „ტექნიკური კინემატოგრაფის“ მომხრე ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც დღეს ბევრია. ამიტომაც, როგორც არ უნდა ვცდილობდე ობიექტურად შეაფასო ფილმი, ჩემი შენიშვნები სუბიექტურ ხასიათს ატა-

რებს. ვიმედოვნებ, რომ თუ მათ ავტორები ნაწილობრივ მიიღებენ გ. ზიარებენ, მომავალში უფროდ საინტერესო შედეგებს შეიძლება მიაღწიონ. ზაალ კაკაბაძე და მიხეილ ლავროვსკი ხომ განაგრძობენ თავიანთ ძიებებს ამ თანხაში. სწორედ კაკაბაძისა და ლავროვსკის შემოქმედების უშუალო პროცესის ასახავს სურათი „გადაღების წინ“ (რეჟ. გ. გაბელია), რომელიც „მწირის“ გადაღებისას კინოფირზე აღბეჭდილ მასალას მოიცავს.

ძნელია ამ უბრალო, ძალიან ინტიმურ დოკუმენტურ ჩანახატს ფილმი-ბალეტი უწოდო. მაგრამ სწორედ ამ სურათში ჩანს ყველაფერი ის, რასაც მოითხოვდა ფილმი-ბალეტისგან ზიგფრიდ კრაკაუერი: „ცეკვისი ქრონიკალური გადაღება ხშირად იძენს მოცეკვავეთა ინტიმურ ცხოვრებაში შეღწევის ხასიათს. ადამიანს, მთლიანად მოცულს ცეკვის რიტმით, ხშირად შეგვიწნავთ ხოლმე უჩვეულო ვესტებს, სახის არაბუნებრივ გამომეტყველებას, რასაც ცეკვის სხვა მონაწილეები, ბუნებრივია, ვერ ამჩნევენ. ამიტომ თქვენ თავისდაუნებურად გეჩვენებათ, რომ უთვალთვალბეთ ცეკვას — გრცხვენიან, რომ შეხვედით აკრძალულ ზონაში, სადაც ხდება რაღაც ისეთი, რაც თავად უნდა განიცადო, და არა უბრალო მეთვალყურე იყო. მაგრამ კინოკამერის შესაძლებლობა,

თავალი ადევნოს ადამიანის ინტიმურ ქვეებს, მისი უდიდესი ღირსებაა“.¹⁰

„გადაღების წინ“ მხოლოდ ბალეტის ხვას გამოხატავს, მაგრამ ის თანაბარი ხარისხით გამოხატავს კინემატოგრაფის ჩასახვევას. სულ მალე დაიბადება ორი ახალი ხელოვნება — ბალეტი და კინო... ხოლო ის, თუ როგორ განვითარდებიან, როგორ „მოუხმენენ“ ისინი ერთმანეთს, დამოკიდებულია ავტორზე, რომელსაც მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ არ არსებობს მშვენიერება სინთეზის გარეშე!

შენიშვნები:

- 1 Тейяр де Шарден, «Феномен человека». М., 1965, გვ. 258.
- 2 А. Вольская, «Росписи средневековых трапезных Гruzия». Тб., 1974, გვ. 112.
- 3 Дзига Вертов, «Статьи, Дневники, Замыслы». М., 1966, გვ. 54.
- 4 «40 мнений о телевидении», М., 1978, გვ. 231.
- 5 იქვე, გვ. 235-236.
- 6 Экран 1973/74. М., 1975, გვ. 46.
- 7 З. Кракауэр, «Природа фильма». М., 1974, გვ. 72.
- 8 ჟურნალი «Ekrans», 1983, № 9, გვ. 11.
- 9 З. Кракауэр, დასახ. ნაშრ. გვ. 73.
- 10 იქვე.

პანორამა

იუნესკო და ხელოვნების ნაწარმოებთა კონტრახანდა

ბანკითარმბლ ჰვეენებში კულტურულ ფასეულობათა უკანონო ვაჭრობამ (განსაკუთრებით კი უძველესი ნაწარმოებთა ვაჭრობამ) შარშან ფანტასტიკურ ციფრს — სამ მილიარდს მიაღწია.

გადაშლდედები ხელს ითხოვენ განვითარებულ ქვეყნების სიღატაკესა და უცოდინარობაზე, ისტორიულ ფასეულობებს ჰყიდიან დასავლეთში, აკმაყოფილებენ მდიდარი კოლექციონერების მიღრეკილებას პრიმიტიული ხელოვნების ნატიფი საგნებისადმი. მხოლოდ ერთ ნიუ-იორკელ ვაჭარს, რომელიც ვაშინგტონის აეროპორტში დააკავეს, კონტრახანდის გატანის ცდისას, აღმოუჩინეს ძველი პერუს ხელოვნების პაჩ ნიშუში. კოლუმბამდელი ეპოქის ინდიური ხელოვნების ეს და სხვა ნიშუშები, უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე კონფისციტრებულნი ამერიკის სახავოს მოხელეთა მიერ, ექსპონირებული იქნენ გამოფენაზე „მოცაყე-ბული განქულობა — კულტურიდან ამოვარდნილი

რგოლია“, რომელიც გამართა აშშ ეროვნულმა გეოგრაფიულმა საზოგადოებამ ვაშინგტონში. მას შემდეგ, რაც გამოფენამ ამერიკის რამდენიმე ქალაქი მოიარა, პერუს დაუბრუნდა ეს ექსპონატები. პერუსში მოქმედო კანონის მიხედვით კოლუმბამდელი ყველა ნაყოობა სახელმწიფოს კუთვნილებაა.

პერუს, მექსიკის და ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნების მოთხოვნის შედეგ ამერიკა იძულებული გახდა გარკვეული ნაბიჯები გადაედგა ხელოვნების ნიშუშებით უკანონო ვაჭრობის აღსაკეთად. გამოიკაცა სახავო კანონი, რომელმაც აკრძალა კოლუმბამდელი ეპოქის ნებისმიერი ნაწარმოების გატანა-შემოტანა. რათა ლათინური ამერიკის ქვეყნებს მიეცეს საკუთარი პრეტენზიების გამოთქმის შესაძლებლობა. ეს აქცია განაპირობა გავრთიანებული ერების ორგანიზაციის მოქმედებამ, რომელმაც ცხოვრებაში გაატარა იუნესკოს კონვენცია. ეს კონვენცია კრძალავს ხელოვნების ნაწარმოებთა იმპორტს შესაბამისი საექსპორტო დო-

(გაგრძელება 91 გვ.)

თბილისის აღმშენებლობის

ფრაგმენტები სახელწოდებაში*

თენგიზ კვიციანი

ნავთლული — „ბოლო ტფილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთ არს ნავთლული. მუნ დის ნავთი კიდესა მტკვრისასა, არამდე წყლის მიხალვით მრავალი არ აღეზბის“... ამ ცნობას ვახუშტი ბატონიშვილი გვაწვდის. ცხადია, ძველი სოფლის და დღეს თბილისის ვრცელ უბნის სახელწოდება ამ ადგილებში ნავთობის არსებობით აიხსნება „ლული“ თურქული სიტყვაა და ადგილს ნიშნავს. აქ ძველთაგან სწარმოებდა ნავთის მოპოვება უბნის საშუალებით.

დასახლება ნავთლულის ტერიტორიაზე უძველეს დროს გაჩენილა. აქ აღმოჩენილი მცირერიცხოვანი არქეოლოგიური მასალა მეტად მრავალფეროვანია. სპეცილისტების აზრით, ეს მასალა ვიკინბრინჯაოს ხანის შესანიშნავ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს და მოწმობს აქაური მესაქონლე და მიწათმოქმედი მოსახლეობის მიერ იარაღის, სამკაულის, ეკრამიული ნაწარმის რარიზალური სახეობის შექმნის უნარს. (დ. ქორიძე, „თბილისის არქეოლოგიური ძეგლები“).

ცნობილია, რომ ერეკლე მეორემ ფართომასშტაბის საშუალებით ჩაატარა თბილისის ფორტიფიკაციული სისტემის და ქალაქის მისადგომების გასამაგრებლად ერთ-ერთ ასეთ ღონისძიებას წარმოადგენს ციხესიმაგრის აგება ნავთლულში. ციხის ხაზმა „ერეკლეს ციხე“ შეარქვა. 1772 წელს თბილისში ჩამოვიდა რუსეთის სამეცნიერო აკადემიის აკადემიკოსი იოან-ანტონი გიულდენშტედტი, რომელიც იხსენიებს ნავთლულს და ერეკლეს ციხეს. ამ დროისათვის სოფელში 50 სახლი და მრავალი მიწური უფილა. გიულდენშტედტის ცნობით, სოფლის მოსახლეობას ქართველები შეადგენდნენ. მისივე აღწერით ოთხუთხა ციხის სიგრძე 80 მანიკი იყო და მას მრგვალი კოშკი აკვირვებოდა, ერეკლეს გამეფების ხანაში სოფელი ნავთლული გა-

პარტახებული უფილა და ციხის აშენებასთან ერთად მეფეს უზრუნველყო მოსახლეობის აღდგენაზეც.

სოფელი თავად სუმბათაშვილების მამულში შედიოდა. დღემდე მოაღწია შუასაუკუნეებში „წმინდა ბარბარეს“ სახელზე აგებულმა მცირე ეკლესიამ, სადაც თავადი სუმბათაშვილები ასვენიან (უფრო დაწერილებით სოფელ ნავთლულის შესახებ იხ. თ. ბერიძე „...და აღმოცენდა თბილისი“, თბ., 1977 წ.).

ნავთლულის შესამჩნევი განაშენიანება დაიწყო გასული საუკუნის 30-იან წლებში. იმ დროს თბილისიდან ჭრ კიდევ მოწყვეტილ უბანში განსაკუთრებით ინტენსიური მშენებლობა გაიშალა თბილისი-ბაქოს რკინიგზის გაყვანისა და ნავთლულის სადგურის აგების შემდეგ. აქ აღმოცენდა რკინიგზელების დასახლება. 90-იან წლებში გაშენდა დიდი სასკალო. ამ ხანაში ნავთლულის და დირსილის ტერიტორია ვრცელი ბაღებით იფარება.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ამ რაიონში გაიშალა ფართო სამრეწველო მშენებლობა. ნავთლულის სადგურის არსებობამ განაპირობა მის მიდამოებში დიდი სასაწყობო მეთურნეობის შექმნა. ვითარდება ავეჯის და ქალაქის წარმოება, შენდება „ლითონის კონსტრუქციების, მანქანების, ფეხსაცმლის, ფაიფურის, ქსოვილების საწარმოები. დიდ ფართობს იკავებს სხვადასხვა სა-მეთურნეო ნაგებობები, ავტოსტრანსპორტო ბაზები, ხის სახერბო საწარმოები.

ნავთლულის ტერიტორია ფართო ტერასებით გადის მტკვრის მარცხენა ნაპირისაკენ. აღმოსავლეთიდან მას საზღვრავს პატარა მდინარე ლოქისსხევი. ჩრდილოეთიდან ქართლის ქედის კალთები, ჩრდილო-აღმოსავლეთით ნავთლულის საზღვრები უშუალოდ სამგორს მიუახლოვდა. უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე აქ გაიშალა საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა. დასახლებები წარმოიშვა სამრეწველო ობიექტების ირგვლივ.

გაშენდა ვრცელი საცხოვრებელი მასივი კახეთის ზატკეილის გასწვრივ, რომლისთვისაც 60 ჰექტარი

* ვაგრძელებდა. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელისუფლება“ № 10, 11, 1983 წ. № 1, 1984.

გამოიყო. გრძივი და განივი ქუჩებით მიკრორაიონი თითქმის თანატოლ კვარტლებად არის დაყოფილი. კახეთის შარავჯის მართობულად გაყვანილი 30 მეტრის სიგანის გზა თბილისის ზღვიკენ მიემართება. განივ ქუჩებს მიუყვართ ინდივიდუალური სახლების ვაშენებულ უბანსა და ზედა ნავთლუღი. მიკრორაიონი გათვალისწინებულია 17 ათას მოსახლენზე.

70-იანი წლების დასაწყისში ჩატარდა ძირფესვიანი რეკონსტრუქცია კახეთის გზატკეცილის მოწყვეთის აკროპორტამდე. ვიწრო გზატკეცილი თანამედროვე ობსოლიანა ტრასამ შეცვალა.

ნარკობლან — „ნარკოალა-ციხე“ არა მარტო თბილისის ცენტრალურებს, არამედ გორის, სურამის, ანანურის, ბორჯომის, გრემისა და სხვა ციხეებსაც ჰქონდა. „ნარკოალა“ „ნარკინ-ვალისაგან“ უნდა იყოს წარმომდგარი და „უმცროსს“, „მცირე“ („ნარკინ“ მონღოლური სიტყვაა და უმცროსს შეესაბამება) ციხეს უნდა ნიშნავდეს. „მცირე“ ანუ „ნარკოალა-ციხე“ განსხვავდებოდა ციხე-სიმაგრის „დედა-ციხისაგან“, ანუ „თავადი (მთავარი) ციხისაგან“ (დ. გვრიტიშვილი, შ. შესხია, — თბილისის ისტორია, თბ. 1952)

ციტადელის ადგილმდებარეობა შემთხვევითი როლია. ამ ადგილას მდინარის კალაოტი ვიწროა. აქ ერთმანეთს უახლოვდება მდინარის კლდოვანი ნაპირები და წარმოქმნის სტრატეგიულად მეტად ხელსაყრელ ადგილს მტკვრის ხეობაზე გამავალი მნიშვნელოვან საქარავნო გზაზე კონტროლისათვის. სწორედ სტრატეგიულმა მნიშვნელობამ განაპირობა ციხესიმაგრის დარჩენა და შემდგომში ქალაქის განვითარება.

თბილისის ციტადელი საქართველოს დედაქალაქის მრავალსაუკუნოვანო თავდასახვის მოწმე და მონაწილეა. ისინი ევლდები და კომუნიზმი აჩაგრებულ დანგრეულა, აღდგენილა, გადაკეთებულა, აღდგმულ მოღწეულად ფრაგმენტები სხვადასხვა პერიოდს ეკუთვნის. ამას მოწმობს წყობის ხასიათი, საყდელ მასალა, დღემდე შევსებულ ძველ შემორჩენილ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში მდებარე კოშკის ფრაგმენტი, რომელიც თლილი ქვითაა ამოყვანილი.

თბილისის ნარკოალა მიუდგომელი იყო, რასაც მრავალი მოწმობა მიუთითებს. მთავარიან რელიეფურ განლაგებულ საციკო ნაგებობები რთულ სისტემას ქმნიდა. ნარკოალას კომუნიზმის შორის გამოირჩეოდნენ ე.წ. „თავრიზისა“ და „სტაბულის“ (დასახელებები გვიანდელია). ნარკოალაში შესასვლელი მოთავსებული იყო ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში ამოყვანილი კოშკის თაღი. აქ იწყებოდა ცილინდრული კამარით გადაპურული გასასვლელი, რომელიც ახლა ჩაბერვილია. შედარებით ადვილად შესასვლელი გზა დასავლეთის მხრიდან იყო, რის გამოც ამ მხრიდან ციტადელი მეტად გაუმჯობესდა.

ნარკოალა ორი იწიქვეშა გასასვლელი ჰქონდა მტკვრისკენ და წავისწყლისკენ. ეს ჩასასვლლები დატანილია თბილისის 1800 წლის გეგმაზე. წელით მომარაგება საგანგებო სისტემით ხდებოდა. არხისა და

აკვედუკის შემწეობით. ეს უკანასკნელი გამოსახულია თბილისის ტურნფორისეულ ნახატზე. ნარკოალაზე მდგარი ეკლესია დატანილია ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ თბილისის 1734 წლის გეგმაზე და უფრო ვიან — ჩუიკოს მიერ გამოსახულ 1800 წლის გეგმაზეც. იგი XIX საუკუნის დასაწყისში თოფის წამლის საწეობად უქცევით და 1827 წელს აფეთქებულა. ეკლესია გაიხსნა 1966 წელს ჩატარებულ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად. ამასთან, გამოჩნდა უფრო ადრინდელი (XIII საუკუნის) ეკლესიის ნაშთები.

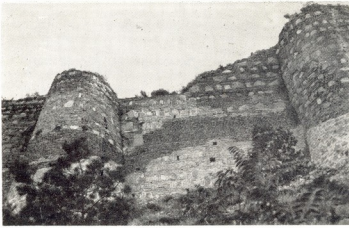
ნალარბანან — მეფის დასისათვის განკუთვნილ შენობას ეროდებოდა, რომელიც თბილისის ერთ-ერთი მთავარი მოედნის — ბატონის მოედნის სამხრეთ მხარეზე იდგა. პუშლია ორბელიანის ცნობით ნალარბანანზე „დაურკნავენ დილას, საღამოსა დაფუფუნება და ქოს-ნალარბანან“.

ნაბალდავი — გასული საუკუნის დასასრულის და ჩვენი საუკუნის თბილისის გეგმაზე რკინიგზის გადაღმა აღნიშნულია ძველი და ახალი ნაქალაქი, რომელთაც ზუღადოვის ტყის მასივი ყავდა. ქალაქის ეს ნაწილი („ძველი ნაქალაქი“) აღმოცენდა გასული საუკუნის 80-იან წლებში. რკინიგზის მუშები აქ ხელისუფალთა და მიწათმფლობელთა დაუკონხავად (ნაქალაქედა) აშენებდნენ მცირე სახლებს. ოფიციალურმა ხელისუფლებამ ამ უბანს „ნაქალაქი“ შეაკრვა და არავითარ საურადლებს არ აქცევდა მის კეთილმოწყობას. XX საუკუნის დასაწყისში ტყის მეორე მხარეს ახეთვე დასახლება — „ახალი ნაქალაქი“ აღმოცენდა. სტიქიურად აღმოცენებული მუშათა დასახლებები („Нахаловки“) რუსეთის იმპერიის სხვა ქალაქებშიც წარმოიშვა.

ნაშტაბის სოფელი — იხ. ალექსანდრეოვნი, ნოვოტროიცის დასახლება — გასული საუკუნის 40-იანი წლების თბილისის ტერიტორია ოთხ საპოლიციო უბანად იყოფიდა. ახლად შექმნილი „ნოვოტროიცის დასახლება“ მე-3 უბანს ეკუთვნოდა და ავღაბარის ზემოთ მდებარეობდა შავ სოფელს (იგივე მირზაბადს) და ნავთლდის შორის. 1896 წლის გეგმაზე კი დასახლება ავღაბარის არის მიკუთვნილი.

ნორბუნი — სომხურ-გეოგოგრაფული ეკლესია ამომსავლეთის ფასადით ლეკელიძის ქუჩაზე გამოდის. შენობა ცენტრალურ-გუმბათოვანია. ინტერიერის კედლის ფერწერა გასული საუკუნის 40-იან წლებშია აღსრულებული. „ნორბუნი“ ახალშენს ნიშნავს. ამ დეგილზე არჩებული ძველი ეკლესია, ამავე დასახელებით მოხსენიებული აქვს ვან შარდენს, რომელიც თბილისის 1672 წელს ეწერა. დღემდე მოღწეული საუღარო 1794 წლით თარიღდება.

ორბაქანიანის ქანძული — დღეს საურდენი კედელით შევიწყობულ მტკვარზე ქალაქის ფარგლებში კუნძულურებს ვეღარ ნახავთ. აღზე კი მდინარეზე ბევრი დიდი და მცირე კუნძული იყო. თბილისის ძველ გეგმაზე კუნძულების ჭკუფი ნაჩვენებია დღევანდელი კლბაქისისა და ბარათაშვილის ხიდებს შორის. კუნძული იყო ძველი ქალაქის ფარგლებშიც, როგორც



მისეული სასახლიდან მეტეხის ზიდამდე (სასახლე დღევანდელი რესპუბლიკის მილიციის შენობის ადგილას იდგა). ქალაქის ფარგლებში სიდიდით გამოირჩეოდა ორთაქალის, ორბელიანის (გვიან მადათოვის) კუნძულები და კუნძული მდინარე ვერეს შესართავთან (იხ. სატო).

მარქის სახელობის მცირე, ერთმალაინი ზიდის ქვეშ ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებამდე მტკვრის ტოტი მიედინებოდა. ახლა მის ადგილზე სანაპირო ტრასა გადის. ეს ზიდი (იმ დროს ვორონცოვის მცირე ზიდად წოდებული) ალექსანდრეს (დღევანდელი კომუნარების) ბაღსა და მის მიდამოებს (ორბელიანების უბანს) კუნძულთან აკავშირებდა, საიდანაც მრავალმალაინი ვორონცოვის (იგივე კუციის) ზიდი კუციის უბნისკენ იყო გადაედებული. კუნძული ძველთაგანვე ორბელიანების საკურთხეას შეადგენდა და იგი ბაღებით უფოლა დაფარული. ორბელიანების სასახლე მტკვრის ტოტის გადაღმა, კუნძულის პირდაპირ გალავანშემორტყმულ ორბელიანების უბანში იდგა. დავით ორბელიანმა (1716-1796), ერთგულ მეორის სიმემ, სახლთუხუცესმა, აარსა მტკვრის ტოტი სასახლის წინ. გახული საუკუნის 20-იან წლებში მისმა მემკვიდრეებმა კუნძული ორბელიანების ოჯახის მემკობარს გენერალ მირბაქან მადათოვს დაუთმეს. კუნძულთან ერთად გენერალს გადაეცა მიწის ნაკვეთიც სასახლის გვერდით. ამ დროიდან თბილისელები უფოლ ორბელიანის კუნძულს მადათოვისას უწოდებდნენ. ახალი პატრონების ხელში კუნძული თანდათან გაპარტახდა, ბაღები ამოჩეხეს. კუნძულის ნაწილი წყრილმა საწარმოებმა დაიკავეს, ნაწილი კი ნავის სასურდ ადგილად იქცა. 1933 წელს მტკვრის ტოტი ამოაშრეს და კუნძული გაქრა. დღეს უფოლ კუნძულზე სანაპირო ქუჩასა და მტკვარს შორის ბაღებია გაშენებული. აქვეა ჩოგბურთის კორტები, სანაოსნო სადგური, რესტორანი.

ორბელიანის უბანი — ეს უბანი მოქცეული იყო დღევანდელ ორბელიანის ქუჩის ნიდაპოებში და ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან მტკვარს ესაზღვრებოდა. სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან იგი მცირე ხეივანი იყო გამოყოფილი ვანქის მონასტრის გალავნისაგან. წაწვეტებული სამკუთხეა ფორმის გალავნით გარშემოვლებული ტერიტორია თითქმის აღწევდა დღევანდელ მარქის სახ. მცირე ზიდს. ორბელიანებს თბილისში ბევრი სა-

მოსახლო ადგილი ჰქონდათ. ძირითადად ისინი კალაში სახლობდნენ და ვრცელი უბანი ეკავათ მის ზედა უბანში. ამასთან საქმოდ ვრცელი ნაკვეთი ჰქონდათ გარეთუბანშიაც. ეს ტერიტორია თეიმურაზ მეორეს უწყალობებია სარდალ რევაზ ორბელიანისათვის 1751 წელს. (მამისა ბერძენიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ. 1965) წყალობის წიგნში ზუსტად არის დადგენილი მოედნის საზღვრები „მედიანის“ — ყაზახის (დღევანდელი კომუნარების ბაღი) და მტკვარს შორის. ამ უბანში იდგა ორბელიანის სასახლე და ეკლესია. დღეს აქ შემორჩენილია გასული საუკუნის საცხოვრებელი სახლები.

ორთაქალა

„ორთაქალის ბაღში მნახე, ვინა ვარ, დარღმინდის ღზინში მნახე, ვინა ვარ!“

გრიგოლ ორბელიანი.

სანამ სანაპიროები აშენდებოდა და მტკვრის კალაოტი კედლებში მოქცეულია, თბილისში და მის შემოგარენში რამდენიმე დიდი თუ მცირე კუნძული არსებობდა. მათ შორის ყველაზე ცნობილი იყო და დიდხანს იარსებდა კუნძულმა ორთაქალამ.

ვახუშტი ბაგრატიონს 1738 წლის გეგმაზე ორთაქალა აღნიშნული აქვს № 54-ით. ექსპლიკაციაში კრწანისის ბაღის სახელწოდებით. ეს იმით აიხსნება, რომ ორთაქალა სოფელ კრწანისს ეკუთვნოდა. კუნძულზე მდებარეობდა ქალაქის აღმოსავლეთით, სეიდაბადის (წმღმთმცხარეების) ქვეყით. იგი მტკვრის ძირითად კალაოტსა და მის მარჯვენა ტოტს შორის იყო მოქცეული. მისი მდებარეობით უნდა აიხსნას სახელწოდება — ორთა (წყლის) შორის მდებარე კალა.

ორთაქალის ბაღები მეფის ოჯახს და თავადაზნაურობას ჰქონდა გაყოფილი. XIX საუკუნეში ბაღებს კერძო ნესაკუთრებები დაეუფლნენ.

ორთაქალის ბაღებზე მრავალი დაწერილია. ამ ბაღებს არაერთი სტრიქონი მიუძღვნეს თბილისელებმაც და ქალაქის სტუმრებმაც. ი. გრიშაშვილი წერდა: „ძველად ქალაქ გარეთ მხოლოდ ორი დროის გასატარებელი ადგილი არსებობდა: მდამო ბაღისისათვის — ორთაქალის ბაღები და ევროპულად გაზრდილთათვის — მუშტაიდი. ამიტომ ეს დღეობებიც უარაჩოდელთათვის ერთი იმ გასართობთაგანი იყო, სადაც ქანსად ბუნების წიაღში დაგუბებულ გრძნობას სრულ თავი-

სუფლებას აძლევდნენ და შიელი სამი დღის განმავლობაში ჭიჭიანად ღლითობდნენ“. (ი. გრიშაშვილი. „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, თბ. 1927. გზითი „დროება“ 1869 წლის 19 ივნისს ერთ წერილში, რომელსაც „თბილისში გახიარება“ ერქვა, ადარებდა რა ორთაქალის ბაღებს ახალ „ევროპულს“. წერდა: „აბა რა შეედრება ამ პოეტის არეულ-დარეულობას, უსწრომსწროობას, ვაზის თალარს, მაღალ კაცის წინფოთი დატვირთულ ხის საამურ სუნსა, თვალის შესაკეცვარ და პირში წულის მომგვრელ სხვადასხვა ხილს და, ბოლოს, ყურის გამაღვიძებელ ჩაჩხის ხრალ-კრიალსა. ახლა სიმღერა, ახლა დღუღუკი, დაირა. ცეც-ცივი თუთა, ბალი... აბა როგორ შეედრება ამას ზემოთ ხსენებული ბაღები თავის თანასწორათ გადამარგვლილი ბევებით და დანაყილი აგურით დატკეპნილი ხეივნებით, ერთი ხალიჩა რომ გინდოდეთ, ერთი მუთაქა, იქ ვერ იშოვით, რომ ორიოდ წამით წამოწვეთ ან მუხლი მოკეცოთ“.

ორთაქალის კუნძული მარჯვენა ნაპირთან ხის საცალფეხო ხილით იყო დაკავშირებული და მას „ვირის ხილს“ უწოდებდნენ, რადგან კირნახული მასზე სახედრებს გადმოჰქონდათ.

ორთაქალის რომანტიკა დღეს ისტორიაა. ორმოცდაათან წლებში აშენდა ორთაქალისი, შემდეგ გაიყვანეს სანაპიროები. მტკვრის ტოტი მოიხსო და კუნძულმა შეწყვიტა არსებობა.

ოქროსი ხილი — შუა საუკუნეების თბილისში თუ მის გარეუბანში არსებულ ხიდთაგან ერთადერთია, რომლის ფრაგმენტები ჯერ კიდევ შემორჩენილია. ხიდი ამოყვანილი იყო ქვის წყობით კირის დუღაზე და ბრტყელი ქართული აგურით. თაღოვანი ხიდი ერთ-

მალაინა, 5 მეტრს აღმებტება მისი სავალ ნაწილად (ნ. კვერციელი-კოსაძე. „თბილისის ხიდები“. თბ., 1961). წარსულში ხიდი თბილისის გალავნის განქრობის შემდეგ, ოქროსი მთიანეთის მიმავალ გზაზე იდგა. მას შემდეგ, რაც გასულ საუკუნეში გაფართოვდა და კეთილმოაწყოეს გზა სალალიკიდან კოჭრისკენ, ძველი ხიდი ძირითადი სატრანსპორტო გზის მიღმა აღმოჩნდა, ხიდი ჩამალულად დევთა ბევრი და შორიდან არ ჩანს, თუმცა იგი ახლაც კოჭრის გზის იმ მოსახვევთან, საიდანაც კომპანის ხეივანი იწყება. ამჟამად ხიდისგან წარსული ფორმის კამერადა შემორჩენილი. ვახუშტი ბაგრატიონის თბილისის 1734 წლის გეგმაზე ეს ხიდი აღნიშნული აქვს 52 ნომრით და ამასთან დახატული აქვს მისი პროფილიც. ნახატზე ასახულია არა მხოლოდ ხიდის თაღი, არამედ კლდოვანი ქვის ორთავ ნაპირზე გადადებული მლაკეები — მისასვლელი ხიდთან. ექსპლიკაციაში ვახუშტი მას „ოქუანთ ხილს“ უწოდებს. ტყუობა ხიდი აუშენებია თბილისის მოქალაქეთა ერთ-ერთი წარჩინებული გვარის — ოქრუაშვილების წარმომადგენელს. ფეოდალურ თბილისში „ოქროსი ხიდი“ უწოდებდნენ, სადაც ეს გვარი სახლობდა.

ოქროსი ხიდი — მდებარეობდა დაახლოებით ორთაქალის ხილის დასავლეთით და ზარაფებს ქვითა ბინებით და დუქნებით. ოქროსი ხიდი განლაგებული იყო აწინდელი ვერცხლის ქუჩის იმ მონაკვეთზე, რომელიც სურბინისა და ლესელიძის ქუჩას შორის არის მოქცეული.

ოქროსი ხიდი — მდებარეობდა დაახლოებით ორთაქალის ხილთან.

„პნბმ-პროშა“ — 1925 წლამდე სადგურის ქუჩა მხოლოდ კლარა ცეტკინის ქუჩამდე აღწევდა. სად-

რიც



გურის ქუჩა გაგრძელდა პლენაროვის პროსპექტამდე
 ვერსო შესახვევის გაფართოების ხარჯზე, რომელზედაც
 სავაჭროების რიგები იყო მოთავსებული. ამის გამო
 უწოდებს მათ თბილისელებმა „სასავ-ქროსა“.

ბაკანინ-ბრეზანსკის მოედანი — ის, მრავ-
 ბანსკის მოედანი.

კოსი — რიპის (იხ.) რუსული შესატყვისი.

რასტაბაზარი — ფეოდალურ თბილისში ქუჩაზე,
 მის მონაკვეთზე ან უბანში გარკვეული დარგის ხე-
 ღოსანთა და ვაჭართა რიგები იყო თავმოყრილი. დარ-
 გის ხასიათი ზმირად ქუჩის თუ უბნის სახელწოდების
 გამსაზღვრელიც იყო ზოლზე. ეს სახელწოდებები უმე-
 ტხად სპარსული წარმოშობისაა (ბაზაზანა, ბარგარ-
 ხანა, ლილახანა, სირაქხანა და ა. შ.). გარდა ამისა,
 ქუჩის სახელწოდებას სავაჭრო-სახელოსნო რიგების
 განლაგების წესიც განსაზღვრავდა. ასეთ ქუჩას წარ-
 ნოადგენდა რასტაბაზარი. ეს სიტყვაც სპარსული წარ-
 მოშობისაა და ერთ ბაზზე განლაგებულ სავაჭროებს
 გულისხმობს. თბილისის რასტაბაზარი იწყებოდა სი-
 ონის ქუჩაზე და მთავრდებოდა ბატონის მოედანთან
 (დღევანდელი ერეკლეს მოედნის სიახლოვეს). შარდ-
 ნის ამ ქუჩას გრძელ ბაზარს უწოდებს. ხოლო თბილი-
 სის 1800 წლის გეგმაზე იგი აღნიშნულია როგორც
 «Больш. базар» (ქართულ საბუთებში იგი რა-
 სტაბაზრად არის მოხსენიებული). რასტაბაზარის
 პოლოში თაღში კარიბჭე იყო მოწყობილი, რომელიც
 დამე იყებებოდა. რასტაბაზარის აღმოსავლეთი მხარე
 სარაჯხანას ეკავა, ხოლო მოპირდაპირე მხარე — ხა-
 რაზხანას. სარაჯხანა ცხენის აკაშმულობის დამამზადე-
 ბელთა რიგებს ერქვა, ხარაზხანა კი — ფეხსაცმლის
 შედგარებოდა. რასტაბაზარში ქუჩის იმ მონაკვეთზე,
 რომელიც უშუალოდ ბატონის მოედანთან იწყებოდა.

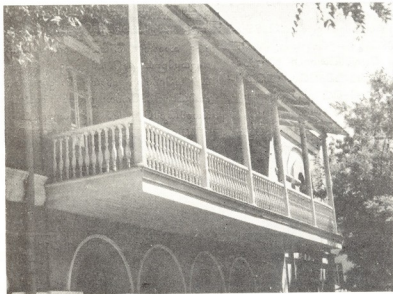
რიპა — ტერიტორია მტკვრის მარცხენა ნაპირზე,
 დღევანდელ ბარათაშვილისა და მეტეხის ხიდებს შო-
 რის, განაშენიანებული არ იყო გასული საუკუნის
 შო-იან წლებამდე. ასე ჩანს თბილისის 1735, 1800,

1828 წლების გეგმებზე. ამ ადგილზე გადიოდა გზა-
 რის კარიდან ავკლისკენ მიმავალი გზა. შემდგომში აქ
 მტკვრის მარცხენა ტოტი გამეჩხვრდა, დღემდე უს-
 ხელდაბლოდ გამაგრებული სანაპირო **სასტუმროს**
 სახლებით განაშენიანდა. მდინარის ადიდებისას რიყე
 იტბორებოდა, რასაც ზოგჯერ მსხვერპლიც მოსდევდა.
 აქ მრავლად იყო დუქნები და სხვადასხვა (ხარაზების,
 მუქდღაბის, მკალავების) სახელოსნოები. რიყის განაშენ-
 იანებაში გასული საუკუნის თბილისური სახლების
 საკმაოდ საინტერესო ნიმუშებიც იყო ჩართული. რიყის
 უბანი 1973 წელს დაანაგრიეს. ადგილს კი მაინც შეჩერა
 ძველი სახელწოდება.

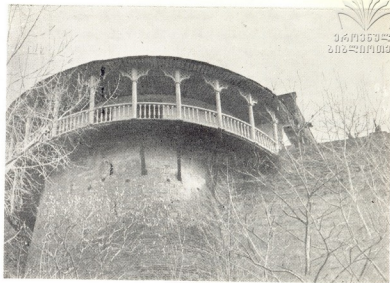
რუსის ბაზარი — იგივე „სალდათის ბაზარი“ მდე-
 ბარობდა აწინდელი ბაზრის ადგილზე კოლმეურნეო-
 ბის მოედანზე. დღემდე შემორჩენილია „რუსის ქუჩა“ —
 ბაზრის შენობის სწვრივად.

საბურთალო — ადრე ეს ტერიტორია ვრცელ
 ველს წარმოადგენდა, სადაც, როგორც ჩანს, სხვადა-
 სხვა სპორტული ასპარეზობა (ბურთაობაც) ტარდებო-
 და. ამას უნდა მიუთითებდეს სახელწოდება. საინტე-
 რესოა ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობა ამ ტერიტორიის
 შესახებ: „გარნა ვერე წუნეთამდე წალკოთითა შემ-
 კულ და ირავალი მის სამხრით არს ველი საბურთალო-
 სა. ამას შინა ყოფილა რუ ვერადამ მოტანილი და აწ
 უმისოდ უნაყოფო არს“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ
 „...აწ უმისოდ უნაყოფო“ საბურთალოში ძველად ბა-
 დები უნდა ყოფილიყო, რომლებიც მდინარე ვერედან
 გამოყვანილი არხით ირწყვებოდა. XIX საუკუნეში
 წარმოქმნილი მრავალეროვანი საბურთალოს დსახლება
 თბილისის ოფიციალურად 1917 წელს შეწოლურთეს.

საბურთალოს ქალაქურ განაშენიანებას საფუძველი
 საბუთა ბელისუფლების დამყარების შენდევ ჩაეყარა.
 შო-იან წლებში აქ გაშენდა სამხარეთლიანი საცხოვრე-
 ბელი სახლები. ე. წ. „სპეციალისტების სახლები“, რომ-
 მლის შემდეგაც დაიწყო ამ უბნის ინტენსიური განა-
 შენიანება. ომის წინა წლებში დაიწყო ფართო მშენებ-
 ლობა ტერიტორიაზე, რომელიც ვიწროა მოედანის



თეატრალნი მეზეუმი (ყო-
 თლი „სეიმონის სასახლე“)



უშუალოდ ემიჯნება. ამ-იან წლებში ლენინის ქუჩის გასწვრივ შენდება დიდი საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი სახლები, ხოლო 60-იან წლებში საფუძველი ჩაეყარა თბილისის პირველ საცხოვრებელ მსიხვ. მეტად მნიშვნელოვან ქალაქმშენებლურ ღონისძიებას წარმოადგენდა ვაკე-საბურთალოს მაგისტრალის (გურამიშვილის ქუჩის) გაკრა კლდეში, რომელმაც უმოკლესი გზით დააქვშირა ქალაქის ორი ვრცელი რაიონი.

საზამთროს მოედანი — მდებარეობდა დღევანდელი სამასი არაგველის ბაღის ტერიტორიაზე.

სალალაპი (სომლოლაპი) — გადმოცემით, „ცოცხის ბაღის“ (დღევანდელი ბოტანიკური ბაღის ტერიტორიის ნაწილის) მოსარწყავად არაბების ბატონობის ხანაში აკვედუი აუშენებიათ თუ აღუდგენიათ. ამ სარწყავ არხს არაბულად „სულუ-ლა“ რქმევია და, როგორც ჩანს, ეს სახელწოდება მის შვეშავ ნაკადულზე და შენდგომ მთაზეც გავრცელდა. უფრო გვიან კი ეს სახელწოდება მთის ძირას მოქცეულ ნაკვეთსაც დაარქვეს.

დღევანდელი სალალაკი ძველთაგანვე ბაღებითა და ბაღრებით იყო დაფარული. ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ შედგენილ თბილისის 1735 წლის გეგმაზე სალალაკში აღნიშნულია მეფის, დედოფლის, მამასახლისის, თბილეთის ბაღები.

სალალაკიშევა დატანილი „ამართი“ — ვარაუდით მეფის ერთ-ერთი რეზიდენცია. ამ ადგილზე ნაჩვენებია აგვითვე „კოფრის გზა“ და სალალაკის წყალი“. სალალაკი კვლავ ბაღებითაა დაფარული 1800 წლის გეგმაზე. ამ ბაღებმა გასული საუკუნის 40-50-იან წლებამდე მოადწიეს, როდესაც სალალაკის ინტენსიური განაშენიანება დაიწყო. 1828 წლის გეგმაზე ამ უბნის ზედა ნაწილში სოფელი სალალაკია მითითებული, ბაღების მეორე ნაშთები აქა-იქ დღესაც შეგხვდებით შიდა ეზოებში. დღევანდელი განაშენიანება ძირითადად 1870-1900-იან წლებში ჩამოყალიბდა. სალალაკში შეხვდებით ელექტროტური არქიტექტურისა და მოდერნის სტილის მეტად თვალსაჩინო სახლებს.

სალაპკო — ბატონის მოედნის ჩრდილო-დასავლეთით, აწინდელი ერეკლეს მოედნის სვეტის ზედა მხარეზე ერეკლე მეორემ ზარბაზნების ჩამოსახლება ქარხანა ააშენა. ალა-მამადა-ხანის 1795 წლის შემოსევისას სპარსელებმა ქარხანა დაანგრიეს და დაწვეს. ეს ადგილი შემდგომში აღარ განაშენიანებულა და აქ მცირე მოედანი შეიქმნა. ამ მოედანზე სასაბურთო იკრიბებოდა ხოლმე თავდაზნაურობა, რომელიც ძირითადად ამ მოედნის სიახლოვეს, ზედა უბანში სახლობდა. სწორედ ამიტომ შეარქვეს თბილისელებმა ამ ადგილს „სალაპო“.

საბებრო მოედანი — თათრის მოედნის (ამჟამინდელი გორგასლის) ერთ-ერთი სახელწოდება, რომელიც თან შარდენის „მოგზაურობაშია“ მოყვანილი.

სალდათის ბაზარი — იხ. რუსის ბაზარი.

სარაჯხანა — ცხენის აჯაშულობის დამამზადებელთა რიგები. სარაჯხანას თბილისში რასტაპაზრის (აწინდელი ერეკლეს ქუჩა) აღმოსავლეთი მხარე ეკავა.

საბიძო (საბიძო) — არცოუ დიდი ხნის წინააღმდეგარზე ქალაქის ფარგლებში რამდენიმე კუნძული იყო. ბაღებით დაფარული ერთ-ერთი ასეთი კუნძული მდებარეობდა დაახლოებით დღევანდელ ჩელუსკი-ნელების ხიდსა და რესტორან „არაგვს“ შორის და მარჯვენა ნაპირთან მდინარის ტოტით იყო გაწყოფილი. ამ ადგილს სატიოს ან სატიოს უბანს უწოდებდნენ. შიდა ქართლიდან თბილისში ტივებით მოჰქონდათ ხილი, ბოსტნეული, ხე-ტყე, პირუტყვი, გადმოყავდათ მგზავრები. ტივების მოძრაობა განსაკუთრებით ინტენსიური იყო რკინიგზის გაყვანამდე. ტივები ამ კუნძულამდე აღწევდნენ. აქ მათ შლიდნენ და ხე-ტყედ მყიდნენ.

მტკვრის ორთავ მხარეზე აგებულმა ბეტონის კედლებმა შეავიწროვეს ერთ დროს გაშლილი მტკვრის კალაპოტი. ორთავკალმის მშენებლობამ კი ბოლო მოუღო უყანასკნელ კუნძულებს ქალაქის ფარგლებში.

საჩინო — დედოფალ დარეჯანის სახალე ისანში, რომლის მრავალი აივანი მოხდენილად აგვირგვინებს

ძველი გალავნის ერთ-ერთ ბურჯს და მრავალი ადგილიდან აღიქმება. სახალხე აშენდა 1776 წელს. ამ პერიოდშივე აგებული სასახლისებრი ეკლესიაც. დედოფლის პეტერბურგში გადასახლების შემდეგ აქ ჭერ ფერისცვალების ნონასტერი იყო, ხოლო შემდგომში (1862 წელს) სასულიერო პირთა შეიღებისათვის განკუთვნილი სემინარია დაბინავდა. დროთა განმავლობაში ბევრი რამ გადაკეთდა, დაინგრა, ახალი მინაშენები ვაჩნდა. 1978-80 წლებში ჩატარდა სარესტავრაციო სამუშაოები, ძველი გაიწმინდა გვიანდელი მინაშენებისაგან და იგი პირვანდელი სახით წარმოგვადგა.

საჯაირნო — ასე უწოდეს არქიტექტორებმა მათ შორე დარბაზებულ ახალ საცხოვრებელ რაიონს, სადაც 124 ათასი თბილისელი იცხოვრებს. გადმოცემით თბილისის მიდამოებშიც ბინადრობდა ჭიარანი (ჭურციკი). ამას მტკველებს დასახელებებიც: ჭიარანელი, საჯიარნო ტბა, ეს უკანასკნელი თბილისის ზღვამ შთანთქმა.

საბაბაშენი — ქვედა უბანში, თათრის მოედნის სახელოვეს იღვა ნათლისმცემლის სახელობის სი.მსური ეკლესია, იგი აუშენებია აბდინაანთ საპაქას და აქედან მოდის ეკლესიის სახელწოდება. აშენდა XVII საუკუნის პირველ მეოთხედში (მაშისა ბერძენიშვილი. „თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში“, თბ., 1965).

საიღბაბი — აბანოების უბანს და მის მიმდებარე ტერიტორიას (იმ ადგილამდე, სადაც დღეს სამას არაგველთა ძეგლი დგას). XVII საუკუნიდან სეიდაბადი ეწოდებოდა. ეს სპარსული სიტყვაა და სეიდაბის სამოსახლოს ან სეიდაბის უბანს ნიშნავს. ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობით, ეს სახელწოდება გაჩენილა იმის გამო, რომ აქ სპარსეთის შაჰს სეიდაბის ტომი ჩაუსახლებია. „ტფილისის დის ცხელი წყალი კლდელამ, არს მით აბანო ექვსნი, და დიდ-შენნი ავაზიანი, მარადის მომდინარე ცხელი წყალი, აქ თაბორს უოფილა ციხე, არამედ აწ შემუსყრილი არს. აქ დასახა შეხეთიმ სეიდი, მის გამო სპარსნი უწოდებენ 'იედ აბადს (სეიდის შენნი) უოფილან ეკლესიანი დიდოშენნი, არამედ აწ შემუსყრილი არიან". საინტერესოა, რომ უბანი ასეთივე დასახელებით „სეიდაბადი“ არსებობს თავრეშაიც.

ესხუში ბაგრატიონი თბილისის გეგმაზე ამ უბანს ორგვარად უწოდებს. „სეიდაბადი ან ტფილისის თავდაპირველად ამ ადგილს ტფილისი ერქვა, აქ ჩინისა პირველი დასახლება. შემატანე მოგვითრობს: „იოიუკრა მიუტე სპარსთა, და უუოდგა რუსთავად, და გამოვიდეს იგინი განთიად და დადგეს ველსა კალიასახს; რამეთუ ტფილისი სოფელი და კალიცა მოორიებული იყო მამიშა“ (ქართლის ცხოვრება, თბ., 1942).

აქ ლაპარაკია თბილისის ორ ნაწილზე: ტფილისზე და გალავნით შემორტყმულ კალაზე. თბილისის ეს ნაწილი — საკუთრივ „ტფილისი“ ქალაქის სხვა ნაწილებთან (კალათთან, ისანთან) ერთად დროთა განმავლობაში ფართოვდებოდა, XII საუკუნისათვის „ტფილისი“ (გვიანდელი სეიდაბადი) გალავნით იყო შემოზღუდული. გალავნის აღმოსავლეთი ნაწილის ფრაგმენტი დღემდე შემორჩა 300 არაგველების ძეგლის სიახლოვეს, მონღოლების შემოსევის შემდეგ ეს ადგილი (აბანოების უბნის გარდა) XIX საუკუნემდე აღარ განაშენიანებულა და ბაღებით იყო დაფარული.

საბუთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა თბილისის გოგირდოვანი წყლების სამკურნალო თვისებებს. 1937 წელს აშენდა სააბაზანო კორპუსი, რომელსაც მთელი კვარტალი უკავია (არქიტექტორები ი. ტიტოვსკი, მ. კალაშნიკოვი, ბ. კარბინი). 1962 წელს მის გვერდით აშენდა ბალნეოლოგიური კურორტის ახალი მაღლივი კორპუსი (არქიტექტორი ი. ზაალიშვილი).

სეიდაბადის ტერიტორია არაერთხელ იქცა ბრძოლის ველად. ამის აღმნიშვნელია 300 არაგველის ძეგლი, რომელიც 1959 წელს აიგო არქიტექტორ ა. ბაქრაძის პროექტით. მის პირდაპირ განლაგებულია მანახლის დასისადმი მიძღვნილი მემორიალური კედელი (1968 წ. არქიტექტორი ნ. მაგლობლიშვილი, მოქანდაკე ი. ჭურცია). ფიროსმანის მეტად ემოციური ძეგლის ავტორია მოქანდაკე ე. ამაშუკელი (არქიტექტორი ნ. მაგლობლიშვილი). ძეგლი 1972 წელს დაიდგა.



სიონის ტაძარი და სამრეკლო. გ. გაგარინის ნახატი.

ჯერად ხევსურეთის ხსნა-განაშენიანებისათვის ითქვა გადამწყვეტი სიტყვა.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი, რესპუბლიკის მთავრობა, პირადად ამხ. ე. ა. შვეარდნაძე ახალ და ახალ ღონისძიებებს სახავენ და ახორციელებენ ჩვენი მთიანეთის აღორძინება-განვითარებისათვის.

რა ვითარებაა თანამედროვე ხევსურეთში? როგორია პირველი ნაბიჯები? რა შედეგებია მოპოვებული? როგორი პრობლემებია ამ უძველესი და ფენიქსისებრ გაცოცხლებული კუთხის წინაშე?

დაახ, ყოველივე ამას ღრმამეცნიერული კვლევა-ძიება და შესწავლა სჭირდება. ჩვენ მკითხველს მხოლოდ მგზავრის ერთი თვალისგადავლებით განცდილს ვთავაზობთ, რამეთუ ნაწახმა მოლოდინს გადააპარბა და სათქმელი გულში აღარ დაგვეტია.

საქართველოს კუთხეებს შორის ხევსურეთი განსაკუთრებულია. ბუნების ხელთუქმნელი სილამაზე, ხევსურთა განუმეორებელი ეთნოგრაფიული ყოფა, მთებისა და ადამიანების რომანტიკულად ქცეული ჭიდილი, სიამამაცე და სათნოება, რაინდული შემართება და თავდადება, პომერული ჭირი და ლხინი; ტანსაცმელიც კი იმდენად ორიგინალური ჰქვით, მსოფლიოში ზაღალი არ მოეპოვება. ხევსურეთი საქართველოს უქარქაშო ხმალი იყო მარადეამს, მტრებისათვის კავკასიის ქედზე საიმედოდ ჩარაზული ჭიშკარი, მოყვარისათვის ფიანდაზად გადაშლილი, გულუხვი, სტუმართმოყვარე!

XIX საუკუნეში ხევსურეთი მოგზაურთა და მეცნიერთა მეჭა გახდა. ვინც კი კავკასიაში ჩამოსულა, ყველას ოცნებად ჰქონდა ეს მშვენიერი კუთხე ენახა და იქაური კოლორიტით დამტკბარიყო. ასე შეიქმნა მდიდარი ეთნოგრაფიული ლიტერატურა, ზოგჯერ ეგზოტიკური და გაზვიადებული. მხოლოდ საბჭოთა მეცნიერებმა მოჰფინეს შუქი ხევსურეთის ყოფას და ისტორიას, თუმცა ამ მხრივ ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასაკეთებელი. რაც მართალია, მართალია, მკვლევარები ხევსურეთის წინაშე ისევ ვალში არიან.

რაგინდ უცნაურიც არ უნდა იყოს, უნდა ვაღიაროთ, რომ ცივილიზაციის არნახულმა განვითარებამ მთებში მცხოვრები ადამიანები ერთმანეთს დააშორა. მიმოსვლის ტრადიციული საშუალებანი მოიშალა, ხოლო ახალი ტექნიკა ჯერჯერობით უძლურია რთული, მაღალმთიანი რელიეფი დასძლიოს. სწორედ ამიტომ საავტომობილო გზატკეცილს მოწყვეტილი კუთხე და სოფელი განწირული აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, ხევსურეთი კარგა ხანს საგზაო მშენებლობის მიღმა დარჩა. პროფ. ს. მაკალათია წერს: „ხევსურეთი უგზო ქვეყანაა, სადაც მხოლოდ საცალფეხო ბილიკებია და ისიც ზამთრობით გაუვალი. უგზოობის გამო ხევსურეთის თემები ერთმანეთისაგან მოწყვეტილია და თავიანთ ხეობებში ჩაკეტილი. გზა ხევსურეთის მტკიცეული საკითხია, რომელზედაც დამოკიდებულია ამ კუთხის კულტურულ-პოლიტიკური გარდაქმნის საქმეც“ (ხევსურეთი, გვ. 20).

ფშავ-ხევსურეთის გზატკეცილის გაყვანა 1930 წელს დაიწყო. ეჩნვალიდან ბარისახომდე სამაქანო შარა 1934 წელს მივიდა, ამ საქმის დიდი ენთუზიატის ინჟინერ ვანო გეგაძის მეთავეობით. 1952 წელს გზამ ხახმატამდე ძლივს მოაღწია. 1954 წელს კორშის ზემოთ, საშინელი ტრაგედია დატრიალდა: მძლავრი აფეთქებებისაგან მოწყვეული კლდე ერთბაშად ჩამოიქცა და ვანო გეგაძე, გზის მშენებელ ბრიგადისთან ერთად, იმსხვერპლა. მისი ყოფილი მძღოლი გიგო არაბული იგონებს:

— „მუშაობა გვიან დავამთავრეთ, ვანოს შუასაგალზე გაჩხერილი ლოდი არ მოეწონა, მოდიოთ, ბიჭებო, გადავაგროოთ! ყველანი მივეცივდით, მეყსეულად მთამ დაიქუხა და მერე რა მოხდა, ენა ვერ იტყვის, რამდენიმე კაცი იქვე გასრისა“.

არაგვი ზეავმა ჩახერგა, რორი მიცვალებული ვეღარ იპოვეს, თვით გიგო და ორიც სხვა, რალაც სასწაულით გადარჩა.

მოწიწებით თავდახრილი ედგევეართ კატასტროფის ადგილას და ყველას ერთი ფიქრი გვიტრიალებს — დიდი საქმეები უმსხვერპლოდ არ ეთედება. უსათუოდ ამ ად-

გილას მემორიალი უნდა აღიმართოს და ხეცსურეთის მიმავალმა ყველა მგზავრმა იცოდეს ვანო გეგაძისა და მის თანამომქმეთა თავგანწირვის ამბავი.

შატილამდე გზატკეცილმა 1973 წელს მიადგინა. პირველი შოფერი, ვინც იქ ავტომანქანა შეიყვანა, გიგო არაბული იყო. 33 წელია იგი ამ რთულ საქმეს ემსახურება, ბოლო 11 წელი ბარისახოს საავადმყოფოს სასწრაფო დახმარების მანქანაზე მუშაობს და ქიუხებზე დაკიდებულ სახიფათო გზებზე იმედის სხივად დაჰქრის.

დათვისჯვრის მარსხანე უღელტეხილს ფართო შარა ჰკვეთს. როგორც იქნა, პირიქით ხეცსურეთმა შვებით ამოისუნთქა. მარად მძვინვარე, დაუდგრომელი არღუნიც (იგივე არაგვი, შატილის წყალი) უფრო დამთმობი, მოალერსე ვახდა. ეშველა ლებანისკარს, სადაც წელს უკვე ბარიდან ამობრუნდნენ მკვიდრნი, ის ცადატყორცნილი კოშკიც აღარ ჩანს დაობლებული. ეშველა კისტანს, გუროს, გიორგიწმინდას, შატილს. ახალი გზა ანატორის ჩაუვლის და მიღმაგვის სოფლებს მუცოს ჰალამდე წვდება.

ხეცსურეთი უზარმაზარ სამშენებლო მოედანს დამსგავსებია. გზატკეცილის კვალს, დაკვალ შენდება სახლები, სოფლები, აქედან გამომდინარე, ხეცსურები საყვარელ მთებს უბრუნდებიან. ბარისახოს საშუალო სკოლის დირექტორი მიხეილ არაბული — ფილოლოგი და, რა თქმა უნდა, პოეტი, სიხარულს ვერ ფარავს:

— შარშან 248 მოსწავლე გვეყავდა, წელს 253-ია, ვაისად უფრო მეტი იქნება, ხეცსურები აღარ მოაკლდება ხეცსურეთს!

სოფელ გუდანს ეროვნულ-ხუროთმოძღვრულ სტილში გადაწყვეტილი, შესანიშნავი, თანამედროვე სახლები ამშვენებს. ესაა მაღალმთიანეთის ექსპერიმენტალური სოფლის პროექტის წარმატებული ხორცშესხმა, რასაც საქართველოს სსრ სასოფლო მშენებლობის სამინისტრო ანხორციელებს. საოცრად რთულ, მაგრამ წარმატებულ რელიეფზე ხელოვანის კალმითაა ჩაწერილი საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი, ოღონდ ერთ-ერთი მათგანი ცარიელი დარჩენილა და მის ქვედა სართულს მხოლოდ მაღაზიადღა იყენებენ. მიზეზი მალე გავარკვეით — ეს სახლი ხატის მიწაზე აუშენებიათ. ცრუმორწმუნეობით კი არა,

ადგილის დედის კრძალვით იქ აღარაშენებიათ. ასეთი ფაქტი საგულისხმოდ და დამაფიქრებელია, ჩვენი აზრით, ხეცსურეთის გაშლილ მშენებლობაში კონსულტანტებად ეთნოგრაფებიც უნდა მონაწილეობდნენ. პროფ. ვერა ბარდაველიძის და მისი თანამხლები მკვლევარების მიერ ზომ ყველა საკულტო ნაგებობა და ჯვარ-ხატების კუთვნილი თითოეული მიწა მონოგრაფიულადაა შესწავლილი. საერთოდ, ხატის მიწები იქნება თუ სხვა სავარგულები, არ უნდა გაიფლანგოს. იქ ზომ სახნავ-სათესის ქრონიკული სიმცირეა. სხვას რომ თავი დავანებოთ, შატილის მაგალითითაც ვრწმუნდებით, რომ სალ კლდეებსაც კი შრომისმოყვარე ხეცსური დიდებულ სამოსახლოდ აქცევდა, დედა-წულსაც საიმედოდ იცავდა და მარჩენალ ნიადაგსაც ზოგავდა. შატილის თავზე მდებარე ვაკეები სახნავი იყო, ხოლო არღუნსა და შატილის ხეცს შორის მოქცეული ფლატეებიანი კბოდე ციხე-სახლებით დაფარეს. ბუნებრივია, აქაც გაგრძელდა, საქართველოსათვის ესოდენ დამახასიათებელი, ხერთვისთა გამაგრების უძველესი ტრადიცია. მტრის შიში დღეს უკვე აღარ გვაქვს, გარნა მკვებავ მიწას მაინც თვალისჩინებით სჭირდება გაფრთხილება. გუთნისდენი მზრუნველი ხელი მოჰკლებია და მომცდარნი არიან „სახანაურები“ — კარისპირის, ბარისა და სამთო სავარგულები, მათ მადლიან გარემოს ნიაღვარი ზრავს... ოდესღაც იქ ზომ იმდენი მოსავალი მოჰყავდათ, ქერსა და სვილს მოხვევებსა და გუდამაყრელებზე ყიდდნენ.

გარდა ამისა, „ბალახოვან-ყვავილოვან, ხავერდოვან“ საძოვრებზე მეტად ბევრი ცხვრის ფარა ძოვს, განთქმულ შავ-ქრელ ხეცსურულ ძროხას კი, რომლის რძე და ერობ შეუღარებელია, აქა-იქ მოჰყრათ თვალს. გამოცდილი ხალხი „სოფლის ცხოვრებაში“ გამოქვეყნებულ გერმანე მცირაწილის წერილს იხსენებს (№-201, 31 აგვისტო, 1983) — ხევის სათიბ-საძოვრების გამოყენების ყადრს და სავარგულების დაცვა-შენარჩუნების ხალხური წესების კვლავ გათვალისწინება-გამოყენებას რომ ეხება.

ჩვენიც თუ მამაპაპათა კვალზე არ ვიარეთ, მარჩენალი სანახები დაგველუპებათ. ახლა ვილა არჩევს „სადროხედ“ და „სახაროვნედ“ დაყოფილ საბალახოებს, ყორულ-სათიბე-

ბიკ გატყდა, ყველგან ცხვარია მიშვებული. თანამედროვე მანქანებმა მთები თითქმის დაიმორჩილეს, საავტომობილო გზატკეცილი შესძინეს, მართალია, ჭიუხებს მკერდი დაფატრათ, მაგრამ სამაგიეროდ, თბილისიდან შატილში რახანია საკმაოდ ხშირად კომფორტაბელური ავტობუსი დადის; ტაქსებიც დაჯირითობენ. ეს საქმე კი მოგვარდა, ოღონდ იქაურ სახნავებს ტრაქტორი ვერ მოხნავს, ისევე ხარის ქედი და წინაპართა უკვდავი გამოგონება, ფერდობთა დასაცავ-დასაგვირისტებელი „სახენიელი“ უნდა ვაკურთხოთ. ხევსურულ იფქლსა და დიკას, ქერსა და სვილს, კარტოფილს სხვა ხომ არ მოიყვანს. უფრო გემრიელი, მაწიერი ჭირნახული ხომ ქვეყნად არ არის. ხევსურული თავანკარა ლუდი მხოლოდ ხევსურეთში მოწეულამ ქერმა და სვილმა უნდა დააყენოს. ვისაც დიკას ცომში გახვეული ხინკალი არ უქამია, მას ხინკლისა რა გავგება. თივასთან ერთად პირუტყვს ჭირნახულის ჩალა და ნარჩენები ზამთრობით თაფლივით ერგება. თუ ხევსურეთის აღდგენაა, ბევრი რამ წინაპართა მიგნებული და ნალექი ახლაც გამოგვადგება.

„თუმცაღა, მხვნელი და მთიბველი თუ არ გვეყოლა, მხოლოდ გზითა და ავტობუსით ნაშელო არ დაგვადგება, — მსჯელობენ მშობლიური კუთხის მოჭირნახულე ვაჟაკები, — ნასწავლიც და უსწავლილიც მიწას უნდა მოვეპატრონოთ. მამაპაპათა ნალექაში ნიადაგმა უნდა მოგვეცეს ძირითადი სარჩო. ისევე როგორც დედისრძე სხვა საზრდელზე არ გაიცილებს, ჩვენს ჭირნახულს გადამთიელთა ნობათს ვერ ვანაცვალვით. ქვეყანა მხოლოდ მაშინაა შენი, თუ მის ყველა სარგებელს იყენებ. ნაჩუქარი პურ-ლიხონით სუფრის გაწყობა სირცხვილია, საკუთარ ნაოფლარ-ნაამაგართ უნდა მოვიწონით თავი. მოაგარაკენი და მოსვირნენი ჩავლილი წყალია, ქვიშანი ჯვირდება, ქვიშანი!“

ყველაფერი საცნაური და გასათვალისწინებელია: ხეობებში უსათუოდ ისევე ისე უნდა განაწილდეს მოსახლეობა, როგორც ძველად იყო, ახალი სამოსახლეობის შერჩევას სკობს ნასოფლარები აღვადგინოთ, სახლებიც ნასახლარებზე დავდგათ. კარმიდამოს გამოხახვის მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებას თუ დავარღვევთ, ბუნება მკაცრად

გვაზღვევინებს. ჯერ კიდევ გუშინ ზოგინთა ბდა ის „ზარი“, რომ ვინაიდან ხევსურეთის სოფლები მცირერიცხოვანი და ძნელად მისაღწეველი დგომია, ყველას ერთ ვაკეში (შერჩეული იყო ასეთი ადგილი) მოუყაროთ თავი და იოლად გამოვალთო. რესპუბლიკის ახალმა ხელმძღვანელობამ დროულად უარყო ეს დამლუპველი წინადადება. თვალშეუდგამ მთებში არწივთა ბუდეებივით შეფენილი ხევსურთა საყანები გადარჩა. საქართველოს კვლავ შეება ჭიშკარი, მართალია, დიდი ხარჯის და რისკის ფასად, თუმცა, ხევსურეთი ღირს ასეთ გარჯად და რულუნებად. მთავარია ახლა მთავრობის ღვაწლი ღირსეულად დაეაფასოთ და ჩვენც ისე გავისარჯოთ, როგორც ჩვენს წარსულს, აწმყოს და მყოფდს ეკადრება. რა თქმა უნდა, მავნე გადმონაშთებს და წეს-ჩვეულებებს ისტორიის სამსჯავროს დაუთმობთ, ხოლო საუკეთესოს, დღესაც გამოსადევს, საჭიროს განვკეთარებთ და მომავალ თაობებს ვუანდერძებთ. რაც დავიწყებულა, ხალხს მეცნიერებმა უნდა შეახსენონ, მათი ზრუნვა და მხარში დგომა ჰაერითაა აუცილებელი.

სხვათა შორის, ხევსურები მიცვალებულთა სახელზე წყაროსთვის კვლავ ამკობენ, თავს ეველებიან წინაპართა ნატერფალს, ამყობენ შატლის მისადგომებთან ქაჩუს ციხით, ხახაბოში თალას ციხით, მელის ზემთაგონებულ დიდებულებით; შატლი ხარაჩოებშია, დასაცავია და შთამომავლობას უდავოდ პირველადი სახით უნდა შემოენახოს ანატორის აკლდამები, მით უმეტეს, პირველი აკლდამა უკვე შერყვნილია. ხევსურთა იგავიუწვდომელი თავდადების და საარაკო გამირობის მოწმენი, სანახევროდ მიწის ზედაპირზე ფიქალით ნაგები და ფიქალითვე დასურული აკლდამები, რომელსაც კარი არ მოეპოვება და შესაძრომად სიპში ნაკვეთი სარკმელები აქვს, ცოცხალთა ნებაყოფლობითი საფლავები იყო. გადამდები, უკურნებელი სენით დაავადებული სნეული, ადათის ძალით, სანამ სიარული შეეძლო, თვითონვე, საკუთარი ფეხით აკლდამაში უნდა შესულიყო, სიპის სარკმელთან, რომლებიც აკლდამების კედლებში თარობად, რამდენიმე წყებადაა ჩატანებული, მკვდარი განზე გაეწია ან ძირს ჩაეცურებინა, მის ნაცკლად წამოწოლილიყო და ღმერთისათვის უდრტივნიველად ჩაებარე-

ბნა სული. ზოგჯერ ავადმყოფი, ძუძუმწოვრა ჩვილი აკვნით მიჰყავდათ, ადამიანის უმარავ ძელებსა და ძვალტყავებს შორის აკვნების, აუცილებელი ნივთების, ტანსაცმლის ნაშთებს ახლაც კარგად არჩევს დაკვირვებული თვალი. ამ აკლდამათა მონახულებისას ერთხელ კიდევ დავრწმუნდით, რომ მაქსიმ კოვალევსკი ხევსურეთში მახუდიანობის კვალს ამაოდ ეძებდა, ყოველ შემთხვევაში ანატორი ამის საბუთად არ გამოდგება. ხალხური გამოცდილების სიმართლე უყარა: განწირული ადამიანები, სხვების გადარჩენის მიზნით, გმირობას სწადიოდნენ, ტრადიციული აღზრდით გამოუმუშავებული ნებისყოფის ქმობებით ეცლებოდნენ ახლობლებს, სოფელს და საშინელ სიკვდილს შემზარავ ადგილას ელოდებოდნენ. ყოველივე ეს რამდენადაც შემაშფოთებელია, იმდენად საზრიანია. ანატორი, პირიქეთის ორი არავის ხერთვისში მდებარე ხუთი აკლდამა ხევსურეთის ვოლგოთაა. მადლობა უფალს, კარგა ხანია ეს ტრაგედია წარსულს ჩაბარდა.

ჩვენი თან ერთად მკურნალთა მთელი ბრიგადა მოგზაურობდა — დუშეთის რაიონის მთავარი ექიმის ჯემალ ინაშვილის ხელმძღვანელობით. ორი დამე არ უძინიათ, მუცოში ავადმყოფს მიეწველნენ. ზაფხულობით შედარებით იოლად გამოდიან, სადაც ავტობანქანს არ მიდის, იქ სნეულთან ცხენებზე ამხედრებულნი მიდიან, ზამთრობით კი, როცა გზა ჩაიკეტება, ქარაფებში ნამჭერი ჩაწყება, ერთადერთი იმედი ვერტმფრენია, ისიც თუ მთებს საკუთარ ფიქრად გარდასახული ნისლი არ ფარავს. სწორედ ამიტომ სადღეისო ამოცანაა ხევსურეთში ყველა მოზამთრე ადამიანის ჯანმრთელობის გამოკვლევა, მათი მედიკამენტებით მონარაგება და სამედიცინო ცოდნის მინიმუმადე მაინც დაუფლება. ხალხური მედიცინის აღდგენასაც სათანადო ყურადღება უნდა დაეთმოს. რა თქმა უნდა, ძირითადი იმედი ბარისახოს საავადმყოფო და შატილის სამედიცინო პუნქტია.

პრობლემები მრავალია. შატილის კეთილმოწყობილი მალაზია და სასადილო აქვს, მაგრამ სასტუმრო არ გააჩნია, საჭირო კია, ცნობისმოყვარე მოგზაურებს გარდა, იქ ხომ სამსახურებრივი მივლინებით საკმაო ხალხი ჩადის.

შატილის დაწყებითი სკოლის სამეცადი-

ნო ოთახი უვარვისია, გამგე-პედგოგო ბერიდან ახლადმობრუნებული ალექსი ზოგჯერ კუთრი ჯერჯერობით უბინაოდაა დასახლებული ვებს შეფარებული ყოველდღიით შატილში თორმეტი კილომეტრიდან დადის. ბუნებრივია, ზამთარში ამას ვერ შესძლებს და გაკვეთილები გაცდება. სანამ დროა, ერთი სიტყვით, შატილის სკოლისათვის ერთი ფინური სახლი მაინც სასწრაფოდ უნდა დაიდგას.

უეჭველად სწორი გადაწყვეტილებაა, რომ მეურნეობები „ცეკავზირს“ დაუქვემდებარება. მალაზიებში უკვე გამოჩნდა განტყმული ხევსურული ერობ. ძლივს ვუქცევთ გვერდს საამშენებლო მასალით, სურსათით, სხვადასხვა საქონლით დატვირთულ საბარგულეებს. ხევსურეთი ხანგრძლივი ზამთრისათვის ემზადება. დაახლოებით ოქტომბრის ბოლოს დასდებს თოვლს, თავს აიწყვეტს ქარაშოტი და მაისის ბოლომდე, ან უფრო გვიან ხევსურები „დიდ მიწას“ მოწყდებიან, ამიტომ ყველაფრის მარაგი აღრე უნდა გაკეთდეს.

მთავარია აგრეთვე გრძელი ზამთრის მანძილზე მოსახლეობის დასაქმება. ჩვენი აზრით, უპირველეს ჯოვლისა, ხევსურეთში ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და შინარეწვის ტრადიციული დარგები უნდა განვითარდეს. გამოავსოცხლოთ და აღვადგინოთ ხატოვანი ქსოვილების დამზადება, ხევსურული ტანსაცმლის წარმოება, ოქრომჭედლობა, ქებული და ბარწყინავლად შესწავლილი ხევსურული ორნამენტი (ვ. ბარდაველიძე, გ. ჩიტია): „კვრა“, „ხუთა“, „ბორჯღალა“, „დაკავაკული“, „მგზავრაი“, „მარტულელი“, „რქადახრილა“, „ხატნი“, „კუთხანი“, „აკუშრა“ და სხვა მრავალი. ბუნებრივია, ეს საქმიანობა მეცნიერულ საფუძველზე უნდა წარიმართოს, გამოავლინოთ მამაპაპური ცოდნის შთამომავლობით მიმდევარი ხალხური ოსტატები. თუ ისინი აღარ არიან, მათნი ნიჭიერი ახალგაზრდები შევარჩიოთ და შესაბამის სასწავლებლებში საგანგებოდ გამოვზარდოთ. სასურველია ეს საშვილიშვილო საქმე ბარისახოს სკოლა-ინტერნატმა ითავოს, რადგან იქაა ხევსურ მოსწავლეთა უმრავლესობა თავმოყრილი. თითოეული მათგანის უნარი, შესაძლებლობა უნდა შევისწავლოთ, შესაფერისი ცოდნა-განათლება მივცეთ და ცხოვრებაში გზა დავულოცოთ. ოქრომჭანდაკე-

ბლნი თუ ხევსურული ტალავარის შემქმნე-
ლნი, სამკაულებისა და იარაღის ოსტატი,
ტოლის (შალის), წინდა-თათების მქსოველ-
ნი, ჭურჭლეულის, სკივრ-ტავრუცების, მა-
ქალოზების, ორიგინალური ავეჯის მკეთებ-
ელ-მეჩუქურთმენი, ხეთა და ქვა-სიბთა სუ-
ლის ჩამდგმენი — ხუროთმოძღვარნი თუ
ხურონი წარმტაც პოეზიას ქმნიდნენ და
მოუღლედი მარჯვენით, ხევსურეთის ისე-
დაე ულამაზეს ბუნებას სწორაუპოვარი ნი-
ჭირებით ხატავდნენ. უცვლელა მათი ხე-
ლოვნება, სწორედ ასეთი შემოქმედნი სჭირ-
დება დღეს აღორძინების გზაზე დამდგარ
მალაღმთიანეთს.

გამოწვლილვით უნდა იყოს აღნუსხულ-
შესწავლილი, დაცული და გამოყენებული
ბუნების და კულტურის ძეგლები, ციხე-კოშ-
კები, გრანდიოზული საბრძოლო-თავდაც-
ვითი, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგე-
ბობანი, სანახტო-საკულტო შენობები, საწ-
მინდაო ხე-კორომები, ხატის ტყეები, თვით
წისქვილებიც კი, რომელთაც ხატოვანდ
„მეყიანა“ უწოდეს ახალგაზრდებმა.

მთის არწივით ლაღად ფრთავაშლილი,
ზვიადი და მომნუსხველი მუცის ნასოფლა-
რი და ციხე მშველელს მოელის, ეამთა სია-
ვემ და უჟაკრიელობამ თავისი ქნა, უჭირთ
ხანდაზმულ კედლებს, ეს ერთუნატლის მო-
მკვრელი ბასტიონი, რამდენადაც შორიდან
შთამბეჭდავი და ძლიერია, ახლოდან აშკა-
რად იგრძნობა, ხანდაზმულობის გამო, გან-
წირულობის აგონია. ადამიანის დახმარება
და მადლიანი ხელი სჭირდება მუცოს. თა-
ვის დროზე შატლის საშველად პრესაში
მთელი დისკუსია გაიმართა, მუცო მაშინ
არვის გახსენებია. სანამ განგაში დროუ-
ლია, შატლითან ერთად მუცოსაც უნდა ეშ-
ველოს.

ფშაისისა და ხევსურეთის არავის შესა-
ყართან, შუაფხოს რომ ოდნავ გამოსცდები,
ზედ ზახსთან, არავის პირას, ერთი ბებერი
წიფლის ხე დგას, სამას-ოთხასი წლისა მა-
ინც იქნება, კენწერო შეხმობია და ვეა-
ფშაველას ხმელ წიფელს დამსგავსებია. უე-
ჭველად დასაცავია, მან თუ არა, მისმა მსგაე-
სმა ხომ აღძრა ჩარგლელი გენიოსი კიდევ
ერთი შედეგრი შექმნა...

ვინ იცის, რამდენ სასიკეთოს, გონების
საზრდოს ნახავს ფშაე-ხევსურეთში მოკალ-
მასე კაცი. მაშასადამე, მიზნობრივად უნდა

განვავითაროთ ტურიზმი. ფასანაურის ტყე
ბახამ შატლიში უკვე ფილიალი გასწავ-
რომელსაც სათავეში უდგას ახალგაზრდა
ინსტრუქტორი გარსევან ზვიადური. სულ
მაღე შატილი თბილისელთა საყვარელი
დასასვენებელი ადგილი გახდება. ვინ არ
გაატარებს აქ შაბათ-კვირას, მთის მაცოც-
ხლებელ ჰაერთან ერთად, ყველა შეიტკობოს
ზღაპრულად ეგზოტიკური და ისტორიულ-
ად მსკოვანი მხარის პირველქმნილი სილამა-
ზეს, ადამიანის ნახელავთა სიდიადეს და
ხავერდოვან იალალთა თვებრუდამხვევ სურ-
ნელს.

ხევსურულ ჭვარ-ხატებთან დაკავშირებუ-
ლი წეს-ჩვეულებანი და სახალხო დღესას-
წაულები კარგად არის შესწავლილი, მაგ-
რამ მათი ტრანსფორმაციის საკითხი ნაკ-
ლებდამუშავებულია. ვფიქრობთ, უპირველ-
ეს ყოვლისა, თითოეულ დღეობა-ხატობაში
უნდა გამოიყოს რაციონალური, ის ძირი-
თადი დვრიტა, ხალხური სიბრძნე, რაც რე-
ლიგიურ სამოსელში გახვეულ ყოველ სახა-
ლხო დღესასწაულს ახასიათებს, შემდგომ
უნდა მოვიფიქროთ მის სადღეისოდ გამო-
ყენებაზე. მრავალთა შორის გამოყოფთ
ორს: „ფუძის ანგელოზს“ და „ადგილის დე-
დას“.

ფუძის ანგელოზი არის ოჯახის მფარვე-
ლი ღვთაება, — წერს პრეფ. ს. მაკალათია,
— რომლის საბრძანისი ნიში უკან ახლოა.
ფუძის ანგელოზს ევედრებიან ოჯახის კარ-
გად ყოფნას, ადამიანისა და საქონლის უჭირ-
ველობას. ფუძის ანგელოზს დიასახლისი
კვერებს უცხობს, სანთლებს უნთებს და ისე
ლოცულობს.

ადგილის დედას ხევსურეთში ყველგან
თავანსა სცემენ. მისი ნიში თითქმის ყვე-
ლა სოფელშია, მას აგრეთვე ღვთისმშობ-
ლობით ლოცულობენ. მაგრამ მთავარი ად-
გილის დედის საბრძანისი ხატი სოფელ აქე-
შია, სადაც მახვეწარი საწირ-საკლავით მი-
დის და ლოცულობს. ადგილის დედას საქო-
ნლის გამარავლებას შესთხოვენ, როცა დე-
კეული პირველ ხბოს მოიგებს, მას ადგი-
ლის დედას დაუკლავენ და ძროხების გამრავ-
ლებას შეეხვეწებიან (ხევსურეთი, გვ. 243).

„ფუძის ანგელოზი“ და „ადგილის დედა“
მშობლიური მიწის, საცხოვრისის, საკუთა-
რი ოჯახისა და სოფლის გავლავებრივებული
სიყვარულია. ესაა ზემთავონებამდე, თუ

გნებათ, მისტურობამდე ამალეებული მამულიშვილობა, მგზნებარე, ვნებიანი ტრფობა მამპაპათა ნაკენარისა. სწორედ ამ ენით გამოუთქმელმა და კალმითალწურელმა, აზრისა და გონების დამბინდავმა, თან ნათელმხიქვალურმა გრძნობამ დააწერინა პოეტს ქართული პოეზიის ერთ-ერთი შედევრი „სამშობლო ხევსურისა“. ნუ შეგვაშფოთებს ცრურწმენათა კვამლი, ის უკვე გაფანტულია, კვლავ წარმართული უშუალობით თაყვანი ვცეთ ფუძის ანგელოზს და ადგილის დედას, რამეთუ მარადიული სიცოცხლე, უკვდავება მხოლოდ წინაპართა მძლავრ ფესვზე, საძირზე დამყნულ თაობებს უწერია. სანთლის ანთება და მსხვერპლის შეწირვა თუ აღარ მოგვეწონს, უკეთესი, თანამედროვეობის შესაფერისი რიტუალი შევექმნათ, ოღონდ არა ყალბი და ნაძალადევი, არამედ ფუძის ანგელოზისა და ადგილის დედის საკადრისი, ამ უწმინდეს და უნაზეს ცნება-ღვთაებათა თვალნათლივ გამოსახატავი, რაც მთავარია, ის გზნება და სიყვარული არ უნდა დაიფერფლოს, არ წაიშალოს, ჩადაც არ უნდა იყოს ხევსური და ყოველი ქართველი, თავისი ფუძის ანგელოზი და ადგილის დედა გულში უნდა უჯდეს და უკან დასაბრუნებლად ანდამატივით ეწეოდეს. მთელ საქართველოში ღველფში ჩახვეული ცეცხლივით ანთია ზედაშის მიტანის უძველესი ჩვეულება: ოდესღაც საიდანაც გვარი წარმოშობილა, სამამო, სამო სახლი მდგარა, საღმრთო ნიში აღმართულა, საგვარეულო ღღესასწაულზე, ყველა საქმეს ვადადებდნენ და ზედაშე — პურ-ღვინოთი, ზეარაკით, იქაურობას მიაშურებდნენ, რათა ფუძის ანგელოზით და ადგილის დედის მადლით განწმენდილიყვნენ, მუხლი მოეყარათ, თაყვანი ეცათ, ემთხვეოდნენ მიწას, საიდანაც წარმოიშვნენ. ვიდრე ღმერთი სწამდათ, ამ სრულიად ქვეყნიურ სიყვარულს მისი ყოვლისშემძლებობით ანტიკიცებდნენ, ასე შეიქმნა ცრუმორწმუნეთა ილუზია. დროა ზებუნებრიობის ფარდის მიღმა გადავხედოთ და სამშობლოს სიყვარულის შეგრძნებას ბავშვური უშუალობით და სიწრფელით მივენდოთ, სხვანაირად შეუძლებელია სიცოცხლე დაუბრუნდეს შიტოვებულ მთებს. დაე ვეთაყვანოთ ფუძის ანგელოზს და ადგილის დედას, ისინი ჩვენს სისხლით მორწყულ, სხეულით გამოხიერებულ და ძვლებით მოკრწყულ ქართულ

მიწაში ჩაღვლაბებული სახიერი ღმერთების, მათ ძალასა და ხიბლშია ერის უკვდავების საიდუმლო. თითოეული ჩვენთაგანისთვის ბაც და თავისთავადობაც ამ ღვთაებათა ყოვლისშემძლებობითაა განპირობებული. დაე, ნუ მოგვეშალოს მათი იმედი, მადლი შეასაოება!

ვემშვიდობებით განახლებულ შატისს. ბესო და ზვიადა ჭინჭარაულების, ბარისახოს საავადმყოფოს მთავარი ექიმის მიხეილ ჭინჭარაულის დედის მზექალას თავდადებათ (ამ სამმა კომლმა შატილი არ მიატოვა) მან სიცოცხლე შეინარჩუნა, დღეს საიმედო ხელშია მისი მომავალი, იქ უკვე ცამეტი კომლი ცხოვრობს. გასულ წელს პირველად აწკრილდა შატილის სკოლის ზარი. პირველი სექტიმების ნათელ დილას საკუთარი თვლით ვიხილეთ სკოლაში სიხარულით მიმავალი, მესამე კლასის მოსწავლეები შუქია და ელდარ ჭინჭარაულები. მათთვის მშვიდობის პირველი ვაკეითილი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ლექტორთა ბრიგადამ ჩაატარა. გამოთხოვებისას ულაშახვსმა გოგონამ შუქიამ აღერსიანად შემოგვიღიმა და მადლიანი ხევსურული კილოთი გვითხრა:

— სტუმრის მოსვლისას მზე მოვა, წასვლისას შავი ღრუბელი!

იმედით აღსავსენი ეტოვებთ შატისს. ხევსურეთი არა მარტო ცოცხალი და ვადარჩენილია, არამედ მალე მას ხალხმრავალს და თანამედროვეობის ყველა სიკეთით აღსავსეს ვიხილავთ.

შარშან, საგარეჯოს რაიონის მკვდრეთით აღმდგარ სოფელ უდაბნოში ამხ. ე. ა. შევარდნაძემ განაცხადა:

— სამწუხაროდ, უნდა ვაღიაროთ, რომ არცთუ შორეულ წარსულში მთის სოფლების გაუქმება ხანგრძლივი და ძნელი პროცესი გამოდგა, მით უფრო რთული იქნება აღდგენა. მაგრამ, რაც მთავარია, ეს საქმე უკვე დაიწყო, სიძნელები ბევრია, თუმცა დაუძლეველი არაფერია, საქართველოს მთებს ადამიანები აღარ მოაკლდება!

ხევსურეთში ჩვენს მიერ ნახული და განცდილი ამ სიტყვების ქეშმარიტი დადასტურებაა.

1983 წლის 8 ოქტომბერს, მწუხარზე, შატილის გორაზე კოცონი აინთო. შატილიონებთან სტუმრად საქართველოდან მოვიდ-

ნენ. ათას ორასი კაცი მოვიზიგებე კოკონთან თვედახრილი იდგა და 9 ოქტომბრის დილის — ხევსურეთის ახალი სახალხო დღესასწაულის პირველი წლისთავის გათენებას ეგებებოდა. აქ იყვნენ რესპუბლიკის ხელმძღვანელი ამხანაგები: ს. ე. ხაბეიშვილი, ე. კ. შარტავა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის განყოფილების გამგე ბ. ზ. ბარსუკოვი, საქართველოს სსრ ადგილობრივი მრეწველობის მინისტრი ჯ. კუბლაშვილი, ცეკავშირის გამგეობის თავმჯდომარე კ. შავიშვილი და სხვები.

საქართველოს ყოველ ახალ დღესასწაულს თავისი ღრმა აზრი და მიზანდასახულობა გააჩნია. სასიამოვნო გარემოში, მთელი ხალხის წინაშე გულახდილ საუბარს მეტი დამაჯერებლობა და ფასი აქვს. ნურავინ იფიქრებს, დღესასწაული, ისიც სახალხო, მარტოოდენ ვართობისა და დროსტარების სარბიელი იყოს. ოდითგანვე ასე ყოფილა —

ხალხთან პირისპირ, გულმართლად დგომის მხოლოდ ხალხისათვის დამამშვერალთ შედეგად, სიმართლეს და სიბრძნეს მოუვლენოდა. ზემო ჭირისპურის ჰამაზე უარესია. ეს კარგად იციან ხევსურეთში, ამიტომ სტუმარი და მასპინძელი გაჩაღებულ კერასთან შეკრებილა, რათა ერთი წლის ღვაწლი განსაჯონ. მიზანი გარკვეულია — ვინ როგორ შეასრულა დაიცოებული მოვალეობა. მადლობა ღმერთს, პირი არავის შეურაცხენია, თორემ, ხომ ყველას ჩამწარდებოდა ესოდენ საამო შეხვედრა. მართალია, ხმაღზე ხელს აღარავინ გაიკრავდა, თუმცაღა სულზე დარჩენილ ჭრილობას თვით ხევსურული მაღამიც ვერ უშველიდა. საუბარი პირდაპირი და ეჭვკაცური გამოდგა, ერთ წელიწადში უფრო მეტის გაკეთება შეუძლებელია. „ურწმუნო თომას“ შთამომავლნიც მოტყდნენ...

პანორამა

კუმენტაციის გარეშე. კონვეცია ამჟამად მსოფლიოს 50 ქვეყანაში (ძირითადად განვითარებად ქვეყნებში) რატიფიცირებული. მართალია, აშშ მოაწერეს ხელი ამ კონვეციას და შესაბამისი კანონორტიც მოამზადეს, მაგრამ იგი ძალაში შვეა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ევროპის ყველა ქვეყანა მოახდენს კონვეციის რატიფიცირებას. ასეთი ერთსულეობებია ფრიალ პირობებმეტურია, ხოლო მას შემდეგ, რაც ამერიკა თვითონებურად გავა იუნესკოდან — ეს კონვეცია ფარაჩინა ქაღალდად იქცევა.

უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე მრავალ განვითარებად ქვეყანაში მიღებული იქნა კულტურული ფასეულობების გატანის ამქრძალავი კანონები. მაგრამ, ცხოვრებაში მათი გატარება უდიდეს სიძნელეებთანაა დაკავშირებული. საბავოს მოხელეებს ხშირად უჭირათ ერთმანეთსგან განსხვავონ არქეოლოგიური ძეგრფასი ნივთი და ტურისტული სუვენირი. თვით საბავოს მოხელეთა და მუზეუმის თანამშრომელთა შორის დიდი მექრთამეობაა გაჩაღებული. ერთი ცნობილი კენიელი მოვაჭრის თქმით, „აფრიკის ზოგიერთ ქვეყანაში შესაქლებელთა ეროვნული მუზეუმის უდიდა და გამოტარა“.

მაგალითად, მალის ნაციონალურ მუზეუმში, რომლის წლიური ბიუჯეტი წმინდა სიმბოლური თანხაა — სამი ათას დოლარს შეადგენს — მხოლოდ ექვსი ტერაკოტის მქობე კანდაკება დარჩა. IX-VIII საუკუნეებით დათარიღებული ასეულობით ნიმუში უკვალოდ გაქრა. 1977-79 წლებში, ინდოეთში რეგისტრირებულ იქნა ძველი ხელოვნების სამი ათასი ნიმუშის ჭურღობა (მხოლოდ ათი ექსპონატი იპოვნეს); 1981 წლის ბოლის პერუს ეროვნული მუზეუმიდან მოიპარეს ოცდაათზე მეტი უნიკალური ოქროს სამკაული, რომელთა მეტი ნაწილი გადადნობილ იქნა.

ძველი ხელოვნების ნაწარმოებებით უკანონო ვაჭ-

რობა უდიდეს ზიანს აყენებს არქეოლოგებს. კოსტარაკაში ცნობილი არქეოლოგიური ძეგლების 95% მთლიანად ან ნაწილობრივ დააზიანეს მძარცველებმა. კოლუმბიაში მუქმიდებს 60 ათასი „უაკერესი“ (ახე უწოდებენ იქ ძველი სამარების მძარცველებს). უკვლივე ეს არა მხოლოდ სიდატაკითა და უმუშევრობითაა გამოწვეული, არამედ გადამუიდეველთა საქმიანობით, რომელმაც უზარმაზარი მასშტაბები მიიღო. სპილოს ძვლის რესპუბლიკასა და მეზობელ აფრიკულ სახელმწიფოთა შორის გაბმულია მოვაჭრეთა დიდი ქსელი. რომლის აგენტები სოფლებში დაძრწიან და ხელოვნების ნაწარმოებებს სტუპებენ გლეხებს უზარეო ჭურჭელში თუ ტანსაცმელში. საოცარი ისაა, რომ ჭუნგლების სიღრმეებშიც კი შეიძლება კაცი წააწუდეს დასავლეთის აუქციონების შეუანძლულ კატალოგებს.

კონტრაბანდისტებს არ უჭირთ საქონლის საღვარგაჭო ვაგაჯანა, უფროფასისი ნიმუშები საერთოდ არ ხვდებიან აუქციონზე; მოვაჭრენი კავშირს უშუალოდ კოლექციონერებთან ამუარებენ.

ევროპულ ქვეყნებს შორის ყველაზე უდიერად ინგლისი იქცევა: 1978 წელს სობის აუქციონზე ღონღონში გაიყდა მაორის ტომის ბელადების კუთვნილი, ხეზე კეთილი პანელები. ახალმა ზელანდიამ თავისი უფლებანი წარადგინა ამ პანელებზე, მაგრამ სარჩელო წააგო ინგლისურ სასამართლოში. ქვეყანა, რომელმაც თავისი იმპერიული ძღვევამოსილების ეამხ, მსოფლიოს ყველა კუთხიდან უფალავი განძი დაიტაკა. აბსოლუტურად უგულვებელყოფს კულტურული ფასეულობის დაბრუნებას სხვა სახელმწიფოთა კანონების საფუძველზე.



თ. ბათიაშვილი, მ. დოიჯიშვილი, ო. ჩუბინიშვილი

ტრადიცია ბრძელდება

მზია რამიშვილი

კამერული მუსიკირების ტრადიციებს ჩვენში დიდი ხნის ისტორია აქვს. მის საწყისებს შორეულ წარსულში მივყავართ. საფუძვლიანი შესწავლის შედეგად ჩვენს წინაშე იშლება საქართველოში ამ უნარის ჩასახვისა და განვითარების ძალზე საინტერესო, მრავალფეროვანი და საკმაოდ რთული გზა, საიდანაც ჩანს, რომ ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში კამერულ მუსიკირებას ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საპატიო ადგილი ენიჭებოდა. დღეს, როდესაც მოწმენი ვართ ქართული საბჭოთა საშემსრულებლო ხელოვნების

ესოდენ მაღალი დონისა, არ შეიძლება უდიდესი მადლიერებისა და პატივისცემის გრძობით არ გავიხსენოთ ყველა ის მეტ-ნაკლებად ცნობილი მუსიკოსი, ანსამბლი, შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელთა თავდადებულმა და უანგარო მოღვაწეობამ განაპირობა ქართული კამერული შემსრულებლობის აღმავლობა და მისი წარმატებები საკავშირო თუ საერთაშორისო სარბიელზე.

დღეს თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ საკვარტეტო უნარის მყარ ტრადიციებზე (გავიხსენოთ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახელმწიფო კვარ-

ტეტი ბ. ჭიაურელის, გ. ბარნაბი-
შვილის, გ. ხატიაშვილის, ა. ბეგა-
ლიშვილის შემადგენლობით), მის
ქეშმარიტ აყვავებაზე (ამას მოწ-
მობს საერთაშორისო კონკურსის
ლაურეატი საქართველოს სახელ-
მწიფო დამსახურებული სიმე-
ბიანი კვარტეტი კ. ვარდელის, თ.
ბათიაშვილის, ნ. ევანიას, ო. ჩუ-
ბინიშვილის შემადგენლობით, აგ-
რეთვე საქტელერადოს სიმებიანი
კვარტეტი).

ქართულ საკვარტეტო ხე-
ლოვნებასთან შედარებით ნაკ-
ლებად იღბლიანია საფორტეპია-
ნო ტრიოს ბედი. საქართველოს
მუსიკალურ ცხოვრებაში დრო-
დადრო ჩნდებოდნენ ამ ენარის
ანსამბლები (გაიხსენეთ უკანას-
კნელი 20-25 წლის მანძილზე სა-
ქართველოში „მოქმედი“ ტრი-
ოები — ა. ნეიარაძე, გ. ოქროპი-
რიძე, ი. ჭეიშვილი; რ. ასტახიშვი-
ლი, გ. ოქროპირიძე, ი. ჭეიშვი-
ლი; მ. მდივანი, ლ. ისაკაძე, თ.
გაბარაშვილი). ისინი დიდი ხნით
არ იმკვიდრებდნენ ადგილს საკონ-
ცერტო ესტრადაზე (მათ შორის
ყველაზე „სიცოცხლისუნარიანი“
აღმოჩნდა ტრიო რ. ასტახიშვი-
ლის, გ. ოქროპირიძის და ი. ჭეი-
შვილის შემადგენლობით).

ამიტომ, ბუნებრივია მუსიკის
მოყვარულთა ის დიდი ინტერესი,
რომელიც გამოიწვია გასული
წლის გაზაფხულზე თბილისის ე-
სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო
კონსერვატორიის მცირე დარბაზ-
ში საფორტეპიანო ტრიოს მიერ
გამართულმა კონცერტმა. ამჯერ-
ად მის შემადგენლობაში ჩვენ
შევხვდით მუსიკოსებს, რომლე-
ბმაც კარგა ხანია მოიპოვეს მალა-
ლი ავტორიტეტი მსმენელთა ფა-
რთო წრეებში. ესენი არიან რეს-
პუბლიკის დამსახურებული არტი-
სტი, საერთაშორისო კონკურსე-

ბის ლაურეატი მანანა დოიჯაშვი-
ლი (ფ-ნო), სახელოვანი მუსიკა-
ლური კოლექტივის, საქართვე-
ლოს სახელმწიფო დამსახურებუ-
ლი სიმებიანი კვარტეტის წევრე-
ბი. რესპუბლიკის სახალხო არტი-
სტები თამაზ ბათიაშვილი (ვიო-
ლინო) და ოთარ ჩუბინიშვილი
(ვიოლონჩელო). ამ მუსიკოსების
ნაყოფიერი და მრავალმხრივი მო-
ღვაწეობა ქართული საბჭოთა
მუსიკალური კულტურის თვალ-
საჩინო მონაპოვარს წარმოადგენს.

ქეშმარიტად ბედნიერმა შემო-
ხვევამ შეჰყარა ერთად ეს სამი
მუსიკოსი. დიახ, ბედნიერმა შემ-
თხვევამ და მუსიკის დიდმა სიყვარ-
ულმა, კამერული მუსიკირების
უშრეტი შესაძლებლობების გა-
მოვლინების სურვილმა. ყოველი-
ვე ამაში დაგვარწმუნა საფორტე-
პიანო ტრიოს პირველივე კონ-
ცერტმა. პირველ კონცერტს მოჰ-
ყვა მეორეც, რომელიც გასული
წლის მიწურულში გაიმართა.

აღნიშნული კონცერტების პრო-
გრამებში შედიოდა ჰაიდნის,
მოცარტის, ბეთოვენის, შუბერ-
ტის, ბრამსის საფორტეპიანო
ტრიოები. როგორც ხედავთ, პრო-
გრამა რთული და მოცულობითია.
ამ ნაწარმოებების შესრულებისას
კიდევ ერთხელ გამოვლინდა მ
დოიჯაშვილის, თ. ბათიაშვილის,
თ. ჩუბინიშვილის ნიჭი და შემო-
ქმედებითი ინდივიდუალობა, მა-
ღალი პროფესიული დონე, და-
ხვეწილი გემოვნება. თ. ბათიაშვი-
ლსა და ო. ჩუბინიშვილს ანსამ-
ბლური დაკრის დიდი გამოცდი-
ლება აქვთ, მ. დოიჯაშვილი კი
პირველად ვიხილეთ „ანსამბლის-
ტის“ ახალ ამბულეტში. მას ფაქი-
ზად, დიდის ოსტატობით და პარ-
ტნიორთა შეგრძნებით მიჰყავს
თავისი პარტია, ფორტეპიანო
არსად არ „ჩრდილავს“ ვიოლი-



„მისი სჯიბია დიდი საკონცერტო დაგზავნი“

პროცონის სიმღერები წინააღმდეგობას უწევს დღის არტისტებსა, ვინც უნდა მომწიფდეს სწრაფად და მკაცრად. პირველი მსოფლიო სსრკ-შიველი კონცერტოები 5. ქაომამძე წყვეტდა კონცერტებს იმდენივე დროს, რამდენსაც უნდა გუნდის კონცერტი. 5. ქაომამძის ძალიან მკაცრი იმპრესარიოა, ამ გამოცდილებაზე ვერცხვებზე პირის რომანტიკული პარპირების ტრადიციებს იგი ხეყის შეშობა-და შეტარებაზე, ნაწარმობა ეპროცონის გამოშვებისთანავე 5. ქაომამძე სწორად ე. გუნდისთან შეკავშირების დროს მომთხოვია პირველი მსოფლიო.



ნინო ქაომამძე

ნინო და ხელის მძევანებს იქმნება იშვიათი, საგონებამძიონ ტროის დერაოდისთან ადუკლებელი ხელისი.

მკლავი გამსუვრებელი გამოვიდა იმდენივე დროს, რამდენსაც უნდა გუნდის კონცერტი. 5. ქაომამძის ძალიან მკაცრი იმპრესარიოა, ამ გამოცდილებაზე ვერცხვებზე პირის რომანტიკული პარპირების ტრადიციებს იგი ხეყის შეშობა-და შეტარებაზე, ნაწარმობა ეპროცონის გამოშვებისთანავე 5. ქაომამძე სწორად ე. გუნდისთან შეკავშირების დროს მომთხოვია პირველი მსოფლიო.

კონცერტი შესრულების ტრადიციის წყნობა დიდი წესის მატარებელი იყო. ეს ტრადიციის არ უნდა დარღვევს სულ მდებარე თავისი უფროსი და სახელად კოლეჯის მართლმადიდებელი ახალგაზრდა კოლეჯის — საქართველოს სსრკ-შიველი ფორმირების საგონებამძიონ ტროის და დავალიანობის (ფ.ჩ.) 2. დეკლარაციის (კოლონი) და 5. მძევანის (ხელი) შემადგენლობით.

ტრადიციის ვიხდებოდა...

პროცონის სიმღერები წინააღმდეგობას უწევს დღის არტისტებსა, ვინც უნდა მომწიფდეს სწრაფად და მკაცრად. პირველი მსოფლიო სსრკ-შიველი კონცერტოები 5. ქაომამძე წყვეტდა კონცერტებს იმდენივე დროს, რამდენსაც უნდა გუნდის კონცერტი. 5. ქაომამძის ძალიან მკაცრი იმპრესარიოა, ამ გამოცდილებაზე ვერცხვებზე პირის რომანტიკული პარპირების ტრადიციებს იგი ხეყის შეშობა-და შეტარებაზე, ნაწარმობა ეპროცონის გამოშვებისთანავე 5. ქაომამძე სწორად ე. გუნდისთან შეკავშირების დროს მომთხოვია პირველი მსოფლიო.

რაც უნდა 5. ქაომამძის ვინაობა, რომ მის ვაგლილი იყოს წინააღმდეგობის სურვილი, სიძველე ასევე

ეს იღებს მძევანს ელდრე და მსოფლიო მსოფლიო პროცონის ინტონაცია და სწრაფად უნდა ექცეოდეს. მისი პირველი მძევანების გამოშვების დასრულების შემდეგ სურსა ვინაობა, რომლის მომართა 5. ქაომამძე დღემდე გამოშვების მსოფლიო კონცერტების და პირველი მსოფლიო კონცერტების დროს. იგი ვინაობის მსოფლიო კონცერტების დროს, რამდენსაც უნდა გუნდის კონცერტი. 5. ქაომამძის ძალიან მკაცრი იმპრესარიოა, ამ გამოცდილებაზე ვერცხვებზე პირის რომანტიკული პარპირების ტრადიციებს იგი ხეყის შეშობა-და შეტარებაზე, ნაწარმობა ეპროცონის გამოშვებისთანავე 5. ქაომამძე სწორად ე. გუნდისთან შეკავშირების დროს მომთხოვია პირველი მსოფლიო.

ფართო აუდიტორია, რომელთანაც იგი სწრაფად ამყარებს კონტაქტებს. შესწევს მსმენელთა გატაცების ძალა. იგი მოაზროვნე მუსიკოსია, სიფრთხილეს იჩენს კომპოზიტორთა ჩანაფიქრის მიმართ. მას დიდი მომავალი ელის...”

ბელგრადის საერთაშორისო კონკურსის ეიურის თავმჯდომარეობდა ევროპაში ცნობილი პედაგოგი ტ. ტელიორი, ეიურის შემადგენლობაში იყო საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი კომპოზიტორი ანდრეი ეშბაი, რომელმაც თქვა:

„ამ კონკურსში მონაწილეობდნენ ძალიან ძლიერი შემსრულებლები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან. მათ ფონზე გამოირჩეოდნენ საბჭოთა პიანისტები ნატალია დრული და ნინო ქათამაძე, რომელმაც აღაფრთოვანა აუდიტორია არტისტული ტემპურამენტითა და სრულყოფილი ტექნიკით. მან შესანიშნავად დაუკრა ჩაიკოვსკის საფორტეპიანო კონცერტი, გამოავლინა ემოციურობა ფორმისა და სტილის გრძნობა. ნინო ქათამაძემ ღირსეულად დაიცვა საბჭოთა პიანისტური სკოლის პრესტიჟი...“

მაღალი შეფასება მისცა ქართველი პიანისტის შემოქმედებას ადგილობრივმა პრესამ, სადაც აღინიშნა, რომ „ნ. ქათამაძე კემარიტა არტისტია, ამ შთაგონებული მუსიკოსის დაკვრა დიდ მოვლენად იქცა“... (გაზეთი „ბორბა“ 1983 წლის 4 ოქტომბერი).

ბელგრადის საერთაშორისო კონკურსზე ნ. ქათამაძემ დიდი წარმატებით შეასრულა ო. თბქთაქიშვილის „ტოკატა“. ამ ფაქტს კმაყოფილებით გამოეხმაურა ოთარ თაქთაქიშვილი, რომელმაც აღნიშნა: „ნინო ქათამაძეს პირველად ამ ათიოდე წლის წინ მოვეუსმინე პროფ. ე. გურგენიის თხოვნით. მაშინ იგი ჩერ კიდეც ბავშვი იყო, მაგრამ უკვე ეტყობოდა შემოქმე-

დებითი გაქანება, ვირტუოზულობისაკენ სწრაფვა. დაძაბულმა შრომამ მშვენიერი ნაყოფი გამოიღო.

ძალიან მიხარია, რომ ნინო ქათამაძეს თავის რეპერტუარში შეაქვს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ქართველ მუსიკოსთა შორის ამ გზას ახვითარებს ლიანა ისაკაძე, რომელიც მშობლიურ მუსიკალურ კულტურას ენერგიულ პროპაგანდას უწევს. როგორც ჩანს, ნ. ქათამაძეც ამ გზას მიჰყვება, რაც მისასალმებელია...“

აქტიურ საკონცერტო ცხოვრებასთან ერთად ნ. ქათამაძე პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწევა. იგი ასწავლის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც იყენებს თავისი პედაგოგებისაგან მიღებულ ცოდნას. როგორც ნინო ამბობს, მას „შესანიშნავი წინაპრები ჰყავს — ს. გაბუნია ა. ვირსალაძის მოწაფეა, ემილ გურგენი კ. იგუმოვისა, მალინინი კ. პ. ნეიჰაუზის აღზრდილი გახლავთ“. როგორც ვხვდებით, ნ. ქათამაძე დიდ ტრადიციებზეა აღზრდილი. აქედანვე მოდის ის დიდი პასუხისმგებლობა, რასაც იგი ყოველ დღის ნაბიჯზე ამჟღავნებს. „ესტრადაზე ვერ ვებედავ გამოცვლას თუ არა ვარ ჩემს თავში დარწმუნებული. ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ ჩაქვს მზად, როცა ვრწმუნდები, რომ სხვაგვარად არ შეიძლება მისი დაკვრა, როცა ვაღწევ ჩემს წარმოდგენაში შექმნილი გააზრების სრულსა და გულწრფელ რეალიზაციას, რასაც დიდი დრო სჭირდება...“

საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ნ. ქათამაძე ახლა შენის შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში. მის წინაშე გადაშლილია დიდი ჯა საინტერესო გზა...

მასალა დასამუშავდა მოამხალა
ბარიონი ზ. ი. შვილიძე.



ნ. ახმეძე.
შუაღვა



რ. ხოჩავა
ტყვარჩელი.
ბ. ლოლობერიძე
დ. გულიას პორტრეტი



აშხაზეთში საბჭოთა ხელი-
სუფლების დამყარების დღიდან-
ვე კულტურის უველა დარგის
აღმავლობასთან ერთად, სწრა-
ფად ვითარდება სახვითი ხელოვ-
ნებაც. მგზნებარე რევოლუციონ-
ერის, ნესტორ ლაკობას თაოს-
ნობით საძირკველი ჩაეყარა სო-
ხუმის სამხატვრო სკოლას, რო-
მელიც მოგვიანებით სამხატვრო-
პედაგოგიურ სასწავლებლად გა-
დაკეთდა. მრავალი წლის მანძილ-
ზე ამ სასწავლებლის კურსდამ-
თავრებულნი საბჭოთა კავში-
რის უმაღლეს სამხატვრო სასწავ-
ლებლებში აგრძელებენ სწავ-
ლას და თავის ნიჭსა და ოსტატო-
ბას ახმარენ მშობლიური მხარის
კულტურის აუვაებას.

დღეს აფხაზეთის ახსრ მხატ-
ვართა კავშირში გაერთიანებუ-
ლი მხატვრები ის მძლავრი შე-
მოქმედებითი კოლექტივია, რო-
მელსაც ღირსეული წვლილი შე-
აკვს მრავალეროვნული საბჭოთა
სახვითი ხელოვნების წინსვლა-

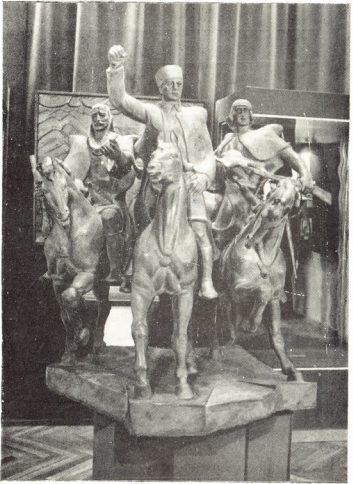
აფხაზეთის მხატვრები



წ. ჭინჭოლია
კალის პორტრეტი
მ. კიკვიძე
აფხაზეთის დილა

სა და განვითარებაში. ეს ის კო-
ლექტივია, რომლის მხატვრულ-
იდეურად ღრმა ხელოვნება ამ-
დღერებს ადამიანის ესთეტიკურ
სამყაროს, ამშვენებებს მის
უოფაგარემოს. სხვადასხვა და-
რგის მხატვართა ქმნილებებ-
ში შთამბეჭდავ ასახვას ჰპო-
ვებდა და ჰპოვებს საქართვე-
ლოს ამ ერთ-ერთი ულამაზესი,
თავისებური კოლორიტულით
გამორჩეული კუთხის ცხოვრება,
მისი ისტორიული წარსული და
დღევანდელი, ხალხის გმირუ-
ლი შრომა ქვეყნის შემდგომი
წინსვლისა და აყვავებისათვის.
უოველივე ამან აფხაზეთში მოღ-
ვაწე მხატვრებს დამსახურებული
სიყვარული და აღიარება მოუ-
ტანა.

დღეს აფხაზეთის მიწაწყალს
მრავალი მონუმენტურ-სკულპ-
ტურული და მონუმენტურ-დე-
კორატიული ქმნილება ამშვე-
ნებს, რომელია ავტორები, ხშირ
შემთხვევაში, ამ კუთხის შვილები







საქართველოს
ხელოვნების
მუზეუმი

ო. ბარდელი
1921 წლის გაზაფხული
ვ. გაგუღია
მოსავალი
ვ. არქანია
ქალის პორტრეტი
ვ. ცვიუბა
შემოდგომა სოხუმში
გ. ავიძბა
ქორწილი





არიან. თავიანთ შემოქმედებაში ისინი განდიდებენ იმ ადამიანების ღვაწლს, ვინც ბრძოლით გამოქედა აწმყო, ვინც დაუცხრომლად იღვწოდა და იღვწის ხალხის ბედნიერებისათვის, კომუნისტური მომავლის მოსაახლოებლად.

ფართო და უაღრესად ნაყოფიერია აფხაზეთის მხატვართა საგამოფენო საქმიანობა. უოველწლიურად იმართება მრავალი, დიდი თუ მცირე მასშტაბის, აგრეთვე პერსონალური გამოფენები. ბოლო წლებში, არა მარტო სოხუმში და რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონში, აგრეთვე თბილისურ ვერხისაუბრებში, აფხაზეთში მოღვაწე მხატვართა შემოქმედებას ფართოდ გაეცნენ მოსკოვში. ორი წლის წინათ აქ გამართულ ვრცელ ექსპოზიციას მადალი შეფასება მისცა პრესამ, გააშუქა ცენტრალურმა ტელევიზიამ.

სახელმძოხვეჭილი ოსტატების გვერდიგვერდ შემოქმედებითად იზრდება და საგულისხმო წარმატებებს აღწევს ახალგაზრდობა, რომელიც აქტიურადაა ჩაბმული რესპუბლიკის მხატვრულ და საზო-

გადობრივ ცხოვრებაში. ახლის გრძნობა, მიზანსწრაფული ძიებები საკუთარი ენის საპოვნელად, იდეური მიმართულების სიცხადე ჩანს ბევრი მათგანის ნაწარმოებებში. ფერმწერალთა, მოქანდაკეთა, გრაფიკოსთა, თეატრის მხატვართა თუ გაოცუნებით-დეკორატიული ხელოვნების ოსტატთა რიგებს უოველწლიურად ავსებენ თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიისა და სხვა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების კურსდამთავრებულები.

უურნალის ეს ნომერი მკითხველებს სთავაზობს აფხაზეთის მხატვართა შემოქმედების რიგ ნიმუშებს. ცხადია, რეპროდუქცირებული ნაწარმოებები ვერ მოგვცემს სრულ სურათს მათს ხელოვნებაზე — დარგობრივად, უანრობრივად თუ ხელწერის თავისებურებით გამორჩეულ მათს ნამუშევრებზე. რომლებიც მონოგრაფიულ კვლევას და სპეციალურ გამოცემას იმსახურებს.





კ. კუკულაძე

გალაქტიონი *

ჩანართის მე-6 და მე-7 გვერდებზე:

ვ. გამგია

სერიიდან „მშვილობა“

ზ. მუხბა

ნაღველი

მ. მუხბა

ძამაკაძის პორტრეტი

ტ. ამპარი

ილუსტრაცია ზ. შინკუბას რომანი-
ხათვის

ე. ჭენია

ქალის ფიგურა

ე. კოტლიაროვი

თეატრალური ესკიზი

ქართული ხალხური სიმღერის

მოამაბე

(ოსმა მკვლევარი)

გიორგი ჯავახიშვილი

ოსმა მკვლევარი ეკუთვნის მე-20 საუკუნის ქართველ მწერალთა იმ რიცხვს, რომელსაც თავის დროზე კარგად იცნობდა მკითხველი-საზოგადოება.

იგი დაიბადა 1888 წლის 1 ივლისს სოფელ კაკაბეთში, ღარიბი გლეხის ოჯახში. მშობლებმა პატარა იოსები შეიყვანეს ჯერ თბილისის სამოქალაქო სასწავლებელში, შემდეგ მომავალმა მწერალმა მოისურვა სწავლის გაგრძელება ქართულ სათავადაზნაურო გიმნაზიაში. ამის გამო იგი 1910 წელს თხოვნით მიმართავს მწერალ ქალს ნინო ნაკაშიძეს. აი, როგორ იგონებს შემდეგში ნინო ნაკაშიძე ამ ფაქტს:

— „ახლა კიდევ ერთი საქმე მაქვს. დალუნა თავი მან. მითხრეს, რომ თქვენ შეგიძლიათ გამოიკეთოთ...

— აბა რა საქმეა და თუ შემოძლია...

— სათავადაზნაურო გიმნაზიაში მინდა შესვლა.

— მერე?

— მერე და მითხრეს დაგვიანებულაო, წლოვანება ისეთია... თორემ უსწავლელი რომ დავრჩე, როგორ უნდა ვწერო... მე მომეწონა მისი სურვილი. სწავლა უნდოდა იმისათვის, რომ ეწერა.

— ვეცდები, ვუთხარი და სარედაქციო კომისიის სხდომაზე, როცა მისი ლექსები წავიკითხე, ჩვენი რედაქციის წევრებს გიმნაზიის დირექტორს ალ. მდივანს და ალ. მიქა-

ბერიძეს ვუამბე გარემოება და ეთხოვე, მითხრეს, ხვალ გამოგზავნეთ და მივიღებთო.

მეორე დღეს, როცა იოსები შემოვიდა, მაშინვე ვახარე — მივიღეს-მეთქი!“ (ნ. ნაკაშიძე, მოგონებები, 1956, გვ. 117).

ორი წლის შემდეგ ი. მკვლევარი გიმნაზიიდან დაითხოვეს, რისი ძირითადი მიზეზი იყო სწავლა-აღზრდის სისტემაში გამეფებული სულის შემხუთველი რეჟიმი. ამის გამო, აი, რას წერს 1912 წლის 25 ნოემბერს ბერლიდან სანდრო შანშიაშვილი იოსებს: „მთა იოსებ! მივიღე შენი წერილი და სურათი, რაზედაც დიდად გმადლობ.

ბიჭო, როგორ თუ გიმნაზიიდან დაგიტოვეს? ეგ როგორი იქნება. კარგი იყო რომ გაგეთავებინა. თუ კი მოსახერხებელია — ისევ შედი. თორემ შემდეგ ძალიან გაგიკვირდება, დიდი მოცადინებოდაც დაგვირდება, რომ უმაღლეს სასწავლებელში შეხვიდე — სიმწიფის უმოწმოდ არსად არ მივიღებენ, ყველგან გზა დახშული გექნება. თუ საზღვარგარეთ დააპირებ სწავლის გაგრძელებას სულ ერთია, გიმნაზიის კურსი უცხო ენაზე უნდა ჩააბარო.

მე შენი იმედი მქონდა, რადგან დანარჩენ მგოსნებში ყველაზე ნიჭით ძლიერს შენ გარჩევდი, ყველაზე თუ სადმე ახალგაზრდა მგოსნებზე დავილაპარაკებდი, მაგალითად შენ მოგიყვანდი ხოლმე და ესლა რას მეტყვიან? გიმნაზიაც კი ვერ გაათავაო.

მართალია, მოსაწყენია ახლანდელი გიმნაზიის კურსი თავის მასწავლებლებით, მართალია შენი სული სხვა მშრისავენ მიისწრაფის, მაგრამ თუ კი შენს ნებას უბრძანებ და ისევ შეხვალ გიმნაზიაში, ძალიან კარგს იხამ.

„გრდემლი“ მე გერ არ მიმიღია და არ ვიცი მივიღებ თუ არა! აბა ერთი გიგოს შეეკითხე.

ჩემი სურათი გადაღებული ამ ხელად არა მაქვს და როცა გადავიღებ, გამოვიგზავნი, ისევ ყოჩაღად.

შენი სანდრო შანში

ბერლინი, 25. 11. 1912^წ.

გიმნაზიის დაუშთავრებლობამ ი. მკვედლიშვილს მართლაც ხელი შეუშალა, რომ სწავლა-გავრძელებანი უმაღლეს სასწავლებელში. იგი 1915 წელს მიემგზავრება მოსკოვში და ახერხებს მხოლოდ შანიავსკის კერძო უნივერსიტეტში ჩარიცხვას.

აქ დიდ გაკვირებაში ჩავარდა იოსები. აი, რას ვკითხულობთ ამის შესახებ ყურნალ „თეატრისა და ცხოვრების“ ფურცლებზე: „ახალგაზრდა მგოსანი ი. მკვედლიშვილი, რომელიც ამასწინათ მოსკოვს წავიდა სას-

წავლებლად ხელმოკლე ცხოვრების ავად გამხდარა და დიდ სიღარიბეშია მყოფი“ (1915 წ. ნ. 47, გვ. 15).

ამ დროისათვის, როგორც ცნობილია, მოსკოვის უმაღლეს სასწავლებლებში ბევრი ქართველი ახალგაზრდა იღებდა სწავლა-განათლებლას. აქ მათ დააარსეს მოსკოვის ქართველ სტუდენტთა საზოგადოება, რომელიც საკუთარი ძალებით ხშირად მართავდა კონცერტებსა და ლიტერატურულ საღამოებს.

1915 წლიდან მოსკოვის ქართველ სტუდენტთა საზოგადოებამ ყოველ შაბათს შემოიღო ე. წ. „ქართული ჩაი“, რომლის მიზანიც იყო გაეგოთ მოსკოვში მყოფი ქართველი სტუდენტების მისწრაფებანი, პოლიტიკური შეხედულებანი, მდგომარეობა, სწავლის საქმე და სხვა. „ქართული ჩაის“ საღამოებზე ხშირად გამოდიოდნენ თავიანთი ნაწარმოებების კითხვით გალავტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, იოსებ მკვედლიშვილი და სხვები.

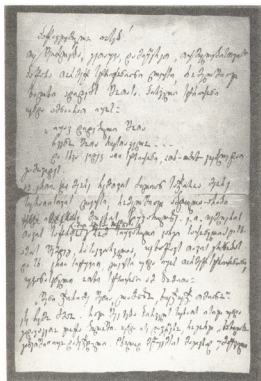
1916 წელს ქართველ სტუდენტთა საზოგადოებამ გამართა შოთა რუსთაველის საღამო, რომელსაც ესწრებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე მთარგმნელი კონსტანტინე ბალმონტი.

აქ მოხსენებით „რუსთაველი და მისი შემოქმედება“ გამოვიდა კ. ბალმონტი. ამასთანავე წაიკითხა ნაწყვეტები თავისი თარგმანისა. ექსპრომტებში ბალმონტი შეაქმნა ტიციან ტაბიძემ და იოსებ მკვედლიშვილმა.

იოსებ მკვედლიშვილი მოსკოვში სხვა ქართველ სტუდენტებთან ერთად ემუშავებოდა რევოლუციურ საქმიანობაში. 1917 წელს, რევოლუციის ქარიშხლიან დღეებში მოსკოვში ჩამოყალიბებულა ქართველი სტუდენტებისაგან შემდგარი ჯგუფი, რომელიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მუშათა და გლეხთა გამოსვლებში. ამ ორგანიზაციაში ერთ-ერთი პირველი ჩაება იოსებ მკვედლიშვილი (ყურნალი „დროში“, 1960, ნ. 3, გვ. 11).

იოსებ მკვედლიშვილმა შემოქმედებითი მოღვაწეობა ადრე დაიწყო. პირველი ლექსი მან 1906 წელს გაზეთ „ზარიში“ გამოაქვეყნა და, იმ დღიდან მოკიდებული, ხშირად ებეჭდებოდა ყურნალ-გაზეთებში: „სახალხო გაზეთი“, „ნაკადული“, „გეგილი“, „განათლება“, „ხმა კახეთისა“, „საქართველო“ და სხვ. მე-20 საუკუნის 10-იანი წლებისათვის იგი უკვე საკმაოდ ცნობილი პოეტი იყო.

იოსებ მკვედლიშვილისადმი დიმიტრი არაყიშვილის მიერ მიწერილი წერილის დედანი



მისი ლექსები დიდმა ქართველმა პედაგოგმა იაკობ გოგებაშვილმა შეიტანა თავის სახელმძღვანელოებში. მაგ. „ბუნების კარში“ დაიბეჭდა ი. მჭედლიშვილის ორი ლექსი.

გ. მჭედლიშვილის პირველ ლექსებში ისმის სამშობლოს ბედით გამოწვეული სევდამწუხარება. სამოქალაქო თემის გარდა, მის შემოქმედებაში გაჩნდა სიყვარულის, ბუნების და ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებები.

ი. მჭედლიშვილის ლირიკული ციკლები „პატარა ლექსები“, „ფერადი მძივი“, „ნეკერი“ და სხვ. გამოქვეყნებისთანავე მკითხველის ყურადღების ცენტრში მოექცა.

ი. მჭედლიშვილის ლექსები და პოემები ქვეყნდებოდა მე-20 საუკუნის 10-იანი—20-იანი წლების ქართულ პრესაში. მათ განსაკუთრებით კარი გაუხსნა გაზეთმა „ხმა კახეთისამ“, რომელიც 1912—1917 წლებში იბეჭდებოდა სიღნაღში. 1914 წელს კი იბეჭდება პოეტის პირველი წიგნი „ანგელოზთა აჩანყება“, მას მოჰყვა საბავშვო მოთხრობების წიგნი „მწყემსის წერილები“ (1917 წ.), სურათი ლექსად „გიო“ (1918 წ.), პოემა „შვიდნი ძმანი ხევსურნი“ (1919 წ.) და სხვა.

პოეტი თავის პირველ თხზულებებში ქადაგებს ხალხთა შორის მშვიდობას, სოლიდარობას. 1905—1907 წლების რევოლუციის დამარცხების შემდეგ იწერება მისი პესიმისტური ლექსები: „ცრმელები“, „სიმარტოვეში დაიდვარა გული“, „ჩემი ბოლო თქმა“, „პატარა სიყვდილი“, „მე მსურს ტირილი“, „დაიმსხვრა ჩანგი“ და სხვები, რომლებშიც პოეტის მელანქოლიური განწყობილებაა გადმოცემული.

ი. მჭედლიშვილის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უკავია პირველი მსოფლიო ომის თემას. ამ საკითხს მიუძღვნა მან პოემა „შვიდნი ძმანი ხევსურნი“ და ლექსების ციკლი „მსოფლიო გრგვინვაში“, რომელშიც მოქცეულია 1914-1917 წლებში დაწერილი ლექსები. აღნიშნული ლექსები ცალკე წიგნად 1928 წელს დაისტამბა. წინასიტყვაობაში პოეტი მოკრძალებით წერს: „ჩემო მკითხველო, წაიკითხე ბოლომდე ეს წიგნი, მხოლოდ ერთის პირობით: მაშინდელი ბავშვური აზრებისათვის და ძველი ფორმებისათვის ნუ დამძრახავ“.

იოსებ მჭედლიშვილი გამოეხმაურა 1917 წლის თებერვლის ბუქუთუზიულ და ოქტომ-



იოსებ მჭედლიშვილი

ბრის სოციალისტურ რევოლუციებს. ამ დროს წერს ლექსებს „დაიწყო“... „პირველი ოქტომბერი, 1917 წ.“, „19 ნოემბერი, 1917“ და სხვა. რევოლუციურ ცეცხლში გახვეულ ქალაქ მოსკოვში მყოფი პოეტი ხალხს აფრთხილებს: „ხალხებო! აღარ დაჰკარგოთ, ეგ ყამთა გრძელი მოგება“. 1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოში დიდი ოქტომბრის დროსა აფრიალდა. ი. მჭედლიშვილის შემოქმედებაში გაჩნდა ახალი თემები, რომლებიც იხსნა მწავალ პოეტურსა და პროზაულ ნაწარმოებში.

ი. მჭედლიშვილის ლექსები ვაჟა-ფშაველას, იროდიონ ევდოშვილის, სანდრო შანშიაშვილისა და იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის ზეგავლენას განიცდის. მათთან პირადი და შემოქმედებითი ურთიერთობის უტყუარ საბუთს წარმოადგენს თანამოკალმეებისადმი მიძღვნილი ლექსები და წერილები.

მეტად ნაყოფიერია ი. მჭედლიშვილის მოღვაწეობა საბავშვო მწერლობაში. მას სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე ფარ-

თოდ გაუღდა კარი საბავშვო ქურნალებმა „ნაკადულმა“ და „ჯეჯილმა“.

ი. მკედლიშვილი ისტორიულ თემაზე აავო პოემები: „მეფის შილი თამაზი“, „მინდია ბერი“ და სხვ. /

ი. მკედლიშვილის ლექსები სათავეს იღებენ ქართული ხალხური პოეზიიდან. ასე გვევლინა, რომ პოეტის რეაზონცულიანი დაბალი შაირით დაწერილი ლექსები ფანდურზე დასამღერებლად შექმნილი. ასეთია „ახალი ურმული“, „მათრია წუთისოფელმა“, „ლენინის გარდაცვალებაზე“, „ნინო ნაკაშიძეს“ და სხვ.

ი. მკედლიშვილის შემოქმედებაში აისახა მეცხვარეთა და მონადირეთა ყოფა-ცხოვრება. 1915 წელს ქურნალ „ნაკადულში“ (№ 3) დაიწყო ი. მკედლიშვილი მოთხრობის „მწყემსის წერილებს“ გამოქვეყნება. (წერილების ადრესატია პოეტის მეგობარი მიხეილ საყვარელიძე, რომელიც შემდეგში გახდა ცნობილი საზოგადო მოღვაწე. იგი ქართულ ენაზე ჰადრავზე დაწერილი პირველი წიგნის ავტორია (თბ. 1926 წ.).

ამავე თემაზე აგებული საბავშვო პოემა „პატარა მეცხვარე“ და ვრცელი მოთხრობა „თეთრი მდინარე“.

ი. მკედლიშვილის ნადირობის თემაზე აგებულ მოთხრობებში „მონადირის დღიურიდან“ და „ბუნების წილში“ ოსტატურად არის აღწერილი მშობლიური ფაუნა.

ი. მკედლიშვილის დრამატულმა ნაწარმოებმა ადრევე მიიქცია ჩვენი თეატრალური საზოგადოების ყურადღება. მაგ. მისი ოთხმოქმედების ისტორიული ტრაგიკომედია „იოანა-ბუიანას“ დადგმაზე მუშაობდა დიდი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. მარამ სიკვდილმა არ დააცალა მისი განხორციელება. შემდეგ ამ დადგმაზე მუშაობდა რეჟისორი დოდო ანთაძე, რაც კვლავ განუხორციელებელი დარჩა (გავიხსენოთ ლადო ასათიანის ასეთი ფუნაგორია: „არ იქნები ჭკუიანად, კიდევ დასწერ ბუიანას?“). უნდა აღინიშნოს, რომ „იოანა-ბუიანას“ დადგმისათვის ათეულლობით ესკიზი გააკეთა ლადო გუდიაშვილობი.

ი. მკედლიშვილმა ხალხში გაბნეული საინტერესო მასალა მოიძია და გამოიყენა ისტორიულ დრამებში: „გიორგი მესამე“ და „ალექსანდრე ბატონიშვილი“. ეს უკანასკნელი ცალკე წიგნდაც გამოიცა 1935 წელს

პროფ. გ. თავიშვილის წინასიტყვაობით ამ ნაწარმოებთათვის დამახასიათებელია მასალის კარგი ცოდნა, დახვეწილი გრაფიული და ფოლკლორული წყაროების შემოქმედებითად გამოყენება და სხვ.

ი. მკედლიშვილის კალამს ეკუთვნის პუბლიცისტური წერილები და იუმორისტული ნარკვევები, რომლებსაც აქვეყნებდა „ფერ-მანგი ფაშბერტყვასზე“, „კაკაბელი“, „იასე“, „იქნება“, „მართალი“, „მარად“, „იოსები“, „ილიკო რაზმელი“, „ნინო და თამარი“ და სხვა ფსევდონიმებით.

იოსებ მკედლიშვილს ნაყოფიერი მთარგმნელობითი მუშაობა აქვს ჩატარებული. მან ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში თარგმნა ა. პუშკინის, მ. ლერმონტოვის, ბაირონის, გოგოლისა და ტ. შევჩენკოს ლექსები და მოთხრობები. ი. ტურგენევის „მონადირის წერილები“ (1955) და „გაზაფხულის ნიაღვრები“ (1955).

ი. მკედლიშვილი ეკუთვნის ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული გამოკვლევები და ჩანაწერები. განსაკუთრებულ დაინტერესებას იჩენდა ქართული ხალხური თეატრით. აღწერილი აქვს ბერიკაობა, ყვენობა, მუნჯი სცენები. ეს მასალები ფიქსირებულია გარე და შიგნით კახეთის, ქიზიყის სოფლებში.

ი. მკედლიშვილმა ჯერ კიდევ 1925 წელს დაწერა ვრცელი ნაშრომი „ქართული ხალხური თეატრი და მისი მსახიობები“, რომელიც 1927 წლის 11 თებერვალს მოხსენების სახით წაითხა კონსერვატორიის დარბაზში. დიდხანს იმუშავა პოეტმა ისეთ ნარკვევებზე, როგორიცაა „ქართულ სანახაობათა მასალები“ და „ქართული ხალხური თეატრი, მუსიკა და ლიტერატურა“ (ამ უკანასკნელს ახლავს კ. მილენიეთოხუციყვის რეცენზია, ინახება პოეტის არქივში).

ი. მკედლიშვილის მიერ ჩაწერილი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მასალები ხალხურ თეატრზე ძირითადად დაკუთვნილია საქართველოს თეატრალურ მუზეუმსა და მის პირად არქივში.

სანოდ წყაროა ი. მკედლიშვილის ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მასალები, რომლებსაც უხვად იყენებდა აკადემიკოსი ივანე ჯავახიშვილი „საქართველოს ეკონომიური ისტორიის“ და „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხების“ დაწერის დროს. 1935 წელს პოეტმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო

ივანე ჯავახიშვილის თაოსნობით მოწყობილ ექსპედიციაში, რომელიც მიზნად ისახავდა შინამრეწველობის მასალების შეკრებას. ი. მკვდლოშვილმა მდიდარი მასალები შეკრიბა გარეკახეთში და ერწო-თიანეთში. მონაწილეობდა აგრეთვე ხალხური სანახაობების შემსწავლელ ექსპედიციაში, რომელიც 1935 წელს მოეწყო კახეთში კ. მარჯანიშვილის ინიციატივით (ექსპედიციაში შედიოდნენ: ლალო გუდიაშვილი, ნიკო გოცირიძე, დოდო ანთაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ი. მკვდლოშვილი).

1934 წელს, როდესაც ივანე ჯავახიშვილი ფარმაკო-ქიმიის ინსტიტუტის სატერმინოლოგიო განყოფილების ხელმძღვანელად აირჩიეს, იოსებ მკვდლოშვილი მეცნიერისაგან იღებს დავალებას შეისწავლოს ხალხური სამკურნალო წეს-ჩვეულებები. გარეკახელ ხანდაზმულ გლეხებს ღღესაც ახსოვთ ჩამწვროთან იამანის და ზღმურტლის ქირურგიის, სისხლის გამოშვების და სხვა მისთანა საკითხებზე საუბრები.

ი. მკვდლოშვილის არქივში დაცულია 46-გვერდიანი რვეული, რომელშიც ფიქსირებულია შინამრეწველობის სალექსიკონო მასალები და შესაბამისი ფოლკლორული ტექსტები.

რვეულს აწერია „მეორე რვეული—ერწო-თიანეთი“, აქ არის დაცული უამრავი საინტერესო ცნობა მესაქონლეობაზე, ქსოვის, ურმის კეთების, საკვები ბალახების, დამასტის წმინდა გიორგისა და სხვათა შესახებ.

აქვე განმარტავს ქარგვის წესებს, ნაქსოვებს—ხილინდარს, ფაფანაკს, ჭუბას, საწვივეს, საშუბლეს, ბაქიკს, ნაბადს, ფესტამალს, ტყავ-კაბას, „მოქვაბვას“, „თონის ჩადგმას“, „ყოჩის არჩევას“, „ქალამნის ამოსხმას“ და სხვ.

იოსებ მკვდლოშვილის მიერ ჩაწერილ ზემოთ აღნიშნულ ტერმინებს გულდასმით გასცნობია ივანე ჯავახიშვილი და იქვე გაუკეთებია საყურადღებო შენიშვნები, მინაწერები, რომლებიც ნათელ წარმოდგენას გვაძლევენ ფოლკლორული ტერმინების პასპორტიზაცია-სა და მათი ჩაწერის მეცნიერულ პრინციპებზე.

ი. მკვდლოშვილის ბევრი ლექსი სიმღერად იქცა. მათ ჯერ მწყემსები ამღერებდნენ ფანდურზე, შემდეგ ისინი მიხა ჯილაურის გუნდმა შეიტანა თავის რეპერტუარში. პოეტის

ორიგინალური თუ ნათარგმნი ნაწარმოებები საღმი ქართველმა კომპოზიტორებმა (კვიციანი, ჩინეს ინტერესი.

დიდ ინტერესს აღძრავს იოსებ მკვდლოშვილისა და დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებითი ურთიერთობა.

როგორც ვიუწყებოდით, 1915 წელს ი. მკვდლოშვილი მოსკოვში ჩავიდა შანიავსკის კერძო უნივერსიტეტში სწავლის გასაგრძელებლად. ახალგაზრდა პოეტი მალე დაუმეგობრდა კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილს. ისინი ხშირად ზღვებოდნენ ერთმანეთს (იმდენად ახლო მეგობრული ურთიერთობა იყო მათ შორის, რომ პოეტის სახელზე ვაგზავნილი წერილები დ. არაყიშვილის მისამართზე მიდიოდა) და საუბრობდნენ ხალხური სიმღერის თაობაზე. აი, რას წერს ი. მკვდლოშვილი: „როდესაც პირველად ჩავედი, ვინახულე ჩვენი პატივცემული კომპოზიტორი და ხალხური მუსიკის დიდი მოამაგე დიმიტრი არაყიშვილი, მას ბავშვური წყრომით შეგჩვივე ჩემი გულისტკივილი.

— პატივცემული დიმიტრი, — ვუთხარი არაყიშვილს: — მე გლეხი ვარ... კურდღელივით ფეხშიშველა გავიზარდე ჯაგებში. ჩემს ირგვლივ ჩემგვარები იყვნენ სულ. ჩვენთვის არ იყო არც თეატრი, არც ოპერა. მხოლოდ ის სიმღერები ვიცოდი, რომლებსაც ხალხთან ერთად მეც ვმღეროდი. მამაჩემი, ბიძაჩემი და ჩემი მეზობელი პეტრე ჯილაური, აგრეთვე პატარაშვილები დიმიტრი ბილანიშვილი კარგი მომღერლები არიან. ისინი მღერიან ხალხურ სიმღერებს ისევე, როგორც მათი მამა-პაპა მღეროდა. ვინ ასწავლა მათ მამა-პაპას ეს სიმღერები, ან თვითონ მათ საიდან ისწავლეს, არ ვიცი. ეს სიმღერები არც ჩემთვის უსწავლდება ვისმეს, მაგრამ ვიცი. ყოველივე ამის გარდა, კიდევ ერთი რამ ვერ გამიგია: ხალხი ამ სიმღერებს ასე მღერის: ერთი პირველი მოძახილი, ერთი მეორე მოძახილი, დანარჩენები ბანს ამბობენ. ქალაქში რომ ჩამოვედი, აქ კი სულ სხვა ამბავია. ამ მშვენიერ სიმღერებს სხვანაირი წესით მღერიან. ამას ხალხურ სიმღერებს ეძახიან ლოტბარები და ვერც ისე მღერიან, როგორც სოფლად“.

ამ წუხილის პასუხად დ. არაყიშვილს ჯერ გასცინებია და შემდეგ უთქვამს: „შენი საყვედური სამართლიანიაო“.

დ. არაყიშვილთან ურთიერთობიდან იწყე-

ბა ი. მკვდლიშვილის დინტერესება ხალხური სიმღერებით: „ღამუბადა ახრი — წერს ი. მკვდლიშვილი — მომეკრიბა სოფელში კარგი მომღერლები და ქალაქში გამემართა საღამო, რათა ხალხისათვის ნამდვილი ხალხური სიმღერა მომესმენინებინა“. ეს ჩანაფიქვი მან სისრულეში მოიყვანა. გლეხებისაგან შეადგინა გუნდი, რომელშიც შედიოდნენ განთქმული მომღერლები: დედას ლევანა (ასაბაშვილი), ალექსი ელოშვილი (მეტსახელად „ოსტატი ალექსა“), გრემელი მიხა ავგაროზიშვილი, კაკაბელი მიხა ჯილაური, სანდრო მკვდლიშვილი („ფთხენელა“). ვანო მკვდლიშვილი (შემდეგში ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე) და სხვები.

ამ გუნდმა პირველი კონცერტი გამართა 1927 წლის მაისში რუსთაველის თეატრში. აი, რას წერს გუნდის შემდგენელი ი. მკვდლიშვილი:

„თეატრიდან რომ გამოვედით და ჩემსას წავედით, გზაში ხალხი აგვედევნა. ტაშს გვიკრავდნენ და იძახოდნენ „ვაჟა, ჯილაურო! ყოჩაღ. მომღერლებო! თითქმის ნახევარი თეატრი უკან გამოგვავა და მიგვაცილა სახლამდე. ხალხმა იგრძნო, რომ ამ სიმღერებში მოჩანდა უზარმაზარი გენია ქართველი ხალხისა, მისი კულტურა, მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში გულით ნატარა ტანჯვაც და სიხარულიც, კენესაც და სიცილიც“.

ი. მკვდლიშვილის შედგენილმა გუნდმა სა-

ქართველოს მომღერალთა ოლიმპიადაში მკვდლიშვილი ერთ პრიზი მიიღო, ხოლო კავკასიის ხალხური ოლიმპიადაზე პირველი პრიზი მიიღო.

1928 წლის იანვრიდან იოსებ მკვდლიშვილმა დაიწყო კახელთა გუნდის ახალი წევრებით შეგება. ჯილაურის ჯგუფს ჯერ შეუერთდნენ ხაშმელი მომღერლები (გიორგი ეპიტაშვილის ხელმძღვანელობით). ეს გაერთიანებული გუნდი 11 თებერვალს გამოვიდა თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში. გუნდში შედიოდა 13 მომღერალი და ორიც ქალაქელი მესტიერე. მალე ამ გუნდს შეემატნენ შაშიანელი მომღერლები და 1928 წლის 3 აპრილს ოპერის თეატრში გაიმართა დიდებული კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ: ნიკო მამულაშვილი (პირველი მოძახილი, ხაშმელი), გიორგია გულიაშვილი (მეორე მოძახილი), მიხა ჯილაური (პირველი მოძახილი, კაკაბელი), მიხა ჯილაურის შვილი (მეორე მოძახილი), ვინმე გოგია (პირველი მოძახილი, ხაშმელი), ილია დოდაშვილი (მეორე მოძახილი, ყანდაურელი), დათია გონიტაშვილი, სანდრო სულთანისშვილი, სვიმონია ყვარელაშვილი, ქიტა ხუროშვილი, ალექსა კიბორიშვილი (ბანები, ხაშმელები), ლექსია ექვთიმისშვილი (კაკაბელი) და მესტიერე იოსება. მათი რეპერტუარი წარმოდგენილი იყო სამ განყოფილებად — პირველი, შრომის სიმღერები: „გლეხავ და გლეხავ“, „მუშური“ (მკის დროს), „ჰეგი ჰოგა“ (მკის

კახეთის ექსპედიციის მონაწილენი. მარცხნიდან: ლ. გულიაშვილი, ნ. გოციოძე, ცენტრში დ. ანთაძე, დ. ჯანელიძე, მ. მკვდლიშვილი, 1935 წ.



დროს), „ხელეუბრის მიტანის დროს“, „მაყრული“, „ურმული“ (ხაშმურად), „ურმული“ (კაკაბურად), „ოროველა“ (ხაშმურად), „ოროველა“ (კაკაბურად) და „სიმღერა თოხნის დროს“. მეორე განყოფილებაში შესრულდა საყოფაცხოვრებო სიმღერები „საწყალი გლახი“, „გოგონა“, „საკეცვაო“, „საქიდ-აო“, „ფშაური“, „ძლიერ ატროდა“ და „სალამური“. მესამე განყოფილებაში აღწერდა სანადიმო და საღიზიო ჰანგები: „მხედრული“ (ორპირად), „სოლომონ ბრძანა“, „შემომძახილი“, „თამარ ქალო“, „კახური მრავალკამიერი“, „ჩაკრულო“, „ბერეკაცი ვარ“, „სუფრული“, „ყველა სდუმდა“ და იქვე გამოვიდა მესტირე იოსება.

ამ კონცერტის ღირსება ისიც იყო, რომ თვით ორგანიზატორი ი. მკედლიშვილი უკეთებდა კომენტარებს სიმღერის ტექსტებს. მან აქვე წაიკითხა მოხსენება თემაზე: „ქართული ხალხური თეატრი და მისი მსახიობები“.

1934 წლის 13 ივლისს იოსებ მკედლიშვილი ართანელ მომღერალს აბრამ სიმაშვილს წერდა: „წინათ გრემში ვიყავი ოლიმპიადაზე მომღერლების წასაყვანად და მიხა ავგაროზაშვილისგან გავიგე, რომ თქვენ, კახიძე მათე, ჩიკვაიძე და ლიმონას ბიჭი კარგი მომღერლები ყოფილხართ. მიხამ ძალიან გაქოთ. ამიტომ ძალიან კარგი იყო თქვენი ყველას გაცნობა, რადგან მემრის კიდევ იქნება მომღერალთა ოლიმპიადა და მინდა, რომ კახეთი უფრო მომზადებული შეხვდეს ამ კარგ საქმეს. ამ წერილის მიღებისთანავე მომწერეთ წერილი.“

ახლა უნდა მოგახსენოთ, თუ რა სიმღერებსა აქვს ფასი. ფასი და მნიშვნელობა აქვს ძველისძველ ქართულ ხალხურ სიმღერებს. მაგალითად კახური მრავალკამიერი, სუფრული, ჩაკრულო, ხეური, ღმერთო-ღმერთო, მკის სიმღერა (პროპუნა), ოდოია, მაყრული, მუმილი-მუხასა და სხვა“. ამ წერილში მითითებულია იმაზედაც, რომ „რა თქმა უნდა, თქვენი სოფელი ყარალაშვილების ქვეყანა იყო და მათი სიმღერები დარჩებოდა, რომლებიც თქვენ, გლახებმა, არ უნდა დაივიწყოთ, პირიქით, უნდა უფრო კარგად იმღეროთ, ვიდრე თავდაზნაურობა მღეროდა“.

შეკრებიდან ართანელ-ნაფარეულელი მომღერლები და მათე ხომიჭურს საპასუხო წერილი მიუწერია ი. მკედლიშვილისათვის.

პოეტის არქივში დაცულ ამ წერილში ჩამოთვლილია მათი გუნდის რეპერტუარი (სიმღერა სცოდნიათ). თვით გუნდის ფილან: სიმაშვილი, სოლომონ ჩაჩუერი, მათე კახიძე, საშა ჩიკვაიძე, ლიმონას ბიჭი, ლევანა მელორე, გიგაური და სხვები.

ი. მკედლიშვილის არქივში აგრეთვე დაცულია იმ სიმღერათა ტექსტები, რომლებსაც მ. ჯილაურის გუნდი მღეროდა („ზამთარი“, „შავლეგო“, „ჩაკრულო“, „ჩონგური“, „ბერეკაცი ვარ“, „ყურმა“, „ციფწყარო ჩამოვიარე“, „თეთრი გოგი“, „გლესავ და გლესავ ნამგალო“, „ურმული“ და სხვ.).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ი. მკედლიშვილმა შეკრიბა ქართული ხალხური სიმღერები, სახელგანთქმული მომღერლების ბიოგრაფიული ცნობები და ჩაიწერა ამა თუ იმ სიმღერის შექმნის ლეგენდაც.

დედას ლევანას, მიხილ ავგაროზიშვილს, ოსტატ ალექსას (ალექსი ელოშვილი), მიხა ჯილაურის გარდა მის არქივში მოცემულია ცნობები გრემელ მომღერალ „მურყასან ბიჭუნე“ (საიკოძე), სოფელ შრომელ ასოს და ლაქიშვილზე, კაკაბე შაქრო მკედლიშვილზე (მეტსახელად „თავთხე“), პატარძლეულ ტიტკო, გიორგი და სოლომონ ბილანიშვილებზე, ყანდაურელ ილია დოდაშვილსა და ჯავახიძეზე, ანაგელ ილიკო სინჯიაშვილზე, მიხა („ქანჭიბუქა“) ექვთიმეშვილზე, მესალამურე (თხიპა) ალექსი ექვთიმეშვილზე და სხვ.

აი, რას წერს ი. მკედლიშვილი ერთ მომღერალთა ძველ გუნდზე: „განსაკუთრებული გუნდი ჰყავდა კაკაბეთში მომღერალ გლახს, რომელსაც გამოცვლით სახელს „თავთხეს“ (შაქრო მკედლიშვილი) ეძახდნენ. მისი მამა ანდრია მკედლიშვილი ასოცდა ორი წლისა მოკვდა. მას კარგად ახსოვდა საქართველოს რუსეთის მფარველობაში შესვლა.“

ერთად მღეროდნენ თავთხე, ლენგერი, შხამა, ფოთხენელა და მიხა ჯილაური. ეს გრუფი პირდაპირ გასტროლებზე დადიოდა ერთი სოფლიდან მეორეში და არ მოხდებოდა ისეთი ჯვარისწყე, ქორწილი, არ მოინათლებოდა ბავშვი, რომ ისინი იქ არ ყოფილყვნენ მიწვეული. ხშირად დავა, ჩხუბი და თავპირისმტევეც იყო ხოლმე ამთ შესახებ:

— არა, მეუფეო, ადრე დავპატიყე. — ეტყოდა მოპატიყე მეორე მოპატიყეს.

— შენ ჩემზე ადრე როგორ ეტყობი, მე მარშანვე ჩამოვართვი სიტყვა, რომ ქორწილში მომიყვება.

ეს დავა იმის მოწმეა, რომ გლახს თავისი სიმღერა ესმოდა, უყვარდა და მომღერალსაც სცნობდა, — დასკვნის პოეტი.

ი. მკვდლიშვილს ისტატურად ორიოდ სიტყვით ჰყავს დახასიათებული სახელგანთქმული მომღერლები. მაგ. „დედას ლევანაზე“ წერს: „ლევან ასაბაშვილი მეტისმეტად ღარიბი გლეხის ოჯახიდან იყო. ჯგრისწერაში რომ ჩოხა ეყვა. ის ეყვა ბოლომდე. დედას ლევანას მეორე ხმა ჰქონდა და მისი პირველი მოძახილი იყო ალექსი ელოშვილი. დედას ლევანა არა მარტო კარგი ხმის პატრონი და კარგი მომღერალია, ის არაჩვეულებრივი მსახიობიც იყო. სიმღერის დროს მისი მიმოხვრა, მისი ამოძახილები, მისი მიხვევ-მოხვევა, ჩაქვითინება, ჩარაკრავება, ზეწამოწევა და ხელის გაქნევა „თქვენი გამარჯვებისა იყოს“ ხალხს აგიყვება“ (ი. მკვდლიშვილის არქივი, ხელნაწერი, გვ. 20).

მართლაც, ლევანად იქცა გამოჩენილი მომღერლის „დედას ლევანას“ სახელი... მასზედ მთელს კახეთში ამბობდნენ, „ხმა გულიდან ამოდისო“... სიმღერის დასასრულს მას ჩვევად ჰქონდა ხმამაღლად წამოძახება სიტყვებისა... „შენი გულისაო“, ხოლო, სიმღერის დასრულებისას დატანდა: „თქვენი გამარჯვებისა იყოსო“.

ჯერ კიდევ 1901 წელს ზაქარია ფალიაშვილმა კახეთში მოგზაურობის დროს გაიცინო ეს ლომკაცი, ხოლო მეორედ 1908 წლის მკათათვეში შეხვედრისას მისგან ჩაიწერა რამდენიმე სიმღერა. გაზეთ „ამირანში“ (5-6-7 სექტემბერი) დაბეჭდილ წერილში „მოგზაურობა კახეთში და სახალხო სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა“ ზაქარია ფალიაშვილი წერდა: „დედას ლევანა არის მალალი ტანისა, წარმოსადგეი, მხარბჭიანი 43-45 წლისა. მღერის როგორც მოძახილს. მაგრამ ამ დეკაცს ბუნებით ისეთი მშვენიერი გავარჯიშებული ხმა (ტენორი) აქვს, რომ მე ვგონებ ბევრი ჩვენი ოპერაში მომღერალიც არ დაიწუნებდა და კიდევ ინატრიდა იმისთანა იშვიათ ხმას. ამას გარდა, მშვენიერი გავმოქმაც აქვს. საუცხოოვ მოლაპარაკეა, თამამი მიხვრა-მოხვრა, ერთი სიტყვით, ღმერთს მიუნიჭებია იმისათვის ყოველივე ის, რაც

კარგი არტისტიანთვის აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს“.

ქართული ხალხური სიმღერის სახელოვანი პოეტი ტიციან ტაბიძე 1927 წლის გაზაფხულზე შილდში ესტუმრა დედას ლევანას, რომელმაც შთააგონა ლექსები „კახეთში“.

1933 წელს კახეთზე დაწერილ გიორგი ქუჩიშვილის პოემაში ვკითხულობთ:

„და როცა ერთად, ძმურად დახმარებხს
„დედას ლევანა“ და ჯიღაური, —
არ შეიძლება დაღესტნის მთებმაც
არ შეეწიონ ხანი მოყვრული“.

დედას ლევანას სიმღერა ფართო აუდიტორიამ გაიცნო ი. მკვდლიშვილის წყალობით, როცა 1927 წელს მის მიერ შედგენილი გუნდი თბილისს ესტუმრა.

ი. მკვდლიშვილის მოგონებაში ვკითხულობთ, რომ „დედას ლევანას“, „ისტატ ალექსას“ (ალექსი ელოშვილი) და მიხა ჯიღაურის „პირველი გასტროლები“ თბილისში, რუსთაველის თეატრში მაინცდამაინც შედეგად არ იყო. სცენას შეუჩვეველი, გარეგნულად და შინაგანადაც დაუხვეწელი გუნდი მეტ პასუხისმგებლობას მოითხოვდა. მიუხედავად ხელმძღვანელის მცდელობისა, მაინც ძნელი გამოდგა შიდა და გარე კახელი განთქმული მომღერლების შეამახანავება-შემღერება. შემდეგ კი თანდათანობით შეეჩვივნენ ერთმანეთს და ხმებიც შეაწყვეს.

დედაქალაქში გამართულ კონცერტებს მოჰყვა კახელი მომღერლების მოგზაურობა აღმოსავლეთ საქართველოს სოფლებსა და რაიონულ ცენტრებში.

დიდხანს ვიზგიზებდა ქართული ხალხური სიმღერის ცეცხლი „დედას ლევანას“ კერიაზე. 107 წლის შილდეშმა გოლიათმა სიმღერაში დალია სული. „შენი გულისაო“ ყოფილა მისი ბოლო ნათქვამი.

ამ ცოტა ხნის წინ ანზორ ერქომაიშვილმა მიაყვლია დედას ლევანას ჩანაწერებს და რადიოთი მოგვასმენინა.

ოსებ მკვდლიშვილის არქივში დაცულია დედას ლევანას რეპერტუარში მყოფი სიმღერების ტექსტები („შროშანავ“, „სოფელს სტირიან ქალები“, „ბერიკაცი ვარ“, „ხმალო, ხევსურეთს ნაფერო“, „ზღვა-ზღვა მოცუ-

რავთ, „ნეფის მონადირენი ვიყავ“, „ზამთარი“, მუხრან-ბატონის ყრმობითა“, „ხილითავს შევკრათ პირობა“).

ი. მკედლიშვილი ქართული ხალხური სიმღერების პოპულარობის მიზნით სხვადასხვა სოფლის მოსახლეობაში კითხულობდა ლექს-ცეცხლს-მოსხენებებს. პოეტის არქივში შემორჩენილია ერთი ასეთი ლექსის ტექსტი სათაურით: „კლასთა ბრძოლა ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში“. (ხელნაწერი 45 გვერდის რაოდენობით), რომელშიც ბევრი საინტერესო საკითხია აღბრუნებული.

პოეტის არქივში ინახება ფანდურზე დაამღერებელი შაირების და აგრეთვე გაშაირების ტექსტები.

როგორც ცნობილია, 1906-1908 წლებში შექმნილ დ. არაყიშვილის რომანებს საფუძვლად უდევს რუსი პოეტების ლექსები. ოც-იან წლებში ეს ლექსები ქართულად თარგმანა იოსებ მკედლიშვილმა. მვ. ა. ფეტის

„სივ ნაზო“, „ვარსკვლავიანსა ლამეს“
მაიკოვის „ალღდეკი, შეინავარდე“, მკედლიშვილის „მე შენ ველი“, ა. პუშკინის „მეგობრებო“
მთებზე“, „ნუ, ნუ იმღერ, ტურფავ“, „ვარდ-ვევილთა სამეფოს მოდი“ და სხვ.

დ. არაყიშვილის ოპერის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ ლიბრეტოც ი. მკედლიშვილის მიერ იყო გალექსილი. შემორჩენილია ი. მკედლიშვილთან გამოგზავნილი დ. არაყიშვილის წერილი, რომლიდანაც კარგად ჩანს ამ ორი შემოქმედის ურთიერთთანამშრომლობის დეტალები.

ი. მკედლიშვილის ტექსტის მიხედვით დაწერა აგრეთვე კომპოზიტორ კ. ანდრიაშვილის საბავშვო ოპერა „ლაშქარა“.

ქართული ხალხური შემოქმედების მოამაგე პოეტი ი. მკედლიშვილი გარდაიცვალა 1950 წლის 15 თებერვალს. ამ უანგარო მოღვაწემ პირნათლად მოიხადა ვალი ეროვნული კულტურის წინაშე.

პანორამა

ორი თვალსაზრისი ებრძვის ერთმანეთს დასავლეთის ქვეყნებში. ერთის მხრივ, არქეოლოგები გმობენ ძველი ხელოვნების ნიმუშების წამოღებას მათი აღმოჩენის ადგილიდან, რადგან ეს მათ ისტორიულ ღირებულებას აუფასურებს. მეორეს მხრივ, ვაჭრები და კოლექციონერები ამტკიცებენ, რომ თავისუფალი ვაჭრობა ხელს უწყობს კულტურის გავრცელებას. ერთმა პარიზელმა ვაჭარმა უთხრა „ნიუსიუკის“ თანამშრომელს: „აფრიკულმა კულტურამ უდიდესი გავლენა იქონია დასავლეთზე. პიკასო ვერასოდეს ვერ დაბატავდა თავის „ავინიონელ გოგონებს“ მას რომ არ ენახა აფრიკული ნიღბების სერია პარიზის ერთ მაღაზიაში“. ამას გარდა, ამ თვალსაზრისის მომხრენი იმასაც ამტკიცებენ, რომ კულტურული ფასეულობანი ზნობრივ ლეგიონს და ფუქედებიან მუზეუმების სარდაფებში ან ქუჩების ხელში ხვდებიან, ცული დაცვის გამო, ხოლო დასავლეთის მდიდარ სახელმწიფოებში ხელოვნების ეს ნაწარმოები შესაბამის პირობებში ინახებიან.

ზოგი საშუალო თვალსაზრისის იცავს. ისინი მკაცრად შემოკლებული მოუქნელ კანონებს ისეთ ქვეყნებში, როგორებიცაა მექსიკა და პერუ. ისინი ამტკიცებენ, რომ შესაძლებელია ბაზრის მზარდი მოთხოვნილების იმგვარად დაკმაყოფილება, რომ ამ ქვეყნებს არ წაერთვათ კულტურული მემკვიდრეობა. სპეციალისტები აყენებენ ახალ წინადადებას — ნაყოფიერ ძვირფასი ნივთების კონტროლს დაქვემდებარებულ ვაჭრობით შემოსული ფული მოხმარდეს არქეოლოგი-

ურ გათხრებს და ადგილობრივი მუზეუმების დაცვის გაუმჯობესებას.

ხელოვნების სამყაროში კლიმატი ძალიან საჭრანობლად იცვლება. დიდი მუზეუმები ფრთხილდებიან საეკო ნაწარმოებების ნაწარმოებთა მიმართ, ხოლო ცნობილი ვაჭრები, რომლებიც ოდესღაც ყოველგვარი შეზღუდვის გარეშე ვაჭრობდნენ, ახალი ეთიკის წესგაქვნიან განიცდიან. „როგორც ჩანს, დადგა ის დრო, როცა დასავლეთმა საზღაური უნდა გაიღოს დანარჩენი სამყაროს მიმართ“ — დასაკვის „ნიუსიუკის“ მიმოხილველი.

„სოფნა-ბრ სოფნა“ — ინგლისური თეატრების პრობლემა

ჩვენი ურნალი ერთხელ უკვე წერდა ინგლისური თეატრის მძიმე დღეების შესახებ.

ახალმა ფინანსურმა სინდელეებმა კვლავ წამოხკრა უოფნა-არ უოფნის დღემა ამ ქვეყნის თეატრების წინაშე. ამ სინდელეებმა შეიძლება ხელი შეუშალოს ახალი დადგმების განხორციელებას.

ბრიტანეთის ისეთი დიდი თეატრები, როგორიცაა — ეროვნული თეატრი, სამეფო შექსპირული თეატრი და განსაკუთრებით ვესტ-ენდის კომერციული თეატრები

(გაგრძელება 110-ე გვეზე)



ახალგაზრდა ფოტოხელოვანი

ალექსი ბალაბუევი

ვაზრდები ჩვენს რეპორაჟა და ამჯერად მკითხველს წარმოვუდგინებ ახალგაზრდა ავტორს დავით გუჯაბიძეს. ფოტოხელოვნებით დ. გუჯაბიძე ჯერ კიდევ სკოლაში სწავლის წლებში იყო გატაცებული. წარმატებით დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფიზიკის ფაკულტეტი, მაგრამ კინო-ფოტოსაქმიანობით პირველმა გატაცებამ მაინც არ გაუარა. და ამიტომ იყო, რომ კვლავ სწავლას დაუბრუნდა — თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის საოპერატორო განყოფილებაზე შევიდა. ამჟამად მესამე კურსზეა. ეუფლება და იმდღებს ოსტატობაა, სწავლობს კომპოზიციის კანონებს, შუქ-ჩრდილის გადაწყვეტის ხერხებს, იმდიდრებს გამომსახველობით საშუალებათ: არაენალს.

განსაკუთრებით იზიდავს მხატვრული ფოტოგრაფია. ბევრს იღებს, ბევრად, ეძიებს. ახალგაზრდა ავტორს ყველაფერი აინტერესებს. მის ნამუშევრებს შორის შეხედვებით პეიზაჟებს, ნატურმორტებს, პორტრეტებსა და თანოულ სურათებს.

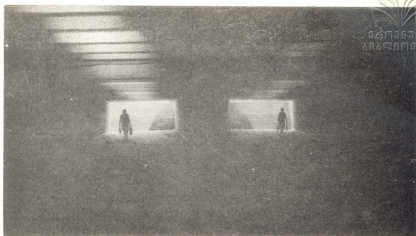
მის სურათთაგან ვბეჭდავთ რამდენიმეს, რომლებიც განსაკუთრებით დამახასიათებელია ავტორის შესრულების მანერისათვის. სინათლისა და ტონალური გადაწყვეტით მათ კეშპარტიად „შუქწერა“ შეიძლება ვუწოდოთ, ყველა მათგანი აგებულია კონტრასტულ განათებაზე.

ფოტო „ავტოგაზალი“. შავი მძიმე კონტრასტებით მოჩარჩოებული შენობის მინის კედლის ფონზე აღბეჭდილია მომლოდინე მგზავრთა ჯგუფი. მინის კედელს სურათზე გამოსახულ სივრცეს მკვეთრად ყოფს ორ ნაწილად.

წინა ბაქანზე ქვის ცივი პრილა იატაკია, რომელზეც მჭრქალად აირეკლება ფიგურათა შავი სილუეტები. კედლის იქით კი მოჩანან მერხზე ჩამომსხდარი მგზავრები. ნათელი ჰაეროვანი პლანი სიღრმეში და რამდენიმე დეტალი ეხმარება მაყურებელს სურათის აღქმაში.

ასეთივე კონტრასტული მიდგომითაა გადაწყვეტილი ფოტოსერია „ზამთარი სოფელი“. ან სერიის აქ წარმოდგენილი რამდენიმე სურათი ტიპიური კონტრასტული არ არის, მისთვის დამახასიათებელი სილუეტური

მიწიქვეშა გადასვლელი
ავტოსადგომი



კონტრაქტის თვალსაზრისით, ავტორი იყენებს მინიმალურ განათებას, დეტალებს ჩრდილებში გამოავლენს.

„შეშინა ჩეხვის“ წინა პლანი კარგად იკითხება. მოჩანს კარის ამყოლისა და ჩარჩოს, სახელურისა და ჯაჭვის ფაქტურა, რითაც ხაზგასმულია ტიპური სოფლის სახლის კარი. კარის ღიობიან მიღმა მოჩანს დათოვლილი, ცივ

სივრცე, რაც უფრო აძლიერებს სახლის სიბოხსა და სიმყუდროვის შეგრძნებას. ნათელ ფონზე მკვეთრად გამოიკვეთება შეშის მჩხეხავის ფიგურა.

მეორე სურათზე იგივე ფიგურაა გამოსახული. აქ იგი დახრილა და ღუმელა შეშას უკეთება. ცეცხლის შუქი სიბნელიდან გამოაერთობს მხოლოდ ხელის მტევენსა და სახუა. სხვა დეტალები

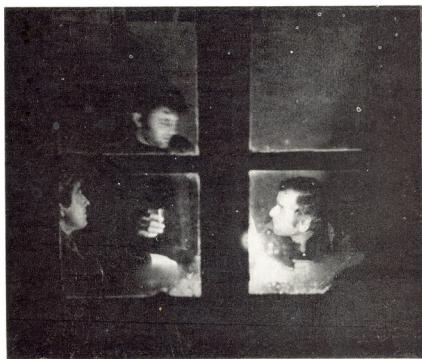




სიბნელეშია მოქცეული, აქა-იქ შეიმჩნევა ნახევარტონები, სახონად რომ გამოყოფენ სივრცეს.

ამ სერიის მესამე სურათზე „ფანჯარა“ აღბეჭდილია ზამთრის სურათი. გვიანი ღამეა, ოთახში

აღამიანები მოჩანან. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს ფანჯრის ჩარჩოს მიღმა ანთებული ნავთის ღამბა. მისი შუქი სიბნელიდან გამოკვეთს ოთახში მყოფთა სახეებს, ამ სურათზეც სიმ-





ყუდროვისა და სითბოს განწყობილება სუფევს. ინტერიერის სხვა დეტალები მჭრქალადაა წარმოდგენილი.

დ. გუჯაბიძეს უყვარს პორტრეტებიც. ბევრი მათგანი დიდ განწყობითაა შესრულებული. კომპოზიციური და შუქ-ჩრდილოვანი გადაწყვეტით საინტერესოა

„ქალიშვილი ვაშლით ხელში“ მასზე აღბეჭდილია ავტორის და რომელიც ხშირად დიდხანს მუშაობს. ბით ესმარება დავითს საინტერესო პორტრეტული კომპოზიციების შექმნაში. მზის სხივებში, დიაგონალურად რომ მსკვალავს მთელ კომპოზიციას, დგას ქალიშვილი ვაშლით ხელში. კარგად იკითხება სახის ფორმები, გამომეტყველება, მინიმალური სინათლის სწორად გამოყენების უნარი უწყობს ხელს ავტორს გადმოსცეს ის უმნიშვნელო, მაგრამ აუცილებელი დეტალები, რომლებიც სილუეტურ გამოსახულებას კარგად მოდელირებულად წარმოაჩენენ.

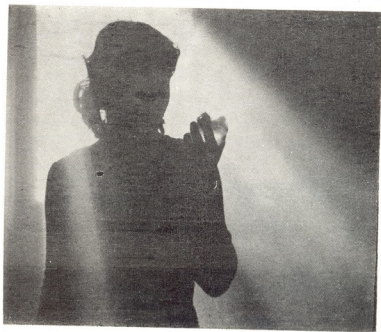
მატერული ფოტოგამოსახულებისთვის მნიშვნელოვანია არა იმდენად მისი შექმნის მეთოდი, რამდენადაც საბოლოო შედეგი. თუ ფოტო კომპოზიციურად დასრულებულია და ემოციურად მოქმედებს მყურებელზე, მაშინ მიზანი, ამოცანა მიღწეულად უნდა ჩაითვალოს.

შეშის ჩეხვა

ფანჯარა

ცეცხლთან

ქალიშვილი ვაშლით ხელში



დ. გუგუაბიძე თავის საქმიანობაში, ბუკდღვის პროცესში თამამად და საქმის ცოდნით იყენებს ფორტომონტაჟის ბოზიტიურ მეთოდს, სოლარიზაციას, კონტრასტის ხელოვნურ გამაფრებას და ბევრ სხვა ტექნიკურ ხერხს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სარკულ-სიმეტრიული კომპოზიცია „მიწისქვეშა გადასასვლელი“, რომელიც ასევე კონტრ-აქტურულ განათებაზე აგებული.

დ. გუგუაბიძის აქ მოტანილი და კიდევ სხვა ნამუშევრები იმის საწინდარია, რომ მათი ავტორი ასეთივე მუსიკით შრომით, ძიებით უფოდ ბევრს მიადევებს და ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ კინო და ფოტოხელოვნების პროფესიონალ ინსტიტუტში რიგებში ჩადგება.

პანორამა

უფრო და უფრო მზარდ ფინანსურ გაჭირვებას განიცდიან. „კრისჩენ საიენს მონიტორის“ მიმოხილველის აზრით ამ კრიზისის მიზეზები შემდეგია: ვიდეომანტი ტოფონებისა და ვიდეოკამერების ფართო გავრცელება; რჩაბების, გადასაღების ინვლესური კანონები, რომელიც ხელს უშლის კერძო მეცნიერებას, ღრმა ეკონომიური კრიზისი, რამაც შეამცირა თანხები ხელოვნებაზე სახელმწიფოს ბიუჯეტიდან.

შექსპირის სამეფო თეატრის დირექტორის აზრით, ეკონომიური დაკეისი ხანაში ინვლესილებს ხელი არ მიუწყვედათ ძვირადღირებულ ბილეთებზე, ლოკო. თავის მხრივ, თეატრებს არ შეუძლიათ ბილეთების ფასების შემცირება სრული ფინანსური კრიზისის შიშით.

უხსტენდის კომერციული თეატრები უარეს დღეში არიან, რადგან მეთოქეობა უწევთ ეროვნულ და სამეფო თეატრებთან, რომლებიც დოტაციებს ღებულობენ და შენამუშებლობა აქვთ დადგან ისეთი სპექტაკლები, რომლებსაც კომერციული თეატრები ვერ შესწავდებიან. შეიძინონ ახალი პიესები, მოიწვიონ სახელმწიფოული რევიზორები.

კომერციული თეატრებს სხვა მეთოქეუ მყავს ტრედიციონის ხაზით, სადაც მსახიობებს მეტ ფულს აძლევენ და სადაც პიესების დადგმის ფკეთები პირობები არსებობს. ამიტომაც უჭირთ ამ თეატრებს სასურველი რეპერტუარის შედგენა.

ეროვნული თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელმა პიტერ პოლის აზრით, 10-20 წლის შემდეგ ლონდონის თეატრების უმრავლესობა არსებობას შეწყვეტს, თუ მთავრობა მცირე სუბსიდებს მაინც არ გააღებს.

მარიალია, დიდ ბრიტანეთში არსებობს „შეწირულობათა თეატრალური ფონდი“, სადაც მთავრობამ 1978 წელს შეიტანა ეარკვეული თანხა, მაგრამ ამაშ შეიღდა ეს ფონდი უადრესად კრიტიკულ სიტუაციაშია. არანაკლებ მძიმე დღეში არიან სახელმწიფოული თეატრები. ეროვნული თეატრი, რომელიც ორი ათას მყურებელს იტებს, იწლებულია ყოველ საღამოს სარხ სექტაკლი გამართოს, თავისი მუსიკოსებით გაართოს თეატრთან არსებულ რესტორნებში მოსული სოლიდოობა...

თუმც სამეფო თეატრი ინვლესურნივან სამუკაროში ყველაზე სახელმწიფოულია. მასაც — ეროვნულ თეატრთან ერთად — დიდი ფინანსური პრობლემები აწუხებს. ორივე თეატრის დოტაცია წელსადში მიღა

ონ უუნებს შეადგენს. მაგრამ ამ თანხის განაწილებისას ეს ორი თეატრი ერთმანეთში ნამდვილ ხელნართულ ბრძოლას მართავს, იხინი იწლებული არიან ცალკალკი მოთაფლონ პარლამენტის წევრები, რათა დამახიბებითი სუბსიდები დასტკოონ მათ, იზრლონ ტელევიზიაში სიუბსიდის დადგმისათვის და ამ გზით თავი რიჯორმე გაიტანონ სეზონიდან სეზონამდე.

შექსპირის სამეფო თეატრის მდგომარეობა უფრო მძიმეა, რადგან იგი იწლებულია მოუაროს ობ შენობას — ორს სტრეტფორდ ეივონზე (თვით შექსპირის სამეფო თეატრი და „აწერ პლეისი“) და ორსაც „ბარბიკანის“ ცენტრში (ძირითადი სცენა და თეატრი „პიტტი“). რეგორმე გაიჭრა, დიდი ბრიტანეთის მთავრობა დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით ყველაზე მცირე თანხებს იმტებს თეატრისათვის.

1983-84 დინასტურ წლებში შექსპირის სამეფო თეატრს მთავრობამ 3.6 მილიონი ფუნტი გამოყო, რაც მიმდინარე ხარკების მხოლოდ 40% შეადგენს და 50 ათასით ნაკლებია გასულ ფინანსურ წელთან შედარებით.

მთავრა ქალაქ სტრეტფორდის (100 ათასი მაცხოვრებელია) ხელისუფალი კი არავითარი ფინანსური დახმარების ცაწვეა არ შეუძლიათ.

ეროვნულ თეატრს, თავის მხრივ, სამი შენობა აქვს — „ოლივერის“, „ლიტლუონი“ და „კოტტესლოუ“ (იტებს 2100 მყურებელს) და ასევე არ მყოფის დოტაცია (6.39 მილიონი ფუნტი).

შექსპირის სამეფო თეატრის ხელმძღვანელს ტრეკორ ნაიბს უსამარჯლოდ მოაწია ეს გარემოება, რომ ეროვნული თეატრი ცალიებით მეტ სამთავრობო სუბსიდებს იღებს, თუმცა ორივე დასში მსახიობთა რაოდენობა თანაბრია (120-130 კაცი) და, ამავე დროს, ამ თეატრის ერთი ნაკლები შენობა აქვს და შესაბამისად ნაკლები მყურებელიც (61 ათასით). ამგვარად, გამოდის, რომ ეროვნულ თეატრში თითო დასაქლოში ადგილი დაფინანსებულია 0.46 ფუნტით; სამეფო შექსპირული თეატრში კი — 3.62 ფუნტით, ამიტომაც ეს თეატრი იწლებულია გაზარდოს ბილეთების ფასი.

შექსპირული თეატრის ხარკლმა გასულ წელს 345 ათას ფუნტს მიადწია, ის წინადადებაც კი წამოიჭრა, რომ თეატრის ერთ-ერთი შენობა დაესწათ, მაგრამ

ჩვენი ჟურნალი სისტემატურად ამუშავებს დასავლეთის კულტურისა და ხელოვნების კრიზისულ მოვლენებს. მკითხველებს ვთავაზობთ წერილს „როკ-ნ-როლი — „გაბორბებული თაობის“ ამბოხება“, რომელიც ამერიკული ახალგაზრდობის კონფლიქტებით სავსე ცხოვრებას ასახავს.

როკ-ნ-როლი — „გაბორბებული თაობის“ ამბოხება

ვიორჯი თოფურია

როკ-ნ-როლს, რომელიც წარმოიშვა ამერიკის შერთებულ შტატებში 50-იანი წლების დამდეგს, ამერიკელი სოციოლოგები „უსისხლო რევოლუციას“ უწოდებენ. მან შეცვალა მთელი თაობის (12-20 წლამდე) ცხოვრება, გარეგნობა, მეტყველება, ჩაცმის, ჰყვიის, ცეკვის მანერა. როკ-ნ-როლმა შეაფიქრია ახალგაზრდობის უფროსი თაობა, რომელიც იძულებული გახდა თავისი პოზიციები გადაესინჯა.

მანამდე ამ ასაკის უმწველები, რომლებსაც თინეიჯერები (teenager) ეწოდათ, არ „იცნობდნენ“ თავიანთ თავს. ისინი ჰგავდნენ დიდ ბავშვებს, თუ ინფანტილურ დიდებს. უსუამართლ იზიარებდნენ წმობლების გემოვნებასა და შეხედულებებს.

როკ-ნ-როლის შემწვივით მათ შექმნეს საკუთარი კლანი, თავისი რიტუალებით, უნიფორმით, მისტერიებით. როკ-ნ-როლმა მათ დამოუკიდებელი ცხოვრებისა და აზროვნების საშუალება მისცა. ყოველივე ეს გააკეთა ექსტრაორდინარულმა, უხეშმა, მკვრივმა მუსიკამ, რომელიც დამუხტული იყო დამანერვებელი ენერჯით, წამქვებლური რიტმებით. ეს მუსიკა ხაიპოვნებისათვის არსებობდა, იგი არ ექვემდებარებოდა ინტელექტუალურ ანალიზს.

მაინც რას წარმოადგენდა როკ-ნ-როლი? საიდან იღებდა იგი სათავეს? როგორც ამბობს ცნობილი ამერიკელი ჟურნალისტი ჯერემი პასკალი თავის წიგნში „როკ-მუსიკის ილუსტრირებული ისტორია“ — „ე, არის ზანგური მუსიკა, რომელსაც ასრულებენ თეთრკანიანები“. სურათი უფრო ნათელი რომ გახდეს, გავიხსენოთ არც თუ ისე უორრულა

ჩაკ ბერი, სენდი სტიუარტი, ალან ფრილი.





ანსამბლი „კომეტები“, ზეითი შუაში ბილი ჰეილი

წარსული — მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი წლები, როცა ზანგები საშინელ დევნასა და ჩაგვრას განიცდიდნენ. ისინი გამოწყვედულნი იყვნენ თავიანთ გეტოებში და სრულიად იზოლირებულად ცხოვრობდნენ. მათ ჰქონდათ თავიანთი მუსიკა, ცეკვები, სლენგი. ჰქონდათ თავიანთი რადიოსადგურები, რომლებიც მხოლოდ მათ მუსიკას — რიტმ-ნ-ბლოუსს — გადმოსცემდნენ. რიტმ-ნ-ბლოუსს საფუძვლად ედო ამერიკური ბლოუსი, რომელმაც ზანგების მიგრირების (სამხრეთის ფერმებიდან ქალაქებისაკენ) პროცესში შეიძინა ახალი თვისებები. შეითვისა დიდი ქალაქების ტემპი, რიტმი, ვიბრაცია, გაღატაკებული ქუჩების გრუნზი და ბლავილი. ასე წარმოიშვა ურბანისკული ბლოუსი, რომელსაც მსკვალავდა ელექტრონული ეპოქის ძაბვა. ზანგებისათვის ეს იყო მშვენიერი მუსიკა, რომელიც თეთრკანიანები თითქმის არ იცნობდნენ. ამ მუსიკას ვერ იპოვნიდით იმდროინდელი პოპულარული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშების შემკველ პერიოდულ კატალოგში. სამაგიეროდ, ამ კატალოგში საპატიო ადგილი ეკრათ იმ მუსიკოსებს, ვინც მშობლიურ ფეხვებს უღალატა და ქედი მოიხარა იტალიური საშემსრულებლო სტილის წინაშე, სტილისა, რომლის ერთობლივი ვარსკვლავი ფრენკ სინატრა გახლდათ. ზანგური მუსიკისაგან შორს იყვნენ ნეტ „კინგ“ კოლიც და სხვა მომღერლებიც.

ახალგაზრდა თეთრკანიანები გერმანობდნენ, რომ ეს ვარსკვლავები მათ გემოვნებას ვერ ასახუობდნენ. მათ ჯერ არ იცოდნენ რა უნდაოდათ. ისინი ცდილობდნენ იმდროინდელი ეკრატების — როს-მარი კლუნეტის, ფრენკ ლენინისა და დორის ლეის ზეგავლენისაგან თავის დაღწევას და დაუინებოდ აწკაფებდნენ რადიომიმღებების რეკულატორებს, რათა როგორმე აღმოეჩინათ ახალი სამყარო, ის მუსიკალური პროგრამა, რომელსაც სახელი ჯერ არ ჰქონდა.

ასე დაეწყო ამ ომის წლების ამერიკელი ახალგაზრდობა ზანგურ მუსიკას — „რეტნების რიტმებს“, რომლებიც მშობელთა აღმოფხვრებისა და წინააღმდეგობების მიუხედავად მათ ოჯახებში უკონტროლოდ ვრცელდებოდა. როცა-როდის დახადების ზუსტი თარიღის დადგენა. თუმცა ცნობილია ის ადამიანი, შემთხვევა, წელი, რომელიც როკის დასაბამიან მიგვიყვანს. 1952 წელს (ზოგიერთის აზრით კი 1951 წელს) ერთმა დას-ტოკეიმ (ადამიანი, რომელიც დისკოტეკებში პროგრამებს არჩევს და მიჰყავს) იგრძნო, რომ მისი გეგმები კრახს განიცდიდა. ეს გახლდათ ალან ფრილი, რომელსაც რატომღაც სჭეროდა, რომ ადრე თუ გვიან პოპულარული რადიოპროგრამა უნდა გამხდარიყო. კარგობის გაყვების სურვილით მან ჯერ ნიუ-იორკის რადიოდიტორთა კონკურსში მიიღო მონაწილეობა. ეს ცდა წარუმატებლად დამთავრდა. მერე კი კლილენდის რადიოკამანიის WJW ტრადიციული შოუს წამყვანი გახდა. მართალია, ფრილი უერთბანა დაულოიადა. მაგრამ მას არ დაუკარგავს თავისი დროის მოთხოვნილებათა შეგრძნების ინსტიქტი. 1952 წელს ლეო მინციის ფირფიტების მაღაზიაში ალან ფრილი უცნაური სურათის მოწმე გახდა: იგი განაცხადობდა ახალგაზრდებმა, რომლებიც გამაღვლები უდულობდნენ და იქვე ისმენდნენ ზანგური მუსიკის ჩანაწერებს, აღტაცებულნი იყვნენ რიტმ-ნ-ბლოუსისაგან ტენორ-საქსაფონოსა და ფორტეპიანოს ძალისმიერ ფლარდობისაგან. ალან ფრილმა უკუეკოდა ეს უურადა იღო და იმდროისათვის საქმოდ გაბედული ნაბიჯი გადადგა. მან თავის რადიოსადგურის მენეჯერს გადაცემათა უკველკორესულ ვანრეგში შეატანა ზანგური მუსიკა. ზანგთა მუსიკის კი მანში ტაბუ ქონდა დადებული. ამ პროგრამის წაყვანა თვით ალან ფრილმა იცხარა, ოღონდ იგი „Moon dog“-ის (მთვარის ძალი) ფსევდონიმით გამოდიოდა. შესაძლოა, მან იგრძნო, რომ ამ მუსიკას სწორედ ამგვარი სახელის წამყვანი შეეფერებოდა ან უზრალოდ თავი დაიწვდია, რათა პროგრამის ჩაყარდნის შემთხვევაში მისი ვინაობა არ გამჟღავნებულიყო. მაგრამ ფრილმა გაიმარჯვა და თავის უკველკორესულ პროგრამას „Moon dog's Rock and Roll party“ („მთვარის ძალის როკ-ნ-როლის დღესასწაული“) დაარქვა.

რას ნიშნავს Rock (კლდე) and (და) Roll (გორაკი)? ეს გახლდათ ზანგური ეპროვინცია ადგილი უწინარისო ფრახა, რომელიც მანამდეც ფიგურირებდა ზანგურ სიმღერებში. ფრილს არ გაუერთიანებია ეს ორი სიტყვა, მან მხოლოდ დაამკვიდრა ეს ფრახა უფასეოვრებაში.

საზღვარი არ ჰქონდა უფროსი თაობის შეძრწუნებას. ისინი სასტიკად ებრძოდნენ როკ-ნ-როლს, რომელსაც უწენობის, ამორალურობის კვალივინებად მიიჩნევდნენ. ისინი შორს არ იყვნენ გემოვნებისაგან, რადგან როკ-ნ-როლი ეროტიკულ სწრაფვას და ვეულერ ვნებებს გამოხატავდა. ჩარლზ ეილტმა თავის წიგნში „დიდი ქალაქის ჰანგები“ აღნიშნა, რომ რიტმ-ნ-ბლოუსში rocking-ი და rolling-ი წარმოადგენდა სექსუალური ცხოვრების სიმბოლოს. მართლაც როკ-ნ-როლის რიტმებში ბევრმა დაკარგა ქალწულობა.

როგორც კი დაიწყო ამ სიმღერების გამოწვეურება, საქმეში ჩაიყვინდნენ გამაფრთხილებების კამპანიები, რომლებიც შეუდგნენ ჩანაწერების წმენდას-

კორექტივების შეტანას სიმღერათა ტექსტებში. ასე მაგალითად, სიმღერა, რომელშიც თავდაპირველად იმღერებოდა «Roll with me, Henry» («იგორავე ჩემთან, ჰენრი») გადაკეთდა და გახდა Dance with me, Henry! («იცევე ჩემთან, ჰენრი!»).

ერთი სიტყვით, როკ-ნ-როლს სიმღერისა და სიმღერის დაღი ესვა. მისი მიმღევარი თინეიჯერები გამოწვევად იქცეოდნენ და ყველა ღონეს ხმარობდნენ, ოღონდაც კი მოქცეულიყვნენ უფრადლების ცენტრში. ასეა თუ ისე, აღან ფრიდის შოუშ საოცარი პოპულარობა მოიპოვა კლივლენდსა და მის გარეუბნებში. იგი მოთხოვნილებად იქცა როგორც თეთრი ისე შავი თინეიჯერებისათვის.

ფრედი გაცხარებით ვაპრობდა თავისი მუსიკალური იდეით — მუშოდა, ვაჰიოდა, როკ-ნ-როლის რიტმებს უფრო მეტად აძლიერებდა სადიქტორო მაგაღაშე მუსტების დარქვით.

სულ მალე ფრედმა განიზრახა რადიოშოუს გადატანა საკონცერტო ეტრადაზე. მას უნდოდა პირისპირ შეხვედროდა ცოცხალ აუდიტორიას. ეს მოხდა 1954 წლის მარტში, კლივლენდის ერთ-ერთ საკონცერტო დარბაზში. ამ სანახაობას ფრედმა Moondog ball («მთვარის ძაღლის მექლიმი») უწოდა. ფრედი წარმატებას ელოდა. ეს იყო ამდღეობი წარღვა. საკონცერტო დარბაზს, რომელიც 10000 მსმენელს იტევდა, ზღვა ხალხი მოაწყდა. ზოგიერთის ცნობით მსურველთა რიცხვი 30000 აღემატებოდა, ზოგიერთის აზრით კი 80000 აღწევდა. მსურველთა ერთ მესამედს ზანგები შეადგენდნენ. კლივლენდში კი თეთრობისა და ზანგების ასეთი შერწყმა სრულიად დაუშვებელი იყო. ორ თეთრზე მოდიოდა ერთი შავიანიანი, რამაც თინეიჯერთა მოშობების სახისგლი აღუფიოტება გამოიწვია, მით უფრო, რომ თვით ამ შოუში მონაწილეობდნენ მხოლოდ ზანგი შემსრულებლები.

ფრედმა, რომელმაც გზა გაუკაფა როკ-ნ-როლს, უზარმაზარ წარმატებას მიაღწია. 1954 წელს ნიუ-იორკის რადიოსადგურმა (WJNS) მას კონტრაქტი დაულო. ფრედმა სწრაფად მოიცილა „Moondog“-ის ნიღაბი და თავისი უფლებების ლეგალიზაცია მოახდინა.

30-იან წლებში ფრედი და როკ-ნ-როლი სიონიიმებს წარმოადგენდნენ. იან ვაიტკომბი თავის წიგნში „მექლისის შემდეგ“ აღნიშნავდა, რომ ფრედს გრამფიორტების კამპანიები გარკვეულ თანხას უზღიდნენ როკ-ნ-როლის ტერმინად შემოდებისათვისაც კი. ნიუ-იორკში ფრედის ყოველკვირეულმა რადიოშოუმ პოპულარობის მწვერვალს მიაღწია და სწრაფად გავრცელდა მის საზღვრებს გარეოაც. ფრედი კარგა ხანს იმყოფა უზარმაზარ საფასურს თავისი შეუსყდარი ადლსაოვის.

ფრედის სახელი ეწერა ფირფიტებს, კინოაფიშებს, რადიოშოუს რეკლამებს. მისი სახელით ვაპრობდა მრავალი ფირმა და კამპანია. ნებისმიერი პროდუქციის პრესტიჟი მაღლდებოდა, თუკი მას დაეწერებოდა ფრედის სახელი.

ფრედის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მიღწევას წარმოადგენდა ისეთი კონცერტების ორგანიზაცია, რომლებშიც მონაწილეობდნენ რიტმ-ენბლიუზისა და როკ-ნ-როლის საუკეთესო შემსრულებლები. ეს კონცერტები («Package-show») იმართებოდა ბრუკლინის უდიდეს საკონცერტო დარბაზში, სადაც ახალგაზრობა თავის ერთობას ზეიმობდა, ტკბობდა თავისი ერთსულოვნებით — ერთსაიარი ჩაცმულობით, ქცევით, ლტოლ-



ელვის პრესლი

ვებით, აზროვნებით. ამ ერთობის სათავეში ფრედმა დააყენა დიდი ნებით დაწილოებული შემსრულებლები, რომლებიც აუდიტორიაზე უდიდეს ზემოქმედებას ახდენდნენ. ლინდა მაკარტინი (ქალიშვილობაში ისამენი, ცნობილი მომღერლის პოლ მაკარტინის მუფულე) ისხენებს თუ როგორ აცდენდა კლდეს, რათა ამ ფანტასტიკურ თავყრილობაზე მოხვედრილიყო. ფრედი დღე-ღამის განმავლობაში რამდენიმე წარმოადგენს მართადაო. თვითონვე იყო ამ კონცერტების წამყვანი. მას მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში ცვლიდნენ სხვები.

ფრედი, რომელსაც ახალგაზრდები, მისტერ „როკ-ნ-როლს“ ეძახდნენ, მრავალათასიან აუდიტორიაზე მაგიურ ზემოქმედებას ახდენდა. საგულისხმოა ერთი ქალიშვილის გამოანთქკვაში: „მე მომწონს ფრედი იმიტომ, რომ იგი მკვებოდა განსხვავდება თავისი თაობის ადამიანებისაგან, უფროსებისაგან. ის მაგანზობინებს, რომ საჭირო ვარ. ფრედი არა მგავს მამაჩემს, რომელიც ყოველ საღამოს სამსახურიდან მოხვლის შემდეგ, სავარძელში წებება, იღებს გაზუსტს, რთავს ტელევიზორს და ლუდის კაობს იღებს“. (იან ვაიტკომბის წიგნიდან).

მართლაც რომ განუსაზღვრელი იყო ფრედის გავლენა. მან მოხსნა ფრენკ სინატრას ფინანსური რეკორდი. იგი გახლდათ როკ-ნ-როლის მოდიერი, გუზის მამკური მაგრამ ფრედი არ იყო შემსრულებელი, იგი მუსიკას არ ქმნიდა, როკ-ნ-როლს კი სწარდებოდა.

ელვის პრესლი



თავისი ვარსკვლავი. ჰუმორისტული წარმატება მხოლოდ მაშინ მოვიდოდა, თუ ეს ვარსკვლავი თეთრკანიანი იქნებოდა.

მაღლ ასეთი პიროვნება გამოჩნდა. ეს გახლდათ უილიამ ჯონ ალივონ კელი, რომელიც ამომავალი ვარსკვლავის შობებულებას სულაც არ სტოვებდა. იგი დაიბადა 1927 წელს მიჩიგანის შტატში. როცა მისმა წარმატებამ ზენიტს მიაღწია, პეილი 30 წლიანებთან უფრო ახლოს იყო, ვიდრე 20 წლის უმაწვრილებთან. სიმსუქნისაქენ მიღრეცილ პეილის გემოვნება ლალატობდა (იცვამდა შევირალა, უკრებთან პიკაეებს, ხმარობდა ზონარის წვირლ პალტუბებს). შუბლზე ჩამოვარდნილ თმის იხვევბა და „კოცნის ეკლუზი“ ეძახდა. იგი ჰგავდა ქალაქში მოხვედრილ სოფელს, რომელიც საკუთარ წარმატების ექვის თვლით უყურებს. მაგრამ ბილი პეილის გაჩნდა სხვა თვისებებიც. მასაც, აღან ფრიდის მსგავსად, გამაზივლებული ჰქონდა დროის შეგრძნების უნარი. იგი ბევრს მოგზაურობდა და სხვადასხვა ანსამბლთან ერთად ამა თუ იმ სტილის მარტივ მელოდიებს უკრავდა. ბოლო ანსამბლს, რომელშიც ჩველი მოღვაწეობდა, „კომეტები“ ერქვა. მანამდე კი მას ჰყავდა ანსამბლი, რომელიც ანეთორებდა კანტრისა და ვესტერნის სტილს.

პეილის მახვილი თვალი ჰქონდა. მას შეუჩნეველი არ დარჩენია კოლეჯის სტუდენტების გატაცება ზანგური ეარგონითა და ცეკვის მანერით. თვით პეილი კარგად იცნობდა ზანგური მუსიკის დიოუმებს, მოსწონდა მათი რიტმები. პეილიმ მოახდინა კანტრის, რიტმ-ბლიუზისა და სლენჯის შერწყმა, რასაც „დამატრობელ ნარევეს“ ეძახდნენ. თვით პეილიმ კი ამ ნარევეს როკ-ნ-როლი უწოდა. იგი სულაც არ ეცილებოდა ფრიდს, აღიარებდა კარგე მის დამახუტრებას როკ-ნ-როლის სახელის დამკვიდრებისა და მისი პოპულარიზაციის საქმეში. მაგრამ როკ-ნ-როლის უღრდალობა, მისი საშემსრულებლო სტილის ჩამოყალიბება, „თეთრი“ და „შავი“ მუსიკის ტანრების შერწყმა პეილის მონაპოვარი იყო.

სწორედ პეილიმ შეძლო თინეიჯერთა მოთხოვნილებების დამკაოფილება. უერადსადებია თვით პეილის აზრი: „მომიანი წლების დასაწყისში მუსიკალური სამყარო სიახლეებისათვის იბრძოდა. წავიდა სოლისტებისა და დიდი ორკესტრების დრო... მე ვიგრძენი, რომ უნდა მეპოვნა ისეთი რიტმი, რომელიც მსმენელებს ცეკვისა და ტანის აუოლების საშუალებას მისცემდა. მათ სწორედ ეს სპირდებოდათ. ამის შემდეგ უკვე უყვალფერი ადვილი იყო“.

მაგრამ პეილი მეტისმეტად აუბრალეებს თავის მონაპოვარს. სიქმე ისაა, რომ ამ დამატრულად საპირისპი-

რო სტილთა სინთეზირების გზაზე მას დღე წინააღმდეგობები შეხვდა. თვით პეილი აღიარებს, რომ მან დასაწყისში დაქარგა როგორც კანტრ-ბლუზის, ისე რიტმ-ნ-ბლიუზის მიმდევრები.

ეს ახალი სტილი თანდათან ჩამოყალიბდა. როგორც ბილი პეილი ამბობს: „ჩვენ ვქმნიდით როკ-ნ-როლს, მაგრამ მას ეს სახელი ჯერ არ ერქვა. ჩვენ ზედი ვეწავლობდა, რადგან მამის გამოგზავნიდა, როცა მუსიკალურ სამყაროს სიახლეები სწყურებდა... წარმატება ამიტომაც ასე ადვილად მოვიპოვეთ“...

პეილის პირველი ღირსშესანიშნავი ფირფიტაა „შეშლილი, შეშლილი კაცი“ („Crazy man, crazy“). ეს პირველი ჩანაწერია, რომელიც ეროვნული მუსიკის კატალოგში შევიდა. აქედან იწყება პეილის ანსამბლის პოპულარობა. გრამფირფიტების ფირმამ „Decca“ იგრძნო რა ამ ანსამბლის პერსპექტიულობა, პეილის კონტრაქტი დაულო.

როკ-ნ-როლის ჩამოყალიბებისთან ერთად იზრდებოდა აღშფოთება უფროსი თაობისა, რომელიც ვერ ეგუებოდა მოზარდებს, თითებს რომ ატაცუნებდნენ და სა-

ანსამბლი „კომეტები“



დეკი რეზინით ავარკიბებდნენ თავიანთ მუბებს. უცნაურად იცვამდნენ და ლაპარაკობდნენ, დღედაღამ ფირფიტებს უკრავდნენ ზომავზე ხმამაღლა. გაზეთები აჭრელეული იყო ცნობებით, რომლებიც მათ მიერ ჩადენილ დანაშაულს აღწერდნენ. უკვლივე ამის გამო თინეიჯერებს „გამბოროტებული ახალგაზრდობა“ ეწოდა. მათზე შექმნილი ფილმები უზარმაზარი პოპულარობით სარგებლობდნენ. კინოეპიკატრებში, სადაც ამ ფილმებს აჩვენებდნენ, ტყვა არ იყო. განსაკუთრებული რეაქცია გამოიწვია კინოსურათმა „ველურები“, რომელშიც მთავარ როლს ცნობილი კინოვარსკვლავი მარლონ ბრანდო ასრულებდა. მისი გვირი — უოკლად უზნეო და სახარკი — სათავეში ედგა მოკოცკლისტებზე ამხედრებულ ბანდას, რომელიც საწინელ ბოროტმოქმედებას სჩადიოდა. ეს იმდენად შეშარავი ფილმი იყო, რომ ბრიტანეთში მისი ჩვენება აიკრძალა.

საურადაღებოა კიდევ ერთი ფილმი „Blackbeard juxცი“ („დაფების ჭუნგლები“), რომელშიც ნაჩვენები იყო ახალგაზრდა კეთილშობილი მასწავლებელი, უკვლენიარად რომ ცლილობდა გამბოროტებულ მოსწავლეებში პატრიცისების გრძობის გაღვივებას. მან კლასში მოსამხენად გაზური მუსიკის ჩანაწერთა უნი-



ფატს დომინო

კალური კოლექციაც კი მოიტანა, მაგრამ მოწაფეებმა მადლობის ნაცვლად დაამტკიცეს ეს ფირფიტები. ერთადერთი, რისი მოსმენაც მათ სურდათ, კაკაფონია იყო. სიმღერა „Rock around the clock“, რომელიც ჩემი მაყინატს ეკუთვნოდა და სრულდებოდა ბილი ჰეილისა და ანსამბლ „კომეტების“ მიერ. ეს სიმღერა ღრმად აღიბეჭდა ახალგაზრდობის ცნობიერებაში, მათ ჰიშნად იქცა. მას „თინეიჯერთა მარხელიეზა“ ეწოდა. ეს იყო 1955 წლის ყველაზე პოპულარული სიმღერა.

ბილი ჰეილის წარმატება უფრო მეტად გაიზარდა მომდევნო ფილმში, რომელსაც სწორედ ამ სიმღერის „Rock around the clock“ სახელი დაერქვა. ამ იაფფასიანმა, ცინიკურმა ფილმმა ბილი ჰეილის საყოველთაო აღიარება მოუტრიადა. თინეიჯერებისათვის, რომლებსაც უნდოდათ მყოლოდათ თავიანთი გმირი, ეს მშვენიერი ფილმი იყო. იგი მათ იდეოლოგიას, მათ მუსიკას ეძღვნებოდა. ამ ფილმში აღან ფრიდიც მონაწილეობდა.

როგორც იმდროინდელი პრესა იუწყებოდა, ეს ფილმი ყველაგან ახალგაზრდობის ამბოხებას იწვევდა. ჩაკეცილებით შეიარაღებული თინეიჯერები ქვებზე დაჭრისთვის დაჭრისთვის და უდავანაშულო მოქალაქეებს აწიოებდნენ.

გარკვეული დროის მანძილზე ბილი ჰეილი მსოფლიოში ყველაზე პოპულარული ვარსკვლავი იყო. მას სახელი მოუტრიადა არა მარტო ჩანაწერებმა, არამედ ფილმებმაც.

დღითიდღე სულ უფრო მეტად იზრდებოდა განხეთქილება თინეიჯერებსა და უფროს თაობას შორის. ქალაქებში გამართულ ერთ-ერთ რაკ-სალამოზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ ბილი ჰეილი და ანსამბლი „კომეტები“, ნამდვილი შეტაკება მოხდა. ვითარების განმუხტვის მიზნით აღან ფრიდმა გადაწყვიტა გაემართა ისეთი „რაკ-ნ-როლ შოუ“, რომელიც უფროს თაობას დაარწმუნებდა, რომ რაკ-ნ-როლის წინა თაობის ჩარლსტონზე უფრო ველური ცეკვა არ იყო. მაგრამ ქნელი იყო მოსმელების გულის მოგება. ისინი თავიანთ შეილებაში ცოდვილ ადამიანებს ხედავდნენ.

ბილი ჰეილის მოღვაწეობა უფრო დიდხანს რომ გაგრძელებულიყო, ის, ალბათ, ხიდს გასდებდა თაობებს შორის და მათ შერიგებას მიაღწევდა. თავად ბილი ჰეილი კეთილი და თავდაბალი ადამიანი იყო. ბოლო ხანებში მასშიც იწვევდა სირცხვილის გრძობა მის მიერ აღზრდილი თაობის ქცევა. როცა თურნალისტები რაიმეს ეითომდარდნენ თინეიჯერთა შუახებზე, იგი ასახულებდა: „არაფერი გაშვებება. მე მხოლოდ ერთი სოფელი ბიჭი ვარო“.

მან, ალბათ, ამიტომაც ვერ შეძლო ძალაუფლების შენარჩუნება. ერთხელ, როცა ჰეილი ატლანტიკს გადასა მოგზაურობდა, ერთ-ერთ პორტში, სადაც გემი უნდა ჩამომდგარიყო, მას დახდა თაყვანისცემელთა მრავალათასიანი არმია. მაგრამ ახალგაზრდებს თავისი ეკრანის დანახვისათვის ვეღვი გაუტრუვდათ. მათი რწმენით ჰეილი სულაც არ შეგავა რაკ-ნ-როლის სექსუალურად აგრესიულ სუბკულტურას.

დაიბ, ჰეილი უფრო რაკ-ნ-როლის მამა იყო. იგი მშვენიერად თამაშობდა ამ როლს. ჰეილი თავისი ასაკითაც და ხელთათმევა „მშობლებთან“ უფრო ახლოს იყო, ვიდრე „თინეიჯერებთან“. ამიტომაც იგი სწრაფად ჩაერა. სახელი („კომეტები“), რომელიც მის ანსამბლს ერ-



ბილი ჰეილი

ქვა, ბილი ჰეილის გაელვებასაც გამოხატავდა. სულ მალე იგი ახალგაზრდობის განდევნა ფრთხილად და სექსუალურად ძლიერმა, გარეგნულად საოცრად მომზივლელმა ახალგაზრდამ, როკის პირველმა სუპერვარსკვლავმა ელვის არონ პრესლიმ, რომელმაც ფანტასტიკურ პოპულარობას მიაღწია და ღვთაებრივი უფლებებით სარგებლობდა. ელვის პრესლი გახდა „რაკ-ნ-როლის მეფე“, როკის პირველი სექს-სიმბოლო, რომლის გარეგნობა, მოძრაობა, სიმღერა ქალიშვილებსა და ქაბუტებს ერთნაირად აღაგზნებდა.

ელვის პრესლის დაიბადა 1938 წლის 8 იანვარს ტიუპლოში (მისისიპის შტატი). ეს იყო ეკონომიურად მძიმე დრო. გაავლის წლები და პრესლი იტყვის: „ჩვენ ცხოვრობდით ქალაქის ღარიბ უბანში. თუმცა იმ დროს ტიუპლოში მდიდრული უბანი საერთოდ არ არსებობდა. კარგად არავინ არ იცებებოდა. ჩვენ არ გვეშოლოდა, მაგრამ დროდადრო ახლოს ვიყავით შიმშილთან“.

(ქ. სასაკიუს წიგნიდან).

მალე პრესლების ოჯახი, მდგომარეობის გაუმჯობესების იმედით, გადასახლდა მემფისში (ტენესის შტატი), მაგრამ მას გაიკრევა აქაც თან ხდევდა.

ელვის პრესლისთვის მემფისი ხელსაყრელი ადგილი აღმოჩნდა. აქ თავს იურიდნენ „შავი“ და „თეთრი“ მუსიკის ფანტები, ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ უხეზო რიტმ-ნ-ბლოუზი და სენტიმენტალური კანტრი. პრესლის მუსიკალური ენობა ჰქონდა, ყველაფერს უყრადღებო იხმენდა და ერთხელად ითქვამდა. იმ დროისათვის, როცა პრესლი პირველი ჩანაწერების გაკეთება დაიწყო, იგი ჩინებულად ფლობდა მრავალ საშემსრულებლო სტილს, რაც მას ეპიკონობის საფრთხეს უქადდა. მის პირობებს — სუმი ფილიპს საქმალად დიდი დრო დასჰქირდა, ხანამ ელვის პრესლი თავის ინდივიდუალობას, საკუთარ სტილს გამოავლენდა.

პრესლი პირველად დაწვრილის შობაბედობებს სტოვებდა. ზოგიერთი მისი ბიოგრაფის აზრით, პრესლის დაბადებიდან დაშუა იმპარტოვის გრძობა, რადგან მისი ტუპისცალი ძმა მშობიარობისას დაიღუპა. იგი გამოირჩეოდა ჩაცმის საკუთარი, უაღრესად ინდივიდუალური მანერით, ფერთა დრამატული შეგრძნებით — უპირატესობას შუხა და შუქ ვარდისფერი ანიჭებდა. გრძელ, ჩამოშვებულ თმს ატარებდა, მშვენიერ დაწვეხვებზე ბაკენბარდებს იზრდდა. უკუვლივე ამის გამო ელვის პრესლის დასტოვდნენ. მსოფლიოს ახალგაზრდობამ კი მისი გარეგნობა მისხამა მოვლად გაიხანა.



ზანთა ვოკალური ჯგუფი „თეფშები“

18 წლისა უფილა ელვის პრესლი — საბარგო მანქანის მძღოლი, როცა მიკითხა მემფისის ხმისჩამწერ სტუდიას, სადაც დიდი მღვდვარებით გაამბილა სიმღერის ჩაწერის სურვილი. ამ სიმღერებს შეძენიდა დედამ, რომელიც ძალიან უყვარდა. ასე შეხვდნენ ერთმანეთს ელვის პრესლი და ხმისჩამწერი სტუდიის მფლობელი სემ ფილიპსი, რომელმაც უწარმოა მიჰყავს ელვის პრესლის ხმის თავისებურ, ნაღვლიან, პირქუშ ელფერს.

ცოტა ხნის შემდეგ სემ ფილიპსმა პრესლი მოიწვია და სხვადასხვა სტილის სიმღერათა შესრულება სთხოვა. პრესლი ჩინებულად ბაძავდა ამა თუ იმ სტილის შემსრულებლებს. ბოლოს ფილიპსმა ბლიუზის „That's all right“ („ყველაფერი წესრიგშია“) შესრულება მოსთხოვა. მათ ბევრი იმუშავეს ამ სიმღერაზე, რათა პრესლის მიედწინა ფილიპსისათვის სასურველი ელფერადობისათვის. გამოცხადდა შესვენება, გამოართო მიკროფონები. შთაგონებით აღტკინებულმა პრესლიმ გიტარა აიღო და დაიწყო ხმამაღალი, ენერგიული სიმღერა. მისი სხეული, ერთბაშად განათავისუფლებული შემოქმედობისაგან, სიმღერის რიტმში მოძრაობდა. პრესლის ახუნენ მისი პარტნიორებიც — სკოტ მური და ბილ ბლეიკი. უფერად შემოსული სემ ფილიპსა სახტად დარჩა — ეს სახელდახელო იმპროვიზაცია სწორედ ის იყო, რაც მას სჭირდებოდა. მან იქვე ჩაწერა ეს იმპროვიზაციები და სხვადასხვა რადიოსადგურში შეიტანა. როგორც კი ეს ჩანაწერები რადიოში გადმოვიდა, მაშინვე დაიწყო ელვის პრესლის ფორფიტის გაყიდვა.

ელვის პრესლის პირველი კონცერტი გაიმართა 1954 წლის აგვისტოში. მოგვიანებით მან ამ კონცერტის შესახებ თქვა: „ემდღეროდ სწრაფ სიმღერებს, დარბაზში წვილ-კივილი იდგა. როგორც მერე შევიტყუე, ასეთი რაქაცია ჩემს მოძრაობებს გამოუწვევია, სიმღერის დროს თურმე აქეთ-იქით ვქანაობდი, რაც აუდიტორიაზე მოქმედებდა“... (ქ. პასკალის წიგნიდან).

პრესლის დიდი დრო არ დასჭირვებია დასვენების გამოტანისათვის. რაც უფრო მეტს მოძრაობდა, რაც უფრო მეტს ქანაობდა, მით უფრო დიდი იყო ავიოტაჟი, დარბაზში მით უფრო ხმამაღლა კიოდა...

უოველივე ეს ზღებოდა პერიფერიაში, რომელსაც პრესელი ვერ გასცდებოდა, რომ არ შეხვედროდა საზღო-

ანსა და მოხერხებულ მენეჯერს, რომელმაც იგი დიდ სარბიელზე გაიყვანა.

სემ ფილიპს ამის შესაძლებლობები არ ჰქონდა. მას ეს არც აინტერესებდა. იგი უამისოდაც ღრისშესანიშნავი ადამიანი გახლდათ. ფილიპსი დაქოლდობული იყო ტალანტების აღმოჩენის უტყუარი ინტუიციით. ისიც, აღან ფრიდის მსგავსად, როკ-როლის ფუძემდებელია. ელვის პრესლის გარდა მან იპოვნა ისეთი ცნობილი მომღერლები, როგორებიც იყვნენ ჯერი ლი ლუისი, ჯონი კეში, კარლ პერკინსი, როი ოლბისონი და სხვანა. ფილიპსს შეეძლო დიდი ბიზნესის გაკეთება, მაგრამ როგორც კი მისი პირშოინი სახელს იხვეჭდნენ, იგი მათდამი ინტერესს კარგავდა. ჯერი ლი ლუისის ამიტომაც უოქვამს: „სემი გეთია, იგი ცოყვიით უღარდელია. მას პრეტკული ალლო არა აქვს“...

ერთი სიტყვით, ელვის პრესლის სჭირდებოდა კაცი, რომელიც მას დიდ გზაზე გაიყვანდა. ასეთი გახლდათ პოლკოვნიკი ტომ პარკერი, რომელმაც იგი სულ რამდენიმე თვეში რეგიონალური პოპულარობიდან ეროვნულ სუპერვარსკვლავამდე მიიყვანა. პარკერი დაქოლდობული იყო ტალანტების უიღვა-ვაყადის უზარმაზარი ტალანტით. ამ დარგში იგი სასწაულებს ახდენდა. პარკერთან შეხვედრის მომენტში ელვის პრესლის უკვე



მარლონ ბრანდო ფილმში „ველურები“

მიგნებული ჰქონდა თავისი სტილი, თავისი გარეგნობა. პოლკოვნიკს ევალბოდა მხოლოდ ნაღლი კონტრაქტების დადება და რაც შეიძლება დიდი აუდიტორიის მოზიდვა. პარკერის მეშვეობით პრესლი დღითიდღე შიდადებოდა.

ნიუ-იორკს ელვისებური სისწრაფით მოედო ცნობა ელვის პრესლის უნიკალობის შესახებ. როგორც ერთი დაკვირვებული მიმოშილველი წერდა: „უფრე სინარას ზღვრენებას მსმენელნი გულისშელოცვამდე მიჰყავდა, ჯონი რეის ძალზე ხმაურაინი თაყვანისმცემლები მყავდა, ელვის პრესლი კი ნაშველი ამბობებას იწვევდა“.

1951 წელს ჯესონვილში (ფლორიდის შტატი), კონცერტის დროს თინეიჯერმა გოგონებმა ელვის პრესლი ენტრადიდან დარბაზში ჩაათრიეს, მოსტაცეს ფეხსაცმელები, გაინაწილეს მისი დრაპირებული კურტის ნაგლეჩები, შემოახიეს შარავლის მარჯვნივ ტოტი.

1956 წლის დასაწყისში ელვის პრესლი პირველ ნომრად იდგა ეროვნულ კატალოგში. აქედან იწყება მისი კარიერის უველაზე ეფექტური, უველაზე შემოსავლიანი პერიოდი. შეიძლება ითქვას, რომ პოპულარული მუსიკის ისტორიაში არავის მიღწევადა ასეთი ფანტასტიკური წარმატებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ მას სასტიკად ებრძოდნენ თინეიჯერთა შრომლები, ლანძღავდნენ კრიტიკოსები, სდევნიდა მოვრობა. მის წარმატებას, შესაძლოა, ესეც ხელს უწყობდა. თვით პრესლისათვის ამას არავითარი მნიშვნელობა არა ჰქონდა. შეუძლებელი იყო ელვის პრესლის შევიწროება, როკ-ნ-როლის შეჩერება.

და მაინც, როკ-ნ-როლი მარტოოდენ ელვის პრესლის სტილით არ ამოიწურებოდა. იგი საოცრად ტევადი აღმოჩნდა, შეიცავდა ერთმანეთისაგან ისეთ განსხვავებულ სტილებსა და მომღერლებს, როგორებიც იყვნენ ლიტლ რინარდი, ფატს დომინო და ჩაკ ბერი.

ჩარლზ ტელტმა თავის წიგნში „დიდი ქალაქის პანგეიმ“ როკ-ნ-როლის ხუთი ნაირსახეობა გამოჰყო: 1. ბილი ჰეილის ჩრდილოური სტილი, 2. ფატს დომინოსა და ლიტლ რინარდის ახალორლეანური საცეკვაო ბლიუზი, 3. ელვის პრესლის როკ-სტილი, 4. ჩაკ ბერის რიტმული ურბანული ბლიუზი, 5. ზანგრი ჩგუფების ვოკალური სტილი. ყოველივე ეს შეტყვევებს როკ-ნ-როლის სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებაზე.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია მომღერალი ჩარლზ იუჯინ პატ ბუნი, რომელიც ელვის პრესლის საწინააღმდეგო მოვლენას წარმოადგენდა. იგი გამოირჩეოდა შინაგანი დახვეწილობითა და მაღალწინებრივი თვისებებით. პატ ბუნის ეკუთვნის წიგნი „12-დან 24-მდე“, რომელიც იგი თინეიჯერებს მიმართავდა და მათ შრომლებიხსამდირიდა და პატვისიკემას მოუწოდებდა. და რაკი, პატ ბუნი ამორალური ელვის პრესლის ანტიპოდს წარმოადგენდა, მას მხარს უჭერდნენ სხვადასხვა სახის კამპანიები. 1956-59 წლებში პატ ბუნი მეორე ნომრად მიდიოდა ელვის პრესლის შემდეგ.

როკ-ნ-როლის ისტორიაში ცნობილია სამი დაფინსვირკვინიანი სიმღერა: „Tutti Frutti“, „Long, tall, Sally“ („გრძელი და მაღალი სელი“), რომელთა ავტორია ლიტლ რინარდი და ფატს დომინოს სიმღერა „Ain't that a shame?“ („ნეთუ არ გრცხვენია?“), რომელსაც პატ ბუნიც ასრულებდა.

ბერი რამ იყო საერთო ლიტლ რინარდსა და ფატს დომინოს შორის — ორივე ზანგია, ორივე იუენებდა ფორტეპიანოს, ორივემ ახალ ორლეანში დაიწყო თავისი კარიერა. მაგრამ მათ შორის სხვაობაც დიდია. ფატს დომინო ანვითარებდა შედარებით მშვიდ, რბილსა და

მზიარულ სტილს — იუმორისკენ მიდრეკილს. მან ხელი მოიხვევა ჭერ კიდევ როკ-ნ-როლის ჩამოყალიბებამდე, რომა მხოლოდ დადასტურა მისი მნიშვნელოვანი როლი ული გზის სისწორე. ფატს დომინოს სტილს რინარდის მნიშვნელოვანი ცვლილება არ განუცდია.

ლიტლ რინარდი პიპერაქტიური მუსიკოსი გახლდათ. იგი უაღრესად ატყუნებელი, „შეშლილი“, მოძრავი სტილის მიმდევარი იყო. მის სიმღერებში უხვად იყო ჩართული უაზრო ბგერები, ფორტეპიანოზეც ძალიან ხმაძილდა უკრავდა. ლიტლ რინარდი ქვედაკლასის პაროქიებაც გახლდათ, საკუთარ თავზე მაღალი აზრისა იყო.

უფროსი თაობა როკ-ნ-როლის ტექსტების გაუგებრობასაც უწიოდა, მათ ეგონათ, რომ სიმღერათა შინაარსს ვერ იგებდნენ მეტისმეტად ხმაურიანი შესრულების გამო. სინამდვილეში როკ-ნ-როლის ტექსტები უშინაარსო იყო. ლიტლ რინარდის სიმღერები, რომლებიც გრძელდებოდნენ ორნახევარ წუთს, სუფთა მზიარულებს ამკვიდრებდნენ. მისი სიმღერა „Tutti Frutti“ — ერთნაირად გაუგებარი იყო ნებისმიერი ეროვნების მშენებლისათვის, მაგრამ იგი საყვებით ვასაგები იყო შესაბამის ასაკის აუდიტორიისათვის, რომელიც ამ უშინაარსო სიმღერაში მართული იყო მთელი არსებით. ლიტლ რინარდის სიმღერებში იმღერებოდა ცალკეული ხმოვნები, „ო-ო-ო...“, „უ-უ-უ...“, „ა-ა-ა...“ და ა. შ.

ეს გახლდათ წამიერი ესპერანტოს გამოკვინება, რაზედაც ერთნაირად რეაგირებდნენ მსოფლიოს ამა თუ იმ კუთხეში. ესეც როკის ესოდენ სწრაფი და ფართო გავრცელების ერთ-ერთი მიზეზი იყო.

პატ ბუნმა თავისებურად დახვეწა. შეარბილა და ზნეობრივი სიწმინდის ელფერიმისცა როკ-ნ-როლის ამ ორი პიონერის — ლიტლ რინარდისა და ფატს დომინოს — ტრადიციებს. ამით პატ ბუნმა მოიზიდა ის მრავალშლიონიანი მშენებელი, რომელიც თინეიჯერებს არ ეკუთვნოდა და მზად არ იყო როკის ბუნებრივი, სპეციფიკური ფორმების აღსაქმელად.

ამვე პერიოდში ჩოკაოში მოღვაწეობდა ადამიანი, რომელიც ვირტუოზულად უკრავდა გიტარაზე, წერდა საკუთარ სიმღერებს და მათში ფრიად მნიშვნელოვან იდეებსა და შინაარსს აქსოვდა. ეს გახლდათ ჩაკ ბერი, რომელსაც როკის პირველ პოეტს ეძახიან. მისი ნაწარმოებები მკვეთრად უპირისპირდებიან ლიტლ რინარდის გაუგებარი ფარგონით სავსე სიმღერებს. ჩაკ ბერი თავის სათქმელს მკაფიოდ, მახვილგონივრულად, გასაგებად გამოხატავდა. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიხვევა ჩაკ ბერის სიმღერამ „Rock and Roll music“ რომელშიც მან როკ-ნ-როლს ძეგლი დაუდგა.

1956 წელს, როცა ჩაკ ბერი შემოქმედებით ასპარეზ-

კადრი ფილმიდან „ციხის როკი“. ელვის პრესლი



ზე გამოვიდა, იგი თინეიჯერებზე რამდენიმე წლით უფროსი იყო, მაგრამ მაინც კარგად იცნობდა მათ ფსიქოლოგიას, იცოდა რა ემოციებს იწვევდა მათში ესა თუ ის საგანი, ესა თუ ის მოვლენა. ჩაკ ბერიმ სწორედ ეს ცოლა ჩააკეთა თავის ნაწარმოებებში და თინეიჯერთა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ასე მაგალითად, ჩაკ ბერიმ იცოდა, რომ თინეიჯერებს სძაგდათ სკოლა და ამიტომაც სიმღერაში „School days“ გამოხატა სასკოლო ცხოვრების ერთფეროვნება. ჩაკ ბერის შემოქმედება, მისი სიმღერები წარმოდგენას ქმნიან არა მარტო 50-იანი წლების, არამედ ყველა დროის თინეიჯერთა მისწრაფებებსა და ლტოლევებზე. ამიტომაც ჩაკ ბერი ერთერთი ყველაზე გავლენიანი მუსიკოსია, რომელმაც წარუშლელი კვალი დასტოვა არა მარტო როკმუსიკაზე, არამედ მომდევნო მიმდინარეობებზედაც. ჩაკ ბერი სცენაზე ძალზე თავისებურად მოძრაობდა. სიარულის მისულ მანერას „Duckwalk“ (ბატისებური) ერქვოდა.

გავა დრო და ჩაკ ბერი იტყვის: „როკ-ნ-როლის შემსრულებლები იცლებიან, მიდი-მოდან თაობები, მაგ-

პირველი ჩანაწერები „დე-ვოის“ რამდენიმე ასწამბლმა, რომლებსაც ჩიტების სახელები ერქვათ, გააკეთეს 50-იან წლებში. ამ ჩანაწერებმა დიდძალ მოწონებას დაიმსახურეს არა მარტო ჯანგებში, არამედ ფართო მსმენელთა შორისაც. ამ ანსამბლს შორის ყველაზე პოპულარული იყო ვოკალური ჯგუფი „Platars“, რომელიც რბილ, ძალზე სასიამოვნო ვლერადობას აწვევდა. ამ ჯგუფმა შემდეგ არა ძალიან პოპულარული სიმღერა: „Only you“ („მხოლოდ შენ“) და „The great pretender“ (დიდი თვალთმაქცი).“

ერთი სიტყვით, როკ-ნ-როლი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. იგი იცვალდა და ინტენსიურად ვითარდებოდა, თანდათან სწრაფდა ხანგრძლივად. 50-იანი წლების მეორე ნახევარში წამოიჭრა როკ-ნ-როლის მეორე ტალღა, რომელმაც ახალი სახელები გამოაშუქვა. ახალ-გაზრდა ვარსკვლავები თავისებურად ანეითარებდნენ როკ-ნ-როლის ნაირსახოვან ტრადიციებს. მათ შორის ყველაზე დიდ პოპულარობას მიაღწიეს ჯერი ლი ლუისმა და კარლ პეტრინსმა.

ლუისი, რომელიც ლიტლ რიჩარდის თერთანიანი ანალოგი გახლდათ, ანეთარებდა „ველურ სტილს“ და თავის თავს „მეკლელს“ ეძახდა. ამ მომღერალს ახასიათებდა შესრულების შემტევი, ენთუზიაზმით სავსე მანერა, რომელიც ცვლილებებს არ განიცდიდა. ლუისი ასაკში შედიოდა, მისი „გუფური“ ხელოვნება კი მაინც არ ცვრებოდა. სიმღერის დროს ცალ ფეხს კლავიატურაზე არტყავდა, ხელებს კი მთელი ძალით კლავიშებზე აბრახუნებდა და ასე გაკვირდა თავის სიმღერებს. იგი როკ-ნ-როლს უფრო სანახაობით მხარეს ანეთარებდა. ალ.თ. ამიტომაც ჰირდა მისი ჩანაწერების გაუფიქრებლობა. ლუისს გააჩნდა აუდიტორიის ხელში აყვანის, მისი აღტკინების ძალა.

ლუისი, როგორც თვითონ ამბობდა, მისდევდა „ცხოვრების როსტილს“, რამაც მას სიცოცხლე მოუსწრაფა. 1959 წელს, ბრიტანეთში გასტროლების დროს, პრესამ შეიტყო, რომ მისი ახლადშერთული ცოლი 13 წლისა იყო. აღმოგებულმა ინგლისელებმა ლუისი გააძევეს თავისი ქვეყნიდან. ამ ინციდენტის გამო შეწყდა მისი კარიერა. ამ პერიოდში იგი ისევ მიუბრუნდა კანტრის — თავის „პირველ სიყვარულს“ და ამით შოულანდა ლეჟმა-პურს. 60-იანი წლების მიწურულში ლუისი კვლავ აღზევდა, ისევ მიუბრუნდა თავის თავაშეგებულ სტილს.

კარლ პარკერიც დიდ როკ-ნ-როლი კანტრიდან მოვიდა. მისი სიმღერა „Blue suede shoes“ („ცი-სუთრი მისთვის ფეხსაცმელი“); როკ-ნ-როლისათვის დამახასიათებელი თვითკმაყოფილებას გამოხატავდა და არჩვეულებრივი პოპულარობით სარგებლობდა. იგი გამოიყა მილიონინი ტირაჟით.

როკ-ნ-როლს თავისი კვალი დაამჩნია კიდევ ერთმა მომღერალმა, რომლის („სახელი ცოტა ვინმე იცის აშშ-ში, მას ძლივს იხსენებენ ისინიც კი, ვისაც მისთვის მოუსმენია, ვინც თავის დროზე მაღალ შეფასებას აძლევდა...“ (ირვინ სტემბლერი). ასეთი ბედი ზედა ედი კოკრანს, რომელსაც ბევრი რამ ჰქონდა საერთო. ჩაკ ბერის მახვილგონივრულ ხელოვნებასთან, კოკრანი უარესად პოპულარული იყო ინგლისში, სახაც იგი დაიღუპა 1960 წელს ავტოკატასტროფის შედეგად.



ანსამბლი „კრიკინობლა“. შუაში ბაიი პოლი

რამ მუსიკა, რომელიც საცეკვაოდ განაწყობს გულსა და გონებას, გაძულებს რომ იმოძრაო და მსუბუქად ურტყა ფეხი ოტაკს, როკ-ნ-როლია. მნიშვნელობა არა აქვს თუ რას უწოდებ მას: როკს, ჯანსა თუ რაიმე სხვას.“

ჩარლზ ჟილეტის კლასიფიკაციის მიხედვით როკ-ნ-როლის მესხუე სტილს წარმოადგენს ჯანგა ჯგუფების ვოკალური მუსიკა, რომელსაც მოკლედ „დე-ვოის“ ეძახიან. ესაა უშინარსო სიტყვა, რომელსაც მომღერალთა ანსამბლი მრავალჯგის იმეორებს ხოლმე სოლისტის სიმღერის ფონზე. ასევე ზშირად მღერაიან მამღერლები ისეთ უშინარსო სიტყვებს, როგორიცაა „შენჯ-შენჯ“, „დე-დე-დე“ და ა. შ.

„დე-ვოის“ პირველი შემსრულებლები საკუთარი სიამოვნებისათვის იკრიბებოდნენ ხოლმე და სახელდახელო კონცერტებს მართავდნენ მრავალბინიანი სახლების ვერანდებზე. ისინი ხელმოკლეობის გამო ვერ ყიდულობდნენ ინსტრუმენტებს, რის გამოც მათ შემოქმედებაში დასაბამი მიეცა უთანხლებო ანუ აკაელიც ვოკალურ სტილს.

როკ-ნ-როლის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ბადი ჰოლიმ, რომელიც გზაჯვარედინზე იდგა: მან, ერთის მხრივ, შეარბილა როკ-ნ-როლის მუსიკა, მეორეს მხრივ, კი შეაჩერა მისი სწრაფვა სინათლისაკენ. ბადი ჰოლის შთამბეჭდავი ხმა მკვეთრად გამოიყოფოდა მომღერალთა ანსამბლიდან, ჩანაწერის წინა პლანზე ედერდა. მის მიერ ნამღერი ტექსტები კრისტალურად წმინდა დიქციის წყალობით მსმენელებს კარგად ესმოდათ. ბადი ჰოლის სიმღერის სტილი თავდაპირველობისაყენ იზრებოდა, მაგრამ მას გააჩნდა ის შინაგანი ექსპრესია, რომელმაც იგი როკ-ნ-როლის ტიპურ წარმომადგენლად აქცია.

ბადი ჰოლიმაც მოღვაწეობა კანტრის თანში დაიწყო. მაგრამ იგრძნო რა თავისი დროის სუნთქვა, შეუდგა თვითგამოხატვის ახალი ხერხების ძებნას, შეუერთდა რამდენიმე ჰველ მებობარს და მათთან ერთად სტუდიურ ექსპერიმენტებს აწარმოებდა. ასე დაუკავშირდა იგი ერთ-ერთი ხმისჩამწერი სტუდიის პატრონს, ფართოდ ცნობილ როკ-პროდიუსერს ნორმან პეტს.

პეტიმ იგრძნო, რომ ბადი ჰოლი, ელვის პრესლისგან განსხვავებით, არ იყო აგრესიული ბუნების შემოქმედი. მან გამოიძენა ბადი ჰოლის ინდივიდუალობისათვის შესატყვისი ფორმები, რომელთა საშუალებით ბადი ჰოლი, ელვის პრესლის საპირისპიროდ, დაბნეულსა და მოკრძალებულ უმაწვილს ანსახიერებდა. აქეთი სახის შექმნაში ბადი ჰოლის გარეგნობაც ხელს უწყობდა. პეტიმ მას ძველმოდური სათვალეც გაუყენა, რაც ბადი ჰოლის მოკცხე, მწიგნობრულ იერს აძლევდა. მისი ჩაცმულობაც ზომიერებით გამოირჩეოდა, ელვის პრესლის ექსტრავაგანტური სტილისგან განსხვავებით. ამით იგი უპირისპირდებოდა მუვირალა, ექსცენტრულ ტანსაცმელში გამოწყობილ კონკურენტებს. პეტიმ ბადი ჰოლში ორი მხარე აღმოაჩინა: ერთის მხრივ, ვაჟკაცური თვისებები, მკვეთრად გამოხატული მამაკაცური საწყისი, მეორეს მხრივ, მეჩუკობა, თავის თავში დაურწმუნებლობა. ამის შესებაშისად პეტიმ გამოიუფა ორი სახის პროდუქცია: ერთი — ბადი ჰოლისა და ანსამბლ „Crickets“ („კრიკინობელა“) სახელით, მეორე კი პეგი სიუს ფსევდონიმით.



ბადი ჰოლი

ორივე ფირფიტამ დიდი პოპულარობა მოიპოვა, ორივე გაიყიდა მილიონიანი ტირაჟით.

1958 წელს ბადი ჰოლის განხეთქილება მოუვიდა თავისი ანსამბლის წევრებთან, რის შემდეგ ჩამოაყალიბდა ახალი ანსამბლი იგივე სახელწოდებით. 1958 წელს ბადი ჰოლიმ დიდი ტურნე მოაწყო ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მაგრამ მას არ დასცალდა ამ გასტროლების ჩატარება. მშ წლის ბადი ჰოლი ავიოკატასტროფაში დაიღუპა.

სიკვდილის შემდეგ კიდევ უფრო გაიზარდა ბადი ჰოლის სახელი. ამაში გარკვეული წვლილი მიუძღვის ნორმან პეტისაც, რომელიც დროდადრო აქვეყნებდა ბადი ჰოლის უცნობ ჩანაწერებს, რასაც მისთვის დიდი შემოსავალი მოჰქონდა.

ტრაგიკულად დამთავრდა ბევრი როკ-მომღერლის ცხოვრება. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა როკ-ნ-როლის პოპულარობის შენელება და მისი გარდაქმნა. ჩინი წლების დასაწყისისათვის დასასრულს მიუახლოვდა როკ-ნ-როლის ერა. მან ადგილი დაუთმო ახალ მემარტულებს, რომელსაც პოპმუსიკა ეწოდა.



კადრი ფილმიდან „დაფების ჭუნგლები“

ცნობილი კინორეჟისორი სოსო ჩხიძე იღებს ახალ დოკუმენტურ ფაუნს „შვიდაცა“, რომელიც შეურბებელ ქართული ხალხური მუსიკის სამყაროში შეიყვანს. მასალის მოძიების პროცესში ს. ჩხიძე შეხვდა მრავალ გამოჩენილ მუსიკოსს, მათ შორის ცნობილ საბჭოთა მუსიკონსკოდნენს გიორგი ხუბოვს და მისი საუბარი მაგნიტოფირზე ჩაწერა. ს. ჩხიძემ ეს საინტერესო ჩანაწერი გადმოსცა თურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკალურ განყოფილებას, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებთ.

ვხექდავთ გ. ხუბოვის მოგონებებს მცირეოდენი შემოკლებებით.

საქართველოს მონატრება

გიორგი ხუბოვი

თბილისი ჩემი მშობლიური ქალაქია, აქ გავატარე სიკვამლის წლები. დედაჩემიცა და მისი მშობლებიც თბილისელები იყვნენ. გეჰქონდა დიდი სახლი სოლოლაკის ქუჩაზე, № 20-ში. ჩვენი ოჯახი ქართულ ყაიდაზე ცხოვრობდა. ქართული ხელგამილობით და სტუმართმოყვარეობით გამოირჩეოდა.

კარგად მახსოვს ბაღი, რომელიც ჩვენი სახლის ახლოს მდებარეობდა. მას „სტელას“ ვეძახდით. 20-იანი წლების დამდეგს სწორედ ეს ბაღი წარმოადგენდა მუსიკალური ცხოვრების ცენტრს. აქ ყოველ საღამოს, თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრის მონაწილეობით იმართებოდა სიმფონიური მუსიკის კონცერტები. გამოდიოდნენ ცნობილი დირიჟორები. მე მაშინ (1921-22 წლებში) — თბილისის კონსერვატორიაში ვსწავლობდი და ჩემს მეგობრებთან ერთად საკონცერტო ცხოვრებას წარბადა ვეწაფებოდი, არ ვტოვებდი ამ საინტერესო მუსიკალურ საღამოებს. იმდროინდელი თბილისი გასტროლიორების ქალაქი გახლდათ. სიმფონიურ კონცერტებზე გამოდიოდნენ ახალ-ახალი დირიჟორები, რომლებიც მსმენელებს სთავაზობდნენ ნაირნაირ პროგრამებს. ჩემთვის დღემდე ამოუხსნელ გამოცანად დარჩა თუ როგორ ას-

წრებდა თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრი ესოდენ რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარის ათვისებას სულ ერთი რეპეტიციით, რომელსაც დირიჟორები კონცერტის დღეს, დილით, ატარებდნენ. იმდროინდელი ქართული საზოგადოება დიდის გაცდებით ისმენდა და ეცნობოდა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე სიმფონიური მუსიკის შესანიშნავ ნიმუშებს. ჩემზე ღრმა კვალი დასტოვეს თბილისური ზაფხულის სურნელით გაჟღერებული ამ შესანიშნავმა კონცერტებმა. ეს იყო დიდი სკოლა, რომელმაც უმდიდრეს მუსიკალურ ლიტერატურას მაზიარა. ამ კონცერტებს არ აცდენდა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ალ. მელიქი-ფაშაევი, რომელიც თბილისში იზრდებოდა და აქვე ეუფლებოდა სადირიჟორო ხელოვნების საფუძვლებს. მასთან დიდი მეგობრობა მაკავშირებდა, ახლაც თვალწინ მდგავს ჭაბუკი მელიქ-ფაშაევი... როგორი აღტაცებით ისმენდა იგი მსოფლიოს სიმფონიური მუსიკის შედეგებს, როგორ ღელავდა, როცა რომელიმე ორკესტრანტი რაიმე, თუნდაც უმნიშვნელო, შეცდომას დაუშვებდა. ცხადია, ღია საზაფხულო ესტრადის პირობებში ძნელი იყო იდეალური აქუსტიკური ელერადობის მიღწევა, რასაც

მელიქ-ფაშაევი მტკივნეულად განიცდიდა. იგი დაჭილდობებული იყო აპოკალიფტიკური სმენითა და შესანიშნავი მუსიკალური მესხიერებით. დიდი შრომა არ სჭირდებოდა. ბრწყინვალე მონაცემების წყალობით ყველაფერს ადვილად ითვისებდა. მას შეუძინეველი არ რჩებოდა მცირეოდენი ხარვეზიც კი. გადაშლიდა პარტიტურას და თვალის ერთი გადავლებით ურთულეს მუსიკალურ ნაწარმოებებს ზეპირად იმასხვებდა. კარგად მასხვებს მისი პირველი ნაბიჯები თბილისის საოპერო თეატრში. მელიქ-ფაშაევი დიდი არტისტი იყო. დღეს კოტანი არიან ასეთი ვაქანებისა და მასშტაბის ღირსიერებები.

ორი წლის მანძილზე ვესწრებოდი ამ შესანიშნავ სიმფონიურ საღამოებს. მერე ეს საინტერესო წამოწყება რატომღაც დაიწყებას მიეცა.

თბილისის კონსერვატორიაში მუსიკის თეორიას ზაქარია ფალიაშვილი მასწავლიდა. შეუძლებელი ამ დიდი ადამიანის დავიწყება. იგი ყველასგან გამოირჩეოდა თავისი სულიერი სილამაზით. დრო ვერ წაშლის იმ ღრმა შთაბეჭდილებას. იმ დიდ ზემოქმედებას, რომელსაც ზ. ფალიაშვილის ნათელფენილი პიროვნება ახდენდა. ზაქარია ფალიაშვილისათვის ეს მეტისმეტად მძიმე წლები იყო. მას საშინლად ავიწროებდნენ. დაუნდობლად ექცეოდნენ ახალგაზრდა „რაპმელები“. რომლებიც ქართული მუსიკალური კულტურის ამ დიდ მოამავეს საეკლესიო მუსიკით გატაცებაში ადანაშაულებდნენ. ზ. ფალიაშვილი თავდაუზოგავად იბრძოდა ამ უგუნური ბრალდებების წინააღმდეგ. „რაპმელებს“ არაფერი გაეგებოდათ. ისინი ჩაიკოვსკისა და ძირს უთხრიდნენ. რამდენჯერ გამოესულვარ მოსკოვში ჩაიკოვსკის დასაცავად. დიახ, ჩაიკოვსკისა და მფარველობა სჭირდებოდა. „რაპმელები“ თავისას არ იშლიდნენ და გაპყვიროდნენ: „ვინ არის ჩაიკოვსკი... ჩვენ ხალხისიანი, ოპტიმისტური მუსიკა გვინდაო“. რას არ გაიგონებს კაცის ყური. „რაპმელები“ მუსორგსკისა და ებრძოდნენ და კრძალავდნენ „ბორის გოდუნოვის“ დადგმას დიდი თეატრის სცენაზე. კიდევ კარგი, რომ დიდ თეატრს დახმარებას უწყევდა ვოროშილოვი, რომელიც გამოჩენილი ღირსიერის გოლოვანოვის წყალობით საოპერო ხელოვნების მხურვალე თა-

ყვანისმცემელი გახდა. საქმე ისაა, რომ ვოროშილოვს პატარა, მაგრამ სასაამოვნო ხმა აღმოაჩნდა. წინდახედულმა გოლოვანოვმა მას ვაკეეთილები შესთავაზა და თანდათან აზიარა საოპერო მუსიკის შედევრებს. უბრალო ხალხის წრიდან გამოსული მარშალი იმდენად აღფრთოვანდა, რომ დაღოთეატრის ქონაგობა თავს იღო. ვოროშილოვის ბიოგრაფიის ეს დრიალ საინტერესო დურცეული დღეს აღარავის ახსოვს. ეს ამბავი მე თვით ვოლოვანოვმა მიაშბო.

მადლობა ღმერთს, რომ მდგომარეობა მალე შეიცვალა და „რაპმელების“ ხანა ისტორიას ჩაბარდა, მაგრამ მწელი მოსაწინებელია ის დიდი ტრავმა, რომელიც მათ მიუყენეს ზაქარია ფალიაშვილს! — კაცს, რომელიც მშობელ ერს უპეირფასეს საგანძურს უქმნიდა, დღეინადაც ხალხური მუსიკის წიაღში ტრიალებდა. ვამალეებით იწერდა, სწავლობდა, ივლევედა სწორუბოვარ ქართულ ხალხურ სიმღერა-სავალობებს.

ზ. ფალიაშვილმა კარგად იცოდა ფოლკლორული მემკვიდრეობის ფასი. მას ისიც კარგად ესმოდა, რომ ხალხური შემოქმედება ცოცხალი პარეკისა, რომლის მონათოვრებს ყოველთვის უდარაჯებს დაკარგვის, დავიწყების საფრთხე. ხალხური მოქმელები ხომ უანგარო ადამიანები არიან, მათ არც საავტორო უფლებები აინტერესებთ და არც ჰონორარი. ამიტომაც მათ შემოქმედებას მოფრთხილება სჭირდება დროულად. თვალის ჩინივით. ყოველივე ამას სამაგალითო თავდადებით აქეობდა ზაქარია ფალიაშვილი.

ნეტა საქართველოში დღეს თუ არიან ხალხური მუსიკის პედიღბლით ასე დაინტერესებული კომპოზიტორები?

არაჩუქულებრივია და განსაკუთრებული ჩემი დამოკიდებულება ზაქარია ფალიაშვილის მიმართ. თბილისის კონსერვატორიას ეს შესანიშნავი მესხეური (მაშინ იგი კონსერვატორიის დირექტორი იყო) დიდ გაჭირვებას განიცდიდა. ძველ, გაყრეკილ, გამოხუნებულ ტანსაცმელში დადიოდა. მისთვის სრულად უცხო იყო პირად კეთილდღეობაზე ზრუნვა, პატემოვყარეობა და ანგარება. რა საოცრად მოკრძალებული ადამიანი იყო!..

დღესაც გული მტკივა, როცა ვიხსენებ,

რომ ზაქარია ფალიაშვილი ვერ მოესწრო იმ ტრიუმფალურ წარმატებას, რომელიც ხვდა მის „აბესალომსა“ და „დაისს“ 1937 წელს, მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადის დროს. ქართული მუსიკალური ხელოვნების ამ გრანდიოზულ ზეიმს ვერც ვიქტორ დოლიძე მოესწრო.

ქართული ხელოვნების პირველი დეკადი რაღაც არაჩვეულებრივი ბრწყინვალეობით ჩატარდა. ეს იყო ნამდვილი სასწაული. აბა, რა დამავიწყებებს „აბესალომ და ეთერს“? დღესაც თვალწინ მიდგას მეორე აქტი — ქორწილის, ხალხური ზეიმის დიდებული სცენა, რომელიც არ ჩამოუვარდება თვით ვაგნერის მუსიკასაც კი. ეს განუმეორებელი, შეუდარებელი შთაბეჭდილებაა. სწორედ მაშინ აღმოვაჩინე ევეგენი მიქელაძე. ვესწრებოდი მის რეჟეტივებს. იგი ზეპირად დირიჟორობდა და ქეშმარიტად გენიალური თავისუფლებით ფლობდა ურთულეს მუსიკალურ პარტიტურებს. დიახ, ევეგენი მიქელაძე საკვირველი მოვლენა იყო. რა ტრაგიკულია მისი ბედი! მეხივით დაგვეცა მისი დაღუპვის ცნობა. ამ საშინელმა ამბავმა ყველა შეაძრწუნა. ეს დეკადის დამთავრებისთანავე მოხდა...

სადეკადო სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ შესანიშნავი შემსრულებლები, დიდი ქართველი მომღერლები. ბრწყინვალედ ჟღერდა ვეგენი, ანსამბლები, ორკესტრი... თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი წარმატება, ასეთი რეზონანსი არ ჰქონია არც ერთ დეკადას არც მანამდე და არც შემდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ მოსკოვში თავი კარგად აჩვენეს სხვა რესპუბლიკებმაც — ეკრძოდ. უკრაინელებმა. მაგრამ ქართველებმა სრულიად ახალი სამყარო გადაგვიშალეს. კარგად მახსოვს სსრკ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს პირველი თავმჯდომარის კერაქენცევის სიტყვები:

„ქართველებს გამოსვლა თავისი მნიშვნელობითა და წარმატებით შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ იტალიური საოპერო დასის პირველ გასტროლებს გასულ საუკუნეში. იტალიურმა მუსიკამ, იტალიელმა მომღერლებმა მთელი რუსეთი ფეხზე დააყენესო“..

ზუსტი ნათქვამია. ასეთივე შთაბეჭდილება მოახდინა ზ. ფალიაშვილის ღრმადეროვნულმა მუსიკამ, რომელმაც ფეხზე დააყენა მთელი მუსიკალური სამყარო. ეს იყო ნამდვილი აღმოჩენა. ასეთ შედეგებს არავინ მოელოდა,

ალბათ, იმიტომ, რომ ზ. ფალიაშვილი მთელი ობდა ჩუმად, თავის გარშემო ხმაურსა და აურზაურს არ ქმნიდა.

არ ვიცი საქართველოში ამჟამად რა მდგომარეობაა — ნეტა თუ არსებობს ფალიაშვილისოდენა კომპოზიტორი?

მე მაშინ გაზეთ „პრავდის“ რედაქციაში ვმუშაობდი და ყოველდღიურად ვაშუქებდი ქართული დეკადის სპექტაკლებსა და კონცერტებს. გაზეთი დიდ ოპერატულობას იჩენდა, მეორე დღესვე აქვეყნებდა რეცენზიებს, რომლებსაც დიდის ვატაციებით ვწერდი. მას შემდეგ 43 წელი გავიდა. მიუხედავად ამისა, ეს წერილები შევკრიბე და შევიტანე ახლახან გამოსულ ჩემს წიგნში. არ ვიცი დღეს რამდენად ფასეულია ქართულ მუსიკალურ კულტურაზე დაწერილი ეს სტრიქონები. მაგრამ ამ წერილებიდან გამოსკვივის ის დიდი აღფრთოვანება, რომელსაც მაშინ განვიცდიდი. გამოსკვივის ის საოლქარი აქიოტაფი, ქართულმა დეკადამ რომ გამოიწვია. სხვისი არ ვიცი, ჩემთვის კი ეს ძვირფასი წერილებია.

დეკადზე საქართველო წარსდგა ორი ეთნოგრაფიული ანსამბლით: დასავლეთ საქართველოს გუნდს სათავეში ედგა კირილე პაუკორია, აღმოსავლეთ საქართველოს გუნდს კი სანდრო კავსაძე ხელმძღვანელობდა. ამ კოლექტივებმაც ნამდვილი სენსაცია გამოიწვიეს. მათ გამოამაზიურეს ისეთი საკვირველი მოვლენა, ისეთი მრავალფეროვანი, თვითმოუფადი და თვალუწვდენელი კულტურა, როგორც ქართული მრავალზმიანობაა. მახსოვს, მაშინ ასეთი აზრი გამოვთქვი, „ქართულ ხალხურ მუსიკას, ალბათ, თვით უძველესი ბერძნული სიმღერა-საგალობელიც კი ვერ შეედრება“—მეთქი. როგორ გავიხარე, როცა წავიკითხე ქართული პოლიფონიით აღფრთოვანებული სტრაინსკის სიტყვები, მან ხომ გულისხმობდა აღიარა: „ამის მსგავსი არაფერი მომისმენიაო“. ყოვლისმცოდნე მიხუტცი სტრაინსკი გავგნებულნი იყო...

ხშირად მიფიქრია — სტრაინსკი სულ სხვა გზას აირჩევდა, ქართული ხალხური მუსიკა რომ მოესმინა 40 წლით ადრე, მას ვერც კი წარმოედგინა, რომ ამქვეყნად არსებობს ასეთი სიმდიდრე. ეს რომ სცოდნოდა... სტრაინსკიმ ბევრი რამ საინტერესო და მნიშვნელოვანი შექმნა, მაგრამ მისი მიგნებები ახლოსაც ვერ მოვლენ ქართული ხალხური მუსიკის უნიკალურ მონაპოვრებ-



თან. ამაში დასარწმუნებლად გავიხსენოთ მრავალმხიანი გურული სიმღერა, ისეთი ფანტასტიკური მოვლენა, როგორც კრიმანჭულია, რომელიც უმაღლესი ვირტუოზობის, ოსტატობის აბსოლუტურად ბუნებრივი, ქვეშაირტად ხალხური გამოვლინებაა. ამბობენ — ქვეშაირტი მუსიკალური ქმნილებები სიმარტოვეში იბადებაო. ამ აზრს აბათილებს ქართული ხალხური მუსიკა; რომელიც იშვა და განვითარდა კოლექტიური მუსიკირების ატმოსფეროში. უსმენ ხალხურ სიმღერებს და ფიქრობ, რა მაღალ დონეზე იღვა ქართველი გლეხი, რომელიც ბუნების წიაღში ასეთ მაღალ განვითარებულ მუსიკას ქმნიდა.

ზაქარია ფალიაშვილიც ნამდვილ სასწაულს მოახდენდა, 40 წლით გვიან რომ დაბადებულიყო. ქართულ ხალხურ მუსიკაზე დაყრდნობით იგი თანამედროვეობის უდიდესი კომპოზიტორი გახდებოდა. დღეს ზოგიერთს ავიწყდება, რომ ზაქარია ფალიაშვილმა ცარიელ ადგილზე დაიწყო მოღვაწეობა. ისიც ავიწყდებათ, რომ მას ყველანაირად ხელს უშლიდნენ. ავიწროებდნენ, შეზღუდული იყო მისი სამოღვაწეო არე, შემოქმედებითი ასპარეზი. მიუხედავად ამისა, მან გააკეთა დიდი საქმე — შექმნა ორი შესანიშნავი ოპერა. მანვე ვაუკაფა გზა მომდევნო თაობების ქართველ კომპოზიტორებს, რომელთა შორისაა შესანიშნავი მუსიკოსი, წმინდა ადამიანი ანდრია ბალანჩივაძე. კარგად მახსოვს 1936 წელს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შემოქმედების გარშემო გამართული დისკუსია. ანდრია ბალანჩივაძე ერთადერთი ადამიანი იყო, ვინც გაბედა შოსტაკოვიჩის დაცვა. მან საჭაროდ განაცხადა: „თქვენი არ ვიცი, მე კი შოსტაკოვიჩის ტალანტში შეყვარებული ვარ“. მისი მგზნებარე სიტყვები სამუდამოდ დამამახსოვრდა. სამწუხაროდ, დიდი ხანია ერთმანეთი არ გვიხანავს. მის მუსიკას კი დღესაც სიამოვნებით ვისმენ რადიოთი. უმაღლე საქართველოს მონატრების გრძნობა მეუფლება. ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია, მესამე საფორტეპიანო კონცერტი შესანიშნავი ნაწარმოებებია. მახსოვს მისი ბალეტი „მთების გული“, რომელმაც თავის დროზე დიდი გამოხმაურება გამოიწვია.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებასაც

ვიცნობ. ჩემის ღრმა რწმენით, იგი მოლოტოვრანგის პროფესიონალია...

მაინტერესებს გ. ყანჩელის ბუნებრივი ინდელი ნამუშევრები, მით უფრო, რომ მის პირველ ოპუსებს დიდი აქიოტაქი მოჰყვა. ისევე დაეუბრუნდები ჩემი სიკაბუტის წლებს. თბილისის შემდეგ სწავლა განვაგრძე მოსკოვის კონსერვატორიაში. მაგრამ საბჭოთავლოსთან კავშირი არ გამოწყვეტია. ყოველ ზაფხულს ჩამოვდიოდა და მაშინვე მივეშურებოდი ძველი თბილისისაკენ. „მადანი“ იყო ძველი თბილისის სული და გული. თვალს ახარებდა აქ გამოფენილი დოკლათი, ათასფრად რომ ელვარებდა მზის გაჯაშაშებული სხივების შუქზე. აქვე, სახელდახელოდ, სხვადასხვაგვარი იმპროვიზირებული სანახაობები იმართებოდა. დღეს ეს აღარ არის, ახალგაზრდობამ „მედნის“ სახელიც კი დაიწყო. ჩემთვის კი „მადანი“ იყო ცოცხალი ზღაპარი — კოლორიტის შედეგრი, კოლორიტის ზეიმი.

იკით აქ ყველაზე მეტად რა მანციფერებდა? თანდაყოლილი მისწრაფება იმპროვიზაციისაკენ. ინდივიდუალური იმპროვიზირების მსგავს გამოვლინებას სხვაგან არსად არ შევხვედრივარ. მეტიც — რაც უფრო შორდები საქართველოს, რაც უფრო უახლოვდები ევროპას, მით უფრო იშვიათად გვხვდება წმინდა წყლის ხალხური იმპროვიზაცია.

ძველი თბილისის ქუჩებში ერთბაშად იბადებოდა იმპროვიზირებული სიმღერა, რომელამე მგზავრი წამოიწყებდა სულ უბრალო ჰანგს, მას აჰყვებოდა მეორე, მესამე ხმები და ეს მარტივი მელოდია განვითარებას იწყებდა. სახელდახელო ანსამბლი მუსიკირებდა თავისთვის, ყურადღებას არავის აქცევდა... ეს იყო ძალიან თავისებური, წმინდა თბილისური მოვლენა. ასეთი რამ არ მინახავს არც ბაქოში, არც ერევანში. ალბათ, იმიტომ, რომ იქ სუფევდა სულ სხვაგვარი ეთნიკური, სოციალური გარემო.

განუშეორებელი იყო ძველი თბილისის საღამოები, ღია ფანჯრებიდან, გაფარალავებული კარებიდან ისმოდა ნაირნაირი სიმღერა დ საკრავების ხმები. დიახ. საოცრად მრავალფეროვანი და კონტრასტული იყო ძველი თბილისის მუსიკალური ყოფა, რომელსაც აღფრთოვანებული სიტყვები უძღვნა ჩაიკოვსკიმ. იგი წერდა, რომ თბი-

ლისში ყოველ ფეხის ნაბიჯზე აწყდები დასავლეთსა და აღმოსავლეთს, რომლებიც ურთიერთს ეჯახებიან, ერწყმიან და რაღაც საოცარ მოვლენას ქმნიან. ჩაიკოვსკი გაოგნებული დადიოდა ძველი თბილისის ქუჩებში...

საქართველოში იტალიური ოპერა რომ ჩამოვიდა (გასული საუკუნის 50-იან წლებში), სულ მალე გაჩნდა იტალიური წარმოშობის ქართული სიმღერები, რომლებმაც დღემდე შეინარჩუნეს პოპულარობა. გავიხსენით „სულიკოს“ ტიპის სიმღერება, რომლებშიც შორეული ქვეყნებიდან შემოღწეული მუსიკალური შთაბეჭდილებები აირეკლა. მაგრამ ეს შთაბეჭდილებები იძენდნენ ქართულ სულს, ქართულ ხასიათს და ამდიდრებდნენ ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას. დიახ, თბილისმა დიდი როლი შეასრულა ქართული მუსიკალური ისტორიის განვითარებაში.

30-იან წლებში ხშირად ვხვდებოდი ცნობილ მუსიკოსკოდნეს შალვა ასლანიშვილს, რომელიც დისკუსიებზე ძალიან გაბედულად და შინაარსიანად გამოდიოდა, იგი სწავლობდა ქართულ ქალაქურ მუსიკაზე დასავლური და აღმოსავლური გავლენების გენეზისს და ძალზე საინტერესო დასკვნები გამოქჷნდა.

სხვათა შორის, თბილისი სახელგანთქმული ქალაქია იბიტომაც, რომ აქ საფუძველი ეყრებოდა მოძმე ხალხების მუსიკალურ კულტურებს. გავიხსენით სომხური მუსიკის კლასიკოსი კომიტასი, რომლის შემოქმედებას ფესვები გაღმველი აქვს თბილისის მუსიკალურ ყოფაში. იგი ლამაზობით, ჩუმიად აიტუზებოდა ხოლმე თბილისელების ფანჯრების წინ, საიდანაც სიმღერა იმზოდა. ასე კრეფდა, იწერდა იგი ხალხური მუსიკის პანგებს. იმ ხანად ბევრნი იყვნენ ასეთი ენთუზიასტები, რომლებიც თავს ევლებოდნენ, საკუთარი ინიციატივით შვილიდნენ და პატრონობდნენ ხალხური მუსიკის საგანძურს. მათ სპეციალური განათლება არა ჰქონიათ, არც მთავრობა ეხმარებოდათ. მათ მხოლოდ გულწრფელი სიყვარული ამოძრავებდათ. დიდია ამ ენთუზიასტების დამსახურება, ისინი სიცოცხლეს უნარჩუნებდნენ ხალხური ხელოვნების განუმეორებელ არომატს. დღეს სულ უფრო იშვიათად გვხვდება ეს პირველქმნილი

ფოლკლორული სურნელება. რა იასა... რომ ფოლკლორული ფენომენის (გაქვლები) ტენდენციამ ფეხი მოიკიდებდა და ტელევიზიაში, საკონცერტო ესტრადაზე, კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც. ნაღდა და კულტივირებულ ხალხურ შემოქმედებას შორის კი ისეთივე მკვეთრი სხვაობაა, როგორც უნახვეს ყვავილთა სურნელებასა და ფაბრიკებში დამზადებულ სუნამოებს შორის.

მახსოვს ერთხელ ქურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ რედაქციაში, სადაც ერთხანს ვმოღვაწეობდი, მოიყვანეს ახალგაზრდა დები ფიოდოროვები, რომლებიც შესანიშნავად მღეროდნენ სამ ზეში უძველეს რუსულ ხალხურ სიმღერებს. მათ არ ჰქონდათ არავითარი მუსიკალური განათლება. სოფელში ცხოვრობდნენ და თავისთვის მუსიკირებდნენ დედისგან ნასწავლ სიმღერებს. მათი სიმღერებიდან გამოსჭვიოდა საკვირველი უშუალობა და სიწრფელები, ისინი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. ფიოდოროვების პირველმა კონცერტებმა გააოცა მთელი მუსიკალური სამყარო. მაგრამ ისინი მაშინვე გაუსახურდნენ, დაიშტამპნენ, როგორც კი მოშორდნენ თავიანთ მოკრძალებულ ყოფას, როგორც კი ჩაებნენ ფილარმონიული ცხოვრების ფერხულში და იგრძნეს წარმატების, ფულის გემო.

ენთოგრაფიული ანსამბლები, ფოლკლორით დაინტერესებული პირნი სათუთად უნდა ეპყრობოდნენ ხალხური სიმღერის სულს. მის პირველქმნილ ბუნებას, რადგან აქედან ისმის დედა-სამშობლოს გულისცემა. ჩვენი წინაპრების სუნთქვა... ყოველივე ამის შენარჩუნების ძალა შესწევთ ხალხოსნური ენთუზიასმით შეპყრობილ ადამიანებს, იმათ, ვინც მშობლიურ კულტურას აღფრთოვანებით ეთაყვანება, ისე შეყურებს როგორც ღვთაებას.

განა არსებობენ ნამდვილი შემოქმედნი, ნამდვილი კომპოზიტორები ამ განადის გარეშე?

საქართველომ — დედამიწის ამ მშვენიერმა პატარა კუთხემ სწორედ ასეთი აღმინების წყალობით შეინარჩუნა თავისი უძველესი ათასწლოვანი კულტურა, რომლის შენარჩუნება, განვითარება დღესაც ვალად აწევთ ქართველ მუსიკოსებს.

მასალა დასამუშავდა მოამზადა
მანანა ახაბავლაძე

გიორგი სუბოვის შესახებ

ანტონ წულუკიძე

გიორგი სუბოვის ეს საუბარი, ფურცლი „საბჭოთა ხელოვნება“ რომ აქვეყნებს, ალბათ უკანასკნელთაგანია გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკალური კრიტიკოსის ინტერვიუთა შორის. მე საშუალება მომეცა წლების მანძილზე უშუალო, საქმიანი ურთიერთობა მქონოდა და ხშირად მესაუბრა ამ ფრიად ელვარე პიროვნებასთან, რომლის, როგორც შემპოლი კრიტიკოსის — პუბლიცისტის სახელი განუყრელად დაუკავშირდა საბჭოური მუსიკალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებს, მისი განვითარების გადამწყვეტ მომენტებს, ძვრებს, ცვლილებებს... სკავსორო ავტორიტეტი მან მო-იანი წლები შუიდან დაიმკვებდა, როცა გაზეთ „პრავდას“ ფურცლებზე შეუდგინებლ-სისტემატურობით გამოდიოდა, როგორც მუსიკალური ხელოვნების არსებითად მუდმივი მიმომხილველი, დეცტრომელი ენერგითა და ოპერატიულობით აღუქმბდა საბჭოეთის, უწინარეს თვლიდა — მისი დღე-ქალაქის მუსიკალურ სიახლეებს.

ეს სწორედ ის წლები იყო, როცა „რაპის“, „რაპ-მისა“ თუ „პროლეტკულტის“ სხვადასხვა ორგანიზაციების ადმინისტრაციული დაშლის შემდეგ, საბჭოთა სახელმწიფო მოელის სიხადით ახორციელებდა ეროვნული პოლიტიკის გენერალურ ხაზს, ხოლო საბჭოთა რესპუბლიკებს სრულ საშუალებას აძლევდა ეროვნულ კულტურათა, მათ განსვადებულ თავი-

ბურებათა აქტიური წარმოჩენისათვის. ასე დაიძრა უზარმაზარი ტალღა მოსკოვში ზედხედ გამართული მოძვე რესპუბლიკების ხელოვნების დეკადებისა. მოსკოვის ცენტრალური პარტია უდიდესი მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ დეკადებს, რომლებზეც უმთავრესად მუსიკალური თეატრები და ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები იყო წარმოდგენილი, და ამომწურავი სიხვით აშუქებდა მათ მსხედლობას.

ყოველდღიურად შუქდებოდა ქართული ხელოვნების I დეკადი (1937 წ. იანვარი), მისი უოველი სექტაკლი და კონტრტი, და ამ პროცესში ჩართული იყვნენ საბჭოთა მუსიკალური კრიტიკის წამყვანი ძალები. გ. ხუბოვი უპირველესთაგანი იყო მათ შორის. „საგაზეთო ოპერატიულობა“ სრულიად არ უშლიდა მას ღელს უტყუარი ობიექტურობით შეფასებინა ქართული კლასიკური ოპერისა და ხალხური საგუნდო ხელოვნების შედევრები, ჩასწვდომოდ მათ თავისებურებებს. ასეთი სწრაფი რეაგირების განსაკუთრებული უნარი გაჩნდა გ. ხუბოვს. მაგრამ ამასთან, ცხადია, საამისოდ სათანადო ერუდიციითაც შეიარაღებული იყო. დიდი ხნის შემდეგ, თავისი კრიტიკული წერილებისა და ნარკვევების წიგნში „სხვადასხვა წლები მუსიკალური პუბლიცისტისა“ (მოსკოვი, 1976 წ.) გ. ხუბოვმა უცვლელად შეიტანა ქართული ხელოვნების I დეკადის დროს გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებული წერილები თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სექტაკლ „დაისზე“ და ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებზე, ასევე — სსრკ დიდი თეატრის სექტაკლ „აბესალომ და ეთერზე“, რაც შემთხვევითი არ არის — დრომ დადასტურა ამ ოპერატიული რეცენზიების უტყუარი საფუძვლიანობა.

ვრცელი იყო მისი პუბლიცისტური პორტონტები, — შემოქმედებასაც მოიცავდა და თეატრალურ-საკონცერტო ცხოვრებასაც. არაერთი ელვარებითა და პროფესიული სიღრმით დაწერილი სტატია მიუღწენა სიჭოწიური მუსიკის დიდმნიშვნელოვანი კმნილებებისადმი (არ შემომღია არ აღვნიშნო მისი მშვენიერი წერილი „ცხოვრება მშვენიერი და საოცარია“, რომელიც მიუღწენა მოსკოვოების თავიდანვე „დამალდლ“ და დიდი ხნის შემდეგ აღდერებულ მეოთხე სემიონისა). მისი პუბლიცისტის ცენტრი მაინც საოკრო თეატრი იყო. განუყრელად დაკავშირებული იყო სსრკ დიდი თეატრისა და თავისი შემპოლი წერილებით გარკვეულ ზეგავლენასაც ახდენდა ამ თეატრის ცხოვრებაზე. ასე, „პრავდა“-ში 1947 წელს დაბეჭდილი მისი მძაფრი კრიტიკული სტატია „ბორის გოდუნოვის“ ახალ დედგაზე მნიშვნელოვანი აქტირობი გახდა ამ სექტაკლში შემდგომ მომხდარი სერიოზული კორექტივებისა ამ სახით კი ეს სექტაკალი დღეხაც მიდის.

გ. ხუბოვი დიწი, ანალიტური გონების, უკოპრონისო მუსიკისმცოდნე იყო, რაც მან თავისი ფუნდამენტური ნარკვევებით, რაც მოთავრია — მონოგრაფიული წიგნებით დაამტკიცა. მათ შორის განსაკუთრებით აღვნიშნავდით კაბეტლურ შრომას მუსიკის შესახებ, და რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, მუსი-

ნიშნავ წიგნს მის დიდ თანამემამულეზე — არამ ხაჩატრიანზე, — ვიტყვით, რომ ეს წიგნი უველაზე მასშტაბური და ამომწურავია გამოჩენილ სომეხ საბჭოთა კომპოზიტორზე დაწერილ მონოგრაფიებს შორის.

აღნიშნული წიგნები მეცნიერულ-ისტორიულ დირექტულებასთან ერთად გამსვალული არიან პუბლიცისტური მგზნებარებით, მახვილგონივრული განსაზღვრებით, ლიტერატურული ტემპარამენტით.

გ. ხუბოვის მოღვაწეობის ბრწყინვალე პერიოდი დაკავშირებულია ეურნალ „სოვეტსკაია მუზიკასთან“ რომლის მთავარი რედაქტორი იყო 1925-27 წლებში და ამ თანამდებობას თანამდებობა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მდივნობასთან როგორც რედაქტორმა, უნიწარეს ყოვლისა, შემოიჭრება თვით რედაქციასა და ავტორთა შორის ენერგული ძალები. ამით შევეთრად ამაღლა ეურნალის მებრძოლი პოლიტიკური დონე, რაც მთავარია — ადამა მოღვაწი ტალღა და ნიდავგი მოაშადა მუსიკალური ცხოვრების პოლიტიკაში დაშვებული შეცდომების გამოსასწორებლად, სახელდობრ, საბჭოთა მუსიკის უსაფუძვლოდ კომპრომიტირებული, სინამდვილეში დიდმნიშვნელოვანი კნლიტების კანონიერ „უფლებებში“ აღდგენისათვის. საქმარისა გავისწორთ თუნდაც ენ დიდი, შეუძივარი ბრძოლა, რომელიც „სოვეტსკაია მუზიკა“ გააჩადა პრაკოფიციის ოპერების სტენური ცხოვრ-

ბისთვის. და აკი დრომ მალე გავრეწა, რომ „სოვეტსკაია მუზიკას“ პოზიციამ საბოლოოდ გაიპარჯა!

გ. ხუბოვი ერთნაირად გელისხმეირი, დემოკრატიული პიროვნება იყო მასუბისმგებელ თანამდებობებზე ყოფნის დროსაც და უკვადელიურ ცხოვრებაშიც. დიდად უურადლებიანი იყო ახალგაზრდობის მიმართ. იყო მეტად საინტერესო, მუდამ შინარისიანი მოსაუბრე — მოკამათ და ტრიუნფაზეც ასეთივე ორატორი. გულდინჯი, მუდამ წინადახდული კაცი დიდი მასშტაბებით აზროვნება. მხარს უჭერდა კეშმწარტ სიახლედებს, ნოვატორობა. მაგარს ბოლო წლებში პირად ზემოდა საუბრის დროსაც გამოუთქვამს სერიოზული დაევიება „სიახლეს“ ცალმხრივი ტენდენციების პიტა-მეტა გაურცელების გამო.

გ. ხუბოვი კეშმწარტი ინტერნაციონალისტი იყო და ამის არსს იგი ეროვნულ თვისებებზეთა აუვა ვებაში ხედავდა. ამას ცხადყოფს მისი პუბლიცისტური წარადლებისა და ხარკვევების ორი წიგნი „მუსიკასა და მუსიკოსებზე“ (1929) და ზემოთ აღნიშნული სხვადასხვა წლების მუსიკალური პუბლიცისტკა (1976). მგონება, რომელსაც გვთავაზობს „საბჭოთა ხელმეწია“, ნათლად წარმოგვიდგენს ამ შესანიშნავი პუბლიცისტის პიროვნულ ელვარებასა და მოქალაქეობრივ შემართებას.

პანორამა

ამას კატეგორიულად არ დავთანხმა ტრევორ ნანნი და ამ წინადადებას „აღმაშფოთებელი ღისკრიმინაცია“ უწილა.

ასეა თუ ისე, ორივე თეატრი, მიუხედავად ფინანსების პერმანენტული ძიებებისა, მაინც ინარჩუნებს ინგლისური თეატრალური ზელოვნების მაღალ რეპუტაციას, მაგრამ ეს ქერქერობით...

მერცხლის „სამოცამბა“

კომპაქტური დისკის გამოჩენამ დიდი აურზაური გამოიწვია მუსიკალურ სამაროში. „ვერცხლის საოცრება“ თუ „კულტურის დამაქცევაი? — კითხულობს მის გამო შევიცარული ეურნალი „მუსიკა და თეატრი“. აუტბატორი ტექნიკის ეს სახელე — ვერცხლის-ფაულდ მუხინვარე, სექტრის ეველა ფერთი მოღვაწრე 12 მილიმეტრიანი დისკი — ავიჯრვიენებს აუდიოინდუსტრიაში „რიცხვების საუკუნეში“ გადახლას ანუ კომპიუტრების რიცხვების ენის გამოყენებას მუსიკის კონსერვაციისათვის.

ახალი თაობის ფირფიტებზე ხმისგადლების მოწყობილობებზე კარუნდის ნემსი შეცვლილია ლაზერის 2.5 მლტვის სიმძლავრის სხივით, ხოლო დისკის ბილიკები უპარავი რადენობის, ორმაგი რიცხვებით, რომლებიც ე. წ. უჭრედებში არიან განლაგებულნი. ერთსაათიანი მუსიკალური შესრულება ცალმხრივ კომპაქტურ დისკზე დაშიფრული 16 მილიმეტრი ორმაგი რიცხვებით. დისკის მიკროსკოპულ მონაკვეთებზე ამაღლებასა და ჩაღრმავებას მშინან ეს რიცხობრივი რიგები რომლებიც „კითხვებთან“ ოპტიკური მოწყობილობით იგი შედგება ლაზერის ნახვარგამატარისაგან (სინათლის წყარო) და ზუსტი ლინზების სისტემისაგან, ხმის ბი-

ლიკზე მუდმივად მიმართული სხივისგან და არეკლილი სხივის სენსორულ ნაწილზე გადამცემისაგან. სხივის სიზუსტეს თვალუფრის დევნება ავტომატურად ხდება. ახალი ტექნოლოგიის ეფექტურობა გაპრობებულია მრავალი ფაქტორის ერთიანობით. კომპაქტური დისკი არ ცვდება, რადან მის ზედაპირს მტარისგან და შეუბისაგან საიმედოდ იცავს პოლიკარბონატული საფარი. ამას გარდა სახსებით გამორიცხულია არათანბარი სვლისგან გამოწვეული სხვადასხვა ხშორი, ჩვეულებრივი ფირფიტისათვის დამახასიათებელი დაბრეცვა და ნემსის დაწიანება. კომპაქტური დისკი არ „იქედება“, მისი გადაბრუნება არ არის საჭირო, მისთვის დამახასიათებელია მაღალი ეფრადობის დინამიკა და არხების დაყოფის აბსოლუტური სიზუსტე. უველა ამ უპირატესობას, აგრეთვე ფირსაკრავის ორიგინალურ კონსტრუქციას, რომელიც დისკის შესაძლო დეფექტების გასწურების საშუალებასაც კი იძლევა — ხმის ჩაწერის ტექნიკა ახალ განზომილებას საწყაროში გადაქაევს.

მაგრამ, როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, ეს დისკი მთლად დაწვეული არიდა ნაკლოვანებისაგან. იგი ცვდება კიდევ და თუ მის ზედაპირზე სიოფ მოვება ან შეუბისგან გაიქონა მისი მოღვაწრე ზედაპირი, მაშინ იგი უპარაკობა, რადან ლაზერის სხივის გადახლას იწვევს. ახალი ტექნიკის მომსახურება და რემონტი ძალიან ძვირი ჯდება — მყირე დეტალების დაწიანების შემთხვევაშიც კი დიდი ზლოყება გამოისცვლილი. ამას გარდა უველა სპეციალური სახელდონს რომ ერკვევა მის რთულ მოწყობილობაში.

(გაგრძელება 135 გვ.)

ფრიდრიხ შილერი და გარიაშ სტიუარტის ისტორია

მერაბ კალანდაძე

დრამა „მარიამ სტიუარტი“ ფრიდრიხ შილერის ისტორიული დრამატურგიის ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელია. შილერის დაინტერესება მარიამ სტიუარტის ისტორიით შემთხვევითი არაა. რეფორმაციისა და კონტრეფორმაციის ბრძოლა შილერის საყვარელი თემაა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თემისადმი ინტერესი ესტაფეტად გადაეცა მომდევნო XIX და XX საუკუნეების გერმანულ ისტორიოგრაფიას. ამ დაინტერესებაში, რა თქმა უნდა, შილერის მცირეოდენი წვლილიც ერიან. აღნიშნულ საკითხებს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა გერმანული ბურჟუაზიული-ბუნების ისტორიოგრაფის პატრიარქი ლეოპოლდ ფონ რანკე. განსხვავება მხოლოდ ის იყო, რომ შილერი აღნიშნულ საკითხებს ბურჟუაზიულ-ლიბერალური პოზიციებიდან აშუქებდა, რანკე კი — კონსერვატიულ-რეაქციულიდან.

მანამდე, ვიდრე შილერის კონცეფციას განვიხილავდეთ, მოვიხსენიებთ იმ წყაროებს, რომელთაც დრამატურგი ნაწარმოებზე მუშაობის დროს იყენებდა. შილერი იცნობდა შემდეგ წყაროებს: ინგლისელი ისტორიკოსის და არქეოლოგის კემდენის ნაშრომს: „ელისაბედის მეფობის ანალები“. XVI საუკუნის ფრანგი ისტორიკოსის ბრანტომის ნაშრომს „გამოჩენილი ქალების ცხოვრება“. XVIII საუკუნის შოტლანდიელი ისტორიკოსის რობერტსონის შრომებს და 1790 წელს ჟურნალ „ქალების ისტორიულ კალენდარში“ გამოქვეყნებულ იოჰან ვილჰელმ არჰენგოლცის სტატიას „ინგლისის დედოფალ ელისაბედის ისტორია“. ფრანც შილერის სა-

მართლიანი შენიშვნით „სწორედ ამ ნაშრომს ემყარება შილერი ეპოქის დახასიათების და მოქმედ პირთა შეფასების დროს. შილერის დრამა არ ემყარება წყაროების კრიტიკულ ანალიზს. სხვათა შორის, ეს ტენდენცია ფ. შილერის ისტორიულ შრომებშიც იგრძნობა, რაც, რასაკვირველია, მისი როგორც ისტორიკოსის სერიოზული მინუსია. ამ შემთხვევაში თავი იჩინა XVIII საუკუნის გერმანიის ისტორიული აზრისათვის დამახასიათებელმა თავისებურებამ. სწორედ ამიტომ არის შილერის ისტორიული დრამები XVIII საუკუნის გერმანიის ისტორიული აზრის განსახიერება. ყველაფერი ეს იმაზე მეტყველებს, რომ XVIII საუკუნის მიწურულში გერმანიაში ისტორიული აზროვნება ჯერ კიდევ სუსტადაა განვითარებული. შილერის ისტორიულ დრამებში მკაფიოდ აისახა გერმანიაში ისტორიული აზროვნების განვითარების პირველი ნაბიჯები.

თუ „ორღეანელ ქალწულში“ შილერის კონცეფცია არსებითად სწორია, „მარიამ სტიუარტზე“ ამას ვერ ვიტყვით. შოტლანდიის დედოფლის მარიამ სტიუარტის რომანტიკული სახე თავის პოპულარობას და სიცოცხლისუნარიანობას მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსებს — ფრიდრიხ შილერს, ვალტერ სკოტს და შტედან ცვაიგს უნდა უმაღლოდეს. მათ სუბიექტურად აღიქვეს მარიამ სტიუარტის ისტორია. პირველ რიგში, ეს ითქმას კონფლიქტზე მარიამსა და ელისაბედს შორის. ქართველ მკითხველს მარიამ სტიუარტზე წარმოდგენა სწორედ ამ ლიტერატურული ვერსიის მიხედვით შეექმნა. აი, როგორია

ამ პრობლემის ლიტერატურული ინტერპრეტაცია შილერის დრამის მიხედვით: შილერის ნაწარმოებიდან ისე გამოდის, რომ ელისაბედი არის დესპოტიზმის, ძალმომრეობის პრინციპის განსახიერება, ხოლო მარიამი კი ამ ძალადობის მსხვერპლი. მარიამ სტიუარტის დახსნისადმი წარმოებული ბრძოლა შილერს გაგებული აქვს როგორც ბრძოლა აბსოლუტიზმის, დესპოტიზმის და ტირანიის წინააღმდეგ.

ერთი სიტყვით, შილერის მიხედვით მარიამ სტიუარტი, აბსოლუტიზმის, დესპოტიზმის, ტირანიის მსხვერპლია. ასეთ პირობებში, ადვილი გასაგებია, რატომ აღმოჩნდა შილერის სიმპათიები მარიამ სტიუარტის მხარეზე. შილერი ხომ ტირანიის დაუძინებელი მტერი იყო. ასე რომ, შილერის მიერ მარიამ სტიუარტის იდეალიზაცია — სუბიექტური გააზრების ლოგიკური შედეგია. მარიამ სტიუარტის იდეალიზაციამ თავი იჩინა XIX-XII საუკუნეების გერმანულ ისტორიოგრაფიაშიც. „შილერს ავიწყდება, რომ ისტორიული მოღვაწეები უნდა შევადგასთ თმ პროგრესული თუ რეაქციული როლის მიხედვით, ისტორიაში რომ შეასრულეს. მხო-

ლოდ ამ მომენტის გათვალისწინებით შევძლებთ ზუსტად შევადგასთ ისტორიულად თუ იმ პიროვნების მისია“.

ისტორიული მარიამ სტიუარტი სულ სხვაგვარი იყო. მოკლედ გადავავლოთ თვალი ისტორიას. სტიუარტები შოტლანდიის ერთ-ერთი წარჩინებული გვარია. ისინი ჯერ კიდევ XI-XII საუკუნეში დაწინაურდნენ. 1315 წელს უოლტერ სტიუარტის დაქორწინებამ შოტლანდიის მეფის რობერტ I ბრიუსის ქალიშვილზე დიდად შეუწყო ხელი სტიუარტების შემდგომ აღზევებას. მათი შვილი უუკე შოტლანდიის მეფედ მოგვევლინა რობერტ II სტიუარტის სახელით. ტახტის განმტკიცების მიზნით სტიუარტები შეუპოვარ ბრძოლას აწარმოებდნენ არისტოკრატიასთან. ამ ბრძოლაში დაიღუპა ჯეიმზ IV (1488-1513). იგი შოტლანდიელ დიდგვაროვანებს ინგლისზე დაყრდნობით ებრძოდა და მარიამ სტიუარტის მამა ჯეიმზ V (1512-1543). თითქოს უბედურებამ კალთა სტიუარტებზე დაიბერტყაო, ჯეიმზ I და ჯეიმზ III მოკლეს, ჯეიმზ II და ჯეიმზ IV ბრძოლის ველზე დაეცნენ. სულ ახალგაზრდა დაიღუპა ჯეიმზ V. ეშფოტზე სიკვდილი ელოდა მათ ორ ნაშიერს, მარიამ სტიუარტს და ჩარლზ I-ს.

ლინლიტპაუს სასახლეში 1542 წლის 8 დეკემბერს დაიბადა მარიამ სტიუარტი. იგი იყო ჯეიმზ V-ის და მარი გიზის ქალიშვილი. ყმაწვილქალობა მარიამ სტიუარტმა ბედნიერად გაატარა. ჯერ კიდევ ჩვილი ბავშვი იყო, შოტლანდიის ტახტის მემკვიდრე რომ გახდა. ბელი კიდევ უფრო დიდ ბედნიერებას უმზადებდა. სტიუარტებთან დამოყვრების პრეტენზია ერთდროულად გაუჩნდათ ტიუდორებს და ვალუებს. (ორივე მათგანს გულის სიღრმეში შოტლანდიის ხელში ჩაგდება ელოთ). გადაწყდა (ამ მხრივ სიხარბეს, მეტი მოგების სურვილს არც თუ უკანასკნელი ადგილი ეკირა) შოტლანდიის ტახტის მემკვიდრე საფრანგეთის დოფინის ფრანსუა ვალუასათვის მიეთხოვებინათ. 1548 წლის 7 აგვისტოს ხუთი წლის მარიამ სტიუარტი საფრანგეთის გზას გაუყენეს. საფრანგეთის სამეფო კარზე მარიამ სტიუარტმა საუცხოო აღზრდა-განათლება მიიღო. 1558 წლის 24 აპრილს შედგა მარიამისა და ფრანსუა ვალუას ქორწილი. ანრი II-ის მოულოდნელი სიკვდილის (1559 წლის 10 ივლისი) შემდეგ მარიამ სტიუარტი საფრანგეთის დედოფალი

დედოფალი ელისაბედი.



გახდა. დედოფლობა საკმაოდ ხანმოკლე აღმოჩნდა. უკუბრუნებული სენით დაავადებული ფრანსუა II გარდაიცვალა 1660 წლის 6 დეკემბერს. მარიამ სტიუარტის აღზევება, რომელიც ცვაიგს „რაკეტის ქროლვას მოაგონებდა“, აქ დამთავრდა. მარიამმა გადაწყვიტა შოტლანდიაში დაბრუნებულიყო. მარიამის საფრანგეთიდან წასვლის ერთ-ერთი მიზეზი, როგორც ბიოგრაფები (ჩანკე, მინიე) აღნიშნავენ, მისადმი კატერინ მედიჩის სიძულვილი იყო. 1561 წლის 19 აგვისტოს მარიამ სტიუარტი შოტლანდიაში დაბრუნდა. ამ ხანებში შოტლანდიაში შექმნილი ვითარება კარგად არის აღწერილი როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში, ასევე ისტორიოგრაფიაში. მარიამ სტიუარტის სახით ინგლისის დედოფალ ელისაბედს ტახტის საშიში მოცილე გამოუჩნდა, რადგან მარიამი ჰენრი VII-ის მხრიდან ტიუდორების ნათესავი იყო. ელისაბედის მრჩევლები ხედავდნენ რა, რომ დედოფალი უშვილო იყო, ურჩევდნენ მას, ერთი სკიპტრის ქვეშ გაეერთიანებინა ინგლისი და შოტლანდია. ასეთი მეფე შოტლანდიური ხაზით ჰენრი VII-ის შთამომავალი უნდა ყოფილიყო. ლოგიკის მიხედვით ელისაბედის სიკვდილის შემდეგ ინგლისის ტახტი მარიამ სტიუარტის მემკვიდრეს უნდა რგებოდა (ეს ასეც მოხდა შემდგომში). ამიტომ იყო, რომ მარიამ სტიუარტის მეორედ გათხოვების საკითხი ინგლისის პოლიტიკას ეხებოდა და შესაბამისად ელისაბედის დიდ ინტერესს იწვევდა. მარიამმა კატეგორიულად უარყო ელისაბედის ფავორიტის რობერტ დადლეის, ლორდ ლეისტერის კანდიდატურა. იგი მეორედ გათხოვდა ლენოქსების გვარის წარმომადგენელ ჰენრი დარნლეიზე (სხვათა შორის, იგი სტიუარტების ნათესავი იყო), რომელიც, როგორც ერთხმად აღნიშნავენ თანამედროვეები და ისტორიკოსები, სუსტი პიროვნება აღმოჩნდა. მარიამ სტიუარტის ეს ნაბიჯი მის ბიოგრაფებს საესკეტის სამართლიანად მიაჩნდათ მცდარად. მარიამის საქციელით განრისხებულმა ელისაბედმა ჯავრი ლენოქსებზე იყარა და ტოუერში ჩამწყვდია რობერტ დარნლეის დედა მარგარიტა ლენოქსი. ერთადერთი პოზიტიური, რაც მათ კავშირს გააჩნდა, ეს იყო ტახტის მემკვიდრის ჯეიმზ VI-ის დაბადება. „დარნლეისთან შეუღლებამ, მ. ნ. პეტროვის სამართლიანი შენიშვნით, კიდევ უფრო განამტკიცა მარიამ სტიუარტის



მარიამ სტიუარტი.

ტის პრეტენზიები ინგლისის ტახტზე“. თუ ამას იმასაც დაემატებთ, რომ მარიამ სტიუარტი წამდაუწყებლად არღვევდა ინგლისისათვის ხელსაყრელ ედინბურგის ხელშეკრულებას (1560), მაშინ ელისაბედის განრისხების მიზეზები ნათელი იქნება. ერთი სიტყვით, ორი დედოფლის მეტოქეობა მარიამის შოტლანდიაში ჩამოსვლის პირველივე დღიდანვე იწყება. ორ დედოფალს შორის შუღლი სცილდებოდა პირადული ხასიათის საზღვრებს. „ეს ორი ქალი სამკვედრო-სასიცოცხლოდ შერკინებულნი, ორ მძლავრ მტრულ საწყისს — წარმავალ ფეოდალიზმსა და ახალ მზარდ ბურჟუაზიულ წყობას დაუკავშირდნენ. ორი დედოფლის ბრძოლა კონტრეფორმაციის და რეფორმაციის შეტაკებაა. ეს იყო მსოფლიო ბატონობის მოსურნე კათოლიკურ ესპანეთსა და სწრაფად მზარდ პროტესტანტული ინგლისის შორის კონფლიქტი. სხვათა შორის, შილერმა კარგად დაინახა ის სოციალური ძალები, რომლებიც მოქიშვე დედოფლებს ზურგს უქან იდგა. „მოქმედი პირები დრამაში მკვეთრად არიან გამოფილნი ორ ერთმანეთის საწინააღმდეგო ბანაკად. რეფორმაციის ბანაკი — ეს არის ელისაბედის მომხრეები, ხოლო კონტრეფორმაციის მომხრეები — მარიამ სტიუარტის ბანაკში არიან. ამ ორი პოლიტიკური და რელიგიური მიმდინარეობის დაპირისპირება ნა-

წარმოების მთავარი ლიტმოტივია“. —
წერს ფრანც შილერი.

დარნლეის მონაწილეობამ მარიამთან და-
ახლოებული იტალიელი დ. რიჩოს მკვლე-
ლობაში, კიდევ უფრო გაამწვავა ცოლ-ქმარს
შორის ურთიერთობა. არის ვერსია, რომ შე-
თქმულებს მარიამის მოკვლაც ჰქონდათ გან-
ზარაბული. გადაუჭარბებლად შეიძლება ით-
ქვას, რომ დარნლეის სიკვდილი კირკ ოფი-
ლდში (1567 წლის 10 თებერვალი) არა მარ-
ტო დიდი ბრიტანეთის, არამედ მსოფლიო
ისტორიის ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზო-
დია. მიუხედავად ამ პრობლემისადმი მიძღ-
ვნილი უამრავი გამოკვლევისა, ბევრი საკი-
თბი ჯერ კიდევ ბურუსით მოცული რჩება.
საბუთები, რაც ამ ტრაგიკულ ისტორიაზე
შემოგვრჩა, ძალიან ცოტაა, ხოლო ის, რაც
კი შემოგვრჩა, ტენდენციურია. ერთ-ერთი
თანამედროვე 1567 წელს წერდა: „საბუთე-
ბი, სადაც დაცული იყო მეფის მკვლელო-
ბის თავკაცი ლორდების გვარები, ფერფლად
იქცა, ხოლო საბუთები, რომლებიც დედოფ-
ლის ზოლს ეხებოდა, უვნებლად გადაჩრა და
განხილვისათვის არის შენახული. საბუთე-
ბის ნაკლებობამ გამოიწვია ჰიპოთეზების
სიმრავლე, რომელთაც დაინტერესებული
მკითხველი გაეცნობა ე. ბ. ჩერჩილის გამოკ-
ვლევებში.

როგორია ფრიდრიხ შილერის დამოკიდ-
ებულება მარიამ სტიუარტის ბიოგრაფიის
ამ თავსატეხი საკითხისადმი? შილერმა გა-
იზიარა წყაროებში და მის თანამედროვე ის-
ტორიოგრაფიაში გამოთქმული თვალსაზრი-
სი, რომ მარიამი დამნაშავე იყო დარნლეის
მკვლელობაში. აი რას წერს შილერი: „ანა
კენედის შეკითხვაზე — დარნლეი ხომ თქვენ
არ მოგიკლავთ? — მარიამი უპასუხებს:
„მაგრამ ვიცოდი ყველაფერი ამის შესახებ.
თვით დავრთე ნება მკვლელობისა, ნახი ალ-
ფრისთ, მე შევიტყუე სასიკვდილო მახეში
იგი“. თანამედროვენი ფიქრობდნენ, რომ შე-
თქმულების მიზანი იყო არა მარტო დარნ-
ლეის, არამედ თვით მარიამის მკვლელობა, ამ
აზრს გამოთქვამდნენ არა მარტო მარიამ
სტიუარტის მომხრეები, არამედ მისი მოსის-
ხლე მტრებიც. ყველაფერი ეს შოტლანდიე-
ლი დიდებულებისათვის, რა თქმა უნდა,
ხელსაყრელი იყო, ვინაიდან მცირეწლოვანი
მეფის ხელში ისინი თავიანთ ნებაზე პარპა-
შებდნენ.

მარიამ სტიუარტის კიდევ უფრო დიდი
შეცდომა იყო ჯეიმზ ჰეპბერნზე დაქორწინე-
ნება, გრაფი ბოსველი (1567 წლის 11.11.1567
სი). მარიამ სტიუარტის თავს დატეხილი
მთელი ეს უბედურება ამ ქორწინების ლო-
გიკური შედეგი იყო. შილერს და მის კვა-
ლდაკვალ ცვაიგს მარიამ სტიუარტის გატა-
ცება ბოსველით, ისტორიულ ფაქტად მიჩ-
ნიათ: ეს უქანასკნელი თავის რომანში „მა-



ელისაბედ დედოფალი — ს. თაყაიშვილი.

რიამ სტიუარტი“ საკმაოდ დიდ ადგილს უთ-
მობს მარიამისა და ბოსველის სასიყვარუ-
ლო თავგადასავალს. ზოგიერთი თანამედრო-
ვე ისტორიკოსი (მაგალითად, ფრანგი ბრან-
ტომი) ხმებს მარიამის ბოსველით გატაცება-
ზე ჰორად მიიჩნევს. ამ ფაქტისადმი სკეპტი-
კური დამოკიდებულება იგრძნობა უახლო-
ეს ისტორიოგრაფიაში. განსაკუთრებით
ცხარე კამათის საგანია მარიამის წერილები
ბოსველისადმი. რანკე, მინიე და პოისერი ამ
წერილებს სარწმუნოდ თვლიან. ისტორიკოს-
თა მეორე ნაწილი ექვს გამოთქვამს ამ წერი-
ლების მარიამისეულ ავტორობაში და მას
სხვის შეითხილიად აცხადებს. ლორდებმა
მოაწყვეს ახალი ამბოხება. მათ დაამარცხეს

მარიამი და ბოსველი. ეს უკანასკნელი დანი-
აში გაიქცა, ხოლო მარიამს ნება დართეს ედ-
ინბურგში დაბრუნებულიყო. რამდენიმე
დღის შემდეგ ლორდებმა მარიამი ლოხლენ-
ვინის ციხეში გამოკეტეს და აიძულეს უარი
ეთქვა ტახტზე თავისი შვილის სასარგებ-
ლოდ. ჭორჯ დუვლასის დახმარებით მარიამ-
მა შეძლო ლოხლენვინის ციხიდან გაქცევა,
(1568 წლის 2 მაისი), მაგრამ ლანგსაიდთან



მარიამ სტიუარტი — ვ. ანჯაფარიძე.

ბრძოლაში (1668 წლის 13 მაისი) ის დამარ-
ცხდა და იძულებული გახდა თავშესაფარი
მეზობელ ინგლისში ეძებნა. აქედან გამომ-
დინარე, ზოგიერთი ისტორიკოსი (კ. ა. ივან-
ოვი) პარალელს ავლებს მარიამისა და ნაპო-
ლეონის საქციელს შორის. საგულისხმოა,
რომ ორივესათვის ეს ნაბიჯი საბედისწერო
აღმოჩნდა. შილერი მართალი არ არის, როდეს-
აც ფიქრობს, რომ მარიამის მონაწილეობა
ელისაბედის წინააღმდეგ შეთქმულებაში მი-
ზნად ისახავდა უსამართლო ტყვეობისაგან
განთავისუფლებას და ინგლისის ტახტზე
თავის უფლებების აღდგენას ელისაბედის
სიკვდილის შემდეგ. ინგლისში მარიამს იმე-
დების სრული გაცრუება ელოდა. დახმარე-

ბის ნაცვლად მარიამი დაატყვევეს და წამო-
იწყეს მის წინააღმდეგ გაკვიანურებული სა-
სამართლო პროცესი, რომელსაც ხელმძღვანე-
ნელობდა ტომას ჰოვარდი, ჰერცოგი ნორ-
ფოლკი. იგი მალე მარიამის მხარეზე გადა-
ვიდა და სათავეში ჩაუდგა შეთქმულებას
ელისაბედის წინააღმდეგ. აქედან მოყოლე-
ბული, ელისაბედის წინააღმდეგ მრავალი შე-
თქმულება იქნა ორგანიზებული. ეს შეთქმუ-
ლებები საკმაოდ დაწვრილებით არის გა-
შუქებული ისტორიულ ლიტერატურაში (რან-
კე, მინიე, დიკსონი, ე. ბ. ჩერნიაკი) და ამი-
ტომ მათზე სიტყვას აღარ ვავაგრძელებთ.
მათ ერთი მიზანი ქონდათ, ელისაბედის
მოკვლა და მარიამ სტიუარტის გამეფება.
პროტესტანტიზმის ძირფესვიანად ამოძირკ-
ვა და კათოლიციზმის აღდგენა ამის ლოგი-
კური შედეგი იქნებოდა. ამიტომ იყო, რომ
ელისაბედის წინააღმდეგ მოწყობილ თითქ-
მის ყველა შეთქმულებაში აქტიურად მო-
ნაწილეობდა რომის პაპი და ესპანეთის მეფე
ფილიპე II (1556-1598). მარიამ სტიუარტი
კათოლიკური რეაქციის ბურჯად იქცა, რო-
მელიც ტახტისათვის ბრძოლაში ინგლისის და-
უძინებელ მტრებს ესპანეთს, საფრანგეთს,
რომის პაპს ეყრდნობოდა.

მარიამს დააბრალეს ბაბინგტონის შეთქ-
მულებაში მონაწილეობა და მოუწყვეს სასა-
მართლო პროცესი, რომელმაც 1586 წლის 25
ოქტომბერს სიკვდილის განაჩენი გამოუტა-
ნა. ელისაბედი დიდხანს ყოყმანობდა, მოე-
წყურა თუ არა ხელი განაჩენზე. საკითხი, თუ
რატომ ყოყმანობდა ელისაბედი ასე დიდხანს
განაჩენზე ხელის მოწერაზე, საკმაოდ დიდ ინ-
ტერესს იწვევს ისტორიკოსთა შორის. შილერ-
ი თვლის, რომ ელისაბედის ყოყმანი ფარი-
სევლობა იყო. სინამდვილეში საქმე გაცი-
ლებით სერიოზულად გამოიყურება. „რო-
გორც ჩანს, — წერს ვ. ვ. შტუკმარი, — სა-
ქმე ის იყო, რომ დედოფლის სიკვდილით დას-
ჯა უდავოდ რევოლუციური აქტი იყო, ხო-
ლო ელისაბედი ყოველგვარი რევოლუციის
მოწინააღმდეგე და ხელმწიფის აბსოლუტუ-
რი ძალაუფლების თეორიის მომხრე იყო.
მას არ სურდა შეექმნა პრეცედენტი შოტ-
ლანდიის ყოფილი დედოფლის სიკვდილით
დასჯის, მაგრამ ეს ღონისძიება აუცილებელი
შეიქნა ინგლისისათვის, ვინაიდან მარიამის
გარშემო შემოიკრიბა იმ დროის პროგრე-
სული აბსოლუტიზმის ყველა მტერი“. ამი-

ტომ მარიაშის სიკვდილით დასჯა იყო თავისებური რევოლუციური აქტი, რომელიც გამომდინარეობდა ინგლისის პროგრესული განვითარების ინტერესებიდან და რასაც მხარს უჭერდა ინგლისელი ხალხი. 1587 წლის 8 თებერვალს ფოტერინგის ციხეში მარიაშ სტიუარტი სიკვდილით დასაჯეს.

როგორც ვხედავთ, ისტორიული მარიაშ სტიუარტი იყო კათოლიკური რეაქციის ბურჯი, ინგლისის პროგრესული განვითარების მოწინააღმდეგე და არა ელისაბედის ტირანონის უმანკო მსხვერპლი, როგორც ეს შილერის დრამაშია წარმოდგენილი. ისტორიულ მარიაშ სტიუარტს არავითარი საერთო არ აქვს ლიტერატურულ მარიაშ სტიუარტთან. ღრმად ცდებოდა შილერი, როდესაც მარიაშ სტიუარტის დაღუპვის მიზეზად მიაჩნდა არა მის მიერ დაკავებული რეაქციული პოლიტიკური პოზიცია, არამედ მისი მორალური მოქმედება (მაგ. ქმრის მკვლელობა). სავსებით მართალი იყო შ. ცვაიგი, როდესაც წერდა: „შემთხვევით არ არის, რომ ბრძოლა მარიაშ სტიუარტს და ელისაბედს შორის გადაწყდა იმის სასარგებლოდ, ვინც პროგრესულ, სიოცებლისუნარიან საწყისს განასახიერებდა და არა იმის, ვინც რაინდულ საწყისს განასახიერებდა“. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ის იშვიათი (თუ ერთადერთი არა) შემთხვევაა, როდესაც შილერის სიმპათიები კონტრეფორმაციის რეაქციის ბანაკში მდგომი გმირის მხარეზე აღმოჩნდა.

დრამის მეორე ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენს მარიაშის მთავარი მოწინააღმდეგე ინგლისის დედოფალი ელისაბედა (1558-1603). XIX საუკუნის გერმანელმა პუბლიცისტმა და ისტორიკოსმა ი. შეერმა სავსებით სამართლიანად შენიშნა, რომ ელისაბედი მთელი ინგლისის სათაყვანებელი კერა იყო. ელისაბედის იდეალიზაცია წითელ ზოლად გასდევს XIX-XX საუკუნეების ინგლისურ ისტორიოგრაფიას. ეს ტენდენცია იგრძნობა ინგლისურ სიტყვაჯამულ ლიტერატურაშიც. ელისაბედის შეფასების დროს საწინააღმდეგო ტენდენციას აქვს ადგილი არაინგლისურ, მაგალითად, გერმანულ ისტორიოგრაფიაში. აქ თავს იჩენს ელისაბედის მოღვაწეობისადმი გულგრილი დამოკიდებულება. ეს ადგილი გასაგებია, რადგან მათი სიმპათიები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მარიაშ სტიუარტის მხარეზე იყო. ორივე ეს

ტენდენცია მიუღებელია, ვინაიდან პირველი აზვიადებს ელისაბედის ისტორიულ ფაქტობრივებას, ხოლო მეორე თვალს ხეშინჯს ცნობილობს დაკანონოს მისი ღვაწლი. კეშმარიტება სადღაც შუაში უნდა ვეძებოთ. ეს საშუალებო პოზიცია კარგად გამოხატა მარქსისტულმა ისტორიოგრაფიამ (ვ. ვ. შტოკმარი, ვ. თ. სემინოვი).

როგორია შილერის დამოკიდებულება ელისაბედისადმი? შილერის მიერ ელისაბედის შეფასებაზე ლიტერატურის ისტორიკოსები ძირითადად „მარიაშ სტიუარტის“ მიხედვით მსჯელობენ. ჩვენი აზრით, სასურველი იქნებოდა ამ საკითხის განხილვის დროს აუცილებლად გავითვალისწინოთ შილერის ლექსი „უძლეველი არმადა“ (1787). ამ ლექსს ყურადღება მიაქცია პროფ. ფრანც შილერმა. ეს ლექსი, შეიძლება ითქვას, ელისაბედის პანეგირიკია. ავტორი ელისაბედს თვლის როგორც „თავისუფლების პარტიის“ მომხრედ და შესაბამისად მიიჩნევს ისტორიულად პროგრესულ მოღვაწედ. შილერი ხოტბას ასხამს ინგლისის დედოფალს „უძლეველი არმადის“ (1588 წ.) განადგურებისათვის და მასში ხედავს რეფორმაციის მხსნელს ფილიპე II-ის დესპოტიზმისა და ტირანიისაგან. რა იყო ელისაბედის ესოდენ მაღალი შეფასების მიზეზი? საფიქრელია, რომ შილერს, პირველ რიგში, ხიბლავდა კათოლიციზმის, დესპოტიზმის და ტირანიის (ასეთად ჰყავს მას წარმოდგენილი „დონ-კარლოსი“) და „ინდუტრიანდების განდგომის ისტორიაში“ ესანაეთის მეფე ფილიპე II, რომლისადმი შილერის უარყოფითი დამოკიდებულება არავითარ ექვს არ იწვევს! წინააღმდეგ მებრძოლი დედოფლის სახე, რეფორმაციის, პროტესტანტიზმის ინტერესების დაცვა, თავისთავად ცხადია, შილერის ალტაცების კიდევ ერთი სერიოზული მომენტი იყო. ამ შემთხვევაში, თავი იჩინა, შილერის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა თავისებურებამ — რეფორმაციის, პროტესტანტული ბანაკის იდეალიზაციამ. კ. მარქსმა „კაპიტალის“ I ტომის ოცდამეოთხე თავში დამაჩერებლად უჩვენა, რომ ელისაბედი „თავისუფლების პარტიის“ (შილერის ტერმინია) მომხრე კი არ იყო, არამედ ჩვეულებრივი აბსოლუტური მონარქი და „ულტრასისხლიანი“ ტირანი, რომლის მმართველობაც ისეთივე სისხლიანი იყო, როგორც სხვა

მონარქების. დასასრულს გვინდა დავძინოთ, რომ შილერის მიერ ლექსის „უძლეველი არ-
მაღა“ თემის არჩევანი (პროტესტანტული ინგ-
ლისის ბრძოლა კათოლიკური ესპანეთის წინა-
აღმდეგ) შემთხვევითი არ გახლდათ და მისი ნი-
დერლანდების რევოლუციის ისტორიით დაინ-
ტერესების შედეგად უნდა ჩაითვალოს. ამი-
ტომ მივგანჩნა, რომ ეს ლექსი „დონ-კარლო-
სის“ და „ნიდერლანდების განდგომის ის-
ტორიაში“ დასმული საკითხის ესპანელების
წინააღმდეგ ნიდერლანდების ბრძოლის თემა-
ტური გაგრძელებაა ინგლისურ ნიადაგზე.

„მარიამ სტიუარტი“ ასახულია ძლიერი
ხასიათის ადამიანების კონფლიქტი. ამიტომ,
ჩვენი აზრით, შილერის ამ დრამაშიც მეტ-ნაკ-
ლებად იჩინა თავი მის მიერ ისტორიაში პი-
როვნების როლის გახვიადებამ. იმ მიზნით,
რომ ბოლომდე მიიყვანოს თავისი ლიტერა-
ტურული ჩანაფიქრი, შილერი ზუსტად არ
მიჰყვება ისტორიულ ფაქტებს და გვთავა-
ზობს მარიამსა და ელისაბედს შორის კონ-
ფლიქტის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას,
რომლის მიხედვითაც მარიამ სტიუარტი გა-
მოყვანილია ელისაბედის დესპოტიზმის, ტი-
რანიის უტოდველ მსხვერპლად. შილერი გა-
იტაცა კონფლიქტის მორალურმა მხარემ და
იგი პოლიტიკური სფეროდან მორალურ
სფეროში გადაიყვანა. ასე იქცა პოლიტიკუ-
რი კონფლიქტი მორალურად (აღსანიშნავია,
რომ შ. ცვაიგს ორი დედოფლის ქიშპი ფსი-
ქოლოგიურ სფეროში გადააქვს). შეიძლება
თქვას, რომ დედოფლებს შორის დავის ეს
ორი ასპექტი ისტორიკოსისათვის საინტე-
რესო უნდა იყოს, რადგან ამ საკითხისადმი
მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში
ეს საკითხები საკმაოდ ძუნწადაა გაშუქებუ-
ლი და ისტორიკოსი აქ იზოვის მრავალ საინ-
ტერესო მორალურ-ფსიქოლოგიურ წიაღ-
სვლას. თუმცა, არც ის უნდა დავივიწყოთ,
რომ საკითხისადმი მხოლოდ მორალურ-ფსი-
ქოლოგიურ ასპექტით მიდგომა ჭეშმარიტე-
ბის კრიტერიუმად ვერ გამოგვადგება, რად-
გან ასეთ შემთხვევაში სრულიად იოლია გა-
ვამართლოთ ამა თუ იმ ისტორიული პიროვ-
ნების მოქმედება, თუნდაც იგი ყველაზე
დიდი რეპეციონერი იყოს. პოლიტიკურად
გამარჯვა ელისაბედმა, მაგრამ მორალურად
ის დამარცხებულია, მარიამ სტიუარტმა პო-
ლიტიკურად მარცხი განიცადა, მაგრამ მო-
რალურად ის გამარჯვებულია. მიუხედავად

იმისა, რომ შილერის სუბიექტური სმპათი-
ები მარიამ სტიუარტის მხარეზეა, სუბიექ-
ტურად, სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისით
იგი (შილერი — მ. კ.) უფრო მაღლა აყენებ-
და ელისაბედს, რომელიც პროგრესული
ძალების წარმომადგენელია“. როგორც ხე-
დავთ, შილერი საკმაოდ მაღლა აყენებდა
ელისაბედს. ამიტომ, ვფიქრობთ, დათუსტე-
ბას საკურობებს ფ. მერინგის აზრი, თითქოს-
და „შილერმა დაანგრია „მუდამ ქალწული
დედოფლის“ ელისაბედის კულტი“.

შილერის დრამაში ერთ-ერთ თვალსაზრის
როლს თამაშობს უილიამ სესილი, ლორდი
ბერლეი (1520-1598). შილერმა დამაჯერებ-
ლად გვიჩვენა ლორდ ბერლეისათვის დამა-
ხასიათებელი შტრიხები. უილიამ სესილი
უდიდეს როლს ასრულებდა XVI საუკუნის
ინგლისის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. იგი,
როგორც ჭეშმარიტი პოლიტიკოსი, სახელმ-
წიფო ინტერესების ყველაზე დიდი დამცვე-
ლი იყო. ელისაბედი ლორდ ბერლეის ექცე-
ოდა ისე, „როგორც საკუთარ სინდისს“. ლო-
რდი ბერლეი მარიამ სტიუარტის მოსისხლე
მტერია. შილერს კარგად ესმის, რომ ბერლე-
ის მტრობა მარიამისადმი პირადული ინტე-
რესებიდან არ გამომდინარეობს და საფუძ-
ვლად სახელმწიფოს ინტერესები უდევს.
ბერლეი თვით შილერის სიტყვებით რომ
ვთქვათ, „არა პირადი სარგებლობისათვის“
მოღვაწეობს, არამედ „ქვეყნის საკეთილ-
დღეოდ“. უილიამ სესილს ღრმად წამს, რომ
სანამ მარიამ სტიუარტი ცოცხალია, ინგლი-
სი მოსვენებული ვერ იქნება და ამიტომ
უყოყმანოდ უჭერს მხარს მისი სიკვდილით
დასჯას. შილერი რადიკალური მეთოდების
მომხრე ბერლეის წინაშე უპირატესობას
ანიჭებს შრუსბერის. ეს გასაგებიცაა, ბერ-
ლეის პოზიციასთან შედარებით შრუსბერის
პოზიცია უფრო ჭეშმანურია. ამიტომაც, რომ
შილერს გული შრუსბერისაკენ მიუწევს.
შრუსბერი ინგლისის დიდებას ელისაბედის
ლომბიერებაში ხედავს და ურჩევს დედო-
ფალს ხელი არ მოაწეროს განაჩენს. შრუს-
ბერი ეძებს კომპრომისს, მაგრამ როდესაც
რწმუნდება, რომ კომპრომისი შეუძლებე-
ლია, უკან იხევს და პასიური პროტესტით
კმაყოფილდება. მიუხედავად შრუსბერისა-
დმი სუბიექტური სიმპათიებისა, ობიექტუ-
რად, სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისით,
შილერი უფრო მაღლა აყენებს ბერლეის,

რომელიც სახელმწიფოს ინტერესების შესაბამისად მოქმედებს. XIX-XX საუკუნეებში ინგლისის ბურჟუაზიული ისტორიოგრაფიისათვის დამახასიათებელია ბერლის იდეალიზაცია. იმ ეპოქის თვალსაჩინო მოღვაწე იყო სერ ფრენსის უოლსინგემი (1536-1590). იგი ბერლის მსგავსად მარიამის, ანუ მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ასპიტის“ დაუძინებელი მტერი იყო და აქტიურად მონაწილეობდა ელისაბედის წინააღმდეგ მოწყობილი შეთქმულებების აღმოჩენა-გახსნის საქმეში, რაც კარგად არის ნაჩვენები შილერის დრამაშიც. როდესაც უოლსინგემი გარდაიცვალა, ინგლისში ესპანეთის აგენტი თავის მეფეს წერდა: „უოლსინგემი მოკვდა, რამაც აქ (ე. ი. ინგლისში — მ. კ.) დიდი მწუხარება გამოიწვია“. ამ წერილის არშიას ფილიპე II-მ მიაწერა: „მინდ კი, მაგრამ აქ (ე. ი. ესპანეთში — მ. კ.) — ეს კარგი ამბავია“. ინგლისის აბსოლუტიზმმა, ისევე როგორც მოგვიანებით ფრანგულმა აბსოლუტიზმმა, თავის გარშემო შემოიკრიბა ყველა პროგრესული ძალები, ნიკიური ადამიანები და ამან განაპირობა მისი წარმატებები ისტორიის გარკვეულ მონაკვეთზე.

შილერი თავისი თხზულების ინტერესებიდან გამომდინარე (სიუჟეტის გამწვავება, ჰუმანიზმის პრინციპების გათვალისწინებით) ზოგჯერ ზუსტად არ მიჰყვება ისტორიულ ფაქტებს. ამ ტენდენციამ მკაფიოდ იჩინა თავი შილერის მთელს დრამატურგიაში. ამ მხრივ გამონაკლისს არც „მარიამ სტიუარტი“ წარმოადგენს. ლიტერატურის ისტორიკოსები აღნიშნავენ ისტორიული ფაქტებიდან გადახვევის სამ შემთხვევას: 1) ელისაბედის და მარიამ სტიუარტის შეხვედრის ფაქტი. 2) ლაისტერისა და მარიამ სტიუარტის სასიყვარულო რომანი. 3) მორტიმერის შეთქმულება მარიამის ციხიდან განთავისუფლების მიზნით. ამას უნდა დავუმატოთ ლაისტერის კავშირი მორტიმერის შეთქმულებასთან, შემდგომი მისი მოქმედება (მორტიმერის გაცემა და ღალატი მარიამისადმი. ელისაბედის წინაშე თვალთმაქცობა. ლაისტერის გაქცევა საფრანგეთში) და, საერთოდ ლაისტერის მიერ ტრაგედიაში და-

კავებული პოზიცია, რომელიც, ვფიქრობთ, ლოგიკურად გამომდინარეობს შილერის მიერ ასე ოსტატურად მოგონებულ-უპოვებლისა და მარიამის სასიყვარულო რომანიდან.

გადაუქარებლად შეიძლება ითქვას, რომ შილერის დრამის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მომენტია მარიამის ბედისადმი ხალხის დამოკიდებულება. შილერმა სწორად დავგანახა, რომ ხალხი მარიამ სტიუარტის სიკვდილით დასჯის მომხრე იყო, თუმცა კერძო ახსნა ამის მიზეზები, რაც მისი იდეალისტური მსოფლმხედველობით აიხსნება. ხალხი მარიამ სტიუარტის სიკვდილით დასჯის მომხრე იმიტომ იყო, რომ პოლიტიკური ხაზი, რომელსაც შოტლანდიის დედოფალი ატარებდა, ინგლისის ეროვნულ დამოკიდებულებას ემუქრებოდა. ის ადგილები, სადაც შილერი ხალხს გვიხატავს, კიდევ ერთხელ ადასტურებს მასებისადმი მის უარყოფით დამოკიდებულებას. აი, რას წერს იგი: „შეაძრწუნა ლონდონი შოშმა, რომ შენს (ე. ი. ელისაბედის — მ. კ.) სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება, რომ მკვლელნი, რომის პაპისაგან მოგზავნილნი, გივლიან ირგვლივ, თითქოს კათოლიკეთ ფიცი დადეს, რომ სტიუარტი ძალით დაიხსნან და დედოფლად გამოაცხადონ. ეს ბრბოს სჯერა და მრისხანებს“... ცოტა უფრო ქვემოთ იგი წერს: „პოი, მონობავ, სამარცხვინო ყმობავ ხალხისა... როგორ დამალა მე ამ კერპთა ფარისევლობამ, რაიც ჩემს სულს ასე ძლიერ შესძლებია! როდის ვიქნები მე ამ ტახტზე თავისუფალი! ხალხის აზრს უნდა პატივი ვცე, რომ მოვიხვექო ხობა ამ ხალხისა, სამართალი მივაგო იმ ბრბოს, რომელსაც მოსწონს მხოლოდ მანკვა და თვალთმაქცობა. ო, ის როდია ქვეშარტი მეფე, რომელიც ვალდებულია მთელი ქვეყნის გული მოიგოს. მხოლოდ ის არის მეფე, ვინც ისე მოქმედებს, რომ არც ერთი კაცის (ე. ი. ხალხის — მ. კ.) მოწონებას არ საჭიროებს“. დაბოლოს, მეთერთმეტე გამოსვლაში ელისაბედი ამბობს: „ბრბო ყოველთვის ცვალებადია, ყოველი ქარის დაბერვაზე ირყევა იგი! ვაი, მას, ვინც ამ სუსტ ლერწამს (ე. ი. ხალხს — მ. კ.) დაემყარება“.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოთქმული სრულიადაც არ აყენებს ჩრდილს შილერის დრამის მაღალ ლიტერატურულ ღირსებებს. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ შილერის ძიება დრამატული ფორმის სფეროში ყველაზე დიდი წარმატებით სწორად „მარიამ სტიუარტი“ დავევრებინა. დრამის კომპოზიციის გამოირჩევა პარმონიულობით. შილერმა მიაღწია აქ ჭეშმარიტი ტრაგედიალობის მწვერვალებს, მაგრამ ყველა მიზანს, რომელსაც ისახავდა შილერი, როგორც მოაზროვნე და დრამატურგი, „მარიამ სტიუარტი“, ბოლომდე როდი მიაღწია. მას არ შეიძლება არ ეგვრძნოდეს ის წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობდა მისი გმირის ისტორიულ როლსა და იმ საწყის შორის, რომლის გამომხატველადაც შილერმა აქცია მარიამ სტიუარტი (ე. ი. იდეალი არ შეესაბამებოდა გმირის რეალურ ისტორიულ მნიშვნელობას — მ. კ.) ის განაგრძობდა ისეთი ისტორიული მასალის ძიებას, რომელიც საშუალებას ნისცემდა წარმოეჩინა გმირი, ვისი იდეალიც ემთხვეოდა მის რეალურ ისტორიულ მნიშვნელობას. ეს მიზანი განხორციელებული

იქნა „ორღენელ ქალწულში“ და „ვილჰელმ ტელში“ — წერს ფრანც შილერი.

შილერის დრამაში „მარიამ სტიუარტი“ მკაფიოდ აისახა XVIII საუკუნის მიწურულის გერმანიის ისტორიული აზროვნების დონე, მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები. ეს დრამა, ისევე როგორც შილერის სხვა დრამები, კარგად გვიჩვენებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ XVIII საუკუნის გერმანიაში მოღვაწეობდნენ ისეთი თვალსაზრის ისტორიკოსები, როგორებიც იყვნენ ჰერდერი და შილერი, ისტორიული აზროვნება ჯერ კიდევ სუსტად იყო განვითარებული და იგი თავის პირველ ნაბიჯებს დგამს. „მარიამ სტიუარტი“ გამომქვანდა ისტორიული მეცნიერების განვითარების დასაწყისი პერიოდისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ტენდენციები და მისთვის ნიშანდობლივი წინააღმდეგობანი. ერთ-ერთი ასეთი ნაკლია წყაროებისადმი არაკრიტიკული დამოკიდებულება. ამიტომ შილერის ისტორიული დრამები თანამედროვე ისტორიკოსისათვის უძვირფასესი წყაროა XVIII საუკუნის მიწურულის გერმანიის ისტორიული აზროვნების შესასწავლად.

ბანორამა

ეს ახალი სისტემა ორი ტექნიკური გიგანტის „სონისა“ და „ფილისის“ თანამშრომლობის შედეგია. 11.79 წლისათვის ახალი ტექნოლოგიის დამუშავებამ დაკლავა „ფილისის“ ლაბორატორიებში, სადაც 24 ათასი კაცია დასაქმებული, ისე წაიწია წინ, რომ ფირმამ პირველად შესძლო თავისი გამოგონების საზოგადოების სამსჯავროზე გამოტანა. იმ დროს როცა გაცხარებული კამათი მიმდინარეობდა სხვადასხვა სისტემათა უპირატესობებზე, „ფილისის“ ფირმამ 1980 წელს ხელშეკრულება დადო „სონისთან“ ერთიანი ტექნიკური პარამეტრების დანერგვის თაობაზე მსოფლიო მასშტაბით, ამ საქმეში მას ხელი შეუწყო მეცნიერული კვლევით მოპოვებულმა პრიორიტეტმა. ეს ფირმაზე ცდილობდნენ ხმის ჩაწერის სფეროში აღეკვეთათ ის სისტემური მრავალგვარობა, რომელიც ვიდეოტექნიკის განვითარებას საგრძნობლად ზიანს აუყენებდა.

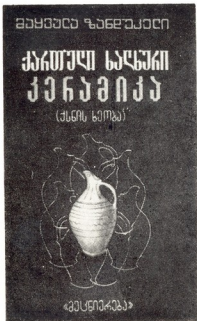
ახლა, მრავალრიცხოვანი სალიცენზიო ხელშეკრულებების საფუძველზე, მიღწეულია ერთიანი პარამეტრები ეროვნულ და საერთაშორისო ფირმებში. ჯერჯერობით კურსი აღებულია კლასიკური მუსიკის მოყვარულებზე. ეს იმითაც არის გამოწვეული, რომ უახლოესი ტექნიკის მიღწევები განსაკუთრებითაა საგრ-

ძნობი სწორედ კლასიკური მუსიკის მოსმენისას. „სონისში“ ისმის წარმოუდგენლად სუფთად, რადგან გარე ზარბის, „მოსნა“, აბსოლუტურ სიჩუმეს ქმნის. თუმცა არც ჯაზი და პოპ-მუსიკა წარმოადგენს ნაკლები კომერციული დაინტერესების სფეროს კომპაქტური დისკის მწარმოებლებისათვის.

სპეციალისტების აზრით ვერცხლისებრი დისკის საყოველთაო გავრცელებას თან მოჰყვება არსებითი ხასიათის ცვლილებანი. მაგრამ, ჯერჯერობით, მან უნდა მოითმინოს ჩვეულებრივ შავ დისკთან შეზღოვება კომპაქტური დისკი ძვირი ღირს, რის გამოც ჯერ არ გამოუშვიათ ოპერების მთლიანი ჩანაწერები, ორმაგი ალბომები და მრავალფორფიტის კასეტები.

როგორც ეს კაპიტალისტურ სამუაროს სხევეია, სადაც ეკონომიკაში სპეკულაციური ინტერესები ბატონობენ, მოხდება მთელი აუსტიკური ბაზრის მონოპოლიზაცია. მსხვილი მწარმოებლები კიდევ უფრო განმტკიცებენ პოლიციებს, წვრილი ფირმები კი ეცდებიან სიცოცხლე გაუხანგრძლივონ ჩვეულებრივ ფირფიტებს, მათი ზარბისხის გაუმჯობესების გზით თუმც, ყველა საფუძველი არსებობს იმისა, რომ ახალი აუსტიკური საშუალებანი გაბატონდებიან, მაინც იმის თქმა, რომ კომპაქტური დისკი „კულტურის დამანგრეველია“, ერთობ დაუაქარბებელია.

ქართველი ხალხის მაგარიადური კულტურის ისვორიდან



ვალერიან ითონიშვილი

ბერამიქულ წარმოებას დასაბამი მიეცა კაცობრიობის ისტორიის უძველეს ხანაში და მან, როგორც ადამიანის დიდმა მონაპოვარმა, უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ყველა ხალხის კულტურისა და ყოფის განვითარებაში. ამიტომ მატერიალური კულტურის ყველა მკვლევარი თიხის დამუშავების ხელოვნებას და ადამიანის მიერ მის გამოყენებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში იგი წარმოადგენდა კულტურის ისეთ კომპონენტს, რომლის არსებობა რამდენადმე განსაზღვრავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარების დონეს. სწორედ მისი ასეთი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მხედველობაში ცნობილ ამერიკელ მკვლევარს ლ. მორგანს, რომელმაც უძველესი საზოგადოების ევოლუციის საფეხურებად დაყოფაში ერთ-ერთ განსაზღვრულ მომენტად თიხის ჭურჭლის მკეთებლობაც მიიჩნია. მისი ინტერპრეტაციით, მეთუნეობის შე-

მოღობით დაიწყო ბარბაროსობის ქვედა საფეხური, რომელმაც შეცვალა ველურობის ზედა საფეხური, ხოლო ბარბაროსობის შუა საფეხურისათვის დამახასიათებელ კომპონენტად მან მიიჩნია შენობებისათვის ქვასთან ერთად გამოუწვავი, მზეზე გამომშრალი აგურის (ალიზის) გამოყენება (Л. Г. Морган, «Древнее общество», Ленинград, 1934, стр. 9—10).

ცნობილია, რომ ლ. მორგანის ეს შეხედულება, მის მრავალ სხვა დებულებასთან ერთად, გაიზიარეს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა, რომლებმაც განაზოგადეს მეცნიერებაში არსებული მიღწევები და საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარების კანონზომიერების განსაზღვრისას სათანადო ადგილი მიუჩინეს მატერიალური კულტურის ელემენტებს, მათ შორის მეთუნეობას (К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана «Древнее общество», Архив Маркса и Энгельса, IX, Москва, 1941).

(ფ. ენგელსი, ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა, თბილისი, 1953).

საქართველო ერთ-ერთ ისეთ ქვეყანას წარ-

* მყავლა ზანდუელი, ქართული ხალხური კერამიკა (ქნის ხეობა), გამოქვეყნდა „მეცნიერება“, თბილისი, 1982, რედაქტორი ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი ვიორჯი ჭიბლაძე.

მოადგენს, სადაც კერამიკულმა წარმოებამ უძველესი დროიდან დღემდე განვითარების გრძელი გზა განვლო. ქართული კერამიკული ნაწარმი ხასიათდება ნაკეთობის მაღალი ხარისხით, ნაირსახოვანი დანიშნულებით, ტიპების სიმრავლით და მდიდარი მხატვრული გაფორმებით. მეთუნეობა სპაერთველოში წარმოების ისეთი დარგია, რომლის ქრონოლოგიურ ასპექტში შესწავლა ავლენს საუკუნეების სიგრძეზე მომხდარ ცვლილებებს, ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემონახულ ნაწარმოების თავისებურებებს, სადღესოდ მის მეცნიერულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას თუ მომავალში გამოყენების შესაძლებლობას.

ყოველივე ეს იმის მაჩვენებელია, რომ კერამიკული წარმოების ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შესწავლა პასუხობს ტრადიციულობისა და თანამედროვეობის კვლევის აქტუალურ ამოცანებს. საკითხის ამ მიმართულებით კვლევაში სათანადო წვლილი შეიტანეს ქართველმა საბჭოთა ეთნოგრაფებმა და არქეოლოგებმა. ეთნოგრაფიის დარგში საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ ლ. ბოჭორიშვილის პირველხარისხოვანი გამოკვლევები, რომლებიც გვაცნობს მეთუნეობის კულტურას საქართველოს რამდენიმე კუთხეში.

ცალკეული კუთხეების შესწავლის მიზნით ამის შემდეგ კიდევ რამდენიმე ნაშრომი მომზადდა, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნება მ. ზანდუკელის მონოგრაფია. მასში თანმიმდევრობითაა განხილული შემდეგი საკითხები: თიხა და მისი დამუშავება, ჭურჭლის გასაკეთებელი ხელსაწყოები, ჭურჭლის დამზადება, ჭურჭლის სახეები და დანიშნულება, ჭურჭლის შემკობა, თენი და ჭურჭლის გამოწვა, სამშენებლო კერამიკა, ჭურჭლის რეალიზაცია. მონაცემები ქსნის ხეობის ისტორიული წარსულისა და კუთხის სამეურნეო-ეკონომიური პირობების შესახებ განხილულია მონოგრაფიის შესავალში. აქვე არის ნაჩვენები საკითხის შესწავლის მდგომარეობა და მისი აქტუალობა. ნაშრომს დართული აქვს რეზიუმე რუსულ ენაზე და სურათები მისი აღწერილობით. ეთნოგრაფიულ აღწერილობასთან ერთად ნახაზების, ნახატებისა და ფოტოების საშუა-

ლებით მკაფიოდაა ილუსტრირებული საჭურჭლე მიწის საბადოები, ხელსაწყო-იარაღები, მასალის დამუშავებისა და ჭურჭლის კეთების თანმიმდევრული პროცესი, მისი მხატვრული გაფორმება, კრამიტისა და მიღების ნიმუშები, ლუმელებისა და ხელსაწყოების ტიპები. ილუსტრაციებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცხვატური ჭურჭლის გავრცელების პუნქტებისა და მარშრუტების რუკა.

მ. ზანდუკელი ფართოდ იყენებს თავის მიერ შეკრებილ სავსელ მასალებს, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიულ კოლექციებს, არქეოლოგიურ მონაპოვრებს და სპეციალურ ლიტერატურას. ასეთი მონაცემების ანალიზის საფუძველზე მონოგრაფიაში დასაბუთებულია, რომ ქსნის ხეობის კერამიკული ნაწარმი, რომელიც გამოირჩევა ორიგინალური ფორმებითა და მხატვრული შემკობის თავისებური წესებით, საპატიო ადგილს იჭერს ქართული კერამიკის განვითარების ისტორიაში, როგორც მისი ორგანული ნაწილი.

ქსნის ხეობაში არსებული კერამიკული წარმოების რამდენიმე პუნქტიდან ავტორს საგანგებოდ გამოუყვია სოფელი ცხვატი — ოდითგანვე მეჭურჭლეობის ცენტრი, სადაც ყველა ოჯახის ძირითად საქმიანობას მეთუნეობა შეადგენდა, ხოლო აქ დამზადებული თიხის ჭურჭელი მთელ ამომსავლეთ საქართველოში ვრცელდებოდა.

ქსნის ხეობაში შეკრებილი ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზის საფუძველზე მონოგრაფიაში მიღებულია დასკვნა, რომ ცხვატური ჭურჭლის სპეციფიკა, პირველყოვლისა, განსაზღვრა ნედლი მასალის თავისებურებამ. ქართლ-კახეთისა და დასავლეთ საქართველოსაგან განსხვავებით, სადაც თიხის დამუშავების რამდენიმე ხერხი არსებობდა და ამის შესაბამისად სხვადასხვა სახის ჭურჭლისათვის სხვადასხვა სახის თიხა გამოიყენებოდა, ცხვატური ჭურჭლის წარმოება ხდებოდა მხოლოდ ერთი სახის თიხით, რომელიც ნორმალური ბუნებრივი თვისებების გამო გამჭვლევებას არ საჭიროებდა და სწორედ ეს აპირობებდა ცხვატურ ჭურჭელზე დიდ მოთხოვნილებასაც.

კვლევის შედეგად დადგენილია, რომ სა-

ჭურჭლე მასალის მომზადებასა და ჭურჭლის წარმოებაში წამყვან როლს ქალი ასრულებდა, რაც ავტორის აზრით, შეიძლება აიხსნას იმ უძველესი ტრადიციის შემონახულობით, როდესაც კერამიკულ წარმოებას ქალი უძღვებოდა.

ნაშრომში საკმაო სისრულით არის აღწერილი ჭურჭლის დასამზადებლად გამოყენებული იარაღები, რომელთაგან ავტორი საგანგებოდ გამოყოფს მორგვს და ადგენს მსგავსებას იმერულ მორგვთან. საქართველოს სხვა კუთხეების იარაღებთან ცხვატური ხელსაწყოების შედარებითი შესწავლის საფუძველზე ნაშრომში ასევე გარკვეულია, რომ იმერულსა და კახურთან შედარებით ცხვატური იარაღები უფრო მარტივი და მცირე რაოდენობისაა, რის გამოც ცხვატურ ჭურჭელწარმოებაში უფრო მეტად შეინჩნევა არქაულობის კვალი.

ავტორის შეხედულებით, ცხვატში მეთუნეობა არ ასულა ხელოსნობის დონემდე და ბოლომდე შინამრეწველობის საფეხურზე დარჩა. ამასთან ერთად დადგენილია, რომ ჭურჭელთა სახეობების მიხედვით ცხვატში არ მომხდარა ხელოსანთა სპეციალიზაცია, განსხვავებით სხვა კუთხეებისაგან, სადაც ოსტატი ეუფლებოდა ერთი რომელიმე სახის ჭურჭლის კეთების ხელოვნებას.

ნაშრომში გარკვეულია, რომ ქსნის ხეობაში არსებობდა აგრეთვე სამშენებლო კერამიკის წარმოების საკმაოდ ძლიერი ტრადიცია, რაც განსაკუთრებით შესამჩნევი ყოფილა მოგვიანო პერიოდისათვის, როდესაც მეკრამიტეობა-მეაგურეობის ქსელში რამდენიმე სოფელი იყო გაერთიანებული. ამასთან ერთად მიკვლეულია, რომ ქსნის ხეობაში, ადგილობრივთან ერთად, მონაწილეობდნენ ხელოსნები სხვა კუთხეებიდანაც, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობდა არაცხვატური ნაწარმის გავრცელებას. პირველ ყოვლისა, ეს ეხება იმერული ხელოსნების მიერ ქვევრებისა და თონეების მკეთებლობა-შემოტანას.

მ. ზანდუკელი დაჰკვირვებია იმ მნიშვნელოვან ვარემოებას, რომ ჭურჭლის მრავალფეროვნებას და ფუნქციას ძირითადად განსაზღვრავდა მეურნეობის თავისებურება.

ამის შესაბამისად ცხვატური ჭურჭლის სახეობანი დაჯგუფებულია მათი საოჯახო და სამეურნეო დანიშნულების მიხედვით. ამ პრინციპის გათვალისწინებით ნაშრომში აღწერილი და განხილულია ჭურჭლის ექვსი სახეობა: 1. წყლის ჭურჭელი, 2. რძის პროდუქტების ჭურჭელი, 3. მევენახეობა-მეღვინეობაში გამოყენებული ჭურჭელი, 4. სამზარეულო ჭურჭელი, 5. პურეულის ჭურჭელი და 6. სპეციალური დანიშნულების თიხის ჭურჭელი.

მეურნეობის მრავალდარგიანობის გამო საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა სახის ჭურჭელზე იყო მოთხოვნილება, რომლის შესაბამისად ხდებოდა ცხვატური ჭურჭლის რეალიზაცია. მკვლევარი ამ საკითხს საგანგებოდ აშუქებს ცალკე თავში, რომელშიც ნაჩვენებია ჭურჭლის ვაჭანის მარშრუტები და ის პუნქტები, სადაც ჭურჭლის გაზიდვა თუ გადაცვლა ხდებოდა.

ნაშრომში დიდი ადგილი დაეთმო ჭურჭლის ორნამენტის აღწერილობას და კვლევას. უმთავრეს კომპონენტად გამოყენებულია მოწერნაქება, რომლის გამოყენებას ქართულ კერამიკაში უძველესი ტრადიციები აქვს. ქსნის ხეობისათვის სპეციფიკური ჩანს ჭურჭლის მხატვრული გაფორმება გეომეტრიული ხასიათის ორნამენტით. მოწერნაქებასთან ერთად დადასტურებულია აგრეთვე შემკულობის სხვა საშუალებების არსებობაც. ავტორის ყურადღება მიუქცევია იმ საინტერესო ვარემოებას, რომ კერამიკული ნაწარმის მხატვრულ გაფორმებას საფუძველად ედებოდა არა მარტო ოსტატის გემოვნება, არამედ ჭურჭლის მომხმარებლის მოთხოვნილებაც. ამის დამადასტურებელ ერთ-ერთ ფაქტად ავტორს ესახება ის ვარემოება, რომ ზევსურეთში ცხვატლებს ვერ გაუყიდათ სადღველები ჯვრის გამოსახულების გარეშე. მხოლოდ ამის შემდეგ, რაც სადღველებზე ჯვრები გამოუსახავთ, ზევსურეთში მათზე მოთხოვნილებაც საგრძნობლად გაზრდილა. მ. ზანდუკელის მართებული შეხედულებით, ასეთი ვითარება განაპირობა ზევსურეთში ჯვრის გამოსახულების ტრადიციამ, რასაც მათ რწმენა-წარმოდგენებსა და ორ-

ნამენტირებაში გაბატონებული ადგილი ეკი-
რა.

დაახლოებით ასეთია საკითხების ის წყე-
ბა, რომლებიც მონოგრაფიაში განხილულია
ძირითადად ეთნოგრაფიული მასალის ანალი-
ზისა და სხვა სახის მონაცემებთან მისი შე-
ჯერების საფუძველზე. ამ რიგის მონაცემები-
დან, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს
არქეოლოგიური კვლევის შედეგები, რასაც
მკვლევარი საკმაოდ კარგად იცნობს და ფარ-
თოდ იყენებს მონოგრაფიის ყოველ თავში.
ეთნოგრაფიულ-არქეოლოგიური პარალელ-
ების მეშვეობით ხშირ შემთხვევაში დადგე-
ნილია მსგავსება შორეული ეპოქის განათ-
ხარ ჭურჭელსა და ეთნოგრაფიულ ყოფაში
არსებულ ჭურჭელს შორის, რაც ტრადიცი-
ის ხანგრძლივი შემონახულობით აიხსნება,
ისევე, როგორც წინაკლასობრივი სოციალუ-
რი ინსტიტუტების გადმონათურთი ფორმის
შემორჩენა კლასობრივ საზოგადოებაში, ასე-
ვე ტრადიციის დიდი გამძლეობით და, ხშირ
შემთხვევაში, ახალ საზოგადოებრივ ურთი-
ერთობაში ძველი ნორმების გამოყენების
საჭიროებით იყო პირობადებული.

ზემოხსენებულის საფუძველზე შეიძლება
დავასკვნათ, რომ ნაშრომში დასმული საკი-
თების კვლევა შესრულებულია სათანადო
სისრულთით. ეს განაპირობა ავტორის მიერ
მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალის სი-
აზღვე, სამუხეუმო ფონდების კვალიფიცი-
ურად შესწავლამ, შესადარებელი ეთნოგრა-
ფიული მონაცემების მოშველიებამ, არქე-
ოლოგიური კვლევის შედეგების ფართოდ
გამოყენებამ და არსებული სპეციალური
ლიტერატურის ჯეროვანმა ცოდნამ. სარეცე-
ნზიო ნაშრომი სასარგებლო შენამატია რო-
გორც კერამიკული წარმოების ტრადიციუ-
ლი და თანამედროვე ფორმების მონოგრა-
ფიული კვლევის სფეროში, ისე საკუთრივ
ქსნის ხეობის, როგორც საქართველოს ერთ-
ერთი საინტერესო კუთხის ისტორიულ-ეთ-
ნოგრაფიული შესწავლის საქმეში.

სარეცენზიო ნაშრომი დიდი დაგვიანებით
გამოქვეყნდა. ეს იყო ავტორის მიერ 1974
წელს დაცული საკანდიდატო დისერტაცია.
ოფიციალურ ოპონენტად ყოფნის გამო მე
შესაძლებლობა მომეცა ჩემი მოსაზრებები

ვრცელ რეცენზიაში გამომეთქვა. ამის შემ-
დეგ ავტორმა ნაშრომი კიდევ უფრო დახ-
ვეწა და სრულყო, მაგრამ შემდგომი მუშაო-
ბისათვის საჭიროდ მიმაჩნია ზოგიერთი შე-
ნიშვნის გათვალისწინება:

1. ქსნის ხეობის ეთნოგრაფიული მონაცე-
მების მიხედვით მკვლევარი ასაბუთებს, რომ
კერამიკულ წარმოებაში ქალი ოდითგანვე
წამყვან როლს ასრულებდა, რასაც ტრადი-
ციის განხანგრძლივების კონკრეტულ გამოვ-
ლინებად მიიჩნევს. მისივე მტკიცებით, ქა-
ლის პირადი ღირსების შეფასებაში მეჭურ-
ჭლეობის ცოდნას განმსაზღვრელი მნიშვნე-
ლობა ენიჭებოდა, ხოლო „ცხავატიდან სხვა
სოფელში გათხოვილ ქალს დაწყევლა და
განკვეთა ელოდა თუ ის ჭურჭლის კეთების
საიდუმლოებას სხვას გაანდობდა“ (გვ. 20).

ავტორს უნდა დავეთანხმობთ, რომ ქალი
უძველესი დროიდანვე აქტიურად მონაწი-
ლეობდა კერამიკულ წარმოებაში და სარწ-
მუნოა, რომ ეს ტრადიცია ხანგრძლივად
იყო შემონახული ქსნის ხეობის მოსახლეო-
ბაშიც. დამაჯერებელია ის არგუმენტიც,
რომ მონოპოლიის შენარჩუნების მიზნით
ხელობის ცოდნას ასაიდუმლოებდნენ. მაგრამ
აქვე დგება საკითხი — ჭურჭლის კეთების
საიდუმლოების მიგნება იქნებოდა თუ არა
საკმარისი საფუძველი კერამიკული წარმოე-
ბის განვითარებისა იქ, სადაც საამისოდ სა-
ჭირო ვადღეულო არ მოიპოვებოდა?

2. ცხავატიდან ჭურჭლის გასატანი გზების
აღწერასთან დაკავშირებით მ. ზანდუკელი
იყენებს ლიტერატურულ მონაცემებს და იძ-
ლევა მათ კვალიფიკაციას. ვახუშტის ნაშ-
რომის დამოწმებით იგი დაასკვნის, რომ
„ქსნის ხეობა წარმოადგენდა კვანძს, სადაც
თავს იყრიდა იმიერკავკასიიდან მომავალი
გზები“ (გვ. 89). იქვე წერს: „პირველ რიგში
უნდა მოვიხსენიოთ ლომისის მოსახერხებე-
ლი გადასასვლელი, რომაც ჩრდილო კავკა-
სია უკავშირდებოდა ამიერკავკასიას“ (გვ. 89).

სიზუსტისათვის საჭიროა ითქვას, რომ ვა-
ხუშტის მიერ ქსნის ხეობა იმიერკავკასიიდან
მომავალი გზების კვანძად სახელდებული არ
არის და მას არც ლომისის გადასასვლელი-
სათვის მიუნიჭებია ამიერ და იმიერკავკასიის
დამაკავშირებელი უღელტეხილის მნიშვნე-

მომხმედი პირნი:

- ფაზილი — სტუდენტები
 ხარია — მურატი — სკოლის დირექტორი
 მინათი — ფაზილის ბებია, მურატის დედა
 მაშკუალა — მინათის მეზობელი, ხარაის ბებია
 მამსირი — ყველას ჭკუის მასწავლებელი
 როზალია — მინათის შვილიშვილი, ატელიეს გამგე
 ამბაკი — როზალიას მოადგილე

ლობა. ვახუშტის ცნობით, „აღვალს აქედამ (ქარჩოხის ციხიდან — ვ. ი.) გზა ლომისის ეკლესიისა თანა და შთავალს მთიულეთს“ (ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 69). ვახუშტი გარკვევით ამბობს, რომ ლომისის გადასასვლელი ქსნის ხეობას აკავშირებდა მთიულეთთან, რითაც ის აღნიშნავს ამ გადასასვლელის ლოკალურ მნიშვნელობას. ვახუშტისთვისაც ცნობილი იყო და ჩვენთვისაც გარკვეულია, რომ ჩრდილოეთ კავკასიასთან ამირკავკასიის დამაკავშირებელ გადასასვლელს ამ რეგიონში წარმოადგენს ჭვრის უღელტეხილი და დარიალის ხეობა.

3. მკვლევარი ხეება ეთნოგრაფიულ ლიტერატურას, სადაც სათანადო ადგილი დაეთმო სარეალიზაციო ჭურჭლის გატანის გზების აღწერას, როგორც ნაშრომშია აღნიშნული, „გ. ჩიტაია შენიშნავს, რომ ცხვატელებს ყაზბეგში გასაყიდი ჭურჭელი საფეშეთის გზიდან მიჰონდათ“ (გვ. 00). სინამდვილეში გ. ჩიტაია ცხვატიდან ყაზბეგში ჭურჭლის გატანის მარშრუტში (ცხვატი, ქაისხევი, ანანური, ფასანური, მლეითი, კობი, ყაზბეგი) საფეშეთს არ ასახელებს (გ. ჩიტაია, ქსნის ხეობის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მოკლე ანგარიში, „ენიმეის მოამბე“ IV, ტფილისი, 1939, გვ. 288). ქსნის ხეობის ქართული მოსახლეობის საოჯახო ყოფის შესწავლის შედეგად გაირკვა, რომ მთიულეთის ზემო მხარესა და ხევში ქსნის ხეობიდან უფრო მოკლე გზით გადადიოდნენ: ქარჩოხის ხევიდან აღიოდნენ ლომისის მთაზე, იქიდან ჩადიოდნენ სოფ. მლეთაში, ხოლო აქედან როგორც მთიულეთის ზემო ნაწილის სოფლებში ხვდებოდნენ, ისე ჭვრის უღელტეხილის მეშვეობით ხევშიაც გადადიოდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ხევში მხოლოდ ამ მარშრუტით უვლიათ (ვ. ითონიშვილი, ქართლის მთიულთა ყოფა-ცხოვრებიდან, თბ., 1974, გვ. 85).

აღნიშნული შენიშვნების გათვალისწინება მომავლის საქმეა, ხოლო სარეცენზიო ნაშრომის მიმართ კვლავ უნდა ითქვას, რომ მისი საბით ქართულ ეთნოგრაფიულ ლიტერატურას სასარგებლო წიგნი შეემატა.

მწევანე მოლით დაფარული მურატ ხეობას ეზო მაღალმთიან აფხაზურ სოფელში, ღობის გაყოლებით სურნელოვანი და ფერადოვანი ყვავილები იტაცებენ მზერას. შუა ეზოში დიდი მუხა დგას. მუხის ჩრდილში მზრუნველ ხელს გაუმართავს ხის მოხერხებულ გრძელი სკამი, რომელიც ირგვლივ უვლის ეზოს ერთ მხარეს აფხაზური სასტუმრო სახლი „აქუსაჲ“ დგას, მეორე მხარეს კი — ფაცხა. მუხის ტრტზე, ზედ სკამის თავთან ვილაცას მაგნიტოფონი „ფილაისი“ ჩამო უქონწიალება, მაგნიტოფონიდან აფხაზური სიმღერა „ახაჲა რაშვა“ მოისმის.

ერის. დროდარო ელვა გჯჳრის თვალს, სადაც, სულ ახლოს, მთაში დროდარო კიდევ დაიჭუმბეს ხოლმე. მუხის ქვეშ სკამზე შემდგარა მუთმიანი, ცისფერთალეა ფაზილი — მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიული ფაკულტეტის სტუდენტი, რომელიც ბეზოსთან საზაფხულო არდადეგებზე ჩამოვიდა, ფაზილზე ემოციური ბიჭია, უყვარს პოეზია. მშობლებს რომ არ დაეშალათ, შესაძლოა, კარგი მსახიობიც დამდგარიყო. ახლა სკამზე შემდგარა და ისე ლაპარაკობს, თითქოს ეურნალისტებს იტყვრივს აძლევდეს:

ფაზილბეი. ვისმენთ, ვისმენთ, ძვირფასო ურნალისტებო! აჰ, თქვენ გაინტერესებთ რაზე ვმუშაობ მე, გამოჩენილი ისტორიკოსი? ახლავე მოგახსენებთ. რომ, ბიზანტია, ხეთური კულტურა. ეს თავსატეხი პრობლემა ჩვენი საუფროსი მრავალ მეცნიერს აღვლევებს და მე გადაწყვეტე მათ დავებარო. რა მითხარით? თქვენ რომელი გაზეთიდანა ხართ? „დი ვულტი!“ ძალიან სასიამოვნოა, ადარბანდით, ადარბანდით. გუტ, გულ! აჰ, არ მეთანხმებით? ნება თქვენია. (სხვა ეურნალისტს მიუბრუნდა) თქვენ? აჰ, „როზოს პატრისი“, ათენი! ძალიან სასიამოვნოა ვისმენთ (ფაზილი უფროსლებით „უსმენს“ წარმოსახულ ეურნალისტს, თავს უქნებს) მაშ, თქვენ ამბობთ, რომ დღეს მეცნიერებას ბევრი უნიჰო და უცოდინარი ეტმასნება? მართალიცა ხართ, ასეთი ადამიანები არა მხოლოდ მეცნიერებაში, სხვა სფეროშიც ბევრია. არც განათლება აქვთ საამისო, არც მორალური უფლება და მაინც სწავლიათ, ადამიანებისა და მომავლის ბედის გადაწყვეტა. გეთანხმებით. ახეთი ხალხთან ბრძოლა არც თქვენთანა იოლი საქმე და არც ჩვენთან. (ახლა სხვა წარმოსახულ ეურნალისტს მიუბრუნდა) ვისმენთ, პატრონო. გირინგელი! („უსმენს“) გასაგებია, თქვენ გაინტერესებთ აქვს თუ არა ყველას უფლება შეაფასოს ხელოვნების

სიყვარულის ღღასანული

კომედია ორ მოქმედებად

ნიმუში. რასაკვირველია, აქვს, ყველას შეუძლია შეაფასოს ხელოვნება, მხოლოდ საკუთარ ოჯახში, ცოლ-შვილში, პრესას კი არ უნდა აწუხებდეს თავისი მოსაზრებებით. პრესაში დილეტანტის გამოხვლა საშინაო! ხომ გაგიგონიათ, ხელოვნების ყველაზე დიდი მტერი ის დილეტანტია, მკვლევარ-ისტორიკოსად რომ ევლინება ქვეყანასაო. კმაყოფილი ხართ ჩემი პასუხით? ძალიან სასიამოვნოა. გისმენთ, ბატონო შორბანი გიცანით, რასაკვირველია, გიცანით. დიდი ბრიტანეთი! („უსმენს“) უკვე გაინტერესებთ, აუცილებელია თუ არა ისტორიის შესწავლა? უნდა გითხრათ, რომ უცნაური კითხვაა. კაცო, რომელმაც თავისი ხალხის და ქვეყნის ისტორია არ იცის, მივდებულ ბავშვსა მგავს, უთვისტომო და უშიწაწულო კაცს... შევეცდები უფრო ზუსტად მოგახსენოთ: ისტორიული მეცნიერება ყველა სხვა მეცნიერების მამაა... ამ ძველ ბერძნულ ქალაქ პართოში, სადაც ჩვენი საუბარი მიმდინარეობს, და სადაც ეწყობა ისტორიკოსთა საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ხაჯგასმით მინდა ვთქვა, რომ ისტორიის შესწავლას პატიოსანი და წესიერი აღამაინები უნდა ემსახურებოდნენ.

ცაბე კვლევა გაივლია. მთავი დაიქუხა, ფაზლი საუბარს განაგრძობს, მაგრამ ახლა მხოლოდ მოძრაობასა ეხებადეთ მისას, კეპა-ქუხილმა შთანთქმა მისი ხმა. ფაციონიდან გამოიღის როზალია და ნელ-ნელა უახლოვდება ფაზლს. როზალიას გრძელი ხალათი აცვია, მარცხენა ხელში, გაჩაჩხულ თითებშია გრძელი სიგარეტი მოუჩანს.

როზალია. ისევ აურიე? შენ, მგონი, ჩიტები გვაცხ თავში! (ფაზლი სკამიდან ჩამოხტა) შენი არეული ლაპარაკი რომ გავიგონე, აქვთ გამოვიქცეო, (მანკეა-გარბევით) რა მოგივიდა, ბიჭო, რა! ახლა კიდევ ვის აძლევდი ინტერვიუს?

ფაზლი. რა შენი საქმეა!
როზალია. მეოთხე კურსის სტუდენტი აკადემიისთვის რომ დაღის და ურევს, არ არის საშიში?

ფაზლი. (როზალიას მოძრაობასა და მანკეა-გარბევას ბაძვის) რას მელაპარაკები... შეგეშალათ, ქალბატონო. მეოთხეზე კი არა, მესუთხეზე ვარ.

როზალია. მაგას რა მნიშვნელობა აქვს, მთავარია განწყობილება.

ფაზლი. ეგ კიდევ რა არის?
როზალია. კაცი რომ კარგ გუნებაზეა, აკადემიკოსობა რა მოხატანია, შეიძლება სამშართველოს უფროსადაც წარმოიდგინოს თავი. ასე რომ, ჩემო ფაზლ ჩიკ, განწყობილება მთავარი.

ფაზლი. ისა სჯობია, შენს თავს მიხედო, სულ რომ სასიყვარულო ამბები გეხიზმრება, დღეში ოცდაათჯერ იცვლი ტანსაცმელს, სახეზე და ფრჩხილებზე კი სამი კილო ლაქი გიხვია (როზალიას ბაძავს). „ოჰ, რა უგუნებოდა ვარ“, „ღმერთო, რა მოწყენილობაა!“

როზალია. ქალის ამბავს შენ რას გაიგებ, უბედურო ფანტაზიორ! (ცვლავ დაიქუხა, წვიმამ იმბლაერა)

ფაზლი. სახლში შედი, თორემ წვიმა მაგ საღებავებს ჩამოგირეცხავს.

როზალია. ჩემი სახე რა შენი სახსენებელია მას წვიმა კი არა, ზღვაც ვერაფერს დააკლებს. ნათესავი რომ არ იყო, ეროს კარგად მოგცხებდი.

ფაზლი. მეც შექავება ხელები!
როზალია. ხომ არ გავიწყდება, რომ მე ატელიეს გამგე ვარ, ჩემს ასაკში კი ეგ პატარა საქმე არ არის.
ფაზლი. დიდი ამბავი! შენს დაქალებთან ლაქლაქის მეტს არაფერს აკეთებ იქ!

როზალია. ხმა გაიკმინე, თავხედო, თორემ ზილას გამოშტყეებ. (ფაზლილ დაედენა, ფაზლი გარზის და უფრო აქეზებს როზალიას)

ფაზლი. აბა, მოდი, აბა, დამეწიე, აბა, აბა!
როზალია. მაგ ცარიელ თავში უცნაური გვეგების შეტი არაფერი გაქვს.

ფაზლი. დადგება დრო და ნამდვილ ეურნალის-

ტებს ნამდვილად მივცემ ინტერვიუს. შენ კი მაგ ქალ
თა გარნიზონის შეთურობას ვერ ასცდები!

როზალია (თმაში წაავლო ხელი და წაუთავა). ამა
შენ, უსინდისო, მაგ ენასაც მოგაკერი ძირში.

უაზილი. აი, ნახე! (ფაზილმა როზალიას თითები
მოიკეთია კბილებშუა) ამ... უუ...

როზალია. (ტყვილისაგან დაიღმევა). რას შერბობ
მხოვო, ნადირო! რას აეთებო შეტანა! ფრჩხილებს
დამაბეჭდე, ბარბაროსო, მერე როდისღაც გამეზრდება,
გამიშვი-მეთქი გამიშვი! (გასძახებს) ბებია, ბებია...
ფრჩხილები დამიმტკვრია (ეზოში შემოდის ლამაზი
გოგო — ეს სარია, მარცხენა ხელში ქოლგა უჭირავს,
მარჯვენით კი ღოქი და ვედრო მოაქვს, სარია რომ
დაინახა, ფაზილი როზალიას შეეშვა) ასეთი ფრჩხილე-
ბით ხალხში როგორ გავიდე, რას იტყვიან!

უაზილი (მშვიდად) დარდი ნუ გაქვს, როზალია,
სხვა თითები თვითონ მოიკნენთ და ყველაფერი კარ
გად იქნება!

როზალია. თავებლი! (ფაზილს სილა გააწნა და
გაიქცა)

უაზილი. (ემყაურო ღმილით გააყოლებს მზერას
როზალიას). ასე უხმოდ რატომ დგებარ, სარია? ხმა
ამოიღე, არ ვესმის? (სარია მუხასთან მიდის, ღოქსა და
ვედროს სკამზე დადგამს). რა ღამაში გოგო ახატია ამ
ღოქს (სარია ღღმს) ვედროც რა ღამაში გაქვს, პირ-
ველად გზედავ ასეთ ღოქს. ხოლო აი, ეს ქოლგა...

სარია. აი, ეს ქოლგა ქოლგაა!

უაზილი. შეიძლება, მეც ქოლგის ქვეშ დავდებ?

სარია. კი ბატონო, რამდენიც გინდა (ქოლგა ხელ-
ში მიაჩენს)

უაზილი. რა ღამაშია იაპონურია, ხომ?

სარია. არა. ოჩამჩირის ფაბრიკისა, გაგრაში ეი-
ქიდე.

უაზილი. რას მეუბნები, მამ, მადე იმ ოჩამჩირე!

სარია. (წასვლას აპირებს) წყალი უნდა მოვიტარო.

უაზილი. არა, მოიცა (ღოქს ხელი წაავლო) არ გა-
გიშვებ, არ შეიძლება.

სარია. წყალი გენანება?

უაზილი. რა დროს წყალია მომისმინე, სარია,
აგერ უკვე ორი თვეა, რაც შენ ბებიაშენთან ჩამოხვე-
დი, აქეთ კიდეც შე გაუშურე სისხლი ბებიაჩემს.

სარია. მე გვინი — სხვებსაც!

უაზილი. მაგით იმის თქმა ხომ არ გინდა, რომ
შენ მოგაბეჭდებ თავი?

სარია. არა, როზალიას!

უაზილი. შენ როზალიას დარდი ნუ გიქნება, სო-
ბუშში როდის მიდიხარ?

სარია. არ ვიცი.

უაზილი. მაინც?

სარია. ერთ თვეში... ერთ თვეში ლენინგრადში
წავალ.

უაზილი. მეც ასე... მეც ერთ თვეში მივლივარ,
მაგრამ მანამდე გაგრაში ჩავალ მშობლებთან, და მერე
წავალ მოსკოვში. (პათოსით) კიდეც ერთი წელი უნდა
ვხებო მეცნიერების განსიტი. მხოლოდ ამის შემდეგ
დავუბრუნდები ჩემს მხარეს, როგორც ახლადგამომ-
ხვარი ისტორიკოსი, შენ კი მკურნალი აღამაინათ...

სარია. მომეცი ეს ღოქი, მაგინდებ...

უაზილი. შეჩერდი, წამო, მე ისე მომწონს შენთან
ყოფნა... ეს ეზო უშენოდ მოსაწყენი ხდება, იმდენი
მხოლოდ ეს ეზო, მთელი ჩემი ცხოვრება!

სარია. (უცებ აფეთქდა). ამ ორიოდ უწოთი რამ-
დენი სისულელე სთქვი. მომეცი ეს ღოქი!

უაზილი. იო, ქალებო, ქალებო, მხოლოდ თქვენ
შეგიძლიათ კაცების გასულელება! იცი თუ არა შენ,
რომ უკვე შესაძლებელია ჩემი მოხუცების სახლში,
გაგრაში, ზღვის პირას, სადაც ათასი სილაშავე იყრის
თავს, გული არ მიდგება, და აქ, ბებიაჩემთან ვატარებ
არდადეგებს. ნუთუ, ვერ ხვდები, რატომ ვაკეთებ ამას?

სარია. ვერა.

უაზილი. შენს გამო, იმის გამო, რომ შენ გნახო,
უშენოდ ეს ქვეყანა დანისლული საშაყრა. უშნო, უაზ-
რო და უგულო. (უცებ სარია ხელში აიტაცა, სკამზე
დააყენა, დაუფარავი აღფრთოვანებით შექუერებს).
აი, როგორც იქნებოდა აფროდიტა! აი, ვინ არის სილა-
შაშის ნამდვილი ქალღმერთი. როგორ მიყვარხარ, სა-
რია, რომ იცოდე, როგორ მიყვარხარ, ეგეი, მთებო,
უფრო დამიგდომ! შე მიყვარს სარია. მიყვარს და არავის
დაუფთობ, არასოდეს, არასოდეს დავთმობ ამ ქალს
(სარიას წინ მუხლებზე დაეკემა) მამ, დაიხსომეთ, ჩემო
მთებო, მე მიყვარს სარია, მიყვარს, მიყვარს...
(სკამზე შეტება და სარიას გულში ჩაიკრავს, ჰკრცნის,
გაისმის ქუხილი, საღაღაც გაიეღვა კიდეც უძრაობა. შე-
მდეგ ფაზილი ფრთხილად ჩამოხვამს სარიას მიწაზე,
სარია ერთხანს უხმოდ შესცქერის ფაზილს, მერე სი-
ლას გააწნავს, ღოქსა და ვედროს ხელს დაავლებს და
გარბის. ფაზილი მოულოდნელი დარტყმისაგან ჩაიკე-
ცება, მერე უცებ წამოხტება, რომ სარიას წამოეწიოს,
მაგრამ ეზოში მამსირი შემოდის).

მამსირი. ოპო, პო, ყველაფერი დავინახე, როგორ
ქუხდა და როგორ ეღვავა, რა ხანგრძლივი იყო კონცა
და რა ძლიერი გაწვლელი სილა ქუხილიც კი გადფარა.
რა ძალა ჰქონია ქალის გაწვლელ სილას, ამხელა კაცი
ბუმბულივით მჩატედ დეცი მიწაზე. ეს ცხოვრების
სილა იყო, ეს იყო სიყვარულის დარტყმა. (უზარმაზარ
პორტფელს სკამზე დაიადგებს) ასეთი გოგო თავად არის
ელვა და მაგას ეგრე უბრალოდ ვერ დაიკერ, ხერხი
გინდა, ძაძია, ხერხი! ჩემი გამოცდილებით გეტყვი.
ფაზილ, ღამაში ქალის დარტყმა ვირის წიხლივითაა —
ვერც ერთს ვასცემ პასუხს და ვერც — შერობე. ორივე
უნდა აიტანა. სარიას ხომ მიწიერი არაფერი აქვს, სა-
რია ქვეა-ქუხილის ასულია. რა ფეხები აქვს! რა თმა!
ტანი უუუ...

უაზილი. გააჩერე ეს ენა, თორემ...

მამსირი. ე. ვახ... იმას ვერაფერი უთხარი და ჩემ-
დაქანავა მოინდომე?

უაზილი. მოკეტე! მოკეტე და იცოდე: თუ სადმე
ხიტყვა დაგცდება იმაზე, რაც აქ დაინახე... მე შეტბ
არაფერს გეტყვი, ყველაფერი შენს თავს დააბრალებ.

მამსირი. ამ ახალგაზრდების ვერაფერი გამოგია.
ეს იმას ეხვევა, კამისი, მერე გოგო გემოზე სიხლი-
შავს და ყველაფერი მამსირის ბრალია. კარგი რა!

უაზილი. მაგ ფილოსოფოსობას შეეშვი, და ის მი-
ოხარი, რისთვის მოხუცხარ?

მახსოვრ. შენ ხომ შხანუყვას შეილიშვილი ხარ?
ფაზილი. ეჭვი გეპარება?

მახსოვრ. ადრე ამ ენოში გამოშინებელივით არა-
ვინ გეთხავდა რისთვის მოხლხარა.

ფაზილი. შენწარებს მუდამ უნდა ჰქონო.
წუთლო სავსე ვედროთი და დოჭით შემოდის სარია.
ჩქარი ნაბიჯით გაივლის ენოს და ჰოშკრისაკენ გაეშუ-
რება. ფახილი ერთი ნახტომით მასთან განჩდება მისა-
შეულებლად. მაგრამ სარიას გამოხედვამ შეაჩრაა).

მახსოვრ. (თავისთვის განჯარბობს). რა ფეხებუ-
აქვს, ან რა თმა, ოო... ამ გოგოს რომ ვუყურებ, მაკან-
კალებს, ამბობენ, მალე ეგ ჩიტი ექიმის დიდიმოსაც
მოიღებო, მკურნალობის რა ვთქვა და ინფარქტს კი
დადედ დამართებს ვინმეს. უკეთო იყავი, ფაზილი,
უკეთო, თორემ შეიძლება თავიე წაგო, ო, რა თმა აქვს..
თავიგუებურებულ ფახილი მამხორის პორტფელს წა-
მოკვლეებს ხელს, რომ თავში უთავახოს. მაგრამ სწო-
რად ამ დროს გამოდის სამზარეულოდან მინათი, ფა-
ხილმა თავი შეიკავა).

მინათი. დიდულ! ამას ვის ვხედავ, ეს ვინ მოსულ-
ლა! მობრძანდე, მახსოვრ, ოჯახში შემოდი, (ფახილი
პორტფელს სკამზე მიკვდება და სახლში შერბის)
ფერი არ მომწონს შენი, ფერმკრთალი ხარ ძალიან!
გეტყობა ქალაქის პაერი არ ვიხედა, რაიმეს ხომ არ
უჩივი?

მახსოვრ. არაფერს, თქვენ როგორა ხართ, რას
წერებთ!

მინათი. ძალიან კარგად, პაერი გადასარევი გეპქვს,
საქმელი — რამდენიც გინდა. შენ სადა ხარ, რას აკე-
ობ?

მახსოვრ. ქალაქში, რაინულ ცენტრში ერთ საქმეს
ვხელმძღვანელობ, მაგრამ სოფლებშიც ხშირად მიხდე-
ბა ყოფნა.

მინათი. კარგია უფროსობა, არავის დაუთმო ეგ
ადგილი, საცოდავი დედაშენი კახიხანი, როგორ უნ-
და. მოსწრებული ბიჭი ენახე, როგორ უნდადა!

მახსოვრ. რა გაეწოდა, მურატი შინაა?

მინათი. შინაა, შინ! რამდენჯერ შემოიჩვილა კა-
ხიხანმა ცუდი რძალი მოიყვანა შეილია სახლში.


მახსოვრ. მურატის ნახვა მინდა ძალიან.

მინათი. თუ ძალიან გინდა, ნახავ კიდევ, ასე უდ-
როდ რომ ჩახლო დედაშენი მიწახო.

მახსოვრ. (გალიხიანებული) ახა, რა ვიცი, რა ხა-
ნია დაეცილი. მე ახლა სულ ხხვა... მე ახლა მესამე...
მესამე კლიო მუავს. იცით როგორ გაქირდა კარგი ცო-
ლის მონახვა? სად არის მურატი?

მინათი. ეს რა მოთხარი! მესამე კლიო? როდის-
ღა მოახწარი საცოდავი დედაშენი, როგორ გაიხარებ-
და, ეს ამბავი რომ გავგო, მაგრამ ახლა ვილა გააკვიზი-
ნებს, იმკვეუნად ვინ მოტანს ამ ამბავს?

მახსოვრ. (თავისთვის, ბრაზით). შენ თვითონ და-
გავალე მამ საქმეს, უხედო, წადი და უველაფერი მო-
ახსენე.



მინათი. გულს გაუფროხილი შეილო. გულს, სა-
ცოდავი დედაშენი, რა დღეში აგებდა რძალი მეტ ხუაი
ჩე ორჯერ მომხვდა! ახლანდელი კლიო რტგარესგემსეს
მოკვდა, შეილო, ხომ არის შენი გულს გამახარებელი.

მახსოვრ. (მოუთმენლად გასცქერის სახლს) მე ახ-
ლაე უცოლოდა ვარ, დედი, მესახება ვაუვარე!

მინათი. არ ვადაშირი, ეს რა მესმის, დედო, დი-
დო, დედო, ეს რა გაგონა ჩემმა ყურებმა, საცოდავი
დედაშენი! კიდევ კარგი, რომ ეს ამბავი არ ცისი.

მახსოვრ. (მოუთმენლად). თქვენს მეტი სახლში
არავინ არის?

მინათი. დიდო, დიდო, ეს რა მესმის! რა დღეში
ყოფილა ეს კაცი! უველანი სახლში ვართ, შეილო, მეც,
ფაზილიც.

მახსოვრ. თქვენ ხომ განებით უყევ.

მინათი. ჩემი სიხარული შეილიშვილი ფაზილი არ
მცილებდა, სულ ჩემთან არის. მალე უნივერსიტეტს
დავამთავრებ და აპირებარაი შეველო, ამბობს. იმა-
საც რომ დაამთავრებს, მიწავა ქვეს დაუწევებს ძებნას.

მახსოვრ. (თავისთვის). კარგი საქმე უპოვინა,
ეძებოს. (ხამაილა) დაანებოს თავი წარსულს, რას
იქვება.

მინათი. შენ რაღაც უმეაყოფილო ხარ, ფაზილმა
ხომ არაფერი გაწვენინა, შეილო!

მახსოვრ. ძალიან!

მინათი. რას მეუბნები, დედო, რა გახედა ამის-
თან!

მახსოვრ. რას შემოიჩინდა ეს ქალი მდის (მინათს)
ისეთი არახუნებრივი არაფერი, მაგრამ... მეზობლის
გოგოს ეთამაშება.

მინათი. არახუნებრივ გოგოს ეთამაშება? ეგ რო-
გორ!

მახსოვრ. თქვენ ვერ გამიგეთ.

მინათი. ახა? ბუნებრივ გოგოს ეთამაშება?

მახსოვრ. არა!

მინათი. არახუნებრივად ეთამაშება!

მახსოვრ. ფუ! რა უხედურებაა! (დამარცვლით)
მეზობლის გოგოს გადაეციდა, არ ასვენებს.

მინათი. ა... თუ შენ სარიხე ამბობ, ძალიან კარ-
გი გოგოა, ბედნიერი იქნება ოჯახი, რომელშიც ეგ
შევა, იმდენი სითბო და სინათლე აქვს მაგ გოგოს...

მახსოვრ. (ირონიულად). მაგ სითბომ და სინათლემ
ცეცხლი არ გაჩინოს თქვენს ოჯახში.

მინათი. რა ცეცხლზე ლაპარაკობ, შეილო.

მახსოვრ. ნაპროკლიდან ჩნდება ცეცხლი. როდის-
ღა მოვა მურატი?

მინათი. ასე რატომ დაეძებ სხვეს, სულ იმას გაი-
ძახი სახლში კიდევ ვინ არის, მურატი როდის მოვა.
ჩემთან ლაპარაკი არ მოკწონს?

მახსოვრ. რას ამბობ, ძალიან მომწონს. მეჩქარე-
ბა, წახასულელი ვარ, მაგრამ მურატიე მჭირდება.

მინათი. სკოლაშია, რემონტს ხომ უნდა მიხედვა.
დილიდან საღამომდე მუშებს ადგას თავს. დაუცადე,
სადაცაა მოვა.

მახსოვრ. მეჩქარება.

ფაზილი. (სახლიდან გამოდის). ბები, სახლში გე-
ძახიან.

შინათო. კიდევ ვის დავპირდი? ადამიანთა დალა-
პარაკებას არ გაკლიან, რა გააფუქეთ უჩემოდ ახლა!
(გადის)

ფ ა ზ ი ლ ი. (მამსირს). ეი, შენ, უხეირო არშიყო,
(ნელ-ნელა უახლოვდება) როზალიას არ შეგუხები?
შამსხირი. (მრისხანედ) როგორ მიხედავ!

ფ ა ზ ი ლ ი. სარკეში არ იუტრები ხოლმე? შენი არა-
ფერი შეგრაჩა, ხელ რადაც-რადაცები გაცხია მაგ სახე-
ზე. ყველაფერი შედგებილი გაქვს. მხოლოდ ეგ პორ-
ტფელი გაქვს ბუნებრივი ფერისა.

შამსხირი. თუ კუყით არ იქნები, იცი რას გიჯამ?
ფ ა ზ ი ლ ი. თუ რამე ძალა შეგრაჩა, ახალი ქორწი-
ნების ღამისთვის შემოინახე, გამოგადგება (შემოდის
როზალია, ახალ ტანსაცმელში გამოპარსკულა).
როზალია. მამსხირი!

შამსხირი (როზალიასკენ გაქეჩა). რა ლამაზი ხარ,
ჩემო ძვირფასო!
(მთავი დაიქუხა, ელვაც გაკრთა) მომე შენი თითი, ჩე-
მო ბეკეკა!

ფ ა ზ ი ლ ი. (დაბნეული). ესეც სიყვარულია? ეგე,
ქალებო, ქალებო! (ცა კვლავ გაკვეთა ელვამ, გრგვინ-
ვა უფრო ძლიერდება, წვიმს. შუქი ქრება).

სურათი მირამ

პირველი სურათის დეკორაცია. დიდი მუხის ქვეშ
კვლავ სკამზე შემდგარა ფაზლი და წარმოსახულ აუ-
ტორიტას — სტუდენტებს ესუბრება.

ფ ა ზ ი ლ ი. შე, როგორც პროფესორმა, მრავალი
წიგნის ავტორმა, ცხოვრების გამოცდილებით აღსავსე
კაცმა, მინდა ამოწურავი პასუხი გავცემ თქვენს ერ-
თბ სერიოზულ კითხვებს. მაშ, ასე! რა მნიშვნელობა
აქვს პიროვნების ძალას დღევანდელ ეტაპზე. დაიბ...
მა... ასე ვთქვათ, ეს არ არის უბრალო კითხვა, მაგრამ
შე მაინც გიპასუხებთ. თუ პიროვნება, ადამიანი ყურად-
ღებინია ხალხის მიმართ, სწავლობს ცხოვრებისეულ
პრობლემებს... (უბნაურად იღება ქიშკარი და ეზოში
დოკით ხელში შემოდის სარია, ფაზლი მისკენ გაქე-
ჩება, მაგრამ მოულოდნელად გამოჩნდება ხეს ამოფარ-
ებულთი როზალია. ფაზლი შედგება. სარია წყაროსა-
კენ მიდის).

როზალია. ასე საით მიქეჩანებოდი, კაბუტო! (სა-
რიაზე აჩვენა.) იმისაკენ მიისწრაფვოდი? ცოტაც და-
ელოდდი და ისევ აქ ჩამოვიდნენ, ფუჭს გაავსებს და ისევ
აქ არ მოვა? სად წავა? მე ის მწიანს, შენ რომ ასეთი
ფანტაზირობა შეგაწვეტინა, ბოლომდე ვეღარ მოვიხ-
მინე შენი პროფესორული სიტყვები, რა ფანტაზიო-
რი!

ფ ა ზ ი ლ ი. შენს მამსირს არა ვგვევარ?

როზალია. მამსირი წეხეიერი კაცია და ეგრე იო-
ლად სახსენებელიც არ არის. რატომ არ მოგწონს მამ-
სირი? იმიტომ, რომ წყნარი, უთქმელი და უურადღე-
ბიანი კაცია? არც შენსავით ლაქლაქი უყვარს. დაიმაბ-
სოვრე. მამსირი არაფრით არ არის შენზე უარესი.
იმას იმდენი ღირსება აქვს, რომ...

ფ ა ზ ი ლ ი. მისმა არშეიობამ და მრავალკოლიანო-
ბამ მოგზიბლა? მის კიდევ ერთ ღირსებას გეტყვი —
თუ ვინაა რაიმე ამბავი უცებ მოედოს ქვეყანას. მამ-
სირს უნდა უფხრა, კორიკანა. ყველაზე უარესი კი ის

არის, რომ დიდხანს არსად არ აჩერებენ. ერთი სერიო-
ზული ავადმყოფობის გამო მოხდის ასე.

როზალია. რა ავადმყოფობაა ასეთი? **კრწანული**
შეღმძობი
ფ ა ზ ი ლ ი. ანონიმური წერილების წერა უყვარს.
ამ ავადმყოფობას კი გერგერობით ვერაფერი წამალი
ვერ მოუწახებს.

როზალია. მერე, მერე? რატომ გაჩუმიდი?
ფ ა ზ ი ლ ი. (სერიოზული ტონით). თუ ასე გულით
გინდა, შემოდია განვავარძო, ძალიან მაინტერესებს,
ასე არჩილივით რატომ დაგდევს კულში? არაფერს
აპხოზ? მაშინ მე გეტყვი. სულით და გულით უნდა
ჩერ შენს ბიზნის ჩაეფეროს, მერე კი... თავადაც მიხვ-
დები, პატარა ადამი ხარ უკვე.

როზალია. დამცველები არ შეიარდება. მე თვი-
თონ მიხედავ ჩემს თავს. მეც კარგად შემოდია გავარ-
ჩიო, ვინ არის ავი და ვინ — კეთილი. ეს რანაირი
ახალგაზრდობა გვყავს — სხვისი სიკეთე გულს დანა-
სავით ესობათ.

ფ ა ზ ი ლ ი. ტყუილად მიბრაზდები, როზალია, ისა
სჭობია ჩემს სიტყვებს დაუფიქრდე.

როზალია. ეს შენი საქმე არ არის. ჩემს თავს მე
თვითონ მიხედავ. (ცვლავ გამოჩნდა სარია წყლით
სასვე ღოჭით ხელში). ამა, ეს თევაზით მუდამ ენაჩა-
დებულთი გამოჩნდა, ღოჭი რომ ვერ მოუცილებია
ვერაფერი, მიდი, მიდი, გაეიდე!

ფ ა ზ ი ლ ი. შენ გგონია, არ დავდევენები? (ეძახის)
სარია, სარია! (წამოეწეა, ღოჭი ჩამოართვა და ერთად
გავიდნენ ეზოდან).

როზალია. ქალს მაინც ჰგავდეს! ქვეყანა რომ და-
იქცეს, სიტყვას არ იტყვის, გამოხედვაც ისეთი აქვს!
რა ნახა ამ ცხენივით გრძელკანება გოგოში ასეთი
არა, სანამ გვიან არ არის, თვალები უნდა აუხილო.
ფაზლი ზომ თვითონ ვერაფერს ვერ მიხვდება? წიგ-
ნების კითხვის მეტი არაფერი იცის. თუ არ კითხვო-
ბს, ამ საქმეზე ქადაგებს. მამსირი კი არ მოსწონს,
კოლბის იცვლისო. რა ქნას საცოდავმა, ვერა და ვერ
იპოვა რიგვანი ქალი! ნეტავი მეტყუოდეს კოლად გა-
მოშევიყო, უარს არ ვუტყობ, არა და არა! ეგე, თქვენ
რა იციო, კაცებო, თუ რას ნიშნავს ქალების მარტო-
ობა! რა მაკლია? ბინაცა მაქვს, ფულიც, თანამდებო-
ბაც, მაგრამ ცხოვრება მაინც ცხოვრებაა. უაყო კალი
შემოდგომის ფოთოლსა ჰგავს, ძალით თუ მამამალი
ყველა ზედ გადაუფლის (ჩაფიქრდა) ეე ქალებო, კუ-
სა უხმეთ, ქალებო! თუ კაცი უნდადში დაგიდგაო, არც
ალერსი დაალოთ, არც ეშმაკობა და არც არაფერი.
ოღონდ არ დაჰკარგოთ! ამას გვიან მიხვდები. კაცები
გარეულ ფრინველებსა ჰგვანან, მთავარია, არ დააფრ-
თხო. ალერსით, ალერსით უნდა მიაბათ თქვენი ერთ-
გულიანობა ღობეზე. (მანქანის ხმა, ეზოში შემოდის
ამაიკი)

ამაიკი. ვა, დღეს რა ლამაზი ხარ, ხაზეიკაჯან. ეს
შენა ხარ, თუ სხვა? ვერც გიციან, აი! სად გაყოცო.
ლამაზო? (შუბლსა და ლოყაზე მიათითა) აქა? არა, აქ
არ იქნება, ვაითო, კრასება გავაუტყო, ამდენი გიშ-
რობია, ასე უბნამად და ბლომად წაგისვამს და ახლა
მე ჩემი ტურტლიანი კოცნით ავაცალმო? არა, არ იქ-
ნება. ისევ აი, აქ აქობებს (კოცნის ხელზე) შენი ბო-
ეხსტენი ხელი ზომ ყველაფერს სჭობია! სხვა როგო-
რა ხარ, როგორ ისყენებ, ხაზეინ-ხაზეიკაჯან?

როზალია. ძალიან კარგად, აქ სიწყნარია, სიმშვიდე, ჩიტების გაღობა.

ამიოა. მამ, მოგწონს, ჩემი გულის შაქარამაგ? როზალია. სიმართლე გითხრა, შენც მომენტარე ამიოა, კარგია რომ ამომავიხებ.

ამიოა. ახლა ჩვენსას არ იკითხავ, ხაზეინ-ხაზეინ-კაქან? მთელი ჩვენი კოლექტივი უშუალოდ ინდოეთის აკლდამას დაეხმავება.

როზალია. გეგმის საქმე როგორ არი, ამიოა?

ამიოა. გეგმა? ომ გეგმა, გეგმა! ცოტ-ცოტა წინ მივიწვევთ. ეს რა კაბა გაცვია, ქვეყნის თვალო, რა ღამაა!

როზალია. კაბას თავი დაანებე ამიოა, გეგმა მინტერესებს.

ამიოა. შეეშვი გეგმაზე ფიქრს, ხაზეინ-ხაზეინ-კაქან, როცა ამიოაქსნარი მოადგილე გვერდითა გუავს, დარდი ნურაფრისა გექნება. ან გეგმას შევასრულებ, ან თავს მოვიკლავ, თუ გეგმა ვერ გავქაჩე, საქვეყნოდ გამოვაცხადებ, კაცი აღარ ვარ-მეთქი და თუ ჩემებურად შევუბერე, იცი რას ვიზამ?

როზალია. ასეთს რას იზამ!

ამიოა. (ექსტაზში). სამკერვალოში შიშველი გავივლი და ჩემ ქალს გულს აუვარჯალებ, ჩემი ძვირფასო და მიუწოდომლო უფროსო.

როზალია. სულ ქალებზე ღამაარაკობ, ამიოა, გეყოფა. შეეშვი ქალებს.

ამიოა. რაო, ვინმე ხომ არაფერი შემოგჩვილა, ჩემო ანგელოსივით უფროსო.

როზალია. (ბრაზით). ისე ღამაარაკობ, ვითომ არ იცოდეს!

ამიოა. ჩემს შამქმნელ მამას, აღასერს გეფიცებო...

როზალია. ხიბლაზეც ასე დაიფიცებ?

ამიოა. კი მაგრამ, ხიბლა რაო?

როზალია. ვითომ არც იცი, ხიბლას ასე რატომ დაუფიქროვდა კაბები, ასე რატომ გაებერა მუცელი!

ამიოა. ვაა... ხაზეინ-კაქან, მერე გეცე ჩემზე იფიქრე? არაფერი, ჩემს ღამას ცოლშვილს გეფიცები, არაფერი, ამიოა მოკვდეს, თუ მე ხიბლასთან რამე-რუმე მექნას... ამ ბეზე ჩამოშვიდეთ, თუ რამე...

როზალია. (სიცილით). თავს ტუქოილად იკლავ ამიოა, ხიბლამ თვითონ მიამაზ ყველაფერი.

ამიოა. (შეინებულ). ვაა თვითონ? აუროა?

როზალია. უკვე გვიანაა, ჩემო კარგო მოადგილე, დროზე უნდა გეფიქრა. ქვეყანამ იცის ეგ ამბავი, ან ცოლად უნდა შეირთო ხიბლა, ან აქედან უნდა გადაიკარგოს. სხვა გზა არა გაქვს.

ამიოა. (აღორიკეხულ). ვაას... აი, შარი! მე რა შუაში ვარ, უფროსო ქალბატონოჩან! აი, ნაღდად გეუბნები, გინდა დამარჩე, გინდა ყელი გამოშკერი, აი, რაც გინდა, ის მიყავი, თუ ჩემი ბრალი იყოს. გადამეკიდა, გინდა თუ არა სახლში უნდა მოხვიდე ჩემთან, ერთი კარგად... ერთი კარგად ვიკატრილოთ...

როზალია. ვიკატრილოთ?

ამიოა. მამა? ერთი კარგად ვიკატრილოთ.

როზალია. თვითონ გადაგეკიდა?

ამიოა. აბა, მე მაგას ვიზამდი, ხაზეინ-კაქან? მე მაგის კაცი ვარ? არ შემეშვა, სული ამომხადა, მეც

გაებრავიდე და მივედი, რა. ნუ, მივედი მაგს ხაზეინ-სომბურო კინაი რომ არ დაეინახე? (ლაშის ტილოდ). თავი ველარ შევიკავე, ხაზეინ-კაქან, ამასი ტყვედ ვარ, დამალევისა, დამართო და მერე რაც უნდა მოხდეს, რე რაც არ მოხდა, ხაზეინ-კაქან? ნულარ მითხავ...

როზალია. პო, რა მოხდა?

ამიოა. რამდენი არ ვხევეყ, აბა, რასა შერები, ხიბლა, ცოლ-შვილის პატრონი კაცი ვარ, მაგას ნუ იზამ, ხალხი რას იტყვის, ან ჩვენს მოწინავე, მთელი ქალაქში პატიოსან კოლექტივს როგორ ჩავეხდოთ თვალებში მეთქი, მაგრამ ვინ გაგიგონა, ვინ გისმინა, რომ მომდგა, არა?

როზალია. (გაფრთხილებს ტონით, მკაცრად) ამიოა!

ამიოა. ა... მო...

როზალია. აბა, რას მიედ-მოედები.

ამიოა. არ ვარგოდა? უბედითელნი არ იყო?

როზალია. მოკლედ ასე — ჩვენი კოლექტივის ავტორიტეტი მოიხიზვს, ხიბლა ცოლად შეირთო, გახადებია?

ამიოა. აბა, ამას რას შეუბნები, ხაზეინ-ხაზეინ-კაქან, ჩემი ოქროსავით ცოლშვილი სად წავიღო?

როზალია. დროებით გაეყარე, ჩვენი კრისტალური კოლექტივის ღრსეობისათვის ყველაფერი უნდა გაეყო. მერე კი რადაცაა მოვიფიქრებო.

ამიოა. იქნებ, ცოტა ხანს ავითესო ხაზეინ-ხაზეინ-კაქან? დაევიმალები.

როზალია. სად დამივლები, ყველგან მოგაგნებენ.

ამიოა. მართალი ხარ, ხაზეინ-ხაზეინ-კაქან, ხიბლამ რომ ვერ მომხაზოს, ჩემი ვართანუშა ერთს ისეთს დაიღრიალებ: ამიოა! საფლავშიც რომ ვიყო, წამოვბებდი ვი და ვუი, ამიოა, შენს თავს, ვი და ვუი, რად გინდოდა ეგ ქალი და ოხრობა, როდის იყო ქალს სიკეთე მოუტანია. ცოლს პო, კი ბატონო, რამენიარად შეეშვი, მაგრამ საქმე? ასეთ საქმეს როდისდა ვი-შევი. ხეშობისა ხომ არ არის — მოადგილე კაცი ვარ ხვალ პოდნოსზე დაგიდებენ და მოგართმევენ, აი! ქალს ყოველთვის მონახავ, თანამდებობას ვინ მოგაშავებს? ვი, შენ ოხროს ჩემო თავი, ვი!

როზალია. გეყოფა ბედაფი, გეყავრე და მორჩა!

ამიოა. არა. არ იქნება ეგ საქმე! ისა სჯობია პლანზე ვილაპარაკოთ, მოდი პლანს მივხედოთ, ხაზეინ-კაქან! ქალებს თავი დავანებოთ და რაზეც გინდა, იმაზე ვილაპარაკოთ. ღამის გული გამისვებს და ეგ არი, მეორე ინფარქტი ზედა მაქვს, აი! (ჩანთა გახსნა. აუფრება ქალადი ვადმოალავა). აი, ყველაფერი აქ არი — ყველა ფაქტი და აქტი. ყველაფერს ვიზამ, ოღონდ ხიბლაზე არაფერი მითხრა. ანც ხიბლაზე. არც — ვართანუშავე.

როზალია. ქალბატონებს შევებულების მერეც მოვასწრებ, ხიბლას ბედის გადასწევრებად დაეძახებ და არა ქალბატონებისთვის. გუშინ იყო ჩემთან, თუ ამიოაი არაქალის იღონებს, რაიკომში მივდივარო.

ამიოა. რაიკომში? სულ გააფრინა? რაიკომში რა ფლავს არივებენ?

როზალია. ხომ იცი, ამიოა, მოტყუებული ქალი არაფერს დაერიბება. გათავებულია შენი საქმე, თუ ნებას არ დამეყვი, ვერაფერი გიშველის, დაწევა ხასამართლოები, სული-მული. რამდენი წელია ვართანუშა გყავს, რამდენი წელია, რაც ეგ შენი ცოლია?

ამაიაკი. (ერთხანს დღეს, მერე მიიარულად იმედ-
მოცემული), მიგახვდი, როზალინა, მიგახვდი, აა... სად
უკაცუნია... რა ჭკვიანი ქალი ხარ, მე კი ვერ ვთვლიერ
ეგ... ჩემს ვართანუშას რამდენჯერ უთქვამს: (ცოლის
ხმას წაბადებს) ამაიაკი, შა, ამაიაკან, ერთი პატარა ბავ-
ჯონი ვიწვლილო, ამაიაკან, შა? ხომ აქ უკაცუნებდი.
როზალინა, ჩემო ჭკვიანი და ღამაშო ხანუკიკანი (ლა-
მის ექსტაზში შედის), აქამდე სად ვიყავი, აქამდე რო-
გორ ვერ მივხვდი. თურმე კაცი ყოფილვარ, ბარე
ახუმე, ხბლდა, აი, ბარემ ასეუ. ქალი ეგა ყოფილა და
კაცი — მე! ვართანუშა კი სულ იმის მუთუნებოდა
(ვართანუშას ბადებს) „აბა, რა გიყო ამაიაკან, შენ არ
შეგიძლია ბავჯონის გაკეთება და მე რა გიყო?“ (თით-
ქვის ვართანუშა წინ უდგას) აი, თუ არა შემძლია აი
შენს ესეც შენ, ვართანუშა რომ იყოფდი, რა ბედნიერი
კაცი ვარ, ხანუკიკანს რამდენი წელი ვუთმინე, მერე-
და რატომ, რისთვის, მე კაცი ვყოფილვარ, კაცი, კაცი!
მომეცემა შენი უღამაზები ხელი, ჩემო უფროსო
(როზალინას ხელზე ჰკოცნის) აბა, კარგად იყავი, გავი-
ქციე! (ქალადღები სწრაფად ჩაყარა ჩანთაში და სულ-
მოუთქმელად გაიქცა, ისმის მანქანის ხმა).

როზალია. ყველა კაცი სულილია... მამა გავხდე
ბიო რომ ვაიგო, სულ ვაიგო.

მინათი. (ფეხებიდან გამოდის). შაზინა, წამოდი,
შესხამე რამე. ამაიაკი სად გაიქცა?

როზალია. რამდენჯერ ვთხოვე, ბებიაჩემო, მაგ ქა-
ტურ სახელებს ნუ შეძახი-მეთქი. როზალია დამიძახე, რო-
ზალია.

მინათი. დიდუ, დიდუ! რატომ მები არ დამეცემა-
განა შაზინას სახელი სჯობია, შვილო? მერე და რომე-
და — მოზალია, ბოზალია? აბა, ეგ რა სახელია, შვი-
ლო!

როზალია. კარგი ახლა, გეყოფა!

მინათი. (ერთხანს უხმოდ შესქიერის როზალიას,
როგორღე სივარდით ამოიღო და გააბოლა) ასე იწყე-
ბა, შვილო, ჭერს საკუთარი სახელი ერცხვინებათ, მერე
გვარი, მერე სივარდეს გაიკოებენ პირში, მერე უფრო-
ხმისხა ალარ ერიბდება და იმითან ეწყვიან, მერე
კახას დაიშორებენ, ენას წაივარდებენ. შარვალს კა-
ციხას ჩაივარდენ, თავზე შეხებდა და სადღა აფხაზი
ქალი? რომელი წესიერი კაცი მოინდომებს თქვენს
გვერდით ყოფნას, რომელით მთლად გაიშვლდით, აღა-
რაფერს იტარებთ, ალარც წინ და ალარც უკან (ბრაზით).
ვის სქირდება ასეთი ქალები? თქვენ გაიძახით კაცები
ალარ არიანო, კაცები როგორ არ არიან, მაგრამ ქა-
ლებმა საიდუმლო დაქარგეთ, ამიტომ დარბიხართ აღ-
და-დაღმა, თორემ შენ რომ ქმარი გვაყვდა, იმას ქალი
გაუყვარებოდა?

როზალია. (გალიზინებულად). ისევ გაიხსენე?

მინათი. მაგ სამარშინან ფრჩხილებს რომ დაფო-
ფინებ. ის არა სჯობდა, ქმრისთვის მოგვეყოლე უფურე
ახლა მაგ ფრჩხილებს და იყავი (აღელდა). გადააგდე
ეგ ბუხარი პირიდან, თორემ ჩემი ძმის სულს გეფიცე-
ბი, ცეცხლს წაგიკიდებ ტურჩებზე.

როზალია. (სიცილით) დღეს ბუხართან დიდხანს
იდექი და. გეტყობა, გაწყინა, ბები! იქნებ ფაზილმა ჩა-
გვიკლა რამე? შენ ფაზილს ყურს ნუ უდებ, ეგ მალე-
ისეთ ოიხს მოგაწყობთ, ისეთ ბუხარს შემოგიყვანო
ოჯახში, დოქისა და ვედროს შეტვი რომ არაფერი სქე-
რია ხელში.

მინათი. ღმერთმაც ჰქნას, ღმერთმა ინებოს და ეგ
გოგო ჩემს ოჯახში შემოვიდეს.

როზალია. (აღრემლდა). მე არავის არ ვუყვარ-
ვარ, არც შენ გუყვარვარ, ჩემი რა ბრალია, რომ ვერ
გამეცემა, სხვა ქალს ვაყვია.

მინათი. სული ამოხადე და თავს უშველა. ეს რა-
ნაირ შარვალს ცხვესო, მანქანა მავას არა ჰყავს და
დროის არაფერი იცისო, შენ ქმარი კი არ გინდოდა,
კაცი გეჩრდებოდა, კაცი და ამტომად დაგხაჯა ღმერ-
თში! (გეჩვევა). როგორ გეცოდებო, შვილო, რამ იყო-
დე, როგორ მეცოდები, ბედნიერებას მოთმინება უყ-
ვარს, მოთმინების, სიეთვის და სიყვარულის გარეშე
ბედნიერება არ მოდის. ადამიანის ყველაზე უწინ სი-
კეთე უნდა ექნებ და არა ნაყოლი.

როზალია. მამაკაცის წინაშე თავი დავიშორეო?
მინათი. მაგ შენს ბატლებში რა ამბები ხდება?
შენმა მოადგილემ მინადუ იხოვა გასართობი?
როზალია. აბა, რას ამბობ, ბები.

მინათი. მე ვერ გამეცურებო, შენ და ხბლდა გუ-
შინ ისე ჩურჩულდებით, ყველაფერს მიგხვდი. რამდენი
ქალი გუყავს იქ?

როზალია. სამოცდაშვიდი.

მინათი. სამოცდაშვიდი? თქვენთან საიდუმლოდ
ნათქვამი ყოველი სიტყვა სამოცდაშვიდჯერ ითქმე-
ბოდა. მაგ ხბლდასა და ამაიაკის ამხანგს სწორედ ეგ ქა-
ლები ქვეყანას მოსდებდა და ცეცხლის ალაღ გადაქ-
ცევენ, სხვანაირად უნდა ჩააქრო ეგ ცეცხლი, სხვანა-
ირად! (უხმოში შემოდის დალილი მურატი, მინათი
შეეკვება). ეს შენა ხარ, შვილო?

მურატი. (როზალიას მიეაღერსა). ჩემი ძმი! შვი-
ლის სახეზე დრულებდით იკრიბებოიან.

როზალია. (მურატს ეხვევა). უშენოდ სულ ასე
გამწარებულნი ვარ, ბიძაჩემო.

მინათი. დაანებე მაგ კაცს თავი, დალილია.

მურატი. როგორც ჩანს, დედაჩემმა ცვლავ ლექ-
ცია წაგვითხა მორალურ-ეთიკურ თემაზე (ჰკოცნის
როზალიას) კარგი, ახლა დაწვარდი, ეყოფა ტირილი.

მინათი. ეგ ლექციები რომ დროზე წაგვითხა, ასე
გადაპარსულნი არ ივლიდა დღეს.

მურატი. ფაზილი სად არის?

როზალია. იმ გოგოს ნაკვალევს არ სცილდება.
კიშკრისად ჰამდე, კიდან კიშკრამდე მიდი-მოდის და სი-
ყვარულის ცრემლებით ავსებს მეზობლის დოქს.

მინათი. გაჩუმდი.

როზალია. რატომ უნდა გავჩუმდე? ოჯახის შექ-
მნა რომ უნდა, არც ჰკუა აქვს და არც ფული, ამ
წყაროს წყლით არჩენს ოჯახს? ცოლს ხომ ბავშვიც
მოჰყვება?

მურატი. რა დროს მავის ოჯახია. ერთნაწევთ ესი-
ყვარულდებოიან და ერთობიან, მალე გაუვლით.

მინათი (როზალიას პასუხობს). როგორ თუ რით
იცხოვრებენ, მადლობა ღმერთს, დედებოცა ჰყავთ და
მამებიც, არც ბიძა-ბიცოლები აკლიათ, ოღონდ ეგ გო-
გო ამ ოჯახში შემოვიდეს და ჩემს წანდუცა მოვხსნი
თავს (უხმოში შემოდის სარია, წყაროსკენ გაემართე-
ბა და მუხასთან შეჩერდება).

სარია. (თავზინანად). გამარჯობათ, მურატი ბიძია,
ღამარჯობათ, მინათ ბებია,

მინათი. გამარჯვება და სიყვით ნუ მოგიშალის,
შვილო, ღმერთმა, მაშველა ხომ მუაგს განმრთლად?
სარია. ბებიაჩემი რაღაცას კრავს. ძალიან გაწუ-
ხებთ, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ჩვენს ქაში დამარჩავალი
კატა იპოვეს, სულ თქვენს ენაში შემოვდივარ, გაწუ-
ხებთ.

მურატო. ვინ უნაშუსმ გააკეთა ეგ საქმე, ვისი
კატა იყო?

მინათი. შვილო მურატ, შენ ისეთ კითხვებს იმდე-
ვი, რამე ეგონება ბავშვს, ვის უნდა ექნა ეს საქმე?
პრების კატა ქაში ჩავარდა და დაიხარჩო (სარიას) რამ-
დენიც გინდოდეს, იმდენი წყალ აიღე, შვილო, თუ
გინდა, სულაც ამოაშრე ეგ ქა, ოღონდ, ხშირად შემო-
ად ჩვენს ენაში.

სარია. მადლობელი ვარ, მინათ ბებია (ღოქი აი-
ლო, მიღის, ამ დროს ენაში შემოიკრება ფახილი).

როზალია. აჰა, ესეც აქ არის. (საღლაც დაიქუხა,
ელვაშიც გაკარა, სარია ჭისიყენ გაიქცა).

მინათი. ღმერთო, თუ მართლა ყოველისშემძლე
ხარ, შენსრატუნ ეს ოცნება, არაფერი დაგვილია მის-
თვის: არც ხილმაზე, არც — ჭკუა. ყველაფრით შე-
გიმიცა და დავებმარ ჩემს ფახილს, ფახილ, მიდი, მი-
დი, მიმე, არ მოეშვა: (მთავრი დაიქუხა).

როზალია. (დვახილს). ყოჩაღ, მიწურთ, სხვა სი-
ყვით ვერაფერი მოახერხებ და ქაში კატა ჩაუგდებ? (მუ-
ტი ქრება).

მისამი სურათი

იგივე სურათი, ახლა მუხის ქვეშ სვამზე მამსირი და
მურატჩი ჩამომხსნდნან.

მურატო. ვაშლის, რომ რაღიან გაბრაზებული
ხარ.

მამსირი. შენ რომ ეს ამბავი ჩემი თვლით და-
გენახა, მოკლავდი, არ დაინდობდი.

მურატო. რატომ ხარ, მამსირ, ასეთი, რატომ
ებრძვი მთელ ქვეყანას?

მამსირი. საქვეყნო საქმისთვის ვიბრძვი, ნერვებს
მიშლის უსაქმილო და ბედოვლათი ხალხი, აი, მაგალი-
თად, კალე თავის ადგილას წის? ეგ ხომ უფრო მაღლა
უნდა წაიყუანათ!

მურატო. რა ვიცო, მაგ საკითხზე არც მიფიქრია.

მამსირი. კარგი, ბატონო. შევეშვით კალეს, ილა-
როინიჩი? მაგას ვკარგობაში რა უნდა, ეგ ხომ მგელია.

მამსირი. მამსირი. მამსირი. მამსირი? (დიდი ჩანთიდან
ქალღალდები ამოიღო, რამდენიმე ფურცელი ამოარჩია).

მურატო. ეს რა ქაღალდებია, მამსირი?
მამსირი. (შთავონებით). ვინც ამას უბრალო ქა-
ღალდებს დაარქმევს, იმას ამ ქვეყნის არაფერი სცოდ-
ნია. შეხედე, ვის სახელზეა დაწერილი. (მურატო ინტე-
რესით კითხულობს).

მურატო. კი მაგრამ... ეს ხომ... პასუხი მიიღე?
მამსირი. ჭერჭერებით სამარისებური სიჩუმეა,
პასუხი არ არის და არც იქნება.

მურატო. ეგ ვითომ რატომ?

მამსირი. მე რა უნდა მიპასუხოს, ჭერ ვიღაცას
სკამი უნდა გამოაცილონ და მერე მიპასუხებენ.

მურატო. კი მაგრამ, ვის უნდა გამოაცილონ სკამი?

მამსირი. (ჩანთის ხელი დაქრა) აი, აკვირე! მკაცრ-
ყველას სია, ყველა აქ არის მოქცეული. შე ხომ სა-
ხალხო მურწენობის ყოველი დარგი მასტერის
ყველაფერი ხელის გულზე მიწერია, სოფლის მურწე-
ნობის ნეგატიური მოვლენები გინდა? კი, ბატონო, აგე-
რა მაქვს. (ქალღალდებიდან რამდენიმე ფურცელი ამო-
იღო) მრწევლთა გინდა? კი, ბატონო, ისეთ რამებს
წაიკითხე, ატირებები! (ქალღალდებს აჩვენებს) წაიკითხე,
წაიკითხე და გაიგე რა სხვადასხვა ქვეყანაზე.

მურატო. (კითხულობს). მდა... გასაოცარია (მო-
საუბრეთა შეუნახევლად შემოიღის ფახილი, სკამის კი-
დეზე ჩამოკრება) ესე იგი, შენ ბრძოლა გადაწყვიტე...
მამსირი. არაგინ არ დავიგლობ.

მურატო. იქნებ, არა ხარ მართალი, იქნებ, სცდები?
მამსირი. დამამტყონ, რომ ვცდები! რბოლ სა-
ვარტოლში რბილად ჩაფუჭულეხლებულას არასოდეს არ
უნდა დაავიწყდეთ ისინი, ვინც გაჩორკენს სკამებზე
ჩამოკრწალებულან. იმით უნდა იცოდნენ რა გავწუ-
ხებს ჩვენ.

მურატო. (ფურცელი აიღო, კითხულობს). საბჭოთა
მურწენობის ზელმდავანელობის უგვრტოლობის გამო
დალაპა 179 კილოგრამი... რაო, რა სწერია?

მამსირი. პამიღორი.
მურატო. კი მაგრამ, შენ რა იცი 179 კილოგრამი
დალაპა თუ...

მამსირი. თვითონ იმტვირონ თავი, მე მიახლოე
ბით დაწერტე, თვითონ სდიონ და ამოწონ... ასე რომ
რბოლ სავარტელში ჭდომა თუ უნდათ, პასუხიც უნდა
აგონ.

მურატო. იქნებ, ფაქტებს ამახინებ?
მამსირი. დამიმტყონ, რომ შე ვცდები და წე-
რილობით მომწერან.

მურატო. (დაბნეულია). ყველა ამ განცხადებაზე
წერილობით გიპასუხონ? ამას რამდენი ზრომა უნდა.

მამსირი. მერე შე რა შენდალგება!
მურატო. ამ ღარბას მაინც რას ერჩობი? მაგან
ხომ ძალიან კარგად იცის სოფლის მურწენობა?

მამსირი. იცის, მერე ვინ ამბობს არ იცისო, მაგ-
რამ უხეშია და უწრდელი. ამასწინათ, მივედი „ხაბუ
გოვიჩ, ერთი სათხოვარი მაქვს შენთან-მეთქი, ვე-
უხებნებო. რა ხანია დედაჩემი გარდაიცვალა, სახლში წვი-
მა ჩამომდის და მიშვეულ რამე, თუ არ შეუწულები, იქ-
ნება რამდენიმე ცალი შიფერი მომცე-მეთქი“. სათქმე-
ლი არ დამამოაგებინა, ისე აკაკანდა, ისეთი ამბავი
მართო, გაყოფილდა.

მურატო. რა შინდამო, რას გერჩობა?

მამსირი. შენ ხომ არც სოფლისკენ იუზრბობო-
და არც დედაშენისკენ, ორივე მიტოვებული გყავდა
და ახლა შოგინდა ეს სახლიო? კაბინეტდიან გამომაგ-
დო. ვაგიგია ასეთი რამე?

მურატო. ესე იგი, ნაწყენი ხარ და იმიტომ და-
წერე?

მამსირი. წყენა რა შუაშია, ერთი ამ წეს-კანონე-
ბის მოუვარდელი კაცის საქმეში ჩაიხებდავ-მეთქი და
ისე წამოგოდა ანკესზე, როგორც კალმახი, ო, რა დარ-
ღვევები მოქონია!

მურატო. მამს, სამკედრო-სახიცოვებლო ომი წა-
მოიწყე?

მამსირი. ამ შვიდობიანობის დროს ომისთვის ვის

სკალია? მე ჩემი აზრი დავწერე და რაიკომმა იმტრიონს თავი, მართალი ვარ თუ მტყუანი. აი, ახლა საამშენებლო ტრესტის საქმიანობას ვსწავლობ. კაცი არ ვიყო, თუ ეგენი არ ვაბღავლო.

მუ რ ა ტ ი. მაგათ რას ერჩი?
მამსირი. ამა, წაიკითხე.

მუ რ ა ტ ი. (კითხულობს). დაუჭერებელია, წარმოდგენილია. ნუთუ, ეს ყველაფერი სიმართლია?
მამსირი. ეგ მე რაში მაინტერესებს? აი, რწილრილ სავარძლებში რომ ხხედან, იმათ იმტრიონს თავი. სხვა რა საქმე აქვთ. თუ რაიონში უურადდება არ მომპიციებს, უფრო ზემოთ წავალ, არ მოვიხვენებ, ან ასეთი ფაქტები ვის მოახყენებს. აი, ასე, ჩემო მურატ, სიმართლე, მხოლოდ სიმართლე!

მუ რ ა ტ ი. (ბრაზით, მრისხანედ). უური მიგდე, მამსირ, როცა ჩვენ პედაგოგიურ ინსტიტუტში ვსწავლობდით, შენ მაშინ თავიანთი და კეთილი ბიჭი იყავი. რამ გავაბოროტა ასე?

მამსირი. მე შენ არ გიბრაზდები, მურატ, ყოველ კაცს თავისი გზა აქვს ცხოვრებაში, შენ კარგად მოეწყე სკოლაში და ჩვენი სოფლის ბარტყებს ტუთილმართლით კვებავ, ასე ვიწრო პარაფილით ცხოვრება კი არაფრით არ შეიძლება ჩვენს საზოგადოებაში.

მუ რ ა ტ ი. ასე რატომ დასჩხავი ხალხს თავს, პატრონსან ადამიანებს ცილს სწამებ?

მამსირი. შენ ამას ჩხავილს უწოდებ, მე ამ ჩხავილით ხალხის სინდისს ვადვიძებ, ეს გაცილებით ძნელია, ვიდრე გაუთავებელი რემონტი სკოლაში.

მუ რ ა ტ ი. მაჩვენე აქეუ ეგ ქალღედები. (ქალღედები გამოპეღიჯა ხელიდან, კითხულობს.) ეს რა არი? ჩვენი სოფსაბუქოს თავმჯდომარესაც მისწვდი?

მამსირი. (ცდილობს ქალღედები წყართვის). არა, არა, ჭერ არა, ჭერ ისე... ჭერ მოვხაზე.

მუ რ ა ტ ი. მერედა, რატომ, რა გინდა მისგან, ენერგიული კაცია, დღესა და დამეს ასწორებს.

მამსირი. არ მომწონს მე ეგ კაცი! ყველაფერს თვითონ აკეთებს, ძალიან აქტუარია, მაგრამ კოლექტივის დარაზება არ შეუძლია, თვითონ კი არ უნდა მუშაობდეს თავდაუზოგავად, ხელმძღვანელმა ხალხი უნდა ამოქმედო.

მუ რ ა ტ ი. (ქალღედებს ათვალეერებს). ოპო, მსახიობებსაც მისწვდი? მსახიობებთან რაღა გინდა, თეატრთან რა გესაქმება?

მამსირი. წესრიგი ყველგან და ყველაფერში, თეატრი რა წითელი კერცხია? ამა, ეს რასა ჰგანს. რატომ აურიტიკებენ ასე ხალხის აღთაწყებს, რა მაგათი დასაცინია ჩვენი დასაფლავება და ქორწილი.

მუ რ ა ტ ი. თეატრში თუ უფილმარ? ამ ბოლო დროს რომელი სექტაელი ნახე?

მამსირი. ამ ბოლო დროს მე... მე ამ ბოლო დროს...

მუ რ ა ტ ი. არაფერიც არ გინახავს.

მამსირი. არც ვნახავ, სანამ ასე მაიმუნობენ, არც ვნახავ.

მუ რ ა ტ ი. იმიტომ არ ნახავ, რომ სწორედ შენაირ ხალხს ებრძვიან იქ.

მამსირი. მე რომ მკითხოს კაცმა, მაგ არტიტებს კოლექტივიში, პლანტაკიები გავურიდი და ხალხის სასარგებლო საქმეს ვაკეთებდენ იქ.

მუ რ ა ტ ი. შენ იცი, ახლა სად არიან ჩვენი მსახიობები? ან საიდან უნდა იცოდეს, სულ სხვა საქმით ხარ დაკავებული — საელისის ცნობით, ისინი წარმადგენში გამოდიან საბერძნეთში.

მამსირი. საელისის კი არა, მამაჩემო ათანასესი არ მჭერა. მაგ „რაპანავს“ ცეკვით საქმეს ვერ ვეწვიეთ.

მუ რ ა ტ ი. შენ, ალბათ, არც ის იცი, რომ ტუნისში, კართაგენის ფესტივალზე ჩვენმა არტიტებმა პირველი ადგილი აღეს.

მამსირი. მერე, მე რა, მაგით, მე რა მომემატა? არც ზორცი და არც — უური. ეგენიც საკუთარ თავზე ფიქრობენ მხოლოდ, თუ ეგრე არ არის, ჩვენ რატომ არ წავვიყვანებს თან!

მუ რ ა ტ ი. მამსირ, ამა, ახლა წამოდექი და გაჭირი აქედან, არ დაგინახოს ჩემმა თვალებმა!

ფაზილი წამოხატა, მამსირს ქერში ჩაავლო ხელი და ეზობლად გაჰყავს. კალათებით ხელში შემოდიან მინათი და როზალია.

როზალია. (აღმფოთებელი). ხელი, ხელი გაუშვი, გაუშვი-მეთი ხელი! (ფაზილი მამსირს მოაკილა).

მინათი. დიდუთუ, დიდუთუ, ამას რას ხედავს ჩემი თვალები, ჩემი სახლიდან სტუმარს აგდებენ, დაბნელება.

მეორე მოქმედება

მომთხე სურათი

ეზოში ჩიტები ვალობენ და მზეც ყველაფერს თავისი კეთილსმყოფელი სხივებით ასხვიონებს, მაგრამ მთებში კვლავ ქუხს.

კრემარმა გაიბრაჰუნა, ეზოში სარია შემოვიდა, განუყოფილი დოქით ჭისაკენ მიემართება, ფაზილი ივრძნო ეზოში მისი შემოსვლა და სახლიდან გამოვარდა.

ფაზილი. უური მიგდე, სარია... (სარია შედგა, თავჩაქინდროული დგას) ხმას რატომ არ იღებ? სარია, თქვი, რამე, ვინმემ გაწყენინა? (დოქი ჩამოართვა და მიწაზე დადგა.) სარია, გუშინ რომ რაღაც გითხარი, იმაზე მიბრაზდები?

სარია. არა.
ფაზილი. მაღლობა ღმერთს, როგორც იქნა, ხმა ამოიღე. რა მოგდის?

სარია. არაფერი.
ფაზილი. მე ხომ ვგრძნობ, რომ ნაწყენი ხარ.
სარია. არა.

ფაზილი. მაშ, ასე რატომ მუყერებ?
სარია. მერე ვინ გითხრა, იყვირო?

ფაზილი. შენ რომ ხმას არ იღებ, როგორ არ ეყვირო! მე უკვე ყველაფერი გადავწყვიტე, სარია, წავივლი აქედან. ავიკრათ გულდანიბად და მოვუხვავო! ა? რას იტყვი?

სარია. (ღიმილით). ვის უნდა გავეცეო?

ფაზილი. ყველას, ყველას უნდა გავაქცეო და მართონ დავრჩეო.

სარია. მამოკონი რატომ დავრჩეო? აქ ვინ რას გვიშლის — უური მოუდგე, რა სიწყარება, ფაზილი, როგორ ვალობენ ჩიტები. მე მინდა სულ აქ ცხოვრობდეს და უურს ვუგდებდეს ჩიტების სიმფონიას.

ფაზილი. მართალი ხარ, მომწონს ეს აზრი, მაგრამ იმისათვის, რომ მუდამ აქ ვიცხოვროთ, ცოცხა ხანს უნდა გავიქცეთ, როცა ერთნი გავხდებით, მერე მოვბრუნდებით.

ს ა რ ი ა. აი, თურმე რა გინდა!

ფაზილი. სანამ უნდა ვიცალო... მე მიყვარხარ შენ, სარია... (სარია უხმოდ დგას.) გაიგე რა გითხარი? (მთავრი დიქციონერი, ფაზილი უყვრის.) სარია, გესმის თუ არა ჩემი — მე მიყვარხარ შენ (სარია კვლავ უხმოდ დგას, მერე დოქს წააგლეხს ხელს და ქისაკენ მიდის. ფაზილი დიქციონერი ჩააგლეხს ხელს).

ს ა რ ი ა. (ხმადაბლა). ნუ ჰყვირი, ფაზი, ბებია გაიგოვებს.

ფაზილი. (აღერსით). მე პასუხს ველოდები, სარია, ვიდრე არ მიპასუხებ, სულ ვიყვარებ...

მინათი. (სახლიდან გაფრთხილდა). რა მობლა, შეიღებო. ვინ იხახდა? ხომ არაფერი გვიკირი.

ფაზილი. არაფერი ბებო, შენ არ გეძახდი. (მინათი სახლში შებრუნდა).

ს ა რ ი ა. ხელი გამოშვი, ფაზილ, ნუ მოშორი თავი. ფაზილი. (დაეინებთ). არა, არ გაგიშვებ — სამი წელიწადია ერთსა და იგივეს გავიძახი და შენ... თუ ახლავე, ამ წუთში არ მომცემ პასუხს, არ ვიცი, რას ვიზამ.

ს ა რ ი ა. ხელი გამოშვი, ფაზილ, ბებია მელოდებო. ფაზილი. თუ ასე გეშინია ბებიაშენის, მიპასუხე და გაიქცი. მე მინდა ვიცოდე რა შელის.

ს ა რ ი ა. იქნებ, სულაც უარს გეუბნები? ფაზილი. იყოს უარი, იღონდ მითხარი!

ს ა რ ი ა. ესე იგი, შენ ცრუებენტლა უფილხარ.

ფაზილი. რატომ ვარ ცრუებენტლა, სამი წელიწადი მოთინებთი ველოდები შენს პასუხს, სამი წელიწადი შენ მემოვლები, ან ბებიაშენი დაბეძვს კუდში, თქვენთან რომ მოვადლოდი, პირველი მემოვშენი მომეგებებოდა (ბაძავს სარიას ბუბიას) „რატომ მოხვედი, შვილო, რა გინდა?“ მეტიოხება, აჩრდილოვით მუდამ თან დაგდევს.

ს ა რ ი ა. ესე იგი, კატა შენ ჩააქვდე ჩვენს კაში, რომ მე აქ შევლო?

ფაზილი. ეგლა მაკლდა! ბებიაშენმა რომ თქვენთან სიარული ამიკრძალა, რა არ გავიფიქრე, რას არ ვიზამდი, მაგრამ დამსრჩავლი კატის წყალობა ჩავადებე?

ს ა რ ი ა. ამ დღეებში ჩვენს კას გასწვნიდნენ და მერე აღარ შეგაწვნიებთ.

ფაზილი. მაშინ მე ჩავხტები თქვენს კაში. ეს როგორ იფიქრებ ჩემზე? (ხელი გაუშვა) წადი, აღარ გაკავებ.

ს ა რ ი ა. ძალიანაც კარგი!

ფაზილი. საითაც გინდოდეს, იქით მიხრძანდი.

ს ა რ ი ა. (კვლავ ადგოდნენ დგას). მივდივარ კიდევ ფაზილი. მიდი, მიდი!

ს ა რ ი ა. სანამ ეგრე იღრინები, არხადაც არ წვაღ. ფაზილი. წადი, თორემ მთელ სოფელს შეუყვრ.

ს ა რ ი ა. (მიწაზე ჩაქდა). მე აგერ ცოცხა ხანს ჩამოვკვდები. საყოფიერნიო მიწაზე დავისვენებ, შენ კ' მიდი, დაიწე.

ფაზილი. (მოულოდნელად მუხლებზე დაიჩოქა, ხელზე ჰკოცნის) ჩემო სარია, ჩემო მშვენიერო სარია, რა კარგი ხარ, ვე სიხარუტე როგორ გიხდება. (სარია მყის წამოხტა, დოქს ხელი დაავლო და გაიქცა, მაგრამ წინ მინათი შემოვება).

მინათი. შემოდი, შემოხანთე, ჩემო კარგო, შემოდი, ჩემო მერცხალო, ჩემო გუდრაკა. ჩემო მას/კულა ხომ მუახვს კარგად (კოცნის).

ს ა რ ი ა. (უხერხულად) მაღლობთ, ბებია კარგად არის.

მინათი. წამოდი, სახლში შემოდი, შვილო, ქლიავს მოგართმევ, შენ რომ გიყვარს, სწორედ იმნაირი ქლიავს შექვს, კამერის რძის ნაღებიცა შექვს, გახსოვს, პატარაობისას ფაშლიან რომ თამაშობდი და კამერის რძის ნაღებს გასმევდი? რა კარგები იყავით მაშინ, ა, სულ ამხელა, ა! მეც რომ ახალგაზრდა ვიყავი (თითის დამკვლით ფაშლი მოიხშო) ახლა კი რამხელა გახდით, გალითაშობი (ფაშლით და სარიას ხელი მოხვია და სახლასაკენ წაიყვანა, ქუჩაში მანქანა გაჩერდა, სახლიდან გამობრძის როხალია, ქიშკრისაკენ მირბის. შემოდის ამბიაკი).

როხალია. მაღლობაღმერთს! სად დაიკარგე, სად ხარ! ექვიანმა ქალებმა ხომ არ დაგლიცხს-მეთქი, ვფიქრობდი.

ამბიაკი. (კარგ გუნებაზეა). აბა, რას ამბობ, ხაზინა-ხაზეიკაჲ, განა ჩემი დაგლეჯა იქნება? მე რომ რამე მიყონ, მაგათ რაღა ეშველებათ. ამბიაკი აღასეროვინი უკვდავია. რაც გინდა, ის მიყავი, ხაზეიკაჲ — გინდა სულაც უსახურადი მომხსენი, რა, ერთი კომპლიმენტი მაინც უნდა გითხრა — აი. შენი ფეხები, შენი ტანი, რომ არ ვუყურებ? სულ ერთანტელი მივლის, რაღა სულ მაფრიალებს შენს დანახაზე.

როხალია. აღბათ, შოხისაგან, ამბიაკი.

ამბიაკი. ქალიც, მხოლოდ ქალის, განა ხაზეიკასი. აი, ჩემს მოხავალ ბიქს გეფიცები, მართალს ვამბობ. ვაჰ, რა ტანი, ვაი, რა ფეხები... უჰ! ია, ქალიც ეგ არი. აბა სხვები! სხვების დღეა...

როხალია. (გაფრთხილებს ტონით). ჰა, ამბიაკი!

ამბიაკი. მაგრამ როგორც ხაზეიკა და უფროსი მიყვარხარ, ნამდვილად მიყვარხარ, ჩემო როხალინდო! კაი იცი, რას ამბობს ჩემი სიმაზრი გურგენა, რომელიც ნი მენსი ნი ბოლზე, ალბათში ცხოვრობს.

როხალია. ჰო, რას ამბობს.

ამბიაკი. „უკვდავია ის, ვისაც ღმერთმა ქალი უფროსად უბოძა“, მაშ!

როხალია. ყოველთვის ასე მზიარული როგორ ხარ, ამბიაკი. რაც არ უნდა დარდიანი იყოს ადამიანი, აუცილებლად გააცივებ.

ამბიაკი. ეს იუმორი კი არ არის, უფროსო, ეს კეშმარტივია. აბა ერთი ნახე, როცა ხაზეიკა ქალაგუჯვს, კარგად გაპარსულიცა ხარ, შენი ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი და შენც სულ სურნელგვანი ხარო. ხელშიც მუდამ ყვავილიანი გვიპირავს (შეუძმნევლად ვარდები მოწვევს) აი, ინებეთ, ეს გახლავთ კაცების უკვდავების დასაწყისი.

როხალია. მაღლობელი ვარ, ამბიაკი. ეს რა ჩინთა გვიპირავს ხელში, სახსაბურთიდან მოდიხარ? როგორ არის ჩვენი საქმე?

ამბიაკი. (ჩინთა სკამზე დასდო. მარჯვენა ხელის თითი მალა ასწია). აი, ასე ხაზეიკაჲ, როცა ჩემნაირი მოადგილე გუყავს, აბა, როგორ იქნება. ვეგმა შენს რულხელოდა, პრემიაც მივცდი, ყველა მკაყოფილი და ბედნიერია, არავინ არ ჩივის... საყვარე მანქანები ღულუნ-ღულუნით ეკრავენ და მომავალი კვარტლის პრემიას გვიშალებენ.



როსალია. იდეალური სურათია.
 ამიაიკა. (თქმა უკონს). ეგ კი, მაგრამ... მაინც უნდა გითხრა, ხაზეიკაჲან... ხიბლა ტეხავს.

როსალია. რას შერევა?
 ამიაიკა. ტეხავს, რა... სამსახურში არ დადის და ტელეფონით შეეშუქრება, რა დაუფუფვე, კაცო, რა უნდა ჩემგად, ერთი საცოდავო კაცი ვარ.

როსალია. ვართანვე რას ამბობს?
 ამიაიკა. ჩემი ცოლი? ეგ ცოლი კი არა, აკადემიანაუქ! ხიბლასაგან შვილი გაიმჩნედა-მეთქი, რომ არ გაიგო, კრაოტზე დეიკა და არ ამდგარა, სულ ტირიდა, ოხრავდა. მეოთხე დღეს, იცი, რა თქვა? ისტორიული სიტუა მითხრა, ხაზეიკაჲან, ისტორიული ამიაიკა, თუ ეგ ბავშვი მართლა შენია, აქეთ მაიყუა, მე ვაჭურ-ლიო, ეგეთი სულგრძელობა გაგიგია?

როსალია. უოჩად, ვართანვე!
 ამიაიკა. მაგრამ ხიბლას რა ვუყოთ! რა დღე მანია ჩემს კაბინეტში? ეგეთი რამე იქნება? მე რომ ვართანვეს სულგრძელობის ამბავი არ ვუთხარი? (ლოყაზე ხელი მოსვს) იხეთი მთხილში, იხეთი, რომ... ვა, ეგეთი ვანტურისტკა... უბა ამოვივარდა, აი!

როსალია. უოჩად, ხიბლი!
 ამიაიკა. ვა... შენი არითმეტიკა ვერ გავიგე, ხაზეიკაჲან. ჭერ ამბობ „უოჩად, ვართანვე“, მერე ამბობ „უოჩად, ხიბლი“. ორივე უოჩად? მაშ, მე როგორა ვქნა! როსალია. შენ კაცი ხარ და გამოსავალი უნდა მონახო. იფიქრე, ამიაიკ, იფიქრე!

ამიაიკა. მერედა, უშენოდ ფიქრი როგორ იქნება, ხაზეიკაჲან! ერთი არ ავუროო, თორემ, იცი, რას ვი-წამ? თუ მაგ ქალღმერთი თავი მომბაბუჭრეს, აფხაზურად მოვიტყუებ, და სირიაში წაგიყვან, შიგ ალექოში.

როსალია. (სიკლით) ვართანვეს მამასთან?
 ამიაიკა. ვაჰ, მე რო სდე გამახსენდება? სირიაში ტურისტად წავედი, ალექოში იუველიერი მაღა-ზიაში შევედი, დედაჩემისთვის რო კალიცო შეყვინდა, ვხედავ, სომეხი არა დგას? ბარეც ტო, ბარეც ბარეცო, მითხრა. თურმე გურგენის მაღაზია არ უყოფილა? ზრახ-ტი, წაქომ, როგორა ხარ, კონიაიკ, რამერ-რუმე და ერთი სიტყვით, ალექოდან გურგენამ ორი ბუქელი და ეგეთი ვართანვესა გამომატანა. ვა... მაშინ რა კარგი იყო ვართანვესა... უქან რო ხელს არ დაადებდი? სულ ფიგულის ამორტიზატორივით ქანობდა. ახლა წამო, ისეც წავიდეთ ალექოში, ვართანვესა გურგენას ჩავეუ-ვანთო, ჩვენ კი ეშხიანი დრო ვატარო.

როსალია. გეყოფა, ამიაიკა! შენ ახლა ამბები მი-თხარა.
 ამიაიკა. რამდენი ახალი ამბავი გითხარი, მეტი სა-ილან მოვიტანო?

როსალია. მაშინ ის მითხარი, რას აპირებ?
 ამიაიკა. ოღონდ ახლა გადავრჩე და მერე მორჩა! ქალისკენ აღარასოდეს აღარ გავიხედავ. თუ ხიბლამ ბავშვი არ მომცა, თავს მოკვლავ. უბიჟოდ როგორ ე-ცხოვრო. ამას წინათ ერთი აზრი მომივიდა: თუ სამ-სახურში დამიწყვს იტალიური, მოვიკიდებ ხელს ხიბ-ლას, ვართანვეს და მთავი გადავიკარგები. ორივე? ჭოხით დავადგებო თავს და შევარიგებ. ამასობაში ჩემი ზვიკუ წამოიზრდება. ა, რა ბიკი ვიქნები? (ეხში შე-მოდის მურატი, მონადირის ტანსაცმელი აცვია, მხარზე ორლულიანი თოფი გადაუკიდნია, წელზე კი ნანადირევი ფრინველი).

მურატი. ამიაიკა გაუმარჯოს, რა ქარმა გადმოგაგ-დო ჩვენენს.
 ამიაიკა. ვაახ, ამას ვის ვებდავ. გაგიმარჯოს, შე-რატან! დილა მშვიდობისა, საღამო მშვიდობისა. აი კაცი შენა ხარ, ოჯახი მოსკოვთან ისვენებს, შენ კი გემოზე ნადირობ... ცხოვრება ეს არის, არც ერთი ქა-ლის დარღვი გავს, არც — მეორისა.

მურატი. შენც კარგად უმზრებ ხოლმე, ჩემო ამიაიკ, მაგრამ თუ ზოგჯერ აცივდება, რას იზამ?
 ამიაიკა. (გაკვირებული). როსალინდა, მურატამაც იცი, ექ ამბავი?

მურატი. ვასროლის ხმა ქვეყანას ესმის, ამიაიკ ხიბლა უყოველდღე აქ არის.
 როსალია. (საუბრის თემის შეცვლა სურს), ამიაიკ, რა გავსე მაგ ჩანთაში? ალბათ, დღესაც ტბილ-ტბილი რამერ-რუმეები მოიხატენ?

ამიაიკა. აქა? ვაა, აქ ისეთი რამეებია... (ჩანთა გახსნა, ჩარჩოში ჩასმული ფოტოსურათები ამოღალა). კაროს შეეფუკეთე, მოწინავეთა დაფისათვის, მაგრამ უშენოდ არ გამოვაცარი. შეხე, მურატო, შეხე, რა ქალღ-მერთი შეყავს ჩანთაში. განა შეიძლება ამათვე უარი სთქვა? როსალია. (ერთი ფოტოსურათი აიღო). ამ ჭოჯო-ხეთის მანხალას აქ რა ესაქმება? უხირცხვილო, უნა-მუნსო!

ამიაიკა. შეგეშალა, ხაზეიკაჲან, ეგ არავისაც არ ეკარებს.
 როსალია. მერედა, ვის უნდა? დაგავიწყდა, ჩემს ადგილზე რომ გაიქანა? მოაცილდე აქედან!

ამიაიკა. არის მოვაცილო! (ფოტო ჩანთაში ჩასლო).
 მურატი. (ერთ-ერთი ფოტო აიღო). ეს ქალღმერ-თი ვინ არის?

ამიაიკა. აჰ, აჰ, აჰ, მაგას ნუ იტყვი, შესახებდავ-დკარგია, მაგრამ... ჩამოვიდოთ, ხაზეიკაჲან?

როსალია. ფენია? მოაცილდე აქედან. შეხედე, რა თხელი ტურბინი აქვს, ჩემს ნაქმარეც არ სცილდება დღე და ღამე.

ამიაიკა. არის მოვაცილო! (ფოტო ჩანთაში ჩაავლო).
 მერეც რა ვუყოთ, ხაზეიკაჲან?

მურატი. მე გგონი, ღამაში ქალია.
 ამიაიკა. გინდა გაჩუქო? ჩამოკიდე კაბინეტში და ბავშვებს ჩაწვენ.

როსალია. ეგეთი ჭორიკანა ქალი არასოდეს მი-ნახავს. უკვლავური იცის, ენის ტარტალით რამდენი ოქანი დაანგრია, მოაცილდე აქედან!

ამიაიკა. არის, მოვაცილო! (ჩანთაში ჩაავლო).
 მურატი. ეს ხომ ჩვენი ნუსხია, მაჯის გოგო!

როსალია. მერე რა, რომ იმის გოგოა. მუშაობა არ ეზარება, მაგრამ...

ამიაიკა. პატიოსანი გოგოა, მოწინავეა!
 როსალია. მაგრამ მუნჭიკითაა?

ამიაიკა. სიტყვას ვერ ამოაღებინებ, ზის და ეე-რავს, კრავს და კრავს.
 როსალია. ვერ გაიგებ რას ფიქრობს.

ამიაიკა. რა ვუყოთ?
 როსალია. ვახსოვს, პროფკავშირის კრებაზე რა ჭქნა, ჭერ ქუა ისწავლოს და საპატოო დაფაზე მერე გამოვიკიდოთ.

ამიაიკა. (სურათს ჩანთაში გადაუძახა). აჰა, მე რა



გიუო, ნუსია მაჭვიენა. არადა, რა უხმო გოგოა, უთქმლი, რა მინდოდა ხიბლასთან, შეშემაჲ კაცი, არ მოსახვენა. ამასთან ვუყოფილავი, არ სჯობა?

როზალია. (სიცილით). კი, ეგ ერთ მშვენიერ დღეს ეკვიანობის ნიადაგზე უხმოდ, უთქმელად მივახრჩობდა და ბოლოსაც მოვიღებდა.

ამიაკ. არადა, რა მართალი ხარ, ხაზეიკაჲნი ამაზე კი არ მიფიქრია (ჩანთაში რალაცას დაეძებს) ლუიზას რა ვუყო?

მურატო. ეს ვინ არის?
როზალია. არ გახსოვს, ავტომანქანის სათადარიგო ნაწილების მაღაზიის უფროსის, მუსტაფას გოგოა. ყველას დასცინის, მაგის მოსაწონი არავინა ქვეყნად... ადგილკომში ავირჩიეთ თუ არა, ნაკლოვანებებს არ დავუწყო თებნა? მოცილდე აქედან! რას მომჩერებხარ?

ამიაკ. ვახ, შენ გგონია, მე ძალიან მიყვარს? (ფორტის ჩანთაში გადაუძახა).

როზალია. (ერთ-ერთი ფორტო აიღო). ესეც მოაცილდე აქედან, სული ამოგვხვდა თავის ქებით. ყოველდღე ჩაგვასხის, ქმარბო ეს მთუიდა, ქმარბო ის მიშოვნა, წუხელ იმ სპექტაკლზე ვიყავით. გადაადგე-მეთქი. ვის ვუთხარი!

მურატო. იყოს, ღამაში თვალები აქვს ძალიან.
ამიაკ. ქალის თვალებს რა ჭკუა აქვს, მურატ! (ფორტის ჩანთაში გადაუძახა).

როზალია. (ახალი ფორტოსურათი აიღო) ნუთუ ეს ის არის?

მურატო. ეს ხომ ხიბლია, ჩვენთან რომ დადის, რა კარგი გოგოა!

ამიაკ. (აფორიკებულად). ეგ არის ძმბო, ეგა, იცანი? სწორედ ასეთ ქალზე იტყვის ჩემი სიმამრი გურგენა, ალუაშოში რომ ცხოვრობს: „შესახებდად ოქროსავით ელვარება, სული კი ბნელი აქვსო“. შენ რა იცი, მურატ, რა საშიშია ღამაში ქალი!

როზალია. აი, ეგ სურათი კი ჩამოვიკიდეთ სახატო დაფაზე.

ამიაკ. აბა, რას ამბობ, ჩემო კვიანო ხაზეიკაჲნი, რადღე ეგ ერთი სურათი ჩამოვიკიდებოდა და რადღე უკუბარა შეგიტანია შენს კაბინეტში. ხომ აგაფეთქებენ დანარჩენი ქალები. ან ყველა ჩამოვიკიდოთ, ან — არც ერთი!

მურატო. ამიაკი მართალია. შენ კი, როზალია, სცდები, შვილო, არ მომწონს მე თქვენი ღამარაკი. თუ ყოველი ხელმძღვანელი თანამოქალაქელებში მხოლოდ ნაკლს დაინახავს, ვერაფერს მიაღწევს, ასე არ შეიძლება. ხელმძღვანელი უპირველესად კეთილი, პატიოსანი და მომბოძონი აღმზრდელი უნდა იყოს. ხალხს პატივისცემა უნდა არა მუდრისძიება. ხელმძღვანელი უნდა დაეხმაროს ადამიანებს ნაკლის გამოსწორებაში.

როზალია. შენ რომ ამით იცნობდე, ასე არ ილაპარაკებდი (ერთ-ერთი ფორტო აიღო) ესეც სახატო დაფაზე ჩამოვიკიდო?

ამიაკ. ვახ ეს ხომ საიდა კომპეცხონა! მურატეს ქალი მგონია, არა, ეს ქალი არ არის, სულის ამომდევითა ქვეყნის სრულუფლებიანი ელჩია ჩვენს ატელევიზი. ჭერ ჩემს ადგილს დაუმიწნა, აქ რომ არაფერი გამოუვიდა, როზალიას გადმოუყარებოდა მოინდობა, იქაც გაბითორდა და სადღაც გაქრა, მერე ისეც ამოტივტივდა და ახალი ენერგიით ეწევა პროპაგანდისტულ მუშაობას, ახალგაზრდობას ამხედრებს.

როზალია. მართალია! ყანაღია, ავანტიურისტიკურად, რახა ჰვავს, ჩამოუტიდნია რალაც ტანგინას ჩაქმნა მორის სიხსოვი სიხერზე...

ამიაკ. (მიმოიხილა საიდუმლოს განდობის ტონით). უკაცრავად ვარ და როიალის სახურავის ოდენა უკანანელი აქვს. საწყალი შავისი ქმარი! (როზალიას შესცქერის) ვიცი, ვიცი, მივხვდი, რაც უნდა ვუყო, ჩანთაში (ჩანთაში გადაიხილა) ქალმა მთელი თავისი ძალა და ენერგია ბავშვების აღზრდას, ე. ი. სამშობლოს მომავალს უნდა მოახმაროს. სწორედ ისეთი ქალია, როგორც ჩემი სიმამრი გურგენა, ალუაშოში რომ ცხოვრობს. იტყვის: „გაცეცხლებული ქალი განა მხოლოდ კაცს გაუთბობის საფლავს, ზღვის ფსკერსაც კი გადაბარავსო“. აი, რა ხალხთან გვაქვს საქმე, ჩემო ძვირფასო მურატ.

მურატო. შენი ვართანუშუაც ვეგოთა?
ამიაკ. არც ეგა უნდა ანეგლოხი, მაგრამ მე გავაფრთხილდე: „ჩემო ღამაში და საყვარელი ვართანუშუ, თუ შენ უკეთი არ იქნები, ჩემს სიმამრთან გავგზავნი, აი, ალუაშოში რომ ცხოვრობს, იმასთან-თქო და მორჩა, ერთი კარგად ჩამეხუტა, ცრემლები გადმოუყარა და, იცი, რა მითხარა?

მურატო. აბა, რა არისო.
ამიაკ. შა, ამიაკან, სად შე და სად ჭკუა, მერე რომ ჭკუა მქონოდა, შენ ხომ არ გამოგვეუბოდი, მაგრამ მაინც შევეცდები არ გაგაბარაოო. შა, ხომ ჩივარია, არა?

მურატო. კარგია!
ამიაკ. კაცი მაგარი უნდა იყოს, როცა კაცი კაცობს, ცოლი შავივით დაიწყებს გალობას. და თუ კაცი ქალია?

როზალია. დაამთავრე ეგ შენი ფილოსოფოსობა, არკოტო სურათს არ ჩამოვიკიდებთ, გოგავ?

ამიაკ. გავიგე, როზალიანდაჲნი, მაშუ ხაზეიკა თვითონა ხარ, როგორც შენ ხელს ეამება, ეგრე ვიწამე. (შემოხედის მამსირი, გრძელნი პალსტუკი გაუქეთებია, თმა და უღუფაშები შეუღუბავს, ისე ჩაუტყვამს, რომ ყველას თავი უნდა მოაწონოს).

მურატო. აი, იმ ტიპთან შეხვედრა კი არ მინდა, კარგად იყავი, ამიაკ! (სახლში შედის).

როზალია. ერთი ამის შეხედე, ამიაკ, ვინ მოვიდა, იცნობ?

მურატო. როგორ არ ვიცნობ, აქაც მოვაგანო? მამსირი. (ლომბით). ხელი ხომ არ შეგიშალეთ, ჩემო ძვირფასებო?

ამიაკ. ხალამი, ხალამი, ჩემო პრელა-პრულა ბიკო! (როზალიას.) მე წავიდე, როზალინდა, ხვალ ამ დღოს შემოვივლი (ჩანთა მოაქვს და მიდის).

მამსირი. ამ უკანალმოკცეულს აქ რა უნდა?

როზალია. (მამსირს ეპარანება). აბა, ეგ რა სიტყვაა, მამსირ! ამიაკს შევეშვით, ახალი არ არის?

მამსირი. ჭერ ის მოთხარო, ის თქვინა რქვინა უჩიჩი სახლშია? სიტყვას არ მათქმევინებს ხოლმე.

როზალია. უურადღებებს ნუ მიაკცევ, ჭერ ბავშვია მამსირი. მეზობლის ბაღში ვარდის მოკრეფა უნდა, მაგრამ ძვირად დაუქდება ეგ ამაზოვი.

როზალია. ვარდებს სწორედ იმიტომ ზრდიან, მამსირ, რომ მოგწუვიტოთ და ვუწუნოსო.

მამსირი. ეგეთ ვარდს მაგის ხელში რა უნდა! ღმერთსა ვფიცავ, ამ ეზოში ფეხს არასოდეს შემოვადგამდი, შენ რომ არა!



როზალია. ცოტა ხნით მაინც დაივწყევ ეგ წყუნა. მამხირი. სამსახურში კვლავ უსიამოვნება მომიკლდა. ამასწინათ ჩემს უფროსს ვუთხარი, ჩვენ ერთად ვერ ვიმუშავებო-მეოქი და მართალი ხარო. ვაწყნადებდა და მაწინაინა. წამოვედი, მაგრამ, ვნახათ, ვინ დარჩება გამარჯვებული. (ჭიბიდან ქაღალდები ამოიღო.) აი, აქა მაქვს მაგის კაიკაცობის ამბავი. ჰო, იმ დღეს ჩინთა დამარჩა აქ.

როზალია. დარდი ნუ გაქვს, შევიანახე. სიგარეტი მომარწევინე.
მამხირი. სიგარეტს თავი დავანებე, შენც დაგანებებინებ.

როზალია. საინტერესოა, ეგ როგორ?
მამხირი. როგორ და მე უკვე გადაწყვიტე. მოჩჩა, გათავდა!
როზალია. რა გადაწყვიტე?
მამხირი. პატარა ბიჭი აღარა ვარ, წლები გარბიან, რაქნის უნდა მოვეციოდ. ცოლი უნდა შევირთო, როზალია, ცოლი!

როზალია. ვის ირთავ, მამხირი?
მამხირი. შენ, მხოლოდ შენი... დრო ისე დაუნდობლად გარბის, რომ სიყვარულის ახსნას, მიპატიებამოპატიებებს ვეღარ ვასწრებთ.

როზალია. ჭაღლებს უყვარს, როცა თავს ვეღებთან, ჩემო მამხირი (თმაზე ხელი გადაუსვა).
მამხირი. (შეტკოდა). ხელს ნუ შემახებ, ღვთიურათ ანგელისო, თორემ ჩემი გული ვერ აიტანს ამდენს, მეშინია აქვე არ დავეცე. ძალა აღარა მაქვს, როზალია, დავიტოვებ ამ სასოფლადოგბასთან ბრძოლით.

როზალია. (მამხირისკენ მიიწევა). მერედა, შენც რად ებრძვი. საკუთარ თავს მიხედე.
მამხირი. მეც ანუ გადაწყვიტე... მოდი... დავქორწინდები.

როზალია. (სერიოზული ტონით). ყველაფერი კარგად ახსენ-დაწონე? რომ დავქორწინდეთ, როგორ უნდა ვიცხოვროთ. შენ ხომ უკვე უმუშევარი ხარ, სამსახურში რომ დაიწყო, ორ ცოლს აღმიმენტი უნდა ღზბაო.

მამხირი. (იხტიბარგატეხილი). ეგ... რა ექნა, ანუ წვდიდა ჩემი ცხოვრება. (იმედროცემული.) მოდი, ყველაფერს თავი დავანებოთ და აქედან გადავიკარგოთ.

როზალია. კარგი რამეა? შენი ბინა ყოფილ ცოლებს დავუტოვოთ და ჩვენ ნაქირავებ ოთახში ვიცხოვროთ? ანა, ეგ რა ჭკუაა, ჩემო მამხირი!

მამხირი. (იმედგატეხილი). ჰო, მართალი ხარ... როზალია. მე სხვის ბინაში არ ვიცხოვრებ.
მამხირი. შენს ბინაში ვიცხოვროთ.

როზალია. ეგ კარგი აზრია, მაგრამ ჩვენი გაურბის შემდეგ ჩემი ბინაც შუაზე გაყოფთ?

მამხირი. არა, როზალია, მე ეგეთი კაცი არ ვარ. ბინა კი არა, ეგ შენი ბრილიანტის ბეჭედი რომ მარუქო, არ მინდა, და თუ ჩემს კაცობაში ექვე გეპარება, არაფერი არ მინდა საერთოდ. შენ, იქნებ, ისიც გგონია, იმ ოცი ჰათს მანეთზე მიჭირავს თვალი, შემნახვეულ სელარაში რომ გაქვს. მოჩჩა, მე დამარცხებული და შეტრიასყოფილი მივდივარ აქედან.

როზალია. კი, მაგრამ, ასეთი რა გითხარი?
მამხირი. მე ხომ პატარა ბიჭი არა ვარ, როზალია, მე სიტყვებს ეგრე ქარს არ ვატან. ჩემს გულში

ისე მოიკლათ, რომ არ ვციო, არ ვციო... რაიმე სისულელე არ ჩავიდნო...

როზალია. ნუთუ თავს მოიკლავ, ჩემო მამხირი? მამხირი. თუ შენ ახლავე არ წამოხვალ ჩემთან, რასაკვირველია...

როზალია. დამშვიდდი, მამხირ, დაწყნარდი. (ხმადაბლა.) შენი გალიზიანება მართლა არ შეიძლება, მაგრამ...

მამხირი. ფულზე შენ ნუ იღარდებ... ვისეხებ და მერე ვაგისტუმრებ.

როზალია. ეს კიდევ რა ნომერია, ხალხის სასაცილოდ გინდა ვაიხალო თავი? ნახესხები ფულით ქორწილი ხად გაგონილა! სტუდენტები ხომ არა ვართ?

მამხირი. როზალინდა, ჩვენ არც ოცი წლისა ვართ და არც — ოცდაათის. უცებ გადაწყვიტე, თორემ ცოტა ხანში აღარც შენ ენდომები ვინმეს, აღარც შენი ბრილიანტები — და აღარც — შენი ბინა!

როზალია. (გადაწყვეტილი). რაც არი, ეგ არი, მოხედვს, რაც მოსახდენია, მაგრამ (კვლავ ჭკუმანობს) ნაჩქარევი ხომ არ არის?

მამხირი. მორჩა, მორჩა, არ უნდა ამდენი ფიქრი ანას!

როზალია. მაგრამ ჯერ სამოგზაუროდ უნდა წავიდეოთ.

მამხირი. მე ხომ გითხარი — ამდენი დრო არა მაქვს, ან ახლავე, ან არასოდეს, აუფიდეტრენი! მოპიკიდე ხელი შენს ჩემოდანს. ჩემი ჩანთაც მოაყოლე და წვადეთ ხელის მოსაწერად.

როზალია. როგორი ჭიუტი ხარ, ჩემო მამხირი, მოფიქრების საშუალებასაც კი არ აძლევ ადამიანს (დააქა, ფიქრობს.) კარგი, აქ დამიყადე, ჯერ შენს ჩანთას მოვიტან, ისეც ვნახო!

მამხირი. მერე დაფიქრება, ისეც აწონ-დაწონვა? ხარეღამ შენი ჩემოდანიც მოაყოლე.

როზალია. ჩუმად, ნუ ყვირი! (მიდის)

მამხირი. (აღზუნებული). როგორც იქნა, ვიპოვე! დღეი ვერაფერი შეილია, მაგრამ მდიდარია, დღეს კი ეს არის მთავარი! ეგ იმუშავებს, მე კი წერას დავიწყებ. დავჯდები და სატირულ რომანს დავწერ — „მემუთონის ცრემლები“, ხომ კარგი სათაურია, მა? თუ ამ ქაჯთან არაფერი გამომივიადა, სხვას მოვანახავ. (სახლიდან გამოდის ფაზილი, მამხირი რომ დაინახა, ბრაზმორეული დაიჭრა მისკენ, მამხირმა შენიშნა ფაზილი და შემინებული ჭიშკრისაკენ მიდის, ნელ-ნელა იხევს უკან).

ფაზილი. (მრისხანედ). ჩქარა, მოუხვი აქედანი! მამხირი. ყური მიგდე, რა გინდა, რას მერჩა, ჩვენ მალე... ჩვენ მალე ნათესავები გავხდებით, ნუ ჩამიშლი ამ საქმეს...

ფაზილი. რაო, რა თქვი?

მამხირი. მე ხომ თიქების სიძე ვარ თქვენი...

ფაზილი. ერთი ისეთი მოგდო, სიძე კი არა, სულ თავზედი გაწყვედინო... ანა, ჩქარა, დაიკარგე აქედანი! (მამხირმა ჭიშკარში გაასწრო ფაზილს.) გინდა ის უტყვილოც მოატკუო?

მამხირი. აა... (შემოდის). ფაზილ, შეილო, სარია არ გინახავს?
ფაზილი. (დაბნეული). სარია... სარია იქ... ბებიას... სახლში შემოიბრძანდით.

მაშკუალა. (გასძახის). ხარია, ხარია! ხად ხარ, ხარია! (სახლიდან გამოდინან ხარია და მინათი).

მინათი. დიდუუ, ამას ვის ხედავს ჩემი თვალები: მაშკუალა, შემოდი სახლში, რატომ დამივიწყე ასე!

მაშკუალა. რომ არ მცალია, მინათ, ხარია, რატომ არ მოდიხარ, შეილო, სახლში, აიღე წყალი და წამოდი.

მინათი. აგერ მინც ჩამოქაფე, შე ქალო! ბედნიერი ხარ, მაშკუალა, ბედნიერი, ისეთი შვილიშვილი გვარდება, აღარფერა გიპირს აწი. დამატრიალა, დანაბრიალა, თავისი ღამაჩნ თითები ტანზე გადამისვა და ყველა ავადმყოფობა ხადღაც გაფრინდა.

მაშკუალა. საკუთარი შვილიშვილის ქება არ იქნება, მაგრამ მინც ვიტყვი, რომ კარგი გოგო შეავს. არც შენ გავთქმის რაზე, ღმერთს მადლობა უნდა უთხრა, კარგი ბიჭი ფაზილი — ღამაში, ქვიანი, გუშინ უნაში დავინახე, ბაბუამისია ზედგამოვირბლი.

მინათი. მართალი ხარ, ოჯახი უყვარს. მაშკუალა. ჩემი შვილიშვილიც კარგი გოგოა, ოჯახს არგია, არც ბოსტანს ივიწყებს, წყალს რამდენს ეზოდებ! ღმერთო, შენ დახაჭე ჩვენი ჰის წამხდენი, ღმერთო!

მინათი. (ფრთხილად). ერთ რამეს გეტყვოდი, მაშკუალა, მაგრამ არ ვაბრაუნდე.

მაშკუალა. შენი ნათქვამი როდის მწყენია, ახლა რომ მიწყენიხარ, მინათ!

მინათი. ნუღარ გაუშვებ იმ ღენინგრაუში, ვაითუ... მაშკუალა. (ადგილიდან წამოიჭრება). რას ამბობ, მინათ, აბა რას ამბობ! ამ ბოლო დროს ისე შეშინებულნი ვარ... ისეთი არეული სიზმრები მაქვს...

მინათი. მეც ენახე სიზმარი და მაგიტომ გეუბნები. მაშკუალა. ისევ დასდევენ, ისევ დასდევენ ის გასაწყვეტლები.

მინათი. (შემფოთებული). ვინ, ვინ დასდევს? მაშკუალა. გაგრელი მიკანბები, კინაღამ არ დავლუქთ ამასწინათ, დროზე მივუსწართო, არ არი ცუდი ხალხი, მე კი მომწონს, მაგრამ ჩემი ბიჭი არ შვრება.

მინათი. (დაბნეული). ხარია? ხარიას თუ უყვარა? მაშკუალა. მავას რა ქეუა აქვს, ჯერ, რა იცის ცხოვრების. როგორ მოვიტყუო, რომ უთხრეს, ბე ბიანემი მაშკუალას მეთი მე არავინ მინდაო, ატორდა-ამიტომ ჩამოიყვანეს აქ. ძილაც დავკარგე და მოხვე-ნებაც. დიდი თავზებულადებულნი ვინმეაო, ამბობენ იმ ბიჭზე. გოგო ყვავილია, მინათ, არავინ იცის ვინ მოწყვეტს — ქვიანი, თუ სულელი. (პაუზა) შენთან დასამდობ რა მაქვს — ერთი ბიჭი მომწონს ძალიან, ხალხი ამბობს მწერალია, ძალიან სასაცილო რამეებს წერსო, მაგრამ ვინ გაცნობს ერთმანეთს?

მინათი. ანგელოსია ხარია, ვის ოჯახშიც შევა, გაბედნიერებს.

მაშკუალა. (დაეკვივებული). რაო, რა სტიქი მინათ? მინათი. სახლში შემოდი, მაშკუალა.

მაშკუალა. აჰ, არ იქნება, ათასი საქმე მაქვს, ხად დეიარგა ისევ ის გოგო, მკაში ხომ არ ჩავარდა, (გასძახის). ხარია, ხარია!

მინათი. ფაზილი ხად არის, ჩემი ფაზილი. (გასძახის) ფაზილი, ფაზილი! (სახლიდან გამოდინან სახალე-წილი ხარია და ფაზილი) მოდი ჩვენთან, შვილებო, ღმერთმა ბედნიერება ნუ მოგიშლიათ.

მაშკუალა. (შეფიქრებულად) რას ამბობ, მინათ, შენ! (იკვირ შესცქერის ხარიას და ფაზილს)

რას ამბობს მინათი, რა არის ეს! აღარ მინდა წყალობა აღარ მოიტანო ამათი წყალი, წამოდი სახლში, ჩქარა! კარგად უყავი, მინათ (ფაზილს). ჩვენს ეზოსთან შეტ არაფერი საქმე არ გაქვს, გაიგე?

ხარია. რა მოვალის, ბები!

მაშკუალა. გამოადგი ფეხი, რომ გეუბნები! (სარია გაეყვანა და გადის).

მინათი. ერთი ამას შეუნდეთ, რა ამბავშია! თუ დაავიწყდა (ფაზილს), რომ მათხოვარი ვაჯის შვილია, მე გავახსენებ, გაიგონე, რა ამბავშია? მავას ხომ არ მგონია, რომ ჩემი ფაზილი მავის შვილიშვილზე ნაკლებია! შენ შური უნდა იძიო, ფაზილი (გაიეღვა, მთაში დაიქუება) აი, ღმერთმა შეისმინა ჩემი თხოვნა. გაიგე, ნვილო?

ფაზილი. გაიგე, ბები!

მინათი. ეგ ეღვა რას მინახვს, თუ იცი? ფაზილი. ელექტრონული მუხტია, ბები!

მინათი. ღმერთი ელვას იმიტომ უშვებს, რომ სულელმა შეყვარებულებმა სიხნელეში კარგად შესძლონ ერთმანეთის დანახვა, ქუნილით კი ზარმაც შეყვარებულებს აღვივებს, რომ ბედობლით არ გამოეპაროთ (სახლიდან უზარმაზარი ჩემოდნითა და მამსირის ჩანთით გამოდის უცნაურად შორეული როხალია. მინათი და ფაზილი გაოცებულნი შესცქერავენ).

როხალია. აი, მეც შევედი! (მომოხებდა. მინათსა და ფაზილს არ ელოდა) კი, მაგრამ... მამს... ბები, მამსირი არ დაგინახავთ?

მინათი. დიდუუ, რას ხედავს ამას ჩემი თვალები, საით გაგვივთო, რა შუაშია აქ მამსირი (ყვირის) რა შუაშია! რა შუაშია! (ეკლავ ელავს, ისმის ქუხილი. შუქი ქრება).

მეორე სურათი

მურატი მუხის ქვეშ ზის და თოვს წყენებს. როხალია ფეხის თითებზე პედიკურს ისვამს. ნერვიულობს.

მურატი. ჩემი ვაზრდელი ხარ და მინდა ბედნიერი იყო. ნუ გწყინს, სიმართლეს რომ გეუბნები, მამსირი არ არის შენი ღირსი.

როხალია. სკოლის დირექტორი რომ არ არის იმიტომ?

მურატი. დრო უკვე აღამიანებს ცნობდ. ეგ შენი მამსირი ანონიმური წერილების წერის მეთვს არაფერს აკეთებს. არავის არ უნდა ამისთანა შეშაობა.

როხალია. ნიჭიერია და არ ასვენებენ.

მურატი. ანონიმური წერილების წერის მართლად დიდი ნიჭი გამოიჩინა. წაიკითხე მისი შედეგები, აი, იმ ჩანაშაღა და ყველაფერს მიხვდები. ყველაფერი და ყველა გალანძლა, მისთვის არაფერია წმინდა. წაიკითხე იქნებ მაგ შენი ატელიეს თაოსნობით გამოსცე კიდევ „მამსირის ტრაქატი“.

როხალია. ვახუტემის უარესი რამეები სწერია. მინათი. (უკნობი შემოდის). უი, უი, მინათ, შენს თავს, მაშკუალასთან დაქაქმა ისე შემიყოლია, მშიე რი დამჩრით, ახლავ, ახლავ, შვილებო!

მურატი. ხელისნებისთვის გამამზადე სადილი, დედა.



მინათი. შენი სკოლის ხელოსნები ჩემი სტუმრებო
ზომ არ არიან? სკოლის ახლოს ვერაფერ იპოვე, რომ
მუშები დააპროვოს?

მუ რ ა ტ ი. რა მოგდის, დედაჩემო, შენგან არახო-
დეს მსმენია ასეთი რამ. (გადის).

ფ ა ზ ი ლ ი. (თოხით ხელში შემოდის). საღამო, ბებო!
იხე დავიკლდე, აღარაფრის თავი აღარა მაქვს. წყალი
გადამავეღ. რა!

მინათი. ახლავე, შვილო, ახლავე დავტრიალდები,
როზალი, წყალი გადაავლე ბუკს. მე სუფრას გავშლი.
რო ზ ა ლ ი. მე მაგისთვის არაფერს არ გავაკეთებ.
(გაბრაზებული გადის.)

მინათი. ადრე მხენელ-მთესველის ოჯახში შემოვ-
ლა დღესასწაული იყო! ეგ კი რა ნერვილია.

ფ ა ზ ი ლ ი. გაუდის. მთავრა რომ გადავარჩინე.

მინათი. რა უნდა მაგ მამსირს როზალიასგან, შვი-
ლო. (თან წყალს უსხამს).

ფ ა ზ ი ლ ი. ჩვენი სიძეობა უნდოდა, ბები!

მინათი. აჰ, ეს რა გაიგონა ჩემმა უფრებმა! მაგ
კუკუკამხარამა ეგ როგორ გახედა! ჩემს შვილიშვილს
ატყუებდა? მე მაგას ვაჩვენებ, როგორ უნდა ჩემი ოჯა-
ხის შერცხვენა.

ფ ა ზ ი ლ ი. დაწუნარდი, ბებო, აწი ეგ ამ ეზოში
ფუტს ვეღარ შემოდგამს.

მინათი. გადავირევი და ეს არის აქ თუ არ მო-
ვა, სამსახურში წაიღებ, არ მოახვედნებს. დაფეხვილო
თანასის შვილი ჩემი სიძე უნდა გახდეს? მე მაგას ვაჩ-
ვენებ! მაგ უტვინოს ჩემი პრელი პეკელა უნდოდა?
გამიშვი, ერთი, ვაჩვენო როგორ უნდა...

ფ ა ზ ი ლ ი. არც გააკვებ! დამახბი, ბებო, წყალი, რას
მიშვრები!

მინათი. (აჭაერებს). დამახბი წყალი, ბებო, რას
მიშვრები! რა დროს წყლის დახმბა, ხომ ხედავ, რა
უფედურება ემუქრება ჩვენს ოჯახს. დიდუ, დიდუ, რა
ვეფეხვებდა. ის ჩემი სიძე უნდა იყოს! (მინათმა ერ-
თთანად გადააველო წყალი ფაზილს, ფაზილმა სასწრა-
ფოდ შეიწმინდა სახე, გადაიკეცა მისსური წარწერით
„აღიდასი“ და მამუელას სახლისაკენ გაიქცა). საით,
უქმელი სად გაზიხარ! ხარისაკენ გაიქცა, ეხე იგი-
ველოდება, ღმერთო, შენი სახელის ჰირიმე, მოაწყვე ყვე-
ლაფერი იხე, რომ ხარია ჩემი რძალი გახდეს. ეს ერთი
თოხვა შემისრულე და მეტს არასოდეს არაფერს არ
შეგებწვენება, არასოდეს (პირგვარს იწერს, მთავი დი-
ქტხა) ღმერთმა გამოგონა. (კვლავაც იწერს პირგვარს
ეზოში შემოდის მამსირი, აცვია თვიარი, მოღურე ჭინ-
სი და მისსური წარწერით „აღიდასი“, თმა ახლანა
შეუღებია, მზარხე მაგნიტოფონი გადაუკრინია, მინათი
დაჟინებით შესცქერის, ვერაფრით ვერ უცენია სტუ-
მარი).

მამსირი. გამარჯობა, მინათი ბებია!

მინათი. ვისი ხარ, ბებო, შენ!

მამსირი. ვერ მიცანი?

მინათი. მომიკვდეს თავი, ვერ გიცანი, ვინა ხარ
მიოხარი!

მამსირი. დავუშვავთ, თანასის ბიკი ვარ.

მინათი. თანასის ზომ ერთი ბიკი ჰყავდა, მამსირი.
იხას კი ვიცნობ. შენ რომელი ხარ?

მამსირი. მამსირი ვარ, სწორედ.

მინათი. (კარგად აკვირდება). დიდუ, შენ აქ რა
საქმე გაქვს!

მამსირი. ვერ გავიგე?
მინათი. ეს რა ჰკაი ცხენით გამოსულხარა, რას
გავხარ.

მამსირი. (სიცილით). მოდა, მინათი ბებია, მოდა!
მინათი. ბებიახ მართლა მეძახი, თუ შეარწიუები?
ხო არ დაგავწყდა, რომ თითქმის ტოლბი ვართ. რა-
მდენი ხნის ხარ ახლა?

მამსირი. დავუშვავთ, ორმოცდაათის.

მინათი. იმ ცხრა წელიწადს ვის ჩუქნი? ავვისტო
წი რომ მამ შეგისრულიდება, დაგავწყდა?

მამსირი. (თავისთვის). ამას რა გამოუგარება. (მი-
ნათს) სცდებო, პატივცემული ბებია.

მინათი. ახა, ახლა ჩამოყაე, რისთვის მოსულხარ!
(შემოხის როზალია, ხელში მამსირის ქალაღდები უქი-
რავს, კითხულობს).

მამსირი. მერიდება, მაგრამ მაინც გეტყვი — მე
და თქვენმა შვილიშვილმა გადაწყვიტეთ... (როზალია
შეამჩნია) აი, ისიც, აი როზალიაც მოვიდა.

რო ზ ა ლ ი. ეს რა დამხგავსებინარ, მამსირ, ფუი
თახედლო! (ქალაღდები სახეში მიახლა).

მამსირი. რა მოგდის, ჩემო სიცოცხლე, ვერ მი-
ცანი? მე ვარ. შუბრადო, ახალი ტანსაცმელი...

მინათი. უბა ახალ ტანსაცმელს ახლა ტყვია დაგ-
ლეცს. (ორღულიან თოფს ხელი წაავლო და მამსირი-
საკენ გაემართა, შემინებული მამსირი ჰიშკრისაკენ გა-
ვარდა. მინათმა ჰაერში გაისროლა).

მამსირი. მიშველეთ, მკლავენ (რალაცას წამოედლო
და წაიქცა).

მინათი. რა ხანია, შენ მკვდარი ხარ, არ დაგინახო
ჩემს ეზოში. (უცებ ახარხარდა.) ბიკი, ხიამ... მამსირ
ხიი (მკავრად). შენ ენდოდა ამარხანების შოამოავალი
შეგერთო ცოლად? სად ამარხანი და სად ყრუალა ათა-
ნასის შვილი (როზალია ტირის).

მამსირი. მიშველეთ, მკლავენ... არ მოშკლა, მი
ნათ, არ მოშკლა!

მინათი. ახა, ჩქარა, ჩქარა, მოუხვი აქედან დე
ჩემი სახლის წინ ჩაღლილი არ დაგინახო. (კიდევ გაის-
როლა. მამსირი ფორთხით გადის ეზოდან). აჰ, ახე...
(როზალია). შენ დაწუნარდი, უფლო, ნუ სტირი. (ეზოს
მიღმა ისმის ყვირილი, უცებ ეზოში შემობრბის ფაზი-
ლი, ეზოს გადსქრის და გარბის) რა ამბავია, რა ხდე-
ვა, ფაზილი, სად გარბინარ?

მამსირი. (გრძელეო ღოხით შემობრბის). დიდუ,
მიშველეთ, თავი მოშკრეს, შემარცხენეს.

მინათი. რა ამბავში ხარ, მამსირალა, ვის მისდევ მაგ
ღოხით.

მამსირი. შენ, შენ დამლუბე, შენი ბრაღია
ყველაფერი, შენი!

მინათი. (მშვილად) რა ზოკმა გიბინა, მამსირალა,
განაგებინე.

რო ზ ა ლ ი ა. რა ამბავია, რა ყვირილია!

მამსირი. აი, ეხე, ამანცა აურია გზაკვალა
ჩემს შვილს, მთელი ზაფხული მდინარეზე მიკავდა
რალაცას ჩანჩურჩულებდა. (ღოხი მოუქნია). სახლს გა-
დაკვიწყავთ, ამოგავდებთ, შენი მამსირი არ ეკმარე, შვი-
ლიშვილს წყალში მიგებებ!

მინათი. ამარხანების გვარს ფეციკავარ, ეს ქალი
დაამბრება. რა გინდა ჩემი შვილიშვილისაკენ?

მამსირი. რა დიდა კიდევ აქეთ მომძახი? ბავშვი



გადამირით და კიდევ მომხმბი? (მინათისაქენ გაიწია)
ჩემი ხარია, ჩემი გოგო.

მუ რ ა ტ ი. (სახლიდან გამოვარდა. უცებ მიხვდა
ყველაფერს და ქალებს წუა ჩადგა). რას შვრებით, სირ-
ცხვილია რა მოუვიდა ხარიას!

მ ა შ ე უ ა ლ ა. კიდევ მე შეკითხებით? იმ თქვენ-
გათახსირებულ ფაზილხა პკითხეთ!

მ ი ნ ა თ ი. ძალიან კარგი, ფაზილი ნამდვილი ამარშა-
ნა!

მ ა შ ე უ ა ლ ა. დიდუუ, დიდუუ, რას ამბობს ეს
ქალი!

მუ რ ა ტ ი. ბოლოს და ბოლოს, გამაგებინეთ, რა მო-
ხდა!

მ ა შ ე უ ა ლ ა. შემარცხვინა, თავი მოშკრა (ხმას და-
წწია). საჩუხში მამწწვდია და კოცინდა. (ხმაშალა.)
უხირცხვილო. უნაშუსო!

მ ი ნ ა თ ი. მტი არაფერი? ეგეც იყო?

მ ა შ ე უ ა ლ ა. ეს ქალი გაჩერეთ, თორემ სულ გავ-
გეიდებო! ენას ამოგაძრობ, მინათ. ვის უნდა ფაზილას
ნაკოცინი ქალი.

მ ი ნ ა თ ი. ჩვენ გვინდა, ჩვენ ვკოცუთ და ჩვენ
იყო!

რ ო ზ ა ლ ი ა. ამაზე ატებეთ ეს წვილ-კივილი?

მ ა შ ე უ ა ლ ა. (მინათის). შენი ზრალია ყველაფერი,
შენ წაითიწეთ ეს საქვმე, მაგრამ არა, არ გაღიჩებთ.

მ ი ნ ა თ ი. ხალხი რომ მაგ კოცინს ამბავს გაიგებს,
აქეთ შევეხვეწებო. თვითონ მოიყვან იმ გოგოს ამ
ეროში, ახლავე გავალ და ქვეყანას შევური. (ქიშკრისა-
კენ დაიძრა, მესობობებს გასძახის.) შტონია, შტონია,
აბალო ამბავი თუ გაიგე...

მ ა შ ე უ ა ლ ა. (დაბნეული). მურატ, შვილო, გაჩე-
რე ეს გადარეული, თორემ საქვეყნოდ მოშკრის თავს.

მუ რ ა ტ ი. დედა, შეჩერდი!

მ ი ნ ა თ ი. არ გაჩერდები, ვის უნდა მაგისი ნაკოც-
ინი შევიღოშვილი, ხვალვე ბეგლარ ღაქრბანის გოგოს
წევრთავ ფაზილს.

მ ა შ ე უ ა ლ ა. დიდუუ, დიდუუ! რას ამბობს ეს
ქალი! (გობი მოუქნია).

მ ი ნ ა თ ი. მეზობლურად რომ გთხოვთ, არ ჰქენით,
რა ამბავში იყავით, გადიდგულდით, ახლა ჩვენ არ
გვინდა, ბატონო, მაგ კოცინს დროს შევიტყუო, რომ
ძალიან გლხებური ღოყები გაქვთ, მარლიანი!

მ ა შ ე უ ა ლ ა. მიშველეთ! ამასაც მოვკლავ და თავ-
საც მოვიკლავ.

(მინათს გამოენათ, მინათი გარბის, ასე ღარბიან
მუხის ირგვლივ)

მ ი ნ ა თ ი. (უცებ თოფს წაავლო ხელი და მაშუქალს
მიუტრიალდა) ზღვები მაღლა, გოგონების მოცქეულო!
(უცებ დაიქუხა, ელვამაც გაიჩინა ცახე. შეშინებული
მაშუქალა ჩაიკეცა). (სიცილი).

შუქი ქრება

მემაქვამ სურათი

მთებში ნისლი ჩაძირულა, წვიმს. მუხის ქვეშ მინათი
და მურატი სხედან.

მ ი ნ ა თ ი. უნდა დატრიალდე. მურატ, ახე უქმად
ყოფიან არ გამოვა — ფაზილი სულ გატყუარდა, არა-
ვის ელაპარაკება, ხარია ოთახში ჩაიკეტა. არც კარში

გამოდის და არც საკმელს იყარებს პირში, დასაუფლ-
ის ბაფთი ამ ამბავს, თუ ხალხი არ მიუფაგვინებენ, მაშინ
კვალას.

მუ რ ა ტ ი. შტონიას თურმე ყველაფერი გაუგია,
რაც შტონიამ იცის, მთელმა ქვეყანამ იცის.

მ ი ნ ა თ ი. იცოდებ, მერე რა მოხდა! იქნება შენ
თვითონ მიხვიდე მაშუქალასთან, შვილო! მელოდება ის
გოგო, სად მიდიხარ?

მუ რ ა ტ ი. სკოლაში მეჩქარება. მოვიფიქრებ რამეს.

მ ი ნ ა თ ი. (ბრაზით). ისევ ეგ სკოლა, ისევ ეგ სამ-
სახური, იმ ბიჭს რომ უჭირს და გვერდში ამოდგომა
უნდა, ეს არავის ესმის, ხმა მაინც გაეცი, დაელაპარა-
კე, რამე ურჩიე.

მუ რ ა ტ ი. არავის არ ევარება ეგ სულელი და მე
რა ვქნა (გასძახის) ფაზილ, აქ მოდი. (სახლიდან გამო-
დის ფაზილი, ნელ-ნელა უახლოვდება მურატსა და მი-
ნათს, გამხდარა. უღუნებულ გამოიყურება).

მ ი ნ ა თ ი. მოდი, შვილო, მოდი... რას აკეთებ სახ-
ლში, მაგრარ არ სჯობია?

მუ რ ა ტ ი. მესამე დღეა ეანაში არ გასულხარ!

მ ი ნ ა თ ი. გადამრევს ეს კაცი, ამას კიდევ შრომა
აქლია? ცოტა დიხხვენოს ბიჭმა (ფაზილი უხმოდ გატ-
რიალდა და ჩქარი ნაბიჯით წაივიდა). ამა, ეს არის
შენი ჰედაგოგო? ასე ელაპარაკები მოზარდებს?

მუ რ ა ტ ი. არ ვიცი, არ ვიცი (გაღიძვ).
მ ი ნ ა თ ი. წავიდა, ამას რა ენადღებდა, მე უნდა ვი-
ტებო თავი ყველაფერზე. (ერობანს უხმოდ ზის მუხის
ქვეშ, მერე რაღაც გადაწყვიტა) მოდი, ჩემთან, შვი-
ლო, მოდი აქ, ფაზილ, (მევირცხლად წამოხტება და შე-
მოჰყავს ფაზილი, ორივენი მუხის ქვეშ ჩამოსხდებიან)
რას დაემსგავსე, ბიჭო, ახწიე თავი და დამელაპარაკე,
მითხარი რამე... დიდუუ, დიდუუ... რას ხედავს ამას
ჩემი თვალეზო, რას დაემსგავსა ბავშვი... ბავშვებმ
ბუფტურ ამარშანს ფიციკარ, თავს წავაცილი მაშუქალ-
ას, არ დავინდობ.

ფ ა ზ ი ლ ი. კარგი რა, ბები (წასვლა უნდა, მინათი
ეკლავ ადგოლე დასვამს). აქ დაქექი! ამარშანები არა-
ხოდებს ყოფილან საცოდლო ბატონები, შენ მძინვარც
დღომად უნდა იქვე, ასწიე ეგ თავი და არ დაივიწყო
ფიხი შთამომავალი ხარ. იმას ნუ იზამ, რომ სირცხვი-
ლით ჩემს სოფელში არ დაემდგომებოდეს. საცოდვი
ხარია, მშვიერი, მიტოვებული ზის იმ ოთახში, იმას უნ-
და ახლა შევლა.

რ ო ზ ა ლ ი ა. (შემოდის). კიდევ იმაზე ღაპარაკობ?
მ ი ნ ა თ ი. არცერთი არ დაემსგავსა მე, არცერთი
არა ხართ ნამდვილი ამარშანი!

რ ო ზ ა ლ ი ა. შენ არ ჩავახიდი, ჩემი ფაზილი ნამ-
დვილი თავადიო? ახლა ეგ თავადი გაწუწულ ქათამსა
ჰგავს. (ფაზილი წამოხტა, გაქცევა უნდა, მაგრამ მინათ-
მა ეკლავ დასვა).

მ ი ნ ა თ ი. რა ბეცეკავით ბტიხარ, დაქექი და ყუ-
რი მიგდე, ხაღდა არის კაცები. სადი! (უცებ წამოდგა
და სახლისაკენ წავიდა).

რ ო ზ ა ლ ი ა. ჭერ ერთი აღიქოთი ასტებე და ახლა
ახე უქმად ზიხარ?

ფ ა ზ ი ლ ი. მე რა უნდა ვქნა.

რ ო ზ ა ლ ი ა. ჭერ ის მითხარი — გიყვარს თუ არა!

ფ ა ზ ი ლ ი. შენ რომ გითხრა, მაგით რა შეიცვლება?
რ ო ზ ა ლ ი ა. მითხარი და მერე მე ვიცი.
ფ ა ზ ი ლ ი. ეემ! (ხელი ჩაიქნია).

როზალია. სოფელში ხმა გავარდა, სარის არ უყვარსო.

ფაზილი. სოფელი... (მანქანის ხმა. ეზოში შემობრუნის ალღევებული ამბიანი) ამა, ესეც აქ არის (მიღის). ამბიანი. ვაა, რა კარგია, რომ ხასლში ხარ, ხაზე-იკაჩანი!

როზალია. გამარჯობა, ამბიანი, სად დამეკარგე? ამბიანი. ჯანდაბანში, ხაზეიკაჩან, დადიღუფე, ვეღარაფერი მიშვედის.

როზალია. (შეშინებული). ჩქარა მითხარი, სამსახურში მოხდა რამე? მოგხსნეს?

ამბიანი. სამსახურში თუ მომხსნიან, მერე ისეც აღმადგენენ... მაგის დარდი არა მაქვს.

როზალია. კაცი ხომ არ მოქალაქი, ამბიანი, გამაგებინე, რა ამბავია,

ამბიანი. პირიქით, ხაზეიკაჩან, პირიქით. შე აღა-მინისთვის ვიბრძვი. უფრო მიგდე, ვართანულადად აღსებ-ამბიანიკოვინ მომიყვანე და მერე შე ვციკო.

როზალია. აღსებ ამბიანიკოვინ ვიღაა?

ამბიანი. ჩემი ბიჭი, ხაზეიკაჩანი ჩემი ნაღდი ბიჭი! ხიბლასგან რომ შეშემინა, აუცილებლად უნდა ნახო, ხაზეიკაჩან, იცო, რამხელაა? ხუთი ათასი კილო გამოვა როზალია. სიხარულისაგან, მგონი, გააფრინე კი-დეც!

ამბიანი. მამო, მე სიხარულით მეშვიდე ცაზე ვარ. ჩემი სიცოცხლე გრძელდება. ბიჭი მუავს, ბიჭი! კაცი ვუყოფილვარ, როზალინდა, კაცი და არა ჩქარა! რო-გორც ჩემი ვართანულა მემახდა (რალაც მელოდის წამოიწყებს და როზალიანს ირგვლივ ცეკვავს) ახლა-ვე გაჩვენებ აღსებ ამბიანიკოვინს, ახლავე!

როზალია. წავიდეთ, ხიბლას მივულოცოთ.

ამბიანი. არსად წახვლა არ არის საჭირო, ხაზეიკა-ჩან, აღსებ ამბიანიკოვინ აქ არის.

როზალია. მანქანაში?

ამბიანი. ვაახ, როგორ მიხვდე, ხაზეიკაჩან, რა ქვიანი ხარ. (ცვლავ როზალიას ირგვლივ ცეკვავს).

როზალია. (ნერვიულად). მოიცა, სულელო. რას ლაპარაკობ?

ამბიანი. ამა, რა შექნა? მივედი ხიბლასთან და ვუთხარი, მომეცი ჩემი ბიჭი, ხიბლა, მე გავზრდი-მეთქი. იცო, რა მიასუსხა? „არ გიცნობ და არც მინდა გიცნო-ბდე, ჩემს ბიჭს ჩემს გვარს მივცემ, შენ კი გინდა შენს ვართანულას მიხვდე. გინდა ცხრა მთას იქით წადიო“ ამა, საით უნდა წავიდე, შე ხომ შენ მიუვარხარ და ჩე-მი შვილი-მეთქი.

როზალია. მერე, მერე? რა საინტერესოა!

ამბიანი. საინტერესო? საინტერესო რომელია! ეს ხომ მეოფი რომანია! ეს ამბავი რომ ჩემმა ვართანულ-სამ გაიგო, ხიბლასთან გავარად, ჩემი ამბიანის ბიჭი მუ მომეცი, უნდა გავზარდოო, აზრზე ხარ, ხაზეიკაჩანი!

როზალია. მერე, მერე?

ამბიანი. ვიდრე ჩვენ აქეთ-იქით დავრბოდით, არც ხიბლას ეძინა და ჩემი აღსებ ამბიანიკოვინ უცებ პეტრე-ვაგაპში გახადა და დროზე აღრე უნდა რომ სამშობი-როდენ გაიყვანოს. მაგრამ ამბიანი ამას სჯობს? მაშინ ამბიანი კი არა, კარაბეტა იქნებოდა. ავიდე ჩემი სი-მამრის. გურგენას ნაწუქარი ბრილიანტის ბეჭედი და უყვლავ ღამაშ თითზე გავუყუეთ იმ თეთრ ხალათთან ქალს, იმ ქალმა თითზე რომ ბრილიანტის ბეჭედი და-

ნახა, ისე ღამაშად დაწერა ეს ბიჭი აღსებ ამბიანიკო-ჩა არისო და ისე ღამაშად გამოხვია თვითრეტულში, მესც მომეწონა. მერე რა ქვენი, არ იცითხა, უნდა გავიყვანო-განა ხასლში წავედი, შენკენ გამოვქანდი, რომ პოლი-ტიკური თავშესაფარი გიბოვო, ახლა თუ უნდათ. მთე-ლი ქვეყნის ქალები გადაშეკადონ, თუ უნდათ, სამსა-ხურადნაც მომხსნან, უყელფერს გავუძღვებ. მამა ვარ და შვილი ხელში მუავს. ვისაც არ უნდა მაკითხო, უყე-ლი იტყვის, სალო, ამბიანი, კაცურად მოქცეულაო.

როზალია. სულელი ხარ, ამბიანი, სულელი. ბავ-შვი სად არის?

ამბიანი. მანქანაში, ახლავე მოვიყვან. (მანქანისა-კენ შეტრიალდა, მაგრამ ეზოში შემოდის სარია, ხელ-ში ბავშვი უჭირავს.)

სარია. ვინა ეს ბავშვი, ისე საბრალოა და უშეწე-რისე ტროლია, რომ ჩაერთ გამომიყვანა.

ამბიანი. ჩემია, ჩემი.

როზალია. (მოულოდნელად). მოიცა, დაცადეთ! (გასძახის). ფაზილ, ფაზილ! (ამბიანს.) ნუ გამოართმევ ბავშვს. (გასძახის.) ფაზილ, ჩქარა! (სახლიდან გამოარ-ბის ფაზილი) ამ სურათს ხედავ?

ფაზილი. ეს რა გიჭირებს, სარია, ხელში? (მიუბნ-ლოვდება) ბავშვი?

სარია. (დაბნეული). არ ვიცი ვინა.

როზალია. ფაზილ, ან ახლა, ამ წუთში, ან არას-ოდეს. მომეცი თუ ბავშვი აქეთ, ამბიანი, მანქანის გა-ხადები ფაზილს მიეცი, ჩქარა, ჩქარა! (ფაზილს.) ასე რას მომჩერებინარ, თუ თქვენ ახლავ, ამ წუთს არ გა-იქცევით, მერე ვეღარასხადი ეწევიო ბედნიერებას. აი-დე მანქანის გახადები და ჩქარა წადით!

ფაზილი. ახლა? ამ წუთში?

როზალია. ახლავ: (ამბიანს.) ამათ ხასწრაფო ხა-ქმე აქეთ და მანქანა სჭირდებათ, გაიკე!

ამბიანი. ახლავე, ხაზეიკაჩან, ამა, მანქანა, სადაც გინდათ, იქ წაიყვანეთ, ბავშვს კი ვერაფის მივცემ, (სარიას ბავშვი გამოართვა). ჩემი სიზლიდრე ჩემს ხელთ არის, ამა, გახადები!

როზალია. ამდენს რას ფიქრობ, ფილოსოფოსო, დროზე, მიდი, მანქანა დაქოქე!

მინათი. (სახლიდან გამოდის) დიდუფ, ამას ვის ვხედავ ჩემს ეზოში, სახლში შემოდი, სარია, შემოდი, ჩემო ვარსკვლავო!

როზალია. (ფაზილს ხელი წაქრა) დროზე, რას დაუყვებულხარ (სარიას) შენ დღეიდან ჩვენი რძალი ხარ, მოდი, გაკოცო (კოცინის.) ახლა კი წავიდეთ (სა-რიას და ფაზილს ხელი ჩაავლო და კოცინისკენ მიარ-ბენინებს.)

მინათი. რა ამბავია, რა მოხდა? (ამბიანს) ასე სად გარბინა? (მანქანა დაიძრა).

ამბიანი. მავათ თავი დაანებეთ, ხაზეიკის ბებო-კანს, აი. ამ პატარას შეხედეთ. ნახეთ, რა ბიჭია აღახე-რი! ისინი კი, შორჩა, იმათ დღეიდან ერთად უნდა იც-ხოვრონ, იმბორო გააქცენენ ასე!

მინათი. დიდუფ, დიდუფ! რას მეუბნები!

ამბიანი. გაიპარნენ, ბებოკან, გაიპარნენ. ფაზილმა ის გოგო მოიტაცა, მოგილოცავ!

მინათი. დიდუფ! ეს რა გაიგონეს ჩემმა ყურებმა. (ქიშკარს მიეკრდა.) აღარსად ჩანან.

ამბიანი. კორწილი ვეაქვს, კორწილი! რა მაგარი ქალია ჩემი ხაზეიკა. პა!

მინათი. ჩუმად, მშუკულამ არ გაიგონოს!
ამაიაკ. აწი მავთ მშუკულა კი არა, ეშმაკი ვე-
ლარ იპოვის, რაც ჩემი ხაზეიკას ხელში ჩავარდება,
მერე აღარ დაიკარგება!

სადღაც მები დავა, ელავს. ისმის მშუკულას ვან-
წირული კვილი.

მშუკულა. დიდუ, დიდუ... დავიღუბე... მიშ-
ველეთ!

ამაიაკ. მები დავა ვილაცას.
მინათი. ჭერ არა, მაგრამ ახლა კი დაცემია!

მშუკულა. (უზოში შემოვარდება, ხელში დილა
კეტი უჭირავს). დიდუ... ეს რა მიქნით, დამაქციეთ...
სად ხართ, მები ოჯახის ამომგდებო ამარშანებო, გამო-
დით კარში. (მინათი დაინახა.) აა... არ გაცოცხლებ
(მინათისკენ გაეჭანა) დამლუბე, დამაქციე! სად არის ჩე-
მი გოგო. (მინათი მშვიდად იღიმება.) შენ კიდევ იცი-
ნი? დამცინე? მამახსარავებ?

მინათი. დაწუნარდი, მშუკულა, სიხარულით შე-
მოდ, დღეიდან ეს ოჯახი შენიც არის.

ამაიაკ. ბავშვს გამიღვიძებენ ეს ტყუილები, რა ამ-
ბავია!

მშუკულა. გადაგწვავთ, გაგანადგურებთ.
ამაიაკ. აირია მონატერი, აღახერ, ცუდი ამბავია!

მშუკულა. სად არის ჩემი გოგო!

მინათი. წასულან, მშუკულა! ბედნიერებისაკენ
გაეშურნენ.

მშუკულა. შენი ბრალია ყველაფერი, შენ გაა-
მირიე ბავშვი, დიდუ, დიდუ, რა შეშველება!

ამაიაკ. ბავშვს დამიფთხოვენ. შენ ამით ნუ მო-
უსმენ, აღახერ ამაიაკოვიჩ.

მშუკულა. ენა უნდა წაგაგრა. ენა, მოიტა შენი
ენა!

ამაიაკ. ვა, ამას ენა ერეკნის ხალვა ჰგონია, რა-
მდენიც გინდა იმდენს რომ ჩამოაჭრი, უენო მინათი ვი-
ლას უნდა?

მშუკულა. (მოსთქვამს). სადა ხარ, ჩემო ლამაზო
გოგო, სად გაგიტაცეს, ამ ეშმაკებმა როგორ მოგატყუ-
ეს ჩემო სარია, რა შეშველება...
ერქონესული
გოგონა

მინათი. რა დროს მოთქმა და ტირილი, ჩემო მშუ-
კულა, ერთმანეთს უნდა ვეხვეოდეთ და ვტიროდეთ.

მშუკულა. ამას რას მოვესწარი, (მინათს კეტი
მოუქნია). მამახსარავებენ, დამცინიან (მინათი შეხტა.
მოქნეული კეტი აიკლა და გარბის, მშუკულა უკან
მისდგეს, გვესმის საცეკვაო მელოდია, დროდადრო მი-
ნათი მშუკულას წაუტყევებს კოდეც, ეს კოდეც უფრო
აიკოფებს მშუკულას, მაგრამ მინაც ვერ ეწევა მინათს,
ამ ტრიალში ამაიაკე ჩაებმება. იგი ბავშვინად მიმო-
რბის. უზოში შემოდის მურატი და გაოცებული შეშვე-
რებს ამ ალიაქოსს).

მურატი. რა ამბავია, დედაჩემო, რა ხდება აქ.

მინათი. სიყვარულის დღესასწაულია, შვილო, სი-
ყვარულმა სიხარულიც იცის და ცრემლიც, ორივე
დღესასწაულის ნიშანია.

მშუკულა. რომ არ დაიღალა ეს ეშმაკის კერძი,
კიდევ რომ ლამაზაკობს.

მინათი. რაც არ უნდა სთქვა, რაც არ უნდა ირ-
ბინო, მშუკულა, სიყვარულს ვერაფერს დააკლებ. ამ
დღესასწაულს ვერ ჩავიშლი ამიტომ ისა სჯობია, ჩვე-
ნთან ერთად იღიზნო, დაგვილოცე ის ანგელინები, მა-
რადილი იყოს მათი და მათი მოდგმის სიყვარული,
ისე როგორც მარადიულია ეს მთები, ეს ჭეკა-ქუხილი
და სიყვარულის დღესასწაული! (მთაში კვლავ დაიჭეკა,
ქუხილიც მოისმა, მერე ეს ძლიერი ხმა მუსიკამ გადა-
ფარა, ნელ-ნელა ამ საცეკვაო მელოდიაში გამოიყოფა
პატარა ბავშვის ხმა. იგი თითქოს მზეს უმღერის. ყვე-
ლა მომღერალ ბავშვს უსმენს).

ფარდა

თარგმნა გურამ ბატიშვილმა.

ქრონიკა

საპარტიზლოს კამერულმა ორკესტრმა, რომელსაც გამოჩენილი მევიოლინე, საქართველოს სახალხო არტისტი, საერთაშორისო ონკურსების, რუსთაველისა და ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი ლიანა ისაკაძე ხელმძღვანელობს, ამ ორიოდე წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა სახალხო კონცერტების გამარჯვების ტრადიციას. ყოველი წლის

მდეგეების საქართველოს კამერული ორკესტრი მსმენელთა წინაშე გამოდის ახალი პროგრამით, რომელიც სხვათა შორის, შეტანილია ხოლმე სახალხო განწყობილებების შესაბამისი ნაწარმოებები.

ამჯერად ორკესტრმა შეასრულა პედელსონის კამერული სიმფონია N 12, რომელიც პირველად აქედრად საბჭოთა კავშირში, ს. ნახი-

ძის ახალი ნაწარმოები — კონცერტი ვიოლინოსა და ჩელოსათვის ორკესტრის თანხლებით, შუბერტის, ბრამსის, ი. შტრაუსის, ლანერისა და სხვა ავტორთა ნაწარმოებები.

კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი ე. ისაკაძე, საქართველოს დამსახურებული არტისტები, კამერული ორკესტრის მსახიობები ვ. გონაშვილი და ვ. კოჩიავეი.



● გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ გამოსცა მხატვრულად და პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე შესრულებული, გემოვნებით გაფორმებული ფერადი ფოტოების კომპლექტები — ღია ბარათები „გელათი“ და „სვანეთი“. „გელათში“ აღბეჭდილია შუა საუკუნეების საქართველოს უმნიშვნელოვანესი კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლის ცალკეული ნაგებობები, სხვადასხვა კუთხიდან დანახული ხედები, არქიტექტურულ დეტალები და დეკორის ფრაგმენტები, ინტერიერები და ტაძართა კედლებზე შემორჩენილი მხატვრობის ცალკეული ნიმუშები.

სვანეთისადმი მიძღვნილი ფერადი ფოტოების კომპლექტი მკითხველს აცნობს საქართველოს ამ ისტორიულ-გეოგრაფიული და ადმინისტრაციული რაიონის ბუნების



ოპიესებურებებს, მის დიდებულ პეიზაჟებს, ცადაზიდულ შთებსა და მწვერვალებს, არქიტექტურულ ძეგლებს, სვანეთის მუზეუმში დაცულ ძველი ხატურისა და ქედურობის უნიკალურ ნიმუშებს.

ღია ბარათების ამ სერიების ავტორია მხატვარი-ფოტოგრაფი ე. დერღემენკო, მასვე ეკუთვნის კომპლექტების მხატვრული გაფორმება.

ღია ბარათების სახაჩუქრო კომპლექტი „თბილისი“ (ფოტოები ვ. პოლიაკოვისა) ასახავს საქართველოს დედაქალაქის ხედებს, მის ძველსა და ახალ უბნებს, არქიტექტურულ ღირსშესანიშნაობებს, ქალაქის შემოგარენს. ეს კომპლექტი, რომელიც ასევე მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით გამოირჩევა, გამოსცა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობამ.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)
№ 3, 1984
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

დავით ანდრიადზე

РАЗМЫШЛЕНИЯ В КОНЦЕ
ВЫСТАВОЧНОГО «СЕЗОНА»

(Заметки о современном грузинском
изобразительном искусстве)

В статье критически анализируется творчество грузинских художников в свете выставок прошедшего 1983 года. Автор наса-

ется творчества скульпторов, художников гобелена, прикладного искусства (стр. 2).

Элгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузинской ССР, скульптора Э. Амашукели, предназначенных для молодых читателей (стр. 12).

СТАРЫЕ РОЛИ И НОВЫЕ ОБРАЗЫ

Статья является рецензией на спектакль театра им. Марджанишвили «Отелло». Автор исследует традицию постановки этой трагедии на грузинской сцене и подчеркивает те особенности в режиссерской и актерской работе, которыми отличается постановка Т. Чхеидзе (стр. 21).

Марек Вавжкевич**ТБИЛИССКИЙ МАВР**

Рецензия польского театроведа В. Вавжкевича на спектакль театра им. Марджанишвили «Отелло» перепечатана из польского журнала «Театр», № 10, 1983 (стр. 32).

Александр Блок**«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА**

Эта статья А. Блока впервые была напечатана в журнале «Жизнь искусства» (20—21. IX. 1920). Перевод выполнен по полной редакции этой статьи, вошедшей в IV том шеститомника произведений Блока (стр. 37).

Александр Каменский**ОН БЫЛ МЕЧТАТЕЛЕМ И РОМАНТИКОМ**

Статья посвящается творчеству талантливого грузинского художника Гурама Кутателадзе, выставка произведений которого в конце прошлого года экспонировалась в Москве (стр. 42).

Лия Кимеридзе**ФИЛЬМУ СОРОК ЛЕТ**

Статья, повествующая историю создания грузинского художественного фильма «Георгий Саакадзе» печатается в связи с сороколетием выхода фильма на экраны и девяностолетием его автора — народного артиста СССР Михаила Чинаурели (стр. 45).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 51).

А ТРУД ОСТАЕТСЯ...

Нумизмат и историк XIX века Баратов (Бараташвили) — автор первого в Грузии нумизматического исследования («Нумизматические факты грузинского царства»). Книга издана в России на русском, французском и грузинском языках (стр. 52).

Георгий Гвахария**ТАНЕЦ НА ЭКРАНЕ**

Статья посвящена проблеме экранизации танца. Автор прослеживает пути синтеза хореографии и кино, особо останавливается на тех образцах, в которых этот синтез рождает новый — кинематографический образ танца (стр. 56).

Тенгиз Квирквелия**ФРАГМЕНТЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
ТБИЛИСИ В НАЗВАНИЯХ**

(продолжение)

В алфавитном порядке даются исторические названия отдельных частей, зданий Тбилиси, толкование названий, источники их возникновения и краткие исторические справки об этих районах, улицах, зданиях города (стр. 70).

Придон Сихарулидзе**ВЕКОВЫЕ СВЯЗИ**

Обширная экспозиция, развернутая в здании Тбилисской государственной Академии художеств, впечатляюще отразила многовековые связи Грузии с Россией. Выставку подготовил Музей Дружбы народов в сотрудничестве с Государственным Историческим музеем СССР, Центральным Музеем Революции и Музеем Архитектуры им. А. В. Щусева.

В статье дается краткий обзор этой интересной выставки (стр. 78).

Леван Приудзе**ОБНОВЛЕННАЯ ХЕВСУРЕТИЯ**

В статье речь идет о достижениях и проблемах будущего в обновлении горного края — Хевсуретии. Во время своего пребывания в этом крае автор основательно изучил разные вопросы, касающиеся развития жилищного и культурного строительства края (стр. 84).

ТРАДИЦИЯ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Недавно успешно прошел концерт фортепианного трио в составе заслуженной артистки республики, лауреата международных конкурсов Мананы Донджашвили (ф-но), народных артистов Грузии Тамаза Батиашвили (виолino) и Отара Чубинишвили (виолончель). Автор делится своими впечатлениями (стр. 92).

«ЕЕ СТИХИЯ — БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ»

Статья посвящена творчеству молодой грузинской пианистки Нино Катамадзе, победившей недавно на международном конкурсе музыкантов-исполнителей в Белграде (стр. 94).

Георгий Джавахишвили

ПРОПАГАНДИСТ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Автор рассказывает о жизни и деятельности поэта Иосифа Мchedlishvili, внесшего большой вклад в дело пропаганды грузинской народной музыки (стр. 97).

Алексей Балабуев

МОЛОДОЙ ФОТОХУДОЖНИК

Под рубрикой «Наш фотовернисаж» публикуются работы студента операторского отделения кинофакультета Тбилисского театрального института Давида Гуджабидзе (стр. 68).

Георгий Топурия

«РОК-Н-РОЛЛ» — МЯТЕЖ «ОЗЛОБЛЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

Журнал систематически освещает кризисные явления культуры и искусства Запада. Вниманию читателей предлагается статья «Рок-н-ролл» — мятеж «озлобленного поколения», которая отражает полную конфликтами жизнь американской молодежи (стр. 111).

შპ607836ა:

რედაქციისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო ჟურნალის 29-ე გვერდზე ფოტო შებრუნებითაა დაბეჭდილი.

ТОСКА ПО ГРУЗИИ



В процессе работы над новым номером «Швидкаца», известный грузинский кинорежиссер С. Чхаидзе встретился с известным советским музыковедом Георгием Хубовым. Магнитофонную запись их беседы предлагает журнал читателю (стр. 120).

Антон Цулукидзе

О ГЕОРГИЕ ХУБОВЕ

Автор рассказывает о многогранной деятельности известного советского музыковеда Г. Хубова, о значении его работ для советского музыковедения (стр. 125).

Мераб Каландадзе

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР И ИСТОРИЯ МАРИИ СТУАРТ

Автор статьи, сравнивая содержание трагедии Шиллера «Мария Стюарт» с подлинной историей жизни и деятельности королевы Шотландии, приходит к выводу, что романтизируя жизнь королевы, драматург вольно подходит к историческим фактам (стр. 127).

Валериан Итонишвили

ИЗ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ГРУЗИИ

В рецензии на монографическое исследование М. Зандукели «Грузинская народная керамика» дается высокая оценка этому труду. Книга является значительным вкладом в исследование древнего искусства керамики (стр. 136).

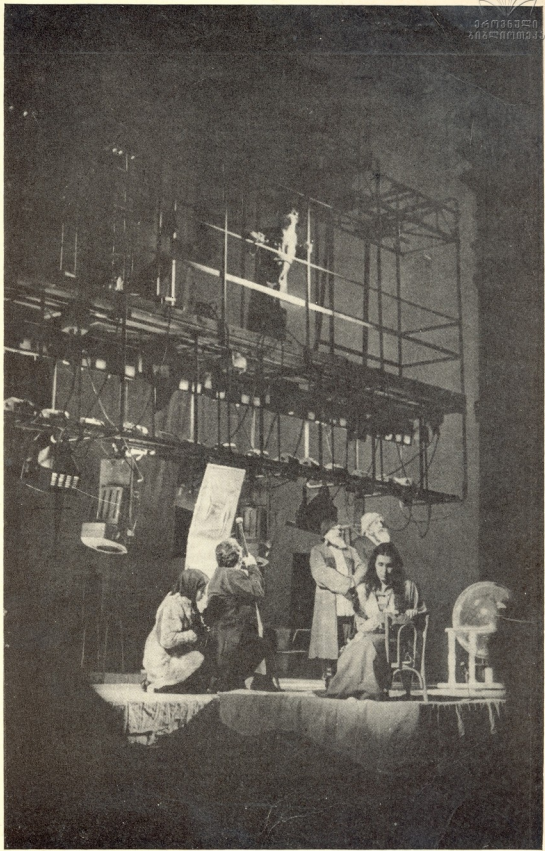
Алексей Аргун

ПРАЗДНИК ЛЮБВИ

Журнал печатает пьесу известного абхазского драматурга А. Аргуна «Праздник любви», в которой описана жизнь современной абхазской молодежи (стр. 141).

გადაცემა წარმოებს 23. 01. 84 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16. 03. 84 წ. საბეჭდი ქალაქი 5,25 ქალაქის ფორმატი 70×108/16 ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 10,5 სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75 შეკვეთა № 177, უც 05869, ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. შამიგის, პ. შევჩენკოს, ი. კვანტარაძის ფოტოები.



66/51

